الفصل الرابع

النشاط المسرحيّ بعد ١٩٩٠م

- معالم العدميّة في المسرح السوريّ
- أضواء على مفاهيم الما بعديّات.
- انقطاع المسرح السوريّ عن أصول الثقافة العربيّة
- المسرح والمجتمع والعدميّة
- ملامح نكوص المسرح السوري وسط العدميّة
- الحوار المفقود وسط عدميّة، والثورة السوريّة الثانية
- دور اللّغة والخطاب المسرحيّ في تجسيد الشخصيّة المسرحيّة
- لغة الخطاب في نصوص المسرح السوريّ وعروضه
- اختيار موضوعات غير مناسبة للبيئة المحلّية
- الفرق المسرحيّة الخاصّة بعد ١٩٩٠م
- لمحات عن نصوص مسرحية سوريّة بين (١٩٩٠ حتى ٢٠١٥م)
- أبرز سمات الأنشطة المسرحيّة المعاصرة في سوريا
- انفصال المسرحيين عن الواقع واحتقارهم للجمهور
- تجريبية زائفة في ظروف مأساويّة
- تجارب شبابية في المسرح السوريّ

الفصل الرابع
النّشاط المسرحيّ بعد ١٩٩٠م

معالم من العدميّة في المسرح السوريّ

إنّ المتغيّرات السياسيّة على المستوى الدوليّ، بانهيار الدول الشموليّة في أوروبا الشرقيّة، المترافقة بمحاولة الولايات المتحدة ترسيخ هيمنتها على النظام الدوليّ ونشر توجّهات العولمة، قد غيّر كثيرًا من المفاهيم الثقافية على المستوى الإنسانيّ والمحليّ، وأكّدت الأحداث بقاء سيطرة الدول الاستعماريّة الاقتصاديّة والثقافيّة؛ بعد أن تخلّت عن سيطرتها السياسيّة والقانونيّة، ثمّ رسّخت تفوقها العسكري في العقود الأخيرة، وتحاول نشر قيم العولمة الموازية للأمركة؛ مما فرض على أهل البلدان الأصلانيّة المقاومة لمواجهة طمس هوياتها الثقافية باللجوء إلى وسائل عديدة، لعلّ أفضلها تلك التي دعت إلى التعدّدية الثقافيّة والجدل مع الأصول؛ لبناء هويّة مائزة صالحة للحوار والانفتاح والتفاعل الثقافيّ بهدف الصبّ في بوتقة حضارة كونيّة واحدة أكثر إنسانيّة على ما هي عليه حاليًّا.

وتقاعست فئة المثقفين في كثير من البلدان الإسلاميّة، وتجنّبت المقاومة الثقافية؛ نتيجة غياب الديمقراطيّة في دولها وسيادة التخلّف والجهل في مجتمعاتها وانتشار الفساد الأفقي في نسيج المجتمع برمّته، إضافة إلى اعتماد حكّام تلك البلدان على فئات نحننيّة قليلة العدد معنيّة بانتمائها القبليّ أو العشائريّ أو الطائفيّ أو الحزبيّ أكثر من انتمائها للوطن، فسادت مظاهر الجهل والقهر والإفقار أكثر وأكثر، وبدأ الانهيار في السياسة والثقافة، بما فيها المسرح، يتزايد، وقد عبّر أحد النقاد المسرحيين السوريين بأنّ: "المشهد المسرحي في التسعينيات مصاب بفيروس العجز الذي انتقل إلينا من العقود الغابرة"[١] ولعلّ الكاتب قصد الفيروسات التي انتقلت عبر ارتدادات هزيمة ٥ يونيه / حزيران / ١٩٦٧م المتبوعة بحرب أكتوبر / تشرين١ / ١٩٧٣م وتبعاتها المتمثّلة بحقبة النفط، وانتشار أخلاق المجتمع الاستهلاكي، وترسيخ حكم الأقليّة الفاسدة والاتكاء على الطائفية البغيضة، وعلى أجهزة أمنية ترعى الفساد والاستبداد، وتعمل على ارتكاب الجرائم في حقّ من يختلف مع سياسة السلطة بالرأيّ في سوريا، إلى أن تشكّلت البطانات الفاسدة بمن فيهم فئة المثقفين.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عبد الناصر حسو، الحركة المسرحيّة في التسعينيات (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠٠٨م)، ص٤٧

انعكس الواقع السياسيّ المترديّ على الثقافة في تسعينيات القرن الماضي والألفيّة الأولى للقرن الحاليّ، وطبعها بطابع سياسة سلطة النّظام السوريّة المتّسمة بالعدميّة المنكرة القيم والأخلاق، والتي حاولت إخضاع الثقافة للسياسة، عن طريق تمكين مؤسساتها التي وليّ عليها متثاقفين بهرتهم حياة الغربيين وأفكارهم وأعمى بصيرتهم انغماسهم في بؤر الفساد.

وشرعت وسائل الإعلام الحديثة تشكّل الواقع وتقيّده أكثر مما تعكسه؛ حتّى أضعفت من روح المقاومة الثقافيّة، وغيّبت عن الأذهان إمكانية التمرّد الاجتماعيّ، وقد ذكر شريف الجيّار غياب جلّ المثقفين العرب عن الشارع قبل ثورات الربيع العربيّ، و: "انشغال المعظم بلقمة العيش، في ظل سيولة سياسية وأحزاب كرتونية"[1] تاركين الجماهير للمعاناة مع الفقر والأميّة، ليسهل افتراسهم من التيارات الظلاميّة، ودعا المثقفين للعودة إلى درب مشروع تنويري: و"ذلك عن طريق مشروع تعليمي تثقيفي إعلامي؛ يسهم فيه المثقّف مع مؤسّسات الدولة، وتشكيل ما يعرف بالقوافل الثقافيّة التي تتلاحم مع النّاس، وتتحاور معهم بشكل مباشر، فضلًا عن إسهام المثقّف في أفكار ومشروعات محو الأميّة، وتطوير التّعليم الذي يمثّل إهماله عقبة حقيقية للتقدم"[2] لا شكّ من صحة توصيف الجيّار عن غياب المثقف النوعيّ، الذي ينحاز للفئات المضطهَدَة، ويدافع عن مصالح الجماعة والأمّة، وبالمقارنة بين ما ذكره الجيّار والواقع الثقافيّ في سوريّا؛ يجد المتابع تجليّات السيولة السياسيّة والأحزاب الكرتونيّة وانعكاس موبقاتها على الواقع الثقافيّ، ومنه النشاطات المسرحيّة في سوريا إذ يُرصد الخلل في: "ذهنيّة الكتّاب والمخرجين ورجال المسرح بالدرجة الأولى، والأزمة في الفكر الإنساني في رؤيته إلى الحياة، في حريته، في ديمقراطيته، وفي المساحة الممنوحة له"[3]، لقد استطاب للمشتغلين بالمسرح السوري اجترار مقولات الما بعديات، التي انتشرت بالغرب، بعدما حاولوا نقل معاني عناوينها بحرفيتها، فكانت غريبة عن بنية المجتمع السوري الثقافيّة وعصيّة على تقبّلها، فبدت حيثيات الما بعديّات على ألسنتهم شكلًا؛ يتصل ببلاهةٍ عدميّة لدى أوساط المسرحيّين وبأوهامهم الما بعديّة؛ تقليدًا لما حدث مع الحداثيين العرب منذ القرن ١٩ إذ حاولوا تطبيق مفاهيم حداثيّة من فوق، متعالين على مجتمعٍ منع عنه تجريب طرق حداثيّة بأدوات تخصّ ثقافة أهل البلاد الأصلانيين.

يُركّز في هذا الفصل على النشاط المسرحيّ في سوريا بعد ١٩٩٠م؛ إذ ضعفت في هذه المرحلة فاعليات المسرح السوري؛ منذرًا بوجود إشكاليّات، تجلّت معالمها في

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1]- شريف الجيّار، نقلًا عن حسام بيرم (الوطن: القاهرة، ٣١ / ٣/ ٢٠١٤م)
[2]- شريف الجيّار، الوطن، م. س، ٣١/ ٣/ ٢٠١٤م
٣- عبد الناصر حسو، الحركة المسرحية، م. س، ص٤٨

إهمال النّصوص المسرحيّة المحليّة وندرة وجودها، وسذاجة في عروض المخرجين، وفساد في مؤسسات المسرح، وهجر الناس العروض المسرحيّة، وتماهي المسرحيين مع سلطة النظام، كلّ ذلك تزامن مع دخول أنشطة المسرحيين السوريين في حالة ما بعد حداثية، على ما يروق لهم أن يعلنوا، عمّا قدّموه على خشبات المسارح، ولعلّ نظرة سريعة إلى مصطلح ما بعد الحداثة الذي استخدمه المفكر الفرنسيّ فرنسوا ليوتار ١٩٧٩م؛ يعينُ على فهم كيفية انعكاس مفاهيم الما بعديات على المسرح السوريّ، ويمهّد للتعرّف الأوليّ إلى النتاج المسرحيّ في المرحلة المزمع دراستها في هذا الفصل.

أضواء على مفاهيم الما بعديّات

يعبّر مصطلح الما بعديّات عن حالة فوضوية، ليس اعتباطيًّا، بل صدى **لنظرية الشواش** (*) Chaos العلميّة، التي نشأت ونمت منذ سبعينيات القرن الماضي؛ ولعلّ مفاهيم **ما بعد الحداثة** Postmoernism تشير إلى: "الإبداعات أو الحركات التي حدثت في مجال الأدب والتصوير الزيتي والفنون والعمارة"[١]، وقد ترافقت مع ظهور حركة **ما بعد البنيوية** Post-Structuralism الفكريّة التي اهتمت بالدراسات الأدبية والثقافيّة والسياسة والاجتماع والتاريخ والإثنوجرافيا والتحليل النفسيّ، كما تعدّ **النظريّة النسويّة** من فاعليّات الما بعديّات - وأيضًا - **ما بعد الاستعمار الكولونيالي** Post-Colonialism؛ إذ اختصّت الدراسات المتعلقة بها بالتطورات الثقافيّة التي شهدها العالم غداة الحرب العالمية الثانيّة، و: "حدّدت خطابًا نظاميًّا لتحليل وتفكيك بنى المعرفة والأيديولوجيات وعلاقات القوة والهويّات الاجتماعيّة، التي أسّسها، واعتمدها الغرب الإمبريالي لحكم وتمثيل الشعوب غير الغربيّة على مدى الـ ٥٠٠ عام الماضية"[٢]، إضافة إلى **ما بعد النزعة الإنسانية** Post-Humanism؛ إذ اهتمّت دراساتها بالخبرات الإنسانيّة المنظّمة في ميادين الفلسفة والخيال العلميّ، و: "يركّز أصحابها على تعظيم إمكانيات الجسد والعقل الإنسانيّين بالاستعانة ببعض التكنولوجيّات، كالتعديل الوراثي واستخدام النانو تكنولوجي"[٣]، وقد تركّز نشاط دعاة الما بعديات على مواجهة انتظام أسس الحداثة وقواعدها الرزينة، واشتغلوا على تفكيك الخطابات وتحليلها الثقافيّ؛ بهدف تقويض البنية البطريركيّة للمجتمع الإنسانيّ، ونمت الما بعديات معبّرة عن ضيق آفاق الفكر الحداثيّ الغربيّ وعجزه عن استيعاب

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[١]- أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافيّة، ترجمة: هناء الجوهري (المركز القومي للترجمة: القاهرة، ط٢، ٢٠١٤م) ص٥٥١

[٢]- جورج ريتزر، العولمة، السيد إمام (المركز القومي للترجمة: القاهرة، ط١، ٢٠١٥م) ص ١٠٤٢

[٣]- أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، م. س، ص٥٦٩

المستجدّات التي طرأت على العالم، من دون أن تتشكّل نظريّة ما بعدية بحدّ ذاتها، ولكنّها اتسعت لـ: "التصوّرات والأفكار الذاتيّة التي تتصف بالتعدّدية، وافتقاد المحور التي تتمركز حوله، والتنوّع المتغيّر"[1]؛ ومن ثَمَّ لم تصطنع منهجًا مشتركًا يحكم فاعلياتها، ولا مدرسة واحدة، بل اتّسمت ما بعديّات بانعدام شكلها أمام تغيّر موضوعاتها المستمر وتجلياتها المتجدّدة؛ تماشيًّا مع المتغيّرات المتناميّة والمتسارعة في علوم العصر المتحضّر، التي كان لنظريّة الشواش الدور الرئيس في مواجهة الوجود من خلالها وتأويل حركته بغية تغييره؛ فغيّرت كثيرًا من مفاهيم الأفراد والجماعات وقيمهم وسلوكهم، وأفرزت وظائف مستجدّة لفروع الأدب والفن والعلم، من بينها: النقد المعاصر الذي أضحت وظيفته: "تثقيفية وتنويرية، لأنّ ديناميّة التطور ترتكز على تشغيل الموقف النقديّ بأقصى طاقته في مجالات السياسة والاجتماع والثقافة، وقد خرج النقد من دائرة الفروض الأيديولوجيّة في نظرياته وإجراءاته، ليتساوق مع منظومة العلوم الإنسانية"[2]؛ ومن ثَمَّ فقد أنكر دعاة ما بعديات التّاريخ، وأنكروا إمكانية فهم العالم وتفسير موضوعيته تبعًا لمفاهيم عقليّة، واتّجهوا نحو هدم المألوف والتأسيس لإقالة العقل والإرادة البشريّة أمام موضوعيّة الفوضى في عالم متغيّر، وشرعوا يمارسون ثقافة مختلفة عن ثقافة أسلافهم، ومن الأمثلة على ذلك: تقديم مسرحيي ما بعديات عروضًا مسرحيّةً منذ ثمانينيات القرن الماضي ركيزتها الارتجال وتفجير طاقات الجسد الحركيّة، موظّفين الفنون الأدائية من الرقصات الحديثة والأغاني الشعبية والموسيقى وفن العمارة والفن التشكيلي... إلخ في عروضهم المسرحية معارضين بذلك أسس المسرح الدرامي و أسس الملحمي والمدارس المسرحية السابقة لأعمالهم.

إنّ ما آلت إليه تجارب ما بعد الحداثة في أوروبا ارتبط بمشكلات مجتمعاتهم وشبابهم وبنزوعهم نحو الاستقلال عن كل ما يعيق تحقيق ذواتهم الفرديّة الفاعلة، إنْ كان هذا العائق أسرة أو حزبًا أو أيديولوجيا دينيّة أو عقليّة دهريّة، أو حتّى ما يتعلّق منها بمفهوم الوطن والأمة؛ إذ إنّ قوّة ما بعديّات هناك نابعةٌ من كونها تدفع البشر تجاه الانتباه للطرق التي تغيّر العالم، فتصف المجتمع والدولة والثقافة وصفًا موضوعيًّا ودقيقًا؛ لتظهر حقائق رؤاها الجديدة بصدق وصراحة وجرأة، وهي تفيد من تطور العلوم وتواكب انتصارات الثورات العلميّة في فروع العلم والفن والفلسفة كلّها، ومن ثَمَّ يُظهر أتباعها في تلك البلدان فكرًا وممارسة على درب أنسنة العلاقات الاجتماعية، مشرّعين أبواب الحوار أمام الحضارات البشرية، لا سيّما الفاعلة منها كالعربيّة

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1]- أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، م. س، ص٥٥٦

[2]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٧م) ص١٠

الإسلاميّة والأوروبيّة الحديثة؛ إذ إنّه فيما يختصّ بالما بعدييّن الثقافات والأديان كلّها متساوية، وكلّ الأفراد من البشر متساوون أيضًا.

اصطدم الما بعديّون بسياسات أنظمة الدول الإمبريالية؛ التي تقوم على تهميش الآخر ونهبه وإلغائه، ورأوا عدم انسجام السياسة مع التقدّم العلمي والتكنولوجيا، وبناء على ذلك فقد قالوا: بعدم إمكانية تغيير هذا الواقع على الرغم من معرفته من قبل بني البشر، وهذا جانب واحد من جملة ما ناقضوا به نظرية المعرفة الحداثيّة؛ التي بنيّت على استحالة تغيير العالم لعدم إمكانيّة معرفته معرفة دقيقة، وعلى الرغم من ذلك فقد نهضت من جديد حركات سوبّر ما بعد حداثيّة التي انطلقت من عدم اهتمام روّادها بمعرفة الواقع والتاريخ؛ لأنّ البشر قادرون على تغييرالعالم من دون معرفته، ومن هنا ساد مفهوم الذات الفاعلة المستقلّة عن صيرورة التاريخ وحركة المجتمع الساعيّة نحو تجاوز كلّ ما هو موجود الذي يعتريه التغيير المستمر تساوقًا مع نتائج الثورات العلمية المتجدّدة؛ التي امتلك العالم من خلالها إمكانية التغيير مع اتساع أعداد الأسئلة وتزايد حجم البحث والعمل عن إجابات لها؛ دونما ضرورة للوصول إلى اليقينيّات، فالتغيير ممكن برأيهم من دون معرفة الواقع معرفة تامّة، والمطلوب - بالنسبة إليهم - مزيدٌ من الأسئلة للوصول إلى مزيدٍ من الأجوبة اللانهائيّة التي تتفجّر على شكل ثورات علميّة مفسحةً المجال لأسئلة جديدة، وعلى الرغم من شيوع أفكار الما بعديات وسوبر الما بعديات في الدول المتحضرة، فلا تزال آثارها ضعيفة وواهية في دول العالم النامي المستعصيّة مجتمعاته قبول الحداثة وما بعدها؛ إذ بقيت شعوبه رازحة تحت تأثير الأخلاق المستمدة من الأديان، ومن طقوس السحر والغيب والقدر؛ الذين يفقدون الإنسان طاقاته الخلّاقة وإمكانية الفعل الإنسانيّ، كما أن هذه الشعوب مندرجةٌ في علاقات منجمعية ترتبط بالنحننيات والولاءات الأوليّة؛ التي تمحي الفروق بين الأفراد، وتخمد تطلّعات الذات الفاعلة الطامحة إلى تحقيق شرطها الإنسانيّ.

انتشرت الما بعديّات في العالم المتحضّر بعد أن ثبت عجز مفاهيم الحداثة عن الاستجابة للمتغيّرات المتسارعة زمن تكاثر الثورات العلمية، وأفضت في مجال المسرح لديهم إلى إهمال النصّ المسرحي لمصلحة فعاليات الفريق المسرحيّ، واستبدال خطاب اللغة المكتوبة أو المنطوقة بحركات الجسد التوّاق للتحرّر؛ موظّفة التقنيّات الفنيّة السمعيّة والبصريّة المتطوّرة والسينوغرافيا على نطاق واسع، بالتوازي مع نزعات إنسانية وعالمية تتجاوز الهويات الوطنية والدينية و... إلخ، لممارسة هوية ثقافيّة عالمية يوحّدها التفاعل الجدليّ بين البشر همن طريق التعدّدية والمثاقفة واحترام الآخر.

إذا كان لأدبيّات ما بعد الحداثة وسوبر ما بعد الحداثة مسوغات في العالم المتحضّر الذي مرّت شعوبه بالحداثة فعليًّا، فإن هموم أوطان العالم النامي تختلف، لأن شعوبها لم تكد تتعرف إلى الحداثة؛ حتّى ابتلت بنكوص معالمها تلو النكوص، وهي لا تزال على تخوم الحداثة التي يتطلب الولوج فيها؛ مزيدًا من الجهود والثورات؛ لتخليص النّاس من خرافات وطقوس ميتافزيقيّة باليّة لا تزال مهيمنة على عقولهم، كما يتّطلب تفعيل فكرها وجود مجتمعات يحكمها نظام ديموقراطيّ؛ لا يزال بعيد المنال في ظلّ أنظمة حكم أثبت التاريخ عدم صلاحيتها الحداثيّة والسياسيّة والتاريخيّة والإنسانيّة.

طبّقت مفاهيم الما بعديات على المسرح، ولم يعد النصّ المسرحيّ يعني شيئًا للمخرج؛ إذ بعد موت المؤلّف الذي نعاه رولان بارت منذ ١٩٦٨م مبشّرًا بولادة القارئ، نَعَى ممثلو الما بعديات النصّ الذي لا قيمة له؛ إلّا مع متلقٍ ينغمس في متع التأويل، ثم نعوا الناقد: "بوصفه مثقفًا عامًا وحَكَمًا يحدّد جودة العمل أو يقود الجمهور إلى المعنى"[١]، وصاغوا مفهومًا جديدًا للّغة تجاوز الحكي باتجاه الدلالات السيميولوجيّة للكثير من أنواع التعبير؛ التي تعدّت الشعر والقصة والمسرح كثيرًا، وبالأخصّ تجاه حركة الأجساد التي ضاقت بأخلاقيّات تتسلّط على متعها وتمنع الانتشاء بلذاتها، وتكبّل تحرّرها وتعيق انطلاقها.

المسرح والمجتمع والعدميّة

منذ العصر الإغريقيّ والمسرح يتغيّر تبعًا للمتغيرات التي تطرأ على بيئته المجتمعيّة الحاضنة له وللظروف المستجدة؛ وذلك نتيجة الصراعات الاجتماعيّة والسياسيّة داخل المجتمعات وخارجها، وللصيرورة التاريخية وسيرورتها على المستوى العالمي؛ وبناء عليه فقد اختلفت طرق تناول المسرحيين كتابة نصوص مسرحياتهم أو إخراجها على الصعيد الكونيّ، واختلفت أساليبهم في تسخير التقنيّات الفنيّة والجماليّة المتنوّعة؛ تبعًا لطبيعة انتماءاتهم السياسيّة المعبّرة عن الصراعات المجتمعيّة وقواها من جهة، وللهويّات الثقافيّة المتباينة بين البشر من جهة ثانيّة، ولدرجة تطور المجتمعات وتقدمها من جهة ثالثة.

ويمتاز فن المسرح بقدراته على التواصل مع متلقيه مباشرة في أثناء العرض المسرحيّ؛ ومن ثَمَّ يخلق بين الخشبة والصالة، بين العرض المسرحيّ والجمهور وشائج متناغمة، فيؤثّر ويتأثّر بهذه العلاقة التواصلية الجدلية المعبّر عنها بفاعليّات

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- رونان ماكدونالد، موت الناقد، ترجمة: فخري كريم (المركز القومي للترجمة: القاهرة، ٢٠١٤م) ص٢١

مجتمعيّة تثقيفيّة وتربويّة لحظة حدوث التلقّي وبعده، ولم يكن المسرح ثابتًا على قواعد وأصول على مرّ تاريخه، فهي تتغيّر تبعًا لسيرورة التاريخ والتغيرات المجتمعية؛ التي يعيش في كنفها، ويحاول المشاركة بالإجابة عن أسئلة الوجود في المراحل التاريخيّة المصيريّة مثل: مرحلة الحداثة وما بعدها من بعديات من عمر البشرية، ولعلّ ما بعد الحداثيين: "نظروا إلى الواقع المعيش بوصفه نصًّا، يتضمن الكثير من ملامح الإبداع التي تحتاج إلى قراءة وفهم وتأويل"[1] بغية توظيف النصوص لخير الناس، حبًّا وحريةً وكرامة، ولكن، هل تلعب الظروف الاجتماعيّة والسياسية دورًا مؤثّرًا في عملية الإبداع وفعالية المسرح؟ كيف؟ ومتى؟

إنّ عمليّة الإبداع التي يتشارك فيها المرسل والرسالة والمرسل إليه وقنوات التوصيل والمرجعيّة عبر لغة التواصل، لا تتمّ إلّا في حيّز مكانيّ وزمانيّ محدّد بعلاقات اجتماعيّة موصوفة، يتموضع فيها العرض أو النصّ المسرحيّ الإبداعيّ مع متلقّيه؛ من دون أن يعطيه حقائق أوحلولًا، بل يدعوه لتخيّل الحقائق؛ من أجل أن يعيش الحلول في حياته وسلوكه، ومن ثمّ فإنّ الأعمال المسرحية والفنون الأدبية كلّها، لا تنطوي على معنى واحد، بل هي قادرة على توليد مجموعة كبيرة من الدلالات والتأويلات تتغير مثلما يتغيّر فعل التاريخ، وقد لا تكون معاني النصوص المحمولة على تيماتها مقصودةً، بل تكون نتاج عمليّة إبداع معقّدة، فتستحيلُ معانيّ النصّ الإبداعيّ إلى دلالاتٍ ورموز؛ يتلقّفها المتلقي، ويحيلُها إلى تفاعلات شخصيّة بين الذات والموضوع، بين التاريخ والحاضر؛ نتيجة الرسالة الموجّهة إليه، الّتي لا تتشكّل إلّا تعالقًا بين المرسل والمتلقّي لحظة تلقّيها، فيتعالقان جدليًّا وتتجسّد تطلعاتُ النصّ أو العرض قيمًا معرفيّة وجماليّة جديدة وسلوكًا متجسّدًا في المجتمع على شكل أنساق ثقافيّة تتغلغل في جموع المتلقين، ومن هنا فلا أدب من دون قارئ، ولا مسرح من دون متلقٍ، إن كان نصًّا أو عرضًا.

ولم تحصل التغيرات التي طرأت على الاتجاهات النقديّة والثقافية والاجتماعيّة في البلدان المتحضّرة من فراغ؛ بل حصلت إثر الحركات الطلابية ١٩٦٨م التي هزّت أوروبا، وفرضت توجّهاتها على المبدعين في حقول الفكر والفنون قبل الساسة في تلك البلدان، كما أن آثار تلك الحركات طالت صنوف الإبداع كافة، بما فيها النشاط المسرحي في العالم العربي، وذلك حينما عبّر المسرحيون العرب - ومنهم السوريون - عن تلك الأحداث، وأعادوا توظيف الأساليب الفنية والجماليّة التي استخدمها روّاد الحركات الطليعية في المسرح العالمي أعقاب أحداث ١٩٦٨م؛ بما يتناسب مع مجتمعاتهم، وتكرّست لديهم أحوال التغيرات المجتمعية والإبداعيّة إثر ردّات أفعالهم

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- تيري إيغلتون، م. س، ص ١٤١

على هزيمة ٥ يونيه / حزيران / ١٩٦٧م حينما بدأوا في توظيف الثقافة الشعبية والفولكلور الشعبي والتراث العربي في نتاجهم، وباستقدام المناهج والرؤى الطليعية المواءمة توقهم إلى بدء عملية التغيير والثورة؛ التي تغذّت من روح حركات ١٩٦٨م الثورية في الغرب الرأسمالي المتحضّر ومطابقتها مع واقع المجتمع العربي بعد هزيمة الأنظمة العربية.

لقد حاول أولئك المسرحيون خلق حالة مجتمعية؛ كان من الممكن أن تسهم في خلق مناخ وطنيّ ديموقراطي وثقافة أصيلة، لولا إنّ الساسة المؤدلجين فكريًا ودينيًا وطائفيًّا تمكّنوا من إتمام قمعهم معارضيهم وتحركات جماهير الشعب وانتفاضاتهم منذ النصف الثاني للسبعينيات ومرورًا بثمانينيات القرن الماضي، ثمّ بإشاعتهم سياسة الانفتاح الاقتصادي التي أدّت إلى انتشار النزعات الاستهلاكية وشيوع الفساد والإفساد برعايتهم؛ تواطؤًا مع قوى العدوان الإمبريالية وعلى رأسهم: إسرائيل، فانكفأت حركات التغيير المجتمعيّة والإبداعيّة، بما فيها التجربة المسرحية السورية؛ التي صمتت أمام ظروف سياسيّة مستجدّة تتعلق بفساد السلطة وقهرها وقمعها كلّ حركة مجتمعية أو ظاهرة ثقافيّة جادّة على درب الخلاص.

الما بعديّات وملامح نكوص المسرح السوريّ وسط العدميّة

ضعُفَ المسرح منذ بداءة ثمانينيّات القرن الماضي في مجالي إنتاج النصوص والعروض متزامنًا مع تراجعه على المستوى العربي، وبدا باهتًا بعد توقّف مهرجان دمشق المسرحيّ ١٩٨٨م، بل متوقّفًا لدرجة: "انعدمت الكتابة المسرحيّة في النصف الثاني من الثمانينيّات؛ ممّا سبب إشكالية كبيرة في الحياة المسرحية"[١]، ولعلّ أحدَ أهمّ الأسباب الرئيسة في انحسار المسرح هو الفشل بتأصيله، وكان هذا الفشل: "ضريبة التأثّر بشتى التيارات المسرحية الغربية، كمسرح العبث ومسرح الرصيف، والمسرح الوثائقي والمسرح الملحمي ومسرح الطقوس ومسرح القسوة والهايبنغ، غير أن أيًّا من هذه المسارح لم يصبح اتجاهًا، لأنّها جميعًا لم تكن تمتلك الجذور الشعبية والاجتماعية اللازمة، ولأن أشكالها لم تكن تتناسب عضويًّا وأسلوب التفكير ونمط الحياة الاجتماعية في البلدان العربية"[٢] هذا من جانب، ومن جانب آخر اندماج مؤسسات المسرح السوري ونشاطاته بالأحوال السياسية المترديّة والمعيقةً قيام المثقف العضويّ بدوره الطليعيّ و: "لتحوّله صوتًا في جوقتها الإعلامية، وقد تمّ هذا الأمر من خلال القمع السافر حيث

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ - عبد الناصر حسّو، الحركة المسرحية، م. س، ص٢٦، ص ٢٣
٢- فواز الساجر، ستانسلافسكي، م. س، ص٤٦

السجون والمنافي والزنازين، وبالقمع المخمليّ والاحتواء والمكاسب وتمجيد التفاهة"[1]؛ وسط تشجيع سلطة نظام الحكم الشموليّ في سوريا، أفرادًا وفئات وسيطة، تعتمد الترويج لانتشار النزعات الاستهلاكيّة المتشبّعة بنزوع سياسات الدول الإمبريالية؛ لنشر ثقافة الاستهلاك، ثمّ تماهت هذه الفئات؛ التي نشأت وترعرت في دوائر السلطة السياسية، مع ثقافة الغرب متواطئة مع مؤسّساته وسياساتها المريبة الهادفة إلى تجريد الشخصيّة القوميّة من تراثها الإنسانيّ، ليسهل على فاسدي السلطة الاستمرار بالنهب والمواءمة بين مصالحهم النفعيّة وأهداف الشركات العابرة للقوميات مكتفين بدور السمسار الوضيع؛ في حين بقيت الفئات المهمّشة والفقراء في غياهب أنفاق الماضي البعيد، متلقية الإذلال والقهر والإفقار على أيدي أجهزة سلطوية راعيّة بؤر الفساد ومُندرجة خدمًا في أطراف النظام الدولي.

لم ينجح معظم من اشتغل بمشاهد الفرجة الشعبيّة والاحتفالية في المسرح السوري بعد ١٩٩٠م بتقديم عروض مسرحيّة مهمّة موازية مع تلك التجارب المسرحية الجادّة، التي حاولت التأصيل، وانتشرت في سبعينيات القرن الماضي، كما لم ينجح معظم كتاب المسرح في إنتاج نصوص تحمل موضوعات معبّرة عن زمن إنتاجها وذات بنيات متماسكة؛ إذ إنّهم لم ينجحوا في تفعيل التراث بنصوصهم.

ثمّ توّهم المشتغلون في مؤسسات المسرح السوري المعاصر، أنّهم إذا ارتجلوا مشاهد الفرجة الشعبية، واستخدموا تقنيّات تراثيّة واحتفاليّة، يكونون قد صنعوا مسرحًا، يحمل هويّة ذاتيّة تراثيّة عربيّة، ويكونون قد حلّوا إشكاليّة المسرح وجماهيريته وهويته المتلاشيّة على دروب التقليد والسفاهة والعدميّة المندرجين في متاهاتها.

تدلّ تجاربُ المسرحيين السوريين على عدم اشتغالهم ببناء هوية مسرحية مائزة منذ تسعينيات القرن الماضي، وفي العقد الأول من الألفيّة الثالثة أضاعوا المسرح السوري في غياهب توهماتهم الما بعديّة وانغماسهم في أوساط الفساد، وتشرّبهم مفاهيم العدميّة وسلوكها؛ التي آلت أخيرًا إلى فوضوية الثورة والحرب الأهليّة السوريّة.

وقد ازداد عددُ المختصّين في المسرح السوري منذ ثمانينيات القرن الماضي، لا سيّما بعد افتتاح المعهد العالي للفنون المسرحيّة، وازداد إنشاءُ صالات عرض جديدة، إضافة إلى تحديث القديم منها وتجهيزها بتقنيّات متقدّمة، ونتيجة ذلك فقد تضاعفت العروض المسرحية في تسعينيات القرن المنصرم في أنحاء سوريا كلّها، مع اختلاف

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- أحمد سخسوخ، م. س، ص٣٤٣

همـوم المسـرحيّين عـن تجربـة سـابقيهم؛ نتيجـة إحباطـات بعضـهم ويأسـهم، أو تجاهـل بعضـهم البعض الآخر، أو إخفـائهم أحـوال النهـب والفسـاد والقمـع والإفقـار التـي سـادت الدولة السوريّة ومجتمعها، إنْ لم يكن مشاركةَ المستحوذين على مؤسسـات المسـرح فـي عمليـات الفسـاد والقهـر، أو تغييـب المسـرحيين المعارضـين بطـرق عديـدة، فاسـتحالت همـومهم لاهثين وراء احتياجـاتهم النفعيـة، وتحوّلـت موضـوعات عروضـهم المسـرحية إلـى معـانٍ إنسـانيةٍ عامّـة بعيـدةٍ عـن همـوم المـواطن والمجتمـع والـوطن، إضـافة إلـى إصدارات نصوص مسرحيّة تحمل هشاشة واختزالًا، ومن دون اهتمـام بالبنـاء الـدرامي للـنصّ؛ ومـن ثـمّ للعـرض، وبتسـطيح توظيـف التقنيـات الفنيـة وتسـفيه الثقافـة الشـعبية، وقطيعة مع الملامح المسرحيّة الجنينيّة في التاريخ العربيّ القديم، وأيضًـا عن التجـارب المسرحيّة السوريّة والعربيّة الحديثة، كما أقصيت النّصوص المسرحيّة التـي تقوم علـى اللغة المكتوبة أو المنطوقة لمصلحة لغة خطاب أخرى، تمثّلت في الغناء وحركـة الجسد وتقنيـات فنيـة معاصـرة والسـينوغرافيا، ولكـن مـا مـدى تطـابق مـا مارسـه المسـرحيون السوريون مع متطلبات مجتمع يتسم بالقهر والتخلف والجهل؟

لقد أنـتج تقليدهم تجـارب الشـعوب المتحضّـرة الأخـرى ظـاهرة إعداد النصـوص الأجنبية أو توليف نصوص أو الاشتغال على الارتجال فانطبق عليهم قول بول شاؤول: "يحاولون بسهولة قطف ما هو غربي وطازج أو ذابل ومن دون تأمليّة، يقدّمون أعمـالًا هـي فـي الواقـع مـن نـوع الاقتبـاس والببغائيـة"[1]، وهـذا مـا اتضـح عـن طريـق عـروض المهرجانـات، لا سـيّما مهرجـان دمشـق المسـرحيّ الـذي بقـي متوقفًـا ١٦ سـنة؛ إلـى أن استأنف نشـاطه ٢٠٠٤م بعشـرات العـروض العربيـة، ثـمّ كانـت دورة المهرجـان الثالـث عشر أواخر ٢٠٠٦م الذي ضم ٥٠ عرضًـا سـوريًّا وعربيًّـا عرضـت فـي ثمانيـة مواقـع صـالات مسـرحية، وقـد اتفـق معظـم النقـاد المسـرحيين علـى أن سـمات تلـك العـروض الغالبـة هـي: التشـتت والتغريـب وعـدم وجـود تنـاغم علـى أرضـية بنـاء حركـة مسـرحية عربية متكاملة[2]، ولم يسعفهم تنظيمهم لمهرجانات في المحافظات السورية، التي أعلنـت عـن عشـرات العـروض المسـرحيّة؛ التـي ازدادت منـذ أواسـط العشـرية الأولـى للقـرن الحادي والعشرين، وبإحداثهم فرقًا جديدة للمسرح القومي، كمـا حـدث فـي ٢٠٠٧م فـي الحسـكة وحمـاه وطرطـوس، مـع قيـام مهرجانـات للجامعـات ونقابـات العمـال واتحـاد الشـبيبة،... إلـخ فـي معظـم المحافظـات، إضـافة إلـى استقبالهم فـرق مسـرحية زائـرة؛ لـم يسعفهم ذلك كلّـه علـى تخطّـي أزمـاتهم البنيويـة فـي مؤسسـاتهم المسـرحية الموجهـةّ مـن خارجها.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- بول شاوول، المسرح العربي الحديث، م. س،) ص٣١

٢- للمزيد راجع: عدد الحياة المسرحية، وزارة الثقافة: دمشق، ع٦٠ عام ٢٠٠٧م

لقد كثرت العروض المسرحية عددًا، ولكن فاعليتها كانت قليلة جدًا، ووصمت بالعجز، فـ "المسرح المؤسساتي استطاع أن ينتج عرضًا مسرحيًّا، ولكنه لم يستطع أن ينتج مسرحًا..."، وإن جميع المغامرات المسرحية الجادة انتهت بالفشل والتوقّف؛ لأسباب تتعلّق بالإنتاج والجمهور وموقع المسرح نفسه في المركب السياسي والثقافي العام..."[1]، لقد نشط معظم المسرحيين السوريين والقائمون على الأنشطة المسرحية في مرحلة العدميّة المعاصرة، وهم منغمسون في الحياة اليومية لدى مؤسسات السلطة؛ ليمارسوا هيمنتهم على الأنشطة الثقافية والحياتية المتنوعة؛ بعيدًا عن هموم البسطاء من الناس الذين كانوا يعانون من أشد أساليب القهر والإفقار، ليس في المسرح فحسب، بل في فروع الثقافة والإعلام والصحافة والتعليم والقضاء كافّة.

ينبغي للإبداع الأدبيّ والفنّيّ –لاسيما المسرحيّ - أن يكون أكثر اقتصادًا من الحياة اليومية، وعادة ما يتبع الكاتب المسرحيّ في تأليف نصّه نمطًا من التفكير مغايرًا عمّا يسود بين الناس؛ بهدف الارتقاء بهم إلى عالم مغاير لحياتهم المعيشة بتقليد مملّ، وإخراجهم من واقع يكابدون في يومياته مآسٍ وآلامًا؛ نتيجة الوعيّ المستلب والذائقة الجمالية المخرّبة والتمييع والتزييف في وسائط التعبير وتوظيف الثقافة الشعبيّة؛ لخدمة سياسات السلطة الحاكمة؛ إذ يؤلّف الكاتب نصوصًا بلغة مختلفةً عمّا هو مألوف، نصوصٌ تحمل معالم وعيّ جديد، وقد ذكر إدوارد سعيد في هذا الصدد: "على المرء أن يفكر بلغته بوصفها معزولة عن عالم الحياة اليوميّة، لأنها تتسامى فوق هذا العالم وتتجاوزه"[2]، وهذا ما لم نلمسه، ولم نره في النشاط المسرحيّ السوريّ المعاصر، الذي يشي بإشكاليّة بنيويّة، تتعلق بالأميّة الثقافيّة (**) والفساد والعدميّة التي احتاج حلّها إلى ثورة تقوم بتدمير معالمها وتفكيك آليات عملها؛ استعدادًا للبدء ببناء ثقافة جديدة ومسرح مستمدٍ من الأصول البعيدة في التاريخ العربيّ وغير منقطع؛ عمّا تحقق من تجارب جادة في العصر الحديث، ولن يعجز المتابع إعلام السلطة ومؤسساتها الثقافية عن الاستدلال على معالم العجز فيها، وعلى حجم التضليل الواضح فيما يكتب عن النشاط المسرحيّ فيها، لا سيّما في المواد المُدرجة في أعداد مجلة الحياة المسرحية التابعة لوزارة الثقافة السورية.

إنّ تقنّع المتثاقفين من المسرحيين السوريين وراء أفكار الما بعديات التي لا يعرفون من مقتضياتها سوى عناوينها، لم ينتج ثقافة ولا مسرحًا، وإنّ ما حصل في المسرح السوري في الربع القرن الأخير لا يمثّل أكثر من تقليد لتلك التجارب الما بعديّة الغربيّة، مع تنكّر للقيم الأصلانيّة وتعالٍ على جمهور غارق في الفقر والجهل والقهر،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سلام مراد، المسرح السوري وجدلية الأنا والآخر (الحياة المسرحية، م. س، ع٦١) ص٣٨
٢- إدوارد سعيد، م. س، ص٥٩

بـل اسـتجاب المسـرحيون السـوريون، الأميّـون ثقافيًـا، لعدميّـة سـادت الواقـع السـوري تماشيًا مع سياسة سلطة النظام الشموليّ؛ التي قامت بتدمير الدولة والمجتمع.

الحوار المفقود، والثورة السورية الثانية

يُبنى المسرح على الحوار، حوار شخصيات النصّ المسرحي، وحوار بين فريق العمل المسرحيّ، وحوار الخشبة مع الصالة، وعلى الحوار والجدل بين لغة المسرح وأساليبه في الخطاب مع الأجناس الأدبيّة والفنيّة والفنون الشعبية الأخرى، إضافة إلى جدليّة النشاط المسرحيّ مع جمهور يسعى إلى التغيير، وهذا لن يأتي من فراغ أو من دهاليز التخلّف أو من أقبية القهر المخابراتي أو من بؤر الفساد السلطويّ، بل يحتاج إلى حوار ديمقراطيّ بين الفاعلين بالمسرح كافة، وقبل كلّ شيء يحتاج إلى نظام ديمقراطيّ يرعاه مجتمع ساعٍ إلى التحديث، فكيف يتحقق هذا الحوار والجدل في ظلال أنظمة حكم تقوم على أساس تطبيق الأحكام العرفية الدائمة، وإحلال المحاكم الميدانيّة والاستثنائية منذ نحو نصف قرن؛ ممّا أدّى إلى غياب السياسة في المجتمع، وإلى تغييب الكثير من رجال المسرح بالاعتقالات التعسفية أو بالتهجير خارج الوطن أو بالإقصاء عن مواقع الفعل في مؤسسات المسرح واستبدالهم ببطانة فاسدة، غالبًا ما تسهم في تكريس سياسات سلطة نظام الحكم الشمولي؟ بالطبع ليس الحوار والجدل في المسرح السوري هو الغائب الوحيد فقط، بل غيّبوا أصلًا وظائف المسرح نفسها، وباعدوا بينه وبين جمهوره، وأضعفوا فاعلياته، ومن الممكن على سبيل المثال ذكر إهمال وزارة الثقافة التوثيق الذي يعدّ أساسًا، لأي مسرح يتطلع إلى المستقبل، فالتوثيق غير موجود: "لأنّ هناك خللًا في استراتيجية التوثيق والثقافة، وهذه ليست خسارة مسرحية، ولا ثقافية، بل خسارة وطنيّة وإنسانيّة"[1] لأن: "غياب الأرشيف في الحياة المسرحية يعني ضياع التاريخ المسرحيّ والثقافيّ وضياع جهود الروّاد، وبالتالي قطيعة مسرحيّة لأجيال على طريق التراكم المعرفيّ في الفن المسرحيّ"[2] وفي الوقت نفسه الذي كانت صرخات النقاد واستغاثاتهم من خطر السقوط المريع للمسرح والثقافة على يد مقلّدي: "المثال الذي أوجدته موجة الأمركة الجديدة"[3] كان المسرح يساق إلى درب عدميتهم وأميتهم الثقافيّة؛ إذ يتلاشى معها كل ما هو مفيد وجميل وخيّر.

ومع هذا الواقع الموصوف بالنكوص والعدميّة والقهر والتخلّف يطلّ أحد القيّمين على المسرح الرسميّ في يوم المسرح العالمي ٢٠٠٧م ليمارس نرجسيته المقيتة قائلًا:

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1]- عبد الناصر حسو، الحركة... م. س، ص٣٨
[2]- عبد الناصر حسو، الحركة... م. س، ص٤٠
[3]- عبد الناصر حسو، الحركة... م. س، ص٤٦

"... لا حضور على الخشبة لمن لا يقف بقدميّه على الأرض ورأسه في السماء، نمضي بهدوء وثقة، واضحين وضوح الشمس، لا شيء يعوّق المسير، لا ملل ولا تعب، تشرق الحياة فينا وحيًا آتيًا من عمق الزمان، من خلاصة الماضي وقوة الحاضر وألق المستقبل، يغمر النور المكان بقوة الروح فينا، لنكون هنا الآن، نذوب في النور، نضئ الطريق لمن يأتي بعدنا، بلا عوائق ولا حواجز، لاعودة إلى الوراء ولا التفاتة نحو الخلف، امضِ كالسهم، اصرخ وليملأ صراخك الكون الشاسع، فلا شيء يعادل قوة الكلمة، ولا شيء يوازي الجنون، والمسرح بحاجة إلى مجانين..."[1] وليست الغرابة بالكلمة فحسب، بل الغريب أن كلمة جهاد سعد قوطعت بالتصفيق مرارًا من قبل الجمهور المشارك من دون درايّة أنّهم يحتفلون، حينذاك، بتماوت عدميتهم، وترنحها أمام الجيل الجديد وقيمه؛ الّتي كان تنمو متسارعةً في رحم المجتمع، والذي عبّر عن نفسه بعد أقلّ من ٤ سنوات على كلمة سعد، في ٢٠١١م، فكيف كان من الممكن أن يتحقّق الحوار والجدل وسط هذه التفاهة؟ كيف يمكن بناء حركة مسرحيّة في تلك الظروف القاسيّة التي مرّت بها سورية؟ أليس صاحب الخطاب المجنون والمصفقون له - من المستحوذين على مؤسسات المسرح السلطوية - تائهين عن دروب الثقافويّة؟ أليسوا هم الذين أوصلوا المسرح السوري إلى انحطاط موضوعاته ومضامينه؛ التي قال عنها ونوس يومًا: "آن الأوان لكي ندرك أنّ ما يؤكّد أصالة المسرح وخصوصيته هو قوله بالدرجة الأولى، وليس استعادته بعض الأشكال البيئية.. فمهما زوّقنا نصوصنا أو عروضنا بأشكال الفرجة، فإننا لن نحقق الخصوصية ما لم تطرح هذه النصوص أو العروض إشكالية الإنسان العربي. هذه الإشكاليّة وتعمّقها تكمن الأصالة الفعلية لا البرانيّة والسطحية. وما من مسرح استطاع أن يتميّز إلّا بعمق طرحه لمشاكل مجتمعه..."[2] والتي اشتغل - على قدر استطاعته - عليها مع مجايليه؛ أليس القيّمون على مؤسّسات المسرح السوري المعاصر عميان البصيرة لعدم إدراكهم أهمية وظيفة المسرح الاجتماعية والثورية؟ أليس خطابُهم مناقضًا محاولات الجيل الجادّ الأسبق والسابق، وتجسد بانقطاعهم عنه؟ أتكون هذه الشرذمة من المسرحيّين أحسن حالًا من ساسة السلطة وساسة المعارضة المقيتة؟ أيمكن وصف من أوصل المسرح السوري لما هو عليه بغير أنهم عديمو الضمائر؟ وأنّهم الأميّون ثقافيًّا؟ أليس هم أنفسهم المعاندون إرادة التاريخ؛ الّتي قضت بتحطيم عدميّتهم مع سلطة نظام الحكم الذي يضمّهم في بؤر فساده؟ ألم تسهم بلاهتهم في وصول السوريين إلى المأساة التي يعيشونها الآن في ظلّ العدميّة التي يستعاض عنها بثورة تحاول السلطة وأفرقة الصراع العبثي تحويلها إلى حرب طائفية كريهة؟

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- من كلمة جهاد سعد ممثلًا للمسرحيين السوريين بيوم المسرح العالمي ٢٠٠٧م، الحياة المسرحية، م. س، ع٦١، ٢٠٠٧م، ص١١

٢- سعد الله ونوس، لقاء مع عبلة الرويني، م. س، ص١٥٤

تندرج أنشطة المسرح السوري المعاصر ضمن واقع العجز في الحياة العربية المتمظهرة المتجسدة بإدارة ظهور القائمين على الثقافة والمسرح لحركة التاريخ؛ وذلك بالقطيعة المعرفيّة مع التجارب المسرحيّة السوريّة السابقة لهم، وبتزييفهم التراث الشعبيّ ومسخه على الشكل الذي قُدّمَت فيه على مسارح دمشق تحت أسماء: أشكال الفرجة الشعبيّة أو العرس الشعبيّ أو الغناء والرقص الشعبيين أو الاحتفال الشعبي... إلخ، وبتقليدهم تجارب مسرحيّة غربيّة ما بعد حداثيّة من دون التسلّح بالمعرفة اللازمة بأساليبها وبتقنياتها الفنية والجماليّة؛ والتي لا يمكن أن تكون فاعلة إلاّ بمعالجة قضايا تحمل مضامين ورؤى تعالج الواقع العربي المتردّي؛ بهدف تجاوز هذا الخراب والمآسي؛ التي يحيا الشعب في أتونها، إضافة إلى أنّ هؤلاء المتربّعين على مؤسسات المسرح السوري؛ لم يشبعوا من استمراء أحوال الخضوع لمتطلبات أصحاب القرار السياسي والأمني وتوجيهاتهم، والانغماس مع الفاسدين في بؤر فسادهم، وانتشار ظاهرة الأنانيّة وحبّ الذات ومحاولة إلغاء الآخر وتضليلهم المعهود فيهم بتعداد أنشطة تدعو إلى التفاؤل منذ نهايات القرن العشرين على ما ذكره رياض عصمت في مقدمة كتاب محاور في المسرح العربي، والذي أضاف: "ربما كان مستقبل المسرح مرهونًا بالحرية والديمقراطية، وهو ما يبدو وشيكًا بعد موت الأيديولوجيات وازدهار التعددية السياسية"[1] وغير خافٍ على أحد مقاصده السياسية بالترويج لسياسة الاستبداد التي كانت تنتهجها السلطة عند صدور الكتاب أوائل العشرية الأولى من القرن الحالي، وتملّقه الذي أوصله لسدّة وزارة الثقافة فيما بعد.

لعلّ سعد الله ونوس قد استشعر الأخطار الداهمة، وحذّر من تمادي السلطة في قمعها وفسادها وفي تغييبها المثقّف العضويّ وتقديم المثقف الأداتي أو أشباه المثقّفين في مؤسّساتها الثقافيّة، وقد ذكر: "... في هذا الانهيار، في هذا التدهور الذي يمضي بنا إلى قاعٍ لا نعرف مدى عمقه، وأين منتهاه، ألا يمكن أن يستعيد المثقف صوته! ألا يمكن أنْ يكون للمثقف دوره! أما حان الوقت للخروج من حصار التهميش والترويض والارتزاق وعودة المثقف إلى تحمّل المسئولية أمام القوى الإظلامية التي تغرق الوطن من المحيط إلى الخليج بالعتمة والهزيمة،... إنها دعوة لفرز مثقف السلطة من مثقف الشعب، نداء لتضامن ثقافي يقاوم الانحلال والانقراض، ويعيد للثقافة في حدود الممكن دورها الوطني والتنويري والريادي معًا، من المخجل أن يواصل زمن القمع والاستسلام مجراه ولا تنهض بوجهه صرخة لا..."[2]، ولكنّ سلوك مثقفي سلطة النظام ونشاطهم رسّخ زمن القمع والاستسلام بدلًا من النهوض لمواجهته، وما كان وشيكًا

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- هيثم يحيى الخواجة، محاور في المسرح العربيّ (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠٠٢م) ص١٥من مقدّمة رياض عصمت.

٢- سعد الله ونوس، لقاء مع عبلة الرويني، م. س، ص١٥٥

بالفعل، ليس كما قال رياض عصمت ازدهار التعدديّة السياسيّة بكنف سلطة حرقت الوطن وهجّرت أهله، وليس تفعيلًا لتضامن ثقافيّ في مواجهتها، من دون ذكر الإمكانات الثورية الكامنة في رحم المجتمع، كما كان يشتهي ونوس ويحلم، بل الذي كان وشيكًا؛ هو قيام جيل من شباب سوريا بثورة على الاستبداد والقهر والإفقار والفساد والطائفيّة والموت مطالبين بالحرية والديمقراطية والتعدديّة السياسيّة؛ وَفق قيمٍ أخذوا معانيها من تجاربهم في ميادين الحرية، ومن معاناتهم في سجون السلطة، ومن رفضهم قيم الأجيال التي سبقتهم، التي استمرأت الذلّ والهوان والضعف والقهر والفقر، هذه الثورة جاءت بوصفها حلقة من سلسلة ثورة الربيع العربيّ؛ أثبتت كذب مراهنات القيّمين على مؤسسات السلطة الثقافية والمسرحية وفذلكاتهم، وأثبتت أنّ الشعب المواكب حركة التاريخ، والملتفت إلى استحقاقاته، لا بدّ أن يفتح التاريخ ذراعيه له، ولا بدّ من انتصاره المؤكّد في النهاية؛ لقد أثبت شباب الثورة السورية الثانيّة أنّ حراكهم هو الاستعارة الكبرى لمسرح بحجم الوطن يتّسع لأبنائه كلّهم؛ حينما ينتهون من تطهير أرضها من قوى سلطوية وتكفيرية ومن أحزاب سياسوية، حتّى لو حوّلت تلك القوى وطنهم إلى مجازر وأشلاء وعرّضت بنيانه للفناء الماديّ في كل دقيقة تمرّ على زمن الوطنية والحريّة، فالزمن لن ينتهي مع شعب وعى مصيره وسار على درب حريته وكرامته إلّا بعد إتمام تحطيمه عدميّة السلطة والبدء في بناء مشروع ثقافيّ جديد.

يتجلّى الإبداعُ حاملًا في أكنافه ملامح الحقبة الزمنية التي يظهر فيها؛ ومن ثَمَّ فيجب على النصوص المسرحيّة بصفتها إبداعًا، أن تكون شاهدة على متغيرات العصر الذي صدرت فيه؛ كما أنّ عرض المسرحية على الخشبة ينتمي لزمن مشاهدتها من متفرج وجمهور.

إنّ غالبيّة العروض والنصوص المسرحيّة السوريّة التي أُنتجت في الخمسة وعشرين عامًا الماضيّة؛ قد افتقدت إلى الإبداع، وهي تحمل ملامح من بلادة زمنها، وخواء أفكار أصحابها المتمظهرة بتكرار تجاربهم وأطروحات أعمالهم المكرّرة، وهم مخرجون وكتّاب موظّفون لدى الدولة، لا يزالون يكتبون، وينشرون في مؤسسات سلطتها، معنيّون بها أصلًا بناء على توصيات الأجهزة الأمنيّة، ونادرًا ما يصادف المتابع نصًّا أُخرج في تلك الحقبة يحمل في طياته بذور طموح ثقافيّ جديد ذي بنية فنية متماسكة، مثل نصوص ونوس التي أصدرها قبيل وفاته، وقلّما تجد نصًّا محلّيًا جسّده مخرجٌ تمثيلًا على الخشبة؛ بل يجد المتابع عروضًا مسرحية عرضت على الخشبة؛ تومئ إلى فساد مؤسّسات المسرح الرسميّة؛ وتعلّق القيّمين عليها بالسياسيّين المنحدرين بفكرهم وسلوكهم وتربيتهم إلى قاع القيم الأخلاقيّة؛ مُسهمين في تضليل شعبهم؛ حتّى كادوا أن يخرجوه من التاريخ، إن لم يكونوا قد أخرجوه من شرطه الإنسانيّ.

أوّل ما يلفت النظر في توجّهات المؤسّسات المسرحيّة السوريّة وَفق الكتّاب المسرحيّين هو إهمال الكاتبِ ونصِّهِ، وقيام المخرج أو الممثل بتوليف نصٍّ ليخرجه بنفسه، أو اشتغال الكاتب في الإخراج أو التمثيل؛ مما أحدث شبه قطيعة بين المخرجين المسرحيّين ونصوص مسرحية محليّة سابقة أو معاصرة لهذه الفترة، واستتبع ذلك ظهور عروض المخرجين الارتجاليّة أو التوليفيّة، مّما جعل معظم النقّاد المسرحيين عاجزين عن إخفاء تردّي النشاط المسرحيّ، مشيرين في كلّ مناسبة إلى فشل تجارب المخرجين في المسرح السوريّ؛ إذ إنّ ظاهرة استيلاء المخرج على النصّ وعلى الخشبة وعلى الفريق المسرحيّ، أورثت هجرة الكاتب المسرحيّ كتابة نصوص، فالمخرجون غير مهتمّين بإخراجها وتجسيدها على الخشبة، بل يختارون ما يناسب سهولة الإخراج، وقد ذُكر في هذا الصدد: "تضخمت أنا المخرج الإبداعية كثيرًا، وراح ينافس الكاتب غير الموجود أساسًا"[١]، مما أظهر قيام المسرح على أوهام بعض موظفي مؤسّساته بسعيهم - توهمًا - إلى متاهات دروب ما بعد الحداثة؛ غير العارفين من مقومات وجودها أكثر من أسماء عناوينها الرئيسة، وزاد الطينة بلّة تعاليهم على الجمهور بصفته المسؤول عن فشل تجاربهم لعدم تفهمه ما يطرحونه، ويتناسون أن: "الإبداع الثقافيّ هو المجتمعات الاجتماعية لا الأفراد المنعزلون"[٢] وأن الإبداع الأدبيّ والمسرحيّ، لا يمكن أن يُبتر عن سياق التاريخ والمجتمع، وأن المبدع لا بدّ أن يكون كائنًا في تاريخ مجتمعه.

قليلة هي المراجع الموضوعية التي تناولت النشاط المسرحيّ السوريّ المعاصر، وأكثرية من كتب نقّاد مسرحيون سوريون يمارسون نقدهم، وهم على رأس عملهم في مؤسسات السلطة؛ إذ صدرت الكتب والدراسات النقدية ومجلة الحياة المسرحية ومجلات ثقافية أخرى تصدرها وزارة الثقافة السورية وعن اتحاد الكتاب العرب، وعلى الرغم من عدم كفايتها لتشكيل رؤية نقدية موضوعيّة، لعدم وجود وجهات نظر الرأي الآخر، فإنّ واقع المسرح السوريّ لم يخف إخفاقاته عن أي متابع، فمراجعةُ كتاب عبد الناصر حسّو الصادر ٢٠٠٨م - على سبيل المثال - يدلّل على بؤس المسرح السوريّ، والذي يقول فيه: "إنّ الجيل الجديد قتل أباه الثقافي وهو يعيش الآن من دون إرث ثقافي"[٣]، وبالطبع إن من يقتل أباه الثقافي يجب عليه أن يخلق ثقافة جديدة، ولكن حسو يدرك أن هذه ظاهرة سلبية؛ لأنّ المسرح السوري: "تغيّر كثيرًا في التسعينيات؛ حتّى إنّ المتابع يلحظ أن أغلب النصوص تفتقر إلى البناء الدراميّ وإلى انسجام عناصر

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عبد الناصر حسو، الحركة المسرحية، م. س، ص١١٧

٢- لوسيان غولدمان، مقدمات سوسيولوجيّة في الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي (دار الحوار: سوريا، ط١، ١٩٩٣م) ص١٢

٣- عبد الناصر حسو، الحركة المسرحيّة، م. س، ص٧

النصّ وتقنياته وتساوق لغته مع خطاب وموضوعاته ، وتفتقر إلى الصراع المتوازن والفكرة العميقة المرتبطة بالمجتمع والحبكة المتقنة والشخصية المسرحية"[1] ثم يقرر حسّو: "إنّ المتابع للحركة المسرحية في سوريا يقف حائرًا أمام ما توصل إليه المسرح السوري في السنوات الأخيرة من تراجع وانتكاسات وإخفاقات على كافة الأصعدة..."[2] ثم يكرّر سؤاله الإنكاريّ: هل يوجد حركة مسرحية في سورية؟

لغة الخطاب في نصوص وعروض المسرح السوري (١٩٩٠- ٢٠١٥م)

اختار المسرحيّون السوريّون في هذه المرحلة اللغة العاميّة المحليّة في عروضهم المسرحيّة التي - غالبًا - أعدّها المخرجون أو ولّفوها، بحجّة أنّها تقرّب الجمهور من المسرح، والمقصود بالعاميّة هنا: "ليس بمفهومها اللغويّ المقابل للفصحى، إنّما هي عاميّة الفكر والرؤية"[3] مما أدّى بمؤسسات المسرح إلى نفق الأميّة الثقافيّة.

ولم ترتكزْ معظم عروض تلك الفترة على نصوص مسرحيّة ، ولم تفضِ إلى نصوص مكتوبة، مما يفقد الدرس اللغوي إمكانيّة استقراء التجربة، إلّا أنّ معظمَ من تناول النشاط المسرحي السوري، عدّ ظاهرة اتباع اللهجات المحلّية من أخطر معالم أزمة النصّ المحلّي السوري، هذا فيما يختصّ بالمنتمين إلى مؤسسات السلطة المسرحية، أمّا الآخرون، ممن وضعوا أنفسهم في المعارضة فعدّوها سقوطًا مريعًا، أودى بالمسرح إلى التلاشي.

وإن صدرت نصوصٌ مسرحيّة مطبوعة في تلك الفترة؛ فهيّ لم تعرض على خشبة المسرح، وبقيت منزويّة على أرفف المكتبات، وإن كانت قد كتبت باللغة العربية الفصيحة، إلّا أنّها بقيت مفصومة عن النشاط المسرحيّ السوريّ؛ لصعوبة تجسيدها على الخشبة، كما كان يحلو للمخرجين السوريين أن يردّدوا، ولعلّ بعضًا من الصحّة في ترديدهم ذاك؛ لأنّ معظمها يفتقد إلى البنية النصيّة المتماسكة وإلى الخطاب المسرحيّ المتساوق مع لغتها؛ إذ ظلّ خطابها قلقًا متسمًا بعدم تحوّله إلى فعل، بل بقيّ بمستوى الكلام؛ ومن ثَمَّ فالحوار بين شخصيات نصوص تلك المرحلة - على ما سيتضّح لنا - لا يتطابق مع الفعل الدراميّ في أثناء العرض على الخشبة.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1]- عبد الناصر حسو، الحركة المسرحيّة، م. س، ص٢١
[2]- عبد الناصر حسو، الحركة المسرحيّة، م. س، ص٢٠
٣- وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة (وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٧م) ص٦٨

ويتطلب النصّ المسرحيّ بناء دراميًّا، يحقّق شروطه بالصراع المتوازن بين الشخصيات المبنيّة والملاءمة الحبكة أو الحبكات المتقنة والموضوعات المرتبطة بحركة التاريخ والمجتمع، شرط أن يكتب النصّ بلغة مسرحيّة مناسبة للوجود الإبداعيّ، وقد ذكر وليد إخلاصي بمعرض حديثه عن لغة المسرح السوري وخطابه: "... إنّ اللغة المسرحيّة هي العامل الرئيس في تحقّق المسرح وجودًا وانتشارًا وديمومة... والمسرح بوصفه شكلًا فنيًّا ووجودًا إبداعيًّا لذاته لا يتحقّق إلّا بلغته"[1] ولعلّ النصوص المسرحيّة - الصادرة في الحقبة المبحوث عنها - تكرارٌ وتقليد لتجارب المؤلّفين المسرحيين أنفسهم الكتابيّة السابقة؛ الذين ظهرت أسماؤهم في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته وثمانينياته - ومنهم إخلاصي – إذ غلب على لغة نصوصهم المباشرة والسطحيّة، وإن كانت فصيحة، على غير ما تتطلبه اللغة المسرحية التي تتسم بالدلالات والرموز والتكثيف والانزياحات لتنسجم مع خطاب مسرحيّ ناضج فنيًّا ومعرفيًّا وجماليًّا.

إن اللغة هي منقذ المسرح - وهذا ما وعى جانبًا منه ونوّس، وربما ممدوح عدوان وفرحان بلبل ببعض نصوصهما - أمّا معظم ما صدر من نصوص في تلك المرحلة؛ فقد أغرقت لغتها في عوالم السياسة المرتبطة بتيارات الفكر السياسي العربي الذي كان يُعزل، بل يتهاوى، بالتضاد مع متطلبات النصّ المسرحيّ؛ إذ يجب أن يجري في الزمان؛ ومن الصعوبة بمكان رؤيته ثابتًا بتقنياته وخطابه، وقبل كلّ شيء لغته التي لا بدّ من تطويرها وتغييرها وتفجيرها، وهذا ما أكّده تيري إيجلتون؛ إذ قال: "تحدّد اللغة الموظّفة في المكوّن البنيوي للنص المسرحيّ، رؤاه ودلالاته ورموزه وعلاماته التي لا بدّ أن تنفتح لقراءات عديدة تبعًا لظروف تلقياتها وشروطها، ولا يمكن للكاتب أن يحقق هذا الانفتاح إلاّ من خلال الانصهار في بوتقة التجربة الثقافية الإنسانية والمتجليّة في حوارات النص ومقولاته، فاللغة مؤسسة لواقع التجربة وليست وسيلة لها"[2] ، وهذا ما لم يتمكّن معظم المسرحيين السوريين من تحقيقه لهيمنة الرؤى السياسية المحليّة الضيقة على نصوصهم.

اختيار موضوعات غير مناسبة للبيئة المحلّية

هناك من عدّ اقتباس المسرحيين السوريين للنصوص الأجنبيّة مثاقفة؛ إذ ذُكِر عن تجربة اقتباساتهم: "لا لعجزنا عن الابتكار، بل لأننا نؤمن بالانفتاح على الثقافات الأخرى والتفاعل معها ومناقشتها، بل ومناقضتها في كثير من الأحيان بعيدًا عن أيّ

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، م. س، ص. ص ٦٣ ، ٦٢
٢- تيري إيغلتون، م. س، ص١٧

شكلٍ من أشكال التبعية والاستلاب"[1] وللحقّ أن هذا الخطاب يتضمن تلفيقًا وتضليلًا وتزييفًا، بل مماهاة مع خطاب سلطة النظام الشموليّ وريثة المرحلة الاستعماريّة، الخطاب المتّسع إلى مزيدٍ من الارتهان لسياسات الغرب الاستعماريّ، وإهمالًا لأحوال التخلّف والقهر والفساد المهيمن على المشهد السياسيّ والثقافيّ السوريّ، إذ يتملّق صاحب القول عن الاقتباس أصحاب السلطة، وهو عارف لواقع الثقافة السوريّة الذي تشير الدلائل إلى عدميّة نتاجها، وقد عدّها البعض آفة، وآخرون إشكالية، بمعنى استحالة حلّها - على ما ذُكر آنفًا - هذه الأزمة، الإشكاليّة، الآفة، العدميّة، الأميّة الثقافية امتدت إلى المسرح، وأكثر ما طالت النصّ المسرحي؛ الذي بقيّ مركونًا خارج فاعليات المسرح، ويكاد لا تخلو مجلة أو موقعٌ إلكترونيٌّ أو كتابٌ ثقافيٌّ، إلّا وتطرق لهذه الإشكالية العقيمة التي أصبح فيها المتثاقفون: "يستنبطون أفكارًا من أفكارٍ دون عودة إلى الواقع باستثناء تلك التي تسعى إلى قياس الواقع عليها"[2] فانفصل الفكر عن الواقع ولم يعد يتكيّف معه، وتمظهرت هذه الحالة في معظم النشاط المسرحيّ السوريّ المعاصر بعدّة من مسائل، ولعلّ أخطرها: استسهال المخرحين تقليد الآخر الغربيّ من دون دراية بمحتوى التعامل مع مناهج الما بعديّات وآلياته التي نمت في بيئتها المجتمعيّة في ظروف تاريخيّة مغايرة لظروف المجتمع السوريّ.

لقد تلقف المسرحيّون السوريّون أفكار الما بعديات وحاولوا تطبيقها على الواقع، وشرعوا يعدّون توليفات مسرحية أو ترجمات أو اقتباسات لنصوص كيفما اتفق، ثم يعالجونها تقليدًا من دون الاشتغال على إعادة بنائها من جديد – كما فعل ونوس على ما مرّ معنا آنفاً- فجاءت عروضهم مسخًا للنصوص الأمّ، بما فيها القضايا والموضوعات المحمّلة في بنيتها قسرًا، متوارين خلفها بشعارات خطابية ومباشرة، بمحاولةٍ لإخفاء تقصيرهم في تفعيل وظيفة المسرح في المجتمع، مثلما حاول جيل الستينيات والسبعينيات الذين لم يتوان أصحابه عن فضح الأنظمة وكشف معالم التدين الزائف والوقوف بمواجهة الفساد والمجتمع الاستهلاكي، مجرّبين أن يكون لهم موقعًا في التجارب الطليعية التي سادت العالم في تلك الفترة، وذلك بمحاولات دءوبة لترسيخ هوية ثقافية تتحاور مع الهويات الثقافية الأخرى؛ من أجل عالم حرّ وجميل، ولا يضير أصحابها إن كانت متواضعة بسبب غياب المشروع الحضاريّ العربيّ الشامل، فهم اجتهدوا على قدر طاقاتهم المتوافرة.

جيل التسعينيات والعقد الأول من القرن الحالي غاص في ذاتيته القاتلة، وصادر حقّ المسرح بأن يكون أداة تثقيفيّة؛ إذ أضحت العروض المسرحيّة فذلكات وتوليفات

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- جوان جان، وراء الستار (وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية: دمشق، ٢٠٠٠م)ص١٩
٢- برهان غليون، اغتيال العقل (دار التنوير: لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٦)ص٥٧

مزاجية للمخرجين مع الممثلين لتقديمها أمام بضعة أشخاص؛ حتّى لا يفقدوا وظائفهم، وقد قال بلبل في هذا الصدد: "ما تزال المؤسّسات الرسميّة والمنظمات الشعبية والجامعات تقدم ما يقرب من مئة عرض مسرحي في العام الواحد وقد تزيد، ومع أن هذه العروض في غالبيتها لا ترسم حركة مسرحية قوية، فإنها تدلّ على استمرار النشاط المسرحي الواسع"[١]، كما ذكر حسو عن مهرجان دمشق المسرحي الرابع عشر عن عروض مسرحية كثيرة قدّمت رفع عتب، و"تحوّل المهرجان إلى مجرد حشد فنيّ للعروض ونشاط يسجّل للتاريخ بأنّ الدورة الفلانية قدمت أكثر من ستين عرضًا..."[٢] على الرغم من وجود المعهد المسرحي العالي؛ إذ ورد في الحياة المسرحية: "إنّ النشاط المسرحي بدأ ينحسر وتحديدًا مع زيادة عدد خريجيّ المعهد العاليّ للفنون المسرحيّة، وسبب ذلك سوء تنظيم العمل في مديرية المسارح والموسيقى وعدم مواكبة وتطوير قوانين العمل بها"[٣]، هذا النشاط الغثّ غير المسؤول في المسرح السوري، بمقدار ما يعكس واقع العدميّة والأميّة الثقافية التي تفشّت في صفوف القائمين على مؤسساته التابعة للسلطة أو أحزابها، بمقدار ما يكشف عن أحوال التخلّف والقهر في المجتمع.

وقد أشار حسّو إلى أنّه: "في النصف الثاني من مرحلة التسعينيات لم نجد نصوصًا مسرحيّة محلّية منشورة ومعروضة، وما كان منشورًا لا يمتّ لاستراتيجية أو منهجيّة مسرحية أو ثقافيّة، إنّما هي تجارب لاستمرارية هذا النوع الفني"[٤]

إنّ النشاط المسرحيّ في سوريا يحيّر المتابع له: "أمام ما توصّل إليه في السنوات الأخيرة من تراجع وانتكاسات وإخفاقات على كافّة الأصعدة..."[٥]، تعثّر وتراجع المسرح في معظم عروض المخرجين ونصوص الكتّاب المسرحيّين السوريّين، وتماوت مع إزاحة عتم نصف قرن مضى تحت وطأة نظام سلطة قهريّة؛ أوصلت البلاد إلى حالة ثورة مدمّرة وحربٍ أهلية لا يعرف المرء إلى أين وجهتها...

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- فرحان بلبل: م.س، ص٢٤٨

٢ - عبد الناصر حسو، مهرجان دمشق المسرحي الرابع عشر (الحياة المسرحية: دمشق، ع٦٧ و٦٨، ربيع وصيف ٢٠٠٩م) ص١٦٦

٣- جمال قبش، حلم بتطوير آلية العمل في مسارحنا (الحياة المسرحية: دمشق، ع٦٧ و٦٨، ربيع وصيف ٢٠٠٩م) ص١٣٧

٤- عبد الناصر حسو، الحركة المسرحيّة في التسعينيات، م. س، ص٧

٥- المرجع نفسه، ص٢٠

الفرق المسرحية الخاصة بعد ١٩٩٠م

بعد ما أظهر المسرح القومي عجزه وعدم فاعليته، نتيجة تخلّي العاملين فيه عن المسرح لصالح الدّراما التلفازيّة التي تحقّق ربحًا ماديًّا وفيرًا، مما أدّى إلى بقاء الصالات مهجورة في بداءة التسعينيّات؛ تأسّست فرق مسرحيّة خاصّة منذ تسعينيّات القرن الماضي؛ بهدف سدّ الفراغ في النشاط المسرحيّ الذي تمّ التخلّي عنه، ومن هذه الفرق التي قدمت عروضًا وحقّقت نجاحًا: **فرقة الجمهور الخلّاق** التي قدّمت يوميات مجنون لغوغول والمسخ لكافكا وجسدي في مهب الريح، **وفرقة الرصيف** قدمت ذاكرة الرماد واسماعيل هاملت وكونترباص، **وفرقة الحجرة، وفرقة ليش؟ وتجمع كون، وتجمع سامة** الذي قدم مسرحية الرهان لنائلة الأطرش، والرجل المتفجر لباسم ياخور، **وفرقة موّال، وتجمع آداد للإبداع المسرحي،** الذي قدم أسود وأبيض، ومن حجر أتيت، وعشاء الوداع، **وفرقة رماد للرقص التعبيريّ، وفرقة إنانا للمسرح الراقص** التي قدمت عروضها باللهجة المحليّة، مثل مسرحية خارج السرب لمحمد الماغوط من إخراج جهاد سعد، و**مات ثلاث مرات** للمخرج حاتم علي، وقّدّمت بعض عروض للكاتب حكيم مرزوقي والمخرجة رولا فتال، وهناك عروضٌ قُدّمت بالتعاون مع معاهد وسفارات أوروبيّة والملحقيّة الثقافيّة الأوروبيّة، كما فعلت حنان قصاب حسن ورياض عصت وسمير صروي، ولكن هذه العروض لا يعتدّ بها في دراسة تستقصي النشاط المسرحي بصفته جزءًا من مشروعٍ ثقافيٍّ، لأنها توقفت بعد عرض واحد أو عرضين[١]، وسادت فيها اللهجة العاميّة، ومن الجدير بالذكر أنّ المسرح القوميّ - على الرغم من شحّ عروضه كثيرًا - فقد سار على درب تلك الفرق، وأصبحت اللهجة المحليّة هي المستخدمة بحوارات عروضه، بعد أن كان القائمون عليه مصرّين، أن تكون الفصحى هي المعتمدة في عروضه منذ تأسيسه ١٩٥٩م.

ومن المفيد أن نستعرض بعض النصوص المكتوبة[٢] في هذه المرحلة للحصول على مقاربةٍ في النشاط المسرحي وعروض الفرق السورية.

لمحات عن نصوص مسرحية سوريّة بين (١٩٩٠ - ٢٠١٥م)

لعلّ تجربة ونوس من التجارب المهمّة - ليس على صعيد المسرح السوري فحسب - بل على مستوى المسرح العربيّ برمته، من التجارب المسرحيّة المهمّة؛ إذ

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- للمزيد راجع: ناصر حسو، م. س، ص٥٩ وما بعدها، وجوان جان، كتاب وراء الستار، م. س، ص ١٠٢ -١٠٥

٢- راجع ملحق رقم ١ ورقم ٢ في آخر الدراسة

اعتمد في كتابة نصوصه منذ سبعينيات القرن الماضي على مبدأ التناص والمثاقفة ومحاكاة الفكر العالمي المعاصر، وتوظيف التراث الشعبي، واختيار التيمات التي تفضح آليات القهر والتخلّف والفساد، هذه التيمات التي تخصّ طبيعة السلطة السياسية، وزيف السلطة الدينية، ومعالجة مشكلة المرأة في مجتمع ذكوري يعدّ الجنس جريمة، إضافة إلى التزامه بفكر سياسي حاول من خلاله أن يعين الناس على اختيارهم دروب التحرر والتقدّم والمساواة.

إضافة إلى نصوص ونوس المذكورة آنفًا في تسعينيات القرن الماضي، فقد أصدر حمدي الموصلي مسرحية **الفرواتي مات مرتين** ١٩٩٣م، وهي ملحمية الطابع، وأخرى **آخر العمالقة** ١٩٩٨م؛ بناها وفق أسس الدراما المتعارف إليها تقليديًّا، وهي مأساة في ثلاثة فصول، وكتب مسرحية **لعبة الغضب** وجمع فيها بين الدراما والكوميديا والرومانسية، وعن سيرة الفنان التشكيلي لؤي كيالي كتب محمد قارصلي نصًا بعنوان: **حريق اللون.. حريق الروح** ١٩٩٨م، كما نشر عبد الفتاح رواس قلعجي نصوصًا مسرحية منذ ١٩٩٦م وهي: **صعود العاشق، والقناصة، وإختفاء وسقوط شهريار،** وبعد ٢٠٠١م نشر نصوصًا من المسرح التجريبيّ مستندًا إلى تقنيات المسرح العبثي والسوريالي، وهي: **طفل زائد عن الحاجة، باب الفرج، اللحاد،** ثمّ قدّم **مدينة من قشّ، فانتازيا الجنون، أحلام الموتى، والأبتر،** ثمّ **علي بابا والأميرة شمس النهار**[١]، ولوليد إخلاصي مسرحيات صدرت بعد ١٩٩٠م وهي: **إيقاع بلا نهاية، ليلة العمر القادم، من يسمع الصمت، أوديب، أنشودة الحديقة، لعبة القدر والخطيئة، والعشاء الأخير** وهي تحمل تيمات ميثولوجيّة ومجتمعيّة متنوّعة أيضًا، كما صدر له ثلاث مسرحيات في العقد الأول للألفية الثالثة، وهي: **مجهولان في المعادلة، والجنون متأخّرًا، والهروب إلى البستان**[٢]، ثم نشر علي عقلة عرسان ١٩٩٣م مسرحية **تحولات عازف الليل؛** عن الغربة في مجتمع الفساد وقمع السلطة، ولممدوح عدوان مسرحيات صدرت بعد ٢٠٠٠م وهي: **الفارسة والشاعر، الكلاب** وتتضمن نصين: **كلب الآغا، كلب شارد،** و نصّ **الكلمة المعضوضة،** ونص **كلب السفير،** ونص **صوت سيدة،** وفي ١٩٩٤م أصدر رياض عصمت مسرحية **ليالي شهريار**[٣] مستخدمًا فيها تقنية الحكواتي معالجًا تيمة الحبّ الأنثويّ بالتناص مع قصص من ألف ليلة وليلة.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- للمزيد راجع: عبد الفتاح رواس قلعة جي، سحر المسرح (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠٠٧م)
٢- راجع: علياء الداية، الرموز الأسطورية في مسرح وليد إخلاصي (الحوار: اللاذقية، سوريا، ط١، ٢٠١٠م)
٣- للمزيد راجع ملحق ١.

معظم النقّاد الذين كتبوا عن كتّاب عقد التسعينيات والإلفية الأولى من القرن الحادي وعشرين ذكروا أنّهم غير مبدعين ومقلّدون، وحدود الصراع في مسرحياتهم ليست واضحة في حوار الشخوص داخل بنيات نصوصهم، كما أن الحوار جاء واهيًا بعيدًا عن سياق الفعل الدراميّ، وغلبت السرديّة على نصوصهم، فهم: "يستسهلون الكتابة، ونصوصهم لا تمتّ إلى الدراميّة بصلة"[١] وهذا يعكس واقع حال المجتمع المتردّي في ظلّ سياسات غير مسؤولة: "قادت الدولة إلى فشل المشروع السياسي العربي، فانهارت أحلام المثقف الرومانسية، وتحوّل التحرير إلى مفاوضات، والمقاومة إلى استسلام وانغلق الكاتب المسرحي حول نفسه"[٢] وما قدّم من نصوص قليلة في تلك المرحلة كانت ذاتية غير محكمة، وإن نُشر في التسعينيات نصوص مهمّة؛ فهي قليلة العدد كمسرحيات ونوس في مرحلة عطائه الأخيرة، وممدوح عدوان في سفر برلك، والغول، وبعض نصوص فرحان بلبل ووليد إخلاصي ومحمد الماغوط[٣]، ولا تزال متطلبات الواقع الحاليّ ومعالجة مواضيع تخصّه بعيدة عن هموم كتّاب المسرح السوريّ.

إنّ النصّ المسرحي هو المرتكز الذي يبني المخرج عليه رؤيته، وإذا فقد النصّ القدرة على أن يكون مرتكزًا لعملية تلقيات العرض القابل قراءات متعدّدة، والمنفتح على مختلف الاحتمالات الإخراجية برؤاه الجمالية والمعرفيّة، ببنيته المتماسكة القابلة التجسّد على خشبة المسرح والتكيّف مع الظروف المتغيرة، حينئذ يأتي دور المخرج الذي يضفي عليه رؤاه التي توصله بشكل مؤثّر للمتلقي؛ إضافة إلى أنّ الاعتداد بالنصّ ليس جديدًا على صعيد تاريخ المسرح العالميّ؛ إذ إنّه لا يمكن تصوّر مسرح من دون نصوص مكتوبة، وهذه النصوص المسرحيّة الإبداعية منها ما هي قابلة العرض على مدار الزمن وفي البيئات المكانيّة كلّها، ما يتغيّر هو الرؤى الإخراجية لها، وطريقة تقبّلها من جمهور يعيد إنتاجها طبقًا لواقع زمكاني جديد.

إنّ التعاون بين فريق العمل المسرحيّ الكامل انطلاقًا من كاتب النصّ المسرحيّ المحلّيّ هو بداءة الدرب المنتج مسرحًا سوريًّا؛ إذ إنّ: "تطور المسرح مرهون بالنصّ المحلّي الذي يكون العقل المحرك لصيرورة المسرح، فلم يُعرَف مسرح إلّا من خلال نصوصه المسرحية منذ اليونان وحتى الآن"[٤] كما أن تاريخ المسرح العالميّ ارتبط بالنصوص العظيمة التي تبقى شاهدة على المرحلة التي أنتج فيها، أمّا العروض فتنتهي مع آخر عرض لها، لتستحيل مقولاتها قيمًا جديدة وفكرًا وهّاجًا وسلوكًا معًا؛ لدى

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عبد الناصر حسو، الحركة المسرحية: م. س، ص ٦٩
٢- عبد الناصر حسو، الحركة المسرحية: م. س، ص٦٩
٣- راجع ملحق رقم ١.
٤- عبد الناصر حسو، م. س، ص٢٣

المتلقين المرتبطين بعلاقة جدليّة مع مسارحهم التي تسهم في صنع معانٍ لحياتهم؛ ويقول صلاح فضل بهذا الصدد: "إنّ المسرح جماعيّ في إنتاجه كعرضٍ يشترك في إقامته أفراد مختلفون، ويتمّ تلقيه - أيضًا - بطريقة جماعيّة؛ مما يقتضي ضرورة تلاؤم بنية المجتمع وتجانس الوعيّ بين ممثليه حتّى ينهض العمل، ويكفي أن يكون هناك تفاوت يسير؛ كي يعوّق الإنتاج أو التوصيل"[1] فكيف سيكون العمل من دون نصّ أو مؤلف؟ أمّا إذا استمرّ الوضع على ما هو عليه، على طريقة استعارة المسرحيين السوريين نصوصًا عالمية وتشويهها، فسيبقى المسرح والمسرحيون خارج واقعهم المجتمعيّ، منبوذين غير مسهمين في التغيير الذي تقتضيه إرادة التاريخ.

أبرز سمات الأنشطة المسرحيّة المعاصرة في سوريّا

لم تنتظم النشاطات المسرحية في سوريا، نصوصًا أو عروضًا، على أرضيّة مشتركة، بما يجعلها متسقة في حركة مسرحية واحدة، بل ظلّت متفرقة ومتشظية، من دون وجود إمكانيّة لإدراجها في سياق موحّد؛ فالنصوص القليلة، نسبيًّا، المنشورة غير صالحة للعرض أصلًا، والعروض على خشبات المسرح خاوية من الرؤى الجماليّة أو المجتمعية الجديدة؛ التي تتشارك مع الجمهور، وهي مهجورة منه، حتّى تدهورت أحوال المسرحي وتهمّشت فاعلياته، بحيث تُقدّم العروض المسرحية: "رفع عتب، أو أداء واجب مع غياب الصدق والموهبة في التعامل مع المسرح والجمهور، وتكريس أنانية المخرج الذي يعدّ النص ويخرجه ويصمّم الديكور أو السينوغرافيا، ويختار الموسيقا، فضلًا من مشاركته بالتمثيل"[2]، إنّ المخرج يستنهض الاستبدادية الذكورية الموقوتة في أعماق نفسه، تماشيًّا مع أولياء نعمته في السياسة الذين يلغون كل آخر مختلف معهم، فتلغي الرؤى المسرحية، ويلغى الجنوح نحو العمل الجماعيّ، ويصير المسرح نتاجًا منعزلًا من دون جمهور، وكما ذكر محمد برادة: "لا يتحقق الإبداع إلّا من خلال استقلاليّة تحمي المبدعين من التبعيّة لمحافل سلطة أخرى، وتتيح لهم أن يصوغوا رؤاهم وفق تفاعل وتجارب تكون الذات المبدعة فيها هيّ عصب الموضوع وحامله"[3]، تُرى، أمن الممكن تحقيق إبداع في المسرح السوري في ظلّ تبعية مؤسساته ليس للسياسة فحسب، بل للأجهزة المخابراتية؟ لم يستطع أحدٌ من إخفاء إخفاقات المسرح السوريّ المعاصر، الذي عدّه حسّو ليس أزمة فقط، بل "آفة استوطنت حقل

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1]- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، م.س، ص٢٣٩

٢- عبد الناصر حسو، الحركة المسرحيّة، م. س، ص٥٢

[3]- محمد برادة، الرواية العربيّة ورهان التجديد، (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ٢٠١٢) ص١٨

الإبداع المسرحي، ولا يمكن معالجتها بسهولة..."[1] والحقّ أنّه من الممكن أن يستثنى من مشهدية المسرح السوري العاجز بعض عروض طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية القليلة نسبيًّا، الأكثر قدرة على التعبير جماليًّا عمّا في دواخل الشباب من أزمات، يعيشونها بين أهاليهم وفي مجتمعهم وفي أتون صراعاتهم النفسيّة الذاتية، ولكنّها لم تستطع من التوسع جماهيريًّا أيضًا.

على الرغم من عدد العروض المسرحيّة الوافر بين ١٩٩٥م- ٢٠١٤م في مدينة دمشق بوصفها أنموذجًا لهذا المبحث؛ إذ فاق عددها المُحصى فقط، الـ ١٦٠ عرضًا مسرحيًّا، فإنّها لم تستطع أن تشكّل قاعدة وعيّ مجتمعيّ، بل كانت النشاطات المسرحية طوال هذه الفترة منعزلة أو منبوذة من أوساط المجتمع، وبوصفها نتيجة إحصاء ببيلوغرافيّ لهذه العروض فقد كان نصيب العروض المعتمدة على النصوص **العالميّة** أكثر من ٨٧ عرضًا و**العربيّة** ٢١ عرضًا منها ٣ أعدّت عن ألفريد فرج، و٣ لحكيم مرزوقي المختصّة بخيال الظلّ بالتعاون مع المخرجة رولا فتّال، و**المحلّية** ٤٨ عرضًا؛ إذ لم يعتمد معظمهم على النصّ المكتوب الأصليّ المهمل لمصلحة الإخراج؛ بل اعتمد بإعداد عروض نحو ثلثهم، وتوليفٍ ثلثهم الثاني تقريبًا، واقتباس وارتجال وإشراف بقية العروض، كما بلغ عدد النصوص المحلية التي تمّ إخراجها حوالي ١٥ عرضًا، منها ٣ لسعدالله ونوس و٤ لممدوح عدوان و٢ لطلال نصر الدين والبقية لكتّاب سوريين آخرين مع إدخال تعديلات على النصّ من جانب الإخراج[2]، والكتّاب هم: جوان جان، ومحمد الماغوط، وموفق مسعود، ورغدة الشعراني، وعبد الفتاح قلعة جي.

حاول مسرحيو التسعينيات وما بعدها أن يتكئوا بعروضهم على توظيف السينوغرافيا (***) المبهرة واستثمار الوسائط والتقنيات العامة والبصرية والصوتية الحديثة والموسيقى والأغاني الشعبية وفنون الفرجة التي أقحمت على عروضهم فتشظت عروضهم، وأصابها الإبهار، كما أخضعوا الكلام في الحوار للارتجال أو لحركة الأجساد رقصًا إضافة إلى الحركات الغامضة المرافقة أصوات غريبة مزعجة؛ بما يشبه الضجيج، وذلك بهدف الوصول بالمتلقي إلى التشتيت الخلّاق الموازي الفوضى الخلّاقة في السياسة؛ التي بشّرت بها كوندليزا رايس مديرة مكتب الأمن القوميّ الأمريكيّ منذ ٢٠٠٥م.

إن واقع النشاط المسرحيّ في سوريا لا يبشّر بمستقبل زاهٍ للمسرح، ولا تقوم مؤسساته على تطوير عمل مبدعيه المحتاج إلى حاضنة تتفاعل معه في المراحل

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عبد الناصر حسو، الحركة المسرحيّة، م. س، ص٥٣

٢- راجع ملحق رقم ٢ في نهاية الكتاب.

التاريخية الحاسمة، فالإبداع عامّة، والمسرح خاصّة، يتشكّل في زمن الولادات الناتجة عن مخاضات وصراعات داخل الذات الفاعلة ومع محيطها؛ إذ تَستشعِر الأعمال الإبداعيّة الأخطار، وتحاول أن تدخل دائرة الصراعات لإدارتها على نحو منتج قيمًا جديدة، ومن هنا فللمسرح دورٌ في عملية صياغة وعيّ جمهوره، عن طريق البحث عن المضمون والمتعة الجماليّة، ولعلّ ردّات فعل المسرحيين الجادّين على هزيمة ١٩٦٧م أثبتت أهميّة المسرح في تناول مسائل تتعلق بالهوية والوطن والثورة والحرية، التي عدّها المسرحيون السوريون المعاصرون مذمّة ومسبّة، وحذّروا من الاقتراب من موضوعاتها؛ حتّى لا توقعهم بالمباشرة، وفي الوقت نفسه الذي كانوا يقدمون أعمالهم هشّة وهزيلة وخادمة السياسة وأهواءها وخالية من أيّ طموح منحازٍ لجموع الأمة المقهورة من دون أي رادع مهني أو أخلاقيّ.

من جانب آخر، فإنّ ما يلحظ في أدبيّات المسرح السوري هيمنة خطاب السياسة السلطوي على موضوعاتها، لا سيّما بعد ٢٠١١م، وإن ذكرت القوى الصاعدة في أثناء هذه الفترة؛ فلتشويه سمعتها انتصارًا لطغيان السلطة على كلّ مقدرات الحياة، ومن السهولة على المتتبع أن يلحظ كتاباتهم، وكأن سوريا معافاة ببقاء سلطتها حتى لو كانت على أنقاض أبنائها وممتلكاتهم، وحتّى ٢٠١٥م لا يستشعر المستحوذون على المسرح السوريّ أخطارًا، وهذا لا يمسّ موقفهم السياسيّ والجماليّ فحسب، بل يطال الوجدان والأخلاق؛ إذ: "لا ينفصل النظام الأخلاقي عن قاعدته الاجتماعية"[١]، وإذا ذكروا أزمة المسرح، فيحاولون تسويغ عجزهم، ويختصرونها في عدم وجود أبنية مسارح كافية أو قلة الكوادر وضعف المكافآت، وقلة الرواتب،...[٢]، من دون أن يكلّفوا أنفسهم بالبحث عن جذور المشكلات؛ التي فتتت وطنًا ودمرت دولة وشردت شعبًا، بعد أن قُتل مئات آلاف شباب سوريا، واغتيل معهم مستقبل سوريا الوطن.

انفصال المسرحيين عن الواقع واحتقارهم الجمهور

من أخطر هموم المسرح العربيّ عزوف الجمهور عن صالاته، وإنْ كانت المؤسسات المسرحيّة ليست المسئولة الوحيدة عن حقيقة انزوائها خارج فاعلياتها الاجتماعيّة؛ غير إنّ واقع حالها وتملّق القيّمين عليها السلطة واندراجهم في بؤر الفساد المالي والأخلاقي، يضعها بمرتبة المسئوليّة الأولى عن أحوال التردّي الحاصلة للمسرح، والخروج من إشكاليات الواقع العربي المأزوم المتضمن المسرح أيضًا، كما

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- إدوارد سعيد، م. س، ص١٦٣

٢ - مجلة الأسبوع الأدبي (اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ع١٢٨٣، ٢٠١٢/٢/١١م، ملف المسرح السوري في مطلع الألفية الجديدة) ص٧ وما بعدها.

ذكر إدوارد سعيد: "يستوجب قيام حركة اجتماعيّة – تاريخية تُقلِّب تربة المجتمعات العربيّة، وتثمّن مشروعًا للمستقبل يحرّر المواطن ويحمي حقوقه ويؤهلّه لمجابهة الغد"[١]، ولا داعي لإثبات أنّ الحامل المشروع المستوجب قيامه؛ هو الإنسان الممثّل بالذات الفاعلة التي لا تتحقّق إلّا إذا تحرّرت من أوهام الجماعة الطاغيّة على مقدرات الفرد، أمّا ما يتعلّق بالمسرح فإنّ هذا الحامل يستدعي متلقيًّا أو متفرّجًا واعيًّا آليات القهر والتخلّف السائدة في مجتمعه فاعلًا في محاربتها ومتحرّرًا من الانقياد في دروبها الضّالة، وحذرًا من تسلّط أصحابها على سلوكه وحياته، وعارفًا تجربة فنّ المسرح ذاته، إضافة إلى وجود مسرحيّ متواضعٍ، لا يعدّ نفسه وصيًّا على الجمهور بدعوى معرفته الكاملة، حتّى لا يكون مستبدًّا عاجزًا عن الخلق؛ إذ إنّه: "من وجوه الاستبداد الخفيّة ممارسة الوصاية على الناس من جانب المثقّف الداعيّة الذي يقدّم نفسه بوصفه أولى من الناس بأنفسهم على ما تمارس الأدوار النبوية"[٢]، فكيف به إذا كان أميًّا ثقافيًّا يرجع فشل عرضه المسرحيّ؛ إلى عدم قدرة الجمهور على فهمه، أو أنّه لا يحتاج في مسرحه إلّا للجمهور المثقّف والواعي، وليس من ضرورة حضور جمهور عريض لا يمكنه فهم رؤى المخرج أو المعدّ او المؤلّف.

ثمّة من ذكر أن: "عدد الجمهور مائة شخص في أفضل الحالات، وأحيانًا يقلّ العدد إلى ما دون العشرين في صالة، تتّسع لأكثر من خمسمائة شخص"[٣] ويتحمّل فريق العمل المسرحي مسؤولية تجاه هذا الإهمال للمسرح، فـ: "إذا كان الإخراج ضجيجًا والتمثيل ضحكًا والشكل تقليدًا مملًا فكيف يأتي الجمهور إلى العرض؟"[٤] أليس - في مثل تلك الحالات - عرض المسرحية مضيعة للوقت؟ وألا يحقّ للجمهور أن يهجر عروض المسرحيين السوريين بعد الاستهتار بوقته في زمن السرعة؟ ألا يتحمّل المسرحيّون انعدام ثقة الجمهور في مسرحهم؟ إذ يعملون في ظلال القطيعة بين كاتب النص والمخرج، وبشيوع البغضاء بين الممثلين ومع فريق العمل، لا سيّما المخرج، وحصول مزيدٍ من التدافع للحصول على موقع مسؤول في المؤسسات الحكومية؛ طمعًا بالتسلّط والدخول في بؤر الفساد، أليس هذا الواقع المزري كافيًّا لتفرغ صالات المسرح من الجمهور؟

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[١]- محمد برادة، م. س، ص٢٤

٢- علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، م. س، ص٦٢

٣- عبد الناصر حسو، الحركة المسرحية، م. س، ص٥٧

[٤]- أبو الحسن عبد الحميد سلام، المسرح والمجتمع، ج٣، م. س، ص٢١

لقد اتسمت العروض المسرحية منذ تسعينيات القرن الماضي التي عرضت على خشبات مسارح دمشق بالتشتت وبالفانتازيا القزميّة وبتسفيه التراث عن طريق توظيفه الردئ، أو إقحام الغناء الشعبيّ والموسيقى المحلّية بما يشوّههما، وليس بما يرفع من شأنهما، أو اختيار موضوعات لا تُعنى بقضايا السوريين ومعاناتهم.

إنّ المسرح ظاهرة اجتماعيّة وثقافيّة وجماليّة، والرغبة في تفاعل جمهور مع فعالياته تحتاج إلى تربية وتدريب للدخول في التقاليد المسرحيّة والاعتياد على طقوسه، والعامل الحاسم في هذه الأمر هو فريق العمل المسرحيّ الذي يشارك جمهوره من المتلقّين تنمية معارفهم؛ حتّى تتشكّل ذاكرةٌ جمعيّة تحرّض الجمهور على متابعة النشاط المسرحي المهتمّ بمصائر الجماعة، وهذا ما عجز عنه المسرح السوريّ؛ إذ لم يشتغل مسرحيوه على تكريس المسرح بصفته ظاهرة مجتمعيّة؛ يتابعها جمهور تتسع دائرة مشاركته، وزاد الأمر سوءًا حينما لجؤوا إلى الدراما التلفزيونية مع انتشار الفضائيات التي تقتحم البيوت.

تجريبيّة زائفة في ظروف مأساويّة

لا يمكن فهم تجربة مسرحيّة جديدة خارج تجربة مجتمعيّة جديدة، فـ: "التغيّر الثقافيّ والاجتماعي والاقتصادي يخلق التغيّر الأدبي والفنّي وأساليب التعبير"[1] بل لا بدّ من مشروع نهضويّ يحتضن التجربة المسرحية، لا سيّما إذا كانت الدولة والمجتمع تحت وطأة متغيرات بنيوية معقّدة وعنيفة، كما هي الأحوال في سوريا، التي لم تنشأ فجأة، بل حدثت بعد تراكمات كمّيّة كبيرة من الخيبات والارتكاسات التي آلت إلى العدميّة، وولّدت ظروفًا موضوعية مناسبة لتغيير الظروف ثوريًّا.

ولا يزال لواء التجريبيّة مرفوعًا في أنشطة المسارح السورية؛ التي لا تمتّ بصلة للواقع الاجتماعي المتغيّر من جهة، ومن جهة أخرى منقطعة عن تجارب مسرحية سورية سابقة مثل تجربة القباني وتجربة مسرح التسييس والتراث، وعن تجارب عربية تنتمي إلى المنظومة المجتمعية والثقافية نفسها داخل الحيّز التاريخيّ - الاجتماعيّ؛ الذي يشتغلون فيه، كما أنّ المسرحيّين السوريّين منقطعون عن التاريخ البعيد، ولم يكلّفوا أنفسهم بالتمحيص به؛ للكشف عن ممارسات دينية وغير دينية، تصلح لتكون أساسًا لبناء مسرح يحمل هوية أهل المنطقة.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- أبو الحسن عبد الحميد سلام، المسرح والمجتمع، ج٣، م.س، ص٢١

إن تجريبيّة العقدين الأخيرين المسرحيّة في سوريّا تختلف عن تجربة المسرح التجريبيّ الذي اشتغل عليه الكاتب ونّوس والمخرج فواز الساجر (١٩٥١ - ١٩٨٩م) في النصف الثاني من سبعينيّات القرن الماضي وثمانينياته، اللذين قدّما بضع تجارب موفّقة قبل توقّفها، ولعلّ السبب الرئيس في توقفها - حينئذ - عدم إمكانيّة مواكبته حركة المجتمع؛ الذي أصيب بشرخ كبير، لم يندمل حتى الآن، نتيجة قهر السلطة معارضيها في أحداث ١٩٧٩- ١٩٨٢م على نحوٍ غير مسبوق.

وإذا ذكرنا تجربة الدراسات الثقافية التي انتعشت في تسعينيات القرن المنصرم على الصعيد العالمي، المكرّسة لمفهوم المقاومة الثقافيّة في البلدان المتخلّفة، على ضوء اهتمام تخصصاتها ومناهجها بـ: "التحليل للثقافة من منظور اجتماعي – سياسي أكثر مما هو جماليّ"[١] والتزام باحثيها بالانحياز لقضايا المظلومين، والهادفة إلى تعزيز التجارب الثقافيّة والاحتفاء بها والمنغمسة في الحياة المعيشة خارج العمل الأكاديمي؛ مما جعلها تفضي إلى ازدهار التخصّصات في الجامعات المنتجة (****)؛ فإنّه يحقّ السؤال عن موقع المؤسسات الثقافية السورية؛ ومنها المسرح من الدراسات الثقافيّة المعاصرة، وعن كيفيّة معالجتها قضايا ومشكلات رهيبة ابتداءً من الحروب الأهليّة العربيّة، ومرورًا بإفقار الناس وتهجيرهم واعتقالهم وتصفية الفاعلين منهم وإعدام شبابهم، والاعتداء على أعراضهم وممتلكاتهم واغتيال مدنهم، وليس انتهاءً بالحرب الأمريكية الأولى ثم الثانية التي أدّت إلى حرب أهليّة في العراق، وانتقلت إلى سوريا مع صعود التنظيمات التكفيريّة ودفع الطائفيّة إلى المزيد من ممارسة الكراهية والقتل... إلخ؛ هذه الآفات التي أُبتُلِيَتْ بها الأمّة هي موضوعات تهمّ الأعمال الإبداعية الساعيّة على درب مقاومة الطغيان والظلم والجهل بالثقافة، ولكنّها ظلّت خارج اهتمامات مؤسسات المسرح السوري الثقافية السلطويّة، إضافة إلى إعفاء المسرحيين أنفسهم من القيام بوظائف المسرح التنويريّة والتعليميّة، وبصياغة قيمٍ سلوكيّةٍ وجمالية ومعرفية في مجتمع يمور بالحركة والتغير.

أين هو دور المثقفين، ومنهم المسرحيون، في سوريا من هذه القضايا في العشرين سنة التي سبقت ثورة الربيع العربيّ؟ ما الذي قدّمه المسرح السوريّ للكشف عن تماوت مجتمع واندثار دولة وتدمير أحلام وتفتيت وطن في ظلّ عالم الفساد الكوني والاستبداد الممنهج؟

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية، م. س، ص٩

إنّ ابتعاد المسرح السوريّ عن معالجة هذه القضايا هو ابتعاد عن مآسي وطن من جهة، وابتعاد عن هموم النّاس من جهة أخرى، والتّاريخ سيحمّل المستحوذين على مؤسساته جزءًا من المسؤولية عن هذا الانهيار الرهيب الذي تعيشه سوريا.

تجارب شبابيّة في المسرح السوريّ

إذا كانت بعض التجارب الشبابيّة المسرحية في العقد الأول من القرن الحاليّ؛ قد استطاعت تجسيد هواجس جيلهم في عروضهم ونصوصهم، وعبّروا عن قلقهم اليوميّ، وقدّموا هويتهم كما يعيشونها، على شكل أسئلة متلاحقة وحيرة بالجواب عنها وقلق على المصير وافتقاد للعاطفة والبحث عن الحبّ بصفته المعبر عن الذات الفردانيّة الفاعلة، فهي - بلا ريب - محاولات فرديّة وليست ضمن مؤسسات المسرح السوريّ التي تحمل طابعًا سياسيًّا وعيوبًا نسقيّة، على الرغم من انضواء معظم شبابها في المعهد العالي المسرحيّ في دمشق، لكنّهم تمكّنوا من الابتعاد عن مواطن الخلل والفساد والسلطة والسياسة، ومن الأمثلة: نصوص حكايا الروح والإسمنت[1] لـ مضر الحجي، سومر داغستاني، وائل قدور، وعبد الله الكفري، وتضمّنت هذه الحكايا نصوصًا مسرحيّة؛ عالج كلٌّ منها علاقةَ الإنسان السوريّ بمدينته؛ عن طريق صياغات جديدة لفكرة المكان في النصّ المسرحيّ وأثره في إنتاج علاقات اجتماعية مختلفة عن السائد في النصوص القديمة، بعيدًا عن الأفكار التقليديّة وانطلاقًا من إحساسهم الفرديّ بأهميّة معالجة موضوعة المدينة في الأدب المسرحيّ المعاصر، ويشكّل هؤلاء الكتاب مع شادن أسعد، وعمر جباعي، لمى عبد المجيد، أحمدية النعسان ورشة الشارع للكتابة المسرحية، وهي تجمع شبابيّ سوريّ من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، ويبدو أنهم يشتغلون خارج مؤسسات المسرح الرسمي.

محمد عطار ثلاثينيّ العمر، أصدر نصوصًا مسرحيّة أخرى منها: **سماح** الذي كتبه مع سجناء في سجن الأحداث في دمشق، **وانسحاب، وأونلاين**، وقد ترجمت بعض أعماله إلى اللغة الإنجليزية.

كما نشر فارس الذهبي نصّين مسرحيين: زفرة السوري الأخيرة، وصهيل الحصان العالي، وفي نصّ زفرة السوريّ الأخيرة يروي قصّة ضابط عراقيّ هارب

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- مضر الحجي، سومر داغستاني، وائل قدور، وعبد الله الكفري، حكايا الروح والإسمنت (دار الفارابي: بيروت، ٢٠١٣م)

من بغداد بعد سقوطها، ويلجأ إلى أسرة صديقه الضابط السوريّ المتوفّى، الذي كان قد عرفه قبل ثلاثين عامًا ومحاولة مقاربة عقليته القمعيّة وسلوكه الذكوريّ واعتراضه على تصرفات الفتاة والابن؛ اللذين يحملان أفكارًا تتضمن انفتاحًا وحيوية، ويكشف الكاتب عن تطابق فكر البعث في العراق وسوريا، حينما يتحدث الضابط عن المؤامرة الكونيّة والمندسين والممانعة المتوّهمة، ثمّ يطرد الشابُّ الضابطَ في النهاية؛ أحداث الحكاية تقع قبل الثّورة السوريّة، ولكنّها مفعمةٌ بالأفكار المستمدة من روح الثورة، أما صهيل الحصان العالي، فهي مونودراما تصوّر جلّاد السلطة القمعيّة السوريّة، وترصد مسيرته ابتداء من حياته الاعتيادية، عن طريق الراوي الذي لا يتوقف عن طرح أسئلة، أوصلها إلى وكالة فرانس برس عن ماهية هؤلاء القتلة؟ ومن أين جاءوا؟ وكيف تمكّنوا من العيش بيننا بكل ما يمتلكونه من فساد وإجرام؟ إنهّا السلطة التي تتعقّب أنفاسنا لتستمرّ بالنهب والقتل، وقبل أن تصل أيادي الأمن للراوي، ينتحر الرجل مطلقًا الرصاص نحو رأسه.

كما أنّ هؤلاء الشباب المؤلّفين المسرحيين لم يهملوا إظهار واقع الفساد والجشع والقهر والتجويع وانتشار الجريمة التي تفشّت في هذا العقد، الذي ما أن انتهى؛ حتّى هبّ السوريون لانتزاع حريتهم، والثأر لكرامتهم المهدورة.

هل تمكّن شباب المسرح السوري من خلق حالة مسرحيّة سوريّة مدركة وواعيّة الأخطار التي كانت محدقة بوطنهم ومجتمعهم؟ هل أدركوا خطورة انعزال المسرح عن الفعاليات المجتمعية، وانقطاعه عن جذور حضارتهم؟ هل هجروا قواقع الأيديولوجيا المعيقة تحويل المسرح إلى منبر توعويّ ورؤيويّ يتفاعل مع حركة المجتمع إيجابًا؟ أو فشلوا في ترسيخ تقاليد مسرحية تحمل قيمًا جمالية ومعرفيّة جديدةً؟ كيف أنكّرتهم البيئة المسرحية عبر مؤسّساتها، وأهملت جهودهم؟ أسئلة من الصعوبة الإجابة عنها في ظروف استثنائيّة يعيشُها شعبَهم؛ بسبب عمر تجربتهم الفتيّ، إذ لا يزالون في المهد، ولكن لا بدّ من الإطلالة على راهنيّة أعمالهم المسرحية الحاليّة ومقارنتها؛ بما تنتجه مؤسسات السلطة، لعلّنا نلتقي ببذور وعيّ جديد يضع دورهم المرتجى في دروب الآمال الصعبة، هذا ما سيكون موضوع الفصل اللاحق.

هوامش الفصل الرابع

(*) الشواش Choas أو التعقيد:

نظرية الفوضى المعبّرة عن السلوك العشوائيّ للنظام المضمر والخفيّ غير المرأي في الحياة البشريّة والطبيعة الخاضعتين للعبثية التي تحتّم على الإنسان عدم معرفة المستقبل على الرغم من معرفته البدئية باحتمالاته؛ لأنّ النهايات تحكمها شروطٌ مغايرة عن شروط البداءة، وبناء على ذلك فحينما تصبح منظومةٌ ديناميّةٌ على درجة عالية من الشواشية المعقّدة غير المستقرّة في بيئتها بسبب الاضطراب والتشوّش، فإنّها تقود إلى مسارات متشعّبة: إما إلى حالة نظام جديد New ordar عبر التنظيم الذاتيّ، وإمّا إلى الانحلال والفوضى، وللشواش ثلاثة أنواع:

١ - هادىء: يكون التحوّل فيه سلسًا.
٢ - كارثي: يكون التحوّل فيه حادًّا ويؤدي إلى الاضطراب.
٣ - انفجاري: يكون فيه التحوّل مفاجئًا وتتحكم فيه عوامل متقطّعة تقلب المنظومة وتدفعها من نظام إلى آخر.

موقع معابر:
http://maaber.٥٠megs.com/issue_december٠٣/epistemology_١.htm

** **(الأُمّيّ):** الجاهل بالقراءة والكتابة.

(ومادة ثقف) في قواميس العربية الحديثة تتضمن الفطنة، والتأديب والتهذيب والتعليم، أمّا الثقافة فهي: العلوم والمعارف والفنون التي يطلب العلم بها، والحِذقُ فيها، ورجلٌ مثقّفٌ: متعلم، من له معرفة بالمعارف، أي: ذو ثقافة، والنخبة المثقّفة: نخبةٌ من أهل الفكر والثقافة، ومثقِّف الأجيال: مهذِّبها، معلِّمها، مربّيها.

ويعبّر مصطلح الأميّة الثقافيّة عن جهل المتثاقفين (مدعي الثقافة) بمناهج العلوم والمعارف والفنون اللازمة لفهم الواقع وتفسيره ومساعدة البشر على تجاوز مظاهر البؤس فيه، وبابتعادهم عن أهل الفكر والثقافة، وهناك من أطلق عليهم الثقافويين الذين يكتفون بنقل عناوين مستجدات الحضارة المعاصرة ومصطلحاتها ويجترونها في بيئاتهم الشللية والمنعزلة.

- اعتمادًا على معجم محيط المحيط، والوسيط

(***) السينوغرافيا: SKENOGRAPHIA علم وفن يهتم بتأثيث خشبة المسرح وديكورها، وبهندسة الفضاء المسرحيّ، بما يوفّر انسجامًا بين التقنيات السمعيّة والبصرية والحركية، واتساقًا بين الخشبة والصالة.

(****) الجامعات المنتجة: هي الجامعة التي تتبع في إدارتها وتوجهها أسلوب الشركات، وتركّز على الكفاءة والإنتاجية والمحاسبة والشفافية والحوكمة، ويفترض أن تكون لاعبًا محليًّا ودوليًّا، وأن تستحيل مكانًا لإنتاج المعرفة والتنمية المستدامة في المجتمع.