المسرح الغنائي السوري في سبعينيات القرن الماضي

من خلال مناقشة مسرحيتي ((ضيعة تشرين وغربة))

أ/ هبه محمد معين ترجمان[1] (سوريا)

تمهيد:

عندما نتحدث عن المسرح فنحن نتحدث عن أبو الفنون فكيف إن تحدثنا عن المسرح الغنائي هل يحق لنا أن نقول أنه أبو الفنون وأمها ؟؟؟

وهنا اخترت الحديث عن المسرح السوري الغنائي والذي نجد ندرة وقلة فيه على الرغم من أن جذور المسرح الغنائي برزت في هذا البلد على يد أبي خليل القباني, لكن العصور اللاحقة كانت تدعم الأعمال المسرحية الغير غنائية حتى المؤلفات والدراسات البحثية لهذا الموضوع قليلة جداً بل تكاد تكون معدومة.

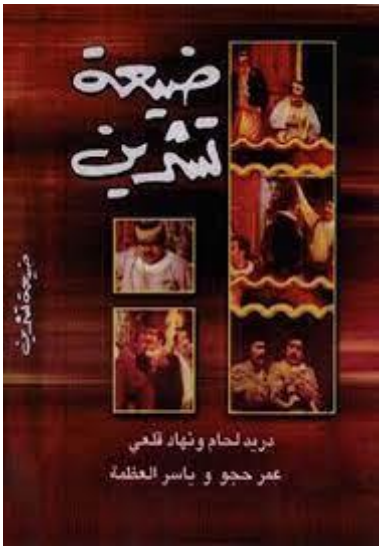
ومن خلال تتبعنا للأعمال المسرحية الغنائية السورية اخترت الحديث عن مسرحيتين هما ضيعة تشرين وغربة, اللتان عرضتا في سبعينيات القرن الماضي وجاء اختياري لهما كونهما من أهم الأعمال التي قدمت المسرح الغنائي بنكهة سورية كاملة وحظيتا بنجاح كبير وفترة عرض طويلة, والأكثر من هذا أن المسرح الغنائي منذ نهاية السبعينيات يمكننا اعتباره غير موجود وأن هاتان المسرحيتان كانتا الأخيرتين ضمن تصنيف المسرح الغنائي السوري.

وضمن هذه الوريقات القليلة سوف أبدأ بالحديث عن تفصيلات المسرحيتين بدءاً من القصة وتوظيف الغناء لخدمة الدراما فيها مروراً بالألحان وأهميتها الموسيقية وتمازج الحبكة الدرامية مع الغناء, مروراً بالموسيقا التصويرية , وسوف نعرج على خدمة الديكور والحبكة الدرامية مروراً باللباس ومناسبته للعمل .

لنجيب في نهاية الموضوع عن أسئلة تعتبر هي خلاصة الموضوع منها :

- هل تمكنت المسرحيتان أن تقدمان الأغنية السورية بالشكل اللائق؟؟
- إلى أي مدى يمكننا اعتبار العملين هما نموذجاً للمسرح الغنائي السوري؟؟
- ولماذا توقف المسرح الغنائي السوري عن العطاء ؟؟

[1] باحثة في الشؤون الثقافية والحضارة، وكاتبة وإعلامية صحفية. تعمل معاون مدير مديرية المعاهد الموسيقية ومعهد صلحي الوادي للموسيقى ((المعهد العربي للموسيقى)) ، وزارة الثقافة السورية. وهى مراسل جريدة المدينة السعودية من دمشق. و ممثل الرابطة الدولية للإبداع. شاركت فى العديد من المؤتمرات كما نشر لها العديد من الأبحاث التى تخص الموسيقى العربية فى مجلات مختلفة بالدول العربية.



نشأة المسرح في سوريا :

يعتبر المسرح الموسيقي شكلاً من أشكال الأداء المسرحي الذي يجمع بين الأغاني والحوار المنطوق المغنى والتمثيل والرقص. ليتم توصيل القصة والمحتوى من خلال الأداء والموسيقى والغناء ويكون التوصيل إما بالفكاهة أو الشفقة أو الحب وحتى الغضب ، من خلال الكلمات والموسيقى والحركة والجوانب الفنية للترفيه وتقديم محتوى هادف ككل متكامل. وعلى الرغم من أن المسرح الموسيقي يتداخل مع الأشكال المسرحية الأخرى مثل الأوبرا والرقص ، إلا أنه يمكن تمييزه بالأهمية المتساوية المعطاة للموسيقى مقارنة بالحوار والحركة والعناصر الأخرى.

ومنذ أوائل القرن العشرين ، سميت أعمال المسرح الموسيقي بشكل عام بالمسرحيات الموسيقية، أو الغنائية أو الأوبريتات بالنسبة للمسرح العربي بينما المسرح الموسيقي الغربي دعي الأوبريت.

وقد اخترت هنا الحديث عن المسرح الغنائي السوري والذي يعتبر مؤسسه أبو خليل القباني فهو من وضع أساس المسرح السوري بشكل عام لكنه كرس للمسرح الغنائي ويمكن اعتباره الأب الروحي للمسرح السوري الغنائي الذي ربط بين فن الأداء والموسيقا .[1]

إذاً الولادة الأولى للمسرح السوري كانت على يد القباني رغم وجود بعضاً مما يسمى مسرحاً في سوريا لكن لايمكن الحديث عن تمثيل قبل ظهور القبّاني ، حوالي سنة 1865 م[2]1282)

[1] فرحان بلبل –الأدب المسرحي في سوريا (البدايات)– مجلة الحياة المسرحية – العددان ٤-٥

[2] للاستزادة عن الموضوع يمكن الرجوع لكتاب – محمد يوسف نجم– المسرحية في الأدب الحديث

ويقول عدنان بن ذريل[١] لم يكن في سورية في تلك الفترة مسرحاً رسمياً، وإنما كانت هناك مسارح الحدائق، والمقاهي والسينمات ، وهي في الواقع غير مجهزة تجهيزا كافيا وتستعمل كمسرحا للفرق التمثيلية والموسيقية، أو بعض الأحيان يتم تحويل شاشات السينمات إلى خشبة مسرح، كما في اللونابارك وحديقة البافيون بلو، وقصر البلّور والهبرا والعباسية .والكوز مغراف والنصر وغيرها....[٢]

«وبقي المسرح السوري على هذه الحال حتى تأسست عام 1959 بإشراف د.رفيق الصبان[٣]، العائد حديثاً من فرنسا في عام 1960 فرقة المسرح القومي التابعة لوزارة الثقافة، والتي ضمت معظم العاملين في مسرح الفرق الخاصة والأندية والجمعيات و أهم وجوه الفن والثقافة في دمشق آنذاك .
وما دمنا في الحديث عن بواكير المسرح السوري فلابد أن نَذكرَ الكتاب والمسرحيين الآخرين ممن عاصروا القباني، وأولئك الذين جاؤوا بعده بقليل، فَفي عام 1871 كان معروف أرناؤط وبعده عبد الوهاب أبو السعود ومراد السباعي وكانت فترة ما بين نهاية العهد العثماني إلى الانتداب الفرنسي ومن ثم الخلافات السياسية لحقبة الستينيات والتي بدأت تشهد تركيزاً على المسرح لنصل لفترة السبعينيات .[٤]

المسرح السوري عبر التاريخ باختصار :

يشير أغلب الكتاب في النقد الفني المسرحي بسورية إلى اعتبار حقبة الستينيات هي البداية الجديدة للمسرح فمن جهة شهدت تلك الحقبة اهتمام الدولة بالظاهرة المسرحية من خلال تأليف الفرق الرسمية كفرقة المسرح القومي التابعة لوزارة الثقافة والتي تأسست عام 1961، إضافة لتشجيع 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، لكن كان هناك توجه كبير للكثير من القصاصين والروائيين والشعراء السوريين للكتابة للمسرح كأداة لإيصال ما يريدون إلى الجمهور المحلي والعربي، وبالأخص بعد هزيمة حزيران عام 1967 ، وهي الهزيمة التي حفرت عميقاً في الوجدان العربي، إضافة للقضية الفلسطينية التي دفعت بالكثير من الكتاب للانتقال من رومانسيتهم الحالمة، إلى مواقع أكثر جرأة، وأكثر ملامسة لهموم المواطن العربي لنصل لفترةٍ السبعينات التي ركزت على مسرح يحاول محاكاة الواقع واعتبر البعض أن مسرح الحرب ليست إلا حدثاً سوريا، لنشهد الولادة الثانية مع الكاتب سعد الله ونوس .
ولعل تاريخ المسرح القومي منذ تأسيسه على أيدي كل من نهاد قلعي وأسعد فضة ورفيق الصبان وسعد الله ونوس وفواز الساجر، يحفل بعشرات التجارب التي تناولت موضوع الحرب، حتى أن تاريخ المسرح السوري يكاد يكون تاريخ عروض الحرب من قبل" :حفلة سمر من أجل خمسة حزيران " 1968 –لمخرجها علاء الدين كوكش عن نص سعد الله ونوس؛ ومسرحية" سفر برلك " 1994 –عن نص لممدوح عدوان، وإخراج عجاج سليم؛ ومسرحية "رسول من قرية تاميرا ـ للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام " 1975 –لمؤلفها

---

[١] عدنان بن ذريل باحث في التراث المسرحي السوري له عدد من المؤلف الأدبية عن المسرح

[٢] هذه أسماء السينمات في دمشق قديماً والت استخدمت كمسارح وكانت تقام عليها عروض مختلفة

[٣]

[٤] سامر محمد إسماعيل – المسرح السوري في الحرب (جبهة مفتوحة ودائمة في ثقافة الموت)–مداد مركز دمشق للأبحاث والدراسات –مايو ٢٠١٩

محمود دياب ومخرجها فواز الساجر .هذا،إضافة لعروض" احتفال ليلي خاص بدريزدن " 1976-لمؤلفها مصطفى الحلاج، ومخرجها محمود خضور ؛ ومسرحية" ضيعة تشرين" 1974 -وغربة لمؤلفها محمد الماغوط ومخرجها خلدون المالح ودريد لحام؛ عدا عن عروض مثل":الاغتصاب " 1990 -لسعد الله ونوس وإخراج جواد الأسدي؛ و"محاكمة الرجل الذي لم يحارب " 1976 -لمؤلفها ممدوح عدوان، وإخراج فيصل الياسري.

وهنا نجد أن الحرب والسياسة سيطرت على المسرح منذ ستينيات وسبعينيات القرن الفائت أي أن العمل المسرحي كان يلعب دورا هاما في تكوين الرأي العام حول قضايا أساسية[1]

أيضاً من المهم أن نذكر منذ عام ١٩٥٩ ومع الفرق المسرحية والفنية في سوريا التي تأسست تحت إشراف مديرية الفنون التابعة لوزارة الثقافة مثل النادي الشرقي، والمسرح الحر، والنادي الثقافي، وأنصار المسرح، وغيرها من الفرق.

ونهاد قلعي وغيره من زملائهِ الفنانين مؤسسي المسرح القومي، كانوا المساهمين بالولادة الثانية للمسرح السوري.

وجاء في كتاب «المسرح القومي والمسارح الرديفة» للكاتب جان ألكسان، أنه «وصل عدد مشاهدي العروض المسرحية إلى ثلاثين ألف مشاهد»، فكانت بحق العهد الذهبي للمسرح السوري الذي وضع في اعتباره قضايا الناس وأدرك القائمون على المسرح أهميته الاجتماعية، والسياسية، وأهميته الكبرى في تأمين المتعة، والتسلية بنفس الوقت.

وقد كانت المسرحيات الأولى التي قدمها المسرح القومي لوليد مدفعي، ويوسف مقدسي، وعلي كنعان، وتجلت في تلك المسرحيات نزعة اجتماعية مثالية ناقدة، لكنها كانت بدائية فنيا بعض الشيء، وتطرقت مسرحيات علي كنعان إلى قضايا الوحدة القومية والتحرر الوطني، أما مسرحيات "علي عقله" فقد تطرقت إلى القضية الفلسطينية، ومسرحيات فرحان بلبل إلى التجربة العمالية في مسرح الشعب، وكانت بدايتها في مسرحية «الأيام التي ننساها» للروائي وليد إخلاصي، والتي قدمت شخصيات مختلفة مدروسة في تكوينها النفسي والاجتماعي.

[1] سامر محمد إسماعيل – المسرح السوري في الحرب (جبهة مفتوحة ودائمة في ثقافة الموت)-مداد مركز دمشق للأبحاث والدراسات –مايو ٢٠١٩

فيما بعد قدم المسرح القومي أعمالاً لسعد الله ونوس ورياض عصمت وممدوح عدوان، وهؤلاء يعتبرون من كتاب المسرح الحديث، وهنا لم تكن المسرحيات غنائية بل أغلبها غير غنائي .

وفي ذات الوقت وجدنا ظهور مسرح غنائي في سبعينات حيث توجه الشاعر محمد الماغوط رغم الوطنية والقومية التي لفت كتاباته اتجاها تجاريا خالصا في مسرحيات كوميدية ناقدة، كتبها مع الممثل دريد لحام، مثل «ضيعة تشرين، وغربة» ذات توجه سياسي وطني، وكانت مرحلة جديدة تختلف عن بداياته في المسرحية الشعرية مثل مسرحية «العصفور الأحدب» ذات المنحى السريالي.

وقدمت المسرحيتان فرقة مسرح تشرين وهي فرقة منبثقة من تلك الحقبة وكان نهاد قلعي ودريد لحام هما العنصران الأهم فيها لما لهما من تاريخ طويل في الفن سواء مسلسلات تلفزيونية أو مسرح وحتى سينما، وقد كانت الفرقة قبل ذلك تقدم أعمال مسرح يدعى مسرح الشوك ولاقى نجاحاً بنوعية الأعمال التي يقدمها. وهنا سأتحدث عن مسرحيتي ضيعة تشرين وغربة الغنائيتين وهما من تأليف الراحل محمد الماغوط بإيحاء من الممثل دريد لحام وإخراج خلدون المالح .

أسباب اختيار الحديث عن مسرحيتي ضيعة تشرين وغربة :

في العودة لأسباب اختياري لهذه الوريقات القليلة الحديث عن مسرحيتي ضيعة تشرين وغربة الغنائيتين هو لأسباب : منها أن المسرحيتين تقدمان الصورة الواضحة للمسرح السوري الغنائي الهزلي والذي يقدم كوميديا سوداء وهما الأشهر في تلك الحقبة كمسرحيات غنائية إضافة لأن نجاحهما جعل عرضهما يستمر لفترة طويلة على المسرح .

هنا يمكن القول أن المسرحيتان محليتانٍ تماماً وتختلفان عن المسرح العالمي الذي كان دائماً حاضراً في المجتمع السوري في أي حقبة والذي حاول سابقا القباني الابتعاد عنه والولوج في التراث العربي ليخلق حالة فنية عربية موسيقية وروائية .

إذاً أهم ما يمكن الحديث عنه أن المسرحيتان تجسدان المحلية السورية للمسرح الغنائي سبعينيات القرن الماضي, هذه الحقبة التي تميزت أنها فترة تم التركيز فيها على الفنون ومحاولة ترسيخ الشخصية السورية خاصة فيما يتعلق بالغناء والطرب وذلك من خلال العودة للموروث السوري وتكريس الغناء الوطني , في ظل الثورة الزراعية التي عاشتها المنطقة آنذاك, والتركيز على الوطنية [1] خاصة فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية ورغم الوطنية والحالة السياسية التي كانت تسيطر على الشارع بشكل عام كانت الفترة أيضاً تتميز بالفساد المستشري في المجتمع مع التغيرات التي لم يتمكن البعض من فهمها هل كانت في صالح المجتمع أم ضده , خاصة وأن كاتب المسرحيتين هو شخص يعتبره البعض من المعارضين لسياسة الدولة .

ولعل البحث في هذان العملان جاء بسبب توثيقهما وتسجيلهما مما سهل علينا دراستهما , علماً أن عروض المسرح السوري أغلبها لم يكن يوثق تسجيلا إلا في مدينتي دمشق وحلب فقط ولقلة قليلة من الأعمال ، بينما يصعب الحصول على أي أثر يوثق الأشكال التي كانت متداولة للكوميديا في باقي المدن والقرى.[2]

[1] للاستزادة حول موضوع الثقافة الفنية في سوريا مراجعة – هبة ترجمان الثقافة الموسيقية لرجل الشارع السوري مهرجان الموسيقا العربية ٢٠٠٩

[2] عمر بقبوق – آليات صناعة الهزل في المسرح السوري– المجلة السورية للعلوم الإنسانية – العدد ١٧ اكتوبر ٢٠٢١

كذلك تعتبر المسرحيات التي قدمها دريد ونهاد هما النموذج الأوحد للمسرح الشعبي السوري إذ كانت هذه المسرحيات تعتمد على الآليات التي ابتكرها بريخت[1] في صناعة الهزل ومنها تم مخاطبة الجمهور خطابًا مباشرًا، لتؤدى من خلال هذه الآليات الغرض ذاته في المسرح البريختي، وهوتقديم العبرة المباشرة للجمهور وقد استثمر دريد لحام هذه الآلية لتقديم الرسائل السياسية المؤدلجة، و هذه المساحة الخارجة عن النص لترديد الشعارات الطنانة للسياسة السائدة في تلك الحقبة.[2]

الكاتب :

هنا سنتحدث عن كاتب المسرحيتين وهو محمد أحمد عيسى الماغوط[3] ، شاعر وكاتب للخاطرة، والقصيدة النثرية، وكتب الرواية والمسرحية وسيناريو المسلسل التلفزيوني والفيلم السينمائي، امتاز أسلوبه بالبساطة والبراغماتية وبميله إلى الحزن والتوجه للنقد للسياسة والفساد وهو من مواليد عام ١٩٣٤ في مدينة سلمية التابعة لمحافظة حماه السورية، وتوفي ٢٠٠٦ نشأ في عائلة شديدة الفقر وللماغوط اهتمامات سياسية سجن عدة مرات وتزوج من أخت زوجة الشاعر أدونيس .

ورغم كتاباته العديدة لكن تجربته المسرحية الأهم كانت مع المسرح الخاص حيث شكّل مع الفنانين السوريين نهاد قلعي ودريد لحام لتقديم مع فرقة تشرين العديد من الأعمال المسرحية المهمة، والتي لاقى بعضها نجاحا ليس على مستوى سورية فقط بل على مستوى الوطن العربي أيضاً.
لكن أهم الأعمال كانت هاتان المسرحيتان اللتان استلهمتا الأولى ضيعة تشرين من حرب تشرين التحريرية أو كما تسمى في مصر حرب أكتوبر أو العاشر من رمضان وكانت باكورة أعماله المسرحية وبعد نجاحها جاءت غربة أيضا لاستثمار نجاح المسرحية السابقة وكانت تقدم لهموم المواطن العربي والهجرة .

المخرج:

خلدون المالح : مذيع ومخرج ومنتج سوري وهو يعتبر من كبار وأوائل المذيعين والمخرجين في التلفزيون السوري، من مواليد ١٩٣٨ وتوفي ٢٠١٦ وقد أنتج وأخرج أوائل مسلسلات دريد لحام ومنها مقالب غوار وجزئي صح النوم وفيلم صح النوم وكذلك مسرحياته ضيعة تشرين وكاسك يا وطن. وقد أخرج مسلسل وادي المسك قصة محمد الماغوط وبطولة دريد لحام. كما أخرج مسلسل الجمل وحصل على الجائزة الأولى للدراما في مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون.

ويقال بأن دريد لحام قام بإخراج المسرحيتان تلفزيونياً كما ساعد نسبياً الماغوط بالإعداد.

الألحان:

قام بوضع الألحان لمسرحية ضيعة تشرين:

---

[1] بريخت : شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني. يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين أصبح أسمه نظرية للمسرح

[2] للاستزادة رياض عصمت المسرح العربي سقوط الأقنعة الاجتماعية،(دمشق :مطبوعات وزارة الثقافة،.) 2011

[3] الكثير من المواقع الألكترونية تناولت الحديث عن الكاتب منها بإسهاب أو بإيجاز

-الملحن عبد الفتاح سكر : وهو موسيقي ومغني سوري. ولد في دمشق١٩٣٠ ، وتوفي ٢٠٠٨ بدأ حياته الفنية مغنياً، وفي عام ١٩٤٦ سافر إلى القدس ليقدم غناءه عبر إذاعتها، وبعد عودته إلى دمشق عام ١٩٤٨ عمل في إذاعة دمشق كمغني ورئيس لكورس الإذاعة، وفي مطلع خمسينات القرن العشرين بدأ مسيرته ملحناً، فقدم ألحانه لعدد كبير من المغنيين السوريين والعرب أهمها ألحانه للفنان فهد بلان الذي استمر التعاون بينهما عشر سنوات وأثمر عن نحو ٢٠٠ أغنية، وغنى ألحانه كبار المغنين العرب منهم محمد عبد المطلب وهدى سلطان ونور الهدى ونجاح سلام. كما وضع موسيقا للكثير من البرامج والمسلسلات الإذاعية والتلفزيونية ومن أبرزها (صح النوم، وادي المسك، وين الغلط)، كذلك لحن أغاني مسرحية (ضيعة تشرين). توفي في دمشق يوم السبت ٢٠ ديسمبر عام ٢٠٠٨ عن عمر بلغ ٧٨ سنة.

وأما ألحان مسرحية غربة :

-الملحن شاكر بريخان: وهو ممثل سوري من مواليد حلب عام ١٩٢٦. وتوفي ٢٠٠٧ بدأ عمله في مجال الفن هاوياً، ثم عمل معداً ومخرجاً في إذاعة حلب ثم انتقل إلى دمشق للعمل في التليفزيون حيث تم تعيينه نائباً لرئيس دائرة الموسيقا في التلفزيون وهنا تكرس اهتمامه بالتلحين وكان من أول الأعمال التي قدمها اسكتش «عقد اللولو» الذي شارك فيه دريد لحام ونهاد قلعي ، وفهد بلان. عمل في فيلم صح النوم[١٩٧٥] مسرحية كاسك يا وطن[١٩٧٩] فيلم التقرير[١٩٨٦] مسلسل وادي المسك[١٩٨٢] فيلم سمك بلا حسك[١٩٧٨ .[كان له باع طويل في تلحين الأغنية الوطنية حيث قدم مئات الأغاني الجميلة التي كتب كلماتها ولحنها وغناها كبار المطربات والمطربين السوريين. وكانت أولى الأغنيات الوطنية التي كتبها ولحنها بمناسبة ثورة الثامن من آذار بعنوان: «حمداً لله على النصر». وغنتها المطربة سحر. وفي زمن تعاظم دور العمل الفدائي في الأراضي المحتلة قدم شاكر بريخان أغنية «الفدائية» التي غناها مصطفى نصري وكان مطلعها «يا يما لا تبكي عليَّ.. أنا رايح افدي الحرية» كما لحن أيضاً ثلاث أغنيات للفنان رفيق سبيعي التي غناها بشخصية أبو صياح، منها أغنية «قولو الله قولوا الله/ الله مع ها الثورة الله».. والثانية «العبوا علينا» انتقد فيها الإقطاع والرأسمالية واستغلالهما للشعب. بالإضافة إلى الأغنية التي لاقت رواجاً كبيراً والتي كانت بعنوان «بترول العرب للعرب» غنتها المجموعة. . أول تمثيلية كتبها وأخرجها كانت عام ١٩٥٦ في إذاعة حلب، بالإضافة إلى برنامج سياسي كان من تقديمه وإعداده. اشترك مع أسرة تشرين منذ عام ١٩٧٢ وقدم معها أربع مسرحيات أخرها كانت شقائق النعمان. أما أول مسرحية مرئية قدمها فكانت مسرحية «نهاية سكير» وهي اجتماعية من تأليف محمد محسن تصور الحياة الاجتماعية في سورية.

<u>الممثلين :</u>

طبعاً أهم الممثلين في العمل هم المؤسسين للفرقة نهاد قلعي ودريد لحام وهما فنانان سوريان شكلا لفترة كبيرة ثنائياً هاماً و تميزت أعمالهما بالكوميديا وقدما العديد من الأعمال السينمائية والتلفزيونية واشتهرا في مختلف أنحاء الوطن العربي وتقريباً أغلب الممثلين في المسرحية الأولى شاركوا في الثانية مع اختلاف بسيطة وأهمهم :
أسامة الروماني ـ ياسر العظمة ـ ملك سكر ـ فاديا خطاب ـ صباح وسامية جزائري- عمر حجو إضافة لفرقة الفنون الشعبية السورية التي شاركت بالعمل كممثلين إضافة للاستعراضات.

طبعاً معظم الممثلين كانوا يشاركون نهاد ودريد في أعمالهم بما في ذلك الأفلام والمسلسلات أي المجموعة عاصرت نجاحات أخرى سابقة فكان التعاون في هذا العمل ليس جديداً عليهم بل هو استثمار لنجاحات سابقة, وأغلبهم من مؤسسي الدراما السورية

وطبعا فرقة الفنون الشعبية السورية والتي شاركت في التمثيل إضافة للاستعراضات وكانت بقيادة الفنان حسام تحسين بك وخديجة العبد.

المغنين: تم التعاون في المسرحيتين مع المطرب مصطفى نصري وسمير حلمي وهما مطربان سوريان راحلان بالإضافة للملحنين بينما قام الممثلين أنفسهم بأداء بعض الأغاني .

مسرحية ضيعة تشرين

تعتبر قصة هذه المسرحية مستمدة من حرب تشرين[1]، والتي اعتبرت آنذاك ملهمة للكثير من الكتاب والشعراء فقد تغنى بها الكثيرون وهنا يمكن اعتبار المسرحية تجسيدا لها , فقد تم التركيز فيها على قيم الفداء والشهادة، مع نقدها المرير لواقع المواطن العربي، رغم أن المسرحية كانت كوميدية بالشكل لكنها أظهرت الإنسان المقهور من سلطاته، والمكبل بقيود التخلف والعادات البالية التي تكبح عطاءه وانطلاق إنسانيته.
المسرحية تم عرضها مابين عامي ١٩٧٣ و ١٩٧٤ , ولم تكن من المسرحيات المطبوعة بل تم تقديمها على المسرح , وقد لاقت نجاحاً هاماً .
وعندما يشاهد الشخص المسرحية يعرف أنها تصنف ضمن الأعمال المصنفة ضمن الكوميديا السوداء أو الملهاة وعنوانها سياسي كما ذكرنا وطبعا التصوير الذي تم مشاهدته لهذا العمل كان عبارة عن تسجيل تلفزيوني

[1] حرب تشرين جرت عام ١٩٧٣ في يوم ٦ من شهر تشرين الأول/ اكتوبر الموافق للعاشر من رمضان وقد استطاع فيها السوريين والمصريين عبور خط بارليف

وليس تسجيل من المسرح وهذا واضح جداً حتى من خلال وضع الضحك كتسجيل في الفقرات بين الأحداث المسرحية.

القصة والحبكة الدرامية في هذا العمل خرجت من قصة حب حاولت أن تتخطى الفشل في سياق الحياة الصعبة التي يعيشها الإنسان العربي وواقع الفساد الذي يعاني منه في ظل الأوضاع ما بين عام ١٩٦٧ وعام ١٩٧٣ على اعتبار أن الانتصار الحاصل لحرب تشرين هو نهاية العمل لبداية جديدة وحياة ثانية .

وقد اعتمدت المشاهد والمقاطع المصورة على تصوير القرية والحرب ضمن كادر ((الضيعة)) وذلك حسب الإمكانيات الفنية التي كانت متاحة في فترة السبعينيات .وقد احتوت القصة على حكاية الكرم والقرية وحالة الحرب والانقلابات والفساد بشكل رمزي.

هذه المسرحية تعتبر ضمن منهج المسرح الذي يعتمد على آليات صناعة الهزل الموروثة من المسرحيات الشعبية السابقة، وقد حاول بها دريد لحام الاعتماد على الهزلية الغنائية والحالة الطقسية التي يضفيها الطقس الشعبي، بل إنه أعاد توظيف هذه الفواصل ضمن آليات جديدة اختلقها لتطوير آليات صناعة الهزل[١]

الأغاني والألحان والموسيقا التصويرية:

لو تحدثنا عن أغاني وألحان مسرحية ضيعة تشرين نجد أنه في تتر البداية الموسيقا حملت نفساً قومياً يعطي للجمهور بشكل مسبق أن هناك حالة وطنية في العمل على الرغم من أن الموسيقا التصويرية لا يمكن اعتبارها ذات قيمه فنية كبيرة بل كانت عبارة عن موسيقا خفيفة تناسب العمل والفترة خاصة أن المسرحية غنائية .

المسرحية احتوت منذ بدايتها على أغاني ودخلها الاستعراض الذي كان عبارة عن رقصات الدبكة السورية لفرقة الفنون الشعبية .

[١] - عمر بقبوق – آليات صناعة الهزل في المسرح السوري– المجلة السورية للعلوم الإنسانية – العدد ١٧ اكتوبر ٢٠٢١

الأغاني أو الغناء الذي رافق المسرحية كان على التوالي:

١- تبدأ المسرحية بلوحة عن محو الأمية ودرس الرياضيات وهي عبارة عن حوارية كوميدية غنائية أداها الفنانين أنفسهم مع الملحن شاكر بريخان بصوت الفنان مصطفى نصري .

٢- استعراض دبكة وحوارية غنائية ضمن مشهد الزفاف حيث وردت أغنية اسم الله اسمالله يازينة ولكن بتصرف ((بشيء من الطريقة المحلية السورية))

مع رقصة الدبكة لفرقة الفنون الشعبية (وقد استخدم في العرض الغنائي الطبل والمزمار, وهذا يضيف على الأغنية الشكل القروي في الغناء)).

٣- استعراض لفرقة الفنون الشعبية عبارة رقصة للسيف والترس ((طبعاً بتصرف وطريقة فرقة الفنون الشعبية في تلك الفترة))

٤- أغنية كرم الغوالي (وهي أغنية وضعت كفاصل موسيقي ضمن الأحداث).

٥- دبكة استعراضية كنوع من الفرح قدمتها فرقة الفنون الشعبية ضمن سياق الأفراح في القرية بعد انتخاب مختار جديد للضيعة.

٦- أغنية هالأسمر اللون وهي أغنية تراثية سورية حزينة ,وضعت هنا لتمثل شكل الحزن والانكسار والسوداوية على حالة الإنسان الذي هزمته الحرب والأمور الصعبة ورافقتها رقصة من المؤدي "دريد لحام "وفرقة الفنون و لم تكن متناسقة ولكن كانت تعبر عن هزلية وحزن الموقف.

لو حاولنا الحديث عن الغناء والاستعراض في هذه المسرحيةٍ يمكننا القول أنها استعراضات رافقت العمل، منها ما كان موظف بشكل صحيح تمام ومنها ما تم إقحامه نسبياً وبشكل عام تم توظيف الغناء لخدمة العمل لاالعكس, ويظهر أثر المسرح الرحباني بشكل كبير خاصة بالجانب الريفي منه والدبكة التي وجدنا رقصات بدون غناء ضمن العمل .

مسرحية غربة

بعد النجاح الذي شهدته مسرحية ضيعة تشرين قامت الفرقة نفسها وبأغلب أبطالها باستثمار النجاح السابق وكان التعاون من جديد بين دريد لحام ونهاد قلعي مع الماغوط لعرض مسرحية جديدة باسم "غربة" ، انتقل الماغوط فيها بعد ضيعة تشرين إلى رصد طبيعة التحولات في المشهد السياسي والاجتماعي العربي عام ١٩٧٦ ، راسماً ملامح هذا الواقع في إطار كوميدي ساخر، صور 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 وتبيان مواطن الخلل بغية تصحيحها[١]

وكانت المسرحية كسابقتها من نوع الملهاة أو الكوميديا السوداء السياسية وكذلك تم تصوير المسرحية ضمن استديو وليس ضمن المسرح أي تسجيل تلفزيوني وليس عرض مسرحي واختلفت عن سابقتها أنها كانت عبارة عن اسكتشات جاءت بشكل خمس فقرات احتوى العمل عليها، تختلف شخصيات الممثلين فيها من قسم لآخر حسب الواقع والأحداث التي تحيط بكل شخصية بشكل منفصل . الاسكتشات كوميدية قصيرة وهذا النوع من الاستكتشات لازم الكوميديا السورية في السبعينيات ويختلف العروض المستوردة وهو معروف في سورية منذ أيام مارون النقاش[٢]

[١] سامر محمد إسماعيل – المسرح السوري في الحرب (جبهة مفتوحة ودائمة في ثقافة الموت)–مداد مركز دمشق للأبحاث والدراسات –مايو ٢٠١٩

[٢] عمر بقبوق – آليات صناعة الهزل في المسرح السوري– المجلة السورية للعلوم الإنسانية – العدد ١٧ اكتوبر ٢٠٢١

أيضاً استخدم في هذه المسرحية آليات صناعة الهزل الموروثة من المسرحيات الشعبية السابقة، والهزلية الغنائية والحالة الطقسية التي يضفيها الطقس الشعبي، كالمسرحية السابقة ومن جديد أعيد توظيف هذه الفواصل ضمن آليات جديدة تتوافق مع هذا العمل [١] أي أن المسرحيتان كانتا بشكل متشابه جداً شكليا دراميا وموسيقيا وغنائيا, ومن الممكن اعتبارهما تؤمين طبعا مع بعض الاختلافات التي ستظهر من خلال متابعتهما.

الأغاني والألحان والموسيقا التصويرية:

هذه المسرحية كسابقتها ضمت أغاني واستعراضات أما التتر فكان عبارة عن موسيقا خفيفة تحمل سمة الموسيقا السورية وكانت الأغاني والاستعراضات على التوالي :

١- "نحنا" وهي أغنية تبدأ المسرحية بها وتجسد حوارية غنائية جاءت هنا بشكل رمزي وهي تغني الشعب العربي بأمجاده السابقة دون وجود أساس حالي لأي مجد أو عزة, الأغنية فيها ما يحاكي التراث كالدلعونا والميجانا , كانت بصوت الفنان مصطفى نصري.

٢- استعراض عيد الكذب وهو استعراض أخذ حيزاً هاماً من المسرحية وجسد احتفال القرية بعيد انتهى بمشكلة وكان عبارة عن حوارية وغناء ورقصات خفيفة " ضمن الاستعراض استخدم مقطع من أغنية

[١] نفس المرجع

على العين موليتين" "أي دائماً هناك محاولات لاستخدام التراث.

٣- موشح اسقي العطاش وجاء بتصرف وضمن الأحداث كدعاء لله (قدم بشكل بسيط مع قليل من الحركات التي تناسب الدعاء)

٤- استخدام نشيد للاستقبال أحد المسؤولين القادمين للقرية ليس أغنية ولكن نشيد.

٥- أغنية الغربة أو كما أسماها البعض أغنية حنين العمال للوطن, وهي أغنية قدمت في المقطع قبل الأخير من المسرحية , كانت عبارة عن لوحة من النوع الحزين لكن وضع فيها الملحن مقاطع غنائية جسدت الوطن العربي بحيث كل مقطع من الأغنية كان يقدم لشكل الغناء في بلد مختلق منها العراق المغرب والسودان وسوريا ، والأغنية وقد غناها أكثر من فنان مصطفى نصري و سميرحلمي بينما من استطاع من الممثلين الغناء أداها مثل ياسر العظمة .

٦- موال راية السودا الحزينة ـ من أداء دريد لحام.

٧- أغنية موطني وأدتها الفرقة.

٨- أغنية بالفرح بالعز كانت أغنية النهاية وهي عبارة عن أغنية حماسية احتفالية من أداء مصطفى نصري وهي من نوع الأغاني الدارجة في فترة السبعينات التي كانت ترافق الاحتفالات الوطنية.

أما الموسيقا التصويرية لا يمكن الحديث عنها على أنها ذات قيمه كبيرة بل كانت عبارة عن موسيقا خفيفة تناسب العمل .

خلاصة المسرحيتين :

لو أردنا الحديث عن المسرحيتين كمسرح غنائي وفقاً لما ذكرنا فإننا نجد مما استعرضنا ما يلي :

- هما مسرحيتان غنائيتين استوفيتا شروط المسرح الغنائي .
- تم تصميم أغاني خاصة للعملين وتم توظيفهما حسب العمل .
- الألحان والكلمات هي سورية وتعطي الصبغة الفنية الغنائية لتلك الفترة فترة السبعينات , على الرغم من استخدام أو استعارة ما يظهر وجود لحمة وطنية فنية وهذا ما تم تقديمه في أغنية من أغاني مسرحية غربة حيث أظهرت أغنية "غربة العمال" الحزينة مقاطع غنائية تجسد دول عربية أخرى كنوع من استلهام هموم الوطن العربي.
- استلهام أغاني من التراث مثل الدلعونا والميجانا من الريف, وعلى العين موليتين إضافة لموشح اسقي العطاش وأغنية هالأسمر اللون من أغاني التراث السوري الطربي .
- كل مرحلة من مراحل العملين كان لها الأغنية التي تناسبه سواء بالحزن أو بالفرح.
- وجود حوار مغنى في المسرحيتين وهو نوع درج في المسرح الغنائي وقد التزم به المخرج بإدراجه ضمن العمل , وهنا يرجح إما أن القائمين على هذا العمل استمرا فيه كنوع من الحالة الفنية , أو أن البعض أرجع هذا لتأثره بمسرح الرحابنة , وهنا يمكننا العودة لعمل سابق لنهاد ودريد وهو عقد اللولؤ وهو من المسرح الغنائي والذي يجسد التشابه في المسرح الغنائي لبلاد الشام بستينيات القرن الماضي , وهنا السؤال الذي نترك الإجابة عليه هل كان هذا بسبب التشابه بمسرح بلاد الشام عامة أم أن دريد لحام أراد مخاطبة وتقليد مسرح الرحابنة خاصة وأن العرض المسرحي في المسرحيتين كان له صبغة سياسية وكوميدية وغنائية وريفية أيضاً؟؟؟ مع العلم أن الفترة في تلك الحقبة كان من الممكن تقديم المسرح السوري بشكل عام دون غناء خاصة أن المسرحيتان عالجتا حالة سياسية ؟؟؟ ولكن الواضح أن مسرحية ضيعة تشرين كانت تحاكي مسرح الرحابنة بشكل أكبر حيث قدم فيها استعراض أكثر ورقصات دبكة بدون غناء وهذا دارج عند الرحابنة.
- نجد تشابهاً بعرض الأغاني في العملين مع الأعمال الفنية الأخرى مثل المسلسلات والأفلام لنفس الفنانين أو للفرقة التي قدمت المسرحيتين , والسؤال هنا هل هو استمرارية لأسلوب دريد ونهاد في العمل الفني والإخراج ؟؟؟أم هو استثمار لنجاح استخدام الغناء في المسلسلات أو الأفلام السابقة لهؤلاء الفنانين ؟؟؟ وهنا نذكر على سبيل المثال مسلسلهم صح النوم وحمام الهنا , فقد درج على استخدام الغناء والرقص فيها بطريقة متشابهة نسبياً.
- في العملين لم نجد أي أغنية طربية تماماً بل أغلبها من النوع الخفيف الاستعراضي والحماسي الوطني .
- لم يتم التعاون بالتمثيل مع مطربين بل تم استخدام تقنية الدوبلاج لتجسيد الغناء لعدم تمكن بعض الممثلين من تقديم الأغاني.
- استخدام الحديث المغنى الكوميدي .
- قدمت في المسرحيتان الكثير من أنواع الغناء السوري كالغناء الريفي إضافة للموشح والأغنية الوطنية والحماسية وأغاني الأعراس .
- الموسيقا التصويرية لم تكن ذات قيمة فنية كبيرة رغم مناسبتها للعمل .

- الأغاني رغم أنها وظفت للعمل لكن لم تستمر أو تقدم شيء جديد للأغنية السورية رغم التأكيد فيهما على الشخصية السورية الإقليمية سواء باللهجة أو ما تم استنباطه من التراث, ويمكن القول أنهما الآن ضمن أرشيف الذكريات الفنية.

الخاتمة

ختاماً نستطيع القول أن مسرحيتي غربة وضيعة تشرين كانتا شكلاً من أشكال المسرح الغنائي السوري في السبعينيات وقدمتا فناً مسرحياً غنائياً بألوان مختلفة من الفنون الموسيقية السورية.

ولكن رغم النجاح الذي شهدته المسرحيتين في وقتهما إلا أن الأغاني لم تقدم الجديد للمسرح الغنائي ولم تستمر كأغاني سورية بل كانت وقتية ووظفت فقط ضمن حيثيات العمل .

ولم يتم استثمارها إلا باستذكار المسرحية , ورغم هذا النوع من المسرح اعتبر ناجحاً لكنه لم يستمر رغم تقديم دريد لحام لأعمال مشابهة لكنها لم تلق النجاح نفسه وربما هذا يعود لأن موات المسرح ابتدأ من قلبه، أي من جمهور العاملين به، قبل أن يصل إلى الجمهور خاصة وأن الفرقة التي قامت بالعملين ابتعد أغلبها عن الأعمال اللاحقة من المسرحيات التي قدمها دريد لحام مما يظهر أن العمل قام على أكتاف فرقة , وليس فردا وهنا القضية الأهم أن المسرح الغنائي يحتاج مجموعة كاملة مؤمنة بما تقدم وتعمل مع بعضها لإنجاح ما تقدمه .

إضافة لأن الفرقة ومن قام بعدها بتقديم الكوميديا السياسية مع الغناء دخل في فناء المسرح والأفكار التي استهلكت وأصبحت مكررة وبات الجمهور يجد الموضوع استهلك رغم التغييرات استمرت المسرحية الغنائية بنفس نهج السوداوية والملهاة ، كما أن الأغاني التي تقدم في المسرحيات تأتي فقيرة فنياً فهي لا تخدم إلا العمل ولا تبقى كغناء وموسيقى بل حالة وقتية ضمن عمل.

كذلك موسيقياً من الصعوبة وضع الألحان لأعمال مسرحية كاملة لذلك فإن الملحنين يعزفون عن هذا ويجدون في تلحين أغنية أو قصيدة موضوعاً أسهل بكثير خاصة وأن الجمهور نفسه استدار نحو الشاشة التي أراحته من تجشم أعباء عناء الذهاب للمسرح ودفع ثمن التذاكر , فآثر البقاء في دفء البيت, وهذا الأمر ليس عرضاً أصاب المسرح السوري وحده، بل هو عرضٌ طال الإنتاج المسرحي عامة سواء تحدثنا عنه كمسرح غنائي استعراضي أو مسرح عالمي عامة.

إضافة لأن العمل المسرحي الغنائي بحاجة لممثلين ومغنين متفرغين للعمل والاستعراضات وهذا يتطلب وقتاً وجهداً وهنا نجد الممثل أو المغني من الأسهل له تقديم مسلسلات أو حفلات عادية مما يدر عليه الربح أكثر ولا يجعله مقيداً للعروض الكبيرة والاستعراضات ومافيها من مشاركة الممثل أحيانا للغناء بشكل حي "لايف" أو تقديم العرض اليومي ....الخ.....

ولما كان المسرح، في الأساس، هو 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، لكنه نتيجة للتطور علينا أن نتفهمه ونتعامل معه حسب ظروف العصر الذي نعيش فيه، إن أردنا أن نكون أبناء العصر الذي نحن فيه، ومخلصين لمبدأ التطور الذي يأتي بشيء، ثم يأتي بغيره، في متواليةٍ يطرحها النص، ثم يقبلها أو لا يقبلها المتلقي الذي طرح النص من أجل متعته ورفعته.[1]

[1].- سامر محمد إسماعيل – المسرح السوري في الحرب (جبهة مفتوحة ودائمة في ثقافة الموت)–مداد مركز دمشق للأبحاث والدراسات –مايو ٢٠١٩

كلمة أخيراً وهي نتيجة نختم بها الموضوع من خلال القراءة أعلاه أن المسرح الغنائي في السبعينات كان مسرحاً وقتياً والموسيقا والأغاني التي قدمت فيه, خدمت العمل في تلك الفترة لكنها لم تكن لتصبح سمة للموسيقا في سوريا أو للغناء كما عهدنا أغاني وموشحات أبو المسرح السوري أبي خليل القباني الذي كرس أشهر الموشحات والأغاني .

وفي النهاية يراودني سؤالاً ربما نسأل عنه عالمياً وليس عربياً هل من الممكن أن نشهد عودة لظهور المسرح الغنائي من جديد أم أن التطور الذي نعيشه أنهى هذا النوع من الفنون ؟؟؟