أبحاث في المسرح العربي

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الإلكتروني

E-mail: unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت
http://www.awu.sy

الإخـــراج الفـــني: وفـــاء الســـاطي

فرحان بُلبُل

أبحاث في المسرح العربي

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق

سلسلة الدراسة (1)
2021

هذا الكتاب

هذه الأبحاث نشرت في الصحف والمجلات السورية والعربية بين عامي 2010 و2020. وكان القصد من بعضها التنبيه إلى بعض ما ينوء به المسرح العربي من اضطراب في مختلف جوانبه. فالنص المسرحي اعتراه الخلل بعدما انحسر وجوده عن كثير من العروض المسرحية مما جعله يخسر ألقه وشموخه اللذين كانا له في ستينات وسبعينات القرن العشرين، واللذين جعلاه يحتل مرتبة عالية في التأليف المسرحي في العالم.

ووقفت بعض هذه الأبحاث عند جوانب من النقد المسرحي وما يصطدم به المسرحيون من اضطراب في المفاهيم حيناً وفي تعدد وجوهه حيناً، وفي توتر الفنانين منه في كل الأحيان.

وتناولت بعض الأبحاث العرضَ المسرحي في وجهيه: ما يجري على الخشبة وما يجري في الصالة. فقد آل هذان الجانبان في السنوات الأخيرة إلى اضطراب وفقدٍ للتقاليد التي تعطي المسرح هيبته ومكانته وقدرته على التأثير في الناس.

ولهذا كان الكتاب ثلاثة أقسام.

أولها: جوانب في تأليف النص المسرحي.

وثانيها: جوانب في النقد المسرحي.

وثالثها: جوانب في العرض المسرحي.

وفي الأقسام الثلاثة حاولنا الدخول إلى خفاياها التي يعاني منها المسرحيون وجمهورهم. وهذه الخفايا قد لا يستطيع التغلغل إليها إلا رجل عارك المسرح وعاركه المسرح مدة خمسين عاماً في سورية وفي عديد من الأقطار العربية. فأصاب الرأيَ فيما قال وفعل مرات، وأخطأه الرأي فيما قال وفعل مرات ومرات.

فتعلَّم من الخطأ وعلَّم الصواب. وكانت هذه الأبحاث بعض حصيلة الصواب والتعلم من الخطأ.

وقد أخذت هذه الأبحاث عدة أشكال.

فمنها شكل البحث النظري العادي الصارم الذي تؤدي مقدماته إلى نتائجه..

ومنها شكل الذكريات المسرحية الشخصية التي تحمل أبلغ الدلالات على الفكرة المعروضة.

ومنها الشكل القصصي الذي لا يلبث أن ينتقل من إدهاش القَصِّ إلى إدهاش الفكرة.

وقد لجأنا إلى هذه الأشكال لإبقاء المتعة بالقراءة لدى القارئ.

ونرجو أن يجد فيه المسرحي ومتابع المسرح ما يضيء له خشبة المسرح بنور التوضيح ومتعة القراءة.

فرحان

أولاً

جوانب في تـأليف النص المسرحي

مدخل

حديث عن المسرح

لكي نعرف شيئاً عن هذا الفن العريق الصعب والذي يُعتَبر الوجهَ الأرقى للحضارة يجدر بنا العودة قليلاً إلى بداية تاريخ الفنون والآداب في العالم.

وفي هذه العودة نجد أن البشرية منذ نشأتها كانت تلتذُّ بليالي السمر حين كان أفراد القبيلة أو الأسرة أو الجماعة يجتمعون في حلقة ليتحدثوا ويناقشوا أحوال جماعتهم ومشاكلها والأخطار المتعرضة لها والخطط التي تضعها لتطوير حياتها أو درء خطر أعدائها وتمتين الصداقة مع جيرانها. وهذا السمر الذي بدأ بدائياً حسب تطور العقل البشري، كان يرتقي بالتدريج ويتخذ شكلاً منظماً. فقدَّم للبشرية أعظم إبداعاتها الفكرية والجمالية. ففيها تُروى الأشعار وتصدح الأصوات بالأنغام. ويأتي الحكواتية ليمزجوا التاريخ والأسطورة والخيال في نسيج شكَّل أعظم الملاحم والقصص. ومن رحم هذه المبدَعات الحكائية ولد المسرح منذ أكثر من خمسة آلاف سنة في مناطق كثيرة في العالم قد لا نعرف الكثير عنها. وفي هذه السهرات التي كانت تزخر بالحكايات وُلِدت الرواية والقصة في القرن التاسع عشر وقبله بقليل.

ومنذ أن تكوَّن المسرح على الشكل الذي نعرفه اليوم والذي يعود إلى أكثر من ألفي عام، أصبح المتفرِّدَ الوحيد بتقديم أفانين السهر والسمر في السهرات لأبناء عصره لأنه كان أقوى الفنون البشرية وأجملها وأكثرها شمولية. فهو يقدم لهم المتعة بالضحك والبكاء، ويثيرهم بالقصص الغريبة المدهشة الممتدة من رحم الأسطورة إلى قلب الواقع. ولم تكن الموسيقى خصمه أو قادرة على سرقة المتلقين

منه رغم أنها كانت تُقدَّم أحياناً مثله فوق منصات وتستقطب الناس كما يفعل. فهي فن مختلف عنه ليس فيه متعة الحكاية وبهجة الكلام وبراعة التمثيل لأن متعتها سمعية فقط. وزاد من قلة منافسة الموسيقى له أنها - رغم قصر باعها عنه - يمكن أن تُقدَّم في أي مكان. أما المسرح فله مكان مخصوص محاط بهالة من القدسية تستمدها من الجذر الديني الذي نشأ المسرح عنه. أما الحكواتية فلم يكونوا ينافسونه على الإطلاق لأنهم يتكلمون فقط ولا يمثلون.

ولكن المسرح الحذر دائماً في علاقته مع المتلقي، كان يخاف من هذه الفنون الأخرى رغم أنها لا تنافسه. فلم يلبث أن استوعب الموسيقى فكانت جزءاً من عناصره. ومع أنه متفوق على الحكواتية في سرد الحكايات فإنه سرق سرديتهم تلك وخلق الراوي أو الجوقة. أما النحاتون وعشاقهم فلم يتركهم المسرح وشأنهم بل كان لهم بالمرصاد. فضمهم إليه لتكون قاعدته أوسع قاعدة بين جميع أنواع الغذاء الروحي للإنسان. فكانت أشغال الرسم والنحت من أركانه. ومن هنا قيل عن المسرح إنه أبو الفنون لأنه جمعها كلها. فكأنه استحوذ عليها ليظل الناس في قبضته. لكن هذا لم يكن يكفي هذا الفن الشره الطماع. فهناك الشعر الذي يحبه الناس. فكان المسرح شعرياً. وهناك الفلسفة التي تفتن عقول العباقرة. وإذا بالمسرحيات تنهض على أسس فلسفية سوف يتولد عنها عبر العصور مواقف فكرية وسياسية تجعل المسرح في محصلة الأمر ترجمان عصره في مختلف مناحيه. فكأن المسرح وهو يقدم الحكاية والمتعة لجميع الناس، كان يهتم بالغ الاهتمام بصفوة البشرية من أصحاب الفكر والشعر والمثقفين. ألا ترى المسرحيين حتى اليوم يتيهون فخراً إذا حضر عرضَهم المسرحيَّ نفرٌ من المفكرين أو الشعراء أو المثقفين أو غيرهم من أصحاب العطاء الفكري والإبداعي؟

ولكن المسرح الحاذق لم يقتصر على جمع النخبة المثقفة في أشغاله وفي استقطاب أفرادها. بل جعل من نفسه أداة متعة للجَهَلة والعامة. وإذا به يقدِّم المتعة والغذاء الروحي والنفسي لكل شرائح المجتمع وفئاته. فالعرض المسرحي الواحد يفتن البسطاء والجهلاء بالحكاية. ويفتن أصحاب الفكر والثقافة بالفلسفة التي

يتضمنها في تضاعيف الحكاية. ويجذب انتباه عشاق الرسم بمناظره وديكوراته. وكم تزداد فتنة هؤلاء إذا تغيرت المناظر وأعطى كلٌّ منظر منها إيحاءً مغايراً لما سبقه. هل بقي عشاق الموسيقى خارج الدائرة؟ لن يسمح المسرح إلا بضمهم إليه. وإذا به يجعل المقاطع الموسيقية ممهِّدة لأحداثه ومعلِّقة عليها. بل إنه يفتن عشاق الموسيقى لا بعزف الآلات وإصدار الأنغام. فالكلام المؤدى على خشبته يحتوي قدراً كبيراً من موسيقى التوقيع الكلامي شعراً كان ما يُلقى أم نثراً. وهكذا كان المسرح هو الفن الأناني الذي يكتسح كل شيء ليفوز بالناس جميعاً.

وبذلك كله صار المسرح من أمتع وأهم وسائل السمر. فهو شعر وموسيقى وحكاية وأسطورة وتاريخ وفلسفة وفن تشكيلي. وهو ،فوق هذا، سجلُّ الأمم في أخبارها ومعاركها الفكرية والاقتصادية وجميع شؤونها. ورغم وجود تلك الفنون التي ذكرناها فإنها لم تنافسه ولم تكن بديلاً له.

لكن ظروف الحياة كانت تتطور باستمرار. فالبشرية تقدمت تقنياً بالمخترعات. فكانت الكهرباء واحداً من هذه المخترعات التي قلبت النشاط الإنساني رأساً على عقب. ثم كان التطور الميكانيكي في القطارات والسيارات والمعامل والطائرات. فهل وقف المسرح بعيداً عن هذا التطور؟ على العكس. لقد هضم كل الاختراعات. وإذا به يستفيد من الكهرباء لا لكي يضيء منصة العرض كما كان يفعل أيام الشموع والفوانيس فقط، بل خلق للكهرباء دوراً درامياً حتى كأنها ممثل يقف مع بقية الممثلين. وإذا بها تزيد خشبته بهاءً وإثارة حتى كاد ينافس الملاهي. واستفاد من التطور الميكانيكي فأدخله بدءاً من تحرك الستارة بالموتورات وانتهاءً بجعل المنصة نفسها تتحرك على موتورات.

ولم يقتصر التطور على تقنيات الخشبة، بل تعداه إلى تقنية الكتابة. فالكتاب المسرحيون كانوا يطوِّرون وسائلهم في الكتابة منسجمين مع تبدل وسائل الحياة. ومن المؤكد أن الكتابة المسرحية وصلت إلى عناصرها الأساسية منذ المسرح اليوناني. لكن هذه العناصر كانت تأخذ في كل عصر مضموناً مناسباً لذاك العصر، وشكلاً يزيد من حدته ليجذب انتباه الناس في ذلك العصر. فمثلاً كان الصراع المسرحي ومازال عصب البناء الدرامي للنص. لكنه

كان صراعاً بين الآلهة في بدايات المسرح. ثم صار بين الآلهة والإنسان. ثم صار بين النبلاء أصحاب المال والسلطان. ثم صار بين الناس العاديين الذين كان الكاتب يأخذهم من مختلف الشرائح الاجتماعية. ثم صار يتخذ مظاهر مختلفة. فهو حاد عنيف مرة. وهو ساكن هادئ مرة. وهو يكاد يختفي تحت أطباق التعقيدات النفسية بعد تطور علم النفس.

ويمكن أن نوجز تاريخ المسرح في علاقته مع الناس وكيفية تطويره لهذه العلاقة بالنقاط التالية:

1 - **جوهر المسرح**

من استعراضنا لقوام فن المسرح نجد أن سره يكمن في أمرين ظل عليهما طوال قرون.

أولهما أن عروضه كانت عبارة عن سهرة طويلة قد تمتد لساعات.

فهو المتعة الوحيدة التي كانت تقدِّم أنواع الإمتاع الفكري والنفسي والجمالي كما يتضمن ذلك كلُّه متعةَ اللهو. وهذا ما يجعلنا نعرف لماذا كانت فصول المسرحية خمسة يفصل بينها استراحة قد تطول وقد تقصر. لكنها في كل الأحوال تكون مناسبة ليتبادل الجمهور متعة الحديث والتعليق على المسرحية المعروضة. وكانت هذه السهرة الممتدة على ساعات من الليل تقدم أمتع حالة من حالات السمر.

فلما بدأت الحياة لا تتيح هذه الساعات الطويلة سارع الكتاب - وهم في المكر يبلغون درجة رفيعة - إلى جعل المسرحية في ثلاثة فصول ثم في فصلين. ثم انتهى بهم الحال في المراحل الأخيرة إلى جعلها فصلاً واحداً. ولم يفعل الكتاب ذلك بتطويع كتاباتهم حسبما تقتضيه الظروف إلا لإبقاء المسرح أكبر متفرِّدٍ بالجمهور. فهو الفن الأناني الجشع الذي يتحدى المنافسة. وسوف نذكر ذلك فيما سيرد من أبحاث.

وثانيهما أن أساسه الجمالي يقوم على عنصرين أساسيين هما: الكلمة والممثل الذي يؤدي هذه الكلمة.

فالكلمة تعني خلاصة المتعة والفكر والشغف والإثارة بالحبكة ولذة القص. والممثل - ونعني مجموع الممثلين - هو المنشد الذي يؤدي ذلك كله على جناحي صوته وانفعاله وقدرته على التشويق والدخول في الصراع القابض للأنفاس والمثير للغرائز بقدر ما هو مثير للعقل. وهو يفعل ذلك بحركات محددة تبدو عفوية وما هي عفوية. بل هي مدروسة متوازنة بدقة دونها دقة موازين الذهب. ألا ترى الناس حتى اليوم يستمعون إلى من يجيد الكلام فينصرفون إليه عن كل شيء آخر إذا عرف كيف يضرب بصوته وتنغيمه وتقليبه للكلام بين الارتفاع والانخفاض والهمس والصراخ، خاصة إذا تحدث في أمر يشغل فكرهم مصحوباً كلامُه بحركاتٍ من يديه ووجهه دون مبالغة بل بعفوية ماكرة؟

ولكي يقدم المسرح هذين العنصرين بأبهى صورة فرض لنفسه حيِّزاً مكانياً مخصصاً يجمع إليه الناس فيه، وكان يملأ هذا الحيِّزَ المكاني بقطع مصنَّعة من مواد مختلفة ليصنع منها حيِّزاً من الأمكنة التي يعيش فيها الناس. وكان قادراً طوال العصور أن يضع في ذلك الحيِّز ما يشبه جميع أنواع الأمكنة من القصور إلى الشوارع والحانات والكنائس والحانات وكل ما يمكن أن يوجد في عصر من العصور أو في بلد من البلدان. وكان بارعاً في هذه العملية المصنَّعة بحيث يُقنع مشاهديه بأن حكايته تجري في ذلك المكان. وكانت وسيلته إلى ذلك هي الخديعة. وهذه الخديعة ليست أكثر من اتفاق بينه وبين المشاهدين على أن ما يرونه تمثيل لجزء من الحياة وليس هو الحياة. فهو يدَّعي أنه سيحكي حكاية غرامية أو قصة محزنة أو لعبة مضحكة. وكان الجمهور يدخل ذلك الحيز المخصص وهو مستعد لتقبل الخديعة على أنها تمثيل للحياة. فكان المتفرجون يصدقون هذه الخديعة في أثناء عرض المسرحية حتى يتمتعوا بها وينفعلوا بلذة قصها ويستفيدوا من عبرتها. فإذا انتهى العرض المسرحي انتهت الخديعة وبقيت في النفوس والعقول العبرة التي ترتقي بالإنسان في حياته وتهذب أخلاقه وسلوكه.

إن هذين العنصرين - بما لحقهما من تمثيل الحياة والخديعة - كانا يتكفلان بتقديم كل أنواع المتع التي سبق ذكرها. وكما برع الكتاب أصحاب

الكلمة في تأليف المسرحيات القابلة لاحتواء الفنون جميعاً في تشويق وإثارة، برع الممثلون المؤدون لهذه الكلمة في امتلاك سحر الأداء حتى كان كثير منهم موازياً في شهرته ومكانته لأشهر شخصيات عصورهم.

وكان الشكل الأمثل لتقديم هذين العنصرين بمختلف وجوه الفن المسرحي أن تتشكل مجموعات عمل مسرحية يشرف عليها مدير فرقة ينظِّم أعمالها أكثر مما يشرف على أدائها الفني. لأن هذا الإشراف الفني لم يتم إلا مع ولادة المخرج منذ نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين.

2 - المسرح وخصومه

هذا الفن الذي تفرَّد بالناس طوال قرون، جاءته المنافسة بشكل قوي في نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين. وذلك بفن السينما. وهي فن يقدم كل ما يقدمه المسرح لكن بشكل أمتع وأكثر إبهاراً. ففيها الحكاية وتمثيل الحكاية والفكر والجمال والموسيقى والرسم والنحت. وهي تجسِّد المكان بكل تفاصيله بأبرع مما يفعل المسرح بعشرات الأضعاف. وهي فن جمعي يحشد مئات الناس في المكان الواحد كما يفعل المسرح. فلما أصبحت ناطقة اكتسحت كل أركان العرض المسرحي. وسرقت منه الجمهور الذي ظل طوال القرون لا يجد فناً جامعاً جمعياً غير المسرح. وهنا أخذ المسرح يعيد النظر في وسائله وأدواته وأساليب تقديمه. وكان في ذلك خير كثير وشر كثير بقدر الخير.

وأول مظاهر الخير ولادة المخرج. والمخرج هو الذي أعاد النظر في ترتيب عناصر العرض المسرحي وإقامة التوازن بين هذه العناصر لتقديم شكل أبهى وأعمق بحيث يستطيع الصمود في وجه الوحش المفترس الجديد الذي هدَّده بسحب البساط من تحته.

لكن أول مظاهر الشر أن المسرح حاول أن يستعير بعض أدوات السينما لكي يتغلب عليها. وهنا بدأ يدخل في تعقيدات شكلية. وساعده اكتشاف الكهرباء على تغيير جذري في أسلوب العرض المسرحي. ومع أن هذا التطوير في شكل الأداء المسرحي جعله أكثر جمالاً، إلا أن الخطر جاء من تخلي المسرح في

كثير من الأحيان عن الاعتماد الكامل على ركنيه الأساسيين وهما الممثل والكلمة. ومع أن الاعتماد على أركان جديدة أخرى كان ضرورياً لمنافسة الفن الجديد ، فإن الإسراف في هذا التخلي كاد يقضي على خصوصية المسرح في أنه صلة حية بين فريق إنساني يرسل إشارات إنسانية إلى أناس يتلقون هذه الإشارات بشكل مباشر. وهذا الشيء لا تستطيعه السينما. فإن كل تقنياتها الهائلة لا تستطيع أن تحلَّ محلَّ العلاقة الحميمية الدافئة التي يقدمها المسرح. فباءت كل محاولات سرقة أدوات السينما لاسترجاع الجمهور بالفشل. ولهذا عاد المسرح بعد الصدمة الأولى من اكتشاف فن السينما إلى طبيعته الأولى في الاعتماد على الممثل والكلمة لكن بشكل جديد هو الذي جاء نتيجة ولادة المخرج وتقدم التقنيات العلمية. وهو ما سمي في كتب النقد المسرحي (تكامل العرض المسرحي).

وأعتقد أن الوصول إلى تكامل العرض المسرحي هو الانتصار الأكبر الذي حققه المسرح في وجه السينما. وعندما توصل المسرح إلى هذا العرض المتكامل بدأ يطور نفسه من خلال أداتيه الرئيسيتين السابقتين وهما الممثل والكلمة. فبدأت تظهر أساليب جديدة في التمثيل لتزيد من براعة الممثلين وتصقل موهبتهم الفطرية ليكونوا أقدر على جذب المتفرج بفنهم المصقول من قاعات السينما التي أخذت تغص بالناس. والكُتاب أصحاب الكلمة في المسرح أخذوا يجدون سبلاً جديدة في الكتابة لكي تُحمَل كلمتهم على أجنحة أكثر شحذاً للفكر والمخيلة والجمال. وكان ذلك أيضاً وجهاً من وجوه الوقوف أمام طغيان السينما. أما الإخراج الذي ينظِّم الممثل والكلمة فصار يُبرز التجديد الذي سار فيه كتابُ الكلمة وأبطالُ فن التمثيل. ومن هنا ظهر ما يسمى (الرؤية الإخراجية). ولعل أوضح مثال على ذلك أن نصاً ما يتناوله عدد من المخرجين. فتجد عند كلٍّ واحد منهم أشكالاً في الأداء وتقديم الرؤية تفتنك حتى كأنك تشاهد النص أول مرة. فكانت هذه (الرؤية الإخراجية) واحدة من أهم الوسائل لإظهار الإدهاش في المسرح أمام السينما المدهشة. فهي تقدم رؤية فكرية جديدة لا للنص المسرحي فحسب بل وللعالم. وإذا بالمسرح يرتقي بنفسه ليعمِّق جانبه الفكري والجمالي.

ولأن المسرح استفاد من التقنيات التي يقدمها التقدم العلمي فقد عاد كأنه يحتضن أنواع الفنون واتجاهات الفكر. فكان للمسرح في العالم منذ ثلاثينات القرن العشرين حتى بداية تسعيناته مواقف واضحة من الحياة. كما كان له أشكاله الفنية المتعددة التي تُبرِز هذه المواقف. وظل الفنَّ المسيطر على حفلات السمر رغم صالات السينما التي تملأ كل أحياء المدن. فللسينما متعتها. وللمسرح متعته. وهما نوعان من المتعة يتجاوران ولا يتنافسان. وكان ذلك انتصاراً للبشرية قبل أن يكون انتصاراً للمسرح.

لكن منتصف القرن العشرين جاء بمنافس شديد الخطورة للمسرح والسينما معاً وهو التلفزيون. وهذا الوحش الكاسر صار سيد وسائل الاتصال مع المتفرجين بعد عقدين أو ثلاثة من اكتشافه. وإذا به يسرق الناس الذين كانت السينما قد سرقتهم من قبل، خاصة أنه متوفر في البيت وأن ما يقدمه مجاني دون بدل نقدي. وهو يقدم كل شيء للمرء وهو في ثيابه المنزلية. فكان طبيعياً أن يرتعد المسرح خوفاً من هذا العدو الجديد. وكان خوفه أكبر بكثير من خوفه من السينما.

ولا يُنكَر أن السينما قدمت بعض النصوص المسرحية. ثم جاء التلفزيون فأضاف إلى المسرح إعلاماً لم يكن متيسراً من قبل. فهو منبر للدعاية الإعلانية. وهو يستضيف الممثلين والمخرجين والكتاب وبقية العاملين في الوسط المسرحي، فيتيح لهم أن يتحدثوا عن أعمالهم المسرحية وأن يُغروا الناس بمشاهدتها. ويتيح أحياناً للمسرحيين في الوقت نفسه شيئاً بسيطاً من نجومية يحسدون التلفزيونيين على نيلهم الكثير منها. وأمكن للتلفزيون أيضاً أن يقتبس بعض المسرحيات ليحولها إلى دراما تلفزيونية. وقام بتصوير وعرض كثير من المسرحيات من مختلف أنحاء العالم. فصار المرء - بواسطة الفيديو والسي دي - يشاهد مسرحيات لم يكن يحلم يوماً أن يراها إلا إذا قطع المسافات الشاسعة لرؤيتها. وصار بوسع السوري أو العراقي أو الإنكليزي أو التونسي أو الفرنسي أن يرى مسرحيات تونسية أو مغربية أو عراقية أو غيرها من المسرحيات العربية أو الأجنبية التي يتلهف لمعرفة واقعها المسرحي. فأتاح ذلك للباحث أن يكوِّن صورة عن المسرح في أركان الدنيا دون أن ينتقل من بلده أو بالأحرى من غرفته.

لكن هذه الخدمات الرفيعة التي قدمها التلفزيون كان يقابلها سرقة الجمهور من المسرح. وهي سرقة فادحة لم يستفق منها المسرح حتى اليوم. وهي أيضاً سرقة زعزعت وانتزعت منه تفرُّده بالجمهور في تاريخه الطويل. وهكذا بدأ المسرحيون يبحثون بشكل محموم عن وسائل تعيد إليهم بعضَ ما سُرِق منهم.

3 - هل انتصر المسرح في معركته؟

لقد نجح المسرح في الوقوف في وجه السينما عندما عاد إلى صقل أداتيه الرئيسيتين وهما الممثل والكلمة فتوصل إلى العرض المسرحي المتكامل. لكنه خسر معركته مع التلفزيون عندما بدأ المسرحيون البحث عن الوسائل التي تعيد إليهم جمهورهم المسروق منهم والمكانة التي انتُزِعت منهم. ولكي يحققوا الانتصار عليه توصلوا إلى أخطر أسلوب وهو أن يسرقوا من التلفزيون بعض أدواته وأشكاله لعل المسرح يفتن جمهوره كما يفتن التلفزيون متفرجيه. فقد استخدموا الإمكانيات الآلية مثل استخدام شاشات السينما للعرض الخلفي أثناء التمثيل على الخشبة مثلاً، مما يعني إيجاد إمكانيات تكتيكية متقدمة تسمح بقدر أكبر من الحركة والحيوية. وفي حالة وجود خشبة مسرح أو صالة متحركة آلياً يمكن تغيير المنظر والمنظور بشكل مستمر. ولجأوا إلى تقنيات الإضاءة وما يتفرع عنها من تقنيات الأقنعة وغير ذلك مما يستخدمه التلفزيون بسهولة. وكانت غايتهم من ذلك أن ينافسوه ليزيحوه عن مكانة السيطرة. لكن المسرحيين بهذا الشكل اقترفوا أكبر خطأ يمكن أن يحاربوا به أنفسهم ومسرحهم لأنهم أخذوا ينافسون التلفزيون بوسائله لا بوسائلهم. وبدأت هذه المنافسة تأخذ شكلها السافر في العقد الأخير من القرن العشرين حتى اليوم. فدخل المسرح في العالم في الباب المسدود الذي نراه اليوم عليه. لأنه مهما حاول المسرح أن يتطور آلياً باستخدام الإمكانيات الميكانيكية فستظل تكنولوجيا المسرح أقل فعالية وأدنى مرتبة من تكنولوجيا الفيلم والتلفزيون. وهكذا دخل المسرح في نفق الشكلانية.

هـذه الشـكلانية هـي الـتي أدخلـت المسـرح إلى تقليـد التلفزيـون لعـل لعبـة التلفزيون الفاتنة تردُّ إليه الجمهور الذي قبع في البيوت أمام الجهاز الصغير حاملاً بيده الريمو كونترول متنقلاً من محطة إلى محطة، مشاهداً في كل واحدة منها ما يفتن العين أضعاف أضعاف فتنة السينما. وإذا كانت السينما قد زادت من جرعة الإثارة باستخدام الكمبيوتر لتتغلب على فتنة التلفزيون وتحولت إلى أفلام تلفزيونية وصلت إلى ابتكار نوع جديد من الأفلام هو (الأكشن)، فإن المسرح ركب السينوغرافيا البصرية التي صارت همَّ المسرحيين في العالم.

وهذا الاتجاه الذي أصبح هوس المسرحيين يقوم في الدرجة الأولى على مادة نصية وليس على نص مسرحي قوي لأن هذا النص يُقيِّد خيالَ المخرج الجامح نحو الإبهار البصري ويجبره على تقديم الحوار بشكل عميق يقوم على أداء الممثل. ولن يتحقق للممثل أن يؤدي حوار النص المسرحي العميق المترابط في حبكة وفكرة وصراع إلا إذا كانت الوسائل البصرية في العرض المسرحي في خدمة دوره مما يُخرجها من دائرة الشكلانية والإبهار البصري الذي صارت الغاية منه منافسة الإبهار البصري في التلفزيون. وهذه المادة النصية تُكتَب بشكل (سيناريو) مهمتها أن تتيح للمخرج أن يقدم الإبهار البصري قبل أن يقدم أدباً مسرحياً كما كان الحال من قبل، وقبل أن يقدم ممثلاً يجيد أداء الدور المسرحي. وإذا بالعنصرين الأساسيين اللذين قام عليهما فن المسرح وهما الكلمة والممثل يختفيان تحت أطباق حوار غير درامي، وتحت أطباق الماكياج والإضاءة وتحت ركام السينوغرافيا. وبذلك غاب أو ضعف النص المسرحي. وبدا المسرح كأنه يدير ظهره لكل ما تعلمه من إتقان العرض المسرحي المتكامل وإتقان الكتابة المسرحية ليقدم عرضاً متقن الشكل فارغ المضمون.

لقد أعلن المسرحيون موت الكاتب المسرحي. وأعلن لهم المسرح نفسه عن موت الممثل لأنهم استبدلوه بالبهلوان. فقتلوا عنصري المسرح اللذين يشكلان جوهره.

بعد أكثر من عشرين عاماً ـ وهو عمر المسرح التجريبي الدولي في القاهرة ـ من هذه المحاولة اليائسة بدأ المسرحيون في العالم يكتشفون أن اللهاث وراء تقليد

التلفزيون أوصل مسرحهم إلى الباب المسدود. واكتشف النقاد والجمهور أن المسرح يحارب نفسه ويخسر أسلحته في معركته في مواجهة ذلك الوحش الصغير الحجم الكبير التأثير القابع في زوايا البيوت كالتعويذة السحرية. ومع أن هذا الاكتشاف أصبح واضحاً كما صار ابتعاد الجمهور عن المسرح أمراً لا يمكن تجاهله، فإن المسرحيين في العالم مازالوا يلهثون وراء شكليات المسرح الشكلاني وما تفرَّع عنه من هجر النصوص القوية التي لا يمكن تأديتها إلا ضمن شروط العرض المسرحي المتكامل. وهذا هو الحال الذي وصل إليه المسرح في العالم وفي الوطن العربي.

فإذا جئنا إلى المسرح العربي - وهو جزء من النشاط المسرحي في العالم - وجدناه يندفع وراء الأخذ من وسائل التلفزيون في بناء أركان العروض المسرحية المعاصرة. وأصبح العرض المسرحي المتكامل شيئاً مفقوداً في جميع الأقطار العربية. وإذا به يصبح شكلاً يحاول أن يكون فاتناً. لكنه صار من غير موقف فكري ومن غير جمهور إلا من نخبة من المثقفين التي لم تعد تجد المسرح ساحة للمتعة الفكرية والفنية بقدر ما صارت تنبهر بجماليات الشكلية.

4 - كيف يستعيد المسرح جمهوره

بعد هذا كله نسأل: كيف يستطيع المسرح في العالم وفي الوطن العربي أن يستعيد جمهوره وحيويته؟

بداية يجب الانتباه إلى أن فناً ما لا يستطيع أن ينوب عن فن آخر. فالسينما تقدم متعة خاصة بها يسعى إليها المتفرج لذاتها. وكذلك التلفزيون. وكذلك أيضاً المسرح. والمتعة بكل فن تأتي من خصائصه التي لا تكون لغيره. وهذا يعني أن المسرح والمسرحيين أخطأوا كل الخطأ حين خافوا من السينما أولاً وخافوا من التلفزيون ثانياً. وحين يغرق الناس في متابعة فن من هذه الفنون فليس لأنه بديل عن غيره بل لأن غيره لا يدعوهم إليه. فغياب السينما في سورية مثلاً، جعل الناس تلتفت إلى التلفزيون في حين أن أكثر بلدان العالم ماتزال السينما فيها تحظى بالجمهور الكثيف. ولعل لنا في مصر ولبنان أوضح دليل. فبلدانهما مليئة بصالات

السينما التي يحتشد فيها الناس كل ليلة بمقدار قوة الفيلم المعروض. وسبب ذلك أن متعة السينما ذات طعم يختلف عن طعم متعة التلفزيون. والإنسان يحب طعومَ المِتَع كما يحب أنواع الطعام المتعددة.

على هذا فإن المسرح ليس له بديل. ولا يستطيع أن ينافسه فن آخر على شرط أن يقدم طعمه الخاص به الذي لا يستطيع أن يقدم مثلَه فن آخر. وعلى هذا أيضاً نصل إلى النتيجة المنطقية وهي أن على المسرح أن يعود إلى ركنيه اللذين يقوم عليهما وهما الكلمة والممثل اللذين يخلقان متعة لا يمكن لفن آخر أن يقدم مثلها.

إن العودة إلى تقديم النصوص المسرحية القوية ذات الحكاية المشوقة والمضمون الإنساني العميق هي الخطوة الأولى في سبيل استعادة المسرح مكانته السابقة ووقوفه بجدارة بين زحمة وسائل الاتصال المرعبة في قدرتها على سرقة الجمهور منه. أما الخطوة الثانية فهي الاعتماد على الممثل القادر على تقديم المشاعر الإنسانية بحرارة تتواصل مع المتفرج الجالس في الصالة بحيث تخلق من الناس المختلفي الأذواق والاتجاهات والأفكار كتلةً واحدة يصهرها العرض المسرحي مدة العرض في بوتقة حارة. ثم يذهب كل منهم إلى بيته وقد اصطحب ما رآه وسمعه على خشبة المسرح. وسوف يكتشف أن هذه المتعة الخاصة بالمسرح لا شيء يوازيها أو يشبهها أو يحل محلها.

إن هذا يعني العودة إلى العرض المسرحي المتكامل بأركانه التي تتوازى فيها عناصر العرض المسرحي فلا يطغى ركن على ركن. على أن يكون هذا العرض موضوعاً في سياق التطور التقني الذي وصل إليه المسرح بعد تطور وسائل الاتصال العالمية. فالمسرح الذي استولى على كل الفنون وعلى كل التطورات التقنية، يجب أن لا يتخلى عن شراهته في هضم التطور التقني دون أن يسمح له بالتغلب عليه.

(1)

التأليف المسرحي العربي كما صار إليه

في الهزيع الأخير من القرن العشرين، وتحديداً مع ظهور المسرح التجريبي الحديث في بداية العقد الأخير من ذلك القرن، هجر المخرجون والممثلون النص المسرحي القوي بأركانه الدرامية. وتم هذا الهجران دفعة واحدة في جميع أنحاء العالم وفي الوطن العربي على الخصوص. وظهر مصطلح مسرحي جديد هو (موت الكاتب المسرحي). وهو مصطلح شاع في أدبيات النقد الحديث حتى صار من المسلَّمات. وبدا الأمر في التأليف المسرحي الذي هو أعرق أنواع الكتابة، كأنه انقطع أو توقف.

أهم ما في هذا التوقف أنه لم يصبح ظاهرة جلية في بلد غربي ما ثم انتقل منه إلى بقية بلدان العالم، بل صار ظاهرة نابعة من خصائص المسرح في كل بلد ومن طبيعة العمل المسرحي فيه.

وإذا كنا نحن العرب مازلنا تلاميذ نجباء أو غير نجباء لتيارات المسرح الغربي، فإننا في شأن إعلان موت الكاتب المسرحي وموت النص المسرحي لم ننقل هذا الإعلان عن أحد، بل نحن الذين اخترعناه وأبرزناه. شأننا في ذلك شأن أكثر شعوب الأرض التي أعلنت هذا الموت. ولأول مرة في تاريخ المسرح العربي منذ نشأته في منتصف القرن التاسع عشر حتى عام 1990 (نبتكر) شيئاً جديداً كنا فيه الأساتذة المجددين المبدعين. والتقينا في هذا (الإبداع والتجديد) مع ما يجري في العالم. وسبب ذلك أن المسرح التجريبي الحديث لا يعود إلى مبدع واحد أو بلد واحد كما كان الشأن في محاولات التجريب السابقة، بل وصل إليه كل

شعب وحده دون التأثر بشعب آخر. فمنذ أواخر القرن التاسع عشر وفي غِمار القرن العشرين كان يظهر تيار تجريبي لمبدع ما في بلد ما. ثم ينتقل هذا التيار إلى بقية الشعوب ويتأثر به المسرحيون في العالم. فمنهج ستانسلافسكي الذي جمع أركان العرض المسرحي في شكل جديد سمي (العرض المسرحي المتكامل) يعود إلى ذلك الرجل الروسي. ومن روسيا انتقل المنهج إلى بقية أنحاء العالم. فنشأت مدارس في التمثيل والإخراج تتأثر به وتعيد تكوينه حسب خصائص كل بلد. ولم يلبث أن ثار على هذا المنهج تلميذه (مايرخولد) ليقدم صياغة جديدة للعرض المسرحي. وسرعان ما انتشرت هذه الصياغة في بقية أنحاء العالم. وتأثر بها المسرحيون حين صاغوها بما يناسب واقعهم وحياتهم وذوقهم الجمالي. ثم ظهر مسرح العبث في فرنسا على يد صموئيل بيكيت، ولحقه عدد من الكتاب في بعض بلدان أوروبا. وسرعان ما تأثر بهذا المسرح عدد كبير من الكتاب في شتى أنحاء الأرض. وفرض هذا النهج في الكتابة نهجاً جديداً في التمثيل والإخراج. وإن عودة سريعة إلى ما كتبناه نحن العرب منذ ستينيات القرن العشرين تجعلنا نكتشف مقدار تأثرنا بمسرح العبث الذي انتقل إلينا من الغرب مع موجات أخرى. وقبل بيكيت وأقرانه بقليل كان المسرحي الألماني (بريخت) قد خرج على العالم بمنهجه (الملحمي) في التأليف والإخراج. ولم يلبث هذا المنهج أن انتقل إلى كثير من بلدان العالم كان الوطن العربي في أقطاره كافة من هذه البلدان. وإن عودة سريعة أيضاً إلى ما كتبناه نحن العرب منذ بداية سبعينات القرن العشرين تجعلنا نكتشف مقدار تأثرنا بمنهج بريخت. وبعد شيوع المسرح الملحمي الألماني الأصل، شاعت طريقة غروتوفسكي البولندي وغيره كثير من مبدعي المسرح في العالم.

وقد يصعب إحصاء وتعداد الأساليب التي ابتكرها مبدع ما من بلد ما، ثم انتقل أسلوبه إلى كثير من البلدان خاصة بعد اجتياح وسائل الاتصال الحديثة للحدود الفاصلة بين الثقافات والدول والشعوب.

أما المسرح التجريبي الحديث الذي تبناه مهرجان القاهرة الدولي فلا يُنسَب إلى واحد أو إلى بلد لأنه ظهر بكامل خصائصه في جميع بلدان العالم دفعة

واحدة وفي لحظة واحدة هي أواخر ثمانينات القرن العشرين وأوائل تسعيناته. وكان أهم ركن في هذا المسرح التجريبي الاستغناء (عن النص المسرحي). ولأن هذا المسرح ولد في أغلب أقطار العالم فقد مات النص المسرحي في أغلب أقطار العالم. وبدا الأمر كما لو أن البشرية تقتل هذا النوع من الأدب بعد أن كانت تحتفي بأدبها المسرحي وتعتز به وتسعى جاهدة لاستيلاد تيارات جديدة في التأليف المسرحي حتى يُضاف إلى التراث الإنساني.

ولن أقف عند الأسباب المؤدية إلى ولادة المسرج التجريبي الحديث وأركانه ومنها (قتل النض المسرحي). فقد بسطتها في كتابي (المسرح التجريبي الحديث عالمياً وعربياً)[1]. وألخصها هنا بأنها كلها نابعة عن (شعور الإنسان باليأس والشعور بالعزلة والقهر). وهي المشاعر التي سادت عند شعوب الأرض بعد طغيان العولمة التي كان شرها أكبر من خيرها.

لكن العمل المسرحي يحتاج إلى (مادة كلامية) تحل محل النص المسرحي. ومع أن المسرح التجريبي اعتمد الإيماء أو الرقص أو لعبة الإضاءة بديل الكلام في كثير من عروضه، فإن هذا الاعتماد ظل محدوداً في عروض قليلة لأنه لا يمكن أن يكون بديلاً عن الكلام. وشرط هذا الكلام في الدرجة الأولى أن يكون مادة ثانوية تعين المخرج على تنفيذ خطته الإخراجية التي يتخيلها للعرض المسرحي. وبذلك انقلب العمل في المسرح بعد أكثر من ألفي سنة رأساً على عقب. فطوال القرون الماضية كان العمل المسرحي يبدأ بانتقاء أو كتابة نص مسرحي. ثم يقوم الكاتب بإدارة العرض المسرحي. وهذا الشكل استمر حتى ظهور المخرج في بداية القرن العشرين. ثم صار المخرج – بعد ظهوره وانفصال عمله عن عمل الكاتب – ينتقي نصاً ما يتناسب مع وجهة نظره في الحياة ومع قدراته الفنية وطبيعة الخشبة التي يعمل عليها ومع الأدوات التقنية المتوفرة. وهذا الأسلوب

---

(1) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام 1998 عن منشورات مهرجان القاهرة الدولي – وزارة الثقافة المصرية. وصدرت الطبعة الثانية عن دار حوران – دمشق عام 2002.

بشكله السابق لظهور المخرج واللاحق لهذا الظهور، هو الذي خلق التراث المسرحي العظيم بمدارسه واتجاهاته والأساليب المتعددة في بناء الدراما. فما تقدمه خشبة المسرح من قدرات تقنية وما يقدمه العصر من ذوق جمالي وما يتمتع به مدير الفرقة - كاتباً أو غير كاتب - من موهبة وما يهواه المخرج من طرق في الإخراج، هي التي وقفت وراء التأليف المسرحي عبر العصور. يضاف إلى ذلك كله أن الكتاب كانوا يكتبون ليقدموا فلسفتهم ورؤيتهم للحياة ومعالجة أوضاع عصرهم ومشاكل مجتمعاتهم. وإذا تذكرنا أن المسرح فن متمرد على مواضعات الحياة وعلى شرورها ومفاسدها، أدركنا لماذا تمتع المسرح بمكانة كبيرة في حياة الناس، ولماذا جرت فيه وعليه التغيرات والثورات. فهو فن يجرح الواقع ممهِّداً لبناء حياة أفضل انطلاقاً من أهداف الفن والأدب في الدفاع عن الحق والخير والجمال.

وفي كل هذا التاريخ الطويل للكتابة المسرحية كان الكتاب يتمسكون بأركان الدراما من الصراع وبناء الشخصية وإدارة الحوار بما يبني الحبكة والحكاية الجميلة التي تثير في المتفرجين مشاعر متباينة. وعلى الرغم من تعدد المدارس والاتجاهات في الكتابة المسرحية، فإن الكتاب كانوا يلتزمون بهذه الأركان بعد أن يعيدوا صياغتها وترتيبها وطرق التقيد والالتزام بها. ولو راجعنا كل المسرحيات العظيمة منذ اليونان حتى اليوم لوجدناها تلتزم بهذه الأركان بمكر ومهارة امتاز بهما الكتاب بحيث يجعلونك تشعر أنهم يتمردون عليها مع أنهم في الحقيقة يلتزمون بها. وهذه النقطة من أخفى خفايا التأليف المسرحي عبر العصور. وكثيراً ما يَغفَل نقاد المسرح عنها.

من هذا التخلي عن النصوص المسرحية ظهر نوع جديد من التأليف المسرحي يقوم على الأشكال التالية:

- مادة كلامية مأخوذة من نص قوي معروف. وغالباً ما يكون المخرج هو الذي يقترح هذه المادة الكلامية. وصار الإعلان عن مثل هذا النوع يأتي على شكل: (تأليف فلان.. إعداد وإخراج فلان). ولم تكن غاية الإعداد هنا أن تجعله مناسباً لزمان ومكان تقديم النص مع المحافظة عليه وعلى نسقه الدرامي كما

جرى العرف في تقديم النصوص المسرحية، بل تكون غاية الإعداد أخذ مشهد منه أو شخصية من شخصياته أو فكرة من أفكاره لبناء نص جديد لا علاقة كبيرة له بالنص الأصلي.

- نص يكتبه المخرج لتكون المادة الكلامية مادة للفعل على المسرح. ومن هنا صارت الإعلانات عن الأعمال المسرحية منذ تسعينات القرن العشرين تأتي على شكل (نص وإخراج فلان). ولم تكن هذه النصوص التي يكتبها المخرجون ذات صلة بالكتابة المسرحية حسب أصولها. بل هي مجرد مادة كلامية لإعانة المخرج على تنفيذ خطته الإخراجية.

- نص يقترح المخرجُ على شخص آخر كتابته على أن يأتي ملبياً لمتطلبات المخرج في إدارة الفعل المسرحي. وصار الإعلان عن هذا النوع على شكل (نص فلان وإخراج فلان). وكانت هذه النصوص شبيهة بالنصوص التي يكتبها المخرجون.

وهذا النوع الجديد من التأليف المسرحي أوصل إلى النتائج التالية:

- تمزقت النصوص المسرحية القوية التي ورثتها البشرية فلم يعد يظهر منها إلا اسمها. وإذا بالجمهور يصبح جاهلاً بالنصوص المسرحية التي تعتز البشرية بأنها أنجزتها في حين يظن أنه اطلع عليها. فكأنه يشوه معرفته للتراث المسرحي.

- احتلت النصوص الضعيفة خشبة المسرح العربي. فغاب عنها النصوص القوية عربية كانت أم أجنبية.

- صار باستطاعة أي شخص لا دراية له بأصول الكتابة المسرحية أن يتحول إلى كاتب مسرحي مادام قادراً على تقديم مادة كلامية تتخيل الأفعال التي يمكن أن تجري على الخشبة. ومن هنا ظهر في كل بلد عربي عدد كبير ممن يكتبون للمسرح.

- انعكست آية العمل المسرحي. فبعد أن كان المخرج ينتقي نصاً يبتكر له الأفعال والديكور والإضاءة التي يراها مناسبة له، صار المخرج يتخيل شكلاً ما للأفعال والديكور والإضاءة وملحقات ملء الفضاء المسرحي. ثم يضع مادة كلامية تناسب الشكل الذي تخيله.

- نتيجة ذلك غلبت الشكلانية الباهظة على العروض المسرحية. وإذا بالسينوغرافيا تصبح المطلب الرئيسي للعروض المسرحية. وصارت الإجادة في قدرتها على الإبهار مقياساً لجودة العمل المسرحي مهما بلغ من تفاهة الفكرة التي يقدمها أو من رداءة التمثيل. وأوغل النقد المسرحي العربي في الجري وراء الإبهار البصري. ودعا النقاد إليه وحرضوا عليه بدل أن يكونوا هُداة للمسرحيين. فكأنهم فقدوا القدرة على رصد الظواهر المسرحية وتقديمها. وهذا يعني أن الأسلوب الجديد في الكتابة ضيَّع علينا وضوح النظرة والتقويم إبداعاً ونقداً.

- أما أهم نتائج هذا النوع من التأليف المسرحي بما جره من لعبة الشكلانية فهو انفضاض الجمهور العربي عن المسرح. فالناس من مختلف شرائحهم وفئاتهم وطبقاتهم ودرجاتهم الثقافية لم يعودوا يجدون في المسرح ما يمس حياتهم أو يثير عقولهم وقلوبهم. وإذا بهم يبتعدون عن فن يشغلهم بشكلانية لا يستسيغونها ولا يجدون فيها غذاء لأنفسهم. وسبب ذلك أن العروض المسرحية تحولت إلى وسيلة لإبراز عضلات المخرجين دون انتباه إلى أن المسرح فن يتوجه إلى الناس، وأن عليه أن يراعي ذوقهم الجمالي ليجبرهم على التفكير في شؤون الحياة. فهذه طليعية المسرح والأدب والفن عموماً. وعندما صار العرض المسرحي مُهمِلاً للناس فإن الناس انفضُّوا عنه. واقتصر الجمهور في البداية على نخبة قليلة من المثقفين بفن المسرح الذين تفتنهم لعبة الشكل. ثم انحسرت هذه النخبة ذاتها عن مشاهدة العروض المسرحية بعدما ضاقت ذرعاً بفن لم يعد قادراً على إمتاعهم. وبهذا الشكل وصل المسرح العربي في كل أقطاره إلى الحالة التي نعرفها عن فراغ صالات المسرح إلا في المهرجانات.

- أما أخطر نتائج هذا النوع من التأليف فهو انقطاع وتوقف تطور الكتابة المسرحية العربية. فمنذ أن عرف العرب المسرح في منتصف القرن التاسع عشر وهم يحاولون أن يستكملوا معرفتهم بأدواته على صعيد التمثيل والإخراج والكتابة. وكانوا في ذلك تلاميذ نجباء للغرب في مختلف اتجاهاته ومدارسه. ولم يهُلَّ عقد ستينات القرن العشرين حتى ظهر جلياً أن العرب تحولوا من حالة التلميذ المقلِّد إلى حالة التلميذ المبتكر الذي سيصبح أستاذاً كبيراً في هذا الفن.

وكان إتقان الكتابة المسرحية واحداً من ميادين تطور واكتمال المسرح العربي. وبعد أن كان النص المسرحي العربي يقف وحده قوياً بنفسه وقادراً على الانتقال من قطر عربي إلى قطر عربي آخر، وقابلاً لأن تقدمه أية فرقة مسرحية كما تفعل الفرق مع أي نص مسرحي آخر، صار النص المسرحي خاصاً بالعرض الذي قُدِّم فيه. فهو يموت مع موت العرض ولا يمكن لفريق مسرحي آخر أن يقدمه لأنه (سيناريو) عرض مسرحي وليس نصاً مسرحياً. حتى الكتابات المسرحية المستندة إلى معرفة بأصول التأليف المسرحي – وهي قليلة في أي قطر عربي – انجرفت وراء الضعف وعدم القدرة على الوقوف فوق خشبة المسرح بسببين:

أولهما: أن الكتاب اعتبروا ما يُقَدَّم على المسرح من نصوص هي المقياس الذي يمكن أن يستندوا إليه.

ثانيهما: أن نصوصهم لم تقدمها الفرق المسرحية فلم توضع على نار الخشبة التي تكشف عيوب نصوصهم وتجبرهم على تحسين صناعتهم. وإذا بأغلب ما يُطبَع ويُنشَر من نصوص مسرحية عربية في العقود الأخيرة تمتاز بضعف البناء الدرامي. وبهذا الشكل توقفت سلسلة التأليف المسرحي العربي الذي بلغ مرتبة رفيعة من النضج منذ منتصف ستينات القرن العشرين حتى أواسط ثمانيناته. والأسماء اللامعة في التأليف المسرحي والتي تنتمي إلى هذه المرحلة لم يأت بعدها أسماء جديدة تُتمِّم ما فعلته وتتفوق عليه. وبذلك جرت الأمور خلاف سنة الحياة في الأدب والفن. فالقاعدة أن اللاحق يستفيد من السابق ويتفوق عليه. وهذا ما لم يجر في شأن التأليف المسرحي العربي.

نتائج تراجع التأليف المسرحي:

1 - **انقطاع التواصل بين أجيال المسرحيين.**

في أثناء هذين العقدين الممتدين بين أوائل تسعينات القرن العشرين وأواخر العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، واللذين تراجع فيهما التأليف المسرحي، حدث انقطاع كبير بين أجيال المسرحيين العرب في مختلف الأقطار العربية. فأكثر المخرجين والممثلين في مرحلة ازدهار المسرح العربي التي امتدت حتى أواسط عقد ثمانينات القرن العشرين، توقفوا عن العمل المسرحي وانصرفوا إلى عمل آخر كان التلفزيون أهمها. وأكثر كتاب هذه المرحلة طواهم الموت أو الصمت أو الانصراف إلى ميادين أدبية أخرى. وهذا الانقطاع أوقع نوعاً من العداوة بين الجيلين القديم والجديد. فالقديم يستنكر ما يقدمه الجيل الجديد. والجيل الجديد يرى أنه هو المعبر عن روح العصر وأن القديم عاجز عن تقديم رؤية فنية وفكرية وجمالية مناسبة للعصر بمعطياته الجديدة. وتدرك تماماً هوة هذا الانقطاع الحاد إذا تذكرنا أن الجيل القديم كان يناقش إلى حد الحرارة اللاهبة طموحات وآمال وأوجاع الأمة العربية. وكان ما يقدمه هذا الجيل يشكل في مجمله أنشودة العرب العالية في تحرير الأرض والكرامة والعزة الوطنية والقومية. أما الجيل الجديد الذي عاش في حالة انهيار الأماني القومية والوطنية وفي حالة العجز العربي العام، فقد أخذ يعبر عن حالة الانهيار هذه، واعتبر أن ما بناه الجيل القديم كان مآله البوار والخسران مما يدل على عجزه الفني والفكري. فالحلم السابق انتهى. وكل ما أنتجه هذا الحلم انتهى.

وهذا الانقطاع المتعادي جعل أبناء جيل تسعينات القرن العشرين وما تلاه يصمُّ آذانه وعقله عن التعلم مما اكتسبه المسرح العربي من خبرة متوارثة عبر مئة وخمسين عاماً. وكانت نتائج ذلك وبالاً على المسرح العربي الذي يبدو اليوم مقطوع الجذور عن ماضيه. وهو واحد من الأسباب التي أدت إلى انفضاض الجمهور عن المسرح إضافة إلى ما ذكرناه من قبل عن هذا الانفضاض.

فإذا نظرنا إلى نتائج هذا الانقطاع والتقاطع بين الأجيال في ميدان التأليف المسرحي، وجدنا أمراً بالغ الغرابة وبالغ الدلالة على تهاوي التأليف المسرحي المعاصر. فالكُتاب الجدد أعلنوا القطيعة صراحة بينهم وبين من سبقهم من الكتاب. وهذا ما كنا نقرأه عنهم حين كانت الصحافة تسألهم عن توجهاتهم وعن أساليبهم في الكتابة. وهو أيضاً ما كنا نراه ونسمعه منهم في الندوات الفكرية وفي المهرجانات المسرحية. ولي في المهرجانات ذكريات حاشدة بالمواقف المضادة من جيل الكتاب الجُدد سواء كان ذلك في سورية – وأنا ماأزال على صلة وثيقة بالمسرح السوري – أم في غيرها من الأقطار العربية الكثيرة التي أُتيح لي أن ألتقي بكُتابها وبالكُتاب الضيوف عليها. وأخطر ما في هذه القطيعة أنهم مُصِرون على تجاهل أركان التأليف المسرحي وعلى ابتكار أركان خاصة بهم.

وأعترف أنني في السنوات الخمس عشرة الماضية كنت أتجنَّب الحديث مع الكتاب الشباب حتى لا أقع في صدام معهم. وكثيراً ما كنت أجد نفسي في حالة الصدام هذه رغم هروبي منها. وكان هؤلاء الشباب يتقصَّدون هذا الصدام لأنني مازلت أكتب النصوص المسرحية وأنشرها وأكتب الدراسات عن حالة المسرح السوري والعربي. فإذا قدم لي أحدهم نصاً – وما أكثر ما قرأت من نصوص الكتاب الشباب من أنحاء الوطن العربي – فيا ويلي إذا وجهت نقداً إلى ما قرأت. ويا ويلي إذا نبَّهت أحدهم إلى ضرورة معرفة أصول التأليف المسرحي مستنداً إلى مثال شديد الوضوح وهو أن النجار، مثلاً، بحاجة إلى معرفة أدوات النجارة وكيفية استخدامها حتى ينجز خزانة أو طاولة أو غير ذلك. وكان هذا المثل يرتدُّ علي غضباً منهم لأنني أقارن ما هو إبداعي يستند إلى الموهبة بما هو عملي حِرَفي.

إنني أسوق هذا الاعتراف الشخصي لأنه يدل دلالة واضحة على الحالة التي وصل إليها التأليف المسرحي العربي، ويعطينا نموذجاً عن التفكير الذي طبع ذهنية المؤلفين العرب في العقدين الماضيين. ومثل ذلك حدث مع غيري من الكتاب والنقاد المسرحيين العرب في أكثر الأقطار العربية.

2 -**الشعور بالعجز والاعتراف به**.

لكن جيل المسرحيين العرب المعاصرين بدأوا يدركون منذ سنوات قليلة أنهم خسروا معركتهم مع المسرح حين أخذت شموع عروضهم المسرحية تخبو مع ابتعاد الناس عنهم، ولم يعد يقنعهم أنهم يقدمون عروضاً فائقة الجمال – وأنا أُقِرُّ لهم بهذا – مستخدمين التقنيات التي صارت الخشبة المسرحية العربية تتمتع بها في السنوات الأخيرة بعد استيرادها من الغرب. فأجهزة الإضاءة صارت قريبة الشبه بأجهزة الإضاءة في المسارح الأجنبية وخاصة في العواصم العربية. وقدرات الخشبات المسرحية العربية التقنيَّة صارت أكبر بعدما بُنِيت صالات المسرح في بعض المدن العربية على غرار صالات المسرح الغربي. وعلى الرغم من أن هذا الجيل الجديد من المسرحيين العرب بارع براعة فائقة في استخدام هذه التقنيات، فقد بدأوا يشعرون بعجزهم عن التعامل مع بصيرة المسرح رغم أنهم يحققون متعة البصر فيه. فصاروا يطلبون تحقيق جوهر المسرح الذي لم تغيره الأزمان وهو (تأثيره الاجتماعي الواسع). وهذا التأثير لا يتحقق إلا إذا كان جماهيرياً غير مقتصر على فئة قليلة من الناس. ولن يتم لهم ذلك إلا بإعادة النظر في استخدامهم لأدواتهم. فحُسْن استخدام الأجهزة الذي برعوا فيه ينقصه الروح الإنسانية والعمق الفكري والإحساس الوجداني مما يجعل مسرحهم – وهذا ما يحسون به إحساساً عميقاً – فارغ المضمون ومعلقاً في الهواء ومعدوم الفاعلية في المجتمع.

و(النص المسرحي) من أهم هذه الأدوات التي يجب إعادة النظر في طريقة كتابته. وقد أدرك المسرحيون أخيراً وجوب عودته قوياً إلى خشبة المسرح. وأنى ذهبت اليوم في الأقطار العربية تسمع الحديث عن أهمية النص في العرض المسرحي وعن ضرورة الخروج من مرحلة ضياع العروض المسرحية بعد أن هبطت بها المادة الكلامية الضعيفة. وإذا كانت هذه النغمة تبدو ضعيفة في بعض الأقطار، فإنها صارت قوية في بعض الأقطار الأخرى. وإذا بالكتاب الشباب يدركون ضعف نصوصهم من ناحية، ويدركون حاجتهم إلى معرفة أصول الكتابة من ناحية، ويفتشون عن وسائل تجعلهم متمكِّنين في امتلاك هذه الوسائل من ناحية ثالثة.

3 -ملامح عودة القوة إلى النص المسرحي العربي.

إن هذا التطور في موقف الكتاب الشباب من استكمال أدوات الكتابة بدأنا نراه بوضوح عند هؤلاء الشباب الذين بدأوا الكتابة في بداية تسعينات القرن العشرين وقد صاروا كهولاً، وعند من تلاهم من كتابٍ بدأوا يدخلون ميدان الكتابة منذ منتصف العقد الأول من القرن الحادي والعشرين وهم مايزالون في ذروة الشباب.

والدليل على ذلك عمليٌّ يتمثَّل في حوارات هؤلاء الشباب وفي تغيُّر علاقتهم بالنقد والنقاد وبكُتاب الجيل السابق وبسعيهم اللاهث لتمثُّل أركان النص المسرحي. وهنا أروي ما جرى معي وما أراه يجري مع غيري. وليس ما أرويه هنا شخصياً بمقدار ما هو حالة عامة.

في مهرجان المسرح الخليجي في دورته العاشرة التي أقيمت في الكويت في شهر نيسان (أبريل) من عام 2009، جاءني، في اليوم الأول منه ثلاثةٌ خليجيون من كتاب المسرح الشباب. ومباشرة أداروا الحديث نحو أركان التأليف المسرحي وكيفية التعامل معها وكيف يمكن امتلاكها.

وأعترف أنني – رغم اندفاعهم وحرارة حديثهم – كنت على حذر شديد منهم. فمثل هذه الحوارات قبل عدة سنوات كانت تثير عند الكتاب الشباب نوعاً من الشحناء التي يندفعون إليها دون أن يكون لها سبب إلا ذلك السبب الخفي في التملص من التعلُّم وفي الإصرار على التخلي عما يسمونه أسلوباً تقليدياً يشعرون بالفخر في التخلص منه. لكنني شعرت بأنهم راغبون فعلاً في امتلاك المعرفة وبكيفية سبك أركان الدراما في نص قوي. وواحد منهم أعطاني نصاً له راجياً أن أقرأه وأن أضع ملاحظاتي عليه بقسوة وتدقيق. عندها تخليت عن حذري واندفعت معهم في حديث مطول عن فن التأليف المسرحي وعن نقائصهم وعيوبهم فيه، مستشهداً ببعض الأعمال التي شاهدتها في مهرجانات الكويت السابقة.

في اليوم التالي وعلى مدى أيام المهرجان كان الكتاب الشباب يعقدون معي ومع غيري من النقاد والكتاب الضيوف ما يشبه الندوة النقدية صباحاً ومساءً.

قبل ذلك بعام وفي مهرجان المسرح المحترف في شهر نيسان (أبريل) في مدينة سيدي بلعباس الجزائرية، مررت مع بعض كتاب المسرح الجزائري بمثل ما مررت به مع كتاب المسرح الخليجي في دوله المتعددة. بل إنهم طالبوني – وكنت عضواً في لجنة تحكيم المهرجان – بالتأكيد على توصية أساسية هي إقامة دورات للكتاب الشباب حول التأليف المسرحي. وعندما تُليت هذه التوصية على الجمهور قبل إعلان النتائج، قوبلت بكثير من التصفيق والتأييد. وعندما انتهى حفل الختام بعد إعلان النتائج التفَّ الكتاب الشباب حول المسؤولين عن إدارة المهرجان للإسراع في تنفيذ هذه التوصية.

وبعد ذلك – وفي شهر حزيران (يونيو) من عام 2009 نفسه وفي مهرجان المسرح المحترف في مدينة الجزائر – كان الكتاب الشباب يُلحُّون على إقامة دورات لهم حول التأليف المسرحي. وقد استجابت إدارة المهرجان فأقامت دورة سريعة للكتابة المسرحية لمدة أسبوع اشتركت فيها مع المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد. ومع إدراكنا لقلة الفائدة المرجوة من هذه الدورات السريعة، فقد تمت مطالبة كتاب الجزائر الشباب – وهم آتون من مختلف مدن الجزائر – بإقامة دورات طويلة ومكثفة حول التأليف المسرحي يكون فيها جانب نظري وجانب تطبيقي.

ومثل ذلك يحدث في سورية. فلا يكاد مهرجان محلي ينعقد في إحدى مدنها حتى يُطلَب من إدارة مهرجانها أن تُقيم دورة لتعليم الشباب أصول التأليف المسرحي. وأظن أن شيئاً مثل هذا يحدث في غير ما ذكرت من الأقطار العربية.

ومع أن هذا الإلحاح على إقامة دورات للكتابة لن يكون كثير الجدوى ما لم يقم الكاتب نفسه بامتلاكه لمعرفة أصول الكتابة، فإنه يدل على شعور طافح بالعجز من ناحية، وبالرغبة في عودة النص المسرحي القوي إلى خشبة المسرح العربي من ناحية. وهذا يعني ضرورة أن يعود التأليف المسرحي العربي إلى سياقه بعدما تراخى خلال ما يقرب من ثلث قرن. ولعله بهذه العودة أن يكون أكثر قوة ونصاعة مما كان عليه حتى أواخر ثمانينات القرن العشرين لأن الوسائل المتاحة اليوم لإتقان أصول التأليف المسرحي أكثر وأسهل تناولاً. فالثقافة

المسرحية اليوم مبذولة في المجلات المتخصصة والصحف ووسائل الإعلام المرئية والمسموعة وفي مجاهيل الإنترنت. والاهتمام العام بالمسرح – رغم كل التراجع – يتيح للكتاب تواصلاً أكثر حيوية ومعرفة بمقتضيات الخشبة ومتطلبات من يقف عليها من الممثلين والفنيين العاملين معهم. والنقاد المسرحيون الذين يمكن الرجوع إليهم والركون إلى رأيهم كثيرون ومنتشرون في كل مدينة من مدن الوطن العربي. وعسانا نشهد في السنوات القادمة نصوصاً قوية تحتل ساحات العروض المسرحية العربية.

الخصائص العامة للتأليف المسرحي الجديد

إذا كنا نرى بوادر العودة إلى كتابة النص القوي في بنيته الدرامية، فإن ذلك يقتضي أول ما يقتضي أن يعرف الكتاب الشباب عناصر التأليف المسرحي وأركانه. ولن أقف عند هذه الأركان وكيفية تعلُّمها لأن هذا البحث ليس مخصصا لها. كما أنها مبذولة كثيراً في كتب النقد المسرحي ويمكن الرجوع إليها واستكمالها سواء عبر دورات مطولة تقيمها الهيئات المعنية بشؤون المسرح، أم عبر الدراسة الفردية التي يقوم بها من يرغب بتعلُّم أصول الكتابة. وتطبيقاتها العملية يمكن استخلاصها من النصوص المكتوبة التي تُرجم إلى العربية الكثير منها. فما من مدرسة أو مرحلة أو اتجاه إلا وتجد من مسرحياته العددَ الكبير بحيث يمكنك أن تستوثق من خصائص المدرسة أو المرحلة بالرجوع إلى هذه الترجمات خاصة وأن أكثرها يقدم لمحة عن الكاتب وعن الاتجاه الذي كتب من خلاله مسرحيته.

لكني سأقف عند ناحية أعدها الأصعب في كتابة النص المسرحي اليوم. وأظن أن عدم الانتباه إليها سيُضيِّع كثيراً من الوقت على الكتاب الشباب. وقد يخسرون القدرة على الكتابة إن لم ينتبهوا إليها. وهي أن على الكتاب أن ينتبهوا شديد الانتباه إلى أن أركان الدراما هي ذاتها رغم كل اختلافات المدارس والاتجاهات. فالحبكة والصراع والشخصية والتسلسل المنطقي للأحداث وإدارة الحوار بما يناسب الشخصية والموقف والموضوع هي الأركان التي لا يكون النص مسرحياً إلا بها.

لكن على الكتاب أن ينتبهوا أيضاً إلى أن أركان الدراما وإن بقيت على حالها فإنها اليوم ليست هي ذاتها كما كانت من قبل. فكأن خطاً فاصلاً بين ما كان مقبولاً حتى نهاية القرن العشرين، وبين ما يمكن أن يكون مقبولاً مع بداية القرن الحادي والعشرين.

ويتجلى هذا الخط الفاصل في النقاط التالية:

- أولها أن على الكاتب أن يتقيد بأركان الدراما التي ذكرناها تقيداً صارماً بحيث تتحقق تلك الأركان في النص الذي يكتبه تحققاً كاملاً. وليس هذا المطلب إلا لأن هذه الأركان هي التي تجعل النص ينتمي إلى المسرح ولا ينتمي إلى نوع آخر من الأدب كما ذكرنا من قبل. والمسرحية تصعد إلى مرتبة المسرحية العظيمة بمقدار ما تتقيد بهذه الأركان. وهي الأركان التي تُنتج المسرحية التقليدية التي كانت تتويجاً لتطور التأليف المسرحي، والتي كان ذروتها إبسن النرويجي وأقرانه.

لكن هذا التقيد الصارم بهذه الأركان لا يعني على الإطلاق أن يتقيد الكاتب المعاصر بالمسرحية التقليدية. بل يعني أن يقدر على التلاعب بطريقة إيرادها، وأن يعرف كيف يُخفي تقيُّدَه بها إن أراد. وإذا به يكتب نصاً مجدِّداً وجديداً يفتن القارئ والمتفرج. وسرعان ما يتحول إلى (تجريبي) في الكتابة المسرحية في عصر صار التجريب سمته الكبرى.

ولن يستطيع الكتاب الوصول إلى هذه المهارة البارعة إلا إذا عادوا إلى هذه الأركان فهماً عميقاً لها وتمثُّلاً لقواعدها وتمرُّناً على الإجادة فيها. وهذا يعني الدراسة الطويلة المتعمقة لفن المسرح وتاريخه وتجلِّيات مدارسه الغربية في المرحلة الأولى، وفي النصوص العربية التي مهر ومكر الكتاب العرب – وما أكثرهم – في التقيد بها في المرحلة الثانية.

- ثانيها أن يأتي الكاتب في المسرحية التي يكتبها بحكاية غريبة مثيرة تكون قابلة للتوغل به في مجاهل النفس والعقل والعواطف. ولو عدنا إلى المسرحيات العظيمة في تاريخ المسرح الغربي والعربي لوجدناها كلها تقوم على

حكاية مثيرة فاتنة. وإذا كانت الحكاية الجميلة الغريبة المثيرة عنصراً أساسياً في المسرحيات قبل القرن العشرين، فإنها في القرن الحادي والعشرين عنصر أساسي وشرط لازم بعدما تكفَّل التلفزيون والسينما بتقديم الحكايات الخارقة المثيرة.

ولا يعني هذا الكلام أيضاً أن يقدم المسرح حكايات خارقة كالتي يقدمها التلفزيون والسينما. فالمسرح لا يملك أدواتهما ولا يستطيع أن يجاريهما. بل يعني أن تكون الحكاية مدهشة رغم بساطتها، وأن تكون جاذبة لانتباه القارئ أو المتفرج منذ اللحظات الأولى. فالمتفرج اليوم نزِقٌ متوتر. ترك وراءه أعمالاً ليأتي إلى المسرح. وتنتظره أعمال بعد خروجه من المسرح. وإن أي تهاون في شد انتباهه يجعله يغادر المسرح أو يجعل عقله يغادر ما يجري على الخشبة.

- ثالثها أن الكاتب لم يعد مسموحاً له كتابة المسرحية ذات الفصول الخمسة كما كان الحال قبل قرون، أو ذات الفصول الثلاثة كما كان الحال قبل قرن، أو ذات الفصلين كما كان الحال قبل عدة عقود من السنين. بل صار حتماً عليه أن يكتب المسرحية ذات الفصل الواحد، وأن لا تزيد مدة عرضها عن ساعة وبعض ساعة.

ولا يعني ذلك أن يُجبَر الكتاب على كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد رغماً عنهم. فهذا هو السخف الذي ما بعده سخف. فمن حقه أن يكتب مسرحيته بعدد الفصول التي يشاء بالطول الذي يشاء. خاصة وأن كتاب أوروبا مازال الكثير منهم يكتب المسرحية الطويلة. ومازالت مسارحها تقدم المسرحيات الطويلة. لكن المتفرج العربي اليوم – بسبب ظروف كثيرة – لم يعد يتحمل المسرحية ذات الفصول المتعددة. فإذا كتب الكاتب مسرحيته الطويلة فسوف تقِلُّ فرص عرضها على المسرح. وقد يعمد المخرج إلى حذف الكثير منها حتى تصبح شوهاء. وقد شاهدت في سورية مثل هذه العروض.

إن المسرحية ذات الفصل الوحيد نوع جديد في التأليف المسرحي لا يزيد عمره عن قرن. فقد ظهرت في القرن التاسع عشر. وكانت مجاوِرةً للمسرحية ذات الفصول الثلاثة أو الفصلين. لكنها اليوم صارت أصلاً في التأليف المسرحي

وبديلاً عن المسرحية الطويلة. ولا يعني هذا أن مسرحية الفصل الواحد الآن شبيهة الأركان بمسرحية الفصل الواحد التي ولدت في ظل المسرحية الطويلة، بل تحمل أركانَ المسرحية الطويلة دون أن تكون طويلة. فإنها تحتمل أن تقدم مادة درامية واسعة بشخصيات كثيرة واضحة الملامح. ويمكن أن تحفل بحبكة ثانوية إضافة إلى الحبكة الرئيسية. وهذا هو الفرق الجوهري بين مسرحية الفصل الواحد اليوم وبينها من قبل.

هذا المقال نشر عام 2010

(2)

النص المسرحي العربي.. إلى أين؟

منذ أن تعرَّف العرب على المسرح في منتصف القرن التاسع عشر، وهم يحاولون أن يتقنوا معرفة أركانه. وكانت الغاية من تقديم هذا الفن الطارئ على أدبهم وفنونهم، أن يضعوه في سياق مهام عصر النهضة. فهو لم يكن متعة فنية فقط. بل كان وسيلة تهذيب أخلاقي وتطوير اجتماعي في بداياته. ثم صار وسيلة خطيرة من وسائل محاربة المحتل الأجنبي. فهو اجتماعي بامتياز. وسياسي بامتياز. وعدو لكل ما ينتمي إلى التخلف والخنوع بامتياز. وهذا ما يجعله مُباينا للمسرح في الدول الغربية. فمنذ عصر النهضة الأوروبية حتى اليوم لم ينقطع النشاط المسرحي في الدول الغربية. فقد يتراجع. وقد يضعف لكنه لا يتوقف لأنه جزء من حياتهم الثقافية والاجتماعية. أما المسرح العربي فهو طارئ على ثقافتهم. **إن خدم الناس في مجابهتهم لمشاكل حياتهم دافعوا عنه. وإن ضعف عن هذه المجابهة تخلّوْا عنه دون أن يشعروا بخلل في حياتهم الثقافية والاجتماعية.**

وقد أدرك المسرحيون العرب الأوائل هذه المهام الملقاة على عاتق المسرح منذ ولادته. ولو رجعنا إلى ما كتبوه دفاعاً عن مسرحهم لتأكدنا من وعيهم لهذه الوظيفة التي يمكن تسميتها بأنها (قتالية).

ولكي يحققوا هذه الوظيفة كان عليهم أن يتقنوا صناعة المسرح بكل أركانه. ومن هذه الأركان كان (النص المسرحي) أخطرَها وأصعبها. فهو الحامل للأفكار وللمتعة وللهفة المتابعة التي من بين تضاعيفها يقوم المسرح بكامل وظائفه. ولأن المسرح العربي منقول برمته عن المسرح الأجنبي، فقد ترجموا النصوص المسرحية وكتب الكتاب العرب نصوصهم على غرار ما

ترجموه. وكانت بدايات الترجمة والكتابة من أطرف وأعجب ما حدث. ففي الترجمة لم تكن الأمانة مرغوبة على الإطلاق. فالمترجمون يحذفون مشاهد وشخصيات. ويحوِّرون في الحكاية بتصرف جريء. وهم يفعلون ذلك لكي يماشوا ظروف جمهورهم ومشاكله ومفاهيمه الجمالية حتى يتركوا فيه الأثر الفكري والنفسي والعاطفي الذي يريدونه.

وكانوا يكتبون كما يترجمون. فالتقيد بأصول كتابة الدراما لم تكن أيضاً من همومهم. بل كانت الإثارة والتحريض والإمتاع منتهى غاياتهم. وحدث ذلك في مصر وسورية على الخصوص.

ولعل مسرحية (في سبيل التاج) المترجمة عن الفرنسية للكاتب فرانسوا كوليه خير دليل على ما أوردناه عن الترجمة. فقد قُدِّمت هذه المسرحية عدة مرات في مدينتي حمص في عشرينات القرن العشرين. وفي كل مرة يتم التحوير والزيادة والإنقاص بحيث تغيظ المحتل الفرنسي وتُحرِّض على مقاومته. ومسرحية (خالد بن الوليد) التي قُدمت في حمص في المرحلة ذاتها تقدم صورة عن التأليف. فهي ليست مسرحية بل هي مسرحيات. فكلما أعيد تقديمها كان المخرجون يعيدون ترتيب أحداثها ويغيِّرون فيها ويبدلون دون مراعاة لأصول التأليف ودون أمانة لنص المؤلف الأصلي.

***

منذ ثلاثينات القرن العشرين أخذت ترجمة المسرحيات – على قلتها – تصبح أمينة لأصولها. وأخذ الكتاب – على قلتهم – يكتبون مسرحيات تسير على نهج الدراما المتقنة متأثرين بالمسرحية الأجنبية ومقلدين لها على اختلاف ما تأثروا به وما تُقِفوه من تيارات كتابتها. وبرز منهم عدد قليل أمكن أن تدخل مسرحياتهم خزانة الأدب العربي بجدارة وخاصة في مصر وسورية. نذكر منهم – على سبيل المثال – توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير في مصر، وخليل هنداوي ومراد السباعي في سورية.

ولم يصل عقدا ستينات وسبعينات القرن العشرين حتى كان أكثر التراث المسرحي الإنساني قد ترجم إلى العربية، وبرز عدد كبير من الكتاب العرب في مختلف الأقطار العربية ممن يجيدون كتابة النص المسرحي بإتقان يجعله مضاهياً للنصوص الأجنبية التي كانت مُعلِّماً لهم.

وهنا نجد مفارقة مدهشة. فبمقدار ما كانت الترجمات تُقدِّم كلَّ تيارات الكتابة والأفكار والفلسفات، كان التأليف المسرحي العربي أميناً للأهداف التي نشأ المسرح العربي عليها منذ عصر النهضة. فالمسرحيات العربية ظلت تحمل هموم المواطن العربي ومشاكله وطموحاته وآماله. تحارب الظلم والفساد والطغيان. تختلف مع السلطات الحاكمة التي ظلت على حذر منها.

كل هذا التاريخ لتطور النص المسرحي العربي لم يكن ليحدث ويتكامل لولا حرص العروض المسرحية العربية على أن تُبنى على نص مسرحي قوي سواء كان هذا النص عربياً أم أجنبياً. ولو رجعنا إلى مرحلة ازدهار المسرح العربي التي امتدت بين ستينات القرن العشرين حتى منتصف ثمانيناته، لوجدنا شوامخ العروض المسرحية القائمة على المسرحيات القوية البناء عربية وأجنبية. أما الأجنبية منها فكانت تقدم للمتفرج العربي وللكاتب المسرحي نماذج عن أنواع ومدارس التأليف المسرحي. والعربية منها كانت – كما قدمنا – تخوض في هموم المواطن العربي. وكان لذلك أثران هامان:

أولهما أن الكاتب المسرحي كان يضع في ذهنه الجمهور وصلاحية نصه للوقوف فوق خشبة المسرح. ونتج عن ذلك عدد كبير من النصوص القوية التي ماتزال تحتفظ بقوتها وألقها وإمكانية تقديمها في عرض مسرحي مرة بعد مرة حتى الآن.

ثانيهما أن النصوص المسرحية كانت تهاجر من بلد إلى بلد وتُقدَّم فيها وتلقى من الإعجاب والدهشة مثل ما لقيت في بلد الكاتب.

فجأة ومنذ منتصف ثمانينات القرن العشرين اختفى النص المسرحي القوي الذي يكتبه كاتب مسرحي متمكن، وحل محله نص أشبه بالسيناريو يكتبه

المخرج لعرض معين يموت مع انتهائه. حتى إذا أخذ المخرج نصاً أجنبياً أو عربياً فإنه (يمزقه) ليحوله من نص إلى سيناريو يناسب خطته الإخراجية. وبدلاً من أن ينتقي المخرج نصاً ثم يضع خطته الإخراجية المناسبة له، صار يضع خطته الإخراجية ثم يفصِّل (كلاماً) مناسباً لها. وقد ذكرنا هذا الأمر من قبل. ونعيد الكلام فيه لأنه نتج عن ذلك أيضاً آثار خطيرة:

أولها: أن الكتّاب خرجوا من حومة المسرح. فصارت نصوصهم للقراءة دون أن تمتلك مقومات تقديمها على خشبة المسرح. أي أنهم بدأوا يخسرون ما أتقنوه من بناء الدراما.

ثانيها: أن النصوص العربية لم تعد تسافر من بلد إلى بلد.

ثالثها: أن المسرح لم يعد يهتم بهموم المواطن العربي. لأن الغاية من تقديمه صارت إبراز قدرات المخرج الإبداعية.

ولأن المسرح العربي قام منذ بداياته حتى اليوم على الغوص في حياة الناس، فقد وجد الناس في العقود الأخيرة أن المسرح لم يعد يهتم بحياتهم فلم يعودوا يهتمون به. ومن هنا جاءت الخسارة الكبرى. وهي أن المسرح صار من غير جمهور. صحيح أنه يتألق بأفانين الإبداع الشكلي الجمالي. لكن أحداً لا يهتم به. ولا ينخدعنَّ أحد بجمهور المهرجانات. فهم ضيوف البلد المضيف وليسوا أبناء ذاك البلد. فكيف السبيل إلى إعادة الجمهور إلى المسرح وإلى إعادة الألق للنص المسرحي العربي؟

سؤال أطرحه أمام المسرحيين العرب وأمام المؤسسات التي ترعاه لعلهم يجدون وسيلة لإعادة المسرح إلى الناس وإعادة الناس إليه.

(3)

حول التأليف المسرحي في تسعينات القرن العشرين وما بعدها

(الصراع المسرحي.. ما هو)؟

منذ مدة وأنا أتابع النصوص التي تقدم في العروض المسرحية، وأقرأ بعض النصوص المطبوعة لكتاب الجيل الجديد.

وقبل كل شيء أحب أن أوضح المقصود بالنص المسرحي. فهو الذي يسير على أصول الدراما وقواعد التأليف المسرحي من تقيُّد بالحكاية وبناء الشخصية والصراع المسرحي وما يقتضيه ذلك من ربط لهذه العناصر بما يسمى في قواعد التأليف المسرحي (الحبكة). وأحب أن أضيف إلى هذا التوضيح أن تقيُّد الكاتب بهذه العناصر لا يعني على الإطلاق ألا يكسر ترتيب وتصاعد هذه العناصر بوسيلة أو أكثر كالراوي أو الغناء أو غير ذلك. فهذه الوسائل تدخل على عناصر التأليف المسرحي دون أن تخرج بها عن كونها أركان التأليف المسرحي. وكل ما تفعله أنها تقدم هذه العناصر بإطار جديد يكسر الإطار التقليدي للدراما التي أرسى دعائمها بشكلها النهائي (إبسن)، والتي أعمل فيها المؤلفون معاولهم تغييراً لها وإعادةً لترتيب مفرداتها. وهذا هو مرتكز حركات التجديد في الكتابة المسرحية منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى اليوم.

إنني أقصد من هذا كله وجوبَ النظر إلى (الدراما المفتوحة) إن جاز لنا استخدام هذا التعبير. ويعني ذلك أن من حق الكاتب أن يكتب نصه الدرامي بالشكل الذي يرتئيه وبالترتيب الذي يختاره لعناصر الدراما.

التأليف المسرحي العربي المعاصر

أول الملاحظات أن جيل الكتاب المسرحيين العرب الذين بدأوا يكتبون منذ بداية تسعينات القرن العشرين يسيرون في نهج واحد. وهذه أخطر وأهم ملاحظة يمكن أن نرصد بها تأليفنا المسرحي. وهي تدل على أن التأليف المسرحي المعاصر ليس إلا حلقة من سلسلة التأليف المسرحي العربي منذ بداية المسرح العربي حتى اليوم.

فالكتاب العرب – في كل مرحلة أو جيل أو عصر – كانوا يسيرون على نهج عام واحد. ثم يكون لكتاب كل قطر عربي خصائصهم المتمايزة عن كتاب الأقطار الأخرى. ثم يكون لكل كاتب في كل قطر ملامحه الخاصة التي يتفرَّد بها عن زملائه. وبذلك تحقق للتأليف المسرحي في كل عصر تنوُّعٌ شديد كثيف مدهش. وكان هذا التنوع ينضوي تحت منهج واحد صارم الخصائص والملامح. ولعل المثال يوضح المقصود.

ففي مرحلة النصف الأول من القرن العشرين – وكان كتاب مصر وسورية أبرز الكتاب العرب – سار هؤلاء الكتاب في نهج واحد لم يخرج أحد منهم عنه وهو محاولة التمسك ببناء الدراما التقليدية التي تتراوح بين تأثيرات موليير وإبسن وشكسبير. وقصدوا من ذلك أن يرتقوا بفن الكتابة المسرحية وذلك بتمسكهم بعناصر الدراما. ومن هنا برزت أولى النصوص العربية التي يمكن القول إنها تدخل ميدان الأدب المسرحي، والتي يمكن اعتبارها نصوصاً قوية. وليست مسرحيات توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير ومراد السباعي إلا نموذجاً فذاً عن هذه المحاولة المدهشة في محاولة إتقان عناصر الدراما لبناء النص المحكم في عقدته وشخصياته وصراعه للوصول إلى (الحبكة المتقنة الصنع). لكن ركوب الكتاب العرب هذا المنهج كان ملوناً بتلوينات محلية من ناحية، وبتلوينات شخصيات الكتاب من ناحية ثانية. فإذا كان توفيق الحكيم يسير في بنائه الدرامي لمناقشة أفكار فلسفية، فإن علي أحمد باكثير كان يحاول إيقاظ الشعور القومي في حين كان مراد السباعي يرصد المجتمع رصداً بالغ الهجاء

والسخرية. وإذا كان هؤلاء يركبون منهج بناء الدراما بشكلها التقليدي المحكم، فإن كل واحد منهم تأثر بتيارات فنية وفكرية مختلفة.

أما في النصف الثاني من القرن العشرين، فقد سار الكتاب على نهج مناقض لنهج كتاب النصف الأول منه. فقد أعلنوا بصريح البيانات أو بصريح التأليف أنهم يرغبون في تحطيم أصول الدراما التقليدية. ولو رجعت إلى ما كتبه وقاله الكتاب العرب بين أواسط ستينات القرن العشرين وأواسط ثمانيناته، لوجدتهم جميعاً يسيرون في هذا المنهج من المغرب حتى العراق. وقام هذا المنهج على التقيد بأركان الدراما التقليدية بعد تحطيم ترتيب وتتابع هذه الأركان. وقد وجد العرب في البريختية والعبثية والسريالية وغيرها من ثورات كتاب المسرح الأجنبي على التقليدية مساعداً لهم في إعلان تمردهم على تقليدية البناء المسرحي.

إن هذا النهج العربي الواحد الصارم الذي سار عليه الكتاب خلال السنوات العشرين التي ذكرناها، نجد لها تنويعات هائلة قد يصعب إحصاؤها، فنكتفي بالإشارة إلى بعضها.

فمنها الاستفادة من أشكال احتفالية عربية قديمة. ومنها استخدام الراوي والجوقة والغناء في قطع تسلسل الحدث المسرحي. ومنها استخدام خصائص مسرح العبث في عدم حدوث شيء لتحطيم حدوث الأفعال والوقائع في الدراما التقليدية. ونتج عن هذه المحاولات ما سُمِّيَ بالمسرح الاحتفالي والطليعي والتجريبي والملحمي. وكلها متفرعة عن نهج واحد هو تحطيم ترتيب عناصر الدراما. وكلها كانت شديدة التمسك بهذه العناصر بحيث كانت كل مسرحية مما كتبوه يمكن تحليلها إلى عناصر الحكاية المسرحية وبناء الشخصيات وإبراز الصراع في حبكة قوية مشوقة. ويكفي أن يتذكر القارئ نصوص سعد الله ونوس ورياض عصمت وعلي عقلة عرسان وممدوح عدوان ووليد إخلاصي وغيرهم من كتاب سورية، وأن يتذكر نصوص محمود دياب وميخائيل رومان وألفريد فرج وغيرهم من كتاب مصر، وأن يتذكر نصوص عز الدين المدني في تونس وعبد الكريم برشيد في المغرب وغيرهما من كتاب المغرب العربي.

بقي أن نضيف إلى ما قدمناه عن سير كتاب كل مرحلة على نهج واحد أن هذا النهج الذي ساروا عليه كان نهجاً فنياً بقدر ما كان رؤية فكرية لهم في قضايا المجتمع وشؤون الأمة. ففي نصفي القرن العشرين حمل الكتاب المسرحيون على عاتقهم مهمة التعبير عن الموقف القومي والوطني لهم. وإذا كان موقفهم في النصف الأول مقارعة الاستعمار، فقد كان موقفهم في النصف الثاني مقارعة التخلف والتجزئة والعدو الإسرائيلي. وكان النهج الفني الذي ركبوه وسيلتهم إلى التعبير عن مواقفهم الاجتماعية والسياسية هذه.

استناداً إلى ما تقدم نجد أن انتظام كتاب تسعينات القرن العشرين في نهج واحد دليل على انبثاقهم من التجربة العربية واستمرارٌ لخطى المسرح العربي.

ثاني الملاحظات أن التأليف المسرحي العربي كان يزداد حنكة وبراعة. ولم يكن تاريخ التأليف المسرحي العربي انتقالاً من تقليد الدراما التقليدية إلى الخروج عن هذا التقليد ومحاولة خرق أصول وقواعد التأليف لإعادة صياغتها من جديد فحسب. بل كان في الوقت نفسه تطوراً في فن التأليف نفسه، ولو رجعنا إلى ما كتبه الكتاب العرب في النصف الأول من القرن العشرين، لوجدناه أقرب إلى الضعف في البناء الدرامي في الأعم الأغلب. وقليلة جداً هي النصوص التي ترتقي إلى صنف الأدب المسرحي المكين الذي يمكن العودة إليه وتقديمُه جيلاً بعد جيل.

بهذا الشكل يمكن أن نعود إلى ما كتبه المؤلفون المسرحيون العرب. فنصوص النصف الأول من القرن العشرين يكاد أكثرها يصبح مادة تاريخية تشرح تطور المسرح العربي دون أن تكون مادة فنية قابلة للوقوف فوق خشبة المسرح. أما النصوص التي كتبها الكتاب في النصف الثاني من القرن العشرين فإن كثيراً منها قادر اليوم على الوقوف فوق خشبة المسرح بجدارة رغم انطواء أكثر الموضوعات التي ناقشتها، ورغم انطواء أسلوبها في التأليف. وسبب ذلك قوة بنائها الدرامي.

الملامح

من خلال هاتين الملاحظتين ننظر إلى ما يكتبه الكتاب المسرحيون منذ بداية عقد تسعينات القرن العشرين.

1 - تميل أكثر الكتابات إلى شكل (الفصل الواحد). وقليلاً ما تُكتَب المسرحية ذات الفصلين. أما المسرحية ذات الفصول الثلاثة فقد اندثرت.

لقد بدأت المسرحية العربية منذ أواخر سبعينات القرن العشرين تميل نحو الفصلين وتهجر الفصول الثلاثة التي استقرت عليها الدراما الحديثة الأجنبية والعربية بعد الفصول الخمسة التي كانت للمسرحية التي قبلها. وهذا الانتقال في عدد الفصول لم يكن أمراً يتعلق بالشكل فقط، بل كان استجابة للحاجات الاجتماعية ولروح الشعوب. فحين كان العرض المسرحي (سهرة طويلة) كانت الفصول الخمسة تتيح للعاملين فيه أن يمطّطوه وأن يحشدوا فيه أفانين المثيرات التي تجعل المتفرج يقضي سهرة طويلة ممتعة. ولم تكن الفصول الخمسة تتيح للعرض المسرحي أن يطول حتى يستغرق وقت السهرة الطويلة فقط، بل كان يتيح للمتفرجين أن يلتقوا بين الفصول وأن يتحاوروا وأن يحوِّلوا العرض المسرحي إلى مناسبة اجتماعية تساعدهم على تمتين علاقاتهم وصداقاتهم. وبهذا الشكل بدأت المسرحية العربية منذ نشأتها وظلت طويلاً على هذا الشكل. ويكفي للتأكيد على ذلك أن مراد السباعي يذكر في كتابه (شيء من حياتي) أن عرض مسرحية (اللصوص) للكاتب الألماني شيلر في مدينة حمص دام ثماني ساعات. ألم تكن حفلات أم كلثوم الشهيرة تبدأ في الساعة العاشرة ليلاً، وتنتهي في الساعة الثالثة صباحاً؟

لكن الحياة الاجتماعية في أوروبا مع نهاية القرن التاسع عشر لم تعد تسمح بقضاء هذه السهرة الطويلة خاصة بعد تحول الحياة الاقتصادية إلى النظام الرأسمالي بمصانعه التي تقتضي الاستيقاظ المبكر حتى يذهب الناس إلى أعمالهم. فأخذت المسرحية تقتصر على ثلاثة فصول بحيث أصبح العرض المسرحي (سهرة قصيرة). ومثل ذلك حدث في المسرحية العربية منذ أواسط القرن

العشرين. فهي سهرة معقولة تشبه مدتها مدة الفيلم السينمائي الذي يتراوح بين الساعتين والساعتين ونصف. والفصول الثلاثة تحقق شيئاً من عناصر عرض الفصول الخمسة بحشد المثيرات الفنية دون إسراف. وتحقق – كالمسرحية ذات الفصول الخمسة – علاقات اجتماعية بين الفصول. ففي الاستراحتين يلتقي الناس على كأس من الشاي والقهوة، ويتبادلون الأحاديث في العرض المسرحي وغيره من شؤون الحياة. وبذلك يتحوَّل العرض المسرحي أيضاً إلى (لقاء اجتماعي). وشيئاً فشيئاً تحول العرض المسرحي – مكتوباً قبل العرض المسرحي – إلى فصلين. والمسرحية ذات الفصلين تحقق ما تحققه المسرحية ذات الفصول الثلاثة لكن بإيجاز. فهي تتيح كمية وافرة من الحوار والأفعال. وتسمح للعرض المسرحي أن يحتشد بالمثيرات الجمالية والفكرية دون أن تأخذ كثيراً من الوقت خاصة وأن التلفزيون لم يكن قد احتل المكانة الأولى عند الناس. وتحقق (الدردشة) بين الفصلين. أي أنها تلبي الحاجة الإنسانية في التقاء الإنسان بغيره من الناس في شيء من الحميمية لم يكن الشعور الداخلي بالعزلة قد قضى عليها. وعلى أسلوب الفصلين بدأت المسرحية تسير في العالم وفي الوطن العربي في الثلث الأخير من القرن العشرين. وكلنا يعرف أن المسرحية العربية في سبعينات وثمانينات القرن العشرين كانت (سهرة مقبولة). وهذه السهرة ذات وقت معتدل الطول. يتحول فيه العرض المسرحي إلى احتفال اجتماعي براق.

إن المسرحية ذات الفصلين هي الاختصار الأخير لمسرحية الفصول الخمسة. فهي تتيح للكاتب أن يحشد ما يشاء من الشخصيات، وأن يستوفي لها تكوينها بالحوار والفعل. وأن يتلكَّأ العرض المسرحي بإضافة ما يعتبره أماليح الحياة دون إحساس بضرورة الاختصار الشديد. فالعرض المسرحي مستريح الزمن. والمتلقي مستريح الذهن لا يسوطه الذهاب إلى البيت في وقت مبكر. ومن هنا كانت العروض المسرحية العربية تحفل بالشخصيات كما تحفل بالحوار. وتحتشد بالأشكال الاحتفالية التي يقوم بها الممثلون بكامل الفعل والقول.

لكن العرض المسرحي - في الوطن العربي وفي كثير من أنحاء العالم – بدأ يسير في طريق جديدة منذ بداية تسعينات القرن العشرين. فهو فصل واحد فقط. وهو فصل موجز شديد الإيجاز. وهو متوجه إلى إنسان يشعر بالعزلة الداخلية فلم يعد يهتم باللقاء الاجتماعي مع غيره من الناس إلا في الحدود الدنيا. فيكفي تبادل التحية عند الدخول إلى المسرح. ولا بأس من عدم تبادل التحية عند الخروج منه. ويكفي أن يكون العرض المسرحي ساعة أو أقل. ألا ترى الداخلين إلى المسرح يسألون: ما هي مدة العرض؟ فإن قيل إنه ساعة استبشروا خيراً. وإن قيل إنه أكثر من ساعة شعروا بشيء من الامتعاض.

والعرض المسرحي ذو الفصل الواحد لا يستطيع أن يحتشد بالشخصيات الكثيرة، ولا أن يكثر فيه الحوار. ولا يستطيع أن يحشد أشكالاً احتفالية. فهو عرض موجز سريع. ومطلوبٌ منه أن يقدم جماليات تُغري المتفرج بمشاهدته. وإذا به يستغني عن المغريات الإنسانية بالحوار والفعل الإنساني. ويركب الجماليات الصناعية التي صارت السينوغرافيا معها بديلاً عن الحوار وعمق تحليل الشخصيات. وفوق هذا كله يجب على العرض المسرحي أن يكون مغسولاً من معالجة الأمور الاجتماعية والسياسية الخطيرة للأمة العربية حتى لا يتعرض المسرحيون للقيل والقال والسؤال والجواب. فيكفي أن يقدموا حالة إنسانية ما. وكفر الله المؤمنين شر القتال.

2 - عندما أهلَّ عقد تسعينات القرن العشرين، كان الإبداع العالمي في مجالات الفنون والأدب قد تراجع ونضب. فهذا القرن الذي خاضت فيه البشرية حربين عالميتين سبقتهما وتلتهما حروب صغيرة، كان في الوقت نفسه قرن ثورات الشعوب على مستعبديها كما كان قرن الثورات الوطنية في قارات الأرض الخمس. وبدا فيه أن البشرية في فنونها وآدابها تُغنِّي للحرية والكرامة الإنسانية، وتنادي بالاشتراكية أو ما يشبهها من الدعوات إلى العدالة الاجتماعية. ونتيجة لهذا الغناء المتعالي ظهرت في الرواية والشعر والمسرح والرسم والموسيقى اتجاهات ومذاهب فجَّرت قواعد التأليف في أسس الفنون والأدب لتعلن تحطيم الأشكال القديمة للظلم والتفاوت الطبقي والقهر الإنساني. وكان الأدب العربي يسير في

الركاب نفسه. فمن افتراع الشعر الحديث إلى الرواية الجديدة إلى تأصيل المسرح العربي. وكما عرف الأدب في العالم نجوماً لوامع في سماء الفن والأدب، عرف الأدب العربي نجوماً لوامع في المسرح والشعر والرواية. وكل هؤلاء الذين برزوا في القرن العشرين كان نتاجهم الإبداعي ينصبُّ في تلك المعركة الإنسانية الكبرى التي تدافع عن الحق والخير والجمال.

لكن الإمبريالية التي وُلِدت على أعتاب القرن العشرين، كانت قد تحولت إلى العولمة في نهايته. واستطاعت من خلال عملها الدؤوب طوال القرن أن تقضي على كل النزعات الوطنية والاجتماعية المجددة، وأن تقتل كل الأحلام. وإذا بالثورات الوطنية والاجتماعية تنهار وتفشل كما انهار الاتحاد السوفياتي. وإذا بالبشرية في الهزيع الأخير من القرن العشرين تقف عاجزة مسحوقة تدير ظهرها لأحلامها، بل وتسخر من نفسها لأنها حلمت. وتحول الناس من اعتبار الفن والأدب وسيلة دفاع عن الذات والخير وهجومٍ على الظلم والشر، إلى اعتبارهما وسيلة متعة يُفضَّل أن يمتلئا بالعنف والجنس والمخدرات والاستعراضات وغناء المواخير ورسوم التزيينات المنزلية. أما التيارات المسرحية التي وقفت فوق خشبة المسرح عاصفة مدوية في القرن العشرين، فقد انحسرت إلى المسرح التجريبي الذي يقوم - أول ما يقوم – على قتل النص المسرحي. أي أنه يقف موقف العداء المستحكم من الأدب المسرحي. وسرعان ما أعلن – مفتخراً – موت الكاتب المسرحي. وتلك أول مرة في تاريخ المسرح منذ نشأته حتى اليوم يتم فيها هذا الإعلان المرعب. وتلك أول مرة يصبح فيها الكتاب المسرحيون الذين صنعوا المسرح مَنفيين عن ميدانهم.

إن تحول المسرحية إلى (فصل واحد) صار الشكل الأكثر طغياناً في الكتابة المسرحية إن لم يكن الشكل الوحيد. وتراجع الإبداع العالمي تراجعاً مريعاً منذ بداية تسعينات القرن العشرين. وهاتان النقطتان – الفصل الواحد وتراجع الإبداع – تشكلان النقطتين الأبرز في كتابة المسرحية العربية كما أنهما النقطتان الأبرز في العالم.

وهاتان النقطتان هما المعطيات الفاجعة التي قدمتها المرحلة للكاتب المسرحي في تسعينات القرن العشرين حين أخذ يقدم نتاجه حتى اليوم. وهي

معطيات جرَّدته من أقوى أسلحته. فهو لا يملك فسحة في الزمن المسرحي حتى يوفر لنصه حرية في الحوار وبناء الشخصيات. وقد فُرِض عليه أن يجتزئ من الحكايات التي يخترعها كثيراً من الحوار المعمَّق للحدث والشخصية. وفرض عليه أن يختصر عدد الشخصيات لأن مسرحية الفصل الواحد لم تستطع فيما مضى ولن تستطيع اليوم أن تمد جناحيها على أحداث كبيرة أو كثيرة. فكأن الكاتب سجين مساحة محدودة لا تستطيع خيوله أن تصول فيها.

لكن الكاتب قبل هذا كله وبعد هذا كله لا يعيش حالة من النهوض المسرحي، ولا تشكل نصوصه التي يكتبها جزءاً من هذا النهوض. فوجوده وعدمه سواء. والعروض المسرحية اليوم تستغني عن نصوصه المؤلفة بتلك النصوص (المولَّفة) التي يركِّبها المخرجون وقد فرحوا بأنهم خرجوا من سطوة النص وكاتب النص. فإذا وجدت عرضاً يقدم نصاً لكاتب مسرحي فلأن المخرج نفسه صار هو الكاتب. وإذا قلنا إن سوق الأدب العربي اليوم بائرة غير رائجة، فإن المسرحية أكثرها بواراً وأقلها رواجاً.

الصراع المسرحي في التأليف المسرحي المعاصر

من كل ما تقدم ندرك أن جميع أوضاع المجتمع والتغيرات وحالة الفنون تعمل ضد الكاتب المسرحي وتقلل من قدرته على الإبداع، وتغلق أمام نصوصه أبواب الظهور، وتنحدر بالكتابة للمسرح إلى مرتبة غير المرغوب فيها. فكأن هذه العوامل أعداء تتربص بالكاتب المسرحي. لكن ثمة عدواً واحداً هو أخطرها وأكثرها تدميراً لما يكتب. وهذا العدو هو الكاتب نفسه حين تخلى – عامداً متعمداً مع سبق الإصرار – عن الصراع المسرحي فجعله أضعف عناصر ما يكتب وقضى عليه.

إن عناصر التأليف المسرحي معروفة متداولة. ولئن كان الصراع المسرحي واحداً منها فإنه النسيج الضامُّ لها. وهو الذي يحوِّلُ أجزاء الحكاية التي تقوم بها شخصياتها إلى عمل محبوك مسبوك مثير. ومهما تنوعت أساليب المدارس الأدبية واتجاهات الكتابة، فقد ظل الصراع المسرحي العصبَ الحساس الذي لا يمكن أن يُستغنى عنه. وشرطه الأول أن يكون قوياً ضارياً بين كفتين متوازيتين

ومتوازنتين. وشرطه الثاني أن يكون صاعداً متواتراً دون تلكؤ أو استرخاء. وشرطه الثالث أن لا يغيب لحظة واحدة عن مجريات الأحداث وتصرفات الشخصيات. فإذا تخلى الصراع عن هذه الشروط الثلاثة في مشهد أو موقف، وقع النص المسرحي في وهدة الضعف والتراخي. وعند ذلك يقع المشهد أو الموقف في الإملال. أما إذا افتقد النص المسرحي كله هذا العنصر الحارَّ فلا شيء قادر على إحيائه حتى إن اكتملت له بقية العناصر. وافتقاد الصراع المسرحي هو الداء العضال الذي وقعت الكتابة المسرحية العربية في براثنه. ونعترف أن هذا الوقوع كان نتيجة منطقية لمعطيات العصر الحاضر.

إن الأدب في جميع أشكاله كان ومايزال صورة عن الواقع الاجتماعي لا في حالته السكونية بل في حركته المتطورة المتغيرة. وأعظم الآثار الأدبية كُتِبت في فترات الانقلابات الكبيرة التي كانت تعصف بمجتمعاتها وتنتقل بها من حال إلى حال. وفي هذه الفترات كان الأدب المسرحي أقدرها على تصوير المجتمعات في حركتها الانقلابية تلك.

وفي مثل هذه المنعطفات كانت قوى المجتمع دائماً تتصارع بين قديم يحاول أن يتشبث بالبقاء، وبين جديد يحاول أن يفرض نفسه نهجاً جديداً في الحياة. وفي مثل هذا الصراع الاجتماعي الكبير، يصبح الصراع المسرحي قوياً بقدر قوة صراع القوى في المجتمع. ولنتذكر نصوص شكسبير وموليير وراسين وإبسن وبريخت وغيرهم من الكتاب المسرحيين الذين امتازوا بقوة الصراع المسرحي رغم انتماء هؤلاء إلى مدارس وعصور ومجتمعات مختلفة. لكنهم جميعاً عاشوا في فترات انقلابية اقتصادياً واجتماعياً. ولنتذكر أيضاً النصوص العربية التي كُتبت منذ بداية المسرح العربي حتى نهاية منتصف عقد ثمانينات القرن العشرين. فقد كتبت هذه النصوص في فترة معاركة الاستعمار في النصف الأول من القرن العشرين، وفي فترة معاركة الأوضاع التي أعلنت الثورات العربية لواء الحرب عليها في نصفه الثاني. وقد امتازت هذه النصوص بقوة واضحة في صراعها المسرحي. وإذا كانت نصوص النصف الأول من القرن العشرين تخسر الكثير من عناصر الكمال الفني، فإنها جميعاً كانت تمتاز بوضوح كفتي الصراع فيها وبقوة المجابهة بين هاتين الكفتين. أما نصوص النصف الثاني من القرن

المذكور فقد استكملت عناصر البناء الفني التي كان الصراع واحداً من أبرزها وأقواها. وكان دائماً صراعاً ضارياً عنيفاً. فكأن وضوح الصراع الاجتماعي يعني وضوحاً في الصراع المسرحي. وكأن قوة الصراع الاجتماعي تعطي قوة في الصراع المسرحي. وبذلك نصل إلى النقطة الجوهرية في صناعة المسرح على الخصوص وهي أن بناء الصراع المسرحي ليس جانباً فنياً بيرع فيه الكاتب، بل هو أيضاً رؤية واعية لحركة المجتمع. وعندما تغيم الرؤية الاجتماعية يتخاذل الصراع المسرحي فيفقد شروطه الثلاثة كلها دفعة واحدة.

إن الواقع العربي اليوم غائم الملامح. صحيح أن له أهدافه الواضحة المتمثلة في بناء مستقبل مشرق يعيش فيه الإنسان العربي بكرامة الوطن وعزة المواطن، لكن الطريق إلى تحقيق هذه الأهداف غامضة. وبذلك يتحول الحلم الواضح في الذهن إلى هيولى الواقع وضبابية المنظور. فيقف الأديب حائراً إلى أين يوجه خطوات ما يكتب حين ينشد الشعر أو حين يحكي الرواية أو حين يشخص الأحداث في المسرحية. وإذا كان الشعر يقع في الفتور مع غياب الرؤية، وتتحول الرواية إلى سرد مع ضبابية النظرة، فإن المسرحية تفقد قوة الصراع المسرحي.

إن الصراع المسرحي المتقن المتصاعد هو روح المسرحية. فإذا وجد هذا الصراع القوي في نص ما، فسوف تتهافت الفرق المسرحية عليه. وسوف يحتل مكانته رغماً عن الجميع شريطة أن يحمل رؤية اجتماعية صحيحة يجد فيها القارئ أو المتفرج نفسَه وعصرَه لا في حالته السكونية الحالة العاجزة عن تحقيق الحلم، بل في حالته المتحركة الفاعلة في تحقيق الحلم.

وكتاب المسرح اليوم هم أبناء هذه المرحلة بأحلامها وعجزها، بطموحها وضبابيتها. فعليهم، إذا أرادوا أن يكتبوا النص القوي، أن يعيدوا النظر لا بمعرفتهم المتينة لعناصر التأليف المسرحي فحسب، بل بفهمهم للمجتمع، وبمعرفتهم للقوى الفاعلة فيه. وعليهم أن يكونوا هُداةَ الناس في حياتهم. وعليهم أن يضيئوا للناس طريق مستقبلهم. وبكلمة موجزة: أن يكونوا الشاهد على العصر كما كان الكتاب المسرحيون قبلهم.

(4)
التراث في المسرح العربي أمازال مؤثراً؟

لا أظن أن أحداً من كتاب المسرح العربي لم يمدَّ يدَه إلى التراث العربي تاريخاً وملاحمَ وأساطيرَ. وكان لهم في ذلك تجارب متنوعة بأهداف متنوعة. فمنهم من صاغ الحكاية القديمة – تاريخاً كانت أم غير ذلك – كما هي مُستلهِماً عِبرتَها مُضافاً إليها ما يستلهمه من عِبْرة الحاضر. ومنهم من غيَّر عبرتَها القديمة ليضع عِبرةَ عصره ومفهومَه عن قيادة المجتمع وإدارته. وكل هؤلاء - بتنوع مفاهيمهم واختلاف تفسيراتهم - كانت لهم غاية واحدة لم تتوقف عن التوهج لأكثر من ثلاثين عاماً. وهي بناء المجتمع العربي المعاصر بما يحقق العدالة والكرامة للمواطن الفرد وللوطن بمجموعه بدءاً من قطر الكاتب وانتهاءً بأقطار الوطن العربي.

وهذا الاعتماد على التراث في المسرح شأن عالمي عند كل الأمم. فإن لكل أمة ترائها الخاصَّ بها. وهذا التراث يدخل شعرَها وقصصَها ومسرحَها لأنه تاريخها وحكاياتها ومفاخرها وإثبات وجودها. وعلى هذا، فإن توظيف التراث العربي في المسرح كان أمراً طبيعياً وحتمياً لأن الشعوب تحب أن تسمع حكايات تاريخها الشعبي والرسمي، وأن ترى أشكال حياتها القديمة سواءٌ في ذلك ما هو موغِلٌ في القدم أم ما يمتُّ إلى الأمس القريب.

والاستفادة من التراث العربي محاولةٌ تعود إلى البدايات الأولى للمسرح العربي. وكانت دائماً ذاتَ غاية اجتماعية وسياسية كانت أحياناً تصل إلى حد يفوق التصور. وقد ذكرتُ في كتابي (المسرح السوري في مئة عام: 1846 – 1946)[1] أن مسرحية (خالد بن الوليد) التي عُرِضت أيام الانتداب الفرنسي في

(1) صدر عن المعهد العالي للفنون المسرحية – دمشق – عام 1997.

مدينة حمص، حرَّضت أبناءَ المدينة في اليوم التالي على الخروج في مظاهرة تُندِّد بالانتداب. فسقط على إثرها الضحايا برصاص الفرنسيين، وعوقب الممثلون في المسرحية، وتعرَّض أحدُهم للضرب أياماً عديدة.

ومنذ عام 1967 برز التراث على المسرح بوضوح وإصرار. وكان ذلك وجهاً من وجوه الردِّ على تلك الهزيمة الفاجعة. ويمكن القول إن التراث ظهر على خشبة المسرح العربي بأشكال متعددة. لكن أبرزها وأهمها هو (أخْذُ حكاية من الماضي، لا كما جرت فعلاً، بل كما يمكن أن تجريَ في العصر الحديث). أي أن الكاتب يضع في الحكاية القديمة همومَ عصره ومشاكلَه وحلولَه لها. ولنتذكَّرْ أن استخدام التراث رافق ظهورَ المسرح السياسي الذي رافق النقمةَ على الهزيمة. وقد هجم الكتاب على التراث هجمةً كبيرةً. ولو أحصيتَ المسرحيات التي كُتبت بعد الهزيمة حتى العقود الأخيرة، لوجدتَ أن تسعة أعشارها تنصبُّ على التراث.

لكن الهجوم على التراث أبعَدَ أكثرَ الكتابات المسرحية عن "الحياة المعاصرة". وكان لذلك حسناتُه وبعضُ معوقاته. أما الحسنات فهي أن هذه المسرحيات التراثية كانت في أغلبها ممتعة ذات حدث مثير. ويؤكد ذلك أن التراث العربي – في شتى أنواعه – واحد في جميع الأقطار العربية. وذلك بدءاً من القرآن الكريم وما فيه، وانتهاء بألف ليلة وليلة وتاريخ الفتوحات الإسلامية وما تفرَّع عنها. فمن أي مصدر انتقى الكاتب حكايته فهي حكاية تمس المواطن العربي أنى كان. ومن تلك الحسنات أن المسرحية التراثية ساحت في أقطار الوطن العربي. وسبب هذه السياحة أمران: أولهما أنها عبَّرت عن مرحلة الأحلام العربية الكبرى في الحياة الكريمة، وثانيهما أنها مكتوبة بالفصحى لأن الحدث التاريخي لا يُكتب إلا بالفصحى. وهكذا أمكن لكل المواطنين العرب أن يتابعوها.

أما مُعوِّقاتها – إن جاز أن نعدَّ ما سيأتي معوقاً – فهي أن الكُتاب ظلوا في (عموميات) المعالجات السياسية والاجتماعية. فقد تحدثوا عن (الفقر والغنى - الظلم والتمرد على الظلم - الحرية والعبودية) ومثل ذلك. وإذا كانت هذه

الموضوعاتُ هامةً عند المواطن العربي، فإن تناولها بشكل غائم وعام، أسقط الكثيرَ من أهميتها. فالمواطن العربي ليس بحاجة للاقتناع بضرورة التمرد على الظلم والاستغلال. وإنما يهمه أن يعرف كيف يتمُّ ظلمُه واستغلالُه في عصره الذي يعيشه، وكيف يقضي على الظلم والاستغلال الواقِعَيْن عليه. وهذا شيءٌ لم تستطع تحقيقَه المسرحيات المعتمدة على التراث إلا في القليل النادر.

وفي رأيي أن هذا العيب الذي وقعت فيه أكثر مسرحيات التراث يعود إلى سببين: أولهما أن طبيعة المسرحية التاريخية تضطر الكاتب إلى الحديث العام عن المفاهيم الاجتماعية لأنه مضطر إلى المحافظة على "مناخ" الحكاية التاريخية.

وثانيهما يعود - وهذا هو الأهم - إلى كون الكتاب المسرحيين أنفسهم لا يملك أكثرُهم الرؤيةَ الصحيحة إلى الواقع الاجتماعي الذي نعيشه، أو أنه يتحاشى الصدام مع أعين الرقابة. ومن هنا كان استخدام التراث عند أكثر المسرحيين (هروباً) من الحاضر وليس إضاءةً له. ولهذا كان لا بد أن ينسحب عن خشبة المسرح لأنه لم يعد يُقنع المواطن العربي.

ومن معوقاتها أن أكثر الكتاب انصرفوا إليها ولم يهتموا بالمسرحية ذات الموضوع المعاصر والذي تكون (دراما العائلة) عنصراً أساسياً في الحياة المعاصرة. والمسرحية المعاصرة هي المُعبِّر الحقيقي عن هموم ومشكلات العصر أكثر من المسرحية التراثية. ففي المسرحية التراثية لا يتصادم الجمهور مع الكاتب صداماً أساسياً لأنهما على وفاق واتفاق في الدعوة العامة للحياة الكريمة. أما في المسرحية المعاصرة التي تتناول موضوعاً حياتياً، فسوف يختلف الجمهور مع نفسه ومع الكاتب اختلافاً كبيراً في تناول أي موضوع. ولنضرب لذلك مثلاً واحداً. وهو إذا تعرض الكاتب لمشكلة المرأة. فسوف يهاجمه الكثيرون ويختلف معه الكثيرون لأن لكل واحد من الجمهور وجهة نظر في شأنها. ولذلك لم تهاجر المسرحية الواقعية من بلد إلى بلد إلا في القليل النادر. فهي تناقش مشاكل مجتمعها القطري الذي يختلف عن مشاكل مجتمعات الأقطار الأخرى في كثير أو قليل.

كل ما تقدم يدل على أن مرحلة المسرحية التراثية وما تفرع عنها عاشت بين ستينات القرن العشرين حتى منتصف ثمانيناته. وهي المرحلة التي أطلق عليها النقاد اسم (مرحلة الازدهار العظيم).

فجأة تختفي المسرحية التراثية وما تفرع عنها منذ بداية تسعينات القرن العشرين كما اختفت جميع المسرحيات ذات البناء الدرامي المتقن عربية كانت أم أجنبية. وسبب ذلك أن المخرجين تحولوا إلى كتاب. فهم يكتبون – أو يكتب لهم غيرهم _ سيناريو عرض مسرحي وليس نصاً مسرحياً. وبذلك خرج النص المسرحي ذو البناء الدرامي المتين من خشبة المسرح. وحلت المادة النصية محله. وهو نص مكتوب بالعامية في أغلب الأحيان، ويموت مع انتهاء العرض. وبذلك تحول المسرح في الوطن العربي من مسرح يخصُّ كل العرب، إلى مسرح محلي يهم أبناء القطر الذي يُقدَّم العرض فيه.

من مجمل هذه الأسباب انحسرت المسرحيات المعتمدة على التراث. وترافق ذلك مع موت الأحلام الكبرى السابقة عند العرب. وذلك نتيجةً لما مر بها في العقود الأخيرة من مآسٍ مما نعرفه ولا داعي للكلام فيه.

والسؤال الآن: هل ماتت المسرحيات التراثية ولن تعود إلى خشبة المسرح من جديد؟ والجواب أنها لم تمت. فهي بناءٌ فني متقن. وهي قابلة للعيش فوق خشبة المسرح. لكنها لن تعود إلا إذا استقامت أمور المسرح العربي بالاعتماد على النص القوي المتين. ولن يتم ذلك إلا حينما يبدأ نهوض المجتمعات العربية بوعيها لحقوقها التي ضاعت في زحمة الأحداث الأخيرة. فالوعي الاجتماعي لا بد له من وعي مسرحي. وسوف يعود التراث العربي من جديد مادة غنية لأحداث مسرحية متناسبة مع هموم العصر القادم.

(5)

النص المسرحي وفنون التعبير: التوافق والاختلاف

النص المسرحي واحد من فنون التعبير الجميلة التي تشكل التراث الحضاري للبشرية. وإذا كان لكل واحد من هذه الفنون خصائصه التي تميزه من غيره، فإن للمسرح خصائص تجعله يفترق عنها من حيث تقديمه إلى المتلقي.

أول هذه الفروق أو الخصائص أن جميع فنون القول تصبح ناجزة في لحظة الانتهاء من كتابتها في حين يبقى النص المسرحي غير ناجز.

إن الرواية والملحمة والقصيدة تكتمل باكتمال كتابتها، وتصبح ذات قيمة أدبية فنية بذاتها. فلا يجوز المساس بها أو تغييرها رغم تطاول الزمن عليها.

والرواية والقصيدة والملحمة في هذا المجال تشبه اللوحة أو المنحوتة. فهي تكتمل بانتهاء الفنان منهما. وتحتفظ بقيمتهما الجمالية بذاتهما. والنظرُ إليهما ممتعٌ بما هما عليه من أسلوب في الرسم والنحت وفي مزج الألوان وضربات الإزميل. ولنحْذَرْ كل الحذر من تغيير ألوان اللوحة أو تعرجات المنحوتة. ألا ترى في كل متحف من المتاحف اختصاصيين في الحفاظ على هذه الألوان والأشكال من عاديات الزمن؟

لكننا في الموسيقى - وهي فن مسموع - نطلب شيئاً مختلفاً عما نطلبه من الرواية والقصيدة والملحمة. ونتعامل معها بطريقة مختلفة عن تعاملنا معهما. فنحن نطلب في الموسيقى شيئاً من التحوير والتغيير لأن حسن التلقي للموسيقى يقتضي استخدام الآلات الموسيقية المعاصرة لنا كما يُطلب استخدامَ أساليب

العزف التي انتهى إليها العازفون. من هنا، وبسبب هذا التحوير والتغيير، نسمع الكثير من السمفونيات في عدة تسجيلات أدَّتها فِرَقٌ موسيقية مختلفة بقيادات مختلفة. وكمثال على ذلك لا أظن أحداً اليوم قادراً على سماع دور (أنا هويت) لسيد درويش كما غناه صاحبه أول مرة. لكننا نحس بالمتعة الكاملة حين نسمعه بصوت سعاد محمد الذي أعاد توزيعَه توفيقُ الباشا. وما فعله توفيق الباشا أنه استخدم آلات جديدة وأسلوباً جديداً في الغناء دون أن يمس اللحن الأصلي أو مواطن ترديد آهاته. فأخرجه خلقاً جديداً مسايراً للعصر. وبعد عدة سنوات سنحتاج إلى إعادة توزيع جديدة لكي نستمر في استمتاعنا بهذا الدور الجميل. وكذلك معزوفات محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وأغاني أم كلثوم وأسمهان نسمعها اليوم على المسارح باستخدام آلات جديدة وبتوزيعات جديدة تحوِّر وتغيِّر في اللحن الأصلي.

أما المسرح فهو فن مقروء مسموع مرئي. وهذا أولُ جوانب تباينه عن بقية فنون القول ونقصُه عنها. ومع أنه فن مقروء كالملحمة والرواية والشعر، فإنه لا يتم ناجزاً حين كتابته على الإطلاق.

إن على الكاتب المسرحي أن يقدم أثراً أدبياً متكامل الأدوات الفنية باعتباره فناً مقروءاً. ولكنه يفعل ذلك تاركاً في استيفاء الجانب الفني فجواتٍ لا يملأها إلا فريق العمل المسرحي باعتبار ما كتبه فناً مرئياً. ولا يتجلى جمالُه الحقيقي واكتمالُه إلا إذا تحوَّل إلى فن منطوق على اعتباره فناً مسموعاً. ولهذا، فإن المسرح لا يصبح عملاً ناجزاً بعد الانتهاء من كتابته كما تصبح الرواية والقصيدة بعد انتهاء كتابتهما أو كما تصبح اللوحة والمنحوتة بعد الانتهاء من رسمها أو نحتها. بل يصبح ناجزاً بتحويله إلى فن آخر يخضع لمؤثرات الرؤية والسماع. فيأخذ من اللوحة والمنحوتة سمات المنظور في ضرورة انسجام الألوان والخطوط والانحناءات. ويأخذ من القطعة الموسيقية ضرورةَ التأكيد على صحة أصواتِ الآلات الموسيقية العازفة وبراعةَ المغنين المؤدين حتى يبدو الكلام المنطوق مطرباً مريحاً للأذن كاملَ النفاذ إلى العقل.

وإذا كانت الرواية والملحمة والقصيدة تُقرأ في كل عصر فلا يضيف إليها القراء في العصور المتتالية شيئاً ، فإن المسرح، مثله مثل الموسيقى، يخضع لتطور فن الأداء المسرحي كما تخضع الموسيقى لتطور أدوات العزف وأساليبه. وكما يكون من السخف والضعف أن يغني المغنون اليوم كما كان المغنون يغنون بالأمس بالأدوات الموسيقية التي كانت بالأمس، فإن من السخف والضعف أن نقدم اليوم مسرحية بالأدوات والأساليب التي قُدمت بها أول مرة أو في المرات التالية لها. بل يجب أن يقدم كلُّ فريق مسرحي النصَّ المسرحي بأدوات فن الأداء المسرحي في عصره.

وبهذا الشكل يمكننا أن نتخيل الفروق الهائلة بين المسرح وبقية أنواع الأدب والفن التشكيلي. فهي إبداعات لن تضيف إليها العصور شيئاً لأنها ولدت مكتملة. أما المسرحية فيضيف إليها كلُّ عصر أشياء تجعلها تبدو كل مرة في مظهر جديد مغاير لمظهرها السابق. بل إنها تبدو في مظاهر متغايرة في العصر الواحد عندما يتناولها فريقان في يوم واحد من زمان، وفي موضع واحد من مكان. وإذا بها تترك من الإيحاءات والدلالات والإشارات معاني مختلفة وقد تكون متناقضة.

ثاني الفروق بين النص المسرحي وغيره من فنون الأدب أن هذه الفنون تُكتب للتأريخ. أما النص المسرحي فيُكتَب للمعايشة. وهو فرق نجده أيضاً بين الفن التشكيلي وبين الموسيقى.

فجميع فنون القول يتلخص مفتاحها في فعل (كان) أو (كنتُ) إن كانت الرواية بضمير المتكلم.

أما المسرحية فمكتوبة لتعرض حدثاً نعيشه الآن في اللحظة التي يتم العرض المسرحي فيها. فإن المتلقي يشاهد حكاية المسرحية على أنها تجري أمامه (الآن) وإن كانت أحداثها موغلة في القدم. ويتماهى التمثيل إلى حالة التجسيد التي تبلغ ذروتها في اندماج الممثل بالشخصية وفي اندماج المتفرج بالممثل حتى تذوب الحدود بين الماضي والحاضر، وتتطابق اللحظةُ القديمة مع اللحظة الحاضرة.

إن (المعايشة) بالمعنى الذي شرحناه. هي أخص خصائص المسرح وأعظم ميزاته. لكنها هي أيضاً صعوبته ومشكلته، والتي كانت السبب في افتقاد كثير من أعظم المسرحيات لأهميتها مع مرور الزمن على عكس بقية فنون الأدب والفن التشكيلي. فالملاحم والروايات والقصائد واللوحات والمنحوتات تحتفظ ببهائها وعظمتها مهما تطاولت عليها القرون.

أما المعايشة التي هي الصفة الأولى للمسرح فتعني أنه فن يُطلب منه أن يتحدث عن مشاكل عصرنا وعن همومنا الفكرية والسياسية والاجتماعية والإنسانية بجلاءٍ واضحٍ لا موارية فيه إلا موارية الفن. ولذلك كانت (الآنيَّة) أبرز خصائص المسرح. والكاتب المسرحي لا يستطيع أبداً أن يهرب من مواجهة مشاكل عصره الآنية سواء كانت حكاية المسرحية معاصرة استمدها من وقائع الحاضر أم من أحداث الماضي. وحالة التماهي والاندماج لا تكتمل على الإطلاق إذا لم يشاهد المتفرجُ المتلقي ذاتَه وعصرَه ومشاكله وهواجسه على خشبة المسرح أمامه. وبمقدار ما يستطيع الكاتب - ومعه فريق العرض المسرحي - أن يقترب من هذه الآنية ويغوص فيها، يضمن لنفسه النجاح الكاسح.

إن هذه (الآنيَّة) ذات سطوة هائلة على الكاتب والمتلقي في آن واحد. ونادراً ما انتبه إليها النقد المسرحي إلا بعمومياتها دون الدخول في تفاصيل أهميتها. وهي التي تدفع الكاتب المسرحي، شاء أم أبى، إلى التقاط مفردات الحياة اليومية في عصره وهو يرسم الشخصيات ويسوق الحكاية بالأسلوب الذي يحبه الناس في عصره من خلال العادات السائدة في بلده.

وهذه الآنية لا تنزلق إلى النص المسرحي من مفردات الحياة اليومية المعاصرة فحسب، بل تمتد إلى جانب أخطر وأخفى هو ثقافة الأمة التي ينتمي إليها الكاتب مضافاً إليها ثقافةُ عصره ومفرداتُ هذا العصر الفكرية والسياسية.

ومثل هذه الثقافة المعاصرة نجدها في جميع ما كتبه المسرحيون العرب. فلن تستطيع الإيغال إلى ما كتبوه، إلا إذا كنت على دراية بالواقع العربي في ماضيه وحاضره، وبمجمل الثقافة العربية المعاصرة في امتدادها التاريخي.

(6)

صورة المرأة في المسرح العربي

1 - **مقدمة: صورة المرأة في أدبنا المعاصر.**

منذ بداية أربعينات القرن العشرين، ومع النهضة الأدبية التي حدثت في مختلف فنون الأدب، بدأت المرأة تبرز عنصراً مشاركاً في الحياة الاجتماعية التي يصورها الأدب. ولم تعد تلك المرأةَ الجميلةَ التي يكتفي الشاعر بالتغزل بها أو بمشاركتها الفراش. وكان ذلك تطوراً كبيراً في مجال تصوير حياة المرأة. ولعل من البدايات الحقيقية لهذا التطور نراها في ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين - قصر الشوق - السكرية). ففي الجزء الأول منها نجد الزوجة لا تجرؤ على النظر إلى وجه زوجها، وتخاطبه بعد زواج ثلاثين عاماً بلفظة (السيد). أما في الجزء الثالث فنرى حفيدتها الشابة تناقش مع زملائها في الجامعة أمورَ الدراسة وشؤونَ المجتمع.

ولم يكن هذا التصوير للمرأة في الأدب على هذا الشكل إلا تعبيراً عن نمو البرجوازية الوطنية وفتحها لآفاق الحياة الاجتماعية ودفعها لعجلة التطور التي دخلت مختلف المجالات. فكانت الصورةُ النموذجية للمرأة في الأدب هي المرأة البرجوازية الصغيرة التي نالت حريتها وأثبتت وجودها ككائن بشري له من الحقوق والواجبات مثلُ ما للرجل. وعاملها الرجال بكل احترام وتقدير. واستطاعت أن تأخذ على عاتقها دوراً كبيراً في الأسرة والمجتمع. أما أهم ما اتصفت به فهو رغبتها الجامحة في التقدم وإثبات الذات لتصبح امرأة من البرجوازية الكبيرة.

لكن هذه القفزة الكبيرة التي قفزتها المرأة في الأدب توقفت المرأة عندها أو تراجعت عنها بعد انقضاء عقد خمسينات القرن العشرين. فمع كل التغيرات التي حدثت في سورية وفي بعض البلدان العربية منذ ستينات القرن العشرين، ومع ازدياد نمو أفكار الحرية والديموقراطية التي ماتزال مطلباً أكثر مما هي واقع نعيشه، ظلت المرأة في الأدب والفن متوقفة عند الصورة التي وصلت إليها حتى نهاية خمسينات القرن العشرين.

إن الرجل والمرأة منذ بداية ستينات القرن العشرين، ومع الثورات العربية التي جاءت بأنظمة عربية جديدة كما حدث في مصر وسورية والعراق والجزائر وتونس وليبيا، أو هزت بنيان الأنظمة القديمة كما حدث في المغرب والأردن ودول الخليج العربي والسعودية، كانا - أي الرجل والمرأة - مناديين بأفكار الحرية والديموقراطية والعدالة الاجتماعية التي كانت تنحو في بعض الأقطار نحو الاشتراكية على صفحات الصحف وفي المنتديات الثقافية والإعلامية وفي الأحزاب والهيئات التي تتصدى لتطوير المجتمع في بعض الأقطار العربية، أو تكتفي بالدعوة إلى إنصاف المظلومين والفقراء في بعض الأقطار العربية الأخرى. وفي هذه المرحلة كانت المرأة بعملها الاجتماعي والسياسي تحظى بالاحترام والتقدير. بل إن كثيراً من النساء كن يعملن في صفوف هذه الأحزاب والهيئات والمنتديات.

في هذه المرحلة كان أدبنا الحديث - والمسرح منه على الخصوص - يحاول أن يتمرد على التخلف والعجز والتمزق القومي والضعف الوطني. وكان يفعل ذلك على ضعف مرة وعلى قوة مرة أخرى. وكان متساوقاً مع الشعارات التي رفعتها الثورات العربية. متقدماً عنها مرة ومتخلفاً عنها مرة. لكنه في كل الأحوال كان يسعى إلى تصوير العلاقات الاجتماعية التي يمكن أن تنشأ في مجتمع متطور متقدمٍ من الناحية العلمية والتقنية، ومتراجعٍ من ناحية وقوعه في قبضة قوى الظلم والاستغلال والقهر والتفاوت الطبقي. ويرسم على صفحة الأدب شخصيات رجالية تدرك هذا الواقع وتتحداه بغية إيصال المجتمع إلى مستقبل أفضل. لكننا نفتقد في هذا الأدب المرأةَ الواقعية الحقيقية التي تشارك الرجلَ

على أرض الواقع فعلَه وتحديَه وتمردَه. فظلت في الأدب - على عكس ما هي عليه في الحياة - تراوح في مكانها أو تتخلَّى عن دورها السابق الذي كان لها. فهي في الشعر حبيبة الشاعر وملهمته ومحط آماله كما كانت منذ خمسينات القرن العشرين. يرسم على صدرها آفاق العالم ويستمد منها طاقته على الحياة والتمرد. وهي في الرواية برجوازية صغيرة تحلم بالحب والحرية، أو فقيرة مظلومة مسحوقة جاهلة. فلاحةً كانت أم ابنةَ مدينة. وهي في المسرح معشوقة أو مظلومة أو شريرة. لكنها في كل الأحوال عاجزة عن الفعالية في الحياة. وبمعنى آخر: إنها في الأدب رمز الثورة والحرية، أو صورة عن الاضطهاد. ولعلها في الشعر أكمل وأنضج منها في بقية فنون الأدب. فقد تغيرت علاقة الشعراء بها تغيراً كلياً. إذ لم تعد شيئاً منفصلاً عن الشاعر. بل إنها متحدة به. تدخل في ثنايا نفسه ومشاعره. وترافقه في عبوره الفكري والعاطفي للعالم. وهي في بقية فنون الأدب لا تزيد عن إبراز واقع الحياة دون أن تكون فاعلة فيها وفي تطوير العلاقات الاجتماعية السائدة. وإذا كان الأدب مايزال يصورها بمفهوم المرأة البرجوازية أو بواقع المظلومة المسحوقة، أو بواقع تجسيد الشر، فإنه عجز عن رؤية مشاركتها الفعالة في الحياة الاجتماعية والسياسية رغم اتساع هذا الدور في الحياة الفعلية. فكأنها في الأدب عاجزة قاصرة على عكس ما هي عليه في الحياة. وكأنها غير قادرة إلا على أن تكون حبيبة أو مظلومة. أيضاً على عكس ما هي عليه في الحياة.

ولا شك أن تصوير المرأة بمشاركتها في الحياة صعب وشاق. ولا بد أن يصادم هذا التصوير الأعرافَ الاجتماعية السائدة. وأول هذه الصعوبات أن يؤمن الرجال الأدباء والمسرحيون أنفسهم بهذا الدور الذي تمارسه المرأة في الحياة. وتأتي صعوبته الثانية من أن النماذج الواقعية من مثل هذه المرأة ماتزال - رغم ضخامة فعل المرأة في المجتمع - قليلة ويحتاج نقلها إلى براعة بالغة في رسم الشخصية الإنسانية في المسرح والرواية على الخصوص، وإلى إقامة توازن دقيق بين تصرفاتها وعلاقاتها، وبين محافظتها على خصائصها الإنسانية وربطها بالجو الاجتماعي السائد.

إن تصوير المرأة في الأدب وفي المسرح بما هي عليه في الحياة لم يقفز بالمرأة في الأدب قفزته الثانية. ولم ينتقل من المرأة التي نالت حريتها البرجوازية إلى المرأة التي تساهم في مختلف جوانب الحياة اليومية تغييراً ودفعاً إلى التطور ومساهمة في البناء السياسي والاجتماعي والفكري بل والعسكري أحياناً كثيرة. وعندما يقوم الأدب والفن بتصوير المرأة في فعلها الاجتماعي والسياسي الحقيقي، فلن يكون الأدب والفن صادقين في التصوير والرصد فحسب، بل يصبحان مساهمين في تغيير الواقع ودفعه نحو مستقبل أفضل. وهذا الدفع هو المهمة الأساسية للفن والأدب في كل عصر.

2 - **صورة المرأة في المسرح**.

عند الدخول إلى صورة المرأة في المسرح نقف عند نقطتين:

الأولى: مستمدة من تاريخ المسرح. وهي أن أبطال النصوص المسرحية المكتوبة والمعروضة هم الطبقة السائدة في المجتمع في عصر من العصور. وأفعالهم على المسرح هي الأفعال الاجتماعية التي يقوم بها هؤلاء الأبطال. ولا يكون لبقية طبقات المجتمع إلا الأدوار الثانوية الملحقة بهم. فلا بد في الحياة بعد كل حساب من سيد مالك وخادم ووكيل أعمال وطبيب ومهندس ورجل شرير وآخر طيب وامرأة تقية ورعة وأخرى فاجرة. وكان الكتاب يستمدون أهدافهم العليا ويصورون الأخلاق النبيلة من أبطالهم الذين يأخذونهم من قلب الطبقة السائدة. فحين كان الإقطاع سائداً كان الأبطال المسرحيون من النبلاء. وكانت الفروسية والشهامة والتضحية بالنفس والدفاع عن الملك عنوان الرفعة الأخلاقية. وكان نقيض هذه الصفات يأتي ليؤكد هذه الأخلاقيات التي كانت الأهدافَ العليا للنشاط المسرحي. وحين سادت الرأسمالية صار الأبطال المسرحيون من الأطباء والمهندسين والموظفين وغيرهم ممن هم على شاكلتهم. وأيضاً كان لا بد في الحياة من خادم وعامل وفلاح وأمثال هؤلاء ممن يقومون بالأعمال الخدمية. وهؤلاء أيضاً ملحقون بأبطال الطبقة السائدة. وصار الدفاع عن الحرية والمساواة ومحاربة الفساد والظلم الاجتماعي الذي صار مرادفاً ونابعاً عن التفاوت الطبقي

الحاد وبقية الشعارات والقواعد الاجتماعية التي رفعتها البرجوازية الرأسمالية، مدارَ الأهداف العليا للنشاط المسرحي. وعندما انتشر الفكر الاشتراكي صار أبطال النصوص المسرحية من العمال والفلاحين وصغار الموظفين والمفكرين. وصار بناء الاشتراكية وإلغاء التفاوت الطبقي ونشر ثقافة الفكر الماركسي مدارَ الأهداف العليا للمسرح وللأدب بشكل عام. ومع ولادة مسرح مضاد للفكر الاشتراكي كان الضياع الإنساني واليأس من التغيير وعبثيةُ الحياة كلها مدارَ الأهداف العليا للمسرح خصوصاً وللأدب بشكل عام. والأدب والفن يصوران الواقع الاجتماعي للبلد ويعرضان درجة التطور السياسي والفكري للناس في عصر الأديب أو الفنان مع طموح نحو مستقبل أفضل للبلد. وهذا الطموح جزء من مهمة الفن في تحقيق الخير والحق والجمال.

النقطة الثانية: أن تصوير المرأة في الأدب وفي المسرح على الخصوص متعلق بالمواضعات الاجتماعية في مرحلة من المراحل في بلد من البلدان ضمن العقائد الدينية والأعراف الموروثة مضافاً إليها طبيعة النظام الاقتصادي الذي يفرض مجموعة من القوانين التي تحدد موقع أفراده ذكوراً وإناثاً في العملية الاجتماعية، كما تحدد ما لهم من الحقوق وما عليهم من الواجبات. وكل هذه المواضعات الاجتماعية بقوانينها ومواقع العناصر البشرية فيها إنما تُغلَّف بدور الفن والأدب الأبدي الذي هو الدفاع عن (الحق والخير والجمال). مما يجعل الفن والأدب رأس حربة في الدفاع عن الإنسان. أي في محاربة ما يعدُّه ذلك المجتمع تخلفاً وفساداً وظلماً، وفي دفع عجلة التطور إلى المكان الذي يُعَدُّ في ذلك المجتمع وذلك العصر حركة تقدمية ترتقي به وتدافع عن حقوق أفراده. وهنا يكون لوعي الأديب أو الفنان بالواقع المحيط به ولثقافته وللمنظومة الفكرية التي يسوق أدبه وفنه للوصول بها إلى المتلقي دورٌ أساسي في التكوين الفني لِما ينتجه من فن وأدب.

فإذا نظرنا إلى دور المسرح العربي من هذا المنظور وجدناه ذا طبيعة خاصة في تكوينه الفني وفي المهام الفكرية والاجتماعية التي قام بها.

فهو - **أولاً** - فن جديد عليهم. وقد نقلوه عن الغرب لأنهم أدركوا حاجة بلادهم إلى هذا الفن. فكانوا فيه طلاباً مُجدِّين. نقلوه في البداية برمته حتى يستكملوا عدتهم الفنية فيه. ثم صاروا يأخذون منه ما هو ضروري لهم. ثم وضعوه بالطريقة التي تناسبهم.

وهو - **ثانياً** - صار عندهم أداة لخوض معاركهم الفكرية والاجتماعية والسياسية والوطنية. وذلك منذ نشأته عندهم.

ولأنه فن جديد عندهم وكان سلاحاً في معاركهم الاجتماعية والسياسية، فإنه ليس شبيهاً بالمسرح في أوروبا. فهو في الغرب متعة وحضارة وثقافة بحد ذاته دون أي هدف اجتماعي علماً بأن المسرح في كل تاريخه كان ذا مهمة اجتماعية. وهم يرتادونه كما نرتاد نحن الموسيقى أو الشعر.

ولأنه ارتبط عند العرب بمهامه الاجتماعية فقد كانت قوته عندهم مرتبطة بقدرته على تنفيذ هذه المهمة. ونتج عن ذلك أنه كلما كان واضح الهدف والمهمة كان يمر في مرحلة قوة. وكلما غابت عنه أهدافه كان يمر في مرحلة ضعف وتراجع. ومن هنا نفهم دور المرأة في المسرح. فكانت مكانتها الاجتماعية تساوي مكانتها المسرحية. فحين يقوى المسرح كانت صورتها في العملية الاجتماعية الفاعلة تكبر. وحين يضعف المسرح كانت صورتها الاجتماعية تغيب وتنحسر وتعود إلى المرتبة الثالثة أو الرابعة في البطولة الدرامية وفي التأثير على سير حكاية المسرحية.

لكن هذا النشاط المسرحي ذا الوجه الاجتماعي والسياسي كان نشاطاً رجالياً. فلم يكن للمرأة العربية دورٌ فيه لا على صعيد الفعل المسرحي ولا على صعيد المشاهدة. وبما أن الحياة تضم الجنسين فقد كان لا بد من وجود نساء في حكايات المسرحيات، فكان التعامل مع المرأة في بداية الحركة المسرحية العربية على النحو التالي:

- هي جزء هامشي من الحكاية إذا كانت المسرحية من تأليف عربي. وكان دورها مقتصراً على الغناء والرقص من خلال قصة حب.

- تصبح هامشية إذا كانت المسرحية من تأليف أجنبي بعد أن يحذف المترجمون أغلب دورها وبعد أن يختصروا أفعالها. بل وتقوم بالغناء والرقص من خلال قصة حب أيضاً وإن لم يكن في المسرحية الأصلية رقص وغناء. ولعل أوضح مثال على ذلك مسرحية (روميو وجولييت) التي قام ببطولتها سلامة حجازي ومنيرة المهدية. فقد تحولت المسرحية إلى حفلة طرب موصول بعد أن سماها المطربان الشهيران (شهداء الغرام).

ولأنها لا تحضر العروض المسرحية فلم يكن ممكناً أن تظهر على خشبة المسرح. فكان يؤتى بفتيات من الملاهي أحياناً. وكان الفتيان الجميلو الوجوه يُعطَوْن أدوار النساء.

استمر الحال على هذا الشكل طوال الفترة الممتدة بين أواسط القرن التاسع عشر والثلث الأول من القرن العشرين.

لكن هذه المرحلة التي بدأت بعصر النهضة واستمرت في مقارعة المستعمر والسعي إلى تطوير المجتمع كله كانت في الوقت نفسه مرحلة الدفاع عن حقوق المرأة. لكن المشكلة أن الدفاع عن حقوق المرأة تولى أمره الرجال أيضاً ما عدا حالات قليلة كانت النساء يتولين فيها هذا الأمر. ولربما كان لمظاهرة النساء التي خرجت في مصر دورٌ كبير في جعل المرأة المصرية تنال حقوقها قبل المرأة السورية أو غيرها من الأقطار العربية. ويذكّرنا ذلك بدور المرأة الفرنسية الذي هو دور متميز في كل أوروبا اليوم لأنها قامت بدور كبير في الثورة الفرنسية حين سارت النساء من باريس إلى قصر فرساي وأجبرن الملك لويس السادس عشر على الانتقال من فرساي إلى باريس، وكان ذلك نقطة تحول خطيرة في الثورة الفرنسية تدحرج على إثرها رأس الملك والملكة تحت المقصلة. ويذكّرنا ذلك أيضاً بأن دور المرأة في حمص أكبر قليلاً من دورها في بقية المدن السورية لأن النساء خرجن في مظاهرة أيام الانتداب الفرنسي وهتفن للحرية والخبز، فقابلهن الفرنسي بإطلاق الرصاص. وهذه المظاهرة مع ما جرى فيها جعل الحركة النسائية الحمصية أسبق من غيرها في بعض المدن الأخرى.

المهم أن المرأة كانت هامشية الوجود في الفعل المسرحي وفي الحضور المسرحي. فلما كانت فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية صار لها دور جديد أولاً. ثم صار لها دور آخر في المرحلة التي تلت الحرب العالمية الثانية وبعد الاستقلال ثانياً. ثم كان لها دور آخر منذ بداية السبعينات ثالثاً. ثم صار لها دور آخر منذ بداية التسعينات رابعاً.

والأمثلة العملية تعطينا نموذجاً عن واقع المرأة في كل مرحلة.

- في مسرحية (شيطان في بيت) في مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية لمراد السباعي يقف الشاب نزار ويقول لحبيبته تعالي نتزوج دون الرجوع إلى رأي الأهل. فالزواج اتفاق بين شاب وفتاة. وهذا يعني أن المطلب الأساسي للنساء في تلك المرحلة كان التخلص من قيود الأهل المفروضة على النساء. وكان هذا أكبر القيود. وكان تحطيمه أساساً لحرية المرأة. صحيح أنها بدأت تتعلم بل وتخرج في بعض الأحيان سافرة الوجه. لكن التحرر الخارجي كان بحاجة إلى تحرر داخلي.

- في المرحلة ذاتها يدافع مراد السباعي عن حضور النساء للعروض المسرحية في حمص مع أن نساء حلب كن يحضرن العروض المسرحية دون عوائق. وقد لقي السباعي من ذلك عنتاً كبيراً لأن ذلك كان في رأي الكثيرين خروجاً فاضحاً عن التقاليد وتهديداً بفساد الأخلاق. وهنا يجدر بنا الانتباه إلى نقطة غفل عنها الكثيرون وإن تضايق منها الكثيرون. وهي أن حجة التمسك بالأخلاق والشرف وبقية القائمة المتعلقة بالمرأة، ليست الغاية منها الدفاع عن الأخلاق على الإطلاق. وتلك هي الكذبة الكبيرة التي يتمسك بها جميع المحافظين على بقاء المجتمع على حاله حتى يومنا هذا. بل الغاية منها إبقاء المجتمع مكبلاً بالقيود الفكرية والنفسية والأخلاقية حتى لا يتمرد. وأول وسائل القمع أن تُقمَع النساء بحجة الأخلاق. فقمع المرأة يستدعي بالضرورة قمع الرجل. وقمع الرجل يستدعي بالضرورة قمع جميع الحركات المتمردة على الظلم والاستبداد. فإذا قُمعت المرأة فقد فتحت الطريق إلى قمع المجتمع. وهذه النقطة يجب أن ينتبه إليها الرجال والنساء معاً. فعندما يتمسك الرجل بكل التقاليد البالية فإنه يفتح الطريق أمام أعدائه لكي يقمعوه أدرك ذلك أم لم يدركه.

ونعود إلى حادثة مراد السباعي. فقد حضر العرض المسرحي أهل الممثلين وأصدقاؤهم. وجلس النساء في طرف والرجال في طرف. لكن الرجعية الحمصية استصدرت من محافظ حمص أمراً بإخراج النساء بقوة الشرطة.

هذه الحرية التي كانت مطلوبة للنساء في هذه المرحلة هي ما كانت تنادي به البرجوازية الوطنية الناشئة التي كانت تبني قوة رأس المال وتحتاج إلى جزء من التحرر الاجتماعي لها دون غيرها من الطبقات. ففي المسرحية السابقة نفسها يطلب نزار من حبيبته أن تتزوجه. لكن الخادمة التي تحب الخادم لا يُسمَح لهما بالزواج إلا بإذن من السادة الذين يعملان عندهم.

في المرحلة التالية التي تلت الاستقلال سُمِح للمرأة بحضور أفلام السينما في حفلة خاصة بها هي حفلة الساعة الثالثة. وكان هذا تطوراً كبيراً. لكن حضورها للمسرح لم يكن قد سُمِح به. ومن طرائف الأمور في هذه المرحلة أن عبد الوهاب أبو السعود – وهو أحد أركان المسرح في ثلاثينات وأربعينات القرن العشرين - في دمشق قدم عدة عروض مسرحية للنساء فقط.

في هذه المرحلة أيضاً بقي الموضوع الرئيسي للمرأة هو تحررها من قيود الأهل في شأن الزواج. ولم تخرج موضوعاتها عن هذه النقطة. وكانت هامشية جداً في بقية الفعل الاجتماعي كالمواقف السياسية أو النضالية. فهذه المواقف مقتصرة على الرجال رغم أن النساء كان لهن دور فيها.

في مسرحية (هذا النهر المجنون) لوليد إخلاصي في عقد الستينات سيدة عجوز إقطاعية تملك قصراً منيفاً في إحدى القرى. كما تملك الأراضي المحيطة بها. وتستأجر لها الفلاحين باستعباد. إنها تدمِّر نفوس الناس. لكن الأرض تنتج. ولها ولد وبنت إضافة إلى الزوج. والثلاثة ذوو شخصيات ضعيفة أمام شخصية الأم. وعندما يأتي الإصلاح الزراعي ويجرد العجوز من الأرض تفسد الأرض بإهمال الفلاحين من ناحية. ويبدأ الأولاد يبحثون عن مستقبل جديد من ناحية ثانية. وهنا يأتي الحالم ابن المدينة. وإذا بالفتاة الحالمة تجد فيه مستقبلها فتذهب معه.

من هذه المسرحية وغيرها التي كتبت في هذه المرحلة بدأت نظرة جديدة إلى المرأة. فهي لم تعد هامشية أو (كمالة) عدد كما كانت من قبل. بل صار وجودها المسرحي قوياً لأن المرأة السورية والعربية صارت ذات وجود قوي في الحياة. فهي تحضر العروض المسرحية كما تتقاسم مع الرجل ميادين العمل.

وهكذا يمكن تلخيص موقع المرأة في المسرح بأنها لم تكن ذات وجود فعلي حين نشأة المسرح العربي. ثم صارت تدافع عن حريتها العائلية في المرحلة الأولى التي تلت مرحلة النشأة الأولى للمسرح. ثم صارت تحلم بفعل اجتماعي في المرحلة الثانية. وبقي عليها أن تخطو نحو الفعل السياسي في المرحلة الثالثة. وهي المرحلة التي جاءت على أعتاب الحركات الثورية في الوطن العربي، والتي افتتحتها ثورة تموز عام 1952 في مصر.

فمنذ هذه الثورة تداعت الأوضاع العربية القديمة إلى السقوط في أكثر الدول العربية. فمن انتشار المد اليساري في سورية والعراق وتونس والجزائر، إلى ثورة العراق والإطاحة بالنظام الملكي في العراق عام 1958، إلى ثورة آذار عام 1963 في سورية، إلى زعزعة الوضع الملكي في الأردن، إلى استقلال الجزائر واتجاهها نحو التوجه الاشتراكي في الجزائر.

هذه الثورات والتغيرات حملت أفكاراً جديدة إلى الوطن العربي تقوم على محاربة الاستغلال والظلم الاجتماعي واسترداد الكرامة الوطنية المهدورة على أرض فلسطين.

في هذه المرحلة بدأت المرأة تحتل مكانة كبيرة في الحياة. فهي جزء من العملية الثورية في التغيير. لكن هذا التغيير المنشود كانت البرجوازية المثقفة الصغيرة هي التي تقوده. وهذه البرجوازية تخاف من القوى الأساسية في المجتمع ممن دونها في سلم الطبقات. وبذلك ظلت ضمن الشعارات أكثر مما قامت بفعل التغيير. وبذلك أيضاً كان المجتمع يسير بقدم نحو تحقيق ما كان يسمى العدالة الاجتماعية. ويسير بالقدم الثانية نحو البرجوازية الطفيلية. وكانت النتيجة بعد عقدين من الزمن أن انهزمت نزعة العدالة الاجتماعية وانتصرت البرجوازية الطفيلية. ولأن المجتمع اقتصادياً كان يسير في هذا المنحى، فلم يكن للمرأة أن

تأخذ دورها الحقيقي. فإن إطلاق حريتها الاجتماعية كان يعني إطلاق الحرية لجميع طبقات المجتمع. ومن هنا نفهم كيف كبر دور المرأة في الحياة دون أن تنال كامل حقوقها. وظلت المطالبة بهذه الحقوق شعارات تُرفع دون أن تجد تطبيقها الفعلي. وكان لا بد أن يترك ذلك أثره على جميع فئات الشعب. فالطبقة العاملة مثلا، نصف قادرة ونصف عاجزة. والفلاحون نهبٌ للروح الفلاحية التي تحب التملك بقدر ما هم يطمحون إلى تغيير بنية التركيبة الاقتصادية للأرض. والمثقفون يهتفون بالتغيير الاجتماعي دون أن يمتلكوا الرؤية الصحيحة لذلك. وهكذا كانت المرأة حائرة بين الواقع والطموح. فكان أن ظلت طوال عقدي السبعينات والثمانينات مشدودة إلى القيود الهائلة التي تشدها إلى الواقع القديم بقدر ما كانت تطمح إلى الحلم الجديد. ومن هنا نفهم واقعها ووجودها في المسرح العربي.

لقد صارت تحضر العروض المسرحية كالرجال. فقد ولت أيام اتهامها بالدعارة إذا حضرت. وزوجها أو ابنها أو أخوها يصطحبها إلى مشاهدة العروض المسرحية مفتخراً بها. لكن وقوفها على خشبة المسرح محفوف بالمخاطر. فكان حالها هذا نصف تطور لأنه نصف فعل. ومع أن كثيراً من الرجال يعرفون روعة أن تقف نساؤهم على المسرح فإن المتجرِّئين على الموافقة على هذا الفعل قليلون. وهم فقط من المؤمنين إيماناً حقيقياً بالشعارات التي طرحتها هذه المرحلة. وإذا كانت في المسرح الرسمي قد نالت نصيبها من الوقوف على خشبة المسرح، فإن ذلك كان وظيفة أكثر مما كان فناً ذا هدف اجتماعي وفكري نبيلين. ومازال وقوفها حتى الآن تدور حوله الشبهات. وكثير من الرجال يخافون من هذه الشبهات. وهذا يعني أن هذا الوقوف على المسرح حتى اليوم لم يصبح فعلاً اجتماعياً عادياً كممارسة مهنة الطب أو المحاماة أو الهندسة أو التعليم. وهذه المهن وغيرها عمل ذو مردود مادي وليس فعلاً اجتماعياً تحريضياً على التغيير. فكان شأنها في ذلك كشأنها في العمل السياسي. هل تتكرون أن كثيراً من أصحاب الفصائل اليسارية أو التقدمية في سورية مثلاً، يفتخرون بانتسابهم إلى أحزابهم في حين أن نساءهم يقبعن في البيت؟ حتى إذا ظهرن في الاحتفالات الحزبية فمن نوع (البريستيج) أكثر مما هو قناعة بدور المرأة السياسي؟

فإذا انتقلنا إلى فعلها على المسرح كشخصية مسرحية وجدنا أنها دخلت بقوة إلى النصوص المسرحية. فلا تكاد مسرحية عربية مكتوبة في هذه المرحلة إلا واحتشدت بعدد من الشخصيات النسائية الرئيسية. لكن ما هو الدور المسرحي - أي الاجتماعي - الذي تقوم به؟

لو راجعنا المسرحيات العربية المكتوبة في هذه المرحلة لوجدنا أكثر نسائها ينقسمن إلى قسمين كما سبق وذكرنا. فهي إما شريرة أو فاسقة أو مستبدة بأمور بيتها أو طاغية الأثر السيئ على أسرتها، وإما مقهورة مظلومة يقع عليها جميع أنواع القهر السياسي والاجتماعي. ففي (الخدامة) لممدوح عدوان مثلاً، يتزوج سيد البيت خادمته بالسر حتى لا تغضب السيدة زوجته. فإذا انفضح الأمر وعلم الجميع بأمر هذا الزواج، بادر الزوج إلى إسكات أهل الخادمة بالمال. فلا يحيق بالخادمة إلا القهر والسكوت. وفي مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) لسعد الله ونوس تخضع المرأة لضغوط الفسق والفجور من زوجها وأخيها وأبيها. فتضطر لكي تتمرد على واقعها أن تصبح عاهرة. ولننتبه إلى أنها لا تنضم إلى هيئة سياسية أو منتدى اجتماعي، بل تتحول إلى العهر. أي أنها تعجز عن الفعل الاجتماعي وتكتفي بتحدي أخلاق المجتمع فتخسر معركتها. وفي مسرحية (سهرة ديموقراطية) لوليد إخلاصي تشكل مجموعة النساء في المسرحية مجموعة من الساقطات أو اللواتي جعلهن أزواجهن ساقطات. وتم ذلك في جو من القهر والاستلاب. وبذلك أيضاً تخسر المرأة دورها الاجتماعي.

لقد أجاد كتاب هذه المرحلة تصوير المرأة المظلومة كإجادتهم للمرأة الشريرة. أما المرأة الفاعلة في المجتمع فلم يستطع كاتب واحد أن يقدم نموذجاً للمرأة ذات التأثير الاجتماعي. وأقصى ما قدموه أنها أم حنون أو أخت صالحة أو امرأة شريرة. ولعل المسلسلات السورية أوضح دليل على اقتصار دور المرأة على هذه الصفات. ولأن المرأة في هذه المسلسلات تعبير عن العقلية العربية السائدة، فقد وجد الرجال فيها سنداً لإعادة المرأة إلى حالة القهر التي كانت عليها في النصف الأول من القرن العشرين.

هـذه المرحلـة الثالثـة اسـتمرت حتـى نهايـة عقـد الثمانيـات. فلمـا أهـل عقـد التسعينات كان المجتمع العربي قد فقد أمله في التغيير الاجتماعي الذي شاعت شعاراته في المرحلة السابقة. وانتهت أكثر الأنظمة العربية إلى البرجوازية الطفيلية العجيبة. وهذه الأنظمة هي نفسها التي نادت بالعدالة الاجتماعية أو الاشتراكية واستلمت دفة الحكم في بلدانها بعد الثورات التي طرحت تلك الشعارات. فانتهت في عقد التسعينات إلى ما نعرفه من طغيان وقهر اجتماعيين وسياسيين. وأهملت حتى الموت جميع الدعوات إلى تحقيق العدالة الاجتماعية والكرامة الوطنية. فكانت النتيجة أن المسرح غابت عنه الشخصيات الفاعلة من الرجال. وكان طبيعياً أن تعود المرأة في المسرح العربي إلى دورها الهامشي. ومن الطريف في الأمر أن المرأة في هذه المرحلة زادت مكانتها الاجتماعية كما زاد دورها في شتى مجالات الحياة. لكنها - وهي تقوم بهذا الدور - أصبحت أداة لاستغلال الرجال أكثر من أي وقت مضى. ولا يغرنَّكم ما ترونه من خروج المرأة إلى العمل أو إلى السهرات. فهي في حقيقة الأمر فاقدة لأكثر مقومات الحرية. حتى العاملات في المسرح أو التلفزيون هن في أكثرهن مطية للاستغلال لأنهن محترفات فن ولسن فاعلات في الفن.

نخلص من هذا كله إلى أن المرأة في واقعها الاجتماعي والمسرحي اليوم هي خارج هذين الفعلين. وعلينا أن نفهم جيداً هذه العملية المعقدة دون أن تغشنا مظاهر الحرية الزائفة التي تتمتع بها.

إن المرأة ماتزال في المسرح غير فاعلة في الفعل الاجتماعي والسياسي. ونعود إلى ما بدأنا به عن صورة المرأة في الأدب بأنها قفزت قفزتها الأولى والثانية ثم توقفت فلم تقفز قفزتها الثالثة التي تتساوى فيها مع الرجل. ولا نردُّ ذلك إلى قصور فيها أو في الرجال. بل نرد ذلك إلى أن الأنظمة العربية التي كانت تقدمية في مرحلة ما بعد الثورات العربية انكفأت عن ثوريتها. وعادت بالمجتمع العربي إلى مرحلة ما قبل الثورات من اتجاه نحو بناء المجتمع القائم على الاستغلال والتفاوت الطبقي. ولا يمكن في مثل هذه المجتمعات أن تنال المرأة كامل حقوقها لأن المجتمع يرتدُّ إلى المفاهيم الدينية المشوهة التي تكرس إخراج المرأة من الحياة.

وهذا ما نشاهده في كل المجتمعات العربية لا نكاد نستثني بلداً منه. ورغم أن المرأة اليوم ليست المرأة قبل عدة عقود، فإن تصوير فعلها الاجتماعي والسياسي في الأدب والمسرح ارتدَّ بها إلى ما كان عليه الحال في خمسينات القرن العشرين وما قبلها.

لكن وعي الفنان أو الأديب يمكن أن يلعب دوراً تقدمياً في تصوير المرأة. ويمكن للكاتب المسرحي أن يُبرِز دوراً جديداً فاعلاً للمرأة. لكن مثل هؤلاء الفنانين لم يولدوا بعد خاصة أن هذا الوعي تناقص عند المسرحيين بعد أن انحسر الدفاع عن حرية المجتمع وحرية الوطن وكرامته، وبعد أن اتُّهِمت كل دعوة إلى تحرير المجتمع من الاستغلال بأنها (إيديولوجية) يجب أن يتخلص المسرح منها. والدليل على ذلك أن أية مسرحية يأتي فيها ذكرٌ لقضية وطنية أو اجتماعية ذات وجه صدامي، فسوف ينصبُّ عليها الاتهام العنيف بالمباشرة وبالخروج عن (الفنية). وكلما غامت العروض المسرحية في شكلانية اللعب العاطفي بحجة الإبهار البصري، نالت من التأييد والدعم والتقريظ مما يجعل المسرح العربي يخسر الدفاع عن حرية الرجل والمرأة معاً.

(7)

المونودراما بيت مغلق أمام أنصاف الموهوبين

لو راجعنا مجمل النشاط المسرحي العربي في السنوات الأخيرة، لوجدنا أن الهجوم على فن المونودراما في الوطن العربي صار محموماً ومتسارع الزيادة. وقد ذكر هيثم يحيى الخواجة في كتابه (أطياف من المسرح العربي)[1] أسماء ما يزيد عن خمسين مسرحياً عربياً بين كاتب ومخرج وممثل عملوا في المونودراما من المغرب حتى العراق منذ العقد الأخير من القرن العشرين. ثم استفحل الهجوم عليه منذ بداية القرن الحادي والعشرين حتى أقيمت له المهرجانات الخاصة به. ففي سورية مثلاً، يبلغ عمر مهرجان المونودراما السنوي في اللاذقية أكثر من خمس سنوات[2]. وفي (الفجيرة) في الإمارات العربية المتحدة يقام مهرجان المونودراما مرة كل سنتين. ويشترك فيه فرق من أنحاء العالم مع عدد كبير من الفرق العربية. ولا يكاد يمر عام في سورية – على سبيل المثال – إلا وتُقَدَّم فيه أكثر من عشرة مونودرامات. ولا يكاد حديثٌ ما يجري عن المسرح في أي قطر عربي حتى تبرز أسماء عدة مونودرامات قُدِّمت من قبل أنواع شتى من الممثلين، وعن نجاحات وإخفاقات ما قدموه.

***

(1) ص 45

(2) هذا الكلام يعود إلى عام 2010.

ورد في المعجم المسرحي[1] ما ملخصه أنها (مصطلح مسرحي يعني دراما الممثل الواحد. وهذه التسمية أُطلقت على مسرحيات قصيرة انتشرت في ألمانيا وإنكلترا بين عامي 1775 و1780. وكان يؤدي الأدوارَ فيها ممثل واحد أو ممثلة بالإضافة إلى عدد من الكومبارس أو جوقة مع مرافقة الموسيقا أحياناً). و(يقوم هذا النوع من المسرح على مهارة الممثل في الأداء لأنه يقوم بأداء عدة أدوار في العرض. وينتقل من دور إلى آخر بسرعة كبيرة. ويتقمَّص حالات متعددة في أمكنة وأزمنة متنوعة. ويوحي بوجود شخصيات غائبة يتكلم معها).

(كذلك يتطلب هذا الفن نوعاً خاصاً من الإخراج لأن المهم إيجاد نقاط ارتكاز للممثل مثل وجود أغراض لها صفة عالية الدلالة لتكون البديل عن الشخصيات الأخرى بحيث تحاور الممثل وتستدعي المحاور الغائب).

و(هذه التجارب قليلة في العالم. منها ما جرى في أمريكا في عام 1993 عندما قامت ممثلة سينما بأداء مونودراما. ومنها (مضار التبغ) لأنطون تشيخوف في نهاية القرن التاسع عشر، ومسرحية جان كوكتو في فرنسا في منتصف القرن العشرين).

(وقد انتشر هذا النوع من المسرح في السنوات الأخيرة. واعتُبر انتشارُه دليلاً على أزمة المسرح وعلى صعوبة العمل داخل الفرق المسرحية).

وفي المسرح العربي شاعت عروض المونودراما في أواخر القرن العشرين وأول القرن الحادي والعشرين حتى شكلت ظاهرة بحد ذاتها لأنها لا تتطلب سوى ممثل واحد. وكان من أبرز الممثلين في هذا المجال زيناتي قدسية في سورية على نصوص ممدوح عدوان وغيره. وقدَّم رفيق علي أحمد في لبنان مسرحية (الحرس). ومحمد إدريس في تونس خلال العقد الأخير من القرن العشرين.

---

(1) (المعجم المسرحي) إعداد د. حنان قصاب حسن ود. ماري الياس. إصدار مكتبة لبنان – بيروت عام 1997 ص 439.

ولا بد من التنبيه إلى أن فن المونودراما شيء مختلف عن (المونولوج) الذي يعرفه المسرح منذ بداياته عند اليونان والرومان. وهو (شكل من أشكال الخطاب المسرحي يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات. إذ تتساءل الشخصية عما تشعر به من مشاعر متضاربة، وتعبِّر به عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما. ويظهر المونولوج عادة في لحظات حرجة من الحديث فيلفت الانتباه إلى حيرة البطل. لكن المونولوج يظل شكلاً مصطنعاً يتنافى مع قاعدة مشابهة الحقيقة لأنه لا وجود له في الحياة).[1]

إن هذا التعريف للمونولوج ينفي مشابهته للمونودراما. فهو منافٍ لقاعدة مشابهته للواقع في أن المونودراما تقوم على مشابهة الواقع حين يندفع الإنسان للحديث عن نفسه بصوت مرتفع لأسباب قاهرة. وسوف نرى كيفية هذه المشابهة للحياة.

والمونودراما غيرُ الحديث الجانبي أو (المناجاة) لأن الحديث الجانبي هو (كلام تلفظه إحدى الشخصيات مخاطبة نفسها أو شخصية أخرى. ويُفتَرض أن يُهمَس هذا الكلام همساً لكيلا تسمعه شخصية أخرى قريبة. لكن ظروف التمثيل تفرض قوله بصوت عالٍ. وهذا ما يجعل الحديث الجانبي أمراً مصطنعاً ينافي شرط مشابهة الحقيقة. وعلى الرغم من أن الحديث الجانبي يشبه المونولوج في كونه يهدف لإبلاغ الجمهور بشيء، فإن لهما طبيعة مختلفة. فالحديث الجانبي جزء عضوي من الحوار له امتداد محدود، في حين أن المونولوج أطول ويشكل وحدة درامية مستقلة يمكن اقتطاعها من السياق الدرامي.[2]

ومن تعريف الحديث الجانبي أو المناجاة ندرك البون الشاسع بينه وبين المونودراما. وهو حيلة مسرحية أشد اصطناعاً وخروجاً عن مشابهة الحقيقة والحياة. ولذلك خرج من التأليف والعرض المسرحيين في حين برزت المونودراما وجهاً جديداً من وجوه الحركة المسرحية تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً مما يجعلها تشكل حالة مسرحية فريدة إن كانت جديدة فقد أخذت تفرض نفسها بقوة.

---

(1) المصدر السابق ص 168

(2) المصدر السابق ص 168

الأسس العامة لمشروعية المونودراما

وقبل الخوض في أصول كتابة المونودراما لا بد من ذكر الأسس العامة التي نهض عليها هذا الفن مما يثبت مشروعيته وحقه في الحياة. وهي الأسس التي تبين أن المونودراما تنضوي تحت أصول الأدب المسرحي وقواعده، وتنفرد عنه بخصائص خاصة به تجعله نوعاً جديداً أضافته البشرية في العصر الحديث إلى أنواع فنون القول. فكأنه ابتكارها الجديد.

وذكرُ هذه الأسس يصبح ضرورياً إذا تذكرنا أنه يُخيَّل إلى متابعي فن المونودراما أنه (فن الملل والإملال). فقليلة جداً هي المونودرامات التي استطاعت أن تُمتِع المتفرجين وتشد انتباههم. وأغلب الذين يحضرونها هم من المسرحيين أو من المهتمين بالشؤون الثقافية. وهؤلاء وهؤلاء يدخلون المسرح وقد هيئوا أنفسهم لتحمُّل ساعة من الزمن ثقيلة الوطأة على النفس والفكر والشعور. فكأنه فن النخبة الكريه. وبذلك لم يتحول فن المونودراما إلى فن جماهيري إلا في حالات نادرة. وبذلك أيضاً يبدو هذا الفن مخالفاً لأبسط تقاليد المسرح في تاريخه الطويل وهو أنه فن المتعة التي تتضمن في تضاعيفها، وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فائدة كانت وماتزال مطلوبة من المسرح.

فهل يعني ذلك أنه فن حكم على نفسه بالموت مع ولادته، وأنه لن يستطيع الوقوف على قدميه بقوته الذاتية، وأنه فن لا مشروعية لوجوده؟

العكس هو الصحيح للأسباب التالية:

1 - إن أول أساس لها هو أن فيها قوة سحرية خاصة ذات طعم خاص يختلف عن طعم العرض المسرحي العادي. فلأنه يقوم على ممثل وحيد فإنه قادر أن يدخل إلى قلب كل متفرج على حدة. فكأن الممثل الوحيد يتغلغل في فكر ومشاعر المتفرجين. وكأن كل واحد منهم هو الذي يقف على خشبة المسرح. وهذه الميزة الخفية للمونودراما هي التي تجعلها تعيش رغم كل التخبط والفشل والملل الذي يصاحبها. فإن هذا (التوحُّد) الذي يخلقه هذا الفن عند الإنسان في مدة زمنية محددة من ساعات اليوم، يخرج بالإنسان من مشاغله النفسية والعائلية والحياتية

والاجتماعية العامة ليحوِّل هذه المشاغل إلى المعاناة الذاتية التي يعيشها كل إنسان في كل مجتمع.

إن المونودراما هي ساعة الصفاء الروحي التي يراجع فيها الإنسان نفسه وأسرته ومجتمعه والوسط السياسي والفكري الذي ينغمس فيه سواء كان راضياً عنه أم ناقماً عليه. إنها الساعة التي يمكن للإنسان أن يقول فيها ما لا يستطيع قوله أمام الآخرين حتى لو كانوا أعزَّ الناس عنده. إنها الساعة التي يقوم فيها الإنسان بالتصرفات التي يخجل من القيام بها حتى أمام زوجته وأولاده. إنها الساعة التي ينفِّث فيها عن غضبه على الآخرين بدءاً من أسرته وانتهاءً بالواقع السياسي. وهي الساعة التي يحس كل متفرج أنه هو الذي انفرد فيها بنفسه كما انفردت الشخصية بنفسها على المسرح. وهي الساعة التي يقبل فيها المتفرج من الشخصية ما لا يقبله في العرض العادي. ومن هنا قيمتها وخطرها. وإذا كانت ساعة الصفاء هذه لم تتحقق في أكثر نتاج المونودراما عند كثير من الشعوب، فلأنها ماتزال مجهولة الأركان والقواعد مما يسمح لأي ممثل مبتدئ أو كاتب غِرٍّ أن يهجم عليها دون أن تلجمه المعرفة عند نفسه وعند نقاده.

2 - وثاني أساس لها هي أنها في أبسط وأدق تعريف لها (نوع من البوح الذاتي). وهي أولاً وآخراً (تفكير الإنسان بصوت مرتفع في شأن من شؤون حياته أو أسرته أو عمله أو مأساته أو أية حالة نفسية هزته ودفعته إلى الكلام). والمعروف أن الإنسان لا يتكلم مع نفسه بصوت مرتفع إلا إذا كان مجنوناً أو كان في حالة تشبه الجنون. فإذا تكلم المجنون ضحكنا منه لأنه يخالف ما تعارف الناس عليه من التفكير الذاتي دون صوت. أما إذا تكلم العاقل المهتز كأنه مجنون فإننا نتعاطف معه لأنه وقع في حالة مرضية نُشفق عليه معها لأنه تعرَّض إلى مصيبة تهزُّنا إلى حدِّ الإشفاق عليه. وهذا العاقل لا يهتز باضطراب وقلق إلا إذا كان واقعاً في حالة مأزومة بلغت أزمتُه فيها غايتَها فانفجر بالكلام بصوت مرتفع. وهكذا نصل إلى أرهف أساس للمونودراما وهو أنها (فن الشخصيات المأزومة).

وحالة البوح المرتفع الصوت عند الشخص المأزوم تصبح مشابهة للحياة بل وشديدة المشابهة لأنها مما يقع الإنسان فيه إن وقع له ما يؤذيه أو يثيره إثارة شديدة. غضباً كان ذلك أو عشقاً ألهب عواطفه أو تمرداً على ما أوصله إلى حالة التمرد، أو انصياعاً لضغوط نفسية أو شعوراً بأنه سقط تحت ما يُسمى (المقدور الذي لا فكاك منه). فهي إذن غير المونولوج الذي ابتكره الكتاب ليتيحوا للشخصية أن تتحدث عن اللحظات الحرجة التي تمر بها، ولكي يسيروا بالحكاية التي تأتي في المسرح بالأفعال لا بالسرد. فلا توجد أسباب حياتية مقنعة ليتكلم الإنسان في المونولوج. وهي أيضاً غير المناجاة التي ابتكرها الكتاب – قسراً عن الحياة – ليتيحوا للشخصية أن تنطق بما يساعد على سير الحكاية. أما المونودراما فهي بنت الحياة حين يمر الإنسان في حالة تدعوه غصباً عنه إلى الكلام بصوت مرتفع.

3 - من هذا التعريف الذي يحوط الحالة النفسية لبطل المونودراما، ندرك أن المونودراما مزيج من القصة القصيرة لأن الشخصية تروي ما جرى معها، ومن الخاطرة لأن الشخصية تتكلم بما يخطر على بالها في تلك اللحظة المتأزمة من حياتها، ومن المقالة السردية لأن الشخصية تصنِّف بأسلوب منطقي تتابع الأحداث التي وقعت فيها، ومن السردية لأن الشخصية تستعمل فعل (كان) ولا يمكن أبداً أن تستعمل فعل (يكون) أو (سيكون) إلا على سبيل نيَّتها بما سوف تقوم به نتيجة ما (كان) قد جرى لها. فالفعل الآني الحاضر منها أو المستقبلي المنويُّ فعلُه إنما يستند استناداً عملياً ونفسياً إلى ما جرى معها. وإذن، فإن ثالث أسس المونودراما أنها تنهض على فعل (كان) الذي يعني: (جرى وتمَّ في الماضي).

إن استناد المونودراما إلى فعل (كان) يخالف أهم قاعدة قام عليها المسرح. فهو يُكتَب ويُعرَض على أنه فعل وحكاية وصراع تجري (الآن) وإن كان يحكي حكاية قديمة. فروميو وجولييت يحبان بعضهما أمامنا الآن مع زمن بداية العرض المسرحي. وما جرى لهما بعد ذلك من أمور إنما كانت في علم الغيب ولا يعرفانها. ثم وقعت لهما أمامنا. والملك لير يوزِّع ثروته (الآن) أمامنا دون أن يعرف ما سوف يجرُّه فعله هذا عليه. وسوف يفاجئه ما سوف يحدث له حين جرى له ما جرى من

تشرد ومهانة. ولو كان يعرف ما سوف يجري له وعليه لما أقدم على فعل ما فعل. وإذا كان زمن العرض أو القراءة ساعتين أو ثلاثاً، فإن الأحداث التي تقع أمامنا يُفتَرَض فيها أن تقع في أيام أو شهور أو سنوات. فالزمن الواقعي مختلف عن الزمن المسرحي.

أما المونودراما فقد جرت أحداثها فيما مضى وتُحكى أمامنا الآن. والبطل يعرف ما جرى له بتفصيل يورده أمامنا على سبيل الاستحضار لما مضى. والزمن الواقعي لحدوثها هو ذاته الزمن المسرحي. والشخصية تروي حكايتها في زمن فعلي قدره ساعة أو أكثر. وهو الزمن الذي يتم فيه روايتُها أمامنا.

4 - إن هذه المخالفة لقاعدة (الآن) استناداً إلى (كان) هي التي يمكن أن توهِم بأن المونودراما سردية أو أنها قصة قصيرة أو أنها خواطر تعرض لعقل الشخصية وضميرها. وهي التي تُوقع الكاتب في أن يسرد ويقُصَّ ويُفيض في خواطر الشخصية. فإن فعل ذلك فقد أخرج نصه المونودرامي عن فن المسرح وأدخله في باب آخر. ولهذا فإن عليه أن (يُمسرح) الحكاية التي تتضمن قدراً وافراً من السردية والحكائية والروائية وتفلُّت الخواطر. و(المسرحة) تشكل الأساس الرابع لهذا الفن.

أركان كتابة المونودراما

لا بد من القول إنه رغم كل هذا الانتشار للمونودراما فإن أركان تأليفها لم يتعرَّض لذكرها أحد، ولم يضع أحد لها القواعد.

لقد كان النقاد عبر تاريخ المسرح يسارعون إلى استنباط قواعد التأليف المسرحي من النصوص المسرحية. وكانوا يضعون هذه القواعد ضمن مدارس أدبية تستخدم قواعد التأليف وأركانه بطريقة تناسب خصائص كل مدرسة. فالصراع والحبكة وبناء الشخصيات والحوار هي الأركان الأساسية للتأليف المسرحي. لكن هذه الأركان كانت تأخذ أشكالاً متعددة حسب موضوعات كل عصر. وكان النقاد في كل عصر يعودون إلى هذه الأركان ليبيِّنوا تجلِّياتها في أشكالها الجديدة. وهذا هو العمل الجليل الذي قام به النقد في تاريخ المسرح

الطويل. فكانوا هُداةً للكتاب فيما يكتبون، ومبيِّنين لخصائص ما كتبوه ليدخل الإبداع الأدبي ضمن تراث الأمم والشعوب مُصَنَّفاً مُبوَّباً واضح الملامح والسمات.

المونودراما وحدها – فيما أعلم بعد كثير من التقصي والسؤال – لم يسارع أحد إلى استخلاص قواعد بنائها الدرامي. فالعرب لم يتجرؤوا حتى اليوم على التصدي لتقعيد الفنون ذات الأصل الغربي كالمسرح والسينما والرواية مكتفين بنقل قواعد هذه الفنون كما استنبطها أصحابها. وكل ما فعلوه في هذا الميدان كان تفريعات على التقعيد الغربي لهذه الفنون. والنقاد الغربيون لم يُعرَف عن واحد منهم أنه قام بوضع القواعد لكتابة المونودراما، أو أنه لم يُترجَم شيء لواحد منهم إلى العربية في هذا الميدان. وأقصى ما عرفناه من قواعد لهذا الفن ما يَرِد عنها في القواميس المسرحية من تعاريف تحدد شكلها الخارجي دون أن تنفذ إلى الخفايا الداخلية لصناعتها، أو ما يتحدث به بعض العاملين فيها عن جوانب في بناء الشخصية أو عن بعض أسس سرد الحكاية. وهي أحاديث تستند إلى تجربة شخصية تتناول جزءاً مما أحسَّ به المتحدث حولها أكثر مما تستند إلى دراسة موضوعية لكل أشكال هذا الفن.

أما السبب في هذا الإحجام عن وضع القواعد لها فيعود إلى أسباب نظنها صالحة لتفسير تأخر وضع هذه القواعد حتى الآن.

- فربما كان النقاد يتمهَّلون في وضع القواعد لها لأنها فن جديد مايزال مفتوحاً لكل الاحتمالات وقابلاً لكثير من التغيير والتطوير ولم يستقر على شكل ما يمكن القول إنه يشكل أساساً لاستنباط القواعد منه. فكل ما سبقها من مدارس واتجاهات كان لها نصوص ذات شكل واحد يسير عليه كل كتاب المدرسة الواحدة رغم كل تنويعاتهم على هذا الشكل. ويكفي أن يعكف النقاد على دراسة نصوص المدرسة أو الاتجاه حتى يجدوا القواسم المشتركة بينها. وهذه القواسم المشتركة هي قواعد المدرسة أو الاتجاه. ولعل أبسط مثال هو (قانون الوحدات الثلاث) و(قانون فصل الأنواع) اللذان استنبطهما النقاد من نصوص الكلاسيكية الفرنسية. أما المونودراما فإن كل نص

مكتوب فيها يكاد يكون مدرسة بذاته ولا يتشارك مع غيره في طريقة البناء التي ستؤثر على طريقة الأداء.

- وربما كان قيامها على ممثل واحد جعل بناءها أقرب إلى مزاجية الكاتب منها إلى خضوعها لأصول التأليف. ولعل انسياق الكتاب وراء مزاجية الممثل الذي يضع في ذهنه فكرة ما يريد أن يتفرَّد بتقديمها وحده على خشبة المسرح جعل المونودراما وكأنها تخضع لهذا التفرُّد أكثر مما تخضع لانضباط القواعد. وهذا يعني أن طريقة الأداء التي يتخيلها الممثل تؤثر على طريقة البناء مما يجعل كل نص وكأنه يحتفظ بقواعده الخاصة، وكأن الكاتب يستنبط لنفسه تلك القواعد الخاصة التي لا تسمح باستنباط قواعد عامة تجمع ما تفرَّق وتناقض، أو اتفق وائتلف من أصول كتابة المونودرامات التي بين أيدينا والتي وقف فيها كل ممثل يؤديها بطريقته حتى دون خضوع – في أكثر الأحيان – لقواعد فن التمثيل. ومن المعروف أن أكثر المونودرامات كُتِبت تلبية لطلب ممثل ما له مزاجه الخاص وجسده الخاص وعمره الخاص وقدراته الجسدية والنفسية الخاصة به. وهذه العوامل كلها تجعل الكاتب يستجيب لها فلا يتقيد بأركان التأليف كما يفعل حين يكتب مسرحية لممثلين لا يعرفهم أو يعرفهم دون أن يتقيد بأمزجتهم. فهو يتقيد بأصول التأليف حسب المدرسة التي ينتمي إليها مما يجعل نصه المسرحي يدخل تحت التصنيف والتبويب مهما بالغ في التجريب وفي الخروج عن أركان الدراما التقليدية وغير التقليدية.

- وربما كان السبب في إحجام النقاد عن استنباط أركان المونودراما أن أكثرهم لا يعدها من فنون المسرح ومن أنواعه. فالأصل في المسرح أن يتصارع اثنان فما فوق حول أمر يصلان بعده إلى نتيجة يحسمها قوة أحد الطرفين. وهل ننسى أن فن المسرح ولد حين أضاف أسخيلوس ممثلاً ثانياً يحاور الأول مما فتح الآفاق أمام هذا الفن ليكوِّن لنفسه تاريخه المديد ذا السراديب والدهاليز والأشكال، ولينساح في بقاع الأرض متلوِّناً بألوان كل بلد وكل عصر؟ أما المونودراما فهي عودة إلى بدايات ما قبل المسرح وقبل إضافة الممثل الثاني. فكأنها ارتداد إلى الخلف وانتقاض لفن المسرح.

إن انفتاح المونودراما على كثير من الاحتمالات في بنائها وخضوعَها لكل هذه المزاجيات وعدم الاعتراف بشرعيتها هي التي تُخرِجها – في الظاهر – من فن موضوعيِّ الأركان إلى فن ذاتي الأركان لأنه منطلق في الدرجة الأولى من الذات.

لكنها، أولاً وآخراً، تدخل باب المسرح رغم اعتراض الكثير من النقاد على إدخالها فن المسرح. وهي، في محصلة الأمر، وكائناً ما كان التصنيف الذي تندرج تحته، تدخل فيما يمكن تسميته (حالة مسرحية) تعتمد على النص المحوَّل إلى عرض مسرحي يقوم به ممثل أمام جمهور. وهذه الحالة المسرحية لا بدَّ أن ترتكز إلى أصول في بنائها نصاً مكتوباً، وفي تجلِّيها عرضاً مسرحياً، وفي إيحائها بالحياة فعلاً إنسانياً.

وسوف نقف في هذا البحث عند جانب (النص المسرحي) لنكتشف قواعده الأساسية التي لا بد أن توجد في كل نص مونودرامي كائناً ما كانت المزاجية التي وراءه، وكائناً ما كانت الفردية التي تدفع الكاتب لأن يكتب لهذا الممثل أو ذاك. ولا يعني ذلك على الإطلاق إغلاق الباب أمام انفتاح المونودراما وقابليتها للتطور والتغير. بل يمكن القول إن وضع القواعد لها يساعد الكتاب على امتلاك معرفة نظرية بقواعد المونودراما تجعلهم أقدر على تطويرها باختراقهم لهذه القواعد لكل مدرسة مما يتيح للتالين للمدرسة أن يثوروا عليها بعد تحويرها وتعديلها والتمرد عليها.

وأعترف هنا أنني في السنوات الخمس الماضية لم أجد بحثاً في اللغة العربية عن أصول كتابة المونودراما أو مترجماً عن لغة أجنبية. كما أن الكثيرين من المهتمين بهذا النوع أخبروني أنه لا يوجد شيء مكتوب عن أصول هذا الفن في اللغات الأجنبية ما عدا ما تورده قواميس المسرح من تعريف له. وعلى هذا فإن ما سوف أقدمه من قواعد له يستند إلى الاستنباط مما قرأته من نصوص ومما شاهدته من عروض ومن شذرات آراء يدلي بها العاملون في مجال فن المونودراما.

وأصول كتابة المونودراما هي أن (يمسرح) الكاتب حكايته التي هي مزيج من القصة والسرد والخاطرة لكي يدخل بما يكتبه إلى ميدان المسرح كما ذكرنا سابقاً.

1 - أول ركن في المسرحية أن يكون مفتاح الولوج إلى المونودراما (وجود دافع قوي خطير يُجبر الشخصية على الكلام. ويُقنِع المتفرج بأنه ليس أمام الشخصية التي أمامه إلا أن تتكلم بصوت مرتفع). فيُخرِجها بذلك من دائرة المجانين إلى دائرة المأزومين المتألمين من معاناة قاهرة أوصلتهم إلى ذروة الأزمة التي تكاد تلامس حدود الجنون. وأذكر أني حضرت مونودراما مأخوذة عن مسرحية (مع الجميع على حدة) لكاتب روسي. وفيها يظل بطل المسرحية طوال أكثر من عشرين عاماً ساكتاً على زوجته التي تصادق من الرجال ما تشاء كما يصادق هو من النساء ما يشاء. وقد تراضى الزوجان على هذه الحال. وفجأة يأخذ الرجل في عتاب زوجته عتاباً حاداً على هجرانها له وعلى انتقالها من حضن رجل إلى آخر.

بعد انتهاء المسرحية جاءني الممثل الذي كان المعد والمخرج يسألني عن رأيي فقلت له: ما هو السبب القاهر الذي جعل الزوج يخاصم زوجته خصاماً جاداً بعدما صبر عليها كل هذه المدة؟ أجابني بأنه لم يسأل نفسه هذا السؤال. فقلت له: (والمسرحية التي قدمتها لم تسأل هذا السؤال ولم تقدم مبرراً لاشتعال نار الخصام بشكل مفاجئ. وعندما تجيب بنفسك على هذا السؤال وتضع سبباً قاهراً لبوح الشخصية بآلامها، فسوف تعيد النظر فيما قدمت وفي الغاية الفكرية والإنسانية التي أردت أن تقولها للجمهور. وعند ذلك يستقيم العمل المسرحي).

ولا بدَّ هنا أن أُقِرَّ بأن كثيراً من المونودرامات التي قرأتها أو شاهدتها تفتقد إلى دافع قوي يسوِّغ للشخصية أن تبوح بمكنونات صدرها. وأحياناً يكون السبب واهياً كأن يشرب البطل قدحاً من الخمر ويسكر فيندفع في التداعي. أو أن يجد نفسه في مكان منقطع فيتكلم بصوت مرتفع. ومثل هذا السبب الواهي يُفقِد المونودراما مصداقيتها ومسوِّغ كتابتها.

2 - على المونودراما أن تقدم حكاية يمكن تلخيصها بعد قراءة النص أو مشاهدة العرض. شأنها في ذلك شأن أي نص مسرحي. ولا شك أن قوة الدافع هي التي تضع المونودراما على الطريق الصحيحة للدخول إلى عوالم الشخصية وتوصل الكاتب إلى نسج الحكاية على أن تكون حكاية غريبة مدهشة استثنائية.

شأنها في ذلك شأن أية مسرحية أخرى أيضاً. ونحن نعلم أن المسرحيات العظيمة هي التي قدمت حكايات غريبة وأحداثاً استثنائية. ولو راجعنا المسرحيات اليونانية ومسرحيات شكسبير ومسرحيات الكلاسيكية الفرنسية، لوجدنا فيضاً من الحكايات الغريبة المدهشة الاستثنائية. فليس كل واحد يقتل أباه ويتزوج أمه. وليس كل ملك يوزِّع مُلْكه على بناته وهو على قيد الحياة فيهيم في العواصف تتقاذفه الأعاصير. ولعل من أطرف الطرائف أن تستقبل في بيتك لصاً يدَّعي أنه كاهن فتعطيه مالك وتعامله أحسن معاملة ثم يحاول أن يطردك من منزلك فلا تطرده أنت إلا بعد خطوب كثيرة. ولعل أكبر دليل على طرافة هذه الحكاية أن (طرطوف) قُدِّمت عشرات المرات في كل بقاع الدنيا وتحت أسماء مختلفة. ومثل هذه الغرابة والاستثنائية نجدها في مسرحيات نهضة المسرح الأوروبي في الهزيع الأخير من القرن التاسع عشر حتى أواسط القرن العشرين. فقد قامت كلها – أو العظيم منها – على حكايات مدهشة أو طريفة غريبة. ولعل أقوى ما فيها أنها كانت من المدرسة الواقعية. والواقعية لا تتيح للكاتب أن يجول في الأساطير المثيرة والحكايات العاصفة التي يكون أبطالها من النبلاء والملوك بعواطفهم الضخمة ومعاناتهم الملكية مما يسهِّل على الكاتب الإتيان بحكاية غريبة استثنائية. ومع ذلك فإن كتاب الواقعية ملأوا مسرحياتهم بحكايات مدهشة مثيرة. وهذا يعني أن غرابة الحكاية وإدهاشها قد لا يكون في ضخامة الأحداث وجرائم القتل واستلال السيوف وعنف الأفعال، بل يكونان في أبسط القصص التي تتم في بيوت الناس العاديين، كما نجد ذلك في مسرحيات إبسن وأوستروفسكي وتشيخوف وأقرانهم، كما نجدها في مسرحيات الواقعية الأمريكية. ففي مسرحية (عدو الشعب)، مثلا، أتى إبسن بأخوين. واحد منهما طبيب يحذِّر من شرب ماء البلدة الملوث. والثاني يشغل منصب عمدة المدينة الذي يحرص على إبقاء نبع المدينة سليم السمعة حفاظاً على مصالح المدينة. ومن هذا الموقف الغريب تولد حكاية مدهشة مثيرة تنتهي باشتعال الحرب بين الأخوين وقصف بيت الطبيب بالحجارة كأنه منبوذ. حتى إذا انتهى المسرح الأوروبي إلى مسرحيات العبث واللامعقول التي تقوم حكايتها على أنها ليس فيها

حكاية، فإن انعدام الحكاية أورده الكتاب بغرابة مدهشة تجعلك تحبس أنفاسك وأنت تتابع ثرثرة تبدو غير ذات معنى وإذا بها تحمل كل معاني اليأس والعزلة التي تتغرس في نفس المتفرج الأوروبي الذي انتهى إلى اليأس والخوف بعد حربين عالميتين دمَّرتا البيوت والأنفس والنفوس.

وتجد مثل هذه الغرابة المدهشة في كثير من المسرحيات العربية التي نعرفها منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم. ومن يراجع مسرحيات مارون النقاش وأبي خليل القباني ويعقوب صنوع – وهم رواد المسرح العربي – يجدهم يسارعون إلى الحكاية المدهشة حسب مقاييس عصرهم. وتلاهم الكتاب العرب في ابتكار الحكايات التي تثير جمهورهم في كل مرحلة من مراحل المسرح العربي. والمسرحيات التي بقيت قابلة للحياة مما كتبه الكتاب منذ أواسط ستينات القرن العشرين حتى أواسط ثمانيناته – وهي مرحلة الازدهار العظيم كما سماها النقاد والدارسون – قامت كلها على حكايات غريبة مدهشة. ولنتذكر حكايات الكتاب السوريين المدهشة[1] وحكايات كتاب مصر وغيرها من الأقطار العربية. ولغرابة وفتنة هذه الحكايات فقد ساحت في الأقطار العربية وتعاورتها إبداعات المخرجين.

والغرابة والاستثنائية في الحكاية تتيحان أن يتعلق المتفرج بالعرض المسرحي وأن يستخلص العبرة والمغزى الذي يقصد إليه الكاتب والمخرج في النص والعرض المسرحيين.

وإذا كان حظ المسرحية العادية في النجاح قليلاً من غير الحكاية المثيرة المدهشة بغرابتها واستثنائيتها، فإن عدم وجود مثل هذه الحكاية في المونودراما يقتل حظها من النجاح. ولعلنا ندرك بعد هذا حقيقة ما قلناه عن أكثر

(1) للاطلاع على نصوص المسرح السوري وحكاياته المدهشة يمكن الرجوع إلى كتابنا (من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي السوري) إصدار المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق – وزارة الثقافة عام 2002.

المونودرامات العربية التي وصفناها بأنها ساعات الملل والإملال. فهل تتوقع من أحد أن يفرِّج عما في نفسه بصوت عال إذا لم يكن واقعاً في ورطة غريبة؟

3 - والمسرحية تعني – بعد الدافع القوي والحكاية القوية الجميلة – أن يقوم النص المونودرامي على (الصراع)، وأن يكون هذا الصراع ضارياً قاسياً هو الذي ألقى الشخصية في صحراء مهلكة دفعتها إلى النقطة التي لم تجد أمامها فيها إلا أن تبوح بمكنوناتها على ذلك الشكل المستدعي لمزيج التداعي والسرد والقصة. والصراع بهذا الشكل يكون أكثر حدة وقسوة من الصراع في النص المسرحي العادي. فأي نوع من الصراع يمكن أن يوجد في المسرحية العادية. فقد يتخذ، مثلاً، شكل صراع بين أم وابنتها لأن البنت تخرج من البيت دون إذن الأم. وقد يكون الصراع بين أب ناقم على ابنه لأنه تزوج فتاة لا يرضى الأب عنها. وقد يكون بين شابين يحب أحدهما دراسة الطب والآخر ينفر من هذا الاختصاص ويحب دراسة علم الفلك. وهذه الصراعات البسيطة – والبساطة لا تعني عدم العمق – تصلح أن تقيم أود نص مسرحي متين فاتن. والصراع – كما يؤكد النقاد والدارسون لفن المسرح – أنواع تطورت أشكالها وحافظت على جوهرها. فقد كان بين الإنسان والآلهة في العصر اليوناني. ثم صار بين الشخصيات النبيلة في بداية عصر النهضة الأوروبية حين كان الإقطاع سائداً وكان النبلاء مالكو الأراضي والألقاب طبقة سائدة. ثم صار بين الناس العاديين من مختلف شرائح المجتمع مع انتشار النظام الرأسمالي. ثم صار بين الإنسان وذاته حين تعقدت الحضارة وانغرست أمراضاً نفسية في العصر الحديث. ويمكن أن يكون الصراع بين الإنسان الفرد وبين إنسان فرد آخر. أو بين الفرد وبين المجتمع. والكتاب يخترعون – وخاصة في العصر الحديث أطرافاً شتى مما حفلت به العصور القديمة ومما أوحى به العصر الحديث. وأعتقد جازماً أن الكتاب العرب في تاريخهم المسرحي القصير من أبرع الكتاب في اختيار أطراف الصراع لأن مجتمعهم مرَّ منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم في مراحل سريعة وحادة عصفت بهم وبحياتهم ومواقفهم من أنواع الاستعمار وأنواع التخلف وأنواع القمع، ولأن مجتمعاتهم عرفت في هذه المرحلة القصيرة أنواعاً كثيرة من التركيبات

الاقتصادية الغريبة والشاذة والمنضوية كلها تحت صفة الاستغلال، فقد كانت أطراف الصراع عندهم من أعاجيب الاختراع القائم على جروح اجتماعية وسياسية عميقة. ويكفيهم جرح فلسطين الذي يوغلون معه في الألم كلما صرَّح سياسي مأفون بموقف فيه شيء من ذل وإذلال، أو حاول أن يستفيد من هذا الجرح العربي لتثبيت أركان حكمه.

إن كل أنواع هذه الصراعات في المسرح الغربي والمسرح العربي يمكن أن تكون سمحة أو قاسية، عنيفة أو رقيقة. والشرط الوحيد فيها لكي تقيم أود النص المسرحي أن تكون حادة وإن لم يُشتَرط فيها أن تكون واضحة. فخفاء الصراع أحياناً يكون أبرع وأعمق وأفتن من الصراع الواضح. وقد تكون حدتها أيضاً خفية تتغلغل تحت أطباق الحوار. فالصراع بين شخصيتي (في انتظار غودو) لا يكاد يتجاوز الحوار حول أفكار ومشاعر ومواقف.

أما في المونودراما – وهي عندنا وليدة اليأس العربي والتمزق النفسي والاجتماعي الذي يعصف بالعرب كما هي وليدة اليأس الإنساني الذي يعصف بالناس عند الغرب – فلا بد أن يكون الصراع فيها من غير الأنواع الهادئة أو السمحة أو البسيطة، وأن يكون من النوع الضاري القاسي، وأن يظهر منذ اللحظات الأولى للعرض المسرحي حتى ينتفي عنها كل صلة بالسردية أو بأنها مجرد نوع من التداعي غير المسرحي. ففي المسرحية العادية قد يتأخر الصراع حتى ينتهي الكاتب من التمهيد مُلمِحاً إلى بذوره الأولى. أما في المونودراما فلا يجوز أن يتأخر الصراع على الإطلاق. بل يجب أن يتلامح منذ اللحظات الأولى كما قلنا وإن تأخر ظهور أسبابه. ولا ضير بعد ذلك أن يكون خفياً أو ظاهراً، بين الإنسان وذاته أو بين الإنسان والإنسان الآخر أو بين الإنسان والمجتمع. وضراوة الصراع هي التي توقع الشخصية في أزمة حادة مُهلِكة تدفعها إلى الخروج عما تعارف عليه الناس من الصمت في المعاناة إلى البوح بها والتكلم فيها بصوت مرتفع تجعل الشخصية المأزومة أقرب إلى حالة الجنون. فيتحقق لها من جديد مشابهة الحياة والدخول في الحالة المسرحية.

4 - والصراع الضاري القوي لن يكتمل – كما لن يكتمل في المسرحية العادية – إلا إذا كانت الشخصيات التي تصارع البطل أو تتعاطف معه واضحة الملامح والسمات ومشاركةً في الحكاية ومساعدةً في دفع الأحداث إلى التصاعد والتكامل. ومن هنا تأتي إحدى أهم صعوبات المونودراما. ففي المسرحية العادية تكون الشخصيات المتصارعة موجودة أمامنا بلحمها ودمها وعمرها وموقعها الاجتماعي وثقافتها وخصائصها الفيزيولوجية والنفسية. ويكفيها أن تتكلم لندرك خصائصها الصوتية ورنتها الإيقاعية التي تنبئ عن مدى مساهمتها في بناء الصراع كما تنبئ عن دواخلها. ويكفي البطل أن يحاورها ليقوم بتطوير قصته وإبراز الصراع الذي يعاني منه. أما في المونودراما فالشخصيات المصارعة للبطل غائبة. وهي رغم ذلك لا بد أن تكون موجودة لأن الإنسان يعيش مع الإنسان ويصادق بعضاً من الناس ويعاند بعضاً آخر. يؤذيهم ويُؤذى بهم. ويجب أن تكون هذه الشخصيات الحاضرة الغائبة واضحة الملامح التي سبق ذكرها. كما يجب أن يبرز وجه الصراع بينها وبين البطل. وليس أمام كاتب المونودراما إلا أن يجعل بطل مسرحيته يستحضر هذه الشخصيات وينقل إلينا حوارها وصراعها. فإذا أسرف في وصفها حتى تستبين أمامنا فسوف يقع في الوصف السردي الممل. وإذا قصَّر في وصف خصائصها فسوف يجعلها غائبة الملامح. وغياب ملامحها مقابل وضوح ملامح البطل الماثل أمامنا يجعل كفتي الصراع تختلان. ولا يقولَنَّ كاتب لنفسه إن الممثل سوف يستكمل ملامح الشخصيات التي يتحدث عنها البطل بتقليده لها واستحضارها بتمثيله لها. فلن يستطيع الممثل الوحيد مهما بلغ من براعة الأداء أن يستحضر الشخصيات الغائبة إلا إذا أعطاه الكاتب خصائصها العمرية والفيزيولوجية والاجتماعية. صحيح أن الممثل يستطيع أن يرتدي شيئاً من ملابسها وأن يكوِّر جسده على قياسها أو أن يستعير لها صوتاً ونبرة وإيقاعاً. لكنه يتحوَّل إلى دعِيٍّ كاذب إذا لم تكن المادة الدرامية المكتوبة عن الشخصيات الغائبة مرسومة بدقة.

لكن المونودراما تختلف عن المسرحية العادية في وصف الشخصيات اختلافاً كبيراً. فالشخصيات في المسرحية العادية موجودة أمامنا دون وسيط أو حاجة لمن

يتحدث عنها. أما في المونودراما فالبطل هو الذي يتحدث عنها من خلال وجهة نظره عنها وليس من خلال حقيقتها. فمن آذاه فهو المدان الشرير. ومن وقف معه فهو الخيِّر الطيب. وعلى هذا فإن البطل هو الذي يكوِّن فكرتنا عنها. ويجعلنا نتخذ منها الموقف الذي فرضه علينا وليس الموقف الذي كوَّناه عنها وهي تتحدث وتفعل وتتحرك أمامنا كما في المسرحية العادية. ومن هنا تأتي صعوبة وصف الشخصيات في المونودراما حتى نتخذ منها الموقف الصحيح منساقين في هذا الموقف من صحة تكوينها رغم أنها موصوفة أمامنا من وجهة نظر البطل. إذ يجب أن يجعلنا الكاتب ندرك ونكوِّن نحن خصائصها الحقيقية كأنها موجودة أمامنا رغم وجهة نظر البطل عنها.

5 - إن الحكاية المثيرة بالصراع الحاد الضاري وبالشخصيات الواضحة الملامح لن تبلغ تأثيرها الكامل في المونودراما - كشأن المسرحية العادية - إلا إذا **حزمتها (الحبكة) التي يجب أن يكون كاتب المونودراما شديد الحرص عليها.** فهي التي تسير بالأحداث التي تقع للشخصية إلى تلك اللحظة التي يتساءل فيها المتفرج ذلك السؤال اللذيذ: ماذا سيحدث بعد ذلك؟

وللحبكة مراحلها كما يوردها النقاد. فهي التمهيد ثم عرض الموضوع ثم الأزمة أو العقدة الموصلة إلى الذروة ثم الحل الذي يأتي واضحاً تاماً أو معلَّقاً مفتوحاً.

ولكن الكتاب مكروا في التلاعب بترتيب هذه المراحل تقديماً وتأخيراً، صعوداً حاداً يسير على نهج المسرحية التقليدية، أو استواءً دون حدة في الصعود حتى تبدو المسرحية كأنها راكدة على غرار المسرحيات المتمردة على النوع التقليدي. ومن حق كاتب المونودراما أن يتلاعب بأركان وترتيب وسير أركان حبكته. بل إن المونودراما تبدو أشد إثارة إذا حقق كاتبها هذا التلاعب بمراحل الحبكة حتى تبدو كأنها غير متقيدة بها وكأنها متفلِّتة من النهج التقليدي لبناء الحبكة.

فقد يبدأ الكاتب بإيراد الدافع القوي للبوح منذ اللحظات الأولى. وقد يؤخر ذكر هذا الدافع إلى ما قبل النهاية بقليل. فإذا أخَّر إيرادَ الدافع فسوف يتساءل المتفرج طوال مدة العرض سؤالاً مؤرِّقاً هو: ما الذي جرى للبطل حتى انطلق في البوح بمعاناته؟ وهذا السؤال المؤرِّق يجعل القارئ أو المتفرج متوفزاً متلهفاً لمتابعة ما يجري أمامه. وهو غاية ما يسعى إليه الكاتب أو المخرج. وهو غاية المتعة التي يريدها القارئ أو المتفرج. حتى إذا جاء ذكر الدافع في النهاية استقر النص المونودرامي على سَواء البناء الدرامي المحكم. فتكون المتعة مترافقة بمنطقية الأحداث. وتخرج المونودراما من فن الملل والإملال إلى فن المتعة والإمتاع.

وقد يذكر الكاتب أشتاتاً من حوادث ووقائع وصدمات للبطل بحيث تبدو كأن البطل ينتقل انتقالاً عشوائياً في رواية ما جرى له، وكأن قسوة ما جرى له هزت الروابط المنطقية عنده حتى يبدو أقرب إلى حالة الجنون. فهو ينتقل في الزمان والمكان على هواه ودون رابط منطقي في أجزاء الانتقال. وهو يقدم ويؤخر الأحداث التي وقعت له حتى نظن أنه يضيِّع خيط ارتباط الأحداث بعضها ببعض. وما أحلى هذا الأسلوب العشوائي في ذكر التفاصيل والأمكنة والأزمنة والحوادث. فالبطل المأزوم المضطرب الأعصاب المتوتر المشاعر لا يكاد يتماسك في ذكر ما جرى له إلا بصعوبة. وهذا الاضطراب المؤدي إلى تشوُّشٍ في ذكر الأحداث والوقائع هو النتيجة المنطقية لما جرى له. وهو السبب في البوح بصوت عال عما جرى له مما يزيد من درجة مشابهة الواقع وإدخال هذا النوع من المسرح في أعرق تقاليده ويجعله يحتل مكانة مكينة في تاريخ المسرح. وهذا الاضطراب والتشويش في ذكر الأحداث والوقائع يتناقض تناقضاً تاماً مع أعرق تقاليد بناء النص المسرحي. وهو الذي يميِّز المونودراما عن كل أساليب واتجاهات ومدارس الكتابة المسرحية. لكن كل ما يضطرب البطل في ذكره من أوجاع، وفي رواية الأحداث الغريبة التي جرت له وبه وعنه لا بد أن تبدو في النهاية محبوكة برباط محكم المنطق متسلسل الأحداث. وهذا الربط المنطقي المحكم هو الرباط الأساسي الذي يحوِّل المونودراما نهائياً إلى نوع مسرحي. وهو الذي يجعل المونودراما تخرج عن أصول الكتابة المسرحية لتعود إليها. ومن هنا نقول إن

المونودراما أكثر أنواع الكتابة المسرحية حاجة إلى (الحبكة). ولن يستطيع إحكام الربط المنطقي بين أشتات الانتقالات والتمزقات إلا كاتب متمكن من صناعة المسرح.

6 - أما الحوار في المونودراما فشأنه شأن المسرحية العادية. يمكن أن يكون بالفصحى أو بالعامية رغم كل التحفظات على العامية في المسرح العربي. ويمكن أن يكون شاعرياً منساباً أو واقعياً جافَّ القسوة. ويمكن أن يملأه الكاتب بالاستعارات والصور البيانية والتشبيهات الغريبة أكثر مما يفعل الكاتب في المسرحية العادية. فغرائبية اللغة جزء من غرائبية الحدث الذي أوقع الشخصية في ورطة تداعي الذاكرة أو استدعاءِ ما كان من أحاسيس يستدعيها المرءُ مصوَّرةً مجسَّدةَ عبر التشبيهات والاستعارات. ويمكن القول إن المونودراما هي وحدها من بين أنواع الكتابة المسرحية اليوم التي تذكِّرنا بالمسرح الشعري أو بشعرية المسرح قبل أن يأتي النثر فيه ليطرد الشعر منه. فالشعر بوح ذاتي مهما كان الموضوع عاماً. والمونودراما بوح ذاتي مهما وضعتَ البوحَ في قالب مسرحي. ومن هنا يمكن - بل أكاد أقول يجب - **أن يتعامل الكاتب مع لغة الحوار بشفافية عالية تقرِّبه من قصيدة النثر.** وكلما ارتقت لغة المونودراما نحو اللغة الشعرية كانت أبلغ في التأثير على أن تظل في نهاية الأمر لغة مسرحية تختلف عن لغة الشعر والقصة والرواية والخاطرة والمقالة.

ويُخيَّل إلي أن كاتب المونودراما أكثر كتاب المسرح حاجة للتمرس بأساليب الكتابة وتنوع أساليب الفصاحة والبلاغة. وإذا لم يكن على معرفة عالية بأساليب الكتابة وتنوعها فلن يستطيع أن يركَب اللغة لتقدِّم له تنوع الشخصيات التي تصارع الشخصية الرئيسية. فاللغة ترسم الخصائص النفسية والفيزيولوجية والفكرية للشخصية. ولأن الشخصيات هنا غائبة يستحضرها البطل لنفسه ولجمهوره، فإن اللغة هي التي تُعينه على هذا الاستحضار.

ولا شك أن جميع أنواع الكتابة المسرحية تقتضي تبايناً في لغة الشخصيات المتحاورة على عكس الرواية أو الشعر. فالرواية يكتبها الروائي بأسلوبه الخاص في السرد الحكائي. أما المسرحي فيجعل الشخصيات تنطق بنفسها معبرة عن

نفسها. ولهذا كانت المسرحية الواحدة تضم أساليب في الكتابة ضمن أسلوب الكاتب الواحد. وهذه الخصوصية لأسلوب كتابة المسرحية العادية تتضاعف أضعافاً كثيرة في المونودراما.

أما أهم عيب في الحوار في فن المونودراما فهو (الثرثرة) التي ينساق إليها الكاتب بسبب التداعيات التي هي أساس المونودراما.

إن الكاتب المسرحي في كثير من الأحوال وفي أهم المسرحيات قد يوقف تطورَ الحدث وتصاعدَ الحكاية ليبثَّ أفكاراً وفلسفة وجماليات لغوية. وهذه التوقفات من أحلى تجليات الإبداع المسرحي. وهي تحمل معها لآلئ الفكر وفلسفة العصر وجمال البيان. وهي لآلئ أمتعت - وماتزال تُمتِع - قارئَ المسرح ومُشاهِدَه لأنها تضع بين يديه فلسفة البشر وحكمة البشرية محمولةً على جناح الجمال. لكن هذا شيء والثرثرة شيء آخر. وهي (تأدية المعنى الواحد أو الموقف الواحد أو العاطفة الواحدة في عدة جمل متتالية أو متباعدة بحيث يبدو الحوار زائداً). ويقع الكاتب في هذا العيب حين ينساق وراء الأديب الكامن فيه وينسى المسرحي. فالكاتب الأديب يسرح وراء تأكيد معانيه ويتلذَّذ بفيض العواطف. أما الأديب المسرحي فيبتر التكرار لأنه يؤذي الفعل المسرحي.

ونضرب لذلك مثلاً بمثل هذا الموقف الذي يناجي العاشق فيه حبيبته: (يا حبيبتي. إنني أحبك أكثر من أي شيء في العالم. فأنت حبي الأول والأخير. من عشرة أيام لم يغمض لي جفن لأن خيالك يتراءى لي في الليل الساجي. تركت أهلي وأصدقائي من أجلك لأنني أكِنُّ لك حباً كبيراً أعظم من أي شيء في الحياة. وأنا مستعد لبذل دمي لأحظى بحبك. اطلبي ما تشائين فروحي بين يديك).

إن هذا الموقف هو إعلان عن حب جميل ينساب معه خيال القارئ متلذذاً بوصف حب قد يشعر هو بمثله كما تلذذ الكاتب بهذا الانسياب. لكن الجمل الزائدة فيه تقتل دراميته. وخلاصته المسرحية إعلانٌ عن حب كبير، واستعدادٌ لفعل ما تريده الحبيبة، وتضحيةٌ بالغة من أجلها. وكل تكرار للإعلان والاستعداد والتضحية ثرثرة يمكن أن تحلو في الرواية. لكنها تقتل التصاعد الدرامي المسرحي.

ومع ذلك فإن النص المسرحي العادي قد تكون مثل هذه الثرثرة الجميلة مقبولة فيه لأنها تجري بين العاشق ومحبوبته. وقد يستطيع المخرج أن يملأ المشهد بأفعال صغيرة وتنهدات وردود أفعال من الشريكين تحوله إلى حالة عشق مدنف. أما في المونودراما فمثل هذه الثرثرة قاتلة لأنه لا يوجد شريك يبادل الشخصية ردود أفعالها وتنهداتها.

وهنا نصل إلى الخصيصة البالغة الأهمية في حوار المونودراما. وهي أن على الجملة الأولى أن تقدم وصفاً لحالة أو جزءاً من الحكاية أو عصفةً في تطوير الصراع. وعلى الجملة الثانية أن تنتقل إلى حالة ثانية أو تطوِّر الحكاية أو تزيد من حدة الصراع. فإذا أحب الكاتب أن يقدم فلسفة وأفكاراً - وما أحلى أن يفعل ذلك - فلتأتِ الفلسفة والأفكار مما يقتضيه سياق الموقف الدرامي ومما يُستنبَط من الحالة المعروضة.

إن الحوار في المونودراما يجب أن يكون كثيفاً موجزاً لا تكرار فيه. وعلى كل جملة أن تكمل تطوير الجملة السابقة وأن تمهد للجملة اللاحقة. وأعترف أن تقديم الحوار بهذا الشكل هو أصعب ما يواجهه كاتب المونودراما. وهو الأمر الذي لم يستطع أكثر كتاب المونودراما العرب أن يركبوه بجدارة الفارس الذي يعرف كيف يسوس الفرس الجامحة.

7 - أما الشرط الأخير والأصعب في كتابة المونودراما فهو أن تكون جميلة وممتعة في القراءة قبل أن تقف على خشبة المسرح، وأن تجعل القارئ يتلهف لمتابعة أحداثها تماماً كما يحدث معه في قراءة الرواية الممتعة.

إن الرواية والقصة والشعر فنونٌ من القول تصل إلى متلقيها كاملة المعاني والمشاعر والإيحاءات بمجرد القراءة فلا تحتاج إلى وسيط بينها وبين المتلقي. أما المسرح فلا تكفي فيه القراءة لتكتمل فيه ومنه المعاني والمشاعر والإيحاءات. والكاتب المسرحي مضطر إلى أن ينساق مع طبيعة وأصول الكتابة المسرحية فيترك فسحة في الكلام لفريق العمل المسرحي الذي يتمم النقص في الكتابة. وكلما ازداد الكاتب المسرحي احتكاكاً بالخشبة ومعرفةً بدهاليزها صار

مقتصداً في إرشاداته الإخراجية من ناحية، ومكتفياً بتقديم الحوار الذي تشحنه عواطف الممثل وردود أفعال شريكه من ناحية ثانية. ولذلك فإن كل المسرحيات العظيمة تبدو عادية في القراءة ولا تتجلى عظمتها إلا في العرض المسرحي. وهي معرَّضة لأن تحتمل عدداً من التفسيرات التي يقدم بعضاً منها فريقُ العمل المسرحي ويفرضها على المتفرج في حين يضع القارئ لنفسه التفسيرات والأهداف والغايات المستنبطة من الشعر والرواية والقصة. فكأن المسرحية منقوصة الجمال والمعنى والعاطفة والفكرة عند القراءة.

المونودراما من بين جميع أنواع الكتابة المسرحية لا بد أن تبدو جميلة ومثيرة للهفة عند القراءة، وقادرة على إتاحة مختلف التفسيرات والأهداف بمجرد قراءتها. ولا يعني هذا أن القراءة فيها تُغني عن العرض. لكن المونودراما التي لا تفتن قارئها يصعب عليها فتنة المتفرج حين عرضها. ولذلك يجب على كاتب المونودراما أن يعرض ما يكتبه على من يقرأه وأن يتلمَّس عوامل الإثارة لدى قارئه قبل أن يدفع بها إلى خشبة المسرح.

قد يبدو هذا الشرط غريباً ومخالفاً لشروط الكتابة المسرحية ولضرورة النقص الواجب فيها لكي يتاح للعرض المسرحي أن يستكمل نقصها. وما فَرَض هذا الشرطَ إلا طبيعةُ المونودراما نفسها. فهي تأخذ من الرواية والقصة بعض مظاهرها. وتأخذ من الشعر بعض إثاراته. وتأخذ من أحلام الخواطر بعض اندفاعاتها. ومن هنا وجب أن تقدم نفسها شبيهة بالاكتمال عند القراءة. فإذا تحقق لها ذلك فسوف تكون عرضاً مثيراً غاية الإثارة، وجميلاً غاية الجمال، ومحققاً لأخص خصائصها وهو دفع المتفرج إلى التوحد مع ذاته حين مشاهدتها. وإذا كان المسرح يخلق حالةً من التوحد الجمعي لأنه يصهر الجمهور المتناثر الأفكار والمشاعر والثقافات والانتماءات في بوتقة فكرة العرض المسرحي ومناخه ومشاعره وتناقضاته النفسية والعاطفية، فإن المونودراما الناجحة هي التي تجعل كل واحد من المتفرجين يعيش في جزيرة منعزلة عن الآخر من ناحية، وتجعل المتفرجين جميعاً يعيشون في حالة جمعية جماعية من ناحية ثانية.

إن فن المودراما من أصعب أنواع الكتابة المسرحية على عكس ما يظن الذين يهجمون على الكتابة فيها استسهالاً لها لظنهم أنها بوح متفلّت القواعد. وخلاصتها:

(أيها الكتاب. قَدِّموا حكايات جميلة. أَحْكِموا حكاياتكم هذه بحبكة قوية. اشحنوها بالصراع من خلال حوار مكثف مطوِّر للحكاية والصراع والشخصيات. اجعلوا المتفرج يعتقد أن حكاية الإنسان الفرد هي حكايته الخاصة. وسوف تكتبون مونودرامات قوية).

وأرجو أن أكون قد وُفِّقتُ إلى وضع أولى أسس القواعد النقدية لهذا الفن. كما أرجو أن يتابعني النقاد فيما استخلصتُ موافَقةً لما توصلت إليه أو مخالفةً عنه وتصحيحاً له.

ثانياً

جوانب في النقد المسرحي

(1)

حول تعليم المسرح

في ربع القرن الذي مضى، نلاحظ عند الشباب العرب في مختلف الأقطار العربية إقبالاً على العمل في المسرح. فكأن هذا الفن الذي كان عند الأوساط الشعبية حراماً أو قريباً من الحرام حتى أواسط القرن العشرين، رُفِعت عنه الاتهامات التي رافقته منذ أول نشأته. فلما جاء التلفزيون بمسلسلاته وممثليه الذين صاروا نجوماً يحوم حولهم المشاهدون، أخذ الممثل يحتل مكانة مرموقة بين الناس. وصار حلمُ كثير من الشباب والشابات أن يصبحوا نجوماً يحوم حولهم الناس كهؤلاء النجوم. وصار العمل في المسرح يمكن أن يكون طريقاً لنجومية التلفزيون. إضافة إلى أن الوقوف فوق خشبة المسرح بذاته فيه من الألق والتألق ما يُغري بالدخول إلى عالمه. وإذا بأرتال من الشباب والشابات تسعى للانتساب إلى مجموعات مسرحية. ولأن الكتاب المسرحيين صاروا يحتلون مكانة رفيعة بين أصناف الأدباء، فقد انتقل كثير من موهوبي القصة أو الشعر إلى الكتابة للمسرح.

لكن العمل في المسرح – وفي كتابته على التحديد - يحتاج إلى علم ومعرفة. والمعاهد المسرحية يمكن أن تقدم العلم للممثل ولبعض أشغال المسرح وللكتاب. لكن المعاهد المسرحية العربية قليلة جداً ولا تستقبل إلا أقل الأعداد من تلك الأرتال التي تنغل في كل بلد.

أمام هذا الإقبال على المسرح، مع قلة أو انعدام المعاهد التي تُعلِّم المسرح، أخذت بعض المؤسسات المسرحية – مشكورة – بإقامة دورات مكثفة لأحد أشغال المسرح. وأطلقت على هذه الدورات اسم (الورشات). و(الورشة) في الأصل

تعني (مجموعة من العمال مكلفة بإنجاز مشروع ما من الأعمال الإنشائية). وهي تعني (عملاً جماعياً بإشراف المختصين بهذا العمل الإنشائي). و(الورشة المسرحية تعني (أن يقوم واحد من المختصين بواحد من فروع المسرح بالإشراف على مجموعة من المتدربِّين لكي يتعلموا أحد فنون المسرح).

وهذه الورشات شاعت بين الأوساط المسرحية العربية في السنوات العشرين الأخيرة. فثمة ورشة للتأليف المسرحي. وأخرى للتمثيل أو الإخراج أو السينوغرافيا أو غير ذلك. وتكون هذه الورشات على الأغلب ملحقة بالمهرجانات المسرحية. وتتراوح مدتها بين خمسة أيام وعشرة أيام. ويمكن لبعض المؤسسات المسرحية أن تستدعي واحداً من خبراء المسرح لإقامة ورشة حول بعض أشغال المسرح في مدة عشرة أيام أو أكثر بقليل خارج إطار المهرجانات. وقد تقوم هذه المؤسسات بإقامة دورات متلاحقة في العام الواحد.

ولا شك أن لهذه الورشات فائدة ما. فهي تعطي المشارك فيها فكرة موجزة سريعة عن موضوعها. فإذا شارك واحد أو أكثر في عدة ورشات في الاختصاص نفسه، فسوف تكون فائدته أكبر.

لكن ضرر هذه الورشات مهما كثرت وتلاحقت أكبر بكثير من فائدتها. ولنوضح المقصود.

المشاركون في هذه الورشات وخاصة في دورات (التمثيل) - وهم الغالبية العظمى – يقيمون ورشات لمن يريد تعلم التمثيل من أبناء مدنهم. وهنا الطامة الكبرى. فهؤلاء – وقد رأيت منهم الكثير في سورية وبعض الأقطار العربية – يظنون أنهم امتلكوا ناصية فن التمثيل خلال الأيام الخمسة أو العشرة مع أن ما أخذوه منه لا يتعدى شذرات متفرقة. فإذا كان المشرف على الورشة التي حضرها اسماً مشهوراً في الأوساط المسرحية صار المتدرب يتبجَّح أمام الآخرين بأنه تلميذ فلان. ثم يأخذ بتعليم ما التقطه من تلك الشذرات المتفرقة لمن يتتلمذون على يديه. ولا يلبث الذين دربهم يظنون أنهم صاروا أساتذة في تعليم فن التمثيل. فيُقيمون هم أنفسهم دوراتٍ لمن يريد تعلم فن التمثيل. وهكذا. ولأن كثيراً من شبابنا اليوم متلهفون لتعلم التمثيل، ولأن الأساتذة فيه غائبون، فإنهم يتعلقون بكل من حضر

ورشة عند أحد الأساتذة أو عند من تعلم على يد من حضر ورشة ما. وسبب ذلك بسيط. فالعطشان يتعلق بكل من يقدم له كأس ماء. وتكون النتيجة أن الجهل بفن التمثيل صار السائد بين زهرة الشباب العربي. والسبب بسيط أيضاً. فمهما كان ما حصَّله المشارك في ورشة للتمثيل كثيراً، فهو نقطة من بحر فن التمثيل. ولو أتيح لك أن تعرف – كما أعرف - ما يجري بين الشباب الطامحين لتعلم فن التمثيل في أكثر أقطار الوطن العربي، لأصابك العجب من كثرة الأدعياء ومن كثرة المتعلقين بهؤلاء الأدعياء. وسوف ألخص لك أيها القارئ الكريم ما يجري في هذه الورشات بدءاً مما يفعله الأساتذة، وانتهاء بما يفعله تلاميذهم وتلاميذ تلاميذهم.

تبدأ الورشة بدروس الليونة. وهي ليست أكثر من دروس في الرياضة. ثم يلحق بها دروس في الصوت والحركات المساعدة على تحريره وحسن إخراج الهواء من الصدر دون أن يبلغوا في ذلك حداً مقبولاً. ثم يُقسَم المشاركون إلى حلقات صغيرة تتدرب كل واحدة منها على مشهد تختاره بنفسها مع الاتفاق على المشرف. من ذلك مثلاً (ماذا يفعل شخصان واقفان بانتظار الباص). أو التقيا بصديق لهما في الحديقة أو في السوق. وتعمل كل مجموعة على تطوير ما يمكن أن يجري لها في ذلك الموقف. وكل الحوارات التي تجري – وأكثرها طريف ممتع كوميدي أو تراجيدي تكون بعامية البلد الذي تقام فيه هذه الورشات. ولا يوجد واحد منها يتكلم باللغة الفصحى على الإطلاق. وكلها لا تمتاز بحسن الإلقاء حتى بتلك العامية المحلية. وكلها تظل محصورة ضمن موقف محدد. فهي (لقطات) يشارك المتدربون على أمثالها طوال مدة الورشة أو الورشات التي يشاركون فيها بعد ذلك. فلا يتعلم المتدرب على الإطلاق تأدية ما يسمى (الدور المسرحي) الذي هو سر فن التمثيل وغاية تعليم فن التمثيل. وقد حضرت مرات كثيرة حفل الانتهاء من تدريبات ورشات لفن التمثيل. وكنت كل مرة أسأل المشرف – وبعضهم من كبار الأساتذة – عن تعليم المتدرب إتقان الدور المسرحي، أو عن عدم وجود مشاهد باللغة الفصحى، فكان الجواب دائماً عند الجميع: هذه ليست مهمتنا.

أمـا المشـاركون في ورشـات التـأليف المسـرحي فشـأنهم أدهـى وأقسـى. فأكثرهم يظن أنه بحضور عدة دروس في هذا المجال يؤهله لأن يكون كاتباً. وكثير منهم – وقد التقيت بالكثير من هؤلاء – يفتخرون بورشتهم تلك ويعتقدون أنهم ليسوا بحاجة إلى غيرها. ولعل اقتناع هؤلاء المشاركين بإتقانهم فن الكتابة المسرحية أهم أسباب ضعف الكتابة المسرحية عند كتاب المسرح الشباب.

فهل يعني هذا أن نستغني عن هذه الورشات؟

الجواب: لا. فليس هناك من سبيل لتعميم الثقافة المسرحية بين الشباب العرب المتلهفين لتعلُّم فن المسرح إلا هذه الطريقة. فالتعليم في أي مجال يقوم على قاعدة لا تتغير وهي: وجود أستاذٍ معلم وطلابٍ يتعلمون. ولإقبال الشباب العربي على تعلم فنون المسرح مع قلة المؤسسات التعليمية لهذا الفن، تصبح الورشات المسرحية سبيلاً وحيداً لاستيعاب تلك الأرتال الناشئة الجدية في تعلم المسرح. بقي أن نطور عمل هذه الورشات وأن نرتب أمورها بحيث تصبح على مدى ستة أشهر أو عام.

وأنا أوجِّه كلامي هذا إلى الآلاف من الشباب العربي وإلى عشرات الأساتذة الكبار، وإلى المؤسسات الراعية للنشاط المسرحي، . لعلهم يُعيدون النظر فيما يفعلون وفيما يبذلون من جهد حتى لا يذهب الجهد من غير طائل. وقد أثبتت السنوات العشرون الماضية أن هذا الجهد كان من غير طائل. بل إن هذا الجهد ضار.

(2)

خصام مسرحي حول التمثيل

جاءني صديقي المخرجُ المسرحي الكبير كأنه عاصفة أو زوبعة تزمجر. ولم يكد يجلس متوتراً رافضاً أن أتركه لأقدم له فنجان قهوة حتى وقف وصرخ في وجهي كأنني عدوه: هؤلاء الممثلون أغبياء حقراء مجانين ناكرون للجميل.

وبصعوبة كبيرة استطعت تهدئة فورته وجعلته يجلس وهو ينتفض من الغضب. سألته حذِراً من عودة الزوبعة: ما الذي جرى حتى شتمت الممثلين الذين كنت تُمجِّدُهم دائماً؟

بعدما هدأ وأخذ يرشف قهوته قال:

جئتك إلى هنا بعدما ألغيت البروفة على المسرحية التي أقوم بإخراجها.

قلت له مستغرباً: أنت تلغي بروفة وأعرفك حريصاً على تدريباتك أكثر من حرصك على نومك وطعامك؟

عندها اندفع يحكي عما جرى معه.

فإن أحد الممثلين اختلف معه في تفسير مشهد خلافٍ بين زوج وزوجته. صديقي المخرج يرى أنه مشهد كوميدي. وذاك الممثل يرى أنه مشهد تراجيدي. والمشكلة أن السياق العام للمسرحية بتطور أحداثها وهدفها الأعلى وتصاعد شخصياتها يحتمل أحد التفسيرين.

ولأن الرأيين متناقضان لا يمكن التوفيق بينهما، ولكي يسير العمل في المسرحية، فقد جزم المخرج أمره وطلب من الممثل أن يلتزم بوجهة نظره وأن يؤدي المشهد وفق رؤيته لأنه هو المخرج. وإذا بالممثل ينتفض رافضاً هذا الإلزام ويطلب من المخرج أن يجلس وأن يتعلم منه درساً لم يتعلمه في المعهد الذي درس فيه.

نظر المخرج إلى الممثل نظرة شزراء ووقف وصرخ فيه: أنت تعلمني وأنا الذي تعلمت في أرقى المعاهد المسرحية؟ فقال له الممثل: أنا أعترف بعلمك وإبداعك فلا تتبجح أمامي بمعهدك الذي أحترمه كما أحترمك. لكنك مجرد مخرج لولا الممثلون لم يكن لك وجود. ثم أجبره على الجلوس وألقى عليه درسه.

وملخص هذا الدرس أن المسرح كله منذ أقدم العصور حتى الآن لا يزيد عن كونه (كلاماً). ومع أن الحدث أو الفعل له أهمية كبيرة في المسرحية فإن الكلمة هي التي تبنيه. ومع أن المخرجين في هذا الزمان يملؤون عروضهم المسرحية بكثير من الأفعال التي يمكن الاستغناء عن كثير منها لأنها بهلوانيات يحاولون بها إشغال عين المتفرج، فإن (الكلمة) هي الأصل في كل عرض مسرحي رغم أنف كل النقاد والمخرجين والدارسين. ومع أن المخرجين في هذا الزمان الغبي يستفيدون من تقنيات خشبة المسرح المتطورة فيزحمون عروضهم بأفانينها التي تكون سخيفة في أغلب الأحيان، فسوف تظل الكلمة سيدة العرض المسرحي.

لكن (الكلام المسرحي) يختلف عن بقية الفنون الأدبية بأنه لا يقوم بنفسه ولا يؤدي غرضَه بمجرد قراءته. وهذا - مثلاً - فرقُه عن الرواية. فالرواية حياة قائمة بنفسها تتخايل أمامك كاملة بمجرد قراءتها. وتستطيع من خلال رصف كلماتها واحدة بعد واحدة، أن تجعل الحياة تمور بالناس والعواطف والأحداث. ولعل سر الرواية الأكبر أن السينما لم تستطع التفوق عليها رغم استخدامها العديدَ من الفنون. وقد ظلت (الحرب والسلم) و(ذهب مع الريح) و(البؤساء) و(الكونت دي مونت كريستو) وروايات نجيب محفوظ وحنا مينة ودان براون أعظم بكثير من الأفلام المأخوذة عنها.

أما المسرح فهو على العكس تماماً. إن المسرحية المقروءة، مهما كانت عظيمة تظل ناقصة. ومهما بلغت مخيلةُ القارئ من المقدرة على تجسيد الحدث والشخصية، فإنها تعجز عن خلق نموذج الحياة. أما حين تتحول المسرحية من صفحات الكتب إلى خشبة المسرح فإنها تصبح شيئاً آخر يفوق بقية فنون الأدب. ولهذا عجزت السينما عن القضاء على فن المسرح رغم كل التوقعات التي ظنت

العكس بعد نشأة السينما وانتشارها هذا الانتشار الواسع. كما لم يستطع التلفزيون – وهو أشد أنواع الفنون فتكاً في نفوس الناس بجرِّهم إليه وطغيانه على سهراتهم - لم يستطع أن يُضعِف المسرح أو أن يُخرجه من الحياة رغم أن متعته تفوق متعة السينما والمسرح معاً.

ولذلك أسباب لا يستطيع فن آخر أن يزاحم المسرحَ عليها أو أن يقوم مقامه فيها.

أولها أن المسرح فن موجَز مختصر، يكتفي من الشخصية الإنسانية بإعطائها الحدود الدنيا من الأفعال والأقوال. ويضيِّق لها مجال تحركها زمانياً ومكانياً. ويقلِّل من اتصالها بالآخرين إلى أدنى حد. فتبدو وكأنها مقيدة بألف قيد. كما يكتفي من أفعالها التي تقوم بها بأقلِّها حتى تكاد هذه الأفعال تنحسر إلى مجرد الحديث عنها وليس قيامَ الشخصيات بها.

ويقوم الفن المسرحي بهذا التضييق المتواصل في الشخصيات وأفعالها وعلاقتها مع البشر استناداً إلى أن (الممثل) سيقوم بملء النقص وسد الفراغات. نأخذ، مثلاً، حالة (الضيق والقلق). فقد تكون في النص المسرحي مختصرة بكلمة (آه). وهي كلمة شحيحة فقيرة. فيأتي الممثل ويشحن هذه الكلمة الصغيرة الضئيلة بتعبير نفسي وأداء حركي قد يستغرق من الوقت أضعاف أضعاف زمن نطق (آه). فيجسِّد أمام المتفرج حالة الضيق ويُعديه بها. ومن نتاج أجزاء الحالات النفسية الصغيرة واحدةً بعد واحدة تتكامل الحياة الإنسانية أمام المتفرج. ويصبح الفن المسرحي المختصَر الموجَز عريضاً واسعاً. وتكتسب الحدود الضيقة في الزمان والمكان والأفعال والشخصيات صفة العمق النفسي والإنساني. وتصبح نموذجاً بشرياً يمكنك أن تراه في نفسك أو في غيرك.

وثانيها جانب قد يكون أهم خصائص المسرح. وهو أن المتفرج يرى الممثلين أمامه وقريباً منه. وقد لا يفصله عنهم إلا أمتار قليلة. يرى إحساسهم وتعابير وجوههم. ويشاهد خَفْقَ صدورهم وحباتِ العرق على جباههم. يرى تجسيدهم للحياة الإنسانية بين يديه. ولأنه يرى ذلك كله فإن تلاحمه معهم يكون أعظم.

وهـذا يخلـق نوعـاً فريـداً مـن التعـاطف والتجـاوب، ويمـدُّ سـلكاً حـاراً مـثيراً بـين الخشـبة والصـالة قـد ينـزلق بـالمتفرج سـريعاً إلى حالـة الانـدماج بالحـدث الـذي يشاهده. وهذه الحالة أشبه ما تكون بحالة سحرية تجذب الانتباه وتثير العواطف. والممثل هو الساحر البارع فيها. ألا ترى المتفرجين أحياناً يظنون الممثلَ نفسَه هو الشخصية؟ فيغضبون من الممثل نفسِه إذا كان يؤدي دور الشرير مثلاً؟ وقد يهجم عليه بعضهم ليضربوه لأنه آذى تلك الفتاة الجميلة الملائكية؟ وإذا كان هذا لا يحدث – مثلاً – عند المتفرج الغربي لأنه عريق وعتيق في مشاهدة المسرح، فإنه يحدث كثيراً في مسرحنا العربي.

وثالث هذه الأسباب أن المسرح فن جمعي. أي أنه لا يُشاهَد إلا من قِبَل جمع غفير من الناس. والعرض المسرحي يوحِّد مشاعرهم في بوتقة واحدة طوال مدة العرض. فإذا خرجوا من صالة المسرح ظلوا زمناً طويلاً يسترجِعون ما شاهدوه. فإذا كان العرض المسرحي محارباً لتقليد اجتماعي عزيز على المتفرجين، فسوف يخلق بينهم عداوة اجتماعية بين مؤيد لموقف العرض المسرحي وبين موافق له. ومع أن السينما تحشد في صالتها مثل هذا الجمع الغفير، فإنها لا تخلق حالة التوحُّد الجمعي. فما يدور أمامهم بكراتُ الآلات وصناعةُ الأصوات. وهي عملية ميكانيكية تختلف كل الاختلاف عن حالة الممثلين الأحياء المتألمين أو المبتهجين أو الغاضبين الذين يُعْدون المتفرج بمواقفهم وآرائهم ومواقفهم. ولهذا كان المسرح وحده هو الفنَّ القادر على التحريض على التغيير الاجتماعي أو السياسي أو الفكري.

لكن هذا كله لن يتم إلا عن طريق الممثل. وسوف تذهب هباءً كل ألاعيب المخرجين وتقنياتهم إذا لم يحمل الممثلون عبء العرض المسرحي. فإذا كان الممثل مستوعباً للخالي من التصوير النفسي في المسرحية، وكان يدرك أن فنه الأساسي يقوم على قول ما لم يقله الكاتب المسرحي وما يعجز عن تبيانه المخرج، فسوف يحقق أسمى وأعلى تغلغل في نفوس متفرجيه. وعلى هذا، فإن الممثلين هم أصحابُ السحر الحلال على المسرح.

عندما انتهى صديقي المخرج المشهور من تلخيص ما قاله له ذاك الممثل قلت له: ما تقول فيما رويتَه لي وما رأيك في ذاك الممثل؟ قال وهو منتفخ الأوداج: لغو وهراء. وذاك الممثل دعيٌّ مغرور. ونهض غاضباً ليذهب.

ودَّعتُ صديقي وأنا أهمس في أذنه عند الباب: إذا لم تتعلم من درس ذاك الذي تسميه الدعيَّ المغرور فلن تكون مخرجاً عظيماً. بل تكون مخرجاً عادياً فاتراً. لا حاراً ولا بارداً. فهو الساحر وأنت عصا الساحر.

التفت إلي وهو أشد غضباً وقال: كيف يمكن أن نتفق أنا وذاك الممثل الدعي في أداء ذاك المشهد؟

قلت له: جرب الأداء كما تراه أنت مرة. وجرب الأداء كما يراه ذاك الممثل مرة. وسوف يفرض الحل الصحيح نفسه عليكما. ولتعلم أن المخرج الذي لا يستفيد من خيال الممثل وإبداعه لفهم دوره فهو مخرج فاشل. فمن أي الأنواع أنت؟

(3)

المسرح والعنف الاجتماعي

في أحد المهرجانات المسرحية كان موضوع الندوة النقدية المرافقة له (دور المسرح في محاربة العنف الاجتماعي). وبعد أن تحدث عدد من المنتدين عرفت أن المقصود من الندوة المحافظةُ على الأسرة بمحاربة ما يمكن أن يقوم به الأب أو الأم من عنف تجاه امرأته أو أطفاله، والدعوةُ إلى بقاء الأسرة العربية متماسكة أمام زعازع الأيام. والدعوةُ أيضاً إلى إبقاء المجتمعات العربية (متماسكة) أمام عواصف العولمة. وكل هذه المضارٌ تقع تحت عنوان (العنف الاجتماعي). وكان جوابي عما قيل: (إن مصطلح "العنف الاجتماعي" لا معنى له عندي. أو هو غامض تختلط فيه معان متناقضة). فوجئ الجميع بكلامي. وكاد بعضهم أن يتهمني بالدعوة إلى العنف الاجتماعي والدفاع عنه. فقلت:

"يبدو لي أن الحديث الملائكي عن دور المسرح في مواجهة العنف المجتمعي والأسروي أقرب إلى التضليل وتمييع دور المسرح في بناء المجتمع والإنسان. بل هو وسيلة إلى سحب البساط من تحت المسرح ودوره الحقيقي في مجابهة وفضح ما يجب مجابهتُه وفضحُه في مختلف المجتمعات والأُسَر، والعربية منها على الخصوص.

ولو عدنا إلى كلمة (عنف) لوجدنا أنه - في أبسط وأدق تعريف له - هو (فعل أو قول قاسيان موجَّهان إلى آخر). وهذا الفعل القاسي يتراوح بين أخفِّ أشكاله وهو نظرة قاسية أو عتاب قاس، وبين القتل والتدمير وما يتبع ذلك من التعذيب وسفك الدماء الواقِعَين على الأفراد والجماعات.

والعنف – بهذا المعنى – نوعان:

نوع مرغوب تُدفع إليه الشعوب والأشخاص لأنه لا تصح الحياة من دونه. فالقسوة العنيفة الصارمة في محاربة العدو هي الشجاعة التي امتدحتها كل شعوب الأرض. والهجوم الشرس على الظلم والفساد والتخلف والتمزق الاجتماعي والديني هو الشجاعة التي تحلَّى بها أفاضل المفكرين والأدباء والفنانين والمصلحين الاجتماعيين، والتي بسببها وقع عليهم أشد أنواع العنف.

ونوع مكروه تحاربه الشعوب والأشخاص لأنه لا تصح الحياة إلا من دونه. فالعنف الواقع على المرأة أو الأطفال أو عنف القهر السياسي وعنف فرضِ البالي من المعتقدات، أو إجبار الناس على الطاعة العمياء لأولياء الأمور - وما أكثر هذا النوع قديماً وحديثاً - أمور يجب محاربتها وتنبيه الناس إلى أنها سبب البلاء في حياتهم. وهذه الأمور التي تقهر الإنسان وتمسح كرامته لا يمكن محاربتها والقضاء عليها إلا بعنف شجاع يضع خير الإنسان والإنسانية نصب عينيه. وتاريخ المسرح يثبت أن ما بقي منه وأثبت أهميته وخدمته للبشرية هو ما اتصف بشيئين هما: البنية الفنية القوية الجميلة، والعنف الصارم الشجاع الذي تصدى لكل أنواع التخلف والفساد والظلم والعدوان. ولأن المسرح كان عنيفاً فقد تطورت البشرية. فهو الذي حارب مفاسدها وسخر من كل ما يعوق تقدم السياسة وأحوال الناس في أخلاقهم ومعاشهم. وظل المسرح طوال الدهور يدفع البشرية – بعنف - إلى سعيها الحثيث للوصول إلى تحقيق إنسانية الإنسان المتمتع بالكرامة والحرية والعيش الكريم. وبما أن البشرية لم تتوصل – بعد كل سعيها الحثيث هذا – إلى تحقيق إنسانية الإنسان، فإن على المسرح اليوم وبعد اليوم أن يزيد من درجة عنفه ومن شراسته وقسوته. وبذلك ينسجم مع تاريخه ومع مهامه. ولأن البشرية وهي في بداية القرن الحادي والعشرين تعاني في شتى بقاع الأرض من أشرس أنواع العنف الذي لا تصح الحياة إلا من دونه، فإن على المسرح أن يتمسك بالعنف الذي لا تصح الحياة من دونه.

ولنا في تاريخ المسرح الأجنبي دلائل كثيرة على ما ذهبنا إليه. فأرستوفانيس سخر بعنف من الحرب والآلهة ورجال السياسة. وشكسبير وأقرانه كانوا

أصحاب مسرح سياسي بامتياز. وكثير منهم ألقت بهم الملكة إليزابيث الأولى في السجن. وموليير سخر من سخافات المجتمع الفرنسي حتى مُنِع جثمانه من الاستراحة في أرض الكنيسة. ولكثرة ما سخر أوسكار وايلد من الأرستقراطية الإنكليزية انتهى به الأمر في أحد السجون. وعندما صَفَقت نورا هنريك إبسن الباب في مسرحيته (بيت الدمية) وخرجت من بيتها اهتزت أوروبا من عنف فعلها. ثم جاء مسرح القسوة تعبيراً عن الغضب الذي اجتاح المجتمع الإنكليزي بعد الحرب العالمية الثانية. وتمرد كل من بريخت وبيكيت بعنف على طغيان النظام الرأسمالي الذي خاض بالناس حربين عالميتين فدمَّرا أركان الدراما التقليدية تعبيراً عن سعيهما إلى تدمير أركان المجتمع القائم على كثير من أنواع الفساد والعنف الواقع على أفراده وعوائله.

ولنا في تاريخ المسرح العربي دلائل ساطعة على العنف الذي قام به المسرحيون لنشر الخير، وعلى العنف الذي مارسه خصوم الخير انتصاراً للشر.

فقد مر معنا أنه في عام 1924 قدمت فرقة حمص مسرحية (خالد بن الوليد). وبتأثير المسرحية قامت في اليوم التالي مظاهرة عنيفة ضد الانتداب الفرنسي. فقابلها الفرنسيون بالرصاص فسقط من المتظاهرين عدد من الشهداء.

فإذا تحدثنا عن المسرح العربي المعاصر قفزت إلى الأذهان (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) وما أثارته من عنف في المجابهة. وقفز معها عشرات المسرحيات الأكثر عنفاً وإيلاماً والتي شكلت في مجموعها ما يسمى (مرحلة الازدهار العظيم). فلما تخلى المسرح العربي عن العنف في المجابهة والتحدي وطأطأ رأسه وهو يخرج من ذلك العنف المبارك، خسر وجوده وانتهى إلى لعبة شكلية أراحت من يجب إغضابهم واستراحت. فباءت بالفشل والخسران. وأجزم أن كل واحد منكم سوف يجد في تاريخ المسرح في بلده أمثلة أبلغ وأدلَّ على وجهي العنف اللذين أشرنا إليهما. من هذا كله نخلص إلى أنه من غير العنف الاجتماعي بالمعنى الذي ذكرناه، لن يكون لمسرحنا قيمة لأنه يقوم على العنف الذي لا تصح الحياة من دونه في مقابل العنف الذي لا تصح الحياة إلا من دونه.

(4)

شيء عن الحداثة في المسرح

جميع أمور الحياة منذ قديم الزمان كانت تندرج تحت إحدى تسميتين: قديم وجديد. وما الجديد إلا الحديث. والحديث ينفي القديم بعد أن يتضمنَّه ليصبح - بعد مرور بعض الوقت - قديماً يأتي حديثٌ طارئ ليقوم معه بالفعل ذاته.

وهذا التجديد للقديم قد يسير بهدوء فكأنه التوالد للجديد من رحم القديم. وقد يتخذ شكل هبَّات عنيفة تظن معها أن البشر يخوضون ثورة في مجال ما من مجالات الحياة. ألم يكن القطار والكهرباء انقلاباً ثورياً عنيفاً في العلم مع أنهما تراكُمٌ للخبرات السابقة وولادة طبيعية لتطور البحث العلمي؟

في الهزيع الأخير من القرن العشرين استمرت هذه العملية في استيلاد الجديد من عناصر القديم. لكنها أُطلِق عليها مصطلح (الحداثة) بديلاً عن مصطلح الحديث أو الجديد. وتسربت هذه اللفظة إلى جميع فنون القول والفن. ثم أصبح هذا اللفظ دلالة على تمرد إنساني عام في مختلف شؤون الحياة المادية والروحية. وما هي في حقيقتها إلا استمرار للعملية القديمة في ظهور قواعد وأعراف جديدة تتضمن قديم الحياة، وتضيف إليها أشياء بعد أن تُسقِط منها أشياء. فلماذا تخلَّت البشرية عن مصطلح الحديث أو الجديد واتجهت إلى مصطلح (الحداثة)؟

كل ما جرى أن هذه العملية القديمة جرت في الهزيع الأخير من القرن العشرين بطريقة تبدو الدنيا معها وكأنها تثور على ماضيها في كثير من التحدي والغضب. بل إنها جاءت بلفظ جديد هو (ما بعد الحداثة). وهذا المصطلح الجديد يعني أن (الحداثة) نفسها صارت قديمة وصار من الواجب الثورة عليها. فكأن مقدسات البشرية في الطعام والشراب والجنس واللباس والتفكير والفن يقابلها

سكان الأرض بالرفض الحازم الجازم ليضعوا محلها أشكالاً جديدة صفتها الأولى أنها ليس لها قداسة من ناحية، ولا تحترم القديم من ناحية ثانية مع أن هذا القديم يشكل النسيج الخفي لكل ما قدمته الحداثة في مختلف مناحي الحياة من مسألة الطعام والشراب إلى أرقى أشكال الأدب والفن.

وأعتقد أن التطور الهائل الذي حدث في ظل العولمة من ثورة في الاتصالات ومن اشتباك بلدان الأرض مع بعضها البعض اشتباكاً مباشراً في كثير من أشكال الحياة اليومية والعامة، جعل الفروق بين تصرفات الناس تقلّ إلى حد كبير رغم اختلاف الشعوب وعاداتها. فأشكال عرض الغناء عن طريق الفيديو كليب تكاد تكون واحدة رغم انتماء الغناء إلى أمم وشعوب ذات موسيقات مختلفة. والأطعمة تنتقل بذاتها من بلد إلى بلد. ومثل ذلك كثير من المصنوعات من السيارات إلى المخدرات، ومن أنماط اللباس إلى طرائق السلوك الفردي.

وقد كان المسرح واحداً من ميادين هذه العملية العنيفة في التخلي عن مصطلح الحديث أو الجديد إلى مصطلح (الحداثة). ولكي نضع يدنا على مفهوم الحداثة في المسرح، نذكر أن المسرح كان دائماً ميداناً للتجديد. فلا يكاد مذهب أدبي أو فني فيه يستقر حيناً من الزمن حتى يعصف به التغيير الذي كان تجديداً.

لكن ذلك كان يتم في مسافات زمنية متباعدة قد تصل إلى عدة قرون. فالمسافة، مثلاً، بين الكلاسيكية الفرنسية وبين رومنسيتها لا تقل عن قرن. والزمن بين مرحلة شكسبير وأقرانه وبين عودة المسرح الإنكليزي إلى بهائه مع أوسكار وايلد وبرناردشو وأقرانهما تجاوزت عدة قرون.

أما منذ نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين فقد تلاحقت التغيرات في تسارع يزداد كلما مضينا في عقود القرن العشرين. وإذا بهذا القرن العجيب يحفل بتمردات وثورات في المسرح. فلا يكاد ستانسلافسكي ينتهي من وضع منهجه حتى يكون تلاميذه قد ثاروا على بعض قواعده وهو على قيد الحياة. ولا يكاد إبسن وأقرانه يوصلون كتابة النصوص إلى الحبكة المتقنة، حتى ينقضها تلاميذه بعدة أساليب لم يكن مسرح العبث واللامعقول إلا واحداً صغيراً منها.

وكل هذه التمردات كانت تشكل تجديداً وتحديثاً في المسرح طَبَقَ آفاقَ الأرض ولم يقتصر على بلد أو بعض البلدان. وبدأ التجديد في المسرح في العالم - منذ بداية القرن العشرين - يصبح عالمياً. فلا يقتصر منهج ستانسلافسكي وتمردات تلاميذه على روسيا. ولا يقتصر المنهج الملحمي على ألمانيا بلد المنشأ بل يخترق المسافات والبلدان فيصبح سمة عامة في العالم. ثم يشيع مذهب العبث في أركان الدنيا. ثم وصل الأمر إلى حد الانتقال السريع. فلا يكاد عرض مسرحي في بلد ما يقدم (جديداً) في مناحي الأداء المسرحي في بلده حتى تتخاطفه بقية البلدان في أيام معدودات. وكلنا يذكر أن إيريان موشكين صاحبة مسرح الشمس قدمت عرضها المدهش (1786) عام 1970. وهو عرض عن الثورة الفرنسية. وبعد شهور قليلة قدم روجيه عساف في لبنان مسرحيته (1936) القريبة في البناء من مسرحية موشكين دون أن يكون العرض اللبناني تقليداً للعرض الفرنسي. وهو عرض عن الثورة السورية.

ولكن كل هذه التمردات في القرن العشرين حافظت على أركان العرض المسرح التقليدية وهي:

- نص مسرحي يستند إلى أركان بناء الدراما المتعددة الأشكال.

- عرض مسرحي يقوم على إبراز النص المسرحي ويستند إلى ممثل يتقن أداء (الدور المسرحي).

- جمهور يتلقى المسرح في كل الأشكال التي ينتهي إليها.

وكان ذلك كله يعني أن العملية المسرحية تتجدد، وأن المسرح يصبح باستمرار حديثاً، وأن المسرح يتابع ما كان يجري عليه من التجدد منذ نشأته قبل أكثر من عشرين قرناً.

لكن المسرح في العقد الأخير من القرن العشرين دخل منطقة جديدة لم يعرفها من قبل في تاريخه الطويل وهي أنه دمر أركانه الثلاثة السابقة (النص - عرض النص - ممثل الدور المسرحي). وأقام علاقة جديدة مع ركنه الرابع وهو الجمهور. فنتج عن ذلك كله المسرح التجريبي الحديث بعناصر جديدة.

ولا شك أن المسرح التجريبي الحديث هذا قد ورث جميع التجديدات التي سبقته في القرن العشرين. لكنه وضعها بطريقة بدا معها أنه ليس جديداً أو (حديثاً) في التطور المسرحي يتضمن ما سبقه وينفيه في آن واحد، بل كان انقلاباً على كل تاريخ المسرح. وتلك هي (الحداثة) في المسرح. وكان في الوقت نفسه تعبيراً عن ذروة عصر ثورة الاتصالات في ظل العولمة كما كان تعبيراً عن يأس وعزلة الإنسان في العالم.

فالقرن العشرون كان عصر الثورات الاجتماعية في العالم. وكان الفن فيه نشيداً للدفاع عن كرامة الإنسان وطموحه نحو العدالة. وانتهى هذا القرن إلى فشل كل الثورات وإلى انتصار رأس المال العالمي بشراسة لم يعرفها في تاريخه المظلم. وشعرت البشرية بعجزها أمام شراسته وقسوته. فحطَّمت في المسرح كل قواعدها السابقة لتبني مسرحاً معبراً عن يأسها. وكان المسرح التجريبي هو المعبر الأول عن هذا اليأس الصاعق.

هذا الكلام له دليل قاهر هو أن المسرح التجريبي الحديث ولد دفعة واحدة في جميع أنحاء العالم. وقد وصل إليه كل شعب وحده دون النقل عن شعب آخر. وإذا بعناصر المسرح التجريبي الحديث قد ولدت مكتملة في كل بلد. ثم أخذ كل بلد يتبادل التأثير والتأثر مع البلد الآخر في ذلك اللقاء السنوي في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الذي عقد دورته الأولى في نهاية ثمانينات القرن العشرين. والملاحظة الهامة في هذا التبادل أنه لم يطوِّر المسرحَ التجريبي ولم يغير أركانه. لأن هذا النوع المسرحي الذي هو قمة الحداثة هو في الوقت نفسه قمة العجز عن تخطي هذه الحداثة. فكأنه النوع الوحيد في تاريخ المسرح العاجز عن استيلاد أنواع جديدة منه كما كان الشأن في بقية المدارس والمذاهب التي سبقته. وهذا يعني أنه ولد كاملاً دفعة واحدة. وسوف يموت كله دفعة واحدة. وسبب ذلك أنه حداثة العجز البشري عن الحلم بالمستقبل، وليس جديدَ البحث عن آفاق جديدة في أحلام البشرية التي كانت دافعاً لتطوير الحضارة وملئها بالمثل الرفيعة. أما علاقة العرب بالمسرح التجريبي والحداثة فموضوع خطير يستحق وقفة خاصة به.

(5)

في المسرح: آني يزول وثابت يُقيم

في حضوري لمهرجان المسرح المحترف في الجزائر العاصمة نهاية شهر ديسمبر من عام 2018، كنت أتمتع بالعروض المسرحية التي ضمها المهرجان دون أن أفهم الكثير منها بسبب عائق اللهجة. فكأنني أحضر مسرحيات بلغة أجنبية لا أعرفها، فأتلمَّس موضوعها من بعض كلمات متفرقات أفهمها، ومن إيحاءات الأفعال المسرحية التي أعترف أنها كانت – في أكثر العروض – متقنة موحية.

ولفت نظري أن الجمهور الجزائري كان يضحك حيث يقتضي الحال الضحك، ويتوتر حيث يقتضي الحال التوتر، ويصمت متابعاً حيث لا يجدر إلا الصمت المتابع. وهذا يعني أن العروض المسرحية – على تفاوتها في القوة – كانت تقوم بدورها الجمالي والفني والاجتماعي. وهذه العروض تقوم – كما هو المسرح – على مادة كلامية يؤديها فريق عمل مؤلف من الممثلين والفنيين والإداريين.

وفي حين كنت أتابع عروض المهرجان كان سؤال مؤرق ينتابني: ماذا يحدث لو أخذنا المادة الكلامية في هذه العروض وقرأناها وحدها؟ هل تكون نصوصاً قوية البناء الدرامي بحيث تشكل ما يسمى (الأدب المسرحي الجزائري؟). أم أنها كبقية المواد الكلامية في أكثر العروض المسرحية العربية تموت مع نهاية العرض المسرحي فتبقى ساحة المسرح العربي اليوم من غير نصوص تمتاز بقوة البناء وتُطبَع في كتب وتنتقل إلى الأجيال التالية وتحفر للمسرح العربي مكانة في حركة المسرح العالمي؟ وهل نستطيع اليوم أن نتحدث عن مدارس التأليف المسرحي العربي المعاصرة وعن مذاهب المؤلفين؟

ثم ظهر سؤال جديد كان أكثر تأريقاً وإيلاماً: هل يمكن لمخرج سوري أو مصري أو مغربي أن يتناول نصاً لكاتب غير سوري أو مصري أو مغربي؟

وكان الجواب على السؤالين: لا. فالنص المسرحي المكتوب في أحد الأقطار العربية محكوم عليه أن يظل حبيس جدران قطره الذي هو ضيق مهما اتسع. وعندما يحضر مصري أو سوري أو جزائري مهرجاناً لبلد آخر فكأنه يحضر مهرجاناً أجنبياً. فلا تشده إليه لغة مشتركة. ولا تربطه به حالات اجتماعية أو عاطفية رغم دوران العروض حول قضايا اجتماعية تلبس لبوس العواطف الإنسانية.

***

لو رجعنا إلى مهرجان دمشق للفنون المسرحية الذي بدأ دوراته عام 1969، لوجدنا أنه كان من شروط المشاركة في المهرجان أن تكون النصوص باللغة العربية الفصحى. فكان العرب القادمون من الأقطار العربية المتنائية يتابعون كل العروض بأركان الشغف والفهم والتلذذ والتأثر التي يجب على العرض المسرحي أن يقوم بإيصالها. والأهم من هذا أن هذه العروض القوية كانت تقوم على نصوص مسرحية تمتاز – مهما تفاوتت – ببنية درامية متينة متنوعة المدارس والأساليب. وخلال سنوات قليلة كان الكتاب العرب يبنون هرماً مسرحياً في التأليف يوازيه ويساوقه هرم نقدي لم يلبث أن جعل المسرح العربي قريناً للمسرح الغربي.

الأمر الذي كان أخطر وأكثر أهمية هو أن هذه العروض التي كانت تتوافد إلى دمشق في مهرجانها ذاك، كانت تعرض في أقطارها قبل سفرها. وكانت تلقى الاهتمام من جمهورها. وكانت تترك فيه آثارها الفكرية والنفسية والاجتماعية. بل وكانت تقوم بدور سياسي فعال انبثق عنه ما سُمِّيَ بالمسرح السياسي. وكان هذا النوع هاماً وجليلاً بحيث أفردت له إدارة مهرجان دمشق ندوة فكرية خاصة. وأذكر جيداً كيف أُفرِدت هذه الندوة. فقد كان مقرراً ذاك العام – وأظنه كان عام 1977 – ندوة فكرية تدور حول المسرح الطليعي.

لكن المسرحيين العرب رفضوا هذا الموضوع وطلبوا أن تكون الندوة بعنوان (المسرح السياسي). وتم ذلك كما أراد المسرحيون. فأعد المسرحيون السوريون والعرب أبحاثاً باهرة عن (المسرح السياسي).

وبُنِيَ على هذا أن هذه العروض التي تلقاها جمهورها في بلدها بكثير من الاهتمام، أخذت نصوصها تُقدَّم في بلدان عربية أخرى. وهكذا كانت نصوص المسرح العربي المشرقية تقدم في مغربه والعكس بالعكس. وهكذا أيضاً صار للمسرح العربي ملامحه العامة التي تجعله واحداً رغم تنوعه المتميز ضمن أقطاره. وهذه الملامح تناولها النقاد في دراساتهم التي كانت تنتقل من قطر إلى قطر، تماماً كما كانت النصوص تنتقل.

***

من كل ما تقدم نصل إلى فهم الظاهرة المسرحية عند جميع الشعوب ومنذ بداية العصور. وهي أن العرض المسرحي آني محلي قاصر على جمهوره الذي يحضره في ذاك اليوم في تلك المدينة. فهو كامل التأثير على جمهوره. فإذا صورته وعرضته بعد سنوات على جمهور جديد عبر السينما أو التلفزيون، فسوف يشاهده المتفرجون من قبيل الاطلاع لا من قبيل التأثر. حتى لو نقلته في لحظة عرضه إلى جمهور آخر عبر وسائل الاتصال السريعة، فلن يترك في الجمهور البعيد التأثير نفسه الذي يكون له في صالة العرض أمام جمهوره الحقيقي. وهذه هي ميزة العرض المسرحي ومقتله. فهو آني العرض والتأثير. لكن تأثيره يكون ضارياً في جمهوره. ولا يوجد فن آخر يترك مثل تأثيره في مشاهده.

فإذا كان العرض المسرحي آنياً يزول أثره وتأثيره بعد الانتهاء منه، فما الثابت الذي يخلق حركة مسرحية في بلد من البلدان؟

إنه النص المسرحي. فالعرض المسرحي يزول بجمهوره وتأثيره مهما بلغ تأثر الجمهور به. يطويه الزمن وتغيُّر الذوق الجمالي لعصر من العصور. أما الذي يبقى فهو النص الذي يكون قوام العرض المسرحي. وإن نظرة سريعة إلى تاريخ المسرح تؤكد مصداقية هذا الكلام. فالمسرح اليوناني زالت أبنيته وعروضه وجمهوره

وبقيت نصوصه التي شكلت أول مدرسة مسرحية. وباستقراء هذه النصوص استخلص أرسطو كتابه (فن الشعر). وهو الذي علَّم البشرية مبادئ المسرح حتى اليوم. ومن المسرح الشكسبيري لم يبق الأبنية ولا الجمهور. بل بقيت النصوص التي استخلص منها النقاد قواعد ذاك المسرح. ويمكنك أن تتابع المدارس المسرحية بعد المسرح الشكسبيري لتتأكد أن النص المسرحي هو الذي يؤسس لمسرح بلدٍ ما، وهو الذي تدور حوله الثورات المتتالية على أركانه التي ما يكاد يثبت عليها حتى تنسفها أجيال الكتاب التالية له. وبذلك يظل المسرح مواكباً للحياة ومعبراً عنها ومتمرداً عليها ومطوراً لها في دفاعه الأبدي عن الحق والخير والجمال.

وهذا النص ليس بالتأكيد نص العرض المسرحي الذي شاع في الوطن العربي كما شاع في بعض أقطار العالم. فنص العرض يموت مع نهاية العرض. أما النص الذي بيَّنَّا دورَه فهو الذي يدخل خزانة الأدب، ويكون مادة للدراسات النقدية.

إذا كان الأمر كذلك، فهل يكون المسرح العربي منذ أكثر من ثلاثين عاماً من غير نصوص تعطيه مكانته؟

لقد أنجز المسرح العربي نصوصه في عقدي ستينات وسبعينات القرن العشرين. فكانت له تلك المرحلة التي سميت (مرحلة الازدهار العظيم). فهل يجوز أن يتم هذا الانقطاع المرعب بعد تلك المرحلة؟ ألا يجب أن نبحث عن سبل لإعادة النص المسرحي العربي من جديد رغم انحسار الكتابة المسرحية بعدما انغلقت الأقطار العربية على نفسها بنصوصها المحلية المكتوبة بلهجاتها المحلية؟

هذا السؤال طرحته في زيارتي الأخيرة للجزائر أواخر ذاك العام. واقترحت على الإخوة الجزائريين حلاً أجده مناسباً لغير الجزائر أيضاً. وهو أن تُعاد كتابةُ النصوص المسرحية القوية المكتوبة باللهجة المحلية باللغة الفصحى. على أن يقوم بإعادة الكتابة هذه كتاب مسرحيون متمرسون بلغة المسرح وبقواعده. وبهذه الطريقة تعود عجلة التأليف المسرحي العربي إلى الدوران. وتنتقل النصوص المسرحية المكتوبة في ذاك القطر أو ذاك إلى الأقطار العربية الأخرى. ويكون

ذلك حافزاً للكتاب المسرحيين ليكتبوا نصوصهم بالفصحى التي يمكن تحويلها إلى اللهجات المحلية إذا كان العاملون في المسرح مصرين على تقديم العروض باللهجات المحلية ظناً منهم أنها ستكون واقعية وملامسة لجمهورهم.

وقد يكون هذا الحل أعرج. لكن لعله السبيل المتاح اليوم لوقوف النص المسرحي العربي على قدميه.

(6)

خصومات النقد المسرحي

في أحد مهرجانات المسرح العمالي في دمشق، قدمت إحدى الفرق عرضاً مسرحياً كتب عنه أحد النقاد مقالاً لاذعاً. وفي المساء سمعنا في بهو المسرح صراخاً وشتائمَ وصوتَ لكمات وضرب. وإذا بالناقد هو المشتوم المضروب الملكوم بعدما تكاتف عليه بالضرب واللكم مخرج العرض المسرحي المنقود وبعض أعضاء فريقه فكانوا الضاربين اللاكمين.

وقد حضرت الكثير الكثير من مناقشات العروض المسرحية في المهرجانات وغير المهرجانات وفي سورية وفي بعض الدول العربية. وفي جميعها دون استثناء كان الناقدون والمنقودون يتبادلون الشحناء التي قد تجر إلى البغضاء. وإذا لم تصل الأمور فيها إلى حد الضرب والشتم واللكم كما جرى مع ذلك العرض في دمشق، فإن تبادل نظرات العيون كان يفيض بالشرر والغيظ. فكأنه الضرب المكتوم بحياء اللقاء الجمعي.

ويجب أن نعترف أن نقد العرض المسرحي وتناوله بالتحليل لتبيان ما فيه من جماليات وإيحاءات وسقطات، من أصعب أنواع نقد الفنون الأدبية والفنية. فالعرض المسرحي يُقدَّم أمام جمع من الناس. وهو يقدِّم رؤيته الفكرية التي لا بد أن تتباين مع رؤية الكثيرين من الحضور. ويقدم وسائل جمالية قد لا تنسجم مع ذوق هؤلاء الكثيرين. فتكون النتيجة تلك المفارقة الجارحة بين ما يرتئي العرض المسرحي وبين ما يرتئي المتفرجون. وإذا بلغ العرض المسرحي درجة عالية من الجودة والإتقان انتزعت إعجاب الحضور، فإن التعبير عن الإعجاب تتبعه كلمة (ولكن). أو بالعامية (بس). وهذه اللكن والبس هما باب شيطان الخصومات.

فمن مأخذ صغير من هنا وملاحظة من هناك، وتعليق جارح من طرف ثالث يتحول الإعجاب إلى تجريح وجروح.

وسبب هذا الضياع النقدي الذي يشلُّ فهمنا للعروض المسرحية العربية هو تجاهلنا للقانون الأساسي الذي يحكم المسرحَ بقيد صارم هو (قانون الاحتمالات). وهذا القانون نابع من طبيعة العرض المسرحي.

فهو (أدب مكتوب) يقوم نقده على أسس النقد الأدبي. وهو (فن منظور) يقوم نقده على أسس تكوين العرض المسرحي من تمثيل وسينوغرافيا وحركات وأفعال. وهو (فن سمعي) يقوم نقده على معرفة أصول الإلقاء بما فيها من كلام وصمت ونبرات وهمسات وموسيقى وتناغم كل أركان المسموعات في العرض بحيث يتشكل في النهاية لحن موسيقي يخاطب الأذن ويطربها ويمتعها، كما يُمتِع النص الأدبي القارئَ بجمال الصياغة وإحكام البناء الدرامي وعمق الفكر والغوص في اهتمامات الناس في عصر العرض المسرحي المقَدَّم.

هذه الأركان الثلاثة يُحكِم المخرج قبضته عليها ويؤلف بينها بتوازن دقيق لا يطغى فيه جانب على جانب. فتتشكل في النهاية لوحة جمالية تقدم هدفاً فكرياً واضحاً. وهذا الهدف الفكري هو الغاية التي من أجلها يقدم المخرج وفريقُه عرضهم المسرحي. وقديماً طلب ستانسلافسكي من صُنَّاع العرض المسرحي أن يبحثوا عن الفكرة التي أمسك الكاتبُ القلمَ من أجل إبرازها.

والهدف الفكري والصياغة الجمالية والأداء السمعي هي التي تجعل العرض المسرحي يسير في سياقه الخاص به الذي لا يشبه سياق عرض آخر للمسرحية نفسها. وهذا السياق منبثق من قانون الاحتمالات الخطير. فالملك لير مثلاً، لماذا وزع مُلْكه بين بناته الثلاث؟ أهو عجوز خَرِف ضيَّع ملكه فانتهى تلك النهاية المأساوية؟ أم هو محب لبناته حباً فائقاً وأراد لهن الحياة اللائقة فقابلنه بالعقوق وجعلنه ينتهي تلك النهاية المأساوية؟ أم هو عجوز شعر بضعفه وأراد أن يستريح من هموم المُلْك وأعبائه فقوبل بالطرد والتشريد حتى انتهى تلك النهاية المأساوية؟

هذه التفسيرات – وغيرها – ينتقي منها فريق العمل المسرحي واحداً. ثم يبنون

العرض المسرحي بسياق ينتهي إلى تأكيد التفسير – أو الاحتمال – الذي اختاروه.

والمشكلة الكبرى في العروض المسرحية أن لكل واحد من المتفرجين تفسيرَه للنص. وله منظور للعرض لا بد أن يكون مختلفاً عن منظور فريق العمل المسرحي. وفي كل نقاش حول العرض بعد الانتهاء منه تظهر تفسيرات المتفرجين. وكل واحد منهم يريد أن يبني المخرج وفريق العرض المسرحي العرض كما يريد هو. وإذا كان الحضور مائة شخص، فسوف يظهر مئة احتمال مغاير للاحتمال الذي اختاره المخرج وفريقه. فكيف إذا كان الجمهور مئتين أو أكثر؟.

والكتابة النقدية في الصحف والمجلات حول العروض المسرحية لا تخرج كثيراً عن الوقوع في دوامة التفسيرات المختلفة للعرض المسرحي. فكل كاتب – في أغلب الأحوال – يحاول أن يجد تفسيره الخاص للنص المعروض فلا يجده إلا في بعض الأحيان. فإن اقترب تفسيره من تفسير المخرج وفريقه أشاد به. وإن ابتعد تفسيره الخاص عن تفسير المخرج وفريقه ذمَّه وهبط به. ومن هنا نفهم جوهر الكتابات النقدية حول العروض المسرحية ومصدر عَطَبها وقلة الإفادة منها. فهي تقف في الدرجة الأولى عند تلخيص حكاية المسرحية ومناقشة أفكارها استنكاراً أو تأييداً. ثم تهمل النظر إلى الجوانب الفنية وكيفية إدارة المخرج لعناصر العرض المسرحي. فيكتفي الناقد بكلمات عامة لا قيمة لها من أمثال: (كان التمثيل جيداً أو سيئاً). و(كانت الموسيقى ملائمة للعرض أو غير ملائمة). وكل ذلك يؤدي إلى الشحناء التي وصلت إلى حد الضرب والشتم في العرض الذي بدأنا الكلام به.

***

إن عمر المسرح العربي في أكثر أقطاره بعد مرحلة الرواد لا يزيد عن قرن إلا قليلاً. وثقافة الجمهور المسرحية ماتزال قاصرة أو ضعيفة. ومن هنا برزت أهمية مناقشة العروض المسرحية والكتابة عنها. فغايتها تحليل جوانب أركان العرض المسرحي. وأنا أذكر جيداً لهفة الجمهور العادي لسماع مَنْ يتصدى للكلام لعلهم يستبينون جوانب غابت عنهم، أو يلتقطون بالتعمُّق فكرة المسرحية وكيف

أبرزها العرض المسرحي. وأذكر جيداً أيضاً كيف كانت النقاشات تتحول إلى سجالات تتناقض فيها الآراء وتتضارب. فإن كل واحد من المتكلمين – في أغلب الأحوال – يريد للمخرج وفريقه أن ينطلق من رؤيته هو لا من رؤية المخرج. وأذكر أكثر من هذا كله أنني حضرت العديد العديد من المهرجانات السورية ومن العروض التي تُدير نقاشاً حولها بعد الانتهاء منها. وكنت في كثير من الأحيان أطلب من المتناقشين أن ينطلقوا في تحليل العرض من وجهة نظر المخرج وفريقه. فقد اختاروا لأنفسهم تفسيراً معيناً للنص انطلقوا منه وشكلوا عناصره ليؤكدوا هذا التفسير. فشتان بين أن يكون (الملك لير) عجوزاً خرفاً وبين أن يكون أباً حانياً. فإذا تمحور النقاش حول وجهة نظر المخرج وفريقه، فسوف نكتشف جماليات العرض ونتمتع بها وتتوسع بأفكاره مداركنا، وتتعمق رؤيتنا لواقعنا الاجتماعي والسياسي. وعندها نكتشف أيضاً سقطات العرض وعيوبه. وسوف نشير إليها. وسوف يقتنع المخرج وفريقه بوجودها فيعيدون النظر في عرضهم المسرحي دون أن يشاتمونا ودون أن يتلقونا بالضرب. وفوق هذا كله وبعد هذا كله، تزداد ثقافتنا المسرحية ونصبح أكثر وعياً للعروض التالية التي نحضرها، وتزداد متعتنا الجمالية والفنية فنُقبل على مشاهدة عروض أخرى. وبهذا الشكل يتعمَّق وجود المسرح العربي في نفوسنا ويترسخ في حياتنا. وأذكر أنه في عام 1993 أقيم مهرجان حلب المسرحي الأول الذي لم يتبعه ثان. وكنت الضيف الوحيد في هذا المهرجان. وكانت تعقد ندوة نقدية في اليوم التالي للعرض. فكانت الشحناء التي ما بعدها شحناء. والغضب الذي ينفجر من اعتبار الناقدين لم يفهموا ما قدم أمامهم. حتى إذا جاء دوري في الكلام، كنت أذكر في بداية كلامي تفسير المخرج للنص الذي اختاره. ثم أسأله: أهذا هو التفسير الذي انتقيته لهذا النص؟ فإن قال نعم، آخذ في تحليل ما رأيت مبيناً جوانبه الإيجابية وأخطاءه الفنية. وعندما يأخذ المخرج في الكلام يبدأ كلامه بأنه يعترف بالأخطاء التي اشرت إليها وأنه سوف يتلافاها في العروض القادمة. فهي ملاحظات من قلب مفهوم العرض وغاياته. وعندها أطلب من الحاضرين أن ينطلقوا من فهم المخرج للنص ومن تفسيره له.

وأعترف أن الاستجابة لطلبي بأن ننطلق في مناقشة العرض من التفسير الذي اختاره المخرج ورفيقه كانت تتلقى الإعجاب لكنها لم تتلق الاستجابة. فسرعان ما كان المتناقشون يعودون إلى الانطلاق من وجهة نظرهم. وكان الجمهور العادي في كل مرة يترك المناقشة ويهرب من حضور عروض مسرحية أخرى. فهل نعجب – بعد هذا - من انفضاض الجمهور العربي اليوم عن المسرح؟ لا شك أن هناك أسباباً كثيرة لهذا الانفضاض. لكن هذا السبب بالتأكيد واحد منها.

(7)

شيخ الكُـتَّـاب المسرحي.. أين هو؟

(معلم المسرح)

في عام 1983 استضاف المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق البروفيسور الألماني (رودولف بِنْكا) لمدة شهرين أو ثلاثة. وخلال هذه المدة تفاعل مع طلاب المعهد تدريباً وتعليماً. ثم استضافه المعهد مرة ثانية عام 1990.فقدم لطلاب السنة الرابعة من إخراجه مسرحية (صخب في كيوتسا) للكاتب الإيطالي جولدوني. وكنت يومها مدرساً في المعهد. فاستقدمت طلاب المعهد إلى حمص لعرض المسرحية على مسرح دار الثقافة. وقد ظلت المسرحية طويلاً في ذاكرة المدينة.

والبروفيسور (بنكا) هذا ، هو آخر تلاميذ الكاتب الألماني الشهير (برتولد بريخت). وكانت المعاهد المسرحية الأوروبية تستضيفه ليلتقي بطلابها ويعلمهم. ثم يقدم لكل معهد يستضيفه مسرحية من إخراجه. وعلى هذا المنوال استضافه المعهد المسرحي في دمشق في تلك المرة الأولى. وكان الدكتور نبيل الحفار مرافقه ودليله لأنه درس في ألمانيا واختص بتأثير بريخت في المسرح العربي.

وقد طلب المرحوم بنكا من الدكتور نبيل أن يزورني. فقال له إن المعهد وضع له برنامجاً لزياراته كان منه أن يزور قلعة الحصن. وفي طريقهم إلى القلعة سوف يجعله يزورني لمدة ساعة أو ساعتين. وهذا ما جرى. لكن الساعة امتدت لثلاثة أيام استغنى خلالها عن زيارة قلعة الحصن.

في هذه الأيام الثلاثة استفدنا – نحن أعضاء فرقة المسرح العمالي بحمص – من الزائر الكريم أعلى استفادة. فهو كنز معرفي في النص المسرحي وبنائه، وفي

العرض المسرحي وتكوينه، وفي استكمال عناصر الإضاءة والسينوغرافيا حسب المنهج الملحمي الذي انتهجه أستاذه بريخت، والذي كان منهجاً سائداً في الوطن العربي. والمهم في هذه الاستفادة أننا كنا نتناقش معه لا في معلوماته عن هذا المنهج، بل كنا نحدثه عن (تحوير هذا المنهج) بما يناسب واقعنا العربي وأهداف مسرحنا التي لا بد أن تختلف عن أهداف المسارح الأخرى في مختلف بقاع العالم. وأعلمناه أن منطلقنا في هذا التحوير يقوم على قاعدة التثاقف بين الأمم. فكل واحدة منها (تَثْقَفُ) من غيرها ما تريد على سبيل التنوِّر على سبيل التقليد. فالتنور حضارة وتقدم. والتقليد عماوة قلب وتخلف. فكان إعجابه بنا يوازي إعجابَنا به.

في تبادل المعرفة بيننا وبين الزائر العالم طلبنا منه أن يحدثنا عن منهج بريخت وكيف تتلمذ على يده. فألقى علينا محاضرة عن فترة تلمذته على يد أستاذه نشرناها يومها في مجلة (الحياة المسرحية) في أحد أعداد ذلك العام.

فبعد الانتهاء من التعليم النظري انتقالاً إلى التطبيق العملي كلفه أستاذه بإخراج مسرحية. فكان التلميذ يقوم بتدريب الممثلين، وكان الأستاذ يجلس في نهاية القاعة يراقب ويوجه وينبِّه التلميذ إلى أخطائه قائلا له: (ما هكذا يا حمار. يجب أن يكون الأمر هكذا). أو (يا جحش. الأمور هكذا وليس كما تفعل). وقد يختار الأستاذ ألفاظاً بذيئة بدل هذه الألفاظ النابية. ولم يكن استعمال هذه الألفاظ النابية وتلك البذيئة استهانة بالطالب وغيره من طلاب بريخت. بل كان نوعاً من التباسط بينه وبين طلابه. فكان التلميذ والممثلون يتقبلونها منه ويحرِّضونه عليها مما يدل على (فلتنة لسان بريخت) التي كانت محببة إليهم فيقابلونها بالضحك.

هذه العلاقة الشتائمية بين الأستاذ الذي لا يدخل لسانُه إلى فمه، وبين التلميذ الذي (يطنِّش) عن الشتيمة ويتعلم المعرفة دامت ثلاثة أشهر. وفجأة سكت الأستاذ فلم ينطق بكلمة بل ظل يراقب. والتلميذ الذي ظلت الشتائم تلاحقه، تضايق من سكوت الأستاذ. فاقترب منه وقال له: "لقد افتقدت شتائمك". قال له الأستاذ: "اليوم صرت تعرف كيف تدرِّب الممثل".

بعدها صار التلميذ: البروفيسور رودولف بنكا.

وأذكر أنني حضرت مرة (بروفة) للمرحوم فواز الساجر في المسرح الجامعي. وكان فواز – رحمه الله – يومها يوجه ملاحظات للممثلين دون أن يستجيبوا له. فطلب من الفتيات المشاركات أن يخرجن من القاعة. ثم أخذ يشتمهم بكل الألفاظ الشاتمة القاسية والبذيئة. فكانوا يضحكون ويتفاكهون ويطلبون منه أن يزيدهم شتماً. فلما (فشَّ قهره) منهم أعاد الفتيات إلى البروفة وتابعها. ثم أصبح هؤلاء الممثلون نجوماً ساطعة في التلفزيون والسينما والمسرح.

كلما تذكرت هاتين الحكايتين استرجعت حكايات آبائنا عن (شيخ الكتاب) بعصاه الطويلة التي كان يلسع بها المخطئ في حفظ القرآن والحساب. فلا يتركه حتى يستقيم لسانه وذاكرته. ثم كبر هؤلاء فكانوا فصحاء في الكلام وعلماء في الرياضيات والعلوم وغيرهما من جوانب المعرفة.

وإذا كانت العلوم والفنون كلها لا يصح التعليم فيها إلا إذا توفر للتلميذ أستاذ صارم - والصرامة لا تعني عصا شيخ الكتاب أو لساناً مثل لسان بريخت وفواز - فإنها تعني، على مر العصور وإلى آخر الدهور، أن يقسو الأستاذ بالمعرفة على تلميذه، وأن يتلقى التلميذ هذه القسوة بترحاب ورغبة حتى ينتقل من مرتبة التلميذ إلى مرتبة البروفيسور.

وفي المسرح تأخذ العملية التعليمية شكلاً خاصاً. فهي جانب نظري. وجانب عملي. فالجانب النظري تعمُّقٌ في تاريخ المسرح ومدارسه واتجاهاته وأصول التمثيل وبقية أشغال المسرح. والجانب العملي هو التدرُّب على هذه الأشغال المختلفة يوماً بعد يوم لمدة لا بد أن تطول. وفي هذا التدرُّب يخفض الطالب جناحَ الإصغاء والتنفيذ لما يطلبه الأستاذ على أن يكون الحوار دائماً بينهما.

ولكن ما يجري في أجيال الشباب المسرحيين العرب شيء مختلف. فالأجيال الشابة تنفر ممن سبقها من أجيال. والأجيال القديمة ترى هذا النفور منها فتقابله بنفور مماثل. ولو قُدِّر لك أن تلتقي بواحد من جيل الشباب لوجدته يَكيل تهمة التخلف والتمسك بقديم فني زال عصره وانقضى زمنه. ويضيف إلى ذلك وصفَ

نفسه بأنه (يعتمد التجريب وسيلته الفنية الأولى). هذا إن كان مخرجاً أو ممثلاً. أما إن كان كاتباً فهو يُقدِم على الكتابة دون معرفة بأصول الدراما أو معرفة بتاريخ المسرح والأدوار التي مر فيها والمدارس التي تعاقبت عليه. ولو قُدِّر لك أن تلتقي بواحد من الجيل القديم لرأيت عجباً من استنكاره لما يقدمه جيل الشباب.

وأنا لا أتحامل على هؤلاء أو هؤلاء. لا في سورية فحسب. بل في كثير من الأقطار العربية. وفي سورية يجري شيء فريد قد لا يكون موجوداً في بقية الأقطار العربية. وهو أن النشاط المسرحي السوري منذ أكثر من عشرين عاماً خرج منه المسرحيون القدامى إلا قليلاً. فلا يقف على خشبة المسرح ممثلون مخضرمون. ولا يتصدى للكتابة له كتاب متمرسون بصناعة التأليف المسرحي ما عدا استثناءات قليلة. ومخرجوه هم من بعض خريجي قسم التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحية. أو ممن لم يشاهدوا في حياتهم عرضاً مسرحياً واحداً. وإياك ثم إياك أن توجه نقداً أو ملاحظة لما يقدمونه. فسوف تُرمى بصواعق الهجوم عليك مهما كنت مؤدباً. وقد تسمع منهم مثل الألفاظ التي كان بريخت يوجهها لتلميذه ذاك. وإذا كانت تلك الألفاظ نوعاً من التباسط بين الأستاذ والتلميذ عند بريخت، أو بين فواز الساجر وممثليه، فإنها عند كثير من نشطاء المسرح اليوم نوع من التمرد المتأسس على الجهل والإصرار عليه.

وإذا كان بمقدور الإنسان أن يسعى إلى المعرفة في شتى أنواعها بالجهد الشخصي والقراءة الكثيفة دون شيخ يعلمه أو مدرسة أو جامعة يرتادها، فإن فن المسرح لا يمكن التمكن منه إلا بشيخ يقيم بينه وبين تلميذه علاقة وشيجة تقوم على المراقبة والتوجيه الدائم الصارم. وإذا كانت المعاهد المسرحية المنتشرة في عواصم الوطن العربي تقوم بهذه المهمة، فإن أرتال الشباب والشابات الراغبين اليوم في دخول عالم المسرح في شتى أقطار الوطن العربي أكبر بكثير من قدرة المعاهد القليلة على استيعابها. وهذا الإقبال الشبابي على المسرح دليل العافية والتطور الاجتماعي خاصة إذا تذكرنا أن أكثر المجتمعات العربية كانت منذ عقود قليلة، تنظر إلى الممثل – والممثلة على الخصوص – نظرة المشكوك بأخلاقه. وهذا الإقبال الكثيف يعني أن الممثل – والممثلة أيضاً – صار يُنظَر إليه

نظرة تقدير واحترام. وهذا الأمر تطور اجتماعي هائل يوازي في أهميته فعلَ كبار الإصلاحيين الاجتماعيين. بقي أن يُثبت هؤلاء الشباب والشابات أن وقوفهم على المسرح يوازي في أهميته أهمية التطور الاجتماعي والنظرة المحترمة التي يقابلهم بها المجتمع. ولن يتحقق لهم ذلك إلا بإتقان عملهم المسرحي نظرياً وعملياً. فليبحثوا عن شيوخ الكُتَّاب المسرحيين الذين يلاحقونهم بعصا التوجيه والتعليم.

(8)

عجائز المسرح

(المعلمون الساكتون)

جلس صديقي الناقد المسرحي الشاب مغمغماً بصوت أعلى من صوت رشفه لفنجان القهوة. قلت له: "في فمك كلام". قال: "نعم". قلت له: "هاته صريحاً من غير غمغمة". قال: "أخشى عليك أن تغضب. فما سأقوله نقد جارح". قلت له: "أنا أسمع النقد الجارح طوال أكثر من أربعين عاماً هي المدة التي عملت فيها في المسرح. فلم يترك النقاد عملاً قمت به إلا وأشبعوه تجريحاً وتشريحاً وتبياناً. ولعلمك يا من تمتهن النقد المسرحي. لقد استفدتُ من أكثر النقد الجارح، وتأدَّبتُ برفض الأقل منه. هل تعلم أنني قرأت نصوصي أمام الأصدقاء والنقاد قبل دفعها إلى المطبعة معدِّلاً مغيراً فيها بعدما أسمعني السامعون ملاحظات كان فيها خير كثير؟ وهل تعلم أنني عند إنجازي لعمل مسرحي كنت أعرضه أمام نخبة عارفة بفن المسرح؟ فكانوا يلحظون أخطاء لم أنتبه إليها، وذُرىً إبداعية لم أكن قد أكَّدت عليها؟ ثم أعيد صياغة العرض حسب ملاحظاتهم؟ ثم أصغي بملء الأذن لملاحظات الجمهور فألتقط منها ما هو صائب فأعدِّل في العرض المسرحي حتى يصبح أكثر جمالاً. وهل تعلم أنني أتمنى لكل الكتّاب والمخرجين أن يعتادوا على عرض ما يكتبونه وما يخرجونه على أهل المعرفة حتى يزيدوا من متانة ما يكتبون ومن قوة ما يقدمون؟ وعلى هذا فإني أرجوك أن تتكلم بطريقة تجعلني أستفيد من نقدك. حتى إذا كان نقدك من نافل القول فلا ينفع، فسوف أتعلم منه أن أبتعد عن قول كل ما لا ينفع.".

تبسَّم صديقي الشاب بخبث وقال لي: "أنا أعرف ما كنت تفعل. وأعرف أن ما كنت تفعله شيطنة نفعتك وعلمتك. لكنني اليوم سأُسمِعُك نقداً لم تسمع بمثله من قبل. فاضبطْ أعصابك. وسيطِرْ على معنوياتك".

عندها نظرت إليه مستغرباً. وإذا به يصرح في وجهي: "أنت يا عجوزَ المسرح خائنٌ لمسرحنا ولثقافتنا وحركة التنوير الفكري التي يحتاج إليها العرب في هذه الأيام أكثر من أي وقت مضى. ولو كنت أملك سلطة ثقافية لطلبت من أجيال المسرح الشابة في بلدك أن تجتمع على باب بيتك وأن تُصفِّر لك بكل السخرية والتأنيب. ولو كنت أملك وسائل اتصال غير ألكترونية مع زملائي النقاد المسرحيين في الأقطار العربية، لطلبت منهم أن يقفوا على أبواب عجائز المسرح كلٌّ في بلده، وأن يقذفوا في وجوههم بتهمة الخيانة للمسرح وللثقافة الوطنية وحركة التنوير الفكري. هل مرَّ عليك يوماً نقدٌ كهذا النقد"؟

حاولت فتح فمي لأتكلم. لكنه أشار إلي أن أسكت ثم تابع. "لعلك تتساءل عن سبب هذه التهمة الشنعاء الذي أقذفها في وجهك ووجوه أقرانك من عجائز المسرح من الكتاب والمخرجين".

بصراحة. لم أستطع الكلام. فهززت رأسي موافقاً على سؤاله. ثم اندفع يتكلم كأنه أستاذ يعلم تلميذه:

"الأصل في الحياة أن تتواصل الأجيال، وأن يأخذ الجيل الجديد العلمَ والثقافة والأخلاق والمفاهيم الاجتماعية والإنسانية والوطنية ممن سبقه. ثم يعيد النظر فيما أخذ مراعياً مستجداتِ الحياة ومتغيرات الظروف وتَسارُعاتِ الأفكار وتمازجَ الثقافات. فيهجر مما أخذ شيئاً. ويحتفظ مما أخذ شيئاً. ويضيف إلى ما استبقى مما أخذ أشياء. وبهذه العملية الحتمية يكوِّن لنفسه منظومة حياتية يسير على هديها. ثم ينقل هذه المنظومة إلى الجيل الذي يليه. والجيل التالي يقوم من جديد بإعادة النظر فيما أخذ. فيستبقي ما يستبقي ويضيف ما يضيف. وإذا بحياة الشعوب تتجدد. وإذا بالإبداع يتوالى. وإذا بالأمم تحفر لنفسها مكانتها بين أمم الأرض. والشعب الذي لا تقوم أجياله بهذه العملية التي هي سنة الحياة، يحكم على نفسه بالموت والتخلف. هل تعرف هذا يا عجوز؟

مرة ثانية أومأت برأسي موافقاً. فقال وهو يمسك يديَّ بيديه: "مادمت تعرف هذا يا عجوز، فلماذا خالفت ما تعرف وتوقفت عن العمل المسرحي أنت وأقرانك العرب الذين من جيلك، فقطعتم التواصل بينكم وبين الأجيال المسرحية الشابة؟ ألا تعرف أن المسرح العربي اليوم يتهافت عليه الشباب والشابات ليتعلَّموه وينغمسوا في غبار خشبته ليقدموا للناس وجهاً جديداً من الحياة؟ لماذا تركتموهم دون أن يستفيدوا من تجربتكم كي يضيفوا إليها أشياء يستجدُّونها من الحياة، ويحذفوا أشياء كنتم متمسكين بها لأنها لم تعد تناسب عصرهم وحركتهم السريعة المتسارعة في ظل التغيرات الصاعقة في التنظيم الكوني الجديد العجيب؟ لا تقل لي إنهم ليسوا بحاجة إليكم. فأنتم قدمتم للمسرح في الكتابة والعرض المسرحي قفزة كبيرة عما سبقكم في الأمور التالية:

أولاً: على صعيد الكتابة المسرحية جعلتم النص المسرحي يتكامل في بنائه الدرامي حتى صارت كُبريات النصوص العربية تقف مساوية لكبريات النصوص المسرحية الغربية. أي أنكم تعلمتم كتابة النص المسرحي من أساتذتكم الغربيين، وحوَّرتم في أركانه حتى جعلتموه ينبثق من التربة العربية بأجوائها وقضاياها وأخطر همومها. فصرتم أساتذة في فن الكتابة لأنكم كنتم تلاميذ نجباء. فلماذا لا تكونون أساتذة أجيال الكتاب الجدد حتى يقدموا نصوصاً جديدة تشمخ بحركة التأليف المسرحي العربي؟ ألا تتألمون من توقف حركة التأليف المسرحي العربي؟ ألا تظنون أن هذا التوقف مخالف لسنة الحياة في أن الجديد يأخذ من القديم ما يأخذ، ويتفوق على القديم بما يضيف؟ وأنتم أول المتوقفين عن الكتابة. ولا تقل لي إن كثيراً منكم مازالوا يكتبون نصوصاً جديدة. فإن أكثر ما تكتبون يفقد الشموخ السابق والمتانة السابقة.

ثانياً: على صعيد الأداء المسرحي أنتم الذين بنيتم ما يسمى (العرض المسرحي المتكامل). وكان هذا البناء أروع إنجازاتكم التي جعلت مرحلة سبعينات وثمانينات القرن العشرين تسمى (مرحلة الازدهار العظيم). وكان مهرجان دمشق للفنون المسرحية أعظم تجلياتكم. ففي هذا العرض تقف أركان العرض المسرحي متوازية لا يتغلب فيها السينوغرافيا على الكلمة ولا الإضاءة على الممثل.

وكان أن برز الممثلون العظام الذين صاروا نجوماً لوامع في تاريخ المسرح العربي. وأتت عظمتهم لا من النبرة الخطابية التي جعلت ممثلي النصف الأول من القرن العشرين (خطباء) أكثر مما هم ممثلون، ولم يخسروا أهمية الممثل مع المسرح التجريبي وما تفرع عنه حين تحول الممثل إلى أداة ثانوية في العرض. بل جاءت عظمتهم من إتقانهم لأداء (الدور المسرحي) الذي صار المسرح العربي اليوم يفتقده.

أنا أقر لكم يا شباب الأمس وعجائز اليوم أنكم أنجزتم هذا بكل جدارة. لكن النقص بدأ يعتريكم بمجرد استكمال إنجازكم هذا استناداً إلى سنة الحياة والتطور. فقد جاء المسرح التجريبي الذي احتضنته القاهرة ليقضي على أهمية النص المسرحي الذي أوصلتموه إلى درجة الإتقان، ونقضَ أركانَ العرض المسرحي المتكامل. فأبرز ما سماه المشهد البصري على حساب بقية الأركان. ثم تولَّد عن المسرح التجريبي اتجاهاتٌ وأساليبُ يصعب على النقاد ملاحقتها وتصنيفها. لكنكم بقيتم واقفين على خشبة المسرح تقدمون عروضكم المتكاملة. فكانت الحياة المسرحية تضم أنواعاً من الاتجاهات والأساليب والمدارس. وكان هذا أروع انسجام مع سنة الحياة ومواكبة التطور. فالقديم يقابله جديد لا يلبث خلال سنوات أن يصبح قديماً ينشأ من تضاعيفه جديد مُجدِّد. وكنتم تشكلون مدرسة حقيقية للمسرح. تهتدي بكم الأجيال الجديدة التي تتمرد عليكم. وتهتدي بكم الأجيال التالية التي تتمرد على من سبقها.

بهذا الشكل يا جبناء المسرح سارت سفينة المسرح العربي في كل أقطاره. ولهذا كثرت المهرجانات العربية. وكان كل مهرجان يضم من الأساليب المتناقضة ما يُدهشِ البعض استنكاراً، ويفتن البعض إعجاباً لأنه متساوق مع سنة الحياة. ولكي تدرك أهمية ما فعلتم يا كبراء الأمس – ولا أقول يا صغراء اليوم – أذكرك بأن كل تلك المهرجانات التي أشعلت أنوار المسرح العربي كانت وليدة من رحم مهرجان دمشق للفنون المسرحية الذي كان عنواناً لمسرحكم وأستاذاً لمن أتى بعده.

فلماذا توقفتم عن العمل المسرحي وأنتم – كما يقال – فيكم الخير والبركة؟ لماذا تركتم الأجيال المسرحية العربية الطالعة من غير هداية المدرسة

التي بنيتم أركانها؟ ولكي تدرك خطر ابتعادكم عن المسرح أُذكِّرك – والذكرى تنفع العاقلين – أن كل دول العالم تتجاور فيها المدارس والاتجاهات وتتحاور وتتنافس وتتخاصم. وتظل الأعمال التي تنضوي تحت مفهوم (العرض المسرحي المتكامل) الموصوفة بالتقليدية وجهاً حياً موجهاً ومعلماً. تتداح من حوله الاتجاهات المتمردة، وتتناثر من ثنايا التمرد عليه حيوية الحياة وشعلة التطور".

بعد هذه الهجمة العنيفة التي شنها علي صديقي الناقد الشاب، توقف للحظة صغيرة وسألني بلهجة مؤدبة تناقض عنفه السابق: "ماذا تقول فيما قلته لك يا شيخ"؟

قلت له: "من قال لك إننا توقفنا عن العمل؟ الأصح أن تقول: إننا في كل الأقطار العربية أُوقِفْنا عن العمل".

عندها خرج صديقي وصفق الباب وراءه بعنف.

(9)

كنوزنا المسرحية المُهمَلَة

منذ أيام قرأت مسرحية توفيق الحكيم (السلطان الحائر). وفيها أن السلطان المملوكي في مصر توفي. فخلفه سلطان مملوك جديد قوي عادل محبوب. لكن السلطان المتوفى نسي أن يُعتِق خليفته. ولا يمكن أن يكون السلطان عبداً. ويقف السلطان الجديد حائراً فيما يفعل. وزراؤه اقترحوا عليه أن يهمل هذا الموضوع وأن يحكم بقوة سيفه التي تُسكِت الجميع وتفرضه سلطاناً رغم زعزعة مُستنده الشرعي. لكن القاضي يرفض هذا الإكراه بالقوة ويقترح أن يحكم السلطان الجديد بقوة القانون لا بقوة السيف. وذلك بأن يعرض نفسَه على البيع في سوق النخاسة وأن يشتريه أحد ثم يعتقه. فهكذا يقضي القانون. فيقبل السلطان أن يباع. ويتعرَّض في ذلك لمحن كان يستطيع الاستغناء بضربة سيف. لكنه يصر على اتباع القانون. فكان منه السلطان العادل القوي.

هذه المسرحية تُذكِّر – أشد التذكير – بأن بعض الأقطار العربية يتلامع فيها وميض السيوف في الحكم أكثر من لَمْع القانون. ولو قُدِّمت هذه المسرحية في بعض الأقطار العربية لأثارت عند المتفرج الغضب مما آل إليه بعض العرب في بعض أقطارهم. ولا شك أن الجمهور سوف يقبلها باهتمام إثارةِ العقل والمتعة ولهفة المعاناة.

وتداعت إلى الذاكرة بعدها مسرحية ألفريد فرج (عسكر وحرامية). فلو أعيد عرضها لضحكت الأفواه إلى حد السخرية الكالحة من الفساد الذي يستشري حاله من عديد من الأقطار العربية ولا يستطيع أحد كبحه. وسوف تكون الضحكة العصماء المرافقة لهذا العرض أحد كوابح الفساد التي قد

يعجز المصلحون عن إيجادها. أما مسرحية سعد الله ونوس (مغامرة رأس المملوك جابر) فتفضح الخيانة الوطنية التي صارت شيئاً لا يُستحى منه في بعض الأقطار العربية. ولعلها إن عُرضت تجعل المتفرجين يُشيرون إلى الخونة الذين يتباهون بخيانتهم دون خوف من السيف الذي يتلامح فوق رؤوسهم. وآه ثم آه من مسرحية ممدوح عدوان (كيف تركت السيف). فهي تكشف هزيمة بعض الجيوش العربية أمام طغيان الاستعباد والاستعمار. وما أحوجنا اليوم إلى هذا الكشف.

وتذكرت في هذا السياق مسرحيتي (الجدران القرمزية) التي يقول فيها العم أحمد للشاب الفلسطيني المتخاذل: (أعداؤنا سلبونا أرضنا. لكننا نحن الذين حميناها لهم. أقمنا بيننا وبينهم جدراناً تحميهم وتمنعنا من العبور إليهم. إنها أموالُنا وأنفسُنا). فهذه الصرخة الموجعة هي التي يجب أن يقذفها المواطن العربي اليوم في وجه ما يجري على الأرض العربية. ولعلها إن عُرضت اليوم تهزُّ القلوب إغضاباً أو إيقاظاً. ألا يسارع كثير من العرب اليوم إلى حماية إسرائيل بالمعاهدات والمصالحات حتى نمتنع عن العبور إلى الأرض الفلسطينية؟

هذه المسرحيات – وكثير غيرها – يمكن لها أن تقف اليوم على خشبة المسرح بجدارة البناء الفني وقوة الإيحاء النفسي والعقلي عند العرب جميعاً. وتقديمها بدلَ كثير من الغُثاء الذي تقدمه المسارح العربية، سوف يعيد الجمهور المفقود إلى صالات المسرح.

لكننا ننساها ونهملها.

ويوازي هذا النسيان والإهمالَ ما تداوله منذ أيام ثلاثةٌ من المسرحين السوريين عن هواهم المسرحي. فواحد يعشق تينيسي وليامز ولا يجد له بديلاً. والثاني يتمنى أن لا يتوقف عن تقديم تشيخوف. والثالث لا ينقضي إعجابه بإبسن.

ولا شك أن العرب لا ينقضي إعجابهم بالمسرح الأجنبي العظيم في شوامخه الكبرى. لا لأنهم أرادوا تعلم هذا الفن فحسب، بل لأنهم أبناء حضارة عريقة هضمت ما سبقها وعاصرها من حضارات وأعادت صياغتها في سياقها العربي الواسع الطيف.

لكن الإعجاب بالآخر لا يغني الاستغناء عن الإبداع الذاتي حتى لا نستبدل بثقافتنا ثقافة غيرنا. وحينما نفعل ذلك فإننا نمسح شخصيتنا ونهدم أركاننا ونكون كطائر الحجل الذي أراد الطيران فما استطاع ونسي كيف يمشي. والبناء الثقافي المتين لا يكون إلا بالإحاطة بما كان من إبداع ذاتي سابق بعد إعادة النظر فيه، وبما يستجدُّ من إبداع آني بعد عرضه على نار النقد وغربلة الفن والإتقان. وهذه عملية مستمرة دائمة إن أصابها خلل فسوف تختلُّ العمليةُ الثقافية كلها. وهذا ما يجري في المسرح العربي. وهذا ما يجعله اليوم في حالة ضياع وتهويم. فلو سألت أي عامل في المسرح في أي قطر عربي عن حال المسرح عنده لأبدى من الشكوى المتألمة مثلَ ما يبديه زميله في القطر العربي الآخر. والسبب هو هذا الذي تحدثنا عنه من نسياننا لما كتبه كتابنا من نصوص استطاعت الصمود في وجه الزمن وأكسبت المسرح العربي تراثاً يفتخر به. فإن هذه النصوص المستكمِلة لبنائها الفني، والقادرةَ على الوقوف فوق خشبة المسرح بجدارة وثقة، هي كنوز لرجال المسرح والعاملين فيه. يمكنهم أن يُعيدوا عرضَها ونفضَ غبار الزمن والنسيان عنها. وبذلك نقضي على الفكرة الخاطئة المدمِّرة المتداوَلة بين مسرحيّينا ونقادنا وقرائنا بأن نصوصنا المسرحية تنقضي أهميتُها بانقضاء عصرها. وسوف يكتشفون أن كثيراً من النصوص المسرحية العربية القديمة والحديثة ماتزال قادرة على التعايش مع الحاضر سواءٌ في أفكارها أم في شكلها الفني المتطور.

***

إن شعوب الأرض لا تنسى كتّابها المسرحيين مهما أوغلوا في القدم اعتزازاً بهم وإثباتاً لعراقتها في ميدان الحضارة. وها هم الأوربيون يعيدون تقديم المسرح اليوناني القديم ومسرحيات شكسبير وموليير وراسين وغولدوني وأوسكار وايلد وإبسن وتشيخوف وآرثر ميلر وعشرات غيرهم. وهم يقدّمون نصوص هؤلاء على حالها دون حذف أو تغيير مرة، كما يقدمونها مُعدّة مرة ومقتبَساً عنها مرة، ومأخوذاً فكرتُها في عرض مسرحي راقص أو إيمائي مرة. فظل هؤلاء الكتاب أحياء في ذاكرة البشرية إثباتاً لمجد الأمم التي ينتسبون إليها. وقد شاهدت في

حمص عرضاً إنكليزيا كوميدياً بخمسة ممثلين لمأساة (مكبث) الدامية. وشاهدنا (روميو وجولييت) بالمسدسات والبنادق وتشفيط السيارات. وغير ذلك كثير. وفي كل مرة كنا نقول: إن هذه المسرحية هي التي نعرفها. لكنها ليست تلك التي نعرفها. فهي خلق جديد يناسب عصراً جديداً

ونحن نقدم نصوص المسرح الأجنبي بالأسلوب ذاته. فقد شاهدت في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عروضاً عربية مدهشة مقتبسة عن مسرحيات شكسبير وبعض المسرح اليوناني وغيره. فساهمنا في إبقاء نصوص هؤلاء الكتاب وغيرهم حيّةً في ذاكرتنا ، وأثبتنا للمسرح الأجنبي عراقتَه. وأبقينا أنفسنا في الوقت نفسه على صلة بالتراث المسرحي العالمي حتى تبقى نوافذُنا مفتوحة للحضارة. لكننا لا نفعل ذلك مع مسرحياتنا. فكأننا ننسى تراثنا الخاصَّ بنا الذي بناه أدباؤنا خلال قرن من الزمن. ونحيي تراث غيرنا.

إن كلامي هذا لا يعني على الإطلاق أن نظل غارقين فيما كتبناه واستوفينا تطويرَنا المسرحي فيه. ولو ظن أحد أني أقصد ذلك لاتهمني بالجمود – وهو محق - والتشبث بذيول الماضي. وما أعنيه بالضبط هو أن تظل أمورنا المسرحية متوازنة مع السياق العام للنشاط المسرحي في العالم لخلق حالة التوازن الثقافي العربي. وذلك بأن نقدم في كل عام في كل بلد عربي بعضاً من قديمنا المسرحي. فيعود السوري لتقديم السوري والمصري والعراقي والتونسي وغير ذلك. ويعود المصري أو التونسي أو العراقي إلى مثل ذلك في تراث بلده والتراث العربي. وأن نقدم ما نشاء من التراث الأجنبي على امتداد تاريخ البشرية.

وهنا يتبارى المخرجون. فقد يقدمون هذه النصوص كما هي. فكأنهم يعيدون إحياءها من مدافنها في المكتبات. ويجعلون المواطن العربي المعاصر يعرف مسرحييه القدامى الذين أرسوا له دعائم هذا الفن. وقد يُجرون على هذه النصوص العربية والأجنبية من ابتكارات الإعداد والتغيير مستفيدين مما تقدمه الخشبات المسرحية المعاصرة من تقنيات حديثة تتلاعب بأبصار وبصائر المتفرجين.

بهذا الشكل يتكامل مسرحنا العربي ويظل حياً في نفوس معاصريه ونفوس الذين سيأتون بعد المعاصرين.

(10)

لو كنتَ... (لماذا نقدم المسرح)؟

لي صديق (حُشَري). فليس من شأن ثقافي إلا ويهجم عليه بالنقد والتجريح. لكن موضوعه المفضل للهجوم عليه هو المسرح. فهو ينقضُّ عليه بشراسة مبيناً أن المسرح العربي واقع في هوة التردي.

ولكي أتخلص من حُشَريته قلت له يوماً: "مادمت تعرف واقع المسرح العربي المتردي، فلا شك أنك تعرف سبل الارتفاع به". قال: "أعرف". قلت له: "لو كنتَ وزيراً للثقافة في أحد الأقطار العربية، فكيف ترتفع بشأن المسرح العربي في بلدك"؟

نظر إلي نظرة متعالية لا يستطيع مثلَها إلا أصحابُ المناصب العالية وقال: "قبل كل شيء أنظر إلى واقع المسرح في بلدي لأعرف ما هو عليه". قلت له: "إذا نظرت فماذا ترى سيادة الوزير"؟

تنحنح كما يتنحنح السادة الكبار. ثم سرح بنظره كأنه ينظر إلى بئر عميقة وقال: "أرى أمرين هامين.

أولهما أن المسرح العربي المعاصر في حقيقته أحسنُ بكثير مما يبدو عليه. فقد كسب في السنوات الثلاثين الماضية خبراتٍ لم يكن يمتلك مثلها من قبل. ودخل إليه عددٌ وافر من طلاب المعاهد المسرحية الذين يدركون جوهر العملية المسرحية، ومن المتخصصين في أشغاله الملحقة به. ومع أن أكثر هؤلاء وهؤلاء يجهلون جوهر الفكر المسرحي والاتجاهات الفكرية التي يمكن أن يدافع عنها ويُجسِّدها فناً براقاً، فإن معرفة هذا الجوهر تقع على عاتق المؤسسات التي يعملون فيها ولا تقع على عاتقهم. فإن مهمتهم، في الدرجة الأولى، تقوم على تنفيذ

معرفتهم الفنية التي توضِّح المؤسسةُ مهامَّها الفكرية. فهي التي تسأل نفسها: لماذا نقدم المسرح؟ ثم تجيب بنفسها على هذا السؤال بالاشتراك مع الفنانين. وبعدها تضع لنفسها مهمة المسرح الفكرية والاجتماعية والسياسية. ثم يقوم الفنانون بتنفيذها لأنهم المشاركون فيها. وهذا السؤال الهام (لماذا نقدم المسرح) لم تطرحه مؤسسة مسرحية عربية على نفسها حتى الآن. ولم تصل معه إلى جواب مهما كان وضيعاً أو عظيماً، قابلاً للتطور مع تغيرات الأوضاع الاجتماعية أو كان جامداً. ولذلك ترى المسرح العربي ضائعاً في كل أقطاره. فهو (لامة) عروض وليس منهجاً فكرياً يسير المسرح على هديه.

وإذا أعدنا النظر في تكوين المسرح العربي المعاصر أمكننا أن ندرك أنه قوي دون أن يدرك أنه قوي، وأنه متطور لا يعرف المشرفون عليه أنه متطور. وهذا يعني أنه بحاجة **إلى إعادة ترتيب وليس إلى اجتراح معجزات.**

ثانيهما أن هناك شعوراً عاماً عند المسرحيين العرب، أن في مسرحهم خللاً ما يجعله ينفر من بين أيديهم، ويجعل الجمهور ينفر عنه.

هذا المناخ الحائر، يحاول المسرحيون تبيان أسبابه فلا يستطيعون الوصول إليها إلا قليلاً. ويحاولون أن ينقذوا مسرحهم من وهدة الخلل، فلا يستطيعون من ذلك إلا قليلاً أيضاً".

قلت له: "فما هو هذا الخلل الذي يجعله ضائعاً"؟

سكت صديقي الوزير المتخيَّل قليلاً ثم التفت إلي وقال:

"لو قُدِّر لك أن تلقي نظرة على مجمل الأعمال المسرحية التي تُقدَّم في مختلف الأقطار العربية لوجدتها جميعاً حقلاً واسعاً لتجارب متنوعة يعلن أصحابها أنهم يريدون - وهم صادقون فيما يريدون - أن يجدوا طريقاً تسترد العافيةَ الضائعة وتعيد إلى المسرح بعضاً من صواب التوجه. وهذا الإعلان منهم ليس نوعاً من التبجح أو الغرور، بل هو دلالة واضحة على الإحساس البريء المتألم بذاك الخلل الذي يشعرون به. والتجريبُ هنا ليس المسرح التجريبي الحديث الذي صار الموجةَ الأوسعَ في العالم والمعبِّرَ عن يأس الإنسان وعزلته، والذي كان مهرجان

المسرح التجريبي في القاهرة ميدانه. بل هو التجريب الطامح إلى تجديد وسائل الاتصال بينه وبين المتفرج بغية التفاعل معه. وإذا كان يأخذ من التجريب الحديث بعضَ وسائله فإنه بعيد كل البعد عن توجهاته وغيرُ متقيد أو مكتفٍ بهذه الوسائل. فهو تجريب طيب النية والرغبة. وهو المفتاح الرئيسي لكل الطموحات الفنية المشروعة التي لا قيمة للإبداع من دونها. وهو العصب الحامل للمسرح المتطور. وهذا التجريب الباحث عن وسائل الاتصال الجديدة هو السمة الرئيسية العامة للمسرح العربي المعاصر .

قد تقول إن هذا التنوع في التجارب وفي وسائل التجريب رافق المسرحَ العربي منذ نشأته كما رافق المسرح عند جميع الأمم. ولعل أقرب دليل عليه هو ما جرى في المسرح العربي منذ سبعينات القرن العشرين فخلق ما يُجمِع النقاد والدارسون على تسميته (مرحلة الازدهار العظيم). لكن الفرق بين افتراع التجارب في تلك المرحلة وبين افتراعها اليوم أنها كانت واضحة المهمة والهدف يومذاك، وكانت تنصبُّ كلها في تيار جارف يقوم على تجديد المسرح العربي لخدمة قضايا الأمة العربية الوطنية والقومية والاجتماعية والسياسية في طيف واسع من الأساليب والأفكار. ولأنها كانت واضحة التوجه فقد كانت متساوقة متوازنة يشد بعضها إزرَ بعض في جميع الأقطار العربية، وتتكامل مع بعضها البعض بحيث تشكل في النهاية حركة مسرحية واحدة متنوعةً شديدَ التنوع، متغايرةَ الأساليب في إدهاشٍ للعين والفكر يرافقه إثارةٌ فائقة للذهن والقلب. فكأنها موجة عارمة تصعد. وكأن الجمهور ينغمر بهذه الموجة في متعة واستجابة.

أما تجارب اليوم فنعترف أنها تتنوع أكثر مما تنوعت تجارب تلك المرحلة. وهي تقدم من إدهاش العين ما لم تستطع التجاربُ السابقة أن تقدم مثله. فهي إذن تجارب ناضجة وقوية. لكنها، مع ذلك، ليست موجة عارمة صاعدة. ولم تشكل حركة مسرحية ذات ملامح وخصائص واضحة لأنها من غير أهداف كما كانت التجارب في المرحلة السابقة. فهي إذن ضائعة في الفراغ. ولأنها ضائعة في الفراغ فإنها لا تدهش ذهن الجمهور ولا تحرك قلبه وعواطفه. وكلُّ ما تفعله أنها (تعجبه) لكنها لا (تُثيره). و(تُمتِعه) لكنها لا (تُقنعه). ولنضرب على ذلك بعض

الأمثلة. لو تمعنت في عروض المسرح العربي لوجدتها تتراوح بين الاقتراب من المسرح التجريبي الحديث في لعبة الشكل وحِرَفية التمثيل وتقنيات السينوغرافيا وبين هشاشة الأفكار. فكلها تحاول أن تبدو في أبهى حلة من (الصناعة المسرحية المتقنة). لكنها كلها تتجنب الخوض في الموضوعات الأساسية في حياتنا السياسية والاجتماعية والإنسانية. وهذه الأعمال كلها تعتبر الخوضَ في تلك الموضوعات نوعاً من المفاهيم التي صار المتفرج ينفر منها بعد أن جرى على الأمة العربية ما جرى من الإذلال وضياع الأحلام في العقد الأخير من القرن العشرين وما تلاه. فكأن المسرح ينفخ في قربة مقطوعة حين يتناول هذه الموضوعات الأساسية في حياة الناس والمجتمع. ومن هنا ندرك الخطوة الأولى التي لا بد أن يخطوها المسرح العربي لكي يستعيد عافيته مستفيداً من خبراته. وهي (أن يعمّق اتجاهه الفكري وأن يجعل للمضمون مقاماً رفيعاً في العروض المسرحية بعد أن يقدمها في قالب فني جديد مجدد جميل). فكأن العودة إلى الموضوعات الرئيسية الأساسية في حياة الناس تصبح بهذا الشكل قضيةً وطنية بقدر ما هي قضية فنية.

إن الدفاع عن الحرية والكرامة ولقمة العيش وأمثالها هي الموضوعات التي لابدَّ أن يخوض فيها المسرح بعمق وجلاء ووعي وتأكيد. وإذا كانت نفوس الناس حائرة في معالجة هذه الموضوعات، فعلى المسرح أن يهديها سواء السبيل. فهو طليعتهم وليس مسايراً لهم، وهو قائدهم مع أنه واحد منهم. فإذا وضع صناعتَه الفنية الراقية التي وصل إليها في معالجة هذه الموضوعات، كان له فعل السحر في نفوسهم وعقولهم.

سكت قليلاً ثم قال: هذا ما سأقوم به حينما أصبح وزيراً للثقافة. وأنت. هل تسعى لتعيين وزراء ثقافة في الأقطار العربية على شاكلتي؟" قلت: سأحاول.

ثالثاً

جوانب في العرض المسرحي

(1)

كيف نحضُرُ عرضاً مسرحياً

قبل أكثر من خمسة وعشرين عاماً، وقف أحد المتفرجين في مناقشة عرض مسرحي في مدينتي حمص، وطلب من الجمهور أن يكون شديد الاحترام للمسرح وللممثلين والمخرج والكاتب. وذلك بأن يلبسوا أحسن ثيابهم حين ينوون المجيء إلى المسرح، وأن يلتزموا الهدوء وحسن الإصغاء واليقظةَ التامة لكل ما يجري على المسرح.

عندما انتهى هذا الرجل من كلامه صفق له الجمهور تصفيقاً حاراً بحيث اضطر للانحناء أمام الناس ردَّاً للتحية بتحية أحسنَ منها.

يومها كان الحضور إلى المسرح في كل مدن سورية أشبهَ بالذهاب إلى مكان مهيب. فالناس كانوا يلبسون أحلى ثيابهم. وكان الدخول إلى الصالة منظماً دقيقاً تشرف عليه لجنة مخصصة لهذا الغرض. وكان الهدوء يعمُّ المسرح قبل بدء العرض المسرحي. فلا موسيقى تلعلع. ولا صراخَ ولا ضجيج. فإذا نادى أحدٌ صديقَه ليجلس قربه كان النداء بصوت خفيض أقرب إلى الهمس. فإذا بدأ العرض المسرحي كانت العيون معلقة بخشبة المسرح تتابع ما يجري بلهفة ولذة. حتى لو كان العرض رديئاً، كان الجمهور إما أن يخرج بأدب دون إزعاج للآخرين، أو يغمغم بالكلام دون أن تصل الغمغمة إلى الجالسين المجاورين. فإذا انتهى العرض وجرت المناقشة حوله – وكثير من العروض كانت تناقَش – جرى النقاش بعلم وتدقيق واحترام مهما كان قاسياً أو خشناً.

في الفترة نفسها أتيح لي أن أحضر عدة مهرجانات عربية. فكان الحال في الأقطار العربية شبيهاً بالحال في مدن سورية. وكنت أسأل عن طقوس العروض

المسرحية في الأقطار التي لم يُتَح لي زيارتُها، فكان الحال فيها كحالها في الأقطار التي زرتها. فكأن جمهور المسرح العربي واحد ويلتزم بشروط حضور العروض المسرحية ذاتها والتي تتَّسم بالأناقة والتهذيب والاحترام.

في تلك الأيام كان العرض المسرح يستمر لمدة ساعتين أو أكثر. وكانت المسرحية تمتدُّ على فصلين أو ثلاثة. وكان لذلك نتائجه الحاسمة على التأليف المسرحي العربي وعلى انتقاء المخرجين لنصوص المسرح الأجنبي. وكان في ذلك خفايا فاتنة في علاقة المسرح بالجمهور.

فالكاتب المسرحي العربي كان يجد أمامه فسحة من الزمن في استكمال عناصر تأليف مسرحيته وحشدها بالأحداث والشخصيات الضرورية لبناء حبكته المسرحية في إتقان وبراعة. ولنتذكر أن كبريات المسرحيات العربية كتبت في هذه المرحلة التي كان العرض المسرحي فيها يدوم ساعتين أو أكثر قليلاً. فالكاتب تسوقه في الكتابة هموم إبداع نصه دون أن تسوطه مدة الساعة التي استقر عليها أطول عرض عربي معاصر. فكاتب اليوم يحاول أن يختصر من الأحداث والشخصيات حتى يستمسك نصه في هذه المدة القاصرة. ومن هنا ندرك سبب تخلي المخرجين عن النص المسرحي عربياً كان أم أجنبياً ليقوم هو بإعداد سيناريو عرض مسرحي لا يتجاوز زمنه الساعة إلا قليلاً.

أما ما خسره العرض المسرحي العربي فهو الاستراحة بين الفصلين. ويا لها من خسارة.

يقال عن المسرح إنه فن جمعي. أي أن الناس يحتشدون فيه في تلامس وتهامس. وتتلاحق أنفاسهم وهم يتابعون الأحداث التي تجري أمامهم. وهذا مصدر خطره وقوةِ تأثيره. فالتلفزيون مثلاً يشاهده الناس آحاداً إذ يجلس كل واحد منهم في بيته دون لقاء مع الآخر. وإذا كانت السينما يحتشد فيها الناس جمعياً، فهي فن صناعي لأنها بكرات تدور في آلاتها وليست لحمَ ودمَ الممثلين الذين يتواصلون مع المتفرج ويُوصِلون إليه أصواتَهم وأنفاسَهم وعواطفَهم فيخلقون حالة من الوجد الإنساني لا يمكن لفيلم السينما أن يحققه مهما كان الفيلم عظيماً أو مدهشاً.

أما الاستراحة بين الفصلين – كما ذكرنا سابقاً - فهي التي توصل الاحتشاد الجمعي إلى مستواه الرفيع المؤثر. فالمتفرجون في الاستراحة يتحدثون عن العرض المسرحي بين مُعجَب وبين مُنتقِد. ويعقدون صداقات إن كانت آنية فهي حميمية تخلق – شئنا أم أبينا – موقفاً اجتماعياً أو سياسياً أو نقدياً واحداً متأثراً بأحداث المسرحية وموضوعها، ومنطلقاً من واقع الحياة التي يعيشونها. وهذا الموقف الاجتماعي السياسي النقدي هو المقصد الأساسي للعرض المسرحي. والكاتب الذكي – وهنا الخفايا الهامة – هو الذي يحسب حساب هذه الدردشات التي تكون بين الفصول. وهي التي تجعله يبني أحداث مسرحيته في الفصل الثاني أو الثالث استناداً إلى انفعالات الناس في تلك الاستراحة. وإذا به يحذر الحذر كله من هبوط توتر العرض المسرحي عما كان عليه في الفصل السابق. فالجمهور يعود إلى الصالة وقد توهجت عواطفه في تلك الدردشات، واستكمل ما غاب عنه من أفكار أو أحداث في الفصل السابق. وحين صارت المسرحية فصلاً واحداً انعدم التواصل الإنساني بين المتفرجين. بل وصار الواحد منهم يسأل عن مدة العرض المسرحي قبل الدخول إلى المسرح. فإن قيل له إنه ساعة أو أقل شعر بالسرور. وإن قيل له إنه أكثر من ساعة امتعض وقد يعود من حيث أتى. ولو كان العرض المسرحي مايزال يدور في فصلين لما سأل هذا السؤال لأنه يعرف أنه سيلتقي مع أصحابه القدامى أو الجدد لقاءً أجمل من لقاء المقاهي أو الملاهي.

فجأة، وبسبب تردي الأوضاع العامة للوطن العربي مما ليس المقام مناسباً للحديث عنه، تغير حال العرض المسرحي العربي. وتعبيراً عن هذا التغير نذكر أن أحداً من المتفرجين وقف في مناقشة أحد العروض المسرحية في مدينتي حمص ذاتها وطالب الجمهور المسرحي بأن يلبس أحسن ثيابه وأن يلتزموا الهدوء وحسن الإصغاء – تماماً كما تحدث ذاك المتفرج قبل خمسة عشر عاماً. لكن الجمهور هذه المرة صفَّرَ ساخراً وأجبره على قطع كلامه.

والعرض المسرحي العربي اليوم يجري على النحو التالي: بينما يتوافد الجمهور إلى المسرح تصدح مكبرات الصوت بأنواع من الغناء والموسيقى. فمن

صوت أم كلثوم وماريا كالاس وفيروز، إلى أصوات قد تكون شَجيَّةً وقد تكون مبحوحة. فإذا لم يصدح الغناء كانت الموسيقى تتراوح بين الكلاسيكية الهادئة وبين الصاخبة عربية كانت أم غير عربية. فإذا تخاطب الوافدون مع بعضهم البعض كان التخاطب بأصوات تحاول التغلب على صوت الموسيقى الصادحة حتى يسمعوا بعضهم البعض. وبهذا الشكل يفقد العرض المسرحي احترامه قبل بدئه. ويُبنى على هذا أن الجمهور صار يعتبر الضوضاء الصادرة عنه جزءاً من تقاليد حضور العروض المسرحية. فالموبايلات – رغم تنبيه المشرفين على العرض بإغلاقها – تظل ترن في الصالة. وقد يكون المتكلم فيها لبقاً فيتكلم بصوت هامس، وقد ترتفع الأصوات عن الهمس درجات ودرجات.

هذا الشكل من بدء الدخول إلى صالة العرض صار عربياً بامتياز. ففي المهرجانات العربية التي حضرتها في السنوات الخمس عشرة الأخيرة لم يخرج الأمر فيها عما ذكرت. وقد سألت أصدقائي عن المهرجانات التي لم أحضرها فكان وصفهم لتصرف أصحاب العرض وعن الجمهور المتوافد إلى الصالة شبيهاً تماماً بما ذكرت. وقد سألت أكثر من مخرج في عدة بلدان عربية عن سبب وضع الموسيقى وما يرافقها من ضجيج وكلام مرتفع قد يكون مهذباً وقد يكون غير مهذب. فكان الجواب واحداً وهو: حتى لا يمل الجمهور. وهؤلاء ينسون أمراً هاماً في العرض المسرحي وهو أن المتفرج يأتي قاصداً لحضور المسرحية المُعلن عنها. وهو يعرف أن العرض يبدأ في الساعة المحددة المذكورة في البطاقة. فهو لن يشعر بالملل حتى يحين العرض. بل هو يتوفز استعداداً لما سيقدمه له العرض المسرحي. وعندما كنت أُذكِّرهم بهذا كانوا يعترفون بصحة ما أقول لهم. لكنهم يظلون مصرين على موقفهم ورأيهم.

فهل ينتبه المخرجون وصانعو العروض المسرحية العربية أنهم بهذا الشكل من تقاليد حضور العرض المسرحي إنما يدمِّرون نتائج إبداعهم بأيديهم؟

(2)

التعامل مع الأطفال في المسرح

ذكرنا في الموضوع السابق أنه أنى ذهبت في الأقطار العربية وأتيح لك أن تحضر عرضاً مسرحياً، فلن يستقبلك الهدوء الذي يمهِّد لك الدخول في عالم العرض المسرحي. بل يستقبلك أنواع من الموسيقى تبدأ من صوت أم كلثوم أو صوت مطرب محلّيّ، وتنتهي بموسيقى كلاسيكية غربية أو راقصة أو غير ذلك مما تعرف ومما لا تعرف. وقد سألت أكثر من مخرج في عدة بلدان عربية عن سبب وضع الموسيقى وما يرافقها من ضجيج وكلام مرتفع قد يكون مهذباً وقد يكون غير مهذب. فكان الجواب واحداً وهو: حتى لا يمل الجمهور. وبذلك تحولت هذه العادة إلى (وباء عربي) يجتاح صالات المسرح. وبدلاً من أن يكون هدوء ما قبل العرض خروجاً من ضجيج الحياة اليومية إلى هدوء الصالة اللازم لكل عرض مسرحي، صار فضاء الصالات امتداداً لهذا الضجيج وانغماساً فيه. فكأنه حُكِم علينا أن نظل غارقين فيه.

أما في عروض مسرح الأطفال فالضجيج يكون أكثر ضراوة، والأصوات الصاخبة التي تملأ جنبات الصالة تهيِّج الأطفال وتدفعهم إلى الشيطنة غير المحببة. فتتحول صالة المسرح إلى ملعب كبير. وحجة المشرفين على هذه العروض أنهم يضعون الأطفال في جو مرح طفولي. وينسون – وما أروعهم بهذا النسيان – أن أي نوع من الموسيقى قبل العرض المسرحي – سواء كان للكبار أم للصغار – يشوِّش المناخ الذي ستدور المسرحية في فلكه. فكأنهم يخرِّبون عرضهم المسرحي بأيديهم.

ومع غياب التنظيم – وهو غياب يكاد يصبح وباءً عربياً – يحوِّل الأطفال صالة المسرح إلى حديقة للعب. وبما أن أمهاتهم أو آباءهم يكونون معهم، فإن هؤلاء وهؤلاء يفرحن ويفرحون بأولادهم وهم يلعبون. وينسى هؤلاء وهؤلاء أن لدخول المتفرج إلى المسرح تقاليد وأصولاً غايتها جعل المتفرج يهيئ نفسه لاستقبال العرض المسرحي. فإذا ضاعت هذه الطقوس والتقاليد التي تقتضي الهدوء الحركي ليتحول إلى توفز نفسي، فقد يفقد المتفرج قدرته على تلقي ما سوف يراه على المسرح.

ومع غياب التنظيم أيضاً، يسعى الأب والأم إلى الجلوس مع أبنائهم. وإذا بالرؤوس الكبيرة تحجب الرؤية عمن وراءها من الرؤوس الصغيرة. وتحاول هذه الرؤوس الصغيرة أن ترى ما يجري على المسرح. فيقف أصحابها ويتطاولون. ويترافق هذا الوقوف والتطاول مع الضجيج والخصام والمشاجرة. فيضيع على المتفرج الصغير الكثير مما يجري على المسرح.

ولكي أعرض أمام القارئ الأسلوب الصحيح للتعامل مع الأطفال في مسرحهم، فإنني أعرض بعض جوانب تجربة فرقة المسرح العمالي بحمص في هذا المجال. فقد كانت هذه التجربة نموذجاً احتذاها العاملون في مسرح الأطفال في سورية، خاصة وأننا كنا نعرض مسرحياتنا في العديد من المدن السورية.

- في جميع عروض مسرحيات الأطفال كنا نكلف لجنة استقبال للأطفال. نرحب بهم وبأهلهم المصاحبين لهم، ونقدم لكل واحد منهم (حبة بونبون). ونعاملهم باحترام كأنهم كبار. فكانوا يدخلون هادئين وقورين. ثم نطلب من الأهل أن يتركوا أطفالهم برعايتنا. ونرجوهم أن يجلسوا في الخلف لأن الصفوف الأمامية مخصصة للأطفال. فإن الكبار إذا احتلوا الصفوف الأمامية فسوف يحجبون الرؤية عن الصغار. وكان الأهل يستجيبون فرحين مسرورين لأنهم يعرفون أن أولادهم سوف يشاهدون المسرحية بشكل صحيح. وصادف مرة أن عدداً من كبار المسؤولين في مدينتي حمص حضروا أحد عروض الأطفال. وهؤلاء عادة يجلسون في الصف الأول. لكننا طلبنا منهم أن يجلسوا في الصف الأخير. فجلسوا مدركين غايتنا. وشاع الخبر في كل المدن السورية. فكان تقليداً سار عليه كثير من المسؤولين في سورية.

- أحياناً كانت بعض المدارس تأتي بأطفالها لحضور المسرحية. وكانت المعلمات أو المعلمين يُدخلون الأطفال ومعهم العصا. ويزجرون الأطفال حتى لا يخلقوا الفوضى. وكنا نأخذ العصي منهم ونرجوهم أن يقفوا بعيداً لأننا نحن المسؤولون عن تنظيم الصالة. ثم نطلب من الأطفال بكل احترام أن يدخلوا إلى الصالة بهدوء، وأن يجلسوا في أماكنهم بهدوء. وأقسم إن الأطفال كانوا يتحولون بعد فوضى الدخول بالعصا إلى جمهور راق مهذب. فالذي تعامله باحترام لا بد أن يتصرف باحترام.

- في عروض الكبار والصغار كنا نمنع أي نوع من الموسيقى قبل العرض. فكان الهدوء يسود صالة المسرح. وعدم وجود أي صوت للموسيقى كان يفرض على الأطفال والكبار أن يتحدثوا مع بعضهم البعض بصوت خافت مما يخلق جواً مهيباً يجعل المتفرج متهيئا لاستقبال ما سوف يسمعه ويراه دون تشويش ودون إحاطته بتأثيرات مختلفة عن التأثيرات التي سيقدمها العرض المسرحي.

- كنا ننطلق في تعاملنا مع المتفرج في المسرح – وخاصة في مسرحيات الأطفال – من قاعدة المسرح الذهبية وهي أن الفن (خدعة) يقبل بها ويتصرف على أساسها الطرفان: الممثل والمتفرج. فالممثل يقدم حكاية مصنوعة يتخلى فيها عن شخصيته ليدخل في إهاب شخصية أخرى. والمتفرج يعرف أن المسرحية مصنوعة، وأن أبطالها ممثلون. وهو يأتي قاصداً لحضور المسرحية المعلن عنها. ويعرف أن العرض يبدأ في الساعة المحددة المذكورة في البطاقة. فهو لن يشعر بالملل حتى يحين العرض. بل هو يتوفز استعداداً لما سيقدمه له العرض المسرحي. فإذا كانت المسرحية متقنة فإن الممثل (يندمج) في دوره حتى تظن أنه الشخصية وليس نفسه. و(يندمج) المتفرج، والطفل على الخصوص، في الحكاية. وكثيراً ما كان الأطفال يتحلقون حول الممثلين بعد انتهاء العرض. ويتحدثون إليهم لا باعتبار شخصياتهم الحقيقية، بل باعتبار الشخصيات التي أدَّوْها. وقد رأيت هذه الحالة تتكرر في كل عروض الأطفال المتقنة في أكثر من بلد عربي. وهذه الحالة هي التي تهذب الأطفال وتعلمهم وتتحول إلى مدرسة راقية لغرس كل الأفكار النبيلة.

إن هذا الشكل من الأداء والتصرف والتعامل يعني أن مسرح الأطفال لا يُقْدِمُ عليه إلا المخضرمون في المسرح كتابة وتمثيلاً وإخراجاً. لكن الذي يجري في الكثير من الأقطار العربية شيء مختلف تماماً.

إن مسرح الطفل رابح رائج بامتياز. وأي عرض للأطفال يُقبل عليه الآباء والأمهات مصطحبين أطفالهم حتى تتاح لهم المتعة والتعلُّم. وقد يتخلى الأب عن مصروفه الشخصي ليتيح لولده أن يشاهد مسرحية طفلية. وقد لا يكون هو من محبي المسرح أو من رواده. لكنه يركض إلى المسرح ليصطحب ولده. وقد يبقى واقفاً خارج الصالة حتى ينتهي العرض.

من هذه النقطة تسلل تجار المسرح إلى مسرح الأطفال. فيكفي عندهم أن يقدموا مجموعة من الأغاني وبعض التصرفات التهريجية. ويغلِّفون ذلك بضجيج الموسيقى قبل العرض وفي داخله. وهؤلاء لا يهمهم إن فسد ذوق الأطفال أو أسيء إلى تربيتهم. بل يهمهم أرباحهم. وقد شاهدت عروضاً طفلية مليئة بالنكات والحركات الجنسية. فإذا سألتُهم غاضباً عن ذلك قالوا: إننا نجذب انتباه الكبار حتى يصطحبوا أطفالهم.

وهذا النوع من مسرح الأطفال هو السائد في الأعم الأغلب في كثير من الأقطار العربية. ولا يقل لي أحد إن المسرحيات من هذا النوع قليلة. فإن قال أحد ذلك فإني أضع إصبعي في عينه. فإن واقع مسرح الأطفال في الوطن العربي يؤكد ما ذكرتُه في الأعم الأغلب.

(3)

وجع اللغة في مسرحنا المعاصر

لقد استقر المسرح العربي في جميع أقطاره على استعمال عامية كل بلد لأنها - كما يقول الداعون إليها - الأقدرُ على مخاطبة الجمهور دون حاجة إلى التوغل في دهاليز الفصحى التي تقيم حاجزاً بينها وبين العقول،

ولو انتهى الموضوع عند هذه النقطة لقلنا: إنها نهاية مستريحة وسعيدة للمسرح العربي. لكن المشكلة أن المسرح العربي – وقد توصل إلى الصيغة التي استقر عليها – يدخل أوجاعاً مؤلمة. فهو متراجع البناء الفني رغم جمالياته الشكلية. وهو من غير جمهور رغم ضوضاء إعلانات مهرجاناته. وهذا يعني أن المسرح العربي اليوم يكاد يكون ميتاً مادام مبتور الصلة بالناس. وهذا يعني أن يُعاد فتحُ دفاتر أوجاعه من جديد، ومنها أوجاعُ لغة المسرح.

***

عندما بدأت دورات (مهرجان دمشق للفنون المسرحية) عام 1969، كان من شروط الاشتراك في المهرجان أن تكون المسرحية باللغة الفصحى.

في تلك الأيام كانت العروض المسرحية العربية – مؤلفةً كانت أو مترجمةً - تدور حول هموم العرب الكبرى. وكان على رأس هذه الهموم قضية فلسطين وما لحق بها من هزيمة حزيران عام 1967، وما تبع ذلك من هموم المواطن العربي في حياته وآماله وآلامه. وكانت العروض المشاركة متنوعة الأساليب والاتجاهات والمدارس. من البريختية إلى العبثية إلى التقليدية. وكل هذه المدارس كانت تسعى إلى إتقان البناء الدرامي المحكم.

وخلال سنوات أنجزت العروضُ المسرحية ما سُمِّي يومذاك: (العرض المسرحي المتكامل). فالفعل المسرحي وملحقاته كان موازياً في التأثير للكلمة. فكان العرض المسرحي متوازن الأركان لا يطغى فيه عنصر على عنصر.

وخلال سنوات أيضاً، أنجز الكتاب المسرحيون العرب نصوصهم التي امتازت بالقوة في البناء الدرامي. وكانت متنوعة المدارس والاتجاهات. تنهل من مدارس الغرب قديمها وحديثها ما تنهل، ثم تحوِّر وتُبدِّل فيما نهلت منه لتصبغه بصبغة عربية. ومن هنا أمكن أن تهاجر المسرحيات العربية – السورية والمصرية على الخصوص – من بلدها الأصلي إلى بلدان أخرى، وأن تَلقى الاستجابة الحارة ذاتها التي لقيتها في بلدانها. وكان لذلك ثلاثة أسباب:

أولها أنها مكتوبة بالفصحى التي يعرفها ويتذوقها العرب أينما كانوا.

ثانيها أن مشاكل الوطن العربي – ومازالت – متشابهة مهما اختلفت أوضاع قطر عن آخر.

ثالثها أن أكثر المسرحيات المهاجرة كانت تستمد موضوعها من التراث العربي بتاريخه وحكاياته وأساطيره. وكانت كلها ترمز بالتاريخ الماضي إلى الواقع المعاصر. وكان لذلك لذة فائقة. فهي استعادة لما نعرف. واعتبارٌ بأحداثٍ مما نعرف. وكان الجمهور مسروراً من كل هذه الأمور. فكان إقباله كبيراً. فكانت المسرحيات – في كل الأقطار العربية – يُعاد عرضها أياماً كثيرة بإقبال كثيف. فسُمِّيت تلك المرحلة الممتدة بين منتصف ستينات القرن العشرين ومنتصف ثمانيناته (مرحلة الازدهار العظيم).

في هذه المرحلة كان التواشج العربي – على صعيد الشعوب على الأقل – كبيراً. وكانت الحكومات الثورية التي قلبت موازين الحكم في أكثر الأقطار العربية قد طرحت شعارات براقة التفَّ حولها العرب الظامئون إلى العدالة والحرية والكرامة الوطنية والشخصية. وهذا التواشج المتوهج سياسياً ووطنياً يحتاج إلى معادل فني. فكانت اللغة الفصحى هي ذاك المعادل الفني. فهي الجامعة للعرب مهما تناءت أقطارهم. وهي التي صنعت الأدب المسرحي الذي صار جزءاً من التراث الأدبي العربي المعاصر.

لكن منتصف ثمانينات القرن العشرين أبرز شيئاً جديداً في الوطن العربي. وهو خيبة المواطن العربي من انتهاء الأحلام التي طرحتها الأنظمة العربية على شكل شعارات بقيت ضمن ديماغوجية الشعار الكاذب. وانعكس ذلك في المسرح بأن أخذ يبهت ويتضاءل ويصاب بالجمود والتراجع. فكانت الدورات الأخيرة لمهرجان دمشق عبارة عن جرجرة بائسة للألق السابق.

إن هذا يعني أنه مع نهاية ثمانينات القرن العشرين كان المسرح العربي قد أُغلِقت أبوابه السابقة. وكان لا بد من فتح أبواب جديدة تناسب الهبوط النفسي والفكري للعرب. ولم يتأخر انفتاح هذه الأبواب. ففي عام 1989 أنشئ مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي الذي كان نقيضاً لمهرجان دمشق. فالعرض المسرحي المتكامل مات ليحل محله عرض السينوغرافيا. والنص المسرحي المتقن غاب ليحل محله سيناريو ليس أكثر من مادة كلامية مهمتها إبراز المشهد البصري الفاتن للبصر وليس لمخاطبة البصيرة. والممثل الذي كان سيد الخشبة، تحول إلى أداة صغيرة في يد المخرج ليساهم في تأكيد المشهد البصري. وهذا المسرح التجريبي الحديث لم يكن أكثر من تعبير عن عزلة الإنسان المعاصر ويأسه في العالم وفي الوطن العربي.

لقد جاء مهرجان القاهرة التجريبي في الوقت المناسب. فالتواشج العربي الذي أفرخ مهرجان دمشق انفرط. فكل مواطن عربي لم تعد تهمه الأحلام الكبيرة في القضايا الوطنية والدفاع عن الحرية والكرامة الشخصية. بل صار يهتم بأموره الحياتية الصغيرة بعدما طحنته الأوضاع الاقتصادية التي استجدَّت في أكثر الأقطار العربية.

هذه العزلة الفردية كبرت لتصبح عزلة قطرية. وكان الأمر المنطقي المنبثق عن هذه العزلة أن يهجر المسرح الفصحى وأن يتكلم بلهجة بلده. وخلال سنوات قليلة انحسرت الفصحى عن المسرح العربي. فصرنا نقرأ الإعلانات عن العروض المسرحية: (نص وإخراج فلان). وهذا الإعلان صار عربياً بامتياز.

وكانت نتائج ذلك كله ما يلي:

أولاً: أُعلِن عن موت الكاتب المسرحي. فلم يعد الكتاب يهتمون بكتابة المسرحية القوية البناء. والمسرحيات التي كُتِبت في هذه المرحلة لم تكن تليق بخشبة المسرح ولا خشبة المسرح تليق بها.

ثانياً: أُعلِن عن ارتفاع شأن السينوغرافيا وما يتلو ذلك من ألعاب الإضاءة والبهلوانيات لخلق المشهد البصري الفاتن.

ثالثاً: أُهمل الجمهور الذي لم تعد العروض المسرحية تخاطب همومه وأحلامه. فالمخرجون يتبارون في براعة المنظور لا في مخاطبة العقول والأفئدة.

هذه الأمور الثلاثة التي شكلت ملامح المسرح العربي منذ نهاية القرن العشرين حتى اليوم، جعلت المسرح قاصراً. وإذا بصالاته التي كانت تعج بالمتفرجين يوماً بعد يوم، صارت فارغة. وكثير من العروض العربية تكتفي بأن تُعرَض في المهرجان المشاركة فيه.

وقد خاف المسرحيون على مسرحهم بعد انهيار جمهوره. فلجأوا إلى حيلة باهرة هي الإكثار من إقامة المهرجانات. لكن هذه المهرجانات لم تكن أكثر من تجميع عروض تزيد دائماً من الإعلان عن سقوط المسرح العربي وعن تخليه عن جمهوره.

لكن الحياة ترفض أن تمر مرحلة دون كتابة نصوص مسرحية. وإذا مرت فترة زمنية منذ أواخر ثمانينات القرن العشرين تراجعت فيها الكتابة المسرحية، فإن بدايات القرن الحادي والعشرين عرفت عودة قوية لكتابة النصوص المسرحية. لكنها هذه المرة مكتوبة بالعامية. وهي نصوص يحمل الكثير منها عناصر القوة الدرامية من بناء الحبكة إلى بناء الشخصيات وتطور الصراع. وأنا مُطَّلع على كثير من هذه النصوص في عدد من الأقطار العربية. لكن هذه النصوص لا تهاجر خارج قطرها لأنها تبقى حبيسة فيه بسبب اللهجة المحلية المكتوبة بها. وقد طرحتُ قضية اقتصار المسرحيات على أقطارها بسبب اللهجة أمام الكتاب الجزائريين في زيارتي الأخيرة للجزائر أواخر عام 2018. واقترحت

عليهم أن يعيدوا كتابة مسرحياتهم بالفصحى. وبهذه الطريقة يمكن أن يقرأها القارئ العربي خارج الجزائر.

وهذا الاقتراح أقدمه لكل الكتاب العرب الذين يكتبون نصوصهم بلهجات بلدانهم. فلعلنا نتواصل من جديد مع التأليف المسرحي العربي.

قد يكون هذا الاقتراح غريباً. لكن هذه الوسيلة أضعف الإيمان. ولعله الطريقة المناسبة في أيام التراجع المسرحي العربي لكي يعرف المسرحيون العرب بعضهم بعضاً. ولعلها تقيم جسور التواصل بينهم.

(4)

افتراءات المسرحيين والمبدعين على الجمهور

من المعروف أن الغاية النهائية لأي عرض مسرحي يشقى العاملون فيه لإنجازه هي أن يتلقاهم الجمهور بقَبول حسن. وقد سمعتُ بعض المسرحيين في لقاءات تلفزيونية وفي مناقشات للعروض المسرحية يعلنون – وهم مرتجفو الأعصاب – أنهم لا يهتمون برأي الجمهور ماداموا قد أبدعوا ما يُرضي أفكارهم وتخيلاتهم. وأشهد أنهم في هذا كاذبون. وسمعت مثل ذلك من بعض الشعراء الذين لا يهتمون برأي الناس فيهم. وهم في هذا القول أشد كذباً. لكني سمعت أيضاً آيات الاستنكار والغضب الجامح من مسرحيين تلقَّاهم جمهورهم بغير القَبول الحسن.

لكن ما هو هذا الجمهور؟

***

إن المتفرج العادي أو القارئ أو المستمع هو الغاية النهائية لكل ما عرفته البشرية من الأدب والفن طوال القرون والعصور. والأدباء والفنانون، في كل ما يكتبونه ويبدعونه، يقصدون إلى هؤلاء لأنهم المتلقُّون لإبداعهم. فإن أقبلوا عليهم شعروا بالفرح لأنهم ناجحون، وإن انصرفوا عنهم أحسوا بالألم والحسرة والغضب لأن انصرافهم عنهم يعني أنهم فاشلون. ومن يقول غير ذلك من المبدعين في الفن والأدب كاذب بامتياز. وشأنه في ذلك شأن ناطح الصخرة ليوهنها فما أوهن إلا قرونه.

ومشكلة الجمهور، أن إرضاءه صعب. فهو زئبقي رجراج. فقد يكون أفراده مثقفين واسعي الثقافة، أو أغنياء وذوي مكانة في المجتمع. وقد يكونون جاهلين

أو فقراء أو مغلوبين على أمرهم مع شعور لديهم بالقهر والظلم. وقد يكونون ذوي أفكار متقدمة تنوي أن تقلب المجتمع لتغيير تركيبه. وقد يكونون ذوي أفكار محافظة تكره الجديد وتحب أن يبقى ما كان على ما كان. وأفراد هذه التصنيفات كثيرون ومتنوعون في مفاهيمهم ورغباتهم وعواطفهم. وعلى المبدع – والمسرحي على الخصوص – أن يصنع فنه بحيث يخاطب هذه الجموع المتباينة المتصارعة في مختلف أعمارهم. وما أشقَّ ذلك.

ولكن هذا الجمهور، رغم تنوعه هذا، والذي يصعب إرضاؤه هو غايةُ الفنانين والأدباء والمسرحيين على الخصوص لأنهم الأوثق ارتباطاً به.

ولكي يجذبه هؤلاء الخياليون، حاولوا أن يفهموه وأن يعرفوا خصائصه النفسية والعاطفية والفكرية. وحينما يظنون أنهم فهموه، يخترعون الوسائل الفنية التي تخاطب عقله ومزاجيته المتقلِّبة وذوقه المتغيِّر. ومن هنا تبارى هؤلاء المهوِّمون في محاولات فهمه وتصنيفه. وإذا به يزداد غرابة وزئبقية وتعددية. فلا تكاد تعرف جانباً منه حتى تتفلَّت منك جوانب. وإذا به يجمع عند المبدعين الأوصاف المتناقضة والخصائص المحيِّرة. فهو - عند المسرحيين مثلاً - غبي وذكي، يحب التفكير العميق كما يحب الضحك السخيف الساذج. وهو - عند الشعراء مثلاً آخر - يحب التجديد في الفن والأدب عند أهل الحداثة منهم. وهو يكره الحداثة كُرهَه للقميص الوسخ عند شعراء التقليد منهم.

المهم في هذا كله أن الجمهور محيِّر مُريك لا يمكن تصنيفه أو تبويبه أو إدخاله إلى برامج الكمبيوتر. ولهذا، يخترع كل مبدع للجمهور خصائص لا تجدها عند مبدع آخر. والسؤال هو: لماذا يظهر الإنسان المتلقي للفن والأدب (الجمهور) عند المبدعين بهذا الشكل المتقلب؟

الحقيقة المرة أن الجمهور بريء من كل ما افترَوْا عليه من الصفات الحسنة الطيبة التي ترتفع به، أو من الصفات الرديئة التي تهبط به. والحقيقة الأكثر مرارة أن هؤلاء الفنانين ذوي الشطحات الغريبة والتخيلات المجنونة لم يعرفوا جمهورهم ولم يدرسوه ولم يفهموه. بل ولم يضعوه في اعتبارهم في لحظة الإبداع.

وكل ما فعلوه أن كل واحد منهم صاغ إبداعه بطريقة ما تعبر عن مكنونات نفسه وعن موقفه من الحياة والفلسفة والسياسة دون اعتبار للمتلقي. ويكون في إبداعه غاضباً من نفسه ومجتمعه أو ساخراً، متشفِّياً من جحود الإنسان أو دافعاً له إلى الارتقاء في مدارج الشعور الإنساني وكرامة الوجود. فإذا انتهى من خلق إبداعه أدرك أنه واقع تحت تلك القاعدة الصارمة التي لا فكاك منها، والتي أمسكت بخناق الإبداع منذ فجر البشرية حتى اليوم. وهي أن (الفن للآخر المعاصر). فلا قيمة للقصيدة إن لم يسمعها من الناس جموع صغيرة أو كبيرة. ولا قيمة للمسرحية إذا لم يصفق لها المتفرجون فرحين بها أو غاضبين منها. وإذا به ينتهي إلى أن ذاك الجمهور الذي لم يكن في اعتباره حين لحظات الإبداع، يصبح مطلبه وغايته ويحاول أن يكسب رضاه بعد إنجاز الإبداع. ثم يكتشف شيئاً أدهى وأمرَّ. وهو أنه حين كان يظن أنه يُبدع تعبيراً عن نفسه ومكنوناتها، إنما كان ينطلق – وأنفه راغم - من اهتمامات الناس المعاصرين له حتى يرضيهم ولكي يمدحوه ويصفقوا له. وإذا لم يفعلوا ذلك فقد حكموا على إبداعه بالفشل. وما أقسى الفشل على المبدع. فهو الموت أو أن الموت دونه. ولكي يستجلب رضا ناسه في عصره راح يخترع لهم **خصائص وذوقاً وتفكيراً**، ويصنَّف هذه الأمور الثلاثة بطريقة تجعلهم يحبُّون إبداعه وطريقته دون أن يكون للناس علاقة بما اخترعه لهم ذلك (المفبرِك). وهذا يعني أن الجمهور بريء من كل ما وصفه به المبدعون من سلب وإيجاب، وأن جميع هؤلاء (الشاطحين) قد افتَرَوا عليه ما ليس فيه، وادَّعوا له ما هو براء منه، وكوَّنوه على هواهم في حين أن له تكويناً آخر.

والمشكلة، أن كل واحد من هؤلاء المخترعين المهوِّمين لم يكتفِ بأن يُلصِق بالجمهور مجموعة من الخصائص، بل أخذ يحارب أقرانه من الفنانين بهذه الخصائص التي وضعها للناس. وبذلك انقسم الأدباء والفنانون إلى معسكرات متناقضة. وكانت معاركهم ضارية قاسية. فالكلاسيكي يهاجم الرومنسي. وشعراء الحداثة يعنُفون في الهجوم على أصحاب الشعر التقليدي. وأصحاب ما بعد الدراما في المسرح يسفِّهون الدراما. وفنانو التجريد في الرسم يحاولون طمس

معالم ما قبلهم. وما كان الناس المتلقين لإبداع هؤلاء في كل هذه المعسكرات وبين كل تلك المعارك إلا المخلوقَات البسيطة المسكينة المفترى عليها. فدورهم لا يزيد عن التلقي لما يُلقى إليهم من إبداع. ثم يظهر منهم جماعة يحاولون أن يدرسوا ما يُلقى إليه بما سُمِّيَ في تاريخ الإبداع بسيف النقد. وما أبأس الإبداع من غير النقد الذي يفهمه ويصنفه ويُدخله في مكتبة البقاء.

ترى. هل هناك ما هو أصعب من هذه الحقيقة؟ وهل هناك مرارة أشد من مرارتها؟ لكن الشيء الذي يجب أن نعترف به شئنا أم أبينا، هو أن هذا الافتراء على الجمهور كان أعظم وأنبل ما فعله أولئك المبدعون المُفبركون المخترعون، وأنه كان السبب في ذلك التراث الإنساني العظيم من الفكر والفن والأدب في شتى المجالات وكل العصور. فالمبدع الذي كان يأتي بجديده كان يصور الناس على أسلوبه لكي يجد مرتكزاً حياً إنسانياً لإبداعه. وكان الناس، طوال العصور، يسندون هؤلاء الذين افترَوْا عليهم ما تخيلوه ويساندونهم، فكانوا يتابعون ما أبدعه أولئك الخرقى المهووسون. ولأن الناس كانوا يقفون مع هؤلاء المبدعين فقد خاضوا معهم معاركهم، وأيدوهم رغم كل تناقضاتهم. وكانوا يعطون المصداقية لافتراءات كل واحد منهم. وإذا بهم يحبون الحداثة كما يكرهونها. ويحبون العقلانية والجدية كما يحبون الفرفشة والضحك السهل.

لقد خاض الناس مع الأدباء والفنانين معاركهم. لكن هذه المعارك لم تكن إلا صراعاً بين مدارس أدبية ومذاهب فنية كانت تتكامل بالاستناد إلى الجمهور المتلقي. وتتعاظم بزيادة الافتراء عليهم. وكان كل جيل من الأجيال يقوم بالعملية ذاتها التي قام بها سلفه. وإذا به يضيف إلى تراث البشرية إبداعاً جديداً.

كل ما نتمناه أن يظل المبدعون يفترون على الجمهور من الصفات ما يحلو لهم لأنهم بهذه الطريقة يظلون مجددين.

(5)

المسرح العربي من الكتابة إلى العرض

هذا البحث أُعِدَّ للمشاركة في الندوة الفكرية التي أقامتها الهيئة المصرية للكتاب ضمن فعاليات الدورة الحادية والخمسين لمعرض الكتاب الدولي لعام 2020 تحت هذا العنوان.

***

من المعروف أن العملية المسرحية لا تكتمل إلا حين ينتقل النص المسرحي من الورق إلى خشبة المسرح. وهذا الانتقال هو الذي يعطي مسرح أمة من الأمم قيمته ومدارسه، ويشكل لها تراثاً مسرحياً تتوارثه الأجيال مضيفة في كل جيل إلى ما قدمه الآباء ما أضافه الأبناء. وهذا الانتقال هو الذي جعل للمسرح العربي تاريخاً ومكانة رفيعة رغم أن عمره لا يزيد عن قرن ونصف قرن إلا قليلاً. وقد اكتسب المسرح العربي هذه المكانة الرفيعة لأنه استند إلى حضارة عريقة جعلت العرب ينقلون هذا الفن عن غيرهم، ثم تبنَّوْه وأصَّلوه في ثقافتهم وجعلوه جزءاً من حياتهم الاجتماعية. لكن هناك أموراً كانت تنخر هذا الانتقال وتعرقل صعوده حتى انتهى بعضها إلى إضعافه وإيصاله إلى الحالة البائسة التي هي ما عليه الآن.

أولها أن غالبية الكتاب العرب ثرثارون. فهم يسرفون في تعميق الشخصيات وشرح الأفكار ومتابعة تصاعد الأحداث. وهذه الثرثرة البليغة جميلة في القراءة. لكنها مربكة في العرض المسرحي. فهي تكرار يؤكد المؤكَّد ويؤخر تصاعد الحدث ويثير الملل. ووقعت في هذه الوهدة كبريات المسرحيات العربية من أقصى المغرب إلى أقصى المشرق. ولهذا كان أمام المخرجين والفرق المسرحية أحد سبيلين: إما أن يحافظوا على النص كما هو احتراماً للكاتب ومكانته العالية

في الأدب، وإما أن يُعملوا أقلامهم في الحذف والتشذيب بما يسمى (الإعداد المسرحي). فإذا حافظوا على النص كما هو – وقد شاهدت عروضاً كثيرة من هذا النوع – كانت المسرحيات تبدو أصغر قامة من حقيقتها. وبدا الكتاب الكبار كأنهم لا يستحقون مكانتهم الرفيعة مع أنهم يستحقونها بجدارة المبدعين. وإذا قام المخرجون بإعداد هذه النصوص أو من يوكلون إليه أمر الإعداد، بدت هذه النصوص أكثر شموخاً إن أجاد المُعِدُّ الحفاظَ على جوهر المسرحية وتجليات الجمال فيها لغة وفكراً وتصاعداً درامياً. وقد شاهدت كثيراً من مثل هذه العروض في سورية وغيرها من الدول العربية. أو بدت أقل قيمة من حقيقتها إن أساء المعد الدخول إليها. وقد شاهدت أيضاً كثيراً من هذا النوع.

هذا كله جرى بين ستينات وثمانينات القرن العشرين. فظهر كتاب المسرح العربي الكبار والمخرجون الكبار. وأقام هؤلاء المخرجون موازنة دقيقة بين النصوص التي قدموها وبين إخراجهم لها. وكانت الغاية الأساسية من إخراجاتهم أن يبرزوا **روعة النص وأن يظهروا أهدافه العليا**، مستهدين بتوجيه ستانسلافسكي الذي مايزال هو الأصل رغم كل التغيرات التي عصفت بالمسرح في العالم: "إن غاية العرض المسرحي إبراز الفكرة التي أمسك الكاتبُ القلمَ من أجلها". فتحقق للمسرح العربي ما سماه النقاد (مرحلة الازدهار العظيم).

ثانيها أنه منذ بداية تسعينات القرن العشرين، بدأ النص المسرحي القوي يخرج من الخشبة. واستبدله المخرجون بمادة كلامية يضعونها لتناسب خطتهم الإخراجية. ففي المرحلة السابقة كان المخرج ينتقي النص. ثم يضع خطته الإخراجية لإبراز النص الذي اختاره. أما بعد تسعينات ذلك القرن فكان المخرج يضع خطته الإخراجية ثم يضع لها كلاماً. ومن هنا كان الإعلان عن العروض: (نص وإخراج فلان). وبهذا الشكل انحسر التأليف المسرحي وتم الإعلان عن (موت الكاتب المسرحي). فخسر المسرح العربي تطوره الطبيعي بأن يضيف اللاحق إلى السابق ويتفوقَ عليه. وإذا بالنصوص القوية البناء تتوقف. وإذا بالكتاب العرب يخسرون قدرتهم الفنية على كتابة النص القوي في بنائه الدرامي. وكانت النتيجة أن النصوص القوية التي أنتجها العرب في هذه المرحلة

قليلة جداً. ولم يظهر كتاب كبار يدفعون أمامهم مخرجين كباراً كما جرى في المرحلة السابقة. وأضيف إلى ذلك أن المخرجين اتجهوا نحو إبراز البصريات الجمالية. فصارت السينوغرافيا والإضاءة وملحقاتهما أهم من الممثل والتوجه الفكري والاجتماعي. وإذا بالجمهور ينصرف عن هذا النوع من المسرح. وبدلاً من الإقبال الجماهيري الكاسح الذي كان، قوبلت العروض المسرحية بانصراف مؤلم عنها. ورغم أن انحسار الجمهور عن المسرح يؤرق المخرجين والعاملين في المسرح، فإنهم – ويا بؤس ما يفعلون – لم يحاولوا فهم الأسباب المؤدية إليه. فظلوا ضمن الحسرة المتألمة من انحسار الجمهور دون أن يعملوا على استرداد الجمهور.

ثالثها أن المسرح العربي منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين تخلى عن مناقشة أوضاع الأمة العربية في ما تعانيه من هموم سياسية واجتماعية ووطنية. وبذلك هدم الأساس الذي قام عليه سبب وجوده والدافع إلى نقله من الثقافة الغربية. وهذا أمر قلما انتبه إليه الدارسون.

فقد أنشأ الرواد الأوائل المسرح في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. أي في ذروة الاندفاع إلى عصر النهضة وتجديد الحياة العربية بعد طول ركود. وكانت غايتهم من إنشائه هي ذاتها غاية دعاة عصر النهضة. فهو عندهم تهذيب للأخلاق ودفاع عن الشرف والفضيلة. ودخلوا إلى قلوب الناس بأنه بضاعة ذهبية غربية مسبوكة بطعم عربي. فكان المسرح العربي بذلك (حاجة اجتماعية) ولم يكن أبداً (حاجة ثقافية) وإن عُدَّ فيما بعد من الأنشطة الثقافية.

وظل المسرح العربي حتى منتصف ثمانينات القرن العشرين يقوم بهذه المهمة الاجتماعية التي كانت تتغير بتغير الظروف ومتطلبات الحياة التي كانت تفرض موضوعات محددة خلال أكثر من قرن من نشأته. فمن مقارعة المستعمر الضارية والدعوة القاسية إلى هجر البالي من العادات والتقاليد في أيام الاستعمار حتى منصف القرن العشرين، إلى الهجوم الكاسح على هزيمة حزيران عام 1967 وعلى مسبيها، إلى النداء العالي النبرة لتغيير بنية المجتمعات العربية لتحقيق العدالة الاجتماعية والكرامة الوطنية. ونلاحظ أن ذلك تم خلال مراحل. وبين كل مرحلة ومرحلة كان المسرح يغيب عن حضوره المتألق بين الجماهير. فإذا انتقل إلى

مرحلة جديدة وقام فيها بمهمته الجديدة ،كان الناس يعودون إلى الالتفاف حوله. ونضرب على ذلك مثلاً بسيطاً. فبعد استقلال سورية عام 1946، وجد المسرحيون أنفسهم يدخلون مرحلة جديدة بعد غياب الخصم الذي قارعوه. فتوقف المسرح السوري توقفاً كاملاً إلا من مشاهد بسيطة هي أقرب إلى التهريج والتسلية في حفلات السمر. فلما أفرز المجتمع موضوعاً جديداً هو تطبيق الشعارات البراقة التي أطلقتها الثورات العربية في مصر وسورية وغيرها من الأقطار العربية، عاد المسرح السوري إلى كامل نشاطه مترافقاً مع نهوض جديد في المسرح العربي. ثم لم يلبث المسرح العربي كله أن نهض وهو يدافع عن حقوق المواطن العربي في الحرية والكرامة والعدالة. وكانت الجماهير تسنده وتلتف حوله.

منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين بدأ المسرح العربي يفقد الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والسياسية التي تؤرق المواطن العربي. فبدأ جمهوره يتخلى عنه. وبدلاً من الازدحام الشديد على قاعات العروض المسرحية، تحولت القاعات إلى تزيينات جمالية يشاهدها ببرود بضع عشرات. ومن هنا ندرك كيف يتحول المسرح العربي إلى نهجه القديم من الكتابة إلى العرض. وهو سبيل واحد لا ثاني له. وهو أن يعود إلى النظر في وقائع الحياة الاجتماعية التي عرفت تغييرات صاعقة في السنوات الثلاثين الماضية، وأن يجرد الكتاب أقلامهم بجرأة وإتقان ليعبروا عن هذه الوقائع لا مستعرضين لها، بل محاربين في سبيل تقويم حياتنا وأفكارنا وسياساتنا. وعندها سوف يتدفق الناس إلى صالات العرض المسرحي بلهفة أشد مما سبق. فجروح الأمة كثيرة. وأوجاعها مؤلمة. ومضمد الجراح بعد وضع الملح عليها مسرحها، وعلاج الأوجاع بعد نكئها مسرحها.

(6)

الممثل المسرحي العربي أين هو؟

سأحكي لكم حكاية

في عام 1995 دُعيتُ إلى مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي مُكرَّماً. فلم أكن مشاركاً في الندوة الفكرية في ذلك المهرجان. وكانت الندوة ذلك العام عن (الممثل وفن التمثيل). وكان المتكلمون يقربون من أربعين باحثاً نصفهم من العرب من مختلف الأقطار العربية. ونصفهم من مختلف الدول الأجنبية.

كانت حالتي ذلك العام أن أردَّ التحية بابتسامة مشرقة على كل من يُحييني مهنئاً. وكانت ابتسامتي في البداية تعبيراً عن سرور عميق يتلقى التهنئة بافتخار متواضع. ولكنها مع بداية الندوة وتتالي المتكلمين بدأت تلك الابتسامة الصادقة المشرقة تتحول إلى ابتسامة كاذبة تخفي تحتها غضباً مكبوتاً. ثم تحولت الابتسامة إلى عبوس. وكان لهذا التحول سبب مازال حتى اليوم يؤرقني، ومازال سببه يُشعرني بغضب أستطيع أحياناً كتمانه وأعجز عن كتمانه في كثير من الأحيان.

وسبب هذا الغضب المتزايد الذي لا يليق بضيف مكرَّم عليه أن يظل ساكتاً ومبتسماً، هو ما جرى في مداخلات الندوة.

فالمتحدثون الأجانب كان كل واحد منهم يتحدث عن تكوين الممثل في بلده وعن الخصائص الفنية التي يجب على الممثل أن يمتلكها ليبرز شخصية بلده الاجتماعية والنفسية و(الإيماءة) المحلية. وكل واحد منهم في تقديم موجز عن بحثه في الندوة وفي بحثه المطول المترجم والذي وزع علينا، كان يدخل في

تضاعيف صناعة فن التمثيل في بلده. وبمقارنة أبحاث الأجانب مع بعضها البعض كان القارئ يلاحظ أمرين متلازمين. أولهما أن القواعد العامة لفن التمثيل متشابهة في العالم أو متقاربة. والثاني أن هذه القواعد العامة تكتسب خصوصية البلد وتتلون بألوانها الاجتماعية والثقافية. فمن المعروف أن لكل شعب عاداته وأسلوب حركاته وكلامه وتصرفات كل فرد مع غيره من أفراد مجتمعه. وعلى الممثل أن يضع القواعد العامة لفن التمثيل ضمن خصائص العادات وأساليب التحرك والكلام بحيث تُدرك من طريقة الممثل في الكلام والحركة والتصرف ونظرة العين وحركة الفم أنه إنكليزي أو فرنسي أو روسي أو غير ذلك من شعوب الأرض.

وأعترف أنني تمتعت بأبحاث المشاركين الأجانب وتعلمت منها الكثير. بل وانعكس هذا التعلُّم على فهمي للنصوص المسرحية المكتوبة في هذا البلد أو ذاك. وكان ذلك شيئاً هاماً بالنسبة لي. فقد أعدت النظر في فهمي لكثير من النصوص المسرحية الأجنبية. ومن أبرز ما استفدته من هذه الأبحاث أن الإرشادات الإخراجية التي يُقدِّم بها الكاتب أوصافَ مكان الحدث المسرحي وما يتلو ذلك من أوصاف الشخصيات صارت تأخذ عندي معنى جديداً نفسياً واجتماعياً يُعين على التوغل في إيحاءات الحوار ومدلولاته.

أما الباحثون العرب من أي بلد جاؤوا فقد كانوا يتحدثون عن الممثل الغربي. فذكر أكثر من واحد منهج ستانسلافسكي وتمرُّد مايرخولد عليه ومنهج بريخت ونقضِه لمنهج ستانسلافسكي، وآرتو وغيرهم وغيرهم. فكأنهم لم يكونوا يكررون أقوال بعضهم البعض فقط، بل كانوا يعيدون ما تحدث عنه الباحثون الأجانب لكن بصورة غير دقيقة وإن كانت شاملة. فالبولندي المسكين مثلاً كان ينطلق من معرفته الدقيقة العميقة للمثل البولندي. والفرنسي الأكثر مسكنة كان يتحدث عن الممثل الفرنسي. أما العربي المتنمرد فهو ينقل – بشموخ العالِم - من الكتب أكثر مما تحدث به ذاك البولندي أو ذاك الإنكليزي أو الروسي. وكان يقوم بمسحٍ أقربَ إلى الشمول عن عدة مدارس في التمثيل وما يتبعها من مدارس الإخراج.

وأعترف هنا أيضاً أن الباحثين العرب كانوا مثقفين حتى الإشباع بقراءاتهم تلك. وفي حين ظهر الباحثون الأجانب أقرب إلى البساطة والسذاجة في حديثهم عن الممثلين في بلدانهم، بدا الباحثون العرب أقرب إلى التعقيد وادعاء الأكاديمية منهم إلى العلمية الهادئة المفيدة. وقدموا أبحاثهم – ولا أكاد أستثني أحداً - في عبارات تكاد تلتوي في تركيبها حتى تخرج عن سياق الفصاحة العربية وتخرج عن دائرة الإفادة.

أمام هذه المفارقة العجيبة التي دامت مدة أيام الندوة الثلاثة أو الأربعة، كان الغضب في داخلي يتزايد، وبدأت أميل إلى رفض الصمت الذي يليق بالضيف المكرَّم. وإذا بي قبيل اختتام الندوة أطلب الكلام. وإذا بي أوجه اللوم إلى المتكلمين في الندوة راجياً من نفسي أن لا أتجاوز حدود الأدب العلمي الذي لا بدَّ منه.

ومختصر ما قلته:

إن الوطن العربي يضم من السكان ملايين كثيرة. وفي بلدانهم المترامية الأطراف جيوشٌ من الممثلين عملوا في المسرح ويعملون لأكثر من قرن ونصف قرن. وإذا كان كل واحد منهم يحمل الخصائص المحلية لبلده في أسلوب الكلام والحركة والإيماءة للتعبير عن دلالة المعاني، فإنهم يتميزون بخصائص عامة تجعلك شئت أم أبيت تقارن بينه وبين أي ممثل في قطر عربي آخر. وأمامنا الدليل.

فمثلاً: لو شاهدت عرضاً إنكليزياً لأي نص مسرحي دون أن تسمع صوت الحوار والموسيقى لعرفت مباشرة أنه إنكليزي لأن للمثل الإنكليزي خصائصه. ومثل ذلك يحدث معك إذا شاهدت بالطريقة ذاتها مسرحية فرنسية أو إيطالية أو غير ذلك. ولو شاهدت مسرحية تونسية أو جزائرية أو مصرية أو سورية أو غير ذلك بالطريقة ذاتها من عدم سماع الصوت والموسيقى لعرفت أولاً أنه عرض مسرحي عربي، وعرفت ثانياً أنه تونسي أو جزائري أو مصري أو سوري أو غير ذلك. وهذا يعني أن الممثل العربي - رغم أنوفنا - له سماته الخاصة التي تميزه عن زميله الأجنبي. ثم إن له خصائصه المحلية التي تميزه عن أخيه العربي.

وأنتم أيها الباحثون الأكارم. كلكم تعملون في المسرح أساتذةً ومخرجين وكتاباً ومُنظِّرين. ألم يلفت انتباهَكم الممثلُ العربي وما هي خصائصه؟ وإذا كنتم قد برعتم البراعة كلها في توصيف خصائص الممثل الأجنبي في مدارسه ومراحل تطوره عبر العصور وأنتم قارئون عنه في كثير من الأحوال ومشاهدون له في قليل من الأحوال، فلماذا تجاهلتم الممثل المسرحي العربي وهو بين ظهرانيكم، وهو قريب منكم القُرْبَ كله. يمكنكم أن تتحدثوا معه قبل مشاهدته على المسرح وبعد نزوله عنه. تشمُّون رائحة عرقه التي كثيراً ما تشرَّفتُ بمسحها عن جبينه في كثير من العروض المسرحية في سورية وفي عديد من الأقطار العربية؟

إن النقد المسرحي في بعض جوانبه هو استخلاص القواعد النقدية من الأعمال الإبداعية. وقد برعتم في نقل القواعد النقدية التي استخلصها النقاد الأجانب من مشاهدة أعمال أوطانهم الإبداعية. فلماذا لم تقوموا باستخلاص القواعد النقدية من الأعمال الإبداعية العربية كلٌّ في بلده؟

إنكم لن تفيدونا في شيء إن كررتم ما قدمه زملاؤكم الأجانب. ولن تستفيدوا في تطوير أدواتكم النقدية إن بقيتم متمسكين بهذا التكرار. ولن تقدموا مساهمة في تطوير النقد المسرحي العربي. ألا تلاحظون معي أن كتبنا النقدية المسرحية هي أقل الكتب رواجاً وأكثر الكتب إهمالاً عند القراء؟ ألم تلاحظوا أن الكتب النقدية الشعرية التي تتناول الشعر العربي تروج بين الشعراء كما تروج بين محبي الشعر ومتابعيه لأنها تستخلص خصائص الشعر من متابعة إبداعات الشعراء؟ ألم تلاحظوا هذه الفجيعة التي تُحيق بدراساتكم وكتبكم؟

أنهيت كلامي وأنا أتوقع أن ألقى من نظرات الاستنكار ما يمكن أن يجعلني أندم على أنني لم ألتزم حدود الصمت المهذب الذي يليق بمكرَّم أولاً، كما يليق برجل عمل في مجال النقد المسرحي دون أن يخرج في كل كتبه النقدية عن وقار الباحث وتهذيب الكاتب. وكنت أقول في نفسي: مادمتَ قد تكلمت بهذا الشكل النزق الغاضب فعليك أن تتحمل نتائج ما اقترف لسانك. لكن ما حدث أدهشني. فإن جمهور الحضور المتابعين لمجريات الندوة – دون الباحثين – وقفوا وصفقوا طويلاً.

(7)

لمحات عن مسرح الطفل

لم يبرز الاهتمام بمسرح الطفل في كثير من أقطار الوطن العربي – كما أعلم – إلا منذ أواخر سبعينات القرن العشرين. وإذا كانت وزارة الثقافة السورية، مثلاً، قد أقامت دائرة خاصة لمسرح العرائس في دمشق قبل هذا التاريخ بكثير، فهذا الفن يختلف اختلافاً بيناً عن مسرح الأطفال.

ولا بد أن نُفرِّق بين المسرح المدرسي وبين مسرح الطفل. فالأول قديم في كثير من أجزاء الوطن العربي. وكان يلقى كثيراً من الرعاية والاهتمام ومايزال. ولعل آخر صور الاهتمام به ما قامت به الهيئة العربية للمسرح في الشارقة منذ عدة أعوام وماتزال تقوم. فقد دعت عدداً من مسؤولي المسرح المدرسي في الدول العربية وأقامت لهم دورة خاصة عن هذا النوع من المسرح.

وفي سورية مثلاً ثانياً، يعود تاريخ المسرح المدرسي إلى ثلاثينات القرن العشرين. وكان المرحوم عبد الوهاب أبو السعود أبرز العاملين فيه. وأظن أنه كان في كل بلد عربي واحد من أمثاله.

والمهمة الأساسية للمسرح المدرسي كانت أن يقدم موضوعاً يمسُّ الكبار لكن الممثلين من صغار المرحلة الابتدائية أو فتيان المرحلة الإعدادية.

أما مسرح الطفل فهو موجه إلى الأطفال من سن الثالثة إلى سن الثامنة عشرة في التعريف العالمي الحديث. وإن كنت أميل إلى ضرورة توجهه إلى حدود الرابعة عشرة. أما بعد هذه السن فيدخل الفتيان في مسرح الكبار وينزعجون إذا عاملتهم كأطفال.

ولكن.. ما هي ماهية مسرح الطفل وما هي قواعده وأصوله وأركانه؟

إن ما يجري في كثير من الأقطار العربية في ميدان مسرح الطفل يدعو إلى الخجل لأنه يصل إلى حد الجريمة في حق الطفولة. وسبب اقتراف هذه الجريمة أن مسرح الطفل أكثر أنواع الفن سهولة – كما يظن البعض – وأكثرها مردوداً مادياً. فالأب قد يبخل على نفسه وإمتاعها. لكنه لا يبخل على ولده. وهو يتمنى له أن يتعرف على المسرح لأنه البوابة إلى الجمال والمتعة والتربية وسمو الأخلاق. وهذا المدخل النبيل هو البوابة التي يمرق منها اللصوص وتجار الطفولة كما ذكرنا سابقاً. فيأتون بحكاية ما وإن كانت هزيلة أو سخيفة. ويلبسونها بريق الألوان. ويؤدُّونها بالتهريج المضحك الممزوج بالأغاني التي لا تعبر معانيها عن الطفولة. ثم يسوحون بهذا المزيج على كثير من المدن في صالات ضخمة تحتوي على عدد كبير من الأطفال الذين يدفع لهم آباؤهم ثمن البطاقة مهما كان عالياً.

إنني أشاهد مثل ذلك منذ أكثر من ثلاثين عاماً في سورية مثلاً ثالثاً. وقرأت عن مثل ذلك في كثير من الأقطار العربية. وفي الوقت نفسه تحاورت مع كثير من العاملين الحقيقيين في مسرح الطفل من هذا القطر العربي أو ذاك. فوجدتهم يشكون في بلدانهم مما نشكو منه في سورية.

***

إن مسرح الطفل يجب أن لا يُقدِم عليه إلا المتمرسون في صناعة المسرح. وهو يحتاج إلى ثقافة واسعة في خصائص مسرح الطفل أولاً، وفي القضايا التربوية المتعلقة بالأطفال، وما يستدعي ذلك من معرفة فلسفية بالطفولة ثانياً. ولن نقف في هذا المقال إلا عند الخصائص الفنية لمسرح الطفل بإيجاز. وببساطة أقول إن أصول الدراما المنطبقة على مسرح الكبار هي ذاتها المنطبقة على مسرح الصغار موضوعةً في قالب طفلي. ومن هنا ندرك أن أهم عنصرين في مسرح الطفل هما قوة الصراع المسرحي ووضوحُ الشخصيات. على أن يكون الصراع حاداً متصاعداً يبدأ مع اللحظات الأولى من العرض المسرحي. فإذا ضعف الصراع أو تخاذل لحظة واحدة انصرف عنه الأطفال وبدأوا يثرثرون. ولن تستطيع قوة أن تجبرهم على

متابعة ما يجري على المسرح. ولعل أكبر دليل على قوة الصراع وتلهف الأطفال في متابعته هو أنهم لا يلبثون أن يقفوا متابعين ما يجري على خشبة المسرح. ولن تستطيع قوة أن تعيدهم إلى الجلوس على مقاعدهم إلا إذا تراخى الصراع أو انقلبت الحكاية إلى السرد. وهذا يعني أن استجابة الأطفال لما يجري أمامهم سريعة وحادة ولا مراعاة فيها لما يسمى (آداب حضور العرض المسرحي). فهم يلعبون دائماً. ولا يثنيهم عن اللعب إلا ما يفتنهم ويصرفهم عنه.

ويفترق بناء المسرحية الطفلية عن مسرحيات الكبار في نقطتين جوهريتين:

أولاهما: التمهيد.

فالمعروف أن التمهيد في المسرحية هو الذي يقدم المفاتيح الأولى لبناء الشخصيات وحبكة الصراع ومسيرة الحكاية. والمعروف أيضاً أن الكتاب يعانون كل المعاناة من (التمهيد). إذ يجب أن يكون وافياً ومُمَهِّداً من دون تطويل. والمتفرج يدرك تماماً ضرورة التمهيد حتى يستوعب ما سيلي من أحداث. وإذا كان التمهيد في مسرح الطفل ضرورياً كضرورته في مسرح الكبار، فإنه في مسرح الطفل يجب أن يكون سريعاً جداً وموجزاً جداً. وفي هذا الإيجاز تبرز مهارة الكاتب لأن الطفل لا يتحمل أن تبقى الحكاية دون الدخول السريع في الصراع.

ثانيهما: بناء الشخصيات.

ففي مسرح الكبار تكون الشخصيات واضحة الملامح أو رمادية أو غامضة. أما في مسرح الطفل فلا مجال للتلوين والتعقيد في بناء الشخصية. إن الشخصية خيِّرة أو شريرة. واضحة الموقف الإيجابي وواضحة الموقف السلبي.

وإذا كان الجانب الترفيهي أصلاً ضرورياً في مسرح الطفل، فإن الجانب التربوي هو الغاية التي لا بد منها. ولعل القليلين منا يعرفون أن الأطفال ينتظرون العبرة التربوية والأخلاقية لأنهم يدركون أهميتها. وآه ثم آه كم لقيتُ من الأطفال عنتاً وهم يناقشون الجانب التربوي في العرض المسرحي.

لكن هذا الجانب التربوي الأخلاقي يجب أن يبتعد كل الابتعاد عن أن يكون درساً من تتمة الدروس المدرسية. ومن المهم أن نعرف أن الأطفال يعرفون الأمور التربوية أكثر مما يعرفها أساتذتهم وآباؤهم رغم أنهم أطفال، وأن كل ما يمكن أن (ينصحهم) به الأساتذة والآباء من ضرورة الدراسة والأمانة والصدق وغير ذلك من قائمة التوجيهات الأخلاقية تثير لدى الأطفال الملل والسخرية في المسرح. ورغم ذلك فإن هذه الأمور التربوية هي التي يجب أن يغرسها الآباء والمربون والمسرحيون في نفوس الأطفال. أما كيف يقومون بذلك فهنا المشكلة. **والبراعة هنا أن تملأ حكايتك المسرحية بالدروس التربوية التي يعرفونها وأن تنقلهم من حالة معرفتها إلى حالة الاقتناع بها.** وعندها ترسخ في عقولهم الذكية وضمائرهم الصغيرة لتكون زاداً يرافقهم في الفتوة والشباب والكهولة.

فإذا اكتملت عناصر البناء الفني والفكري جاء القسم الثاني من بناء العرض المسرحي. وهو بهرجة الألوان والإضحاك بالمفارقات الحركية أكثر من المفارقات الكلامية. كما يأتي دور الأغاني على أن تكون ألحانها طفلية يستطيع الأطفال حفظها بسهولة وترددها مع المغنين.

ومن هنا يمكن القول إن مسرح الطفل حقل ألغام. ومما يلاحظ - وهو ما يضحكني أحياناً - أن كثيراً من النصوص والعروض مازالت تبسُط القضايا التربوية على طريقة الوعظ والإرشاد كما كان المربون يفعلون منذ أربعين عاماً دون أن ينتبهوا إلى أن الأطفال اليوم أذكياء جداً وفهماء جداً. خاصة وأن التلفزيون اليوم يقدم للأطفال أعاجيب الحكايات والألعاب وما يفتن من الصراعات. وعليهم أن يسألوا أنفسهم: كيف نستطيع أن نقدم للأطفال متعة تفوق المتعة التي يقدمها لهم التلفزيون؟

ولعلي فيما قدمت من وصف لمسرح الطفل ما يتيح لنا نحن المسرحيين المساكين المحدودي الإمكانيات أمام غول التلفزيون ما يجعلنا نتقن هذا الفن ونربي أطفالنا بما يعجز عنه أي فن آخر. ومختصر القول في مسرح الطفل: (إن الفن خدعة. والأطفال يُسلِمونك أنفسهم لتخدعهم خدعة الفن. ولكنك لا تستطيع أن تخدعهم خدعة الفكر.

(8)

وهم العالمية

قال لي صديقي مرة، سأسألك سؤالاً افتراضياً: لو خَيَّروك أن تقدم أحد عروضك المسرحية في باريس أو لندن أو نيويورك، أو أن تقدمه في مدينة الحسكة. فماذا تختار؟

أجبته دون تردد: أختار الحسكة.

نظر إلي مستهجناً وقال بنبرة حادة: هذه المدن مركز الإشعاع الحضاري في هذا العصر. وتقديم عرض مسرحي فيها يوصلك إلى العالمية. ولو حملك بساط الريح إلى العالمية التي يحلم بالوصول إليها الفنانون والأدباء العرب، فسوف يتردَّد اسمك في هذه المدن الكبرى، وتُحقق مجداً لا يتحقق إلا لكبار الأدباء. لكنك تُصر أن تبقى محلياً تقدم أعمالك في مثل تلك المدينة النائمة على مشارف الصحراء في الشمال الشرقي من سورية. ما أقل طموحك أمام طموح الأدباء والفنانين العرب الذين يحلمون بأن يكونوا عالميين. خاصة وأنك تنسى أن العالمية رِفعةُ شأن وأن المحلية منقصة.

قلت له: تعال نفسر هذه العالمية التي يحلم بها الفنانون والأدباء والمسرحيون منهم على الخصوص. إن العالمية تعني أن يَشيع نتاجك الفني في أنحاء المعمورة كما شاع مسرح شكسبير وبريخت وتشيخوف ومئات غيرهم من أدباء الغرب. وكان من المفروض أن يشيع النتاج الفني والأدبي العربي في الغرب نتيجة التبادل الثقافي الذي يتم بين شعوب الأرض. لكن النتاج الفني والأدبي العربي لم ينتقل إلى الغرب إلا على نطاق ضيق جداً ولأسباب لم تكن صحيحة نقدياً دائماً.

وما تم نقله إلينا سمي (العالمي). وهذه التسمية تعلقنا بها رغم أنها خادعة وضارة. ولأضرب لك مثلاً.

لقد ترجمت المؤسسات الثقافية في عدد كبير من الأقطار العربية مئات المسرحيات الأجنبية من مختلف لغات العالم. وكلها تُرجِمت تحت اسم (المسرح العالمي). وإضفاء العالمية هنا يوحي باكتمال الفن وعمق التجربة الإنسانية وشمولية الإيحاء العام بصلاحية ما تُرجِم لكل الشعوب. ولو دققنا النظر في أهمية هذا (المسرح العالمي) لوجدنا بعضه شديد الخصوصية ببلده وقضايا بلده مما انقضى عصره وصار غير مناسب لمشاكل العصر الحديث، ولم تعد أمته تحتفظ به إلا على سبيل الدراسة لتطور فن المسرح عندها. كما أن كثيراً من هذه النصوص ضعيف لا يستحق أن تقرأه أو تستفيد منه في إتقان صناعة المسرح. لكن تقديمه لنا على أنه عالمي مكتمل البناء عميق الفكر كان ضاراً لكثير من أجيال الكتاب العرب الذين تعلقوا به. ومن هنا نفهم ضعف كثير من النصوص العربية التي سارت محتذية ببعض ما تُرجم على أنه عالمي.

على أنه كان بالإمكان أن نستفيد درساً بليغاً من هذا الركام الذي ضُلِّلنا حين وُصِف لنا بأنه عالمي. وذلك بالرجوع إلى شوامخه التي هي قليلة بالمقارنة مع ضعيفه. فهذه المسرحيات الشامخة كانت غارقة في محلية مجتمعها. فمجمل مسرحيات (شكسبير)، مثلاً، تمهيد لسقوط مرحلة الإقطاع ونشوء البرجوازية الصناعية التي رعتها الملكة إليزابيث الأولى بقسوة. فهو سياسي بامتياز. ألم تكن مسرحياته تنتهي بجثث النبلاء على المسرح؟ و(إبسن النروجي) غارق في مشاكل مجتمعه. ونجن نعلم أنه عندما صفقت (نورا) باب البيت وغادرت بيت زوجها في (بيت الدمية))، اهتزت أوروبا. فساهمت هذه المسرحية في فتح ملف أوضاع المرأة. و(كلهم أبنائي) لآرثر ميلر فضحت جرائم النظام الأمريكي القاهر. ومسرحيات تينيسي ويليامز لم تخرج عن معالجة المشاكل النفسية والاجتماعية للمواطن الأمريكي المحكوم بمجموعة أعراف وأخلاقيات كان من الواجب إعادة النظر فيها. أما مسرحيات (بريخت) فكانت صرخة في وجه الظلم الاجتماعي الذي يمارسه النظام الرأسمالي. ورفعت شعارها الكبير: لم يعد

يكفي أن نفسر العالم بل يجب تغييره. ومسرح العبث كان أعلى تعبير عن إحباط العالم الغربي بعدما طحنته حربان عالميتان. فهو محلي بامتياز. فلا يليق به إلا الأوروبي. ومع أن المسرحيين العرب شُغِفوا بمسرح العبث فروَّجوا له تحت اسم المسرح الطليعي وحاولوا كتابة نصوص على منواله وقدموا بعض مسرحياته، فإن ما كتبوه في انتهاج هذا المسرح لم ينجح عمل واحد مما كتبوه أو مما قدموه. ذلك أن محلية الوطن العربي لا يناسبها أنه لا شيء يحدث وأن المنتظَر لن يأتي. وإنما يناسبها أن كل شيء يجب أن يحدث وأن المنتظَر المحلوم به لا بد أن يأتي.

وإذن، فإن المسرح الأجنبي لم يكن عالمياً على الإطلاق. وكان عظيماً لأنه كان محلياً يخاطب عصره وأهله. وإذن أيضاً كان يجب أن نترجم هذا المسرح على أنه مسرح إنكليزي وفرنسي وأمريكي وروسي وغير ذلك دون تسميته بالعالمي. ولو تمت ترجمته على هذا الشكل لأمكن للنقد المسرحي العربي أن يكون أكثر وعياً في تصنيفه وتحليله. وكان ممكناً أن يتجنَّب المسرحيون العرب كثيراً من الانبهار الأعمى بما تُرجِم إليهم على أنه عالمي وما هو إلا من سَقْط المسرح الأجنبي.

ولو رجعنا إلى شوامخ المسرح العربي لوجدناها كلها محلية بجدارة. ولو أعدنا النظر فيما كتبوه منذ نشأة المسرح العربي حتى نهاية مرحلة الازدهار العظيم في أواخر ثمانينات القرن العشرين، لوجدنا عند كل كاتب ملامح بيئته الصغيرة من موطن ولادته ونشأته حتى هموم قطره وملامح الذوق الجمالي في بلده. فذاك المغربي تنضح مسرحياته بعبير المغرب في احتفالية مازال أريج الأندلس يضمِّخها. وذاك المصري لا تغيب مصريته المرحة الفكهة المحبة للسهر عن نصوصه. أما العراقي فمسكون برنة الحزن فيما يكتب حتى وهو يضحك. فكأن مسرحه يشبه غناءه. وسوف تجد له طعماً مختلفاً عن طعم أقرانه السوريين والمصريين. فكأنه يعرف مقامات في الموسيقى يعرف العرب الآخرون مثلها مع انزياحات فيما يعرفونه منها. والسوري ابن المدينة لم يتحدث إلا عن أجواء مدنيَّة حتى وهو يتحدث عن مشاكل عصره الريفية. والريفي لم يخرج من تأثيرات ريفيته حتى وهو يكتب عن حكايات جرت في المدينة أو في التاريخ

القديم. أتريد مثالاً على ذلك؟ اقرأ مسرحيات سعد الله ونوس وممدوح عدوان ووليد إخلاصي ورياض عصمت السوريين. فسوف تجد سوريتهم الجادة تطغى على ما كتبوه وإن كانوا يضحكون. بل سوف تجد ريفية الريفي منهم ومدنية المدني رغماً عنه. وهؤلاء المبدعون العرب في تلك المرحلة الزاهية والذين فاحت مسرحياتهم بعبق محليتهم تلقفهم الجمهور العربي في كل الأقطار العربية لأنهم وجدوا في هذه المحلية جمالاً في المبنى وصدقاً في التعبير وحِنكة في الدراما ومشاركة لهم في أوجاعهم وآمالهم. ولم يكونوا يتحدثون عن (العالمية) ولا يطمحون إليها. فهم يقومون بما اعتبروه واجبهم الفني والإنساني والقومي والوطني. وتركوا تقييم ذلك للجمهور والنقد. فإذا بالعالم يعرف بعض ما كتبوه على نطاق ضيق لأن طريق التثاقف مع العالم له طريق واسع هو من الغرب إلى الشرق على نطاق واسع ومن الشرق إلى الغرب على أضيق نطاق.

وإذن، فإن العالمية التي يتمناها بعض المسرحيين العرب لأنفسهم ما هي إلا وهم زائف بُنِي على مصطلح زائف.

وأعود بك يا صديقي إلى سؤالك الأول وجوابي عليه: إذا أتيح لي أن أعرض إحدى مسرحياتي في إحدى عواصم العالم، فلن أكون أكثر من رقم ضائع في زحمة الأرقام. ولن يكون لي منه إلا افتخار وهمي بين أهلي. ينساني من شاهدني حين خروجه من المسرح. فأنا وجبة سريعة منسية في خضم الأطعمة التي تحفل بها تلك العواصم. أما إذا عرضت مسرحيتي في تلك المدينة الغافية على مشارف الصحراء، فسوف أجد نفسي محاوراً لأهل بلدي. قد يختلفون معي. وقد يشاجرونني. لكنني أتفاعل معهم. وأترك فيهم أثراً قد يكون له تأثير على أسرتهم ومحيطهم. وسوف يبقى ما أقدمه طويلاً في ذاكرة من شاهدني. وتلك عندي لذة لا يعرفها إلا من يغوص في محلية بلده.

(9)

هل نعرف أطفالنا؟

مرة جاءني حفيدي – وكان في الثانية عشرة - وقال لي: أريد أن أسألك سؤالاً. قلت له: (تفضل اسأل). وإذا به يتلجلج ويتصرصر ويضحك خجلاً. وتردد طويلاً ثم اندفع بالكلام كمن يلقي قذيفة مدفع: ما معنى عاهرة؟

والحقيقة أنه لم يستخدم هذه الكلمة بل استخدم اللفظ العامي الصريح الذي لا يجوز ذكره في الصحافة أو في الكتب. فسألته هل تعرف معنى كلمة كذا وكذا؟ وهذه الكذا والكذا هي كل ألفاظ الجنس بأفعاله ومشتقاته ونتائجه الاجتماعية والأخلاقية والشتائم المنبثقة عنه. واكتشفت أنه يعرف هذه الألفاظ ويعرف ألفاظاً جديدة حول هذا الموضوع تعلمتُها منه لأول مرة. لكنه ذكرها بتعابير طفولية إن كانت غائمة التصورات والدلالات، فإنها تدل على معرفة واسعة بهذا الموضوع.

وبنبرة المربي الفاضل قلت له: (يجب أن تعرف هذه الألفاظ. وسوف تدرك معانيها الحقيقية عندما تبلغ مبلغ الرجال. لكن معرفتك بها لا تُجيز لك استعمالها. فإن من صفات الشاب المهذب أن يتجنب في حديثه ما لا يليق من الكلمات). وفي اللحظة نفسها جاءنا من الشارع صوت طفلين يتشاتمان بهذه الألفاظ. نظر إلي وضحك وجرى هارباً من أمامي.

بعد أيام جاءني شاب كتب مسرحية للأطفال ليقدمها في إحدى الجمعيات التي ترعى الطفولة. وقرأها لي فوجدتها لائقة وجيدة. فقال لي إن مجموعة المربين والمربيات المشرفين والمشرفات على هذه الجمعية اعترضوا واعترضن على كلمة

(تدخين) مع أنني ذكرتها في معرض التحريض على محاربة التدخين. لكنهم ولكنهن قالوا وقلن إنه لا يجوز أن تلامس هذه الكلمة أسماع الأطفال. ولم يقبلوا ولم يقبلن مني حجتي في أن الأطفال يشاهدون علب السجائر والمدخنين في الشارع والبيت والمقهى وكل الأمكنة العامة والخاصة. واعترضوا أيضاً واعترضن على فعل مشاجرة بين طفلين بحجة أنه لا يجوز أن يرى الأطفال فعلاً عنيفاً. ولم يقبلوا ولم يقبلن مني حجتي في أن الأطفال يلعبون لعبة المشاجرة كل يوم. وقد يكون تشاجرهم خصاماً وليس لعباً. وهو خصام مشحون بتلك الألفاظ التي يعرف منها حفيدي أكثر مما أعرف.

وتابع الشاب متألماً: (لقد قلت لهم إن طفل اليوم ليس الطفل الذي كنا عليه بالأمس. فهو يتابع في التلفزيون ليس مسلسلات الأطفال فقط، بل يتابع أيضاً أفلام الكبار. ويدخل في مجاهل الإنترنيت إلى مواقع قد لا يعرفها الكبار، ولهذا يجب التعامل مع الأطفال بما وصلوا إليه لا كما نتخيلهم أولاداً صغاراً يشبهون الصفحة البيضاء النقية).

سألته وأنا أراقب ألمه: (إلى أين انتهيت مع أولئك المربين وهاتيك المربيات بعد حديثك الصريح والجريء؟) قال: (إنهم مصرون ومصرات على النظر إلى أطفال اليوم على أنهم ملائكة يمشون على الأرض). قلت له: (وما رأيك أنت؟). قال بإصرار عنيد: (إن أطفال اليوم شياطين صغار. لكنهم شياطين رائعون. وعلينا أن نتعامل مع شيطنتهم لكي نجنبهم مزالق الشيطان لعلهم يقتربون من خصائص الملائكة. وعند ذلك يصبحون بشراً أسوياء سوف يكون منهم ما يكون من عظمة وعبقرية. ولكن قل لي: ماذا علي أن أفعل مع هؤلاء المربين وهاتيك المربيات الذين واللواتي يقفزون ويقفزن فوق الواقع؟).

قلت له: (سايرهم واشطب من نصك ما يزعج ملائكيتهم. صحيح أن ذلك سوف يكبل عقلك ويمنعك عن تقديم ما هو صحيح ومناسب لطفل اليوم. لكن هذه الطريقة هي الأسلوب الوحيد للتعامل مع دهاقنة التربية من المربين والمربيات).

قال لي بدهشة واستنكار: (أنت تقول هذا وأنت الذي كنت في مسرحك الطفلي جريئاً مع التعامل مع الطفل؟ لقد تعلمنا منك هذه الجرأة المتطورة وأتيتك لكي نزداد جرأة عما كنت عليه. وأنت الآن تقول لي أن أساير التخلف وأنضوي تحت جناح اعتبار الأطفال كأنهم يعيشون في صحراء منقطعة ليس فيها حتى مذياع؟).

قلت له: (نعم أنا أقول لك هذا. أتعرف لماذا؟ لأني يئست من الآباء والأمهات والمربين والمربيات ومن أساتذة التربية وأصحاب العلوم الاجتماعية. فهم يُحلّقون في سماء التفكير الملائكي أو غير الواقعي ولا يعرفون قراءة ما هم عليه أطفالنا. يئست من المشرفين الثقافيين على مسرح وفن الأطفال. يئست من البوتقة المعقَّمة المستخرجة من مخابر الدوائر المكتبية النظيفة ذات التفكير غير النظيف).

سألني وهو يحملق في وجهي بجرأة تقرب من الوقاحة: (إذا عدتَ إلى العمل في مسرح الطفل من جديد فكيف سيكون تفكيرك؟ هل تقدم لنا فناً ملائكياً باهتاً؟).

عندها وقفتُ بقوة ووضعتُ إصبعي في عينه وأنا أقول له: إياك أن تتحداني. فإني سوف أقتحم كل دروس التربية المُعَقَّمة. وسوف أتعامل مع طفل اليوم على ما هو عليه اليوم. هل تعرف كم مرَّ من التجارب على ذهن الطفل العربي في السنوات الأخيرة؟ أرجوك لا تدعني أندفع في الحديث عن طفلنا العربي اليوم. لكني – وأنا أعي ما أقول – سوف أحارب بالأطفال ومسرح الأطفال كل شياطين الجهل والتخلف. وسوف أجعل أولئك الشياطين الصغار يُعلّمون الكبار، سواء كانوا من الآباء والأمهات والمربين والمربيات، كيف يعيدون النظر في التعامل مع أطفالهم.

(10)

افتحوا لهم الأبواب

منذ مدة حضرت ندوة عن الأدباء الشباب. وقبلها بمدة حضرت ندوة أخرى أيضاً عن الأدباء الشباب.

وفي بعض المهرجانات المسرحية العربية حضرت ندواتٍ عن مسرح الشباب وعن المخرجين الشباب وعن الممثلين الشباب وعن الرؤية الشابة للأمور الحياتية.

وفي كل مرة كنت أُصاب بالدهشة مما يتناوله المُنتدون. فالحديث عنهم يتضمَّنُ اتهاماتٍ خفيةً مستورةً بموضوعية زائفة. وتبدو الحجة في توجيه هذه الاتهامات قوية فاضحة. فقد هجروا قصيدة التفعيلة واتجهوا نحو قصيدة النثر دون أن يتأثروا بعملاقها محمد الماغوط. ولم يكن هذا الاتجاه نحو قصيدة النثر إلا إخفاءً لجهلهم بأوزان الشعر وقواعده. واستولدوا من القصة القصيرة (القصة القصيرة جداً) لأنهم لم يعرفوا الحِذْقَ بالأصول الصعبة للقصة القصيرة. حتى إذا كتبوا القصة القصيرة جاءت قصصهم حادثة عابرة خاصة بكاتبها دون أن يجد قارئها صدىً لها في نفسه.

أما المسرح عندهم فهو الميدان الذي يتجلى فيه ضعف أدب الشباب وفنهم. فقد هجروا – بكثير من الاحتقار والاستكبار – نصوصه العظيمة قديمَها وحديثَها، عربيَّها وأجنبيَّها، ليكتبوا نصوصاً تشبه السيناريو، وقاموا بإخراجها معتمدين المشهدَ البصري الشكلاني الذي يظنون أنه يخلب متفرجيهم. فكان أن انفضَّ عنهم الناس. فصار مسرح اليوم من غير جمهور. فكأنهم مُغنُّون لا يستمع إلى غنائهم أحد.

ثم كانت الطامة الكبرى حين انتشر (الفيس بوك). وإذا بالجميع يتحولون إلى أدباء يكتبون الشعر على الخصوص. ويُتبعونه بالمقالة السريعة الحارة. ويُضيفون إلى ذلك الركام من الشعر قصصاً وحكايات. وقاموا فوق هذا كله برمي رداء الحياء والخجل. فأسرفوا في استعمال الألفاظ التي يَعدُّها الوقورون غيرَ محتشمة. وليت الأمر اقتصر على هذا التمادي في انتهاك أصول الأدب والفن والحديث. فإن قُرَّاءهم مُعجَبون بهم شديد الإعجاب. فهم يقدمون لبذاءاتهم ونصوصهم الهزيلة (اللايكات) التي تمنحهم جمهوراً أوسع ألف مرة من جمهور الندوات الفكرية في المنابر الثقافية وفي صالات المسارح.

كل هذا صحيح.

وكل هذا يجعل أجيالَ الأدباء والفنانين الذين ينتمون إلى مرحلة الازدهار في سبعينات وثمانينات القرن العشرين، يُعلِنون الحذرَ من هذا الإنتاج المعاصر في بعض الأحيان، ويظهرون العداء السافر في أكثر الأحيان. وإذا بأجيالنا المتتابعة تنقسم إلى قسمين يعادي أولُهما ثانيهما، ويعادي ثانيهما أولَهما. وإذا بنا ندخل نفقاً لا تدخله أجيالُ الأمم الأخرى. فبين تلك الأجيال غير العربية يأتي جيلٌ ما منها بما يقدم به نفسه، معتمداً على ما قدمه سابقوه، مضيفاً إليه ما يبدعه. وإذا بالفكر والفن والأدب تتصاعد بنبرات وإبداعات متباينة متغايرة، ومتواصلة في الوقت نفسه رغم اختلاف التوجهات الفنية والفكرية بين أرتال الأجيال المتتابعة.

وكل هذا صحيح أيضاً.

لكن الأصحَّ أن هناك أسباباً ودواعيَ أدَّت بنا إلى هذا التعادي والانقطاع، وإلى انهيار الأدب والفن إن اعتبرنا نتاجنا الفني والأدبي في حالة انهيار.

أولُ هذه الدواعي والأسباب أن أجيالنا الجديدة تعيش في حالة من التمرُّد والتمزق. فهي تتهم الأجيال السابقة عليها – وما أصحَّ هذا الاتهام – بأنها متراخية أمام المشاكل الاجتماعية والسياسية والفكرية التي عبرت الفكرَ العربيَّ في السنوات الخمسين الماضية. ونتيجةً لهذا التراخي تتراوح العقلية العربية بين التطرف المريض، وبين السكوت الحذر من هذا التطرف. وهذان الطرفان

متعاديان غيرُ متوازِنَيْ القوتين. وهذا التعادي عكسُ ما تكون عليه الحياة السليمة بما فيها من تيارات فكرية تتجاور وتتحاور. وانعدام التجاور والتحاور إلا بهذا الشكل العدواني ينبئ عن خلل في بنية المجتمعات العربية. وهذا الخلل يقتضي أن يتنادى رجال الفكر والتربية إلى الحوار الجاد مع رجال السياسة والاقتصاد. ورغم أني أومن أن رجال السياسة والاقتصاد لا يتحملون رجال الفكر والتربية والأدب ويَصمُّون آذانهم عنهم بل ويكرهونهم، فإني أجزم أنهم إن ظلوا على هذا الموقف المعادي لأولئك المفكرين فسوف يكون ذلك وبالاً عليهم في المستقبل القريب أو البعيد. فسوف ينهار اقتصادهم وتبور سياستهم.

ثاني هذه الدواعي والأسباب هو أن كل جيل من أجيال البشر يبدأ بالتعبير عن نفسه منذ بداية شبابه. بالشعر مرة وبالموسيقى والغناء مرة. وبالرسم والنحت مرة. وبالقصة والمسرح مرة بعد مرة. وكل واحد من هؤلاء يظن أنه أول عاشق على وجه الأرض، وأنه أول مُعبِّر عن نفسه ونفوس الآخرين بما يكتب، وأنه هو الذي سيغيِّر واقع الأمة التي ينتمي إليها. وبمعنى آخر: إن كل واحد منهم (يقرزم) الأدب والفن. وهل ننسى أننا في مراهقتنا الأولى عبَّرنا عن أحلامنا بما سماه البشر فناً وأدباً؟ ثم تبدأ الحياة تعرك هؤلاء الشباب. تَجرحهم. تُقلِّم أظفار أحلامهم. تُربيهم تربية مختلفة عن تربية المدرسة والبيت. ثم تتركهم يخوضون غمارها. وإذا ببعضهم ينوي أن ينتقل من القرزمة إلى الإبداع بعد إتقان أصول المنحى الأدبي أو الفني الذي اختاره لنفسه. ثم تُفرِز الحياة مَنْ هو موهوب منهم في المنحى الذي اتجه إليه. وإذا بالجمع الغفير من الراغبين باجتياز طريق الأدب والفن يُستَصفى منهم قلةٌ هم الذين في النهاية يكونون صنَّاجة عصرهم. وهم الذين تعتزُّ بهم أممهم. تعطيهم المكانة والشهرة. تُصدِّر إبداعهم إلى غيرها من الأمم. ولو عدنا إلى أمم الأرض لوجدنا أن كل واحدة منها ترى فخرها في كل عصر في عدد قليل من هؤلاء الكثيرين الذين بدروا القرزمة في أول الشباب. ثم لم يُبدِعْ منهم إلا قِلَّة.

لكن هؤلاء الآحاد الذين انتخبتهم الحياة والموهبة وإتقان الصناعة لم يكن بالإمكان أن يظهروا ويصبحوا فخر أمتهم إلا إذا سمَحَ لهم مجتمعُهم بإظهار ما

عندهم وبتحمُّلِ هذرِ من يهذُرُ منهم لكي يبرز من بين الهاذرين الكثرين مَنْ سيصبح من القلة المبدعة.

وإذن. فإن علينا أن نفتح قلوبنا ومؤسساتنا لهؤلاء الشباب أنَّى كان الفن الذي ينوون الاتجاه إليه. وإذا بقينا نهاجم فن وأدب هؤلاء الشباب فسوف نكبح مَنْ يمكن أن يكون مبدعاً حقيقياً.

(11)

لا تتركوهم غرباء

مازلنا نحن العرب نستورد من الغرب الأكثر الأكثر من مستخدمات الحياة اليومية ومن التيارات الثقافية والفكرية. فمن السيارة إلى الطائرة إلى المعامل والمصانع، ومن الأدوات الطبية والصناعية إلى ألعاب الأطفال وزينات النساء. ورجالُ الغرب هم الذين استخرجوا البترول والغاز من أرضنا وحولوهما من مادة خام إلى أنواع الوقود التي تُسيِّرُ جميعَ محركات الصناعة والسفر. وقد نعجز عن ذكر ما أخذناه عن الغرب من الأدوات والعلوم. والعربيُّ الذي يتخرج من الجامعات الغربية يكون مفخرة لنفسه ولذويه ولوطنه. ويكون طلابه أكثر تهيُّباً له من غيره من الأساتذة. ويكون قوله الأرجحَ في كل أمر من أمور العلم والتصنيع.

ولا يقتصر الأمر على الصناعة والعلوم وما يتفرع عنهما. فجميع فنون الأدب والرسم والنحت تعلمناها من الأدب والفن الغربيين. حتى الشعر الذي للعرب فيه باعٌ طويلٌ عريق تأثرنا في النوع الحديث منه بشعراء الغرب. ويكفي أن نتذكر أثر (إزرا باوند) و(ت. س. إيليوت) لنسترجع تأثيرهما وتأثير غيرهما من شعراء الغرب في شعرنا. ويكفي أن نتذكر أن فنَّي المسرح والرواية نقلناهما بقضهما وقضيضهما إلى ثقافتنا العربية ومازلنا نتعلم من مستَجِدَّاتِهما عندهم. فنلاحق تطور هذين الفنين عندهم ونحن نلهث لكي نتقن تقليدهما حتى ندخل فيهما إلى مساوقة المسرح والرواية العربيين مع نظيريهما الغربيين. ولا بأس من إلحاق الفن التشكيلي بالمسرح والرواية في هذه الملاحقة اللاهثة.

إلى هنا والأمور طبيعية وضرورية وخير وبركة. فالمتخلِّف في شأن الحضارة العلمية والصناعية والفنية يستقي مِمَّن سبقه في هذه الميادين. فإذا كان ابنَ حضارة عريقة كان أسرع وأكثر إبداعاً في هذا الاستقاء.

لكن للأخذ من ثقافة الغرب وعلومه شيئاً أخطرَ وأهمَّ من استيراد منتوجاته العلمية والثقافية. وهي أن كل نِتاج من أي صنف، له أخلاقُه وتقاليدُه ومفاهيمُه الناتجة عنه والمؤثرة في إنتاجه. وعندما استورد العربُ ما استوردوا، فقد استوردوا أخلاقياتٍ قد تتنافى في كثير أو قليل مع ما اعتادوه وما ورثوه من أخلاقهم وتقاليدهم. وأضرب مثلاً واضحاً على ذلك.

في الثقافة الغربية ثمة ما يمكن تسميته بالنظر إلى العلاقات الجنسية نظرة مختلفة تماماً عن نظرة العرب في مختلف أديانهم السماوية، وفيما ورثوه عبر أشعارهم وكتبهم وموروثاتهم. ولا أقصد موروثاتهم المتشددة المتزمتة، بل أقصد موروثاتهم المعتدلة الإنسانية التي ترى في كيان الأسرة المتماسكة أصلاً مكيناً في الحياة الاجتماعية. في حين لا ينظر الغربي إلى هذا الأصل النظرةَ نفسها التي ننظر بها إليه. ولا يعني هذا انتقاصاً من الغربي وتكريماً للعربي. فهي ثقافة تليق بهم كما تليق بنا ثقافتنا.

من استيراد أخلاق وتقاليد وعادات جديدة مع استيراد العلوم والأدوات، بدأت الأرض العربية تهتزُّ وتضطرب. وكلما أوغلت الأجيال الجديدة في استخدام المستورَدات، تأخذ في التمرُّد على مجمل الموروث من الأخلاق والتقاليد. فيبدأ الخوف من انزياح المفاهيم التي تربَّت عليها الأجيال القديمة. ولا مجال الآن لذكر هذه الانزياحات لأنها كثيرة من ناحية، ولأن كل واحد منا يستطيع أن يذكر بعض جوانبها. ولعلنا – في أبسط مثل – نرى محاولة الأجيال الشابة في تقليد سلوك وتصرفات الشاب الأمريكي أو الأوروبي حتى في شأن العلاقات الجنسية. فهل في هذا خطر علينا؟

وجوابي هو: لا. فالعربي، وإن كان اليوم متخلِّفاً في شأن العلوم والاختراعات وتصورات الفنون والآداب لأنه مُستورِدٌ لها وليس فاعلاً فيها، فإنه ابن حضارة

عريقة سوف تجعله يهضم ما استورده ثم يبدأ بإعادة إنتاجه بما يتناسب مع مجمل تراثه. وإليك يا قارئي العزيز هذه الحكاية.

كنت أتحاور مرة مع أحد الشعراء الهامِّين في مدينتي حمص. أخذْت أحلل له موقعه الشعري ومصادره الثقافية العربية والغربية ومختلف النظريات الشعرية القديمة والحديثة التي تأثر بها. ثم قلت له: (أنت تقف على أرض صلبة من الشعر عمرها أكثر من ألف وستمائة عام. أما أنا المسرحي المسكين فأحبو على أرض هشَّة عمرها مائة وخمسون عاماً. لكنني سأقف منتصباً على قدميَّ بشموخ مثل شموخك في وقت قريب. وسبب هذا أن الحضارة العربية القديمة تلعب دورها في الحاضر المتخلف لتنهض به).

وإذا كنا نحبو في مختلف ميادين العلم والفن والاختراع، فإن للعرب من تاريخهم ما يعجِّل بنهوضهم ووقوفهم شامخين. ولعل أبسط دليل على ذلك أن عشرات الآلاف من المواطنين العرب يُمسِكون بمفاصل المؤسسات العلمية والطبية في الغرب. وكلُّ ما هنالك أن الأقطار العربية كلها تخلو من المؤسسات المتطورة التي تستطيع احتضانَ العبقريات العربية الموزعة هنا وهناك.

هذا الكلام ليس رفعاً خادعاً للمعنويات في عصر نرى فيه ما يناقض ما قدمناه من رأي. وإنما هو استقراء لسُنَّة الحياة. فكم من شعب كان في دَرَك عميق من التخلف. ثم أراد لنفسه النهوض فنهض.

وهذا النهوض قد لا يكون قريباً. وقد يكون بعيداً في مطاوي الزمن. لكن من المؤكد أنه لن يتم إذا تُرِك المواطن العربي في بيداء إهمال طاقاته ومواهبه. ومن المؤكد أيضاً أن شيئين يجب أن يتِمَّا في آن واحد.

أولهما أن تنتبه الحكومات العربية إلى ضرورة التوجيه العلمي المدروس لدراسة الأخلاقيات العربية السائدة حتى توازن الأجيال الطالعة بين طموحاتها في التشبُّه بالغربي وهي طموحات مشروعة، وبين عدم الإغراق في نشوة هذه الطموحات حتى لا نجد أنفسنا ملحقين بأخلاقيات العالم الغريب.

وثانيهما أن تسعى حكوماتنا إلى إنشاء المؤسسات التي تحتضِنُ مواهب

التطوير العلمي والتقني بحيث يجد العربي العبقري ملاذه في وطنه لا في وطن غريب عنه. فليعودوا إلى أوطانهم حتى لا يظلوا غرباء عنه.

فهل هذا مطلب عسير في بلاد تمتاز بالغنى المالي والفكري؟

(12)

لغة مسرح أم لا؟

في مهرجان المسرح العربي الذي أقامته الهيئة العربية للمسرح في الرباط في أوائل عام 2015، شاركتْ في المسابقة الرسمية حوالي تسعة عروض مسرحية.

ولو استثنينا عرض دولة الإمارات العربية الذي كانت لغته هي الفصحى وعرضاً آخر، كانت بقية العروض تبني حوارها بلهجة بلدها الذي جاءت منه.

إلى هنا والأمور تجري كما تجري في مسارح الأقطار العربية. فقد شاع في السنوات العشرين الأخيرة أن الكتاب صاروا يكتبون بلهجات أقطارهم لكي يلتصقوا بجمهورهم بحيوية ودون حاجز الفصحى التي تبدو بعيدة عن الحياة اليومية. وبغضِّ النظر عن أن العامية لا تستطيع جعل الحدث المسرحي عميق الصراع الدرامي، ولا تستطيع أن تحفر في العقل فلسفة الكاتب التي هي قوام الأدب كله، فإن هذه العروض المكتوبة بلهجات أقطارها، صارت تلقى إقبالاً وإعجاباً من جمهورها.

لكن هذه العروض التي تتألق في أقطارها، تصاب بالبوار والخسار حين تخرج من قطرها الذي يكون ضيقاً مهما اتسع، إلى قطر آخر يكون واسعاً مهما كان ضيقاً.

وما جرى في ذلك المهرجان خير دليل على هذا القول.

فعروض المغرب مثلاً، كان التونسيون والجزائريون يخرجون منه بعد مدة لا تزيد عن ربع ساعة لأن اللغة كانت حاجزاً عن التواصل مع العرض. والعرض الجزائري خرج منه التونسيون والمغاربة للسبب نفسه. وهذا ما جرى أيضاً في

العرض التونسي حين خرج منه المغاربة والجزائريون. فإذا حدث هذا مع تلك الأقطار المتجاورة فيما يسمى (المغرب العربي) بلهجاتها المتقاربة، فماذا يحدث مع المشارقة الذين يتكلمون لهجات بعيدة كل البعد عن لهجات المغاربة؟

ونتيجة لهذا التباعد اللغوي الذي يُنتج تباعداً شعورياً وفنياً، يتحوَّل أيُّ مهرجان من مناسبة لالتقاء المسرحيين بالخبرات المتبادلة ومقارنة العروض المسرحية المتنوعة بعضها ببعض لإدراك بعض خصائص المسرح العربي في ملامحه العامة رغم تنوعه، يصبح أيُّ مهرجان مناسبةً للتباعد بين متنوعات المسرح العربي. ويتحول إلى نادٍ غير مسرحي يلتقي فيه المسرحيون كأصدقاء لا علاقة لهم بالمسرح. وأشهد أنه خارج الندوات الفكرية المرافقة لأي مهرجان، لم يجر حديث واحد عن المسرح وعن هموم المسرحيين العرب الفنية والفكرية. فكأن كل مهرجان يضم جُزُراً منفصلة عن بعضها البعض. ولم تستطع – ولن تستطيع – كل الجهود أن تنجح في تقارب هذه الجزر. فتبقى تجربة كل قطر عربي تسير في مجراها صحيحاً كان هذا المجرى أو غير صحيح. فلا تتلاقح التجارب المسرحية ولا تتحاور ولا يستفيد أحد من أحد. ولا يتطور أحد بفعل التثاقف المسرحي الذي يؤدي إلى تثاقف فكري.

ولتبيان هذه الفجيعة المسرحية نتذكر مهرجان دمشق المسرحي في مرحلته الأولى بين عامي 1969 -1987. فقد جاءت العروض المسرحية من كل بقاع الوطن العربي وهي تتكلم باللغة الفصحى. وكان من شروط المشاركة في المهرجان أن تكون الفصحى لغة العرض. فكانت صالات المسرح تعجُّ بالمتفرجين دون أن يخرج منهم أحد حتى لو كان العرض المشارك ضعيفاً أو متوسط الجودة. وبغض النظر أيضاً عن الندوات الفكرية التي كانت تقام على هامش كل دورة من دورات المهرجان، كان المسرحيون العرب في سهراتهم ولقاءاتهم يتجادلون ويُعلِّمون ويتعلَّمون. فلا ينتهي المهرجان في دورة من دوراته حتى يكون كل واحد من المشاركين فيه قد اغتنى من خبرة الآخرين، وأغنى الآخرين بتجربته. ومع أن المهرجان كان فرصة لتلاقي الأصدقاء، فإن المهرجان لم يكن أبداً نادياً ليلياً للسهر، بل كان قاعة كبيرة للتثاقف والتعلُّم والتعليم. فلما عاد مهرجان دمشق

مرة ثانية منذ عام 2004، جاءت العروض العربية بلهجاتها المحلية، فجرى لها ما جرى في مهرجان المسرح العربي في المغرب. وصار المهرجان فرصة لتلاقي الأصدقاء، وليذهب المسرح وقضاياه وهمومه إلى جحيم الإهمال.

قد يقول البعض إن اللهجة العامية أقرب إلى قلوب الناس. ولكن السنوات العشرين الأخيرة أثبتت أن العامية قاصرة عن الإيغال في النفس والعقل. وتحولت أكثر العروض المسرحية إلى مشاهد أقرب إلى (القفشات). وإذا بها تتناول ما هو سطحي وهش من حياة المواطن العربي رغم ازدحام حياته في هذه السنوات العشرين بأعقد ما يمكن أن تمر به حياة إنسان، وبأشرس ما يمكن أن يلاقيه إنسان من هموم خطيرة تهدد كيانه بالانقراض.

ولكي أُفنِّد أغلوطة أن اللهجة العامية أقرب إلى قلوب الناس، أروي الحادثة التالية.

في عام 1979 دعيت فرقتنا فرقة المسرح العمالي بحمص لعرض مسرحيتها (القرى تصعد إلى القمر) في بغداد. سافرتُ قبل الفرقة إلى بغداد قبل عدة أيام من سفرها. ومنذ وصولي سألني الأصدقاء العراقيون: (لغة مسرحيتكم هي الفصحى أم العامية؟). قلت: (إنها الفصحى). فامتعضوا أسفاً علينا لأن المسرحية عندهم إن كانت بالفصحى فلا يزيد جمهورها عن خمسة عشر شخصاً في أحسن الأحوال. وتنبَّؤوا لنا بالفشل الذريع مع كل تقديرهم لجهودنا. وكانوا ينظرون إلي بإشفاق وتحسُّر. وكنت أقابل تحسرهم بالابتسامة الصفراء لأنني صرت أخاف من مخاوفهم.

ثم قدمنا المسرحية ستة أيام في صالة تضم أكثر من ستمائة مقعد. وكان الواقفون في كل يوم يوازي عدد الجالسين وأحياناً يزيد. وتفاعل الجمهور مع المسرحية تفاعلاً اعتبره العراقيون من نوادر التفاعل مع العروض المسرحية.

من هنا جاءت دهشة العراقيين جمهوراً ومسرحيين. وبدأ السؤال يدور في كواليس المسرح وفي الصحافة: كيف تم ذلك؟ وكيف نجح عرض مسرحي يتكلم الفصحى وتفاعل معه الجمهور؟ وكان هذا السؤال يُوجَّه إليَّ كل يوم

عشرات المرات. وفي صالة محتشدة بالصحفيين قلت لهم: (إن السؤال الحقيقي ليس كيف تفاعل الجمهور مع الفصحى؟ بل هو: هل حوار المسرحية لغة مسرح أم لا؟).

إن الحوار المسرحي بالفصحى مأخوذ من اللغة العربية التي نكتب بها أدبنا. لكن لكل نوع من أنواع الأدب خصائص لغوية تليق به. وعلى هذا فإن للحوار المسرحي خصائص خاصة به تجعله يوحي بالواقعية التي هي أساس التواصل مع المتفرج وليس شرطاً أن يكون واقعياً. والعامية لم تكن ولن تكون واقعية رغم استمدادها من لغة الحوار اليومي الواقعي. وهذا يعني أنه حتى لو كانت لغة المسرحية بالعامية، فإنها عامية منتقاة ومصاغة بطريقة تخالف المعهود في الكلام اليومي مع أنها مستمدة منه. ويبقى السؤال معلقاً أمام المسرحيين: هل تكتبون مسرحياتكم بلغة مسرح[1] أم لا؟

(1) في كتابي (أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي) الذي نشرته الهيئة العربية للمسرح عام 2012 فصل خاص عن لغة المسرح ص 84.

كتب للمؤلف

=======

أولاً: الأعمال الكاملة إصدار دار حوران ـ دمشق ـ 2002

المجلد الأول يضم المسرحيات التالية:

(الجدران القرمزية ـ البيت والوهم ـ العيون ذات الاتساع الضيق ـ الطائر يسجن الغرفة ـ الحفلة دارت في الحارة ـ الممثلون يتراشقون الحجارة).

المجلد الثاني يضم المسرحيات التالية:

(العشاق لا يفشلون ـ لا تنظر من ثقب الباب ـ القرى تصعد إلى القمر ـ يا حاضر يا زمان ـ الميراث).

المجلد الثالث يضم المسرحيات التالية:

(الصخرة والحفرة ـ قطعة العملة ـ لا ترهب حد السيف ـ طاقية الإخفاء)

ومسرحيات الأطفال (حارس الغابة ـ البئر المهجورة ـ الصندوق الأخضر ـ الجزيرة الخضراء).

المجلد الرابع يضم المسرحيات المعدَّة:

- (جوهر القضية) عن مسرحية (هل كان إيفان إفانوفيتش موجوداً؟) تأليف ناظم حكمت.
- (الجمجمة) عن مسرحية (الجمجمة) تأليف ناظم حكمت.
- (تأخرتَ يا صديقي) عن مسرحية (انسوا هيروسترات) تأليف غريغوري غورين.
- (قصيدة متوحشة) عن مسرحية (ثمن الحرية) تأليف عمانوئيل روبلس.
- (الجرة والقاضي) عن مسرحية (الجرة المحطمة) تأليف فون كلايست.

- (التاجر يعود) عن مسرحية (تاجر البندقية) تأليف شكسبير.

المجلد الخامس يضم (الحوارات الصحفية) من عام 1970 إلى عام 2002

ثانياً: المسرحيات ما بعد الأعمال الكاملة:

1 - مسرحيتان: (الليلة الأخيرة و ديك الجن الحمصي) إصدار اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 2005

2 - مسرحية (عريس وعروس)/إصدار اتحاد الكتاب العرب – دمشق ـ 2007

سلطان السرور ومسرحيات أخرى /إصدار الهيئة المصرية للكتاب - سلسلة إبداع عربي القاهرة - 2013

وتتضمن المجموعة

أولاً: سلطان السرور

ثانياً: المسرحيات الواقعية:

- الغيمة السوداء
- الزوجان
- الأفعى حبيبتي
- سفينة برية
- غزل عائلي

ثالثاً: مسرحيات المونودراما

- الجدار
- الأشرعة
- شجرة الياسمين
- أحبها
- شيء من نوع جديد

4 - مسرحيتان للأطفال: (حكاية الملك يونان) و(السرير السحري) إصدار وزارة الثقافة ـ دمشق - 2010

ثالثاً: الدراسات النقدية

1 ـ المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة وزارة الثقافة ـ دمشق ـ 1984

2 ـ أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي الطبعة الأولى ـ المعهد العالي للفنون المسرحية ـ دمشق ـ 1991 ـ الطبعة الثانية ـ مكتبة مدبولي ـ القاهرة 1996

الطبعة الثالثة ـ المعهد العالي للفنون المسرحية ـ دمشق ـ 2001

الطبعة الرابعة ـ الهيئة العربية للمسرح ـ الشارقة ـ دولة الإمارات العربية – 2012

3 ـ المسرح السوري في مئة عام المعهد العالي للفنون المسرحية ـ دمشق 1847 ـ 1946 1997

4 ـ المسرح التجريبي الحديث الطبعة الأولى ـ وزارة الثقافة المصرية -عالمياً وعربياً القاهرة ـ منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 1998

الطبعة الثانية ـ دار حوران ـ دمشق -2002

5 ـ مراجعات في المسرح العربيالطبعة الأولى اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق – 2001

الطبعة الثانية – الهيئة العربية للمسرح – الشارقة ـ 2016

6 - من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي السوريالمعهد العالي للفنون المسرحية ـ وزارةالثقافة ـ دمشق ـ 2002

7 ـ تحقيق وتقديم لكتاب (أحكام الذكر والسماع عند الصوفية) / تأليف الشيخ سعيد بلبل الطبعة الأولى ـ المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق 2002

الطبعة الثانية ـ دار الإرشاد بحمص ـ 2004

8 - أحزان الشعر العربي الحديث بين حزيران 1967 وتشرين 1973دار حوران ـ دمشق ـ 2003

9 - النص المسرحي: الكلمة والفعل الطبعة الأولى ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 2003

الطبعة الثانية – الهيئة العامة المصرية للكتاب – 2019

10 - مسرحنا العربي: واقعه وآفاقه دار حوران ـ دمشق ـ 2007

11 - من مقعد المتفرج وزارة الثقافة ـ دمشق ـ 2007

12 - المسرح وحكاية العمراتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 2010

13 - شؤون وقضايا مسرحية مجلة (دبي الثقافية) ـ دار الصدى ـ الإصدار 71 ـ نوفمبر ـ تشرين ثاني ـ .2012

14 - أوراق غير متناثرة وزارة الثقافة ـ دمشق ـ سلسلة (آفاق ثقافية) – 2014

15 - صياغة معاصرة لنص أبي العلاء المعري رسالة الغفران الطبعة الأولى – دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع ـ 2019

المحتوى

هذا الكتاب 5

أولاً: جوانب في تأليف النص المسرحي 7

مدخل 9

حديث عن المسرح 9

1- جوهر المسرح 12
2- المسرح وخصومه 14
3- هل انتصر المسرح في معركته؟ 17
4- كيف يستعيد المسرح جمهوره 19

(1) التأليف المسرحي العربي كما صار إليه 21

نتائج تراجع التأليف المسرحي: 28
1 - انقطاع التواصل بين أجيال المسرحيين 28
2 -الشعور بالعجز والاعتراف به 30
3 - ملامح عودة القوة إلى النص المسرحي العربي 31
الخصائص العامة للتأليف المسرحي الجديد 33

(2) النص المسرحي العربي..إلى أين؟ 37

(3) حول التأليف المسرحي في تسعينات القرن العشرين وما بعدها (الصراع المسرحي.. ما هو)؟ 41

التأليف المسرحي العربي المعاصر 42
الملامح 45
الصراع المسرحي في التأليف المسرحي المعاصر 49

(4) التراث في المسرح العربي أمازال مؤثراً؟ 52

(5) النص المسرحي وفنون التعبير: التوافق والاختلاف 56

(6) صورة المرأة في المسرح العربي 60

1- مقدمة: صورة المرأة في أدبنا المعاصر 60
2- صورة المرأة في المسرح. 63

(7) المونودراما بيت مغلق أمام أنصاف الموهوبين 74

الأسس العامة لمشروعية المونودراما 77
أركان كتابة المونودراما 80

ثانياً: جوانب في النقد المسرحي 97
(1) حول تعليم المسرح 99
(2) خصام مسرحي حول التمثيل 103
(3) المسرح والعنف الاجتماعي 108
(4) شيء عن الحداثة في المسرح 111
(5) في المسرح: آني يزول وثابت يُقيم 115
(6) خصومات النقد المسرحي 120
(7) شيخ الكُـتَّـاب المسرحي.. أين هو؟ (معلم المسرح) 125
(8) عجائز المسرح (المعلمون الساكتون) 130
(9) كنوزنا المسرحية المُهمَلَة 135
(10) لو كنتَ... (لماذا نقدم المسرح)؟ 139

ثالثاً: جوانب في العرض المسرحي 143
(1) كيف نحضُرُ عرضاً مسرحياً 145
(2) التعامل مع الأطفال في المسرح 149
(3) وجع اللغة في مسرحنا المعاصر 153
(4) افتراءات المسرحيين والمبدعين على الجمهور 158
(5) المسرح العربي من الكتابة إلى العرض 162
(6) الممثل المسرحي العربي أين هو؟ 166
(7) لمحات عن مسرح الطفل 170
(8) وهم العالمية 174
(9) هل نعرف أطفالنا؟ 178
(10) افتحوا لهم الأبواب 181
(11) لا تتركوهم غرباء 185
(12) لغة مسرح أم لا؟ 189
كتب للمؤلف 193

أبحاث في المسرح العربي/ فرحان بلبل. – دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2021 – 198ص؛ 25سم – (سلسلة الدراسة؛ 1)

1 – 792.0956 ب ل ب أ 2- العنـــــوان 3- بلبـــــل 4- السلسلة

مكتبةالأسد