مراحل المسرح العربي 2

المرحلة الثالثة :

أول هذه الأبعاد أن المسرح العربي في مختلف الأقطار تراصف في درجة واحدة من القوة . فالمسرح في مصر وسورية كان أقوى وأوسع منه في بقية الأقطار العربية التي عرفت المسرح بعدهما بما لا يقل عن نصف قرن . لكن المسرح في هذه الأقطار كان قد استكمل بنيانه الفني والفكري . ذلك أنها كانت قد بدأت منذ أربعينات القرن العشرين تفتح معاهدها المسرحية وترسل أبناءها إلى الدول الأجنبية لتتعلم المسرح . وأخذت تستكمل - ما استطاعت - صالات العرض وتجهزها بما كان متاحاً لها . فلم يحل عقد الستينات حتى كانت قد أنشأت مسارحها الرسمية . ففي المغرب صار المسرح منوطاً بالدولة منذ عام1956 . وأنشئ المسرح الوطني في الرباط عام 1962 . وصدر مرسوم تأميم المسرح في الجزائر عام 1963 . وتميزت فترة الستينات باهتمام وزارة الإعلام في الأردن . وفي عام 1965 تأسس المسرح الأردني . وفي اليمن يعتبر عام 1964 بداية مرحلة جديدة في المسرح بحيث (يمكن القول إن ستاراً سميكاً قد أسدل على النشاط المسرحي القديم الذي تلاشىبالتدريج)"[1]" .

ثاني هذه الأبعاد أن المسرح العربي كان جريئاً وواضحاً وصريحاً في معالجة الأوضاع الاجتماعية والسياسية .وبذلك انقسم المسرح العربي إلى قسمين رئيسيين :

قسم اجتماعي تجلى في التوجه نحو الواقعية . وهي واقعية تتراوح بين الواقعية الاشتراكية - كما كان يطلق عليها يومذاك - التي لامست حد المباشرة في المعالجة والهجوم والتحريض على الثورة ، وبين الواقعية النقدية - كما كان يطلق عليها يومذاك أيضاً - التي تحلل الواقع وتكشف مكامن الخلل فيه .

وقسم سياسي محض انبثق عنه لأول مرة في تاريخ المسرح العربي نوع جديد هو (المسرح السياسي) الذي بلغ من قوته أن ندوة مهرجان دمشق في دورته الخامسة ألغى الموضوع المقرر سابقاً وعالج موضوع المسرح السياسي الذي حدد مهمته بالوقوف عند الأمور السياسية الآنية .

وإذا كانت الواقعية قد بدأت في مصر منذ بداية الستينات مع نعمان عاشور وألفريد فرج ومحمود دياب وأقرانهم ، فإن نزعة المسرح السياسي بدأت في سورية مع سعد الله ونوس وممدوح عدوان ورياض عصمت وأقرانهم. ومن هذين البلدين امتد هذان المنحيان إلى الأقطار العربية .

ثالث الأبعاد هو الإقبال الجماهيري الواسع الكاسح .

---

[1] - (سبعون عاماً من المسرح في اليمن) ص 141 .

ومن الواضح أن توجه المسرح الذي شرحناه في الفقرة السابقة هو السبب المباشر في هذا الإقبال . فهو الصورة المثلى لكون المسرح (حاجة) اجتماعية قبل أن يكون لذة فنية .

ففي المرحلتين السابقتين كان المسرحي والجمهور يقفان موقف الخصومة من سلطات الاحتلال ومن حكوماتها . وكان العرض المسرحي وجهاً من وجوه هذه الخصومة . فكان التوافق مدعاة لتأييد العروض المسرحية ودعمها . أما في هذه المرحلة فقد انتفى الخصم الخارجي وصارت الخصومة مع الحكومات الوطنية التي تدعم العروض المسرحية وتعتبرها صنيعتها وإن كانت على تناقض معها . ولذلك وقف الجمهور من العروض المسرحية على حذر شديد رغم كل اندفاعه إليها وتأييده الكاسح لها . فتحولت مناقشات العروض المسرحية إلى منابر سياسية واجتماعية بقدر ما كانت تدور حول أمور فنية . ومن هنا انبثقت في هذه المرحلة ظاهرة (المهرجانات المسرحية) العربية والمحلية

أما رابع أبعاد هذه المرحلة فهو (تأصيل المسرح العربي) . وتحتاج هذه النقطة إلى وقفة مستأنية .

مر معنا أن المسرح العربي منقول برمته عن المسرح الأجنبي . وقد سار في المئة الأولى من عمره وهو يحاول إتقان تقليد البناء الدرامي الأجنبي في النص المكتوب كما يحاول إتقان العرض تمثيلاً وإخراجاً بالتقليد والاحتذاء نفسه دون أن يمتلك المسرحيون العرب خبرة كافية بالثقافة المسرحية اللازمة عن هذا الفن .

لكنهم عندما استقبلوا هذه المرحلة كانت ثقافتهم بالمسرح الأجنبي في طريقها إلى التوسع والاكتمال . فالمسرحيات الأجنبية ترجمت إلى اللغة العربية مع كتب النقد وكتب تاريخ المسرح ومدارسه وأصوله واتجاهاته وعصوره وأساليبه في التمثيل والإخراج . وترافق ذلك بعودة العديد من الطلاب الذين درسوا فن التمثيل والإخراج في الدول الأجنبية .

لكن كل هذا التمرد على البناء التقليدي ركب أسلوبين أجنبيين هما : المنهج البريختي ومسرح العبث .

أما المنهج البريختي فقد كان الأوسعَ والأكبر والأطغى لأن الأساس الفكري له هو السعي لا إلى تفسير العالم بل إلى تغييره . وهذا التغيير هو جوهر المرحلة الثالثة كلها . وقد وجد العرب في منهج بريخت بغيتهم لأن (الأمور الباطلة عنده في هذا العالم كالحرب والاستغلال يمكن علاجها . وزمن الشفاء يمكن إدراكه)"[2]" .

أما مسرح العبث- وقد اندرج معه وتحته ما سُمي بالمسرح الطليعي - فكان أقل انتشاراً . والجانب المشترك بينه وبين المنهج البريختي هو سعي المنهجين إلى تحطيم أصول الدراما التقليدية . والذي دفع المسرحيين

---

[2] - (مقالات نقدية) تأليف رولان بارت - ص 64 .

إلى هذا المنهج أن الطليعية في مجملها (طريقة للاحتفال بموت البرجوازية) والذي جعلها لا تمتد واسعاً في المسرح العربي أنها (لا تستطيع أن تذهب أبعد من ذلك . فهي بطبيعتها العنيفة غير قادرة على حقن معارضتها بأية آمال جديدة في ارتقاءات جديدة في العالم . تريد الموت ، تريد أن تعبر عن رغبتها هذه ، وتريد أن يموت كل شيء معها)"[3]" .

- ما بعد المرحلة الثالثة

منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين ، بدا واضحاً أن موجة المرحلة الثالثة قد استنفذت أغراضها وبدأت تنهار .

لقد كَتبتْ نصوصَها . وابتكَرت أشكالَها . وعالجت موضوعاتها . فقالت كلَّ ما وجب عليها أن تقوله وكلَّ ما تمخض عنه طموحها . فبدأت تفقد حيويتها . فالجديد الحي صار قديماً باهتاً .والأسلوب الجميل الفاتن صار معاداً مملاً . وإذا بالأعمال المسرحية التي قدمت حتى نهاية العقد هذا تجرجر نفسها دون حرارة . وأخذت الصالات تفرغ من المتفرجين . وأخذ التصفيق يخفت . والتأييد يتحول إلى صمت يتضمن شيئاً من الملل وشيئاً من الاستهانة. لقد انحسرت الموجة ولا يمكن لشيء أن يعيد إليها سابق ألقها .

أول هذه الملامح غياب (النص المسرحي) . عربياً كان أم أجنبياً.ونقصد بالنص المسرحي الأثرَ الأدبي المبني على أصول الدراما حسب المدرسة التي ينتمي إليها ، والذي ينتقل من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة . والذي يمكن لأي مسرحي أن يقدمه . ومثل هذا النص كان عماد العروض المسرحية في المراحل الثلاث للمسرح العربي بالشكل الذي وصفناه في كل مرحلة . وحل محله في هذه الفترة نصوص (مولَّفة) تصلح للعرض نفسه فقط. فإذا انتهى العرض لم تعد صالحة لغيره لأنها لا تهتم بالدراما ولا بعناصر الدراما . فهي نصوص المخرجين وليست نصوصاً كتبها كتاب مسرحيون . والمخرج يضع خطته الإخراجية واضعاً في اعتباره إمكانيات الخشبة التي يعمل عليها ، ثم (يفصِّلُ) كلاماً مناسباً لهذه الخطة . أي أن النص يأتي تالياً وليس أولاً كما كان من قبل . ويكون توليف الكلام لا لغاية فكرية كما كان انتقاء النص من قبل ، بل يكون تحقيقاً للتقنية ولا قيمة لفكرة الكلام أو الهدف الفكري له .

ثاني الملامح غياب الممثل بطلاً للعرض المسرحي . فعندما يكون النص المسرحي بفكرته وأهدافه الاجتماعية التحريضية واحتلالِ الكلمة مكانةً أولى في العرض المسرحي ، يكون الممثل هو البطل الرئيسي- لأنه الحامل للشخصية وأفكارها عبر التطور الدرامي الذي يشحذ الكاتبُ كلَّ قواه لإبرازه . ولذلك قال بريخت كلمته المشهورة (أضيئوا ثمرة أعمالنا) . ولم يقصد من ذلك إلا أن يظهر الممثل في كامل قدراته التعبيرية التي تجعل المتفرج يتواصل مع العرض المسرحي بحرارة وحيوية . أما عندما يصبح الإخراج بديل النص والفكرة والموقف ، فإن (السينوغرافيا) تصبح بطلاً في العرض المسرحي . ويتحول الممثل إلى أداة من أدوات

---

[3] - المصدر السابق ص 79 .

السينوغرافيا . وهنا حدثت المفارقة المؤلمة.فعندما تطور فن التمثيل وازداد عدد الممثلين وتطورت قدراتهم ، هبطت قيمتهم في العرض المسرحي .

ثالث هذه الملامح قلة الجمهور .

وعندما تنتفي هذه الحاجة ينصرف الجمهور ببساطة دون أن يعتبر نفسه خاسراً . وهذا ما حدث في نهاية كل مرحلة من المراحل الثلاث السابقة . فقد كان الجمهور ينحسر بسرعة عن ارتياد المسرح بحيث كانت كل موجة تعود إلى بناء العلاقة من جديد مع الجمهور . ولأن المسرح في هذه الفترة لم يعد يلبي حاجة اجتماعية فقد انصرف عنه الجمهور العريض الذي كان يتدافع لحضور العروض المسرحية في ذروة المراحل الثلاث السابقة . ولا يعني ذلك أن المسرح العربي اليوم بلا جمهور ، بل يعني تغير العلاقة معه. فهو محدود العدد من ناحية أولى . ودليل ذلك أن العدد الذي يُقبل على العروض المسرحية اليوم أقلُّ بكثير من عدده بالأمس مع ازدياد السكان الكبير الذي حدث في السنوات الماضية في الوطن العربي .

ويمكن أن نوجز حالة المسرح العربي في النقاط التالية :

لقد تطور فن الأداء المسرحي لكن الكتابة تراجعت .

وتطور فن الإخراج لكنه من غير هدف فكري مشترك .

وتكاملت العروض المسرحية في أبهى حلة فنية لكنها شاحبة .

وتناقص الجمهور المسرحي لكنه مثقف واع يدفع العروض المسرحية إلى التطور والارتقاء .