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.