**المسرح العربي المعاصر وقضية الكتابة المسرحية**

**الأستاذ:** جمال حضري

**الموسم الدراسي:** 2022-2023

الكلية: الأدب واللغات

 القسم: اللغة والأدب العربي

المقياس: قضايا النص النثري

المستوى الدراسي: ماستر 2

التخصص: أدب حديث ومعاصر

السداسي: 5

**المسرح العربي المعاصر وقضية الكتابة المسرحية**

أزمة النص المسرحي: يواجه المسرح العربي المعاصر أزمة نص رغم ما تحفل به خشباته من جماليات متجددة في أدوات العروض المسرحية مبهرة. ولتعويض هذا الخلل والاستجابة لضرورة الكلام المسرحي، عمد الكتاب المسرحيون إلى الاستنجاد بمواد مسرحية وليس بنصوص مسرحية. ومع بروز نزعة التجريب في المسرح تعقدت الحالة وابتعد التأليف المسرحي عن الركح.

لقد استجد هذا الوضع بعد حيوية التأسيس التي أنجزت نصوصا متينة منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى ما قبل نهاية القرن العشرين، ثم تضاءلت هذه الحيوية إلى حد الغياب. فبعد سعي الثقافة العربية إلى اكتساب شروط كتابة النص القوي، انحسر نشاطها واكتفت بمادة نصية هزيلة البناء الفني. وبعد أن اجتهدت مثلا في ملاءمة اللغة العربية لمتطلبات الفن الدرامي انحرفت إلى تقديم العروض المسرحية باللهجات العامية.

ولعل خفوت الإبداع في نص المسرح وموت الكاتب المسرحي كما يقول أحد الباحثين ظاهرة عالمية حيث لم يبرز اسم يضاف إنجازه لرصيد الثقافة العالمية.

فهل يا ترى تقف العولمة وراء ظاهرة القضاء على النص المسرحي؟ إذ يبدو أن سيلها الإعلامي الجارف أقنع الشعوب بنهاية الإيديولوجيا. ومن ثم القضاء على توقها للحرية والتخلص من الهيمنة الخفية والجلية. لأن المسرح لعب دورا متقدما في دفع الناس إلى رفض الخضوع والاستغلال عبر استنهاض قواتها الذاتية بكل الوسائل التي كان المسرح من أقواها. ولأن القوى المهيمنة وعت الدرس فقد تقدمت في شكلها المعولم الجديد بوسائل تخفف عنها عبء الخسائر لتحظى بالأرباح فقط عن طريق إغراق المتلقين بمحتوى جمالي تافه الغرض والأهداف، فكانت النتيجة مسرحا ممسوخ المضامين تماما كباقي أنواع الفنون والآداب الأخرى.

## الكتابة المسرحية المعاصرة

إن الكتابة عموما فن مراكمة للاحق على السابق، فكل اتجاه مسرحي جديد يرث خصائصَ التأليف المسرحي السابق عليه معيدا فيه النظر ، فيستغني أو يضيف عناصر جديدةً ذاتَ خصائص جديدة تطور وتعدل ما سبق، فيبقى بين الاتجاهات تشابهٌ واختلافٌ مع الإبقاء على الأركان الأساسية للتأليف المسرحي. فمسرح عصر النهضة الأوروبية مثلا الذي ولد بعد انقطاع طويل دام قرونا عاد إلى المسرح اليوناني واستمد منه عناصره الأساسية بعد أن وضعها في أشكال تناسب العصر، فكانت الكلاسيكيةُ في فرنسا ومسرح شكسبير في إنكلترا. مع أن الكلاسيكية أخذت بمفهوم الوحدات الثلاث المستخلص من المسرح اليوناني، أما شكسبير فأخذ بمفهومَ البطل التراجيدي والصراع بين الشخصيات النبيلة من المدرسة اليونانية أيضا، وكلا الاتجاهين اعتمد الشعر لغة، فكأن قصارى ما فعله الاتجاهان هو إعادة ترتيبٍ وتنسيقٍ لعناصر التأليف القديمة التي وضعها أرسطو في كتابه (فن الشعر).

وجاءت الواقعية في القرن التاسع عشر وعدلت ميراث المدرستين السابقتين، وهجرت الشعر إلى النثر وكثَّفت الحوارَ وشدَّت مفاصلَ عناصر التأليف بحذف زيادات كثيرة في تفخيم المناظر وفضفضة الشخصيات. وكان ذلك تطويراً لعناصر التأليف المسرحي نحو مزيد من التركيز.

وعن المدرسة الواقعية انبثق الكثير من الاتجاهات في التأليف المسرحي كالسريالية والتعبيرية. ومع أنها أعلنت تمردها على الواقعية وإتقانها للحبكة وتصاعد الصراع، فإنها استندت إلىيها وهي تعدِّل عناصرَ التأليف المسرحي وأركانه دون أن تلغيها.

وقد بقي الكاتب هو مدار التجديد المسرحي ومركز الصدارة في العرض المسرحي أيضا، فشغل دور المخرج ومدير الفرقة قبل ظهور المخرج، وبقي نصه المسرحي مدار العرض بعد ظهور المخرجين. ورغم أن المخرجين قاسموا رويدا رويدا الكاتبَ البطولةَ في الحركة المسرحية، فإن الكاتب ظل محور التجديد، ومن ثم تعلق التجديد بالأدب المسرحي وخصائصه القابلة للتغيير والتعديل.

لقد ظلت نصوص المسرح التجديدية تجوب العالم، مثلما فعلت نصوص الكاتب النرويجي أبسن في المسرحيين الأمريكيين والإنكليز والروس، أو نصوص أنطون تشيخوف في المسرح الأمريكي، أو نصوص بيكيت ويونسكو. وكان تأثير بريخت عاصفاً في بلدان النظام الرأسمالي رغم أن نصوصه موجهة ضدها. وجميع هؤلاء الكتاب لم يقدموا نصوصاً جميلة فحسب، بل قدموا تناولاً جديداً وتركيباً مختلفاً لأركان التأليف المسرحي. وكل ما فعله هؤلاء المجددون هو التحوير والتعديل مع صيانة جوهرَ خصائص المسرح فتبدو وكأنها أركان جديدة قطعت صلتها بالأركان القديمة.

مثال ذلك أن بريخت تخلى عن التصاعد الدرامي الحاد الذي هو جوهر البنية التقليدية التي سبقته، وحاول بناء الحكاية عن طريق مَشاهِدَ تتلاحق وتتابع متوازية دون أن تكون متراكبة فوق بعضها البعض. لكن التحليل المتعمق لنصوصه يكشف أنه تمرده لم يخرج عن أركان التأليف المسرحي في خلق الحبكة التي تتالى فيها عناصر التمهيد والعقدة والحل. ولم يكن استيفاؤه لأركان الشخصية خارجاً عن المتعارف عليه في أصول بناء الشخصية. وكل ما فعله أنه أعاد تركيب هذه الأركان حتى بدت صناعته خلقاً جديداً وما هي بجديد إلا بمقدار.

**1-استبعاد النص المسرحي الأدبي**

شهدت نهاية القرن العشرين عزوفا عن التعامل مع الكاتب المسرحي كما كان ساريا، فلأول مرة في تاريخ البشرية يعلن كثير من المخرجين والممثلين أنهم ليسوا بحاجة إلى نصوص لإقامة العرض المسرحي، وأن بإمكان أي كلام مهما كان ضعيفاً أن يحقق الإبداع في العرض المسرحي. وكان لهم من ابتكارات التقنية ما يقدم حدثاً درامياً متصاعداً دون الحاجة إلى نص درامي متصاعد:

-فالإضاءةُ يمكنها أن تخلق حالاتٍ ومواقفَ تستغني عن الكلام

-ويمكن للممثلين أن يعبروا عن أحوال النفس وظواهر الصراع بحركات معينة تعلموها في المعاهد وإن كانوا غير موهوبين.

-ويمكن للموسيقى أن تخلق التوتر الدرامي الذي قد يفوق قدرة الكلام. ألم تقم كثير من الأعمال المسرحية العظيمة على شيء يشبه السيناريو السينمائي أو التلفزيوني؟

ولم يكن شأن المسرح العربي مختلفا، فبعدما كان النص المسرحي عماد عروضه، وكتّاب المسرح هم مركزه منذ نشأته، والمطورون لبناء الدراما في النص والعرض، كما أنشأوا لـه تراثاً أدبيا ودفعوا المخرجين والممثلين إلى تأكيد هذا الفن وترسيخه بين الناس، وهاجرت نصوصهم من بلد عربي إلى آخر. استغنى العاملون في المسرح اليوم عن النصوص المسرحية ذات البعد الأدبي. وصارت العروض المسرحية تقوم على نصوص يكتبها المخرجون بطريقة السيناريو، أو يأخذون نصوصاً معروفة ويعدلونها حتى لا يبقى منها إلا هيكلُها ليقوم الفعلُ والإضاءةُ وحركاتُ الممثل مقامَ البناء الدرامي في تكوين الصراع وبناء الحبكة وتقديم الشخصيات، ومن ثم تم الاستغناءُ عن كثير من الكلام.

**2-عوائق الكتابة المسرحية:**

حاول كتاب المسرح منذ النصف الأول من القرن العشرين التمسك بعناصر وبناء الدراما التقليدية التي تتراوح بين تأثيرات موليير وإبسن وشكسبير، ومن هنا برزت أولى النصوص العربية التي تعد من الأدب المسرحي، مثل مسرحيات توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير ومراد السباعي التي أتقنت صنع الحبكة من خلال إتقان عناصر الدراما عقدة وشخصيات وصراعا. وتميز مع ذلك كل كاتب بأسلوب مميز:

-فتوفيق الحكيم أبرز في بنائه الدرامي مناقشة الأفكار الفلسفية

-وعلي أحمد باكثير حاول إيقاظ الشعور القومي

-ومراد السباعي صبغ نصوصه بالسخرية الاجتماعية.

على النقيض من ذلك اتجه كتاب المسرح في النصف الثاني من القرن نفسه إلى تحطيم أسس الدراما التقليدية: بمخالفة ترتيب وتتابع هذه الأركان، ووجدوا في البريختية والعبثية والسريالية وغيرها من ثورات كتاب المسرح الأجنبي على التقليدية سابقة في تمردهم على البناء المسرحي الكلاسيكي.

ومن ملامح هذا التغيير:

-توظيف أشكال احتفالية تراثية قديمة

-قطع تسلسل الحدث المسرحي من خلال توظيف الراوي والجوقة والغناء.

-إدخال ملامح مسرح العبث وخاصة اللاحدث لتمييع حدوث الأفعال والوقائع في الدراما التقليدية.

فانبثق ما يسمى بالمسرح الاحتفالي والطليعي والتجريبي والملحمي والقائم أساسا على العبث بترتيب أركان الدراما، لكنها تمسكت رغم ذلك بهذه العناصر من حكاية مسرحية وبناء للشخصيات وإبراز للصراع في حبكة متينة. والأمثلة كثيرة منها تجارب سعد الله ونوس وعلي عقلة عرسان ووليد إخلاصي ومحمود دياب وألفريد فرج وعز الدين المدني وعبد الكريم برشيد في الغرب والطاهر وطار وعبد الوهاب بوكروح.

ولابد من الإشارة إلى أن الجيلين عبرا عن رؤى فكرية توضح انخراطهم في قضايا المجتمع وشؤون الأمة، فعبروا عن طموحاتها في التغيير والتجديد، وإن غلب عند الجيل الأول محاربة الاستعمار، فقد حارب الجيل الثاني التخلف والتجزئة والعدو الصهيوني.

لكن الانتقال من الكلاسيكية إلى التجريب لم يكن على صعيد كسر القوالب فقط، بل تزامن مع جهد متراكم من التطوير لفن التأليف، فلئن تميز الجيل الأول ببعض الضعف في البناء الدرامي فقد بلغ الجيل الثاني درجة عالية من البراعة الفنية.

هنا لابد من الإشارة إلى ما يسمى تقاليد الكتابة المسرحية وتتمثل عادة في مدارس:

-فالكلاسيكية وضعت قانون الوحدات الثلاث (وحدة الموضوع والزمان والمكان)، كما حرصت على قاعدة الفصل بين الأنواع، وانتقت أبطالها من النبلاء من أجل صراع تراجيدي مهول.

-وجاءت الرومانسية وأعلنت الخروج عن قانون الوحدات الثلاث ومزجت الأنواع.

-كما تخلت الواقعية عن الشعر لغة للمسرح وفرضت لغة النثر، ووظفت الشخصيات العادية لخوض صراع اجتماعي عادي لفضح مآسي المجتمع.

-أما المسرح المعاصر فقد غاص في مأساة الإنسان الفرد لحضه تارة على تغيير واقعه بثورة جذرية أو إشعاره بعجزه وبقائه في حلقة فارغة من اليأس والضياع.

فأساليب الكتابة مع كل تيار تعادل فنياً القضايا الاجتماعية والنفسية والفكرية، فكأن الشكل الفني هو الوعاء الذي أعان الكتابَ على صبِّ أفكارهم فيه. ولأن القضايا تموت أو تتجدد فإن معادلاتها الفنية يجب أن تتغير أيضا، ومع ذلك فإن النصوص لا تموت بل منها ما بقي فوق خشبة المسرح رغم تطاول الزمن على كتابتها ورغم أن موضوعاتها وحكاياتها ومعالجاتها تجاوزها العصر مثل نصوص العصر الشكسبيري أو نصوص الكلاسيكية الجديدة أو الرومنسية التي لم تغادر خشبة المسرح. والسر في ذلك قوة ومتانة البناء الفني وتعبيرها عن واقعها.

وما كتبه المسرحيون العرب لا ينبغي أن يخرج عن هذا، فنصوص الجيل الأول يكاد أكثرها يصبح مادة تاريخية تشرح تطور المسرح العربي دون أن تكون مادة فنية قابلة للوقوف اليوم فوق خشبة المسرح. أما النصوص التي كتبها الجيل الثاني فإن كثيراً منها قادر اليوم على الوقوف فوق خشبة المسرح بجدارة رغم ابتعاد العرب وتخليهم عن أكثر الموضوعات التي ناقشتها وسبب ذلك قوة بنائها الدرامي.

أما كتابات الجيل الثالث أو المعاصر فأبرز ملامحها:

-الاختصار: فمن بنية الفصلين والثلاثة وحتى الخمسة التي ميزت مسارح الجيلين السابقين، انتقلت إلى مسرحيات الفصل الوحيد. وهو انتقال يلبي الروح العامة للناس. فالعرض المطول بفصوله العديدة أتاح لأصحابه أن يحشدوه بمختلف المؤثرات التي تجعل المتفرج يقضي سهرة طويلة ممتعة. ولم تكن الفصول الخمسة تتيح للعرض المسرحي أن يطول حتى يستغرق وقت السهرة الطويلة فقط، بل كانت تتيح للمتفرجين أيضاً أن يلتقوا بين الفصول وأن يتحاوروا وأن يحوِّلوا العرض المسرحي إلى مناسبة اجتماعية تساعدهم على تمتين علاقاتهم وصداقاتهم: حتى إن الكاتب السوري مراد السباعي ذكر أن عرض مسرحية (اللصوص) للكاتب الألماني شيلر في مدينة حمص في الثلاثينات من القرن الماضي دام ثماني ساعات.

لكن الثورة الصناعية أكلت أوقات الناس ودفعت الناس إلى الاستيقاظ المبكر لمزاولة أعمالهم، فتقلصت المسرحية بحيث أصبح العرض المسرحي مقتضبا. ومثلها المسرحية العربية ذات السهرة الطويلة أو المعقولة المحتشدة بالمثيرات الفنية والتي تفسح مجالا لعلاقات اجتماعية بين الفصول، محولة العرض المسرحي أيضاً إلى لقاء اجتماعي. انتقلت هذه الفسحة الفنية إلى عرض موجز متوجه إلى إنسان يشعر بالعزلة الداخلية لا يهمه اللقاء الاجتماعي مع غيره من الناس إلا في الحدود الدنيا، فيكفي تبادل التحية عند الدخول إلى المسرح.

بل إن الناس لم يعودوا يذهبون إلى المسرح لمشاهدة حياتهم وقضاياهم الاجتماعية والسياسية، ولا هم راغبون في مناقشتها بعد حالة اليأس النفسي الذي وصلوا إليه، فهم يطلبون من المسرح عرضاً لطيفاً سريعاً خالياً من الهموم إلا في الحد الأدنى.

إن الكتابة المسرحية الموجزة لا تزخر بالشخصيات الكثيرة، ولا يطول أو يكثر فيها الحوار، ولا تتيح المشاهد الاحتفالية، فالمطلوب هو جمالياتٍ مغرية للمتفرج ليستمر بالمشاهدة، فإذا به قد استغنى عن الخصائص الإنسانية من حوار وتفاعل، لصالح جماليات صناعية تتقنها السينوغرافيا كبديل عن الحوار وعمق تحليل الشخصيات. كما استغنت الكتابة عن معالجة الأمور الاجتماعية والسياسية الخطيرة للأمة لصالح عرض حالات إنسانية معزولة.

إن المسرحية الموجزة التي تساير عصر السرعة والعولمة تتميز بـ:

-المادة الدرامية غير المكثفة والتي لا تحمل تطوراً درامياً معقدا، فهي تتركز على موضوع واحد يبرِز أزمة أو حالة دون غوص في التفاصيل، ولذلك تتجنب الحبكات الثانوية.

-سرعة الإيقاع ووحدة المكان وقلة عدد الشخصيات التي يتم تصوير ها من خلال ملامح عامة.

-اختزال القضايا الكبرى في هموم صغيرة لا تجد لنفسها مستنداً اجتماعياً أو وطنياً ينفخ فيها روح الإبداع الناتج عن موقف محدد واضح من الحياة. فلا يجد أمامه إلا أن يجعل مسرحيته تعيش في حالة سريالية أو عبثية.

-انحسار دور الكاتب مسرحي وبروز المخرج الذي صار هو كاتب النص.

**3-مكاسب الكتابة المسرحية**:

-خشبة مسرح متطورة ومفتوحة: فبعدما كان الكاتب يكيف كتابته مع ظروف الخشبة ومساحتها، ويحشر نصه وممثليه في مجالها الضيق، جاءت الخشبة الجديدة مجهزة بأنواع من التقنية التي يمكنها أن تحقق لـه جميع الأفعال التي يجنح خياله إليها دون عائق.

كان النقاد يشترطون على الكاتب المسرحي ألا تجري على المسرح أفعال أو حركات كبيرة ويكتفي بروايتها، أما اليوم فقد وفرت التقنية الحديثة للخشبة ما يسمح لـه بأن يقدم جميع الأفعال، كما تجاوز قيود الزمان والمكان بالإضاءة والديكور والحيل المسرحية التي يتعلمها الممثلون في الجامعات، فيتلاعب بالزمان والمكان كما يشاء.

وهكذا انتقل الكاتب المسرحي من خشبة شكسبير الضيقة والمضاءة بالشموع إلى خشبة غنية قادرة وحدها على أن تقدم للكاتب ما يشاء من الأمكنة بكل سهولة.

-ومن حيث المضمون انكسرت الطابوهات في وجه الكتابة المسرحية بعد أن تم ترويض المتلقي على مشاهد تؤذي المشاعر كالقتل العنيف والقتال الهمجي، بعد أن تكفلت السينما والتلفزيون بتحطيم القيم الأخلاقية والاجتماعية التي تحرِّم على المسرح الأفعالَ العنيفة أو غيرَ المحتشمة، تحقق للكاتب المسرحي المعاصر حريةٌ في التأليف لم تكن متوفرة لمن سبقه.

-ومن حيث الشكل اكتسب كاتب المسرح المعاصر أصول التأليف المسرحي بعد أن تطورت ووصلت إلى درجة عالية من المرونة، حتى إنه لم يعد مقيداً بتلك الأصول التي تقيدت بها الكلاسيكية أو الرومنسية أو الواقعية. لم يعد مضطراً أن يكيف أركان المسرح كالصراع والحبكة والشخصية حسب مدرسة ما أو اتجاه ما، بل يختار من الأشكال ما يريد.