المسرحيّ اللبناني، مصلحاً وصاحب مشروع

د. خالدة سعيد

النّقّاش ومشروعه التاريخي

عندما قدّم مارون النّقّاش (١٨١٧ ـ ١٨٥٥) مسرحية **البخيل** أواخر عام ١٨٤٧[١] لم يُقْدِمْ على ذلك مصادفة أو لمجرّد كونه قد حضر مسرحيات في إيطاليا. ولم يكن يرمي إلى التفكّه والترفيه، ولا إلى التشبّه بالغرب. كان مارون النّقّاش يفتتح، بوعي وتصميم، مشروعاً تاريخياً.

سأتجاوز الوقائع التفصيليّة المعروفة التي أحاطت بهذا الحدث، على الرغم مما تقدّمه من دلالات توضح أبعاده: كتدريب فريق ممثّلين من أفراد أسرته وتلامذته، وتقديم العرض في إطار احتفالي واسع، ودعوة شهود محليّين تمثّلوا بوجوه البلدة، وشهود من الدول الأجنبية المنشغلة بأمور لبنان تمثّلوا بالقناصل، واستصدار فرمان من السلطات العثمانية يسمح بإنشاء مسرح، ويضمن لهذا الحدث الوضع القانوني والاستمرارية. وسوف أتوقّف بدل ذلك عند قراءة فقرات من الخطبة التي افتتح بها النّقّاش العرض الأول للمسرحية العربية الأولى، لأن هذه الخطبة ترسم الملامح النظرية الفكرية لهذا المشروع كما تصوّره. وقد جاء فيها:

١ ـ «وها أنا **متقدّم دونكم إلى قدّام، محتملاً فداء عنكم** إمكان الملام»

٢ ـ «. . مُبرزاً لهم مرسحاً أدبياً، وذهباً افرنجياً مسبوكاً عربياً.»

٣ ـ قد عاينت عندهم [أي أهل الأمصار الافرنجية] فيما بين الوسايط والمنافع التي من شأنها تهذيب الطبايع، مراسحَ يلعبون بها ألعاباً غريبة، ويقصُّون فيها قصصاً عجيبة. فيُرى بهذه الحكايات التي يشيرون إليها، والروايات التي يتشكّلون بها ويعتمدون عليها، من ظاهرها مجاز ومزاح، ومن باطنها حقيقة وصلاح.»

٤ ـ «لأنه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر.»

٥ ـ «وعدا اكتساب الناس منها التأديب، ورشفهم رضابَ النصائح والتمدُّن والتهذيب، فإنهم بالوقت ذاته يتعلّمون **ألفاظاً فصيحة** ويغتنمون معاني رجيحة(. . .) ثمَّ يتفقّهون بالأمور العالمية، والحوادث المدنية.»

٦ ـ وبعد أن يعرضّ أنواع المسرح من «بروزه» (نثر) بغير أشعار ولا تلحين، و«أوبرة» يقول: «فترجّحت آرائي ورغبتي وغيرتي، أن الثانية تكون أحبّ من الأولى عند قومي وعشيرتي. فلذلك قد صوَّبت أخيراً قصدي، إلى تقليد المرسح الموسيقيّ المُجدي.»[٢]

ويوضح ابن أخيه سليم النّقّاش هذا الخيار بقوله: «ولمّا رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد نظراً لعدم معرفتهم بمنافعه، زاده فكاهة فجعل في الرواية الواحدة شعراً ونثراً وأنغاماً.»[٣]

٧ ـ ويواصل سليم النّقّاش الكلام عن مشروع عمّه مارون فيقول:

> ولا حاجة إلى ذكر ما تكبّدته من المصاعب والأتعاب في بادئ الأمر حتّى حمله الإعياء إلى القول في إحدى رواياته: «إن دوام هذا الفن في بلادنا أمر بعيد.» على أنه أجهد نفسه في جعل رواياته أدبية محضة، قاصداً بذلك تهذيب أبناء وطنه.[٣]

٨ ـ ولاستكمال قراءة هذا المشروع نتذكّر أن المسرحية الأولى كانت مقتبسة بتصرُّف عن مسرحية موليير. وأمّا المسرحية الثانية وهي **أبو الحسن المغفّل أو هارون الرشيد** (أواخر عام ١٨٤٩)، فكانت مستقاة من الموروث الحكائي العربي. وأمّا المسرحية الثالثة **السليط الحسود** (١٨٥١)، فقد كانت مسرحية اجتماعية معاصرة.

من هذه الفقرات والتعليقات نستنبط المواقف والملامح الآتية:

١ ـ تبدو هذه المغامرة المسرحية خطوة إلى الأمام أو تقدّماً. والتقدّم هنا مسلك ورهان. والذي يغامر هو فرد يقوم بالتجربة والاكتشاف ويتحمّل المسؤولية لكنْ في سبيل الجماعة.

٢ ـ تتحدّد للمسرح طبيعة خلقية فنية علمية. وأمّا الهوية فهي هوية عربية على الرغم من عملية النقل، لأن ما يعوّل عليه هو السبك لا المعدن الخام، كما يرى. ومشكلة النقل والهوية لم تكن غائبة عن ذلك الزمن. حتى نقل المطبعة وطبع القرآن بدل نَسْخه واجهها اعتراضات عنيفة. والنّقّاش هنا يقدّم جوابه على هذا الإشكال. وسوف يمضي خطوات جديدة في التوكيد على التملُّك

(١) المصادر جميعها تشير إلى تاريخ ٩ شباط ١٨٤٨، باستثناء الكتاب الذي أصدره نقولا النّقّاش بعنوان **أرزة لبنان** وضمّنه مسرحيات أخيه مارون، (بيروت: المطبعة العمومية، ١٨٦٩). والدكتور محمد يوسف نجم في كتابه التأريخي المؤسس **المسرحية في الأدب العربي** اعتبر أواخر ١٨٤٧ هو التاريخ الأصدق لأن مارون النّقّاش نفسه قد أورده في متن مسرحية **السليط الحسود**.

(١) هذه المقتطفات وردت في خطبة مارون النّقّاش أثبتها أخوه نقولا النّقّاش في **أرزة لبنان** (ص ١٥ ـ ١٨). وقد وردت في، محمد يوسف نجم، **المسرحية في الأدب العربي** (بيروت: دار الثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٦٧)، ص ٣٣ ـ ٣٤.

(٢) و(٣) سليم النّقّاش، **فوائد الروايات أو التياترات**، مجلّة الجنان، سنة ١٨٧٥، ص ٥٢١. ورد في م. ي. نجم، مصدر سابق، ص ٣٨.

الحضاري لهذا الفن عندما يتخلّى عن الاقتباس ويؤلّف مسرحيتين إحداهما مأخوذة من الموروث العربي والثانية من الراهن الاجتماعي.

٣ ـ في الفقرات ٣ و٤ و٥ تتحدّد وظيفة المسرح. وهي وظيفة تتحقّق عبر اللعب والإمتاع، وتقوم على كشف العيوب أي النقد، وعلى الإصلاح والتعليم، وتوسيع الآفاق من المحلّي إلى العالمي، ومن الجزئيات إلى الكليات الاجتماعية. وسوف نرى أن وظيفة التعليم لن تفارق المسرح العربي.

٤ ـ عندما أراد أن يقرّب هذا الفن إلى الناس زاده شعراً ونثراً وأنغاماً. وهذا يعني أن عناصر أساسية في الموروث الفنّي الشعبي والذائقة الشعبية قد وجدت مكانها في المسرح.

مهندس هذا المشروع هو المسرحي الذي تبدو مهمّاته ومسؤولياته هنا مطابقة لمواصفات المصلح الذي تحوّل اسمه إلى المثقّف.

بيان مارون النَّقّاش سوف تعاد صياغته مع ورثة المسرح من آل النَّقّاش. وإذا كان نقولا النَّقّاش سوف يُظهر مزيداً من الاطّلاع على المسرح الإيطالي ودراية بالمصطلحات المسرحية وأقسام «الرواية»، فإن ابن أخيه سليماً، وفي مدى زمني قصير، سيمضي شوطاً آخر، لا في المعرفة التقنية المسرحية وحسب، بل في ارتياد أفق أشدّ اتساعاً فيعالج مفهومات جديدة، ويتوخّى مرامي بعيدة وأكثر شمولاً، تتجاوز الأخلاق والمعارف الفردية. ففي مقالة له في مجلّة «الجنان»[1] البيروتية نجد مفاهيم «الحضارة» و«المدنية» و«الاجتماع» و«التقدّم» «وكدر الامتياز» و«عكر التعصب»، و«الاتحاد» و«ردّ الاختلاف». ووسط ذلك كلّه تبدو للمسرح رسالة مميّزة تتحقّق بما ينشره من مبادئ. ويضيف إلى ذلك استشهاداً لراسين مفاده أن «الروايات» (المسرحيات) تقدّم لمشاهديها فوائد لا ينالونها من مدارس الفلسفة.

يتبيّن من هذا أنّ مشروع مارون النَّقّاش وتلامذته والمسرحيين الذين جاؤوا بعده يتحدّد في إطار النهضة وتطلعاتها، ويذكّر بالأشكال التي تبنّتها أو اقتبستها لتحقيق تلك التطلّعات، بل إنّ أهداف المسرح تبدو مطابقة لأهدافها وإنْ تباينت الأشكال. المسرح، على مستوى الأهداف، شبيه الصحافة وصنوها، كما أنه شبيه المدرسة. وقد ارتبط المسرح بالمدرسة والتعليم على مدى قرن كامل، وتداخلت شخصية الصحافي والمسرحي. فمعظم روّاد المسرح من مخرجين ومؤلّفين كانوا موزّعين بين المسرح والصحافة. منهم من جمع بين العملين ومنهم من انتقل من المسرح إلى الصحافة أو من الصحافة إلى المسرح. واللائحة طويلة؛ ففضلاً عن يعقوب صنوع المصري، هناك سليم النَّقّاش نفسه الذي انتهى إلى إصدار جريدة يومية بإيعاز من جمال الدين الأفغاني؛ ومثله أديب اسحق.

> المسرحية عند النهضويّين خروج من الدوائر المغلقة الهامشية إلى دائرة مفتوحة للمشاركة والتصحيح والتخيل.

ويرتكز مشروع النَّقّاش والمسرحيين من بعده إلى ركنين: **المسرحة، والمسرحي**. المسرحة، في إطار هذا المشروع الإصلاحي النهضوي هي أولاً وقبل كل شيء قيام حيّز عامّ للكلام والنقد العام والتصوّر العام. هي خروج من الدوائر المغلقة الخاصّة الهامشيّة العاطلة عن الفاعلية والتأثير في العام، إلى دائرة مفتوحة للمشاركة والتبادل والنقد والتصحيح والتأمّل والتخيّل والرأي.

ولنتذكّر أن أهل المسرح جاؤوا من الهامش (وإن كانت لبعضهم وظائف، مثل نقولا النَّقّاش) وحوّلوا خشبة المسرح إلى سلطة تخيّل وسلطة تعليم وسلطة نقد ومحاكمة، باستقلال عن تعليم السلطة ورأيها وحكمها. وهذه هي السلطة الناشئة في أواسط القرن التاسع عشر، وصاحبها هو الذي يمارس التفكير والمناقشة والنقد وتعميم الرأي، صاحبها هو المثقّف. إن المسرحيّين الأوائل أسهموا إسهاماً عظيماً في نشأة المثقّف بهذا المعنى وما يتضمّنه مفهوم المثقّف من مسؤولية وما يحمله من مهمّات الإصلاح والتغيير عن طريق التنوير.

سليم النَّقّاش مثلاً، (توفي ١٨٨٤)، نموذج لهذا المثقّف ـ المسرحي. لقد افتتح طريق الهجرة المسرحية إلى مصر بدعوة من الخديوي، فذهب مع جوق تشترك فيه ممثّلات، وقدّم عدداً من المسرحيات بعضها من تأليفه. ثم تخلّى عن المسرح إلى الصحافة، وأصدر صحيفة «المحروسة» واتصل بجمال الدين الأفغاني مع صديقه أديب اسحق. والأفغاني أوعز إلى الصديقين بالانتقال إلى الاسكندرية، وسهّل للنَّقّاش الحصول على رخصة لإصدار جريدة «التجارة». كما أصدر النَّقّاش صحيفة بعنوان «العصر الجديد»، وأسهم في الحركة السياسية التي سبقت الثورة العربية. وبعد الثورة ألّف كتابه **مصر للمصريين** في تسعة أجزاء أُعدمت منها الأجزاء الثلاثة الأولى.[1]

وبالتأكيد لم يكن غائباً مثال مفكّري الثورة الفرنسية الذين يُعزى إليهم بشكل خاص دور التأثير والتغيير. كانوا يقدّمون مثالاً على

---

(١) ومّما جاء في هذا المقال: «فقد ثبت ممّا تقدّم أنّ هيئة الاجتماع من أخصّ أسباب تقدّم الإنسان. وقد عرف ذلك من قبلنا الأوروبيّون، فأوجدوا وسائط لتحسينها عندهم، منها قاعات التشخيص المعروفة بالتياترو، وهي المرآة التي تُظهر للإنسان تمثالَ نفسه، فيرى عيوبه ونقائصه فيتجنّبها. فطاب لهم الاجتماع في هذه القاعات، ولم يتخلّل صافي كأس اجتماعهم كدرُ الامتياز أو عكر التعصّب. وقد جعلوها واسطة لما يضمّهم إلى بعضهم اتّحاداً، رادّين ما يفصلهم عن بعضهم اختلافاً.» (ورد في، م. ي. نجم، **المسرحية في الأدب العربي**، ص ٤٤).

(١) الأب لويس شيخو، **الآداب العربية في القرن التاسع عشر**، (ج ٢، ص ١٣٤).

إمكان الانتقال من إصلاح الأفكار إلى إصلاح الأحوال. (ولم يكن بعد دور التغييرات الاجتماعية ـ الاقتصادية ما يُعطى الغلبة في الفاعلية والتحويل). وفي هذا الإطار يمكن القول إنّ غالبية روّاد المسرح كانوا أصحاب دعوات. وسوف نرى مع حركة الستينات في المسرح اللبناني أنّ أيّ تأسيس أو تغيير لا يتمّان إلّا إذا كان وراءهما صاحب دعوة ومشروع.

انطلق المسرحيون من موقع ضدّ أسطوري وضدّ طقوسي. كانت دعوى النهضة دعوى عقلنة وتنوير، والمسرح من أركانها. فكان إلهامُ المسرح إلهاماً فكرياً قامت وراءه يوتوبيا أو تصوّر كلّي.

غير أن تناقضاً صميميًّاً سوف يتهيّأ؛ وما بنى مجدَ المسرح عند منعطف القرن سوف يولّد أزمته ومدار أسئلة المسرحيين فيما بعد. فالمسرح، بحكم فاعلية الخشبة والخصيصة السحريّة التحوُّليّة لمثلّث الممثِّل ـ المكان ـ الزمان، سوف يقود إلى أَسْطرة غير الأسطوري. إنّ مراجعة متأنّية لأسماء المسرحيات وموضوعاتها ومؤلِّفيها تُبيّن أنّ التأليف اللبناني للمسرح قد غلب عليه، بشكل عام، الاستدعاء التاريخي، والتاريخي العربي تحديداً، بالنسبة للمسرح المحترف. فتكفّلت الخشبة بأسطرة كل ما هو قادم من ذلك الينبوع السحري القديم المتجدّد: التاريخ. وصار المسرحي من أهمّ مُتعهّدي الأحلام ومؤسْطري الشخصيات التاريخية لتحويلها إلى رموز حيّة متجدِّدة.

ملامح المسرح اللبناني المهاجر

واجه التحرّك المسرحي ما واجهه تحرُّك المثقّفين بشكل عام، أي الضغوط وغياب الفرص والإمكانات في لبنان أواخر القرن، وتضافرت عوامل وظروف تاريخية سياسية مساعدة في مصر. وكانت النتيجة تلك الهجرة الثقافية الجماعية باتجاه الدولة المصرية المنفتحة على الجديد.

كان سليم خليل النّقّاش قد افتتح طريق المسرحيين اللبنانيين إلى مصر عام ١٨٧٥. وسوف تصبح الهجرة إلى مصر من تقاليد هؤلاء المسرحيين: ينشأون في لبنان ويمارسون نشاطهم في مصر.

كان المسرح، في تلك المرحلة، يعتمد اعتماداً كبيراً على النصّ الأدبي. والمؤلِّفون المسرحيون كانوا من الأدباء والشعراء؛ معنى ذلك أنهم ينتمون إلى أوساط تُنزل اللغة العربية الفصحى وآدابها منزلةً عالية، أوساط تحمل طابع المعلِّمين الأوائل، كناصيف اليازجي وابراهيم اليازجي وبطرس البستاني وغيرهم. وفي هذه الأوساط كان التعلّق بالعربية وآدابها وتاريخها تميّزاً وخصوصية ثقافية. كانوا في تطلّعهم إلى حياة جديدة وعصر جديد ينسجون صورة عالم يوتوبيّ يستمدُّون عناصره من ذلك التاريخ. وهكذا استُدْعِيتْ شخصياتٌ تاريخية وأحداث تتلاءم مع المُثُل والتصوّرات الجديدة. وشهد القرن التاسع عشر والربع الأوّل من القرن العشرين طَفْرة في المسرحيات التاريخية التي تدعو إلى اليقظة وتصوّر فردوس الماضي المفقود، وكان للمسرحيين اللبنانيين القسط الأعظم منها. ولم تكن المسرحيات التاريخية العربية وقْفاً على المرحلة الإسلاميّة، بل تمَّ إحياء شخصيات عربية إسلامية، إلى جانب شخصيات عربية مسيحية أو جاهلية. واستعراض المسرحيات الموضوعة غير المترجمة يُبيّن هذه الغلبة لدى اللبنانيين، بينما طَرَقَ المصريون موضوعات تاريخية متنوّعة بين القديم والتاريخ القريب، ومنحوا اهتماماً خاصاً للموضوعات المعاصرة والاجتماعية. يبدأ هذا مع يعقوب صنوع وصولاً إلى ابراهيم رمزي[1] ثمّ محمد تيمور ويوسف وهبي ونجيب الريحاني.

كان المسرحيون، والمسرحيون اللبنانيون تحديداً، ينسجون ملامح مُثُل قومية ومفهومات قومية، فضلاً عن التقدّم وقضايا الحرية والإصلاح الاجتماعي الأخلاقي. صحيح أن نشوء دولة في مصر بالمعنى الحديث، ونشوء المدن، وحركة التحديث، وافتتاح قناة السويس، وتشجيع الخديوي اسماعيل وغير ذلك قد ساعد في نموّ الحركة المسرحية وازدهارها، ولكن هناك سبباً آخر عظيم الأهمية هو أن المسرحيّ قد اكتشف حلم عصره وكان من أهمّ المشاركين في صياغته، كما اكتشف لغة عصره وكان من أهمّ الناطقين بها. وسوف نرى أنه مع كل أزمة مسرحية وكل منعطف في تاريخ المسرح لا بدّ للمسرحي من إعادة اكتشاف حلم زمانه ولغة زمانه ليكون حاضراً كمحاور وكمبدع.

ويمكن وصف البنية المسرحية التي استقرَّ عليها المسرح اللبناني المقيم والمهاجر إلى مصر كالآتي: فقد بات تبنّي شكل العلبة الإيطالية مسلّماً به ونهائياً. وقُسمت مساحة العرض إلى خشبة وصالة للجمهور. وصار المكان المسرحي مستقلاً ومنفصلاً عن أماكن التجمّع العفوي؛ واستعيض عن المكان الطبيعي بالديكور؛ وغدا العرض مستقلاً ومنقطعاً عن وظيفة مباشرة ـ وهو عرض مسلّع مغلق وغير مباح للجميع، يستند إلى نصٍّ أدبي مكتوب لمؤلِّف معيَّن؛ واعتُمدت الفصحى في ما خلا العروض الكوميدية الشعبية؛ وتمّت كتابة المسرحية وفق الموروث المسرحي اليوناني ـ الأوروبي، ولا سيَّما الفرنسي؛ وتمّت مراعاة الوحدات الثلاث في أحيان كثيرة؛ واستند العرض إلى قصّة متماسكة تندرج داخلها جميع التفاصيل بما في ذلك الرقص والمواقف الغنائية، هذا باستثناء الفواصل؛ واعتمدت تقنيات الإخراج وتدريب الممثِّلين والأداء مبدأ الإيهام بالحقيقة؛ وطُبقت الهندسة الداخلية للعلبة الإيطالية بحذافيرها، من كواليس وكوّة مُلقّن وستارة، ولم يجْرِ اختراق الجدار الرابع أو

(١) ابراهيم رمزي ألّف للمسرح مسرحيتين تاريخيتين هما الحاكم بأمر الله وبنت الأخشيد. لكنّه مضى شوطاً أبعد في معالجة القضايا المعاصرة والراهنة فكتب أبطال المنصورة والبدويّة ودخول الحمّام مثْ زيّ خروجه وأبو خونده وصرخة الطفل والهواري وعقبال الحبايب وبنت اليوم وغيرها.

الفاصل الزماني المكاني بين الخشبة والصالة إلّا في بعض الكوميديات الشعبية.

هذا المسرح سوف يعرف أمجاداً مع الفرق اللبنانية المهاجرة. فبعد انحلال فرقة سليم خليل النَّقّاش ألّف أحد أفرادها البارزين، وهو يوسف الخيّاط، فرقة جديدة باسمه. وبدأت تقديم العروض عام ١٨٧٧. وعن فرقة الخيّاط سينشقّ سليمان قرداحي ويتعاون مع الشيخ سلامة حجازي ويُقدِّم العروض بدءاً من ١٨٨٢. وكان له ربرتوار حافل شمل مسرحيات آل النَّقّاش بالإضافة إلى مسرحيات جديدة. واستمرّ نشاطه في مصر حتى عام ١٩٠٧، سافر بعدها إلى تونس واستقرّ وأسّس المسرح العربي هناك.

هذا المسرح بلغ ذروته مع جورج أبيض (١٨٨٠ - ١٩٥٩)،[1] الذي درس المسرح في المنبع الفرنسي، وتعاون مع كبار الكتّاب والشعراء ومع نخبة من الممثلين. تميّز أسلوبه بالاقتصاد والحدّ من الغلوّ والتهويل، وتبطين الانفعال. وكان يُعنى بإبراز البعد التراجيدي للعمل ويتمسّك بالعربية الفصحى. غير أن جورج أبيض وصل بدوره إلى الجدار حين كان عالم الأحلام النهضوية آخذاً بالانحسار وحين استُنفدت قدرات لغته المسرحية.

المسرح المقيم:

في لبنان، احتفظ المسرح بالطابع الذي أعطاه له الروّاد. غير أن المسرح في لبنان عاش مسيرة مختلفة عن تلك التي عرفها المسرح اللبناني في مصر. ويمكن تمييز محيطين مسرحيين شكّل كلٌّ منهما تقاليده وعلاقاته وجمهوره ووظيفته المميّزة. إنهما مسرح **المدارس والهواة، ومسرح المدينة المحترف.**

مسرح المدارس والهواة

إذا كان المسرح يحيا وينتعش متى اقترن بدافع وحاجة وشكل من أشكال التجمّع وكانت له من ثمّ وظيفة طبيعية، فإن هذه الشروط قد تحقّقت في مسرح الهواة في المدارس اللبنانية، وبشكل خاص حتى أواسط القرن. فالهوية الأولى التي اتخذها المسرح هي الهوية التعليمية. وليس أشبه بخشبة المسرح، بالشكل الذي استقرّ عليه، من منبر المعلّم. وأمثولة راسين التي استشهد بها سليم النَّقّاش تجد مكانها في مسرح المدرسة. وفي رأيي أن المسرح الحقيقي في ذلك العهد هو ما قام في المدارس؛ ففي هذا المسرح تتحقّق شروط أساسيّة لم تكن لتتحقّق في مسرح المدينة المسلّع، وهي شروط يسعى إليها مسرح البحث المعاصر. فهنا لا انفصال بين المكان المسرحي ومكان التجمّع، والجمهور شريك في لعبة موسمية احتفالية، واللعبة تسري من الخشبة إلى المحيط المدرسي بكامله.

فإذا التفتنا إلى مجموع المدارس وما قام فيها من مسرحيات، بدا لنا فوران عجيب وهو خليط من التعليم والحلم واللعب وبناء القيم والانفتاح على ثقافات وتواريخ واكتشاف نماذج ورسالات.

والمدهش أن اهتمام الكتّاب كان موجّهاً إلى هذا المسرح، وفي إطاره نَشطَ التأليف. وفي نصوص هذا المسرح نلمس ملامح الأفكار والقضايا النهضوية والمواقف الأخلاقية فضلاً عن الدينية. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ العدد الهائل من المسرحيات التي تمّ تأليفها للمدارس لم يكن كلّه متماسكاً ومميَّزاً بخصائص دراميّة عالية. لكن الاحتفال كان في حدّ ذاته وعلى الدوام مسرحية تنتشل المسرحية المكتوبة إذا أثقلها الوعظُ وبطّأ إيقاعَها إلقاءُ الأشعار. بل إنّ الإطار الاحتفالي الموسمي كان ينعش تلك المسرحيات بلواحق سعيدة وإن تضاربت مع أصول الدراما إذْ تطول الفواصل حتى لتغدو مسرحية داخل المسرحية. وأتكلّم هنا كلام شاهد. فقد شهدتُ أمثالَ هذه المسرحيات أو شاركتُ فيها في مدارس كثيرة ومواقع كثيرة تمتدّ من قرى الجبال إلى مدارس العاصمة العاصمة.

يلتحق بهذا المسرح مسرح الهواة وما كانت تقدّمه الجمعيات في القرى والمدن، في المدارس والأوقاف والأندية.[1] ومن أهمّ النشاطات التي عرفت حتى منتصف القرن تلك التي قامت في معهد الحكمة[2] وفي الجامعتين الأميركية واليسوعية. ومن هذه المراكز

---

(١) جورج الياس أبيض من مواليد بيروت. درس في مدرسة الحكمة وفيها بدأ التمثيل. رحل إلى الاسكندرية وعُيِّن ناظراً لمحطّة سكّة الحديد عام ١٨٩٩. كانت الحركة المسرحية في مصر في نهضة وازدهار، فالتحق بها. ثم ذهب إلى فرنسا في منحة لدراسة التمثيل وبقي فيها بين عامي ١٩٠٤ و١٩١٠. وكان أستاذه هو الممثّل الشهير سيلفان. عاد إلى مصر على رأس فرقة فرنسية، وبدأ التمثيل بالفرنسية ثم تحوّل إلى العربية بناء على طلب سعد زغلول ناظر المعارف يومذاك. ألّف فرقة تضمّ شبّاناً مثقّفين مع بعض قدامى الفرق، بينهم عزيز عيد ومريم سماط وميليا ديان وعبد الرحمن رشدي. بدأ بمسرحيات مترجمة، وتعاون مع فرح أنطون. انضمّ إلى جوق عكاشة عام ١٩٠٣، وقدّم الجوقُ الجديد مسرحياته على مسرح الأوبرا. في نهاية الموسم انحلّ الاتحاد وشكلّ أبيض فرقة جديدة. ألّف له فرح أنطون **بنات الشوارع وبنات الخدور**. عام ١٩١٤. اتفق مع الشيخ سلامة حجازي وكوّنا جوقاً جديداً باسم أبيض وحجازي، وألّف لهما فرح أنطون أهمّ مسرحياته بل أهمّ مسرحيات تلك المرحلة: **السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم** التي طافا بها في بلدان عربية وعرفت نجاحاً كبيراً.

(١) ظهرت في الأربعينات في بلدة انطلياس فرقة تمثيلية من الهواة في إطار «نادي انطلياس الثقافي ـ الرياضي» كان الأخوان رحباني عمادها ومؤسّسيْها. وقدّمت مسرحيات بعضها من تأليفهما. انظر جوزف أبي ضاهر، «الأخوان رحباني، هوامش من سيرة ذاتية»، الهيئة الشعبية (١٩٨٦).

(٢) كانت هناك جوائز تُرصد لأفضل إنتاج مسرحي، كتلك الجائزة التي أُشير إليها في محضر لجّريجي معهد الحكمة سنة ١٩٣٧. كانت الجائزة ذلك العام موزّعة على اثنين هما عبد الله حشيمه والشيخ ادوار الدحداح؛ راجع، هنري زغيب، **ذاكرتنا المسرحية في محطّاتها الكبرى**، في «**الذاكرة الثقافية**» (منشورات الحركة الثقافية في انطلياس، ١٩٨٤).

والتجارب السعيدة اشتعلت جذوة المسرح اللبناني وانطلق عدد من أهمّ المسرحيين.[1]

مسرح المدينة المحترف

كانت الهجرة إلى مصر تُفقده أهمّ عناصره. ولم تكن بيروت في مطلع القرن مدينة جامعة يتمركز فيها النشاط الثقافي، باستثناء ما كان يقوم في المعاهد الكبرى وفي الجامعتين الأميركية واليسوعية. فلم تنشأ حركة مركزية ولا كانت هناك استمرارية. كانت الفرق المحترفة تتشكّل لينفرط عقدها، وتعود لتتشكّل في صيغة جديدة. وكذلك كان وضع المسارح. وكان هناك نوع من الفصام بين مسرح المدارس والقرى والهواة الذي يعتمد الفصحى وينحو منحى تعليمياً تاريخياً أو دينياً، وبين مسرح المدينة الذي غلبت عليه الكوميديا واعتمد العامّية في الأغلب. وقد دارت معظم موضوعات هذا المسرح على نقد الحياة اليوميّة خاصّة.

ومن المؤسف ألّا يكون هناك تاريخ لهذه المرحلة الغنيّة، على مستوى العلاقة بين المسرح والجمهور خاصّة، ولا سيّما مع وجود شخصيات عاشت تلك المرحلة ويمكن الإفادة من تجاربها ومعارفها. وما أذكره هنا مستقى من مصادر متفرّقة أوردته بشكل عابر، ومن بعض الأحاديث. أعيد ذكر هذه الفِرَق والأسماء علّني أكون قد أضفت اسماً أو اسمين إلى ما ذكَرتْه تلك المصادر.

من الفِرَق التي تشكّلت قبيل الحرب العالمية الأولى وواصلت نشاطها بلبنان، «جمعية إحياء التمثيل الوطني» بإدارة فيليب البستاني، وقد شارك فيها واحد من أهمّ المسرحيين في مرحلة ما بين الحربين هو عيسى النحّاس. كما شارك عيسى النحّاس في عدد من الفرق مثل «جمعية الاتحاد للتمثيل العربي» وقد نهض بها ميشال وفؤاد الشرتوني وجورج ماضي وعيسى النحّاس وغيرهم. كما أسّس عيسى النحّاس «الفرقة الشعبية اللبنانية للمسرح» التي اشتهرت باسم «مسرح عيسى النحّاس».

وكان هناك مسرحي آخر هو علي العريس شكّلَ فرقة عُرفت باسمه واشتركت معه زوجته ناديا شمعون. كما أسّس عدداً من المسارح منها تياترو ناديا (١٩٤٠) باسم زوجته الممثّلة، ثمّ «المسرح الدائر» (١٩٤١) وأخيراً «مسرح فاروق».

وهناك فرقة عبد الحفيظ محمصاني التي قدّمت مسرحيات في المدارس ولا سيّما في مدرسة الفرير ببيروت. وهناك فرقة «بيروت للتمثيل» التي أسّسها محمد شامل وعبد الرحمن مرعي (١٩٣٩)، و«فرقة المقاصد» التي أسّسها محمد شامل وعبد الرحمن مرعي واستمرّت طويلاً، وفرقة «الأدب التمثيلي» التي أسّسها ميشال هارون عام ١٩٣٩ وكان نجمها فيليب عقيقي. وهناك «جمعية ترقية التمثيل الأدبي» التي أنشأها يوسف نجا وحسين اللوز وعبد الرحمن مرعي وبهجة ديّة وعبد الله وزكريا القبّاني ورامز حمندي وسعيد عبود. ومن ألمع هذه الفرق فرقة «أمين عطا الله» الذي اشتهر بأدوار «كشكش بك» وكان المقابل لنجيب الريحاني وشخصية كشكش بك التي اشتهر بها.

> اجتذبت الكتابة المسرحية في أوائل القرن رجل الدين والمؤرخ والمفكر والسياسي. غير أن النص الذي يمتلك قيمة خارج الخشبة قد تأخر في الظهور.

وبالإجمال كان هناك حوالي عشرين فرقة، تكوّنت وانحلّت وتشكّلت من جديد عدا بعض الفرق خارج العاصمة.

أمّا المسارح فمن أقدمها مسرح «زهرة سوريا»، وهو من مسارح القرن السابق، وقد تحوّل إلى مسرح «الباريزيانا». وكانت الفرق اللبنانية الوافدة من مصر تلعب على خشبته، مثل فرقة جورج أبيض وفرقة عزيز عيد، وكذلك الفرق المصرية مثل فرقة «منيرة المهديّة»، وفرقة الشيخ سلامة حجازي.

من أوائل المسارح كذلك مسرح «الكورسال» في الزيتونة لصاحبه شكري معيقل، وقد تهدّم في عشرينات هذا القرن وكان مختصّاً باستقبال الفرق الأوروبية، وبينها الكوميدي فرانسيز.

ثمّ مسرح «التياترو الكبير» الذي أُنشئ عام ١٩٢٦ واستمرّ حتى الحرب الأهلية اللبنانية عام ١٩٧٥، ومسرح «منظر الجميل» الذي أُنشئ في العشرينات كذلك، ثم مسرح «التريانون» في البرج وهو من مسارح العشرينات. كما كان هناك مسرح «الكريستال» في ساحة الشهداء الذي تحوّل إلى سينما كريستال، ومسرح «الشادوفر» عند مدخل شارع بشارة الخوري من جهة البرج. هذا بالإضافة إلى مسرح «البسطة» ومسرح «الدورة» في الأربعينات، و«تياترو ناديا» الذي سبق ذكره، و«المسرح الدائر» و«مسرح فاروق». وهذا الأخير مع التياترو الكبير من آخر المسارح التي استمرّت في العمل.

* * *

نشوء نوع أدبي جديد: الأدب المسرحي

يحصي جاكوب لاندو حتى عام ١٩٥٦، ٦١٠ مسرحيات عربية موضوعة، وهو رقم لا يقوم على استقصاء دقيق. فمعجم داغر يورد أسماء ٣٦١١ مسرحية موضوعة ومعرَّبة بين ١٨٤٨ و١٩٧٥ وهو مع

(١) من بين الأعمال التي شهدها مسرح الجامعة الأميركية مثلاً، مسرحية **لولا المحامي** ـ وقد ألّفها سعيد تقي الدين حين كان طالباً ومثّلها الطلاّبُ ولاقت نجاحاً كبيراً، وكانت بداية التأليف المسرحي لدى صاحبها ـ ومسرحية **إلى الحمراء** على مسرح «وست هول» بالجامعة الأميركية عام ١٩٢٣، وكانت من تأليف أنيس الخوري المقدسي. ومن مدرسة الحكمة التي خرّجت جورج أبيض تخرّج منير أبو دبس وأنطوان مُلتقى.

ذلك كثير النواقص؛ فقد غاب عنه معظم النتاج المسرحي في شمال افريقيا. هذا بالإضافة إلى ما تمّ تأليفه وتعريبه منذ ١٩٧٥ حتّى اليوم. وللمؤلّفين اللبنانيين نسبة كبيرة من هذه المسرحيات. نذكر هذه الأرقام لنشير إلى الإقبال على الكتابة المسرحية باللغة العربية. هذه الطفرة في التعبير المسرحي كانت نتيجة للوعي بتغيّر العالم، ولتوظيف المسرح في حركة التعليم وحركة الأفكار، أي نتيجة لاقتران التأليف المسرحي بمفهوم المثقّف كوعي مسؤول، كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

وقد اجتذبت الكتابة المسرحية كتّاباً من حقول مختلفة: اجتذبت رجل الدين؛ حتى طلبة الأزهر مثّلوا مسرحية لقيت نجاحاً، وألّف المطران سليمان الصايغ(١٨٨٦ ـ ١٩٦١) مسرحيتين، وكتب الخوري حنا طنوس وترجم أربعين مسرحية؛ وكتبها المؤرّخ (كعيسى اسكندر المعلوف) والسياسي، ورجل الثورة، والمفكّر المصلح (كفرح أنطون وأمين الريحاني)، والشاعر. غير أن النصّ المسرحي الذي يمتلك قيمة خارج الخشبة قد تأخّر في الظهور، وكان معظم هذا النتاج ضعيفاً من الناحية الفنية. وأهمّيته هي في جماعيته وشموله واتّسامه بملامح متشابهة واحتفاله بقضايا متكاملة.

كان المخرجون الأوائل هم المؤلّفون الأوائل. فيما بعد جاء المؤلّفون من مواقع أدبية، ولم تكن نصوصهم صالحة دائماً للتمثيل.

وهناك مسرحيات شعرية تتميّز بقيمة شعرية عالية لكنها تفتقر إلى الحيوية والحركة الدراميّة ولم تجد طريقها إلى الخشبة، مثل مسرحيتي **بنت يفتاح** (١٩٣٥) **وقدموس** لسعيد عقل، أو **مفرق طرق** (١٩٣٨) لبِشْر فارس.

حين بدا أن فن المسرحية يترسّخ كنوع أدبي، أخذ في الانزلاق مبتعداً عن المسرح. لقد حصل بين الحربين إقبال عجيب على كتابة المسرحية، ولا سيّما الشعريّة. كتبها شعراء من مختلف الاتجاهات: تقليديون أمثال سعيد البستاني والدكتور حبيب ثابت، ورومنطيقيون أمثال يوسف غصوب والياس أبو شبكة وفوزي المعلوف، ورمزيّون أمثال بشر فارس وسعيد عقل، ومجدّدون كيوسف الخال، وماركسيون كالناقد المفكّر رئيف خوري. هذا فضلاً عن المسرحيات النثرية التي كتبها مفكّرون ونقّاد وأدباء من مختلف الحقول. ومعظم المسرحيات المكتوبة من مواقع أدبية لم يُمثَّل، أو مثّله تلامذةُ المدارس، أو فَشل على الخشبة. وكان كتّاب هذه المسرحيات أكثر خضوعاً لمعايير الكتابة الأدبية وموروثها الغنائي والبلاغي الخطابي منهم لمقتضيات الحركة الدرامية. وفوق ذلك كان هذا النتاج لايزال يتوكّأ على القصص والشخصيات التاريخية، في مرحلة كان فيها تيّار الإحياء التاريخي قد استُنفد وأخذ بالانحسار. وكانت هزائم مطلع القرن وخيباته قد دفعت بالناس إلى التأمّل في الواقع، وكانت مرحلة من الأدب الواقعي تجد تعبيرها في القصّة والرواية أكثر ممّا تجده في الشعر والمسرح. ولمّا كان المسرح العربي قد نما تبعاً لدوره وتجسيده لمناخ الوعي العام، واستمدّ دراميّته من هذا المناخ وقضاياه الراهنة الملتهبة أو مشروعاته التاريخية، فإنه لم يستطع أن يجد غذاء في نتاجٍ مسرحيٍ أدبيٍ بعيدٍ عن الهموم العميقة والتطلّعات التاريخية، ومفتقرٍ ـ بالتالي ـ إلى الحركة الدرامية مهما بلغت براعة الحبكة ومهما ازداد تشويق القصّة. ويكفي أن نلاحظ كيف عجزت الترجمة هي أيضاً في هذه المرحلة عن سدّ النقص وتغذية الحركة المسرحية.

صحيح أن التأليف للمسرح لم يكن كلّه صالحاً للخشبة، غير أن أعمالاً كبرى كانت حاضرة، هي أعمال جورج شحادة، وإنْ باللغة الفرنسية، في زمن لم تكن فيه الترجمة مشكلة معوِّقة. وكانت هناك كذلك مسرحيات سعيد تقي الدين.

تمكن الإشارة في هذه المرحلة إلى ظهور مبكر لمسرح ملتزم بأفكار سياسية لم يتوسّع ولم يشكّل حركة، وإنْ طرح في الركود التماعات يتيمة. وأُشير إلى مسرحية **المنبوذ** لسعيد تقي الدين التي قدّمتها «الفرقة القومية الشعبية» (١٩٥٣ ـ ١٩٥٤) لمؤسّسها رضا كبريت. كما قدّمت الفرقة عدداً من المسرحيات ألّفها كبريت بنفسه ومنها **ليلة في المخفر**.

وباختصار، فإنّه لم تحدث تطورات تذكر في الحياة المسرحية اللبنانية بين نهاية الحرب العالمية الثانية وأواخر الخمسينات. واحتفظ المسرح بالطابع الذي استقرّ عليه بين الحربين، أي مثلّث اللعب والنقد والتعليم.

وبين النشاطات المسرحية المدرسية والجامعية، نذكر عملين على مسرح الجامعة اليسوعية، هما **ماجدولين** أو **تحت ظلال الزيزفون** (١٩٥١)، ترجمة الشاعر أبي شبكة عن ألفونس كار، و**ماكبث** (١٩٥٣) ترجمة الشاعر خليل مطران. والعملان قدّمهما أنطوان ملتقى الذي سوف يشكّل مع منير أبو دبس أساساً لانطلاقة الحركة المسرحية في الستينات.

انطلاقة الستينات

في نهاية الخمسينات كان لبنان يخرج من حرب أهلية لم تدم طويلاً، لكنها أكّدت تميّزه فيما أوضحت ارتباطه بمحيطه. وأتاحت الديمقراطية النسبية للمؤسسات الثقافية والحركات الثقافية خاصة هامشاً من الاستقلالية. وتحوّل لبنان إلى أكبر مركز للطلاّب في العالم العربي، تتوافد إليه العناصر الشابّة بخيالها وطموحاتها، كما يلجأ إليه المتطرّفون السياسيون والمبعدون. وكانت ثمّة روافد للأفكار والتيّارات كثيرة متنوّعة تتفاعل وتتقابل في بلد عظيم الحيوية والتحرّك والانفتاح، شديد المركزية، يكاد يُختصر بمحيط الجامعات. وكانت الحركات الأدبية الطليعية في صعود وتصارع، وكان البحث دائراً عن أشكال للتعبير تبلغ الجمهور الواسع.

وكانت هناك بدايات لإنشاء مؤسسات إعلاميّة وسياحيّة وفنيّة جديدة، وكانت الإذاعة اللبنانيّة تتخطّى حيّزها المحدود جداً. وكانت قد تأسّست في لبنان لجنة لإقامة المهرجانات بين أطلال بعلبك بدأت تستقدم فرقاً من العالم. وهذه اللجنة هي «لجنة مهرجانات بعلبك الدولية» وسوف يكون لها دور مهمّ في تحويل فرقة موسيقية غنائية هي «الفرقة الشعبيّة اللبنانيّة» إلى فرقة مسرحيّة غنائيّة.

وفي أواخر الخمسينات كذلك تأسّست في لبنان محطّة للتلفزيون. وفي عام ١٩٥٩ عاد مسؤول التلفزيون اللبناني René Hury بمنير أبو دبس من فرنسا إلى لبنان لتدريب مسرحيين، فالتقى أبو دبس زميله في مدرسة الحكمة أنطوان ملتقى وقدّما أعمالاً مشتركة للتلفزيون. واتّصل منير أبو دبس بعد إنجاز مهمّته بلجنة مهرجانات بعلبك، وأُنشئت نتيجة اللقاءات مدرسة للمسرح عام ١٩٦٠.

عندما وصل منير أبو دبس إلى لبنان كان يحمل رؤية متكاملة للمسرح وتصوّراً لدور الممثّل وخطّة لإعداده، فضلاً عن الإيمان بدور للمسرح يلتقي مع أساس صوفي ميتافيزيقي. وإذ صادف مجموعة من العوامل المساعدة، ووُضعت تحت تصرّفه الإمكانات العملية، فقد انطلق في أهمّ مشروع مسرحي لبناني حتى ذلك الحين، هو «مدرسة المسرح الحديث». وينبغي أن نوضح هنا أن «مدرسة المسرح الحديث» لم توجد المسرحيين، بل شكّلت مركز استقطاب ومركز توجيه وتأهيل، ومركز لقاء، وحافزاً لعدد من المثقّفين[1] الذين سبق لهم القيام بنشاطات مسرحية. وكان بينهم أستاذ الفلسفة (أنطوان ملتقى) والمحامية (لطيفة ملتقى) وطالب الطب وأساتذة المدارس. وسوف يشكّل هؤلاء نواة الحركة المسرحية اللبنانية التي تألّقت طوال ربع قرن(*).

ولم يطل الأمر بالفرقة حتى انشقّ عنها أنطوان ولطيفة ملتقى عام ١٩٦٢ وشكّلا فرقة مستقلّة هي «حلقة المسرح اللبناني». وسيتوالى طوال الستينات ظهور الفرق ودخول شخصيات مسرحية جديدة إلى هذا الميدان. ذلك أنه إلى جانب الإطار والنواة المسرحية بدأت تنشط لغة مسرحية وثقافة مسرحية وجمهور وتقاليد وذاكرة جديدة، فضلاً عن المسارح. وهذا ما شجّع الهواة على الاحتراف، أو النهوض بمشروعات مسرحيّة فكريّة فنيّة وسياسيّة أو تجاريّة، كما كان حافزاً على السفر والتخصّص في لندن وباريس وموسكو وغيرها. وسوف يسهم هؤلاء جميعاً في إغناء الحركة المسرحية ودفع البحوث المسرحية في اتجاهات مختلفة.

(١) في مرحلة أولى انتسب إلى المدرسة أنطوان مُلْتقى، لطيفة ملتقى، رضا خوري، تيودورا راسي، ريمون جبارة، ميشال نبعة، أنطوان كرباج، صبحي أيوب، أسعد خير الله، الياس الياس. وفي مرحلة ثانية انضمّ إليها منير معاصري، مادونا غازي، منى جبارة، أنيس سماحة، نبيه أبو الحسن.

(*) هناك بالتأكيد مسرحيون كبار لم يمرُّوا بهذه المدرسة منهم نضال الأشقر وروجيه عساف وشوشو.

هذه الحركة التي تمتدّ حتى يومنا هذا قابلة للتحقيب تبعاً لمعايير مختلفة. ويبدو لي إمكان النظر فيها على مرحلتين، تميّزت الأولى بالنقل والاتّباع، وتميّزت الثانية بالبحث والتجريب:

المرحلة الأولى: هي مطلع الستينات، وقد ساد فيها الاهتمام بمسرح يستكمل الشروط الفنيّة في ضوء مقاييس فنية غربيّة جاهزة. وقد مثّل هذا الاتجاه منير أبو دبس والعاملون معه في مراحلهم الأولى. وأيّاً يكن الأمر فإنّ الأعمال التي قدّمها أبو دبس جاءت في إطار مهرجانات بعلبك الدولية، وباتفاق مع لجنتها بانتمائها الثقافي. وكانت المسرحيات المقدّمة[1] مترجمة ومنتخبة من الربرتوار المسرحي العالمي، وتُشكِل محطّات أساسيّة في هذا الربرتوار. وقد توقّف هذا المسرح عام ١٩٧١ حين انفصل منير أبو دبس عن مهرجانات بعلبك ليخوض تجربة جديدة مختلفة اندفع فيها بعيداً في اتجاهه الطقوسي. ويتمثّل إنجازه في هذه المرحلة الأولى في إعداد الممثّلين. وأيّاً تكن الانتقادات التي توجّه إليه لتحكّمه بالممثّل، فإن الممثّلين الذين تكوّنوا على يده يمتلكون بعداً خاصاً ويتميّزون بغنى يتكشّف عبر اقتصاد شديد في التعابير وتقنيات الأداء. وفي طليعة هؤلاء الممثّلة المدهشة رضا خوري والممثّل ريمون جبارة الذي نُعت بحقّ بالكمال، ولا سيّما في **الزنزلخت** وفي الأدوار التي تولّى إخراجها هو بنفسه.

إنّ إنجاز منير أبو دبس الذي يُعتدّ به يقوم في إيصاله التعبير المسرحي، وفق الموروث المسرحي الغربي، إلى درجة كبيرة من الاتقان. ولعلّ هذا هو ما أوصله إلى الجدار أو المأزق. وانكشاف هذا المأزق، أو الطريق المسدود، هو على درجة من الأهميّة، إذ كان مناسبةً لتفجّر الأسئلة وحمّالةً لحركة نقد واسعة، وكان بالنتيجة رافداً مهمّاً لحركة البحث التي نهض عليها المسرح اللبناني الحديث.

وجوه المأزق المسرحي الذي فجّر النقد والأسئلة

رأينا أن مسرحيّي النهضة جاؤوا إلى المسرح من موقع فكري ضد طقوسي؛ بل يمكن القول إنه عقلاني. غير أن سحريّة الخشبة شكّلت مصيدة أسطوريّة. فالمسرح القائم على التشخيص، لا المسرح الغربي وحده، يرتكز إلى مبدأ زمن الخشبة المطلق، وهذا هو الوجه الأول للمأزق. فالقصة التي تجري وقائعها على المسرح هي الحدث الأصلي الذي يقع هنا لأوّل مرّة، ويفترض أن المسرحية ليست نقلاً له أو إعادة أو رواية. كما يفترض أنه لا يقوم خارجها.

(١) هذه المسرحيات هي **أدِيب ملكاً وانتيغون وملوك طيبة** لسوفوكل؛ **والذباب** لسارتر؛ **وفاوست** لغوته؛ **وهاملت وماكبث** لشكسبير؛ **والملك يموت** ليونسكو؛ **وعلماء الفيزياء** لدورنمات؛ **وموت دانتون** لبوخنر، **والعادلون** لكامو؛ **واحتفال لزنجي مقتول** لآرابال؛ **والاستثناء والقاعدة** لبرشت؛ **ونبع الحقيقة** لسينج.

زمن الدراما هو الحاضر المطلق الذي يتسلسل أمامنا. فليست الوقائع صورة عن أحداث جرت في ماضٍ ما، قريب، أو بعيد، أو متخيّل. ولا يمكن الانفصال عن زمن الدراما أو إطار قصّتها للتعليق أو التفسير، بل ينبغي أن يقوم ذلك من داخل هذا الزمن. وهنا يكون التطابق تامّاً بين أنا الممثّل وأنا الدور، أو أن الممثّل يحتجب تماماً خلف الدور؛ وبذلك تستولي الدراما على الحيّز كلّه، وهنا يبرز الوجه الثاني للمأزق. بل إن الجمهور يفترض أنه هو الذي عاصر الحدث الدرامي؛ فيكون أهلَ طيبة أو فيرونا أو بيت المقدس إذا كانت المسرحية التي يشاهدها هي **أوديب ملكاً**، أو **روميو وجولييت**، أو **صلاح الدين**. حتى المسرحية التاريخية تخلخل مطلقيّة الزمن والصفة الأصليّة فيه إذا كانت معنيّة بالتأريخ لحياة شخصية أو لحدث تاريخي، أيْ إذا كان البعد التأريخي حاضراً؛ لأن هذا يجعل زمن الدراما تكراراً أو تصويراً لزمن ماضٍ، كما أنه يجعل الشخصية المسرحية تصويراً أو حكاية لشخصية قائمة خارج الخشبة، وهو أمر يجعل مركز الحدث خارج المسرحية، ويربط المشاهدين ـ من ثمّ ـ بعالم خارج المسرح والمسرحية. إنّ مجرّد إدخال شخصية الراوي أو المُعلّق في صلب المسرحية يخرق مطلقيّةَ الزمن والصفة الأصلية للحدث لأنه يقيم زمنين؛ الحاضر يتعيّن للراوي بينما تنسحب أحداث القصّة لتستقرّ في الماضي.

هذا المفصل ـ المأزق هو ما وَجّه إليه عدد من روّاد الستينات نقدهم، فعملوا بأساليب مختلفة على خرقه، بشكل مباشر أو ضمني. وبدون خرق هذا الزمن المطلق لا يسقط التماهي مع البطل الذي كان قضية ثانية من قضايا السجال ووجهاً من وجوه المأزق الذي استهدفه الطعن والخرق.

ومواجهة هذا المأزق ليست محصورة في المسرح اللبناني ولا العربي، بل هي جزء من تاريخ المسرح المعاصر. غير أن ظروفاً لبنانية (وعربية) خاصّة وسياقاً معيّناً عرفه المسرح اللبناني منذ مطلع الستينات، وحضور هموم وأفكار وتطلّعات ومواهب فكريّة فنيّة في حقل المسرح، جعلت لهذه المواجهة إيقاعاً خاصاً وطابعاً خاصاً. واعتُبر مسرحُ منير أبو دبس ممثّلاً، بشكل ما، لهذا المأزق. ولكي تتّضح لوحةُ الصراع وتتمثّل عليها المواقعُ والاتجاهات والتناقضات، كما يقتضي النقد العادل، فإنّه لا بدّ من تعريف بمنير أبو دبس واتجاهه، ولا سيّما أنّ حركات البحث والنقد والتساؤل هي قوام الحياة الحاضرة في المسرح اللبناني. وأمّا منير أبو دبس[1] فقد دخل في ماضي هذا المسرح لأسباب موضوعية عملية على الأقل. وأكتفي مؤقّتاً بخلاصة لحديث معه تمّ في مسكنه الحالي في ضواحي باريس، شتاء عام ١٩٨٨.

ـ في المسرح تأثّر بستانسلافسكي وغوردون غريغ Gordon Graig واختار طريقهما بعد دخوله عالم المسرح، علماً بأنه يأخذ في الاعتبار خصوصيات كلّ منهما والتضادّ بين أسلوبيهما.

ـ خط العمل في مدرسة المسرح الحديث كان مبنياً على الاتجاهين معاً: من أسلوب ستانسلافسكي تبنّى التركيز على «الحقيقة الداخلية للممثّل»، وتقويم المسرح وفهم العمل المسرحي من خلال عمل الممثّل. ومن أسلوب غوردون غريغ أفاد خلق المسرحية والتعبير من خلال الإضاءة والفضاء. ويستشهد بقول غريغ «شَكْلُ انفعال ما أهمّ من الانفعال نفسه.» La forme d'une émotion est plus importante que l'émotion elle - même. وكان هذان الاتجاهان في نظره متكاملين.

ـ عن غروتوفسكي: رأى أعماله لأول مرّة في لبنان. ويعتبر أن هناك تقارباً بين اتجاهه واتجاه غروتوفسكي، لكن هناك فوارق ومسافات لأنّ كلاً منهما ينتمي إلى محيط ثقافي مختلف. ويلخّص الاختلاف عن غروتوفسكي في كون هذا الأخير يضع المتفرّج في موقع المتلصّص (voyeur)، أي أنه يرى ما لا يُسمح برؤيته. الممثّل في هذا المسرح يقوم بكشف حميميّ وعنيف على شخصيته الصميميّة (الإنّيّة بتعبير أبو دبس)، والمتفرّج يرى هذا الكشف دون علم الممثّل. في مسرح أبو دبس يهيّئ نفسه لكي يَرى، لا لكي يكشف عن نفسه ويمارس العنف على نفسه. بل هو يبتعد عن «إنّيته» لكي يرى (pour avoir une vision) ويدعو الجمهور لكي يشارك في الرؤية.

غروتوفسكي يُسلّط الممثّل على جسمه كالرياضي السبارطي الذي يقوم باختبارات تجعل جسمه آلة مثلى. جسم ممثّل غروتوفسكي آلة مثلى لكشف الحالات العاطفية والشعورية. وهو كإنسان مثالي يقدّم نفسه ذبيحة (Il se donne en offrande). عملُ أبو دبس على الجسم يتوجّه نحو جعله مانحاً للخياليّ أو يجعله الخيالي، أي يجعل ظهور الخيالي من خلال الجسد ممكناً. إنّه يتوجّه نحو تحقيق «غَيَبان» لمادية الجسد، أي تحقيق ما هو أقوى من غيبة الجسد.

هنا يُدعى الجمهور للابتعاد عن الحسّ العاطفي الأوّلي الذي يمكن أن يظهر بسبب التماسّ الفيزيقي بين الحضور والممثّل. يُدعى لكي يسلّم نفسه للخيالي وللرؤيا. ويحذّر أبو دبس من الانفعال ويعتبره خطراً. ويوجّه الممثّل بحيث لا يسمح للانفعال (émotion) بأن يغمره، وبحيث يُبقي حيّزاً فارغاً للانفعال الذي لم يأت بعد. كما يحاول أن يجعل الجمهور يلتقي بفضاءات فارغة، حتى لا يكون كل شيء صادراً عن المسرح.

---

(١) ولد منير أبو دبس عام ١٩٣١ بالفريكة ـ قضاء المتن. أتمّ دراسته الثانوية في معهد الحكمة، وانتسب إلى أكاديمية الفنون الجميلة لمؤسّسها ألكسي بطرس، ودرس في قسم الرسم. عام ١٩٥٠ التحق بالكلية الوطنية للفنون الجميلة بباريس، ودرس المسرح في مدرسة روجيه غايار Roger Gaillard وفي الكونسرفاتوار الوطني للفنون المسرحية. وفي السوربون كان عضواً في «فرقة السوربون المسرحية» بين ١٩٥٢ و١٩٥٧.

ـ وحول الفارق بين مسرحه والمسرح الحميمي (Intimiste) (غروتوفسكي) وهو ما بدأ مع «آرتو»، يبيّن أنه لا يسعى إلى ربط الحضور بالعمل كلياً، بل يترك دوماً انقطاعات وفراغات كي يتبع الحضور دروباً خاصة به. فالعمل المسرحي لديه ليس عملية كشف وتجسيد لواقع أو واقعة أو فكرة أو حالة، بل هو عملية استدراج المُشاهد إلى حالة استقبال لسماء خاصّة به. وفي النتيجة فإنّ الغاية هي قيام حضور حرّ لكل شخص موجود في دائرة هذا المسرح.

ـ ليست مهمّة الممثِّل أن يفسِّر الحالة، بل أن يكون شفافاً فيأذن للرؤية بإن تُطلّ. وكلّما غاب عن المسافات الأولى، أي المستوى الأوّل الحسيّ، من الحضور الحسيّ، اقترب من المسافة التي يريد المسرح أن يكتشفها.

ـ ما يريده في مسرحه هو الانسحاب من مادية الحضور ومادية العرض. لكنْ، لكي يستطيع الممثِّل أن يحقّق هذا الانسحاب، عليه أن يكون عالماً بهذه الماديّة وقادراً على التحكُّم بها والسيطرة عليها. أي لكي تغيب يجب أن تكون قادراً على الحضور. وعلى الممثِّل أنْ يلمِّح أو يوحي بهذا الحضور المادّي كممكنٍ ومُحتَملٍ وقادرٍ على الانبثاق في أيّ لحظة.

ـ هذا العرض لاتجاه أبو دبس يستدعي سؤالاً عن الطقوس والطقوسية، وعمّا إذا كانت الطقوس تُعطى بالتوصيل أو يكتشف كل ممثِّل طقوسه؟ وفي هذا الصدد يقول أبو دبس إن صفة الطقوسية لا ترِدُ في سياق العمل ولا هو يفكِّر فيها. ومع ذلك فإنه يمكن لأيّ حركةٍ في مرحلة من مراحل العمل أن تصل إلى دلالة طقوسية.

ـ عن التدريبات يقول إنها لا تكرّر نفسها. ويمكن استقبال الجمهور في أيّ لحظة، لأنه لا وجود للحظة نهائية ولا لعمل مكتمل، وإنّما هناك طريق تتكامل. وأمّا العرض فإنه ليس تكراراً لتدريبات سابقة بل هو مرحلة في سياق هذه التدريبات. ولا يمكن لأي عرض أن يكرّر سابقه.

ـ حين علّقتُ بأنه، رغم كل شيء، قد بقي، شأنه شأن غروتوفسكي، تلميذاً لستانسلافسكي في الإلحاح على الممثِّل، أجاب بأن ستانسلافسكي ظلّ ضمن بسيكولوجية عصره، وأنه كان شديد الإصغاء للواقع والتفاصيل ولشعرية الواقع. وقدوُهِبَ عبقرياً مثل تشيكوف. عنده، الأشخاص على المسرح حضور، يكفي أن يكونوا هنا ليولد المسرح. إنه أسلوب الاتقان الداخلي الصامت.

ـ أمّا أين صار موقعه من غوردون غريغ وكيف تطوّرت علاقته به، فقد أوضح ان غريغ وصل إلى درجة المطالبة باستبدال الممثِّل بالماريونيت، وكأنّه يطلب من الممثِّل أن يستبعد تعبيرات الممثِّل الأولى، أو أدواته الأولى (أي جسمه)؛ إنه يبعد المظاهر الانفعالية، لكي يسمح للفضاء المسرحي بأن يكون ممثِّلاً بدوره. لقد أراد غريغ الهرب من البعد الأول المباشر (le premier plan) الذي يحمله حضورُ الممثِّل على الخشبة، حتى إنه تطلّب وضعَ قناع أو ملابس تُخفي الإنسانَ أو الممثِّل في المستوى المباشر. وهنا يبدأ الفارق بين منير أبو دبس وغوردون غريغ. فأبو دبس يعتبر أن الإخفاء بالقناع هو نوع من الإلحاح على البعد المباشر. إنّ ما يحاوله أبو دبس هو تغييب هذا المباشر واستحضار البعد الآخر الغائب بدون أيّ حجاب. وهو يريد بالنتيجة الوصولَ إلى فكرة غريغ أو هدفه بالقوّة المعنويّة للممثِّل، بقدراته الخاصّة في السيطرة على حضوره بحيث يُحضره ويحجبه في الوقت نفسه، يُلمع به إلماعاً لا يبيحه.

ـ مع تواتر الانشقاقات عن فرقة المسرح الحديث قيلت أشياء كثيرة عن تحكُّم أبو دبس بحركة الممثِّل. وهو هنا ينفي هذا، لكنه يقول أنه ينظّم الجوّ على الخشبة بحيث يمكن حساب كلّ شي بالملمتر، من حيث الصوت والحضور. إلاّ أن هذا هو الحاصل النهائي لا البداية. ففي الأيام الأولى يطلب من كل ممثِّل أن يتخذ المكان الذي يريده، وبعد أيام ينطلق العمل بنوع من التلمّس في العتمة. وهذا ليس العمل، بل المركب الذي يوصل إلى العمل، ولا بدّ من ضبط الحسابات لئلاّ ينقلب المركب في الماء. وبعد هذا الانضباط الشديد يبدأ التحرّك نحو الحريّة. المسألة في نظره مثل الموسيقى. ولا بدّ للموسيقيّ من أن يعرف المعزوفة جيِّداً ويضبط المسافات والتوزيع. إذّاك وانطلاقاً من هذه المعرفة يبدأ الإبداع. جسد الممثِّل وعلاقته بغيره وبالنص كل ذلك يشكّل القطعة الموسيقية. لا إبداع إلاّ انطلاقاً من هذا النظام. وهذا نقيض موقف الذين يريدون من الخشبة أن تكون محلاً لانفلات العواطف والقدرات الجسديّة.

ولا بدّ أن نتذكّر أن هذا الكلام جاء بعد مرور سبعة عشر عاماً على انفصال أبو دبس عن مسرح مهرجانات بعلبك، وأنه منذ عام ١٩٧١ حين قدَّم **الطوفان** ثمّ **يسوع** (١٩٧٢) و**جبران الشاهد** (١٩٧٣) كان قد مضى بعيداً في اتجاهه الغيبي الذي يعتبر المسرح حيّز استحضار لغائب عبر تغييب لحاضرٍ مادّي. ولا بدّ أن تتذكّر أن هذا الاتجاه كان أكثر اعتدالاً في المرحلة التي أشرف فيها على مدرسة المسرح الحديث. أستدلُّ على ذلك من تطوّر العروض بين **الملك يموت** أو **علماء الفيزياء** وبين **جبران الشاهد** ثمّ مسرحية قدَّمها بباريس في المدرسة التي يدرِّب فيها ممثِّلين وكانت بعنوان **ماكبث الصمت**، ولقد دفع بهذه المسرحية إلى حدود الصمت والعتمة.

المرحلة الثانية ـ مسرح الأسئلة

لقد صادف المأزق المسرحي الذي أوصله أبو دبس إلى ذروته زمنَ أزمات وتطوّرات وتساؤلات، أي أنه صادف زمناً يحثّ على تحرير التعبير وتفجير التعبير. وقد دفع هذا بالبحث والتجريب المسرحي في كلّ اتجاه.

فالحال أن ذلك المأزق قد جاء متواقتاً مع صعود الحركات الثورية وحركات الطلاّب والعمّال، وموجة النقد الذاتي في أعقاب هزيمة

١٩٦٧، ثمّ الشعبية التي عرفتها حركة التحرير الفلسطينية منذ ١٩٦٨، واهتزاز الدولة اللبنانية أمام عواصف تلك المرحلة. وسوف تتمفصل الأسئلة الفكرية السياسية القومية مع الأسئلة عن المسرح. هكذا شهدنا مسرحاً يتساءل عن نفسه وشكله ودوره. وشكّلتْ قضيةُ البحث عن شكل مسرحي عربي أصيل، ومحاكمة الشكل المسرحي الغربي (الكوميديا ديللارتي تحديداً)، إطاراً ومناسبة لطرح أعمق القضايا حول الهوية والحرية والمسؤولية والعلاقة بالماضي والآخر وحول الإبداع والسلطة ودور الفنّان وعلاقته بالمكان وبالجمهور ونوعية الجمهور. وفي سياق هذا التساؤل سوف يعاد اكتشاف ما تجاهله المسرح المُقتبس من أشكال شعبية وألوان مشهدية (كالحكواتي والمجلس والحديث والتعزية والمسيرة) في محاولة لتأصيل المسرح تأصيلاً وظيفياً في بنية الحياة الاجتماعية، وجعله ظاهرة طبيعية من ظواهر التجمّع ومناسبة من مناسبات التعبير والتساؤل والتأمُّل والتخيُّل الجماعي، وجعله من ثَمَّ حيّز لعب ووعي وتخيُّل وتغيير في آن واحد.

هذا كلّه قد سمح بالمراهنة على المسرح كلحظة مميّزة وحيّز مميّز لتقاطع المعرفة والإبداع والوعي التاريخي والمسؤولية. وفي بعض المراحل بلغ الرهان على المسرح درجة لم تترك فاصلاً كبيراً بين الوعي والفعل (من ذلك مسرحية مجدلون لمحترف بيروت للمسرح). إنّ هذا التقاطع أو التمفصل بين الأسئلة المصيرية وبين التساؤل حول المسرح وشكله ودوره هو أهمّ مميّزات الكتابة المسرحيّة في مرحلة البحث والتجريب.

وإذا كان التأليف المسرحي قد تلكّأ حتى أواخر الستينات ولم يصل إلى تغذية الحركة المسرحية التي ظلّت عالة على الترجمة، فإن مرحلة التساؤل والفوران قد اقترنت بطفرة نسبية في التأليف. فلم يأت التأليف هذه المرّة من الموقع الأدبي حصراً كما حصل في الماضي، بل من الساحة المسرحية نفسها. وقد تولّى التأليف مخرجون وممثّلون، وحظي المسرح بشاعر كتب بعضاً من أهمّ مسرحيات المرحلة هو عصام محفوظ.

وهكذا تعدّدت مناحي البحث وغلب طابع التجريب. وإذا كان الهاجس السياسي قد حضر بقوّة في وقت من الأوقات، فإنّ الهاجس الفنّي لم يكن غائباً في أيّ وقت. وإذا بدا أن عدداً من التجارب المسرحية تمضي بعيداً في البحث الفني والتقني، أو تمنح للتخيُّل والمجانيّة حيّزاً مهمّاً، فإنّه لا يمكن القول إن الهمّ السياسي (أو على الأقل الإنساني) قد كان غائباً عنها. وأعتقد أن معرفة هذه التجارب واتجاهاتها تقتضي، بدئياً، دراسة كلّ منها على حدة، لاكتشاف خصوصياتها ومساراتها.

إن وجوه الاختلاف والتنوُّع كثيرة وتكاد أن تفوق وجوه الاتفاق. وهذا في رأيي ما يشكّل أعظم مقوّمات هذه الحركة ويكتب لها فرادتها وتميّزها التاريخي. وفي مقدّمة وجوه الاختلاف نظرة المسرحيّين إلى المسرح وفهمهم لدوره ولدور المسرحي. وإنْ كان هاجسُ النقد والبحث عن أساس جديد للعملية المسرحية قد جمع بينهم، فإنّهم قد اختلفوا في النتائج. وهذا يعني عدم إمكان التمثيل (أي اختيار الأمثلة). ودراسة مسرحي واحد لا تعطي فكرة عن غيره.

إنّني هنا لا أقدّم أمثلة، بل أتوقّف أمام تجارب هي التي أتيح لي حتى الآن الاقتراب منها والاطّلاع عليها، علماً بأن لكلّ من هذه التجارب سماتها وفرادتها، وإن تلاقت عند هاجس البحث والطموح إلى تغيير المسرح والعالم.

د. مصطفى ناصف
د. كمال ابو ديب
د. يمنى العيد
د. وهب رومية
د. جليل كمال الدين
د. فهد عكام
د. شكري عزيز الماضي
د. محمد رحومه
د. زاهر الجيزاني
د. عبد الودود سيف

وأذوق شعر العرب الطعام

بالكتابة الشعرية يحاول المقالح، كما يحاول غيره من الشعراء المحدثين، إقامة هذا الحضور، بحاوله في رمز تعبيري يدل على هذا الماضي ويحيل عليه لكن الكتابة الشعرية هذه هي بحث عن خصوص لها. هو قولها وزمنها، موتها وحياتها، إنه فعل حدوثها، أي فعل محيثها من اللاقول إلى القول، من الصمت إلى النطق.

د. يمنى العيد

وتنسربل الصور (ذاتها) في غلالة شفافة من البوح ولغة النجوى الخافتة الهمس المتبادل بين النفس وذاتها. وبينها وبين مكوّنات الطبيعة في لحظة تنزوع إلى التواصل. بل التناغم. بل ما يشبه الحلول بين الذات وبين هذه الطبيعة النقية المعسولة. إن الطبيعة المغسولة. كنز الضوء، والتراب ـ المرايا، تجسّدات صافية للنقاء الحديد والصفاء اللذين تصلها الروح في رحلة خروجها من عكر العالم الذهني العقائدي إلى مرايا الحضور الفردي في العالم والانغمار في ثرائه

د. كمال أبو ديب

دار الآداب