المسرح السوريّ المعاصر
انكسار حلم سعد الله ونّوس أمام مؤسسات سلطة السياسة

د. أدهم مسعود القاق

تقديم: أ د. محمد زكريا عناني

أستاذ الأدب العربي في جامعة الإسكندرية

مقدمة: أ د. شريف الجيّار

أستاذ النقد والأدب المقارن في جامعة بني سويف

مركز ليفانت للدراسات الثقافيّة والنشر

الإسكندريّة، مصر

أدونيس للثقافة والنشر، ريف دمشق، سوريا

اسم المؤلّف: أدهم مسعود القاق

عنوان الكتاب: المسرح السوري المعاصر، قراءة نقديّة

ط، ت: ١٤٣٩هـ / ٢٠١٨م

جميع الحقوق محفوظة

إيميل: Levant.egsy@gmail.com

موقع إلكترونيّ: http://www.levantcenter.net

موبايل: ٠١١١٤٣٩١٦٠٠ هاتف: ٤٨٣٠٩٠٣ / ٠٣ / ٠٠٢٠ مصر

عنوان: دور٣، بناء ٤٤ فودافون، ش سوتر، أمام كلية حقوق الإسكندرية، مصر

دار الكتب والوثائق القوميّة / القاهرة/

رقم الإيداع: ١٠٤٤٨

الترقيم الدوليّ: ٩-٠٢-٦٦٥١-٩٧٧-٩٧٨/ تاريخ: ١٤ / ٥ /٢٠١٨م

لوحات الغلاف للفنان السوري: تمام عزام.

المحتويات

المحتويات ٣

المقدّمة ٧

تمهيد التّاريخ والثّقافة والمسرح العربيّ والسوريّ ١٢

قراءة جديدة على أضواء مستجدّات الواقع العربي الحاليّ ١٦

النقد الثقافيّ، الواقع والنصّ والتلقي ١٩

التجربة العربيّة المسرحيّة ٢٣

إشكالات المسرح السوريّ المتجدّدة ٢٧

تأسيس، ما هي العدميّة؟ وكيف تتجلى مظاهرها في الثقافة؟ ٣١

مفهوم العدميّة nihilism ٣١

الثقافة Culture والهويات الثقافيّة الطارئة ٣٤

العدمية وآثارها المدمّرة للثقافة ٣٦

اللغة والمثقف والمقاومة الثقافيّة ٣٨

هوامش التمهيد ٤١

الفصل الأول فكرة عن تطور المسرح السوريّ ٤٣

جذور المسرح العربيّ ٤٦

انقطاع المسرح السوريّ عن أصول الثقافة العربيّة ٤٧

محاولات عابرة على دروب تأصيل المسرح العربيّ ٥٠

مرحلة البداءات (١٨٤٧- ١٩٢٩م) ٥٣

تعثّر المسرح السوريّ في النصف الأوّل من القرن العشرين ٥٥

مرحلة التقليد المسرحيّ (١٩٣٠ – ١٩٥٩م) ٥٦

محمد بشير العباسيّ (١٨٩٨ - ١٩٥٠م) ٥٩

توفيق العطريّ (١٨٩٢ ـ ١٩٥٨م)..... ٥٩
خليل الهنداوي (١٩٠٦ – ١٩٧٦م) ٥٩
مراد السباعي (١٩١٤ ـ ١٩٨٥م)..... ٦٠
مرحلة المسرح السياسي، والبحث عن هويّة تراثية (١٩٥٩ – ١٩٨٠م) ٦٠
ملامح من نشاط المسرح القوميّ، وبعض أعلام المسرح السوري في مرحلة التسييس..... ٦٢
مصطفى الحلاج (١٩٢٧-) ٦٦
حسيب الكيالي (١٩٢١ ـ ١٩٩٣م) ٦٦
وليد إخلاصي (١٩٣٥م -) ٦٧
علي عقلة عرسان (١٩٤١م-) ٦٧
فرحان بلبل (١٩٣٧م -) ٦٨
ممدوح عدوان (١٩٤١ – ٢٠٠٣م) ٦٨
رياض عصمت (١٩٤٧م-) ٦٩
خالد محي الدين البرادعي (١٩٣٤م -) ٦٩
محمد الماغوط (١٩٣٤ – ٢٠٠٦م)..... ٧٠
مرحلة العدميّة في المسرح السوري ٧١
هوامش الفصل الأول..... ٧٣
الفصل الثاني سعد الله ونوس في تجربته المسرحية الأخيرة (١٩٨٩ ـ١٩٩٧م) .٧٥
موقف ونوس من العدميّة في جسد الدولة السورية..... ٧٧
استحالات الحياة السبع في سبعة نصوص عنوانها: الموت برعاية نظام العدميّة... ٧٩
١ـ مسرحية الاغتصاب (١٩٨٩م)..... ٧٩
٢ـ مسرحية منمنمات تاريخية (١٩٩٤م)..... ٨٨
٣ـ مسرحية ملحمة السراب (١٩٩٦م)..... ٩٥

٤- الأيام المخمورة (١٩٩٧م)..... ١٠٣
٥- مسرحيّة طقوس الإشارات والتحوّلات..... ١٠٩
٦- مسرحية يوم من زماننا (١٩٩٣م)..... ١١٥
٧- مسرحية أحلام شقية (١٩٩٣م) ١١٨
هوامش الفصل الثاني..... ١٢٥
الفصل الثالث حداثوية ونوس الثقافية المتعالية على الواقع في تجربته الأخيرة .. ١٢٧
المثاقفة في نصّوص ونوس المسرحيّة في مرحلة (١٩٨٩ – ١٩٩٧م) ١٢٩
رؤى ونوس الراسخة عن المسرح في مرحلة عطائه الأخيرة ١٣١
مفهوم التناص..... ١٣٢
رصد معالم التناص الكبرى في نصوص ونوس..... ١٣٤
التناص التراثي والديني في نصوص ونوس..... ١٣٦
التناص التاريخيّ وتلفيقات ونوس في نصّ منمنمات تاريخية ١٤٠
تجسيد الشخصيّات وحدود الصراع الدراميّ في نصوص ونّوس..... ١٤٤
الموضوعات المعالجة بنصوص ونوس..... ١٤٦
استجابة نصوص ونوس لجماليات التلقي، وتغيّر ملامح تيماتها في أزمنة متباينة
..... ١٤٨
دور اللغة والخطاب المسرحيّ في تجسيد الشخصية المسرحية ١٥٧
التجربة اللغويّة لدى ونوس في نصوصه الأخيرة ١٦٠
هوامش الفصل الثالث..... ١٦٧
الفصل الرابع النشاط المسرحيّ بعد ١٩٩٠م..... ١٦٩
معالم من العدميّة في المسرح السوريّ ١٧١
أضواء على مفاهيم الما بعديّات..... ١٧٣
المسرح والمجتمع والعدميّة..... ١٧٦

الما بعديّات وملامح نكوص المسرح السوريّ وسط العدميّة.....١٧٨
الحوار المفقود، والثورة السورية الثانية.....١٨٢
لغة الخطاب في نصوص وعروض المسرح السوري (١٩٩٠- ٢٠١٥م) ١٨٧
اختيار موضوعات غير مناسبة للبيئة المحلّية.....١٨٨
الفرق المسرحية الخاصة بعد ١٩٩٠م.....١٩١
لمحات عن نصوص مسرحية سوريّة بين (١٩٩٠ - ٢٠١٥م).....١٩١
أبرز سمات الأنشطة المسرحيّة المعاصرة في سوريّا.....١٩٤
انفصال المسرحيين عن الواقع واحتقارهم الجمهور.....١٩٦
تجريبيّة زائفة في ظروف مأساويّة.....١٩٨
تجارب شبابيّة في المسرح السوريّ.....٢٠٠
هوامش الفصل الرابع.....٢٠٣
الفصل الخامس ظاهرات مسرحيّة سوريّة جديدة بين (٢٠١١ - ٢٠١٥م) ٢٠٥
دروب الآلام السورية اللا متناهيّة.....٢٠٧
لمحات عن النشاط المسرحيّ في مناطق يسيطر عليها النظام السوريّ.....٢١٣
دروب الجلجلة السورية المرعبة ٢١٧
عروض مسرحيّة في المناطق المحرّرة وفي الشتات ٢٢٠
نتائج واستنتاجات.....٢٣١
هوامش النتائج ٢٣٧
ملحق رقم (١) نصوص مسرحية سورية.....٢٣٩
ملحق رقم (٢) معظم العروض المسرحية السورية من عام ١٩٩٣ حتى ٢٠١٤ ٢٦٤
ملحق (٣) المسرحيات التي ألفها أبو خليل القباني (١٨٤١ - ١٩٠٥م).....٢٧٦
المصادر والمراجع.....٢٧٧

المقدّمة

تمثّل قراءة تاريخ المسرح السوريّ دعوة لصياغة **وعيٍّ جديد، New Consciousness**؛ بهدف بناء حركة مسرحيّة تشكّل إحدى الدعائم الثقافيّة؛ لتمييز الهُويّة المعبّرة عن الذات العربيّة المتكوّنة أصلًا عن طريق المثاقفة منذ عصر التدوين، الذات الطامحة إلى تجاوز المعوّقات لحركة التقدّم والحريّة؛ قراءة التاريخ دعوة إلى التنقيب عن ظواهر مسرحيّة جنينيّة في الماضي العربيّ البعيد، دعوة إلى إقامة الجدل مع تجارب المسرح العربية الحديثة، ودعوة إلى التمكّن من امتلاك هويّة ثقافيّة منفتحة على الآخر؛ حتّى يتسنّى لأبناء الأمة وشعوبها أن يسهموا في صناعة التحضّر الكونيّ؛ إذ إنّها دعوةٌ متجدّدة منذ بداءات حركة النهضة العربيّة؛ وحتّى اللحظات الحاليّة التي تشهد سقوط حالة العدميّة المتناميّة في الدولة السورية ومجتمعها، العدميّة التي ظهرت منذ سبعينيات القرن الماضي؛ حتّى طال خرابها كلّ ركن من أركان الوطن، فحقّ إدراج شباب سوريا في سلسلة ثورة الربيع العربيّ ثائرين على سلطة الدولة الشموليّة والقهريّة والفاسدة وعلى طائفيّة الولاءات الأوليّة البغيضة وظلاميّة التكفيريّين الجهلة؛ إنّها استجابتهم لنداء التاريخ من أجل التغيير.

ثورة الربيع العربيّ الحاليّة استحقاق تاريخيّ نتيجة فشل تيارات الفكر السياسيّ العربيّ من تكوين منظومة حداثيّة منذ بداءة يقظتهم أوائل القرن التاسع عشر؛ حتّى نهاية ٢٠١٠م؛ مما حدا بالشباب إلى الانفتاح نحو التاريخ لخوض التجربة حاضرًا وعدم تكرار تجارب أسلافهم، حالما أدركوا أنّ التاريخ لن يسامح من يدير له ظهره، بل يفتح التاريخ ذراعيه للذي يقيم الجدل معه على دروب الوصول إلى منهجية تاريخية لمشروع نهضويّ تحديثيّ، يؤمن بالتعددية الثقافية، والمثاقفة الكونية، ويربط بين الهوية المجتمعية الآنيّة والخصوصية التاريخية التي مرّت بها منطقتنا العربية؛ للولوج في فعل المقاومة الثقافيّة.

حاول روّاد المسرح من العرب الإسهام في نهوض الأمة من سباتها، فوظّفوا هذا الفنّ على ضوء ما وصل إليهم من الغرب، وظلّ المسرحيّون العرب يقدّمون مسرحًا مقتبسًا أو مترجمًا أو غنائيًّا، ولعلّ أبا خليل القبانيّ من أهمّهم؛ حتّى ظهر النصّ المسرحيّ الذي عالج موضوعات مستمدّة من الواقع أو التّاريخ، وكان متأخّرًا بظهوره؛ وذلك منذ بداءات القرن العشرين.

في عشرينيات القرن الماضي ازدادت فاعليات المسرح العربيّ، ولعلّ أحمد شوقي كان من المحطات المؤسّسة والمهمة في تأليف المسرحيات الشعرية عن أبطال

رومانسيين، ثمّ قطع توفيق الحكيم خطوات واسعة في تأليف النصوص المسرحيّة؛ إلى أن تدخّلت الدولة في شؤون المسرح منذ خمسينيات القرن الماضي، فظهرت فاعليات المسرح السياسيّ العربيّ الذي نشط؛ حتّى نهاية السبعينيات؛ إذ بدأت ملامح النكوص في الحداثة العربيّة إثر الحركات الارتداديّة عن هزيمة ٥ يونيه ١٩٦٧م، وكان نكوس المسرح منذ ثمانينيات القرن الماضي أحد أصداء ذاك النكوص وتجلياته التي استمرّت إلى بدايت العشرية الثانيّة من القرن الحادي والعشرين.

لم يكن المسرح السوريّ بعيدًا عن مجريات تحوّلات المسرح في مصر، ولعلّ دور السوريين في بلورة مفاهيم استمدّت من تجاربهم المسرحيّة منذ ستينيات القرن التاسع عشر وسبعينياته، يدلّ على أنّ المسرح السوريّ حمل هوية المسرح العربيّ الذي نشأ وترعرع في مصر بداءة؛ إذ تأسّس بربوعها المسرح الغنائيّ والشعريّ والانتقاديّ منذ القرن التاسع عشر، ثمّ السياسيّ والاجتماعيّ والتجريبيّ منذ خمسينيات القرن العشرين الذي انتقل إلى سوريا أواخر ستينياته.

ولكنّ ظروفًا سياسية سادت منذ سبعينيات القرن العشرين، أدخلت المجتمع السوريّ في حالة من العدميّة المستهينة بالقيم الإنسانيّة وبحركة التاريخ، فنشرت القهر والإفقار والجهل، وعمّمت ثقافة الفساد والاستهلاك، ورسّخت الولاءات الأولية، لا سيّما الطائفية، فحالت دون نموّ المسرح، بل نكص بشكل حادّ على أيدي مؤسّساته بإرادة سلطويّة وتنفيذ القيّمين عليها، المتماهين مع ساسة النظام وأحزاب حداثويّة، يقتات قادتها على موائد السلطة؛ حتّى أضحى حكرًا على من ترضى عن وجوده السلطةُ السيّاسيةُ ومن ورائها الأجهزة الأمنيّة ومرتعًا للتكرار الزائف والفساد الخلقيّ والماديّ؛ إلى أن انتبذ المسرح من المجتمع السوريّ.

سعد الله ونوس أحد رجالات المسرح العربيّ البارزين منذ ستينيات القرن الماضي، وله تجربة في كتابة النصوص استحقّت تقدير النقّاد العرب، وقد كتب نصوصًا في المرحلة الأولى من عطائه المسرحيّ في ستينيات القرن الماضي، وبدأ مرحلة تجربته الثانية بين ١٩٦٨ – ١٩٧٧م وهي مرحلة التراث والتسييس، ثم توقّف، إلى أن استأنف دربه بين ١٩٨٩- ١٩٩٧م وهو عام وفاته، كتب في هذه المرحلة سبعة نصوص مسرحيّة مهمة، ستحاول هذه الدراسة قراءتها على ضوء مقتضيات الدراسات الثقافية متكئة على النقد الموضوعاتيّ ومرتكزات جماليّات التلقي، ثمّ موضعة تجربة ونّوس في تاريخ المسرح السوريّ، لا سيّما في المسرح المعاصر بين ١٩٩٠ - ٢٠١٥م؛ الذي لا ضابط يحكم نشاطاته ولا رادع لسلوك القيّمين عليه المهين؛ حتّى اكتسب مع المؤسّسات الثقافيّة الأخرى سماتِ تتصل بالعدميّة والأميّة الثقافيّة والانحطاط الخلقيّ.

لا هويّة واضحة للمسرح السوريّ، ولا وجود لحركة مسرحية سورية منتظمة يستطيع المرء أن يموضع تجارب أو نصوصًا أو عروضًا ضمن إطارها، لذلك بقيت تجربة ونوس معزولة تستمدّ فعلها من داخل بنيانها وتتطور بناء على اجتهاد صاحبها في تعديل مساراتها.

بعد ذكر الدراسات السابقة قُسّمَت هذه الدّراسة إلى تمهيد وخمسة فصول ونتائج، ففي التمهيد تمّ تناول موقع المسرح السوريّ من التاريخ والثقافة والمسرح العربيّ، استقراءً للواقع الثقافيّ على ضوء ثورة الربيع العربيّ وتحليلًا ثقافيًّا عن علاقة النصّ بالواقع والمتلقي، ثمّ اُستُنتجت ملامح الإشكالات في المسرح السوريّ المعاصر المفعم بالعدميّة والعيوب النسقيّة، وقدّمت محاولة فهم الدور المنوط بالمسرح السوريّ بعد ثورة الربيع العربيّ.

وفي الفصل الأول قُدّم إيجازٌ عن تطور المسرح السّوري والمحاولات العابرة في دروب تأصيل المسرح العربيّ؛ الذي افتقد دعاته إلى التنقيب في الأصول البعيدة، ومن ثَمّ قسّم تاريخ المسرح السوريّ إلى أربع مراحل، هيّ: مرحلة البداءات (١٨٤٧-١٩٢٩م)، ومرحلة التقليد المسرحيّ (١٩٣٠ - ١٩٥٩م)، مرحلة المسرح السياسيّ والبحث عن هوية (١٩٥٩ – ١٩٨٠م)، ومرحلة المسرح السوري المعاصر منذ ثمانينيات القرن الماضي حتى اللحظات الحاضرة، ثم حدّدت ملامح المرحلة المعاصرة في المسرح السوريّ المفعمة بالعيوب النسقيّة.

في الفصل الثاني عولجت مسرحيّات سعد الله ونّوس في تجربته المسرحيّة الأخيرة (١٩٩٠ -١٩٩٧م) تحت عنوان استحالات الحياة السبع في سبعة نصوص لونوس عنوانها الموت برعاية نظام العدميّة، وذلك لأهميّتها على المستوى العربيّ من الناحيّة الجماليّة ولأهميّة موضوعاتها التي أعاد معالجتها بوسائل وتقنيات فنيّة جديدة، وأقصد موضوعات السلطة والدِّين والجنس والمرأة.

أمّا الفصل الثالث، فعولجت فيه مسألة حداثوية ونوس الثقافيّة المتعاليّة على الواقع في تجربته الأخيرة، ورصد معالم التناص الكبرى في نصوصه.

أمّا الفصل الرابع، فتطرقت الدراسة إلى النشاط المسرحيّ السوريّ بعد ١٩٩٠م، ورُكّزَ على معالم العدميّة والتماهي مع الما بعديّات فيه، فتناول مفاهيم عن الما بعديّات كما تجلّت عند الغرب، ثمّ أشير إلى القطيعة عن أصول الثّقافة العربيّة، وغياب الحوار، وتماهي المسرحيّين المستحوذين على مؤسسات المسرح مع سلطة السياسة، ثمّ عولجت لغة المسرح السوري وخطابه بين (١٩٩٠ – ٢٠١٥م)، بصفتها الوجه الأبرز للدلالة عن أحوال المسرح السوري المترديّة، على الرغم من كثافة عروض المخرجين نسبيًّا، ولكنّها وصفت بتسفيهها الأدب الشعبي، وإهمالها النصوص المحليّة، إضافة إلى انتشار

الأميّة الثقافية في صفوف المسرحيين، وغلبة البهرجة والارتجال والفرجة وحركة الجسد القاصرة على عروضهم، ثمّ اتفق على انفصال المسرح السوري المعاصر عن الواقع واحتقاره الجمهور بظلّ تجريبية زائفة، مع استثناءات شبابية.

وفي الفصل الخامس عالج الباحث ظاهرات مسرحية سورية جديدة، عن طريق المباحث الآتيّة: دروب الآلام السوريّة اللامتناهيّة ولمحات عن النشاط المسرحيّ في مناطق يسيطر عليها النظام السوريّ، ودروب الجلجلة السوريّة المرعبة ومسرحيّات في المناطق المحرّرة وفي الشتات، ولعلّ أهمية هذا الفصل استمدّت من فرضيّة النتاجات المسرحية الجديدة توافقًا مع جموح شباب سوريا الثوري؛ ومن ثَمَّ الوصول إلى نتائج واستنتاجات، وملاحق ببيلوغرافية للنصوص المسرحية السورية والعروض المعاصرة على خشبات مدينة دمشق.

أقدم وافر شكري لأستاذ الأدب العربيّ في جامعة الإسكندرية د. محمد زكريا عناني صاحب القلب الكبير والهمّة العاليّة والعلم الوفير، الذي أمدّني بملاحظاته المنهجيّة والعلميّة التي أخذت بجلّها وعلى تقديمه الجميل؛ إذ كان مشرفًا على أطروحة الدكتوراه هذه، وللصديق الفذّ أستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن في جامعة المنوفية د. شريف الجيّار على قراءته هذه الدراسة وتنبيهه للهنات والسقطات التي صوّبتها بناء على توجيهاته القيّمة، له كلّ الشكر والودّ على مقدمته للولوج بموضوعات الكتاب.

أدهم مسعود القاق

الإسكندرية، أوائل/ ٢٠١٦م

تمهيد، التّاريخ والثّقافة والمسرح العربيّ والسوريّ

- جدل الماضي والحاضر والمستقبل.
- قراءة جديدة على ضوء مستجدات الواقع العربيّ المعاصر.
- النقد الثقافيّ، الواقع والنصّ والتلقيّ.
- التّجربة المسرحيّة في البلدان العربية.
- إشكالات متجدّدة يعيشها المسرح السوريّ.
- تأسيس، ما هيّ العدميّة؟ وكيف تتجلى مظاهرها في الثقافة؟

- مفهوم العدميّة nihilism
- مفهوم الثّقافة Culture والهويّات الثقافيّة الطارئة.
- العدميّة وآثارها المدمّرة في الثقافة.

- اللغة والمثقّف والمقاومة الثقافيّة.

تمهيد

التّاريخ والثّقافة والمسرح العربيّ والسوريّ

- **جدل الماضيّ والحاضر والمستقبل**

إنّ تداخل الماضي والحاضر يشيان بالترابط فيما بينهما، والاشتغال على تفكيك هذا التداخل وتحليل مواطن اشتباكهما، يوحي بدروب المستقبل، وقد قال سايمون ديورنغ: "إنّ رواية قصص عن الماضي قد تكشف كيف وصل المعاصر إلى ما هو عليه الآن"[1]، والعرب مدعوون الآن، أكثر من أيّ وقت مضى، للالتفات نحو الأصول ودراسة الجذور وتفعيل مظاهر الثقافة الشعبيّة والفولكلور ورسم معالم درب جديدة بالاستناد إلى فهم آليات تكوّن التاريخ المفعم بالحاضر، هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى، مدعوون لمجادلة تراثهم ونهضتهم وتجربتهم مع يقظتهم ومحاولات النهضة والحداثة وما بعدها، ومحاكمة أدبياتها وفاعلياتها وإصدار أحكامٍ بحسب تلبيتها احتياجات الواقع الحالي ومتطلباته؛ إذ إنّ العرب محتاجون، الآن، إلى قراءة تمظهرات تلك المحاولات ونقدها التي كانت نتاجًا للقطيعة مع التراث؛ نتيجة التواصل مع الغرب الاستعماريّ بعد هيمنته المستمدّة من أطماعه الماديّة أولًا، والمعزّزة من سبْقِهِ العلميّ ثانيًا، الذي جعله متفوقًا في ميادين المعرفة والقوّة العسكريّة، ثمّ صياغته مفاهيم عن الشرق الروحانيّ ثالثًا؛ إذ جعله آخرًا معاديًا للغرب العقلانيّ المتنوّر، بما يتناسب مع مصالحه وهيمنته؛ مما استدعى السعيّ السافر إلى إشعال صراعاته التاريخيّة القديمة مع شعوب الشّرق المستعمَرَة، - ومنهم العرب - معيقًا محاولاتهم اللحاق بركب التحضّر الإنسانيّ المعاصر، ومن جانب آخر يحتاج العرب إلى دراسة فكر التيّارات السلفيّة وسلوكهم التي حاول دعاتها الهروب من تحديات المشكلات العصرية للأمّة والتواري خلف منجزات السلف الصالح؛ ليعيشوا في قواقع منعزلة عن سيرورة التاريخ، مشكّلين عوائق تراثيّة ودينيّة أمام التحرّر داخل البنية المجتمعيّة؛ التي لا بدّ أنْ تكسر قوقعتها تماشيًّا مع التطور الحضاريّ الإنسانيّ.

يعيق الغرب الإمبرياليّ كلّ تقدّم يحصل لشعوب البلدان الناميّة من خارج منظومتهم الحداثيّة، وتشهد جرائمه التي ارتكبها - ولا يزال يتمادى في ارتكابها - على

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية، مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح عمران (المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة: الكويت، ط١، ع٤٢٥، يونيو ٢٠١٥م) ص٩٢

إعاقته تحرّر الشعوب، بل إن تغوّله في معاداة ثقافات هذه الشعوب الأصلانيّة والمستضعفة؛ بهدف إخضاعها لإرادته تومئ إلى ساديّة لا نظير لها في تاريخ الإنسان، هذا ما أكّده إدوارد سعيد حينما ذكر: "لقد سلك الرأسماليون (الأجانب) لقرون عديدة في العالم المتنامي سلوكًا لا يختلف في شيء عن سلوك القتلة المجرمين"[1]؛ مما دفع الشعوب الأصلانيّة، ومنهم العرب، اللجوء إلى أشكال المقاومة كافةً، وأهمّها: الثقافيّة؛ كونها الضمانة الأخيرة لتحديد معالم الهويّة النهائيّة للذات الفاعلة، وذلك ما فعله الجزائريون - مثلًا- في مواجهة الاستعمار الفرنسي؛ حينما انتصروا بإرادتهم الصلبة المستمدّة من إحياء هويتهم الثقافيّة التي حاول الفرنسيون إلغائها؛ إذ طردوهم من بلادهم، على الرغم من التفوّق العسكريّ للفرنسيّين، مرتكزين على تفعيل هويتهم الإسلامية، ومستندين إلى تاريخ طويل تراكمت عبره الخبرات والقيم والثقافة، لكنهم - للأسف- لم يشتغلوا على تطوير هويتهم الإسلامية تساوقًا مع منجزات الحضارة الإنسانية، بل بقيّ العقل الفاعل في بنية المجتمع في حدود النقل عن السلف الصالح، وكان نتاجه الاتجاه السلفي وتياراته على ضفة وعلى الضفة الأخرى تيارات حداثوية تماهت مع حركة الاستشراق في فكر الحداثة الغربيّ، وحاولت بناء دولة قطريّة وفق مقتضيات النظام الدوليّ بعد الحرب العالميّة الأولى، والذي يرجع أساسه إلى اتفاقية ويستفاليا؛ فباءت التجربة النهضويّة بالفشل، على ما تشهده مآلات تجارب البلدان العربية النهضويّة والحداثويّة.

فشل العرب في الخروج من عصور الانحطاط طوال أكثر من قرنين من زمن المقاومة للمستعمر الغربيّ، وبقيت ثقافة الماضي مسيطرة على مجتمعاتهم، على الرغم من عدم صلاحيتها لمعالجة المشاكل المجتمعيّة والسياسيّة المزمنة؛ ولعلّ أولَ أسباب اعتماد العرب على ماضيهم، هو سياسات الغرب الاستعماريّ نفسها المرتكزة على التقليل من شأن الدور التاريخيّ للعرب والإسلام والاستخفاف بدينهم وقيمهم، مع تسويق فكرهم الحداثيّ غير الخالي من نزعات عدوانيّة في مواجهة الشرق؛ ومن ثَمّ إعاقتهم أيّ نزوع تحرّريّ وتقدّميّ يختصّ بهذه الأمّة، وقد سهّل على الغربيين أمر هيمنتهم سيطرتهم العسكريّة التي رسّخها بإنشاء دولة إسرائيل، متعاونًا وإياها مع أنظمة القهر والفساد الشموليّة - وارثة إدارة الحكم عن المستعمر - التي قادت العرب على دروب النكسات تلو النكسات؛ هذه الأنظمة التي ادّعت تمثيلها تيّارات من الفكر السياسيّ العربيّ الحديث متعاونة مع قيادات أحزابها وشيوخ قبائلها وطوائفها، فاغتالت أو اعتقلت أو هجّرت من لم تتمكن من تدجينهم في دروب فساد القيّمين عليها وعدميتهم وانحطاطهم الخلقي.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب (دار الآداب: بيروت، ط١، ١٩٩٧م) ص٨٣

ولكنّ حركة التاريخ قد آلت إلى ما لم ترجوه القوى الإمبريالية العالمية وصنائعها من الحكّام المحليّين، ولمْ تتمكّن هذه الأنظمة - بتغوّلها كلّه - من إماتة إرادة الشعوب المتمسكة بهويتها الثقافيّة، على الرغم من غفوتها التي دامت عشرات السنين أمام شدة القهر والاستبداد والجرائم غير الخافيّة على أحد؛ فشعوب هذه المنطقة ثارت أخيرًا، يتقدّمهم شبابها الذين أثبتوا عبر سلوكهم المتحضّر في ميادين حراكهم وساحاته، وعن طريق قراءة شعاراتهم الدّالّة على تمثّلهم فكر التجديد والتحرّر والتقدّم، وعبر تمسكّهم بهوية شعبهم الثقافيّة وقيمه المستمدّة من الدين الإسلامي، ثمّ ببروز طاقاتهم لتوظيف منجزات ثورة تكنولوجيا المعلومات والاتصالات الرقميّة المعاصرة؛ بهدف تنظيم أنفسهم والتعبير عن آرائهم، أثبتوا أنّهم الحلّ لمعضلات الأمّة؛ ممّا أفقد أنظمة الحكم العربيّة عقول أصحابها، فاستنجدت بأبشع ما أنتجته البشرية من مافيات فاسدة ما تزال تدير دفّة السياسة الدولية؛ التي سارعت بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية إلى محاولة إخماد روح ثورة الربيع العربيّ مجرّبة بثّ الروح في أنظمة تحوّلت إلى جثامين أمام جموح شباب الثورات، لا سيّما شباب الثورة السوريّة الذين يتصدون للنظام المسلّح بطائفيته العفنة وبالأسلحة الفتّاكة التي يمدّه بها بؤر أنظمة الفساد الدوليّة، كما يتصدّى أولئك الشباب للجماعات المرتزقة من تنظيمات التكفير مثل: داعش والنصرة وأشباههما، ويتصدّون لوجههم القبيح الآخر من قوى التكفير الطائفيّة الإيرانية وحلفائها في العراق ولبنان وسوريا، وللغزو الروسيّ الوقح الذي يقصف - بكلّ وحشيّة - المدن والبلدات السورية بالوكالة عن إسرائيل والولايات المتحدة، متذرّعًا بحربه على التكفيريّين، إضافة إلى أوهام الأتراك بإعادة مجد السلطنة العثمانية تواطؤًا مع الدول النفطيّة غير المنضبطة وطنيًّا وقوميًّا ودينيًّا.

ولأنّ: "العالم مكان مزدحمٌ، وأنّه إذا ما أصرّ كلّ فرد على النقاء والأولوية الجذرية؛ لأن يسُمَع صوته الخاصّ فإنّ ما سنحصل عليه؛ لن يكون إلاّ الطنين السيء للمعاناة اللانهائية، وفوضى سياسيّة دمويّة بدأ رعبها الحقيقيّ يتجلّى ويصبح ملموسًا هنا وهناك في عودة السياسات العرقيّة للظهور في أوروبا وفي خليطة اللياقة السياسية وسياسات الهوية في الولايات المتحدة الأمريكية"[1] ولأنّ الفاعليّة رجعت لأجنحةٍ من التيّارات التكفيريّة إلى صفوف العرب المسلمين بمذاهبهم المتعدّدة مسلّحةً بالمال والسلاح وحاملةً رايات ذبح المخالفين معتقداتهم؛ ولأنّ العداوات تأخذ أبعادًا أكثر مأساويّة، فإنّ حركة التّاريخ الفاعلة حاضرًا تؤكّد ضرورة انفتاح الثقافات الإنسانية على بعضها بعضًا، لا سيّما الحضارات الفاعلة في التاريخ: الحضارة العربيّة الإسلاميّة والحضارة الأوروبيّة الحديثة؛ إذ إنّ ما وصلت إليه الحضارة الكونيّة هو نتاج جهود الشعوب المتعاقبة كلّها على سطح كوكب الأرض عبر آلاف السنين؛ ومن

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- إدوارد سعيد، م. س، ص٦٥

ثمَّ فإنّ فاعليات الثورات العلمية المعاصرة ونتائجها هي ملك لكلّ سكان الأرض؛ التي لا يمكن أن تفضي إلّا إلى المزيد من **المثاقفة Acculturattion** والتعدّدية الثقافيّة عن طريق إحلال حوار الشّعوب العقلانيّ مكان صراع الحضارات التدميريّ.

إنّ إدارة الظهر للتاريخ والتعامي عن حركته ومفاعيله انتحار، لن يوصل مرتكبيه إلّا إلى مقابره، والعرب، اليوم، ممثلون بأنظمتهم السياسية وأحزاب معارضتهم التقليدية ومؤسساتهم الدينيّة والجماعات الطائفيّة والنحنيّة والتكفيريّة يديرون ظهورهم للتاريخ، بل يدفنون رؤوسهم بالرمال، ويكشفون عن عوراتهم من دون حياء؛ حتّى استحالوا جثامين تتحرّك ببقايا رأس النظام الدوليّ القديم بقيادة نظام الولايات المتحدة الأمريكيّة السياسيّ الآيل نحو السقوط أمام مستجدات تزداد قوة ورسوخًا على دروب أنسنة علاقات البشر، بدلًا من أمركتها، وتحوّل البشرية نحو المقاومة الثقافية بدلًا من الصراع العسكريّ والسياسيّ والاقتصاديّ الذي تديره مؤسسات سياسيّة وماليّة فاسدة ومفسدة في الغرب والولايات المتّحدة الأمريكيّة وبقيّة أنحاء المعمورة.

العرب محتاجون اليوم إلى الحقول المعرفيّة والعلميّة التي تتنامى في الغرب بشكلٍ واضح ومتسارع، محتاجون إلى نتائج الثورات العلمية المذهلة التي تقود البشر نحو الكفاية والعدالة والمساواة والحرية، وتنمّي حقول المعارف والعلوم والثقافة والآداب كافة؛ إذ إنّ العرب معنيّون بهذه العلوم وبقبول نتائجها من دون تردّد، وهذا لا يعني إخفاء مكّون هويتهم الثقافية التي لا بدّ أن تكون حاملة أجنّة التقدم في أحشائها، بل عبر إحيائها بوسائل وأدوات علميّة جديدة، على الرغم مما اعتراها من تشويهات حركة الاستشراق لها، إلى جانب الهويّات الثقافية للشعوب الأصلانية المستعمرَة، ومن انتهاكات من قِبَل سياسات الغرب الاستعماريّ الذي بنى خططه التوسعيّة منذ القرن التاسع عشر مفترضًا ثبات تخلّف الأصلانيّين وعجزهم عن إدارة مصائرهم بأنفسهم، مما جعل الغربيّين المستعمرين ينقادون إلى نظام لا أخلاقيّ يتّسم بالعدوانيّة والكراهية، أساسه الطمع بتوسيع أسواقهم والسيطرة على المواد الأوليّة في بقاع الأرض.

من يعيد قراءة سلوك شباب الأمة وفكرهم ووعيّهم في أثناء السنوات القليلة الماضيّة يلحظ تمسّكهم بهويتهم الثقافية، ويلَحظ أنّ أهميتها فيما يختصّ بهم، ليس بهدف إلغاء الآخرين، بل للضرورة التاريخية التي تقضي بالانفتاح والمثاقفة، لا ليستهلكوا منتوجات الغرب المتقدّم، بل ليسهموا في صناعة الحضارة الكونيّة المعاصرة القاضيّة بأن يحترموا أنفسهم أولًا؛ وذلك بالتعرّف إليها خارج نطاق وعي الفكر السابق الذي أوصل شعوبنا إلى ما هي عليه من شقاء وبؤس وقهر؛ في أثناء السنوات الأخيرة أثبت الشباب العربيّ أنّ لا أحد يستطيع اقتلاع وجود العرب الحضاري، وإنّ تمايز هُويّتهم الإسلاميّة باقٍ ضمن أطياف الحضارات الكبرى التي صنعت تاريخ الإنسان، هويتهم

التي لا بدّ لها أن تصبّ بمجرى التحوّلات الإنسانيّة في مجتمعات الدول والشعوب الأخرى التوّاقة للتحرّر من تسلّط الرأسمال المتوحّش الذي يقود العالم على دروب سياساته العدوانيّة نحو تلاشي بني الإنسان.

تتطلب مقاومة العرب سياسة التسلّط الإمبرياليّ فهمًا جديدًا لمفهوم الثقافة، التي يجب أن تكون كونيّة، وليست واحديّة، بمعنى أنّها ليست ملكًا حصريًّا للغرب أو الشرق، للرجال أو النساء، للإسلام أو المسيحية، للأقليّات أو الأكثرية، بل هي آليات تُفتِّحُ العقول والأخيلة لتكون متفاعلةً مع الآخرين، معترفةً بوجودهم، منتصرة لحقوقهم في الاختلاف وإثبات الذوات الفاعلة ثقافيًّا في نواحي المجتمع الإنساني كلّها.

ويعدّ استخدام الوسائل الثقافيّة اليوم بمنزلة أسلحة ماضية بمواجهة جنون تسلّط رأس المال التجاريّ المتراكم الناتج عن الفساد العارم لدى دوائر الغرب الإمبرياليّ وهيئاته المهيمنة، وبعث الهويّة الثقافيّة المنفتحة نحو الهُويّات الأخرى ضرورةٌ لشعوب الأرض كلّها؛ التوّاقة لأنسنة علاقات البشر الموجودين على سطح المعمورة، وشباب الثّورة يجدون بالمقاومة الثقافيّة فرصةً للعرب والمسلمين لاستيلاد هويّة قوميّة متجدّدة تؤمن **بالتعدديّة الثقافيّة، والمثاقفة** مستمدّين فكرها من التقدّم العلميّ المذهل ومن الحركة الإنسانيّة المتصاعدة لدى شعوب الأرض، ومستلهمين الإرادة من تجربة أوائلهم، الذين حقّقوا نجاحات مهمّة في صنع الحضارة الكونيّة وصياغة مقوّمات وجودها.

قراءة جديدة على أضواء مستجدّات الواقع العربي الحاليّ

يستدعي فهم التجارب الثقافيّة السابقة إخضاعها لمعطيات الواقع الاجتماعيّ ومتطلباته الحاليّة؛ فالقراءة والتفسير والنقد في الوجهة الصحيحة للنصوص الماضيّة والجديدة هو الذي يمنحها طاقة عظيمة للإسهام في خلق حركة ثقافيّة تؤدّي دورًا تأسيسيًّا معرفيًّا وجماليًّا فاعلًا في التّاريخ ضمن المنظومة الحضاريّة **العالميّة Internationalis**؛ التي بلغت فيها نظريّة التحديث Modernization Theory ونتاجها الجمالي والمعرفيّ الذروة؛ ارتكازًا على التنظير التكامليّ والتجريبيّ في عمليات التغيير الاجتماعيّ، وفي الوقت نفسه تكشف القراءة التأويليّة عن الجوانب المعتمة في النصوص التي تترك آثارًا سيئة؛ نتيجة تغلغل قيمها على شكل عيوب نسقيّة في المجتمع.

إذا بقيت أحوال الأمة، مجتمعًا ودولة وأفرادًا، رهينة العقول المتخلّفة؛ التي تعكس آراء تيّارات الفكر السياسيّ الحديث وسلوك المنضوين تحت لوائه داخل السلطات وخارجها، فإنّنا سائرون نحو الاضمحلال، ونكون من الذين تساءل جاك دريدا عنهم: "...أولئك الذين لم يعودوا هنا، أو أولئك، الذين لا يزالون غير حاضرين وغير أحياء، فأيّ معنى يكون في طرح السؤال، أين؟ وأين غدًا؟ وإلى أين؟"[1]، وإذا كان التفاؤل مشروعًا لهذه الأمة في انطلاق ثورة الربيع العربيّ منذ نهايات ٢٠١٠م مع شباب أدركوا قيمة التصدي للجهل والفساد والقهر وأهميته، إلّا أنّ حجم العداء الخارجيّ لهذه الأمّة بتواطؤ الدول الإمبريالية مع ممثلي تيارات الفكر السياسيّ القديم في السلطة السياسيّة وخارجها، وبتمكين الأقليات الطائفية والإثنية من التحكّم بالبلاد والعباد، وبالتشجيع على انتشار الحركات الظلاميّة التكفيريّة، حال دون استكمال انتصار هذه الثورة؛ التي لا تزال شعلتها تتأجج بوصفها رمزًا لاستشراف مستقبل يضع الأمّة على دروب التقدّم الحضاريّ؛ إذ يستحيل الواقع نصًّا إبداعيًّا، نصًّا يحوّل الواقع من ركام التخلّف الناتج عن العدميّة إلى أبنيّة التحديث، وهذا لن يحصل إلّا بترقّب ارتدادات الثورة التي تُدرَك عن طريق: "الوعيّ التاريخيّ الذي لا يحصل إلّا في عهود التقدم والازدهار"[2] لأنّ التّاريخ تجربة معرفيّة تتضمن فعاليات نقديّة بغية التغيير، و: "النقد لا يكون تاريخيًّا حقًّا إلّا إذا انتهى بالتحريك، ببثّ الحياة في الشواهد المستنطقة"[3]؛ عبر قراءة نقديّة، تتشارك فيها قراءة الواقع الاجتماعيّ بعملية الخلق المتجددة؛ وذلك باختراع الأسماء مجدّدًا وباجتراح **الدلالات اللغوية Linguistic Semantices** وبالكشف عن المحجوبات والمحرّمات؛ بغية تغيير خرائط الفهم السائدة في الواقع، لقد: "أصبح موضوع القراءة، بقدر ما يعامل (هذا الواقع) بوصفه نصًّا، ويُقرأ بصفته مثقلًا بالمعاني أو محمّلًا بالدلالات؛ مما يجعله محتاجًا إلى من يتدبّر معناه بالتفسير والتأويل"[4] وهذا ما يتناسب مع تراكم أسئلة الوجود أمام شباب الأمّة التي يتماوت وجودها مع تساقط تيارات الفكر السياسيّ العربيّ التقليديّة، ولكنّها تخصب من جديد كـ آدون أو تموز أو أوزيريس؛ على ما هو مأمول من فاعليات المثاقفة والتعدّد الثقافيّ وقراءة العصر الحاليّ والتّاريخ والتّراث من جديد في هذه الفترة الزمنيّة التي يُنتظَر أن

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- جاك دريدا، أطياف ماركس، ترجمة، منذر عيّاشي (مركز الإنماء الحضاري: حلب، سوريا، ط٢، ٢٠٠٦م) ص١٨

٢- ص عبد الله عروي، مفهوم التاريخ، ج١(المركز الثقافي العربي: بيروت، ط٣، ١٩٩٧م) ص٢٩

٣- عبد الله عروي، مفهوم التاريخ، ج١، م. س، ص٩٣

٤- علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك (المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط١، ٢٠٠٥م) ص١٩

تشهد تغييرًا؛ نتيجة ارتدادت ثورة الربيع العربيّ بصفتها تمثّل بوارق آمال على دروب الإجابات اللازمة لتأسيس ثقافة مغايرة وفكر سياسيٍّ جديد.

إنّ هذه الثورات ضاعفت الأسئلة أمام الجادّين من مثقّفي الأمّة، وقد أدرك شبابُها في ميادين الحرية أنّ: "مهمة الثورة تقتضي البحث عمّا يجمع المواطنين في الدولة وليس ما يفرّقهم"[١]، وأنّ الغوص في أعماق التاريخ العربيّ لفهم الأصول ومواءمتها الحاضر المعيش الذي يحمل سمات مغايرة لما يجري في الغرب الرأسماليّ، الذي أفرز مناهج ومدارس ورؤى كثيرة في العلوم والفنون والآداب والفلسفة عبّرت عن واقعهم ومشاكلهم، ومنها - على سبيل المثال - موقف المبدعين من تداعيات الحرب الكونية الثانية؛ حينما انتشرت التيارات المعبّرة عن عبثية الحياة واللامعقول فيها والفشل بمعرفة تعقيداتها؛ مما أفرز كتاب اللاوعي اليائسون من: "فهم موضوع معقّد ومتنوّع كموضوع التجربة الإنسانية؛ لذلك فقد اكتفوا، بأن يجعلوا كلّ همهم؛ أن يقدّموا طيفًا قزحيًّا للحياة، وأن يبتكروا نسقًا جديدًا للإشارات، وترتيبًا غريبًا مدهشًا للصيغ يلقي على الحياة أضواء وظلالًا جديدة من دون أن يفسرها"[٢] فكان صدى تلك التيارات - غربية المنشأ عن الواقع العربيّ - اشتغال أكداس المتثاقفين الذين يحملون سمات العدمية Nihilism والأمية الثقافية والانحطاط الخُلقي؛ على تقليد نتاج مبدعي الغرب والتماهي بهم، وأصبحت النتيجة: أنّ أولئك المتثاقفين الحداثويين يعملون بكلّ طاقاتهم على إفشال تحرّكات شباب الربيع العربي ونسائه من نواحي التدخّل في الشعارات التي يطرحونها، وبتغيير رؤاهم المؤسسة لبرامج ثقافية وسياسية جديدة، فأضعفوا من فاعلياتهم أمام قوى سلطة نظام الحكم المتحالفة مع معظم أحزاب تيارات الفكر السياسيّ العربيّ **الحداثوية** المسهمين في تفتيت المجتمع وفي تدمير الوطن؛ ليناسب شروط مقاسات أفكارهم بالتناوب مع قوى وأحزاب وحركات تكفيرية ظلاميّة وطائفية مقيتة، ولكن هل يستطيعون وقف عجلة التّاريخ؟

لقد علّمنا التاريخ، أنّ إرادته لا بدّ أن تُقضى، وهذا الآني في السياسة لن يغيّر إرادته، التي قضت بعمليّة تغيير تطال نواحي الحياة العربيّة كلّها.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عزمي بشارة، في الثورة والقابلية للثورة (المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات: الدوحة، ط٢، ٢٠١٤م) ص٨٤

٢- السعيد الورقي، اتجاهات القصة القصيرة (دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية، ١٩٩٩م) ص١٨

النقد الثقافيّ، الواقع والنصّ والتلقي

ترتكز هذه الدراسة على توجّهات الدراسات الثقافيّة(*) المستندة إلى أفكار ومفاهيم متنوعة، كونها تفترض أنّ النقد الثقافيَّ نشاطٌ، وليس مجالًا معرفيًّا قائمًا بذاته، وهو: "لا يدور حول الفنّ والأدب فحسب، بل حول دور الثقافة في نظام الأشياء بين الجوانب الجماليّة والأنثربولوجيّة، بوصفه دورًا يتنامى في أهميته"[1] وبعدِّ الثقافة: "مكوّنًا معرفيًّا شموليًّا يرصد حراك الإنسان وفاعليته في إبداعاته وإنجازاته بتخطيطات ذكية ودوافع عقليّة ومواقف فكريّة ونوازع شعوريّة متنوّعة ومعقّدة، تصدر عنها وتقاس بها جميع اهتمامات الإنسان وعلاقاته وإنجازاته المادية والمعنويّة"[2] ولعلّ قراءة الثقافة السائدة في مجتمعنا لن تجدي في عمليّة فهمه وتأويله وتغييره، إلّا إذا تحقّقت ضمن حضور وعيّ شامل يستلهم تجارب التاريخ، ويقرأ أحداثه؛ كونها مجالًا من مجالات استنباط الأحكام القادرة على الترجيح والاختيار حاضرًا، فالتمحيص والغوص في التّاريخ يقود إلى القول: "إنّ المَخْرَج الوحيد هو التجاوز، لا بمعنى تخطّي مدرسة أو مقولة بعينها، ولكن بمعنى القفز فوق ممارسة محدّدة في نقل الأخبار، ممارسة دامت قرونًا وقرونًا ولا تزال إلى يومنا هذا..."[3]، مما أدّى لسيادة السكونيّة في تفسير التاريخ؛ التي تقود إلى الواحديّة، بينما المطلوب هو الحركيّة التي تفتح أبوابًا نحو الآخرين؛ لأنّ: " تنوّع الثقافات الإنسانيّة يجب ألاّ يتمّ إدراكه على نحو ساكن"[4] فالتاريخ لا يُفهم بتوصيف أحداثه الماضية ونقل أخباره أو التحقيق الحيادي لوقائعه؛ بل عن طريق الجدل القائم بينه وبين الواقع المعيوش داخل عالم متنوّع ومعقّد.

إنّ: "التاريخ قد يصبر على قوم في هزائمهم، وقد يمدّ يده لمن يتخلف عن الركب، أمّا الذي لا يتسامح التاريخ فيه أبدًا، فهو أن يدير القوم ظهورهم له ويمضوا متباعدين عنه، وذلك تحديدًا هو ما يفعله العرب"[5]؛ وحتّى لا يبقى الماضي جاثمًا بصورة سلبية على حاضرنا؛ فعلينا أن نُقبل على تاريخنا بذهنية نقديّة حديثة، وأن نواكب حراك هذه اللحظات التاريخية التي تستدعي قراءة نقدية لتجاربنا التراثية ابتداءً من النصوص

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- حفناوي بعلي، مدخل في نظريّة النقد الثقافيّ المقارن (الدار العربية للعلوم- ناشرون: بيروت، ط١، ٢٠٠٧م) ص١٥

٢- عبد القادر الرفاعي، تحوّلات النقد الثقافيّ (دار جرير: الأردن، عمان، ط١، ٢٠٠٧م) ص١٥

٣- عبد الله العروي، ج١، م. س، ص٤١

٤- ليفي شتراوس، العرق والتاريخ، ترجمة: سليم حداد (المؤسسة الجامعية: بيروت، ط١، ١٩٨٨م) ص١١

٥- فوزي منصور، خروج العرب من التّاريخ، ترجمة، ظريف عبد الله وكمال السيّد (مكتبة مدبولي: القاهرة، ط١، ١٩٩٣م) ص٧

الدينيّة العتيقة، وليس انتهاءً بالتجارب المسرحيّة العربيّة والسوريّة الحديثة بروح عصريّة؛ بل ممارسة النقد المستمرّ من أجل استنباط نتائج تستدعي أسبابًا تتعلق بالحياة المعيشة وبالمستقبل؛ وهذا يقضي التخلّي عن الذهنية العتيقة، ذهنية التقديس الساذج لكلّ ما يتعلّق بالسلف الصالح والتقبّل الأعمى للماضي، وعن ذهنية التماهي مع الثقافة الغربية التي أثبت الواقع عقم نقل حيثياتها على أيدي الحداثويين(**)، يجب أن يحلّ - لدى شباب جيل الألفيّة - سلوك الارتياب والشكّ وأفكاره بصفته الدافع الحقيقيّ للبحث والتنقيب في الواقع والتّاريخ؛ لاكتشاف خطورة الانبهار الأعمى بتفسيراته بناء على أسطرة أحداثه ورجاله؛ ومن ثَمَّ استقالة الفكر النقديّ؛ كما آلت إليه التجربة الحداثوية العربية.

إنّ أُسس إيماننا الدينيّ أو الفكريّ يجب أن تنحو على درب نتائج العلم والتوق لتغيير الواقع المعيش، وهذا يقضي اشتغال الباحث المؤمن على فصل إيمانه عن بحثه العلميّ؛ بهدف التخلّص من الأيديولوجيا المفعمة بالأوهام والتضليل والأسطرة، إن كانت دينية أو دهرية، كالتي أصابت السلفيين الدينيين والحداثويين العرب - أيضًا - بعد انبهارهم بنتاج الحداثة الأوروبيّة وما بعدها؛ لأنّ: "الاتجاه الفكري الحديث يميل إلى نزع الطابع الدينيّ والسحريّ عن العالم"[1] والتعاطي مع الواقع علميًّا لا توهّمًا، وذلك عن طريق **القراءة**(***) المنتجة له بوصفه نصًّا يفهم معناه، ويفسّر بقدر ما تُقرأ وقائعه كونها علامات ورسائل تبليغية، فالقراءة الخصبة للواقع تنتج حقائقها، وتولّد معانيها، وهذا لا يعني أنّها تصادر قراءات مغايرة لها؛ لأنّها لا تحتكر حقائق، بل تفتح آفاقًا لقراءات مختلفة ومغايرة.

تقوم نقطة الانطلاق في **قراءة** النصّ على أساس تفهمه؛ بوصفه رسالة تقتضي وجود مرسل ومرسل إليه وقنوات توصيل ومرجَعيّات ولغة تغلّف مضامين الرسالة بأساليب إبداعيّة مناسبة، ومن ثَمَّ يتمّ العمل على تأويله وَفق: "طريقة الاشتغال على النصوص بتبيان بنيتها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعياريّة والمعرفية، والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص لاعتبارات تاريخية وأيديولوجية"[2]؛ إذ إنّ رسالة أيّ نصّ تتضمن مقولات محمولة في موضوعاته تتوخّى الوصول إلى جمهور بهدف التأثير في فكره وسلوكه وعواطفه، لذلك أضحى الاشتغال على النصّ مرهونًا بمقدار الآثار السلوكيّة المترتبة على تلقياته؛ التي تستحيل إلى أنساق ثقافيّة متغلغلة في المجتمع، كما أنّ: "مناهج وأساليب الهرمينوطيقا تركّز في البحث عن المعنى الأصلي عن طريق

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- علي حرب، م. س، ص٢١

٢- ديفيد كرونزهوي، الهرمينوطيقا والتّاريخ، ترجمة، خالدة حامد (الهيئة المصريّة العامّة للكتاب: القاهرة، مجلّة فصول، ع٥٩، ربيع ٢٠٠٢م) ص١٩٤

البحث عن أثر النصّ"[1] في جموع المتلقين، وهذا يدفع إلى القراءة النقديّة الآخذة بالانزياح نحو أفق التاريخ الحيويّ والفاعل، الذي يراود النصّ على التغيّر وهجرة فراغ الثبات والجمود الذي لا يوصل إلّا إلى المتاحف أو المقابر، بدلًا من فاعليته التاريخية نحو التغيير المرتجى في الواقع أو الوجود المتطلب قارئًا نوعيًا وفاعلًا.

ولا يعني الاهتمام بالواقع الحاضر انقطاعًا عن التّاريخ وعن التجارب الثقافيّة السابقة، بل يستدعي ويفرض تواصلًا معها وتفاعلًا؛ لأنّ الحاضر هو اللحظة المعيشة التي لا يمكن فصلها عن رحم التاريخ، مثلما الأمواج التي لا يمكن فصلها عن مائها وبحرها، وهذا ما حدث للمسرح السوريّ منذ تسعينيات القرن الماضي؛ كسل وتقاعس في البحث عن جذوره، وانقطاع تعسفيٌّ عن تجربة المسرح السوريّ والعربيّ الحديث وعدم تفهمهم خطورة تعسّف دعاويهم للقطيعة؛ لأنّ: "فكرة الماضي والحاضر بوصفهما مدارين مغتربين مغلقين على بعضهما تعدّ فكرة مضلّلة"[2] فالحاضر مفتوح على الماضي ومشروط بالتّاريخ، بمعنى: أنّ الحاضر يمثّل تراثًا يتضمّن الماضي، ولكن بعيون الراهن وتطلعات المستقبل، وهذا يستدعي ارتكاز المبدع - مسرحيًا كان أم خلافه - على البذور الجنينية في ثقافة مجتمعه الشعبيّة، وعلى تجارب الذين سبقوه، كما يستدعي **قارئًا مثاليًّا Ideal** يتمكّن - أيضًا - من تذوّق جماليّات النصّ، ليس وَفق تقوّلات وأحكام سابقة، بل من وحيّ الحياة المعاصرة الحاضرة؛ التي لا بدّ من فاعليته معها وتمكّنه من قراءة واقعه المعيش المتبدّل بآليات فهمه بصفته نصًّا إبداعيًّا، فمن حقّ كلّ عصر أن يصيغ قيمه المعرفيّة والجماليّة، وأن يعيد فهم الماضي وتفسيره وتأويله من جديد؛ ليرسم دروب المستقبل.

إنّ النصّ لا يكتمل إلّا إذا استقبله **قارىء Reader** أو جموع من المتلقين أو جمهور؛ لتبدأ عمليّة التفاعل مع مقولاته المتوخّى إيصالها، لأنّ: "القارئ ليس منعزلًا في الفضاء الاجتماعيّ، فهو بواسطة التجربة التي توفرها له القراءة، يساهم في سيرورة تواصل تتدخل ضمنها تخييلات الفنّ فعليًّا في تكوّن السلوك الاجتماعي ومحفزاته"[3]، وبعد تلقيّات النصّ تُرصَد آثاره في المتلقين وردّات أفعالهم وانعكاسها على أفكارهم وعواطفهم وسلوكهم، وتُقاس درجات تأثّرهم بمقولاته وتأثيرهم فيه وكيفية تأويلهم له، ثمّ التحقّق من فاعليته سلوكيًّا ومعرفيًّا وقت تلقيه سلبًا أو إيجابًا؛ ومن ثَمَّ إقصاء الآثار السلبيّة الناتجة عن تلقيّات النصّ ومحاربتها، وتكييف الإيجابيّات

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الهرمينوطيقا التأويلية، موقع مسلم أونلاين، ١٦- ٣ - ٢٠١٢م.
٢- ديفيد كرونزهوي، م. س، ص١٩٧
٣- هانس روبرت ياوس، جماليّة التلقيّ، ترجمة: رشيد بنحدّو (المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القوميّ للترجمة: القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م) ص١٣٤

وتطويرها بما يساعد على معرفة المصير؛ وذلك عن طريق دراسة آفاق توقّعات المتلقّي المُضمرة أساسًا في ثنايا النصّ، والحاضرة لدى المتلقين الخاضعين لعلاقة جدلية بين الذات الطامحة للمعرفة والواقع الموضوعيّ المعيش.

لا يكتفي نقّاد جماليات التلقيّ بتحقّق شروط الكتابة الإبداعيّة في النصوص، بل يشترطون وجود متلقٍ لها، ولا بدّ أن يكون المتلقي مدركًا وجوده الاجتماعي وعارفًا تاريخ كتابة النصوص أو العروض المسرحية وشروطها، مثلما لا أهميّة وجوديّة أو جماليّة أو وظيفيّة لبناء صمّم بشكل رائع، ونفّذ بنجاح، وبقيّ فارغًا من دون سكّان، أو قطنه قطيع من كائنات غير محقّقة لشروطها الإنسانيّة، وبناء على ذلك ذكر أحمد صقر (١٩٥٩-) إنّ: "خبرات المتذوّق واستجابته إنما هي بدورها تجربة مماثلة وشبيهة بتجربة الفنان المبدع، أي عملية إعادة خلق للعمل الفنيّ"[١] ومع تزايد أهميّة جمهور المتلقّين في عمليّة الإبداع في مناهج النقد المتطورة استنتجوا: "لا بدّ من إعادة تاريخ الأدب اعتمادًا على رصد ردود قراءات وأذواق المتلقّين الجمالية"[٢] كما دعا إليه روّاد نظريّة جماليّات التلقّي، ونقد استجابة القارئ Reader response crititicism الذين افترضوا؛ أنّ التأويل التفسيريّ يختلف من سياق تاريخيّ إلى سياق تاريخيّ آخر، إضافة إلى ضرورة: "تناول النصّ من داخل سياقه السياسيّ من ناحيّة، وداخل سياق تجربة القارئ أو الناقد من ناحية ثانية"[٣] الذي يفضي إلى ارتهان الإبداع وتاريخه للعلائق الحوارية والجدليّة بين الواقع والنصّ أو النصّ والعرض والمتلقي، العلائق التي تنتج بدورها حياة تستجيب لأسئلة الحاضر، هذا ما يتفق مع وظيفة القراءات النقديّة المعاصرة التي أضحت: "تثقيفيّة وتنويريّة؛ لأنّ ديناميّة التطور ترتكز على تشغيل الموقف النقديّ بأقصى طاقاته في مجالات السياسة والاجتماع والثقافة، وقد خرج النقد من دائرة الفروض الأيديولوجية في نظرياته وإجراءاته، ليتساوق مع منظومة العلوم الإنسانية"[٤] إضافة إلى أنّ القارئ أو الناقد: "لا يستطيع أن ينفصل بدعوى موضوعيّة زائفة عن سياقه السياسيّ"[٥]، بل هناك علاقة متينة بين القارئ أو الناقد والفعل السياسيّ، لا بدّ من معرفته بعلم السياسة Politics كونه حجر الأساس للبناء المعرفيّ والجماليّ في الوجود الاجتماعيّ.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ - أحمد صقر، بين التذوّق والنّقد المسرحيّ، (مجلة عالم الفكر: الكويت، المجلد ٢٨، العدد الثالث، مارس ٢٠٠٠م) ص٢٨٠.

٢- جميل حمداوي، مناهج النقد العربيّ الحديث والمعاصر (مكتبة المعارف: الرباط، ط١، ٢٠١٠م) ص٣٠

٣- حفناوي بعلي، م. س، ص٤٧

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

٥- حفناوي بعلي، م. س، ص٤٩

ولعلّ الاحتفاء بتواصل الجمهور مع النصّ يتصل بالعلاقة بين النصّ والقارئ لا يحتاج إلى براهين خارجيّة؛ لإثبات طاقاته الإبداعية، بل يتطلب من الناقد أن يكشف عن الطاقات المتغلغلة داخل بنية النّص التي تتجسد آثارها سلوكًا ومعرفة لدى المتلقي، فـ: "القراءة النقديّة المثمرة تخضع النصّ للسبر والرصد أو التشريح والتفكيك؛ لاستكشاف أبعاده؛ أو لتعريّة مسبقاته؛ أو لفضح ألاعيبه؛ أو لتفكيك بنيته وآلياته.."[1] ولا تتحقّق فاعليته إلّا عن طريق متلقٍ مسؤول، وقد ذكر السعيد الورقي "... هنا يأتي المتلقي، وخبرته المعرفية هو الآخر ينبغي ألاّ تقلّ عن خبرة المبدع، بل ربما كانت تتسم بالاتساع والشمول، خاصة بالنسبة للمتلقي غير العادي"[2]؛ لأنّ وجوده شرط تفجير الطاقات الكامنة في بنية النصّ؛ التي لا بدّ أن تتجلّى سلوكًا و قيمًا اجتماعية وجمالية ومعرفيّة جديدة تظهر عند متلقين حاملين في ذواتهم استعدادًا لتأسيس حركة وعي جديد مرتكزة على توقهم للحريّة والتقدّم.

التجربة العربيّة المسرحيّة

أسهم المسرح في نجاح النهضة الأوروبية وفي النهضات غير الأوروبية، ثمّ أضحت أنشطة المسرحيين تصبّ في مجرى التقدّم وفي إرساء مبادئ الحريّة والعدالة والمساواة والكرامة؛ التي دعت إليها الثورة الفرنسيّة ١٧٨٩م، إلى أن أسهم المسرح الخوض في غمار حركة الحداثة وما بعدها؛ حتّى أضحى معلمًا من معالم الثّقافة الإنسانيّة الحديثة، ووسيلة تنويريّة وتربويّة تواكب المتغيّرات الحاصلة والمتجدّدة، ومثّل النصّ المسرحيّ المكتوب بلغة بيان مسرحيّة حجر الأساس لتطوير المسرح بسبب قدرته على مصادرة التاريخ، وأرخنة الماضي، وسردنة المجتمع، عن طريق تفجير طاقات اللغة التي تحمل في أحشاء منظومتها الموروث الثقافيّ والاجتماعيّ والإنسانيّ؛ بما يتضمنه من عناصر ماديّة كالألوان والأصوات والحركات والأمراض والخواص الجسمانيّة كلّها، ومن مستويات روحيّة ومعنويّة كالعواطف والطباع والأمزجة والتقاليد والأخلاق والطاقات الإبداعيّة؛ ومن ثَمّ فاللغة هيّ التي تعبّر عن: "درجة وعينا بالحياة والمجتمع من حولنا، ومدى فهمنا لأنشطتنا وعلاقاتنا المتعدّدة"[3] وبناء على ما تقدّم فالنصّ اللغويّ هو الذي يجعل المسرح جزءًا من مشروع ثقافيّ مستمرّ.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- علي حرب، م. س، ص٥٨

٢- السعيد الورقي ومحمود كسبر، في علم الاجتماع الأدبيّ (دار المعرفة الجامعيّة: الإسكندريّة، ١٩٩٠م) ص ١٧٩.

٣- صلاح فضل، تحوّلات الشعريّة العربيّة (مكتبة الأسرة: القاهرة، ٢٠٠٢م) ص٢٤١

وتشكّل النصوص المسرحيّة، بصفتها اللغويّة، علامات مهمّة على أزمنة الازدهار التي مرّت في تاريخ المسرح، ولكن فاعليتها تضعف: "في غياب ممارسة ثقافية قوميّة، في الشعارات إلى النشرات والصحف ومن الحكايات الشعبية إلى الشعر الملحميّ والروايات والمسرحيّات، في ظلال غياب الممارسة الثقافيّة تظلّ اللغة خاملة؛ إذ إنّ الثقافة القوميّة التي تحمل لغتها؛ تقوم بتنظيم الذاكرة الجماعية وتعزيزها"[1] وتعلّق حفظ الذاكرة الجمعيّة بالنصوص المخطوطة والمطبوعة والرقميّة حاليًّا؛ إذ تُبنى الثقافة الجامعة على شكل منظومة معرفيّة ضروريّة لإحياء مختلف الفنون، ومن بينها التجربة المسرحيّة بصفتها تحمل علامات لمختلف الأجناس الأدبية والفنية والفروع العلمية والفلسفية.

وحفلت الحركة المسرحية العالمية منذ أواسط القرن التاسع عشر بأساليب فنية وسرديّة متنوعة، وبتوظيف مستويات كثيرة للغة وخطاباتها، وتعدّدت وسائل كيفية بناء النصوص المسرحية عن طريق استخدام تقنيّات فنيّة جديدة مواءمةً بين النصّ المكتوب وعرضه على خشبة المسرح، ولم يَعْرِف المسرح ثباتًا في نصوصه أو عروضه، فهو يمتاز بسهولة تواصله مع جمهور المتلقّين والتعبير عن معاناتهم، ويتغيّر تناسبًا مع التغيّرات التي تطرأ على بيئته المجتمعيّة والزمانيّة.

تعرّف العرب إلى المسرح الحديث، بعدما نُقِل عن الغرب منذ أواسط القرن التاسع عشر، وكان المسرح في بلدان الغرب الأوروبيّ قد شرع بالتطور منذ عصر النهضة؛ إذ ارتكز في أثناء تشييده على إحياء المسرح الإغريقيّ القديم إضافة إلى المسرح الروماني وتداعياته في المسرحيات الدينيّة، حتّى صار جنسًا أدبيًا فاعلًا في المذاهب الأدبيّة الكبرى ومتفاعلًا مع الكثير من المدارس الفنيّة والتيّارات الفكريّة، خاضعًا لمناهج عديدة مؤثّرًا في علوم واتجاهات سياسيّة وتاريخية كثيرة ومتأثّرًا بها، متداخلًا مع الأجناس الأدبيّة والفنيّة والعلوم الأخرى، لا سيّما الاجتماعيّة، ومما ذكره **يوسف نجم** أن **نابليون بونابرت** اِهتمَّ بالتمثيل وشجعه لأغراض سياسيّة واجتماعيّة، وأنّه بعث رسالةً إلى الجنرال الفرنسي كليبر إبان الحملة الفرنسيّة إلى مصر جاء فيها: "...لقد عوّلت على أن أرسل إليك فرقة الكوميدي فرانسيز، وتلك فكرة أحرص عليها، أولًا: لتسلية جيوشنا، وثانيًا: لتغيير عوائد هذه البلاد بإثارة عواطفها"[2]، ولكن بعد أن انقضى أكثر من مائتي سنة على حملة نابليون، يتساءل المرء هل استطاع نابليون والغرب الرأسمالي إثارة عواطف أهل هذه البلاد بما يخدم سياساتهم؟ يبدو أن حجم

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- إدوارد سعيد، م. س، ص٢٧٣

٢- محمد يوسف نجم، المسرحيّة في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧- ١٩١٤م (دار الثقافة: بيروت، ط٢، ١٩٦٧م) ص٢٧

التضحيات التي قُدّمت على دروب المقاومة الوطنيّة ومنها: الثقافيّة منذ حملة نابليون ١٧٩٨م؛ وحتّى اللحظات الحاليّة تثبت عدم صلاحيّة نقل تجارب الغرب الحديثة تعسفيًّا؛ لأنّ: "الشعوب لا تثرى على أساس القروض الشكليّة، بل اعتمادًا على استصفاء المبادئ التي تجدّد حياتها الفكريّة وامتصاصها برويّة وتمهّل"[١]، وهذا ما تثبته عودة الشباب العربيّ إلى الأصول القديمة لظاهرات الواقع الحاليّ، حالما كشفوا عن فشل ترويض مجتمعاتهم الإسلاميّة بالحداثة المفروضة عليهم فرضًا، وأدركوا أنّ هذا الفشل لا يتحمّل مسؤوليته دعاة الأصوليّة بصيغتها التكفيرية المدمّرة المرسّخة التخلّف والقهر والموت فحسب، بل يتحمّل المسؤوليّة الأكبر التيارات الحداثويّة التي تماهت مع الغرب الحداثي، إلى أن مارس هؤلاء الشباب حداثة مختلفة في السنوات الخمس الماضيّة، مارسوها من موقع توقهم فهم الأصول على ضوء العلوم المعاصرة والثورات العلميّة المتجدّدة، وتفعيل هويتهم التي انبنت تاريخيًّا على المثاقفة عن طريق الإسهام في بناء حضارة كونيّة جديدة في عالم مركّب، وحاضر أمّة معقّد، على أساس أنّ الهوية الثقافيّة سيرورة، وليست جوهرًا.

ليس الاحتكاك بالغرب وليد عصور الحداثة، بل يمتد إلى فجر تشكّل المجتمعات الإنسانية، وتناوبت سيطرة الحضارات على العالم القديم بين شمال البحر الأبيض المتوسط وجنوبه على مدى التاريخ الإنسانيّ برمّته، مولّدة حروبًا وصراعات فيما بينها، واختلاطًا بين شعوبها أفضى إلى الكثير من مظاهر الهجنة والمثاقفة فيما بين شعوبها؛ إذ إنّ: "تاريخ الثقافات جميعًا إنما هو تاريخ الاستعارات الثقافيّة، والثقافات ليست كتيمة غير منفذة"[٢]، وهذا لا يعني محو الفروق بين الهُويّات الثقافيّة للشعوب، بل تأكيد تنوّعها واختلافها عن بعضها؛ لإثراء الحضارة الإنسانيّة بالتنوّع الجماليّ والمعرفيّ.

أثبت العرب المسلمون أنهم جديرون بالبقاء، حينما فعّلوا هويّتهم القوميّة بما يتناسب مع تطلّعات الإسلام الإنسانيّة نحو علاقات متساويّة بين البشر والأمم، ولعلّ تجربة دمشق الأموية وبغداد العباسية والأندلس العربية والقاهرة الفاطميّة هيّ أدلّة على روح الإسلام المتسامي على التعصّب، والمنفتح نحو الآخرين بالمثاقفة؛ مما جعل من شعوبهم مناهضين - بتطلعاتهم - سياسات الغرب الإمبرياليّ الطامع والطامح للسيطرة على مقدرات الشعوب منذ القرن التاسع عشر. ولعلّ العصر الحديث أن يكون قد قدّم حلولًا مغايرة منظومة العصور الوسطى المعرفيّة والثقافيّة والقيميّة؛ التي اعتراها

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[١]- صلاح فضل، تأثير الثقافة الإسلاميّة في الكوميديا الإلهيّة لدانتي (دار المعارف: القاهرة، ١٩٩٥م) ص٢١

٢- إدوارد سعيد، م. س، ص٢٧٥

كثيرًا من الحروب الدمويّة على أساس الهويّات الدينيّة والثقافيّة، وإذا كان ساسة الغرب جدّدوا الصدام بين الشرق والغرب، الذي لا يزال مستعرًّا؛ حتّى الآن، فهذا لا يعني استمرار الصراع على هذه الوجهة التي يبتغيها حكام الغرب؛ بمن فيهم حكّام إسرائيل وأتباعهم في أنظمة الحكم في الدول العربية، فقد تغيّر العالم وأصبحت تحكمه قوانين عقليّة، وإدراك الإنسان لمصيره أضحى أكثر وضوحًا بعد الحرب العالميّة الكونيّة الثانيّة، وقد ذُكر في هذا الصدد: "... فإذا كانت من سمات المجتمعات التقليديّة الجهالة والفقر والاستقرار، لكن بحلول منتصف القرن العشرين، صارت، كلّها، مجتمعات انتقاليّة أو يجري تحديثها..."[1]، بل تتجه الشعوبُ ممثلة في منظمات المجتمع المدنيّ وفي حركات إنسانيّة نحو المنافسات المنتجة بدلًا من الصراعات القاتلة، وبالطبع لن يكون العصر الحديث المفعم بالصراعات الدمويّة هو نهاية العلاقات بين الشرق والغرب، فالتاريخ الإنسانيّ المكوّن من التجارب الثقافيّة المشتركة لشعوب الأرض والحواريّات المتداخلة بين أنماط البشر الثقافيّة لا قاع لها ولا تنتهي، فالعرب يعرفون الغرب منذ القديم، والغرب يعرفهم بأيام سلمهم وفي وقائع الحروب بينهم أيضًا، وبلا شك فإنّ هذه المعرفة قد ساعدت المسرحيّين في بناء تجارب مسرحيّة تحمل في طيّاتها دلالات هذه العلاقة الممتدّة في التاريخ، وتسوّغ غربنتهم للمسرح العربيّ بشكلٍ أو بآخر، على الرغم من عدم جدواها وَفْقَ ما آل إليه المسرح العربيّ في الواقع الراهن.

يقوم المسرح على الحوار والتواصل والمشاركة والتفاعل، وهذا يعني الاعتراف بالآخر واحترام آرائه والمحافظة على كرامته، داخل المسرح وخارجه، وعلى المستوى الوطنيّ والإنسانيّ الهادف إلى تكوين علاقة المسرحيين بثقافات الشعوب الأخرى، كما يحتاج إلى توافق بين مجموعة العمل المسرحيّ، ابتداءً من الكاتب والمخرج الواعيين حركة التاريخ والتراث الشعبيّ والتجارب المسرحيّة العالميّة ومتطلبات الواقع السياسيّ والاجتماعيّ والجماليّ، وليس انتهاء بالجمهور المتفاعل مع العرض لما بعد إقفال بوّاب المسرح بوّابته الخارجيّة، بل بتمدّد العرض المسرحيّ، وفرض جدارته في اكتساب صفة الشعبية والعالمية بعدما يخاطب الآخر بودّ واحترام، ويحمل - في نفس الوقت - هويّة مائزة.

احتذى المسرحيون العرب نتاجات المسرح الغربيّ، بل قلّدوه في نصوصهم شعرًا حينًا ونثرًا أحيانًا، وأعدّوا أو عرّبوا كثيرًا من نصوص الغربيين، ولعلّ موليير الفرنسيّ وشكسبير الإنكليزيّ هما الأكثر انتشارًا في أثناء تشكّل المسرح العربيّ في سوريا ومصر ابتداءً من النقّاش وصنوع والقباني...، إلى أن: "أصدر أحمد شوقي أول

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1]- صموئيل هنتنجتون، النظام السياسيّ في مجتمعات متغيّرة، ترجمة: حسام نايل (دار التنوير: بيروت، القاهرة، ط١، ٢٠١٦) ص٦٨

مسرحية شعرية له وهي **مصرع كليوباترا**"[1]، ثمّ شاعت أسماء كثيرة من المسرحيين العرب، وقد كانت تلك النصوص المسرحية الشائعة لدى العرب مترجمةً أو معدّة أو مقتبسة أو مأخوذة عن الحكايات الشعبية أو الأدب الشعبيّ ومؤلّفة وفق ما اطّلعوا عليه في نصوص غربيّة باللغة العربيّة، وحينما بدأت نزعات التجديد بالظهور لدى كتّاب مسرحيّين عرب بعد الحرب العالميّة الثانيّة كانوا قد تأثّروا بنزوع المثقّفين في أنحاء العالم كافّة للتمرّد على سياسات الدول الإمبرياليّة التي أدّت إلى الحروب التدميريّة، وبالتالي التمرّد على الأشكال الإبداعيّة التقليديّة لمصلحة التجريب والتجديد، لا سيّما أنّ المشرق العربيّ، في فترة ما بعد الحرب العالميّة الثانيّة كان: "يعيش مرحلة انتقاليّة مضطربة، بعدما نالت معظم أقطاره استقلالها، وأخذت التيّارات الفكريّة الجديدة تتسرّب؛ نتيجة التفاعل الحضاريّ مع الغرب، وكان لهذا التفاعل أثره البارز على الأدب العربي"[2] ولكنّ نزوع المسرحيّين العرب التجديديّ الطليعيّ؛ لم يتّضح في أعمالهم إلّا في أواسط ستينيات القرن المنصرم، حينما بدأت تنتشر في مصر وبقيّة الأقطار العربية، ومنها سوريا، نصوصٌ مائزة ساعيّة إلى تأصيل المسرح العربي عن طريق معالجة مواضيع واقعيّة مجتمعية أثارت اهتمام الناس بها.

وهكذا، كان المسرح العربيّ السياسيّ الذي وظّف روّاده التراث الشعبيّ في أنشطتهم المسرحيّة، محاولين استزراع فن المسرح في هذه البلاد، وعلى مدار ستينيات القرن الماضي وسبعينياته نجحوا في تجارب عديدة نسبيًّا، لتتوقف التجربة لمصلحة ظاهرة المسرح الذي سمّوه (التجريبي) التي بدأت منذ نهاية ثمانينيات القرن الماضي، فأهمل الفاعلون فيه النصّ المسرحيّ، واهتموا بالتقنيّات الفنيّة الجديدة، مبتعدين عن المواضيع الوطنيّة والاجتماعيّة والسياسيّة؛ التي تمسّ أوضاع الناس اليوميّة في واقعهم المعيش، مفضّلين الاشتغال على عروض مبنيةٍ وَفق توليفات كلاميّة؛ لإبراز التمرّد على النصوص نفسها، تماهيًا مع التوجّهات ما بعديّة في الدول المتحضّرة، ولا تزال هذه المرحلة من عمر المسرح في الأقطار العربية ممتدّة؛ حتّى اللحظات الحاليّة مع ظهور تجارب شبابيّة واعدة في السنوات الخمس الماضيّة.

إشكالات المسرح السوريّ المتجدّدة

كان عام ٢٠١١م محطّة فارقة على درب تغيّر الوعي لدى السوريين؛ إذ سمح بظهور إرهاصات على دروب اتباع آليات للتفكير جديدة في مختلف صنوف المعرفة،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- محمد مندور، المسرح (دار المعارف: القاهرة، ط٣، ١٩٨٠م) ص٦

٢- شريف الجيّار، التداخل الثقافيّ في سرديّات إحسان عبد القدّوس (الهيئة العامّة لقصور الثقافة: القاهرة، ع١٥٥، ٢٠٠٥م) ص٢٨

ومنها: الفاعليّات المسرحيّة التي تبشّر بحالة وعيّ جديد على المستوى الوطنيّ تستعيد الحرية المستلبة والكرامة المهدورة لشعب يأبى الهزيمة والاستسلام، وهذا لا يعني أنّ المسرح يصنع ثورة؛ لأنّ، كما قال أحمد العشري: "مسرح تلك الفئات الثوريّة، لا يصنع ثورة، وكلّ من يزعم هذا الزعم يقف موقفًا مثاليًّا، ويسمح للنظام أن يستوعبه"[١]، إنما الثورة هي التي تصنع مسرحًا؛ وبهذا فلا يمكن قيام المسرح العربيّ ونهوضه إلّا بفعل ثورة شاملة عارمة تؤول إلى حركة تحررية تخرج العرب من سباتهم، وتخلّصهم من تشوهاتهم، وتقوّض أركان أنظمة تستمدّ مشروعيتها من الخارج؛ إذ: "في السياق الثوريّ، يخلق تطابق أيّة حكومة مع نظام حكم أجنبيّ الأساس لتقويض شرعيّة هذه الحكومة"[٢] وذلك ضمن سيرورة تاريخية تُبنى فيها الهويّة الثقافيّة مستنهضة التّاريخ وباعثة في التّراث روحًا جديدة، مرتكزة على المثاقفة، رافضة تشيّؤ الإنسان، منتجة أفكارًا متجدّدة لرسم ملامح ثقافة متحضّرة؛ حتّى يكون المسرح جزءًا من فاعليات الثورة المهمة.

ولعلّ تجارب المسرح العربيّ السياسيّ التي بدأت أواسط ستينيات القرن المنصرم وانتهت في بداءة ثمانينياته أثبتت أنّ توظيف التراث في المسرح يرسّخ وجوده في الواقع المجتمعيّ، ويعين المسرحيين على تحقيق الوظائف المنوطة به، وقد ذكر حمداوي، أنّ استحضار التراث يعني: "قراءة الموروث التاريخيّ والفكريّ والأدبيّ والفنيّ والعلميّ قراءة نقديّة هادفة ووظيفيّة وواعيّة، قوامها قراءة الماضي بالحاضر وقراءة الحاضر بالماضي عبر الجمع والمعاصرة، والتشبث بالهوية والكينونة والخصوصية الحضارية، مع الانفتاح على الآخر عن وعيّ ونضج وبصيرة، وتمثّل منجزاته الإيجابيّة في شتّى المعارف والعلوم والفنون قصد تحقيق التقدّم والازدهار، والمساهمة في بناء عالم إنسانيّ فاضل يجمع بين القيم الروحية والدنيوية"[٣]، ومن هنا فالعودة إلى الماضي البعيد لاستكشاف الطاقات المسرحيّة الكامنة في بنية المجتمع العربيّ وتوظيف عناصر التراث الشعبيّ خطوة ضرورية على درب تأصيل الثقافة والمسرح، إضافة إلى الاهتمام بتجارب العصر الحديث وعدم القطيعة معها، فالتأصيل والتحديث يشكّلان شرطين لاستئناف تأسيس مسرح عربيّ يسهم في بلورة هُويّة ثقافيّة عربيّة معاصرة تثري تجارب المسارح العالمية، وتسهم في بناء حضارة كونيّة أكثر عقلانيّة.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- أحمد العشري، المسرحيّة السياسيّة في الوطن العربيّ (دار المعارف، سلسلة اقرأ: القاهرة، ع ٥١٦، أكتوبر ١٩٨٥م) ص٥٥

٢- صموئيل هنتنجتون، النظام السياسي...، م. س، ص٣٧٤

٣- جميل حمداوي، المسرح العربيّ وتوظيف التراث (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٨ و٨٩، صيف وخريف ٢٠١٤م) ص٦٨

إنّ ما أتيح للباحث الاطلاع عليه من نتاجات شباب المسرح المنضوين تحت لواء ثورة الشعب السوريّ في السنوات الخمس الماضيّة، يثبت أن تجربتهم لا تزال تدور في فلك معارفهم وقيمهم السابقة لـ ٢٠١١م، التي اكتسبوها من النشاطات الثقافيّة التي رعتها مؤسّسات الدولة الأمنيّة الشموليّة طوال نصف قرن مضى؛ إذ أظهرت عدم ثقتها بطاقات جماهير الأمة على النهوض والثورة في سبيل الحرية والمساواة والكرامة؛ لذا جاءت عروض الشباب المسرحية الكثيرة والنصوص القليلة نسبيًّا على شكل خطابات سياسية؛ من دون أن يَلمَح المتابع طموحات في بناء مشروع ثقافي - يواكب فعل التغيير الحاصل - يرتكز على توظيف طاقات اللغة العربيّة الموجودة في التراث الشعبي والفولكلور العربيّ والنصوص الإبداعيّة الحديثة، ومن ثَمَّ وقعوا بالمباشرة والتقريريّة، وعجزوا عن تحقيق الانزياحات والفراغات والإيحاءات في نصوصهم، ولعلّ اشتغالهم في الشتات وفي المناطق التي خرجت عن سيطرة النظام، لم يساعدهم على إبراز إبداعاتهم، أو أنّهم لم يصدّقوا فعل الثورة، ولم يعيشوا حالتها، بل استكانوا للفكر السابق المعبّر عن حالة سكونيّة وميتة، ولأنّه، كما قال إيغلتون: "لا وجود للبشر خارج حالة، وهم يعيشون بالشكّ، إن لم تتأكّد الحالة، وإلاّ فهم أموات، إلاّ من الذين يبتكرون فعلًا دراميًّا أكبر من الموت، وهو مخصّص للآخرين وليس لأنفسهم"[١] فإنّ حالة السوريين في زمن الثورة التدميريّ يستحقّ من المسرحيّين المنضوين تحت لواء الثورة والتغيير الاهتمام بنشاطهم المسرحيّ وبابتكار نصوص وعروض تجريبيّة دراميّة بحجم المأساي، لا بدّ من إنتاج نصوص معبّرة وتفعيل طاقات اللغة العربية - لا سيما في المسرح - الذي يسهّل توصيل رسائل توعويّة وجماليّة وسلوكيّة للمتلقين؛ بغية مساعدتهم على معرفة درب مصائر السوريين في ظلّ ظروفهم المعقدة التي يعيشونها، ضمن إطار مشروع ثقافيّ جامع.

وإذا كان التجريب عنوانًا للمراحل الحاسمة في تاريخ الشعوب، فإنّ التوجّهات التجريبية في المسرح تلغي شروط المخاطبة التقليدية للمتلقي، وتؤسّس حالة وعيّ مسرحيّ جديد يعتمد الفعل الخلّاق في بناء النصّ المتحرر من القواعد السابقة، حتّى لو أدّى ذلك إلى: "تفكك بنية العرض، وكل ما كان معتمدًا على الاستهلال والذروة والهبوط والحلّ وسواها من حبكة وصراع"[٢] على أن تبقى الأبوابُ مشرعةً للتعبير عن رؤى فكريّة وجماليّة باللغة العربيّة الواعيّة متطلبات الواقع الاجتماعيّ، وبكلّ أشكال التعبير من رموز ومدلولات حركيّة وبصريّة وسمعيّة، فهل نجح المسرح السوريّ الولوج بفاعليات التجريبيّة؟

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- تيري إيغلتون، كيف نقرأ الأدب، ترجمة: محمد درويش (الدار العربية للعلوم، ناشرون: بيروت، ط١، ٢٠١٣م) ص٨٥

٢- عقيل مهدي يوسف، جماليات المسرح الجديد (دار الكنديّ: الأردن، إربد، ط١، ١٩٩٩م) ص٣٦

لا يزال المسرح السوريّ يعيش مشكلات حادة؛ نتيجة العدميّة والأميّة والفساد التي تلفّ معظم القيّمين على النشاطات المسرحية السلطوية وغير السلطويّة في الأحزاب السياسية والمؤسسات الثقافيّة المحليّة والإقليميّة، وزاد الأمر سوءًا توجّهات المنظمات الدوليّة للهيمنة على شباب المسرح السوريّ وإغرائهم بالتمويل الماديّ لإقامة مشاريعهم.

ولعلّ العودة إلى تسعينيات القرن الماضي، تكشف عن تداعيّات مشكلات المسرح السوريّ، ابتداء من إهمال النصوص وتحقير كتّابها، مما أبعد معظمهم عن المسرح، ومرورًا بالتماهي مع تجربة الغرب، وليس انتهاءً مظاهر الفساد التي عمّت مؤسسات الدولة، وما قدم من عروض[1] في دمشق خلال هذه الفترة كانت: "شكلانية مغرقة في الترميز لا يستطيع من يقوم بإنتاجها فك رموزها، مما جعل العديدون من جمهور المسرح يعتقدون أنهم أثناء حضورهم هذه العروض المسرحية يتعرضون لنوع من الاستهزاء والاستعلاء، ويديرون ظهورهم للمسرح"[2] بمقدار ما يظهر المسرحيّون عدم إيمانهم بالجمهور أصلًا.

إنّ تجربة المسرح السوري متقطّعة، وليست متتابعة، فكلّ جيل يقطع مع الذي قبله، ويتجاوزه، ولكن إلى أين؟ يقول جلال العشري عن مسرح الستينيات والسبعينيات في سوريا: "يعبّر تعبيرًا قويًّا عن المزاج القومّي، الذي يتحول نحو الاشتراكية، وضد الإمبريالية، مسهمًا في صنع إنسان جديد قادر على صنع واقع جديد، ولكنّ ثمّة ظروف محيطة بالمسرحيين بوجه خاص تجعلهم - إلى حدّ ما - في معزل عن مشكلات الناس وهمومهم الموجعة، برغم إدراكهم أنّ المسرح هو أوسع الأبواب التي تدخل منها الجماهير إلى عالم السياسة، تفهم بالحجّة وتشارك بالرأي في أعنف مواجهة يشهدها عصرنا الحاضر"[3] أما نشطاء المسرح السوري الحاليّ، فهم يشتغلون كما اشتغل سيزيف في الأسطورة الإغريقية المتصف بعبثية ناتج عمله وسخافته؛ ولعلّ من اشتغل منهم منذ البداءات وحتّى سبعينيات القرن الماضي، لم يستطيعوا تحقيق هدف إدخال الجماهير في عالم السياسة، كما عبّر العشري، وهم من يمثّلوا بسيزيف، أمّا تسعينيات القرن العشرين والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين، فلا وجود لصخرة سيزيف أو تجربة يُعتدّ فيها، تميّز النشاط المسرحي السوري أصلًا، فتجارب المسرحيين السوريين حتى العام ٢٠١٠م لم تعرف الوقوف على أرض، ولم تتمكن من التحليق في السماء، وقد ذكر أحد القيّمين على المسرح السوري في مقالة له عدم أهميّة المجتمع

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ - راجع الملحق رقم ٢ في نهاية الدراسة

٢- جوان جان، مسرح بلا كواليس (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠٠٦م) ص١٩

٣- جلال العشري، م. س، ص٥٤

لقيام المسرح، وبرأيه أنّ: "المسرح قد يولد ويفرض نفسه على مجتمع ما غير مهتم بحاجة أو عدم حاجة المجتمع إليه، بل قد لا يبالي أحيانًا بقبول أو رفض هذا المجتمع له، لأنّ ما يهمّه في بعض الأحيان هو أن يسعى إلى أن يولد..."[١]

هكذا أراد هذا المسرحيّ للمسرح أن يولد طرحًا، وكأنّه أخفى في قوله أن المسرح السوريّ موجود من دون أن يكترث لإرادات الناس وكراماتهم، على الرغم من موته كالسياسة الميتة في ضمائر الناس، إلى أن أبقوا نشاطات المسرح مشلولة تراوح بين التواري خلف توهمات القائمين على مؤسساته باجترارهم النزعات التجديديّة في الغرب زيفًا، أو إرضاء لسياسة النظام ومؤسساته التي قامت بتعيينهم قيّمون على مؤسسات المسرح، ومنفّذين توجيهات الساسة، تماشيًّا مع العدميّة والأميّة االثقافيّة والانحطاط الأخلاقي سمات مرحلة الربع القرن الأخير من تاريخ سوريا.

تأسيس، ما هي العدميّة؟ وكيف تتجلى مظاهرها في الثقافة؟

مفهوم العدميّة nihilism

العَدَم ضد الوجود، والمعدوم غير الموجود، والحكم بالإعدام هو إزهاق روح المحكوم عليه[٢]، **وللعدميّة** المشتقّة لغويًّا من كلمة Nihil اللاتينية، ومعناها لا شيء صلةٌ بالعَدَم، وقد عُرِفَ مصطلح العدمية في الأدبيات السياسية الحديثة، و: "يعود إلى إيفان تورجنيف في ١٨٦١م في روايته آباء وبنون؛ إذ وصف بها تنكّر العدميّين لمبادئ الليبرالية واعتقادهم بتدمير البناء الاجتماعي والسياسي والمؤسّسات الدينيّة تدميرًا كاملًا، وقد جعل بطل روايته غير منتمٍ لا لأسرة ولا لدولة ولا لكنيسة أو دين ولا لمؤسّسة، كما أنّه جعله عاجزًا عن الحبّ، ثمّ تبعه دوستويفسكي في روايته الشياطين؛ ومن ثمّ: "وافق العدميون على عدّهم معادين للمجتمع كلّه، وليس لنظام اجتماعيّ أو سياسي"[٣]، وفي الثلاثينيات من القرن الماضي وُصِفَ الانقلابُ النازيُّ في ألمانيا بأنّه (الانقلاب العدميّ) بسبب إدانته كلّ مؤسّسات المجتمع وقيمه وسعيه إلى هدمها، وللعدميّة ثلاثة أقسام:

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عبد الناصر حسو، المسرح بين العولمة والعالمية (الحياة المسرحية: دمشق، ع٧٦، صيف ٢٠١١م) ص٨١

٢- المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية (الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية: القاهرة، ١٩٩٠م) ص٤١٠

٣- سامي خشبة، مصطلحات فكرية (المكتبة الأكاديمية: القاهرة، ط١، ١٩٩٤م) ص٣٨٢

- "قسم أول هو: **العدمية الفلسفيّة**: ومنها المطلقة؛ التي تنكر وجود كلّ شيء، وأخرى النقديّة؛ إذ تنكر قدرة العقل على الوصول إلى الحقيقة.
- قسم ثانٍ: **العدميّة الأخلاقيّة**، وهي نزعة فكريّة تدلّ على إنكار القيم الأخلاقيّة وإبطال مراتبها.
- وقسم ثالث: **العدميّة السياسيّة**، وتعني الامتناع عن الاعتراف بشرعية القيود القانونية المفروضة على الأفراد، وهي مرادفة للفوضوية"[١]

وفرّق الماركسيون بين: "**العدميّة الثوريّة** كسلب طبيعي لموقف الأنظمة الاجتماعية الرجعيّة، و**العدميّة الفوضويّة** لدى المثقفين المعبّرين عن الجوهر الرجعي للعدميّة"[٢]، وفي الأحوال كلّها، فالعدميّة هي الوجه الآخر للوجود، وتتوضّح معالمها حينما يصبح الإنسان عديم القيمة، وهذا ما أُكِّدَ في موسوعة لالاند عن معنى عدميّ، وهو: "غياب سمة يُفترض بالفاعل أن يمتلكها عادة"[٣] ثمّ وصفت الموسوعةُ العدميّةَ أنّها: "مذهب ينفي وجود أيّة حقيقة أخلاقيّة، وأيّة هيكليّة للقيم، حالة من الفكر الذي يفتقر إلى تمثّل هذه الهيكليّة، والذي يتساءل: ما جدوى ذلك؟ ولا يمكنه الجواب"[٤] ، إنّ العدميّة لا تهبط من السماء فجأة، بل تتشكل من لحظة نكوص القيم النبيلة والمعاني الساميّة وتسخيفها على أيدي فئة مستهترة بداءة، ثمّ تمرّ بمرحلة فراغ المعاني وانتشار الانحطاط الخلقي وإنكار إرادة الحياة ونفي إرادة القوة حتّى تصل إلى أوضاع تدميريّة وعشوائية على أيدي هؤلاء العدميّين، ولكن إلى أينَ تفضي العدميّة؟

بالطبع لن تفضي إلى خواء، بل تنتهي بثورة تدمّر معالم العدميّة القديمة المفعمة بالعيوب النسقيّة؛ لتحمل معالم عدميّة إيجابيّة؛ كانت قد نمت في رحم النظام الاجتماعيّ والسياسيّ القديم، ونضجت؛ لتبدأ مفاعيل الثورة بهدم بنيان القديم، وتأسيس قيم جديدة ونشر أنساقها الثقافيّة المستجدّة والمعاني الإنسانيّة والأفكار الجديدة.

يتَواءم جانبٌ من أفكار **الما بعديات** في الغرب الرأسمالي مع فكرة العدميّة الإيجابيّة؛ إذ تؤدّي بالمجتمع إلى الانشطار والتشظّي؛ ليتحوّل إلى **منجمعات** (****) صغيرة تساعد على تحقيق الذات الفاعلة القادرة على الفعل الاجتماعيّ، خارج طغيان الجماعة وقيمها، ويصبح باستطاعة تلك الذات توصيف منجمعات صغيرة متجانسة

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ - جميل صليبا، المعجم الفلسفيّ (دار الكتاب اللبناني: بيروت، ط١، ١٩٧٣م) ج٢، ص٦٦
٢- روزنتال و يودين، الموسوعة الفلسفيّة، ترجمة: سمير كرم (دار الطليعة: بيروت، ط٧، ١٩٩٧م) ص٢٩٤
٣- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة (منشورات عويدات: بيروت، باريس، ط١، ١٩٩٦م) مجلد ٢ ص١٠٤٥
٤- أندريه لالاند، م. س، ص٨٧١

وسط مظاهر التحضّر الإنسانيّ، إن كانت تلك الذات فردًا أو مؤسسة أو عشاقًا في نادٍ اجتماعيّ ...إلخ، وقد نجحت في تنشئة مواطن متسم بصفات وميولٍ معبّرة عن رغبات فردانيّة مستقلّة عن وعيّ المجموع وقيمهم ، وبذلك يكون مفهوم العدميّة لدى الما بعديّات الغربية، قد مُنح دلالات جديدة عن طريق تفعيل الذات الفاعلة المتحرّرة من هيمنة المجتمع أو الوطن أو الدين أو الحزب،... وبتخفيف أعباء ثقافة جمعيّة رسمت ملامح قيمها قبلًا على الأفراد المشكّلين لها، مما يسمح بتشييد أبنيّة منجمعيّة تحمل إمكانات أكبر بمواجهة مستجدات اللحظة الحاضرة المتجددة، والتأسيس لقيم متغيّرة.

وصلت مفاهيم الما بعديات إلى دول العالم النامي وشعوبه، التي لا تزال تعيش حالة ما دون المجتمع؛ نتيجة سهولة التواصل بين أركان المعمورة وتداعيات ثورة تكنولوجيا المعلومات الرقمية والتقدم الحاصل بوسائط الاتصال والإعلام والفضائيات، ولكن لا يزال أهل تلك البلدان وسكّانها يمارسون نشاطهم المجتمعيّ داخل منجمعات تستمدّ وجودها من تخلّف الماضي القروسطيّ، وتقوم على أسس متخلّفة ومنها الطائفة والقبيلة والعشيرة والعائلة والحزب الحداثوي... إلخ. والسؤال هل بالإمكان مطابقة مفهوم العدميّة الإيجابيّة الما بعديّة في العالم المتحضّر وتكييفه في دول العالم النامي ومجتمعاتهاعلى أضواء مدلولاته في الغرب الإمبريالي المعاصر؟

إنّ ما وُصف لمفاهيم تتعلق بالعدمية مع شيوع الحداثة وما بعدها وسوبر ما بعد الحداثة؛ التي تختصّ المجتمعات الغربية لا تنطبق على ثقافة الأبنية المجتمعية العربية وقيمها، لأنّها لا تزال تتعامل مع الوجود من موقع الغيب المرتبط بالقضاء والقدر، ولا تزال ترى الإنسان مملوكًا لخالقه وأهميته نابعة بقدْر تقرّبه من الله المتعالي على عرشه وبالطقوس الدينية التي توهم ممارسيها بجدوى الحياة الدنيا المؤسّسة للجنّة الموعودة، وليس اغتنام الحياة المعيشة للحصول على الرغد والفرح والحبّ، إضافة إلى طغيان قيم الجماعة وأخلاقها على حرية الفرد والحدّ من طموحاته في تحقيق الذات الفاعلة؛ والسؤال هو: كيف تمكّن ناشطو الما بعديات السوريون في أنشطتهم المسرحيّة وسواها تكييف مفهوم العدمية الذي أسهم في الإفضاء إلى الما بعديات لدى الغرب في بيئات منجمعيّة لا تزال تحمل سمات العصور الوسطى، أي لا تزال ما دون المجتمع الإنسانيّ المتحضّر؟

انتشرت معاني العدميّة ومفاهيم الما بعديّات في أعمال المتثاقفين السوريّين الأدبيّة والفنية والفكرية والسياسية المنعزلة عن الواقع الاجتماعيّ، متماهين مع سياسة السلطة وسلوكها العدمي الذي ارتبط بمحاولاتها تدمير بنى مجتمعيّة راسخة ضمن منظومة معرفيّة وقيميّة إسلاميّة، من دون أن يسعى إلى بناء قيم وثقافة ومعرفة معاصرة، بل استبدل اجتماع الدين الإسلامي ووسطيته ومدنيته المعبّرة عن روح هوية ثقافيّة منفتحة

على الآخر؛ بأبنية هشّة تعتمد الطائفة أو القبيلة أو العائلة، وترتدي رداء الأحزاب الشموليّة التي تحوّلت إلى بؤر للفساد والاستبداد.

إنّ ما وصلت إليه سوريّا حتّى ٢٠١١م عبّر عن حالة العدميّة التي رسّخت قيم الاستهلاك وأقصت قيم الإنتاج، وشجّعت على الطائفيّة ودفعت العيش المشترك والسلم الأهلي إلى مهاوي الخطر الداهم، ومكّنت الأرذال في مؤسّسات الدولة، وغيّبت أصحاب الضمائر الحيّة وذوي الكفاءات العلمية، وتنكّرت للتاريخ وأدارت ظهرها له، وحاربت القيم المجتمعيّة الإيجابيّة؛ ولعلّ الاعتناء بإظهار آثار عدميّة السلطة وأحزابها الشموليّة المدمّرة في النشاطات المسرحيّة في سوريا، يسهم في الكشف عن طابع الحياة الثقافيّة المتّسمة بالأميّة الثقافيّة والانحطاط الخُلقي. وحتّى نتمكّن من معرفة حجم الأضرار التي أصابت واقع الثقافة السورية، لا بدّ من تحديد مفهوم الثقافة التي أصابتها عدميّة سلطة نظام الحكم في مقتل.

الثقافة Culture والهويات الثقافيّة الطارئة

يُطلَق مفهوم الثقافة على العلوم والمعارف والفنون التي يُطلب العلم بها والحِذقُ فيها، وفي اللّغة: تثقّف: تعلّم وتهذّب[١]، كما يطلق على المزايا العقليّة التي أكسبنا إياها العلم؛ لتجعل أحكامنا صادقة وعواطفنا مهذّبة، ومن شروط الثقافة بهذا المعنى أن: "تؤدي إلى الملاءمة بين الإنسان والطبيعة، وبينه وبين المجتمع، وبينه وبين القيم الروحيّة الإنسانية"[٢] وقد ذكر الحفنيّ أنّ: "الثقافة هي التأويل الإنساني في صورة معانٍ وقيم في الفلسفة والدين والفن لأغراض الحياة والمجتمع"[٣] وبناءً على ذلك فالمعرفة شرط ضروريٌّ للثقافة، ولكنه غير كافٍ، لأنّها تحتاج إلى الجانب الأخلاقي المتعلق بالضمير والعواطف والشعور والوجدان؛ ومن ثمَّ فالثقافة هي: "كلّ القيم الماديّة والروحيّة، ووسائل خلقها واستخدامها ونقلها، التي يخلقها المجتمع من خلال سير التاريخ"[٤] ويتضمن مفهوم الثقافة توارثها عبر الأجيال المتعاقبة.

والثقافة إما أن تكون **رئيسة** وإمّا أن تكون **ثانويّة**، وقد أورد سامي خشبة مصطلح **الثقافة التحتية أو الثانويّة** وهي التي: "تنبع من طوائف عرقيّة أو دينيّة أو طبقيّة وغيرها، تتوالد وتتطور بعد كمون طويل لتأكيد هُويتها الخاصّة، وإظهار نزوعها إلى الانفصال عن الثّقافة المركزيّة الرئيسيّة احتياجًا إلى الشعور بالأمان أو بالكرامة

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- المعجم الوجيز، م. س، ص٨٥

٢- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج٢، م. س، ص٣٧٨

٣- عبد المنعم الحنفيّ، الموسوعة الفلسفية (دار المعارف للطباعة والنشر: تونس، ١٩٩٢م) ص١٤٦

٤- روزنتال ويودين، الموسوعة الفلسفيّة، م. س، ص١٥٣

الاجتماعيّة المهدورة"[1]، وبذلك تتشكّل ثقافتان في المجتمع أو أكثر، ففي المجتمع السوري مثلًا ثقافة مركزيّة إسلاميّة تكوّنت تاريخيًّا في أثناء بناء الحضارة العربيّة الإسلاميّة، وقد حصل فيها تبدّلات كثيرة، ولكن بقيّ جوهرها قائمًا؛ إذ تمّت تبدلاتها من داخل منظوماتها وليس من خارجها، إلّا أنّ تغيّرات أو تبدّلات حصلت على أطرافها وشكّلت ثقافات تحتية ثانوية ممثلةً في الطوائف الإسلاميّة (دروز وعلويين وشيعة واسماعيلية) أو في الطوائف المسيحية، الغربيّة منها والشرقيّة، أو في إثنيات غير عربيّة، وهي لا تشكّل مجتمعةً أكثر من ٢٥% من المجتمع السوريّ، فقد تعايشت هذه **الثقافات النحتنيّة** أصحاب **الولاءات الأولية** (*****) - غالبًا - مع المحيط العربيّ الإسلاميّ السنّيّ المشكّل نحو نسبة ٧٥% من السكان، وتعارضت - أحيانًا - معه نتيجة سياسة الحكّام الظالمة أو تقارب قيادات تلك الأقليات مع الغزو والعدوان الخارجيّ.

في العصر الحديث انصهرت الثقافات الثانويّة في سوريا مع المركزية الإسلاميّة بمواجهة الاستعمار الفرنسيّ، وتكوّنت حالةٌ سياسيّةٌ في بوتقة الوطن والقوميّة العربيّة استمرّت إلى عهد الاستقلال، لا سيّما في فترة (١٩٥٤ -١٩٥٨) من القرن الماضي، ولكن بعد هزيمة ١٩٦٧م تمكّن الغرب من تنفيذ سياساته القديمة، التي مكّن عن طريقها أصحاب **الثقافات التحتية أو الثانوية** من اغتصاب نظام الحكم مستفيدًا من تاريخهم الملتبِس مع الأعداء الخارجيين، ومن المظالم التي تعرّضت له من قبل الحكّام المستبدّين، الذين كانوا على دين الثقافة الإسلاميّة السائدة، كما شجّعها على الاعتداء على أصحاب الثقافة المركزيّة من أهل الإسلام؛ إذ إنّ تمكين أقليّة في الحكم حرم الأكثرية من المشاركة السياسيّة، وهذا شكّل خطرًا على السلم الأهلي، فكلما: "تعدّدت في النظام السياسيّ التقليديّ البنى المؤسسيّة وتوزّعت السلطة، قلّ العنف عند تحديثه سياسيًّا، وتكيّف مع توسيع نطاق المشاركة السياسيّة بطريقة أيسر"[2]، والعكس صحيح يزداد العنف؛ كلما ضعفت المشاركة السياسية، وهذا ما أسهم في إيصال سوريا إلى حالة من الاحتراب الأهلي لا يزال النظام الأقلوي يدفعه إلى أتون الطائفية القاتلة، بمشاركة الوجه الأكثر قبحًا المتمثّل في التنظيمات التكفيريّة الإسلاميّة المتذرعة ببعض: "روايات مدسوسة وأخرى ضعيفة وردت في تراثنا من باب إضفاء الشرعيّة على أفعالهم الإجراميّة كالذبح والحرق لضحاياهم، وهو زعمٌ باطلٌ، وتأويل ساقط"[3] إلى أن تحوّل الصراع نحو الطائفيّة المذهبيّة البغيضة البعيدة عن روح الدين الإسلاميّ، وبتشجيع القيّمين على النظام الدولي السافر.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سامي خشبة، مصطلحات فكريّة، م. س، ص ٢١٩

٢- صموئيل هنتنجتون، النظام...، م. س، ص٢٢٨

٣- عبّاس شومان، نظرات في التجديد (الأزهر الشّريف، مجمع البحوث الإسلاميّة: القاهرة، سنة ٤٩، ٢٠١٨م) ص٣٠٤

من الأهمية بمكان أن تُذكر **الثقافة السياسيّة** في الأنظمة القهريّة والشموليّة حيث وجود ديكتاتور يتبعه تنظيم هرمي واحد غالبًا ما كان المنتسبون إليه من الفاسدين، أو من المنتمين إلى أصحاب **الانتماءات الأوليّة** الذين يحملون ثقافة تحتية أو نحننية من أصحاب الولاءات الأوليّة.

ومن التعدّد الحاصل في مفاهيم ما بعديات المعاصرة مصطلح ثقافة ما بعد الصناعة ويشير إلى: "نشوء مجتمعات جديدة تمامًا ذات علاقات وتكوينات فكريّة ونفسيّة وخلقيّة وإنتاجيّة مختلفة كيفيًّا عن كلّ ما سبقها، وقد انتشرت في الولايات المتحدة وأوروبا الغربية واليابان، وأكّد بعضهم أنّها عمليّة بحث الشباب عن عالم متخلّصٍ من النعرات الماديّة"[1] وانتقلت هذه الثقافة إلينا عن طريق فئة المتثاقفين، محاولينً أن يفعّلوا مناهجها، ويسوّقوا أفكارها في مجتمع ما دون صناعيّ عن طريق مؤسّسات السلطة الثقافيّة والعلميّة والإعلاميّة المهيمنين على مفاصلها الرئيسة، من دون أن يتنبّهوا إلى أنّ الإمبريالية: "ليست علاقة من السيطرة فحسب، بل هيّ أيضًا ملتزمة بعقائديّة محدّدةٍ للتوسّع"[2] فكانت النتيجة وقوعهم في دائرة العدميّة.

العدمية وآثارها المدمّرة للثقافة

تجسّد الأحداث التي شهدتها سوريا في أثناء أربعين سنة قبل مارس / آذار ٢٠١١م حالة من العدميّة التي تجمع بين العدميّة الأخلاقية والعدميّة السياسية، فبعد أن اُغتصِبَت السلطة السياسية عن طريق انقلاب عسكريّ احتكرها فئة متجانسة من حيث منبتها الطائفيّ؛ إذ سيطر أفرادها على الجيش وأجهزة الأمن وتباعًا على مفاصل الحياة الرئيسة في الدولة والمجتمع، وهذا ما يلبّي سياسة دول الاستعمار الغربيّ؛ التي حكمت البلاد بعد الحرب العالميّة الأولى، بعدما أشبعوها درسًا وتلفيقًا في حركة الاستشراق، ويستجيب لرغبة الإمبريالية الأمريكية بالهيمنة التي أضحت مركز العالم والمسيطرة على مقدرات الشعوب المستضعفة بعد الحرب العالميّة الثانيّة، وقد توازى مع وجودها ازدياد النزعة الاستهلاكيّة التي سادت المجتمع الرأسماليّ العالميّ؛ التي تزايدت فاعلياتها في سوريا؛ نتيجة حقبة النفط أعقاب حرب أكتوبر / تشرين أول ١٩٧٣م؛ إلى أن أنكرت فئة الحكم تلك كلّ شرعيّة للأعراف والقوانين المستمدّة من تاريخ سوريا ومجتمعها المعروف بالتنوّع الديمغرافيّ، وغلبة الطابع الإسلاميّ السنّيّ لأهلها؛ الذين

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سامي خشبة، مصطلحات فكريّة ، م. س، ص ٢٢٥

٢- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبرياليّة، ترجمة: كمال أبو ديب (دار الآداب: بيروت، ط١، ١٩٩٧) ص٢٤٥

ما انفكّوا يدافعون عنها ضد الغزاة بالاشتراك مع الوطنيين من مكونات المجتمع السوري الأخرى، وعلى الرغم من وجود استثناءات قليلة مارس فيها الحكام والسلاطين الذين رفعوا راية أهل السنّة ظلمهم على الأقليات، وإنّها لم تكن كافيّة لحدوث صراع أهليّ تناحريّ عامودي؛ إذ استمرت الحياة المعيشة بينهم مئات السنين مفعمة بروح الغفران والتسامح والتعاون والتآلف.

ولعلّ إدوارد سعيد أضاف إلى الحداثيّة الكونيّة مفاهيم تعلّقت بـ: "فكفكة الاستعمار وثقافة المقاومة وأدب معارضة الإمبرياليّة... واعتقد أنّ العديد من دفاعات الغرب عن نفسه هي استدفاعات، كما لو أنّها تعترف بأنّ الأفكار الإمبرياليّة القديمة؛ قد واجهت تحديًّا خطيرًا من قبل الأعمال والتراثات والثقافات التي أسهم فيها شعراء وباحثون وقادة سياسيون من البلدان المستعمَرة إسهامًا عظيمًا"[1] ثمّ أكّد أن الثقافة الإمبرياليّة لم تكن خفيّة - لا مرئيّة - طوال هيمنتها، كما أنّها: "لم تخُفِ وشائجها ومصالحها الدنيويّة"[2] أمّا ما يحدث بمؤسّسات الثّقافة السّوريّة فهو تماهٍ مع الثّقافة الإمبرياليّة، بل انصياع لتوجيهات مراكز مخابراتية وبحثيّة وبؤر فساد تقود فعل هيمنتها على العالم، وقطيعة مع أولئك الذين مثّلوا المقاومة الثقافيّة التي أشار إليها إدوارد سعيد في كتابه الثقافة والإمبرياليّة الذي صدر منذ تسعينيات القرن العشرين.

وانعكست سياسات العدم والاستبداد والجهل التي مارستها سلطة النظام في سوريّا على شكل النظام الحاكم وأنموذجه المتعلّق بالعلويّة السياسيّة المهيمنة؛ إذ أنكر تاريخيّة السّلطة الحاكمة الشرعيّة اجتماعيًّا واقتصاديًّا وسياسيًّا وثقافيًّا، ورافق ذاك الإنكار ترسيخ الثقافة الطائفية المقيتة المحصّنة بنظام شموليّ قهريّ استبداديّ مارس أشكال الفساد كلّها؛ ليرسّخ واقع العدميّة الأخلاقيّة؛ بعد أن أنكر أصحاب السلطة القيم والأخلاق كلّها في المجتمع، متعاونين مع أحزاب حداثوية علمانوية، عازلين أنفسهم في كانتونات يمارسون فيها موبقاتهم مهملين مصالح البلاد والعباد، دولة ومجتمعًا وشعبًا.

أدّت العدمية السياسية والعدمية الأخلاقية التي اتسمت بهما سلطة النظام - ومن يدور في فلكها - إلى تشكّل ملامح **العدميّة** في مؤسّسات الدولة الثقافيّة والإعلاميّة، ومنها المسرحيّة، وفي أجهزة أحزاب تيارات فكر حداثويّة هزيلة، وكان من أبرز خصائص تلك **العدميّة: الأميّة الثقافيّة** التي انتشرت بين صفوف مدعي الثقافة، و**الجهل** بسيرورة تاريخ سوريا الذي أوصل مجتمعها إلى أحواله المأساوية الحاليّة،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1]- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، م. س، ص٣٠٠

[2]- المرجع نفسه، ص٦٦

و**التماهي**(******) مع ثقافة الغرب الرأسمالي من خلال الانبهار والتلاشي مع فروع الثقافة والأدب التي تتطور لديهم، و**إنكار للقيم** السائدة في المجتمع السوريّ، و**التعالي على جماهير** الشعب الذي يتعرّض لصنوف القهر والإفقار على أيدي مغتصبي السلطة، و**الانغماس في بؤر فساد** السلطة السياسية، و**التقليد الأعمى للغرب** في النتاج الثقافي المبني على الما بعديات،و**التشبّه بالحياة الغربية** على صعيد السلوك والقيم، و**الانتصار للولاءات الأولية** على حساب الدولة والوطن والمواطنة.

في هذه الدراسة، بعد أن نورد لمحة عن تاريخ المسرح السوريّ، ونموضع تجربة سعد الله ونوس التي بدت كأنّها طفرة فيه، سنتطرق إلى واقع المسرح السوري المعاصر بعد ١٩٩٠م بصفته أنموذجًا للعدميّة التي دمّرت القيم والأخلاق في المجتمع، وقطعت مع تاريخ سوريا، وأدارت الظهر له، وأنكرت المحاولات الجادة على دروب أحلام النهضة العربية، مما أفضى إلى فعل الثورة الذي لا يزال يقوم بهدم أركان العدميّة السلبيّة؛ التي نشأت وترعرت في ظلّ النظام السابق، ليحلّ محلّها عدمية إيجابيّة تستعد لبناء المستقبل عبر مشروع ثقافيّ عربيّ إسلاميّ يستمدّ طاقاته من شباب ثورة الربيع العربيّ، هؤلاء الشباب الذين أصابهم من الحيف والظلم الكثير، الكثير، في ظلّ أحكام أهل العدمية المدمّرة.

إنّ الهدف من هذه الدراسة هو قراءة تجربة سعد الله ونوس المسرحية الأخيرة في رحلته الإبداعيّة الممتدة بين عامي (١٩٨٩ - ١٩٩٧م) وموضعتها في سياق نشاطات المسرح السوري الحديث تاريخيًّا، واستكشاف مدى تأثيرها في الأجيال اللاحقة لها عن طريق تتبّع النشاط المسرحيّ في سوريا؛ حتى ٢٠١٥، كون النصوص السبعة التي أصدرها في أثناء تلك الحقبة من أهمّ ما كُتب في المسرح السوري، وربما لبعضها موقع متميّز في سلّم النصوص المسرحيّة العربية، ثمّ اتجهت الدراسة لرصد التغيرات الطارئة في الألفيّة الثالثة على فئة المثقفين وأنشطتهم العدميّة المتعالقة بالحياة السياسيّة والاجتماعيّة التي مرّت على سوريا في العقدين الأخيرين.

اللغة والمثقف والمقاومة الثقافيّة

تغيَّرَت دلالات مفهوم المثقف مع المستجدات الطارئة على المجتمع الإنسانيّ، وقد أطلقت صفة المثقف في بداية القرن العشرين على من يمتلك ثقافة عامة تتجاوز الاختصاص والمتفاعل مع قضايا المجتمع والدولة، واصطلح عليه بالمثقّف العموميّ،: "ذلك القادر على الجمع بين الثقافة الواسعة والفكر العقلانيّ واتخاذ الموقف، كالكواكبيّ وبطرس البستانيّ وطه حسين والعقاد وساطع الحصريّ... إلخ، وهؤلاء تفاعلوا مع

قضايا عصرهم ومجتمعاتهم بنقديّة وبمسؤوليّة..."[1]، ولكنَّ كثيرًا من المنظرين عدّ فئة المثقفين بالمتذبذبين والانتهازيين، وأنّهم سبب الهزائم السياسيّة الحديثة؛ لأنّهم يطلبون السلطة لأنفسهم، وفي المقابل ثمّة من قال: إنّ المثقفين مستهدفون من الساسة؛ لا سيّما: "في عصر الإعلام حيث لجأت السلطة إلى جرّ الثقافة إلى حقل الإعلام بغية القضاء عليها بصفتها حاملًا للأيديولوجيا المعارضة"[2] أما سارتر فقد وصف شعور المثقفين الساخطين على الإعلام، لا سيّما العالميّ الذي ينتعش بمقدار نشره للثقافة المضادة؛ إذ: "يوجّه ويتسلط؛ بهدف تدجين الشعوب وإعاقة تقدمها"[3]، ولكن هناك اتفاقٌ أنّ المثقفين يرتكزون ببناء الأنساق الثقافيّة على التأصيل، وذلك بالرجوع إلى تراث الأمة المتفتّح في العقل والمخيّلة فهمًا للحاضر وتأويله؛ بغية بناء مستقبل مغاير قائم على الحداثة بصفتها رؤية معاصرة التراث المستمرّ في التاريخ، ولا شكّ من أنّ أداة المثقفين هي اللغة، بل إن الثقافة لا تحيا إلّا في حضن اللغة؛ ومن ثَمَّ لا بدّ أن تكون اللغة وجهازها المعرفيّ هي البوابة الضرورية للولوج في عالم الثقافة، وحينما يكون استخدام اللغة الحيّة ممتدًّا إلى مئات السنين عبر التاريخ، فهذا يستدعي من المثقفين الغوص أكثر بالجذور والأصول.

قويت في عقد التسعينيات الدراسات الثقافية التي تعنى بالتحليل والنقد الثقافي للنصوص القديمة والجديدة التي تتعالق مع الواقع المعيش، والتي عالجت مواضيع تتعلق بالتاريخ والاستشراق وما بعد الكولونيالية والنسوية والإعلام المعاصر لا سيما التلفاز، إضافة مشكلة الأقليات والجماعات المنبوذة كالمثليين... إلخ وفق رؤى علميّة جديدة، ولعلّ هذا التخصّص غيّر من مفهوم المثقف الأداتي الذي روّجت له النظم الرأسماليّة، ومنحته سمات تتعلق بتعالقه مع قضايا مجتمعهواطلقت عليه المثقف العضويّ؛ ومن ثمّ نتج معالم واضحة على دروب المقاومة الثقافيّة لدى الجماعات المضطَهَدَة ولدى شعوب البلدان النامية على طريق الخلاص الإنساني، كما طالب كتّاب الدراسات الثقافيّة بمشاركة البشر كلّهم في الحياة المجتمعية الإنسانية من دون إملاءات دينية أو سياسية أو أيديولوجية، إلخ... ومن أهمّ اهتمامات تلك الدراسات تطوير الآليات التقنيّة والفنيّة والجمالية وكسر الحدود بين الأجناس الأدبية والفنيّة في مرحلة ما بعديّات التي تؤدّي إلى الالتزام بالقضايا المطروحة على المستوى الإنساني بوسائل

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عزمي بشارة، في الثورة والقابلية للثورة (المركز العربيّ للأبحاث ودراسة السياسات: الدوحة، ط٢، ٢٠١٤م) ص١١٠

٢- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافيّ المقارن (الدار العربية للعلوم، ناشرون: بيروت، ط١، ٢٠٠٧م) ص١٥٧

٣- جان بول سارتر، دفاع عن المثقفين، ترجمة: جورج طرابيشي (دار الآداب: بيروت، ١٩٧٣م) ص٣١

وتقنيات تعبّر عن الهويّة الخاصّة لكلّ الشعوب الصغيرة والكبيرة، بصفة كلٍّ منها رافدٌ من روافد تَشكّل وعيّ إنساني عام ومشترك، إضافة إلى تحرّر الذات الفاعلة من أعباء المجتمع والوطن والدّين لمصلحة كيانات منجمعية متكوّنة نتيجة مقتضيات اللحظة الحاضرة.

إنّ المقاومة الثقافيّة تستدعي مثقفًا عموميًّا، أو عضويًّا متفاعلًا مع آمال مجتمعه وآلامه، المثقف المسلّح باالثقافة كونها مصدر من مصادر الهوية، وهي مصدر صداميّ أيضًا، عندما تتحول إلى فعل مقاومة الذي يبدأ من داخل البنية المجتمعيّة وليس من خارجها.

هوامش التمهيد

(*) **الدراسات الثقافيّة:** هيّ تخصّص معرفيّ أو أكاديميّ، ومنهج تحليل للثقافة من منظور اجتماعيّ – سياسيّ أكثر مما هيّ جمالي، ترجع بداءاته إلى ستينيات القرن العشرين في بريطانيا، ثمّ أخذ طابعًا عالميًّا اتساقًا مع توجّهات العولمة، التي تمكّنت أخيرًا من الهيمنة على صُعد الحياة المختلفة الفكريّة والسياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة. راجع: سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية، ترجمة: ممدوح عمران (عالم المعرفة: الكويت ع ٤٢٥، يونيو ٢٠١٥م)

(**) **الحداثويّة:** إنّ النسبة بالواو والياء إلى المذكّر؛ يَمْنَحُ الكلمة دلالة مخصّصة تتعلّق بالإيحاء أو الإشعار بقدر من التوهم والتظاهر والإدعاء بالمعرفة من موقع العدميّة والشحّ المعرفيّ، أو التطرف والتّباهي والجهل بطاقات المصطلح المنسوب إليه، فنقول حداثويّ، وعلمويّ وإنسانويّ، وعلمانويّ،...

(***) **القراءة READING** هي عملية تفكيك للكتابة المكوَّنة من علامات في نصّ لغويّ أو بصريّ أو سمعيّ، وقد تغيّر مفهوم القراءة الخاضع لمطابقة النص معايير نقديّة سابقة له إلى عمليّة الكشف عن مكوّنات العمل الإبداعيّ وتفسيره أو تأويله وربط العلامات بمنظومات دلاليّة، تشكّل المحاور الأساسيّة للمعنى؛ بعد سيادة العلم وتقهقر التفسير الدينيّ السحريّ للوجود، تقدّمت مناهج القراءات النقديّة المؤمنة بعمليّة توالد المعنى مع المتلقيّ عبر عمليّة تغيّر مستمرّ في الواقع؛ ممّا يسمح بقراءة واقع جديد وصياغة معرفته، تمامًا كما نقرأ النصّ الإبداعيّ،الذي تتحقّق عن طريقه الذات الفاعلة في مجتمع قابل الانفتاح على حقائق مختلفة عن قيمه وأخلاقه.

راجع: علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك (المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط١، ٢٠٠٥) المقدمة.

(****) **منجمعات:** يدل مصطلح منجمع على فئة متجانسة داخل المجتمع، فنقول منجمع العائلة، ومنجمع القبيلة، ومنجمع الطائفة بدلًا من مجتمع العائلة ومجتمع الطائفة، لأن كلمة COMMUNITY في اللغة الإنجليزية مرادفة مفهوم المجتمع COMMUNAL عامّة، ولها دلالات عدة مثل توصيف روح الاجتماع والمشاركة الإنسانية وغيرها، أما كلمة منجمع؛ فتدلّ وتعبر عن "الفئات التي تندرج داخل المجتمع ويكون بينها قدر من التجانس يجعلها (منجمعات) لا (مجتمعات)" للمزيد: إداورد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب (دار الآداب: بيروت، ط١، ١٩٩٧م) ص٥٣

(*****) **الولاءات الأوليّة**: يقصد بها أصحاب الثقافات الثانويّة أو التحتيّة الذين يشكّلون منجمعات يحمل أفرادها خصائص واضحة، ويشعرون بالتمايز والاختلاف عن بقيّة المكون الاجتماعيّ الرئيس الذي يعبّر عن الثقافة الرئيسة، ويرتبط مفهوم الولاءات الأوليّة في واقعنا بالقبيلة والطائفة الدينيّة والعشيرة؛ إذ ينتصر أفرادها لقيم مختصّة بهم تقوم على البغضاء للآخرين، ويطلق عليهم - أيضًا - الجماعات النحننية، وتزداد هذه الولاءات قوّة كلما ضعفت قبضة الدولة، وتراجعت هيبتها وقدرتها على تطبيق القانون؛ ومن ثم يكون الانتماء الأوليّ على حساب الانتماء إلى الدولة الذي يهدم ممارسة المواطنة وأسسها, وهو الأمر الذي يطرح فرصًا أكبر للعنف الناتج عن ازدياد قوّة انتماء الفرد لهذه الولاءات والثقافات الثانويّة المعبّرة عن مرحلة ما قبل بناء الدولة، وبالتالي لايمكن أن يتكوّن مجتمعًا بالمعنى الحديث للكلمة؛ إذ الدّولة وحدها القادرة على منح الوطن أبعادًا إنسانيّة جديدة، وللمواطن معان تتعلق بممارسته الحقوق والواجبات تجاه نفسه وتجاه مجتمع حديث، وهي التي تضمن له الحريّة والمساواة والكرامة والعدالة. مي مجيب، الاستبعاد البنيويّ (مجلّة السياسة الدوليّة: ملحق اتجاهات نظريّة، مؤسسة الأهرام، ع ١٩٣، يوليو٢٠١٣م) ص٩

(******) **التماهي**

يفسره بعضهم بالتَّقَمُّص أو التَّوَحُّد مع آخر وعيًّا وسلوكًا، وفي علم النفس هو تماثل وتطابق بين طرفين أو أكثر ناتج عن رؤية مصلحية تصل إلى حد تغييب العقل، وتصل في التوصيف الأخلاقيّ إلى النفاق والكذب مُجْتَمِعَيْن، ويُعَرِّفُهُ الدكتور مصطفى حجازي: التماهي: هو استلاب الإنسان المقهور الذي يهرب من عالمه؛ كي يذوب في عالم المُتَسَلِّط؛ أملاً في الخلاص، أمّا في مجال النّقد الأدبيّ، فيكثر استخدام هذا المصطلح؛ للتعبير عن حالة اندماجيّة سلوكيّة أو فكريّة أو وجدانيّة مثل التماهي بين المؤلف وشخصيات أعماله، أو التماهي بين الراوي، التماهي مع البطل، أو التماهي بين شخصيات العمل الأدبي، - وأيضًا - التماهي بين الرؤى المكوّنة النص الإبداعي معرفيًّا وجماليًّا مع رؤى مؤلّف آخر أو مع ثقافة أمّة أخرى وغير ذلك.

مصطفى حجازي، سيكولوجيّة الإنسان المقهور"، (معهد الإنماء العربيّ، بيروت) ص١٣٩ و ١٤٠ و ص١٢٧

وعن الإنترنت

http://www.alukah.net/fatawa_counsels/٠/١٤٧٥٩/#ixzz٢tkw٧٠V٦H

الفصل الأول

فكرة عن تطور المسرح السوريّ

- جذور المسرح العربيّ
- انقطاع المسرح السوريّ عن أصول الثّقافة العربيّة
- محاولات عابرة على دروب تأصيل المسرح العربيّ
- النشاطات المسرحيّة السورية الحديثة

- مرحلة البداءات (١٨٤٧- ١٩٢٩م)

- تعثّر المسرح السوريّ في النصف الأوّل من القرن العشرين

- مرحلة التقليد المسرحيّ (١٩٣٠ - ١٩٥٩م)
- مرحلة المسرح السياسي، والبحث عن هوية تراثيّة (١٩٥٩ - ١٩٨٠م)

- ملامح من نشاط المسرح القوميّ، وبعض أعلام المسرح السوري في مرحلة التسييس.

- مرحلة العدمية في المسرح السوريّ.

الفصل الأول
فكرة عن تطور المسرح السوري

تحوّلت فاعليات النقد الأدبي من نقد النصوص وَفق نظرية المعرفة الحداثيّة إلى قراءتها برؤى جديدة تساوقًا مع قراءة الواقع، من دون أحكام مسبّقة، ومن دون حاجة إلى ناقد وظيفيّ أو أداتيّ يكلّف نفسه كشف المعالم الفنيّة أو الجماليّة في النصوص ارتكازًا على ما مضى من معايير نقديّة، بل من موقع القارئ الذي يعي ضرورة إعادة خلقها من جديد، وقد اتسعت أمداء القارئ الثقافيّ واهتماماته بتحليل السياسة والفكر والتّاريخ والإبداع زيادة على اشتغاله بالخطاب واللّغة في سياقهما الاجتماعيّ، وذلك بشكل مغايرٍ لمعايير النّقد الأدبيّ وأساليب وتوجّهات مناهجه المهتمّة بالتقنيات الجماليّة للنصوص وطاقاتها الإبداعيّة كالمجاز والاستعارة والتشبيه والصور الفنيّة وتحليلها من موقع المتعالي على شروط الواقع الاجتماعيّ؛ مما أفضى بالأمر إلى انهدام بنيان المذاهب والمدارس الفنيّة والأدبيّة وتغيير التخوم بين فروع الثقافة والعلوم والآداب والفنون؛ حتّى تداخلت الاختصاصات استجابة لمقتضيات الدراسات الثقافيّة، وعلى النتائج المذهلة للثورات العلميّة، لا سيّما ثورة التكنولوجيا الرقميّة والاتصالات على الصعيد الكونيّ.

ولعلّ منهجيّة التحليل الثقافيّ التي ترتكز عليها الدراسات الثقافيّة تقوم على تحويل النصوص إلى موضوع نقاش؛ ليُكشف عن الأنساق الثقافيّة التي تخلّفها في المجتمع، إذ يتفاعل المرسل والرسالة مع الاستجابة والتلقّي، ولا يكتفي التحليل الثقافيّ بالنصوص المكتوبة، بل ينظر إلى الواقع الموضوعيّ وحركته وصراعاته بصفته نصوص جديرة بالقراءة المنتجة، وبذلك فهو يهدف إلى: "فهم الاتجاهات العامّة وتحديدها وتتبّعها ورصد التأثيرات والمؤثّرات التي تخضع لها الثقافة والمظاهر الناجمة عن ذلك، كما تتمثّل في المجتمع الإنساني بوجه عام أو في مجتمعات معيّنة"[1]، كما يستلزم التّحليل الثقافيّ تناول موضوعات متنوّعة كالتّاريخ واللّغة والهويّة والأدب والنُظم السياسيّة والاجتماعيّة والفلسفة والأيديولوجيّات المختلفة؛ مما استدعيَّ من هذه القراءة الإطلالةَ على تاريخ النشاط المسرحي في سوريا منذ أواسط القرن التاسع عشر، والإشارة إلى وجهات نظر نقّاد ومؤلفين مسرحيين وإلى نصوصهم وعروضهم وأنشطة مسرحية أخرى مع تصنيفات ببيلوغرافية للنصوص والعروض المسرحيّة السوريّة، مع

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1]- ميشل فوكو وهابرماس وآخرون، التحليل الثقافيّ، ترجمة فاروق أحمد مصطفى (المركز القوميّ للترجمة: القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م) ص١١

التعريف ببعضها عن طريق تتبع تيماتها وظروف صدورها الاجتماعيّة في هذا الفصل.

جذور المسرح العربيّ

ثمّة من دحض فكرة أبوّة المسرح الغربيّ، ومنهم: الكاتب التونسيّ **محمد عزيزة** في كتابه **الإسلام والمسرح**، و**علي الراعي** في كتابه **المسرح في الوطن العربي**،... إلخ، وقد حاولوا أن يبرهنوا على تفهّم الروح العربية المسرح بوصفه ظاهرةً اجتماعيّة وحضاريّة ونفسيّة عن طريق تفسيرهم الظواهر الفولكلوريّة والدينيّة كطقوس العزاء والعبادة وأخبار أيام العرب، والملامح الممسرحة الحاضرة في المقامات والحلقات الصوفية ويوم عاشوراء والمقهى والحكواتيّ وسلطان الطلبة والسامر و... إلخ، ولعلّ تواصل حكايات كتاب ألف ليلة وليلة مع شعوب العالم وقدرتها على إعطاء صورٍ ووقائع وحكايات عن سحر الشرق العربيّ خير حافزٍ للمسرحيّين العرب بالعودة إلى الأصول، لا سيّما الحكايات التي من الممكن مسرحتها، وجعلها تحاكي التجارب المسرحية العالميّة في دار عرض مسرحيّ تحمل ملامح العمارة الأصلانيةّ مع إضفاء الروح الإسلاميّة الأصيلة على البناء المسرحي؛ التي لا بدّ من ملاقحتها مع نفحات الفنون المعاصرة ومناهجها العلمية، وقد ذكرت سهير قلماوي بمعرض كتابها عن دور ألف ليلة وليلة في الشرق والغرب أنّ المسرح العالميّ اغتنى بفضلها: "وأصبحت صناعة المناظر المسرحيّة تعتمد اعتمادًا قويًّا في إبراز الأدب المسرحيّ الشرقيّ على هذه الصور التي أوحت بها الليالي"[1] ومن ثَمّ رأى باحثو هذا الفريق التأصيليّ في الحكاية الشعبيّة(*) نوعًا من التشخيص الذي ظهر في: "المواكب الاحتفالية الممسرحة في كل مكان، في الطقوس والعادات الغنيّة بالعناصر المسرحية وفي الحفلات الدينية، ثم أفعمت هذه الطقوس بالفولكلور الذي تذخر به شعوب الأرض، وبهذا أصبح لها طابع دنيويّ، ثمّ تحوّلت بالتدريج إلى عروض مسرحية"[2] وقد ذكر **توفيق البكريّ** في كتابه **صهاريج اللؤلؤ**؛ كيف كان أحد الصوفيين يعلّم تلاميذه تأدية أدوار الشخصيات التاريخية زمن الخليفة العباسيّ المهديّ (٧٧٥ – ٧٨٧م)، وعدّها إرهاصات على درب بناء المسرح العربي، كما يُذكَر محمد بن دانيال الذي كتب نصوصًا تختصّ بخيال الظلّ الذي عدّوه من الفنون المؤسّسة المسرح العربيّ، وقد علّق **محمد مندور** في كتابه **المسرح** على ما ذكره البكري، وعدّ فنون المسرح الشعبيّة (خيال الظل Shabsw

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1]- سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة (الهيئة المصريّة العامّة للكتاب: القاهرة، ٢٠١٠م) ص١١٠

٢- تمارا بوتينتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربيّ، ترجمة: توفيق المؤذن (دار الفارابيّ: بيروت، ط٢، ١٩٩٠م) ص٤٠

play، الأراجوز، صندوق الدنيا) خارجة عن نطاق فن المسرح؛ لعدم مشابهتها له[1]، وما ذكره مندور ينسجم مع تعريف الهيئة الدولية لتحرير الموسوعة العالمية للمسرح الذي جاء فيه: "المسرح هو حدثٌ مُبدَعٌ، عادة يرتكز على نصّ، ينفذّه فنانو الأداء أمام جمهور في حيّزٍ محدّد، مستخدمين تقنيات صوتيّة وجسديّة، بهدف تحقيق الإدراك المعرفيّ من خلال الحواس وبهدف إطلاق المشاعر، وغالبًا ما يتمّ التدرّب على هذا الحدث تمهيدًا لعرضه عدة مرات خلال فترة من الزمن"[2] وعلى الرغم من محاولات الباحثين تأكيد حضور المسرح في الأدب الشعبيّ(**) الوافر في التراث العربي الإسلامي مثل: كليلة ودمنة ودليلة والزيبق، كما أورد علي عقلة عرسان في كتابه الظواهر المسرحية عند العرب، الذي بحث فيه حكايات عربيّة مثل حكاية أبي القاسم البغدادي، والشيخ صنعان، والأسد والغواص، وقصة الإسراء والمعراج المنسوبة إلى ابن عباس والإسرا إلى مقام الأسرى لمحيي الدين ابن عربيّ، وفنّد ما فيها من إمكانات المسرحة[3]، وعلي الراعي في كتابه المسرح العربي بين النقل والتأصيل، على الرغم من ذلك؛ فهناك من عارضهم في الرأي وأرجعوا أسباب معارضتهم لخلطهم بين المسرح واللا مسرح، إلى أنّ قيل عن آرائهم: "... ما هم فاعلون، ليس في صالح الحضارة العربيّة، ولا في صالح العرب؛ لأنّ التأريخ لمسرحهم على أسس متداعية عمادها تجريد الحدث الحياتيّ من سياقه، والمسرحيّ من أنساقه، والخلط بينهما، يهشّم آراء أصحابه من الداخل"[4]، وربما يتسم هذا الرأي بقدر من العدميّة؛ لأنّ المسرح لدى شعوب الأرض كلّها لم يصلها مكتملًا، بل نما وتطور بعد اكتشاف وجود بذور مسرحية في التاريخ المتعاقب قابلة الاستنبات في البيئة المجتمعيّة، وهذا ما يتطلبه بناء مسرح عربيّ يحمل ملامح الهوية الثقافيّة العربيّة.

انقطاع المسرح السوريّ عن أصول الثقافة العربيّة

بدأ مارون النّقاش بنقل التّجربة المسرحيّة الأوروبيّة إلى الواقع العربيّ، وتبعه يعقوب صنوع والقباني وغيرهم، ولم يولوا أهميّة كبيرة للتمحيص في التّاريخ العربيّ البعيد والتّراث الشعبيّ لمقاربة مواقف ومشاهد تمثيليّة وطقوس دينيّة واجتماعيّة متوارثة ومحفوظة في ذاكرة الأمّة الجمعيّة، كالحكواتي والسيّر الشعبيّة وحكايات ألف ليلة وليلة، والمقامات، وخيال الظلّ، ومواكب العزاء، ورقص السماح، وحلقات

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- محمد مندور، م. س، ص٢٥

٢- الحياة المسرحية، مديرية المسارح: دمشق، ع ٢٦ و ٢٧، ص١٦٠

٣- للمزيد راجع: كتاب علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحيّة عند العرب (اتحاد الكتاب العرب: دمشق)

٤- أحمد محمد خالد، مسرح العرب بين الإسلام وسيرورته (وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٧م)ص٣٢

الذكر... إلخ، مع تجاربهم؛ بغية استنباط تقنيّات مسرح، يحمل سمات أهل المنطقة وهوياتهم الثقافيّة.

وإذا كان أبو خليل القبّانيّ قد لجأ إلى التراث الشعبيّ، وحاول توظيفَه إنشادًا وغناءً؛ بغية تقريب فن المسرح إلى ذائقة ناسه، ثمّ أضفى على مسرحياته نكهات مجتمعيّة محلّية، فإنّه اعتمد في بنيان مسرحه على الخشبة الإيطالية وعلى تقاليد المسرح الغربيّ وأساليبه؛ وذلك لافتقاد العرب مشروعهم القومي الثقافي عامّة، الذي لا بدّ أن يبدأ بعملية بعث التراث المحلّيّ وتحديد التخوم بينه وبين تراث الأمم الأخرى الإنسانيّ، استعدادًا لخوض التجربة الإنسانيّة موحّدة، بهدف استنهاض ما يحرّك الواقع الحاليّ استلهامًا، ولعلّ فن العمارة هو حجر الأساس في عمليّة النهوض؛ التي تتضمن بناء المسرح وأنماط عمارته لتقديم عروض مسرحيّة داخله تتسم بالانسجام والاتساق مع المكان، هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى لعدم وجود بيئة مجتمعية حاضنة الفنون، فقد: "رُفض المسرح الديني عندنا، ومنع من دخول المسجد، فظلّ محاصرًا في مجاله الحيويّ ومقيّدًا في إمكانية توظيفه التخييلي"[1]؛ لذلك ضعفت فاعليّة المسرح في الأوساط المتدينة، ولم يكن فاعلًا إلّا في أوساط متنوّرة، على الرغم من عدم التأسيس الكافي للاستنتاج السابق.

لم تدم تجربة القبّاني في سوريا؛ إذ رُحِّل إلى مصر مع فرقته، إلى أن ظهر بضعة رجال اشتغلوا في المسرح السوريّ لفترة محدودة، ثمّ اختاروا طريقًا أخرى مقلّدين التجربة المصرية التي قامت في أوائل القرن العشرين المتعلّقة بالمسرح التاريخي والاستعراضي، وهم الأغلبيّة، وبناء عليه لم يكن المسرح السوري أصيلًا حاملًا هوية ثقافية منذ سنوات تأسيسه الأولى على الرغم من الموضوعات الاجتماعية الإصلاحية التي طرحها حينذاك، التي جعلته مُحارَبًا من قِبَل الفئات الأرستقراطية وسلطات الاحتلال الفرنسية وشيوخ الدين المتزمتين، ثمّ ساد كراكوز وعيواظ في بدايات القرن العشرين، إلى أن ظهرت بعض النصوص المسرحية المكتوبة، وكانت مقطوعة الصلة بتجربة القبانيّ التي بقيت مركونة في زاوية من زوايا الماضي، كما هي مركونة بعض المظاهر المسرحية الجنينيّة بتراثنا؛ التي لو أُشتغل عليها لعُثِر على أجنّة مناسبة لتطوير هوية ثقافية للمسرح العربيّ أو الإسلاميّ، ثمّ كانت تجربة المسرح السياسي (****) في سبعينيات القرن الماضي المنقطعة عن سابقاتها أيضًا، والتي أفضت إلى عدمية بعد ١٩٩٠م اتسم بها نشاط المسرحيين السوريين؛ حتّى ٢٠١٥م. لقد ثَبُت عبر تاريخ المسرح العربي الحديث وتجاربه، أنّه من دون تفعيل هوية العرب الثقافية بالعودة إلى

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1]- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية: م.س، ص٢٤٠

الأصول ومجادلتها لن تتحقق معادلة المثاقفة مع الغرب، ولن تُنجَز حركةٌ مسرحية منتجة، وسيبقى العرب مستهلكين نتاج الآخرين الحضاري وغير مشاركين في إثرائه.

إنّ ما نشهده من نشاطات مسرحية معاصرة، ما هيّ إلّا نتاج تداعيّات لانطلاقة المسرح العربيّ على يد مارون النقّاش الذي استورده من الغرب، فأضعف من إمكانات تطور المسرح العربيّ تطورًا طبيعيًّا اعتمادًا على بذور مسرحية أوليّة موجودة في الأدب الشعبيّ العربيّ بوفرة، ثمّ استمرّ المسرح العربي بالنموّ تماهيًّا مع الغربي، فافتقد لخلق إمكانية تشييد مرتكزات له تنسجم مع الهوية الثقافية؛ التي لا بدّ أن يكون عمادها العمارة الإسلاميّة والأدب الشعبيّ إلى جانب هذه الذخيرة المعرفية المتنوّعة والضخمة في التراث العربي الإسلامي؛ إذ لا تزال مفاعيله حاضرة في سلوك جماهير الأمة وقيمها وضميرها، والمحمول على لغة تحمل من الطاقات ما لم تحمله لغة أخرى. إنّ هذه القطيعة مع التراث(***) "ميّعت الهوية العربيّة في أتون النموذج الغربيّ، وهو الأمر الذي دفع ثقافتنا المسرحيّة إلى الوقوع في فخّ التبعيّة والهامشيّة والمظاللة للغير"[1] وجعلت معظم من كتب في تاريخ المسرح العربي الحديث غير آبه لآراء الباحثين الساعين إلى التنقيب في التاريخ العربيّ الإسلاميّ عن ملامح هويّة ثقافيّة على محمل الصِّحَّة والجدّيّة.

لم يوارب مارون النقّاش (١٨٢٨- ١٨٦٧م) في اعتماد تجربته على الغرب، وأكّد جدّة فن المسرح لدى العرب، وقال: إنّه استورده من الغرب، ومما جاء في بيانه المسرحيّ العربيّ الأقدم: "...ها أنا متقدّم دونكم إلى قدّام، محتملًا فداءً عنكم إمكان الملام، مقدّمًا لهؤلاء الأسياد المعتبرين، أصحاب الإدراك الموقّرين، ذوي المعرفة الفائقة والأذهان الفريدة الرائعة، الذين هم عين المتميّزين بهذا العصر تاج الألبا والنجبا بهذا القطر، ومبرزًا لهم مرسحًا أدبيًّا وذهبًا إفرنجيًّا مسبوكًا عربيًّا"[2]، ويقول: إنه لاحظ ابتداء الأمة على دروب الفلاح، ولكنّه أردف: "أرى أن أهالي البلاد الإفرنجية لم تزل راجحة على أهالي هذه البلاد العربية"[3]، واستمرّت أوضاع العرب على ما كانت عليه زمن النقّاش إلى زماننا الراهن، وها هو ذا عمر الدسوقي يؤكّد عزوف العرب عن فن المسرح حين قال: "ومهما يكن من أمر فإنّ المسرحية الحديثة كما عرفتها أوروبا لم

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- نادر القنّة، الراهن والتحدّيات في المسرح العربي المعاصر (الحياة المسرحية: ع ٦٤، ربيع ٢٠٨٨) ص٤٨

٢- مارون النقّاش، أرزة لبنان (المطبعة العمومية: بيروت، ١٨٦٩م) ص١٥نقلًا عن محمد كامل الخطيب: م.س، ص٤٢٠

٣- مارون النقاش، م.س، ص٤٢٢

تدخل مصر إلّا بعد عصر النهضة وبعد اتصالها بالأدب الغربيّ"[1]؛ إذ إنّ ما قاله الدسوقي واشترك معه معظم الحداثيّين العرب هو شكلٌ من أشكال جلد النفس الناتج عن تقاعسهم في الكشف عن مصادر تشكّل الهوية الثقافية العربيّة، التي لا يمكن إلّا أن تكون ممتدة إلى بداءات تشكّل الحضارة العربيّة الإسلاميّة زمن الرسول العربي الأكرم، مثاقفة مع الحضارة اليونانيّة القديمة وغيرها من الحضارات المتزامن وجودها مع انطلاقة الإسلام او السابقة له، ومن دون تفتيش الذاكرة الجمعيّة والتنقيب في أعماق التاريخ عن شروط تشكّل الهوية الثقافيّة العربيّة الراهنة، لن ينشأ مسرحٌ جماهيريٌّ فاعلٌ على الصعيد المعرفيّ والجماليّ حاملٌ هويّة أهل المنطقة الهجينة مع غيرها من الهويات، ونسيّ عمر الدسوقي أن يذكر في كتابه ضرورة اشتغال المسرحيين العرب على البحث في تاريخ شعوبهم لاستكشاف ملامح هوية ثقافية، كما فعل الأوروبيون في عصر النهضة؛ إذ احتاج الأمر إلى تنقيبٍ هائل في التراث الإغريقيّ واليونانيّ والرومانيّ، وبنوا عليه ركائز مسرحهم الحديث، مستحوذين على تراث اليونان القديمة وروما زاعمين أنهم الورثة الحصريون؛ لذاك التراث، على الرغم من أحقيّة العرب المسلمين، أكثر من غيرهم، في هذا الإرث الذي أسهم في صنع حضارتهم؛ وهذا ما ألمحت إليه تمارا بوتنينتسيفا؛ حينما تعرضت لمقتل الحسين على يد جيش يزيد بن معاوية، فقد أسفت: "لعدم ولادة شكسبير عربيّ كان باستطاعته تجسيد طباع أبطاله وسلوكهم في الشكل الفني للتراجيديا الدموية"[2]، ولعلّ تقاعس الباحثين العرب واستسهالهم النقل المباشر للتجربة المسرحيّة الغربيّة، قد أسهم في حجب الفرص لنشوء مسرح عربيّ يحمل هوية شعوب المنطقة الثقافية، لتبقى الدعوة المتجددة نحو تجنيس المسرح بتأصيله رجوعًا إلى الثقافة الإسلامية والأدب الشعبي في التراث العربيّ واستمداد آليّات عمارة المسرح وفضائه وصياغة النّصوص وكتابة الحوار والخطاب والتقنيّات الفنيّة والجماليّة منه؛ هي المرشّحة لبناء مسرح يحمل هوية أهل المنطقة، ويسهم في خلق حالة وعيّ جديد؛ من أجل التغيير وامتلاك المصير.

محاولات عابرة على دروب تأصيل المسرح العربيّ

هناك تجارب عربية عديدة ومحاولات مهمّة سارت على درب تجنيس المسرح العربيّ وتأصيله ومنحه هويّة ثقافية خاصّة؛ ومنها: دعوة **توفيق الحكيم** في كتابه **قالبنا المسرحي** إلى العودة لجذور المسرح الشعبي؛ إذ ذكر: "ينبغي استخدام الحكواتية والمقلّدين والمدّاحين والاعتماد على التراث والأدب الشعبيّ في المضامين والأشكال

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها (دار الفكر العربي: بيروت، ط٥، ١٩٩٩م) ص١٨

٢- تمارا بوتنينتسيفا، م.س، ص٤٣

المسرحية وروايات قصص الأغاني، وقصص الجاحظ والمقامات"[1]، كما قدّم ونّوس رؤيته عن المسرح على شكل بيانات لمسرح عربي جديد منذ ١٩٧٠م[2]، وفي المغرب العربي أذاع عزالدين المدنيّ (١٩٣٨م - ...) من الجزائر بيانه الأول ١٩٧٣م، والثاني ١٩٧٨م، تحت عنوان: نحو كتابة عربيّة حديثة، وغيرها من البلدان العربيّة الأخرى، ولأنّ تاريخ المسرح علّمنا أنّ تجربته لم تنشأ، ولن تنجح إلاّ نتيجة حسّ تاريخيّ جمعيّ يكفل له الاستمرار ومراكمة الخبرات، فقد حاول الحكيم ومعه يوسف إدريس، ومن بعده جيل الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي البحث عن صيغة عربية للمسرح العربيّ منفتحة على تجارب المسرح العالمية ومتصلة بالتراث والأصول، وقد رفض ذاك الجيل التقوقع على الذات؛ لأنه موت، وحذر من **التماهي** مع الغرب والتسكّع الثقافي لأنّه انتحار، وأدرك أن: "مسألة بناء ثقافة ديمقراطية جديدة في البلدان العربية التي حصلت على استقلالها، وما ينضفر معها من قضايا إحياء التقاليد والإبداع، والأصالة والتقليد، والطابع القومي والطابع الأممي، كلّ ذلك يجب أن يجد حلًا له في ضوء مقولات علم جمال تقدمي وإبداعي، وطنيّ وإنسانيّ في وقت واحد"[3]، ومما لا شكّ فيه أنّ محاولات تأصيل المسرح اعتمادًا على تسييسه وتوظيفِ التراث اختلطت بمحاكاة التجربة الأوروبية، إنْ لم يكن قلّدتها، في حالات عديدة، ولم تسفر النتيجة عن مسرح يحمل ملامح الأمة وأهل البلاد، بل حملت ملامح حداثيّة غربيّة ممزوجة بتراث المنطقة وادبه الشعبيّ، إلى أن تماهت مع ديماغوجيا الفكر السياسي العربي الحداثوي الذي تلاشى تأثيره في نهاية الأمر.

ومن يتابع بعضًا من كتب في المسرح يتبدّى له خَطَلَ الدرب واضطرابه الذي سلكوه في معالجة أزمات المسرح العربي ومعضلاته، وبهذا الصدد عدّ رياض عصمت: "أنّ أكبر النواقص وأخطرها في المسرح السوري عدم فهم طبيعة فن الدراما، ذلك الجهل الذي يقود إما إلى مسرح تجاري رخيص يفتقد الملامح الأصلية الجادة، وإما إلى محاولات تفتعل التجديد عن ضعف، وتلجأ إلى الذهنية والإغراق في شكلية الرمز واللغة حتى تفقد مسرحيتها"[4]، ولكنّ عصمت أكّد، اعتباطيًّا، وجود مسرح سوريّ ذي ملامح واضحة، من دون أن يحدّد فاعلياته، ولم ينسَ أن يَعِد بالتطوير في

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثيّ (دار علاء الدين: دمشق، ط١، ٢٠٠٣) ص٥١

٢- سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربيّ جديد (مجلة المعرفة السورية، ع ١٠٤، تشرين الأول، ١٩٧٠م) ص١٣

٣- فواز الساجر، ستانسلافسكي والمسرح العربيّ، ترجمة: فؤاد المرعيّ (وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٤م) ص٩

٤- رياض عصمت، بقعة ضوء (وزارة الثقافة: دمشق، ط٢، ٢٠٠٢م) ص٩١

ظروف ديمقراطية مستجدّة على البلاد في أوائل الألفيّة الثالثة، مخفيًّا ملاحقات الأمن للمشاركين في أنشطة ثقافيّة في الفترة نفسها؛ إذ كان عصمت يسوّق فيها لسياسات النظام حينذاك، متناسيًّا أحوال التردي والفساد في مؤسسات المسرح، وعصمت أحد أعمدتها، هذه المؤسسات التي أنكرت محاولات جادّة في المسرح السوريّ، وأبقت الأسئلةَ مشرعةً عن كيفية إبداع عمل مسرحيّ منفتح للتاريخ، ويحمل ثقافة أهل البلاد، ومتفاعلٍ مع التجارب المسرحية الإنسانية؛ أسئلةٌ لا تزال تنتظر أجوبةً حتّى الآن، لا سيما، أننا أمام حالة تلاشٍ للعدمية وأصحابها، ليس في المسرح فقط، بل في الأنشطة الثقافيّة كلّها وفي نواحي الحياة الاجتماعية والسياسية في المجتمع السوريّ.

لم يتمكّن المسرح السوريّ من إقناع جمهوره بأهميته وبجدّية المشتغلين فيه، فقد افتقد المسرحيّون إلى سمات المبدعين التوّاقين للتغيير وفق رؤىً فكريّة وجماليّة، تحمل سمات من المغامرة في استكشاف المجهول، وقد رأى قلعة جي: "أنّ المسافة الفاصلة بين الوجود والموجود من جهة، وبين المسرح من جهة أخرى تتسع وتتسع، والشكلانيّة باسم الحداثة والتجريب وهلوسات الإبهار ووهم الإبداع تسود وتطغى على المضمون في فن المسرح السوري"[1] وإنْ وجدت بعض الظواهر المسرحيّة الاستثنائية الجادة التي ظهرت في تاريخ المسرح السوريّ فـ: "ليس مكتوبٌ لها أن تعيش وتستمرّ وتتطور في ظلّ تنامي المناحي الاستهلاكية العشوائية في العالم العربيّ، وفي ظلّ تنامي الضوابط القانونية والسلطوية والطائفيّة وتفشّي الإرهاب المنظّم والقمع المنظّم في أكثر من مكان، يضاف إلى تلك الأزمات الاقتصادية والاجتماعيّة الحادّة جدًا؛ التي تصل في بعض البلدان العربية إلى الفاقة والجوع، والتي تنعكس ليس على المسرحيّ فقط، بل على كلّ مثقف"[2] ولعلّ الاطّلاع على نشأة المسرح السوريّ وتاريخه يفيد في التعرّف إلى ما وصل إليه في الألفية الثالثة، كما يعين على موضعة تجربة سعد الله ونوس المسرحيّة في المرحلة الأخيرة من عطائه ضمن السياق التاريخيّ استعدادًا للكشف عن القطيعة التي ظهرت في نشاطات المسرح السوريّ المعاصر منذ ١٩٩٠م تقريبًا مع تراث المنطقة وثقافتها الشعبيّة، ومع تجارب المسرح العربيّ والسوريّ في العصر الحديث.

إنّ تقسيم تطور المسرح السوريّ إلى مراحل يعين في الاطلاع على نشاط المسرحيين السوريين في محاولاتهم المتواضعة للإسهام في الإجابة عن أسئلة اليقظة العربية التحديثية ومحاولات النهوض بالأمّة منذ القرن التاسع عشر؛ التي بقيت من

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عبد الفتاح رواس قلعة جي، سحر المسرح (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠٠٧م) ص١٣
٢- بول شاوول، المسرح العربي الحديث (رياض الريس للكتب والنشر: لندن، ١٩٨٩م) ص١٨

دون إجابات فاعلة، وأبقت الأسئلة مشرعة أمام دراسات المثقّفين العضويّين الثقافيّة، ومنها المسرحيّة حتّى واقع عصر أمّتنا الحالي.

مرحلة البداءات (١٨٤٧- ١٩٢٩م)

إنّ مارون النقّاش (١٨١٧ – ١٨٥٥م) هو رائد المسرح السوريّ، بل العربيّ كما مرّ معنا آنفًا، وكانت أولى مسرحياته التي عرضها ١٨٤٧م هي البخيل لموليير، التي أعيدت ترجمتها وإعدادها وعرضها باللغة العربية عشرات المرات، ثمّ أكمل مسيرته سليم النقاش، وبعد تجربة النقّاش عرفت سوريا فنّ المسرح الذي مرّ بمراحل تعكس الأحوال الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة التي مرّ بها المجتمع السوريّ، و: "يعود إلى مؤسسي المسرح العربيّ فضل كبير في تشجيع المسرح الشعبي الذي دخل في حياة الجماهير، واكتسب شعبية تتزايد يومًا بعد يوم، لقد أدركوا جيدًا رسالة المسرح الاجتماعيّة، وانعكس هذا الفهم في كلّ ما قاموا به من تقليد أو تأليف أو إخراج"[١] وكان أبو خليل القبانيّ (١٨٤٣ - ١٩٠٥م) من أهمّ أعلام المسرح السوريّ في ذلك القرن، الذي حاربته الرجعيّة الشاميّة، وحرقت مسرحه في دمشق؛ ممّا اضطره للهجرة إلى مصر متابعًا تجربته فيها ضمن أوساط أكثر انفتاحًا على تجربة الحداثة الأوروبيّة مع إسكندر فرح الذي رافقه، وكانت حكايات ألف ليلة وليلة من أهمّ مصادر موضوعات مسرحيّاته التي اعتمدها في نشاطه المسرحيّ، وقد طمح أن يجعل المسرح ظاهرة متآلفة مع نسيج المجتمع ومتفاعلة بين أفراده تأثّرًا وتأثيرًا، وردّ القباني على منتقديه والمناهضين فنَّ المسرح حينذاك: "إنّ التمثيل جلاء البصائر، ومرآة الغابر، ظاهره ترجمة أحوال وسير، وباطنه فوائد وعبر، فيه من الحكم البالغة والآيات الدافقة ما يطلق اللسان، ويشجّعُ الجبان، ويصفّي الأذهان، ويرغّب في اكتشاف الفضيلة، وهو أقرب وسيلة لتهذيب الأخلاق ومعرفة طرف السياسة، وذريعة لاجتناء ثمرة الآداب والكياسة"[٢]، ومن نافلة القول، أن القباني بدأ تجربته المسرحية في دمشق ١٨٦٨م وألّف وعرض ٣١ مسرحية غنائية، منها: مسرحيّة **أبو الحسن المغفّل وهارون الرشيد، وناكر الجميل، وأنيس الجليس**، كما قدّم منها في مصر: **باب الغرام والأمير، وولّادة أو عفّة المحبّين، الخلّ الوفي، عنترة، مجنون ليلى، صلاح الدين، مطامع النساء**، وكان يعنون مسرحياته على سبيل المثال على الشكل التالي:

"رواية، هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- فواز الساجر، ستانسلافسكي، م. س، ص٢٥

٢- جان ألكسان، المسرح القوميّ والمسارح الرديفة (الهيئة العامة السورية للكتاب: دمشق، ط٢، ٢٠١٢م، ط١ عام ١٩٨٨م) ص١٤

وهي تاريخيّة غراميّة أدبيّة تلحينيّة تشخيصيّة ذات خمسة فصول"[1]

كان القبّاني من روّاد المسرح في سوريا، وكان قد نقل علم الموسيقى الشاميّة إلى مصر، وعاد إلى سوريا محمّلًا بتجربة المصريين المسرحية المتسمة بثرائها وانفتاحها على تجارب المسرح الأوروبي بعد منتصف القرن التاسع عشر.

تعرّض القبّاني للأذى على أيدي بعض شيوخ دمشق المتزمتين؛ ومن ثمّ قدّموا عنه تقريرًا إلى دار الإسلام لدى مقام الباب العالي السلطان العثمانيّ في استانبول، ومما جاء فيه: "... فيمثّل على مرأى الناظرين ومسمع المتفرجين أحوال العشّاق، وما يجدونه من اللذة في طيب الوصل بعد الفراق... كم بسببه قامت حرب الغيرة بين العواذل والعشّاق، وسفك الدماء البريئة وأراق، وكم سلب قلب عابد، وفتن عقل ناسك وحلّ عقد زاهد، ..."[2]. إن معرفة القبانيّ بالحكواتيّة الذين كانوا يقصّون الحكايات الشعبية في المقاهي، أعانه في عمله الذي أحبّه بشدّة، وقد نقل السّاجر عن أحمد شمس الدين الحجاجيّ أنّ: "القبانيّ هو صورة متطورة للقاص الشعبيّ متّخذًا المسرح أداته في القصّ"[3]، ومن أغانيه المشهورة التي كتب كلماتها ولحّنها وغنّاها **يا طيرة طيري**، و**يا مال الشام**، و**صيد العصاري**، وهي لا تزال حيّة تُغنّى في أرجاء سوريا كلّها، وأينما وصلت للناطقين بالعربية.

بعد وفاة القباني ١٩٠٣م انحدر النشاط المسرحيّ في سوريا، ونشطت عروض عيواظ وكراكوز الهادفة إلى الإضحاك، وصناديق الفرجة، مع وجود بعض الأنشطة المسرحيّة؛ فقد قدّم أحمد عبيد مسرحية عام ١٩٠٧م في دمشق، وكتب عبد الهادي الوفائيّ وداود الخوري ويوسف شاهين وخالد الشلبي ومظهر طليمات مسرحيات في حمص في أوائل القرن العشرين، إضافة إلى خير الدين الزركلي الذي كتب مسرحيّة **وفاء العرب**، والأب توما الحلبي وظاهر خير الله، وذلك بعد أن تعرفوا إلى المسرح عن طريق بعض الفرق المسرحية الأوروبية؛ التي عرضت في مسارح؛ كانت قد أنشأتها إدارة الاحتلال الفرنسيّ لجاليتها في المدن السوريّة، ولكنّهم لم يتمكّنوا من التفاعل مع البيئة المجتمعيّة المحلّية؛ كما فعل القبّاني، لا سيما تجربته في مصر، ويذكر بلبل: "من الممكن القول: إنّ المدرسة الشاميّة التي كرّست الغناء في المسرح هي التي بدأت تتخلّى

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- للمزيد: محمد كامل الخطيب، نظريّة المسرح، م. س، ص٥٣٧ وما بعدها، ومحمد يوسف نجم، المسرحيّة في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧- ١٨١٤م)، م. س، الفهارس، ص ٣٧١ و: ص٤٩٣ - ٥٠٠

٢- محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، ق٢، مقدمات وبيانات (منشورات وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٤م) ص٩٣٨

٣- فواز الساجر، ستانسلافسكي: م.س، ص٢١

عنه لتصل بنفسها وبالحركة المسرحية العربية عمومًا إلى المسرح بمعناه الغربي الذي ما نزال نزاوله حتى اليوم"[1]، وإذا كان القباني أسهم بشكل رئيس في إرساء الغناء في المسرح، كما يزعم بلبل، وهذه حقيقة ناصعة، فإنّه لم يؤسّس للشقّ الآخر من رأيه، بأنّ المدرسة الشامية هي من تخلّت عن المسرح الغنائيّ، وأرست دعائم النشاط المسرحي بمعناه الغربي! فإذا كان المسرحيون السوريون في تلك المرحلة قد أسهموا في محاولة نهوض العرب القومي إسهامًا متواضعًا محاولين مواجهة سياسة التتريك والظلم، وفضح تدخّل الغرب الاستعماريّ واحتلاله البلاد وقهره العباد، إضافة إلى إسهامهم في نشر القيم الأخلاقيّة وتهذيب النفوس وحبّ الوطن، فإنّ المسرح المصريّ بعد ثورة ١٩١٩م كان قد قطع أشواطًا على دروب تعريب فن المسرح، وبرز أسماء مؤلّفين كبار كسيد درويش في المسرح الغنائيّين وأحمد شوقي وتوفيق الحكيم، وقبلهم تجربة أبونضارة وغيره، محاولين تجسيد روح الأمة عن طرق محاولاتهم مجاراة المسرح الغربيّ بمذاهبه العديدة ومحاكاة الكلاسيكيين منهم كشكسبير وموليير وراسين، إضافة إلى تجريبهم في تأصيل المسرح العربي، باستدعاء التراث الدينيّ والشعبيّ وظواهر تمتّ بصلات لفن التمثيل والمسرح، على الرغم من عدم قدرتهم الخروج من منظومة القيم المعرفيّة الغربيّة.

لم يتمكّن المسرحيّون السوريّون؛ حتّى نهاية عشرينيات القرن الماضي من بلورة نصّ مسرحيّ متكامل، فاللغة كانت خليطًا بين العامية والفصيحة، بين الشعر والنثر والسجع، وقد نقل نجم عن محمد كرد عليّ في كتابه خطط الشام، الذي صدر في أوائل القرن العشرين ما يأتي: " ...على أن التمثيل كما قلنا عارضًا على مدينتنا، رجع القهقرى بعد أبي خليل، وظلّ إلى يومنا هذا يمشي مشيًّا ضعيفًا، بالنسبة لسائر مشخصاتنا، فلم تقم إلى الآن جوقة تمثيل وطنية"[2] وكثيرًا ما حاول المسرحيون السوريون توظيف الغناء والموسيقى في نشاطاتهم تقليدًا لمدرسة أبي خليل القبّاني، ولكنّه كان على الغالب توظيفًا اعتباطيًا، مقلّدًا وغير مثمرٍ.

تعثّر المسرح السوريّ في النصف الأوّل من القرن العشرين

بعد الحرب العالميّة الأولى، وإبان الثورة العربيّة الكبرى وقيام الدولة السورية، نشط المسرح السوريّ بعد ضعفه إثر موت القباني في أوائل القرن العشرين، فقد كتب

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- للمزيد راجع: فرحان بلبل، المسرح السوريّ في مئة عام (وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٧م) من ص١٤٧

٢- محمد يوسف نجم، المسرحيّة في الأدب العربيّ الحديث (١٨٤٧- ١٨١٤م) م.س، ص٦٨ نقلًا عن محمد كرد علي، خطط الشام، ج٤، ص١٤٤

معروف الأرناؤوط مسرحيّة **جمال باشا السفّاح** ١٩١٩م، وأخرجها عرضًا **عبد الوهاب أبو السعود** في دمشق وفي المدن السورية الأخرى، ونجحت نجاحًا نسبيًّا على الرغم من كتابتها باللغة الفصيحة متخلّصًا فيها من السجع والعاميّة والأغاني الطربيّة، ثمّ انصرف الأرناؤوط إلى الرواية، وذكر عنه: "لقد اتجه نحو المسرح، فلمّا لم يجد فرقًا مسرحيّة في دمشق فانصرف عنه"[١] وحتّى هذه الفترة استخدم المسرحيون مصطلحات مسرحيّة صِيْغَت ارتجاليًّا على الأغلب، مثل المحبّظ ثم المشخّصاتي عن الممثّل والرواية التشخيصيّة ثم التمثيليّة للتعبير عن المسرحيّة، والمرسح وتياترو والتشخيص قبل المسرح والتمثيل، إلى أن استقرّ مصطلح المسرح في خمسينيات القرن الماضي[٢]، وأطلقوا الجوق التي تعبر عن الفرقة المسرحيّة، والكميضة بمقابل الكوميديا أو الملهاة والكمبوشة (مكان الملقّن) التي حلّ مكانها - فيما بعد - كواليس المسرح.

بعد تجربة الأرناؤوط توقّف النشاط المسرحي في دمشق في أثناء عشرينيات القرن العشرين، لا سيّما بعد قيام الثورة السوريّة الأولى (١٩٢٥ - ١٩٢٧م) واستمرّ بالتوقف؛ حتّى ١٩٢٩م، إلّا أنّه نشط في حلب وحمص آخذًا طابعًا سياسيًّا وتاريخيًّا مباشرًا على أيدي شباب؛ كانوا يعتلون خشبة المسرح، ويقدّمون مشاهد خطابيّة عن أبطال قوميّين مثل خالد بن الوليد أو صلاح الدين الأيوبيّ، أو جمال السفاح، وقد ظهر في حلب أسماء مثل بشير العباس وخير الأسدي وشرف الفاروقي، كما ذُكِر - أيضًا - أنّ أبا السعود وتوفيق العطري عادوا وقدّموا **مسرحية صلاح الدين الأيوبيّ** في ١٩٢٩م ثم قُدّمت مسرحيّة مترجمة عن معاني التضحيّة في سبيل الوطن بعنوان **المارشال مونمرانسي** ١٩٣٢م، ومن نافل القول؛ إنّه في بداءة القرن العشرين استقبلت فرق مسرحيّة مصريّة قدّمت عروضها على خشبات المسارح في دمشق، ولكنها توقّفت إبان الحرب العالمية الأولى وبعدها؛ إلى أن عادت تزور سوريا منذ ١٩٢٩م، ومنها فرقة رمسيس، يوسف وهبي، وفرقة فاطمة رشدي، وفرقة نجيب الريحانيّ وغيرها.

مرحلة التقليد المسرحيّ (١٩٣٠ – ١٩٥٩م)

كَثُرَتْ الفرق المسرحية بعد ١٩٣٠م وأكثرها المحترفة؛ التي سعت إلى التهريج وتوظيف الغناء؛ للمتعة الرخيصة ضمن سياق المسرح التجاريّ، وأخرى من الهواة، وأطلقوا عليه مسمّى المسرح الراقي، ومنها: "فرقة نادي الكشّاف الرياضيّ، ونادي الفنون الجميلة ونادي الألحان وفرقة إيزيس وفرقة أنصار التمثيل ومعهد الآداب

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- فرحان بلبل، المسرح السوريّ، م. س، ص١٢٧

٢- محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، ق١، المقالات (منشورات وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٤م) ص٧

والفنون... إلخ"[1] وقد قام هؤلاء بتقليد المسرح الغربيّ قاصدين نقل تجربته في بيئة مجتمعيّة محلّية، طابعها المهيمن إسلاميّ، لم يتمكّن أهلها من تقبّل ثقافة الغرب المتعارضة مع الأنساق الثقافية ومع منظومتها المعرفيّة والقيميّة، لا سيّما أنّ سياسة دول الغرب الاستعماريّة وضعت شرخًا عميقًا بين شرق المتوسط وغربه حال دون إمكانية التواصل الثقافي والمثاقفة والقبول بالآخر واحترامه، الذي لا يمكن أن يقوم إلّا على أسس إنسانيّة، وقد اعتمدت سياسات تلك الدول على فاعليّات حركة الاستشراق التي نظرت إلى الشرق باعتباره آخرًا أقل تطورًا من الغرب، وهكذا يجد المتابع أنّ تلك الفرق والأندية بين ١٩٢٨- ١٩٤٦م وكان عددها ١٨جلّها اشتغلت بالمسرح جميعها، ثمّ حلّت، بعد أن توقّفت عن العمل، ولم يبق منها سوى فرقتين لما بعد استقلال سوريا في ١٧ نيسان ١٩٤٦م، وإن كان قد زاد نشاط الأندية الثقافية في سوريا بين الحربين العالميتين، إلّا انّها جوبهت من قبل الاستعمار الفرنسيّ بقسوة، عندما كانت تقدّم أعمالًا وطنيّة الطابع لفضح أطماعه وظلمه للسوريين، كما طرقت موضوعات تربويّة واجتماعيّة، مسّت مصالح الفئات الأرستقراطيّة والدينيّة؛ التي أظهرت العداء لهذه الأنشطة المسرحيّة، على الرغم من أطروحاتها الإصلاحيّة، ويذكر اسم **وصفي المالح** (١٨٩٧- ١٩٩٠م) بصفته الراعي نادي الفنون الجميلة في دمشق؛ الذي بدأ نشاطه فيما بين الحربين العالميتين[2] إلى أن دخلت البلاد في مرحلة بعد الاستقلال، وتحديدًا في خمسينيات القرن العشرين؛ إذ بدأ المسرح يتعافى من جديد.

طُبعَت نصوص المؤلّفين المسرحيّة في حقبة الثلاثينيات ورقيًّا، ومنها ما كان يُعرَض على خشبات المسارح، ومن كتّاب تلك الحقبة:

عبد الوهاب أبو السعود، قدّم مسرحيّة **جمال باشا السفّاح** ونجحت، وانصرف بعد الحرب العالمية الثانية إلى المسرح المدرسيّ، وَكَثّف نشاطه في المدارس، وقد عدّ المسرح مدرسة توجيهيّة وإصلاحيّة للمجتمع بأسلوب فنيّ وعلميّ راقٍ يخلق المتعة للمتفرّجين، ثمّ كتب منذ ١٩٢٩م مسرحية **أبو عبد الله الصغير** الصادرة في حلب، وبعده صدرت مسرحية **فتح الأندلس** لفؤاد الخطيب في دمشق ١٩٣٠م، ومسرحية **ذي قار** لعمر أبي ريشة ١٩٣١، وفي ١٩٣٥م **عبد الرحمن الداخل** لعدنان مردم بك في دمشق، ومسرحية **اليرموك** لسلامة عبيد ١٩٤٢م، وطبعت – أيضًا - بعض التمثيليّات

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- راجع فرحان بلبل، المسرح السوري، م. س، من ص٢٥٤ وما بعدها
٢- عدنان بن ذريل، رواد المسرح السوري (وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٣م) ص١٣٧ ومابعدها

لأمين كيلاني ومحي الدين بدوي وأحمد تقي الدين، وبعدها **وامعتصماه** لأبي السعود، و**الحاجة** لممتاز الركابي[1].

وفي أثناء الحرب العالميّة الثانيّة توقّفَ النشاط المسرحيّ في سوريّة تقريبًا، واستمرّ بالتوقف لما بعد انتهاء الاستعمار الفرنسيّ، وقد ظلّ المسرح مُحَارَبًا من أنظمة الحكم وريثة الاستعمار الفرنسيّ من جهة، ومن رجال الدين الذين يعيشون في أكناف سلطة النظام الحاكم من جهة أخرى، وقد ذكر عدنان بن ذريل أن الظروف الاجتماعية والفنية لم تسمح: "باستكمال المقومات الأساسية لحياة الفن المسرحي، فلا المؤلّف وقتها مضمون، ولا أماكن العرض متوفرة أو مؤمّنة، ولا الجمهور واعٍ لسلامة الحركة المسرحية"[2] وقد تمكّن عبد الوهاب أبو السعود في الأربعينيات من نشر مسرحياته التي عُدّت غير صالحة لتحويلها عروضًا مسرحية على خشبة المسرح، بعد ذلك صارت المجلات الأدبية تنشر المسرحيات باعتبارها جنسًا أدبيًّا، وقد أقامت مجلة النقّاد الدمشقية أول مسابقة للنصّ المسرحيّ ١٩٤٩م وتقدّم إليها عشرون نصًّا مسرحيًّا، فاز بها ممتاز الركابيّ وحسيب كياليّ، الذي استمرّ في الكتابة المسرحيّة مع مصطفى الحلّاج من أصل كتاب المسابقة العشرين كافة[3]، ثمّ تشكّلت عدة من فرق مسرحية منها النادي الشرقيّ ١٩٥٣م، والنادي الفنيّ ١٩٥٥م، المسرح الحر ١٩٥٦م[4]. وفي تلك الفترة اعتمد الساعون في المسرح الراقي على ما كان يكتبه طه حسين وتوفيق الحكيم وأبناء جيلهما من الكتّاب العرب الكبار لاكتساب معارف في فنّ المسرح، كما قُدّمَت كثيرٌ من المسرحيات الأجنبيّة مثل: روميو وجولييت لشكسبير والبؤساء لهوجو في مدن الشريط الداخلي للقطر السوري، ابتداء من حلب مرورًا بحماه وحمص وصولًا إلى دمشق موصولة ببيروت غربًا والقدس جنوبًا، وكانت الموضوعات المعالجة في النشاطات المسرحية اجتماعية تتعلّق بازدياد نفوذ الطبقات الوسيطة التي دعت لتحرّر المرأة والتخلّص من العادات والتقاليد الباليّة والفساد الأخلاقيّ، "ولكنّ مسرحياتها لم ترقَ إلى نوعيّة المسرح الراقي الذي كانت تقدّمه الأنديّة والفرق الفنية قبل ذلك"[5]، وعلى صعيد الشكل فقد بدأ المسرحيون باستخدام مصطلح المسرح، وأضحت الكتابة المسرحية جنسًا أدبيًّا إلى جانب الرواية والشعر، كما بدأوا باستخدام مصطلحات الممثل

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- جان ألكسان، الولادة الثانية للمسرح (اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ١٩٨٣م) ص٢٧١، وتختلف تواريخ الصدور في مراجع أخرى كفرحان بلبل في كتابه المسرح السوري في مئة عام، ولكن الفرق ليس أكثر من سنتين أو سنة.

٢- عدنان بن ذريل، م. س، ص٢٠

٣- فرحان بلبل، من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي السوري (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠٠٢م) ص٣٢٠

٤- للمزيد راجع: جان ألكسان: م.س، ص٢٠ ومابعدها

٥- فرحان بلبل، تاريخ المسرح السوري، م.س، ص٣١٧

والمخرج والديكور والمسرحية، وميّزوا بين الدراما والكوميديا والتراجيديا والأوبريت وغيرها.

استمرّ النشاط المسرحي في سوريا، كتابة نصوصٍ وعروضًا؛ حتى نهاية الخمسينيات، ولاقى قبولًا جماهيريًّا في أوساط الفئات المدينيّة المتأثّرة بثقافة الغرب، على الرغم من ضعف التقنيات الفنيّة الموظّفة كتابةً وعروضًا، ولكنها كانت بداءاتٍ مبشّرةً؛ إلى أن قامت الوحدة السورية المصريّة ١٩٥٨م.

حملت تجربة المسرح في خمسينيات القرن الماضي معها معالم حقبة الحكم الديمقراطيّ البرلمانيّ التي مرّت به سوريا بين عامي ١٩٥٤ - ١٩٥٨م، ثمّ لوحظ أنّ بعض الكتّاب الذين قدّموا نصوصًا مسرحيّة، كانوا مقلّدين تجارب الغرب في توجّهات الغموض والعبثية واللامعقول التي سادت مجتمعاتهم بعد الحرب العالميّة الثانيّة، وكانت قليلة في سوريا، ولم تحمل صفة الاستمرار والديمومة، ومن المفيد أن يُستكمَل ذكر نشاط بعض المسرحيين السوريين في تلك المرحلة التي اتسمت بالتنوع نسبيًّا.

محمد بشير العباسيّ (١٨٩٨ - ١٩٥٠م)

اشتغل في المسرح تمثيلًا وإخراجًا وإداريًّا في حلب، ومن المسرحيات التي أسهم في إنتاجها: الوفاء، والحجّاج، وأبو بكر الصديق، وعمر بن الخطاب... إلخ، وكان له الدور الأبرز في تربية جيل من المسرحيين، الذين مارسوا نشاطًا مسرحيًّا مهمًّا في مدينة حلب.

توفيق العطريّ (١٨٩٢ - ١٩٥٨م)

أسهم في تأسيس نادي الفنون الجميلة، وأخرج وَمَثّل فيه مسرحياته؛ حتّى ١٩٥٠م، وثمة من عدّه "الرائد الثالث بعد الرائد الأول القباني، والرائد الثاني عبد الوهاب ابو السعود"[١] لقد خدم العطريّ المسرح تمثيلًا وإخراجًا وإداريًّا و تمويلًا واقتباسًا، وكانت محاولاته في تأليف النصوص ضعيفة.

خليل الهنداوي (١٩٠٦ – ١٩٧٦م)

بدأ بكتابة النصوص المسرحية منذ ثلاثينات القرن العشرين، وقد حملت في ثناياها بعض سمات الرومانسيّة متأثّرًا بالمسرح الغربيّ، ثمّ شرع يكتب نصوصًا مسرحيّة تمجّد البطولة منذ أوائل خمسينيّات القرن الماضي، أي بعد الحرب العالميّة الثانيّة ونكبة

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- فرحان بلبل، تاريخ المسرح السوري، م.س، ص٣٣١

فلسطين، وله ثماني مسرحيات قومية الطابع والموضوع مستلهمًا التراث العربي فيها، ولكنّها لا تخلو من نزعات رومانسية اتفاقًا مع ميوله في كتاباته السابقة المستمدّة من التراث اليوناني، كما كتب نصوصًا مسرحية اجتماعيّة الطابع، وتتسم لغة مسرحياته بالخطابية والمباشرة، وقد تكون بنياتها مفكّكة على الرغم من سموّ الأفكار التي طرحها، وتصنّف نصوصه ضمن المسرح الذهني؛ لصعوبة عرضها على خشبة المسرح.

مراد السباعي (١٩١٤ - ١٩٨٥م)

نشر أربعة نصوص مسرحيّة في ثلاثينيّات القرن العشرين هاجم فيها القيم الاجتماعية السائدة، ولكنّه توقّف عن الكتابة حتّى ١٩٦٠م إذ كتب - من جديد - أربع مسرحيات قصيرة اجتماعيّة ضاحكة، ونصّين مسرحيين طويلين يتعلق موضوعهما بيأس الفرد من حياته، غير أنّه توقف من جديد ١٩٦٥م؛ ليعود إلى الكتابة في أوائل سبعينيات القرن المنصرم بكتابة مسرحيات قصيرة ذهنيّة عالج فيها ظلم الحياة الفرد المتطلب عزلةً ذاتية لاستحالة إصلاح الحياة، وتوقف عن الكتابة في ١٩٨٠م.

برز دور المخرج المسرحيّ في مرحلة التقليد المسرحيّ، وتخلّص المسرح من أسلوب الخطابة والاستعراض، وعالج موضوعات متنوّعة تتواءم مع كفاح الشعب السوريّ ضد المستعمر الفرنسيّ، وبعد الاستقلال اتّجه المسرحيون نحو اتجاهات الواقعيّة، فاقتصدوا من طرق المواضيع السياسيّة، وتحوّلوا نحو القضايا الاجتماعية التي: "بدأت تشكّل صلب غالبية النصوص المسرحية الحديثة، لا سيّما أنّ المجتمعات العربيّة بدأت في عملية تحوّل جذريّ؛ نتيجة حركات التحرر الوطنية والمثاقفة الفكرية والسياسية"[١] ولكن حتّى نهاية هذه المرحلة لم يتمكن المسرح السوريّ من إنجاز نصوص مسرحيّة سوريّة مائزة ذات بنية درامية متكاملة.

مرحلة المسرح السياسي، والبحث عن هويّة تراثية (١٩٥٩ – ١٩٨٠م)

بدأت تزداد حركة الترجمة والنقل إلى العربية منذ أواخر خمسينيات القرن ، وازدادت كتابة النصوص في التجربة الثقافية السورية حاملة سمات وتقنيات مستمدة من أصول الكتابة في الأجناس الأدبية المختلفة، وبادر الكتّاب إلى كتابة نصوص مسرحية؛ ليسدّوا نقص وجودها في أبنية الثقافة العربية، إلى أن تآلفوا مع فن المسرح، بعد أن كانت فاعلياته قد مرّت بأطوار عديدة في الغرب الرأسماليّ ومراحل متباينة

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة (وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٧م) ص٨٦

السمات، فأطلقوا على فترة الستينيات عصر الكاتب المسرحيّ، وعلى الرغم من ذلك فإنّ المسرح القومي، الذي أنشيء في ١٩٥٩م إبان الوحدة المصرية السورية إلى جانب فرقة أميّة للفنون الشعبية ومسرح العرائس في دمشق، وبعدها أنشيء عام ١٩٦٧م في حلب؛ لم يجد نصوصًا مناسبة لعرضها على خشبة مسرحه، و"كان في بداياته يفتقر إلى المسرحيات المحليّة وغير متحسّس للمسرحيات العربية"[١] فلجأ إلى ترجمة النصوص المسرحيّة العالميّة، وقد مارس المسرحيّون عملهم في سنوات المسرح القوميّ الأولى باندفاع، وانضم إليهم هواة ومحترفون، و"لكن سنوات التضحية طالت، وزاد في مرارتها بعد أن انتفت عنها فيما بعد صفة التضحية وأصبحت حالة من الفوضى والمماطلة"[٢]، والذي زادها سوءًا الاحتياجات المادية للفنانين ذوي الرواتب الضئيلة وسط انتشار قيم الاستهلاك، وانتشار استغلال الفرص والانتهازية ثم انتشار الفساد على أوسع نطاق.

وإن كانت نصوص الكتاب السوريين، في تلك المرحلة، أقرب للمسرح الذهنيّ تماشيًّا مع ضعف البنية التحتية للمسرح العربيّ عامّةً، إلّا أن كثافة العروض وجدّية بعض مخرجي تلك الفترة وحتى نهاية السبعينيات أقام مسرحًا جادًّا، لا سيّما بعد أن بدأ يتشكل الفريق المسرحي الجماعي (كاتب ومخرج وفنيّون وممثلون)، محاولين تمدّد عروضهم داخل جمهور الصالة، ليخلقوا أجواء تفاعلية؛ بغية إنتاج معرفة وقيم جديدة، وعلى الرغم من تلك الجهود، فإنّ المسرحيين السوريين بقوا بعيدين عن رسم ملامح حركة مسرحيّة، بل افتقدوا إلى التأثير بالرأي العام ضمن سياق تجربة ثقافيّة عربيّة إذ: "لم يتغيّر الموقف في المسرح، بل يكاد يجمع الباحثون على أن نشاطات المسرح القومي الرسمية حملت طابعًا نخبويًّا، فهي على الرغم من أنها خلخلت الركود الذي كان سائدًا في الحياة الثقافية للبلدان العربية، فقد ظلّت خارج القضايا الاجتماعية والثقافية للحياة في تلك البلدان"[٣] على ما عبّر عنه المخرج فواز الساجر.

في النصف الثاني من عقد سبعينيات القرن الماضي "مرحلة التراجع والتي استفحلت في بداية الثمانينيات"[٤] تضاءلت كثيرًا كتابة نصوص مسرحية سورية؛ "لأسباب كثيرة، منها: المردود المادي، ثمّ لجوء البعض إلى الكتابة للتلفزيون، وافتقار

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ - جان ألكسان، الولادة الثانية للمسرح)، م.س، ص٢٨
٢- جان ألكسان، الولادة الثانية للمسرح، م. س، ص٣٣
٣- فواز الساجر، ستانسلافسكي: م. س، ص٤٣
٤- جان ألكسان، الولادة الثانية للمسرح، م. س، ص٣٢

البعض للموهبة، أو اللجوء لكتابة اجناس أدبية أخرى"[1] وسط أزمات سياسية واجتماعية حادّة هددت وحدة الوطن ووجوده في ظلّ سياسات قاصرة.

ملامح من نشاط المسرح القوميّ، وبعض أعلام المسرح السوري في مرحلة التسييس

قدّم المسرح القوميّ في دمشق ١٢٠ عرضًا مسرحيًّا؛ حتّى ١٩٨٨م، منها ٣٠ مسرحية محلية و١٨ عربية و٧٠ عالمية مترجمة أو معدّة، وقد ترافق مع النشاط المسرحيّ قيام مهرجان دمشق للفنون المسرحيّة الذي كانت دورته الأولى ١٩٦٩م، والثانية ١٩٧٠م، والثالثة ١٩٧١م، والرابعة ١٩٧٢م، والخامسة ١٩٧٣م، والسادسة ١٩٧٥م، والسابعة ١٩٧٧م، والثامنة ١٩٧٩م، ثمّ توقّف، وتوقفُه علامة لنهاية مرحلة تسييس المسرح وتوظيف التراث في سوريا، ثمّ كانت الدورة التاسعة ١٩٨٤م، والعاشرة ١٩٨٦م، وقد قال جان ألكسان عن توقّفه في ١٩٧٩م حتّى ١٩٨٤م: "... وبعد مرور خمس سنوات انعقدت الدورة التاسعة للمهرجان، وكانت فترة الانقطاع طويلة نسبيًّا بعد أن أصبح هذا المهرجان في سنوات السبعينيّات تقليدًا حوليًّا جسّد المسرحيّون العرب من خلاله بأعمالهم وأفكارهم حلم المسرحيّ العربيّ في مجاوزة صعوبات العمل الثقافي العربي المشترك، وفي الاجتماع على مواجهة فكرية وفنيّة لكلّ المشكلات الذاتيّة والموضوعيّة التي تعترض سبل نهوض المسرح العربي"[2] وكانت الدورة الحادية عشرة ١٩٨٨م آخر دوراته، إلى أن استأنفت فعالياته بشكل متقطّع فيما بعد.

في مهرجان دمشق المسرحيّ الثالث ١٩٧١م نوقش موضوع المسرح العربيّ الطليعيّ، وفي المهرجان الذي تلاه ١٩٧٢م عولجَت أزمة النص المسرحي، والدولة والمسرح، وصدر توصيات تومئ إلى توق المسرحيين لتأصيل المسرح العربيّ وحماسهم للإسهام في رسم معالم جديدة للثقافة العربية؛ لمواجهة الأعداء الخارجيين لاسيما إسرائيل، ولكن آمالهم تلاشت مع زمن الرداءة العربيّ؛ لذلك لا تزال تلك القضايا والأسئلة مثار بحث وجدل؛ حتّى هذه الأيام.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عبد الناصر حسو، م. س، ص٢٦
٢- جان ألكسان، م. س، ص٢٣١

تشير الأرقام والوقائع[1] المذكورة آنفًا إلى أن المسرح القوميّ في دمشق افتقر إلى نصوص مسرحيّة محليّة صالحة للعرض؛ مما جعل المخرجين يتكأون على نصوص عالميّة معروفة، وبدرجة أقل أخرجوا نصوصًا مصرية، وبعد ١٩٦٨م لمع أسماء رجال مسرحٍ سوريين ومنهم سعد الله ونوس في مسرح التسييس المعتمد على التراث والأدب الشعبيّ.

بدأت حركة ترجمة الكتب في النقد المسرحيّ والنصوص المسرحيّة العالميّة منذ أواخر خمسينيّات القرن المنصرم على ما ذكرنا آنفًا، فتنامى نشاط التأليف المسرحيّ والعروض والنقد المسرحيّ السوريّ، مترافقًا مع النشاط المسرحيّ في سوريا، الذي ازداد مع عودة الطلاب الموفدين من الجامعات والمعاهد المصرية والغربية والأمريكية المتخصّصة، ويذكر من أعلام تلك المرحلة **رفيق صبّان** (١٩٣٢ – ٢٠١٣م) الذي تتلمذ في فرنسا على **جان فيلار**، وعند عودته قام بتشكيل فريق عمل بوصفه: "نواة إبداعيّة من حوله أطلق عليها ندوة الفكر والفن، معتمدًا على طلبة وخريجي الجامعة في المقام الأول، فضلًا عن بعض الهواة والمحترفين"[2] ثمّ توالى النشاط المسرحي في فترة الستينيات الذي غلب عليه النزعة التعليميّة الخطابيّة المباشرة توافقًا مع الخطاب الشعبويّ القوميّ لأهل سلطة النظام الشموليّ السياسية وأحزابه الحداثوية، فبدا المسرح حينذاك، وقد بُثَّتِ الحياة فيه من جديد، ولكنه كان مقتصرًا على النخبة بعد التضييق على نشاط المسرحيين الذي شُرع به منذ هيمنة سلطات الاحتلال الفرنسي على سوريا، وفي أثناء إسهامهم في مواجهة ورثة المستعمِر من الحكام المتعاقبين، ومن نافل القول: إنّ مجموع العروض المسرحيّة التي قُدّمت في ستينيّات القرن الماضي نحو ٣٥ عرضًا معظمها أعدت عن نصوص عالميّة، و: "كانت المعالجات الفنية في غالبيتها معالجات غير متقنة، بل تعتمد حبكات مصطنعة، وأحيانًا غير منطقيّة، يغلب عليها الانقلابات المفاجئة، غير الممهد لها، والتبدّلات غير المتوقّعة، التي لا تنسجم مع أصول البناء المسرحيّ، الذي يقتضي التطور التي تمهد فيه الأسباب للنتائج من خلال تسلسل طبيعي في المواقف والأحداث وفي بناء الشخصيات"[3] ولكن بعد هزيمة ٥ حزيران / يونيه / ١٩٦٧م أخذ المسرح يتنامى في صفوف الطبقات الشعبية، وعبّر عن نفسه في مهرجان دمشق المسرحيّ ١٩٦٩م إلى جانب نشاط

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- للمزيد عن المسرح السوري؛ حتّى ١٩٨٨م راجع: جان ألكسان، المسرح القوميّ والمسارح الرديفة في سوريا (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠١٢م) ط١ ١٩٨٨م

٢- رياض عصمت، المسرح العربي، سقوط الأقنعة الاجتماعية (مؤسسة الشبيبة: دمشق، ١٩٩٥م) ص٤١

٣- غسان غنيم، المسرح السياسيّ في سورية (١٩٦٧ – ١٩٩٠م)(دار علاء الدين: دمشق، ط١، ١٩٩٦م) ص٣٧

المسرح الجامعيّ ومهرجانه الذي أغنى العروض برؤى وتقنيّات جديدة والمسرح الجوال الذي قدّم عروضه في الريف السوريّ، ومسرح الهواة ومهرجانه ١٩٧١م، إضافة إلى المسرح العماليّ والشبيبيّ، كما انتشر النشاط المسرحي في المدن السورية الأخرى خارج دمشق، وصار له جمهورٌ يحمل خصوصية، ثمّ كان مسرح الشعب في حلب الذي تأسس منذ ١٩٦٧م، والمسرح العمالي في حمص في ١٩٧٣م، والمسرح التجريبيّ في أواخر سبعينيات القرن المنصرم الذي قاده فواز الساجر مخرجًا وونوس كاتبًا، ثمّ طُرحت قضيّة تأصيل المسرح على بساط البحث، الذي انعقد لواؤه منذ بداءات المسرح العربي، و: "تأصيل المسرح يعني إبداع مسرح يعبّر عن المجتمع العربي، ويؤثّر فيه، وينسجم معه، ويتفق مع الثقافة العربية، ويساعد على تطورها، ويسهم في تأكيد الشخصية العربية والحفاظ على هويتها، ويكون لذلك المسرح إلى جانب ذلك كلّه ملامحه الخاصة التي تميّزه بوصفه مسرحًا عربيًّا"[١] أمّا النشاط المسرحيّ في القطاع الخاصّ فتعدّدت فرقه، وأكثرها كان يتوقّف عن العمل بعد عروض قليلة جدًّا، وقد بدأ نشاطها منذ خمسينيات القرن الماضي، وأهمّها: فرقة محمود جبر التي ورثت تجربة عبد اللطيف فتحي، وفرقة الأخوين قنوع، ومسرح القهرة لطلحت حمدي، وفرقة غربة لنهاد قلعي ودريد لحام التي رفع من شأنها محمد الماغوط بصفته كاتبًا مسرحيًّا متمكّنًا وياسر العظمة بصفته ممثلًا مهمًّا، وسميّت - فيما بعد - بفرقة تشرين، وقد أنتجت عروضًا تجارية مهمة هي **ضيعة تشرين وغربة وكاسك ياوطن**، ومن الجدير بالذكر أنّ كتاب نصوص القطاع الخاصّ المسرحية، استخدموا اللهجة العاميّة؛ لتقريب مسرحهم من مزاجيّة جمهور المتفرّجين.

تمتاز تلك المرحلة باعتماد بعض المخرجين في العروض المسرحية على نصوص عربية ومحليّة، لا سيّما النصوص المستلهمة من التراث الشعبيّ، كما هو الحال مع عبد اللطيف فتحي وسعد الله ونوس، وكانت العربية الفصيحة هي المستخدمة في المسرح القومي والمسارح الجادة الأخرى،بما فيها النصوص المسرحية العالمية المترجمة أو المعدّة التي شكّلت غالبية العروض في المسرح السوريّ، ثمّ أنشئ المعهد العالي للفنون المسرحيّة ١٩٧٦م.

ومن الممكن أن نجمل سمات تلك المرحلة بـ: عدم نجاح المؤلفين في مسرحة نصوصهم على خشبة المسارح على الرغم من محاولاتهم واهتمامهم بالوصول إلى هذه الغاية، وتنوّعت موضوعات نصوصهم؛ فمنها المسرح الشعريّ، الذي كتب له عدنان مردم بك وعلي كنعان وخالد البرادعي، والوثائقي التسجيلي وممثلوه: جان ألكسان ومحمد أبو معتوق، والمسرحيات القصيرة وممن لهم تجربة في كتابتها فرحان بلبل

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربيّ (اتحاد الكتّاب العرب: دمشق، ١٩٩٩م) ص٥

ووليد إخلاصي ومصطفى الحلاج، والمسرح التاريخيّ الذي كتب فيه نذير العظمة وممدوح عدوان وأحمد يوسف داود، وقد ذكر بلبل أن الكتّاب السوريّين كانوا يحاولون في: "كتابة النصّ المسرحيّ الأدبيّ، وليس النصّ المسرحيّ فقط، لذلك كانت النصوص الجادّة جميعها مكتوبة بالفصيحة، وكانت تحاول أن تقدّم أسلوبًا أدبيًّا فصيحًا، تتجلى فيه خصائص البلاغة العربية"[١] ومن ثَمَّ عقّدوا لغة الخطاب ولغة الحوار وَفْق رأي بلبل، على الرغم من أنّ المسرح السياسيّ التراثيّ الذي قام بتوظيف المقهى والحكواتيّ والاحتفالات الشعبيّة والحكايّة الشعبيّة، استخدم روّاده اللغة العربية الفصحى ومنهم ونوس الذي نجح بلغته الفصيحة من الارتقاء بالمسرح السوري نحو مكانة مهمة على الصعيد العربي، فقد كانت لغة نصوصه - كما قال ألفريد فرج -: "لغة ذات طابع مركّز ومعبّر تعبيرًا مباشرًا بلا تعقيد أو لف أو دروان.. بلا استطراد أو تطويل، لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقّدة.."[٢]، وإلى جانب ونوس كان عبد الفتاح قلعه جي من المتحمسين للنصوص التراثية، ويذكر **د. أبو الحسن سلام** (١٩٤١م -): "ولعلّ من أبرز الكتابات المسرحية التي حفلت بعناصر الفرجة الشعبية، نجيب سرور والفرجة التأملية عند توفيق الحكيم ويوسف إدريس والفريد فرج في مصر وعبد الكريم برشيد في المغرب، وعز الدين المدنيّ في تونس ويسري الجنديّ وأبو العلا السلامونيّ في مصر، ونادر عمران في الأردن، و محمد العثيم في السعوديّة وسعد الله ونّوس في سوريا. بالإجمال لم يسلم كاتب مسرحي عربي من داء التراث"[٣] كما شاعت التجارب المسرحية المستلهمة للتراث عند معظم الكتّاب المسرحيّين السوريّين في تلك المرحلة.

بعد هزيمة ١٩٦٧م ظهرت مسرحيات سورية عديدة عالجت الهزيمة من مواقع مختلفة منها: **السيل** لعلي كنعان مستلهمًا قصة انهيار سدّ مأرب؛ ليصف مآسي الأمّة حاضرًا - وله أيضًا - **درب الواحة**، ومصطفى حلاج كتب **الدراويش يبحثون عن الحقيقة**، ولعل سعدالله ونوس الأكثر اهتمامًا بمعالجته أسباب الهزيمة المتعلقة بسلطة سياسيّة فاسدة ومنعزلة، وواقع مجتمعي متخلف في نص **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، وبقية مسرحياته في سبعينيات القرن الماضي[٤]، ولم يتوقّف ونوس عند المضمون الذي احتاج منه امتلاك جرأة فكرية وانزياحًا لصالح فئات الشعب المهمّشة، بل امتدّ للشكل الذي دفعه لتجريبية رسّخت معالم مسرح التسييس المستند إلى استدعاء

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- فرحان بلبل، من التقليد إلى التجديد، م.س، ص٣١

٢- عبد الله أبو هيف، المسرح العربيّ المعاصر (اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ٢٠٠٢م) ص١٠٦

٣- أبو الحسن سلّام، مباهج الفرجة الفنيّة بين تقنيّات الكولاج وتقنيّات الكليب (الحوار المتمدن: العدد ٤٠٧٢، ٢٠١٣/٤/٢٤).

٤- راجع عن تجربة ونوس في مرحلته الثانية (١٩٦٨م-١٩٧٧م): أدهم مسعود القاق، نكوص الحداثة العربية (أدونيس للثقافة: دمشق، ٢٠١٤م)

التراث الشعبيّ واستلهام التجارب العالمية لا سيّما المسرح الملحمي بالظهور في سوريا، واستكمالًا لإعطاء تصوّر عن تاريخ النشاط المسرحيّ السوريّ لا بدّ من ذكر أعلام كتاب النصوص المسرحية في تلك المرحلة.

مصطفى الحلاج (١٩٢٧-)

بدأ بكتابة نصوص مسرحيّة قصيرة، ومنذ أواخر الخمسينيات أصدر مسرحيتين هما: **القتل والندم، والغضب**، حول كفاح الشعب السوريّ ضد المستعمر الفرنسي، وضمّنهما كشف أساليب تعذيب الثوّار، ثم توقّف عن الكتابة وعاد إليها ١٩٧٠م فكتب ثلاث مسرحيات، عالج فيها ظلم واستبداد أنظمة الحكم السياسية والظلم والاجتماعي والدور المرتقب للمهمّشين في المجتمع ومنهم العمال، ومسرحية أخرى بعنوان **أيها الإسرائيليّ حان وقت الاستسلام** إثر نشوب حرب تشرين/أكتوبر ١٩٧٣م ضد العدو الإسرائيليّ؛ إذ إنّ نصوص الحلّاج أقرب للمسرح الذهنيّ الذي لا يأخذ بعين الاعتبار خشبة المسرح، وفي بنياتها تفكّكٌ، ربما تحتاج إلى إعادة بناء من جديد.

حسيب الكيالي (١٩٢١ - ١٩٩٣م)

كتب نصوصًا مسرحية قصيرة تنحو على دروب اليسار السياسي، منذ خمسينيات القرن المنصرم، فكانت موضوعات مسرحياته تتعلق بالصراع الطبقي داعيًا للتخلّص من الظلم والقهر والجهل، مستمدّا أحداثها وشخصياتها من محيطه المجتمعيّ، وقد كتب بموضوع الوطن مسرحيتين: **سأعود إلى قتالكم، والطفل**، عن أحداث وقعت ١٩٢٥م زمن الثورة السوريّة الأولى، كما أكثر من كتابة النصوص في المسرح المجتمعيّ مثل **الخطيئة، وخلقت على هواك**، و**رأيك**، و**الرهان** عالج فيها موضوع المرأة، مستخدمًا أساليب السخريّة والكوميديّا والفكاهة. وكتب - أيضًا - من وحيِّ الحياة المجتمعية قضية التحرر من الوظيفة والخدمة لدى الدّولة التي لا توصل بالموظّف إلّا إلى التفاهة والطمع بزيادة الثروة، أو المعاناة من أعباء الحياة بالمعاناة من الوظيفة قليلة الأجر أو الراتب، ومنها: **العتالون**، و**في خدمة الشعب.** وكتب كيالي نصوص **أدباء وحلاّقون**، و**زوج الثلاث**، و**قارعو الأبواب**، مستوحيًّا حياة المواطن العاديّ اليوميّة، وفي هذه المسرحيات قدرٌ من السخرية عن أحوال مجتمعيّة غير إنسانية.

استقى كيالي موضوعات بعض مسرحياته من الحكايات الشعبية والأساطير، ومنها: **الراعي والسلطان**، و**بنت النجار**، و**المهر الزائد**، و**ماذا يقول الماء**، و**الثائرون**، وتتضمن هذه النصوص سردًا شعبيًّا مناسبًا، على الرغم من إقحامه قضايا تتعلق

بفلسطين أو الوطن أو غير ذلك؛ بما يخرجه عن سياق النصّ وموضوعه الرئيس، ويخرجه عن الاتساق المطلوب.

كتب كيالي نصوصًا مسرحيّة واقعيّةً نقل عن طريقها حوادث مجتمعيّة، تتعلّق بهموم الناس، ولكن من دون تمكّنه من معالجتها دراميًّا وافتقاده ملكة الخيال الشعريّ الضروريّة لإعادة بناء ما يريد التعبير عنه على الورق بناء إبداعيّا يقوم على صراع القوى الاجتماعية في مستوى البنية العميقة للنص، ويسجَّل له أنّه بقي أمينًا لتوجّهاته التقدميّة التي عُرِف بها إلى ما بعد سبعينيات القرن العشرين، على الرغم من تخلّف واقع تيار اليسار الذي عدّ نفسه أحد المنضوين تحت رايته الحمراء.

وليد إخلاصي (١٩٣٥م -)

ولد في لواء الإسكندرونة، ونشأ في مدينة حلب شمال سوريا، حصل على دبلوم الدراسات العليا في الزراعة من جامعة الإسكندرية في مصر.

طغى على شخصيات مسرحياته مسحات حزن وإحباط، - وأحيانًا - توق لحياة أفضل، وأبرز موضوعاتها: مناهضة الاستغلال والقهر المجتمعيين بظل سلطة استبداديّة، والمسألة الوطنيّة، ومن نصوصه: **الأيام التي ننساها**، و**يوم أسقطنا طائر الوهم**، وعالج فيهما قضية مواجهة العدو الإسرائيليّ، إضافة إلى نصوص أخرى عالج فيها الحياة المجتمعية مثل: **الديب** التي أبرز فيها خطر الجريمة، **وكيف تصعد دون أن تقع**، **وسهرة ديمقراطية** قدّم فيهما صورة ابن السلطة الوصولي والفاسد مشيرًا إلى القهر السلطويّ البشع، وفي مسرحية **فرح شرقيّ** عالج الصراع بين الأغنياء والفقراء، ثمّ كتب مونودراما **أيها الحضور الكريم** عن القهر المتولّد في أثناء تعرّض الفرد إلى صعوبات الحياة، و**من يقتل الأرملة**، عالج فيها المفارقة بين الفقير صاحب القيم النبيلة، والثري المنحطّ اخلاقيًّا، و**هذا النهر المجنون** صوّر فيها تبعات الإصلاح الزراعيّ المريرة على الأرض التي هجرها فلّاحوها، وفي نصيّ **السماح على إيقاع الجيرك**، **والصراط** أشار إلى الفساد المنتشر في الأوساط الفنية.

علي عقلة عرسان (١٩٤١م-)

لا معالم واضحة لتجربة عرسان، وليس في كتابته ما يميّزها إبداعيًّا، وقد ذكرت حورية محمد ما يشير إلى ذلك حينما قالت: إنّه "لم يلجأ إلى استخدام وسيلة التغريب، أو خرق الجدار الرابع، أو إقامة التفاعل بين الممثّل والمتلقي، أو محاولة خلق مسافة بين الممثل ودوره والجمهور بهدف التأمّل والتفكير، بل سعى إلى تحقيق وظيفة المسرح عن طريق الفنان المبدع الملتزم، هو ابن البيئة العربية ويعبر عنها، ويتخذ

موقفًا ما، ويسعى ليكون شعلة أو شرارة"[1]، إن هذا الكلام عنه شبيه بإنتاجه المسرحي الذي لا طعم له ولا رائحة، كتب مسرحيتي **زوار الليل**، و**الشيخ والطريق** عن الظلم والقمع الاجتماعيّ، واعتبرتا من الأدب الواقعي قبل هزيمة ٥ حزيران، يونيه ١٩٦٧م، وبعد الهزيمة أصدر مسرحية **الفلسطينيات** عن (قهر الصهاينة والإنجليز للفلسطينيين)، و**الغرباء** عن الظلم الواقع على الفلسطينيين، إضافة إلى مسرحية **السجين ٩٥** عن قهر سلطة نظام الحكم المواطن، و**عراضة الخصوم** (ظلم الفاسدين في السياسة أُمَّ شهيد، **ورضا قيصر** (قهر السلطة الأدباء) وهي مسرحيّات تنحو في اتجاه المسرح السياسيّ، **والأقنعة** عن الفساد في المجتمع الاستهلاكيّ.

فرحان بلبل (١٩٣٧م -)

كاتب ومخرج وناقد مسرحيّ، رجل مسرح بحقّ، له نتاج غزير، وظلّ قريبًا من التجربة المسرحيّة عمليًّا، فأنشأ فرقة المسرح العماليّ بحمص ١٩٧٣م، وكتب في تاريخ المسرح السوريّ بشكل موسّع، له نتاج مسرحيّ واسع، ومن نصوصه: **الحفلة دارت في الحارة، والممثلون يتراشقون بالحجارة، والعشاق لا يفشلون، والصخرة والحفرة، والصندوق الأخضر، ولا ترهب حدّ السيف، وسلطان السرور، وطاقية الاختفاء**،... إلخ كما اشتغل على إخراج ٢٢ مسرحية من تأليفه أو تأليف كتاب عرب وأجانب، ولعلّ تجربة فرحان بلبل تحتاج إلى دراسة موسّعة لما لاقت من أصداء شعبيّة في مدينته حمص ودمشق.

ممدوح عدوان (١٩٤١ – ٢٠٠٣م)

كانت أولى مسرحياته شعريّة، صدرت ١٩٦٦م وعنوانها: **المخاض**، ثمّ أصدر مسرحية **محاكمة الرجل الذي لم يحارب** منذ ١٩٧٠م، وعالج فيها أسباب هزيمة حزيران، يونيه ونتائجها، ثمّ أصدر نصوصًا حملت موضوع فلسطين منها: **لو كنت فلسطينيًّا**، و**القيامة**، في ثمانينيات القرن المنصرم، وأخرى عالج فيها أحوال السلطة الفاسدة والمتواطئة مع أعداء الوطن مثل: **هاملت يستيقظ متاخّرًا**، التي قال عنها فؤاد دوّارة: "أول معارضة مسرحيّة في الأدب العربي لمسرحية شكسبير، فحمّل هاملت همومًا عربية، محافظًا على أحداث وشخصيات الأصل لشكسبير"[2] ومسرحيات **الوحوش لا تغنّي**، و**زيارة الملكة**، و**القبض على طريف الحادي**، كما عالج في مسرحياته موضوعات تتعلق بأحداثٍ سياسية مفعمة بتيمات مجتمعيّة كالفساد وقهر

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- حوريّة محمد حمو: م. س، ص١٥٦

٢- فؤاد دوّارة، إطلالات على المسرح العربيّ خارج مصر (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٧م) ص١٢٨

السلطة وظلمها الناس، فكتب في ١٩٨٤م **حال الدنيا**، و**الخدامة**، وفي عام ١٩٨٩م **حكايات الملوك**، وكتب في المونودراما: **الزبّال**، و**أكلة لحوم البشر**، كما مسَّ موضوعات الذات البشريّة بانفعالاتها وكبت رغباتها التي تُخزّن في ساحة اللاوعي في عقل الفرد البشريّ، ثمّ تتجلى في سلوكه كذبًا وعنفًا وشراسة وجريمة، ومنها: **الميراث**، و**الخدّامة**. في أواخر الثمانينيّات كتب عدوان: و**حكي السرايا**، و**القناع** ١٩٩٢م، ومن مسرحياته التاريخيّة: **ليل العبيد**، و**كيف تركت السيف**، ومن الجدير بالذكر أنّ عدوان كتب مسرحياته بالغة العربيّة الفصيحة السهلة والمستخدمة في الحياة اليوميّة، باستثناء نص أيّام الجوع الذي كتبه بالعاميّة، إن ممدوح عدوان متنوّع فس نشاطاته الثقافيّة، فهو شاعر متمكّن وصحفيّ إلى جانب كونه كاتبًا مسرحيًّا معروفًا.

رياض عصمت (١٩٤٧م-)

ناقد مسرحيّ منذ سبعينيات القرن المنصرم، كتب - أثر هزيمة ٥ حزيران، يونيه - أربعة نصوص مسرحية هي: **الخسوف**، و**طائر الخرافة**، و**القنبلة**، و**نجوم في ليل طويل**، صدرت في أوائل سبعينيات القرن الماضي، ثمّ كتب مسرحيتين عبثيتين هما: **الذي لا يأتي**، و**هل كان العشاء دسمًا**، وفي الثمانينيات حاول كتابة نصوص من المسرح السياسي فأصدر **السلطات**، و**السندباد**، و**الحداد يليق بأنتيغونا**، و**لعبة الحبّ والثورة**، ولعلّ قربه من أصحاب القرار السياسيّ، لا سيّما في وزارة الثقافة أعانه على إعداد أو كتابة عدد من النصوص المسرحيّة ونشرها وإخراجها حتى بداءات الثورة السورية ٢٠١١م.

خالد محي الدين البرادعي (١٩٣٤م -)

كتب مسرحيات شعرية منذ ثمانينيات القرن الماضي، مستلهمًا التاريخ العربيّ، ومنها: **الأيام السبعة الطوال في حياة أبي القاسم الفردوسيّ**، **مكاشفات عائشة بنت طلحة**، **وادي العذارى**، **النبوءة**، وهو يعتدّ بالتراث، ويعدّ لغة الخيال الشعري العربية الفصيحة هي لغة المسرح، وهو: "لم يولِ اهتمامًا للشكل الفني للمسرح، ولم يطرح شكلًا فنيًّا جديدًا مغايرًا للشكل الفني المعتمد"[١] وبقيت نصوصه الشعرية ذهنية، ملتبسة المقاصد تكشف عن التشويش الحاضر في رؤيته وظيفة المسرح الجمالية، وغالبًا ما طالب في مقدمة بعض مسرحياته الارتقاء بالنصّ الدراميّ الشعريّ إلى مستوى

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- حورية محمد حمو: م. س، ص١٨٧

الخطاب اللغويّ الثقافيّ[1]، وإشاراته إلى أن مسرحياته تعرض في أي مكان من دون التقيد بخشبة المسرح أو العلبة الإيطالية، وهذا يؤكّد معرفته بأنّ نصوصه ذهنيّة.

محمد الماغوط (١٩٣٤ ــ ٢٠٠٦م)

شاعر من جماعة مجلة شعر البيروتية، اشتهر بوصفه شاعرًا لقصائد النثر، ولكنّه نجح كاتبًا مسرحيًّا أكثر من وصفه شاعرًا، فكتب **العصفور الأحدب** في ١٩٦٠، وتوقّف لمصلحة الشعر، ثمّ رجع للمسرح وكتب نصّ **المهرّج** ١٩٧٤م، **والمرسيلياز العربي** ١٩٧٥م، ثمّ نص **عبد الرحمن الداخل**، وازدادت شهرته المسرحيّة عن طريق نصوصه: **ضيعة تشرين، وغربة، وكاسك ياوطن، وشقائق النعمان، وخارج السرب**، وكلها أخرجت للمسرح ومثّلت ولاقت نجاحًا جماهيريًّا؛ كونها تنتقد الزيف والباطل المنتشر في ظل بيئة الفساد والإفساد التي ازدادت بعد سبعينيات القرن الماضي في سوريا، وتشكّل تجربة الماغوط المسرحيّة إحدى المحطات المهمّة بتاريخ المسرح السوري، وتحتاج إلى قراءة موسّعة.

ولعلّ عودة القارئ إلى الملاحق في نهاية الدراسة تُغني عن الاستمرار بذكر نصوص المسرحيّين السوريّين وعروضهم.

حملت فترة ستينيات القرن الماضي وسبعينياته ملامح على درب استزراع المسرح في البيئة السورية، ولعل النشاطات المسرحية المتضمنة عشرات النصوص التي صدرت في تلك المرحلة، إضافة إلى عروض سبعينيات القرن المنصرم التي قدّمها المسرح القومي وبلغ تعدادها ٤٠ عرضًا مسرحيًّا منها ١٥ عالمية و١٠ عربية و١٥ محليّة[2]، وعروض المسرح الجوّال ١٧ عرضًا مسرحيًّا، تثبت جديّة المسرحيين في محاولاتهم المسرحيّة، وقد قسّم جان ألكسان توجّهات الكتاب المسرحيين السوريين بـ: ثلاثة اتجاهات متمايزة، وقال: يكاد كلّ اتجاه منها أن يمثل مرحلة، وهي:

١. الاتجاه الخطابيّ العاطفيّ: ومن ممثليه خليل الهنداوي، في نصوصه طريق العودة، والفدائيّ الصغير حسن، وأنه سيعود ...إلخ
٢. الاتجاه المثاليّ الإنسانيّ: ويمثله مصطفى الحلاج، ومن مسرحياته القتل والندم والغضب

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- للمزيد راجع: كتاب حورية محمد حمو، م. س.
٢- لمعرفة المزيد عن فترة ستينيات وسبعينيات وثمانينيات القرن العشرين راجع: جان ألكسان، المسرح القومي والمسارح الرديفة في سوريا، م. س، من ص٦٥ وما بعدها، (ط١ عام ١٩٨٨م)

٣. الاتجاه الواقعيّ الانتقاديّ: ويمثله سعد الله ونوس[١] وفرحان بلبل.

لكن هذا التقسيم لا يغطّي نتاج الكتاب المسرحيين كاملًا؛ إذ يعتري الأنشطة والكتابة للمسرح التشتت وعدم وجود نواظم تخضعه لحركة متناسقة تعبّر عن حالة أو حركة مسرحية سورية ضمن خارطة المسرح العربي، ولعلّ نتاج المسرح السوري الجيد ارتبط بنصوص بعينها لكتاب عديدين، أو بتجربة مسرحية، والمقصود هنا نصوص ونوس وفواز الساجر مخرجًا الذي وافته المنية عام ١٩٨٨ قبل بلوغه سنّ الأربعين.

مرحلة العدميّة في المسرح السوري

بدأت علائم الأزمة في المسرح السوريّ تظهر منذ نهاية سبعينيّات القرن الماضي ، فـ: "المسرح القوميّ بدمشق أصبح شبح فرقة، والمسرح التجريبيّ يعاني زفرات النزع الأخير، أمّا الجمهور فمنفضٌّ عن مسارح الدولة، متزاحمٌ على الأعمال المسلّية في دور السينما؛ بحثًا عن ضحكة أو إغراء يزيل هموم النهار"[٢]، وقد تراجع عدد العروض المقدّمة في المسرح القومي، فبلغت في ثمانينيات القرن الماضي ٣٣ عرضًا منها ٢٠ مسرحية عالمية، و٦ عربية و٧ محليّة، على الرغم من تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية عام ١٩٧٦م، الذي تمكّن تخريج نحو ١٠٠ خرّيج في قسم التمثيل في الثمانينيات، وهي الفترة نفسها التي تفاقمت فيها الأزمة الاجتماعيّة السياسيّة التي عكست الحركات الارتداديّة عن هزيمة ١٩٦٧م.

ولعلّ خيبات الأمل التي مُنيَّ بها أهلُ الثقافةِ أمام واقع الفساد والجريمة السياسيّة المنظّمة التي بدأ مسارها الفعليّ إبان حقبة النّفط أواخر سبعينيّات القرن الماضي، هي من أخطر مظاهر الأزمة، بل المشكلات التي أدّت إلى هجرة فئةٍ من المثقفين؛ الذين كانوا يحملون أحلام الثورة على الاستعمار والاستغلال والاستبداد، ومنهم: المسرحيون الأوائل، فالصبان غادر إلى القاهرة وشريف خزندار رجع إلى باريس، وهاني صنوبر هاجر إلى قطر، وتوفيق إسكندر إلى موسكو... إلخ، وأدونيس إلى باريس، وزكريا تامر إلى لندن، وغيرهم الكثيرون جدًّا ممن هاجروا إلى السعودية وإمارات الخليج العربيّ وغيرها، ومن بقيّ منهم غيّبهم الموت كفواز الساجر وسعد الله ونوس، أو المعتقلات الرهيبة كغسان الجباعي وعبد الحكيم قطيفان وعلي كريّم... إلخ، عدا الذين همّش دورهم، وانزووا في بيوتهم متعايشين مع القهر والخيبة والإحباط والفقر.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- للمزيد راجع: جان ألكسان، الولادة الثانية للمسرح (اتحاد الكتّاب العرب: دمشق، ١٩٨٣م) ص٢٧٤
٢- رياض عصمت، المسرح العربي: م. س، ص٤٨

تستدعي معالجة واقع المسرح السوريّ ومشكلاته فهمًا لأسباب ركود المجتمع ولطبيعة السلطة السياسية وللأحزاب السياسيّة المعبّرة بالنتيجة عن تيّارات الفكر السياسيّ العربيّ (الإسلامويّ والقوميّ والليبراليّ والماركسيّ) التي أثبت التاريخ فشلها في القدرة على فهم الواقع المجتمعي وتفسيره واغترابها عنه؛ إذ إنّ تلك السلطة والأحزاب قد امتصت الأمراض الاجتماعية ونقلتها إلى صفوف المنتمين إليها ومحازبيها الوارثين ثقافة الطائفة والقبيلة والعشيرة والعائلة، والمتبعين التفكير الخُرافيّ وممارسة الكذب والادعاء برفع شعارات متوهمة، أمناء لقيم مجتمع بطريركيّ ذكوريّ، لقد شكّلت تلك السلطة في سوريا وأحزابها وطوائفها عبئًا ثقيلًا على تطلعات واعدة في المجتمع، فجسّدوا كلّ ما هو متخلّف وآسن في سلوك قياداتهم؛ إذ كانت أفكار تلك القيادات وسلوكها، تتغلغل في بؤر الفساد التي أسهمت في صنعها وبأوساط المنتمين إليها، مما آل إلى تشكيل كانتونات منعزلة عن صيرورة المجتمع محاطة بأفكار جاهزة لاجترارها إرضاء لأصحاب القرار لديها؛ ومن ثَمَّ لم يكن فيهم من يدرك أهمية دور الثقافة والمقاومة الثقافيّة في تغيير المجتمع؛ حتّى يدرك أهمية المسرح، فأُهمِل المسرح والنشاط المسرحي مقدّمين عليه مصالح التسلّط والتفاهة، ودعم السلطة الفاسدة والمفسِدة، ولعل انتشار الفرق المسرحيّة السّوريّة الهابطة التي كانت تقدّم التهريج، التي استغلّت لتقديم انتقادات سياسية لامتصاص نقمة الجماهير على السّلطة خير دليل على تردّي أوضاع المسرح السوري؛التي هيأت منذ أوائل ثمانينيات القرن الماضي، والتي تفاقمت في العقدين الماضيين، حتى استحالت أحوال المسرح السوريّ إلى إشكاليات متراكبة يستحيل حلّها ضمن سياق النظام السياسيّ القديم.

ومن سمات النشاطات المسرحيّة السوريّة عجز المسرحيين عن تشكيل إيقاع منتظم لأعمالهم المسرحيّة، تحمل ملامح مختصّة بطابعها، كما بقيت تلك النشاطات عاجزة عن خلق تواصلٍ مع الجمهور وإقناع مريدي المسرح بها، على الرغم من ادعاء المسرحيّين السوريّين بحثهم الدؤوب عن صيغة لمسرح وطنيّ، يحمل ملامح عربيّة استنادًا إلى توظيف الثقافة الشعبية وينفتح لمناهج الغرب وتجاربه؛ ولكنّ سلوكهم كان يتعارض مع ادعاءاتهم، التي استحالت شعارات فارغة يكررونها في كلّ مناسبة من دون تمكّنهم تقديم تجربة مائزة قادرة على احتضان تفاصيل الواقع ومشكلاته، ومن دون المقدرة على مزجه بخصوصية المناخ المسرحيّ الحيّ، وبجماليّات تتخطّى تقليديّة مسرح العلبة الإيطاليّ نحو فضاءات مسرحيّة محمولة على مفردات هُويّة ثقافيّة عربيّة؛ لذلك بقي المسرح السوري عاجزًا عن الارتقاء مع الأنساق الاجتماعية والثقافية السائدة التي تأخذ مناحي متقدّمة في البلدان المتحضّرة، وانزوى في مؤسساته المترهلة والفاسدة والمنعزلة عن حركة التاريخ.

هوامش الفصل الأول

(*) **الحكاية الشعبية**: تقوم على سرد راوٍ أحداثًا مستمدّة من فولكلور الشعوب وتراثهم، وتعدّ شكلًا للتعبير الشفويّ، وهي أسلوب لقصّ حادثة فعلية أو مختلقة أو مستمدة من قصص الأولين.

حنان قصاب حسن وماري إلياس: م. س، ص١٧٢.

(**) **الأدب الشعبيّ**: من أشكال التعبير الأدبيّ، وتصدر عن نشاط اللاشعور الجمعيّ، وتكشف عن خيالات الحكايات الخرافية كالأسطورة للأخيار أو الأشرار وتفسير الأحلام والقصص الشعبية والمثل الشعبيّ والنكتة والأغنية الشعبية، وللأدب الشعبيّ فعل في تاريخ الشعوب يتعلق بتحويل الفوضى إلى نظام عن طريق تفسيره جوانب الحياة وترسيخ القيم في ضمير الجماعة سلوكيًّا ومعرفيًّا.

نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبيّ (مكتبة غريب: القاهرة، ط١٩٨١،٣م) ص٥ وحتّى ص١٣.

(***) هذا التراث الذي دعا السلفيون إلى تقليده والحداثيون إلى القطيعة عنه؛ مما جعل أفكار الحداثة العربيّة التي تجسّدت في تيّارات الفكر العربيّ السياسيّ (الإسلاميّ والحداثويّ والقوميّ والشيوعيّ) حينذاك في حال من التوتر والارتباك بين استخدام التراث وتجاوزه، وبدا ذلك واضحًا؛ حينما اصطدم الحداثيّون العرب بالموقف من النموذج الغربي الذي حاولوا أن يقلّدوه، بل شرعوا بالتماهي معه والتحوّل إلى العدميّة، وفي اللحظة نفسها رفعوا شعارات كاذبة في مواجهته، ومارسوا سلوك ثقافة قروسطيّة، متمسكين بقيم المجتمع الذكوريّ وبترسيخ مفاهيم خُرافيّة مدافعين عن الولاءات الأولية.

(****) مسرح التسييس والتراث وفق تسمية سعد الله ونوس تجربته المسرحيّة، التي ميّزها عن المسرح السياسيّ المعبّرِ عن وجهة نظر سياسيّة تدافع عن فكرِ فئات اجتماعية ومصالحها في الدولة والمجتمع، أمّا مسرح التسييس فينطلق من المسرح، ممثلون وفضاء مسرحي وجمهور، بهدف صياغة وعيّ سياسيّ، تعليميّ، تحريضيٍّ مشترك؛ لمعرفة الذات، ولدفع المقهورين إلى التأمّل في مصيرهم وتغييره، بعد تعرّفهم إلى كيفيّة مواجهة فئات التسلّط والتخلّف في المجتمع والدولة، يقول سعدالله ونوس: "فارق كبير بين المسرح السياسيّ ومسرح التسييس"، ثم يحدّد مفهومَه عن مسرح التسييس: "أنّه حوارٌ بين مساحتين، الأولى هي:

- العرض المسرحي الذي يتقدّمُه جماعةٌ تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هي: - جمهور الصالة الذي تنعكس فيه ظواهر الواقع ومشكلاته كلُّها".

سعد الله ونوس، مقدمة مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر(الهيئة المصرية العامة للكتاب: مكتبة الأسرة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠م.

الفصل الثاني

سعد الله ونوس في تجربته المسرحية الأخيرة (١٩٨٩ - ١٩٩٧م)

موقف ونوس من العدميّة في جسد الدولة السوريّة

استحالات الحياة السبع في سبعة نصوص عنوانها: الموت برعاية نظام العدميّة

١- مسرحية الاغتصاب (١٩٨٩م)
- الموت واستحالة العيش المشترك بين القاتل والضحية
٢- مسرحية منمنمات تاريخية عام (١٩٩٤م)
- الموت واستحالة انتصار شعوب تنقاد لسلطة خائنة، ورجل دين جاهل، وتاجر فاسد، ومثقف سلبيّ
٣- مسرحية ملحمة السراب (١٩٩٦م)
- الموت واستحالة المعرفة والحبّ في ظلّ سلطة الفساد والتديّن الزائف برعاية الشيطان
٤- الأيّام المخمورة (١٩٩٧م)
- الموت واستحالة الرغبات وسط فساد العلاقات المجتمعيّة وتغريبها
٥- مسرحية طقوس الإشارات والتحولات
- الموت واستحالة الحبّ مع الجنس الملطخ بقهر الجسد ونفيه وتطويعه
٦- مسرحية يوم من زماننا (١٩٩٣م)
- الموت واستحالة الحياة وسط تسلّط القهر والجهل والفساد في المجتمع والدولة
٧- مسرحية أحلام شقية (١٩٩٣م)
- الموت واستحالة الأحلام وافتقاد الآمال في مجتمع ذكوريّ متسلّط
_استطراد، الموت العابر بين فكر ونوس الحداثوي المتهالك وتماهيه مع شخصيات متثاقفة.

الفصل الثاني
سعد الله ونّوس
في تجربته المسرحيّة الأخيرة (١٩٨٩-١٩٩٧م)

موقف ونوس من العدميّة في جسد الدولة السورية

على الرغم من الظروف الصعبة والمستحيلة التي عاشتها سوريا في عهد نكوص الحداثة العربيّة التي أفضت إلى حالةٍ من العدميّة، فإنّ كتّابًا سوريين قد تمكّنوا من نشر نصوصٍ طليعيّة في الشعر والقصة والرواية والمسرحيةٍ، ومن ضمنهم: سعد الله ونوس، الّذي حاول أن يسهم في تأسيس مشروع ثقافيّ مسرحيّ على المستوى القوميّ، وهذا ما أشار إليه أحمد سخسوخ: "لم يكن ونوس يرتبط بأحداث مجتمعه الذي جاء منه فقط، وهو سوريا، وإنما كان يرتبط بأحداث العالم العربيّ عامّة، وكان يرى في مصر أم العروبة"[١]، وما يعنينا في هذا الفصل نصوص ونوس المسرحية الصادرة في تسعينيّات القرن الماضي، التي حُرِمَت من تفعيلها وإدراجها في حركة مسرحيّة سوريّة تعطيها حقّها، فبقيّ تأثيرُها ضعيفًا في جمهور حاول معرفة مصيره في ظلّ ظروف القهر والتخلف، ولعلّ تردّي الأحوال الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة الارتداديّة عن هزيمة حزيران / يونيه /١٩٦٧، كانت أرضيّة مناسبةً لنموّ مظاهر القهر والتخلّف وانتشار العدميّة، التي حالت دون الاستمرار في التحديث، ومن ثّمَّ عدم انتظام حركة مسرحية سورية ضمن مشروع قومي ثقافيّ متكامل شامل في أوساط المؤسسات الثقافوية السورية، طالما تلقّى الحالمون به ومناصروه من المثقفين العضويين(***) مزيدًا من القمع والتهجير والقتل والإقصاء على أيدي أجهزة مخابرات نظام حكم فاسد وأحزاب حداثوية مأزومة وتنظيمات تكفيريّة وطائفيّة ظلاميّة.

كانت التقنياتُ الجماليّةَ التي وظّفها ونوس في مسرحياته الأخيرة مواءمة لخلق نصٍّ مسرحيٍّ بحبكة أو حبكات متماسكة، استطاع أن يعبّر عن طريقها عن صراع قوى مجتمعيّة متناقضة، مثّلتها شخصيات جسّدت أفعالًا دراميّة بتوتر متصاعد، فجعلها فاعلة ومعبّرة عن رؤاها بلغة خطاب تتناسب مع السياق العام لكلّ مسرحية من مسرحياته التي كتبها بين ١٩٨٩ و١٩٩٧م؛ إذ إنّ نصوص ونوس هذه مكتوبةٌ باللغة

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- أحمد سخسوخ، مشروع ونّوس الثقافيّ / الوطنيّ (مجلة فصول: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب: القاهرة، مج١٦، ع١، صيف ١٩٩٧م) ص٣٣٩

العربية الفصيحة، وذو أبنية دراميّة متماسكة نسبيًّا، وكان لها قرّاؤها حين صدرت، واستقبلها المخرجون وقاموا بعرضها في أكثر من مكان على الصعيد المحليّ والعربيّ والعالميّ، والسؤال: إلى أيّ مدى نجح ونوس في تشكيل: "بنية أدبية تنهض على مجموعة من العناصر الدرامية التي تتمظهر في توزيع الأدوار والحوار والتوتّر والصراع الدراميّ وحركات الشخوص"[1] في نصوص هذه الدراسة؟ وهل كتبها وَفق لـ: "قواعد أو قوانين أو أسس تخضع للتغيير المستديم، أي ليست جامدة أو ملزمة...؟"[2] أو انغلقت على بيئتها الزمكانية؟ وهل تمكّن من تحقيق مرامه بعد أن صاغ تجربته ارتباطًا بأسئلة متعلقة بالمضمون؟ أم اكتفى بطرح مشكلة المسرح في إطار الواقع المعيش؟ وهل استطاع أن يجعل عمله المسرحيّ: "يتفكك من دون أن تتعمق المشكلة المزدوجة (المسرح / الواقع)، ومن دون أن ينجز تأمّله الخاص الذي يعمّ ويوضح التأمل الذي ينطوي عليه النص / المشروع؟"[3] على ما استنتجته عبلة رويني.

إذا كان ونوس وبعض مجايليه حاولوا تطوير محاولاتهم التأصيليّة في المسرح منذ سبعينيّات القرن الماضي، فقد خانتهم ظروف الاستبداد والفساد والتخلّف من الاستمرار بتجاربهم، وعبّر ونوس عن انكسار حلمه في وقت مبكر حينما صرّح بتبدّد أحلامه مع تذوّق المرارة مع كلّ مساء يمرّ عليه؛ إذ: "ينتهي تصفيق الختام، ثم يخرج الناس، كما يخرجون من أيّ عرض مسرحي، يتهامسون أو يضحكون أو يمتدحون، ثمّ ماذا؟ لا شيء آخر. أبدًا لا شيء.. لا الصالة انفجرت في مظاهرة ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئًا عندما يلفظهم الباب إلى الشارع حيث تعشّش الهزيمة وتتوالد الكلمة كلمة، والمسرح مسرح، وأن الكلمة ليست فعلًا، كما أن المسرح ليس بؤرة انتفاضة"[4] ليتوقّف ونوس، بعد ذلك، نحو ١٣ سنة عن كتابة النصوص، إذ أعدّ ١٩٧٦ نص حنظلة عن بيتر فايس، وتوقّف عن كتابة النصوص حتّى نشر ١٩٨٩م نصًّا مسرحيًّا تبعه بآخر ١٩٩٣م وبلغت سبعة نصوص، هذا الفصل مخصص لقراءة مسرحيات ونوس السبع في مرحلة عطائه الأخير.

١- باتريس باخيس، قاموس المسرح، ص١٤٣، عن عبد الرحمن بن زيدان، دلالات التفاعل الثقافي في النصّ المسرحيّ العربيّ (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٠ و٨١، صيف وخريف، ٢٠١٢م) ص٣٨

٢ - عادل النادي، الفنون الدراميّة (دار المعارف، سلسلة اقرأ: القاهرة، ع: ٥٢٨، ١٩٨٧م) ص٢٦

٣- عبلة الرويني، حكى الطائر سعد الله ونوس (مكتبة الأسرة: القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م) ص١٤٥

٤- سعد الله ونوس، الاغتصاب (دار الآداب: بيروت، ط١، ١٩٩٠م) ، ص١٤٩

استحالات الحياة السبع في سبعة نصوص عنوانها:

الموت برعاية نظام العدميّة

١- مسرحية الاغتصاب (١٩٨٩م)

الموت واستحالة العيش المشترك بين القاتل والضحية

بدأ مرحلة عطائه الإبداعيّ الأخيرة في ١٩٨٩م بإصدارها، وهي تعالج موضوع الصراع العربيّ الصهيونيّ عن طريق معالجته الداخل الإسرائيليّ، فأبرز حقائق تتعلّق بدمويّة الصهاينة، ووطنيّة الفلسطينيين فصوّر ظاهرة القهر والتعذيب التي يعاني منها شعب فلسطين في مواجهة أجهزة القمع في السجون الإسرائيليّة، وأشار إلى ترابط مصالح أنظمة الحكم العربية مع إسرائيل .

بنية النص مفتوحة لسياقات التحولات والاحتمالات في سيرورة تاريخ هذا الصراع الداميّ، و: "هذا يرتّب على المخرج بحثًا إبداعيًّا، لا في التكوين الفني للعرض فحسب، بل في التاريخ وسيرورته أيضًا؛ إذ إنّ الوعيّ التاريخيّ هنا يضاهي الإبداع الفنّي أو هو شرط جوهريّ له"[١]، وبوصفها نتيجة فإنّ هذا النصّ يرجّح بقاء الصراع الفلسطينيّ الإسرائيليّ مفتوحًا، ومن ثَمَّ لزوم الاستمرار في المقاومة الوطنيّة لمواجهة الاحتلال الإسرائيليّ بقوة الحياة السويّة والمحبّة.

يستهلّ ونوس النصّ **بترتيلة الافتتاح** التي تكشف عن أثر العهد القديم من الكتاب المقدّس بقناعات الصهاينة بقتل العرب وتدميرهم:

- "لا تعفُ عنهم، بل اقتل رجلًا وامرأةK طفلًا ورضيعًا. بقرًا وغنمًا جملًا وحمارًا"[٢] ثمّ يُقسمه إلى قسمين:

القسم الأول- سفر الأحزان اليوميّة، ويضمّ خمسة مقاطع موزعة على مدى زمن الحكاية المقتطعة من يوميات أسرة فلسطينية في مواجهة جهاز أمن إسرائيليّ وأسرة صهيونية أيام الانتفاضة الفلسطينيةِ الأولى التي انطلقت ١٩٨٧م.

المقطع الأول - حوار بين الفارعة ودلال والأسى الفلسطيني، ثمّ مداهمة الأمن الإسرائيلي بيت الفارعة واعتقال دلال زوجة إسماعيل المعتقل لديهم، وقبل أن تخرج

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الاغتصاب، م. س، ص١٠

٢- الاغتصاب: م.س، ص١٣

توصيها الفارعة بأن تبصق في وجوههم إذا ضايقوها، وتدعو الله أن يمدّها بالقوة والحكمة، ثمّ تحادث حفيدها الطفل لتنتهي بعبارة مأخوذة من قصة البيت لزكريا تامر:

- "الفلسطيني لا بيت له، والخيام والبيوت التي يحيا فيها، ليست بيت الفلسطينيّ. بيت الفلسطيني فيه عدوّ الفلسطيني. من هو عدوّ الفلسطينيّ؟"[١]

و**المقطع الثاني** - عمل محمد ابن الفارعة لدى اليهود الإسرائيليين وتأنيبها له، وتحذيره من تبعات عمله الذي يدعم الاحتلال الإسرائيليّ، وإصراره على الاستمرار في عمله؛ لأنّ التجار العرب الذين اشتغل معهم أكلوا حقّه، والأمراء والزعماء العرب يبذّرون في ملاهي الغرب وكازينوهاتهم، ويبيعون الخطابات عن الصمود:

- "في المنفى! دعينا يامّه ولا تفتّقي لنا المواجع"[٢]

و**الثالث**- الفارعة تحاور دلال التي خرجت من سجن الصهاينة صامتة صمتًا رهيبًا أمام الأسئلة الرهيبة، إلى أن تقول:

- "الأرض لا تتسع لنا ولهم. إما نحن وإمّا هم"[٣]

ولكن الفارعة تدعوها للتعقّل؛ لأنّ الفلسطينيين مناضلون وليسوا قتلة وقضيتهم عادلة، ثمّ تخبرها دلال باستشهاد زوجها في السجن على أيدي جلاديه الصهاينة،

و**الرابع**- مناجاة الفارعة وهي تترنح جريحة وسط أصوات الرصاص وأبواق سيارات الإسعاف حينما أعاد الصهاينة ابنها إسماعيل في تابوت مسمّر، فتذكر زوجيها المتعاقبين الشهيدين، وأبناءَها الثلاثة المشرّدين خارج الوطن، والرابع هناك... إمّا الشهيد وإمّا العامل لدى الصهاينة، ثم تذكر دلال التي سافرت؛ نتيجة قتل زوجها، وقبل غياب الفارعة عن الوعي كانت تهذي بـ:

- "تجار ... أريد ماء... رنين... رصاص ورنين... إما نحن وإما..."[٤]

ثمّ تغيب عن الوعي.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الاغتصاب، م. س، ص٢١
٢- الاغتصاب، م. س، ص٣٨
٣- الاغتصاب، م. س، ص٥٨
٤- الاغتصاب، م. س، ص٦٨

والمقطع **الخامس**- الفارعة في المستشفى تحادث ابنها محمد، ثمّ يخبرها بأنّ دمها صار شابًا على كثرة الشباب الذين تبرعوا لها بالدّم، فتسأله عن الضحايا الذين وقعوا برصاص العدوّ، ينبئها بامتداد الانتفاضة في أرض فلسطين وانضمامه إلى صفوفها، وأنّه ترك العمل لدى الصهاينة، وقبل مغادرته لها سلّمها راديو لتتابع الأخبار، فيصدح من إذاعة عربية نشيد وطنيّ، فتقول:

- "لو أنهم يرسلون بدل الأناشيد بعض الدم والطحين..."[1] ثمّ تتلاشى الإضاءة.

القسم الثاني- سفر النبوءات: يمثّله الإسرائيليين وهم: د. إبراهام منوحين، وإسحق بنحاس وزوجته راحيل وأمّه، وضابط في الأمن، والجلّاد مائير (بابا)، ومعاونوه جدعون وموشي، وينقسم بدوره إلى تسعة مقاطع، ويبلغ نحو ضعف قسم أحزان الفلسطينيين اليومية:

المقطع الأول- الدكتور منوحين الذي عالج راحيل من الكآبة، حينما خسرت خطيبها في الحرب، وتخبره أنها تزوجت من جديد من رجل مشغول كثيرًا، وأنجبت منه طفلًا.

و**المقطع الثاني**- يستهله ونوس بحكاية ترويها الأم سارة من العهد القديم لحفيدها ابن راحيل ذي الأشهر القليلة، وهي قصة داود الجميل الذي قتل جوليات الفلسطينيّ الرهيب بحجر، وأخذ سيفه وقطع به رأسه"[2] يصل إسحق، أبو الطفل، وتحتفلان به؛ لأنّه قد يشاركهما العشاء، ثمّ تبدأ الأمّ بمزامير ها المعتادة الموجّهة للطفل، لينفرد إسحق بزوجته مستمرًّا في إخفاء طبيعة عمله عنها، مبديًّا خجله منها معتذرًا عن عجزه عن تحقيق رغباتها الأنثوية، فتنصحه بالتوجّه إلى د. منوحين، وبعد أن رفض نصيحتها، وغادرت، اتصل بـ د. منوحين خفية عنها وحدّد موعدًا. ثمّ اتصل جدعون بالهاتف، فتجيب راحيل فيعاكسها، ويتودّد لها، وحينما تطلب منه الصداقة والنصيحة يقول لها:

- "إنّ حياتنا قاحلة يا راحيل.. وهي لا تجود.."[3]، ثم يكمل مكالمته مع إسحق، وينبئه بأن بابا مائير يريده في المكتب، فيغادر بيته من دون مشاركة أهله العشاء.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الاغتصاب، م. س، ص٩١
٢- الاغتصاب، م. س، ص٢٥
٣- الاغتصاب، م. س، ص٣٣

و**الثالث**- مواجهة د. منوحين إسحق في العيادة؛ إذ لجأ إليه؛ لمعالجته من عجزه الجنسيّ، وتمكّن الدكتور من استجواب إسحق رجل الأمن الإسرائيليّ عن عمله المتعلّق بالتعذيب المتوحّش لإسماعيل ودلال بصنوف التعذيب الجسدي كافّة في فرع الأمن التابع له، ويُبرِز الكاتبُ - في مشهد موازٍ - صمود إسماعيل الأسطوريّ بعد أن جلبوا زوجته دلال، واغتصبوها أمام ناظريه وهو مكبّل، إلى أن يقول لهم مائير:

- "لا يهزّ المرء إلّا ما يمسّ رجولته. وهؤلاء البهائم يودعون كل كبريائهم في فروج نسائهم، ثم استأنف:

- "... هذه الحفلات تثير فيّ نشوة تكاد تكون دينيّة، نعم دينيّة"[1]، ثمّ ينتقل الكاتب لعيادة الطبيب؛ إذ يخبر إسحقُ الطبيبَ كيف تمكّن من كسر خصيتي إسماعيل بقدميّه، وهو يراقب جدعون في أثناء اغتصابه لدلال، وأردف قائلًا: إنّه أمسك جدعون بشفرة واقترب منها:

- "كان فرجها أملس وملطخًا بسوائل الآخرين، وأحسست أني محموم. انحنيت عليها وبدأت أشقّ أثلامًا صغيرة في لحمها، شطبت عانتها وثديها ثم أوقفني مائير..."[2]، فسأله الدكتور عن ندمه على فعلته، وردّ أنّه يقوم بواجبه الوظيفيّ، وأنّه ليس نادمًا، فأخبره الدكتور: أنّ مصدر عجزه هو الندم اللا شعوري على ما فعلوه بالمرأة وزوجها، وبداءة شفائه هو الإقرار بإجرامه، أو الاقتناع المطلق بعدالة سلوكهم الإجراميّ، الذي يستحيل عليه الاقتناع به، على الرغم من التربية الصهيونيّة التي تعلّمهم الكراهيّة المطلقة، وتجعل الإنسانَ يتداعى في ظلّها، وأخبره بعدم إمكانية شفائه؛ لأنّه لا يستطيع أن يردّ للمرأة كرامتها وللرجل المسكين رجولته، فما كان من الضابط إلّا أن اتّهم الدكتور بالتخنّث الذي لا يحتمل بطولة الإسرائيليين.

أما **المقطع الرابع** - استهلّه بعبارة للدكتور مستمدّة من العهد القديم مفادها: أنّ الأرض خربة؛ لعدم تأمّل الإنسان بقلبه، ويستكمل الكاتبُ المشهدَ بمحادثة بين مائير وإسحق عن نواياهم ليجعلوا إسماعيل يعوي لكسر كبريائه، ولكنّ إسماعيل يفاجئهم بعدم عوائه، بل بعقلانيته التي عبّر عنها: بأنّ الفلسطينيين يحلمون بدولة مشتركة تتسع للشعبين، إلّا أن مائير لا تهمّه هذه الحكايات، بل يريد منه أن يقتنع بأنّ اليهود انتصروا بشكل نهائي، وحينما يعترض إسماعيل يأخذونه لغرفة التعذيب، وفي جانب آخر من

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الاغتصاب، م. س، ص٥١
٢- الاغتصاب، م. س، ص٥٣

الخشبة يظهر الدكتور مناجيًّا نفسه بعبارات من العهد القديم تتوعد اليهود بانسحاقهم، متزامنًا مع تعذيب إسماعيل؛ حتّى الموت.

الخامس - ظهور راحيل مشعّثة الهيئة بعد اغتصاب جدعون لها، وحينما تشتمُهُ، وتقول له: إنّه اعتدى على زوجة صديقه يجيبها بأنّه لا أصدقاء له، وأنّ زوجها لا يفهم الحبّ الذي لا بدّ أن يمرّ عبر العنف والسيطرة والحذر من الشفقة والحنان، ثمّ أخبرها عن مشاركة زوجها المتوحّش في التعذيب، وعن مائير الذي يقول لهم:

- "ليس هناك تعذيب فعّال مثل كسر الخصيتين أو مباعدة فخذي المرأة أمام زوجها"[1] مشيرًا إلى عمليات الاغتصاب للفلسطينيات، ثمّ تطرده راحيل صارخة في وجهه:

- وحوش وحوش.

و**المقطع السادس** - يبدأ بحوار بين الأم الصهيونية وإسحق الذي يحاول أن يعرف كيف وصلت إلى هذه الأرض وعن مصير أبيه الذي قُتل، كما أخبرته أمّه من قبل، نتيجة ضعفه وشفقته على الفلسطينيين، ثمّ تمتدح الأمُّ مائير، لأنّ حلم إسرائيل تحقّق بإرادة أمثاله، ثمّ تصل راحيل فتمنع الأمّ من إرضاع طفلها، وتمنع إسحق من لمسها، وتردّد:

- "يا إلهي .. إلى أي حضيض نهوي..!!"[2]، ثم يلحظ المتلقي أنّ إسحق يكتم ندمه وشفقته، كلّما تذكّر موت إسماعيل؛ حتّى أخبر زوجته عن ذهابه إلى الطبيب، وصرّح لها ما دار بينهما، ثمّ يوجّه خطابه للأمّ متسائلًا عن التشويه الذي يطال اليهود والعرب معًا، فتخبره راحيل باغتصاب جدعون لها، وتتهم أمّه بمرضعة الذئاب الضاريّة في بريّة هجرها الله تقزّزًا، ثم يردّد إسحق:

- يا إلهي إلى أيّ حضيض نهوي.

وفي **المقطع السابع** - هناك اعترافات متبادلة بالهزيمة بين إسحق الفاقد رجولته وزوجته راحيل المُغتصَبَة، ثم تعلن رغبتها في الهجرة إلى الولايات المتحدة قائلة:

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الاغتصاب، م. س، ص٧٢

٢- الاغتصاب، م. س، ص٨٢

- "لا أحتمل هذا البيت، لا أحتمل رؤيتك ورؤية أمّك، لا أحتمل جسدي، وهذا الغثيان.. لا لا.. ينبغي أن أهرب، وإلّا نفقت كما تنفق الكلاب"[١]، ثم تردّد الأمّ مقاطع من العهد القديم للكتاب المقدّس تتعلّق بسيطرة الملك داود على مدينة حبرون، وتسميته ملكًا عليها.

في **المقطع الثامن** - استهلّه الكاتب بسرديّة للدكتور بنيامين عبّر عن دربها عن شرور أهله ورغبته في عدم إخفائها، وانتقل الكاتب لمشهد آخر يتعلق بمحاورة إسحق ورئيسه مائير الذي يتعجّب من طلبه بنقله من عمله إلى الخارج، ثمّ يدينه لأنّه يشفق على العرب، ويسمع للدكتور المُعادي، ولكنّ إسحق يشكك فيما يفعلونه بالعرب ويعدّه جريمة سائلًا رئيسه مائير:

- "وهل تظنّ أن علاقة عقيمة غذاؤها الكراهية والقتل يمكن أن تصوغ رجالًا؟"[٢] ويتابع كيل الاتهامات للدولة الإسرائيليّة المسخ؛ إلى أن يطلق مائير عليه عدّة من رصاصات، ويخبر أمَّه بالهاتف، فتعلن عن رضاها بمقتله، متسائلةً عن ابنه الرضيع الذي سيسألها عن أبيه المقتول.

المقطع **التاسع** من سفر النبوءات - راحيل تستعدّ للسفر، والدكتور بنيامين يصرّح عن معرفته حقيقة مقتل إسحق ويدوّنها، ثمّ يساعد راحيل على هجرتها، ثمّ يتعانقان ويفترقان.

سفر الخاتمة - مكتوب على لافتة: "حوار محتمل بين الدكتور إبراهام وسعد الله ونوس"، يخبر ونوس عن أن شخصية الدكتور التي بناها مستمدة من شهادات بعض اليهود الشجعان، ومن انتمائهم إلى العدالة لا القانون، ثمّ يقدّم قضية التنكيل والتعذيب للفلسطينيين، فيعبّر الدكتور عن فزعه من عبارة إمّا نحن؛ وإما هم، فيردّ عليه ونوس:

- "هل تعتقد أن بوسعنا، أنت وأنا، أن نتعايش مع مائير وجدعون وموشي"[٣]، ثم يذكران السجون العربيّة المليئة بالمعتقلين الأحرار، ويعلن ونوس أن أنظمة القمع العربيّة متواءمة مع الصهيونية، وهي امتداد لها، ولا تمثّل النزهاء من العرب، وعندما يدخل جدعون وموشي ودافيد إلى العيادة، يقيّدون الدكتور بقميص المجانين، فيسأل الدكتورُ ونوسًا:

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الاغتصاب، م. س، ص٩٤
٢- الاغتصاب، م. س، ص٩٩
٣- الاغتصاب، م. س، ص١٠٧

- د.منوحين: وأنت.. ماذا ينتظرك؟

- سعد الله: عداوة الصهاينة الإسرائيليين والصهاينة العرب"[1] يتفقان على ضرورة الشفقة على النزاهة لدى الشرفاء من الجانبين كليهما، لأنّ الخلاص يحتاج إلى نضال صعب ضد الصهيونية متمثّلة بدولة إسرائيل ووجهها الآخر الأنظمة العربية.

يتجاوز ونوس التيمة الرئيسة في النص، وهي قضية فلسطين وتحديد معالم الهمجية الصهيونية الإسرائيلية بحقّ الفلسطينيين إلى سلطات أنظمة الحكم العربيّة المتصهينة، وتعود أحداثها إلى زمن الانتفاضة الفلسطينية التي انطلقت ١٩٨٧م.

وقد تمكّن ونوس من إعادة بناء نصّ **القصّة المزدوجة** للدكتور بالمي لبابيخو التي أصدرها ١٩٦٨م، متقاطعًا ومشتركًا معه في أحداث صدام المقاومة مع الاستبداد والجريمة والاعتقال والاغتصاب مانحًا نصّ **الاغتصاب** فضاءً مختلفًا، موظّفًا المجاز والاستعارة المستمدة من يوميات الفلسطينيّ في الانتفاضة، ومن أسفار العهد القديم المفعمة بالكراهيّة للآخر والاستعداد لإلغائه من الوجود؛ إذ إنّ بنية نصّ ونوس مفتوحة لسياقات تحول الأحداث التاريخية، ولم يغلق نصّه بحدود الزمكان، بل استوعب نصوصًا دوّنت منذ آلاف السنين، وها هي ذي الجدّة الصهيونية تخاطب حفيدها بنصوص من التوراة المحفوظة بذاكرتها:

- "... تقلّد سيفك على فخذك، وبجلالك اقتحم، شعوب تحتك يسقطون. اسمعي يا بنت وانظري، انسي شعبك وبيت أبيك، الملك يشتهي حسنك، فاسجدي له"[2]

نصّ ونوس هذا مثالٌ للمثاقفة، إذ انطلق مناصيًّا مع نص بابيخو، وهدف إلى توصيف جرائم محتلٍّ بغيض يمارس كراهيته على أهل وطن يتألمون تحت وطأة جرائم جلّاديه من دون أيّ رادعٍ خلقيّ أو إنسانيّ، فاق ما مارسته الديكتاتوريّة الإسبانيّة بحقّ شعبها، فالإسرائيليون يقتلون ويغتصبون ويستدعون نصوص التوراة الكريهة لتسويغ إجرامهم، الذي لا بدّ أن يطالهم في نهاية الأمر على ما جرى من قتل إسحق، كما قُتل أبوه من قبلُ، واغتصاب زوجته راحيل وإيداع د. منوحين في مشفى الأمراض العقليّة. وفي الوقت نفسه نسمع صوت الفلسطينيّ الضحيّة القادر على الحياة المشتركة في دولة تتسع للشعبين، وهو صدى لشخصية ونوس الذي يقابل د. منوحين غير الفاعلين بزمن الاحتلال الصهيونيّ وسلطات الأنظمة العربيّة المتصهينة.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الاغتصاب، م. س، ص١٠٨
٢- الاغتصاب، م. س، ص٢٩

افتتح ونوس نصّه بموقف للدكتور إبراهام منوحين، وهو يعلن رفضه مملكة العصاب والجنون الإسرائيلية، ثمّ ينتقل إلى تراتيل من العهد القديم تقدّمهما الأم ومائير وجدعون وموشي الصهاينة على أصوات انفجارات تنسف البيوت العربية، وعلى استغاثات الفلسطينيين.

وهكذا بنى ونوس نصّه على أساس من التقابل بين صراع الفسطينيين مع العدوّ الصهيونيّ، مقدّمًا شخصية الأم الصهيونية واسمها سارة الحافظة نصوص التوراة والمتماهيّة مع مائير ضابط الأمن المجرم، وقد قدّمها ونوس شريكته بقتل زوجها كونه رأف بالفلسطينيين، وهي تربي حفيدها على الحقد والكره وتستمدّ قناعاتها من عقدها النفسية وقناعاتها الدينيّة، حتّى طلبت من مائير قتل ابنها لأنّه شعر بالذنب تجاه مساهمته في تعذيب الفلسطينيين، في الوقت الذي تعمل هيّ على إبادتهم، وقد تحقق لها طلبها بقتل ابنها، بالمقابل فالأمّ العربيّة واسمها الفارعة تتماهى مع الانتفاضة المتوالدة لاستعادة الوطن، استشهد زوجاها، وهي تربّي حفيدها على حبّ الوطن، وتزرع الإرادة في نفوس الشباب، وتدفع ابنها للإسهام في الانتفاضة الفلسطينية.

أما شخصيات النصّ الأخرى فوردت على الشكل التالي:

إسحق ضابط أمن إسرائيليّ ابن سارة، قتل اليهود أباه لطيبة قلبه، وهو لا يزال طفلًا، أحبّ زوجته، ولكنّه أصيب بعجز جنسيّ، بعد أن أسهم في تعذيب الفلسطينيين، ثمّ بعد أن تلقّى نبأ اغتصاب صديقه زوجته شَفِقَ على الفلسطينيين، فقُتِل داخل مكتب مائير بالتواطؤ مع أمّه. يقابله إسماعيل، وهو ثائر فلسطينيّ معتقل لدى الأمن الإسرائيليّ، استشهد أبوه وهو طفلٌ، أحبّ زوجته، ولكنّها أُغتصبَت أمام ناظريه، ثمّ قتلوه تحت التعذيب.

راحيل زوجة إسحق، وطفلها الذي تربيه الأم الصهيونية، وهيّ تعاني من أزمة نفسيّة، تفاقمت بعد عجز زوجِها الجنسيّ، أُغتصِبَت بشراسة، وقرّرت الرحيل بعيدًا، قُتِل زوجها إسحق على يد مائير، يقابلها دلال زوجة إسماعيل، لديها طفل تربّيه الأمّ الفلسطينيّة، وهي تعاني من أزمة نفسيّة بعد اعتقال زوجها وخصيه، ثمّ أُعتقلَت، وتفاقمت أزمتها بعد اغتصابها بشراسة أمام عيني زوجها في فرع الأمن الإسرائيليّ، قرّرت الالتحاق بالانتفاضة ورحلت عن بيتها، ثم استشهد زوجها على يد مائير.

شخصيات الأمن الإسرائيليّ المجرم مائير (بابا)، ومعه الضابطان جدعون وموشي. بالمقابل محمد ابن الفارعة المستمرّ على درب أخيه الشهيد إسماعيل.

د. ابراهام منوحين، طبيب نفسيّ يستشعر خطر إجرام الصهاينة فينتهي إلى اتهامه بالجنون مقتادًا إلى مشفى المجانين على أيدي الضباط الإسرائيليين، ويقابله الكاتب نفسه، سعد الله ونوس، الذي استنتج أنّه لا يمكن أن يتعايش مشروع الصهاينة الدمويّ وامتداداته المتغلغلة بأنظمة الحكم العربية المتصهينة مع مشروع كفاح الفلسطينيين من أجل الحريّة.

يعتري شخصيات النص اضطراباتٌ نفسيّة، وهي واضحة لدى شخوص سفر النبوءات الإسرائيلي، وكاد ونوس أن يرجع أفعال الشخصيات لخلل نفسي، مما: "أفرغ الصراع العربي الإسرائيلي من جوهره التاريخي حين تقف المسرحيّة على عتبات الأخلاق الصوريّة الصاعدة نحو العون الإلهي"[1] على ما ذكرت عبلة الرويني، والذي يؤيد ما ذكرته الرويني واقع الاحتلال الصهيونيّ بصفته وكيل العالم الإمبرياليّ في المنطقة، الذي لم يخف دوافع احتلاله فلسطين لأسباب اقتصاديّة وتاريخيّة، ولم يُشَر في سياق النصّ إلى هذه الأبعاد.

وزّع أسفار الفلسطينيين في نصّه على خمسة مقاطع، و٢٠ صفحة، ثم سفر النبوءات الإسرائيلية على تسعة مقاطع و٧٠ صفحة، ليؤكّد غلبة الطغاة القتلة الإسرائليين، ويجد القارئ أنّ الغلبة جاءت من شخصيات الأمن الإسرائيليّ وأفعالهم المجرمة المستمدة من حقائق نفسيّة ضمن إطارها الدينيّ التوراتيّ؛ لذلك قدّم مشاهد قاسيّة جدًا، وأرجع سلوك مرتكبيها لأمراض نفسيّة أو لقناعات دينيّة مستمدّة من العهد القديم، مهملًا توضيح الصراع التاريخيّ بين العرب وإسرائيل التي تمثّل بوصفها نتيجة مصالح الغرب الإمبرياليّ.

استلهم ونوس التراث عن طريق توظيفه للأمثال والأغاني الشعبيّة، وركّز على نصوص توراتية أعادها في حوار الشخصيات، كما استخدم تقنيات بريختية أخرى كتقسيم النصّ إلى مقاطع على شكل لوحات، وتوظيف شخصية الراوي للتواصل مع الجمهور مباشرة محطّمًا الجدار الرابع، ووضع عناوين للمشاهد على شكل لافتات؛ لكسر الإيهام.

بعد صدور هذه المسرحية، ظهرت أعراض مرض السرطان على ونوس، فأصيب بورم في البلعوم الأنفي، وأمضى النصف الثاني من ١٩٩٢م في العلاج بين دمشق وباريس، ويقول أحمد سخسوخ بعد أن واجه ونوس مرض السرطان بالكتابة والإبداع الفنّي الذي تدفق عليه خصبًا: "إنّ ونّوس كان مهمومًا بالآخر/ الوطن، ولم يكن مهمومًا

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عبلة الرويني، حكى الطائر سعد الله ونوس، م. س، ص٦٥

بونوس، وحينما اقترب الرحيل أدرك أنّ الطريق إلى الآخر/ الوطن لا يبدأ إلّا بالذات وتمزيق الأقنعة، أقنعة الأنا / الآخر/ المدينة، المدينة العربية التي كانت شاغله"[1] وبالفعل لم يستكن ونوس للمرض، وأنتج ستة نصوص مسرحية بعد مرضه، تحملُ ملامح رجل مسرح طامح على درب مشروع مسرحيّ وثقافيّ عربيّ.

عرضت مسرحية الاغتصاب فرقة المسرح الوطني الفلسطيني، ١٩٩٢م، إخراج: المخرج العراقي جواد الأسدي.

وعرضتها فرقة ديونيسوس، إخراج كريم سلامة، القاهرة.

وعلى مسرح كلية طبّ جامعة الزقازيق ٢٠١٦م

٢- مسرحية منمنمات تاريخية (١٩٩٤م)

الموت واستحالة انتصار شعوب تنقاد لسلطة خائنة، ورجل دين جاهل، وتاجر فاسد، ومثقف أداتي سلبيّ.

منمنمات تاريخيّة نصّ مسرحيّ تاريخيّ بامتياز، ولم تكن هي التجربة الأولى لونوس، فقد كتب قبلها **سهرة مع أبي خليل القباني**، واشتغل على الحكايات الشعبية المستمدّة من الأدب الشعبي منذ ١٩٦٩م حين قدّم **الفيل يا ملك الزمان**، ومسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** التي استمدّ أحداثها من زمن سقوط بغداد أمام المغول، ثم مسرحية **الملك هو الملك** ١٩٧٦م المأخوذة من الأدب الشعبيّ؛ إذ وضّح فيها ضحالة السلطة وزيفها؛ وعالجت تلك المسرحيّات الطبيعة الانتهازيّة للمثقف، كان هذا في سبعينيات القرن الماضي، ولكن اختلفت رؤى ونوس في تسعينياته عن المثقف الذي أصبح أكثر سلبيّة وانتهازيّة، فاستدعى من التاريخ شخصية **ابن خلدون** في زمن سقوط دمشق بيد التتار، وحاكمه بصفته مثقفًا أداتيًّا، وحاكمَ عن طريقه تاريخًا ملتبسًا.

استدعى ونوس في هذا النصّ حدثًا رئيسًا من التاريخ الإسلاميّ، هو غزو تيمورلنك دمشق نحو ١٤٠٠م / ٨٠٣ هـ، وقدّمه موضوعًا رئيسًا لنصّه، داعيًّا المتلقي التأمّل في التّاريخ، لعلّه يدرك مصيره الحاليّ من خلال: "ملء ثغرات النصّ بما يؤكّد إسهام الماضي في وعي الحاضر وإسهام الحاضر في وعي الماضي، وذلك في عملية

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- أحمد سخسوخ، أغنيات الرحيل الونوسيّة (الدار المصريّة اللبنانيّة: القاهرة، ط١، ١٩٩٨م) ص١٨

يتحوّل فيها ناتج الوعي بالطرفين إلى معرفة ترهص بالمستقبل"[1]، ومن ثمّ عالج تيمات فرعيّة عديدة منها: غياب الحرية، جشع تجّار المدينة، عجز رجال السلطة السياسية وشيوخ الدين، سلبيّة المثقف (ابن خلدون)، جهل العامة مع قلّة المدافعين عن الحرية والكرامة.

تعود أحداث هذا النصّ إلى أيام السلطان المملوكيّ الناصر فرج بن برقوق والخليفة المتوكل على الله؛ واستهلّه ونوس بإحالة إلى مؤرّخ قديم؛ ليمنح نصّه مصداقية، ثم وصل رجل هارب من حلب محذّرًا من خطورة تيمورلنك، واصفًا جرائمه في حلب بحقّ أهلها وممتلكاتهم، فما كان من نائب السلطان المملوكي في دمشق، إلّا أن أصدر أمرًا بمنع اقتناء الناس السلاح وعدم إشهاره، وحينما تململ الناس من الأمر سمح لهم بمغادرة المدينة، وأعلن عن نيّته بتسليمها إلى التتار.

يقدّم ونوس معادلًا ورمزًا لكلّ ما يجري من أهوال الشدّة والقهر والخيانة شخصية **شعبان المجذوب** ابن الرجل الحلبي الذي تمكّن من الهرب مع ابنه واصلًا إلى دمشق، فشعبان يصرخ منذ المشهد الأول:

- "يا مه.. يا مه، هاتي بزّك يا مه. جوعان.. حليب يا مه. ثمّ يندس في خاصرة أبيه..."[2]، وكأنّ ونوس يكشف عن العقل المفقود لأمّة تحتضر، ثمّ تّتابع الأحداث ويُطلَب من قائد القلعة آزدار تسليمها للتتار، فيرفض ويتحصّن مع الفرسان داخلها؛ للدفاع عنها، أمّا أهالي دمشق فالتجار منهم يرون في وصول تيمورلنك فرصة لزيادة أرباحهم، وشرعوا باحتكار المواد وتخزينها، والشيوخ أسرى لأوهامهم وجهلهم وطمعهم، ومثقفوها قدريون سلبيّون، وعامة الشعب مجرّدون من السلاح؛ فحُرِمُوا من شرف الدفاع عن مدينتهم، وخيّروا بين الدفاع عن دمشق بأدوات بسيطة أو الخروج منها، والسلطان المملوكيّ أمر بتحرّك جيشه؛ للدفاع عن دمشق، ولكنّه تراجع حينما وصله خبرُ مؤامرة تحاك ضده، فخشيّ على عرشه في القاهرة ، وتحصّن في قصره تاركًا دمشق مستباحة مع أهلها من قبل تيمورلنك وعصابات التتار الهمجيّة.

بنى ونوس نصّه عبر ثلاث منمنمات تمثل فصولًا، الأولى - بعنوان الشيخ برهان الدين التاذلي، أو الهزيمة، والثانية - ولي الدين عبد الرحمن بن خلدون، أو محنة العلم، والمنمنة الثالثة - آزدار أمير القلعة، أو المجزرة، وفي: "كلّ منمنمة نجد الشخصية ونقيضها، كما نجد الموقف ونقيضه، وذلك كلّه في إطار رؤى كانت سببًا في

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- جابر عصفور، منمنمات تاريخية (مجلة فصول: الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مج ١٦، ع١، صيف ١٩٩٧م) ص٣٨٧

٢- سعد الله ونوس، منمنمات تاريخية (دار الهلال: القاهرة، ع٥٤٣، مارس ١٩٩٤م) ص١٣

الهزيمة"[1]؛ حوارات ثلاثة عكست الصراعات الأساسية ضمن البنيّة المجتمعيّة لدمشق حينذاك وهي - صراع دينيّ، التاذلي ضد الشرائجي، وفكري - ابن خلدون ضد تلميذه شرف الدين، وسياسي - آزدار ضد شهاب الدين، و: "هكذا تتواشج عناصر المنمنمة التاريخيّة، موظّفة معطيات التّناص وعلاقاته، لتبرز علاقة التناسب الطرديّ بين هزيمة العقل وهزيمة الأمّة، وبين تحريم الاجتهاد وخراب الديار، وتستغل المفارقة التاريخيّة الفعليّة التي وضعت من حارب أقرانه المسلمين، واصمًا إياهم بالزندقة والكفر موضع الخائن الذي قدّم العون إلى أعداء الأمة"[2]، وقد ذكرت رشا العلي أنّ: "هدف ونوس من توظيفه لشخصية **ابن خلدون** كان محاولة منه لاستخراج ما كان مضمرًا في حياته"[3]؛ ليقدّمه إلى جمهوره البائس حاضرًا بشكل خلّاق، مستهدفًا تعرية مصدر الهزيمة وتعريف الشعب المقهور بحقائق لا تزال مجهولة في أوطانهم ومسكوتًا عنها، حتى يتمكّن المواطن وجمهور الأمّة من إدراك مصيره ووعيّ مواقع الخلل، التي تنخر في بنية المجتمع وتقبّلها بوصفها حقيقة مرّة استعدادًا لتجاوزها.

تنقسم كلُّ منمنمة إلى تفاصيل عديدة، وتبدأ المسرحيّة بصوت المنادي، الذي ينقل أمر نائب دمشق المملوكي:

- "يا أهل الشام يمنع إشهار السلاح أو الضرب بالمقلاع، يا أهل الشام يُمنع التعرّض لمن أراد السفر، وتسلَّم المدينة بالأمان"[4] واعتراض الناس، ثم يكشف عن قائد القلعة في مواجهة نائب السلطان المعني بالدفاع عن قلعته، وليس معنيًّا بمصير دمشق، ثمّ مشهد الشيخ التازلي رجل النقل الببغائي عن السلف الذي عدّ غزو التتار المسلمين عقابًا من الله لعبيده، لأنّهم سمحوا بشيوع أفكار الإلحاد ومقالاته، ثم يأتيه حلم الرسول، وهو يأمره بالدفاع عن المدينة، فيطلب من آزدار حماية المدينة كلّها، وليس قلعته فقط، ثم يقدّمه محاورًا شيوخ المذاهب المعتمدين من السلطان حول مصيبة التتار،على الرغم من اتفاقه معهم على تأديب جمال الدين بن الشرائجي المتّهم بالكفر والزندقة والخوض بالقدر[5]، لأنّه كان يقدّم العقل على النقل، فسمّر ونوس أعيننا على مشهد:

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- رشا ناصر العلي، تطور التقنيات في مسرح سعد الله ونوس، (رسالة ماجستير: إشراف، عزالدين اسماعيل، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠٠٤م) ص٥٩

٢- جابر عصفور، م. س، ص٣٩١

٣- رشا ناصر العليّ، م. س، ص٦١

٤- سعد الله ونوس، منمنمات تاريخية، م. س، ص٩

٥- منمنمات تاريخية، م. س، ص٣١

- "رجل العقل رمز الاستنارة، مرفوعًا على صليب، محكومًا عليه بالإعدام من الجميع، فلا تختلف حوله أطراف الصراع على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء"[1] وكان الشرائجيّ يطالب بفتح باب الاجتهاد، فعذّبوه ووضعوه في سجن القلعة، وأحرقوا كتبه في صحن الجامع الأمويّ.

في تفصيل آخر يقدّم جشع التجار واحتكارهم الأرزاق واعتداءهم على أعراض الناس بالتواطؤ مع شيوخ الدين، ثمّ يُظهر آزدار قائد القلعة الوفيّ للسلطان وأوامره؛ على الرغم من إدارة ظهر الأخير له ولدمشق ومآسيها، ثمّ يقدّم ابن خلدون محاورًا تلميذه شرف الدين قائلًا:

- "لن أصف ملك بلاد الروم الأمير تمر بالكافر أو اللعين، إننا لا نكتب إنشاء وهجاء، بل نكتب تاريخًا..."[2]، وحالما دخلت سعاد ابنة التازلي على مجلسهما، شرعت بتدليك رجلي ابن خلدون، ثمّ تتّابع الأحداثُ إلى أن ألقى التازلي خطبة بالناس أخطرهم بهرب السلطان وبقائهم وحدهم؛ لمواجهة قدر استباحتهم من التتار، ونادى بالجهاد، ثمّ شارك أهله دفاعًا عن الشام المستباحة؛ حتّى استشهد.

في **المنمنمة الثانية - ابن خلدون ومحنة العلم**: عاهد شرف الدين سعاد على التحاقه بالمقاومة، وفي معمعان مقاومة الشعب التتار، كُشِف عن اتفاق علماء دمشق وشيوخها وتجارها على الذهاب للقاء تيمور، وحينما ازدرى ابن خلدون الشيخ التازلي الذي ضحّى بحياته؛ من أجل مدينته واتّهمه بالجنون، ردّ عليه شرف الدين مدافعًا عن فعل المقاومة، وأخبره بعزيمة أهل الشام سيرهم على درب الكفاح الذي قادهم إليه الشهيد التاذلي، في نفس الوقت الذي تشاور آزدار مع نائبه على خطط مواجهة جيش تيمور:

- "كان الأعيان والعلماء ينوحون كالنساء، ومتفقين على رأي واحد، وتركوا ابن خلدون يقدّمه ويزينه، طراز من العلماء فاسد جبان متهالك"[3] ثمّ نجد عامة الشعب في مواجهة شيوخ دمشق وتجارها الطمّاعين، وتشكلت جبهتان متمايزتان، الأولى - آزدار والشيخ التاذلي وعامة الشعب يريدون الدفاع عن المدينة، والجبهة الأخرى - متحالفة مع بعضها، وهي أهل السلطة والعلماء والشيوخ وتجار دمشق، وسط صراع هاتين الجبهتين تواجد ابن خلدون العالم المشهور وصاحب نظريّة العمران، وأبدى عدم اهتمامه بأمر أحداث لها صفة القدريّة، وافترض أن تيمور سيغزو دمشق، ويستبيح

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- جابر عصفور، م. س، ص٣٨٧
٢- منمنمات تاريخية، م. س، ص٦٢
٣- منمنمات تاريخية، م. س، ص١١٢

أهلها، لأنّه يمثّل دولة ناشئة لا يمكن مقاومتها؛ إلى أن قال ابن خلدون لتلميذه شرف الدين:

- "أريد أن أمثل بين يدي تيمور وحدي..، فردّ عليه تلميذه:

- لم يفت الأوان بعدُ يا سيّدي.. نائب القلعة لن يسلّم، ومعظم الناس يطلبون القتال"[1] فأجابه ابن خلدون:

- "إنّ آثار الاضمحلال بادية على البلاد... وكأنما نادى الكون في العالم بالخمول والانقباض، فبادر بالإجابة، والله وارث الأرض ومن عليها، وإذا تبدلت الأحوال جملة، فكأنما تبدّل الخلق من أصله، وتحوّل العالم بأسره..."[2]، حاججه تلميذه مدافعًا عن جموع الناس، فعدّهم ابن خلدون متوهمين لافتقادهم العصبية؛ ومن دونها لاحول ولا قوة لهم، ويقدّم لنا ونوس بعد ذلك محنة الناس من خلال تفصيل يعرض لمروان وزوجته خديجة الحائرين في تأمين لقمة العيش، ويؤكّد في مواقف أخرى مقابلة الثنائيات المتضادة: العقل والنقل، تفسير العالم وتغييره، الفكر والعسكر، الحلم والواقع، والجيل الجديد مقابل الجيل القديم، الذي ارتبط في المسرحية بتقديم الجيل الشاب بين زوجين أو حبيبين يتقاسمان شظف العيش وقسوته، فإضافة إلى مروان وخديجة، قدم سعاد وشرف الدين، وياسمين وإبراهيم، ... الجيل الذي يفهم الحياة كفاحًا بالعمل والجدّ وبمواجهة الغزو والعدوان.

في تفصيل آخر يخبر ابن خلدون تلميذه أنّ تيمور طلب منه وصفًا للمغرب ومسالكه، وأنّه شرع بالعمل لتحضير كرّاس يقدمه لتيمور، وحينها استنكر شرف الدين عليه موقفه، وطالبه بالخروج من حياديته لتشجيع الناس للدفاع عن المدينة، فأصرّ ابن خلدون على موقفه الذي جعل تلميذه شرف الدين يتركه ويلتحق بالمدافعين عن دمشق، مع عامة الشعب.

وفي **المنمنمة الثالثة** يقدّم لنا ونوس المجزرة، مستهلًا ذلك بمشهد التتار، وهم ينجّسُون الجامع الأمويّ بحضور الشيخ ابن العز، وهو معتلٍ منبر الخطابة قائلًا:

- "وأوصاكم الله بطاعته وطاعة رسوله وطاعة أولي الأمر منكم، فلا تجادلوهم ولا تكونوا كالسفهاء والمستكبرين فتحقّ عليكم اللعنة ويحق عليكم غضب الله..."[3]. وفي

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- منمنمات تاريخية، م. س، ص١١٩
٢- منمنمات تاريخية، م. س، ص١٢٢
٣- منمنمات تاريخية، م. س، ص١٤٦

الوقت نفسه الذي يستمر المقاتلون فيه بالدفاع عن القلعة، يرفض قائدها إخراج جمال الدين بن الشرائجي من السجن، فيسلوف العقل، لأنّ قائد القلعة يعدّ نفسه رمز النظام ومنفّذ أوامر السلطان وإخراج السجناء يعني إلغاء السجون، وهذا يعني هدم نظام الدولة السلطانيّة.

ثم يعرض ونوس في نصّه استباحة دمشق واتهام الناس الشيوخ بعدم ولائهم للوطن وللمدينة، ومنهم إبراهيم بن الملكاويّ، وهو من مؤيدي الشيخ الشرائجي الذي خاطب شيوخ الدّين قائلًا:

- "إنكم أنجس من النجاسة. يا للعار، أأنتم العلماء الذين وضعوا دمشق وأهلها أمانة في أعناقكم، بعتم المدينة، وأجّرتم دينكم ونفوسكم وهذه العمائم التي تعلو رؤوسكم للتتار، فبأيّ وجه تلقون الناس وبأي وجه ستلقون ربكم!"[1] فيحرق الشيوخ بيته ويحترق إبراهيم معه.

وفي تفصيل قدّم ونوس ازدراء آزدار أعيان دمشق الذين طالبوه بتسليم القلعة؛ حقنًا للدماء، ولكنّه جردهما من ثيابهما وطردهما، ثمّ أبرز مشاهد اغتصاب الجنود التتار خديجة زوجة مروان، وبالمقابل قدّم سعاد ابنة التاذلي الشهيد وشرف الدين وهما يتعانقان وجسداهما، قد تداخلا مع بعضيهما إيقاعيًّا فتّانًا، ثمّ تهمس سعاد في أذن شرف الدين:

- "...دعنا نحلم.. دعنا نحلّق فوق الأنقاض والعذاب.. دعنا نبدع نصرًا صغيرًا يخصّنا نحن الاثنين، سنعلو على تيمور والتتار، سنعلو على المرارة والهزيمة، وسنحلّق في سماء صيفية زرقاء، .."[2] ثمّ قرّر آزدار أن يخرج من القلعة بعد أن نفدت الذخيرة والمؤونة وبعد مآسي الأطفال ويأس الرجال، واستشهدت سعاد، وبكى شهاب الدين وعانق الأمير آزدار، وسُلّمت القلعة لتيمور بعد أن خرج آزدار مع فرسان القلعة مرفوعي الرؤوس، فيقتلون، ولا يسلم التجار والشيوخ من أذى تيمور فصادر كل ما يملكونه، وعذّبهم؛ حتّى حافة الموت، ووزّع تيمور المدينة على أمرائه، فنهبوا، وقتلوا، واستمرّ البلاء بأهل دمشق تسعة عشر يومًا.

في تفصيل آخر، قابل ابن خلدون تلميذه شرف الدين بعد أن كلّم تيمور بفكّ أسره، ولكنّ التلميذ بقي على عهده بالالتزام مع الناس، ولم يستطع أن يبرّئ أستاذه باستهتاره ولا مبالاته تجاه مصائب النّاس وبلاء المدينة المستباحة.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- منمنمات تاريخية، م. س، ص١٦٤

٢- منمنمات تاريخية، م. س، ص١٨٦

التفصيل الأخير- الشيخ جمال الدين بن الشرائجي مرفوعٌ على الصليب، يعرّف جمهور المسرح بنفسه وبفكره المستند إلى العقل، ويشرح مأساته وحرق كتبه، ثم يقول: إنهم قدّموه إلى تيمور وعند لقائه فوجئ بأنّه:

- "كان يجلس عند قدميه نفر من علماء المسلمين، منهم: ابن خلدون ومحي الدين بن العز، ولما أعلموه بخبره، غضب تيمور وأمر بجلده وصلبه"[1]، وقد عجب من اتفاقهم في أمره على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء.

لم يبق في نهاية المسرحيّة سوى شعبان المجذوب، الذي استهلّ به الأحداث؛ إذ ظلّ يركض بين الأنقاض، صارخًا:

- "يمّه .. فزعان.. الموت يمّه.. بزّك يمّه.. عطشان يمه.. يمه فزعان"[2]، وينهي المؤرخ القديم بالإخبار عن نهر بردى الذي ازداد تدفق مياهه حينذاك من دماء الشهداء؛ ليبقى يزداد تدفقه وشدّته محمّلًا بدماء أهل دمشق في ظلّ أنظمة السوء التي لا تزال تتعاقب على حكم دمشق، منذ ذلك الزمن؛ حتّى اللحظات الحاضرة، مع وجود شعبان الراقص الوحيد مع سلاطين الموت، وثمّة من قال: "تمتد دلالات النص من الماضي إلى الحاضر وتحرص على الأمانة في عرض الواقعة التاريخية"[3] ابتداءً من علماء وشيوخ وتجار وساسة تواطأوا على دمشق، فانسحقت أمام الجيوش الغازية برضى ابن خلدون الذي يمثل فردًا متعاليًّا على مجتمعه لا بنية مجتمعية، تمامًا، كما هم ممثلو العدميّة في واقعنا العربيّ والسوريّ الحاليّ المنفصلين عن حركة المجتمع والتاريخ.

عرضت على المسرح القومي بالقاهرة ١٩٩٥م، من إخراج: عصام السيّد.

ثمّ عرضت في بيروت، من إخراج: نضال الأشقر.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- منمنمات تاريخية، م. س، ص٢٠٦

٢- منمنمات تاريخية، م. س، ص٢٠٦

٣- محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثيّ، م. س، ص٨٣

٣- مسرحية ملحمة السراب[١] (١٩٩٦م)

الموت واستحالة المعرفة والحبّ في ظلّ سلطة الفساد والتديّن برعاية الشيطان

اهتمّ ونوس بالنصّ الموازي لمسرحية ملحمة السراب، وعدّ عناوين الفصول جزءًا من نسيج العمل لا بدّ من إبرازها في العرض، ثمّ قسّم النصّ إلى خمسة فصول، يتضمّن:

فصلها الأول - **عودة عبود الغاوي الثالثة من المهجر**، فاتحة المسرحية؛ إذ يظهر مكتب عبود الغاوي الذي يغمره ضوءٌ باهر البياض، ومزهرية سوداء فيها وردة ضخمة ذابلة صفراء، تتساقط أوراقها بإيقاع رنينيّ، عبّود الذي باع نفسه للشيطان المسمّى الخادم، عبّود والخادم المعادلان لفاوست وشيطانه وَفْق أسطورة فاوست، وتقع أحداث **المشهد الأول** في أحد زواريب القرية؛ إذ مريم الملقّبة بالزرقاء وفاطمة الموعي تعبّران عن توجسهما من عودة عبود.

وفي **المشهد الثاني** - أسرة ياسين الشاعر، زوجته فضّة الناقمة على فقر زوجها وبؤسه وتهريجه، تفاتحه في طلب خطبة رباب، ابنته، لعبود متمنيّة الاقتراب منه؛ ليقبروا الفقر، ولكن ياسين يرفض بشدة قائلًا:

- "لن يكون هذا الزواج إلاّ على جثّة واحدٍ منّا"[٢] ثمّ يصل أديب الناطور، ويأخذ ياسين إلى اجتماع الأوادم.

المشهد الثالث - يتمّ في بيت محمد القاسم أحد وجوه الضيعة ومعه عبد الرحمن الدرويش والشيخ عبّاس الملّا والمختار سالم العبد، يعرضون مشاريع عبود السخيّة على أهل القرية، ولكنّ معلم المدرسة بسّام الراضي يتوجّس خيفةً، ويعبّر عن عدم ارتياحه لعبود، ثمّ يصل عبود، فيؤكّد نواياه الخيّرة، ويذكّر محمد القاسم بشجّه بحجر عندما كانا طفلين، ويعرض عليهم استعداده لشراء أراضي القرية بأضعاف قيمتها، يؤيّد كلامه أديب الناطور، موظّف البلدية، أمّا ياسين فيعلّق:

- "هذا مبلغ يقبر الفقر"[٣]

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سعد الله ونّوس، ملحمة السّراب (دار الآداب: بيروت، ط١، ١٩٩٦م)
٢- ملحمة السراب، م. س، ص١٧
٣- ملحمة السراب، م. س، ص٢٩

وتقع أحداث **المشهد الرابع** - في غرفة زاهيّة وكريمة، وهما تتحادثان عن موكب عبود الذي دخل فيه إلى القرية، ثمّ يحضر الخادم المهيمن بشيطنته، فتعبّران له عن ابتعاد الناس عنهما، كأنّهما غولتان أو مصابتان بالجذام، فتتلقيا وعودًا حسنةً منه.

يبدأ **الفصل الثاني** بعنوان:

بيع الأراضي يثير في القرية هيجانات وصدامات... وقابيل يقتل أخاه هابيل

في **المشهد الأول** - يسأل يوسف العلّوني زوجته فاطمة عن رأيها في عروض عبود بمشاركتهما، ويحثّها على القبول، يصل خلف الذي كان راغبًا بالزواج من فاطمة، ويصارح زوجها برغبته فيها، ثمّ يعرض عليه قبوله عرض شراكة معلّمه عبّود، ويغادر من دون حصوله على إجابة شافيّة، أمّا يوسف فيقول لفاطمة قابلًا عرض عبّود:

- "ابن الغاوي عرف كيف يهزّ دواخل النّاس، ويوقظ شياطينهم. أحسّ الفتنة، وأحسّ المال يتساقط علينا كالمطر الدافىء.."[1] ولكنّ فاطمة تحاول أن تثني زوجها عن القبول بعرض عبود، وتتحصّن بحضنه قائلة له:
- "أشعر بانقباض وخوف. احضني .. ثمّ لا شيء .. ضمّني ولا تتكلم"[2].

المشهد الثاني – أحداثه تحتَ شجرة التين؛ إذ تخون فضّة زوجها مع عبد الرحمن، الذي يبدي رغبته في بيع أرضه لعبود؛ نتيجة إصرار فضّة على ذلك، وتعبّر فضّة عن أحوالها المتعبة من الكذب والفقر والانتظار.

المشهد الثالث - يلوم ياسين نفسه على عدم قدرته على الوفاء باحتياجات الأسرة، وحالما تبكي رباب، يصرّح لها أن باب الفرج قادم، لأنّ عبّود معجب بمواويله، وطلب منه أن يحضّر نفسه لتسجيلها على أسطوانات؛ بغية بيعها، ثمّ يخرج ليسهر عند عبود الغاوي، وتبدأ رباب التفكير بالتضحية، بعد أن تسأل أباها إن كان مطمئنًا لعبود، ويجيبها بالإيجاب، يدخل بسام معلم المدرسة وحبيب رباب، وبعد محاورة بينهما أعلمها أنّه سيحضر مع أهله لخطبتها، تردّدت بقبول طلبه، وزعمت أن مشاعرها متقلبة في هذا العمر، فقال لها:

- "هذه بداية الداء، البريق يجذب، والثروة تغوي.. ولعلّك تنتظرين زيارة ابن الغاوي أو أخته"[3].

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- ملحمة السراب، م. س، ص٣٩
٢- ملحمة السراب، م. س، ص٤٠
٣- ملحمة السراب، م. س، ص٥٠

المشهد الرابع – يستشير ضرغام وأبو راغب المختار في بيع أراضيهما إلى عبّود.

وفي **المشهد الخامس** - يستفرد أديب الناطور بسميرة ابنة محمد القاسم، ويحاول إغراءها بوعوده المرتكزة على علاقته بعبود، ثمّ يحضر أبوها، ويُرحَّب بابن الناطور، وحينما سأله عن صحّة مشاريع عبود يجيبه:

-... ملحمة التقدم التي تعيشها بلادنا، بعد أن اختارت سياسة الانفتاح[1] ثمّ يدخل الشيخ عباس والمختار ويضغطان على محمد القاسم؛ ليوافق على بيع أراضيه، وحالما يوافق يطالبانه بالتبرّع بأرضٍ؛ لبناء جامع بالقريّة على نفقة عبود.

المشهد السادس - يقدّم فيه عبود الراغب ببناء الجامع، والخادم المعترض، فيجيبه عبود:

- هذا الجامع لن يدخله غير من يسعى لدنياه ولتحصيل الثروة والسلطة... وبعد بضع سنوات سيكون هذا الجامع حاضنة تفرّخ القتل والتعصّب والظلام، نعم .. في هذا الجامع سيكون للشيطان نصيب أوفى من نصيب الله[2].

في **المشهد السابع** - ظهرت الزرقاء مع ابنيها أمين التبّان الفلّاح المصرّ على عدم بيع الأرض لعبود، وأخيه مروان الموظّف في العاصمة المصرّ على بيعها، يتشاجران، وتنتهي المشاجرة بجريمة قتل مروان أخاه أمين، ثمّ يهرب القاتل، وترتمي الزرقاء على جثّة ابنها، وتقول:

- "ويلاه. إني أبصر، ممّا أبصر"[3]

الفصل الثالث

القرية هشّة.. وعاصفة "الجديد" متوحشة، تحوّلات.. وتحوّلات

يطلب أديب ابن الناطور من المختار في **المشهد الأول** - مساعدته في الزواج من سميرة، ويصل بسام مستغيثًا بالمختار؛ إذ إنّ ضرغام أقفل الباب عليه وعلى زوجته بعد عراكهما على شراء غسّالة.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- ملحمة السراب، م. س، ص٥٧
٢- ملحمة السراب، م. س، ص٦٣
٣- ملحمة السراب، م. س، ص٧١

في **المشهد الثاني** - يعود الكاتب إلى خيانة فضّة مع عبد الرحمن في خربة القرية، وينتهي بطلب فضّة عدم العودة للقائهما.

أمّا **المشهد الثالث** - فكشف عن تراخي يوسف أمام زوجته، حينما تخبره عن تحرّش علاء السمّان بها، ثمّ يعلن الخادم عن عروض للألبسة التي تقدّمها زهية وكريمة وأثناء عرض الأزياء، يعرض تطاول الشيخ عباس ومحمد القاسم مع جمهرة من أهل القرية؛ ليتمكّنوا من رؤية العرض داخل المخزن؛ إلى أن يتصرّف الخادم – الشيطان فـ:

- "يخرج من جيبه علبة يفتحها، فينبعث منها دخان أحمر، ويختفي ومعه الفتاتان، ويبدأ الحشد زحفه داخل المحل"[1]، ثمّ تُعرَض مواقف تمثيلية تومئ إلى الكبت الجنسيّ لدى الناس، فيقبّلون الملابس ويحضنون الطاولات والبائع،...

المشهد الرابع - يرفض محمد القاسم قبول أديب الناطور زوجًا لابنته بسبب أصوله الوضيعة، كما قال للمختار.

المشهد الخامس - فضة ورباب قابعتان في عتمة السطح تسترقان النظر نحو افتتاح المجمّع السياحيّ، ثمّ تسمعان غناء ياسين مترافقًا مع صوت ربابته، ولكنّ صوته تلاشى بعد برهةً أمام أصوات الأورغ والأوركسترا الهجينة، فتتمنى رباب لأبيها أن لا يهان.

في **المشهد السادس** - تشكر الزرقاء بسام الذي وقف معهم في شدّتهم على عكس الناس الذين فسدت قلوبهم، ثمّ تخاطب حفيدها وعمره ٦ سنوات ألّا ينجذب إلى مأكولات السوق السامّة، وتلتفت نحو بسام، وتتمنّى لو أنّها فقدت بصرها قبل أنْ يَقتل ابنُها أخاه، ثمّ تتنبأ:

- "...أبصر الناس وكأنهم سُكارى، فقدوا البصائر والضمائر. مقاماتٌ تنهار، وأعراضٌ تباع، آه.. أبصر ما هو أرهب! أرى أشجارًا تخلع خضرتها، تتفحّم. أرى ثعبانًا يتقيّأ فئرانًا. أرى مطرًا من الأشياء الملوّنة والنفايات. والنّاس مسعورة، تتناهب الأشياء. تلتهم الأشياء والنفايات، تصير أشياء ونفايات. آه.. ما أبصره يجعل أسناني تصطكُّ"[2] ولكن بسام حاول طمأنتها وإراحتها.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- ملحمة السراب، م. س، ص٨٨

٢- ملحمة السراب، م. س، ص١٠١

المشهد السابع - تدشين الجامع، وخطبة الشيخ عباس الذي حمد فيه الله؛ لإرساله عبود الغاوي الشهم، المتديّن والخيّر، و...إلخ وأنهى خطبته بالدعاء:

- "اللهم وفق ابن الغاوي كما يريد توفيقنا، وضاعف أمواله كما يريد أن يضاعف مالنا.."[1]

الفصل الرابع

مالا عين رأت.. ولا أذن سمعت

تردّدَ المختار في **المشهد الأول** - بقبول مبلغ مرسل له من عبود، وتساءل عن صحة ما يجري، ثمّ يقضي المختارَ والشيخ عباس وعبد الرحمن الدرويش ومحمد القاسم سهرة ماجنة في المجمّع.

في **المشهد الثاني** - يترنّح ياسين مخمورًا، منتظرًا لقاء عبود، فيبادره الخادم بالحديث عن ديونه وفشله، وأنّه لا حلول له قبل قبوله بزواج ابنته من عبود الغاوي.

المشهد الثالث - انتهت سهرة المجمع، وخرج المختار ومحمد القاسم وعبد الرحمن والشيخ عباس؛ وهم يترنحون سكرًا، ويمدحون أجواء السهرة الساحرة، كمن:

- " ما لا عين رأت.. ولا أذن سمعت"، ثمّ يومئ المختار لمحمد القاسم بارتكابه خطأً؛ لعدم مصاهرة أديب ابن الناطور، وحالما انضمّ أديب إلى اجتماعهم قاموا بفبركة كتابة عقد زواجه، وقرأوا الفاتحة على قبوله زوجًا لسميرة ابنة القاسم.

المشهد الرابع - تحجّبت فضّة، وقبلت ابنة ياسين بعبود الغاوي زوجًا لها مضحيّة بنفسها من أجل أبيها، ثمّ أضحت تُحَمْلق في الفراغ واغرورقت عيناها بالدموع.

المشهد الخامس - ترفض فاطمة عرض خلف أن تقود فرقة رقص شعبيّ، ويحثّها زوجها للقبول؛ لأنّ الغاوي:

- "كانت يده بيضاء علينا، ومهما شكرناه، فلن نوفّيه فضله.."[2] وتطلب منه الطلاق، وتمضي، فساءل يوسف نفسه: إن كان يوجد إنسان يدلّل الفقر، ويلبط النعمة ويصف فاطمة بالحمقاء.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- ملحمة السراب، م. س، ص١٠٥
٢- ملحمة السراب: م. س، ص١٣٢

الفصل الخامس

الزرقاء تبصر، وتروي مقاطع من ملحمة السراب .. نقاشات ونهايات..

المشهد الأول - خفّت حدبة الخادم، وبدا أكثر شبابًا، وتزوّج محمد القاسم من كريمة والشيخ عباس من زاهية في جناح كريمة وزاهية في المجمّع؛ إذ تظهران بأخفّ الملابس وأكثرها إثارة، فيعبّر الخاطبان عن عواطفهما الملتهبة، ثمّ يتنازلان عن أملاكهما مهرًا لعروسيهما، ويقترح الخادم على العروسين شراء المخزن الكبير من عبود الغاوي.

المشهد الثاني - فاطمة الموعي والزرقاء وبسام الراضي يفترشون الحصيرة، يتحاورون حول غفلة الناس، فتسخر فاطمة من آراء الناس بها، وتقول لها الزرقاء:

- "هذه الصغائر لا تستحقّ إلّا الضحك، لن يضيع موقفك الشجاع يا ابنتي، وسيأتي وقت يتذكّره النّاس، ولو بعد فوات الأوان"[1]، ويعترف بسام بالعجز، ولكنّه يتساءل:

- "... أيعقل أن يساق شعبٌ إلى الذبح، فلا يقاوم. بل يمضي باسمًا وكأنّه ذاهب إلى حفلة زفاف؟"[2] أمّا فاطمة فتعي جيدًا ما يحدث، فالناس نصفهم مخدّر، والآخرون منقادون إلى طريق الفساد، دخل أديب الناطور ليؤدّي للزرقاء ثمن الأرض ثمّ يتّهم الأستاذ بسّام بضعة سماسرة وانتهازيين، أنّهم اغتنوا على حساب الناس، فيردّ عليه أديب:

- بل الأذكياء والناجحون، ويغادر، فيقول بسام:

- ... يسمّون المصيبة نعمة، والانحطاط تقدّمًا وازدهارًا، فتردّ فاطمة:

- ... ينوون أن يبتروا من يخالفهم"[3]، ثمّ تتمكّن الزرقاء من إقامة خطوبة بين فاطمة ويوسف، وتقول لهما:

- "ليحافظ كلٌّ منكما على نفسه وعلى الآخر؛ إنّ الزمن صعبٌ، لا تتهوّرا ولا تستسلما، ولا تهملا حصّتكما من النشوة والسعادة..."[1].

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- ملحمة السراب، م. س، ص١٤٢
٢- ملحمة السراب، م. س، ص ١٤٣
٣- ملحمة السراب، م. س، ص ١٤٦

المشهد الثالث - يتعثّر ياسين في مشيته بالقرب من شجرة التّين، حاملًا زجاجة خمرٍ، وهو يغنّي:

- "وياما ياما غشّتنا عينينا/ تفرجينا بحر من سراب"[٢] يترنّح، ويثور دائسًا على الأوراق النقديّة، التي تسلّمها من عبود تحت قدميّه، وهو يهذي بأنّه أضاع النفس؛ من أجل السراب. **المشهد الرابع** - مزهريّة سوداء ووردة صفراء نضرة الأوراق واللون، عكس المنظر في فاتحة المسرحية، يتحادث عبود مع الخادم ويلحظ الخادم شروده فيسأله:

- عن عدد ضحاياهما وحجم الخراب، وتعاسة العباد، فأجابه الخادم، الوصول للقوة يحتاج إلى خرابٍ وضحايا، وطلب من عبود الاستعداد للسفر؛ لأنّه باع المجمّع للمسؤول الكبير وحوّل الأموال إلى الخارج، وعبّرعبّود عن حنينه وشفقته وعن جمال فتاته وعن حزن أبيها، فيجيبه الخادم:

- لا تنسى أنك تنازلت لي عن الإنسان فيك، وإني أتوجس من الخيانة.

خاتمة

في أول الليل على أحد دروب البلدة، تتعثّر الزرقاء في مشيتها وهي حاسرة الرأس وهيئتها توحي بالخوف والتفكّك، يتبعها حشد صغير، تعلن لهم:

-"أبصر عاصفة رهيبة تتقدّم. والنّاس طفلٌ وحيدٌ في العراء. ليس هناك من يحميه، وليس هناك ملاذ يلجأ إليه، والعاصفة الرهيبة تزمجر وتتقدم..."[٣] ثمّ يتّهمها خلف بأنها تبشّر بخراب بيوتهم، ويهدّدها بهتك شيبتها، فتخبرهم برحيل عبود الغاوي ومعه أحلى الصبايا بائعًا أملاكه وناهبًا الأراضي، تتعالى الأصوات متهمة الزرقاء بالكذب والتخريف، فتؤكّد ما قالته من جديد، غضب الحشد منها وحاصروها النّاس، ثمّ تكوّموا فوقها، وأنشب خلف يده في عنقها، وضربها الناس، وسبّوها،... وصل بسام وفاطمة، ودفعا الناس عنها، سمع الناس أصواتًا بعيدة، تؤكّد صدق قولها؛ فهرعوا في اتجاه الصوت، ثم تقول فاطمة: إنّهم وحوش كاسرة، فتجيبها الزرقاء أنهم يائسون، وحينما يحاول بسام وفاطمة إسعافها، تمنعهما الزرقاء، وتكمل رؤيتها:

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- ملحمة السراب، م. س، ص ١٤٧
٢- ملحمة السراب، م. س، ص ١٤٨
٣- ملحمة السراب، م. س، ص١٥٥

- "أبصر الحكومة توقف القتال، ولفّ الضيعة غطاء من الرعب والخيبة، قُتل من قُتل، وهاجر من هاجر، وسُجن من سجن، ويلاه، سيأتي دورك يا بسّام"[1] وتخبره باعتقاله، وتبصر أنّ لا شيء إلّا السّراب، برّاق وملون وقاتلٌ..، وفي أثناء سماع بسام وفاطمة صوت حشرجة الموت، تقول الزرقاء رؤيتها الأخيرة طالبة منهما إخبار الناس:

- "لو أنّكم لم تستعجلوا موتها، لكان ممكنًا أن تبصر في البعيد شمسًا تشرق بعد انقشاع هذا الليل"[2]، ثمّ تموت الزرقاء، فيصرخ بسام وفاطمة:

- "رحلت الزرقاء، لقد قتلوها" وسط موقف تمثيليّ بين رجلين يتشاجران أحدهما يشهر سكينًا والآخر دبوسًا، وتنتهي بعناق بسام وفاطمة وهما يبكيان بشدة.

شخصيتا عبود وخادمه وجموع النّاس اللاهثون وراء السلطة والثروة، أقاموا مجتمعًا طفيليًّا استهلاكيًّا، وقايضوا القيم وروح الأصالة والأرض بوسائل ترفيه ومظاهر استهلاكية زائفة ومتع رخيصة، وهي تعكس عدميّة القوى الفاعلة بسلطة نظام الحكم في مرحلة ما بعد حقبة النفط التي سادت في ثمانينيات القرن المنصرم وتسعينياته، وتشير إلى رموزها، الذين غلبوا الناس بعد أن غيّبوا وعيهم في غمرة حياة الاستهلاك والفساد.

وعلى الرغم من نبوءات زرقاء اليمامة التي أنذرت أهل البلدة بالانهيار، فقد بيعت الأرض لعبود، الذي أقام مشاريعه عليها، بالتعاون مع المختار وشيخ الجامع؛ ثم تصوّر المسرحية آثار الحياة الجديدة في الضيعة وتوضّح هشاشتها، وتصل إلى درجة ارتكاب القتل؛ من أجل الثروة والتضحيّة بأجمل فتاة بالضيعة ومنحها عبود، أما زرقاء اليمامة التي ترى بعيون ونوس، وتفكّر بعقله فقد هزمها الشيطان ممثل السلطة أو السلطة ممثلة الشيطان، مثلما انتصرت سلطة السياسة الجاهلة على سلطة الثقافة، بإنشائها لمؤسسات ثقافوية يتسم الفاعلون بها بالعدميّة والأميّة الثقافيّة والانحطاط الخلقيّ، مسرحية قدمت تحوّلات سلطة التخلّف والفساد والقهر في رؤية جماليّة مختلفة ومستجدّات عقليّة جديدة.

استخدم ونوس في ملحمة السراب تقنيات بريختيّة عن طريق اللافتات والاستهلال والختام ومخاطبة عقول الجمهور وليس عواطفهم، منطلقًا من فكرة أساسيّة استمدّها من حكاية فاوست الذي باع عقله وإرادته للشيطان، والتي عولجت بأشكال مختلفة في التاريخ، ولعل أشهرها معالجة الألمانيّ غوته.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- ملحمة السراب، م. س، ص١٥٩
٢- ملحمة السراب، م. س، ص١٦٠

عرضت في المهرجان الجامعيّ بمسرح كلية الحقوق بجامعة القاهرة، ثمّ في فاعليات المهرجان القوميّ في ٢٠١٠م، إخراج: حسين محمود.

وعرضت على مسرح كلية الهندسة، جامعة المنصورة، مصر، ٢٠١٦م

وعلى مسرح كلية الطب البيطري بالقاهرة، ٢٠١٦م

٤- الأيام المخمورة (١٩٩٧م)

الموت واستحالة الرغبات وسط فساد العلاقات المجتمعيّة وتغريبها

وهي آخر مسرحياته، كتبها قبيل وفاته ١٩٩٧م، صوّر فيها تأثّر المجتمع العربي في لبنان وسورية بالغزو الفرنسيّ للبلاد في النصف الأول من القرن العشرين، بطريقة الارتجاع الفني (الفلاش باك)، ومثيرًا حالة الخواء التي يعيشها المجتمع حاليًا.

انطلق ونوس بأحداثها من الحفيد المنتمي إلى الجيل الثالث من العائلة، الذي عاش في الربع الأخير من القرن العشرين؛ إذ يتساءل عن ماضي عائلته الملتبس فتكون الإجابة التفاتًا إلى ثلاثينيات القرن الماضي، فقدّم رحلة وعيّ الذات للحفيد التوّاق معرفة سرّ مهيمن على أفراد عائلته.

حكاية عبد القادر الطحاويّ الدمشقيّ وزوجته سناء العجّان اللبنانيّة وأبنائهما: عدنان: ضابط بالشرطة، سرحان: طالب، سلمى وليلى، عائلة لبنانيّة سوريّة نشأت إبّان الاحتلال الفرنسي لسوريا ولبنان.

قسّم ونوس نصّه إلى ست وعشرين لوحة، وسمّاها فصولًا، ومنذ الصفحة الأولى أشار إلى إدراك الحفيد أنّ في عائلته سرًّا كالدمّل، وهو لن يستقرّ على اسمه وهويته إلّا إذا كشف الدمّل وفقأه، اعتمده الكاتب راويًّا على طريقة المسرح الملحمي.

ثمّ يكشف في **فصل سناء والتابعة** - عن قلق الجدّة سناء عندما كانت في ثلاثينيات عمرها على علاقةٍ مشبوهة أدارتها امرأة فاجرة.

وفي **فصل التمدّن والرقيّ** - يكشف عن أولاد سناء الأربعة الذين أعدّوا احتفالًا بأبيهم ذي العقل المستنير؛ بعد ما خلع ملابسه القديمة على يد سيّد الخياطين في بيروت، وتبدأ الحكاية بزواج جمع بين جدّ الراوي من بيروت وجدّته من دمشق، وعندما صارح

أمّه بالسؤال عن طبيعة علاقتهما الجنسيّة في الفراش، تعيب عليه وتصفه بقليل الحياء والشرف.

فصل الفراش الزوجي - وفيه توحّش الجدّ في أثناء ممارسة الجنس مع زوجته، وتعبيرها عن كراهيتها له، ويطلّ الحفيد معلنًا: مع مجيء السيد **دي مارتل** الماجن مفوضًا ساميًّا ترك الناس تقاليدهم القديمة، فكانت الأيّام المخمورة التي ترنحت بالإباحيّة المفاجئة، واستطاع الكاتب أن يربط بين الفساد الأخلاقيّ المنتشر بتأويلات أحداثٍ من التاريخ القريب للشعب السوريّ في لبنان وسوريا، مشركًا المتلقي في مآسي الفجور الأخلاقيّ، الذي أضحت حياته جزءًا منه.

في **فصل التلقين والتدريب** - يقدّم مجون شابين وفتاة وتعاطيهم الخمرة والحشيش، وهم يشيدون بالمندوب الساميّ **دي مارتل** المستهتر، ثم يطلّ الحفيد ليشير ميل خالته سلمى للتكلّم بالفرنسيّة تماهيًّا مع لغة المحتلّ.

فصل الارتباك والحبّ - لقاء بين العاشقين حبيب وسناء، جدة الراوي، على الرغم من الأربعة أبناء لها وزواجه من أخرى، واختلافهما بالانتماء الدينيّ.

فصل جريمة العصر - عبارة عن سرديّة جزئيّة لكسر الإيهام؛ إذ يروي الأراجوز جريمة العصر الغراميّة بين سناء وحبيب، التي روّعت بلاد الشام، فتعارضه الصبيّة التي تردّ على الأراجوز مدافعة عن قصة حبّ عظيمة، فيسعى الأراجوز إلى ضربها بالعصا فتقول:

- "اتركوه.. اتركوه.. حين يضربني يتوهم أن الميت الذي بين فخذيه يحيى ويقوم"[1]، وتؤكّد أن ما حدث ليس جريمة؛ بل قصّة حبّ نفحت العشّاق جرأة في بلاد الشام، على الرغم من إعطاء الزوج السمّ، واعتراف زوجته أمام القضاة بجرأة، تدفقت الشتائم - كما روى الأراجوز - وتردّ الصبيّة:

- "جدّد شبابها وأوقد اللهب في جسدها" ويسمع صياحًا من الصالة مطالبة بشنقها، فيقترب الأراجوز، ويضع الحبل حول عنقها، وينتهي الفصل بإشادة سناء بالعاشقة التي بقيت وفيّة لعشقها.

في **فصل المراودة على الفساد** - ومعاقرته، تمّ رفض ابنتها ليلى قرارها بعشقها فتسقط على الأرض متخبطةً، وتتوقف عن النطق متحوّلة إلى خرساء، ثمّ تزوجت،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سعد الله ونوس، الأيام المخمورة (دار الأهالي: دمشق، ط١، ١٩٩٧م) ص٤٢

وأنجبت الحفيد السائل (الراوي)، أما سلمى فتقنع نفسها بقدرة الأم على إخفاء فضيحة عشقها، ثمّ تبدأ بإخبار الحفيد بتبعات المصيبة على العائلة؛ فالأب يعود للباسه القديم ويمزق ثياب التمدّن، ويضرب ليلى بقسوة والأبناء يبكون، أما الحفيد فيقول:

-"هناك فجوات كثيرة، لم أجد ما يسعفني على ملئها إلاّ خيالي،..."[1] محاولة من ونوس؛ لمنع المتلقي من الاستغراق في فعل الجريمة، ودعوة لإعمال عقله وتحديد موقف من المصير المشترك.

في **فصل استملاك الماضي** - يستحضر الكاتب لقاء حبّ بين العاشقين سناء وحبيب في بيتهما، وهما يستلذان حياتهما المشتركة.

وفي **فصل العار عند التجار** - الذي يجري في مخزن عبد القادر الطحاوي ينهي مع بهجت الطحان شقيق سناء عقود التجارة بينهما بعد الحادث، فيفاقم تبعات المصيبة على مصالح الزوج وتجارته.

فصل الجنّي والجسد المسكون - يقدّم الكاتب لوحةً لحال التخلّف والجهل الذي جعل الأب الطاغيّة يقتاد ليلى إلى شيخة؛ لتُخرِج الجنيّ منها، فتقوم بتعذيبها، وتنتهي بجروح وآلام وأنين، جعلتها تلامس الموت.

حكايةٍ نافلة - يخبرنا الحفيد عن خاله سرحان الذي عاد وحده نتيجة موت **البوري** في ظروفٍ غامضة، فيستولي على زاويته وعلى امرأته سونيا، ويشرك أخته سلمى في سلوكه المشين ويطلق عليها ملكة اللذة، وازدهرت تجارتهما الفاسدة كالانفجارات المفاجئة، ويبدأ الأب والأبناء بنسيان سناء وعدّها ميّتة، ثمّ يقول عبد القادر:

- "... نعدّها بين الأموات، ونواصل حياتنا، إنّ عجوزًا مثلي لا يستطيع أن يواصل حياته من دون امرأة تعتني به، وتسنده"[2] ثمّ يختلفون بين الغوص في متاهة

البحث عن الأم أو نسيانها، وتحاول ليلى أن ترسل زوجها إلى أمّها بعد أن أعلمته بمكانها، فسمعها أخوها عدنان على غفلة منها مكتشفًا سرّ مكان إقامة أمّه مع حبيبها.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الأيام المخمورة، م. س، ص٦٣
٢- الأيام المخمورة، م. س، ص٨٧

فصل الأخوين في متاهة الأمّ - يتحاور سرحان وعدنان عن مصير أمهما سناء، ولكن في الوقت الذي يعبّر عدنان عن حنانه إليها يقول سرحان:

- "ما أطيبه، وما أغباه! أنا ملك اللذة، يريدني أن أجرّد حملة لمحاربة العار وغسله"[١]، ويسوق ونوس الأحداث إلى زواج شامل من ليلى، ثمّ يذهبا إلى شهر العسل، وبعد انغمارها بحبّه ورعايته يردّد رسالة أمها لها:
- "إن الحبّ وحده هو الذي سيفكّ عقدة لسانك"[٢] يتحابّان بشكل متكرر، ووسط

تأوهاتهما استردت ليلى نطقها، ويخبرها شامل أنه واحد من الوطنيين الذين يقارعون الاستعمار الفرنسي؛ من أجل استقلالها، ثمّ يصل عدنان إلى مخبَأ أمّه سناء فتلاقيه بالتّرحاب السخيّ، ولكنّه يشهر مسدسه في وجهها أخيرًا، فلا تعترض الأمّ على قدرها، قائلة له:

- "نعم يا بني... في خريف عمري، وهبني الله بعض السعادة، لا أستطيع أن أشرح لك؛ لأنّ ذلك يستغرق عمرًا كاملًا"[٣]

ثمّ تستحثّه أن يطلق النار عليها؛ ليريح نفسه القلقة بالانتقام منها، ولكنّه يبكي منهارًا، ثمّ يرحل، فتنفجر هي بالبكاء متهالكة على الأرض.

سلمى ملكة اللذة تستمرّ بإخبار الحفيد عن تلك الأيام، وتؤكّد له ولائها للفيشيين الفرنسيين، أما خاله سرحان فاستمر بازدهاره الفاسد، وبقيت الأمّ كئيبة؛ على الرغم من بناء السور الحصين حول سكنها، وتكتشف أن مآل أسرتها؛ كان نتيجة أوهام تدور في رأسها، وتقول لزوجها حبيب:

- "لا تستطيع الجدران السميكة العالية أن تحتجز موجات العمر، وما تحمله من ذكريات ومشاعر..."[٤]

ثم ينعمان بتلاصق جسديهما وسط حوار مفعم بالقلق والهيام واللذة التي تقترب من الموت اشتهاءً، حينما تتخيّل سناء رصاصة تخترق رحمها محطّمة روحها.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الأيام المخمورة، م. س، ص٩٦
٢- الأيام المخمورة، م. س، ص٩٩
٣- الأيام المخمورة، م. س، ص١٠٣
٤- الأيام المخمورة، م. س، ص١٠٨

في **فصل الكوابيس الفاجعة** - يقدم ونوس لوحة بريختية عن طريق حوار بين سونيا وعدنان الذي يصل بهيئته البائسة وثيابه المهلهة ويروي لها حلمًا ينبئ بفجيعة، ثمّ ينتحر بمسدسه، فتكمل سونيا اللوحة كما بدأتها قائلة:

- "لو أستطيع أن أنام.. لو أستطيع أن أنسى! في أثناء عمري القصير.. كم مرةً تمنيت لو أن أمي لم تلدني، ولم أر أهوال هذه الدنيا"[1]

في **فصل الزبدة في الحكمة والقوة** - يلخّص سرحان للحفيد سرّ القوة في عالم الأوهام الذي يعيشه بقية أفراد الأسرة قائلًا:

- " إن مدار الحياة الفعليّ سيظلّ يدور حول الرغيف والفرج، وحقيقة الإنسان النهائية الفضلات" محاولًا تسويغ سلوكه الفاسد، فيتركه الحفيد غير قادر على إكمال

الجلسة معه، وتهذي سناء مع شبح المرأة في غرفتها، ويدخل حبيب حاملًا لها طعامًا، يواسيها على مصائبها، فتؤكّد له فوات الأوان، يعدها بتكسير السور والنوافذ والأبواب؛ إن كان ذلك يروق لها، فتجيبه:

- "أنت تفكّر في خلع النوافذ والأبواب، وأنا يشغلني قبري"[2] وتطلب منه أن يجد لها قبرًا في دمشق، وسط التعبير عن عجزها الذي تجلّى في ألم رحمها.

يُلْحظ في هذا النص عودة ونوس إلى **التقنيات البريختية**، وتأكيد **حكائيّة** الحدث ووضوح المضمون التعليميّ للنصّ، وقد استخدم الأراجوز؛ لكسر الإيهام منذ البداءة، فقدّم فصل المفاخرة بين الطربوش والقبّعة؛ إذ قال الأراجوز المُدافع عن الطرابيش - وهو يدور- للصبية التي تعدّه رمزًا للتخلف:

- "وتفرّج يا سلام... على الأمّة ذات الهمّة، أرادت أن تستعجل النهضة في قفزة، فأنفقت عقدًا من الزمان، في السجال بين الطربوش والقبّعة... الطربوش رمز التديّن... فتجيبه الصبية:
- "القبّعة علامة التمدّن"
- **"الأراجوز**: أتمسك بالطرابيش؛ لأنه التعبير الوافي عن ديني وقوميتي.
- **الصبية**: لم تذكر الكتب أن الرسول وصحابته لبسوه أو أوصوا به.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الأيام المخمورة، م. س، ص١١٧
٢- الأيام المخمورة، م. س، ص١٢٣

- **الأراجوز**: إن الأفكار الإسلامية لا يصونها إلّا الطربوش، وهي تحت القبعة تفسد وتبوخ.
- **الصبية:** القبعة حرية وصحة عقلية"[1].

في **الفصل الأخير** - يعود ونوس بمتلقيه لمشهد الأراجوز والصبية الذي استهلّ نصّه بهما، وينضمّ إليهما الحفيد الذي يقول: إنّ الدمّل الذي أراد فقأه وجده دمامل مع أبناء جيله في ثمانينيات القرن الماضي وتسعينياته، والطريق إلى الحقيقة متاهات وفجوات، وعلى لسان الأراجوز يقول ونوس لمتلقيه: إنّ الحكاية تخفّف المآسي، وتعلّم الإنسان كيف يحوّل مصائبه إلى حكايات، ثم على لسان الصبية التي تمثّل دور ليلى؛ tتخبر الحفيد أن أباه شامل السيروان استشهد مع حامية الدرك التي أبيدت وهي تدافع عن البرلمان ضد القوات الفرنسية في ٢٩ / مايو، أيار/ ١٩٤٥م؛ مما أفقد ليلى صوتها من جديد؛ إلى أن جاءها شامل في الحلم، وأوصاها بابنيهما وأن تعود للكلام، وهذا ما كان.

يؤكّد ونوس في مسرحيته الأخيرة أهميّة البعد السياسيّ في المسرح المحتاج إلى المباشرة والوضوح، داخل أوساط اجتماعيّة تخضع للسرّ وكتمان الحقيقة، كما تتواءم أحداث المسرحيّة بين منحاها الاجتماعيّ والمنحى الأخلاقيّ الذي يصبغه بنزوع شخوصه الإيجابيين تجاه الوطن، وانغماس الأغلبيّة الساحقة منهم في أحوال الخيانة والفساد والجهل والجريمة، وقد قاد هذا الهدف ونّوس إلى استخدام السرد في وصف الأحداث على طريقة المسرح الملحميّ، ولكنه تمادى كثيرًا في توصيف الصراع؛ مما أضعف من تنامي الفعل الدراميّ في بنية نصّه المنوط أصلًا بحوار شخوص المسرحية وسماتهم وحركتهم وخطابهم، وليس بإملاءات الكاتب وآرائه.

حملت المسرحية بعدًا توثيقيًّا قوامه الواضح هو سياسة الاستعمار الفرنسيّ ممثلًا بدي مارتل والفيشيين، وكفاح الناس ضد المستعمر مستشهدًا بحادثة شهداء ٢٩ أيار في دمشق، ومن بينهم شامل السيروان، وأراد أن يؤكّد تاريخية الحكاية التي قدّمها وصدق أحداثها المدرجة بالنص.

وظّف ونوس تقنية الأراجوز محاورًا صبية، و: "يمثّل الجدل والصراع الذي دائمًا ما ينشب بين الأراجوز – المدافع دومًا عن قيم ردايكاليّة، والصبيّة التي تحمل الجرأة في محاولة الخروج على ثوابت القيم - عصب التوتر الدراميّ، الذي يبدأ بالاختلاف على توصيف الحكاية وعنونتها، فالأراجوز يراها جريمة العصر التي كان لها أثر يصفه بالمروّع"[2] ولعلّ ونوس أراد من توظيفه لهذه التقنيّة الاقتراب من المتفرجين

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الأيام المخمورة، م. س، ص٢١

٢- رضا عطية، مسرح سعد الله ونوس (الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ٢٠١٧م) ص٤٣٠

أكثر، ليعيد إلى الصالة الحياة من جديد، ودعّمها بتقنيات أخرى؛ ليكشف - بشكل سافر - عن أحوال الأمة المتهالكة، لا سيما الدينية والطائفية الضاغطة على المعاني والقيم الأخلاقية الساميّة، كما حملت مقولات النص الأخيرة تصورات ونوس عن أحوال العجز والعقم واستحالة استيلاد الحب والحرية في بلد أوصل العاشقة إلى حلم الموت السريع؛ بعد أن غزت الآلامُ فرجَها، ودفعت الابنة الودودة ليلى إلى البكم، وعدنان الغيور الذي يبحث عن بقية كرامة له في وطن يستهين فاسدوه بكرامات النّاس وحيواتهم إلى الانتحار، وشامل المقتول برصاص الاستعمار الفرنسي، تاركين وراءهم فضيحة ملتبسة دالّة على الدمامل التي تكبر في جسد السلطة الوريثة ذلك العهد الاستعماريّ.

عرضت على مسرح الهناجر بالقاهرة ١٩٩٨م، إخراج: مراد منير.

وعلى مسرح الجامعة الأمريكية في بيروت ٢٠١٥م، إخراج: سحر عسّاف.

٥- مسرحيّة طقوس الإشارات والتحوّلات

الموت واستحالة الحبّ مع الجنس الملطّخ بقهر الجّسد ونفيه وتطويعه.

كتبها في ١٩٩٤م، وتتحدّث عن عاصفة تحوّلات شهدتها شخصيات أرستقراطية دمشقيّة في مجتمع القرن التاسع عشر.

النصّ مؤسّس على قراءة الجّسد وتحولاته في ظلّ أعراف وقيم دينيّة ودنيويّة هشّة؛ تسود الحياة الاجتماعية لمدينة دمشق، وقد ذُكر في مقدّمة المسرحيّة عن أبطالها: "أنّهم ذوات فرديّة تعصف بها الأهواء والنوازع وترهقها الخيارات، وسيكون سوء فهم كبير، إذا لم تُقرَأ هذه الشخصيّات من خلال تفرّدها وكثافة عوالمها الداخلية..."[١] كما ركّز على ضرورة قراءة هذه الشخصيّات عن طريق كثافة عوالمها الداخليّة ونزوعها تجاه فردانيتها.

قُسّم النصّ إلى فصلين: الأول بعنوان – **المكائد**، والثاني - **المصائر**، أراد في الفصل الأول أن يظهر شهوات النفس المكبوتة في ساحة اللاوعيّ عند الإنسان، فصاغ

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سعد الله ونوس، طقوس الإشارات والتحوّلات، الأعمال الكاملة (دار الأهالي: دمشق، ط١، ١٩٩٦ ج٢) ص ٤٦٩

من سياق أحداثها حبكة انفتحت على خيارات تعلن عن نفسها في سياق أحداث تدفع الشخصيات بالتوجّه إلى مصائرها، نحو استعادة أمجاد الجسد وتحرير الرغبات المكبوتة، نحو الانفلات من بيئة مجتمعية صاغت علاقات أبنائها وَفق قيمٍ راسخة بنمطيّة تنتصر للكتمان والسرّ على حساب صدق المشاعر والأحاسيس، ومن ثّمّ استحالت إلى عيوب نسقيّة تنهب حياة البشر السويّة.

يقدّم النصّ نقيب الأشراف في بستانه في غوطة دمشق مع الغانية وردة، وهما يمارسان الجنس بكلّ ما يمتلكانه من طاقة على الحياة، ولكنهما لم يبقيا في دائرة الظلّ والكتمان، لأنّ الآخرين يمتلكون أعينًا ومناظير؛ يراقبون غيرهم بصفتهم حراسًا على الفضيلة الزائفة؛ لا سيما إذا كان المراقب من المتخاصمين.

علم المفتي بهذه العلاقة، وكتم معرفته المسبقة عن الواقعة، ثمّ اتفق مع رئيس الدرك، فداهم مزرعته، ومسك بهما متلبّسين بفعل الدعارة، وتمادى كثيرًا في فضح نقيب الأشراف وتجريسه بالمدينة، فأبدى المفتي غضبه من تصرّف رئيس الدرك، لأنّه يريد فضيحة وجُرسة للنقيب؛ تقيله من عمله من دون أن يمسّ نقابة الإشراف أو يهتزّ مقام منصبه لدى الناس، لأنّه بذلك يصيب هيبة الدولة ويهين المناصب، فاستدعى زوجته مؤمنة وطلب منها إنقاذ زوجها، بأن تحلّ محلّ الغانيّة وردة، ليكون الفسق شرعيًّا على سنّة الله ورسوله؛ ولأنّ مؤمنة تعرف عن أبيها الشيخ الشهير وأخيها الكبير سلوكًا مفعمًا بالفسق والفجور، وملوّنًا بشهوات النفس؛ التي لم يُعَرَف لها حدّ، وتذكرت كيف كان أبوها يعلّم خادماته أساليب الفسق ودرجاته، ثم يتبعه ابنه بمضاجعتهن، فهي توّاقة لتتجاوز ذاتها بالابتعاد مع جسدها بعيدًا عن زيف بيئتها، تاقت نفسها: "لتصبح ظاهرة تقلقل وتخلخل علاقات المدينة وبنيتها الدينية الساكنة، إنها تهزّ نوسان المجتمع وتحطّم خرافاته وأشكال تخلّف بنيته الاجتماعية"[1]، عاشت مؤمنة في بيت توطّنت فيه روائح الشهوات الإيروسيّة التي ملأت أعطاف أبيها الشيخ الجليل وأخيها، وكانت وردة إحداهن التي أخبرت مؤمنة أن أباها الشيخ الجليل اشتراها من أهلها، لأنهم كانوا محتاجين إلى الأكل، وكان يلحظها بعنايته، وأكملت قصتها:

- "... وقبل أن أحيض كان قد كشف لي الطريق، وسار معي فيه، كان يفسق بي، وهو يعلّمني طبقات الفسق ومراتبه "[2] ثمّ ذكرت لها كيف كان يتناوب عليّها الأب والابن، اللذين ألقوا بها في الشارع فيما بعد.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عبلة الرويني، حكى الطائر سعد الله ونوس، م. س، ص١٣
٢- طقوس الإشارات والتحولات، ج٢، م. س، ص٥٠٥

وكانت مؤمنة قد تزوجت من نقيب الأشراف قبل ذلك، فلم يتغيّر عليها شيء، كانت تَلْحظ انشغال زوجها بغانياته وبفسقه مبتعدًا عنها، حتى تمكّن من إبقائها حبيسة أمام همّها في المحافظة على شرف عائلتها، فتديّنت وتبعت أصول دينها، والتزمت بطقوسه، ولكنّها لم تستطعْ نسيان ذاتها وفرديتها المفعمة بطاقات الهوى المتغلغل في جسدها الفائر برغباته نحو المجهول، لم يكن ميسّرًا لها نسيان أعضائها المتفتّحة على حميمية جموح الأجساد لحظة عناق التأوّهات المنبثقة من أعماق الروح المتّحدة مع الموت.

جاءها المفتي وطلب منها أن تنقذ زوجها من الفضيحة باستبدال عشيقته وردة التي قبض عليها متلبسة معه في مزرعته، وذلك بتنكّر مؤمنة وإحلالها في السجن مكان العشيقة لإدانة رئيس الدرك بدلًا من إدانة نقيب الأشراف، زوجها، وبعد تردّد قبلت إنقاذ زوجها، واشترطت أن تطلّق منه عند انتهاء مهمتها؛ لأنّها تريد أن تُعتق جسدها، وتجعله مستقرًا في مداره الذي خلق له، بعد أن نفّذت المهمةَ وبدخولها السجن مدّعية اعتداء رئيس الدرك على حرمة حياتها الزوجية، أُطلِق سراح زوجها، وأُدينَ قائد الدرك، وحصلت على طلاقها من زوجها نقيب الأشراف، وبدأت طقوس التحوّلات، فمؤمنة بدأت حياة جديدة مستبدلة اسم ألماسة بمؤمنة، وتعلّمت فنون الهوى والفسق من وردة، وتحوّلت إلى غانيّة محترفة، واشتهرت بالمدينة، وعرفت بأساليب ممارستها أشكالًا من الجنس غير معهودة، حتّى سمّيت كثير من المنتجات والبضائع باسمها.

أما زوجها نقيب الأشراف، وبعد إنقاذه من محنته فقد ندم على فعلته وتصوّف تكفيرًا عن سلوكه الشائن متحوّلًا إلى درويش من دراويش أهل الصوفيّة، مهملًا جسده مقنعًا نفسه بترفّعها عن الدنيا طمعًا للفوز بالآخرة، ثمّ تقيم ألماسة علاقة مع المفتي الذي ينتصر لجسده بتجريبه اللذة مع ألماسة عبر الكثير من فنون العشق والهوى.

في **الجزء الثاني**، صار اسمها ألماسة، وبعد انكشاف هوية الشيخ الجليل أبيها في المشهد الخامس من الجزء الثاني، جاءها لينهيها عن فسقها كرامة له، واجهته:

- "... أتحدثني أيها الرجل التقي عن التربيّة؟ هل تعرف ما هي النّار التي وشمت جسدي، وأنضجته قبل أوانه؟ إنّها نار الحرقة في دموع أمي، وصمتها الموجوع، إنّها نارُ عينيك اللتين، كانت تلحقان بي في الدار وبيت الخلاء ومحل النوم..."[1]

ترفض ألماسة طلب أبيها الفاسق مبيحة له بما عرفته عن فسقه، ومظهرة كلّ ما يعتلج صدرها من الهوى للجنس والرغبة في الفحش الذي ورثته عنه، كان أبوها يفسق

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- طقوس الإشارات والتحولات، ج٢، م. س، ص٥٣٤

مع الخادمات بأساليب الدعارة كافّة، إلى أن انبرى أخوها الذي كان يشارك في فسق أبيه مع الغانيّات لمواجهتها، وعندما هدّدها بالقتل حماية لشرف العائلة، قالت له:

-"أنا يا صفوان حكاية، والحكاية لا تقتل، أنا وسواس وشوق وغواية. والخناجر لا تستطيع أن تقتل الشوق والوسواس والغواية"[1]، أمّا أخوها صفوان فكان معنيًّا بقتلها غسلًا للعار المزعوم، الذي أصاب العائلة، فتمّ له ما أراده.

كانت ألماسة المفعمة بالأنوثة الخلّاقة ضحيّة مجتمع ذكوريّ لا يعترف إلّا بتسيّد الرجل وغضّ الطرف عن معايبه مع إدانة المرأة، وجاء طقس الموت تعبيرًا عن موت أعزّ ما امتلكته، موت جسدها.

إنّ هذا النصّ يمنح المرأة مساحة مهمّة في الأحداث، ويعالج قضيتها في كونها بشرًا من حيث العواطف والأحاسيس والأفكار، التي تتساوى فيها مع الرجل، ويدينُ عن طريق قصّة مؤمنة – ألماسة مجتمعًا أبويًّا ذكوريًّا ظالمًا، يحرم المرأة من ممارسة رغباتها في الحبّ، ويبيح للرجل أشكال الموبقات كلّها.

أيضًا، يُبرِز هذا النصّ العلاقة الجدليّة الخفيّة بين السلطتين الدينيّة والدنيويّة المنتجة صنوف الشرور كافتها؛ نزولًا لإرضاء الرغبات الدفينة في أعماق النفس البشرية، وتحقيقًا للاحتياجات والشهوات المرتبطة بالحياة القائمة على الظلم والقهر والفساد.

هكذا أراد ونوس أن يقول: إنّ كبح الرغبات وقمع الشهوات الدنيوية يحيل بسلوك صاحبها إلى ممارسة الموبقات بالخفاء وَفق الإمكانات التي يمتلكها؛ حتّى لو كانت موتًا.

أوصلت تلك النزعات الشهوانيّة التي اتسمت بها شخصيات المسرحية إلى البوح؛ بما يعتلج نفوسها مهدّدة النظام المجتمعيّ وقيمه وقوانينه، فأوصلت أصحابها إلى فعل الجريمة، لا سيّما حينما يتمادى أصحابها بالتوجّه إلى إخضاع بعضهم بعضًا على أرضية النفوذ والسلطة والفحش، مما يفضي إلى مجتمعٍ مفكّكٍ تسوده حالة من الفوضى.

المسرحية انتهت بقتل ألماسة، كما انتهى الملك لير وهاملت عند شكسبير؛ نتيجة نوازع الغيرة والشكّ لدى النفوس الهائجة على دروب اللا وعيّ المتأصّل في سلوك شخوصها منذ سني طفولتها، وباقتدار المبدع تمكّن ونوس من إبراز النوازع النفسيّة

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- طقوس الإشارات والتحولات، ج٢، م. س، ص ٥٤٥

لشخصيّات قلقة عاشت في بيئة دمشق المجتمعيّة في القرن التاسع عشر التي تفسّر الانحراف عن قيم المجتمع وأخلاقياته.

بعد أن سيّر ونّوس شخصيات نصّه القلقة على درب تحولات الجسد تعالقًا مع ما يعتريها من تغيّرات نفسيّة واجتماعية، قدّم سردية عن عفصة، وبنى لها حبكة ثانوية معالجًا أحداثًا وقعت مع صديقه عبّاس الذي يلوطه، إذ أوضح أنّ فيزيولوجيا جسده وتكوين شخصية عفصة النفسيّ يتناسب مع المثليّة؛ لتحقيق اللذة الجنسيّة، وبعد أن كان متماهيًّا مع معشوقه عباس بإظهار نفسه فحلًا ذكوريًّا بين أقرانه، تصالح مع جسده، فحلق شاربه وأزال أشعار جسده كلّها؛ إرضاء لميوله الجنسية المثليّة السلبيّة وانتصارًا لضرورة تحوّلات جسده؛ توافقًا مع تركيب جيناته الطبيعيّة، أمّا عبّاس المثليّ الإيجابي؛ فيرفضه لأنّه كان يستمتع جسديًّا معه بشكله الرجوليّ، وأمام نظرات أفراد محيطه الاجتماعيّ المحافظ على الأخلاق، وَفق ما تمليه قواعد الدين الاجتماعيّة عليه المنكرة فعل الجنس المثلي إنكارًا شديدًا، يقول عفصة:

- "... ولكن ما جدوى الكلام إذا لم يكن هناك من يصغي؟ فقدت مكاني في عيون الناس. والذي كشفت سرّي؛ من أجله رماني وسمّاني عرّة، فماذا بقي أمامي؟ هي خطوة محتومة، وعليّ ان أخطوها، ما أغرب هذه الدنيا...، إنْ كتمتَ وأخفيتَ، عشتَ وتكرّمتَ، وإن صدقتَ وكشفتَ نبذوك وأخرجوك منهم..."[1] ثم دفعه ونوس للانتحار، كما انتحرت أوفيليا، أمام ضغط المجتمع، وتمامًا كما قُتلت ألماسة، أراد ونوس من هذه السردية أن تكون الداعمة لما أدلى به في أحداث نصّه الرئيسة التي حمّلها موضوعًا خطيرًا.

لقد أولى ونوس في مسرحيته هذه اهتمامًا بالفردانيّة وبالشخصيّة الكونية الشديدة التعقيد، وبهذا المعنى فقد اقترب في معالجته أحداثها المستمدة من وقائع مسجّلة في تاريخ مدينة دمشق من أن تكون: "الكتابة تضفي الموضوعية على الأنا، وتدرجها في سياق التاريخ، وتقدّم لنا التاريخ مُذَوَتًا والذات مُوَضَّعة"[2]، فقد تمكّن من إبراز كيفية تنظيم الحياة المجتمعية التي ترتكز على إخضاع الجسد تسهيلًا للفعل السياسي المتطلب قدرًا من اندماج الفرد وإذعانه للقيم والعادات والتقاليد، ولكنه أراد - في الوقت نفسه - أن يمجّد الجسد، ويحرّر الرغبة سبيلًا للحرية، ومن هنا، قدّم رجل الدين، المفتي، خارجًا على أعراف مؤسسته الاجتماعية ومعاييرها وفتاواها حينما انتصر لجسده مع ألماسه، التي منحته اكتشاف ذاته في المضي إلى نهاية فسقه برغبة جامحة وأشواق

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- طقوس الإشارات والتحولات، م. س، ج٢، ص٥٦٢

٢- رولان بارت، الدرجة صفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، (العين: ط٤ ٢٠٠٩م) ص١٢.

محمومة نحو المطلق، وبوصفها نتيجة: تدور أحداث هذه المسرحية حول استحالة الجنس في مجتمع ذكوريّ، ولا تتحدث عن مآزقه الخفيّة وأوهامه، وترفض أيّة صلة للجنس بالعناية الإلهية وبالنصوص الدينيّة.

إنّ هذه المسرحيّة الشفّافة استحقت أن تكون نصًّا إبداعيًّا عالميًّا؛ إذ تُرجِمَتْ للفرنسية وعرضت في ريبرتوار الكوميديّ فرانسيز الفرنسيّة في باريس، وقد قال عنها المخرج الكويتيّ سليمان البسام: "إنّها معاصرتنا، تدخل إلى فرنسا على أنّها تمثّل حالة سوريّة حاضرة أبدًا يتألّق عرضها على خلفية الانتفاضة السورية المسروقة"[1]، وإن كانت هذه المسرحيّة قد صورت حياة الدمشقيين من أبناء الطبقة الأرستقراطيّة في القرن التاسع عشر، فهي عالجت موضوع الجسد بصفته الأكثر أهميّة في قضايا الحياة المعاصرة على المستوى الكونيّ، وعالج ونوس موضوع الجسد بصفته طاقة عاتية جائرة، حينما تعبّر عنه شخصيات تعاني من أزمات نفسيّة شخصيّة، وهذه الشخصيات لا تمثّل مؤسسات مجتمعية إلاّ بالمقدار الذي تتحقّق مصالحها الذاتيّة عن طريقها، وبناء على ذلك فلم يهتمّ ونوس بتوصيف سمات الشخصيّات، فشخصية المفتي عالجها عن طريق فعل صاحبها، كما لم يهتم بسلوكه اليوميّ والحياتيّ، بل قدّمه شخصًا مؤذيًا؛ همّه هو الإيقاع بشخص نقيب الأشراف الماجن نتيجة نزعاته العدوانيّة منه، وتمكّن من تحويله إلى درويش يتسكع أمام الجوامع، حينما استجاب لتحوّلات جسده، وأخضعه في غياهب اللذة الجسديّة وزوابعها الحسّيّة منتقلًا إلى القطب الآخر للذات الإنسانية، وهو الدخول في تجربة الصوفيّة، ثم قدّمه رجلَ الدين المتواطئ مع زوجة نقيب الأشراف مؤمنة، والمُسهِم في تحويلها إلى ألماسة بائعة الهوى، التي قتلها ابنها؛ دفاعًا عن شرف العائلة المزعوم، بعد أن كشف عن زيف ذاك الشرف ووضاعته بإبراز فحش أبيها وأخيها الأكبر وفسقهما في منزل، تفوح منه رائحة النزوات الشهوانية، ثمّ قدّم ونوس عفصة المتماهي مع عبّاس؛ ليثبت أنّ النفس البشرية حينما تتصالح مع جسدها ورغباته وسط مجتمع يحتقر الأجساد ومتعها تتحول إلى حالة من إعصار مدمّر لا يقود إلّا إلى الجنون أو الموت.

إن الوقائع التي ضمّنها ونوس في نصّه المسرحيّ واردة في يوميّات دمشق التي تتسم بالثراء الاجتماعيّ والماديّ، وقد تمكّن من بناء نصّه استلهامًا لعلاقات مدينة عريقة وغنيّة بعلاقات أهلها المدينية التي أضفت على حياة الدمشقيين الخاصّة نكهة مدنيّة فيها ما يميّزها عن المدن المتحضّرة الأخرى.

من عروضها:

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1] - موقع فرانس ٢٤ - فرنسا - في ٢٠١٣/٨/٢٤م

عرضت في بيروت، والقاهرة ١٩٩٧م إخراج: نضال الأشقر

وعلى مسرح الهناجر بالقاهرة ١٩٩٧م إخراج حسن الوزير

وفي دمشق عرضت ٢٠٠٩م إخراج وسام عربش

وفي باريس، في الكوميدي فرانسيز، عرضت ٢٠١٣م إخراج سليمان البسام.

٦- مسرحية يوم من زماننا (١٩٩٣م)

الموت واستحالة الحياة وسط تسلّط القهر والجهل والفساد

تناول فيها وقائع اليوم الأخير من حياة شخصية الأستاذ فاروق ورحلته مع مجتمعه الفاسد، عبر خمس لوحات أو فصول، يستهلها سردًا بـ:

-"كان صباحًا غائمًا وباردًا. كان صباحًا ككلّ صباحات أوائل الشتاء. وكانت الساعات تدور"[١] احتجب النور وسط برودة فصل الموت؛ وما زالوا يكذبون عن وطن أوصلوه إلى حافّة القبر.

كان فاروق غافلًا عمّا يجري حوله في غمرة انهماكه في مهنة التدريس، في مدرسة طالبات للمرحلة الثانويّة، ليكتشف بالتدريج شبكة دعارة، حينما وقعت مشاجرة بين فتاتين من طالباته في الصفّ العاشر، إحداهن اتهمت الأخرى أنها قوّادة، تقوم بإغواء زميلاتها، وتأخذهن إلى بيت الدعارة؛ الذي تديره الست فدوى؛ إذ أوقعت في شبكتها المربّي والسياسيّ ورجل الأمن وشيخ الدين إضافة إلى التاجر ومدير المدرسة، وأجمل فتيات البلد.

بنى ونوس الحدث الدراميّ على واقعتين الأولى - تتعلق برحلة فاروق من حادثة اكتشافه سلوك طالبته في أثناء مشاجرة لها مع زميلتها؛ ونسج حبكة نصّه الأساسية؛ حتّى أوصلها إلى مأساة، وواقعة أخرى - تعلقت بالأولى، ويقيم لها حبكة ثانوية ابتداء من كتابات التلامذة شعارات سياسية - وليست جنسيّة كما اعتاد الطلبة أن يكتبوا - على جدران مراحيض المدرسة، ومرورًا بموقف مدير المدرسة الذي أبدى رعبه، وقام بحملة تفتيش في مقتنيات الطالبات، فصادر كتاب طبائع الاستبداد للكواكبي من محفظة

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، يوم من زماننا (دار الأهالي: دمشق، ١٩٩٦م) ص١٩٣

طالبة، متنحيًّا عن مواجهة سلوك الطالبة المرتادة بيت دعارة، لأنّ همومه هي استتباب الأمن وانضباط الطالبات؛ وفق التعليمات التي يتلقاها من أسياده في أجهزة الأمن؛ المتعلقة بعدم الإساءة لرئيس الدولة المعلّقة صورته بصدر غرفة إدارة المدرسة؛ وهو بلباسه العسكري، ثمّ يؤكّد المدير لفاروق أنّ مهمّته هي حماية الطالبات من:

- "جرثومة السياسة، وأن أربّي الطلاب على الولاء والطاعة"[1]

وذلك تكريسًا للقهر والاستبداد ودفعًا نحو الخنوع لسلطة الحكم، هذه الواقعة تنتهي في نهاية اللوحة الأولى، ليستأنف نسج حبكته الأساسيّة حالما:

- "خرج الأستاذ فاروق من المدرسة، وكأنّه يفرّ من بناء يتصدّع ودَّ لو يعود إلى البيت. لكنَّ عنادًا غريبًا كان يسوق خطواته ويتجّه به إلى الجامع"[2]؛ لمقابلة الشيخ، المفكّر الديني، المفتي، والفقيه، كما كانت تصفه وسائل إعلام السلطة، وهناك لم يسمع من شيخه إلّا الحديث عن الاستبراء والاستنجاء، والكلام المستمدّ من كتب صفراء لاعلاقة لها بالواقع، ثم تمكّن الأستاذ فاروق من إخبار الشيخ متولي؛ عمّا عرفه عن الست فدوى فينبري الشيخ؛ للدفاع عنها كونها المتبرّعة الأساسيّة لبناء الجامع والمكثرة من الحسنات والصدقات على الفقراء، ويكيل لفاروق اتهامات؛ برمي هذه المحسنة بالشبهات وبالسلوك المشين، فيغادر، ليلتقي في دربه بأهل الحيّ الذين يَصَمتون، وينفضّون عنه، كلما ذكر واقعة الدعارة، ويكرّرون هياجهم ضدّه لمعارضة قيمهم، التي تربّوا عليها في حياتهم المعيشة, لم يبق أمامه إلّا التوجّه نحو مدير المنطقة؛ للشكوى من الست فدوى التي تفسد طالبات المدرسة، فيفاجئه بمعرفته بالأمر، بل بمعرفته أنّ ابنته ميسون تذهب إلى بيت الست فدوى متباهيًا بحجم دخلها الماديّ، ويقول له:

- إنّ زمن المبادئ والقيم التي ورثها المجتمع عن الأجداد ولّى من غير رجعة، أمام التحوّل الثوريّ العميق الذي يقوده بطل الثورة ورئيس البلد المفدّى وحزبها القائد لأنّ:

- "الثورة الحقيقية ليست طنين الشعارات وترتيل العقائد والمحفوظات، بل هي الانفتاح على العصر ومنجزاته"[3] الّتي مَنّت الحكومة بها على الشعب، ولدى مكتب

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الأعمال الكاملة، يوم من زماننا، م. س، ص١٩٧
٢- سعدالله ونوس، يومٌ من زماننا (دار الآداب: بيروت، ١٩٩٥م) ص١٩
٣- يوم من زماننا، م. س، ص٣٤

مدير المنطقة قدّم ونوس حكاية الموظف الرافض الفساد والقهر والإفقار والذي حولوه إلى مجنون، فيجعله يصرخ:

- "الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام"[1]

ثمّ يستكمل ونوس الفعل الدراميّ الأساسيّ؛ حينما يخبر مدير المنطقة الأستاذ فاروق أن ابنته ميسون تعرّفت إلى زوجته في بيت الست فدوى المعجبة كثيرًا بجسد زوجته المثير، فلم يتبقَ أمام الأستاذ فاروق؛ إلاّ أن يتوجّه إلى بيت الست فدوى لاستطلاع الأمر بنفسه، وحالما وصل استقبلته الست فدوى بوجهها الضاحك، وأبدت معرفتها تحرّكاته الصباحيّة، متيقنة أنّه لن يخطئ باب بيتها.

تنفتح الحكاية على حدثٍ دراميٍّ جديدٍ، يتعلق بجذور الخلل الأخلاقي في بنية المجتمع، وموقفه من قصة حبّ بين فدوى أيام كانت طالبة جامعيّة وزميل لها، التي أنهاها أبوها بتزويجها السريع من قريب له، ثمّ اكتشف عدم عذريتها، فتلقّت تهديداته؛ إلى أن سرق أموالها وأموال تجارة أبيها بتواطئها معه؛ حتّى لا يفضحها، ومن هنا تدرّجت الست فدوى؛ حتّى امتلكت هذا البيت، الذي أعاد لها أموال أبيها المسروقة، فالدنيا تحوّلت عندها إلى دعارة محشوة برؤوس القائمين على هذا المجتمع ودولته، وحينما أطلق الأستاذ أوصافًا حسنة على طالباته، أخبرته أنه ليس أكثر من نفاق وتزاويق خادعة تنطلي عليه، ثمّ تعرّض للاستخفاف والسخرية منها، ووصمته بالأعمى الوحيد، وأخيرًا التجأ إلى بيته مسرعًا، وكاشف زوجته التي أحبها بصدق، فأخبرته باكية بانضمامها إلى شبكة الدّعارة، فما كان منه إلّا أن توجّه إلى أسطوانة الغاز، فتح صنبورها، بعد أن أغلق فتحات مطبخ بيته، وواجه الموت انتحارًا، إلى أن ترافقه زوجته في رحلة الصمت والموت الأبديّ انتحارًا أيضًا.

تُذّكر هذه المسرحية بـ مسرحية ونّوس: "**رحلة حنظلة من الغفلة إلى الشكّ والمعرفة**" التي أعدّها ١٩٧٧م، إلّا أنّ فارقًا كبيرًا بين المغفّل حنظلة، الذي استطاع أن يتعلّم، كيف يرفض أواخر سبعينيات القرن الماضي، وقرّر المضيَّ في مواجهة من يهين كرامته ويحاربه في لقمة العيش، ويضلّله، ويعتقله، من سلطة نظام حكم يفيض فسادًا وتدينًا زائفًا وقهرًا وقوادة، **والأستاذ فاروق** المنهمك في العلم والتدريس، ولكنّه الأعمى في منجمع القوادة المحيط به المحميّ من أجهزة سلطة التغوّل والإجرام والفساد، ممثلةً بمدير الثانوية وشيخ الجامع ومدير المنطقة والتاجر والست فدوى، الإمعات لدى أجهزة سلطويّة فاسدة أفسدت المجتمع؛ فانغمس في بؤر فسادها وفي

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الأعمال الكاملة، يوم من زماننا، م. س، ص٢١٩

سياسة القهر فئات واسعة، واندمجوا داخل منجمعات القوادة التي أضحت هي قاعدة مأسسة السلطة، الأستاذ فاروق في أواسط تسعينيات القرن الماضي هو حنظلة سبعينياته، الذي حمل في داخله بذور أمل في المواجهة، أمّا في التسعينيات فقد أنهى الأستاذ حياته منتحرًا؛ لاستحالة الاستمرار فيها وسط موبقات السلطة وعهرها، على عكس حنظلة الذي تعرّف إلى مضطهديه، وتعلّم كيف يقول كلمة (لا) في وجوه من يمارس القتل والفساد عليه وعلى أمثاله من أبناء الطبقات الفقيرة والمهمّشة.

من عروضها:

عرضت على مسرح الغد، القاهرة، ٢٠٠٣م إخراج عمرو دوارة

عرضت في عمان، فرقة الشوادن، إخراج: محمد بكري.

عرضت على مسرح كلية الحاسبات في جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠١٥م،

نشر ونوس نص يوم من زماننا مع نص مسرحية "أحلام شقية" ١٩٩٣م.

٧- مسرحية أحلام شقية (١٩٩٣م)

الموت واستحالة الأحلام، افتقاد الآمال في مجتمع ذكوريّ متسلّط

عالج ونوس بهذا النصّ الواقع السوريّ الاجتماعيّ والسياسيّ بُعيد ١٩٦٣م؛ إذ كانت الكوابيس مهيمنة على أبنائه؛ نتيجة الفشل الذريع في بناء دولة في ظلّ سلطة قهرية وسط منظومة قيمية اجتماعيّة متخلّفة، لا سيّما مظاهر الحيف التي لاقتها المرأة داخل بيتها الضيق المُغلَق.

تقع أحداث الحكاية في منزل عربيّ صغير ينفتح على فسحة صغيرة داخله، وينغلق مع كلّ ما هو خارج عنه، يسكن إحدى غرفه فارس منذ ٣٠ عامًا وزوجته ماري المتخمة بالقهر والشقاء، وبجوارهما يسكن رجل أمن فظّ اسمه كاظم مع زوجته غادة، من خارج المكان وصل طالب غريب وسكن في غرفة علويّة، كان يصل إليها عن طريق درج جانبيّ متهالك، فحرّك ركود حياة المرأتين اللتين تعيشان حالة خواء مع زوجيهما؛ فماري لم تتمكن من الإنجاب؛ نتيجة مرض اكتسبته من زوجها فارس الولع بلقاء الغانيات، وغادة الحاصلة على شهادة علميّة كانت تتلقى الإهانات والضرب

من زوجها العسكريّ الفظ كاظم، وكانتا تتقززان من ممارسة الجنس مع زوجيهما، كما قالت ماري:

- "كنت أتعفن ولا أفهم لماذا"[1]؛ إذ كان يلتهم صحون الطعام، ويجبرها على مشاركته الأكل معه بعد ضربها.

أمّا الطالب فهو هارب من واقع قريته المتخلّف؛ إذ حاول أبوه إجباره على قتل أخته التي فقدت عذريتها؛ منعًا لفضيحة مرتقبة، وحينما همّ بقتلها تراجع أمام فيض أنوثتها الذي غمره، ولكنّه لم يستطع حمايتها، فانتحرت غرقًا؛ يأسًا من وقوف أحد بجانبها.

عاشت المرأتان خلف أوهامهما باتنظار المجهول؛ غادة كانت تنتظر أخاها الذي نسيها، وماري انتظرت طفلًا؛ وهيّ تعرف أنّها عقيم، توهّمت ماري في أحلام يقظتها أنّ الطالب الجامعي هو ابنها – وأيضًا - توهمت غادة التي كانت تحلم بمتابعة دراستها نتيجة وعود أخيها الذي نسيها بعدما تزوج، أنّ الطالب نفسه هو أخوها، وأمام ظلم فارس زوجته ماري التي أضحت تكرهه، ورعب غادة من زوجها الذي يضربها ويهينها، تحولت أوهام المرأتين لما يشبه اليقين، فصارتا تنظران إلى الطالب الجامعيّ بصفته ابنًا لماري وأخًا لغادة.

اشتغل فارس مع رجل الأمن كاظم مخبرًا، فتتفق المرأتان التخلّص من زوجيهما بدسّ السمّ لهما في الطعام، ثمّ تنفّذان مخطّطهما، ويكون الطالب قد أذعن خاضعًا، وتهيّأ للخروج من البيت طردًا من مكانه الجديد الذي وصل إليه، بعد أن طرد من مكانه السابق هربًا من مساعدة أخته المنتحرة، تمامًا كما هرب أخو غادة من مساعدتها لإتمام تعليمها، وكما هرب حلم ماري من إنجاب طفل، ولكن قبيل رحيله تناول الطعام المسموم غلطًا، ومن ثمّ؛ نفّذ الرجلان طرده من دون أن يرأفا به، ومن دون أن يعرف المصير الذي ينتظره، الموت الذي لا تعرفانه سوى ماري وغادة التي تصرخ:

-"لا شيء إلا الظلام" ثم تنوحان وتصرخان من جديد:

- "لا الحلم ممكن، ولا التمنّي ممكن"[2]

لقد مات الحلم مع موت الطالب الذي جسّد لهما الطفل والابن والأخ.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، أحلام شقيّة (دار الأهالي: دمشق ١٩٩٦م) ج٢، ص٢٥٨
٢- سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، م. س، ص٢٧٣

أكّد ونوس من جديد المخاطر المحتملة من تهميش دور المرأة في مجتمع متخلّف ذكوريّ، يقتل الأنوثة أمام سطوة السلطة ورجالها الأفظاظ، ووضّح طبيعة الطالب – المثقف - العاجز، الذي يقضي عمره هربًا من مواجهة مصيره ومصير أناسه الذين يحبّهم ويحبّونه، ولعلّ ونوس في مسرحية أحلام شقيّة قد حاكى أنموذج المثقف الذي منحه استعدادًا للولوج في عملية الفهم؛ من أجل التغيير في مسرحياته بمرحلة التسييس والتراث في سبعينيات القرن الماضي، فالمثقفون في نصّ حفلة سمر من أجل ٥ حزيران بقوا أحياء، وإن ذهبوا إلى المعتقل بأمر السلطة الحاكمة، والمرأة التي سخرت من زوجها في آخر عبارة من مسرحية حفلة سمر، تختلف عن غادة أو ماري السلبيتين اللتين اختارتا درب الخلاص الفرديّ، ففشلتا ليتكوّم الموت فوقهما.

كذا في بقية مسرحياته التي أنتجها في مرحلة التسييس والتراث، لم يقتل الوعد – المثقف، مثلما فعل في مسرحياته التي كتبها في تسعينيات القرن الماضي؛ إذ لم يمت المثقف في الفيل يا ملك الزمان بعدما خانه أهل بلدته أمام الملك، وعلى الرغم من موت المثقف الانتهازي جابر في نصّ مغامرة رأس المملوك جابر، فإنّه أبقى على المعارض المثقف الذي شارك الحكواتيّ في إعطاء العبرة للناس في نهاية المسرحيّة، ولم يدفعْ الملك عبيدًا مع رفاقه في نصّ الملك هو الملك إلى الموت على الرغم من بقاء السلطة، وها هو ذا حنظلة تعلّم من قرينه حرفوش كيف يعي مصيره بمعرفة أعدائه من أفراد عصابة الحكومة الفاسدة، أمّا الطالب – الحلم في مسرحية أحلام شقيّة فكان مصيره الموت مسمومًا بوصفه صدى لانتحار الأنوثة الذي مارسته كلٌّ من ماري وغادة، وانكسار الأحلام لديهما.

من عروض المسرحية:

عرضت في دار الأوبرا بدمشق، ٢٠٠٨م، إخراج: نائلة الأطرش

وعرضت أيضًا ٢٠١٥، بلجيكا، إخراج: نبيل الخطيب، وكان قد عرض في الأردن ومصر وإيطاليا.

وعلى مسرح الهناجر بالقاهرة، إخراج: محمد أبو السعود.

- **استطراد - الموت العابر بين فكر ونوس الحداثويّ المتهالك وتماهيه مع شخصيّات ثقافويّة.**

ارتدى أبطال المسرحيّات السبع - المقروءة آنفًا - صفات شخصيّة ونوس وأفكاره، وإن كانوا قد نطقوا بأصواتهم، إنما فكره متغلغلٌ في حواراتهم وفي سياق النصوص كلّها، وقد تجسّد فكره بصوت المثقف المتعالي الذي يعرف أكثر مما يعرفه جماهير الشعب المنتمي إليه - تمامًا كما هم أصحاب الفكر الحداثويّ المتداعي – صوتهم هو الأعلى، فالمؤلّف حاضرٌ ومتماهٍ مع شرف الدين في **منمنمات تاريخية**؛ إذ عدَّ نفسه مقابلًا ثوريًّا لابن خلدون المثقف السلبيّ فعارضه، متناسيًّا أن ابن خلدون في الوعيّ الجمعيّ يمثّل فخر الأمة الإسلاميّة، وأحد أركان منظومتها المعرفيّة، المعروف بخبرته الواسعة في علم الاجتماع، وفي **ملحمة السراب** التي كتبها في أثناء اشتداد المرض عليه؛ تماهى أيضًا مع الزرقاء المتنبئة بالمستقبل، والمحذّرة من أخطاره، ولكن من دون آذان مصغية من أبناء قومها؛ إلى أن قتلوها، وكأنما أراد ونوس أن يعلن نفسه هو المقتول، حين صرخ في قاتليها: اتركوني حتّى أرشدكم إلى طريق الصواب، ولكن من دون مجيب، تمامًا كما كانت أحوال ونوس في حياته السياسيّة معزولًا مع تيار الفكر الحداثوي إلى جانب بضع عشرات، لم ينتبه لوجودهم كيان المجتمع المتّسع، ثمّ داهم المرض حياته؛ إلى أن غيّبه الموت من دون أن يُعطى فرصة جديدة للتنبؤ عن مصير أمّةٍ تتهاوى إلى العدم، وفق ماورد على لسان الزرقاء التي أرادت التنبؤ بثورة عارمة، غير أنّهم قتلوها قبل أن تقوم بذلك.

وهكذا نراه واضحًا عندما حاور الدكتور منوحين باسمه الصريح، سعد الله ونوس المثقّف العربي المرشّح لحوار اليهود العلمانيين المعتدلين في مسرحيّة **الاغتصاب** مقدّمًا نفسه العارف مصير الصراع الفلسطينيّ الإسرائيليّ إلى جانب د. منوحين اليهوديّ الإنسانيّ غير الصهيونيّ.

كما نراه المتعالي على واقع مجتمعيّ فاسد كتعالي الحفيد في مسرحية **الأيام المخمورة** الرافض معرفة واقع مجتمعيّ تتدفق إليه الجريمة من ماضيه الملتبس.

ولكن حينما عالج موضوع المرأة وعلاقاتها المريبة، تماهى ونوس بالمغفّل والمغيّب وغير العارف عن طريق شخوص مسرحياته، ابتداء من حنظلة - ونوس - الذي تعلّم كيف يرفض في مسرحية رحلة **حنظلة من الغفلة إلى الشكّ والمعرفة**، بعد أن جرى له ما جرى بما فيه خيانة زوجته، تلك المسرحيّة التي توقّف عن الكتابة بعدها ١٩٧٧م، وصولًا إلى **أحلام شقية** التي عاشت الزوجة مقموعةً في بيتها مع زوجها، حتّى صارت جسدًا رخيصًا وروحًا ميتة، ثمّ أطلّ علينا الطالب – ونوس الهارب من بيئة مجرمة أرادته قاتلًا أخته؛ غسلًا للعار المرتبط بالجهل، فولّى هاربًا من دون أن يحميها، ومن ثمّ عجز أن يكون الوعد والحلم للمرأتين، فتوارى خلف موت جسده مسمومًا بعد موت فاعليته المجتمعيّة.

إنّما الأخطر هو تجسيده شخوص مسرحياته الذكورية في النصوص السبعة الأخيرة المهيمنة هيمنة مطلقة على الحياة المعيشة وسط أحوال الفساد والتخلف والإفقار والقهر ووحولها، فعالج شخصيات مختلفة كالأستاذ فاروق في مسرحية **يوم من زماننا** الذي فرض نفسه لدرجة تقمّص الشخصيّة بتحولاتها، فالمؤلّف يعي حقيقة ما يجري للشخصيّة، كما كان ونوس على معرفة بتحوّلات شخصية حنظلة قبل أكثر من ١٥ عامًا؛ إذ دفع ونوس الأستاذ فاروق إلى الغفلة التامة المقرونة بالموت، على عكس ما أراد لحنظلة سابقًا الذي أدرك مصيره بعد رحلة صراعه مع سلطة النظام وصحا من غفلته، أما الأستاذ فاروق المتحدّث بعقل ونوس الحداثوي فكانت فاعليته صفريّة في مجتمع تعبق في جوانبه روائح الموبقات والقوادة التي لم تتوار إلا خلف الموت انتحارًا.

أمّا في نصّ **طقوس الإشارات والتحوّلات**، فقد حوّل الزوج الماجن فيه إلى درويشٍ على أبواب الجوامع، ورجل الدين إلى ماجن أمام أنوثة مؤمنة التي تفيض حبًّا، وتتوق إلى حياة مغايرة في القرن التاسع عشر في مدينة دمشق؛ حتّى تحوّلت على يد وردة المغتصبة إلى ألماسة المستجيبة لرغبات جسدها، ولكنها المقتولة اغتيالًا في مجتمع بطريركيّ كاذب، ثمّ عزّز معالجته لموضوع الجسد بعدما اكتشف المِثلي عفصة ميوله الجنسية منهيًّا حياته انتحارًا أمام مجتمع ذكوريّ ظالم أيضًا، تُرى أين تجلت شخصيّة ونوس في مسرحية طقوس؟ أهو الماجن أم الدرويش؟ أيكون المفتي أم صاحب الشرطة أم القاتل؟ أين يجد واقعه، مع وردة المغتصبة أم مؤمنة التي تحوّلت إلى ألماسة؟ تُرى أيمكن أن يكون عفصة أم الآخر عباس؟ لعلّ ونوس في طقوس الإشارات والتحوّلات ترك شخوصها يعبّرون عن صفاتهم وأفكارهم وميولهم من دون أن يتدخل بفكره، ولعلّ ذلك هو من أسباب تميّزها الواضح، تميّزها الذي يضعها في أعلى مستويات الإبداع المسرحيّ في الساحة المسرحيّة العربيّة، ومن الجدير بالذكر أنّ جانبًا من أحداث **طقوس** تُذكّر بواقعة في نصّ **الأيام المخمورة** المتعلّقة بنهاية رجل تاجر دمشقي في بيروت لا يعرف كيف يحترم ويجلّ معاني الأنوثة فيفتقد نعمتها، ويضيّع كرامته وتجارته وكيان أسرته.

إنّ هذه النصوص لم تخف مقاصدها المباشرة، بل تركها ونوس جليّة في الأفعال الدراميّة كلّها التي قامت بها الشخصيّات المسرحيّة من دون مواربة، مغنيًا ومكثفًا الحوارات ذات الأبعاد والمستويات المتعدّدة؛ إذ: "أصبح للشخصيات في دراما ونوس الأخيرة حياة أكثر تبلورًا وخصوصية، فلم تعد مجرد أبواق لأفكار مطلقة، بل صارت وجودًا حيًّا ومتمايزًا، تعيش على أرض الواقع، وتلتحف بأردية تعبيريّة تعمّق من دلالاتها، فتسمو بها إلى درجة الكلية من دون أن تقع في التجريد المخلّ، يتسلّل التعبير المباشر إلى ألسنتها، لكنّها تظلّ تعبّر عن نفسها في الأغلب الأعم، تكتنفها الظلال

الأسطوريّة، غير أنّها لا تبرح واقعها، وتشي بزمانها ووقائع هذا الزمان الغادر، متحركة داخل بنية دراميّة أكثف، وحركة وإيقاع أسرع، فضلًا عن قدرة أعمق على استيعاب رؤية ونوس الثاقبة والعميقة رغم شفافيتها الزائفة"[1] هذه الرؤيّة الثاقبة تجلّت أكثر ما تجلت في **طقوس الإشارات والتحوّلات**، وبنبوءته على لسان الزرقاء حينما رأت ثعبانًا يتقيأ فئرانًا على شكل آدميين، فيما بعد أسماهم الشعب السوري (الشبيحة والنبيحة وداعش وحالش وعافش...) (*) وذلك في نصّ **ملحمة السراب**، بل ملحمة الخراب التي يعيشها الشعب السوري منذ نحو ٥ سنوات.

في ١٠ أيار ١٩٩٧م اشتد المرض عليه، ثم قضى نحبه، ونقل جثمانه إلى بلدته حصين البحر في طرطوس ودفن فيها، وقد كُتب على شاهدة قبره جملة: "رحلة في مجاهل موت عابر"[2] وجملته الشهيرة (محكومون بالأمل) التي ذكرها في يوم المسرح العالميّ(**)، على الرغم من أن ونوس بمعرض رسالة بعث بها للنحّات السوريّ **عاصم الباشا** بعد أن اطّلع على منحوتات تلقاها على شريط فيديو كتب يقول: "انتابتني وأنا أتأملها كآبة غامضة، كتلك التي تصيبني حين أتمشى في مقبرة، أو حين أزور بيتًا كنت آلفه، فلا أجد إلّا خلاءً موحشًا وأنقاضًا مبعثرة، إنّ هذه الكتل الثقيلة التي تتشكل رؤوسًا، لا تنتهك الفراغ، بل تجسّمه..."[3] لقد وعى ونوس عقم الحياة وموتها مع حال التسلط والقهر والفساد، ومن ثَمَّ انتابته حالات من اليأس والاكتئاب في حياته، والسؤال هل تمكن من تجاوزها بقدرته على الحلم والآمال المرتجاة؟

من نافل القول أن معظم مسرحيات سعد الله ونوس ترجمت إلى الكثير من اللغات الأجنبيّة "الفرنسيّة والإنكليزيّة والروسيّة والألمانيّة"[4] وأيضًا إلى البولنديّة والإسبانيّة.

تقتضي الدراسة التنقيب عن الآليات الفاعلة، لا سيما التناص، وإظهار ما أخفته هذه النصوص على شكل فجوات، بقصد توضيح موقفه من الموضوعات المسكوت عنها؛ التي دأب على معالجتها، وتجسيد هذا المخفي خلف سطور نصوصه في وعي المتلقين وسلوكهم على شكل ثورة على الذات، وعلى بنى التخلّف والقهر الاجتماعية،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- حسن عطية، الوعي التاريخي ومعادلة المثقف – السلطة (مجلة فصول: الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، مج١٦، ع١، صيف ١٩٩٧م) ص٣٥٧

٢- جريدة النهار الكويتية، العدد ٢٦٦، ٢٨/٥/ ٢٠٠٨م، عدد ٢٦٦

٣- سعد الله ونوس، عاصم الباشا ونحت الخواء(مجلة الطريق: بيروت، عدد٥، سبتمبر، أكتوبر، ١٩٩٦م، السنة٥٥) ص١٣٥.

٤- فاطمة موسى، تحرير وإشراف، قاموس المسرح، ج ٥ (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط١، ١٩٩٦م) ص١٨٠٨

وعلى نظام الحكم المتغوّل في الدولة السوريّة وطائفيته ووجهه الآخر من جماعات التكفير الظلامية، ولكن في الوقت نفسه لا بدّ من متابعة تعالي الفكر السياسوي على المجتمع وعلى شعبٍ كذّب رؤى متوهمة، تتعلّق بإظهاره عاجزًا عن التغيير والثورة، تلك الرؤى المستمدة من أيديولوجيا وفكر حداثويّ علمانويّ متوهّم في رؤوس أصحابه فقط، الذي لم ينتج سوى ميتا معرفة.

اختار شعب سوريا الحياة على غير مسار شخوص نصوص ونوس؛ التي شكّلت سبع استحالات أمام تكرار حالات الموت في مجالات الحياة كلّها؛ التي عالجها في سبع مسرحيات، شعب انتفض على ذاته التي تماوتت في نحو نصف قرن، وانتفض على قتلته، شعب سوريا لن يموت، إذ أثبت قدرته على الفعل؛ حينما ثار ليغيّر هذه المجتمعات، ويقودها تجاه التقدم وتفعيل الذات الفاعلة عند الراغبين بتغيير أحوال الظلم والقهر والإفقار.

هوامش الفصل الثاني

(*) من أوساط الموت والخراب؛ من قلب معاناته، أطلق الشعب السوريّ هذه التسميات على المشاركين في قتله وتدمير وطنه منذ ١٥ – ٣ -٢٠١١م، أطلق اسم **الشبيحة:** على الذين أطلقوا النار على المتظاهرين السلميّين منذ الأيام الأولى للثورة، ونفّذوا مذابح في حقّ المدنيين، و**داعش:** هو دولة الخلافة في العراق والشام والنصرة؛ ومعهما تنظيمات التكفير الظلاميّة سيئة الصيت، و**حالش:** حزب الله اللبنانيّ وميشليات طائفية عراقية وإيرانية وأفغانية، و**عافش:** هم اللصوص والسرّاق الذين ينهبون (يعفشون) ممتلكات السوريين ويتجِرُون بها؛ كما يتجرون بدمائهم وهؤلاء هم الزعر المشكّلون عاملًا مشتركًا بين شبيحة النظام وداعش وحالش وعافش.

(**) يوم المسرح العالميّ Theatre International day: انطلقت فكرة تسمية هذا اليوم ١٩٦١م، وقد أوكلت أول كلمة ليوم المسرح العالميّ الى الكاتب المسرحيّ الفرنسيّ (جاك كوكتو) في ٢٧ آذار، مارس، من ١٩٦٢م في باريس، و٢٧ آذار، مارس هو اليوم الأول الذي خرج فيه أول عرض مسرحيّ إغريقي إلى الجماهير الأثينية، واستمرّت الفكرة قائمة على مرّ السنين وتطوّرت؛ إلى أن أضحت يومًا عالميًّا للمسرح في معظم دول العالم، و تطوّرت فكرة يوم المسرح العالميّ كثيرًا، لا سيّما بعد إنشاء مركز للمسرح في أوروربا (I T I) "مركز المسرح العالمي" ومقره باريس، الذي يضم في عضويته مراكز موجودة في معظم دول العالم، والمغزى من احتفاليّة يوم المسرح تجديد المسرحيّين عزمهم ومثابرتهم في المضيّ قُدمًا في العطاء والإبداع، وفي هذا اليوم يُحتفَل ويُتواصَل بين معظم المسرحيّين في العالم، ويشعر فيه المسرحيّ أينما وجد، بأنّ هنالك حركة وديمومة للمسرح، كما يكلّف عادة أحد الشخصيّات المبدعة في فنّ المسرح بكتابة كلمة، وتتلى في اللحظة نفسها في مسارح العالم كلّها المشاركة؛ بوصفه تقليدًا مرافقًا الاحتفال.

للمزيد: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات (دار الوفاء: الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦) ص٧

الفصل الثالث

حداثوية ونوس الثقافية المتعالية على الواقع في تجربته الأخيرة

- المثاقفة في نصّوص ونوس المسرحيّة في مرحلة (١٩٨٩ – ١٩٩٧م)
- رؤية أولية لونوس عن المسرح في مرحلة عطائه الأخيرة
- مفهوم التناص
- رصد معالم التناص الكبرى في نصوص ونوس
- التناص التراثي والديني في نصوص ونوس
- التناص التاريخي وتلفيقات ونوس في نصّ منمنمات تاريخية
- تجسيد الشخصيّات وحدود الصراع الدراميّ في نصوص ونوس
- موضوعات نصوص ونوس المعالجة على ضوء مرتكزات النقد التيماتي
- استجابة نصوص ونوس لجماليات التلقي، وتغيّر ملامح تيماتها في أزمنة متباينة
- التجربة اللغويّة لدى ونوس في نصوصه الأخيرة.

الفصل الثالث
حداثويّة ونّوس الثقافيّة المتعاليّة على الواقع في تجربته الأخيرة

المثاقفة في نصّوص ونوس المسرحيّة
في مرحلة (١٩٨٩ – ١٩٩٧م)

إنّ التأسيس في جوهره رؤى مغايرة للعالم المتحوّل دومًا، وإضافات واعية وتراكميّة ضمن سيرورة التاريخ، وكون الحداثة وما بعدها "تأسّست ليس بوصفها اقتلاعًا، بل بوصفها نهضةً وعودة إلى الجذور، وستعبّر أطروحة الحضارة المتوسطية عن ذلك تمامًا"[١] فإنّه من الممكن القول: إنّ مشروع ونوس المسرحيّ حداثيّ؛ إذ استمرّ - في جلّ أعماله ومواقفه - منغمسًا في التجربة الثقافيّة العربيّة؛ كما أنّه لم يخرج عن مقتضيات الحداثة، وعن حدود الوعي الأوروبيّ وتجربته الحداثيّة الثقافيّة، من حيث طبيعة موضوعات نصوصه ومقولاتها الفكريّة والسياسيّة، ومن حيث التقنيات الفنيّة والجمالية التي لجأ إلى توظيفها في إنتاج نصوصه، و: "المسرح موقف من الأشياء والتاريخ والعلاقات والمؤسّسات والأحداث والمفاهيم، وبهذا فإنّ تطوير الصناعة المسرحية ليس فعلًا مطلوبًا لذاته، فهو يعكس الاهتمام بإيجاد خطاب مسرحيّ يكون أكثر استيعابًا وتعبيرًا عن الواقع والإنسان، داخل هذا المكان وهذا الزمان"[٢]، وهذا ما أدركه ونوس منذ بداءة مشروعه المسرحيّ؛ إذ حاول أن يطوّر خطابه ليتفاعل مع واقع يحتاج إلى تغيير، فاصطدم بصخور الواقع، مثلما أدرك القبانيّ - قبله - صعوبة الواقع، لذلك كان ونوس شديد التعاطف مع تجربة أبي خليل القباني؛ التي كان من الممكن ارتكازه عليها ومنحها أبعادًا تأصيليّة جديدة، إلّا أن تفكيره وهواه كان متّجهًا نحو تجارب الغرب في المسرح؛ كالقباني وسواه، وبذلك فهو لم يخرج عن حدود تجارب عربيّة مسرحيّة جادّة، منذ القرن التاسع عشر باعتمادهم على المسرح الغربي.

أفاد ونوس في تجربته من المسرح السياسيّ، لا سيّما الملحميّ ورائده برتولد بريخت، والمسرح الوثائقي وبيتر فايس، كما أنّه لم يتوان عن البحث في جلّ تجارب المسرح الطليعي العالمي مستخدمًا تقنياتها الكثيرة في إنتاج نصوصه، كما أنّه لجأ إلى معالم في الثقافة الشعبيّة والتراث العربيّ ووظّفها في نصوصه، مثلما وظّفها معاصروه

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- محمد جمال باروت، الحداثة الأولى (اتحاد كتاب وأدباء الإمارات: الدوحة، ط١، ١٩٩١م)ص٧٨
٢- محمود نسيم، فجوة الحداثة العربية (أكاديمية الفنون: القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م) ص٢٢١

من المسرحيين العرب، على الرغم من أنه لم يتمكّن من الخروج عن التصوّر المتصدّر معظم دراسات تاريخ المسرح العربي التي تقول إنّه: لا وجود لفنّ المسرح في التّاريخ العربيّ إلّا بعد حملة نابليون بونابرت إلى مصر مطلع القرن التاسع عشر، مما أفضى بالمسرحيّين العرب إلى تقصّي أصول المسرح العربيّ ابتداء من مارون النقّاش الذي يعدّ امتدادًا لمسرح الغرب، وليس تأسيسًا بالعودة إلى الأصول، ثمّ اجتهدوا ضمن حيثياته ومقولاته، على ما ذُكر آنفًا، ومن ثَمّ لم ينجح روّاد المسرح العربي بدءًا من ستينيات القرن الماضي في تأصيل مسرحهم بلجوئهم إلى التراث العربي واختيار التقنيات الفنية التراثيّة لبناء مسرحياتهم، التي وإن كانوا قد أرفقوها بمعالجة موضوعات تختصّ بالواقع العربيّ المعيش، إلّا أنّ تجربتهم لم تكن سوى صدى لتجارب المسرح الطليعي العالمي وقتذاك، لا سيّما بريخت، وليس تأسيسًا لمسرح يحمل هوية وطريقًا مغايرًا ضمن مشروع ثقافيّ عربي متكامل يعاد فيه قراءة الأصول وتكوينها من جديد برؤى عصريّة.

استأنف ونّوس مرحلته الأخيرة بالكتابة الإبداعيّة المسرحيّة، وحاول أن يقدّم تجربة جديدة تستند إلى الإيمان بالفردانيّة التي تستوجب تأمّلًا لمعرفة الذات الفاعلة بشكل واعٍ، وذلك عن طريق الجدل مع التراث وحواره، بل محاكمته، أو عن طريق محاكاة الأدب العالمي وتوظيف أدواته بوصفها مصادر لصناعة النصّ المسرحيّ، ليمنح مسرحه الأهميّة القصوى على صعيد الوظيفة التي يجب أن يؤديّها، ولم تكن تجربة ونوس الأخيرة معزولة عن ظروفها، فقد عَدَّ تجربته المسرحية جزءًا فاعلًا من حركة وعيّ جديدة؛ تفضي إلى بناء هويّة ثقافية وطنية تعتمد **الهُجنة (*)** التي تتجاوز الفضاء الجغرافي ضمن عمل ثقافي رزين، مشترطًا توظيفَ اللغة العربية الفصيحة واستثمار جهازها المعرفيّ بوصفها شرطًا لازمًا في رسم ملامح درب التغيير المعرفيّ على دروب المقاومة الثقافيّة؛ لصنوف التحديّات الخارجية والداخلية كلّها، هذه اللغة التي حافظ ونوس على فصاحتها في نصوصه، ومنحها طاقة على التجديد بدلالاتها المستجدة وسياقاتها في نصوصه، وسط التحوّلات الإنسانيّة والمجتمعيّة والعلميّة المتسارعة في العالم غير المخفيّة عن ونوس، وفي هذه المرحلة: "عالج قضية أساسية في مسرحه هي طبيعة السلطة وآلياتها ولعبة الحكم وحالات التمسك به بكلّ الوسائل المشروعة وغير المشروعة حتّى الموت"[1]، كونها جذر الشرور؛ حينما ترتكز على القهر والفساد؛ لاستمرار حكمها وفسق القائمين عليها، ولعلّ ونوس اشتغل على اختتام مسرحياته السبع الأخيرة، لتكون مفتوحة وبهذا الصدد ذكر رضا عطيّة: "فالغالب على

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- فاطمة موسى، تحرير وإشراف، قاموس المسرح، ج ٥، م، س، ص١٨٠٩

مسرحيات ونوس لا سيما الأخيرة هو نهاياته التي هي أقرب لأن تكون مفتوحة وغير حاسمة؛ فتبقى القضايا معلّقة"[1].

وواظب ونوس على معالجة تيمات، لم يخرج عنها طوال مراحل عطائه المسرحيّ؛ لكشف معالم حاضر مأساويّ وتاريخ مغيّب، مسقطًا أحداث الماضي والمفاهيم والقيم المترتبة عنها على الواقع الراهن المعيش البائس المستتر بأوهام التاريخ المخبوءة في ثنايا البنية المجتمعية العربية المنغلقة على نفسها وأركانها، على شكل عيوب نسقيّة تفيض تخاذلًا وتآمرًا خسيسًا؛ حينما يتعلّق الأمر بغزو أو احتلال، وعجزًا وفسادًا في مؤسسات نظام الحكم؛ حينما يتعلّق الأمر بمعالجة مسائل حياتية مجتمعيّة، و: "جهلًا ونفاقًا في فهم شؤون الدين حين يصبح سلطة أو أداة من أدوات السلطة"[2] إضافة إلى تحالف السلطة مع التجار الفاسدين والمتنفذين بالأحزاب والطوائف والقبائل؛ إذ اتّسمت مؤسّسات السلطة المتنوّعة، ومنها الثقافيّة، وَفق معالجة ونّوس موضوعات نصوصه بالعدميّة والأميّة الثقافيّة والانحطاط الخُلقي، رابطًا بين هذه السمات وأحوال القهر والتخلّف مع موقف المجتمع من **المرأة** وإعاقة حركتها وفعلها الضروريّ لتمنح الحب والروح لهذه الحياة الجديبة التي تعيشها الأمة.

رؤى ونوس الراسخة عن المسرح في مرحلة عطائه الأخيرة

أكّد ونّوس في نصوصه أهميّة إدراك وجود الفرد والتاريخ معًا، وركّز على الفردانيّة ضمن السياق التاريخي لتشييد جدل إنسانيّ بين الذات الفاعلة وحضورها الاجتماعيّ، جدل يعبّر عن حركة المجتمع الدائمة المستجيبة لتغيّرات متسارعة على أصعدة الحياة كلّها.

وأدرك دور المسرح ومعناه في آن واحد، وأراد له أن يكون وسيلة تضمن حوارًا داخل المجتمع المنغلق والمتقوقع حول مفاهيمه الغيبية وقيمه الثابتة، وأن ينفتح على محيطه المتّسع، أراد أن يكون المسرح وسيلة تخلق جدلًا منفتحًا بين أعضاء الفريق المسرحي ذاته ومع جمهور المسرح، أراده انفتاحًا نحو المجتمعات الإنسانية الأخرى، أراده أن يكون وسيلة تغيير بأيدي الطامحين له، وهذا ما عبّر عنه؛ إذ ذكر عن تجربته الأخيرة: "يمكن القول إنّ هناك شيئًا جديدًا في مسرحياتي الأخيرة- بالطبع في الماضي

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1]- رضا عطية، م، س، ص٤٥

٢- محمود نسيم، فجوة الحداثة العربية، م. س، ص٢٥٥

كان هناك اعتقاد جازم بأنه يكفي أن نغيّر السلطة لكي نغيّر ونحقّق التقدّم المنشود – أنا الآن أعتقد أنّ المسألة ليست بهذه البساطة وتغيير السلطة هو الشئ الذي جرّبناه دائمًا، وكان في كلّ حالاته عمليات انقلابيّة سطحيّة، لكنّ الشيء الأصعب هو الذي لم نجرّبه وهو تغيير المجتمع، الأصعب هو أن نحاول هزّ سكون ونوسان واستغراق المجتمع بالخرافة"[1]، لقد هدف ونوس، في هذه المرحلة الأخيرة من رحلته الإبداعية إلى إيقاظ الوعيّ المجتمعيّ والذائقة الفنيّة والجماليّة لدى جموع المتلقّين، وتوسيع مداركهم واستحواذهم على معارف حداثية؛ كون المسرح وسيلة تثقيفية على الصعيد المعرفي والجمالي تستهدف تغيير واقع المجتمع الثقافيّ والأخلاقيّ، الذي لا يزال يرزخ داخل قوقعة الخُرافات المستمدّة من كتب الماضي الصفراء.

سبعة نصوص مسرحية حاول ونوس عن طرقها؛ الإسهام في مواجهة أحوال التخلّف والقهر فقدّم رؤاه الفكرية والجمالية؛ مستهدفًا اكتشاف الذات حقائقها المؤسِّسة للركود التاريخيّ، ومحاولتها تحطيم البنية المجتمعيّة المنغلقة على نفسها بفعل ذاتيّ، أي من داخل البنيّة ذاتها لا من خارجها.

ارتكزت نصوص ونوس على تقنيات تناصية عديدة، بل قامت نصوصه على المناصيّة مع نصوص عالميّة أو ارتكازًا على التاريخ العربيّ، ومن الممكن رصد تغيّر مواقفه من تيمات السلطة السياسية والمؤسسة الدينية والموقف من المرأة بحسب تغيّر الظروف منذ سبعينيات القرن الماضي؛ وحتّى آخر مسرحيّة له، بناءً على مقتضيات المنهج التيماتي اتكاءً على مرتكزات جماليات التلّقي، كما وظّف ونوس اللغة الفصحى والخطاب المسرحي المركّز، ونجح في تجسيد الشخصيات المؤديّة أدوارًا في ميادين صراع القوى الاجتماعيّة أدان عن طريقها حاضرًا تراجيديًّا، مما منحه موقعًا مميّزًا في التجربة المسرحية العربيّة، ولكنّها شبه مغيّبة في النشاطات المسرحيّة السورية.

مفهوم التناص

تبحث الدراسات التناصيّة في أصول الإبداع ومكوناته الجنينيّة والكشف عن التعالق والتأثّر والتأثير والجدل بين النصوص على المستويّات الدلاليّة والشكليّة والتيميّة، وثمّة من عدّ الأشكال الثقافية هجينة مولّدة مزيجة مشوبة غير نقية، ولعلّ جوليا كريستيفا قد أوضحت أنّ هذا الجانب التحويليّ في النصوص الحداثيّة يصبح

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ـ مقالة له في مجلة الحرية: تصدر عن الجبهة الشعبية الديمقراطية لتحرير فلسطين، وهي إحدى فصائل منظمة التحرير الفلسطينية، للمزيد راجع: -HTTP://WWW.LANGUE ARABE.FR/SPIP.PHP?ARTICLE٥٢٩

مستغلًّا بوعيّ ذاتيّ؛ وما النصوص الإبداعيّة إلّا حالة من: "امتصاص ومحاكاة للنصوص السابقة، وتفاعل معها عبر عمليات الحوار والنقد والأسلبة (**) والتهجين والباروديا(***) والسخرية والحوارية"[1]، إضافة إلى ما يحمله مصطلح التناص في النقد العربي من دلالات تتعلق بالتضمين والاقتباس والإحالة والإيحاء والإشارة، إلى السرقات الشعرية التي من الممكن أن تصنّف في سياق التناص أيضًا.

إنّ الكتّاب لا يخلقون نصوصهم من عقولهم، بل هي ترحالٌ فيما بينها، فلا أبوّة لنصّ، وبذلك فـ: "التناص هو فضاء نصّ معيّن تتقاطع وتتنافى فيه صور عدّة مأخوذة من نصوص أخرى"[2] مما يؤول إلى صناعة النصّ الثقافيّ أو الاجتماعيّ أو الحضاريّ، وبهذا المعنى فإنّ: "النصّ ليس شيئًا فرديّا ومعزولًا، بل هو تجميع للنصيّة الثقافية؛ النصّ الفرديّ أو النصّ الثقافيّ مصنوعان من نفس المواد النصيّة، ولا يمكن فصلها عن بعضها بعضًا"[3] وبناء على ذلك فالنصوص جميعها تتضمن في داخلها الأبنية والأيديولوجيات التي عبّرت المجتمعات عنها في تاريخها من خلال الخطابات المختلفة التي كوّنت الثقافة على مرّ التاريخ.

تشير تجربة ونوس في كتابة النصوص إلى وعيه دور التناص الوظيفي، لا سيّما التاريخيّ منه؛ ولأنّ: "فاعلية التناص تصل الماضي بالحاضر وتومئ إلى موازيات العنف العاري الذي نراه حولنا، في كل يوم من أيام هذا الزمان الذي نصرخ فيه قائلين: ما أشدّ وحشة هذا العالم"[4] فإنّ ونوس انتقى أحداثًا مأساوية من التاريخ البعيد والقريب؛ تحمل البؤس نفسه القابع في حنايا ذواتنا وفي الواقع المعيش، وأرسلها على شكل دوال عديدة؛ تفضي إلى مدلولات عند تلقيها يعرضها ونوس في سياق مسرحياته على ألسنة الشخصيات التي انتهت موتًا أو انتحارًا أو تسميمًا أو قتلًا أو صلبًا في ظلام القهر والفساد، فالتناص عند ونوس هو وسيلة؛ لكشف قبح الحاضر بانكسار الحلم الذاتيّ والقوميّ، ودعوة ليتمرأى المتلقي، ويدرك كم هي صورته مشوّهة.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر (مكتبة المعارف: الرباط، ط١، ٢٠١٠م) ص٣٨

٢- جراهام ألين، التناص، ترجمة: محمد الجندي (المركز القومي للترجمة: القاهرة، ع ٢٦٦٧، ط١، ٢٠١٦) ص٤٥

٣- جراهام ألين، م. س، ص٤٥

٤- جابر عصفور، م. س، ص٣٩٥

رصد معالم التناص الكبرى في نصوص ونوس

بدأ ونوس رحلته المسرحية ١٩٦١م وأصدر عشر مسرحيات قبل نكسة ٥ يونيه، حزيران عام ١٩٦٧م، اعتمد في بناء أربع منها على التناص مع الميثولوجيا اليونانيّة؛ متأثّرًا بمسرح العبث لا سيّما يوجين يونيسكو (١٩٠٩ – ١٩٩٤م) وهي: **الحياة أبدًا (١٩٦١م) وميدوزا تحدّق في الحياة (١٩٦٢م) والرسول المجهول في مأتم أنتيجونا** (١٩٦٣م) و**الجراد (١٩٦٥م)**، كما أن مسرحياته الست الأخرى صُنّفت في دائرة مسرح اللامعقول، وهيّ متعالقة مع مفاهيم في الفلسفة الوجودية، ومتضمنة تناصًّا مع الثقافة الشعبية، وهي: **مأساة بائع الدبس الفقير (١٩٦٣م)**، تتناص مع أوديب سوفوكليس، **جثة على الرصيف (١٩٦٥م)** وهي تتناص مع مسرح اللامعقول، وهما مسرحيتان صوّر فيهما السلطة المستبدّة والصراع الطبقي والفقر في العالم العربي، كما أضاف بعدًا جديدًا في مسرحية **المقهى الزجاجي** (١٩٦٥م) يتعلق بكيفية تعامل الحكّام العرب مع صور التخلف والقهر، ثمّ أصدر مسرحية **لعبة الدبابيس** (١٩٦٥م) وهي تتناص مع مسرحية **جوهر القضية** لناظم حكمت، ومسرحية **عندما يلعب الرجال** ومسرحية **فصد الدم** (١٩٦٦م)[١] التي تدعو إلى التخلص من السلبيّة واللامبالاة، بغية المشاركة في صنع الحدث وتغيير الواقع نحو الأفضل، كان يراهن في مرحلة عطائه الأولى على الثقافة الغربيّة، وكانت موضوعات مسرحياته القصيرة متنوّعة وشخوصها مسحوقة ومحرومة وعاجزة عن الفعل، كما أنّ حدود الصراع فيها لم تكن واضحة الحدود والمعالم فقد صوّر الواقع المجتمعيّ ساكنًا ثابتًا، إضافة إلى اعتماده على أسلوب الترميز في التعبير عن أفكاره، وضمّنها لمحات من اللامعقول والعبثيّة وبعضًا من مواقف السوريالية.

ثمّ كتب خمسة نصوص مسرحية، وأعدّ أربعة في **مرحلة التسييس والتراث(١٩٦٨ – ١٩٧٧م)** وكلها تناصيّة بامتياز، وهي:

حفلة سمر من أجل ٥ حزيران (١٩٦٨م) تتناص مع ست شخصيات تبحث عن مؤلّف لبيراندييللو ومسرحية ثورة الموتى لأروين شوز.

الفيل يا ملك الزمان (١٩٦٩م) مأخوذة عن الحكايات الشعبية المرويّة.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- تواريخ الصدور بالاعتماد على محمد خالد رمضان، واختلف تاريخ الصدور في مرجع أحدث وهو مصطفى عبّود، سعدالله ونوس في مرآة النقد (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠٠٨م)؛ إذ نجد: مادوزا ١٩٦٣م، والرسول المجهول ١٩٦٥م، كما اختلف احمد زياد محبك فقد ذكر تاريخ صدور فصد الدم ١٩٦٤م ومسرحية لعبة الدبابيس ١٩٦٦م ضمن كتاب جوقة التماثيل.

مغامرة رأس المملوك جابر (١٩٧٠م) تتناص مع التراث الشعبيّ، وهي مأخوذة من سيرة الظاهر بيبرس الشعبيّة.

سهرة مع أبي خليل القباني (١٩٧٢م) تتناص مع حياة القباني وهو من رواد المسرح العربي، توثيقية لسيرته ولبعض مسرحياته، وللمعاناة التي واجهها مع رجعية دمشق المتديّنة.

الملك هو الملك (١٩٧٧م) تتناصّ مع رجل برجل لبريخت، ومع قوت القلوب التي أعدها مارون النقاش معتمدًا على ألف ليلة وليلة.

كما أعدّ مسرحية **الدراويش يبحثون عن الحقيقة** (١٩٧٢م) لمصطفى الحلاج، ومسرحية **توراندوت** (١٩٧٦م) لبريخت، و**يوميات مجنون** (١٩٧٦م) لغوغول.

و**رحلة حنظلة من الغفلة إلى الشكّ واليقظة** (م١٩٧٧) أعدّها عن مسرحية: كيف تمّ تحويل السيد موينكيبوت لبيتر فايس[١]، وهي آخر مسرحيّة عرضت له في مرحلة التسييس والتراث.

ثمّ توقّف ونّوس عن كتابة النصوص المسرحيّة؛ حتّى بدأ في مرحلة عطائه الأخيرة (١٩٨٩ – ١٩٩٧م) التي هي موضوع هذه الدراسة الأساسيّ، فكتب سبعة نصوص مسرحيّة تناصّية، ولم يخفَ ارتكازه على خاصيّة التناص في كتابتها؛ إذ أشار في ملاحظاته في مقدمة مسرحيّة الاغتصاب التي كانت بداءة مرحلة عطائه الأخيرة، إلى اعتماده على الكاتب الإسبانيّ يوبرو باييخو في كتابة نصّه معتبرًا: "إلهام المسرح الحقيقيّ لم يكن في يوم من الأيام الحكاية بحدّ ذاتها، بل المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرّج تأمّل شرطه التاريخيّ والوجودي"[٢] ولعلّه قصد أنّ قراءة نصوصه تتطلب الابتعاد عن تقصّي الحكاية؛ التي قد نجدها عند المؤرخين أو كتّاب المقالات أو سواهم، وتستدعي الاستعداد للحوار والجدل والتأمّل في المصير الذي يتشارك فيه المتلقّيّ مع المؤلّف ومع النصّ، بمعنى آخر يحتاج نصّ ونّوس إلى متلقٍ يعيدُ بناءه وفق مقتضيات لحظة تلقيه من دون اللهاث وراء معانٍ محدّدة سلفًا.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- لمعرفة المزيد عن مرحلة التسييس والتراث التي مرّ بها ونوس راجع كتاب أدهم مسعود القاق، نكوص الحداثة العربية (منشأة المعارف: الإسكندرية، ٢٠١٤م)

٢- الاغتصاب، م. س، ص٧

الاغتصاب[1] (١٩٨٩م) تتناص مع مسرحية **القصة المزدوجة للدكتور بالمي** لأنطونيو بويروباييخو.

يومٌ من زماننا (١٩٩٣م) تتناص مع مسرحية **كلّ شيء في الحديقة** لجايلزكوبر

أحلام شقيّة (١٩٩٣م) اعتمدت على الأحلام ووفق طريقة كتّاب مسرح العبث في بناء مسرحياتهم.

منمنمات تاريخية (١٩٩٣م) توثيقيّة لسيرة ابن خلدون الشخصية وكتاباته التاريخية، ووقائع اجتياح التتار مدينة دمشق ١٤٠٠م / ٨٠٣هـ، متناصّة مع كتاب بدائع الزهور في وقائع الدهور لأحمد ابن إياس الحنفي بشكل رئيس وغيره من المؤرخين مثل المقريزي وابن حجر وابن تغري بردي والسخاويّ.

طقوس الإشارات والتحولات (١٩٩٤م) تتناص مع مذكرات البديريّ الحلاق الدمشقيّ التي دوّنها في القرن الثامن عشر عن أحوال مدينة دمشق، وحكاية وردت في مذكرات فخري الباروديّ عن خلاف نشب بين مفتي الشام قاسم المرادي، ونقيب الأشراف عبد الله حمزة في القرن التاسع عشر.

ملحمة السراب (١٩٩٥م) تتناص مع أسطورة فاوست.

الأيام المخمورة (١٩٩٧) تتناصّ مع مسرحية هاملت لشكسبير.

التناص التراثي والديني في نصوص ونوس

إنّ ونّوس من أكثر المسرحيين العرب التصاقًا بتجربته المسرحية، ومن أكثرهم حماسةً لتفعيل دور المسرح التنويري والتثويري، ومن أكثرهم استخدامًا وتوظيفًا للتقنيات التراثية واستلهامًا لوقائع التاريخ وشخصياته و: "هذا الاستلهام للتراث يمثّل صورة احتجاجية على أحداث الحاضر، ويتيح استخدام وتوظيف الشخصيّة التراثية أو الموقف التاريخيّ؛ بما يثيره من مشاعر ودلالات استخدامًا ذكيًّا، ويعطي المتلقي فرصةً للمقارنة بين الأحداث التاريخية وإسقاطها على الحاضر"[2]، ولعل سعيَّ ونوس إلى التقرّب من جمهوره، أو لخلق جمهورٍ لمسرحه جعله يتقرّب من التراث الدينيّ،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سعد الله ونوس، الاغتصاب (دار الآداب: بيروت، ط١، ١٩٩٠م) وكانت قد صدرت في ١٩٨٩م في مجلة الحرية الفلسطينية.

٢- محمد زكريا عناني وآخرون، قراءات في الشعر الحديث (الإسكندرية: ٢٠٠٧م) ص١٦٠

اليهوديّ والمسيحيّ والإسلاميّ؛ لأنّ التعاليم الدينيّة تعدّ من أهم مكونات شخصية العربي؛ ومن ثَمَّ وعى أنّ تقرّبه من النصوص الدينية المألوفة تمنح نصوصه درجة القداسة تماهيًا مع الكتب المقدّسة، وما يثبت هذا الرأي استخدامه النصوص الدينية المقدّسة، بشكل مغاير لما وردت في الكتب السماوية غالبًا، ومن الأمثلة ردّ والد الست فدوى في مسرحية يوم من زماننا حينما كاشفه زوجها، بأنها ليست عذراء، بعد ليلة عرسه الأولى فردّ الأب:

- "... ملعونة أنت، ملعون ذلك البطن الذي حملك"[1] وهذا تحريف لعبارة خاطب بها الله الحيّة التي أغوت حواء بأكل ثمرة الجنّة؛ إذ ورد في سفر التكوين من العهد القديم: "فقال الرب الإله للحيّة: لأنّك فعلت هذا، فأنت ملعونة من بين جميع البهائم وجميع وحوش البرّ، على بطنك تزحفين وترابًا تأكلين"[2]، كما أنّ ونوس استخدم عبارات كاملة على ألسنة الشخوص الإسرائيليين المعبأين كراهية في مسرحية الاغتصاب؛ فقد ذكر على لسان الأم اليهودية مردّدة ترتيلة من العهد القديم مخاطبة حفيدها الطفل:

- "... ونظر جوليات إلى داود، فاستخفّ به؛ لأنّه كان غلامًا أشقر جميل المنظر، وقال جوليات لداود: هلم فأجعلُ لحمَك لطير السماء ووحش البقر. وكان لما نهض جوليات وازدلف لملاقاة داود، أنّ داود مدّ يده إلى الكتف، وأخذ منه حجرًا وقذف بالمقلاع، فأصاب جوليات، وانغرز الحجر في جبهته، فسقط على وجهه، ولم يكن في يد داود سيف، فركض داود ووقف على الفلسطيني، وأخذ سيفه وقطع به رأسه..."[3] و- أيضًا - اقتبس ونوس على لسان الأم اليهودية:

- "تقلّد سيفك على فخذك، وبجلالك اقتحم، شعوب تحتك يسقطون، ..."[4] ثمّ تخاطب ابنها، الذي شعر بالذنب تجاه نفسه المحطّمة نتيجة القهر الذي يمارسه بحقّ المعتقلين الفلسطينيين، وهي تدفع مهد الطفل أمامها:

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، م. س، ص٢٣٤

٢- الكتاب المقدّس، سفر التكوين، السقوط، إصحاح: ٣ (دار الكتاب المقدّس: بيروت، ط٤، ١٩٩٥م) ص٤

٣- الاغتصاب، م. س، ص٢٣ وهي تتناص مع الكتاب المقدس: م.س، سفر صموئيل ١، إصحاح رقم ١٧ جليات يتحدى بني إسرائيل، ص٣٥٤

٤- الاغتصاب، م. س، ص٢٩، تتناص مع الكتاب المقدس: م.س، مزامير: مزمور ٤٥، زواج الملك ص٦٩٨

- "...وأخذ داود حصن صهيون وأقام في الحصن، وسمّاه مدينة داود، وكان داود لا يزال يتعاظم والربّ إله الجنود معه"[1] أمّا الوجه النقيض للأم الصهيونية في مسرحية الاغتصاب فهي الفارعة التي تعيش، أيضًا، مع حفيدها لأبيه القابع في السجون الإسرائيلية؛ وحينما يأخذون أمَّه عنوة لاغتصابها أمام زوجها؛ تحكي الجدّة لحفيدها من قصة زكريا تامر اقتباسًا:

- "الفلسطيني لا بيت له، والخيام والبيوت التي يحيا فيها ليست بيت الفلسطيني، بيت الفلسطيني يحيا فيه عدوّ الفلسطيني..."[2]، فلسان حالها أدبٌ رفيعٌ لكاتب قصة إنسانيّ ورفيع المستوى، بمقابل نصوص التوراة اليهودية الخُرافيّة؛ التي لا تنمّ إلّا عن الأحقاد والكراهيّة لدى الصهاينة اليهود.

واقتبس ونوس من القرآن الكريم، ومنح المتلقي فرصة للتفكّر لملء الفراغات التي يتركها في اقتباساته التي كان يحرّفها قصدًا، ومنها في:

- (الله زيّن الدنيا بالمال قبل البنين)[3] ليجعل المتلقي في حالة من استحضاره الآية: {المال والبنون زينة الحياة الدنيا}[4] وفي مسرحية ملحمة السراب يثني الشيخ عباس على من تبرّع بأرضه لبناء جامع قائلًا:

- "بارك الله فيك.. بارك أهلك.. بارك رزقك.. وتذكّر أن الخير عند الله كحبّة قمح أنبتت سبع سنابل في كلّ سنبلة مئة حبّة"[5] التي تذكّر بالآية: {مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبّة أنبتت سبع سنابل في كل مائة حبة والله يضاعف لمن يشاء والله واسع عليم}[6] فيردّ محمد القاسم:

- "لا إله إلاّ الله وأستغفر الله العظيم، يارب اغفر لي جهالتي وضيق صدري..."[7].

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الاغتصاب، م. س، ص٩٤، تتناص مع الكتاب المقدس: م.س، صموئيل ٥: ٧، داود يستولي على أورشليم، ص٣٧٨
٢- الاغتصاب، م. س، ص٢١
٣- الاغتصاب، م. س، ص٣٦
٤- القرآن الكريم (دار الريادة، دمشق، ٢٠٠٩م، ط١) سورة الكهف، الآية: ٤٦
٥- ملحمة السراب: م. س، ص ٦١
٦- القرآن: م. س، البقرة: ٢٦١
٧- ملحمة السراب: م. س، ص٦٣

ونجد في منمنمات تاريخية الكثير من العبارات المستوحاة من القرآن، ومنها قول خديجة لزوجها مروان في منمنمات تاريخية:

- "فوّض الأمر لله يا بن عمي، لن يصيبنا إلاّ ما يصيب الجميع، وإذا بقيّ المرء مع أهله وقومه خير من أن يتشرد في الدروب والفلوات"[1] وهذا صدى للآية: {قل لن يصيبنا إلاّ ماكتب الله لنا}[2] كما لجأ إلى الاقتباس والتنصيص والشاهد هو: ردّ جمال الدين الشرائجي على الشيوخ الكذبة:

- {فاعتبروا يا أولي الأبصار}، و{أدعُ إلى سبيل ربّك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن}[3] وأيضًا: "ولولا إن الإنسان مخيّرٌ وحرّ لما قال الله في كتابه العزيز: {فما لهم لا يؤمنون}[4] ولما قال: {وماذا عليهم لو آمنوا بالله واليوم الآخر}[5]، فلو كان هو الفاعل أعمالهم لما خاطبهم ولامهم على ما كان منهم من تقصير..."[6]، ومن العهد الجديد للكتاب المقدس استدعى ونوس نصوصًا إنجيلية؛ ليحقّق الغرض نفسه من توظيفه لآيات القرآن الكريم ومعانيها، وهاهي ماري تقول:

- "أبانا الذي في السموات.. ليتقدّس اسمك.. ليأت ملكوتك. ولتكن مشيئتك. كما في السماء كذلك على الأرض.. أعطنا خبزنا الجوهريّ، كفاف يومنا، ولا تدخلنا في التجارب.."[7] وهذا ما نجده في إنجيل متى: "أبانا الذي في السماوات، ليتقدّس اسمُك، ليأت ملكوتك، لتكن مشيئتك في الأرض كما في السماء. أعطنا خبزنا اليوميّ، واغفر لنا ذنوبنا، كما غفرنا نحن للمذنبين إلينا، ولا تدخلنا في التجربة، لكن نجنا من الشرير"[8]. ويدخل توظيف ونوس الآيات القرآنية، والعبارات المستخدمة من الكتاب المقدس ضمن بحث التناص، ويبدو أن في نصوصه التراثية في مرحلة عطائه الأخيرة، الكثير من الملامح التناصية الداخلية والخارجية التي تنتج الكثير من الدلالات التي تنساب في وعي المتلقي مع عملية تلقيه للنصّ.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- منمنمات تاريخية: م. س، ص٢١ في
٢- القرآن: م. س، التوبة: ٥١
٣- منمنمات تاريخية، م. س، ص٣٢
٤- منمنمات، ص ٣٣ القرآن، م. س، الانشقاق: ٢٠
٥- منمنمات: ص٣٣، القرآن، م. س، النساء: ٣٩
٦- منمنمات تاريخية، م. س، ص٣٣
٧- سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، م. س، مج٢، ص٣١٥
٨- الكتاب المقدس، العهد القديم، م. س، متّى: ٦، من ٨ حتى ١٣، ص١١

التناص التاريخيّ وتلفيقات ونوس في نصّ منمنمات تاريخية

فضاء مسرحية منمنمات تاريخية الزمكاني ١٤٠٠م/ ٨٠٣هـ في مدينة دمشق، وللتذكير فقد بنى ونوس مسرحيته معالجًا ثلاث تيمات، **الهزيمة** وتتعلق ببرهان الدين التاذلي وشيوخ الدين الجاهلين، **وأوهام العلم** وربطها بابن خلدون المنفصل عن الواقع، و**المذبحة** في القلعة ومسؤولية آزدار أمير القلعة الوفيّ لقوانين نظام حكم تخلّى عن شعبه. وشيّد الحدث الدرامي متكئًا على صوت المؤرخ الذي حذّر من خطر تيمورلنك، متقدّمًا بالفعل الدرامي المسند لتخاذل السلطة وانسحابها من المواجهة قبل وقوعها، ولجهل شيوخ الدين وإذعانهم لأي سلطة تبقيهم في مراكزهم المتسلّطة، ولجشع التجار وفسادهم، ولتعالي المثقفين، وغرور القائد العسكري ودفاعه عن نظام متهالك، وبذلك فمنمنمات تاريخية: "إدانة للعصر الذي يتضاءل فيه إعمال العقل، ويتراجع فيه الاجتهاد، وينطوي عقل الأمة على التعصّب والتقليد والاتباع.. إدانة لنمط ثقافي يعادي الحوار وحقّ الاختلاف في الفهم والتأويل، ويعتمد خطابًا معارضًا الوعي والحرية"[١]؛ ومن ثمّ تمكّن ونوس من كشف سمات شخصيات الفريق المسببة في سقوط دمشق وأفكارها السلبيّة، وأخرى حاولت التحذير من قدوم المصائب مركّزًا على كشف فعل المقاومة لدرجة المبالغة بإظهار بطولة أمير القلعة آزدار مثلًا، وزهوّه ببدلة الحرب التي ارتداها متقلّدًا سيفًا طوال أحداث حكاية النصّ التاريخية، ممّا أخفى سياسة القمع والقهر، التي كان يمارسها بصفته العسكرية، وقد يؤدّي اعتناء ونوس بآزدار إلى تضليل المتلقي في منح القائد العسكري مصداقية في ثوريته وضرورة وجوده عند تعرض البلاد للاحتلال بغضّ النظر عن نزوعه لحماية نظام فاسد.

تمكّن ونّوس من تحديد معالم الصراع في نصّه بشكلٍ جليّ، واضعًا العقل والاجتهاد مقابل النقل والتقليد، وفكر المواجهة والتغيير بمقابل فكر التخفّي والتبرير، والانتماء للوطن الدائم بمواجهة الدفاع عن نظام سلطويّ بائد، فإذا أسقطنا حوارات المسرحيّة الفكريّة على الواقع الحاليّ، سنجد قضاياها، لا تزال قائمة؛ حتّى يومنا هذا، فالحوار الدينيّ لم يفضِ إلّا إلى هيمنة فكر التازلي السلفيّ، والحوار الفلسفيّ أخرج كلّ فكر تحرّري من حيّز الفعل المجتمعي لمصلحة جهالة الدين، وفي حوار السياسة لم يبق فسحة أمل أمام المتطلعين نحو الحريّة لخوض مواجهة مع سلطوية القادة وطائفيتهم وتحالفهم مع بؤر الفساد العالمي والمحلّي.

تُوضّح أحداث منمنمات تاريخية أنّ ونوس اعتنى بالرجوع إلى التاريخ؛ بما يشبه التوثيق لوقائعه، على الرغم من خلقه شخصية شرف الدين غير الموجودة تاريخيًّا،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عبلة رويني، م. س، ص٧٦

وتغيير مصير الشرائجي الذي عاش نحو ١٦ سنة بعد غزو تيمورلنك؛ داعيًا تقديم العقل على النقل، كما أنّه لم يرد في التاريخ أنّه قُتِل أو صُلب، حسبما ورد في أحداث المسرحية، وغير ذلك من الأحداث الضرورية التي خلقها ونوس لتمتين بنية نصّه الدراميّ.

ولكنّ ونّوس يعلن من دون مواربة عن استيائه من موقف ابن خلدون زمن سقوط مدينة دمشق على أيدي التتار وتيمورلنك؛ نتيجة قناعته بنظرية عصبية الدولة الأقوى التي تنتصر في النهاية، ومثالها عصبية التتار الفتيّة، ويهمل ونوس ما ورد في مقدمة ديوان المبتدأ والخبر من أيام العرب والبربر: "... إنّ التقليد عريق في الآدميين وسليل مرعى الجهل؛ الذي هو بين الأنام وخيمٌ وبيل، ينتهي إلى النتيجة نفسها، ولكن من منظور العقل العملي الذي يحلّل أسباب الوقائع والأحوال تحليلًا نفعيًّا، ويعقلن عوارض سقوط الدول عقلنة تبرّر سقوط الأفراد"[١] وونوس، إلى جانب نقده ابن خلدون، يدعو المثقف المعاصر لعدم الامتثال لموقف المثقف السلبي المسربل بأوهامه العلميّة، ويدعوه لمشاركة الناس مصيرها، وقد عبّرت الرويني عن اتهام ونوس لابن خلدون بفكره، وقالت: "ربما يصلح ابن خلدون للحديث عن محنة عالم، إحباطاته، تسويغاته، تمزّقه، لكنّه من المؤكّد ليس نموذجًا لمحنة العلم وجموده وتقليديته وخيانته التي أطبقت بحصارها على عقل الأمة"[٢]، لقد أصدر ونّوس منمنمات تاريخية ١٩٩٤م، وإذا كان قد ابتغى منها بناء فعل مقاومة ثقافيّة ارتكازًا على عقلانية الشرائجي المنفتحة، وعلميّة شرف الدين الفلسفية، وشجاعة شهاب الدين العسكريّة، فإنّه لم يترك لهم أثرًا مستمرًّا في وقائع الفاعليات الإيجابيّة التي قدّمهم عن طريقها، إذ صُلِب الشرائجي، وهَجَرَ شرف الدين علمه، وأُعدِم شهاب الدين، ولم يستبقِ في المشهد سوى انسحاب ابن خلدون مباركًا الغزو، وشعبان، الصبي الذي فقد عقله في مجازر حلب قبل وصوله إلى دمشق مع أبيه هاربًا من التتار، وهو:

-"يركض بين الأنقاض، صارخًا أمام المصلوب: يمّه.. فزعان يمه.. الموت يمه.. كله ميت يمه.. يمه الموت.. بزّك يمه.. عطشان يمه.."[٣]

ولا يكتفي ونوس بهذا الموقف المرعب، بل يؤكّده بمشهد نهر بردى الذي تتدفق مياهه بزيادة وشدة محمّلة بالشدائد والدماء، إنّه نهر الحياة لدمشق، ولكنّها حياة أبقاها ونوس على عهد الهزيمة والطغيان والفساد والجهل الملازم لحكامها؛ حتّى حاضر

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- جابر عصفور، م. س، ص٣٨٥
٢- عبلة رويني، م. س، ص٨٢
٣- منمنمات تاريخية، م. س، ص٢٠٦

أيامها المعتمة راهنًا، وهذا ضرب من تأويلٍ لنهاية النصّ المنغلقة داخل الموت، وقد يقرأها الآخرون بطرق أخرى.

وعن كيفية معالجة ونوس لشخصيّة ابن خلدون التاريخية، فقد كال اتهامات لهذا المفكر العربي مشيرًا إلى سلبيته بوصفه مثقفًا مضللًا للناس، بإذاعة رأيه بعدم جدوى دفاعهم عن مدينتهم أمام إرادة التاريخ التي لا تردّ، وعدّ ونوس ابن خلدون أحد مسببات سقوط دمشق ووقوع أهلها رهائن للتتار الذين أذاقوا الناس أشد أساليب السلب والقهر والموت إيلامًا.

ثمّ أكّد ونوس مصداقية المعلومات التي أوردها مستخدمًا تقنية المؤرخ الراوي، الذي كان يطلّ عن طريق سردية خارج سياق الأحداث، ليذكّر بحقيقة ما يرويه عن أحداث تلك الفترة العصيبة وعن شخصياتها ويؤكّد حدوثها، ومنها مواقف مباعدة المؤرخ بينه بوصفه ممثلًا وبين دوره لتحقيق مبدأ التغريب الملحمي، ووفَق نصّ ونوس فقد شكّك تلميذه شرف الدين المندفع للمشاركة بالدفاع عن مدينته دمشق في مواجهة الغزو بموقف أستاذه ابن خلدون، الذي ذكره التاريخ بأنّه من عظماء رجالات العلم الذي تمكّن من صياغة نظرية في علم الاجتماع تقوم على تفسيره العلاقات الاجتماعيّة والسياسيّة في الدول تبعًا للعمران التي لها: "قوانين ثابتة مطردة كتلك التي تحكم الفصول في تعاقبها والليل والنهار في اختلافهما، وتلك القوانين حتمية لا يمكن تغييرها بالوعظ والإرشاد.."[1] وبالمقابل أبرز ونوس اتّهام ابن خلدون تلميذه شرف الدين بأنّه مع هؤلاء الذين يستهينون بأنفسهم، ويستعدّون للدفاع عن المدينة ووصفهم بالموسوسين، قائلًا عنهم:

- "هؤلاء الذين يأخذون أنفسهم بإقامة الحقّ ومواجهة الغزاة ولا يعرفون ما يحتاجون إليه من العصبيّة، ولا يشعرون بمغبّة أمرهم ومآل أحوالهم، إنّهم كالمجانين أو الملبّسين، يطلبون بمثل هذه الدعوة رئاسة امتلأت بها جوانحهم وعجزوا عن التوصّل إليه..."[2] ثمّ يقدّم ونوس شخصية ابن خلدون بالشخص المرتاب من إساءة الظن به من قبل تيمورلنك، إلى أن يقابله ويعطيه مخططات تونس؛ لتعينه على فتحها، إنّها إدانة واضحة، يزيد ونوس بكشفها في التفصيل الأخير من النصّ حينما أظهر الشيخ جمال الدين بن الشرائجي مصلوبًا، وقدّمه معرّفًا بنفسه وبتجربته مع شيوخ جهلة أودعوه سجن القلعة، وحرقوا كتبه، وضيّق عليه السلطان قبل أن يرحل، ويترك دمشق مستباحة للتتار، وكيف رفض آزدار إخراجه للمشاركة بالدفاع عن دمشق حفاظًا على نظام

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- جابر عصفور، م. س، ص٣٩٤

٢- منمنمات تاريخية، م. س، ص١٠٨

السلطنة، وبعد أن سلموا المدينة لتيمور، وسقطت القلعة، واستبيحت دمشق، أخذوه لتيمور، فوجد عنده علماء وشيوخ المسلمين ومن بينهم: ابن خلدون، وبعد أن أخبروه بقصته، أمر بجلده وصلبه؛ حتى الموت[1] بمعرفة ابن خلدون ومن دون أية مبادرة منه لإنقاذه.

تقتضي قراءة أيّ نصّ اختلافات تفسيره أو تأويله؛ بتعدّد قراءاته وظروفها، لذا لا يمكن معاملة النص بناء على ما صرّح به مؤلفه، بل على ما سكت عنه وامتنع عن القول فيه، وغالبًا ما يتضمن النصّ حالات تناصية أو فراغات أو انحيازات أو استعارات ومجازات، عندئذٍ يعاند النصّ آفاق توقّعات المتلقي أو يغايرها، فيدفعه تجاه القراءة المثمرة والممكنة التي تفيض عن مقولات النص بتأويلاتها، وتتعدّاها لتوليد دلالات ومفاهيم لم تصل إليها القراءات السابقة، ولا شكّ أنّ نصّ منمنمات ونوس أضمر كثيرًا من المقولات التي لا تنحصر في زمان أو مكان، ولعلّ أهمّها هو استدعائه للتاريخ ليخفي خلفه مقولاته الرافضة للواقع القمعي المهيمن.

مشكلة المثقف العربي هي انفصاله عن اليوميّ في الحياة عامّة، والإدانة تطاله؛ إذ بانفصاله عن هموم الناس وآمالهم يكون قد أعفى نفسه من الإسهام بالتغيير في قيم مجتمعه ومن الانتصار للعدالة والحرية، ولعلّ ونوس قد أصاب؛ حينما قدّم ابن خلدون مثالَ المثقف الأداتي - التخصّصي، إذ كان حريصًا على تحقيق منجزه العلمي الفذّ في علم الاجتماع، وولكنّه هل أصاب حينما قام باجتزاء موقف ابن خلدون القاضي بمهادنته غزوة تيمورلنك بدمشق واقتطاعه من فكره وسيرته؟

قد يكون في ذلك ظلمٌ لتجربة عظيمة في علم الاجتماع، وقد انكشفت ملامح الظلم فيها؛ حينما تماهى ونوس مع تلميذه شرف الدين (المتخيّل) والناطق بكلمة حقّ عادًّا نفسه المقابل المعاصر له بالوقوف إلى جانب المدافعين عن الوطن، تُرى أليست قراءة ونوس لابن خلدون في نصّ منمنمات تاريخيّة ما يثبت تجريده من حياته تعسفيًّا؟ إنّ ونوس نقل تاريخًا محدّدًا لأحداث معروفة وشخصيات مشار إليها بأسمائها، وقد حذّر أبو الحسن سلّام من أنّ: "قضية التزييف في الوقائع التاريخية التي يتناولها المبدعون قضية شائكة يجب الحذر عند تناولها، كما يجب التفريق بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنيّة"[2] ويحقّ للقارئ أن يتساءل: ألم يجانب ونوس الحقيقة برؤيته المجتزأة عن ابن خلدون المفكّر الإسلامي الأبرز في علم الاجتماع؟ ألم يكن ذلك الاجتزاء هو تزييف

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- منمنمات تاريخية، م. س، ص٢٠٦

٢- أبو الحسن سلام، المسرح والمجتمع، ج٣ (مركز الإسكندرية للكتاب: الإسكندرية، ١٩٩٩م) ص٦٦٦

وتشويه لفكر ابن خلدون الموسوعيّ الذي عكس فيه جانبًا مضيئًا من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية وصيرورتها؟

من القراءات المعارضة مضامين نص منمنمات تاريخية قراءة **علي حرب** الذي عدّها من القراءات الأيديولوجية الاتهامية، حينما أسقط فيها ونوس، على ابن خلدون: "هواجسه النضالية وتهويماته الخُلُقيّة، وثمرة ذلك قراءة كاريكاتورية هزليّة تمسخ ثراء النص الخلدوني بقدر ما تشهد على هزال المثقف الحداثي، وتشوّه سيرة ابن خلدون الفذّة بقدر ما تكشف عن عجز المناضل الثوري عن فهم الأحداث والتأثير في الواقع"[1] ثمّ عدّ علي حرب مقولات المسرحية شكلًا من تشبيحات مثاليّة، انبنت على ثنائيّة الخير والشرّ، العقلانيّ والظلاميّ.

وبالفعل؛ فقد قام سعدُ الله ونوس بمحاكمة ابنَ خلدون، وأصدر حكمًا بإدانته، وحمّله جزءًا من مسؤولية ما جرى لدمشق أيام تيمور لنك، مخالفًا ضرورة مشابهة الحوار بالمسرح للواقع الافتراضي الموصوف وملاءمته الشخصية، وأن يكون القول فيه بمنزلة الفعل، ومن ثَمَّ فالحوار افتقد - في منمنمات ونوس - جانبًا من صفاته المسرحيّة والإبداعيّة؛ إذ صدر عن أيديولوجيا، وعيب الأيديولوجيا أنّها تدين وتثأر وتنتقم وتعاقب، وونوس وقع في مطب الأيديولوجيا المتمكّنة من تفكيره، فأصدر حكم إدانة على ابن خلدون، وعاقبه من دون أن يحاور فكره من كافّة جوانبه، وهذه المعالجة هي حالة من حالات تعالي فكر ونوس على التاريخ وعلى حاضر الأمة المفاخر أبناؤها بالجوانب المضيئة من تاريخها، وهي حالة من الانفصال - مع أقرانه في التيارات الحداثوية - عن جماهير أمّة انتصرت لتاريخها منذ ٢٠١١م على غير ما كان متوقّعًا.

تجسيد الشخصيّات وحدود الصراع الدراميّ في نصوص ونّوس

حملت معظم شخصيات مسرحيات ونوس في مرحلة عطائه الأخيرة سماتٍ تكشف عن كينوناتها المستقلّة، وتعيشُ حياتَها اليوميّة معانيّة من متاعب تعيقها عن فعل إيجابيّ يسمح بالتغيير وسط البنية المجتمعيّة المنغلقة على ذاتها؛ التي لا تسمح باختراقها من تطلعات الذات الفاعلة الطامحة مع نظائرها لأنسنة علاقات أبنائها، بل يسود طغيان المجتمع الذي يعزل أصحاب التطلعات الفرديّة ويفقدها قدرتها على الفعل - إن لم يندمجوا في نسيج مجتمعيّ طاغٍ - ويصل بهم إلى ضعف تأثيرهم؛ لدرجة الموت على صخرة القيم والتقاليد؛ لذا أرادَ ونوس من بقاء شخوصه: "ذوات فرديّة تعصف بها

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، م. س، ص٦٠

الأهواء والنوازع، وترهقها الخيارات، وسيكون سوء فهم كبير، إذا لم تقرأ من خلال تفردها وكثافة عوالمها الداخلية وليس كرموز تبسيطية لمؤسسات تمثّلها"[1] ويؤكّد ونوس أن شخوص نصوصه أفراد لهم ذواتهم ومعاناتهم المتفردة والذاتيّة في مواجهة إعاقة مجتمعهم الذي يدفع بهم إلى نهايات مأساوية، فوردة في طقوس الإشارات والتحولات تحوّلت إلى غانيّة، ومؤمنة ـ ألماسة انقادت للدرب نفسه بتواطؤ المفتي الشيخ معها بعد فضيحة زوجها نقيب الأشراف، ثم إلى مقتولة على يد أخيها الداعر، وزوجها نقيب الأشراف تحوّل إلى درويش صوفيّ لا فاعلية له، ثمّ حصل انتحار عفصة، لقد حمّل ونوس شخوص نصوصه نزوعًا للخروج على أوضاع مجتمعيّة غير إنسانية، ولكن، باءت جهود جلّها بالفشل الذريع! ومنها: الإبقاء على الأم سارة الصهيونية والجلاد مائير، ثمّ بإخلاء الساحة من الذين يحملون نوازع فرديّة للتغيير فقُتِل اسماعيل واغتُصبَت زوجته دلال وارتحلت، كما اغتُصبَت راحيل زوجة اسحق وهاجرت، ثمّ قتل إسحق كما قتل أبوه من قبل، وأودع د. منوحين مشفى المجانين، وبالمجمل فإنّ مآلات شخصيّات النصوص هي الموت قتلًا أو شنقًا أو اغتيالًا أو تسميمًا أو انتحارًا أو صلبًا أو تهجيرًا والدخول في العدم.

أين هي جدوى هذه الشخوص وفاعلياتهم مع جمهور القراء أو المشاهدين في أثناء تلقياتها؟ وهل تكسبه طاقة على الحرية واكتساب معرفة ضرورية؟ أم أنه بمشابهتها حياة المتلقين في ظروف الاحتضار، التي يعيشها الناس كوّنت تحذيرًا لهم أو تطهيرًا لعدم الخوض والولوج في تجربة ذاتية مشابهة؟

تعامل ونوس مع شخوص نصوصه، كما لو أنّها موجودة في مقاعد الصالة؛ إذ طابق بين صفات شخوصه وأفعالهم وأحوال المتلقين في لحظة تاريخية تتسم بالزيف والفساد والظلم وبنزوع الناس لتمجيد الرذيلة والفساد والجريمة والطائفيّة على حساب معانٍ وقيم وطنية أو مجتمعيّة جامعة، وعزّزت أحداث مسرحياته مفاهيم الشرّ ومسالكه ورسّختها، بما يدفع متلقيه لتجنب فعل الخير الذي قد يؤدّي إلى الموت مقارنة بأحداث المسرحية والاندماج معها تطهيرًا للنفس.

منح ونوس شخوص مسرحياته مساحة من الحريّة، وجعل معظمها تنزع باتجاه تأكيد الذات الفاعلة، ولكنّه لم يستكملها بفاعلية اجتماعية تتوافق فيها الذات الطامحة للتغيير مع حاضنة مجتمعية تستجيب لحياة أكثر إنسانية، ومن ثَمَّ؛ كان العجز أمام التحديات يتسرّب من النصّ تحذيرًا من الوقوع في مطبّات النزوع الذاتي، بما يشبه مبدأ

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ـ الأعمال الكاملة، طقوس الإشارات والتحولات، م. س، ج٢ ص٤٦٩

التطهير - كما ورد آنفًا - الذي يعدّ أحد أركان المسرح الدرامي الأرسطي، وقد أنهى الصراعات بين الشخصيات التي عبّرت عنها النصوص بانتصار شرور البنية المجتمعية المتسمة بالفساد والتخلّف والقهر الممثّلة في رموز السلطة راعية العدمية والأمية الثقافية والانحطاط الخُلقي، وفي اندفاع المستحوذين عليها نحو الجريمة المنسجمة مع قيمهم الزائفة؛ الجريمة الموصوفة بحقّ الشخوص المنتصرة للذات الإنسانيّة التي تقاوم الانجراف في سلوك الموبقات المعيقة لفاعليّة البشر المتحرّرة؛ الشخوص التي حمّلها ونوس حشدًا هائلًا من التناقضات الشّرسة والأفكار المغايرة، ليجلي أفكاره الثوريّة أكثر، وليثري الصّراع الذي اكتوى بأتونه الفظيع، ويدفع بالفعل الدراميّ نحو التأزّم؛ ليمنحه أبعادًا ومستويات عديدة.

يطرح ونوس رؤاه على شخصيات مسرحياته، وحينما تكتمل يتماهى معها، وقد يصيغ أفكارًا تعبّر عن رأيه في أحداث ووقائع، فهو سعد الله ونوس باسمه كاملًا، في المحاورة مع د. منوحين في مسرحية الاغتصاب، وهو الزرقاء التي قتلها قومها، وهو تلميذ ابن خلدون شرف الدين في منمنمات تاريخية الذي هجر علمه، وهو الطالب - الحلم في مسرحية أحلام شقية الذي تجرّع السمّ، فخسرت غادة وماري حلميهما، وهو الأستاذ فاروق، الذي لم يتبق له إلا الانتحار وسط محيطه الموبوء بالفساد، وأخيرًا هو الحفيد في مسرحية الأيام المخمورة الباحث عن الدمامل في جسد عائلة تفوح رائحة الفضيحة منها، ليفقأها، فيجد أن ظروف الفضيحة تنمّ على صراع رغبات النفس الإنسانية وخيارات الذات مع بنية مجتمعية متخلّفة.

الموضوعات المعالجة بنصوص ونوس

اهتمّت الحداثة بمشاكل الفئات الوسطى، وامتدّ اهتمامَها إلى المهمّشة في المجتمع، وعالجت مواضيع بشريّة وواقعيّة على حساب أساطير تتعلّق بالآلهة وأنصافها والنبلاء التي كانت محطّ اهتمام الآداب والفنون، إذ: "تهاوت تقاليد العصور الوسطى، وحدثت تحوّلات أساسيّة في المجتمع وفي أسلوب التفكير وفي الإنتاج الذهني"[1]، ولعلّ تجربة ونوس تُدرج في منظومة الحداثة؛ إذ عالجت نصوصه مشكلات شخصيّات وحيدة وحزينة؛ لا تعرف حلولًا لما تعاني منه، وإن كان قد حرّر أبطاله من الالتزامات الاجتماعيّة والدينيّة، لكنّه أبقاها مُدرجةً في سياق حركة التاريخ؛ فكشف عن فكرها وسلوكها وعن انتمائها الطبقي، وقد ذكر تيري إيغلتون: "تتشكل الشخصيّة بفعل قوى

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- محمد زكريا عناني وسعيدة محمد رمضان، دراسات في الأدب الحديث (الإسكندرية: ١٩٩٤م) ص٥

اجتماعيّة وتاريخيّة أكبر منها، كما تتخذ هيئتها بفعل عمليات قد لا تكون واعية لها إلّا وعيًّا متقطّعًا"[1]، وبالفعل فالشخصيات في نصوص ونوس منفعلة في أتون القوى المجتمعية المتصارعة، وإن كانت غير قادرة على التعبير عن مصالحها، إلّا أنّ ونوس تمكّن من جعلها الدافعة بأحداث الصراعات إلى نهاياتها، والخالقة الأفعال الدراميّة التي اغتنت بحبكة رئيسة متماسكة وّفق الرؤية الدرامية لتحقيق الإيهام؛ ومن ثمّ التطهير وّفق المسرح الدراميّ، الذي يخاطب العاطفة، وهذا ما نجده في معظم نصوص تجربته الأخيرة، أو بتفتيت الحبكة وَفْق الرؤية الملحمية البريختية التي تقوم على التغريب بمعنى إبعاد المتلقي عن الإيهام والتطهير، ودفعه للتفكير بعقله لوعي أحواله البائسة التي تعرض على خشبة المسرح؛ ومن ثَمَّ السعيّ إلى تغييرها، وفق نصوص مرحلة التسييس والتراث التي خاضها في سبعينيات القرن الماضي

وتختلف تجربة ونوس قبل هزيمة ٥ حزيران / يونيه ١٩٦٧م عن تجربته المسرحيّة حتّى ١٩٧٧م، واختلفت معالمها منذ ١٩٨٩ حتى وفاته ١٩٩٧م، ولم يخرج ونوس عن معالجته موضوع السلطة السياسية المعيقة التقدّم والحرية في معظم نتاجه بتجربته المسرحيّة كلّها، فأظهر فساد السلطة وإفسادها الدولة والمجتمع وقهرها وإفقارها الشعب وتهاونها بالدفاع عن أراض محتلّة، إضافة إلى معالجته تيمات مساعدة للموضوع الرئيس أهمّها: ظاهرة التدين الزائف المرتبط بسلطة شمولية، والنظرة اللاإنسانيّة للجنس، وزيف المثقف وانتهازيته، وتخلّف المرأة في مجتمع متخلّف ذكوري بطريركي يضعف دورها التأسيسيّ في عملية التغيير المجتمعيّ والتاريخيّ.

ويتعلّق مفهوم التيمة (الموضوعة) بالمضمون؛ إذ يختار الكاتب موضوعًا لنصّه وينسج له وحوله تيمات فرعيّة ليشكّل الرسالة التي يجب توصيلها على شكل مقولات محمولة على تيمات النصّ، المتطلبة من المتلقي التفكّر بها؛ للوصول إلى مضمون الرسالة، بما يحقق أرضيّة لإعادة إنتاج النصّ وَفق ظروف تلقياته، كما يسيّج الكاتب مضمون نصّه بأساليب جمالية ودلالات لغويّة وتقنيات فنية تقوم بالدور الرئيس في عملية الإبداع وفي فهم حمولات النص وتأويلها لترسيخ قيم جماليّة وفكريّة واجتماعيّة جديدة، والموضوع في النصّ هو المحدّد: "الإطار الفكريّ الذي يحوي المحتوى، أي الحجم الفكري مضافًا إليه المضمون الدرامي للتكوين الفني"[2]، وينبئ تقصّي موضوعات نصوص ونوس المنشورة في فترات زمنية متباعدة عن وعيّه بالواقع المعيش، بل يشير إلى رغبته في التغيير والثورة على أحوال القهر والفقر والفساد،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- تيري إيغلتون، كيف نقرأ الأدب، م، س، ص٨٩

٢- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي (دار الوفاء لدنيا الطباعة: الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦) ص٦٩٥.

واستحقّت معظم أعماله ما ذكره عناني عن الشيء الجوهريّ في العمل الأدبيّ: "... أي يشعّ بالعبقرية والتوهّج والتواؤم التام بين أجزائه المختلفة"[1] وإن اشتركت نصوصه بموضوعاتها، فإنها اختلفت في مآلات شخصياتها ونهاياتها؛ وقد أوحت مسرحيات المرحلة الثالثة من حيث نهايات شخصياته بعدم ثقة الكاتب في شعب قادر على الثورة، ولعلّ قرب ونّوس من تيارات الفكر العربيّ الحداثويّ الّتي كانت ترغب في تفصيل مجتمع على مقدار ما يعرفه قادتها من عناوين أو شذرات عن فكرهم السقيم والمتوَّهم في رؤوسهم فقط، أفقد أعماله زرع الآمال بعملية التغيير في رءوس المتلقين، بل تعالى على الجماهير في نصوص تسعينيات القرن الماضي بالذات، وأصرّ على إبراز عدم قناعته وعدم إيمانه بقدوم الثورة والتغيير، إضافة إلى تشكيكيه بالتاريخ العربي الإسلامي، لا سيما حينما حاكم ابن خلدون في مسرحيته منمنمات تاريخية على ما تمّ ذكره آنفًا، وعلى الرغم من نبل مقاصد ونوس في نصوصه السبعة الذي دفع بأحداثها لإلقاء الأضواء على خطورة السلطة الراعية للفساد والجهل والاستبداد، وعلى أهمية أن يكون المثقّف متصديًّا للعدوان مع أهله وعلى ضرورة تحرير المرأة، إلاّ أن عبء التاريخ بماضيه وحاضره أوقف تكامل بنية مسرحياته بإضعاف فعل المقاومة في سياقها، فلم يبق من كل الفريق الذي اختار أفراده المقاومة سوى حالات الموت والهجرة والقتل والانتحار، على ما ذكر آنفًا، ويبقى مشهد صلب الشرائجي الذي تخيّله ونوس ومن حوله طفل أهبل يتقافز حوله هو الأكثر ملائمة لتوصيف حاضر الأمة، التي لم يجد لها ونوس مستقبلًا.

إنّ ما قدّمه ونوس من رؤى سوداويّة في مسرحيات التسعينيات يتعارض مع تنامي فعل الناس في مواجهة الظلم والقهر والفساد؛ إذ هبّت في ٢٠١١م لتكذّب هذه الرؤى المتعارضة مع أحداث مسرحياته ومصير شخوصها في سبعينيات القرن الماضي؛ التي منحها قدرًا من آمال على دروب الخلاص.

استجابة نصوص ونوس لجماليات التلقي (****)، وتغيّر ملامح تيماتها في أزمنة متباينة

استجدت أحداث سياسيّة على دول المنطقة بعد المسار الفعليّ **لهزيمة ١٩٦٧م**، بدءًا من تغيير سلطات الحكم في مصر وسوريا، ثم **حرب أكتوبر / تشرين١ / ١٩٧٣م**، التي تمخّض عنها ترسيخ أنظمة حكم عسكرية شموليّة في دولها بطرق غير

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ - محمد زكريا عناني وسعيدة محمد رمضان، م. س، ص٢٠٩

شرعية؛ مستمدة أسباب استمرارها من تشجيع الغرب الرأسماليّ لها بتمكين الأقليات الفرعيّة في الدولة، ثمّ كانت حقبة النفط (*****)، رافقها أحداثٌ خطيرة في ثمانينيات القرن الماضي وتسعينياته، ومنها: الحرب الأهليّة اللبنانيّة وتبعاتها، اجتياح اسرائيل بيروت، وإخراج المقاومة الفلسطينيّة من لبنان، ثمّ قيام الانتفاضة الفلسطينية، تزامنًا مع صعود التيارات التكفيريّة والطائفيّة برعاية المخابرات المركزيّة الأمريكية، وهزيمة دول أوروبا الشرقية الشيوعية وتفكيك الاتحاد السوفيتي، وهيمنة الولايات المتحدة على العالم؛ إذ أضحت قطبًا وحيدًا في النظام الدوليّ الجديد الذي لم تتوان لحظة عن رسم معالمه الجيوسياسية وَفق مصالحها.

ألقت تلك الأحداث بظلالها الثقيلة على مجمل الأنشطة الثقافيّة العربيّة، لا سيما التي تحمل طابعًا سياسيًّا ككتابات ونوس المتسمة بانفتاح النصوص الإبداعيّة منها على المتلقين، بل إشراكهم في عملية الإبداع على اعتبار المتلقي معنيًّا بفهم ما يحصل من أحداث واقعيّة وتأويله، وطامحًا في المشاركة في امتلاك المصير؛ من أجل التغيير الاجتماعيّ.

وانفتاح النصوص على المتلقّين ومعالجتها واقع مأزوم؛ نتيجة تاريخ القهر القديم والحديث، يستدعي استقراؤها تأويلات تتناسب مع احتياجات متلقيها المندرجة في علاقات مجتمعيّة معيّنة، وتختلف القراءات بين أزمنة متعاقبة وأمكنة متغايرة، ومن هنا فإذا كانت هذه النصوص من ناحية المضمون قد لاقت قبولًا لحظة صدورها؛ نتيجة توصيفها أحوال الأمة المأزومة، فلن تبقى مناسبة لظروف خروج الأمة من أزماتها إلاّ بالقدر المتعلق بنزوع الشخصيات للتعبير عن دواخلها االذاتيّة ومشكلاتها النفسيّة؛ التي آلت بأصحابها إلى العجز أو الانتحار أو الجنون أو الموت نتيجة اصطدام الذات الطامحة مع بؤس الواقع المجتمعيّ بظلّ سياسة الجريمة والإرهاب في تلك الآونة.

أمّا، وقد تجاوز شعب سوريا ٢٠١١م عتم الجريمة السياسية الموصوفة طوال نصف قرن مضى، فإنّ منظورات تلقيات هذه النصوص وآليات قراءتها، قد اختلفت عمّا كانت عليه في فترة صدورها؛ وذلك لاختلاف شروط تقبّلها وإعادة إنتاجها، فشخوص مسرحياته التي استقرّت بالموت، لم يعد لأشباهها وجود إلّا في البيئات المجتمعيّة التي تسيطر عليها قوى نظام الحكم المتهالكة، أمّا في أوساط شباب الثورة الذين تحرّروا، فقد ألفوا الحرية وتحقيق ذواتهم عن طريق مواجهة السلطة الغاشمة ونظائرها من الطائفيين والتكفيريين، وإن ازداد حجم الموت فأسبابه والدوافع له اختلفت كثيرًا عن دوافعه وأسبابه لدى شخوص مسرحيات ونوس في مرحلة عطائه الثالثة الذين كانوا يدبرون؛ هربًا من الحياة البائسة باتجاه الموت، أمّا موت السوريين حاليًّا

فهو نتيجة إقبالهم على حياة حرّة؛ ومن لا يزال حيًّا فقد استحالت حياته إلى معانٍ مفعمة بالبطولة.

بالعودة إلى زمن أحداث مسرحية **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**؛ فإنّ طبيعة السلطة السياسية في سوريا ١٩٦٨م، كانت معنيةً بالهزيمة التي مّنيت بها، وكانت تسعى إلى الردّ على تبعاتها وفق منظورها السياسيّ المرتبط بالفكر القوميّ الاشتراكيّ، ولكنها استشعرت مع تحرك جماهير الشعب تلقائيًّا لمواجهة الهزيمة خطرًا يطال وجودها؛ لقصر وجهة نظرها السياسيّة، لذلك تقوقعت على حزبها، وربّما على كيانات الانتماءات الأولية، ولا سيّما الطائفيّة المتمكّنة من الهيمنة على الجيش المكوّن - في معظمه - من أبنائها، وذلك انسجامًا مع توجّهات سياسة النظام الدولي الذي عمل منذ استعمار فرنسا سوريا ولبنان منذ أوائل القرن العشرين على تشجيع الأقليات وتمكينها من الحكم، للمحافظة على مصالحه ومطامعه التي تكفّلت هذه السلطات بحمايتها مقابل دعمه ديمومتها في سلطة نظام الحكم.

في أحداث حفلة سمر، نلمح حضور السلطة وتغلغلها في الأوساط الاجتماعية، وفي المسرح، وقد تمكّن المسؤول من إلقاء خطبة في المسرح على الرغم من سخافة أقواله وضحالة مضمونها، ونجد أنّ ممثلي الشعب كانوا قادرين على حوار السلطة، بل مواجهتها، وإن انتهت هذه المسرحية باعتقال الجادّين في القيام بفعل ثوريّ، فإنّ سخرية المرأة التي لم تر في زوجها سوى أنّه إمّعة لعدم اشتراكه في مواجهة السلطة مثّلت بارقة خلاص، إضافة إلى أنّ المعتقلين استمروا أبطالاً يمثلون الرجاء والأمل في أذهان الجمهور وضمائرهم.

إذا انتقلنا إلى مسرحية **رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة** الصادرة ١٩٧٧م سنجد اختلاف معالجة ونوس تيماتها عن سابقتها **حفلة سمر** من حيث المضمون، فقد أراد إثبات أن استمرار المأساة؛ لم يرتبط ببقاء سلطة الدولة ذاتها على الرغم من هزيمتها في ١٩٦٧م، بل بتغيّراتٍ وتبدّلات في طبيعتها نحو الأسوأ، فقد بدأت سوريا تعيش منذ ١٩٧٠م أزمات في ظلّ سلطة قهريّة رعاها نظام حكم عسكريّ مافياوي أقلويّ فاسد، مارس المتنفذون في دوائره ومؤسساته التضليل والإرهاب والفساد في حقّ شعبهم، وازدادت هذه السلطة شراسة حينما ترسّخ نظام حكمها بعد حرب تشرين ١٩٧٣م، وشجّعت على انتشار قيم استهلاكية في المجتمع بعد انتهاء الحرب، إبّان الحقبة النفطية، فانتشر الفساد الماليّ والإداريّ والخلقيّ، وطغت قوى مجتمعية وسياسية ترعى الفساد والاستبداد والتخلف في أركان الدولة، مقصية أيّ توجّه سياسي طامحٍ إلى استمداد مشروعيته من الشعب والتعبير عن مآسيه.

إنّ تتبع أحداث مسرحية **رحلة حنظلة** وموضوعاتها التي كتبها ١٩٧٧م تفضي إلى نتيجة أرادها ونوس أن تكون واضحة كعين الشمس، مفادها: أنّ السلطة أضحت عصابة إجرام ممنهج، تدرك أنّ مصالحها ترتبط بإرضاء أقطاب النظام الدوليّ، وبقهرها شعبها ونهبه، وبانغماس رموزها وشبيحتها **بالفساد** والإفساد، فالرجل المسؤول الذي كان موجودًا في صالة المسرح مع رجاله الأفظاظ ١٩٦٨م أضحى مع أقرانه أكثر فظاظة ووقاحة وأكثر عددًا، وهم موجودون ليس في المسرح فقط، بل في كل بقعة من أرض الوطن، وفي كلّ ركن من أركان المجتمع، يعتقلون الناس على الشبهة، وينهبون أموالهم وأرزاقهم، ويكيلون الإهانات لهم في الأوقات كلّها، إنّ ممثلي الحكومة الذين قابلهم حنظلة في نهاية المسرحية يمثلون معظم فاعليات البيئة المجتمعية في السلطة، والشرطة والإعلام والشيخ المتدين والطبيب والمثقف وربّ العمل والجمعيات الخيرية وحتى المرأة، والزوجة التي خانت زوجها حنظلة حينما زجّ به في السجن.

وهنا نستطيع القول: إنّ من كان يمثّل السلطة في مسرح حفلة سمر ١٩٦٨م (المخرج والمسؤول ورجاله) هم أنفسهم الذين وُجدوا على الكراسي وراء طاولة الحكومة في رحلة حنظلة ١٩٧٧م، وإنما بأقنعة جديدة أكثر قبحًا ووقاحةً، أقنعة معبّرة عن معطيات سياسية واجتماعية واقتصادية جديدة دلّت على المسار الفعليّ لنكوص الحداثة العربية، وإنّ المرأة التي سخرت من زوجها في ١٩٦٨م لسلبيته أمام عنجهية رجال السلطة، قد خانته مع عشيق آخر في مسرحية رحلة حنظلة، ثمّ توجّهت لتكون المرأة اللعوب بين أيدي الفاسدين في حكومة السلطة في ١٩٧٧م، الذين يكيلون الإهانة تلو الأخرى لهذا الرجل المغفل حنظلة غير العارف كيفيّة مواجهة المعتدين على حريته وكرامته، أمّا شيخ الجامع الذي اكتفى بالاعتكاف داخل مسجده تحت وابل نيران العدو الإسرائيلي في ١٩٦٧م ليتلقى الموت إلى جانب جنود السلطة الموتى ورجال التخلف الذكوريّ في حفلة سمر، قد تحوّل إلى شيخ كاذب مضلّل يقبع في زاويته التي تنشر الجهل والأكاذيب في أرجاء الوطن وبين أبناء الشعب، والذي أضحى يؤدّي دورًا في سلطة ١٩٧٧م ممثلًا للمؤسسة الدينية الساعية إلى ديمومة تسلط حكم فاسد استبداديّ، والمثقف الذي صحى وأدرك ذاته العاجزة في مرآة ونوس في مسرحية حفلة سمر ١٩٦٨م وشرع يبحث عن الحلول متفاعلًا مع أبناء شعبه عند انعقاد ما يشبه المؤتمر الشعبيّ على خشبة المسرح بعد احتلالها من قبل متفرجين يمثلون الشعب؛ قد تحوّل إلى ثرثار يلقي خطابه على حنظلة من دون أن يعي حنظلة كلمة مما قاله، ثمّ نجد أنّ ربّ العمل غيرُ معنيٍّ إلاّ بمنصبه وثروته، وصار بإمكانه أن يطرد حنظلة وسواه، ويقطع عنهم أسباب الرزق والحياة الكريمة متى شاء وبأية طريقة يختارها، كما أن **الإعلام السلطويّ** يصغي لمطالب الناس؛ التي تخدم تطلعات رجالها الرخيصة الذين لاهمّ لهم

سوى إرضاء رجال السلطة المستبدة، وتحقيق مصالحهم الفاسدة، إضافة إلى الطبيب الذي سخّر علمه لإخماد الشكّ والثورة في نفس حنظلة في وسط لا يقلّ فسادًا عن أوساط السلطة الأخرى.

أمّا النساء اللواتي شاركن في مظاهرات أعقبت هزيمة ١٩٦٧م، وطالبن بالسلاح لاسترداد الكرامة المستباحة والحرية المهدورة، فقد تحولّن إلى مستهترات لدى الحكومة أو عند الطبيب أو في الجمعيات الخيرية؛ التي أضحت جزءًا من النظام السياسيّ الشموليّ المهيمن، وفي آخر موقف في **مسرحية حفلة سمر** ومن بين عشرات المتفرجين الذين يعلّقون على ما جرى في الأروقة والسلالم، وكأنهم غرباء لا علاقة لهم بما جرى، نسمع صوت امرأة تتوجه لزوجها:

- "ما أشد خوفك. لَستَ من الموقوفين على أي حال!. يجيبها:

- تتمنين لو كنت بينهم! أجابت المرأة: لن تكون بينهم أبداً! "[1] إنّه الصوت الأخير في المسرحية؛ الذي يجعل من المرأة عين العقل الرائية جبن زوجها عارًا، والتي تحفّز المشاهد للاشتغال على امتلاك معرفة وحبٍّ مع فيوض الأنوثة، إنها المرأة التي سخرت من زوجها الذي ليس في مقدوره أن يكون من بين المعتقلين؛ ومن ثَمَّ لن يكون الوعد لزوجته وللوطن برمته، المرأة التي نطقت الجملة الأخيرة ضمن سياق **مسرحية حفلة سمر**، وحدها لها صدى إيجابي لدى أم حرفوش في **مسرحية رحلة حنظلة** التي قدّمت بوصفها سردية مستقلة خارج سياق النص؛ إذ زرعت الأمل لدى ابنها حرفوش الذي أدّى دور الموجّه والمعلم لحنظلة على درب معرفة مصيره، وتجاوز حال البؤس والضعف؛ باتجاه الثورة على السلطة التي تعتدي عليه، أم حرفوش التي مثّلت - من خارج السياق - عين العقل لسلوك ابنها حرفوش الذي نشهده إلى جانب حنظلة المطرود من أنثاه؛ لعجزه عن مواجهة المشاكل وعن مواجهة المصير مع أقرانه، وذلك حينما قدّمها ونوس على أنّها تعلّم ابنها خوض التجربة بتأكيدها شعار"اللي من إيدو الله يزيدو" بمقابلة زوجها المتمسك بشعار"بعيد عن الشر وغنّ له"[2] شبيه المغفل حنظلة، ولكنها بقيت خارج الفعل الدراميّ، ولم نلحظ لها أي حضور في المتن، تمامًا كاللواتي تمثّلهن في الواقع المعيش، على عكس امرأة حفلة سمر التي انفتحت عن طريقها أبواب أمل في نهاية المسرحية.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ - سعد الله ونوس، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران (دار الآداب: بيروت، لبنان، ١٩٨٠م، ط٢) ص١٤٨

٢ - سعدالله ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة (دار الآداب: بيروت، ١٩٩٦م) ، ص٤٩

تُرى كيف كانت رؤية ونوس في معالجته شخصيات جسّدوا التيمات نفسها التي حرص على عدم تغييرها في مرحلة عطائه الأخيرة، أي في تسعينيات القرن الفائت؟

أصدر **يوم من زماننا**؛ ليدلّل على الزمن العربي الرديء في ظلّ أنظمة الفساد والقهر؛ فاروق أستاذ المدرسة الوفيّ لمهنته، لكنّه غافل عما يحيط به من موبقات، إنّه معادل حنظلة ١٩٧٧م الذي تمكّن حرفوش من أن ينقل له تعاليم أمّه في ضرورة معرفة محيطه؛ استعدادًا للثورة على مضطهديه، فاروق لم يُسجن في معتقلات السلطة كما سّجن حنظلة، ولكنه انتحر؛ نتيجة قدرة النظام في تسعينيات القرن الماضي على إخصاء الفعل السياسي والثقافي والمجتمعي، فاعتقال الملايين من السوريين وتشريدهم وقتلهم وتجويعهم منذ أوائل الثمانينيات، ثم اغتيال مدن وبلدات كمدينة حماه، وتواطؤ النظام مع إسرائيل، وإخراج الفلسطينيين من لبنان، وتنظيمه وتشجيعه وحمايته الميليشيات الطائفية، جعل المجتمع السوريّ عاجزًا عن فعل شيء، إلّا في فضاء عهر سياساته، وبؤر الفساد التي نشرها، ودجل الأحزاب الحداثوية الملتفة حوله، وقد صوّر ونوس تلك الظروف المأساوية، فالأستاذ فاروق كان مخصيًّا بالمعنى النفسي، وكان متواريًا خلف علمه غافلًا عما يجري حوله، أراده صدى لحنظلة، كما أن رجال الحكومة الذين انغمسوا في فسادهم في مسرحية حنظلة، تحوّلوا إلى متباهين بثقافة الاستهلاك التي حوّلت المدير إلى إمعة، والشيخ إلى داعية للعهر والضابط إلى قوّاد على ابنته، وقد أبقى هؤلاء كلّهم في قيد الحياة دلالة على أن ذلك الفساد باقٍ ولا أمل في الخلاص منه، وأكّد هذه الحقيقة المرّة حينما دفع بفاروق إلى الانتحار الذي شاركته فيه امرأته، وهكذا نجد أن المرأة التي استهانت برجلها في حفلة سمر١٩٦٨م وبقيت أملًا للولادات الحرة الجديدة، تحوّلت إلى خادمة السلطة السياسية في حنظلة ١٩٧٧م، ولكن حتى تلك السنة كان من الممكن أن يخرج أم حرفوش من سياق الفساد لتعلّم ابنها؛ ومن ثم حنظلة درب المعرفة والرفض، أمّا زوجة فاروق فلم يترك ونوس لها دربًا سوى الموت، أو الالتحاق ببيت الست فدوى على درب ممثلي السلطة وضباطها وشيوخ الدين الزائف.

في **أحلام شقية** يموت الشاب - الابن والأخ - بسمّ مصنوع لزوجي المرأتين اللتين حلمتا به أخًا وابنًا وحبيبًا، فيموت حلمهما، ويستمر زوجاهما – أبناء السلطة - في الحياة، وفي **طقوس الإشارات والتحولات** ينهي ونوس حياة ألماسة بجريمة ارتكبها أخوها الأصغر صيانة لسمعة عائلة بعد أن كشف في أحداثها عن مقادير عهر رجالها؛ حتّى من حاول التصالح مع جسده المثليّ شنق نفسه، وفي **الأيام المخمورة** ينتحر الابن الذي عانى من هروب أمّه مع عاشقها، ولم يبق إلّا الحفيد ابن شهيد الدفاع عن البرلمان السوري بمواجهة الجنود الفرنسيين الذي ما فتئ يسأل عن تاريخ غامض لأسرته الذي

انكشف عن ماضٍ منحرف، وحاضر لم يستمر فيه سوى الخال القاتل وشريكته الأخت التي تتباهى بعلاقتها مع المستعمر الفرنسي، إضافة إلى إظهاره فاعليّة معدومة للحفيد، تمامًا كما آلت إليه أحوال الزرقاء مريم في مسرحية **ملحمة السراب** الناطقة بعقل ونوس، فلم يتركها الناس إكمال رؤيتها وبصيرتها التي تحذّر من قادم خطير، اجتمعوا عليها وأشبعوها ضربًا؛ حتّى ماتت الزرقاء، ولم يبك عليها سوى بسام الذي تنبأت له باعتقاله واقتياده لسجن بعيد، وربما كان سجن تدمر الرهيب الذي مات بين جدرانه وفي زنازينه مئات الآلاف من شباب سوريا، قُتلت الزرقاء، ومات ونّوس ١٩٩٧م، وتركا خلفهما إمكانية وحيدة مهددة بعدم تحقّقها، وهي زواج فاطمة من بسام في ظروف خطيرة جدًا، ليس أكثرها مأساوية اعتقال بسام المحتمل، بل رؤية ونوس على لسان الزرقاء، فالثعبان يتقيّأ فئرانًا والخراب يعمّ البلاد والموت في كل مكان، الجثامين منتشرة لا يوجد من يدفنها، والذي بقيّ على قيد الحياة سار في جلجلة التهجير القسريّ والموت المبرمج على دروب السجون والبحار والمخيمات، وفي **منمنمات تاريخية** لم يبق أمام ونوس إلّا أن يترك للجمهور والمتلقين خشبة مسرح معلّق على حائطها الخلفيّ جثمان الشيخ الشرائجي مصلوبًا منذ اقتحام تيمورلنك دمشق وحتّى عصرنا الحاليّ الأبشع؛ إذ لا يزال شعبان يركض بين الأنقاض المحيطة بمشهد صليب الشرائجي، مناديًّ: يمه يمه يمه،...

هؤلاء المعذّبون والأموات والمقتولون هم صدى الشخصيات التي صاغها ونوس في نصوص مرحلة التسييس التي أبقى بقية من أمل بأفعالها الدراميّة لاستعادة الحرية والكرامة.

قامت مسرحيات ونّوس التسعينية على أساس من توصيف واقع مأزوم وأحداث مأساويّة يجسّدها شخوص مهزومون دفعهم إلى الموت انتحارًا أو قتلًا، مما يجعل المتلقيّ في حالة استنتاج تقوم على عبثيّة الكفاح وسلبيّة الحياة وخطورة المغامرة لانتزاع الحقّ، قد يستسيغ متلقي ما قبل آذار / مارس ٢٠١١م رؤى ونوس التشاؤمية لتمثّلها الواقع المعيش، ولكن بعد ٢٠١١م تغيرت الأحوال، فالنّاس تعيش زمن ثورة، وفيها أحداث تكشف عن جلالها، وتنجب أبطالًا يتغنّى الناس ببطولاتهم في كلّ يوم، وأضحت طبيعة معاناتهم مختلفة عما ورد في موضوعات ونوس في مسرحياته، فالواقع السوريّ حاليًّا من أخطر المناطق بالعالم، فالقصف والدمار والموت والتهجير والتشرّد والتعصّب الطائفيّ والنهب والاعتقال والتغييب والتشبيح هو السائد أمام صمود شباب، أيقنوا أنّه لا حلول لمعاناة وطنهم؛ إلّا الصمود لتغيير أحوال البلاد؛ بما يكفل المساواة والحرية والعدالة والكرامة، فالسوريون - اليوم - يعيشون المسرحية الكبرى: شبابهم أبطالها على مسرح الواقع المنتظر عمارة مسرحية تعينهم على صمودهم،

وتؤسس معهم إلى حالة وعيّ جديد يكملون عبرها درب الثورة في بناء دولتهم المدنية الديمقراطية التي ينشدونها.

تُرى ألم يبتعد ونوس عن الحقيقة؟ ألم يظلم الشعب السوري كثيرًا؛ فيما آلت إليه شخوص مسرحياته في مرحلة عطائه الأخيرة؟ ألم يكن متعاليًا على التاريخ الذي يثبت انتصار الشعوب على قاتليها؟ إن الشعب الذي لم يتمكّن ونوس من رؤيته إلا شهيد الانتفاضة في فلسطين، والمنتحر المغفّل أمام فساد مجتمعه، والمقتول بسموم محبيه، والمصلوب في أمته، والعارفة المخنوقة الشهيدة صاحبة الرؤية السديدة، وبقتل امرأة استجابت لرغبات جسدها، وبانتحار مثليٍّ حاول أن يتصالح مع ميول جسده الجنسية، وموت الشرطيّ في مواجهة الفرنسيين؛ إنّ هذا الشعب هو الذي ثار في آذار ٢٠١١م على سلطة لم تعرف؛ سوى الفساد والجريمة والإفقار والقهر في حقّ شعبها.

بذلك نستطيع القول: إنّ **سعد الله ونوس** أنتج نصوصه المسرحية بين ١٩٦٨م - ١٩٧٧م ضمن سياق هواجسه المتعلقة بالتغيير والثورة على واقع متخلف ومقهور وبذلك جسد مقولة إنّ: "الأدب هو موضوع تجربة أكثر منه معرفة، وتجربة ذات جوهر روحي"[1] مبتغيًا مسرحًا معبّرًا عن إمكانية الثورة لتغيير حياة الناس في بيوتهم ومقرّات أعمالهم، في شوارعهم وساحاتهم ومدنهم، طامحًا في أن يجد لمسرحه أصداء في وعي الناس وضمائرهم وعواطفهم.

لكنّ ونوس على الرغم من نضج تجربته المسرحية على صعيد البناء الفنّي والجماليّ، وتوسّع آفاق تجربته المعرفيّة، وقدرته الفذّة على تصوير شخصيّات مائزة، تحمل غنىً إنسانيًّا ونزوعًا في تحقيق الذات الفاعلة الطامحة للتغيير، فإنَّه كان يمثّل في رؤاه الفكرية مرآة لتيار فكر سياسي حداثوي الذي كانت أحزابه، كمن يستمني طوال نصف القرن أمام عذابات السوريين وقهرهم على أيدي نظام امتطى أفكارًا تقدميّة، مماثلة فكر معارضته؛ التي لم تضلل الشعب وتحرفه عن درب الثورة فحسب، بل أسهمت مع سلطة الفساد والجهل في قمع شعبها وقتل شبابه وتدمير مدنه وتهجير أهل البلاد إلى خارج ديارهم.

إنّ ونوس - نفسه - استنتج بعد خوضه مشروعه التجريبيّ ذاكرًا: "... إننا مهزومون حتى العظم.. وحتى الحفيد الرابع أو الخامس، أقصى حدود الإيجابية هو أن نقبل الهزيمة لا أن نراوغها أن نواجهها صراحة لا أن ندفن رؤوسنا في الرمال.. ومن كوجيتو أنا مهزوم ينبغي أن أبلور أنا موجود، أن أتدرّب على تحمّل هذا الوجود

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- مجموعة من المؤلفين، م. س، ص ١٢٠

ومفارقته في آن واحد، لقد انهزمنا دون عزاء.. دون تظليلات..."[1] تّرى أليس هذا الشعور بالهزيمة هو فقدان الثقة في شعب طيب وعظيم يحمل إرثًا تاريخًا نضاليًّا في مواجهة الطغاة والغزاة؟

إنّ فضح سياسات السلطة وسلوك رموزها لا يكفي لمواجهتها، وتغيير المجتمع لا يكفيه توصيف أحواله المأساوية، وكثيرًا ما كان المثقف متواطئًا مع الطغاة الفاسدين من دون دراية منه، لا سيّما حينما يقرَأ الفكر أو التاريخ أو الواقع من موقع المتعالي على وعيّ البشر وثقافتهم؛ البشر الذين وحدهم يصنعون الفكر والتاريخ ماضيًّا وحاضرًا، ومن موقع المتعالي لا ينتج المثقف إلّا هراء ومقولات هشّة لا سيّما إذا كان لا يمتلك عدّة فكرية مناسبة، وهذا ما أثبته شباب الربيع العربيّ، الذين لم يرضوا بالهزيمة عنوانًا لحياة شعوبهم؛ على الرغم من طغيان روح الهزيمة في أدبيات ونصوص الكتّاب العرب قبل تفجّرها.

لو قيّض لونوس الحياة، ورأى هدير شباب ساحات الكرامة وميادين التحرير وبطولاتهم؛ لعرف أن المسرح لن تنطفأ جذوته، ولن يتداعى في غياهب القمع والشمولية والتكفير، كما صوّره في مسرحياته الأخيرة، منكسرًا مع أحلامه المنهارة على ما صرّح به إلى عبلة الرويني. وها هيّ ذي الثورة السورية، هذه المسرحية العظيمة بحقّ، تحاول أن تؤسّس مسرحًا جديدًا عندما اختارت خشبة مسرحها المدن السورية وقراها كلّها، ساحاتها وشوارعها، وشخوص مسرحيتها: كبارها وصغارها، نساءها ورجالها.

كان ونوس من القلائل؛ الذين تنبأوا بردّة فعل السلطة التدميريّ في مسرحيته ملحمة السّراب؛ إذ أكّد صحّة بصيرة الزرقاء وصحّة تنبؤاتها بالنهايات المأساوية لمجتمع الاستهلاك وسياسة الارتهان لساسة الغرب؛ التي يقودها عبود الغاوي بائع نفسه للشيطان؛ ليحرف منجم قريته الزراعي المنتج، ويحوّله إلى عالم من الأوهام والمتعة المؤقتة، لذلك قتلها أهل بلدها، وأضحوا مجرمين في حقّ من يدلّهم على درب الخلاص والخير، قتلوها وتبعوا عبود الغاوي حتى لو انكشف غشّه لهم، هكذا أراد ونوس أن يتنبأ بموته، وهو يقول: ماتت الزرقاء، وماتت القدرة على الرؤية والنظر إلى الأمام، ماتت المعرفة التي كانت تمتلكها من دون أهل بلدها، ماتت؛ بعد أن تنبأت بموت ابنها الفلاح بيد أخيه موظف الحكومة، ماتت بعد أن تنبأت بفقد الأعيان أرزاقهم وبعد سقوطهم في أحضان الغواني بتوسط من الشيطان الأحدب، وتنبأت بهرب عبود بالأموال والخيرات وبأجمل صبية؛ التي جنّ أبوها بعد تهاونه بمنحها للشيطان؛ من

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عبلة رويني، م. س، ص١٧

أجل المال، وانزوت زوجته في زاوية الصلاة بعد خياناتها المتكررة له مع فاسق آخر متحالفٍ مع عبود. ثم أبصرت، وقالت:

- "الثعبان يبصق فئرانًا تملأ الحقول المتروكة، والبيوت المهجورة ونفر من الأهل يتحالفون مع الغرباء، ويعلون، والأكثريّة لا يجدون إلّا السراب... "[1]، ثمّ تطلب من بسام وفاطمة أن يخبرا:

- "لو أنكم لم تستعجلوا موتها لكان ممكنًا أن تبصر في البعيد شمسًا تشرق بعد انقشاع هذا الليل"[2] ثمّ مات ونوس، ورحلت الزرقاء:

- "لقد قتلوها كما كانت الأقوام المتوحّشة تقتل أنبياءها"[3] وسط موقف تمثيليّ بين رجلين يتشاجران: أحدهما يشهر سكينًا والآخر دبوسًا؛ إنّ ما كانت الزرقاء تريد أن تتنبأ به لأهلها حدث في ٢٠١١م، وحراك الثورة الذي رمز له ونوس على شكل دبوس في الموقف التمثيليّ الأخير من المسرحية، تمكّن من الانتصار على حامل الخنجر، رمز سلطة الموت، ولو قُدّر لونوس الحياة حتى هذه الأيام لشهد على الدبوس؛ الذي يستعد لدفن جثة السلطة الموبوءة بالطائفيّة المقيتة ووجهها الأكثر قبحًا من الجماعات التكفيرية والظلامية الآتية من قبور التاريخ التي اتسعت وتتسع حاليًّا للأنظمة القهرية الفاسدة الطائفية التكفيرية كلّها.

دور اللغة والخطاب المسرحيّ في تجسيد الشخصية المسرحية

ترتبط لغة المسرح في النصّ المسرحيّ بالحوار **Dialogue** المحكي بشكل رئيس، وإلى جانبه الإيمائي والمناجاة والوصف والسرد، بوصفها أدوات التعبير المؤلّفة من علامات المنظومات اللغوية السمعية المتضمنة أيضًا الموسيقى والأصوات الأخرى، إضافة إلى المؤثرات البصرية كالديكور والألوان والإنارة.

ويتوجّه البحث في اللغة الدلالية للنصّ منتقلًا إلى فاعليات المثاقفة وملامح التناصيّة فيهما، وحين عرضه على خشبة المسرح، لا بدّ من البحث في طاقات العرض التواصليّة والآليات والتقنيات التي اشتغل عليها المخرج، والتنقيب في الحوار

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- ملحمة السراب، م. س، ص١٥٩
٢- ملحمة السراب، م. س، ص١٦٠
٣- ملحمة السراب، م. س، ص١٦٠

المسرحي الموجّه للمتفرج أولًا؛ الذي يقوم بإعادة بنائه من جديد، ثمّ تقصي الجمهور المتشكّل على أرضية مقولات المسرحية لتشكيل حالة وعيّ جمعية تتعلق بخلق قيم فكرية وجمالية مغايرة لما هو سائد، وفضح العيوب النسقيّة السائدة، والتأسيس لتشييد إنساق ثقافيّة جديدة، ولعلّ العتبات النصيّة والإرشادات المسرحيّة التي كان ونوس يوليها أهميّة مناسبة زمن صدور مسرحياته من ضمن ما يبحث عنه بصفتها أدوات تواصلية ودالّة خلف الحوار وباقي التقنيات، وقد تكون ليست مناسبة للزمن الذي نعيش فيه، حيث تداعيات ثورة التكنولوجيا الرقميّة والقيم المعرفية والجمالية والتقنيات التي يشتغل جيل الألفيّة الرقمي وفق مقتضيات مغايرة لما سبقها، وبالتالي فعروض مسرحيات ونوس بحاجة إلى إخراج خلّاق.

أمّا الخطاب المسرحي **Teatralical discourse** فيتشكّل حينما: "يتحدّد القول كفعل له فاعل هو صاحب الخطاب"[1] وصاحب الخطاب في نصوص ونوس الأخيرة اتسم بالجديّة، ولم يترك لشخصياته مجالًا للثرثرة والحشو، فطبيعة مقولاته المحمّلة على حوار الشخوص - التي تمثّل رؤى المؤلّف غالبًا - احتاجت منه تكثيفًا ليكون دلاليًّا، ولم يكتفِ باهتمامه بالحوار، بل افترض حضور النصّ والقارىء أو العرض والمتفرّج في عمليّة التواصل، مما دفعه للاعتناء بخلق شخصيات نصوصه كونها وسيطًا بين مخرج أو منتج النص أو العرض؛ المتواري كلٌّ منهما خلف حوار الشخصيات المنتجة لأفعال درامية، وبين المتلقي الذي يحتاج لتحديد معاني الخطاب وتأويل تيماته، ليدرك السياق الذي تسير فيه الأحداث، ويعيد صياغة النصّ بما يتوافق مع ميوله.

ولا بدّ من الإشارة هنا؛ إلى أن يكون المتلقي مدركًا للأعراف المسرحية السائدة، بما يسمح له بمعرفة الروامز التي توصله بالمرسل - إن كان مؤلّفًا أو مخرجًا أو فريق عمل مسرحيّ متكامل - إلى أن تتشكّل بنية النصّ المسرحيّ من **حوار** و**شخوص** معبّرين عن أحداث، بتقنيات **حواريّة**، أو **سردية** أو **حكائيّة**، أو **إيمائية** أو **وصفيّة**، وليس سرًّا على أحد القطيعة الحاصلة بين الجمهور والمسرح؛ لأسباب كثيرة تناولتها هذه الأطروحة بأكثر من مكان، وستتناولها في الفصل اللاحق.

والسؤال ما هي ركيزة قراءة المُنتَج إن كان نصًّا مكتوبًا أو عرضًا؟ وهل يستقيم التلقّي أو القراءة خارج اللغة؟ إنّ اللغة هي التي تفضي إلى الكشف عن النظام الصياغي الذي يستخدمه الكاتب في صياغة نصّه، ولا شكّ انّ ونوس أدرك أهميّة اللغة بصفتها

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (مكتبة لبنان، ناشرون: بيروت، ط٢، ٢٠٠٦م) ص١٨٦

شرطًا لازمًا لكتابة النصوص، وهو لم يخرج عمّا صاغته الحداثة حول الخطاب واللغة؛ ولعلّه فهم رؤى الما بعد حداثيين للّغة والخطاب؟

أخضعت اتجاهات ما بعد الحداثة اللغة المسرحية للتشتيت والتفكيك، وأخرجوها من سياقاتها التاريخيّة والثقافيّة، وجعلوها هي التي تقود النص، وليس الكاتب، إذ احتسبوه كائنًا لغويًّا تصنعه اللغة، التي لم تعد وسيلة للكاتب؛ من أجل التعبير عن عواطفه وأفكاره؛ إذ إنّ اللغة أضحت تعبّر عن نفسها بشكل مستقل عن توجيهات مدونها في مرحلة ما بعد الحداثة، وفي أواخر القرن العشرين انتشرت المدارس التجريبية في المسرح العالمي، وتسيّد المخرجون فيها العمل المسرحي، إلى أن أنكروا دور المؤلّف الذي يخضع بتأليف نصوصه لقواعد تتعلق بتسييج بنية نصّه باللغة والأحداث والحوار والفعل الدرامي والحبكة وإلخ... بالضرورة، ثمّ ألغوا الحبكات في نصوصهم أو عروضهم، لأن الشخصيّة الخالقة الأفعال الدراميّة؛ لم تعد تعني لهم شيئًا ذا أهمية في صنع الأحداث أو إدارتها وتوجيهها، فأماتوها ولم يعدْ لها حقّ تقديم الأفكار، وأناطوا بهذه المهمة لتوليفية عمادها العدميّة في بلورة فكرة واضحة معتمدين على عدة من نصوص أو في اقتباس نصّ وإعادة معالجته، في تضمين عبارات أو اقتباسها والتعليق عليها، وفي تشجيع الراقص إبداع الحركات المعبرة عن حالته الوجدانية أو الشعورية، وبذلك ميّزوا بين المسرح الذي يعتمد على حركة الجسد، ومسرح الصور الذي يمنح الأفكار أهمية أكبر، وانتصروا للأول منها، وتعاملوا مع أصحاب الأداء في العرض المسرحيّ كلّهم الطريقة نفسها، ليعلنوا موت المؤلف النهائيّ بعدما كان الجدل حوله حينما طرحها رولان بارت، ثمّ هللوا لانتصار المخرج صاحب التوليفات المختلفة لإنتاج الحركات والدلالات، عن طريق التجربة الجماليّة التي من الممكن أن يشارك بها جمهور الصالة.

إن عرض رؤية ما بعد الحداثة للغة والخطاب، لا يضعف من أهميّة نصوص ونوس، فقبل أن نعرض للفروق بين الحداثة وما بعدها هناك مرحلة تحديد نصيّة االنصّ وأدبيته، أو لا نصيّته؛ إذ تتطلب النصيّة قدرًا من الانسجام بين مكوّنات النصّ ومن التساوق بين لغته والخطاب الذي يحكمه، وفي المسرح ينظر إلى المستويات اللغوية؛ لكلّ شخصيات النصّ وإلى مناسبتها للفعل الذي تؤدّيه، ويؤخذ بعين الاعتبار عدم الوقوع في تسطيح المعاني المبتغاة ومن دون ابتذالها بالخطابية أو المباشرة أيضًا، ولا بدّ من النظر إلى مستويات الخطابات اللغوية في نصوص ونوس بعين العارف للمسرح وبعقل المدرك لعلاقة القارئ بالوجود؛ إذ امتصّت التجربة اللغويّة التاريخيّة، واستوعبت الجغرافيا، والناتج عنها نصوصٌ المرحلة الثالثة من عطائه في الكتابة الإبداعية، التي تمكّنت أن تحمل سمات الجماليّة: "باستعاريتها وخطابها البلاغي،

بوصفها رحم منتج يعرّف الاجتماعي ويجعله متاحًا كغاية للفعل ومن أجل الفعل، فالنصيّة ليست مجرد تعبير أيديولوجي من مرتبة ثانية او عَرَض لفظي من أعراض ذاتٍ سياسيةٍ متعيّنة مسبقًا"[1]، بل النصيّة قبل كلّ شيء علاقة بين المرسل والمتلقي، عمادها اللغة بكل تجلياتها الحوارية والحركية والإيمائية والسيميائية و...إلخ، ولكن النصوص المكتوبة أو المنطوقة منها تبقى هي الأساس لأنّه: "يمكن للمسرح أن يقوم دون ماكياج، دون أزياء مناسبة، دون سينوغرافيا، دون خشبة مسرح متصلة بالصالة، دون لعب بالضوء، دون خلفيّة موسيقية...إلخ، ولكنّه لا يمكن أن يوجد دون أن تكون هناك علاقة تتخلّق ما بين الممثل والمتفرج، دون تواصل حميميّ بينهما"[2] ولا يزال النص اللغوي بطرق تعبيره المتعدّدة هو الذي ينظّم العلاقة بين خشبة المسرح والمتفرّج، لا سيما في واقعنا الذي لا يحتاج إلى موارية في قول ما يجب قوله ببيان صريح، لا سيّما أننا ننتمي إلى أمّة انتصرت للقول ولعلوم البيان منذ صعودها في القرون الأولى لقيام الحضارة العربية الإسلامية.

التجربة اللغويّة لدى ونوس في نصوصه الأخيرة

لا يتحقّق المسرح إلّا باللغة ذات الأبعاد المتعددة، والحاجة ماسّة إلى اللغة المكتوبة التي يمكن تحويلها إلى فاعلة؛ حينما ينطقها الممثلون متحوّلة إلى: "علامات ممتزجة بالإيماءة والحركة، أي أنّ التمثيل يعيد ترجمة الكلمة إلى الفعل؛ الذي كانت قد حلّت محله، وتقوم اللغة بدور البطولة حينما لا تؤدّي وظيفتها في التواصل على النحو المألوف بين الناس"[3]؛ مما يستدعي ضرورة وجود كاتب للنصّ متحصّل على مادة نصّه الأولية من الوجود الذي يشغل هو نفسه جانبًا بسيطًا منه، ومتمكّن من أدواته: اللغة أولًا ومن معرفته أصول الكتابة الدراميّة ثانيًا ابتغاء تشييد بنية درامية للنصّ يكشف في سياقها عن الأفعال وعن حدود الصراع وعن صفات الشخصيات وأفكارها مجسدًا الأحداث؛ التي تعني المجتمع عبر شخصيّات متصارعة بلغة حواريّة منطوقة إلى جانب أشكال التّعبير الأخرى المتضمّنة حركة الجّسد والغناء والموسيقى والعتبات النصيّة والمونولوج والمؤثرات الصوتية والضوئية واللونية...، شرط أن تكون أحداث النصّ قابلة التمثيل على خشبة المسرح، وفي الحالتين كلتيهما، في النص والعرض، تشكّل اللغة المنطوقة نظامًا دلاليًّا مهمًّا؛ بهدف إنتاج المعاني وتبيان دلالاتها ومدلولاتها.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- هومي ك. بابا، موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب (المركز الثقافي العربي: الدار البضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م) ص٧٣

٢- زبيجنيف تارانييكو، مسرح ما بعد الحداثة، ترجمة: هناء عبد الفتاح (مهرجان القاهرة الدولي، ط١، ٢٠١٠م) ص٣٩

٣- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية: م.س، ص٢٤٥

اللغة الحيّة - كأيّ كائن حيّ - لها تاريخ موغلٌ في القدم، واللّغة العربيّة حيّة مرّت بمراحل متعاقبة عديدة؛ حتّى أضحت على ما هي عليه الآن، وإنْ كانت قد افتقدت الكثير من مكوناتها البدئية بوصفها نتيجة طبيعية للتطور، فإنّها تكتسب ألفاظًا وتعابير جديدة؛ نتيجة انفتاحها على ثقافات أخرى، وعبر استخدام اللغة في مجالات الإبداع تمنح ألفاظها الكثير من الدلالات المتجدّدة وَفق السياق التي توضع فيه، وقد ذكر تيري إيغلتون: "إن سبيل التعبير في الأدب هي اللغة، وكل كلمة نستعملها تُبلى ويبهت لمعانها وتُستهلك وتفقد ملامحها.."[1]، ومن ثَمَّ حينما لا نجد تجديدًا في أساليب اللغة، ولا توليدًا لمعانيها وصورها، فيكون الحكم هو وقوع النصوص المكتوبة في التقليد والتكرار أو الإسفاف في المعاني وافتقاد الأمة الإبداع الضروري واللازم لوعي ذاتها، وهذا شكل من أشكال احتقار اللغة، ومن ثمّ إهمالها لأساليب تحطّ من سموها إلى الحياة المعيشة، وهو ما شهدته السّاحة الثقافيّة السوريّة في ظلّ العدميّة، التي كان أحد أخطر تمظهراتها هو القطيعة مع تجربة ونوس واللجوء إلى ثرثرات زعموا أنها ما بعد حداثيّة على ما سنتوسّع فيه في الفصل الآتي.

لقد افتقد أصحاب المسرح في سوريا بعد ونوس إلى طاقة التجديد والتوليد باللغة فـ: "اللغة لا تتمثّل في استعمال بضعة ألفاظٍ متناثرة – عاميّة أو حتّى أجنبيّة – داخل إطار الفصحى وفي ظلّ قواعد نحوها وصرفها وبلاغتها"[2] بل بتفجير طاقاتها عبر النصوص الإبداعيّة؛ ومنها المسرحيّة وصقل أدوات التعبير بها المحتاجة إلى الفصحى منها، من دون العاميّة التي تصلح للاحتياجات الحياتية اليومية، وهذا ما كان في بداية وعي ونوس واهتماماته؛ إذ انتصر للفصحى، ورأى بدعوات استخدام العاميّة في إنتاج الأعمال الإبداعية التي انتشرت في تاريخ العرب الحديث؛ أنّها لا ترتقي إلى مستوى الأعمال الإبداعيّة الراقيّة، ولا شكّ أنها محاولات باءت جميعها بالفشل الذريع، ومنها دعوات مسرحيي سوريا، الذين اشتغلوا على العروض المسرحية السورية في تلك الحقبة بالعاميّة من دون اهتمام بالبناء الدرامي.

تّرى ألا يحقّ للمرء أن يتساءل عن المسؤولية المتعلّقة بصقل اللغة المسرحية وتجديدها؛ لتكون مولّدة المعاني المستجدّة ضمن سياق التاريخ والمجتمع؟ الكاتب والفريق المسرحي هم المعنيّون بتشكيل اللغة التي تتحوّل مع المبدع منهم إلى رموزٍ للرسالة المتضمنة في النصّ أو العرض، اللغة التي لا بدّ أن تصل إلى متلقٍ يقوم بتفكيكها ويعيد بناءها بعد تأويلها بما يلبي احتياجات بيئته ورغباته الفردانيّة التي تحقق

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- تيري إيغلتون: م.س، ص٢٢٣

٢- محمد زكريا عناني، قراءات نقدية في المكتبة العربية (دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية، ص٦٢

ذاته الفاعلة، والسؤال أين هو الكاتب المسرحي الذي يفعّل دور اللغة في نصوصه التي ترتقي بالجمهور نحو تجاوز الذات الخاملة؟

توخّى ونوس الحذر في الصياغة اللغوية لنصوصه التي كتبها بين ١٩٨٩م - ١٩٩٧م، واستمرّ استخدام اللغة الفصيحة تماشيًّا مع الموضوعات التي عالجها، مجرّبًا استنهاض نصّ مسرحيّ ضمن مشروع ثقافيّ عربي؛ ملتمسًا أجوبةً للمشكلات الكبرى؛ مجتهدًا حسب الإمكانيات المُتاحة وسط ظروفٍ موضوعيّة معقّدة، وقد استمدّ الألفاظ والتراكيب المستخدمة في نصوصه الأخيرة من البيئة الزمكانية التي تجري أحداث المسرحيّة داخلها، ففي نصّ **الاغتصاب** تناوبت اللغة بين فضائين منفصلين عن بعضهما، الفضاء الفلسطيني وكانت لغة شخوصه محمّلة بالأسى والغضب ومنفتحة باتجاه البطولة والحرية، وها هي ذي الفارعة تقول:

- "الأرض لا تتسع لنا ولهم. إما نحن وإمّا هم"[١] ثم تنفتح لغته لدلالات تحمل تحديًّا مستمدّة من بسالة الانتفاضة الفلسطينية (******)، كما تأتي لغته المعبّرة عن الفضاء الإسرائيليّ المنغلق على جهاز الأمن الممتدّ إلى بيت الأم، مقتبسًا نصوصًا كاملةً من العهد القديم اليهوديّ في الكتاب المقدّس، وقد تمكّن من توظيفها في الحوار بين شخوص مواقف سفر النبوءات التي شكّلت أكثر من نسبة ٧٠% من صفحات مسرحيته، وهذا ينسجم مع انغلاق العقل العسكري القمعيّ الإسرائيليّ على تعاليم العهد القديم؛ التي تحضّ على كراهية الأغيار والاستهانة بحيواتهم أمام مصلحة اليهود، ثمّ نجده يوضّح فكرة؛ بأسلوب خطابيّ ومباشر أرادها حقيقة لدى متلقيها مفادها: "للصهيونية امتدادها العضويّ في النظام العربي الراهن، الحكّام الذين استسلموا لإسرائيل مائير العدوانيّة، والذين يستعدّون للاستسلام لها، الذين يقمعون شعوبهم، ويدوسون على كراماتهم، والذين ينهبون ثروات هذه البلاد ويبددونها.. هؤلاء جميعًا بعض امتدادات الصهيونية في الجسد العربي. إن الورطة على ضفتنا معقّدة وإنّ الخروج منها يقتضي نضالًا مركبًا وصعبًا"[٢] ومن ثمّ أوضح نقاط التماس بين الشعبين وركزها في موقعين الأول توافقي، بين الكاتب نفسه ود. منوحين اللذين يمثلان عقلين منفتحين على التحضّر المعاصر، ثم صداميّ، لقاء الضحية الفلسطينية في أقبية التعذيب الإسرائيلية، الذي أوضح كم هو الإسرائيلي محملًا بالأحقاد عبر تاريخ قديم ارتبط بخطاب العهد القديم المشبّع بالكراهيّة، ثم يبرز لغة الفلسطينيّ بلغته اليوميّة البسيطة المتناسبة مع حجم طموحاته التي تخلّصه من الاعتقال والاغتصاب والموت؛ موظّفًا لغة زكريا تامر القصصيّة والعصريّة على لسان الفارعة مثلًا.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الاغتصاب: م. س، ص٥٨

٢- الاغتصاب، م. س، ص٩٥

في مسرحية **يوم من زماننا** أقام ونوس الحوار على بساطة اللغة اليومية، ولم يجعلها معقّدة، ومنها: "كان صباحًا غائمًا وباردًا. كان صباحًا ككل صباحات أوائل الشتاء، وكانت الساعات تدور"[1] لغته واضحة بمقدار وضوح الحياة التي يعاني منها السوري - وأيضًا - كانت اللّغة في أحلام شقية مشابهة سابقتها، واضحة ولصيقة بالحياة اليوميّة الاعتيادية، على الرغم من أنّه كان يخرج بلغته عن البساطة إلى شاعرية الصور والألفاظ عندما يدخل في عالم أحلام اليقظة مع شخصيات تحيا مع أحلامها.

واختلفت لغته في منمنمات تاريخية حينما اقتبس كثيرًا من أفكار ابن خلدون ولغة خطابه مثل:

- "في غياب العصبية والشوكة لا تنفع الفكرة والمصلحة، والعزم الذي يبدونه ليس إلّا وهمًا يخدعون أنفسهم به"[2]، حتّى الألفاظ التي اختارها تتنمي لبيئة زمن أحداث المسرحية التاريخي مثل:
- "لا يمكن أن أجازف بالقلعة، هي حصننا، وهنا سنرفع شرفنا، ونؤدي واجبنا، ثمّ ما لنا ولهذه المدينة المتقلّبة، مدينة، أعيانها وعلماؤها خائرون، ويتسابقون كي يلحسوا مؤخرة العدو"[3]، ثم يقول تناصيًّا مع كتابات ابن خلدون:
- "وكأنما نادى الكون في العالم بالخمول والانقباض، فبادر بالإجابة، والله وارث الأرض ومن عليها، وإذا تبدّلت الأحوال جملة، فكأنما تبدّل الخلق من أصله، وتحوّل العالم بأسره..."[4]

في مسرحية ملحمة السراب مستويان في اللغة مستوى عبود وخادمه الشيطان الذي امتدّ لكلّ من صدّقه وتعامل معه لدرجة التماهي مع فسقه وفساده، ويشكّلون أكثر من نسبة ٧٥% من شخوص المسرحية، ويغُطّون أكثر من نسبة ٨٠% من أحداثها؛ وتتسم لغتهم بقدرتها على التعبير عن تطلعات مستجدة تتناسب مع مشهد من النصّ الموازي الذي أورده ونوس في بداءة النصّ في أثناء جلسة عبود وشيطانه الأحدب في مكان لا ملامح واضحة له:

- "ولعلّ الشيءَ الوحيد الذي يستوقف الانتباه هو مزهرية سوداء فيها وردة ضخمة صفراء اللون، ولكنّ الذبول يجعل الصفرة تنحلّ إلى ألوان بنيّة تتدرج؛ حتى الاهتراء،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- يوم من زماننا، الأعمال الكاملة، م. س، ص١٩٣
٢- منمنمات تاريخية، م. س، ص١٢٥
٣- منمنمات تاريخية، م. س، ص١١٤
٤ - منمنمات تاريخية، م. س، ص ١٢٢

تتساقط أوراق الزهرة بإيقاع غريب، وصوت يشبه جرس زجاجي صغير"[١]، الإيقاع سريعٌ في حوارات فريق الشيطان، والجمل قصيرة، وبعض ألفاظها نابية، واستمد صياغة أفكار شخوصه من الأمثال الشعبيّة، واقتبس بعض الآيات القرآنية، أو ما يوحي بها، تبعًا لما يستلزم من أصحاب القول إثبات ما هو غير صحيح، على غير ما يقرأه المتلقي في مستوى اللغة الآخر على ألسنة الزرقاء وفاطمة وبسام ورباب، عندما كانت على علاقة حبّ مع بسام، إذ أنطقها ونّوس شعرًا قبل زواجها من عبود:

- "مشاعري تموج متغيّرة كتقلبات الريح، إن لديّ أحلامًا كثيرة، وأحيانًا أحسّ أن الدنيا أضيق من أن تتسع لطموحي .."[٢] كما أنّ جمل الزرقاء طويلة والحوارات التي تصطنعها أكثر طولًا من مستويات الحوار الأخرى في النصّ، لا سيّما حينما كانت تحاور بسام أو فاطمة، كما أنّ ألفاظها أكثر جزالة وتماسكًا من ألفاظ بقيّة حوارات النصّ، أمّا لغة خطاب بسام وفاطمة فكانت تختلف وَفق مخاطبيهم، وكانت تميل لِتَحمِل حمولةً معرفيّةً بحضور الزرقاء، ومن الشواهد خطاب الزرقاء لبسّام وفاطمة:

- "ذات يوم سيلمس الناس، أن ما تدافعوا نحوه لم يكن إلّا الموت والخراب، وعندئذ سيحتاجون من يزوّدهم بالمعرفة، ويدلّهم على مخرج"[٣]

أما طقوس الإشارات والتحوّلات فقد حملت في طياتها استثمارًا موفقًا للغة، وإن كثر في متنها الوصف والمناجاة، فهذا لم يُعِبْ لغتها التي جمّلها ونوس باللغة الشعريّة الحاضرة في حنايا النص؛ إذ أطال في الحوارت وضمّنها مزيدًا من خفايا الذات الإنسانية التوّاقة وعوالجها؛ حتّى يكشف عن الصراع بين رغبات روح الشخصيات الجامحة وحاجات جسدها المقموعة، أراد ونوس من أبطال هذا العمل أن يكونوا: "ذوات فرديّة تعصف بها الأهواء والنوازع وترهقها الخيارات"[٤] كما كان بها جرأة في توصيف الملذات الجسدية الآتيّة من بوح الجسد برغباته.

في المسرحية السابعة والأخيرة الأيام المخمورة لم تكن اللغة فيها متوازنة وقد ظهر في حواراتها مقاطع فيها إطالة واستطراد فـ: "اللغة الجيدة في المسرح ترفض المعاني المتعرجة أو التعبيرات المعقدة أو الاستطرادات والوصفات ذات الصور الكثيرة"[٥] ولعلّ الاستطراد نتج عن تقنية السرد التي غلبت على بنية النص بهدف توثيق

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- ملحمة السراب، الأعمال الكاملة، م. س، ج٢، ص٦٠٣
٢- ملحمة السراب، الأعمال الكاملة، م. س، ج٢، ص ٦٤٢
٣- ملحمة السراب، الأعمال الكاملة، م. س، ج٢، ص٧٣٣
٤- طقوس الإشارات والتحوّلات، الأعمال الكاملة، م. س، ج٢، ص٦٠١
٥- كمال الدين عيد، م. س ص٥٤٧

أفعال الرواة أنفسهم، وهذا يتعارض مع دوافع فعل الشخصية المسرحيّة من أجل ترتيب الحاضر وتأسيس مستقبل للمتلقي، أمّا نص الأيام المخمورة فقد أفقد اللغة توهجها ودلالاتها بتعبيراتها المباشرة أحيانًا لرغبة المؤلّف بتوثيق مرحلة ماضيّة، مثل:

- "نعم يا بني.. في خريف عمري، وهبني الله بعض السعادة، لا أستطيع أن أشرح لك، لأنّ ذلك يستغرق عمرًا كاملًا"[١]

هذا اللغة الناتجة عن تسرّع الكاتب في الكشف عن وقائع عدّت من المسكوت عنها، ومن ثَمَّ لم ترتق للحالة الوجدانيّة المرافقة موقف الشخصيّة التي تجابه لحظات موت مثلًا، مواقف الموت التي تحتاج إلى لغة مناجاة شعريّة.

كتبت نصوص ونوس المسرحيّة **باللغة الفصيحة**، كونها اللّغة التي يستطيع المسرحيّ أن يطوّر بها الحوار والموقف والوصف والسرد والمناجاة، بهدف تكوين بنية لغوية متكاملة مع نصّ يحمل رؤى فكرية وجماليّة للمستقبل على امتداد ساحة الناطقين باللغة العربية، وقد ذكر ونوس أنّه: ".. لم تكن هناك أية مشاكل في التلقي بين المتفرجين على الرغم من أنّ المسرحية كانت مكتوبة بالفصحى..."[٢] واستخدامه للعربيّة الفصيحة أبعده عن التعبيرات الرائجة المستخدمة بالعاميّة، والتي قد تؤثر آنيًّا، ولكنها لا تراكم وعياً جادًّا وجديدًا لدى المتلقين، وقد عدّ ونوس اللغة كائنًا يتطوّر مع البشر ويعيد تكوينهم، كلما خاضوا تجربة جديدة معها؛ لأنّ النصوص الإبداعية تلمّح للمقاصد المتواريّة خلف السطور؛ لتعين متلقيها على التفكير، ومن ثَمَّ فكلّ مقطع لغويّ لا بدّ أن يطرح عددًا من الفراغات التي يجب على المتلقي ملؤها، وإن على نحو لا شعوري، كي يستشرف المستقبل، ويسعى لامتلاك مصيره، إذ يتوجب على المتلقين أن يعوا الفرق بين ما يظهره العرض أو السرد والمسكوت عنه، أو ما يريد أن يقوله أو الذي يخفيه بهدف التحفيز على التفكير، ومن الأمثلة في التفصيل ٢ حوارات العلماء وابن مفلح وابن النابلسي وابن العز والتاجر دلامة في منمنمات؛ إذ لم يتمّ تصريح أيّ منهم بالخيانة المتوافقين عليها وتسليم المدينة لتيمور لنك، ولكن يستطيع المتلقي من معرفة مساعيهم بتخليهم وخيانتهم للمدينة وأهلها[٣].

تتناسب لغة الحوار عامّة عند ونوس مع الشخصية المعبّرة عن الأفكار التي تطرحها، ومع الوظيفة المنوطة بأفكارها؛ ولهذا نجد أن لغة مثقف معارض وسجين

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ االأيام المخمورة، م. س، ص١٠٣

٢- نبيل حفار، مع الكاتب المسرحي سعد الله ونوس، (مجلة الطريق: بيروت، العدد الثاني، نيسان وأيار، ١٩٨٦)، ص٩٨

٣- منمنمات تاريخية، م. س، ص١٠١ وما بعدها

سابق مدرك خطورة الأحداث لم تكن في حواراته سطحيّة، بل مكثّفة ويحمّلها مقولات فكريّة مؤسّسة لوعيّ جديد، وبشكل مغاير، ولغة الأنثى التوّاقة للانعتاق أو لغة الشخصيّات الوجدانيّة التي تنزع لتحقيق ذواتها حمّلها ونوس ألفاظًا وتراكيب شعريّة.

وقد قال ونوس أن الاستخدام الإبداعي للغة الفصيحة: ".. سيؤدي ذات يوم إلى إمحاء الفروق بين الفصحى والعامية ..."[1] وذلك بعد تراكمات تحصل في استخدامها المستمرّ والواعي معرفيًّا وجماليًّا على المستويات الثلاثة للعمليّة الإبداعية المرسل والرسالة والمتلقي، وقد آمن بـ**اللّغة الفصيحة** التي أثبتت عبر تاريخ المسرح العربي تمكّنها التواصل مع جمهور جادّ، حينما تنتمي إلى التجربة المسرحيّة بصفتها رؤية منسجمة مع بنيتها وتكون مسيّجة بدلالات وأفكار ومحمّلة على لغة خطاب تمنح النص طاقات مفتوحة نحو الاختباريّة المسرحيّة، هذه اللّغة الممثّلة نبض الإبداع التي لا يمكن التفكير وإنتاج المعرفة إلّا بها، هي أحد مرتكزات مشروع ثقافيّ عربيّ، همومه ترتقي إلى درجة المقاومة الثقافيّة.

تُرى ما مدى نجاح سعد الله ونوس في اختراق سكون المجتمع؟ هل حملت تجربته سمات جماليّة مائزة بتقنياتها وأساليبها ولغة خطابها؟ هل نجح في خلق حالة وعيّ جديد في المجتمع؟ هل تمكّن من تأسيس تجربة مسرحية سوريّة، أو إسهامٍ عربيٍّ؟ ما الذي بقيّ من تجربة ونوس في الأنشطة المسرحية السورية بعد وفاته؟

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- نبيل حفار، م. س، ص١٢٤

هوامش الفصل الثالث

(*) **الهجنة:** تعني التعدّدية الثقافيّة التي تشكّل أساس بلورة هوية ثقافية جديدة لشعوب الأرض كلّهم.

(**) **الأسلبة:** أسلوب من أساليب التهجين، وهي المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظٍ لغويّ وأسلوبيّ واحد، وهذا يعبّر عن التعدّدية اللغوية القائمة على تعدّد الأصوات واللغات والأساليب...

(***) **الباروديا:** عبارة عن محاكاة ساخرة يتقاطع فيها الواقع واللاواقع، الحقيقة واللاحقيقة، الجدّ والسخرية، النقد والضحك اللعبيّ...

(****) **مرتكزات نظرية جماليات التلقي** تنحصر في المفاهيم الآتية: ثنائية القارئ والنصّ، التأثير والتواصل، العمل الأدبي بين القطبين الفنيّ والجماليّ، التحقّق والتأويل، القارئ الافتراضي المثالي، أفق الانتظار، ملء الفراغات والبحث عن النصّ الغائب، والنص المفتوح، والمسافة الجمالية.

جميل حمداوي، مناهج النقد العربيّ (مكتبة المعارف: الرباط، ط١، ٢٠١٠م) ص٣٢

(*****) **الحقبة النفطية:** ظهرتْ الحقبة النفطية بعد حرب أكتوبر/ تشرين ١٩٧٣م، وشكلتْ مناخًا سياسيًا واجتماعيًّا مختلفًا عمّا سبقه؛ نتيجة الارتفاع المتسارع لأسعار النفط على الصعيد العالميّ؛ مما انعكس على البلدان النفطيّة على شكل فوائض ماليّة كبيرة، وقد صوّر النظام الدوليّ -حينئذ - للمستفيدين منها؛ أنّها خارج قوانين التطور والسّياسة، وأنّهم سوف يزيلون ما كان عالقًا من أزمنة سابقة، يقال عنها وطنيّة وقوميّة وعلمانيّة، وذلك لمصلحة أمارات تستلذّ الموبقات والفساد وفئات أقلويّة فاسدة في النظم الجمهوريّة متكئة على أوهام تقليد السلف الصالح، وهي موصوفة بالجهل لواقع بيئتها المعيش وللمستجدات المحلّيّة والعالميّة؛ لذلك وعلى الرغم من أنّهم كانوا يسبحون فوق بحر من النفط، ومنحت أسعاره المرتفعة وخيراته الوفيرة تلك الأمارات المهيمنة عليه فرصًا للحاق بركب التحضّر الإنسانيّ، فإنّ مناخًا مناسبًا لهيمنة الأوهام السياسيّة التي ارتفعت فوق القوانين السببيّة للمجتمعات؛ طغت على عقولهم، ووسمت سلوكهم بكثير من الفساد وارتكاب الفواحش والموبقات، ولم تر تلك الأمارات من الفائض المالي الذي حصلت عليه نتيجة ارتفاع أسعار النفط سوى السلع والبضائع الاستهلاكية المصدّرة

إليها، فتبدّلت حياة المجتمعات البسيطة وغاصت في زيف الاستهلاك؛ بعد أن كانت في حضيض العوز والحاجة، ففقدت التوازن المجتمعيّ والفكريّ، واضّطربت سياسيًا، وترسخت قيم جديدة تخدم قلة فاسدة من دون أن تفيد الأمة والمجتمع والوطن من فوائض هذه الحقبة.

(******) الانتفاضة الفلسطينية الأولى (١٩٨٧- ١٩٩٣م): هي انتفاضة الحجارة، لأنّ الحجارة كانت سلاحًا رئيسًا بيد الفلسطينيين، لا سيّما الأطفال، والانتفاضة شكل من أشكال الاحتجاج العفويّ الشعبيّ الفلسطينيّ على جرائم الاحتلال الصهيوني وعلى أوضاعهم المعيشية المزريّة، ويحمل معنى الانتفاضة: الخروج أو التمرد أو العصيان، ولكنها لا ترتقي لمفهوم الثورة؛ التي تعدّ شأنًا حتميًّا أو ضروريًّا ووصولها إلى أهدافها مؤكّد وحتميّ.

وكان السبب المباشر لقيامها هو دهس سائق شاحنة إسرائيلية عمالًا فلسطينيين؛ ثمّ توقفت هذه الانتفاضة بعد توقيع اتفاقية أوسلو ١٩٩٣م التي تمّت بين الإسرائيليين والفلسطينيين، واستشهد في أثناء أحداثها نحو ١٣٠٠ فلسطيني على أيدي جنود الاحتلال، وقتل ١٦٠ إسرائيليًّا، كما قتل الفلسطينيون نحو ١٠٠٠ متعاملًا فلسطينيًّا مع العدو الصهيوني.

عزمي بشارة، في الثورة والقابلية للثورة (المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات: الدوحة، ط٢، ٢٠١٤م) ص٥٨ وما بعدها

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"[1] 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 المابعديّات 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 المابعديات 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 المابعديات 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 المابعديّات 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 يُظهِر 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 بعديين 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 ما 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 ما 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 اهتمام بالبناء الدرامي للنصّ؛ 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 أعمالًا 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 أعلنت عـن عشـرات العـروض المسـرحيّة؛ التـي ازدادت منـذ أواسـط العشـرية الأولـى للقـرن الحادي والعشرين، وبإحداثهم فرقًا جديدة للمسرح القومي، كما حدث فـي ٢٠٠٧م فـي الحسـكة وحمـاه وطرطـوس، مـع قيـام مهرجانـات للجامعـات ونقابـات العمـال واتحـاد الشبيبة،... إلـخ فـي معظـم المحافظـات، إضـافة إلـى اسـتقبالهم 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

بل استجاب المسرحيون السوريون، الأميّون ثقافيًّا، لعدميّة سادت الواقع السوري تماشيًّا 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، ممّا 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"[1]، 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"[2] 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، فمراجعةٌ 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"[3]، 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، وقّدمت بعض عروض للكاتب حكيم مرزوقي والمخرجة رولا فتال، وهناك عروضٌ قُدّمت بالتعاون مع معاهد وسفارات أوروبيّة والملحقيّة الثقافيّة الأوروبيّة، كما فعلت حنان قصاب حسن وريّاض 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"[1]، 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 متواضع، 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"[2]، 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"[3] ويتحمّل فريق العمل المسرحي مسؤولية تجاه هذا الإهمال للمسرح، فـ: "إذا كان الإخراج ضجيجًا والتمثيل ضحكًا والشكل تقليدًا مملًا فكيف يأتي الجمهور إلى العرض؟"[4] 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

[1]- 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

[4]- 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 نحوٍّ 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، ومثقّف الأجيال: مهذّبها، معلّمها، 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.

الفصل الخامس

ظاهرات مسرحيّة سوريّة جديدة بين (٢٠١١ - ٢٠١٥م)

- استهلال
- دروب الآلام السورية اللامتناهيّة.
- لمحات عن النشاط المسرحيّ في مناطق يسيطر عليها النظام السوري
- دروب الجلجلة السوريّة المرعبة
- مسرحيّات في المناطق المحرّرة، وفي الشتات.

الفصل الخامس
ظاهرات مسرحيّة سوريّة جديدة بين (٢٠١١ - ٢٠١٥م)

دروب الآلام السورية اللا متناهيّة

إنّ سوريا قبل ١٥- ٣ -٢٠١١م غير سوريا بعده، وما يحدث ارتبط أصلًا بـ: "تحرّك شعبيّ واسع خارج البنيّة الدستورية القائمة، أو خارج الشرعيّة؛ يتمثّل هدفه في تغيير نظام الحكم القائم في الدولة، والذي يمكن أن نطلق عليه مصطلح الثورة التي تقوم بفعل وحركة تغيير لشرعيّة سياسية قائمة لا تعترف بها، وتستبدلها بشرعيّة جديدة"[١]، وقد تدخّلت قوى دوليّة وإقليميّة في مسار أحداث الثورة في سوريا، فشوّهت إرادة التغيير التي انطلق بها شعب سوريا.

وما يعنينا في مقام هذه الدراسة هو الآثار المترتبة على النشاط المسرحيّ بعد أحداث ٢٠١١م؛ إذ اصطفّ فريق من المسرحيين إلى جانب السلطة؛ لأسباب عديدة تتعلق بالطابع الدينيّ والطائفيّ الذي أُلبِسَ لحراك الثورة، أو بالدفاع عن مواقع نفعيّة وسلطويّة ممنوحة لأفراده قبل الثورة، أو خوفًا من محاسبات متوقّعة فيما لو حدث تغيّرٌ في الحكم عند سقوط النظام، أو توسعةً لنشاط النهب والفساد في ظروف أكثر مناسبة لما قبلها، وقد أطلق على هذا الفريق اسم (شبيحة)، وهو ما فتئ يؤتمر بأوامر سلطة النظام السياسيّة وأحزابها وأجهزة أمنها إلى أيامنا الحاليّة.

وفريق آخر من المسرحيين اشترك في حراك الثورة منذ انطلاقتها، وغالبًا ما انتمى أفراده إلى جيل الألفيّة الرقمي؛ إذ قدّموا الكثير للمتظاهرين على صعيد تنظيم الحفلات والمهرجانات؛ التي كانت تعقب المظاهرات أو بعد مراسم دفن شهداء التظاهر السلميّ، الذين قضوا على أيدي قوى سلطة النظام بداءة وقوى التكفير والطائفيّة تاليًا، وبعد ذلك وفي أثناء الأحداث التي كانت تتزايد شراسةً وبشكل مروّع يوميًّا؛ نتيجة تدخلات دوليّة وإقليمية آثر عدد من هؤلاء المسرحيين التزام الصمت والبقاء على الحياد فعاملهم النظام كالمنحازين للثورة اعتمادًا على مبدأ: (من ليس معنا فهو ضدنا) فلوحق واعتقل وهجّر الكثير منهم منذ ١٥/ ٣/ ٢٠١١م فاضطر بعضهم للالتحاق بالمسرحيين المشتركين في حراك الثورة، الذين نشطوا في الداخل والخارج، لا سيّما الحاصلون

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ - عزمي بشارة، في الثورة والقابلية للثورة، م. س، ص٣٤

على دعم ماليّ، وأكثريتهم ضاعوا في دروب الغربة؛ بحثًا عن مصدر رزق؛ يعيشون منه بغض النظر عن طبيعته المسرحيّة أو الإبداعيّة.

لم تكن مجريات الأحداث في سوريا خارج مألوف الثورات في تاريخ الإنسانية، فقد حافظ المتظاهرون على الطابع السلميّ للاحتجاجات والمظاهرات طوال ٢٠١١م، على الرغم من تحمّلهم الأذى والقمع والقتل على أيدي أجهزة السلطة وقوّاتها بالاشتراك مع ميليشيات فئوية طائفيّة؛ استدعيت لقمع الاحتجاجات، ويكفي للمتابع أحداث تلك السنة على المحطّات الفضائيّة وفي شبكة الإنترنت واليوتيوب ووسائل الإعلام التي تابعت تلك الأحداث؛ أن يطّلع على مظاهرات ميادين التحرير وساحات الكرامة وجوامع العزّ واعتصامات المدن التي جابه فيها المعتصمون بصدورهم العاريّة صنوف الأسلحة كلّها، المستخدمة ضدهم ؛ ليدرك المتابع حجم المعاناة التي تعرّض لها الشعب السوريّ.

أمّا فريق السلطة المتعلّق بمؤسساتها الثقافيّة؛ فكان يروّج لساستها مدافعًا عن وجودهم وشرعيّة سلطتهم، وعدّ خروج الناس على الحاكم دفاعًا عن حقوقهم المهدورة هو نتاج مؤامرة خارجية طورًا، وعصابات مسلحة طورًا ثانٍ، ونتاج همجيّة وبربريّة مناقضة التحضّر في سوريّا، التّاريخ العريق، وها هو ذا رئيس تحرير مجلة الحياة المسرحيّة الصادرة عن وزارة الثقافة السورية؛ يذكّر في سياق كتابته عن أحداث الثورة الأليمة بعد صمت دام سنوات من عمر الثورة: "إنّ إنسان هذه المنطقة ما زال بعيدًا عن الوصول إلى حيّز بسيط من تلك الخلفيّة التاريخية الحضاريّة التي تميّز بها سلفه في العهود الغابرة،... وإنّ المستجدات الطارئة على السّاحة العربيّة عملت وتعمل على تشويه صورة الإنسان العربيّ مرة واحدة وإلى الأبد"[1] طبعًا يقصد إنسان السلطة السياسية المحتكر للحقيقة، وما كلمة الأبد التي استخدمها هنا إلّا صدى للشعارات والهتافات التي رفعها مع أقرانه: (الأسد للأبد، أو نحرق البلد) و(حلّك يا الله حلّك، تحطّ الأسد محلّك)...إلخ، ثمّ يجد المتابع كيف أن أصحاب النفوذ السلطويّ على المؤسّسات الثقافيّة وسواها؛ لم يصدّقوا خروج شعب سوريا المكلوم لانتزاع حريته وكرامته، ولم يصدّقوا أن سوريا تغيّرت، وأنّ أهلها يدمّرون بنية العدميّة التي رعاها النظام، ويكنسون آثار القهر والظلم والفساد؛ ومن ثَمَّ لا يزال مسرحيو السلطة يردّدون ما لُقّنَ إليهم غير عابئين بالخسارات الوطنيّة الهائلة، ملتصقين أكثر بمواقعهم الوظيفيّة، مستهترين بالأرواح البشريّة التي مُنيَت بها المدن والقرى السورية، وكأنهم يرون الحياة

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- جوان جان، رئيس التحرير، كلمة العدد (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٠ و ٨١، صيف وخريف ٢٠١٢م) ص٢

في هذا البلاد لا تستقيم من دون سلطتهم، وأنّها ستموت إلى الأبد وَفق تعبير رئيس تحرير مجلّة الحياة المسرحيّة.

ثـمّ بـدأت سياسـة التهجيـر القسـري؛ نتيجـة الملاحقـات والاعتقـالات التعسـفيّة والتصفيّات الجسديّة والطرد من العمل ومصادرة الأملاك بما فيها منزل السكن، إضافة إلى إشاعة التهم التي تمسّ أخلاق المشاركين في التظاهر بين الناس بشكل لا يتصوّره عقل آدميّ.

بعد التصعيد العسكريّ الذي دفعت به السلطة إلى حدوده القصوى، تشكّلت مقاومة مسلّحة من أهالي المدن والقرى؛ الذين وُضعوا أمام خيارين إما إلحاق شبابهم بالجيش الفئويّ والإسهام في إطلاق النار على أهاليهم وتدمير بيوتهم، أو تواريهم وتسلّحهم الذي تعزّز بانشقاقات العسكريين من الجيش وتشكيل قوة مسلّحة؛ لمواجهة جيش السلطة وأجهزتها الأمنيّة وميليشيات الشبيحة الطائفيّة.

ومع تقدّم الصراع وازدياد حدّته ودمويته؛ ازدادت التدخلات الإقليميّة والدولية عن طريق دفع السلطة وتشجيعها على القتل من جهة، وإرسال تنظيمات الموت الظلامية، التكفيرية والطائفية، مستهدفين جذوة الثورة وإرادة شبابها التي تجلت في ٢٠١١م هادفين إلى كسر أحلامهم وتحطيم جموحهم نحو بناء وطن حرّ ومواطن مسؤول.

وسط هذه الصراعات العنيفة؛ أقصيت الفاعليات السلميّة وكوادرها عن جسد الثورة؛ التي كان يقوم بها - غالبًا - فئة المثقّفين الجدد، ومعظم هؤلاء المثقفين شبابٌ آمنوا بتجديد هوية شعبهم الثقافية؛ فأكسبوها - بإرادتهم الفذّة وسلوكهم المتّزن - معاني مغايرة للمألوف الذي غدا كالموت في أكناف سلطة النظام السياسيّة وأحزابها العلمانويّة ومظاهر التديّن الزائف والجماعات الظلامية، الطائفية والتكفيرية، التي تداخل حضورها وفاعليتها مع قوى خارجية.

وليس خافيًا على المتتبع الأحداث في سوريا؛ كيف برز هذا الجديد في أفكار الشباب السوري، إناثًا وذكورًا، وسلوكه عن طريق غمار تجربة المشاركة في المظاهرات والاعتصامات في شوارع المدن السورية وميادينها وجوامعها، والاقتراب أكثر من حاضنة الثّورة المجتمعيّة التي أدّت دورًا رئيسًا في استمرار فاعليات شبابها.

إنّ احتدام الصراع وتحوّله تجاه التسليح القاتل الذي احتاج من أصحابه - أهل سلطة النظام والتكفيريّين والطائفيّين - اللجوء لقوى خارجيّة؛ لتأمين السلاح مقابل تنفيذ أجندات سياسية واقتصادية لا تمتّ بصلة إلى الثورة وحراكها الداخليّ، أدّى إلى ضعف

الفاعليّات السلميّة في أنشطة الثورة وابتعاد المثقّفين النوعيّين؛ الذين انحازوا إلى ثورة الشعب السوري عن الحراك؛ ومن بينهم: المسرحيّون، الأحياء منهم، أو ممن بقوا خارج سجون السلطة، أو تواروا عن فتاوى الظلاميين وأحقاد الطائفيين، وقد أدّت الأوضاع المأساويّة إلى ابتعاد هؤلاء الشّباب عن بؤر الصراع المسلّح، مهجّرين مرتحلين خارج وطنهم إلى بلاد أخرى وسط تسهيلات محلّية وإقليميّة ودوليّة مريبة ومقلقة.

أفضى هذا المستجدّ في جسد الثورة السوريّة إلى ترسيخ الاصطفاف السياسيّ الحادّ بين المسرحيين، وقد أشارت مايا جاموس إلى أنّه: "نشأت بعد الحراك ظواهر يمكن احتسابها على المسرح في بعض المدن على يد هواة، وجاءت ضمن احتفالات سنويّة انطلاق الحراك، كما برزت عروضٌ مسرحية في مخيمات اللجوء أو بعض بلدان اللجوء الأوروبيّة واستمرَّ المسرح بمركزيته في دمشق، وتوقف بشكل كلّي في بعض المدن المنكوبة مثل حمص والرقة"[1]، وبذلك فمن بقيّ من المسرحيين في مناطق سيطرة النظام؛ تحوّلوا إلى مؤيدين، وغالبيتهم من المداومين في وظائفهم الرسميّة في مؤسساتهم، وهؤلاء استمرّوا على ما كانوا عليه قبل الثورة، يقومون بتنفيذ سياسة السلطة وأجهزتها الأمنيّة، ومن غريب أحوالهم أنهم يتكلّمون عن المسرح، كما لو أنّه لا يوجد في سوريا صراعٌ مدمرٌ، والشواهد كثيرة في مؤسسات النظام الثقافية والإعلامية، ومنها إصدارات مجلة الحياة المسرحية الصادرة عن وزارة الثقافة السورية، والأسبوع الأدبي الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب، والمجلّات الثقافيّة المشابهة لهما، الّتي صدرت إبّان الصراع الداميّ في سوريا المتضمنة إسفافًا وتضليلًا لا مثيل له، إذ لا يجد المتابع أيّة إشارة إلى أحداث مذهلة تعصف بالبلاد والعباد طوال السنوات الثلاث الأولى، لا بنصوص أو عروض مسرحية ولا في المقالات الثقافية والندوات التي احتاجت منهم إلى عشرات ألوف الصفحات الورقيّة.

إنّ لغة خطاب هؤلاء المسرحيين لا تزال كما هي قبل أحداث الثورة، ومن الشواهد التي ليس بالإمكان حصرها لكثرتها ندوة نوفمبر / تشرين الثاني ٢٠١١م في اتحاد الكتاب العرب في دمشق، فقد عرّف **باسم عبدو** مدير الندوة مفهوم المسرح المعبّر عن الحياة بوقائعها والمؤسّس حياة ثقافيّة واقتصاديّة والطامح للتغيير المجتمعيّ؛ من دون أيّة إشارة للموت والخراب الذي يجري بالقرب منه، ثمّ قدّم عبد الفتاح قلعجه جي ورقته منذرًا من خطورة سياسة العولمة التي يحتاج سيادته؛ كي يواجهها إلى الفكر والإبداع والأدب والفن، وتبعه علي سلطان ليتحدث عن أزمة الكتّاب المسرحيّين؛ التي آلت إلى قطيعة بينهم وبين المسرح ذاته، مؤكّدًا أن كتّاب النصوص في طريقهم إلى

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- مايا جاموس (مجلة دلتا نون: ع١، تموز/ يوليو، ٢٠١٤م) ص٤

الانقراض؛ إذ لم يعد يأبه بهم أحد، ثم أفاض نصر يوسف عن توصيف النص المسرحيّ المدرسيّ النموذجيّ غير الموجود أصلًا كما ادّعى، من دون أن يذكر هدم المدارس فوق رؤوس الطلاب بالبراميل المتفجرة وبقذائف الطائرات والصواريخ، وكذا تحدث جوان جان عن أزمة الكتّاب الشباب، وحمدي موصللي عن اللغة الفصحى والعاميّة في المسرح ومصطفى حمودي المهموم بالنصّ المسرحيّ العربيّ الذي ولد خدّيجًا[1]، إنّ تلك الندوة مثالٌ على مدى استهانة المسرحيين السوريين السلطويين بشعب يموت في كل دقيقة وبوطن آيل للتفتت والسقوط في كلّ لحظة، وهي استمرار لعيوب تفكيرهم وسلوكهم النسقيّة قبل الثورة، ثمّ يجد المتابع كيف تكتب ميسون علي في معرض حديثها الملوّن عن مهرجان دمشق المسرحيّ: "عبر عشرة أيام ملّونة بالفرح عشنا فعاليات مهرجان دمشق للفنون المسرحية الخامس عشر التي كانت غنيّةً بالحوار وبتعدّد مستوياته من خلال العروض والندوات..."[2] ثم تحدثت متوسعةً عن مسرح المضطَهد في بيرو بأمريكا الشمالية الذي أسّسه المسرحيّ البرازيليّ أوغست بوال، ولم تنس أن تقترحه أسلوبًا لـ (تنضير) المسرح السوريّ لدينا؛ حتى يتمسرح كلّ شيء، وَفق تعبيرها، وختمت مقالتها من دون أن تذكر أحداثًا دموية ليست بعيدة عن مكان إقامتها في دمشق بأكثر من مئات الأمتار، وكأنها أصيبت بالصمم، فهي لم تسمع أصوات الانفجارات والقدائف والصواريخ، ولا عويل الثكالى وآهات الأطفال؛ نتيجة تجويعهم، ولا أنين اغتصاب النّساء التي يمارسها ذكور نظام السلطة في أقبية فروع الأمن وبرابرة العصر من الجماعات التكفيريّة والطائفيّة.

إنّ معظم الأدبيّات الثقافيّة والفنيّة، ومنها المسرحيّة التي صدرت في المناطق المسيطر عليها من قبل النظام، لم تذكر الأحداث إلّا بالمقدار؛ الذي يخدم تغوّل السلطة وإجرامها غير المخفيّ عن أحد، وبعد أكثر من أربع سنوات من الحرب، أي بعد مئات الآلاف من القتلى وملايين المهجّرين والجرحى والمعتقلين والمختطفين، ودمار أكثر من نسبة ٦٠% من البنية التحتيّة للدولة السوريّة، أطلّ رئيس تحرير مجلة الحياة المسرحيّة ليعلن: أنّ السنة الأخيرة تحديدًا شهدت المسارح السورية أعمالًا: " قريبة من نبض الشارع، راصدة ليوميات صبحها مساء، ومساؤها ليلٌ دامس، لكن ليلها سيكون نهارًا مشرقًا لا تغيب عنه الشمس"[3]، والأخطر؛ حينما نجد كاتبًا مسرحيًّا، يتطابق خطابه مع خطاب السلطة الزائفة والمجرمة، فيرجع مطالب السوريين بالحريّة والكرامة إلى مؤامرة خارجية: "تترصد وتهدم الإبداع النيّر المستنير في بلدنا، وفي

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الحياة المسرحية: دمشق، العددان، ٧٨ و ٧٩

٢- ميسون العلي، كواليس (الحياة المسرحية، م. س، ع٧٥، شتاء ٢٠١١م) ص١٦٠

٣- رئيس التحرير، كلمة العدد (الحياة المسرحية: م. س، ع ٨٨ و ٨٩، صيف وخريف ٢٠١٤) ص٢

البلاد العربيّة"[1] كما لم ينس أن يعلن قلقه على هدم أبي الهول والأهرامات، ولكنّه نسيّ أن يذكر مآسي السوريين لـ:"يخلط بين الوظيفة السياسيّة لرؤاه الاجتماعية وبين الوظيفة الإبداعية...؛ التي تقضي بضرورة توخي حذر الكاتب من خطر سقوطه في السياسة التي تفقده وظيفته الإبداعية"[2]، ولعلّ مراجعة عددي الحياة المسرحية ٨٨ و ٨٩ صيف ٢٠١٤م وخريفه وأعدادها كافة كافيّة؛ ليعرف المتابع حجم المأساة السوريّة؛ حينما يتولى الشأن العام فيها أقزام، بل إمعات؛ عديمو الضمائر الإنسانيّة، فبعد الافتتاحيّة التي تعامى صاحبها عن كلّ هذا القتل والدمار والتشظّي، تُعالج مجلة الحياة المسرحيّة قضية المرأة، التي هي نبض الحياة المستمرة على ما ذكر المشاركين بالملف، من دون أن يشار إلى حجم معاناة نساء سوريا، معتقلاتهن المغتصبات، شهيداتهن، الأرامل منهن والثكالى، المهجّرات والضائعات على دروب الغربة، والغريقات بالبحار وسط جنون حرب معلنة على الشعب السوري برمته، نساؤه ورجاله وأطفاله، وتحوّل مئات الآلاف من إناثه إلى مغتصبات وشهيدات ومهجّرات، كما لم يخجل محرّرو الملف من تأكيد ضرورة استمرار السلطة في سياستها المتشدّدة، لكن من دون أن يتمكّنوا من إخفاء هلعهم على مصائرهم الشخصيّة.

ثمّ يقدّم عدد الحياة المسرحيّة - المذكور آنفًا - عرض مسرحية هستيريا لجهاد سعد الذي أراد منه إظهار بطولة الجسد، وعناقات جسديّة متكرّرة بين القاتل والقتيل، والأنكى من ذلك، حينما يحتفل مسرح السلطة في تظاهرة الطفل في ثماني محافظات أو أجزاء من محافظات، لا يزال النظام مسيطرًا على بقعات بين ركام أهلها وممتلكاتهم، ثمّ احتفالهم في المعهد العالي للفنون المسرحيّة بيوم المسرح العالميّ بحضور وزيرة الثقافة؛ لتكون معظم فاعلياته عروضًا للمسرح الحركيّ؛ إذ: "استمتع الجمهور بتموّجات الجسد وحركاته كما صقلتها مدارس الرقص الحديثة"[3] إضافة إلى ورشة الإيحاء التي اشتغلت على لغة الحبّ الإنساني واعتمادهم في بنائها الدرامي على مفردات الرقص المعاصر، ومقالات عن الجسد وامبراطوريته في المسرح حيث أضحى هدفًا سهلًا يطأه المنتج والمخرج"[4]، ويجد المتابع في العدد نفسه من الحياة المسرحية ندوة تضمّ (جهابذة) المسرح السوري الرسميّ؛ وهم يحدّدون العلاقة بين المسرح والإعلام؛ إذ دعوا فيها إلى الكفّ عن السوداويّة وجلد الذات في واقع معافى، ولتطالب الإعلام بالالتفات لأنشتطهم وإبرازها في وسائطه[5]؛ إذ إنّه الرعب من الآتي،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- جوان جان: كلمة العدد (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٢ و٨٣، صيف وخريف ٢٠١٣) ص٢
٢- محمود نسيم، فجوة الحداثة العربية، م، س، ص٢٤٣
٣- الحياة المسرحيّة، م. س، ع ٨٨ و ٨٩، صيف وخريف ٢٠١٤م، ص٩٠
٤- الحياة المسرحيّة، م. س، ع ٨٨ و ٨٩، صيف وخريف ٢٠١٤م، راجع مواد الإصدارين كلّها
٥- راجع عدد الحياة المسرحيّة السابق.

يتماهون مع سلطة أجرت انتخابات رئاسية وبرلمانية فوق جثامين شباب ماتوا؛ دفاعًا عن وطن مدمّى وعن كرامة مهدورة وحرية مستلبة، وفوق حطام أحلام السوريين ووأرواحهم وممتلكاتهم، وفي ظل مآسٍ لم يشهد التاريخ لها مثيلًا في بشاعتها، يحاولون أن يكذّبوا على أنفسهم بإمكانية بقائهم في مواقعهم السلطوية، داخل مؤسسات المسرح في ظلّ عدميتهم وأميتهم الثقافية وانحطاطهم الخلقي، كما هم رموز السلطة السياسية المتشبّثين بكرسي الحكم إمعانًا في فسادهم، وهاهم المحرّرون في مجلة الحياة المسرحية بعددها - المذكور آنفًا - يحشدون مئات أسماء المسرحيين الذين تربّعوا على مؤسسات المسرح التشبيحيّة في صفحات تكريم الفنانين والمقابلات والمقالات والندوات والنشاطات المعلنة، إضافة إلى ما ورد في محور العدد عن المرأة، وكأنّهم يودّعون مواقعهم الرسميّة، غير مصدقين بقاءهم في مناصبهم لعدد المجلة التالي مع أرباب نعمهم.

تُرى إلى أيّ مدى وصلت أحوال التردّي مع مثقفي السلطة، الذين لا يزالون يتماهون مع الساسة المتحولّين إلى قتلة مجرمين، مراهنين على استمرارهم بالحكم؛ نتيجة ظروف دولية يعّمها الفساد المافياويّ العالميّ؟ كيف يتمكنون من صنع ثقافة وسط ركام الجثامين والمقابر الجماعيّة وغرقى البحار والمحيطات الهاربين من الجور والظلم والقتل، وبين ملايين المعتقلين والمغيّبين والمهجّرين؟ وما هو المسرح القادر على توصيف أهوال صراعات قوى دولية متواطئة مع سلطة قاصرة ودموية، مع وجهها الأقبح من الجماعات الظلامية، التكفيرية أوالطائفية؟ يبدو أنّه من المبكّر البحث عن إجابات لأسئلة ما تزال تحمل سمات العبثيّة واللامعقول، وتكاد أن تفقد المرء رشده، وتضع عقله بين كفيه، ولكن لا بدّ من استكمال هذه الدراسة مع إطلالة على النشاط المسرحي بمناطق يسيطر عليها النظام في سوريا، والتركيز على دمشق تماشيًّا مع محتوى الفصل الرابع الذي عالج مسرح التسعينيّات والعقد الأول من الألفيّة الثالثة.

لمحات عن النشاط المسرحيّ في مناطق يسيطر عليها النظام السوريّ

يُعنى هذا المبحث بمتابعة النّشاط المسرحيّ السوريّ إبان الحرب المجنونة الدائرة على أرض سوريا؛ إذ نعرض بعض الأعمال المسرحيّة، نصوصًا وعروضًا، مع إعطاء فكرة عن موضوعات بعض المسرحيّات الّتي مُثِّلت بالمناطق الواقعة تحت سيطرة النظام، من دون الدخول في تفاصيل القراءات النقديّة المسرحيّة المحتاجة إلى مزيدٍ من الوقت للولوج في مقتضياتها، ثمّ لا بدّ من الحذر حاليًّا إصدار أحكامٍ على النشاطات المسرحيّة؛ تبعًا لمواقف أصحابها ووجهات نظرهم السياسيّة أو الفكريّة، كما

لا بدّ من التنويه إلى مواقف أصحاب هذه الأعمال المنحازة للسلطة، وإعفائها من المسؤولية، وتحميل الجانب المناهض لها العنف الحاصل.

قدّم المسرح القومي في دمشق نحو خمس مسرحيات في ٢٠١١م عالجت العلاقات الاجتماعية الفاسدة وقلق الفرد إزاء مصيره في عالم مضطرب، وفي ٢٠١٢م قدّم عددًا مماثلًا من العروض عالجت انحطاط قيمة الإنسان والصراع الاجتماعي أيام الاستعمار الفرنسي ومعاناة النساء من الظلم الاجتماعي والتفكك الأسري، وقدّم في العام نفسه في دمشق المسرح التجريبيّ ومديريّة المسارح والموسيقى ودار الثقافة والفنون بضعة عروض دارت موضوعاتها حول مشكلات مجتمعيّة وخطر الانفلات والخواء الروحيّ، وهناك مسرحيّة عالجت الحرب الأمريكيّة على العراق ٢٠٠٣م[١]، إضافة إلى بعض العروض المسرحيّة في أماكن كانت تسيطر عليها السلطة التي لم تخل من إشارات عامّة عن آثار الحرب المدمرة حينًا، أو انحياز سافر لسياسة السلطة صاحبة المسؤوليّة الرئيسة عن هذا الدمار حينًا آخر، وبوصفها نماذج لنشاط المسرح السوريّ الرسميّ في ٢٠١٤م تذكر العروض المسرحية الآتية:

- مسرحية **نبض**، نصّ وإخراج: مأمون خطيب، ٢٠١٤م، المسرح القومي، دمشق، عالجت المسرحيّة آثار الحرب على ثلاث نساء، وتمحور العمل في عرضها حول معاناتهن جرّاء الحرمان بفقد الزوج أو الابن والاستمرار مع من فقدوا عبر "جهاز الموبايل الذي تحوّل من مجرد أداة للتواصل إلى حياة بأكملها تستعيد عافيتها"[٢]
- مسرحية **عن الحرب وأشياء أخرى**، وهيّ معالجة جديدة لنص روميو وجولييت لشكسبير، إعداد: زيد الظريف، إخراج: عروة العربيّ، ٢٠١٤م، المسرح القوميّ، دمشق، موضوعها: الحرب وآثارها المدمرة، وقد ذُكر أنّ العرض جاء: "ليؤكّد تمسّك الإنسان بالحياة رغم الدمار، الذي طال الحجر والشجر والروح الإنسانيّة من خلال قصة روميو وجولييت"[٣] وكشف المخرج، عمّا يضمره العرض منذ الموقف الأول، حينما قال: إنّهُ بروفا غير مكتملة؛ نتيجة غياب بعض الممثلين أو تأخّرهم، وفيه الكثير من الإشارات إلى الدمار الذي حلّ بمجتمع فيرونا: "دمار ماديّ ومعنويّ في الأرواح وفي المكان، سينوغرافيا الخشبة بيوت مهدّمة وشجرة يابسة وأرواح مرهقة"[٤] مزج العرض المسرحيّ بين أضداد، بين الخيال

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عن عناوين وأصحاب النصوص والمخرجين راجع ملحق رقم ٢ في آخر هذه الدراسة
٢- نبض، رئيس التحرير (الحياة المسرحية ، ع٨٨ و٨٩، صيف وخريف ٢٠١٤م) ص٣
٣- عبد الناصر حسّو، عن الحرب وأشياء أخرى، الحياة المسرحية، م. س، ص٥
٤- عن الحرب وأشياء أخرى، الحياة المسرحية، م. س، ص٧

والوهم والواقع، بين الكمان والسيف، المعاصرة والتاريخ، اللغة الفصيحة واللهجة العاميّة، ولكن في النهاية بقيت صرخات الشخصيّة المربيّة لأفراد الجماعات المتقاتلة؛ من أجل نبذ العنف خافتة وغير مؤثّرة؛ لأنّ الخراب يطال الجميع، فيتلاشى صراخُها غير المسموع في أدراج الريح.

- مسرحيّة **هستيريا**، تأليف وإعداد: **جهاد سعد**، مشروع تخرّج طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية دفعة ٢٠١٣ – ٢٠١٤م في دمشق؛ إذ كان المخرج وفيًّا لأسلوبه المعاصر بالإخراج، فاختار الحركة بطلًا لعمله المسرحي بديلًا عن الخضوع إلى نصّ أدبيّ، وقدّم مشاهد ومواقف تجسّد الاغتصاب عبر لغة الجسد، ليصل إلى ما يشبه مسرح العنف في كارثة وطنيّة، تتكرّر فيها عناقات القاتل والضحيّة، وكأنّ الممثلين أرادهم أن يقولوا: إنّ الجنس الشاذّ معادلٌ للقتل المنتشر، حركات تضاهي مستشفى مجانين بغرابتها، وحدّد المخرج الفضاء المسرحيّ بين: "متاريس وأكياس رمليّة استوطنت عمق الخشبة وبين آلة بيانو بوصفها دلالة على مواجهة صادمة بين الموسيقى والحرب، ثم قدّم مشاهد جريئة اقتربت من طقسيّة أيروتيكية"[١]؛ إذ رمزَ عرض هستيريا إلى واقع علاقات البشر: "في ظلّ الحرب وما يترتب من آثار نفسيّة قاسيّة للحروب على كلّ من الرجل والمرأة في ظلّ هيمنة نشرات الأخبار الدمويّة على وعيّ الناس وطبيعة سلوكهم اليوميّ"[٢]، كما اتجهت هستيريا إلى ملامسة الإبداع المتجسّد في: "طلاقة الجّسد وفصاحته في التعويض عن غياب النصّ الأدبيّ باتجاه إلغاء المسرح كحالة دراميّة أحاديّة الجانب"[٣] وتطوير العلاقة بين خشبة المسرح وصالته، بين الممثّلين والجمهور؛ بهدف تطوير مستويات آفاق توقّعات التلقي لدى الجمهور.

- مسرحية **الجاكيت**، تأليف: **ستراييف** بعنوان: السترة المخمليّة، إعداد: **سلمان شريبة**، المسرح القوميّ في اللاذقية، ٢٠١٤م، كوميديا سوداء عن مظاهر الروتين والسلبيّة والدّعوة إلى لإصلاح، وقد: "قدّم العرض بعض الإشارات إلى أزمة الخريف وأثرها على المجتمعات العربية التي تسودها الأزمات"[٤] وهو رأي مخرج العرض الذي يعدّ نفسه مؤيّدًا سياسة السلطة، ويرى في ربيع الثورة العربية خريفًا سيؤول إلى الموت.

- **مسرحية نور العيون**، للكاتب التركيّ: **خلدون طانر**، اقتباس: **جوان جان**، إخراج: **نورس أبو علي**، مسرح جبلة التابعة إلى اللاذقية، ٢٠١٤م،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سامر محمد اسماعيل، هستيريا، مشهدية صادمة ومستويات معقدة للتلقي (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٨ و ٨٩، صيف وخريف ٢٠١٤م) ص٨

٢- سامر محمد اسماعيل، م. س، ص١٠

٣- سامر محمد اسماعيل، م. س، ص١١

٤- ندا حبيب علي، م. س، ص١٣

وعالجت موضوع الاحتلال الفرنسيّ لسوريا، وما تركه من مخلفات وأذيال تزعج فريق العمل المسرحيّ، كما أشارت إلى مظاهر التملّق والوصوليّة، وقد قال المخرج عن عرضه إنّه أتى: "لتوضيح خلفيّات الأزمة التي تمرّ بها سوريا، والتي لم تأت عبثًا، بل أتت نتيجة لتراكمات توارثها أبناء وأحفاد الفرنسيين والأتراك والصهاينة، الذين لا يستطيعون الآن أن يحتلوا بلادنا بشكل مباشر، لذلك يفعلون ما يفعلون ليمارسوا علينا الاحتلال بشكلٍ غير مباشر"[١]، وهذا - أيضًا - رأيٌّ من آراء مؤيدي السلطة الذين لا يرون في أحداث الثورة أكثر من مؤامرة خارجية.

- **مسرحية مكان يلائم الوجع**، نص وإخراج: **إسماعيل خلف**، المسرح القوميّ في الحسكة ٢٠١٤م، الموضوع عن معاناة الفنانين في مجتمع يستنزف عقولهم وأوقاتهم، و"يهمّش دورهم الريادي من خلال زجّهم في دوّامة المفارقات"[٢]، محاولة للهروب بموضوعه للكشف عن رأيه بأحداث خطيرة يعيش المخرج نفسه في دوّامتها.

- **مسرحيّة يحيا السلام**، عن قصة بائعة الكبريت لهانز أندرسن، إعداد: طلال لبابيدي، إخراج كمال بدر، ٢٠١٤م، قال عنها المخرج: "تمّ إسقاطها على الواقع الأليم الذي يعيشه الطفل العربيّ اليوم في ظلّ عدم شعوره بالأمان والاستقرار"[٣]، وهو موضوع يمسّ أحداث الحرب الأهليّة المدمّرة في سوريا.

- مسرحية **هيروستراتس**، للإنجليزي: غريغوري غورين، إخراج: مضر رمضان، عرضت في دمشق على خشبة القباني، ثم بالمعهد العالي للفنون المسرحية، ثم في أوائل ٢٠١٦م في بيروت، محاكاة لوضع ثورات الربيع العربي باللغة الفصيحة، قيل عنها: "صرخة مسرحية شبابية في زمن الثورة السورية المسروقة"[٤]؛ إذ أبرزت الدور القذر لسرّاق الثورة وانتهازييها من ساسة الأحزاب التقليدية الدافعين لبقاء الشعب مسحوقًا بينهم وبين سلطة النظام.

- مسرحية **المهاجران** ترجمة وإشراف: أسامة غنم، أعدّ نصها وأخرجه سامر عمران؛ تمّ عُرضَت قبل الثورة في دمشق، ثم عرضت في لبنان، وهو عرض لا يتعرض إلى أحداث الثورة المباشرة، وإن كان يوضح جانبًا يتعلق بالأميّة الثقافية التي يتسم بها المتثاقفون وسط نزوع الناس إلى الحلول الفردية، وبعد اعتقال أسامة غنم من مظاهرة في دمشق منذ ٢٠١١م أخرج وأعدّ نصّ: **العودة إلى البيت**

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- ندا حبيب علي، م. س، ص١٧

٢- إسماعيل خلف، مكان يلائم الوجع (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٨، صيف وخريف ٢٠١٤م) ص١٨

٣- طلال لبابيدي، يحيا السلام، (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٨، صيف وخريف ٢٠١٤م) ص١٩

٤- صحيفة الحياة، ٢٨ نيسان، ٢٠١٦م: HTTP://WWW.ALHAYAT.COM/ARTICLES/٢٧٧٧١٧٧/-

لهارولد بنتر وعُرِض في دمشق أيضًا، ثمّ أعدّ وأخرج نصًّا بعنوان: **حدث ذلك غدًا**، وعرضه في بيروت.

ثمّ أطلقَت مديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثّقافة التابعة للنظام تظاهرة الطفل[1] في ثماني مدن سورية وهي: دمشق، الحسكة، طرطوس، الحسكة، السويداء، اللاذقية، إدلب، القامشلي، محردة، اعتبارًا من ٩ – ٦ - ٢٠١٤ حتى ١٥ – ٦ – ٢٠١٤م، وهذه المناطق تشكّل نسبة ٢٠% من مساحة سوريا وهي الوحيدة التي لا يزال النظام مسيطرًا عليها من مساحة سوريا المدمّرة.

لم تختلف موضوعات معظم العروض التي عرضت على خشبات المسارح السورية في المناطق؛ التي يسيطر عليها النظام إبان الأحداث الداميّة الجارية في السنوات الثلاث الأولى للثورة،عن موضوعات عروض ما قبل الثورة، ولم يعتن أكثريّة المسرحيين بالأحداث الأليمة، على الرغم من أنّها عالجت آثار الحرب في السنة الرابعة من عمر الأحداث، وقد تراوحت موضوعاتها ومواقفها بين إدانة الاحتجاجات والثورة، وعدّها مؤامرة خارجيّة، وإظهار آثار الحرب على مجتمع يتهالك في ظلالها.

إضافةً إلى عدم تغيير التقنيات الفنية المستخدمة في عروض ما قبل الأحداث، مع الاستمرار بلغة الخطاب المسرحي على هو عليه من تعالٍ وانفصام عن الواقع المعيش، والمكابرة في تقديم عروض؛ تقليدًا لموجات المابعديّات الّتي انتشرت في أوروبا في العقود الأخيرة، ومن الطبيعيّ أن تكون أعدادها في ٢٠١٤م أقلّ نسبيًّا في ظل الظروف المستحيلة.

دروب الجلجلة السورية المرعبة

المسرح هو ابن البيئة التي تنتجه وهو الأكثر التصاقًا بأحداث مجتمعه، ولكن بعد مضي خمس سنوات من عمر الأحداث الداميّة؛ التي تعيشها سوريا لا يعثر المتابع إلّا على بعض الأعمال الجادّة القليلة في المسرح، على الرغم من كثافة عدد العروض المسرحيّة، التي أُنتِجَت في أماكن خارج سيطرة النظام، وهي لم ترتق إلى مستوى الولوج في مشروع ثقافيّ عربيّ جديد يوازي حجم ثورة شعب سوريا البطل، فلا يزال المسرحيون مشدوهين أمام هذه الأحداث، غير مصدّقين استمرار جذوة الثورة.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ - تظاهرة مسرح الطفل (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٨، صيف وخريف ٢٠١٤م) ص٢٠

غرق كثيرًا من المسرحيّين المنحازين للثورة السوريّة في الخطاب السياسيّ المباشر، تعبيرًا عن أحداثها الرهيبة التي استحالت في وعيهم بصفتها مسرحيتهم الكبرى؛ ومن ثَمَّ نقلوا فاعلياتها - كما هيّ - إلى حيّز الفنّ في تجمعاتهم، فخلقوا خطابًا سياسيًّا صادقًا من دون اعتنائهم بالفن المسرحيّ وتقنياته؛ في حين أنّ المطلوب من الذين تأسس وعيهم على أساس الثورة تغيير النمطيّة في أسلوب المباشرة، والبحث عن أساليب ناجعة لدفع الثورة نحو تحقيق أهدافها، إنّ أسلوب الخطابة الحماسيّة أو استعطاف الغير واستجداء شفقتهم على مأساة الشعب السوريّ؛ الذي ظهر في أعمال شباب الثورة، المسرحيّون منهم، غالبًا ما استقوا دروبه من عهد النظام السابق المترنّح تحت عزيمة الشعب وإرادة التاريخ.

لا بدّ لهؤلاء الشباب أن يشرعوا في البحث عن جذور الفنّ في عمق الحضارة العربية الإسلاميّة، وفي كلّ دقائق التراث الشعبيّ والفولكلور المتمظهر في سلوك شباب حراك الثورة وقيمهم عفويًّا على شكل هتافات وأناشيد وأنشطة؛ بغية استكمال هوية المسرح الوطنية الثقافية، التي بدأها النقاش وصنوع والقباني والحكيم وتابعها ونوس وعدوان والساجر وبلبل وغيرهم، هذه التجربة التي أنكرها المسرح الرسميّ السوريّ، ولا تزال معالمهاغائمة وملامحها الفنيّة والجماليّة مغيّبة.

تحوّل الذين بقوا في المناطق الخارجة عن سيطرة النظام إلى مقاتلين أو ناشطين سلميين أو إغاثيين ومشاركين في فعاليات فنيّة ومسرحيّة، أمّا الأكثريّة الساحقة منهم، فخرجوا من منازلهم مهجّرين على دروب الشتات نحو البلاد المجاورة سوريا أو إلى مصر أو أوروبا أو... إلخ، أمام هذا الواقع، ما الذي يتوقّعه المرء من النشاط المسرحي السوري؟

مما لا شكّ فيه أنّ النتاج المسرحيّ السوريّ طوال خمس سنوات مضت قد عكس جوانب من أحوال الصراع الدمويّة في سوريا وتبعاته وامتداداته من خارج الحدود وإليه، وعبّر عن حالة الاصطفاف الحادّ في الحالات كلّها، التي يعيشها المسرحيّون السوريّون، في الداخل وفي الخارج، سلطويون ومعارضون، سياسيون وثوّار، فاسدون ووطنيون، وانعكست الخطابات المسيّسة سلبًا على معظم النشاطات المسرحيّة، فتحوّلت لغة المسرح المرئيّة والمسموعة الفنيّة إلى الخطابيّة المباشرة، وأصبح الخطاب المسرحي عبارة عن سذاجة وتضليل في خدمة أغراض سياسية رخيصة، صار المسرحيون أداة للسياسة بدلًا من أن يجعلوا المسرح في زمن سقوط العدميّة أداة معرفيّةً وتجربة جماليّة تؤسّس لحالة وعيّ جديد ضمن مشروع قومي ثقافيّ مختلف، وأن يكون المسرح أحد مرتكزاته، وأن تكون اللغة المدوّنة والمحكيّة والمرئية الجمالية متجددة، وأن تخدم إعادة بناء الذات الفاعلة وفق قيم معرفية وسلوكية وجمالية جديدة،

تتناسب مع جموح الثوار المضحّين بدمائهم وبالغالي والرخيص على مذبح الحرية، لا بدّ من تجديد لغة الخطاب المسرحيّ بعد هذا الدمار الرهيب المتسببة به سلطة النظام والجماعات الطائفيّة والتكفيريّة.

لا يزدهر المسرح إلّا في أوطان تحترم استقلاليته، ولعلّ نشاطات المسرح السوريّ بظل نظام الحكم الشموليّ ينطبق عليها توصيف محمد برادة للبيانات الأدبية الطلائعيّة التي توهّمت تحرير أدبنا من ثقل البلاغة واللغة المحفوظة، التي فتحت الأبواب على: "كتابة مجنّحةً أقرب ما تكون إلى الهذيان والطنطنة اللغويّة الجامحة، تستهدف تحطيم الأشكال والأجناس لصالح كتابة منفلتة لا تهتمّ بتشييد بديل جماليّ"[1]، وتختلف تجارب شباب المسرح السوري في ظلّ فاعليات ثورتهم، إذ أضحوا يحلمون في بناء وطن جديد، فجسّدوا بنصوصهم في شتاتهم عوالم عديدة، لا سيّما في المنجمعات المحليّة لمخيمات اللاجئين السوريين أو في مدارسها، حينما حاولوا أن يجعلوا من الفن المسرحيّ حياة اجتماعيّة يشارك فيها المسرحيّون والمشاركون معهم من المهجّرين بالفاعليات التي قُدّمَت، منصهرين بالهموم المشتركة وبأحلام بناء وطن حرّ ومواطنة كريمة.

وإذا كانت السينما والدراما التلفازيّة والأفلام المنشورة على شبكة الإنترنت تتجاوز البيئة المكانية والجغرافيّة؛ انسجامًا مع التقدّم المذهل في وسائط الاتصال والتكنولوجيا الرقميّة، فإنّ الشباب السوريّ نجح في عرض إنتاجه المتوافر بكثرة على قنوات اليوتيوب وغيرها من وسائل الاتصال الافتراضيّ، ووجدوا في صفحات الشبكة العنكبوتية ضالّتهم، استعاضة عن المكان الذي يحتاجه إليه المسرح، الذي لا يعيش إلّا في بيئته المجتمعيّة؛ التي تشغل مساحة على الأرض، فالمسرح منذ بداءته الإغريقية عرف بدوره التفاعليّ، وبوظيفته المستمدّة من العلاقة الجدليّة بين كواليس المنصة والخشبة والصالة الممتدّة إلى بيئته الممارس فيها طقوسه الاجتماعيّة التي تطورت كثيرًا عبر تاريخ المسرح، وتنوّعت وَفق الثقافات الشعبية والفولكلور لدى كلّ شعب؛ ومن ثَمَّ فمن الاستحالة بمكان، أن يتطور المسرح خارج بيئته، إلّا إذا تخلّى العاملون فيه عن المهام المنوطة بهم؛ المرتبطة بتشييد قيمٍ معرفية وجمالية متجددة في حيّز مكانيّ محدّد، كما يحتاج إلى حال من الاستقرار في المجتمع، وهذا غير مهيَّأ بطبيعة الحال في سوريا الحاضر، ولم ولن يتهيّأ للمسرحيين السوريين خارجها طالما بقوا مهجّرين.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1]- محمد برادة، م. س، ص٣١

وعلى الرغم من الصعوبات التي عانى منها المسرحيّون في الشتات وفي المناطق المسيطر عليها من قبل تنظيمات عسكرية متنوّعة، فإنّ المسرحيين الشباب قد أنتجوا عشرات الأعمال المسرحيّة، منها العروض الطويلة ومنها القصيرة، منها الدراميّة وأخرى تفاعليّة، للأطفال والكبار، منها ما اعتمد على نصوص، وأخرى ارتجالية، منها درامية وأخرى خطابية، ومن المبكر تقييم هذه التجربة الجديدة، ولكن لا بدّ من إعطاء تصوّر عام لهذا النشاط المتعدّد والثريّ وَفق ما أتيح للباحث من معلومات عن عروض مسرحيّة في الصحف والمجلات والمواقع الإلكترونية العربيّة التي تابعت تلك النشاطات.

عروض مسرحيّة في المناطق المحرّرة وفي الشتات

- مسرحية **ما عم أتذكر** لوائل علي عرضت في بيروت، قيل عنها أنّها مباشرة؛ إذ قام العرض على تقديم جزء من سيرة معتقل سابق، يروي تجربته في مواجهة السلطة على مدى الأعوام الماضية لجمهور ناقم على السلطة، ومعظمه قد خاض تجربة مماثلة وجاهز للتصفيق منتصرًا لنفسه، وعلى الرغم من نبل الفكرة وفروسيّة المؤلّف؛ إلّا أنّ السرد كان مملًّا، وطاغيًّا على فترة العرض وعلى فريق المسرحيّة، ولعلّ هذا العرض جانب أو تناسى وظيفة المسرح المتطلعة إلى مستقبل مختلفٍ من ناحية الشكل والمضمون عن حاضر يتسم بالجمود والسكون، ومن ثّمَّ فالتنبيش عن مآسي الماضي من دون إعطاء فنّه مضامين جديدة، يكون كمن ينكأ جرحًا أو يستحضر جثّة تحتاج إلى من يواريها تحت الثرى ناشرة روائحها الكريهة، ومن هنا كانت مسرحية وائل علي: "منصة لم تجد قاموسها إلا بكتاب الحرب والموت والدمار والتشرذم،... ولم تعد المسرحية حدثًا، أصبحت مناسبة،... مسرحية فوضى رنّانة، بينالي لا مسرحية..."[1] وكأنّما الممثلون كانوا على خشبة مسرح الشمس في بيروت جمهورًا ممتدًا من صالته ومتعاضدًا مع المعتقل السابق، الذي لم يتوقّف عن التأكيد للجميع أهمية انتمائهم إلى جهة سياسية واحدة، لقد أضحت خشبة المسرح منصّة لخطاب سياسيّ مكرّر، لا تجد فيه إلا الحرب والموت والقتل والدمار، كان الراوي يدعو إلى التحرّر بمقدار ما كان ينظّم لقاءً سياسيًّا على عجلٍ في فضاء جاهز منغلق على تناثر مكوناته وسط فوضى الفضاء المسرحي وتناثره.

- ولوائل أيضًا مسرحية **خارج السيطرة**، وصفت بالمسرحية الدراميّة متوازنة البنيّة التي عالجت موضوع الذكوريّة القاتلة للأنوثة وسط تماوت البشر، ويحكي فيها عن زحمة المدينة وضوضائها ومتاهات أحيائها الكثيرة، حين تصل امرأة، وتتزوج من

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عبيدو باشا، ملحق صحيفة الحياة: بيروت، ع ١٠، كانون أول، ديسمبر، ٢٠١٥م، ص١٥

رجل هربًا من أخيها المتسلّط، وتعيش وسط الازدحام الكثيف بغربة قاتلة، إلى أن يصل إليها أخوها فيقتلها وحيدة وسط عجز المدينة عن حمايتها.

وأيضًا أخرج عمر أبوسعدى فيك تطلع بالكاميرا، وهي من تأليف: محمد العطّار فيها قدرٌ من المباشرة، ولكنه أنقذها بمنح الموضوع بعدًا إنسانيًّا تعلّق بالدور الأنثويّ المؤثّر في سير الأحداث، تنحو المسرحيّة منحى المسرح الوثائقي؛ إذ نُقلَت الأحداث التي يعيشها شباب سوريا المفعمة بالوقائع الدراميّة والمأساويّة؛ وبطلة المسرحية هي نورا تلك المصوّرة الهاوية، التي جمعت شهادات عن شباب الثورة المعتقلين في سجون السلطة، وقامت بتوثيقها خلال الأشهر الأولى للثورة السورية، ثم كشف العرض عن معاناة نورا وثائقيًّا منتصرًا للمرأة السورية الواعدة بدور عظيم في مستقبل وطنها.

عرضت في مهرجان الربيع في بيروت، وفي كوريا الجنوبية، وفي دول أوروبية أخرى.

أنتيغون لعمر أبو سعدى أيضًا، عرضها في دمشق سابقًا، ثمّ في بيروت؛ أفعمت المسرحيّة بالمأساة السورية غير المتناهيّة، كما أخرج عمر بو سعدى مسرحية نساء طروادة ليوريبيدس، إعداد ماري الياس وعرضت في عمان، وقد ذكر عن العرض: كانت حوارات النساء السوريات في العرض مفعمة بفقدان الأمل وضياع الوطن والاستسلام للموت، وأبرز فيها اختفاء نزعات التمرد الأنثوية.

الغرف الصغيرة، تأليف وإخراج: عمر قدّور، أول مسرحية ذات بنية دراميّة متماسكة طويلة؛ ارتبط موضوعها بالثورة السوريّة، عرضت في الشهر الثالث من ٢٠١٣م في عمّان، تحكي عن مدينة دمشق ٢٠١٠م والتأمّل في شرطها الاجتماعيّ واختزان أهلها الكثير من الخوف والهلع والقلق، عن طريق حكاية (صبا) الفتاة التي لازمت أباها الداخل في غيبوبة ثماني سنوات، فاقدة عملها، وهاجرة حبّها، إلى أن تُصادِف حبيبًا آخر في سوق تجاريّ، فتعيش حالة صراع بين تمسكّها بقصة حبها وبؤس المدينة التي تعيش في ظلّ سلطة قمعية غائبة عن الحياة كأبيها الذي أجبر صبا على التماوت بجانبه، وتنتهي بقتل الأب، الجثّة، رمز السلطة المتهاويّة أمام فعل الثورة؛ ومن ثَمَّ تطرقت المسرحيّة لجرائم الشرف[1] التي تبيح القتل بحقّ نساء تحاول التحرر.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- توفيق عابد، الجزيرة نت:
HTTP://WWW.ALJAZEERA.NET/NEWS/CULTUREANDART/٢٠١٣/٤/١/-

- **فوق الصفر** لأسامة حلال؛ وإن كان عرض المسرحية مباشرًا، فإنّه منوعٌ من حيث تيماته، فقد صوّر أحداثًا، ارتبطت بتصوير قوى الصراع المفروضة من قبل سلطة النظام وتداعياته، وعالج زواج القاصرات والإعدامات الميدانية، كما حاول التعبير بالرقص المعاصر تناغمًا مع سردٍ دراميّ.
- عرض الكاتبة البريطانية زولي لافرتي في مسرحية **الخوف من التنفس** التي تناولت فيها مأساة السوريين مع جرائم السلطة، وقد عرضت في لندن ولاقت نجاحًا باهرًا.
- أعدّ نوّار بلبل وقدّم عرضًا مسرحيًّا بعنوان: **شكسبير في الزعتري**، في مخيم الزعتري في عمان، وله أيضًا: **عرض ولا شي**، ومسرحية **لعبة القتل** إعدادًا عن نصّ يوجين يونيسكو، وقد قُدّمت في ٢٠١٢/٧/٢٣م
- ومن المسرحيّات السوريّة المحسوبة على الثورة، وكانت قد عرضت في أماكن عديدة: **المركز** لساري مصطفى، و**النافذة** لعمر الجباعيّ، **توتة توتة خلصت الحدوتة** لرأفت الزاقوت، و**الفيروس** لوائل قدّور، ومسرحية **ريح** لفارس الذهبي، و**المرود والمكحلة** لعدنان عودة، و**باريس في الظلّ** ليمان مشهديّ، كما نجد عروضًا أخرى مثل: **سوناتا للربيع**، لجمال آدم، عرضت في ١٨/ ٥/ ٢٠١٢م إخراج: ماهر صليبي، و**مشروع الثورة السورية** لإقبال ابراهيم، ثمّ نجد عرض **حبر ع ورق** الذي قدّم في ٢٠١٢/٩/٢٠م في شمال سوريا، إدلب، وأيضًا قدّمت فرقة خطوة مسرحية **المعتقل** في مهرجان آن للقيد أن ينكسر، ثمّ قدمت دارين الجندي وعرضت مسرحية **أنا السورية المحظوظة**.

وبرز اسم الأخوين ملص، في العديد من العروض منها: مسرحية الثورة غداً تؤجل إلى البارحة، عرض في تظاهرة وطن يتفتّح في الحرية، قدمت في الشهر الرابع من ٢٠١١م، أي في بدايات الثورة السورية باللغة المحكيّة، ثمّ عرضت في تركيا وباريس والسودان والولايات المتحدة، وفي مهرجان أفنيون في فرنسا، تحكي قصة المتظاهرين الذين أطلق عليهم النار، وقصة المعتقلين المغيّبين في أقبية أجهزة أمن النظام، ومسرحية عن المظاهرات في سوريا في **٢٠١٢/١/٩**، وعُرضت في منتدى (سوريا والسودان، عروة الدم)، ومسرحية ذكريات الثورة، ودكان النظام التي قدّمت في الشهر الثالث من ٢٠١٢م، وهي عبارة عن تخييل يغطّي أربعين عامًا بعد أحداث الثورة السورية، حاولت المسرحية استحضار البسمة لأجيال قادمة تبني ما دمّرته الحرب؛ إذ إنّها محاولة للأمل المرتجى في سورية جديدة "تنتصر ولو للحظة واحدة على الحرب التي جلبت أمطار الدماء فحوّلت لون القمر إلى لون الدم الأحمر"[١]، ثمَّ قدّما في باريس مسرحية اللقاء مع الشيطان تأليف بشار غوغل، وذلك في**٢٠١٣/٣/١٦م التي تتحدّث**

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[١]- حسب تعليقهما على هامش عرض المسرحيّة.

عن تبعات رحلة الديكتاتور مع أصدقائه بحثًا عن راحة الضمير، وتعود بالزمن أربعين سنة إلى الوراء، يعيد فيها هاملت السوريّ المأساة الوجوديّة نفسها؛ حينما صوّر آلاف المقتولين تحت التعذيب على حائط المستقبل القادم، إضافة إلى فضح صفاقة الصمت العالميّ عن جرائم الدكتاتور، ثمّ تتساءل المسرحية: ما الذي يتبقى لنا من السؤال: نكون أو لا نكون؟

بياع الأماني عنوانٌ لمسرحيةٍ أقامها شبابٌ سوريون حاكوا فيها أوجاع الشعب السوري بشرائحه كافةً، في مواقع المظاهرات في مدن الشمال السوريّ، بدءًا من المظاهرات السلميّة الشعبيّة الغاضبة وقمع النظام الوحشي لها، وانتهاءً بحوار بنّاء بين شاب باع وطنه من دون مقابل مع بائع الأماني الذي يحاول مساعدته.

سعاد تجدل ضفائرها، لسومر داغستاني، عالج فيها قضية جرائم الشرف التي تُفقِد الفتاة (رحاب) حياتها، ثمّ يعرض تبعات جريمة قتلها الكاشفة عن قلق الصراع بين الحرية المدينية وتقاليد الريف المتوافقة مع مظاهر السرّ والكتمان وهيمنة الخرافات الباطنيّة على أفكار أفراد مجتمعنا المتخلّف وسلوكه.

مسرحية دكاكين، لسلمان محمد؛ عرضتها فرقة طريق الخبز في حلب المكان الأخطر في العالم على خطوط المواجهات المسلحة، في صالة أفراح مهجورة، في ٢٠١٤/١/٩م، وسميت بهذا الاسم على اسم شارع المسارح في نيويورك Broadway

عرض شهيق زفير، فصول قصيرة في ليل طويل؛ يعيش زوجان مسنّان في دمشق، ويمرّان بأحداثٍ يومية في ظلّ أصوات الحرب والقذائف، وفي كلّ فصل من المسرحيّة، كانا ينتظران سقوط قذيفة، وحينما تسقط، وينجوان، يعودان بعمرهما إلى عشرين سنة مضت، وفي نهاية المسرحيّة تسقط قذيفة عمياء على صراخ وليدين جديدين وبكائهما.

مسرحية حكايا الروح والإسمنت لعبد الله الكفريّ؛ تحكي عن المجتمع الأبوي (البطريركيّ) عبر عرض علاقة ابن مع أبيه الطبيب النفسيّ، الذي يعجز عن الأجوبة في واقع كلّ ما فيه خرابٌ، وتنتهي بمأساةٍ، عندما يفقد الأب الطبيب القدرة على تطبيق ما يعرفه من علوم حديثة أمام عواطفه الأبوية المتخلّفة لأبنائه.

كما عرضت فرقة مصابيح في ٢١/ ١٠/ ٢٠١٢م، مسرحيّة المندسّة، مونودراما مأخوذة من كتابات إيمان جانسيز، إعداد: خلف علي خلف، ومثّلتها لويز عبد الكريم،

عن المظاهرات السلميّة وعن همجية الشبيحة وتعامل رجال أجهزة الأمن مع المتظاهرين السلميين.

وقدمت فرقة خطوة الفنية في إستانبول مسرحية الطاولة في ٢٠١٣/٩/١٥م، ومسرحية المعتقل في ٢٠١٣/١٢/١٥م. ومسرحية كوميديا الجنون، فصل في الخراب، وتحكي عن زوجين هربا من حرب السلطة على الشعب إلى الصحراء بعد أن دُمّر بيتهما، كانا يحلمان بالثروة، ولكنهما يتركان أطفالهما الثلاثة جثثًا تحت الأنقاض في الصحراء في النهاية، قلق الأسئلة المحرقة، وتعريف جديد للعشق بين رجل وامرأة في علاقتهما بالوجود الجديد، ثمّ نجد من يطاردهما ليشتري منهما أرضهما وأنقاض منزلهما، إنّه السمسار الأمميّ الذي يحاول انتزاع توقيعهما على وثيقة النسيان والدخول في ظلمات جديدة.

مسرحية الكاينموس، إخراج بشار فستق، أقيم عرضها في غازي عينتاب، ومسرحية بروفا لا تنتهي ذات فصل واحد؛ لتجمع شغف المسرحي من تأليف حاتم حداوي، وإخراج أمل عمران، وتحكي المسرحيّة عن تجارب واقعية مرت بها شخصيات العمل في أثناء وجودها في الداخل السوريّ، قدمت في ٤/١٨ /٢٠١٤م.

عرض مسرحيّة فوق الصفر، من إعداد مضر الحجّي عن أشعار لبرتولد بريخت، إخراج أسامة حلال، وهو عرض مسرحيّ راقص، عالج تبعات الحرب، الخوف والتهجير والحنين على إيقاع أصوات المدافع والقنابل، عرضت في بيروت في الشهر التاسع ٢٠١٤م.

ولمضر حجّي - أيضًا - مسرحيّة برونز، تيمتها الحبّ، وحكايتها اصطدام العاشق الشاب مع القيم المثاليّة المتواءمة مع رغباته المكبوتة، اختار الحجي نمطًا مسرحيًّا قلقًا؛ تتناوب الكلمات والأفعال فيه، ليتمكن المتلقي من المشاركة في التقاط مواطن الجهل، وملامح الحقيقة في مسرحية قلقة؛ تتحدث عن قوة الكلمات في الجذب والصدّ على حدّ سواء، وكيف تستطيع الكلمات أن تحوّل الأفكار إلى أفعال محسوسة؛ فيما لو كانت هذه الكلمات صادقة.

مسرحية الكرسيّ، عرض مسرحيّ قدّمته فرقة خطوة الفنية، في إستانبول، ضمن فاعليات اعتصام انتخابات الدم في ٢٠١٣/٩/١٢م وفيها سخرية من الانتخابات التي أجراها من يقوم بالجرائم في حقّ شعبه، وإرادة شباب الثورة التي لن تتراجع؛ حتّى سقوط ديكتاتور النظام السوريّ.

المعلم، مسرحية قدّمها مجلس ثوار حلب ضمن فاعليات كرنفال الثورة في حلب في ٥/١ /٢٠١٥م، وهو استمرار لحملة "ارفع علم الثورة" لأن "كثرة الرايات مهلكة الثورات" وهو عنوان أفيش المسرحية المعروضة بمناسبة ميلاد الثورة الرابع.

سوبر ستار الشبيحة، مسرحية موجهة إلى "قنوات العهر الإعلامي"؛ إذ تقول لهم: أوقفوا جرائمكم، قدمت في ٢٠١٢/٨/٢٧م.

مسرحية الشبح، التي تدعو إلى إسقاط الاستبداد؛ حتّى نهاية درب الحرية، قدمت في ٢ / ٩ / ٢٠١٢م.

عرض الراوي، عمل مسرحي موجّه إلى أطفال سورية على أمل أن يعيشوا بحرية وسلام في بلدهم، قدم في ٢٠١٢/١٠/٢٣م.

عرض المحاكمة، مسرحيّة استعارت كلمة سعد الله ونوس الشهيرة: "إننا محكومون بالأمل وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ" وعدّه فريقها عنوانًا فرعيًّا لمسرحيتهم، قدمت في ٩/ ٢٠١٢/١١م.

عرض بيشو يتضامن مع...؟ مسرحية تدعو ليوم تضامنيّ عالميّ مع الثورة السورية، قُدّمت في ٢٠١٣/٥/٢١م.

التجارة شطارة، مسرحية تتحدث عن التجار الذين يسعون إلى الربح وسط موت الناس، عرضت في ٢٠١٢/٩/١١م.

العبور، مسرحية تتحدث عن أهمية الاشتغال على الثورة، أينما يوجد المرء، وضرورة إسقاط النظام، قدّمت في ٢٠١٢/٩/٦م.

المرأة ثورة، مسرحيّة تتحدّث عن صوت المرأة في الثورة السوريّة، قدّمت في ٨/١٨/ ٢٠١٢م.

الانشقاق، مسرحيّة تحيّي الجنود الذين رفضوا الظلم، وانشقوا عن جيش النظام، قدمت في ٢٠١٢/٧/٢٩م.

الهروب، سري للغاية، مسرحية تستقرىء حقيقة انفجار مبنى الأمن القومي، الذي قتل فيه قادة خلية الأزمة، قدمت في ٢٠١٢/٧/٢٢م.

بابا عمرو، مسرحية تحكي مآسي حيّ بابا عمرو في حمص؛ نتيجة مجازر النظام، قدمت في ٢٠١٢/٧/٢٦م.

الفصل الأخير في الجحيم، مسرحيّة موجّهة إلى السوريين القابعين في حمص تحت وابل القصف الهمجيّ، قدمت في ٢٠١٢/٢/٦م.

سلمية.. سلمية، مسرحية موجّهة للسلطة تقول: إنّ ثورتنا سلميّة وسوريّة لكلّ السوريّين، لن ندع أحداً يفرقنا، قدمت في ٢٠١٢/١/٢٢م.

عرض ثالثهما الشيطان، مسرحيّة أهديت إلى المفقودين الذين غُيبوا في ظلام الاستبداد، قدمت في ٢٠١٢/١/٨م

الاتجاه المعاكس، مسرحية توجّهت بخطابها إلى سوريا، لأجل الشهيد الدكتور إبراهيم عثمان، والشرفاء كلّهم في هذا البلد، وتطالب الجميع بالالتزام باحتجاج الكرامة، قدمت في ٢٠١١/١٢/١١م.

الاحتجاجات في بيتي: مسرحية استعارت هتاف السوريين في ثورتهم: واحد واحد واحد الشعب السوري واحد، للتعبير عن مضامين ثورتهم الساميّة.

من سيقتل المليون؟ مسرحية أرادها فريق العمل صرخة إلى شعبنا السوري العظيم، والشعوب الحرة كلّها في العالم، التي لن تُذل بعد الآن، قدمت في ٢٠١١/١١/٢٧م.

مسرحية تحت السما، بطولة: يارا صبري، إخراج: ماهر صليبي، وتأليف: فاديا دلة ضمن أسرة "تحت السما" قدمت بدُبي في٢٥/ ٢٠١٦/٢م، مسرحيّة تصور سوريا بألمها وجنونها وألقها وصرختها التي تهزّ جدران الملكوت، دمشق في العواصم كلها[١].

من النصوص المسرحيّة **من أجلك أبتسم يا سوريا**، صدرت ٢٠١١م، عن طلاب سألوا عن الحرية فعوقبوا، وحين اعترضوا أمام معلمة مادة التربية القومية اقتيدوا إلى فرع المخابرات، ثمّ قتل محمد، وهو أكثرهم تفوقًا وجرأة، فخرج أهل البلدة بجنازته، التي تحولت إلى مظاهرة مطالبة بالحرية والكرامة، ثم أمر الرئيس بقتل كلّ من يرفع صوته من المتظاهرين، ويطالب بالحرية[٢] حتى لا تنتشر جرثومة الحرية.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- اعتمد في الحصول على هذه المعلومات على مجلة الحياة المسرحية، ومواقع وزارة الثقافة السورية، وعلى موقع الذاكرة الثقافية للثورة السورية، وعلى موقع:
HTTP://SOUTRAYA.FM/PROGRAM_EPISODE/
ومحطة أورينت الفضائية:
HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=OYFXSOQNMUU

٢- HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/NOTES/HOUDA-KARKOUR/A٩/٢٣٥٧١٧٨٣٧٢٩٥٣

وفي تظاهرة (وطن يتفتح في الحرية، كتّاب وفنانون سوريون مع الثورة) المُقامة بالحيّ الثقافي، كتارا، الدوحة، من ١ حتى ٨ يونيو، حزيران ٢٠١٢م قدمت زينة حلاق مسرحية اليوم الرابع: تروي فيها أحداث اليوم الذي اختفى فيه زوجها من مظاهرة في مدينة حمص.

طلعنا على الضو، إشراف وإخراج: جلال الطويل، عرض مسرحيّ اشترك فيه ٢٠ طفلًا من مخيم شاتيلا في لبنان، وهو نتاج ورشة عمل، تعاون في إنجازها فريق **أثر الفراشة** ومركز **بكرا إلنا** ومؤسسة **نجدة ناو** وذلك في أواسط ٢٠١٣م، تجربة سيكودراميّة وعمادها المسرح التفاعليّ لتخفيف آثار الحرب والعنف في ذاكرة الأطفال.

مسرحية **تسليط الأضواء**: تأليف شاهين شيخو، تبرز المسرحية سلوك متسلّقي الثورة عبر تقديمها خمسة نماذج (تاجر وأستاذ وعسكريّ وإعلاميّ وسياسيّ) وكيفيّة تبديل أفكارهم السياسيّة وَفق متطلبات التمويل، إنها صرخة لإدانة المال السياسيّ وأجندات جهات خارجيّة متغلغلة داخل الثورة، وتصبّ في المصلحة الأمريكيّة، ومن جهة أخرى جسّد ضمير الشعب مجموعة من المتظاهرين، مسرحية من إنتاج **حركة نشطاء** وإخراج تنسيقية دير الزور.

عرض **الأحلام السورية**؛ عمل مسرحيّ لـ فرقة تنوين المسرحية من إخراج **مي سعيفان** ضمن مشروع فني تفاعليّ، كان قد بدأ في ٢٠١١م بعرض: **أحلام ليلية من المخيم** أنجزه وأرشفه سوريون في أثناء الثورة لجعله متاحًا؛ بوصفه أساسًا للمشاريع الفنيّة العالميّة، على ما ذكر القائمون عليه، ثم قدّموا: عرض **تدمير المبتدئين** حاولوا فيه شرح سلسلة االكوارث والتدمير والتشريد عن طريق طرح أسئلة على المتلقّي أو المتفرّج: ماذا أنت فاعل حاليًّا؟ وماذا يمكن أن تقول عن البلد؟ وما هي أحلام المواطنين السوريين في فترة لا تزال فوضويّة ومتقلّبة؟

إضافة إلى إنشاء فرق مسرحية جديدة لترعى نشاط المسرحيين في أوساط الثورة السوريّة، ومنها: فرقة مسرح الشارع التي أنشئت في مدن الشمال وامتدّت إلى مدن في ريف دمشق، وفرقة تجمع الطلبة، وفرقة المسرح المتنقّل (الكرفان السحري)؛ وقد قدّمت هذه الفرق والتجمّعات عروضًا عديدة في ساحات المدن بعد التظاهرات المسائية، وكان تفاعل الجماهير مع عروضها كبيرًا، وفي حلب تشكّلت فرقة طريق الخبز، وقدمت عروضًا منها: دكاكين؛ إذ أشارت إلى المال السياسي وتأثيره على انحراف الثورة، وفرقة خطوة الفنيّة التي قدّمت في الشهر الحادي عشر من ٢٠١٣م عرض السقف الثالث ، كما أنشىء مسرح العرائس وقدّم عروضًا للأطفال، وعن طريقها أكّد منتجوها أهميّة الحفاظ على القيم الأخلاقيّة والاجتماعيّة الخيّرة.

إنّ معظم من كتب عن ظاهرة مسرحة أحداث الثورة على خشبات المسارح أو في الأماكن العامة، في الداخل أو في الشتات، في أحياء العواصم أو في مخيمات اللجوء، أكّدوا نبل أهداف المسرحيين وحماسهم الشبابيّ الجامح، ولكن من دون منح هذه العروض والأعمال المسرحية درجة الاكتمال الفنيّ المطلوب للإسهام في رسم ملامح وعيّ جديد على درب مشروع ثقافي عربي موازٍ أحداثًا دراماتيكية مرافقة ثورة الربيع العربي.

وتلك التجارب المسرحيّة السوريّة التي قام بها مسرحيّون شباب في كنف الثورة، في المناطق غير المسيطر عليها من قبل النّظام، أي المحرّرة، وفي مخيّمات المهجّرين وفي الشتات كانت كثيرة العدد نسبيًّا، ولكنّها ليست بحجم فعل التغيّير البنيويّ الحاصل والهادف إلى تحطيم هياكل العدميّة وفوضويتها، والبدء ببناء وعيّ جديد يستدعي - قبل كلّ شيء - التنقيب والتمعّن في الأصول والجذور لإحيائها متألّقة، بكلّ ما تختزنه من قيم معرفيّة وجماليّة بعد إخضاعها لمفاهيم العلوم المعاصرة والمناهج العلميّة والأدبيّة واللغوية الحديثة، وإذا كان بلورة الأسئلة عن الهوية والرؤى الجديدة في النصّ والواقع تستدعي الاستجابة لضرورات حضاريّة معاصرة والتفاعل الإيجابي مع فعل المثاقفة، فإنّ مساءلة التاريخ ومجادلته شرط ضروري في المراهنة على بناء الهوية الثقافيّة العربية الإسلامية الراهنة، فـ: "التاريخ والأمة لا يمكن فصلهما بأكثر مما يمكن فصل الراقص عن رقصته"[1] أو بأكثر من فصل الأمواج عن بحرها، لذلك حريٌّ بشباب التغيير أن يعودوا إلى الأصول ضمانة لحمايتهم من التماهي مع الأنماط السائدة في الغرب وسط عالم مفعم بالتناقضات، العودة للأصول ليس إذعانًا لما يقوله الأسلاف، بل للجدل مع مقولاتهم، بل لمحاكمة ما يسئ منه للواقع الحاضر، من أجل بعث الحياة بها من جديد، ولتصبح الأصول أساسًا مكينًا في بناء مشروع نهضويّ عربي؛ ومن ثَمَّ تجربة مسرحيّة عربيّة، تسهم في بناء ثقافة جديدة؛ تقوم على أسس التعدّدية الثقافية والهجنة والمثاقفة والحوار واحترام الآخر، وتنفتح على الحضارات الأخرى؛ للإسهام في صنع حضارة إنسانيّة جديدة، كما أنّ التفاعل بين الأصالة والحداثة، بين التراث والتجديد يفرض على المسرحيين استحداث أنماطٍ مسرحيّة جديدة، في تقنياتها الفنيّة والجماليّة، يستند فيها المسرحيون إلى معالجة موضوعات مستمدّة من سياق الصراعات الاجتماعية داخل البنية المجتمعية العربية؛ حتّى تنتصر إرادة المقاومة الثقافيّة لتعديّات القوى الخارجيّة المشوّهة لهويّة الأصلانيين والخطرة على أمن الوطن وسياجه.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1]- إدوارد سعيد، م. س، ص٢٩٤

إنّ استخدام اللهجات العاميّة في المسرح السوريّ المعاصر بحجة اقترابه من الجمهور هو دعوة لتكريس حالة الاغتراب والتقوقع حول ذاتيّة قاتلة مستمدّة من ثقافة الولاءات الأوليّة، خارج دروب التأصيل والنهضة والتحديث المتوخاة والمشروطة بإحياء اللغة الفصيحة وتفجير طاقاتها لتجاوز واقع العدميّة، هذا ما اتضح في تجربة الحداثة الشعريّة العربيّة التي ترافقت مع الإمعان في الدخول في االلغة والغوص في أصالتها، وليس بالهروب منها والخروج عن قواعدها وأصولها، فاستثمار طاقات اللغة العربية الفصحى شرط من شروط قيام مشروع نهضوي عربي، ومن ضمنها: المسرح العربيّ، وقاعدة أساسية في الكتابة الإبداعية ومنها النصوص المسرحية.

إذا كان المسرحيّون الجادّون على درب تغيير سوريا، قد شرعوا في أنشطة مسرحيّة مغايرة لما هو مألوف، ليسهموا في بلورة وعيّ جديد مع سقوط معالم النظام القديم بغية تشييد أسس مجتمعيّة جديدة، فعليهم أن ينفتحوا على التجارب الإنسانيّة برمتها، وأن يتفاعلوا معها إيجابًا، لا سيّما الحضارة الإنسانيّة التي انطلقت من الغرب الأوروبي، وتمدّدت عبر القارات الخمس، عليهم القبول بنتائج الثورات العلمية المعاصرة على الأصعدة والمستويات كلّها من دون تردّد؛ حتّى لا يكونوا ضعفاء أمام الشعوب المتحضّرة وعراة من هويتهم الثقافية؛ ينبغي لهم أن ينفتحوا على التاريخ، وأن يشحذوا الهمم للتفاعل مع الثقافة الشعبيّة وفهمها وتوظيف محتوياتها استجابة لمقتضى اللحظة التاريخية الحاضرة عن طريق ممارسة النقد الذاتي والموضوعي للفترات الماضية، واللجوء إلى التخييل الفنّيّ والجماليّ بدلًا من الاجترار والتقليد، وتوظيف الفرجات الشعبيّة والظواهر الدرامية والأشكال المسرحيّة التي لا تزال تحيا في رحم التراث والفولكلور لكسب رهان الحداثة وما بعدها والتجريب والتجديد، فتعميق جدليّة الأصالة والمعاصرة هو الذي يرسّخ جدليّة الأنا والآخر، كما أنّ استقراء التاريخ الشعبيّ، ونقد التاريخ الرسميّ، والوقوف في وجه الاستلاب والتغريب والمسخ الحضاريّ والثقافيّ والقيميّ، هو الذي يجعل التراث ثوريًّا.

تقضي إرادة المسرح الواعد ضمن مشروع ثقافيّ متكامل عدم السماح لإخضاعه إلى هيئات مؤدلجة أو إلى أحزاب سياسية أو إلى مؤسسات سلطوية، لأنّها قد تخضعه بالتمويل الماليّ لإرادات أصحاب التمويل، ولعلّ أسباب ضحالة عروض المسرحيين المنضوين تحت لواء الثورة السورية من الناحية الفنيّة والجماليّة؛ التي حملت سمات خطاب تعبوي وسياسي مباشر في المناطق المحررة أو في بلاد الشتات ومخيمات المشرّدين السوريين، هو اصطفاف المسرح السياسي الحادّ بمواجهة النظام من جهة، ومن جهة أخرى قد يكون عائدًا إلى طرق تمويل عروضهم المسرحية؛ إذ يتلقى معظمهم تمويلًا من جمعيات ومؤسسات وصناديق دولية مثل هيئات آفاق والمورد

الثقافي وهيئات تابعة لدول كبيرة وصغيرة لها علاقة بشكل ما بالأحداث الدائرة في سوريا، إن كانت بنوايا سيئة أو حسنة.

إنّ أكثر الأعمال المسرحية مدعاة للإعجاب؛ هي التي تسمو بالتراث والأعراف، فالأصل هو مركز البداءات وكينونة الاستمرار القابل التجسّد الذهنيّ خارج النخبويّة المصطنعة التي رافقت محاولات النهضة العربية وحداثويتها؛ إذ لا بدّ من بثّ الروح في الأصول؛ حتّى تتجلّى وعيًّا مجددًّا وإطلاقه حرًّا في الحاضر؛ لتتلاقح بذوره مع الناس في حياتهم المعيشة؛ فعدم وضوح أصول المسرح العربي وعدم اشتغال المسرحيين في التنبيش عن حيثياته في رحم التاريخ، بوصفه شرطًا لقيام مسرح عربيّ الملامح أضعف من فاعليات المسرح، وجعله هامشيًّا في المجتمع، فإذا كانت إرادات المسرحيين الجدد متطلعة لبناء مسرح عربي الهوية عليهم؛ أولًا أن ينقّبوا في تراث شعوبهم، وأن يتصالحوا مع ذاكرة الأمة، ويفتحوا أذرعهم للتاريخ، لا أن يديروا له ظهورهم؛ كما فعل السابقون لهم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى عليهم رصد ارتدادات ثورة الربيع العربي على المجتمع وتفعيلها؛ بما ينعكس على جمهورها المستهدف والآتي من رحم هذه الثورات حبًّا وحرية وكرامةً ومعرفةً؛ التي تشكّل ضرورة موضوعية للحاق بركب الحضارة الإنسانية المعاصرة؛ إذ لا بدّ من الانفتاح على معالمها المادية والروحية.

نتائج واستنتاجات

نتائج واستنتاجات

استخدم روّاد المسرح العربيّ التراث الشعبيّ من سرديات دينيّة وفولكلور وحكاية وأمثال وغناء وموسيقى وأزياء وديكور، لكنّهم وظّفوها ضمن عمارة المسرح الغربي وتقنياته، وساروا في ركب تيارات المسرح الغربيّ ومدارسه ومناهجه، فبقوا مستلبين، بل متماهين مع قيم الثقافة الغربيّة وأدواتها المعرفيّة؛ ومن ثَمَّ لم يستطيعوا بناء هُويّة عربيّة للمسرح العربيّ، تضعهم على خارطة المسرح العالميّ؛ يسهمون عن طريقها في إثراء التجربة العالميّة، ولعلّ تقاعسهم في التنقيب عن جذور فن التمثيل وتمظهراته الجنينيّة في الفنون التي كانت سائدة؛ كان أحد أسباب الفشل في استزراع مسرح عربيّ يحمل هُويّة أهل المنطقة.

واستمرّت القطيعة مع الجذور ومع عهد النهضة العربيّة عبر تاريخ النّشاط المسرحيّ السوريّ الحديث، الذي لم يتحوّل إلى حركة مسرحيّة لها طابعها المميّز في أيّة مرحلة من تارخه؛ وعلى الرغم من حماسة ونوس لتجربة أبي خليل القبّاني، فإنّه بقيَّ منقطعًا عنها، سوى من مسرحيّة أحيا عن طريقها مسرحه وذكراه، إضافة إلى انقطاعه عن الأصول البعيدة في مكونات التراث، وهذه القطيعة أصبحت إحدى العيوب النسقيّة في المسرح السوريّ؛ إذ لاقت تجربة ونّوس وتجارب المسرحيين الآخرين في مرحلة (١٩٩٠ – ٢٠١٥م) المعاصرة قطيعة لمصلحة أوهام مخرجين اشتغلوا على تقنيات ما بعد حداثية موهومين؛ بأنهم يوظّفون التراث الشعبي الذي سُخِّف على أياديهم، وابتذلت تقنياته بإدخال الغناء أو الفرجة الشعبية وسواها بشكل تعسفيّ وارتجاليّ؛ متماهين مع ما سمعوا به في أدبيات الما بعديات وسردياتها من توظيف الأدب الشعبي ولغة الجسد والرقص، لا سيّما المعاصر منه، بديلًا عن النصّ اللغويّ الذي أهملوه، مدمّرين معالم تجارب سوريّة جادّة، لامست تجربتي القبّاني وونّوس بعضًا من مقومات وجودها، ومحبّذين توظيف مقولات الما بعديّات من دون درايّة كافيّة بمقوّمات ضرورات وجودها وبأدواتها الفنيّة ووسائلها الجماليّة والمعرفيّة، إضافةً إلى توظيفهم السينوغرافيا والمؤثّرات الضوئية والصوتية والتكنولوجيا الرقميّة؛ تقليدًا لما يحدث في الغرب الرأسمالي أيضًا.

ارتبط مفهوم التحديث بتيارات الفكر السياسي الحداثويّة (الليبراليّة والقوميّة والاشتراكيّة والإسلاميّة والشيوعيّة)، التي أساءت فهم الواقع الاجتماعيّ العربيّ، وأفرزت فئة من المتثاقفين الذين ما فتئوا يكشفون بأحاديثهم وأفكارهم عن أميّة ثقافيّة فاضحة، أفضت إلى عدميّة مروّعة، كما أسهمت في تسويق سياسات القهر الشموليّ،

هؤلاء المتثاقفون الذين استحوذوا على مؤسّسات المسرح السوريّ المتواءمة مع مؤسسات السلطة السياسيّة الحاكمة، يُضاف إليها الأحزاب الحداثويّة التي كانت ظلّ السلطة المحاولة تأبيد هيمنتها المتّسمة بقهر العباد وفساد أصحابها وإفساد المجتمع وإفقار الناس ونشر الجهل وممارسة القمع والإرهاب المنظّم في حقّ من يخالفها الرأيّ، مما جعل من مؤسسات المسرح السوريّ مرتعًا للفساد والمحسوبيات، ومعزولةً عن المجتمع، ومنفّذةً أوامر السلطة السياسية والأجهزة الأمنيّة، وبؤرة من بؤر تآمر الأحزاب السياسيّة؛ الّتي لم تكن يومًا إلّا صورة على شاكلة الطائفة والقبيلة والعائلة.

اهتم سعد الله ونوس في مرحلة عطائه الأولى ١٩٦١ ـ ١٩٦٦م بصياغة وعيّ فلسفيّ وجوديّ، وفي مرحلته الثانيّة الممتدة ١٩٦٨ ـ ١٩٧٧م اشتغل على أرضية الاشتراكي الحالم بمجتمع حرّ وعادل، فاهتمّ بمسرح التسييس والتراث، وأشرك المتلقّي في فعل المسرحة موظّفًا الأدب الشعبيّ والثقافة الشعبية متأثّرًا بالمسرح السياسيّ؛ لا سيّما الملحميّ والوثائقيّ، أمّا في مرحلة عطائه الأخيرة ١٩٨٩ ـ ١٩٩٧م، فإنّه اهتمّ بالحياة اليوميّة ونزوع الذات الفاعلة إلى ممارسة حرّيتها مجاهرًا حقّها بامتلاك جسدها، متمردًا على النظام الاجتماعيّ المعيق تجاوز الفرد شرطه الوجوديّ، وواضح هذا في مسرحيات أحلام شقية وطقوس الإشارت والتحولات ويوم من زماننا، أما الاغتصاب وملحمة السراب والأيام المخمورة ومنمنمات تاريخية فقد زاوج فيها بين النزوع للفردانيّة والهموم الجماعيّة، مما اضطره لإقامة جدل بين تقنيات الإيهام والتطهير المستمدّة من المسرح الدراميّ، والتغريب وكسر الإيهام المستمدّة من تقنيات المسرح الملحميّ.

ترجم المسرحيّون السوريّون بعد ١٩٩٠م واقتبسوا وعرّبوا ومسرحوا نصوصًا أجنبية مستقاة من القصة والرواية والمسرح والشعر أكثر بكثير مما ألّفوا، ولم يتمكنوا من إدراج أعمالهم في صيرورة نشاط مسرحيّ متجانس، وإن نجح مسرحيون في تقديم بعض العروض المسرحيّة الجادّة، أو كتابة نصوص مسرحيّة معقولة؛ فهي لا تشكّل أكثر من درر قليلة وسط العتم والحطام الذي آل إليه المستحوذون على المسرح السوري في مؤسساته؛ نتيجة اللامبالاة والمباهاة والجهل في ظلّ نظام الفساد والاستبداد، ويلحظ مما مرّ معنا من نصوص وعروض ونشاط مسرحيّ في سوريا غلبة المستورد من الغرب على حساب النصوص المحليّة والعربيّة والموروث الشعبيّ والثقافيّ العربيّ، ولهاث المسرحيّين وراء نظريّات ومناهج في المسرح الغربيّ غالبًا لا يفقهون منها أكثر من عناوينها الرئيسة فقط؛ لذلك جاء نتاجهم المسرحيّ سقيمًا من ناحية الدلالات المتولّدة، وضعيفًا في بنية مسرحياتهم، وركيكًا في اللغة المستخدمة، وعاجزًا عن التواصل مع جمهور نبذهم وانكفأ بعيدًا عنهم.

أخيرًا وليس آخرًا؛ فقد اتسمت النشاطات المسرحيّة المعاصرة في سوريا منذ تسعينيات القرن الماضي بالعدميّة والأميّة الثقافيّة والانحطاط الخلقي، وقامت على تجريبيّة زائفة قوامها بضعة محدّدات:

- التماهي مع حركات التجريب العالميّة المرتبطة بمفاهيم الما بعديّات.

- القطيعة مع التجارب السّابقة؛ إن كان تنقيبًا في التّاريخ القديم، أو استكمالًا محاولات المسرحيّين السوريّين السابقة في زمن النّهضة العربيّة وحداثويتها.

- إهمال النصوص المسرحيّة السوريّة؛ بحجّة عدم صلاحيتها للعرض، والاستعاضة عنها بتوليفات المخرجين أو الممثلين، والفشل في البناء على نصوص سعد الله ونوس المميزة عربيًّا.

- توهّم المخرجين بخلق جمهور من الصفوة، بعيدًا عن حياة الناس وتجربتهم المجتمعيّة ومشاكلهم الحياتية.

- توظيف اللهجات العاميّة، وإقصاء العربية الفصيحة.

هوامش النتائج

* مع سقوط معالم العدميّة التي رعتها أنظم الحكم العربيّة المتعاقبة، هناك قوى إقليمية وعالمية تسعى لإشادة مشاريعها، بدءًا من الولايات المتحدة التي تشتغل لإدخال الوطن العربي في الفوضى الخلّاقة التي تنبأت بها كوندليزا رايس في عام ٢٠٠٥م، ثمّ بتكليف الروس ليخمدوا جذوة الثورة السورية بالوكالة عنهم، وليس انتهاء بإسرائيل؛ التي تعمل لتفتيت الوطن إلى منجمعات نحننية صغيرة لتبقى هي الكيان الأكبر في المنطقة، فالمشروع الإيراني الذي يحلو لفقهائه تنشيط التشيّع؛ متوهمين حصة من الهيمنة على العراق وسوريا ولبنان لتتصل حدودهم مع إسرائيل حاضر بقوة، ويناهضه الأتراك الحالمون إعادة مجد السلطنة العثمانية، ثمّ ثمّة من وظّف التنظيمات الظلامية التكفيرية المتوهمون بناء خلافة إسلامية مستمدّة من القبور المعششة في رؤوسهم، وسلطة النظام السوري الطائفيّ الذي يتعاون مع الجميع مقابل إبقائه على كرسي السلطة، ولو شكلًا ليتابع نهبه وفساده، ويبقى الخيار الأخير خيار شباب الثورة السورية الذين لا يزالون متمسكين براية الحرية والكرامة، ويقدّمون التضحيات تلو التضحيات صامدين حتى إسقاط عدمية السلطة وانتهازية الأحزاب وتخلف التكفيريين وأحقاد الطائفيين وأطماع الغزاة الخارجيين.

أمام هذا الكم الهائل من الأعداء لابدّ من التئام فعاليات الذوات الفاعلة مع مشروع وطني عارم على المستوى العربي حول إرادة الكفاح لشباب سوريا، يستمد مشروعيته من استجابة شباب الربيع العربي لحركة التاريخ؛ التي تنبىء بالتغيير الشامل على صعيد الدولة والمجتمع والوطن، وغير ذلك فالوجود الاجتماعي برمته مهدّد بالانهيار بعد هذا الحجم الهائل من التدمير والقتل الحاصل في الدولة والمجتمع طوال خمس سنوات مضت، منبئة بانقضاء مرحلة العدمية الماضيّة وجهل الظلاميين وكراهية الطائفيين.

وهذا ما يستدعي الخروج من قوقعة التجربة القطرية التاريخية الواحدة باتجاه رحابة الحضارة العربية الإسلامية؛ التي لم تكن غير نتاج التشابكات والتعالقات مع حضارات أخرى، لذلك فعدم الحطّ من منزلة تجارب الآخرين المغايرة ضرورةٌ وشرط غير كافٍ لتوليد المعرفة الكاملة الناتجة، إذ لا بدّ من إدراك حقيقة حركيّة الوجود الاجتماعيّ وعدم استقراره على ثوابت، كما ينبغي الاحتفال بالتغيير وليس الخوف منه، فالبشر صنّاع تاريخهم، ويكمن القدر الكبير من التقدّم اللانهائيّ في متناول أيديهم، وهم يحتاجون من أجل البدء بهذا العالم الجديد الشجاع إلى نبذ القوى التي تقيدهم، وهذا ما يدفع الجيل الشابّ إلى امتطاء صهوات التغيير؛ الذي ثبت أنّه ضرورة تاريخية، بل حقيقة بدأت إشاراتها تظهر في سلوك الشباب السوري، وفي

أفكارهم المستمدة من المثاقفة مع الحضارات الأخرى، والتفاعل مع المنجزات العلمية أيًّا كان موطنها، وفي القيم والمثل التي يجدونها في الأصول والتاريخ العربي الإسلامي المكوّن للشخصية الجمعية للأمة والذات الفاعلة الطامحة ببنائها من جديد.

أدهم مسعود القاق

الإسكندرية، ٢٠١٦م

ملحق رقم (١)

نصوص مسرحية سورية

م	عنوان المسرحية	اسم الكاتب	مكان صدورها	تاريخ صدورها	الطبعة
١	سارق النار	خليل هنداوي	بيروت	١٩٤٥	مجموعة، سارق النار
٢	فتنة	خليل هنداوي	بيروت	١٩٤٥	مجموعة، سارق النار
٣	جزيرة بلا رجل	خليل هنداوي	بيروت	١٩٤٥	مجموعة، سارق النار
٤	ميلاء	خليل الهنداوي	بيروت	١٩٤٥	مجموعة، سارق النار
٥	المثّال التائه	خليل الهنداوي	بيروت	١٩٤٥	مجموعة، سارق النار
٦	اللحن الكئيب	خليل الهنداوي	بيروت	١٩٤٥	مجموعة، سارق النار
٧	مم وزين	أحمد سليمان الأحمد	اللاذقية	١٩٤٥	
٨	ميسون	بدر الدين الحامد	حماه	١٩٤٦	
٩	الحقيقة الكبرى	زهير ميرزا	دمشق	١٩٤٨	مجموعة كافر
١٠	بين ضدين	زهير ميرزا	دمشق	١٩٤٨	مجموعة كافر
١١	لقاء	زهير ميرزا	دمشق	١٩٤٨	مجموعة كافر
١٢	كافر	زهير ميرزا	دمشق	١٩٤٨	مجموعة كافر
١٣	غانية وفكر	زهير ميرزا	دمشق	١٩٤٨	مجموعة كافر
١٤	وجهة نظر	زهير ميرزا	دمشق	١٩٤٨	مجموعة كافر
١٥	مصر المثال	زهير ميرزا	دمشق	١٩٤٨	محموعة كافر
١٦	المشوهون	خليل الهنداوي	بيروت	١٩٤٩	
١٧	بدر الكبرى	محمود مهدي	دمشق	١٩٥٠	
١٨	الحاجة كمالًا	ممتاز الركابي	دمشق	١٩٥٠	
١٩	الصديقان	حسيب الكيالي	دمشق	١٩٥٠	
٢٠	ذات السوار	عباس الحامض	دمشق	١٩٥٠	

٢١	على الدروب السود	محمد أديب	دمشق	١٩٥٠	
٢٢	حمامة السلام	سعيد حورانية	دمشق	١٩٥٠	
٢٣	صرخة الصلصال	سعيد حورانية	دمشق	١٩٥٠	
٢٤	مشكلة الراتب	مراد السباعي	دمشق	١٩٥٠	
٢٥	طريق العودة	خليل الهنداوي	بيروت	١٩٥٣	
٢٦	تسع بنادق فقط	خليل الهنداوي	بيروت	١٩٥٤	
٢٧	عانس	زهير ميرزا	بيروت	١٩٥٥	
٢٨	لايس	عبد الرحمن أبو قوس	حلب	١٩٥٥	
٢٩	غانية وقديس	أحمد الشيباني	دمشق	١٩٥٥	
٣٠	الفدائي الصغير حسن	خليل الهنداوي	بيروت	١٩٥٧	
٣١	القتل والندم	مصطفى الحلّاج	بيروت	١٩٥٧	
٣٢	الملهمة	خير الدين الأحمد	بيروت	١٩٥٧	
٣٣	المامونية	احمد سليمان الأحمد	دمشق	١٩٥٧	
٣٤	الذبائح	أنور السردار	حلب	١٩٥٧	
٣٥	نشيد الإنشاد	عمر النص	دمشق	١٩٥٨	
٣٦	مجنون بين الموتى	أدونيس	بيروت	١٩٥٨	م.أوراق في الريح
٣٧	المسدديم	أدونيس	بيروت	١٩٥٨	م.أوراق في الريح
٣٨	إنّه سيعود	خليل الهنداوي	القاهرة	١٩٥٨	
٣٩	صياح الديكة	سعيد حورانية	بيروت	١٩٥٨	
٤٠	الجسر	فاضل السباعي	حلب	١٩٥٨	
٤١	سحر الغناء	صائب سعد	دمشق	١٩٥٨	
٤٢	صراع الأجيال	نسيب الإختيار	دمشق	١٩٥٨	
٤٣	ستة رجال تحت الأرض	خليل الهنداوي	بيروت	١٩٥٩	
٤٤	مكيدة في غزّة	جان ألكسان	بيروت	١٩٥٩	

٤٥	الغضب	مصطفى الحلّاج	بيروت	١٩٥٩	
٤٦	نهاية مستهتر	رامي سعيد	حلب	١٩٥٩	
٤٧	السجن الكبير	محمدالحاج حسين	دمشق	١٩٦٠	
٤٨	الصراع الأبدي	شوقي محمد عرفات	دمشق	١٩٦٠	
٤٩	وعلى الأرض السلام	وليد مدفعي	دمشق	١٩٦١	
٥٠	شيطان الإستعمار	كمال حريري	حلب	١٩٦١	
٥١	محاكمة ديغول	كمال حريري	حلب	١٩٦١	
٥٢	الزيارة الأخيرة	أكرم الميداني	بيروت	١٩٦١	
٥٣	لعبة الأمير	أكرم الميداني	بيروت	١٩٦١	
٥٤	سيزيف	خليل الهنداوي	دمشق	١٩٦٢	
٥٥	نكبة ابن رشد	خليل الهنداوي	دمشق	١٩٦٢	
٥٦	رجال محاصرون	مطاع الصفدي	بيروت	١٩٦٢	
٥٧	من مكة إلى مكة	خليل الهنداوي	دمشق	١٩٦٢	
٥٨	عمر والثريا	محمد الحاج حسين	دمشق	١٩٦٢	
٥٩	نهاية بيجماليون	محمد الحاج حسين	دمشق	١٩٦٢	
٦٠	سجين الدائر	مراد السباعي	دمشق	١٩٦٢	
٦١	معركة	مراد السباعي	دمشق	١٩٦٢	
٦٢	ثورة في مدرسة	محمد حسناوي	دمشق	١٩٦٢	
٦٣	وضّاح اليمن	خليل الهنداوي	دمشق	١٩٦٣	
٦٤	درة قرطبة	خليل الهنداوي	دمشق	١٩٦٣	
٦٥	التوبة	نديم خشفة	بيروت	١٩٦٣	
٦٦	مادوزا تحدق في الحياة	سعد الله ونوس	بيروت	١٩٦٣	
٦٧	البطل والحلوى	نديم خشفة	بيروت	١٩٦٣	
٦٨	وداعًا يا بثينة	محمد الحاج حسين	دمشق	١٩٦٣	

٦٩	بعد الأصيل	اسماعيل حسني	دمشق	١٩٦٣	
٧٠	أقوى من الحبّ	خليل الهنداوي	دمشق	١٩٦٤	
٧١	الثائرون	حسيب الكيالي	دمشق	١٩٦٤	
٧٢	فصد الدم	سعد الله ونوس	بيروت	١٩٦٤	
٧٣	لاتدفنوا الموتى	نديم خشفة	بيروت	١٩٦٤	
٧٤	خال، يوم اليرموك	خليل الهنداوي	بيروت	١٩٦٤	
٧٥	العصفور الأحدب	محمد الماغوط	بيروت	١٩٦٤	
٧٦	الأمير الحمداني	سامي الكيالي	دمشق	١٩٦٥	
٧٧	القادسية	نعيم قدّاح	دمشق	١٩٦٥	
٧٨	مركب الصلح	أنور قريطي	بيروت	١٩٦٥	
٧٩	لعبة الدبابيس	سعد الله ونوس	دمشق	١٩٦٥	مجموعة حكايا جوق التماثيل
٨٠	جنّة على الرصيف	سعد الله ونوس	دمشق	١٩٦٥	مجموعة حكايا جوق التماثيل
٨١	المقهى الزجاجي	سعد الله ونوس	دمشق	١٩٦٥	مجموعة حكايا جوق التماثيل
٨٢	مأساة بائع الدبس الفقير	سعد الله ونوس	دمشق	١٩٦٥	مجموعة حكايا جوق التماثيل
٨٣	الجراد	سعد الله ونوس	دمشق	١٩٦٥	مجموعة حكايا جوق التماثيل
٨٤	الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا	سعد الله ونوس	دمشق	١٩٦٥	مجموعة حكايا جوق التماثيل
٨٥	البيت الصاخب	وليد مدفعي	دمشق	١٩٦٥	
٨٦	تحت سماء الأندلس	زكي قنصل	دمشق	١٩٦٥	
٨٧	المسيح	عبد المعين ملوحي	دمشق	١٩٦٦	
٨٨	زوار الليل	علي عقلة عرسان	دمشق	١٩٦٦	
٨٩	شهريار	عمر النص	بيروت	١٩٦٦	
٩٠	الأحذية	اسماعيل صدقي	دمشق	١٩٦٦	

٩١	التوابيت	نديم خشفة	بيروت	١٩٦٦	
٩٢	الجنة العنيدة	نديم خشفة	بيروت	١٩٦٦	
٩٣	جزيرة أرواد	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٦٦	
٩٤	أسرة شهيد	محيي الدين حاج عيسى	دمشق	١٩٦٦	
٩٥	ابن الأيهم الإزار الجريح	سليمان العيسى	دمشق	١٩٦٦	
٩٦	غادة أفاميا	عدنان مردم بك	بيروت	١٩٦٧	
٩٧	وراء الأمل	مراد السباعي	دمشق	١٩٦٧	مجموعة الحكاية ذاتها
٩٨	أنت أبي	مراد السباعي	دمشق	١٩٦٧	مجموعة الحكاية ذاتها
٩٩	قطعة الدانتيل	مراد السباعي	دمشق	١٩٦٧	مجموعة الحكاية ذاتها
١٠٠	بائعة أعشاب	مراد السباعي	دمشق	١٩٦٧	مجموعة الحكاية ذاتها
١٠١	مشكلة الراتب	مراد السباعي	دمشق	١٩٦٧	مجموعة الحكاية ذاتها
١٠٢	المخاض	ممدوح عدوان	دمشق	١٩٦٧	
١٠٣	إنسان	سليمان العيسى	دمشق	١٩٦٧	
١٠٤	عين حوض	نواف أبو الهيجاء	دمشق	١٩٦٧	
١٠٥	الناس والحصاد	حسيب الكيالي	دمشق	١٩٦٧	
١٠٦	الكهف	علي الجندي	دمشق	١٩٦٧	
١٠٧	العباسة	عدنان مردم بك	بيروت	١٩٦٨	
١٠٨	سلامة القس	رفيق مصطفى حسن	دمشق	١٩٦٨	
١٠٩	عمار يبحث عن أبيه	صدقي اسماعيل	دمشق	١٩٦٨	
١١٠	سفرة جلجامش	أحمد يوسف داود	دمشق	١٩٦٨	
١١١	عندما يلعب الرجال	سعد الله ونوس	دمشق	١٩٦٨	
١١٢	الفارس الأقرع	نواف أبو الهيجاء	دمشق	١٩٦٨	
١١٣	مينسون	سليمان العيسى	دمشق	١٩٦٨	
١١٤	عروة بن الورد	علي الجندي	دمشق	١٩٦٨	

١١٥	يدٌ واحدة	جان ألكسان	دمشق	١٩٦٨	
١١٦	سد مأرب	علي كنعان	دمشق	١٩٦٨	
١١٧	ماذا يحدث بعد نصف ساعة	أحمد قنوع	دمشق	١٩٦٨	
١١٨	الزمن	جان ألكسان	دمشق	١٩٦٨	
١١٩	الشلّال	عصام ميروز	دمشق	١٩٦٨	
١٢٠	الطاسات	حسيب الكيالي	دمشق	١٩٦٨	
١٢١	بنت النجار	حسيب الكيالي	دمشق	١٩٦٨	
١٢٢	الفيل يامالك الزمان	سعد الله ونوس	دمشق	١٩٦٩	
١٢٣	الفارس الضائع	سليمان العيسى	بيروت	١٩٦٩	
١٢٤	الملكة زنوبيا	عدنان مردم بك	بيروت	١٩٦٩	
١٢٥	الطوفان	عمر النص	بيروت	١٩٦٩	
١٢٦	مالجرح بميّت	هاني الراهب	دمشق	١٩٦٩	
١٢٧	الذئاب تعوي	غسان الجزائري	دمشق	١٩٦٩	
١٢٨	احتفال ليلي خاص لدريسدن	مصطفى الحلّاج	دمشق	١٩٧٠	
١٢٩	عالم واسع فسيح الأرجاء	ماهرالجزائري	دمشق	١٩٧٠	
١٣٠	وبعدين؟	وليد مدفعي	دمشق	١٩٧٠	
١٣١	نهار خليلي	نواف أبو الهيجاء	دمشق	١٩٧٠	
١٣٢	بنت المفتشة	سعيد نصرة	حلب	١٩٧٠	
١٣٣	يوسف عليه السلام	محمد غالب الرفاعي	دمشق	١٩٧٠	
١٣٤	ذكاء القاضي	نصري الجوزي	دمشق	١٩٧٠	
١٣٥	العدل أساس الملك	نصري الجوزي	دمشق	١٩٧٠	
١٣٦	عيد الجلاء	نصري الجوزي	دمشق	١٩٧٠	
١٣٧	مغامرة رأس المملوك جابر	سعد الله ونوس	دمشق	١٩٧٠	
١٣٨	وحده ضد المدينة	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٠	

١٣٩	الدراويش يبحثون عن الحقيقة	مصطفى الحلّاج	دمشق	١٩٧٠	
١٤٠	التصفية	نواف أبو الهيجاء	دمشق	١٩٧٠	
١٤١	الفيلة	عمر النص	بيروت	١٩٧٠	
١٤٢	الحقيقة كلّها	عمر النص	بيروت	١٩٧٠	
١٤٣	الغائبة	نجاة قصاب حسن	دمشق	١٩٧١	
١٤٤	الأسير	نجاة قصاب حسن	دمشق	١٩٧١	
١٤٥	الغراب	أحمد يوسف داود	دمشق	١٩٧١	
١٤٦	سهرة ديمقراطية	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧١	
١٤٧	الليل لسلطان	عمر النص	بيروت	١٩٧١	
١٤٨	فلسطين لن ننساك	نصري الجوزي	دمشق	١٩٧١	
١٤٩	وفاء الأصحاب	نصري الجوزي	دمشق	١٩٧١	
١٥٠	حطموا الأصنام	نصري الجوزي	دمشق	١٩٧١	
١٥١	الخطا التي تنتحر	أحمد يوسف داود	دمشق	١٩٧١	
١٥٢	الحلاج	عدنان مردم بك	بيروت	١٩٧١	
١٥٣	النجوم والليل الطويل	رياض عصمت	دمشق	١٩٧١	
١٥٤	الفلسطينيات	علي عقلة عرسان	دمشق	١٩٧١	
١٥٥	الشيخ والطريق	علي عقلة عرسان	دمشق	١٩٧١	
١٥٦	زوار الليل	علي عقلة عرسان	دمشق	١٩٧١	
١٥٧	موك النور	عبد الفتاح قلعة جي	حلب	١٩٧١	
١٥٨	سيليا	أنور السردار	حلب	١٩٧١	
١٥٩	العيون ذات الاتساع الضيّق	فرحان بلبل	حمص	١٩٧١	
١٦٠	الحفاة وخفي حنين	فارس زرزور	دمشق	١٩٧١	
١٦١	الليلة نلعب	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٢	
١٦٢	محاكمة الرجل الذي لم لم يحارب	ممدوح عدوان	دمشق	١٩٧٢	

١٦٣	الجرذ والملك	ممدوح السيد	دمشق	١٩٧٢	
١٦٤	الجندي المجهول	ماهر الجزائري	دمشق	١٩٧٢	
١٦٥	واحد اثنان ثلاثة	سلمان قطاية	دمشق	١٩٧٢	
١٦٦	أيام سلمون	اسماعيل صدقي	دمشق	١٩٧٢	
١٦٧	في خدمة الشعب	حسيب الكيالي	دمشق	١٩٧٢	
١٦٨	الكنز	أحمد يوسف داود	دمشق	١٩٧٢	
١٦٩	المحطة	علي الجندي	دمشق	١٩٧٢	
١٧٠	الحب يخلق الآلهة	خليل الهنداوي	دمشق	١٩٧٢	
١٧١	مفاتيح غرناطة	عمر النص	بيروت	١٩٧٢	
١٧٢	ليمت قيصر	عمر النص	بيروت	١٩٧٢	
١٧٣	رابعة العدوية	عدنان مردم بك	بيروت	١٩٧٢	
١٧٤	جند الكرامة	مصطفى عكرمة	دمشق	١٩٧٢	
١٧٥	الحقيقة المرة	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	محموعة الحقيقة المرة
١٧٦	الكلب	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	محموعة الحقيقة المرة
١٧٧	رحمة الله	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٧٨	المعجزة	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٧٩	كاتب مسرحي	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٨٠	بيت أخي	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٨١	الخزانة	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٨٢	القاتلة البريئة	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٨٣	عين الماء	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٨٤	اكتملت حياتي	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٨٥	الحفيد	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٨٦	الكابوس	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة

١٨٧	سأطلق سراحك	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٨٨	المظلومة	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٨٩	كاتب قصة	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٩٠	فنان موهوب	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٩١	الستار الذي رفع	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٩٢	الأعمى	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٩٣	السارق	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٩٤	البديل	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٩٥	موسى بن نصير	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٩٦	المبذر	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٩٧	الفرن المغلق	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٩٨	السر الرهيب	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
١٩٩	الشجاء الخارجية	محمد حاج حسين	دمشق	١٩٧٢	مجموعة الحقيقة المرة
٢٠٠	يوم أسقطنا طائر الوهم	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٣	
٢٠١	الإنسان والموت	مراد السباعي	دمشق	١٩٧٣	
٢٠٢	الذين بيننا ولانراهم	صلاح دهني	دمشق	١٩٧٣	
٢٠٣	القدر يحكّ رأسه	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٣	
٢٠٤	ربيع دير ياسين	أحمد يوسف داود	بيروت	١٩٧٣	
٢٠٥	المدينة المصلوبة	إلياس زحلاوي	دمشق	١٩٧٣	
٢٠٦	الحفلة دارت في الحارة	فرحان بلبل	دمشق	١٩٧٣	
٢٠٧	قراءات على شاهدات مقبرة كفر قاسم	جان ألكسان	دمشق	١٩٧٣	
٢٠٨	تشخيص في مدار المنصة	جان ألكسان	دمشق	١٩٧٣	
٢٠٩	سهرة مع أب خليل القباني	سعد الله ونوس	دمشق	١٩٧٣	
٢١٠	دخان الأقنية	يوسف مقدسي	دمشق	١٩٧٣	

٢١١	مصرع غرناطة	عدنان مردم بك	بيروت	١٩٧٣	
٢١٢	المهرّج	محمد الماغوط	بيروت	١٩٧٣	
٢١٣	المرأة	عصام الميداني	دمشق	١٩٧٣	
٢١٤	قتال حتى النهاية	سعد الدين بقدونس، وأحمد خليفة	دمشق	١٩٧٣	
٢١٥	الفنان والطبيعة	مراد السباعي	دمشق	١٩٧٤	
٢١٦	الحلم والحقيقة	مراد السباعي	دمشق	١٩٧٤	
٢١٧	الشاعر والنصّ	مراد السباعي	دمشق	١٩٧٤	
٢١٨	القنبلة	رياض عصمت	دمشق	١٩٧٤	
٢١٩	طائر الخرافة	رياض عصمت	دمشق	١٩٧٤	
٢٢٠	الخسوف	رياض عصمت	دمشق	١٩٧٤	
٢٢١	الذي لاياتي	رياض عصمت	دمشق	١٩٧٤	
٢٢٢	أيها الإسرائيلي حان وقت الاستسلام	مصطفى الحلّاج	دمشق	١٩٧٤	
٢٢٣	قلق لا أكثر	عادل أبو شنب	دمشق	١٩٧٤	
٢٢٤	الغرباء	علي عقلة عرسان	دمشق	١٩٧٤	
٢٢٥	جلجامش أو نصف على نصف	أحمد يوسف داود	دمشق	١٩٧٤	
٢٢٦	فلسطين ثائرة	عدنان مردم بك	بيروت	١٩٧٤	
٢٢٧	الأشقياء والسادة	فارس زرزور	دمشق	١٩٧٤	
٢٢٨	المهر زاهد	حسيب الكيالي	دمشق	١٩٧٤	
٢٢٩	القضية ١٩٨٧	ابراهيم بدران	دمشق	١٩٧٤	
٢٣٠	سأعود إلى قتالكم	حسيب الكيالي	دمشق	١٩٧٥	
٢٣١	الجدران القرمزية	فرحان بلبل	دمشق	١٩٧٥	
٢٣٢	الطاعون يعسكر في المدينة	سامي حمزة	دمشق	١٩٧٥	
٢٣٣	فقاعة الصابون	دعد حداد	دمشق	١٩٧٥	

٢٣٤	يجب أن نسجن معًا	غسان الجزائري	دمشق	١٩٧٥	
٢٣٥	الذباب	محمد كمال جبر	دمشق	١٩٧٥	
٢٣٦	الأرنب الذئبي	أيمن أبو شعر	دمشق	١٩٧٥	
٢٣٧	لعبة الحب والثورة	رياض عصمت	دمشق	١٩٧٥	
٢٣٨	بانوراما مقهى عربي	سهيل ابراهيم	دمشق	١٩٧٥	
٢٣٩	البستان	جهاد نصرة	دمشق	١٩٧٥	
٢٤٠	الرحيل إلى الخوف	سليمان عبد المنعم	دمشق	١٩٧٥	
٢٤١	قطعة وطن على شاطىء قديم	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٥	
٢٤٢	القضية والحل	سلمان قطاية	دمشق	١٩٧٥	
٢٤٣	رضا قيصر	علي عقلة عرسان	دمشق	١٩٧٥	
٢٤٤	الممثلون يتراشقون بالحجارة	فرحان بلبل	دمشق	١٩٧٥	
٢٤٥	فاجعة مايرلنغ	عدنان مردم بك	بيروت	١٩٧٥	
٢٤٦	زوج الثلاث	حسيب الكيالي	دمشق	١٩٧٥	
٢٤٧	الطريق إلى كوجو	إلياس زحلاوي	دمشق	١٩٧٦	
٢٤٨	هل كان العشاء دسمًا	رياض عصمت	دمشق	١٩٧٦	
٢٤٩	العالم لن ينتهي	خليل الهنداوي	دمشق	١٩٧٦	
٢٥٠	إطلاق النار من الخلف	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٦	
٢٥١	الجزمة الجنرالية	محمد مصطفى درويش	دمشق	١٩٧٦	
٢٥٢	هاملت يستيقظ متأخرًا	ممدوح عدوان	دمشق	١٩٧٦	
٢٥٣	عراضة الخصوم	علي عقلة عرسان	دمشق	١٩٧٦	
٢٥٤	الصراط	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٦	
٢٥٥	أجراس بلا رنين	وليد مدفعي	دمشق	١٩٧٦	
٢٥٦	خال، الوحش	محيي الدين النبرادعي	دمشق	١٩٧٦	
٢٥٧	ليل العبيد	ممدوح عدوان	دمشق	١٩٧٦	

٢٥٨	القطار	عبد العزيز هلال	دمشق	١٩٧٦	
٢٥٩	العشاق يفشلون	فرحان بلبل	دمشق	١٩٧٧	
٢٦٠	الملك هو الملك	سعدالله ونوس	دمشق	١٩٧٧	
٢٦١	فرح شرقي	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٧	
٢٦٢	اثنان في الأرض، واحد في السماء	دعد حداد	دمشق	١٩٧٧	
٢٦٣	دمر عاشقًا	خالد محي الدين البراعي	دمشق	١٩٧٨	
٢٦٤	الحداد يليق بأنتيغونا	رياض عصمت	بيروت	١٩٧٨	
٢٦٥	المسرحية تستمر	فيصل خليل	دمشق	١٩٧٨	
٢٦٦	السيد	عبد الفتاح رواس قلعجي	حلب	١٩٧٨	
٢٦٧	ثلاث صرخات	عبد الفتاح رواس قلعجي	حلب	١٩٧٨	
٢٦٨	الاختراق	جان ألكسان	دمشق	١٩٧٨	مجموعة مسرح المعركة
٢٦٩	موال من أغنية تشرين	جان ألكسان	دمشق	١٩٧٨	مجموعة مسرح المعركة
٢٧٠	مشاهد من زمن الحرب	جان ألكسان	دمشق	١٩٧٨	مجموعة مسرح المعركة
٢٧١	سكين في الاتجاه الصعب	جان ألكسان	دمشق	١٩٧٨	مجموعة مسرح المعركة
٢٧٢	لقمة الزقوم	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٨	مجموعة أصوات خشنة
٢٧٣	سبدلا	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٨	مجموعة أصوات خشنة
٢٧٤	صرخة العندليب	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٨	مجموعة أصوات خشنة
٢٧٥	اللغو	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٨	مجموعة أصوات خشنة
٢٧٦	طفولة جثة	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٨	مجموعة أصوات خشنة
٢٧٧	التبادل	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٨	مجموعة أصوات خشنة
٢٧٨	الليلة العلمية	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٨	مجموعة أصوات خشنة
٢٧٩	لاتنظر من ثقب الباب	فرحان بلبل	دمشق	١٩٧٨	
٢٨٠	أوديب مأساة عصرية	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٧٨	
٢٨١	الإنسان والشيطان	مراد السباعي	دمشق	١٩٧٨	

٢٨٢	اللحّاد	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	١٩٧٨	
٢٨٣	الشيخ بهلول في سوق الخياطين	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	١٩٧٨	
٢٨٤	الأقنعة	علي عقلة عرسان	دمشق	١٩٧٨	
٢٨٥	حرية الموتى	مراد السباعي	دمشق	١٩٧٨	
٢٨٦	فوق هذا المستطيل وقع حادث	محمد أبو معتوق	دمشق	١٩٧٩	
٢٨٧	التغريبة المعاكسة لبني هلال	محمد أبو معتوق	دمشق	١٩٧٩	
٢٨٨	ميم عين ميم لام	فارس زرزور	دمشق	١٩٧٩	
٢٨٩	السلام يحاصر قرطاجنة	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	١٩٧٩	
٢٩٠	الكلمة والكاتب	مراد السباعي	دمشق	١٩٧٩	
٢٩١	ماسح الأحذية	مراد السباعي	دمشق	١٩٧٩	
٢٩٢	مجلس مع ابن زيدون	ممدوح فاخوري	دمشق	١٩٧٩	
٢٩٣	البكاء في غياب القمر	وليد إخلاصي	بغداد	١٩٧٩	
٢٩٤	الضحك في العب	حسيب كيالي	دمشق	١٩٨٠	
٢٩٥	صناعة الأعداد	عبد الفتاح رواس قلعجي	بيروت	١٩٨٠	
٢٩٦	هبوط تيمورلنك	عبد الفتاح رواس قلعجي	بيروت	١٩٨٠	
٢٩٧	العرش والعذراء	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	١٩٨٠	
٢٩٨	هذا النهر المجنون	فرحان بلبل	دمشق	١٩٨٠	
٢٩٩	البيت والوهم	فرحان بلبل	دمشق	١٩٨٠	مجموعة العيون ذات الاتساع الضيق
٣٠٠	الطائر يسجن الغرفة	فرحان بلبل	دمشق	١٩٨٠	مجموعة العيون ذات الاتساع الضيق
٣٠١	العيون ذات الاتساع الضيّق	فرحان بلبل	دمشق	١٩٨٠	مجموعة العيون ذات الاتساع الضيق
٣٠٢	لاترهب حد السيف	فرحان بلبل	دمشق	١٩٨٠	
٣٠٣	مقام ابراهيم وصفية	وليد إخلاصي	بغداد	١٩٨٠	
٣٠٤	أشباح سيناء	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	١٩٨١	

٣٠٥	سيزيف الأندلسي	نذير العظمة	دمشق	١٩٨١	
٣٠٦	أنشودة الحديقة	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٨١	
٣٠٧	التاريخ لايشمل الجميع	محمد امين الصالح		١٩٨١	مجموعة أكثر من رجل شريف
٣٠٨	أكثر من رجل شريف	محمد أمين الصالح		١٩٨١	مجموعة أكثر من رجل شريف
٣٠٩	جوهر القضية	فرحان بلبل	دمشق	١٩٧٨	الحياة المسرحية
٣١٠	فرعون لايشبه الفراعنة	رياض سفلو	دمشق	١٩٨٤	
٣١١	حدث في يوم المسرح	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٨٤	
٣١٢	وردة حمراء للشعر الأبيض	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٨٤	
٣١٣	مرثية للطائر الغائب	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٨٤	
٣١٤	الأيام الفلسطينية	محمد أبو معتوق	دمشق	١٩٨٤	
٣١٥	القلعة	عيسى ايوب	دمشق	١٩٨٤	
٣١٦	أبو حيان التوحيدي	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	١٩٨٤	
٣١٧	الوجه الأسود والزوبعة	جهاد الكاتب	دمشق	١٩٨٤	
٣١٨	العفرين ووطن الطائر	خلف احمد خلف	دمشق	١٩٨٤	
٣١٩	ريبورتاجات قصيرة لحياة طويلة	راجي عبد الله	دمشق	١٩٨٤	
٣٢٠	قتلوا الحمام	صالح هواري	دمشق	١٩٨٤	
٣٢١	علاء الدين والمصباح السحري	عدنان جودة	دمشق	١٩٨٤	
٣٢٢	عرس حلبي	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	١٩٨٤	
٣٢٣	مسرحيتان عن قتل العصافير	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٨٥	
٣٢٤	خامس الرشدين	علي ونوس	دمشق	١٩٨٥	
٣٢٥	الحمام لايحب الفودكا	محي الدين اللاذقاني	لندن	١٩٨٥	
٣٢٦	السمفونية الهادئة	وليد فاضل	دمشق	١٩٨٥	
٣٢٧	المؤتمر الأخير لملوك الطوائف	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	١٩٨٦	

٣٢٨	أوروك يبحث عن جلجامش	نذير العظمة	دمشق	١٩٨٦	
٣٢٩	من يقتل الأرملة	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٨٦	
٣٣٠	لميس والقطط	وليد فاضل	دمشق	١٩٨٦	
٣٣١	خطيبة الأمير	عدنان جودة	دمشق	١٩٨٦	
٣٣٢	حكاية تل الحنطة	نجم الدين السمان	دمشق	١٩٨٦	
٣٣٣	أورفيوس	حسين ورور	دمشق	١٩٨٦	
٣٣٤	ماذا يقول الماء	حسيب كيالي	دمشق	١٩٨٧	
٣٣٥	ناردين	عمر راشد عمورة	دمشق	١٩٨٧	
٣٣٦	موت الحكواتي	محمد أبو معتوق	دمشق	١٩٨٨	
٣٣٧	سر المغارة	لؤي عيادة	دمشق	١٩٨٨	
٣٣٨	مسرحيتان للفرجة	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٨٨	
٣٣٩	حال الدنيا والخدامة	ممدوح عدوان	دمشق	١٩٨٩	
٣٤٠	حكايات الملوك	ممدوح عدوان	دمشق	١٩٨٩	
٣٤١	رسالة التحقيق والتحقق	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٨٩	
٣٤٢	درب الأحلام	نجم الدين السمان	القاهرة	١٩٨٩	
٣٤٣	الاغتصاب	سعد الله ونوس	دمشق	١٩٨٩	
٣٤٤	جزيرة الطيور	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	١٩٩٠	
٣٤٥	سوناتا الخريف والدميّة	وليد فاضل	دمشق	١٩٩٠	
٣٤٦	شيطان في بيت	مراد السباعي	دمشق	١٩٩٠	
٣٤٧	الإمبراطور زمسكس	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	١٩٩٠	
٣٤٨	في البدء كانت الثورة	سامي الجندي	دمشق	١٩٩٠	
٣٤٩	رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة	سعد الله ونوس	دمشق	١٩٧٨	الحياة المسرحية
٣٥٠	واحة الحرية	علي سلطان	دمشق	١٩٩١	
٣٥١	مار	مصطفى حموري	حماه	١٩٩١	

٣٥٢	ألوان وضباب	مصطفى حموري	حماه	١٩٩١	
٣٥٣	المتوازيان	مصطفى حموري	حماه	١٩٩١	
٣٥٤	أغنية البحر	مصطفى حموري	حماه	١٩٩١	
٣٥٥	الحبل والكرسي	محمد أبو معتوق	دمشق	١٩٩٢	
٣٥٦	حكي السرايا والقناع	ممدوح عدوان	دمشق	١٩٩٢	
٣٥٧	الصولجان والسلطان يامولاي	محمود جميل حميدان	دمشق	١٩٩٢	
٣٥٨	الخفاش	وليد فاضل	دمشق	١٩٩٢	
٣٥٩	الرجل الذي لم يفقد ظلّه	هيثم يحيى الخواجة	حمص	١٩٩٢	
٣٦٠	النبوءة	خالد محي الدين البرادعي	القاهرة	١٩٩٢	
٣٦١	تحولات عازف الناي	علي عقلة عرسان	دمشق	١٩٩٣	
٣٦٢	الفرواتي مات مرتين	حمدي موصللي	دمشق	١٩٨٨	الحياة المسرحية
٣٦٣	رحلة الحظ	نور الدين الهاشمي	دمشق	١٩٩٣	
٣٦٤	الأبواب	نظار نظاريان	دمشق	١٩٩٣	
٣٦٥	وقت الخوف	زياد فواز كرباج	دمشق	١٩٩٣	
٣٦٦	أوهام أبي الفضل الخليع	منير الحافظ	دمشق	١٩٩٣	
٣٦٧	اللغز والعرش	حمدي موصللي	دمشق	١٩٩٣	
٣٦٨	زهرة دوار الشمس، هجرات الكواكبي	هيثم يحيى الخواجة	حمص	١٩٩٣	
٣٦٩	المستشار الأعظم	عبد الكريم ناصيف	دمشق	١٩٩٤	
٣٧٠	بيت الشيطان	علي محمد الخطيب	دمشق	١٩٩٤	
٣٧١	أليسار	وليد فاضل	دمشق	١٩٩٤	
٣٧٢	لعبة القدر والخطيئة	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٩٤	
٣٧٣	غناء العصافير	هاجم العيازرة	دمشق	١٩٩٤	
٣٧٤	اسمي عزالدين	محمد أمين الصالح	دمشق	١٩٩٤	
٣٧٥	منمنمات تاريخية	سعد الله ونوس	القاهرة	١٩٩٤	

٣٧٦	طقوس الإشارات والتحولات	سعد الله ونوس	بيروت	١٩٩٤	
٣٧٧	زنوبيا	وليد فاضل	دمشق	١٩٩٥	
٣٧٨	مكاشفات عائشة بنت طلحة	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	١٩٩٥	
٣٧٩	وادي العذارى	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	١٩٩٥	
٣٨٠	الثعلب	فيصل الحجلي	دمشق	١٩٩٥	
٣٨١	جز اليبوس	حسن وسوف	دمشق	١٩٩٥	
٣٨٢	الكاهن والسيف	عمر راشد عمورة	دمشق	١٩٩٥	
٣٨٣	الحقيقة يابغداد	سمير عدنان المطرود	دمشق	١٩٩٥	
٣٨٤	مدينة الزهور	هيثم يحيى الخواجة	حمص	١٩٩٥	
٣٨٥	أبو ليرة	هيثم يحيى الخواجة	حمص	١٩٩٥	
٣٨٦	يوم من زماننا	سعد الله ونوس	بيروت	١٩٩٥	
٣٨٧	احلام شقية	سعد الله ونوس	بيروت	١٩٩٥	
٣٨٨	العاصفة	فتيح عقلة عرسان	دمشق	١٩٩٦	
٣٨٩	الغول	ممدوح عدوان	دمشق	١٩٩٦	
٣٩٠	ليال مسرحية	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	١٩٩٦	
٣٩١	الزهرة والسيف	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	١٩٩٦	
٣٩٢	ملحمة السراب	سعد الله ونوس	بيروت	١٩٩٦	
٣٩٣	وقائع موت السيد حمد	حسين علي البكار	دمشق	١٩٩٦	
٣٩٤	در الأحلام	نجم الدين السمان	دمشق	١٩٩٦	
٣٩٥	اثنان	خليل الرز	دمشق	١٩٩٦	
٣٩٦	الشريط	مصطفى صمودي	دمسق	١٩٩٧	
٣٩٧	اختفاء السيدة	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	١٩٩٧	
٣٩٨	السؤال الأول يحاصر جُجامش	أنور بيجو	دمشق	١٩٩٧	
٣٩٩	بين القلعة والسور	علي سلطان	دمشق	١٩٩٧	

٤٠٠	الشجرة الناطقة والأعداد السحرية	نور الدين الهاشمي	دمشق	١٩٩٧	
٤٠١	الأيام المخمورة	سعد الله ونوس	دمشق	١٩٩٧	
٤٠٢	آخر العماقة	حمدي موصللي	دمشق	١٩٩٨	
٤٠٣	المحاكمة	يوسف جاد الحق	دمشق	١٩٩٨	
٤٠٤	التنين	محمد بري العواني	دمشق	١٩٩٨	
٤٠٥	الكنز	هيثم يحيى الخواجة	حمص	١٩٩٨	
٤٠٦	الحقيبة الملعونة	هيثم يحيى الخواجة	حمص	١٩٩٨	
٤٠٧	نجوم بأقل الاجور	محمد اسماعيل بصل	دمشق	١٩٩٩	
٤٠٨	أنكيدو	طلال حسن	دمشق	١٩٩٩	
٤٠٩	ميسلون	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	١٩٩٩	
٤١٠	مكائد الزنبق وحفيف الضوء	خالد الخزرجي	دمشق	١٩٩٩	
٤١١	حكاية كركوز وست الحسن	جهاد الكاتب	دمشق	٢٠٠٠	
٤١٢	الأصدقاء	عبدو محمد	دمشق	٢٠٠٠	
٤١٣	رقصة باخارية في حركة واحدة	صفوان صقر	دمشق	٢٠٠٠	
٤١٤	حاروت كاهن بابل	أحمد محمد معلا	طرطوس	٢٠٠٠	
٤١٥	المطر في خامس الفصول	سامي حمزة	اللاذقية	٢٠٠٠	
٤١٦	ثلاث مسرحيات	علي ديبة	طرطوس	٢٠٠٠	
٤١٧	شيء مايشبه الضحك	علي ديبة	طرطوس	٢٠٠٠	
٤١٨	الصوت المسافر	هيثم يحيى الخواجة	بيروت	٢٠٠٠	
٤١٩	نقيق الضفادع	هيثم يحيى الخواجة	بيروت	٢٠٠٠	
٤٢٠	شهيق الحلم	هيثم يحيى الخواجة	القاهرة	٢٠٠٠	
٤٢١	الحجر لايؤكل	فيصل خليل	دمشق	٢٠٠١	
٤٢٢	عصفور الثلج	صفوان صقر	دمشق	٢٠٠١	
٤٢٣	شذرات من الذات المنهجية	منذر محمود محمد	دمشق	٢٠٠١	

٤٢٤	في تعلم الوصولية	لؤي عيادة	دمشق	٢٠٠١	
٤٢٥	العالم الثالث	محمد أسد	دمشق	٢٠٠١	
٤٢٦	الشركة رقم ٥	محمد أسد	دمشق	٢٠٠١	
٤٢٧	أدونيس	وليد فاضل	دمشق	٢٠٠١	
٤٢٨	عرس الشام وأشباح سيناء	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	٢٠٠١	
٤٢٩	نصوص من المسرح التجريبي الحديث	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	٢٠٠١	
٤٣٠	بستان المحبة	محمد بري العواني	حمص	٢٠٠١	
٤٣١	مسرحيات ضاحكة	علاء الدين كوكش	دمشق	٢٠٠٢	
٤٣٢	مشاهد مسرحية	عبد الكريم السعدي	دمشق	٢٠٠٢	
٤٣٣	ومضات نرجس	عبد الكريم السعدي	بيروت	٢٠٠٢	
٤٣٤	كراهية، أشياء تشبه الخرافة	علي سفر	دمشق	٢٠٠٢	
٤٣٥	الفارسة والشاعر	ممدوح عدوان	بيروت	٢٠٠٢	
٤٣٦	رايات ذي قار	عمر أبو ريشة		١٩٣٣	
٤٣٧	الحسين	محمد رضا شرف الدين		١٩٣٢	
٤٣٨	ثورة بيدبا	رئيف الخوري		١٩٣٥	
٤٣٩	ديك الجن	محمد طاهر جبلاوي		١٩٣٥	
٤٤٠	ثورة العراق الكبرى	عبد الحميد راضي		١٩٣٨	
٤٤١	هنوريا	عبود احمد عبود		١٩٦٤	
٤٤٢	اليرموك	سلامة عبيد		١٩٤٢	
٤٤٣	ولادة	علي عبد العظيم		١٩٤٨	
٤٤٤	تيبور	رفيق معلوف		١٩٥٦	
٤٤٥	المأمونية	احمد سليمان الأحمد		١٩٥٧	
٤٤٦	قيس ولبنى	عاتكة الخزرجي		١٩٦٤	
٤٤٧	مجنون ليلى	عاتكة الخزرجي		١٩٦٤	

٤٤٨	الليلة نلعب	وليد إخلاصي	دمشق	٢٠١٢	وزارة الثقافة
٤٤٩	الجنون متأخرًا	وليد إخلاصي	دمشق	٢٠١٢	وزارة الثقافة
٤٥٠	أحداث اليوبيل الذهبي	وليد إخلاصي	دمشق	٢٠١٢	وزارة الثقافة
٤٥١	الفصل الثالث	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	٢٠١٢	وزارة الثقافة
٤٥٢	البيت يهتزّ	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	٢٠١٢	وزارة الثقافة
٤٥٣	نورا	وليد فاضل	دمشق	٢٠١٢	وزارة الثقافة
٤٥٤	الأميرة والناسك	وليد فاضل	دمشق	٢٠١٢	وزارة الثقافة
٤٥٥	المدار	وليد فاضل	دمشق	٢٠١٢	وزارة الثقافة
٤٥٦	عندما يفسد الملح	نصر يوسف	دمشق	٢٠١٢	اتحاد الكتاب العرب
٤٥٧	مساءٌ في بيت عارف	تمام العواني	دمشق	٢٠١٢	اتحاد الكتاب العرب
٤٥٨	التكريم	تمام العواني	دمشق	٢٠١٢	اتحاد الكتاب العرب
٤٥٩	المخترع	تمام العواني	دمشق	٢٠١٢	اتحاد الكتاب العرب
٤٦٠	المحارب	تمام العواني	دمشق	٢٠١٢	اتحاد الكتاب العرب
٤٦١	الرخام	ابراهيم حساوي	الشارقة	٢٠١٢	
٤٦٢	قرن العار	طلال نصر الدين	دمشق	٢٠١٢	
٤٦٣	بريجيت	يوسف نعمة الله	دمشق	٢٠١٣	اتحاد الكتاب، صدرت عام ١٨٧٢م
٤٦٤	دستة ملوك يصبون القهوة	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	٢٠٠٦	اتحاد الكتاب/ مراجعة الحياة ع٨٢
٤٦٥	ليلة الحجاج الأخيرة	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	٢٠١٠	اتحاد الكتاب
٤٦٦	العشيمي هو الذي رأى الطريق	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	٢٠٠٨	اتحاد الكتاب العرب
٤٦٧	سيد الوقت السهروردي	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	٢٠٠٦	وزارة الثقافة / وع ٨٣ الحياة
٤٦٨	الانفجار	سلام اليماني	دمشق	٢٠١٣	وزارة الثقافة
٤٦٩	الاغتيال	سلام اليماني	دمشق	٢٠١٣	وزارة الثقافة
٤٧٠	من أنا؟ وهي؟	محمد قارصلي/ مونودراما	دمشق	٢٠١٣	الحياة المسرحية

٤٧١	في انتظار السيد	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	٢٠١٤	وزارة الثقافة
٤٧٢	الغائصون	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	٢٠١٤	وزارة الثقافة
٤٧٣	وادي العقيق	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	٢٠١٤	وزارة الثقافة
٤٧٤	الشرنقة	ربى شماس	دمشق	٢٠١٤	الحياة المسرحية
٤٧٥	خريف ما	سلاف الرهونجي	دمشق	٢٠١٤	الحياة المسرحية
٤٧٦	الزهرة القرمزية	حنان مصطفى	دمشق	٢٠١٤	الحياة المسرحية
٤٧٧	بعض ماجرى للمغترب غريب	أبي حسن	دمشق	٢٠٠٣	وزارة الثقافة
٤٧٨	أحداث إجازة جنرال	أبي حسن	دمشق	٢٠٠٣	وزارة الثقافة
٤٧٩	الحنظل	حمدي موصللي	دمشق	٢٠١١	
٤٨٠	حفل خاص على شرف الوالي	حمدي موصللي	دمشق	٢٠٠١	
٤٨١		هيثم يحيى الخواجة	الشارقة	٢٠٠٣	
٤٨٢	جزيرة الليل الأحمر	علي سلطان	بيروت	٢٠٠٤	
٤٨٣	عودة الأصدقاء	حمدي موصللي	دمشق	٢٠١١	الحياة المسرحية
٤٨٤	الحنظل البري	حمدي موصللي	دمشق	٢٠١١	الحياة المسرحية، ع٧٨ و ٧٩
٤٨٥	البعل في المحرقة	أمير سماوي	دمشق	٢٠١١	الحياة المسرحية، ع٧٨ و ٧٩
٤٨٦	تشويش متعمّد	بسام الاحمد	دمشق	٢٠١١	الحياة المسرحية، ع٧٨ و ٧٩
٤٨٧	الحرق	لؤي عيادة	دمشق	٢٠٠٧	الحياة المسرحية، ع٦٢
٤٨٨	البانيو	ماهر جلو	دمشق	٢٠٠٧	الحياة المسرحية
٤٨٩	الرجل الذي لم	محمد بري العواني	دمشق	٢٠٠٧	الحياة المسرحية
٤٩٠	طلب مقابلة	أبي حسن	دمشق	٢٠٠٧	الحياة المسرحية
٤٩١	حاويات بلا وطن	قاسم مطرود	دمشق	٢٠٠٧	الحياة المسرحية
٤٩٢	أسلاك شائكة	عباس عبد الغني	دمشق	٢٠٠٧	الحياة المسرحية
٤٩٣	النسيمي هو الذي رأى الطريق	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	٢٠٠٧	الحياة المسرحية ع٦١

٤٩٤	مجرد نفايات	قاسم مطرود	دمشق	٢٠٠٨	الحياة المسرحية ع٦٣
٤٩٥	تشظيات ديك الجن الحمصي	نور الدين الهاشمي، مظهر الحجي	دمشق	٢٠٠٨	الحياة المسرحية ع٦٣
٤٩٦	المدينة الموبوءة	هيثم يحيى الخواجة	دمشق		
٤٩٧	ابنتي	شادي صوان	دمشق	٢٠٠٨	الحياة المسرحية، ع٦٤
٤٩٨	الرجل الصالح أيوب	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق		الحياة ٧٤
٤٩٩	تفاصيل أحداث لم تقع	سامر أنور الشمالي	دمشق	٢٠١١	الحياة ٧٦
٥٠٠	الأغبش	مصطفى صمودي	دمشق	٢٠٠٧	الموقف الأدبي، عدد ٤٣٥ و٤٣٦
٥٠١	العصافير تغرد من جديد	وليد فاضل	دمشق	٢٠٠٧	الموقف الأدبي، عدد ٤٣٥ و٤٣٦
٥٠٢	الأجاص الذهبي	حمدي موصللي	دمشق	٢٠٠٧	الموقف الأدبي، عدد ٤٣٥ و٤٣٦
٥٠٣	الدراجة المحطمة	احمد زياد محبك	دمشق	٢٠٠٧	الموقف الأدبي، عدد ٤٣٥ و٤٣٦
٥٠٤	عندما يتساقط السحاب	محمد أبو معتوق	دمشق	٢٠٠٧	الموقف الأدبي، عدد ٤٣٥ و٤٣٦
٥٠٥	التلون	مصطفى حقي	دمشق	٢٠٠٧	الموقف الأدبي، عدد ٤٣٥ و٤٣٦
٥٠٦	بين الروح والجسد	عبد الرزاق عبد الواحد	دمشق	٢٠٠٧	الموقف الأدبي، عدد ٤٣٥ و٤٣٦
٥٠٧	ظلال الذكريات	طالب عمران	دمشق	٢٠٠٧	الموقف الأدبي، عدد ٤٣٥ و٤٣٦
٥٠٨	الاعتراف	نصر اليوسف	دمشق	٢٠٠٧	الموقف الأدبي، عدد ٤٣٥ و٤٣٦
٥٠٩	أحلام في موضع منهار	قاسم مطرود	دمشق	٢٠٠٧	الموقف الأدبي، عدد ٤٣٥ و٤٣٦
٥١٠	المغنية	سليمان الحاج	دمشق	٢٠٠٧	الموقف الأدبي، عدد ٤٣٥ و٤٣٦
٥١١	أوبريت الإسكافي	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	٢٠٠٧	الموقف الأدبي، عدد ٤٣٥ و٤٣٦
٥١٢	ميسلون	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	١٩٩٨	

٥١٣	النبوءة	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	٢٠٠٢	
٥١٤	الشجرة التي اورقت سيوفًا	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	٢٠٠٢	
٥١٥	تلك القرية	خالد محي الدين البرادعي	دمشق	١٩٩٩	
٥١٦	كفر سلام	عبد الفتاح رواس قلعجي	دمشق	٢٠٠٦	اتحاد الكتاب العرب
٥١٧	سفر التحولات	عبد الفتاح رواس قلعجي		٢٠٠٤	
٥١٨	ميشو ومارد الغابة	عبد الفتاح رواس قلعجي		٢٠٠٥	
٥١٩	البحث عن الوردة	محمد أبو معتوق	دمشق	٢٠٠٧	الحياة المسرحية، ع٦٢
٥٢٠	الحرق	لؤي عيادة			الحياة المسرحية، ع٦٢
٥٢١	تداعيات الحجارة	محمد حسن الحفري	دمشق		دار بيرق
٥٢٢	الراقصون	محمد حسن الحفري	دمشق		دار بيرق
٥٢٣	القرد مفاوض شاطر	محمد حسن الحفري	دمشق		وزارة الثقافة
٥٢٤	مازال حيّا	محمد حسن الحفري	حمص		دار اليمامة
٥٢٥	سلطان السرور ومسرحيات اخرى	فرحان بلبل	القاهرة	٢٠١٤م	الهيئة المصرية العامة للكتاب
٥٢٦	أحلام الحمار الكسول	احمد اسماعيل اسماعيل	دمشق	٢٠٠١م	الحياة المسرحية، ع٤٩
٥٢٧	السلسلة	نور الدين الهاشمي	دمشق	٢٠٠٠م	الحياة المسرحية، ع٤٨
٥٢٨	أجمل رجل غريق في العالم	جوان جان	دمشق	١٩٩٩م	الحياة المسرحية، ع٤٧
٥٢٩	تنويعات على بشرة فتاة شرقية	محمد قارصلي	دمشق	١٩٩٩م	الحياة المسرحية، ع٤٧
٥٣٠	المفتاح	يوسف العاني	دمشق	١٩٧٩	الحياة المسرحية
٥٣١	سندباد	سمير العبادي	دمشق	١٩٨٠	الحياة المسرحية
٥٣٢	البطاقة	سمير عبد الباقي	دمشق	١٩٨١	الحياة المسرحية
٥٣٣	الجمجمة	فرحان بلبل	دمشق	١٩٨٢	الحياة المسرحية
٥٣٤	اللمبة	ممدوح عدوان	دمشق	١٩٨٦	الحياة المسرحية
٥٣٥	وادي الشحارير	خيري الذهبي	دمشق	١٩٨٨	الحياة المسرحية
٥٣٦	السمكة الذهبية	سلام اليماني	دمشق	١٩٨٨	الحياة

٥٣٧	سفر برلك	ممدوح عدوان	دمشق	١٩٨٩	الحياة
٥٣٨	ذهب مع الريح	جوان جان	دمشق	١٩٩٥	الحياة
٥٣٩	سهرة مع سعد الله ونوس	محمد اسماعيل بصل	دمشق	١٩٩٦	الحياة
٥٤٠	الصيد في الماء العكر	محمد اسماعيل بصل	دمشق	١٩٩٦	الحياة
٥٤١	إيقاع بلا نهاية	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٩٧	الحياة
٥٤٢	ليلة العمر القادم	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٩٧	الحياة
٥٤٣	من يسمع الصمت	وليد إخلاصي	دمشق	١٩٩٧	الحياة
٥٤٤	حريق اللون حريق الروح	محمد قارصلي	دمشق	١٩٩٨	الحياة
٥٤٥	سهرة مع البقرة	سلام اليماني	دمشق	١٩٩٩	الحياة
٥٤٦	الجزيرة الخضراء	فرحان بلبل	دمشق	٢٠٠٠	الحياة
٥٤٧	للشاطر مرحى	سمير الحكيم	دمشق	٢٠٠٢	الحياة
٥٤٨	أورنينا	طلال حسن	دمشق	٢٠٠٢	الحياة
٥٤٩	الملك فالوس يبحث عن ماليوس	نور الدين الهاشمي	دمشق	٢٠٠٤	الحياة
٥٥٠	الشجرة	سلام اليماني	دمشق	٢٠٠٤	الحياة
٥٥١	حكاية الأشقياء الثلاثة	أحمد اسماعيل اسماعيل	دمشق	٢٠٠٤	الحياة
٥٥٢	طاقية الإخفاء	فرحان بلبل، عن نص لألفريد فرج	دمشق	٢٠٠٣	الحياة
٥٥٣	مازال البحث مستمرًا عن الذئب	سمير الحكيم	دمشق	٢٠٠٢	الحياة
٥٥٤	التمساح الطائر	سلام اليماني	دمشق	٢٠٠٤	وزارة الثقافة
٥٥٥	قضية شهرزاد	سلام اليماني	دمشق	٢٠٠٤	وزارة الثقافة
٥٥٦	عذراء اريدو	طلال حسن	دمشق	٢٠٠٤	الحياة
٥٥٧	التقاطع	محمد قارصلي	دمشق	٢٠٠٥	الحياة
٥٥٨	الحكيمة والصياد	هيثم بهنام	دمشق	٢٠٠٦	الحياة
٥٥٩	عودة إلى الحياة	ميادة ابراهيم	دمشق	٢٠٠٧	الحياة
٥٦٠	جواهر الأميرة السبع	عبد الحميد خليفة	دمشق	٢٠٠٨	الحياة

٥٦١	الأشرعة	فرحان بلبل	دمشق	٢٠٠٨	الحياة
٥٦٢	دمشق حلب	عبد الله الكفري	دمشق	٢٠٠٩	الحياة
٥٦٣	الغيمة السوداء	فرحان بلبل	دمشق	٢٠١٠	الحياة
٥٦٤	ابتدأت الرحلة	وليد إخلاصي	دمشق	٢٠١٠	الحياة
٥٦٥	لا أحد يصمت، لا أحد يتكلم	فلاح عبد حمدون	دمشق	٢٠١١	الحياة
٥٦٦	النفير	عبد الرحمن جبر الخالدي	دمشق		
٥٦٧	الروح العظيم	محمد رمزي فهمي	دمشق		
٥٦٨	إله الناس	محمد سعيد الجندي	دمشق		
٥٦٩	طيف المتنبي	فؤاد سليم	حماه		
٥٧٠	الآكلون لحومهم	مطاع الصفدي	دمشق		
٥٧١	ديان بيان فو	صلاح دهني	دمشق		
٥٧٢	زهرة البركان	خليل الهنداوي	دمشق		
٥٧٣	طبول الإعدام العشرة	وليد إخلاصي	دمشق		مجموعة العالم من قبل ومن بعد
٥٧٤	المتعة ٢١	وليد إخلاصي	دمشق		مجموعة العالم من قبل ومن بعد
٥٧٥	حفلة سمر من أجل ٥حزيران	سعد الله ونوس	دمشق		
٥٧٦	خالد بن الوليد	عامر بحيري			
٥٧٧	غرام يزيد والمروءة المقنعة	محمود غنيم			
٥٧٨	سيف بن ذي يزن	محمد عبده غانم			
٥٧٩	أبو عبد الله الصغير	أنور العطار			
٥٨٠	فارس بني حمدان	أنور العطار			
٥٨١	ميسلون	بدر الدين الحامد			
يراجع كتاب عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق					

ملحق رقم (٢) معظم العروض المسرحية السورية من عام ١٩٩٣ حتى ٢٠١٤

م	عنوان المسرحية	الكاتب	المخرج	التيمة الرئيسة	المدينة المسرح	المدينة	التاريخ
١	أواكس		نص وإخراج: جهاد سعد	أفكار يؤمن بها المخرج	دمشق	م. القومي	١٩٩٣
٢	قبل أن يذوب الثلج	الكاتب التركي: جواد فهمي باشكوت	إخراج: محمود خضّور	للسلطة وجه واحد هو الجنون	دمشق	م. القومي	١٩٩٣
٣	عودة كراكوز وعيواظ	الكاتب: عبد الرحمن حمادي	إخراج: حسين إدلبي	تسالي لسلطان مسلوب الإرادة	دمشق	م. القومي	١٩٩٣
٤	سفر برلك، أيام الجوع	ممدوح عدوان	إخراج: عجاج سليم	بطش الحاكم العثماني وسياسة الموت	دمشق	م. القومي	١٩٩٣
٥	النو	عن الفرنسي: موليير	إخراج: فايز قزق	أوهام توصل السطاء من الناس إلى الهاوية	دمشق	م. القومي	١٩٩٣
٦	ليالي شهريار		نص وإخراج: رياض عصمت	من حكايات ألف ليلة وليلة	دمشق	م. القومي	١٩٩٤
٧	حلاق بغداد	ألفريد فرج	إخراج: تامر العربيد	دفاع فضولي عن امرأة بوجه صاحب نفوذ	دمشق	م. القومي	١٩٩٤
٨	جزيرة الماعز	الإيطالي أوجوبتي	إخراج: غسان الجباعي	حياة ثلاث نساء منعزلات	دمشق	م. القومي	١٩٩٤
٩	خادم سيدين	الإيطالي: كارلو غولدوني	إشراف: جمال سليمان	مواقف تفضي إلى مفارقات مضحكة	دمشق	المعهد المسرحي	١٩٩٤
١٠	كاليغولا	ألبير كامو	إعداد وإخراج: جهاد سعد	السلطة القمعية	دمشق	م. القومي	١٩٩٥
١١	سرير ديزدمونة	عن: عطيل شكسبير	اقتباس: يوسف الصائغ. إخراج: ناجي عبد الأمير	الغيرة المعاصرة	دمشق	م. القومي	١٩٩٥
١٢	روميو وجولييت	عن: جان أنوي	إخراج: منصور عبد الرحمن	قصة حب تنتهي بمأساة	دمشق	م. القومي	١٩٩٥

١٣	ماكبث	عن: شكسبير	إخراج: فيصل الراشد	نهاية الظالم القتل	دمشق	م. القومي	١٩٩٥
١٤	الغول	الكاتب: ممدوح عدوان	إخراج: عجاج سليم	أيام سفر برلك العثمانية الأليمة	دمشق	م. القومي	١٩٩٥
١٥	السمرمر	عن نص: ناصر الشلبي	إخراج: تامر العربيد	ظلم الولاة العثمانيين	دمشق	م. القومي	١٩٩٦
١٦	حمام شمس النهار	ستانسلاف ستراييف	اقتباس: ممدوح عدوان، إخراج: حسين إدلبي	المصلحة العامة وحرية الفرد	دمشق	م. القومي	١٩٩٦
١٧	ريم	عن نص يرما لفدريكو غارسيا لوركا، إعداد: ممدوح عدوان	إشراف: غسان مسعود	العقم ومعناة زوجة مع الطعن بشرفها، ودور الثرثرة فيه	دمشق	المعهد المسرحي	١٩٩٦
١٨	يوم من زماننا	سعد الله ونوس	إخراج: عجاج سليم	فساد السلطة والمجتمع	دمشق	م. القومي	١٩٩٧
١٩	تراموي الرغبة	عن: تنيسي ويليامز	إعداد وإخراج: رياض عصمت	الفساد المجتمعي	دمشق	م. القومي	١٩٩٧

٢٠	السترة	عن البلغاري: ستانسلاف سترتييف	إخراج: سامر الزرقا	بيروقراطية السلطة وانهيارها	دمشق	م. القومي	١٩٩٧
٢١	العين والمخرز	عن مسرحية سليمان الحلبي لألفريد فرج	إعداد وإخراج: تامر العربيد	اغتيال الجنرال كليبر	دمشق	م. القومي	١٩٩٧
٢٢	أخلاق جديدة	عن نص مع الجميع على حدة لـ: ألكسندر غيلمان	إخراج: غسان الجباعي	تنازل الإنسان عن قيمه امام الحاجة	دمشق	م. القومي	١٩٩٧
٢٣	احتمالات	الكاتب: هولاد باركر	إخراج: طلال نصر الدين	العنف السلطوي والمجتمعي	دمشق	مديرية المسارح	١٩٩٧
٢٤	الزنوج	الفرنسي: جان جينيه	إخراج: ناجي عبد الأمير	التمييز العنصري بين البيض والسود	دمشق	م. القومي	١٩٩٧
٢٥	منمنمات تاريخية	الكاتب: سعد الله ونوس	إخراج: نائلة الأطرش	استهانة السلطة بالعدوان الخارجي والتحاق المثقف بها	دمشق	المعهد المسرحي	١٩٩٧
٢٦	البارحة اليوم وغدًا	عن نص: عزيزي مارات المسكين، لألكسي أروزوف	إشراف: حاتم علي	قصة حب بين شابين وفتاة	دمشق	المعهد المسرحي	١٩٩٧

٢٧	شوية وقت	عن قصص: لكوليت بهنا	ارتجال سردي للسيجري وسبيعي وشموط	مشاهد حياتية	دمشق	م. القومي	١٩٩٨
٢٨	بيت الدمى	عن النرويجي: هنريك إبسن	إعداد وإخراج: هشام كفارنة	ظلم المرأة الاجتماعي	دمشق	م. القومي	١٩٩٨
٢٩	نبوخذ نصر	طلال نصر الدين	إخراج: محمود خضور	نبوخذ نصر الذي سبى اليهود حوالي ٥٥٠ ق م	دمشق	م. القومي	١٩٩٨
٣٠	بواب وشبابيك وأسرار		تأليف وإخراج: تامر العربيد	فرجة شعبية	دمشق	م. القومي	١٩٩٨
٣١	خطوات	فكرة: آنا تشومبيليك	إخراج: محمد آل رشي	لوحات بصرية أخاذة	دمشق	م. القومي	١٩٩٨
٣٢	لن يكون		إشراف: غسان مسعود		دمشق	المعهد المسرحي	١٩٩٨
٣٣	الموت والعذراء	الكاتب: أرييل دورفمان	إعداد وإخراج: رياض عصمت	حق المرء بالقصاص من جلاديه	دمشق	المعهد المسرحي	١٩٩٨
٣٤	النورس	الروسي: تشيخوف	إشراف: ناتيانا أرخيبتسوفا	لوحات تظهر بساطة وسوء فهم لعلاقات الناس	دمشق	المعهد المسرحي	١٩٩٨
٣٥	العرس	الألماني: برتولد بريخت، إعداد: نبيل الحفار	إخراج: عوني كرومي	مشاكل الناس المخفية عن بعضهم البعض	دمشق	المعهد المسرحي	١٩٩٨
٣٦	الجريمة والعقاب	عن: الروسي، دوستويفسكي	إشراف: فيودور بيير يفرزيف	عقوبة الإنسان لنفسه الأمارة بالسوء	دمشق	المعهد المسرحي	١٩٩٨
٣٧	الحيوانات الزجاجية	الأمريكي: تنيسي وليامز	إخراج: رياض عصمت	القسوة المجتمعية بحق أشخاص مأزومين	دمشق	المعهد المسرحي	١٩٩٩
٣٨	ألو.. تشيخوف	عن قصص لتشيخوف	إشراف: فيودور بيير يفرزيف		دمشق	المعهد المسرحي	١٩٩٩
٣٩	بياع الفرجة		إعداد وإخراج: تامر العربيد	معاناة المسرح والدفاع عنه	دمشق	المسرح القومي	١٩٩٩
٤٠	المفتاح	الكاتب العراقي: يوسف العاني	إخراج: فؤاد حسن	دوامة المعاناة الحياتية لزوج وزوجة	دمشق	المعهد المسرحي	١٩٩٩
٤١	جلجامش		إعداد وإخراج: سعدي يونس بحري	البحث عن الخلود	دمشق	مسرح القباني	١٩٩٩

٤٢	يوميات مجنون	النص: نيقولاي غوغول	إعداد وإخراج: كمال البني	الجنون وجوه البشر العارية	دمشق	المسرح القومي	١٩٩٩
٤٣	سيدة الفجر	الإسباني: أليخاندرو كاسونا	إخراج العراقي: هادي المهدي	الموت بصفته دافعًا للحياة	دمشق	المسرح العسكري	٢٠٠٠
٤٤	كسور	عن الروسي تشيخوف، في نص الشقيقات الثلاث	إخراج: غسان مسعود	اهيار الروابط الأسرية	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٠
٤٥	التحقيق	عن البريطاني: جون بريستلي	اقتباس وإخراج: زيناتي قدسية	مأساة فتاة مع أسرة محافظة	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٠
٤٦	مزاد علني	عن مارك توين، في رواية: الذي أفسد هيدليبرغ	إعداد وإخراج: تامر العربيد	الفسادالأخلاقي وقلة العفّة والاستقامة	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٠
٤٧	لقاء ١.. لقاء٢	عن آلان كناب، في نصين إذاعيين	إعداد وإخراج: نائلة الأطرش	الكشف عن مكنونات النفس البشرية	دمشق	المعهد المسرحي	٢٠٠٠
٤٨	كلاسيك	عن المسرح الإغريقي	إخراج: جهاد سعد	الصراع بين القدر الإلهي والقانون البشري	دمشق	المعهد المسرحي	٢٠٠٠
٤٩	معطف غوغول	النص: نيقولاي غوغول، اقتباس وإعداد: جوان جان	إخراج: سلمان صيموعة	سخرية الناس من الفقر المؤدية إلى مآس	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٠
٥٠	بدون تعليق		سيناريو وإخراج: وليد القوتلي	تشكيلات جسدية لحالات معينة	دمشق	نادي المسرح	٢٠٠١
٥١	رؤى سيمون ماشار	الكاتب: برتولد بريخت	إخراج: رياض عصمت	عواقب الحرب المتباينة على البشر	دمشق	معهد غوته	٢٠٠١
٥٢	حكاية الشتاء	الكاتب: وليم شكسبير	إخراج: رياض عصمت	التباين في طبقات المجتمع	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠١
٥٣	صدى		كتابة وإخراج: عبد المنعم عمايري	التنافر بين زوجين لهما اهتمامات متخالفة	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠١
٥٤	الليلة الثانية في الأليفية الثانية	الأردني: جمال أبو حمدان، عن: ألف ليلة وليلة	إخراج: فائق عرقسوسي	مصير شهرزاد وشهريار	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠١
٥٥	شو الحكي؟	عن قصص لزكريا تامر	محمد خير الجراح ونضال السيجري وسيف السبيعي	هموم اجتماعية معاصرة، نقدها	دمشق	معرض دمشق الدولي	٢٠٠١

٥٦	كهرب	عن الإسباني: فديريكو لوركا في بيت لرناردا	إخراج العراقي: باسم قهار	حرمان فتيات من حب أمهن المسيطرة	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠١
٥٧	ذاكرة الرماد	الكاتب: حكيم مرزوقي	إخراج: رولا فتّال	معاناة طبال وراقصة	دمشق	مسرح الرصيف	٢٠٠٢
٥٨	ساعي بريد نيرودا	عن الكاتب: أنطونيو سكارميني، إعداد: ممدوح عدوان	إخراج: محمود خضّور	تواضع نيرودا الشاعر، ودفاعه عن حقوق الإنسان	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٢
٥٩	موت عابر		تأليف وإخراج: طلال نصر الدين	انسحاق المهمشين، وعبورهم نحو الموت	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٢
٦٠	عشاء الوداع	تأليف: آرثر شنيتزلر	إخراج: بسام كوسا	الخداع والزيف بالعلاقات المجتمعية	دمشق	تجمع آداد المسرحي	٢٠٠٢
٦١	خواطر		نص وإخراج: مأمون خطيب	ضعف المرأة أمام رجلها	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٢
٦٢	حلم ليلة صيف	وليم شكسبير	إخراج: رياض عصمت	مواقف مضحكة بين محبين	دمشق	المعهد المسرحي	٢٠٠٢
٦٣	عالم صغير		نص وإخراج: نوار بلبل	تماهي شخص مع دراجته	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٢
٦٤	الموت والعذراء	الكاتب التشيلي: أريل دورفمان	إخراج: هشام كفارنة	ضرورة انتقام الضحية من جلادها	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٢
٦٥	المفتش العام	الروسي: نيقولاي غوغول	إخراج: عجاج سليم	إظهار أحوال الفساد في مدينة من خلال سوء فم لمسؤوليها	دمشق	المعهد المسرحي	٢٠٠٢
٦٦	أهل الهوى	نص: دلع الرحبي	إخراج: حاتم علي	قضايا يعشها المرء بحياته تترك آثارًا على النفس البشرية	دمشق	المعهد المسرحي	٢٠٠٢
٦٧	الطيب والشرير والجميلة	الكاتب: ألفريد فرج	إخراج: عبد الحميد خليفة	التناقض في طباع الناس	دمشق	المسرح الجوال	٢٠٠٣
٦٨	الآلية	الأمريكية: صوفي تريدويل	إخراج: مانويل جيجي	جريمة قتل زوجة فرض عليها قتل زوجها	دمشق	ف. المعهد المسرحي	٢٠٠٣
٦٩	جسد في مهبّ الريح	عن الإسباني: فديريكو غارثيا لوركا	إعداد وإخراج: نمر سلمون	الزواج غير المتكافئ، ومسؤولية المرأة الصغير بحق زوجها	دمشق	بيت السباعي	٢٠٠٣

٧٠	يوميات مجنون	الروسي: نيقولاي غوغول	إخراج: وليد القوتلي	حياة مجنون تعري وجوه الناس	دمشق	المختبر المسرحي	٢٠٠٣
٧١	مفاصل صخرة		تأليف وإخراج: كمال البني	تحقق الخيال وعجز الواقع	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٣
٧٢	بيت برناردا ألبا	الإسباني: فدريكو غارثيا لوركا	إخراج: منصور السلطي	هيمنة الأم على بناتها وكسر هن قيدهن	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٣
٧٣	لشو الحكي؟	عن محمد الماغوط وكتابه سأخون وطني	إعداد وإخراج: وائل رمضان	الفقر والمعاناة والجوع	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٣

٧٤	الفارسة والشاعر	الكاتب: ممدوح عدوان	إخراج: محمود خضّور	شجاعة الشاعر وطهارة الفارسة ابنة الملك	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٣
٧٥	كونشيرتو	نص: موفق مسعود وماهر صليبي	إخراج: ماهر صليبي	حكايات تعبر عن حالات يأس	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٣
٧٦	الزير سالم والأمير هاملت		إعداد وإخراج: رمزي شقير	الانتقام والثأر عن الزير سالم وهاملت	دمشق	قصر العظم	٢٠٠٣
٧٧	صمت الكلام	عن قصص ل أنطون تشيخوف	إعداد وإخراج: ماهر صليبي	حوارات فلسفية في العنبر عن الشقاء	دمشق	نادي المسرح	٢٠٠٤
٧٨	تقاسيم على العنبر	عن قصة العنبر رقم ٦، لأنطون تشيخوف	اقتباس وإخراج: جواد الأسدي	الإنكفاء على الذات نتيجة الفشل	دمشق	ف. المعهد المسرحي	٢٠٠٤
٧٩	المسخ	عن نص: فرانز كافكا	إخراج: نمر سلمون	تحول رجل إلى حشرة	دمشق	فرقة مسرح الرصيف	٢٠٠٤
٨٠	حكاية الجزيرة المجهولة	البرتغالي: خوسيه ساراماغو، عمل قصصي	إعداد وإخراج: حنان قصاب حسن	قصة مغامر ينتصر بمرافقة امراة له	دمشق	مديرية المسارح	٢٠٠٤
٨١	الدبلوماسيون	عن قص للروسي: تشيخوف	إخراج: غسان مسعود	موت زوجة رجل، وتوجه أهل القرية لإخباره والتخفيف عنه	دمشق	دار الثقافة والفنون	٢٠٠٤
٨٢	سيدي الجنرال	عن نص: العائلة توت لـأوركيني، إعداد: محمود الجعفوري	إخراج: أيمن زيدان	قصة جنرال أمريكي يصل إلى قرية فيتنامية	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٤

٨٣	حلم ليلة صيف	النص لـشكسبير	إخراج: فايز قزق	قصة حب متعثرة وتسير باتجاهات متعددة	دمشق	المعهد المسرحي	٢٠٠٤
٨٤	الخادمات	الفرنسي: جان جينيه	إخراج: نادر قاسم	التمايز الطبقي والشذوذ	دمشق	نادي المسرح	٢٠٠٥
٨٥	بيت الدمية	النرويجي: هنريك إبسن	إخراج: سمير صروي	أنانية الزوج أمام زوجة مضحية	دمشق	ف. المعهد المسرحي	٢٠٠٥
٨٦	خارج السرب	الكاتب: محمد الماغوط	إخراج: جهاد سعد	المعيق الاجتماعي والسياسي للفن غير المسؤول أصلًا	دمشق	تجربة خاصة	٢٠٠٥
٨٧	عيشة	الكاتب: حكيم مرزوقي	الإشراف الدرامي: رولا فتّال		دمشق	فرقة مسرح الرصيف	٢٠٠٥
٨٨	هاملت بلا هاملت	عن هاملت شكسبير، الكاتب: خزعل الماجدي	إخراج: ناجي عبد الأمير	إن لم يكن هاملت موجودًا ماالذي يحدث؟	دمشق	نادي المسرح	٢٠٠٦
٨٩	جنكيز خان	عن قصة لـ: إسحاقيان	إعداد وإخراج: مانويل جيجي	أضواء على شخص جنكيز خان	دمشق	ف. المعهد المسرحي	٢٠٠٦

٩٠	اسماعيل هاملت	الكاتب: حكيم مرزوقي	إخراج: رولا فتّال	قهر اجتماعي لاسماعيل من قبل زوج أمه	دمشق	فرقة مسرح الرصيف	٢٠٠٦
٩١	صيد الفئران	الكاتب: بيتر توريني	إخراج: عبد القادر المنلا	عندما ينسى الزمن الفقراء	دمشق	فرقة المعهد المسرحي	٢٠٠٦
٩٢	رأس الغول	عن نصوص لمحمد الماغوط	إخراج: زيناتي قدسية	سلبيات المجتمع وعيوبه	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٦
٩٣	دائمًا وأبدًا		نص وإخراج: هادي المهدي	صراع الضعفاء	دمشق	نادي المسرح	٢٠٠٧
٩٤	سوء التفاهم	عن ألبير كامو، إعداد: جهاد سعد	إخراج: هيثم قاسم	مقتل رجل عاد لأهله بيد أخته خطأ	دمشق	نادي المسرح	٢٠٠٧
٩٥	دم شرقي	الكاتب: طلال نصر الدين	إخراج: هادي المهدي	تأزم علاقة امرأة بشخص خيالي التفكير	دمشق	نادي المسرح	٢٠٠٧

٩٦	مأساة ضاحكة	عن بيتر شافر في نصه: الكوميديا السوداء	اقتباس وإخراج: صلاح الهادي	مواقف طريفة ناتجة عن انقطاع الكهرباء	دمشق	المسرح الجوال	٢٠٠٧
٩٧	الكراهية	عن فيلم سوناتا الخريف لـ: أنغمار بيرغمان	إعداد وإخراج: هادي المهدي	صراع العاطفة مع القسوة	دمشق	ف. المعهد المسرحي	٢٠٠٧
٩٨	مات ٣ مرات	إعداد: دلع الرحبي عن نص البرازيلي: جورج أمادو	إخراج: حاتم علي	كوميديا بجانب جثة	دمشق	تجربة خاصة	٢٠٠٧
٩٩	ابو العبد	تأليف: بسام عمر	أداء: يوسف المقبل	الخلط بين الواقع والخيال	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٧
١٠٠	شوكولا	نص وإخراج: رغدة الشعراني		خطر الانفلات والخواء الروحي لدى الشباب	دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٧
١٠١	نحن	إعداد و إخراج طلبة المعهد العالي	إشراف: محمد قارصلي		دمشق	فرقة المعهد المسرحي	٢٠٠٧
١٠٢	فوتو كوبي	عن نص الطابعان لموري شيزجال، إعداد: آنا عكاش	إخراج: ماهر صليبي		دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١٠٣	موقف باص	للصيني: كاوتشين جيان	إعداد وإخراج: سمير إيشوع	الحياة العتيادية امام الموت	دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١٠٤	ماريونيت	عن نص لبسام كوسا	إعداد وإخراج: كمال بدر وطلال لبابيدي	الحياة صعبة مع الفقر	دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١٠٥	فرسان عباد الشمس		إعداد وإخراج: كميل أبو صعب		دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١٠٦	الغليظ	عن الروسي تشيخوف	إعداد وإخراج:زهير بقاعي		دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١٠٧	الخادمات	عن نص جان جينيه	إعداد وإخراج: قصي قدسية		دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١٠٨	رياح الحريق	عن الطريق إلى الشهرة لغريغوري غورين	إعداد وإخراج: هاشم غزال		دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧

١٠٩	الهوى غلّاب		نص وإخراج: سعيد الحناوي		دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١١٠	خارج السرب	عن نص محمد الماغوط	إخراج: وائل زيدان		دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١١١	كائنات تحت المطر	عن الروسي تشيخوف	إعداد وإخراج: وليد العمر		دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١١٢	فصول	نص: بانا رزق	إخراج: حسام كيلاني		دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١١٣	اللص الشريف	نص: داريو فو	إعداد وإخراج: مولود داوود		دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١١٤	الزيارة	نص: خوليو رامون	إخراج: غادة النصاري		دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١١٥	صانع المطر	نص: ريتشارد ناش	إخراج رانيا درويش		دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١١٦	غيرة الباربوبية	نص: موليير	إخراج: رأفت الزاقوت وأمل عمران		دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١١٧	القرية عالم صغير	نص جماعي (ارتجال)	إخراج دانيال الخطيب		دمشق	مسرح القباني	٢٠٠٧
١١٨	أجزاء	أفكار صحفية لطلال سلمان	إعداد وإخراج: أمجد طعمة		دمشق	المسرح القومي	٢٠٠٧
١١٩	تخاريف		تأليف وإخراج: ماهر صليبي	مفارقات حياتية تؤدي للقطيعة	دمشق	نادي المسرح	٢٠٠٨
١٢٠	مسعود سيف اليزن		إخراج: زيناتي قدسية	البطل الفرد بمواجهة الظلم	دمشق	نادي المسرح	٢٠٠٨
١٢١	كولاج	عرض من خيال الظل	إخراج: دلال مقاري		دمشق	المعهد المسرحي	٢٠٠٨
١٢٢	فصل من الجحيم	إعداد و إخراج أمل عمران	أداء: حلا عمران		دمشق	المعهد المسرحي	٢٠٠٨
١٢٣	سوبر ماركت	تأليف: داريو فو، ترجمة: نبيل الحفار	إعداد وإخراج: أيمن زيدان	الفقر المولّد سلوكًا شائنًا للفرد	دمشق	القومي	٢٠٠٨
١٢٤	تراجيديا كارمن	عن أوبرا: جورج	إخراج: جهاد سعد	الصراع بين الخير	دمشق	القومي	٢٠٠٨

		بيزيه		والجمال والموت			
١٢٥	بئر القديسين	عن الكاتب: جون سينج	إعداد وإخراج: مأمون كامل الخطيب	العالم المرأي مزيف والعمى نعمة	دمشق	نادي المسرح	٢٠٠٩
١٢٦	القناع	الكاتب: ممدوح عدوان	إخراج: رياض عصمت	الكبت الجنسي	دمشق	المعهد المسرحي	٢٠٠٩
١٢٧	ست شخصيات تبحث عن مؤلف	الكاتب: لويجي بيرينديللو	إخراج: فؤاد حسن		دمشق	طلاب المعهد العالي	٢٠٠٩

١٢٨	طقوس الإشارات والتحوّلات	النصّ: سعدالله ونوس	إخراج: وسام عربش	فانتازيا الجسد في مدينة دمشق في القرن ١٩	دمشق		٢٠٠٩
١٢٩	سفر النرجس		سيناريو وإخراج: رياض عصمت	قصة سندريلا	دمشق	المعهد المسرحي	٢٠١٠
١٣٠	راجعين	عن نص الشهداء يعودون بعد أسبوع للطاهر وطار	اقتباس وإخراج: أيمن زيدان	التضحية في سبيل الوطن	دمشق	الحمراء	٢٠١٠
١٣١	حكاية علاء الدين	إعداد: كفاح الخوص	إخراج: أسامة حلال		دمشق	الحمراء / خاص	٢٠١٠
١٣٢	في انتظار البرابرة		إعداد وإخراج: وليد قوتلي		دمشق	غاليري هاوس، خاص	٢٠١٠
١٣٣	سيدة الفجر	للإسباني: أليخاندرو كاسونا	إخراج: عجاج سليم		دمشق	في كنيسة دمشقية	٢٠١٠
١٣٤	السهروردي	نص: عبد الفتاح قلعه جي	إخراج: غسان الجباعي		دمشق	المسرح القومي	٢٠١٠
١٣٥	منحنى خطر	عن: ج. ب. بريستلي	إعداد وإخراج: عروة العربي	العلاقات المجتمعية الفاسدة	دمشق	المسرح القومي	٢٠١١
١٣٦	تفاصيل أحداث لم تقع		إعداد وإخراج: سامر انور الشمالي		دمشق	المسرح القومي	٢٠١١
١٣٧	السيدة العانس		إعداد وإخراج: ابراهيم حاوي		دمشق	المسرح القومي	٢٠١١

١٣٨	كلهم أبنائي	آرثر ميللر، إعداد: رياض عصمت	إخراج: مأمون خطيب	الحرب الامريكية على العراق من ٢٠٠٣ حتى ٢٠١١م	دمشق	المسرح القومي	٢٠١١
١٣٩	هاملت	الكاتب: وليم شكسبير، إعداد: رياض عصمت	إخراج: عروة العربي	قلق الفرد إزاء مصيره	دمشق	المسرح القومي	٢٠١٢
١٤٠	حكاية بلاد مافيها موت		نص وإخراج: كفاح الخوص	الجنون والبحث عن الرحيل	دمشق	المسرح التجريبي	٢٠١٢
١٤١	أناتول فيك	السويسري: هيرفيه بلوتش	إخراج: منتجب صقر	انحطاط قيمة الإنسان	دمشق	دار الثقافة والفنون	٢٠١٢
١٤٢	ماتا هاري	الكاتب: رياض عصمت	إخراج: هشام كفارنة	الصراع الاجتماعي أيام الاستعمار	دمشق	المسرح القومي	٢٠١٢
١٤٣	ليلة الوداع	الكاتب: جوان جان	إعداد وإخراج: سهير بزهوم	معاناة امرأة من الظلم الاجتماعي	دمشق	مديرية المسارح	٢٠١٢
١٤٤	بيت الدمية	الكاتب: هنريك إبسن	إخراج: مانويل جيجي	تفكك الأسرة	دمشق	المسرح القومي	٢٠١٢
١٤٥		ممدوح عدوان	إخراج: محمود خضور	العلاقات المجتمعية الفاسدة	دمشق	المسرح القومي	٢٠١٢

١٤٦	هاملت	الكاتب: شكسبير، إعداد: رياض عصمت	إخراج: عروة العربي	الغيرة ولقلق من المصير	دمشق	المسرح القومي	٢٠١٢
١٤٧	حكاية بلاد ما فيها موت		نص وإخراج: كفاح الخوص	الزمن الغلط في النقد	دمشق	مديرية المسارح	٢٠١٢
١٤٨	أناتولد فيك	للسويسري: هيرفيه بلوتش	إخراج: منتجب صقر	خضوع الإنسان المعاصر للتشيؤ والتفسخ ثم الانتحار	دمشق	دار الثقافة والفنون	٢٠١٢
١٤٩	هستيريا		تاليف وإخراج: جهاد سعد	تداعيات جرائم الحرب النفسية	دمشق	المعهد المسرحي	٢٠١٤
١٥٠	عن الحرب وأشياء أخرى	عن روميو وجولييت لشكسبير،إعداد: زيد الظريف	إخراج: عروة العربي	الحرب وآثارها المدمرة	دمشق		٢٠١٤

١٥١	نبض		نص وإخراج: مأمون خطيب	فقد الرجال ومعاناة الثكالى	دمشق		٢٠١٤
١٥٢	زواج فيغارو	الكاتب: بومارشيه	إشراف: سمير عثمان		دمشق	المعهد المسرحي	٢٠١٤
١٥٣	المفاجأة	تأليف وإشراف: زهير البقاعي	إخراج وأداء: فراس محيسن		دمشق	فرقة الحياة المسرحية	٢٠١٤

	ملحق (٣) المسرحيات التي ألفها أبو خليل القباني (١٨٤١ - ١٩٠٥م)
م	علمًا أنه قام بتمثيلها وعرضها إضافة إلى تمثيل وعرض ١٧ نصًا لغيره من المؤلفين، واحدةمنها من ترجمته
١	الأميرمحمود نجل شاه العجم
٢	جميل وجميلة
٣	السلطان حسن
٤	حمزة المحتال
٥	الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح
٦	عاقبة الصيانة وغائلة الخيانة (عفيفة)
٧	عبد السلام، ديك الجن الحمصي
٨	عنتر بن شداد
٩	مجنون ليلى
١٠	ناكر الجميل
١١	نفح الربى
١٢	هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب
١٣	هارون الرشيد مع أنس الجليس
١٤	ولادة، عفة المحبين
راجع: ناصر الأنصاري، من مسرح الشيخ أحمد أبو خليل القباني (مكتبة الأسرة: القاهرة، ٢٠٠٥م) ومحمد يوسف نجم، المسرحية العربية	

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتاب المقدّس، سفر التكوين، السقوط، إصحاح: ٣ (دار الكتاب المقدّس: بيروت، ط٤، ١٩٩٥م)

الكتب باللغة العربيّة

١. أبو الحسن سلام، المسرح والمجتمع، ج٣ (مركز الإسكندرية للكتاب: الإسكندرية، ١٩٩٩م)

٢. أحمد العشري، المسرحيّة السياسيّة في الوطن العربيّ (دار المعارف، سلسلة اقرأ: القاهرة، ع ٥١٦، أكتوبر ١٩٨٥م)

٣. أحمد سخسوخ، أغنيات الرحيل الونوسيّة (الدار المصريّة اللبنانيّة: القاهرة، ط١، ١٩٩٨م)
٤. أحمد محمد خالد، مسرح العرب بين الإسلام وسيرورته (وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٧م)

٥. أدهم مسعود القاق، نكوص الحداثة العربية (أدونيس للثقافة: دمشق، ٢٠١٤م)

٦. برهان غليون، اغتيال العقل (دار التنوير: لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٦)
٧. بول شاوول، المسرح العربي الحديث (رياض الريس للكتب والنشر: لندن، ١٩٨٩م)
٨. جان ألكسان، المسرح القوميّ والمسارح الرديفة في سوريا (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠١٢م) ط١ ١٩٨٨م

٩. جان ألكسان، الولادة الثانية للمسرح (اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ١٩٨٣م)

١٠. جميل حمداوي، مناهج النقد العربيّ الحديث والمعاصر (مكتبة المعارف: الرباط، ط١، ٢٠١٠م)

١١. جميل صليبا، المعجم الفلسفيّ (دار الكتاب اللبناني: بيروت، ط١، ١٩٧٣م) ج٢

١٢. جوان جان، مسرح بلا كواليس (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠٠٦م)
١٣. جوان جان، وراء الستار (وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية: دمشق، ٢٠٠٠م)

١٤. حفناوي بعلي، مدخل في نظريّة النقد الثقافيّ المقارن (الدار العربية للعلوم- ناشرون: بيروت، ط١، ٢٠٠٧م)

١٥. حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربيّ (اتحاد الكتّاب العرب: دمشق، ١٩٩٩م)
١٦. رياض عصمت، المسرح العربي، سقوط الأقنعة الاجتماعية (مؤسسة الشبيبة: دمشق، ١٩٩٥م)
١٧. رضا عطية، مسرح سعد الله ونوس (الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، ٢٠١٧م)

١٨. رياض عصمت، بقعة ضوء (وزارة الثقافة: دمشق، ط٢، ٢٠٠٢م)

١٩. سامي خشبة، مصطلحات فكرية (المكتبة الأكاديمية: القاهرة، ط١، ١٩٩٤م)

٢٠. سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، أحلام شقيّة (دار الأهالي: دمشق ١٩٩٦م) ج٢

٢١. سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، يوم من زماننا (دار الأهالي: دمشق، ١٩٩٦م)

٢٢. سعد الله ونوس، الاغتصاب (دار الآداب: بيروت، ط١، ١٩٩٠م)

٢٣. سعد الله ونوس، الأيام المخمورة (دار الأهالي: دمشق، ط١، ١٩٩٧م)

٢٤. سعد الله ونوس، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران (دار الآداب: بيروت، ١٩٨٠م، ط٢)

٢٥. سعد الله ونوس، طقوس الإشارات والتحوّلات، الأعمال الكاملة (دار الأهالي: دمشق، ط١، ١٩٩٦ ج٢)

٢٦. سعد الله ونّوس، ملحمة السّراب (دار الآداب: بيروت، ط١، ١٩٩٦م)

٢٧. سعد الله ونوس، منمنمات تاريخية (دار الهلال: القاهرة، ع٥٤٣، مارس ١٩٩٤م)
٢٨. سعدالله ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة (دار الآداب: بيروت، ١٩٩٦م)
٢٩. سعدالله ونوس، يومٌ من زماننا (دار الآداب: بيروت، ١٩٩٥م)
٣٠. السعيد الورقي ومحمود كسبر، في علم الاجتماع الأدبيّ (دار المعرفة الجامعيّة: الإسكندريّة، ١٩٩٠م)
٣١. السعيد الورقي، اتجاهات القصة القصيرة (دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية، ١٩٩٩م)
٣٢. سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة (الهيئة المصريّة العامّة للكتاب: القاهرة، ٢٠١٠م)
٣٣. شريف الجيّار، التداخل الثقافيّ في سرديّات إحسان عبد القدّوس (الهيئة العامّة لقصور الثقافة: القاهرة، ع١٥٥، ٢٠٠٥م)
٣٤. صلاح فضل، تأثير الثقافة الإسلاميّة في الكوميديا الإلهيّة لدانتي (دار المعارف: القاهرة، ١٩٩٥م)
٣٥. صلاح فضل، تحوّلات الشعريّة العربيّة (مكتبة الأسرة: القاهرة، ٢٠٠٢م)

٣٦. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٧م)

٣٧. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٧م)

٣٨. عادل النادي، الفنون الدراميّة (دار المعارف، سلسلة اقرأ: القاهرة، ع: ٥٢٨، ١٩٨٧م)
٣٩. عبّاس شومان، نظرات في التجديد (الأزهر الشّريف، مجمع البحوث الإسلاميّة: القاهرة، سنة ٤٩، ٢٠١٨م)

٤٠. عبد الفتاح رواس قلعة جي، سحر المسرح (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠٠٧م)

٤١. عبد القادر الرفاعي، تحوّلات النقد الثقافيّ (دار جرير: الأردن، عمان، ط١، ٢٠٠٧م)

٤٢. عبد الله عروي، مفهوم التاريخ، ج١(المركز الثقافي العربي: بيروت، ط٣، ١٩٩٧م)

٤٣. عبد الله أبو هيف، المسرح العربيّ المعاصر (اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ٢٠٠٢م)

٤٤. عبد المنعم الحنفيّ، الموسوعة الفلسفية (دار المعارف للطباعة والنشر: تونس، ١٩٩٢م)

٤٥. عبد الناصر حسو، الحركة المسرحيّة في التسعينيات (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠٠٨م)
٤٦. عبلة الرويني، حكى الطائر سعد الله ونوس (مكتبة الأسرة: القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م)
٤٧. عدنان بن ذريل، روّاد المسرح السوري (وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٣م)

٤٨. عزمي بشارة، في الثورة والقابلية للثورة (المركز العربيّ للأبحاث ودراسة السياسات: الدوحة، ط٢، ٢٠١٤م)
٤٩. عقيل مهدي يوسف، جماليات المسرح الجديد (دار الكنديّ: الأردن، إربد، ط١، ١٩٩٩م)
٥٠. علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك (المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط١، ٢٠٠٥م)
٥١. علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحيّة عند العرب (اتحاد الكتاب العرب: دمشق)

٥٢. علياء الداية، الرموز الأسطورية في مسرح وليد إخلاصي (الحوار: اللاذقية، سوريا، ط١، ٢٠١٠م)

٥٣. عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها (دار الفكر العربي: بيروت، ط٥، ١٩٩٩م)
٥٤. غسان غنيم، المسرح السياسيّ في سورية (١٩٦٧ – ١٩٩٠م)(دار علاء الدين: دمشق، ط١، ١٩٩٦م)

٥٥. فاطمة موسى، تحرير وإشراف، قاموس المسرح، ج ٥ (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط١، ١٩٩٦م)
٥٦. فرحان بلبل، المسرح السوريّ في مئة عام (وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٧م)
٥٧. فرحان بلبل، من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي السوري (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠٠٢م)

٥٨. فؤاد دوّارة، إطلالات على المسرح العربيّ خارج مصر (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٧م)

٥٩. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي (دار الوفاء لدنيا الطباعة: الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦)

٦٠. مارون النقّاش، أرزة لبنان (المطبعة العمومية: بيروت، ١٨٦٩م)
٦١. ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (مكتبة لبنان، ناشرون: بيروت، ط٢، ٢٠٠٦م)
٦٢. محمد برادة، الرواية العربيّة ورهان التجديد، (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ٢٠١٢)
٦٣. محمد جمال باروت، الحداثة الأولى (اتحاد كتاب وأدباء الإمارات: الدوحة، ط١، ١٩٩١م)
٦٤. محمد زكريا عناني وآخرون، قراءات في الشعر الحديث (الإسكندرية: ٢٠٠٧م)

٦٥. محمد زكريا عناني وسعيدة محمد رمضان، دراسات في الأدب الحديث (الإسكندرية: ١٩٩٤م)

٦٦. محمد زكريا عناني، قراءات نقدية في المكتبة العربية (دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية، ١٩٨٤م)

٦٧. محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثيّ (دار علاء الدين: دمشق، ط١، ٢٠٠٣)

٦٨. محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، ق١، المقالات (منشورات وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٤م)

٦٩. محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، ق٢، مقدمات وبيانات (منشورات وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٤م)

٧٠. محمد مندور، المسرح (دار المعارف: القاهرة، ط٣، ١٩٨٠م)

٧١. محمد يوسف نجم، المسرحيّة في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧- ١٩١٤م (دار الثقافة: بيروت، ط٢، ١٩٦٧م)

٧٢. محمود نسيم، فجوة الحداثة العربية (أكاديمية الفنون: القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م)

٧٣. مصطفى عبّود، سعدالله ونوس في مرآة النقد (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠٠٨م)

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

٧٥. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية (الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية: القاهرة، ١٩٩٠م)

٧٦. هيثم يحيى الخواجة، محاور في المسرح العربيّ (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠٠٢م)
٧٧. وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة (وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٧م)

٧٨. وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة (وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٧م)

الكتب المترجمة

١. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبرياليّة، ترجمة: كمال أبو ديب (دار الآداب: بيروت، ط١، ١٩٩٧)

٢. أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافيّة، ترجمة: هناء الجوهري (المركز القومي للترجمة: القاهرة، ط٢، ٢٠١٤م)

٣. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة (منشورات عويدات: بيروت، باريس، ط١، ١٩٩٦م) مجلد ٢

٤. تمارا بوتنينتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربيّ، ترجمة: توفيق المؤذن (دار الفارابيّ: بيروت، ط٢، ١٩٩٠م)

٥. تيري إيغلتون، كيف نقرأ الأدب، ترجمة: محمد درويش (الدار العربية للعلوم، ناشرون: بيروت، ط١، ٢٠١٣م)

٦. جاك دريدا، أطياف ماركس، ترجمة، منذر عيّاشي (مركز الإنماء الحضاري: حلب، سوريا، ط٢، ٢٠٠٦م)

٧. جراهام ألين، التناص، ترجمة: محمد الجندي (المركز القومي للترجمة: القاهرة، ع ٢٦٦٧، ط١، ٢٠١٦)

٨. جورج ريتزر، العولمة، السيد إمام (المركز القومي للترجمة: القاهرة، ط١، ٢٠١٥م)

٩. روزنتال و يودين، الموسوعة الفلسفيّة، ترجمة: سمير كرم (دار الطليعة: بيروت، ط٧، ١٩٩٧م)

١٠. رولان بارت، الدرجة صفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، (العين: ط٤ ٢٠٠٩م)

١١. رونان ماكدونالد، موت الناقد، ترجمة: فخري كريم (المركز القومي للترجمة: القاهرة، ٢٠١٤م)

١٢. زبيجنيف تارانييكو، مسرح ما بعد الحداثة، ترجمة: هناء عبد الفتاح (مهرجان القاهرة الدولي، ط١، ٢٠١٠م)

١٣. سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية، مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح عمران (المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة: الكويت، ط١، ع٤٢٥، يونيو ٢٠١٥م)

١٤. صموئيل هنتنجتون، النظام السياسيّ في مجتمعات متغيّرة، ترجمة: حسام نايل (دار التنوير: بيروت، القاهرة، ط١، ٢٠١٦)

١٥. فواز الساجر، ستانسلافسكي والمسرح العربيّ، ترجمة: فؤاد المرعيّ (وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٩٤م)

١٦. فوزي منصور، خروج العرب من التّاريخ، ترجمة، ظريف عبد الله وكمال السيّد (مكتبة مدبولي: القاهرة، ط١، ١٩٩٣م)

١٧. لوسيان غولدمان، مقدمات سوسيولوجيّة في الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي (دار الحوار: سوريا، ط١، ١٩٩٣م)
١٨. ليفي شتراوس، العرق والتاريخ، ترجمة: سليم حداد (المؤسسة الجامعية: بيروت، ط١، ١٩٨٨م)
١٩. ميشل فوكو وهابرماس وآخرون، التحليل الثقافيّ، ترجمة فاروق أحمد مصطفى (المركز القوميّ للترجمة: القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م)
٢٠. هانس روبرت ياوس، جماليّة التلقيّ، ترجمة: رشيد بنحدّو (المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القوميّ للترجمة: القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م)
٢١. هومي ك. بابا، موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب (المركز الثقافي العربي: الدار البضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م)

المجلات والصحف

١. أحمد سخسوخ، مشروع ونّوس الثقافيّ / الوطنيّ (مجلة فصول: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب: القاهرة، مج١٦، ع١، صيف ١٩٩٧م)
٢. أحمد صقر، بين التذوّق والنّقد المسرحيّ، (مجلة عالم الفكر: الكويت، المجلد ٢٨، العدد الثالث، مارس ٢٠٠٠م)
٣. إسماعيل خلف، مكان يلائم الوجع (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٨، صيف وخريف ٢٠١٤م)
٤. تظاهرة مسرح الطفل (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٨، صيف وخريف ٢٠١٤م)
٥. جابر عصفور، منمنمات تاريخية (مجلة فصول: الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مج ١٦، ع١، صيف ١٩٩٧م)
٦. جريدة النهار الكويتية، العدد ٢٦٦، ٢٨/٥/ ٢٠٠٨م، عدد ٢٦٦
٧. جمال قبش، حلم بتطوير آلية العمل في مسارحنا (الحياة المسرحية: دمشق، ع٦٧ و٦٨، ربيع وصيف ٢٠٠٩م)
٨. جميل حمداوي، المسرح العربيّ وتوظيف التراث (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٨ و٨٩، صيف وخريف ٢٠١٤م)
٩. جوان جان: كلمة العدد (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٢ و٨٣، صيف وخريف ٢٠١٣م)
١٠. جوان جان، رئيس التحرير، كلمة العدد (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٠ و ٨١، صيف وخريف ٢٠١٢م)

١١. حسن عطية، الوعي التاريخي ومعادلة المثقف – السلطة (مجلة فصول: الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، مج١٦، ع١، صيف ١٩٩٧م)
١٢. الحياة المسرحية، مديرية المسارح: دمشق، ع ع ٢٦ - ٢٧
١٣. الحياة المسرحية، وزارة الثقافة: دمشق، ع٦٠ عام ٢٠٠٧م

١٤. ديفيد كرونزهوي، الهرمينوطيقا والتّاريخ، ترجمة، خالدة حامد (الهيئة المصريّة العامّة للكتاب: القاهرة، مجلّة فصول، ع٥٩، ربيع ٢٠٠٢م)
١٥. رئيس التحرير، الحياة المسرحية: م. س، ع ٨٨ و ٨٩، صيف وخريف ٢٠١٤م)

١٦. سامر محمد اسماعيل، هستيريا، مشهدية صادمة ومستويات معقدة للتلقي (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٨

و ٨٩، صيف وخريف ٢٠١٤م)

١٧. سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربيّ جديد (مجلة المعرفة السورية، ع ١٠٤، تشرين الأول، ١٩٧٠م)

١٨. سعد الله ونوس، عاصم الباشا ونحت الخواء(مجلة الطريق: بيروت، عدد٥، سبتمبر، أكتوبر، ١٩٩٦م، السنة ٥٥)

١٩. سلام مراد، المسرح السوري وجدلية الأنا والآخر (الحياة المسرحية، م. س، ع٦١)

٢٠. شريف الجيّار، نقلًا عن حسام بيرم (الوطن: القاهرة، ٣١ / ٣/ ٢٠١٤م)

٢١. صحيفة الحياة، ٢٨ نيسان، ٢٠١٦م:
HTTP://WWW.ALHAYAT.COM/ARTICLES/٢٧٧٧١٧٧/-

٢٢. طلال لبابيدي، يحيا السلام، (الحياة المسرحية: دمشق، ع٨٨، صيف وخريف ٢٠١٤م)
٢٣. عبد الناصر حسو، المسرح بين العولمة والعالمية (الحياة المسرحية: دمشق، ع٧٦، صيف ٢٠١١م)
٢٤. عبد الناصر حسو، المسرح بين العولمة والعالمية (الحياة المسرحية: دمشق، ع٧٦، صيف ٢٠١١م)
٢٥. عبد الناصر حسو، مهرجان دمشق المسرحي الرابع عشر (الحياة المسرحية: دمشق، ع٦٧ و٦٨، ربيع وصيف ٢٠٠٩م)

٢٦. عبيدو باشا، ملحق صحيفة الحياة: بيروت، ع ١٠، كانون أول، ديسمبر، ٢٠١٥م

٢٧. مايا جاموس (مجلة دلتا نون: ع١، تموز/ يوليو، ٢٠١٤م)

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

٢٩. ميسون العلي، كواليس (الحياة المسرحية، م. س، ع٧٥، شتاء ٢٠١١م)

٣٠. نادر القنّة، الراهن والتحدّيات في المسرح العربي المعاصر (الحياة المسرحية: ع ٦٤، ربيع ٢٠٨٨)

٣١. نبيل حفار، مع الكاتب المسرحي سعد الله ونوس، (مجلة الطريق: بيروت، العدد الثاني، نيسان وأيار، ١٩٨٦م)

المواقع الإلكترونيّة

١. أبو الحسن سلّام، مباهج الفرجة الفنيّة بين تقنيّات الكولاج وتقنيّات الكليب (الحوار المتمدن: العدد ٤٠٧٢، ٢٠١٣/٤/٢٤).
٢. توفيق عابد، الجزيرة نت:
HTTP://WWW.ALJAZEERA.NET/NEWS/CULTUREANDART/٢٠١٣/٤/١/-
٣. مجلة الحرية الفلسطينية ٥٢٩ HTTP://WWW.LANGUE-ARABE.FR/SPIP.PHP?ARTICLE
٤. محطة أورينت الفضائية:
HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=OYFXSOQNMUU
٥. موقع-https://www.facebook.com/notes/houda
karkour/A٩/٢٣٥٧١٧٨٣٧٢٩٥٣
٦. موقع الذاكرة الثقافية للثورة السورية
٧. موقع فرانس ٢٤ - فرنسا - في ٢٠١٣/٨/٢٤م
٨. موقع/http://soutraya.fm/program_episode
٩. الهرمينوطيقا التأويلية، موقع مسلم أونلاين، ١٦/ ٣ / ٢٠١٢م.

الرسائل الجامعيّة

١. رشا ناصر العليّ، تطور التقنيّات في مسرح سعد الله ونوس، (رسالة ماجستير: إشراف، عزالدين اسماعيل، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠٠٤م)