

## المسرح في حضرة العتمة

### حال الفنّ والإبداع في ظلّ الاستبداد والطغيان

مهراڤ الشامي<sup>(1)</sup>

يچارُ قارئ كتاب الأديب والمسرحي السوري غسان الجباعي (المسرح في حضرة العتمة)<sup>(2)</sup> الصادر حديثاً عن (دار العوام) ضمن أيّ التصنيفات الأدبية سيدرجه؛ هل هو سيرة روائية ذاتية، أم منهج تعليمي لفن المسرح، أم هو تاريخ وثائقي أم ماذا؟ بحسب ما تساءل الكاتب والمخرج السينمائي الأردني فيصل الزعبي في تقديمه إياه.

وكان المؤلف أشار في مقدمته إلى أنه لم يعتمد أسلوب التقسيم والفهرسة والتبويب الأكاديمي بل ترك ذهنه حرّاً طليقاً. على سجيته. ينتقل من موضوع إلى آخر، في ((تداعيات حرة، فردية في الأصل جماعية بالضرورة، متقطعة في المبنى متصلة في الجوهر والمعنى<sup>(3)</sup>)) كما يقول، ((محاوفاً جهده أن يجمع هذه الفسيفساء المتنوعة في لوحة واحدة للمسرح السوري))<sup>(4)</sup>. ما جعل من الصعوبة بمكان على الناقد أو قارئ الكتاب أن يجري له مراجعة طبيعية واعتيادية مثل ما درجت العادة في كتب أخرى.

وقد ضمن الجباعي كتابه خلاصة تجربته المسرحية في محطاتها ومراحلها المختلفة، بدءاً من الدراسة، إلى التمثيل والإخراج والتدريس، وكذلك الكتابة المسرحية. منطلقاً من ضرورة الكتابة والتأريخ لفن المسرح، لأن الزمن يمضي، وكثيرون ممن عاشوا تجربة المسرح وخاضوها ((رحلوا من

(1) باحث سوري.

(2) غسان الجباعي، المسرح في حضرة العتمة، (السويداء: دار العوام للطباعة والنشر والتوزيع، 2020).

(3) الجباعي، المسرح في حضرة العتمة، ص55

(4) المصدر السابق، ص22.

دون أن يتركوا دليلاً ملموساً، أو أثراً يُذكر عن حياتهم وتجربتهم الإبداعية))<sup>(5)</sup> على حدّ قوله.

وقد قسّم الجباعي مؤلفه إلى كتابين؛ الأول موسوم بعنوان (السويداء . العقد الذهبي / 1965 . 1975)، واحتوى على محورين؛ محور نظري تطرّق فيه إلى أهم عناصر الفن المسرحي وقضاياها الفكرية والجمالية، ومحور تاريخي توقف فيه أمام التجربة المسرحية لمدينته التي ولد فيها، مثل ما عاشها وعرفها، ويرى أنّ أحداً لم يجرؤ أن يكتب حول هذه التجربة، أو يتناولها بالدرس والتحليل، ((خوفاً من العقاب الأمني))<sup>(6)</sup>.

والكتاب الثاني من دون عنوان، لكن قسّمه إلى جزأين لكلّ منهما عنوانه الفرعي الخاص؛ الأول (الجدار الرابع / أسلاك شائكة)، وتناول فيه . بخلاف ما يوحي به العنوان . سفره إلى الاتحاد السوفياتي، ودراسته الإخراج المسرحي في أحد المعاهد العالية في مدينة كييف الأوكرانية. والثاني (وجهك إلى الجدار)، وتحدث فيه عن اعتقاله بعد تخرجه وعودته إلى (ربوع الوطن). وتضمّن (فصولاً) من تجربته القاسية في المعتقل، والثمن الباهظ الذي يدفعه المبدعون في ظلّ الطغيان. وقد سجّل فيه ثلاثة مشاهد مسرحية؛ (الاعتقال، الحكواتي، ورقصة الخبز). وصوّر في الأخير (الطقس) المرير لحصول المهجع على حصته من الخبز، خبز عسكري أسمر مكوّر وقاسٍ يرمونه في إحدى باحات سجن تدمر سيئ الصيت، ليخرج من كل مهجع اثنان أو ثلاثة لجلبه، يكون عليهم أن يتقدموا عبر ممر إجباري بين جلادين يضربونهم بسياطهم في الذهاب والإياب.

وفي الواقع، فإنّ الحال الذي آل إليه الفن والإبداع والثقافة عامة في سورية هو المحور الرئيس الذي دار حوله الكتاب. ويتضح هذا بدءاً من عنوانه، إذ يوضح الجباعي سبب اختياره إياه، بأنه في المسرح ثمة عتمة ضرورية ترافق العرض لإظهار مواطن الإبداع والجمال فيه (بالتناوب مع عملية الإضاءة)، ولكن ثمة عتمة أخرى غريبة عنه ودخيلة عليه، ((تُخيم فوقه كما تخيم على كلّ شيء بهي، إنها عتمة الاستبداد والعبودية والتفاهة والخسّة))<sup>(7)</sup>. وفي حضرتها لا يستطيع الفن اجتراح المعجزات، فهي تخرب كلّ شيء وتعمّم ثقافة العبودية والابتذال والبشاعة فحسب.

وفي مكان آخر يصف كتابه بأنه ((جردة حساب ومراجعة نقدية، ذاتية وموضوعية))<sup>(8)</sup>، ومحاولة لـ((تأمل المشهد المسرحي بروية، وفهم علاقته بالسياسي، وكشف حسناته وسيئاته بمنظار

(5) المصدر السابق، ص 20.

(6) المصدر السابق، ص 20.

(7) المصدر السابق، ص 19.

(8) المصدر السابق، ص 56.

نقدي ومعرفي، وفهم المرحلة التاريخية التي عاشها فن المسرح والثقافة في ظل محنة عبادة الفرد وكمّ الأفواه والتسطيح والتفاهة التي أسّسها نظام العسكر والأحزاب العقائدية والإرهاب الفكري وسيادة الصوت الواحد.. الخ))<sup>(9)</sup>.

وهكذا، كلّما تقدّمنا أكثر في قراءة الكتاب، ستتضح الصورة بجلاء أكبر، ويتضح معها الجواب على السؤال المؤرّق الذي يطرحه الجباعي على نفسه وعلى الآخرين: ((هل يمكن أن يوجد مسرح حقيقي في ظل الاستبداد والديكتاتورية؟))<sup>(10)</sup>.

وفي سبيل ذلك، لم يُخفِ نيته الماكرة) في ((البوح بما كان محظوراً أو مسكوتاً عنه))<sup>(11)</sup>، مشيراً إلى الحال المزرية التي وصلت إليها الثقافة والفنون في كنف نظام شمولي واستبداد سرطاني فاتك قبل أن يعرب عن أمله في أن يتحول كتابه إلى (شهادة حيّة ودقيقة)، ليس في محافظة السويداء وحدها، بل في مختلف المحافظات السورية، ((تكون أقرب إلى البحث الأكاديمي المسؤول منه إلى الذاكرة الشفوية الانتقائية الخائفة))<sup>(12)</sup>، مع التميّي بأن يفتح عمله الباب على ((اجتهادات وتساؤلات ونقد وحوار، وإعادة نظر في تاريخ وفلسفة الفن وعلاقته بالسلطة والحرية، وخصائصه ووظيفته الجمالية والمعرفية.. إلخ))<sup>(13)</sup>.

### التجربة المسرحية في السويداء

لا يتوافر أيّ ذكر للمسرح في السويداء قبل عام 1942. وما عدا كتاب سلمان البدعيش (تاريخ الحركة الفنية في محافظة السويداء، الموسيقى والمسرح، 1975.1700) الذي ألفه سنة 2005، لا يوجد شيء يستحق الذكر عن التجربة المسرحية الثرية والفريدة لهذه المحافظة، بحسب ما يقول الجباعي، باستثناء شذرات شفوية قليلة تناقلها الناس عن تجربة سلامة عبيد وصالح مزهر وسعيد عزي وغيرهم. ويردّ في كتاب (إضاءات) لسعيد عزي، إشارة سريعة إلى تمثيل (رواية) اليرموك نثراً وشعراً في عامي 1942 و1944. وبأنها قُدّمت في (سينما الجيش) أو (اللواء)، وكانت ((تمثيلية وطنية

(9) المصدر السابق، ص55.

(10) المصدر السابق، ص10.

(11) المصدر السابق، ص20.

(12) المصدر السابق، ص21.

(13) السابق نفسه.

قومية ألهمت مشاعر المشاهدين))<sup>(14)</sup>.

والبدعيش هو أول عازف كمان في المحافظة. أُلّف مسرحيات عدة، وأخرجها، وكان واحدًا من أهم المؤسسين للحركة الموسيقية والمسرحية الحديثة في المحافظة، حيث كان مشاركًا أو مشرفًا عليها أو صانعًا لها جنبًا إلى جنب مع جمعٍ من الأساتذة الكبار أمثال سلامة عبيد الذي يُعدّ مؤسسًا ورائدًا للحركة المسرحية في المحافظة، إضافة إلى صياح الجهيم، وعمار حمزة، ونجيب مطر، وفؤاد دويعر، ونذير جزماتي، وخالد رعد، وشريف القنطار، وإلهام أبو السعود، وعدالة النمر، وسهام أبو عسلي، وهائل الشامي، وجمال الجرمانى، وغيرهم.

ولكن الجباعي يرى أن كتاب البدعيش عن (تاريخ الحركة الفنية في المحافظة). على الرغم من أهميته. نحا منحنى الكتب التوثيقية التي تنأى بنفسها عن الأجواء والأوضاع السياسية والتاريخية المحيطة التي يكون لها عادة ((أكبر وأعرق الأثر في نشوء وارتقاء الظواهر الإبداعية، أو فشلها وانحدارها))<sup>(15)</sup>.

## دور (المضافة)

ويضيف أن تجربة السويداء المسرحية كان أساسها وحاضنها هو النادي، وليس المقهى، (لأن المقاهي والمطاعم لأسباب اجتماعية لم تكن موجودة في المحافظة، وحلّت محلها المضافات). وينقل الجباعي عن نذير جزماتي قوله إن (المضافة) كانت أساس المسرح في جبل العرب، فهي ((مسرح قائم بذاته، يقدمون على خشبته كل مساء مسرحية جديدة، ويشهد الناس مسرحيات تراجيدية حقيقية<sup>(16)</sup> في المآتم...))، كما ورد على لسانه في كتاب البدعيش أنف الذكر.

فالمضافة ((لم تكن مطرحةً للاجتماع والتشاور وحسب، بل مسرحًا لمختلف النشاطات الاجتماعية والسهرات الفنية والأدبية؛ مثل إلقاء الشعر الشعبي والقصص الطريفة والعزف على الربابة والمجوز، وغيرها من الفنون الشعبية))<sup>(17)</sup>.

(14) المصدر السابق، ص 33-35.

(15) المصدر السابق، ص 39.

(16) المصدر السابق، ص 39.

(17) السابق، ص 39.

ويشير الكاتب إلى طقوس الأفراح والأتراح التي تنتهي إلى أساطير قديمة مقدسة، وخصوصاً ما يسمّى (صمدة الميت)، حيث تقوم (الندابة) بتعداد صفات الفقيده ومناقبه بصوت جنازتي متفجّع، (كي لا تكون الجنازة باردة كما يقال)، ثم تردّد النسوة المُجتمعات اللواتي يرتدين ثياب الحداد ما تقولن الندابة، وهن يبكين، ويصلن إلى حدّ الإغماء أحياناً. وينوّه الجباعي بالطقوس الخاصة بالفلاحة والبذار والاستسقاء والحصاد وجني المحصول، وغيرها من النشاط الاجتماعي الذي يفترض أنه كان لها دورٌ في ((تكوّن وعي المجتمع وإبداعاته الفنية والثقافية اللاحقة))<sup>(18)</sup>.

ثم جاءت الأندية الرياضية والثقافية والفنية التي تأخرت نسبياً في المحافظة، لافتاً إلى أن هذه التجمعات المدنية المنظمة لا تتشكل وتنشط إلا في المدن والحوضر الكبيرة، وفي جو من الحرية والتنافس والسماح بالتعبير عن النفس والرأي. وقد نشطت فيها نخبة من المثقفين الأوائل فيها، أمثال سلامة عبيد، رضوان رضوان، فؤاد حمزة، مفيد أبو حمدان، حمد الجباعي، ذيب قندلفت، حمد عمرو، حمد القطان، سعيد عزي، سلمان معروف، وغيرهم<sup>(19)</sup>.

## نادي الفنون الجميلة

ويتوقف الجباعي عند الدور الذي لعبه ((نادي الفنون الجميلة)) (1959. 1970) بوصفه شكلاً من أشكال العمل المدني الثقافي الراقى الذي ازدهر بعد الاستقلال، وحاضنة للإبداع الأدبي والفني في السويداء، حيث برزت في البداية كثير من الأندية الرياضية والثقافية مثل الفتيان والجبل والجماهير، لتشكل في ما بعد نواة حركة فنية توجت بتأسيس نادٍ مستقل متخصص بالفنون والثقافة.

وقد كان النادي موطئاً للإبداع والثقافة الوطنية، ولعب دوراً كبيراً وفعالاً في تنمية المواهب الفنية، ولا سيما في مجالي الموسيقى والمسرح. وكان من بين أعضائه المؤسسين سلامة عبيد وسلمان معروف وفؤاد حمزة وسلمان البدعش الذي كان أكثر المتحمسين لإقامة النادي، وآخر رئيس له.

أسهم النادي خلال مدة قصيرة في تفجير الطاقات الإبداعية للشباب، وتأسيس حركة مسرحية حديثة في المدينة، استمرت بعدها سنوات (حتى نهاية السبعينات تقريباً)، وتألقت بمساعدة أساتذة كبار أمثال: عمار حمزة وسعيد الجوخدار المخرج الذي قديم من المسرح العسكري بدمشق، وأخرج ثلاثة أعمال كبيرة هي (العنب الحامض) 1972، تأليف فيجويردو، ثم (أفجينا في أوليس) 1974،

(18) المصدر السابق، ص 41.

(19) السابق، ص 160.

تأليف الكاتب الإغريقي يوربيدس، و(رؤى سيمون ماسار) 1975 لبريخت. والأخيرة ترجمها صباح الجهيم الذي كان علمًا من أعلام الثقافة في المحافظة.

وينقل الجباعي عن البديع قوله في رسالة له: ((أنشأ نادي الفنون جيلاً من الموسيقيين والممثلين والفنانين التشكيليين والأدباء.. وهؤلاء.. بدورهم.. ربّوا أجيالاً أخرى، واليوم من المستحيل أن تجد موسيقياً أو ممثلاً أو فناناً تشكيليّاً إلا ويحمل بصمة النادي...))<sup>(20)</sup>.

ومن المسرحيات التي قدمها النادي عام 1968 مسرحية (النساجون) من تأليف غيرهارد هاوبتمن، وإخراج نذير جزماتي المثقف المسرحي، ومدرس اللغة الإنكليزية القادم من دمشق، وهو كاتب ومترجم وسياسي معارض، كان المسرح محض هواية من هواياته. وقد ساعده في الإخراج طلال الحجلي الذي درس الإخراج المسرحي في ما بعد، وأصبح مخرجاً معروفاً، وكان له في الستينيات دور بارز كذلك في الحركة المسرحية في المدينة.

ترجم جزماتي مسرحية (من أجل فلسطين)، وأخرجها، أعدّها بنفسه عن نص روماني بعنوان (من أجل الشعب)، وقدمها على خشبة سينما (سرايا) في مطلع عام 1970، وساعده في الإخراج طلال الحجلي أيضاً.

بيد أنّ النظام الشمولي سرعان ما أجهض تجربة نادي الفنون التي كان يسيطر عليها الماركسيون والمستقلون، وأوقفها هي وغيرها من الأندية والجمعيات في المحافظات السورية جميعها، في إطار تأمين السياسة والمجتمع المدني والفن، ووضع اليد عليه، وتوجيهه عقائدياً، بواسطة منظمات رديفة لحزب البعث الحاكم مثل اتحاد شبيبة الثورة وغيرها، أُسست خصيصاً لكي تحتكر العمل المدني في صفوف الطلاب والشباب في المجالات كافة.

وفي السياق ذاته، وُضعت اليد في ما بعد على النقابات المهنية (1980) في خضم الصراع الذي نشب آنذاك مع الإخوان المسلمين، بما في ذلك نقابة الفنانين واتحاد الكتاب العرب، وغيرها من النقابات الفنية والمهنية.<sup>(21)</sup> فحاربت السلطات الموهوبين والأحرار، وقرّبت أشباه الفنانين والعبيد، تحت لافتة شعارات وطنية طنانة فارغة، لتؤسس للامتهان والتفاهة الفنية، ولجمهور (قطيعي ساذج) بلا ذائقة، لا يتقن إلا التصفيق وهز الرؤوس.

وهكذا، فإن إقفال هذه الأندية، واحتكار الفن، ومنع تشكيل الفرق المسرحية المستقلة كان وراء

(20) السابق، ص 125.

(21) السابق، ص 42.

تراجع الاندفاع المسرحية الواعدة التي شهدتها السويداء، والمسرح السوري عمومًا، وإحباطها، بحسب ما يستنتج الكاتب ربطاً بسؤاله السابق عن العلاقة بين المسرح والاستبداد. وبالفعل، فهذا مثال عيان واضح عن الحال الذي يمكن أن يؤول إليه الفن والإبداع في ظل نظام شمولي لا تهتمه أبدًا قضية الثقافة والإبداع بقدر ما يهتمه أن يضع الانسان السوري تحت عينيه ورقابته وسطوته من المهد إلى اللحد، علمًا بأن الثقافة والفنون لا تنمو ولا تزدهر إلا في ظل مناخ من التعددية وحرية التعبير والحريات الفردية والعامة عمومًا.

### عروض مستمرة

لكن، مع ذلك، فقد عرضت في تلك المدة مسرحيات عدة باسم (اتحاد شبيبة الثورة). ويرى البدعيش في كتابه، ما ينقله عنه الجباعي، أن الأعوام الثلاثة من 1968 إلى 1970 ((كانت فترة خصبة وغنية في تاريخ المسرح في محافظة السويداء))<sup>(22)</sup>، يعزوها إلى ((تنافس شديد وشريف وقوي بين اتحاد الشبيبة ونادي الفنون، أدى في محصلته إلى تقديم أعظم الأعمال التي شهدتها المحافظة (النساجون، من أجل فلسطين، توباز)<sup>(23)</sup>. ويضيف إليها الجباعي مسرحية (ثمن الحرية)، تأليف عمانويل روبلز، وإخراج المصري محمود الطوخي (1969)؛ قبل أن يسجل تحفظه على المقارنة بين منظمة رديفة لحزب حاكم ومنظمة مجتمع مدني مستقلة، مبيّنًا أن وجود اتحاد الشبيبة ((كان بداية انهيار النهضة المسرحية والثقافية ليس في السويداء وحدها، بل في المحافظات السورية كلها))<sup>(24)</sup>.

و(المعلم توباز) من تأليف الفرنسي مارسيل بانويل، وإخراج سلمان البدعيش (1969)، من روائع المسرح العالمي، وتعدّ مسرحية ناقدة للمجتمع ونظام الحكم في قالب كوميدي. ألفها بانويل، ونشرها في 1928، وتناول فيها بالنقد اللاذع مظاهر التفسخ والانحلال وغياب الضمير والقيم الأخلاقية التي انتشرت في عهد (الجمهورية الرابعة) في فرنسا، إضافة إلى إمكان تأثير الفساد في الناس الشرفاء، ودفعهم إلى مهاوي الانحطاط والرذيلة، في ظل تهافت الناس على المال والحياة الاستهلاكية الفاسدة التي حلّت محلّ القيم الإنسانية الرفيعة.

ويرى الجباعي أنها كانت أول مسرحية كوميدية لكاتب عالمي تعرض في محافظة السويداء بإخراج متقن وحس كوميدي عالٍ لمخرج تعامل مع نصّ صعب ومركب، يقوم على كوميديا الموقف الراقية

(22) المصدر السابق، ص 161.

(23) السابق نفسه.

(24) السابق، ص 161.

التي تحتاج إلى إحساس عالٍ بالسخرية والفكاهة، وتجسيد ذلك بدقة وذكاء، من دون إسفاف أو انزلاق نحو الأداء الهزلي الصاخب الذي كان مسيطراً في تلك المدة (المسرح التجاري)، علماً بأن المخرج (البدعيش) ليس أكاديمياً متخصصاً في المسرح، بل كان هاوياً لا أكثر.

وقام بدور البطولة في هذه المسرحية نبيل حاتم، ويرى الجباعي أنّ الأخير لعب دوراً كبيراً في إنجاح هذا العمل، بسبب حضوره المميز وموهبته العميقة التي تضاهي مواهب المحترفين، وتتفوق عليها، وإلى جانب نجاحه بوصفه ممثلاً فقد كان حاتم مخرجاً جيداً أيضاً، وقل ما تجد عملاً بين عامي 1965 و1975 لم يشارك فيه ممثلاً أو مخرجاً أو كاتباً أو جميعها في آن معاً<sup>(25)</sup>.

ومن المسرحيات التي أخرجها حاتم (الفيل يا ملك الزمان) لسعد الله ونوس، سنة 1971، وكانت أول مسرحية تصور تلفزيونياً في السويداء، ومسرحية (الرسم بالبنادق) 1974، وهي مأخوذة عن نص لوليد إخلاصي، أعدّه صياح الجهم للمسرح. ويعد الجباعي هذه المسرحية على الرغم من أنه قام بدور البطولة فيها ((مثلاً للمسرح الوطني الأيديولوجي الدعائي المتملق))<sup>(26)</sup>، بسبب عدّها ما جرى في حرب تشرين 1973 (انتصاراً) على العدو الصهيوني.

ويلفت الجباعي إلى الدور الذي لعبه بعض الهواة في إنجاح التجربة المسرحية في السويداء، مشيراً إلى أن المشاركين في المسرحيات التي قدّمت آنذاك كانوا هواة، لم يدرسوا فنون المسرح، بل أساتذة وطلاباً يملكون الموهبة والحماسة والرغبة الشديدة في التعبير عن الذات عبر المسرح<sup>(27)</sup>.

وبالنظر إلى أنّه جرّب المرحلتين؛ الهواية والاحتراف، فقد خرج الجباعي باستنتاج من المفيد تسجيله، وهو أن فقدان الدارس الأكاديمي الفطرة، أكثر خطراً من فقدان الهاوي الدراسة الأكاديمية. فالهاوي الحقيقي يتصف بالحماسة والخيال والمغامرة والتجريب، وهو حر وصادق مع نفسه وفنه، لا يعرف الخوف، ولا يقيدته إطار أو مسؤولية أو قواعد فنية، فيحطم المألوف، ويقتحم المجهول، بينما تخلي الأكاديمي عن بعض هذه الصفات يُفقدّه جذوة الهوس والتجريب والإبداع، فالفن مغامرة)، وكل عمل فني يعد قفزة في المجهول، وما يقدمه العلم والدراسة هو أن تصبح هذه القفزة معلومة، والمغامرة مضمونة<sup>(28)</sup>.

(25) السابق، ص 141-145.

(26) المصدر السابق، ص 148.

(27) السابق، ص 154-157.

(28) السابق، ص 159.



## (المسرح السري) في السجن

في القسم الأخير من الكتاب تناول المؤلف تجربة الاعتقال والمسرح داخل السجن. وكان الجبائي أعد مسرحية (العنبر رقم 6) للكاتب الروسي أنطون تشيخوف، وجرّب أن يخرجها بمشاركة عدد من المعتقلين الهواة، ولكن لم يُقيض لهذه التجربة أن ترى النور على الرغم من أنها وصلت إلى مرحلة (البروفة . جنرال).

ويذكر الجبائي أن صديقه الفلسطيني علي الكردي لعب دوراً في تحريضه وتشجيعه على خوض هذه التجربة، في وقت كان فيه رفاق الكردي من حزب العمل الشيوعي في جناح آخر، ينفذون تجارب مسرحية على قدر كبير من الحماسة والقيمة الفنية بأدوات بسيطة وبدائية، وفي مقدمة هؤلاء بدر زكريا الذي كان مجرد هاوٍ للمسرح، ومع ذلك فقد أخرج عددًا من المسرحيات بالتعاون مع رفاقه الهواة مثله. وقد تضمن الكتاب شهادة منه عن المسرحيات التي اشتغلها.

ولم تقتصر تجارب المسرح على المعتقلين الذكور بل مارسته النساء المعتقلات أيضًا. وقد تضمن الكتاب شهادتين قدمتهما كلّ من وجدان ناصيف وهند قهوجي عن التجربة المسرحية في سجن دوما للنساء.

إنّ معرفة تفاصيل تجارب العروض المسرحية في السجن تشكل مثالاً حيًا ونموذجيًا عن القدرة الخلاقة للإنسان في مواجهة القمع والاستبداد. فإذا كان السجّان يريد قتل جذوة الحياة لدى مسجونيه، فهم قادرون، في المقابل، على اجتراح المعجزة، وابتكار معنى آخر للحياة عبر اللجوء إلى الخلق الفني والأدبي والمسرحي. ولعلّ في هذا جانبًا من جوانب مقاربة الجواب عن سؤال الجبائي عن علاقة المسرح بالاستبداد والدكتاتورية.

ولكن الأمر لا يقتصر على هذا الجانب فقط، ففي شهادته الموثقة في الكتاب أيضًا، يرى علي الكردي أنّ الجبائي اختار نصّ (العنبر رقم 6) لا بسبب (تعاطفه مع مرضى تشيخوف)) فحسب، بقدر ما يرتبط ذلك أيضًا برغبته في الحديث عن نزلاء سجن صيدنايا وتدمير العسكريين، وكلّ المسجونين الذين طحنت سنوات الاعتقال الطويلة أعمارهم.

ويتساءل الكردي: ما الفرق بين عنبر تشيخوف في مستشفى للأمراض العقلية تعمّه القذارة والفوضى والبؤس ومعاناة المرضى الذين يواجهون الحارس العنيف نيكيتا، وبين معاناة معتقلي السجون على امتداد الأرض السورية؟ علمًا أنّ عددًا منهم آلت أحوالهم إلى الوقوع ضحايا للأمراض

نفسية وذهنية عدة، وانتهوا إما إلى الانتحار أو إلى الحجز في مستشفى للأمراض العقلية<sup>(29)</sup> وهذا وجه آخر للحال الذي يمكن أن يؤول إليه المعتقلون في ظل أحوال وشروط غاية في الصعوبة والقسوة.

ألف الجباعي بعد خروجه من السجن عددًا من المسرحيات، وأخرجها. وحاول أن يخرج أيضًا (العنبر رقم 6) بمشاركة عدد من الفنانين السوريين المعروفين، لكن لأسباب وملايسات تتعلق بوضعه بوصفه (مغضوبًا عليه) من جهة، ومدى تضامن هؤلاء الممثلين معه من جهة ثانية، لم يقيض لهذه التجربة أن تكتمل وتبصر النور هذه المرة أيضًا، على الرغم من أنها استنزفت (داخل المعتقل وخارجه) قدرًا كبيرًا من جهده وروحه. وهذا وجه ثالث للمصاعب والمعوقات التي يمكن أن يواجهها المسرحي أو المبدع عامة في بلاد الدكتاتورية والاستبداد.

### (الشقيقة الشقية)

كان الجباعي قد ساق لنا مثالًا آخر عن التنازلات التي يمكن للاستبداد أن يجبرك على تقديمها بإرادتك أحيانًا. ففي أثناء وجوده في المعتقل كتب عددًا من النصوص المسرحية وطبعها، ونشرها في كتاب بعنوان (ثلاث مسرحيات)، ومنها (الشقيقة) التي يعدها من (أجمل وأعز ما كتب)، وتحدث فيها عن تجربة سجن تدمر الوحشية. لكنه يرى أنه خانها وتنكر لها عندما أخرجها لمصلحة المسرح الوطني الفلسطيني، وذلك بعد أن عدل حكايتها من قصة سجين سياسي سوري في سجن تدمر العسكري إلى سجين فلسطيني في سجون العدو الإسرائيلي. وبذلك تحولت (شقيقته)، على الرغم من القرب والشبه الكبيرين بين الحالين، من ((مسرحية سورية سياسية معارضة للاستبداد إلى مسرحية وطنية مقاومة امتدحها النقد الملتزم، وعرض التلفزيون السوري تقريرًا مطولًا عنها، وكتبت فيها عشرات المقالات التقيضية))<sup>(30)</sup>.

### ملاحظات على هامش المراجعة

بدا الجباعي في كتابه ومراجعتيه وكأنه يؤسس مجددًا للمفاهيم المتصلة بعناصر الفرجة المسرحية؛ المخرج، والنص، والممثل، والدراما، والموسيقى، والسينوغرافيا.. إلخ. وكان في عمله هذا موفقًا جدًا إزاء بعض العناوين، في ما لم يكن الأمر كذلك في عناوين أخرى، بحسب ما أظن.

(29) السابق، ص 338-339.

(30) السابق، ص 324-326.

وعلى سبيل المثال، شكل كلامه عن دور المخرج في العرض المسرحي قيمة مضافة ثمينة فعلاً، وخصوصاً تأكيده أنّ على المخرج أن يكون ((صانع جمال أولاً، ومؤتمناً على القيم العليا (الفكرية والفنية) ثانيًا))<sup>(31)</sup>، وبأنّ مقدرته الفنية الحقيقية تتجسّد في المسافة الفاصلة بين النصّ والعرض، أو في تحويل النص إلى (مشروع عرض) مرئي.

وقد ميّز الجباعي بين (فكرة العرض) و(فكرة النصّ)؛ مضمونه ورسالته، أو الهدف الأعلى منه، مُشدّداً على الفرق الكبير بينهما. فالنصّ الجيد قد ينطوي على ((مضامين وأفكار قد تكون مهمة للمخرج والقارئ والناقد الأدبي، أما فكرة العرض فهي تخصّ المخرج وحده))<sup>(32)</sup>، وهي ترتبط بشكل العرض (صورتها)، أو كيف نقدّمه ونعبر عنه بأفضل السبل والحلول الإخراجية الفنية والجمالية<sup>(33)</sup>.

وفي المقابل، فقد بدا الجباعي مُكرراً لما ذُكر وقيل من قبل تجاه بعض العناصر الأخرى، مثل مفهوم (الدراما)، ومحاولة تمييزه بين الفعل الدرامي والفعل العادي.

فالدراما تعبير عن الصراع والصدام القائم بين الإرادات المتضاربة والمصالح المتعارضة والمتناقضة، أو الأهواء والنزوعات المتنافرة للشخص ذاته التي تدفعه نحو مصير مُهلك لنفسه وللآخرين. ومن هنا، فإن الشخصيات الدرامية الفذة تكون مشحونة بالتوتر والقلق والتمزق والانفعال ومختلف الدلالات التي تعبر عن الشخ الحاد بين الذات وشرطها الخارجي (عجزها عن إشباع غرائزها وتلبية تطلعاتها جميعها)، أو في داخل الشخصية ذاتها التي لا تملك إمكان تصحيح الواقع الفاسد، ولا تملك في الوقت نفسه إمكان التكيف معه.

(فاوست) غوته (الذي لا يُقنعه أن يكون أقلّ من إله) أو (الملك لير) و(هاملت) شكسبير يمثلون التحقق النموذجي الأمثل لمثل هذه الشخصيات الدرامية المتردّدة والممزقة بين أهوائها وأفعالها ومصائرهما القدرية المتأرجحة، بحسب ما يقول يوسف اليوسف في دراسة له بعنوان ((ما الدرامية؟))<sup>(34)</sup>

وقد لاح كذلك بعض الاستعجال خلال مرور المؤلف على بعض الأفكار والعناوين من قبيل حديثه عن ((انتقال المسرح من المكان المفتوح والضوء الطبيعي إلى الصالة المغلقة (المعبد، الكنيسة))<sup>(35)</sup>.

(31) المصدر السابق، ص71.

(32) المصدر السابق، ص242.

(33) السابق، ص242-243.

(34) يوسف اليوسف، "ما الدرامية؟" مجلة الحياة المسرحية، ع:7-8، (دمشق: وزارة الثقافة، 1979).

(35) الجباعي، المسرح في حضرة العتمة، ص58.

في حين إن تاريخ المسرح يفيدنا بالنقيض؛ فالطقوس والشعائر الدينية التي عرفتها أماكن العبادة هي التي كانت السبّاقة، وتطورت في ما بعد إلى العروض التي أقيمت أمام الجمهور في مسارح المدرجات الحجرية الشهيرة؛ وهو ما يؤكد الجباعي نفسه في مكان آخر عندما يشير إلى أنّ ((المسرح ولد من رحم الشعر والطقوس الدينية))<sup>(36)</sup>.

وغير بعيد من ذلك ما يشير إليه الجباعي بأنّ ((العقل البشري خلق فن المسرح لتحقيق الحاجة البشرية للحوار وتبادل الرأي بين الناس))<sup>(37)</sup>، مُفترضاً أنّ ((وظيفة النقاش وخلق مواضيع للحوار هو السبب الأول لوجود المسرح))<sup>(38)</sup>، وذلك على خلفية سعيه ل((إعلاء قيمة النقاش والحوار))<sup>(39)</sup>، في وقت لا يمكن أن يتحقق ذلك في ظل الطغيان والاستبداد.

وقبل الجباعي كان سعد الله ونوس يريد أيضاً أن يتحول العرض المسرحي إلى ((حوار وطني شامل))<sup>(40)</sup>، لكن لما كان أصل المسرح يعود إلى طقوس الدين والعبادات (بطابعها القدسي) قبل أن ينسلخ عنها ويتحول إلى العرض (الدنيوي غير المقدس)، فإنّ (الغاية أو الوظيفة) المحددة للمسرح يمكن ربطها بطوره الأول المتصل بالطقوس والعبادات، وليس بطوره اللاحق حين (كانت التسلية والتأمل هي محرض العرض الرئيس)<sup>(41)</sup>.

وهكذا، فإنّ النشأة التاريخية للمسرح لا تتيح لنا البتة ربطه بغاية الدفاع عن الحرية والحوار العام، على الرغم من قيمتها ونبلها. وأظن أن مثل هذا الربط جرى في العصور الحديثة، في حين إنّ علاقة المسرح التاريخية بالدين والأيدولوجيا والأسطورة، تتيح قابليته للتوظيف من جانب هذه السلطة أو تلك، أو هذه الجماعة الأيدولوجية أو تلك، لإعلاء قيمة أو هدف ما على حساب قيم وأهداف أخرى.

ووفق هذا الفهم، يمكن أن نهتدي إلى تفسير ازدهار الحركة المسرحية في روسيا في زمن الاتحاد السوفياتي السابق، ووجود مخرجين كبيرين ومدارس مختلفة في داخل هذه الحركة (ستانسلافسكي،

(36) المصدر السابق، ص 75.

(37) المصدر السابق، ص 63.

(38) السابق نفسه.

(39) المصدر السابق، ص 61.

(40) المصدر السابق، ص 45.

(41) يوضح ذلك فيتو باندولفي في كتابه: تاريخ المسرح، الأب الياس زحلاوي (مترجمًا)، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1979)، ص 8، 9، 12.

دانسنكو، ميرخولد، وغيرهم)، في الوقت الذي نعرف فيه جميعاً طبيعة المناخ الثقافي الذي كان مهيمناً آنذاك، وسيطرة النزعة (الجدانوفية) الكريهة التي وصلت إلى حد إعدام ميرخولد بتهمة (الشكلانية) مع كثير من المخرجين والشعراء والمثقفين السوفييات المجدّدين، مثل ما هو معروف ويذكره الجباعي في كتابه<sup>(42)</sup>.

ولتوضيح الفرق أكثر يمكن أن أضيف أنه أمكن للجباعي أن يجرب إخراج مسرحية (العنبر رقم 6) في سجن صيدنايا العسكري، وليس في سجن تدمر حيث كان ((الخوف والموت والتعذيب هو المسيطر))<sup>(43)</sup>. ف((صيدنايا كان بمنزلة (إخلاء سبيل) بالقياس إليه))<sup>(44)</sup> مثل ما عبّر الجباعي نفسه، إذ سُمح فيه بوجود الكتب والأقلام والدفاتر، وتحول إلى ما يشبه (مركزاً ثقافياً)، ف((ترجمنا الكتب، وكتبنا الأشعار والقصص والروايات، وأقمنا الأمسيات والمحاضرات))<sup>(45)</sup>.

وعلى العموم، فإن الاستبداد مضاد وطارد للإبداع والفن والثقافة على نحو مؤكد، تماماً مثل ما يقول الجباعي، ولكن هذا يتباين ويتفاوت تبعاً لمستوى القمع بين دكتاتورية وأخرى، أو بين مرحلة وأخرى من عمر الدكتاتورية ذاتها، بل حتى بين سجن وآخر في داخل البلد نفسه. وعلى سبيل المثال، فإن ما قيل عن سجن صيدنايا سابقاً، وكان صحيحاً آنذاك، لم يعد صالحاً أو صائباً الآن، بعد أن بات أشبه بـ(مسلخ بشري)، بحسب ما تفيد شهادات (الناجين) منه، وبحسب ما تشير إلى ذلك المعلومات والتقارير الصادرة عن المنظمات الحقوقية المحلية والعالمية.

(42) الجباعي، المسرح في حضرة العتمة ص222.

(43) المصدر السابق، ص316.

(44) المصدر السابق، ص327.

(45) رحاب منى شاكر، حوار مع غسان الجباعي، موقع صفحات سورية، 24.03.2021.