المسرح السوري
SURİYE TİYATROSU

Salih TUR
Harran Üniversitesi

Özet
Bu çalışmamızda, Suriye tiyatrosu başlangıcından günümüze dek ele alınmıştır. Bu alanla ilgili yapılmış ilk çalışmalara ve tiyatro eleştirmenlerinin görüşlerine yer verilmiştir.

Ayrıca Suriye tiyatrosunun, Türk kökenli Ahmed Ebû Halil el-Kabbânî ile başlaması, Osmanlı valileri tarafından desteklenmesi, bazı dinî çevrelerin baskısıyla Osmanlı halifesi Abdulhamid tarafından kapatılması konuları üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte Kabbânî'den önce Arap tiyatrosuna katkıda bulunan şahsiyetlerden bahsedilmiştir. Yine Kabbânî'den sonra ve özellikle, otuz, ile ellili yıllar arasında kurulan özel tiyatro gruplarının katkı ve çalışmalarına yer verilmiştir. Bunun yanısıra 1960'lı yılların Suriye tiyatrosunun yeni bir dönem olarak kabul edilmesi, bilhassa 1967 yenilgisinden sonra bazı şair ve hikâyecilerin tiyatro yazarlığına yönelmesi ele alınmıştır. Son olarak doksanlı yıllarda drama sanatının televizyonlarda genişçe yer almasından dolayı tiyatronun sahnelerdeki önemini yitirmesi incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Suriye Tiyatrosu, Arap Edebiyatı, Kabbânî, Arap Tiyatrosu, Drama

SYRIAN THEATRE

Salih TUR
Harran University

Abstract

In this study, Syrian drama has been studied from the beginning till today. Studies related to these areas and opinions of the critics's of the theater have been given. Also, beginning of Syrian Theatre with the actor of Turkish descent, Ahmed Abu Khalil al-Qabbânî and the support of the Ottoman governors and closure of it by Ottoman Caliph Abdulhamit after the pressure came from religious circles are analyzed at the study.

The research also deals with the personalities who supported Arab theatre before and after Qabbânî, the new era began at 1960 in theatre and the activities of some poets and storytellers who tended to write on theatre after the defeat of 1967. Finally, the research analyzes decreasing importance of the art of theatre since the art of drama largely on televisions in 1990 and later.

Key Words: Syrian Theatre, Arabic Literature, Qabbani, Arabic Theatre, Drama

1-المقدمـة:

على الرغم من كل ما يحكى عن ظواهر مسرحية عرفتها الحضارة العربية الإسلامية كالمقامات ومواكب العزاء ورقص السماح وحفلات الذكر وخيال الظل، وما هنالك إلا أن الدراما كما نعرفها الآن، وكما عُرفت، في الغرب، لدى مبتدعيها وكما عرفها روّاد الكتابة العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر هي فَنٌّ لم تعرفه الثقافة العربية في السابق، لذا فبقدر ماكان لاستدعائه في الثقافة العربية وقع الدهشة والإبهار فقد كان له بالمثل، وقع الاستنفار والمعارضة في أوساط لم تَرَ فيه إلا إفساداً للعامة، وتضييعاً لمكارم الأخلاق!..

2-بداية مُجْهضَة.. ومسيرة حافلة!:

بدأ المسرح في سورية مع أبي خليل القباني، ويقول الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه الريادي «المسرحية في الأدب العربي الحديث»: «لا نعرف للتمثيل تاريخاً في سورية، قبل ظهور أحمد أبي خليل القبّاني فيها، حوالي سنة 1865م (1282هـ)، وإن كنا نعرف أنه كان من عادة مدارس الإرساليات في القرن الماضي، أن تقدم مسرحيات عربية يمثلها الطلبة، في نهاية العام الدراسي، ولابد أن دمشق قد شهدت شيئاً من هذا التمثيل...» (نجم، 1956: ص61).

هذا التاريخ، أي عام 1282هـ، الذي أشار له الدكتور نجم كان قد سبق إلى تحديده يُعدُّ واحدٌ من أقدم المراجع عن حياة القبّاني. ففي الجزء الرابع من خططه يقول العلامة محمد كرد علي: «بيد أن العصر الأخير لم يَضُنُّ على الشام بتجلي الآداب الرفيعة فيه. فقام ت فيه سنة 1282هـ وفي دمشق أيضاً رجلٌ من أبنائها هو السيد أحمد أبو خليل القباني، من ال بارزين في الموسيقى، المشهود لهم بالإجادة فأنشأ داراً للتمثيل، وبدأ يصنع روايات تمثيلية وطنية من تأليفه ونظمه وتلحينه، ويمثلها فتجيء دهشة الأسماع والأبصار، لا تقل في الإجادة من حيث موضوعها وأزيائها ونغماتها ومناظرها عن التمثيل الجميل في الغرب» (كرد علي، 1956: 143 - 144).

ويمضي محمد كرد علي مشيداً بتجربة القباني: «ووجه الفخر في أبي خليل أنه لم ينقل فن التمثيل عن لغة أجنبية، ولم يذهب إلى الغرب لغرض اقتباسه، بل قيل له إن في الغرب فناً هذه صورته فَقَلَّدَهُ، وقيل إنه شهد رواية واحدة مُثِّلت أمامه، ولما كانت عنده أهم أدوات التمثيل وهو الشعر والموسيقى والغناء ورأى أنه لا ينقصه إلا المظاهر والقوالب، أوجدها وأجاد في إيجادها ولذلك كان أبو خليل مؤسس التمثيل العربي..» (كرد علي، 1956: 143-144).

وقد اختلف المؤرخون في ماهيةِ المسرحية أو المسرحيات التي رآها أبو خليل قبل أن يعكف على هذا الفن فيترك في وقت قصير هذا الكم الكبير من الروايات، يقول حسني كنعان: «وفي عهد ولاية المرحوم الوالي «صبحي باشا» [*] حضرت إلى دمشق من فرنسا فرقة تمثيلية ومَثَّلت في مدرسة «العزارية» روايات اجتماعية، وأخلاقية في باب توما، وهي أقدم مدرسة لدينا تقوم ولا تزال قائمة حتى الآن بتعليم اللغة الفرنسية، وكان القباني قد شهد هذه الروايات جميعها وأخذ فكرة عن المسرح والتمثيل والممثلين وتوزيع الأدوار و«الماكياج» فتعلم بذلك ما كان ينقصه من فكرة التمثيل والمسرح..» (كنعان،دون تاريخ: 951**).** ولكن من هو أبو خليل القباني؟..

وُلد أحمد أبو خليل القباني في دمشق عام (1252هـ - 1833م) وهو من أصل تركي ينتهي

(*) - كان والياً على سورية، عامي 1288 و 1289 هـ.

إلى عائلة عائلة "آقبيق" [1]. ودَرَس في مدارس دمشق وكتاتيبها، وعمل مثل أبائه في مهنة القبان التي أعطته اسمها، أتقن القباني فن الموسيقى والغناء، ورقص السماح الذي أخذه عن الشيخ أحمد عقيل الحلبي. وكانت «ناكر الجميل» أولى تجاربه المسرحية، وقدّمها أولاً في بيت جدِّه، ثم ما لبث أن سمع به الوالي العثماني صبحي باشا «وكان ممن يقدّرون الفن والمواهب، فحضر بنفسه تمثيل رواية من الروايات في حفلة أقيمت على شرفه، بصورة خاصة في بيت ثري من أثرياء الشام، وهم كثيرٌ في ذلك العهد، فَدُهش مما سمع ورأى، وهام بحب أحمد كل الهيام وأدناه من مجالسه، وجعله موضع عنايته...» (كنعان،دون تاريخ: 951).

بَعْدَ أن صُرِفَ الوالي صبحي باشا عن ولاية سورية عام 1289هـ تعاقب في الولاية عَدَدٌ من الولاة، وكان تشجيع هؤلاء لنشاط القباني موضع مَدٍّ وجزرٍ إلى أن جاء الوالي المصلح «مدحت باشا (1295هـ) فأسبغ على القباني الكثير من عطفه ورعايته، وفي زمن هذا الوالي المتنوِّر أضيفت إلى جهود القباني المسرحية جهود رائد آخر من روّاد التمثيل هو «اسكندر فرح». وكان فرح يعمل في دائرة الجمارك في دمشق. .

وبدأ القباني وجَوْقُه الجديد «بالتمثيل في عام ألف وثمانمئة وتسع وثمانين ميلادية، في البناية التي استأجرها في خان الكمرك المشهور الواقع في منطقة باب البريد، فكان ثمانون بالمئة من أعيان دمشق وأتباعهم يدخلون المسرح لمشاهدة التمثيل دون أن يدفعوا بَدَلَ الدخول. وكان رحمه الله يقابلهم بالبشاشة والترحاب، رغبة في تنوير الأذهان، وليعلموا أن التمثيل يدعو إلى مكارم الأخلاق والمبادئ القومية!». (نجم، 1956: 67).لم تَطُلْ ولاية مدحت باشا لأكثر من عامين فَتَسَلَّم الولاية بعده للمرة الثانية، الوالي أحمد حمدي باشا، وفي عهد هذا الوالي بدأت الأصوات تتعالى، وبالأخص من بعض رجال الدين المتزمتين، ممن اعتادوا، دوماً قيادة الدهماء من العامة ضد كل ماهو جديد، وانبرى من هؤلاء شيخٌ يدعى «سعيد الغبرة» «وكان له جسارةٌ في الأمور ودأب عظيم، وكان يخيل له أنه من كبار العلماء المدرسين...» (البيطار، 1963: 651) . فذهب إلى الأستانة، وهناك انتظر خروج السلطان عبد الحميد من صلاة الجمعة فَشَرَحَ له حال التمثيل في سورية، وما سيؤدي إليه ذلك من فسوق وانحلال فصدر فرمان سلطاني للوالي أحمد حمدي باشا بأن يمنع القباني من ممارسة نشاطه التمثيلي (Savran, 1987:105-107) . ولا يتطرق محمد كرد علي في خططه للمتاعب التي لاقاها أبو خليل القباني من بعض مشايخ دمشق وغوغائها، وما استتبع ذلك من إحراق لمسرحه في خان الكمرك، ومهاجمته والتعرض له بالسباب والشتائم، بل يُصَوِّر هجرته إلى مصر كما لو كانت هجرة اختيارية إذ يقول: «ولما كان التمثيلُ، كما قلنا، عارضاً على مدينتنا رَجع القهقرى بعد أبي خليل، وظل إلى يومنا هذا (أي إلى زمن تأليف الخطط عام 1296) يمشي مشياً ضعيفاً كسائر مشخصاتنا. فلم تقم إلى الآن جوقة تمثيل وطنية تبث في الأمة روح الفضائل والآداب، وتأخذ من الناس بعض أوقاتهم تصرفه فيما يفيدهم.» (كرد علي، 1956: 144).

وكان تقي الدين الحصني أكثر وضوحاً عندما ترجم للشيخ سعيد الغبرة بالقول إنه كان: «يشن الغارة على قمع البدع غير المرضية، المخالفة للشرع، وقد شَدَّ الرحيل مراراً لعاصمة الدولة الإسلامية لرفع الكثير منها التي ظهرت بدمشق، على الأخص كوميديا التمثيل للروايات فلما وَصَلَ الخبرُ إلى السلطان عبد الحميد صدر أمرُهُ بإبطالها إلغائها، وقد انتقل مؤسسها أبو خليل القباني الدمشقي إلى مصر، ومَثّلها هناك، وقد كَثُر من بعده فن التمثيل العربي بمصر وبرع فيه كثيرٌ من أهلها الذين تلقوا هذا الفَنّ عنه... » (الحصني،1928: 721-722).

[1] ـ تضاربت الآراء حول تاريخ ولادته، ويقول كامل الخلعي، وهو تلميذه في كتابه «الموسيقى الشرقي» أن ولادة القباني كانت عام (1258هـ ـ 1836م).

بعد إغلاق مسرحه وتخريبه على أيدي الحاقدين، وملاحقته والإساءة إليه وشتمه من الصغار والكبار في شوارع دمشق قَرّر القباني مِثْلُه، آنذاك، مِثْلُ الكثير من مُتَنَوِّري الشوام الرحيل إلى مصر لمتابعة رسالته. كانت المحطة الثانية في مسيرة القباني بعد دمشق هي «الإسكندرية» التي حظي فيها بدعم مُواطنه السوري التاجر سعد الله حلاّبو ورعايته له. وَصَلَ القباني «الإسكندرية» مع جَوْقه المؤلف من خمسين ممثلاً عام 1884. وعلى الفور تم تجهيز «قهوة الدانوب المعروفة بقهوة سليمان بك رحمي» لتكون المكان الذي سيستقبل أعمال القباني. وفي الأسبوع الأول من نشاطه هناك راحت فرقته تقدم كل ليلة عرضاً مسرحياً. فابتدأ اليوم الأوّل بمسرحية «أُنس الجليس»، واليوم الثاني بمسرحية «نفح الربى» والثالث بمسرحية «عفة المحبين» والرابع بمسرحية «عنترة» والخامس بمسرحية «ناكر الجميل» «واختتم القباني أسبوعه التمثيلي الأول، بقهوة الدانوب بالإسكندرية ـ بعرض مسرحية «الخل الوفي» (إسماعيل، 2008: 23- 50؛ أنظر أيضاً (Badawi,1975: 329-358).

وعلى الرغم من اللهفة التي قوبلت بها عروض القباني في الإسكندرية أولاً ثم في القاهرة إلا أنه لم يكن، كما الحال في سورية، أوّل من أدخل فن التمثيل إلى الديار المصرية، كان فنانون من لبنان، ومصر، قد سبقوه إلى ذلك الفن، الذي بات محط اهتمام النخب المثقفة ابتداءً من منتصف القرن التاسع عشر، ويُعتبر اللبناني **«مارون النقاش»** أول رائد عربي لفن التمثيل في التاريخ العربي المعاصر، وُلِدَ النقاش في صيدا سنة 1817. وبعد تقلبه في العديد من المناصب الحكومية انصرف إلى التجارة وسافر عام 1846 إلى إيطاليا «وهذه الرحلة، هي التي عادت با لخير على نهضتنا الفنية الحديثة، إذ فيها عَرَف مارون المسرح، وشاهد بعض المسرحيات والأوبرات، التي كانت تُمَثّل على مسارح إيطاليا آنذاك. فاستهواه كل ذلك، لأنه غَذّى روحه التواقة إلى المعرفة..» (نجم، 1956: 32).

كانت مسرحية «البخيل» لموليير باكورة أعماله المسرحية، وقَدّمها عام 1847، أواخر عام 1849. وأوائل عام 1850 قَدَّم مسرحية «أبو الحسن المُغَفَّل أو هارون الرشيد». والمسرحيتان كلتاهما قَدّمهما في بيته. بَعْدَها حصل على فرمان بإنشاء مسرح خاص به، فَقَدَّم عليه (عام 1853) مسرحيته الثالثة والأخيرة «الحسود السليط» ثم توفي عام 1855 ليكون الرائد العربي الأول في فن التمثيل.

بعد وفاة مارون تابع رسالته نفر من أفراد عائلته منهم نقولا النقاش وسليم خليل النقاش. ثم نبغ كثيرون من اللبنانيين مثل «حبيب قرداحي» و«الشيخ إبراهيم الأحدب»، وهاجر كثيرون منهم، مثل القباني، إلى مصر، لتنصهر في أرض الكنانة مجموعة المواهب القادمة من الديار الشامية، مع تلك النابتة أصلاً لخلق ملامح مشتركة لما سَيُطلق عليه لاحقاً مصطلح «المسرح العربي الحديث».

وكانت مصر قد عرفت فن التمثيل بشكله الأوربي منذ الأيام الأولى لحملة نابليون بونابرت على مصر، فقد استقدم الغازي الفرنسي بغية تسلية جنوده فِرَقاً راحت تقدم التمثيليات على مرأى من المصريين، ولمن شاء منهم أن يتفرج.

يعدُّ «يعقوب صنّوع» (1839-1912م) الرائد المسرحي الأول لفن التمثيل في مصر. وفي بداية عمله في المسرح ابتداءً من عام 1870، وصاعداً حظي بدعم الخديوي اسماعيل وكبار رجالات قصره ثم انقلبت الآية، بعد أن اتضح المضمون الانتقادي لمسرح صنّوع. فأمر الخديوي بإغلاق مسرحه. «وبعد صنّوع توقف التمثيل العربي في مصر أربع سنوات، كانت سنوات فوران وطني... وبقي الحالُ كذلك إلى أن وَفَدت إلى مصر أول فرقة تمثيلية عربية، وكانت فرقة الأديب اللبناني سليم خليل النقاش» (نجم، 1956: 91 ؛أيضاً انظر131-1990:127 ,Er)

وبعد أن تداعت فرقة سليم النقاش انبثقت فرقة«يوسف خيّاط» بجهود أحد أفرادها، ومن هذه أيضاً نشأت فرقة «سليمان القرداحي» الذي ضَمَّ جهوده إلى جهود موسيقي مصري هو «الشيخ سلامة حجازي» الذي ربما كان أحد المشجعين لأبي خليل القباني على مغادرة سورية إلى مصر. وفي مصر كان القبّاني قُطْب الرحى في صناعة التمثيل حتى عام 1900 عندما احترق مسرحه، فعاد إلى دمشق، كسيفاً فقيراً، ليتوفّى عام 1902، بمرض الطاعون، بعد أن أعاد له الحُكّام شيئاً من ثروته الضائعة.

هذه الجهودُ التي أنشأ أبو خليل القباني نبتتها في دمشق، وتعهدها بالصبر، والتودد للحكام بل وحتى بدفع الرِشى لذوي الأمر إلى أن بَسَقَتْ وآتت أُكُلَها في مصر كانت مصدر اعتزازٍ وإلهامٍ للكثير من النقاد والمسرحيين. وكان العلاّمة محمد كرد علي ممن أشادوا في وقت مبكر بعبقرية هذا الرائد حيث يرى أن وجه الفخر في أبي خليل أنه لم ينقل فن التمثيل عن لغة أجنبية، بل أَلّف مسرحياته تأليفاً وهو بهذا يفضله على مارون النقاش الذي لجأ إلى تعريب المسرحيات دون تأليفها: «هذا وإن سبق للسيد مارون النقاش في بيروت فَعرّب في سنة 1848 من إحدى اللغات الأوروبية بعض الروايات ومَثّلها بالفعل. والإبداعُ في التأليف والوضع، لا في النقل والاحتذاء، وإن كان الناقلُ يُعَدُّ صاحب فضلٍ أيضاً» (كرد علي، 1956: 144).

على أن للدكتور شاكر مصطفى مَذْهباً آخر في تقييم المآل النهائي لتجربة القباني. فقد رأى أن الشخصيات التي قَدّمها مسرحه: «لم تكن سوى شخصيات الأمراء والملوك، وما كانت القيم والمفاهيم التي يعبر عنها سوى قيم المجتمع الإقطاعي، الذي كان لا يزال يعيش في ظل السلطان العثماني، وهكذا لم يكن بينه وبين المجتمع الجديد الذي كان يتكون في سورية إلا أوهى الصلة. فإذا أهملته الطبقة البرجوازية فلأنها لم تجد فيه ما يمثلها، وإذا ما قسا عليه الجمهور فلأنه ليس ثمة تجاوب بينهما، بينما احتضنه السلطان وحاشيته في النهاية واعتذروا له بالمال والراتب عن إهمالهم الأول» (مصطفى،1958: 208).

والواقع أن رؤية شاكر مصطفى، وهو المؤرخ المشهود له بالدقة والعمق، كانت أقرب إلى الميكانيكية في تفصيل حوادث التاريخ على قياس الأفكار المسبقة في ذهنه. فهو لم يعالج سوى مضمون الأعمال التي قدمها القباني ولم يلتفت إلى حقيقة أن مجرد الشروع في تقديم أعمال تمثيلية، في مثل هذا الجو المتزمت الذي انطلق منه القباني، يُعتبر بحد ذاته نقلة تقدمية هائلة. ومن أبرز من تَنَبَّه في زمننا الراهن إلى أهمية مسرح أبي خليل القباني، كان المسرحي السوري «سعد الله ونوس». ففي رؤيته للمسرح والتي صاغها عام 1970 تحت عنوان «بيانات لمسرح عربي جديد» عَدّد الأسباب التي من أجلها ينبغي اعتبار إنجاز القباني إنجازاً حقيقياً ورائداً. وعام 1976، نشر ونّوس مادته المُدَوّية: «لماذا وقفت الرجعية ضد أبي خليل القباني» وأشار فيها إلى أن من الضروري لدى دراسة مسرح القباني الاهتمام بالظاهرة المسرحية، ورؤية أن ظهور المسرح كان جزءاً من حركة التنوير والنهضة، وأن القبّاني استطاع أن يجعل من العرض المسرحي حدثاً يهز سكون مدينته، واستطاع من خلال التشخيص تعرية هؤلاء الذين يقفون في ذروة الهرم الاجتماعي، وتمزيق أقنعة القدسية والرهبة عن وجوههم: «وهذه العوامل التي ميّزناها بتحليل الظاهرة المسرحية لا بتحليل النصوص، هي بالذات التي تضفي على التجربة تقدميتها، وتدمجها في موجة النهضة التي تتدفق، ولأن الدكتور شاكر مصطفى أهمل الظاهرة واهتم بالنصوص فقط، لم يستطع أن يتبيّن الوجه التقدمي لمسرح القباني» (ونوس، "العدد 32" 1976 :2-3).

وما دمنا في الحديث عن بواكير المسرح السوري فلابد أن نَذْكُرَ الكتاب والمسرحيين الآخرين ممن عاصروا القباني، وأولئك الذين جاؤوا بعده بقليل، فَفي عام 1871 وعندما كان أبو

خليل القباني يجهد لتثبيت الظاهرة المسرحية في دمشق. وينتقل بها من خانٍ إلى آخر بِحِرْصِ الوالِدِ على وليده الذي لم يشتد عوده بعد، سافر شاب دمشقي هو «أديب اسحق» إلى بيروت ملتحقاً بوالده الذي عُيِّنَ موظفاً في بريد بيروت، لم يكن لأديب اسحق من العمر آنذاك إلا خمسة عشر عاماً، ولكنه كان خارق الموهبة. لم يمض على وجوده غير بضع سنوات حتى قام بتعريب رواية «أندروماك» عن راسين الشاعر الفرنسي المشهور، إجابة لطلب قنصل فرنسا، فترجمها ونَظَمَ أشعارها، ورتّب ألحانها، وعَلَّمَ أدوارها في مدى ثلاثين ليلة، ورفعها إلى حضرة القنصل فَمُثِّلت إرفاداً للبنات اليتامى ثلاث مَرّات، فَأَتَى من ريعها خمسةٌ وثلاثون ألف قرش. ثم شارك صديقه المرحوم سليم النقّاش في تأليف بعض الروايات وتعريبها التي مُثِّلت في القطرين السوري والمصري. ولم يلبث أن يمَّمَ شطر الإسكندرية بإشارة صديقه المُشار إليه، وفيها أصلح رواية أندروماك وحلاّها بأبياتٍ جديدة من الشعر الرائق، وعَرّب رواية «شارلمان» وألّف رواية ثالثة سمّاها «غرائب الاتفاق» سُرِقت في جملة ما سُرِق من كتاباته في منزله في الحَدَث. وقد مُثِّلت هذه الروايات في الإسكندرية عدة مرَّات فحصل لها وقعٌ عظيم، ونالت من استحسان القوم حظاً وافراً» (اسحق، 1909: 7).

ولم يقدم «أديب اسحق» لفن التمثيل غير هذه الأعمال، ويخبرنا شقيقه عوني بالسبب قائلاً: «ثم نزع إلى ما هو أعلى من فن التمثيل وأرقى، وهو المقام الذي أعدّته له الأقدار، فقصد المحروسة حاضرة البلاد المصرية ولازم فيها حيناً من الزمن العلاّمة الفيلسوف الطائر الشهرة السيد جمال الدين الأفغاني، فكان يحضر حلقته ويأخذ عنه دروساً في الفلسفة الأدبية والفلسفة العقلية والمنطق وغير ذلك من الفنون والعلوم العليا...» (اسحق، 1909: 7) .

وممن عَمِلَ مع أبي خليل القباني أثناء فترته الأولى في دمشق «اسكندر فرح» المولود في دمشق عام 1851م. (انظر Er, 1992: 105-108) وفي عهد الوالي مدحت باشا وبتشجيع منه عملا سوياً «واستأجرا بجنينة الأفندي» بباب توما من أحياء المدينة، مكاناً فسيحاً، مثّلا فيه أولاً رواية «عائدة» وأمَدَّ الفرقة مدحت باشا بمبلغ عشرين ألف قرش من عملة دمشق، لتشتري به ملابس للممثلين وغيرها...» (نجم، 1956: 66).

سافر اسكندر فرح مع أبي خليل القباني، وهناك ظل مديراً لفرقة القباني إلى أن انفصل عنه وأسس فرقة خاصةً به، قَدَّمت حتى وفاته عام 1909، عشرات العروض التمثيلية والموسيقية باشتراك كبار الموسيقيين المصريين من أمثال سلامة حجازي وعبده الحامولي وغيرهما.. وبعد القبّاني، الذي توفي بالطاعون بدمشق عام 1902 بعد أن ردّت له السلطات العثمانية بعضاً من اعتباره لم تَعْدَم سورية المحاولات المسرحية النابتة هنا وهناك. «فقد نشط في حمص ثلاثة من تلاميذ القباني هم: عبد الهادي الوفائي (1842 - 1909م)، ومحمد خالد الشلبي (1867 - 1916م) وداود قسطنطين الخوري (1860 - 1939م)، ومن المؤلفين السوريين الذين ترسموا خطا القباني سليم عنحوري (1856 - 1932م). والقس توما أيوب الحلبي (1861 - 1911م)، وخير الدين الزركلي، وله مسرحية **«وفاء العرب»** التي مُثِّلت في بيروت عام 1912. وأمين طاهر خير الله وله «البيان الصراح عن نُذُر يفتاح». التي طبعت في دمشق عام 1913، ومسرحية «السؤال» وهي شعرية، ومسرحية «الأرض والسماء»... وغيرها...» (فتوح، 1980: 65).

وكان من نتيجة الحرب العالمية الأولى انتهاء الحكم العثماني، وقيام أوّل حكومة عربية في دمشق بزعامة الأمير فيصل. وممن استثارتهم فترة جمال باشا الكاتبُ السوري معروف الأرناؤوط. صاحب الثلاثية الشهيرة «سيد قريش».

قام «معروف الأرناؤوط» بكتابة مسرحية بعنوان «جمال باشا السفاح» وقد تم عرض هذه المسرحية عام 1919 إبّان الحكم الفيصلي. وفضلاً عما طرحته هذه المسرحية من أفكارٍ، ألهبت حماس المشاهدين، ـ قَدّمت للحركة المسرحية في سورية رائداً جديداً آخَرَ ـ على قدر موهبته ـ بِيَدِ الحركة المسرحية في سورية منذ ذلك الوقت حتى وفاته. ألا وهو «عبد الوهاب أبو السعود»، ويقول الناقد المسرحي السوري (رئيس تحرير مجلة الحياة المسرحية) الدكتور نبيل الحفار عن عبد الوهاب أبي السعود: «والبداية الثانية للمسرح السوري بعد القباني ترتبط باسم «عبد الوهاب أبي السعود» الذي أسّس فرقته في دمشق عام 1912، وكان ممثلاً ومخرجاً وكاتباً في الوقت نفسه، وإلى جانبه برز اسم «معروف الأرناؤوط» بوصفه كاتباً ومقتبساً ومترجماً، ومسرحيته الشهيرة «جمال باشا السفاح» (1919)، هي التي رفعت أبا السعود إلى مصاف الشهرة من خلال الدوي الذي أحدثته حين عَرْضها في دمشق» (الحفار،"العدد 49" 2001: 11).

ويقول ناقد سوري آخر عن تجربة «أبو السعود» هذه وما تلاها: «.. كانت مسرحية جمال باشا السفاح التي أخرجها وقام بأداء دور السفاح فيها فاتحة عمله المسرحي الضخم، وقد شهدها الأمير فيصل وعددٌ غفيرٌ من الناس. وبلغ من شدّة الإقبال على المسرح الذي مُثِّلت فيه أن بطاقة الدخول بيعت في السوق السوداء بعشرة جنيهات مصرية. وشهدت دمشق فيما شهدت له «هاملت» و«عُطيل» و«لويس السادس عشر» و«هرناني» و«السيد» و«البخيل» وغيرها مما لم يستطع المسرحيون السوريون المعاصرون تقديمه إلا بشق النفس، كما شَهِدَت له (أي دمشق) مسرحيات تاريخية من تأليفه كمسرحية «وامعتصماه» التي اشتهر بها، ومسرحيات كوميدية كثيرة..» (أبو شنب، " العدد 34" 1964: 64).

ويُلخص رايه د. نديم محمد أهمية هذا الرائد الثاني للمسرح السوري بالقول: «عبد الوهاب أبو السعود كان فناناً أصيلاً ومسرحياً متقدماً، في وقتٍ كان المسرح فيه يُعَدُّ منافياً للأخلاق العامة، وبدعة مرادفة للفساد والهرطقة. كان حب المسرح يسكن قلبه ويستولي على كيانه. بعبارة أخرى، كان مأخوذاً بهذا الفن الذي لم تكن له جذورٌ ضاربة في عمق الثقافة العربية... هنا تكمن أهمية هذا الرائد المسرحي الذي وقف على أرضٍ تهتز من تحته وفي زمنٍ صعبٍ» (محمد معلا،" العدد 14" 1980: 24).

ومن الرواد الأوائل- وإن كان قد ظلَّ يكتب حتى السبعينيات- الكاتب والمسرحي ابن حمص، «مراد السباعي» المولود عام 1914، ترك السباعي طيلة حياته المديدة التي رافق فيها المسرح السوري منذ الثلاثينات عدداً من المسرحيات منها: «ضابط عثماني» و«شيطان في بيت» و«وجوه وأقنعة» و«وراء الأمل» و«أنت أبي»، وغيرها من المسرحيات التي تراكَمَتْ فوق التجربة المسرحية السورية دون أن تضيف لها الكثير، ربما بسبب عجزه عن رؤية المتغيرات المجتمعية، ومواكبتها، والتعبير عنها (للمزيد عن تجربة السباعي راجع: بلبل،"العدد 4-5" 1978: 4-1).

وخلال العقود الخمسة الأولى من القرن العشرين تغيرت الأحوالُ ، فبعد أن ساهمت هجرة الشوام إلى مصر أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في رفد الحركة الفنية في مصر بطاقات خلاّقة، أعطت لفن المسرح دفعته الهائلة، وعاد الإشعاع حتى أواسط القرن العشرين، ليكون مصرياً، عبر الفرق المسرحية التي أخذت تجوب المدن الشامية، بالأخص العاصمة دمشق، مستحثة الطاقات الخلاّقة على الانبعاث من جديد.

وفي الفترة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، انهمك الشعب السوري في النضال ضد المستعمر الفرنسي غير أن ذلك الانهماك، الذي استهلك طاقات النخبة السياسية والفكرية لم يمنع من تواصل النشاطات المسرحية على أيدي مبدعي هذا الفن ، وفي نوادٍ انتشرت في أرجاء

العاصمة دمشق، والمدن الكبرى الأخرى كحلب وحمص. ومن النوادي الدمشقية التي يُشارُ إلى دورها في إبقاء جذوة الحياة المسرحية مشتعلةً «دار الألحان والتمثيل» التي تأسست عام 1932، و«نادي الفنون الجميلة» و«معهد الآداب والفنون». وإن كانت الأعمال المسرحية التي قُدِّمت على مدى عقودٍ في هذه النوادي وغيرها لم تترك لنا أسماءَ مؤلفين بارزين، وأعمالاً مسرحية محلية بارزة، فقد كان لها ـ بالإجمال ـ فضلُ تنمية مواهب رعيلٍ من الممثلين، ممن أصبح قسمٌ كبيرٌ منهم من ألمع الممثلين السوريين مثل عبد اللطيف فتحي، ونهاد قلعي وعبد الرحمن آل رشي، وغيرهم...

ويقول عدنان بن ذريل:«لم يكن في سورية في تلك الفترة مسرح رسمي، وإنما كانت هناك مسارح الحدائق، والمقاهي والسينمات. وهي في الواقع غير مجهزة تجهيزاً كافياً. وغالباً ماكانت الحدائق والمقاهي تستعمل مسرحاً للفرق التمثيلية والموسيقية، أو تُحيل السينمات خشبة شاشاتها إلى خشبة مسرح، كما في اللوناباراك وحديقة البافيون بلو، وقصر البلّور والهبرا والعباسية، والكوز مغراف والنصر وغيرها...» (بن ذريل،"العدد 34" 1964: 82).

كما يقول د.نبيل الحفار:«وبقي المسرح السوري على هذه الحال حتى تأسست «ندوة الفكر والفن» عام 1959 بإشراف د.رفيق الصبان، العائد حديثاً من فرنسا، والتي ضمّت أهم وجوه الفن والثقافة في دمشق. وفي عام 1960 تأسست فرقة المسرح القومي التابعة لوزارة الثقافة، والتي ضمت معظم العاملين في مسرح الفرق الخاصة والأندية والجمعيات» (الحفار،"العدد 49" 2001: 11).

ويكاد معظم مؤرخي المسرح السوري، يُجمعون أن عام 1960، شَكّلَ البداية الثانية للمسرح السوري بعد البداية الرائدة لأبي خليل القباني في الربع الأخير من القرن التاسع عشر.. «فقبل بداية الستينيات كان معظم كتابنا وأدبائنا يتجهون إلى القصة والشعر والدراسة، ولم تكن المسرحية تحظى باهتمام نفر كبير من الكتاب والأدباء. وإذا استعرضنا فترة الخمسينيات لوجدنا إنتاجاً محدوداً لعدد قليل من الكتاب في مجال المسرح مثل: خليل هنداوي، ومصطفى الحلاج، على عكس فترة الستينيات، إذ استقطبت الحركة المسرحية عدداً من الكتاب انتزعت بعضهم من مجالات القصة والشعر والدراسة..» (عرسان،"العدد 104" 1970: 94).

وقد تَنَوّع عطاء خليل الهنداوي (1906 - 1976) فاشتهر بوصفه قاصاً وناقداً وشاعراً ومؤلفاً للكتب المدرسية «لكن المسرحية هي أهم ما تركه الهنداوي، لأنه أول أديب سوري حَوّل المسرح من فَنٍّ معروض إلى فنٍّ مكتوب.. فكانت المسرحية عنده أدباً محضاً دون أي اعتبار لخشبة المسرح...» (بلبل،"العدد 3" 1977-1978: 48). وحول هذه الناحية يقول هو عن عطائه المسرحي: «إن فقدان المسرح (في التراث العربي) جعلني أبتعد عن المسرحية الواقعية التمثيلية، وألجأ إلى المسرحية الذهنية، وكثيراً ما عدت إلى الأساطير اليونانية أو العربية، استمد مغزاها الإنساني، وأعيد كتابتها، لا باعتبار أبطالها من الأساطير، بل باعتبارهم إنسانيين، وإن كانوا في أنصاف الآلهة...» (كامبل،1996: 1363).

ومن حيث ردُّ الكتابة إلى مذاهب أدبية بعينها فإن بإمكاننا اعتبار الهنداوي واحداً من روّاد الرومانسية في ألادب العربي، فقد استقى أعماله المسرحية من التراثين اليوناني والعربي. إننا نصادف في مسرحياته شخصيات الملاحم اليونانية كـ «سيزيف» و«بروميثيوس» و «كيوبيد»... و«بجماليون».. وأبطال حروب طروادة كـ «عوليس»، أما في مجال الاقتباس من الأدب العربي فقد ترك الهنداوي ثماني مسرحيات منشورة منها: «طيف المتنبي» و «المتجردة» زوجة النعمان بن المنذر التي وصفها النابغة الذبياني بألفاظ كادت تؤدي به إلى التهلكة.

ومسرحية «وضاح اليمن»، الشاعر الجميل الذي أدى به عشقه لزوجة الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك إلى الهلاك. ومسرحية «ميلاء» و«الحب يخلق الآلهة» و«إساف ونائلة» وغير ذلك من موضوعات تم استقاء معظمها من كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، الذي ما انفكَّ يلهم المبدعين منذ أواسط القرن التاسع عشر وحتى الآن...

وبعد الحرب العالمية الثانية، ومع انتشار المذهب الواقعي، وطغيان الأحداث المأساوية في الوطن العربي «لم يكن الهنداوي مستطيعاً البقاء خارج الأرض، الأرض العربية بالذات.. ولم يعد أدبه قادراً على التحليق في سماء الأفكار والعواطف ذات الطابع الذهني، فعاد إلى الأرض(أي إلى الواقع العرب الذى يعشه الشعب من أحداث ومأساة) ونشر بين عامي (1942 و 1964) مجموعة من المسرحيات ذات الصبغة الواقعية. لكن عودته إلى مشاكل الواقع كانت شكلية فقد ظل الإسراف العاطفي والذهني والمثالي غالباً عليه..» (بلبل،"العدد 3" 1977-1978: 53).

ويحدثنا الناقد المسرحي علي عقلة عرسان عن إحدى مسرحياته الواقعية فيقول: «وللهنداوي مسرحية ثانية قصيرة نشرها في مجلة الآداب عام 1959 بعنوان: «ستة رجال تحت الأرض» وتجري حوادثها في كهفٍ بقي فيه ستة رجال من عام 1942 حتى عام 1947 وهي تصور يأس الأناس بعد أن زُجَّ به في حربين عامتين ورأى شبح الموت ينتظره في كل طريق. وبذا فَقَدَ توقه للحياة. ويحاول الأستاذ الهنداوي أن ينبت زهرة أملٍ في نهاية هذه المسرحية، ولكن بعد أن جلّلها بالسواد » (عرسان، "العدد 104" 1970 :96).

أما مصطفى الحلاج فلا يمكن اعتباره من كتاب الخمسينيات إلا من جهة أنه ابتدأ بالكتابة والنشر في ذلك العقد. أما مسرحياته المهمة، أو بالأحرى مسرحيتاه: «احتفال ليلي خاص بدرسدن» و«الدراويش يبحثون عن الحقيقة» فهما تنتميان فكرياً وزمنياً إلى فترة الستينيات، وإلى الموجة التي سادت، حصراً، في أعقاب هزيمة الخامس من حزيران. ففي «القتل والندم» والتي تعالج النضال العربي في شمال أفريقية ضد المحتل الفرنسي يبدو الحلاج من حيث طرحه للهم الإنساني متأثراً إلى حدٍّ كبير بالفكر الوجودي الذي كان حضوره طاغياً في المشهد الثقافي العالمي، وتعالج مسرحيته الثانية «الغضب»، الموضوع السابق ذاته نضال الجزائريين ضد المستعمر الفرنسي. «ونُلاحظ من تجربة الحلاج في هاتين المسرحيتين اتجاهه إلى تعميق تيار الحوار الفكري الجاد في المسرح، وطرحه لقضايا تحررية قومية وإنسانية، ومناهضة للاستعمار. ووقوفه إلى جانب صمود الشعب العربي في نضاله عبر الوطن الكبير. ويبدو من المسرحيتين أن المؤلف لا يعتمد على الحبكة ولا يعطي للحوادث دوراً أساسياً في المسرحية، ويرسم شخصيات ممتلئة من الداخل، ولكنه يضعنا في مقابل صراعاتها الباطنية، ولذا يسيطر جوٌ من الركود الخارجي على مسرحه» (عرسان، 1970 :99).

ويرى ناقد سوري آخر أن «مصطفى الحلاج» في مسرحيتيه «القتل والندم» و«الغضب» يريد أن يحرض على الثورة ضد الاستعمار، ولكنه في الوقت نفسه حذرٌ، ولا يريد لنقمته على المستعمرين أن تصل إلى مداها الانفعالي والعاطفي، فيأتي تأثير الفكر الوجودي ليحد من خطر الاستسلام للمشاعر القومية وطغيانها، التي قد تلقي الجانب المثالي الإنساني الذي يتمسك به الكاتب. وهكذا يمكننا القول إن هذه المرحلة، هي مرحلة الحل الفردي، الأخلاقي، المثالي للقضية القومية» (معلا ،"العدد 26–27" 1986: 47).

أشرنا سابقاً إن الاتجاه النقدي المسرحي في سورية يميل إلى اعتبار حقبة الستينيات بداية جديدة للمسرح السوري. فمن جهة شهدت تلك الحقبة اهتمام الدولة بالظاهرة المسرحية من خلال

تأليف الفرق المسرحية الرسمية كفرقة المسرح القومي التابعة لوزارة الثقافة والتي تأسست عام 1961، وتشجيع المواهب التمثيلية والكتابة عبر إيفاد البعثات، ونشر النصوص المسرحية، وتخصيص الجوائز، وإلى ما هنالك من أساليب الدعم... وهكذا لم نشهد في هذه الحقبة ولادة أسماء جديدة في الكتابة المسرحية فحسب، بل شهدنا بالمثل توجه الكثير من القصاصين والروائيين والشعراء السوريين للاتجاه للمسرح كأداة لإيصال ما يريدون إيصاله إلى الجمهور المحلي والعربي، وبالأخص بعد هزيمة حزيران عام 1967، وهي الهزيمة التي حفرت عميقاً في الوجدان العربي، ودفعت بالكثير من الكتاب إلى الانتقال من رومانسيتهم الحالمة، أو وجوديتهم الحائرة إلى مواقع أكثر جرأة، وأكثر ملامسة لهموم المواطن العربي، ومحاولة كشف مواقع الخلل، سواءً أكانت على صعيد الأفراد أم على صعيد السلطات، والتي قادت إلى ما قادت إليه من هزائم متتالية.

في ستينيات القرن العشرين اجتذب المسرح السوري كتاباً وشعراء من أمثال محمد الماغوط، وعلي الجندي، وعلي كنعان، وممدوح عدوان، ووليد إخلاصي، ومراد السباعي، وغيرهم... كما اغتنت حركة المسرح بأعلامٍ كرسوا كل جهودهم للظاهرة المسرحية تأليفاً وتنظيراً وإخراجاً ومن أبرز هؤلاء الدكتور علي عقلة عرسان، ومصطفى الحلاج، وغسان ماهر الجزائري، والكاتب المسرحي اللامع البارز في الحركة المسرحية السورية والعربية بل وحتى على نطاق عالمي، نقصد بذلك المرحوم «سعد الله ونوس» الذي يُعتبر بحق علامة بارزة في جبين الإبداع العربي، وستظل تجربته الرائدة، والنابضة بتجريبية تستند إلى جذور عربية لا تتنكر للإرث العالمي، ستظل موضع اهتمام ودراسة للأجيال القادمة...

وفي الستينيات والسبعينيات واصل «مصطفى الحلاج» الكتابة للمسرح فقدم مسرحية «الدراويش يبحثون عن الحقيقة»[2]. التي يناقش فيها مسألة التعسف السياسي، والاضطهاد الذي يلقاه المواطن على يد الجلادين من بني وطنه، وفي المآل النهائي تعبر المسرحية «عن معاناة حقيقية. إنها القلق على المصير القومي والفردي، والخوف من نتائج الصراعات الطبقية محلياً وعالمياً. البورجوازي الصغير والمثقف الوجودي يريان حقاً أن العالم عالق على قشّة، غير أنهما يجهلان بطبيعتهما أن العالم ليس مستقراً، بل مقلقاً، ولكن تقلقله، ليس سوى اندفاع مكبوح ومتعثر أحياناً نحو الأمام» (ياسين، 1974: 130).

وفي «احتفال ليلي خاص لدريسدن» يفضح الحلاج من خلال وصفه لليلة (13- 14 شباط 1945) وهي الليلة التي قام فيها الطيران البريطاني بقصف مدينة «دريسدن» الألمانية حتى سوّاها بالأرض، ..... النازية، ومن ورائها الصهيونية، ويمجد الطبقة العاملة المُحاصَرة في الملاجئ، والتي كان عليها أن تذهب ثمن أخطاء النازية من راحتها وحياتها ومن جمال مدينتها. أما مسرحية «أيها الإسرائيلي حان وقت الاستسلام»، والتي كتبت بوحي من انجازات حرب تشرين 1973، فقد غلبت عليها المباشرة والدعائية، إن مشكلة هذه المسرحية كما يرى الناقد المسرحي فرحان بلبل «أن كاتبها يريد إقناعنا بما نحن مقتنعون به سلفاً من أمر الحق العربي في فلسطين المحتلة وبشجاعة الجندي العربي... وهكذا يمكن القول إن الحلاّج حين يعالجُ مشكلة بعيدة عن الهموم الذاتية وتنتمي إلى ما بعد 1967 يفشل في معالجة هذه المشكلة، كما يعجز عن إمساك الملامح الخاصة لأبناء وطنه فينقلب الأمر عنده إلى نقاش فكري» (بلبل، "العدد 6" 1978: 32).

أما «حسيب كيالي (1921 - 1993» فهو من كتاب القصة القصيرة في سورية، وقد اتسمت أعماله في معظمها، بالبساطة وروح السخرية، كتب العديد من المسرحيات القصيرة والطويلة، استلهم أحداث بعضها من واقع الطبقات الفقيرة، واستلهم بعضها الأخر مثل «الراعية والسلطان»

[2]- نُشرت المسرحية لأول مرة في مجلة المعرفة السورية، العدد 105، تشرين الأول 1970، ثم نشرت في كتاب مستقل عن وزارة الثقافة، دمشق، 1972.

و«ابنة النجار» من الأساطير الشعبية، والحكايات المتداولة بين العامّة، وباختصار فإن ما يميز أدب حسيب كيالي قصةً كان أم مسرحاً: «أنه غالباً ما يسجل تجاربه في الحياة، ومعايشته للطبقات الشعبية غير العمالية في المجتمع السوري، في السوق أو الوظيفة أو البيت، أو في أوقات الفراغ.. ويبدو أدب حسيب كيالي وكأنه وُضِع لتسلية القارئ شبه الأمي، إنه يفتقد إلى الصنعة، ينقصه الحدث، الحركة، المشكلة».(ياسين، 1974: 209).

أما علي عقلة عرسان فقد ابتدأ عمله المسرحي في الستينيات مخرجاً لأعمال عديدة، ك «العنب الحامض» و«زيارة السيد العجوز» و«الأشجار تموت واقفة» وغيرها من الأعمال العالمية البارزة. منذ أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات اتجه عرسان فضلاً عن استمرار عمله في الإخراج للكتابة للمسرح، فكتب «زوار الليل» و«الشيخ والطريق» و«السجين 95» و«الغرباء» و«عراضة الخصوم» فضلاً عن مسرحية الفلسطينيات التي كتبها عام 1965.

ويتميز الكاتب السوري وليد إخلاصي، على الرغم منشهرته بوصفه قاصاً، بغزارة إنتاجه على الصعيد المسرحي، فقد عَدَّد له الدكتور نديم معلا محمد أربع عشرة مسرحية هي: «العالم من قبل ومن بعد» و«اللؤلؤ والزهرة» و«وحده ضد المدنية» و«سهرة ديمقراطية على الخشبة» و«الليلة نلعب»و«يوم أسقطنا طائر الوهم» و«القدر يحك رأسه»، و«قطعة وطن على شاطئ قديم» و«الصراط» و«فرح شرقي» و«أوديب ـ مأساة عصرية» و«سبعة أصوات خشنة»، و«مقام إبراهيم وصفية» و«هذا النهر المجنون» (معلا ، ، العدد الأول: 5). .

إن «وليد إخلاصي»- يتابع د. نديم محمد ـ بغزارة إنتاجه واستمراريته، واحدٌ من الكتاب المسرحيين الذين رفدوا مسيرة الأدب المسرحي السوري بعطاءاتهم، لكنه لم يترك بصمات متميزة ولم يستطع أن يكون صوتاً متفرداً» (معلا ، "العدد الأول": 14). أما الناقد المسرحي فرحان بلبل الذي عدّد لوليد إخلاصي ما يقرب من عشرين عملاً مسرحياً فإنه يخلص إلى اعتبار «أن وليد إخلاصي من أبرز كتابنا المسرحيين وسوف يكون له دوره في تعريفنا بالأساليب الفنية المتعددة في المسرح. لكن دوره سيكون ضئيلاً في تأصيل المسرح العربي وترسيخ أشكاله، ونقله من حالة التقليد والاستفادة إلى حالة الابتداع والابتكار» (بلبل، "العدد7–8"، 1979: 60).

قلنا إن عدداً من الشعراء السوريين اتجهوا. وبالأخص بعد هزيمة حزيران. للكتابة للمسرح، ومن هؤلاء علي كنعان، الذي أمدَّ المسرح السوري بعدد من المسرحيات منها مسرحية «السبيل» التي عالجت تاريخ العرب المعاصر على نحو رمزي استلهم قصة انهيار سد مأرب ليتحدث عن سيل المآسي التي تواجه العرب في واقعهم المعاصر، وللشارع، أيضاً، مسرحية أخرى هي «درب الواحة». ومن بين الشعراء الذين توجهوا للمسرح تستحق تجربتان التنويه الخاص، أولاهما تجربة الشاعر «ممدوح عدوان» فقد ابتدأ تجربته الكتابية عام 1966 بمسرحية شعرية هي «المخاض»، وهي تعالج شخصية شاهين، الثائر على الظلم، والذي تحول بفضل مقاومته لذلك الظلم إلى أسطورة شعبية، ومن مسرحياته الأخرى: «محاكمة الرجل الذي لم يحارب» و«كيف تركت السيف» و«ليل العبيد» و«هاملت يستيقظ متأخراً» و«حال الدنيا» و«الخُدّامة» و«الزبال» وبعض هذه المسرحيات، ولاسيما الأخيرة منها هي من نوع المسرح الذي يُطْلَقُ عليه اسم «المونودراما»، أي مسرح الممثل الواحد، وقد تم تمثيلها على المسارح السورية في دمشق، والمحافظات الأخرى، بتمثيل بارع من الممثل القدير «زيناتي قدسية».

وتُعَدُّ تجربة الشاعر الكبير «محمد الماغوط» في المسرح السوري لافتة للانتباه. فعام 1967 قدم أولى مسرحياته: «العصفور الأحدب»، ويقول علي عقلة عرسان في معرض نقده لهذه المسرحية: «ليست العصفور الأحدب بالمسرحية التي تسيطر عليك حوادثها فتتركك على

مقعدٍ حتى اللهاث، ولكنها المسرحية التي تصفعك صورها... إن الماغوط يعيش مشكلة الإنسان المعذّب، الإنسان الذي يعاني وتُنتهك إنسانيته... ومن خلال معاناة عميقة يكثف في صورٍ غنية فَذَّة أخّاذة واقِعَه وأفكاره... إن شخصيات الماغوط في هذه المسرحية حَمَلةُ أفكار وصورٍ ومشاعر مشحونة بالانفعال الصادق» (عرسان، 1970 :109-110).

وكتب الماغوط للمسرح نصوصاً أخرى كـ «المهرج» عام 1974 و«المرسيلياز العربي» عام 1975، على أن تجربته المسرحية الأهم كانت مع المسرح الخاص حيث شَكّل مع الفنانين السوريين نهاد قلعي ودريد لحام فرقة تشرين التي قَدَّمت العديد من الأعمال المسرحية المهمة، والتي لاقى بعضها نجاحاً ليس على مستوى سورية فقط بل على مستوى الوطن العربي أيضاً.

تتمثل باكورة أعمال «فرقة تشرين» في مسرحية «ضيعة تشرين» التي استلهمت نتائج حرب تشرين، وركزت على قيم الفداء والشهادة، مع نقدها المرير لواقع المواطن العربي، المقهور من سلطاته، والمكبل بقيود التخلف والعادات البالية التي تكبح عطاءه وانطلاق إنسانيته. ثم جاءت مسرحية «غربة» والتي تصور غربة المواطن العربي في وطنه، والمسافة التي تفصله عن حاكميه، وزيف (الثورجيين)، الذين يصعدون على أكتاف الجماهير المسحوقة، ويتنكرون لها، بل يصبحون، هم المنبثقون من قلبها، من ألد أعداء الجماهير وطموحها في التحرر والارتقاء. كما عالجت المسرحيات الأخرى التي قدمتها الفرقة كمسرحية «كاسك يا وطن» و«شقائق النعمان» الموضوع نفسه بإيقاعات مختلفة، ولكن بالإصرار ذاته على تعرية الزيف وتبيان مواطن الخلل بغية تصحيحها.

وقبل أن ننتقل إلى تجربة هي من أبرز التجارب المسرحية في سورية، بل وعلى صعيد الوطن العربي أيضاً، ألا وهي تجربة «سعد الله ونوس»، لابد من استكمال المشهد المسرحي في سورية برمته من خلال استعراض بعض المسرحيين الآخرين ممن تستحق أعمالهم شيئاً من التنويه، ومن هؤلاء: «رياض عصمت» المولود في دمشق عام 1947، والذي قدّم للمسرح السوري العديد من المسرحيات، ظهر أربعٌ منها: «القنبلة» و«الخسوف» و«طائرة الخرافة» و«نجوم في ليل طويل» في عامي 1968 و 1969، وكانت بمجملها انعكاساً لأثرهزيمة حزيران، وعكست رؤيته في الخلاص، الذي يراه فردياً، أما في مسرحيتيه: «الذي لا يأتي»، و«هل كان العشاء دسماً أيتها الأخت الطيبة»، فنجد فيهما اتكاءً واضحاً على مسرح العبث، وبالأخص على تراث «صموئيل بيكيت»، وفي «الحداد يليق بأنتيجون» استعارة لمفردات الأسطورة اليونانية، أما «لعبة الحب والثورة» فتتكئ «على حكاية شعبية قديمة كثيراً ما تعاورها المسرحيون والروائيون، وهي حكاية الأميرة التي أحبت واحداً من أبناء الشعب. لقد أخذ عليه بعض النقاد مَيْلَه إلى التعميم والابتعاد عن تصوير الحياة اليومية والاجتماعية التي تمارسها الشخصيات الإنسانية. وبالتالي فإن شخصياته باهتة الملامح، وحواره في مسرحياته ذو نسقٍ واحدٍ لا يتغير، وأبطاله يتكلمون بالطريقة ذاتها» (بلبل، "العدد 17–18"1981: 31-44).

ويبقى أن نشير إلى مسرحي لا يمكن القفز عن مجهوداته، كتابةً وإخراجاً ونقداً، في مسيرة المسرح السوري، ألا وهو المسرحي «فرحان بلبل»..

يعتبر فرحان بلبل من الكتاب المسرحيين السوريين الذين اشتهروا بغزارة إنتاجهم. وحصر نشاطه، كتابةً وإخراجاً بفرقة المسرح العمالي بحمص، وقد غلب على مسرحه، ولاسيما في نصوصه المبكرة، بحث القضايا الفكرية في ارتباطها بالقضايا الاجتماعية والوطنية والسياسية. على أن وصفه كاتباً مسرحياً «تكمن في استعداده وقابليته للانتقال إلى الأمام. والذي يقارن بين بداياته في أواخر الستينيات، وما صار عليه في أواخر الثمانينات يدرك هذه الحقيقة، وعلى الرغم

من أنه كان يدور في إطار العموميات، من حيث تحديده للصراع الاجتماعي، فإنه لم يجر وراء الصرعات والتيارات العبثية والوجودية التي كانت سائدة، والتي وقع في شركها معظم الكتاب المسرحيين، لقد تفاوت موقفه من القضية الاجتماعية إلا أنه لم ينحرف عن خطها الأساسي..» (معلا، "العدد 19-20" 1982: 12-22).

بقي أن نقول: إن أهمية «فرحان بلبل» فضلاً عن المسرحيات الكثيرة التي تركها، وفضلاً عن إدارته لمسرح العمالي بحمص، وهي إدارة ساهمت في نشر الوعي بالمسرح، وتوسيع قاعدته الشعبية وبالأخص في أوساط الطبقات الكادحة، فضلاً عن ذلك كله فهو ناقد مسرحي مهمٌّ، وقد أضاءت سلسلة مقالاته التي نشرها في مجلة الحياة المسرحية السورية تحت عنوان: «الأدب المسرحي في سورية» أضاءت جوانب مُهِمَّةً من مسيرة المسرح في سورية، عبر تحليل حيوات ونتاجات أهم أعلامه، وقد أفادت دراستنا هذه كثيراً من مقالاته المنشورة، والتي لا غنى عنها لكل باحث.

نَصِلُ الآن إلى العلامة الأبرز في تاريخ المسرح السوري المعاصر، ألا وهو «سعد الله ونوس» وُلِدَ ونوّس عام 1941، في قرية حصين البحر، القريبة من مدينة طرطوس على الساحل السوري، تلقى دراساته الأكاديمية أولاً في القاهرة، ثم في جامعة السوربون في باريس، وبعد بضع مسرحيات قصيرة غلب عليها الطابع الذهني، قدّم عام 1968 أولى مسرحياته المهمة وهي «حفلة سمر من أجل خمسة حزيران». كانت المسرحية من أولى المسرحيات التي تناولت هزيمة حزيران من منظور يهدف إلى تفهم أسبابها بغية رفضها، ورفض الفكر السياسي العربي الذي قاد إليها.

تشكلت في هذه المسرحية بوادر نظريته المسرحية التي ستتعمق في أعماله اللاحقة، ففي هذه المسرحية لا وجود للشخصيات بالمعنى التقليدي. أصوات ومظاهر من وضع تاريخي معين.
إن الأفراد بذاتهم لا يملكون أية أبعاد خاصة وملامحهم ترتسم فقط بما يضيفونه من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام الذي هو شكل المسرحية ومضمونها في آن واحد (ونوس،دون تاريخ:3-4 ؛انظر أيضاً121-77:1995,Jayyusi).

بعد عامين على نشره لمسرحية «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» وفي العدد / 104/ من مجلة المعرفة السورية، الصادر في تشرين الأول من عام 1970 نشر سعد الله ونوس مقالته المثيرة للجدل: «بيانات لمسرح عربي جديد».. يرى ونوس في هذه المقالة أن كُلَّ تنظير للمسرح لا ينبع من ممارسة فعلية للعمل المسرحي، ومن الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية يظل جهداً ذهنياً قاصراً لا يستطيع أن يستكشف جوهر تلك الظاهرة وطبيعتها المركبة لظاهرة اجتماعية وثقافية.
وهو يرى أن المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح من حيث تبلوره وحل إشكالاته هو الجمهور.. فالمسرح يمتاز عن الأنشطة الثقافية الأخرى بأنه «حدث اجتماعي» وأي متمعن في تاريخ الظاهرة المسرحية يرى أنها في الأصل مسألة متفرج وممثل قد يندمجان معاً في احتفال، أو يظلان الواحد منهما في مواجهة الآخر.. وبالتالي فإن غياب أحد هذين العنصرين ينفي الظاهرة المسرحية برمتها. .

بيد أن البدء من الجمهور كما يرى سعد الله ونوس يطرح مجموعة من الأسئلة، أولها تحديد جمهور المسرح الذي نريد تأسيسه أو تطويره: أي علينا أن نعين جمهورنا، ونميز تركيبه الاجتماعي والثقافي. ثم يأتي ـ ثانياً ـ ماذا نريد أن نقول لجمهورنا ثم نبحث ـ ثالثاً ـ في الوسائل التي ينبغي أن تستخدم حتى نحقق تفاعلاً أكيداً مع المتفرجين... وعندما يختار رجل المسرح

متفرجيه يختار معهم مشاكلهم ومطامحهم.

ثم ينتقل سعد الله ونوس بعد ذلك إلى تحديد الجمهور الذي يود مخاطبته، وبالتالي معالجة مشكلاته... إنه يريد مسرحاً للجماهير، أي للطبقات الكادحة من الشعب، بيد أنه لن يتسنى لنا ذلك إلا بعد دراسة معمقة لأوضاع هذه الطبقات وظروفها المعيشية ومشاكلها. وفي عملية المعايشة والاحتكاك بين المسرح وجمهوره سيهدم الحاجز. ونعي حاجات الواقع، وأنماط تفكير الناس وطرائق فهمهم وسيولد حوار. ومن هذا الحوار ستولد صيغ ومواقف، وبعدها تبدأ تجربة أصيلة لمسرح شعبي ملتحم بالناس، نابع من ظروفهم، وله فوق ذلك فعالية..

وبالتالي، فإن الحركة المسرحية التي بشر بها سعد الله ونوس ومارسها في معظم أعماله اللاحقة سعت إلى خلق تفاعل مستمر بين المسرح وجمهوره. فهي تتعلم من جمهورها كما تعلمه. تأخذ وتعطي في حركة جدلية يغتني محتواها وتتسع حدودها يومياً. ويخلص ونوس إلى أن التاريخ الحقيقي للمسرح يظهر أنه كان خلقاً جماعياً وفياً يتجدد ويتطور كل يوم، ومع كل عرض. وعلى المسرح أن يشحن لا أن يفرغ؛ أي أن عليه أن يؤدي وظيفة سياسية.

أخيراً... تتجه بيانات سعد الله ونوس إلى المطلوب من المتفرج، فهو يرى أن المطلوب من المتفرج القيام بدور إيجابي كبير في توجيه المسرح، وعلينا أن نعلمه كيف يقوم بهذا الدور... ولكي يقوم المتفرج بهذا «الدور ينبغي أن يتغير هو نفسه... مطلوب من المتفرج أن يتدخل صراحة حين يلمح كذباً، أو يكشف تفاهةً وغشاً على خشبة المسرح... مطلوب منه ألا ينسى على الإطلاق أن ما يحدث أمامه يعنيه... نعم مطلوب من المتفرج أن يكون واعياً ووقحاً. وبذلك فقط يمكن أن تتساقط كثير من التفاهات والأكاذيب، وأن يصبح المسرح نشاطاً اجتماعياً وثقافياً فعالاً يجمع الخشبة والصالة في علاقة جدلية وثيقة وغنية» (ونوس،"العدد 104" 1970: 5- 32)

وفي بيانات سعد الله ونوس تثمين لتجربة الروّاد الأوائل في المسرح العربي مارون النقاش، ويعقوب صنوع، وأبي خليل القباني، فهو يرى أن هؤلاء قد أدركوا بفطرتهم أن المسرح ظاهرة اجتماعية مقابلة للتلقائية، وتتخطى القواعد الثابتة الجامدة، وتستقي أشكالها وصورها من الناس أنفسهم. لذا نرى أنهم عندما أخذوا بعض أعمالهم من التراث الكلاسيكي العالمي عمدوا إلى التدخل في ترجمتها بحيث تصبح وكأنها نصوص محلية تعالج مشاكل محلية يحسها المتفرج كل يوم في حياته العامة.

وسيعود سعد الله ونوس عام 1973 إلى الروّاد في مسرحيته «سهرة مع أبي خليل القباني» ليكشف جوانب الأهمية، لا التاريخية فحسب، بل المعاصرة لتجربة القباني الذي ضحّى بالغالي والنفيس من أجل مواصلة رسالة اقتنع أنها تقدم فضلاً عن المتعة فوائد جمة أهمها الاعتبار من حياة من سلفوا، بغية تجنب عثراتهم. وبهذا المعنى يغدو الفن بوتقة تنصهر فيها مشاعر المشاهد مع مصائر الشخصيات، وبذلك تعود للفن المسرحي وظيفته التطهيرية، كما حُدِّدت منذ أيام المسرح اليوناني على يد أرسطو وغيره من نقاد اليونان، ممن نظّروا للمسرح، وحدّدوا الغاية منه.

بدأ سعد الله ونوس كتاباته للمسرح بمجموعة «حكايا جوقة التماثيل» عام 1965 وكانت مسرحياته الأولى كـ «جثة على الرصيف» و«الفيل يا ملك الزمان» أحجيات ضد الطبقة الظالمة، القابضة على المال والسياسة، وما تمارسه من اضطهاد ضد الطبقة الفقيرة ثم ما يمارسه الحكام المستبدون، والنتائج المترتبة على ترويع شعوبهم على نحو يقتل الطاقات ويعطل الإبداع. وعام 1968 جاءت أولى مسرحياته المتميزة «حفلة سمر من أجل 5 حزيران»، وتنبع

أهمية هذه المسرحية ليس فقط من تعريتها للطبقة السياسية، وممارساتها التي أدت إلى أحداث الهزيمة بل تكمن في شكلها الذي احتوى الكثير من عناصر الجِدَّة.

ففي هذه المسرحية ظهرت بوادر نظريته التي يلعب فيها الشكل جنباً إلى جنب مع المضمون دوراً بارزاً في لعبة تسييس المشاهد، وهو ما يطمح إليه مسرح ونوس بغية دفعه في المآل النهائي إلى دائرة الفن. وفي «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» كما في «مغامرة رأس المملوك جابر» عام 1970 و«سهرة مع أبي خليل القباني» عام 1973 تدور أحداث المسرحيات في مقهىً شعبي، يمكن فيه للحضور أن يكونوا ممثلين، وإن تعذر ذلك، فينبغي بَثُّ عدد من الممثلين في أوساط النظارة لدفع هؤلاء وربما في أعمال لاحقة، لأن يكونوا ممثلين فاعلين، في النص الذي يجري تمثيله أمامهم.

وهكذا. كما يشير ونوس في استهلال مسرحيته: «ليس في هذه المسرحية شخصيات بالمعنى التقليدي للشخصية المسرحية، لا يَشُذُّ عن ذلك المخرج أو الكاتب، أو عبد الرحمن، أو أبو الفرج، أو عزت، فهم كالآخرين أصوات ومظاهر من وضعٍ تاريخي معين. إن الأفراد بذاتهم لا يملكون أية أبعاد خاصة، وملامحهم ترتسم فقط بما يضيفونه من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام الذي هو شكل المسرحية ومضمونها في آن واحد» (ونوس، دون تاريخ: 3-4).

وفي هذه المسرحية «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» كمافي المسرحيات التالية، يبدو سعد الله ونوس أميناً لمبادئه القريبة جداً من مبادئ المسرحي الألماني الكبير بريشت من حيث إسقاط حاجز الوهم، واستخدام الممثلين في أكثر من دور. فالهدف، كما في مسرحية «رأس المملوك جابر»، وهي من فترته المبكرة أو في «منمنمات تاريخية» وهي من أعماله المتأخرة ليس التاريخ، كما جرى بحرفيته، بل التاريخ كما يخدم الهدف الأصلي للمسرحية، وهو شحن الجمهور المتفرج بطاقة تمكنه من التغيير، وإعادة مجرى التاريخ إلى طبيعته بحيث نصل إلى ماكان جمهور النظارة في مسرحية «رأس المملوك جابر» يطلبونه. ألا وهو الوصول إلى مرحلة الظاهر بيبرس أي مرحلة الانتصارات.

وفي مسرحية «الملك هو الملك» معالجةٌ لموضوع قديم جديد، فهو يرد أول ما يرد في التراث الملكي الإنكليزي، ثم كان من المحاولات الأولى التي مرَّ بها المسرح العربي على يدي «مارون النقاش» في مسرحية «أبو الحسن المغفل، أو هارون الرشيد» كما عَالَجَ المسرحي الألماني موضوعاً شبيهاً في مسرحيته «رجل برجل»، وفي جميع هذه المحاولات نخلص إلى نتيجة واحدة وهي أن الإنسان هو حيث تضعه أقداره، فعندما يصل إنسان بسيط إلى سُدَّة المُلك ينسى أصله الوضيع، ويتصرف كملك.

ومن هنا، فإن هذه المسرحية، بمعالجاتها المختلفة، هجاءٌ للإنسان، القابل لنسيان إنسانيته وظروفه القاسية السابقة إن تسنت له شروط حياتية أفضل.

وهكذا فإن مسرحية «الملك هو الملك»: «افتتحت واختتمت بالممثلين، وقد شكل جوقة مغنين وتوجهوا إلى الجمهور ليخبروه ما سيقدمونه لهم، وعلى طريقة بريشت تعمدت المسرحية أن تكسر الإيهام المسرحي وتمزج بين الممثل والجمهور لذلك فالممثلون في نهاية المسرحية يعلقون على المشهد، ويقولون إن الشعب يستطيع بل يجب عليه أن يتخلّص من النظام الذي يصنع الملوك، لأن الملوك كلهم سواء عندما يصبحون على العرش» (بدوي، 1996: 118-119).

وفي مسرحية «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» المقتبسة عن مسرحية بيتر فايس «كيف

تخلص السيد موكينبوت من آلامه»، عودة إلى الشكل الأبسط من أشكال المسرح. ولا نجد من التعقيدات على صعيد تشخيص الأبطال إلا تقنية إنشطار الشخصية. بحيث تتخلى مؤقتاً عن دورها، لتأخذ، دور الكورس كمعلقة على الحدث. ففي هذه المسرحية تصوير لرحلة عذابٍ خاضها حنظلة لأنه كان غافلاً، ومستسلماً للآخرين. ولم تتغير حياته إلا عندما فهم أن حياة حنظلة لا يغير مجراها إلا حنظلة، وأن كل ما حوله يعنيه لأن فيه مصيره، وأن قولة «إمشِ الحيط وقل يارب السترة» لا تقود إلى السترة بل إلى التهلكة، وفقط عندما يصل الإنسان إلى هذه القناعة تعود له إنسانيته وتبدأ رحلته الحقيقية في الحياة...[3].

وفي أعماله الأخيرة وبالأخص «منمنمات تاريخية» الصادرة عن دار الهلال بمصر عام 1994، تتقلص كثيراً التجريبية على صعيد الشكل المسرحي، ولا يبقى من التجريب إلاَّ إنشطار الشخصية، بين واقعها كشخصية، وكونها منفصلة وبالتالي ناقدة للشخصية، حينما يتطلب الأمر ذلك، ففي هذه المسرحية يعالج سعد الله ونوس حصار تيمورلنك لمدينة دمشق، ويُعري من خلال ذلك الحصار مواقف بعض الفئات الاجتماعية، أو بالأدق بعض ممثليها دون أن تشمل التعرية الفئة الاجتماعية برمتها. فمن خلال شخصية المؤرخ العربي «ابن خلدون» يعري سعد الله ونوس طائفة المثقفين الذين يُقدِّسون استخلاصاتهم النظرية، ويخلصون لها حتى لو أدَّت إلى هلاك الناس وهم عندما يفعلون ذلك يؤثرون راحتهم وسلامتهم متذرعين بالتاريخ، في حين أن التاريخ يأخذ مناحي مأساوية لا تمت لتنظيراتهم بأية صلة، ومع فئة المثقفين التي يمثلها ابن خلدون، وفئة الفقهاء التي يمثلها «ابن مفلح» والأثرياء التي يمثلها «دلامة» لا يخلص الكاتب على الرغم من قساوته إلى التعميم الكامل، بل يترك من كل فئة من يقف إلى جانب الشعب وهمومه، لكأن المسألة في خاتمة المطاف مسألة تركيبة فكرية للفرد، بأكثر مما هي انتماء طبقي[*].

هذه عيّنات من إنتاج هذا المسرحي السوري العربي الفذ، الذي تعدت شهرته المجال العربي لتصل إلى العالمية. وأهميته تكمن في أنّ إبداعه المسرحي تسارع منذ أوائل التسعينيات حتى وفاته عام 1997، في وقتٍ أخذت فيه المسرحية كفن شعبي، تتلاشى وتنتقل إلى الزاوية المظلمة لمصلحة الدراما التلفزيونية التي راح نجمها يتصاعد ابتداءً من أوائل الثمانينات، فتخطف من القصة والمسرحية أفضل كتابها، ومن الممثلين المسرحيين أفضل من لديهم إمكانات تمثيلية عالية، بحيث أن موات المسرح ابتدأ من قلبه، أي من جمهور العاملين به، قبل أن يصل إلى الجمهور الذي بهرته الشاشة فآثر البقاء في دفء البيت على تجشم أعباء الذهاب إلى المسرح.

هذا الأمر ليس عرضَاً أصاب المسرح السوري وحده، بل هو عرضٌ طال الإنتاج المسرحي على صعيد العالم. ولما كان المسرح، في الأساس، علاقة بين النص والمتلقي، فقد غدا بمستطاع المتلقي أن يختار الأمتع، والأريح في علاقته بالنصوص والتشخيص. وهذا الأمر وإن كان قد أضرَّ المسرح، وصعّب عليه المهمة، ونتيجة هذا التطور علينا أن نتفهمه ونتعامل معه حسب ظروف العصر الذي نعيش فيه، إن أردنا أن نكون أبناء العصر الذى نحن فيه، ومخلصين لمبدأ التطور الذي يأتي بشيء، ثم يأتي بغيره، في متواليةٍ يطرحها النص، ثم يقبلها أو لا يقبلها المتلقي الذي طُرِح النص من أجل متعته ورفعته!...

3-الخاتمـة:

بعد دراسة المصرح السوري التي قمنا بها وبالاستناد إلى كثيرٍ من النصوص الأصلية

---

[3] ـ نُشِرَت هذه المسرحية أول مرة في «الحياة المسرحية» السورية، العدد 6، خريف 1978، ص 68 - 86.

[*] ـ لم نتطرق لجميع مسرحيات سعد الله ونوس ، فهي كثيرة، وحافلة، وتحتاج إلى دراسة مستقلة.

للمسرحيات، وإلى كتابات النقاد المسرحيين، وبالأخص السوريين توصلنا إلى النتائج التالية:

نشأ فن التمثيل السوري على يد الرائد المبدع أبي خليل القباني، قبل القباني كانت سورية لم تعرف هذا الفن. لاقت في البدء مسرحيات القباني اهتماماً وتشجيعاً كبيراً من قبل الحكام في سورية آنذاك، ولكن بعض المتزمتين من أهل الدين اعتبروا هذا الفن بدعةً ولذا قاموا برفع شكوة إلى السلطان عبد الحميد مما أصدر فرمان إلى والي دمشق بضرورة إغلاق مسرح القباني، ومنع ممارسة هذا الفن. .

ثم تطور هذا الفن قبل القبانى أولاً على يد اللبناني مارون النقاش، ثم المصري يعقوب صنوع، وما أضافه وصولُ الأجواق الشامية من دمشق وبيروت إلى كلٍّ من الإسكندرية والقاهرة من إغناء للمسرح المصري الذي بدأ إطلاع المصريين عليه ابتداءً من وصول بونابرت إلى مصر عام 1779.

بعد القباني أضافة جهود كبيرة على صعيد التمثيل السوري ابتداءً من جهود عبد الوهاب أبي السعود ومراد السباعي وصولاً إلى النشاط الكثيف الذي بذلته الفرق المسرحية الخاصة في الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات وصولاً إلى عام 1960 الذي يعتبره الكثيرون البداية الجديدة للمسرح السوري.

ثم تميزت هذه المرحلة التي استمرت حتى أوائل التسعينات بأسماء جديدة كمصطفى الحلاج، وعدد من الشعراء والقصاصين ممن انداروا نحو المسرح، وبالأخص بعد هزيمة عام 1967 ومن هؤلاء ممدوح كنعان، وعلي كنعان، وعلي الجندي، ورياض عصمت، وفرحان بلبل.

والكاتب المسرحي الكبيرسعد الله ونوس ، الذي يعدّه الكثيرون الكاتب المسرحي الأول على صعيد الوطن العربي كانت له جهوداً فذَّةً في تطوير التمثيل السوري، و أخيراً تراجع حال المسرح ابتداءً من أوائل التسعينيات مع تصاعد فن الدراما التلفزيونية، و لذا سرقت فن الدراما التلفزيونية من المسرح كُتّابَهُ وممثليه، وسرقت قبل كل شيء جمهوره الذي صار صعباً عليه أن يترك دفء المنزل، والاتجاه إلى خشبة المسرح، إلا إن كان ما يُقَدّم على المسرح، شيئاً خارقاً للمألوف، وهو مما لم يَعُد مألوفاً قط.

مراجع الدراسة

أبو شنب، عادل.(1964) «أبو خليل القباني، عبد الوهاب أبو السعود»، مجلة المعرفة السورية، العدد 34، كانون الأول..

اسحق، أديب.(1909). «الدرر» بيروت، المطبعة الأدبية باعتناء شقيقه عوني اسحق.

إسماعيل، سيد علي. (2008). «جهود القباني المسرحية في مصر» وزارة الثقافة، دمشق.

بن ذريل، عدنان. (1964).«الهواية والمسرح السوري»، مجلة المعرفة السورية، دمشق، العدد /34/ كانون الأول.

بدوي، م.م. **(1996).** مادة المسرح العربي في كتاب، «أعلام الأدب العربي المعاصر»، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت.

بلبل، فرحان.(1978). «الأدب المسرحي في سورية»، البدايات، مجلة الحياة

المسرحية، العددان 4 - 5 - ربيع - صيف.
..... «الأدب المسرحي في سورية» مجلة الحياة المسرحية، العدد 3 شتاء (1977 - 1978).
..... «الأدب المسرحي في سورية» - القسم الثاني (1990- 1967)، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد 6، خريف 1978.
«الأدب المسرحي في سورية» وليد إخلاصي، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد 7 - 8 صيف - خريف1981.
..... «الأدب المسرحي في سورية» رياض عصمت، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد 17- 18 صيف - خريف 1981.

البيطار،عبد الرزاق. (1963). «حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر»، مجمع اللغة العربية، دمشق، الجزء الثاني.
الحصني، محمد أديب آل تقي الدين. (1928). «منتخبات التواريخ لدمشق» المطبعة الحديثة بدمشق، الجزء الثاني.
الحفار،.نبيل. (2001). «المسرح العربي في قرن» مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد 49،
الخطيب،محمد كامل. (1994). «نظرية المسرح» مجلدان، وزارة الثقافة.
عرسان، علي عقلة. (1970). «الأدب المسرحي في سورية»، مجلة المعرفة السورية، دمشق، العدد 104، تشرين الأول.

فتوح،عيسى.(1980). «رواد النهضة المسرحية في سورية»، مجلة الأقلام العراقية، العدد التاسع، السنة الخامسة عشر، حزيران.

كامبل، روبرت، ب. (1996). «أعلام الأدب العربي المعاصر» جزءان، الشركة المتحدة والمعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت.
كرد علي، محمد. (1926). «خطط الشام» الجزء الرابع، مطبعة الترقي، دمشق.
كنعان، حسني «أبو خليل القباني، باعث نهضتنا الحديثة» في كتاب «نظرية المسرح»، الجزء الثاني، تحرير محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق.

مصطفى، شاكر. (1958). «القصة القصيرة في سورية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية»، القاهرة.

معلا، نديم محمد. (1980). «عبد الوهاب أبو السعود البداية الصعبة»، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد 14 خريف.
..... «الأدب المسرحي في سورية، الحلاج»، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد 26-27، 1986.
..... «في المسرح السوري»، وليد إخلاصي، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، السنة السادسة، العدد الأول، دون تاريخ.
..... «مسرح فرحان بلبل»، الحياة المسرحية، دمشق، العدد (19 -20)، (شتاء - ربيع) 1982.

ونوس، سعد الله.(دون تاريخ). «حفلة سمر من أجل 5 حزيران». جمعية المسرح العربي الفلسطيني، الطبع ومكانه.

..... «بيانات لمسرح عربي جديد»، مجلة المعرفة السورية، دمشق، العدد 104، تشرين الأول1970.
..... «مغامرة رأس المملوك جابر»، مجلة المعرفة السورية، دمشق، العدد 105، تشرين الثاني 1970.
..... «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة»، مجلة الحياة المسرحية، العدد 6، خريف 1978.
..... «لماذا وقفت الرجعية ضد أبي خليل القباني» ملحق الثورة الثقافي، دمشق، العدد 32، السنة الأولى، 1976/10/21.
..... «مسرحية منمنمات تاريخية» روايات الهلال، القاهرة، مارس1994.

نجم، محمد يوسف.(1956) «المسرحية في الأدب العربي» دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت.

ياسين،بوعلي ونبيل سليمان .(1974). «الأدب والإيديولوجيا في سورية (1967- 1973)، دار ابن خلدون، بيروت،.

Badawi, M.M. (1975) *A Critical İntroduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge Universtity Press, Cambridge-London.

Er, R. (1990) *"Modern Mısır Tiyatrosu (I)"* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Cilt:XXXIII-Sayı:1-2 Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

…….. (1992) *"Modern Mısır Tiyatrosu (II)"* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Cilt:XXXV-Sayı:1, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

Savran, A. (1987) *19. Yüzyıl Osmanlılar Döneminde Yeni Arap Edebiyatı*, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, Erzurum.

Jayyusi, Salma Khadra & Roger Allen (1995) *Modern Arabic Drama An Anthology*, İndiana University Press, United State of Amarica .