ممارسات الشباب السوري المسرحية

(على صعيدي الكتابة والعرض)

ميسون علي(*)

أقدّم في هذا البحث دراسة عن ممارسات الشباب السوري المسرحية (على صعيدي الكتابة والعرض) وسأركّز في بحثي على هموم الكتّاب المسرحيين الشباب اليوم وهواجسهم وتأثير ذلك في نتاجهم، أي موضوعات كتاباتهم وعلاقتها بموضوعات جيل الآباء أو الأجيال السابقة في المسرح، وموقف هؤلاء الكتّاب من التابوهات الموجودة في المجتمع. كما سيركّز البحث على موقع الكتابة المسرحية من القضايا الكبرى والحسّاسة، بمعنى هل ركّز المسرحيون الشباب، سواء في كتاباتهم أو عروضهم، على البعد الأيديولوجي والسياسي من حيث البنية الفنية؟ وما هي القضايا التي استأثرت باهتمامهم وانعكست في نتاجهم، ومدى تأثر هؤلاء الكتاب بالنتاج الفني والفكري الغربي. والسؤال هل تعكس كتابات الشباب واقع الحركة المسرحية؟ وهل تبشّر بكتابة جديدة على مستوى اللغة والشكل والمضمون؟ وهل هو مسرح شباب أم مسرح شابّ؟ بمعنى هل يحمل مقومات الجديد؟ سأجيب على هذه الأسئلة الإشكالية من خلال تحليل نماذج من كتابات الشباب وكذلك عروضهم المسرحية (والعيّنة المدروسة هي من الهواة ومن خريجي

(*) أستاذة في المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق.

المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق الذين يعملون ـ كما سيتبيّن لاحقاً ـ إما في الكتابة أو الإخراج، وتتراوح أعمارهم بين ٢٣ ـ ٢٨ سنة) وستتم الدراسة عبر محورين هما:

ـ رؤية الجيل الجديد.

ـ الصيغ الإنتاجيّة والإمكانيات المتاحة (المنتَج بين التمويل وتطلّعات الشباب).

لقد عرف المسرح السوري في مرحلة الستينات والسبعينات والثمانينات من القرن العشرين، كتابةً وعرضاً، قمّة تطوره... ترافق ذلك مع الاستقلال ودعم الدولة للمسرح واهتمام الجمهور.. ثم تأسيس المسرح القومي ١٩٦١ والمسارح الرديفة له... ومن المعروف أنّه منذ الستينات بدأت الثقافة، ومن ضمنها المسرح السوري، تتساءل عن خصوصيتها وما يميّز هويتها. كان هناك شعور لدى المثقفين بأنّ النهضة التي تشهدها سوريا هشّة، ولا بدّ من تدعيمها. البعض رأى أنّ تدعيم هذه النهضة على المستوى الثقافي يقتضي تمثّل الغرب بصورة أعمق، ومحاكاة فنونه بكفاءة. أمّا البعض الآخر فقد رأى أنّ تدعيم النهضة إنّما يتمّ بالتخلّص من أشكال التبعية، وفي مقدمة ذلك التبعية الثقافيّة. وهذا الموقف لم يصدر عن خيار ثقافي فقط، بل عكسَ انتماءات سياسيّة وطبقيّة واضحة، انعكست في البحث عن الهويّة على المسرح.

ظهرت مسرحيّات جادّة ترصد قضايا سياسيّة واجتماعية حسّاسة. وظهرت دعوات إلى التجديد والبحث عن الهويّة، وإلى التأصيل، كما ظهرت محاولات التنظير لمسرح سياسي، فتحوّل المسرح إلى حقل للحوار، تجلّى ذلك في أعمال جيل الآباء مثل مصطفى الحلاّج (١٩٢٧ ـ) ووليد إخلاصي (١٩٣٥ ـ) وفرحان بلبل (١٩٣٥ ـ) وسعد الله ونّوس (١٩٤١ ـ ١٩٩٧) وممدوح عدوان (١٩٤١ ـ ٢٠٠٤).

كان جيل الآباء، قد اهتم بمسألة إيجاد هوية مسرحه التي تنسجم مع تطلّعاته الفكريّة، كأن تكون هوية قومية عربية أو محلية، ترافق ذلك مع مرحلة المدّ القومي التي عرفتها البلاد في الستينات من القرن العشرين وما تلا ذلك.

أمّا في مسرح الشباب اليوم، فقد اختلف الأمر، إذ لم يعد البحث عن هوية للمسرح همّاً، بل صار المسرح نفسه وسيلة إبداعية فنية لطرح الأسئلة عن الهوية، هوية الكتّاب أنفسهم، هوية الشباب، أي الجيل الحالي. وهم النماذج التي سندرسها

(خريجي المعهد العالي للفنون المسرحيّة ـ الهواة). وإذا أردنا تفسير ذلك نجد أنّ الأسباب تتعلّق بالتغيير الذي أصاب البُنى الاجتماعيّة والسياسيّة، لا سيما بعد حرب الخليج الأولى ١٩٩١. يقول سعد الله ونّوس: «بلغت السلطة أو الدولة شكلاً عالياً من الوضوح والقوة. بالمقابل تمّ تهميش المجتمع. وتبدّت في الوقت نفسه هشاشة القوى السياسية الموجودة، وضعف قدرتها على المقاومة وعلى صياغة أساليب نضال مبتكرة وفعّالة...إنّ المشكلة أعمق وأكثر تعقيداً من علاقة سلطة/مجتمع. هناك تركيب ثلاثي، وربّما يجب الغوص فيه أكثر لمحاولة استكشافه: بُنى اجتماعية متخلّفة جداً، مع بُنى اجتماعيّة حديثة شكلياً وغياب أي تساوق أو مشروع مستقبلي يمكن أن تقوم به دولة عصرية لا تتعادى فيها السلطة مع المجتمع، بحيث تهمّش السلطة مجتمعها وتجبره على العودة ـ في آلية دفاعيّة سلبيّة ـ إلى بناه التقليدية والأخلاقية المفوّتة»[١].

إنّ تضافر هذه العوامل وغيرها كتأثير التلفزيون وأشكال الفرجة التي تكرّس الفردية يمكننا على ضوئها قراءة نتاج الشباب. وستتناول الدراسة بعض النصوص التي نُشرت في السنوات الأخيرة. وسيتضمن التحليل مستويين هما: المضمون، والشكل أو بنية الكتاب الدرامية، مع تبيان خصوصية الكتابة. كما سأتوقّف عند نماذج من العروض المسرحية للشباب؛ وهنا سيتناول التحليل العرض المسرحي بعناصره المختلفة، والرؤية الفكرية للعرض، وهل تنضوي العروض ضمن تيار التجريب.

رؤى الجيل الجديد: الموضوعات ـ التوجّهات ـ حرية التعبير.

الكتابة المسرحية

١ ـ على مستوى المضمون

من حيث المضمون، كان الجنس من المواضيع الأساسية في معظم نصوص الشباب، من دون الخوض في عمق هذه المشكلة وتشعبّات ارتباطاتها الاجتماعيّة.

(١) ـ ماري إلياس، حوار ونوس عن كتاباته الجديدة، مجلة الطريق، السنة الخامسة والخمسون، العدد الأول، كانون الثاني (يناير) ـ شباط (فبراير)، ١٩٩٦، ص ٩٨.

والتركيز على أسباب الكبت الجنسي، التخلّف وموضوع الأهل، كما في نص «آخر العشاق»[٢] لمحمد أبو لبن[٣]، إذ يضعنا الكاتب أمام شاب يريد تأليف رواية، الشخصيتان الرئيسيتان فيها كانتا من أبطال الحرب اللبنانية، وهو يريد أن يجمع المعلومات منهما، لكنه لا يتحدّث عن أفكارهما وأحلامهما وما آلت إليه الآن، بل يحوّلهما إلى متصابيَين يسعيان إلى الجنس مع المرأة نفسها. هكذا يغوص النص في دوّامة العلاقات الجنسية من دون الحديث عن الهزائم، فيظهر أبناء ذلك الجيل، إلى حد ما، بلا قيم أخلاقيّة، معقّدين، قابلين بالازدواجيّة والخيانة.

أمّا نص «باريس في الظل»[٤] لِـ يمّ مشهدي[٥]، فإنّ بطلاته الثلاث قدِمن إلى باريس من أماكن لم تعد تحتملها أرواحهن: الأولى من روسيا بعد سقوط الاتحاد السوفييتي، والثانية من بيروت بعد الحرب الأهلية، والثالثة من سوريا، لتصبح باريس مسرحاً لعشقهن. وفي التعبير عن الهجرة، تقول الشابّة السورية إنّ دمشق خنقتها لكنها تحنّ إليها، غير أننا لا نعرف أزمتها الحقيقيّة، ولا الأسباب التي جعلت باريس متنفّساً لها، ولا الأسباب التي تمنعها من العودة إلى دمشق.

أمّا مسرحية «الفيروس»[٦] لوائل قدور[٧] فتقدّم إدانة للمجتمع في ما يخص موقفه من الجنس خارج إطار الزواج، وكشفاً للنفاق الاجتماعي تجاه موضوعات الشرف. فشخصيات الشباب تدخل في علاقات جنسية بلا زواج، لكنّها تصطدم بموقف الأهل المدّعين للشرف والأخلاق تحت مظلّة الدين. إلاّ أنّ النص يُظهر الشباب (ذكوراً وإناثاً) غير مستعدين للدفاع عن علاقاتهم وتحمّل المسؤوليات: فالشاب يسافر تاركاً صديقته حاملاً، والصديقة تختفي عن أنظار أهلها حتى تلد وتبيع مولودتها. ولا يتغيّر الموقف إلاّ في النهاية حين يدعو النصّ إلى المواجهة

(٢) - محمد أبو لبن، آخر العشاق، دمشق: دار ممدوح عدوان (بالتعاون مع احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية)، ٢٠٠٨.

(٣) - كاتب مسرحي وشاعر، خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق.

(٤) - يمّ مشهدي، باريس في الظل، دمشق: دار ممدوح عدوان (بالتعاون مع احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية)، ٢٠٠٨.

(٥) - كاتبة مسرحية، وتكتب السيناريو التلفزيوني.

(٦) - وائل قدور، الفيروس، دار ممدوح عدوان (بالتعاون مع احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية)، ٢٠٠٨.

(٧) - كاتب مسرحي، دراماتورج، خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق.

وتحمّل المسؤوليّة، وذلك من خلال شخصية الأخت التي تتراجع عن قرارها ترقيع غشاء بكارتها. من هنا قدّم النص موضوعاً غير مستهلك في المسرح السوري، على الرّغم من كونه نمطياً في أجناس أخرى من الأدب والفن.

وبالانتقال إلى مسرحية «مولانا»[٨] لِـ الفارس الذهبي[٩] نجد أنّ النص يتمحور حول فكرة التمرّد على بنى الدّين التقليدية. فالشاب عابد فَهِمَ التصوّف بمفهومه الخاص، رابطاً الحب الدنيوي، والشهوة تحديداً، بمحبة الرب ورسوله، مستمداً الدّعم والثقة من الشيخ ابن عربي الذي يزوره في مناماته. لكنّ المجتمع ينبذه بسبب هذا التمرّد على معادلات الجماعة. ويقدّم النصّ أيضاً صورة عن حيّ الشيخ محيي الدين في دمشق، ولا سيما طبقة الفقراء ودور المساعدات الاجتماعيّة المهمّ في حياتهم.

والكاتب عدنان عودة[١٠] في نصه «خيل تايهة»[١١]، اختار البيئة البدوية في سوريا. يتحدّث النص عن خيل ابنة تايهة التي تنبأت القابلة عند ولادتها بأنّها ستعيش حتّى الثلاثين فقط وأنها ستتكلّم بطريقة تشبه الزقزقة.

وتبدأ الأحداث من النهاية لتعود حتى البداية من الماضي إلى الحاضر، إذ تذهب خيل عند بلوغها الثلاثين إلى دمشق حيث ضريح الشيخ محيي الدين بن عربي، لتقرأ الفاتحة على روحها. وهناك تلتقي الأستاذ محمد الذي عشقته عندما كان معلّماً لها في مدرسة القرية وأنفقت الكثير من السنين في البحث عنه، بعد مغادرتها القرية. لتبدأ خيل بلسان الراوية بسرد حكايتها المتداخلة مع حكاية أمها تايهة، وعشقها لأستاذها ومن ثم مقتل والدها هوزان غدراً، والعزلة التي فرضتها تايهة على حياة خيل، والتعرّف بعد فترة إلى القاتل الذي لقي عقابه، وعودة تايهة إلى الحياة والانفتاح على الآخرين مجدداً. وكانت خيل أثناء حياتها قد فقدت الكلام كالزقزقة ممّا كذّب الشطر الأول من نبوءة القابلة. وعندما تنتهي من سرد حكايتها لأستاذها الذي غابت عنه سنوات طويلة، يكون قد أشرق الصباح. لتكتشف خيل كذب الشطر الثاني من النبوءة، وأنها تجاوزت الثلاثين ولم تمت.

(٨) - الفارس الذهبي، مولانا، دمشق: دار ممدوح عدوان، ٢٠٠٨.

(٩) كاتب مسرحي، يكتب المقال الصحفي، ويعمل في قناة «المشرق» التلفزيونية بدمشق.

(١٠) كاتب مسرحي ويكتب السيناريو التلفزيوني، خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق.

(١١) ـ عدنان عودة، ثنائيات ـ خيل تايهة، دمشق: جميع الحقوق محفوظة للمؤلف، ٢٠٠٧.

وتبدو رحلة خيل في النص رحلة البحث عن الذات والوصول إلى مرتبة الحلول حسب الصوفيين، حيث تنتهي الرحلة أمام ضريح الشيخ محيي الدين بن عربي، رمز الصوفية في النص. تقول خيل «رجعت عيش من كل قلبي، بلا نبوءات وبلا ركض، صحيح ما عاد فيني زقزق متل أوّل، لكن بعدني فيني غنّي»[١٢].

٢ ـ على مستوى الشكل أو بنية الكتابة

في مقاربة لبعض عناصر البنية الفنية في النصوص السابقة، سواء في الإطار الشكلي العامّ، أم في المكوّنات الأساسية للبنية الفنية، نجد:

أ ـ **البناء الخارجي/التقطيع**: النصوص متوسطة الحجم وتتضمن التقطيع إلى مشاهد وليس إلى فصول. والتقطيع يرتبط أساساً بالنقلات الزمانية ـ المكانية، المرتبطة بالضرورات الدّراميّة.

ب ـ **طبيعة الشكل الفني:** لا تنضوي النصوص السابقة تحت أي صيغة أو شكل مسرحي بعينه، وربّما نجد تجلّيات لمؤثّرات وتقنيات أفاد منها الكتّاب في مجال الشكل الفني من أجل إيصال رؤيتهم الفكرية.

فالنصوص السابقة، ومن حيث البنية الدّراميّة، تنتمي إلى قوالب نموذجية أو تقليدية، يُستثنى من ذلك نصّ «خيل تايهة» لعدنان عودة، الذي يقدّم تجربة جديدة على المستوى الفني، فنصه أقرب ما يكون إلى النص الأدبي منه إلى الشكل المسرحي المعروف، إذ يبني الحكاية عبر لوحات يتناوب فيها السرد والغناء الشعبي، وتغيب الحوارات المتوالية، ويحظى السّرد بالدور الأهم من خلال رواته المتعدّدين. وتبدو تجربة عدنان عودة متأثّرة بالمسرح الملحمي البريشتي، من حيث التركيز على الحكاية واللوحات غير المرتبة زمنياً، معتمداً على الأغنية الشعبية والشعر الشعبي، وهما عنصران يجعلان من نصّه عملاً ذا موضوع محلّي وتقنية غربية.

ومن حيث بناء الشخصيّات، نجد أنّ المسرحيات تعالج موضوعات واقعيّة، وتنبني فيها الشخصيّات بإعطائها سمات خارجية محدّدة، وعمقاً نفسياً، وبُعداً إنسانياً، مع تطلّعات ووعي فكري للمحيط. كذلك تقوم المسرحيات على تمهيد ثم

(١٢) ـ المصدر نفسه، ص ١٠٤.

أزمة تفجّر الفعل الدرامي، وأخيراً النهاية المغلقة غالباً (يستثنى من ذلك نص «خيل تايهة» لعدنان عودة).

وإذ تتعدّد النقلات الزمانية والمكانية في النصوص، فإن الأحداث تجري دائماً في فضاء الداخل (غرفة مكتب ـ غرفة معيشة ـ صالون ـ مخفر شرطة) أمكنة مغلقة، يزيد انغلاقها من حدّة توتّر الشخصيّات وعزلتها وغربتها وعدم تواصلها مع المحيط.

كما يَكثر استخدام لحظات الصّمت ضمن الحوار والتي تشكّل فراغاً زمنياً في الفعل المسرحي، لتبيّن أنّ الشخصيّات تغوص في عالمها الداخلي، وتوحي بعدم التواصل في ما بينها، كما تدلّ لحظات الصّمت على الملل وعدم القدرة على التعبير والإحساس بعدم جدوى التعبير باللغة، وغربة الشخصيات عن واقعها المعيش.

تغيب عن النصوص الجديدة اهتمامات الكتّاب المسرحيين الأقدم، ولا سيما جيل الستينات والسبعينات والثمانينات من القرن العشرين، كالاهتمام بالتأصيل شكلاً ومضموناً، وهمّ خلق مسرح ذي هوية عربية أو محلية، وغياب موضوعات الشأن العامّ أو الهم السياسي عن تلك النصوص. يقول وائل قدور: «السبب هو تراجع العمل السياسي في سورية. في مسرحيتي «الفيروس» قدّمت الجنس وجملة علاقات ومواقف المجتمع المتخلّفة تجاهها، والنفاق والتناقض الذي يمارسه المجتمع. الجنس برأيي موضوع ملحّ منذ سنوات، وأتحدث عن تجربتي الشخصية، وحين أكتب أنطلق من نفسي وأحكي عن المشاكل التي أنا نفسي متورّط وغارق فيها وواحدة منها الجنس. أغلب القصص المأساوية التي نسمعها في المجتمع يكون الجنس لاعباً أساسياً فيها، سواء أكان موضوع الكتب أم جرائم الشرف. كما أنّ لموضوع الجنس مفرزات ثانية أهمها الخوف، الجنس محاط بجدار هائل من الصّمت والخوف، والمشكلة تولّد مشاكل معقّدة وشائكة تتسم بها حياتنا ككلّ»[١٣].

أمّا الفارس الذهبي فيقول: «اختار جيل الشباب تقديم موضوعات إنسانية، وتخلّى عن القضايا المؤدلجة. اختار أن ينتمي إلى التجربة العالمية أكثر من انتمائه إلى التجربة المحلية، إضافة إلى أنّ الشّرط العامّ لا يسمح بتناول موضوعات الشأن العامّ. لديّ مشروع متكامل أعبّر عنه من خلال وسائل عديدة، في الصحافة هو

(١٣) ـ مقابلة مع وائل قدور(كاتب مسرحي ودراماتورج) دمشق، ١٧ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٩.

مشروع رأي، وفي المسرح مشروع فني، ما أريد قوله هو خلق عالم موازٍ أكثر جمالاً من العالم الذي نعيش فيه. أسئلتي هي أسئلة أي شاب يعيش في هذا البلد. من أنا؟ أنا الفردية؟ كيف؟ ما أقوله في مسرحيتي «مولانا» إنه يمكن للإنسان أن يتمرّد ببساطة شديدة، لأنّ الجدران التي تحيط بنا هي حواجز وهمية»(١٤).

وتقول الكاتبة يمّ مشهدي، مبررة عدم خوضها في المواضيع ذات الصبغة السياسية: «إنّ سقوط الإيديولوجيات، وفشل الأحزاب في صياغة مشروع اجتماعي سياسي يساهم في التغيير هو السبب في توجهنا نحو موضوعات إنسانية وجدانية تتناول الأمور اليومية الحياتية. تهمنا حريتنا الاجتماعية أكثر من حريتنا السياسية».

وتفضّل يمّ مشهدي استخدام مصطلح هواجس بدل المشروع تقول: «أنا لديّ همّ وأقدمه. أن أطرح أسئلة للقارئ وأدفعه إلى التفكير. المسرح هو فن الحوار، وإن تمكنت من الوصول إلى الناس من خلاله فهذا أمر جيد. في مسرحيتي «باريس في الظل» النساء لديهن حنين إلى الوطن لكنهن يعجزن عن العودة، ولديهن مشاكل شخصية تتقاطع مع مشاكل مجموعة من الشباب السوري. هم الواقع الاقتصادي وحلم الهجرة والعجز عن إمكان فعل أي شيء.

قدمت شخصيات هُتكت أرواحها في الوطن، ولم يعد لديها القدرة على العمل. برأيي أنّ الشبان يقدّمون هويتهم عندما يعبّرون عن ملامحهم وعن القلق اليومي الذي يعيشونه لتأمين لقمة العيش وعلاقة عاطفية سوية... هذه هي الهوية وليست القول بالانتماء إلى القومية أو الطائفة، إنّ البحث عن الهوية بحاجة إلى هامش من الحرية، جيل الستينات والسبعينات كان لديه هامش ما، استطاع العمل من خلاله، ونحن نعمل كأفراد»(١٥).

في هذا السياق يقول عدنان عودة: «إنّ مشروعي يحمل بعداً فكرياً له علاقة بموقفي من الآخر ومن المؤسسات، ابتداءً بالأسرة وانتهاءً بالدولة. تستحوذ على تفكيري مسألة الهوية، بمعنى، أريد الحل لأول مشكلة لها علاقة بـ من أنا في هذا المكان؟ لديّ أسئلتي البسيطة: لِم أعيش هنا؟ وما المشاكل التي يعانيها مجتمعي؟ وبرأيي أنّ المجتمع السوري حتى الآن غير متصالح، و في مسرحيتي «المروَد

(١٤) ـ مقابلة مع الفارس الذهبي (كاتب مسرحي، صحافي)، دمشق، ١٨ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٩.

(١٥) ـ مقابلة مع يمّ مشهدي (كاتبة مسرحية وتكتب للتلفزيون) دمشق، ١٨ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٩.

والمكحلة» القطيعة بين ناديا وأسرتها دلالة على القطيعة الموجودة بين السوريين. لا أريد أن أحمّل كتاباتي خطاباً سياسياً مباشراً، لكن ما أريد قوله: تعالوا نقبل بعضنا ونتصالح لنعرف ماذا نفعل»(١٦).

إنّ طرح أسئلة الهوية والانتماء، أسئلة تدفع إلى كشف المجتمع وتعرية الإنسان الفرد من جهة، ومن جهة أخرى كشف عدد المشكلات والهموم التي تؤثّر على ذلك الفرد أو تصنعه وتشكّل هويته، هاجس أساسي في كتابات الشباب، طُرحت بتفاوت في مستوى وضوح الفكرة والتعبير عنها، تدخل في ذلك عوامل عديدة على رأسها الرقابة التي أثّرت على مستوى اختيار الموضوعات وليس الطرح فقط.

يقول وائل قدور: «كتابات الشباب تطرح أفكاراً كبيرة من دون إيراد حقائق قد تتجاوز الخطوط الحمر»(١٧).

أمّا يمّ مشهدي فتلمّح إلى أنّ الرقابة كانت حائلاً دون قدرتها على تقديم تفاصيل لأسباب الهجرة من سوريا في نصها « باريس في الظل»(١٨).

الصيغ الإنتاجية والإمكانيات المتاحة (المنتج بين التمويل وتطلّعات الشباب)

يعاني الشباب من غياب المؤسسات الوطنية الحكومية أو الخاصّة التي ترعى مشاريعهم المسرحية، ونتيجة لهذا الوضع يندفعون إلى البحث عن مؤسسات راعية بديلة.

تبدأ المشاكل منذ مرحلة نشر النصّ المسرحي. نشر عدنان عودة نصَّيه (ثنائيات ـ خيل تايهة) على حسابه الشخصي. وصعوبات النشر ربّما تتعلّق ببيع المنتج، إذ هناك واقع اسمه التلفزيون فرض سطوته كفنّ منافس للسينما والمسرح. التلفزيون يتلقف السيناريو الدرامي بالمعنى الاقتصادي لإنتاجه، بينما لا يوجد سوق للنصّ المسرحي.

(١٦) ـ مقابلة مع عدنان عودة (كاتب مسرحي ويكتب السيناريو التلفزيوني)، دمشق، ٢١ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٩.

(١٧) ـ مقابلة مع وائل قدور، دمشق، ١٧ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٩.

(١٨) ـ مقابلة مع يمّ مشهدي، دمشق، ١٨ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٩.

كما ليس هناك في الوسط الثقافي السوري ثقة كبيرة بالنصّ المسرحي الذي يكتبه الشباب. هناك أزمة ثقة بالنصّ المحلّي وإعطاء الأولوية للنصّ المترجم، أو التوجّه إلى الأسماء المكرّسة وإعطائها الدّعم. إذ تشكّل نصوصهم مادة مضمونة ومختبرة مقارنة بالنصّ الشاب أو الجديد.

مديرية المسارح والموسيقى المؤسسة الرّسمية التي تدعم وتنتج المسرح في سوريا، ترى أنّ هناك استسهالاً في إطلاق صفة كاتب مسرحي على الشباب أو بعضهم. وتقيس صفة كاتب بكمّ النتاج وعدده. مع أنّ هؤلاء الكتّاب هم في معظمهم من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية، وتابعوا في مقررات الكتابة المسرحية التمرينات وتقنيات الكتابة على يد أساتذة كبار مثل الكاتب المسرحي ممدوح عدوان ومن قبله الكاتب سعد الله ونوس.

أمّا المسرح الجامعي الذي يُقيم مهرجاناً سنوياً، يشارك فيه هواة من طلبة الجامعات السورية الرسمية، فهو على الرغم من دعم الدولة له، مسرح فقير جداً بموارده المالية وميزانيته. كما أن حالة الـ Sponsor ممنوعة في هذا المهرجان إلا في حالات استثنائية، والاعتماد هو على دعم اتحاد الطلبة، مما يحتّم على الفرق المشاركة في مهرجان المسرح الجامعي العمل ضمن مبلغ يُرصد للمهرجان هو ١٠٠،٠٠٠ ليرة سورية أي ما يعادل (٢٠٠٠ دولار أميركي). ومع ذلك تقوم الفرق بتقديم عروض تضاهي أحياناً أعمال المسرح القومي التي يُعطى ميزانية كل واحد منها ما لا يقل عن مليون ونصف ليرة سورية (٣٠،٠٠٠ دولار أمريكي).

تعمل فرق المسرح الجامعي إذاً ضمن ظروف مادية سيئة، مما يدفع أعضاءها إلى تكوين وتأمين مجموعة من الديكورات والأزياء والإكسسوارات من خلال العلاقات الشخصية، كما يقول هاشم غزال[١٩]، ويضيف: «إذا وجدتُ كنبة مثلاً في الشارع وشعرت أنها تفيد كديكور أضعها في سيارتي وأحضرها إلى المسرح. وبهذه الطريقة استطعنا أن نقدّم أربعة أعمال سنوياً. مشكلتنا أننا، إضافة إلى ذلك، لا نستطيع تقديم عروضنا خارج الجامعة، فإذا أردنا أن نعرض في دار الأسد للثقافة في اللاذقية مثلاً، علينا دفع مبلغ عشرة آلاف ليرة سورية يومياً (٢٠٠ دولار أمريكي)، هذا إلى جانب مشكلة الاهتمام الإعلامي والنقدي بالمسرح. وهذا من

(١٩) ـ مسؤول المسرح الجامعي في اللاذقية، وهو مخرج مسرحي، من عروضه (حنين).

أهم ما يعانيه المسرحيون، فغياب هذا الاهتمام يلعب دوراً سلبياً مضاعفاً، فمن جهة لا يُسلّط الضوء على الإيجابيات، ولا يتكلّم أحد عن السلبيات، كما لا يعرف الناس بما يجري على الأقل»[٢٠].

وليس حال مهرجان مسرح الشباب الذي تقيمه مديرية المسارح والموسيقى بدمشق بأفضل من حال المهرجان الجامعي، مما يدفعنا إلى القول إنّ المهرجانات في بلدان، مسرحُها مأزوم وثقافتها مأزومة، تأخذ طابعاً دعائياً استعراضياً، من دون أن يُلغي ذلك أهمية وجودها.

نتيجة لهذا الوضع ومشكلاته، يندفع الشباب السوري اليوم إلى البحث عن مؤسسات راعية بديلة. أهمّها المراكز الثقافية الأجنبية التي أقامت ورشات الكتابة المسرحية، في سوريا وخارجها. فالمجلس الثقافي البريطاني أتاح المجال لخرّيجي المعهد العالي للفنون المسرحية بالمشاركة في عدة ورشات كتابة مسرحية، منها واحدة مع الكاتب المسرحي الأسكتلندي ديفيد غريغ، وقد أرسل المركز بعض الخرّيجين من الكتّاب الشباب في ورشة إقامة في مسرح الرويال كورت أتاحت لهم صقل موهبتهم الكتابية، واللقاء مع كتّاب مسرحيين مخضرمين ومعاصرين مثل هارولد بنتر وكاريل تشرشل. وقد أنجز الكتّاب الشباب في نهاية هذه الورشات نصوصاً مسرحية مهمّة، منها على سبيل المثال نصّ «المروَد والمكحلة» لعدنان عودة، الذي سأتحدّث عنه لاحقاً.

وعلى مستوى العرض المسرحي، يواجه الشباب صعوبات أكبر في إيجاد التمويل اللازم وتنظيم العمل لأنّ العرض يعتمد أيضاً على العمل الجماعي. في هذا المجال برز دور الجهات الأجنبية، وأهمها المعهد السويدي للدراسات الدرامية بالتعاون مع المعهد العالي للفنون المسرحية. لعب المعهد السويدي دوراً في التنسيق والإشراف على مشروع المسرح الشابّ الذي يهدف إلى تطوير التجارب المسرحية في سوريا، وتشجيع الطاقات الإبداعية فيها، من خلال المساهمة في تمويل مشاريع المسرحيين الشباب. وهذا التمويل لم يكن ليوجد لولا دعم طرف ثالث هو مؤسسة SIDA وهي الوكالة الدولية للتنمية التابعة لوزارة

(٢٠) - مقابلة مع هاشم غزال (مخرج مسرحي ومسؤول المسرح الجامعي باللاذقية)، دمشق، ٢٣ أيلول (سبتمبر)، ٢٠٠٩.

الخارجية السويدية، والتي ترعى مشاريع تنموية في أكثر من ١٢٠ بلداً من كافة أنحاء العالم.

يُعنى هذا المشروع بكافة فنون العرض والأداء، وقد تم التركيز منذ عام ٢٠٠٨ على إنتاج مسرحيات لمخرجين شباب، في محاولة لخلق الظروف الجيّدة والتمويل المناسب في شكل من أشكال الإنتاج الجديدة، وذلك لرفد المشهد المسرحي السوري بتجارب جديدة على صعيد الكتابة والإخراج المسرحيين.

بدأ هذا المشروع في سورية بعرض «المروَد والمكحلة» نص عدنان عودة، وإخراج عمر أبو سعدة[٢١]. أمّا التجربة الثانية فهي عرض «الشريط الأخير» النص للكاتب الإيرلندي صموئيل بيكيت (شريط كراب الأخير)، وهو من إخراج أسامة غنم[٢٢]. وسنتحدث أوّلاً عن عرض «المروَد والمكحلة»[٢٣].

لقد جسدت المسرحية أحداثاً تعود إلى عام ١٩١٧ وتمتد على ثلاثة أجيال. وقد أنجز عدنان عودة نصّه خلال انضمامه لورشة الكتابة المسرحية الجديدة التي أجراها المجلس الثقافي البريطاني على مرحلتين، بالتعاون مع مسرح رويال كورت/ لندن عام ٢٠٠٧.

تبدأ الأحداث في العرض عام ١٩١٧ بمذبحة الأرمن في جبال آرارات، لتنتهي عند حيّ المهاجرين على سفح جبل قاسيون بدمشق. أحداث ترجع إلى ثمانين سنة خلت من عمر السوريين، أي في خضمّ أحداث الحرب العالمية الأولى. والكاتب عدنان عودة ينهل من البيئة السورية على تنوعها الفسيفسائي، وقد حقّق العرض سبقاً في اللقاء الصوتي لعدة لهجات أنتجتها البيئة السورية المتنوّعة. في العرض نحن أمام حكاية تبدأ من جيل ينتمي إلى المجزرة التي ارتكبت بحق الأرمن. يفقد الطفل الأرمني «غريغور» عائلته في المجزرة فيجده بدوي ويتبناه مع زوجته. ينشأ «غريغور» كعربي بدوي ويشبّ ويتزوّج من شركسية، وينجب ولدين لكل منهما حكاية. الابن «شامل» وهو زير نساء يقوم بخطف امرأة متزوجة «وردة» تنتمي إلى مذهب آخر ولديها ابنة «ناديا» تتركها مع والدها، أمّا ابنة غريغور «أزييف» فتتزوج

(٢١) - كاتب مسرحي ومخرج، يعمل أيضاً في مجال (المسرح التفاعلي)، خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق.

(٢٢) دراماتورج ومخرج مسرحي.

(٢٣) - قدّم العرض على مسرح القاعة المتعددة الاستعمالات، دار الأوبرا، دمشق، أيار (مايو) ٢٠٠٩.

من «فقرو» زوج وردة، حتّى نصل بتلك المراحل من العلاقات إلى جيل «ناديا» التي تكبر وتأتي لزيارة إخوتها من أمّها «وردة» وزوج الأمّ «شامل». تعزّيهم بوفاة الأمّ، ويتبيّن أنّ «ناديا» لم تعرف أمّها ولم ترها منذ غادرت الأمّ مع «شامل».

ولا تفتأ «ناديا» تسأل عن هويتها عبر سؤالها «من أنا؟». كما يركّز العرض على العلاقات العفوية الصادقة المتّسامحة المتفهّمة لثقافة الآخر، عبر أداء متآلف مع سينوغرافيا قدّمت فضاءً رمزياً عالي الدّلالة. فالمخرج قدّم حلاً في التعامل مع تعدّد الأمكنة والأزمنة والبيئة في النصّ. فالأحداث في العرض محمولة على منصّات متحرّكة لا تلبث هي الأخرى أن تستوعب جدران البيوت الطينية كلّها في مناطق الرقة، حمص، خيام البدو في الجزيرة السورية، قوارب الصيادين في نهر الفرات، وصولاً إلى بيوت دمشق المعاصرة. منصّات متساوية في الحجم وكانت متساوية أيضاً في الزّمن الذي تتطلّبه الحركة. فالبيت الطيني يمشي تماماً بالسرعة ذاتها التي يغيب فيها منزل حيّ المهاجرين، ذلك كلّه ضمن ميزانسين لمنصّات متعادلة في الحجم والحركة والزّمن، وعبر استخدام المونتاج المتوازي في العرض استطاع المخرج القفز مسافات زمنية كبيرة على صعيد الوقت والمكان. هكذا، وعلى مساحة اتسع لها فضاء القاعة المتعدّدة الاستعمالات، وضع المخرج جمهوره أمام الحكاية المتحرّكة على منصّات تأتي من عمق المسرح في ذهاب وإياب متكرّر، تكبر الشخصيات عليه، وتتقاطع معهم أجيال متجاورة، ويكون الحلّ شَرطياً مؤسلباً لمضمون يقدّمه أداء بصيغته النفسية الواقعية.

العرض الثاني الذي موّله المعهد السويدي ومؤسسة SIDA فهو «الشريط الأخير»[٢٤] تأليف صموئيل بيكيت، أداء محمد آل رشي وإخراج أسامة غنم. كتب بيكيت مسرحيّة «شريط كراب الأخير» عام ١٩٥٨ وفي ذهنه صوت ممثّل خاص وذكرى امرأة كان يحبها في شبابه، وعلم أنها تعاني من سرطان فتّاك. تحدّى بيكيت في هذه المسرحية عناصر المسرح التقليدي كافة، ابتداءً بالحوار، مروراً بالزّمن والفضاء، وصولاً إلى الشخصيّة. تمثّل المسرحية اقتراحاً كان الأوّل من نوعه تاريخياً لتقاطع الدّراما الإذاعية مع الأداء الحي، إضافة إلى كونها عملاً تحليلياً عن علاقة الإنسان بالآلة، ومواجهته للإدمان والشيخوخة.

(٢٤) قدّم العرض في القاعة المتعددة الاستخدامات، دار الأوبرا، كانون الأول (ديسمبر)، ٢٠٠٩.

النصّ، كما قلت، عبارة عن مسرحيّة كتبها بيكيت للإذاعة سنة ١٩٥٨. ولا يبتعد العرض عن هذا المنحى الإذاعي، إذ يشكّل الصوت عماد المسرحيّة، حتى كاد أن يكون البطل الوحيد في العرض، من دون أن ننسى الشخصيّة الوحيدة في العرض التي جسّدها محمد آل رشي الذي أظهر الكثير مما يريد العرض قوله عن الشيخوخة والعجز والخيبات وخسارات نهايات العمر وحماقات الحياة وعبثيتها. يخرج الممثّل بطل العرض من العتمة التي تلف فضاء الخشبة الفقير بالديكور والمتقشّف، ليهتدي إلى مكانه الأبدي: طاولة عتيقة بإضاءة خافتة تتوسط الخشبة، على أحد أطرافها آلة تسجيل قديمة، وعلى الطرف الآخر مجموعة علب كرتون، تكشف لاحقاً أنّها تشكّل أرشيف هذا الرجل. فهي تحوي شرائط سُجّلت بصوته في تواريخ سابقة مختلفة، في محاولة لتوثيق سيرة حياته، عبر التسجيل لا عبر التدوين، وكأنّه كان يتكئ على مقولة: وحده الصوت يبقى.

تتراكم لدى «كراب» علب الشرائط التي تراكمت معها سنوات العمر ليجد نفسه معزولاً. الشريط رقم خمسة في العلبة الثالثة هو الذي يشكّل محور العرض، يعود تاريخه إلى ثلاثين سنة مضت، وهو يفصح، كما نسمع عن قصة حب عاشها البطل «كراب» في شبابه. يُصغي الممثّل إلى الشريط مرات عدّة، ينتابه ملل عارم وفرح مكبوت. وإذ يحاول أن يسجّل شريطاً جديداً في يومه الجديد هذا، كما هو دأبه، فإنّه يعجز عن القيام بهذا الطقس اليومي وتسيطر عليه ذكرى الشريط الخامس وكأنّه الشريط الأخير في حياة مديدة لا شيء يشهد عليها سوى صوت مرتبك محفوظ في علب باردة.

الجمل والعبارات التي يُصغي إليها البطل، ويصغي المشاهدون (المستمعون) معه إليها، تحيلنا إلى أجواء أعمال بيكيت العبثية... جمل تكشف عن أسئلة وجودية مقلقة ورؤى فلسفية عميقة.

وقد حاول الممثل عبر الأداء، من خلال حركات جسده المنهك وتعابير وجهه المتعب وردود أفعاله الموحية، أن يضيّق المسافة بين الجمهور والخشبة، في عرض بطيء الإيقاع، متقشّف من مفردات أو عناصر العرض التقليدية.

وقد تجاهل المخرج حقيقة أنّ المسرح فنّ بصري أولاً وأخيراً، فالعرض افتقر إلى المشهدية البصرية، وعنصر الزّمان والمكان يتوقفان في لحظة معينة يصغي خلالها الرجل العجوز إلى نتف من ذكرياته، من دون أن يطرأ أي عنصر مفاجئ أو مهمّ على هذا الديكور الثابت طوال العرض، كما كان العرض خالياً من أي موسيقى،

أو إضاءة ذات جماليات مسرحية، فما عدا المصباح الوحيد الخافت الذي ينير الطاولة، فإنّ فضاء الخشبة الواسع يغرق في ظلام مخيف يعكس ما يعانيه البطل من مكابدة وآلام وحنين إلى زمن الشباب.

أمّا العرض المسرحي الثالث الذي سأتوقف عنده في هذا البحث، فهو عرض «ألف مبروك»[٢٥] للكوريغراف نورا مراد[٢٦]. وقد توجّهت نورا مراد لتمويل عرضها إلى المراكز الثقافية الأجنبية، بعد أن يئست من دعم المؤسسة الرسمية لها. تقول في هذا الصدد: «لا أريد التعامل مع المؤسسة الرسمية أبداً، فالبيروقراطية والفنّ لا يتفقان مطلقاً، الاحتياجات الفنية، أماكن التمرين، الساعات المخصّصة للعمل... كلّها آلية، ومن المفروض ألاّ تتدخّل المؤسسة الرسمية بها عند التعامل مع الفرق الخاصة، وهذا غير متوفّر عند الجهات الحكومية، لأنّ هذه الجهات تحاول أن تنفّذ سياسة المؤسسة الرسمية»[٢٧].

من هذا المنطلق كان خيار نورا مراد التعامل مع المراكز الثقافية الأجنبية، على الرّغم من أنّها محكومة بميزانيات صغيرة، إذ قدّمت عرض ألف مبروك بدعم من المركز الثقافي الفرنسي ومعهد غوته بدمشق وصندوق Hivos oncdo وإذاعة أرابيسك والصندوق الفرنسي ـ الألماني لبلدان العالم الثالث.

وعرض «ألف مبروك» هو الثاني في سلسلة عروض مشروع «هويات» الذي أطلقته فرقة «ليش» عام ٢٠٠٦ إذ كانت الفرقة قدّمت العرض الأول «إذا ماتوا انتبهوا» الذي تناول طقوس العزاء في غاليري النحّات مصطفى علي بدمشق. عرض «ألف مبروك» يطرح مفهوم الطقس الاجتماعي من خلال الجسد كلغة تعبيرية ذات صبغة عربية. وهذا جزء من بحث فني/تقني يتمحور حول المفردة الحركية العربية، وإمكانية بناء أبجدية حركية تحمل هوية عربية من خلال الطقوس الاجتماعية العربية ذات الأصل الديني. إذ تناولت نورا مراد الطقس بمفرداته ورموزه ونظامه بحيث يكون أساساً للّغة الحركية والشكل الفني الذي طرحت في إطاره موضوعاً معاصراً. ففي مشروع عروض (هويات) هناك توجّه واضح، سواء في ما يتعلق بالأماكن البديلة، أو بإشراك المتفرج في العرض.

(٢٥) قدّم العرض في تشرين الأول (أكتوبر)، ٢٠٠٩، في قلعة دمشق.

(٢٦) ممثلة وكوريغراف، تعمل إلى جانب ذلك في إدارة فرقة (ليش) للمسرح الحركي.

(٢٧) مقابلة مع نورا مراد، ١٧ أيلول (سبتمبر)، ٢٠٠٩.

في عرضها «ألف مبروك» تقدم نورا مراد طقس الزواج من خلال المسرح الحركي، وتستبدل خشبة المسرح التقليدي بفضاء بديل هو «قلعة دمشق»، وتستثمر هذا الفضاء بشكل حيوي، يدفع إلى استحضار تاريخ طويل وحضارات عدّة. مع حضور دلالة سجن القلعة بشكل خاص.

عرض مسرحي حركي يتعامل مع طقس الزواج ضمن سينوغرافيا فصلت بين الذكور والإناث من الجمهور الذي استثمرته المخرجة بشكل درامي. فالجمهور يلاحق مشاهد العرض من لوحة إلى أخرى (الخطوبة ـ طقوس التحضير ـ الحمّام ـ العرس) وسراديب قلعة دمشق كانت كافية للتذكير بأنّ الجسد الماثل أمام جمهوره، المتحرّك معه من ممرّ إلى آخر وعبر الستائر البيضاء الشفّافة، كان جسداً مطواعاً للفكرة التي اشتغلت عليها نورا مراد، جسد مكبّل مقموع لا وجود لتواصل حقيقي بين الذكر والأنثى إلا ليلة الزفاف.

في مشاهد فصلت ـ كما قلت ـ بين جمهور من إناث وذكور كانوا على أهبة حضور العرس، خاصة في مشهد الحمّام للرجل والمرأة، كلاً على حدة... كلاهما الرجل والمرأة اغتسلا، أمام أنظار الجمهور، بالأرز المسكوب على عورات متعدّدة.

أمّا في اللوحة الأخيرة (العرس) التي تقدمها المخرجة في نهاية فضاء السرداب، فسيكون الجمهور في متن اللعبة المسرحية، فيما ينسحب الراقصون إلى الهامش.. وسيكون هناك استقبال وتأويل لحركة الجسد من خلال وجهات نظر متعدّدة الفضاء وضمن مشاركة حميمة من الأطراف كافة، في فضاء غير منقسم بين متلقٍّ وممثل.

وبعد... هل يمكننا القول إنّ نصوص المسرحيين الشباب تبشّر بكتابة مسرحية جديدة؟ وهل المقصود بهذا كلّه مسرح شابّ أم مسرح شباب، والفرق بين الاثنين شاسع؟ لا نريد مسرح شباب فهذا لا يشكّل معياراً، نريد مسرحاً شاباً، أي مسرحاً يحمل مقوّمات الجديد والتجديد. وبالعودة إلى النصوص نلاحظ أنّه يبرز فيها كسر التابوهات (الجنس ـ الدين) وبروز موضوعات لم يتطرّق لها جيل الآباء نهائياً، الذين بالغوا في تغييب الذات والفرد لصالح طرح العامّ والقضايا الكبرى، إذ كان هناك حامل سياسي ـ عقائدي ـ قومي للنصّ المسرحي لدى جيل الآباء، وهذا الحامل هو محكّ المسرحية. بينما تبرز الأنا في نصوص الشباب ثورة على القيم والأعراف الموجودة وموضوعات يومية معاشة، خاصة، أكثر منها عامة، لكنها تصب في

مشاكل المجتمع ككلّ. وبدلاً من موضوعات الشأن العامّ اتجه الشباب إلى موضوعات أقل خطراً ومختبرة سابقاً مثل العلاقات الاجتماعية والعاطفية والجنس، وأغلب النصوص يُلحظ فيها التهميش والضياع واللامبالاة... فنصوص الشباب هاربة إذاً من الأسئلة الأكثر إقلاقاً وإحراجاً، مراعية معايير الرقيب. رامية بالثقل كلّه على كاهل المتلقي ليفترض السياقات السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والاقتصاديّة للأحداث، إذ تناول الشباب موضوعات مسرحياتهم عموماً بشكل توصيفي، يغيب فيه التحليل أو مقاربة المسائل ضمن سياقاتها السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، كما تغيب نهائياً محاولة تفسير الأشياء أو ربط مشكلة الأنا والأنا الآخر، بما هو أوسع منها وما يتجاوزها من سياق اجتماعي أو سياسي. ويبدو أنّ المسألة لا تتعلّق بالرقيب بمقدار ما تتعلّق بنضوج التجربة.

ولا بدّ أن أشير في هذا السياق إلى إعراض بعض الشباب من الموهوبين عن الكتابة للمسرح، والتوجّه نحو التلفزيون الذي فرض سطوته كفنّ منافس للسينما والمسرح، كما يُؤخَذ بعين الاعتبار الأجر الزهيد في المسرح مقارنة بأجور سيناريوهات التلفزيون، وكذلك ضعف الاهتمام الثقافي والإعلامي بالنصّ المسرحي، وضعف إمكانية النشر مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى كالرّواية.

وليس حال العرض المسرحي بأفضل من حال النصّ، فالكاتب أو المخرج يضع نُصب عينيه شرط وهاجس العرض، فالمسرح هو عمل جماعي بحاجة إلى فريق عمل وانسجام وتمويل ومكان... إلخ وهو ليس مثل الفنون الأخرى كالرّواية التي هي إبداع فردي، وهنا تكمن الصعوبة.

وبالنظر إلى العروض المسرحية التي قدّمها الشباب مقارنة مع جيل الآباء نجد أن الشباب قد عالجوا قضايا حياتية يومية (الحب ـ الهجرة ـ العزلة ـ الزواج) من خلال أساليب إخراجية تم فيها التركيز على الممثل كركيزة أولى في العرض المسرحي، والاعتماد على ديكورات فيها الكثير من الأسلبة والشرطية، والبحث عن فضاءات بديلة للعرض المسرحي، وهذا يختلف عن توجهات وأساليب الإخراج لدى جيل الآباء، الذين تأثروا بالتيارات الواقعية بالإخراج، وانشغلوا بطرح قضايا وطنية من منظور أيديولوجي عقائدي، فحولوا منصّات عروضهم إلى منصّات خطابات، إذ كانت مقولة (ماذا نقول؟) أهم من (كيف نقول؟) وهذا ينسجم مع مرحلة السبعينات والثمانينات والتسعينات، حيث العالم لم يتحوّل بعد إلى عالم أحادي القطب، وحيث

صراع الأيديولوجيات وسيطرة مفاهيم مثل «الشعب» و «الجماهير» والمنظمات، كما أن الإعلام والميديا لم تكن بهذا الانتشار كما هي الآن، فكان على المسرح أن يقدّم وجهة نظر مغايرة لوجهة النظر الرسمية، انطلاقاً من تبنّي المسرحيين لمواقف سياسية وطنية يسارية واضحة، وعبر عروض مسرحية قدمت رؤى مختلفة حول السلطة والديكتاتورية مثلاً، وحول نضال الشعب الفلسطيني والموقف من اتفاقية السلام (كمب ديفيد) بين مصر وإسرائيل (١٩٧٨) وشجب الصلح بين العرب وإسرائيل، هذا كله ضمن أساليب إخراجية تميزت بالمباشرة والخطابية والواقعية في الأداء وعناصر العرض من ديكور وإضاءة وأزياء... إضافة إلى تقديم العروض في صالات مسرحية تقليدية، وعدم الخروج إلى أماكن بديلة، وعلاقة مختلفة في الفرجة والتواصل مع الجمهور كما يفعل المخرجون الشباب اليوم.

ولكن مع ذلك يُلاحظ لدى جيل الشباب عدم تأثرهم بتيار معيّن أو مدرسة فنية إخراجية محدّدة، بل يغلب عليهم الهوس بالتجريب في المسرح تحت عنوان تقديم الجديد، بمعنى أنهم يعلنون أنهم سيقدمون مسرحاً تجريبياً مختلفاً عما سبق، من دون أن يعوا أن الجديد في المسرح هو تلقائياً مسرح تجريبي، من دون أن تكون هناك قصدية في ذلك. فالتجريب ينبغي أن يكون تجريباً صادقاً وعلى أساس أنه تعامل إيجابي مع المعطيات. وما يجب أن يتجنبه الشباب هو الهوس بالتجريب... هذا الهوس المُصمّم عليه مسبقاً كما قلت، لأنّ التجريب في المسرح ينبغي أن يكون بحثاً ثقافياً جمالياً متكاملاً، وعملية واعية تبحث عن فعالية مسرحية أكثر من أي شيء آخر.

وبالنظر إلى مسرح الشباب أو المسرح الشابّ، نجد أنّ مشكلات الشباب هي جزء من مشكلة أو أزمة يعيشها المسرح السوري اليوم، ولو حاولنا رصد صورة هذا المسرح، فإننا نصطدم بصورة مشوّشة منقوصة وغير مكتملة، تشي بحال من الضياع والتخبّط والتراجع أمام الفنون الدرامية الأخرى، وأمام المظاهر الاحتفالية الأخرى في المجتمع، المرتبطة بالحياة الاجتماعية السائدة.

وتزداد مشكلات الشباب في المسرح صعوبة في ظل غياب مؤسسات وطنيّة راعية. فالشباب من أصحاب المواهب الجديدة لا يزالون يتحركون ضمن الأطر القديمة التي باتت تتطلّب نوعاً من التجديد. فإذا نظرنا إلى المشهد المسرحي أو الثقافي، وخاصة في ما يتعلّق بالجيل الجديد، وحاولنا أن نصفه، فإنّ الصفة

الرئيسيّة لهذا المشهد هي التبعثر والتشتّت، فهناك مواهب ولكن ليس هناك ربط أو استمرارية وكأنّ هذه المواهب متروكة لذاتها، وهذا نتيجة غياب المشروع الثقافي والرّعاية الحقيقية... فالجيل الجديد بحاجة إلى الرّعاية المادية والمعنوية، كي يستطيع أن يتخطّى المرحلة السابقة.

يبدو الجيل الجديد، وكأنّه جيل بلا آباء. إنّه موجود، وبكثافة توحي أحياناً أنّ المسرح مُعافى، لكن في واقع الأمر تجربة هذا الجيل متقطّعة بشكل لا يسمح له بالتطوّر، وهو غير قادر على ترسيخ تجاربه بحيث تُشكّل مَعْلَماً في الحياة الاجتماعيّة الثقافيّة السورية. إنّه يعيش في أطر الماضي، فالصالات المسرحية هي نفسها على حالها والصيغ المسرحية وأشكال الإنتاج هي نفسها أيضاً (مسرح قومي ـ مسرح أطفال ـ مسرح دمى ـ مسرح عمال... إلخ) تلك التي مارس فيها جيل الآباء تجربته في ظروف مختلفة تماماً عمّا نحن عليه اليوم.

إنّ ملامح تجربة الجيل الجديد، تُبرز مشاكل حقيقية؛ فهو يفتقد الهوية أوّلاً ـ ومن قال إنّ الهوية «الخاصة» لم تعد ضرورة لأنّنا في زمن العولمة؟ كما أنّ هناك الهوّة الموضوعيّة التي تفصل بين جيل الشباب والجيل السابق، وغياب أي تواصل مع جيل الآباء، وهذا واضح من خلال النماذج التي قدمتها على صعيدي الكتابة والعرض. فالنصوص والعروض المدروسة لا تشكّل استمرارية لما بدأه جيل الآباء، أي أنّ الجيل الجديد أوّلاً هو جيل مسرح فاقد الأب والأنموذج من الماضي الذي يُفترض أن يتكئ عليه، ليتجاوزه بوعي وبتقديم خصوصية ما، بمعنى أن جيل الشباب لا يشكّل استمرارية طبيعية لجيل الآباء عبر التراكم الذي يؤدي إلى تقديم الجديد. فالتجربة المسرحية تتسم بالانقطاع، وأكثر من ذلك فإن جيل الشباب لا يقدّم موقفاً نقدياً من جيل الآباء، فيبدو وكأنه غير معني بقراءة من سبقه وتكوين رأي واضح من التجارب السابقة، يسمح له بتجاوزها بمعنى التطوّر والاستفادة لتقديم الأفضل... وثانياً فإنّ مسرح الشباب فاقد للأنموذج والمرجعية في الحاضر المعقّد والمركّب الذي نعيشه اليوم، من عبثية الحياة وإلحاح القضايا الكبرى والمصيرية، وقد يشكّل هذا الأمر إحدى أهم صعوبات الكتابة للمسرح اليوم، إذ يبدو مسرح الشباب وكأنه غير قادر على فهم الواقع أو غير معني بالتحولات التي تجري حوله على كافة الصُعد، وغير معني بربط ما يقدّمه مع المرجع أو الواقع الحي، إذ يقدم الشباب نتاجهم بأسلوب يغيب فيه التحليل، أو مقاربة المسائل والموضوعات

ضمن سياقاتها الثقافية والاجتماعية والسياسية المحدّدة، تاركين للمتلّقي تخيّل المرجع أو السياق.

ومن القضايا المهمّة التي لا بد من التوقّف عندها كما قلت قضيتا الحرية والرّعاية، اللتين لا يمكن لمسرح اليوم أن يوجد دونهما. الحرية، ولو النسبية على الأقل، مطلب وضرورة، كذلك الرّعاية المادية مهما كانت السياسة المتّبعة... فالمسرح من جهة لا يمكن أن يكون تجارة رابحة، لذلك لا بد من توفير الرّعاية لضمان وجوده ضمن أطر متنوعة ومتعدّدة، وأذكّر أنّه يمكن أن يوجد بين شكل المسرح التابع للدولة أو المموّل من قبل المؤسسات الرسمية والمسرح الخاص عدّة حلول بسيطة، كتنوّع الجهات الداعمة وتنوّع التوجّهات، إذ لا يمكن أن تكون الجهة الداعمة واحدة ونفسها دائماً (الرسميّة)، لأنّ هذا بحد ذاته يقتل هامش الحرية والتنوّع، ولا بدّ أيضاً من خلق فضاءات مسرحية وثقافية للجيل الجديد، ومفهوم الفضاء هنا يتضمّن ليس فقط مكان العرض، وإنما أيضاً المناسبة، وهذا ما يسمح للمسرح الشاب أن يتحرّك ضمن صيغ أوسع منه، ويربطه بمنظور أشمل من كونه مناسبة للفرجة، بل يجعل منه مكاناً للّقاء والحوار. وهنا لا بد من دعم ورشات العمل على صعيدي الكتابة المسرحية والإخراج، أسوة بما تقوم به المراكز الثقافية الأجنبية، التي جمعت أسماء ووجوهاً شابة، فاسحة أمامها المجال لتتعارف وتتبادل الخبرات والأفكار وتعمل معاً في ما يشبه المحترفات.

هذه البادرة تحتاج فعلاً إلى المزيد من البلورة والترسيخ من قبل المؤسسات الرسمية، لأنها تخلق حالاً من المراجعة الذاتية والجماعية التي تحتاجها حركة المسرح الشابّ.

في ختام بحثي أقول: قد يحتاج المشهد المسرحي الشاب إلى المزيد من الوقت كي يتبلور ويتجلّى ويُحكم عليه بالتالي، حتّى وإن برزت فيه هَنات وعثرات لا يمكن التغاضي عنها، مثل التشابه في المضامين والأصوات والأجواء واللغات.. هذه مآخذ يمكن أن تُلاحظ بسهولة، لكنها ليست ذريعة لإلغاء جيل بكامله، وتجارب بكاملها.