د.حورية محمّد حمو

حركة النقد المسرحي في سورية
1967 – 1988

*** دراســـــة ***

المقدمة

لقد كثرت الدراسات التي تتناول المسرح والنصوص المسرحية بالنقد والتحليل، ولم يظهر حتى الآن دراسة تتناول تلك الكتب بالنقد، لذلك رأيت أن أختار هذا البحث.آملة أن يكون عملي مشكلاً نقطة بدء سواء من ناحية الدفع إلى إكمال تلك الاتجاهات وإنضاجها، أو من ناحية إضافة أبعاد جديدة تدخل المسرح المجلات الحيوية التي لاقاها فن الشعر والرواية والقصة.

ولهذا فإن الخطوات التي اتبعتها في البحث كانت على الشكل التالي:

1- في مدخل هذا البحث ألقيت نظرة سريعة على المرحلة السابقة للفترة التي تمّ تناولها، وبدأت مع بدايات تأسيس المسرح العربي على يد "أبو خليل القباني" الذي تفرغ للفن المسرحي تأليفاً وإخراجاً، وظهرت البذور النقدية التنظيرية واضحة في بعض مقولاته، وتابعت مسيرة هذا الفن بما طرأ عليه من جمود وتطورات إلى أن وصل إلى ما قبل حزيران 1967، إذ كان النقد المسرحي في تلك الفترة في معظمه مجرد مقالات متفرقة في الصحف والمجلات، وما قدّمه أدهم الجندي وشاكر مصطفى ما هو إلا تأريخ لبدايات هذا الفن على يد "مارون النقاش" و"أبو خليل القباني" وتلامذته من بعده.

2- كانت نكسة حزيران مرحلة تحويل خطيرة، بالنسبة إلى الوطن العربي بشكل عام والقطر العربي السوري بشكل خاص سواء على صعيد الواقع الاجتماعي والسياسي أو على صعيد الفنون والآداب وخصصت بالذكر النقد الذي أسهم إلى جانب النشاطات السابقة في تشكيل صورة النقد المسرحي بأسلوب مباشر أو غير مباشر.

3- لقد أدرك النقاد دور المسرح في الحياة الاجتماعية، مما دفعهم إلى الاهتمام بفاعليته عن طريق النقد الذي يرفده، ويدفع بعجلة المسرح والنص المسرحي خطوات، فتفرعت النصوص النقدية وتعددت أنواعها، فمن النقد التأريخي إلى النقد الاجتماعي إلى النقد الفني فالنقد الاعتقادي ثم النقد التحليلي، وقد اعتمدت في استخراج هذا الأنواع على الكتب المؤلفة فحسب، دون الاعتماد على ما صدر من مقالات نقدية في الدوريات.

4- على أن نقادنا لم يكتفوا [illegible] كانت [illegible] أكثر شمولاً حين عالجوا

قضايا تتعلق بالمسرح بشكل عام، سواء على صعيد المضمون أو على صعيد الشكل، فقد تناولوا بالبحث قضايا اللغة والحوار المسرحي، وعلاقة المسرح بالواقع ومدى اتصاله بالتراث وإفادته من المسرح الغربي.

5- وتأخذ الرؤية النقدية بالاتساع لتضم الناحية التنظيرية، التي تتجسد في الرؤية المستقبلية للمسرح والأدب المسرحي، والتي تقوم على البحث عن الشخصية العربية للمسرح، وتبيان هويتها من خلال التعرض لعدة مشكلات: معرفة العرب للمسرح في العصور القديمة أو عدم معرفتهم، وطبيعة العلاقة في العصر الحديث مع المسرح الغربي، والطرق المساعدة على صنع مسرح عربي يرتبط بواقع المجتمع ويعالج قضاياه.

- وفي خاتمة هذا البحث استعرضت أهم ما توصل إليه من نتاج تجلت في الحاجة إلى التخصص في المسرح وملاحظة إن كان النقد المسرحي قد واكب العروض المسرحية أو قصر عنها، وكيف تعامل نقادنا مع المصطلحات النقدية ولاسيما المستوحاة من النقد المسرحي في الغرب.

- ومما لا شك فيه أن مصادري الأولى هي المؤلفات النقدية في المسرح التي ظهرت للكتاب السوريين ما بين عام 1967- 1988 بالإضافة إلى المقالات المنشورة في الدوريات.

وقد كان تناولي لها تناولاً شمولياً، حاولت فيه وضع كل عمل نقدي في مكانه من التطور التاريخي، كما حاولت أن أتبين أبرز الملامح الخاصة لكل عمل نقدي، وعلى ذلك فإنّ منهجي في البحث كان تأريخياً نقدياً.

وعلى الرغم من أن النقد المسرحي لم يحظَ حتى الآن بتأريخ شامل فلابد من الإشارة إلى أنني أفدت بصورة خاصة من بعض المصادر المتميزة في هذا المجال، وأبرزها مؤلفات "عدنان بن ذريل" و"أحمد سليمان الأحمد" و"رياض عصمت" و"فرحان بلبل" و"عبد الله أبو هيف" و"أحمد زياد محبك".

آملةَ أن يكون عملي هذا لبنة متواضعة في بناء صرح النقد المسرحي في سورية.

والله ولي التوفيق

د. حورية حمو- 1991م.

❐❐❐

المدخل

بدايات النقد المسرحي في سورية

1- منذ أبي خليل القباني وحتى عام 1918
2- بين الحربين العالميتين.
3- بعد الحرب العالمية الثانية وحتى عام 1967.

□□□

1- منذ أبي خليل القباني وحتى عام 1918:

يعود الفضل في نشأة فن المسرحية في سورية، إلى فنان موهوب، كان يجيد الغناء، ونظم الأشعار، وحبك القصص، هو أبو خليل القباني (1833- 1902) الذي ولد في دمشق، من أصل تركي يتصل بأكرم آقبيق ياور السلطان "سليمان القانوني" ولقب في عهده بالقباني، لأنه يملك قبان باب الجابية نسبة إلى القبانيين، التي كانت في ذلك التاريخ ملكاً لفريق من العائلات، في كل حي من أحياء دمشق([1]).

وقد سخر القباني حياته لخدمة هذا الفن إذ "قيل له إن في الغرب فناً هذه صورته فقلّده، وقيل إنه شهد روايةً واحدةً مُثلت أمامه في إحدى المدارس الأجنبية، ولمّا كانت عنده أهم أدوات التمثيل وهو الشعر والموسيقا والغناء، ورأى أنه لا ينقصه إلا المظاهر والقوالب، أوجدها وأجاد في إيجادها"([2]).

وقد ازدهر مسرحه في زمن الوالي مدحت باشا (1878- 1879) الذي شهدت البلاد في فترة حكمه تقدماً وتطوراً لم تشهدها من قبل، فقد عُرف عنه حبه للإصلاح والتقدم والتنوير، إضافة إلى حبه للفن المسرحي والعمل على نشره، فقدم المساعدات المادية والمعنوية للفنان "أبو خليل القباني" إذ أمر بصرف مبلغ من المال([3])، وكلّفه بتمثيل رواية ليشاهدها فكانت تلك المرحلة نقطة تحول حاسمة في حياة القباني؛ فعندما لقي التشجيع أكرى مرسحاً وألف فرقة، وبدأ مسرحه يظهر إلى النور.

إلا أن محاولة القباني لم تعمر طويلاً (1878- 1884) فقد أجهضت في مهدها وتوقف عن العطاء بأمر من (الأستانة) بعد احتجاج رجال الدين، زاعمين أن هذا الفن منافٍ للأخلاق، وبعيد عن الدين، وقد جاء في شكواهم ما نصه حرفياً: (إن وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعافه النفوس الأبية ونراه على الناس خطباً جليلاً ورزءاً ثقيلاً لاستلزامه وجود القيان ينشدن البديع من الألحان

---

[1] ينظر آل الجندي، أدهم، أعلام الأدب والفن، مطبعة مجلة صوت سورية دمشق 1954 ص249.

[2] كرد، محمد علي، خطط الشام، مؤسسة الأعلمى، بيروت، 1983 ج3 ص128.

[3] ينظر آل الجندي، أدهم، أعلام الأد،

بأصوات توقظ أعين اللذات في أفئدة من حضر من الفتيان والفتيات فيمثل على مرأى من الناظرين ومسمع من المتفرجين أحوال العشاق، فتطبع في الذهن سطور الصبابة والجنون وتميل بالنفس إلى أنواع الغرام والشجون والتشبه بأهل الخلاعة والمجون، فكم بسببه قامت حرب الغيرة بين العوازل والعشاق وكم سلب قلب عابد، وفتن عقل ناسك، وحل عقل زاهد)([4]).

– لا شك أن هذه الحجة هي السبب الظاهر للقضاء على مسرح "أبو خليل القباني" لكن السبب الحقيقي يكمن في القضاء على رسالته، ومحاربة غاياته في تنوير الأذهان، ونشر الفضيلة([5]) ومحاولة إصلاح المجتمع في زمن كان فيه العرب ينهضون محاولين الخلاص من سيطرة الأتراك، وبذلك يكون نشاط القباني الفني قد ترافق مع نشاط الأحرار العرب، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أثر المسرح بين باقي المؤثرات كالكتاب المطبوع، والقصة القصيرة، والمقالة، فالمسرح هو امتداد للواقع، وهو أداة اتصال مباشرة مع الجمهور، باختلاف انتماءاته الطبقية والثقافية.

– لكن وإن أجهضت محاولة القباني الأولى في دمشق، فقد كانت له محاولة أخرى في بلد عربي آخر ليكمل رسالته التي بدأها، فتوجه إلى مصر العربية، وازداد قوةً وصموداً، وعزماً على التضحية في سبيل إتمام مسيرته الفنية، وإيمانه بقدرة المسرح على تنوير الأذهان، وصحوة العقول.

تآليفه:

لقد كان القباني ملحناً وممثلاً، فقد أجاد في الموسيقا، وأبدع في فنون رقص السماح والإيقاع، وكان ضليعاً بالتأليف المسرحي، إذ جادت قريحته بتأليف ثمان وستين رواية عرف منها ناكر الجميل– والشاه محمود– والسلطان حسن– وأسد الشرى– ولوسيا– وعنترة– وهارون الرشيد وأنس الجليس ومتريدات وعفيفة وملتقى الحبيبين وأسما وسليم وديك الجن الحمصي وولادة.

– أما المصادر التي استقى منها موضوعات مسرحه، فقد كانت مأخوذة من التراث العربي، ومن الواقع المعيش آنذاك، ومن المسرح الغربي.

لقد أدرك القباني منذ البداءة أن النتاج الفني الذي يريد غرسه في التربة العربية هو فن غريب عنها، لذا فقد اختار الموضوعات التراثية لتسهيل عملية التخاطب مع الجمهور العربي، وتيسير عملية التوصيل التي يمكن أن تتمّ من

([4]) آل الجندي، أدهم، أعلام الأدب والفن، ص250.

([5]) ينظر المصدر السابق، ص252.

خلال محادثة الجمهور العربي عبر ذاكرته التاريخية والحضارية، فكانت موضوعات مسرحه تعتمد في أكثرها على حكايات ألف ليلة وليلة التي استقى منها مسرحية (أبو حسن المغفل) التي رويت في الليلة الثالثة والخمسين بعد المئة ومسرحية (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) ومسرحية (هارون الرشيد مع أنس الجليس) ومسرحية (الأمير محمود نجل شاه العجم) أما مسرحية (مجنون ليلى) ومسرحية (ديك الجن الحمصي) ومسرحية (عفة المحبين أو ولادة) فقد استقاها من التراث الأدبي واستقى مسرحية (يزيد من عبد الملك مع جاريته حبابة وسلامة) من التاريخ العربي، واستقى من السير الشعبية مسرحية (عنترة) ومسرحية (عفيفة).

– إلا أن القباني في اعتماده على التراث كان ناقلاً أكثر منه مبدعاً؛ إذ حافظ في أكثر رواياته المستوحاة من التراث العربي على أسلوب الحكاية الأصلية، ومعالجتها للحوادث، والشخصيات، ولعله هدف من وراء ذلك إلى نقل موضوع (حكاية) قريبة من الجمهور، لاستمالته ومحاولة تحقيق عملية التوصيل.

– أما المسرحيات المقتبسة فهي مسرحية (لباب الغرام أو الملك متريدات) لمؤلفها راسين ومسرحية (الخل الوفي) لمؤلفها الفردوي موسية وقد ترجمها إلى العربية محمد المغربي ومسرحية (عايدة) التي ترجمها سليم النقاش عن الإيطالية، وتعدّ هذه المسرحيات قليلة قياساً إلى المسرحيات المعتمدة على التراث، ذلك أن القباني حاول أن يبتعد عن تمثيل المعربات، بسبب نشأته الدينية وثقافته العربية الإسلامية([6]) أو ربما لأن موضوعات هذه المسرحيات تنتمي إلى مجتمع غريب عن المجتمع العربي وعن البيئة المحلية، وهو الذي حاول أن يقرب هذا الفن من المجتمع العربي عند غرسه البذرة الأولى، لذا فقد قدم هذه المسرحيات بعد أن ألبسها لبوساً عربياً، ففي مسرحية (لباب الغرام) حافظ القباني على أسماء الشخصيات الأصلية وعلى الحدث المحوري، إلا أنه أدخل عليها الشعر والغناء والموسيقا والرقص، وتصرف أحياناً ببنائها الفني.

– إلا أن اعتماد مسرح القباني على التراث لم يلغ ارتباطه بالواقع، والاستمداد منه، فالمتتبع لمسرح القباني يلاحظ أن ملامح البيئة المحلية قد انعكست في رواياته ومثلت المجتع، وربما جسدت معاناة الإنسان من خلال ما قدمه من صور وحوادث، فمن قبيل ذلك ما رآه بعض الدارسين من أن صورة السجن لم تغب عن مسرح القباني، ففي كل رواية لابد من منظر وراء القضبان،

([6]) ينظر المصدر السابق، ص248.

والسجن هو (الأزمة الرئيسية دوماً عنده، ولعل القباني يعكس فيها واعياً أو غير واعٍ سجن مجتمعه في تقاليده أو سجن بلاده وأمته تحت الإرهاب الحميدي أو سجن الأفكار الحرة في الناس أمام الكابوس الرجعي)([7]).

– ولعل الانطلاق من واقع الجمهورالعربي، ومحاولة التأثير فيه، هي التي جعلت القباني ينطلق في مسرحه من البيئة المحلية، وهذا يعدّ إيجابية متقدمة، قياساً إلى عصره، ذلك أن قضية الانطلاق من واقع الجمهور العربي، ومن البيئة المحلية، وتقديم الأعمال المسرحية بما يتناسب مع نفسية الجمهور، بهدف الإيقاظ والوعي والتغيير هي الدعوة التي انطلق منها بريخت في مسرحه، وهي الأفكار نفسها التي طرها ونوس في بياناته([8]).

وظيفة المسرح عند القباني ودوره:

لقد أكد القباني أن ما يقدمه ليس لهواً ولا تسلية وإنما هو عظة وعبرة، يستفيد الرائي ويتعظ، من خلال عرض قصص الأجداد، وما أحرزوه من أمجاد، وقد جمع أفكاره تلك في مجموعة من الأبيات الشعرية وضعت في مقدمة مسرحية (هارون الرشيد مع أنس الجليس)([9]) إذ يقول:

مراسح أحرزت تمثيل من سلفوا ... وعظاً وجاءت لنا عنهم كمرآة
نمثل اليوم أحوال الألي سبقوا ... من طيبات لهم أو من إساءات
عسى يكون لنا فيمن مضى عبر ... تجدي ونعلم أنا عبرة الآتي
عسى نكون كراماً إذ يشخصنا ... من بعدنا أو فيا طول الفضيحات
فالحر إن مات أحيته فضائله ... والوغد إن عاش مقرون بأموات
هذا هو المقصد من تمثيل من عبروا ... لا اللهو والزهو والإعجاب بالذات

ولعل مضمون هذه الأبيات لم يبتعد كثيراً في معناه عما قدّمه القباني من ردٍ على ما طعنه به بعض المتعصبين عندما قال: (التمثيل جلاء البصائر ومرآة الغابر ظاهرة ترجمة أحوال وسير وباطنه مواعظ وعبر، فيه من الحكم البالغة والآيات الدامغة ما يطلق اللسان ويشجع الجبان ويصفي الأذهان، ويرغب في اكتساب الفضيلة، وهو أقرب وسيلة لتهذيب الأخلاق ومعرفة طرق السياسية،

([7]) مصطفى، شاكر، القصة في سورية، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1958، ص202.

([8]) ينظر ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، المعرفة وزارة الثقافة، دمشق، العدد 104، ت1 1970.

([9]) القباني، أحمد أبو خليل، هرون الرئ د.ن، ص2.

وذريعة لاجتناء ثمرة الآداب والكياسة)([10]).

– إن التمثيل عند القباني هو عملية تنوير بالدرجة الأولى، وتصوير للماضي بما عليه من تجارب جاهزة، لبث العبرة والموعظة التي يقدمها للمشاهد بطريقة غير مباشرة عن طريق التمثيل أو التشخيص.

والمسرح عنده منبر أخلاقي، يدعو من خلاله إلى تهذيب الأخلاق وتهذيب النفس والتمسك بالفضيلة، وهو مرآة للواقع المعيش عندما يسلط الأضواء على الفساد الذي يسوس البلاد، بهدف دفع الجمهور للقيام بعمل ما لتغيير هذا الواقع، وبناء واقع أفضل.

– وقد حاول القباني على الصعيد التطبيقي أن ينفذ تلك الأفكار التنظيرية، ويحقق وظيفة المسرح عن طريق بث الوعظ والإرشاد والعبر في رواياته؛ إذ دعا إلى الأخلاق العامة، وإلى التمسك بالفضيلة، وسعى إلى تقديم العبرة وتصوير المثل الأعلى في الحب والعزة والإباء، هادفاً إلى الوعظ والإرشاد وإثارة الهمم، وحفزها إلى الفضائل.

– أما فيما يخص الجمهور فإن القباني قد حاول أن يرضي الذوق العام ليس باختياره نصوصاً تعتمد على التراث أو تستقي من الواقع فحسب، بل مزج بين الغناء والتمثيل (في وحدة متكاملة يلتقي فيها الرقص مع النشيد الفردي والجماعي مع الشعر، مع التراث القصصي والمغزى الاجتماعي)([11]) فالشعر والموسيقا والغناء أسس دخلت في نسيج العمل المسرحي عند القباني، وهذا ما كانت تتقبله النفوس، وتستوعبه. العقول، ولعل معرفة القباني وعلمه بالموسيقا والغناء فسحتا المجال لإبراز موهبته التمثيلية المعتمدة على الغناء الشعبي والرقص والموسيقا والغناء هما دعامتا الفن المسرحي الذي أتى بهما "النقاش".

– إلا أن ما يؤخذ على مسرح القباني أنه أكثر من دواعي الرقص والموسيقا، ولعل محاولة تأصيل هذا الفن، وتقريبه من نفس الجمهور وذوقه، جعلت الأغنية غير المرتبطة بالحدث المسرحي تطغى على أكثر أعماله المسرحية.

– نخلص إلى أن القباني كان في تجربته المسرحية، مؤسساً للمسرح العربي تنظيرياً وتطبيقياً وواضعاً بصورة واعية حيناً، وغير واعية حيناً آخر، أصول المسرح العربي، ففي التطبيق اختار موضوعاته من حكايا ألف ليلة وليلة ومن السير الشعبية، وقدم الرقص والغناء، وفي التنظير دافع عن المسرح بكونه يقدم

([10]) آل الجندي، أدهم، أعلام الأدب والفن، ص251.

([11]) مصطفى، شاكر، القصة في سوريا

العبرة والموعظة ويحفز الهمم، ويقوم بعملية التنوير.

– يضاف إلى ذلك أنه ضرب مثلاً فذاً للفنان الذي يضحي بماله من أجل فنه، ويتعاون مع جوق التمثيل، ثم لا يستسلم حين يُمنع من التمثيل بل يهاجر إلى قطر عربي آخر، ليؤكد إيمانه القوي برسالته الفنية، والأهم من هذا وذاك أن القباني حقق ما لم يستطع تحقيقه أكثر المسرحيين في عصرنا، وهو الاختصاص، فقد تفرغ لخدمة هذا الفن طوال حياته، ولم يثنه عن عمله ما لاقاه من صعوبات مادية ومعنوية وتجدر الإشارة إلى أن القباني كان يستخدم مصطلح الرواية بدلاً من مصطلح "المسرحية".

2- بين الحربين العالميتين:

لقد رجع الأدباء في سورية، في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى إلى التراث لإثبات وجودهم وترسيخ كيانهم في وجه التيارات الثقافية الوافدة.

وبرز في الساحة الأدبية أولئك الرواد الذين ساهموا عن طريق المجمع العلمي العربي، ونشاط جمعية الرابطة الأدبية التي تألفت فيها لجنة للنقد الأدبي بترسيخ اللغة العربية الفصحى وتعريب دواوين ومؤسسات الدولة، والبدء بإحياء التراث العربي([12]).

إلا أن القيام بهذه الأعمال حجّم فعاليتهم النقدية، وجعل حدودها مقصورة على امتدادات النقد العربي القديم، فانصب جلّ اهتمامهم النقدي على الشعر دون الأجناس الأدبية الأخرى، والسبب في ذلك هو سيادة الشعر في التراث العربي.

وهكذا فقد عدمنا– في فترة العشرينيات– وجود نقد مسرحي، على الرغم من وجود المسرح وربما يكون السبب في ذلك نظرة أولئك السلفيين إلى المسرح خصوصاً ما شاع عنه، بأنه فن غربي مستحدث، وأنه بدعة تنافي الدين والأخلاق والتقاليد.

– ومع بداية الثلاثينيات برز جيلٌ جديدٌ تتلمذ على يد الرواد الأوائل وتلقى تعليماً عالياً منظماً، وتأثر بالثقافة الأجنبية ولاسيما الفرنسية، لكنه في النهاية التقى الأدباء السلفيين لأنه حاول تجديد دماء الأدب العربي، دون أن يملك

---

[12] ينظر ، الفيصل، سمر روحي "النقد الأدبى فى سورية بين الحربين العالميتين" الموقف الأدبي، العدد 141–142–143 ك2 شباط، آذار

الخلفية الفكرية والقواعد المنهجية([13]).

لكن الذي يحمد لهؤلاء الأدباء أنهم نبّهوا على العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع إضافة إلى تقرير الأجناس الأدبية الجديدة من قصة ورواية ومسرحية عن طريق المقالات والمساجلات والحوارات التي نشرت في الصحف والمجلات.

– لكن مما يلاحظ أن النقد المسرحي– في هذا الجو النقدي والأدبي– ظل باهتاً ضعيفاً. إن لم يكن معدوماً، خلا تلك المقالات التي عرفت بالمسرح وقدمت له والتي نشرت في الصحف اليومية، ويمكن أن نرجع سبب ضعف النقد المسرحي إلى عوامل عدة:

آ– ضعف النقد الأدبي بصورة عامة، واقتصاره على الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية.

ب– غياب الثقافة المسرحية التي تمكن الناقد الأدبي من ممارسة النقد المسرحي، لأن المسرح ما زال فناً جديداً لم تترسخ أصوله بعد.

جـ– اضطراب المصطلح: إذ كان مفهوم المسرح غائماً، وإنشاء المسرح لم يتم على نمطٍ معلوم. وقد أدى هذا بدوره إلى التردد في قبول هذا الفن لأنه يعدّ بدعة تنافي الدين والأخلاق والتقاليد.

د– معظم الذين حاولوا ممارسة النقد المسرحي كانوا من الأدباء ونقاد الأدب، أي: إنهم انتقلوا من النقد الشعري بصورة خاصة إلى النقد المسرحي، لذلك كان نقدهم ضعيفاً.

هـ– إن المجلات الأدبية والصحف هي التربة التي قُدمت على صفحاتها قضايا النقد الأدبي عامة والنقد المسرحي خاصة، فجاءت المقالات النقدية قصيرة وسريعة لم تستوف حقها.

وإذا ما حاولنا أن نتتبع النقد المسرحي في الفترة المذكورة فإننا يمكن أن نحصره في نقاط محددة:

<u>– رأي وموقف:</u>

في الخطبة التي ألقاها "محمد كرد علي" والتي درجت تحت عنوان "نحن والفنون الجميلة([14]) 1925، حاول أن ينصف الفن المسرحي الذي رجع القهقري بعد القباني، فأعلن على الملأ أن هذا الفن فن مستحدث، لا جذور مسرحية له في التربة العربية، فقد أخذ الجنس السامي فن التمثيل عن الحنس الآري، الذي اشتهر به، وقد خلف للعرب كتاب، "ألف ليلة وليلة" الذي يعدّ اختراعاً آرياً

([13]) ينظر، الفيصل، سمر روحي، "النقد الأدبى فى سورية بين الحربين العالميتين" ص132.

([14]) ينظر، كرد محمد علي، خطط الش

(فارسياً) فيه شيء من التمثيل، كما يرى.

ويضيف أن العرب في الجاهلية والإسلام تقاعسوا عن اقتباس هذا الفن، فالعرب لم يأخذوا عن الأمم الأخرى إلا ما اشتدت حاجتهم إليه، إضافة إلى أنهم قد رأوا أن مجلس الأمير أو الوزير، لا يمثل فالقباني- كما يرى- هو أول من أدخل فن التمثيل على بلاد الشام وهو من المبرزين في الموسيقا المشهود لهم بالإجادة، فقد أنشأ داراً للتمثيل وعرض فيها الروايات الوطنية من تأليفه ونظمه وتلحينه.

- وتابع "محمد كرد علي" مسيرة هذا الفن بعد القباني، فوجد أنه لم تؤسس جوقة تمثيل وطنية تمثل مواقف الفضيلة والأدب فالتمثيل عند كرد علي مدرسة تلعب دوراً كبيراً في بناء المجتمع، إذ يقول "وتتهذب في مدرسة التمثيل اليومية عقول الكبار، كما تتهذب في الكتاتيب عقول الصغار، فقد قال فولتير: إن المرء يتعلم بالتمثيل أحسن مما يعمله إياه كتاب ضخم"([15]).

- ليس هذا فحسب بل إن "كرد علي" وجد أن الإبداع يكمن في التأليف والوضع لا في النقل والاحتذاء وإن عدّ الناقل صاحب فضل، ذلك لأنه رأى أن "مارون النقاش" قد عرّب في سنة (1848) بعض الروايات التمثيلية المأخوذة من إحدى اللغات الأوربية، ومثلها أمام الجمهور.

- وهذا الرأي مخالف لرأي بعض النقاد، ومنهم "محمد يوسف نجم" الذي رأى أن النقاش لم يقتبس أو يعرّب أو يترجم مسرحية "البخيل" لموليير" وأن مسرحيته "البخيل" (1847) مؤلفة من ألفها إلى يائها، فهو يقول: "زعم كثيرٌ من الباحثين أن مسرحية البخيل لمارون، هي اقتباس أو ترجمة للمسرحية المعروفة بهذا الاسم، التي كتبها المسرحي العظيم موليير، والحقيقة التي لا يرقى إليها شك أن هذه المسرحية مؤلفة من ألفها إلى يائها، بيد أن النقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية المولييرية، واستيعابه لبعض شخصياتها، ولمقومات الإضحاك فيها، إلا أنه لم يقتبس شيئاً من المادة (الموضوع) أو التنسيق الفني بنوعيه الخارجي والداخلي، والأمر الجدير بالملاحظة هو أن صدى بخيل موليير يُسمع أحياناً في جوانب بخيل النقاش في بعض الحوار أو في العلاقات التي تربط بين بعض الشخصيات([16]). فالدارس هنا يعترف بفضل الوضع والتأليف للنقاش إلا أننا - كما يرى- نسمع صدى بخيل موليير في جوانب بخيل النقاش.

([15]) كرد، محمد علي، خطط الشام، ص128.

([16]) نجم، محمد يوسف، المسرحية في 416.

– يضاف إلى ذلك "أن محمد كرد علي" قد قرن رقي سائر الفنون، ومنها فن التمثيل بتقدم أساليب الثقافة، وعندما قارن بين فن التمثيل وخيال الظل وجد أن التمثيل أنفع من خيال الظل، وأجدى على الجيل الناشىء من الحكواتية، فلعل الناقد أدرك قيمة واقعية المسرح، عندما يقوم بالأدوار أناس من لحم ودم، ومدى تأثير ذلك في عامة الجمهور، في الإدراك والفائدة.

وقد أنصف "محمد كرد علي" هذا الفن في زمن كان ينظر إليه بأنه منافٍ للأخلاق والتقاليد وذلك عندما أعلن أنه ليس من العار التلبس بهذه الفنون، ودعا كل من وجدت عنده موهبة التمثيل ألا يعمد إلى التقية، وعندما تساءل عن كيفية ارتقاء هذه الفنون ومنها الفن المسرحي، وجد أن الحل يكمن في القيام بجهودٍ خاصةٍ، إذ لابد من:

آ– الرحيل إلى الغرب لدراسة هذه الفنون.

ب– العودة إلى الوطن لإحياء ما اندثر من الصناعات النفيسة، ثم نشرها على النظام الغربي بصورة مقبولة لتكون الأساس الذي ترتكز عليه الأجيال القادمة.

جـ– بعد الاختصاص لابد من السعي لنشر هذا الفن الذي اختص به، ولن يتم ذلك إلا من خلال التآلف مع الاختصاص أولاً والمعرفة ثانياً.([17]).

مما تقدم نلاحظ أن هذا المؤلف قد وقف موقفاً إيجابياًمن الفن المسرحي ودعا لبذل الجهود في سبيل انتشار هذا الفن لما لمسه فيه من فوائد معنوية يمكن أن تسهم في إنارة العقول وتفتح الأذهان، فالمسرح– عنده– بما يملكه من واقعية الشخوص قد يؤثر في المشاهد، فيحثه على القيام بعمل ما.

– وربما يكون "محمد كرد علي" قد فضّل فن المسرح بسبب تأثره بآراء ومفكري الغرب ومستشرقيهم، فبالإضافة إلى دراسته العميقة للحضارة العربية، فقد اطلع على آراء مفكري الغرب، وزار الدول الأوروبية مرات عديدة وتأثر بآرائهم إلى حدٍ ما([18]). ويمكن أن نلمس ذلك في إعلانه عن تفوق الجنس الآري؛ إذ استقى الفكرة من نظرية "رينان" المعروفة والتي تقول بتفوق الجنس الآري على الجنس السامي من حيث التركيب البيولوجي ومن ثم بتفوق الأور بيين العقلي وبأحقيتهم في حكم من هم دونهم عقلياً من الشعوب([19]).

– ومما يلحظ أيضاً استخدام "محمد كرد علي" لكلمة رواية بدلاً من مصطلح

([17]) كرد، محمد علي، خطط الشام ج3 ص130.

([18]) ينظر الدقاق، عمر، تاريخ الأدب الحديث، مطبعة جامعة حلب، 1979، ص39.

([19]) عاقل، نبيه، تاريخ العرب القديم وا جديدة، دمشق 1975– 1976، ص7.

المسرحية، وهذا ما درج استخدامه في تلك المرحلة.

- النقد الصحفي:

إن المتتبع لحركة النقد الصحفي في المرحلة المذكورة يلاحظ بوضوح وجود بعض المقالات النقدية المسرحية، إلا أن هذه المقالات لم تتجاوز حدود التعليق والوصف للنشاط المسرحي بل إنها مجرد تعريف، بما يعرض على المسارح، وقد حوت في بعض جوانبها دعوة إلى حضور هذه العروض، وربما هدفت من وراء ذلك إلى:

آ- تشجيع هذا الفن المستحدث عن طريق تشجيع مؤلفيه وممثليه من خلال ذكر المحاسن والسكوت في أكثر الأحيان عن ذكر المساوىء.

ب- نشر هذا الفن بين الجماهير ليضمن له البقاء والاستمرار والازدهار، لأن عمر المسرح مرهون باقبال الجمهور عليه

ومن خلال استقراء تلك النصوص النقدية استطعنا أن نقسم النقد الصحفي المسرحي إلى قسمين، نقد للنصوص- ونقد للعروض.

- في **نقد النصوص** وجدنا بعض المقالات التي قدّمت لبعض المسرحيات المنشورة من قبل الكتاب المسرحيين أو الشعراء، على صفحات الجرائد بكلمة تعريف "بالكاتب وتعريف" بالعمل المسرحي، مع ذكر الهدف والغاية من تأليف هذا العمل، وربما حاولتْ فك بعض الرموز التي تبدت بين السطور، فمن قبيل ذلك مسرحية لعمر أبي ريشة نشرت في جريدة الأيام- 1935- وعنوانها في الأيام "هذه البشرية الطوفان" فقدمتها الجريدة بكلمة تعريف، وبينت ما قصده الشاعر من وراء هذه المسرحية، إذ هدف منها إلى تصوير هذه الحياة فكانت الحانة مثاله على هذا العالم بما يحمله من خير وشر ومن ألم وأمل([20]).

- وشبيه بهذه المقالات، تلك المقدمات التي كتبت في مقدمة المسرحيات المطبوعة فقد كان يقوم المقدِّم بكتابة كلمة يعرّف فيها بالمسرحية، ويقدمها إلى القارىء موضحاً ما غمض منها، ومقرظاً كاتبها، ومبيّناً نوع الرواية مع تفصيل الجو العام لهذه الرواية مرّكزاً على بعض القضايا التي تهمه، أو ربما تهم القارىء فمن قبيل ذلك ما كتبه (خليل مطران) في مقدمة مسرحية "فتح الأندلس" للشاعر: فؤاد الخطيب" ذلك أن "خليل مطران" بعد أن تحدث عن فتح الأندلس قال: -

---

([20]) ينظر ابن ذريل، عدنان، الأدب المسرحى فى سورية، منشورات دار الفن د.ت. دمشق، ويرجح أنه طبع في عام 1965، ص95 عن 1935.

(على أن ما ضاق به التاريخ من معجز فتح الأندلس قد وسعته رواية شعرية، عنونت باسمه وفتح الله على ناظمها، بوحي، سلسل فيها الحوادث كأحسن ما يستحب تسلسلها، وبشعر وافق لغة أولئك الأبطال في ذلك العصر أحمل موافقة، فلا يستطيع من يقرأها إلا أن يقول تلقاء هذا الفتح، كما قال أشهاد ذلك الفتح الحربي: الله أكبر)([21])- لقد جعل العمل المسرحي قمماً للحادثة التاريخية إضافة إلى ما قدمه من ثناء ووصف لبعض المشاهد والأحداث.

- أمّا في **نقد العروض**، فإننا سنتمثل ذلك من خلال ما كتبه سامي الشمعة من مقالات تصدّرت صفحات جريدة القبس الدمشقية.

وسامي الشمعة من الصحفيين الذين كان لهم باع، في التعريف بالمسرح وتسجيل ما يعرض من أعمالٍ مسرحية في فترة ما بين الحربين، فقد كانت أعماله النقدية مجموعة مقالات نشرت في صحف متفرقة تتحدث عن فن التمثيل وتقدم ما يعرض لجمهور القراء معرّفاً بالمسرحية حيناً، وبالممثلين حيناً آخر، وداعياً لحضور هذا العمل، فمن قبيل ذلك ما قدّمه سامي الشمعة للتعريف بمسرحية "النسر الصغير" لمؤلفها أدمون روستان، وعرّبها الأستاذان عزيز عيد والسيد قدري، وقام بدور البطولة فيها الممثلة فاطمة رشدي وعزيز عيد إذ يقول:(وإننا لنرجو أن يقبل الشباب على روايات فاطمة رشدي العظيمة وهي فرصة لا يجدر بهم إضاعتها وهم يرون فيها أميرين من أمراء الفن)([22]).

- لقد كانت مقالات سامي الشمعة بمنزلة الصدى لما يقدم على خشبات المسارح في تلك الآونة، نذكر على سبيل المثال تعليقه على الروايات التالية: عنترة، القبلة القاتلة، ملك الحديد، السلطان عبد الحميد، النسر الصغير، غادة الكاميليا، بحد السيف، فرقة غبريل روبين والكسندر([23]).

- أمّا النهج الذي اتبعه في كتاباته تلك، فقد كان يقوم بتلخيص موجز للرواية، بعد أن يحدد نوعها، تاريخية، اجتماعية، عاطفية، ومن ثم يستعرض من قام بالأدوار، فمن قبيل ذلك حديث الناقد عن رواية (النسر الصغير) إذ يقول: ("النسر الصغير.. رواية تاريخية مؤثرة ألفها أدمون روستان ومثلتها سارة برنار للمرة الأولى وهي من تعريب الأستاذين عزيز عيد والسيد قدري والرواية تسير

([21]) المصدر السابق- ص74 عن مقدمة مسرحية "فتح الأندلس لمؤلفها فؤاد الخطيب.

([22]) الشمعة "سامي" "رواية النسر الصغير" القبس، دمشق العدد 16.100 حزيران 1929، ص3.

([23]) ينظر الشمعة "سامي القبس، دمشق الأعداد 80- 82- 100- 101- 103- 274- 275- 276 عام 1929- 1930.

بهدوء واتقان عظيمين فتصور لك حياة النسر الصغير محاطاً بالجواسيس في قصر شامبرون في النمسا، وكيف تنتهي حياة هذا المسكين بالموت وهو لما يبلغ العشرين بعد جهود عظيمة وإقدام غريب للصعود إلى عرش فرسه.."([24]).

– لقد اقترب الشمعة من النقد الفني، فهو يركز على الديكور، وبعض الهفوات الفنية، ويهتمّ بالتمثيل ومدى إتقان الممثل لعمله، مبيناً آراءه في ذلك كله.

فالتمثيل– عنده–درسٌ بليغ لابد من تشجيعه والسعي إلى نشره([25]) وأهم شروطه العلم والثقافة الواسعة، فقد رأى صعوبة في اجتياز المركز الثانوي إلى المركز الأول، إذا لم يكن الممثل متعلماً واسع الثقافة، والموهبة التي حباها الله للممثل لا تكفي لأن التمثيل– عند الشمعة– علم كباقي العلوم([26]). إلا أنه قصر هذه الصفة على المسرح الغربي، وهدفه أن يقدم تعريفاً بهذا المسرح ولاسيما أنه خصّ المسرح الأوربي بمقالات متعددة من خلال تعريفه بفرقة "غبرييل روبين والكسندر"([27]) وانطلق إلى تقديم آخر ما توصل إليه المسرح الغربي.

فقد رأى أن فن الدراما والتراجيديا والكوميديا قد لحقه التطور (فسار من طور إلى طور وأصبح اليوم كما صرّح "بول غرالدي" لمحرر جريدة "فراي بريسي" الألمانية أقرب شيء إلى المذهبين "الطبيعي" و"الحقيقي".. بعد أن كان قبل القرن التاسع عشر بعيداً جد البعد عن ذين المذهبين"([28]).

ويؤكد "الشمعة" أن هذا النوع من المسرح سيحياً زمناً طويلاً نقلاً عن ج ركسل لأن الجمهور قد تجاوب مع هذا النوع ويقصد بذلك الكوميديا إذ إنها انتشرت في أوربا لأنها تلائم رغبة الجمهور، وميله إلى الهزل النفسي([29]).

– ومما يلاحظ أن الناقد قد أدرك العلاقة القائمة بين الجمهور والمسرح، فالمسرح الطبيعي في أوروبا سيعمر طويلاً لأنه جاء ملائماً لذوق الجمهور،

---

[24] الشمعة، سامي "رواية النسر الصغير" ص3.

[25] ينظر مندوب القبس المسرحي "القبلة القاتلة" القبس، دمشق، العدد /80/ 16 أيار 1929 ص1 ويرجح أن يكون سامي الشمعة.

[26] ينظر الشمعة سامي، كلمة عن المسرح –2– /فرقة غبرييل روبين والكسندر/ القبس، دمشق، العدد 14.275 كانون الثاني 1930، ص4.

[27] ينظر الشمعة– سامي، كلمة عن المسرح –1– /فرقة غبرييل روبين والكسندر/ القبس، دمشق، ع(274)–13 كانون الثاني 1930ص4 13ك1930،2ص1

[28] ينظر، الشمعة، سامي كلمة عن المسرح–1–/ فرقة غبرييل روبين والكسندر/ القبس، دمشق، ع(274) 13ك2 1930 ص1.

[29] ينظر، الشمعة، سامي كلمة عن المسرح–1–/ فرقة غبرييل روبين والكسندر/ القبس، دمشق، ع(274) 13ك2 1930 ص1.

ولاقت الكوميديا إقبالاً لأن الجمهور ملّ الحزن والألم([30]).

– وهو في ذلك كله ينظر نظرة تقديس وإعجاب إلى المسرح الغربي، بل إنه يصرّح بأن المسرح العربي (المصري) لن يرقى إلى مستوى المسرح الأوربي لسببين اثنين:

آ– صعوبة تمثل الشخصيات الطبيعية.

ب– المرور بمراحل التطور الطبيعي ذلك أن فن التمثيل فن مستحدث في الشرق، ولم يمر بمراحله الطبيعية، كما هو حال المسرح الغربي، فلابد لكل فن من أن يسير درجة درجة

وبسبب تأثر الشمعة. بالثقافة الغربية، وخصوصاً الفرنسية التي شاعت في ذلك العصر، وانبهاره بالمسرح الفرنسي، فقد أعلن أنه من العسير الإتقان والروعة بالتأليف المسرحي، دون أن يتدرب الكاتب على الترجمة كما حصل في أوربا، ويحصل في مصر إذ بدأ الكتّاب بالترجمة والاقتباس إلا أن هذه المرحلة هي مرحلة أولى ليقوم بعدها الكاتب بالتأليف، وقد أدرك الناقد أهمية التأليف لأنه يترك أثراً في نفوس النظارة، وينطلق من الواقع فيعبر عن عادات الجمهور ويرتبط بشيء من تاريخهم([31]).

– <u>النقد الفني عند سامي الشمعة:</u>

ويقصد بالنقد الفني هنا، كل ما قدمه سامي الشمعة من انتقادات وملاحظات تخص تجهيزات المسرح من أثاث وضوء، أو ما يخص الممثلين من حركات وأصوات وانفعالات..

– لكن لابد أن نشير إلى أن الشمعة في نقده الفني كان كلاسيكياً "تقليدياً" إلى حدٍ ما، ففي حديثه عن الديكور المسرحي لا يرى أهمية في أن تؤدي تجهيزات المسرح الدور المطلوب في كونها وسيلة لتحقيق هدف ما، بل إن مقياس الكمال– عنده– في التجهيزات الفخمة والأثاث الملكي الارستقراطي فمن قبيل ذلك حديث الناقد عن الديكور في رواية "النسر الصغير" إذ يقول: (يدهشنا جداً أن نرى أن هذا الاستعداد العظيم في مسرح فاطمة رشدي فقد بلغت زينة رواية (النسر الصغير) لا حد الإتقان فقط بل حد الكمال، فقد كنا ننتقل من بهو

([30]) ينظر، الشمعة، سامي كلمة عن المسرح–1–/ فرقة غبرييل روبين والكسندر/ القبس، دمشق، ع(274) 13ك2 1930 ص1.

([31]) ينظر ، مندوب القبس المسرحي "رواية السلطان عبد الحميد "القبس، دمشق، العدد 100– 16 حزيران 1929، ص1، ويرجح أن

إلى بهو، في قصر شامبرون، فنرى كل شيء ملكياً (إلا المقاعد) وكل شيء يفتن الناظر وينقله إلى عالم العظمة والجلال)([32]).

– ونظرة الناقد الارستقراطية هذه تنسحب على تحديد نوع الرواية أيضاً عندما يقول:(فالرواية فنية وتاريخية جداً، ولا تمثل إلا للطبقة الراقية، وهذا أكبر دليل على ثقة فاطمة رشدي، من رقي محيطنا)([33]) وكأن الناقد يؤمن بطبقية المسرح، فهناك مسرح للخاصة وهناك مسرح للعامة.

– والناقد في حديثه عن التقنيات المسرحية يتعرض إلى بعض الهفوات الفنية فمن قبيل ذلك حديثه عن التجهيزات الفنية في رواية "ملك الحديد" لمؤلفها جورج أوهينه وقد عرّبها الممثل "فتوح نشاطي"، إذ يقول فيما يخص الإنارة (فإن سوزان قد فتحت النافذة في الفصل الرابع، ودخل النور بعد دقيقتين تقريباً مع أن سرعة النور كما هو معلوم، أسرع مما يتصور الإنسان)([34]).

– أمّا اهتمام الناقد بالممثل، ورصد حركاته وانفعالاته فقد بدا واضحاً، فمقياس نجاح الممثل– عند الشمعة– هو مدى تقمص الممثل للشخصية التي يمثلها ففي حديثه عن مسرحية (عنترة) التي ألفها حبيب جاماتي يقول:(انتظرنا.. وأخيراً قدر لنا أن رأينا من قالوا: (أين أنت أيها الأستاذ وأين تمثيلك؟ وها هو قد ظهر عليهم بالأمس فكان (عنتراً) في دوره (عنتراً) في هيئته (عنتراً) في حركاته)([35]). فإعجاب الناقد بشخصية "أبيض" الذي قام بدور عنترة، نبع من قدرته على تمثل شخصية عنترة، (وجه عبوس عند الشدة، باسم عند القبلة، حزين عند النكبة، حركات "عنترية" ولهجة" فروسية" تلك هي التي شاهدناها بالأمس على المسرح، وفي شخصية الأستاذ أبيض.. وشخصية عنترة..)([36]).

يضاف إلى ذلك، أن براعة الممثل– عند الشمعة– تتجلى في قدرته على تغيّر الأدوار، فلا يطبع الممثل بطابع واحد في كل الأدوار المسرحية، فلم لا ينتقل من الجد إلى الهزل– على حد تعبيره– ففي حديثه عن مسرحية (القبلة القاتلة) التي عرّبها فتوح نشاطي يقول (وقد قام الأستاذ يوسف وهبي بك بدور الطبيب "مونروا" فكان هادئاً ساكناً رزيناً، بعد أن كان في سابق رواياته ثائراً صاخباً حقوداً وإن هكذا ليكفي أن يريك براعة الممثل في تنويع حركاته ومواقفه

---

[32] الشمعة، سامي، "رواية النسر الصغير"، ص3.

[33] الشمعة، سامي، "رواية النسر الصغير"، ص3.

[34] الشمعة، سامي، "رواية ملك الحديد" القبس، دمشق العدد 82–18/ أيار 1929 ص3.

[35] الشمعة، سامي، "رواية عنترة على مسرح العباسية" القبس دمشق العدد /80/ 16 أيار 1929 ص3.

[36] المصدر السابق ص3.

وعدم سيره على وتيرةٍ واحدة لا ينتقل إلى سواها)([37]).

– وقضية حفظ الأدوار وإتقانها أخذت حيزاً واسعاً في مقالاته فقد ركز على ضرورة حفظ الدور المسرحي واستيعابه من قبل الممثل وإلا آل الأمر إلى السقوط([38]).

– وللحركات أهمية كبرى في التمثيل، بل يعدها الشمعة أصعب ما فيه ولابد للممثل أن يكون طبيعياً في كل حركة من حركاته، ويبدو أن الناقد قد تأثر بآراء الممثلة "سارة برنار" في التمثيل والمسرح الطبيعي، واستند إلى أقوالها([39]).

– وما دام الناقد قد تأثر بالمسرح الكلاسيكي فطبيعي أن يؤكد ضرورة وجود الجدار الرابع الذي يفصل بين الجمهور والمسرح. أو أن إعجابه بالفن المسرحي الفرنسي هو الذي جعله يؤكد هذه الحقيقة، ذلك أنه رأى فرقة "غبرييل روبين والكسندر" لا علاقة لها بالجمهور فهو يقول: (فقد شاهدنا رواية "الماريونيت" وكان التمثيل طبيعياً إلى درجة أستطيع أن أصفها لك بكلمة صغيرة، فأنت إذا نظرت من ثقب الباب إلى حجرة فيها أشخاص يتحدثون ويتحركون دون أن يروك، تنظر إليهم تكون كمن شاهد رواية "الماريونيت" و"البراز" و"الهرب" التي مثلتها فرقة الكسندر فإن ممثلي هذه الفرقة يمثلون دون أن يهتموا أقل اهتمام بالجمهور وهكذا يجب أن يكون التمثيل)([40]).

فالناقد في هذا كله يتحدث عن المحاسن التي تتصف بها الرواية المعروضة، أمّا المساوىء فلا ذكر لها في الرواية المستحسنة، فعنده إما أن تكون الرواية ناجحة، ونجاحها ينسحب على كل شيء فيها، وإما أن تكون هابطة، وهذا ينسحب على كل شيء فيها أيضاً. ومقياس استحسان الرواية أو استهجانها هو الذوق والانطباع العام، وهذا هو التيار السائد في النقد في تلك الفترة.

ويبدو ذلك واضحاً في تقييمه لكل الروايات التي قدمها وتناولها بالنقد فهو ينقل الانطباع الذي تركته الرواية في نفس الجمهور، ففي حديثه عن رواية "النسر الصغير" يقول: (من لم يرّ فاطمة رشدي بالأمس، فقد أضاع فرصة يأسف عليها.. فهي قد قامت بدور (النسر الصغير) فأجادت في دورها إجادة أطلقت الألسنة بالإعجاب والعيون بالعبرات.. والحقيقة فإن كل من شهد رواية أمس فُتن بهذا الإبداع ودهش بذلك التفنن)([41])، فإذا قلنا إنّ الناقد يبدو بين سطوره أنه

([37]) مندوب القبس المسرحي "القبلة القاتلة" ص1 ويرجح أن يكون سامي الشمعة.

([38]) ينظر ، الشمعة، سامي، كلمة عن المسرح–3– القبس، دمشق ع 276– 15ك2 1930 ص1.

([39]) ينظر، المصدر السابق، ص1.

([40]) الشمعة، سامي، كلمة عن المسرح –2– ص1.

([41]) الشمعة، سامي، "رواية النسر الصـ

يدعو لحضور هذه الرواية فإنّه في تقييمه لرواية أخرى يقول:

(ونحن لا نستطيع مهما حاولنا وصف المواقف الطبيعية، وما تركته في نفوس النظارة الذين كانوا بين ضحك وبكاء، ضحك لما يتخلل الرواية من مواقف هزلية لباريه وبكاء لموقف الزوج الكسندر والزوجة روبين)([42]).

– ولعل الشمعة وجد في الكوميديا تسلية وترويحاً عن النفس فهو يقول في حديثه عن شخصيات مسرحية "القبلة القاتلة": (أمّا مختار أفندي عثمان، فصدقني أني أكتب اسمه الآن، ولا أملك نفسي من الضحك، والضحك كثيراً، لمجرد ذكر اسمه، حركات مضحكة، نبرات مضحكة، وكل شيء مضحك في مختار عثمان حتى صخبه وثورته وتوعده، فله عظيم تهانينا على هذا النجاح الكبير)([43]).

– مما تقدم نلاحظ أن النقد في هذه الفترة اقتصر على رأي لمحمد كرد علي ونقد صحفي مثله سامي الشمعة. ومن ذلك نرى أن سامي الشمعة بما قدمه من نقدٍ فني لم يكن غير تعريفٍ بالعمل المسرحي، موضوعاته، شخصياته، بهدف تقديمه إلى القارىء ولم يبلغ في نقده ذلك العمق في الدراسة والتحليل، إضافة إلى أنه ابتعد عن الموضوعية، فانحاز إلى المسرح الغربي، وأعجب به، وعذره في ذلك أن كل ما عرض على المسارح آنذاك كان مترجماً أو معرباً باستثناء مسرحية "عنترة" وهذا ما جعله تقليدياً في نقده، ولاسيما أنه نظر إلى المسرح الغربي بأنه المثل الأعلى للمسرح.

– ومع ذلك فإن الشمعة التفت إلى بعض القضايا النقدية التي باتت القيمة الإيجابية الكبرى في العمل المسرحي فيما بعد، وهي العلاقة بين المسرح والجمهور وتأييده لتلك المسرحيات التي اتسمت بالواقعية الطبيعية في موضوعها، والواقعية الطبيعية في تصرفات شخصياتها، ذلك أنها أقرب إلى نفس الجمهور.

وإضافةً إلى التزامه بالنقد الفني، وبالمسرحية المجسدة أمام الجمهور واهتمامه بالممثل وبقدرته على رفع مستوى العمل المسرحي، فان مقالاته اتسمت بالإيجاز والوصف السريع، وغلبت عليها المبالغة، ولعل السبب في ذلك انفعاليته والتزامه النقد الانطباعي.

المهم أن الشمعة قد غطى هذه المرحلة، ذلك أن صوت النقد المسرحي قد ضعف وأصبح باهتاً أكثر مما كان. وقد كان لدخول الفن السينمائي الأثر الأكبر في ذلك كله إذ أصبح الاهتمام موجهاً إلى هذا الفن الجديد، وبات شغل الصحافة

([42]) الشمعة، سامي، كلمة عن المسرح– 3– ص2.

([43]) مندوب القبس المسرحي "القبلة القا

الشاغل. وما زال استخدام مصطلح الرواية قائماً مكان مصطلح المسرحية، في النقد والفن المسرحي.

3ً- بعد الحرب العالمية الثانية وحتى عام 1967:

هنالك علاقة جدلية بين الفن والنقد، فالنقد لابد أن يؤثر في العمل الفني والأدبي، ويتأثر به، وهما يتأثران بالواقع الذي يتغذيان منه، ويتفاعلان معه، ولا يمكن لنقد ما أن يزدهر ويتطور دون وجود نص أدبي، أو عمل فني يدعمه ويقويه، وإذا كانت حركة المسرح في سورية قد لاقت اهتماماً نقدياً في فترة الستينات بسبب نشاط الحركة المسرحية، فإنها قبل ذلك كانت جهوداً فردية لم يسمع لها صدى نقدي، خلا تلك الآراء المتناثرة، والتعليقات البسيطة في الدوريات، وعلى هذا الأساس يمكن أن نقسم هذه الفترة إلى مرحلتين:

1- المرحلة الممتدة ما بين 1945- 1959:

لم تخلُ هذه الفترة من نشاطٍ مسرحي تبدى من خلال جهود الفرق الفنية والمسرح الحر الذي أسس عام (1956) في دمشق وقدّم بعض العروض الفنية من مسرحيات شعرية ونثرية، ذات موضوعات اجتماعية انتقادية([44]).

إلا أن هذه المحاولات، على ما يبدو، بقيت بدائية أولية تميزت بالضعف والفتور ولم يسمع لها صدى في النقد آنذاك، ولم تواكب بنقد يلمّ بها، وربما نرجع الأسباب إلى عوامل متعددة نذكر منها:

1- عدم استقرار الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية.

2- ضعف النقد الأدبي عامةً، بسبب ركود الحياة الأدبية وخلوها من الانتاج الحر في جميع الأنواع الأدبية([45]).

3- عدم وجود فئة تحترف الفن المسرحي والنقد المسرحي([46]).

4- انشغال الكاتب المسرحي بقضايا ذهنية فكرية، وعدم وعيه لواقعه([47])، إضافة إلى أن المسرحية كتبت بهدف المتعة الأدبية والفنية، لا بهدف العرض والتجسيد.

([44]) ينظر، ابن ذريل، عدنان، المسرح السوري، د.ن دمشق 1971 ص75- 86.

([45]) ينظر صليبا، جميل، اتجاهات النقد الحديث في سورية، مطبعة الجبلاوي القاهرة 1969 ص20-21.

([46]) ينظر، ابن ذريل عدنان، الأدب المسرحى فى سورية، ص6.

([47]) ينظر ، محبك، أحمد زياد، حركة ، ص23.

5- عدم وجود المحرّض الذي يجذب الكاتب إلى المسرح. فلا المسرح موجود ولا الفرق قائمة ولا إرث مسرحي عربي يستند إليه، وينطلق منه([48]).

6- اعتماد أكثر الكتاب المسرحيين على المسرحيات المترجمة.

7- اهتمام المجمع العلمي العربي بالتراث، إذ كان يمثل قوة النقد الفعالة في تلك الفترة، لكنه وجه اهتمامه إلى التراث، وتناول بالتحليل والدراسة الكتب التي كانت تهدى إليه.

لكننا في غمرة هذا الواقع، لا يمكننا أن ننكر جهوداً شغلت فراغاً في حركة النقد المسرحي، وشكلت أساساً يرتكز عليه كل دارس لبدايات المسرح في سورية تلك الجهود هي ما قدمه "أدهم آل الجندي" و"شاكر مصطفى" من دراسة المسرح في بلاد الشام.

- أدهم آل الجندي:

ولد أدهم الجندي عام (1902) في مدينة حمص وتلقى الأدب والفن على يد فطاحل المتفننين- على حد تعبيره- وعمل في السلك الحكومي بعد تخرجه من مدرسة دار المعلمين في دمشق، زار عدداً من الدول الأجنبية والتقى فيها عدداً من المغتربين العرب من أدباء وفنانين([49])، وكان حصيلة أعماله كتاباً ضخماً مؤلفاً من جزأين قدم فيه ترجمة لأعلام الأدب والفن، وأطلق عليه (أعلام الأدب والفن).

- وفي ترجمة للأعلام، انطلق من البيئة الجغرافية وجمع من ترجم لهم في كل بلدٍ في حلقة، فكان كتابه في جزأيه مؤلفاً من مجموعة من الحلقات، ففي الجزء الأول المؤلف (1954) ترجم فيه لأعلام الشعر والفن في بعض المناطق السورية وفلسطين، أمّا الجزء الثاني والمؤلف عام (1958) فكان لأعلام الأدب في سورية، وفي بعض البلدان العربية الأخرى، إذ عثرنا على ترجمة للأدباء في حلب وحمص، والعراق، ولبنان، ومصر، والسودان، والمملكة العربية السعودية.

ولم يكتف الجندي بالترجمة للشعراء والأدباء فحسب، بل خصص جزءاً لترجمة الشاعرات والأديبات العربيات، وهو في ذلك كله يذكر اسم الأديب أو الفنان، مولده، نشأته، فنه، رحلاته، مؤلفاته، ثم وفاته.

- أمّا المصادر التي استقى منها معلوماته فقد شرحها بنفسه قائلاً: (فأنا في

([48]) ينظر، عرسان علي عقله، "الأدب المسرحي في سورية"، المعرفة، العدد 104 ت1- 1970، ص94.

([49]) ينظر، آل الجندي، أدهم، أعلام الأ 406.

كتابي هذا لم أكن ناقلاً ولا مقتبساً عن المؤرخين الأقدمين، بل كنت واضع أسس كونتها لنفسي وهي ثمرة البحث الطويل والاستقصاء الجدي. ومن البديهي أن المؤرخ ومواضيع بحثه ليست ابتكار فكرة أو استحداث خيال، فمن الخطل الاستسلام إلى التخيلات ولذلك فقد لزمت جادة العدل والإنصاف وانتزعت من الوقائع الحية حيثيات سيرهم، فلم أبالغ في الوصف ولم أغمط حق أحد)([50]).

– وقد عثرنا في هذا الكتاب على ترجمة لأعلام الفن التمثيلي في بلاد الشام فقد رأى الجندي أن بلاد الشام هي المهد الذي نشأ فيه فن التمثيل([51]) وممثلوا هذا الفن هم: مارون النقاش– وأبو خليل القباني– واسكندر فرح.

– لقد أدرك الجندي أهمية النص في العمل المسرحي، فجعل تاريخ كتابة النص المسرحي باللغة العربية، على يد (مارون النقاش) هو تاريخ ولادة المسرح العربي، إلا أنه أكد أن هذه الولادة كانت نتيجة اتصال النقاش بالغرب، عن طريق الرحلات التي قام بها إلى أوربة، إذ حمل معه بعض الروايات التي عرّبها وتصرف بها بما يتلاءم مع الذوق العربي، وقام بتمثيل بعض الروايات وهي (البخيل) و(أبو الحسن المغفل) و(الحسود السليط) وللتقريب بين الجمهور العربي والمسرح، أدخل النقاش الألحان والتواشيح التي كانت سائدة في زمانه([52]).

ويضيف الجندي، بأن النقاش أوصى بتحويل المسرح الذي بناه إلى كنيسة بعد مماته ولم يعلق على هذه الوصية، في حين يرى أكثر النقاد أن النقاش أوصى بتحويل المسرح إلى كنيسة إيماناً بقدسية هذا الفن، بينما نرى أن النقاش ربما قد أدرك في داخله كما كان يقين أكثر الناس في ذلك العصر، أن ممارسة فن التمثيل إثمٌ يُعاقب عليه، فكانت هذه الوصية لتشفع له بالرحمة والغفران بعد مماته.

وتابع الجندي مسيرة هذا الفن، بعد النقاش، فترجم لأديب إسحق الذي أكمل ما بدأه النقاش، فعرّب روايتي (أندروماك، وشارلمان) عن اللغة الفرنسية وجمع الجندي بين النقاش واسحق لاعتقاده بأن النقاش عرّب وترجم فسار اسحق على طريقه([53]).

– ورأى الجندي أن المسرح قد فُرض عليه التقليد، وحكم عليه بالتبعية لأن المسرح الغربي قد غزا الشرق العربي، وسبق فن التأليف العربي الأصيل بمراحل، ذلك أنه عندما

([50]) المصدر السابق، المقدمة، ص1.
([51]) ينظر المصدر السابق ص247.
([52]) ينظر المصدر السابق ص 247.
([53]) ينظر، المصدر السابق، ص247.

تم افتتاح قناة السويس في مصر (1869) على يد الخديوي إسماعيل، الذي بنى داراً للأوبرا، أبعد المسرح عن الأصالة وفرض عليه التبعية([54]).

– إلا أن العبقرية التي غرست فن التمثيل في سورية، بل في الوطن العربي– عند الجندي– هي عبقرية "أبو خليل القباني" الذي يعدّ فنه تجربة أصيلة؛ إذ صدر في موضوعاته عن التاريخ العربي والأساطير الشعبية، وحكايات ألف ليلة وليلة([55])، وبالمقابل فإن النقاش– عنده– مترجماً ناقلاً لا مبدعاً.

– لقد كان الجندي في دراسته مؤرخاً مترجماً، أكثر منه باحثاً وناقداً فقد تحدث عن النقاش ومن تبعه، ثم تحدث عن القباني، أصله، ثقافته، رحلاته، موته، وقدم ترجمة لكل من شارك القباني في تمثيله، أو أولئك الذين آثروا البقاء في دمشق بعد رحيله إلى مصر، أو الذين انضموا إلى فرقته.

– إلا أن الجندي في بحثه لم يتعمق بالدراسة والتحليل، وعذره في ذلك أن كتابه كتاب تراجم لا كتاب نقد، ثم إن دراسته اقتصرت على التعريف بأعلام الفن التمثيلي وتعداد مؤلفاتهم أو معرباتهم، دون التعرض إلى ما حوته تلك المؤلفات والمعربات من مضامين، وإعراضه عن ذكر العروض المسرحية كان واضحاً، لكن مما يلحظ أن مصطلح "المسرحية" بدأ يتداول جنباً إلى جنب مع مصطلح "الرواية".

ومهما يكن من أمر فان كتاب أدهم الجندي يبقى الأصل والمنهل الذي استقى منه دارسو المسرح ومؤرخوه.

<u>– شاكر مصطفى:</u>

ولد شاكر مصطفى في بداية هذا القرن، وفي الرابعة عشرة من عمره كان عنصراً في حزب (عصبة العمل القومي) وهو أول حزب دعا إلى الوحدة العربية، وكان شعاره وتحيته (تحيا العروبة) ثم صار اسمه (حركة الإحياء العربي) وفي شبابه كان هاوياً للرسم محباً للأدب دارساً للتاريخ. كتب مجموعة قصصية ومقالات في الأدب، نُشرت في مجلات عربية، منها الآداب "البيروتيه" والنقاد "الدمشقية".درس التاريخ في مصر، وكان الأدب والفن عنده يسيران معاً في خط واحد، إذ عمل ناقداً لمعارض الفنون التي شهدتها سورية آنذاك.

وقد حصل على شهادة الدكتوراة من جنيف، وأتقن العديد من اللغات الأجنبية وثم عمل أميناً عاماً للجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية، التي كانت

([54]) ينظر المصدر السابق، ص247.

([55]) ينظر الصدر السابق، ص258.

الكويت مقراً لها([56])، وعند افتتاح كلية الآداب في جامعة دمشق عمل مدرساً فيها.

– لقد قدّم شاكر مصطفى دراسة للقصة في سورية، نشأتها وتطورها والكتاب في أصله مجموعة من المحاضرات التي ألقاها على طلاب معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية بالقاهرة، وقد خصص جزءاً من هذا الكتاب لدراسة نشأة المسرح في سورية، ففي معرض حديثه عن القصة في فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى، درس المسرح السوري. وكأن مفهوم المسرح لم يكن واضحاً في ذهنه، عندما دمج القصة بالمسرحية أو ربما فعل ذلك لاحتواء المسرحية على قصة، وهذا ما يوضحه قوله: "إنما أوردنا أمثلة على النشاط القصصي في سورية الذي اتجه إلى المسرحية أكثر مما اتجه إلى القصة الأدبية وإذا استطعنا أن نعدّ من المسرحيات ما يزيد عن /160/ قطعة فإننا لا نستطيع أن نعد عشر هذا العدد من القصص"([57]).

إلا أن شاكر مصطفى في دراسته للقصة السورية بين الحربين (1918–1939) لم يخص المسرحية بجزء من هذه الدراسة. وهذا يعني أن الاحتمال الأقوى، لمزج القصة بالمسرحية في البدايات هو أن عدم وجود القصة في فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى شكل فراغاً، حاول أن يغطيه بدراسته للمسرحية، وهذا ما لمسناه واضحاً في الجملة الأخيرة في كلامه المذكور سابقاً.

– انطلق شاكرمصطفى في دراسته للمسرحية من بدء تعرف سورية على المسرحية فوجد أنها تعرفت على هذا الفن عن طريق الاحتفال بختان نجل والي سورية (1868) الذي كلّف إبراهيم الأحدب في بيروت أن يعلم رواية (اسكندر المقدوني) لفرقة من الممثلين، ليقوم بتمثيلها في دمشق، وأيضاً عن طريق أخبار مسرح النقاش الذي أقيم في لبنان سنه (1847) أضف إلى ذلك الحفلات التي كانت تقيمها مدارس الإرساليات في ختام كل سنة دراسية([58]) ويضيف أن هذه الروايات والأخبار قد لاقت صدى في نفس أبي خليل القباني فتفرغ للتأليف والتلحين والتمثيل.

– إلا أن "شاكر مصطفى" في دراسته لمسرحيات القباني لم يأت بجديد، فقد ردد آراء محمد يوسف نجم "الموضوعة في كتاب المسرحية في الأدب العربي الحديث" فمن

([56]) ينظر، مصطفى شاكر "لقاء مع د. شاكر مصطفى "أجرى اللقاء: محمد عبد الله قولي، مجلة الكويت– العدد– 25 د.ت ص20.

([57]) مصطفى، شاكر، القصة في سورية، ص212.

([58]) ينظر، المصدر السابق ص212.

قبيل ذلك تلك المآخذ التي أخذها "شاكر مصطفى" على مسرحيات القباني ومنها: **أولاً:** يرى "شاكر مصطفى" أن القصة عند القباني كانت تأتي بالدرجة الثانية فالعمل عنده امتداد لحلقة الرقص وجوقة الغناء، ومن ثم فإن ذلك أدى إلى ركاكة الأسلوب، فالقصة عنده رابط يربط بها مشاهد الرقص وألوان الغناء([59]).

ويرى محمد يوسف نجم أن القباني لا يقيم (فرقاً كبيراً بين المسرحية والقصة ولا نشعر أن القباني بذل جهداً مذكوراً في سبيل جعل المسرحية خلقاً مسرحياً يخرج عن محيط التمهيد للأغاني والموشحات..[60]

ثانياً: يرى شاكر مصطفى أن انشغال القباني بالألحان والموشحات جعله غير مهتم بالتنسيق الفني لحوادث مسرحياته فجاءت حبكته ضعيفة، وحواره ساذجاً متكلفاً([61]).

ويرى محمد يوسف نجم أن أسلوب القباني (كما هو في مسرحياته عامة يقوم على السجع الثقيل الممجوع، ويعتمد على الشعر المأثور والأمثال السائرة والحكم الشعبية الشائعة)([62]).

ثالثاً: يرى شاكر مصطفى أن روايات القباني، قد ابتعدت عن الواقع وعلته في ذلك أن القباني استقى مصادره من حكايات ألف ليلة وليلة، وهي حكايات خيالية تبتعد عن الواقع وتجافيه([63]).

– ويرى نجم أن مسرحية "الأمير محمود نجل شاه العجم" لمؤلفها القباني لا تختلف "عن غيرها من مسرحيات القباني من حيث مجافاتها للواقع والمعقول في تطور الحوادث)([64]).

رابعاً: يرى شاكر مصطفى أن شخصيات روايات القباني لم تكن عميقة، إضافة إلى أن القباني لم يستطع أن يخرج من الحوادث القصصية الجزئية إلى الموقف الإنساني الكامل([65]).

ويرى نجم أن القباني "(أظهر لنا الشخصيات دمى هزيلة تتحرك دون وعي أو تفكير وعجز عن تقديم فني سليم من حيث إعداد الحوادث وسردها وربطها

---

[59] ينظر، المصدر السابق ص 200.

[60] نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص374

[61] ينظر، شاكر، مصطفى، القصة في سورية ص200.

[62] نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص376.

[63] ينظر شاكر مصطفى القصة في سورية ص200.

[64] نجم محمد يوسف المسرحية في الأدب العربى الحديث ص375.

[65] ينظر، شاكر مصطفى، القصة في

بالشخصيات في مشاهد متآلفة متكاملة)([66]).

لكن في الوقت الذي يرى فيه نجم أن الرجعية هي التي وقفت ضد مسرح القباني وساهمت في القضاء عليه([67])، يرى شاكر مصطفى أن مسرح القباني نشأ بتشجيع الولاة والطبقة الحاكمة التي قدمت له المساعدات المالية، وعندما تخلت عنه عضته الفاقة، ودليله في ذلك أن شخصيات القباني لم تكن سوى شخصيات الأمراء والملوك، ويضيف أن القيم والمفاهيم التي عبّر عنها هي قيم ومفاهيم المجتمع الإقطاعي.

– والحقيقة إن شخصيات القباني كانت متنوعة ومن بيئات متعددة، فمنها الملك والأمير ومنها العبد والجارية، أضف إلى ذلك أن القباني لو كان في رواياته معبراً عن الطبقة الاقطاعية لما تخلت عنه ولا قدرة لرجال الدين على مخالفة السلطة فالإقطاع ورجال الدين كانا متحالفين متعاضدين إلا أن الذي أوغر صدور رجال الدين– الذين هم ممثلو الإقطاع آنذاك– هي حركة التنوير التي قام بها القباني.

– يضاف إلى ذلك أنه رأى "أن القباني في فنه كان متبعاً لا مبتدعاً؛ إذ أخذ القالب الغربي للمسرحية، وصب فيه([68]) موضوعات استقاها من الواقع ومن التراث الشعبي، وكأن العمل الفني عند الناقد شكل فحسب، مع أن القباني عندما أخذ الشكل الغربي، قد طور فيه وأدخل الغناء ورقص السماح، وصدر في موضوعاته عن التاريخ العربي، والأساطير العربية، وحكايات ألف ليلة وليلة، ويبدو أن شاكر مصطفى كان متآثراً بالمذهب الكلاسيكي في النقد ففصل بين الشكل والمضمون . والمسرح ليس شكلاً فحسب، بل إنه شكل ومضمون.

– وشاكر مصطفى في دراسته لم يكتفِ، بالتأريخ للقباني بل تابع دراسة المسرحية من خلال مدرسة القباني وتلامذته، ورأى أن الخيط الذي يجمعهم في مدرسة واحدة هو النهج الذي اتبعه القباني في إدخال عنصر الغناء في المسرحية، وأضاف أن اسكندر فرح "خرج عن هذه القاعدة في المرحلة الثانية من أعماله، فقدم روائع المسرح العالمي دون الاعتماد على الغناء، إذ لم يعدّه عنصراً أساسياً في العمل المسرحي([69]).

إلا أن نقطة التحول من مسرح القباني كانت على يد "أديب اسحق" (دمشق 1856– بيروت 1885) الذي خرج عن مدرسة القباني وحوّل المسرح من التأليف

([66]) نجم محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث ص375.

([67]) ينظر المصدر السابق ص67.

([68]) ينظر، شاكر مصطفى، القصة في سورية، ص202.

([69]) ينظر، المصدر السابق، ص203.

إلى التعريب إلا أنه لم يتخلّ عن الغناء([70]). كما يرى شاكر مصطفى.

– وهكذا نلاحظ أن شاكر مصطفى فيما قدّمه، حاول أن يؤسس لنقدٍ مسرحي متطور، سار فيه على نهجٍ واضحٍ وحقق منه عدة أغراض:

1– التعريف بالأشخاص الذين ساهموا بترسيخ فن المسرح.

2– الالتفات إلى النتاج المسرحي ودراسته وهذا ما لم نعهده من قبل.

3– التصنيف إلى اتجاهات ومدارس.

4– التأريخ للمسرح، نشأته، ومتابعة اتجاهاته في المرحلة الأولى من نشأته.

5– بروز النقد الفني في المسرح، من خلال ما قدمه من دراسة لتطور المسرحية.

6– تطويره لآراء "محمد يوسف نجم" ومحاولته التوسع فيها.

وهكذا فان "شاكر مصطفى" في عمله هذا يشكل خطوةً متقدمة نسبة إلى أدهم الجندي، إضافة إلى أن مصطلح المسرحية بات استخدامه متداولاً أكثر من مصطلح الرواية.

2– الفترة الممتدة ما بين 1960– 1967:

لقد أدى ظهور بعض المؤثرات في الفن المسرحي إلى نشاط ملحوظ في الحركة المسرحية، والنقد المسرحي اللذين كان لهما الفضل الأكبر في التمهيد للفن المسرحي الذي نشط بعد مرحلة حرب حزيران ويمكن أن نذكر من تلك المؤثرات، بعض المساهمات الفردية والجماعية التي جمعت في نقاط متعددة:

*1– **تبني الدولة للمسارح:*** إذ أحدثت وزارة الثقافة والإرشاد القومي "المسرح القومي" في عام (1959) وقد نصت المادة الأولى من القرار الرسمي الذي أصدرته وزارة الثقافة على ما يلي: "ينشأ في وزارة الثقافة والإرشاد القومي ثلاثة مسارح يتألف كل منها من فرقة فنية أو أكثر، الأول للتمثيل ويدعى (المسرح القومي) والثاني للفنون الشعبية ويدعى (فرقة أمية للفنون الشعبية) والثالث للعرائس ويدعى (مسرح العرائس)([71]).

– وانشىء المسرح العسكري في عام (1960) وأصبح تابعاً لإدارة التوجيه المعنوي في قيادة الجيش، إلا أن التجربة الأولى له كانت في عام (1959)

([70]) ينظر المصدر السابق ص209– 210.

([71]) الكسان، جان، الولادة الثانية للمسر العرب، 1983– ص19.

عندما قدّم مسرحية "حكيم بالزور" لمؤلفها موليير التي أعدها محمود جبر([72]).

– وأسس مسرح العرائس للأطفال في صيف (1960) برعاية وإشراف وزارة الثقافة وتسلم إدارته الفنان عبد اللطيف فتحي([73]) بينما تمّ إحداث فرقة أمية للفنون الشعبية في عام (1960) وظلت قائمة على جهود الهواة حتى عام (1964) إذ انتقلت الفرقة إلى مرحلة الاحتراف وقدمت لوحات شعبية مستمدة من التراث العربي، ولوحات قومية تعبّر عن نضال الشعب العربي وآماله.

– أمّا مسرح الشعب في حلب فقد أسس في (1967/6/25) عندما أصدر وزير الثقافة قراراً برقم (350) نصت المادة الأولى فيه على ما يلي "ينشأ في مدينة حلب مسرح للتمثيل يدعى مسرح حلب القومي، يرتبط بالمركز الثقافي العربي بحلب ويكون تابعاً لمسارح الوزارة وفرقها الفنية"([74]).

*2- **إصدار كتب خصصت للحديث عن المسرح:*** وتجلى ذلك من خلال نشاط "عدنان بن ذريل" في كتابيه (فن المسرحية) 1963 و(الأدب المسرحي في سورية) ويرجح أنه صدر في عام (1965) ونشاط عادل أبو شنب في كتابيه (مسرح عربي قديم) 1963 و (حياة الفنان عبد الوهاب أو السعود) .1973

*3- **اهتمام الدوريات بالمسرح:*** فقد خصصت مجلة المعرفة السورية الصادرة عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي العدد /34/ الذي صدر في كانون الأول عام (1964) للحديث عن المسرح، جزءاً خصص للحديث عن المسرح السوري، وجزءاً آخر خصص للحديث عن المسرح العربي، وجزءاً ثالثاً خصص للحديث عن المسرح العالمي.

*4- **تزايد اهتمام الكتاب بالمسرح:*** إذ تحول بعض الكتّاب من كتابة القصة والشعر إلى الكتابة المسرحية، نذكر منهم، علي كنعان، ومحمد الماغوط، ووليد إخلاصي، وعلي الجندي، واسكندر لوقا، وصدقي اسماعيل، ومراد السباعي.

– إضافة إلى بعض الكتاب الذين جذبتهم أضواء المسرح، فاتجهوا إليه مباشرة ومنهم سعد الله ونوس، وغسان ماهر الجزائري.

– ويرى عرسان أن أهم الأسباب التي أدت إلى هذا التحول وهذا الاهتمام هي: (–إحداث وزارة الثقافة وإنشاء فرقة مسرحية رسمية في القطر، ترعاها الدولة وتنفق عليها وتخطط لها، هي فرقة المسرح القومي مما أبرز حاجة هذه الفرقة

([72]) انظر، المصدر السابق، ص51.

([73]) ينظر، المصدر السابق، ص93– 94.

([74]) ينظر، المصدر السابق، ص59.

للنص المحلي وجعلها تبحث عنه وتعتبره أحد مبررات وجودها الرئيسية.

– تقديم مواسم مسرحية ثابتة ومتنوعة الأمر الذي لفت نظر الأديب العربي إلى دور المسرح وجماهيريته وفعاليته، وربطه أيضاً بحركة التأليف المسرحي العالمية، ووضعه أمامها في مواجهة تحريض على الإنتاج وإثبات الذات.

– تشجيع الدولة لحركة التأليف المسرحي، وشعور الكتّاب بوجود سوق لهذا النوع من الأدب.

– انعكاس نشاط حركة التأليف المسرحي في القطر العربي المصري في كتاب القطر.

– نمو النشاط المسرحي بصورة عامة وارتفاع سويته الفنية ومستوى زيادة الجماهير له)([75]).

– والدارس لهذه المرحلة يلاحظ بوضوح ازدياد نسبة المسرحيات المؤلفة، فمن خلال إحصاء النصوص المسرحية الذي قدّمه الدكتور "أحمد زياد محبك" في مجلة الموقف الأدبي (1986) نجد أن المسرحيات المؤلفة من عام (1945– 1959) قد بلغ عددها (47) مسرحية بينما بلغت (59) مسرحية في الفترة الممتدة ما بين (1960– 1967) ([76]) وهذا يعني أن عدد المسرحيات المؤلفة قفز إلى أكثر من الضعف، ذلك أن الفترة الأولى كانت على امتداد (14) عاماً بينما انحصرت الفترة الثانية في (7) سنوات.

*5– **عودة رفيق الصبان وشريف خزندار من فرنسا؛*** إذ تلقيا التعليم على يدي (جان لوي بارو) و(جان فيلار) وراحا يقدمان نماذج من المسرح العالمي، ساعيين إلى وضع أسس لثقافة مسرحية واعية.

*6– **نشاط النقد الأدبي بسبب نشاط الحركة الأدبية عامة،*** إلا أن النقد المسرحي ظل أضعف أنواع النقد مساهمة في دفع عجلة المسرح، ذلك أنه اقتصر في أغلب نقده على وضع القواعد والأسس التي تستند إليها حركة مسرحية يراد لها التطور والاستمرار، ويمكن أن يلاحظ الدارس عدة أنواع من النقد المسرحي منها:

النقد التنظيري– والنقد التطبيقي– والنقد التاريخي.

([75]) عرسان، علي عقلة، "الأدب المسرحي في سورية"، ص95.

([76]) ينظر، د. محبك، أحمد زياد، ثبت النصوص المسرحية فى سورية 1945– 1985، مجلة الموقف الأدبي . اتحاد الكتاب العرب –دم اط– آذار 1986ص272– 273.

1- النقد التنظيري:

أدرك الناقد المسرحي حالة التخلف والضعف التي يعيشها المسرح العربي عامةً والمسرح السوري خاصةً، فانطلق من دراسة هذا الواقع للبحث عن العقبات التي تعيق حركة تقدم المسرح وتجعله بعيداً عن الكاتب والجمهور.

لذا فقد عمل النقاد على تمهيد الأرضية الصلبة، ووضع القواعد الأساسية التي تسمح ببناء حركة مسرحية متطورة، فصوروا المعاناة واستندوا إليها في طرح الحلول، إذ طالبوا بتحقيق بعض القضايا المادية والمعنوية، فمن هذه القضايا:

1- ضرورة الانطلاق من الواقع المحلي، ذلك أن رياح الواقعية الاشتراكية التي هبت في الخمسينيات قد شملت النقد المسرحي في بداية الستينيات من خلال الدعوة إلى الاهتمام بالمسرحية المعبّرة عن الواقع المحلي، وذلك عن طريق خلق الكاتب المسرحي الواعي، المدرك لمسؤوليته في بناء الحياة، وتطوير النضال الفكري الثوري([77]).

2- نشر الثقافة المسرحية وتعميقها عن طريق تمثل شوامخ الإنتاج المسرحي العالمي والإطلاع على التيارات المسرحية المعاصرة([78]).

3- خلق الممثل المسرحي الجيد، ورفد الحركة المسرحية بالعنصر النسائي عن طريق إحداث معهد للفنون المسرحية([79]).

4- إصدار سلسلة من التراجم ومحاولة الاستفادة من المدارس والجامعات في التربية المسرحية([80])، إضافة إلى إقامة مهرجانات سنوية على الصعيد العربي([81]).

يضاف إلى ذلك بعض المساهمات النقدية التي نظّرت للحركة المسرحية الجديدة وذلك عن طريق البحث في مدى معرفة العرب القدماء للمسرح، ونظرة المسرحيين العرب إلى المسرح الغربي، ومن ثم البحث في تأصيل المسرح العربي وتأكيد هويته العربية.

- ففيما يخص قضية **العرب والمسرح** نلاحظ أن بعض النقاد التفتوا إلى التراث العربي، وراحوا يبحثون عن جذور مسرحية فيه، محاولين إثبات وجود المسرح في مصر وبلاد الحثيين قبل وجوده عند اليونان، إذ رأوا أن المسرح

([77]) ينظر، هنداوي، خليل "استفتاء عن قضايا المسرح" ص89- 90.

([78]) ينظر، الأدلبي ألفة "استفتاء عن قضايا المسرح" ص88.

([79]) ينظر، المصدر السابق، ص88.

([80]) ينظر، شاهين محمد، استفتاء عن قضايا المسرح، ص107- 108.

([81]) ينظر، قطاية سليمان "من مشكلات

اليوناني هو مرحلة ناضجة ومتطورة عن مسرح قديم، وهذا المسرح ولد في مصر وبلاد ما بين النهرين بين الألف الثاني والنصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد([82]).

والحقيقة أن قضية كهذه لا يمكن أن تحسم، وما من شك في أنّها تعدّ المشكلة الأكثر تعقيداً في عالم المسرح، وهي ما تزال موضع أخذٍ وردٍ في مجالس النقاد والدارسين.

بينما يرى آخرون أن عدم وجود النص المسرحي عند العرب القدماء، لا يعني عدم وجود هذا الفن، فالتمثيل حاجة أولية من حاجات المجتمعات البشرية، والتاريخ العربي المكتوب، لم يخلُ من بعض المناظر المسرحية التي لم تستمر، ولم تتطور لتصبح تمثيلاً أو مسرحاً، وإنما ظلت ظواهر مسرحية فحسب([83]).

– إلا أن بعض المنظرين المسرحيين نفوا وجود مسرح عربي قديم أو وجود بذور مسرحية عربية([84]) وبين الإيجاب والنفي يتفق الطرفان في تحديد العوامل التي أدت إلى عدم تطور هذه الظواهر أو عدم وجودها إذ حُصرت في أسباب متعددة:

– أسباب سياسية: فقد وجد أصحاب هذا الرأي أن عدم استقرار العرب القدماء بسبب تفرق كلمتهم والجور السياسي الذي لاقوه، والسيطرة الأجنبية عليهم، كل ذلك حال دون اهتمام العرب بالمسرح، والابتعاد عنه([85]) لكن مما يلاحظ أننا لم نعدم وجود فترات طويلة من الاستقرار في التاريخ العربي، وذلك في القرن الثالث والرابع، وفي عهد الدولة الأموية في الأندلس.

– **أسباب دينية:** ويتفق الطرفان على أن إحجام العرب القدماء عن ترجمة المسرحيات اليونانية يعود إلى:

آ– أن مضمون المسرحيات اليونانية يقوم على تعدد الآلهة، وهذا ما يتنافى مع مبادىء الإسلام الأساسية وهي الوحدانية([86]).

ب– أن مضمون المسرحيات اليونانية، يقوم على الصراع بين الآلهة

([82]) ينظر، صالحاتي نجيب، "ولادة الحوار، ص175.

([83]) ينظر، أبو شنب عادل، مسرح عربي قديم، مطبعة الفن الحديث العالمي، سورية، 1961، ص4–.

([84]) ينظر، الهنداوي خليل، الثقافة المسرحية، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1961 ص2.

([85]) ينظر، عياش، عبد القادر، "مشاهد تمثيلية فى بادية الفرات"، ص68.

([86]) ينظر، أبو شنب، أبو شنب عادل،

والإنسان، والدين الإسلامي قائم على الخضوع لله، والاستسلام لمشيئته([87]).

– **أسباب ذاتية:** ذلك أن بعض النقاد قد رأوا:

آ– أن المسرح فن جماعي اجتماعي والإنسان العربي قد مال إلى الفردية في الفن والحضارة، فالشعر نما وازدهر لأنه يعتمد على الفردية([88]).

ب– أن المسرح يعتمد في بعض جوانبه على الخيال، والعربي تميز بواقعيته وإيمانه بالمعقول والممكن، وهذا ما جعله يبتعد عن تصوير الآلهة وأنصاف الآلهة([89]).

– **أسباب اجتماعية:** ورأى آخرون أن حجاب المرأة من العوائق التي منعتها من المشاركة بالتمثيل([90]) إلا أن ما يدحض هذا الرأي إمكان استبدال المرأة بالشباب المرد، وقد حدث هذا في المجتمعات القديمة عندما كانت الأعراف الدينية تمنع مشاركة المرأة في التمثيل ولنا في تجربة "أبو خليل القباني" خير مؤيدٍ حينما استعاض عن النساء بالشبان المرد في تأدية أدوارهم، وحتى في عهد الإغريق وفي عهد شكسبير، كان الممثلون يقومون بأدوار النساء.

ومن الأسباب الاجتماعية الأخرى التي أوجدها النقاد، والتي حالت دون اقتباس الفن المسرحي كون المسرح يحتاج إلى تحليل العواطف، وهذا ما لم يكن يسمح به الوضع الاجتماعي في تلك العهود([91]).

إلا أن "خليل الهنداوي" وجد أن العامل الرئيسي الذي حال دون معرفة العرب لهذا الفن، هو خنق الفن في تقاليدنا، كالتصوير والنحت والفنون، وهذه الفنون مرتبط بعضها ببعض([92]).

لكن تاريخ العرب الفني ما زال ماثلاً أمام أعيننا يحدثنا عما توصل إليه أجدادنا في فن العمارة والذوق الرفيع، فالمساجد التي بُنيت تدل على ذلك، والأندلس ما زالت تتحدث عن الآثار العربية الفنية إلى يومنا هذا.

– مما تقدم نلاحظ أن هذه الأسباب تعود إلى كوابح في الحضارة العربية الإسلامية، وإلى أسباب نرى عند دراستها أنها ليست جوهرية وأساسية. وهي إن

---

[87] ينظر، أبو شنب عادل، مسرح عربي قديم، ص10.
[88] ينظر، الهنداوي، خليل، الثقافة المسرحية، ص5.
[89] ينظر، الهنداوي، خليل الثقافة المسرحية، ص5.
[90] ينظر، المصدر السابق، ص6.
[91] ينظر، المصدر السابق، ص6.
[92] ينظر، المصدر السابق، ص6.

لم تكن ثانوية في التأثير على إهمال المسرح، فهي ليست بهذه الدرجة من الأهمية والخطورة لتمنع ظهور هذا الفن وتطوره عند الشعوب.

– وفيما يخص القضية الثانية، **وهي نظرة العرب إلى المسرح الغربي**، ذلك أن أكثر النقاد المسرحيين والدارسين، وجدوا أن المسرح فن دخيل، لا جذور له في الأرض العربية، لذا فقد نظروا إلى الأصل نظرة انبهار وإعجاب، ولمّا كان المسرح الغربي هو الأصل فقد لجؤوا إلى التقليد والنقل لمجاواة الحضارة أولاً، والوصول إلى الكمال ما داموا قد وجدوه في المسرح الغربي ثانياً.

والدارس لهذه المرحلة يلاحظ بوضوح، طغيان العروض المسرحية الأجنبية على خشبات المسارح السورية، ويلاحظ أيضاً أن الكتّاب في تعاملهم مع المسرح الغربي قد نهجوا طرقاً متعددة، بعضهم لجأ إلى الترجمة، وغالباً ما كانت تلك الترجمة غير أمينة، وبعضهم الآخر لجأ إلى الاقتباس أو المطابقة في الفن والإخراج وغالباً ما اقتبسوا المناحي الفنية الغربية في كافة اتجاهاتها ومذاهبها وأساليبها.

لكن مع هذا التيار، تصاعدت أصوات، تنادي بتنسيق العمل المسرحي واختيار ما يناسب ذوقنا وشعبنا، إلا أنّ الاختلاف بات في اختيار ما يناسب الذوق العام؛ إذ رأى بعض الدارسين أن المسرحية الكلاسيكية التي تدعو إلى تقديم روائع المسرح العالمي هي الأنسب، ووجد بعضهم الآخر أن جذب الجمهور في العملية المسرحية هو الأهم، وذلك عن طريق محاكاة المسارح الشعبية الغربية.

ومما يلاحظ أن هذه الأصوات، لم تبتعد عن روح التقليد، ومجاراة المسرح العالمي، وهكذا فقد وقع مسرحنا في التبعية للمسرح الغربي، وابتعد عن روح الإبداع والابتكار.

– ولعل هذا ما لفت نظر الكتاب المسرحيين إلى البحث في القضية الثالثة وهي قضية **التأصيل** ذلك أن الكاتب المسرحي أدرك أهمية المسرح كظاهرة اجتماعية، تعبر عن البيئة المحلية، وبدا ذلك واضحاً في ترجمته للمسرح الغربي، عندما بدّل أسماء الشخصيات، وأسماء الأمكنة، وأضاف إلى المسرحيات المترجمة، فصولاً ومشاهد مقتبسة من الواقع المحلي.

لكن وإن كانت هذه المحاولات عفوية، لا تنم عن وعي لحاضر المسرح العربي واستشراف مستقبله، فإننا يمكن أن نعدّها خطوة أولية بدائية، ساهمت في إعطاء المسرح ملامح عربية [illegible].

ومع تقليد المسرح الغربي وفي جو الشعور "بمركب النقص" تجاه المسرح الغربي سمعنا أصواتاً باهتةً تنادي بتأصيل المسرح العربي، وغرسه في التربة العربية، لينمو نمواً طبيعياً عربي الوجه والقلب واللسان، وهذه الأصوات وجدت ضالتها في منحيين:

– **منحى خارجي:** عندما دعت إلى هضم الاتجاهات، والأساليب العامة، التي هي إرث إنساني عالمي، ومجاراتها، مطاوعة للفكر العربي.

– **منحى داخلي:** عندما وجدت أن أصالة الشعب العربي مستمدة من آدابه، وتاريخه، وتقاليده، فدعت إلى دراسة مصادر الفن الشعبي العربي المسرحي المتمثلة في الطقوس والحفلات التقليدية الشعبية والدينية وفي التجارب المسرحية السابقة، التي نشأت مع ولادة المسرح العربي إلى يومنا هذا، ومن التراث الأدبي العربي والشعبي بما حواه من مقامات وسير وحكايات.

ومع أن هذه الأصوات بقيت في حدود التنظير، ولم تلقَ من يترجمها إلى واقع إلا أنها كانت الجنين الذي نما وترعرع ولاقى الحضانة والعناية، بعد نكسة حزيران التي هددت الوجود العربي، وزعزعت كيانه، فتحول الصوت الفردي إلى صرخةٍ جماعية، تبحث عن هوية عربية، لمسرح عربي يمثل الواقع، ويعبّر عن هموم العرب وآمالهم وآلامهم.

2– النقد التطبيقي:

في النقد التطبيقي وجدنا النقاد المسرحيين قد ركزوا على قضيتين هامتين وهما، اللغة والحوار المسرحي، وعلاقة المسرح بالسياسة.

آ– اللغة والحوار المسرحي:

الحوار المسرحي من القضايا التي شغلت النقاد، نظراً لأهميته في التعبير عن الشخصية وعن الفكرة ومن ثم القدرة على التواصل مع الجمهور. عن طريق الأفكار والموضوعات التي يراد التعبير عنها، ويتناول الحوار عندهم بناء الجملة ويعبر من خلاله عن الشخصية بسلاسة وسهولة ولابد أن يختار الألفاظ المعبرة الموحية،([93]) فهو وسيلة التخاطب والتفاهم بين الممثلين، ووجد "ابن ذريل" أن هناك أجزاءً متممة للحوار المسرحي، وعدّها جزءاً منه، وهي الحديث الفردي الذي يعبّر عن المواقف، والحديث السردي، الفردي والجماعي، الذي يعبر عن الأحداث والتطورات التي تحدث وراء الخشبة، فهو يقول: (ويشترط في الحوار

---

[93] ينظر، الهنداوي خليل، الثقافة المس

البساطة والحيوية، وكذلك يشترط في الحديث الفردي البساطة والحيوية، خاصةً وأنه كثيراً ما يضطر المؤلفون فيه إلى البوح والمكاشفة وغالباً ما يكونا معقدين ووجدانيين، ولا شك في أن (الحديث الفردي) أقل حيوية من الحوار إلا أن قيمته في ما يكسب العمل المسرحي من حيوية ورونق)([94]).

لقد ركز الدارس على أهمية كون الحوار سلساً بسيطاً لا تكلف فيه ولا تصنع، حرصاً منه على مساهمته في تطوير العمل المسرحي نحو الحل.

– واكتفى النقاد فيما يخص الحوار المسرحي بالوقوف عند هذا الحد، إذ وصفوه وركزوا على ضرورة البساطة والحيوية فيه، إلا أن القضية التي استغرقت تفكيرهم هي قضية الفصحى والعامية، ويبدو أن الصراع بين الفصحى والعامية الذي شغل الساحة المصرية في تلك الآونة، قد انعكس بشكل مباشر أو غير مباشر على كتابنا ونقادنا؛ إذ أدرك الناقد والكاتب المسرحي أهمية الجمهور المتلقي للعمل المسرحي فلا مسرح بلا جمهور، وهكذا فقد جهدا في البحث عن مسرح ينفعل به الجمهور يظل قريباً منه، ومعبّراً عنه، وراحا يبحثان في قضايا متعددة، ربما كان أهمها عملية التواصل مع الجمهور والتوصيل.

وفي محاولة الاختيار بين الفصحى والعامية برزت الروح القومية واضحة: إذ رأى بعض النقاد أن العامية قد تكون أصدق لهجة في التعبير عن الشخصيات وأقرب إلى الواقع، فدعوا إلى استخدامها في الملهاة وبعض المسرحيات الاجتماعية بينما خص بعضهم الفصحى بالدراما وبعض المسرحيات التاريخية([95]) إلا أن "خليل الهنداوي" الذي وجد في العودة إلى العامية رجوعاً إلى الواقع وجد أيضاً أن استلهام هذا الواقع سيجعل لكل بلدٍ عربي مسرحه الخاص، وهذا ما يتنافى مع الواقع القومي الذي يقوم على الفصحى، لكن هل يعني ذلك أن "الهنداوي قد طالب بضرورة استخدام اللغة الفصحى في الكتابة المسرحية؟

– ربما يكون الهنداوي بدافع من قوميته قد وجد الحل في محاولة (التوفيق بين اللهجتين، فلا ننحدر في عاميتنا ولا نغرب في فصحانا)([96])، وعلة ذلك أن المسرح هو لقاء حي بين ممثل ومتلقي، وعملية التوصيل والتواصل يمكن أن تتحقق عن طريق استخدام اللغة الفصحى المبسطة، ولعل الرأي القائل في

---

[94] ابن ذريل، عدنان، فن المسرحية، دار الفكر، دمشق 1963، ص79– 80.

[95] ينظر، الهنداوي خليل، الثقافة المسرحية، ص48– 49.

[96] ينظر، المصدر السابق، ص49.

التوفيق بين اللهجتين هو الرأي الذي ساد في تلك الآونة، فسلمان قطاية عندما عالج قضية الفصحى والعامية قال: (ولا يزال المسرح العربي في حاجة قصوى وبالغة إلى لغة مسرحية، تجمع بين الفصحى ومتانتها وعراقتها ووجهها الحضاري وإلى مرونة العامية وحيويتها وسلاستها، مع مراعاة الضرورات التقنية المسرحية والبناء الدرامي)([97]).

– وهذه اللغة هي اللغة الثالثة أو اللغة الوسطى التي نادى بها توفيق الحكيم في مصر؛ إذ رأى أن استخدام الفصحى في القراءة يجعل المسرحية مقبولة ومفهومه، أما في حالة التمثيل والتجسيد فإنها تستلزم الترجمة، وفي كلتا الحالتين لا يُركن لا إلى الفصحى ولا إلى اللهجة العامية، لذا فلابد من استبدالها بلغة تتراوح بين الفصحى والعامية، وهي ما أطلق عليها مصجطلح (اللغة الثالثة) ويقصد باللغة الثالثة، لغة لا تجافي الفصحى، وهي في الوقت نفسه ما يمكن أن ينطق به الأشخاص بما يتناسب مع طبائعهم وجو حياتهم([98]).

– وقد توخى من وراء هذه التجربة نتيجتين اثنتين: (أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا، تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الأداب الأوربية، وثانيهما وهي الأهم التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية، بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفن)([99]).

وقد حاول توفيق الحكيم أن يطبق ما قدذمه على لغة مسرحية (الصفقة) 1956 إلا أن تجربته لم تنجح؛ إذ كانت لغة المسرحية مزيجاً من الفصحى والعامية وأدرك توفيق الحكيم ذلك ولم يكرر المحاولة، وكتب بعدها مسرحية (السلطان الحائر) (1960) بلغة فصيحة بليغة.

ب- علاقة الفن المسرحي بالسياسة:

مع نشوء المسرح القومي (1959) سعى النقاد والدارسون المسرحيون إلى تأسيس مسرح ينطلق من قاعدة أساسية هي الجمهور، وأدركوا أن لكل عمل فني هدفاً، وأن الدور الذي يلعبه المسرح لا يقل أهميةً عن الدور الذي تقوم به المؤسسات الثقافية والتعليمية، لذا فقد دأب المسرحيون في هذه المرحلة، محاولين البحث عن مسرح يعي حركة الواقع ويساير حركة التقدم، فالمسرح لم يعد أداة تسلية، بل غدا أداة سياسية واقتصادية واجتماعية، وأضحى انتشاره واستمراره

([97]) قطاية، سلمان "من مشكلات المسرح في سورية"، ص57.

([98]) الحكيم، توفيق، مقدمة مسرحية الصفقة، المطبعة النموذجية، 1956، ص161- 162.

([99]) المصدر السابق، ص162.

مرهوناً بمعالجته لقضايا الشعب، وهمومه وتطلعاته؛ إذ يقول أحد الدارسين: (المسرح أداة سياسية بالدرجة الأولى، ولا يمكن أن يجد مبرراً لوجوده إذا ابتعد عن معالجة القضايا السياسية والاقتصادية النابعة من العصر..)([100]).

– في مرحلة البحث عن المسرح السياسي وجد بعضهم الحل في محاولة خلق الكاتب الواعي (المدرك لمسؤوليته الفنية في إبداع الحياة، وتطوير النضال الفكري الثوري، وفهم المجتمع فهماً صحيحاً وجعله الينبوع لكل فن)([101]) وهذه دعوة صريحة للصدور عن الواقع العربي، والاستمداد منه، والتعبير عنه؛ إذ لا يجدينا أن نستعير ثياب الآخرين– على حد تعبير الهنداوي.

– إن المسرح السياسي– عند أولئك الدارسين، هو المسرح الواقعي الذي يصور الواقع في حركته وتطوره، في تركيزه على القضايا المصيرية في حياة الإنسان العربي، القضايا التي تبعث على تطوير النضال الفكري والثوري، ولعل سلمان قطاية في دعوته إلى المسرح الشعبي، قد أدرك أهمية المسرح السياسي فكان مسرحاً اجتماعياً سياسياً.

– المهم أن دارسو هذه المرحلة أدركوا أن المسرح كان دوماً وسيلة من وسائل النقد السياسي والاجتماعي، وأنه يحمل رسالة ويسعى إلى هدف، وهذا ما حدا بـ"شريف خزندار" أن يطرح فكرة المسرح التوجيهي ويدعوا إليه عندما قال: (.. يجب أن نتوجه بعنايتنا إلى فرض المسرح الموجه المسرح ذي الرسالة، المسرح التاريخي، المسرح السياسي، المسرح الاجتماعي، المسرح النقدي، وبكلمة واحدة المسرح الشعبي)([102]).

إلا أن هذه الدعوات والطروحات لم تنطلق من دراسة ميدانية، بل كانت مجرد تصورات تنظيرية، اعتمدت على نماذج من المسرح العربي القديم والمسرح العالمي، لكننا لانستطيع أن ننكر أهميتها في أنها كانت تؤسس لمسرح يحاول أن يتجاوب مع الواقع، ويعبّر عنه ، ولاسيما أن المجتمع العربي كان يتهيأ للدخول في مرحلة حاسمة، غيّرت مفاهيمه وزعزعت كيانه، يضاف إلى ذلك أنه كان يمر بمرحلة البناء الاشتراكي ، لذا فقد وجد فريق من النقاد والباحثين المسرحيين في مسرح بريخت وأفكاره ، الوسيلة الأنسب التي تلائم مرحلة البناء والتقويم التي تعيشها الأمة العربية آنذاك .

([100]) الصبان، رفيق "استفتاء عن قضايا المسرح في سورية"، ص93.

([101]) الهنداوي، خليل، "استفتاء عن قضايا المسرح فى سورية"، ص89.

([102]) خزندار، شريف "خواطر حول الـ ، ص142.

3- النقد التاريخي:

يمكن أن نتمثل النقد التاريخي، من خلال الكتاب الذي قدمه "عدنان بن ذريل" تحت عنوان "الأدب المسرحي في سورية" إذ رصد فيه حركة التأليف المسرحي في سورية منذ أبي خليل القباني إلى تاريخ تأليف الكتاب، ويرجح أنه صدر في عام (1965) ويتألف من (176) صفحة من القطع المتوسط.

- قسّم ابن ذريل كتابه إلى مقدمه وأربعة فصول، واحتوى كل فصل بابين.

- تحدّث الكاتب في الفصل الأول عن المسرحية العربية الغنائية السورية، إذ تحدث عن تجربة ابي خليل القباني . فنه وأدبه المسرحي . وأشار إلى جهوده في تأسيس المسرحية العربية الغنائية وتأليف المسرحية النثرية الشعرية([103]) ثم تحدث في الباب الثاني عن تلاميذ القباني وتابع تطور المسرحية الغنائية، فوجد أن بريقها قد خفت، لكنها حافظت على الأصول العربية في اختيار الموضوعات، ورأى أن الفترة الممتدة من مطلع القرن العشرين إلى الحرب العالمية الأولى هي فترة المسرح الغنائي والتأليف والترجمة الاقتباس.([104]).

- وفي الفصل الثاني تحدث ابن ذريل عن الخضرمة والتجديد في الفترة الممتدة من ما قبل الحرب العالمية الأولى إلى الحرب العالمية الثانية؛ إذ خصصّ الباب الأول للحديث عن "معروف الأرناؤوط" كاتباً وروائياً ومسرحياً، وعن "عبد الوهاب أو السعود" الذي أسهم في تطوير الأدب المسرحي نحو البساطة والواقعية، واكتسب ثقافته المسرحية عن طريق جورج أبيض في مصر (1911) ومن ثم أسهم في فترة ما بين الحربين العالميتين في تطوير النوادي الفنية.

- وخصّ الدارس الباب الثاني من هذا الفصل، للحديث عن النوادي الفنية وأثرها في تطوير المسرح؛ إذ احتلت مكان الصدارة في فترة ما بين الحربين العالميتين في سورية، وهما على التوالي (نادي الكشاف الرياضي) 1928 و(نادي الفنون الجميلة) 1930 الذي حرص على العناية بالفنون كافة "من موسيقا ورسم وتمثيل" ونادي (دار الألحان والتمثيل) 1932 الذي لم يدم أكثر من سنوات معدودة.

- وقد ربط الكاتب بين تطور المسرحية الرومنطية والواقعية والظروف التي عاشتها سورية في تلك الفترة، ذلك أن الرومنطقية ظهرت في أدب معروف

([103]) ينظر ابن ذريل، عدنان، الأدب المسرحى فى سورية، ص13-26.

([104]) ينظر، المصدر السابق، ص27-

الأرناؤوط وأنور العطار وعدنان مردم بك، بينما ظهرت الواقعية في كتابات "عبد الوهاب أبو السعود"، يضاف إلى ذلك أن الكاتب قد خصّ بواكير التأليف المسرحي بوقفة متأنية في الباب الثاني من هذا الفصل([105]) عندما استعرض مجموعة من المسرحيات التي كتبت في فترة ما بين الحربين، الشعرية منها والنثرية وتناولها بشيء من التحليل.

– أما الفصل الرابع([106]) فقد خصص بابه الأول للحديث عن الاتجاهات الذهنية التي عدّها امتداداً لفترة سبقتها، مع حدوث بعض التطورات التي طرأت عليها، وأكد أن هذا التطور هو جزء من تطور عام شمل الأدب ونتج عن الاتصال المباشر بالثقافة الغربية وتابع في الباب الثاني الحديث عن الاتجاهات الحديثة (الواقعية والنفسية والوجودية والماركسية) التي وجد في كل عمل مسرحي تطبيقاً لها.

– نخلص مما تقدم أن "ابن ذريل" في كتابه وقف وقفة المؤرخ الراصد السارد، على الرغم من أن الكاتب كان يتوقف بين الفينة والأخرى ليعلق على بعض الأراء، يقرّها أو ينكرها، وبدا ذلك واضحاً في الفصل الأول من الكتاب.

أما في القسم الثاني، وتحديداً عندما تحدث عن المسرحيات المؤلفة منذ عام 1929 فقد كان نقدة تأريخياً تحليلياً؛ إذ لخصّ المسرحية وحدد موضوعها، وعيّن الشخصيات فيها، وقاس الزمان والمكان بمقياس المسرحية الكلاسيكية، وأشار إلى اللغة المسرحية إن كانت قد أدت الوظيفة المطلوبة أم لا.

– لقد كان ابن ذريل في نقده سطحياً، لم يتعمق في تحليله، وكان نقده انطباعياً، ولا عجب في ذلك فالنقد الانطباعي هو النقد السائد في تلك الآونة، إلا أن عمل ابن ذريل كان أقرب إلى التعريف بالعمل المسرحي، ومحاولة تقديمه إلى القارىء، لكن الذي يحمد لابن ذريل في هذا الكتاب أنه حاول أن يستخلص المذاهب الفنية الحديثة من المسرحيات المدروسة.

– ولما كان عنوان الكتاب (الأدب المسرحي في سورية) فطبيعي أن يحوي في مضمونه دراسة المؤلفات المسرحية، لا العروض الفنية، علماً بأن الكاتب قال في مقدمته: (في هذا الكتاب صورة صادقة، وأمينة لجانب هام، وشيق، من جوانب الحياة الفنية والأدبية السورية، والعربية، وهو المسرحية السورية فناً

([105]) ينظر، المصدر السابق، ص67– 101.

([106]) ينظر، المصدر السابق، ص102

وأدباً)([107]).

– إلا أن ابن ذريل استدرك هذا النقص في كتاب آخر هو (المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم)([108]) 1971 فاهتم بالعروض المسرحية، وبهذا يكون قد أدرك أن المسرح هو فن وليس نصاً فحسب.

– وتجدر الإشارة إلى أن المؤلف لم يخصص كتابه للحديث عن الفن المسرحي في العاصمة فحسب، وإن كان هو الغالب، بل أشار إلى إنتاج بعض المؤلفين في حمص وحلب وحماه وقدّم إحصاء للمسرحيات المؤلفة، إلا أنه لم يكن إحصاء دقيقاً؛ إذ أهمل بعض المسرحيات ولم يقف عندها، فمن قبيل ذلك مسرحيتا (طلسم الحياة)([109]) 1941 و(ثورة العبيد)([110]) 1937 لمؤلفها عبد الرحمن أبو قوس.

– أما المصادر التي استقى منها دراسته فهي الكتب الأدبية السورية، والمسرحيات المتوفرة ومقدماتها، والمجلات والصحف التي نشرت في مطلع هذا القرن مثل (المقتبس والشرق والعرفان والمقتبس (الجريدة) والأيام، والقبس والاستقلال والناقد وغيرها..) يضاف إلى ذلك المقابلات الشفهية التي أجراها مع الفنانين الممثلين والملحنين والمؤلفين.

– إلا أن ما يؤخذ على "ابن ذريل" في هذا الكتاب استخدامه اللغة الخطابية وكثرة المبالغة فيها، وتكراره للأوصاف، لكن مع هذا– لا نستطيع أن ننكر قيمة هذا الكتاب، وأهميته في كونه أول كتاب يؤرخ ويقيّم تراثنا المسرحي، وإن كان قد سبقه في ذلك عادل أو شنب في كتابه (حياة الفنان عبد الوهاب أو السعود)([111]) 1963 إلا أن أبو شنب أرخ لكاتب مسرحي واحد، بينما أرخ ابن ذريل للمسرح على مسيرة أكثر من نصف قرن تقريباً.

– علماً بأن دراسة "أبو شنب" كانت أقرب إلى التأريخ للسيرة الذاتية؛ إذ تناول شخصية "عبد الوهاب أبو السعود" ودرسها دراسة مفصلة، وتعرض لكل جوانبها، حياة الفنان وبيئته والمؤثرات في فنه، وتكوينه، ومحاولاته الأولى، ونشاطاته التدريبية، وموهبته في التمثيل والرسم وقسّم مسرحياته إلى أربعة أقسام:

([107]) المصدر السابق، ص12.

([108]) ابن ذريل، عدنان، المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم، د.ن. دمشق 1971.

([109]) أبو قوس، عبد الرحمن، طلسم الحياة، المطبعة الوطنية، حلب، 1941.

([110]) أبو قوس، عبد الرحمن، ثورة العبيد، المطبعة العصرية، حلب، 1937.

([111]) أبو شنب، عادل، حياة الفنان عبد الوهاب أبو السعود، الحديث العالمي، دمشق، 1963.

1- مسرحيات المناسبات.
2- المسرحيات المترجمة.
3- المسرحيات التاريخية من التاريخ العربي والإسلامي.
4- المسرحيات الشعبية.

***

- نخلص إلى أن النقد المسرحي في هذه المرحلة، اتسم بالصفات التالية:

آ- عدم مواكبة النقد للعروض المسرحية.

ب- غلبة النقد الانطباعي في الفن والأدب.

ج- كان النصيب الأكبر من النقد للنقد التنظيري، أكثر من النقد التطبيقي.

د- تمركز النقد في أيدي عدد "قليل" من النقاد هم عدنان بن ذريل ورفيق الصبان وسلمان قطاية وشريف خزندار وخليل الهنداوي وعادل أبو شنب وغالباً ما كانت كتاباتهم النقدية ذات نفس قصير. والأهم من هذا وذاك أن النقد في هذه المرحلة افتقد النظرة النقدية المنهجية والموضوعية.

❐❐❐

الفصل الأول

المؤثرات في النقد المسرحي

1- متغيرات الواقع.
2- المسرح الغربي ونقده.
3- نشاط الحركة المسرحية في سورية.

□□□

1- متغيرات الواقع:

لقد أحدثت حرب حزيران (1967) تحولاً في تاريخ الأمة العربية؛ إذ كشفت حقيقة التناقضات التي كان يعاني منها الواقع العربي، وأكدت الحاجة إلى ثورة تحقق الرد على النكسة، فالهزيمة العسكرية كانت تعبيراً عن هزيمة العديد من الأبنية السياسية والاجتماعية والثقافية([1]).

– وقد انصب اهتمام الأدب بعد الخامس من حزيران على موضوع النكسة حاول تحليلها ومعرفة أسبابها، ونتائجها، وأثرها في المجتمع، ولما كان المسرح– أكثر من أي فن آخر– فناً اجتماعياً له حضوره البشري فقد عاش مرحلة النكسة، حاول تقصيها وأطلق صيحات الاحتجاج على الواقع المدان، ومع ظهور بوادر الوعي والالتزام رُفع شعار إعادة النظر في رسالة الأديب العربي([2]) وفي رسالة المسرح بكافة مجالاته وأساليبه، من ناحية التأليف المسرحي، والعمل الفني، ومن ثم النقد المسرحي.

آ– التأليف المسرحي:

لقد كان الخامس من حزيران بمنزلة الشرارة التي فجرت القدرة الكامنة عند الكاتب العربي عامةً والكاتب المسرحي خاصةً، فتوجه للاتصال مع الجمهور بطريقة مباشرة وحاول أن يلتفت إلى الواقع، وينطلق منه، ويعبّر عنه؛ فاتجه إلى تصوير الخلفيات التي أدت إلى النكسة لمواجهتها وتجاوزها، ونهج في ذلك أساليب متعددة.

1– ردة الفعل العفوية والتلقائية:

التي يمكن أن نلمسها من خلال ما قدمته مسرحية "السيل"([3]) 1968 لمؤلفها علي كنعان الذي حاول عن طريق الرمز أن يرسم طريق الخلاص، فالسيل يرمز إلى الغزو الصهيوني الذي اجتاح البلاد عام (1948) ثم عام (1956) ولما لم يحسب الشعب له حساباً، ولم يحتط الاحتياطات اللازمة، اجتاح المنطقة عام (1967) وهدّم وخرّب، وقد جعل المؤلف الحل في التغلب على هذا السيل عن طريق بناء سد منيع يقي العواقب، ويأمن الشعب نفسه وأرضه، من الطوفان.

---

(1) ينظر ، عرودكي ، بدر الدين ، " الظاهرة المسرحية بعد الخامس من حزيران " ، ص 129

(2) ينظر، الموقف الأدبي، "أمام الخامس من حزيران" الموقف الأدبي العدد 2، 1971، ص4.

(3) كنعان، علي، سد مأرب، نشرت تحـ لطليعة، دمشق، العدد 93 عام 1968.

– إن المسرحية لم تهدف إلى الكشف عن أسباب الهزيمة بقدر ما كانت تحاول رسم طريق الخلاص، فهي تمثل الرفض التام والردة الانفعالية للنكسة، وكيفية نفض الغبار عن كاهل العرب، وذلك عن طريق تسخير كل القدرات المتاحة لتجاوز مرحلة النكسة والردّ عليها، والتصدي لها ومجابهتها بنصر حقيقي مؤكد.

2– تصوير الواقع السياسي والاجتماعي:

لجأ الكاتب المسرحي إلى تصوير الواقع العربي بماعليه من تناقضات سياسية واجتماعية، وحاول الكشف عن الأصيل والمزيف في هذا الواقع بعد خلخلته وتفكيكه، فكانت مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)([4]) 1970 لمؤلفها سعد الله ونوس، ومسرحية (الدراويش يبحثون عن الحقيقة)([5]) 1970 لمؤلفها مصطفى الحلاج.

– لقد غاص سعد الله ونوس في الواقع العربي، وحاول أن يضع يده على عوامل الهزيمة، بيّن أسبابها وربط السبب بالنتيجة، وذلك عندما رصد الواقع العربي بمختلف جوانبه، فأظهر التمزق والتشتت وأتيح له (أن ينقل الوضع العربي في اللحظة التاريخية التي تلت الهزيمة جملةً إلى مسرحيته التي لم تكن في نهاية الأمر إلا صورة هذا الوضع العام بمختلف جوانبه السياسية والتاريخية والاجتماعية والفكرية)([6]) فالخسارة والنكسة لم تكن مصادفة، وإنما كانت نتيجة طبيعية للواقع العربي، لقد وضع ونوس مرآة أمام الشعب العربي والأنظمة العربية، لترى الحقيقة، فتواجهها وتجابهها.

– أما مسرحية "الدراويش يبحثون عن الحقيقة" فقد بحثت الواقع العربي من خلال مشكلة "الحرية والالتزام" فالحقيقة التي يبحث عنها الدروايش هي حقيقة واقعية واجتماعية وإنسانية.

– لقد أدرك الحلاج أن الواقع ما دام قائماً، فلابد من التصدي له، ذلك أن العدو لا يفرق بين عربي وعربي، وانطلق من الواقع المحلي ليعبر بشمولية أكبر تعمّ الوطن العربي بأثره، لذا فقد كانت رؤيته بالغة النضج على المستويين الفكري والفني (لأزمة الإنسان العربي في التاريخ المعاصر لا في ضوء الهزيمة وحدها وإنما في ضوء المؤامرة الكبرى على الوطن العربي، تلك التي تؤلف الهزيمة إحدى

---

[4] ونوس، سعد الله، حفلة سمر من أجل 5 حزيران، جمعية المسرح الفلسطيني، دمشق، د.ت.

[5] الحلاج، مصطفى، الدرويش يبحثون عن الحقيقة، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 5 عام 1970.

[6] عرودكي، بدر الدين "الظاهرة المسر ن"، ص136,

حلقاتها)([7]).

3- اللجوء إلى التراث:

لقد ارتبط وعي التراث بمرحلة الهزيمة، فكان بمنزلة العودة الثقافية التي عكست قلق الإنسان العربي وتصدعه، فراح الكاتب المسرحي يبحث عن الهوية المفقودة، وقد وجد ضالته في استلهام التراث، والاستعانة بما يحمله من حوادث وشخصيات تاريخية، ويوظفها بشكل يفسر الظاهرة ويدعو إلى التغيير، ومحاولة تجاوز النكسة، وقد تعددت المسرحيات التي قدمت تفسيراً للنكسة عن طريق استلهام التاريخ وتنوعت؛ إذ اختارت أحداثاً معينة وأسقطت عليها الأحداث الراهنة، فوجهت بعض الانتقادات إلى السلطة العربية والشعب المحكوم.

- لقد حاولت بعض هذه المسرحيات تفسير الظاهرة عن طريق الحادثة التاريخية، وجعلت الشعب هو المسؤول الأول، لأنه لم يتحمل مسؤولية الواقع، فمن قبيل ذلك مسرحية "رأس المملوك جابر"([8]) 1971 لمؤلفها سعد الله ونوس الذي حاول أن يقدم تفسيراً لنكسة حزيران، من خلال تفسير حدث ماضٍ، وهو سقوط بغداد، وقد أرجع الكاتب هزيمة بغداد إلى تقصير الشعب في تحمل المسؤولية، لذا فقد أكدت المسرحية ضرورة اهتمام الشعب بالواقع، والعمل على تفهمه، ودعا إلى المشاركة في تغييره، وتحمل مسؤولية ما يستجد فيه من متغيرات، وضرورة الاهتمام بالقضايا السياسية وعدم المبالاة بها بحجة الخوف والاكتفاء الذاتي بتأمين حاجات الحياة الضرورية([9])، لأن الشرخ الذي يحدث بين السلطة والشعب بسبب ابتعاد الشعب عن السلطة ومراقبتها، يجعل السلطة تتصرف واضعة نصب عينيها مصلحتها الشخصية لامصلحة الشعب والأمة.

- وقد وجهت مسرحيات أخرى بعض الانتقادات إلى السلطة الحاكمة، وأوضحت دورها في النكسة، إلا أن لوم السلطة لا يعني تبرئة الشعب كليةً في تخليه عن مسؤولياته، ويمكن أن نتمثل ذلك من خلال مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب)([10]) 1972 لمؤلفها ممدوح عدوان ومسرحية (المهرج)([11])

([7]) المصدر السابق، ص142.

([8]) ونوس، سعد الله، مغامرة رأس المملوك جابر والفيل يا ملك الزمان، وزارة الثقافة، دمشق، 1971.

([9]) ينظر، د. محبك، أحمد زياد، المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، دار طلاس، دمشق، 1989، ص122.

([10]) عدوان، ممدوح، محاكمة الرجل الذي لم يحارب، الموقف الأدبي، العدد1، دمشق، 1972.

([11]) الماغوط، محمد، المهرج، بيروت،

1973 لمؤلفها محمد الماغوط ومسرحية (كيف تركت السيف)([12]) لمؤلفها ممدوح عدوان أيضاً.

– لقد استمدت مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) أحداثها من التاريخ العربي وتحديداً من جو سقوط بغداد، لتعبر عن الحاضر، ففسرت النكسة بواسطته؛ إذ صورت الشعب مقصراً، وأظهرته بموقف الجبن والتردد، متخلياً عن مسؤوليته، وعن المسؤولية العامة، وأرجع السبب في ذلك إلى طغيان السلطة الحاكمة.

– أما مسرحية (المهرج)، فقد صورت حالة التمزق والتخلف التي مُني بها الوطن العربي، فما كان من (عبد الرحمن الداخل) إلا أن امتشق سيفه لإعادة الكرامة للوطن بعد أن علم بحاله، وما وصل إليه من أوصال متقطعة، إلا أنه أوقف على الحدود العربية، وأسر بوصفه مجرماً كان قد غزا أرض اسبانيا، وتم التفاوض عليه مع ممثل حكومة (اسبانيا) وسلم للحاكم الاسباني مقابل عدة أطنان من مواد غذائية ثمناً لم.

– قدمت المسرحية انتقاداً للواقع، بل للشعب الذي يتسكع على أرصفة المقاهي يجذبه الفن الرخيص ويفتقد الوعي السياسي([13])، ومثلت إحدى المسرحيات التي اهتمت بالحاكم، ودوره الانهزامي في قيادة الشعب بعد نكسة حزيران، لقد ركز الماغوط على الشخصية التراثية الثائرة، وهذه تعدّ ظاهرة من ردات الفعل الطبيعية لما خلفته الهزيمة من آثار في الوجدان العربي، فكان التراث مطيةً لطرح فكرة الصراع الاجتماعي والعدل والتحرر.

– ولعل هذا ما لمسناه واضحاً في مسرحية (كيف تركت السيف) لمؤلفها ممدوح عدوان؛ إذ طالب الكاتب بالعمل الثوري والممارسة الحقيقية، والابتعاد عن التنظير، ودعا دعوة صريحة إلى حمل السيف لأن الزمن زمن الفعل، لا زمن الكلمة، لذا فقد استلهم شخصية (أبو ذرٍ الغفاري) وحاول تثويرها على المستوى النظري لأن أبا ذرٍ حارب الاستغلال والاحتكار بلسانه في عهد "عثمان بن عفان" إلا أن ذلك لم يؤدِ إلى نتيجة لهذا فإن السؤال ظل يطارده في المسرحية "أين تركت السيف"([14]).

([12]) عدوان، ممدوح، كيف تركت السيف، دار ابن رشد، بيروت.

([13]) ينظر، د, محبك، أحمد زياد، المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، ص136.

([14]) ينظر، مصطفى، رمضاني، "توظيف التراث في إشكالية التأصيل في المسرح العربي"، عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، ، ص101.

4- الاتجاه نحو المسرح السياسي:

- لقد كان المسرح الاجتماعي هو السائد قبل الخامس من حزيران، إلا أنه بعد النكسة أخذ يضمحل ليحل محله المسرح السياسي، نتيجة رد فعل مباشر وحاسم على النكسة.

- إلا أننا لا نستطيع أن نقول: إن المسرح السياسي هو ابن الخامس من حزيران لأن المسرح العربي كان سياسياً منذ نشأته الأولى إلا أنه اتسع وانتشر بعد النكسة، فنقطة التحول كانت بسبب الحرب الحزيرانية، والإحساس بوطأة التجزئة وكثرة الضغوط على الوطن العربي.

وربما تكون نقمة الكاتب إثر النكسة على الواقع العربي لها الأثر الأكبر في هذا التحول؛ إذ وقف المسرح مجابهاً للسلطة وألقى اللوم عليها، وأدان عدم اكتراث الشعب بتسيير أموره وإحجامه عن تقرير مصيره، وقيادة دفة الحكم.

ففي مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) لمؤلفها سعد الله ونوس التي عدّها بعض الدارسين البداية الواعية لمسرح اليسار السياسي([15]) نجد أن الممارسة المسرحية قد امتزجت بالممارسة السياسية، فالمسرح عند ونوس أصبح تجمعاً سياسياً تطرح فيه القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية لمناقشتها.

- إلا أن ما يؤخذ على المسرح السياسي إجمالاً في ذلك الوقت أنه:

آ- لم يقدم رؤية متكاملة لهزيمة حزيران والواقع العربي.

ب- ظل عاجزاً عن إيجاد مفهوم جديد للمسرح يتجاوز المفهوم السائد.

ج- افتقر إلى النضج السياسي والفكري عندما تصدى لأزمة لها جذورها في التاريخ العربي المعاصر، ولها جذورها في الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي([16]).

ب- العمل الفني:

- إذا كان الكاتب المسرحي بعد حزيران، عاد إلى التراث واستلهم منه الحوادث والشخصيات يقيناً منه أن التراث هو الأرث الذي يحمل معنى البطولة والأمجاد لترميم الواقع المهزوم، وللبحث عن الهوية العربية، فطبيعي- وللأسباب نفسها- أن يبحث الفن المسرحي عن صيغ جديدة تبعده ولو بشكل جزئي عن التقليد والتبعية.

([15]) ينظر، عصمت، رياض، بقعة ضوء، دار الثقافة، دمشق، 1975، ص93.

([16]) ينظر، عرودكي، بدر الدين، "الظا[illegible]ن حزيران"، ص149- 150.

– ولمّا كان المسرح لقاءً جماهيرياً، يسعى إلى التأثير بشكل أو بآخر، فقد لجأ بعض المسرحيين إلى استخدام صيغ مسرحية جديدة، حاولوا توظيفها بشكل يؤدي إلى تغيير طبيعة المسرح وتبديل وظيفته، لذا فقد خرجوا عن أصول الدراما وذلك عن طريق خرق الجدار الرابع، ونفي الإيهام المسرحي ليتمّ التواصل بين الخشبة والصالة، خصوصاً بعد ما لمسوا وجود غربة قائمة بين الممثل والمتفرج، وأيقنوا أن أهم أسبابها هو شعور الجمهور بابتعاد الفن المسرحي عنه، لأنه لا يمثل واقعه، ولا ينتمي إلى بيئته.

– وقد كان خروج الفن المسرحي في بعض جوانبه عن أصول الدراما الأرسطية ضرورة لابد منها بسبب تغيير مهمة المسرح بعد النكسة؛ إذ انتقل من الدور التنفيسي إلى الدور التحريضي خصوصاً أن قاعدة الجمهور قد اتسعت، وأصبح مركز استقبال جميع الفئات والطبقات، وربما قد تأثر المسرح بما فرضته البرجوازية الصغيرة المثقفة من شكل مسرحي جديدة، لتحقق حلمها، وتصل إلى هدفها عن طريق الجدل والمماحكة([17]).

– وقد يعود السبب في خروج المسرح في فترة ما بعد النكسة من أصول الدراما إلى تقليد المسرح الغربي، ذلك أن المسرح الغربي راح يحطم أصول الدراما منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إلا أن رياح التغيير لم تصل إلى مسارحنا إلا في الستينات من هذا القرن عندما أخذ المسرح يبحث عن صيغ جديدة تتلائم مع التغيرات الحاصلة ليقوم بعمله كعضو فعّال في تغيير المجتمع.

– ويمكن أن نعدّ مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) لمؤلفها سعد الله ونوس خير أنموذج لما قدمنا؛ إذ أصبح المسرح في هذا العمل المسرحي سياسياً وبلا أبطال متميزين، وبلا خشبة، وغدا تجمعاً سياسياً تطرح فيه القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية وتناقش.

– ولم يكتفِ المسرحيون بالخروج عن أصول الدراما، بل أخذوا يستلهمون الصيغ الشعبية في بعض الأعمال المسرحية، ذلك أن البحث عن صيغة جديدة لمسرح عربي قد شكّل الركيزة الأساس في البحث عن الهوية العربية لمسرح عربي جديد يعي دوره في بيئته وواقعه، لذا فقد لجأ بعض الكتاب المسرحيين إلى التراث العربي واستعانوا بالعناصر المسرحية فيه، فالتراث هو منبع ثقافة الأمة، والمأثور الذي يحمل مكونات الحضارة والفكر.

– وقد يكون في طرح مهمة جديدة للمسرح أو في تغيير طبيعة الجمهور

([17]) ينظر، بلبل، فرحان، "الأدب المسر ، ص13– 14.

المسرحي سبب مباشر في الاتجاه إلى التراث واستلهامه وهذا ما عبّر عنه سعد الله ونوس عندما قال: (إننا نريد مسرحاً للجماهير، أي للطبقات الكادحة من الشعب.. إننا نرفض القوالب الجاهزة لأن المهم ليست هي القوالب.. إننا نصنع مسرحاً لأننا نريد تغييراً.. وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً)([18]).

– وحاول ونوس أن يطبق أفكاره تلك، فلجأ إلى التراث، واستلهم جو المقهى الشعبي في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" واعتمد فيها على شخصية الراوي الذي يكمل ذلك المكان الشعبي الذي اختاره، وبنيت المسرحية بناء تركيبياً، إذ تألفت من قسمين ودارت حوادثها في مكانين وفي زمانين، واعتمدت أسلوب المسرح داخل المسرح.

– لقد صورت المسرحية الحكواتي، وهو يقرأ قصة الخلاف بين الخليفة ووزيره في مقهى شعبي، ثم يقوم ثلاثة أشخاص يرتدون الزي العباسي بتمثيل مشاهد متقطعة لما يقوله الحكواتي، وهو في الوقت ذاته، يقطع هذه المشاهد بين الحين والآخر، ليقرأ من كتابه، ويشاهد الجمهور رواد المقهى وهم يتابعون الحكاية ممثلة ومحكية، وقد يكون ونوس قد حقق بهذا الأسلوب تنبه الجمهور، وأثار وعيه، وأبعده عن الوهم وساعده في عملية الفهم ومنحه فرصة للتفكير والحكم([19]) وقد اقترب ونوس في هذا الاتجاه من مسرح بريخت في التغريب وإثارة الوعي.

– لقد اعتمدت مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" على طبيعة الفرجة في بلادنا، ولعل الهدف الذي توخاه هو تحقيق التواصل مع الجمهور العربي، ولاسيما أن العربي مشغوف بالقصّ والحكاية الشعبية، وقد كان ونوس في عمله هذا وفي أعمال أخرى يسعى إلى تأصيل المسرح العربي، ومحاولة تحقيق التأثير في الجماهير العربية بهدف تنويرها وتغييرها.

– وقد جمع كتّاب مسرحيون آخرون بين تقنيات المسرح العالمي، وتقنيات الفرجة الشعبية الاحتفالية في بلادنا، فمن قبيل ذلك مسرحية "كيف تركت السيف" لمؤلفها ممدوح عدوان؛ إذ اعتمدت المسرحية على السيرة الشعبية والرواية، وتداخل الأزمنة، وهذا ليس مستغرباً ذلك أن تطوير أشكال البناء المسرحي لم تعتمد على التراث واستلهام أساليبه فحسب، وإنما استفادت من أشكال البناء الفني في المسرح العالمي.

([18]) ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي، ص 12– 13.

([19]) ينظر د. محبك، أحمد زياد، المسرح العربي المعاصر ص 299.

ج- تغيير طبيعة النقد المسرحي:

– النقد الأدبي والفني جزء لا يتجزأ من نشاط الفكر العام أو الوضع الثقافي للمجتمع يتأثر به ويؤثر فيه سلباً أو إيجاباً، والنقد يقوم على الأدب والفن، وما لم يوجد الأدب والفن، لا يمكن أن يوجد النقد.

– ولما كان التغيير الذي فرضته المرحلة قد شمل المسرح، وذلك عندما أخذ يبحث عن صيغ جديدة تناسب الطبيعة العربية فناً وتأليفاً، فطبيعي أن يشمل النقد المسرحي؛ إذ غيّر مساره، واتجه اتجاهاً آخر، وذلك عندما انتقل من مرحلة التعريف بالمسرح الغربي، وبأعلامه، ومحاولة تبيان اتجاهاته، إلى تقديم دراسة تنظيرية وتطبيقية لواقع المسرح العربي، وأضاف إلى المقالات والدراسات النقدية ذات التعليق المباشر على المسرحيات المترجمة والمعربة، دراسات تشمل المسرح المحلي والعربي.

– وإذا كانت مرحلة حزيران، مرحلة تطوير طبيعي في المسرح على الصعيد التأليفي والفني، فإنها كانت في النقد المسرحي على الصعيد التنظيري والتطبيقي صرخة نادت بمفاهيم جديدة، وفرضت أساليب حديثة، وإذا ما توخينا الدقة فإننا نستطيع أن نرسم خطاً واضحاً للنقد المسرحي بعد النكسة ونحدده بالسمات التالية:

1- علاقة المسرح بالمجتمع:

أدرك النقاد أهمية المسرح وفاعليته في الدفع الثوري، وبدؤوا يتساءلون عن طبيعة المجتمع العربي، وآلية نموه، ليدركوا طبيعة الشكل المسرحي، ويصلوا إلى شكلٍ مسرحي عربي ملائمٍ للمسرح العربي، وأيقنوا خطورة كون المسرح حركة شكلية لا علاقة لها بالواقع العربي، ومن هنا فقد كانت دعوة سعد الله ونوس في "بيانات لمسرح عربي جديد" تقوم على فهم طبيعة العمل المسرحي ودوره الاجتماعي والفني، عندما أعلن أن (أي تنظير للمسرح لا ينبع من الممارسة الفعلية للعمل المسرحي، ومن الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية، يظل مجرد جهدٍ ذهني قاصرٍ. لا يستطيع أن يستكشف جوهر هذه الظاهرة، وطبيعتها المركبة كظاهرة اجتماعية ثقافية([20]) إنه ينظّر لمسرح عربي يعي دوره في بيئته، ويرى السبيل إلى هذا الوعي من خلال الجمهور.

فالمسرح هنا حدثٌ اجتماعي، والجمهور عنصر أساسي لا يمكن الاستغناء عنه وهذا أمر بدهي في عالم المسرح، إنما الجديد الذي طرحه ونوس، في

---

[20] ونوس، سعد الله، "بيانات لمسرح ع

العصر الحديث هو الانطلاق من طبيعة الجمهور المتفرج، تحديد هويته، وتمييز تركيبه الاجتماعي والثقافي، ومن ثم تحديد مضمون الأعمال المسرحية والأفكار المطروحة، وإيجاد القالب الذي ستقدم من خلاله هذه الأفكار والمضامين، كل ذلك يقدم فيما تعود عليه هذا الجمهور ليكون أقرب إلى الفهم والإدراك، ليخطو بعدها الخطوة الإيجابية التي يسعى إليها المسرح وهي القدرة على التغيير والفعل، فهو يقول: (لأن تحديدنا جمهورنا يتضمن بشكل أو بآخر موقفنا من هذا الجمهور، وما نريد أن نحمل له من خلال فهمنا لحاجاته، ووعينا بقدرات المسرح على التغيير والفعل، إننا إذ نختار الجمهور، إنما نتخذ موقفاً فكرياً واجتماعياً هو بالذات الذي سيملي علينا مضمون أعمالنا، والأفكار التي نريد التبشير بها)([21]).

– لقد أفاد ونوس "من تجربة بريخت في تحديده لمهمة المسرح، ذلك أن بريخت أراد من المسرح أن يغيّر العالم لا أن يفسره، وأفاد أيضاً من تجربة روادنا الأوائل، ومنهم النقاش، عندما وعى طبيعة المتفرج العربي، واختار له مسرحاً يناسب هذه الطبيعة، فقدّم الأوبرا لأنها أحب من التراجيديا عند قومه وعشيرته([22]) وأفاد من تجربة القباني عندما اختار موضوعاته من التراث العربي([23]) لأن هذا التراث يعيش في وجدان الإنسان العربي.

– ولعل قضية الانطلاق من الجمهور، والارتباط بواقعه جعلت المسرحيين العرب يركزون على المسرح الطليعي، وطليعة المسرح تعني الثورية، وتكمن قدرته في مدى ارتباطه بالجماهير، والتعبير عن همومها وقضاياها.

– فالمسرح الطليعي هو مسرح ملتزم بقضايا الجماهير، ومرتبط بالواقع يعبّر عن المجتمع وينفذ إلى أعماقه، وقد تحدث أحد الدارسين في الندوة التي عقدت في مهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية (1971) عن هدف المسرح الطليعي ورأى أن قدرته تكمن في أن نتعمق ذواتنا وواقعنا، وأن نتبين أشكالنا، جرحنا مأساتنا، وأن نحسن التعبير عنها تعبيراً يتيح لها الجماهيرية والفعل والتأثير والتحريك والقدرة على تجديد الإنسان لمواجهة أعبائه ومسؤولياته([24]).

– لذا فقد سعى النقاد المسرحيون جاهدين إلى الدعوة إليه، والحث على تحقيقه؛ إذ وجدوا فيه مسرحاً يتجاوز المألوف (يفجر أطراً قائمة ليبدع وليخلق

([21]) المصدر السابق، ص9.

([22]) ينظر، النقاش، مارون، أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، 1869.

([23]) ينظر، آل الجندي، أدهم، أعلام الأدب والفن، ص248.

([24]) ينظر، العالم، محمود أمين، "افتتاحية الندوة [illegible] المسرح الطليعي ودوره الحضاري" المعرفة، دمشق، العدد 117، ت2، 1971.

أطراً جديدة وموضوعات جديدة، إنه مشارك ومعبّر عن حركة الجماهير عن ديالكتيك الإنسان بالضبط يضاف إلى ذلك أن المسرح الطليعي لا يهدف إلى إيقاظ التأمل([25]) عند الإنسان بقدر ما يهدف إلى تحريك الإنسان ليشارك في تحقيق ما يصبوا إليه.

– إن المسرح الذي نظّر له النقاد، ودعوا إليه، هو المسرح الثوري الذي يبني الإنسان، ويحثه على الثورة، بعد أن ينطلق من واقعه الذي يعيشه، ويهدف إلى بناء مستقبل أفضل، يتجاوز فيه التخلف والتمزق، ويسعى إلى لقاء الإنسان بأخيه الإنسان.

– وحاول "بدر الدين عرودكي" أن يقدم دراسة للظاهرة المسرحية بعد الخامس من حزيران، فرأى أن المسرح، لم يقدم رؤية سياسية واضحة للواقع، فلما وقعت فوجيء وصرخ وكأن كارثة هبطت من السماء، ويضيف أن المسرح شارك في الخديعة لأنه لم يتطرق إلى الأسباب التي أدت إلى النكسة([26]).

– وحاول "عرودكي" أن يثبت أن حزيران، بدا حداً فاصلاً بين مرحلتين تاريخيتين، وتساءل إن كان قد أحدث تغييراً عميقاً في تحديد وظيفة المسرح وعلاقته بالواقع من خلال دراسة بعض الأعمال التي جاءت بعد نكسة حزيران، إلا أنه أثبت في نهاية بحثه أن حزيران على مستوى الظاهرة المسرحية لم يكن سوى حدث عابر لم يتغلغل في الواقع إلى أساس المسرح العربي([27]).

– ولكن الحقيقة التي لابد أن تقال: إن حزيران قد نقل المسرح العربي نقلة نوعية، وأثر تأثيراً كبيراً فيه، ويكفيه أنه نقل الفن المسرحي من مرحلة التخبط والتشتت في التقليد الأعمى، والتبعيه العشوائية، إلى مرحلة البحث عن الذات القومية، ومحاولة إيجاد الهوية المسرحية العربية.

2– تلمس الذات القومية وتوضيح هويتها:

إن المواجهات الاستعمارية على الوطن العربي، جعلت إنسان هذا الوطن يفكر في تكوين شخصية مستقلة في الأدب والفن والفكر، وقد تنبه الرواد المؤسسون إلى غربة المسرح بشكله الغربي عن الجمهور، فحاولوا تأسيس مسرح عربي أصيل عند غرسهم البذرة الأولى، إلا أن هذه المحاولات التأصيلية، والمحاولات التي جاءت بعد المرحلة الأولى من تأسيس المسرح، نجحت حيناً

([25]) المصدر السابق، ص44.

([26]) ينظر، عرودكي، بدر الدين، "الظاهرة المسرحية بعد [illegible] من حزيران"، ص127– 128.

([27]) ينظر المصدر السابق، ص151.

وتعثرت أحياناً، إلى أن جاءت نكسة حزيران (1967) فبدأت محاولات جدية واعية، فرضتها المرحلة التاريخية، لخلق هوية متميزه للمسرح العربي.

– والهوية هي التميّز، هي التفرد بميزات وخصائص تنبع من الذات العربية ومن الواقع العربي، ومن التراث العربي ومن اللغة العربية، والتأصيل في المسرح يعني ربط الظاهرة المسرحية بالمجتمع العربي، وتعبيرها عنه، وتكوينها ظاهرة تحمل سمات المجتمع العربي، وتمثل هويته، في اللغة والتاريخ والتكوين الفكري والحضاري والروحي.

– لذا فقد أدرك المسرحيون العرب أن ضرورة الاهتمام بالتراث، وإقامة جسور بينه وبين الواقع يمكن أن يعدّ خطوة إيجابية في البحث عن الذات القومية، ذلك أن العودة إلى التراث هدفت إلى الكشف عن روح الأصالة في أمتنا، من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ الدائبة.

– وقد يكون اللجوء إلى التراث، والاستعانة به، أحد الردود على رفض الفكر الاستعماري، الذي حاول طمس الشخصية العربية، لذا فإن الدعوة إلى استلهام التراث لم تقتصر إلى الاستعانة بالحدث التاريخي، وإنما تعدت ذلك إلى استلهام الشخصيات التراثية والصيغ الاحتفالية فيه، وبهذا تكون الدعوه واضحة إلى استبدال العلبة الإيطالية بمسرح جديد يستجب لمتطلبات الجمهور العربي، ويحقق عملية التواصل.

– إلا أن هذا لا يعني أن نفرغ إلى التراث دون الحاضر، بل لابد أن نتمثل ذلك التراث في الموضوعات التي لها مساس بالواقع العربي، وأدركوا قيمة التفاعل الحي مع التراث أي إحياء ما كان حياً، وما يبشر بإمكانية استمرار الحياة(28).

–وهكذا فإن تلمس الذات القومية وتوضيح هويتها جعلت المسرحيين العرب يبحثون عن طريقة مميزة في مخاطبة الجمهور وهذه الطريقة يمكن أن تتم عن طريق محادثته بأمور صادرة عن حضارته، وذلك بخلق نص مسرحي عربي ترتسم فيه شخصيات عربية، ويحوي مواقف عربية قادرة على أن تتغير وتغير، تتفاعل وتفعل، وتمتثل فيه الروح العربية، من ناحية التأليف والعرض المسرحيين، وهذه دعوة صريحة إلى ضرورة الاستفادة مما وجد في حياتنا الاجتماعية وآدابنا وتراثنا من خصوصية فنية.

---

(28) ينظر، الخطيب، حسام، "مقترحات ..... ظاهرة باتجاه نظرية عربية في الأدب"، الموقف الأدبي، العدد 121 أيار 1981، ص23.

– ولعل محاولة البحث عن طريقة مميزة في مخاطبة الجمهور، لتحقيق عملية التواصل على صعيد النقد والممارسة، جعلت النقاد والدارسين المسرحيين يدعون إلى التجريب المستمر، للوصول إلى الإبداع والابتكار، وللوصول أيضاً إلى شكل مسرحي ملائم (فالتجريب ليس هو المغامرة لكنه محاولة لاكتشاف الذات)(29).

إن التجريب الدائب المستمر، قد يحقق الهوية العربية عن طريق تمثل الواقع العربي وتجاوز مرحلة التعريب، وهو تجريب يُقام بقصد تطوير الصيغة المسرحية، وبقصد إيجاد الذات العربية الاجتماعية، للوصول إلى المسرح العربي الأصيل شكلاً ومضموناً.

2- تأثير المسرح الغربي ونقده:

لقد كان للفن المسرحي الغربي باتجاهاته المتنوعة، التأثير الأكبر في الفن المسرحي الغربي ونقده؛ إذ لم يخلُ قلم ناقدٍ مسرحي من التأثير بالنقاد الغربيين، وبالطروحات الفكرية النظرية، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

– وقد يعود السبب في ذلك إلى انعدام الثقافة المسرحية العربية، وانقطاع جذورها في التربة العربية، لذا فإننا لا نستغرب دعوة بعض الدارسين المسرحيين(30) إلى ضرورة تمثل شوامخ المسرح العالمي كمرحلة أولى تليها مرحلة الخلق والإبداع، والهدف من وراء ذلك هو التدريب على الفن المسرحي، والمساهمة في تنمية ذوق الجمهور وتربيته.

– لقد تعددت مصادر التأثر بالمسرح الغربي وتنوعت ويمكن أن نحصرها بالنقاط التالية:

آ– البعثات العلمية إلى دول أوربا الغربية والشرقية لتلقي علوم المسرح وفنونه، علماً بأن التأثير لم يقتصر على المبعوثين إلى الدول الأجنبية فحسب، بل شمل أولئك الذين تلقوا تعاليمهم المسرحية في مصر العربية، ذلك أن المسرح المصري قد هضم مقولات أرسطو في المسرح، وتمثلها في أكثر أعماله المسرحية، يضاف إلى ذلك استيعابه المقولات البريختيه، ولاسيما أنه لاقى الظروف المواتية لذلك، تقول فريدة النقاش: (في حين فتحت هذه العروض الباب أمام مناقشة

(29) اخلاصي، وليد، "النص المسرحي بين التجريب والتعريب"، الحياة المسرحية، العدد 2 خريف 1977، ص112.

(30) ينظر، الصبان، رفيق، استفتاء عز 92.

واسعة لأسس المسرح الملحي كما طرحها بريخت فبرز الكورس والأداء البريختي والمعلومات وروجت لترجمات نصوص كثيرة من كتاباته، وكتابات بسكاتور، طورت بسرعة فائقة أدوات العرض المسرحي وأشكاله، وحدثت تغيرات في أشكال الأداء من الإضاءة، في استخدام الخشبة وفي العلاقة مع الجمهور، وكانت أرض الواقع ممهدة لتقبل كل هذه الظواهر، والاستجابة لها بقدر ما كانت هي نفسها تعبيراً عن التغيرات المحسوسة وأهمها على الإطلاق أنها مثلما استمعت إلى صوت القوى الاجتماعية الجديدة، فقد جاءت بممثلين لهذه القوى إلى المسرح لم يكن باستطاعتهم أبداً أن يدخلوه، وكان ذلك نتيجة مباشرة للسياسة الثقافية للدولة التي عبأت أجهزتها الإعلامية المناخ الأيديولوجي كله بشعارات الاشتراكية)([31]).

– إن انتشار المسرح الأوربي في مصر عن طريق العروض المسرحية، وعن طريق البعثات العلمية، أدى إلى تمثله في المسرح العربي المصري، ومن ثم أدى إلى تأثر المسرح السوري بهذا المسرح عن طريق التبادل الثقافي، وتجدر الإشارة إلى أن الأوضاع التي مرت بها البلاد ساهمت في تحديد نوع هذا التأثير، فالمؤثرات غالباً ما تكون مرتبطة بالتغيرات الحاصلة، والولادة الجديدة لمسرح جديد، ومفاهيم نقدية مسرحية، انبثق في أرض حبلى بالمتغيرات.

ب– وفرة الترجمات المطبوعة من كتب ومسرحيات، وقد ساهمت سلسلة المسرح العالمي المصرية، وسلسلة من المسرح العالمي الصادرة عن وزارة الإعلام في الكويت بالقدر الأكبر منها، إضافة إلى ما قدمته الدوريات على صفحاتها من مقالات نقدية مسرحية مترجمة، ومن مسرحيات مترجمة أيضاً.

ج– الدراسات الأدبية والنقدية؛ إذ شهدت البلاد بوادر تغيرات في الواقع السياسي والاجتماعي، فالانفتاح على العالم الخارجي، أدى إلى تفاعل بين الثقافة العربية والثقافة العالمية، وظهرت التجمعات الأدبية، فمن قبيل ذلك رابطة الكتاب السوريين (1954)([32]) التي خلقت جواً من الصراع الفكري بينها وبين الاتجاهات الأخرى، وجعلت الدوريات مجالاً لها.

– إن الفلسفة الوجودية التي برزت في فرنسا وبلاد أوربا، والتي جعلت الأدب القصصي والمسرحي وسيلة للتعبير عن أفكارها، كانت مصدر تأثر للثقافة العربية في الخمسينات من هذا القرن.

([31]) النقاش، فريدة، "بريخت والمسرح السياسي في مصر"، مجلة قضايا عربية، العدد 12– 1980، ص146.

([32]) ينظر، سليمان، نبيل، النقد الأدبي ارابي، بيروت، 1980، ص131.

– كما أن احتكاك العرب بالبلدان الاشتراكية في سورية في أواسط الخمسينيات بدا أكثر عمقاً؛ إذ دخل في نسيج المرحلة سياسياً وعسكرياً وثقافياً، ومع أن الصوت الماركسي بدأ يتراجع مع قدوم الستينات، إلا أن (ترجمة النصوص الأدبية والسياسية والفلسفية وسواها، ذات التوجه الماركسي، أخذت منذ الفترة تتواتر وتفعل مع ما سبقها فعل الخميرة، الذي سيبدأ عطاءه الثقافي في المرحلة التالية، حيث عاد الخطاب الماركسي إلى الساحة بصيغ أخرى أكثر تنوعاً وتجذراً وامتلاءً)[33].

– وما قلناه عن فترة الخمسينيات ينسحب على فترة الستينيات إلا أن ملامح التيارات الفكرية والفنية من وجودية وماركسية وفرويدية وقومية قد تبلورت، واطلع النقاد العرب على النقد الغربي باتجاهاته كافة. فقد كثر الحديث عن (إليوت ولوكاتش وغارودي وفرويد وكامو ويونغ وسارتر) فهذه التيارات بما مثلته من انتماءات متباينة كانت المنابع التي أغنت الحركة النقدية.

– وهكذا فإن المتتبع لمؤثرات الفن المسرحي الأجنبي في الفن المسرحي العربي في سورية، يرى بوضوح أن التأثير كان عن طريق مدرستين لعبتا دوراً بارزاً في تكوين جوهر المخيلة الدرامية للنص المسرحي والنقد المسرحي.

– لقد شكلت المدرسة الكلاسيكية بأصولها وفروعها وتقاليدها ونظرياتها الهاجس الأول لدى المسرحيين العرب في سورية، وهي تلك المدرسة الممتدة بجذورها إلى الشكل اليوناني مروراً بشكسبير وراسين، وانتهاء بالكتاب المحدثين أمثال تشيخوف وآرثر ميلر وغيرهما، والحقيقة فإن النظرية الأرسطية في المسرح لم تفارق المسرحيين العرب في سورية كتّاباً ونقّاداً؛ إذ أصرّ معظم المسرحيين على ضرورة المحافظة على أصول البناء الدرامي الأرسطي، وراح النقاد المسرحيون يقيسون الأعمال المسرحية وفق مقاييسها، وجعل المنظرون المسرحيون الدراما الأرسطية هي المثل الأعلى، فانطلقوا منها، وحافظوا عليها.

– أما المدرسة الثانية فكانت في ثورة بريخت على القواعد الكلاسيكية للمسرح. ومما ساعد على تقبل أفكار بريخت هو تلك التغيرات التي حلت بالأمة العربية، خصوصاً في سورية، ولاسيما أنها كانت تسير في مرحلة البناء الاشتراكي، لذا فقد حظيت آراء بريخت بالقسم الأوفر في الانتشار، ففي أكثر المحاولات الفنية والنقدية، التطبيقية والتنظيرية، كان بريخت ماثلاً إما في كونه مفكراً أو مسرحياً، وتجدر الإشارة إلى أن تعريب بريخت لم يكن (مهمة فنية

---

[33] سليمان، نبيل، أسئلة الواقعية والالـ 198، ص76.

مسرحية فحسب، بل هو أيضاً تعبير عن طموح كبير للمجتمعات النامية لتحقيق ذاتها وتجسيد مشاكلها من خلال الفن المسرحي([34]).

– ولعل القضية الأهم في مسرح بريخت التي تلقفها الناقد المسرحي، هي تحديد مهمة المسرح إذ يقول: (أردت أن استعمل على المسرح الجملة القائلة بأن المهم ليس تفسير العالم بل تغييره)([35])؛ إذ لم تعد وظيفة المسرح هي التطهير، بل التحريض والتغيير.

والحديث عن "التغيير" يقود إلى الحديث عن مساهمة النقاد في القدرة على تحويل الفن المسرحي إلى أداة تحريض فالمسرح عند ونوس (لا يستطيع أن يغيّر الأوضاع، لكن المهم جداً أن يطرح المشاكل الموجودة في هذا المجتمع بشكل صحيح، وبصورة يمكن أن تفتح إمكانية التغيير أمام المتفرج)([36]) فالقدرة على التغيير يمكن أن تنتج عن طريق تحريض عقل المشاهد، ومن ثم دفعه إلى عمل ما.

– فبريخت في مسرحه يريد أن يحقن المشاهد بقدرة ما، ليكون بعدها قادراً على تغيير واقعه، وهذه الوظيفة للمسرح، قد نظر إليها أكثر المسرحيين على أنها المهمة الأساس، وقد عبّر عن ذلك (فرحان بلبل) عندما رأى في المسرح العربي قدرة على تغيير واقع التجزئة والتخلف التي يعاني منها الشعب العربي؛ إذ يقول: (وأمتنا العربية في كل قطر من أقطارنا تواجه خطراً كبيراً واحداً، هو التخلف والاحتلال والتجزئة، وكل الأسلحة يجب أن تنصب لمحاربة هذا الخطر الثلاثي، والجماهير هي الأداة الفعالة لدرء الخطر، والمسرح هو السبيل الأمثل لتوعيتها وتحريضها)([37]).

– وقد شاعت في أوساط النقد المسرحي كثير من المصطلحات النقدية المستمدة من مسرح بريخت فمن قبيل ذلك مصطلح التغريب، و(إن تغريب حادثه ما أو شخصية ما يعني أولاً وببساطة نزع البدهي والمعروف والواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها)([38])؛ إذ تكمن قيمة التغريب في قطع الاندماج الحاصل عند المتفرج وتحريك عقله وذهنه بشكل دائم.

– والخروج عن المسرح الأرسطي، وتحطيم الجدار الرابع الذي عُرف من

---

[34] اخلاصي، وليد، النص المسرحي بين التعريب والتجريب، ص111.

[35] برتولت، بريخت، عن مسرح التغيير، دار ابن رشد، بيروت، 1983، ص5.

[36] ونوس، سعد الله، وقائع ندوة المسرح "المسرح السياسي"، ص241.

[37] بلبل، فرحان، المسرح العربي المعا[illegible]197.

[38] بريخت، برتولت، مسرح التغيير، ص

مسرح بريخت، شغف به المسرحيون والنقاد، فالبحث عن وسيلة للاتصال مع الجمهور، والتأثير فيه كانت الدافع الأكبر لتحطيم الجدار؛ إذ يقول سعد الله ونوس (.. ثم إن هذه الحركة باعتبارها أنها تنطلق من واقع الجمهور، وتريد أن تحقق أعلى درجة من الاتصال به، والتأثير فيه، فإنها مضطرة إذن للقيام ببحث جاد ويومي عن تجربتها الخاصة في التعبير المسرحي، عن أسلوب ولغة وشكل..)([39]).

– والعلاقة بين الممثل والجمهور قد استهوت "سلمان قطاية" على الرغم من أنه يرى الجمهور في العمل المسرحي عنصراً لا ضرورة له، إلا أن الشعب العربي كما يرى، لا يستطيع كتم عواطفه فيتجاوب مع الأحداث التي تجري على الخشبة([40]) لذا فإن الجدار الرابع هو جدار وهمي لا حاجة لنا به.

– ولعل الانطلاق من واقع الجماهير والتوجه إليها، بعد تحديد نوعها، من القضايا الهامة التي شغلت بعض الدارسين المسرحيين والمؤصلين، أولئك الذين قصروا جمهورهم على الطبقة الكادحة من عمّال وفلاحين وبقية القوى من الفقراء والمسحوقين([41]) وانطلاق المسرح من الطبقة العاملة والمنظمات والهيئات مثل جزءاً كبيراً من دعوات بريخت وتنظيراته.

– ولم يقتصر التأثير على المسرح الكلاسيكي والمسرح البريختي فحسب بل إن أفكار ستانيسلافسكي التطبيقية والنقدية قد لاقت صدى في نفوس مسرحينا، ففواز الساجر لم يكتف بتطبيق أفكار ستانيسلافسكي في أعماله المسرحية بل نادى بتمثيلها، ووضح أهميتها في إنشاء العمل المسرحي، ابتداءً من التركيز على أهمية النص المسرحي، وجعله الحجر الأساس لبناء العمل والتركيز على القراءة الأولى وأهمية الانطباع الأول إلى أن يصبح النص عملاً مسرحياً جاهزاً للعرض([42]).

– وتجدر الإشارة إلى أن فوازاً في مسرحه قد مزج بين اتجاهبين مختلفين هما الاتجاه النفسي الكلاسيكي لفن الممثل (ستانيسلافسكي) والاتجاهات التجريبية

---

[39] ونوس، سعد الله، بيانات المسرح عربي جديد، ص15.

[40] ينظر، قطاية، سلمان، المسرح العربي من أين وإلى أين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972، ص43.

[41] ينظر، ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص25، وينظر بلبل، فرحان، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، ص198.

[42] ينظر، الساجر، فواز، أبحاث الندوة الفكرية للإبداع المسرحي العربي، الحياة المسرحية، العدد 30– 31–32–33، 1988

كالتغريب والمسرح المرتجل (بريخت وميرهولد) وهذا أمر شائع ومشروع في مسرحنا العربي.

– نخلص إلى أن النقد المسرحي قد تأثر بالنقد المسرحي الغربي إلى حدٍ ما فمن المسرح الكلاسيكي إلى المسرح البريختي، إلى نظرية ستانيسلافسكي في الممارسة والتطبيق، لكن وللإنصاف نقول، إن نقدنا المسرحي لم يكن ناتجاً عن هذه المؤثرات فحسب، بل هناك بعض القضايا التي لمسها الناقد المسرحي في المسرحي الغربي قد وجدت في التراث العربي، وهناك قضايا أخرى لم تكن نتيجة للمؤثرات وإنما كانت وليدة ظروف البيئة المحلية بما حملته من أحداث سياسية واقتصادية واجتماعية، وهذا ما سيحاول البحث إثباته.

3- نشاط الحركة المسرحيّة في سوريّة:

بدأ المسرح السوري رسم معالمه الفنية، في الستينيات وبداية السبعينيات، من هذا القرن، وسجل نهوضاً واضحاً على صعيد الشكل والمضمون، ولعل نكسة حزيران (1967) كان لها الأثر الأكبر في مسيرة المسرح، فكان من المستحيل ترك الظاهرة المسرحية تستمر في وضعها الذي كان قبل الفترة المحددة.

– وما دمنا نتحدث عن واقع المسرح في سورية، فلا يمكننا أن نعزل الأدب المسرحي عن العمل المسرحي، لذا فإن المتتبع للحركة المسرحية يلاحظ تغييراً واضحاً، بل تطوراً ملحوظاً في الفن المسرحي على جميع الأصعدة، على صعيد النصوص المسرحية المؤلفة وتأسيس المسارح وما قدمته من عروض، والمهرجانات المسرحية، وإحداث معهد للفنون المسرحية، ونشاطات أخرى، سنقوم بتبيانها مستخدمين الإحصاء حيناً، والنتيجة حيناً آخر، لنصل بعدها إلى رسم صورة واضحة المعالم، تحكي قصة المسرح وتبيّن واقعه، في الفترة المخصصة للبحث.

<u>– النصوص المسرحية:</u>

من خلال الإحصاء الذي قدمه الدكتور "أحمد زياد محبك" للنصوص المسرحية في سورية([43])، نلاحظ أن مجموع النصوص المسرحية المؤلفة من عام (1945) حتى عام (1985) قد بلغ (342) نصاً مسرحياً، ففي الفترة الأولى بلغ العدد (96) نصاً مسرحياً بينما بلغ عدد النصوص المسرحية من عام

([43]) محبك، أحمد زياد، "ثبت النصوص المسرحية في سورية 1945–1985"، مجلة الموقف الأدبي العدد 178– 179 ص270– 284.

(1967) لغاية (1985)-(246) نصاً مسرحياً أي ما يعادل الثلاثة أضعاف إلا قليل، هذا إذا علمنا أن الفترة الأولى كانت على مدار (23) عاماً بينما الفترة الثانية كانت على مدى (18) عاماً.

ومما يلاحظ أن بعض الكتاب المسرحيين، الذين كتبوا قبل النكسة، توقف عطاؤهم بعد هذا التاريخ مثل خليل الهنداوي، وزهير ميرزا، وأحمد الشيباني، وسعيد حورانية، وفاضل السباعي، ونسيب الاختيار، وسعد صائب، وكمال حريري، وأكرم الميداني، ونديم خشفة، و... كتاب آخرون...

وبالمقابل فإن كتاباً آخرين استمروا في عطاءاتهم، نذكر منهم مصطفى حلاج، ومراد السباعي، وسعد الله ونوس، وأحمد سليمان الأحمد، ومحمد الماغوط، وكتاب آخرون....

إضافة إلى ذلك فقد سطعت أسماء كتّاب جدد في عالم المسرح السوري إذ جذبهم المسرح بأضوائه بعد عام (1967) نذكر منهم ممدوح عدوان، نواف أبوالهيجا، عدنان مردم بك، سليمان العيسى، جان الكسان، الدكتورعمر النص، وليد إخلاصي، رياض عصمت، عادل أبو شنب، علي عقلة عرسان، وكتّاب آخرون...

ومما يثير الانتباه أن سعد الله ونوس الذي استمر في الكتابة بعد حزيران، قد بلغ عدد النصوص المسرحية التي كتبها قبل هذا التاريخ(7) نصوص بينما تراجع في المرحلة الثانية إلى (5) نصوصٍ مسرحية، ونضيف أن ونوس قد توقف عن الكتابة المسرحية منذ عام (1977) عندما كتب مسرحية "الملك هو الملك" المهم أنه لم يقدّمْ عملاً مسرحياً واحداً بعد هذه الفترة، وحتى انتهاء المدة المخصصة للبحث.

ومما يلاحظ أيضاً أن العدد الأكبر لصدور النصوص المسرحية كان في عام (1972) إذ بلغ عدد النصوص المسرحية (39) نصاً، وقد غطى الجزء الأكبر من هذا العدد الكاتب محمد حاج حسين، إذ بلغ عدد نصوصه المسرحية (25) نصاً، من المجموع العام، علماً أنه لم يعد إلى الكتابة المسرحية بعدها.

أما باقي الأعوام، فقد بلغ أقصى حد (25) نصاً مسرحياً، وذلك في عام (1970) ولوحظ أيضاً أن عدد النصوص المسرحية المؤلفة في السبعينات قد استغرق القسم الأكثر من النصوص، بينما تراجع ذلك العد في بداية الثمانينات.

- المسارح والعروض المسرحية:

لعل من أسباب نشاط التأليف المسرحي في سورية بعد فترة عام (1967) يعود إلى إنشاء الفرق المسرحية الر ولة، أو الجامعة أو المنظمات

الشعبية... ومن ثم تقديم المواسم المسرحية، أضف إلى ذلك ما قدمته الدولة من مساهمات لتشجيع التأليف المسرحي، ورعاية المسارح ورعاية العاملين فيها.

– وسنحاول في دراستنا أن نقدّم جداول موثقةً، تبيّن عدد العروض المسرحية التي قُدمت على خشبات مسارحنا، إضافةً إلى تبيان عدد الرواد، ونقصد بذلك المسارح العامة لا الخاصة، أي تلك التي وضعت تحت إشراف مديرية المسارح والموسيقى.

– المسرح القومي:

بيان بعدد المسرحيات والرواد التي قدمها المسرح القومي منذ عام 1967 ولغاية عام 1987

رقم	زمن العرض	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	عدد العروض	عدد الرواد
1	1967	دخان الأقبية	يوسف مقدسي	أسعد فضة	13	3340
2	1967	ترويض شرسة	ويليام شكسبير	يوسف حرب	17	6351
3	1968	بين ساعة وساعة	وليد مدفعي	عبد اللطيف فتحي	19	7315
4	1968	المأساة المتفائلة	فشينفسكي	علي عقلة عرسان	15	4375
5	1968	التنين	يجفيني شفارتس	أسعد فضة	15	4271
6	1968	زواج فيجارو	بورماشيه	محمد الطيب	16	3995
7	1968	الرجل الرابع	سيمونوف	فيصل الياسري	12	1730
8	1968	الشيخ والطريق	علي عقلة عرسان	علي عقلة عرسان	14	5441
9	1968	صابر أفندي	حكمت محسن	عبد اللطيف فتحي	27	18370
10	1969	السيل	علي كنعان	أسعد فضة	15	6435
11	1969	حكاية حب	ناظم حكمت	رفيق الصبان	14	5316
12	1969	وفاة بائع جوال		حمد	14	3200

				الطيب		
13	1969	الملك العاري	يجفيني شفارتس	أسعد فضة	16	7341
14	1970	المدنسة	بينا بنيتي	علي عقلة عرسان	19	4350
15	1970	أغنية على الممر	علي سالم	محمد الطيب	14	751
16	1970	الغريب	محمود دياب	أسعد فضة	16	2031
17	1971	زيارة السيدة العجوز	دورنمات	علي عقلة عرسان	21	6341
18	1971	جان دارك	جورج برناردشو	محمد الطيب	21	4444
19	1971	السعد	أحمد الطيب العلج	أسعد فضة	26	9466
20	1971	الخطا التي تنحدر	أحمد يوسف داود	علي عقلة عرسان	14	3201
21	1971	الزيز سالم	الفريد فرج	رفيق الصبان	19	7330
22	1972	الملك لير	ويليام شكسبير	علي عقلة عرسان	21	8485
23	1972	الغرباء لا يشربون القهوة	محمود دياب	فردوس أتاسي	14	2304
24	1972	اضبطوا الساعات	محمود دياب	حسن عويتي	15	1230
25	1972	الزوبعة	محمود دياب	حسين ادلبي	15	3315
26	1972	أيام سلمون	صدقي اسماعيل	أسعد فضة	25	8351
27	1973	أوديب	سوفوكليس	علي عقلة عرسان	21	8431
28	1973	احتفال ليلي خاص	مصطفى الحلاج	علي عقلة عرسان	18	4300
29	1973	كفر قاسم	[illegible]	حمد	17	4315

				الطيب		
30	1974	أيها الإسرائيلي حان وقت الاستسلام	مصطفى الحلاج	علي عقلة عرسان	17	3345
31	1974	الهوراسيون والكورياسيون	برتولد بريخت	يوسف حرب	14	3310
23	1974	الغرباء	علي عقلة عرسان	علي عقلة عرسان	17	4355
33	1974	أبو خليل القباني	سعد الله ونوس	أسعد فضة	32	17356
34	1975	دمشق انتظرناك والحب جاء	مجموعة معدين	أسعد فضة	19	123340
35	1975	البخيل	موليير	حسين ادلبي	17	5346
36	1975	بنتيجون	جان أنوي	علي عقلة عرسان	14	4365
37	1975	زواج على ورقة طلاق	الفريد فرج	محمد الطيب	14	3201
38	1976	برج المدابغ	نعمان عاشور	محمد الطيب	14	3627
39	1976	الممثلون يتراشقون الحجارة	فرحان بلبل	يوسف حرب	14	2438
40	1976	لعبة الحب والثورة	رياض عصمت	حسين ادلبي	14	3419
41	1976	الأشجار تموت واقفة	اليخاندروكاسونا	علي عقلة عرسان	19	7341
42	1976	سيزيف الأندلسي	نذير عظمة	أسعد فضة	23	11346
43	1977	جونو والطاووس	شوف اوكيزي	حسين ادلبي	16	4339
44	1977	الملك هو الملك	سعد الله ونوس	أسعد فضة	21	9368
45	1978	هملت يستيقظ متأخراً	ممدوح عدوان	محمود خضور	21	4437
46	1978	عريس لبنت السلطان	محفوظ عبد الرحمن	حسين ادلبي	21	4531

47	1978	راشوفون	اكوتاجوا	محمد الطيب	19	5431
48	1978	دون كيشوت	فيشرمان	محمود خضور	15	3438
49	1979	الرجل الذي رأى الموت	فيكتور افتيميو	حسين ادلبي	18	2325
50	1979	الكوميديا السوداء	بيتر شافر	محمود خضور	18	3337
51	1979	مكبث	شكسبير	علي عقلة عرسان		
52	1979	المفتاح	يوسف العاني	أسد فضة	33 (عرضين)	14351
53	1980	موت بائع جوال	أرثر ميللر	محمد الطيب	17	3231
54	1980	مقام ابراهيم وصفية	وليد إخلاصي	محمود خضور	17	5340
55	1981	القضية	غوبلين	د. شريف شاكر	17	6340
56	1981	حرم سعادة الوزير	نوشتيش	أسعد فضة	49	23365
57	1982	كانون الثاني	رادشيشكوف	وليد قوتلي	13	2300
58	1982	سلام على الغائبين	أديب النحوي	محمد الطيب	14	3340
59	1983	عزيزي مارات المسكين	أربوزوف	محمود خضور	15	3201
60	1983	أفول القمر	جون شتافيبك	حسين ادلبي	15	3010
61	1984	زيارة الملكة	ممدوح عدوان	محمود خضور	24	11350
62	1984	الزيز سالم	الفريد فرج	نائلة الأطرش	19	8341
63	1984	التنكة	بشار كمال	محمد الطيب	19	7925
64	1984	المفتش العام	[illegible]	د. شريف	19	6334

				شاكر		
65	1985	حفلة على الخازوق	محفوظ عبد الرحمن	محمد الطيب	21	9350
66	1985	حكاية بلا نهاية	أسعد فضة	أسعد فضة	27	18351
67	1985	الخادمة	ممدوح عدوان	محمود خضور	21	9435
68	1986	ليالي الحصاد	محمود دياب	جواد الأسدي	19	8361
69	1986	النيزك	دورنمات	حسين ادلبي	19	7340
70	1986	كاليغولا	البيركامو	جهاد سعد	27	9340
71	1986	المهندس وامبراطور آشور	غرناناندو آربار	عماد عطواني	21	4351
72	1987	الزواج	غوغول	طلال الحجي	21	7360
73	1988	العرس	عبد الفتاح قلعجي	محمد الطيب	24	11352
74	1988	توباز	مارسيل	يوسف حنا	21	6445

– أسس المسرح القومي في عام (1959)، وقدّم حتى عام (1967) (23) عرضاً مسرحياً، بينما بدأ عروضه في عام (1967) بإقبال شديد من قبل الرواد المتفرجين.

ومن خلال إطلاعنا على هذه العروض، وعدد الرواد يمكننا أن نسجل النقاط التالية:

آ– بلغ عدد العروض المسرحية (75) عرضاً مسرحياً وذلك على مدى عشرين عاماً، وقد تراوح بين عروض مأخوذة عن نصوص مترجمة، وأخرى مأخوذة عن نصوص عربية، وبلغ عدد العروض الأجنبية (35) عرضاً مسرحياً بينما ازداد عدد العروض العربية فبلغت (40) عرضاً مسرحياً.

ب– أن عدد العروض المسرحية بدأ يتراجع منذ عام (1980) وما بعدها، وذلك أن المسرح القومي اكتفى بعرض عملين مسرحيين أو ثلاثة في العام الواحد بينما نجد أن عدد عروضه في فترة ما قبل الثمانينات قد تراوحت بين (5–7) عروض مسرحية وبلغت أقصى حد لها (الثمانينات) عروضه في عام (1971).

جـ- أن عدد رواد المسرح مشى على وتيرة واحدة في السبعينات والثمانينات.

وهكذا فإننا نلحظ أنه على الرغم مما يقال عن فتورالمسرح القومي، وموقفه من التغيرات السياسية والاجتماعية([44])، فإن المسرح القومي كان بمنزلة موجة ثقافية مسرحية، نشرت المسرح، وجعلته ميداناً من ميادين الفن والثقافة يقول أحد الدارسين (وأثبتت الحركة المسرحية، وفي أكثر من مجال، أهمية المسرح القومي كضابط لإيقاع الفعل المسرحي في سورية عموماً، وبتعبير أدق، برزت رعاية الدولة للثقافة، ولاسيما المسرح بعد عام 1970، فاتسعت الرقعة التي ينتشر فن المسرح على امتدادها من تكوين الجمهور إلى استشراف الآفاق السياسية والاجتماعية لحياتنا الجديدة..)([45]).

- اذن فإن المسرح القومي ساهم منذ تأسيسه في تكوين الجمهور، وفي استنبات التقاليد المسرحية، وفي انتشار الثقافة المسرحية، وتابع مسيرته بجدية بعد (1967).

- مسرح العرائس:

بيان بعدد المسرحيات التي قدمها مسرح العرائس منذ عام 1967 ولغاية عام 1987

الرقم	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	عدد العروض	عدد الرواد	زمن العرض
1	الطفيلي	جان أوزبال	يوسف حرب	41	7325	1971
2	حكاية نصر الدين	يوسف حرب	يوسف حرب	22	2315	1972
3	الحمار الشارد	يوسف ذهني	يوسف ذهني	51	8355	1970
4	الأوتاد الحمراء	عرفان بعد النافع	عرفات عبد النافع	54	13313	1973
5	مغامرات ريما	عرفان عبد النافع	تيسير هلال الدين	24	3987	1974
6	رسول الأحلام	تيسير هلال الدين	تيسير هلال الدين	61	5874	1976

([44]) ينظر، بلبل فرحان، المسرح العربي [illegible]، ص14-15.
([45]) أبو هيف، عبد الله، الإنجاز والمعا

7	حلم حطاب	تيسير هلال الدين	دورينا	43	2891	1975
8	طيف النبلاء	تيسير هلال الدين	دورينا	32	3912	1976
9	الأيدي	غازي الحمد	سلوي الجابري	71	5943	1977
10	حكاية بيضاء	تيسير هلال الدين	سلوى الجابري	71	17357	1978
11	الحسناء والنائمة	غازي الحمد	سلوى الجابري	73	19522	1980
12	الكنز	دلال حاتم	سلوى الجابري	84	23450	1984
13	الكلب الأزرق	حسام يوسف	سلوى الجابري ما زالت تعرض حتى الآن			

– اسس مسرح العرائس في سورية للأطفال عام (1960) إلا أن الوزارة تسلّمت في عام (1969) بالتعاون مع وزارة التربية، المقر الخاص في معهد الحرية بدمشق وأخذت تقدم العروض لكل الأطفال، إذ كان المسرح يقوم بجولات داخل القطر وخارجه.

ومسرح العرائس (ليس فناً خالصاً شأن الدراما، بل تكمن قيمته أساساً في فاعليته التربوية، إن مسرح العرائس تعليمي أولاً، وفي قلب تجويده الفني وحرصه على عاطفيته وخصائصه يضيء المعنى التربوي فيه فناً يلبي حاجة وينمي أملاً في التغيير)([46]).

فمسرح العرائس، مسرح تعليمي تربوي، ومن خلال الجدول الذي بين أيدينا نلاحظ أن مسيرته متعثرة، ذلك أنه عاود نشاطه بعد انقطاع في عام (1970) وأخذ يقدم عرضاً مسرحياً واحداً في كل عام، ماعدا عام (1976) إذ قدم عرضين مسرحيين، إلى أن وصل الى الثمانينات، فقدم ثلاثة عروض مسرحية عام (1980– 1984– 1987).

ومما يلاحظ أيضاً أن العروض كلّها تقريباً من تأليف كتّاب عرب ما عدا مسرحية واحدة، وأن عدد الرواد تفاوت بين عرض مسرحي وآخر.

– مسرح الشعب:

"مسرح الشعب بحلب"

[46] أبو هيف، عبد الله، التأسيس، ص

بيان بعدد المسرحيات التي قدمها المسرح القومي بحلب منذ تأسيسه عام 1967 وحتى نهاية عام 1987

الرقم	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	عدد العروض	عدد الرواد	زمن العرض
1	هبط الملاك في بابل	دورنمات	حسين ادلبي	16	2345	1968
2	انتصار الطب	جول رومان	بشار القاضي	15	3986	1968
3	الأيام التي ننساها	وليد إخلاصي	حسين ادلبي	17	3451	1969
4	علي جناح التبريزي	الفريد فرج	حسين ادلبي	19	4953	1971
5	سهرة ضاحكة مع تشيخوف	تشيخوف	بشار القاضي	21	2734	1972
6	سمك عسير الهضم	عمائيل جالميتش	كريكور كلش	18	3515	1972
7	بونتيلا وتابعه ماتي	بريخت	حسين ادلبي	20	2637	1973
8	مآساة فيغارا	معين بسيسو	حسين ادلبي	18	3515	1972
9	الملوك يدخلون القرية	علي سالم	حسين ادلبي	17	4373	1974
10	الديب	وليد إخلاصي	حسين ادلبي	15	2591	1974
11	قبل أن يذوب الثلج	جواد فهمي	بشار القاضي	19	2204	1975
12	كيف تصعدون تقع	وليد إخلاصي	بشار القاضي	16	3456	1975
13	حليب الضيوف	الطيب العلج	فواز الساجر	15	4748	1977
14	يوم أسقطنا طار الوهم	وليد إخلاصي	محمود خضور	17	3929	1978
15	الأرض والذئاب	الطيب العلج	محمود خضور	19	4071	1979
16	حذاء أبو قاسم	ستندبرنج	كريكور كلش	21	3584	1980
17	الزنزانة	السيد		18	3793	1981

		الشوربجي				
18	عنترة هذا الزمان	الفريد فرج	ايليا قجميني	20	2602	1983
19	المدينة المليونيرة		ايليا قجميني	15	4310	1986

– إن الولادة الحقيقية لمسرح شعب كانت في شباط (1986) بعد أن صدر قرار عن إدارة البلدية بحلب، برقم (265) أي بعد أقل من مرور سنة على القرار الوزاري وجاء في المادة الأولى منه "ينشأ في بلدية حلب مسرح يدعى مسرح الشعب بحلب ويشمل نشاطه الأعمال المسرحية التمثيلية والغنائية الموسيقية الفولكلورية الشعبية)([47]).

وكان تأسيسه قدوة لباقي المحافظات، إذ طالبت بعض المحافظات بمثله، وعلى أثره أسس مسرح الشعب بحمص (1974).

إلا أن مسرح الشعب، وعلى الرغم من المقدرة المميزة التي ظهرت عند بعض العناصر المسرحية– لم يدم طويلاً، وأعلنت وزارة الثقافة عام (1976) عن تبنيها لمسرح الشعب، كي يصبح مسرح حلب قومياً.

وإذا ما حاولنا أن نلقي نظرة على العروض المسرحية التي قدّمها مسرح الشعب منذ تأسيسه حتى نهاية عام (1987) فإننا نلاحظ غلبة عرض المسرحيات العربية، فقد قدم (19) عرضاً مسرحياً منها (6) عروض أجنبية و(13) عرضاً عربياً.

أضف إلى ذلك أن العروض قد انتظمت في السبعينيات بما يعادل عرضين مسرحيين في العام الواحد، بينما تراجع العد في الثمانينيات، إذ قدم على مدار ثماني سنوات(4) عروض مسرحية.

أمّا ما يخص عدد الرواد، فقد سجل العدد الأكبر في ارتياد العروض المسرحية ذات التأليف المحلي.

– المسرح الجوال:

بيان بعدد المسرحيات التي قدّمها المسرح الجوال وعدد العروض والرواد.

الرقم	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	عدد	عدد الرواد	زمن

[47] إخلاصي، وليد، "مسرح الشعب في [illegible]"، "الحياة المسرحية، العدد –1– صيف (1977) ص55.

					العروض		العرض
1	سهرة	ممدوح عدوان		يوسف حرب	23	4351	1971
2	الخوف	أحمد قنوع		يوسف حرب	24	5512	1972
3	حكايا للريف	أسعد فضة		يوسف حرب	31	10831	1974
4	السادس من تشرين	أحمد قنوع أحمد قبلاوي		يوسف حرب	14	4050	1974
5	الرشوة غرفة المدرسة	عبد الله الجندي		يوسف حرب	21	2331	1975
6	الدنيا أخذ وعطا	أحمد قبلاوي		حسين ادلبي	15	1251	1976
7	أجراس بلا رنين	وليد مدفعي		اسكندر البني	14	1601	1977
8	لنفتي معاً	إعداد أحمد قبلاوي		حيان الجندي	19	1485	1978
10	المجنون	ميخائيل بولفاكوف		طلال الحجلي	17	2105	1980
11	البحث عن لطوف	عبد اللطيف فتحي		يوسف حرب	17	3301	1982
12	المهرج	محمد الماغوط		سهيل شلهوب	28	13310	1982
13	البقرة	ناظم حكمت		يوسف حرب	21	1834	1982
14	المهزلة الأرضية	د. يوسف ادريس		سهيل شلهوب	17	1083	1984
15	المحقق	ج.ب بريستلي		سهيل شلهوب	19	2034	1985
16	المنافقون	بن جونسون		سهيل شلهوب	21	2413	1986

– (في عام 1969 أصدر السيد وزير الثقافة والإرشاد القومي القرار رقم 322 تاريخ 29–5– 1969 المتضمن إحداث فرقة مسرحية تسمى (فرقة المسرح الجوال) مهمة هذه الفرقة القيام بجولات فنية في مختلف مدن القطر وقراه وأمكنة تجمع العمال والجنود والمصانع وغيرها تقضي المصلحة بضرورة القيام بنشاط فني فيها..)([48]).

– والهدف من إنشاء المسرح الجوال، نشر المسرح بين مدن القطر وقراه، وتعميم الظاهرة المسرحية، إضافة إلى تعميق الصلة بين المسرح والجمهور، ذلك أن المسرح الجوال خرج عن التقاليد المتبعة، فالمكان هو الهواء الطلق، والزمان هو أي ساعة من

[48] عن أبو هيف عبد الله، الانجاز والا

ساعات النهار، إلا أن مسرح الجوال بعد أن قدّم حوالي ألف عرض في سبعمائة قرية، تحول عن عروضه الشعبية في الريف، واقتصر على تقديم عروض مسرحية عربية وأجنبية لجمهور مدينة دمشق، وبعض المدن في المحافظات([49]).

– ومن خلال الجدول الذي قدمناه، لبيان عدد المسرحيات التي قدمها المسرح الجوال، وعدد العروض والرواد، فإننا نلاحظ أن أكثر العروض المسرحية اعتمدت على نصوص مسرحية عربية فقد قدّم منذ عام (1971) وحتى عام (1987) (16) عرضاً مسرحياً منها ثلاثة عروض أجنبية والباقي لمؤلفين عرب، إضافة إلى انتظام عروضه المسرحية، وذلك بمعدل عرض مسرحي واحد كل عام، وأن عدد المتفرجين بلغ أقصى حد له في حضور مسرحية (المهرج) لمؤلفها محمد الماغوط.

– ولعل فيما قدمناه من جداول وبيانات يكفي لتصوير حالة المسارح وعروضها المسرحية وعدد الرواد المتفرجين، لكن لابد أن نتابع حالة تأسيس المسارح، واستمرار عروضها، لنلم بجوانب الموضوع بشكلٍ كامل.

<u>– المسرح العسكري (1960):</u>

رافق المسرح العسكري مسيرة المسرح العربي، وعاصره، وقد وجه إلى الجنود والمقاتلين، واعتمد النصوص العامية في بداية تأسيسه ثم انتقل بعدها إلى استخدام اللغة الفصحى، وشهد نشاطاً ملحوظاً في فترة السبعينيات، فعرض عدداً من المسرحيات العربية والعالمية([50]).

<u>– فرقة أمية للفنون الشعبية(1960):</u>

لقد اهتمت فرقة أمية بتراثنا الشعبي وحاولت تجديده وتطويره، وأسهمت في التعبير عن نضال شعبنا العربي، من خلال اللوحات التي قدمتها، إلا أنها قصرت نشاطها على تقديم العروض في المواسم والمناسبات.

– وفي عام (1971) قدمت عروضها بشكل مكثّف، بهدف استمرار التواصل مع الجمهور وذلك عندما بدأت بتقديم حفلات غنائية راقصة في كل أسبوع في قصر العظم، إضافة إلى تقديم بعض أعمالها في الهواء الطلق([51]).

<u>– المسرح التجريبي (1976):</u>

([49]) ينظر، أبوهيف، عبد الله، التأسيس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979 ص41– 44.

([50]) ينظر، أبو هيف، عبد الله، الانجاز ... ص49– 50.

([51]) ينظر، الكسان جان، الولادة الثانية 7.

أسس في عام (1976)، وكان تأسيسه فرصة للتعرف على نماذج وأفكار وتجارب مسرحية جديدة، وقدم عرضه الأول "يوميات مجنون" لنيقولا غوغول إعداد سعد الله ونوس، في مهرجان دمشق السابع للفنون المسرحية (1977).

– إلا أن عمر المسرح التجريبي لم يتجاوز السنوات الثلاثة، وتوقف بعدها نهائياً دون إعلان أو اعتذار.

– مسارح المنظمات الشعبية:

مما يلفت النظر أن النشاط المسرحي في المراحل التعليمية قائم على الشكل التالي:

المرحلة الابتدائية: مسرح الطلائع أسس عام 1974.

المرحلة الإعدادية: مسرح الشبيبة.

المرحلة الجامعية: المسرح الجامعي أسس عام 1971.

– مسرح الطلائع: أنشىء عام (1974) وانضم إليه القسم الخاص بالمسرح المدرسي وأصبح تابعاً لمنظمة طلائع البعث، ولقد هدف إلى تحقيق المعادلة بين التعليم والتسلية، والمساهمة في تنمية إدراك وعي الطفل وتربيته، تربية خلقية وتربية مسرحية، ليعتاد على ارتياد المسارح، إضافة إلى تحقيق بعض الأهداف اللغوية والاجتماعية، وللمسرحية الطلائعية أهداف ثلاثة:

(الأول لغوي وهو تعليم اللغة للأطفال

الثاني تربوي، وهو تحقيق الأهداف التربوية

الثالث اجتماعي، كتوثيق العلاقة بين المدرسة والبيئة، وجعل الطفل يتعود العمل الجماعي)([52]).

– أمّا نشاطات مسرح الطلائع، فإنه يتجلى من خلال النشاطات المتتابعة في العام الدراسي، ومن خلال المهرجانات القطرية التي تقام في كل عام.

– ومهرجان الطلائع السنوي يقام في شهر نيسان من كل عام، ويعقبه مهرجان آخر للفعاليات الفنية والاجتماعية والتربوية المتنوعة، تشارك فيه فرق من جميع فروع الطلائع في المحافظات.

– مسرح الشبيبة: ساهم مسرح الشبيبة بمتابعة دروب المسرح، ابتداء من المسرح الطلائعي، إلا أنه عانى من الضعف وفقر التنظيم، علماً بأن منظمة

[52] الكسان جان، الولادة الثانية للمسرح

شبيبة الثورة بذلت جهداً (لتطوير شخصية الشباب من جميع الجوانب النفسية والانفعالية والفكرية الذي يساعدهم على إطلاق قواهم الخلاقة في ميدان العمل الهادف لتنمية هواياتهم المفيدة..)([53]).

وتقوم منظمة شبيبة الثورة، مع وزارة التربية، سنوياً بتنظيم مسرح الشبيبة المدرسي، ويقام كل سنة في محافظة من محافظات القطر، وقد أقيمت الدورة الأولى للمهرجان في دمشق عام (1975).

– ***المسرح الجامعي***: أسس المسرح الجامعي عام (1971) إذ كان النشاط الجامعي قبل ذلك غير منظم يخضع لنشاطات الطلاب أو الأساتذة، ثم أصبح خاضعاً بعد عام (1971) للاتحاد الوطني لطلبة سورية، وساهم في إعطاء الحركة المسرحية، نشاطاً وحيوية، وقذف إلى المسرح السوري مواهبَ كثيرة، ويرى بعض الدارسين أن المسرح الجامعي نشاط طلابي (وهو تدريب ذو امتياز، يؤسس المواهب القادرة ويرفد الحركة المسرحية، بأشجع الوجوه الجديدة وأكثرها حماسةً وتوقداً وموهبة)([54]).

وفي أثناء إشراف فرع جامعة دمشق على المسرح الجامعي جرى تنظيم ثمانية مهرجانات قدمت عرضوها على مسارح الحمراء والقباني ومدرج كلية الهندسة، وسمى المهرجان بـ"مهرجانات الفنون الجامعية الأول)([55]).

وفي عام (1980) أعاد مكتب النشاطات المركزي مهرجان الفنون الجامعية بعد أن شكل الفرقة المركزية للمسرح الجامعي، وبعد أن افتتح دورة للتمثيل والإعداد المسرحي، ثم تكونت فرق للمسرح الجامعي في حلب واللاذقية وحمص ودير الزور ومعاهد الحسكة، بالإضافة إلى فرقتي دمشق والمركزية، وبهذه الفرق أقيم المهرجان المركزي الأول.

وكان شعار المهرجانات المركزية "الفن في سبيل تطوير الإنسان وتنمية الوعي التقدمي للجماهير".

– ***مسرح العمال***: في عام (1975) أعلن الاتحاد العام لنقابات العمال عن عزمه على تأسيس بعض الفرق المسرحية، فلبى اتحاد عمال المحافظات هذه الدعوة.

– وكانت فرقة عمال حمص قد قدمت أول عروضها في عام (1973)

([53]) المصدر السابق ص115.

([54]) أبو هيف، عبد الله، التأسيس ص36

([55]) ينظر لؤي، عيادة، "حول مهرجان ثالث" ص236.

بإشراف اتحاد نقابات عمال حمص.

ذلك أن الطبقة العمالية حاولت أن تستكمل حضورها، بعد أن أثبتت وجودها في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، واتسع دورها، ومهمة المسرح العمالي لا تتجلى في الاهتمام بشؤون الطبقة العاملة فحسب، بل تهتم بمشاكل المجتمع والوطن من خلال مصالح الطبقة العاملة وبقية الفئات المظلومة([56]).

– ومنذ عام (1975) بدأت المهرجانات العمالية تقام كل عام، ويشترك فيها مختلف الفرق العمالية في محافظات القطر، وقد أقيم المهرجان الأول في عام (1975) ومع كل مهرجان تعقد ندوة لمناقشة عروض المهرجان مع أعضاء الفرق التي قدمتها ومع مسؤولي الثقافة والنشر في النقابات العمالية.

وقد وعى المسرح العمالي دوره، وذلك من خلال ما قدمته دائرة الثقافة والنشر في اتحاد العمال في المهرجان الثالث فقالت:

"المسرح تعبير.. وكل تعبير أصيل ينبع عن ظرف موضوعي من وعن مصلحة اجتماعية من جهة أخرى، وأصالة التعبير يأتي من عمق ارتباطه بالظرف والمصلحة ومن قدرته على تجريد الجوهر من الثانويات وبروزه بصدق وجرأة، وانتقال هذا التجريد إلى ذهن المشاهد بحيث يلتقي مع قناعته ويصبح جزءاً لا يتجزأ منها)([57]).

– ***مسرح الهواة***: أسس مسرح الهواة عام 1970ولاقى الرعاية من المؤسسات وخصوصاً وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

وقد ساهم مسرح الهواة في نمو وتطور الحركة المسرحية في سورية، وحددت وزارة الثقافة والإرشاد القومي أهدافاً عدة من مهرجان الهواة وهي:

1– تنشيط حركة الهواة المسرحية في القطر، وفتح المجال أمام الموهوبين من الهواة ليمارسوا هواياتهم الفنية، وعن طريق هذه الممارسة يستطيعون اكتشاف طريقهم ومدى نجاحهم في هذا الطريق، ويصوبون خطاهم عن طريق الممارسة والنقد الموضوعي والذاتي لأعمالهم.

2– رفد الحركة المسرحية بعناصر جديدة جيدة وتقديم فناني المستقبل للجمهور.

3–تنبيه الجمهور في المحافظات إلى دور المسرح وتشجيعه على نقل هذا الفن وشده للمساهمة في تكوين حركة مسرحية ناشطة يكون هو أحد دعاماتها الأساسية.

([56]) ينظر، بلبل، فرحان، المسرح العربي [illegible] ياة، ص232.

([57]) عن الكسان جان، الولادة الثانية للـ

4- تشجيع حركة الهواة، ونشر الثقافة بين العناصر، ورعاية المواهب، ودفعها، وتشجيعها، وخلق مناخ لبروز مواهب جديدة.

5-خلق نواة لمسارح الشعب التي ستتكون في المحافظات، مستقبلاً([58]).

فالهدف واضح وهو خلق وتنشيط ومحافظة على استمرار الحركة المسرحية في سورية والاهتمام بها.

إلا أن الفرق التي استمرت بالعطاء في محافظات القطر هي فرقة المسرح العمالي بحمص، ونادي الفارابي بحماة، وفرقة الشبيبة بحماة.

وقد أقيم مهرجانٌ سنوي لمسرح الهواة، وأقيم أول مهرجان عام (1970) وفي كل مهرجان كانت تعقد ندوات واجتماعات مشتركة لمناقشة العروض، إلا أن مسرح الهواة استقرت أموره في الانتماء إلى اتحاد شبيبة الثورة، واتحاد نقابات العمال.

- مسرح القطاع الخاص:

وقد أسهم مسرح القطاع الخاص مساهمة فعّالة في تنشيط الحركة المسرحية في سورية، وبغض النظر عن المضامين التي تقدمها بعض الفرق المسرحية، وعن استخدامها الفن الرخيص، فإننا لا نستطيع أن ننكرأنه جذب الجمهور، ولفت الأنظار، إضافة إلى أن بعض الفرق قد ساهمت في تقديم بعض العروض في المهرجانات المسرحية، وسجلت سمة إيجابية، إلا أن عمر بعض هذه الفرق كان قصيراً، إذ اكتفت بعرض عملٍ مسرحي أو عملين وانطفأت، فمن قبيل ذلك، **فرقة المسرح الضاحك**، التي لم تقدم إلا عرضاً واحداً وهي مسرحية (مطارد والوظيفة) وهي مسرحية بلغارية، تأليف إيفان فازوف ترجمة ميخائيل عيد ووليد داوود، إخراج حسين الأسمر، أيضاًهنالك **الفرقة الدرامية**، التي قدمت عرضاً مسرحياً واحداً على مسرح القباني واكتفت بذلك، وفرقة "**زياد مولوي**" التي ماتت بعد أن قدمت عملاً مسرحياً واحداً للأطفال وهو "زياد الشاطر" التي أخذها عن فيلم "لحن الموسيقا" وفرقة "**غنام غنام**" الذي عاد من فرنسا بعد أن درس السينما وعيّن مخرجاً في التلفزيون، وأسس فرقة باسمه (1974) وقدم مسرحية (الاختراق) لمؤلفها جان الكسان ثم انطفأت هذه الفرقة.

- أما الفرق التي استمرت فهي **فرقة المسرح** وتكونت في دمشق عام (1966) **وفرقة دبابيس** عام (1974) **وفرقة المسرح الاستعراضي** وتأسست في منتصف السبعينيات وشاركت في المهرجان الفني لدورة معرض دمشق الدولي، ثم

---

[58] عن الكسان جان، "تقرير عن مهر

فرقة **المسرح الملتزم** التي تأسست أيضاً في المنتصف الأول للسبعينيات وشاركت في مهرجان فرق الهواة وفرقة محمود جبر، **ومحمود جبر** عمل بفرقة النادي الشرقي وفرقة المسرح العسكري في الخمسينيات وقاد فرقة المسرح الجوالة، وقدم العديد من الأعمال المسرحية.

– أمّا دريد لحام فقد أطلق على فرقته اسم (أسرة تشرين) ثم اسم (فرقة نهاد قلعي) وبدأت تجربته المسرحية في النصف الثاني من السبعينيات قدم خلالها ثلاث مسرحيات، هي (ضيعة تشرين، وغربة، وكاسك يا وطن).

– وهنالك أيضاً، **فرقة المسرح الفلسطيني**([59]) إذا وجدنا من المناسب أن نتعرض لها، لأن وجود المسرح الفلسطيني في القطر العربي السوري، يعني أنه جزء من الحركة المسرحية العربية السورية.

– والمسرح الفلسطيني له وجود داخل الأرض المحتلة، وخارجها، وأسس بعد نكسة حزيران (1967) عندما شكل مجموعة من الفنانين الفلسطينيين فرقة أطلقوا عليها "فرقة فتح المسرحية" عام (1968– 1969).

ومهمة هذه الفرقة أن تطوف البلدان العربية وتعكس طموح الشعب الفلسطيني، ثم أصبح اسمها "المسرح الوطني الفلسطيني" بعد أن انضم إليها مجموعة من المخرجين المسرحيين الفلسطينيين، وقد شاركت هذه الفرقة في مهرجان دمشق الثامن للفنون المسرحية، (1979)".

– المهرجانات المسرحية:

استجابة لتوصيات مؤتمر المسرحيين الذي عقد في القاهرة عام (1969) أقيم "مهرجان دمشق للفنون المسرحية" وكانت الدورة الأولى له عام (1969).

– أما الهدف من إقامة دورات هذا المهرجان فقد حدده "جان الكسان" بالنقاط التالية:

1– بلورة فن مسرحي عربي، يخاطب الجماهير العربية من محيط الوطن العربي الكبير إلى خليجه ويعكس اهتمامات هذه الجماهير، وقضاياها، ويلتزم بواقعها، ويقوم بواجبه في معركة التحرير والبناء التي تخوضها الأمة العربية.

2– إيجاد فن مسرحي عربي، يغرس جذوره في هذه الأرض، وفي أعماق التاريخ الحضاري للأمة العربية، ويعكس قدرة هذه الأمة على اللقاء مع الحضارات الأخرى.

([59]) ينظر، الكسان جان، الولادة الثانية ، ص– 224.

3- إيجاد فن مسرحي عربي إنساني النزعة، يعتبر جمهوره أكثر من مائة عربي ليعكس حضارتهم وآمالهم وأمانيهم، ويبرز نضال هذا الشعب من أجل تحقيق حياة كريمة، حرة، وفي وقوفه ضد الظلم والعدوان)([60]).

- فهدف المهرجان إذاً واضح، وهو تأصيل الظاهرة المسرحية، وتثبيت جذورها في الأرض العربية، نتيجة للحوار السليم، والتفاعل البناء من أجل تنمية الحركة المسرحية وبلورة شخصيتها.

وهكذا فقد أصبح هذا المهرجان يقام سنوياً في دمشق وتشارك فيه مجموعة من الدول العربية، وفي كل مهرجان تعقد ندوات يناقش فيها موضوعات عن المسرح، وما ينفرع عنه من قضايا.

- والمتتبع لنشاط الدول العربية المشاركة بالمهرجان ولعدد الدول المشاركة يدرك مدى أهمية المهرجان في تنشيط وتأصيل الظاهرة المسرحية، إلا أن هذه المهرجانات لم تعرض بشكل منتظم كما كان مقرراً لها، بل إن عدد المهرجانات منذ تاسيسها وحتى عام (1980) ثمانية مهرجانات، بينما في الثمانينيات بلغت "الأربع" مهرجانات أي ما يعادل نصف العدد.

- مهرجان بصرى الدولي:

وهو مهرجان سنوي يقام على مدرج بصرى الشام، بين العاشر من أيلول والسادس من تشرين الأول، بإدارة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، يشارك فيه مجموعة من الدول العربية والدول الأجنبية، ويمكن أن يقدم عروضه في أماكن متفرقة من المدن السورية، إذ لا يقتصر على مسرح بصرى، الذي يتسع مدرجه لخمسة عشر ألف متفرج- وقد أكدت وزيرة الثقافة، أهمية هذه الظاهرة، في كلمة الافتتاح التي قدمتها في الدورة الأولى فقالت: "بقي وحده، بين المسارح، برجاً للعلى، والحضارة، والفن الرفيع، ظل رمزاً للحضارات التي تفنى، وتبقى لدينا عصيةً على الفناء([61]).

- مهرجان الفنون الشعبية:

أسس عام (1971) وهو مهرجان متنقل، يقام كل عام في محافظة من محافظات القطر في شهر آب، يهدف إلى تعريف شعبنا بفنونه الشعبية وإحياء الأصيل منه، واستمر هذا المهرجان يقدم عروضه على مدار سبع سنوات متتالية ثم ما لبث أن دمج في مهرجان بصرى الدولي عام 1978.

([60]) عن، المصدر السابق، ص230- 231

([61]) عن المصدر السابق، ص243.

- المعهد العالي للفنون المسرحية:

كان لابد أن تواكب الامكانيات المادية- من تأسيس المسارح وتأليف النصوص المسرحية- وتدعم بالإمكانيات البشرية وذلك عن طريق تأهيل الممثل وإعداده إعداداً صحيحاً، ولمّا كان الممثل دعامة أساسية من دعائم المسرح فقد أصدر السيد الرئيس في 28 نيسان 1977 المرسوم التشريعي رقم /8/ الذي يقضي بإحداث معهد عالٍ للفنون المسرحية في سورية، مركزه دمشق ويرتبط بوزارة الثقافة والإرشاد القومي.

وقد تحدث عميد المعهد (أديب اللجمي) مؤكداً أهمية هذا المعهد وضرورته لبناء نهضة مسرحية واسعة، تبدأ من تأهيل الممثل وتوفر الإمكانيات المادية والمعنوية للفنان فقال:

"منذ سنين عديدة، شعرت وزارة الثقافة، أن ثمة حاجة ملحة لإعادة تنظيم النشاط المسرحي في القطر ودفع الحركة المسرحية إلى الأمام وزيادة تشجيع الفنانين لتجويد العمل المسرحي، بقصد ترسيخ أسس وقواعد مسرح عربي أصيل وحديث بآن واحد.. انطلاقاً من هذه الحقيقة تمكنت الوزارة بتشجيع كامل من السيد الرئيس حافظ الأسد من إصدار قانون الفنانين رقم 32- لعام 1973 وقد استهدف القانون المذكور مساعدة الفنانين وذلك بمنحهم تعويضات طبيعة عمل، وبتعيينهم بمراتب ودرجات أعلى مما يتاح لحملة الشهادات من غير الفنانين.

كان هذا القانون بداية حفز وتشجيع للفنانين، وكان شرطاً- إن صح التعبير- لانطلاقة جديدة للعمل المسرحي، وكان لابد من اتمام هذه المبادرة القومية الفنية بخطوة أخرى تستهدف إعداد مسرحيين على أسس علمية منهجية وفنية.. ومن هنا نشأت ضرورة إحداث معهد للفنون المسرحية باعتباره الإطار اللازم لتكوين هذه الكفاءات الفنية المسرحية الموجودة في القطر بصورة غير منهجية والعمل على إعدادها لتكون البدايات الصحيحة للعمل المسرحي)([62]).

***

- وهكذا فإن نمو النشاط المسرحي في سورية وارتفاع سويته، عن طريق تأسيس المسارح، والفرق المسرحية، والنصوص المسرحية بلغ ذروته في نهاية الستينيات وفترة السبعينيات من هذا القرن.

- وعلى الرغم من هذا المد، فإنه بدأ يتراجع في بداية الثمانينيات، واختفت أسماء كانت تغذي الحركة المسرحية وتدعمها.

- وإنَّ البحث عن سبب هذا التراجع، قضية شائكة وكثيرة التشعبات، وقد

---

[62] عن المصدر السابق، ص255-6

كان لنكسة حزيران وللحركة التصحيحية بعدها التأثير الأكبر في تنشيط الحركة المسرحية، ولكن هل واكب هذا النشاط المسرحي، حركة نقدية؟

❐❐❐

الفصل الثاني

أنواع النقد المسرحي

1- النقد التأريخي.
2- النقد الاجتماعي.
3- النقد الفنيّ.
4- النقد الاعتقادي.
5- النقد التحليلي.

❐❐❐

ـ أنواع النقد المسرحي:

لقد سلك النقاد المسرحيون، مناهج متعددة في دراستهم للفن المسرحي، إلا أن المتتبع للنقد المسرحي، يرى أن هذه الأنواع النقدية قد تداخلت وتمازجت، وغلبت عليها النظرة التأريخية.

وقد حاولنا أن نحدد أنواع النقد المسرحي، من خلال دراسة بعض الجهود النقدية، معتمدين في ذلك على ما قدمه النقاد من أفكار ونظريات من خلال كتبهم النقدية، وألزمنا أنفسنا، بدراسة كل كتاب نقدي، وإظهار المنهج السائد دون الإشارة إلى المداخلات، وهكذا استطعنا أن نتبين بوضوح عدة أنواع للنقد المسرحي هي، النقد التأريخي، والنقد الاجتماعي، والنقد الفني، والنقد الاعتقادي، والنقد التحليلي.

1ـ النقد التأريخي:

– وهو النقد، الذي يقوم بوضع العمل الفني، في سياقه التاريخي، ويحدد مدى ارتباطه بالعصر والمجتمع([1])، وقد كان لهذا النوع من النقد، تأثير كبير في كتابات النقاد المسرحيين، إذ لا نستطيع أن نلمح منهج ناقدٍ قد خلا من النقد التأريخي، وربما يعود السبب في ذلك إلى حداثة الفن المسرحي، وحداثة النقد المسرحي، وعدم نضجهما خصوصاً إن الناقد المسرحي قد أدرك أن مهمته تبدأ بتأريخ هذا الفن، وتقديمه بشكل يمكّن الآخرين من استدراك الخطأ، وتجاوز العثرات.

– وسنكتفي هنا بتسليط الأضواء على مثالين من الدارسة التأريخية للفن المسرحي، وذلك من خلال ما قدمه "عدنان بن ذريل" من كتب اختصت بالحديث عن المسرح وفنونه وما قدمه الدكتور عمر الدقاق من تأريخ للأدب في سورية، والأدب المسرحي أحد فروعه، ولجهودهما التي لا تنكر في هذا المجال، إضافةً

([1]) ينظر، الشمعة، خلدون، الشمس والـ دمشق، 1964 ص14.

إلى كون المنهج التأريخي هو البارز في كتاباتهما.

– يعدّ "عدنان بن ذريل" من أوائل الرواد الذين أرخوا للحركة المسرحية في سورية وبذل جهوداً لا تنكر، في الوقت الذي كانت فيه حركة المسرح بين مدٍ وجزر فمن خلال إلقاء نظرة على مؤلفاته النقدية المسرحية، نجده قد اتخذ طرقاً متعددة في تأريخه للمسرح، فقد أرخ للجوانب الآتية:

1– المسرحيات المكتوبة، لا المعروضة.

2– الحركة المسرحية، كفن قائم بذاته، منذ أبي خليل القباني حتى عام 1971.

3– أعلام المسرح، وذلك من خلال كتابيه "مسرح وليد مدفعي"([2]) ومسرح "علي عقلة عرسان"([3])

1– نقد المسرحيات:

أرخ ابن ذريل في كتابه "في الشعر المسرحي([4])" للأعمال المسرحية لكل من أحمد شوقي وعزيز أباظة وعدنان مردم بك، مراعياً في ذلك الترتيب التأريخي، في دراسة الكتّاب، وفي دراسة المسرحيات، ففي دراسة الكتّاب، قدّم نبذةً، عن حياة الشاعر ومن أثر فيه، وتأثر به، واستعرض جهوداً متعددة حملت لواء الشعر المسرحي، فمن قبيل ذلك حديثه عن الشاعر "أحمد شوقي" (1869– 1932)؛ إذ رأى أن أحمد شوقي كان مقلداً للقباني وتلامذته في صياغته المسرحية الشعرية الغنائية، ومقلداً في الوقت نفسه لمارون النقاش الذي فضل المسرح الموسيقي، وقد تابع مسيرة شوقي الشاعران "عزيز أباظة" و"عدنان مردم بك"، فتأثرا به في كتابة المسرحية الشعرية الغنائية.

– أما المحاولات المسرحية الشعرية التي ظهرت في أواسط الستينيات والتي مثّلها عبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور وعلي كنعان وغيرهم فإننا لا نستطيع أن نقول إنهم تأثروا بمسرح أحمد شوقي، لأنهم يمثلون مرحلة متطورة في التأليف المسرحي تجاوزت "أحمد شوقي".

– وقد اتخذ ابن ذريل في دراسة المسرحيات الشعرية منهجاً واضحاً وهوالمنهج الوصفي التأريخي، فهو يذكر اسم المؤلف واسم المسرحية حسب تسلسلها الزمني بين مؤلفات الكاتب، ثم يحدد نوع المسرحية إن كانت مأساة أو

([2]) ابن ذريل، عدنان، مسرح وليد مدفعي، دار الأجيال، دمشق، د.ت.

([3]) ابن ذريل، عدنان، مسرح علي عقلة عرسان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.

([4]) – ابن ذريل ، عدنان، في الشعر الـ بال. 1970.

ملهاة، ويحدد مصدرها الأصلي، ويقيم مقارنة بين الأصل التاريخي والعمل الفني ويعرب عن رؤية المؤلف، محدداً الزمان والمكان، ثم يمضي ليسرد أحداث المسرحية سرداً، فمن قبيل ذلك دراسة مسرحية كليوباتره 1928 لؤلفها أحمد شوقي، إذ حدد عصر المسرحية وتاريخ صدورها، ثم حدد نوعها فوجدها مأساة شعرية تاريخية، ثم أشار إلى مصدرها التاريخي فقال: (وهي قصة تاريخية حقيقية، كانت جرت بها الأقدار في مصر وتناولها أحمد شوقي بريشته الشاعرة الخلاقة، وبعثها بعثاً.. مكانها الاسكندرية وأرياضها، وزمانها آخر أيام كليوباترة ملكة مصر، حوالي عام 30 ق.م بين معركة اكتيوم، وانتحار كليوباترة، أما موضوعها: فانتحار كليوباترة نفسها في قصرها في الاسكندرية خشية أن تؤخذ سبية إلى روما..)([5]).

– ثم يمضي ليسرد أحداث المسرحية سرداً، دون تدخل في ذلك، إلا تلك المقارنة التي يجريها بين الشخصية الفنية والشخصية التاريخية فيقول: (ويذكر التاريخ، خاصة المرويات الرومانية التي سادت، أن كليوباترة في دهائها ومكرها هي بالأحرى حية رقطاء، وأنها بهيمية الغرائز والشهوات.. وأنها هي التي غدرت بعشيقها أنطونيو في حربه مع اكتافيوس بأسطولها من معركة اكتيوم، الأمر الذي جرّ عليها وعلى أنطونيو الموت.. وقد حافظ أحمد شوقي على معظم معطيات التاريخ فيها، فلم ينكر عليها حبها ومجونها)([6]) لكن نقول وإن حافظ شوقي على معظم معطيات التاريخ إلا أنه غيّر في بعض الأحداث، وبدل في سلوك بعض الشخصيات المسرحية، بما يتناسب مع نزعاته الوطنية والقومية فكليوباترة شوقي صيغت بشكل يأباها التاريخ فهي شخصية وطنية محبة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية، تحاول أن تظفر بروما عن طريق المكر والخداع بعد أن عجزت عن الظفر بها عن طريق القوة والبأس، وحاول شوقي إرضاءً للذوق العربي، والشعور الإسلامي، أن يحيط كليوباترة بهالة من النبل والوقار فهي إنسانة متدينة تقوم بواجباتها الدينية.

إلا أن ابن ذريل لم ينكر ذلك على شوقي إذ بيّن أن الهدف من وراء اختيار هذا العمل المسرحي هوالدافع الوطني، وأن الشرف هو مدارها والواجب هوالباعث عليها([7]).

– وقد اهتم ابن ذريل ببنية النص المسرحي، وإن غلب الوصف في الكتاب

([5]) المصدر السابق،ص20.

([6]) المصدر السابق، ص24– 25.

([7]) ينظر، المصدر السابق، ص28.

الأول، في الشعر المسرحي، فإنه استدرك النقص في كتاب آخر (الشخصية والصراع المأساوي)([8]) فأتمّ ما كان قد بدأه في الشعر المسرحي، واختار عنصرين فنيين هما الشخصية والصراع، ووقف عندهما وقفة مطولة.

– وقد كان ابن ذريل في دراسة النص المسرحي تقليدياً؛ إذ لم يبتعد عن المفهوم الأرسطي للمسرح، فراح يقيس عناصر العمل المسرحي بالمقياس الأرسطي لذا فإنه يرى أن هدف المسرحية الشعرية هو التطهير.

– ومما يلاحظ أن الناقد قد حلّ مبدأ الأثر الهام، مكان قانون الوحدات الثلاث بمعنى أن الموضوع المسرحي يمكنه أن يكون سلسلة من حوادث مترابطة، تتجاذب الصراع الداخلي والخارجي، ومن ثم الحل، فهذا الأثر الهام هو الذي يحدد قيمة المسرحية([9])، ويرى أن طبيعة العمل المسرحي، يفرض نوعاً خاصاً من الدراسة([10])– وفي حديث الناقد عن الشخصية المسرحية، نجده قد أكد أهميتها في العمل المسرحي الشعري فهي متنوعة ومرتبطة بالبيئة، وكلها من الملوك والأمراء والقواد كما في التراجيديا اليونانية، كما أنها تشكل مركز الصراع وتوجهه، إلا أن "ابن ذريل" وهو يحدد السمات البارزة للشخصية المسرحية، جزأها إلى موضوعات، موضوع البطولة العبقرية، النبوغ، الحب.. ثم اهتم بالموضوع ونسي أنه يتحدث عن الشخصية([11]). وما يغفر له أن تحليله لبعض المواقف، أسهم في توضيح ملامح الشخصية واكتناه أسرارها، وإن لم يقصد ذلك، إذ بقيت معالجته لقضايا عامة وصفات نمطية.

– ولا يعني ذلك أن "ابن ذريل" لم يولِ الشخصية أية قيمة، إنه يحلل ولا يتعمق، ويعتمد اعتماداً كلياً على الوصف، فمن قبيل ذلك، حديث الناقد عن شخصية "كليوباترة" إذ يراها شخصية متكاملة واضحة، ولها ملامح محددة وبارزة والثبات واضح فيها يصطدم بالظروف، بالمواقف خارجياً وداخلياً([12]).

– أمّا الصراع فيعرّفه "ابن ذريل" بأنه الصورة المنتظمة لاصطدام القوى المتنافرة، أو اصطدام الرغبات المتضاربة، ويختلف عن العمل المسرحي الذي يعتمد السرد والوصف والتحليل، فهو يقول: (أشبه ما يكون بنفحة، ورفيف.. أو بجذوة تتقد، ثم تشتعل وتتأجج، أو تخمد وتنطفىء.. أو أشبه بتيار يغدو نشيطاً أو

([8]) ابن ذريل، عدنان، الشخصية والصراع المأساوي، دمشق، د.ن. 1973.
([9]) ينظر، المصدر السابق، ص88– 89.
([10]) ينظر، المصدر السابق، ص81.
([11]) ينظر، المصدر السابق، ص112– 141.
([12]) ينظر، المصدر السابق، ص119.

يتفرج، أو يظفر ثم يهبط حسب ظروف التأزم، ثم الحل..)([13]) وهو في الوقت نفسه يربط بين الصراع والموضوع والشخصية، إذ يقول: (إن العبرة في موضوع الصراع، أو لنقل فكرته، خاصة أن يكون في الغالب صراعاً نادراً فريداً يتركز في شخصيات تاريخية معينة، تعيش مأساتها، وما فيها من مواقف قوة أو ضعف)([14]).

– فابن ذريل يركز على وحدة الموضوع في العمل المسرحي، وخصوصاً الوحدة في التأزم، لذا فقد لام "عزيز أباظة" على ازدواجية موضوعاته في بعض المسرحيات إضافة إلى ذلك أنه قسّم الصراع إلى نوعين:

أولهما: ما يخص المضمون: وذلك عندما يرتبط الصراع بوقائع العمل المسرحي.

ثانيهما: ما يخص العرض: أي ما يتعلق بالحبكة والبناء المسرحي وقسمه إلى قسمين صراع داخلي وصراع خارجي.

2– تأريخ الحركة المسرحية، والمسرح منذ أبي خليل القباني حتى عام 1971:

يعدّ كتاب "المسرح السوري" لمؤلفه "عدنان بن ذريل"، كتاباً تاريخياً للفن المسرحي، وتطوره، منذ أبي خليل القباني حتى تاريخ إنجاز هذا الكتاب والمتتبع لفصول هذا الكتاب، يرى أن الناقد قسمه إلى فصول ثمانية، حسب التسلسل الزماني لنشأة المسارح في سورية، والفرق المسرحية، والنوادي، إضافةً إلى ذلك فقد أرّخ لبعض رجال المسرح، الذين رافقوا مسيرة هذا الفن، ومهدوا له، وقاموا على حمايته وتطوره، خلال مضي قرن من الزمن.

– ففي الفصل الأول: تحدث الناقد عن نشأة الفن المسرحي في سورية على يد القباني وأكد أنه نشأ بتأثير من الفن الغربي، إذ قلّد به العرب العجم، لكنه وجد الظروف المواتية والدوافع، لاستساغته والإقبال عليه، خصوصاً أنه اتسم بالأصالة والبساطة، ونضج على يد القباني والنقاش([15]).

– والفصل الثاني: خصصه الناقد للحديث عن أبي خليل القباني، مولده، وبيئته، ومسرحه، ومصادره، وأعماله التي قدمها في سورية ومصر([16])، ولاحق مسيرة الفن المسرحي القباني، من خلال حديثه عن تلامذته وعن جوقه، وعن خصائصه

([13]) المصدر السابق، ص169.

([14]) المصدر السابق، ص170.

([15]) ينظر، ابن ذريل، عدنان، "المسرح السوري"، ص14.

([16]) ينظر، المصدر السابق، ص28–

المميزة(17).

– في الفصل الثالث، تحدث ابن ذريل، عن أجواق سورية في مطلع القرن العشرين وأخبرنا أن الفن المسرحي قد تردى في هذه الفترة، ولم ينقذ سقوطه جهود "اسكندر فرح" وأكد أن المسرح قد جمع بين التمثيل والغناء، وكان حداً فاصلاً بين الفن المسرحي الصحيح، الذي قدّمه بعض تلامذة القباني، والاحتراف الذي عكس مسيرة الارتزاق والطرب والفكاهة([18]).

– وفي الفصل الرابع تابع الناقد مسيرة هذا الفن، الذي بدأ يتطور ويتفاعل مع الأجواق المصرية الوافدة([19])، أضف إلى ذلك قدوم بعض الفرق المسرحية الفرنسية إلى سورية، في فترة ما بين الحربين العالميتين.

– أمّا الفصل الخامس: فقد خُصص للحديث عن الفرق المحترفة التي نشأت بين الحربين العالميتين وهما فرقة (حسن حمدان) 1933 في حلب، وفرقة (محمد علي عبده) 1944 في دمشق، ويعود الفضل في إنشاء هاتين الفرقتين– كما يرى– إلى فرقة أمين عطا الله، المصرية– اللبنانية، فمنها تخرج رواد (الاحتراف) في سورية وأخذوا عنها الكثير من أصول الأوبريت، وما إن كان عام 1945– 1946 حتى انتشرت الفرق المسرحية بشكل واسع، وفرضت اللهجة والموضوعات الشامية على المسرح، بعد أن كانت كلها ممصرة([20]).

– أمّا الفصل السادس والسابع، فقد كانا تأريخاً للحركة المسرحية، التي نشطت على أيدي النوادي والفرق الفنية في دمشق وحلب وحماه واللاذقية، ولابد أن نشير إلى أن النوادي الفنية في هذه الفترة، كانت تهتم بالفنون الجميلة من موسيقا ورسم وتمثيل، وكان لها تأثيرٌ كبيرٌ في الحركة المسرحية.

– في الفصل الثامن، بدأ "ابن ذريل" يؤرخ لمرحلة جديدة وهي المرحلة التي أطلق عليها" جان الكسان" الولادة الثانية للمسرح في سورية ، أي أرخ لنشأة المسارح الرسمية في سورية.

– مما تقدم ، نتبين ، أن ابن ذريل قدم رصداً وافياً للفن المسرحي، وابتعد عن التعليق أو التحليل أو التفسير، بل اتخذ صفة المؤرخ الحيادي، عدا تلك الإشارات البسيطة إلى عرض الظروف الاجتماعية والسياسية التي عاش فيها هذا

---

(17) ينظر، المصدر السابق، ص30– 36.
(18) ينظر، المصدر السابق، ص38– 39.
(19) ينظر، المصدر السابق، ص49– 52.
(20) ينظر، المصدر السابق، ص77.

الفن، إضافةً إلى عرض بعض المؤثرات الخارجية، فقد عرض المهاد الاجتماعي الذي أتاح فرصة الظهور والانتشار، فمن قبيل ذلك حديث الناقد عن الظروف المواتية التي أدت إلى استساغة الفن المسرحي عند نشأته الأولى، إذ رأى أن (الوسط الاجتماعي وقتها بتقبله ظاهرة الفن المسرحي، ثم الوسط الثقافي، ومناخه الفني والأدبي، وانتشار الأنواع والأساليب الحديثة في الكتابة فيه، هما بالأحرى اللذان كان لهما الأثر الحاسم والفعلي في نشأة هذا الفن الجميل ورعايته..)([21]).

– وقد رأى ابن ذريل أن في فترة الانتداب طغت حالة كمود، وحُرمت دمشق وقتها من المسارح والملاهي، إلى أن استقرت الأوضاع السياسية والاجتماعية، فحفلت سورية عندها بنشاطٍ مسرحي، ورأى أن الاستعمار الفرنسي كان حيادياً حيال هذا الفن، فهو لم يسجل خطوة إيجابية أو سلبية تجاهه([22]).

– إضافةً إلى ذلك، فقد تعرض إلى بعض المؤثرات التي كان لها الفضل في دفع عملية هذا الفن، وما دام "ابن ذريل" يؤرخ، فطبيعي أن يستعرض قدوم الفرق المسرحية، التي قدمت إلى سورية، كالفرق المصرية، والفرق التركية، والفرق الفرنسية، وفرقة (أمين عطا الله) المصرية– اللبنانية.

– وهكذا فإنّ "ابن ذريل"، أرخ لمسيرة الفن المسرحي في سورية، وتأريخه هذا يعدّ مرجعاً لكل من يريد البحث والدراسة والاستقصاء عن هذا الفن، وعلى الرغم من أن "ابن ذريل" لم يتعرض بالحديث لما قدمته تلك الفرق، إلا أنه اكتفى بالتأريخ لتأسيس الفرق والنوادي والمسارح، واهتم بالواقع الاجتماعي، وبالظروف التي أثرت في تقدم هذا الفن أو تراجعه، وبدت جهوده واضحة في استعراض بعض المقالات الصحفية، التي عكست واقع الحركة المسرحية آنذاك.

– أضف إلى ذلك أن هذه الدراسة، أرخت لحركة مسرحية، استمرت على مدار قرن خلا في القطر العربي السوري، ولم يقتصر هذا التأريخ على العاصمة فحسب، كما فعل أكثر المؤرخين والنقاد– بل كان للفن المسرحي في باقي أجزاء القطر نصيب من اهتمامه.

3– تأريخ لأعلام المسرح:

لقد اهتم "ابن ذريل" بمسيرة كاتبين مسرحيين، كان لهما مساهمات في التأليف المسرحي والإخراج، والتدريب والتمثيل، وهما وليد مدفعي، وعلي عقلة عرسان، وذلك من خلال كتابيه "مسرح وليد مدفعي" و"مسرح علي عقلة عرسان"

([21]) المصدر السابق، ص14.

([22]) انظر، المصدر السابق، ص58.

وقد قدّم الناقد معلوماته في دراسة مسيرة مدفعي وعرسان، حسب التسلسل التاريخي واصطفى بعض القضايا، واعتمد التصريح لا التلميح، وركز على أمور محددة حصرناها في النقاد الآتية:

آ- الكشف عن حياة الفنان العملية: بدأ "ابن ذريل" الحديث عن الشخصية، بالكشف عن مراحل تطورها في حياتها العملية، فقد أخبرنا أن وليد مدفعي، بدأ يتألق نجمه في أواسط الستينيات من هذا القرن (ولكن "وليد مدفعي" كان يكتب قبل هذا التاريخ بنحو خمسة عشر عاماً أو أكثر، كما كان يشارك في النشاطات الأدبية والفنية وخاصةً المسرحية من ذلك الوقت.. كان وليد مدفعي في تلك الفترة يكتب القصص، ويؤلف التمثيليات، أو يشارك في التمثيل، والإخراج وتدريب الفرق المدرسية الثانوية والجامعية على الفن المسرحي..)([23]) يضاف إلى ذلك أنه عاش في فترة الانتداب الفرنسي، وعرف النضال ضد المستعمر، ودرس الصيدلة إلا أن حبه للأدب والفن المسرحي طغى على كل هواية لديه.

- وأخبرنا أن تجربة عرسان الفنية تعود إلى الستينيات (.. إذ نجده إثر تخرجه، من المعهد العالي للفنون المسرحية، في القاهرة ام 1963، يعين في المسرح القومي مخرجاً وممثلاً، كما يصير يقدم فيه مسرحيات من تأليفه، أو إعداده أو ترجمته..)([24])، وعرسان- كما يرى- قد سخّر فنه وقلمه لخدمة قضايا أمته، وتحلى بالشجاعة والنزاهة، كما تحلت ريشته بالصدق.

ولعل "ابن ذريل" في عمله هذا يكشف عن جانب، من جوانب الشخصية المدروسة وقد يفيد هذا الجانب، في الكشف عن مضمون الأعمال المسرحية، وقد يفيد في الكشف عن التوريات أو بعض الكلمات في أعمال الكاتب، وقد يفيد في الإجابة على أسئلة أخرى في تاريخ مسيرة الكاتب المسرحية، من خلال حديثه عن مطالعات الكاتب واتصالاته بأهل الفن وأسفاره، والمدن التي زارها ورآها، كل هذه الأمور تلقي الضوء على المسيرة الفنية للكاتب المسرحي.

ب- الكشف عن الواقع الاجتماعي والسياسي: الذي يعد المهد الحقيقي لصاحب السيرة، فمن قبيل ذلك حديث الناقد، عن الأحداث السياسية التي عاصرت "وليد مدفعي" وعن الواقع الاجتماعي والثقافي، إذ يقول: (وقد تبدلت بفعل ذلك كله "ويقصد الاستقلال، وصدور الدستور، وتطبيق قانون الإصلاح الزراعي" الخلية الاجتماعية في المجتمع السوري، من خلية مجتمع اقطاعي

([23]) ابن ذريل، عدنان، مسرح وليد مدفعي، ص8.

([24]) ابن ذريل، عدنان، مسرح علي عقا

رأسمالي مرتبط بمصالح الاستعمار إلى خلية مجتمع اشتراكي تعاوني مستقل حر ومنتج.. ومن هنا وجدت في سورية منذ الخمسينات طبقة مثقفة واعية وتقدمية ساهم العسكريون في جهودها، تفكر في البناء القومي والاجتماعي خاصةً والعدو الصهيوني يتربص هو وحلفاؤه الغربيون الدوائر بالبلاد..)([25]).

وأكد "ابن ذريل" أن الفترة التي عاصرها أدب عرسان كانت (فترة البناء القومي، والاشتراكي، التزمت فيها البلاد بفضل ثورة الثامن من آذار عام 1963 الخط الاشتراكي والوحدوي العربي، وعملت على الخصوص للوحدة مع الدول العربية، وخاصةً مصر، وأصبحت على شكل اتحاد..)([26]) وابن ذريل في عمله هذا، يحاول أن يتبين مدى انعكاس الواقع السياسي والاجتماعي في أعمال كلا الكاتبين، وهو في الوقت نفسه يوضح معالم الشخصية المدروسة من خلال تبيان البيئة السياسية والاجتماعية والثقافية التي ساهمت في إنشاء أدب هذا الكاتب، أو ذاك.

جـ- الإلمام بجوانب الشخصية الأدبية: لم يكتفِ "ابن ذريل" بالحديث عن الاهتمامات المسرحية للشخصية المدروسة، وإنما تجاوز ذلك فتعرض إلى الاهتمامات الأدبية الأخرى؛ فمن قبيل ذلك حديث الناقد عن اهتمام وليد مدفعي بفن القصة([27]) واهتمام عرسان بالتنظير للمسرح([28])، فالإلمام بالجوانب الأدبية لصاحب السيرة، يعدّ خطوةً في طريق الكشف عن ملامح تلك الشخصية، ويكشف عن ظاهرة في الواقع المسرحي، وهي أن أكثر الكتّاب المسرحيين لم يدخلوا نطاق المسرح إلا بعد أن كتبوا الرواية والقصة والشعر.

د- استعراض أعمال الكاتب المسرحية، ودراستها من ناحية الشكل والمضمون: وقد حاول الناقد في دراسته للمضامين أن يربط بين هذه المضامين والواقع المعيش، ففي مسرحية "البيت الصاخب" 1965 لمؤلفها وليد مدفعي يقول: (المؤلف يقول: إنها عائلة دمشقية، تعيش في الخمسينيات كما سبق الإشارة، وأظن أنه صادق، كل هذه الأوصاف والتحليلات مقاربة للواقع، إن لم تكن من الواقع نفسه..)([29]).

- إنه يركز على ضرورة كون الأدب مرآة للواقع بمعناه الواقعي، لا الواقعي

([25]) ابن ذريل، عدنان، مسرح وليد مدفعي، ص15.
([26]) ابن ذريل، عدنان، مسرح علي عقلة عرسان، ص22.
([27]) ابن ذريل، عدنان، مسرح وليد مدفعي، ص18.
([28]) ابن ذريل، عدنان، مسرح علي عقلة عراسن، 37- 46.
([29]) ابن ذريل، عدنان، مسرح وليد مدف

الاشتراكي، إضافة إلى أن "ابن ذريل" في دراسته للمضامين المسرحية وللبناء الفني للعمل المسرحي لم يبتعد عما قدّمه في دراسة المسرحية الشعرية، فهو يستعرض ويصف، ولا يحلل أو يفسر، ودراسته للبنية الفنية كانت تقليدية، حاول أن يطبق عليها المفاهيم الأرسطية، وقد يشير إلى بعض عناصر العمل المسرحي من أسلوب وشخصية وزمان ومكان.

– إلا أن "ابن ذريل" كان انطباعياً في نقده، وإذا كان تأريخه لمسيرة الفن المسرحي قدّم فائدة، فإن أحكامه النقدية لم تقدم شيئاً للمسيرة النقدية المسرحية، ولاسيما أنه جنح إلى النقد المجامل لا النقد الموضوعي، إذ نراه قد أيد كل ما قدّمه عرسان من إيجابيات وسلبيات، وملأ الكتاب بالإطراءات والأوصاف التي مجّدت عرسان وأعماله، فمن ذلك حديث الناقد عن مسرحية "الفلسطينيات" إذ يقول: (إن مسرحية الفلسطينيات، عمل شعري جليل، بشكله وموضوعه، وهو من المحاولات الأولى الرصينة، والموفقة في المسرح الشعري الحديث، وإن ما وفره (علي عقلة عرسان) لهذه المسرحية الشعرية من قيم فكرية وفنية حقق لها المستوى اللائق الذي أهلها للتعبير عن طموحات التجديد، والحداثة..)([30]).

– أضف إلى ذلك، أن "ابن ذريل" كان في دراسته، مبالغاً، كعادته، يكرر الأوصاف، ونلمح ذلك في قوله: (يستمد أوصافه من واقع المجتمع السوري، وكثيرٌ منها حقاً، صارخ مؤلم، عنيف، ومؤثر..)([31])، إضافةً إلى طغيان اللهجة الخطابية على كتاباته، لكن يكفي "ابن ذريل" أنه أرخ لفترة زمنية، ولفن من الفنون، ولعلمين من أعلام الفن المسرحي، إذ جمع مؤلفات كل منهما في كتاب خاص، يعدّ وثيقة يستنير بها كل دارس، ومرجع من المراجع.

– أمّا الدكتور، عمر الدقاق، فهو واحد من النقاد الذين أرخوا للأدب المسرحي في سورية وقد اهتم بالجانب الأدبي من المسرح، فخصص فصلاً من كتابه "تاريخ الأدب الحديث في سورية،([32])، للتعريف بالأدب المسرحي الشعري والنثري، منذ نشأته الأولى حتى بداية السبعينيات.

– وقد أكد الدقاق في البداية، أن هذا الفن وافد لا جذور له في الأرض

([30]) ابن ذريل، عدنان، مسرح علي عقلة عرسان، ص106.

([31]) ابن ذريل، عدنان، مسرح وليد مدفعي، ص32.

([32]) الدقاق عمر، تاريخ الأدب الحديث في سورية، جامعة حلب، كلية الآداب 1979، وقد طبع الكتاب أول مرة عام 1972 في مطبعة الشرق بعنوان، فنون الأدب المعاصر في سورية، ثم أعيد طبعه ثانية تحت هذا العنوان، مع تعديلات طفيفة، وقد حذف المؤلف منه فصلاً يتضمن تعريفاً بالكتاب والشعراء والمسرحيين في سورية.

العربية، نشأ نشأته الأولى على يد "أبو خليل القباني" ثم بدأ ينمو ويترعرع، ويستمد قوته ممن سخّروا أنفسهم لحضانته ورعايته.

– والدقاق في ذلك كله يستعرض مراحل نمو الفن المسرحي، ومدى تطوره، وتقلباته، خلال المراحل الزمنية، على أيدي الفنيين المسرحيين، فمن قبيل ذلك حديث الناقد عن اسكندر فرح، إذ وجد أن الفن المسرحي دخله بعض التجديد، فقال: (أمّا اسكندر فرح فعلى الرغم من نسجه على منوال القباني، وبقائه في فلك المسرحية الغنائية، فإنه خطا في مضمار التأليف المسرحي خطوةً أبعد، إذ استطاع أن يقدّم روائع المسرح العالمي دون الاعتماد على الغناء كعنصر أساسي في المسرحية)([33]).

– ووجد أن الأدب المسرحي في سورية، قدجمع بين المسرح الشعري والمسرح النثري، وعلل حرص بعض الشعراء على الالتزام بالمسرحية الشعرية بقوله: (وفي رأينا أن الحرص على الشعر مظهر عريق عند العرب ظل حياً في الأذهان، ماثلاً في نتاج الأدباء، وتجلى في أكثر فنون القول، مستقلاً في وجوده، أو مشاركاً سواه وهكذا كان عنصراً ذا شأن في كل من القصة والتمثيلية والمقالة والخطابة.. ومرد ذلك من جهة أخرى إلى أن الأدب التمثيلي الغربي نفسه، والمسرحية العربية وليدة منه ظل منذ القديم حتى عصر النهضة، والعصر الكلاسيكي يكتب كله شعراً، ولا يجوز أن يكتب نثراً، وأن بواكير المسرحيات العربية، إنما كانت مسرحيات منقولة أو معربة عن الأدب الكلاسيكي أو في أحسن الأحوال متكئة عليه)([34]).

فهو يعيد استخدام الشعر في المسرح إلى مكانة الشعر العربي في النفوس العربية، إضافةً إلى أن هذا الفن وليد المسرح الغربي، والعصر الكلاسيكي خاصة.

– ولمّا كان هدف الدارس التعريف بالأدب المسرحي، فقد اكتفى بتحديد أنواع الأدب المسرحي، فكان لديه المسرحية التاريخية، والمسرحية الأسطورية، والمسرحية الوطنية، والمسرحية الاجتماعية، والتجديد في المسرح الذي استعرض فيه نموذجين من تلك المسرحيات التي اعتمدت الحلم والعبث واللامعقول، وأخيراً المسرحية المسيّسة، ومن ثم استعرض بعض الشواهد المسرحية، التي تمثل كل نوع من هذه الأنواع.

([33]) المصدر السابق، ص156.

([34]) المصدر السابق، ص161– 162

– وهو في كل مرة، يعلل سبب التزام الكتّاب المسرحيين بهذا النوع من أنواع الأدب المسرحي، فمن قبيل ذلك حديث الناقد عن المسرحية التاريخية، إذ وجد أن استلهام التاريخ يعود إلى أن البلاد كانت تمر بمرحلة إحياء وانبعاث، فاستمدت من الماضي العريق والأمجاد الحافلة نسغاً أصيلاً، ويؤكد غلبة هذا النوع، ويعلله بسببين اثنين: (أولهما يتصل بالشعور القومي الذي يتطلع إلى النماذج البشرية الرائعة والمثل الإنسانية الرفيعة مما يمدّه بنسغ الثقافة في نضاله العاثر والسبب الآخر أن هذا الفن الوليد الصعب لم يقيض له أناس كثيرون يمارسونه، فوجدوا في أحداث التاريخ ما ييسر عليهم مشقة المعالجة ويختصر لهم طريق البناء المسرحي بما يقدمه إليهم من هيكل عام..)([35]).

وقد اتبع في دراسته للمسرحية المنهج الوصفي، فهو يستعرض أحداث المسرحية، مبيناً مضمون الموضوعات، مركزاً على الفكرة الأساس للمسرحية، ففي حديثه عن مسرحية "سارق النار" لمؤلفها خليل الهنداوي يقول: وهذه المسرحية تنطوي على فكرة إيجابية ومتفائلة، لا تنطوي عليها بيغماليون أو المثال التائه، إنها تبرز عنصر التحدي، والطموح، والإيمان بقدرة الإنسان على التمرد، الإنسان الذي يزاحم الآلهة على الخلق والإبداع، ويوجد هذه الحضارة على الأرض بخيرها وشرها،) ([36]).

– أضف إلى ذلك أنه يلحظ مدى انعكاس الواقع في العمل المسرحي ومدى استجابة المسرحية لهذا النوع، فمن قبيل ذلك حديثه عن مسرحية "ابن الأيهم أو الإزار الجريح" للشاعر سليمان العيسى، فقد وجد أن مضمون موضوعه اعتمد فيه على الحادثة التاريخية، وعلى التأثر بالواقع المعيش، فكان للشاعر مرآة (تراءى له في وجهها واقع المجتمع العربي في أيامنا هذه، هذا المجتمع الذي ينعطف إلى نظام جديد تتبدل فيه العلاقات الاجتماعية، وهكذا كانت الشخصيات رموزاً للمجتمع العربي المعاصر وطبقاته)([37]).

– ويؤكد اتصال الأديب بالواقع، فهو يرى أن المسرحية الوطنية ذات اللون القومي ما نشأت إلا نتيجة لتفاعل بين الأديب وجمهوره، ويحاول أن يفرز ما هو واقعي وما هو خيالي في العمل المسرحي ففي حديثه عن مسرحية "غادة أفاميا" لمؤلفها عدنان مردم بك، يرى أن أحداثها ليست كلها تاريخية، بل إن معظمها من خيال الشاعر، (إذ ليس فيها من ماضي أفامية سوى هذا الإطار البسيط، وليس

([35]) المصدر السابق، ص260– 261.
([36]) المصدر السابق، ص200.
([37]) المصدر السابق، ص183.

فيها من وقائع التاريخ سوى تلك الغلالة الرقيقة إنها في الحقيقة معالجة واقعية في إطارتاريخي)([38]).

– وقد يلجأ أحياناً في دراسته النصية إلى المقارنة، قد تكون هذه المقارنة بين شاعر وآخر، فمن قبيل ذلك حديث الناقد عن شاعرين هما "عمر أبو ريشه" و(عدنان مردم بك) عندما يقول: (فكلاهما شاعر مجيد ومجدد، وكلاهما مارس تأليف المسرحية الشعرية، واختار التاريخ إطاراً لها، وكلاهما أخيراً تجلى نبوغه في اقتحام ميدان التمثيليات الشعرية في بواكير أدبه قبل المضي في ممارسة الشعر الغنائي)([39]) وقد يقارن بين واقعة في عمل مسرحي، وواقعة في عمل آخر ففي حديثه عن مسرحية "الطوفان" لمؤلفها عمر النص يتحدث عن الطست الذي يمتلىء شيئاً فشيئاً من قطرات الماء المنسكبة من السقف العتيق، في نمطٍ من العبثية، ذلك أنه كلما امتلىء تراكض أحد الشيخين لتفريغه ثم يعيده ليعاود امتلاءه من جديد، ثم يقارن هذا كله بالصخرة التي يدفعها "سيزيف" في الأسطورة الإغريقية.

– وفي دراسة بنية النص، نجده قد ركز اهتمامه بالدرجة الأولى على الشخصية المسرحية، وخصوصاً ما أطلق عليه "الشخصية المحورية" وراح يثني على تلك المسرحيات التي بدت ملامح شخوصها واضحة، فمقياس نجاح الشخصية هو الوضوح في سيمائها، وإظهار ملامحها وقد لام (أبو الهيجا) على استخدامه الشخوص غير الواضحة في مسرحية (الفارس الأقرع) إذ يقول: (والأصل في الشخصيات أن تبدو متمايزة في ملامحها، واختلاف أسمائها وتباينها، بداية هذا التمايز، ومع ذلك فلا يقوم في ذهن القارىء شيء واضح القسمات من بين هذه الأسماء: ساروب، كاسوب، آسوم، آروم، مستوها، ستافرو.. علماً بأنها ترمز إلى العرب، ومن جهة أخرى تزيد شخوص المسرحية لتبلغ /18/شخصية، وفي هذا تشتيت لوحدة العمل المسرحي التي تعتمد على التركيز ونبذ الشخصيات التي لا تساعد على تطوير المسرحية، وتبديد لطاقة الحوار التي ينبغي أن تكون مسلطة كحزمة الضوء في مواجهة نقطة التنوير)([40]).

– بالمقابل فقد أثنى على مسرحية "الدراويش يبحثون عن الحقيقة" لمؤلفها مصطفى الحلاج فقال: (لقد استطاع مصطفى الحلاج أن يرسم ملامح شخصية

---

[38] الدقاق عمر، تاريخ الأدب الحديث في سورية، ص177.

[39] المصدر السابق، ص168.

[40] المصدر السابق، ص216– 217

درويش المحورية بقلم صناع، إنها شخصية بسيطة مركبة، وادعة ثائرة، راضية غاضبة، مستسلمة متمردة، ودرويش هذا الرجل العادي كان يعيش في الظل كآلاف الناس بعيداً عن حياة النضال، لم يلبث أن وجد نفسه مكرهاً، وهو يدور في دوامة النضال..)([41]).

لقد ركز الدقاق على الشخصية النموذجية، إذ وجد أن الشخصيات في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" شخصيات نصادفها في حياتنا، وتعيش معنا فهي من واقعنا([42])، ومع ذلك فإن لا يؤيد كثرة الشخصيات في العمل المسرحي فذلك قد يؤثر – كما يرى–في وحدة العمل، ويؤدي إلى تشتيتها([43])، ليس هذا وحسب بل ربط بين الصراع ووضوح الشخصية، فوجد أن مفتاح الصراع يكمن في وجود الشخصية المحورية، والشخصيات الأخرى التي تكون معارضة لهذه الشخصيات، ففي مسرحية "سجين الدار" لمؤلفها مراد السباعي يقول: (وتعدّ سجين الدار" ملهاة جيدة لاحتوائها على الشخصية المحورية وسائر الشخصيات المعارضة، مما أغنى عنصر الصراع فيها، كما اتسم حوارها بالحيوية والرشاقة والبساطة فأسهم في تطوير الحدث المسرحي إلى حدٍ كبير حتى آلت العقدة إلى هذا الحل الموفق)([44]).

– والشخصية عنده – لابد أن تنبثق من داخل العمل المسرحي، وأن يظهر التحامها واضحاً في العمل المسرحي، فشخصية بهلول في مسرحية (حكاية الأيام الثلاثة) لمؤلفها عمر النص (لا تبدو وثيقة الاتصال بصميم المسرحية، ولا محكمة الارتباط بشخوصها، ويبدو أن هم الكاتب كان في أن يجري على لسانها بعض الحكم أو الأقوال التي تسهم في تطوير العمل المسرحي)([45]).

– لكن مما يلاحظ أن الناقد، ركز على الشخصية الرئيسية، والشخصيات الأخرى التي تؤثر في العقدة، وتحمل الأحداث للوصول إلى مرحلة التأزم، إلا أنه أشار إلى الشخصية إشارة سريعة، دون أن يتعرض إلى مراحل تطورها، أو أبعادها، أو علاقة الشخصيات بعضها ببعض، لقد التزم الوصف السطحي دون أن يحلل أو يتعمق أو يحلل نفسية الشخصية المحورية، أو الشخصيات الأخرى ففي حديثه عن مسرحية (اليرموك) لمؤلفها خلدون الكناني يظهر عمله واضحاً

---

[41] المصدر السابق، ص232.
[42] ينظر، المصدر السابق، ص258.
[43] ينظر، المصدر السابق، ص216.
[44] المصدر السابق، ص219.
[45] الدقاق عمر، تاريخ الأدب الحديث

في وصف ما هو ظاهر للشخصية المسرحية، إذ يقول: (الشخصية المحورية، هي شخصية شر حبيل، ودور خالد فيها بحكم القطاع التاريخي المتناول، دور محدد يقتصر على المرحلة الأخيرة من الأحداث، كما أن جمانة هي الشخصية الأساسية الأخرى)([46]).

– أمّا الحوار فقد أولاه اهتماماً واضحاً، وركز على ضرورة كون الحوار مناسباً ومتماشياً مع الموقف والحدث، ومعبراً عن الشخصيات واستبطان ما بنفسها ويتجلى ذلك في حديث الناقد عن مسرحية (الدراويش يبحثون عن الحقيقة) لمؤلفها مصطفى الحلاج، إذ يقول: (والحوار الذي يجريه الكاتب بذكاء وعفوية معاً لعله أبرز خصائص المسرحية، فقد يترقرق وئيداً هادئاً، أو يتدفق مقتضباً حاراً، أو قد يغدو فضفاضاً عميقاً، قادراً على استبطان النفس الجائشة، ورصد نزعاتها ومطامحها وآلامها، كل ذلك دفع بفكرة المسرحية إلى التنامي باطراد، لتغدو حية حافلةً بحركة المشاعر المضطربة، والمنازع الموارة، برغم خلو هيكل المسرحية من عنصر الحادثة التقليدية، وهذا ما عصمها من التردي في هوة الجمود)([47]).

– وإذا كان قد تعرض في بعض المواقف إلى الحديث عن الحوار المسرحي فإنه في أكثر الأحيان يكتفي بوصف الحوار، فمن قبيل ذلك حديث الناقد عن الحوار في مسرحية (حكاية الأيام الثلاثة) لمؤلفها عمر النص، إذ يقول: (فهو على جودته، وعمقه يبدو في بعض المقاطع فضفاضاً، أشبه بالحديث العادي، عدا ما نقع عليه خلال الفصل الثاني من استطراد، وبعد عن المحور في الحوار المطول عن حصار دمشق.. وسطوة تيمورلنك..)([48]).

– أما الحدث، فقد لاحقه وتابع تطوره وتدرجه، وبيّن مهمته في تنامي الفكرة يقول في مسرحية (عالم واسع فسيح الأرجاء) لمؤلفها غسان ماهر الجزائري: (أما الحديث فلا ينطوي على تطور حقيقي يتنامى بالفكرة، عن مضمون المسرحية، ثمة تعارض بين الشخصيات، لكنه لا يولد شرر الصراع، ولعل ذلك كله ناجم عن انتقاد الموضوع الأساسي في المسرحية، وخلوها من فكرة حقيقية تتنامى وتتوالد أو تتطور وتتأزم)([49]).

– وحاول أن يربط بين الشكل والمضمون، ويبيّن مدى أهمية الشكل في

([46]) المصدر السابق، ص172.
([47]) المصدر السابق، ص233.
([48]) المصدر السابق، ص207– 208.
([49]) الدقاق عمر، تاريخ الأدب الحديث

التعبير عن المضمون، ففي حديثه عن مسرحية"عبد الرحمن الداخل" للشاعر عدنان مردم بك وجد أن النزعة الغنائية سارت في المسرحية فقربتها من الأوبريت إلا أن الشاعر استطاع أن ينأى بها عن الرتابة حين حرص على تقصير أنفاس المتجاورين (وبذلك أضفى على مسرحيته عنصر الحركة ورشاقة الحوار، مبقياً في الوقت نفسه على الغنائية المحببة التي تتسربل بها مشاهد المسرحية)([50]).

– مما تقدم نلاحظ أن الناقد، قدّم جهوداً واضحة في دراسة الأدب المسرحي، والتأريخ له إلى جانب الأنواع الأدبية الأخرى من رواية وقصة وشعر، وهذه النظرة إلى المسرح من الجانب الأدبي تمتلك مشروعيتها لسببين اثنين: أولهما: أن المؤلف يؤرخ للأدب، وثانيهما طبيعة النصوص المسرحية التي تغلب عليها السمة الأدبية، وقد كتبها مؤلفوها لتكون نصاً أدبياً في المقام الأول، حتى لتبدو حركة التأليف المسرحي في سورية ممثلة لظاهرة أدبية مستقلة([51]).

2- النقد الاجتماعي:

وهو النقد الذي يعالج الأدب من خلال اتصاله وارتباطه بالمجتمع، فهو ينظر إلى الأدب على أنه (مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة وهي من خلق المجتمع، والوسائل الأدبية التقليدية. كالرمزية والعروض. اجتماعية في صميم طبيعتها، إنها أعراف وأصول لايمكن أن تبزغ إلا في مجتمع، أضف إلى ذلك أن الأدب يمثل "الحياة" و"الحياة" في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة، ولو أن العالم الطبيعي والعالم الداخلي– أو الذاتي– للفرد كانا موضوعين من موضعات "المحاكاة" الأدبية، فالشاعر نفسه عضو في مجتمع، منغمس في وضع اجتماعي معين)([52]).

–فالنقد الاجتماعي يطالب الكاتب بأن يعبّر عن حياة عصره، فيكون ممثلاً لعصره ومجتمعه ويمكن أن نتمثل هذا النوع من النقد عند الناقد" أحمد سليمان الأحمد" فقد قدّم دراسةً جمعها في كتاب أطلق عليه " دراسات في المسرح المعاصر" وخصّ هذه الدراسة بالمسرح الشعري، ونهج فيه المنهج التأريخي، إذ عالج هذا النوع في تطوره وانتشاره، ومدى انعكاس الحياة الاجتماعية والسياسية فيه، وقسم دراسته حسب التسلسل الزمني لظهور بعض الكتّاب المسرحيين، أو

---

[50] المصدر السابق، ص167.

[51] محبك، أحمد زياد، حركة التأليف المسرحي في سورية ص327.

[52] رينيه ويلكن، وأوستن وارين، نظرية الأدب ، تر: محى الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3–1985 ص–97.

المسرحيات الشعرية فكانت لديه الفترات التاريخية التالية:([53])

1–المسرح الشعري قبل شوقي (1876–1927)

2– من شوقي إلى نهاية الحرب العالمية الثانية (1927–1945)

3–من الحرب العالمية الثانية إلى ثورة /23/ تموز في مصر (1945–1952)

4–من ثورة تموز إلى الوحدة المصرية، السورية، (1952–1958)

5–1959–1966

–وما قدمّه "سليمان الأحمد" هنا يعدّ الخطوة الأولى في دراسته المسرحية الشعرية، فقد أرخ لهذه الفترة، مستعرضاً الأعمال المسرحية الشعرية التي صدرت، وكل ما فعله أنه استعرض الواقع السياسي والاجتماعي، والأحداث التاريخية التي تعد المهاد الحقيقي لصدور هذه الأعمال ، فمن قبيل ذلك حديث الناقد عن الأعمال المسرحية التي صدرت بين عامي 1959–1966 إذ يقول: (قامت في هذه الفترة..الجمهورية العربية.. المتحدة التي كانت حدثاً هاماً في التاريخ المعاصر، كما قامت الجمهورية العراقية (ثورة 14 تموز 1958) ولم يلبث أن نشب بين الجمهوريتين الفتيتين خلاف ونزاع، ولن نهتم هنا بالجانب السياسي للأحداث، ولكن لا بد من تسجيل انهيار الوحدة في 28 أيلول 1961، وتسلم حزب البعث العربي الاشتراكي الحكم في العراق (8شباط 1963) كماتسلم البعث الحكم في سورية في الثامن من آذار 1963)([54])

–وفي الخطوة الثانية لدراسة "سليمان الأحمد" للمسرحية الشعرية. قسم مضمون المسرحيات إلى قضايا اجتماعية، وتطرق إلى انعكاسات الواقع الاجتماعي في المسرح الشعري العربي، وتناول هذه القضايا مركزاً اهتمامه على مسرح شوقي، وعزيز أباظة، ومسرحية "الفتى مهران" لمؤلفها عبد الرحمن الشرقاوي، وتناول كل قضية على حدة، ثم حاول أن يربط بين هذه القضايا ومدى ارتباطها بالواقع، ويرسم خطاً شبه بياني، يوضح فيه مدى تطور هذه الشخصية التي أرخ لها في العمل الفني، ومدى تطورها في الواقع، ولا يعني ذلك أن المسرح الشعري غدا وثيقة تأريخية عنده، بل إن بعض القضايا الواقعية الاجتماعية والسياسية، انعكست على مضمون المسرح الشعري وليس كل القضايا.

–نقول: ليس كل القضايا، لأن الناقد أشار إلى أن مسرحنا الشعري كان

([53]) ينظر . الأحمد سليمان، أحمد، دراسات فى المسرح العربى المعاصر ، ص37–72.

([54]) المصدر السابق، ص62–63.

سطحياً في معالجته لقضايا العمر، وأنه أغفل أحداثاً في تاريخنا المعاصر، كالحرب العالمية الثانية، والعدوان الثلاثي على مصر عام (1956)، والتحولات الثورية التي جرت في العالم العربي.

–ولقد حاول استقصاء الواقع الذي عالجه المسرح الشعري على صعيدين على صعيد القضية الاجتماعية، وعلى صعيد الشخصية المسرحية، يقول: (وعلينا أن نعرف ما إذا كان المؤلف المسرحي قد عرف بدوره كيف نستخلص من مواضيعه التي يعالجها، ومن الأشخاص الواقعيين أو الخياليين، ومن المجتمعات التي وصفها، صورة صحيحة مقبولة لعصره، ولسجايا هذا العصر ومشاكله أو قضاياه)([55]).

–فعلى صعيد القضية الاجتماعية –عالج مجموعة من القضايا نذكر منها قضية المرأة الصراع بين العادات والتقاليد، الدين، الفئات الاجتماعية بين الحصار والهروب، بين الواقع والخيال، وهو في ذلك كله، يلاحق القضية في الواقع المعيش، ثم يرى مدى انعكاسها في العمل الأدبي، فمن قبيل ذلك حديثه عن قضية المرأة؛ إذ رأى أنها على الرغم من أنها خرجت في ثورة(1919) بلا حجاب وشاركت في هذه الثورة. إلا أنها لم تشغل بال الكاتب المسرحي، لكن عندما انتشرت أفكار قاسم أمين، وأخذت تفرض وجودها، كتب توفيق الحكيم مسرحية "المرأة الجديدة" 1923. وعالج فيها قضية الحجاب، ثم أصدر بعدها مسرحية عن الجنس اللطيف(1935) بناءً على طلب هدى شعراوي، وجعل بطلاتها، طيارة ومحامية وصحفية([56]).

ويضيف الناقد أن دور المرأة في المسرحيات الأخرى، تراوح بين المرأة الحبيبة والفتاة البكر، إلى المرأة الزوج، وهي في ذلك كله إنسانة سلبية محبة عاشقة، يقرر مصيرها من قبل ذويها، ثم إلى المرأة الطالق، ويلاحظ أن قضية تعدد الزوجات لم تتناولها المسرحيات بالدراسة، ما خلا بعض المسرحيات التي تناولها بشكل سريع، ويرجع السبب في ذلك إلى أن الحديث في هذه القضية، قد يسيء إلى العديد من أعيان المجتمع آنذاك([57]).

–وعندما عالج القضية الثانية (العادات والتقاليد)، نلاحظ أنه لم يتناولها من جانب واحد، وإنما بيّن دور الشاعر في بناء المجتمع، ذلك أن البلاد كانت تمر بمرحلة بناء جديدة، وكان دوره واضحاً في الدعوة إلى تبني الأفكار الإيجابية،

([55]) المصدر السابق ص73.

([56]) ينظر، المصدر السابق، ص75.

([57]) ينظر المصدر السابق، ص92–3

ونبذ الأفكار السلبية، يقول: (هذا النداء إلى هجر التقاليد قد يبدو غريباً ولكنه يحكم على هذه التقاليد من خلال الإنسان، فإذا كانت مؤذية ولم تكن متناسبة مع روح العصر. فالأولى إطراحها، وإن لم يكن الأمر كذلك فتبقى مثل رمز لأصالة الشعب)([58]).

–إذا فقد تناول المسرحيات التي عكست بعض القضايا الاجتماعية، على مستويين، ونقصد تلك المسرحيات التي عكست الواقع بشكل آلي، والمسرحيات التي بشرت بواقع جديد، أو خططت لواقع جديد.

–أمّا على الصعيد الآخر، صعيد الشخصية، فقد أجرى بعض المقارنة بين الشخصية الفنية، والشخصية الواقعية، وتابع التحولات والتغيرات التي طرأت على الشخصية الفنية، رابطاً بينها وبين التحولات والتغيرات التي طرأت على الشخصية الواقعية، وقد يكون تصوير الشخصية الفنية بوضع ما، ناتجاً عن رؤية الكاتب وظروفه الخاصة –كما يرى– فشخصية الملوك والأمراء تشكل أعلى فئات المجتمع، وأعطيت في المسرح الشعري صفة قدسية، وهذا يعود إلى عقلية المؤلفين والشعب في ظروف محددة وشروط معينة([59]) أمّا الشخصية العسكرية، فقد اختلف تكوينها في مسرح أباظة بين ما قبل ثورة تموز(1952) وبعدها، ففي المرحلة الأولى صدرت صورة العسكري من خلال الرؤية التي بقيت في ذهنه في أثناء حكم الأتراك، أمّا بعد الثورة فإن أباظة أظهر العناصر العسكرية، بأفضل مما أظهر السياسيين، لأنه لا ينسى بأن السلطة في يد العسكريين وأن الحملة على السياسيين الممتهنين كانت في أوجها، فالقائد الذي يعرضه لنا أباظة مع الوزراء في قصر .. شهريار.. لا يقبل مثلهم الكذبة البلقاء التي تطري عدالة الملك وتشيد بالرخاء الذي تتمتع به الرعية..)([60])فالوضع العام لحالة السياسيين والعسكريين، هو الذي فرض على أباظة الوقوف إلى جانب الشخصية العسكرية.

والحقيقة أن الناقد يرى أن المسرح قد حفل بشخصيات متعددة وجدت في المجتمع ونالت اهتماماً، لكن كيف صور المسرح الشعري الشعب آنذاك؟

–يجيب "سليمان الأحمد" بأن تطوراً ملحوظاً، طرأ على صورة الشعب في المسرح الشعري، ففي مسرح شوقي تميز الشعب بالتخاذل والضعف والاستكانة، يتلقى الصدمات، وأصناف القهر والعذاب، دون أن يثور، وهذه الصورة ربما تكون صادقة فهي تصور ما وصل إليه الشعب من سلبية في مواجهة حكامه، وتروي

([58]) المصدر السابق، ص106.

([59]) ينظر المصدر السابق، ص123.

([60]) المصدر السابق، ص125.

أوضاعه –كما يرى–.

–وعندما يصل إلى مسرحية "الفتى مهران" يجد أن عبد الرحمن الشرقاوي قد صور وجهاً آخر للشعب، وذلك عندما بدأ يعي الثورة، يقول: (صحيح أن الشعب في "الفتى مهران" هو دوماً الشعب الفقير، المحكوم، المنهوب، ولكنه غدا يفكر، وينتقد، ويتجاوز مرحلة "الاحترام" إلى "عدم الاحترام"..([61]) ويضيف (إذن فابن الشعب ينتظر أن يأتي المخلص من الأرض، لقد أصبح أكثر واقعية، ولكن علينا أن لا نتسرع فنحكم بأنه قد وصل إلى مرحلة النضج الثوري، ذلك أنه ينتظر دوماً شخصاً من "الخارج".. لإنقاذه...)([62]) المهم أن صورة الشعب في المسرح الشعري، قد تطورت، وتطورها يعود إلى تطور وتبدل الأحداث والظروف الاجتماعية والسياسية.

–ويرى أن الكتّاب المسرحيين، قد انشغلوا عن الاهتمام بالواقع الاجتماعي الحي، بالتفاتهم إلى التاريخ والأسطورة، ويرجع هذه الظاهرة إلى أسباب أيديولوجية وسياسية وفنية، يقول: (ولقد رأينا أن نصيب الخيال الإبداعي من مسرحنا كان متواضعاً، كما استطعنا أن نرى في ذلك رغبة في العودة إلى التاريخ لنتمكن من مد جسرٍ بين الماضي والحاضر، ومواصلة السير هكذا نحو المستقبل، دون انفصام، ولنعرض آراء قد نرى من غير المناسب، التعبير عنها بشكل مباشر في نطاق واقعي، ولكن لا بد من تقديم رأي آخر في سير هذا الإسراف في اللجوء إلى التاريخ منهلاً للمسرحية، ذلك أن المؤلفين الذين لا يرتكزون إلى تقاليد عريقة في هذا المجال يستسهلون خوض مواضيع تاريخية أو أسطورية حيث الأحداث والمواقف مهيأة مسلسلة، الأمر الذي يوفر عليهم جهد الخيال، مستفيدين هكذا من إطار درامي موجود في الواقع([63]).

وهكذا قد اكتفى في حديثه عن المسرح الشعري، بقياس المضمون المسرحي. وما يحويه من قضايا على الواقع الاجتماعي والسياسي، أو مدى صحة الوقائع التاريخية في نسبتها إلى المصدر الأصل، إلا أنه أهمل جانباً هاماً في المسرح، وهو الجانب الفني، ذلك أنه قد أشار إشارات بسيطة إلى قواعد الفن الدرامي، ومدى نجاح الحبكة المسرحية، والشخصيات الدرامية، والقدرة على تصعيد الفعل الدرامي ومدى تحكم الشعراء بالإيقاع الشعري أو الحوار المسرحي.

–غير أنه قد ركز اهتمامه على ما أطلق عليه العالم الاجتماعي الفرنسي

([61]) المصدر السابق، ص167.

([62]) المصدر السابق ص168.

([63]) المصدر السابق، ص196.

"غورفيتش": بـ(العلاقة الوظيفية لمحتوى المسرحيات ولأسلوبها مع الأطر الاجتماعية الواقعية، وعلى الأخص نماذج التركيبات الاجتماعية، الشاملة والطبقات الاجتماعية)([64]).

–ولا يعني هذا أن "الأحمد" قد طالب أن يكون المسرح وثيقة اجتماعية فالمسرح كما يقول ليس بالتاريخ أو العلم المحض، لكن مع ذلك –وكما يرى– (فالعمل الأدبي لايمكن له أن يكون منعزلاً، منفصلاً عن محيطه، بل يظل، حتى في ذروة الانعزال والانفصال، يمثل حالة اجتماعية جديرة بالاهتمام، إن على الكاتب، وبالأحرى الكاتب المسرحي، أن يكون على علاقة بالجمهور، وهذه العلاقة تقوده دوماً إلى أن ينظر حوله، إلى أن يحس بمن يحيطون به، وأن يتأثر ويؤثر بهم، وعلى الكاتب المسرحي أن يعبّر عن عصره، وإلا ظل عمله شجرة بلا جذور، عقيماً ومقضيا عليه بالجمود)([65]) وهو بهذا يمثل الواقعية الاشتراكية، في العلاقة الجدلية بين الفن والواقع.

3-النقد الفنّي:

وهو النقد الذي يتبع فيه الناقد، نشاط الحركة المسرحية من خلال العرض المسرحي، أي: إنه يهتم بالعمل المسرحي المرئي، لا المكتوب، وهذا يستدعي بدوره البحث عن النص المسرحي والعرض وما يتضمنه من عناصر وتقنيات.

–وقد غلب هذا النوع من النقد، على الكتابات النقدية المسرحية في المجلات والصحف، وذلك إثر مشاهدة عمل مسرحي ما.

–واهتم بهذا النوع من النقد أيضاً، الناقدان رياض عصمت، وعبد الله أبو هيف، ويمكننا أن ننسب الريادة إلى الناقد، "رياض عصمت" في هذا المجال وذلك لتخصيصه كتاباً في النقد المسرحي الفني، وأهمية كتابه "بقعة ضوء "تعود إلى ريادته، فهو الكتاب الأول الذي صدر في سورية، عن النقد المسرحي التطبيقي، واتبعه عصمت بكتابين آخرين هما "ضوء المتابعة"([66])، و"شيطان المسرح"([67]).

–لقد انطلق عصمت في نقده التطبيقي، من قضية مفادها، أن المسرح ليس نصاً فحسب بل هو عرض فني، وحدد منهجه النقدي، فقال: (جهدت للحفاظ

([64]) غورفيتش، جورج "سيوسيولوجيا المسرح" مجلة الآداب الجديدة، العدد 35، باريس 1956. ص203.

([65]) الأحمد، سليمان الأحمد، دراسات في المسرح المعاصر، ص253.

([66]) عصمت رياض، ضوء المتابعة، وزارة الثقافة، دمشق، 1983.

([67]) عصمت رياض، شيطان المسرح، .

على أكبر قدر ممكن من الموضوعية العلمية، والإنسانية، في التصدي لكل عمل مسرحي على حدة ومحاولة معالجته من داخله، بحيث يكون البحث تسجيلاً أميناً للنص والعرض بآن واحد.)([68]). ويضيف (أمّا عن "أنية" العرض المسرحي وصعوبة الاحتفاظ بأهمية ما يكتب عنه فهي نقطة أختلف فيها مع كثيرين، المسرح ليس نصاً، ونحن بحاجة للنظر إلى الوراء حاجتنا للنظر إلى الأمام، من هنا نجد أن "نقد النقد" وأن تحليل المسرح من وجهات نظر مختلفة يغني المسرح، ولكنه لا يأتي للأسف إلا إذا امتد شعاع ضوئي نافذ إلى عناصر المسرح جميعاً، فالممثل مهم بقدر المخرج، بقدر مصمم الإضاءة والأزياء والديكور...)([69])

–فقد نظر الناقد إلى المسرح على أنه فن متكامل، فالمسرح عنده كلمة وممثل وجمهور، وحضور النص المسرحي لا يكتمل إلا بتجسيده وخلقه، خلقاً فنياً من خلال عمل المخرج، بل إن النقد المسرحي عنده فن يماثل الفنون الأخرى، وهو ليس علماً، لكنه يسعى إلى العلمانية.

–ولو حاولنا أن نتابع خطوط النقد الفني عند عصمت، لتبيّن لنا النقاط التالية:

آ–نقد النص:

إن نقد "عصمت" لم يقتصر على المسرح المحلي، وإنما تعدى ذلك إلى المسرح في الوطن العربي، وإلى المسرح العالمي الغربي.

–وبدأ نقده لعمل مسرحي ما بتناول النص المسرحي بالدراسة والتحليل، فقدم مضمونه إلى القارئ ليساعده على الفهم، ويقربه إلى عقله عن طريق الشرح والتفسير، ومحاولة كشف المعنى الذي قصده المؤلف، وتبيان روءاه الفكرية، ففي دراسته لمسرحية (احتفال ليلي خاص لدريسدن) لمؤلفها مصطفى الحلاج، يؤيد أفكار الكاتب، ويرى أن الموقف الذي اختاره مكثف ويصفه بأنه (عمل متين البنيان يعتمد على تفسير الشخصيات، وليس على تحليلها، من خلال موقف حاد وحار في مواجهة الموت، هي مسرحية كتبت لتندد بالحرب العدوانية التي شنتها ألمانية وشنتها إسرائيل اليوم، وتنادي بالعمل لأجل السلام حتى عن طريق الكفاح المسلح، لأن النهاية قد تأتي في لحظة لا ينفع الندم)([70])، لقد اعتمد الناقد الطريقة التفسيرية، في دراسة النص المسرحي.

وعصمت كاتب موضوعي، فكما أظهر بعض النقاط الإيجابية في النص،

([68]) عصمت رياض، بقعة ضوء، ص6.

([69]) –المصدر السابق، ص6.

([70]) عصمت رياض، بقعة ضوء، ص

فإنه في المقابل أظهر عيوب النص من إطالة وإسهاب وتكرار، يقول عن مسرحية الحلاج أيضاً: (مسرحية فيها كثير من الشعر، وكثير من اللمسات الإنسانية المتألقة، إنها تبدأ من أصول المسرح الكلاسيكية، ولكنها تملك أيضاً عيوب مسرح "الحلاج" التي تظهر لنا أيضاً في "الدراويش يبحثون عن الحقيقة" وهي الإطالة والإسهاب إلى حد التكرار، والأسلوبية في صياغة الحوار "والمباشرة أحياناً في التعبير عن الأفكار مما يقطع تسلسل رؤية الشخصيات لواقعها ولنفسها ويفرض عليها رؤية المؤلف من الخارج)([71]).

–ويحاول دائماً فك الرموز إن وجدت وتوضيح مدلولاتها، لتكون أقرب إلى ذهن السامع، فمن قبيل ذلك حديث الناقد عن مسرحية "يا سلام سلم الحيطة بتتكلم" لمؤلفها سعد الدين وهبة، إذ يقول: (وتتخذ يا سلام سلم، مسارين متوازيين الأول هو محور القصة التي استلهمها وهبه من التاريخ العربي حول الحائط الذي تكلم، والثاني هو المدلولات السياسية التي يطرحها العمل، ولعل أكثر الأمور قابلية للتفسير هو مدلول الحائط، إلى ماذا يرمز؟ إن الإجابة تفترض تناسينا للأسطورة وتركيزنا على البعد المعاصر للموضوع)([72]) ويقر الناقد أن الحائط هو شيء مجرد أكثر منه شيء محدد.

–وفي مسرحية "إنت لي قتلت الوحش" لمؤلفها علي سالم يقول (إن مسرحية على سالم تقول شيئاً هاماً إلى جانب تاريخها لمرحلة سياسية معينة: ... تقول إن الخوف يدمر الإنسان، وإن النصر على الوحش وكل الوحوش يأتي عن طريق المعرفة والقوة، والحكمة والسيف، تايريزياس وكريون، وإن الحاجة الأساسية هي تحقيق إنسان جيد الصنع.... إنسان يكون في النهاية قادراً على الفداء والتضحية ليثبت أن الفرد لا يصنع وحده التاريخ ولا الانتصارات.)([73]).

–وهو بين هذا وذاك يحدد موقع العمل المدروس بين أعمال الكاتب، ويقارن النص المسرحي بالعودة إلى أصله، إن كان مأخوذاً من التاريخ، وقد يقارن بين نصين مسرحيين متشابهين، كما فعل في مسرحية "أنت لي قتلت الوحش" ومسرحية "أوديب ملكاً".

–واتساع ثقافة الناقد المسرحية الغربية جعلت المسرح الغربي حاضراً في ذهنه دائماً، إذ نجده بين الحين والآخر يقارن بين موقف مسرحي عربي وآخر

([71]) المصدر السابق، ص75.
([72]) المصدر السابق، ص136.
([73]) المصدر السابق، ص182.

غربي، وبدا ذلك واضحاً في حديثه عن مسرحية "الزوبعة" لمؤلفها محمود دياب، عندما يقول: (ومحمود دياب، يتخذ موقفاً شبيهاً بهنريك أبسن بهذا الصدد، فالجماعة ذات أحكام ارتجالية وغوغائية بسبب الجهل والتعنت والمصلحة، وكما يقول أبسن: "كثيراً ما يلوح لي أن لم يعد أمام من وهب العقل والقلب في بلادنا سوى أن ينكص على عقبيه كالغزال الجريح، ويهرع ويلجأ إلى الأحراش ليلفظ أنفاسه الأخيرة في هدوء وسكينة، إن خير ما يمكن أن يحل ببلادنا هو كارثة قومية عظمى، فإن عجزنا عن تحملها، فلاحق لنا في الحياة...([74]).

–ولقد حاول الناقد أن يربط بين الاتجاه الأيديولوجي للعمل المسرحي، وبين الاتجاهات العامة، أي: إنه يحدد الاتجاه العام للفكرة المطروحة، فمن قبيل ذلك، حديث الناقد عن مسرحية، "الأيام التي ننساها" لمؤلفها وليد إخلاصي، عندما حدد موقفها الفكري فقال: (إنها مزيج من الخرافة الشعبية، والاشتراكية العلمية فتجمع بين صندوق الدنيا، وبائع العقاقير السحرية وبين النضال الثوري...)([75]).

–أمّا مسرحية "الأرنب الذئبي" لمؤلفها أيمن أبو شعر، فإن عصمت يناقشها على ضوء التزام الكاتب بالماركسية والواقعية الاشتراكية، فيجد أن الفرد البريء النبيل محاط بالشرور والآثام فيقول: (هذه الصورة الرومانسية المثالية بعيدة كل البعد عن أي نموذج طرحته الواقعية الاشتراكية، أو يمكن أن تطرحه، إنه البطل البرجوازي الذي يصحو فجأة، ليعيش أزمة ضمير حادة، تجاه ما تورط به دون علم أو إرادة والمشكلة أساساً رغم خلفيتها السياسية الباهتة، مشكلة أخلاقية)([76]).

–وهكذا فقد اهتم الناقد بالنص المسرحي، وركز على توضيح فكرته الأساس، وبيّن الآراء التي طرحها الكاتب، وفي بعض الأحيان يتعرض للحديث عن الطريقة الأسلوبية التي بنى عليها الكاتب نصه المسرحي، فقد أشار الكاتب في مسرحية "الأيام التي ننساها" إلى أنها بنيت بناءً ارجاعياً، ووجد أن هذه الطريقة هي صيغة سينمائية بحتة([77]).

ب–نقد الاخراج:

ولإتمام العملية النقدية، ينتقل إلى تحديد رؤية المخرج للعمل المسرحي، فالعمل المسرحي –عند الناقد– لا يكتمل إلا بمقدار اكتمال قالبه الفني.

([74]) المصدر السابق، ص118.

([75]) عصمت رياض، ضوء المتابعة، ص60.

([76]) المصدر السابق، ص179.

([77]) ينظر، المصدر السابق، ص60.

–وفي دراسة الإخراج حاول أن يوضح كيف نظر المخرج إلى النص المسرحي ومدى قدرته على توصيل ما أراد المؤلف طرحه، وأشار إلى الجديد في هذا الطرح والحقيقة أسئلة كثيرة حاول "عصمت" أن يجيب عنها. إلا أن ما لوحظ أنه ألح على ضرورة إخراج العمل المسرحي، من فنان آخر غير كاتب العمل المسرحي نفسه لإعطاء رؤية جديدة للنص المسرحي، وأصر على ضرورة احتواء النص المسرحي من قبل المخرج وإغنائه([78])، فهو القادر على نقل العمل الفني المتلائم مع المضمون إلى الجمهور، لأنه إنسان خلاق، كما يرى، يمكن أن يضفي على العمل المسرحي الرديء سمة إيجابية.

–وطريقة استخدام المخرج للوسائل المسرحية، كانت من القضايا التي وجه الناقد إليها اهتمامه، فمن الضوء إلى الديكور إلى المناظر، يقول: (إنني أضع في خيالي مسرحاً يستفيد من طاقات التعبير جميعاً. من رقص وغناء، ويجمع بينها في إطار الكلمة الممثلة، واعتقد أن مستقبل المسرح، خصوصاً في الدول النامية، يكمن في تبن جاد لشكل المسرح الشامل...)([79])إلا أن نقده للتقنيات المسرحية، من ضوء، وديكور، وملابس، وموسيقى، تميّز بالإضاءة السريعة لا الوقفة المتأنية، وتميّز نقده بإطلاق الأحكام السلبية إذا لم تخدم تلك التقنيات الهدف الذي تسعى إليه المسرحية. وإذا كانت عكس ذلك فقد نعتها بالإيجابية، فأحكامه إجمالاً في ذلك، أن الإضاءة تميزت بالجودة إلى حد ما، والخشبة صالحة للعمل المسرحي أو غير صالحة، والديكور معقد أو بسيط، والموسيقا لا تذكر إلا إذا تميزت بالفجاجة، أو عدم ملاءمتها للنص المسرحي.

–وقد ركز على عناصر البنية الفنية للعمل المسرحي، وبدا اهتمامه بالقضايا الفنية واضحاً، فمما يلاحظ أنه اهتم بتحديد الأسلوب الفني للعمل المسرحي وتحديد اتجاهه سواء أكان تقليدياً. أم بريختياً، أم سريالياً، فمن قبيل ذلك حديث الناقد عن مسرحية "الأيام التي ننساها" لمؤلفها وليد إخلاصي، التي رأى أنها تنتمي إلى البريختية، وحصر انتماءها في نقاط محددة:

–أسلوب الملحمة الشعبية، ورواية الأحداث عن طريق المجموعة.

–المباشرة في مخاطبة الجمهور أحياناً، ولا واقعية العرض.

–تقمص أفراد الجوقة لأدوار أخرى، وهي وسيلة من وسائل التغريب.

–استخدام الأغنية الفاصلة بين لوحة ولوحة.

([78]) ينظر، عصمت رياض، بقعة ضوء، ص62.

([79]) المصدر السابق ص108..

-غياب الزمان والمكان، وإبراز عنصر الكوميديا([80])

وكما حدد نقاط التقائها مع البريختية فقد حدد نقاط فشلها في تحقيق ذلك الغرض ويرى أن اختلاط الأساليب قد يسيء إلى العمل المسرحي.

-أمّا باقي عناصر بنية النص المسرحي، فإنه لم يقف عند كل عنصر وقفة مطولة، وتركيزه على عنصر ما تفاوت بين عمل وآخر، فهو يحدد الحدث ويتابع تطوره في عمل مسرحي، ثم ما يلبث أن يتخلى عنه في عمل آخر، ليلتفت إلى العقدة ويركز عليها، ويشير إشارات سريعة إلى الزمان والمكان، إشارات لم نستطع أن نتبيّن من خلالها مفهوم هذين العنصرين عنده.

-إلا أن الناقد وجه الاهتمام الأكبر من جهده إلى الشخصية المسرحية، واهتم بالغور في أعماق الشخصية الفنية([81]) ووجه اتهاماً إلى الشخصيات المسرحية السورية، بأنها شخصيات نمطية.

وقد حاول تفسير بعض الشخصيات الفنية عن طريق إجراء بعض الإسقاطات على ظروف الكاتب المسرحي وحياته وهذا ما بدا واضحاً في دراسته لمسرحية "جونوو الطاووس" للكاتب أوكيسي، إذا رأى أن الشخصية المحورية في هذه المسرحية هي شخصية "جونوبويل" فهي دعامة البيت المتهاوي، كما أنها أعظم أم ظهرت في تاريخ المسرح، ويعلل عصمت السبب في أهمية المرأة في عالم أوكيسي بأنه ولد في عام (1880) في مدينة دبلن (وكان أصغر إخوته، وعندما توفي والده وهو ما يزال طفلاً يعاني من مرض في العينين، تولت أمه إعالة الأطفال الأربعة. وداوت طفلها الصغير بشجاعة نادرة، وسط ظروف مرعبة من الفقر والبطالة، وعندما كبر أوكيسي واشتهر لم ينس فضلها أبداً)([82]) فروح والدته بقيت الشعلة المضيئة في جميع بطلاته.

فعصمت اهتم بالشخصية المسرحية، لكن ليس من جوانبها كلها، فهو لم يعطِ أهمية للأبعاد المسرحية للشخصية، أو الكشف عن حقيقتها، ولم يجرِ مقارنة بين الشخصية الفنية والشخصية الواقعية، وكل ما فعله أنه اهتم ببعض المواقف المسرحية.

جـ-نقد التمثيل:

-لقد دعا عصمت إلى مسرح الممثل، ذلك المسرح الذي يفجر الطاقات الخلاقة والمتحركة في لحظة انسجام داخلي كالصلات البدائية بين عنصري

([80]) ينظر، عصمت رياض، ضوء المتابعة، ص63.

([81]) انظر، المصدر السابق، ص39.

([82]) عصمت رياض، شيطان المسرح،

المسرح الممثل والمتفرج، ويشرح المسرح الذي يريد فيقول (مسرح "الممثل" هو ما أدعو إليه وهو مسرح يفجر جميع الطاقات الخلاقة والمتحركة في لحظة انسجام داخلي كالصلات البدائية بين عنصري المسرح الممثل والمتفرج... لحظة صوفية تشبه المناجاة... وصرخة حادة تحمل عذاب العالم، وليست جميع الوسائل الأخرى من مكياج وديكور وإضاءة وإخراج سوى عناصر مساعدة في إقامة هذه الصلة.

–مسرح الممثل هو تقديم ما هو واقعي في إطار لا واقعي، وأعتقد أن الاتجاه للشكلية في المسرح لم يعد قضية ترف أو مجال اختيار وإنما ضرورة مرتبطة أشد الارتباط بالمسرح نفسه كفن معاصر لا بد أن يساير القرن العشرين، وبالمتفرج كطاقة لا بد من تحريكها وتوعيتها وجذبها باستمرار، فلا مسرح من دون جمهور، ولكني أشك في ظاهرة مسرحية تنمو وتكبر في اتجاه واحد يتخذ من الجمهور منطلقاً أساسياً لا يحيد عنه..)([83]).

–ولعل تأثر عصمت بـ (لابان) جعله يركز على قضية تبرير حركة الممثل، فلا حركة دون هدف([84]) وعيوب الممثل عند الناقد هي الإنفراد بأسلوب خاص أقرب إلى شخصية الممثل، فقد يقصي ذلك على التواصل الوجداني بين الممثلين، ذلك التواصل الذي استغرق مساحة واسعة من نقد عصمت، لذلك أكد ضرورة تصرف الممثل بحرية، وانغلاق صورة المخرج وراء المسرح، ورسوها في القاع.

وجمود الحركة عند الممثل –كما يرى– يشكل خطراً أساسياً لأنه قد يؤدي إلى إشاعة الملل عند المتفرج، يقول في نقد الممثل في مسرحية (احتفال ليلي خاص لدريسدن) لمؤلفها مصطفى الحلاج: (وفي الفصل الثاني يستعرض الممثلون عضلاتهم واحداً تلو الآخر، بينما يظل الباقون جامدين، لا تكتسي ملامحهم وحركاتهم إلا بقليل من ردود الفعل، ولا يخلو رسم الحركة من بعض الافتعال أحياناً.

ساد التقارب والإنسجام بين الممثلين على نحو تصعب المفاضلة بينهم وظلت (منى واصف) في القمة التي وصلت إليها عن جدارة، واثقة، وبسيطة، ومقنعة، ومعبّرة، وآخصها بهذا لأن دورها بتنوع مشاعره الداخلية وعلاقة الآخرين به هو أصعب دور في المسرحية...)([85]) ولعل هذه الصفات التي عددها، هي

([83]) عصمت رياض، بقعة ضوء، ص107.

([84]) ينظر، المصدر السابق، ص64.

([85]) عصمت رياض، بقعة ضوء، ص7

الصفات التي ركز عليها في نقده للممثل، وجعلها مقياساً لنجاح الممثل أو فشله.

–وطالما أن المسرح عند عصمت كلمة وممثل وجمهور، فطبيعي أن يولي اهتماماً بالطرف الثالث في العملية المسرحية وهو الجمهور، إذ نراه بين الحين والآخر يعرض انطباع الجمهور، وردة فعله في عمل مسرحي ما، بل ودردشة بعضهم في حال انتهاء العمل المسرحي، ولعل إيمان عصمت بقدرة الجمهور على التذوق الفني، وقدرته على تمييز الزائف من الأصيل جعل تصفيق الجمهور أحياناً مقياساً للحكم على العمل المسرحي، يقول في مسرحية "حفلة سمر من أجل 5حزيران" لمؤلفها سعد الله ونوس: (وأسجل بشكل خاص التقدير لمستوى الأداء الممتاز لدى كل من هاني الروماني، سليم كلاس، رضوان عقيلي، محمد صالحية، عدنان حبّال، عبد الرحمن آل رشي، جميل ولاية، صالح الحايك، ويوسف حنا، العجيب أن النص الجيد فجر طاقات هؤلاء الممثلين فأدوا أدوارهم بحرارة وليونة، ولعل ما أسهم بهذا الارتجال الذي كان يرافق كل عرض، ومدى تجاوب الجمهور مع ما يراه وما يسمعه والتصفيق الحار للجرأة في طرح الأمور لأول مرة على خشبة المسرح...)([86]) نقول جعله مقياساً لنجاح العمل في بعض الأحيان وليس في كل الأحيان، ذلك لأن عصمت مدرك تماماً أن التصفيق لا يعاد نفسه في كل ليلة في الفقرة نفسها، فهو يختلف من ليلة إلى ليلة ومن عرض إلى عرض.

<u>د–النقد الموضعي:</u>

لقد أولى عصمت اهتماماً واضحاً لقضية اللغة والحوار المسرحي والآداء وآثار حولها قضايا متعددة، كشعرية اللغة، وواقعيتها، وملاءمة اللغة للموضوع...

وأكد أن اللغة جزء لا يتجزأ من المسرح، ولام عرسان لأنه استخدم اللغة الشعرية في مسرحية (الفلسطينيات)، وعزا ذلك إلى انعدام رؤياه الفنية، لأنه نقل رؤيته القومية إلى خشبة المسرح، إضافة إلى أن اللغة النثرية، عند عصمت أكثر ملاءمة لأن المسرحية فكرية ومعالجتها غير شاعرية([87]).

–وفي دراسته لمسرحية "السيل" لمؤلفها علي كنعان، رأى أن بعد المسرحية عن الواقعية يعود إلى لغتها فهو يقول: (إن لا واقعية المسرحية– كما أرى– أمر مرتبط ارتباطاً وثيقاً بلغتها المنظومة، ولكن المسرح الشعري لا يمكن أن يُعالج

([86]) المصدر السابق، ص102.

([87]) ينظر، عصمت رياض، ضوء المت

واقعياً إلا في أطر معينة أشرنا إليها وهي.. الملحمية والتسجيلية...)([88]) ومن ثم فقد وجد أن استخدام اللهجة العامية أكثر انسجاماً مع محتوى السيل أو على الأقل استخدام اللغة المبسطة.وقد اهتم بالإلقاء المسرحي ولا سيما إذا لم يكن متناسباً مع الدور المستخدم، وهو في كل الأحوال لايشير إلى الإلقاء إلا إذا وجد فيه عيباً يذكر، وحاول عن طريق الإلقاء أن يتعمق في التحليل النفسي، ويصور ردود الفعل عند الممثلين([89]).

–والمسرح –عند عصمت– كان ولم يزل حواراً (ومهما حمل المسرح الحديث من أطر جديدة، فلا بد من الحوار سلباً أو إيجاباً، والسلب يعني هنا إما هدف العبث والثرثرة كتعبير عن اللاجدوى، أو الفشل في الصياغة المسرحية)([90]) ولعل تقييد الحوار في مسرحية "الأيام التي ننساها" جعل عصمت يقف موقفاً سلبياً من عمل إخلاصي هذا. فالحوار في المسرحية المذكورة (سقط في عدد من المقاطع، لا بهدف التغريب أو الملحمية، وإنما بشكل لا إرادي، كانت هناك إقحام لبعض الحوار قسراً. وأدخلت لمسات كوميدية مفاجئة في جو غير ملائم، وبولغ في وضع الأغاني وتدفقت اللغة ميلودرامياً في بعض مقاطع خالد)([91]) ولهذا بدت المسرحية مفككة فللحوار دوره في الانسجام بين الممثلين والترابط بينهم.

<u>و–بين الشكل والمضمون:</u>

أكد عصمت ارتباط الشكل بالمضمون في قوله: (لا بد من شكلٍ يولد مع مضمون المؤلف لأنه لا بد أن يتوحد المضمون مع الشكل ضمن نطاق ما يسمى بـ (الرؤيا الفنية) ولأن الاهتمام بالمضمون وحده يضع فكراً مجرداً وليس "دراما" كما أن الشكل وحده ليس ارتجالاً أو استعراضاً فارغاً مبهراً وليس "أدب مسرح")([92])

–لكن عصمت الذي أكد حقيقة العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون، نجده قد أهمل هذه العلاقة في كتابه الأول (بقعة ضوء) فأسهب في الحديث عن العرض المسرحي والبناء الفني، دون أن يوضح الدوافع التي جعلت الكاتب أو المخرج أو الممثل يعتمدها واكتفى بالإشارة إلى مواطن الإجادة والإخفاق في العمل المسرحي، مما يوحي بأن العمل الفني عنده شكل فحسب.

---

[88] المصدر السابق، ص36–37.
[89] انظر المصدر السابق، ص57.
[90] المصدر السابق، ص62.
[91] المصدر السابق، ص62.
[92] عصمت رياض، "بقعة ضوء" ص

–لكنه في الكتاب الثاني "ضوء المتابعة" عبّر عن فهمه للشكل والمضمون بصورة غير مباشرة، فهو لم يذكر ما هو الشكل وما هو المضمون في العمل الفني، ولكن من خلال دراسته عالج العناصر المكوّنة للعرض المسرحي، وتحدث عن مضمون المسرحيات وموضوعاتها، ومن ثم أشار إلى دور الشكل في التعبير عن المحتوى، ووضع إصبعه على المفتاح الأساس والصحيح في العرض المسرحي.

–ومهما يكن فإن عصمت وإن أهمل بعض جوانب النقد الفني –فإنه نظر إلى العمل المسرحي على أنه عرض فني، وتناول بالنقد والتحليل والدراسة أكثر جوانب العناصر المكونة للنص المسرحي وللعرض معاً. بل إنه نظر إلى العمل المسرحي من وجهة نظر إخراجية بحتة عندما أخذ يطرح الحلول، فهو لم يكتف برفض فكرة ما أو عمل ما، بل علل سبب رفضه لها ووضع حلاً يتناسب مع هذا العمل أو ذاك، انطلاقاً من اتساع خبرته في العملية المسرحية.

–إضافة إلى ذلك فقد تميز عمل الناقد بالجرأة والموضوعية، وتأثر بالمسرح الكلاسيكي وسيطرت التقليدية على قلمه، على الرغم من أنه حاول الخروج عنها في بعض المواقف، وتراوح نقده بين القوة والضعف، لكن مما يلاحظ أن العمل المسرحي الجيد فرض النقد الجيد.

–أمّا الناقد "عبد الله أو هيف" فقد سار جنباً إلى جنب مع الناقد عصمت في نقده التطبيقي، وذلك في كتابيه "التأسيس" و"الإنجاز والمعاناة"([93]) إلا أن "أبو هيف" في النقد التطبيقي، التزم الدراسة النصية، والدراسة الفنية،

–ولعل أبو هيف، من أوائل النقاد، الذين اهتموا بنقد "النقد المسرحي" وركز على هذا الجانب منطلقاً من مبدأ مفاده، أنه لا بد لكل حركة أدبية أو مسرحية من نقد يتابع مسيرتها ويقوّم طريقها، ولا سيما أنه لمس غياب هذا الدورفي ظل ما يعانيه النقد من مشكلات نوعية، ووجد أنه من الصعوبة وجود حركة مسرحية ناشطة وحركة نقدية كفعالية مثمرة، ورأى أن النقد المسرحي لا يزال حاجة إعلامية وحاجة مسرحية([94]).

–إلا أن الناقد المسرحي، له ميزات محددة عند "أبو هيف" فهو باختصار (صاحب معرفة فنية، ووعي ثقافي تتيحان له الرؤيا الفنية، والموقف الفكري السليم إزاء المسرح في بيئته، إنه رجل مسرح لا يغلب الفكرة على الفن بل يجمع بحذق ومهارة

([93]) أبو هيف، عبد الله، الانجاز والمعاناة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1988.

([94]) انظر، أبو هيف عبد الله، التأسيس

وذكاء وإحساس وعلم بين محبة المسرح، ووعيه الفني والتاريخي معاً)([95])

–وقد تناول "أبو هيف" في نقده للنص المسرحي، مجموعة من الأعمال الدرامية، محاولاً بسط مضامينها الفكرية وأبعادها، من خلال ما تطرحه من قضايا على مستوى المعنى والمبنى، وقد انطلق في دراسته لهذه النصوص، من حركة النص الداخلية، مبيناً ما تزخر به هذه النصوص من صراعات داخلية، ضمن موضوعات مرتبطة بالواقع والبيئة ومرتبطة بالإنسان.

–ومما يلاحظ أنه قد صنّف هذه النصوص بشكل راعى فيه الخطاب الفكري بما يقدمه من رؤى وقضايا، مما جعل هذا التصنيف يقدّم فكرة عن واقع المسرح السوري، وتحديد اتجاهاته، والحقيقة فقد وفق الناقد في اختياره للنصوص، إذ استطاع من خلال هذا الاختيار، أن يعرض القضايا العامة التي يزخر بها العالم المسرحي على الساحة المحلية، وذلك عندما حاول أن يربط بين الخاص والعام، وضمن هذا الربط قدّم مفاهيم ونظريات استوعب العمل المسرحي وما يدور حوله من قضايا فمن (الطريق إلى كوجو) مسرح الأفكار ومسرح التجربة إلى "أجراس بلا رنين" الممارسة المسرحية ووعي الصيرورة إلى "دمر عاشقاً" الشاعر والشعر المسرحي إلى "لا تنظر من ثقب الباب" وتنازع الأساليب المسرحية إلى... ([96]) ولتوضيح ما ذُكر سنقدم شاهداً، نورده من حديث الناقد عن مسرحية "ليل العبيد" لمؤلفها ممدوح عدوان تحت عنوان (ملاحظات حول كتابة المسرحية التاريخية) يقول: (إن المسرحية التاريخية غالباً ما تكرس لشخصية تاريخية، ولكن دون أن تغفل الحقبة التاريخية، والمعول في هذا كله، هو القصة التي تؤخذ من الوقائع ثم تنطلق ضمن سياقها التاريخي ببصيرة الفنان)([97]) ويضيف (فلقد قيل منذ زمن أن التاريخ مقصور على ما تسرب إلى العيان، في حين أن الروائي يسرد الحقائق التي بقيت خبيئة في صدور الناس ولكنه لا يعرفها إلا عن طريق الخيال، إن الفن في حقيقته اختراع).([98]).

–أضف إلى ذلك أن قراءة النصوص عنده كانت كشفاً لانتماء المبدعين الفكرية والفنية، عن طريق تقديم ما يزخر به النص من قضايا فكرية، وأيديولوجية.

وإذا ما حاولنا أن نعمق رؤيتنا أكثر لتلك القراءة النقدية، فإننا نلاحظ أنه

([95]) المصدر السابق، ص71.

([96]) انظر، ابو هيف عبد الله، التأسيس ص81–191 وانظر أيضاً الانجاز والمعاناة ص299–350.

([97]) أبو هيف، عبد الله، التأسيس، ص102.

([98]) المصدر السابق ، ص104.

حاول أن يحدد اتجاه العمل المسرحي، فمن قبيل ذلك حديثه عن مسرحية "الأقنعة" لمؤلفها علي عقلة عرسان: إذا يقول: (تميز علي عقلة عرسان بواقعيته التعبيرية منذ نصوصه الأولى (الشيخ والطريق) و(زوار الليل) و(الفلسطينيات) 1971 وعلى الرغم من غلبة العناصر التعبيرية البادية في بناء المشهدية، وتنامي الفعلية "الدرامية" الداخلي وتركيب الشخصيات، وغلبة النجوى الوجدانية الموجعة، والنزوع إلى التفكير المسرحي التعبيري عموماً، فإن ثمة رؤية واقعية تتحكم بالتوجيه المسرحي، وتطبعه بأسلوبية خاصة فيفترق بعد ذلك عن التعبيرية بفوارق تتعلق بوجهة النظر نحو تثمير الوجدان..)([99]).

–لقد حدد منهج الكاتب وموقعه، وموقع العمل المسرحي المتناول بالدراسة بين أعماله. وهو في الوقت نفسه يحلل النص ويفك رموزه ولاستكمال جوانب دراسته يلجأ دائماً إلى المقارنة، بين نصين مسرحيين عربيين، أو بين عمل مسرحي عربي وآخر غربي.

–وعندما تحدث الناقد عن العروض المسرحية، جعل هذه العروض نافذة تشرف على حال المسارح في القطر. إذ سلط الأضواء على السلبيات والإيجابيات، وهدف إلى تقويم وتصحيح مسيرة هذا الفن، ذلك أن حديثه عن المسارح استغرق أكثر من تحليله للعروض، وهدفه واضح وهو التأسيس والبناء. ثم الانطلاق إلى العالمية المسرحية، وحول القضية الأولى يقول: (إننا نريد من المسرح أهدافاً ومسؤوليات ومهمات لعل في مقدمتها ضمان الجماهيرية، أي الانتشار من جهة، وضمان التأثير الجماهيري أي أن يحمل المسرح وظيفته كوسيلة اتصال بالجماهير من جهة أخرى)([100])

–وأشار إلى ضرورة معالجة مشكلات المسرح، وتجنب الضعف والتقصير اللذين قاداه إلى احتباس الرؤيا، ولعل معالجة الوضعية المسرحية في سورية، والاستغراق في هذه الهموم جعلت (أبو هيف) يتطرق في الحديث إلى ما يجري وراء الكواليس من قضايا وهموم.

–وتعرض أيضاً إلى دور العمل المسرحي، وبين رؤيته الفنية المختلفة عن رؤية الكاتب وعللها مادياً ومعنوياً، إضافةُ إلى أنه استعرض المؤثرات عند الكاتب والمخرج، ومن قبيل ذلك حديث الناقد عن مسرحية "جوهر القضية" التي أعدّها وأخرجها "فرحان بلبل" إذ يقول: (ثمة بناء مختلف اعتمده بلبل فتصرف بنمو

([99]) أبو هيف عبد الله ، الانجاز والمعاناة، ص299.

([100]) المصدر السابق ص206.

الفعل المسرحي، وبالشخصيات عددها ودورها خصوصاً، وبالأسلوب عموماً، لقد استفاد من اتجاهات فنية متعددة: إنجاز بريخت (نزع الإيهام المسرحي) وثائقية المسرح السياسي –كما عرفت عند بيتر فايس (استحضار ناظم حكمت ومحاكمته) موضوعية ظواهر مسرح اللامعقول كما عرفت عند بيكت (المعالجة الخاصة لشخصية إيفان إيفانوفيتش)([101]).

–لكن لو تساؤلنا كيف تعامل أبو هيف مع القضايا الفنية الأخرى، ونقصد مع البنية الفنية، والحوار المسرحي؟

– فمن خلال دراسته للنصوص والعروض المسرحية، نستطيع أن نسجل قضية ربما لاحظناها في نقد عصمت، وهي أن نظرة الناقد إلى عناصر البنية الفنية تفاوتت بين عمل مسرحي وآخر، إضافة إلى الإشارات السريعة التي ميزت عمله.

–لا شك أنه قد تعرض للحديث عن الحدث، والصراع، والحبكة، والشخصية، والحوار، لكن ليس في كل عمل مسرحي، فهو يرى في موضع أن الحوار يوضح الحدث، وفي عمل آخر يصف الشخصية دون التعرض إلى الحدث، وهكذا...

–المهم أنه توقف عند القضايا الفنية، وسجل بعض الملاحظات، وركز أكثر جهده على الشخصية المسرحية، فهو يصف الشخصية، ولا يحدد أبعادها، ولا انتماءها، فالقسمات الفردية والحيوية هي التي تجعل من الشخصية أنموذجاً، إضافة إلى أنه أهمل تفاعل هذه الشخصية مع الواقع والمجتمع، وتفاعلها مع غيرها من الشخصيات، وكل ما نستطيع أن نتبينه في حديثه عن الشخصية المسرحية، أنه ركز على ضرورة انطلاق الشخصية من الواقع، أي واقعية الشخصية ومحاولة الابتعاد عن النمطية، فقد وجد أن نجاح عرض مسرحية (كانون الثاني) لمؤلفها يوردان راديتشكوف يعود إلى (ابتعاد الشخصيات عن النمطية فالآداء لا ينفصم عن مكنون العرض، إنهم أفراد يطابقون واقعهم امتثالاً. أو يتغربون عنه من أجل وعيه نفياً له وتطلعاً للحياة الأمثل، فهم يرفعون قاماتهم ويمتزجون بأرض أحلامهم داخل التناقض والعبث وأكوام الكلام)([102]).

ولم يقف عند ذلك بل طالب بمنح الشخصية وجوداً حقيقياً، ويبرر هذا الوجود تبريراً موضوعياً، ففي مسرحية (جودر والكنز) نجده قد لام "البرادعي" لأن شخصية جودر غير متزنة، فهو يجمع بين المتناقضات، ولا يملك قضية سوى

---

[101] أبو هيف، عبد الله، التأسيس، ص216–217.

[102] أبو هيف عبد الله، الانجاز والمعا

الحس الوجودي. والحرص على تبني قضية جعل جودر يمثل القضية ولا يتمثلها على حد تعبيره([103]).

–أمّا اهتمامه بالصراع فقد تجلى في تحديده في بعض الأعمال المسرحية ففي حديثه عن مسرحية (أفول القمر)([104]) يقول: (ليس في المسرحية أكثر من ترميز للصراع الدائن بين الاحتلال والمقاومة مما طبع عناصر المسرحية من شخوص وحدث وحبكة بطوابع رمزية، غير خافية، استبدلت الصراع المسرحي بصراعٍ فكري يراد له أن يرتقي إلى مصاف قضية الحرية الوطنية والتحقق القومي)([105]).

وفي مواضع أخرى نراه قد حدد الصراع بكونه صراعاً داخلياً أو صراعاً خارجياً إلا أنه لم يربط الصراع بواقع الملابسات والحدث.

–أمّا اللغة المسرحية والحوار المسرحي، الذي يشكل الرصيد الأول في التركيب فلم يثر انتباه الناقد، إلا فيما أشار إليه من متانة اللغة وتراكيبها الفخمة، وكثافة تعبيرها.

–والحقيقة فقد اتسم نقد "أبو هيف" بالموضوعية العلمية، والإتزان الموضوعي، ما خلا دراسته لمسرحية "الملك هو الملك" لمؤلفها سعد الله ونوس ومسرحية "عراضة خصوم" لمؤلفها علي عقلة عرسان، إذ نجده وقد تخلى عن موضوعيته واتزانه العلمي، وبات أشبه بالمتحامل على الأول والمجامل للثاني.

نقول: خرج عن موضوعية الناقد واتزانه عندما وجه اتهاماتٍ متلاحقة تدين سعد الله ونوس مؤلفاً ومنظراً مسرحياً، فقد عاب عليه دعوته إلى مسرح عربي جديد ذلك لأن بياناته التي صدرت فيها تلك الدعوة، بقيت في إطار الدعوة لا التحقيق، ويحيل السبب في ذلك إلى عدم مقدرة ونوس على فرز الأدوار، وضعف تمييزه بين دور المؤلف أو المخرج أو رجل المسرح ودور الفنان والفن بعد ذلك.

أضف إلى ذلك أنه قد أحال السبب في اكتساب ونوس الشهرة والأهمية إلى مسرحية "حفلة سمر من أجل 5حزيران" يقول: (وقد وفر له ما رافق هذه المسرحية من ملابسات وأصداء في جو الهزيمة واليقظة القومية تقديراً خاصاً فنظر إليه كاتباً يسعى إلى تسييس المسرح حيث يطابق جرحه كفنان على جرح الأمة فيكون الوعي، واليوم بعد قرابة عقد من الزمن، تبدو هذه المسرحية بالذات ظلاً باهتاً لإيقاع التاريخ العربي المعاصر سوى ضجيج الخطابة على منبر يكتوي بأشجان

---

[103] ينظر، المصدر السابق، ص313

[104] عرضت على صالة الحمراء بدمشق 1983.

[105] أبو هيف، عبد الله، الانجاز والمـ

طبيعته الفنية وسط ثقافة مشغولة بصياغة هويتها، لقد هدأت الضجة وبان إلى حدٍ كبيرٍ ذلك الاختلاط في نظرة سعد الله ونوس إلى فكرة المسرح...)([106]).

–والحقيقة فإن "حفلة سمر" كانت هزة في حينها، ولها الفضل في توجيه المسرح الوجهة السياسية. وإن بدت الآن ظلاً باهتاً إلا أنها وضعت النقاط على الحروف عندما تشبثت بموقف حر وعالجت قضية الحرية وقضية المسؤولية تجاه أحداث الوطن، ولفتت الأنظار إلى أسباب الهزيمة، وواقع الأمة.

أضف إلى ذلك أن النقد التنظيري عند ونوس قد واكب الممارسة العملية ولكن في بعض الجوانب، وهذا ما سنتعرض إليه في أوانه.

–أمّا ما اتهم به ونوس في رده على المقارنة التي أجراها الدكتور الحمو في مسرحيته "الملك هو الملك" ومسرحية بريخت "الرجل هو الرجل" أو (رجل برجل)([107]) من أنه دافع عن نفسه بانفعال واضح، وسفّه آراء الحمو تسفيهاً وغمز من جهوده، فهذا اتهام لا أساس له من الصحة، لأن ونوس في رده([108]) دافع عن نفسه بموضوعية وعلمية، ونعتقد أنه يمتلك الحق في الرد على اتهام وجّه إليه، لتبرير آرائه، وتسويغ عمله.

وفي حديث الناقد عن مسرحية الملك هو الملك: (يقدم سعد الله ونوس في مسرحيته "الملك هو الملك" شاهداً على أهمية الكلمة في المسرح، وبخاصة إذا كانت صادرة عن مسرحي، ولكن ونوس مؤلف بلا جماعة مسرحية، وهنا نقطة الافتراق عن المسرح والاقتراب منه. إن "الملك هو الملك" مكتوبة لعرض مسرحي، وهذه ميزة إلا أن خبرة المؤلف لا تكفي لتكون خبرة المسرحي بعد ذلك، هذا من جهة ومن جهة أخرى، يؤكد ونوس من خلال هذه المسرحية، وهي تتويج لجهده أنه مسكون بالمسرح لا تبارحه شهوة الفن، في الوقت الذي لا يقاوم فيه شهوة السياسة)([109]).

–أمّا في حديث الناقد عن "عراضة الخصوم" لمؤلفها علي عقلة عرسان فإنه منذ البداية يبجل عرسان: (شغلت قضية تحرير الإنسان معظم نتاج علي عقلة عرسان، وعلى الرغم من تناوب هذه القضية على المستوى الشخصي حيناً والمستوى الوطني حيناً آخر، إلا أن علو النبرة الإنسانية يكاد يطغى على ما

([106]) أبو هيف، عبد الله، التأسيس، ص172

([107]) ينظر الحمو أحمد "الملك هو الملك" أم "الرجل هو الرجل" الموقف الأدبي– العدد 86– حزيران 1978، ص116–126.

([108]) ينظر ونوس سعد الله، حول مسرحيتي "الملك هو الملك" و"رجل برجل" ص179–190.

([109]) أبو هيف عبد الله، التأسيس، ص

عداها حتى تتحول في النهاية إلى فراش تستريح عليه الروح من عذاباتها الكونية واليومية وتطمئن إلى جهد الفنان وهو يغالب خمول الأفعال أمام فوران الحياة...)([110]) فنحن لسنا ضد الناقد في ثنائه على عرسان ولكن القارئ يلاحظ أن "أبو هيف" لم يسجل قضية سلبية واحدة بل جعل المسرحية لا قبل لها ولا بعد، إضافة إلى كلمات الإطراء غير المبررة واقعياً، فقد نسمعه يقول: (تتدرج "عراضة الخصوم" في ذلك النوع من المسرحيات المغرية التي يتمثل فيها التشخيص لدواعي المعنى، وهذا يعني ارتكاز هذه المسرحية إلى شجاعة الموضوع أولاً، ولبوسه لباس البشر ثانياً، وهي حين تحافظ على رقعة الخيال تمتد بارتياح لتكتسب في الوقت نفسه حيوية الإنغماس في واقع الحال إشارة إلى وقائع التاريخ ومرارة التجربة، نشداناً لقيمة فريدة نريد لها أن تنهض من أجل كرامة الإنسان)([111]) ويقول في موضع آخر:

(يتألق علي عقلة عرسان في "عراضة خصوم" تألقاً قل نظيره في الانتفاع بتكريس الواقع "مثالاً" يحتذى وسعياً دؤوباً وبالتالي نحو انتصار الإنسان...)([112]) بعد هذا كله، ترى أين الأسس الموضوعية التي انطلق منها أبو هيف... في نقده لهذه المسرحية؟ وأين تبريراته الفنية التي ارتكز عليها وصاغ رؤيته على أساسها؟

–لكن ما يغفر للناقد جهوده الواضحة في النقد الفني، وهموم تأسيس المسرح العربي الأصيل، ومما يلاحظ أن هواجس ثلاثة بقيت تنتاب الناقد وهو يمارس نقده الفني، وإن لم يصّرح بها، وهي الهاجس السياسي، وهاجس الشحن والقدرة على التغيير، وهاجس الجمهور وعملية التوصيل.

–أضف إلى ذلك أن لمسة النقد الأرسطي سيطرت على قلمه على الرغم من محاولته تجاوزها في الكتاب الثاني، وربما يعود السبب في ذلك إلى طغيان المنهج التجريبي على المسرح في الفترة التي تضمنها الكتاب الثاني.

4-النقد الاعتقادي:

وهو النقد الذي ينطلق فيه الناقد من آراء ومعتقدات، قد ترسخت في داخله، ذلك لهوى ديني أو وطني أو عنصري([113])، ويمثل هذا النوع من النقد، الناقد

([110]) المصدر السابق، ص185.

([111]) المصدر السابق، ص186.

([112]) المصدر السابق، ص189.

([113]) ينظر، مندور، محمد، في الأدب ، 1977، ص14.

"فرحان بلبل "في كتاباته النقدية، سواء تلك التي نشرت في مقالات، أو ما قدم في كتاب، وسنقصر حديثنا على ما جاء في كتاب "المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة" من قضايا، علنا نستطيع أن نقدم صورة واضحة وشاملة، عن صورة النقد الاعتقادي، في نقد المسرح العربي السوري.

–و"فرحان بلبل" فنان تمرس في العمل المسرحي، كاتباً، ومخرجاً، وناقداً مسرحياً، وحاول في دراسته التنظيرية والطبيقية، أن يعالج بعض القضايا التي تثار في شؤون المسرح، مجيباً عن بعض الأسئلة التي تخص تصوير المسرح العربي، ومدى اندماجه بالبيئة المحلية والواقع المعيش.

–ويمكن أن نتتبع هذا النوع من النقد عند "بلبل" على صعيدين: على صعيد نقد المسارح، وصعيد نقد الأعمال المسرحية.

–فعلى الصعيد الأول " **نقد المسارح**" حاول أن يقدّم صورةً عن واقع المسرح العربي السوري، رابطاً بين حركة المسرح العربي في سورية، وحركة المسرح في الوطن العربي، ومؤرخاً لنشأة المسارح السورية، إلا أنّه في ذلك كله انطلق من عقيدة محددة، تقوم على مناصرة "النظرية الاشتراكية" في انتصارها للطبقة الكادحة من عمال وفلاحين وصغار الكسبة، أينما وجدت.

–ولو حاولنا أن نتقصى هذه الفكرة، عند بلبل، في حديثه عن المسرح في القطر العربي السوري، لوجدنا أن مقياس استمرار أي مسرح من المسارح، يعود إلى التزامه بقضايا الطبقة الكادحة، فالمسرح القومي– كما يرى– فقد جمهوره وبدأ يتخبط وتخبطه هذا يعود إلى أنه بدأ (والبرجوازية الصغيرة فئة صاعدة تحقق أعظم أعمالها التقدمية في ضرب الإقطاع ورأس المال، وتحقق في الوقت نفسه تطوراً في التحولات السياسية والاقتصادية في المجتمع. ولذا فقد صعد معها المسرح القومي الممثل لها، والمعبّر عن أفكارها، لكن البرجوازية الصغيرة لم تلبث أن صارت –حين تحولت كثير من شرائحها إلى برجوازية طفيلية –عنصراً معوقاً للتطور الاجتماعي وظهرت في الوقت نفسه طبقات جديدة هي بمقدورها قيادة المجتمع وإتمام مسيرته التقدمية، وهي العمال والفلاحون، ولكي تحافظ البرجوازية الصغيرة على وجودها، فإنها تكبح الطبقات الجديدة...([114]) أي أن صراع الطبقة البرجوازية مع الطبقة الصاعدة، وسيطرة الأولى هو الذي جعل المسرح التقدمي تقليدياً وحال بينه وبين رياح التغيير.

–وطبيعي أن الحل –عند بلبل– يكمن في تغيير بنية المسرح القومي

([114]) بلبل /فرحان/ المسرح العربي المعـ إرة الثقافة، دمشق 1984 ص23.

الفكرية، وقلب مفاهيمه، بشكل يؤدي إلى خدمة الطبقات الكادحة من عمال وفلاحين، وهذا يتبعه تغيير في البنية الفنية أيضاً.

–أمّا مسيرة مسرح الشعب، في حلب، فهي شبيهة إلى حدٍ ما بمسيرة المسرح القومي، وإن اختلفت في عدد العروض الأجنبية، إلا أن مسرح الشعب آل إلى السقوط ولم يأبه لسقوطه أحد([115]).

–ولم يكن المسرح التجاري أفضل حالاً –عنده– لأنه يعد نذير خطرٍ يهز كيان الفن المسرحي، ويعود ذلك لأسباب متعددة، نوجزها في استخدامه للغة العامية، حتى أصبحت هي اللغة الدارجة، وتصديه للأمور السياسية والاجتماعية والاقتصادية بسطحية تامة لا تستند إلى هدف، وهذا يؤدي إلى تشويه الرؤية للقضايا الاجتماعية والسياسية "والقومية" أضف إلى ذلك أنه يستهزئ من ابن الشعب، ويصوره إنساناً بسيطاً يعيش حالة من التخلف العقلي والاجتماعي وهو الذي يمثل الطبقة التي ينتمي إليها، وهكذا فإن المسرح التجاري يأخذ دور المهاجم للفئات الاجتماعية التي تضم الطبقة الكادحة.

–وما دام بلبل قد ناصر الحركات التقدمية والقوى الصاعدة، فطبيعي أن يكون موقفه إيجابياً من مسرح المنظمات والهيئات الشعبية يقول: (آخذ الهواة يتميزون عن المسرح الرسمي بالحيوية والصدق والجرأة، ثم أخذت بعض فرقهم يشتد ساعدها، وما يلفت النظر في هذه الفرق ليس العدد الوفير من المواهب فحسب، بل وطموحها إلى ترسيخ أساليب جديدة في الأداء المسرحي، وقدرتها على معالجة مواضيع ذات صلة وثيقة بالمجتمع وقضاياه...)([116]) فمسرح المنظمات الشعبية قادر على التعبير عن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية، ويستطيع أن يساهم في التصدي للقضايا التي تطرحها التغيرات.

–أمّا على صعيد نقد "**الأعمال المسرحية**" فإننا نجد بلبلاً قد تناول مجموعة من الأعمال المسرحية المنتقاة من مسارح متنوعة (فمن المسرح الرسمي إلى مسرح الشعب إلى المسرح الجوال، إلى المسرح التجريبي إلى المسرح الخاص) والمتتبع لهذا الجهد النقدي، يلاحظ أنه قد التزم النقد الفني إلى حد ما، فالعمل المسرحي عنده ليس نصاً فحسب، بل نص وعرض، وهو ينتقل من تحليل النص المسرحي إلى تحديد رؤية المخرج، وتبيان جهوده في قدرته على إيصال ما يطرحه العمل من أفكار من خلال التقنية المسرحية.

([115]) انظر، المصدر السابق، ص24–25.

([116]) المصدر السابق، ص34.

لقد ركز الناقد في نقده التطبيقي على قضايا متعددة، إلا أنه انطلق في ذلك كله من رؤية، حددت مسار نقده واختياره للعروض. والرؤية تتلخص في اهتمامه بالطبقات الكادحة، والفئات الشعبية الصاعدة من عمال وفلاحين؛ وتجلت على مستويين، مستوى النقد، ومستوى الممارسة العملية، والمسرح على المستويين لا بد أن يكون فاعلاً، ولن يتم ذلك (إلا إذا أظهر الطبقات الاجتماعية المتصارعة وناصر حركة التقدم، بأن يقف مع الطبقات الاجتماعية، داعماً لمواقفها مقنعاً الناس بها، حينما يقوم بهذه المهمة فإنه مضطر إلى التفتيش عن وسائل فنية تقوم بعملية رصد الواقع ودفعه إلى الأمام، وحين ينظر المسرح إلى الواقع حسب حركته الدائبة هذه، فسوف يضطر إلى التجديد الدائم في بناه وأشكاله وقواعده حسب ما يقتضيه الواقع المعاش، وحسب ما يقتضيه الذوق الفني عند الجمهور)([117]) فالواقع المعيش هو الذي يطرح المضمون، والمضمون هو الذي يطرح الشكل، ومن ثم فالجمهور هو الذي يحدد قيمة العمل، والجمهور هو تلك الطبقة الشعبية الكادحة.

–وإذا ما تعمقنا أكثر في الايديولوجية التي طرحها فرحان بلبل، فإننا نجد أنه قد تأثر إلى حد ما بالنظرية الماركسية، الأدب مرتبط بفئة اجتماعية والفئة مرتبطة بكلية اجتماعية –وهذا موقف ماركسي– فالأدب جزء من البنية الفوقية التي تعكس القاعدة الاقتصادية، الاجتماعية، والماركسية ترى أن لاشيء ثابتاً في الكون، وأن كل شيء يتم من خلال الصراع، فالفنان حين يعبر عن طبقة فإنه لا يشكل إنعكاساً ميكانيكياً، بل هو انعكاس ديالكتيكي جدلي أي إنه يخاطب الطبقة ويعبّر عنها في آن واحد.

–وهذا تماماً ما حدده "بلبل" عندما أعلن أن المسرح لن يحقق فعاليته في المجتمع (إلا إذا تعرض لواقع الحياة. لا بوصفه القائم فحسب، بل وبصيرورته أيضاً. أي: إنه يجب أن لا يكتفي بعرض ظواهر الحياة الاجتماعية بل أن يربطها بأسبابها، وأن يحللها إلى عواملها المحركة لتطور المجتمع. وهذا يعني أن المسرح لا يكون فاعلاً في المجتمع إلا إذا عبّر عن درجة تطوره، ولا يأخذ قيمته الحقيقية إلا إذا كان قادراً على شدّ الجمهور إليه بفنه السحري أولاً. وقادراً على دفعه إلى فهم الواقع للمشاركة في بناء المجتمع ثانياً)([118]) هذه الأفكار هي التي طغت على نقد بلبل، وراح يقيس الأعمال المسرحية انطلاقاً من تصوير المجتمع في حركته وتحوله، رابطاً الأسباب بنتائجها. معبّراً عن آمال الطبقة الشعبية الكادحة

([117]) المصدر السابق ص12.

([118]) المصدر السابق، ص12

وآلامها.

–لقد أخلص بلبل لأفكاره تلك، فباتت المرآة التي يعكس على صفحتها الأعمال المسرحية التي تناولها بالدراسة والنقد، بل إنه اختار من الأعمال المسرحية، تلك التي تتناسب مع فكرته المطروحة، وناصر في دراسته للنص والإخراج كل ما يخدم فكره وعقيدته، وهذا ما جعله يلاحق الحدث المسرحي بتؤده وإمعان، ويحدد خطوطه المتعرجة صعوداً وهبوطاً، ويمعن في الحركات الإخراجية، ومدى قدرتها في توصيل المضمون ومدى تعبير الشكل الفني عنه، وغدت الفكرة عنده مظهراً لوحدة الشكل مع المضمون.

–ولعل مناصرة "بلبل" للاشتراكية في بناء الإنسان، جعلته يثني على إخراج "أسعد فضة" لمسرحية "السعد"([119]) لمؤلفها "أحمد الطيب العلج" في كسر الإيهام المسرحي، عندما ألغى الستارة فأوقف الوهم المتولد عن الاندماج ببراعة الممثلين وحلاوة الحوار، إضافة إلى أنه سمح للمنادي بأن يسير في الصالة فيسمع الجمهور خطواته، وهاتان النقطتان –كما يرى بلبل– جعلتا المتفرج في حالة وعي تام، وساهمتا في إغناء العمل المسرحي وتحقيق الهدف المطلوب([120]).

ولاشرط في الصراع المسرحي – عند بلبل– أن يكون تقليدياً، أو أن يسير على وتيرة واحدة،المهم فيه أن يشدّ انتباه المتفرج من البداية إلى النهاية وأن يكون مقنعاً إلى حدٍ ما.

–وأصر بلبل على جعل كل شخصية معادلاً لطبقة أو لفئة أو لشريحة اجتماعية محددة، والشخصية السائدة هي الشخصية التي تنتمي إلى الطبقة السائدة في المجتمع وتعدّ النموذج الأمثل عن الحياة([121]).

–هذه الرؤية التي تشكلت وفق موقف سابق، والتي تجلت في التحليل الطبقي للشخصيات على أساس أن ظروفاً معينة تفرز نموذجاً معيناً من الناس، هذا التحليل ساعد على أن تكون الشخصيات، نماذج جاهزة، وآلية الحركة أيضاً.

فالشخصيات –عند بلبل– لا بد أن تتوضح عن طريق احتدام الصراع ولا بد أن تكون قريبة من الواقع، تتحرك ضمن إطارها الاجتماعي والنفسي شرط أن تخدم المسار العام لفكرة المسرحية، وتساهم في رسم الخط الدرامي([122]).

([119]) العلج الطيب. "السعد" قدمها المسرح القومي في موسم عام 1971.

([120]) ينظر بلبل، فرحان، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة ص64.

([121]) ينظر المصدر السابق، ص235.

([122]) ينظر المصدر السابق، ص62–

–وأكد بلبل ضرورة تفاعل الممثلين على خشبة المسرح وترابطهم، وضرورة تنوع الحركة لأنها تحافظ على رشاقة العمل المسرحي– ويقصد بذلك الحركة الخارجية والحركة النفسية الداخلية، التي تتمثل في حركة الصوت والأداء، بشكل يحقق التوازي بين الحوار والفعل المسرحي.

–لكن لو تساءلنا ما موقف "فرحان بلبل" من الطرف الثالث في العملية المسرحية؟ لقد نال الجمهور قسطاً وافراً من اهتمام الناقد: إذ أكد بلبل مراراً ضرورة التزام العمل المسرحي بواقع الجمهور، وضرورة استيعاب الأشكال المسرحية المعاصرة بشكل يؤدي إلى إيجاد التواصل مع الجمهور وإدراك ارتباط الشكل الخارجي بالمضمون الفكري، وهو بين الحين والآخر يعرض انطباع الجمهور وتعليقاته على عمل مسرحي ما.

–إلا أن انسياق بلبل وراء أفكاره المسبقة، جعله يقع في تناقض، فهو مرة يؤكد أهمية الجمهور ويجعل مقياس نجاح العمل المسرحي، مرتبطاً بإقبال الجمهور ومرة أخرى يرى أن (الإقبال الجماهيري ليس دليل نظافة في العرض المسرحي، وليس دليلاً على وعي من المسرح القومي للتعامل مع الجمهور. وإنما هو محاولة لسرقة الجمهور من المسرح التجاري...)([123]) ولعل الهم الذي أرق بلبلاً، جعله يبحث في العقبات التي حالت دون ارتياد الجمهور للمسرح، ومحاولة اجتيازها عن طريق تقديم واقع البيئة المحلية، إضافة إلى أنه وجد أن خصوصية المسرح قائمة في أذهان العاملين فيه، وعندما تتوضح يستطيع المسرحي الإجابة عن الأسئلة التالية لمن تكتب مسرحنا؟ وكيف نتوجه إلى من نكتب؟ وماذا نريد أن نقول؟ وكيف؟

–باختصار المسرح –عند بلبل– هو وعي اجتماعي يعكس واقعاً اقتصادياً بلغة فنية، ويتوجه إلى عموم الجمهور، ولكنه يختص بطبقة محددة، وموقوفاً عليها، فالأيديولوجية التي طرحها بلبل، وتحيّز لها، جعلته يرى أن لا ضير من أن يسخر الفن لخدمة طبقة بعينها. وهو في الوقت نفسه يرى أن مسرح الواقعية الاشتراكية هو المسرح المستقبلي لأنه يدافع عن الطبقة الصاعدة إذ نسمعه يقول: (ولأن مسرح الواقعية الاشتراكية، هو المسرح الصاعد، فإنّه وريث كل القيم الإنسانية السابقة مضافاً إليها أخلاق الطبقة العاملة البانية للمجتمع، لكن البناء هذه المرة لا يرافقه استغلال طبقة، كما كان يحدث من قبل، فتكون القيم

([123]) المصدر السابق ص60.

الأخلاقية الجديدة أصفى ما عرف البشر. وأنقى ما تحلم به الإنسانية...)([124]) وكعادة بلبل، لا انفصال بين الشكل والمضمون، فهو كما أكد المضمون الفني المطروح، فإن المسرح المستقبلي –عنده– هو أيضاً وريث كل الأشكال المسرحية السابقة، ولهذا فإن مسرح الواقعية الاشتراكية لا قواعد ثابتة له([125])

–ومما يلاحظ أن "بلبل" لم يفصل بين النقد والممارسة العملية في تأييد أفكاره، التي سخرّ نقده وفنه لخدمتها، فكانت تجربته المسرحية في تأسيس فرقة المسرح العمالي التي وضعها في خدمة الطبقة العاملة، ولعل بلبلاً في ذلك كله حاول أن يتوج عمله النقدي التطبيقي والتنظيري بالممارسة العملية، على صعيد الكتابة المسرحية. وعلى صعيد تأسيس فرقة مسرحية عمالية، وهدفه واضح عبر هذه الممارسة. وهو جماهيرية المسرح. وخدمة القضية العربية، عن طريق التوجه إلى الجمهور العريض من الفلاحين والعمال والفقراء المسحوقين. لإتمام مسيرة البناء بناء الوطن، وبناء الإنسان.

5-النقد التحليلي:

وهو النقد، الذي يحلل النص إلى عناصره الأولية، ويدرس كيفية اتصال أجزائه بالكل، وكيفية تحقيق وحدته الموضوعية والعضوية، ويمسح مادة تكوينه، ويكشف آلية التقنية التي استخدمها الفنان في عملية تشكيله([126]).

–ويمكن أن نتتبع هذا النوع من النقد، عند الناقد المسرحي، أحمد زياد محبك، وذلك من خلال كتابيه "حركة التأليف المسرحي في سورية" و"المسرحية التاريخية".

وقد جمع الدكتور زياد محبك" في دراسته لفن المسرح، بين المنهج التأريخي والمنهج التحليلي، ونظر إلى العمل المسرحي على أنه نص فقط، ولم يتطرق إلى العرض المسرحي بالدراسة والتحليل. وإذا شفعت له مرحلة التأليف المسرحي في سورية بين عامي 1945–1967 بذلك لأن أكثر المسرحيات ألفت لتقرأ. فلن تشفع له المسرحية التاريخية لأن الكتابة للمسرح بات الهدف من ورائها العرض على الأغلب.

والمتتبع للنقد التحليلي عند محبك، يلاحظ أنه قد تناول النص المسرحي

([124]) انظر، المصدر، ص149.

([125]) ينظر المصدر السابق، ص150.

([126]) الشمعة خلدون، الشمس والعنقاء ،

على مستويات ثلاثة: **المضمون، والرؤية الفكرية للكاتب، والقضايا الفنية.**

-على مستوى المضمون: لجأ في دراسته للعمل المسرحي، إلى عرض النص المسرحي، عن طريق بسط الموضوع، مدعّماً عمله بالشرح والتفسير، وهدفه تضييق المسافة بين القارئ والنص المسرحي، ومساعدته على الفهم، وإشراكه في الحكم عن بصيرة، وهو في ذلك كله يلاحق قصة المسرحية، ويحاول معرفة مدى قدرتها على تصوير الهدف.

-وإذا كان "محبك" قد قدّم في الكتاب الأول" حركة التأليف المسرحي في سورية "نبذة عن حياة كاتب المسرحية التي تناولها بالدراسة، وأعطى القارئ فكرةً عن رحلة الكاتب الأدبية، فإنه استغنى عن ذلك في "المسرحية التاريخية" واهتم بدراسة الأفكار التي تدور حولها المسرحيات وملاحظة التطور التاريخي لتلك الأفكار، فمن ضعف الحكم وسقوط الملك، إلى الحاكم وبناء الدولة إلى الغزو الخارجي ومقاومته، إلى قضية الحاكم ونظام حكمه، ومن ثم الاهتمام بالفرد المثقف وعلاقته بالسلطة([127]).

-لكنه في كلتا الحالتين، أكد ضرورة ارتباط العمل المسرحي بالواقع، والانطلاق منه، فهو يلتقط الحادثة السياسية أو الاجتماعية، ويقيس مدى استجابة الكاتب المسرحي لهذا الواقع، أو الابتعاد عنه، ففي حديثه عن علاقة الكاتب المسرحي بالواقع السياسي، يرى إجمالاً أن الكاتب المسرحي في فترة ما قبل حرب حزيران (لا يعبّر عن واقعه، تعبير الكاتب الذي يدرك أبعادَ الواقع، ويرى الأطراف المتصارعة فيه، ويعرف حقيقة الصراعات بينها، وموقع الجماهير فيها، والذي يرى معطيات الواقع، وإمكاناته، وينظر إلى المستقبل ليبصر احتمالات التغيير فيه...)([128]).

-إلا أن ربط الأعمال المسرحية، بما يطرأ على الساحة من متغيرات سياسية واجتماعية، والتأكيد على كون هذا الاهتمام نتيجة لما استجد على الساحة المحلية، لا يعني أنه قد طالب الكاتب بأن يصور الواقع كما هو، لأنه أدرك أن الفن عامة والمسرح خاصة هو انتقاء وتركيز.

-وكما أكد ضرورة ارتباط العمل المسرحي بالواقع، فإنه أكد ضرورة ربط الواقعة التاريخية، بظروفها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ولهذا السبب رأى

([127]) ينظر، محبك، أحمد زياد، المسرحية التاريخية، الباب الأول، ص39-156.
دار طلاس، دمشق، 1989، والكتاب فى الأصل رسالة دكتوراه في جامعة دمشق على 1984.

([128]) محبك، أحمد زياد، حركة التأليف ية، ص20.

أن مسرحية (موقعة ذي قار) للشاعر "عمر أبو ريشة" لا تستطيع أن تقدم للقارئ معرفة صحيحة، تقفه فيها على ماضي أجداده وقوفاً صحيحاً، بسبب اقتطاعها موقعة "ذي قار" عن ظروفها السياسية والاقتصادية والاجتماعية وتقديمها حرباً غايتها الثأر الشخصي، والمضي بعد ذلك في تقديمها بأسلوب عاطفي انفعالي، ضيق محدود، فقير الأدوات، ضعيف العناصر لم تستطع خلق مناخ حي متكامل)([129]).

–ويلوم الدكتور محبك "خليل الهنداوي" لعزله الحدث التاريخي عن ظروفه ودوافعه الحقيقية، عندما وضع الحدث المسرحي في مسرحية "درة قرطبة" بعيداً عن عنف الواقع والصراعات الموجودة فيه، حتى أصبح دافع الحدث الحب، بدلاً من أن يكون الغرض السياسي أو الاقتصادي أو الثقافي([130]).

والناقد يدرك أن فهم الواقعة التاريخية في العمل المسرحي، بربطها بظروفها التاريخية والاجتماعية والثقافية والسياسية، لا يعني على الإطلاق تقديم دراسة تاريخية، فهذه ليست غاية العمل المسرحي، وهو يؤكد أن: "اتخاذ التاريخ مصدراً للتأليف المسرحي. لا يعني تقديم عمل تاريخي، يحقق في الماضي، ويكشفه، ويعرف الناس إليه، وإنما يعني تقديم عمل فني، يرتبط بالحاضر، ولكنه يتخذ من الماضي وسيلة إلى ذلك الارتباط([131]).

وهو بذلك يميز بوضوح الفارق بين المادة التاريخية في كتب التاريخ، والمادة التاريخية في العمل المسرحي، فهذه تختلف عن تلك في الطبيعة والوظيفة والهدف، ويؤكد ذلك برأي لعلي أحمد باكثير: (أن الكاتب إذ يتناول موضوعاً تاريخياً لا تكون مهمته تسجيل ما حدث في التاريخ، كما حدث، فتلك مهمة المؤرخ، وأمّا مهمته، فهي أن يخلق في إطار تلك القطعة من التاريخ عالماً جديداً، تقع فيه الأحداث، وتتصرف فيه الأشخاص، وتنعقد فيه المشكلات، وتصدر عنه النتائج لا كما أثبتته سجلات التاريخ، بل بمقتضى الصورة العامة، التي تخيلها على ضوء معرفته بحياة ذلك العصر، على وجه خاص، وخبرته بالحياة الإنسانية، على وجه عام، مستهدياً في ذلك كله بالهدف الذي يرمي إليه، والرسالة التي يريد أداءها)([132]).

([129]) المصدر السابق، ص224.

([130]) ينظر، المصدر السابق، ص249.

([131]) محبك أحمد زياد، المسرحية التاريخية، ص18.

([132]) باكثير علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، معهد الدراسات العالية، القاهرة، ط ثانية 1964–ص35.

-على مستوى الرؤية الفكرية للكاتب: ولم يكتفِ الناقد ببسط موضوع النص المسرحي، بل حاول أن يحدد المعنى الذي قصد إليه المؤلف، والرؤية الفكرية التي حاول طرحها وحاول أن يكشف عن موقف الكاتب الذي انطلق فيه من موقف المسرحية نفسها، ويركز على الفكرة الأساس، التي ينطوي عليها العمل المسرحي، والتي تقوم مقام الرابط الموحد بين أجزائه فمسرحية "فصد الدم" لمؤلفها سعد الله ونوس طرحت قضية فلسطين، (بمعالجتها من الداخل فقدمت صورة للواقع العربي، وصورت علاقته بالقضية وطبيعة ارتباطه بها، وذلك من نظرة كلية، ترى الظواهر في نسقها، وتقف على أسبابها، وتبصر خلال ذلك القوى الإيجابية وتؤمن بدورها...)([133]).

لقد اهتم بتحديد المغزى الفكري، أو الدلالة الفكرية، لأنه ليس بالإمكان الحكم على الكاتب في توظيف عناصره، دون تحديد الغاية أو المغزى الفكري، الذي يرغب الكاتب في التعبير عنه، وهو يربط الهدف الفكري للمسرحية بمرحلته وظروفه التاريخية، ويلاحظ باستمرار ما يطرأ على الموضوعات التي تعالجها المسرحيات من تطور.

-وفي دراسة المسرحية التاريخية حاول أن يكشف عن الرؤية الفكرية ، التي تجلت في نظرة المؤلف إلى التاريخ، وكيفية التعامل معه، ووضّح تلك المواقف التي اتخذتها المسرحيات التاريخية، حيال هذا التاريخ، وسجل عدة مواقف، ارتبطت بالواقع، وتطورت بسبب عوامل مستجدة فيه، فكان لدينا مجموعة من المواقف (يختلف بعضها عن بعض، في جوانب، ويشبه بعضها بعضه الآخر، في جوانب أخرى، فلقد اتفق في التزام معظم حقائق التاريخ، وعدم الإضافة إليها، إلا قليلاً، عدد من المواقف، هي الإعجاب بالماضي، وتفسيره تفسيراً جديداً، واتخاذه وسيلة معرفة وتعليم، على حين كانت المواقف الثلاثة الأخرى، وهي اصطناع التاريخ، والسخرية منه، وإسقاط قضايا الواقع عليه، قد اتفقت في الانطلاق منه بحرية كبيرة، بالتحوير فيه والتعديل، والإضافة إليه.)([134]).

-ويحكم على الفكرة الأساس، إن كانت مقبولة وواضحة، ويبحث عن تقريرها إن كان يجري بطريقة ضمنية أو بطريقة صريحة، وخصوصاً أنه طالب منذ البداية بتمثيل الواقع في العمل المسرحي كنص، وفي المادة المسرحية كبنية.

-على مستوى القضايا الفنية: في دراسة الناقد للنص المسرحي، تناول

([133]) محبك، أحمد زياد، حركة التأليف المسرحى، ص63-64.

([134]) محبك- أحمد زياد، المسرحية التا

البنية الفنية والحوار المسرحي بالتحليل، إذ أدرك أن الكاتب المسرحي حين صياغته للعمل الفني يعبّر عن أفكاره وموقفه بطريقة ما، عندما يحدد الإطار العام لعمله. والمسار الذي اختطه ليصوغ عمله في شكل فني منسجم.

لكن إذا ما حاولنا أن نتبيّن مدى اهتمامه بالهيكل الخارجي للعمل المسرحي، من أساليب وتسلسل الأحداث، وطريقة التعبير عن الأفكار أو المحتوى، ومدى اهتمامه بالإنسجام والتجاوب بين الوسائل والعناصر المكوّنة للبنية الفنية ومن ثم الصلات المتبادلة بين هذه العناصر، فإننا نجده قد وجّه اهتمامه إلى قضيتين رئيسيتين:

أولاهما: الطريقة التي بنى عليها الكاتب أفكاره وشخوصه وأحداثه.

والثانية: الحوار المسرحي.

–لقد درس الناقد بناء المسرحيات التاريخية خاصة، فلاحظ غلبة البناء السردي عليها، وإن كانت هناك أشكال أخرى من البناء فهي قليلة، وليست إلا محاولات للتجديد، وقد درس ستة أشكال من الأبنية وهي:

البناء السردي البسيط: "وهو البناء الذي تركب فيه الحوادث وفق تتابعها الزمني، في تسلسل مطرد، يتفق وجري الزمن([135]).

البناء السردي المركب: هو البناء الذي (تسير فيه الحوادث عامة وفق سير الزمن، وفي تسلسل متصل، ولكنه لا يخلو أحياناً من ذكرى أو حلم أو قطع، يعترض السير المتسلسل، ويمنح البناء تنويعا وغنى)([136]).

البناء التراجعي: وهو الذي يبدأ من أية نقطة، عدا نقطة البداية (قد تكون الوسطى، بالنسبة إلى الحدث الرئيسي، وقد تعقدت عندها الأمور، ثم يرجع إلى ما قبلها، ليكشفه ويضيئه ثم يتابع السير فيما بعدها، سيراً سردياً...)([137]).

البناء التراجعي الاستحضاري: ويقوم على (استحضار الماضي، أو أجزاء منه، في مشاهد تمثيلية، تعتمد على الفعل والقول

---

[135] المصدر السابق، ص251.

[136] المصدر السابق، ص262.

[137] المصدر السابق، ص276.

والحركة، وليس في وصف لغوي محض، وهو لا يختلف عن البناء التراجعي المحض، في غير ذلك الأسلوب من الاستحضار)([138]).

البناء التداخلي: ويقوم (على كسر البناء السردي وإلغاء السير وفق التسلسل الزمني، ليس بالتراجع والاستحضار، فحسب وإنما بأساليب أخرى جديدة، منها تقديم مسرح داخل المسرح، وهو ما يمكن أن يعد بداية للبناء التركيبي، ومنها إدخال الحاضر على الماضي، وإعادته إليه، وإدخال الماضي على الحاضر، وإحضاره إليه)([139]).

البناء التركيبي: ويقوم (على تقديم ما يتم به تجاوز المكان الواحد، أو الزمان الواحد، بتقديم فعلين اثنين، يتم تمثيلهما في آن واحد أمام المتفرجين، والفعلان يقعان في زمانين مختلفين، ويجريان في مكانين مختلفين وقد يكون الفعلان واقعين في زمان واحد، ولكنهما يجريان في مكانين مختلفين)([140]).

–**وللإنصاف نقول:** إن هذه المصطلحات الفنية. التي تمّ استخراجها بناءً على الدراسة النصية للمسرحية، كان للناقد الأسبقية في تحديدها، واستخراجها، وإطلاق التسميات عليها، وهي تقدم قيمة إيجابية للنقد الأدبي عامة، وللنقد المسرحي خاصة.

وقد لاحظ الفروق بين بناء وبناء أثناء تحليله للمسرحيات ودرسه لها وفق تلك المصطلحات الجديدة، كما لاحظ الخصائص الفنية لكل بناء، ويربطه دائماً بالموقف الفكري الذي يعبر عنه، ويرده إليه، ويجعله ناتجاً عنه، يقول: في حديثه عن البناء التركيبي: (يقوم على موقف فكري، يرى صلة الأشياء بعضها ببعض وإن تباعدت في الزمان والمكان، ويدرك ما بينها من علاقات، يعي ضرورة الإفادة منها، وتوظيفها، لإثارة الوعي، وتنبيه الشعور، وتحريضه، ولذلك يعتمد هذا البناء، على الإثارة والإدهاش والمفاجأة ليس للتسلية والإمتاع، ولا للتخدير

([138]) المصدر السابق، ص287.

([139]) المصدر السابق، ص293.

([140]) المصدر السابق، ص296.

والإيهام، وإنما للدفع إلى رؤية الأمور، رؤية تعتمد الإدراك والانفعال وتسعى إلى الفهم والتقويم، وتحث على تبني موقف)([141]).

–وهو يؤكد أهمية ارتباط البناء بالموقف الفكري، ويرد ضعف البناء إلى ضعف ذلك الارتباط، فيقول: (وفي معظم الأحيان كان البناء يرتبط بالموقف الفكري، ويدل عليه ويساعد على إظهاره، وحين لا يفعل شيئاً من ذلك يبدو بناء ضعيفاً، مصطنعاً([142]).

واهتمام الناقد بتتبع البناء المسرحي، طغى على باقي أجزاء العمل الفني، ولا يعني ذلك أنه لم يتعرض إلى باقي العناصر الفنية من شخصية، وصراع، وزمان ومكان، فهو ينظر إليها على أنها جزء من ذلك البناء.

–ففي حديثه عن الشخصية المسرحية، أكثر من الوصف، وقدّم ملامح تامة للشخصية، وعلل سلوكياتها، وأشار إلى أبعاد الشخصية لكنه لم يحددها أو يقسمها، ففي حديثه عن مسرحية (غادة أفاميا) للشاعر عدنان مردم بك، يقول: (كما تبدو الشخصيات محددة الأبعاد، وكأنها أعدت على شكل نمط ثابت فزعيم المدينة طيب مسالم، يحب العدل والتسامح والإخاء، وقائد الجيش ظالم غشوم عنيد فظ غليظ، والضابط الذي ينقد ابنه الزعيم، رقيق القلب طيب، يحب القيم والمثل، ويكره العنف)([143]).

وفي مواضع أخرى اكتفى بالإشارة والتلميح، دون التفسير والتعليل فمن قبيل ذلك حديثه عن مسرحية، "دار ابن لقمان" لمؤلفها علي أحمد باكثير، يقول: (ولكن على الرغم من ذلك كله تفلح المسرحية في تقديم ما حوته من عناصر وشخصيات وأفكار وحوداث كثيرة، تقديماً منسجماً، مترابطاً، في ذكاء وإثارة، وفي تنوع وغنى، وتدل على مقدرة كبيرة في صنع بناء كبير متعدد الجوانب، قوي التماسك)([144]).

–وأحياناً أخرى نراه يركز على الشخصية الرئيسية، ويقف عندها وقفة متأنية ففي مسرحية (رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) لمؤلفها (نعمان عاشور) يقول: (وشخصيات المسرحية كثيرة، ومتنوعة، ولكن أكثرها ثانوي، وثابت لا يتغير، ولا يتطور، أمّا الشخصية الرئيسية في المسرحية فهي (رفاعه) وقد لقيت عناية

([141]) المصدر السابق، ص304.

([142]) المصدر السابق، ص306.

([143]) محبك، أحمد زياد، المسرحية التاريخية، ص259.

([144]) محبك، أحمد زياد، المسرحية التار

المسرحية واهتمامها، فبرزت شخصية واضحة المعالم، محددة الأبعاد في حياتها المنزلية والدراسية والعملية والوظيفية، وفي جوانبها الفكرية، والنفسية والأخلاقية، فهو سريع الغضب، سريع التسامح، متوقد حماسة ونشاطاً، قوي الفهم، سريع الإدراك، جلد، وصبور...)([145]) وهو في ذلك كله يفك رموز الشخصية، ويحدد اتجاهاتها وقضاياها، ففي مسرحية (الفتى مهران) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي) يقول الناقد عن شخصياتها: (وهي شخصيات نمطية ثابتة، يمثل كل منها قيمة فكرية، أو نفسية عامة، ثابتة، ويمكن أن نقسم تقسيماً حاداً واضحاً إلى فئتين فئة تمثيل الأخيار، وفئة تمثيل الأشرار...)([146]).

–وقد اهتم بتحديد المواقف المسرحية وتفسيرها، والموقف يعني علاقة الكائن الحي ببيئته، وبالآخرين، في زمان ومكان محددين، ففي مسرحية "غادة آفاميا" يقول: (ولكن بعض مواقف المسرحية تبدو غير مقنعة، ومنها إقدام ضابط في جيش الاحتلال على قتل قائده حين طلب منه فتاة يكن لها حباً، وهي لا تبادله الحب..)([147]) وفي موضع آخر، يحدد مجموعة من المواقف يشرحها، يبيّن طبيعتها ففي مسرحية "رجال محاصرون" لمؤلفها مطاع الصفدي يجمع بين عدة مواقف؛ موقف إبراهيم الشاب المثقف من المجتمع وموقفه من أخته، وموقف أخته من المجتمع، ومنه، ويحدد أيضاً موقف أعوان البيك، من الفلاحين ومن إبراهيم، ومن أخته، ومواقف أخرى متعددة.

إضافة إلى ذلك، فقد حاول أن يربط بين الموقف وتطوير الحدث، ففي مسرحية (يا سلام سلم الحيطة بتتكلم) لمؤلفها "سعد الدين وهبة" يقول: (وتكثر في ثنايا الفصول والمشاهد، المواقف الجزئية الثانوية، وتتعدد في غنى وتنوع، وأكثرها لا يطور في الحوادث، ولكنه يغنيها، وأكثرها أيضاً غير محدد إلا بقليل من الحوار، ومتروك بعد ذلك لتصور المخرج، وتنفيذ الممثل)([148]).

–هناك قضية أخرى تجلت في دراسته للشخصية، وظهرت في كتابه الأول (حركة التأليف المسرحي) بوضوح وهي البحث عن السمات البيئية في الشخصية المسرحية، إذ يرى أن لا بد للشخصية المسرحية أن تمثل البيئة التي تنتمي إليها، وأن تصور من خلالها، ولهذا السبب وقعت مسرحية "بائع الدبس الفقير" لمؤلفها سعد الله ونوس في الأخطاء، فقد اتبع الكاتب أسلوب التجريد والتمثيل وهذا

([145]) محبك، أحمد زياد، المسرحية التاريخية، ص290.

([146]) محبك، أحمد زياد، المسرحية التاريخية، ص267.

([147]) المصدر السابق، ص259.

([148]) محبك، أحمد زياد، المسرحية التار

الأسلوب قاد المسرحية إلى أخطاء منها (إقفار البيئة، بل إهمالها، وإلغاؤها، فإذا بائع الدبس الفقير، والمخبر، شخصيتان معلقتان في الهواء، مثل الدمى المتحركة، فليس ثمة مكان ولا زمان ولا مجتمع، فلا أحد غير المخبر وبائع الدبس، ولذلك لجأ المؤلف إلى اصطناع الجوقة، لملء الفراغ الكبير، في البيئة)([149]).

–لكن لو تساءلنا، ما موقف الناقد من علاقة الشخصية بالشخصيات الأخرى؟ أو لنقل علاقة الشخصيات بعضها ببعض، يقول أحد الدارسين: (فعالم المسرح صورة للعالم الكبير، ولا عزلة فيه، ولا حياة فنية للمسرحية، ما لم تتفاعل الشخصيات ومن هذا التفاعل في شتى صورة تتولد بنية المسرحية، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث، في حساب فني محكم، يبدو من دقة إحكامه أنه تلقائي طبيعي)([150]).

الحقيقة أننا لم نلحظ ذكراً، لعلاقة الشخصية الرئيسية بالشخصيات الأخرى ولا لعلاقة الشخصيات بعضها ببعض، ومدى تجاوبها وانسجامها في نظرة كلية شاملة، إلا أن الإيجابية التي تسجل للناقد هي اهتمامه بالشخصيات الثانوية تماماً كاهتمامه بالشخصية الرئيسية، وخصوصاً من ناحية إظهار البعد الاجتماعي الذي يظهر من خلال تمثل الشخصية للبيئة والواقع والطبقة التي تنتمي إليهما.

–وإذا ما تناولنا عنصراً آخر من عناصر البنية الفنية وهو الصراع، فإننا نلحظ أن الناقد لم يوله الاهتمام الكافي، إذ لا نجد إلا تلك الإشارات السريعة في تحديده قوة الصراع أو خفوته، أو خلو المسرحية منه، أو تأثير القوى الأخرى عليه، فمن قبيل ذلك حديثه عن مسرحية "ميسلون" لمؤلفها (بدر الدين الحامد) إذ يقول: (ولذلك تتعدد المواضع في المسرحية وتتنوع، في حرية كبيرة، كما تتعدد الشخصيات المسرحية، حتى ليزيد عددها على الخمسين، وفي ذلك الحشد الهائل من الحوادث والشخصيات والمواضع، يغيب التوتر المسرحي، ويخفت الصراع وتتحول المسرحية إلى تسجيل توثيقي)([151]). فالإشارة إلى الصراع المسرحي هنا اقتصرت على تأثير حشد الشخصيات الكثيرة والحدث فيه فأخفت صوته، أمّا الصراع الخارجي بين الشخصيات، أو الصراع الداخلي للشخصية المسرحية الواحدة فلم يوله أي اهتمام.

–ولقد عني الناقد بالمكان والزمان، وانطلق منهما في مواضع كثيرة لتفسير

---

[149] المصدر السابق، ص78.

[150] هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت ط1 1973 ص609.

[151] محبك، أحمد زياد، المسرحية التار

الموقف الفكري للمسرحية، أو للحكم على قيمتها الفنية، مدركاً العلاقة القوية بين المكان والزمان في البناء المسرحي.

ومن ذلك دراسته للمكان في مسرحيته (الفتى مهران) وفيها يقول: (وتقع حوادث المسرحية في مواضع متعددة، منها ساحة القرية، وسفح الجبل، وبيت (هاشم) وقاعة في قصر الأمير، وأمام سور قصر الأقصر، وتلقى المواضع وصفاً تفصيلياً دقيقاً، وبعض المواضع تحمل دلالات رمزية محددة، وتتناسب مع حوادث بعينها، وترتبط بفكرة خاصة، فالجبل بما فيه من عزلة وعلو وشمم، لجماعة الفتيان، حيث يعيش (مهران) منعزلاً عن الفلاحين، حاملاً قيم العدل والخير والقوة وساحة القرية بامتدادها وانبساطها، للفلاحين البسطاء والساذجين، ومدخل القرية ومنعرجات أزقتها لمواقف المكر والخدع والختل، والقصر بما فيه من ترف وبذخ وفخامة، لبيع الضمائر وشرائها، واصطناع العملاء والموالين، ومثل تلك التقسيمات تبدو مفترضة وفيها قدر غير قليل من التحكم.)([152]).

وفي بعض الأحيان ينظر إلى المكان من زاوية إخراجية بحتة، فيحلل المكان ويدرسه من وجهة نظر فنية، فيقول: (ووجود مكانين اثنين على خشبة المسرح، هو تضييق لتلك الخشبة، وتصغير لها، إذ لا بد من قسمها إلى قسمين اثنين، طولاً، أو عرضاً. ولا بد من الاضطرار إلى تصغير المكان المراد تقديمه في كل قسم، وهو ما لا ينسجم مع طبيعة الأماكن التي تقوم عليها المسرحية، وهي مسرح روماني، ومقلع في جبل، وقاعة عرش في قصر.

ووجود مكانين اثنين، على خشبة المسرح، لا يتم التمثيل فيهما معاً في آن واحد، دائماً، وإنما يتم التمثيل غالباً في واحد تارة وفي الآخر أخرى. هو إقفار أحد المكانين مسوغ وجوده، وتحويله إلى حضور عقيم، وكتله صماء، في حالة التمثيل في المكان الآخر)([153]).

–وقد حرص دائماً على تحديد زمن المسرحية ووصفه، وهو يميل إلى تفضيل الزمن القصير، ويرى في تطاول الزمن إخلالاً ببناء المسرحية، كما يميل أيضاً إلى تفضيل المكان المحدود، ونراه يصف الزمان والمكان في مسرحية (رفاعة الطهطاوي) فيقول: (وزمن المسرحية طويل، يمتد على أكثر من ثمانٍ وثلاثين سنة، تمتد من تاريخ انتقال (رفاعة) من مدرسة المدفعية إلى مدرسة الألسن سنة (1835م) إلى تاريخ وفاته سنة (1873م)، ويمتد زمن الماضي الذي

([152]) المصدر السابق، ص267.

([153]) المصدر السابق، ص303.

يتم استحضاره في مشاهد تمثيلية على أكثر من خمس سنوات، تمتد من تاريخ ذهابه إلى فرنسة سنة (1826م) إلى تاريخ عودته إلى مصر سنة (1831م).

ومكان المسرحية مترامي الأطراف، ولكنه ليس كثير المواضع، ولا بمتنوع فهو تارة غرفة منزل، وأخرى مكتب، وقد تكون بعد ذلك غرفة المنزل في (باريس) أو في (القاهرة) وقد تكون غرفة المكتب في مدرسة المدفعية أو مدرسة الألسن أو نظارة المعارف)([154]).

–كما يدرس التداخل بين الزمان والمكان ووظيفة كل منهما في خدمة الفكرة في المسرحية، ويعني بهذا الجانب عناية دقيقة ومثله دراسته للزمان والمكان في مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)([155]).

–أمّا فيما يخص اللغة والحوار المسرحي، فقد بدا موقف الناقد حيالها أكثر علمية، فإذا اقتصر حديثه عن الحوار المسرحي على الوصف السريع وربطه بالعمل المسرحي في الكتاب الأول، فإنه نظر إليها في الكتاب الثاني على أنهما عنصران لا يقلان أهمية عن الحدث والشخصية والعناصر الأخرى المكوّنة للعمل المسرحي، وما دام الدكتور "محبك" قد اهتم بدراسة النص المسرحي المكتوب، لا المعروض، فطبيعي أن يهتم باللغة المكتوبة لا المنطوق بها، وقد أكد مراراً ضرورة كون الحوار بسيطاً وحياً، وأن يساعد على تطوير العمل المسرحي نحو الحل.

–وقد أدرك أن الجملة في الحوار المسرحي وضعت لتقال، لا لتقرأ، لذا فقد اهتم بوصفها من ناحية الطول أو القصر، ففي مسرحية (غادة أفاميا) يقول: (ويكثر في المسرحية أسلوب الشرط، والقصر، ولا سيما في صوغ الحكم وتقريرها، والجمل متينة البناء، قوية الألفاظ، ويكثر فيها الغريب كثرة واضحة، ولا تخلو صفحة من صفحات المسرحية من شرح معنى غريب في الحاشية)([156]) وهو يصر على ضرورة إشاعة الحركة في الحوار المسرحي، ففي حديثه عن مسرحية "ميسلون" يقول: "وعلى الرغم مما في الحوار من تنويع في الأوزان والقوافي فهو حوار بطيء، كثير التفاصيل، يعتمد على الشرح والتعليق، ولا يرافق الحوادث ومعظمه نقاش فكري بين اثنين والصور الفنية فيه قليلة، وتأتي لتأكيد المعنى، وتوضيحه، لا لنقله والتعبير عنه)([157]).

([154]) المصدر السابق، ص290.

([155]) ينظر، المصدر السابق، ص296–300.

([156]) المصدر السابق، ص312.

([157]) المصدر السابق، ص310.

إذاً لا بد للحوار أن يأتي في مكانه الطبيعي، مرافقاً للحدث، ومعللاً له، وكأنه يؤمن بأن طبيعة العمل المسرحي تلعب دوراً في انتقاء اللغة التي يستخدمها الكاتب واهتمامه بقوة الحوار في الحركة واضح، عندما ربط بين تقدم الفعل والحوار، إذ رأى أن به يزداد المدى النفسي عمقاً، وعدّه فعلاً من الأفعال إلا أنه لم يحدد الوظيفة الدرامية للحوار، وأيقن أن الشعر الجديد أوفق للحوار الدرامي وللحركة المسرحية، من الشعر في قالبه التقليدي.

وهنالك قضية أخرى لا بد أن نشير إليها، وهي أن الكاتب لم يكتف بعرض المؤثرات في عمل مسرحي ما، أوعدة أعمال مسرحية لكاتب واحد، بل لجأ إلى أسلوب المقارنة ، تلك المقارنة التي تقرب بين الأعمال المسرحية، وتوضح ما يريد الكاتب طرحه، أضف إلى ذلك ربط ما هو محلي بما هو عالمي أو ربط الماضي بالحاضر.

والمقارنة عنده– كانت على أشكال– فقد يقارن بين نص مسرحي وآخر، وقد يقارن بين شخصيتين مسرحيتين ويحدد تشابههما، وربما يكون هذا التشابه عن طريق التقاء بعض النقاط، وقد يكون عن طريق التناقض، وظهر الجانب الأول، أثناء مقارنة "محبك" بين (كاترين البكماء) في مسرحية "الأم شجاعة" لبرتولت بريخت و(الخادم الصامته) في مسرحية "دخان الأقبية" لمؤلفها يوسف المقدسي و"كاترين" بكماء صامته، طوال المسرحية لا تأتي بفعل ما، إلا أنها في نهاية المسرحية، تصعد إلى سطح أحد البيوت، وتبدأ بقرع الطبل([158]) (والخادم فتاة صغيرة، تظل صامتة طوال المسرحية، لا تنطق بكلمة، ولا تأتي بفعل، ولكن تظهر على وجهها ملامح انفعالات قوية حادة، تشير إلى المتغيرات في الواقع، وتحمل نبوءات المستقبل...)([159]).

–أمّا الجانب الآخر أي تشابه شخصيتين عن طريق التناقض، فقد بدا ذلك أثناء مقارنة الناقد بين مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير" لمؤلفها سعد الله ونوس ومسرحية "مأساة أوديب" لسوفوكليس، ولنخصص أكثر فنقول: بين أوديب الملك، وخضور بائع الدبس الفقير([160]) وتابع عمله فقارن بين (الرسول المجهول في مأتم أنتيغونا) لمؤلفها سعد الله ونوس وبين مسرحية "أنتيغون" لسوفوكليس.([161])

–وهكذا فإن الناقد حاول أن يقدم دراسة تحليلية للمسرحية، ووفق إلى حدٍ ما،

([158]) انظر، محبك، أحمد زياد، حركة التأليف المسرحي، ص178.

([159]) المصدر السابق، ص177.

([160]) ينظر، المصدر السابق، ص350–351.

([161]) ينظر، المصدر السابق، ص352

واتسم عمله بالدقة، والموضوعية العلمية، إلا أن ما يؤخذ على دراسته للعمل المسرحي، أنه ركز على ارتباط العمل المسرحي بالواقع، من طرف واحد، ذلك أنه لم يعط اهتماماً للعلاقة الجدلية القائمة بين الواقع والمسرح سوى تلك الإشارات البسيطة إلى إدراك الجماهير دورها في التغيير إضافة إلى أنه أهمل طرفاً مهماً في العملية المسرحية، وهو الجمهور، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أنه نظر إلى العمل المسرحي من زاوية النص، وقصر دراسته على النصوص، دون العروض.

❐❐❐

الفصل الثالث

قضايا النقد التطبيقي

1-اللغة والحوار المسرحي.
2-السياسة والمسرح.
3-المسرح بين التقليد والتجريب.

❐❐❐

1 - اللغة والحوار المسرحي:

1-المسرحية بين الأدب والفن المسرحي:

إن الحديث عن لغة المسرح يطرح سؤالاً وجيهاً، وهو كيف نظر نقادنا المسرحيون إلى الفن المسرحي، وهل ربطوه بعجلة الأدب، وعدّوا النص المسرحي نصاً أدبياً؟

لا شك أنّهم أدركوا أنّ الكتابة المسرحية نوع من أنواع الكتابة الأدبية، لكن ما أجمعوا عليه أن النص المسرحي لم يُكتب ليُقرأ فحسب، بل ليعرض أمام جمهورٍ من المتفرجين أيضاً.

-وقد أكد "سعد الله ونوس" هذه الحقيقة، عندما أعلن أن النص المسرحي هو جزء من كل، وجعل العرض المسرحي يشكل جوهر الظاهرة المسرحية، فالمسرح -كما يرى- حدثٌ اجتماعي و (تقليص الظاهرة المسرحية إلى دراسة أدبية للنصوص، أو أحكام جمالية تتناول بقية عناصر العرض المسرحي مفردة أو متراصفة، إنّما ينطوي على جهلٍ بطبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية، ويؤدي فوق ذلك إلى تمويه مضمونه الاجتماعي والانحراف بالدور الذي ينبغي أن يلعبه في حياتنا)([162]) فالنظر إلى النص المسرحي فقط يعدُّ رؤية قاصرةً، تبعده عن الصفة التي لازمته منذ نشأته الأولى.

ويعيد ونوس سبب ما أصاب التجارب المسرحية في بداياتها، من لبس وسوء تقديرٍ إلى الجهود التي قدّمها "محمد يوسف نجم" ذلك أنه قصر جهده على تعقب النصوص ومصادرها وتحديد درجة أصالتها، وعلى الرغم من الجهود التي قدمها والتي سدت فراغاً في المكتبة العربية -كما يرى- (لكنه في رأيي لا يكفي لاستيعاب الظاهرة المسرحية آنذاك وتحليل مقوماتها الاجتماعية وفاعليتها التاريخية لأنه أهمل في دراسته جوهر تلك الظاهرة المسرحية وهو "العرض

([162]) ونوس- سعد الله، "بيانات لمسرح

المسرحي"..)([163]).

–وقد رفض ونوس مسرح الحكيم الذهني، ذلك أنه كُتب ليقرأ، لا ليعرض أمام النظارة، ووجد أن ما يجمع بينه وبين المسرح بشكل عام هو الحوار([164]).

–وعندما درس "سلمان قطاية" النص المسرحي، وجد أنه كان يكتب في نهاية المطاف في العصور السحيقة أي: إنه يأتي نتيجة لجهودٍ متواصلةٍ، إذ يشكل آخر جزءٍ من المسرحية، أمّا في العصر الحديث، عندما انتشر التعليم انتشاراً واسعاً بين الناس، بدأ المسرح يبحث عن النص المسرحي، إذ يقول: إنّ النص المسرحي هوالمرحلة الأخيرة من مجهود فئة من الفنانين المسرحيين ولا وجود لما يسمى بالأدب المسرحي كما يريده تعريف المسرح الأوروبي في القرن الثامن عشر)([165]).

–وعندما قارن الدكتور "إبراهيم الكيلاني بين الفنون الأدبية من شعر وقصة ورواية وبين الفن المسرحي، وجد أن الباحث في الفنون الأدبية يحرص على تدوين المعاني الذهنية والأخيلة، وتدوين الأفكار وتحليلها، ومن ثم حصرها وترتيبها في كتاب يقدّم إلى القارئ، وهذه الفنون تستغني عن الجمهور –كما يرى– ويتم التبادل والتجارب والاتصال بين المؤلف والقارئ في الداخل، أمّا الفن المسرحي فإنّه يختلف عن هذه الفنون، في أن عملية الاتصال فيه تتم عن طريق الاتصال في الخارج، أي عن طريق عرضه أمام الجمهور: إذ يقول: (أمّا التأليف المسرحي فإن التحقيق الآني فيه، ونقل النص المسرحي من حيز الكتابة إلى الممثل شرط أساسي بل حيوي، فالمسرحيات تؤلف لتمثل لا لتقرأ، ولا حياة لمسرحية إلا بالتمثيل ومهما أوتيت المسرحية من قوة الإيحاء، ومهما أوتي قارئها من قوة التخيل والتشخيص فليس له غنى عن مشاهدة تمثيلها والشعور بالانفعال المتأتي عن ذلك، فقد يؤلف المرء كتاباً في معزل عن الناس ثم يمتنع لسبب من الأسباب عن نشره وقد يرسم فنان لوحة فيحتفظ بها لنفسه، وينظم شاعر قصيدة فيدمدم أبياتها مترنماً بعيداً عن السامعين، وقد تكتب رواية أو قصة أوبحث ثم يودعها أصحابها القماطر أملاً أن يرى النور يوماً، ولكننا لا نستطيع أن نتصور مسرحية مكتوبة مهملة بين الأوراق، أو يجري تمثيلها أمام مقاعد فارغة)([166]) إنّ قيمة العمل المسرحي تكمن في عرضه، لا في حبسه بين دفتي كتاب.

([163]) المصدر السابق، ص23.

([164]) ينظر، ونوس، سعد الله، "توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول"، ص207.

([165]) قطاية، سليمان، "المسرح العربي من أين وإلى أين، ص56.

([166]) الكيلاني، إبراهيم، "الأوراق" منشورا مشق 1972، ص185.

–إلا أن التركيز على أهمية العرض المسرحي لا يعني أن النقاد قد أهملوا قيمة النص المسرحي، فقد أكد بعضهم أهميته كجنسٍ أدبي يأخذ مكانه إلى جانب الأجناس الأدبية الأخرى، وهو كعنصر أساس في الفن المسرحي أفاد في التوثيق التأريخي للمسرح، فخلود الفن المسرحي عبر أجيال متتالية يعود إلى هذا النص([167]) وهذا النص بدوره لايخلو من الإشارات إلى العناصر المكونة للعرض المسرحي.

–ويؤكد الناقد "رياض عصمت" أن النص المسرحي المكتوب (لا يعني كلّ شيء بل لعل أهم ما في النصوص العظيمة عند كبار المؤلفين المسرحيين (مثل شكسبير، أبسن، تشيخوف) ليس السطور نفسها، بل ما بين السطور SUbTXT من معانٍ خفيةٍ مغلقةٍ، لا يوضحها ولا يكشفها إلا العمل عليها من قبل مخرج واعٍ وممثلين فطنين موهوبين)([168]) وقراءة النص قراءات متعددات أمرٌ ضروري في العملية المسرحية، ومن هنا، فإن إخراج النص على يدي مخرج غير الكاتب ضرورة لا بد منها، لاستكشاف ما يحمله من خلفيات، وما يوجد بين السطور من معان.

إذن فقد نظر بعض النقاد إلى أهمية النص من ناحية حفظ الإرث المسرحي. واستجلاء ما يحفل به من قيم وأمور خفية، تتبلور عن طريق العرض المسرحي...

2–أهمية اللغة والحوار في العمل المسرحي:

وإذا كان الناقد المسرحي قد ركز على أهمية كون المسرحية عرضاً أمام جمهور من المتفرجين، ويسعى إلى الاتصال بهم عن طريق عناصر كثيرة ومتعددة فإنّه وضع اللغة والحوار المسرحي على رأس هذه العناصر إجمالاً، وعدّ الحوار القوام الأول للعمل المسرحي.

–وتتجلى أهمية الحوار المسرحي من خلال الوظائف التي يؤديها في العمل المسرحي، والتي حددها روجرم بسفيلد "الابن" بالنقاط التالية:

(أولاها: السير بعقدة المسرحية أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها، وثانيتها: الكشف عن الشخصيات وثالثتها مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية في أثناء

([167]) ينظر، قلعه جي، عبد الفتاح رواس، مسرح الريادة الأهالى للطباعة، دمشق، ص5.

([168]) عصمت، رياض، "هموم مسرحية يران 1986، ص4.

إخراجها... وإنّ لفظة "دراما" تعني السير إلى الأمام باستمرار وذلك من خلال فعل وكلام محتومين إلى غاية أو نتيجة محتومة)([169]) فالحوار المسرحي يجري في خط واضح لا شطط فيه ولا ملل بهدف استجلاء القضايا والأغراض والأفكار التي يراد التعبير عنها في المسرحية، من خلال اللغة.

–وقد أدرك دارسو المسرح هذه الحقيقة ففي المقارنة التي أجراها الدكتور "إبراهيم الكيلاني" بين فن الرواية وفن المسرحية، وجد أن الرواية والمسرحية تعتمدان على الكلمة للتعبير، فالكلمة هي عماد النص، لكن هناك اختلاف في الدور والمدلول في كلا النوعين، فالكلمة في الرواية –كما يرى– لا مخرج عن كونها تؤدي دوراً في إطار سرد الحكاية والتسلسل الفكري لتحقيق المعنى. (أمّا في المسرحية فإنّ الكلمة هي كل شيء، إنّها رسول الفكر، ذات امتداد، ووقع، وإصابة، وصدى تخرج من فم الممثل فتكتسب في الجو الدرامي معنى خاصاً تزيده حركات الممثل دلالة ورمزاً، بل قد يمتد معناها إلى أبعد من مدلولها الأصلي ومما قصده المؤلف ذاته، ولذا نجد أن جملة واحدة، أو جواباً محكماً يرشق به أحد الممثلين زميله يعدلان في التأثير والإصابة صفحة بل صفحات من رواية، ذلك أنّ اللغة المسرحية لغة مباشرة تعتمد على التكثيف والتركيز والمد واستنفاذ الطاقة التعبيرية للكلمة إلى أبعد الحدود، وقذفها إلى أذن السامع من أقرب سبيل مشحونة بالكمون الدرامي الذي يجعل منها كلمة مقولة وفاعلة ومنفعلة...)([170]) لقد اختزل الناقد في هذا النص صفات الحوار المسرحي. فالكلمة وسيلة الاتصال لأنّها تملك قدرة لفظية مشحونة، تفتح آفاقاً رحبة واسعة وتتصف بالتكثيف والتركيز.

–ولعل هذه المواصفات جعلت فروقاً بين اللغة في العمل المسرحي واللغة في الرواية فكاتب الرواية غير ملزم بالتكثيف والتركيز، بينما لا بد لكاتب المسرحية أن يحافظ على الإيقاع والتوازن في جمله وكلماته.

–وانطلق دارسو المسرح ونقاده يطبقون هذه الأفكار، على ما يقع تحت إيديهم من مسرحيات، فوليد إخلاصي وجد في حوار مسرحية "هاروت وماروث" لمؤلفها "خليل الهنداوي" بداية للحوار اللماح الذكي الجريء، والواقعي غير المتكلف([171]) إذ أيقن إخلاصي ضرورة كون الحوار في العمل المسرحي مكثفاً مختزلاً ومعبراً عن الفكرة ومرتبطاً بزمان ومكان محددين، وأخذ يكتفي الكاتب بلغة بعيدة عن الإنشائية مشحونة بدلالات، إلا أنّ لإخلاصي مآخذ على الكتاب

([169]) روجر بسفيلد "الابن" فن الكاتب المسرحي، تر: الدريني خشبة، مطبعة نهضة مصر 1978– ص230.

([170]) الكيلاني، ابراهيم، الأوراق، ص196.

([171])اخلاصي، وليد، "حركة التأليف الد

المسرحيين حددها في نقاط متعددةٍ([172]).

1-حداثة الثقافة المسرحية، والتقليد للمسرح الغربي جعل الكاتب يحاول دائماً أن يكون مرتبطاً بالواقع، وما أن تجاوز هذه المرحلة حتى بدأ يبحث عن لغة خاصة بالمسرح.

2-سيطرة الجانب الإنشائي والفكري على معظم الأعمال المسرحية المكتوبة ويعود السبب في ذلك إلى أنّ كتّاب المسرح في الأصل هم شعراء، أو كتّاب قصة، وعندما انتقلوا إلى الكتابة المسرحية، لم تستطيع أقلامهم أن تتخلص من تلك الإنشائية.

3-اللغة الفنية غير ناضجة، ولعل السبب يعود إلى عدم ارتباط الكاتب المسرحي بالفريق المسرحي.

4-توجيه الاهتمام إلى اللغة المكتوبة، ذلك أن أكثر الكتابات المسرحية السورية ظلت حبيسة اللغة المكتوبة، ومعظم الأعمال الدرامية لم تعرض على خشبات المسارح.

إلاّ أنّ إخلاصي لم يقم بدراسة إحصائية لتلك المسرحيات التي لم تعرض وبقيت حبيسة النص المسرحي، عدا تلك الإشارة إلى مسرحيات الهنداوي التي لم تعرض على خشبات المسارح، ولو عرضت-كما يرى- لكان الهنداوي من أكبر الكتّاب المسرحيين([173])، ولم يطبق إخلاصي ما ذكره من عدم نضج اللغة ليستشهد بأعمالٍ محددةٍ، لذا فقد كانت مقالته تلك مقالة تنظيرية أكثر منها تطبيقية، لكنه أدرك أنّ العبارة الدرامية -وهو الكاتب المسرحي -لا بد أنّ تكتمل فيها مجموعة من التوازنات، الزمن، الحركة الداخلية، العلاقة، الكمون الدرامي، والتوصيل، يقول أحد الدراسين (إنّ من أهم وظائف الحوار المسرحي هو تطوير الحبكة، وهكذا لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يرخي لمتعته العنان في كتابة حوارٍ ساخر أو مؤثرٍ ومتدفقٍ حيويةٍ يبتعد به عن هدفه. لهذا كان على الكاتب أن ينظم حواره بحيث يظهر وكأنه حركة انبعاثية، وأن تحت هذا السطح المائج المضطرب تياراً قوياً يحمل الأشخاص والحبكة إلى غايتها المحددة)([174]).

-ولعل وظيفة الحوار تلك والتزام الكاتب بجعل الحوار ملائماً للفكرة

([172])ينظر، اخلاصي، وليد، "مدخل إلى دراسة لغة المسرح في سورية" ص47-48.

([173])ينظر اخلاصي ، وليد "حركة التأليف المسرحي في سورية" واقع وتطلعات، الموقف الأدبي، دمشق العدد 34 حزيران 1982، ص33.

([174]) ميليت، فرد، وبنتلي، جيرالد إيدس، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، مر: د. محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، 1966-ص482.

والشخصية دون زيادة أو نقصان، جعلت وليد إخلاصي يقارن بين مسرح شكسبير والمسرح الحديث من الناحية اللغوية، عندما وجد أن شكسبير لجأ إلى التخييل في المشهد الذي يرى تصويره درامياً وذلك بسبب عجز الوسائل المتاحة آنذاك عن إبرازها ولم يكن سبيله إلى ذلك إلا اللغة الموحية، أمّا كاتبنا المسري فلا حاجة له إلى ذلك لأن وجود الوسائل الصوتية والضوئية والمناظر المسرحية المتحركة، أغنته عن تلك الخدع اللفظية والحشو اللغوي([175]) وكأن إخلاصي يريد أن يقول: إنّ لغة المسرح لا تقتصر على اللغة المنطوق بها فحسب، بل لغة المسرحية هي المسرحية نفسها، وهذا ما أكده عندما وجد أن اللغة (لا تعني التراكيب اللغوية المتعارف عليها في بناء الأدب وحسب، لأنها قد تكون أيضاً إشارات وفترات صمت وحركات معينة تؤديها شخوص المسرحية، واللغة المسرحية أيضاً هي الفكرة، أي: إنّ لكل فكرة لغتها التي تختص بها)([176]) إذاً يدخل في نطاق لغة المسرح الإشارات ولحظات الصمت والحركات إضافة إلى اللغة المنطوق بها وكل ذلك يتبع الفكرة التي تحدد لغتها المعبرة عنها.

–وعندما عالج "نديم محمد" قضية الحوار في العمل المسرحي وجد أن الحوار ليس عملية عبث، وإنما لا بد من إدراك وظيفته المناسبة، وتوفير الإيقاع المناسب للموقف يقول: (فالحوار ليس مجرد تعاطي الكلام أو حالة مقابلة (للمونولوج) إنّه قبل كل شيء إحساس بالزمن والمقدرة على التوظيف المناسب له ومن ثم الإحساس بالإيقاع العام)([177]).

–المهم أن الدارس المسرحي أدرك أن كتابة الحوار المسرحي هي فن خاضع لتصورات متعددة، وأنّ الحوار المسرحي يختلف عن الحوار في الفنون والآداب جميعاً ويتمرد على كلّ جملةٍ أو عبارةٍ لا يقصد منها إلا الناحية الآلية في المسرحية، ويتصل بالشخصية، ويعبر عن الواقع.

3–فن المسرحية واللغة الشعرية:

تكاد تجمع الآراء النقدية على أنّ النثر أنسب للكتابة المسرحية من لغة الشعر، ولعل تلك الآراء استندت إلى المادة المسرحية الشعرية العربية، ذلك أنّ آثاراً مسرحية متعددة جاءت بعد مسرحيات القباني الشعرية –كانت أقرب إلى المحاولات المتعثرة.

([175]) ينظر، إخلاصي وليد، "مدخل إلى دراسة لغة المسرح في سورية" ص43.

([176]) المصدر السابق، ص44.

([177]) –محمد نديم معلا– الجدران الأربـ 19؟ ص140.

–وقد تنبأ "عدنان ابن ذريل" في كتابه "في الشعر المسرحي" بأن مستقبل المسرح لن يكون إلا بتدعيم المسرحية الشعرية والتنوير فيها([178]) بينما وجد سليمان الأحمد أنّ الكاتب المسرحي العربي بدأ يعالج المسرحية الشعرية عندما هجرها المسرح العالمي، ويعلل سبب هجرة المسرحية الشعرية بقوله: (فكأن أحداث الحياة، ومتطلبات المجتمع المتزايدة، لم تعد تجد في الشعر طاقة على التعبير، أو كأن الشعر نفسه، قد وجد نفسه غير قادرٍ على معالجة مثل هذه المواضيع المعقدة)([179])

–ولعل ما لاحظه "سليمان الأحمد" في كلمات، وجدناه بشكل مسهب وموسع مع بعض الإضافات عند "إبراهيم الكيلاني" ذلك أنه حاول تبيان الصعوبات التي حالت دون رواج التأليف المسرحي الشعري، مستنداً في ذلك إلى المحاولات الشعرية المتوفرة بين يديه، ووجدنا أنه من الملائم إثبات ما قدّمه بشكل كلي لأهميته وتركيزه على معاناة المسرح الشعري العربي، التي حصرها الدارس في بنود محددة([180]):

1–صعوبة النظم في أدوار المسرحية، وتطويع القافية في تنوعها وتعدد بحورها على مدى فصولها، فقد تبيّن أن معظم الناظمين يعرّيهم الكلال والإعياء، في مقاطع عديدة من المسرحية بوجه عام، وفي مراحلها بوجه خاص، فتفقد المسرحية توازنها وتعادل أجزائها.

2–صعوبة المحافظة على النفس الطويل، والمتابعة المتصلة في إطار التوتر النفسي والفعالية الخيالية، والوعي الإنشائي مما أدى إلى هبوط مفاجئ في مستوى المسرحية وحدوث فجوات فيها.

3–صعوبة الجمع بين الفكرة والنظم والملاءمة بينهما في اتساق فني يحول دون طغيان أحدهما على الآخر، فليست المسرحية ديوان شعر أو مجموعة يقصد منها إظهار الشاعرية والقدرة على النظم، كما أنها ليست معرضاً للمناقشة والإقناع بل هي عمل فني يصور جانباً أو مقطعاً من حياة بأداة تعبيرية لها أصولها وأحكامها وأسلوبها.

4– صعوبة تحريك الشخصيات ونقلها في إطاريها الدرامي والشعري والحيلولة دون تلكوءهما وتنافرهما، فقد شهدنا حركة الأبطال في كثير من المسرحيات تتعثر أحياناً بقيود الوزن والقافية واللغة الشعرية أو –على عكس ذلك– تتحول

([178]) ينظر، ابن ذريل، عدنان، في الشعر المسرحي، ص4.

([179]) الأحمد، سلمان الأحمد، دراسات فى المسرح العربى المعاصر، ص37.

([180]) الكيلاني– ابراهيم، الأوراق، ص(

المسرحية إلى مجموعة من المقطوعات أو النتف أو القصائد الدخيلة على المسرحية فتبدو وكأنها أجزاء منعزلة عن مجموع لا علاقة لها بتطور أحداث المسرحية وتسلسل الحوار فيها.

5- من الشائع المعروف أن الفن المسرحي يقوم على مبدأ "الصراع" بين الأبطال فهو الذي يخلق الحركة الدرامية وعنصر التشويق اللذين يستأثران باهتمام المشاهد ويوفر له المتعة الفنية حتى النهاية، وقد وهم بعض ناظمي المسرحيات الشعرية أن المسرحية تحليل لحيوات الشخصيات أو استعراض لسيرتها ومآثرها أو تمجيد لفضائلها الخلقية، أو استخلاص للعبر، فهي نظرة خارجية سطحية لم تنفذ إلى الداخل لتخلق أبطالاً أغنياء بالحركة والانفعالات الإنسانية العميقة التي تضمن لهم البقاء والخلود.

6- عدم استيعاب مؤلفي المسرحية الشعرية روح العصر والأحداث التاريخية التي استمدوا منها موضوعاتهم فبقوا في حدود "الحادثة" كما روتها كتب التاريخ فجاءت مسرحياتهم حوادث تاريخية منظومة، فهي أقرب إلى الشعر التعليمي على غرار ألفية ابن مالك في النحو.

7- انصراف الناس من الشعر المدرسي الذي يفرض عند سامعه حداً معيناً من الثقافة الرفيعة والتذوق الفني في عصر طغت فيه المادية والآلية.

لقد أرجع العوائق في نظم المسرح شعراً. عند كتّابنا المسرحيين إلى صعوبة النظم وإلى القيود التي فرضت على القصيدة الشعرية، وإلى عدم القدرة على استيعاب روح العصور وعلى الرغم من أنه لم يدعم آراءه تلك، بنقد تطبيقي محددٍ، أي لم يشر إلى مواضع العجز في بعض المسرحيات، ويبتعد عن التعميم بشكل عام، لكنه برر ذلك في أنه يكتب ليسير طريق التأليف المسرحي، وليسهل الأمر على جيل المؤلفين الجدد الذين يسهمون في بناء مسرح عربي تدعمه آثار أصيلة.([181]).

-ولمّا درس الدكتور "أحمد زياد محبك" لغة الحوار المسرحي في المسرحية التاريخية وجد أنّ هناك وسائل مختلفة للحوار في المسرحيات في سورية ومصر في المرحلة الممتدة من عام 1945-1975م فمنها ما كتب شعراً ومنها ما كتب نثراً، والشعر في بعضها كان مبنياً على أساس من بحور الشعر، وفي بعضها الآخر بني على أساس من وحدة التفعيلة.([182]).

([181]) ينظر، المصدر السابق، ص192.

([182]) ينظر، محبك، أحمد زياد، المسرح

–إلا أنّ ما أكده من خلال دراسة بعض الأعمال المسرحية الشعرية هو عدم ملاءمة بحور الشعر التقليدية للبناء المسرحي، وأستعان في ذلك برأي لأحد المؤلفين، عندما قال: (إنّ الشعر المقفى القائم على إتخاذ البيت وحدة نغمية مستقلة، أبعد ما يكون عن الصلاحية ليكون لغة المسرح، لأن استناده إلى البيت الكامل كوحدة مستقلة عن سابقه وعن لاحقه، يعمل على تجزئة الوحدة التعبيريةوتقطيعها إلى وحدات متساوية مستقل بعضها عن بعض دون مراعاة لاختلاف الجمل المسرحية طولاً وقصراً، وينشأ عن ذلك أنّ الجملة المسرحية التي تكون أطول من أن يستوعبها بيت واحد تنشطر في بيتين تفصل القافية بينهما فصلاً واضحاً، ليس من السهل على المستمع أن يغفل عنه، وكذلك الحال في الجملة المسرحية التي تكون أقصر من أن تشغل بيتاً كاملاً، فإمّا أن يصلها الكاتب بجملةٍ مسرحية أخرى، أو بجزء من جملة مسرحية أخرى، وإمّا أن يضطر إلى الحشو لتكملة البيت"([183])

ووجد محبك أن الشعر المبني على بحور الشعر التقليدية، له صفات فنية خاصة (منها علو النبرة... وحدة الإيقاع، ورتابة النغم، ووحدة القافية، والأبعاد المنتظمة الثابتة، والانفعال الشديد، وغناء المشاعر والعواطف، وخطاب القارئ أو المستمع، ووحدة الصوت فيه، الذي هو صوت الشاعر، وهي جميعاً صفات يبدو أنها لا تلائم البناء المسرحي)([184]).

–وبالمقابل فإنّ هنالك بعض المسرحيات التي بنيت على وحدة التفعيلة، حقق الشعر فيها بعض التلاحم مع الحوار المسرحي، ذلك لأن شعر التفعيلة أكثر ملاءمة للمسرحية الشعرية –كما يرى– لما يحويه من خصائص، تميزه من الشعر المبني على بحور الشعر التقليدية، ويؤيد في ذلك ما أقره أحد الدراسين عندما قال:

(إذا ما أردنا ان توجد المسرحية الشعرية عندنا فإنّ أصلح آداة لذلك هو الشعر المرسل المستند إلى التفعيلة، لا البيت كوحدة نغمية، فتلاحق التفعيلات في الجملة المسرحية متصلة مترابطة دون نظر إلى الحيز الذي تشغله، فقد تشغل ما كان يشغله بيت واحد أو أكثر أو أقل، شأنها في ذلك شأن الجملة النثرية)([185])

([183]) باكثير، علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص14.

([184]) محبك، أحمد زياد، المسرحية التاريخية، ص313.

([185]) باكثير، علي أحمد، فن المسرحية ة، ص16.

وقد أكد أن ملاءمة شعر التفعيلة للمسرحية ليست قيمة مطلقة وإنما هو قوة تعتمد على مقدرة وخبرة وثقافة وموهبة.

–وعلى الرغم من تأكيده على أن شعر التفعيلة أكثر ملاءمة من الشعر التقليدي فإنّه يرى أن المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدراً أثبتت نجاح المسرحية المعتمدة على النثر، أكثر من تلك التي اعتمدت على الشعر؛ إذ يقول: (ولعل من أسباب ذلك النجاح اعتماد أكثر المسرحيات على النثر، سواءً اتخذت من التاريخ مصدراً لها أم لم تتخذ، وهو ما مدّ الحوار المسرحي المعتمد على النثر بتجارب كثيرة، أتاحت إمكان تطوره، ولا ينكر ما للتأثر بالمسرح الغربي من دور، وهو مسرح اندثرت فيه المسرحية الشعرية، وجل مسرحياته الحديثة، مسرحيات نثرية، وهي ما يتأثر به الكتاب العرب)([186]).

–المهم أن النقد أثبتت أن لغة النثر أكثر ملاءمة للمسرحية من لغة الشعر معتمدين في ذلك على دراسة نماذج متعددة من المسرح الشعري والمسرح النثري، إلا أن القضية الأهم، التي شغلت المسرحيين، واستغرقت أكثر كتاباتهم عن لغة المسرحية، هي قضية الفصحى والعامية، ولعل واقعية المسرح وارتباط اللغة بواقعٍ محددٍ، قد خلقا إشكالاً واجه الكاتب العربي المسرحي، ومهدا السبيل لتلكَ الازدواجية القائمة في اللغة المسرحية وهي الفصحى والعامية.

4–الإزدواجية اللغوية:

لا بد أن نميز هنا بين الثنائية والازدواجية، فالثنائية تطلق على لغتين مختلفتين مثل العربية والفرنسية، أمّا الازدواجية فإنّها تطلق على لغتين متشابهتين ومن أصل واحد([187])، والازدواجية ظاهرة لغوية طبيعية في الوطن العربي وفي غيره من اللغات، إلا أنّها خارج الوطن العربي وجدت بشكل أضيق مما هي عليه داخله.

إنّ الازدواجية بين الفصحى والعامية، كانت مصدر قلق للكاتب المسرحي والناقد، وعانت العروض المسرحية من اختلاف اللهجات، ليس بين قطر وقطر، بل ضمن البلد الواحد، وهذه الظاهرة شكلت تراجعاً في المسرح العربي، ذلك أن ابن قطر ما لا يمكن أن يفهم عرضاً مسرحياً ليس بلهجته، التي ألفت أذنه على

([186]) المصدر السابق، ص326.

([187]) ينظر، الفيصل "سمر روحي" لغة دد 7/213/ أيار 1990، ص1.

سماعها ولسانه على نطقها، فتفاوت اللهجة يؤدي إلى تفاوت استيعاب العمل المسرحي ومن ثم يفقد العنصر الأهم فيه، وهو التوصيل.

–**المسرحية العربية بين الفصحى والعامية:** يقول أدونيس في تعريف النص المسرحي: (هو تحديداً نص مركّب تدخل فيه تكوينياً أبعاداً لكلمة (الكاتب) والمسرحة (المخرج) والحركة (الممثل) لكن مع ذلك تبقى الأولوية فيه للبعد الأول، ذلك أنه هو الذي يعطيه سمته الأولى، من هنا تأتي أهمية التوكيد على اللغة المسرحية من أجل تمييزها عن الأدبية)([188]) لاشك أنّ أدونيس أدرك مع نقاد آخرين أن للمسرح لغته الخاصة شعراً كانت أو نثراً فهي لغة حية نابضة لأنها لغة منطوقة وليس مقرؤءة وهي مسموعة وليس منظورة، ولذا فقد دعا أدونيس إلى تحريك اللغة المسرحية، ومحاولة الخروج من لغة الإعجاز والبيان إلى لغة التوتر والتناقض والقلق والصراع، ويقصد بذلك اللغة الحركة.

أي يجب أن يكون للمسرح لغة خاصة به، تتناسب مع ما يحمله من توتر وصراعٍ، ويشرح ذلك فيقول: (يعني هذا أن المسرح العربي الناشئ لا يجوز أن يكتفي بمخاطبة المشاهدين فكرياً، وإنما يجب أن يخاطبهم حسياً وحركياً، ويعني أيضاً أن هذا المسرح لا يجوز أن يعرض مذهباً فكرياً، بقدر ما يتوجب عليه أن يعرض حياة واقعية)([189]) ولعل هذه الواقعية هي التي جعلت الكاتب المسرحي يقف في مفترق الطرق، إضافة إلى أنّها أصبحت مصدر خلافٍ بين النقاد المسرحيين.

لم تكن هذه الظاهرة حالة متفردة في القطر العربي السوري بل إنها شملت الكتابات المسرحية التطبيقية والتنظيرية في الوطن العربي، وخصوصاً في مصر العربية، إذ أصبحت واقعية الحوار المسرحي موضع جدال ونقاش.

–فقد رأى محمد غنيمي هلال أن الواقعية (ليست في نقل الواقع بل في الإيمان بان الوقائع العادية –وبخاصة في القطاعات الدنيا من المجتمع –تمثل أعمق حقائق الحياة، وبعض هذه الوقائع مثالية بما يشف عنه من مدلولات، ولكن من ثنايا المعايير الموضوعية الصادقة التي تتكشف عن المدلولات...)([190])

–ويتوافق هذا مع رأي مندور عندما رأى أن الواقعية تنبع من لسان الحال وليس من لسان المقال، إذ يقول: (وهنا يجب أن نذكر أن أحداً لم يقل بترك كل

([188]) أدونيس، خواطر / نقائض في المسرح العربي، ص10.

([189]) المصدر السابق، ص10.

([190]) هلال –محمد غنيمي، النقد الأدبي

شخصية من شخصيات الرواية تتحدث بلغتها (الصعيدي بلغة الصعيد والبحراوي بلغة بحري مثلاً) وإلا جاءت المسرحية خليطاً غير مفهوم... وإنّما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية، فهي الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية، فلا يتحدث أمي بأفكار الفلاسفة، وأمّا الواقعية اللفظية فليست بمقصودة في التأليف الأدبي الذي لا يخرج عن أن يكون فناً- وكل فن صناعة وليست الواقعية اللفظية بالتي تعطي الحوار قوة مشاكلته للحياة، وإنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء)([191]).

-بينما يرى علي أحمد باكثير أن الكاتب إذا ما التزم بالواقعية الزمنية فينبغي أن يتكلم شخوصه بلغة حياتهم اليومية، والتزام بالواقعية الفنية تعني أن يتكلم الشخوص بلغة فصحى، تعبر عن الخصائص النفسية، والاجتماعية والفكرية من غير أن تكون هي لغة الحياة نفسها، ويرى أن التقيد بالاتجاه الأول يقود إلى السطحية. لأن الفن ليس نقلاً فوتغرافياً للحياة، وإنما هو تصوير لها وتعبير عنها.([192]).

-ولعل أدونيس في واقعيته لم يبتعد كثيراً عن واقعية أولئك النقاد، وذلك عندما طالب بمحاصرة المشاهد عن طريق عرض الحياة الواقعية على المسرح لتدفعه إلى الاختيار في الخروج من حصار الحياة ومن ثم فقد دعا إلى تحريك اللغة.

ولا نعتقد أن أدونيس في مقالته تلك قصد باللغة الحركة- اللغة الفصحى أو اللهجة العامية، لكن كل ما نستشفه أن اللغة الحركة، تعني وضع الكلمات في جمل وعبارات مسرحية بمواصفات محددة، تكتسب إيقاعاً، بطول وقصر تتلاءم بهما في موقعهما، وأن يلائم الكاتب بين المقولة والفكرة وبين طبيعة الشخصية التي تنطق بهذه الفكرة، وأثرها في الشخصيات الأخرى الموجه إليها، وأن يحدد الموقف الذي يملي طبيعة الحوار، إضافة إلى ابتعاد اللغة عن الركود، لأنها تعدّ فعلاً من الأفعال وابتعادها عن الإنشائية والغنائية، وعندما تتوافر هذه الشروط للجملة المسرحية، عندها تولد الحركة، التي تتماشى مع الحدث، وتعمق معرفتنا بالشخصيات. فربما يكون هذا ما قصده أدونيس باللغة الحركة.

-إلا أن أدونيس وجد أن اللغة العربية هي لغة البيان والفصاحة، وهي

([191]) مندور محمد، في الأدب والنقد، دار النهضة مصر القاهرة 1978، ص174-175.

([192]) ينظر، باكثير علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر ط3-1985- ص76-83.

عصية على المسرح، لأنها لغة إعجاز وإيمان، واللغة المسرحية لغة التوتر والصراع وهذا القول يتنافى مع أقوال العديد من آراء العرب القدماء والمحدثين، إذ يرى ابن جني (أن اللغة العربية أكثر اللغات قبولاً للاشتقاق، لتنويع المعنى الأصلي أو تكوينه وإكسابه خواص مختلفة بين طبع وتطبع، ومبالغة وتعدية، ومطاوعة ومشاركة.. إلخ ومنها وفرة الألفاظ الدالة على الشيء منظوراً إليه في مختلف درجاته وأحواله... ومنها الإيجاز في اللفظ، والتركيز في المعنى دون الإخلال بالوضوح والتعبير)([193]).

–ويتنافى أيضاً مع آراء نقاد المسرح المحدثين ذلك أن بعضهم رأى –وبدافع من قوميتهم– أن لا بديل عن اللغة الفصحى واستخدامها في العمل المسرحي فـ "د.علي عقلة عرسان" وقف في وجه الداعين إلى استخدام اللهجة العامية في الكتابة المسرحية المفهومة، واستخدامها يسهل عملية التوصيل ورأى أنّها حجة باطلة، لا أساس لها من الصحة، لأنّ جماهيرنا العربية ألفت سماع الفصحى من خلال نشرات الأخبار وخطب الجمعة، ومتابعة خط السياسيين والإذاعات، وإذا وجد بعضهم أن العامية أقدر على التعبير عن أمور الحياة، ووضع الشخصيات في بيئتنا الطبيعية، فإنّ العجز –كما يرى– ليس في اللغة العربية الفصحى بل العجز في أولئك الذين يكتبون لغة الحوار، إذ يقول: (إنّ العجز لا يكمن في اللغة العربية، لكن في من يتعامل معها، ويكتب حواره بها، إنّ لغتنا تطرح أمامنا تحديات وعلينا أن نتجاوز تلك التحديات، بنجاح، ولا نستطيع أن نتجاوزها ما لم ندرك أبعاد المشكلة أساساً فلغة الحوار المسرحي تحتاج إلى الجملة المنطوقة لا إلى الجملة الإنشائية، وعلينا إذن عند كتابة الحوار المسرحي أن نختار الكلمات ونقوم بتركيب الجمل التي تصلح لأن ينطق بها فوق الخشبة، ولغتنا العربية غنية بالجمل المنطوقة وخاصة لغة الأجداد)([194])

–وإذا ما حاولنا أن نجري مقارنة بسيطة بين آراء أدونيس وآراء عرسان، فإننا نجد أن أدونيس حاول أن يثبت أن اللغة العربية، لم تخلق لتكون لغة للمسرح، وذلك عندما ميّز بين اللغة والكلام، ووجد أن اللغة تحتضن عناصر الثبات والاستقرار، أمّا الكلام فإنه يحتضن عناصر التطوير والتحويل، ومن هنا تكمن صعوبة استخدام اللغة عند الكاتب المسرحي([195]).

([193]) ابن جني، عن عبد الحميد سامي، ندوة المسرح والتراث، مجلة الحياة المسرحية العددان 24–25– 1985. ص147.

([194]) عرسان، علي عقلة، "بانوراما المسرح العربي" حوار معه، ص203.

([195]) ينظر، أدونيس "خواطر/ نقائض

بينما يرى عرسان أن الفصحى أصلح ما تكون للمسرحية، ويدرك أن هناك فروقاً بسيطة بين العامية والفصحى، فبعض الكلمات المستعملة في العامية هي مفردات عربية، وتحتاج إلى صياغة محمّلة بأبعاد الكلمة.

–أضف إلى ذلك أن لغة الأجداد –عند أدونيس– لم تكن تحويلية بقدر ما كانت رسماً تمجيدياً، وكأن أسلافنا –كما يرى– كانوا يتذكرون أكثر مما يتكلمون، بينما يرى عرسان أن لغة الأجداد غنية بالجمل المنطوقة، والمتتبع يجد في الكتب القديمة –وخصوصاً في الأغاني– أمثلة على ذلك، فمن قبيل ذلك السرد المعروف: (يروي عن فلان أنه قال...) وبعدها تأتي الجملة المسبوكة والمركزة والمعبرة.

باختصار لقد حسم عرسان الصراع إلى جانب اللغة الفصحى كلغة حوار في المسرح العربي، شرط أن يقوم الكاتب بتطويع الفصحى إلى لغة حوار مسرحي، تتمثل فيه الحياة، وأن يتطابق مع الشخصية المستخدمة للحوار، فلغتنا العربية– كما يرى– مطواع، وغنية وقادرة على الاستيعاب.

–ولعل الدعوة إلى كتابة الحوار باللغة المبسطة، لاقت رواجاً واستحساناً عند أكثر النقاد المسرحيين، ففي الاستفتاء حول واقع الحركة المسرحية في سورية الذي أجرته مجلة الموقف الأدبي مع بعض المسرحيين، نجد أن علي كنعان من خلال دراسته للمسرح الجوال وجد أن اللغة الفصحى غير ناجحة، والعامية تختلف من منطقة إلى أخرى، والحل يكمن في استخدام اللغة المبسطة، ويضيف قائلاً: (في اعتقادي أن لغة الحوار تولد مع المسرحية، وحركة شخوصها في الحياة التي يمثلونها وإن كنت أميل إلى الفصحى المبسطة المتوافرة في الحوار القصصي لدى معظم كتابنا المبدعين، اللغة حين تتجنب التصنع والإقحام لا تشكل عقبة، إذ إن إتقان الفنون الأخرى المشتركة في العمل المسرحي يمكن أن يغطي على الهنات التعبيرية التي يقع فيها المؤلف...)([196]).

–أمّا وليد إخلاصي فقد طالب في حديثه عن حركة التأليف المسرحي في سورية بالوصول إلى تسوية لمشكلات اللغة المسرحية، وذلك عن طريق استخدام اللغة الفصحى المبسطة غير المعجمية فيقول: (وقد يكون في تطويع اللغة الأدبية الفصحى وغير المتقعرة أو القاموسية أو البعيدة عن الحياة للروح الاجتماعية

([196]) كنعان علي "استفتاء حول واقع الحركة المسرحية فى سورية، الموقف الأدبي العدد (1) 1972 ص58.

الشعبية السائدة وسيلة ناجمة للوصول إلى تلك التسوية)([197]) فاللغة الفصحى عند إخلاصي تمثل المظهر القومي الأول.

–ولم يكن مهرجان دمشق المسرحي بعيداً عن تلك القضية فقد طالب باستخدام اللغة الفصحى وتجاوز اللهجات المحلية، لأن اللغة تعدّ أهم الروابط القومية التي تجمع بين أبناء الأمة العربية.

–أمّا "فرحان بلبل" فقد أكد مراراً ضرورة استخدام اللغة الفصحى في العمل المسرحي، إذ يقول: (الأديب المسرحي هو النصوص المكتوبة باللغة العربية الفصحى إيماناً بأن اللغة الفصحى هي السبيل الوحيد الذي يبني تراثاً مسرحياً)([198]) فاللغة العامية، قد تخلق جواً مسرحياً لكنها لا تخلق إرثاً مسرحياً، إضافة إلى أنّ المسرح في استخدامه العامية ينزلق إلى إقليمية ضيقة ويسهم في استمرار ما نحن فيه من تجزئة وتخلف.

–ولعل أفضل من عالج هذه الظاهرة، هو الناقد "خالد محي الدين البرادعي "في كتابه" خصوصية المسرح العربي"([199]).

–لقد وجد البرادعي أن الأداء باللهجات المحلية هو الخنجر الذي يغتال أحلام العرب في الوحدة؛ إذ يقول: (لكن الفصل بين الفن ودلالته عمل مليء بالعقم والمبدع في أي شعب قد تكون له قضايا تشغله إلا في الوطن العربي، فلنا إضافة إلى القضايا التي تشغل أذهان المبدعين في العالم قضية قد لا تكون بأذهان غير العرب هي ضرورة الخلاص من حصار التشتت الإقليمي، هاجس الوحدة، البحث عن الوطن الذي يعيش بالذهن والحلم والذاكرة...)([200]) لقد انطلق في موقفه من موقف الأمة والوطن العربي، في حاجته الملحة إلى الوحدة التي تمهد الطريق إلى القضاء على التشتت والتمزق والتخلف الذي يعانيه الشعب العربي، فتعدد اللهجات المحلية تجعل الأفكار المطروحة والقضايا تصل إلى الجزء لا إلى الكل، وإذا كانت حجة أولئك الذين يكتبون بالعامية، أن الشعوب العربية تفهمها، فإنّ ذلك مرفوض عند البرادعي، لأن الجماهير لم تفرض شكلاً إبداعياً بل تتريث أمام الإبداع ثم تألفه، ومن ثم فإن رسالة المسرح تكمن في الإبداع والإمتاع والتثقيف، ولن يتم ذلك إلا عن طريق اللغة الفصحى التي ستتحول فيما بعد إلى إرثٍ مسرحي تتناقله الأجيال.

([197]) إخلاصي، وليد، حركة التأليف المسرحي في سورية، واقع وتطلعات ص43.

([198]) بلبل –فرحان، "الأدب المسرحي في سورية" ص47.

([199]) البرادعي، خالد محي الدين، خصوصية المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1987.

([200]) المصدر السابق، ص85.

واللغة عند البرادعي (ليست أداة لنقل الفكر، ليست وعاء يملؤه الإبداع، إنّها سدى الفكر ونسيج الإبداع، جانب من مبدعين كبار كتبوا باللغة القومية، وكتبوا باللهجة المحلية، هؤلاء لم يستخدموا المحلية عجزاً أو قصوراً بل إنسياقاً وراء وصول الإبداع عن طريق اللهجة المحلية)([201]) فإذا كانت اللغة وسيلة للتعبير ووسيلة للاتصال، فإنّه يرى أن المحلية اللغوية لا تساعد في الأخذ بيد الجمهور، ومساعدته للتفكير السليم بلغته القومية، ومن ثم فإنّ الابتعاد عن استخدام الفصحى يعدّ عملية تواطؤ مع الجهل واستجداء رخيص للجماهير.

–ويبدو أن هذه القضية شغلت مساحة واسعة من تفكير البرادعي، فراح يطبق أقواله التنظيرية على المسرحيات المكتوبة، ففي حديثه عن مسرحية "المهر زاهد" لمؤلفها حسيب كيالي، وجد أن استخدام اللهجة العامية في الحوار قد شقق نسيج الحوار، وجعل المستوى غير متجانس من الناحية اللغوية فمرةً يعيش جوٍ شاعري ويهبط أحياناً إلى الحضيض، ويضيف أن (الدعوة إلى فكر قومي والدعوة إلى بناء قومي تحتاج إلى لغة قومية أيضاً، ترتفع عن مستوى الشقوق بين الأقاليم، وخطأ أن تظن أن اللغة لنقل الدلالة، لأن اللغة هي دلالة واللغة جزء أصيل وأساسي في تكوين الحضارة، والاستهانة به استهانة بالبناء الحضاري للأمة)([202]) ولعل البرادعي في استخدامه كلمة دلالة لا يقصدها بمعناها الاصطلاحي بل يقصد أنها ذات إيحاء، فاستخدام دلالة هنا يعني إيحاء.

–إلا أنّ ما يلفت النظر أن أولئك النقاد في دعوتهم إلى استخدام اللغة الفصحى في الكتابة المسرحية، قد ركزوا على الجانب القومي وتناسوا أن اللغة الفصحى أقدر على التعبير الفني، بسبب اتساع فنها وقدرتها على التصرف بأساليب التعبير البيانية، إضافة إلى أنهم لم يلاحظوا التطور الذي لحق بلغة الحوار المسرحي خلال قرنٍ من الزمن، ذلك أن استخدام العامية سابقاً، كان ضرورة فرضته انتشار الأمية، وبعد أن انتشرت الثقافة والعلم لا حاجة لاستخدامها، أضف إلى ذلك أن العامية الحالية تختلف عن عامية عصر الرواد المسرحيين، فقد أخذت تقترب من الفصحى شيئاً فشيئاً([203]) أي لا ضير في استخدام اللغة الفصحى في المسرح لأن الجمهور لم يعد بعيداً عنها.

–إلا أنّ كتابة الفصحى لم يكن ليشمل كافة أنواع الموضوعات التي تتناولها المسرحيات، فقد أكد بعض الدراسين أن اللغة الفصحى أكثر مرونة ومقدرة على

([201]) –المصدر السابق، ص249.

([202]) –المصدر السابق، ص234.

([203]) ينظر، الفيصل سمر الروحي، "ل ص11.

التعبير في موضوعات التاريخ والتراث والأسطورة والرمز من العامية وما عدا ذلك فاللغة الدراجة أصلح، إذ وجد الناقد "عبد الفتاح قلعة جي" أن نقل نص مسرحية "الملوك يدخلون القرية" من اللهجة المحكية إلى العربية الفصحى، أفقد الجملة الكثير من إيحائها، يقول (فللفصحى مناخها الذي يميل إلى الجدية وذلك يعود إلى طبيعتها، كما أن الحس الكوميدي الموجود في عبارة النص لم يجد له معادله الصياغي في عبارة النص المعد)([204]) وكأنه يقول لكل مقام مقال، ولكل موضوع لغته الخاصة به.

–ولعل دعوة الحكيم إلى إيجاد اللغة الثالثة في المسرح، لاقت أصداءً عند الكاتب والناقد المسرحي السوري، فراح يبحث عن اللغة الوسطى في خضم الازدواجية اللغوية، واقتنع بصعوبة فهم اللغة الفصحى وعدم فهم أبناء قطر ما لهجة قطر آخر.

وأخذ ينادي بإيجاد لغة مسرحية موحدة، وهي في الحقيقة لغة فصيحة في الكتابة، وقريبة من العامية عند الإلقاء، وقد حاول توفيق الحكيم في مسرحية "الصفقة" _1956)، تقديم تجربة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى. (وهي –في الوقت نفسه– مما يمكن أن ينطق الأشخاص ولا ينافي طبيعتهم ولا جو حياتهم، لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم ويمكن أن تجري على الألسنة... –قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنّها مكتوبة بالعامية ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقاً لقواعد الفصحى، فإنّه يجدها منطقية على قدر الإمكان، بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين قراءة بحسب نطق الريفي... ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الصحيح، فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة)([205]).

–ولم تختلف هذه اللغة عن اللغة الوسطى عند الناقد المسرحي "رياض عصمت" إذ وجد أن اللغة الوسطى التي يجب أن تكون لغة المسرح هي: (التي تحمل الروح الشعبية، وتعبر عن واقع كل شخصية، ولكن بحيث يمكن فهمها وتداولها في كل مكانٍ يحكي هذه اللغة المشتركة)([206]).

لكن ما نستغربه في "رياض عصمت" أنه عندما درس مسرح، سامي عبد الحميد، وجد أن اللغة المسرحية العراقية، حالت دون فهمها من معظم المشاهدين،

([204]) قلعه جي "عبد الفتاح" رواس" من عروض قومي حلب" ص191.

([205]) الحكيم، توفيق، الصفقة، المطبعة النموذجية، القاهرة 1956–ص157–158.

([206]) عصمت، رياض، "عروض وشخ .د 7–8 ص186.

وخصوصاً غير العرب العراقيين، ووجد الحل في هذه اللغة الوسطى، لكنه يتراجع ليبيح للغة المسرحية (أن تتكيف لتحقيق أهدافها، بكل الاقتصاد الذي يجعلها قابلة لأن تمثل، وتفرش التعبير والاتصال إلى الصالة، وأرواح المتفرجين، وأذهانهم. الفصحى أم العامية، إذن؟ لا فرق)([207])، فالمهم عند عصمت، عملية التوصيل للجمهور الآني والحاضر ،وهو الذي رفض من قبل، اللهجة المحلية الضيقة.

وتساءل عصمت عن سبب قبولنا العامية في المسلسلات التلفزيونية والسينمائية المعاصرة، في حين نحن نصر على الفصحى في المسرح وأضاف (أجد من المهم أن يتسع أفقنا لتقبل العامية كوسيلة تعبير في المسرح، بل إنّ جوهر وجهة نظري هو تحقيق توازن بين اللغتين- إذ أصبحت التسمية- في عروض فرقنا الحكومية والجادة والمحترفة وفي عروض الهواة)([208]) لكن أية عامية يقصد؟ إنّها العامية المترجمة إلى عامية أخرى لتكون مفهومة وواضحة، ولكن ما ينقذ عصمت من هذه الأفكار "أنّه لم يكتب ولم يستخدم في مسرحياته اللغة العامية أبداً، ويبرر عمله هذا بأنه يجد صعوبة في التعبير الدرامي الفني بالعامية أكثر مما يجده في الفصحى، وكأنّه يعترف ضمنياً بأن اللغة الفصحى أقدر استيعاباً وثراءً وتنوعاً، من العامية في الدراما.

-ولعل طبيعة المسرح المختلفة من الفنون الأدبية الأخرى، هي التي لفتت الأنظار للبحث عن لغة مسرحية تتناسب مع ما يتضمنه المسرح من متغيرات وتحولات، يقول الدكتور "أحمد زياد محبك": (لعل من أشد المزالق خطورة في الاعتماد على النثر لكتابة الحوار المسرحي هو السعي إلى الاقتراب من مستوى الحديث اليومي، او الوصول إلى مستوى التعبير الأدبي وفي الحالتين يزداد البعد عن تحقيق الحوار المرتبط بالبناء المسرحي)([209]) لقد طالب محبك باستخدام اللغة المرتبطة بالبناء المسرحي، لا المحلية الضيقة، ولا اللغة الفصيحة المعجمية، وراح يطبق أفكاره تلك على المسرحيات التاريخية التي تتناولها بالدراسة والتحليل.

-فمن قبيل ذلك، دراسة الحوار في مسرحية "صقر قريش" (1956) لمؤلفها محمود تيمور، إذ وجد أن الحوار فيها (فخم الألفاظ، قوي التراكيب متين البناء بليغ العبارات، فيه بلاغة وخطابة، وفيه فصاحة وبيان، ففي الحوار ألفاظ فصيحة، لا يخلو بعضها من غرابة، أو ندرة استعمال تجعل إدراك معناها صعباً،

([207]) عصمت، رياض، "هموم مسرحية" ص4.

([208]) المصدر السابق، ص4.

([209]) -محبك- أحمد زياد، المسرحية ا

يقطع متعة متابعة الحوار... وتبدو الغاية من استخدام مثل تلك الكلمات ليست تتبع الغريب، وإنّما تتبع الفصيح بل الأفصح وهي غاية نبيلة، تدل على وفاء للفصحى، ولكن من الصعب أن تعدّ من إحدى غايات الحوار المسرحي)([210]).

–وقد انطلق الدكتور "أحمد زياد محبك" من منطلق فني بحت عندما أكد ضرورة كتابة الحوار بالفصحى، إذ أكد فقر العامية وضعفها وزوالها، كما أكد قوة الفصحى وغناها، وأدرك أن التعبير الفني لا يعني النقل الحرفي والتصوير الفوتغرافي للواقع، فالفن في طبيعته انتقاء وتركيز إذ يقول: (إنّ اللهجة العامية تمثل مستوى من الكلام لا يمكن أن يعد فنياً، لأن عدد الألفاظ المتداولة فيها محدود قليل، لا يملك الغنى والتنوع وألفاظها مكرورة مبتذلة، مستنفذة المعاني والطاقات، ولا يمكنها توليد معاني جديدة، وهي ذات أبنية وتراكيب قليلة، ثابتة، لا تتيح إمكان تركيب أبنية جديدة، وهي أبنية محطمة مكسورة فيها تنافر ونشاز)([211]) فهو بذلك لا يشجع استخدام اللغة الأدبية البليغة في النص المسرحي، وإن كان يحرص على استخدام اللغة الفصحى، وهو بذلك يدرك أن اللغة الفصيحة نفسها إنما هي مستويات، منها ما هو بليغ جداً يناسب الخطب والرسائل مثلاً، ومنها ما هو دون ذلك، أو كأنه يرى أن للمسرح مستوى لغوياً خاصاً به، ويؤكد ذلك إنكاره على الكاتب المسرحي نعمان عاشور، مزجه اللغة الفصحى باللهجة العامية في مسرحيته "رفاعة الطهطاوي" أو بشير التقدم" ويحلل الحوار في المسرحية، فيصفه بأنه "يمتاز عامة بالقصر، وقوة التعبير عن الشخصيات وسرعة تطويره للمواقف، وسوقها نحو التعقيد أو الحل، سواء ما كتب منه بالعامية، أو ما كتب بالفصحى"([212]) ثم يستنتج من ذلك ملاءمة الفصحى للحوار، ويؤكد مسؤولية الكاتب عن تطويعها للبناء المسرحي([213]).

–نلاحظ مما تقدم أن دافع القومية العربية كان قوياً عند الناقد المسرحي السوري، إذ أدرك أن اللغة ليست مجرد أداة للتواصل مع الآخرين وليست مجرد أداة للتفكير فحسب، بل إنّها إضافة إلى هذا وذاك –السبيل لاستيعاب ما خلفه لنا الأجداد من تراث، وما سنغرسه من إرث للأحفاد، وأن اللغة الموحدة في المسرح العربي ربما تكون قوة فعّالة في بناء المسرح العربي المنشود، فكانت الدعوة إلى تمثل الفصحى أقوى وأعمق. إذ شملت تأييد العدد الأكبر من الكتاب والنقاد.

([210]) محبك، أحمد زياد، المسرحية التاريخية، ص326–327.

([211]) المصدر السابق، ص350–351.

([212]) المصدر السابق، ص350.

([213]) ينظر، المصدر السابق، الصفحة

2-السياسة والمسرح:

إن المتتبع لتاريخ المسرح يلمس بوضوح أن السياسة كانت عنصراً أساسياً فيه، فمن الصعوبة أن نجد عصراً خلا فيه المسرح من التأثر بالأوضاع والظروف البيئية والسياسة القائمة.

-ولا عَجَب في ذلك فالمسرحية كما يقول تيودور هولتون: (هي تعبير عن البيئة الثقافية التي أبدعت فيها. والفن المسرحي -ككل- تعبير خلاّق أصيل يذكّرنا بأن الحضارة لا يمكن أن يحكم عليها بما حققته من تقدم مادي فحسب، بل كذلك بما ضمته من مثل عليا وإلهامات وجهت السلوك الإنساني، وعقائد يعتنقها الناس والكاتب المسرحي وهو يعالج الأحداث الدالة ويختار شخصياته، يجد بين يديه وسائل خاصة تمكنه من تصوير الوضع الإنساني. ولذلك فالمسرحية أكبر من أن تكون لهو ليلةٍ بدار المسرح، وهي كذلك أكبر من صفحات النص، إنّها تقرير شخص يقدمه المؤلف ومفتاح لفهم الثقافة التي أنتجها) فالعلاقة جدلية بين فن المسرحية والواقع، وهذه العلاقة مرتبطة بتطور حركة المجتمع، فالفن عموماً والمسرح خصوصاً، هو انعكاس للواقع، إلاّ أنّه انعكاس خلاق، ومهمة المسرحي تكمن في النظر إلى الجوهر الداخلي للواقع، وتناوله بشكل يستطيع أن يستخرج التناقضات والصراعات ويحللها.

-ولما كان المسرح أكثر الفنون اتصالاً بالجماهير لأنه في الأساس تعبير اجتماعي موجه إلى مجموعة من الأفراد، فقد حرص على تحقيق رغبات الجماهير وحاول التأثير فيها، عن طريق الاهتمام بقضاياها، والتعبير عن همومها، إضافة إلى إمكان كونه أداة في يد رجال السياسة لدعم آرائهم، والحفاظ على مناصبهم، ويمكن أن يستخدم لفضح المفاسد والدعوة إلى بعض القضايا التي تهم الجماهير، باختصار نقول: إنّ رصيد المسرح هو الجمهور فمسرح بلا جمهور لا قيمة له، ولعل العلاقة الجدلية القائمة بين المسرح والجمهور هي التي جعلت فرانسيس فيرجسون يقارنه بالسياسة إذ يقول: (يبدو أن فن المسرح -وهو المشهور بأنه ليس فناً خالصاً -قريب من السياسة قربه من الشعر أو التصوير أو الموسيقى، ففنان المسرح، ممثلاً كان أم كاتباً مسرحياً يعتمد على اهتمام الجمهور وتأييده كاعتماد السياسي على أصوات الجماهير، وفنان المسرح لا يستطيع أن يمارس فنه دون جمهور حقيقي، محتشد أمام مسرح حقيقي، فمسرح بلا جمهور قول لا يستقيم، وكذلك كانت السياسة والمسرح وثيقي الصلة إلى أبعد حد بالحالة

العقلية السائدة في عصرها...) فالمسرح يعتمد على ثقة الجماهير به من خلال طرح قضاياه، والسياسة تعتمد على ثقة الجماهير من خلال الاهتمام بقضاياها، والممثل يكتسب نجاحه وثقته من خلال تصفيق الجماهير وإيمانها بفنه، والسياسي يكتسب نجاحه وطول بقائه من خلال تأييد الجماهير من حوله، وكلاهما المسرح والسياسة يعتمدان على الواقع في طرح قضاياهما.

1-فن المسرحية والواقع السياسي:

لم تعدّ السياسة اليوم بعيدة عن اهتمام المواطن العربي العادي يمارسها المختصون فحسب، بل إنّ المواطن يسعى للإطلاع على ما يجري من أحداث، ويكفي للدلالة على ذلك العودة إلى حرب حزيران (1967) عندما أخذ الإنسان العربي يولي الأحداث المعاصرة اهتماماً كبيراً، وراح المسرحي يلتقي مباشرةً مع الواقع السياسي والاجتماعي، ويدعو إلى تغيير الظروف القائمة.

-فحزيران كان مرحلة تحول في المجال المسرحي. إذ أخذت الأقلام المسرحية العربية تصور واقع الجماهير، وما وصلت إليه من نتائج، وأصبح الاهتمام بالواقع المعيش الهم الأكبر عند المسرحي العربي عامة والمسرحي السوري خاصة، ويمكن أن تعد مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) لمؤلفها سعد الله ونوس العمل الأول الذي وجه المسرح وجهته السياسية، ولفت الأنظار إلى ما مني به العرب من هزائم تعود لأسباب متعددة مباشرة وغير مباشرة.

-وتتالت بعدها المسرحيات التي صورت الواقع السياسي وآدانته فكانت مسرحية "السيل" لمؤلفها علي كنعان، ومسرحية "الزنزانة رقم 95" لمؤلفها علي عقلة عرسان ومسرحية "محاكمة الرجل الذي لم يحارب" لممدوح عدوان ومسرحيات أخرى...

-أمّا على صعيد النقد المسرحي، فقد أخذت الأقلام النقدية تطرح أفكاراً تنظيرية وتطبيقية، تدعم فيها فكرة المسرح السياسي، وتعرب عن أهميته في تصحيح المسيرة، وتطالب بالتركيز على قضايانا العربية والقومية فقد رفع ونوس شعار (تسييس المسرح أو المسرح السياسي)([214])، ومن ثم فقد أخذت تتوضح ملامح محددة ومميزة للمسرح السياسي، إذ ولد من خلال وعي الأحزاب التقدمية والاشتراكية التي استخدمت المسرح سلاحاً أيديولوجياً، وكأن الناقد المسرحي قد

([214]) ينظر، ونوس، سعد الله، بيانات لـ

أدرك أن العلاقة بين فن المسرح والسياسة، علاقة وشيجة، ورأى أن المسرح أقدر الفنون على توليد الأفكار.. وخلق شعور من التواصل والتضامن الاجتماعي وذلك عندما يهيء السبل للمشاركة، والسياسة هي المشاركة أيضاً ولا بد لها من الاهتمام بقضايا الناس، وطبيعي أن يعرض المسرح المسائل الإنسانية المتتابعة على الساحة المحلية.

2-تحديد مفهوم المسرح السياسي عند النقاد:

حاول بعض المشتركين في ندوة مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية (1972) أن يحددوا مفهوم المسرح السياسي([215]) من خلال مناقشة بعض المسرحيات التي اهتمت بالواقع السياسي، والتي عرضت في المهرجان المسرحي المذكور.

-ومن الملاحظ أن المشتركين لم يستطيعوا أن يتوصلوا إلى تعريف واضحٍ أو أن يرسموا ملامح واضحة للمسرح السياسي، وكل ما فعلوه أنهم ركزوا على نقاط محددة، وقضايا متنوعة بحثت في واقع المسرحية السياسية، وبإضافة الجهود النقدية المتتابعة بعد الندوة المهرجانية، نستطيع أن نرصد مجموعة من الآراء التي حاولت أن ترسم صورة للمسرح السياسي العربي، وأن تضع له قواعد وأصولاً في محاولة للوصول إلى المسرح الإنساني العالمي، الذي يهتم بالإنسان ويصوره في واقعه المتحرك المتحول.

آ-التباس مفهوم المسرح السياسي:

يرى ونوس أن كل مسرح مهما كان نوعه هو مسرح سياسي بالضرورة، سواءاً كانت موضوعاته سياسية أم لم تكن، وهذا الرأي وضع كردٍ على الآراء التي سادت في فترة زمنية ما، عندما وضع مفهوم المسرح السياسي كنقيضٍ لكل المفاهيم المسرحية الأخرى، ورفض ونوس هذا الرأي، ذلك لأن المسرح السياسي -كما يرى- نشأ منذ الإغريق إلا أن محاولة التفريق بين المسرح بشكلٍ عام،

([215]) ينظر، وقائع ندوة المسرح السياسى "المعرفة العدد 124-125 حزيران - تموز 1972 ص202-248.

والمسرح الذي يهتم بأمور السياسة اليومية، هي التي أوقعتنا في هذا الالتباس وأرجع السبب في ذلك إلى أن المعايير النقدية التي ظهرت بعد حزيران أخذت تقيّم العمل المسرحي المهتم بالسياسة على أنه تجربة تقدمية مهما كان نوعه، شرط أن يتعرض لأحداث سياسية ما، وأن يتفاعل مع الجمهور([216]).

–بينما يرى "عبد الله أبو هيف" أن التباس المصطلح غدا التباساً في الممارسة، وأصبح الهم الأكبر التأثير في الجمهور، فاستخدم النقد سلاحاً إزاء ظواهر الحياة اليومية.([217]).

–أمّا حنا مينة فقد حصر تحديد المسرح السياسي في تلك المسرحيات التي تعالج موضوعات سياسية، وتهتم بالقضايا السياسية، أي إنه خصص القضية ولم يعممها، كما فعل ونوس وغيره من النقاد([218])

ب–بين المسرح الواقعي والمسرح السياسي:

أيقن النقادج المسرحيون، أن المسرح الواقعي هو مسرح سياسي بالضرورة والمسرح الواقعي، هو المسرح الذي يكشف العلاقات ويتبيّن القوانين التي تحكم مجتمعاً من المجتمعات فـ (المسرح الواقعي بالمعنى "البريختي" بمقدار ما هو كاشف للقوانين وللعلاقة التي تحكم مجتمعاً من المجتمعات هو في نفس الوقت، مسرح ديناميكي يساير حركة التقدم أو يستشف حركة تقدم هذه القوانين والعلائق في تفاعلها وفي ديناميكيتها بحيث يفتح أمام المتفرج إمكانية المستقبل أو على الأقل يشير إلى إمكانية تبديل الواقع وتبديل القوانين السائدة الآن)([219]) فالجمهور المعاصر لا يقبل الصورة التي تعكس العالم، إلا إذا عرضته في تغيره المستمر، فالواقعية عند سعد الله ونوس ليست في عكس الواقع عكساً فوتغرافياً وإنما هي استكشاف المستقبل بهدف تغييره، ولتحقيق ذلك، يرى ونوس، أنه لا بد أن نتأكد من:

1–مدى صحة العرض المسرحي في كشف قوانين الواقع وعلاقاته.

2–مدى قدرة هذا العرض المسرحي على تغيير هذه القوانين، ولو جزئياً أو على استشفاف إمكانيات تغيير هذه القوانين بحيث لا تظهر وكأنها قدر ميتافيزيقي

([216]) ينظر، المصدر السابق ص217–218.

([217]) ينظر، أبو هيف، التأسيس، ص54.

([218]) ينظر، وقائع ندوة المسرح السياسى" ص234–235.

([219]) المصدر السابق، ص218–219

لا يمكن الفكاك منه ولا يمكن تجاوزه)([220]).

–ويوضح حنا مينة الفرق بين المسرح السياسي والمسرح الواقعي فيقول: (الواقعية تتكلم في السياسة، ولكن ليس من الضروري أن يكون موضوعها سياسياً أمّا المسرح السياسي فيأخذ موضوعاً سياسياً محدداً، والواقعية هي في رصد حركة التغيير الجارية في المجتمع، وفهم ما هو في طريقه إلى الزوال وما هو في طريقه إلى الولادة، لذلك تخرج من أن تكون حركة تسجيلية للحظة الراهنة، أي: إنها تنظر لما يأتي وترصده وتبرزه أيضاً)([221]).

فالمسرح الواقعي أشمل من المسرح السياسي، لأن السياسة جزء من الواقع وليست هي الواقع بعينه، وربما يكون عرسان قد انطلق من هذه النقطة، عندما جعل بحثه بعنوان "سياسة في المسرح" ولم يجعله "المسرح السياسي".

جـ فن المسرحية بين الشحن والتنفيس:

–تعدّ قضية الشحن بالقدرة على التغيير، من أهم القضايا التي نادى بها بريخت في مسرحه، وشحن المتفرج بالقدرة على تغيير واقعه، لا استسلامه إلى ما هو فيه، من أهم وظائف المسرح، وهذه المقولة "الشحن لا التنفيس" كانت من القضايا التي أثارت جدالاً ونقاشاً بين النقاد المسرحيين.

–فقد رأى بعضهم أن المسرحية –في بلاد يسودها الكبت السياسي –مهما كانت جرأتها في طرح القضايا، فإنّها في النهاية ستتحول إلى عملية تفريغ يومية إلا إذا فهمنا القوانين التي تحكم الواقع في حركتها، وإمكانياتها المفتوحة، ولعل هذا ما يفسر لنا سبب رفض النقاد لشخصية (جحا) في مسرحية (جحا في القرى الأمامية) لمؤلفها جلال خوري. ذلك أن جحا شخصية ذكية وملتصقة بالحياة اليومية، لكنها لم تتطور فانعكست على المتفرج المتعاطف معها على نحو سلبي.

وإذا ما قورن بين شخصية (جحا) جلال خوري وشخصية (جحا) كاتب ياسين في مسرحية (السلطان المفتي وقاضي القضاة) فالملاحظ أن النقاد قد ركزوا على كون (جحا) كاتب ياسين شخصية شعبية أيضاً، وذكية، وهو فرد في مجتمع ساكن، لكنه وظفّ ذكاءه للسخرية من العلاقات التي تحكم المجتمع، واستفاد كاتب ياسين من هذه الشخصية –التي تعاطف معها الجمهور أيضاً–

([220]) المصدر السابق، ص219.

([221]) المصدر السابق، ص234–235

لكي يفتح في النهاية إمكانية التغيير.([222]).

–ولما كان شعار الناقد المسرحي الشحن لا التنفيس، فطبيعي أن يرفض بعض النقاد تحويل المسارح الجادة إلى أجهزة تابعة للدولة، لأن ذلك يفقدها جزءاً من حريتها، ومن ثم فقد تتحول إلى وسيلة للتنفيس، ومحاولة لصرف المواطن عن قضاياه.

–فمشاركة الجمهور شرط أساسي لأن المسرح وسيلة لخلق الترابط وفتح الحوار، ومهمة المسرح بهذا الشكل مهمة ثورية، وهذا ما أكده الحلاج عندما تحدث عن مسرحيته "الدراويش يبحثون عن الحقيقة" فالجميع في المسرحية، يفتقدون الضمانات، ضمانة الكرامة والحياة الأساسية، وهذا أيضاً ما لوحظ في مسرحية "احتفال ليلي خاص لدريسدن" لمؤلفها الحلاج إذ وجد أن ابتعاد العمال عن القضايا العامة لم يعفهم من ويلات الحرب.

–أمّا مسرحية "الرجل الذي لم يحارب" لمؤلفها ممدوح عدوان، فقد رأى "رياض عصمت" أنها كانت عكس ما أراد لها كاتبها، فقد اعتمدت على استدرار تصفيق الجمهور من خلال التنكيت السياسي([223])، وقد أكد "عصمت" سابقاً أهمية المسرح السياسي الناقد، الذي يستدر إعجاب الجمهور من خلال التعرض لقضاياه وهمومه، إلا أن المسرح السياسي –كما يرى– قد يسقط في المزاودة حيناً، وفي الشكلية حيناً آخر، وذلك عندما يصبح هدفاً وغاية، إذ لا فاصل بين الاحتجاج والتفريغ إلا قيد أنملة([224]).

–وعندما حدد عرسان دور المسرح، وجد أن قيمته في قدرته على شحن المتفرج، ليقوم بعمل ما، فالوظيفة الرئيسية للمسرح– عند عرسان– هي خلق المعاناة والتحريض، فهو يقول: (إذا انتفى هذا الوضع الجدلي الإيجابي النتائج... فإنّ المعاناة والتحريض ينتفيان، وبالتالي تنتفي رسالة المسرح... رسالة الأدب والفن... وتنتقل من دائرة الإبداع الأدبي والفني إلى دائرة أخرى..)([225]). ويقصد بذلك أن ما يحمله المتفرج من أحزان وهموم عند حضوره عملاً مسرحياً ما، يجد نفسه بعد انتهاء العمل خالي الوفاض، وعلته في ذلك أن العمل المسرحي، قد امتص نقمته، وحولها إلى ضحكات تملأ فراغ الصالة.

([222]) ينظر، المصدر السابق، ص220–221.

([223]) ينظر، عصمت رياض، بقعة ضوء، ص79.

([224]) ينظر، المصدر السابق، ص52.

([225]) عرسان علي عقلة، سياسة في اله

3- أنواع المسرح السياسي:

يدخل في نطاق المسرح السياسي -المسرح الدعائي- والمسرح التوجيهي- والمسرح التسجيلي، إلا أنّ بعض نقاد المسرح، وجدوا أن المسرح السياسي المنتشر في العالم العربي، هو المسرح الذي لم يتخط السلطة بعد، أما المسرح بمفهومه العالمي، فهو الذي يصور الإنسان في مسيرته عبر التاريخ، وفي نضاله الآني لشق طريق المستقبل([226]).

-***المسرح الدعائي***: وثعني به المسرح الداعي إلى فكرة ما، ولقد عاش هذا المسرح وأثبت فعاليته في العالم، لكن هل نستطيع أن نقول إن المسرح الدعائي هوالغاية والهدف في وطننا العربي؟

ترى الدكتورة نجاح العطار أنّ (مسرح الدعاية لفكرة ليس شيئاً رديئاً وليس يُدحض بهذه البساطة، وإذا كان لا يقبل بإطلاق فإنّه لا يرفض بإطلاق، ولا يمكن بعد ذلك أن يكون مسؤولاً عن تخلف المسرح، إنّ قيامه الجدي في حياتنا بعيداً عن الرخص والمزايدة والاتجار، ضرورة تفرضها ظروف المرحلة)([227]) فالدكتورة نجاح العطار تؤكد أهمية المسرح الدعائي خصوصاً في الوضع الراهن الذي يعيش به العالم العربي، والذي يستدعي هذا النوع من المسرح، إلا أن الوضع الحالي الذي يعيشه العالم العربي، مرحلة ستمضي أو لنقل ستزول على حدِ تعبير الدكتور رشاد رشدي عندما أعلن أن (مسرح الفكرة أعني أنه مسرح دعاية لفكرة، ومهما كانت الأفكار ومهما عظمت ومهما كان شأنها فمصيرها إلى الزوال)([228]) إلا أن "نجاح العطار" قد انطلقت من مبدأ وطني قومي عندما رأت أن ظروفنا وحياتنا ومعاركنا وهزائمنا، أحوج ما تكون إلى مسرح الفكرة، وبدا ذلك واضحاً عندما أثنت على مسرحية (احتفال ليلي خاص لدريسدن) لمؤلفها الحلاج وتمنت لو كّتبت مسرحية مماثلة، بحثت في القضية الفلسطينية وعالجتها.

إننا لا نجافي الحقيقة، إذا قلنا إنّ المسرح الداعي إلى فكرة تمثل القيم والمفاهيم الإنسانية الصالحة لكل زمان ومكان هو المسرح المنشود، أمّا المسرح الداعي إلى فكرة تخدم المرحلة الراهنة، وتعبّر عن مفاهيم مؤقتة ليست شاملة، فإنّ المسرح سيتحول- عندها- إلى بوق تستخدمه السلطة الحاكمة لتحقيق مصالحها

([226]) ينظر، "قضة أسعد" "وقائع ندوة المسرح" ص222-223.

([227]) العطار، نجاح، "حول أزمة النص المسرحى" ص57.

([228]) رشدي، "رشاد"، حول أزمة النص

علماً بأننا نقبل به إذا كانت السلطة الحاكمة تقدمية، وتهدف إلى تحقيق مصالح الجماهير وأهدافها، أمّا إذا كانت عكس ذلك، فما هو مصير المسرح؟

لاشك أننا لا ننكر الوظيفة الاجتماعية للمسرح، ومهمته في بناء الإنسان لكن لا بد أن نميز بين الفن والأدب اللذين يرفعان شعارات، وبين الفن والأدب اللذين يرسخان مبادئ وقيماً، ولنستعن في ذلك برأي لعلي عقلة عرسان، الذي وجد أن النتاج الذي يرفع شعارات هو وسيلة إعلامية لا تثبت على حال، ذلك لأنها تضطر إلى تغيير لافتاتها وعناوينها وسياستها الإعلامية، كلما تغير حاكم أو بدل حكم... يقول عرسان (أمّا الفن والأدب اللذان يرسخان قيماً، فهما بنظري عمل ثقافي بنيوي،يساهم في بناء جوهر الإنسان وفي بناء الحضارة... وهما أقرب إلى الثبات والالتصاق بالتكوين التربوي للكائن الفرد والجماعات، ويشكلان درعاً منطقياً وقدرة تمييز وإدراك وتبصر واستنتاج تحمي الإنسان من ألاعيب الأعلام وتكشفها أمامه، وتفضح أهداف دعاوته..)([229]).

-***المسرح التوجيهي***: وهو المسرح الذي يعرض لفكرةٍ ما، يحللها، ويناقشها، ويحاصرها، ليوعز بعدها إلى المتفرج، بالابتعاد عنها أو الالتزام بها ويمكن أن نتمثل ذلك من خلال القضايا التي أثارها النقاد حول مسرح الشوك.

فقد رأى بعض الدارسين أن مسرح الشوك مسرح توجيهي بالدرجة الأولى، لأنه يطرح الواقعة، ويحيط بالخطأ، ويحاصره ومن ثم يدعو إلى الابتعاد عنه، ومحاربته، وما دام قد نادى بالابتعاد عن الخطأ، وعدم تكراره، فطبيعي أن يدخل في نطاق المسرح الإيجابي لا السلبي([230]).

ورأى آخرون أن مسرح الشوك مسرح تنفيسي لأنه لم يرصد العلاقات والقوانين التي تحكم الواقع في سورية، ولم يكشف الأسباب الحقيقية لمظاهر الفساد([231]) ولا خلاف في أن مسرح الشوك، اعتمد على الواقع الاجتماعي، وجسد قضاياه، وقدمها على شكل مشاهد، عكست جوانب متعددة من الواقعة الاجتماعية، مستخدمة في ذلك الأسلوب النقدي، وهذا الأسلوب النقدي قد يثير في الجمهور مجموعة من المواقف...وهذه المواقف هي التي تجعل العمل المسرحي تحريضياً أو تنفيسياً، فإما أن تؤدي إلى الارتياح والتعاضد مع المسألة المطروحة أو تؤدي إلى معاداتها للقضاء على الأسباب والعوامل التي أدت إلى

([229]) عرسان، علي عقلة، سياسة في المسرح، ص25.

([230]) ينظر، فضة أسعد" "وقائع ندوة المسرح" ص223.

([231]) ينظر، المصدر السابق، ص221

ظهورها.

إلا أن الأسلوب النقدي وإيجابية العمل المسرحي لا تكتفي بالإشارة إلى الخطأ والنصح، ومس الواقع، بل لا بد للعمل المسرحي من أن يتمثل الواقع في تحركه بصورة قادرة على أن تفتح إمكانية التغيير أمام المتفرج وتحثه على اتخاذ موقفٍ من خلال ما يقدّم أمامه من مشاهدٍ.

إننا لا نستطيع أن نصنف مسرح الشوك في نطاق المسرح التوجيهي، علماً بأننا لا ننكر أنه جذب الجمهور، ولفت الأنظار، لأنه انطلق من الواقع الذي يعيشه المواطن، ووضع يده على الخطأ، لكنه لم يقدم حلاً، ولم يمسك الخيط الذي يساعد المتفرج للخلاص من الواقع المفروض عليه، قد يقول قائل: إننا لا نطلب من المسرحي أن يكون باحثاً اجتماعياً، لكننا نقول: إنّ مسرح الشوك اكتفى بالإشارة إلى بؤرة الفساد في المجتمع، وعمم القضية وكثفها، فأخذت لوناً ترجيكوميدياً كما أنه سعى إلى طمس العناصر التحريضية من النص، وفرغها من مضامينها الفكرية– النقدية، عندما حوّل المشكلة المؤلمة والفاجعة إلى نكتة تثير الضحك، وبذلك فهو يمارس التنفيس لا الشحن.

–***المسرح التسجيلي***: وهو مسرح الواقعة أو مسرح الحادثة، فهو يصور حادثة ما أو يؤرخ لقضية ما، كما هي في الواقع، وهو أقرب إلى الواقعية الطبيعية في الأدب والفن من ناحية عرض الحدث، لكنه يعتمد مع المباشرة في العرض على عناصر فنية متنوعة، يقول الناقد: "رياض عصمت" (فالمسرح التسجيلي شكل مسرحي قائم ((والإلحاح على مسألة الشكل في المسرح نصاً وإخراجاً ليست هواية مترفة))، والمسرح التسجيلي يعتمد نصاً على الشعر والأغنيات (كما يفعل بيتر فايس)، كما يعتمد عرضاً على عناصر التهريج وألعاب السيرك والميوزيك هول، ويدخل فيه الإيماء والأجواء الرمزية، وتشارك فيه الموسيقا والأصوات الغنائية واللوحات الراقصة والكورال)([232]).

–وقد تعتمد المسرحية التسجيلية على المباشرة في الطرح، دون أن ترفقها باستخدام الفن، كالغناء والموسيقا وغيرها... إذ (لا شيء ينقذ المسرحية التسجيلية من الجفاف سوى القدرة على الإمتاع.. وسوى الشاعرية والشمول اللتين تعالج بهما فكراً وأسلوباً الوثائق التي تحتويها)([233]) وهذا يعني أن المسرح التسجيلي يعتمد على وثائق تأريخية أو اجتماعية.

([232]) عصمت رياض، بقعة ضوء، ص62–63.

([233]) المصدر السابق، ص63.

–ويمكننا أن نتمثل هذا النوع من المسرح، من خلال آراء النقاد بمسرحيتي "كفر قاسم" لمؤلفها جان الكسان" ومسرحية "الغراباء" لمؤلفها علي عقلة عرسان.

في "كفر قاسم" حاول الكاتب أن يقدم عرضاً شاملاً فيه توثيق للقضية الفلسطينية، من خلال مجزرة كفر قاسم، إلا أن الناقد "رياض عصمت" وجد أنّ (المسرحية لا تخرج من انتقاء قصاصات جرائد في حبكة غير مدروسة، فمن خلال نقاش نظري بين رئيس تحرير صحيفة ما، وأحد محرريها حول القضية الفلسطينية ثم من خلال شخصيات تتجمد فجأة هنا وهناك: سكان عرب ومسؤولون صهاينة، ومن خلال تعليق الراوية (منى واصف) يتركب بناء المسرحية، وهنا نتساءل فيما إذا استمد المؤلف الصراع الأساسي في حياته وعمله...)([234]) وبغض النظر عن نجاح العمل المسرحي أو فشله، المهم أن جان الكسان حاول أن يؤرخ للقضية الفلسطينية، وأن يقدمها كوثيقة في مسرحيته المذكورة.

–ووجد عصمت أن مسرحية "الغرباء" قد كُتبت بطابع تسجيلي، واستمر عرضها ثلاث ساعات، ولم يقدم كاتبها إلا ما هو معروف ومفهوم، فقد صور القضية الفلسطينية، وذلك من خلال غرباء استوطنوا قرية ما، ونشروا الفساد فيها، وطال حكمهم واستبدادهم، إلى أن تذمرت القرية وتمردت مطالبة بالحرية والسلامة، ومكان المسرحية هو القرية التي ترمز إلى فلسطين، وزمانها منذ الهجرة اليهودية وحتى معارك تشرين([235]).

4–ملامح المسرح السياسي:

أدرك الناقد المسرحي أن المسرح لم يبتعد يوماً عن حقل السياسة سواءً احتوى مضموناً سياسياً أو لم يحتوِ، فإنّه يعبّر عن موقف سياسي وذلك من خلال إدراك حقيقة الصراع الاجتماعي، وإدراك حقيقة القدر السياسي والتاريخي.

ومن ثم فقد كانت مقولة ونوس أن نشحن لا أن نفرغ([236]) إذ عبرّت عن موقف سياسي، يعد في رأي أكثر النقاد جوهر المسرح، ويعني ذلك دعوة صريحة إلى تسييس المسرح من خلال شحن المتفرج بقدرة تساعده على تغيير الواقع، عن

([234]) عصمت، رياض، بقعة ضوء، ص62.

([235]) ينظر، المصدر السابق، ص85–86.

([236]) ينظر، ونوس سعد الله، بيانات لم

طريق وعي الوظيفة الحقيقية للمسرح، من خلال طرح مضمون اجتماعي يوضح الصراعات ويكثفها ويحدد طبيعتها، ويحلل الأوضاع الاجتماعية، بطريقة تحفز الإنسان على العمل وتحثه على المباشرة في تغيير قدره.

–والمتفرج في المسرح السياسي –عند ونوس– لم يعدْ إنساناً اعتباطياً عادياً، إذ لا بد للمسرح من أن يستخدم عناصر مدروسة، للوصول إلى العرض المميز المحرك لذهن المتفرج، وهذا يتطلب من المشاهد أن يتحول إلى مشارك فعّال في العرض المسرحي، وعندما درس ونوس هذه العلاقة، حددها بالنقاط التالية([237]):

آ– أن يعي المتفرج أهميته في العرض المسرحي، فكل ما يقال يعنيه.

ب–ما دام المتفرج يعي ما يقال، عندها لا بد أن يتخذ موقفاً واضحاً محدداً.

جـ–لا بد للمتفرج من أن يتدخل في العرض المسرحي، ما دام يرى صورته فيه.

د–أن يحس المتفرج بالمسؤولية تجاه موقفه الذي سيحدده في نهاية كل عمل مسرحي.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه الان، هل واكب النقد التنظيري عند ونوس ممارسة تطبيقية؟ وأين موقعه في ذلك كله؟

–امتازت مسرحيات ونوس التي قدّمها قبل الفترة المخصصة للبحث في السنوات الممتدة من عام (1964) إلى عام(1967) بتعرضها لقضايا السياسة الداخلية وارتبطت بالواقع السياسي ارتباطاً مباشراً، فقد مثلت اتجاهاً في الاهتمام بالواقع السياسي، اتسم بالارتباط الوثيق بالواقع، والصدور عنه، في رؤية شمولية، تدرك أبعاده كافةً، وتكشف الأسباب الحقيقية الكامنة وراء ظواهره، وتثير حساً عميقاً بالنقمة، وتحرض الجماهير على ممارسة دورها.

وتابع ونوس مسيرته بعد الخامس من حزيران، ورفع شعاره في المسرح الذي قال فيه (المسرح العربي الذي نريد، هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه، أنّ يعلّم ويحفّز متفرجيه، هو المسرح الذي لا يريح المتفرج أو ينفس عليه كربته.. بل على العكس هوالمسرح الذي يقلق، يزيد المتفرج احتقاناً، وفي المدى البعيد يهيئه لمباشرة تغيير القدر)([238]) الشحن لا التنفيس من أجل القدرة على التغيير هو الشعار الذي طرحه ونوس، وحاول تطبيقه في أعماله المسرحية.

حاول سعد الله ونوس في مسرحية "حفلة سمر من أجل 5حزيران" أن يعبّر

---

[237] ينظر، المصدر السابق، ص30.

[238] ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح :

عن هموم الهزيمة، ويوضح أسبابها ونتائجها، مستعيناً في ذلك بأسلوب لويجي بيراندييللو (المسرح داخل المسرح) وبالمسرح التسجيلي الذي يتزعمه بيتر فايس، وعدّها أحد النقاد بداية واعية وواعدة لمسرح اليسار السياسي([239]) ذلك أنها اعتمدت موقفاً واضحاً. أمام الأحداث العامة التي مرت على الأمة العربية، وارتبطت بالواقع، عندما انطلقت من واقع الأمة في تصوير آلامها، وطرحت قضية حزيران وما توصلت إليه من نتائج سلبية، وربطت النتيجة بالمقدمات لكن هل حققت المسرحية ما أراد لها كاتبها؟

–يرى أحد النقاد أن حفلة سمر عالجت الخطابة بالخطابة، وعبرّت عن آراء اليمين واليسار، وسقطت في وهدة التنفيس، ولم تحفز على العمل، بل كانت تفرغ، وأرجع الأسباب التي أدت إلى النتيجة المعلنة، إلى أمورٍ فنيةٍ تقنيةٍ وهي:

1–اللمسات الكوميدية والعبارات الساخرة التي كانت تنتزع الضحكات والتصفيق من الجمهور، فتعيد إلى ذهنه فوراً أن كل ما يدور حوله ليس إلا لعبة مسرحية طريفة بعض الشيء.

2–استخدام الكورس في عمل يفترض فيه أول ما يفترض الإقناع بواقعيته تماماً، خصوصاً في الحديث بصوت واحد عن الفيتامين، وفي تشكيلات الإخراج.

3–جو الارتجال الكوميدي الذي يجعل المتفرج يشارك في اللعبة المسرحية الجديدة)([240]) المهم عند الناقد أن العرض المسرحي لم يوفق في تحقيق ما يريد النص المسرحي قوله.

–أمّا مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" فقد قدّم فيها ونوس مثالاً للحاكم الفرد، الذي احتكر السلطة لنفسه، دون آراء الآخرين، في استبداد وتفرد، ويرى أحد النقاد أن المسرحية (تؤكد للناس ضرورة اهتمامهم بالواقع، والعمل على تفهمه ووعيه، للمشاركة في تغييره، وتحمل ما يستجد فيه من متغيرات وعدم التخلي عن ذلك، بإهمال القضايا السياسية، وعدم المبالاة بها بحجة الخوف والإكتفاء بتأمين حاجات الحياة الضرورية، وانطواء المرء على نفسه، وانزوائه. وعدم اهتمامه بما هو خارج بيته، وتؤكد أن التخلي عن المشاركة في المسؤولية يقود إلى دمار شامل)([241]) فالمسرحية تؤكد ضرورة مشاركة الشعب في الحكم وعدم السكوت عن الحكم والحاكم، وتدين اللامبالاة في شؤون السياسة من قبل الشعب، ومن ثم

([239]) انظر، عصمت رياض، بقعة ضوء، ص93.

([240]) عصمت، رياض، بقعة ضوء، ص105.

([241]) محبك، أحمد زياد، المسرحية التار

تحمل الشعب مسؤولية السقوط والفشل.

–لكن هل استطاعت المسرحية توصيل ما أراد الكاتب طرحه؟ يرى الناقد رياض عصمت أن المسرحية قد صيغت بشكل أقرب للحكاية منها للمسرحية، وغاب فيها التصاعد الدرامي إلى الذروة، حتى في قطع رأس المملوك جابر، إذ لم يهز ذلك الموقف الفكر ولا العاطفة، ويحيل السبب في ذلك إلى أن المسرحية اعتمدت على حوادث متوازية لا متصاعدة([242]).

–بينما يرى الناقد "أحمد زياد محبك" أنّ المسرحية قامت على البناء التركيبي، واعتمدت على مبدأ التمثيل أثناء التمثيل، وإقامة مسرح صغير، داخل المسرح الكبير، وقدمت الماضي البعيد تقديماً غير مباشر، من خلال الماضي القريب (لتخفف من حدة التأثر المباشر بالماضي البعيد، والانفعال به انفعالاً حاداً، ولتتيح إمكان تأصله، ودراسته، ووعيه وعياً عميقاً، ولتساعد على فهمه فهماً جديداً، يتم به على الأقل تجاوز الفهم الذي كان في الماضي القريب ([243]) وفي هذا القول تأكيد على قدرة العمل المسرحي، الذي قدمه ونوس، في الحض على التغيير، والحث على العمل من الناحية النصية، ومن الناحية الفنية، لقد ارتبطت المسرحية بالشعب ووثقت به، ودعته إلى وعي واقعة ومن ثم تغييره، ليوكل إليه فيما بعد صنع مصيره.

–وقد خطا ونوس خطوة إيجابية، عندما استخدم الإسقاط التاريخي وحاول أن يبعث التراث من جديد، وهذا العمل إن لم يكن قد أثر في المشاهد بشكل سريع وفعّال، إلا أنه ترك أثراً فيه، ومنحه فرصة للتأمل والتفكير بواقعه، ومن ثم اتخاذ موقف حيال ذلك الواقع.

–وقد تابع ونوس ما بدأه، في مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني([244]) عندما حاول أن يبيّن (دور الطليعة في نشر المعرفة والدعوة إلى الحرية، لأجل الفعل في الواقع وتغييره، متحدية في ذلك إرادة السلطة الحاكمة، التي تسعى إلى عرقلة خطا الطليعة المثقفة، ومنعها من نشاطها حيناً، وإلى تبنيها، للهيمنة عليها، وتوجيهها، حيناً آخر)([245]) فالمسرحية تصور جهاد القباني وكفاحه، محاولة منه لترسيخ الفن المسرحي في بلاد الشام، وتبين التضحيات التي قدّمها، وتصميمه على متابعة مسيرته ونشر هذا الفن في مصر العربية بلده الآخر عندما باءت

([242]) ينظر، عصمت، رياض، بقعة ضوء، ص110.

([243]) محبك أحمد زياد، المسرحية التاريخية، ص297.

([244]) ونوس سعد الله، سهرة مع أبي خليل القبانى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1973.

([245]) محبك، أحمد زياد، المسرحية التار

محاولته في بلاد الشام بالفشل. وذلك بسبب عرقلة خطاه من قبل أصحاب العقول المتحجرة من رجال الدين.

–والبناء الفني للمسرحية كان بناءً تركيبياً، فقد قسمت خشبة المسرح إلى قسمين، قسم داخلي تقام عليه خشبة مسرح صغير، يقوم القباني فيه بتمثيل مسرحية (غانم بن أيوب وقوت القلوب) وقسم أمامي مخصص للقباني لتصوير كفاحه في تثبيت دعائم المسرح في بلاد الشام، علماً بأن التمثيل والتشخيص، على المسرحين الأمامي والخلفي يتم في آن واحد، وقد استخدمت هذه الطريقة لتحريك عقل المشاهد، وإيقاظ وعيه، لتتم عملية التوصيل التي أرادها ونوس، ودعا إليها أضف إلى ذلك اعتماد العمل المسرحي على إثارة الدهشة والطرافة والغرابة وذلك عندما (يحدث قطع عرض مسرحية (غانم بين أيوب وقوت القلوب) غير مرة. لتصوير حوادث عصر (القباني) وقد منحت تلك المسرحية التي يمكن أن تعدّ صغيرة، المسرحية الكبيرة كثيراً من المتعة والتسلية والتنوع، وخففت ما فيها من ثقل التفاصيل التاريخية)([246]).

–إذاً فخصوصية البناء الفني لهذا العمل المسرحي، وخصوصية التجربة التي حاول ونوس من خلالها، أن يقدّم فهماً متطوراً للتاريخ أكد فيه أن دور الحاكم المستبد في يوم ما، سيؤول إلى الطليعة المثقفة التي ستقوم بدورها بنشر الوعي بين أفراد الشعب، ليصبح السيد والحاكم فيما بعد، أي: إن دور الطليعة هو تنبيه الشعب، وإطلاعه على حقيقة دوره، وواجبه في القيام به، نقول هذه الخصوصية أسهمت مع خصوصية مسرح ونوس إجمالاً، في التأكيد على أن ونوس حقق في مسرحه ما دعا إليه في تنظيره، فكانت المواكبة بين النظرية والتطبيق، وإن تراوحت آراء النقاد في أعماله بين السلب والإيجاب.

–وإذا ما رحنا نبحث عن ملامح لمسرح سياسي، فإننا نجد "علي عقلة عرسان" من أولئك الذين أدركوا علاقة الأدب، والأدب المسرحي خاصةً بالفكر والسياسة، فهو يقول: (الحقيقة إنني لا أستطيع ولا أريد، أن ألغي علاقة الأدب بالفكر والسياسة، لأنني عندما أفعل ذلك، ألغي نوعاً ما، صلته بالحياة، فالحياة وخاصة في المسرح، لا يمكن عزل مقوماتها، حسب الطريقة المخبرية، فالإنسان حيوان سياسي، وكل ما في الحياة متداخل، ومعاناة الإنسان في الحب، قد تؤثر عليها خلفيات اجتماعية كثيرة، وبالتالي سياسة، ولمّا كان المسرح يتناول الحياة من خلال شخوص حية في علاقات اجتماعية وصراعية ومعاناة، ولذا لا يمكن

---

[246] المصدر السابق، ص300.

إلا أن ينظر كاتب المسرح نظرةً أقرب ما تكون إلى الشمول للفرد في الجماعة، وللجماعة في إطار التكوين العام للعلاقات الإنسانية والاجتماعية)([247]) فالمسرح عند عرسان متصل اتصالاً وثيقاً بالواقع المعيش والواقع يشمل السياسة كما يشمل غيرها من الأمور والقضايا، ومن ثم فالأديب عنده يشكل موقفاً من الحياة والسياسة أحد فروعها، لكنه لا يمكن أن يكون بوقاً سياسياً.

وأكد عرسان أن المسرح لا ينفصل عن السياسة، وقاس جودة المسرحية بمدى ارتباطها بالواقع، وإدراكها له، واستشراف آفاقه، شرط أن تعبر (بوعي وبإيحاء عن أشكال التعامل الإنساني الأفضل والحياة الإنسانية سياسة، التجمع الإنساني يحيا على السياسة وبها، ولا أستطيع أن أتميز ملامح مسرح سياسي بحت، أستطيع أن أتكلم عن السياسة في المسرح... أمّا المسرح السياسي فما هي معالمه التي تميزه عن المسرح ومذاهبه لينفرد بعنوان خاص كبير؟)([248]) لقد تجلت الواقعية الاشتراكية –عند عرسان– في أسمى تعابيرها عندما طالب بأن يصور العمل المسرحي الواقع، بما فيه العلاقات الإنسانية بأفضل معانيها، أي كما يجب أن يكون.

–وانطلق من رؤية شمولية كلية –عندما وجد أن ملامح المسرح السياسي، تكمن في ذلك العمل المسرحي، الذي احتوى الواقع، والتي تمثل السياسة أحد جوانبه.

–لكن هل نستطيع أن نقول: لا انفصال بين المسرح السياسي والمسرح الواقعي عند عرسان؟

الحقيقة، لا نستطيع أن نجزم بذلك، لأن عرسان عندما أطلق تسمية "سياسة في المسرح" على كتابه، فقد عني ما يقول، فهو يؤمن بأنه لا يوجد مسرح سياسي خالص، ويؤكد أنّ هناك سياسة، وأفكاراً سياسية ودعوات سياسية، وشعارات سياسية، مرتبطة بالواقع، ومعبرّة عنه، لذلك كله، فقد ابتعد عن إطلاق عبارة "المسرح السياسي" كعنوان لكتابه، واكتفى بسياسة في المسرح وحاول أن يثبت بين دفتيه، أنّ انعكاس الواقع في الأدب المسرحي، قد عكس الجانب السياسي الموجود في هذا الواقع، وتمثل ذلك في شوامخ الأدب العالمي.

–ولعل العلاقة بين السياسة والفن هي التي جعلت عرسان يقدّم دراسة مطولة عن ارتباط المسرح بالسياسة عبر العصور، فقد أثبت أن اتصال المسرح

([247]) عرسان، علي عقلة، الايديولوجية وشؤون الثقافة "مواجهة مع علي عقلة عرسان ص192.

([248]) عرسان، علي عقلة، "بانوراما اله

بالسياسة أمر قديم، والمسرح عنده صورة للحياة، التي قوامها الإنسان يقول: (فالمسرح الجيد صورة للحياة، والحياة قوامها الإنسان كما أن الإنسان قوام المسرح، والإنسان حيوان سياسي، ولا يمكن في الحياة أن نفصل بين السياسة ورغيف الخبز... بين السياسة والفكر والتأثير الذي يحدثه الفن في الفرد وبالتالي في الجماعة تأثير ينصب على مجمل التكوين الإنساني بما في ذلك التكوين الفكري... بالتالي التوجه السياسي([249]).

لقد حاول عرسان – في كتابة المذكور– أن يثبت أننا عندما نبحث في قضية ما من قضايا الإنسان، ونحاول أن نجسد معاناته، لا بد أن نمتلك الأبعاد الحياتية بما فيها البعد السياسي، وبالمقابل فإننا لا نستطيع أن نبحث في قضية سياسية، بمعزل عن أبعادها الاجتماعية والاقتصادية، بل إننا لا نستطيع أن نتحدث عن فردٍ ما، بشكل منعزل عن الوضع السياسي والاقتصادي والفكري للمجتمع الذي يعيش فيه، وبين هذا وذاك الفنان متأثر بمجتمعه وواقعه شاء أم أبى)([250]).

إذن فالسياسة عند عرسان داخله في تكوين الأدب المسرحي، وملتصقة به، ولا مجال للفصل بينهما، وخير دليلٍ على ذلك ما قدمه عرسان من أمثلة عديدة تناولت دراسة الأدب منذ العصر الفرعوني، وحاول أن يوضح الأبعاد والاسقاطات السياسية للأعمال الأدبية المسرحية.

–وبعد جهدٍ متواصلٍ وجد عرسان أن خلفيات الفن والأدب هي خلفيات سياسية واقتصادية، ارتبطت بحياة الأفراد الاجتماعية، وعبرّت عن تطلعاتهم، وأعطت صورةً عن معاناتهم. فمن قبيل ذلك، ما قدّمه عرسان في دراسته للنصوص التي وصلتنا من المسرح اليوناني، إذ قرأ فيها الواقع الاجتماعي والسياسي، وأعلن أنّها تجلّت فيها مظاهر حضارة، (وتطور ملموس في البنى الفنية، والمضامين الفكرية، ويمكن أن نتعرف منها على عادات وتقاليد اليونانيين، ومعتقداتهم وشواغل الناس في تلك البلاد، وكيفية تعاملهم مع الواقع والأحداث، وطبيعة حياة الإنسان وعلاقاته وصراعاته مع الآلهة والطبيعة، والقوى المسيطرة عليه والمحيطة التي يرتبط بها، فتؤثر في مجرى حياته أو يؤثر هو فيها وتلك التي تقوم بينه وبينها علاقة اتصال جدلية حية، فتؤثر في تكوينه، ومجرى حياته أو يغير هو في مجراها ويعيد تكوينها على نحو ما يشاء([251]).

---

[249] عرسان علي عقلة، سياسة في المسرح، ص24.

[250] انظر المصدر السابق، ص29.

[251] عرسان علي عقلة، سياسة في اله

فملامح المسرح السياسي عند عرسان تجلت واضحة من خلال هذا النص، ومن ما قدمناه آنفاً، وبدت من خلال تركيزه على قضايا ثلاثة:

1–الدور الذي لعبه المسرح في التعبير عن الفرد والمجتمع اليوناني.

2–العلاقة الجدلية القائمة بين المسرح والجمهور، فكل منهما يؤثر في الآخر سلباً وإيجاباً، ومن ثم انعكاس ذلك على الحياة وعلى مستوى الحضارة التي توصل إليها الإنسان.

3–المشاركة الوجدانية أثناء عروض المسرح، إذ يصبح الجمهور جزءاً من العرض وفي ذلك كله لا قيود على حرية الأديب، ينتقد عيوب المجتمع، ويسخر من آفاته.

وفي دراسة عرسان لتطور المسرح ووصوله إلى العصر الحديث. لاحظنا أنه لم يبتعد عن هذه القضايا الثلاث، التي يمكن أن نضعها تحت عنوان عريض "العلاقة الجدلية القائمة بين المسرح والمجتمع، وانعكاس الواقع في المسرح بكل ما يحمله من خلفيات وظواهر "أضف إلى ذلك أن اهتمامه بالقضايا الإنسانية العامة بقيت تلح عليه من بداية الكتاب إلى نهايته، فهو كأديب يريد من السياسة والأيديولوجيا والتنظيمات الحزبية، أن تكون جميعاً في مصلحة الحياة والإنسان والوطن، فعرسان طالب بأن يكون الفن هادفاً، وملتزماً ومرتبطاً بقضية قومية وإنسانية واضحة، وأن يسخر لخدمة الإنسان والحياة، لكنه في ذلك كله لم يحدد نوعية الجمهور، فلعله يرى أن جمهوره هو الإنسان في كل زمان وفي كل مكان.

–أمّا فرحان بلبل، فقد كان واحداً من أولئك. الذين كان لهم آراء ومواقف تجاه المسرح السياسي فالمهمة الأولى للأدب –عند بلبل– هي تصوير الحياة، شرط أن يتميز بالتكثيف، وأن ينتقل من الخاص إلى العام، وأن يعبر أولاً وآخراً عن الحق والخير والعدالة، ولن يكون ذلك إلا إذا أدرك الأديب جوهر التركيب الاجتماعي في عصره وحركته نحو التغيير والتطور وعبّر عن الإنسان في موقفه وموضوعاته([252]) وحصر جمهوره في الطبقات والفئات الشعبية الكادحة من الفلاحين والعمال.

–ولعل ما سجله عرسان من خصائص لسياسته في المسرح، لا يبتعد كثيراً عن مسرح فرحان بلبل السياسي، إذ وجد أن إغفال المسرح السياسي عن الواقع الاجتماعي وصراعه الطبقي وبنيته الاقتصادية، يعد عملاً قاصراً، يقول بلبل: (إنّ

---

[252] انظر بلبل، فرحان، "كاتب يستنط

المسرح السياسي بعد حرب تشرين، فَقَدَ خصمه السياسي والعسكري، فوجب عليه أن يلتفت إلى المجتمع مفتشاً عن الخصوم الحقيقين، لكنه مشدود إلى مفاهيم البرجوازية الصغيرة التي لا تؤمن بالعمال والفلاحين قوة ثورية حقيقية، فانقلب إلى نوعٍ من النقد السطحي الساذج، أو إلى ألمٍ غامضٍ لا أحد يعرف ما هو)([253]) ولعل قضية حرية الوطن، وقضية الفئات التقدمية والثورية في المجتمع، هما القضيتان اللتان شكلتا عصب المسرح عند بلبل ناقداً وكاتباً مسرحياً.

–إنّ الطبقة الاجتماعية التي كان ينتمي إليها بلبل في صغره والتي ترعرع في أحضانها، كونت لديه إحساساً عميقاً بالفروق الطبقية، وجعلت الغني والفقير على طرفين متناقضين، وأبرزت سلطان المال وسطوته، ومن ثم فقد اتخذ فيما بعد موقفاً فكرياً تجاه المجتمع والحياة، انطلق فيه من معالجة قضايا الوطن والناس والمجتمع يمضي فيه نحو تحقيق الاشتراكية ومساندة كل الجوانب الثورية في المجتمع.

وقد أسهمت في تكوين عقيدته تلك ظروف عدة جعلته يدخل إلى عالم النقد المسرحي وإلى عالم الأدب المسرحي متسلحاً بأفكارٍ مسبقة– فكانت النتيجة أنه أصاب مرة وأخطأ الهدف مرة.

–ففي دراسة بلبل للمسرح السياسي الراهن على الساحة المحلية، نجده قد اتخذ منه موقفاً محدداً، إذ عدّه مقصراً وغامضاً لأنه –كما يرى– وقع في الضبابية واليأس والعجز([254]) وقع في الضبابية لأنه ابتعد عن المجتمع، وقدم بلبل مثالاً لذلك مسرحية (الملك هو الملك) لمؤلفها سعد الله ونوس، والتي رأى أنّها حللت النظام السياسي، من خلال آلية الاقتصاد، وأعطتنا صورة عن الاستغلال، وحلمت بالثورة، لكنها لم توضح مفهومها ولم تحدد رجالها، وقالت للفقراء يمكنكم أن تثوروا وتقضوا على الملكية.

لكن لا نستطيع أن نجزم مع بلبل أن هذه المسرحية قد تميزت بالضبابية ذلك أن ونوس قد حمّل مسرحيته المضمون السياسي، وأقامها على المزاوجة بين التراث العربي والهموم السياسية والاجتماعية، وشحن الماضي بروح العصر، عندما مدّ جسوراً بين الماضي والحاضر، ووجه المسرحية إلى الجمهور بقصد التوعية، وإدراك حقيقة السلطة المنعزلة عن الشعب، وإدراك حقيقةٍ مفادها، أن تغير الأشخاص لا يغير النظام وأن الحلم بالثورة والخلاص يتحقق عن طريق بتر

([253]) بلبل فرحان، "الأدب المسرحي في سورية بعد 1967. ص16–17.
([254]) ينظر المصدر السابق، ص17.

أساس النظام الفاسد ودعائمه ورجاله، فأين الضبابية في ذلك كله؟ أيضاً ألا يكفي المشاهد أن يرى بذور الثورة السياسية والاجتماعية وتحديد بؤرة الفساد ليثور عليها ولتشحنه بقوة التغير؟

–وأمّا اليأس الذي أصاب المسرح –في رأي بلبل– فلأن أحلامه تضيع في زحمة الصراع الطبقي، وأما العجز فلأنه لا يؤمن بالقوى الثورية الحقيقية، وتمثل ذلك في مسرحية "هملت يستيقظ متأخراً" لمؤلفها ممدوح عدوان، فهي –كما يرى– لم تحدد هوية الفقراء وأحلام شخصيتها بالعدالة والحرية غامضة، والفعل الثوري يأتي من خارج المجتمع، لذا فهو فعل ثوري عاجز وكسيح([255])

–لكن إذا ما نظرنا إلى بلبل الأديب المسرحي والمخرج، فهل نستطيع أن نقول: إنّ قضية الوطن والاشتراكية قد أرقته، كما أرقته ناقداً مسرحياً؟

مما يلاحظ أن نمو الحس الاشتراكي عند بلبل، والواقع الاجتماعي الذي فرض عليه، وانتماؤه إلى الطبقة الفقيرة من المجتمع، وإحساسه بما يعانيه أبناء طبقته من بؤس وحرمان، كل ذلك جعل للمال وأثره، دوراً كبيراً في مسرحياته، ويشرح بلبل هذا الواقع فيقول: (فإني وضعت أثر المال ضمن معطيات مفهوم رأس المال، كما صار إليه حاله وحركته ودوره في مجتمعنا، وكما يجري الصراع بسببه بين أهل جيلنا، وقد صار هذا الصراع مظهراً اجتماعياً بقدر ما هو نفسي، ومنه نفذت إلى مفاهيم الصراع الطبقي، واعتبرت زوال الاستغلال سبيلاً إلى زوال القهر الاجتماعي والفساد والخلل الإنساني وليست مسرحياتي في مجملها إلا نشيداً عالي النبرة في سبيل الخير والعدالة والنقاء)([256]) أضف إلى ذلك أن حرب حزيران (1967) حرضت الروح الإبداعية لديه، فانكب على الكتابة وقدّم لنا مجموعة من المسرحيات، انطلق فيها من الواقع العربي المعيش ورهن نفسه للقضايا الوطنية وتحقيق الاشتراكية، وترجم ذلك أفكاراً في مسرحياته، فجمع بين القضية الوطنية والاجتماعية والسياسية في عملٍ واحدٍ، وربط مصيره بفرقة "المسرح العمالي في حمص" وكان لذلك تأثير واضح في انتاجه، إذ التزم بالطبقة العاملة وقضاياها وعبرّ عن طموحاتها وأفكارها.

–وبلبل كمخرج استخدم كل التقنيات المسرحية، التي تساهم في إيقاظ وعي المشاهد، وشده إلى العمل المسرحي، ليحقق عملية التواصل، والتجارب من قبل الجمهور ومن ثم ليحرّض على التغيير، في محاولةٍ لبناء المجتمع السليم، فهو:

([255]) ينظر المصدر السابق، ص17.

([256]) بلبل، فرحان، كاتب يستنطق تجر

1-حقق عملية اللاندماج عن طريق كسر الإيهام المسرحي، مستخدماً المقدمات في كل مسرحية، فمن قبيل ذلك يقدم الرواي لمسرحية (لا تنظر من ثقب الباب) التي ألفها بنفسه، فيقول: (دعوناكم هذه الليلة، إلى هنا لكي لا تنظروا من ثقب الباب، والحقيقة أنها دعوة لتغلقوا عينكم اليسرى وتفتحوا عينكم اليمنى، وتحملقوا جيداً خلال هذا الثقب الضيق لتروا ماذا يمكن أن يعرض لكم على المسرح فماذا ترون؟ أشياء كثيرة طبعاً...)([257])

2-حقق عملية التغريب على الطريقة البريختية، عندما استخدم لعبة المسرح داخل المسرح، ويبدو ذلك واضحاً في مسرحية (القوى تصعد إلى القمر) و(الممثلون يتراشقون الحجارة) و(لاتنظر من ثقب الباب) وكلّها ألفها بنفسه.

3-استخدم في مسرحه الأمثال الشعبية، ليكون العمل أقرب إلى قلب المشاهد ونفسه ولا سيما أن المتفرج قد تعايش مع هذه الأمثال واستوعبها.

4-تميز ديكور مسرحه بالبساطة، والابتعاد عن البرهجة والزخرف كما في المسرح التقليدي، وقد فرضت عليه هذه القضية بسبب تنقله مع مسرحه من مكان إلى آخر.

-إلا أن ما يؤخذ على مسرح بلبل أن قضية التنظير ظهرت جلية في مسرحه، مما جعل مفهوم الحياة عنده أبيضّ او أسودّ، إضافةً إلى أنّه جعل بعض شخصياته أبواقاً لآراء ومواقف تخدم قضيةً سياسيةً، وذلك بسبب اندفاعه وحماسه لقضيةٍ ما يريد طرحها.

-وهكذا فقد ساهم النقاد المسرحيون بتوضيح معالم المسرح السياسي عن طريق النظرية والتطبيق، وحاولنا توضيح معالم المسرح السياسي في سورية عن طريق دراسة نماذج ثلاثة كانت لها المساهمة الأكثر جدية في ما أردنا توضيحه.

3-المسرح بين التقليد والتجريب:

لابد أن نوضح ما المقصود بالتقليد وما المقصود بالتجريب.

فالتقليد هو المحاكاة

آ-محاكاة ما أبدعه اليونان من صيغةٍ مسرحية، وتقديمها كما هي بوحداتها الثلاث، فقد ظلت الوحدات الأرسطية تسيطر على المسرح حتى عصور

([257]) بلبل، فرحان، "لا تنظر من ثقب ، 1978.

النهضة الحديثة، محافظة على وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الفعل كحتمية مسرحية لايمكن الخروج عنها.

ب- محاكاة المدارس الأوروبية والتي اندرجت تحت لوائها، مذاهب متعددة، ونقلها إلى عالمنا المسرحي فكراً وتقنية متطورة، عن طريق التعريب الذي هو أقرب إلى التقليد ويمكن أن نذكر من تلك المدارس:

1- المدرسة الكلاسيكية الحديثة المتطورة عن الصيغة الأرسطية، إذ حاكى ممثلوها قدامى اليونانين في مسرحياتهم مع إباحة بعض التعديلات التي طوروا فيها عن المسرح اليوناني، من اتساع وحدتي الزمان والمكان والاستغناء عن الكورس وإحلال الحب وأهواء النفس محل القضاء والقدر .. الخ..

- وربما تكون هذه المدرسة بأصولها وفروعها، قد لعبت دوراً بارزاً في تحديد مفهوم الدراما في النص المسرحي، وكانت وما تزال المدرسة الأكثر تأثيراً في المسرح العربي.

2- ثورة بريخت في المسرح والتي لعبت دوراً في تحطيم القواعد الكلاسيكية للمسرح فكان الشكل الجديد تابعاً للفكر وقد وجد المسرح العربي ضالته في هذا المسرح، ولاسيما أنه عبّر عن طموحات المجتمعات النامية.

3- مسرح اللامعقول، والذي تمثل في أهم رواده صموئيل بيكيت، ويوجين أونيسكو، ودورنمات.

وعلى الرغم من تداخل وتجاوز تلك المدارس والمذاهب، ومن تنافرها في الوقت نفسه، فإننا نلاحظ أنها كانت ذات تأثير فعّال في تكوين خلفية درامية للنص المسرحي العربي.

- والتقليد في نهاية الأمر هو التأثير بالمسرح الغربي بكل مكوناته، والسعي قدماً للوصول إلى تقاليد مسرحية عربية راسخة في أصول التربة العربية خصوصاً أننا وضعنا التجريب في عبارةٍ مقابلةٍ للتقليد.

- أمّا التجريب فإنه يعني (ارتياد أشكال تعبير مسرحية جديدة في التأليف والإخراج والتمثيل، وتغيير علاقات الإنتاج المسرحي، وتحطيم بناء المسرح التقليدي، والهدف من التجريب هو الوصول إلى نوعٍ مختلفٍ من الجمهور أو سهولة انتقال العرض المسرحي، أو بساطة الإنتاج أو الخلق الجماعي للعمل

الفني، أو العمق الشعري والفلسفي أو خلق طقسية جديدة للمسرح)([258])

فالتجريب في بلادنا يعني إعادة النظر في الشكل والمضمون، في التأليف والإخراج والتمثيل والوسائل التعبيرية، فقد يكون هدفنا من التجريب.

–الوصول إلى نوعٍ مختلفٍ من الجمهور أو التواصل مع المتلقي، أو الابتعاد عن التعقيد في الانتاج أو المشاركة الجماعية أو خلق طقسٍ مسرحي جديدٍ، وربما يكون هدفنا تأسيس المسرح العربي الأصيل.

– وهدف التجريب في المسرح العربي يختلف عن هدف التجريب في المسرح الغربي فالتجريب في الغرب يعني الثورة على كل ما هو سائد من المسرح التقليدي– ثورة جارت الثورات السياسية والصناعية والدينية والفكرية.

–المهم أن التغيرات التي اجتاحت الوطن العربي، وهزت كيان المسرح القائم أدت إلى سطوع مسرحٍ جديدٍ، لايرفض سابقه ولاينفصل عنه، يبحث عن ذاته بين الأنقاض من خلال فورة مسرحية، أُطلق عليها اسم التجريب والتجريبية في المسرح العربي.

1– المزج بين التقليد والتجريب في المسرح:

يرى بعض النقاد، أنه لابد– في تأسيس الحركة المسرحية– من فهم لطبيعة فن الدراما، ومن وعي لتجربة المسرح الأصلية، أي لابد من استيعاب فن الدراما التقليدي ثم الانطلاق لوضع أسس لمسرحٍ حديثٍ، لذا فقد بات القيام بعملٍ مسرحيٍ تجريبي قائم على أسس وأصول مسرحيةٍ تقليديةٍ لعبة أكثر المسرحيين، إذ لم يكتفوا بمواكبة العمل المسرحي التقليدي مع العمل المسرحي التجريبي، بل جمعوا بين التقليد والتجريب في عملٍ مسرحي واحد.

– وقد حاول عصمت– منطلقاً من أفكاره تلك– أن يحلل مسرحية" حفلة سمر من أجل 5 حزيران" ويبحث عن الأصالة والتجديد فيها، يقول : (لعله أصبح يتوجب علينا قبل التروي في مزيد من الضياع أن نعود إلى الأعمال البدائية

([258]) عصمت ، رياض،" التجارب الجديدة فى المسرح العربى السوري"، ص94–95. وعصمت رياض، ضوء المتابعة ،ص98

القديمة وإلى التقاليد والبديهيات المسرحية، أي: إنّه قد أصبح لازماً أن ننظر بعمق وتفحص إلى مسرح الشرق الأقصى، وإلى التراجيديا اليونانية، وإلى المسارح الشعبية الأصيلة، مع وعي معاصر لتراثنا الشعبي، كما أصبح لازماً أن نحذف كل المغالطات والانحرافات والصراعات التي شابت تاريخ المسرح، بعد هذه المقدمة الطويلة نتساءل هل فعلت " حفلة سمر من أجل 5 حزيران " كل ذلك؟؟ ليس تماماً ولكنها مع ذلك حاولت أن تقف على ذات الأرض الصلبة التي نادينا بها وأن تحصل على النتائج المطلوبة)([259]) وتوصل إلى نتيجةٍ وهي أن مسرحية " حفلة سمر" فيما قدمته من جديد لم تبتعد عن الدراما الجدلية، وحاولت أن تقف على أرضٍ صلبةٍ مستندةٍ إلى المسرح التقليدي ومشرئبة بعنقها نحو مسرح طليعي

–ويرى عصمت أن فواز الساجر" في عمله مخرجاً لم يبتعد عن هذه الظاهرة عندما مزج بين الاتجاه النفسي الكلاسيكي " لفن ستانيسلافسلي" والاتجاهات التجريبية كالتغريب والمسرح المرتجل، فمن قبيل ذلك إخراجه لمسرحية " حليب الضيوف " إذ جعل شخصية المخرج بعيدةً عن المنصة، ترك حرية حركة الممثل مطلقةً مراعياً الجو المسرحي وصدق التعبير والإحساس عند الممثل ورغم الجديد الذي قدّمه الساجر يرى عصمت أنه اهتم (بالاتصال الوجداني بين الممثلين، وباسترخاء توترهم العضلي وتنمية خيالهم ولكنه بالتأكيد لم يلجأ إلى الطريقة السهلة وهي الاعتماد على فرض حركته الخاصة على حركاتهم فتراهم يحركهم من الداخل دون أن يشعر بوجوده مع واحد معهم، فيضفي بذلك على إدائهم حيوية وعفوية نادرين)([260]).

–ولم تقتصر عملية المزج بين التقليد والتجريب على الإخراج فحسب، ذلك أن الناقد : فرحان بلبل" وجد في مسرح وليد إخلاصي.. خليطاً من المتناقضات فقد جمع إخلاصي في فنه بين مجموعة من الاتجاهات المسرحية، فمن الالتزام بالأصول الدرامية التقليدية إلى التجريب، كما عمد إلى المزج بين الدراما التقليدية والتجريب في العمل المسرحي الواحد ([261])، فمن قبيل ذلك مسرحية "اللؤلؤة والزهرة" ومسرحية " السماح على إيقاع الجيرك" و"قطعة وطن على شاطئ قديم" و"فرح شرقي" و"الصراط" ويرى بلبل أن إخلاصي في هذه المسرحيات جميعاً حاول أن يسير على الدراما، ثم يخرج عنها ويحطمها فهو يقول :(إذ تسيرالمسرحية كلّها في تصاعد درامي محبوك الشخصيات متكافئ الصراع، لكنه

([259]) المصدر السابق ص96.

([260]) المصدر السابق ،ص247.

([261]) ينظر، بلبل، فرحان،" الأدب المس ي ، ص57.

يقطع هذا التصاعد المتماسك عن طريق لعبة المسرح داخل المسرح أو بتقسيم المسرحية إلى مشاهد متتالية تشكل بمجموعها حكاية متكاملة، وقد يجعل المسرحية مجموعة حكايا) ([262]) أي: أنّ اخلاصي في مسرحياته تلك اعتمد الأسلوب التقليدي في البداية، ثم ما لبث أن كسر هذا الأسلوب باستخدام التجريب والتغريب.

– ومن الكتاب الذين مزجوا بين التقليد والتجريب الكاتب المسرحي" فرحان بلبل" ذلك أن بلبلاً حافظ في مرحلته الأولى للكتابة المسرحية على الدراما التقليدية وذلك في مجموعة من مسرحياته، وعلى الرغم من أنه عاد إلى هذه الدراما في مسرحيات أخرى نذكر منها على سبيل المثال مسرحية "لاترهب حد السيف" ومسرحية " ثلاث مسرحيات محايدة" إذ قدّم فيهما توظيفاً جديداً للحكاية التاريخية، لكن بعد أن خطا خطوات جديدة مزج فيها بين التقليد والتجريب في المرحلة الثانية من كتابته للمسرح أضف إلى ذلك أن بلبلاً في إخراجه قد مزج بين الأسلوب البريختي والأسلوب الكلاسيكي .

– وهكذا فقد وجد النقاد المسرحيون أنّه لم ينجُ كاتب مسرحي أو مخرج مسرحي، من التأثير بالمذاهب الحديثة، وخصوصاً البريختية، مع عدم القدرة على التخلص مما ترسخ في داخله من مبادئ وقواعد مسرحيةٍ كلاسيكيةٍ، فكان الجمع بين القديم والجديد ظاهرة واضحة لدى الكتاب المسرحيين.

2– حاجتنا إلى التجريب وموقف النقاد منه:

لقد بيّنا في ما قدمناه، موقف النقاد المسرحيين من المسرح التقليدي وكيفية تعاملهم معه، سواء كان ذلك على صعيد النقد التنظيري أو النقد التطبيقي وقد تجاوزنا ذكره هنا، تجنباً للتكرار ([263]).

–أمّا فيما يخص التجريب، فقد استطعنا أن نحصر مجموعة من الآراء، ولعل وليد إخلاصي، من أوائل المسرحيين الذين نادوا بالتجريب، وركزوا على قيمته وفعاليته، فقد رأى إخلاصي أن المرحلة الراهنة، التي يمر بها المسرح العربي لاتحتاج إلى التقيد بالتقاليد المسرحية، لأنها تعدّ مرحلة تجريب، وعن طريق التجريب الحر، نستطيع أن نرسي تقاليد مسرحية بعيدة عن التنظير

([262]) بلبل فرحان،: الأدب المسرحي في سورية " القسم الثانى ، ص59.

([263]) ينظر هذا البحث ، فصل أنواع الـ 88–142

والتوجيه ([264]) إلا أن إخلاصي لا يقصد بالتجريب الحر، التجريب الفوضوي، غير الخاضع لقوانين، ذلك لأنه ركّز على ضرورة الاعتماد على الموهبة والثقافة العلمية، مع الاستعانة بالمسرح الغربي، والاستفادة مما يقوم به من تجارب جديدة.

وقارن إخلاصي بين حاجة مسارحنا إلى التجريب، وحاجة المسارح الأخرى إليه فقال :(التجريب بالنسبة لكاتب مسرحي ضمن ثقافةٍ عريقةٍ قد تعتبر بشكلٍ ما ترفاً فكرياً وفنياً، أمّا بالنسبة لنا فهو ضرورة، وللدقة في التعبير، فهو وسيلة للوصول إلى شكلٍ مسرحيٍ ملائمٍ، فالتجريب ليس هو المغامرة ولكنه محاولة لاكتشاف الذات، التجريب هو امتحان الأدوات المسرحية للحصول على الشكل الملائم للأفكار ([265]) فالنتيجة عند إخلاصي تستلزم المقدمة، إذ ربط بين هوية المسرح العربي وبين التجريب، نجرب لنصل إلى مسرح عربي أصيل، لكن هل وصل إخلاصي في تجربته إلى المسرح المطلوب؟

– لقد انطلق إخلاصي في دعوته إلى التجريب، من تصوير الواقع المسرحي، إذ وجد أنّ المرحلة التجريبية كانت نتيجةٍ للتقليد المباشر للمسرح الغربي، فالنص المسرحي غدا نسخةً عن النص الغربي، ويرى أن اليقظة القومية التي مرت بها البلاد، –فيما يخص المسرح لابد أن تبحث عن ذاتها من خلال الاستفادة من تجارب الآخرين والاقتداء بهم، إذ نسمعه يقول: (لقد لعبت حركات التحرر الثورية المعاصرة في العالم، والتغيرات الجذرية في الحركات الفنية والفكرية، بالإضافة إلى الاستغلال القومي لسورية، والتناقضات الاجتماعية الحادة وتململ القشرة الاجتماعية، لعب ذلك دوراً في الميل نحو تغيير الأشكال الفنية للمسرح، وإن كان بريشت واللامعقول في المسرح قد حققوا ثوراتٍ متتابعةً بسبب التراكمات الثقافية في الغرب، فإن التجريب المحلي بقي الأمل من أجل الوصول إلى شكلٍ محلي للمسرح، لذا فإنّ التجريب عندي لم يكن ثورة بقدر ما كان الطريق الطبيعي نحو دراما عربية لم تتحقق بعد)([266]) فالتجريب حاجة ووسيلة، حاجة فرضتها ظروف المرحلة الراهنة، ووسيلة للوصول إلى الدراما العربية.

– أمّا الناقد " رياض عصمت " فعندما نظر إلى واقع المسرح العربي وجد أن هناك دعوات أقليمية تتحكم به، إذ دعا بعض الدارسين إلى ربط الحركة المسرحية بماضٍ اندثر وتعد الخروج عن التراث خروجاً من المألوف، وتخلياً عن

([264]) ينظر ، اخلاصي ، وليد، " استفتاء التقاليد والتجديد في المسرح العربي" الموقف الأدبي العدد 1–2 آيار حزيران 1975 السنة الخامسة، ص247

([265]) اخلاصي ، وليد، " النص المسرحى بين التجريب والتعريب " ص112.

([266]) المصدر السابق الصفحة نفسها .

الشكل الوطني للمسرح، وهناك دعوات تتكر على المسرح العربي ماضيه وحاضره وتحاول أن تربطه بعجلة المسرح الغربي. ووجد أن كلا الدعوتين فيهما تطرف، ذلك أن الدعوة الأولى تعبّر عن نزعة قومية شوفينية دون رصيد، والثانية تعبّر عن استلاب ثقافي دون أمل . والحل- عند عصمت يكمن في أنّ (مسرحنا العربي من شأنه أن يعالج هموم وروءى مجتمعنا العربي، ومن شأنه أن يعيد تمثل روح التراث والمخيلة الإبداعية للأمة، ولكن في فن يغتني بالتجريب وصهرر تجارب الآخرين في تجربتنا الفنية الخاصة، عندما يحقق مسرحنا العربي ذلك، يأخذ لاشكلاً واحداً متميزاً، بل أشكالاً ومدارسَ لاحصر لها، تحتل مكانها اللائق بين المسارح العالمية، إنّه بحث عن الأصالة لكنه بحث عن المعاصرة وانصهار في عالمية الفن في الوقت نفسه) ([267]) فالربط بين الماضي والحاضر، وبين العالمية والمحلية، كلّها قضايا تتحقق بالتجريب عند الناقد عصمت، وصهر تجاربنا بتجارب الآخرين هي السبيل للوصول إلى الأصالة والمعاصرة، ولعل الهدف الذي وضعه عصمت هو الذي جعله يجري وراء التجريب في أعماله المسرحية.

- أمّا " علي علقة عرسان" فيمكن أن نعدّ كتابه" الظواهر المسرحية عند العرب" خطوة إيجابية في طريق التجريب، ذلك أن عرسان قد دعا إلى الاستفادة مما نملكه من خصوصية عربية فنية، وهذه الخصوصية تتجلى في حياتنا وأدبنا وتراثنا، وذلك عن طريق التجريب للوصول إلى تحقيق خصوصية تامة في المسرح العربي إلا أن عرسان شأنه شأن غيره من الدارسين لم يطالب بهجر المسرح الغربي، والاعتماد على ما نملك من حضارة، بل وجد في الربط بين ما هو محلي وما هو عالمي الطريق الأسلم للوصول إلى الخصوصية المسرحية، يقول :(فما الخلل أو الخطر في أن نجرب ونبتكر ونكشف ونتفاعل مع مقومات أصيلة وقوية وفاعلة في تكوين إنساننا وجماهيرنا وقيمنا؟

- أنا لا أقول بأن نهجر الفن المسرحي بتاريخه، وبتقنيات العصر الهائلة والتطور الباهر الذي حققه المسرحيون في العالم، والذي غدا إرثاً للإنسانية لايضيرنا على الإطلاق أن نأخذ منه، كما لايضيرنا أصلاً أن لايكون عندنا مسرح بالمعنى المتعارف عليه اليوم للمسرح، وأننا أخذنا هذا الفن من غيرنا، فنحن حضارة ذات شخصية ثابتة أخذت وأعطت وتفاعلت دون عُقدٍ أو تعالٍ أو مرضٍ، ولا أقول بأن نعود لمعاشرة خيام الصحراء من جديد لنستحلب مناخها

---

[267] عصمت ، رياض، مسرحنا العر .119،

مسرحاً أو فناً مسرحياً عربياً خاصاً؟ بل اقول عرفنا الفن بوظائفه وغاياته ومقوماته على نحو فيه خصوصية إبداع وتأثير ونقل خبرة وتكوين قيمة هي من مقومات شخصيتنا الخاصة كأمة، لها تمايزها بين الأمم والشعوب ..)([268]) فعن طريق التجريب نبتكر ونكتشف ونتفاعل مع موروثنا ومع الحضارة العالمية، وماتنتجه الأمم السابقة هو إرث للإنسانية جمعاء.

– أمّا الناقد " نديم معلا" فقد وجد أن هنالك خلطاً بين التجريب في سياق التجربة المسرحية الغربية، وبين مفهومنا الخاص للتجريب، فالتجريب في المسرح الغربي (هو في معظم الأحيان، بحث شكلي ونخبوي، يرمي إلى شق ثغرة في الطريق المسدود الذي وصل إليه المسرح الذي يلبي حاجاتنا الثقافية والتاريخية، يعني خلق مسرح أصيل وفعّال في المناخ السياسي– الاجتماعي الراهن، كنا نحلم بتجربة مفتوحة تتحقق مع جمهورها الحقيقي متناسية كل مساء، لاشيء ثابتاً وله تعريفه الجاهز لا الكتابة الدرامية ولا طرق تدريب الممثل ولا مكان العرض) ([269]) فالناقد قد يتحدث عن تجربة المسرح التجريبي إلا أن رأيه واضح في التجريب بشكلٍ عام وهو حاجتنا إلى التجريب في الوقت الذي يعدّ التجريب في المسرح الغربي ترفاً فكرياً وتشكيلاً نوعياً.

– وهكذا فقد أجمع النقاد المسرحيون على أن التجريب حاجة ملحة، وضرورة فرضتها ظروف المسرح الراهنة، فالتبعية للفنية المسرحية الغربية، والبحث عن الأصالة، والتخلص من العشوائية في اختيار النصوص المسرحية كلّها أمور أساسية فرضت مرحلة مسرحية جديدة، تنطلق من الواقع المحلي، وتستعين بما هو موروث وما هو عالمي، للوصول إلى المسرح العربي، ذي السمات البيئية المحلية.

– **لكن ألا نستطيع أن نقول** : إن الدعوة إلى التجريب، والتجريب نفسه برز عند نقادنا ومسرحيينا نتيجة للاتصال بالمسرح الغربي، وتأثيراً به؟، ذلك أن فورة التجريب بدأت تظهر في المناطق الغربية في بداية المنتصف من هذا القرن وقد يكون التجريب أحد تلك المؤثرات التي حملتها إلينا رياح الحضارة المسرحية الغربية؟

كل ما نستطيع أن نقوله : إن المحاولات التجريبية الجديدة التي ظهرت في

([268]) عرسان، علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب ص8.

([269]) محمد ، نديم معلا، فواز الساجر مسرح توهج ولم ينطفئ، دار الشيخ للدراسات والترجمة والنشر، سورية 1988، ص32،

الساحة المحلية المسرحية – سواء كان ذلك على صعيد الإخراج، أو على صعيد التأليف، أو على صعيد التمثيل، أو على صعيد الدعوات إلى التجريب التي قدّمها النقاد– لم تأتِ عبثاً – وإنّما كانت ذات أهدافٍ واضحةٍ ومحددةٍ، وكلها تسعى إلى هدفٍ واحد، هو تأصيل المسرح العربي، وإبراز هويته القومية، مع بعض التجاوزات، المهم أن الناقد المسرحي وعى أهمية التجريب المسرحي، وأدرك قيمته في مرحلة البحث عن المسرح العربي، وأصبح للتجريب مكان بارز، واتخذ عدة قنوات تؤدي كل منها إلى هدف محدد:

آ– التجريب بقصد التواصل مع المتلقي والخروج من دائرة التطهير الأرسطي:

ونعني به ذلك التجريب الذي سعى إلى الاتصال بالجمهور، عن طريق الطروحات الواقعية والسياسية، وتداخل الصالة بالمنصة، والمتفرج بالممثل، ضمن كيان البناء التقليدي.

– ولعل ونوس من أوائل الداعين إلى الاهتمام بالمتفرج، والبحث عن سبل متعددة للتواصل معه، وكان التجريب أحد هذه الأقنية التي تحقق له الهدف، إذ يقول: (في البداية ننطلق من نقطة شبيهة بالصفر، إننا نترك جانباً الصيغ الجاهزة للمسرح مدارسه واتجاهاته .. لئلا نعود فنسقط في دولة الحدود التامة والنهائية لعدة اتجاهات نحن مجبرون على اختيار واحد منها، أو كلّها، دون فهمٍ للأرضية التي سنجرب فيها اختيارنا ودون اعتبار لشروطها ومتطلباتها..)([270]) لكن أين تكمن نقطة البداية في دعوة ونوس إلى التجريب؟

–إنّ الأرضية التي ينطلق منها ونوس هي الجمهور، يحدد نوعيته، يعتمد على المعايشة والمفاعلة معه، ينطلق من بيئته وظروفه السياسية والاقتصادية والاجتماعية، لذلك كله فقد دعا ونوس إلى القيام (ببحثٍ جادٍ ويومي عن تجربتها

–ويقصد الحركة المسرحية التي تنطلق من واقع الجمهور– الخاصة في التعبير المسرحي عن أسلوبٍ ولغةٍ وشكلٍ، قد تجرب أشكالاً معروفة وقد تبتدع أشكالها الخاصة بها، وهي لابد ستصل إلى ابتداع مثل هذه الأشكال– ولكن في الحالتين يحدد الاختيار التجربة العملية الحية، وكذلك حصيلة التفاعل اليومي مع الجمهور، مستواه الثقافي ونمط تفكيره وأنواع استجاباته، ومن الفشل ودراسة

---

[270] ونوس ، سعد الله، بيانلات لمسر

الفشل، ومن النجاح وتحليل أسباب النجاح، ستتبلور تدريجياً الأشكال الملائمة والمتطورة لمسرح فعّال وجماهيري)([271]) إنّها دعوة صريحة إلى التجريب المستمر، ومحاولة لتجاوز العثرات وتثبيت دعائم المسرح القائم، عن طريق الانطلاق من القاعدة الأساس وهي الجمهور.

–إنّ ونوس كان مجرباً على الصعيد التطبيقي أكثر منه على الصعيد التنظيري، فهو لم يآل جهداً، من السعي الدائب، للوصول عن طريق التجريب إلى القاعدة الأوسع من الجماهير، فقد سلك في ممارسته العملية سبلاً متعددة للتواصل معه، ففي مسرحية (ثلاث حكايا) لمؤلفها " ازولدور اكون " التي قَدّمت عل خشبة المسرح التجريبي، خطا خطوات متقدمة على طريق البحث الإبداعي في التجريب المسرحي، ففي كرّاس المسرحية الذي وزع على المتفرجين وأثناء عرض المسرحية، قال ونوس وفواز الساجر:

(في هذا العرض، ألغينا خشبة المسرح.. هل هو تجديد شكلي؟ وفذلكة؟ يقيناً لا.. فمشكلة" المكان المسرحي" هي واحدة من المشاكل الأساسية التي وجدنا ضرورياً معالجتها في سياق عملنا التجريبي.. إنّ هندسة مسارحنا التي نسخناها عن نموذج واحد من نماذج المسرح الأوروبي، ونعني المسرح على الطريقة الايطالية، تشكل عائقاً أمام تكوين علاقة حارة وفعالة بين" الفرجة" والمتفرج، بين العرض والجمهور.

وإذا كنا نريد أن نقيس، ونعمق تقاليد الفرجة لدينا، هذه التقاليد التي تتيح للمتفرج عفوية، وتفتحاً نفسياً، فإنّ علينا أن نهدم البناء المسرحي من جهة وأن نبحث عن علاقة تشكيلية جديدة بين الممثل والمتفرج.

وقد يبدو مفارقاً أن نعمد إلى رفض الشكل المعماري للمسرح مع الاستمرار في استخدام هذا المسرح والعمل داخل صالته، لكن لم يتسير في الواقع إمكانية أخرى، وقد تندهشون لو قلنا لكم إننا لم نجد في دمشق كلّها قاعة واسعة يمكن تطويعها للعمل المسرحي.

على كل حال، ما نحن في هذا المسرح إلا اضطراراً..

– في عرضنا الثالث نحاول الاقتراب أكثر فأكثر من صيغة مسرحٍ جوالٍ وملائمٍ لكل الأمكنة، لهذا اقتصدنا كثيراً في استخدام التقنيات المادية من ديكور وملابس وإضاءة، واعتمدنا جذرياً على العنصر الحي.. وإذا كان لنا أن نحلل هذا

([271]) المصدر السابق ،15–16.

العمل كيميائياً فنقول:

مشخص+ كلمة + فعل حركي = هذا العرض

ونأمل ألا تخيبكم المحصلة....)([272]).

في هذا النص طرح ونوس والساجر مجموعة من القضايا، لعل أهم هذه القضايا محاولة التخلص من العلبة الإيطالية، لأنها لاتتلاءم مع نفسية الجمهور، وتشكل فاصلاً بين الجمهور والمنصبة، عندها دعيا إلى صيغة المسرح الجوال، لأنّها أكثر ملاءمة لمنهجية المتفرج وفكرة وفنه، وأهم من هذا وذاك، أنه ركز على عملية اللاندماج، وهدفه من ذلك واضح وهو مخاطبة عقل وذهن المتفرج. إن ما حواه الكراس يشمل نقاطاً متعددة:

1- فيه محاولة للاقتراب من صيغة المسرح الجوال؛ إذ اقتصرت التقنيات المادية وتمّ الاعتماد على الممثل.

2- استخدام طريقة التغريب، وهذا ما يساعد علىكسر الإيهام، وتفتح ذهن المتفرج.

-وعندما سئل معلا، مالذي يريده المسرح التجريبي أجاب:(يريد هذا المسرح ببساطة مخاطبة الجمهور والوصول إليه.. هذه رغبة مشروعة لكل مسرح ولكن بأدوات جديدة، لنقل بعبارات أخرى، بلغة مسرحية جديدة.. هذا يعني: إنه يبحث باستمرار وإنه يرفض أن يتوقف عند المألوف والتقليدي، يرفض العلاقة التقليدية بين المسرح والجمهور،.. يريد تحطيم العلبة وإقامة علاقة هي أشبه بالحوار مع المتفرج مستفيداً من التراث المسرحي كلّه عبر توظيفات جديدة له في سبيل تحقيق الهدف الذي يسعى إليه المسرح. إذن ليس مجرد منصة يقف عليها الممثلون، وصالة يستريح في مقاعدها المتفرجون .. يمكن للمنصة أن تمتد إلى الصالة، فيصير الحوار أكثر صميمية وألفة، ويمكن للمتفرجين.. أن يحيطوا بالمنصة.)([273]).

-باختصار : إنّ ونوس في تجريبه حاول أن يخلق علاقة حميمية بين المنصة والصالة، وأن يجعل المسرح أقرب إلى نفس المشاهد، ولذلك سلك سبلاً

([272]) ونوس، سعد الله، والساجر فواز، كراس المسرح التجريبي في مسرحية " ثلاث حكايا عن الكسان جان، الولادة الثانية للمسرح في سورية ،ص 83-84.

([273]) محمد نديم معلا، جريدة الثورة" هذا المسرح.. هذه الحركة المسرحية " 24-2-1980 عن الكسان جان، الولادة الثانية للمسرح في سو

متعددة على الصعيد النصي، وعلى صعيد التقنية الفنية إلا أنّ كلّ ما قدمه يبقى محاولة للبحث عن مسرح يتناسب مع واقعنا– وبيئتنا– وطبيعة جمهورنا.

ب– التجريب بقصد تطوير الصيغة المسرحية:

يرى إخلاصي أن التجريب نشأ كردةِ فعلٍ فنيةٍ للموازنة مع المسرح الكلاسيكي، والمسرح التجاري الاستهلاكي، فالتجريب– عنده – خروج عن القاعدة والمألوف، إلا أن التجريب في النص لايفقد تعاطفه مع المفهوم الشائع للمسرح، ذلك أن إخلاصي، ومن خلال رؤية كلية شاملة، حاول أن يُقرن الفنون بعضها ببعض، إذ وجد أن التصميم المعماري في العصور السابقة يلعب دوراً بارزاً في تكوين خلفية المهندس المعماري إضافة إلى ما ما تلقاه من فن العمارة الحديث، ومن نظريات اقتصادية، لتساهم جميعها مع البيئة في خلق النموذج الذي يتطلع إليه([274]) وربط إخلاصي بين فن العمارة وفن المسرح، وأسوة بالفن المعماري رأى أن لابد للكاتب المسرحي أن ينظر إلى تلك القمم الشامخة من الأصول المسرحية التقليدية، ويستعين بها في تجريبه.

–والتجريب عند إخلاصي هو محاولة لتجاوز مرحلة التعريب التي رضخ لها المسرح العربي فترةً من الزمن، وهو محاولة للوصول إلى شكلٍ عربي للمسرح، وقد أكد إخلاصي أهمية التجريب وجعله ضرورةً فرضها الواقع السياسي والاجتماعي : إذ يقول: _إذا كان التعريب في المسرح مرحلة كالترجمة قبل التأليف، فإنّ التجريب هو تلمس الطريق نحو اكتشاف الذات الاجتماعية من خلال الفن المسرحي، وإذا كان التعريب نقلاً فإن التجريب هو الإبداع، وإنّ حصيلة المسيرة منذ نقطة البداية على مسار التجريب قد يؤدي إلى النص العربي الأصيل، ليست الأصالة باستقلال عن المناخ الابداعي للكون، لكنها نقطة اساسية في دائرة الفن، فالتعريب تحليق خارج محيط الدائرة والتجريب نشاط على المحيط نفسه، أمّا الأصالة في نقطة داخل الدائرة، نعرّب لأننا فقراء، ونجرّب لأننا طامحون والأصالة هي المساهمة الفعالة في حضارة الإنسان العظيمة)([275]).

–لقد وصل إلى نتيجة مفادها أننا نجرب لنؤسس المسرح العربي، ونبتعد عن دائرة التبعية والتقليد، وعندما حاول أن يقدم دراسة تطبيقية لعمل مسرحي تجريبي وجد أن خلق الطقس المسرحي هو الطريق لخلق المسرح العربي، وأن هذا النص

([274]) ينظر اخلاصي، وليد،" النص المسرحي بين التعريب والتجريب " 112.

([275]) المصدر السابق ، ص113.

المسرحي يشكو من فجاجة في الحوار، ولاسبيل إلى تجاوز ذلك إلا عن طريق التجريب المستمر، والإضافة المتتالية لاستكمال الشكل المسرحي لهذا الطقس .([276])

–لكن لو تساءلنا الآن، أين يقف إخلاصي في تجريبه ؟ فالممارسة– كما نعلم – هي أساس اعتماد الأفكار والنظريات المسرحية.

لاشك أن وليد إخلاصي بشهادة أغلب النقاد– كاتب غزير الانتاج ومن أوائل الداعين إلى التجريب، والمنفذين له على الصعيد التطبيقي والممارسة العملية وهو لايركن إلى اتجاه محدد، بل يتقلب بين الاتجاهات الفنية المسرحية، ليس على صعيد المقارنة بين عمل مسرحي وآخر، وإنما في تنقله بين الاتجاهات في العمل المسرحي .

–وتجريب إخلاصي، تجريب ذو حدين على مستوى الأداء وعلى مستوى اللفظ فمرة يتقيد بأصول الدراما ويحافظ عليها، ويبدو ذلك واضحاً في مسرحية " أوديب مأساة عصرية " إذ حافظ إخلاصي في هذا العمل المسرحي على الصراع، العقدة، الحل وتنامت الحبكة الدرامية حتى وصلت إلى الذروة، وعن طريق تشابك الأحداث تتوضح العلاقات القائمة بين الشخصيات ([277]).

– وأحياناً أخرى نجده يمزج بين الدراما وتحطيمها، ويبدو ذلك واضحاً في مسرحية (الصراط) إذ يتصاعد الصراع بخطٍ درامي، ثم ما يلبث أن ينقطع متبعاً طريقة المسرح داخل المسرح، أو يقسم العمل إلى مشاهد متفرقةٍ تشكل بمجموعها حكايا متكاملة، ففي الصراط نجد" عبد ربه" الرجل الشعبي السكير يشتغل كناساً في أحد المسارح، وفي يوم عرضٍ يمرض البطل فيطلب مدير المسرح من عبد ربه أن يقوم بالدور عنه، لكن عبد ربه لايتقيد بالنص الأصلي، ويضيف الحوار من عنده معترضاً على الحرب ناقماً عليها، وعلى الأغنياء، مدافعاً عن الفقراء وبينما يشد مدير المسرح شعره يعجب الجمهور بشخصية عبد ربه ويعترف بولادة نجم مسرحي متألق.

بهذه البراعة يدخل وليد إخلاصي لعبته فالمسرحية حتى هذه اللحظة تحافظ على حكاية عبد ربه، لكنه لايلبث أن يخرج عن التسلسل الحدثي الدرامي ويحول المسرحية إلى مسرحية ثانية، ثم يزيد من لعبته حتى يصير" عبد ربه" بطلاً لمسلسل تلفزيوني بعنوان" الحمار المتهم" فتسير المسرحية بين حكاية عبد ربه وحكاية الحمار المتهم،

([276]) ينظر، المصدر السابق، الصفحة نفسها.

([277]) ينظر ، بلبل فرحان،" الأدب المس

ويقام توازن دقيق حساس بين الحكايتين، فكأنهما مسرحيتتان تتوازيان مرة وتتداخلان مرة أخرى فإخلاصي يقطع الحدث الدرامي بحدثٍ درامي آخر، ثم ما يلبث هذا الحدث أن ينقطع مرة أخرى ليصبح عبد ربه بطلاً لمسلسل تلفزيوني، وهذا إن دل على شيء، فإنّه يدل على قدرة إخلاصي التجريبية وإتقانه للتغريب، وكسر الإيهام المسرحي، مستخدماً طريقة المسرح داخل المسرح.

– ويمضي " إخلاصي " في تقلبه وتنقله بين التيارات، فنراه يهجر أصول الدراما التقليدية متأثراً بالبريختية، ويبدو ذلك واضحاً في مسرحية " سهرة ديمقراطية على الخشب ([278]) إذ يلجأ إلى إدخال الراوي عبر شخصية الأستاذ الذي يحدث المتفرجين عن المسرحية، لكن دوره لايتجاوز المدخل إلى المسرحية.

لكنه لم يستغرق بالبريختية، بل أثرت على إنتاجه، شأنه شأن غيره من الكتاب المسرحيين.

– ويرى الناقد معلا أن إخلاصي قد تأثر إلى حد ما بمسرح العبث ووجد أن هذا النوع من المسرح، يرضي ضمير وفكر إخلاصي ([279]) فالعبث هو التطلع إلى عالم أفضل في عملية الهدم والبناء، والتقدم ليس في تبديل الأشكال الفنية، إنما في الفكر الذي تطرحه هذه الأشكال. ولكن لاندري لماذا ترضي هذه الأشكال العبثية فكر وضمير إخلاصي– كما يقول معلا– تُرى ألأنه استغرق في تأثره بالمسرح الغربي إلى حدٍ ما؟ أو لأنه اتهم بالبراجوازية في كتاباته وأعماله المسرحية؟ أم لأن العبث واللامعقول لايخضع لقاعدة وأصول كتجريب إخلاصي؟؟

ففي مسرحية "(طبول الاعدام العشرة) ([280]) يلتزم بمسرح العبث إذ لادراما تتصاعد ولا شخصيات تتصارع، ولا حدث يتصاعد بروية ومنطق. أضف إلى ذلك أنّه لايوجد حوار يخضع لمنطقٍ معقول.

– وتجريب إخلاصي يتعدى ذلك إلى محاولة مزج بين القصة والمسرحية، إذ يتراوح العمل المسرحي بين السرد القصصي والحوار ويبدو ذلك واضحاً في مسرحيتي "سبدلا ([281]) و" لقمة الزقوم([282]).

–أمّا على صعيد اللغة والحوار المسرحي، فقد نوّع إخلاصي في أساليب لغته من

([278]) اخلاصي وليد، سهرة ديمقراطية على الخشب، الموقف الأدبي ع3 1971.

([279]) انظر، محمد نديم معلا، الأدب المسرحي في سورية ، نشأته وتطوره، ص87.

([280]) اخلاصي وليد، طبول الأعدام العشرة ، العالم من قبل ومن بعد ، دار الفن الحديث دمشق بلا تاريخ.

([281]) إخلاصي وليد ، سيدلا ، مجموعة سبعة أصوات خشنة ، وزارة الثقافة ، دمشق 1978،

([282]) إخلاصي وليد ، لقمة الزقوم مجم وزارة الثقافة دمشق ، 1978

مسرحية إلى أخرى، ومن منهج إلى آخر، يقول فرحان بلبل في دراسته للغة الحوار المسرحي عند إخلاصي :(فبينما يتشتت حواره ويتمزق في مسرح اللامعقول، نراه شديد السبك محكوماً بالمنطق في المسرحية الدرامية، ونراه شاعرياً في مسرحيات التخيل ذات المشاهد، وترق لغته في المسرحيات الرمزية) ([283]) فلغة إخلاصي لغة متميزة، ففي حواره مجاراة لنوع العمل المسرحي الذي يقدمه، ويعدّ مساهمة فعّالة في تطويع اللغة العربية لخشبة المسرح.

–وهكذا فإنّ إخلاصي كان مجرباً على الصعيد التنظيري وعلى صعيد الممارسة إلا أنه وبعد ربع قرنٍ تقريباً، نجده لايستقر على قرار ولا على أسلوب مسرحي محدد، وبعد تنقله، وتقلبه بين الاتجاهات المسرحية المتعددة والمتنوعة، نسمعه يقول :(إننا ما زلنا بحاجة للتجريب ليس بمعناه المجاني، إنما بمعناه العلمي الذي تحتاجه الثقافات الإنسانية التي لم يكتمل فيها فن معين، في عصر النهضة لم يكن " مايكل أنجلو " بحاجة إلى التجريب، ولا شكسبير كذلك. أمّا في ثقافة مثل ثقافتنا لايسود فيها سوى الشعر فإنّ التجريب هو المحاولة العلمانية الضرورية لتحريك المشهد الثقافي السكوني، ولاختيار الأدوات المتاحة، أنا لا أقول : إنه قد تتوقف ظاهرة التجريب مع ظهور مسرحٍ عربيٍ عظيمٍ، لأن الثقافات الغربية التي ورثت المسرح الأغريقي ظلت تجرب، ليس على مستوى المسرح بل وفي المختبرات العلمية أيضاً)([284]) فدعوة إخلاصي للتجريب لن تنتهي، ولا أعتقد أنها من المآخذ التي تدينه فهو يسعى إلى تطوير صيغة المسرح العربي، وبنائها عن طريق التجريب، تاركاً للأجيال القادمة زخيرة وافرة، يمكن أن تجد لها طريقاً من الثبات والاستقرار والاعتماد على انموذج ما، في سبيل الوصول إلى المسرح العربي القومي.

ج– التجريب بقصد تأصيل المسرح العربي:

– طبيعي أن يبحث الكاتب المسرحي والناقد، عن صيغة عربية للمسرح ولاسيما أنه بات يؤرقهما استيراد المسرح الغربي نصاً وإخراجاً وأداء، إضافة إلى أنّه يشكل خطراً يهدد كيان المسرح العربي، وكانت الوسيلة إلى ذلك الاعتماد على ما صبغ بصبغة عربية، واستيفاء القالب المسرحي من التراث المسرحي الشعبي، والعودة إلى الحكايات والقصص والأساطير العربية أو لنقل ما أطلق عليه عرسان

([283]) بلبل فرحان ،" الأدب المسرحي في سورية " ص60.

([284]) إخلاصي وليد،:؛ حوار مع وليد إخلاصى " على جمالو، الأسبوع الأدبي اتحاد الكتاب العرب، الخميس 28 آب 1986 العدد 94

" الظواهر المسرحية عند العرب" لأنها تمثل كيان الأمة، وضمير ها، ووجودها وهذا ما سنفصل الحديث عنه في ظاهرة التأصيل في المسرح العربي في الفصل القادم .([285]).

3- المسرح الطليعي

هناك خلاف بين النقاد، في تحديد مفهوم المسرح الطليعي، ففي الندوة التي انعقدت في مهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية، التي كانت بعنوان" المسرح العربي الطليعي" نيسان 1971، قدّمت بعض الآراء التي حاولت أن تحدد مفهوم المسرح الطليعي ودوره، فمن خلال هذه الآراء، وآراء أخرى أقرها النقاد فيما بعد، وجدنا تبايناً واضحاً وتضارباً في الآراء، ولعلنا عن طريق هذه الآراء، نستطيع أن نبيّن ما هو المسرح الطليعي، وما هو موقف النقاد منه.

– أَخَذَ فريق معنى الطليعة بمعناها المعجمي، وهو الريادة (والريادة بتحقق فعل إيجابي، وفكر إيجابي تقوده طليعة المجتمع... أنا أربط الطليعة بالثورة وأربط الثورية بتحقيق مستقبل أفضل للإنسان ومن هذا المنطلق أستطيع أن أقول إنّ المسرح الطليعي هو المسرح الذي كون رؤية واضحة في الفكر وكون قناعةً بأن المجتمع يجب أن يكون على الصورة التي رآها، وبأنه يستطيع أن يساهم في تكوين الإنسان تكويناً أمثل عندما يقتنع الإنسان بالأفكار والمثل التي تطرحها طليعة ما ([286]) لقد أنكر عرسان أن يكون المسرح الطليعي، مسرحاً تجريبياً، وعلته في ذلك، الرؤية الفكرية الواضحة التي تسلح بها، لكن أين العائق في أن يكون المسرح مسلحاً برؤية فكرية واضحة، وأن يكون تجريبياً بالوقت نفسه وهل الرؤية الفكرية محصورة في مجال دون آخر؟

– لكن عرسان أكد ضرورة كون المسرح الطليعي، ملتزماً بقضايا الجماهير ويسعى إلى تغيير واقع ما(وهو مسرح متقدم على جمهوره لكنه لاينفصل عنه ولا تكون بينه وبين الجماهير هوة، وهو ليس فصيلة ضائعة من فصائل المجتمع بل هو طليعة ملتحمة بالجماهير تتقدمها لتقودها إلى النقطة التي تهدف إليها سواء كان فكرياً أو تربوياً، وهو يطرح فكراً ثورياً تقدمياً واضحاً، لايتمرد لمجرد التمرد– بل يتمرد على واقع ويطرح البديل في نفس الوقت، يتمرد على شيء فيطرح بديلاً

([285]) ينظر ، هذا البحث، فصل قضايا النقد التنظيري، ظاهرة التأصيل ص238–250.

([286]) عرسان ، علي عقلة،" ندوة المس 117–1971 ص24–25.

إيجابياً) ([287]) مما يلاحظ أن عرسان ربط مفهوم المسرح الطليعي بالالتزام وبالثورية، وبالجماهيرية.

– **الالتزام** : عندما يكوّن رؤية فكرية واضحة تساهم في بناء الإنسان والثورية: لأن المسرح الطليعي يتمرد على الواقع، ليخلق واقعاً أفضل وينبع من ايديولوجية ثورية، تنطلق من فهم الواقع وتتجاوزه. والجماهيرية : لأن مهمة المسرح الطليعي هي استقطاب الجماهير الواعية . وفي الوقت الذي يعدّ فيه عرسان أن جمع الجماهير مرحلة تالية لتأسيس المسرح الطليعي، فإننا نجد من ينظر إليهما ككل واحد. ذلك أن اسعد فضة، قد شبّه الطليعة والجمهور بمنزلة رأس الحربة المتصلة بجذعها، فرأس الحربة هو الطليعة، والجذع هو الجمهور، وإذا فقد الاتصال بينهما، أُلغى العمل والوسيلة واستخدام الحربة– عند فضة– لاينحصر بالمستقبل، بل يمكن توجيهها إلى الماضي والحاضر والمستقبل([288]) أي : إنه جعل الجمهور أساساً في المسرح، بل جزءاً منه.

– وعندما عالج" ممدوح عدوان " هذه القضية وجد أن لابد من التسلح بايديولوجية ثورية، تنبع من فهم لقوانين الواقع، وإدراكها في العملية المسرحية([289]).

–بينما يرى " أديب اللجمي " أن المسرح الطليعي (هو مسرح تقدمي بحكم التعريف، بهذا فهو مسرح مناضل، يريد أن يبدل أطراً قائمةً وأن يبدل صيغاً موجودةً، ومتعارفاً عليها، وأن يبدل موضوعات لم تكن مطروحةً من قبل وهو في مضمونه وأشكاله، طليعي، أعني " مناضل " لأنه ينشر عملية التغيير ([290]) لقد ربط بين المسرح الطليعي وبين الثورية، فالمسرح الطليعي هو الذي يقود الأمة والمجتمع إلى واقع أفضل، من خلال تغيير ما هو قائم.

– ويرى أديب اللجمي أن المسرح الطليعي وجُد بعد حزيران (1967) لكنه مسرح فقير ينهل من وسائل تعبير خارجية، بينما أخذ موضوعه من الواقع المحلي إلا أنّه لم يشارك بصنع النضال، وبقي في حدود التنظير.

– وأخذ فريقُ المسرح الطليعي بمعناه الغربي المستورد (فالمسرح الطليعي في الغرب هو مسرح الغضب في بريطانيا ومسرح العبث في فرنسا والمسرح التسجيلي في ألمانيا وقد حاول " عبد الفتاح رواس قلعه جي " أن يقدم تقريراً عما وصل إليه المسرح

([287]) المصدر السابق ، ص39–40.
([288]) ينظر المصدر السابق ص26–27.
([289]) ينظر المصدر السابق ص38.
([290]) المصدر السابق ص82.

الطليعي الغربي ([291]) فوجد أنهم (اعتمدوا بالدرجة الأولى على الحلم للوصول إلى الحقيقة، وابتعدوا عن المنطق والمعقول، وقاموا بتفكيك كل ما هو منطقي ليصلوا إلى نوع من اللامنطقية، وابتعدوا عن الواقع في رسم الشخصيات والمناظر والأحداث، إذ تحطم نموذج الشخصية التقليدية، وأهمل التصاعد الدرامي وباتت أغلب المسرحيات لايقع فيها حدث معين، واختفت العقدة المسرحية، وتحطمت وحدتا الزمان والمكان، وأصبحت الأحداث تجري في أماكن غريبة، تنتمي إلى الحلم أكثر من الواقع، في زمانها ومكانها، وحوى في محتواه نقداً سياسياً واجتماعياً، فالنقد الاجتماعي والسياسي يشكل جوهر المسرح الطليعي وتضاءل دور اللغة، إذ سقطت بعض الألفاظ، وتهدمت العلاقات الإرثية اللغوية بين الألفاظ وسيطرت العزلة والقلق الوجودي على الشخصيات، وأصبحت الحياة لامعنى لها، إضافة إلى ذلك فقد قدّم المسرح الطليعي معرفةً حسية" فكاتب اللامعقول يتحاشى المنطق المتعارف عليه لأنه يؤدي إلى معرفة جزئية، أي إنّ المسرح الطليعي هو مسرح الحقيقة التي تنطلق من الذات، أمّا التقليدي فهو مسرح الحقيقة التي تنطلق من الاستقراء الخارجي للأشياء لهذا نجد هذا المسرح يخطو لاعلى أساس مناقشات ذهنية منطقية أو فلسفية وإنما على ضوء صور شعرية، فهو أبعد ما يكون عن الوعظ والإرشاد والتعليم)([292]).

المهم أن هذا الفريق اعتمد الطليعة الغربية مقياساً فغسان المالح يرى أن المسرح الطليعي هو المسرح الجيد الجديد، ويرى أن لابد للمسرح الطليعي من أن يعكس همومَ الجماهير واهتماماته فهو واقعي في طبيعته، ثم لايلبث أن يقيس كلامه هذا على المسرح الطليعي الغربي، فيراه جماهيرياً ثورياً، ويراه مسرحَ تمردٍ ورفضٍ([293]).

– أما الناقد رياض عصمت، فقد رأى أن المسرح الطليعي هو الذي ينطلق من هوسِ بالتجريب، ولا يخضع لأية قاعدةٍ أو شكلٍ متعارف عليه ([294]) ويدخل في نطاق المسرح التجريبي– عند عصمت– المسرح الثوري ذلك المسرح الذي وجد فيه مهمات متعددة إضافة إلى أنّه وجد فعاليته في أن (يحطم التقليدي والمألوف في الشكل والمضمون والإنتاج وأن يخرج من الصالات الضيقة إلى الشوارع والساحات العامة والأماكن الآثرية وهذا سيخلق بدوره مناهجَ حديثةً أمام

([291]) انظر عبد الفتاح رواس قلعه جي، المسرح الطليعي ، ص26–31 وانظر عبد الفتاح رواس قلعه جي، مسرح الريادة ص45–52.

([292]) المصدر السابق ص29.

([293]) ينظر المالح غسان " ندوة المسرح الطليعى" ص32.

([294]) ينظر عصمت رياض" الثورة في

الممثلين والمخرجين والمؤلفين العرب كما يجب أن يعني – داخل المسارح التقليدية، بخلق سبلٍ جديدة للتواصل مع المتفرجين عن طريق التجريب اللامتناهي، وعن طريق التقنيات الفنية بذوق وبساطة تتلاءم مع المسرح المعاصر في العالم،([295]) إنّها دعوة واضحة وصريحة لاستنفاذ طرق التجريب للوصول إلى المسرح العربي المنشود.

–وهكذا فقد تنبه النقاد إلى المسرح الطليعي، ونظروا إليه على أنه خطوة في طريق التجريب، وركزوا على أهميته في التزامه بقضايا الجماهير، وانطلاقة من رؤية فكرية واضحة واعتماده على ايديولوجية، تنطلق من إدراك قوانين الواقع وأهم من هذا وذاك أنهم ربطوا بين الطليعة والثورة.

❐❐❐

[295] المصدر السابق ،ص31

الفصل الرابع

قضّايا النقد التنظيري

1- العرب والمسرح.
2-تأصيل المسرح العربي.

□□□

1-العرب والمسرح:

بدأ الاهتمام بالبحث عن جذورٍ للمسرح في التراث العربي حديثاً، ولانعدو الحقيقة إذا قلنا . إن هذا الاهتمام لايتعدى العقود الثلاثة الأخيرة من هذا القرن، إذ كان الرأي السائد أن لاجذور مسرحية في التراث العربي، وأن المسرح فن وافد حديث في ثقافتنا، استوردناه من الغرب كاملاً نصاً وأداءاً، وأن جذوره لم تزلْ غضة فتية، وتتجاوز معرفتنا له، أوائل القرن التاسع عشر، حملته معها الحملة الفرنسية عندما وطئت جحافلها أرض الكنانة، والولادة الأولى له كانت عام (1847) على يد الرائد المسرحي اللبناني مارون النقاش.

ومما يلاحظ أن أغلب الباحثين والنقاد المسرحيين، بدؤوا يؤكدون أهمية البحث في أصول المسرح العربي، ومحاولة الكشف عن جذوره في التراث العربي، الثقافي والفني، وصولاً إلى تأصيل الظاهرة المسرحية في الحياة العربية وتكسب الجهود المبذولة في هذا المجال أهميةً خاصةً، لأنها لاتحقق حالةً من الرضى، وإثبات الذات القومية فحسب، بل لأنها تهدف أيضاً إلى تنمية المسرح العربي، والنهوض به.

– غير أن الاعتراف بأهمية البحث عن جذور المسرح العربي، أدى بدوره إلى تشعب في الآراء وتباينٍ شديدٍ فيما بينها، لدرجة أنّه ولّد إشكالية يمكن دعوتها بإشكالية وجود مسرح عربي قديم، أو عدم وجوده.

– إن هذه الإشكالية، قد استحوذت على اهتمام الباحثين والنقاد ورجال المسرح، فشغلتهم زمناً طويلاً، وطغت على أكثر البحوث التي تناولت المسرح على اختلاف موضوعاتها، وأصبح شبه تقليد عند الكتاب المسرحيين، أن يبدؤوا بحوثهم، أو يخصصوا جانباً منها للكتابة حول هذه الإشكالية، لذلك فقد ذهب بعضهم إلى حد القول، بأنه آن الأوان للتخلي عن هذه الظاهرة، والأحرى تناول واقع المسرح العربي، والالتفات إلى واقعه.

–بينما يرى آخرون، أن هذه القضية لم تستوفِ حقها من البحث والتنقيب، وأنها ما زالت بحاجة إلى أكثر من دراسة، على الرغم من تعدد البحوث والدراسات التي تعرضت لها، وتناولتها بشكلٍ عميقٍ وموسعٍ في مختلف الأقطار العربية.

–لكن يوجد شبه إجماع، على أن دوراً بارزاً لعبه المستشرقون والدارسون الأجانب في التعرض لقضية جذور المسرح العربي، كان من بعض أسبابه، أن الساحة كانت شبه خالية أمامهم، صالوا فيها وجالوا، وأهل الدار غائبون تماماً عن الموضوع، لأن حاجة فريدة علقت بالأدب المسرحي عندنا، وهي تردد الأدباء في اعتبار هذا اللون، ومايكتب فيه أدباً فأحجموا عن تدوينه، والاعتراف به.

–كل ذلك أعطى للدارسين الأجانب مجالاً واسعاً، لأن يكتبوا تاريخ المسرح العربي. لكنهم كانوا عاجزين عن الإمساك بما هو جوهري، أساسي في الثقافة العربية، أضف إلى ذلك أن معظمهم انطلقَ في دراساته وأبحاثه من (المركزية الأوروبية) التي تأخذ بالمقولات والمقاييس الأوروبية، وتنقلها نقلاً ميكانيكياً إلى الثقافة الشرقية عامةً، والعربية منها خاصةً، متجاهلة خصوصية هذه الثقافة أو تلك.

– ولعل أول محاولة جادة لإلقاء الضوء على الظاهرة الثقافية والاجتماعية للمسرح تعود إلى يعقوب لنداو وذلك في كتابه" دراسات في المسرح والسينما عند العرب" 1958 الذي نفى فيه وجود مسرح عربي، وعدّ محاولة" مارون النقاش" في مسرحية "البخيل" 1848 أول بناءٍ دراسيٍ عربيٍ أصيلٍ في العصر الحديث ([1]).

–أمّا المستعرب السوفيتي" زافادوفسكي" فقد كتب يقول:" إن الأدب العربي التقليدي لايعرف المسرحية، كما هو الحال في الفن العربي الذي لم يعرف المسرح([2]).

إلا أنَّ زافادوفسكي اعترف فيما بعد بوجود مسرح خيال الظل والعرائس في المغرب وبولادة المسرح العربي في نهاية القرن التاسع عشر وذلك في كتاب له بعنوان " البلاد العربية، تاريخها، اقتصادها" 1970([3]).

–إنّ احكاماً قاطعة رددها المستشرقون والدارسون الأجانب، وهذه الاحكام وجهت مسار عددٍ كبيرٍ من الدارسين المسرحيين العرب، ووصمت أبحاثهم بطابعها، يقول وتنغهام:(لم يكن هنالك أي وجود للمسرح في العالم العربي قبل القرن التاسع عشر، بل أدخل كنتيجة للاتصال المتزايد بين الشرق الأوسط والغرب، وجاء كذلك نتيجةَ البحث عن التكنولوجية الأوروبية الحديثة، ذلك البحث الذي دعا إليه محمد علي الكبير، لقد استعير هذا الشكل الأدبي من الثقافة

---

[1] ينظر يعقوب لنداو، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، تر: أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1972. ص119

[2] زافادوفسكي ، الموسوعة الأدبية، المجلد الرابع، عام 1967–ص649.

[3] بوتيتسيفا، تمارا، ألف عام وعام عا [illegible] ق المؤذن ، دار الفارابي، بيروت ط1–1980ص6

الأوروبية ولم يكن تابعاً لأي من الأشكال الفنية السائدة في التعبير الثقافي العربي.... عددٌ من النقاد وكتّاب المسرح بذلوا جهداً كبيراً في محاولة غير مجدية، ليثبتوا بأن هذا البناء المسرحي الذي يستخدمونه قد تطور من الفنون الشعبية المحلية..)([4]) إنّ هذه الأحكام إجمالاً قد جنحت إلى توجيه اتهام إلى الحضارة العربية، لأنها لم تستطع إبراز هذا الفن.

وهناك من يرى أن أولئك الدارسين قد أنكروا على المسرح العربي أصالته؛ إذ قال أحد النقاد:(أمّا النزعة السائدة في رفض بعض المستشرقين لوجود المسرح العربي، لصالح ابوة المسرح الأوروبي، فلا تزال محكومة بعوامل الاستشراق الذي يعاني من جذور نشأته، والظروف التي رافقته، والأهداف المتعددة التي يعمل لأجلها فهو في أحسن أحواله، لايزال يمثل شكلاً من أشكال اهتمام الغرب بالشرق وهذا الاهتمام لاينفصل عن نظرة عالم لعالم آخر، وما يغلب على دراسة المستشرقين هو رد دراسة – منطقة " على حد تعبير الدكتور – ادوار سعيد وليس دراسة جهدٍ إنساني يضاف إلى الحضارة الإنسانية)([5]).

– لكننا بالمقابل، لم نعدم وجود دراسات استشراقية، موضوعية، ومنصفة حول المسرح العربي، وإنّ إحدى هذه الدراسات لم تكن إلا دفاعاً عن المسرح العربي وأصالته. إلا أن ما يؤخذ على هذه الدراسة التي قدمتها الباحثة بوتيتسيفا في كتابها "ألف عام وعام على المسرح العربي"–اندفاعها في محاولتها، إثبات وجود مسرح عربي قديم مما اضطرها أحياناً إلى اللجوء إلى القرائن والفرضيات، لكنها دراسة اثرت البحث في أصول المسرح العربي، على الرغم من اعتمادها وترديدها ما تواضع عليه الكتاب المسرحيون العرب([6]).

–إن جوهر الظاهرة المسرحية التي تبدت في أشكال مختلفة في الحياة العربية كالطقوس والعادات والتمثيل والموسيقا والشعر، تلك التي حاولت الباحثة ت.آ بوتيتسفا إثباتها في كتابها المذكور، كانت ضمن سياق بدأ يظهر منذ الستينيات، عندما أدرك الكاتب والناقد المسرحي أهمية البحث عن جذور للمسرح في التراث العربي، ليساهم في دفع حركة المسرح وتطويره.

– وهكذا فقد أحس المسرحيون العرب أن من واجبهم إقامة جسورٍ قويةٍ بين التراث والواقع الثقافي والفني الراهن، لإنجاز المسرح العربي المتميز وكانت الدعوة إلى إقامة مثل هذا المسرح تهدف في بعض جوانبها إلى رفض الشكل المسرحي

---

[4] وتنغهام، كين" المسرح المصري، تر : محمد عبد القادر، مجلة الأفلام، العراق ع 6–1980–ص154

[5] أبو هيف، عبد الله، التأسيس ،ص10

[6] ينظر ، أبو هيف عبد الله، الانجاز

الغربي، والرد على الإدعاءات التي تقول بافتقار الحضارة العربية للمسرح، ومن ثم تأكيد وجود أشكالٍ مسرحيةٍ عربيةٍ قديمةٍ، ومحاولة تأصيل المسرح، وإعطائه الهوية العربية الأصلية، وسنحاول أن نناقش هذه القضايا بالتسلسل:

1- رفض الشكل المسرحي الغربي:

لابد أن ننوه، أن رفض المسرح الغربي لم يكن انطلاقاً من نظرة تعصبٍ أو عنصرية، خصوصاً إذا علمنا أن النوافذ العربية قد فتحت على مصراعيها لتلقي الفن المسرحي الغربي قديماً وحديثاً، وإنما كان هذا الرفض نوعاً من كبح جماح الرياح المسرحية الغربية الوافدة، التي طمست معالم الشخصية العربية، ومن ثم محاولة للبحث عن مسرح عربي يحمل الهوية العربية بكل مكوناتها.

-فالمتتبع لحركة المسرح العربي عموماً، والمسرح السوري خصوصاً، يجد بصمات المسرح الغربي واضحة، ويرى أن النهضة المسرحية الحديثة قامت على أساس التقليد المباشر للمسرح الأوروبي، فالمسرح العربي ارتمى بأحضان الإتباع شكلاً ومضوناً وربما يعود السبب في ذلك إلى عدم وجود تراث مسرحي عربي يتكئ عليه الكتّابُ المسرحيون، فكان الاعتماد على المسرح الغربي أمراً سهلاً.

-إلا أنَّ هذا الاعتماد لم يكن نابعاً من تخطيط ثقافي، فخلخلة البناء الاقتصادي وعدم الاستقرار السياسي للواقع، جعلت المسرحي العربي ينقل تراث قرونٍ من الزمن، مختلف الانتماء، ومختلف النماذج، والأكثر من هذا وذاك أن عملية التأثير اختلفت من بلدٍ عربيٍ إلى آخر، ذلك لأن الثقافة والفن والأدب تخضع عادة لمتطلبات الحاجات السياسية والاقتصادية، ويظهر ذلك جلياً في المهرجانات العربية، إذ يجد المتفرج أو الناقد الأشتات المتنافرة من العروض المسرحية، بل إن تفاوت مصادر التيارات تظهر واضحة في البلد الواحد، وهذا يعود إلى تباين الرؤى للواقع الاقتصادي والاجتماعي ([7])وتبعاً للمواقف الشخصية المتنوعة والمتعددة، فمن التأثر بالمذهب الواقعي إلى اللامعقول فالطليعة الفرنسية والرمزية و... الخ.

- ولانبالغ إذا قلنا: إن الانتقاء من المذاهب المسرحية الغربية تفاوت في عمل الكاتب الواحد، فقد حاول بعضهم أن يطبق مذهباً مسرحياً مستفيداً من المسرح الغربي في عملٍ ما، ثم لايلبث أن يستخدم مذهباً مسرحياً آخر في عملٍ

([7]) -ينظر ، بلبل فرحان، المسرح العربي بداية ، ص186

ثانٍ له وهكذا والحقيقة التي لايرقى إليها شك أن الكاتب المسرحي لم يكتفِ بالاستفادة من المسرح الغربي في الموضوع والشخصيات وإنما اقتبس الشكل المسرحي وصب فيه قضايا عربية وقد أكد أحد النقاد أن أخطر مناحي التأثير بالمسرح الغربي قضية العلاقة بين الشكل والمضمون إذ يرى أنه لابد للشكل من أن يؤكد المضمون الخاص به الذي انبثق عنه (وإذا كان المسرح الأجنبي قد أتخذ لنفسه أشكالاً خاصة به في كل عصور التاريخ، وتحددت له خصائص معينة في كل قطرٍ من أقطاره، فإننا نحن العرب حينما نقلنا أصول المسرح، أخذنا معها ركاماً كبيراً من الأشكال المتعددة التي اتخذها المسرح ثم أخذنا نستخدمها كلّها في وقت واحد، رغم انتمائها إلى أدوار زمنية متعددة، وتركيبات اقتصادية متناقضة)([8]).

–ومع هذا التراكم الكمي من الاقتباس والتأثر، راح الباحث المسرحي العربي يبحث عن شخصيته المستقلة، أو عن ملامحٍ للشخصية العربية في المسرح العربي المحلي، فما هو واجدها، ولاهي تصرّح عن نفسها، مع أنّه آمن بأن الاقتباس حاجة ثقافية موضوعية تفرضها وحدة الفكر الإنساني، شرط أن يكون هذا الاقتباس قيمة في سياق عملية تأسيس وبناء مسرح عربي مؤصل.

–لذا فقد لجأ بعضهم إلى رفض المسرح الغربي المتطور عن الصيغة الأرسطية إذ وجدوا أن العائق الرئيسي أمام تقدم المسرح العربي هو(عدم الارتباط القومي والإنساني أحياناً ومعالجة الأمور الخطيرة من زوايا ضيقة، وعدم وضوح الرؤيا الفنية والوقوع في مغالطات فنية بسبب الفكر الجاهز والتمذهب المتطرف وأخيراً عنصر التقليد والتغيير المستمر، الذي يدعو بالتالي إلى الشك في موهبة الكاتب وأصالة نتاجه)([9])فهذه الصفات التي قدمها الناقد رياض عصمت لصورة المسرح العربي، كانت نتيجة التبعية والتقليد المباشر للمسرح الغربي، إلا أنّ رفض المسرح الغربي عند الناقد والكاتب المسرحي قد استند إلى نقاط محددة وواضحة نذكر منها:

آ– ليس الاغريق أول من عرف المسرح: تميل معظم الدراسات التاريخية للمسرح إلى البدء بالمسرح الإغريقي، لأن التراجيديا في القرن الخامس ق.م كانت في قمة ازدهارها وتجلت واضحة في أعمال آسخيلوس وسوفوكليس ويوروبيدس، وتجلت الكوميديا واضحة في أعمال ارستوفانيس وغيره، لكن هل

([8]) –بلبل، فرحان، المسرح العربي في مواجهة المواجهة، 191–192.

([9]) عصمت ، رياض، بقعة ضوء ، ص

يعني ازدهار المسرح في بلاد الأغريق أن البداية الأولى للمسرح كانت بداية اغريقية؟

–يقول "ديورانت" تحت عنوان فضل الشرق الأدنى على الحضارة الغربية:(لقد انقضى منذ بداية التاريخ المكتوب حتى الآن ما لايقل على ستة آلاف عام، وفي خلال نصف هذا العهد كان الشرق الأدنى مركز الشؤون البشرية التي وصل إلينا علمها، وإذا ذكرنا هذا اللفظ المبهم في هذا الكتاب فإنا نقصد به جميع بلاد آسية الجنوبية الغربية الممتدة جنوب روسيا والبحر الأسود، وغرب الهند وأفغانستان، وسنطلق هذا الأسم أيضاً– وإن خرجنا في هذا على مقتضيات الدقة أكثر من ذي قبل– على مصر لأن هذه البلاد كانت شديدة الاتصال بذلك الجزء من العالم كما كانت مركزاً انتشرت منه الحضارة الشرقية، على هذا المسرح غير الدقيق التحديد الآهل بالسكان وبالثقافات المتباينة نشأت الزراعة والتجارة، والخيل المستآنسة والمركبات، وسكّت النقود، وكتبت خطابان الاعتماد، ونشأت الحرف والصناعات، والشرائع والحكومات وعلوم الرياضة والطب، والحقن الشرجية، وطرق صرف المياه والهندسة والفلك، والتقويم والساعات، وصورت دائرة البروج، وعرفت الحروف الهجائية والكتابة، واخترع الورق والحبر، وألفت الكتب وشيّدت المكتبات والمدارس، ونشأت الآداب والموسيقى والنحت وهندسة البناء، وصنع الخزف المطلي المصقول والأثاث الدقيق الجميل ونشأت عقيدة التوحيد ووحدة الزواج، واستخدمت أدهان التجميل والحلي، وعرف النرد والداما، وفرضت ضريبة الدخل واستخدمت المرضعات، وشربت الخمور، عرفت هذه الأشياء كلها واستمدت منها أوروبا وأمريكا ثقافتهما على مدى القرون عن طريق كريت واليونان والرومان، وقصارى القول أن (الآريين) لم يشيّدوا صرح الحضارة –بل أخذوها عن بابل ومصر، وأن اليونان لم ينشئوا الحضارة إنشاءً لأن ما ورثوه منها أكثر مما ابتدعوه، وكانوا الوارث المدلل المتلاف لذخيرة من الفن والعلم مضى عليها ثلاثة آلاف من السنين، وجاءت إلى مدائنهم مع مغانم التجارة والحرب، فإذا درسنا الشرق الأدنى وعظمنا شأنه فإنا بذلك نعترف بما علينا من دين لمن شادوا بحق صرح الحضارة الأوروبية، وهو دين كان يجب أن يؤدي من زمن بعيد([10]).

–لقد أثبتنا هذا النص كاملاً، مع إطالته، لا لنقول إنّ للشرق الأدنى فضلاً على الحضارة الغربية، بل لنبرهن أن النقاد المسرحيين عندما قالوا ليس الإغريق أول من عرفوا المسرح، استندوا إلى أسسٍ وأصولٍ، وهناك دراسات متعددة حاولت

([10]) ديورانت، ول ، قصة الحضارة ، المنظمة العربية للتربية والعلوم في جامعة الدول العربية، تر : د. زكي نجيب محمود، الطبعة الخامسة الأول، ص9–10

أن تثبت أن نشأة، المسرح وولادته كانت سابقة لتلك الأعمال المسرحية التي عرفها الاغريق في القرن الخامس قبل الميلاد: إذ تطورت عن مرحلة سابقة لها، ففي حديث أحد الباحثين عن " الياذة هوميروس" قال:(ومهما يكن من خلاف في أمر الالياذة، فإن تاريخ تأليفها أو تأليف أقدم قطعة فيها لايعدو القرن التاسع أو العاشر قبل الميلاد، ولمّا كان من المسلم به أن نشأة الأمة اليونانية اقدم من هذا العهد بعدة قرون، ومن غير المعقول أن تكون قرائح هذه الأمة قد ضرب عليها العقم طوال هذه الحقبة السابقة لهوميروس، فلم تنتج شيئاً في ناحية من نواحي الآداب، لأن هذا يتعارض مع نواميس الحياة الاجتماعية ولايمكن تصوره في أي مجتمعٍ إنساني، فلابد إذن أن تكون الالياذة، قد سبقت بمنتجات أدبية عفى عليها الدهر، فلم يصلنا منها شيء يعتد به، على أن الالياذة نفسها اصدق دليل على ما نقول، وذلك أنها قد بلغت في ألفاظها وتراكيبها وأساليبها ومعانيها ومناهج دراستها للحوادث التاريخية شأواً راقياً لايمكن أن تبلغه أمة ما في مبدأ عهودها، ولايعقل أن تصل إلى مثله آداب إنسانية، إلا بعد أن تكون قد سارت شوطاً بعيداً في سبيل النمو والارتقاء، وقطعت مرحلةً طويلةً في طريق النضج والكمال ([11])، لقد اعتمد على قانون التطور الطبيعي عندما أكد أنّ الفنون اليونانية تطورت عن مرحلةٍ سابقةٍ لها حتى بلغت مرحلة النضج والكمال.

ورأى بعضهم أن المعجزة اليونانية ليست سوى بلورة للتأثيرات الشرقية والمتوسطية ذلك أن الحوار قد ولد في مصر وبلاد الحثيين وما بين النهرين، بين الألف الثاني والنصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد، والحوار– كما يرى نجيب صالحي– هو ولادة المسرح، ويورد مثالاً على ذلك نصاً بابلياً يعود إلى القرن السابع قبل الميلاد، وليس لهذا النص علاقة بملحمة جلجامش، وهو حوار بين سيد وخادمه، وقد حلّ لغز الحوار العالم" نوغيرول" ليصل إلى نتيجة، يعلن فيها أن المسرح لم يكن وليد اليونان،([12]).

–أمّا" علي عقلة عرسان" فقد اشار إلى أن بدايات الفن المسرحي أول ما نشأت عند الفراعنة، إذ نسمعه يقول :(أمّا المسرح كفن له تقاليد وأعراف ومميزات خاصة، تفصله عن غيره من وسائل التعبير الإنساني، وتجعل منه كياناً خاصاً قائماً بذاته وله فعالية معينة تتم بأساليب أداء محددة، فلم تبدأ بعض ظواهره الموفقة إلا عند المصريين القدماء، ولم تكتمل هويته ويتكامل بناء نصوصه

([11]) وافي، علي عبد الواحد، الأدب اليوناني القديم، دار المعارف بمصر 1960–ص60.

([12]) صالحي" نجيب" وولادة الحوار" ص

الدرامي إلا عند الأغريق، رغم ما يوجد من انفصال بين النشأتين)([13])

وحاول أن يثبت عن طريق القرائن والوثائق التي وجدت في مصر القديمة– وجود مسرح فرعوني، ورأى أننا نستطيع أن نعرف من خلال هذا المسرح الشيء الكثير عن حياة المصري القديم، وعن حضارته ومعتقداته.

–ويمضي عرسان لإثبات ما يقول، بتقديم الأدلة والبراهين، فيستعين بالأدلة التاريخية والاقتصادية، ذلك أن صلات التبادل التجاري والثقافي كانت قائمة، بين المناطق التي تشمل حوض البحر المتوسط وبحر ايجه وبلاد ما بين النهرين فهو يقول :

(ومنذ أن وطد سنوسرت الثالث علاقاته بدولة أوغاريت، بدأت حركة تمتين الصلات بين مصر الفرعونية في عهد الدولة الوسطى في مصر القديمة (2060–1785 ق.م)، وفي عهد اخناتون حوالي 1400 ق.م كان المصريون يسيطرون على فلسطين وسورية، وبالتالي كانوا قريبين من مناطق الاتصال المباشر باليونان، واستمرت الصلات في عهد الدولة الفرعونية الحديثة، فقامت للفراعنة علاقات كثيرة سياسية واقتصادية حتى علاقات زواج لتحقيق أهداف سياسية، وشمل ذلك فيما شمل الأدب والفن والعلوم وأوجه الحياة العامة الأخرى)([14]) لقد حاول أن يثبت أن التأثير كان متبادلاً بين مصر الفرعونية واليونان،وظهر ذلك التأثير عن طريق التبادل التجاري والتزواج، وأدى الاحتكاك بين البلدين إلىتبادل التأثير في الحياة الثقافية والاجتماعية وفي العبادة الدينية، وهكذا فإن الإقرار بأن الاغريق أول من عرفوا المسرح يعدّ تجنياً على الحضارة العربية والسامية، من فينيقية وبابلية.

– وهناك من يؤكد أن الفكر الفنينيقي والمصري، كانا رافدين من روافد الفكر اليوناني إلا أن الناقد "يوسف سامي اليوسف" وجد أن الفكر اليوناني ليس هو جذر الفكر الإنساني، ويحيل سبب تمجيد أوروبا الغربية للحضارة اليونانية، والإعلاء من شأنها لغاية في نفس يعقوب، عندما يقول :(فلقد أفرط المؤرخون الأوروبيون (الغربيون) في الحديث عن "الأصالة اليونانية" و" المعجزة اليونانية" و" النور الخاطف " و" الأمة الأعجوبة" وما كان ذلك إلا لغاية في نفس يعقوب يقول أدوار سعيد في كتاب الاستشراق:" وقد كان نولدكة مثل كارل بكر، هيليني النزوع ظهر حبه لليونان بطريقة تثير الاستغراب هي إظهار كره لاريب فيه

([13]) عرسان. علي عقلة، سياسة في اله ـــ 24

([14]) عرسان، علي عقلة،" قراءة في مس

للشرق)([15]).

إن مايريد أن يثبته "سامي اليوسف" أن تبجيل اليونان ينبثق من الحقد على الشرق والرغبة الملحة في الانتساب إلى أوربا، ويمضي في مقالته، ليثبت أن الغرب قد استفاد من الحضارة العربية، عندما أكد– وإن كان في كلامه بعض التطرف– أن (فلسفة هيغل قد أتته من خارج أوروبا، فهي ليست أكثر من تعديل أجري على فلسفة ابن عربي، بينما لم تكن فلسفة أمانويل إلا فلسفة الغزالي ممزوجة بفلسفة الحكيم الهندي شامكارا، إن ديكارت قد سرق الغزالي، كما سرق فيزياء الخيام ورياضيات الخيام، وسرق نيوتن نظرية الجاذبية من الهند..)([16]).

–ورأى" سامي اليوسف" من الناحية التاريخية، أن الحضارة أول ما بدأت وازدهرت في الأناضول الغربي، ثم راحت تعبر البحر إلى اليونان وإيطاليا الجنوبية، والمهم في مقالة اليوسف أنه حاول أن يثبت أن الاغريق ليسوا أول من عرف الآداب والفنون ومنها المسرح، وربما يكون قد اعتمد في ذلك على عملية التطور الطبيعي، التي اعتمدها" علي عبد الواحد وافي" من قبل، إذ ليس من المعقول أن تكون تلك الأعمال المسرحية، التي عرفها الاغريق هي البداية الأولى لهذا الفن، ولابد أن تكون قد سبقت بمراحل كانت" الدراما" فيها أقل تطوراً حتى نضجت على يد الاغريق.

–وهكذا فإنّ بعض النقاد وجدوا في تركيز الغربيين على أن إثبات نشأة فن التمثيل عند الإغريق قد جعل فترة ماقبل الإغريق مهملة، وأن محاولة اثبات وجود المسرح في الحضارة الشرقية القديمة، باشكال مختلفة عن المسرح الاغريقي قد تفيد في محاولة البحث الدائم عن جذور مسرحية في الحضارة العربية.

ب– التعاريف غير المحددة للمسرح: على الرغم من الجهود والأبحاث التي قدمت، والتي عنيت بدراسة المسرح، إلا أننا لم نحظَ بتعريفٍ شاملٍ للمسرح يمكن الركون إليه، ذلك أنه لايمكن وضع تعريف شامل، قاطع، مانع، جامع، للمسرح، ولابد من التعدد والتنوع والاختلاف من عصرإلى عصر ومن مذهبٍ إلى مذهب، ومن مكانٍ إلى مكان.

–لكن من المتعارف عليه أن المسرح هو: (شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك "فن" الكلام و" فن

([15]) اليوسف، سامي اليوسف،" خرافة [illegible]" [illegible] الأدبي العدد –6– 1986/3/6–ص3.
([16]) المصدر السابق، ص3.

الحركة " مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة) ([17]) ومع هذا فإنّ أكثر النقاد يؤكدون أن المسرح تعريفاً اجتهاد يقبل النقاش ويحمل أكثر من تصور.

–فإذا ما حاولنا أن نلقي نظرةً، على اية موسوعة عن المسرح، فإننا نلاحظ مدى التعدد والتفرع في التعريفات فمن قبيل ذلك تعريف المسرح في " الموسوعة العالمية للمسرح فالتعريف المعتمد والذي أقرته هيئة التحرير الدولية هو – والمقصود المسرح– (حدثٌ مبدع، عادة ما يرتكز على نص، ينفذه فنانو أداء في لحظة الأداء أمام جمهور في حيز محدد، مستخدمين تقنيات صورتية و/أو جسدية بهدف تحقيق الإدراك المعرفي من خلال الحواس و/ أو بهدف إطلاق المشاعر، وغالباً ما يتم التدريب على هذا الحدث تمهيداً لعرضه عدة مرات خلال فترة من الزمن)([18]).

–بينما نجد مجدي وهبة في " معجم مصطلحات الأدب" يقدم لنا تعريفين مختصرين لكلمة" مسرح " فيقول: إن المسرح:

1– هو البناء الذي يحتوي على الممثل و خشبة المسرح، وقاعة النظارة وقاعات أخرى للإدارة ولاستعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقط، كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق، كما يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط، كما هي الحال في مصر، فيقال المسرح القومي ويراد به الفرقة التمثيلية.

2– الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين، فيقال مسرح توفيق الحكيم بمصر، أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر)([19]).

–أمّا دائرة المعارف البريطانية فإنها تذكر أن كلمة (theatre) مشتقة من أصل يوناني ومعناه (الرؤية) ويقصد بذلك تجسيد العمل المسرحي أمام الجمهور([20]) وهذه القضية بالذات تعدّ الفكرة المشتركة بين كل التعارف، أي إننا لانستطيع أن نحكم على المسرح من الناحية الأدبية، فالتأثير في المتفرج لايأتي

([17]) ابو زيد ، أحمد" ماقبل المسرح" عالم الفكر ، المجلد السابع عشر، العدد الرابع يناير، فبراير، مارس 1987–ص6.

([18]) الموسوعة العالمية للمسرح ، مجلة الحياة المسرحية ، ع26–27–ص160.

([19]) وهبة، مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1979–ص195–196.

([20]) ينظر، أبو زيد، أحمد،" ماقبل المس

من النص الأدبي، لكنه يأتي من اجتماع أكثر من عنصر، فمن النص إلى التمثيل وما يصاحبه من غناء ورقص، ومن أدوار يقوم بها الممثلون إلى التأكيد على أهمية المتفرج.

–وإذا ما رحنا نبحث عن تعريفٍ ما للمسرح على الساحة المسرحية المحلية، فإننا نجد "ابن ذريل" في كتابه" فن المسرحية" 1963 وإن كان خاضعاً لفترة ما قبل الـ(67) فإنه اعتمد تعاريف متعددة، تعريف يقول: المسرحية هي (تمثيل لمجريات حادثة واقعية، أو متخيلة، من الحياة الإنسانية..)([21]).

وجد ابن ذريل في هذا التعريف مبغاه، لأنه أبرز عنصر التمثيل والمحاكاة في العمل المسرحي،، إضافة إلى كون المسرحية تقليداً لما يجري من حوادث في الواقع، والتعريف الثاني الذي اعتمده هو تعريف" محمود تيمور" للمسرحية عندما قال: إنّ المسرحية عرض لحادثة مستخلصة من لب الحياة، وهذه الحادثة إما عاطفية، أو نفسية أو اجتماعية، وضرورة الإقناع، والتأثير واجبة في العمل المسرحي، لذا لابد للكاتب أن يحرص في عرض موضوعه على السرعة في التصوير وأن ينطق الأشخاص بلغتهم التي تمثل مالهم من سمات وخصائص([22]) ففي هذا التعريف عنصر هام وهو العرض التمثيلي الذي يتم على خشبة المسرح، إضافةً إلى كونه حادثة إنسانية تعرض عن طريق الحوار.

–واعتمد " ابن ذريل" تعريفاً ثالثاً، وهو تعريف" علي الراعي" للمسرحية الذي يقول فيه إنها (قصة مترجمة، إلى حركة، عن طريق شخصيات وحوار، ومقسمة تقسيماً خاصاً، يعطيها القدرة على التحرك، ويمنحها الشكل الجميل في الوقت نفسه)([23]) وفي هذا التعريف عناصر أخرى للفن المسرحي، وهي القصة المترجمة إلى حركة . أو الشخصيات الذين يؤدون،بواسطة الحوار أدوار هذه القصة، وقد أثبت تعاريف متعددة، جمعت عناصر لابد من توفرها في العمل المسرحي، وهي عنصر التمثيل، عنصر الحادثة، والتطور نحو الحل، وعنصر الفكرة أو فكرة المسرحية([24])، ولعله في ذلك، يحقق تعريفاً جامعاً للمسرح، كان قد رسمه في ذهنه، من خلال سعيه وخبرته.

–أمّا "سلمان قطاية" فقد اعتمد تعريف " توماس مونرو " وفنّده وحاول تطبيقه على المسرح العربي ؛ إذ يقول التعريف :(إنّ المسرح هو الفنون أو الفن

([21]) ابن ذريل، عدنان، فن المسرحية ، ص27,

([22]) تيمور، محمود ، فن القصص ، المطبعة النموذجية، القاهرة، د. ت– ص278–282

([23]) ابن ذريل ، عدنان، فن المسرحية، ص29

([24]) انظر ابن ذريل ، عدنان، فن المس

المختلط الذي يقدّم عرضاً مسرحياً، أو دراما محلية في بناء (دار) مسرحي، والذي يشتمل على فن الأدب المسرحي والتمثيل، والإدارة والإخراج، والملابس والتنكير والإضاءة والموسيقا والرقص.)([25]) وحاول سلمان قطاية أن يفكك هذا التعريف، ويفصل الحديث فيه فبدأ بعنصر المكان المسرحي وتطوراته عبر الأزمنة، فمن المسرح اليوناني إلى المسرح الروماني إلى المسرح الأوروبي (المسرح الإيطالي– المسرح الاليزابيتي، مسرح باريس القومي الشعبي) ثم المسرح الدائري الذي استفاد منه "يوسف ادريس" في مسرحية (الفرافيز) ثم تعرض إلى نظرية بريخت في الأبعاد ليصل إلى نتيجةٍ اعتمد فيها على رأي جوردون جريجً عندما يقول:(في المسرح لاتتوقف أمام ثلاثة جدران بل نتتبع ما كتب حتى نهاية البرج، ومن هناك إلى الغابات فنرى الهضاب ونستطيع الهبوط بحرية، وحسب إرادتنا نحو السراديب نعيش مع شكسبير مع رسل الريح) فالمكان المسرحي في عمل مسرحي ما، يعدّ نقطة ارتكاز، تجعلنا نرى بالخيال لا بالواقع آفاقاً ممدودة.

–فالمكان المسرحي عند قطاية هو المكان الذي يستطيع فيه الجهور التجمع حول عرضٍ ما، ووجد أن لاحاجة لبناء مسرحي كي يكون المسرح، وإنما كل مكان صالح للعرض، شرط أن يحقق التجمع البشري، العنصر الأول في التعريف عنصر مرفوض عند قطاية، وأهمية المكان لاتعادل أهمية الجمهور في العرض المسرحي.

–أمّا فيما يخص النص المسرحي، فإنّ قطاية يرى أن النص ليس مرحلة أولية للعمل المسرحي وإنمّا هو نهاية المطاف وآخر جزء من العرض، فهو نتيجة جهود متكاتفة من الفنانين، كلّ يضع خبرته فيه. كما كان ذلك سائداً في العصور السحيقة.

–ويعرف قطاية الإخراج، بأنه فن" توضيب" كل الأعمال التي تتعلق بالظاهرة المسرحية، والمقصود بذلك الوسائل المادية الملموسة والضرورية، ويخلص إلى نتيجة مفادها أننا نستطيع الاستغناء عن شخصية المخرج، لأن العرض المسرحي هي نتيجة جهود مشتركة لمجموعة من الفنانين المشاركين في العمل المسرحي.

–أما الجمهور الذي كان قطاية قد ركّز على ضرورته وأهميته في العمل المسرحي، نراه قد تراجع ليقول:(نص تعريف المسرح في القرن الثامن عشر، على وجود جمهور ضمن بناء مسرحي... إلا أنّ هذا غير ضروري)([26]).

([25]) ابن قطاية، سلمان، المسرح العربي ... أ... ... 25.

([26]) قطاية سلمان، المسرح العربي من

إننا لانريد أن نظلم قطاية، ونقول : إنه ناقض نفسه عندما أكدّ أهمية الجمهور في العمل المسرحي ثم استغنى عنه فيما بعد، ذلك أنّ" قطاية" قد وجد أن بعض الحفلات المسرحية، قامت دون جمهور مسرحي، كالحفلات الدينية الفرعونية القديمة وتقليد اليابان لقوى الطبيعة بهدف إيقافها، أو حفلات رقص السماح، والطقوس الدينية عند بعض قبائل الهنود في المكسيك، ووجد أن جمهورنا العربي جمهور عاطفي لايستطيع إلا أن يشارك في العمل المسرحي، عندها يكون الجمهور جزءاً من الممثلين، فقطاية في ذلك كله قدّم مقدمة ذكية خلص منها إلى إثبات معرفة العرب القدماء للمسرح بشكلٍ أو بآخر، وما يؤكد ذلك تركيزه على عنصر التمثيل في معالجته للعنصر الخامس في التعريف الوارد ذكره، عندما قال: (وهو في اعتقادي العنصر الضروري الوحيد لكي يكون المسرح مسرحاً، وهو يعني : تقمص شخصية وهمية وجعلها حية ذات وجود فاعل..) ([27]).

نخلص من ذلك كلّه، إلى أن هذه التعارف المتعددة، غير الثابتة التي ذكرنا بعضاً منها، لفتت نظر الدارس المسرحي إلى إمكانية وجود المسرح بأشكالٍ مختلفةٍ ومتعددةٍ، وفي نفس الوقت فسحت مجالاً واسعاً لتطبيقها على التراث العربي.، ومحاولة إثبات وجود جذور مسرحية فيه.

ج- وجود أكثر من صيغة للمسرح: وجد فريقٌ من الباحثين، أنّ السبب الرئيسي الذي أدى إلى تباينٍ في آراء من تعرضوا لأصالة المسرح عند العرب، يعود إلى أنّ الفريق الذي نفى وجود مسرح عربي قديم، أو بذور مسرحية فيه، يعدّ الشكل الغربي الارسطي هو الصيغة المسرحية الوحيدة المعتمدة لديهم، ويقيس عليها كل أشكال الفن المسرحي عند الشعوب الأخرى.

-إلا أنه يمكننا تتبع آراء عدد من الباحثين، الذين يقرون، ويعترفون بوجود صيغ مسرحية تخالف وتغاير الصيغة المسرحية التقليدية، التي نظر إليها بعض الباحثين المستشرقين، على أنها أشكال بدائية، لاتعدو كونها احتفالات بسيطة، لذا فقد نعتوها بالتظاهرات الماقبل مسرحية.

-وبالمقابل فقد وجد من أعجب بالصيغ المسرحية غير الآرسطية، واتخذ موقفاً إيجابياً منها، بلغ حد التأثير والبحث عن ثقافات غير أوروبية كانت مجهولة، بغية تجديد دماء المسرح المستهلك([28]).

([27]) المصدر السابق، ص43.

([28]) ينظر، قطاية سلمان، المسرح العر .

–ولعل السبب في ظهور هذه الأفكار التقدمية في الغرب– كما يرى قطاية– أن الحضارة الأوروبية قد أصابها الوهن، فأخذ المسرح يبحث عن التجديد، بعد أن أصبح يهتم بالمناقشات اللفظية والتجريد (كمسرح اللامعقول) أي أنه استنفذ إمكانياته ([29])عندها أدركوا أن للشعوب الأخرى، مسارح عريقة لاتقل عن المسرح الأوروبي رغم اختلافها عنه (كمسرح النو، والكابوكي اليابانيين، ومسرح الأوبرا الصيني، والمسرح الأفريقي) وأخذوا ينظرون إلى هذه التجارب بجدية، وانكبوا على دراستها للإفادة منها.

–وهكذا فإنّ تعدد الصيغ المسرحية في العالم، ووجود صيغ أخرى غير الصيغة المسرحية المتطورة عن المسرح الاغريقي، كانت من الحوافز التي ألهمت الكاتب والناقد المسرحي إلى البحث عن مسرحٍ عربيٍ قديم، أو لنقل عن جذور مسرحية عربية راسخة في تربة التراث العربي.

2– الادعاءات التي تقول بافتقار الحضارة العربية للمسرح:

بعد تجربة الرواد المسرحيين الأوائل، وما نمت عن أصالة، سار المسرح العربي في طريق التبعية والتقليد للمسرح الغربي، ورأى بعضهم أن لاسبيل لخلق مسرح عربي إلا عن طريق ترجمة المسرح الأوروبي نصاً وعرضاً، فبنيت المسارح العربية وفق الصيغة المعمارية الايطالية،وتقيد المسرحيون بهذه الصيغة في عروضهم فكانت النتيجة أن النقاد أخذوا فكرة المسرح الأوروبي على أنها قاعدة مسلم بها يطبقون عليها أعمالهم، ومن ثم فقد أنكروا على الشعب العربي وجود تراث مسرحي، وراحوا يخلقون المبررات والحجج التي حالت دون معرفة القدماء بالمسرح.

–وقد أرجعوا ذلك، إلى عوائق اجتماعية، وجغرافية، ولغوية" وسياسية وإلى كوابح دينية اثرت في الحضارة العربية الإسلامية، والجدير بالملاحظة أن هذه التبريرات التي قُدّمت على أنها أسباب لغياب المسرح العربي، انطلقت من رؤيةٍ واحدةٍ تقريباً، هي اختلاف الشرق عن الغرب، وهي تبريرات كثيرة، وكلها بجانب الغرب، ولم يشفع في ذلك حتى عندما كانت الثقافة العربية منتشرة في العالم

([29]) ينظر، المصدر السابق، ص16

القديم المعروف آنذاك لزمنٍ طويلٍ امتد على أكثر القرون الوسطى.

–ومن هذه المعوقات التي باعدت بين العرب والمسرح، وأثرت بشكل أو بآخر، هو حجاب النساء وابتعادهن عن مجتمع الرجال الفاعل، فمن المتعارف عليه ضرورة مشاركة العنصر النسائي في التمثيل، وقد وُجدت الموانع الاجتماعية التي تحول دون مشاركة المرأة في هذا الفن، في المجتمع العربي القديم، ولازال حتى الآن بالنسبة لشرائح كبيرة في المجتمع ([30])

–أمّا " سليمان الأحمد" فقد رأى أنّ حياة الترحال والبداوة التي كان يعيشها المجتمع العربي، حالت دون معرفة العرب القدماء للمسرح، فالتنقل وعدم الاستقرار، طلباً للكلأ والمرعى، في بيئة صحراوية جافة، وشظف العيش، كل ذلك لايتناسب مع الترف الحضاري، ويعني بذلك المسرح الذي (يفترض نوعاً من الحياة الاجتماعية، ونوعاً من الاستقرار الحضاري، فالمسرح ليس إلا انعكاس حياة العصر، وهو مرتبط بكل ماله علاقة بهذه الحياة)([31]) ذلك أن المسرح أول ما يتطلب حياة الرفاه والاستقرار.

–واتكأ آخرون في تعليل عدم معرفة العرب للمسرح على أسس دينية، إذ رأوا أن المسرح يتعارض مع مبادئ الإسلام وتعاليمه، فالناقد" رياض عصمت" وجد أنّ وازعاً أخلاقياً منع العرب المسلمين من تبني الخلق المسرحي، لأن الخلق من شأن الله وحده، وليس من شأن البشر، إضافة إلى أنّ جوهر المسرح هو الصراع، وقد فصل العربي بين الإنسان والآلهة؛ إذ يقول الناقد:(فقد فصل العرب في ظل الإسلام بين الإنسان والآلهة، بينما عمد اليونان إلى الناسوتية في تصويرهم لآلهتهم واكتفى العرب بعزل شياطين الشعر والإلهام في وادي الجن(عبقر) تجنباً لذلك الخلط، الذي اعتبروه خارجاً عن مفاهيمهم ودياناتهم)([32])، فالمسرح– كما يرى –ارتبط منذ نشأته بالدين وبالشعائر الدينية، وأنسئة الآلهة المقدسة، وعمد العرب إلى تعظيم الآلهة وتبجيلها.

–وانطلق أدونيس في حديثه عن العرب والمسرح من موقف الإسلام التحريمي للتصوير، وعمل التماثيل، وما شابهه، ويمتد هذا ليشمل المسرح، الذي هو خلق شخوص ومواقف وأفعال ([33]) ولمّا كان التمثيل في أحد أوجهه تصويراً، فهو يخضع للتحريم مثله: لأن كليهما فعل يضاهي فعل يخص الله وحده.

([30]) انظر، الشلبي" آل" استفتاء واقع الأدب المسرحي في سورية ، ص252

([31]) الأحمد ، سليمان الأحمد،دراسات في المسرح العربي المسرح العربي المعاصر، ص33.

([32])عصمت رياض ، بقعة ضوء، ص19

([33]) ينظر، أدونيس" خواطر/ نقائض فـ

–وإذا كان أدونيس قد وجد مخرجاً للتصوير، وذلك عن طريق تصوير الجماد والأشياء وما لانفس له. على حد تعبيره– أي: الإنسان، فالتمثيل– عنده– لامخرج له، فهو يقوم اساساً على الإنسان وبواسطته، ويورد أدونيس مفاهيم أخرى ومصطلحات لغوية تتعلق بالمسرح، حاول أن يؤكد فيها التعارض النفسي والذهني بين الثقافة العربية وبين فن المسرح.

–ويضيف أن المسرح هو عالم الإشكال، والعربي نشأ ضمن ثقافة لاإشكال فيها، بل أزالت كل الإشكالات على صعيدي الطبيعية وما وراء الطبيعة، والثقافة العربية– عنده– يمكن تسميتها ثقافة الإيمان التي لاتساؤل فيها، ثقافة وصفية حكمية، لاتحليلية نقدية، والمسرح لكونه دراماياً أو تراجيدياً، معناه أنه في جوهره تلقِ كيان ومصير، أي : إن الإنسان فيه هو مركز الكون، نعرض فيه لتجاربه الحاسمة ومسرحها، ونعيشها كما نأمل أن تكون، على أن تتمّ في حركة تكشف عن انفصال بين الإنسان من جهة، والله والكون من جهة ثانية. أي تكشف عن ذات وموضوع وحسب الثقافة التي نشأ بها العربي، وتربى عليها، فإنّ الله هو مركز الكون وليس فيها ذات وموضوع بالمشار إليه، ونخلص من ذلك إلى القول بأن المؤمن لايحتاج إلى الدرامية أو التراجيدية، لأنه لايقلق، مطمئن لايعذبه شيء، ومن لايكون معذباً من هذه الناحية لايستطيع أن يمارس الدرامية أو التراجيدية، ولا يستطيع فهم مسوغاتها الفنية.([34]).

–لكن إذا قام المسرح الاغريقي على الصراع بين البشر والآلهة، فهل يعني ذلك أن لاصراع في الوجود إلا ذلك الصراع؟ صحيح كما أقرّ الإسلام أن الإنسان خليفة الله على الأرض ولا مجال للصراع بين مشيئة الله وإرادة الإنسان ولكن لم يقطع الإسلام الأمل في وجود صراع ولكنه صراع أرضي داخل الإنسان (وبين الانسان صراع في حدود طاعة الله وتصور الاسلام للكون والحياة، ولكن كيف يتأتى هذا من الصراع؟ الانسان في تصور الإسلام من طين" ونفحة روح، الإنسان مزيج من الضرورة القاهرة والإشراقة الطليقة من القيود، وحين ينفصل لو أمكنه ذلك يخرج عن كيانه الأصيل فلا يصبح هو الإنسان)([35]) فالإنسان إما أن ينساق وراء شهوات الحياة وغرائزها، متناسياً الروحانيات، عندها لايعود إنساناً وإنما يرتكس إلى عالم الحيوان لأن اشباع الغريزة بقيت الهدف، وإمّا أن يزهد الدنيا ومتاعها، ولايعطي اهتماماً للعالم المادي فيها، ليعيش وراء عالم

([34]) ينظر ، المصدر السابق، ص6

([35]) قطب محمد، منهج الفن الاسلامي ، دار الشروق ، ص49، عن د. كمال الدين حسن، نحو مسرح إسلامي، ص119.

المحسوسات في الروحانية الرهبانية عندها أيضاً يخرج عن طبيعته متناسياً أن الإنسان الأفضل هو الإنسان المعتدل، وبين النقيضين، يأتي الصراع (فالإنسان مخلوق موهوب ذو مقدرة وذو نشاط فعّال، ولكن في نفسه نقطة ضعف دائمة هي حبه للشهوات.. انقياده لمغريات الحياة وإن خضع لها تركبه فيبيع نفسه لها فتستعبده وتذله وتقوده إلى خطاياه، وأحياناً يقدر عليها وعلى نفسه ويمتنع عن الشهوات وعندئذ يكون قريباً من الله، وبين انسياق الإنسان لرغباته وجريه خلف الدنيا والماديات، ومحاولته للتقرب إلى الله طاعته والدعوة للمعروف والنهي عن المنكر يتولد الصراع)([36]).

–ولعل أول من ارتكز على نظرية الصراع ونظريات أخرى، في تبريره لعدم وجود المسرح عند العرب القدماء هو " محمد عزيزة التونسي " في كتابه" الاسلام والمسرح" الذي كان مصدراً للدراسات الاستشراقية، ومصدراً استقى منه أكثر النقاد العرب الذين تعرضوا لهذا الموضوع.

وعزيزة اعتمد في دراسته تلك على قياس المسرح بالتراجيديا اليونانية إذ نسمعه يقول:(وكي نتعرف على الأسباب التي جعلت الحضارة الإسلامية خالية كل نشاطٍ مسرحي رأينا أن نعود إلى أصل انبعاث التراجيديا، ونضع المشكل من الاطار التالي: كيف ينبعث المسرح في حضارة ما؟ ولنأخذ المسرح اليوناني كمثل، نستنتج من التفحص في كيانه أن المسرح يبرز في مجتمعٍ ما عندما تكون هناك بوادر نزاع..)([37]).

وأشكال الصراع عند عزيزة، التي أخذ لكلٍ منها مثلاً من المسرح اليوناني هي الصراع بين الإنسان والآلهة وهذا يعني تمرد الإنسان حين تواجه حريته الإرادة الالهية والصراع بين الإنسان والمجتمع، والصراع بين الإنسان وقدره، وهو الذي يرفض فيه الفرد الاستسلام للقدر والحتمية، والصراع الداخلي بين الإنسان وذاته، وينشأ في داخله ويكون سبباً في شقائه ومصدراً لآلامه([38]).

–ولم تكن العوامل الاجتماعية، والجغرافية، والدينية، وحدها التي استند إليها النقاد في تفسير العلاقة بين التراث والمسرح، بل أرجع بعضهم ابتعاد العربي عن المسرح إلى عوامل ذاتية، ذلك أنه تميز بالفردية، تفكيراً، ومعاناةً، وإبداعاً، والمسرح كما نعهده عمل جماعي، نصاً وأداء، يعتمد على جهود مجموعة من الأفراد، لتكوينه وإيصاله إلى المتلقي إضافة إلى أن الحوار يتم على ألسنة

---

[36] المصدر السابق. ص119.

[37] عزيزة، محمد" الخلق المسرحي"، م 174

[38] ينظر ، المصدر السابق، ص174

أشخاص لهم حياتهم الخاصة، وهم يختلفون عن المبدع رغم أنهم من خلقه وصنع يديه، وهذا يختلف عما انفطر عليه العربي، إذا أراد التعبير تحدث بلسانه هو، جاعلاً الكل يدور في فلكه([39]).

–أضف إلى ذلك أن الإنسان العربي، يحاول دائماً أن يكون لأفكاره ارتباط بالواقع، رغم ميله إلى المبالغة، وحبه للتهويل وتعظيم الأمور، والمسرح عمل يقوم على الخيال ويتطلب أحياناً الابتعاد عن الواقع، وهذا أدى بدوره إلى التعارض بين الفن المسرحي والتفكير العربي، كما يشير أصحاب هذا الرأي .

إننا نلاحظ أن الأسباب التي عُرضت– والتي شكلت عوائق حالت بين معرفة العرب للمسرح– هي أسباب واهية لاتشكل أي منها منفردة أو مجتمعة سبباً كافياً ومقنعاً، على أنها كانت وراء عدم معرفة العرب لفن المسرح، لكن مايلفت النظر ويثير الانتباه في هذه القضية، أن العرب أخذوا عن الثقافات القديمة، وتأثروا بها، وخصوصاً الثقافة الاغريقية التي أخذوا عنها المعارف والعلوم، إلا أنهم تجاهلوا الفن المسرحي ولم يولوه أي اهتمام، فما الاسباب الكامنة وراء ذلك؟

لقد أجمعت الارآء على أن العرب القدماء لم يترجموا هذا النوع من الفن، ولشرح ملابسات هذه القضية فقد تعددت الآراء وتباينت.

– فقد رأى " أحمد سليمان الأحمد" أن" متى بن يونس" عندما نقل كتاب الشعر لأرسطو إلى العربية لم يفهم معنى كلمة تراجيديا وكوميديا (فهو يظن أن المآساة يقابلها المديح في شعر العرب، وأن المسرحية الهزلية يقابلها الهجاء، ولقد تابعه على خطئه هذا فلاسفة كبار مثل الكندي، وحنين بن اسحق، والفارابي، وابن سينا، وابن رشد، إذ لم يكونوا حينذاك يستطيعون أن يستوعبوا مدلول المسرح، وهكذا لم تصلنا أية ترجمة أو أي تحليل لمأساة أو ملهاة يونانية قديمة ولئن كان (منطق) أرسطو قد ترك أثره على نحو اللغة العربية وبلاغتها فإن كتابه(الشعر) قد بقي دون أثر يذكر، ولم يتمكن من توجيه الإبداع العربي نحو الملحمة والمسرح) ([40]) لقد أرجع السبب في ذلك إلى قصورٍ في الثقافة العربية .

بينما نجد ناقداً آخر أعاد ذلك إلى أسباب دينية تهذيبية، ففي ردّ الدكتور " أحمد زياد محبك" على ما قدمّه كمال الدين" عندما قال:

(إن الإسلام لايعقل أن يحرم ترجمة مسرحيات وثنية يخلق فيها كاتبوها

([39]) ينظر الهنداوي، خليل، المسرح والدا[illegible]ة، ط2، دار الثقافة، دمشق 198،ص5.

([40]) الأحمد،"سليمان أحمد" دراسات في [illegible] ص26.

شخصيات على نحوما يخلق النحاتون تماثيل تشبه الأصنام، والإسلام هو الذي سمح للمترجمين أن يترجموا كثيراً من الآثار التي أنتجها وثنيون، فضلاً عن كونها هي ذاتها آثاراً وثنية، ألم يسمح الإسلام بترجمة كليلة ودمنة عن اللغة الفهلوية؟ والشاهنامه للفردوسي؟)([41]) ذلك أن " محمد كمال الدين" رأى أن الحضارة العربية، بما بلغته من خصائص مميزة، لايمكن ألا تعرف ألواناً فنية، يعد المسرح واحداً منها.

–إلا أن" محبك" وجد أن الآثار التي ذكرها المؤلف فارسية وليست اغريقية إضافةً إلى أنها ليست بمسرحيات، ولا تحمل ذلك الطابع الوثني الموجود في المسرحيات الاغريقية، ذلك (أن الإسلام لم يحرم ترجمة المسرحيات، ولم يحللها، ولكن المسلمين هم الذين وجدوا الحرج في ترجمتها ليس لأن فيها خلقاً لشخصيات وإنما لأن فيها إشارة إلى آلهة متعددة، ولأن فيها صفات تستند إلى الآلهة، مما لايتفق مع التوحيد الإسلامي، والتنزيه لله عز وجل عن مثل تلك الصفات..)([42]).

إن عدم ترجمة الحوارات الشعرية، والنصوص المسرحية، ونقلها إلى اللغة العربية يعود بالدرجة الأولى إلى مضمونها، بما اعتمدته من صراع بين الآلهة وأنصاف الآلهة، وما اعتمدته من اساطير، وهذا يتعارض مع الدين الاسلامي القائم على فكرة التوحيد.

–ولم يبتعد عرسان كثيراً عن رأي "سليمان الأحمد" عندما وجد أن العائق في معرفة العرب للمسرح يعود إلى تجاهلهم فن– الدراما– عند الاغريق وهم الذين أخذوا عنهم باقي تراثهم، وحفظوه من الضياع، فقد ترجموا فلسفتهم وفكرهم وعلّقوا على ذلك، واضافوا إليها، وتمثلوها لكنهم لم ينقلوا نصوص الدراما الشعرية واستبدلوا مصطلحي التراجيديا والكوميديا في كتاب فن الشعر لأرسطو بكلمتي المديح والهجاء، ولم يحاولوا التعمق في دراسته وتتبع آثاره، للاستفادة منه والجري على منواله([43]).

–فهل يعني ذلك أن عدم معرفة العرب لهذا الفن، يعود إلى عدم توافر النصوص، أو تجاهلها؟ أو أنه يعود إلى تفسير آخر قدّمه بعض الباحثين العرب، ذلك أن العرب حين ازدهرت حضارتهم، كانت الحضارة الأوروبية آفلة للغروب، وهي ما سمي في الغرب بالقرون الوسطى، وكان المسرح فيها منحسراً، ولذلك

---

[41] كمال، الدين محمد ، العرب والمسرح، صادر في سلسلة كتاب الهلال ، العدد 293 مايو 1975، ص37.

[42] محبك، أحمد زياد،" العرب والمسرح" [illegible] 162 آب 1975–ص144.

[43] ينظر، عرسان علي عقلة، الظواهر 688.

لايمكن أن يقتبس العرب فناً ميتاً لاوجود له، أضف إلى ذلك أن العرب كغزاة منتصرين في العصور السحيقة لم يقلدوا من الدول المنهزمة ما ينقصهم من الأشياء، أمام الأشياء المشتركة التي لديهم([44]).

فالأسباب الكامنة وراء عدم ترجمة العرب للمسرح الاغريقي، هي أسباب دينية ولغوية، إلا أن أكثر الباحثين الغربيين وجدوا أن التعارض بين الإسلام والمسرح– كدراما– جعل العديد من المترجمين العرب يتجاهلون الآثار المسرحية والنقاش مازال قائماً بين أخذٍ، وردٍ، إلا أن أقوى تلك الآراء على ما نعتقد أن تعدد الآلهة في المسرح الاغريقي هي أحد الأسباب التي جعلت العرب يحجمون عن ترجمة هذا الفن، وليست كل الأسباب.

–لكن مع كل التفسيرات التي تؤيد عدم معرفة العرب لفن المسرح، نجد هناك بعض الباحثين العرب، الذين وقفوا ليؤكدوا – بمنتهى الوثوق– أن العرب عرفوا فن المسرح منذ أقدم العصور، إلا أن هذا الفن المسرحي الذي عرفوه، ليس بالضرورة تلك الصيغة المسرحية التي حددها أرسطو، والتي نشأت في بلاد الاغريق، وورثتها عنهم الأمم الأوروبية.

–إنّ مقولة أن العرب جاؤوا إلى المسرح متأخرين، لم يرتح لها بعض الباحثين ولم يعجبهم أن يسجل التاريخ أن أول عرضٍ مسرحي كان عام (1847) وهو تاريخ تقديم النقاش لمسرحية "البخيل" وراحت تتردد في الساحة العربية آراء تؤكد في مجموعها أن المسرح العربي ولد مع ولادة المجتمع العربي.

3– وجود وتأكيد الأشكال المسرحية العربية:

ويرى آخرون أن العرب وإن لم يكونوا قد تركوا آثاراً لفن المسرح إلا أنهم قد عرفوا فنوناً لو تطورت لوصلت إلى فن المسرح، وليبرهنوا على صحة اتجاههم ذكروا أنواعاً متعددة من الأشكال المسرحية العربية التي يمكن تصنيفها على النحو التالي:

*آ – **مسرح عربي قديم:*** تشير بعض الدراسات إلى أن أول معرفة دمشق للمسرح كما جاء في كتاب الطرزي كان عن طريق الحفل الذي قام به والي

([44]) ينظر محمد كمال الدين، العرب وا

دمشق في سنة (1868) محمد راشد باشا، بمناسبة ختان نجله عندما استدعى إبراهيم الأحدب (1826–1891) وكلّفه بإعداد هذا الحفل فقام الأخير بتدريب جوقة من الممثلين على رواية" الاسكندر المقدوني" وقدّمها في دمشق في اليوم المقرر، إلا أن هذه الحادثة لم تكن– عند أحد الباحثين– أكثر من تعديل للنموذج المسرحي الشعبي المعروف آنذاك، وهو (عجايبك عجايب) والحكواتي والكراكوز والمهرج، إذ بقيت منتشرة فترة من الزمن، وهذا ما يفسر إقبال الناس عليها.([45]).

–آراء متعددة حاولت أن تثبت أن هذا المسرح القديم بقي على حاله لم يتطور ولم يعدّل، إلا أن هذه الآراء تكاد تجمع على أن خيال الظل هو المسرح الحقيقي المعروف في التراث العربي.

–يستعين " سلمان قطاية" في حديثه عن خيال الظل بكتاب تاريخي كتبه أحد أطباء الجالية البريطانية الكسي راسل " Russel " وذلك في القرن الثامن عشر عندما حضر إلى مدينة حلب ووضع دراسة عن الطاعون الذي اجتاح المدينة في ذلك الحين، وسجل معلومات وافرة عن المدينة، وأكمل الدراسة بعد وفاته أخوه باتريك ونشر كتاباً بعنوان" التاريخ الطبيعي لمدينة حلب" في لندن عام (1794) ومن ضمن ما ذكر فيه عن مدينة حلب قدّم الكاتب وصفاً لمسرح الدمى والقرقوز، والحكواتي إذ يقول:(يتكون عرض الدمى من ظلال، على غرار الظلال الصينية، ولكنها أقل بكثير من حيث التنفيذ، خشبة المسرح بسيطة جداً، وتبنى خلال دقائق قليلة، ويقود العملية كلها بمهارة فائقة شخص واحد، مغيراً صوته ومقلداً اللهجات الريفية، أو الصفات الأخرى لأشخاص المسرحية، وقد توجد في هذه العروض محاولات ضعيفة للوصول مباشرة إلى الخرافات المسرحية وهي غالباً منوعة وحزينة يسير القوافل والمواكب المكللة بالزهور، وتظاهرات مسرحية أخرى ذات ذوق سقيم وغالباً ما يقاطع كل هذا القرقوز المقزز للنفس والبذيء، والفحش نقطة هامة في هذا المسرح، ما عدا الحالات التي تكون فيها النساء حاضرات، كما في المنازل الخاصة مثلاً، أمّا في المقاهي فإن العرض من الناحية الفاحشة لاحدود له، ولكن القاضي يتدخل أحياناً لحماية الأفراد من إدخالهم إلى الخشبة وأن يتعرضوا لسخرية الشعب..)([46]) ثم يمضي الكاتب فيروي بعض الحوادث التي حصلت في أثناء العرض نستدل منها أن هذا النوع من المسرح كان يستخدم كأداة نقد سياسيةٍ واجتماعيةٍ.

وسلمان قطاية أثبت هذا النص ليؤكد أن " قرقوز" كان مسرحاً، عاصر

([45]) ينظر ، لوقا اسكندر، الحركة الأدبية في [illegible] 1800–1918–ص75–76.

([46]) عن سلمان قطاية،"خيال الظل في [illegible]14.

نهضة مسرحية بريطانية وأنه استمد وقائعه من الحياة الاجتماعية والسياسية وأثّر في الجمهور بحال أو بآخر، بفصوله التي تناسب الحوادث والوقائع، وهذا ما يجعلنا نعتقد بأنه لم يكن مجرد نقلٍ عن العثمانين ويحدثنا سلمان قطاية في موضع آخر أن أول من اشتغل في هذا الفن هو شمس الدين بن محمد بن دانيال يوسف الخزاعي المولود عام 646هـ1438 م بأم الربيعين في الموصل لكن عندما هجم التتر على المشرق هاجر إلى القاهرة في عصر الملك الظاهر بيبرس، وكان في التاسعة عشر من عمره وفيها درس الطب، ثم اتخذ دكاناً يكلم به الناس، فسمي الحكيم شمس الدين" وقد عاش" ابن دانيال" في الأوساط الشعبية، وذاع صيته وانفق كل ما يجمعه على الكيف والمجون، وتوفي بالقاهرة عام 711 هـ،1211م وترك كتاب" طيف الخيال" وفيه ثلاث مسرحيات هي " طيف الخيال" و" عجيب وغريب" والمقيم والضائع اليتيم" ([47]).

–وخيال الظل من الناحية اللغوية منقلبة عن الأصل" ظل الخيال" وربما كانت هذه التسمية تركيزاً للانتباه على الأصل الذي ينعكس الظل عنه و(لخيال الظل) نمطان يختلف أحدهما عن الآخر اختلافاً يسيراً فأمّا أولهما: فهو عبارة عن منصة توضع قبالة رحبة من الرحبات وتكون هذه الرحبة بمثابة مكان النظارة، والمنصة بمثابة المسرح ولكنه ليس مسرحاً يؤدي إلى ما وراءه من حجرات، وإنما تستعرضه شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت، وبين المصباح والشاشة رسوم من الجلد تتحرك على قضبان فتظهر ظلال هذه الرسوم على الشاشة أمام الناس.

أمّا النمط الثاني فهو أكثر مرونة من الأول يستغني عن المصباح ويستبدله بنار توقد من القطن والزيت، أما الرسوم فيحرك كلا منها عودان من الخشب، والرسوم هي أشخاص المسرحية بأسمائها وأخلاقها وأزيائها، ولكنها لاتقوم بذاتها وإنما يحركها أفراد الفرقة، ويسبغون عليها الأوصاف، ويتحدثون على ألسنتها، ويستخلصون من العلاقات والأحداث العظة المطلوبة، وقد يتدخلون في سياق المسرحية سائلين أو مجيبين أو شارحين، ومعنى ذلك أنه تمثيل مباشر وغير مباشر في آن واحد.)([48]) نفهم من هذا التعريف أن خيال الظل أكثر شبهاً بالمسرح المعاصر المعتمد على منصة وممثلين وجمهور،والفارق بينهما أن الحديث في خيال الظل يجري على ألسنة شخوص مصنوعة من الورق المقوى

([47]) ينظر ، سلمان قطاية، المسرح العربي من أين وإلأى أين، ص60–61.

([48]) يونس عبد الحميد،" خيال الظل [illegible] ، كتاب العربي، الكتاب الثامن عشر، 15 يناير 1988–ص46.

بينما في المسرح تجري الأحاديث على ألسنة الأشخاص الممثلين.

وقد حاول سلمان قطاية دراسة بعض نصوص هذا الفن، خصوصاً أنه أكد وجود عناصر التمثيل وتوفرها فيه، فالنص والتمثيل والجمهور عناصر توفرت في العرض الفني([49])، ففي تحليله لبعض النصوص وجد أن هذه الفصول تقوم على نقدٍ اجتماعي يدل على أنها من تأليف محلي، خصوصاً أنها أظهرت المستعمر العثماني كما يراه الرجل الشعبي في بلادنا، إضافةً إلى أن كل فصل يبدأ بنغمة عود محددة، وهذا ما يزيده شبها بالمسرح العادي لجذب انتباه المتفرج، والحوار فيه سلس حوى مجموعةً من الأمثال الشعبية العريقة، كما أنه اعتمد على المفارقات في المواقف، وهذه المفارقات عادة متبعة في البلد الذي عرض فيها، إضافةً إلى أنه برأ هذا الفن من الكلمات البذيئة التي توفرت في نصوصه بل برر وجوده بأنه فن موجّه إلى الذكور، وأن الجنس موجود في معظم المؤلفات القصصية العربية،([50]) ويقصد سلمان قطاية أنه كان لوناً سائداً من ألوان العصر الأدبية.

–ولعل القضية الاجتماعية المتوفرة في نصوص " خيال الظل" لفتت نظر النقاد، ذلك أن عادل أبو شنب في دراسته لنص (الشحادون والحمام) وجد أنه قد قام بدوره كأي مسرح في التوعية والتعرية الاجتماعية، ولاحظ أن خيال الظل العربي السوري توفر فيه النضج التكنيكي، فالحوار وزع على الأشخاص بشكل يعبّر عن الأفكار بطريقةٍ سليمةٍ بما يتناسب مع تطور النص، وتركيب الشخصية، إضافةً إلى أنه تميز بالقصر ووجد أن مسرح " خيال الظل" استهان بالمكان والزمان تماماً كأحدث ما وصل إليه المسرح المعاصر، وركز على الأحداث وتتابعها. ووصفه بأنه اهتم بالجمهور وكتب من أجله، ليصل إلى حقيقة وهي أن مسرح "خيال الظل" يحمل رسالة يريد إيصالها إلى المتفرج إذ يقول:(إذا كانت رسالة المسرح شيئاً مثل هذا .. وإذا كانت أداة المسرح في التعبير والحوار والانتقال بالحادثة من مشهدٍ إلى آخر.. فأي شيء يمكن أن يكون" خيال الظل" غير المسرح إنه مسرح حقيقي إنه إرث مسرحي عربي. ([51]) فقد أضاف إلى توفر عناصر الفن المسرحي، رسالة المسرح الهادفة.

–وتحمس شريف خزندار للموضوع نفسه عندما درس اتجاهات المسرح في العالم الثالث فقال:(ونقصد بالعالم الثالث، تلك البلاد التي تختزن إرثاً ثقافياً غنياً

([49]) ينظر ، سلمان قطاية، المسرح العربي من أين وإلى أين، ص61–62.

([50]) ينظر، سلمان قطاية،" خيال الظل في [illegible] "ص17–18.

([51]) أبو شنب عادل،" مسرح عربي قديم سنة (1) نيسان 1974، ص31.

والتي خضعت خلال فترة من الزمن لأشكال ثقافية ذات أصول أجنبية وفي هذا المنظور فإنني أحد الذين يدافعون فيما يخص المسرح العربي، عن الطرح الذي يقول بأن المسرح العربي لم يولد في عام (1848) مع مارون النقاش، بل كانت هناك في الثقافة والحضارة العربيتين أشكال تعبيرية ثقافية، غير منقولة عن النموذج الغربي، لكنها مع ذلك تضاهيه، إن لم تكن أفضل منه، سواء كانت تلك الأشكال مغناة أو ملحنة أو راقصة وأحياناً محكية، شعرية أو شبه مسرحية)([52]).

–وقد قدم شريف خزندار، في مهرجانات متعددة عندما تسلم إدارة المركز الثقافي في مدينة (رن) فنوناً تقليدية جمع فيها بين مجموعة من أشكال الفنون الشعبية من ضمنها خيال الظل وهدفَ من وراء ذلك إلى تعريف الجمهور الغربي على ثقافاتٍ غير غربية، ولتكن هذه العروض حافزاً للأخذ بيدها وتنميتها من قبل الدول التي قدمتها([53]).

–أمّا الدكتور "أحمد زياد محبك" فقد قدّم دراسة أرخ فيها لهذا الفن نشأته وتطوره ثم انحساره عن الساحة العربية إلى أن وصلنا إلى أواسط القرن التاسع عشر فأعيد الاهتمام به، لكنه بقي محصوراً في دائرة المهتمين بالمسرح وقضايا الفلكلور، إضافةً إلى ذلك فقد عرّف بهذا الفن، طبيعته وأشكاله وآثاره ومن قام على خدمته، وأكد ارتباطه بالمجتمع والشعب، إذ يقول:(وما يلاحظ في "الكراكوز" هو جمهوره ومحترفوه، فلقد كان جمهوره على الأغلب من عامة الشعب كما كان محترفوه، ولم تكن ثقافة محترفيه لتزيد في شيء على ثقافة جمهوره، وإذا كان هذا قد جعله– من جهة– مرتبطاً بواقعه ارتباطاً صادقاً واصيلاً، يعبّر عن مشكلات الجماهير وقضاياها، فإنه قد جعله– من جهة ثانية– خارج تاريخ الأدب العربي الذي لم يعترف به ولم يحفظ شيئاً من نصوصه لسببٍ شكلي هو استخدام "الكراكوز" اللهجة العامية، على الرغم من الدور الكبير الذي كان له في التعبير عن الجماهير والتأثير فيها..)([54]) فواقعية المضمون كانت ذات حدين فقد نشرت هذا الفن بين الأوساط، ووجد فيها الشعب تسليةً فرّج فيها عن كربه، وكان أكثر الفنون قرباً منه، وتعبيراً عنه، وتمثيلاً له، وتأثيراً فيه إلا أن واقعية اللغة قضت على هذا الفن فلم يلقَ اهتمام الباحثين والدارسين، إلا أن القضية التي لانقاش فيها عند الناقد هي مسرحية خيال الظل إذ يقول (خيال الظل فن مسرحي متكامل، لاسبيل إلى إنكاره، فهو مثله مثل المسرح، يقوم على إخراج قصة ذات

([52]) خزندار، شريف،"اتجاهات المسرح في العالم الثالث"، ص19.

([53]) انظر ، قره شولي، عادل،" تحولات [illegible]

([54]) محبك" أحمد زياد" "خيال الظل" م[illegible]7 حزيران 1984

حبكة وشخصيات، فيقدّمها بالتمثيل من خلال الشخوص والحوار والفعل، بدلاً من سردها سرداً، وما يختلف به خيال الظل عن المسرح، هو اعتماده على الدمى بدلاً من البشر، أساساً في التمثيل)([55]).

– لكن إذا ما رحنا نبحث عن ذكرٍ لخيال الظل في كتاب" الظواهر المسرحية عند العرب" لمؤلفه علي عقلة عرسان، فإننا لانجد ذكراً له بدليل أن عرسان عدّ" خيال الظل" مسرحاً حقيقياً لاظاهرة مسرحية، ففي الوقت الذي ذكر فيه أبو شنب أن خيال الظل أنضج الظواهر المسرحية، ليثبت في نهاية دراسته أنه مسرح حقيقي، نجد عرسان قد علل عدم ذكره لهذا الفن في كتابه المذكور، بقوله: (لأنني أنظر إليهما– ويقصد خيال الظل وكراكوز– كشكلٍ من اشكال المسرح ذي التقنيات والأصول والأسس والمقومات عرفه العرب وطورا فيه، ويعود تاريخه عندهم لما قبل محمد بن دانيال الموصلي..)([56]).

–نخلص من ذلك كلّه، إلى أنّ أكثر النقاد، قد أكدوا أن العرب قد عرفوا شكلاً مسرحياً واحداً على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بمسرحيتها وهي" خيال الظل" لكن هذا المسرح لم يتطور، وبقي على حاله يعيش في الأوساط الشعبية إلى أن استتر، ولم يصمد أمام الصيغة المسرحية الحديثة.

ب–ظواهر مسرحية عند العرب: ولم يكتفِ النقاد المسرحيون، بما اقره بعضهم من أن خيال الظل مسرح حقيقي، بل عادوا إلى التراث يعيدون قراءته من جديد بهدف استجلاء الظواهر المسرحية الكامنة فيه، التي لم تسنح لها الفرصة لتنمو وتتطور ولعل الدراسة التي قدّمها "علي عقلة عرسان" وإن لم تكن المحاولة الأولى لكنها تعدّ المرتكز الأساس لهذه القضية، إذ رحل إلى التراث العربي، محاولاً تلمس أشكال التعبير الفني في الأدب، والحياة العربية في الجاهلية والإسلام، منطلقاً من البحث عن جذورٍ لمسرح عربي.

–وهذا البحث الذي قام به عرسان لم يكن ناتجاً عن شعور بالنقص حيال المسرح الأوروبي وماوصلت إليه الحضارة المسرحية الغربية من تنوع وازدهار، وقد قدّم مسوغات لبحثه فقال:(وقد قصدت من محاولة التماس هذه المقومات وإعادة تلخيصها إلى الدخول في ضوئها، إلى تحديد الإطار الذي يمكن أن أضعه للظاهرة المسرحية عند العرب، والذي في ضوئه سأحاول الإجابة على سؤال مفاده: هل لدينا نحن العرب ظاهرة مسرحية كما لدى الشعوب الأخرى؟

([55]) المصدر السابق، ص75.

([56]) عرسان، علي عقلة، الظواهر المس .68ا

ولايدفعني إلى بحث هذا الموضوع إحساس بنقص ما عند العرب، أريد أن أجتهد في خلق المعاذير واصطناع الحوادث والمواقف لسده، فما يعيبنا أبداً أن ينقصنا مظهر حضاري، لأننا ملكنا حضارة سدت ثغرات كثيرة وكبيرة في حضارات الأمم، أعطت ولايضيرها أن تأخذ)([57]) لقد عاد إلى التراث العربي للبحث عن ظواهر مسرحية فيه بهدف استنباتها، منطلقاً إلى رؤية تأصيلية، وداعياً إلى استلهام التراث العربي في مرحلة البحث عن خصوصية للمسرح العربي، وذلك عن طريق الاستفادة مما وجد في حياتنا وتراثنا وأدبنا من خصوصية فنية.

وقد رصد عرسان مجموعة من الظواهر المسرحية، التي لاتنتمي إلا إلى العالم العربي، ذلك أن عرسان آمن بأن (لكل شعب اسلوبه في التعبير والتوصيل والفرجه، في التأثر والتأثير والنقل، وفي الوصول إلى المتعة والمعرفة، وليس للفن قوانين العلم الصارمة التي لايختلف عليها اثنان في العالم) ([58])...

فالإنسان العربي له شخصية مستقلة، وتجربة خاصة، وحياة متميزة، فخصوصيته التي تمتع بها جعلت له اسلوباً خاصاً، في تعامله ورؤيته للموجودات، وفي التعبير والتوصيل، والفرجه والاستمتاع.

–وانطلق عرسان في تحليله للعناصر المسرحية، من مقومات الظواهر المسرحية التي نشأت عند الشعوب القديمة(الفرعونية، اليونانية، اليابانية) وإلى بدايات مسرحية أحدث عصراً من تلك، ووجد أن الرقص والغناء والموسيقى هي مقومات الظاهرة المسرحية([59])، إضافة إلى العرض الذي كان كجزء من طقس ديني، والموضوع . –كما يرى– كان هامشياً إذ ما قيس في العرض إلى الشعر والغناء والحركة، وراح يطبق هذه المقومات على الظاهرة المسرحية العربية، وينظر في خلاصتها الفنية ومدى انطباقها على المسرح، ويستجلي الظواهر المسرحية، ويقارنها بالظواهر الأخرى ويسير بها إلى أن تتطور وتتكامل لتحقق العنصر الأساس الذي اعتمده وهو العرض أو الفرجة، فمن فئة المندرين، إلى فئة القصاصين، وأصحاب الحكاية، وأهل المقامات، إلى مسرحية الرؤيا في الإسراء والمعراج، ورحلات المتصوفة إلى حلقات الذكر الصوفية ثم الاحتفلات الجماهيرية المتنوعة مثل عاشوراء والتعزية، احتفالات المولد النبوي والسيارة وموسم جمعة برزة، أو خميس المشايخ وأعياد النيروز والقصاصين الشعبين

([57]) المصدر السابق ،ص28.

([58]) المصدر السابق ،ص29.

([59]) ينظر، المصدر السابق، ص26.

والكرك أو الكرج.

–وكما أكد عرسان وجود الظاهرة المسرحية في التراث العربي، فقد أكد أنها لم تتطور، ووقفت عند حدٍ معينٍ، فهو يقول:(نعم نحن العرب لدينا ظاهرة مسرحية كما لدى الشعوب الأخرى، لكنها لم تتطور كما حدث لبدايات ظاهرة المسرح في اليونان، التي شكلت بعد تطورها المسرحية اليونانية من تراجيديا وكوميديا وأصبحت الآن، الشكل الدرامي العالمي، وإنما وقفت عند حدٍ، شأنها في ذلك شأن الظاهرة المسرحية في مصر الفرعونية والهند واليابان والصين، بل ربما تقدّمت عن تلك في بعض الأشكال)([60]).

لكن مايؤخذ على عرسان في التقاطه الظاهرة المسرحية أنه احتكم إلى المسرح الغربي، إضافة إلى أن فكرة المسرح قد سيطرت عليه، فإذا به يحول تراثنا كله إلى مسرحه، فحسبه أن تتوافر في العمل الأدبي أحداث التأثير، والآداء الغنائي والحركة، والأداة المستعملة والزمان والمكان حتى نسميه مسرحاً،سواء أكان هذا في القصة أم في الشعر أم في المقالة.

–ولا اختلاف بين الظواهر المسرحية التي التقطها عرسان في التراث العربي والظواهر التي أشار إليها نقاد آخرون، فسلمان قطاية الذي أحرز السبق في هذا المجال، انطلق من فكرة أن التمثيل هو الشرط الأساس في المسرح ([61])، ولا يمكن الاستغناء عنه بحال من الأحوال،وعاد إلى التراث انطلاقاً من هذه الظاهرة للبحث عن أشكال مسرحية فيه.

–ويمكن أن ندرج ضمن ذلك، ما أطلق عليه" سليمان الأحمد" (المسرحية الطبيعية) إذ رأى –بعد استعراضه بعض الآراء في تعليل عدم ظهور المسرح العربي– أن جميع العوائق والموانع التي فسرت هذا الأمر، غير كافيةٍ لتبرير عدم ظهوره، ويقصد بذلك المسرح حسب الصيغة الغربية، كما يستدل من مجمل حديثه لذا فقد رأى أن عدم إحساس العرب بضرورة المسرح، يعود لحياتهم التي كانت – في الغالب–يسيطر عليها لون من المسرحية فلم يسعوا إلى هذا الفن، رغم استعدادهم لإبداعه– كما يرى– فهذه المسرحية الطبيعية تفسر تأخر ظهور المسرح لديهم.([62]).

–ولام الناقد" عبد الفتاح رواس قلعه جي " الدارس العربي عندما سارع إلى نفي

([60]) المصدر السابق، ص28–29.

([61]) ينظر، قطاية سلمان، المسرح العر[illegible] 47،

([62]) ينظر ، الأحمد ، سليمان أحمد،" د[illegible] لمعاصر، ص35–36.

أي شكل مسرحي عربي، بعد أن أطلع على النصوص الشعرية والنثرية، وحاول أن يبحث فيها عن مسرح شبيه بالمسرح الاغريقي، ثم دعا، من خلال رؤية كلية شاملة– إلى التمثل بما قام به النحاة العرب، عندما انطلقوا من الأثر الأدبي (المروي والمدّون) ليصلوا إلى ضوابط اللغة العربية وقواعدها([63]).

–وهكذا فإنّ هذه المسرحية، التي إطارها الفنون الشعبية، وأشكال التعبير الموروثة، العميقة الأثر في وجدان الأمة، والتي عدّت ظواهر مسرحية، يجب ألا ينظر إليها، كأشكالٍ مسرحية، بقرب موقعها من الصيغة المسرحية الغربية أو بعدها عنه، فليس المهم أن نقدم اعتذاراً أمام الغرب لعدم وجود مسرح عربي حسب تلك الصيغة، أو نقدم المبررات التي حالت بين العرب وبين إيجاد هذا المسرح، بل كان حرياً بالنقاد والباحثين العرب، أن ينظروا إلى هذه الظواهر كجزء من الحضارة العربية، التي تتسم بملامح ومواصفات خاصة بها، أي النظر إليها، على أنها إبداعات فنية خاصة بالحضارة العربية، ولعل هذا تماماً ما أكده الناقد "أحمد زياد محبك" وأضاف (أن الحكواتي والقصاص، ورقص السماح، وبعض الرقصات الشعبية، وصندوق الدنيا، وخيال الظل، والأراجوز، وتمثل مصرح الحسين ظواهر فنية عربية، نبعت من واقع مجتمعنا العربي في عهد من العهود، فمثلته، وحملت طوابعه، وقد أعطاها مبدعوها اسماءها فحملتها كمصطلحات عربية، دخلت بها التاريخ، وهي ذات خصائص فنية تنبع فيها بالذات ونخطيء إذا نحن قسناها بمفهوم المسرح، لأنها من طبيعة غير طبيعته، وليس ثمة مسوغ لهذا القياس)([64]).

–والحقيقة إننا نؤيد رأي الناقد بأن هذه الفنون ذات خصائص فنية تنتمي إلى المجتمع العربي وتمثله، لكننا لسنا مع قوله : إنها لاتنتمي إلى المسرح لأنها من طبيعة غير طبيعته، ذلك لأن محبك جعل المسرح الغربي المتطور عن الصيغة الآرسطية هو المقياس، لكن لكل شعبٍ طريقة في التعبير عن أفكاره وآماله وآلامه، ولكل شعب تقاليده وعاداته في التعبير عن حاجاته ومن ثم فلكل شعب مسرحه الخاص به والمنتمي إلى بيئته وواقعه.

–إذن فإن الكاتب المسرحي، لم يبحث في التراث عن جذور مسرحية، لشعورٍ بنقصٍ أو بدافعٍ من وطنيته وقوميته ليؤكد أن الحضارة العربية قد فاقت كل الحضارات ولايعقل أن تكون قد افتقدت هذا الفن، وإنما عاد إلى التراث لاستنبات الظواهر المسرحية الموجودة فيه، أملاً منه أن تساهم مع عوامل أخرى،

([63]) ينظر ، قلعه جي، عبد الفتاح رواد [illegible] 120

([64]) محبك، أحمد زياد،" العرب والمسر

في تأسيس نظريةٍ ثقافيةٍ عربية يستند إليها مسرحنا العربي في الوصول إلى مسرح عربي قلباً وقالباً.

–فالعودة إلى التراث، هي الخصوصية التي يحملها مسرحنا، والتي سيكون لها دور فعّال في تأصيل المسرح العربي، وإعطائه– في الوقت نفسه– صفة الحداثة إذ لاحداثة حقيقية إلا في الارتباط بالتراث .

2- تأصيل المسرح العربي :

لقد عانى المسرح في سورية . شأنه شآن المسرح في البلدان العربية . من التقليد والتعريب، ومن التبعية للمسرح الغربي المتطور، فما أن انحسرت تجربة " أبو خليل القباني " ومحاولته في تأسيس مسرح عربي أصيل، حتى شغلت الساحة العربية تجارب مسرحية غريبة عن الثقافة العربية، نتيجة الانفتاح على الثقافة الغربية، فالتبعية السياسية والاقتصادية التي شهدتها البلاد العربية، رافقها انبهار بالثقافة الغربية امتد على ما يقارب قرناً من الزمن، أهمل المسرح العربي خلالها الفنون الشعبية وصور التمثيل الماثلة في تراثنا، حتى كادت هذه الفنون أن تندثر، وخشي على ثقافتنا أن تنقطع عن جذورها، لنصبح بلا تقاليد فنية موروثة، وبلا أصول مسرحية، نستمد من غيرنا، وخصوصاً من الحضارة الغربية، كل شيء ليفضي ذلك كله في النهاية للقضاء على الروح الإبداعية للفن عند العرب، والمتميزة عن سواها لدى الشعوب والأمم الأخرى .

وعلى الرغم من كل التجارب المسرحية العربية، إلا أن المسرح العربي لم يخرج حتى الآن من دائرة التبعية للمسرح الغربي، لكن بدأت تظهر جهود ملحوظة، للخروج من دائرة الهيمنة للمسرح الغربي، فما أن انتظمت مسيرة المسرح القومي في سورية، في أوائل الستينيات من هذا القرن، والمسارح الرسمية الأخرى، ورعت الدولة الحركة المسرحية وساندتها، حتى شهدت سورية نهضة مسرحية، مثلت الولادة الثانية للمسرح في سورية، ذلك أن الولادة الأولى كانت على يد الرائد المسرحي السوري، " أبو خليل القباني " في النصف الثاني من القرن المنصرم .

– وولادة المسرح في سورية في بداية الستينيات، لم تكن ولادة قطرية محلية، بل كانت ثمرة من ثمار الوحدة بين سورية ومصر، أي إنه ولد تحت رايات المد القومي العربي، لذا فلا يمكن أن يستمر في التبعية والتقليد، ولا يمكن أن يرضى عن هويته بديلاً .

– إنّ المسرح في سورية، ما زال يعدّ في طور التأسيس ([65]) ولم يتخط البدايات الأولى على الرغم من إحرازه نوعاً من البراءة بأنه بدأ يسير على الدرب الصحيح، إلا أن هذا الدرب لم يزل طويلاً ومتشعباً، يتلمس دواعي نهوضه بين ركام من العقبات، أقلها – في رأي بعض الدارسين – عدم اعتماده على إرث مسرحي غني ينير له الطريق .

– إلا أنّ اطراد البحوث وتعددها، تلك التي حاولت إثبات معرفة العرب قديماً لأشكال من المسرح، أدت بدورها إلى تضمين مسرحنا العربي المعاصر لهذه الأشكال المسرحية التراثية، والاستفادة منها شكلاً ومضموناً بغية الوصول إلى المسرح العربي ذي الخصوصية المتميزة .

– لكن التخطيط لمستقبل المسرح العربي أدى إلى تباين في الآراء، فهل يقنع بالأخذ عن المسرح الغربي المتطور عن المسرح الإغريقي، ويصبغه بصبغة عربية، أو يطمح بالوصول إلى مسرح عربي عن طريق الاعتماد على استلهام الظواهر المسرحية العربية، والأسس الاحتفالية ؟

– لقد تتالت الدراسات وتنوعت، وأخذت الأصوات العربية تدعو إلى الانفلات من التبعية للمسرح الغربي، إلا أنّ هذه الدعوات لم تكن تؤكد الانفصال التام عما توصل إليه المسرح الغربي، لكنها كانت تملك رؤية حضارية تقدمية، عندما دعت إلى المثاقفة والمزاوجة، شرط أن نحقق أصالتنا الفنية، أن نأخذ من الحضارة الإنسانية التي هي ملك لكل الشعوب، وأن نعطيها، نتأثر بها ونؤثر فيها، ولن يتم ذلك إلا عن طريق الاعتماد على تراثنا العربي، واستلهام الظواهر المسرحية فيه، مع الانبثاق عن الواقع العربي المعيش .

آ – التأصيل الذي اعتمد على التراث :

كان لحرب حزيران تأثير كبير في العودة إلى التراث والاهتمام به، إذ أن التراث يشكل إحدى مقومات الأمة الأساس، ومما يلاحظ أن أهم الدراسات حول التراث قد ظهرت بعد حزيران (1967)، عندما وجد رواد المسرح أنفسهم مضطرين للعودة إليه، بقصد الكشف عن روح الأصالة في أمتنا، لإبراز رفضهم للفكر الاستعماري الذي سعى إلى محو مقومات الشخصية العربية .

– وتجسدت محاولة المسرحيين العرب، في مشروع مسرح مستقبلي، عن طريق استلهام الظواهر الفنية، والموروث الشعبي، والإسقاط التاريخي كبديل عن

([65]) ينظر ، أبو هيف ، عبد الله ، التأ

التبعية والتشتت، فكانت دعوة يوسف ادريس (1964) إلى مسرح السامر، ودعوة توفيق الحكيم (1966– 1967) إلى " قالبنا المسرحي " وعلي الراعي إلى مسرح الفرجة، وسعد الله ونوس إلى المسرح المفتوح، أو مسرح التسييس، وعبد الكريم برشيد إلى المسرح الاحتفالي، وفرقة الحكواتي إلى المسرح الحكواتي الشعبي .

وتكمن أهمية هذه الدعوات في أنها تعتمد على التراث الأدبي العربي، وعلى الأشكال الفنية الشعبية، وتمتد لتشمل العرض المسرحي، وبناء المسرح، وأسلوب الأداء التمثيلي والعلاقة بين المسرح والجمهور، وتعالج نماذج متعددة من التراث من أجل تطويرها، في محاولة لوضع نظرية جديدة في الدراما العربية، تنبع من العقلية العربية، وتنطلق من الجذور الحضارية للأمة العربية، باختصار إنها نظرية في تأصيل المسرح العربي .

وتأصيل المسرح يعني إبداع مسرح يعبر 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 الخاصة، التي تميزه بوصفه مسرحاً عربياً ؛ فللعربي طريقة في التفكير، وأسلوب في التعامل مع الموجودات، وذلك يعود إلى طبيعته المتميزة، والمنبثقة عن بيئته، ومعتقداته، وظروفه التاريخية والحضارية، وتراثه الفكري والأدبي، ومجموعة المعطيات التي ساهمت في تكوينه الفكري .

– لذا فقد راح الناقد المسرحي العربي يفسر ابتعاد الجمهور عن المسرح، ويعلله ؛ إذ وجد أن تقليد الأشكال المسرحية الغربية، وبنية المسرحيات الدرامية، التي لا تحمل خصوصيتنا العربية، قد تكون سبباً في هذا الانفصال، وقد تكون سبباً في عدم تحقيق وظيفة المسرح الأساس وهي عملية التوصيل بفرعيه التوجيهي والترفيهي .

– وأدرك المسرحيون العرب ضرورة ربط الظاهرة المسرحية بالمجتمع العربي، وتعبيرها عنه، وتكوينها ظاهرة فنية تحمل سمات المجتمع العربي، وتمثل هويته، في اللغة والتاريخ والتكوين الفكري والحضاري والروحي، لذا فقد رفعوا شعارهم في المعركة التأصيلية نكون أو لا نكون .

فقد رأى بعض الدارسين، وعلى امتداد الوطن العربي، أن العودة إلى الأصول العربية هي السبيل الأمثل لتحقيق صيغة عربية للمسرح، وميزة هذه المحاولات أنها استندت إلى الأشكال التراثية العربية، في محاولة للابتعاد عن

الصيغة الغربية مثل المقامات، التعزية، السماح، وحفلات الذكر، وكركوز أو خيال الظل، وسلطان الطلبة ومسرح البساط، والمسرح الإخباري، وسلطان العجائب و ...

– وقد خص قطابة هذا الاتجاه ببحوث جمعها في كتابين (المسرح العربي من أين وإلى أين) و (نصوص من خيال الظل) ([66])

وانطلق في دراسته تلك من رؤية قومية، عندما قدم آراءه التأصيلية، معتمداً على تجارب المسرح المغربي العربي، وركز على نقاط محددة في عملية التأصيل :

(1– الاعتماد على نبش التراث العربي ودراسته عملياً .

2– الالتصاق بالشعب والأخذ منه .

3– الاتجاه نحو المسرح الكامل (التام) أي الذي يجمع كل الفنون المسرحية .

4– الذهاب إلى الشعب حيث هو في القرى والمدن الصغيرة.

5– البحث الدائم عن وجوه تعبيرية جديدة .

6– الاعتماد على الواقع في الاستلهام .

7– الاكتفاء بالعناصر التقنية الأوروبية)([67])

لقد دعا قطاية إلى التنقيب في التراث، واستلهام ما يكتنزه من طاقات وظواهر مسرحية لتضمين المسرح العربي، مع التركيز على الواقع والانطلاق منه،

إن عملية التأصيل كانت الهم الذي أرق قطاية، خلال مسيرته المسرحية التنظيرية، إذ قدّم محاولات جادة، إلا أن هذه المحاولات، لم تبتعد عن صورة المسرح الغربي، فقد وجد أن الخصائص الفنية، التي تتألف منها الظواهر التي ستكون الخطوة الأولى في عملية التأصيل هي :

1– إن الكلمة وخاصة الكلمة الشعرية تلعب دوراً هاماً في كل هذه الأشكال .

2– أنها ملتصقة بالمجتمع التصاقاً تاماً .

3– نجد فيها كل عناصر الفنون المسرحية، فهي مثل أغلب الفنون الشعبية من المسرح التام .

4– نجد فيه العنصر الذي نجده في فن الرقص (أرابيسك) العربي وفي

([66]) قطاية ، سلمان ، " نصوص من خيال الظل " ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1977.

([67]) قطاية ، سليمان ، " المسرح العربي 8.

الموسيقى العربية أيضاً عامل أول مستمر بشكل إيقاعي شبه هندسي وآخر يتأتى معه أو جانبه ويستمر صعوداً أوهبوطاً فيعطي صبغة اللون وأصالته([68]) ....فعلى الرغم من كل دعواته، فقد كان يعوم في دائرة التبعية للمسرح الغربي، واتكأ عليه في تحديد ماهية المسرح شكلاً ومضموناً، ولم يستطع الانفلات الكامل منه، شأنه شأن أكثر المنظرين المسرحيين .

–أما " علي عقلة عرسان " فقد بذل جهوداً واضحة ومثمرة، في استكشاف الظواهر المسرحية عند العرب، إلا أنه لم يحاول من الناحية العملية تطبيق هذه الظواهر في المسرح، لكنه وضعها بين يدي المسرحي العربي، لاختيار ما يراه صالحاً، لتأسيس البنية الدرامية العربية،اضافةً إلى أنه وضع بعض الطروحات التنظيرية في عملية التأصيل، فتجلت جهوده في الدعوة إلى :

1– تأليف النص بتقنيات وأدبيات غنية، تأخذ الروح العربية في كل ذلك مداها .

2– بناء وتكوين دار العرض المسرحية العربية .

3– تآلف وتفاعل وانسجام المتفرجين والمؤدين والمبدعين في إطار فني يحمل خصوصية العرض والفرجة العربيتين ([69]) لقد اكتملت الدعوة التنظيرية – عند عرسان – فقد انطلق في تأصيله من الاستفادة من كل ما هو موجود في حياتنا وتراثنا وأدبنا وما تميز بخصوصية فنية .

– إلا أن عرسان لم يطالب بهجر الشكل الغربي، بل رأى أنه لا بد من الاتكاء عليه والمشي قدماً في طريق التجريب، الذي سيحقق لنا ما نصبو إليه فهو يقول : (ولا أرى أن نهجر الشكل العالمي المتعارف عليه اليوم للمسرحية لنحقق ما يمكن أن يكون الشكل العربي الخاص، ولا أزعم أيضاً أننا لا يمكن أن نحمل خصوصية ما ونحن ننسكب بكل دفق الحياة ودفق الإبداع في ذلك الشكل العالمي للمسرحية، بل أدعو إلى الاستفادة مما هو موجود في حياتنا وتراثنا وأدبنا وموروثنا من خصوصية فنية، وإلى التجريب بعقل مفتوح في اتجاهات تأصيل وتطوير وتحقيق خصوصية تامة . في الوقت الذي نحقق فيه وجوداً ملموساً ومتطوراً في الإطار العالمي للبنية المسرحية .

وأزعم أن ما لدينا من مناهل في التراث والحياة، دينية ودنيوية، يمكنها أن تمنحنا روحاً مسرحياً خاصاً، وحيوية في التواصل، وانعتاقاً في الإبداع والتأثير

([68]) المصدر السابق ، ص 68

([69]) عرسان ، علي عقلة ، الظواهر اله

والتأثر) ([70]) فعملية التأصيل عند عرسان تكون بالإتكاء على المسرح الغربي، والانفتاح على المسرحة الأوروبية، والانفتاح على التجريب، مع الاعتماد الكلي على موروثنا وواقعنا، عندها يمكن أن نقطع مراحل في تأصيل المسرح العربي.

– ولمّا كان التنظير وحده لا يكفي في عملية التأصيل المسرحي، فقد اتخذ نقادنا من الممارسات العملية . التي سعت جاهدة، في سبيل تأصيل المسرح العربي موقفاً إيجابياً، إذ عدّ " خالد محي الدين البرادعي " أن عز الدين المدني من الرواد في خلق وإبداع مسرح عربي، ذلك لأن " المدني " انطلق من طبيعة التكوين العربي، ووجد ما يلائمها من الإبداع عن طريق استخدام التراث واستلهامه في أعماله كلها . ودعا إلى إنشاء المسرح العربي دون الوقوف عل التقنيات المسرحية السائدة في الغرب، إضافة إلى أن تنقيبه في التراث كان قائماً على اختيار ما كان صالحاً للصياغة الدرامية " فكانت محاولته خطوة عملية في بناء مسرح عربي قلباً وقالباً([71]).

– ورأى محمد عزام، في تجربة المسرح الاحتفالي طموحاً كبيراً، في البحث عن شكل مسرحي متميز، أو لنقل هوية للمسرح العربي، ورد جذور المسرح الاحتفالي إلى التراث والمعاصرة وذلك عندما دعا إلى الاستفادة مما نملك من إرث شعبي وثقافي مع الاستفادة مما هوعالمي، يقول : (فقد كانت في التراث العربي أشكال مسرحية يمكن أن تتطور، فتساهم في تأصيل مسرح عربي، يعتمد على نفسه، بدل الجري وراء المذاهب الأوروبية المتجددة، والمقطوعة الصلة بأرضنا وظروفنا ونجد في المقامات والتعازي ورقص السماح، .. اشكالاً أولية يمكن أن تفيد كثيراً في البحث عن هوية للمسرح العربي المعاصر، بعد أن عاش طويلاً على فتات موائد المسرح العالمي، ونحن بهذا لا نريد للمسرح العربي أن يتقوقع على نفسه، بل نريد أن تكون له خصوصيته وسماته الواضحة، بدلاً من أن يظل نسخاً بالكربون عن المسرح العالمي، وهذا لا يجعله يقطع الصلة بالمسرح العالمي، وإنما هو منفتح على التراث والمعاصرة، ينهل من كليهما ما يجعله أقدر على الاستيعاب والتمثل والعطاء([72])

ويرى عزام أن تجربة عبد الكريم برشيد كانت متعددة المناهل، فهو لم يكتف بالاستفادة من الجذور الشعبية والعودة إليها مباشرة . وإنما استفاد من مطوري هذه

([70]) المصدر السابق ، ص 7–8 .

([71]) ينظر ، البرادعي ، خالد محي الدين ، خصوصية المسرح العربي ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، 1986 –ص 359 –361

([72]) عزام ، محمد ، المسرح المغربي ، ق ، 1978 ، ص 167 – 168 .

الأصول التراثية من رجال المسرح، وهذا عمل إيجابي ذو حدين فهو يؤدي إلى انضاج تجربته، وجمع الشتات العربي التراثي، أضف إلى ذلك أن " برشيد" جمع بين المحلية والعالمية في مسرحه ذلك عندما استفاد من تجربة المسرح الغربي، كالمسرح الملحمي ومسرح اللامعقول والمسرح الجديد .

– لكن مما يلاحظ أن محمد عزام، خشي على تجربة برشيد من التفكك والتشتت لأن توسيع الجهود – كما يرى – يؤدي إلى تنوع الآراء وتناقضها، ذلك أن جهود عبد الكريم برشيد، على مستوى الممارسة والتنظير – قد راقت لكثير من المهتمين بهذا الفن، فانضموا إلى المؤسس الأول، وكونوا جماعة المسرح الاحتفالي .([73]) لكن نلاحظ أن تنوع الآراء، وتناقضها يؤدي إلى إغناء العمل المسرحي، وتطوره، واستمراره وعدم جدبه بالاعتماد على جهود فردية واحدة .

المهم عند جماعة المسرح الاحتفالي، أنه اكتمل التطابق بين التنظير والممارسة العملية، وهذا ما قل وجوده عند الكاتب المسرحي السوري .

ب ـ التأصيل الذي اعتمد على الواقع :

لابد أن نشير إلى أن التأصيل الذي اعتمد على التراث، لم ينفصل عن الواقع، ولم يبتعد عنه، ولم يدعُ ناقد إلى تمثل الظواهر المسرحية وتضمينها، إلا من خلال التصاقها بالواقع المعيش، ولكن فصلنا هنا بين هذين الجانبين، التراث والواقع، للدراسة والتوضيح .

– فالبحث عن هوية للمسرح العربي، جعلت المبدعين يلتفتون إلى الواقع، ويؤكدون تمثله، والانطلاق منه في العملية المسرحية، وأول ما يطالعنا في هذا المجال دعوة سعد الله ونوس إلى المسرح المفتوح، ففي البيانات التي قدمها لتأسيس مسرح عربي جديد، تلك التي عدها فروضاً للبحث عن مسرح عربي أصيل، يعي دوره في بيئته، أكد أهمية إتمام العملية التنظيرية بممارسة فعلية للعمل المسرحي([74])

– وقد بدأ ونوس في المسرح الجديد بالجمهور، إذ رأى أن المسرح ظاهرة اجتماعية والجمهور عنصر أساس فيها، وعندما نريد أن نتوجه إليه لابد من الانطلاق من واقعه . ولتعميق الرؤيا أكثر، والاستعانة بالواقع في توثيق الصلة بين المسرح والجمهور.طالب ونوس بتحديد نوعية الجمهور، هويته، تركيبه

([73]) ينظر ، المصدر السابق ، ص 178

([74]) ينظر ، ونوس سعد الله ، " بيانات 5 ،

الاجتماعي والظروف الثقافية التي تحيطه، عندها يمكن للمسرحي أن يتخذ الموقف الفكري والاجتماعي الذي سيملي مضمون الأعمال والأفكار التي يراد طرحها أو التبشير بها.

ويضيف ونوس أننا ما دمنا قد انطلقنا من الجمهور، أوبالأحرى من الطبقات الكادحة من الشعب، وحددنا المضامين بعد دراسة نفسية وعقلية المتلقي تبقى قضية هامة وهي قضية التوصيل، ويكون ذلك عن طريق طرح مشاكل هذا الجمهور والبت في قضاياه، والإدلاء بالآراء المنطلقة من هذه القضايا وسكبها في مواقف متسلسلة، متداخلة لتندمج وتشكل (الظاهرة المسرحية) .

وغاية المسرح عند ونوس تنمية الوعي وتعميق إدراك الناس بمصيرهم المشترك ومشاكلهم، وقدرهم الاجتماعي، من خلال الانطلاق من الواقع وتعميق الارتباط بين المسرح وواقع الجماهير عن طريق تحقيق متطلبات الجماهير الاجتماعية والسياسية فالبحث عن خصائص المسرح ينبع من البحث عن خصائص الجمهور .

– ومن هذا التصور الذي طرحه ونوس، وجد أننا نستطيع أن نعي ذاتنا وأن ننطلق من واقعنا عن طريق المعايشة والاحتكاك ووعي حاجات الواقع وذات المواطن . عندها – كما يرى – سيولد الحوار، وستولد المواقف، وستولد صيغ جديدة([75]) وهكذا فقد وضع ونوس اللبنة الأولى في تأسيس المسرح العربي وتأصيله، عندما جعل الانطلاق منه واقع الجماهير هو الأساس .

–وإذا كان الانطلاق من الواقع، هو القضية الأهم عند " ونوس " في تأصيل المسرح العربي، فقد جعل " سلمان قطاية " الالتصاق بالشعب والانطلاق بنداً من الأسس المطروحة في سبيل خلق فن مسرحي عربي أصيل([76])

_ أمّا علي عقلة عرسان فقد دعا في مسرح الأصالة العربية، إلى تأليف النص بتقنيات وأدبيات وفنية تأخذ الروح العربية في ذلك مداها، ولعل عرسان قصد بالروح العربية استلهام التراث واستمداد كل مايثري في مقومات الأصالة، للوصول إلى الخصوصية العربية، إضافة إلى ما قام المسرح عليه من واقعية، إذ يقول : الدعوة إلى استلهام التراث ينطوي على تعلق بخصوصية عربية (والبحث عن تلك الخصوصية ليس في المضمون والمعالجة وتناول الحوادث والشخوص وتصوير البيئة في المسرح فقط . فذلك مبذول وموجود، ومنه وبه يكتسب مسرحنا

([75]) ينظر المصدر السابق ، ص 6–17

([76]) ينظر ، قطاية سلمان ، " المسرح ، ص 68

العربي المعاصر اسمه وسمته وهويته ([77]).

– وجعل فرحان بلبل الواقع نقطة ارتكاز، للانطلاق إلى الواقع العربي القومي عندما طالب الكاتب المسرحي بأن يجعل مسرحه جماهيرياً، خادماً للقضية العربية، فهو يقول : (وحينما يتجه الكتّاب العرب نحو الجمهور في كل قطر عربي، فسوف يخلقون المسرح العربي الحقيقي، فالجمهور العربي في كل أقطاره واحد، قد تختلف بعض قضاياه الصغيرة أوالكبيرة عن بعضها، لكن قضاياه الأساسية واحدة، وهذا ما يجعل الأشكال المسرحية العربية تكتسب سمات مشتركة)([78])، فعندما ننطلق من الواقع المحلي القطري للجماهير، نكون قد عبرنا إلى الجمهور العربي في كل الأقطار العربية، فالقضايا الأساسية واحدة، والعدو واحد، ولا اختلاف إلا في بعض القضايا الجزئية الصغيرة .

– إذن فقد جعل المنظرون المسرحيون، الانطلاق من الواقع، والتأثير في الجماهير والتأثر بها، أحد سمات المسرح العربي المؤصل، وعدّت ركيزة أضيفت إلى الاتكاء على التراث، ولم يكتفوا بذلك بل استمروا بدعواتهم، وممارساتهم التي هدفت إلى إيجاد الهوية العربية للمسرح العربي .

أ – التأصيل الذي اعتمد على التجريب :

يبدو أن الناقد والفنان المسرحي، قد استهوته عملية التجريب، في سبيل الوصول إلى صيغة مسرحية جديدة، لكن هل يعني ذلك أن كل تجريب قد سعى إلى التأصيل ؟

– كل ما يهمنا في هذه القضية بالذات التجريب الذي هدف إلى التأصيل، ويعني التجريب هنا : السعي الحثيث والمستمر في سبيل الخروج من دائرة التطهير الأرسطي، على الصعيد النصي والشكلي، وذلك عن طريق استلهام التراث والانطلاق من الواقع المعيش، وتجاوزهما في سبيل الوصول التدريجي إلى صيغة مسرحية تحمل سمات الإنسان العربي، وتعبر عن واقعه .

– فسعد الله ونوس طالب المسرح بأن ينطلق من واقع الجماهير، وأن يحقق أعلى درجة من الاتصال به، والتأثير فيه، وجد أن لا بد من القيام ببحث جاد للوصول إلى أسلوب ولغة وشكل، ولن يتم ذلك إلا طريق تجريب أشكال قد تكون معروفة، أو إبداع أشكال خاصة، المهم، أن نجرب بهدف الوصول إلى ما نصبو

([77]) عرسان ، علي عقلة ، الظواهر [illegible] 7

([78]) بلبل فرحان ، المسرح العربي المعا [illegible] ص 198– 199

إليه، عن طريق الممارسة العملية لا التنظيرية .

– وعندما عالج " رياض عصمت " قضية التأصيل والابتعاد عن الاتباع والتقليد وجد أن الحل يكمن في أن (مسرحنا العربي من شأنه أن يعالج هموم ورؤى مجتمعنا العربي، ومن شأنه أن يعيد تمثل روح التراث، والمخيلة الإبداعية للأمة، ولكن في فن يغتني بالتجريب وصهر تجارب الآخرين في تجربتنا الفنية الخاصة، عندما يحقق مسرحنا العربي ذلك، يأخذ لا شكلاً واحداً متميزاً . بل أشكالاً ومدارس لا حصر لها، تحتل مكانها اللائق بين المسارح العالمية، إنه بحث عن الأصالة، لكنه بحث عن المعاصرة، وانصهار في عالمية الفن في الوقت نفسه)([79]) فعن طريق التجريب المستمر وصهر تجارب الآخرين نستطيع أن نجمع بين الأصالة والمعاصرة، وعن طريقهما نصل إلى الخصوصية المسرحية .

– ولعل وليد إخلاصي منظراً وكاتباً مسرحياً، لم يبتعد في أحد جوانب تجريبه عن رؤية عصمت، وقد نظر إلى التجريب، على أنه محاولة لتخطي مرحلة التعريب وهو حلم الوصول إلى شكل عربي محلي للمسرح. وهو تلمس الطريق نحو اكتشاف الذات الاجتماعية من خلال الفن المسرحي وإذا كان التعريب نقلاً فإن التجريب هو الإبداع، وإن حصيلة المسيرة من نقطة البداية على مسار التجريب، قد يؤدي إلى النص العربي الأصيل([80]).

– لكن هل نستطيع أن نقول إنّ وليد إخلاصي جرّب بهدف التأصيل ؟ ! وهل واكبت الآراء التنظيرية عنده الممارسة والتطبيق ؟([81])

– إن إخلاصي لايعني بالأصالة، الاستقلال أوالابتعاد عن المناخ الإبداعي للكون، إذ يراها القضية الأساس في دائرة الفن، إلا أنه يرى أن الأديان المتعددة للآلهة بطقوسها الدينية، قد ولّدت فيما بعد أشكالاً مسرحيةً، كذلك فإن المجتمعات الموحدة (الإسلامية) بتفاعلها مع التراث مستعدة للتعبير عن ذاتها، فخلق الطقس المسرحي هو الطريق لخلق المسرح العربي.

أضف إلى ذلك أن إخلاصي جعل التجريب حاجة تفرضها المرحلة الراهنة في المسرح العربي إذا يقول : (جاءت المرحلة التجريبية عقب الشعور بأن النص المسرحي الذي يكتب إنما هو نسخة عربية من النص الغربي، إن اليقظة

([79]) عصمت ، رياض ، " مسرحنا العربي بين الإبداع والاتباع " . ص119 .

([80]) ينظر ، أخلاصي ، وليد ، " النص [illegible] التعريب " ص 112– 113 .

([81]) ينظر ، هذا البحث ، قضايا النقد

القومية في مراحل معينة قد تؤدي إلى انكار كل ما هو غريب عنها، ولكن في المسرح بخاصة وفي الفن بعامة فإن البحث عن الذات هو الارتقاء والاستفادة من التجربة ومحاولة الإضافة وتجسيد الحلم القومي من زاوية الانفتاح على العالم([82]).

– إذن فإن التجريب المسرحي حاجة ملحة فرضتها اليقظة القومية، إلا ن إخلاصي في تأسيسه لمسرح عربي، انطلق من المزاوجة والانفتاح على العالم . لا الانغلاق على التراث والواقع فقط، لكن المهم أنه أدرك شأنه شأن أكثر النقاد المسرحيين، أن التجريب في بلادنا هو بداية الطريق في البحث عن صيغة لمسرح عربي سواء انطلق من الطقس المسرحي أو انطلق من الواقع العربي أو بدأ مقلداً للمسرح الغربي، أو زاوج بين التراث والمعاصرة المهم أن نقادنا يطمحون عن طريق التجريب المستمر إلى تحديد هوية المسرح العربي النابعة من حاجات البيئة الاقتصادية والروحية والجغرافية والثقافية .

– ولا غرابة في ذلك، أليست المحاولات التي يقوم بها المسرحيون العرب في العودة إلى الأصول الدرامية وتمثلها على المسارح العربية، وخلق طقوس مسرحية مستمدة من التراث ومنبثقة من الواقع، أليست خطوات تجريبية للوصول إلى المسرح ذي الصيغة العربية الأصلية ؟

– لكن ما يؤخذ على هذه المحاولات أنها تنبع من جهات إقليمية ، مما يجعلها تعيق عملية التأصيل، لأن انبثاقها من مستوى قومي قد يلغي الفروق، ويدمج الدعوات في صبغة واحدة، عندها يكون المسرح العربي البديل .

– وربما كانت دعوة بلبل – في حديثه عن هوية المسرح العربي – إلى تاريخ نقدي للمسرح العربي تشكل جزءاً من الحل، عندما وصل إلى نتيجة، مفادها أن هوية المسرح العربي (تقوم في إيجاد الأشكال الفنية المتميزة له، والقادرة على حمل المضمون المعبّر عن واقعنا الاجتماعي في حركته التقدمية، مع الاستفادة من كل التجارب المسرحية الأجنبية القديمة والحديثة شريطة أن توضع في الاتجاه نحو تلك الصيغة التقدمية)([83]) ويضيف بلبل أن محاولات التأصيل تعدّ ناقصة، إذا تناست الواجب القومي للمسرح، ذلك لأن التجزئة والتوزيع السياسي للأمة العربية يشكلان خطراً فاهمال التاريخ المسرحي يؤدي إلى انعدام التواصل التراثي . ويقلل من عملية التراكم، التي تعدّ سبيلاً لتأصيل المسرح

([82]) اخلاصي وليد ، " النص المسرحي ... الإبداع والإبلاغ " ... 112

([83]) بلبل فرحان ، المسرح العربي المعـ ... ص 167

العربي .

والتأريخ الذي يقصده بلبل، هو التأريخ النقدي الذي يجمع المسارح في الوطن العربي، ويبين خصائصها، ويشير إلى مواطن الضعف والقوة فيها، ويوضح الثغرات التي تساهم في بعد وجهات النظر أو الخطوات التي تؤكد وحدة الهوية فيه، باختصار إنه التاريخ القائم على التحليل والتقييم([84]).

وهكذا فإن محاولات التأصيل اتخذت مناحي متعددة فبعضهم دعا إلى استلهام التراث، واستدعاء الشخصيات والموضوعات منه، مع الالتزام بالواقع . وأصحاب هذا الاتجاه يرون أن التأصيل يكون بتحقيق الروح العربية شكلاً ومضموناً أمّا التجريبيون، فقد رأوا في التراث مجالاً واسعاً للتجربة . والأصالة عندهم هي المساهمة الفعّالة في حضارة الإنسان، لكن ما يحز في النفس، أن الانفصال السياسي بين الأقطار العربية، يفرض مناخات مختلفة، وأفكاراً متباينة، وهذا الانفصال يجعل اللغة العربية هي القاسم المشترك في مسرحنا العربي، بغض النظر عن تعدد اللهجات، إلا أن هذا الموقف يفرض وعياً ايديولوجيا لتجاوز تلك المحلية وعلى الرغم من إقامة المهرجانات المسرحية العربية . التي تعدّ محاولة في إيجاد اتجاه مسرحي واحد، ينبع من البيئة العربية، ويتجه إلى العالم العربي فإن كل النظريات المتفرقة والمجتمعة، تبقى محاولات في طريق الوصول إلى المسرح العربي المؤصل .

– ثمة قضية هامة تستوقفنا، وهي أن نقادنا وكتابنا، في عملية التأصيل، لم ينطلقوا من رؤية منغلقة أحادية الجانب، عندما دعوا إلى تناول التراث والتركيز على الصفحات المضيئة منه، والتعامل مع ما هو ملح وحيوي وملائم للاستفادة منه في تحديد ملامح لهويتنا العربية، بل طالبوا بأن نفتح أعيننا على ما يجري في بلدان أخرى من تجارب تقدمية، فهذا الانفتاح – بتقديرهم – قد ينعكس على رؤيتنا للتراث وللواقع، وفندوا تلك الدعوات عندما رأوا أننا لا نملك إرثاً مسرحياً والقالب المسرحي المتداول هو قالب عالمي، فالتأثر والتأثير أمر مشروع، والظاهرة المسرحية من عصر اليونان حتى الآن ظلت تنتقل من مكان إلى آخر حتى أصبحت ظاهرة عالمية .

– ومع الانفتاح على المسرح الغربي، والتصدي للرياح المسرحية العالمية طالب النقاد والمسرحيون بأن يكون للمسرح جذور قوية راسخة في الأرض عن طريق إبداع أشكال فنية ومحاربة الأشكال الغريبة .

([84]) ينظر ، المصدر السابق ، ص 72

❐❐❐

-- نتائج البحث --

– إنّ أول ما يمكن أن نسجله بصدد البدايات الأولى للحركة النقدية المسرحية، خلال فترة ما قبل الستينيات، قلة النصوص المسرحية، وقلة النصوص النقدية أيضاً، ويمكن أن نرجع قلة النص النقدي إلى عاملين هما : قلة النتاج المسرحي، وعدم وجود الناقد المسرحي المتميز، الذي يملك القدرة على تحليل النصوص المسرحية، ذلك أن فن المسرحية فن جديد لم يكن يعرفه من قبل، ولم يتعلم أصوله بعد .

أمّا المحاولات التي بدأت تتبلور في قترة الخمسينيات وبداية الستينييات، فلم تكن محاولات ناضجة، فالمادة المسرحية المحلية الميسرة للناقد فقيرة، ولاتعطيه المجال لتطبيق أساليب النقد المأخوذة عن النقد الغربي، وما قدّمه أدهم الجندي وشاكر مصطفى لم يخرج عن كونه تأريخاً للمسرح العربي، أمّا باقي النقاد فقد لجوءوا تحديداً في فترة الستينيات إلى نشر أبحاث عن المسرح الغربي على وجه الخصوص بقصد التعريف بهذا الفن، للمساهمة في نشر الثقافة المسرحية، وتعلم أصولها .

أمّا النصوص النقدية التي رافقت عروض المسرح القومي والنهضة المسرحية آنذاك فكانت أصواتاً خافتة، عانت من الكبت السياسي، حالها حال المسارح في تلك الفترة، إذ نشأ في جو يفتقد إلى الحرية والديمقراطية، والنتيجة أن عروض المسرحيات المترجمة قد غزت الساحة المسرحية، قياساً إلى ما قُدّم من مسرحيات عربيةٍ أوعربيةٍ محليةٍ .

وما أن كانت حرب حزيران 1967، حتى بدأت اتجاهات مسرحية جديدة تصعد إلى حلبة المسرح . وبدأت الأبحاث النقدية تعيد النظر في المسرح ودوره

– فتأسيس المسارح في الستينيات، وغزارة الإنتاج في السبعينيات، كانتا من العوامل التي حفزت عدداً من النقاد للإطلاع على مقومات هذا الفن، عن طريق الترجمة والإطلاع المباشر، ولاسيما أن الدراسات المسرحية باتت تؤخذ عن العالم الغربي بشقيه الاشتراكي والرأ[illegible]ل البعثات الدراسية التي كانت

تقيمها الدولة فكانت حصيلة ذلك مجموعة من المحاولات النقدية التي سعت جاهدة لترسيخ أصول هذا الفن ومقاربته إلى عقل وذهن القارئ والمتفرج عن طريق الدراسة والتحليل .

وقد غلب على نتاج هذه الفترة من النقد المسرحي النقد التأريخي واستفاد الناقد من النقد الأدبي بوجه عام، وتنقل بين منهج وآخر، فلم نلمح استقراراً على منهج واضح محدد إذ جمع الناقد في دراسته النقدية بين النقد التأريخي والنقد الاجتماعي وربما النقد الفني .

ولعل السبب في ذلك يعود إلى تأثر النقاد بالنقد الأدبي، وعدم التخصص في النقد المسرحي، فكثيرٌ من النقاد قد انتقلوا من نقد الرواية والقصة والشعر إلى نقد المسرح، أمّا الذين تفرغوا وتخصصوا في النقد المسرحي فهم قلة، أنّهم لا يتجاوزن عدد أصابع اليد الواحدة .

أضف إلى ذلك أن الاهتمام بالتأريخ للمسرح يعود إلى شعور النقاد بأن فترة ما قبل الستينيات كانت مهملة، تحتاج إلى جمع ودراسة واطلاع، إضافة إلى أنّهم حاولوا عن طريق النقد التنظيري أن يؤرخوا للمسرح العربي بجذوره الأولى، عن طريق العودة إلى التراث ومحاولة استبات الظواهر المسرحية فيه، يقيناً منهم أن إثبات وجود المسرح عند العرب القدماء يعطي دفعاً وقوةً وأصالةً للحركة المسرحية، إذ أتت تلك الدراسات في المرحلة التي ارتفعت فيها الأصوات تنادي بوجوب تأصيل المسرح العربي ، وتحديد هويته .

ولقد لعب مهرجان دمشق المسرحي دوراً بارزاً، في تحريك الجو النقدي المسرحي بما يقدمه من عروض فنية وما يتبعها من ندوات تعقد لمناقشة العروض المسرحية وطرح بعض القضايا التي بحثت في واقع المسرح العربي واتجاهاته وأصوله، كما كان لنشاط الحركة المسرحية في سورية في فترة السبعينيات دور بارز في استنبات بعض التقاليد النقدية المسرحية .

وحاول النقاد أن يرصدوا الأسباب التي جعلت الفن المسرحي في سورية مقصراً عما عليه في الغرب، وربما في بعض البلدان العربية الأخرى. عندما انتشرت الدعوات التي أخذت تطالب بالاستفادة من المناهج المسرحية الغربية، في المسرح كفن، وفي النقد المسرحي، كمنهج .

وما يلفت النظر في النقد المسرحي في سورية أن النصوص النقدية التي تناولت الأعمال المسرحية الأدبية والفنية، غلب عليها الطابع الصحفي فكانت المجلات تمثل المنابر التي [illegible] الجمهور، ويطرحون عبر

صفحاتها قضاياهم، ويعبّرون عن أفكارهم، فأخذت النصوص النقدية المسرحية شكل المقال النقدي وعلى الرغم من ظهور الكتاب النقدي في منتصف السبعينيات وما بعدها، إلا أنه مشى جنباً إلى جنب مع المقال وبقي الاعتماد الأكبر عليه في حركة النقد المسرحي .

وعلى الرغم من الجهود النقدية، في فترة السبعينيات والثمانينيات، واهتمام النقاد الجاد بالأعمال المسرحية، فقد وجدنا بعض النصوص النقدية التي خرج فيها أصحابها عن الموضوعية والاتزان العلمي، وعدمنا وجود النصوص التي تميزت بمقومات النص النقدي، ولعل السبب في ذلك يعود إلى عدم التسلح بنظرية نقدية واضحة .

ولعل أهم ما يميز النقد المسرحي مواكبة النقد التنظيري للنقد التطبيقي ومواكبة النقد للعروض المسرحية من ناحية الكم لا من ناحية الكيف . إضافة إلى الاعتماد على المنهج الواقعي الاشتراكي النقدي في دراسة النصوص وتحليلها مع بعض الاستثناءات وهذا ما بدا واضحاً عند " عدنان بن ذريل " .

وما يلفت النظر أيضاً في النتاج النقدي، أن أغلب النقاد خصصوا فصلاً أو أكثر من مؤلفاتهم النقدية للجانب النظري . في حين خُصص الباقي للدراسات التحليلية أوالتطبيقية، وقد أصبح الحديث عن الجانب النظري وكأنه حلية يتحلى بها الناقد المسرحي، أو مدخلاً يسمح له بالمرور إلى ما يريد طرحه من قضايا وخصوصاً في حديث النقاد عن العرب والمسرح.

– وقد لاحظنا تراجعاً في جوانب الحركة النقدية في فترة الثمانينيات وبدا ذلك واضحاً من خلال المقارنة بالمقالات النقدية المسرحية في المجلات السورية التي صدرت في نهاية الستينيات والسبعينيات وبداية الثمانينيات لكن ما يؤخذ على النقد المسرحي إجمالاً في الفترة المخصصة للبحث هو غلبة النقد الذاتي الانطباعي، والقلق الفني الذي أدى إلى قلق في استخدامات اللغة، وهلهلة في التركيب الأسلوبي، وبدا ذلك واضحاً في كتابات " عدنان ابن ذريل " أضف إلى ذلك تخلي النقاد عن المنهجية والموضوعية خصوصاً في التوثيق، وعدم الأمانة في نقل النصوص أونقل الأفكار إضافة إلى التخبط في استخدام المصطلح النقدي، إذ تراوح استخدام المصطلح بين الغموض والوضوح .

وكل ما نستطيع قوله : إن النقد المسرحي استطاع أن يربط الظاهرة المسرحية بالمجتمع العربي على الصعيد السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وحاول أن يحدد الخطوات التي تفيد في التوجه نحو المشكلات الأساسية، ويتناولها

في طرحه للقضايا المهمة في الحياة المعاصرة، على الرغم من عدم توصله إلى قاعدة يمكن أن ينظر إليها باتجاه المستقبل، فالنقد المسرحي ما زال حتى الآن تابعاً للانتاج، يحاول أن يحلل ما يقدمه العمل المسرحي معتمداً على الجهود الفردية لا الجهود الجماعية .

نرجو ونحن نختم حديثنا عن أهم النتائج التي توصل إليها البحث أن نكون قد وفقنا في تغطية أهم الأسس في الحركة النقدية المسرحية في سورية، وما نرجوه أيضاً أن تكون هذه الدراسة خطوة في إطار " نقد النقد المسرحي " تضاف إلى ما سبقها من جهود وإن كانت قليلة إن لم تكن نادرة على الساحة السورية . فالغاية من هذه المحاولة الإسهام في إقامة حوار يهدف إلى العناية بالفعالية النقدية المسرحية، والفن المسرحي في هذا القطر، والدعوة إلى تبنيه والالتفاف إليه، وتسخير الإمكانات المتاحة لخدمته لما يقدمه إلى المجتمع من فوائد، ويكفي أن نذكر في هذا المجال مقولة نابليون (أعطني مسرحاً أعطك شعباً)

❐❐❐

المصادر:

الكتب الخاصة بالنقد المسرحي في سورية :

أبو شنب، عادل	مسرح عربي قديم	مطبعة الفن الحديث، سورية، 1961
أبو شنب، عادل	حياة الفنان عبد الوهاب أبو السعود	الفن الحديث العالمي، دمشق 1963
أبو شنب، عادل	بواكير التأليف المسرحي في سورية	اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1979
أبو هيف، عبد الله	التأسيس، مقالات في المسرح السوري	اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 1979
أبو هيف،عبد الله	الانجاز والمعاناة	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988
الأحمد، سليمان أحمد	دراسات في المسرح العربي المعاصر	دار الأجيال، دمشق 1972
آل الجندي، أدهم	أعلام الأدب والفن	مطبعة مجلة صوت سورية، دمشق 1954
الكسان، جان	الولادة الثانية للمسرح في سورية 1955 –1980	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983
البحرة، نصر الدين	أحاديث وتجارب مسرحية	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977
البرادعي، خالد محي الدين	خصوصية المسرح العربي	اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1986
بلبل، فرحان	المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة	وزارة الثقافة، دمشق، 1984
الخواجة، هيثم يحيى	حركة المسرح في حمص	مطابع الروضة النموذجية، حمص 1986
الدقاق عمر	تاريخ الأدب الحديث	مطابع المؤسسة العلمية للوسائل التعليمية حلب، 1979
ابن ذريل، عدنان	فن المسرحية	دار الفكر، دمشق، 1963
ابن ذريل، عدنان	الأدب المسرحي في سورية	منشورات دار الفن، دمشق، 1965

ابن ذريل، عدنان	في الشعر المسرحي	دار الأجيال، دمشق، 1970
ابن ذريل، عدنان	مسرح وليد مدفعي	دار الأجيال، دمشق، 1971
ابن ذريل، عدنان	المسر ح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم	(د.ن)، دمشق، 1971
ابن ذريل، عدنان	المسرح السوري	بلا دار نشر، دمشق، 1971
ابن ذريل، عدنان	الشخصية والصراع المأساوي	مطابع ألف باء الأديب دمشق، 1973
ابن ذريل، عدنان	مسرح علي عقلة عرسان	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980
السباعي مراد	شيء في حياتي	مطبعة دار الأنوار، دمشق، 1978
عرسان،علي عقلة	سياسة في المسرح	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978
عرسان، علي عقلة	الظواهر المسرحية عند العرب	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، طبعة 3، 1985
عزام، محمد	المسرح المغربي	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987
عصمت، رياض	بقعة ضوء	وزارة الثقافة، دمشق، 1975
عصمت، رياض	ضوء المتابعة	وزارة الثقافة، دمشق، 1983
عصمت، رياض	شيطان المسرح	دار طلاس، دمشق، 1987
قطاية، سلمان	المسرح العربي من أين وإلى أين	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972
قطاية، سلمان	نصوص من خيال الظل	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977
قلعه جي، عبد الفتاح رواس	مسرح الريادة	الأهالي للطباعة والنشر دمشق، 1988
كرد، محمد علي	خطط الشام	مؤسسة الأعلمي، بيروت، 1983
الكيلاني، ابراهيم	الأوراق	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972
لوقا، اسكندر	الحركة الأدبية في دمشق 1800-1918	مطابق ألف باء الأديب دمشق، 1976
المالح، وصفي	تاريخ المسرح السوري	دار الفكر، دمشق، 1984
محبك، أحمد زياد	حركة التأليف المسرحي في سورية 1945 -1967	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982 وهو في الأصل رسالة ماجستير
محبك، أحمد زياد	المسرحية التاريخية	دار طلاس، دمشق 1989 وهو في الأصل رسالة دكتوراه نوقشت

		في جامعة دمشق بتاريخ 15 آيار 1984
مصطفى شاكر	القصة في سورية	مطبعة الرسالة، القاهرة، 1958
محمد نديم معلا	الجدران الأربعة	وزارة الثقافة، دمشق، 1980
محمد نديم معلا	الأدب المسرحي في سورية نشأته وتطوره	مؤسسة الوحدة، دمشق، 1982
محمد نديم معلا	فواز الساجر مسرح توهج ولم ينطفئ	دار الشيخ للدراسات والترجمة والنشر سورية، 1988
الهنداوي خليل، وزميلاه	الثقافة المسرحية	المطبعة الهاشمية، دمشق، 1961
الهنداوي خليل	المسرح والدراسات المسرحية	وزارة الثقافة، دمشق، 1981

❐❐❐

المراجع :

كتب عربية خاصة بالنقد المسرحي العربي :

أردش، سعد	المخرج في المسرح العربي المعاصر	سلسلة عالم المعرفة العدد 19 ، 1979
باكثير علي أحمد	فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية	معهد الدراسات العربية العالمية القاهرة طبعة ثانية، 1964
تيمور، محمود،	فن القصص	المطبعة النموذجية، بلا تاريخ
تيمور، محمود	دراسات في القصة والمسرح	المطبعة النموذجية، بلا تاريخ
خشبة دريني	أشهر المذاهب المسرحية	المطبعة النموذجية، الحلمية الجديدة مصر، 1961
سليمان نبيل، وياسين	الأدب والايديولوجيا في سورية 1967 –1973	دار الحوار والنشر، اللاذقية طبعة ثانية، 1985 .
الشمعة خلدون	الشمس والعنقاء	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974
صليبا، جميل	اتجاهات النقد الحديث في سورية	مطبعة الجبلاوي، القاهرة، 1969
عاقل، نبيه	تاريخ العرب القديم والعصر الجاهلي	المطبعة الجديدة، دمشق، 1975– 1976
فضل، صلاح	منهج الواقعية في الإبداع الأدبي	دار الآفاق، بيروت، 1986
كمال الدين، محمد	العرب والمسرح	صادر في سلسلة كتاب الهلال العدد 293 مايو 1975
مندور، محمد	في الأدب والنقد	مطبعة دار النهضة، مصر، 1977
نجم، محمد يوسف	المسرحية في الأدب العربي الحديث	دار الثقافة، بيروت، 1967 طبعة ثانية
هلال، محمد غنيمي	النقد الأدبي الحديث	دار العودة، بيروت، 1973
وافي،عبد الواحد	الأدب اليوناني القديم	دار المعارف، مصر، 1960
وهبة مجدي والمهندس كامل	معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب	مكتبة لبنات، بيروت، 1979
يونس، عبد الحميد	خيال الظل .. مسرح قبل المسارح الحديثة	كتاب العربي . الكتاب الثامن عشر 15 يناير، 1988

مراجع أجنبية مترجمة :

برتولت بريخت	مسرح التغيير، مقالات في منهج بريشت الفني– اختيار ومراجعة قيس الزبيدي	بيروت، دار ابن رشد،، 1983
بسفيلد، روجر الابن	فن الكاتب المسرحي	تر: الدريني خشبة، مطبعة النهضة، مصر،، 1978
بنتلي، أريك	الحياة في الدراما	تر: جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1968
بوتيتسيفا، ت 10	ألف عام وعام على المسرح العربي	تر : توفيق المؤذن – دار الفارابي بيروت، 1981
ديورانت ول	قصة الحضارة	المنطقة العربية للتربية والثقافة والعلوم في جامعة الدول العربية تر : زكي نجيب محمود، طبعة خامسة الجزء الأول من المجلد الأول .
رينيه ويليك	نظرية الآدب	تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر طبعة ثالثة 1985
ستانيسلافسكي، ك	إعداد الدور المسرحي	تر: د : شريف شاكر، وزارة الثقافة دمشق، 1983
فيشر أرنيست	ضرورة الفن	دار الحقيقة، بيروت، نقله إلى العربية د : ميشال سليمان 1965
فيشر أرنيست	الاشتراكية والفن	تر: أسعد حليم، كتاب الهلال القاهرة، العدد 183، يونيه 1966
ميليت، فرد وبنتلي	فن المسرحية	تر : صدقي حطاب، مر : د محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت 1966
يعقوب، لنداو	دراسات في المسرح والسينما عند العرب	تر : أحمد المغازي، الهئية المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974

الدوريات :

أبو شنب، عادل	" مسرح عربي قديم "	مجلة الثقافة العربية، ليبيا العدد 1/6/نيسان، 1974
أبو هيف، عبد الله	لغة الحوار .... لغة المسرح	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد / 62/ حزيران، 1976 – الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب
أبو هيف، عبد الله	التقاليد والتجديد في المسرح العربي المعاصر	العرب، دمشق، العدد /134 حزيران 1982
إخلاصي، وليد	استفتاء التقاليد والتجديد في المسرح العربي	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، العدد 1–2 آيار حزيران السنة الخامسة 1975
إخلاصي، وليد	مسرح الشعب في حلب	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العدد – 1– صيف، 1977
إخلاصي، وليد	النص المسرحي بين التعريب والتجريب	دمشق، العدد – 2– خريف، 1977
إخلاصي، وليد	حركة التأليف المسرحي في سورية	الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد – 134 – حزيران 1982
إخلاصي، وليد	" مدخل إلى دراسة لغة المسرح في سورية	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 178–179 شباط آذار 1986
إخلاصي، وليد	"حوار معه "	الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب الخميس 28 آب العدد / 294 / 1986
أدونيس	" خواطر / نقائض في المسرح العربي	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العدد / 2 / خريف 1977
بغدادي، شوقي	" التأسيس لمسرح عربي أصيل "	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العددان 26–27 1986
بلبل، فرحان	" الأدب المسرحي في سورية خليل الهنداوي	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العدد 3 شتاء 1977–1978
بلبل، فرحان	" ، –	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة

	وليد إخلاصي	دمشق، الحياة المسرحية، العدد 7-8
بلبل، فرحان	المسرح السوري، حسيب كيالي	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العدد 9 صيف 1979
بلبل، فرحان	الأدب المسرحي في سورية – ملامح عامة –	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العدد 10 خريف 1979
بلبل، فرحان	كاتب يستنطق تجربته	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 198-179 شباط آذار 1986
الحفار، نبيل	ثلاث حكايات والاقتراب من المسرح الجوال	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العدد 11-12 شتاء ربيع 1980
الحلاج، مصطفى	" حوار معه "	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد / 1/ السنة الثانية 1972
خزندار، شريف	خواطر حول المسرح الشعبي والتوجيهي	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد / 34/ كانون الأول 1964
خزندار، شريف	اتجاهات المسرح في العالم الثالث	الحياة المسرحية وزارة الثقافة دمشق، العدد 3 شتاء 1977-1978
الدقاق، عمر	" ملامح الأدب المسرحي في سورية "	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 178-179 شباط آذار 1986
الساجر، فواز	أبحاث الندوة الفكرية والممثل وحركة الإبداع	دمشق، العدد 31-32- -33 1988
شاهين، محمد	استفتاء عن قضايا المسرح	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد / 34/ كانون الأول 1964
الشلبي، آل	استفتاء عن واقع الأدب المسرحي	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق العدد -1- 1972
الشمعة، سامي	" القبلة القاتلة	القيس، دمشق، العدد 80 16 آيار 1949
الشعمة، سامي	رواية عنترة على مسرح العباسية	القبس، دمشق، العدد -80 - 16 آيار 1929
الشمعة، سامي	رواية ملك الحديد	القبس، دمشق العدد / 82/ 18 آيار 1929
الشمعة، سامي	رواية السلطان عبد الحميد	القبس، دمشق، العدد / 100/ 16 حزيران 1929

الشمعة، سامي	رواية النسر الصغير	القبس، دمشق، العدد / 100 / 16 حزيران 1929
الشمعة، سامي	كلمة عن المسرح – فرقة غبرييل روبين والكسندر 1–2–3	القبس، دمشق، العدد / 274– 275 –276 / 1930
صالحي ، نجيب	ولادة الحوار	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد / 34 كانون الأول 1964
الصبان، رفيق	استفتاء عن قضايا المسرح في سورية	المعرفة العدد / 34 /، دمشق كانون الأول 1964
عرسان، علي عقلة	الأدب المسرحي في سورية	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد / 104 تشرين الأول 1970
عرسان، علي عقلة	ندوة المسرح الطليعي	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد / 117 / تشرين الثاني 1971
عرسان، علي عقلة	قراءة في مسرح سوفوكليس	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العدد 4–5 ربيع صيف 1978
عرسان، علي عقلة	الايديولوجية،و شؤون الثقافة	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق العددان 178– 179 شباط، آذار 1986
عرسان، علي عقلة	بانوراما المسرح العربي	مجلة الأقلام – بغداد، العدد / 6/ 1980
عرودكي، بدر الدين	المسرح والتراث	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد 124–125 حزيران – تموز 1972
عرودكي، بدر الدين	الظاهرة المسرحية بعد الخامس من حزيران	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد 104 تشرين الأول 1970
عصمت، رياض	مسرحنا العربي بين الإبداع والاتباع	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، 2 خريف 1977
عصمت، رياض	" الثورة في المسرح العربي "	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 175 تشرين الثاني 1985
عصمت، رياض	رودولف لابان	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العددان 26–27 1986
عصمت، رياض	هموم مسرحية	الأسبوع الأدبي، العدد 519 حزيران 1986
عصمت، رياض	أب [illegible]	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة

		دمشق، العدد 30-31-32-33- 1988
عصمت، رياض	التجارب الجديدة في المسرح السوري	الأقلام، بغداد، العدد -6- 1980
العطار، نجاح	حول أزمة النص المسرحي	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العددان 124- 125- حزيران تموز 1972
العياش، عبد القادر	مشاهد تمثيلية في بادية الشام	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد 34 كانون الأول 1964
فضة، أسعد	وقائع ندوة المسرح	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العددان 124-125 حزيران تموز 1972
قرشولي، عاد ل	تحولات خيال الظل	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العدد 9 صيف 1989
قطاية، سلمان	من مشكلات المسرح في سورية	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد 34 كانون الأول 1964
قطاية، سلمان	خيال الظل مع فصل الحكيم	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العدد 1- صيف 1977
قلعه جي، عبد الفتاح رواس	المسرح الطليعي	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العدد 10 خريف 1979
قلعه جي، عبد الفتاح رواس	من عروض قومي حلب	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العددان، 28- 29 - 1987
كنعان، علي	استفتاء واقع المسرح في سورية	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، العدد -1- 1972
اللجمي، أديب	من يصنع المسرح العربي	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق 1972
اللجمي، أديب	افتتاح الندوة وخصائص المسرح الطليعي	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 117 تشرين الثاني 1971
المالح، غسان	ندوة المسرح الطليعي	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد 147 تشرين الثاني 1971
محبك، أحمد زياد	العرب والمسرح	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد 162 آب، 1975

محبك، أحمد زياد	خيال الظل	مجلة الكويت، الكويت العدد 25
محبك، أحمد زياد	ثبت النصوص المسرحية في سورية بين 1945– 1985	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق – العددان 178–179 شباط آذار 1986
محمد نديم معلا	فرقة المسرح الجديد بسيطة مدهشة	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العددان 4–5 ربيع صيف 1978
مصطفى شاكر	لقاء معه	مجلة الكويت، الكويت، العدد 25
مينه، حنا	وقائع ندوة المسرح (المسرح السياسي)	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العددان 124– 125 حزيران تموز 1972
الهنداوي، خليل	استفتاء عن قضايا المسرح	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد 34 كانون الأول 1964
ونوس، سعد الله	توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول	المعرفة وزارة الثقافة، دمشق العدد 34 كانون الأول 1964
ونوس، سعد الله	بيانات لمسرح عربي جديد	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد 104 تشرين الأول 1970
ونوس، سعد الله	وقائع ندوة المسرح السياسي	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العددان 124– 125 حزيران تموز 1972

أبو زيد، أحمد	ما قبل المسرح	عالم الفكر المجلد السابع عشر العدد الرابع يناير فبراير مارس 1987
الخطيب، حسام	مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، العدد 121 آيار 1981
رمضاني، مصطفى	توظيف التراث وإشكال التأصيل في المسرح العربي	عالم الفكر المجلد السابع عشر العدد الرابع يناير فبراير مارس 1987
عبد الحميد، سامي	" ندوة التراث والمسرح "	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة العددان 24– 25 1985
عزيزة محمد	الخلق المسرحي	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد 104 تشرين الأول 1970
الفيصل، سمر روحي	النقد الأدبي في سورية بين الحربين العالميتين	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 141– 142 –143 كانون الثاني شباط آذار

1983

الفيصل، سمر روحي	" لغة الحوار "	الأسبوع الأدبي العدد 213–7 آيار 1990
المدني، عز الدين	ندوة المسرح والتراث العربي	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العدد 24–25
مطاوع، كرم	في سبيل تحقيق مسرح عربي	مجلة قضايا عربية العدد 12 1980
النقاش، فريدة	بريخت والمسرح السياسي في مصر	مجلة قضايا عربية، بيروت العدد 12– 1980
اليوسف، سامي اليوسف	خرافة المعجزة اليونانية	الأسبوع الأدبي العدد 6 /6 – 3– 1986
وتنغهام، كين	المسرح المصري	تر: محمد عبد القادر، مجلة الاقلام، العراق العدد –6– 1980

المسرحيات العربية المشار إليها في البحث

إخلاصي، وليد	سهرة ديمقراطية على الخشبة	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، العدد 3 1971
الحكيم، توفيق	مقدمة، الصفقة	المطبعة النموذجية، القاهرة 1956
الحلاج، مصطفى	الدروايش يبحثون عن الحقيقة	مجلة المعرفة، وزارة الثقافة دمشق العدد 105 – 1970
القباني، أبو خليل	مقدمة، هرون الرشيد مع أنس الجليس	لا إشارة لمكان الطبع ولا التاريخ
كنعان، علي	سد مأرب	مجلة الطليعة، دمشق العدد 93– 1968
ونوس، سعد الله	حفلة سمر من أجل 5 حزيران	جمعية المسرح الفلسطيني، دمشق بلا تاريخ
ونوس، سعد الله	مغامرة رأس المملوك جابر	وزارة الثقافة، دمشق،1971
ونوس، سعد الله	سهرة مع أبي خليل القباني	اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1973

□□□

حركة النقد المسرحي في سورية
19677 -- 1988

المقدمة 3

المدخل: بدايات النقد المسرحي في سورية 5

1- منذ أبي خليل القباني وحتى عام 1918: 7
2- بين الحربين العالميتين: 12
3- بعد الحرب العالمية الثانية وحتى عام 1967: 23

الفصل الأول: المؤثرات في النقد المسرحي 45

1- متغيرات الواقع: 47
2- تأثير المسرح الغربي ونقده: 58
3- نشاط الحركة المسرحيّة في سوريّة: 63

الفصل الثاني: أنواع النقد المسرحي 85

1- النقد التأريخي: 148
2- النقد الاجتماعي: 163
3-النقد الفنّي: 168
4-النقد الاعتقادي: 183
5-النقد التحليلي: 189

الفصل الثالث: قضايا النقد التطبيقي 202

1 - اللغة والحوار المسرحي: 204
2-السياسة والمسرح: 223
3-المسرح بين التقليد والتجريب: 242

الفصل الرابع: قضّايا النقد التنظيري 262

1-العرب والمسرح: 264
2- تأصيل المسرح العربي : 292

نتائج البحث 305

المصادر والمراجع: **309**

حركة النقد المسرحي في سورية..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.

□□□

ملحق

ثبت بالمقالات النقدية المسرحية السورية في مجلة " المعرفة"

منذ تأسيسها حتى عام 1988

-(1962) -

ابراهيم الكيلاني	المؤلف بين الرواية والمسرحية	العدد – 7 أيلول ص 79
حسن كمال	وزير الثقافة والإرشاد القومي يفتتح مسرح أبي خليل القباني	العدد – 4 – حزيران ص 168
فؤاد الشايب	المسرح القومي يعد موسمه	العدد –1– آذار ص 161
نجاة قصاب حسن	تملات في آداب النقد المسرحي	العدد –6– آب ص 163
نجاة قصاب حسن	تعميمات في أسس نهضتنا الفنية	العدد –2– نيسان ص 110

– 1963–

اسكندر لوقا	فن المسرحية، تأليف : ابن ذربل	العدد –7– س 2 أيلول ص 173
التحرير	سجل النشاط السوري الفني	العدد 12– شباط ص 246
زكي المحاسني	الشعر المسرحي بعد شوقي	العدد –1– س 2 آذار ص 132
رفيق الصبان	اتجاهات الأدب المسرحي الحديث	العدد –10– س 2 ك1ص 118
سلمان قطاية	المحاولات الحديثة في فن المسرح الشعبي	العدد 3 س 2 آيار ص 94
سلمان قطاية	النشاط المسرحي في باريس	العدد 5– س 2 تموز ص 133
نجاة قصاب حسن	برترلت بريخت والعمل المسرحي	العدد 5 – س2 تموز ص 120
نجاة قصاب حسن	برتولت بريخت والعمل المسرحي	العدد 7– س2 أيلول ص 125
	وزارة الثقافة والارشاد القومي تعلن عن مسابقتين للمسرحية الشعرية والنثرية	

-(1964)-

ابراهيم كيلاني	التأليف المسرحي عندنا	العدد – 24– ك 1 ص 21
التحرير	استفتاء عن قضايا المسرح	العدد – 34– ك1ص 84
التحرير	مسرحية وقطعتان للراديو	العدد –33– ت 2 ص 141
توفيق يوسف عواد	مشهد من حوارية السائح والترجمان	العدد –25– آذار ص 68
خلدون الشمعة	أصوات فـ	العدد –24– ك 1 ص 398

رفيق الصبان	اتجاهات الأدب المسرحي الحديث في سورية	العدد –11– س 2 ك 2 ص 90
رفيق الصبان	حول جولة المسرح الفرنسي بدمشق	العدد –26– نيسان ص 152
رفيق الصبان	نظرات حول المسرح الفرنسي سنة 1964 " الشجرة الكثيفة الورق "	العدد – 34– ك1ص 351
سعد الله ونوس	توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول	العدد – 34– ك 1ص 204
سلمان قطاية	من مشكلات المسرح في سورية	العدد –34–ك1ص40
سلمان قطاية	مقابلة المعرفة، مع علي بين عياد المخرج التونسي	العدد –34– ك 1ص 282
شريف خزندار	خواطر حول المسرح الشعبي والتوجيهي	العدد 34– ك1ص 141
صلاح الدهني	المسرح والسينما	العدد – 34– ك 1ص 160
عاد أبو شنب	من رواد المسرح العربي	العدد – 34– ك1ص 58
عبد الله الشيتي	مقابلة المعرفة مع يوسف وهبي	العدد – 34– ك1ص 219
عبد القادر عيّاش	مشاهد تمثيلية في بادية الفرات	العدد – 34 – ك 1ص 67
عدنان بن ذريل	شيخ المنافقين	العدد –12– س 2ص 267
عدنان بن ذريل	الأخوة كارامازوف مدرسة الفضائح	العدد –25– آذار ص 162
عدنان بن ذريل	من الأعماق أو الحضيض	العدد – 27 – آيار ص 168
عدنان بن ذريل	لورآنا الناس معاً – المسرح القومي ما كيف تأليف شكسبير لفرقة التلفزيون	العدد –28– حزيران ص153
عدنان بن ذريل	الهواية والمسرح السوري	العدد 34 – ك 1 ص 74
علي عقلة عرسان	المذهب التعبيري في الأدب المسرحي	العدد –26 – نيسان ص79
علي عقلة عرسان	حول مقال (المذهب التعبيري في الأدب المسرحي)	العدد 30– آب ص 174
غسان المالح	الحركة المسرحية الإيرلندية	العدد 43 – ك 1ص 376
فطمة الزين	أبسن والمسرح الحديث	العدد 34 – ك 1 ص 370
فؤاد الشايب	الفن المسرحي وآفاقه	العدد – 34– ك 1 ص4
محمد الحبيب	الأدب المسرحي والسابقون إليه	العدد – 34– ك1ص 179
مظهر شاغوري	اللامعقول مذهب المرضى والرائعين	العدد – 29 – تموز ص 96

نزار مؤيد العظم	مسرحية هواية الحيوانات الزجاجية	العدد – 27 – آيار 166
نسيب صالحي	ولادة الحوار	العدد 34 – ك1ص 174
نصر عبد الرحمن	طبيعة اليهود كما تصورها مسرحية (اليهودي الماطي	العدد 29 – تموز ص 88
وداد سكاكيني	المسرحية وأعلام المسرح في أدبنا الحديث	العدد – 34– ك 1ص 186
وليد مدفعي	ذروة البناء الدرامي	العدد –34– ك1ص 196
ياسين رفاعية	موسم المسرح في سورية 1963 – 1964	العدد – 34– ك 1ص 111
ياسين رفاعية	الأم والوطن	العدد 22ت1 ص 172
ياسين رفاعية	المسرحية الإنكليزية المعاصرة في نظر النقاد والألمان	العدد – 27 – آيار ص 125
ياسين رفاعية	حول مقال المذهب التعبيري في المسرح	العدد – 29 – تموز ص 157
	1965) –	
التحرير	1– موتى بلا قبور	العدد – 46– ك1ص 182
	2– لكل حقيقته، للويجي بيراندياللو	
سلمان قطاية	تجربة مسرحية عربية جديدة	العدد – 37– آذار ص 135
سلمان قطاية	مع كلود بلانسون، مؤسس المسرح الشعبي القومي الفرنسي .	العدد – 42– آب ص 147
عدنان بن ذريل	دون جوان، تأليف : ولبير المسرح، الحياة حلم	العدد – 37– آذار ص 185
	–(1966) –	
إحسان الهندي	الطروادیات	العدد – 65– ت1ص 133
رفيق الصبان	شهريار للدكتور عمر النص	العدد – 57 ت 2ص 196
سعد الله ونوس	طرطوف، تأليف موليير	العدد – 47 – ك 2ص 199
سلمان قطاية	النشاط المسرحي في المغرب	العدد – 47– ك2 ص 174
سلمان قطاية	النشاط المسرحي في الجزائر وتونس	العدد – 48 – شباط ص 155
شريف خزندار	مشاهدات في مسرح (البرليزانسامبل)	العدد 48 – شباط ص 80
عدنان بن ذريل	ندوة فنية أدبية لمناقشة مسرحية (البيت الصاخب)	العدد – 47 – ك 2 ص 303
عدنان بن ذريل	تحت سم	العدد 50– – آيار ص 155

عدنان بن ذريل	تلميذ الشيطان لبرناردشو	العدد 51– آيار ص 168
عدنان بن ذريل	أزمة عصبية (مسرحية)	العدد 52– حزيران ص 145
عدنان بن ذريل	عرس الدم للشاعر الأسباني لوركا	العدد – 59– ك 2ص 201
غسان المالح	في مسرح العبث	العدد – 58 ك 1ص 108
	-(1967) -	
أديب خضور	دخان الأقبية	العدد – 70 – ك 1ص 121
سامي عطفة	حول مسرحية العنب الحامض	العدد 61– آذار ص 159
عبد الوهاب السمان	حول النشاط المسرحي في تركية	العدد – 65– تموز ص 118
عدنان بن ذريل	أوبريت أرض المطر	العدد – 62– نيسان ص 17
غادة الشماع السيد	مأساة العذر في مسرح يونيل	العدد 62– نيسان ص 161
نبيل الرزاز	" المحاض " مسرحية شعرية لممدوح عدوان	العدد – 67 – أيلول ص 115
	-(1968)-	
أكرم شريم	شعرنا الحديث إلى أين ؟	العدد – 72– شباط ص 76
سعد الله ونوس	مع كاتب ياسين ومسرحية (مسحوق الذكاء)	العدد – 72 – شباط ص 44
سعد الله ونوس	بيتر فايس أمام جمهور لاسياسي	العدد – 78 آب ص 161
عدنان بن ذريل	في انتظار غودوت	العدد –82– ك 1ص 113
	-(1969) -	
أحمد سليمان الأحمد	لودميل ستويانوف	العدد – 92– ت 1ص 99
رياض عصمت	العبث وبيكيت و (انتظار غودو)	العدد – 83 – ك 2ص 46
صبري الحافظ	طبيعة التراجيديا الإغريقية	العدد – 94– ك 1 ص 33
فؤاد شعبان	الكترا	العدد – 87 – آيار ص 122
ماهر الروماني	التجربة الرائدة ونقطة التحول في المسرح العربي السوري	العدد – 90– آب ص 134
نبيل الحفار	دورنمات (زيادة السيدة العجوز)	العدد –90– آب ص 125
–	أخبار ثقافية : مسابقة المسرحية العربية	العدد – 83 – ك 2ص 156
	- (1970) -	
أديب اللجمي	من يصنع مسرح عربي جديد	العدد – 104 – ت 1ص 3
بدر الدين عرودكي	الظاهرة المسرحية العربية	العدد – 104 – ت 1 ص127

رياض عصمت	آرثر ميلر والمأساة المعاصرة في موت بائع جوال	العدد – 95– ك 2ص 137
سعد الله ونوس	مع برناردوت في حديث عن المسرح عامة وبريشت خاصة	العدد 103– أيلول ص 73
سعد الله ونوس	بيانات لمسرح عربي جديد	العدد – 104 – ت 1ص 5
سلمان قطاية	المسرح العربي السوري	العدد – 104– ت1 ص42
سهيل الغزي	مسرحيات عربية	العدد– 105– ت2 ص3
عبد الله أبو هيف	جيل من كتاب المسرح المصري المعاصر	العدد 104 – ت 1ص 118
علي عقلة عرسان	الأدب المسرحي في سورية	العدد – 104 ت 1ص 93
عمر الدقاق	المسرحية الشعرية في سورية	العدد –96– شباط ص 33
عمر الدقاق	بواكير الأدب المسرحي	العدد – 104 ت1 ص 181
نواف أبو الهيجا	عالم فسيح الأرجاء	العدد – 104 – ت 1ص 196
	– (1971) –	
سليمان قطاية	فصل التأصيل " نص من مسرح كراكوز	العدد 110– نيسان ص 102
ظافر عبد الواحد	مسرح فلسطيني لماذا ؟	العدد –117 – ت 2 ص 155
معلى الصارم	النهر (عرض)	العدد – 114 – آب ص131
نواف أبو الهيجا	مأساة الملك كريستوف	العدد –107 – ك2ص 160
نواف أبو الهيجا	مقدمة لمسرح فلسطيني	العدد – 109 – آذار ص 158
نواف أبو الهيجا	شيء من مسرح ونوس	العدد – 116 – ت1ص 160
مجموعة من النقاد	ندوة المسرح الطليعي	العدد – 117– ت 2ص 5
مجموعة من النقاد	1– خصائص المسرح الطليعي ودوره الحضاري	العدد – 117 – ت2ص 11
=	2– المسرح العربي ومكانه من المسرح الطليعي ومستقبل المسرح العربي عامة والمسرح العربي الطليعي بخاصة	العدد – 117 – ت 2ص 45
	3– خلاصة ونتائج تقويم وقائع مهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية	العدد – 117– ت 2ص ص 99

أبو الفتح أديب عزت	مقابلة مع سليمان العيسى	العدد – 123 – آيار ص 126
إيليا مجميني	رسالة – روما – حول مسرح الساحة	العدد – 123 – أيار ص 92
بدر الدين عرودكي	الطيب الصديقي وتأصيل المسرح العربي	العدد – 124– 125 حزيران – تموز ص 18
حنا مينة	ندوة المسرح مقدمات " النقد والدولة والمسرح "	العدد – 124–125 حزيران – تموز ص 70
خلدون الشمعة	تجربة في المنهج النقدي التفسيري	العدد – 124– 125 حزيران تموز ص 366
رشيد ياسين	ستانيسلافسكي وفن الممثل المسرحي	العدد – 124– 125 حزيران تموز ص 375
رفيق الصبان	الرؤية المسرحية لدى مخرجي المهرجان	العدد – 124– 125– حزيران تموزص 6
رياض عصمت	الزير سالم	العدد 118– 119 ك Iك 2 ص 155
رياض عصمت	حلم التحقق ووهم التنفيذ	العدد – 124– 125 – حزيران تموز ص 33
سعيد مراد	آخر حديث لفقيد المسرح العالمي جان فيلدر	العدد 122 – نيسان ص 79
عادل أبو شنب	تاريخ المسرح في سورية	العدد 124–125 – حزيران تموز ص 220
عبد الله أبو هيف	أين الأصالة والمعاصرة في ثقافتنا	العدد 118– 119– ك1 ك2 ص 212
عزيزة مريدن	الحكيم ناقداً مسرحياً	العدد – 126 – آب ص 70
ممدوح عدوان	استفتاء، كيف أتوجه إلى الجمهور	العدد – 124–125 – حزيران تموز ص 416
نجاح عطار	ندوة المسرح، مقدمات حول أزمة النص المسرحي	العدد – 124–125 حزيران تموز ص 53
–	مع مصطفى الحلاج	العدد – 124– 125 حزيران تموز ص 366
–	وقائع ندوة المسرح	العدد –124–125 حزيران تموز ص 81
	– (1973)–	
خالد الشريقي	الثورة والثوريون في مسرح بيتر فايس	العدد –133 آذار ص 159

خالد الشريقي	اللامعقول : دعوة إلى الصمت والانتحار	العدد –140– ت1ص 130
رياض عصمت	أربعة أقنعة مسرحية لصلاح عبد الصبور	العدد –132 – شباط ص42
ظافر عبد الواحد	الانتقال من الكتاب إلى المسرح	العدد – 137– الـ تموز ص 189
علي عقلة عرسان	علاقة المسرح بالدولة والمجتمع	العدد – 136– حزيران ص 123
علي عقلة عرسان	في المسرح اللامعقول يونيسكو وبيكيت	العدد – 140– ت 1ص113
غسان الرفاعي	مقتل شهرزاد والاغتراب السياسي	العدد 140– ت 1ص 7
محي الدين صبحي	حول مؤتمر المسرح في الوطن العربي	العدد – 136 – حزيران ص 4
محي الدين صبحي	موسم الهجرة إلى الشمال بين (عطيل)، (وميرسو)	العدد – 138 – آب ص 39
وليد إخلاصي	قصيدتان : مشروع دراما	العدد – 137 ت تموز ص91
	– (1974) –	
رياض عصمت	تشرين ومسرح الحرب	العدد – 152 – ت 1ص131
	–(1975) –	
أحمد زياد محيك	العرب والمسرح	العدد – 162– آب – ص 140
خليل صفية	لقاء مع مصطفى الحلاج	العدد – 159 آيار ص 123
عادل أبو شنب	المسرح الفلسطيني في الأرض المحتلة	العدد – 159 آيار ص 62
عبده عبود	حياة غاليلة	العدد – 158 – نيسان ص 90
علي عقلة عرسان	قراءة جديدة في مسرح بريخت	العدد – 158 – نيسان ص 77
وليد مدفعي	المرأة في المسرح العربي	العدد – 166 – ك 1 ص 104
وليد مدفعي	ندوة المسرح أزمة المسرح العربي المعاصر	العدد 162 – آب ص 152
	–(1976)–	
جان الكسان	وقائع المهرجان السادس لفرق الهواة المسرحية	العدد – 176– ت 1 ص 175
صلاح فائق	النقد المرأة والمسرح والسينما	العدد – 177 – ت2 ص 168
وليد مدفغي	سقطات المسرح السياسي	العدد 167 ك 2 ص 167
–	تجربتي مع اللغة، استفتاء اشترك فيه مجمو	العدد – 178 – ك 1ص 255

	- (1977) -	
جان الكسان	الحركة الأدبية في دمشق	العدد 183- آيار ص 161
صلاح فائق	الرجل السابع، عمل مسرحي متميز	العدد 179 - ك 2 ص 148
	-(1978) -	
بسام ساعي	الواقع والحقيقة في مسرحنا الشعري	العدد - 195 - آذار ص 89
ناديا خوست	السعادة المستحيلة عند تشيخوف	العدد - 198 - آب ص 180
	- (1981) -	
أحمد زياد محبك	التأليف المسرحي في سورية والواقع السياسي 1945- 1967	العدد - 232 حزيران ص 84
وليد إخلاصي	كلام في المسرح	العدد - 229 - آذار ص 196
	- (1982) -	
أحمد زياد محبك	الأسطورة والمسرح في سورية	العدد - 240 - شباط ص 84
	- (1983) -	
إسماعيل الامبابي	الإبداع والتجريب في مسرح السيد حافظ	العدد - 254 - نيسان ص 204
شكري عزيز الماضي	نحو تأصيل اجتماعي لأدبنا الحديث	العدد -259 - أيلول 163
	- (1984) -	
عبد الله أبو هيف	مسرح صدقي إسماعيل	العدد - 264 - شباط ص 104
عبد النبي اصطيف	حول التأصيل الاجتماعي لأدبنا الحديث	العدد - 263 - ك 2 ص 166
علي طالب الصراف	سعدي يوسف ثلاث مسرحيات قصيدة الحتمية والحلم العريض	العددان - 273 - 274 ت 2 ك1 ص 80

ثبت بالمقالات النقدية المسرحية السورية في مجلة "الموقف الأدبي " منذ تأسيسها حتى عام 1988

- (1971) -

حسين الأدلبي	مأساة غيفارا	العدد – 2 س 1ص 176
بدر الدين عرودكي وعادل أبو شنب	حول مهرجان دمشق للفنون المسرحية	العدد – 2س 1ص 147
سعد الله ونوس	نقابة الفانين (سورية في مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران	العدد 2س 1ص 175
علي عقلة عرسان	قصة مهرجان دمشق للفنون المسرحية	العدد 2 س 1ص 125
– علي عقلة عرسان	وثائق أدبية : توصيات مهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية	العدد 2 س 1ص 173
–	توصيات ومقترحات ندوة المسرح العربي المنعقدة في دمشق من يوم 27 إلى 29 نيسان 1970	العدد 2 س 1ص 174
–	وثائق أدبية : شروط الاشتراك في مهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية	العدد 2 س 1ص 18
	– (1972) –	
الأب الياس زحلاوي	المدينة المصلوبة	العدد – 3–4 س 2 تموز – آب ص 188
أحمد قنوع	المسرح الجوال تجربة يصنعها أبناء الريف	العدد 1 س 2 آيار ص 348
أسعد فضة	المسرح القومي ومشكلات المسرح السوري	العدد 11 س 2 آيار ص 345
بدور الدين عرودكي	التجربة المسرحية في سورية	العدد 1 س 2 آيار ص 5
جان الكسان	مهرجان دمشق للفنون المسرحية هل هو تظاهرة عروض .. فقط؟	العدد 1 س 2 آيار ص 359
دريد لحام	حوار مع دريد لحام، مسرح الشوك إضحاك أم تحريض على التغيير	العدد 1 س 2 آيار ص 337
رشيد ياسين	الأم شجاعة وأبناؤها ترجمة جيدة ومقدمة تثير الضحك	العددان 6–7 ت 1ت 2ص 228
رشيد ياسين	كتاب جديد عن مسرح البيتر كامو	العددان 6–7– ت 1ت ص 237
صبري حافظ	الإضافات المسرحية الكبيرة	العدد 2س 2 حزيران ص 97
صبري حافظ	لأنطون تشيخوف مسرحيات الفصل الواحد عن تشيخوف	العدد 12– نيسان

طلحت حمدي	مسرح القهوة .. التجربة المجهضة	العدد 1 س 2 آيار س 352
علاء الدين كوكش	لماذا فرقة المسرح	العدد 1 س آيار ص 350
علي عقلة عرسان	المسرح في أدب صدقي إسماعيل	العددان 6-7 ت 1ت 2ص 56
فايز الداية	مسرح الشعب بحلب بداية طيبة ومشكلات صعبة	العدد 1 س آيار ص 341
مالك الحاج	واحد اثنان ثلاثة المسرحية والعقدة الرمز	العددان 3-4 س 2 تموز آب ص 190
محمد فهمي حمدان	مع محاكمة الرجل الذي لم يحارب	العددان 3-4 س 2 تموز آب ص 195
محمد فهمي حمدان	مع ثلاث مسرحيات أخرى	العددان 6-7 ت 1ت 2ص 203
-	مسرحية الكنز	
	أيام سلمون	
	في خدمة الشعب	
محي الدين صبحي	نصوص مسرحية من الستينات	العدد 1 س 2 آيار ص 17
مصطفى حلاج	حوار مع مصطفى حلاج، لماذا أكتب المسرح	العدد 1 س 2 آيار ص 53
ناديا خوست	النماذج النسائية عند تشيخوف	العدد 11- آذار س 2
نايفة هلال نصر	حول مسرحية قنبلة وجسد	العدد 11 آذار ص2
مجموعة من الفنانين	استفتاء حول واقع الحركة المسرحية في سورية	العدد 1 س 2 آيار ص 57
	-(1974)-	
خالد محي الدين البرادعي	مدخل أولي ... للتعريف بالحياة الثقافية ... الكويت	العدد 11 آذار س 3
سعيد مراد	مائة سنة على حياة مبير خول	العدد 6س 4 ت ص 149
سلمان قطاية	المسرح في العراق	العدد 7 ت 2س 4ص 171
عبد الله أبو هيف	النشاط الثقافي في سورية - مسارح بلا مسرح	العدد 7 ت 2س 4ص 231
ياسين رفاعية	عصام محفوظ والمسرح اللبناني	العدد 5 س 4 أيلول ص 126
	-(1975) -	
جان الكسان	مهرجان دمشق للفنون المسرحية هل هو فسيفساء عربية	العدد 1-2 آيار حزيران ص 266
رياض عصمت	النوايا الطيبة حول مهرجان دمشق	العدد 1-2 آيار حزيران ص 252

	السادس للفنون المسرحية	
السيد حافظ	المسرح نضالاً بين الواقع والخيال	العدد 6س 5 ت 1ص 133
عبد الله أبو هيف	النشاط الثقافي في سورية صرخة ليست أصلية	العدد 3س 4ص 159
عبد الله أبو هيف	النشاط الثقافي في سورية – مسرح شعبي مناقد	العدد 9 ك ص 137
عبد الله أبو هيف	من طلائع المسرح في سورية	ص 150
–	صراع طبقي أم صراع من أجل المسرح	ص 256
عيسى الناعوري	علي عقلة عرسان في مسرحياته	العدد 6 س5ت 1ص 145
فرحان بلبل ووليد إخلاصي	استفتاء التقاليد والتجديد في المسرح العربي المعاصر	العدد 1–2 آيار حزيران ص 248
فيصل دراج	نقد الايديولوجيا الأخلاقية في مسرح بريشت	العدد 10 شباط ص 35
محمد كمال الخطيب	محاولة في النقد	العدد 11 آذار ص 114
جان الكسان	ملف توثيقي، عن المهرجان السادس لفرق الهواة المسرحية – حلب –	العددان 65–66 أيلول ت1 ص 256
حسن بسام	برخت دوحة أدبية ملأت الزمان والمكان	العدد 65–66 أيلول ت1 ص 103
صبحي فحماوي	تحليل نقدي لمسرحية الرأس وابنة صاحب القصر	العدد 61 آيار ص 123
عادل أبو شنب	بواكير التأليف المحلي للمسرح –1–	العددان 57–58 ك 2 شباط ص 78
عادل أبو شنب	بواكير التأليف المحلي للمسرح –2–	العددان 59– 60 آذار نيسان ص 44
عادل قرشولي	جدلية القومي والإنساني العام في المسرح – دراسة	العدد 68– ك 1ص 26
عبد الله أبو هيف	اعتمال الأفكار وسط الاختيار الثوري	العددان 57–58 ك شباط ص 314
عبد الله أبو هيف	الأشجار تموت واقفة، خاطرات حول موقف الفنان	العددان 59–60 آذار نيسان ص 301
عبد الله أبو هيف	لغة المسرح .. ولغة الحياة	العدد 62– تموز ص 152
عبد الله أبو هيف	النشاط	العدد 63– تموز ص 155

	عراضة خصوم –	
عبد الله أبو هيف	الطريق إلى كوجو، مسرح الأفكار ومسرح التجربة	العددان 65–66 أيلول ت1 ص 251
عرفان بن نافع	مسرح العرائس الياباني في دمشق	العدد 61– آيار ص 150
وليد مدفعي	دراسة ونقد مسرحيات العدد الخاص	العددان 57–58 ك 2 شباط ص 218
	-(1977)-	
سلمان قطاية	من أصداء النشاط المسرحي في سورية	العدد 76 آب ص 121
عبد الله أبو هيف	النشاط المسرحي في سورية، أجراس بلا رنين	العدد 69 ك 2ص 134
عمر الدقاق	العالم الأسطوري في مسرح خليل الهنداوي	العدد 72 نيسان ص 42
أحمد زياد محبك	دراسة إحصائية (الكتابة المسرحية في سورية)	العدد 84 نيسان ص 119
أنور سالم سلوم	سعد الله ونوس (شهادة ميلادية جديدة)	العدد 86 حزيران
حنا عبود	مسرح اللامعقول، نظرة في المؤثرات الهامة	العدد 81 ك 2ص 80
حنا عبود	مفهوم الدراما بين تشيخوف ومسرح اللامعقول	العدد 83 آذار ص 81
حنا عبود	بريخت بين الماركسية واللامعقول	العدد 86 حزيران
حنا عبود	التعبيرية والدوائر المغلقة	العدد 88 آب ص 94
رشيد مسعود	جوهر الظاهرة المسرحية	العدد 86 حزيران
رياض نعسان آغا	الحداد يليق بأنتيغونا	العدد 92 ك1ص 119
سعد الله ونوس	حول مقارنة الدكتور الحموبين مسرحيتي / الملك هو الملك أو / رجل برجل /	العدد 90 ت 1ص 93
سهام ترجمان	مقابلة مع علي شلش	العدد 81 ك2ص 140
عدنان بن ذريل	مسرح طليعي أصيل	العدد 83 آذار ص 39
محمد أبو خضور	الحضيض ومكسيم غوركى	العدد 88 آب ص 126

وهيب سراي الدين	قراءة في كتاب سياسة في المسرح	العدد 91 ت 2ص 152
	-(1979) -	
عادل أبو شنب	الفصل الجميل	العدد 95- آذار ص 153
عبد الفتاح قلعة جي	مسرحية الأقنعة بين هندسة الواقع وهندسة الحلم	العدد 94شباط ص 111
عيسى فتوح	أدب الأطفال في سورية نشأته وتطوره	العدد 95 آذار ص 44
-	استفتاء طالبات دار المعلمات في حمص	العدد 95 آذار ص 105
	-(1981) -	
إحسان جعفر	خليل اليازجي رائد فن المسرح الشعري العربي	العدد 126 ت1ص 130
أحمد زياد محبك	التأريخ والتأليف المسرحي في سورية	العدد 126 ت 1ص 27
بشير قنصة	أوراق منسية بين مدحت باشاو أبو خليل القباني	العدد 119 آذار ص 139
حسين حموي	الدور التربوي لمسرح الأطفال	العدد 119 آذار ص 185
سلوى الجابري	مسرح العرائس	العدد 119 آذار ص 189
عبد الرزاق جعفر	خواطر حول مسرح الأطفال	العدد 119 آذار ص 180
عبد الله أبو هيف	قضية مسرح الأطفال	العدد 119 ص 162
عرفان عبد النافع	مسرح الأطفال .. أو مسرح الكبار والصغار	العدد 119 آذار ص 177
فرحان بلبل	مسرح الأطفال وتجربة فرقة المسرح العمالي بحمص	العدد 119 آذار ص 169
لميس العماري	برتولت بريخت والمسرح في العالم الثالث	العدد 127 ت2ص 53
	-(1982) -	
أحمد زياد محبك	إحصاء النصوص المسرحية السورية	العدد 134 حزيران ص 155
صبحي كردي	النشاط المسرحي	العدد 132 نيسان ص 150
عبد الفتاح قلعة جي	حركة النقد المسرحي في سورية	العدد 131 آذار ص 65
عبد الله أبو هيف	التقاليد والتجديد في المسرح العربي المعاصر	العدد 134 حزيران ص 44

مصطفى الفارسي	ندوة مشكلات أدب المسرح الآفرواسيوي – لغة المسرح	العدد 134 حزيران ص 18
وليد إخلاصي	حركة التأليف المسرحي، واقع وتطلعات	العدد 134 حزيران ص 29
	-(1983) -	
عبد الفتاح قلعة جي	مشروع آخر في المسرح العربي	العددان 149 – 150 أيلول ت1 ص 88
عبد الله أبو هيف	قضية موسوعات الأدب والفن نحو قاموس عربي للمسرح	العدد 144– 145– 146 نيسان آيار – حزيران ص 6
غازي حسين العلي	ما الحوار .... مقدمة في دلالة	العدد 148 آب ص 58
أحمد محمد قدور	حركة التأليف المسرحي في سورية	العدد 153 – 154 ك2 شباط ص 325
حيدر النجاري	أبو خليل القباني	العدد 161 أيلول ص 117
عبد الرزاق علي	حوار مع مراد السباعي	العدد 157 – 158 آيار وحزيران ص 86
علي عقلة عرسان	فريدريك شيللر مسرح وتاريخ	العددان – 157–158 آيار حزيران ص 103
فرحان بلبل	مراد السباعي رجل المسرح	العددان 153–154 ك2 شباط ص 27
نديم معلا محمد	أدب مراد السباعي المسرحي	العددان 153–154 ك 2 شباط ص 279
	-(1985) -	
إبراهيم الجرادي	حوار مع فرحان بلبل	العددان 167– 168 آذار نيسان ص 177
خالد محي الدين البرادعي	نقد العدد الماضي – ملف مهرجانات مسرحية	العددان 167–168 آذار نيسان ص 153
راتب سكر	ندوة مسرح الطفل بين الواقع والطموح	العدد 172 – آب – ص 167
رياض عصمت	الثورة في المسرح العربي	العدد 175 ت 2ص 23
عبد الله أبو هيف	مهرجان دمشق التاسع للفنون المسرحية	العدد 166 شباط ص 7
علي عقلة عرسان	جذور درامية في التراث العربي حكاية الث	العدد 176 ك 1ص 7

	- (1986) -	
إبراهيم الجرادي	الحياة المسرحية، الأيديولوجيا وشؤون الثقافة، مواجهة مع علي عقلة عرسان	العددان 178 - 179 شباط آذار ص 188
أحمد زياد محبك	مغامرة رأس المملوك جابر	العددان 178- 179 شباط آذار ص 150
أحمد زياد محبك	ثبت النصوص المسرحية في سورية 1945- 1985	العددان 178- 179 شباط آذار ص 270
أحمد زياد محبك	رضا قيصر	العددان 184 آب ص 141
أديب عزت	مسرحيات ودراسات مسرحية في منشورات اتحاد الكتاب العرب	العددان 178- 179 شباط آذار ص 290
حسين حموي	عدنان مردم بك والمسرح الشعري	العددان 178- 179 شباط آذار ص 159
خالد محي الدين البرادعي	التراث والمسرح العربي في سورية	العددان 178- 179 شباط آذار ص 82
رياض عصمت	نقد عدد الموقف الأدبي الخاص عن المسرح	العدد 180 نيسان ص 148
سمر روحي فيصل	مسرح الطفل في سورية	العددان 178- 179 شباط آذار ص 178
عبد الله أبو هيف	المسرح العربي في سورية وتأصيله القسم الأول الانتشار	العددان 178- 179 شباط آذار ص 7
عبد الله أبو هيف	ثبت الكتب التي تناولت المسرح كلياً أو جزئياً	العددان 178 - 179 شباط آذار ص 285
عبد الله أبو هيف	المسرح في الموقف الأدبي	العددان 187- 188 ت 2 ك 1 ص 131
عدنان بن ذريل	المضامين ونسقيتها في المسرح الشعري في سورية	العددان 178- 179 شباط آذار ص 50
عدنان مردم بك	حول تجربتي المسرحية الشعرية	العددان 178- 179 شباط آذار ص 219
عمار مصارع	المسرح والجمهور السياسي، حوار مع دريد لحام	العددان 178- 179 شباط آذار ص 208
عمر الدقاق	ملامح الأدب المسرحي في سورية من البدايات إلى الستينات	العددان 178- 179 شباط آذار ص 20

فايز اسكندر	المسرح والتراث	العددان 178- 179 شباط آذار ص 105
فرحان بلبل	كاتب يستنطق تجربته	العددان 178- 179 شباط آذار ص 226
محمد جمال باروت	مقام ابراهيم مقاربة نصية الوقائع - الطقس - النتيجة الدرامية	العددان 178- 179 شباط آذار ص 169
محمد منقذ الهاشمي	تعبيرية المسرح خلف الأقنعة	العددان 178-179 شباط آذار ص 121
نائلة علي	استفتاء واقع الأدب في سورية	العددان 178-179 شباط آذار ص 251
رئيس التحرير	هذا العدد الخاص	العددان 178-179 شباط آذار ص 5
	-(1987) -	
حسين حموي	جولة الشهر الثقافي	العدد 190 - شباط ص127
حسين حموي	ندوة المسرح العربي	العدد 190 - شباط ص135
وليد إخلاصي	نقد العدد الماضي والأبحاث	العدد 190 شباط ص 139
	-(1988)-	
أحمد زياد محبك	استلهام التاريخ في المسرح العربي في سورية	العدد 207 تموز ص 58
أحمد زياد محبك	قراءة في ثلاث مسرحيات للأطفال	العدد 211 ت 2ص 164
أديب عزت	كتاب الظواهر المسرحية عند العرب	العدد 212 -213 ك1ك 2ص 236
سلام اليماني	مسرح الأطفال والكتابة المسرحية للأطفال في سورية	العدد 208- 209 - 210 ت 1 ص 135
عبد الله أبو هيف	مسرحية الأطفال في سورية	العدد 208- 209 - 210 ت1ص 39
عبد الله أبو هيف	مسرح علي عقلة عرسان	العدد 211 ت2ص 95
فرحان بلبل	البحث المسرحي عند عرسان	العدد 211 ت 2ص 105

❐❐❐