الاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي

UNION OF WRITERS IN IRAQ

الأديب المعاصر

مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للادباء والكتّاب في القطر العراقي

المسرح:
عدد خاص

٤٣

كانون الثاني

١٩٩٢

الأديب العراقي

مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للادباء والكتّاب في القطر العراقي

رئيس التحرير: د. عبد الستار جواد

مستشارو التحرير :

جبرا ابراهيم جبرا

د . حسام الالوسي

محمد جميل شلش

محيي الدين اسماعيل

د . عبدالأله الصائغ

العدد / ٤٣ / كانون الثاني ١٩٩٢

دار الحرية للطباعة ـ بغداد

١٤١٢ هـ ـ ١٩٩٢ م

تصميم الغلاف والاشراف الفني
حسب الله يحيى

تنفيذ : مهـدية بديوي

نعتذر عن اعادة الموضوعات الى اصحابها سواء نشرت او لم تنشر

تسلسل المواد خاضع لامور فنية

الاشتراك السنوي (٦) دنانير للافراد بضمنها اجور البريد / داخل العراق و (١٠) دنانير للمؤسسات الرسمية و (٣٠) دينارا للوطن العربي وبلـدان العالـم

تعنون كافة المراسـلات باسم السيـد رئيس التحرير

رقـم الايداع في دار الكتب والوثائق ـ بغداد
(٢٣) لسـنة ١٩٩٢

عنوان المجلة : العراق ـ بغداد ـ ساحة الاندلس
ص.ب : ٢١٧ ، هاتف ٠ ٧١٩٦٢٦٤

المحتويات

● **دراسات :**

٤ ـ كلمة العدد ..... رئيس التحرير
٥ ـ مشكلات الشعر المسرحي ..... د. عبدالستار جواد
١٧ ـ هاملت والنقاد ..... د. عبدالله الدباغ
٢٩ ـ حول مايسمى (المسرح الشعبي) ..... ت/سامي عبدالحميد
٤٣ ـ طلائع الاثر الاوربي في المسرح العراقي ..... د. ضياء خضير
٥٥ ـ مسرح استروفسكي ..... د. ضياء نافع
٦٥ ـ المسرح العراقي / كوسيلة اتصال ..... د. خالد حبيب الراوي
٧٨ ـ التيار الواقعي في النقد المسرحي العراقي ..... ياسين النصير
٩٥ ـ الفضاء الفارغ / قراءة بصرية للعرض المسرحي ..... ت/باقر جاسم محمد
١٠٨ ـ ضحية الكراهية / سيرة جون اوزبورن ..... ت/صبار سعدون السعدون
١١٨ ـ المسرح نهايات القرن العشرين ..... ت/د. حميد حسن الجنابي

● **نصوص مسرحية :**

١٢٥ ـ البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ..... سعدون العبيدي
١٣٣ ـ القطط ..... محيي الدين زنكنة
١٦١ ـ كاثلين في هوليهان ..... ت/كاظم سعدالدين
١٦٨ ـ الوصية ..... ت/ فايد رشيد رباح
١٨٦ ـ البطة الصغيرة القبيحة ..... ت/عبدالواحد محمد
٢٠١ ـ المجد ..... ت/د. عبدالله ابراهيم
٢٠٩ ـ لويز ..... ت/نذير العزاوي
٢٢١ ـ اشتار (مسرحية للاطفال) ..... طلال حسن

● **فضاءات :**

٢٢٨ ـ جديد المسرح العراقي ..... حسب الله يحيى
٢٤٢ ـ ازمة المثقف / قراءة في مسرحيات جليل القيسي ..... ح . ي

● **نشاطات الاتحاد :**

٢٤٦ ـ النشاط الثقافي للاتحاد الادباء والكتاب في العراق ..... عبدالمنعم حمندي
٢٤٨ ـ موجز وقائع اجتماعات المكتب الدائم ..... ع . ح
٢٥١ ـ بيان الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب .....
٢٥٣ ـ بيان المكتب الدائم للاتحاد العام للادباء ـ تونس

كلمة العدد

تعود « الاديب المعاصر » مرة أخرى وهي تتطلّع إلى قارئها بعدد خاص عن المسرح سعت فيه إلى أن تقدم باقة من الدراسات المؤلفة والمترجمة حاول كتابها تسليط شيء من الضوء على جوانب معينة من التراث الدرامي • فاذا كانت هذه الدراسات ، تمثل قدرا أقل من الطموح ، فذلك راجع في بعض أسبابه الى انقطاع البريد الخارجي بسبب الحرب العدوانية على العراق ، فأنبت حبل التواصل بين المجلة وبين كتابها في الخارج •

وقد ضم عدد « المسرح » كذلك نصوصاً درامية متنوعة رأينا فيها متعة للقارىء ومادة للعمل الدرامي تمثيلاً واخراجاً وذلك هدف نسعى لتحقيقه جاهدين •

أما لماذا « المسرح » دون سواه من فنون الكتابة ؟ فلنا أن نقول ان المجلة قبل توقفها عن الصدور منذ عام ونيف ، كانت قد كاتبت أصدقاءها لموافاتها بنتاجهم في مجال « العمل المسرحي » كتابة وترجمة ، فتوفر لها يومذاك مادة نراها جديرة بالنشر فضلا عن حق أصحابها على المجلة •

بقي أن نذكر أصدقاءنا ومكاتبينا بأن من خطة هيئة التحرير اصدار اعداد خاصة بالقصة القصيرة والشعر الحديث ، والنقد المقارن واللسانيات الحديثة بعد صدور عددين خاصين أحدهما كرس لقصيدة النثر واخر للرواية نفذا من الاسواق، وتلك ظاهرة تدل على رغبة القارىء في متابعة المحاور الخاصة دون الاعداد العامة التي يصعب أحيان كثيرة تحقيق التجانس بين موادها •

لنا أمل في ان يحظى هذا العدد باهتمام القراء فنسمع منهم رأيا أو ملاحظة أو نقدا نعد بأن يكون موضع تقديرنا واحترامنا ، كيما تواصل « الاديب المعاصر » مسيرتها الجديدة في خدمة الثقافة العربية والانسانية وترسيخ اتجاهات الادب الحديث •

رئيس التحرير

مشكلات الشعر المسرحي

د. عبدالستار جواد
كلية الاداب ـ جامعة بغداد

« لقد كتب كل من غوته وشللر مسرحياتهما الاولى نثراً، ثم اختارا الشعر لكي يلائما مايكتبانه مع مفاهيمهما التي ازدادت رقياً وبفعلهما هذا كانا اول مثال معاصر للشعراء الذين يعيدون خلق الدراما الشعرية بحرية وبنتيجة الحكم الادبي ، ثم فرضه كشكل معارض لمسرح التسلية والترفيه السائد »

رولاند بيكوك

من أعقد المشكلات التي واجهت الشاعر المسرحي ، هي تلك العلاقة الحساسة بين الشعر والدراما .ولعل مما يزيد هذه المشكلات تعقيدا هو ان هذه العلاقة الحساسة بشكل غير اعتيادي محكومة برهافة الحس الفني لدى الشاعر الدرامي وقدرته على ادراك وظيفة الشعر في المسرح . كما ان ادراك هذه الوظيفة ادراكا ناجحا مرهون ايضا بالوعي الكامل لوظيفة الشعر ومفهومه الخاص ، ووظيفة المسرح كفن جماهيري . ولقد ألقت هذه المشكلات بظلالها على مجمل النقد الادبي الذي عالج موضوع الدراما الشعرية بشكل عام ، والسعي الى عودتها من جديد على يد أولئك الذين أرادوا تحقيق الكمال الشعري في الدراما مؤمنين بأن الدراما الشعرية هي الانموذج الامثل للتعبير الادبي .

والذين ولجوا ميدان المسرحية الشعرية ورفعوا لواءها من جديد ، كانوا قد تأثروا بعوامل متباينة ولكن رغم هذا التباين تمكنت من اجتذابهم واغوائهم في عالمها الساحر مشدودين في الوصول الى الجمهور الواسع وهوماحققه الشاعر.

وهنا يبرز « أنموذج شكسبير » واحدا من أبرز العوامل التي دفعت الكثيرين من كتاب المسرح الى البحث عن لغة من شانها ان تبعث الحيوية الشعرية في المسرح . ولقد أغرى شكسبير بالفعل الكثير من الشعراء الى كتابة مسرحيات شعرية على غرار ما فعله هو ، ولكن هذه المحاكاة كانت ساذجة في أغلب الاحيان ، ذلك أن هؤلاء نسوا أن شكسبير كان شاعرا تجاوز كل طاقات الشكل الشعري الذي يعمل به ، مثلما اختار لمسرحياته لغة نابضة بالحياة يمكن القول بأنها لغة مصنوعة من بشر لا من كلمات وتلك هي القاعدة الذهبية في ادراك أهم متطلبات المسرح المتمثلة في اللغة التي يمكن ان يتحدث بها شخوص المسرح فيما لو كان لهم أن يتحدثوا شعرا ولقد نسي هؤلاء الذين حاكوا شكسبير وكانوا محكومين بمثاله ،

أن شكسبير شأنه شأن راسين كان يمزج الشعر بالتمثيل والدراما وبذلك استطاع بنجاح كبير ان يجعل الشعر الذي هو فن الخاصة ، جزءا من الحياة العامة للناس عن طريق اعتماده لغة للمسرح وفي هذا يقول ييتس :

« كان فن شكسبير شعبيا : احيانا هو باهر وانفعالي ، واحيانا هو غنائي بارع ، لكنه كان دائما شعبيا ، ذلك لان الشعر كان جزءا من الحياة العامة للناس الذين دربتهم الكنيسة على الاصغاء للكلمات الصعبة »[1]

وهنا لابد من الاشارة الى ان الفن الشعبي والمقصود به (المسرح) هنا لايعني بالضرورة التوجه نحو الطبقات الدنيا في المجتمع مادام المسرح فناً جماهيريا والشعر هو من فنون الخاصة • وهذا ماتوضحه كلمات ييتس التي أشار فيها الى دور الكنيسة في تربية الذوق الشعري وحب الاصغاء الى الشعر الدرامي • واذا كان شكسبير يكتب بشكل أساسي للجمهور العام كما هو معروف ، فانه أحسن استخدام الشعر المناسب لهذا النوع من المسارح • ولنا هنا أن نقتبس قول الناقد الشكسبيري المعروف « برادلي » فيما يشبه أو يؤيد قول ييتس : يقول برادلي في التراجيديا الشكسبيرية :

« نحن نعرف أن شكسبير كان مؤلفا مسرحياً معروفاً ولست أعني بهذا أن كثرة من تمثيلياته كانت محبوبة في عهده فحسب، بل انه على الاقل كتب أكثر ماكتب للرواد الاكثر شعبية ، وانه في حدود معينة قد تجاوب مع أذواقهم ••• ان الاغلبية العظمى من مؤلفاته أريد لها مبدئيا أن تمثل على مسرح عام أو شعبي مثل مسرح الجلوب • والفرق الكبير بين مسرح خاص ومسرح عام شيء معروف »[2] •

ويعقب ذلك بقوله :

« لم يكن هذا الجمهور ذا خيال وقدرة على الغوص بروحه الى اعماق الدراما فحسب ، بل كان يتمتع بشيء اخر لا يقل عن ذلك أهمية في نظر شكسبير وهو حب الشعر • وقد يكون مرتاد المقاعد الدنيا جاهلا صخّاباً كريه الرائحة ، جد مغرم بالرقص والاغاني والنكات القذرة ، وبالجنود والابواق والمدافع ، ولكنه كان يحب الشعر • فتمثيليات شكسبير خاصة بالخطب الطويلة التي اختصرت أو اقتطع أكثرها تقريبا من مسارحنا • وبالطبع فان هذه الخطب ليست حشواً ، بل هي أحيانا لا غنى عنها لتيسير الفهم التام لشخصية من الشخصيات • ولكن الواضح أنها لم تكتب لغرض درامي بحت ، بل كتبت ايضا لان المؤلف وجمهوره • كانوا يحبون الشعر »[3] •

والواقع هو ان شكسبير كان شاعرا من الطراز الاول وكاتبا دراميا من الطراز الاول كذلك وقد تضافرت فيه عناصر الابداع الشعري والمسرحي فأصاب بذلك نجماً كبيرا أغرى الكثيرين بمحاكاته •

ان الشاعر حين يلج ميدان المسرح عليه أن يدرك سلفاً متطلبات المسرح الاساسية من جمهور وشخوص وحوار وتمثيل واضاءة وديكور وان يتخلى عن غنائيته التي لم تعد تناسب ذوق الجمهور المسرحي الحديث • وادراكا لهذه الحاجة فقد لجأ الشعراء الغنائيون الذين أغنوا

شكسبير الى استغلال الحرية التي يتميز بها الشعر الغنائي والقصصي واخذوا يقتربون تدريجيا من فنون الموسيقى والرقص والاداء المسرحي وهذا شأن الفنون ان استطاعت ذلك •

فاذا كانت بعض محاولات هؤلاء قد فشلت في ابداع مسرحيات شعرية ناجحة فان ذلك راجع أساسا الى أنها سعت لاستعادة ماض راسخ وانها كانت محكومة بمثال شكسبير(٤) •

فمن الخطأ اعتبار عناصر المسرح ، اشياء شكلية اذا اختير الشعر لغة للتعبير الدرامي • ففي حالة شكسبير كان مسرحه مغامرة مثيرة لشاعر وفنان درامي يعملان معاً وبانسجام تام من أجل خلق صور بطولية أو نماذج غروتسكية تجسد الانفعالات العميقة التي لا يعبر عنها الا الشعر السامي • على أن الفكرة الاساسية في مثل هذه الاعمال ليست اكثر أهمية من العرض المسرحي • فالابداع الغنائي عند الشاعر كان يدعم العرض المسرحي ولا يطغى عليه والا لكانت مثل هذه الاعمال قصائد درامية وليست مسرحيات شعرية ، والفرق بين المصطلحين واضح مبين •

فاذا كان « پو » قد ذهب الى ان الابداع الشعري يتجلى في القصائد القصيرة أو بضعة أبيات ، وأن القصائد الطويلة قد تدمر ابداع الشاعر ، فان هذا الرأي ليس له ان ينهض دليلا على صلاحية القصائد الطويلة للمسرح دون سواها • ذلك ان شكسبير في قصائده الطويلة قد أثبت ذلك أي العكس لما ذهب اليه پو •

ولكن شكسبير سعى جاهدا لنقل الشعر من الذاتية الخاصة الى الموضوعية العامة قدر استطاعته دون إسفاف بمستوى الشعر العالي ، بل انه ارتفع بالمسرح الى مصاف الشعر • وقد أعانه في ذلك عوامل عدة ، منها قاموسه الواسع وخياله الهائل والمرونة الكبيرة في البناء الفني لديه • وشكسبير بذلك كان اقدر من سواه على أن يحتضن الصراعات العاطفية بين شخوصه الدرامية معبرا عن ذلك بلغة تقترب من الواقع دون اسفاف •

وحتى غنائياته القصيرة التي ضمتها مسرحياته لم تكن نافرة عن السياق العام للمسرحية رغم كونها من الشعر الغنائي الخالص ولذلك يمكن ان نصنف شكسبير مع الشعراء غير الدراميين أيضا • ولكنه في مجمل القول كان في مسرحياته شاعرا موضوعيا براغماتيا انصهرت في بوتقته الفنية عناصر الشعر والدراما في مزيج متجانس الاجزاء فكان أنموذجا فريدا في عصره • أما مشكلة الذين قلدوه من كتاب المسرح الشعري المتأخرين فقد عبر عنهم الكاتب المعروف ريموند وليامز اذ قال :

« قد تحدث في كثير من الاحيان ان يأنس كاتب في نفر ميلا لخوض محاولة في ميدان المسرحية الشعرية على نسق ما أنجزه شاعر عظيم من قبل ، ثم اذ به يجد نفسه حين ينتهي به الامر الى تلك العقدة المتشابكة من الصعوبات الاسلوبية يبتعثها الشكل المسرحي » •

« لماذا الشعر ؟ »

لقد بدأ المسرح بالشعر أداة له وان اعظم تراث مسرحي نعتز به لاسيما في الفن التراجيدي هو المسرحيات الشعرية العظيمة في الادب العالمي • ولقد أدرك الكتاب الدراميون القدامى ان المسرح كلما ابتعد عن الشعر ، كلما اقترب من

النثرية وأصبح أقل خيالا • وكان المسرح يحقق اتصالا مباشرا بالجمهور وهو مايبحث عنه الشاعر ولذلك كان للمسرح ان يمنح الشعر جناحاً آخر • فاذا كان الشعر يوسع من مدى التعبير بشكل يفوق طاقة النثر ، أصبح بامكانه ان يكشف الكثير عن الشخوص ودوافعهم وأفكارهم ومواقعهم مما لا تنهض به أدوات فنية أخرى ليست لها كهربائية الشعر القادر على تفجير طاقات اللغة ، مثلما هو قادر على تفجير الانفعالات والعواطف[٦] •

فاذا كان الشعر من جانب يجعل الاداء المسرحي اكثر ثراءً وتكاملاً ، فانه من جانب اخر يصبح أكثر درامية وبذلك اكتسب الشعر في المسرح أهمية بالغة لانه أصبح الاداة التعبيرية التي لا غنى عنها لفن مسرحي رفيع ، تلك الاداة التي استطاعت اكتشاف مناطق جديدة للفكر والشعور لم تطأها الاقدام من قبل •

وهكذا نجد الشعر ، حتى نهاية القرن الثامن عشر ، الاداة التعبيرية غير القابلة للتحدي بوصفه الوسيلة اللغوية التي هي أفضل مايناسب الدراما ولعلنا لا نجافي الحقيقة اذا قلنا بأن الجزء الخالد من أية مسرحية انما هو الكلمات ، والكلمات التي ترتفع الى أقصى طاقاتها هي الشعر بعينه •

يقول إليوت :

« ان مؤلف الدراما الشعرية ليس مجرد رجل يمتلك المهارة في فنين ويحذق طريقة نسجهما سوية ، وليس هو المؤلف الذي يستطيع أن يزين المسرحية بلغةٍ شعرية وبحر عروضي • ان مهمته تختلف عن ذلك كثيراً »[٧] •

وهذا يعني ان الشعر لابد ان يتلاحم بالدراما في المسرحية الناجحة وفي هذا التلاحم تكون اللغة هي الفعل الاساسي لانها تؤدي ما تعبر عنه اولا ولانها الجزء الاهم في المسرحية أيضا • ولو أننا عمدنا الى مقارنة قطعتين من النثر الدرامي ومن الشعر الدرامي ، فاننا سنكتشف ان الايقاع وحده يمكن أن يحقق نوعا من التواصل بين المؤلف وبين جمهور المشاهدين وهذا ما يبحث عنه كل مؤلف درامي وكل شاعر •

لم تشهد ألمانيا حركة مسرحية هائلة مثل تلك التي حدثت في انكلترا وفرنسا رغم وجود نفرٍ بارز من عمالقة الكتاب المسرحيين من أمثال غوته، شللر ، هيبل وهوفمنشتال وغيرهم •

وبقدر ما يعنينا ذلك من أمر الدراما الشعرية، فان الغنائية في الشعر الالماني ومصادر هذا الشعر تشكل ظواهر بارزة لابد للباحث الدرامي من الوقوف عندها • فمن المعروف أن الشعر الالماني عموما تغلب عليه الغنائية التي هي قرينة الذاتية • وهذه السمة راجعة الى أن منابع الشعر الالماني الاساسية هي الاحلام والتأملات والبحث الشخصي عن التجارب الميتافيزيقية • يقول رونالد بيكوك :

« كان تأثير الاغنية الشعبية على الشعر الالماني تأثيرا رائعا في بعض المجالات الا انه كان مؤذيا أيضا في مجالات أخرى • ذلك ان الرجوع الى أشكالها في الفترة الرومانتيكية ــ بعد أن نمّاها غوته ــ قد أخر ولادة أشكال جديدة واكثر تنوعا ، قرابة قرنٍ من الزمن[٨] •

ورغم اهتمام غوته الكبير بالمسرح وكونه واحدا من اكبر المؤلفين في عصره ، فانه لم يكن

كاتبا دراميا ناجحا . واذا كان قد عمل سنوات مديرا للمسرح القيصري في فايمر فان هذه التجربة كانت ضئيلة الاثر في فنه المسرحي . والادهى من ذلك ان غوته نفسه قد وجه نقداً جاداً لمسرحيات شللر قائلا بان « الفلسفة » قد أضرت كثيرا بشعره الدرامي . وهذا العيب هو ما وقع به غوته نفسه . فالافكار التي تجسدها مسرحياته كانت تطغى على العرض الدرامي ، وهذه الظاهرة تعد من عيوب الشاعر المسرحي الذي لا يفلح في المزاوجة الناجحة بين المسرح وبين وسيلة اللغوية ألا وهي الشعر . فمن الواضح ان مسرحيات غوته تضج بالنقاشات والحوارات الفكرية مما يؤدي الى ضياع سماته الدرامية في دوامة ذاتيته المغرقة . وهكذا نجد النزعة الرومانسية والغنائية الشعرية طاغية في الاعمال المسرحية التي كتبها غوته وان كانت تنطوي على أهمية تأريخية في تسجيل الجهود المبذولة للحفاظ على وحدة الشعر والدراما .

وفي هذا السياق ينبغي التنبيه الى خطورة تطبيق مقاييس شكسبير على مسرحيات غوته ، ذلك أن الرومانسية الالمانية كانت حية في ذهن وتجربة هذا الكاتب والشاعر العملاق . ان تجربته الغنية قد أوقعت الكثيرين من النقاد والكتاب في جدل مربك عن قيمة أعماله الادبية. من ذلك أننا نجد خلافا كبيرا في تقدير القيمة الابداعية لمسرحيات غوته يتجلى عند الناقد المعروف رونالد بيكوك في كتابه « الشاعر في المسرح » الذي وصف فيه تجربة غوته الدرامية بقوله :

« ان مسرحيات غوته التي طرحها مؤرخو المسرح جانبا كتحف نادرة ، هي في الحقيقة مركزية وأساسية لانها تظهر الابداع الدرامي والشعري متسابقين مع التيار الاساسي للفكر »[٩] .

وقد ناقض بيكوك نفسه في هذا المجال بالذات وعند حديثه عن مسرحيات غوته الشعرية ايضا :

« وصل غوته طبعا الى الحد الذي تجاوز فيه الحدود وسمح للقصة الرمزية ان تنمو على حساب ذلك الاحساس بالحياة ... وبالتالي فان عمله يصبح بالتدريج اكثر تجريدا أو أدبية وأقل حيوية كشعر مسرحي »[١٠] .

يقابل هذا ماذهب اليه « نيكول » عن مسرح غوته الذي وصفه بأن التأملات والافكار تطغى فيه على الاحداث الدرامية وفي جو يتسم بالعنفوان الرومانسي[١١] .

ولكن ثمة شبه اجماع لدى نقاد المسرح عند طاقة غوته المسرحية الهائلة في مسرحية « فاوست » التي أبدع غوته فيها بأن جعل الصوت الشعري يتجاوز حدود الحبكة الدرامية ويخلق نظاما دراميا جديدا كان له ان يجعل مسرحية فاوست تتجاوز مسرحية الاشخاص الاعتيادية . وقد امتزجت في مسرحية غوته هذه عناصر جمالية اعتمدت الفكر الحساس المدهش وايقاع الشعر وأسلبة اللغة الدرامية بشكل جعلها تنبع من مضمون تجسد بانسجام داخل الشكل الدرامي الذي هندس بناءه الفني شاعرا من الطراز الاول .

والذي يقرأ مسرحية فاوست بجزأيها باللغة الالمانية لابد ان يلحظ العنصر الغنائي البارز فيها وتلك التنوعات أو الاشكال الشعرية الثرة التي

انكب غوته على كتابتها بين عامي ١٨٠٨ و ١٨٣٢ • لقد نجح غوته في ان جعل الشخوص هي العنصر الموحد في المسرحية وليس الفعل الدرامي ، وسجل في تضاعيفها التطور الثقافي والفكري والروحي للانسان الذي يتوق الى تحقيق ذاته •

أما شللر فقد نجح حيث أخفق غوته ، فذهب بعض النقاد الى عده أكبر كاتب مسرحي منذ عصر شكسبير وموليير وراسين • ولكن شللر أساسا كان كاتبا دراميا استخدم النثر في معظم مسرحياته رغم أن هويته الاساسية هي أنه شاعر • ان شهرة شللر تقوم على شاعريته ومسرحياته النثرية اكثر من مسرحياته الشعرية التي استخدم فيها الحوار الشعري • الا ان تأثير شللر المسرحي يتجلى في مجال المسرح الشعري عند هيبل (١٨١٣ ـ ١٨٦٣) وعند هوغو هوفمنشتال ١٨٧٤ - ١٩٢٩ اللذين بذلا جهودا كبيرة في السعي لعودة الدراما الشعرية والبحث عن دور جديد للشعر ورفع لغة المسرح الى مصاف الابداع الجمالي ورغم أن هيبل كان شاعرا مرموقا وكاتبا مسرحيا كبيرا ، الا انه ظل يبحث عن لغة مسرحية تتأرجح بين الشعر والنثر وهذا التأرجح جعله أقل شأنا من هوفمنشتال في مجال المسرحية الشعرية • وهو لم يفلح مثل شكسبير في خلق مسرحيات تأريخية بلغةٍ شعرية رغم ان التأريخ كان يشغل فكره طيلة حياته الادبية • فقد اراد هيبل أن يرسم صورة صادقة للعصر الذي عاش فيه مجسدا الصراعات التأريخية في تراجيدياته التي غلبت الفكرة فيها على العرض المسرحي •

كان هيبل ينشد العالمية والشمولية منطلقا من التأريخ والافكار العامة التي سادت القرن التاسع عشر من المانيا مبشرا بظهور إبسن بما عالجه من مشكلات اجتماعية ونزوع نحو الطبيعة • الا ان تحوله من الشعر المسرحي الى النثر قد أوقعه في ارباك كبير • وهو فيما له وما عليه لم يفلح في الجمع بين الشعر والحوار لان الشعر كان مثله الاغلى وفنه الاول[١٢] •

لقد جاء هوفمنشتال ليوجد شعرا يناسب المسرح وقد ساعده في ذلك عمق احساسه وسعة أفقه الفكري واطلاعه الدقيق على أداب ايطاليا واسبانيا بشكل خاص • وقد تأثر في هذا الاتجاه بوالدته الايطالية وأبيه النمساوي اللذين غرسا في ذاكرته حبه للتصوير والموسيقى والادب العالمي[١٣] • •

ولكن المناخ الفكري والفلسفي في أخريات القرن التاسع عشر قد جعل هوفمانشتال يعارض المادية في الفلسفة والمذهب الطبيعي في الفن ثم ليذهب الى معبد الشعر يتعبد فيه بأسلوب تأملي صوفي • وهذا ماجعل السمة الغنائية تطغى في مسرحياته الاولى بشكل خاص والتي تجلى فيها العنصر الوجداني •

وتظهر هذه السمة واضحة في مسرحية « البوابة والموت » التي كتبها عام ١٨٩٣ التي أصبح الشعر فيها جزءا معبرا عن الموقف الدرامي في الحياة :

انك ترين أمامك إلهاً عظيماً للروح •
وعندما ، في الاسترخاء اللطيف لامسيات
الصيف ، ترفرف ورقة من خلال الهواء
الذهبي فان أنفاسي التي تحوم حالمة حول
نضج الاشياء تلامسك مع ارتعاشة ، وعندما
ينهض المد الحار للمشاعر ويملأ روحك
المضطربة ، وحينما الدفقة المفاجئة من الضوء

تعكس صورة نفسك في جبروت العالم وأنت تستسلمين لرقص الاشياء التي تعانق عالما كعالمك ، في كل ساعة عظيمه وحقيقيه وأنت ترتعشين من خلال شكلك الارضي ، فان قوتي المقدسة والغامضة هي التي تصل الى روحك في أعماقها »[١٤] .

وفي هذه المسرحية وظف هو فمنشتال غنائيته المتميزة في عمل درامي ناجح فامتزج الوجدان الشعري بالعرض المسرحي ولذلك يمكن أن تعد مسرحيه البوابة والموت من « المسرحيات الغنائية » الناجحة .

الا ان هوفمنشتال لم يلتزم بهذا المسرح الغنائي الذي أصاب فيه نجاحا كبيرا ولم يطور نفسه في الاتجاه الغنائي المسرحي ، بل لجأ الى كتابة مسرحيات أوبراليه يتمازج فيها العنصر الكوميدي بالعنصر المأساوي في أحيان كثيرة ، في حين يهيمن العنصر الدرامي على الغنائي في بعضها وبذلك خلق للنقد مشاكل وتساؤلات تسببت في شيىء من الارباك . ويعزو رولاند بيكوك هذا الارباك النقدي الى وعي هوفمنشتال بما يمكن أن تقدمه الفنون المختلفة من اسهامات في المسرح الشعري ، فيقول :

« ان انشغال هوفمنشتال بمزج ما هو جدي مع ما هو كوميدي يبين مشكلته الفنية الاساسية : وهي الملاءمة بين أنواع مختلفة من الحياة المثالية والعقلية في شكل موحد وكان نجاح شكسبير في هذا الفعل الجمالي مصدر متعة دائمة له ، وكانت بلا شك استجابة متعاطفة من شاعر لشاعر ذلك أن مزج الامرين لا يتم في أحسن حالاته الا بلمسة مثالية من الشعر »[١٥] .

ان الذي يدرس تجربة هو فمنشتال في الشعر الدرامي يتلمس بداهه قضيه البحث عن شكل مناسب يحتضن التعبير الشعري عن الحياة العاطفيه والخيالية ولقد مضى في مهمه البحث عن الشكل الى أبعد حد في رحله مضنيه جرب فيها استخدام العاطفة والخيال والرمز والموسيقى والرقص في الشكل الدرامي الذي كان يتوق اليه ولقد كان مبدعا حقا في تجاربه هذه مما جعله في الآداب الاوربية واحدا من كبار الفنانين الذين أحسوا احساسا عميقا بتجديد الحيوية الشعريه في المسرح . ولقد كان له في هذا ان يلقي على الشعر مهمتين اساسيتين تتمثلان في علاقة الشعر بالمضمون الاجتماعي وعلاقته بجمهور المسرح . من هنا يمكن ان نفسر الاشكال المسرحية التي جربها هوفمنشتال في بحثه الدائب عن شكل فني مناسب للمسرح فكان لنا أن نقف عند « المسرح الغنائي » و « المسرح الاوبرالي » و « المسرح الاحتفالي » ولقد نجح أيما نجاح في زج الشعر في هذه الاشكال الدرامية المتنوعة

ت.س.اليوت

بيتس

وتجارب إليوت المسرحية

ليس من السهل طبعا ان نحدد قيمة تجارب اليوت المسرحية دون الوقوف طويلا عند انجازات

الشاعر الايرلندي الكبير وليام بتلر ييتس (١٨٦٥-١٩٣٩) ودوره الرائد في الحركة المسرحية في انكلترا وايرلنده على حد سواء . فقد انطوى عمله مديرا لمسرح « آبي » في دبلن على أهمية بالغه في انشاء المسرح الوطني الايرلندي وسعيه الرائد الى بعث الروح في الدراما الشعرية منطلقا من فهم دقيق لطبيعة الصراع بين الكلمات وبين الحدث وغلبة أيهما على الاخر . وعلى الرغم من ان ييتس كان شاعرا كبيرا أساسا وان مسرحياته قليله نسبيا اذا ما قيست بالكتاب الدراميين الذين سبقوه أو عاصروه ، فان مسرحياته تنطوي على تجارب ابداعية رائدة . وقد انطلق ييتس في ذلك من عناصر تأثرية عديدة أسهمت في تحديد ملامح اتجاهه المسرحي والذي تأثر به فيما بعد اليوت ومن جاء بعده . كتب عام ١٩١٩ يقول :

« لقد كنا أول من خلق مسرح الشعب حقا ، وقد نجحنا في هذا المسعى لان المسرح لم يقم على استغلال لون محلي من ألوان الانتاج أو شكل محدود من أشكال المسرحية متسم بطابع حديث موقوت ، بل لانه كان أول انجاز لامر بلغ العالم في تشوفه اليه مرتبة النضوج ، أمر سوف تشيد دعائمه في أركان الدنيا قاطعة ، وعلى نحو يتزايد كماله أكثر فأكثر ، الا وهو دفع الطبقات المكممة الافواه الى الافصاح عن مشاعرها كل منها بما توحيه اليها معرفتها الخاصة بالعالم[١٦] .

ولقد وقف ييتس بالطبع على اتجاهات المسرح ودرس بذكاء محاولات الشعراء الذين سبقوه لكتابة المسرحية وكيف أن قسما منهم خضع تماما لاعتبارات المسرح على حساب شاعريته ، وكيف ان البعض الاخر منهم قد طغت غنائيته على حواره الدرامي والسمات الدرامية الاخرى . بالطبع ثمة نفر اخر استطاع أن يحقق شيئا من التوازن بين غنائية الشاعر وبين مستلزمات العمل المسرحي .

ولكن ييتس أراد ان يشق له طريقا متفردا ليس له ان يسترق خطاه الى المسرحية وماتقتضيه من حوار وعرض وجمهور ، كل ذلك على حساب الحاسة الشعرية بالطبع . أقدم ييتس على تجربته وهو متأثر بالعناصر او العوامل الاتية :

١ ــ التأثر بالشعراء الفرنسيين الرمزيين .
٢ ــ الاحساس العميق بالرومانسية .
٣ ــ الحماس الشديد للتعبير الدرامي .
٤ ــ التكريس الكامل للقضايا السياسية .
٥ ــ الانهماك الكامل في مسرح المجتمع الفعلي
٦ ــ عدم الالتزام بآراء المخرجين والممثلين وأشياعهم .
٧ ــ الرغبة الجامحة في ايجاد تعبير درامي لعالم النشوة والروح .
٨ ــ الاغراق في الصوفية الشخصية .

لقد تضافرت هذه العوامل في ذات الشاعر ييتس يغذيها ذلك الروح الايرلندي الدافق به في تجربة ساخنة لنقل الحدس الروحي حيث ينساب ايقاع الشعر وايحاء اللغة في عروق المسرحية .

وهذه النزعة في الواقع قد أسهمت في تطوير شعره مثلما أسهمت في منح المسرحية دفقاً جديدا من نسغ الروح وضروب الرؤيا لما هو غيبي . ولقد بذل ييتس في الواقع جهدا كبيرا في محاولة

تحويل الشعر المرسل الموروث ، من جديد الى شعر درامي • يقول ييتس :

« عندما كنت أشرع في اعداد مسرحية ما ، كنت أحس بأوجه النقص التي كانت تتمثل في شعري المبكر فأصر على وجود رنة اتباعية واضحة تخترم الشعر كله »(١٧) •

فالذي يتتبع جهود ييتس في هذا المجال يتلمس مقدار مابذله من مساعٍ وما قام به من تجارب ، تركزت في اعتقادنا على الافادة من الشعر لصالح الدراما وليس العكس ، وهذه نقطة جديرة بالتأمل عند دراسة ما قام به هذا الشاعر الكبير في تحويل الشعر المرسل والقصصي الى شعر درامي تلتحم فيه عناصر المسرحية الشعرية من جديد في اطار جمالي ، فأفاد بذلك كثيرا في تهذيب شعره فنرى الشعر يحتل مكانا بارزا كما في مسرحية « المياه الظليلة » التي كتبت عام ١٩٠٠ ومثلت عام ١٩٠٤ :

لا أستطيع أن أرى شيئا واضحا فكل شيء متسم بالغموض • ومع ذلك فانني أحس في بعض الاحيان بشعلة تتوهج في داخل رأسي •

وتجعل الخفي جليا • ولكن عندما يخبو الضياء لا أحظى بغير التصاوير والاشباه ، والخبز الروحي والنبيذ المقدس • والوردة الحمراء النابتة عند خشبة الصليب ، والجسد والروح ، واليقظة والسبات ، والموت والحياة واي المعاني التي أقرها قدماء القصاصين كلها تمتزج لتصير فرحة واحدة(١٨) •

فهذه صور ، من الواضح أن ييتس سعى لاسباغ شكل درامي عليها مستفيدا في ذلك من تجارب الكتاب الدراميين الذين سبقوه • يقول نيكول :

« ثمة بالفعل دلالات على ان بعض الكتاب المسرحيين الذين يشعرون في دخيلة أنفسهم بنقص الاداة التي انتفع بها شكسبير ومعاصروه انتفاعا كبيرا ، يجاهدون في سبيل الوصول الى لغة مسرحية مشتملة في ذاتها على شيىء من الصبغة الشعرية •

وقد تمت بشائر هذه الجهود بخطى موفقة توفيقا كبيرا في ايرلنده ، حيث تضافر الروح الكلتي ، واللهجة الغريبة الايرلندية ذات النطق المثير للخيال ، البسيطة مع ذاك ، على التمهيد لقيام نوع من الحوار ، اصطلاحي لا شك ، الا انه يساير تلك الحيوية المتدفقة دائما في لغة المسرح التي هي لون من المثل الاعلى المركز للغة الحديث العامة ، بدلا من ان تكون متميزة تميزا مصطنعا من الاصطلاحات العادية التي يستعملها الناس في تخاطبهم »(١٩) •

من هذا نستشف أن ييتس أدرك أن الشعر المرسل الذي كان مستعملا في المسرح الاليزابيثي لم يعد يناسب التطور الحاصل في الذوق العام ، بل أصبح قديما مبتذلا لا يجتذب جمهور المسرح الحديث الذي بدأ في مطلع القرن العشرين يفسح المجال للنثر الايقاعي او ان يزاوج بين موسيقى النثر وبين نوعٍ موزون ، وهذا ما تمثل في «الشعر الحديث» الذي سعى اليوت لاستخدامه في مسرحياته الشعرية بعد ان وقف طويلا عند انجازات ييتس العظيمة ومدى افادته من المسرح الياباني والشرقي عموما •

لقد أدرك اليوت ان الرومانسية لم تنفع بيتس في أدواته المسرحية وأن النثر عاجز عن تجسيد التراجيديا ولذلك كان عليه أن يبدأ رحلة مضنية في البحث عن لغة للمسرح ترقى به الى مصاف الشعر وبذلك يكون أبرز من رفع لواء المسرحية الشعرية من جديد •

لقد وجه اليوت عنايته الى البناء الدرامي قبل عنايته باللغة الشعرية وبذلك يكون قد أقدم على حل مشكلة وقع في شركها كثيرون ممن لم يتخلوا من مسرحياتهم عن العنصر الغنائي الطاغي • بل ان اليوت اقدم على المسرح وفي ذهنه متطلباته الدرامية من حوار وجمهور واضاءة واداء موظفا لغته الشعرية الحديثة لاحتضان هذه الاشياء دون تكلف وبذلك استطاع ان يحقق تكافؤاً بين المادة والشكل •

ان انجاز اليوت العظيم يتمثل في نجاحه في جعل اللغة تنسجم تماما مع الاداء التمثيلي فكانت الفكرة تتجسد في اطار درامي متجانس جعل الشعر وسيلته التعبيرية لانه الاداة الفاعلة في التعبير عن أغوار النفس الانسانية بشكل يعجز النثر عن أدائه لاسيما في الترجيديا ، ذلك أن :

« المأساة المنثورة العادية تسقط لعدة اسباب : منها افتقارها الى عذوبة الايقاع ، ولان النثر بطبعه يمنع من استعمال الكثير من تلك السمات التي تبدو في المسرحية الشعرية شيئا طبيعيا وملائماً »[٢٠] •

ومثل هذا ماذهب اليه مارتن تيرنل في مقال نشره في مجلة « سكروتني » الشهيرة والتي كان يصدرها ف • ر • ليفزو زوجته اذ قال :

« قام الشعراء الدراميون العظام في الماضي بكتابة أعمالهم بلغة الشعر ، لان الشعر كان بامكانه أن يفعل مايعجز النثر عن فعله • وانه ليخيل الي مع هذا ان اختيار اليوت للشعر قد نشا فقط عن الاعتقاد بأن المسرحية الشعرية هي شيىء جيد يستحق التشجيع • ونادرا ما يمكن أن تصاغ « اللغة المعاصرة » في شكل شعري دون أن يعتورها التغيير • فهي لا تصبح بذات تأثير فعال الا حين تتسم بطابع أسلوبي متعمد كما كان الحال في « سويني أغونستيس »[٢١] •

ولابد من الاشارة الى مدى تأثير اليوت بالشاعر الايرلندي ييتس رغم فرادة اليوت وتميز منحاه فهو مثل ييتس لم يكتف بأن يكون شاعرا من الطراز الاول ، بل أراد أن يوظف طاقته الشعرية لصالح الدراما • انه شاعر مبدع استهواه المسرح كامتداد للشعر ، وكان هدفه الاساس في هذا المجال هو ايجاد وسيلة يتحدث بها الاشخاص فيما لو ارادوا ان يتحدثوا شعرا ، ولذلك يمكن ان نعد استخدامه للغة الحديث اليومي من أعظم انجازاته في الدراما الشعرية[٢٢] •

ولكن مهمة اليوت كانت صعبة جدا اذ بدأ المسرح يجنح نحو الواقعية وصارت المسرحية النثرية هي الشكل السائد رغم عزوف بعض الشعراء والكتاب الدراميين عنها • ومما زاد في صعوبة مسعى اليوت هو انه كان يبحث عن أنموذج مزدوج من الشعر والدراما لا انفصام بين طرفيه في وقت كان ضجيج الآلات فيه قد

أغرق صوت الشاعر وقد مضت سنين طويلة على استقلال الشعر عن فنون الرقص والموسيقى والاداء وهي التي كان أرسطو يراها وحدة لا انفصام بينها • من هنا كان اليوت يفكر جديا في الخروج عن الانموذجات اليونانية المسرحية فجعل للجوقة أو جماعة المنشدين دورا جديدا اذ صارت الجوقة الصوت المتحدث باسم جماعة المصلين ولم تعد تلقي مقطوعات غنائية منفصلة يمكن تصنيفها ضمن « المسرح الغنائي » القديم• فأشعار جماعة المنشدين وحركتها صارت جزءا من التجربة الدرامية ، جزءا منبثا في نسيجها الداخلي • وبهذا يكون اليوت قد حسم الامر في ان المسرحية التي تستخدم الشعر أداة تعبيرية لا تكمن في الاداة الشعرية بوصفها شعرا ، بل تمتد هذه المسرحية عند اليوت الى الشخوص والامزجة والعبارات التي يكشف الشعر عنها • لقد عثر اليوت على الشكل الدرامي الذي ظل يبحث عنه حتى في البالية الروسي فوجد ان الاتفاق بين المؤلف الدرامي والممثلين والجمهور على طبيعة هذا الشكل المسرحي المنشود هو نقطة البدء بالنسبة للشكل •

وقد ساعد اليوت في ذلك دقة ملاحظته لطبيعة ومدى نجاح أو اخفاق الاعمال الدرامية لاسيما القصائد الدرامية التي طغت الفكرة فيها على العرض الدرامي ، فلاحظ ان في هذه القصيدة الدرامية قصة يحكيها الشاعر بنفسه ، في حين ان المسرحية تسرد الحكاية عن طريق الشخوص•

وقد لاحظ كذلك ان الماضي يوجه الحاضر وبذلك تتم عملية تحوير الاشكال القديمة ، ذلك ان القاعدة في الفن والادب ، هي ان الاجناس الادبية تتحول الى أنواع او اجناس جديدة وبدون ذلك ستغدو الكتابة الادبية عملية آلية • ثم جاء القرن العشرون ليعلي من شأنه المسرح فراح الشعراء يلجأون الى المسرحية الشعرية التي حسبوا انها أرفع الاشكال الادبية الملائمة لفن الشعر •

لقد كان ييتس واليوت كذلك من أكثر النقاد جدية وكانا ينطلقان من رغبة جامحة للتعلّم من المسرح واستخدامه في تجاربهما الدرامية • وقد انطلقت حركتهما من تطوير المذهب الطبيعي وتوطيد مركز المسرحيات الشعرية على خشبة المسرح •

ونحن في دراستنا لمشكلات الشعر الدرامي لابد ان ننظر للمسرحيات لا بوصفها انجازا في ميدان المسرحية الشعرية وحسب ، بل بوصفها استخداما مبتكرا للشعر في أغراض درامية مألوفة . وهذا الاستخدام المبتكر عند ييتس ثم أليوت من بعده هو الذي أرهص للحركة العامة في المسرح الشعري التي انضوت تحت تأثير مارتن براون Browne الذي افاد كثيرا من تجارب اليوت وكرستوفر فراي واودن واشروود مما نجم عنه تأسيس جماعة « فيبر للكتاب المسرحيين » في أخريات الاربعينات ولنا في ذلك حديث اخر .

هوامش

١ ـ رونالد بيكوك، الشاعر في المسرح، ت : ممدوح عدوان ، دمشق ، ١٩٧٨ ، صفحة ١٦٣ .

٢ ـ ا . س . برادلي ، التراجيديا الشكبيرية ، ت : حنا الياس ، القاهرة ، (بلا) ، جـ ٣ ، صفحة ٢٨٤ .

٣ ـ المصدر السابق ، صفحة ٣١٩ .

٤ ـ الشاعر في المسرح ، مصدر سابق ، صفحة ١٦٤ .

٥ ـ ريموند وليامز ، المسرحية من ايسن الى اليوت ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، صفحة ٤١٠ وقد قارنا الترجمة العربية بالنص الانكليزي الذي نشرته دار نشر بنكوين سنة ١٩٦٧ .

٦ ـ عبدالستار جواد ، في المسرح الشعري ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص ١٤ .

٧ ـ المصدر السابق ، صفحة ٢٠

٨ ـ الشاعر في المسرح ، صفحة ، ١٥٤ .

٩ ـ المصدر السابق ، صفحة ، ٢٣٢

١٠ـ المصدر السابق ، صفحة ، ٢٢٨ .

١١ـ
Allardyce Nicole, World Drama, London : Harrap, 1976, P. 346.

١٢ـ
Günter Albrecht, et al, Lexikon Deutschsprachiger Schriftsteller, Berlin, 1974, Band I, P. 337.

١٣ـ مصطفى ماهر ، صفحات خالدة من الادب الالماني ، بيروت ١٩٧٠ ، صفحة ، ٦٦٧ .

١٤ـ الشاعر في المسرح ، مصدر سابق ، صفحة، ١٧٨ .

١٥ـ المصدر السابق ، صفحة ، ١٨٦ .

١٦ـ من ايسن الى اليوت ، مصدر سابق ، صفحة ٣٢٣ .

١٧ـ المصدر السابق ، صفحة ، ١٨٦

١٨ـ المصدر السابق ، صفحة ، ٣٣٧ .

١٩ـ الادريس نيكول ، علم المسرحية ، ت : دريني خشبة ، القاهرة (بلا) ، صفحة ٢١١

٢١ـ من ايسن الى اليوت ، مصدر سابق ، صفحة ، ٣٧٠ .

٢٢ـ في المسرح الشعري ، مصدر سابق ، صفحة ، ٤٤ .

هاملت والنقاد

د. عبدالله الدباغ
كلية الاداب ـ جامعة صلاح الدين

مقدمة

أثارت مسرحية (هاملت) من بين جميع مسرحيات شكسبير وعلى مدى الزمن نقاشا واسعا ولكنها خلقت في الوقت نفسه اكبر درجة من سوء الفهم . ومن الغريب حقا أن هذه ظاهرة تبينت صحتها بصورة خاصة في العهود القريبة . فبينما وجد النقاد المحدثون ابرع وأحذق الاساليب للتعمق في الجوانب المتعددة لهذا النتاج المسرحي الثري المعقد فانهم اصبحوا أحيانا احاديين في نظرتهم الى حد انهم شوهوا المسرحية تماما . وبينما من المعروف أن الشعراء والروائيين وحتى الفلاسفة قد انقسموا منذ فترة طويلة الى معسكرين متضادين حول مزايا هذه المسرحية[1] فانه لا يلاحظ دائما ان المعجبين بهذه المسرحية قد اعجبوا بها ودافعوا عنها لاسباب خاطئة غالبا . وفي الحقيقة يمكن القول ان سوء الفهم العظيم لهذه المسرحية ولشكسبير بصورة عامه ، مقارنة مع النبذ المستند اساسا الى الجهل كما فعل رايمر وفولتير ، قد توافق بالضبط مع الفترة التي تمّ فيها حقا تثبيت مكانة شكسبير . وأن (كوته) الذي كان من أوائل الذين أعلنوا عن مسرحية (هاملت) انها رائعة أدبية هو ايضا من اوائل المذنبين في عملية التشويه النقدي هذه .

ولكن قبل الدخول في النظرة الرومانسية الى (هاملت) من الضروري أن نتذكر بان تجربة النقد الكلاسيكي الجديد مع هذه المسرحية تسجل فشلا تاما تقريبا . أن استجابات هؤلاء النقاد تمتد من تفسير هاتمر البسيط لـ « تأخّر » هاملت بانها الطريقة الوحيدة التي مكنت الكاتب من اطالة مسرحيته الى خمسة فصول كاملة ، الى حكم الدكتور جونسن بان المسرحية لا تهتم كثيرا بالتوزيع العادل للثواب والعقاب وأخيرا الى نبذ فولتير المتغطرس للمسرحية كليا باعتبارها « دراما مبتذلة و وحشية »[2] وكما سنرى فيما بعد أن هذا الاحتقار العنيف للمسرحية من ظهر ثانية

في النقـد الانكليزي الى حين بروز ت • س • أليوت وأتباعه مـن نقاد القـرن العشريـن • والغريب هو ان النقاد الكلاسيكيين الجدد فشلوا في الاستجابة لهذه المسرحية في الوقت الذي كانت قد اصبحت حقا اكثر مسرحيات شكسبير شعبية لدى رواد المسرح •

النظـرة الرومانسية الى (هاملت)

ان نظـرة گوتـه الى (هاملت) مهمـة لعدة اسباب • اولا ، انهـا التعبير المبكر عـن التفسير الرومانسـي للمسرحية وخاصـة فـي تأكيدهـا للمرة الاولى لوصف الشخصية الرئيسة الذي سيطر فيما بعد بشكل ما طوال القرن التاسع عشر وحتى بعده • ثانيا ، انه دفاع غير متردد عـن الوحدة الفنية والبناء الراسخ للمسرحية • ثالثا وهو الاهم مـن كل هذا ، أنـه مصـدر تفسير لشخصية هاملت كـان له أبلغ التأثير فيما بعد في اعتباره روحـا حساسة واضعف من أن نستطيع القيام بالمهمة الشاقة الملقاة على عاتقها •

كل هذا بالطبع يجده المرء في روايـة گوته الشهيرة ، (تدريب فيلهلم مايستر) ، حيث يقوم مايسـتر (متحدثا بلسـان الكاتب) بمناقشـة المسرحية بصورة مطولة وهو منهمك في اخراج عرض جديد لها • وهنا نجـد لوصف الشهير لهاملت بانـه كشجرة بلوط مغروسة في مزهريـة رقيقة ، أي انه حقا مخلوق نبيل ونقي ولكنـه ، للأسف ، لم يمتلك ماهو مطلوب كـي يصـبح بطـلا[٣] •

تُطوّر آراء كوته في الخطوة التالية من قبل الاخويـن شليگل اللذين يقدمان التعبير الاكمل للتفسير الرومانسي لمسرحية (هاملت) ولشكسبير عامـة • أن اوگست فيلهلم شليگل خاصة يضع التأكيد الصحيح على نقاط أساسية مثل المستوى الفني العالي لتركيب مسرحيات شكسبير والجذور الشعبية لاعماله الا انه بالرغم من الزخم العظيم لذي اعطياه للنقـد الشكسبيري فـان الاخوين شليگل كانا مسؤولين ايضا عـن نظرة مشوهة جدا ، ولكن مثرة جدا في الوقت نفسه ، الـى مسرحية (هاملت) • فمع فريدريك شليگل تبدأ صورة هاملت بكونه المثقف المنغمس في التفكير ولكن غير القادر على العمل ، تلك الصـورة التي وصلت ذروتها ، في سياق النقد الانكليزي ، في ملاحظـات كولوج حـول المسـرحية • اما اوگست فيلهلم ، الذي كان متفقا مع هذه النظرة في الاساس ، فقد كان اكثر صرامة على هاملت الذي عـده عدميا سـابقا لاوانـه وذا طبيعة مشـوهة حقودة احبـت التحطيم مـن أجـل التحطيم[٤] •

ولقد وجدت هذه الاراء أصداءها فيما بعد لدى النقاد الانكليز مـن امثال كولرج وهازلت مما شكل نمطا معينا سيطر على نقـد مسرحية (هاملت) الى حين بروز برادلي في القرن العشرين وحتى بعـده •

ان ملاحظات كولـرج عـن المسرحية ــ وكولرج بصفته ناقدا شكسبيريا بصـورة عامـة ــ حين تنزع منها سمعتها المضخمة ملاحظـات سطحية ومشوهة بصورة خاصة • انها تريد ان تضع المسرحية ضمن اطار و قيود أرسطوطاليسية لا تلائمها بتاتا • وبالرغم ان ما يبدو أصيلا في هذه الملاحظات يستمد بصورة كبيرة من النقاد الالمان ، فانها اصبحت مرجعا ثابتا يشار اليه دائما في النقد الانكليزي • وفي سياق مسرحية (هاملت) فان كولرج يمكن ان يعد مسؤولا عن ما لايقل

عن ثلاثة تفسيرات خاطئة رئيسة للمسرحية • اولها أنها تعد المسرحية متكونة فقط من مسألة شخصية هاملت التي ينظر اليها دائما ليس باعتبارها شخصية في مسرحية ونما باعتبارها كائنا حيا غير اعتيادي يمكن للمرء ان يقرأ فيه ما يشاء ثانيا ، ان هناك في الاساس شيئا يخل بهاملت ، عدم استقرار في التوازن وفشل عقلي وحتى أخلاقي يجب ن يعد المفتاح الى التراجيديا و ، أخيرا ، ان عدم لااتزان هذا يعودني الاساس الى سيطرة التفكير على العمل •

والآن يجب أن نضيف هنا عرضيا ان هـ • د•ف• كتو قد دحض بهدوء ولكن تشكل مؤثر فكرة ان (هاملت) هي « تراجيديا رجل لم يقدر ان يتوصل الى قرار »[٥] بالرغم من انه يفسد مقاله نوعا ما بالدعوة غير المقنعة الى اعتبار (هاملت) دراما دينية وشيئا شبيها بالتراجيديا اليونانية التي تميز فيها گيرترود من بين جميع الشخصيات بكونها « واحدة من اكثر شخصيات شكسبير تراجيدية » ! كما ان ج • دوفر ويلسن ايضا في عمل شهير بجدارة عن (هاملت)[٦] قد دحض بصورة غير مباشرة تفسير گوته وشليگل وكولرج لهذه المسرحية الذي يعدها تناجا لـ « نقص » في تكوين شخصيتها الرئيسة وذلك بتحويل النقاش بصورة باهرة الى مستوى مختلف تماما بتناول ميكانيكية الحبكة والفعل الدرامي • ولكن بالرغم من ان الفحص الدقيق لهذا الجانب من المسرحية كان حقا ما يحتاجه النقد منذ مدة طويلة بعد السيطرة القاتلة للتحليل المتجه الى الشخصية فقط ، فان الكتاب يبقى مع ذلك محددا الى درجة كبيرة بالمجال الضيق الذي يكتفي به •

العلامة البارزة الاخرى في النقد الشكسبيري ، كتاب أ•س• برادلي (التراجيديا الشكسبيرية) (١٩٠٤) ، بالرغم من انه يتفوق في جوانب عديدة على كل ما سبقه من نقد ويبقى الى يومنا هذا كتابا قيما وثيق الصلة بميدان دراسته ، الا انه فيما يتعلق بمسرحية (هاملت) يبقى في الاساس استمرارا لتفسير گوته ـ شليگل ـ كولرج • ومع كل تعليقاتها المنيرة و ملاحظاتها الحادة التي تتضمن دحظا ناجحا لفكرة ان المسرحية تستند الى الانقسام بين الانسان المفكر من جهة والانسان الحازم من جهة اخرى فان تحليل برادلي يبقى بصورة ثابتة وبدون استثناء تحليلا يعتمد على الشخصية ويجد مصدر جميع الاحداث وقوتها الدافعة في نقص رئيس في طبيعة البطل • وهنا ، في الحقيقة ، يتجاوز برادلي النظرة الرومانسية التي تعتبر مشاكل هاملت مشاكل فكرية ويجد انها مشاكل أخلاقية ونفسية عميقة • ويمكن للمرء ان يعد كتاب برادلي مؤشرا الى النقد النفسي الصريح للمسرحية الذي أنتجه مفكرون ونقاد في القرن العشرين من امثال فرويد وارنست جونز و ت • س • أليوت • وهكذا نجد برادلي يصف هاملت بانه « في مزاجه يميل الى عدم الاستقرار العصبي والى تحولات سريعة وربما متطرفة في الشعور »[٧] ويشخص مرضه بانه نتيجة لـ « صدمة أخلاقية تخلق رعبا مذهلا ثم كراهية ويأسا من الطبيعة البشرية »[٨٧] • وفي رأي برادلي لم يكن هاملت مكبوتا في تصرفاته ولكن لانه قد اصيب بما نسميه في المصطلح لانه كان أقرب الى المفكر منه الى انسان حازم الحديث بانهيار عصبي وضعه في حالة دائمة من الكآبة •

ولكن برادلي هو في الحقيقة نهاية وربما مشاكل هاملت المسكين بصورة أعمق فانهم مازالوا يفضلون مداخل اخرى الى المسرحية • ولكن هذه المداخل كانت تبلغ أحيانا درجة من الاساءة والتشويه الليئم للمسرحية بحيث تجعل المرء يقترب من الحنين الى النظرة الرومانسية القديمة بجميع نواقصها •

النظرة الحديثة الى (هاملت)

يمكن القول حقا ان النظرة الحديثة الى مسرحية (هاملت) ولدت بمقالة أليوت الشهيرة التي تبدأ ، على طريقة أليوت ، بهذه الجملة المدوية : « لم يعترف الا القليل من النقاد بان (هاملت) المسرحية هي المشكلة الرئيسة وان هاملت الشخصية ليست سوى المشكلة الثانوية »• يفصل أليوت نفسه بوعي عن تلك التفسيرات للمسرحية المستندة على تحليل الشخصية التي أنتجها ، بصورة اساسية ، الرومانسيون مثل گوته و كولرج الذين اتهمهم أليوت بانهم وضعوا أوهامهم الخاصة في شخصية هاملت • ويريد أليوت من ذلك ان يقوم بالخطوة التصحيحية في نقل اهتمام القارىء من الشخصية الرئيسة الى المسرحية ككل ، ولكن ، لسوء الحظ ، يأتي بنتائج وخيمة •

وليس من باب المصادفات ان أليوت من اجل التخلص من النظرة الرومانسية يعود الى تكريم النقاد الكلاسيكيين الجدد ولاسيما ذلك الناقد المتهم بالاجماع بانه قد فشل في فهم شكسبير كليا ، توماس رايمر • قبل كل شيء يعتقد أليوت ان (هاملت) ليست عملا فنيا عظيما النهاية المغلقة للنظرة الرومانسية للمسرحية • والنقاد المحدثون حتى عندما كانوا يشرحون بناتا وانما مجرد مزج لروايات مختلفة أضيفت الواحدة على الاخرى ليس من قبل شكسبير وحده وانما من قبل عدة كتاب آخرين ايضا • وعلى هذا الأساس لا يتردد أليوت في القول « ان هذه المسرحية أبعد ما تكون عن رائعة من روائع شكسبير اذ انها من المؤكد جدا فشل السائدة في أواخر القرن التاسع عشر مثل فني »(٩) •

ان صعوبة مادة المسرحية الناتجة من اضافة بها ولا يدرك انه شيء خلقته الاتجاهات النقدية ما يسمى بغموض (هاملت) وكأنها حقيقة مسلم بها في آراء والتر بيتر الجمالية وذلك عندما ينظر الى ميوله النقدية الخاصة وجذوره غير المعترف بها المسرحية • وهنا وبدون قصد يكشف أليوت عن رأي أليوت مصدر الغموض الشهير لهذه روايات مختلفة من قبل كتاب مختلفين هي في الجمالية والرمزية •

ولقد اصبح مقال أليوت هذا عن (هاملت) نقطة شهيرة في النقد الانكليزي الحديث لسبب آخر أيضا ، فهو يحتوي تعريفه الشهير لما أسماه بـ « المعادل الموضوعي » الذي عنى به مادة ملموسة أو محسوسة معادلة للعاطفة ولايصال العاطفة والتي كانت ضرورية للتعبير الفني المؤثر • وهذا المعادل الموضوعي هو بالضبط ما افتقده أليوت في مسرحية (هاملت) : « ان هاملت (الشخصية) » يقول أليوت ، « هو تحت سيطرة عاطفة لا يمكن التعبير عنها لانها فائضة عن الوقائع الموجبة لها »(١٠) •

ان ما يقوله أليوت هنا ضمنا وما يتجه اليه فيما بعد بوضوح هو التفسير النفسي لكل من هاملت ، الشخصية ، و (هاملت) المسرحية • ان

هذه العاطفة العنيفة المتطرفة التي لا يوجد لها سبب معقول تجعل من هاملت ، في رأي اليوت ، « موضوعا يستحق دراسة الاطباء » . كما تجعله في الوقت نفسه موضوعا غير صالح لعمل فني حقيقي . ان المبادىء الفنية التي تبناها أليوت ، كما هو معلوم ، كانت تتطلب السيطرة الكلاسيكية على العاطفة التي لاتدع مجالا للغموض والضبابية . ولهذا كان من المحتّم ان نجده يعلن في النهاية بانه « يجب علينا ان نعترف ببساطة بان شكسبير هنا قد عالج مشكلة تبين انه غير قادر عليها »[11] مشيرا بذلك التكوين النفسي للشاعر نفسه والذي لحسن الحظ وحكمة منه يفضل أليوت ان يتركه من دون جواب .

غير ان ما يكتفي أليوت بالتلميح اليه بلطف نجد النقاد الفرويديين مثل ارنست جونز على اتم الاستعداد لشرحه بالتفصيل في عمل شهير بعنوان (هاملت واوديب)[12] يعلن جونز ان هاملت يشكو من صراع داخلي لا يستطيع حله لان اصل هذا الصراع يكمن في عاطفة مكبوتة لا يستطيع الوصول اليها . وباهمال تام لحقائق المسرحية ، يفرض عليها جونز النمط العام للتصرف الذي تمليه النظريات الفرويدية والمكون من الرغبة المكبوتة غير الواعية من قبل الابن في احتلال محل والده في حب امه . وهذا في رأي جونز هو التفسير العميق لـ « مشاكل » هاملت انه مفتاح المسرحية . وعلى الرغم من ثقل الحماسة التي يبديه من اهتدى حديثا الى الافكار الفرويدية فان جهوده في تفسير المسرحية تبقى في النهاية مجرد مخطط جامد لا علاقة كبيرة له لا بالعلم ولا بالنقد الادبي . ان مسرحية

(هاملت) وأي عمل فني آخر في الحقيقة ، بالنسبة الى نقاد مثل جونز سيتحول حتما الى مجرد حجة لتكرار بعض الفرضيات البعيدة جدا من الاثبات حول الوضع البشري العام .

وبوجه عام فان ذلك الخط الواضح في النقد الحديث الذي ينبع اساسا من أليوت ، والذي يكمل في الطريق بالفرويدية والغيبية ، كان أشد بكثير على هاملت المسكين . وان ما شخص في البدء بكونه مشكلة نفسية تصبح لدى هؤلاء النقاد اللاحقين فشلا خلقيا بل وقوة كونية شريرة . وهكذا نجد ل . س . نايتس ، أحد نقاد مجلة (سكروتني) البارزين ، يصف هاملت بانه « رجل لا يستطيع في مواجهة الحياة والموت ان يؤكد أي شيء » ويعزي فشله دون تردد الى ما يسميه بـ « نقص خلقي معين »[13] والان لو تذكرنا الاتجاه الاخلاقي القوي لهذه المدرسة من النقد الحديث لادركنا بانه لم يمكن لنايتس ان يضع حكمه على هاملت في اطار

اكثر قسوة • اما بالنسبة الى ج • ويلسن نايت ، ناقد شكسبيري معروف آخر ، فيكفي انه يعد هاملت « غير انساني » و « عنصر شر في دولة دانيمارك »[١٤] ومن هذه الفرضيات الاساسية يستمر نايت ، بطريقة لا تصدق ، في وصف هاملت بانه سادي مجنون و انسان بائس لاذع اللسان يقوم بـ « تعذيب » كلوديوس (من بين جميع البشر) ويقسو على ناس طبيعيين وسعداء من امثال لايرتيس و بولونيوس وحتى روزنكرانتس و گلدنستيرن • انه ، حسب قول نايت ، (سم في وسط حركة البلاط النشيطة الصحيحة)[١٥] • وعندما يستمر نايت في وصف هاملت بانه « عنصر شر » و « شيطان السخرية » يصبح قريبا جدا من الحالة الانموذجية لفشل النقد الحديث مع هذه المسرحية •

وبالرغم من أن نقادا مثل أليوت وجماعة سكروتني والفرويديين و ج • ويلسن نايت هم من اكثر النقاد المحدثين لشكسبير ولمسرحية (هاملت) تأثيرا وبالرغم من انهم نشروا بصورة عامة تفسيرا سلبيا خاطئا وظالما للاثنين فان الجهود من اجل فهم افضل للمسرحية لم تغب كليا في النقد الانكليزي الحديث • ان هؤلاء النقاد الآخرين قد حاولوا عامة التخلص من قيود التفسيرات الرومانسية والنفسية المستندة الى تحليل الشخصية فقط فضلا عن تلك التفسيرات المتأثرة بالتعصب الكلاسيكي او التعصب الاخلاقي لدى النقاد الحديثين وهكذا نرى ان ج • دوفر ويلسن وهارلي گرانفيل ــ باركر قد بذلا جهدا كبيرا لاحياء الاهتمام بعناصر الحبكة في المسرحية وبعملية تقديم هذا العمل على المسرح بينما كرس آخرون مثل كارولاين سبيرجن و مينارد ماك اهتمامهما بالاستعمالات الخاصة للصور واللغة الشعرية في المسرحية • كما حاولت مجموعة اخرى من النقاد من امثال ي•ي• ستول هيلين گردنر النظر الى المسرحية في اطار تأريخي • ان أعمال هؤلاء النقاد جميعا قد أسهمت كثيرا في تعديل تلك النظرة الحديثة الى المسرحية التي عدتها عملا عن شخصية تشكو من نقص نفسي و اخلاقي غير قابل للتفسير ، ونتيجة لهذا الغموض والضبابية يصبح عملا غير ناجح تماما من الناحية الفنية ، على الرغم من انه بصورة عامة قد سادت هذه النظرة السلبية الى المسرحية في النقد الانگلو ــ أمريكي الحديث • وهذا هو السبب في انه من اجل الحصول على نظرة مقابلة لها ومتباينة معها علينا معالجة التيار الرئيسي الآخر في نقد شكسبير ونقد (هاملت) في العصر الحديث ألا وهو النقد السوفيتي •

النظرة السوفيتية الى (هاملت)

قد يبدو من المفارقات انه من أجل الحصول على استجابة متعاطفة غير محددة مع هذه المسرحية في النقد الاوربي على المرء ان ينظر اكثر من ثلاثة قرون كي يجدها أخيرا في النقد السوفيتي • فبينما كانت (هاملت) مسرحية ذات شعبية كبيرة لدى جمهور المسرح في مختلف العصور فان سجل تاريخها مع النقد ، كما نرجو ان نكون قد بيننا ، كان في الاقل نوما غريبا من سوء الفهم • وحتى اشد المعجبين بالمسرحية ، الذين يعودون في الغالب الى القرن التاسع عشر ، قد أعجبوا بها لما يبدو لنا الآن اسبابا خاطئة • ومقارنة مع اضافة الى ذلك فان شكسبير نفسه قد شارك هذه المشاعر التي عبر عنها في هذه الابيات الشبيهة بها شبها مدهشا في السونيت الشهيرة ،

رقم (٦٦) الذي حاولنا ترجمتها ادناه :

تعبا من كلّ هذا ، أطلب الموت المريح ـ
من منظر متسول ليس امامه الا الصحراء
والاحتياج التام المزين ظاهرا بالبهجة
واصفى الايمان الذي تصيبه التعاسة في اخلاصه
والشرف الباهر الموضوع دون حياء في غير وقعه
والعذرية الطاهرة التي تستبغى بوقاحة
والكمال التام المهان ظلما
والقوة الراضخة لهيمنة عرجاء
والفن المكبوت خوفا من السلطة
والجهل الذي يتحكم كالطبيب في المهارة
والحقيقة الخالصة التي تسمى خطأ بالبساطة
والخير أسيرا في خدمة الشر القائد

تعبا من كل هذا ، كم اود تركها كلها

لولا انه عند موتي أترك حبي وحدها .

اذا ينظر لوناجارسكي الى هاملت وكانه ثائر اجتماعي من النمط الاليزابيتي الذي يواجه ظروفا معاكسة جدا لا تساعده على تحقيق آماله . الا انه بالرغم من المصاعب الواضحة في طريق تحقيق حالة اجتماعية اكثر عدالة وبالرغم من الظلم الواضح الذي يتعرض اليه شخصيا بمقتل والده واغتصاب العرش منه فانه يرفض ان يستبدل الانتقام الشخصي المجرد بمثله الاجتماعية والانسانية الواسعة . ويقول لوناجارسكي ضمنا بان شكسبير نفسه قد شارك هاملت هذه المثل والمبادىء ومن المحتمل جدا انه كان متحمسا لمؤامرة أسكس التي حدثت في تلك السنين نفسها والتي كانت تعد وعودا عامة نحو تحقيق نظام اجتماعي أفضل .

وفي الحقيقة ان احدى نقاط القوة في نقد مسرحية (هاملت) السوفيتي هي حقا ذلك التطابق الصحيح الذي يجده بين شكسبير وبين بطل المسرحية ، اذ ان هاملت هو أقرب الى الشاعر من اية شخصية رئيسة اخرى في اعمال شكسبير نفسه ، نموذجا من احسن نماذج اللاحقين ، « من بين جميع ابطال شكسبير ، هاملت الوحيد الذي كان في مقدوره ان يكتب مسرحياته »(١٨) .

يعد النقد السوفيتي هاملت ، مثلما يعد شكسبير نفسه ، انموذجا من احسن نماذج الروح الانسانية لعصر النهضة وهذا يخلصنا في الحال من الفكرة التي تعود الى القرن التاسع عشر والتي تنظر الى هاملت على انه انسان ممزق بين الفكر والعمل . لقد كان هذا النوع من الصراع غريبا على عصر النهضة وفنانيها العظام . لم يكن ما يسمى بـ « تأخر » هاملت البناء الدرامي . ان مثل هذه التعليلات تقلل كثيرا من قيمة هذه المسرحية وذلك لانها تسلبها من محتواها الفلسفي الغني . ان الصراع بالنسبة لهاملت ليس في ما اذا كان يستطيع القيام بعملية الانتقام الشخصي . انه قادر تماما على ذلك وهو في الانتقام بسبب عجز نفسي ولا من اجل متطلبات يعرف هذه الحقيقة . ان الصراع الحقيقي الذي هذه الحالة فان النقد السوفيتي كان فياضا تقريبا في ثنائه على هذه المسرحية التي عدها دائما قمة النتاج الشكسبيري .

وهكذا نرى لوناجارسكي في مقال اصبح نقطة بارزة في نقد شكسبير السوفيتي يركز اهتمامه بصورة رئيسة على هاملت بكونه رجلا نموذجيا من رجال عصر النهضة فيقول : « ان

الفرضية التي تقول ان بيكون هو كاتب (هاملت) مثيرة للسخرية ولكن القول بان بيكون روحية تربطها صلة قربى بهاملت صحيح دون شك » ، مضيفا ، « ان هاملت هو أمير موهبة وأمير انسانية وأمير مقاتل »(١٦) .

يستشهد لوناجارسكي بابيات هاملت في نهاية الفصل الثالث التي يتلذذ فيها دون خجل بخطته المضادة للتخلص من روزنكرانتس و گيلدنستيرن نهائيا ويسمع فيها صدى ذلك النوع من الميكيافيلية التي كان من الممكن جدا ان ينطق بها ريجارد الثالث أو اياگو . وهو صحيح جدا في وصفه هاملت هنا بانه حقا رجل حازم ذو قرار ويتعارض تماما مع الصورة الرومانسية المترددة الذابلة له . ان هاملت لم يكن ضعيفا أو مترددا أو متأخرا اكثر مما ينبغي في الحصول على الانتقام الشخصي . ولو كان قد اختار ذلك الطريق لاستطاع الخروج من الصراع حيا بل وعلى الاكثر كان قد انتصر فيه . المسألة المركزية في رأي لوناجارسكي هي ان هاملت لم يتمتع بالسعي الى هذه النتيجة . وبعكس أياگو وريجارد الثالث فانه كان يمتلك بعض مثل ومبادىء العدالة الاجتماعية التي تجاوزت مجرد انتقام شخصي والتي نظرا لاستحالة تحقيقها تقريبا خلقت معضلة هاملت الغريبة الخاصة .

وتاييدا لرأيه هذا يستشهد لوناجارسكي بهذه الابيات من مناجاة هاملت الاشهر دليلا على ان هاملت كان واعيا وعيا عميقا للظلم والاضطهاد السائدين في مجتمعه — « العالم سجن والدانيمارك من أسوئه » .

أأكون أم لا أكون ؟ ذلك هو السؤال .

أمن الانبل للنفس ان يصبر المرء على مقاليع الدهر اللئيم وسهامه
أم يشهر السلاح على بحر من الهموم ، وبصدها ينهيها ؟ نموت ... ننام ...
ننام — واذا حلمنا ؟ اجل لعمري ، هناك العقبة . فما قد نراه في سبات الموت من رؤى ، وقد ألقينا بفانيات التلافيف هذه عنا ، يوقفنا للتروي . ذلك ما يجعل طامة من حياة طويلة كهذه .
والا فمن ذا الذي يقبل صاغرا سياط الزمان ومهاناته ، واوجاع الهوى المردود على نفسه ، ومماطلات القضاء وصلافة اولي المناصب ، والازدراء الذي يلقاه ذو الجدارة والجلد من كل من لا خير فيه ، لو كان في مقدوره تسديد حسابه بخنجر مسلول ؟ من منا يتحمل عبأة الباهظ لاهثا، يعرق تحت وتر من الحياة ، لولا ان الخوف من امر قد يلي الموت ، ذلك القطر المجهول الذي من وراء حدوده لا يعود مسافر ، يثبط الارادة فينا ويجعلنا نؤثر تحمل المروه الذي نعرفه على الهرب منه الى المروه الذي لا نعرفه(١٧) ؟

يواجهه هاملت ويريد ايجاد حل له هو الصراع بين الظلم الشخصي الذي تعرض اليه والظلم العام السائد في القصر وفي البلد ككل . ان مستوى الوعي الاجتماعي والفلسفي هذا المرتبط بالاحساس بما هو تقريبا عجز عن تحويل هذا الوعي الى عمل بسبب الظروف الاجتماعية غير المواتية هو الاطار الحقيقي للوضعية التراجيدية ، والبطولية في الوقت نفسه ، لهاملت .

هذا هو جوهر التفسير السوفيتي للمسرحية هكذا نرى أ أ سميرنوف ، احد النقاد السوفيت البارزين الذي كتب بصورة مطولة عن شكسبير، يلاحظ ان : « الفكرة التقليدية للانتقام السلفي

قد قلصت الى ادنى حدود وقد أهملت تماما تقريبا في هذه التراجيديا . لم يتحرر هاملت بصورة تامة من فكرة الانتقام ولكنه قد فقد الدافع الملح له . انه في الجوهر رجل ينتمي الى العصر الجديد ـ انه انساني »[١٩] . ثم يصنف سميرنوف معضلة هاملت الاجتماعية والفكرية بكونها معضلة رجل يشاهد موت نظام اجتماعي قديم (المجتمع الاقطاعي) ولكنه يحمل بعض المبادىء والمثل الفلسفية (الانسانية) التي يبدو له ان لها املا قليلا في البقاء في النظام الجديد (المجتمع البرجوازي) . « اذا ماذا على هاملت ان يتمسك به ؟ يتساءل سميرنوف ، » انه يشمئز من المبادىء المادية للبرجوازية ولكنه في الوقت نفسه لا ايمان له بالجماهير لانه يرى عدم استقرارها وعدم نضوجها سياسيا . انه محاط بفراغ تراجيدي . ولو كان أنانيا لاغتنم تاج المملكة وعاش حياة منعزلة يجد اللذة والسلوى فيها من صحبة أصدقائه . ولكن هاملت الانساني لا يستطيع العيش الا عن طريق فهم وتقبل الدنيا وهذا في الاساس منبع يأسه ومأزقه »[٢٠] .

ويعتقد سميرنوف والاتجاه العام للنقد السوفيتي انه لم يشارك هاملت في هذا الشعور شكسبير وحده وانما شاركه فيه جميع الفنانين و الانسانيين العظام في ذلك العصر . لقد ساعدوا جميعا على تقويض نظام القرون الوسطى وأخلاقياتها القديمة ولكنهم كانوا متشككين في احتمالات بناء النظام الجديد الذي كانوا يرغبون فيه . وهذا ما يفسر الغضب والحزن وحتى الكآبة التي تمكن ملاحظتها في بعض الاعمال العظيمة لميكيل أنجلو وليوناردو دافنشي و (هاملت) شكسبير . ان شكوكية هاملت تصل نقطة عالية في المناجاة التي تبدأ بـ « أأكون أم لا أكون ؟ » ، فهنا فضلا عن عدد من المواقع الاخرى التي تتضمن بالطبع مشهد حفار القبور نرى تعبيرا واضحا عن رؤية هاملت الانسانية الديمقراطية المعادية للاقطاع . « انه لايبكي العالم القديم ولكنه ، مثل خيرة عقول زمانه ، يرتعد لزوالها لانه لا يرى عالما جيدا يرضيه »[٢١] .

هناك كلمة أخيرة يجب ان تقال عن النقد السوفيتي وهو ميله ، احيانا ، الى الانتماء بذلك النوع من التفسير الذي يعد ، مثل ما يقول يان كوت ، شكسبير معاصرنا ، ويجب ملاحظة ان عنوان كتاب كوت الشهير هذا هو في الحقيقة مستعار من شكسبيري شهير آخر هو المخرج السوفيتي كوزينتسيف الذي خرج كتابه في سنة ١٩٦٢ تحت عنوان (معاصرنا شكسبير) . والعبارة كما هو واضح مقصودة في الاساس ان تثير ردا وجدلا . وبالرغم من مزايا هذا النوع من المدخل الى شكسبير وخاصة في قابليتها على احياء المسرحية وجعلها تتألق حقا من جديد في مواجهة الاتهامات القاسية للنقد الغربي الحديث ، فانه قد يخطأ قليلا الى جانب العصرنة ويأخذ بالمسرحية قليلا خارج اطارها التأريخي . فبينما لا يمكن ان يكون هناك شك في شرعية وحتمية النظر الى شكسبير بعيون معاصرة ، يبقى هناك خطر التطابق بين الرؤية المعاصرة و رؤية شكسبير نفسه ، أي انه يجب حقا علينا ان ننظر الى شكسبير كمعاصرين (أي برؤية معاصرة) وفي الحقيقة لا نقدر الا ان نفعل ذلك فاننا لا نملك رؤية اخرى ولكنه يجب ان لا نقترف خطأ اعتبار شكسبير نفسه معاصرا لنا . وبينما يستمر تفسير الشاعر واعادة تفسيره في ضوء

الرؤى والافكار المتغيرة فانه في النهاية لا ينتمي الا الى عصره •

خاتمـــة

ان هـــذه النظرات الثلاث الى المســرحية ــ الرومانسية والحديثـــة والسوفيتية ــ تشكل في رأيي المدارس الرئيسة الثلاث في نقد (هاملت)• ومما لا شك فيه انـــه قـــد بـــرزت دراســـات مستقلة ، ومثيرة جدا في الكثير من الاحيان ، هنا وهناك وخاصة في القرن العشريـــن • ان اعمال كارل ڤيردر[٢٣] وكراڤيل ــ باركر[٢٤] و ج • دوڤر ويلســـن[٢٥] ويان كـــوت[٢٦] ، لو اكتفينا بالاســـماء البارزة فقط ، قد اثبتت قيمتها وحتى طليعيتها في بعضـــ الاحيان[٢٧] ولكن كتيارات نقديـــة قويـــة ، كاملة ومؤثرة تتجاوز اعمال ناقد واحـــد أو اثنين وتخلق ما يســـمى عادة بمناخ نقدي معين فان هذه الاتجاهات الثلاث هـــي الاساســـية •

لم تقدر مسوحات نقد مسرحية (هاملت) ان تنتج مثل هذا التلخيص وان تقســـم الميدان النقدي الى هذه المجاميع الثلاث[٢٨] وقد اكتفت هذه المسوحات عامة بتعـــداد الاعمـــال الرئيسة دون محاولة وصف وتحديد الاتجاهات الاساسية ضمـــن المساهمات النقدية المختلفة • وبصـــورة عامـــة ايضا فانها تهمل المساهمة السوفيتية او لا تعدهـــا تيارا رئيســـا في نقد (هاملت) ممـــا يشكل ، في رأيي ، نقصا كبيرا فيها •

ان التدقيق الاعمق لتيارات نقد (هاملت) التي تفشل هذه المسوحات في القيام به قد يثير بعض التساؤلات حول النشاط النقدي برمتـــه • عندما تكون الاتجاهات النقدية فيما يتعلق بمثل هذا العمل الرئيس من الاعمال الادبية العالميـــة متباينة الى هذا الحد وعندما نرى النقاد يستبدلون بهذا الشكل الواضـــح ما هو موجود حقا فـــي المسرحية بما يرغبون هم في رؤيته في المسرحية ألا يؤثر هذا في أي آمال يمكن ان تكون لدينا في الوصول الى أي نوع من الاتفاق في النقد ؟ بكلمة اخرى الا تصبح ما يسمى بالمناقشة النقديـــة حول هذه المسرحية مناظرة في الحقيقة بين الكلاسيكية الحديثة والرومانسية و الحداثـــة و الفرويديـــة والوجودية وغيرها من التيارات التي تكمن خلف المداخـــل النقديـــة المختلفة وليســـت مناظرة في الاساســـ ، او بصورة رئيسة ، عـــن مســـرحية (هاملت) ؟ الجو المغربي حقا هو نعم • فظاهـــرا هناك بالتأكيد فوضى متكونـــة من اراء متباينة و وجهات نظر متصارعة لاتتبع اي نمط واضـــح باستثناء انها تعكســـ ميـــول وتعصـــبات النقاد الخاصة • ولكن عند النظر بصورة ادق واعمـــق يمكننا فيما اعتقد ان نستخرج منهجا مـــن هـــذا الجنون النقدي • فمن الطبيعي لعمل ادبي عظيم ان يثير تفسيرات مختلفة في العصور المختلفة فضلا عـــن انه في حالة (هاملت) مـــن الممكن الدفاع عـــن الرأي انه على الرغم من المصاعب الكبيرة فان الحالة هي حالة تطور في النقد من الكلاسيكية الحديثة الى الرومانسية والى عصرنا الحاضر •

ان نعتبر (هاملت) تراجيديا الانسان الذي يفكر كثيرا (كولرج) أو الحساس كثيرا (گوته)، أن نعدها دراما دينية أساسا (هـ • د • كيتو و س • س • لويس) أو نفسية أساسا (برادلي ، أليوت وجونـــز) ، أن تنظر اليها بصفتها حكاية رمزية للعصور الحديثة (يان كوت) او مجـــرد انمـــوذج ممتاز لتراجيديـــا الانتقام الاليزابيثية (وليام امپسون) كل هذه الاراء ، بحد ذاتهـــا ،

وحتى لو أهملنا مؤقتا بعض التفسيرات الخاطئة الواضحة التي تحتويها ، تقلل من غنى المادة المسرحية وتقلصها الى بعد واحد ولكن ، عندما ننظر الى هذه الاراء مجتمعه ، فانها حقا تؤكد وتوضح وتزيد من التعقيد المتعدد الجوانب لهذه المسرحية • من الواضح ان هذه الاتجاهات النقدية المختلفة تميل الى استبدال الغنى والتعقيد الموجودين في المسرحية بعنصر يميز في كل حالة ويشار اليه بصفته مفتاحا لها • ولكن بينما تشكل دون شك كل استجابة نقدية بحد ذاتها تجريدا للمسرحية فان مجموع هذه الاستجابات يخدم وعينا وفهمنا لهذا التعقيد وهذا الثراء المتضمنين في مادة المسرحية •

اضافة الى هذا لو نظرنا الى مجموع نقد (هاملت) ليس بكونه استجابات عشوائية لنقاد متعددين ولكن لانه في الاساس تعاقب سلسلة التيارات النقدية التي ناقشناها ، عند ذلك لا يمكننا النظر الى تاريخ ذلك النقد الا باعتباره تاريخ تقدم وانجاز وليس سجل فشل وتراجع • فمن التقبل الشعبي الواسع للمسرحية في القرن السابع عشر (المقترن ببعض الملاحظات الخاطئة بشكل غريب من قبل النقاد) الى التفهم النقدي العظيم للنجاح الفني والمكانة الرفيعة لهذه المسرحية (المقترن بسوء فهم عجيبة لشخصيتها الرئيسة) في الحقبة الرومانسية الى التعدد الغني والعميق للمداخل النقدية الحديثة المختلفة الى المسرحية (المقترن بالميل المؤسف نحو تقليص المسرحية الى بعد واحد و تشويهها بصورة تامة نتيجة ذلك في الكثير من الاحيان) المسيرة دون شك تتجه نحو الاعلى ، وبينما أنتج عصرنا الحديث بعضا من أوضح حالات فشل النقد وخاصة في الخط النفسي ذات التاثير القوي المتكون من اليوت وجماعة (سكروتني) و ح • ويلسن نايت ، فان هذا العصر قد انتج ايضا اعظم التفسيرات النفسية تيبيه (في اعمال ج • دوفر ويلسن و كراتفيل — باركر) والاجتماعية (في النقد السوفيتي) لهذه المسرحية • وهكذا فعلى الرغم من انها حقا لم تكن بدون عقبات في الطريق فان المسيرة النقدية لم تكن دون جدوى • ونستطيع القول دون تردد ان مسرحية (هاملت) في كل تعقيدها هي الآن تستندون وتفهم بصورة افضل من أي وقت مضى •

لقد بدأت هذه الدراسة بالحديث عن فشل النقد مع هذه المسرحية والاشارة الى انه في هذه الفوضى من الاراء المتصارعة والميول الغريبة لا يمكن الا ان يكون هناك خطأ ما • ولكن ، كما يلاحظ القارىء حتما ، فانها انتهت باوقوف الخاطئة والميول المتعصبة لبعض النقاد ، وحتى موافقة عن النقد • ان اخطاء اكثرية النقاد وتفسيراتهم ، لا تدحض الانجازات العامة للنقد الادبي على مدى العصور المختلفة في جعل المسرحيه أقرب الى فهمنا المعاصر • هناك ، كما رأينا ، فجوات كبيرة وهفوات لاتصدق في النقد الكلاسيكي والرومانسي والحديث ولكن هناك في الوقت نفسه خط عظيم من الانجاز النقدي يمر صاعدا بتأريخ نقد (هاملت) منذ بداياته الى الفترة الحديثة • ان تراكم هذا التراث النقدي وبضمنه نقاط الفشل المعينة والتفسيرات الخاطئة والاراء المتعصبة شهادة على حيوية كل من عملية النقد الادبي والقطعة الدرامية العظيمة التي هي مسرحية (هاملت) في الوقت نفسه •

الهوامش

(١) انظر ، مثلا ،
HaWilliam G. Holzberger and Peter B. Waldeck Perspectives on Hamlet (Bucknell University Press - London, 1975), P. 15

(٢)
Hamlet - A Casebook, edited by John Jump (Macmillan - London, 1981), Pp. 21-24.

(٣)
German Aesthetic and Literary Criticism, edited by Kathleen Wheeler (Cambridge University Press - Cambridge, 1985), Pp. 233-4.
Ibid., Pp. 218-9

(٤)

(٥)
"Hamlet" in his Form and Meaning in Drama (1956) reprinted in Anne Riddler, Shakespeare Criticism 1935-1960 (Oxford University Press - London, 1970), Pp. 142 - 166.
What happens in Hamlet (1935)

(٧)
A. C. Bradley, Shakespearean Tragedy (Macmillan - London, 1985), P. 87.
Ibid., P. 95.

(٨)

(٩)
"Hamlet and His Phoblems",first published in the Sacred Wood (Methuen - London, 1920), Pp. 87-94.
Ibid., P. 90.

(١٠)
Ibid., P. 92.

(١١)
Ibi., P. 94.

(١٢)
(Victor Gollancz - London, 1949)

(١٣)

(١٤)
L.C. Knights, An Approach to Hamlet (Chatto and Windus - London, 1960), P. 55.

(١٥)
G. Wilson Knight, The Wheel of Fire Methuen - London, 1983), Pp. 38-9.
Ibid., P. 38.

(١٦)

(١٧)
Anatoli Lunacharsky, "Bacon and the characters of Shakespeare's Plays" in Shakespeare in the Soviet Union (Progress Publishers - Moscow, 1966), P. 43

(١٨) الفصل الثالث ، المشهد الاول ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة النشر ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ص ٩٣ — ٩٤ .

(١٩)
Mikhail Morozov, "On the Dynamism of Shakespeare's Characters" in Shakespeare in the Soviet Union,
Ibid., P. 110.

(٢٠)
A.A Smirnov, Shakespeare - A Marxist Interpretation (Critics Group - New York, 1935), P. 63.
Ibid., P. 64.

(٢١)
Ibid., Pp. 65-6.

(٢٢)

(٢٣)
The Heart of Hamlet's Mystery (London, 1907).

(٢٤)
Prefaces to Shakespeare (London, 1927-1947).

(٢٥)
What Happens in Hamlet (Cambridge, 1935)

(٢٦)
Shakespeare : Our Contemporary (London, 1965).

(٢٧) لقد سبق ان ذكرنا كرانفيل — باركر و ج . دوفر ويلسون ويان كوت ، اما كارل فيردر الذي يعود كتابه المكتوب اصلا بالالمانية الى سنة ١٨٧٥ فانه كان طليعيا في دحضه الصورة الرومانسية لهاملت بصفته المفكر المتردد المتذبذب وكان مصدرا مؤثرا ومعترفا به من قبل برادلي .

(٢٨) هناك العديد من هذه المسوحات ويمكن الاطلاع بصورة خاصة على الحديثة منها مثل ::
David Bevington, ed., Twentieth Century Interpretations of Hamlet (Prentice-Hall-New Jersey, 1968), John Jump, ed., Hamlet - A Casebook (Macmillan - London, 1968) and Kenneth Muir and Stanley Wells editors, Aspects of Hamlet (Cambridge University Press - Cambridge, 1979).

حول ما يسمى (المسرح الشعبي)

ت / سامي عبدالحميد
كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد

[هذه ترجمة للمسح الذي قام به المركز العالمي للمسرح بناء على طلب من منظمة اليونسكو ونشر في مجلة المسرح العالمي التي يصدرها المركز ويشمل المسرح آراء عدد من الخبراء في فن المسرح من شتى انحاء العالم قبل عدة سنوات] .

حيث يكون الناس منقسمين الى طبقات في كل مكان ويختلف بعضهم عن البعض الاخر. فلأي مشاهدين وجّه (جان فيلار) خطابه التالي « ظل المسرح مسرح طبقة .. او لنقل بأنه ظل موجها الى الطبقة البرجوازية . حسنا سأحاول غزو جمهور جديد .. » ويقول (هارولد كلورمان) من الولايات المتحدة الامريكية « أن تؤسس مسرحا شعبيا معناه أن تقوم بمجازفة عظيمة ففي الولايات المتحدة الاميركية لا يوجد فلاحون كالذين في اوربا وحتى العمال لا يفكرون بانتمائهم الطبقي على النحو المعروف ، حتى الرأسماليون وموظفو الدولة لدينا يعتبرون انفسهم عمالا » . وبالنسبة للخبير (رينالدو دامور) من بيرو الطبقة العاملة في بيرو هي عامة الناس وحيث ان معظمهم لا يتكلمون الاسبانية فلا يحتاجون الى مسرح في كويجا او في ايمارا بل يحتاجونه في الجبال ، في الغابات . وفي الوديان التي يعيشون فيها » . ويشرح (اريانو سوسونا) من البرازيل المشكلة على الوجه التالي « عندما نضع جانبا النقاش حول

معنى مصطلح (الجمهور الشعبي) يمكننا القول وبوجه عام ، يجب ان يسري ذلك المصطلح على الاميّين او شعبة الأمّين » • وبالنسبة للمخرج الهنغاري (فيزينك هونت) فمن المهم ان تتذكر دوما بان اولئك المشاهدين الذين تعلموا القراءة قد لا يكونون قد تعلموا فهم كل ظلال اللغة العلامانية الخاصة بالمسرح • ويعبر احد المراسلين البريطانيين ساخطا « انها لمضيعة للوقت أن نحاول جعل شخص ممن نصنفه من طبقة العمال اليدويّين، مهتما بالمسرح • ويبدو كما لو كان الشخص يوصف كعامل يدوي لأنه لا يمتلك قابلية ثقافية• والا لما اصبح كذلك • وبدون تعليم وقابلية فكرية لا يمكن للناس ان يهتموا بالمسرح • فلديهم التلفزة ولديهم السينما»• وبرد (الطيب الصدقي) من المغرب قائلا « لو أننا من المغرب جئنا بالمسرح الى اولئك الذين لم يسمعوا بالكلمة من قبل ، الذين لم يخطوا خطوة واحدة بأتجاهه سبب الكسل والجهل والجبن فمن السخف أن نكتشف أنه سيحبه مثلما نحبه نحن وربما يدهش هو نفسه لانه اكتشف شهية جديدة ويسأل متى تجيئون مرة اخرى ؟ » وتعلق (سوينا اوغسطين) من سويسرا قائلة « ربما يكونون متعبين جسديا ويفضلون البقاء في البيت يشاهدون برامج التلفزيون او ربما يكون لديهم شعور بأن المسرح ليس لهم وذلك لاسباب تعليمية واجتماعية » • وبالنسبة للمخرج الهاوي والمحامي الفرنسي (هنري ليلارج) « فأن كل الاسباب المادية التي ذكرت لتبرير امتناع العمال عن الذهاب الى المسرح والتعب الجسماني ، والخوف من المسرح البرجوازي ، الساعات المتأخرة » لا أهمية لها بجانب الحقيقة المهمّة وهي : أنهم لا يحتاجون الى الثقافة والثقافة المسرحية على وجه الخصوص • ويجب ان نخلق تلك الحاجة وعندما يرغب العامل اليدوي في أن يرى عرضا مسرحيا يستهويه فستره المعوقات (الألعاب الرياضية، المنوعات، الخ••) •

ولا يعتقد المنشط الجزائري (قادر نعيمي) بأن ما يسمى المسرح الشعبي ، فيما عدا فرق مسرح الهواة الشباب ، قد نجح في ايجاد صلة حقيقية مع العمال اليدويين • ويقول في هذا الصدد « يجب ان نذهب الى حيث يسكن العمال ، الى مكان عملهم لنقدم مسرحياتنا • وان نعرض في مختلف الظروف وبأبسط الوسائل التي تضع البداية فقط •• وان نتعامل بمواضيع تتجاوب مع مشاغلهم •• » ويتابع (موريس سارازين) وهو مدير لاحد المراكز الدرامية الفرنسية ، قائلا « لا شك في ان الجمهور بأكمله لم يعد يهتم بنا ، لانه لم يعد يهتم بنفسه • وهو يمتنع عن اداء واجباته منذ خمسين سنة مضت • ولم يفعل شيئا اولئك الذين لديهم خلفية ثقافية وممن عليهم واجب الارتقاء بالمسرح اليوم • ان اول الاسباب التي تدعو الحاجة الى مسرح شعبي حقيقة ، في رأيي كما في رأي الآخرين ، هو أن الجمهور التقليدي وبحضوره الدائم يزايد في استحسانه لعروض يشك في قيمتها ، وبغيابه يحجب استحسانه « للمسرح » اما بالنسبة للمخرج الهاوي من فنلندا (زيني سلوت) فأن العمال جد تقليديين في عدة وجوه ومن غير المؤكد ان المسرح الشعبي يتناول مشاكل عالمية عظيمة ••• كما أن عملهم ذا الوتيرة الواحدة يمنع الرغبة لديهم في مشاهدة المسرحيات المعروضة في المسارح التقليدية •• » ويعتقد الناقد الايطالي (برونو شاجيرل) « ان الطبقة العاملة تبقى بعيدة عن المؤسسات الثقافية

العامة خوفا من مناصرتها الملزمة فالثقافة المفروضة لم تعد تنقل قيما مستقلة .. » ويعقب (ارتست شوماخر) من المانيا الديمقراطية قائلا « ان تنتج ابواب المسارح امام كل فئات المواطنين أمر فاشل اذا ما اقتصر على الدخول ولم يتعداه الى الافكار والتملك الروحي (ولا نشير الى التملك الشخصي). ويصل (پويروت ــ دلپچ) ، وهو ناقد فرنسي ، الى استنتاج من هذه الاراء قائلا يجب ان نحدد انفسنا بأعطاء مجموعات مستقلة وسائل الارتقاء بالثقافة التي تمثل الناس والتي تعود اليهم .. » وفي هذا يقول (رودي انغلاندر) من هولندا « عندما تجري محاولات للوصول الى الجمهور العمالي فلابد من ان نتكلم عن المسرح الطلابي حيث يعمل دائما على جعل الامور واضحة » للجمهور وقد نطلق عليه اسم مسرح الثورة المسبقة المسرح الذي يرينا ماهو مخطيء في هذا المجتمع او ذاك وما يجب عمله تجاه ذلك الخطأ ..

وينظر (أنريك بنفنتورا) من كولومبيا نظرة متشائمة ولكنها حماسية تجاه الجمهور حيث يقول « لا يعرف العامل سوى خلاف الجماهير فالنظام يعامله كجزء من الجماهير وهو يحتاج الى تنظيمات الجماهير التي تحميه وتهاجم ــ ولكن المسرح ليس مسلاة جماهيرية ــ فالمسرح يعالج المشاكل الفردية من أجل تمكينهم من النضال الجمعي ــ والمسرح يطرح مشاكل الضمير ضمن هذا النضال والتناقضات المثارة من قبل هذا المزدوج الفردي ــ الجماهيري . ان المسرح يرفض حقيقة وجود تعبير (عامل يدوي) وحده ويرفض التفريق بين (العمل المادي) و (العمل الفكري) ومن الصعب ايجاد حاجة عميقة ومعقدة للتفريق بين مسرح للعمال ومسرح للفلاحين طالما هم غرقى بالتفريق الجماهيري الذي يهدف الى اضعاف لون الشخصية وطمسها وتغريبها .. الشاغل الوحيد الذي يقودنا في عملنا بشأن الجمهور الشعبي هو الاتصال ، هو ضرورة التغلغل في حياتهم .. وزرع الثقة في انفسهم بأنهم هم الذين لا امتياز لهم ، يستطيعون تغيير حياتنا .

ومن المفيد أن نستذكر اولا ان فكرة المسرح الشعبي ليست الا فكرة قديمة العهد ، اذ يخصص (لودنيغ هوفمان) من المانيا الديمقراطية قائلا « لقد كانت البداية في المانيا وفي الحقبة الاخيرة من القرن التاسع عشر حيث نشطت حركة المسرح الشعبي بيد انها لم تستطع الا ان ترفع بعض الحواجز القائمة بين المسرح والجماهير . وفي مطلع القرن العشرين ظهرت حركة مسرح الهواة للطبقة العاملة والتي سميت (مسرح العمال) تلك الحركة التي اشاد بها (بريشت) مشيرا الى قيام المشاركين فيه بنظم الشعر بانفسهم وغلق المسرح بأنفسهم واصفا ايهام بالاصلاء » . كما لابد أن نتذكر (بيسكاتور) وآخرين ممن عمل مع العمال ورومان رولان الذي كتب للمسرح الشعبي . واذا كانت تجربة (فيرمان غيميه) لم تستطع أن تسد الثغرة القائمة بين المسرح والعمال فانها على الاقل ساهمت في طرح اسئلة حول هذه المشكلة وساهمت ايضا في توسيع رقعة الجمهور المسرحي لحد ما . وفي بعض البلدان الاخرى وخلال فترات الاضطراب السياسي وعدم الاستقرار الاجتماعي ظهرت محاولات لخلق مسرح شعبي بصيغة او اخرى وللوصول الى جماهير العمال بوسائل مسرحية مثل خيال الظل في الشرق ، واغاني القبائل

الافريقية الممثلة والممارسات الاحتفالية الشعبية في الارجنتين تلك الموجهة مباشرة الى الفئات الفقيرة من الشعب والتي كانت لها ملامح (ساتيرية ـ هجائية ـ) وسياسة واضحة •

ولم يكن الانتباه الحالي موجعا الى حد كبير اذ ان مرجعه هو الرغبة في النقص الذي ادى بالتالي الى طرح الاسئلة التالية حول الموضوع لماذا كان جمهور (فرقة المسرح الشعبي) لجاك فيلار اقل عددا من ذلك الذي كان ينشده عمل لفترة من الضواحي العمالية في باريس ؟ لماذا اغزت الطبقة البورجواز ة مسرح (جون ليتلوود) الذي اقامته في منطقة شعبية في لندن وحققت فيه نجاحها ؟ ما اسباب فشل ويسكر في لندن وفشل غاسمان في ايطاليا ؟ الى آخرة من الاسئلة • وليس عسيرا ايجاد تفسيرات لذلك الفشل والانحراف ولكن الا يقودنا ذلك الى طرح السؤال التالي : ما الخطأ في العمال ؟ الا يحبون المسرح ام ماذا ؟ وتكن كل الاجابات في هذه الـ (ام ماذا ؟) •

(غابريل مونيه) الذي أدار اكثر المراكز الثقافية الفرنسية همية وهو مركز (بورغز) • والذي حاول حقيقة ان يقوم بتجارب فعالة مع مجالس ممثلة للنقابات وبتقديم عروض مسرحية في المعامل واجراء نقاشات عامة ، يعطينا ثلاثة اسباب (عدا المشاكل المادية) وهي :

١ ـ غياب البرامج الواقعية الواضحة والمتفائلة الاغراض بأعتبار ان المسرح عمل برجوازي وميراث مدرسي وفن صعب •

٢ ـ تحديد العقول الذي ساهمت به وسائل الاعلام •

ويعتبر (اوسيا ترلنغ) من انكلترا ان المسرح الشعبي في المملكة المتحدة موجود ولكن على شاشات التلفزيون فقط حيث ينشد اليها عشرون مليون عامل وفلاح • ويبقى المسرح الحي محجوزاً للطبقات المقتدرة ماليا • اما الجمهور السابق الذي كان يرتاد صالات الموسيقى فأنه اليوم يذهب الى السينما او يجلس امام التلفزيون الذي اصبح وسيلة اتصال جماهيرية واسعة الانتشار •

ويتسائل (ستفين آرلن) من المملكة المتحدة « من هو الشعب ؟ وما هو المسرح الشعبي ؟ » هناك اعداد كبيرة من الموظفين يتوجهون يوميا الى مسارح المنوعات ومسارح المهازل (فارس) ومسارح المسرحيات الموسيقية في (دوري لين) وفي (الوايت هول) والى (البانتومايم) في ايام اعياد (الكرسمس) •

ويعتقد (سيغوردور ماغنوسن) من ايسلندا أنه من الصعب التفريق بين المسرح الشعبي والمسرح الوطني في بلد صغير مثل ايسلندا حيث تنتج في العام حوالي ١٥ مسرحية مع التركيز على المسرحيات الطليعية ودور المسارح مليئة بالمشاهدين على الدوام ومع هذا فالربح المالي زهيد جدا •

بينما يعتقد (روبرتودي مونتيسيلي) من ايطاليا بأنه من غير مساندة حقيقية للمسارح في بحثها عن جمهور شعبي فأن جميع المحاولات ستبوء الفشل • « فأن (بروتو شاجريل) من ايطاليا ايضا يعتبر ان موضوع النقاش هو اعتبار مفهوم المسرح الشعبي كخدمة عامة في حين يجب ان يستفيد من اية حرية ممكنة •• » ويخصص (برنراند بويروت دلبج) من فرنسا بان من اهم الاخطار في هذا الخصوص هو الغموض فقد جرى خلال عشرين سنة في بعض الاقطار تأسيس مراكز ثقافية اقليمية هدفها نشر الثقافة العالمية •

اليس في هذا نوع من الغموض ؟ فكيف يمكن ان تستوعب جميع الفئات الاجتماعية ذلك الموروث العالمي ؟ لابد أن تكون الرسالة الموجهة الى أناس مختلفين جدا موضع شك ، اذ لابد ان تستغل احدى تلك الفئات .

بالنسبة لـ (ارنست شوماخر) من المانيا الديمقراطية فأن المسرح الشعبي في ايامنا هذه قام لان المسرح قد اغلق ابوابه دون جمهور العامة وبقي كذلك سواء من ناحية الاستقبال او من ناحية العرض . وكانت الطبقة الحاكمة تتعامل مع المسرح الشعبي على أنه صدقة ثقافية تتصدق بها على الناس ، وسيلة من وسائل القمع المحتمل والمصادرة الدائمة للثقافة .» « وعلى المسرح الشعبي ان يقمع اتجاهاته السياسية طالما أنه تعبير عن الغربة الاجتماعية لثقافة الطبقات المقهورة . فالمسرح الشعبي الثابت والمزدهر لايجد له مكانا الا عندما يشرع الناس بأزاحة الثقافة البرجوازية وذلك بأضافة ثورة ثقافية الى التحول الاجتماعي » .

ويمكن أن نستخرج من المسوحات ومن النقاشات أمرا واحدا هو أن التجارب التي اجريت . هنا وهناك اعطتنا نتائج مشجعة ولكن ليس في البيئة الاعتيادية حيث العمال يقطنون مدينة بكاملها وحيث النشاط الثقافي الرسمي من النوع المتميز جدا اذ توجد مجموعة من الممثلين الجريئين استقرت لبضعة اسابيع في مجمع للمناجم واذ استطاعت فرقة اخرى ان تتآلف مع وسط فلاحي وفي بعض الاحيان هناك فرق معينة خاصة في الولايات المتحدة الاميركية نفذت حملات ايقاظية لوسائل يمكن اقترابها من بعض الفئات العمالية .

انها امارات مشجعة ومؤشرات للمستقبل ولكنها بقت بلا اصداء لا على المستوى العالمي ولكن على المستوى المحلي .

وقبل الوصول الى المعالجات ربما يكون من المفيد أن نرجع الى بعض الآراء التي تؤكد الاهمية الصغيرة لتآلف العمال مع المسرح .

ويشير مسح" اجرى في الولايات المتحدة الاميركية عام ١٩٦٥ للتكوين الاجتماعي للعروض المسرحية (الدراما ، الاوبرا ، الباليه) الى أن نسبة مشاهدي المسرح من العمال الكادحين (ذوي الياقات الزرق) كانت (٢ ـ ٣٪) من عدد المشاهدين من العمال المأجورين . (ان نسبة الكادحين في الولايات المتحدة الاميركية تمثل تقريبا (٦٠٪) من الموظفين المأجورين واعطى مسح مماثل اجرى في بريطانيا نسبة ارتياد من (٦ر٤٪) من العمال الذين يمثلون (٩ر٦٨٪) من الاشخاص المأجورين . وفي دراسة اجريت في المانيا الديمقراطية بشأن توزيع مشاهدي مسرح (برلين الالماني) ظهرت المؤشرات التالية : مستخدمون (٦ر١٥) طلبة (٧ر١١) تلاميذ وصبيه (٣ر١١) مدرسون (٢ر١٠) تقنيون (٣٥ر٨) . عمال (٦٪) ولكن كتاب الدراسة اشاروا الى ان اكثر من نصف الكثرة العددية تأتي من الطبقة العاملة . ويشير مسح اجرى في احدى المدن الصناعية في فنلندا الى ان (٨٦٪) من الجمهور انحدروا من الطبقات العليا أما البقية فتعود الى اصناف متعددة من العمال .

ويكتب (أميل توبفرمان) عن المراكز الدرامية الفرنسية فيقول « تشير الاحصاءات المنشورة هنا وهناك برغم تفاؤلها ، الى ان نسبة العمال

هي ٥٪ » • ويبين لنا مسح اجراه مختبر علم الاجتماع بكلية نيس لمسرح نيس النتائج التالية :

التوزيع بحسب الجنس : (٨ر٦٢٪) نساء (٢ر٣٧٪) رجال •

التوزيع بحسب الفئات الاجتماعية المهنية : طلبة وتلاميذ (٦ر٣١٪) مهن حرة وعمال (قدر الياقات البيضاء) (٨ر٤٥٪ اساتذة) (٦ر١٦٪) عمال من ذوي الياقات البيضاء متوسطي المستوى (١ر٣٢٪ مدرسون) (٤ر٣١٪) ، مستخدمون (٦ر١٠٪) مدراء مشاريع تجارية وصناعية ٥ر٢٪ ، عمال (٤ر٢٪) جنود وشرطة ومش (٣ر٠٪) متنوعة (٤ر٨٪) ، بلا جواب (٢ر١٤٪) •

التوزيع بحسب السن : (تحت العشرين سنة ٢ر٢٧٪) من (٢٠ ــ ٢٥) (٢ر٢٦٪ من (٢٦ ــ ٣٠) (١٢٪) من (٣١ ــ ٤٠) (١٥٪) من (٤١ ــ ٦٠) (٧ر١٤٪) (فوق ٦٠) (٩ر٣٪) ، بلا جواب (١٪) •

وقبل التطرق الى ماهية المسرح الشعبي نرى من المفيد الرجوع الى النادرة التالية : (في اثناء القيام بمسح عن قلة الجمهور المسرحي توصل احد علماء الاجتماع وهو يقوم بأستجواب عمال معمل في مدينة يسكنها (١٠٠ر٠٠٠ نسمة) الى طرح السؤال التالي : « دعونا نتصور ان المسرح على بعد ثلثمائة ياردة من منزلكم ، قريب من المكان الذي تقع فيه دار السينما التي تعودتكم الذهاب اليها كل اسبوع ويمكنكم ان تدخلوه بملابس (الجينز) • في مثل هذه الظروف هل تدخلونه ؟ وكان الجواب (كلا) » • ولقد ادهشت هذه (كلا) اولئك المتحمسين للمسرح ولكن (بول لوي مينون) من فرنسا يقول انه جواب طبيعي • « فأن كلمة (مسرح) تعني فناً له قواعده واصوله التي يجب أن يعرفها من يريد ارتياده •••• ولكن يصبح المسرح شعبيا حقا فلابد لنا أن نمكن الشخص ، ومنذ الطفولة من ان يكون مدركا لعناصر هذا الفن كما هو الحال مع الفنون الاخرى ، ومن ثم نكتشف مدى رغبته لذلك التعبير الذي لم تتح له الفرصة كي يتعرف عليه قبل سن العشرين • يجب ان تهيء الفرص لكل فرد كي يعرف ماهو المسرح وهكذا نعمل على ايجاد جمهور يبني ارتياده على الرغبة الشخصية اكثر من الاعتماد على صيغ جاهزة » • ويعتقد (رينالدو آمور) من بيرو ان المسرح الجيد كأي فن اخر او كأي معرفة يتطلب تعلم مبادئه • وان اكثر المعارف عمقا يمكن تحصيلها بالتعلم ، بالتطبيق ، وبالتلقين ، وبالمثابرة •

ويقول (بان كوبيكي) من جيكوسلوفاكيا « ان المشكلة ليست في جلب الجمهور الشعبي للمسرح ولكنها مشكلة استعادة مهمات المسرح المفقودة بأعتباره عمل خلاق ومنشط • لابد للمسرح من أن يجد مرتكزاته في عالم العلم والتلفزة ، عالم الوسائل الانسانية ، وفي هذا الزمن الذي اهدرت التقنية انسانيته » •

ويعتبر (هانس اولبرغ) من السويد أن اول وسائل توسيع رقعة الجمهور المسرحي هي تزويد الشباب بما يساعدهم على معرفة المسرح وبالتنسيق مع الجهات الادارية في المدارس • ويتفق جميع الخبراء على ضرورة تعليم المسرح من المدارس وبالوسائل الحية وليس عن طريق قراءة الكتب • وفي هذا الخصوص يقترح (ارنولويسكر) من

المملكة المتحدة أن يحل الفنانون محل مدرسي الفن في الاقسام الثقافية للمدارس • فالفنانون المحترفون والمدرسون هم الذين يعرفوا كيفية ممارسة لغة الفن اكثر من غيرهم • ويقترح ايضا ان يكون الفن مادة مهمه في المنهج العلمي في المدرسة • ويعقب (هنري ليلارج) وهو من الهواة الفرنسيين ، قائلا « يستغرق الجهد فترة طويلة اذ لابد ان يبدأ في المدرسه عن طريق الصلة الوثيقة بينهما من غير تقيد بالمسرح الكلاسيكي فقط • ويجب أن يكون هناك تمهيد مسرحي للاطفال يتبعه مسرح موضوعي وربما مسرح مناقشة يشارك فيه المراهقون • فالمسرح ليس تسلية ترف فقط بل هو اداة ثقافية ايضا • ويضيف (كارل فان مويدن) من هولندا ، « ظل المسرح لفترة طويلة محتقرا من طبقات معينة وكان المنجمون من الطبقة البرجوازية هم الذين يرتادونه على سبيل العادة اغلب الاحيان ومن غير رغبة حقيقية فيه • ولهذا اصبح من الضروري توفير تذوقه من قبل الشباب عن طريق التعليم ابتداءاً من المدرسة الابتدائية » •

يعتقد (اوغسطين سيريه) من شيلي بأن ما من مسرح شعبي من غير ثقافة شعبية اولا • ويقول (رينالدو آمور) بأننا اذا اردنا أن نتغلب على مشكلة قلةالجمهور فلابد لنا من ان نقوم بعملية اغراء بأستخدام جميع الوسائل بشكل جذاب ومنظم وحاذق ومنها الوسائل المسرحية • يجب اولا ان نجعل الاطفال والشباب يهتمون بالمسرح وان يهيئهم ليكونوا جمهورا مسرحيا عارفا واذا ما كان هناك اتفاق تام على ضرورة تعليم المسرح في المدارس فلابد من الاطلاع على رأي (بوجينوباربا) حيث يقول « من يدعي أن المسرح يجب أن يعود فناً شعبيا كما كان فأنما يظهر جهلاً بتاريخه ••• اذ لا يستجيب للعرض المسرحي الا تلك المجتمعات المتماسكه عميقا وبقوة والمشتركة بنظرة واحدة للحياة ، تستجيب له عندما يلامس مصادر ايمانها ومنابع حياتها الروحية • وعندئذ تتوفر الامكانية للفعل • وفي ايامنا ليس هناك جمهورا متجانسا بلهناكجماهير مختلفهيانعكاس لمجتمعنا المشتت • وما ان يذهب المألوف الشائع ، — وفق القانون الاخلاقي عندئذ لا يمكن لاية صيغة مسرحية أن تدعي انها شعبية وانها قادرة على جذب المجتمع بكامله » • وعليه لابد من التأكيد على أن من الاسباب التي طرحها (بوجيبو باربا) التقى مع بعض الاراء التي ابداها (رتراند بيروت — دلبج) حول استحاله تفادي المواقف العدائية تجاه عرض من العروض المسرحية • ولكن معظم الخبراء يعدلون هذا الرأي بأقتراح حالات مختلفة بهذا الصدد •

يقول (ارنولد ويسكر) لابد أن نقرر هل المسرح الشعبي هو ما يوجه للشعب ام ينتج من قبل الشعب ويجب ان نقنع بضرورة رفع اية وصاية على المسرح بمعني ان نقوم مسرحا عندما ندعي لذلك فقط ••

وبالنسبة للخبير (برونو شاجيرل) « فان هذا المسرح يجب ان يكون انسانيا • تعليميا ، ومهمته الروحية تنظيم المسرح وتطوير المسرح ونقله الى حالة لا يحتاج عندها الى معونات مالية من اجل القدرة على الوصول الى الطبقات الشعبية • وان لا يكون هدفه نشر المسرح لاكبر عدد من الناس بل ان يعبر عن مشاغل العمال •• واذا ما كان للسلطات العامة واجبات تجاه هذا

المسرح من دون أن تكون له حقوق عليه • ويكون دورهم فقط فتح الطريق امام الطبقة العاملة لتعبر عن طموحاتها بحرية » •

وبعد أن يدين (دلبج) الطرق الحالية ويؤيد آراء ويسكر وشاجيرل يخصص في النهاية ما يلي : « يميل رواد المسرح الشعبي الى أن يتشبهوا بكهنة اي دين جديد ، فهم يقترحون برنامجا مسرحيا متنوعا ابتداءا من المسرح القديم الى الكلاسيكي وانتهاءا بالفولكلور الشعبي الصغير مع اشارات للتحول والانتقال في الموروث الثقافي في حالاته النقية • وحيث نتحدث عن الرسالة الانسانية وعن الانسانية الجديدة وعن التوفيق فان كلماتنا قد تخلو من المعنى بالنسبة للجمهور الذي نبتغيه للجمهور الذي قد يتساءل عن أحقيتنا في ان نحكم على ما هو جيد بالنسبة للجمهور • لابد ان نقصر عملنا على ايجاد مجموعات مستقلة تماما ونزودها بوسائل من شأنها تعزيز الثقافة التي تجد لها صدى لدى الناس وتعود اليهم ومن دون استبعاد للموروث الكلاسيكي » •

وهكذا اخذت الحالة الجديدة تتضح تدريجيا وتتصف جزئيا باستبعاد الاعتقاد السائد بأمكانية ايصال المسرح الى الجميع وبأنه طريقة وبضرورة الحصول عى الجمهور المستقبلي الذي يشارك تماما في خلق مسرحية •

هناك في الواقع تجارب شعبية ويمكننا أن نأخذها كأمثلة وهي بالضرورة مختلفة بعضها عن البعض الاخر ولكنها دائما استثنائية ولاستمر فترة طويلة فلماذا ؟ •

عند محاولتنا اكتشاف كيفية ومكان حدوث تجارب المسرح الشعبي نكون امام حالتين من سوء الفهم الاول لا واعية سببها قاموسي بحت حيث أن الكلمات نفسها قد لا تعنى نفس الأشياء والثاني شبه واعية مرجعها الفخر المحلي او القومي • ومع هذا توجد هنا في الدول الاشتراكية فهناك بلا شك نسبة مهمة من تردد العمال اليدوين على المسرح • لكن هذا مثال قاطع ؟ نعم انها تبدو كذلك مع تحفظين اثنين • اولهما ماتمكننا انه دراسة لمعرفة الاسباب العميقة لذلك التردد ومعرفة نتائجها وفق الخطة الاخلاقية والاجتماعية المعدة وثانيها مدى قدرة الطرق المستخدمة في الحصول على نتائج طيبة في ظروف مادية واجتماعية مختلفة•

ففي بولندا مثلا يخصص (رومان زدلوسكي) التجارب المهمة التي اجريت في مدينة (نوفا هوتا) الصناعية والتي بدأت عام ١٩٦٥ وحيث لم يذهب العمال الى المسرح اطلاقا من قبل في حين ارتفعت نسبة ترددهم على المسرح الى (٧٥٪) وقد استخدمت وسائل وطرق ممتازة وفي الوقت نفسه منطقية وبسيطة ومن الصعب التصديق بانها كانت من عوامل النجاح وقد اخذت معمارية المسرح من زاوية الامكانات البصرية والسمعية بنظر الاعتبار • وخلفت الدعاية المكثفة جدا مشجعا واجريت مسابقات مستمرة وخصصت مكافئات للاعمال الناجمة وعقدت النوادي والجمعيات اجتماعات شارك فيها الفلاحون والعمال وعامة الناس الى جانب رجالات المسرح • وفي رومانيا جرت تجارب مماثلة حيث ساهم العمال في الاعمال المسرحية في المدن الصناعية مثل (زسيتا) و (توردا) و (بيلارد) وقد اشار اليها (بول اكيراك) واشار ايضا الى اهمية مسرح الهواة وكانت افضل الفرق في هذا المجال تلك الفرقة

التي اطلقت على نفسها (المسرح الشعبي) وهو اسم ينطبق على افضل الفرق من الفلاحين الهواة . وتوجد في بلغاريا (٤٩٧٩) فرقة هواة (بدأت عملها عام ١٨٥٦ وقد اخذت على عاتقها مسؤلية مراكز القراءات) . وفي هنغارية تحقق فرق مسرح الهواة اتصالا مباشرا بالجماهير الشعبية . أما في روسيا السوفيتية فيقدر عدد فرق الهواة بـ (٥٠٠٠) ونظم لها اساسا (٥٠٠) ستوديو لتدريب الممثلين الهواة (مدة التدريب سنتان) ونظمت المسابقات لاختيار افضل المسرحات الشعبية واحسن الممثلين .. الخ .

ومما لاشك فيه ان فرق الهواة في الكثير من الاقطار تحتل موقعا اجتماعيا وجغرافيا تقودها مسرحيات معينة لجمهور من العمال اليدوين .

وفي العالم العربي هناك تجارب لابد من الاشارة اليها ايضا ففي اليونان لاتوجد حدود بين مسرح للشعب ومسرح للمثقفين . نسبة الى المسرح القديم . ويتوقف (ياتراس) عندها ويقول « ان مهرجانات ابيداوروس ودلفي وغيرها تجتذب مئات الالوف من المشاهدين ومن مختلف الطبقات » . ويكمل (كلاراسي) مؤكدا أن مسارح الهواء الطلق وهي كثيرة في اليونان تشهد حضورا مهما من عامة الناس .

أما في اميركا اللاتينية حيث جاء المسرح عن طريق اسبانيا والبرتغال ثم من فرنسا وايطاليا فقد حلت علاماته سريعا محل التعبيرات المسرحية الاصلية ولم تبق الا امارات قليلة من المسرح الهندي او الزنجي ويذكرنا (ساير) بأن خلق مسرح قومي شعبي قد اثار مناقشات طويلة تابعتها الصحف بحماس على شكل مسلسلات صحفية في الفترة التي تم فيها انشاء المسرح الوطني الارجنتيني بينما كان الناس يرفضون المسرح البرجوازي او المسرح القديم ذلك الذي لا يجدون له صلة بهم . وهنا يمكن أن نستذكر نوعا من المسرحية التقليدية التي تسمى (سينيته) والتي تعرض شخصيات مألوفة من الحياة اليومية تواجه مشاكل مشابهة لما يواجهه المشاهدون وكانت شخصية (غوجو) فيها اشبه بالبطل الشعبي . ولم يبق اليوم تلك الآثار الا القليل جدا مما يقدمه المسرح الخاص من اعمال جريئة ومدهشة . العاطفة والشجاعة هي التي تكمن وراء بعض النجاحات المحلية . ويذكر ان (فابيو باجيوني) وهو خبير في اليونسكو قام بجولة في الاكوادور يقدم مسرحا شعريا بسيطا ولكنه متوهج سحرية الهنود ولكن ما من احد تابع عمله هذا بعد ان ترك البلاد . وفي كولومبيا فقد كرس (انريك بوينا فتورا) وهو المسرحيّين الاوائل في اميركا اللاتينية ، نفسه تماما لمسرح العمال والفلاحين ولم يتلقى مقابل ذلك الا الابتهاج العميق والمخاوف الشنيعة . لقد كانت اساليبه الاخراجية بسيطة وكانت معظم الاعمال التي اخرجها قد كتبها بنفسه وهي مستوحاة من تقاليد وعادات الهنود والزنوج وهي تتعرض كما في اسيا وافريقيا لموضوعة الحياة والموت وما بعد الموت . ولم يتحدد بمكان معين لتقديم عروضه وفي اخراجه لبعض المسرحيات كان يأخذ بنظر الاعتبار بعض الاعراف الشعبية مثل التقديم المندرج للمثلين وشخصياتهم اثناء العمل . وكانت حياته اليومية وحياة الممثلين لديه تشابه تماما الحياة اليومية للمشاهدين الشعبيين. ويخبرنا (آريانو سوسونا) بأنه توجد في البرازيل مجموعة من الممثلين

والمخرجين تبحث عن مسرحيات وعن اساليب اخراجيه تعتمد اساسا على العروض الشعبيه البرازيلية مثل (بومبا ميوبوي) و (ومانيولونقو) و (فاندانغو) بالاول مزيج من المهزلة والاحتفال طابعه دنيوي تجديفي وخشن • اما الثاني فهو مسرح دمى شعبي • اما الثالث فهو مسرح راقص غنائي • ولهذه الفعاليات مشابهات في البيرو والادرغواي وفنزويلا • ويتغير منفذوها على الدوام •

ويصعب تقييم التجارب المماثله في الولايات المتحدة الاميركية حيث أن للطبقة العاملة هناك خصوصاتها والذي تجدر الاشارة اليه هو المسرح الزنجي • ومسرح الشارع ومعمل مسرح نيويورك ومهرجان نيويورك لمسرح • شكسبير وكلها الوان من المسرح شبيه الشعبي • واكثر المحاولات اصالة ، وعندما تأخذ الوسائل المستخدمة والاهداف المرسومة بنظر الاعتبار ، هي محاولات فرقة (تياترو كومپسينو) و (الخبز والدمن) والتي كان لها تأثيرات شعبية واضحة سواء في استخدامهم للدمى الكبيرة جدا ام في استخدامهم فعالية الصوت والضوء ، ام في استخدامهم المجاميع المتحركة بهلوسة وكل ما يجعل مقاصدهم مفهومة وبقليل من العنف القدحي •

وعند العودة الى اوربا نجد هنا وهناك في هذا القطر او ذاك تجارب ناجحة ولكنها قليلة ولا تدوم طويلا ولا تغطي مساحات واسعة • ففي السويد وفي مدينة (لابلاند) يقوم مسرح (لوي) عروضا لعمال المناجم ويشرح لنا مخرج تلك الفرقة تجربته قائلا « يجب ان لا يحظى مسرح لابلاند باهتمام فئةمحددةبل باهتمام المواطنين جميعا ولا يحدث هذا الا اذا قمنا بالاعلام وبالتحريض شخصيا ــ انها صيغة من الاعلان عن تجارة الحيوانات وانواع اخرى من الاعلانات • ولابد ان يخرج المسرحيون والنقاد الى الناس ويتحدثون مع اولئك الذين لم يصلوا اطلاقا الى مسرح اليوم » • وهناك مثال سويدي اخر حيث ان مجموعة صغيرة من الممثلين بمرافقة كاتب واحد كرست نفسها ولاسابيع ، لمقابلة العمال حول ظروف عملهم وقوبلت حملتها هذه بكثير من الاهتمام والرحاب وسجلت جميع المقابلات على اشرطة صوتية وقامت المجموعة عند رجوعها الى ستوكهولم بالرجوع اليها وكتابة ثلاثة برامج درامية وثلاثة اخرى موسيقية خصيصا للجمهور العمالي • وقد استطاعت بعض المراكز الدرامية في فرنسا ان تصل الى الجمهور الشعبي ومن بينها مركز روجر بلانشون وكوميدي دي سان ايتين بيد ان الخبير (أميل كوبغرمان) يقول ان نسبة التردد نادرا ما تزيد على ٥٪ من العمال اليدوين • ويؤكد (اوسيا ترلنغ) على أن النهج الوحيد الذي لم يفشل في هذا المجال هو ما قام به (مسرح الاتحاد) العائد للحزب الشيوعي البريطاني وله جمهوره الخاص • أما رئيس قسم الدراما والفنون المسرحية فيجامعة بيرمنغهام فيثبت

أن (مسرح فكتوريا) في مدينة (ستوك رون ترنت) هو الانجح في هذا الحقل حيث اخرج (بيتر جيز مان) مسرحيات وثائقية بأهتمامات محلية وهو مسرح حلية يجتذب اعداد كبيرة من المشاهدين الشباب • وبالنسبة لايطاليا هناك عدة محاولات ولكن معظمها باءت بالفشل ومنها محاولة (فيتوريو غاسمان) •

وربما كانت بعض وجوه المسرح العربي التي لم تتأثر بالمسرح العربي والتي لم تتجه نحو التجريب ، وتبحث ببساطة عن علاقة مباشرة مع الناس وخاصة تلك المحاولات التي جرت في القرى • الشوارع وفي الاسواق ولكنها جميعا لم تصل الى ما وصلت اليها التعبيرات المسرحية للكابوكي الياباني والرامايانا الهندية أو القصص الافريقية الممثلة • فهي بدرجة او اخرى قريبة من المسرح المرتجل تبتكرها مجموعات وفرق من الشباب حول مواضيع تاريخية او محلية والتي تلقى اهتماما عظيمة من قبل العمال •

وهذا المسح القصير لا يغطي بالطبع جميع التجارب الناجحة والاخرى الفاشلة بيد انه يكشف عن ثلاثة أمور :

١ ــ لقد احتفظت معظم الاقطار الافريقية والاسيوية بمسرحها التقليدي وهو مسرح مازال شعبيا • حيث لم يتجذر هناك المسرح البرجوازي بعد • (هذا باستثناء مسرح ــ نور الذي مازال موجودا ولكن في خمس مدارس تدرس ذلك الفن ــ وهو نوع من العمل المتحفي ليس الا) •

٢ ــ تعتبر البلدان الاشتراكية المسرح الشعبي مسرح الصراع بين الطبقات ومادام هذا الصراع قد تلاشى فان المسرح لديهم بأكمله شعبي • ويقودنا هذا الى الاعتقاد بأن النسبة تردد الطبقات الشعبية على المسارح في تلك الاقطار اكبر مما هي في البلدان الغربية • كما أن جهودا كبيرة قد قامت في مجال العمل المسرحي في المناطق الصناعية •

٣ ــ وفي جميع الاقطار على وجه التقريب توجد محاولات (وستوجد وتجارب مبتكرة وجذابة ولكنها محدودة زمنا ومكانا •

ويظهر سواء فهم اخر من خلال التركيبات المذكورة آنفاً وهو ما يتعلق بالجيد والرديء الذين غالبا مايرتبطان بقوة بحيث لا يمكن التقاط كل منهما على حدة • ولكن لماذا يرتبطان هكذا ؟ ذلك لان الجيد نادر ومؤشر جدا في حين أن الرديء قد يكون مفيدا بعض الاحيان وبالتالي عندما يكون هناك أي خلط في اذهان الناس فمن الطبيعي أن يظهر كذلك في الوقائع •

وسنتعرض الان الى الفشل من غير ان ندينه ولكن نحاول أن نكشف عن اسبابه ومسبباته • وهذا ليس امرا سهلا ايضا • فالمسببات نفسها لا تقود دائما الى نفس النتائج وقد نضطر الى التجسس بالاسباب اكثر من استخلاصها او التقاطها • ولابد لنا من استرجاع الرأي المطروح من قبل (غابريل مونيه) حول تجربة (بورجز) • وهو خبير في هذا الموضوع لسنوات • ففي تلك المدينة الفرنسية وفي المركز الثقافي لها كون مندوبون عن ثلاث نقابات عمالية مجلسا لادارة وانتاج عروض مسرحية قدمت في باحات المعامل اعقبتها مناقشات عامة توصلت الى ان اسباب الفشل هي تلك الثلاثة التي ذكرناها سابقا اضافة الى سبب رابع هو المصاعب الاقتصادية (ميزانية العائلة ، ظروف التنقل والمواصلات ، عدم وجود

مربيات للاطفال .. الخ) ويذكر (كوبنرمان) من فرنسا أن ما يسمى (تحول الاحداث في دار الثقافة في كابن) قد يجعلنا نلاحظ ان هذه المشكلة وذروتها تأتيان بشكل فعل معاكس من الفئات البرجوازية وضد مسرح يناقش تلك المشكلة مباشرة او بصورة غير مباشرة . ويقول ذلك الخبير الفرنسي ما يلي « ان تحول الاحداث في دار الثقافة في كاين عمل مهم في هذا الصدد فالاغلبية الساحقة من الجمهور كانت مقتنعة بما شاهدت في حين أن رجال البلدين رأوا عكس ذلك طالما ان تلك الاغلبية مكونة من شباب المدارس الثانوية وليس لها وزن سياسي على المستوى المحلي . وكان لابد من ارضاء الطبقة الاجتماعية الممثلة في مجلس المدينة ــ الطبقة المتوسطة المحافظة ــ وان العمدة عندما عمل على خلق رجوع واسع الى الاوبريتا وسيرانودي برجراك ، واخرج عن المسرح بمساعدة الشرطة مديره السابق والمشاهدين السابقين . ويصف (هنري موين) الرئيس الشرف لاتحادات مسرح الهواة ، التجربة التي جرت في مدينة مونتسلوشون . على الوجه التالي « بالنسبة للمشكلة العامة بشأن المسرح الشعبي بوري أن اعرض تجربتي الخاصة . فأنا عضو في مجلس المنظمة المسماة (اصدقاء المسرح الشعبي) التي تأسست في مونتلوزون قبل خمس سنوات وبالتعاون مع مندوبين من نقابات العمال وبعد ان شيدنا مسارح متحركة في المناطق المسكونة من اكثرية . من العمال او في بعض المعامل أن نقدم انتاجات في نطاق الوصول الى الناس بصورة مباشرة وبأسعار زهيدة للتذاكر . ولقد كانت التجربة مخيبة للامال وتوقفت . » ويعطينا (جيني موري) وهو رئيس مركز للشباب والثقافة . اسباب فشل مشابه في مدينة (لاروشيل) حيث يقول « اثناء اجتماع قريب مث قادة العمال حاولنا ان نتعرف على الاسباب لما قد يسمى فشل . وكانت الرئيسية منها التي تتعلق بالتعب وساعات العمل . حيث أن معظم العمال في هذه المدينة اما يعملون في الليل او ينقهون من عملهم في ساعة متأخرة من الليل . واعتقد انه من الصعب ان تطلب من عامل يقضي ثمان او عشر ساعات من يومه في محيط مليء بالضجيج ان ينهي يومه في المسرح مهما يكن نوع العرض الذي سيشاهده » . ومع وجود المادة الكافية والتركيب المالي كما هو الحال في المثالين السابقين فأن (مامورو كاتو) من اليابان يلاحظ ان « جميع الاعمال المسرحية هي مشاريع خاصة وتكلف مبالغ باهظة ولا تستطيع الجماهير الشعبية ارتياد المسرح بسهولة لارتفاع اسعار الدخول بالاضافة الى كون ظروف العمل ليست جيدة جدا كما انه ليس للعمال وقت للترويج عن انفسهم بذهابهم الى المسرح . لذلك لابد من القول ان الظروف الاجتماعية هي التي تمنع العمال اليدوين من ارتياد المسرح » .

وعند مراجعة الشرح الذي نقدم به (اوسيا رلنغ) نجد ان المشاكل في انكلترا مشابهة لما في فرنسا . « فشلت تجربة (مركز ٤٢) الذي انشيء قبل عشر سنوات بهدف خلق جو يمكن فيه جذب الجماهير الشعبية نحو المسرح . اقول فشلت بسبب ضعف المساعدة المالية واذا كانت قد نجحت عند تقديمها (هاملت) في (البيت الدائري) فذلك لان جماهير من الطبقة الوسطى هي التي ارادت مشاهدتها ومع هذا فلم تحقق النتائج المتوخاة من تقديمها . وفشلت محاولة اخرى في اجتذاب جمهور من غير الطبقة البرجوازية هي تلك التي

جرت في الطرف الشرقي بعد الحرب ولم تستمر طويلا ولم يبق منها الا ماكتب من الصحف • وكان الجمهور الذي شاهدها من الطبقة البرجوازية • وبالاضافة الى ذلك فقد جرت محاولات اخرى منذ عام ١٩٤٨ وبدعم مالي من (مجلس الفنون) في سبيل تطوير المسرح في المناطق الصناعية بالدرجة الاولى وخاصة في (كوفنتري) ولكن جميع تلك المحاولات انتهت باجتذاب الطبقة الوسطى في حين فضل العمال البقاء في بيوتهم يشاهدون برامج التلفزيون • والطرق التي استخدمها (روجر بلانشون) في (ليون) مثل المناقشات التي تجري بعد العروض كان هدفها اثارة اهتمام العمال ولكن النتائج هنا مرة اخرى لم تكن مشجعة » • ولم يكن رأي (كلايف باركر) من جامعة بيرمنغهام متفائلا ايضا ، اذ يقول « لم يتوجه احد من المسرحيين الى الجمهور العام بعد محاولة (ليتلوود) في فرقة مسرح المعمل في شراتفورد منذ تلاشت احلام تكوين مسرح بريطاني شعبي هناك ايضا وقبل انتهاء المحاولة • ومع هذا فلو تحدثنا الى أي مخرج مسرحي فسيظهر ايماءات وايماءات حماسية ايضا في مصلحة الجمهور الشعبي الحقيقي وسيطرق في حديثه عن محاولاته في جذب مثل ذلك الجمهور ، المقاصد مشوشة والمجهودات واضحة ولكن النتائج مأساوية » •

بالنسبة لالمانيا الاتحاديه ولها اهميتها في الحياة المسرحية الاوربية فأننا ندهش للاجابات السلبية حول المسرح الشعبي • مع وجود مسارح كثيرة ويرتادها الكثيرون ومع وجود الاسناد القوي من السلطات المركزيه والمحلية • وحيث الانتاج الغزير للمسرحيات الطليعية قبل اي مكان اخر • ومع هذا فالمسرح الشعبي غير معروف • هل لنا أن نفترض ان السبب يكمن وراء تلك المزايا ؟•

في المناظرة الباريسية • استعادت السيدة (غراك فيرسنغ) القول بأن هناك فروق كثيرة بين المانيا الشرقية والمانيا الغربية في جميع الحقول • وخاصة في حقل المسرح • ومع اعتبار ان الحالة في المانيا الاتحادية مشابهة للحالة في المملكة المتحدة وربما اسوء مما وصفها السيد ترلنغ وقد اكد (جواشيم بردس) هذا في مؤتمر الطاولة المستديرة في بودابست قائلا « لقد انتهت جميع المحاولات الهادفة للوصول الى الجماهير الشعبية بالفشل ففي برلين يذهبون لمشاهدة الاوبريتا والكوميديا الخفيفة على وجه الخصوص » • وشوماخر عند حديثه عن المشكلة بشكل عام فقد قال « ان اربعة مائة الف من الاعضاء لم ينجحوا في تحرير المسرح من الوصاية المادية والفكرية للبرجوازية » • ويذكر ان الامر لا يختلف في سانتياغو ــ شيلي عنه في برلين أو مونتلوزون حيث يقول (أميل دوفور) « قام المسرح الطلابي بتنظيم عدة مواسم مسرحية في المناطق الشعبية وقامت فرقة للهواة بمجهودات كبيرة للوصول الى الجماهير العمالية ومساعدها في ذلك اتحاد النقابات ولكن بدون نجاح يذكر » • وهناك اسباب غير معقولة ايضا للفشل والركود وكمثال لها مايذكره مراسل المركز العالمي تجاه ماليزيا قائلا « لم تشكل اية فرقة جديدة هذه الايام ومعظم الفرق القديمة قد اختفت عن الوجود بسبب الضرائب المفروضة على حفلات التسلة » • وفي ايطاليا ، التي كانت مركزا مسرحيا لعدة سنوات حيث الكثير من المنشطين الموهوبين فلم يعد الامر افضل من هي في البلدان الاخرى •

ويقول (السيد شاجيرل) « كانت التجربة الخاصة بنشر الثقافة عن طريق تشكيل مراكز ثقافية محلية بعد الحرب تؤول الى الفشل طالما أن الجمهور اصبح برجوازيا بسرعة » • ويشير الى ان واردات المسرح الصعبة في ميلانو كانت خلال ستة اشهر اقل بكثير من واردات المسارح الصغيرة الاخرى خلال ثلاثة اشهر اقل بكثير من واردات المسارح الصغيرة الاخرى خلال ثلاثة اشهر » • وعلى العكس من هذا فقد نجحت تجارب اخرى ومثلا لذلك (المسرح الشعبي الوطني الفرنسي) الذي يعتبر مثالا نموذجيا في النجاح • فقد بدأ قبل سنوات بالتوجه المدهش نحو المناطق العمالية في ضواحي باريس وتطورت تلك التجربة امام الجمهور ولم يكن من بينه الا نسبة ضئيلة من العمال اليدوين • فهل يجب ادانتها ؟ من الصعب ان تفعل ذلك حيث ضم جمهورها الطلبة والعمال من ذوي الياقات البيض والبرجوازيين المتنورين• اليس هذا رعباً ؟ قد نرثى لبعض التجارب فشلها ولكن يجب أن لا تتنكر لنجاحات التجارب الاخرى •

لقد قام المسرح الوطني الشعبي البلجيكي في بداية عهده بمجهودات واضحة لايجاد الصلة المناسبة مع الجمهور الشعبي ، خصوصا خارج بروكسل • واذا ما اردنا الوصول الى نتائج ملموسة في هذه الدراسة فما علينا الا ان نورد انطباعين مهمين في هذا المجال الاول من (اميل كوبفرمان) والثاني من (ارنست شوماخر) • فالاول يقول « يصف هربرت ماركوس في (ايروس والحضارة) من جهة ضرورة تكوين وايجاد الافراد الاحرار الذين سيحققون شاملا (التحرير الداخلي والخارجي من القمع) ومن الجهة الاخرى فان الطبيعة القمعية للمجتمع الراهن تجعل من تلك الحركة استحالة • وهذا يعني أن المسارح المعنية والتي هي رهينة هذه الظروف والتي ليس لديها رغبة في ان تكون ادوات تحرير بسبب كونها ، هي نفسها ، سجينة هذا المجتمع القمعي ستتجه فقط للوصول الى اولئك الذين يقتضي مركزهم نوعا معينا من الوعي : المثقفون على اختلاف ثقافتهم ، الطلبة ، العمال ذوي الياقات البيض في الصناعة قادة اتحادات العمال ••• الخ • حيث يمثل المسرح بالنسبة لهم مناسبة واحدة من مناسبات التحديات الثقافية • ومن غير ادراك فأنهم يعتبرون سلفا ان جمهورهم متحرر ويتعاملون مع الثقافة من زاوية الهواية لا من زاوية الصراع ويميلون لان يمنحو جمهورهم ما يؤدي الى خلق رد فعل لموقفهم النفعي او المحفوف بالمخاطر • واكثر تلك المسارح شعبية ، وحتى عندما تنتج مسرحية لبريشت ستطور فقط محاورة متحررة من الوهم ، حديث مضاد على وجه التقريب • أما الثاني فيقول « في الحقيقة ان سبب الفشل الحالي قد يرجع الى ان مشكلة المسرح للناس لا يمكن ان تحل ضمن حدود زمننا الحاضر وفي مجتمعنا المنقسم ابدا ، وعلى أي حال • افليس محتملا ان هذا المسرح لم يجد مكانه الطبيعي في المجتمع المهني سلفا ؟ فالمسرح لا يستطيع بمفرده ان يغيّر علاقات الجمهور المسرحي ، فان هذه العلاقات تعتمد على المركز الذي تحتله الجماهير العاملة في العملية الاجتماعية الكبيرة • ومع هذا فيمكن للمسرح ان يعمل الكثير للتحضير للحلول المستقبلية » •

د . ضياء خضير
كلية الاداب ـ جامعة بغداد

لابد من الاشارة منذ البدء الى أن هناك اقرارا مبدئيا بين أغلب الباحثين عربهم وأجانبهم بأن المسرح فن طارىء لم يعرفه العرب الا في وقت قريب لا يتعدى منتصف القرن الماضي ، وعلى وجه التحديد في سنة ١٨٤٧ حينما قدم مارون النقاش بداره في بيروت اولى مسرحياته المعدة عن مسرحية البخيل لموليير مفتتحا بذلك تأريخ المسرح العربي الحديث القائم على التأثر بالاساليب والطرائق الاوربية المعروفة في التأليف والتمثيل والاخراج[1] .

وعلى الرغم من كل ما قيل عن مقدار الابداع والاستقلال في مسرحية النقاش هذه ، فان أحدا لاينفي حقيقة أن النقاش ما كان قادرا على أن يكتب مسرحيته هذه اعتمادا على مصادره العربية وحدها[2] .

وبهذا تكون بلاد الشام هي المهد الاول للمسرح العربي الناشيء ، ثم تبعتها مصر حيث ترعرع المسرح ونما نتيجة جهود مشتركة من المصريين والسوريين الرواد أمثال القباني والنقاش نفسه وغيرهما ممن وجدوا صعوبة في الاستمرار ببلادهم بسبب العراقيل التي وضعتها أمامهم الرجعية الدينية العربية والحكام العثمانيون .

أما في العراق القريب من الشام فلم تتأخر طلائع المسرح الحديث كثيرا عن مثيلاتها في سوريا ومصر ، وان كان ظهورها على نطاق أضيق وأقل نضجا واكتمالاً ، مع أنها تظل البداية الحقيقية للمسرح الحديث في هذا القطر .

وهكذا ، لابد من الاعتراف أنه على الرغم من الاهمية القصوى التي تحتلها بعض الفنون والمظاهر الدرامية في الحياة الشعبية العراقية ، فانها لم ترق الى مستوى خلق أدب مسرحي يمكن الاعتماد عليه في أية دراسة منهجية • فاذا استثنينا (التعزية) ذات التأثيرات الاجنبية هي الاخرى ، فقد كانت هذه الفنون جميعا فنونا ارتجالية لا أثر فيها للنص المكتوب غالبا ، فهي تعتمد على الحركة والايماء بشكل أساسي ، وليس لها قواعد وأصول متبعة ومتطورة بتطور المراحل الزمنية المختلفة ، ومن ثم لا يمكن اعتبار هذه الفنون « مسرحا » بالمعنى الدقيق للكلمة ، وعلى الرغم من أنها يمكن أن تشكل قاعدة مهمة لاعمال مسرحية لاحقة •

ومن هذه الزاوية نجد انفسنا أمام حقيقة ثابتة وهي أن ما أصطلح على تسميته بـ « الادب المسرحي » لم يتوفر للحياة الثقافية العربية الا بعد ظهور النص المسرحي المنقول عن الغرب أو المتأثر به •

لقد كان المسرح ، في الواقع ، ثمرة من ثمرات الاتصال الحضاري بين الشرق والغرب •• ذلك الاتصال الذي اعقب الحروب الصليبية وحملة نابليون على مصر ، والنشاطات التبشيرية ، ثم الفتوحات الاستعمارية التي خضعت لها أغلب مناطق الوطن العربي ، ومنها العراق •

ومع أن أول نص درامي عراقي حديث يمكن العثور عليه يعود الى عام ١٨٨٠ م ، فان من المرجح أن القطر عرف قبل ذلك ، على أيدي أبناء الطائفة المسيحية المتمركزة في شمال العراق خصوصا ، بعض النشاطات المسرحية المحدودة ذات الطابع التربوي والاخلاقي كانعكاس للمسرحيات الدينية التي ظهرت في اوربا خلال القرون الوسطى واستمدت أغلب موضوعاتها من الكتاب المقدس • وليس غريبا ، والحال هذه ، أنه في ظل معرفة غير كافية ، لم يكن متوقعا من رجل المسرح في العراق انجاز اكثر من محاكاة لما شاهده أو قرأه من مسرحيات أوربية أو معربة ، خصوصا في مراحل التأثر الاولى نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن •

ومع تطور النشاط المسرحي في العراق واتساعه واقترابه شيئا فشيئا نحو فهم أوسع لمتطلبات فن الدراما وشروطها ، يصبح من اللازم أن نبحث في الظروف التاريخية والاصول الحضارية الكامنة وراء ذلك ، والتي جعلت المجتمع العربي بشكل عام والعراقي بشكل خاص يتقبل هذا الفن الطارىء ويمده بأسباب الحياة والبقاء • ذلك أن الفن المسرحي ، كما هو واضح، نتاج الواقع وحصيلته الحضارية التي تنعكس فيها صفات الامة ومميزاتها الذاتية ، اذ لا يمكن لفن من الفنون أن يزدهر في مجتمع من المجتمعات بمجرد النقل والاقتباس ، وانما ينبغي أن تكون الظروف الحضارية مهيأة لاستقبال هذا الفن ومده بأسباب الحياة[٣] • وذلك يتطلب دراسة الظروف الحضارية التي ساعدت على ظهور هذا النوع الادبي الجديد والتغيرات التي أصابت البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية في القرن الماضي وبداية هذا القرن وأثر كل ذلك على المناخ الفكري والثقافي السائد في البلاد • وكما يقول جاك بيرك

فان المسرح يمكن أن يظهر في بلد ما في تلك اللحظة التي يصل فيها العقل الى مستوى معين من الوعي[٤] •

ان تبادل الاشكال الثقافية يظل نتيجة منطقية للاتصال الذي يتم بين المجتمعات المختلفة . والعامل المهم لدينا ليس هو أن المسرح العربي — كشكل فني — مستعار من الغرب ، وانما الاهم من ذلك لدينا هو كيف يتم استخدام هذا الشكل في النصوص العربية أو المعربة ، وذلك عن طريق الكشف عن العناصر الاجنبية في هذه النصوص من ناحية ، والعناصر المحلية من ناحية أخرى .

وقع العراق خلال القرون الطويلة التي أعقبت سقوط عاصمته الشهيرة بغداد على يد المغول عام ١٢٥٨ م في حكم عدة دول غير عربية ، مغولية وتركية وفارسية ، ثم وقع أخيرا تحت الحكم العثماني ابتداءً من ١٥٣٤ م ، فكان بذلك أول قطر عربي يخضع للنفوذ العثماني ويعاني اكثر من غيره ، من التأثيرات التركية طوال أربعة قرون تقريبا ، أي حتى دخول الانكليز بغداد عام ١٩١٧ وتشكيل أول حكومة وطنية حديثة عام ١٩٢١ م .

لقد درج العثمانيون على الاحتفاظ بالنظام الاجتماعي القائم في الاقطار التي احتلوها فأبقوا الارض والسلطة بأيدي الاقطاعيين المحليين(٥) ما دام هؤلاء يظهرون الولاء للسلطة ويؤدون للدولة ما يتوجب عليهم من الالتزامات والخدمات .

لقد كان اقتصاد العراق زراعيا يخضع في علاقاته الانتاجية للنظام الاقطاعي ، مما أدى الى انقسام المجتمع العراقي منذ بداية الاحتلال العثماني الى طبقتين : طبقة المستغلين من ولاة أتراك واقطاعيين ، وهي طبقة غنية محافظة ، تملك — الى جانب وسيلة الانتاج الاساسية أي الارض — قوة عسكرية منظمة تعينها على فرض نفوذها واستغلالها . وطبقة المستغلين من فلاحين وحرفيين صغار ، وكانت تعيش في حالة قاسية من البؤس والفقر ، فالضرائب الثقيلة ترهقها ، والسخرة تستنزف جهدها ، وهي لا تملك من القوة ما يكفل لها رد الاعتداء والظلم . وكانت ، الى ذلك ، جاهلة في غالبيتها العظمى مما جعلها فريسة سهلة للخرافات والاوهام ، مما اتاح الفرصة كاملة لرجال الدين للسيطرة عليها ، بحيث حققوا لانفسهم مكانة ممتازة ، مؤثرة وفعالة في مجرى الاحداث ، مما اضطر الكثير من الولاة العثمانيين الى مصانعتهم وتقريبهم واستغلال تأثيرهم في الناس .

ولم يكن التخلف في المدن العراقية أقل منه في الريف ، اذ ان هذه المدن بقيت تتسم بالطابع الاقطاعي الريفي طوال العهد العثماني ، واقتصر الامر على أن تكون هذه المدن مراكز ادارية يقيم فيها الباشوات الاتراك وحامياتهم ، ولم يتعد النشاط الاقتصادي فيها ممارسة دور الوسيط التجاري ، وتنمية بعض الصناعات الحرفية البسيطة ، في وقت نهضت فيه الصناعة الاوربية ، وانتعشت التجارة العالمية بصورة ملحوظة .

كما عانى العراق ، خلال الفترة موضوع البحث ، من الاضطرابات التي كانت تحدثها العشائر الرحالة ، والتي كانت تلجأ لمهاجمة المدن كلما نشأ خلاف بينها وبين السلطة الحاكمة .

لقد كان التخلف الاجتماعي عميقا ، وظل نظام التعليم يتبع في الغالبية العظمى منه أسلوب الكتاتيب القرآنية القديمة . فيما كانت المدارس الحديثة القليلة الموجودة في المدن الكبرى كبغداد

والموصل والبصرة تتبع في الغالب اللغة التركية ، المفروضة عليها ضمن سياسة التتريك التي اتبعها العثمانيون في ولاياتهم ، خصوصا العراق .

ومع ذلك ، فقد شهدت هذه الفترة بعض الاصلاحات المهمة على يد بعض الولاة الاقوياء مثل داود باشا ومدحت باشا . والاول هو آخر الباشوات المماليك في العراق ، وقد حكم البلاد حكما مطلقا طيلة ١٤ عاما (١٨٧١ — ١٨٣١) ، وكان يعاصر محمد علي باشا في مصر ، وقد حاول تقليده في سياسته القائمة على الاستقلال عن السلطة العثمانية واحتكار تجارة الاستيراد والتصدير ، وزراعة أصناف جديدة من المحصولات كالقطن وقصب السكر ، كما حاول هذا الوالي أن يبني نواة جيش استقدم من أجله مدربين فرنسيين[٦] ، كما أنشأ بعض المصانع الحربية عهد بالاشراف عليها لخبراء سوسريين[٧] .

وقد اتخذ هذا الوالي موقفا عدائيا من النشاط الانكليزي في بغداد والبصرة بعد أن رفض هؤلاء مساعدته في تسليح الجيش ، وخشي من اتصالاتهم الواسعة مع الموظفين الاتراك والاشراف وشيوخ العشائر ، مما دفعه أن يعلن عام ١٨٢٠ أنه « لا توجد حقوق أوربية في بغداد[٨] وأردف ذلك بزيادة الرسوم الكمركية على البضائع البريطانية ، والتضييق على شركة الهند الشرقية البريطانية التي أخذ ممثلوها في بغداد والبصرة يكيدون له لدى الباب العالي حتى نهاية حكمه عام ١٨٣١ .

أما (مدحت باشا) الذي حكم العراق بين ١٨٦٩ — ١٨٧١ فقد كان أحب الولاة العثمانيين الى قلوب العراقيين بحيث أنهم قدموا رغم معارضته السلطات العثمانية ، مسرحية بعنوان « شهيد الدستور » تدور حول حياته ونضاله والنهاية المأساوية التي انتهى اليها . وقد تمت على يد هذا الوالي اصلاحات مهمة في مجال التعليم والصحة ونظام العقارات الزراعية (الطابو) . الى جانب اهتمامه بربط العراق بحريا بكل من استانبول ولندن بعد أن فتحت قناة السويس للملاحة العالمية ، وادخال الخدمة العسكرية والطباعة وتأسيس أول جريدة يومية هي جريدة الزوراء التي كانت تطبع في البداية بالعربية والتركية .

في نهاية القرن الماضي كانت الدولة العثمانية قد وصلت الى حالة بينة من الضعف والتمزق ، ولكن الخلاف الناشيء بين الدول الاوربية حول حصة كل منها في أرث « الرجل المريض » كان يضفي على السلطان العثماني شيئا من القوة تضاف الى مكانته الدينية .

وقد أدت هذه السياسة في النهاية الى وقوع أجزاء كبيرة من الامبراطورية العثمانية تحت النفوذ الاوربي اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا ، ثم تحت الحكم الاستعماري الصريح (المباشر) . وقد مهد لهذا كله عوامل مختلفة ، منها الحماية الدينية التي فرضت من قبل بعض الدول الاوربية على طوائف من رعايا الدولة العثمانية خصوصا في بلاد الشام والعراق ، وقد أصبحت فيما بعد وسيلة فعالة من أصل تحقيق أهداف محددة أهمها :

— احتواء الاقطاعية المحلية وفك ارتباطها بالاقطاعية العثمانية ، وحين يتعذر ذلك كان الاوربيون يلجأون الى ضرب النفوذ الاقطاعي

العشائري ، وعلى تغيير العلاقات الانتاجية سعيا وراء خلق برجوازية محلية ترتبط بالغرب اقتصاديا وثقافيا •

واذا كانت الحماية الدينية والبعثات التبشرية قد لعبت دور العامل المساعد في احداث بعض التغييرات في البنية الاجتماعية ، فان العامل الرئيسي تمثل في وجود الامتيازات الاجنبية وفي الصعوبات التي بدأ النظام الاقطاعي يواجهها •

ولم يكن انفراد احدى الدول الاوربية باحتلال العراق أمرا سهلا ، نظرا لتضارب المصالح وتشابكها في هذه المنطقة الحساسة وقد جاء تراجع حملة نابليون بونابرت عن مصر وتدخل أنكلترا الى جانب السلطان العثماني دليلا على ذلك •

وقد مثل العراق بحكم موقعه على طريق الهند مركز اهتمام كبير ومتزايد لانكلترا منذ أن وطئت أقدام الانكليز أرض القارةالهندية• ومنذ أواخر القرن الثامن عشر كانت شركة الهند الشرقية البريطانية قد أنشأت خطوطا بريدية منتظمة عبر العراق ، وكان البريد ينقل بواسطة السفن البحرية من بومباي الى البصرة ، ومن هناك يمر بمدن بغداد فحلب حتى يصل استانبول عن طريق البر ، وكان تفكير الانكليز يتجه الى جعل نهر الفرات ممرا مائيا بديلا لقناة السويس قبل انشائها • ومنذ عام ١٧٦١ انتقل المركز الرئيسي للتجارة الانكليزية في الخليج الى البصر بحيث أصبح مركز بريطانيا التجاري لا يضارع وأخذت تجني من ورائه نفوذا سياسيا ازداد على مر الايام وكان مما ساعد على تقوية هذا النفوذ أفول نجم الامبراطورية الهولندية وانحسار نفوذها في جزر الهند الشرقية ، وكذلك انهيار النفوذ الفرنسي في الهند منذ معاهدة باريس ١٧٧٣ م التي تخلت فرنسا بمقتضاها عن أغلب ممتلكاتها في الهند[٩] •

وعندما ظهرت المشاريع الالمانية المتعلقة بسكة حديد برلين ــ بغداد عارضتها بريطانيا أشد المعارضة « لان نوايا خط بغداد ليست اقتصادية وانما هي سياسية صرفة ، ولان بريطانيا لا تستطيع أن ترى في الخليج قوة مسلحة عدا القوة البريطانية » على حد تعبير جريدة التايمس[١٠] •

وبهذا الفهم دخلت كل مناطق العراق لا البصرة فقط في اطار الاهتمام الاستراتيجي لانكلترا ، وذلك قبل دخول الجيوش البريطانية البصرة عام ١٩١٤ ثم بغداد ١٩١٧ • وقد حرصت بريطانيا قبل ذلك أن تؤكد في اتفاق (سايكس ــ بيكو) مع فرنسا عام ١٩١٦ على دخول العراق تحت الانتداب البريطاني بعد انتهاء معارك الحرب العالمية الاولى التي كان القطر ساحة من ساحاتها ، لان العراق بموقعه مركز مهم في شبكة المواصلات البرية والجوية بين الشرق والغرب • ثم كان ظهور البترول وما له من أهمية ستراتيجية عاملا جديدا لتأكيد أهمية البلد بالنسبة للدول الاوربية •

وبالرغم من ان العلاقات بين فرنسا والدولة العثمانية كانت في مجملها علاقات طيبة وودية، الا أن فرنسا لم تستطع منافسة بريطانية في العراق خصوصا في عهد المماليك من أسرة حسن باشا ، مع أنه كان لفرنسا قناصل في بغداد والموصل ومما تجدر الاشارة اليه أنه برغم فشل الحملة الفرنسية على مصر بقيادة نابليون بونابرت

فقد استمرت سياسة محاربة المصالح البريطانية في الشرق الاوسط والهند على رأس تحركات الامبراطور نابليون الاول ، حيث وضع خطة منذ عام ١٨٠٥ م لانزال قوات فرنسية في لبنان تزحف عبر العراق عن طريق نهر الفرات الى الخليج • وضمن هذه الخطة اتفق رجال الامبراطور الفرنسي مع حافظ على باشا الوالي التركي الذي استولى على السلطة في العراق بعد موت سليمان باشا الكبير عام ١٨٠٢ على أن تقدم فرنسا مساعدات فنية ومعدات حربية لاعداد وحدة عسكرية نظامية على النسق الاوربي • وقد ساعدت هذه القوة العسكرية بالفعل الوالي سليمان الصغير (كوجك) للسيطرة على الامور في العراق بعد اغتيال عمه حافظ باشا عام ١٨٠٧، كما ساعدته فرنسا ، بعد ذلك ، لدى الباب العالي من الاعتراف به واليا على العراق برغم معارضة الانكليز[١١] •

غير أن نفوذ فرنسا الثقافي والديني في المنطقة كان قويا ، وهو في العراق يشكل امتدادا للتأثير القوي في بلاد الشام • اذ من المعروف أنه منذ الحروب الصليبية قامت صلات حميمة بين مسيحي الشرق الاوسط والغرب المسيحي ، ثم توثقت هذه الصلات عبر الاجيال وظهرت واضحة في القرن الماضي ، وتأكدت عبر المعاهدات التي عقدتها فرنسا مع السلطان العثماني[١٢] •

ويذكر ان البعثات التبشيرية الفرنسية الاولى في العراق كانت قد نزلت بغداد عام ١٦٢٦ وكانت بداية لنشاطات دينية وثقافية ولغوية مارستها بعثات أخرى في بعض المناطق منه •

وهكذا ، فاذا كان المثقفون المسيحيون من رواد النهضة العربية في سوريا هم أول من نبه الى المسرح الاوربي وقدمه الى مواطنيهم ، فانهم هم الذين فعلوا ذلك أيضا في العراق • وقد كانت مطابع الآباء الدومينكان في الموصل أول من أخرج في القرن الماضي عددا من المسرحيات المعدة أو المترجمة عن المسرح الغربي • وكانت مدارس هذه التي أسست عام ١٧٥٠ بمساعدة فرنسية وايطالية قد اهتمت بالمسرح وجعلته وسيلة من الوسائل التعليمية والتثقيفية لم يقتصر على ابناء الطائفة المسيحية وانما امتد أثرها ليشمل الطلبة المسلمين أيضا[١٣] • وقد كان من عادة هذه المدارس ارسال بعض طلبتها النابهين الى أوربا ، خصوصا فرنسا وايطاليا التي تخرج فيها عدد من المثقفين العراقيين أمثال يوسف داود (١٨٢٩ ــ ١٨٩٠) الذي يعتبر واحدا من أكبر رجال النهضة العربية في القرن الماضي • ونحن نعثر بين مؤلفات هذا المفكر التي زادت على الثمانين على كتاب طبع في الموصل عام ١٨٦٥ بعنوان « المناهل الفرنساوية لوراد العربية » يتضمن قصصا وحوارات مسرحية منتخبة منقولة عن الفرنسية ، يقول عنها « بهنام فضيل عفاص » انها أول محاولة من نوعها لنقل المسرح الاوربي الى العراق[١٤] •

ويذكر أنه كانت هناك في الموصل مدارس أخرى للطائفة الكلدانية يجري التدريس فيها باللغة الفرنسية ، وقد أعارت هذه المدارس ، هي الاخرى ، الحركة المسرحية الناشئة أهمية خاصة بحيث يمكن القول ان اكثر العاملين في المسرح في العراق أواخر القرن الماضي وبداية هذا القرن كانوا من خريجي هذه المدارس أمثال جرجيس فندلا ، وحنا حبش ، ونعوم سحار ، اسكندر زغبي وسليم حسون وحنا رسام • وكان هؤلاء

جميعا يتقنون لغة أو لغتين أجنبيتين غير لغتهم العربية مما يسر لهم الاطلاع على النصوص المسرحية الاوربية بلغاتها الاصلية[١٥] .

لقد خلقت هذه المدارس ، كما يقول الدكتور علي الزبيدي ، « حركة جديدة جلبت اهتمام جمهور الموصليين ونبهتهم الى طرافة وأهمية الفن المسرحي الجديد وكونت لهم فكرة واضحة عنه وخبرة لا بأس بها بطرق أدائه » . ويضيف الدكتور الزبيدي :

« وليس من شك في أن صلة الموصل التقليدية المستمرة بحلب ودمشق وبيروت واتصال الرهبان ببعضهم ومعرفتهم اللغات الاجنبية ، وعلاقاتهم الثقافية والدينية بروما وباريس كانت أهم الاسباب التي عرفتهم على الفن المسرحي في أوربا والبلاد العربية السباقة ، وجبته اليهم وزودتهم بثقافة فنية وخبرة مكنتهم من غرس بذور هذا الفن لمواطنيهم العرب في العراق »[١٦] .

ونحن انما نؤكد على ابراز الدور الذي لعبته هذه المدارس وخريجوها في تنمية الحركة المسرحية الوليدة في العراق ، فلأنها تكاد تكون النافذة الوحيدة التي تعرف الجمهور العراقي من خلالها المسرح الاوربي في القرن الماضي ، ولان رجال الدين المسيحيين كانوا بين أقرانهم الاكثر حظا في السفر الى اوربا والاطلاع المباشر على الحركة المسرحية فيها .

وعدا هؤلاء من النادر أن نجد مثقفين عراقيين اتصلوا بأوربا ودرسوا فيها ، ومن هؤلاء القلائل الدكتور (سليمان غزالة) صاحب المسرحية الشعرية (لهجة الابطال) التي صدرت طبعتها الثانية عام ١٩١١ أي قبل أن تظهر في العربية كل مسرحيات (أحمد شوقي) الشعرية . وقد وصف الدكتور غزالة ، وهو موصلي أيضا ، مسرحيته هذه بأنها « منظومة تشخيصية في انتصار الملة العثمانية » وهي تقع في ثلاثة فصول[١٧] .

أما تأثير الجاليات الاوربية الموجودة في المدن الكبرى كبغداد والموصل والبصرة فلم يكن مهما ولا كبيرا من النواحي الثقافية . كما لم يترك لنا الرحالة الاجانب خلال هذه الفترة شيئا يتعلق بمشاهداتهم للفعاليات المسرحية التي يمكن أن يكونوا قد رأوها في العراق ، كما فعلوا ذلك في مصر مثلا ، عدا بعض الاشارات البسيطة[١٨] .

غير أنه من المفيد الاشارة الى أن الجزء الاكبر من الاثر الاوربي في المسرح العراقي هو أثر غير مباشر جاء عبر بلدان عربية وغير عربية ، كما هو الحال بالنسبة لسوريا ومصر ثم تركيا التي عرفت المسرح الاوربي قبل العراق وغيره من البلدان العربية . فقد بدأ الادب التركي الحديث نهضته في وقت مبكر من القرن التاسع عشر مستفيدا من الآداب الغربية وذلك في محاولة لكسر الجمود الذي أتسم به الشعر والنثر التركيان اللذان كانا قد فقدا حيويتهما وأصيبا بالجمود من جراء تكرار واجترار تعابير وأفكار لم يجر عليها التطور والتجديد منذ وقت طويل .

وعلى الرغم من أن بعض المثقفين الاتراك يرى أن الادب التركي فقد شخصيته « لاندماجه في الحضارة والثقافة الاسلامية »[١٩] فان الثابت هو أن ذلك كان دافعا للعديد من رجال النهضة في هذا البلد أن يبدأوا بطرح الاسئلة عن أسباب التخلف والتدهور في العالم الاسلامي حتى قبل أن يتهيأ الوقت لجمال الدين الافغاني ورفاقه من

رجال النهضة العربية الاسلامية أن يبدأوا العمل في الاتجاه نفسه • ولم يكن كل ذلك بالنسبة للاتراك ممكنا بطبيعة الحال من دون الاتصال بالادب والفكر الاوربيين[٢٠] •

لقد عرف الاتراك المسرح الحديث في وقت مبكر وترجموا نصوصا كثيرة منه عن اللغات الاوربية ، لا سيما الفرنسية • وقد شهت (اسطانبول) في القرن التاسع عشر نشاطا مسرحيا لافتاً للنظر ، حيث زارتها منذ بداية ذلك القرن فرق تمثيلية ايطالية وفرنسية ، فشهد الاتراك مسرحيات لشكسبير وموليير وراسين وغيرهم تمثل بلغاتها الاصلية[٢١] • وقامت بعض الفرق التركية بترجمة عدد آخر من المسرحيات الاوربية وخاصة الفرنسية وقدمتها للجمهور التركي أضافة للمسرحيات المعدة أو المؤلفة •

وقد كان لهذه الحركة المسرحية النشيطة أثرها في العراقيين الذين كانوا يذهبون الى (اسطانبول) للدراسة ، اذ لاشك أن كثيرا منهم قد شهدوا التمثيل وأعجبوا به • ويذكر لنا المؤلف التركي (متن أوند) أن بعض الفرق التركية قد قدمت عروضها في بغداد في القرن الماضي مثل فرقة (طغرل بك) الشهيرة[٢٢] • ومن المعروف أيضا أن بعض المسرحيات الفرنسية قد عربت عن اللغة التركية وليس عن لغتها الفرنسية الاصلية[٢٣] كما أن فرقا مسرحية عراقية كانت قد قدمت في بغداد والموصل نصوصا مسرحية لمؤلفين أتراك مثل (الوطن أو سلسترا) لنامق كمال • كما أن واحدة من أولى المسرحيات العراقية التي وضعها سليمان فيضي ابان تشكيل الحكومة الوطنية العراقية كانت متأثرة ، كما سنوضح ذلك في مكان آخر ، برواية الكاتب التركي كمال نامق (إنتباه) التي ظهرت عام ١٨٧٦ • وكانت هذه الرواية نفسها قد مارست كما أظهر بعض الباحثين تأثيرا على عدد كبير من القصص العراية المؤلفة في مطلع هذا القرن[٢٤] •

وقد يكون من ناقل القول أن نذكر هنا أن كثيرا من (المثقفين) العراقيين يعرفون التركية ، وأحيانا ، يكتبون بها الى جانب الانكليزية • وقد ترك لنا الرحالة الانكليزي (بكنكهام) تقريرا عن صورة الادب واللغة التي وجدها سائدة في بغداد أيام الوالي داود باشا عام ١٨٢٧ جاء فيه :

« لقد دهشت أول دخولي بغداد ، حين وجدت اللغة التركية كثيرة التغلغل ويفهمها الناس أكثر مما يفهمون العربية ، مع أن المدينة محاطة بالاعراب من جميع جوانبها أكثر من دمشق وحلب والموصل حيث يشيع اللسان العربي في كل منها »[٢٥] •

وكانت بعض الصحف التركية مثل (تقويم وقائع) التي بدأت تصدر في (اسطانبول) منذ عام ١٨٣١ بالعربية والتركية ، و (ترجمان أحوال) و (تصوير أفكار) التي أصدرها الاديب التركي ـ المعروف (ابراهيم شناسي)•• كانت هذه الصحف تصل الى أيدي العراقيين ، بل ان بعضهم كان يسهم بالكتابة فيها •

ومن الجدير بالذكر أننا لا نجد أهتماما بذله الولاة العثمانيون بأمر المسرح في ولاياتهم عدا ما ذكر من أن الوالي مدحت باشا استنكر مرة في أثناء وجوده في سوريا تمثيليات (خيال الظل) وأقترح اقامة مسرح تعرض فيه مسرحيات جادة

بدلا عنها[٢٦] • وكان هذا الوالي نفسه قد أصدر تعليمات في (جريدة الزوراء) منع بموجبها اقامة حفلات (التعزية) التي كان بعضها يتضمن مشاهد تمثيلية • ونجد اشارة أخرى الى الوالي (جمال باشا) الذي أوعز لرجاله بايقاف عرض مسرحية (وفاء العرب) التي قدمها (النادي العلمي) ببغداد بمناسبة قدوم المفكر العربي (رشيد رضا) الذي كان مقررا أن يلقي في جمهور المسرحية (محاضرة) اثناء الاستراحه[٢٧] •

وكانت مسرحية (شهيد الدستور) التي تدور حول النهاية المأساوية التي انتهى اليها الوالي المصلح (مدحت باشا) قد منعت من الاستمرار في العرض هي الاخرى « لامر غير معين ولموانع اقتضت ذلك » بحسب ماجاء في الاعلان الذي نشرته جريدة (الرقيب في الاول من ربيع الآخر عام ١٣٢٧ هـ •

أما الاثر الاوربي المنقول عبر سوريا ومصر، فقد كان أشد وأقوى بسبب الصلات الوطيدة التي كانت تربط هذه البلدان العربية مع العراق • ولان بوادر النهضة الادبية والمسرحية في هذه البلدان قد سبقت مثيلاتها في العراق ، وان كانت قد امتازت (في العراق) بنفس الخصائص العامة التي ميزت النهضة في هذه الاقطار من حيث تطلعها الى الحرية السياسية تطلعا مشوبا بالحذر، لانها كانت تخشى الوقوف في براثن السيطرة الاجنبية الجديدة •

لقد كانت البرجوازية العراقية الناشئة التي قادت التيار الثقافي في العراق ذات صلة قوية بالتطورات الحاصلة في الساحتين السورية والمصرية • ومنذ انقلاب ١٩٠٨ الدستوري نشطت هذه الطبقة في الدعوة الى تحرير المرأة ونشر التعليم ، ففتحت مدارس عدة في بغداد والبصرة والنجف ، وكان من نتائج ذلك خلق طبقة واسعة من القراء في العراق أسهمت في نشوء الرواية والمسرحية ، وليس أدل على سعة هذه الطبقة المتعلمة في ذلك العدد الكبير من الصحف والمجلات التي صدرت في العراق بعد اعلان الدستور الثماني • فقد بلغ عدد الصحف تسعا وستين صحيفة ، على حين بلغ عدد المجلات عشرين مجلة أسبوعية وشهرية[٢٦] •

وبالاضافة الى ذلك ، فقد عرف العراقيون فن القصة والمسرحية عن طريق الصحافة المصرية والسورية ، وكانت هذه الصحف تصل الى العراق قبل عام ١٩٠٨ ، وقد كان اتصال ادباء العراق بما كان ينشر في مصر وسوريا من الكتب والمجلات التي كانت تنشر فيها مسرحيات وقصص أوربية مترجمة أثر كبير في نشوء فن المسرح في العراق •

وبعد الاطار الديني والاخلاقي الذي ميز أغلب النصوص المسرحية التي عرفها العراق في القرن الماضي ، بدأ المسرح ، خصوصا في مدينة الموصل ، يتخذ شيئا فشيئا شكل ظاهرة اجتماعية سرعان ما انتشر تأثيرها الى بغداد وبقية المدن العراقية ، وقد صار لكثير من المسرحيات المؤلفة أو المقتبسة عن مسرحيات غربية طابع اجتماعي وغنائي كثير الشبه بذلك المسرح الغنائي الفني في بلاد الشام الذي قاد انطلاقته أبو خليل القباني •

ويعد (اسكندر زغبي) الذي ألف ومثل عددا كبيرا من المسرحيات الغنائية القصيرة التي تشبه الى حد ما نوعا من انواع الاوبرا الضاحكة ظاهرة لافتة للانتباه في الحياة

المسرحية العراقية خلال القرن الماضي ، لم نجد لها مع الأسف امتدادا وتطورا ، على الرغم من أن الفواصل الغنائية بقيت تتخلل فصول أكثر المسرحيات المقدمة على الخشبة العراقية حتى الاربعينات من هذا القرن ، حينما أصدرت وزارة الشؤون الاجتماعية) بتأريخ ٢ شباط ١٩٤١م تعليمات عممتها على جميع الفرق والجمعيات الفنية في العراق وجاء فيها :

« لا يجوز مطلقا اشراك أجواق الرقص في الحفلات التمثيلية ، وعدم القاء الاغاني والمنولوغات المبتذلة ، ويجب اختيار القطع الموسيقية والغنائية الراقية والاناشيد القومية والوطنية »[٣٠] .

لقد كان (اسكندر زغبي) هذا موسيقيا وزجالا بارعا اضافة الى كونه مسرحيا معروفا تشبه مسرحياته مسرحيات الشيخ (سلامه حجازي) في مصر . ومما يؤسف عليه ان اغلب تمثيليات (زغبي) مكتوبة باللهجة الموصلية ، فلم يعن بها مورخو المسرح في العراق عناية كافية، فضاع أكثرها . وقد ذكر لنا الدكتور (عمر الطالب) أسماء عدد من مسرحياته الباقية مثل (البناء) و (الخردة فروشي) التي قدمت عام ١٩٠٥ واشترك في تمثيلها طلاب مدرسة الآباء الدومينكان ومجموعة من العمال[٣١]. وهي تدور حول تاجر يبيع الاشياء القديمة ويسخر منه الزبائن ، وتقسو عليه زوجته التي كانت تضربه أمام بناته . ويقول د . عمر الطالب ان اسكندر زغبي كان متأثرا بمشاهداته للمسرح السوري الذي كان مشاهدوه معتادين أن يروا مشاهد الغناء والرقص في اطار المسرحيات المؤلفة على النمط الاوربي ، استغلالا لحب الجمهور لهذا الفن ، بالاضافة الى تأثره بموسيقى « الملا عثمان الموصلي » الذي لم يقتصر تأثيره في الموسيقى العراقية ، وانما تعداها الى الموسيقى العربية فقد قيل أن (سيد درويش) قد تأثر به تأثرا واضحا واقتحمت الحانه المسرح الغنائي الذي انتشر في مصر والشام منذ أواخر القرن التاسع عشر[٣٢] .

وحين بدأت الحركة المسرحية العراقية الناشئة تخرج عن نطاق المدارس والمؤسسات الدينية كانت انطلاقتها قد بدأت مع تأسيس الفرق والنوادي والجمعيات الفنية التي أخذت على عاتقها رعاية المسرح وتنظيمه على أسس فنية .

ويمكن أن نذكر من بين الفرق المسرحية التي ظهرت في فترة مبكرة فرقة (نادي الانتباه العربي) في الموصل و (المعهد العلمي) في بغداد. ومن هذين الناديين انبثقت ـ كما يقول الدكتور عمر الطالب : « حركة مسرحية واسعة في الموصل وبغداد » . ان ما كادت هذه النوادي تنشىء الفرق المسرحية وتقدم التمثيليات حتى غطى نشاطها على كل نشاط ، وأصبحت الحفلات التمثيلية التي تقيمها محط اهتمام الجمهور ويدلنا هذه الفرق أن المسرحيات التي كانت تقدمها كانت تتوزع بين مسرحيات مؤلفة ومقتبسة ومترجمة في العراق وسوريا ولبنان ومصر وهي مسرحيات أغلبها ذو طابع وطني تثقيفي .

ومن المعروف أن جميع الفرق المسرحية التي ظهرت خلال هذه الفترة كانت تمارس أعمالها في ظروف سياسية واجتماعية قلقة ومتشابكة . وتكاد جميع المسارح الموجودة في هذه الفترة تفتقد المعدات واللوازم التكنيكية الحديثة . ومع ذلك

فقد كانت هذه المسارح المتواضعة قادرة كما يقول الفرق العربية التي زارت العراق وقدمت عروضها في العاصمة بغداد والمحافظات ، مما كان له أثر الفرق العربية التي زارت العراق وقدمت عروضها كبير في تطور عمل الفرق العراقية وتكوين فرق جديدة .

ومن هذه الفرق الزائرة فرقة عبدالنبي أو كشكش بك ، وفرقة البدوي وفرقة ابراهيم سامي . وكان عروض هذه الفرق بالنسبة للعاملين في المسرح بالعراق « دروسا عمليه في فن المسرح » بحيث « أن التفاعل كان واضحا في الانتعاش الذي حل في الجسد الطري للحركة المسرحية الفتية في بلادنا »[٣٣] .

وكانت فرقة « دار التمثيل العربي » التي أنشأها يحيى العبد الواحد متأثرة بفرقة الشيخ سلامة حجازي التي تحمل نفس الاسم . أما فرقة (الزبانية) التي اسسها الكاتب العراقي الساخر نوري ثابت صاحب جريدة (حبزبوز) فقد كانت متأثرة هي الاخرى بأسلوب الفرق المصرية ، وقد كانت تقدم عروضها على مسرح سينما (رويال) ، وحظيت بأقبال الجمهور البغدادي ، حتى أن المسؤولين الرسميين أنفسهم لم يتخلفوا عن حضور حفلات هذه الفرقة[٣٤] .

وفي فترة لاحقة زارت العراق فرق مصرية أخرى من بينها فرقة فاطمة رشدي .

الهوامش والمصادر

١ ـ انظر ، سعد الدين حسن دغمان ، الاصول التاريخية لنشأة الدراما في الادب العربي ، بيروت ١٩٧٣ م وقد أفدنا كثيرا من التحليل العام الذي أورده الاستاذ دغمان في هذا البحث .

٢ ـ أنظر بهذا المصدر ، مثلا ، الدراسة التي وضعها الدكتور جميل نصيف في العدد الرابع من مجلة « الاديب المعاصر » بغداد ١٩٧٣ .

٣ ـ انظر ، سعد الدين حسن دوغمان ، المصدر السابق ، ص ٤ .

٤ ـ انظر الفرنسية :
Jacques Berques, Les Arts du Spectale dans le monde arabe depuis cent ans, in, Le téhâtr arabe, Paris, 1979, P. 38.

٥ ـ لوتسكي ، تاريخ الاقطار العربية الحديث ، ترجمة د . عفيفة البستاني ، دار التقدم ، موسكو ، ١٩٧١ ص ٨ .

٦ ـ كان التقارب بين الباشوات والانكليز لمصلحة الطرفين ، ففي الوقت الذي أيد فيه الانكليز الباشوات أمام أطماع شاهات ايران وامام محاولات السلطان العثماني انهاء سيطرة المماليك على العراق ، رضي هؤلاء الباشوات بتطبيق الامتيازات التي كانت تمنحها الدولة العثمانية للمماليك وهي ٣٠٪ ، الامر الذي أدى الى نشاط التجارة البريطانية في الخليج العربي (انظر ، بهذا الصدد ، رافت الشيخ ، تاريخ العرب الحديث ، ص ٧٠ ، القاهرة ١٩٧٧) .

٧ ـ د . محمد انيس وآخرون ، الشرق العربي في التاريخ الحديث والمعاصر ، القاهرة ١٩٦٧ ص ١٠٠ .

٨ ـ د . احمد عزت عبدالكريم وآخرون ، دراسات تأريخية في النهضة العربية ، القاهرة (د . ت) ص٣٣ .

٩ ـ د . محمد أنيس وآخرون ، المرجع السابق ص ٩٩ .

١٠ـ د. أحمد عزت عبدالكريم وآخرون ، المرجع السابق ص ٢٢١ .

١١ـ رافت الشيخ ، المرجع السابق ، ص٧٢ .

١٢ـ في ٢٠ مايس ١٦٠٤ نجح السفير الفرنسي في اسطانبول في عقد معاهدة مع السلطان احمد الاول تحدد الامتيازات المعترف بها في معاهدة

٢٥ شباط ١٥٩٧ المعقودة مع السلطان محمود الثالث ، وتضيف اليها امتيازات جديدة اهمها ما جاء في المادة الرابعه التي تعترف لملك فرنسا بحق حماية المسيحيين الكاثوليك من رعايا (مملكه أوربا) في الشرق ، ولم يكن هذا الحق واردا في المعاهدات السابقة . (انظر ، بهذا الصدد ، أميل خوري وعدل اسماعيل ، السياسة الدوليه في الشرق العربي ، بيروت ١٩٥٩ ، ص١٨) .

١٣ـ سليمان الصائغ ، تاريخ الموصل ، ج١ ص ٣٢٤ .

١٤ـ انظر ، بهنام فضيل عفاص ، اقليمس يوسف داود ، بغداد ١٦٨٥ ص ١٢ ، ويذكر ان هذا الكتاب يقع في ٢٥١ وقد وضعت فيه الترجمة العربيه مقابل النصوص الفرنسية .

١٥ـ يذكر أن الجيل القديم في الموصل ما ال يستعمل بعض الكلمات الفرنسيه ك (تياترو) و (كوميديا) للاشارة الى المسرح .

١٦ـ د . علي الزبيدي ، المسرحيه العربية في العراق ، القاهره ١٩٦٦\١٩٦٧ ص ٦٨ .

١٧ـ انظر ، أحمد فياض المفرجي ، مجلة (الف باء) بغداد ، ٨ حزيران ١٩٧٧ ، ع ٤٤٥ .

١٨ـ في عام ١٨٩٠ ـ ١٨٩١ قال الباحث الاثاري الانكليزي (السير وليس بدج) انه شاهد في اثناء رحلته الثالثه الى العراق جوقة من الممثلين الجوالين يعرضون مشاهد تمثيلية « ظهر فيها البطل المحارب عنترة ، ثم اعقبتها معركه مصفرة كانت على حظ كبير من المتعه » (انظر جريدة الجمهورية ع ٢٢٩٢ في ٢٧ آذار ١٩٧٥) وفي فترة لاحقة نشر في مذكرات (المس بيل) سكرتيرة المقيم البريطاني في بغداد اشارة تقول فيها انها حضرت في ٢ آب ١٩٢٠ عرضا لمسرحية وطنية قام بتمثيلها جماعة من الشباب الوطنيين » وتذكر (بيل) كيف أن الحاضرين كانوا يصفقون كلما وردت كلمة «استقلال» في اثناء التمثيل ، وكيف انها التقت في الحفلة بـ « أشد اعداء الانكليز ، فصافحتهم بروح ودية » . (انظر عدد جريدة الجمهورية المشار اليه) . ومما يجدر ذكره بهذا الصدد انه لم يسبق أن زارت العراق قبل الاحتلال الانكليزي لبغداد عام ١٩١٧ فرق مسرحية أوربية . اما بعد الاحتلال فقد قيل أن الانكليز استقدموا فرقة مسرحية قيل انها قدمت ٢٣ عرضا مسرحيا خصص بعضها للجمهور ببغداد ، كما يذكر احمد فياض المفرجي (الحياه المسرحيه في العراق ١٨٨٠ ـ ١٦٢١) مجله السينما والمسرح ، بغداد ع ص ١٥٣

١٩ـ انظر ، تاريخ الادب التركي ، محمد بهجت شاكر ، كركوك ، ١٩٧٥ ، ص ١٧٢ .

٢٠ـ انظر :

é Marcel Colombe, La Reforme des institutions dans L'Empire Ottoman au xix Siècle, L'orient, n. 13 Mcr, 1960, P.40

٢١ـ محمد يوسف نجم ، المسرحية في الادب العربي ١٨٤٧ ـ ١٩١٤ بيروت ١٩٨٠ ص ٦٤ .

٢٢ـ د. علي الزبيدي ، المسرحيه العربية في العراق ، ص٤١ .

٢٣ـ نفسه ، ص٤١ .

٢٤ـ انظر ، بهذا الصدد :

Ab. Razzak Hamood, Ali, La Societe irakienne vne Parles nouvellistes, P. 36. Baghdad, 1984.

٢٥ـ انظر ، د. داود سلوم ، تطور الفكرة والاسلوب في الادب العراقي ، ص٣٨ـ٣٩ .

٢٦ـ انظر ، د. جلال الخياط ، الاصول الدرامية في الشعر العربي ، ص ٤٩ .

٢٧ـ انظر ، أحمد فياض المفرجي ، مجلة السينما والمسرح ع١ ، ١٩٨٠ ص ١٥٣ .

٢٨ـ وقد ورد في الاعلان الذي نشر في هذه الجريدة انه سيقدم فارس (Farce) هزلي باللغه الفرنسية !

٢٩ـ انظر ، د. شجاع مسلم العاني ، المرأة في القصة العراقية ، بغداد ١٩٧٢ انظر ، ص ٧٧ ـ ٧٨ .

٣٠ـ جريدة الجمهورية ، ع ٢٢٩٢ في ٢٧ آذار ، ١٩٧٥ ، احمد فياض المفرجي .

٣١ـ د. عمر الطالب ، المسرحية العربية في العراق ، ص ٣٢ .

٣٢ـ انظر ، الدكتور عمر الطالب ، تأثير المسرحية العربية في المسرح العراقي ، مجلة السينما والمسرح ، بغداد ، ع١١ ، ١٩٧٤ ص٨ .

٣٣ـ د. عمر الطالب ، المسرحية العربية في العراق ص٣٢ .

٣٤ـ د. عمر الطالب تأثير المسرحية العربية في المسرحية العراقية ، المرجع السابق ص ٨ .

د . ضياء نافع
كلية اللغات / جامعة بغداد

الكساندر نيكولايفتش استروفسكي (١٨٢٣ ــ ١٨٨٦) هو الاديب الروسي الوحيد بين الادباء الروس كافة في القرن التاسع عشر الذي خصص ابداعه الادبي كله في مجال التأليف المسرحي فقط ، وكتب على امتداد اربعين سنة تقريبا سبعا واربعين مسرحية ، وشارك مع مؤلفين آخرين بكتابة سبع مسرحيات اخر ، وترجم الى اللغة الروسية اكثر من عشرين مسرحية عن اللغات الانكليزية والفرنسية والايطالية والاسبانية واللاتينية والاوكرانية . لقد كان الكاتب الروسي غانجاروف[١] دقيقا جدا عندما خاطب أستروفسكي عام ١٨٨٢ قائلا : « لقد حققتم كل شيء ، والتي بوسع العبقرية الكبيرة فقط ان تقوم به ، ويبدو انه لا يمكن الذهاب ابعد مما حققتم ، اذ انكم اهديتم للادب مكتبة كاملة من النتاجات الفنية ، وخلقتم للمسرح عالما خاصا . انكم بمفردكم اكملتم تشييد البناية التي ارسى احجار زواياها فانفيرين[٢] وغريبويدف[٣] وغوغول[٤] . ولكن بعدكم فقط نستطيع ، نحن الروس ، ان نقول وبكل فخر : الان يوجد عندنا مسرحنا الوطني . وهو بحق يجب ان يسمى مسرح استروفسكي[٥] » .

بدأ طريق استروفسكي الابداعي في مجال الادب المسرحي عام ١٨٤٧ ، عندما ظهر في مجلة « موسكوفسكي غوردسكوي ليست » مشهد من مسرحية (المدان المفلس) وينتهي عام

١٨٨٦ ــ سنة وفاة هذا الكاتب المسرحي الكبير ، الذي لم يتوقف عن العطاء حتى نهاية حياته ومن الطبيعي جدا ان هذه المسيرة الابداعية الطويلة لم تكن ذات وتيرة واحدة ، وقد تحدث نقاد الادب والمتخصصون فيه عن المراحل المتباينة لهذه المسيرة الفنية الطويلة ، واختلفوا فيما بينهم حولها ، فمنهم من يحاول ان يثبت ان تلك المسيرة تتكون من ثلاث مراحل ، ومنهم من يقسمها الى قسمين ، حيث يضم كل قسم عدة مراحل ، وهناك من يحاول ان يبرهن على ان المسيرة الابداعية للكاتب تتكون من شطرين يرتبطان بتاريخ روسيا القيصرية ؛ يعبر الاديب في شطرها الاول عن الواقع الروسي عام ١٨٦١ ، العام الذي اصدر فيه القيصر الكساندر الثاني قانون الغاء حق القنانة[٦] المعروف ، ويتناول الشطر الثاني العلاقات الاجتماعية التي تبلورت في الحياة الروسية بعد تلك الاصلاحات ، ويوجد من يشير الى ان تلك المسيرة تتوزع على أربع مراحل متكاملة .

ان تقسيم ابداع هذا الاديب او ذاك الى مراحل واقسام واجزاء هي مسألة نسبية جدا في رأينا ، ولا يمكن اعتمادها بشكل محدد او حاسم او مطلق ، ويمكن اعتبار التباين الذي عرضناه آنفا بشأن تقسيم المسيرة الابداعية لاستروفسكي مثالا واضحا على ذلك . ومن الضروري ــ في رأينا ــ التحدث هنا قليلا عن موقف استروفسكي من النزعتين السلافية والغربية في الفكر الروسي في اواسط القرن التاسع عشر ، اذ ربما يكون هذا الموقف هو الذي دفع النقاد ودارسي الادب الى تلك التقسيمات المتباينة لنتاجاته المسرحية .

كان هناك صراع حاد في تلك الفترة من تطور الفكر الروسي بين اتجاهين ، الاول ويسمى (النزعة السلافية) والذي كان يدعو الى الغاء حق القنانة وتوسيع التربية والتعليم وتحرير الانسان ، الا ان ذلك يجب ان يتم ، في رأي انصار هذا الاتجاه الفكري ، في اطار النظام القيصري والتمسك بالعادات السلافية القديمة والتأكيد على ان روسيا يجب ان تبقى متفردة في طريق تطورها ومعتمدة على تقاليدها القديمة ، اي بدون محاكاة الغرب الاوربي الذي ادى التطور المادي والاجتماعي فيه الى انطفاء جذوة الحياة الروحية والاخلاقية كما يعتقدون[٧] . اما الاتجاه الفكري الثاني والذي يسمى (النزعة الغربية) فانه يدعو ايضا الى الغاء حق القنانة وتحرير الانسان ، الا ان ذلك يجب ان يتم ، في رأي انصار هذا الاتجاه ، في اطار « اوربة » روسيا والسير حثيثا في طريق التطور الذي شهدته بلدان اوربا الغربية ، والذي ادى الى الاصلاحات والتقدم في نمط الحياة السياسية والاجتماعية[٨] .

لقد حاول انصار النزعة الغربية ان يجعلوا من الغرب واقعا مثاليا وتكلموا عن نواقص المجتمع الروسي ، اما انصار النزعة السلافية فقد جعلوا من روسيا القديمة واقعا مثاليا وتكلموا على نواقص المجتمع الغربي ، وعندما نشر استروفسكي مسرحيته الاولى ، والتي تناول فيها نواقص المجتمع الروسي المعاصر له ، اعتبر النقاد مسرحه استمرارا لتقاليد غوغول الانتقادية ، وهكذا اعتبروه من انصار النزعة الغربية (ومن الطريف ان نذكر هنا ان استروفسكي نشر هذه المسرحية في مجلة « موسكو فتيانين » ــ لسان حال انصار النزعة السلافية) ، ثم نشر الكاتب بعد فترة قصيرة جدا ثلاث مسرحيات ، تغنى فيها بالعادات الروسية القديمة وحضارة الماضي بدون التركيز

على القضايا الاجتماعية المعاصرة له ، وهكذا اعتبروه من انصار النزعة السلافية ، ولكنه عاد بعد تلك المسرحيات الثلاث للكتابة عن النواقص الاجتماعية ، وهكذا اخذوا يعتبرونه مرة اخرى من انصار النزعة الغربية ، وعلى هذا الاساس اخذ المتصصون في الادب بالحديث عن مراحله الاولى والثانية والثالثة ، وكل ذلك في اطار سنوات قليلة نسبيا (من العام ١٨٤٩ الى العام ١٨٥٦) ، اما الحقيقة الموضوعية ، فان استروفسكي قد عكس في كل مسرحياته واقع الحياة الروسية المتشابك ، ولا يمكن للواقع بالطبع ان يكون ثابتا ، بل انه في حركة دائمة ، وبالتالي ، فان التعبير عن هذا الواقع يكون بالضرورة مترابطا مع حركة التغيير الدائمة تلك ، ولكن من المهم جدا التأكيد هنا على ان استروفسكي بقي مخلصا للواقع والاتجاه الواقعي في الفن ، سواء أكان يتناول نواقص المجتمع أم تقاليد شعبه ويعبر عن حبه الكبير له ، وقد اشار الباحث السوفيتي بيروغوف في كتابه القيم الموسوم « واقعية استروفسكي وتشيخوف » الى ذلك قائلا : « في المسرحيات الكوميدية لسنوات ١٨٥٢ ــ ١٨٥٥ (والمقصود بها المسرحيات التي اعتبر استروفسكي على اساسها انه من انصار النزعة السلافية) توجد واقعية اكثر من الابتعاد عن الواقعية »[٩] .

انها حقيقة ثابتة وساطعة بالنسبة لمسرح استروفسكي وهي ان هذا المسرح واقعي الاتجاه، وان كل مسرحياته ترتبط في جوها العام بالواقع الحياتي .

لم يكن استروفسكي واحدا من انصار النزعة السلافية او النزعة الغربية ، ولا يسمح لنا المجال ولا طبيعة هذا المقال ان تتوقف بشكل تفصيلي عند هذه النقطة المهمة في تاريخ ابداعه ، الا اننا نكتفي بتثبيت مقطع من رسالة كتبها الاديب نفسه عام ١٨٦٩ الى الشاعر الروسي نكراسوف[١٠] يقول فيها : « كيف يمكن لك ان تموت ؟ مع من سأسير عندئذ في مجال الادب ؟ اذ اننا الاثنان فقط ... ادباء الشعب الحقيقيين ، واننا الاثنان فقط اللذان نعرفه ونستطيع ان نحميه ونتحسس بقلوبنا احتياجاته بدون النزعة الغربية غير العملية وبدون النزعة السلافية الصبيانية »[١١]

لقد دخل استروفسكي عالم الادب المسرحي رأسا واصبح اسما لامعا ومجددا فيه ، وتحددت صفاته الفنية الاصيلة منذ بداية نشاطه الادبي ، ففي بيت شيفيرت ، استاذ الادب الروسي في جامعة موسكو وبتاريخ ١٤ شباط ١٨٤٧ قرأ الموظف البسيط في احدى المحاكم التجارية الكساندر نيكولا يفتش استروفسكي اول مسرحية كتبها والتي كانت بعنوان « صورة السعادة العائلية » ، واستمع اليه في تلك الامسية عدد من اساتذة الجامعة ، والناقد الادبي غريغوريف[١٢] والشاعر خوميا كوف[١٣] وغيرهم ، وعندما انتهى استروفسكي من القراءة ، نهض الاستاذ شيفيريف واقترب من الاديب الشاب وقال كلمته التي اصبحت مشهورة الان في تاريخ الادب الروسي : « اهنئكم ، ايها السادة ، بظهور نجم جديد في ادبنا .... »[١٤] ، وقال خوميا كوف : « هذا عمل موهوب . »[١٥] ، اما الناقد الادبي غريغوريف فقد أكد قائلا : « .. كل شيء جديد واصيل ... »[١٦] ، واعتبر استروفسكي ــ فيما بعد ــ ذلك اليوم اكثر الايام المشهورة في حياته . الا ان البداية الحقيقية لمسيرة استروفسكي

الابداعية في مجال التأليف المسرحي ترتبط بالمسرحية التي انتهى من كتابتها عام ١٨٤٩ ونشرها كاملة عام ١٨٥٠ في مجلة « موسكو فتيانين » ، والتي كان يوليها اهمية كبيرة لدرجة بانه ابدل عنوانها ثلاث مرات ، ، فعندما نشر مشهدا واحدا منها عام ١٨٤٧ ، كما اشرنا الى ذلك آنفا ، ذكر بانها من مسرحية بعنوان « المدين المفلس » ، ثم ابدل العنوان الى « المفلس » ، ثم استقر عندما نشرها كاملة على عنوان آخر ، وهو قول روسي مأثور : « اصحابنا ــ ونصفي الحساب فيما بيننا »

تتناول هذه المسرحية الكوميدية حياة التجار ، وقد كتب استروفسكي عنها يقول : « ان فكرتها الاساسية هي الرغبة في ان تكون الرذيلة مضحكة وكريهة ، ومن اجل ان يسود الخير والصدق والقانون »(١٧) .

البطل الرئيس في المسرحية ــ هو التاجر بولشوف ، والذي استطاع الكاتب بواسطته ان يبين حقيقة تلك الفئة التي لا يهمها سوى الرغبة في الربح بغض النظر عن وسيلة تحقيقية ، ومن الطبيعي ان ينعكس هذا المفهوم على علاقتها مع الاخرين ، ولهذا فاننا نرى هذا التاجر ظالما وفظا واحمق ، ويحتقر الناس واحاسيسهم ورغباتهم ، وفي ظل هذه الظروف والتصرفات تشب العائلة باجمعها ، وتشمل هذه العدوى كل افرادها صغارا وكبارا .

بالرغم من ان المسرحية تتمركز حول محاولة التاجر بولشوف ترتيب عملية افلاس مزورة ، الا ان الكاتب لم يتناول الجانب الاقتصادي للاحداث ولا حتى الجانب القانوني لها ، لهذا فاننا لا نشاهد هناك القروض المالية او المحاكمات ، وانما نرى فقط الجانب الاخلاقي لهذا التاجر وانعكاس هذا الجانب في علاقاته مع الناس الذين يحيطونه . ويمثل هذا الشيء اضافة جديدة في المسيرة الابداعية للادب الروسي ، اذ لم يتناول الادباء الروس قبل استروفسكي موضوع ارتباط مهنة التجارة مع تصرفات التجار الحياتية الاعتيادية ، وانعكاس طبيعة مهنتهم على حياتهم العامة . لقد تناول الادباء الروس قبله هذه الشريحة الاجتماعية بالطبع ، وكتبوا عنها في نهاية القرن الثامن عشر وفي بداية القرن التاسع عشر ، ولكنهم لم يتكلموا عنها من وجهة النظر الاجتماعية الانتقادية كما فعل استروفسكي . فالتجار عند غوغول ــ مثلا ــ في نتاجية الادبيين المعروفين « المفتش » و «الارواح الميتة » كانوا يشغلون مكانا ثانويا وبقيت اهميتهم جزئية ، وبشكل عام ، فان مفهوم « المهنة » اصبح يمتلك عند استروفسكي اهمية خاصة ويؤدي دورا اجتماعيا محددا وواضحا . ان ابطال الادب الروسي قبل ستروفسكي كانوا يمتهنون مهنا متنوعة ، تعكس طبيعة عصرهم وخصائصه ، الا ان مهنة هؤلاء الابطال لم تكن تلعب دورا حاسما في تصرفاتهم ووضعهم الاجتماعي ونفسياتهم ، اما عند استروفسكي ، فاننا نرى انعكاس المهنة على العالم الداخلي للابطال وافكارهم واحاسيسهم وتصرفاتهم ، بل وحتى على تطور الحدث في النتاج المسرحي نفسه . وهناك نقطة اخرى جديرة ان نتوقف عندها ايضا ، وهي موضوع « الارتباط العائلي » ، اذ حاول الادباء الروس قبل استروفسكي ان يحددوا وضع الانسان في المجتمع قبل كل شيء ، ولهذا فاننا نجد ابطالا فائضين او مثقفين او بسطاء ... الخ ، وفي الاطار العام لهذا التقسيم يمكن لنا ان نضع يفغيني انيغين عند بوشكين وبيجورين عند ليرمنتوف وبشماجكين

عند غوغول وروديـن عند تورغينيف وديفوشكين عند دستويفسكي ، اما استروفسكي ، فبالرغم من انه تناول موضوع « الارتباطات العائلية » ، الا اننا نرى بانه يولي اهتماما كبيرا ليس فقط لعلاقة الانسان بالمجتمع ، وانما اهتم اكثر بعلاقة الانسان بالعائلة ، بل ان العلاقات العائلية اصبحت عنده في مركز تطور الحدث المسرحي • لم يؤكد الادبـاء الروس قبله ــ في المجالين الفكري والفني ــ على العلاقات العائلية ، فالابطال عند هؤلاء الادبـاء كانوا بشكل عام اما أناسا وحيدين مثل جالسكي في مسرحية غريبويدف الشعرية « ذو العقل يشقى» واما ان ارتباطاتهم العائلية هامشيـة مثل والـدة تاتيانا في رواية بوشكين الشعرية «يفغيني انيغين»، اذ ان المهم هناك هو علاقتها مع انيعين نفسه وليس مع والدتها او شقيقتها ، وهكذا الحال مع ميري ليكوفسكايا في رواية تورغينيف « بطل من هذا الزمان » وناتاليا لاسوفسكايا في رواية تورغينيف « روديـن » ، اما عند استروفسكي فان الارتباطات العائلية داخل البيت تمتلك اهمية كبيرة ، ويتناول الكاتب هـذه العـلاقات بابعادهـا وتعقيداتهـا وملابساتها كافة ، وقد استطاع ــ وبمهارة فنيـة عالية ــ ان يعكسها من الاعماق وينظر اليها من الداخل ، لذلك فان جاءت تحمل بصمات نظـرة واقعيـة جديدة •

ان هذه الخصائص العامة التي تميز بها ادب استروفسكي المسرحي قد انعكست بشكـل او بآخر في مسرحية الكوميدية تلك ، والتي احدثت ضجة كبيرة في الاوساط الادبية والفنية في روسيا، واعتبرها ادويفسكي[١٨] المسرحية رقم (٤) في تاريخ روسيا الفكري ، بعد « القاصر » لفانفيزين و « ذو العقل يشقى » لغريبويدف و « المفتش لغوغول »[١٩] •

كان استروفسكي ينشر سنويا مسرحية او اكثر ، واستمر الحال هكذا منذ عام ١٨٥٠ الى ان توقف قلبه عن الخفقان عام ١٨٨٦ ، ولا يمكن لنا بالطبع ان نتناول هنا مسرحياته الكثيرة هـذه ، ولكننا نقدم للقارىء تحليلا لمسرحيتين شهيرتين جدا من مسرحياته ، تتناول الاولى حياة الموظفين وعنوانها « مكان مربح » وتتناول الثانية حيـاة التجار وعنوانها « العاصفة الرعدية » ، وذلـك لاننا نعتقد ، ان هاتين المسرحيتين تمثلان النموذج الصادق لكل الابعاد الفنية لمسرح استروفسكـي وخصائصه الابداعية •

صدرت مسرحية « مكان مربح » عام ١٨٥٧، وهي مسرحية كوميدية تتحدث عن مجموعة من الموظفين المرتشين في اجواء بيروقراطيـة رهيبـة والصراع الذي يدور بين هؤلاء من جهة ، وبـين الذين يرفضون هذا الاسلوب المشين للتعامـل • البطل الرئيس في المسرحية هو : جادوف ، الذي كان يعبر بصدق عن كـل الصفـات النمـوذجية للشباب المتحمس للحياه الشريفة النقية في روسيا• لقد كانت تسيطر على عقول هؤلاء الشباب الرغبة المتأججة لخدمة الوطن وكسب العيش عن طريـق العمل الشريف والذي يمنح الانسان راحة الضمير بغض النظر عن المردود المادي لذلك العمـل او الربح الناتج عنه • وجادوف هذا ــ شاب تخرج في الجامعة لتوه ، مثقف ، يدافع بحماس منقطـع النظير عن العمل الشريف المخلص ، ويقف بثبات ضد القوى البيروقراطية التـي تمارسـ اعمـال الرشوة • وهكذا يصطدم البطل بتلك المجموعـة

المتهرئة ، والتي يمثلها فيشنوفسكي ويوسوبوف وبيلوغوبوف وغيرهم ، هؤلاء اللصوص ، الذين يدافعون عن الرشوة والفساد الاداري وهم مقتنعون تماما ، ان كل شيء يمكن ان يباع ويشترى بالنقود •

ولكن جادوف يخسر في هذا الصراع ، ويعلن في النهاية بانه « ليس بطلا ، وانما انسانا اعتياديا » وهكذا يضطر — تحت ضغط الحياة وصعوباتها — الى الاستسلام ، ويذهب الى تلك الفئة ويطلب منها « مكانا مربحا » ، ويقول له فيشنوفسكي متعجبا : « الست انت الذي قلت ، ان جيلا جديدا من المتعلمين اخذ ينمو ، جيلا من الناس الشرفاء ••• والذين سيفضحوننا ••• اعترف لك ، باني كنت اعتقد بذلك • لقد كنت اكرهكم بعمق ••• وكنت اخافكم ••• »

لقد اثارت هذه المسرحية نقاشا حادا وواسعا في الاوساط الفكرية الروسية في حينها ، ويكفي ان نشير الى كلمات الاديب الروسي الكبير تولستوي ، والتي جاءت في رسالة كتبها الى استروفسكي عام ١٨٥٧ قال فيها ، ان مسرحية « مكان مربح » وهي : « شيء كبير في عمقها وقوتها »[٢٠] » واعتبرها : « احتجاجا قويا ضد الواقع الحيادي »[٢١] ، ما تشر نيشيفسكي[٢٢] فقد انتقد نهاية المسرحية مؤكدا بانها ستكون اكمل من الناحية الفنية لو انها انتهت بازمة تختلف عن تلك الخاتمة ، رغم ان ذلك — في رأي الناقد — لا يؤثر على اهمية المسرحية وقيمتها ، اذ ان البطل « تنازل » امام الصعوبات ، لكنه لم « ينهر » ، بينما اكد نقاد آخرون ، ان تلك النهاية منحت للمسرحية قوة متدفقة ، اذ جعلت احداثها واقعية جدا ، وبالتالي فانها اصبحت اكثر حياتية وتأثيرا في النفس الانسانية لانها رسمت شخصية طبيعية وبينت ان الصراع الذي خاضته ضد تلك الفئات قد انتهى بالفشل ، الا ان المهم هو عملية الصراع نفسها والاراء التي كان يتكلم عنها البطل ويدعو لها ، هذه الاراء التي كانت تعبر عن المزاج الاجتماعي العام تجاه تلك الظروف السلبية السائدة في تلك الفترة •

اما المسرحية الثانية التي نود ان نتوقف عندها قليلا هنا فهي « العاصفة الرعدية » التي نشرها الكاتب عام ١٨٦٠ ، والتي يعتبرها كثير من النقاد — وهم على حق — القمة الابداعية لنتاجات استروفسكي المسرحية •

يتناول الكاتب في مسرحيته :
قوتين رئيستين في المجتمع الروسي انذاك ، القوة الاولى تمثل تلك الشريحة من الناس التي تسعى الى حرية اطلاق احاسيسها الانسانية الطبيعية وحقوقها ، والقوة الثانية التي تقف ضد ذلك وتصر على خنق اي مظهر من مظاهر تلك الاحاسيس •

تدور وقائع المسرحية في مدينة روسية بعيدة عن العاصمة ، اطلق عليها الكاتب مجازا اسم كالينوف ، ولعل اختلاق هذه التسمية كانت تعني رغبته في اعطاء تسمية سمولية لكل روسيا • وتتمركز الاحداث في بيت التاجر ديكوي وزوجته كابانوفا ، حيث يعيش ايضا ابنهم كيخون وزوجته كاترينا •

يعتقد ديكوي ، ان المال يعطيه الحق في ان يتصرف كما يريد ، وان هذا المال يمنحه حرية التحكم بالاخرين واحتقارهم واضطهادهم ، فهو يقول لاحد الابطال :

« ــ بالنسبة للاخرين انت انسان شريف ، اما انا ، فاني اعتقد بانك لص ، وهذا كل شيء ... انت دودة ، عندما ارغب ــ اعطف عليك ، وعندما اريد ــ اسحقك ... »

ويحاول ديكوي مع ذلك ان يحافظ على كل المظاهر الخارجية ، فنراه يواظب على الذهاب الى الكنيسة ، ولكنه لا يفهم ، بل ولا يجد اي تناقض بين التعاليم الدينية الانسانية السمحاء وبين اضطهاد الناس واحتقارهم .

اما زوجته كابانوفا ، فانها لا تختلف عنه في شيء ، اذ انها ايضا طاغية حمقاء ، وانانية ، ولا تعترف بوجود الاحاسيس الانسانية ، والشيء الوحيد الذي يميزها عن ديكوي ، هو حبها الكبير للعادات القديمة . وهي تتحدث بعض الاحيان عن القانون ، الا انها تفهمه على انه الولاء المطلق لكل ما هو قديم . وبالرغم من انها تحافظ على المظاهر الكنسية اكثر من زوجها ، الا ان هذا لا يمنعها ، كما هو حال ديكوي ، من اضطهاد الاخرين والقسوة تجاههم .

ان ديكوي وكابانوفا ومجموعة اخرى حولهما يمثلون القوى التي تضطهد الاخرين لانها الا غنى ، ومقابل هؤلاء نجد كاترينا وكوليكين . وتعتبر كاترينا نموذجا للبطلة الايجابية الشفافة والرقيقة ، والتي تقف بكل جدارة مع كل بطلات الادب الروسي قبل استروفسكي ، اللواتي نجدهن في نتاجات تورغنيف وغانجاروف وغيرهم ، ورغم انها لا تصل الى مستواهن في مجالات الثقافة والتطور ، الا انها ــ من جانب اخر ــ تفوقهن في قوة الرفض والاحتجاج ضد الظلم والتعسف . انها تمثل القوة العفوية للاحتجاج ، القوة النابعة من نقاء الروح الانسانية والايمان المطلق بالصدق .

كان احتجاج كاترينا ينمو بالتدريج ، اذ انها تتزوج من ابن ديكوي وكابونوفا ، وتعيش معهم وتصل الى رفض الحياة في ذلك البيت الذي تسود فيه اخلاقية القسوة والظلم واحتقار الاحاسيس الانسانية ، ولهذا فانها تنتحر ، حيث ترمي بنفسها في نهر الفولغا ، وهكذا تنهي حياتها على نحو مفجع .

لقد كانت كاترينا شخصية مرهفة الاحاسيس وتعشق الطبيعة . ان عملية انتحارها تمثل شجبا للواقع الذي كانت تحيا في ظله ، الا ان هذه العملية ــ من جانب اخر ــ جاءت في تطور احداث المسرحية نتيجة لقصة حب بينها وبين كوليكين ــ الانسان الذي كان يتميز باخلاقيته عن كل الذين يحيطونها . لقد توصلت كاترينا الى فكرة الانتحار لقناعتها ، بان ارتباطها بقصة الحب تلك كان خاطئا ، اي ان استروفسكي في الواقع اراد ان يقول بان انتحار البطلة جاء نتيجة للندم ايضا ، والندم بحد ذاته صفة يتميز بها الانسان الايجابي ، الذي يفكر في طبيعة اعماله ويعطيها تقييما موضوعيا . لهذا فان عملية الانتحار ــ بكل ما تحمله من سلبيات ــ جاءت مكملة لموقف كاترينا الايجابي ، واضفت على المسرحية اجواء واقعية مؤثرة جدا .

ولا يمكن لنا ، عند الكلام عن استروفسكي ان لا نتوقف عند الناقد الادبي دابرالوبف[٢٣] . لقد اولى هذا الناقد اهتماما بالغا لنتاجات الكاتب المسرحي وكتب عنها بحماس كبير واوضح ابعدها الفنية العميقة ، ويمكن اعتبار هذه المقالات بحد ذاتها اضافة الى معنى مسرح استروفسكي نفسه ، اذ انه ثبت في اذهان القراء والمشاهدين ــ ولحد الان ــ تعبير « مملكة الظلام » ، وهو عنوان

لمقالة كتبها الناقد عام ١٨٥٨ وتناول فيها كل مسرحيات استروفسكي منذ العام ١٨٤٧ الى العام ١٨٥٩(لم تتناول المقالة مسرحية العاصفة الرعدية). لقد اصبح هذا العنوان رمزا لذلك العالم الذي خلقه الكاتب المسرحي بكل ابطاله الحمقى والاغبياء والانانيين ، عالم التجار والموظفين الذين يستغلون الاخرين لان سلطة المال تسمح لهم ان يهينوا انسانية الانسان . وتكلم الناقد في مقالته تلك عن مسرحية « مكان مربح » ودافع عن موقف جادوف الذي تنازل في نهاية المسرحية عن افكاره وذهب ليطلب « مكانا للربح » كما مر ذكره آنفا ، مشيرا الى ان الكاتب المسرحي كان يفهم ويؤيد كل تلك الافكار والاراء الرائعة التي كان يدعو لها البطل ويتكلم حولها ، ولكنه اجبره على اتخاذ خطوته تلك لانه لم يرغب في ان يمسخ الواقع الروسي الحقيقي او يشوهه(٢٤) .

كتب دابرالوبف عام ١٨٦٠ مقالة مهمة اخرى بعنوان « شعاع ضوء في مملكة الظلام » ، وكان يعني بالشعاع هذا ــ البطلة كاترينا في مسرحية « العاصفة الرعدية » . لقد تكلم الناقد بحب كبير عن هذه البطلة وحياها بحرارة ، واعجب ايما اعجاب باحتجاجها النهائي ، معلنا ان ذلك يمثل القوة الحقيقية للشخصية الانسانية ، واسماها القمة التي يمكن للحياة في روسيا ان تصل اليها عند تطورها ، مؤكدا ان هذه المسرحية تعني الانتصار الحاسم للاتجاه الواقعي ــ يعني الفهم العميق للحياة الروسية والقدرة العظيمة على تصويرها بشكل حيوي(٢٥) . ولا يسمح لنا المجال هنا ان نتحدث بشكل تفصيلي عن اراء الناقد وردود الفعل المختلفة تجاهها ، وكذلك لا يسمح لنا المجال ان نتوقف عند المسرحيات التاريخية التي نشرها استروفسكي ، والتي تشكل بحد ذاتها اضافة اصيلة ومهمة في تاريخ الادب المسرحي الروسي .

نختتم مقالتنا هذه بالاشارة الى ان مسرح استروفسكي مازال قائما في روسيا اليوم ، اذ لا يمكن ان يمر موسم مسرحي بدون ان نرى مسرحية او اكثر من مسرحياته ، تقدمها الفرق السوفيتية المختلفة ، وبدأت السينما السوفيتية ايضا بتناول تلك المسرحيات ، بل ان الاهتمام باستروفسكي بدأ ينتقل الى البلدان الاخرى في اوربا وبقية ارجاء العالم ، وذلك لان عبقريته واصالته الفنية وواقعيته الحياتية والصور الانسانية العميقة في مسرحياته تجعله قريبا من الانسان ومفهوما له بغض النظر عن الموضوع والعصر والقومية ، بالرغم من ان مسيرة استروفسكي الى العالمية قد اتسمت بالبطء مقارنة مع بعض الادباء الروس مثل تولستوي ودستويفسكي وتشيخوف ... الخ ، المليئة بالاقوال الروسية المأثورة والتي تحتاج الى المترجم المتعمق والمتمرس من اجل نقلها الى اللغات الاجنبية ، وربما يعود ذلك ايضا الى مواضيعه الروسية البحتة ، ولكن كل هذا لم يقف عائقا دون عالميته ، وقد كرس الباحث السوفيتي ل . غيتلمان فصلا يقع في حوالي عشرين صفحة من القطع المتوسط لاستروفسكي في كتابه الموسوم « الادب الروسي الكلاسيكي على المسرح الفرنسي » ، وتوجد في هذا الفصل معلومات وثائقية هامة تبتدأ من عام ١٨٦٠ ، وتبين كيف تناول النقاد في الغرب اعمال استروفسكي الابداعية ، وتتحدث عن العروض المسرحية الاولى في مسارح باريس

وردود فعل الصحافة الفنية .. الخ ، والفصل المذكور بعنوان «في الطريق الى استروفسكي»[٢٦]

اما بالنسبة لوطننا العربي ، فاننا نرى بداية لهذا الاهتمام ايضا ، اذ اننا نجد اسم استروفسكي في الكتب العربية كافة التي تناولت الادب الروسي، ونشير بالذات الى كتاب الدكتورة حياة شرارة والدكتور محمد يونس الموسوم : « مدخل الى الادب الروسي في القرن التاسع عشر » حيث يوجد فصل كامل يتناول مسرحيات استروفسكي[٢٧] ، وكذلك نود ان نشير الى مقالة الدكتورة مكارم احمد الغمري من جامعة عين شمس والموسومة : « الكساندر استروفسكي مسرحيات الحياة » والمنشورة في مجلة العربي الكويتية [٢٨] ، ونأمل ان تكون مقالتنا هذه مساهمة متواضعة في هذا المجال ايضا .

الهوامش

(١) ايفان الكساندروفتيش غانجاروف (١٨١٢ـ ١٨٩١) .
روائي روسي . اشهر رواية له هي « ابلوموف » التي تعتبر واحدة من الروايات البارزة في تاريخ الادب الروسي في القرن التاسع عشر . كتب غانجاروف كذلك القصص الطويلة والقصيرة والصور القلمية والمذكرات ومقاولات نقدية كثيرة .
الجملة الواردة هنا مأخوذة من رسالة كتبها غانجاروف الى استروفسكي بمناسبة الاحتفال بمرور (٣٥) سنة على بداية نشاطه الابداعي .

(٢) دينيس ايفانوفيتش فانفيرين (١٧٤٤ او ١٧٤٥ ـ ١٧٩٢) كاتب روسي في القرن الثامن عشر عام (١٧٧٠) اول مسرحية كوميدية روسية وكانت بعنوان « بريغادير »، ثم اصدر عام ١٧٨٢ مسرحية « القاصر » والتي تعتبر بحق اول مسرحية كوميدية روسية متكاملة فنيا في القرن الثامن عشر .

(٣) الكساندر سرغيفتش غريبويدف (١٧٩٥ ـ ١٨٢٩) . شاعر وكاتب مسرحي ودبلوماسي (قتل عندما كان سفيرا لروسيا في طهران) . مؤلف المسرحية الشعرية « ذو العقل يشقى » [الترجمة الحرفية لعنوان هذه المسرحية هي: « الشقاء من العقل »] ، وقد نشرت هذه المسرحية بشكل كامل عام ١٨٣٣ ، اي بعد وفاته . يرتبط اسم غريبويدف بالاساس بالمسرحية الشعرية المذكورة ، رغم انه مؤلف لعدة نتاجات مسرحية وشعرية اخرى

(٤) نيكولاي فاسيليفتش غوغول (١٨٠٩ـ١٨٥٢) كاتب روسي معروف ، مؤلف رواية « الارواح الميتة » ومسرحية « المفتش » ، والقصص الطويلة : « مذكرات مجنون » ، « الانف » ، « المعطف » ، وغيرها .
يمثل غوغول اتجاها فكريا متميزا في تاريخ الادب الروسي .

(٥) آ . ن . استروفسكي في النقد الادبي الروسي . مجموعة مقالات . موسكو ، ١٩٥٣ ص ٣٨٧ .

(٦) حق القنانة :
ظهر هذا القانون في اوربا الاقطاعية ، كي يشد الفلاحين الى الارض ويعتبرهم جزء منها ، وابتدأ مفعول هذا القانون في روسيا منذ عام ١٤٩٧ واستمر عبر القرون التالية ، وقد خاض الشعب الروسي نضالا طويلا ضده ، ويمثل عام (١٨٦١) حدا فاصلا في التاريخ الروسي .

(٧) الموسوعة الادبية الوجيزة . الجزء السادس . موسكو ١٩٧١ ، ص ٩٣١ .

(٨) نفس المصدر السابق . الجزء الثاني . موسكو ١٩٦٤ ص ٩٨٨

(٩) غ . ب . بيروغوف . واقعية استروفسكي وتشيخوف . موسكو ، ١٩٧٦ ، ص٣٥

(١٠) نيكولاي الكسيفتش نكراسوف (١٨٢١ ـ ١٨٧٧) .
ابرز شاعر روسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، اضافة الى انه كان صحفيا وناقدا ادبيا وشخصية اجتماعية مرموقة .

(١١) آ . ن . استروفسكي في النقد الادبي الروسي . مصدر سابق . ص ٢٧ ـ ٢٨

(١٢) ابولون الكساندروفيتش غريغوريف (١٨٢٢ـ ١٨٦٤) .
ناقد ادبي وشاعر . يرتبط اسمه بمفهوم

« النقد الادبي العضوي » في روسيا . كان من انصار النزعه السلافيه ، وكتب عدة مقالات حول مسرح استروفسكي .

(١٣) الكسي ستيبانوفيتش خومياكوف (١٨٠٤ – ١٨٦٠) شاعر وفيلسوف . يتميز شعره بمضامين فلسفية دينية وتاريخية . كان من انصار النزعة السلافية .

(١٤) م . لوبانوف . استروفسكي . « سلسلة حياة العظماء » موسكو ، ١٩٧٧ ص٢٩

(١٥) نفس المصدر السابق ص ٣٠

(١٦) نفس المصدر السابق ص٣٠

(١٧) آ . ن . استروفسكي . مجموعة المؤلفات الكاملة . موسكو . ١٩٤٩ – ١٩٥٣ ، الجزء الرابع عشر ص ١٥ – ١٧

(١٨) فلاديمير فيودوروفيتش ادويفسكي (١٨٠٣ – ١٨٦٩) من النبلاء الروس . كاتب وفيلسوف وناقد ادبي وموسيقي وصحفي . يتميز بمزج الفلسفة مع الادب .
شخصية مرموقه في تاريخ الفكر الروسي .

(١٩) ف ف ادويفسكي . رسالة بتاريخ ٢٠ آب ١٨٥٠ ، الارشيف الروسي . الجزء الرابع ، ١٨٧٩ ، ص ٥٢٥

(٢٠) رسالة من تولستوي الى استروفسكي بتاريخ ٣٠ كانون الثاني ١٨٥٧ ، من كتاب :
آ . ن . استروفسكي في النقد الادبي الروسي مصدر سابق ، ص١٤

(٢١) رسالة من تولستوي الى بوتكين . نفس المصدر السابق ص٤

(٢٢) نيكولاي غافريلوفيتش تشرينشيفسكي – (١٨٢٨ – ١٨٨٩) آ كاتب ومفكر وفيلسوف روسي . اصدر عدة نتاجات فنية منها رواية « ما العمل ؟ » . حاصل على شهادة الماجستير وكانت اطروحته بعنوان « العلاقات الاستيتيكية للفن بالواقع » (١٨٥٥) يعتبر علما من اعلام النقد الثوري الديمقراطي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . نفته الحكومة القيصرية الى سيبريا ، حيث قضى هناك اكثر من عشرين سنة .

(٢٣) نيكولاي الكساندروفيتش دابرالوبف(١٨٣٦ – ١٨٦١) .
ناقد ادبي كبير ، ابتدا نشاطه الفكري عام ١٨٥٦ ليس الا ، ويشكل مع بيلينسكي وتشرينشيفسكي ثلاثي النقد الثوري الديمقراطي الروسي في القرن التاسع عشر ، وتعتبر وفاته المبكرة خسارة كبيرة لتاريخ الفكر الروسي .

(٢٤) مقالة دابرالوبف الموسومة : « مملكة الظلام » من ص٤٣ الى ص ١٩٧ في كتاب :
آ . ن . استروفسكي في النقد الادبي الروسي . مصدر سابق

(٢٥) مقالة دابرالوبف الموسومة : « شعاع ضوء في مملكة الظلام » من ص ١٩٧ الى ص٢٨٥ في نفس المصدر السابق .

(٢٦) ل . غيتلمان . الادب الروسي الكلاسيكي على المسرح الفرنسي . لينينغراد ، ١٩٧٨ ص ٧٨ – ٩٥

(٢٧) د . حياة شرارة ، د . محمد يونس . مدخل الى الادب الروسي في القرن التاسع عشر » بيروت ١٩٧٨ ص ١٥٩ – ١٦٣ .

(٢٨) د . مكارم احمد الغمري . الكساندر استروفسكي . مسرحيات الحياة . مجلة « العربي » الكويتية . العدد ٢٤٦ بتاريخ مايو » ايار « ١٩٧٩ ص ١٢٠ – ١٢٥ .

المصادر

آ – بالروسية

١ – آ . ن . استروفسكي . مجموعة المؤلفات الكاملة . موسكو ، ١٩٤٩ – ١٩٥٣

٢ – آ . ن . استروفسكي في النقد الادبي الروسي . مجموعة مقالات . موسكو ، ١٩٥٣

٣ – غ . ب . يروغوف . واقعية استروفسكي وتشيخوف موسكو ، ١٩٦٧

٤ – ل . غيتلمان . الادب الروسي الكلاسيكي على المسرح الفرنسي . لينينغراد ، ١٩٧٨

٥ – م . لوبانوف . استروفسكي . « سلسلة حياة العظماء » موسكو ، ١٩٧٩

٦ – الموسوعة الادبية الوجيزة . الجزء الثاني ، موسكو ١٩٦٤

٧ – الموسوعة الادبية الوجيزة الجزء السادس ، موسكو ١٩٧١

ب – بالعربية :

١ – د . حياة شرارة ، د . محمد يونس . مدخل الى الادب الروسي في القرن التاسع عشر . بيروت ١٩٧٨ .

٢ – د . مكارم احمد الغمري . الكساندر استروفسكي . مسرحيات الحياة . مجلة « العربي » الكويتية .
العدد ٢٤٦ / مايو « ايار » ١٩٧٩ .

المسرح العراقي كوسيلة اتصال

د . خالد حبيب الراوي
قسم الاعلام / كلية الآداب
جامعة بغـــداد

ان المسرح يعتبر وسيلة ثقافية ، ولا يكاد يصنف ضمن وسائل الاتصال في العالم الحديث الا في نطاقات ضيقـــة .

ولكن اهتمام المسرح في العراق بالقضايا السياسية والتعبوية جعلت منه اداة اتصال اعلامية واعطته سمة تميزه الى حد ما ، عن المسرح في الدول المتقدمة وخصوصا الغربية منها ، ومن هذا المنطلق جاء اعتبار المسرح في العراق وســـيلة اتصاليـــــة .

ان عملية استخدام المسرح كوسيلة اتصالية في العراق بالاضافة الى اعتباره كنشاط ثقافي ، تعود بجذورها الى سنوات التأسيس الحـــديث للمسرح العراقي ، ويعود السبب الاساس في ذلك الى ان العراق لم يعرف في نهاية القرن التاســع عشر من وسائل الاتصال الجماهيرية سوى الصحف والمطبوعات ، وكانت هذه الوسيلة محـــدودة الانتشار ، وتتركز في المدن الكبيرة ، وبين قلة من الجمهور ، لانتشار الامية ووعورة المواصلات التي تحول دون انتقال المطبوعات بشكل فعال ، وكذلك بسبب العامل الاقتصادي الذي يتجسد في حالة الفقر المنتشرة والتي تحـول دون اقتناء المطبوعـات .

وكان المسرح (الاداة) المباشرة في مخاطبة

الجماهير وايصال الافكار اليها ، ولهـذا عمق القائمون على تقديم المسرحيات الى اســـتخدام هذه الوسيلة لنقل افكارهم الى الجمهور واقامة العلاقات معهم من خلال هذه الوسيلة التعبوية .

وهذا يفسر لنا سبب قيام العديد من الطوائف الدينية والمنظمات ، كما سنرى لاحقا ، باستخدام المسرح ، لاجتذاب الجمهور ، وبالتالي التعبير عن مواقفهـــا .

ان مواضيع المسرح الاساسية ، التي تناولها كتاب المسرح على مر العصور هي : الكبرياء ، الفجور ، الحســـد ، الغضب ، الطمع ، النهـــم والكســـل (١) .

وربما تعود جذور الاســـتخدام الديني للمسرح الى عصور قديمة ، ولكن ظهور المسرح في العراق وارتباطه بالنشاط الكنسي الديني لا امتداد له ، تأريخيا ، مع المسرح الديني الاوربي ، كما انه لا تتوفر دراسات او معلومات عن استخدام المسرح الديني في العراق في العصور العثمانية وما قبلها ، وبمعنى آخر ، فأن هذه الفجوة التأريخية تؤشر انقطاع التواصل بين الحديث والقـــديم في المسرح الديني اذا صح التعبير .

وعلى الرغم من هذا ، فأن المسرح في العراق قديم ، بل ويعتقد البعض ان اصل المسرح هـــو

عراقي [٢] ، فقد ذكر ان المسرح وجد في العراق اولا وان كلمة ممثل باللغة البابلية هي (موميلو) وصيغته المؤنثة هي (موميلتو) ولو حولت الميم الثالثة في كلتا الصفتين الى ثاء لاصبحتا (ممثلو) و (ممثلتو) (= ممثلة) علما ان كلمة ممثل باللغة السومرية تلفظ (اينه دودو) وتعني (الذي يتحدث للمشاهدين) •

وعلى اية حال ،

فأن اولى المسرحيات التي تم العثور عليها، يعود تاريخها الى نهاية القرن التاسع عشر وبالتحديد عام ١٨٨٠ وكانت تحمل اسم الاب (حنا حبش) وعنواناتها هي : (كوميديا آدم وحواء ، وكوميديا يوسف الحسن وكوميديا طوبيا) [٣] •

وتعتبر هذه المسرحيات باكورة التأليف المسرحي في العراق ، ويذكر ان المسرحيات التي تم تأليفها او (تعريقها) هي مسرحيات مترجمة عن لغات اجنبية او محورة عنها ، وخصوصا اللغة الفرنسية ، وان مسرحية (لطيف وخوشابا) لنعوم فتح الله سمار هي مسرحية معربة عن اللغة الفرنسية وكانت قد مثلت عام ١٨٩٠ وطبعت عام ١٨٩٣ • [٤]

وكانت المسرحيات تقدم في المدارس الدينية، ولذلك كان جمهورها محدودا •

ويفسر كون الموصل المركز الاول لظهور الحركة المسرحية في العراق بسبب قربها من بلاد الشام ومن الدولة العثمانية من جهة ، وبسبب كثرة الطوائف المسيحية فيها وازدياد نشاطهم الثقافي والفني •[٩]

ولم ينحصر نشاط الرهبان المعلمين على الموصل او يقتصر على مدرسة مسيحية واحدة ، اذ انتقل النشاط المسرحية الى بغداد في بداية القرن العشرين ، وكان طلب مدرسة الكلدان ومدرسوها في بغداد مركزا للنشاط المسرحي الجديد الذي لم يكن معروفا فيها سابقا •

واستمرت المسرحيات تقدم من قبل الجهات الدينية ، ففي عام ١٩٠٦ ترجمت مسرحية (جان دارك) وقدمت على مسرح مدرسة القاصد الرسولي في الموصل ، كما ترجمت مسرحيات اخرى وتم تقديمها •

ويذكر ان المسيحيين العرب كانوا في مقدمة المستشرقين بالاصلاح الدستوري ، كما كانت مدارسهم بحكم ثقافة معلميها واطلاعهم على الآداب والفنون الاوربية من اسباب مبادرة هذه المدارس الى الاهتمام بالمسرحيات تمثيلا وتأليفا •

المسرح في عهد الاحتلال البريطاني

بعد نشوب الحرب العالمية الأولى ، توقفت النشاطات المسرحية ، ولكن بعد دخول القوات البريطانية واحتلالها للعراق ، عاد النشاط المسرحي من جديد •

وقد دعمت قوات الاحتلال النشاط المسرحي سواء بتمكينهم الجمهور العراقي من مشاهدة الفرق المسرحية البريطانية التي زارت العراق في زمن الحرب للترفيه عن القوات العسكرية البريطانية والتي خصصت بعض عروضها للجمهور العراقي ، او بما قدموه من تسهيلات ودعم للاعمال المحلية •

لقد نشرت جيدة العرب في عام ١٩١٨ وعلى مساحة صفحة كاملة [٦] اعلانا عن تنظيم حفلة في المسرح (التياترو) الجديد في البساتين العمومية حيث يقوم بالتمثيل جوق (فرقة) منتخب من

المشخصين (الممثلين) ومنهم (بول فريمن) وهو احد مشاهير الممثلين في انكلترا .

وذكر الاعلان ان ريع الحفلة مخصص لمنفعة جمعية الصليب الاحمر .

وبلا ريب ، فأن عملية مجيء مثل هذه الفرقة الى العراق في زمن الحرب يشأ الى انها لم تأت لتقدم عروضا فنية فحسب او لاسباب مالية ، ولكن قدومها كان جزءا من برنامج يتعلق بقوات الاحتلال .

وفي تلك الفترة تم تمثيل رواية ارمنية عنوانها (النار التي لا تخبو) باللغة الارمنية في كيسة الارمن ببغداد ، وصورت هذه المسرحية المذبحة الارمنية ، وحضرها عدد كبير من الجمهور ومنهم جمع من الضباط الانكليز .

وقد القى مطران الارمن خطبة جاء فيها (... انه لا ينسى كل ارمني مهما نسى تلك المساعدة العظيمة التي قدمتها بريطانيا العظمى الى الشعب الارمني ايام الاضطهادات الهائلة التي حلت به) ثم اختتم كلمته (بثقته بفوز انكلترا وحلفائها الذين يقاتلون في سبيل المدنية والفضيلة) . (٧)

ان هذه المسرحية جسدت الاستخدام الدعائي ضد الاتراك بالرغم من ان اللغة الارمنية غير منتشرة بين الجمهور ، ولكن الدعم البريطاني اتاح لها ان تعبر عن موقف الطائفة الارمنية من الاتراك وهو ما نفيد قوات الاحتلال في النهاية .

اقامت الطائفة اليهودية حفلة تكريم للكولونيل ولسن القائم باعمال الحاكم الملكي في مدرسة الاليانس ، ومثلت في الحفلة رواية (مسرحية) — زواج الفراشة — وقامت تمثيلها بنات (وقد ابدعن بالتمثيل كل الابداع فلعبن بالحاضرين نشوة السرور ولم يدعوهن يختمن الفصل الاخأ دون ان يعدنه ، فاعدنه استجابة للتصفيق الحار) . (٨)

وينبغي الا يغرب عن البال ، ان اي نشاط عام او تجمع لم يكن مسموحا به الا بموافقة سلطات الاحتلال ، كما ان أي عرض مسرحي كان يستحصل له الموافقة قبل تقديمه .

كما قام المسلمون باستذكار فاجعة مقتل الامام الحسين (وابتدأ دور التمثيل وكان المشهد رائعا فاستبكى العيون وارمض القلوب ... وقد مثل العرب الفاجعة بدورهم الاول امام غرفة الكليدار — ومثلها العجم بعدهم امام ديوان القنصل الايراني على جاري العادة فكانت لمناظر التمثيل لموعة لم تبق عبرة في مكامن الدموع) (٩)

كما مثل الكلدان ، ومن خلال الجمعية الخيرية الكلدانية مسرحية (الامير هرمكلد او التاجان) وهي (رواية محزنة ذات خمسة فصول بديعة في بابها مؤثرة في معناها تتخللها انغام شجية وقطع مضحكة وقد خصص ريعها لمساعدة المهاجرين الكلدان) . (١٠)

وقدمت هذه التمثيلية باللغة الانكليزية وحضرها الحاكم العسكري وقنصل امريكا ونائب قنصل ايران وقام بتمثيلها وترويجها (اخراجها) الاب عمانوئيل رسام . (١١)

وفي عام ١٩١٠ اعلن عن قيام (ممثلين ماهرين اتقنوا هذه المهنة) بالتمثيل على مسرح مستورع السيارات في مكتب الصنائع القديم برعاية الحاكم الملكي ، على تمثيل مسرحية بالاشارات ، وذكر انها اول مرة تقدم فيها مثل هذه المسرحية في العراق ، وقد خصص ريعها الى المستشفى الملكي . (١٣)

ولم تشر الصحيفة الى اسم الفرقة او او الممثلين ، ويمكن الاستنتاج انها كانت احدى الفرق الانكليزية التي كانت تزور القوات البريطانية بشكل دوري •

وبعد اشهر قليلة قدمت فرقة انكليزية اخرى عدة مسرحيات للجمهور ومنها رواية (مدينة الجنون) على مسرح (الواي ايم سي اي) في حديقة الاهالي وكانت (رواية بديعة جامعة لالطف الحركات الهزلية والالاعيب والنكت الجميلة عن حالة الجنود فيما بين النهرين) (١٣) وقد قدمت هذه المسرحية مرة واحدة للجمهور •

ثم عرضت مسرحية ـ سلطان الحب ـ وهي (رواية بديعة بين الفكاهة والجد تتعاقب حوادثها في ثلاثة فصول ••• وقد خصص ربع ريعها لمستشفى الاهالي) (١٤)

وقام المكتب الكلداني بتقديم مسرحية (ابن وائل) وهي (رواية حماسية مبنية على حوادث تاريخية تتعاقب وقائعها ج ثدثة فصول بديعة في ساحة مدرسة الكلدان ••• وتمثل حسب عوائد العرب ومشاربهم مع البستهم تماما وجرت احداث الرواية في ايام الجاهلية نحو سنة الثمانين قبل الهجرة • وهي فاتحة حرب البسوس الطاحنة التي دارت رحاها بين قبيلتي بكر وتغلب زهاء اربعين سنة اجرت الدماء سيولا وانهارا • وتتخلل فصول الرواية بعض العاب انكليزية وفرنسية) (١٩)

ثم قدم جوق مسرحي بريطاني عدة مسرحيات على مسرح مستودع السيارات (١٦)

وكتبت جريدة العرب تقارن بين التمثيل الذي يقدمه العراقيون والتمثيل الذي تقدمه الفرق البريطانية :

(ليذهب ممثلونا الى هذا المسرح فكان فيه دروسا لهم وعبرا لجمهور الناس ليتعلموا كيف تنشأ المسارح ويقوم الممثلون بادوارهم ليصلحوا شأنهم وشأن مسارحهم ، ولا يشوهوا هذا الفن الجميل النافع ويشينوه بتطاولهم اليه بدون دربه ولا استعداد فيحطون من قدره في هذه البلاد التي بخسته حقه بسببهم) (١٧)

وقامت فرقة انكليزية اخرى هي فرقة (همفري بيشوب) الذي وصل الى العراق وهو في طريقه الى الهند بالتبرع بالتمثيل لمكتبة السلام، حيث قدمت فرقته رواية عربية قديمة جاء ذكرها في كتاب الف ليلة وليلة على مسرح رويال سينما • (١٨)

ومقابل المسرحيات ذات الطابع الترفيهي التي قدمتها الفرق البريطانية التي زارت العراق ، فأن الفرق العراقية كانت تركز على تقديم المسرحيات ذات الطابع السياسي التهييجي فيما بعد • وقد اشار احد الكتاب آنذاك الى ان نبية من (شبان وطن المحبوب سيمثلون لك رجال التاريخ تمثيلا بديعا فيجعلونك ترى اعاظم قومك بأم عينك(١٩)

وذكر الكاتب انهم سيمثلون تحدي النعمان بن المنذر للفرس واسترجاعه من كسرى انو شروان ما غصبه منهم و (يشخصون لك كيف يكلم الملوك

الوزراء ويظهرون ما تكنه الضمائر في السراء والضراء ويرشدونك الى خير العمل) .

وقد حضر هذه المسرحية طالب النقيب الذي كان مرشحا لعرش العراق والحاكم العسكري والمس بيل وجمع غفير من الجمهور وقد وصفت احدى الصحف تلك المسرحية كما يأتي (.. ما من عربي كريم ، يجري في عروقه الدم العدناني الزكي، الا ودبت روحه دبيبا ، حينما شاهد امراء العرب في حضرة الملك الفارسي يذبون عن حياضهم ويناضلون مدافعة عن احسابهم ، وهم يمثلون امجاد امتهم ويصورون آيات نبوغها وعظمتها.) (٢٠)

وأشارت الجريدة الى انها اول رواية قامت بتمثيلها الشبيبة العراقية في العهد الاخأ .

وقد اشارت مس بيل في رسائلها لابيها الى حضورها لعرض مسرحية وطنية قام بتمثيلها جماعة من الشبان الوطنيين وذكرت ان الحاضرين كانوا يصفقون كلما وردت كلمة (الاستقلال) اثناء التمثيل . (٢١)

وكانت مسرحية وفود النعمان على كسرى هي فاتحة تقديم مسرحيات ذات طابع وطني ولفترة طويلة لاحقة ، فقد استخدم المسرح كوسيلة لتحريض الجمهور وتعبئته ، في تلك الفترة التي تصاعد فيها الشعور الوطني والقومي . وساعد على ذلك قيام البريطانيين بالتخفيف من القيود الشديدة التي فرضوها على وسائل التعبأ اثناء الحرب .

وقدم طلبة مدرسة الكلدان مسرحية السمأل او وفاء العرب ـ في ساحة مدرستهم وكانت (رواية اخلاقية حماسية عربية في زمان الجاهلية ذات اربعة فصول تتخللها العاب (تمثيل) اخرى هزلية (باللغات)العربية والانكليزية والفرنسية) (٢٢)

وقامت مدرسة التفيض باعادة تمثيل مسرحية (وفود النعمان على كسرى انو شروان) بعد ان اجازتها الحكومة وقام بتمثيلها (خأة شبان العراق وابنائه النجباء) (٢٣)

وقدم المكتب السرياني ،مسرحية (شهيد الوطن) وهي (رواية مفجعة تاريخية ادبية من ابدع ما جاء في الروايات العربية . سيقوم بتشخيصها نخبة شبان الوطن في سنترال سينما وهذه الرواية تتألف من ثدثة فصول تتخللها بعض روايات هزلية باللغة العربية والانكليزية واناشيد موقعة على آلات الطرب) (٢٤)

وكان ريع المسرحية قد خصص لتطوير المكتب السرياني (وقد اختتم التمثيل بنشيد انكليزي وسلام لملك بريطانيا العظمى)(٢٥)

وفي افتتاح المسرحية ، القى الصحفي رفائيل بطي كلمة جاء فيها (نحن نحتاج الى ان ننشيء لنا رأيا عاما صحيحا ليعيننا على توحيد كلمتنا ، ويقظتنا واستقلالنا) . (٢٦)

وفي نهاية عام ١٩٢٠ تم تقديم مسرحية (طارق بن زياد فاتح الاندلس) وكتبت احدى المجلات تقول (ففعلت في النفوس فعلا دونه كل خطبة وفعال .. ولهذا تتمنى ان يداوم على مثل هذه الروح ، روح اصلاح الاخلاق ، بمشاهدة مآثر الاجداد) . (٢٧)

المسرح في العد الملكي

وبعد عام ١٩٢١ بدأت الفرق المسرحية تظهر الى الوجود وكان منها الفرق التي الفها الحزب الوطني في عام ١٩٢١ وجمعية التمثيل الادبي التي تشكلت عام ١٩٢٢ . (٢٨)

لأغراض مختلفة ، ففي عام ١٩٢٢ قامت جمعية (غواة التمثيل) الارمنية بتقديم مسرحية من ثلاثة فصول عنوانها (ما لا يدرك كله لا يترك جله) والتي خصص ريعها (للاحسان) وجرى تمثيلها في ممطعم بدري في الشارع الجديد ، وبيعت تذاكرها في نفس المطعم . (٢٦)

ونشرت احدى الصحف ان (تدمذة الاسرائيليين) قاموا بتمثيل رواية ـ صلاح الدين الايوبي وريكاردوس قلب الاسد ـ على ممسرح الرويال سينما ، وكانت المسرحية من تأليف الشيخ نجيب الحداد . (٣٠)

كما قامت الجمعية الادبية الاسرائيلية بتقديم مسرحية ـ تسبا او شهيدة الوفاء ـ وقد جلبت لها الادوات التي استخدمتها في التمثيل من اوربا . (٣١)

وكتب احد الادباء كلمة اثر تقديم مسرحية تسبا جاء فيها (٣٢) :

ان الممثل استاذ يعلمنا
فوق المراسخ نهج المسلك الحسن
سكوته محض ارشاد ومنطقة
وعظ يؤثر عند العاقل الفطن

وقد قام انور شاؤول تتمثيل دور (رودولوف) في المسرحية ، اما المشرف على المسرحية فقد القى كلمة اشار فيها الى ان اكثر الحاضرين لم يشتروا البطاقات بل حصلوا عليها مجانا ، وانه لن يعود الى تقديم المسرحيات الا اذا تغيرت الامور . (٣٣)

ثم نشرت جريدة المصباح وعلى كامل صفحاتها الاخيرة تفصيلات لمصروفات وواردات مسرحية تسبا ، (٣٤) ولعلها الوثيقة الوحيدة التي تشير الى اقتصاديات المسرح في تلك الفترة .

وقد اشارت جريدة المصباح في افتتاحية لها بعنوان ـ مناقشة حساب ـ (٣٥) الى اليوم الذي جاءت فيه فرقة كشكش الى بغداد وعلقت (هاجت البلاد وماجت وبشر المبشرون بقدوم جوق كشكش الشهير).

وجوق كشكش هو فرقة نجيب الريحاني ، وهذا يعني انه اول فرقة مصرية زارت العراق كانت قد جائت قبل عام ١٩٢٤ .

ونشرت جريدة العالم العربي في ٢٠ ايلول ١٩٢٥ ان خريجي مدرسة التفيض الاهلية ، وتحت رعاية الامأ زيد نائب الملك سيفومون تتمثيل رواية (في سبيل الوطن او على ضفاف الامازون) وهي (مملوءة بالآيات الوطنية والشعائر القوميه .. فبادر ايها الوطني الغيور الى اقتناء البطاقات ، وسارع الى رويال سينما ... لمشاهدتها ومعاضدة العلم . وقد اعد للسيدات محل خاص والتفصيلات في الاعلانات اليدوية) .

ومن هذا يتضح ان الفرق التمثيلية او المسرحية كانت تلجأ الى توزيع اعلانات على شكل مناشأ للمهور وفيها تفصيلات عن المسرحية او (الرواية) التي تقدم .

وفي عام ١٩٢٦ قدمت جمعية الاصلاح الادبي اليهودية مسرحية السيد او غرام وانتقام على مسرح رويال سينما وحضرها رئيس الوزراء عبدالمحسن السعدون ، وفي عددها ١٠٣ الصادر بتاريخ ٢٤ حزيران ١٩٢٦ نشرت (المصباح) افتاحية عنوانها (فن التمثيل يشجعه جلالة ملك العراق) ونشرت خبرا عن قيام الملك بحضور رواية ، السيد التي اقامتها الجمعية الادبية الاسرائيلية على مسرح الرويال سينما .

وفي عام ١٩٢٦ زارت العراق فرقة جورج ابيض المصرية وقامت بتمثيل عدة مسرحيات في بغداد والبصرة ولاقت نجاحا كبيرا .

وفي عام ١٩٢٧ الف حقي الشبلي فرقته التي سماها (الفرقة التمثيلية الوطنية).

وفي عام ١٩٢٩ وصلت الى بغداد فرقة فاطمة رشدي والتي اطلقت على نفسها لقب (صديقة الطلبة) — واعلنت انها اكبر (هيئة فنية تزور الاقطار العربية لنشر الثقافة المصرية .(٣٦)

وكانت الفرقة تعرض مسرحيتين مختلفتين في اليوم الواحد .

وانضم حقي الشبلي الى فرقة فاطمة رشدي ثم رافقها الى القاهرة وتلقى هناك محاضرات في المسرح ثم عاد معها في عام ١٩٣٠ .

وقام الطلاب اليهود بتقديم تمثيليات مختلفة ومنها رواية — وليم تل — التي عربها انور شاؤول ومثلتها فرقة من هواة التمثيل على مسرح الثانوية المركزية . (٣٧)

كما زارت فرقة مسرحية تركية اسمها (ارطغرل بك) بغداد عام ١٩٣٢ ، وفرقة يوسف وهبي في عام ١٩٣٢ ، وفي تلك الفترة ظهرت الى الوجود فرقة مسرحية عراقية جديدة ، وشهدت الثلاثينات حركة مسرحية نشيطة

وامتد النشاط المسرحي الى بعض المحافظات العراقية وان اقتصر على المدارس ومثال ذلك ما قام به طلاب المدرسة الثانوية في العمارة بتشكيل — جمعية الطلاب الادبية — وقيامهم بتمثيل رواية ادبية وطنية في كل شهر يحضرها خصيصا طلاب المدارس والمدرسين (٣٨)

وفي عام ١٩٣١ قام حقي الشبلي رئيس الفرقة التمثيلية العصرية (فرقة حقي الشبلي) بالتمثيل في مدينة الحلة كما قام عام ١٩٣٢ بتقديم مسرحياته في المدينة نفسها ولمدة خمسة عشر يوما الى المواطنين والجيش والطلاب .

وكتب حقي الشبلي كلمة في الصحف شكر فيها المسؤولين لما لاقاه من اهتمام (وتقدم الفرقة شكرها العاطر الى حضرة اوسطة جابر جلبي ملتزم المخضرات وصاحب اوتيل المظفرية في الحلة على تبرعه الى الفرقة بعدم اخذ اجرة الاقامة منها في اوتيلة مدة مكوثها في الحلة هذه السنة وفي السنة الماضية) . (٣٩)

ثم قام في السنة نفسها بزيارة الى ديالى وقدم مسرحياته في بعقوبة وشهربان ودلتاوه (٤٠)

ومثلت فرقة المعهد العلمي التمثيلية رواية — مصرع الزباء — يوم ١٩٣٢/٣/٢٠ على مسرح المدرسة الثانوية المركزية واخرجها عبدالمجيد البشري وشارك بالتمثيل فيها الآنسة زينب حسن بدور الزباء ويحيى فائق بدور قصير وفائق حسن بدور جذيمة الوضاح .

وفي تلك الفترة قامت فتاة عراقية اسمها فوزية منير بالتمثيل في مسرحية (الهاوية) التي قدمتها الفرقة التمثيلية الشرقية ، والقت كلمة قبل العرض المسرحي ، قالت فيها : (٤١)

(ها ان اول فتاة عراقية تتقدم بين ايديكم كممثلة ، والشوق يملأ جوانحها لاعتلائها خشبة المسرح العراقي الذي يعد ركنا قويا من اهم اركان نهضتنا الحديثة .

ان اهم العوامل التي تؤدي الى اعتلاء شأن التمثيل في هذه البلاد هو العنصر النسائي الذي يعد الدعامة الاولى لبناء المسرح ، ولكن البعض منا وممع الاسف لا ينظر الى المرأة الا بمنظار الاهواء والاغراض اذا ما سنحت لها الفرصة يوما

ما باتخاذ التمثيل مهنة لها •

سادتي : كثيرا ما كنت اتشوق ان اقف هذا الموقف الذي اقفه الآن استحث بنات جنسي وابناء جلدتي الى مد يد المساعدة الى المسرح العراقي وانقاذه سواءا كان بوسائل مادية ام ادبيـة أم بتزويده بعنصر مثقف من الفتيات والشبان •

لا ادري احسنا فعلت وهل سيسعدني حظي لبلوغ الغاية التي انشدها وهي مشاركه الرجل باعلاء شأن التمثيل ؟ ام سأرجع خائبة من ميدان جهادي الشريف كسيرة القلب دامعة العين • وعلى كل اني اقدم نفسي ضحية للفن ومثلا لبنات جنسي واملي وطيد بان الشعب العراقي يقدر هذه التضحية ويأخذ بيدي نحو الرقي والتقدم) •

كما استخدم التمثيل لتعليم اللغة ، فقد قامت مدرسة كويسنجق الابتدائية بتمثيل رواية عنوانها ـ فتاة كردستان ـ على مسرح مدرستها الـذي شيدته لتمثيل الروايات الاخلاقية والاجتماعيـة باللغة الكردية (بغية تلقين هذه اللغة للناشـئة الكردية بطرق التمثيل •) (٤٢)

ومن الاحداث المثيرة التي وقعت بسـبب المسرح في بداية الثلاثينات من القرن العشـرين ما جرى في مدينة الكوت بسبب تمثيل مسرحية (وفاء العرب) حيث شاع في المدينـة ان النساء سيحضرن التمثيل الذي يقام في المدرسة الابتدائية ودفع ذلك بعض الناس الى الشكوى لدى المتصرف (المحافظ) ، حيث امر بدوره مدير المدرسة بعدم السماح للنساء بمشاهدة التمثيل ، ولكن ادارة المدرسة لم تلتفت الى طلب المتصرف واعد مديـر المدرسة ثلمة في الحائط حيث نفذت منها النساء الى سطح المدرسة لمشاهدة التمثيل •• وتدخلت الشرطة لايقاف التمثيل ، ولكن مدير المدرسـة رفض واصر على قيام النسوة بمشاهدة المسرحية، وتصدى الطلاب للشرطة وضربوهم ، ثم طافـوا بمظاهرة في شوارع الكوت ليلا ، واجتمعوا في دار سلمان الصفواني (مراقب الاستهلاك آنذاك في الكوت) واضربوا عن الدوام في اليوم التالي وطافوا في المدينة وهم يرتلون الاناشيد والاهازيج وتبعهم عدد من اهالي المدينة ، واشار تقريـر للشرطة الى انها ليست الحادثة الاولى التي تقع بسـبب التمثيل •(٤٣)

وحين قام يوسف وهبي وفرقته بتمثيـل مسرحية اولاد الفقراء ، القى الشاعر جميل صدقي الزهاوي اثناء التمثيل قصيدة جاء فيها :(٤٤)

مالـي اذا شـاهدت في تمثيله
صـور الفجيعة للدموع اكفكف
ذرفت على تلك المشاهد مقلتي
عبرا وعهـدي انهـا لا تذرف
مـا كنت آذن بالبكـاء لاعيني
حتى شـجاني حين جـد الموقف
كم مشـهد للبؤس مـن جرائـه
يبكي الحكيم ويضحك المتفلسف
واذا الروايـة مثلت فنجاحهـا
شـيء على اسـلوبها يتوقف

وفي عـام ١٩٣٥ اوفـدت وزارة المعارف (التربية) حقي الشبلي الى باريس للتخصص في فن التمثيل وهي اول بعثة لدراسة المسرح •(٤٥)

وعلى كل حال ، لم يكن للمسرح آنـذاك ذلك الشأن المعروف به في الدول المتقدمة • وكان رئيس البلدية هو المخول بمنع المسرحيات حيث تشأ التعليمات :

(٧ ـ رئيس البلدية بعد تصديق اكبـر موظف اداري (المتصرف او القائمقام) ولامين

العاصمة ان يمنع بقرارات يصدرها بين حين وآخر تمثيل الروايات المخالفه للآداب العامة • مع الاحتفاظ بحق منع الروايات السياسية التي تسبب التفرقة والكراهية في العراق للسلطة الادارية) •(٤٦)

واستمرت الفرق المسرحية والمدارس بتقديم مسرحياتها في الاربعينات من هذا القرن •

ومن اقدم الفرق الاهلية المسرحية في العراق التي ما زالت توالي نشاطاتها هي فرقه المسرح الفني الحديث والتي اجيزت في عام ١٩٥٢ باسم فرقه المسرح الحديث •

وكانت هذه الفرقة قد بنت مسرحا من الطين والخشب بايدي أعضائها في مقر جمعية النداء الاجتماعي في الاعظمية وكان اول نشاط لها قد ابتدا بتقديم فصول من المسرحيات العالمية والعربية ثم انتقلت الى التأليف المسرحي المحلي •(٤٧)

وفي عام ١٩٥٣ قامت السلطات الحكومية بمنع الفرقة من تقديم مسرحيتين على مسرح نادي السكك في ليلة العرض الاول • ثم انتقلت الفرقة لتقديم نشاطاتها على مسارح الكليات والمنظمات ، وفي عام ١٩٥٧ سحبت إجازة الفرقة واوقفت عن العمل واشار كتاب السحب (ان الفرقة تعرض الروايات التي تستهدف النيل من اوضاع البلاد السياسية والاجتماعية ولعدم مراعاتها لمقررات لجنة فحص النصوص التمثيلية ونظرا الى تصرفات هذه الفرقة تعتبر مضرة بالمصلحة العامة ولانها تقدم في مسرحياتها كثأا من المشاكل وتنبه الناس عليها وكثيرا ما تضع اللوم على الحكومة لانها المتسببة في افقار الشعب وحالته السيئة التي وصلت اليها)•(٤٨)

ثم لجأت الفرقة الى المسرح الجامعي من جديد •

وعلى اية حال ، فقد لخص مقال نشر في الخمسينات (٤٦) وضع المسرح في فترة الحكم الملكي بما يأتي :

١ ــ المكاناة من الصعوبات المالية فالتمثيل يحتاج الى ما لتوفير الملابس والمناظر والمكياج والالات والاجور •

٢ ــ عدم وجود مسرح فني يفي بمتطلبات المسرح الحديث حيث لا يوجد سوى مسرح الملك فيصل الثاني (الشعب) برغم نواقصه الفنية وضيق قاعته ، بالاضافة الى الاجور التي تستوفيها امانة العاصمة والتي لا طاقة لميزانيات الفرق بها ، حيث تأخذ عن كل حفلة ٣٠ دينارا عدا رسوم الطوابع ورسوم الادارة المحلية ، مما يضطر الفرق التمثيلية الى ان تجعل اسعار بطاقاتها مرتفعة فلا يحضرها الا البعض ، وفي هذه الحالة ينتفي الغرض الذي من اجله تشتغل هذه الفرق وهو تثقيف الجمهور •

٣ ــ انعدام العنصر النسائي •

٤ ــ انصراف الكتاب عن كتابة المسرحية ، فقد عاش المسرح العراقي عالة على كتاب البلاد العربية الاخرى كمصر وسوريا ولبنان •

المسرح في العهد الجمهوري

في الخمسينات قام المسرح العراقي بعرض المشكلات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي لمعني منها الجماهير ، وجسدت مشكلات الفقر والامراض والامية والسجون والمنافي والاضرابات والمواقف اليومية للجماهير وهي واجه سجايها •

وفي الستينات اخذ المسرح يبحث عن التيارات التجريبية الاوربية الحديثة مثل العبث واللامعقول والواقعية الجديدة وتيار آخر للمسرح راح يبحث عن الموروث الشعبي والتراثي القديم من اجل أجيل التجديد .[٥٠]

وكانت الحركة المسرحية في العراق قبل ثورة ١٧ ــ ٣٠ تموز ١٩٦٨ تعاني من اشكالات متعددة، ومن اهم هذه الاشكالات قلة اقبال الجمهور على المسرحيات ، كما عاق الوضع المالي المحدود للفرق المسرحية تطوير اعمالها .

ويذكر احد الكتاب ان ربط المسرح بقانون الملاهي الصادر في عام ١٩٣١ ، حيث يعامل المسرح والملهى معاملة واحدة قد ادى الى صعوبات ادارية حيث كان يقتضي قيام عرض مسرحي اجراء ما يقتضيه فتح ملهى .[٥١]

ويوضح الكاتب نفسه المرحلة التي سبقت الثورة فيشأ الى ان قاعتي السينما والمسرح والخلد كانت تؤجران لكل حفلة مقابل ٦٠ دينارا، وكانت اغلب الفرق لا تستطيع ان تتحمل مثل هذا المبلغ لضعف ميزانياتها ، بالاضافة الى ان آي انتاج مسرحي لابد ان تخصص له ميزانية لا تقل عن مائة دينار لغرض بناء الديكور والملابس والاكسسوار ووضع الاعلانات والبطاقات والنشريات ، مع دفع ٢٥ بالمائة كرسوم ملهى الى امانة العاصمة ، وقد تزداد الميزانية وتصل الى ٣٠٠ دينار .[٥٢]

أمّا بالنسبة لصالات العرض المسرحي ، فقد ازدادت بعد ثورة تموز ١٩٦٨ زيادة ملحوظة سواء في العاصمة بغداد او في معظم المحافظات العراقية ، علما بأن العراق لم يعرف المسارح شكلها الحديث الا قبل سنوات ليست ببعيدة .

وكانت العروض المسرحية في اواخر القرن التاسع عشر والعقود الثلاثة الاولى من القرن العشرين تقدم في المدارس ودور السينما ، وعلى سبيل المثال فقد قدمت جميع الفرق المصرية التي زارت العراق عروضها المسرحية على مسرح (رويال سينما) الذي كان كبيراً[٥٣] .

واول قاعة حديثة شيدت في العراق هي قاعة الشعب الموجودة في باب المعظم وقد افتتحت عام ١٩٤١ .[٥٤]

اما الفرق المسرحية التي تعمل في العراق بعد الثورة فهي على ثلاثة انواع :[٥٦]

١ ــ الفرق الرسمية : وهي الفرق التي تشرف عليها الدولة بشكل مباشر وترتبط بها وظيفيا ، ومنها الفرقة القومية للمثيل في بغداد ، وفرقة البصرة للمثيل ، ووفرقة اربيل للتمثيل ، وهذه الفرق تتبع قسم المسارح في المؤسسة العامة للسينما والمسرح .
كما ان فرقة المسرح العسكري ترتبط بدائرة التوجيه السياسي في وزارة الدفاع .

٢ ــ فرق المنظمات الشعبية والنقابات : وهي فرق تابعة لاحدى المنظمات الجماهيرية والشعبية او احدى النقابات كالتي تعمل باسم الاتحاد العام لنقابات العمال والاتحاد العام لنساء العراق والاتحاد الوطني لطلبة العراق او نقابة الفنانين او معهد الفنون او اكاديمية الفنون.

٣ ــ الفرق الاهلية : وهي فرق خاصة تعمل باسم مجموعة من الفنانين وتكون مجازة من قبل وزارة الثقافة والاعلام . وهذه الفرق عديدة، ويعود بعضها الى الخمسينات من هذا القرن مثل فرقة المسرح الفني الحديث .

اما بالنسبة للكتاب المسرحيين المؤثرين فلم يبرز منهم في العراق الا القليل ، وشكلت الاستهانة بالنص واستسهاله ظاهرة ، حيث قام بعض المخرجين العراقيين بتقطيع وتهشيم وتشويه النصوص العالمية المترجمة او العربية المؤلفة كما راح بعض المخرجين يبرجون نصوصا تفتقر الى ابسط اسس التأليف الدرامي . (٥٦)

ولم يكن اقبال الجمهور على حضور المسرحيات واسعا في السبعينات ، ويرينا الجدول الآتي المقتطف من جدول اعدته المؤسسة العامة للسينما والمسرح عدد ايام عروض بعض المسرحيات وعدد الجمهور الذي شاهدها للسنوات ٧٦ ــ ٨٠ : (٥٧)

اسم المسرحية	عدد ايام عرضها	عدد الجمهور
١٩٧٦		
جيش الربيع	٢٧	٨٥٠٨
كان ياما كان	٤٥	٢٢٤٥٤
١٩٧٧		
مقامات ابي الورد	١٦	٣٢١٢
باب الفتوح	٢٢	٤٢٨٩
١٩٧٨		
المجنون	١٦	٢٦٣٣
كلكامش	٢	١٥٠
١٩٧٩		
الشهداء ينهضون	٢	٢٨٥
التقرير	٧	٦٨٥
١٩٨٠		
دون جوان	٦	١٧٤٠
جزيرة افروديت	١١	١٠١٣

وهذا الجدول يشير بوضوح الى ان المسرح في السبعينات لم تكن له جماهيريه واسعة ، اما في الثمانينات فقد اختلف الامر ، وبرز المسرح التجاري والهازل على نطاق واسع لم يعرفه العراق طيلة حياته ، ويعود السبب الى :(٥٨)

١ ــ متغيرات الوضع الاقتصادي والتي دفعت بالفنان المسرحي الى ان يبحث عن مورد رزق على حساب الفن المسرحي الرفيع .

٢ ــ ظروف الحرب التي جعلت الناس يبحثون عن مصادر لهو ومتعة ايا كان مصدرها .

وقد انكمش هذا النوع من المسرح بعد ان توقف القتال .

وخلال الثمانينات ظهرت عدة فرق مسرحية ولم تشكل حضورا متميزا ، لانها كانت تقدم مسرحيات هشة ، فقيرة شكلا وموضوعا ويسودها التهريج .

خاتمة

نشأ المسرح العراقي بواسطة المدارس الدينية في الموصل في اواخر القرن التاسع عشر ، ورعاه رجال الدين ، كتابة وترجمة واخراجا ، واستمرت المدارس الدينية تقدم العروض المسرحية حتى قيام الاحتلال البريطاني للعراق ، فتمكن الجمهور من الاطلاع على الفن المسرحي الحديث كما قدمته الفرق البريطانية التي ازرت العراق في تلك الفترة.

واستمرت الطوائف الدينية المختلفة تقدم المسرحيات لكي تستقطب الجمهور من جهة ولكي تغذي بعض مشروعاتها من جهة اخرى . وكانت المسرحيات وسيلة اساسية لتعبئة الجمهور .

وبعد نسوء الحكم الملكي ، تم تأسيس بعض الفرق المسرحية ، كما قامت فرق مسرحية مصرية بزيارة العراق وعمل معها بعض المسرحيين العراقيين

وكان لسفر الفنان حقي الشبلي الى الخارج لدراسة المسرح لكل ذلك اثره في بناء المسرح الجديد في العراق .

وشهدت فترة الاربعينات والخمسينات نهوض المسرح الذي تحدى السلطات الحاكمة بما كان يعرضه من القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المناوئة للسلطة .

وشهدت فترة الستينات تحولا في حياة المسرح اذ بدأ يقدم التيارات الجديدة في المسرح العالمي .

وحتى نهاية السبعينات ، كان المسرح يلتزم في عروضه بالقضايا الجادة ، ولكن فترة الحرب في الثمانينات شهدت ازدهار المسرح التجاري وتراجع القيم المسرحية التي حرص المسرحيون العراقيون على بنائها سنوات طويلة .

ان العلاقة المتبادلة بين كون المسرح وسيلة ثقافية ووسيلة اتصالية ، تجعل من العسير ، تحديد المسافة بينهما ، في مجتمع يتطور وتتداخل الثقافة بالاعلام في عملية نموه .

ويمكن القول ، انه بعد مرور اكثر من مائة سنة على نشوء المسرح في العراق ، فانه لا يزال في موقف لا يشكل (حاجة) بالنسبة للجماهير ، ولا يجتذب قاعدة جماهيرية واسعة .

لقد اتبع المسرح العراقي في العديد من مراحل مسأته ، قبل ثورة ١٧ ـ ٣٠ تموز ١٩٦٨ نهجا ثقافيا يتوازى مع نهج التحريض (كوسيلة اتصالية) على السلطات والمظالم عموما .

وقد عاد المسرح في الثمانينات من القرن العشرين ، اي ابان الحرب ، الى التعبئة في عدة اعمال مسرحية من اجل رفد المعركة، ولذلك بقي المسرح مستخدما بين الثقافة والاعلام .

الهوامش

(١) جبرا ابراهيم جبرا ، المسرح ، الوجود والعدم مجله سينما ومسرح ، العدد ١ ، حزيران ١٩٨٢ ، ص ١٥٥ .

(٢) د . فوري رشيد ، المسرح عراقي الاصل ، مجلة المؤرخ العربي (بغداد) العدد ٤٠ ، ١٩٨٩ ، ص ٢٧٤
ويشير الكاتب انه زيادة في التاكيد على ان التمثيل اصله عراقي وان الاغريق قد اقتبسوه عن بلاد وادي الرافدين ، وهو المصدر البابلي، بلفظ (ميلولو) ويعني (يلعب) وبما ان اللغات الاوربية تطلق الفعل يلعب على عمية التمثيل ، فأن ذلك يؤكد على تأثرهم بالفعل البابلي ، ولو كان التمثيل من ابتكارهم لاطلقوا عليه على الاقل تسمية مغايرة التسمية البابلية .

(٣) د . عمر الطالب ، المسرحية العربية في العراق، الجزء الثاني ، منشورات مكتبة الاندلس ، بغداد ، ١٩٧١ ، ص ٧ .

(٤) د. علي الزبيدي ، المسرحية العربية في العراق، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ٦٦ \ ١٩٦٧ ، ص ٤٧ .

(٥) د. عمر الطالب ، المصدر السابق ، ص ٥٨ .

(٦) جريدة العرب ، دعوة خاصة ، العدد ١٢١ في ٢٢ ايار ١٩١٨ .

(٧) جريدة العرب ، العدد ٣٣ في ١١ تموز ١٩١٨

(٨) جريدة العرب ، العدد ١١٢ في ١٢ تشرين اول ١٩١٨ .

(٩) جريدة العرب ، اخبار الكاظمية ، العدد ١١ في ٢١ تشرين اول ١٩١٨ .

(١٠) جريدة العرب ، رواية الامير هرميكلد او التاجان ، العدد ١٢٢ في ٢٥ تشرين اول ١٩١٨ .

(١١) جريدة العرب ، العدد ١٣٤ ٨ تشرين الثاني ١٩١٨ .

(١٢) جريدة العرب ، سهرتان بديعتان ـ تشخيص بالاشارات ، العدد ١٩٧ في ٢٣ كانون الثاني ١٩ ١ .

(١٣) جريدة العرب ، العدد ٥٦٤ في ٢ ايار ١٩١٩ .

(١٤) جريدة العرب ، العدد ٥٧٢ في ٧ حزيران ١٩١٩ .

(١٥) جريدة العرب ، ابن وائل ، العدد ٥٩٢ في ٢ تموز ١٩١٩ .

(١٦) جريدة العرب ، جوق الروايات الهزلية والغنائية، العدد ١٩٥ في ٣١ تشرين اول ١٩١٩

(١٧) جريدة العرب ، العدد ٦٩٨ في ٤ تشرين الثاني ١٩١٩

(١٨) جريدة العرب ، اغتنام فرصة ، العدد ٧٣٦ في ١٩ كانون أول ١٩١٩ .

(١٩) المنخل ، التمثيل والتاريخ ، جريدة العراق العدد ٤٧ في ٢٦ تموز ١٩٢٠ .

(٢٠) جريدة العراق ، وفود النعمان على كسرى ، العدد ٥١ ٣٠ تموز ١٩٢٠ ، وقد شكرت الجريدة (عمدة الرواية والقائمين على ادارتها) كلمة عمدة الرواية تشير الى مخرج المسرحية .

(٢١) مسر بيل ، خلق الملوك ، ترجمة عبدالكريم الناصري ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٧٣ ص ٢٦

(٢٢) جريدة الشرق ، السموال او وفاء العرب ، العدد ٢٧ في ٩ تشرين اول ١٩٢٠ .

(٢٣) جريدة الشرق ، شهيد الوطن ، العدد ١٧٨ في ٣١ كانون اول ١٩٢٠ .

(٢٥) جريدة العراق ، تمثيل رواية شهيد الوطن ، العدد ١٩٦ في ٢١ كانون الثاني ١٩٢١ .

(٢٦) جريدة العراق ، الافتتاحية ، العدد ١٩٦ في ٢١ كانون الثاني ١٩٢١ .

(٢٧) مجلة دار السلام ، تمثيل رواية طارق بن زياد ، العدد ١ ، المجلد الرابع ، ٢٩ كانون الثاني ١٩٢١ ، ص ١١ .

(٢٨) د علي الزبيدي ، المسرحية العرقية في العراق ، مصدر سبق ذكره ، ص ٧٩ .

(٢٩) جريدة العراق ، العدد ٥٢٢ في ٢٥ اذار ١٩٢٢ .

(٣٠) جريدة العراق ، العدد ٥٠٠ ١٢ كانون الثاني ١٩٢٢ .

(٣١) جريدة المصباح ، العدد ١ في ١ ابر ل ١٩٢٠ ، والعدد ١٣ في ٣ يوليو ١١٩٢٤ .

(٣٢) جريدة المصباح ، العدد ١٤ في ١٠ يوليو ١٩٢٤ .

(٣٣) جريدة المصباح ، العدد ١٥ في ١٧ يوليو ١٩٢٤ .

(٣٤) جريدة المصباح ، العدد ١٧ في ٣١ يوليو ١٩٢٤ .

(٣٥) جريدة المصباح ، العدد ٦ في ١٥ مايو ١٩٢٤ .

(٣٦) جريدة الدليل ، العدد ٣ في ٢٦ مايس ١٩٢٩

(٣٧) جيدة العراق ، العدد ٣٥٥٢ في ٥ كانون اول ١٩٣١ .

(٣٨) جريدة البلاد ، العدد ١٢٠ ١ نيسان ١٩٣٠

(٣٩) جريدة العالم العربي ، العدد ٢٤٠٣ في ١٣ كانون الثاني ١٩٣٢ .

(٤٠) جريدة العالم العربي ، العدد ٢٤٤٣ في ١ اذار ١٩٣٢ .

(٤١) جريدة العراق ، رواية الهاوية على مسرح الالياس ، ٢٤ آذار ١٩٣٢ .

(٤٢) جريدة العراق ، التمثيل في كوي سنجق ، ٢٢ نيسان ١٩٣٢ .
محلي ، اضبارة رقم ١١ ، كتاب مديرية شرطة الكوت ، س ١٤٠ في ٢٤\٤\١٩٣٣ .

(٤٤) جريدة العراق ، قصيدة مسرح رمسيس ، في ٧ ايار ١٩٣٢ .

(٤٥) جريدة البلاد ، اول بعثة تمثيلية ، ١ شباط ١٩٣٥ ، واشارت الجريدة الى انه سيدرس التمثيل في (الكونسير فتوار رو ميوزك ايه رو ريكلاما سيون باريس ايه تياترو واديون).

(٤٦) جريدة العراق ، تعليمات رقم ٥ لمراقبة تفتيش الملاهي ، العدد ٣٦٢٦ في ٤ آذار ١٩٣٢ . ج١

(٤٧) فرقة المسرح الفني الحديث ، كراس (اليوبيل الفضي ٥٢ ــ ١٩٧٧) ، ص ١١ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ١٣ .

(٤٩) اسعد عبدالرزاق ، محنة التمثيل في العراق، مجلة الرسالة الجديدة ، العدد الرابع ، شباط ١٩٥٤ ، ص ١١

(٥٠) ياسين النصير ، المجري والمسارب المسرح العراقي المعاصر ، مجلة العربي (الكويت) ، تموز ١٩٩٠ ، ص ص ١١٤ ــ ١١٥ .

(٥١) بدري حسون فريد ، المسرح العراقي عام ١٩٦٧ ، بغداد ، ١٩٦٨ ، ص ص ٩ ــ ١٠ .

(٥٢) نفس المصدر السابق ، ص ص ١٢ ــ ١٧ .

(٥٣) دليل المملكة العراقية ٣٥ ــ ١٩٣٦ ، ص ص ٧٦٠ ــ ٧٦١

(٥٤) احلد فياض المفرجي ، الحركة المسرحية في العراق ، دائرة الثقافة والاعلام ، دائرة السينما والمسرح ، بكداد ، ١٩٨٨ ، ص٥٢ .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ص ٢٧ ــ ٢٨ .

(٥٦) سامي عبدالحميد ، ظوا ر في مسرحنا المعاصر مجلة الاقلام ، العدد الثاني ١٩٩٠ ، ص ٢١ .

(٥٧) مجلة سينما ومسرح ، العدد ١ ، حزيران ١٩٨٢ ، الجدول من اعداد قسم الاحصاء في مركز الابحاث والدراسات تحت عنوان ــ الاستطلاع المسرحي الشامل ، ص ١٦٢ .

(٥) حسب الله يحيى ، مسرح الثمانينات في العراق ، ملامح ومؤشرات ، مجلة الاقلام ، العدد الثاني ، شباط ١٩٩٠ ، ص ص ٣ــ٣١ .

ـ التيار الواقعي في النقد المسرحي العراقي

ياسين النصير

لنتساءل اولا ما الواقع ؟ ثم نعمق التساؤل بما الواقعية ؟ الواقع كما تشير قواميس الفلسفة هو « وجود الشيء كمقابل لعدمه وكمقابل ايضا للاشكال الاخرى الممكنة الوجود »[1] • وتحديد الواقع هنا ـ الوجود وعدمه تحديد صرف ، يحيلنا الى تصور ان الواقع شيء مادي ، ولانه شيء مادي ، فأية اشكال مفترضة اخرى هي من قبيل العدم •

اما المفهوم الفلسفي للواقع فيختلف بعض الشيء وان كان ما ذهبنا اليه ، فهو « وجود الشيء الجوهري في شيء ما » ؟ والشيء ما هو مادي ايضا بما فيه الفكر والوجود ، والجوهر نفسه ، وحتى ولذلك ففهمنا للواقع يجب ان يكون فهما فلسفيا حتى يمكننا الاطمئنان لان ندخل ميدان الادب بفهم اوضح •

واذا كان مفهوم الواقع المجرد يثير مثل هذا الالتباس ، ترى ما شأن الواقعية ؟ في القواميس الفلسفية والنقدية لا ترد الواقعية الا معرفة بالاضافة•• كالواقعية الاشتراكية، الواقعيةالذرية، الواقعية الجديدة الواقعية الساذجة ، واقعية العصر الوسيط ، الواقعية النقدية في الفلسفة والواقعية النقدية في الادب والفن • وكل هذه الواقعيات تتحدث عن جوهر الشيء الموجود بالفعل •

اما اذ اردنا ان نصف اتجاها او تيارا ادبيا او

فنيا بالواقعية كأن نقول « التيار الواقعي في النقد المسرحي العراقي » مثلا فعليه الحذر في التسمية وفي التوصية وما تسميتي له بـ «التيار» الا تخفيف له ولجعل المادة التي اعالجها لا تخضع بالضرورة لصرامة المصطلح النقدي بشعبه وفنونه . ولذلك اعني بـ « التيار » هنا مرة بالاتجاه ، ومرة وعذري في ذلك كله انني احاول ان اقدم توصيفا نقديا لمادة غير متماسكة نقديا وفي ضوء هذه المهمة يقع العنوان الذي اخترته لهذا البحث تمتع النقدية ، اما المادة التي اخترتها كنماذج للدلالة عليه فهي الاخرى تقع تحت طائلة اوسع للمسألة النقدية ، ولكن ما العمل ونحن نجد في الكتابات حول عروض المسرح الكثير من الاراء التي توصف بالفهم الواقعي للفن ، وكان كتابها ممن ارتبطوا فلسفة وثقافة بالواقع العراقي ، سياسة ووجودا وفلسفة ومعايشة ، وكانت كتاباتهم تعطي انطباعا حقيقيا لما تعانيه الناس وعما يجب ان يحتويه الفن المسرحي . ولم يقتصر هذا الفهم العام للواقعية على الكتاب النقاد . وانما هو موجود في معظم التصورات الاقتصادية والفكرية العامة، فكانت كل الجهات، ولحد اليوم وبخاصة الجهات المسؤولة عن تطور المجتمع ، تقدم تصورها الايجابي للمجتمع من خلال فهمها لمتطلبات الواقع العراقي بحركته اليومية والفكرية.

اذن فالواقع والواقعية شيئان مترابطان ، فالواقع مادي ، اما الواقعية فمفهوم فلسفي تتحدث عن الجوهري في الشيء ، ولذلك لجأ النقاد الواقعيّون الى « تحليل النص الادبي والفني وتقييمه في ارتباط شارط ومشروط بسياقه الاجتماعي والتار خي »[٣] . او كما يقول بيرتولد برشت « بالواقعية اقصد : اكتشاف علل تعقيدات المجتمع اما ادوات الكشف هذه فهي ابراز الحقيقة ، المنظور الطبقي ، تأكيد عامل التطور ، جعل تجسيد الامور ممكنا وتجريدها كلما امكن ذلك »[٤] .

اما الدكتور حسين مروه فيرى ان الواقعية مشروطة ــ بشروط اربعة :

١ ــ التفاعل بين الفن والواقع .

٢ ــ لا يتحقق هذا التفاعل الا بين طرفين يتمتع كل منهما بميزة ارتباط وجوده بـ « عملية » وكون هذه « العملية » ذات آلية داخلية مركبة ومعقدة .

٣ ــ ان كلا من العمليتين المتفاعلتين مستقلة عن الاخرى بآليتها الداخلية .

٤ ــ ان هذه الاستقلالية نسبيّة ، وليست مطلقة[٥] .

الى هنا ونحن في التوصيف النظري للواقعية في الادب والفن والاراء حول هذا الموضوع كثيرة ومتعددة ويكفينا منها انها اذ تتحدث عن ادب امة ما ، لا تغفل خصائص امة اخرى ، برغم ما يلحق الامر بعض الضرر اذا ما سحبنا مفهوما عاما مجردا وطبقناه دون دراية على اي ادب . وادبنا العراقي بل العربي ككل ، لاشك ان له خصائص انسانية ، يجد فيما يجده بها انه يتطور بتطور الواقع ، وانه يعكس بصورة معقدة وليست آلية ، احداث الواقع ، وانه وان كان يعكس هذه الاحداث ، الا انه يتطور نوعيا بما يجعله يسبق او عن تطور الواقع ، وان كل هذه التفاعلات ، سواء اكانت في الادب نفسه ام في الواقع فهي نسبية ، وتخضع لظروف تاريخية معقدة . لذلك علينا ان نحذر المقولات المتشكلة مسبقا في فهم اية ظاهرة .

وعليه فالواقعية هنا ، تقدم خطوط عمل وليس توصيفات مسبقة •

وفق هذا السياق النظري ، دعونا ننظر الى كتابنا وهم يعالجون العروض المسرحية •

من الضروري التأكيد قبل الدخول في ابعاد هذا البحث على نقطتين اثنتين : الاولى : هي ان التيار الواقعي في النقد المسرحي العراقي اسم اطلقه على مجموعة من التصورات النقدية التي تعالج العلاقة بين الفن والواقع ضمن مرحلة تاريخية معينة • ولذلك تصبح مجموعة الاراء والاحكام النقدية التي كتبها الاباء او معنيون ونقاد هي مادة هذا الفهم ، ذلك لان تيارا واقعيا متكاملا في النقد لايوجد ، وانما توجد تصورات نقدية واقعية لها قوة المعرفة ، كما ان وجود تيار واقعي نقدي متكامل يتطلب بالضرورة وجود تيارات نقديةاخرى • تبلورت عنها ، او تطورت منه ، بحيث يمكننا معاينة التقاطعات والاتفاقات النظرية فيما بينها • وفي ضوء هذه المهمة لي وانا اسمي نوعا من النقد بالتيار الواقعي ، محاولة لاضفاء بعض خصائص الواقعية على بعض الكتابات القريبة جدا من هذا التيار • جاعلا من التصور الكلي لمفهوم الواقعية في النقد مادة يمكن التاشير اليها لاحقا •

النقطة الثانية : ان التيار النقدي ينمو بوجود حقيقتين اثنتين الاولى هي : استمرار المسرح الواقعي في العرض وفي الكتابة ، ومتتبع مسرحنا العراقي يجده يمر بمراحل تطور غير صحية ، على العكس مايحدث في المجتمع ، ففي الخمسينات مثلا كان المسرح واقعيا انتقاديا ، وفي الستينات واوائل السبعينات اصبح المسرح الى جانب الواقعي فيه ، تجريبيا ، ولاهثا وراء التيارات العبثية واللا معقول وفي الثمانينات عاد في هذه المرة في جزء من عروضه الى الواقعية ، ولكن الواقعية الساذجة التي تقدم شرائح اجتماعية من اجل الاضحاك لا الفعل ، ما اردت الوصول اليه في الحقيقة الاولى، هو ان الواقعية في المسرح لا تنمو في التقاطعات دائما وانما تنمو في التواصل وصولا الى الحقيقة الثانية ، وهي ان النقد المسرحي الواقعي لا ينمو ولا يتطور الا في ظل مسار فني متصاعد وفي بيوت الواقعية المتعددة الضفاف •

وفي العراق ادباء وكتاب مسرح ، وفي العراق صحافة ، واجهزة ثقافية وفي العراق طبقات وفئات اجتماعية • وفي العراق احزاب وتنظيمات وكان الكل يدعو للواقعية من منظوره الخاص ، ثم استقر المطاف بمعظمهم الى تبني الواقعية منهجا في الثقافة وفي الممارسة • والادباء ابناء لمجتمعهم ، تربوا في احضانه ، وعانوا معاناته ، وكتبوا وفق حاجاته وفي العراق ادباء جاءوا من الشعب ، وانحدروا من المدن الصغيرة والقرى والارياف ، ومن عاش في المدن الكبيرة عرف تناقضاتها ، فكان الواقع العراقي مكانا عراقيا كليا اول الامر ، ثم اصبح الواقع العراقي مكانين مكاناً عراقياً بمواجهة مكان عراقي اخر ، هنا بدأت اولى خطوات الفرز • حينما اصبحت الازقة المظلمة والاكواخ والصرائف ، والبيوت الطينية ، والشوارع الضيقة والحانات ، والبيوت الخلفية•• الخ امكنة ذات هوية طبقية واجتماعية تقف بمواجهة القصور والبروج والاماكن السرية ، والدوائر الحكومية ، والمحلات الخاصة ، وبداية الفرز المكاني ــ حيث البيئة احد اهم عناصر فهمنا للواقع ــ بدأ الفرز الاجتماعي للناس ، وكانت

البدايات هي المعاينة الحسية المباشرة لحركة الواقع اليومي وكان المؤلف والمخرج معا قد ألبس شخوصها الجراوية والدشداشة • وحولوا ألسنتهم الى مكرفون للحال الاجتماعي واستنطقهم الكاتب بما يمكن ان تستنطق به فئة كاملة ، ومثلهم الفنان المسرحي بنموذج شعبي ذي هوية طبقية محددة • ما اردت قوله في هذه النقطة المهمة ادبنا النقدي الواقعي منه نشأ نشأة سياسية ، وان النقاد الواقعيين في العراق نقاد مشبعون بالمناخ السياسي الانتقادي اول الامر ، ثم تبنوه اخر الامر • بمعنى اخر ان اية مقالة نقدية لم تصف بالكامل من تاثيرات المدارس الاخرى ، لكنها تغلب المنحنى الواقعي في المعالجة والطرح والفهم على بقية المناحي •

في ضوء ذلك يمكننا القول ان النقاد الواقعيين قرأوا وشاهدوا الاعمال المسرحية ، ومن ثم كتبوا عنها في ضوء المشروع الايديولوجي اي القصدية التي يفرضها الناقد على العمل المسرحي المشاهد او المقرىء كمشروع للكتابة ، والقصيدة هنا فعل عياني ، تاريخي ،يعاين الواقع المعاشي ، ويعاين العمل الفني ثم يبحث عن العلاقة التفاعلية بين الاثنين • والوعي الايديولوجي هذا ، له شروطه الموضوعية والذاتية ، اولا انه يتحرك على ارضية اجتماعية ، وثانيا يعالج عملا يتفاعل نتاجا ومعرفة مع هذه الارضية ، وثالثا له حامل ، اي ناقد يوظف ابعاد هذا الوعي تاريخيا • ونجد انفسنا امام فهم متغير خلال السنوات الاخيرة من حياة نقدنا ومسرحنا العراقيين • فعندما يخيب احد اضلاع المثلث الارضية الاجتماعية والتفاعل نجد المقال النقدي يضطرب ويشتت ، ويتضمن فهما او مفاهيم اخرى • كما ان التغيير نفسه يصيب المقال النقدي هذا ماقدمت شيئا ما تخرج به عن مالوف العروض السائدة فالشروط الموضوعية والذاتية لانتاج نص مسرحي مغير ، تفرض على الناقد امكانيات تفسير جديدة ، كما حدث في النقود التي كتبت حول مسرحية ، « المفتاح » ليوسف العاني مثلا • حيث فسرها البعض بأنها مسرحية مع حركة التاريخ والمجتمع • وفسرها اخرون بانها « تضع اساسا للتغيير في مسرحه »(٦) وقال عنها فؤاد التكرلي « مفتاح الى افق جديد من افاق المسرح العراقي»(٧) وفسرها اخرون بانها « تحصل قيما فكرية واخلاقية لمجتمع يجتاز مرحلة معينة من مراحل تطوره »(٨) كما يقول الدكتور جميل نصيف •

وعموما فالنقد يومذاك مشبع بالنظرية ، ومنطلقه الخاص ، هو الاهتمام بالجديد الجاد •

اذن كيف فهم النقاد العراقيون الواقعية فكتبوا نقدهم في ضوئها اولا ثم ماهي الواقعية الاكثر شيوعا في مسرحنا ونقدنا ثانيا ؟ فاذا كان التساؤل الاول يجعلنا نهتم بالفهم الانطباعي السائد في النقد ، ونعده نقدا واقعيا والتساؤل الثاني ، فنقول ان تيارا او تيارين من الواقعية هما الاكثر انتشارا في نقدنا وهما : الواقعية النقدية ، والواقعية الاجتماعية والاولى اهم واوضح ، والثانية احدث وأقل ، ولا توجد الثانية الا بعد الاولى وبعد ان تشبعت الثقافة بها • ولما كنا مانزال اجتماعيا في مرحلة نقدية لمؤسسات ولعهود قديمة ، فالواقعية النقدية حية وضرورة • ومن خصائصها :

١ ــ كشف شرور المجتمع البرجوازي والتغلب

بيئة على تلقائيته ينتقل من خلال تطوير فكرته تصوراً
عن الإنسان اجتماعية وروحياً، فإنه يدعونا إلى
تأكيد مؤكد على المثل العليا الاجتماعية
الديمقراطية في نفوس الناس.

٦ — تؤمن الواقعية النقدية، بالمفهوم الشعبي
« للفن »، والشعبي كما يسميه برشت، فن
مفهوماً للجماهير العريضة، وينبثق ويعزى
استعمال تعبير هذه الجماهير ويتضمن منظورها،
(٢) « ويؤكد هذا المنظور وبصورة »، ويمثل أكثر
اهتمام الشعب لتقدمه حتى يمكنها من
قيادته، وهو من مفهوم الجمالي لاهتمام الشعب
لتجويد بالتقاليد وتطورها ويضع حين يعني
ذلك الجزء (٨) من الشعب الذي يعتمد على
الوصول الى القيادة والمعارف والمنجزات

٧ — ومن ملامح الواقعية الانتقادية الاهتمام
الواقعي، ظل وباستمرار « يعني بفحص
المتطلبات النفسية للعمل أكثر من عنايته
باتجاهه وهدفه أو شكله » (١٣).

لا تؤمن الواقعية الانتقادية بإثارة الأسئلة
والتساؤل عن الحوار الى شعور الفرد الأخر،
ويوضحها أكثر قوة التساؤل ويحدقه، وطريقته
تبلد العقول تجعلها من الشك الذي يكافئ المباحث عن
أسرار العالم الموضوعي والنفسي والاجتماعي
وتساؤل بطل الواقعية الانتقادية ما يتحدى
بالنفس بوجه الحياة ثم يوجد وتدا، تكي يقيم
الاجابة الطلق اسلس ما الوعي يحيط بحالته
بما يخفيه يعيها، أو عندما يستوي الوعي
ويحجم المشكلة ينتقل بالمنتهى الى منطق
لها لهم فتلمس له ليصل لتساؤلاً الفقة عليا
لطبقتها أو الجماعة وبالتالي لروحة لسيكون
تساؤلاً عشوريا الانتقادية في الحس النقدي

٩ ـ «الواقعية الانتقادية لا تتقدم من غير ان تتناول الموضوع الخطير الذي يتعلق بالنقل المؤجل للعامل الى الواعي السياسي او الى فهم طبيعته التاريخية ان هذا الانتقال يوضح حضور الشخصية ويغير بناءها الداخلي بل ولا يؤكد فيه على الحقيقة الروحية للفرد بل على طريق الحقوق الايديولوجي للجماهير الواسعة»(١٤).

١٠ ـ اما بطل الواقعية الانتقادية فمتحرك، وحركته مادة وصورة للتجديد ونعني بذلك تصبح حركته «مصدرا تجديد للعوامل والاشكال الثوري التحرري»(١٥).

١١ ـ تعني الواقعية الانتقادية «بتصوير واقع معاصر لا يتصف بالترفع والحياد بل يتغذى بمعتقد اخلاقي بعينه»(١٦).

١٢ ـ تؤمن الواقعية الانتقادية «بالبطل المتحمس، الذي لا يعرف الحياة الوسطى، فاما النعاس واما نور ان الحياة، اما الولع باحاسيس الحياة المفرحة، واما المعاناة»(١٧).

١٣ ـ ليبحل الادب او نقد الواقعية النقدية الى ايجاد السياق الفني للعمل الادبي ولو تم ذلك بطلب له لانها الى الشخصية المتحمسة لا بد لها من شكل فني يستوعب حياتها وثوريتها والشكل الفني غالبا ما يستمد من الواقع، ولذلك من خلال تصاعد كامن لحركة الواقع وتقدم تمثل بنماذج من الشخصيات المتميزة لسلوكها من اولئك فان الواقعية الانتقادية في غير مهادنة ولا هو انعكاس للماضي ولا هو وجهة نظر ما وانما هو تجسيد للمواقف المؤثرة في حياة الشعب.

٤ ـ تعتمد الواقعية الانتقادية على المفهوم الواسع للواقعية كمكمل لمأتي طريقة الفهم الادبي والفني للواقع وهنا لا بد ولن يكون الاعتماد هذا التحليل يجاوز كل الاعراف وكما يقول شيوشتة «لا ينبغي ان نقتصر في فهمنا للواقعية على المصالح خاصة قائمة بل علينا ان نستخدم كل ادلة ممكنة جديدة او قديمة في جوهرها تجربة مأخوذة من الفن او في غير معناه لنصور البشر والواقع في شكل يعينهم على الحكم في هذا الواقع»(١٨).

هذه بعض التصورات المعلبية عن الواقعية الانتقادية والصورة هناك غيرها او ما يشكل مشترك بينها وبين الواقعيات الاخرى، وما يهمنا في هذا الصدد ان الواقعية الانتقادية هي اقرب

الى ادبنا كله ان لم يكن في معظمه ، فهي توجه كتاب ارتبطوا بالواقع ، وتوجه ثقافة ارادت ان تحكي عن الواقع ، وتوجه فلسفة تؤمن بالتغيير والتحول ، والتطور ، واذا كانت بعض مفردات الواقعية الانتقادية قد جرت لها تحولات وتداخلات في تيارات اخرى ، كالواقعية الاشتراكية ، والادب النفسي ، او سواهما • فذلك لانها الاساس النقدي الذي تتشرب به كل التيارات الاخرى ، وعلى سبيل المثال ، انها وحدها التي يمكن الحديث عنها بقناعات واضحة ، خاصة في مجتمعات تسعى لان تغير من توجهها باستمرار • فالعنصر الثوري الذي يبدو خافتا في ادب الواقعية الانتقادية نجده ينمو ويتطور في ادب الواقعية الاشتراكية ، الانتقادية نجده ينمو ويتطور في ادب الواقعية الاشتراكية ، وهذه بدورها لم تقم لا فلسفة ، ولا تصورا الا على ارضية نقدية واضحة • لذلك لا يخلو اي ادب حديث من الانتقادية حتى ولو كان تجريديا •

واذا كان ادبنا المسرحي قد حمل تصورات الواقعية الانتقادية بوصفه معالجا لواقع اجتماعي معيش ، فهل حمل نقدنا المسرحي الذي عالج تلك المسرحيات المكتوبة او المشاهدة ، شيئا من تصورات الواقعية الانتقادية ؟ هذا لابد لنا من الانتباه الحذر ، فبعض تصورات الواقعية الانتقادية في الادب قد لا نكون بالصيغة نفسها في النقد لان النقد يحكي عن فن يعكس واقعا ، في حين يعكس الفن عن الواقع مباشرة ، وهنا يدخل عامل الوعي النقدي العام بمشكلات المجتمع عنصرا فاعلا في صياغة المنهجية النقدية فالنقد اذن يتحدث عن فعل الفاعل ، في حين لا يتحدث الادب الا عن التفاعل ولذلك نجد النقد الواقعي شبع بتصورات فكرية واراء متعددة قد لا تكون كلها في صلب المنهج الواقعي ، فثمة انطباعات ، وثمة تصورات ذاتية ، وثمة اراء فردية ، اضافة الى اللغة الصحفية التي كتبت بها معظم النقود ، مع قدر واضح من التبلبل المنهجي عند الناقد نفسه، ولكننا• وبالصورة الاجمالية التي نتوخاها من نقدنا المسرحي نستطيع الوقوف على ملامح تيار تطور لاحقا على معايشة المنهجية الواضحة في النقد •

مفاهيم الواقعية في النقد المسرحي

درج معظم كتاب المقالات النقدية عندنا على توسيع معنى الواقعية فمنهم من يسميها بالشعبية ، فيروح مطالبا بخلق مسرح شعبي • ومنهم من يسميها بالمحلية فيروح مطالبا بخلق مسرح يستلهم الاحداث المحلية • والاكثر تعميما من تلك الصفات ، هي الشعبية • فهذا الناقد محمد كامل عارف في موضوع « كيف تخلق مسرحا شعبيا » يطالب بان يتصل المسرح العراقي « بالكتلة الاكثر عددا من الشعب » ويعد عدم الاتصال هذا المشكلة رقم واحد ويرى « ان المسرح ملك الشعب ، وينبغي له ان يتواصل في اعمق اعماق الجماهير الكبيرة • ويجب ان تفهمه هذه الجماهير وان تحبه وعليه ان يوحد مشاعرها وافكارها وارادتها وان يثير همتها يبغي ان يوقظ وينمي فيها فنانين » •

ويضع الكاتب جملة معادلات لتحقيق التوازن بين الشعب والمسرح ، ويتساءل كيف نجعل الشعب يفهم فننا ويحبه ؟ بل كيف نجعله يشعر بان المسرح من مستلزمات حياته الضرورية ؟ ويضع محمد كامل عارف في مقاله تصورا واضحا في خلق مسرح شعبي ، ويعتقد ان هناك طريقتين يمكن اتباعهما :

١ ــ استغلال التشابيه التي تقام في الاحتفالات الدينية ، ومثله في ذلك الاحتفالات الدينية التي تقام في اليونان تكريما للاله « ديونيوس » .

٢ ــ استقلال الفلكور العراقي في المسرح لتحويل الاساطير والروايات الشعبية الى مسرحيات . ويعتقد الكاتب ان هذا الطريق يمكنه ان يبرز الجوانب الايجابية في التراث الانساني ، وان يلغي الحواجز المصطنعة بين الاقطار العربية . ثم يضع الكاتب ثلاثة عناصر لتطوير استغلال الفلكور .

١ ــ مايحمله من دافع ثوري .
٢ ــ مايمتلكه من عنصر توجيهي .
٣ ــ فيما يحما من عنصر استجابة .

الشعبية اذن في مفهوم محمد كامل عارف هي البحث عن اشكال تعبير جديدة مستمدة من الواقع ، وفي الوقت نفسه منفتحة على ثقافات الانسان فيقول ان تحقيق ذلك يجعلنا « نحقق قيام مسرح عراقي صميم يسمو الى المرتبة العالمية بشخصيته المستقلة المستمدة وجودها من التراث الشعبي الخالد . الجماهير الكبيرة »[١٩] .

ويعزو النقد الدعوة لقيام مسرح شعبي الى التحولات الجذرية التي حدثت في المجتمع . فقد بدأ الانتباه الى الفلكور مبكرا . لكنه لم يدخل ميدان الابداع الادبي والفني الا متأخرا ، وكان ظهوره مرتبطا بحركة المجتمع الذي بدا يستعمل العامية في الفنون كالقصة والمسرحية . وعد هذا الاستعمال جزءا من الفن الواقعي ، فالاديب لم يعد مضطرا الى ازدراء التراث الشعبي او الترفع عن استعمال اللغة العامية ، لانه لم يعد يخضع الى نظام وظروف تملي عليه ذوق الطبقة الحاكمة التي تنظر الى الادب الشعبي واللغة العامية نظرة احتقار لنظرتها الى الطبقات الاجتماعيه الاخرى . بل نجده بخلاف ذلك . نتيجة الوعي وتغير العلاقات بين القوى الاجتماعيه . يجل اكثرية الشعب ويحاول ان يربط مصيره بها ، وان يخدمها عن طريق ادبه وفكره بكل الوسائل الممكنة »[٢٠] .

والدعوة هذه قائمة حول البحث عن العلاقة بين الادب والفن والواقع والدكتور صالح جواد الطعمة ، احد المنظرين للاتجاه ذاته ، فقد كتب مقالات اخرى يناقش فيها استعمال اللهجة العامية في القصة والمسرحية موضحا هدفه من هذا كل بقوله « ان مايبرر استعمال اللهجة في الادب القصصي او المسرحي هو حرص الكاتب من جهة على مراعاة العناصر الفنية في تكوين عمله الادبي ، وفي مقدمتها الصدق الفني والواقعية واستغلال اللغة في تجسيد الافكار والانفعالات وحرصه من جهة اخرى على ايصال معانيه بصورة مؤثرة الى اكبر عدد ممكن من مشاهدي مسرحيته »[٢١] .

الصدق الفني ، الواقعية ، اللهجة ، استغلال اللغة كلها من خصائص الادب الواقعي والدعوة لها ، او التنظير حولها قائم على اساس ان التوجه الفكري العام للنقاد والكتاب يومذاك مبني على العلاقة الجدلية بين الثقافة والمجتمع . ولم تخفت هذه الدعوة الى اليوم ، اذ مايزال الكتاب النقاد يطالبون بها . فهي ليست مقولات مرحلية وانما حاجات ان اغلفها الادب ، ابتعد عن المجتمع . وان مارسها اقترب من الفئات الاكثر حاجة ومصلحة الى التطور ، فالدعوة اذن قائمة على تصور واضح . هو ان يرافق الادب والمسرح تطور المجتمع من خلال الوعي بمشكلاته وافكاره ودوره الحضاري .

ومن المفاهيم الاخرى للنقد الواقعي الانتقادي الاهتمام بالمحلية كما بجنس يعطي انطباعا عاما ارتباط الكاتب بمجتمعه وافكاره، وان النموذج الانساني الذي يسعى اليه يتمثل بالاساس انسانا مجمل بمشكلات محلية وللمحلية تاسيس وتوليد تاسيس لانها تولد لدى الكاتب امكانية الخوض في المعارف المتاحة المعروفة والمعيشة، وتوليد لانها تتيح للكاتب المقارنة مع محليات اخرى فيولد من خلالها تصورا انسانيا عاما، ولذلك ركز النقد الواقعي على المحلية بوضعها الموقع الذي يثبت تاريخية الحال المعروضة والموقع الذي يستنطق الكاتب بلغة وشكلا وفكرا. يقول الدكتور صلاح خالص عن مسرح يوسف العاني «انه يعرض صورا حية من الحياة العراقية فيثير في الجمهور الضحك عليها والسخرية منها لانها تظهر غريبة غير منسجمة مع المنطق والعقل ولكي يفعل ذلك لا يلجأ الى البحث عن الصور الغريبة الشاذة، وانما يختار صورا من الحياة المألوفة التي نراها كل يوم فيعرضها عرضا يقوض فيه ابراز جوانبها المثيرة دون ان يكلفهم نفسه عناء البحث وراء الصور الغريبة» ولعل ابداع الفنان يبدو في هذا التجسس المرهف بظاهر الحياة التي تحيط به واختيار جوانبها المؤثرة»[22]. مستجدا ما نقلنا من تمايزا ما نقلنا او الصور المألوفة الجوانب المثيرة للتحسس المرهف بظاهر الحياة. معنى الخ كلها من تمايزات المحلية والاجنبية يستطيع الكاتب ان يكون واقعيا اذا هو اغفل او تجاهل هذه السمات والخصائص؟ ولذلك فالدعوة النقدية لتبني هذه السمات دعوة تنصب في الاطار الفني الا يتبلور وخلي معا. وكتابنا النقاد يوم ذاك يراوحون بين الاثنين توسلا بهما وتأكيدا لهما. يكتب عن مسرحية البستوكه مثلا: وهي مسرحية معربة عن «ليو يجي بيرانديللو» ومن اخراج سامي عبد الحميد ان «في هذه المسرحية صورا تتطابق مع الحياة والناس في الريف العراقي، وكذلك رأينا ان يكون الحوار باللهجة الريفية»[23] ولهذه النقطة المهمة دلالات منها ان المحلية قد تكون لهجة، وقد تكون بصورة وقد تكون واقعا محددا وبهذا الاهم لكل واقعا عراقيا محلي وهم لم يكتب عنه موجود في كتابات عالمية اخرى. هذه المحلية المفرطة بحساسيتها كانت موضع اهتمام الكتاب والفنانين في الستينات، ولعل المفتش العام لغوغول وطرطوف لموليير، وغيرها من المسرحيات الشعبية كانت توفر حاجة نقدية وثقافية لتعميق الاحساس بالمحلية. وقد كتب الفنان بدري حسون فريد حول ظاهرة التعريق التي انتشرت يومذاك قائلا «تدور هذه الايام من الاوساط الفنية موجة تعريق المسرحيات العالمية (...) والمتحمسون لهذه الافكار يبغون من وراء هذه المحاولات تقريب تلك المسرحيات العالمية الى ذهن المتفرج العادي، ولا شك ان الذين فكروا بذلك كانت هدفهم الاول. وليس الاخير كسب الجمهور العراقي لمشاهدة المسرحيات التي يقدمونها سواء اكان التعريق «كليا» اي بتقلب الشخصيات والزمان والمكان الى شيء عراقي، او «جزئيا» اي بتقلب الحبكة الى اللهجة الشعبية»[24] ومعنى المحلية ليست اللهجة، بل السجايا والمواقف والملابس والعيش والتفكير وطرائق الحياة اليومية، لانها اشكالية معالجة تعبر عنها بصيغ فنية متطورة اكثر من سابقاتها النماذج التي يجب ان تكون مثالية، ولذلك فالمحلية هي مالوف الحياة ويوامنها، هي الصورة الانسانية التكلية ولد وجعلت تلبساتها في نفس عراقي مؤلفة،

او نص اجنبي معرق ، يلجأ الى القياس عبد الملك نوري من مقال له عن مسرحيته « فلوس السدورة » يطالب بالانتفاع من المسرح العالمي الذي يثقف المسرحيون العراقيون المهتمون بالمسرح الشعبي « الذي ادى بالى الاستمرار على تمثيل ما يسمى بالمسرحيات الشعبية » . لا يمنع من القيام بتجارب لتمثيل مسرحيات عالمية بسيطة (٢٥) ، واظن انه من المستحسن الاكثار من هذه التجارب ، وتوجيه جمهور المتعلمين في المسرح نحو هذه ، وتعويد الجمهور على تذوقها (٢٦) . يرى الطالب عبد الملك نوري الانتفاع من المسرح العالمي تكمن في الحاجة الثقافية الى تطوير مفهوم الواقعية من المسرح العراقي . فالشعبية عنده ليست اللهجة ولا الموضوع وانما هي « ان المسرح العراقي لا يوجد فيه اتجاه مدروس منظم للانتفاع بالتراث العالمي (....) وان اغفال هذا التراث هو الذي اغلق الحلقة الميتة على ما يسمى بالمسرحية الشعبية » (٢٦) .

وتفرض المحلية ، وطابعها الفن الشعبي طريقة في اختيار الشخصية النموذجية او النمطية ، فالحس النقدي والواقعي المباشر لا يعالج الواقع ومشكلاته الا متى تجسدت هذه المشكلات بحياة شخص او اكثر واجدت تربيته ومعايشته من خلال ممارساته ومواقفه وافكاره ، بدراسة ميدانية للعلاقة بين ملتوية والاوكار تلك المرحلة والفئات التي تمثلها ، ان الشرائح الاجتماعية الفقيرة ، تعمل بسلاحها ، سكنة جوامع المدن ، الفقراء ، الخدم ، اصحاب الحلاق الطغيرة ، الخ ، هم الاكثر حظوظا في البنية الثقافية بعيدا بالتالي فخطاب الكاتب المسرحي او الروائي كان يجسد في هذه الشخوص ممثلين لفئات اجتماعية او بشر لكنه لا يجسد في مفاهيمه الا مشكلات هذه الشخصية المفردة ، لذلك كثرة المعالجات التي تجسد في ثنائية الخير والشر ، الغني والفقير ، الوعي والغيبوبة ، الوعي بعد تلكها معظم قصص جيفارة يوسف العاني القصيرة تصب في هذا التيار ، من ... ان مفهوم الشر عند يوسف العاني في « بائع الماء » او « شلكا » او « نواس الشبيلة » يود ان تقويمنا بيت ليس بالا السلطة او المزاجية ازية ولانه مفهوم الخير ليس الا المبادئ الوضعية للنظام السائد (...) ولما لاحظنا ان البطل في هذه المسرحيات لم يعد ممثلا سلبيا لمفهومي الخير والشر ، وانما اصبح مجسدا لهما . ولن نجد الصورة الواضحة لمسرحنا في الخمسينات الا من خلال هذا المفهوم (٢٧) .

« والشخصية النمطية هي التي اعطت لمسرحنا هويته الواقعية بوصفها بشرا يتحدث ويشتم ويعمل ويشرب ويعرف ، وبشرا يعبر عن آلام الناس وكان المسرح ونقده يقف من هذه الشخصيات موقف المتبني لها والتحريض من خلالها ، فيجعل منها صوتا ومكرفونا للحال الاجتماعية ولغة متأصلة في الثقافة ولعل اكتشافها وهي خارج اطار الاسرة فتح مجالا للادب لان يتجرأ في ميادين العمل الاجتماعية ، الوظائف ، الشلجوانات ، المقاهي ، العيادات ، المحتفلات ، فالناس هناك يتجلون وفق سياق طبقي واجتماعي ، فمن يطلب التجنيد الاجباري ، وخروج الشخصية الى هذه المواقع دفع بالكاتب لان يرى الحياة من خلال نوافذ واسعة » .

« ويمكن تطبيع المتلقي الواقعي لان يؤدي الى تطبيع ظهور مثل هذه الشخصيات فيجعل منها مثلا لما يحدث ، او امثلة ايامها اكبر من حقيقتها فهي حاولت بلغة انسانية ، شاملة الرؤية ، ثورية

اللفظ والفكر ، الا انها ذات خصوصية علميـة • وليس هذا عيبا او انتقاصا لأن الفكر اندفـع يحاول طرح تصوراته من خلال النموذج الشعبي المحمل بقضية اجتماعية ولهذا السبب عندما حدثت ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ اعيدت مرة اخرى المسرحيات ذاتها في بغداد والمحافظات ليرى الجمهور حالـه التي كان عليها ومايزال يحياها • هذه الصورة التي تبدو معكوسة في الفهم الواقعي ، نجدها حيّـةً حتى اليوم ، فالعديد من كتاب المسرح وبخاصة في شكله الكوميدي ـ الساخر يعود الى النماذج تلك لانها وحدها امتلكت الرسو الحقيقـي بوضعهـا وثبتت على تركيبة نفسية واجتماعية • ويخطىء من يعتقد ان هذه النماذج الشخصية قـد انتهت او تحولت ، فهي ماتزال حية ولكن حياتها ووجودها ظهر بشكل مختلف اخر ، بل اكثر عمقا ، وتجذرا وتلونا ، ولذلك فنحن مانزال بحاجة الى شيء من الواقعية الانتقادية في مسرحنا •

الواقعية الاجتماعية في النقد المسرحي

ظهر مفهوم الواقعية الاجتماعية في نقدنـا في الستينات واوائل السبعينات وذلك فـن خـلال التطور الذي اصاب بناء المسرحية نفسها • فتطلب هذا البناء رؤية نقدية تقترب من النص وتحاوره ، وفي الوقت نفسه تمالي التطور الاجتماعي والثقافي ككل • وعربيا وعالميا ، والمتتبع لهذا التيار الجديد في النقد يجده وريثا حقيقيا لتيار الواقعية الانتقادية وللكتاب النقاد انفسهم ، فقد وجدوا في مفاهيم : الثورة ، التجديد الانعكاس ، التثوير ، التغيير •• اسسا لتجيد ادواتهم النقدية لاسيما وان المرحلة الجديدة نفسها تتطلب ادوات نقدية اكثر وضوحا وادق تعبيرا من السابق • في ضوء ذلـك نجـد الكتابات النظرية التي ظهرت في الستينات تمهـد ثقافيا لمثل هذه الواقعية • يقول الدكتور صلاح خالص « ان الفنان الواقعي الحديث لا يعـرض صور الحياة في احد اوضاعها فحسـب بعـد ان يعطيها شكلا ثابتا جامدا ، وانما يجب ان يعرضها وهي تتحرك وتنمو وتتطور ، فتبدو اثار الماضـي الافضل سائرة نحو التداعي في أتون الحاضـر المضطرب • وهكذا تبدو الحياة وهي في حركتها الدائبة وتلاحظ تباشير المستقبل السعيد في ثنايا شقاء الحاضر التعيس »[٢٨] •

فالواقعية التي يريدها الدكتور صلاح خالص، رصد لحركة الواقع في نموه وتطويره ومنه يظهر الموقف الايديولوجي واضحا ، فقد ارتبطت هذه النظرة الى الواقعية بالفهم الاجتماعي التقدمـي وبأنها ركيزة موفية من ركائـز التغيير الثـوري للمجتمـع •

في ضوء ذلـك نشط المسرحيون العراقيـون في تقديم المسرحيات التي تحاكي الواقع في تطوره، ولفي نظرة المسرحيين بقيت محكومـة بالاشكال القديمة وتطب الامر البحث عن اشكال فنية جديدة يصب الكاتب فيها تصوره والحاجة الشكل الفني فرضتها التيارات الجديدة في المسـرح العالمي ، وليس غريبا ان نجد برشت وبينرفاينسي وسواهما من اكثر الكتاب انتشارا الاول في تطويعه الفـن الشعبي حكاية واساطير وحياة يوميـة للدراميـة الجديدة ، والثاني في توظيفه الوثيقة السياسـية واعادة العمفية والافلام لمفاهيم المسرح الجديدة • وكانت نتيجة التزاوج بين الفن الشعبي والمفهوم السياسي للمسرح ان سعى كتابنا الى استحضار شكل فني جديد ، يتصل بالموروث وفي الوقـت

نفسه يتفتح على النفس والحاضر والثقافة ، وكانت باكورة هذا المسعى مسرحيتين (المفتاح) ليوسف العاني و « الطوفان » لعادل كاظم • الاولى في استلهام الحكاية الشعبية مادة اساس لها والثانية في الاستفادة من الاسطورة البابلية في الخلود مادة اساس في بناء مسرحيته • ونجد الاتجاه يتعمق اكثر عندما بدأت رحلة قاسم محمد مع الرواية العراقية في « النخلة والجيران » وهو ينهض من اسلوب السرد والحوار كيانا مسرحيا متميزا احتوى المفهوم الشعبي للحكاية والمفهوم التجريبي في الاخراج والاداء •

الواقعية الاجتماعية بنت تصورها المعرفي على التطور في البناء بعدما فرض الواقع نفسه اشكاله التعبيرية الاكثر شيوعا في الممارسة والفعل • عن هذه الواقعية يحدثنا الاستاذ يوسف عبدالمسيح ثروت فيقول « •• ينبغي لهذه الواقعية ان تكون ايجابية متماسكة متطورة نقدية تلتزم بالتيارات التقدمية والثورية على نحو بناء »[٢٩] •

ويطبق الاستاذ ثروت مفاهيمه هذه على عدد من المسرحيات العراقية ابتداء من (الخرابة) مارا (بالشريعة) و (المفتاح) و (اشجار الطاعون) ودائرة الفحم البغدادية و (الغريب) و (البيت الجديد) و (تموز يقرع الناقوس) وغيرها من المسرحيات •

تعد الواقعية الاجتماعية مفهوما متقدما لتوضيح العلاقة بين الادب والمجتمع ومسرحيّاتنا تأليفا ونقدا كانت اقرب المفاهيم الى الثقافة والى الايديولوجيا حتى الكتابة عن اية مسرحية ذات بعد ثقافي وفكري جديدين لابد لها وان تؤسس وجودها عى هذه العلاقة فالدكتور جميل نصيف يكتب عن المفتاح مثلا فيقول « ان قيمة مسرحية « المفتاح » في رأيي تكمن في طابع الخبرة والاصالة الذي ميز هذه المسرحية عن معظم المسرحيات العراقية (••) ان لجوء الكاتب الى الفولكلور الشعبي بحثا عن شكله وفي طابع ملحمي لمسرحيته لم يؤديهما كان يتوقع البعض الى صرف اذهان المشاهدين عن المضمون الجديد لها ، بل على العكس قد ساعد على تركيز انتباههم حول هذا المسرح بالذات ، ذلك ان المشاهد لم يجد صعوبة في الفصل بين الجو الاسطوري الجميل للمسرحية وبين مضمونها الحياتي الحياتي والانساني » •

(٢) وعدها يوسف عبدالمسيح ثروت « اساساً للتغيير في مسرح العاني باعتبار هذه منطلقا لحركة جديدة في اجواء المسرح العراقي عموما »[٣١] •

في « الخرابة » ينمو العاني نحو المسرح السياسي الوثائقي والتأليفي وفي شكله الفني ويطوره وتصبح المعادلة واضحة الان : مضمون جديد وشكل جديد ، وتصبح الواقعية الاجتماعية هدفا من اهداف النقد والتأليف وعدت في الكتابات العديدة حول هذه الظاهرة فتحا في ثقافتنا المسرحية « المسرحية » العراقية اجتماعية اولا ولمدة طويلة بمعنى انها تعرض مشاهد من المجتمع (•••) ولتكن ــ بعد ذلك المسرحية اجتماعية او سياسية لان الاجتماع والسياسة لا ينفيان الفكر (••) المهم في مؤلفنا أنه يقترب من دائرة الفكر وان يكون في اجتماعيته او سياسته اعمق كثيرا مما حوله وان يكون المشاهد في خطوة من خطوات الفكر الفني المتحرر »[٣٢] فالفهم الواقعي عند الطاهر يتعلق بمنظوره الى حركة التأليف اولا ، والى استجابة الناس الى المسرح ثانيا ، والى العلاقة بين الفكر والاجتماعية ثالثا • وفي العديد

من مقالات النقاد» حول المسرح والمسرحيات بجدة يتبنى الجديد الواقع على وعي بالمجتمع، ويتعلق له بالمدلول كان متطورا عاما المشكلات فالمشاهد العارضة الجدلية فإن الشكل والمحتوى لا يتضمنان اتفاقا ارتجل للتجديد والتنوع في ملامح نص يعيشا

تتسع مفهوم الواقعية الاجتماعية في النقد المسرحي فيستوعب المسرحيات التي تستلهم مادتها من التراث الشعبي والاسطوري والتاريخي فالشكل الفني الجديد القائم على ابدال الفصول بالمشاهد جعل للمؤلف حريه في اختيار الموضوعات المتباينة الازمنه والامكنة، كما ان التمثيل الجديد الذي انشاه المسرح الحديث، بان يأخذ الممثل الواحد ادوارا مختلفة اعطى للتأليف حرية في اختيار[٦] الاحداث المتباعدة. فالواقعية الاجتماعية لا تتصورها خارج اطار الثورة في التقنية الفنية بل هي ملازمة لها، ويشوهها يأتي بالضرورة من ان الواقع الاجتماعي نتيجة لتراكم عالاته فرض نوعا من الفهم الجدلي للعلاقات المتغيرة والمتجددة بين الحاضر والماضي وذلك لتلمحت المسرحية العراقية الجديدة لتعلن لنا في محتوى مكنتها من ابدال بعض اسماء ثوبها القديم بالثوب الاكثر حرية كتب (محي الدين) «الشوان» مستفيدا من حكاية في الف ليلة وليلة ولكن السؤال بشكلها التاريخي (والشعبي) كانا مجتمعين دالة على الحاضر والمؤجلة لها. «الشوان» ترتبط بفكرة مجنونة في معنى ان الانسان عبر تطلعاته قد يلتقي في الزمان والمكان نفس العصر الحاضر بوكلها خلال الرؤية التليفية يستطيع ان يعبر هذا الزمان او ذاك ايضا»[٦٣] اذ كان استلهام التراث، هو جزء من الفهم الواقعي الاجتماعي للفن، واذا يوراطل فانه لم يجتمد او عادل كما هو الطريق الذي سلكه اخيرا افتن اللحظة

والفلسفة نجد انفسنا حقيقة واضحة وهي الواقعية (الاجتماعية) في مسرحنا وفي نقدنا كانت تعبيرا حقيقيا عن مشكلة الحرية المحلية» في المجتمع والحرية في التعبير الفني فمسرحية (الحلة والجير) مثلا تقيت نقدا مباشرا بعض عناصرها تقليدية وبعضها عاملها كما لو عامل في المسرحية المشاكلة والبناء. يقول الدكتور اجميل نصيف «كم تمنيت لو ان قاسم محمد لم ينجذب وراء الاجواء الشعبية التي سحرته في مثل هذا العدد الكبير والصور المختلفة»[٣٤] ويقول سامي عبدالحميد عن العرض «تصور المسرحية فترة عاشتها طبقات الشعب المسحوقة، وقد كان الصدق في التعبير والحذف في الاختيار والرصانة في التركيب والقوة في تصوير الشخصيات .. فبدت عراقية لها صفاتها المميزة»[٣٥] ويقول عنها ثامر مهدي «لقد تمتعت المسرحية بطريقة مضاربة ومشوشة تقوم على البدء من فعل معين ثم البدء في نقل اخر»[٣٦] بينما تقول الدكتورة سلوى زكو عنها في حوار مع مخرجها .. «ان المردود الذي تحاول ابرازه في عملنا (المسرحي) الجديد هو البحث عن البديل»[٣٧] (وتقول عنها الدكتورة سعاد محمد خضر) .. «لقد اراد قاسم (محمد) بعض شخصيات المسرحية ان تتعمق جوانبها السلبية ساحبا بذلك ظلال السلبية هذه لتعبر عن حالة الشلل والقلق والترقيب»[٣٨]

ويتقن الخطابة مسرحية ابو تيفقا العالمي يكتب ثامر مهدي: فيقول فالمعاني كلها مثل في الكاتب جزئي ريادة في الخاص بيه فيمكن القول ان التعبير في الواقعية الجديدة يمتزج في عمله»[٣٩] وعنهما يكتب محمد لطيف كاتب لا يهب ريادة فيك يتنقل بين الماضي والحاضر وتجاوز المعلقة الى الريف والقصر

الى الخرابة ويدو المحكمة الى المسرح او ساحة القتال بيد انك في هذا التنقل وذاك الجواز انما تزداد وعيا بالحديث وتتامل رؤيا » (٤٠) اما يوسف عبدالمسيح ثروت فيقول عنها استعان الكاتب فيها ببرشت وطريقته الملحمية وبقياس واسلوبه الوثائقي، وقد استطاع العاني ان يوفق بين الطريقتين فضلا عن اخفاء نكهته الخاصة اليها » (٤١).

يتوسع في المرحلة نفسها مفهوم الواقعية الاجتماعية في النقد يعالج مسرحيات ومفاهيم اقرب الى الواقع منها الى التراث . « اشجار الطاعون والعرقيب والكلاخ وغدها مسرحيات تحكي عن الشعب وعن معاناته وبذلك تجد العودة الى المواقع التي مارست الواقعية الانتقادية عليها فعلا ولكن بطريقة اكثر ثورية واوقع مقصد ، فالكاتب اليوم يعالج ملتقى الشخص بالاوضاع وانما يلتقي الحالات بالاشخاص » .

في المرحلة ذاتها زاد اهتمام المسرحيين العراقيين بالترجمة والاعداد والتعريف . وكان مسرح امريكا اللاتينية والانكليزي والالماني والسوفيتي من اكثر المسارح ترجمة واعدادا ، افتتح التيار نفسه قاسم محمد بثلاثية اوزفالد داركون وعمقه المسرحيون بمسرحيات برشت ، وواصله بتقديم تشيخوف وغيره وعقدت ندوات وكتبت نقود ، ونوقشت اراء في التجريب والتجديد ، واستقر الموقف على ان هذه المسرحيات تغني توجه المسرح المسرح العراقي ورفده بتصور جديد يعمق مساره التجريبي الواقعي ويسند الافكار الاجتماعية التي تبلورت فيه وساعد ذلك كله ان اخذ خريجو الدول الاشتراكية من الفنانين على عاتقهم تقديم الجديد المترجم والجديد المعمق للمسار العام .

هكذا اثارت مسرحيات مثل « بونتيلا وتابعه ماتي » و« هملت » تقريبا و« نفوس وشياطين وفرهاد » و« روميو وجولييت » والى جانبها قدمت البيت الجديد و« بغداد الازل بين الجد والهزل » و« ينبوع » و« نشيد الارض » و« محاكمة الرجل الذي لم يحارب » اي « ابي ريشة » و« عيرو من بالمزاد » و« ثورة الزنج » الخ فكانت مواسم ٧٢ ـ ٧٣ من اكثر المواسم تزاوجا بين المسرحية الواقعية الجديدة والمسرحية العالمية المغذية للتيار نفسه ، وقد قدمت اما معالجة او بمعالجة اخرى متداخلة وكان الجميع يعون تاكيد منهجيتهم الواقعية .

اما النقود التي كتبت حول هذه المسرحيات وغيرها فكثيرة جدا وفيها تصور فكري لمعنى وهدف هذه التوجه ، قال عن مسرحية نفوس التي اعدها قاسم محمد عن « البرجوازية » لغورکي « لقد حول قاسم محمد الجو الشعبي الروسي عام ١٩٠٢ الى جو شعبي عراقي في عام ١٩٦٥ » (٤٢) فوجدنا حادثة تسجيل النفوس التي جرت في هذا العام بمثابة تسجيل « نفوس » طبقية بدأت تعزز ملامحها على الواقع العراقي » وقال عنها كامل ميراد « ان المسرحية دليل على صدق وعظمة موقف الواقعية الاشتراكية من العصر ومن مشكلاته الانسانية وتحاولاته الفنية الملحة » (٤٣)

وقال عنها يوسف عبدالمسيح ثروت « ان المسرحية قادرة على مواجهتنا بالمنظور الجديد للحياة منظور الانقلاب الحاسم الذي لابد ان يقتلع من الاساس كل القيم البالية التي انشئت بها » (٤٣).

وهكذا تلك محاولات في اتجاهات متعددة منها ما استلهم التراث مادة وتصورا « كبغداد الازل » ومنها ما عالج الواقع مباشرة مثل نشيد

« الارض » ومنهـا ما عاد الاسـطورة ، مثـل « الطوفان » منها ما يحكي عن الواقع المعاصـر واحداثه مثل « عروس بالمزاد » •• ومنها ما يحكي عن صراع العراقيين ضد شركات النفط الاحتكارية مثـل « سيرة اس » لبنيان صالح •• وعن هـذه الاخيرة يكتب علي مزاحم عباس قائـلا « لقـد اراد المؤلف تحويل المسرحية الى اداة للتوعيـة والتحريض من خلال شكل ملائم تماما ، اراد ان يقول ان مثال اس مازالوا موجودين في كل مكان في التربية والتجارة والفن والادب مهمتهم يبثون اليأس ويزرعون الانتهازيـة ويعاملـون شـعبنا باحتقار ، ويستعدون للانقضاض ، ولكن الامـل عميق وراسخ بان الشمعة تطرد الظلمة فاشـعل الشمعة وامتدّى ياحرية عدة الشعب ضد الرجعية هذه سيرة اي طرف من اطراف اخطبوط اسـود ابحث عن اطرافـه الباقية وافضحها يا شـعبنا الطيب »(٤٤) •

ويعود قاسم محمد ليقدم مسرحية جديـدة « انها امريكا » اثبت فيهـا ان مسـرح الاخبار السياسية ممكن وان العملية الفنية تتطلب رؤية سياسية لذلك عمد قاسـم الى تجميع عدد مـن اخبار الصحف التي تتحدث عن امريكا وعمـل منها موتتاجـا حواريا جميلا •• كـان الهدف الاساس منها ادانـة انسانية لامريكا •

في هذه الفترة تتراهم الاحداث في المجتمع التقميم حرب ١٩٧٣ ، الانفتاح الوطني ، تعـدد الصحف تعميق العمل الفني في وعي الناس •

فكان حصيلة ذلك كله ان تعددت الرؤى الواقعية وتراوحـت الواقعية الطبيعية العاديـة والمباشرة ، وبين الواقعية الاشتراكية وبين الواقعية التجريبية ، وكانت كل العروض تقدم وفي حسابها انها تعطي للمرحلة تصورا فنيا يتلاءم والسـهو الفكري والاجتماعي فيها • يكتب جليل القيسي مسرحيتين ، جيفارا عاد فافتحوا الابواب و « جد عنوانا لهذه التمثيلية ايها المتفرج » يتحدث في الاولى عن الامل والحريـة والثورة وفي الثانية عـن حرب تشرين •• وكلتا المسرحتين تصب في فكر واهتمامات المرحلة •

ويمكن اجمال خصائص الواقعية الاجتماعية ١في النقد المسرحي العراقي بنقاط عدة منها :

١ ـ ان النقد توجه الى المضمون العام ، فوجده معالجا لمشكلات المجتمع وتطوره وفق منطق التغيير فالكثير من المسرحيات كانت تنشد التغيير او تواكب التغيير عراقيا وعربيا •

ـ لم يغفل النقـد الواقعـي حرفيّات البناء المسرحي ككل فالجوا الشكل والديكـور والتمثيل والانارة والازياء والجمهور ايضا •

٣ ـ ركز النقد على البنية الجديدة للمسرحية العراقية ومنها ادخال الحكايات والاغايـي والراوي وتبادل الادوار للممثل الواحـد • والبناء المشهدي بدلا من بناء الفصـول وتعدد الازمنة بدلا من الزمن الواحد • وتعدد الامكنة بدلا من المكان الواحد ، وتداخل الافكار وتنوعها وصياغة الشكل من الاخبار والعمل والمعلومـات العامـة ودخول السينما كجزء من العرض المسرحي، وظهور مساحات درامية للتراث اللغـوي والفكري وتحويل قائمة العرض كلها الـى جزء من البناء العام للمسرحية وجعل المشاهد يحيا في العرض حتى قبل دخوله الـى الصالة •

٤ ـ اهتم النقد بالجمهور وبارائه ، وعقدت لذلك ندوات عديدة ، اشترك فيها معظم العاملين في المسرح ، وصيغت قرارات مهمة، تناولت العلاقة بين الدولة والمسرح . كما اهتم النقد بمسرح الشباب وخصص له تقويمات وبحوث واهتم النقد كذلك بما يقدم في المحافظات من تجارب جديدة كجزء من توسيع الاحكام بالمسرح الواقعي .

٥ ـ عالج النقاد الواقعيون العلاقة بين الحاجة الى المسرح وتوسيع قاعدة النقد الفني ، وركّز اهتمامه على ما يقدم في اكاديمية الفنون ومعهد الفنون .
وعقدت لذلك ندوات ونوقشت القواعد التي تسهم في بلورة تيار شبابي من الممثلين .

٦ ـ اهتم النقد بماكنة العرض وعالجها كجزء من البناء الثقافي العام وبوصفها اداة تثقيف جماهيرية وليست امكنة للعرض المؤثث وجرت لذلك استفتاء للجمهور المتعدد وجعلت نتائج ايجابية جيدة في هذا الخصوص .

٧ ـ عالج النقد وبوضوح العلاقة بين المسرح العراقي المحلي والمسرح العربي والمسرح العالمي ، واعتبر التداخل والتواصل بين التجارب اغناء لفكر المشاهد العراقي . وان عرضا يعالج واقعا ما في اية بقعة من العالم يعالج بالضرورة الواقع المحلي العراقي . وان قضية التأميم مثلا ليست قضية محلية بل قضية دولية ، وان حرب ١٩٧٣ ، حرب من اجل اعادة التوازن للكيان العربي ككل ... لذلك كان النقد ميالا لربط مصير المجتمع بمصير انساني اشمل .

٨ ـ ركز النقد على التجارب الشابة الجديدة وعلى طرق الاداء والمعالجات التي مما جعل من العمق جميعها تعزز مساحات واسعة للعملية النقدية .

٩ ـ مال النقد الى ابراز دور البطولات الجماعية مركزا على الظاهرة ككل على الفرد النموذج معطيا للبعد الاجتماعي عمقه الفكري في صياغة رؤية جماعية للعرض لذلك كثرت المجاميع المنشدة والمجاميع المؤدية .

١٠ـ كثرت في هذه الفترة فرق النقابات العالمية والمهنية وقدمت عروضا معظمها يصب في تيار المسرح الواقي ، وقد اهتم النقد بها بوصفها ظاهرة اجتماعية فنية ذات هوية طبقية .

الهوامش

١ ـ الموسوعة الفلسفية . م روزنتال . ب . بودين . ترجمة سمير كرم منشورات دار الطليعة . مادة ـ الواقع .

٢ ـ م . ن .

٣ ـ عيون المقالات . ع ١٩٨٨/١١ حوار مع محمود امين العالم ص ٣٤ .

٤ ـ م.ن. شعبة الادب برتولدبرشت . ترجمة ، خوري عاشور ص ٤٥ .

٥ ـ م . ن . بحث عن واقعية الواقع . د. حسين مروة ص ٢٩ .

٦ ـ الطريق والحدود . مقالات في الادب والمسرح والفن . منشورات وزارة الاعلام سلسلة دراسات ١١٨ . ص ٢٠٧ . عام ١٩٧٧ ، مطبعة دار الحرية .

٧ ـ م . ن . ص ٢٢٨ .

٨ـ ١٠ مسرحيات من يوسف العاني . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١ ١٩٨١ المقدمة بقلم الدكتور جميل نصيف .

٩ـ الموسوعة الفلسفية مصدر مذكور ص ٥٢٨ .

١٠ـ مجموعة المقالات مصدر مذكور ص ٤٤ .

١١ـ المثقف . ملاحظات حول الواقعية الانتقادية . بقلم فلاديمير دنبيرو . ترجمة صالح جواد الطعمة ص ٧ .

١٢ـ م ن ص ١١ .

١٣ـ م ن ص ١٤ .

١٤ـ م ن ص ١١ .

١٥ـ م ن ص ١٩ .

١٦ـ الواقعية . موسوعة المصطلح النقدي . ديمين كرانت . ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة . ص ٩٤ .

١٧ـ في سبيل الواقعية . الافريتسكي . ترجمة الدكتور جميل نصيف ص ٣٢٦ منشورات وزارة الثقافة والاعلام .

١٨ـ الماركسية والنقد الادبي . فيري ايجلتون . ترجمة جابر عصفور منشورات عيون ـ ط ٢ ـ الدار البيضاء ١٩٨٦ ص ٧٢ .

١٩ـ مجلة الفنون . محمد كامل عارف . كيف نخلق مسرحا شعبيا ع ٢٢ ص ٢ . مطبعة الامة سنة بلا .

٢٠ـ مجلة المثقف الشكل الفني والظروف الاجتماعية . الدكتور صالح جواد الطعمة . ع ٧ مايس ١٩٥٩ ص ٢ .

٢١ـ مجلة المثقف . اللغة العامية واستعمالها في العمل الأدبي . ع ٦٥ ك ٢ ـ شباط ١٩٦٠ . صالح جواد الطعمة .

٢٢ـ مقدمة حول الادب المسرحي . د . صلاح خالص . نشر المقال في ١٠ مسرحيات من يوسف العاني . مصدر مذكور . ص ١٤ .

٢٣ـ الصلاح العراقي في عام ١٩٦٧ . بدوي حليمون فريد ص ٨٤ . مطبعة الشعب ١٩٦٨ .

٢٤ـ م . ن ص ٩٤ .

٢٥ـ مجلة « الفنون » ع ٧ س ٢ مايس ١٩٥٧ ص ٢٤ .

٢٦ـ م . ن ص ٢٣ .

٢٧ـ مجلة المثقف العربي . المسرح العراقي بين تطور الواقع وتطور المدارس الحديثة ع ٢ .

٢٨ـ ١٠ مسرحيات من يوسف العاني . مصدر مذكور ص ١٣ .

٢٩ـ الطريق والحدود . مصدر مذكور ص ٢٢٤ .

٣٠ـ ١٠ مسرحيات ص ١٩ .

٣١ـ الطريق والحدود ص ٢٢٤ .

٣٢ـ من الحديقة القصصية والمسرحية . د . علي جواد الطاهر . منشورات دار الشؤون الثقافية ط ١ / ١٩٨٧ ص ٤٠٠ .

٣٣ـ م . ن . ص ٤٤٦ .

٣٤ـ مجلة المثقف العربي . نحو دراسة جادة للمسرح العراقي في ٢/٩/١٩٧٩ ص ٥٦ .

٣٥ـ م . ن ص ١٥ .

٣٦ـ الف باء ع ٧٣ في ٩/١٢/١٩٦٩ . النخلة والجيران بين الكا والاحر .

٣٧ـ الف باء ع ٦٧ في ٢٢/١٠/١٩٦٩ النخلة والجيران قبل وقع التفتار .

٣٨ـ الثقافة الجديدة ع ٩/١٩٦٩ النخلة والجيران ص ١٢٢ ـ ص ١٢٣ .

٣٩ـ الف باء ع ٩٥ في ٢٠/٥/١٩٧٠ الخرابة وعودة الى التخطي .

٤٠ـ الف باء ع ٩٦ في ٢٣/٥/١٩٧٠ مسرحية الخرابة بين الادانة والاحتضان .

٤١ـ مجلة الاقلام ع ١١/١٩٧٣ شذا صورة المسرح العراقي الراهن .

٤٢ـ جريدة الفكر الجديد ع ٢٣ في ٢٦/١/١٩٧٢ نفوس شهادة الواقعية الاشتراكية ضد الظهور الجوازي .

٤٣ـ ع ٦٧ في ٨/١٢/١٩٧٢ مسرحية نفوس من الداخل ومن الخارج .

٤٤ـ مجلة الاذاعة والتلفزيون ع ٥/٧/١٩٧٤ سيرة اس مسرحية عمالية ناجحة .

الفضاء الفارغ

قراءة بصرية للعرض المسرحي

الكولم كيلسول
باقر جاسم محمد

المسرح الرئيسة ، لذا فان المتفرجين كانوا على علاقة حميمة بالممثلين لانهم كانوا يشاركونهم الحيز المكاني . وكان التوكيد على الملهاة المحلية المألوفة . وفي الفضاءات الاوسع لمسرح اوليفر كان الكوخ الذي يمثل الحانة مكانا ضئيلا مضاءا وسط منطقة محيطه اكثر مضاءة نصف اضاءة . ولقد اقترح المشهد عزلة ووحدة منطقة مايو النائية ، والاحتمال الاوسع للفعل المسرحي لذا فان الاحتمال الشعري والمأساوي للنص قد قوي وازداد .

في داخل المشهد المسرحي تتكلم الملابس والمكياج كل بلغته الخاصة : في « هاملت » كون كولومبين لا يرتدي ازياء تماثل ازياء الملك ولكورديليا ، كما ان الاختين القبيحتين في سندريلا لا تبدوان مثل جونريل وريغان . ان الاضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية تلعب دورها في خلق المشهد والفعل في العرض المسرحي ، اذ ان اكثر المراقب التي استخدم فيها شيكسبير الموسيقى

وفي احيان تستثار الحواس الاخرى ، ففي انتاج معاصر لمأساة سترندبرج المعروفة (الآنسة جوليا) شم المتفرجون رائحة طبيخ الافطار ، اذن مسرحية طبيعية ، ولذا فأن رائحة اللحم المقلي قد ضاعفت الاحساس بما هو واقعي •

تكتب المسرحيات عادة لخشبات مسارح معينة ، او حتى لشركات بأعيانها : ونحن نعرف الكثير عن بعضها : ذلك ان تاريخ مسرح)أبي (وتاريخ المسرح الملكي قد جرى تدوينهما جيدا • اما فيما يتعلق بالمسرحيات الكلاسيكية للاغريق فنحن نعرف اكثر قليلا مما يمكن مشاهدته من الآثار القائمة حاليا • اما مايثير الضيق حقا فهو ان ما يخص خشبة المسرح الانكليزي يمثل نصف المعرفة للمسارح في لندن ايام شكسبير • وان بعض الاوراك سيكون ذا فائدة لتأريخ الخشبات التي قدمت عليها المسرحيات وبأي الازياء تزيا الممثلون : وكيف كان مظهرهم ؟ لكن ينبغي للمرء ان يدرك كذلك ان المسرحيات ليست سجينة تاريخها : ذلك ان طاقتها وشحنتها من الاحتمالات تتجددان نفسيهما من خلال التغيير•

ان الرسوم التوضيحية اسهل بالنسبة للخشبة الحديثة منها بالنسبة للازمنة القديمة • وان عدد المسارح التي ظلت حية قليل جدا : وليس بينها ما يعود تاريخه الى زمن شكسبير : اذا لم نأخذ بالحسبان تلك البيوتات التي كانت قائمة آنذاك حيث قدم الممثلون المتنقلون عروضهم وساعات الفنادق التي كانت تغص بالمركبات الكبيرة • وتمثل : لبعضنا : المسارح الفيكتورية او مسارح عصر ادوارد اقدم معرفة بطبيعة فضاء الفعل المسرحي • ولقد ترك كتاب الدراما في القرن التاسع عشر ثم لاحقا : ملاحظات ووصفا تفصيليا متكررا لطبيعة الوضع آنذاك ، الخصائص المميزة والازياء المطلوبة للانتاج • وقبل ذلك فأن اقصر الملاحظات المرجعية كانت كافية : (فالنتين في غرفة القراءة خاصة • جيرمي يكتب • عدة كتب فوق الطاولة ، غرفة في بيت آل فورسايث) هذا هو كل ما يخبرنا به كونجزيف عن الوضع فوق خشبة المسرح في الفصلين الاولين من كوميديا عصر وعد ةالملكية المعنونة « الحب من اجل الحب » ، اما ما قبل هذا التأريخ فأن تعليمات من قبيل (دخول ، خروج) قد تكون كل ما تم تدوينه•

هاه نا وصف للاطار العام للمشهد المسرحي في مسرحية شون اوكيسي (جونو والطاووس) :

« غرفة المعيشة لمنزل مستأجر من غرفتين تشغلهما عائلة بويل • يقع البيت في دبلن ــ الى اليسار باب تؤدي الى قسم اخر من البيت ، والى يسارها شباك يطل على شارع ، في الخلف ثمة طاولة زينة ، وابعد من ذلك ، والى اليمين ، شباك يطل على خلفية الدار • بين الشباك وطاولة الزينة ثمة صورة للعذراء • تحت الصورة وعلى تركيب خشبي هنالك جمرة رمزية تنطلق منها حرة نار تدر تضيء وتتوهج • وعلى البعد يمينا ثمة مربقة نوم صغيرة تحجبها جزئيا ستائر من الكريتون معلقة على حبل من القنب المفتول • والى اليمين مدفأة جدارية ، وبالقرب منها باب يؤدي الى غرفة اخرى • بجانب المدفأة صندوق يحتوي فحما ، وعلى طوار الرف فوق المدفأة ثمة ساعة تنبيه مقلوبة على وجهها • وفي الزاوية قرب الشباك المطل على خلفية الدار هناك حام مغلون بالزنك وهناك طاولة وبعض الكراسي ، وعلى الطاولة ثمة منعلقات افطار لشخص واحد • براد الشاي على

حافة التسخين ، وثمة مقلاة داخل سياج المدفأة هناك بعض الكتب فوق طاولة الزينة ، وكتاب واحد فوق الطاولة الثانية • (جيل مستندا على طاولة الزينة جاروف ذو مقبض طويل — من النوع الذي يستعمله على الدوام العمال عند تقليب الاسمنت او مزج الملاط • يجلس جوني بويل منحنيا بجانب النار • ماري ، وثوبها المنزوع المؤلف من قطعة واحدة والموضوع على مسند الكرسي ، ترتب شعرها قبل ان تضع مرآة صغيرة الحجم على الطاولة •»

قدمت المسرحية اولا في مسرح (آبي) في دبلن على خشبة تحتل صالة العرض الرئيسة ، وكان بدء العمل عام ١٩٢٣ ، لذا فأنه عرض مسرحي معاصر • انها مسرحية عن دبلن قدمت في دبلن • ولقد كان متوقعا ان يدرك المشاهدون ويتعرفون على المكان في العرض المسرحي كما يمكن ان يكون قائما اذا ما ذهبوا الى الجوار ودخلوا بيتا مستأجرا ولقد توقع اوكيسي ذلك الادراك والتعرف عندما كتب عن « بيت مستأجر من غرفتين » غير ان ما يراه المتفرجون حقا انما هما بابان تؤديان الى خارج غرفة واحدة • وسيقوم الفعل المسرحي اللاحق بتوضيح طبيعة و وظيفة ذينك البابين • فأحدهما يؤدي الى غرفة النوم الوحيدة المتاحة للعائلة ذات الولدين البالغين واللذين يمكن مشاهدتهما على الخشبة • اما الباب الاخر فانه (لا) تؤدي الى العالم الخارجي ولكن الى جزء آخر من البيت المستأجر الذي يمثل المشهد جزءاً منه • ومن خلال ذلك الباب نرى بقية عناصر الجماعة في البيت تغدو وتروح • وما يؤمي اليه هذا المشهد بتشكيلته هذه انما هو الافتقار الى الاستقلال والحياة الفردية الخاصة الذي يعانيه الفقراء : « وفي الزاوية قرب الشباك المطل على خلفية الدار هناك حمام مغلون بالزنك » ذلك الحمام لن يستخدم مطلقا في المسرحية ، امام خلفيته فهي ان يشير ويؤمي الى انماط الفعل والحدث المسرحي الاخرى والتي يمكن ان تقع في هذه الغرفة • وقبل ذلك ايضا قوله « وعلى البعد يمينا ثمة مرتبة نوم صغيرة تحجبها جزئيا ستائر من الكريتون معلقة على حبل من القنب المفتول » ان مرتبة النوم تستخدم غالبا ، وعادة يكون المستخدم لها هو جوني الذي اصيب بالعوق والعرج نتيجة لمقارعته البريطانيين ، كما تستخدم مكانا للستر والاختباء من قبل السيدة بويل، وهو ما يكشف امرا آخر مضافا عن طبيعة حياة الفقراء كذلك : فاذا كانت المرتبة فراش نوم جوني فأين هو فراش ماري في هاتين الغرفتين المؤجرتين ؟ نحن نراها في ملابسها الداخلية (وهو ما كان امرا صارما عام ١٩٢٢) وهي تضع المكياج جالسة طاولة المطبخ • وكما هو الحال بالنسبة للابويين فأن حال (جونو و (كابتن) بويل لم يكن مختلفا ، فماذا عن حياتهما معا ؟ ان الحدث المسرحي سيظهر كم هو ضيق المجال المتاح امام الحياة الزوجية • والذي جعلته (جونو) يتماسك بالعمل الجاد والسعي الدؤوب من اجل الاسرة • لا شيء جلي ومحدد يمكن التفوه به حول الاعمال الزوجية الحميمة مثل قبلة او سوى ذلك • ولم يكن اوكيسي يحتاج الى قول ذلك ، فالمشهد المسرحي بتصميمه الذي يظهر على الخشبة يخبرنا كل ذلك •

ولسوف تكون للشباكين وظيفتهما • فالشباك الذي يطل على الشارع يؤدي الى العالم الخارجي الذي ستأتي منه المأساة ؛ ومن خلاله سيرى

(كابتن) الرجل ذا البندقية وهو يطرق الباب المطلة على الشارع • انه يجلب امرا بالامتثال للموت الى (جوني) • وعبر الشباك عينه ترى العائلة جنازة (ابن السيدة تانكريد) الذي قتل في الحرب الاهلية الايرلندية • اما الشباك الاخر الى الخلف فانه يستعمل للجانب الساخر من عالم المسرحية : الاشياء المنتشرة ، صديق (كابتن) الحميم الذي يختبيء منسحبا من المكان كي لا تراه (جونو) ، ولذا فانه يتخذ مظهرا من مظاهر المسرح الهازل (الفارس) في لحظة غير مناسبة حين ننسى جميعا انه ما يزال هناك في البارج • وفي نهاية المسرحية ترتبط النافذتان في عقول المتفرجين مع نمطين مختلفين من القصة ونمطين مختلفين من المسرح : المأساوي والضاحك •

ان مختلف الاشياء والموجودات التي ذكرها (اوكيسي) يمتلك ويحمل جزءا معلوماتيا لينبغي له ان يؤديه • وكذلك وظيفة درامية يقدمها • فصورة العذراء مريم والنور القداسي يشيران الى ا نهذا البيت كاثوليكي روماني • وقبل موت (جوني) يتضاءل الضوء على حين غرة ولكنه يظل قابلا للملاحظة حتى نهاية المسرحية • اما موقد النار والفحم فهما يتحدثان عن ان الموقد المنزلي مركز تتجمع حوله العائلة ، ومما يقولان ايضا ان آل بويل يطبخون ويأكلون في المكان نفسه الذي يجلسون ويعيشون فيه ، فالافطار سيؤكل بينما (ماري) تضع المكياج وتقرأ الصحيفة اما المجرفة ذات المقبض الطويل فأنها تحدثنا ان واحدا من ساكني هذا البيت هو من العمال غير المهرة ، ولسوف تصبح المجرفة ، في الحقيقة ، شيئا ذا وظيفة ساخرة • لان (كابتن) من الحماقة بمكان لا يستطيع معها العمل ـ ولعل هذا هو احد الاسباب لانكباب الساعة على وجهها • اما الرجل الاخر في البيت والذي يمكن ان يستعمل المجرفة فهو (جوني) المعاق ، لذا فان العاملين في هذا البيت هم النساء فقط ، اما الكتب المنتشرة في المكان فهي ليست من النوع الذي للمرء ان يتوقعه • فنحن نكتشف ان ماري هي التي تقرأ • والترابط بين القراءة والكتب سيذكرنا بها دوما • وهو امر لا غبار عليه ، فهي تملك طموحات عقلية بالهرب من حي الفقراء القذر ومن الفاقة ، ولسوف يجري التعرف ببعض الكتب لاحقا ، فهو يعود للكاتب الدرامي الجريء (ابسن) ، واحداها هو مسرحية (بيتا لدمية) والذي يتحدث عن محاولة امأة الهرب من بيئتها ان (ماري) ، كما سنعرف ، تتخلى عن عشيقها جيري ، ذلك العامل ، من اجل مدرس صاعد اسمه (جارلس بنشام) وهذا ما سيؤدي الى مأساتها •

استنادا الى ذلك كله ، يكاد كل شيء يذكره (اوكيسي) يحمل معلومات بعضها يدرك فورا والبعض الآخر من الموجودات تخضع لعملية تأخير حتى تكتسب دلالاتها واهميتها • وهنالك مادة اخرى ذات اهمية جوهرية جسيمة لم تناقش بعد ، لقد اخبرنا ان هذا هو « نزل مستأجر في دبلن » الا ان (اوكيسي) لم يقل ماذا يقصد بذلك لان متفرجيه قد عرفوا ، وكذلك لان مصمم المشهد وطاقم الخشبة قد اقاموا شيئا مستمدا من المعرفة المباشرة ، لقد كانت الغرفة الرئيسة من الطراز الجيورجي ، وتظهر الابواب علامات قواصر اعلى البناء واقاريز للسقف ، اما النافذتان فأنهما مؤطرتان من النوع الذي يفتح افقيا كالابواب ان هذه التفاصيل مأخوذة من الحقيقة المرجعية الخارجية ، فالناس الذين يعيشون حياة الفقراء

في دبلن قد ارتحلوا وتجمعوا في منطقة ذات طراز جيورجي قد كانت ذات يوم فخمة. فهي اذن تحمل رسالة حول خيلاء وغرور ايرلندا نفسها . وان المشهد المسرحي يقيم تضادا بين الفخامة والجلال وبين القذارة والفساد السياسي ، ذلك ان عائلة بويل ، بطموحاتها (وبواسطة المال الذي ترثه في المسرحية) يضع افرادها لانفسهم مشاريع عظيمة ، وهي مشاريع تمتحن بأمكانيات واقعية ضئيلة . ان ايرلندا ، في طموحاتها القومية تستخدم بلاغة فيمة وطنانة ، الا ان الحقائق ان الشباب يموتون بوحشية ودونما فائدة واضحة لايما انسان . وفي نهاية المسرحية ، يزيل (اوكيسي) كل الاثاث والاشياء من الخشبة ، وذلك كي يترك الغرفة لوحدها لتعبر عن الوطن الذي كانت تنتسب اليه .

اذا اردنا ان نخطو خطوة ابعد ، من القراءة النظرية الى تخطيط الانتاج ، فقد غدا واضحا ايضا ذلك الكم الكبير الذي حذفه (اوكيسي) في وصفه ، والذي مع ذلك يظل حاسما ومهما اذا ما تم تجهيز الخشبة به بشكل سليم . فهو يذكر طاولة زينة ، ولكنه لا يقرر ماذا يوجد فوقها . وفوق الموقد يذكر افريزا بشكل رفأ ، ولكن ما الذي يوجد عليه اضافة الى الساعة المقلوبة ؟ هذا هو نمط المسرحية الطبيعية التي تستدعي التخمين والتأمل حول حياة الشخصيات خارج العرض المسرحي . ومن هنا وجود اشارات وعدمات مثل الحمام المغلون . فأي نوع من الناس هم ؟ وكيف يحيون حيواتهم عندما لا يكونون ضمن العرض المسرحي ؟ على ان كمال مستلزمات العرض المسرحي لا يشكل تمرينا مجردا للتوافق مع متطلبات الدقة التأريخية . فالنصوص تقع في سياق زمني ـ انما هو استمرار لفيض المعلومات المعبرة والتي اعطى (اوكيسي) مثالا عليها توا . فما نوع الآنية الفخارية التي تضعها (جونو) على طاولة زينتها ؟ وهل يسمح ذلك ، وفقا لاعتبارات حالة الفقر التي تعيشها الاسرة باظهار ادنى حالات التطلع الى العلى ؟ ولـه ستكون (جونو) حسنة الهندام ام مهملة لـه وهل توجد صورة عائلية اعلى الرف ؟ واذا وجدت فما هو نوعها ؟ وهل تظهر (جونو) اثناء التعميد؟ او ضمن جوقة الزواج ؟ وكيف يشعل آل بويل النار او السكاير او الغليون ؟ ابواسطة اعواد الكبريت ام بواسطة لفافة لاضرام النار ؟ واذا كانت لفافة فمن اي نوع هي ؟ كل ذلك يمكن ان يكون ـ في القراءة ـ سطحيا وغير ذي اهمية ، لكن المشهد المجسد فوق الخشبة يخبر ويفصح ، وفقا لنوع المسرحية ، ويبين اين ومتى ستكون مثل هذه الاسئلة ذات مغزى ، وكيف ستكون لها صلة بالموضوع العام للمسرحية ، وهو مايجب ان يشار اليه في الانتاج . وهذا امر جوهري بالنسبة للمسرح الطبيعي ، فهو يدعونا لان ننسى ان الخشبة انما هي خشبة مسرح . ولكن حتى في مثل هذا المزاج الطبيعي فأننا ، بالطبع ، نظل على الدوام على وعي بأننا في مسرح ، فالنافذة الامامية تخص المأساة والنافذة الخلفية تخص الملهاة ، اما الغرفة ذات الطراز الجيورجي فهي تعلق على الحدث وتوسع الآفاق العامة للمعنى بطريقة يصعب التعبير عنها بالكلمات . ان هذه الوظيفة تظل ابعد من مجرد الدقة التأريخية. ولسوف نتفحص نموذجا من العرض المسرحي مختلفا ، انه نموذج من المسرح التعبيري ، حيث يكون وضوح الطبيعة المسرحية للعرض اكثر جلاءا . والنص

هو « شريط كراب الصوتي الاخير » لصاموئيل بيكيت ، والذي قدم للمرة الاولى في القلعة الملكية عـــام ١٩٥٨ :

« وقت متأخر من مساء في المستقبل •

حجرة كراب الصغيرة الخاصة •

في وسط في المركز ، ثمة طاولة صغيرة والتي ينفتح جاروراها تجاه الجمهور •

والى الطاولة ، متقاطعا مع وضع الجاورين، وموجها يجلس العجوز كراب • بنطال ضيق اسود ناصل اللون ، قصير بالنسبة اليه • معطف قصير اسود ناصل اللون كذلك ـ اربعة جيوب واسعة• سلسة فضية ثقيلة ـ مع سلسلة • قميص ابيض منسخ مفتوح عند الرقبة وبدون ياقة • جزمتان تثيران الدهشة ، بيضاوان وتعلوهما القذارة ، من حجم ١٠ في الاقل ، ضيقتان وحادتان • وجـه ابيض ، انف قرمزي • شعر رمادي مهوش ، وجه غير حليق • منظر قريب وان كان غير واضح المعالم صعوبة تمييز الاصوات • صوت اجش • توقيع صوتي مميز • مشي مجهد • على الطاولة جهاز تسجيل صوتي مع لاقطة وعدد من صناديق صغيرة تحتوي بكرات الاشرطة المسجلة •

الطاولة والمنطقة المتاخمة لها مباشرة مضاءة اضاءة بيضاء وقوية •

البقية تغرق في الظلام »

ان وضع الشخصية الجالسة الى طاولتها هنا مختلف تمام الاختلاف عن ماري مع زلاقتهـا المنزوعـة ، وهي تقرأ الصحيفة وتضع المكياج • ان ماري في غرفتها عام ١٩٢٣ ، وهو تاريخ محدد وهي محاطة بحشد من الاشياء التي تفصح عـن ذلك التاريخ وعن المكان ومن مركزها الاجتماعي وعن نمط الحياة التي تحياها الاسرة • اما كراب فانه شبح بشري معزول في ضوء ابيض قـوي داخل مكان مظلم ، وهذا الضوء انما هو ضوء خشبة المسرح • ولم يشر (بيكيت) في تعليماته الى المخرج ان كان مسموحا له باظهار مصابيح الانارة الحقيقية ام لا ، وهو في ذلك لم يفعـل اكثر مما فعل (اوكيسي) حول نوع الضوء الآتي من النافذة • وفي الحالة الاخيرة ، حالة (جونو) فأن الضوء سيكون شكد خادعا لضوء الصباح في شمال اوربا ، اما في حالة كراب ، فأنه لا يمثل مصدرا آخر غير المصابيح الخاصة بالمسرح نفسها فهو ليس ضوء شمس او ضوء قراءة ، وليست هذه غرفة مع ابواب وشبابيك •

اننا نرحل حالا ، فالزمان والمكان يختلفان • الى ـ اين ...؟ ذلك هو الامر الاشكالي • ان بيكيت يكتب اشياء لا نستطيع رؤيتها • (وقت متأخر من مساء في المستقبل ، انها ملاحظة مؤلف تقترح علينا كاتبا روائيا اكثر منه كاتبا مسرحيا • وفي الحقيقة فأن النص اللاحق واحداث المسرحية لا تعطي تحديدا معينة لزمن وتأريخ المسرحية ، عدى بعض الامور الدالة ، فحضور المسـجل الصوتي يعني العصر الحديث وليس العصـور الوسطى • وقد يقترح بيكيت ويومىء الى شيء اكثر عمومية ـ مستقبلنا نحن ـ فالحدث المسرحي تتعلق برجل عجوز اوشكت حياته على نهايتها ، وهو ينظر الى حياته تلك مسترجعا اياها ، لذا فأن « المساء المتأخر » يعني التقدم في السن، الذي سنعانيه ، ولا تشير الى وقت محدد في اليوم •

وقياسا على ذلك ، تكون غرفـة كراب الصغيرة الخاصة نوعا من تعليق المؤلف ، فهي ليست واضحة على الخشبة • فنحن لا نرى الغرفة المعبرة عن الكائنات التي تحيا فيها ، ولكن طاولة صغيرة حسب • الجاروران المفتوحان تجاهنا ،

وليس تجاه كراب ، كما هو الحال الاعتيادي . والمسجل الصوتي وبكرات الاشرطة ، ان حياة (كراب) هذه قد اضيرت وضؤلت . ان جهاز التسجيل الصوتي ضروري لان جهازا ينبغي استعماله ، والذي بواسطته قد يستدعي (كراب) حياة المبكرة . اما الطاولة الصغيرة فلا وظيفة مخصصة لها بالتحديد الا بمعنى انها شيء قد كان القصد من وجوده ان يوضع فوقه جهاز التسجيل .

ان الحضور المجرد لايما شيء في المشهد المسرحي المعد هو نوع من التشويه — فما نوع الطاولة ؟ وما هو منشأ مسجل الصوت ؟ — وهي تجعلنا نقرؤها مثل اشياء وموجودات منزل آل بويل وكما لو كانت حقيقية ، بينما المشهد فوق خشبة المسرح مصمم لان يسعى ويجاهد من اجل حالة من الاستعارة الشعرية التي تكون داخل المسرح ، وهي ، مثلها في ذلك مثل كل الاستعارات صعبة الترجمة والتفسير ، ولكن الايحاء الذي يفيض منها يبدو ذا علاقة بالوحدة والعزلة ، وبالظلام الوشيك . ورغم ان الاختياري للدلالات والمعاني الانسانية المألوفة هنا ((ذلك انه يسكنني ان المشهد بأنه تعبير عن حالة كراب)) قد لا يحدد بكفاءة الطبيعة المسرحية للنص والتي تكشف عن الكم الكبير الذي جرى الاستغناء عنه فوق خشبة المسرح في تحليق وتكوين الملفوظات الدرامية . ((في الاجزاء اللاحقة يستخدم بيكيت الفن الايمائي)) .

ان ملابس الشخصية ذات طبيعة تعبيرية ، فلو قرأناها بقراءة طبيعية لرأينا رجلا متقدما في السن يرتدي ملابس ذات طراز قديم — السروال الضيق الاسود الناصل اللون ، والمعطف القصير ، والساعة الفضية والسلسلة ، لم تكن جميعها طرزا حديثة في عام ١٩٩٨ . ثمة ايحاءات يفرزها المظهر الارستقراطي الوث — فالقميص الابيض المتسخ بدون الياقة ، والسروال لا تلائم مرتديها بصورة صحيحة . (من الواضح انها قد اشتريت مستعملة) . اما بقية التفاصيل مثل عدم حلاقة الذقن ، الشعر المهوش ، البصر الحسأ دونما نظارات ، كلها قد تقيم شخصية طبيعية من النوع الذي يمكن للمرء ان يجده في مسرحية تشيخوف ، فهناك توتر غريب يتأسس ، تبعا لذلك ، بين ما يظهر على الخشبة ، وهو غير واقعي ، وازياء الشخصية والتي ستكون وفقا لهذه التفاصيل مناسبة لرجل واقعي ، ولكن هذا التوتر يجري للاحتفاظ به وترحيله الى الملابس ايضا : « جزمتان تثيران الدهشة ، بيضاوان وتعلوهما القذارة ، من حجم ١٠ في الاقل ، ضيقتان وحادتان » . ولكن ماذا عن (الوجه الابيض والانف القرمزي) ؟ واذا كان ذلك طبيعيا فأنه يقول لنا ان (كراب) يكثر من تناول الخمرة ((وهو يفعل ذلك)) ولكن هذا المظهر للشخصية يقترح علينا المظهر الشكلي التقليدي للمهرج — وهو شخصية ترتبط بخشبة المسرح — ان — كراب ، وكما سنرى ، شخصية مثيرة للسخرية والضحك من نوع ما ، والاسم نفسه معبر عن ذلك ايضا .

ان ما نراه مدهشا — اذا استعملنا كلمة بيكيت نفسها — بطريقة لا تشبه طريقة بيت آل بويل — في الركن المستأجر الخاص بآل بويل لدينا الاشارة الغامضة الى حيث تخطو في البيوت المستأجرة في دبلن عام ١٩٣٣ .

وهنا هو ما يستوجب علينا رؤيته ، لكن ((بيكيت)) يخلط هنا العناصر المدركة والظاهرية في الحياة اليومية ، مع العناصر الشاذة وغير المألوفة (وفي حالة الجزمتين ، عناصر متحذرة

تفسيرها) ان المشهد الماثل على الخشبة يلفت الانتباه الى كينونته المسرحية

ـ مثل مكياج المهرج ، والاضاءة غير الواقعية للخشبة ـ وبما يجعل المجريات المسرحية اللاحقة غير محددة في نطاق احتمالات الحياة اليومية ، ولكن قد تستعمل لغة الخشبة المسرحية نفسها للتعبير عما يمكن ان تتبعه من مجريات • ان المدهش يثير حب الاستطلاع ، لذا فان الصور المسرحيه كانت حبلى بالايماءات •

اننا نألف الان هذا النوع من المسرح اكثر مما كنا نألفه عام ١٩٥٨ • ان التفسيمات النقدية قد جرى ربطها لاحقا بالاشياء ، فالمرء قد يسمي ذلك مسرح (اللامعقول) بالمقارنة بالطبيعة عند (اوكيسي) • وهاتان الكلمتان تمثلان اختزالا مفيدا اذا لم تشوشا على مقدرتنا على الرؤية بعينين جيوتيتين ما يجب رؤيته ، والى جعل ما يجب رؤيته يقود رؤيتنا البصرية والعقليه • ان اثارة الدهشة هو ما يبحث عنه (بيكيت) في مزج العناصر بشكل غير منطقي (فانا اشك ان الجزمتين البيضاوين إنما تكونان هنا لان بيكيت قد اعتاد ان يلعب الكريكت ـ لكن ذلك ليس شيئا ذا قيمة) • ان تلك اللا منطقيه قد تكون صورة لجوهر اللا معقولية ليكون نفسه ـ والذي اختفى الاله ـ ولكن المرء لا ينبغي له وضع تفسيمات مفرطة في جاهزيتها ، ذلك ان ساعة اوديسي المفلوبة على وجهها اكثر اتصافا باللامعقولية من ساعه كراب الفضية وسلسلته ، كما ان القاعة ذات الطراز الجيورجي في عام ١٩٢٢ انما هي نفسها اشارة الى (لا معقوليه الخيلاء والغرور الايرلنديين) ومن ناحية ثانيه فان استعمال (كراب) لجهاز

التسجيل الصوتي للاحتفاظ بمذكرات ماضية الشيصي ولحفز واستحضار الذاكرة انما هو وسيلة من وسائل المسرح الطبيعي ، والتي هي على درجة كبيرة من الارتباط الوثيق بالحوارات الفردية للسيدة ماديجان في مسرحية (جونو والطاووس) والتي تبدأ عادة بـ « اتذكر ... » ن لغة المسرح من التنوع والغنى بحيث يتوجب على المرء ان يرى ويسمع بأذنيه هو لا ان يكتفي بترديد التقسيمات النقدية .

ان المثالين السابقين قد تم اختيارهما من المسرح المعاصر بسبب من العادة الراهنة في السيطرة المطلقة والتفصيلية للمؤلف . واذا كنا قد قمنا بتقنين الوصف العام للتغييرات في المشهد المسرحي في القرن السابع عشر في المسارح الملكية ومسرح الباروك ، الا اننا لا نمتلك تصورات بنية واضحة للنية والقصد لربط الممثلين مع بيئتهم المسرحية وان هذه المسائل الاشكالية فوق خشبة المسرح

ان كان فضاء التمثيل منطقة فارغة محضة ـ مجردة ، قد عمل شكسبير من اجل حلها . منصة امام دار الاستراحة في مركز لندن الترفيهي، او ارضية لقاعة من الطراز التيودوري في بيت احد النبلاء (او وفي بلاط الملكة) فأن اللغة البصرية للمسرح سيتم تركيزها بصورة اكبر على الاشياء الماثلة فوق خشبة المسرح وعلى الازياء وكلما قل التركيز على فضاء الخشبة كلما ازداد التشديد على الاشياء القليلة التي تظهر فوقها . ففي تراجيد يا مارلو المعنونة (تيمورلنك) وفي المسرحية الثانية التي تحمل الاسم نفسه ، تموت زوجة الفاتح ويوضع جثمانها في كفن ابدي يحمله الفاتح معه حيثما ذهب ، فالنعش الاسود الذي يتبعه انما هو نذير الموت : لحظة الموت الوشيكة. وبما ان ذلك شعاره ورمزه فهو اذن علامة مرئية تحمل رسالة اخلاقية ، فالرجل الذي كان سيفتح العالم جميعه قد نسي الكون نفسه ، انه مجرد انسانا فان . فالكفن يذكر المتفرجين بما كان تيمور لنك قد نسيه الى أن ، وفجأة يضرب الموت وفي مأساة ميدلتون (النساء يحذرن النساء) تكون هنالك امرأتان تتخذان مقعدين تحت خشبة المسرح ، وهما تلعبان الشطرنج ، بينما في خارج المنظر ، وعلى الخشبة هناك الزوجة (بيانكا : السيدة البيضاء) قد افسدت اخلاقيا وان الحركات التي توصف على رقعة الشطرنج سنرى لها احداثا موازية ولكن مما لا نبصره . وهنالك علاقة بين الاسم (بيانكا) والقطع البيض وبين الابيض والنقاء . (بيانكا تعني بيضاء . المترجم) وحتى موضوع اللعبة (كش مات) ، يرتبط بعلاقة ايضا بالفساد والانحراف الجنسي . وفي مسرحية (مارلو) (ادورد الثاني) يكون الافتتاح بدخول (جافستون) ، ذلك العشيق الشاذ لادورد الثاني عائدا من اعالي البحار . وسيكون مناسبا ان يرتدي زيا لا يعبر عن طبيعته الغرامية حسب وانما يجب ان يكون زيا اجنبيا . اما نبلاء انكلترا الذين يكرهونه فانهم في حداد على (ادورد الاول) ذلك الملك المحارب ولسوف يتعارض اللون الاسود للحداد مع الالوان الصارخة لملابس (جافستون) وان شعارات النبالة لاشراف انكلترا ستتعارض مع افتقار (جافستون) لاية علامات لعلو المكانة ورفعة المنزلة . ان هذا غير مدون في توجيهات الخشبة . ولكن مثل هذه اللغة البصرية ملائمة تماما لنوع المسرح السائد في ذلك العصر .

من الممكن ان يدوم التأمل ، دون نهاية ، حول فضاء الخشبة المسرحية نفسها ، والتي تعرض عليها مثل هذه العلاقات البصرية . ففي مسرحية (الدكتور فاوستوس) نعثر على ذلك الرجل

العالم . وهو يجلس الى منضدة في غرفة القراءة خاصته ، فهل ان من المناسب ان ننتظر تلك المنضدة — معزولة في فضاء الخشبة — بوصفها مناظرة لطاولة (كراب) وهي تقبع في مركز بقعة الضوء الابيض وسط محيط من الظلام ؟ كلتاهما تعبران عن فكرة (الدراسة) وتمثلان المكانين حيث يقرأ ويكتب كل من الدكتور فاوستوس وكراب . ان غياب بقية التفاصيل الطبيعية عن المشهد قد تؤول على انها كانت للفت الانتباه الى الطبيعة المسرحية للنص ، او الى التطابق او المماثلة الكونية لفكرة النص — اذ ليس هذا برجل معين في مكان معين في زمان معين . ان المسرح يجسد رمزا لكل انسان والذي تكون فعاليته معبرة عن الوضع البشري في كليته ، وبهذه الطريقة يمكن للمرء ان يلمح صلة بين المسرحيات الاخلاقية للعصور الوسطى والمسرح الاليزابيثي وخشبة مسرحنا المعاصرة .

ان مثل هذه الصالات ستكون مفعمة بالحيوية . ولسوف تجيء الطريقة المقارنة لمثل هذه الدراسة على تشجيعها ، لكنها ستكون دائما عملية اخذ وعطاء . فالمقارنة تظهر الصلة ، ولكنها ايضا تظهر التمايز والاختلاف ، فهناك ذلك التمييز الواضح بين الدكتور فاوستوس وهو يجلس الى منضدته وكراب وهو يجلس الى طاولته : لقد تخلص بيكيت عام ١٩٥٨ من تقاليد المسرح الطبيعي . ان ما هو مدهش ، والذي يبحث عنه بيكيت يكون فقط عندما يتوقع المرء شيئا ما مختلفا . اما بالنسبة لشكسبير ومارلو وكل كتاب المسرح الاخرين العاملين من اجل خشبة مسرح جرداء فأن الفضاء الفارغ كان ببساطة منطقة محايدة محتملة حيث تعرض المسرحيات ، فهي اذن الارضية المحايدة التي يقدمون فيها كل ما هو ضروري للعرض الذي سيقدمونه ، فالشخصية التي يصورها فاوستوس . وهو يعيش في بلدة فيتنبرج في المانيا . اما كراب فأنه اسم نوعي وشمولي ، في حين ان الدكتور محدد الاسم الاول (جون) او يوحنا بالالمانية (المترجم) كما ان لدينا سيرته الشخصية .

ومنذ عهد شكسبير ، لم يكن هناك مايمكن ان ندعوه بقطعة كتابة مسرحية مثالية ، وهي ما يمكن ان يوضح الطبيعة الجوهرية لفضاء الخشبة . ذلك ان مسرحية (جونو) تختلف عن مسرحيات شكسبير اختلاف بيكيت عن (اوكيسي) ان ما جرى تقديمه للنقاش يمثل قطعة بسيطة لاحداث مسرحية تخص الخشبة ، تنطوي على استعمال للاشياء وفقا لوظيفة تعبيرية بين شخصيات تعبر مظاهرها وازياؤها عن معاني بصرية ، والفضاء الذي سيقدمون العمل فيه سيكون فارغا خلاف ذلك . ولسوف نختار قطعة من مسرحية مارلو (يهودي مالطا) والتي عرضها الاول عام ١٥٩٢ .

ان الشخصية المركزية ، اليهودي باراباس ، كان محتالا ناشطا نذر نفسه للانتقام من فرسان مالطا الذين افسدوا عليه موارده وصادروا ثروته التي جناها من خديعة الاتراك . ولسوف يواصل المتفرجون تلقي معلومات مباشرة عن مؤامراته . (وتتضمن جرائم قتل جماعية تتسميم العصيدة ، وفي النهاية يعمل باراباس الكثير مع حاكم مالطا (فيرنيتر) للايقاع بالقائد التركي (كالياث) ونسف الجيش التركي . والاجرة كانت مئة الف باون ، وتنتهي المسرحية على النحو التالي :

(سجين يردد مع نفسه بصوت عال . جميل

مقطوع : : مرجل حيث يسقط باراباس .

كاليمات : ما العمل الآن ، ما يعني ذلك ؟

باراباس : النجدة ، اغيثوني ، ايها المسيحيون النجدة !

فيرنيز : انظر يا كاليمات . كان هذا يضع الخطط للايقاع بك .

كاليمات : خيانة ، خيانة ، ايها الباشوات الي ، فلتسرعوا !

فيرنيز : لا يا سليم ، لا تتعجل ، فلتشاهد نهايته اولا ، وبعدها فلتسرع ان استطعت .

باراباس : النجدة ، اغثني ياسليم ، اغيثوني ايها المسيحيون !

ايها الحاكم ، لم تقف هناك طول الوقت دونما علامة رأفة ؟

فيرنيز : اينبغي لي ، رأفة بك ، ان انفجع ؟ او لاجلك

انت ايها الملعون باراباس ايها اليهودي الحقير ، الين وارق ؟

باراباس : فأنت واذن لن تساعدني ؟

فيرنيز : كلا ، ايها الوغد ، كلا .

باراباس : اذن ، ايها الاشرار ، لقد كنت اعرف انكم لن تساعدوني .

والآن ، فلتلفظ يا باراباس ، انفاسك الاخيرة ، فهذا هو قدرك . وفي عنف وضراوة عذابك تجاهد بثبات وتصميم وانت ترى نهاية حياتك .

فلتعلم . اذن ايها الحاكم انه انا من ذبح ابنك ، فأنا من خطط للتحدي الذي ادى الى اصطراعها ، ولتعلم يا كاليمات ، لقد اردت الحاق الهزيمة بك . ولاجل ان اخفي خديعتي هذه فقد توجب علي ان اجعلكم تتخبطون .

اللعنة عليكم ايها المسيحيون الكلاب ، وانتم ايها الاتراك الزنادقة ، والآن ، ابدأوا بذل اقصى ما لديكم من جهد لتعذيبي بالالام التي لا تطاق : فلتموتي ، ايتها الحياة ، ولتحلقي في ايتها النفس ، اما انت ايها اللسان ، فلتلعن حتى كفايتك ولتمت بعدها .

كاليمات : اخبروني ، ايها المسيحيون ، بم ينذر ويتوعد هذا المخلوق ؟

فيرنيز : اتذكر ذلك الموكب ؟ لقد حاول هذا اليهودي بالتخطيط للايقاع بحياتك في الحبولة له نسجها لك .

والآن يا سليم ، فلتحذر من اعمال اليهودي اللا اخلاقية .

وعلى المنوال نفسه ، حاول هذا ات ولكني اخترت انقاذك والابقاء عليك حيا .

كاليمات : يا للغدر والخيانة والوحشية !

فأنيز : انه نفاق اليهودي ،

لانه يعمل بالخيانة والغدر على اسقاطنا .

وبالخيانة والغدر سلمك الينا .

فلتقنع يا كاليمات ، اذ يجب ان تظل هنا .

وتعيش في مالطا سجينا . وحتى لوجاء العالم كله لانقاذك اننا سنشدد الحراسة كما الآن وحتى لو سارعت فشربت ماء المحيط حتى يجف ، فلن يكون في طوقك ان تفتح مالطا او تهددنا بالخطر . لذا فلتشرع بالمسير بعيدا ، او لتدع ذكرى فعالك الطيبة

ترتفـــع .

ليس الى القدر او الى الخط ، انما

الى الســـماء .

(يخرجـــون)

النهايـــة

ان الاهتمام الاول لهذا الفصل هو اللغـــة البصرية للخشبة ، فأي تأثير ينقله المظهر المتفرد لهذا الرجل ؟ وبالدرجة نفسها من الاهمية نسأل : كيف يبدو باراباس وكاليماث وفيرنيز ؟ وسيكون مناسبا ، في الوقت نفسه ، ان نضيف الاســئلة التالية منذ بدء المناقشـــة : ما هي طبيعة الفعل المسرح الذي نشاهده هنا ؟ ان القضايا التي تثار متناظرة مع المشهد الاشكالي لاحتراق (كرستي) في مسرحية « فتى الغرب المدلل » .

ولسوف يتوجب ان نضيف معلومة لا يتضمنها المشهد السابق ، انها تتعلق بأنف باراباس والذي يدعى في وقت مبكر بذي الانف القربة فهو يملك اكبر انف على الاطلاق يظهر على المسرح . اضف الى ذلك ما يتضمنه اسم باراباس ذاته (وهـــو اسم اللص الذي اطلق سراحه عندما تم صلب السيد المسيح) لذا فأننا قد نستنتج بأن هـــذه الشخصية تبدو شريرة وبالغة التشـــوه بحكـــم كونها يهودية . انه نموذج جنسه (كمـــا يـــراه المعادون للسامية) تماما كما يخبرنا وجه كراب الابيض وانفه القرمزي انه من صنف المهرجـــين وقياسا على ذلك فأن من المحتمل ان فيرنيـــز وكاليماث يرتدون ايضا ملابس نموذجية من حيث رمزيتها ، وعلى نحو متساو . فاحدهما بوصفه فارسا مسيحيا (بالصليب الاحمر فوق صدره) والآخر بوصفه تركيا ، فما نراه اذن انما هـــو ترميزات بصرية لثلاثة اديان رئيســـة في اوربـــا هي اليهودية والمسيحية والمحمدية .

ان المشهد يمثل تعبيرا ايقونيا : انه يحمـــل رسالة دينية . ولكن اية رسالة ؟ ان مركز اهتمامنا هو المرجل ، اهذا الشيء الخاص بالخشبة قـــد جرى ادراكه وتقبله بوصفه شيئا طبيعيا ؟ ام انه مثل المرجل في المسرحية الايمائية ؟ ام انه بوابـــة الجحيـــم ؟

لقد اعجب النقد المكرس لمارلو واخذ بهذه الفكرة . ذلك ان بوابات الجحيم قد كانت من موجودات خشبة المسرح الاعتيادية آنذاك .

فاذا ما بحث المرء في القائمة المعتمدة للخشبة في نهاية مسرحية (الدكتور فاوستوس) فسيجد ان البطل يؤخذ الى الجحيم . لقد تحدث باراباس عن حفرة عميقة قبيل حالة الخدص » .. ونحن نعرف ان المسرح الاليزابيثي قد استنبط مـــن المسرحيات الاخلاقية للقرون الوسطى ، ولقـــد عددنا فاوستوس رمزا لكل انسان ، افيكون من المناسب اذا كان المرجل تمثيلا للجحيم ــ الذي ينتهي اليه الشرير باراباس ويموت فيه ــ ؟

في هذا الصدد يكون المرجل مناظرا لاحتراق كريستي : « يا الهي ..... فلتساعده » . على انه بينما يحيط (سينج) احتراق كريســـــتي بالاشارات المسيحية فأن نص مارلو لا يفعل ذلك اذ لا تعليمات الخشبة ولا اي قول محدد يتيح لنا ان نقرر بثقة : ان هذا الاعداد لخشبة المسرح بمثل بوابة الجحيم ، فليس ثمة من دليل ، اذ جل ما يقوله كاليماث حينما يرى المرجل هو : « ماالعمل الآن ، ماذا يعني ذلك ؟ » .

وان الايماء قـــد يكون اننا قـــد ســـئلنا : « كيف تفسرون ذلك الاعداد لخشبة المسرح ؟ »

ولكن الجواب لم يعط • ان مارلو يعذبنا بالطريقة نفسها التي يقوم بها بيكيت •

ان سؤالا حاسما يخص العلاقة بين المشهد الماثل فوق الخشبة وبين طريقة سقوط باراباس في القدر • ولقد اثير سؤال ايضا حول مسرحية (فتى الغرب المدلل) : هل هذه المأساة هازلة ، او انها مأساة للبعض وكوميديا هازلة بالنسبة للاخرين ؟ وكذلك هاهنا : افنشاهد فعلاً وحدثاً مسرحيا اخلاقيا للثواب والعقاب حيث يسبب اليهودي الشرير سقوطه هو وكذلك انتصار المسيحية في الوقت عينه ؟و أي شيء آخر ؟ ان قصد المؤلف من كل ذلك لم يدون ، (قارن في مسرحية كراب الوصف التفصيلي الذين يتبع تعليمات اعداد الخشبة المسرحية لكيفية اكل كراب للموزة) • ولسوف اقترح ، ولعله اكثر من اقتراح انها مسرحية هازلة (فارس) • اذ من الصعب بالنسبة لليهودي ذي الانف الشبيه بالقربة ، ان يسقط من ارتفاع شاهق الى مرجل يغلي ، وبمصاحبة صوت البوق والانفجار الهائلة ، اذ مهما كانت تلك الطريقة فلابد انها ستثير عاصفة كبيرة من الضحك لدى المتفرجين •

و (اذا) كان الامر كما قلنا ، فأن ذلك له تأثير مكين وكبير في الاحكام الاخلاقية التي يطلقها الفارس المسيحي بالنسبة للتركي المخالف دينيا ، ان تلك الاحكام الاخلاقية لن تناقش هنا اهي تعليمات (قويمة) ام انها قد افسدت واسيء استعمالها ؟ فالمسيحي ملتو وكالتواء اليهودي تماما) ان الايديولوجيا هي الموضوع الذي لسنا على استعداد لمناقشته • ان ما تعنيه مسرحية ما يعتمد على طبيعة الحدث المسرحي (اهازل ام اخلاقي ؟) اما الكيفية التي نقرأ بها هنا فأنها تستند الى كيفية رؤيتنا للمرجل ولاسلب سقوط باراباس فيه • وهي تعتمد ايضا على كيفية خروج باراباس من القدر ، اذ على المنصة المجردة سيترك المرجل مكشوفا تمثيلا لمسار ما • ما الذي بعد ذلك ؟ ايظل باراباس محتجبا حتى مغادرة المتفرجين متوجهين الى بيوتهم ؟ اذن سيفقد الممثل فرصته في الظهور النهائي امامهم كي ينال اطراءهم وتصفيقهم • ام ان القدر سيحمل خارجا ، او ان ستارة ستنزل امامه كيما يتمكن الممثل من الخروج مستترا بها ؟ او ان الممثل ، وبشكل ظاهر تماما ، سيخرج من القدر لينال حظه من التصفيق مذكرا ايانا ان ما رأيناه هو مسرحية ، نوع من المتعة ؟ (في نهاية انتاج مسرحية (فتى الغرب المدلل) يقوم الممثل الذي دور (ماهون) بازالة ذروة الرأس المجرحة ، وهي حركة تتعلق بشيء يخص خشبة المسرح مما يثير الضحك) • او ، هل ان باراباس ، الشخصية لا الممثل ، سيخرج من القدر جاعلا من خروجه ذاك لو كان خديعة اخرى للمسيحي ؟ انه حل مسرحي لا يتميز بالعبقرية •

ان النص لا يخبرنا شيئا • ولكن المرجل يقف ها هناك ، والحاجة قائمة الى شيء ما يجب ان يعمل مع المرجل الماثل فوق فضاء فارغ • فأي حل تجده انت الافضل ؟

---

١ ــ هذه ترجمة للفصل الثاني من كتاب (دراسة الدراما) الصادر عام ١٩٨٨ عن دار أدورد أرنولد في لندن •

٢ ــ مؤلف الكتاب هو الدكتور مالكولم كيلسول أستاذ الادب الانكليزي في الكلية الجامعة في كارديف •

٣ ــ العنوان الاصلي هو (الفضاء الفارغ) اما العنوان الثانوي فهو من وضع المترجم •

ضحية الكراهية ! سيرة جون أوزبورن

بينيكدت نايتنغيل
ترجمة : صبار سعدون السعدون
كلية الاداب ـ جامعة البصرة

في احد ملفاتي الخاصة احتفظ ببطاقة بريدية مصورة تمثل طفلا يحمل امتعته او امتعتها المنوعة، (اذ لم يتحدد جنسه تماما) الى سيارة صفراء زاهية وفي اسفلها كتب الشعار « سوف اذهب الى اي مكان من اجلك يا عزيزي ! » واذا فكرت مليّاً بها فان الرسالة ستغدو اكثر غرابة. وفي اعلى السيارة هناك الحروف المختصرة وهي
ويليها « المقر الرئيس لحملة الصيف » . بعد ذلك تأتي الرسالة المجهولة « اليس الخروج من المدينة صحيا اكثر ، وبالاخص الطرف الأدنى من مدينة شيستر. من الافضل ايضا ان يرتحل فاتسو مورلي Fatso Morley اول خطوة اقوم بها هي القضاء عليك او عليه » . ان الموقف الصعب الذي عشته في مايس من عام ١٩٧٨ حين تسلمت البطاقة كان كالآتي . هل يتعين عليّ ان اسلمها الى الشرطة المحلية او احتفظ بها على أمل ان ابيعها ذات يوم الى المتحف البريطاني ؟ أي من الاثنين يحظى باهتمامي الخاص ـ سلامتي الشخصية ام الاجيال القادمة التي ربما تتشوق الى الحصول على أدلة موثقة عن درجة سخافة مؤلف مسرحية « انظر الى الوراء بغضب » (Look Backe in Anger) لي بالتقدير في النهاية ؟

واتخذت القرار الجريء ، لكنه انطوى على متاعب • ألم يصرح جون اوز بورن الذي اقنعت نفسي بان البطاقة البريدية بالكاد تخفى هويته ، وعلى رؤوس الاشهاد بانه سيتحمل المسؤولية كامله عن ضربي عندما تؤدي المافيا البريطانية لكتاب المسرح التي يتزعمها دورها ؟ حسناً ، الم يكن شخصا فظاً غليظ الفؤاد ؟ الم يكن هناك تلميح اخر مفاده انه يعني كل كلمة قالها لي وذلك عندما مد قدمه امامي كما لو انه يريد ان يسقطني ارضا حين مررت به وانا أهم بدخول مسرح اوليفر ؟ وتوصلت الى قناعة بصدد هذه المسألة وهي ان في بال الكاتب الموتور برنامجا معدا للاساءة لي • وشرعت باتخاذ التدابير المضادة لذلك • لنفرض انه ينوي ان يهاجمني فعلا من خلف احد اعمدة مسرح اولد فيك ويسدد لي ركلة في الردفين • وقررت ان افضل رد على ذلك واكثره ايلاما هو في الاستدارة نحوه وسكب سائل الميرنغ عليه ،و القستر او اية مادة اخرى من المواد التي نراها في اسلحة الافلام الصامتة • وتأسيسا على ذلك اشتريت مربى قشتري اللون من اصحاب المعجنات في منطقتي ووضعته في جيب معطفي تحسبا لاستخدامه في اية لحظة • وبقي في مكانه بضعة اسابيع وقو طرأ عليه تغيير في اللون والتركيب • ولم يحصل اي شيء على الاطلاق • لربما كانت مكيدة المتوحش العجوز تتلخص في استدراجي للقيام بتلويث معطف جيد والحاق افدح الخسائر به • واذا كان الامر كذلك ، فانه قد احرز نجاحا منقطع النظير •

إنّ هذه حكاية ساذجة ، ليست من النوع الذي يتوخاه المرء في مستهل عرض مسؤول لعمل كاتب مسرحي يفترض انه « كبير » • اذ بالنسبة للعديد منا يعتبر اوزبورن الكاتب الذي عبر بكل دقة وأمانه وقلقنا عندما بدأنا اول مرة نتحسس ذواتنا ووضعنا • لقد اطلق رونالد برايدين Ronald Bryden في المراجعة النقدية التي كتبها عن مسرحية «حجة دامغا Inadmissible Evidence عليه تسمية « صوت جيلنا » • وعلى الرغم من اني اصغر منه بعدة عوام ، الا اني شخصيا ، شعرت بالنشوة حين سمعت وانا لما ازل فتى مراهقا ، جيمي بورثر يصب جام غضبه على كل شيء وكل شخص بشكل غير محدد تماما • وعدت من جديد الى المدرسة ، الى حيث يعتمر نيغل ، شقيق زوجة جيمي ، قبعة البولد السوداء • « التفاهة القادمة من الفضاء الخارجي » — واقنعتني هذه جديا بانه ليس في الحياة او المسرح يمكن ان تكون الاشياء ذاتها من جديد • كنت محقا ، في الاقل بقدر تعلق الامر بالمسرح •

يقيناً ان كلمة « غضب » من غير المحتمل ان تكون مرشحة لاعادة الاهتمام المسرحي ، كما حصل لمسرحية ت • و • روبر ستون T.W. Roberston الموسومة « ال Caste قبل قرن • اذ ان هذه المسرحية حسبما وصفها اوزبورن نفسه « عمل تقليدي بالي الطراز من الناحية الفنية ، والحبكة تضمنت موضوعا من أقدم المواضيع وهو الزواج الفاشل والثالوث الابدي • أن أليسون التي تنتمي الى كبار الطبقة الوسطى تشترك بغرفة غير مريحة وتعيش حياة زوجية كلها نكد وتنغيص مع جيمي الذي ينحدر من اصول عمالية• وتقنعها صديقتها المثلة هيلينا ، بالتخلي عن محدث النعمة هذا ، لتقع هي الاخرى في حبائله • وتسقط اليسون جنينها وتعود الى جيمي الذي تتخلى عنه هيلينا بكل شهامة « عندما رأيتك

تقفين هناك هذه الليلة ، ادركت ان المسألة برمتها خطأ تماما » •

ان دين اوزبورن الى تقليد « المسرحية الجيدة الصنع » يتجلى في كافة ثنايا المسرحية ، الا انها تبرز بشكل ادق في اللقطات المدروسة التي تفصل مشاهد المسرحية المتعددة • هيلينا تضرب جيمي وترى الاسى باديا في وجهه ، ثم تقبله بكل شوق وتعود اليسون بصورة غير متوقعة ويخرج جيمي ، ويرد بحدة على هيلينا بالقول انها « صديقتك » • واخيرا هناك التصالح الذي يجده حتى اكثر المؤيدين تحمسا للمسرحية ، وهو كنث تينان Kenneth Tynan بانه يحمل «نزوة مؤلمة» ،

وعلى هذا الاساس يستطيع المرء المضي قدما في دراسته مؤكدا جمود الشحصيات الرئيسة • لكن بطبيعة الحال يبقى التقويم قاصرا الى ابعد الحدود ، اذ انه يصادر أصالة وقوة شخصية جيمي نفسه حتى انه يبدو قد اصبح استثنائيا ونموذجيا لجيله في الوقت عينه • ومعلوم انه على درجة من المزاجية والخصوصية بحيث لا يمكن ان يعتبر نموذجا لأية فئة او جماعة ، لكن غرابة الاطوار هذه والمزاجية هي التي شجعت اولئك الذين يشعرون بالاغتراب في مجتمعاتهم بالتماثل معه • لم يكن جيمي مجرد الصوت الاجتماعي والسياسي الناقم عند اوزبورن ، الا ان العديد من تعليقاته حول بيئته يبدو انها تمس بيئات اقرانه الذين يشاطرونه حيرته وسأمه وعجزه وغضبه وشعوره بالهزيمة الممضة • من المؤكد ان عبارته الذائعة الصيت « لم تبق لدينا اهداف جريئة ومهمة » غير صحيحة• ألم يجد جيمي نفسه النظام الطبقي البريطاني بغيضا بصورة خاصة ومع ذلك يرى ان التغيير الاجتماعي قد فات موعده ؟

كلا ، ان هذه الجملة تعكس بجلاء ضعفه هو ولربما « صوت لليأس العادي » على ما يرى اوزبورن • ومع ذلك فان اطارها يوحي بانها ألهت مشاعر الكثير من الشباب الغاضب الذي عاصره • لقد كان جيمي على حد تعبير تينان « ادق واكمل صورة للفتى المحبط في ادبنا منذ هاملت ، امير الدنمارك » وتركنا نفكر ليس فقط بالتناقضات التي تنطوي شخصيته فحسب ، بل وكذلك طبيعته الاليسنور ــ الانكليزية التي خلقت منه الشخصية الحاقدة والضائعة والمتحدية التي نراها : دراسة حالة صريحة ومتعاطفة ذات ايحاءات سوسيولوجية سياسية مثل نظيرها في المسرح البريطاني عام ١٩٥٦ •

لقد ذكر جون اردن John Arden ان مسرحية « انظر الى الوراء بغضب » أمدت المسرح بشحنة من « العاطفة القوية والارتباط بالمعاصرة » في وقت لم يكن غيابهما يترك اي اثر يذكر • واوضح ستوبارد بانه ما كان له ان يصبح لديه الشعور الذي خلقته الذي مفاده ان الدراما « هي المكان الذي ينبغي ان تكون فيه » • لقد فعلت الكثير لجعل الحياة تدب في مفاصل مسرح بريطاني جامدة، وزادت من التوجه في موضوعها، وبالتالي زادت من تحمس الجمهور لها• وعلى الرغم مما طرأ على شعبيتها من تقلبات فأن قلب المريض ودماغه ورئتيه قد ادت وظائفها بشكل مرضٍ منذ ذلك الحين • لكن ما الذي جرى للرجل الذي كان وراء ذلك الانجاز ؟ ها هو الان يلعب دور رعاة البقر مع الهنود الحمر ، دور الشرطة واللصوص ، كتاب المسرح والنقاد ، او مهما يكن نوع اللعبة ، مع خصومه المزعومين • ها هو الان يعلن ان الواجب الوطني يدعونا لتوجيه السواح الاجانب

الوجهة الخطأ الذين يزعم انهم يعيشون منسادا في شوارعنا القاهرة • وخارج خشبة المسرح ، بل وعليها الى حد كبير ، حول الكاتب المسرحي الحاد الطبع نفسه الى شخص سقيم الذوق وممجوج • والسؤال الكبير هو لماذا كل هذا ؟ هل تعرض دماغه للتلف نتيجة للاجهاد الناجم عن محاولته العيش بمستوى الاسطورة التي خلقها بنفسه ؟ أو هل هناك شيء اخر مفقود في شخصيته ؟ لربما الفصل الاول من السيرة الذاتية التي كتبها بنفسه تعطينا دليلا او اثنين في هذا الشأن(*) •

نظرا الى ان الكتاب يختتم مباشرة قبل ان يعلن جورج ديفين George Devine وافقته على عرض مسرحية « انظر الى الوراء بغضب » على مسرح (الرويال كورت) فانه لا يشكل اهتماما كبيرا ومباشرا بالنسبة لمؤرخ الدراما • لكنه يقدم الدليل على ان مسرحية « نقش على ضريح جورج ديلون » An Epitaph on ، المسرحية التي كتبها بالاشتراك مع انطوني كريغتون Anthony Creighton في اوائل الخمسينات ، هي بقلم اوزبورن نفسه • كذلك يوضح بان علاقة حب جسيمي وأليسون الغريبة ، فضلا عن الكثير من حياتهما المنغصة، تنهل كثيرا من علاقة اوزبورن مع باميلا لين Pamela Lane ، الممثلة التي اصبحت اولى زوجاتي الخمس• ويخبرنا ان ايوي° اليسون « المتمرسين في عالم التجارة لاجيال عديدة ، وكانت ، العائلة كلها تتكلم بلهجة وورزيل — سومرست » — لكن يبدو انهما ايضا مستاءان من تطلعات زوج ابنتهما ، الذي كان آنئذ نجم الحفلات الموسيقية النهارية في احد اطراف السوق في بريدج ووتر ، وقاما كذلك بدفع مبلغ معين لمخبر خاص على امل ان يكتشف شيئا مخزيا عنه • اما حفلة الزواج ذاتها — « تهاوت الام فجأة على مقعدها على شكل كومة ، انثى الكركدن النبيلة الممتد ، اخيرا اصاب الفأس منها مقتلا » — فيبدو انها تشبه الى حد كبير حفلة أليسون وجيمي • على اية حال اصبحت الاشياء مختلفة نوعا ما • وعلى العكس مما وقع في نهاية المسرحية التي تظهر فيها الزوجة الشابة وهي تعود الى بيت الزوجية وهي تذرف دموع الندم والاسف ، فان باميلا تحرز نجاحا في عملها كممثلة محلية ، وفي اخر الامر تهجر اوزبورن ليكون من حصة طبيبة اسنان ثرية • ان الرسالة المعنونة « عزيزي جون » التي كتبتها حينذاك « سوف اشعر دائما بحاجة قوية اليك » — قد كررها كلمة كلمة في مسرحية « انظر الى الوراء بغضب » •

ان الاهتمام الحقيقي في سيرة اوزبورن يتلخص بما ترويه لنا حول بواكير تجارية او بالاحرى ، ما تخبرنا عما يشعر به ازاءها • تخيّل عالم مسرحية ادورد بوند « الانقاذ » واربطة مع عالم مسرحية التسرية عن السيد سلون Mr. Sloon للكاتب

المسرحي اورتون ، و ، كلا ، فأنك لم تحصل بعد على جدب الطبقة الوسطى اللندنية ذلك ، بمساراتها الكالحة وعلاقاتها الخالية من الحب وافاقها العاطفية والاخلاقية المتدنية الى ابعد الحدود وبصورة يتعذر اصلاحها •

من الصعوبة بمكان تحديد اي من اعضاء عائلة اوزبورن الكبيرة تركت تاثيرا بالغا على روحه المرهفة • لربما جدته لابيه بأبتسامتها الرقيقة والازدراء الذي يبدو انها تكنه لابنها ، الذي لم تغفر له ابدا استسلامه في عرض البحر لمرض التدرن الرئوي الذي قضى عليه اخيرا ، الامر الذي حملها على شديد فاتورات حساب ثقيلة الوطأة الى مستشفيات لشبونة لعلاجه • وعندما وافته المنية ، وجد انه لم يقوَ امام اغراء التوقيع لمعى مبلغ من الحال على شكل هدية ، وهو يساوي المبلغ الذي كانت قد صرفته عليه تماما • اما الاسوأ من هذه فهي عمته كويني المبترمة ابدا التي تزوجت من رجل شاذ جنسيا وحاولت ان تستعين بالشرطة المحلية لاعتقاله عندما دأب على مراسلة « صديقه » •

والحقيقة هي انه ليس هناك ادنى شك في ذهن اوزبورن الذي كان من أشد الناس عنادا ومشاكسة وانتقادا وحدة ، والذي عرف بصمته الطويل وخصوماته العنيفة في اعياد الميلاد • ان امه نادلة في حانة وكانت تفضل ان يطلق عليها لقب « مساعدة صاحب الحانة المرخصة » ، وسيدة الذلة والمهانة وما اسماه « النظرة السوداء » • يتحدث عن ضجرها وتبرمها الزائدين في حديثها »، ونزوعها الى رؤية العفوية بوصفها احد اشكال « الهواء النتن » وعادتها في النظر الى المودة والتراحم على انها « نظام من المكافآت ــ التشهير والسلب والتهويل » • ويمضي الى القول بانه « ما من شيء يزرع في نفسي اليأس المطبق مثل اللا مبالاة : ان ذلك يقضي عليّ ولايني مضايقتي بهذا الشعور ابدا » • من المعلوم ان احدى الذكريات الاساسية هي سلوك امه الاهوج والمشفق على ذاته في اثناء وبعد وفاة ابيه ، ناسخ الاعلانات الذي كان يعجب به ايما اعجاب • وعندما القى اوزبورن البالغ من العمر تسعة اعوام نظرة على جثمان ابيه ، كان ردها هو « لابد من تبخير هذه الغرفة وتطهيرها » ، مشددة على كلمة « تطهير » ويعلق على تلك الواقعة قائلا « منذ ذلك الحين ادركت ان نصيبي من الحياة هو الكراهية •

ولاغرو ان يصبح دائم التبول في فراشه ويعيش فترة مراهقة اتسمت بالمرض والكآبة والانقباض والانطواء في فترة عصيبة من حياته تم احتجازه في احدى دور النقاهة ، دوت بويز هول • وبعد ذلك انتقل الى مدرسة ثانوية اهلية غير معروفة كثيرا ، ليطرد منها بعد حين وذلك بعد ان اعتدى على مدير المدرسة ولطمه على وجهه • وفي الوقت الذي ظهر به حسميا على خشبة المسرح ليصبح ممثلا لبعض الوقت في سلسلة ادوار عادية جدا ، يبدو ان شخصيته قد تكونت • وايا كان الامر فان الصورة التي حصلنا عليها هي صورة رجل ذي رغبات قوية (وفي اغلب الاحوال) نزوات بل حقد ايضا ، يحمل عاطفة قوية لكنه ايضا (وباعترافه شخصيا) على درجة من التفاهة المحيرة • وعرف بتمرده الدائم ولو في اغلب الاحوال يتخذ هذا منحى اخر ، بمعنى انه لا يتورع عن جعل نفسه مكروها للناس العاديين او البسطاء • والطريف في الموضوع

هو انه يبدو بلا معتقدات سياسية او حتى حتى اجتماعية •

من غير اللائق دائما ان نضع كاتبا على سرير المحلل النفساني على اساس عمله ، حتى وان تضمن ذلك العمل بعض النواحي المتعلقة بسيرته الذاتية ، لكن بقدر تعلق الامر بحالة اوزبورنا ، يخيل الي اننا نستطيع ان نتخلص الى رأي مفاده ان عائلته ، وأمه على وجه الخصوص ، قد فعلت الكثير لتجديد وقوبلة شخصيته سواء ايجابا ام سلبا • واغلب الظن ان نشأته العائلية تساعد في تسليط الضوء على تركيز عمله على اولوية العاطفة، الفكرة القائلة باننا ينبغي على الدوام ان نهتم بالاخرين ونتحسس معاناتهم او نموت • لقد ذكر ذات مرة بان هدفه يتلخص في اعطاء الناس درسا في الشعور ، في الحب في الصداقة والغضب والكراهية وربما في البأس • وقد كان امينا وملتزما بهذا المبدأ منذ زمن جيمي بورتر الذي يؤكد باستمرار ان حربا تنطوي عن احساس افضل من سلام بليد ، افضل من عالم بين وسالي بروسير ، وهما الزوجان القاسيان والعاشقان اللذان يشكلان جوهر مسرحية « راقب هبوطها »

ويشير حماس الجمهور لارزبورن ، لاسيما في بواتير اعماله في اقل تقدير الى انه نجم مسعاه ايما نجاح •

لكن منذ البداية ، وفي الاقل منذ اول فشل له ، واعني بذلك مسرحية (عالم بول سليكي) اتضح ان قوته ليست بلا حدود ، وقد كشفت الاعوام اللاحقة نقاط ضعفه اكثر فاكثر • وبصراحة يمكن القول انه يفتقر الى المسلكة الذهنية ، اعني المقدرة الفكرية على التنظيم والتقويم • لقد اتجه دوما نحو جعل شخصية واحدة في صراع مع الحذر والتفاهة واللامبالاة والجشع او اي مظهر اخر من مظاهر المجتمع اللامبالي ، وبالتالي تهيمن على مسار الاحداث وتشكل ماسميه الحبكة لعدم وجود كلمة انسب على اية حال ، في الاعوام الاخيرة اصبحت الشخصية او الحبكة مسوغات يبدو ان اوزبورن يكاد يستطيع اخفاءها لنشر ارائه ومشاعره حول العالم واليه •

ولن يكون هذا ذا بال لو ان تلك المشاعر كانت للنظر بحد ذاتها ، او في الاقل كانت تباح ملاحظة وتحليل عميقين • لكن حتى اولئك الذين كانوا من اشد المتحمسين له في السابق يجدون صعوبة في الاقرار بانها تحمل مثل هذا التصور • ويبدو انه يعني ما قاله قبل بضع سنوات عندما اعلن بانه سوف « يطرح بعض الاراء ــ وبأمكانك ان تأخذ منها بغيتك » • وقطع على نفسه عهدا بان تكون تلك الاراء « متطرفة » • كذلك يبدو انه كان يعني ما قاله عندما صرح بان « تحيزاً واحدا يعادل عشرين مبدأ » ، وبانه يود ان « يرى الاندفاع الاهوج والطائش والجشع في القرن العشرين ان يتوقف لبرهة » • وبشكل متواتر اخذت مسرحياته تتألف من شخصيات غير مقنعة تماما وتدلي باراء تعوزها الدقة حول وضع بريطانيا وهي تنطلق من موقف يمكن ان نسميه ماضوياً او رجعياً او ساذجاً طبقا لمواقف المرء او قناعاته •

خذ شخصية باميلا ، الممثلة ــ البطلة في مسرحية « عن الزمن الحاضر »

لا ريب ان شخصيتها تنطوي على طبيعة تخفف

من سلبياتها وتعطيها بعض التماسك كشخصية ، الا ان ذاتها تبقى بلا غية اساسا ، أي ان وظيفتها تتلخص في الجمع بين النعي العاطفي والمقال الافتتاحي اللاذع • وتكن احتراما لابيها ، الممثل المسرحي الذي ينتمي الى المدرسة القديمة الذي مات بعيدا عن المسرح ، الاحترام ذاته الذي يبدو ان كل شخوص اوزبورن تشترك به عندما تلتفت الى الماضي ، وبالذات العصر الادوردي ، اما بالنسبة لاولئك الذين يحيطون بها فلا تشعر الا بالنفور منهم • ان القائمة التي توردها في كلامها شاملة وموسوعية : الهيبز والمخدرات ومحلات البضائع النسائية والموضات ولندن المتذبذبة وصحف محطات الانفاق والمكتبات والمظاهرات المناوئة لحرب فيتنام والنساء الروائيات ومؤلفي السير والنساء السياسيات وحزب العمل وتطلعات البلد التكنولوجية والممثلات الملتزمات وكتاب المسرح الامريكيين والدراما الامريكية والشعر الحديث ، وبطبيعة الحال النقاد « بعقلياتهم المحدودة والجامدة » •

ويتوسع بهذه القائمة في مسرحياته اللاحقة ، ولعل اكثرها اثارة للجدل هي مسرحية « احساس بالانعزال » وهي سخرية لاذعة من مسرح الطليعة وفي الوقت ذاته توظيف لاساليبه • والسؤال المهم هو : ما الذي تريد ان تؤكد المسرحية من خلال جمع مقتطفات من شكسبير ويتس وشعراء اخرين ووضعها جنباً الى جنب مع الكتابات الاباحية الحديثة ؟ أيعني ذلك ان جيلنا يفتقد القدرة بشكل لا نظير له ؟ ان هذه الفكرة تطفو على السطح حين تمضي احدى الشخصيات في تهجمها وشجبها للاختراعات التكنولوجية والتقدم الصناعي والاتحاد الاقتصادي « ان الناس لا يقعون في الحب • ان تلك الفكرة لم تعد ذات قيمة بالنسبة لاتباع الاساليب الحديثة » • ولطبيعة الحال فان الاسئلة المهمة هي : هل هناك ضرورة لهذه الكتابات الاباحية لدى الناس ؟ وهل بمقدور السوق الاوربية المشتركة ان تغير من النهج البريطاني في الحياة نحو الاحسن او الاسوأ ؟ الا ان دمى اوزبورن ليست موجودة هناك لان تحاجج وتستبطن الامور ، بل لترغمنا على سماع افكاره هو وان تكون لسان حاله ليس الا •

ومما يزيد في الامر سوءاً هو ولعه بتقسيم الناس الى فئتين نحن الذين نصون المشاعر الصادقة والقيم الشريفة على الرغم من كل عيوبنا، وهم ، اعداء مثل هذه الاشياء • ويتضح هذا على خير وجه في مسرحية « غرب السويس » التي يتعرض بختامها كاتب انكليزي مغترب بارز الى تقريع من قبل احد الهيبيين الذين يجسد سلوكه الكثير مما يراه اوزبورن مفقودا في اوساط الشباب ، الا انه يقتل فيما بعد على ايدي السود المتمردين • « لقد قتلوا الثعلب يردد احدهم على جسده المسجى ، ويعني بذلك ، وله مبررات معقولة ، بان كل شيء متمدن وشريف قد انتهك • وتتضح هذه النزعة بجلاء اكثر في مسرحية « راقب هبوطها » التي تتعرض في ختامها مجموعة من الفنانين والادباء الى هموم على ايدي رعاع ريفيين • يرثي سالي بروسير بين المختصر بقوله « اننا جميعا ، القلة منا ، بحاجة الى بعضنا بعضا » • ان الكلمات المفصولة بفوارز وضعها اوزبورن نفسه ، لكن لا يوجد هناك شيء في المسرحية يؤكد بأن هؤلاء من النخبة المثقفة الجديرة

بالمحافظة عليها ، او ان اولئك الذين هم خارجها اوغاد متخلفون كما يحاول ان يقنعنا .

كان ذلك في عام ١٩٧٦ ولم يكتب اوزبورن اية مسرحية منذ ذلك الحين ، وهو محق في هـذا القرار العقلاني . ان احدث اعماله يتمثل بانتصار المشاعر الغامضة على الفكر المحدد ، الانطباع على الملاحظة ، التصور على الفكرة ، التحيز علـى القناعة ، جنون الارتياب على الغضب ، الفوضى على الفن ، وأمه على نفسه كما هو متوقع. ويراود المرء احساس بانه ثار عليها بكل عنف وقد اثمر ذلك عن شيء معين.ومع هذا يبدو انهناك شيئا في مزاجها راح يمارس تاثيره عليه ، طبقا لما يسلم به على مضض . على اية حال ، ان السيرة الذاتية التي كتبها تتضمن مقتطفات معبرة مـن دفتـر ملاحظاته بضمنها هذه الفقرة : « اني اشعر بالخجل منها بوصفها جزءا من ذاتي لم اتمكـن مـن التخلص منه ، صراعي انا ، المرض الذي اعاني منه والذي خلفته لي ، ما انا عليه ، « وما يمكنني ان احقق الكمال فيه اطلاقا . مرضي ، دعوة الـى حجرة مرضي » .

مما لا ريب فيه ان قليلا من ذلك يتجلى في نزواته السريعة ومقت الغير ، وكرهـه الغريزي واحيانا غير العقلاني والخسة التي تمكن من التعبير عنها . انه يعاقب خليلته التي هجرته مـن خلال اضاءة كافة المصابيح الكهربائية في شقتها وتـرك الباب والنوافذ مشرعة ، يسهل عملية السطو على ممتلكاتها . ويبدو انه مايزال يحمل ضغينة ولحد هذه اللحظة نحو المؤلفة والممثلة لين ريد بآنكس . ويخبرنـا بان بعـض الوحشية الجنسية في مسرحية « راقب هبوطها » — « بان بعـض النـاس يدخلونـه في جـدار الطابوق » — لربما متأتية من سحرها وذكرياتها . كذلك يستذكر انه قد وضع مانع حمل مستعمل في شطيره سمك السلمون المدخن ونجح في جعلها تعضه ليرى « الفرق وعدم التصديق على وجهها ، النظرة المسمرة على وجي وكانها انعكاس للبرق ، اشبه بأداء الممثل كين لدور ماكث » . اننا لـن نعرف ابدأ جرائم الانسة بانكس بالضبط ولو ان هناك اشارة الى انها كانت قد اجتمعت بوالدي باميلا لين وابدت انتقادها لاوزبورن . والحق إنّ هناك عدة اوقات في السيرة الذاتية التي كتبها التي يتلاشى فيها تقمص المرء الطبيعي لشخصية المؤلف. ويبقى المرء يتساءل من هو الشرير الحقيقي ، أهو « والكسول » البليد التفكير « (او أي شخص اخر) » يحاول ان يشخصه في اعماله، ام اوزبورن نفسـه .

وكذا الحال طبعا بالنسبة للعديد من الاشياء المكروهة في المسرحيات ذاتها . مَنْ كتب الكثير من مسرحية « عن الزمن الحاضر » و « احساس بالانفصال » و « غرب السويس ؟ » أهو اوزبورن الذي الذي عرفناه ذات يوم التائر (او هكذا يبدو) على مجتمع كان في يوم من الايام يحفل بالمشاعر واكثر استجابة للفرد المضطهد ؟ أم امه العجـوز الضريرة التي تلقي بنظراتها السود من وراء خيوط نظارتها وتوجه نقدا لاذعا للفشل الذريع لعالم جائر غمط حقها ؟ بالتأكيد ان الاجابـة تتضمن الاثنين معا . من المحتمل ان يكـون كلاهمـا منـذ البداية . والمشكلة هي ان الاحتمال الثاني يبدو انه يغطى وبشكل كبير جدا .

عندما اقول ان الاثنين موجودان هناك منـذ البداية ، فاني لا افكر بمسرحية « انظر الى الوراء بغضب » التي تحمل شخصيتها الرئيسة حصتها من

الاشفاق على الذات والمشاكسة وافتقارها الى عمل الخير والانتصار الى آي شيء ، بل كذلك مسرحية « حجة دامعة » التي يعاني بطلها من ذلك كله بل اكثر • والفرق هو ان الخصال كانت جوانب مدركة بشكل عقلاني وهادىء في شخصية متعددة المشارب ، وليس فقرات في مقالة نقدية ، يهجم او موعظة دينية يفترض بنا ان نبدي استحساننا لها • يتضح هذا بشكل خاص في مسرحية « حجة دامغة » ، ولربما هي رائعة اوزبورن ، ويقينا انها اخر مسرحية تمكن فيها من تحويل نقطة ضعفه الى ناحية ايجابية افادته كثيرا •

تهيمن شخصية واحدة على المسرح من بداية العمل وحتى اخره ، وتكاد توجد بقية الشخوص الاخرى التي تحيط به ، وكلها تكون بحسب علاقتها مع المحامي ، ميتلاند • والحق ان الحبكة تكون أساسا من خروج هذه الشخصيات الجماعي من حياته • فلقد خان زوجته واساء الى اصدقائه وغرر بفتيات مكتبه وهجرهن وأهان ابنته وعنف خليلته بعاصفة من عدم الثقة بالنفس ، وقدم كل دليل لمرؤسيه وموكليه على حد سواء بأنه لم يعد يتحكم بنفسه او بأعماله • وبالتالي ينبذه الاخرون الواحد تلو الاخر ، ويتركونه وحيدا في النهاية ، في مكتبه الخالي ينتظر وصول ممثل الجمعية الحقوقية التي كانت تحقق في تصرفاته التي اساءت الى مهنة المحاماة •

مرة اخرى تقوم الشخصيه بمناجاة طويلة قائمة على التذمر واستبطان الذات او التشكي • ان المشهد الافتتاحي هو في الحقيقة احد كوابيسه • اذ يبدو في قاعة المحكمة متهما ينشر شيء افتضاحي اعني بذلك حياته ، ويمضي في كشف تفاصيل حياته بمنتهى الدقة • نستنتج انه سكير مدمن ومصاب بمرض في البطن ويتعاطى الحبوب المسكنة باستمرار : انسان عصامي يشعر بالغيرة نحو اولئك الذين لديهم ثروة أكثر منه ، ويحس بامتهان الذات الى الحد الذي يعصف فيه نفسه بأنه « عادي بشكل يتعذر اصلاحه ويشك بانه لم يتخذ يوما اي قرار في حياته الا وكان قرارا فاشلا او خطأ • ويشعر دائما بالخوف من الرفض الذي يفضي سلوكه اليه كما لاحظنا • كذلك كان بلا صديق ، ومع انه لا يخلو من النساء اللائي يغدقن عليه الحب ، الا انه يرى ان الالم كان يفوق ما حصل عليه من حب • يبلغ اتهام الذات الذروة من المعاناة والمكابدة في قوله « لا يمكنني ان اهرب منه ، لا يمكنني ان انساه ولا يمكنني ان ابدأ من جديد » •

بامكان هذه ان تعمق من الشعور بالاشفاق على الذات والقسوة • لكننا لا نشعر ، كما نفعل ذلك فحاليا في مسرحياته اللاحقة ، ان ميتلاند بوق مصدوع يحاول من خلاله الكاتب المسرحي الحاقد ان ينشر شكواه المتعددة الاوجه • على العكس من ذلك تماما ، الى ميتلاند شخصية يراها بوضوح تام ، من كافة الاوجه ، من الداخل ومن الخارج على حد سواء • والحق ان مسرحية «حجة دامغة»

يمكن ان ننظر اليها على انها رحلة مؤرخة بكل دقة في رأس رجل مشرف على انهيار عقلي وعاطفي وروحي ، وهو مجال بالتأكيد يحد من واقع الشخوص الاخرى التي تحيط به • انه صورة موضوعية لتجربة ذاتية ، وبالنهاية فانه نموذج اصلي ـ كلا ، انه النموذج الاصلي ـ دراسة شاعر اليأس والتحلل والسأم التي ترافق التقدم بالعمر • لم يبالغ رونالد برايدن كثيرا عندما اطلق على المسرحية تسمية « ترا جيديا حديثة » • لقد لخص اوزبورن عذاباتنا ومخاوفنا الانكليزية في صورة ميثلاند وظهرها بشكل مثير للشفقة والرعب » •

كان ذلك عام ١٩٦٤ ، وهو انجاز جدير بالاستذكار والاحتفاء به عندما ينفر المرء من اعماله اللاحقة ويصاب بالخيبة وبالتالي يستبعد اوزبورن من دائرة الاهتمام الجدي • واذا لا يستطيع المرء ان يرى فيه شخصا يكتب بالتجرد الموضوعي ذاته في المستقبل ، فعليه ان يتذكر بانه كتب عملا يحمل أهمية تاريخية ، واعني بذلك مسرحية « انظر الى الوراء بغضب » واخر في غاية الروعة « حجة دامغة » وفي مسرحية «المسامر»

و « صورة لي » وهما مسرحيتان قد ترى فيها الاجيال اللاحقة اشياء حرية بالدراسة • ان قلة من كتاب المسرح المعاصرين اساءت الى نفسها بالطريقة التي فعل بها اوزبورن ، لكن قلة محدودة جدا هي التي يحق لها ان تتباهى بما أنجزه فعلا •

(*) « صنف افضل من الناس »
A Better Class ofPerson

سيرة بقلم جون اوزبورن، فابيرو فابير، ١٩٨٢

صفوة الكتاب
صفوة القراء
يساهمون ويتابعون :

مجلة :

الأديب المعاصر

مجلة الابداع والثقافة الرصينة

يصدر عددها القادم وهو مكرس لـ :

فن القصة القصيرة

دراسات ، نصوص ، متابعات في القصة

العراقية والعربية والعالمية

مع :
فضاءات

في جديد المكتبات والانشطة
الثقافية المختلفة •

ـ المسرح! نهايات القرن العشرين

مرحلة جديدة أم أزمة ؟

بقلم : م. شفيد كوي
ت / د . حميد حسن الجنابي
كلية اللغات ـ جامعة بغداد

● يتغير العالم من حولنا باندفاع ملحوظ . وفي زمن المتغيرات الاجتماعية والسياسية الحالية كل شيء يبدو مختلفا تماما عما كان عليه ، وفن المسرح يتغير أيضا .

ماهو دور المسرح في الحياة الاجتماعية المعاصرة ؟ أي الاتجاهات في حركة المسرح العالمية يجب ان تكون سائدة في أواخر القرن العشرين ؟ من أجل القاء الضوء على هذه التساؤلات وعلى العديد من قضايا المسرح الاخرى استضافت هيئة تحرير مجلة « المسرح » السوفيتية نخبة من المسرحيين المتخصصين في المسرح العالمي . أدار اللقاء م.شفيدكوي مساعد رئيس تحرير المجلة .

م.شفيدكوي

● ظهرت في الآونة الاخيرة صعوبات في اضاءة حركة المسرح العالمية ، والسبب هو أن وضع المسرح قد تغير ، وان « لوحة » العروض المسرحية المتشابكة لا تستطيع ان تقدم لنا تصورا عمايجري في العالم .

حبذا لو حاولتم ، وأنتم المتخصصون في المسرح العالمي ، القاء الضوء على حصيلة سنوات الثمانينات ، وعلى وضع المسرح الحالي ، الذي لا نستطيع ان نقول عنه انه جيد ، كما هو الحال ، على سبيل المثال ، في الستينات .وهذا ، بطبيعة الحال ، لا يعني انكار ما فيه من الروعة ، اذ مازال جيل المتخرجين الاوائل يعمل بنجاح مضطرد . وهنالك قضية اخرى ، وهي ان النصف الثاني من الثمانينات قد شهد عروضا كثيرة لمسرحنا في الخارج ، ولكن نجاح المسرح السوفيتي في الخارج غير مساو لحجم الاقبال عليه في الاتحاد السوفيتي نفسه . ما سبب ذلك ؟ هل هو المستوى الثقافي والاجتماعي ؟ او هو مستوى المسرح العالمي الذي يعد الآن أوطأ منه لعدة سنوات خلت ؟

ف.سيليوناس

حينما كان الاتحاد السوفيتي يعيش خلف ستار حديدي كانت لدينا ، برغم هذا الستار (ويمكن ان نعزو ذلك الى كون الفن يؤمن بالرفض)، قنوات اتصال مشتركة اكثر وضوحا مع المسرح الغربي . وعندما أزيل هذا الستار وبدأ مسرحنا

يقدم عروضه في الخارج ، وبدأت تصل الى بلدنا فرق مسرحية جيدة (خلافا للعروض السياسية الدعائية التي كانت تقدم سابقا) ساد شعور وكأن عملية الاتصال هذه بدأت تختل ، اذ بات كل من مسرحنا والمسرح الغربي يعيش قوانينه الخاصة به. والحق أنه حتى مفهوم القوانين التي كانت تسيّر المسرح السوفيتي بدأ هو الآخر بالاختفاء . في سنوات الركود ابان حكم بريجينيف كان مسرحنا مسرح الرفض الروحي، واستطاع ان يوطد الأخوّة مع المشاهد في أروع المسرحيات . حينها لم يستطع المواطن ان يتقبل الواقع المحيط به ، أما في المسرح فكان يشعر أنه ليس وحيدا في أحاسيسنا وان هنالك وحدة ما قائمة على مسلمات حية وروحية، وليس على شعارات مزيفة .

أما الآن فقد تغير الحال ، اهتزت مواقع الرفض الروحي السابق . بدأت عملية اعادة النظر في القيم ، ويبدو ان ذلك حدث في الغرب أيضا ، ولكن بشكل آخر . المشكلة العامة تكمن في تلك « المسألة اللعينة » ، ألا وهي العلاقة المتبادلة بين الممثل والمخرج . ولو حاولنا حصر المسألة (لأن هذا الموضوع واسع جدا) ، فان الحديث سيدور عن إرث سنوات الستينات في الغرب . هذا الأرث، الذي ما زلنا ، كما أعتقد ، نتناوله بنظرة أحادية الجانب . فعلى سبيل المثال ، اليساريون الجدد بالنسبة لعدد من مسرحيينا يعدون تجربة سلبية ، شيء فظيع ، أما بالنسبة لآخرين ، ممن تربطهم ، خلافا للفلاسفة ، بالعمل المسرحي صلة وطيدة ، فلم يكونوا تجربة سلبية ، وذلك لأن اليساريين الجدد قد غيروا وأغنوا لغة المسرح . وفي الوقت نفسه غالبا ما أشيع ان هذا الاغناء كان ممزوجا بأساليب المكر والخديعة .والسبب ان الستينات كانت سنوات هيمنة نظرية فن الاخراج التي القت بظلالها الكبيرة على الممثل . وغالبا ما كان الممثلون أنفسهم يرحبون بتلك الهيمنة لأن هذه النظرية كانت متسلطة اجتماعيا وجماليا وفنيا .

الآن أصبح موقع المخرج ، ولغة المخرج هي السائدة اكثر مما كانت عليه في مسرح الاربعينات والخمسينات ، وقد أدى ذلك ، كما يبدو لي ، الى خلق حالة مأساوية سواء لدينا ام في الغرب . فكما هو معروف ، ساعد تطور صناعة السينما على جعل الصور الفنية اكثر تذوقا ، أما جمال هذه الصور فهو حصيلة لعملية فنية مركبة . في الوقت نفسه لم يعد عصيا حتى على المشاهد البسيط ان يفهم ، بمساعدة الحدس ، ماذا يعني العمق الفضائي في المسرح ، وماذا تعني تعبيرية توزيع الممثلين ، وماذا تعني الصورة الفنية ، وذلك لانه حتى المخرج الضعيف، الذي لا تعدو خبرته المعلومات الاولية، يستطيع ان يتدبر امر الاضاءة ، ومسائل القرب والبعد، وبنية العمل المرهفة، أو الاقل حدة..الخ

ولكن ، برغم كل ذلك ، باتت متطلبات المشاهد تتفوق كثيرا على الامكانات الفنية المتوفرة، وسبب ذلك ان مهنة الاخراج مازالت فتية وتتسم بالفردية .

لقد أصبح المسرح في وعي المشاهد عملا اخراجيا ، ولكن المخرجين قلة . وكان المفروض ان يعمل إرث الستينات على اطلاق مواهب المخرجين ، وقد حدث شيء من هذا القبيل فعلا ، غير ان ذلك كان يحمل معه جانبا سلبيا ، لأن سنوات الستينات كانت سنوات مبدأ الثنائية ، — أبيض — أسود ، هم — نحن ، يساريون —

بينيون • وهذه الثنائية عبرت عن نفسها جماليا بشكل محدد •

يعاني الاخـراج الآن ، سواء لدينـا أم في الغرب ، من عيب التبسيط • ولكن التبسيط هذه المرة ليس اجتماعيا (لأن هذه المـودة قد مضت وبقي ذيل الثنائيه الاجتماعية) ، انه تبسيط علمي، مهني ، ذلك ان النظام البرلماني للمسرح لا يمكن أن يتأقلم اطلاقا • (أُدخل مفهـوم البرلمانية على نظريـة النـثر من قبـل باختين الذي أعتبر ان دستويفسكي قد أدخله على فـن الرواية • ومن المعروف ان ب•زينكرمان قد أشار الى ان كتاب باختين عن شاعرية دستويفسكي هـو في الواقع كتاب سياسي اكثر منه فلسفيا لكونه قـد انذر بضرورة النظام البرلماني في روسيا: يجب ان يكون لكل شخص حق تصويت متساو) •

ان مسـرح المخرج يتطلع بشكل عـام الى الصوت الواحد ، الفردية •

ما الذي يجعلني شخصيا أحب مسرح عصر النهضة والقرن السابع عشر ؟ لان لغة المسرح حينها كانت تتسم بتعددية غير مقيدة • وتعدد الاصوات هذا قاد الى ايجاد عدة أساليب : البذيء ، المهذب، الديني ، الروحي • ومن هـذا التنوع تظهر في المسرحية تعددية أصوات ذات حيوية •

أنا أفهم التوليفية ، التي ظهرت بوضوح كبير لدينا وفي الغرب ، على انها رد فعـل « للمناجاة المسرحية الرتيبة • ان الخروج من هذه الازمة ، كما يبدو لي ، يكمن في اتباع ذلك الطريق ، الذي ما زال القلة يسيرون فيـه ، طريق اعطاء الحـق للجميع في اطار المسرح كي يؤشر كل منهم نهجه ، كي يمتلك صـوته • وهذا ما ينـادي به بروك ، الذي يشير في كتابه الاخير الى ان المخرج يجب ان لا يأتي الى الفرقـة وهو يحمل رؤيه مكتملة عن المسرحية ، صورة المسـرحية يجب ان لا تكون معروفة سـلفا ، يجب ان تولد أثناء العمـل مع مجموعة محددة •

ما الذي يميز مسرح يفريموف ؟ ان هـذا المخرج بطبيعته الانسانية والفنيـة يجسد بشكل حقيقي التقاليد الديمقراطية للفـن الروسي بكل معنى الكلمة • ومسـرح يفريموف « المعاصر » استطاع ان يجسد الفن الحقيقي بفضل الاصالة الروحية لكل أعضائه • كان يفريموف موسيقارا رائعا لمجموع الاصوات في مسـرحه ، ولم يكن ذلك، من وجهة نظري، انتقاصا لدوره في الاخراج. عندما تسلم يفريموف المسرح الاكاديمي ، وكانت فيه حينها تقاليد جيدة واخرى مريعة ، لم يستطع ان يحوله الى مسرح استوديوي • أما بروك فقد ترك المسرح الاكاديمي لينشىء مسرحا ستوديويا آخر ، هذا هو الفارق في مصير هذين المخرجين • بحث بروك في أفريقيا ، وفي آسيا عن شيء جديد. ولدينا من يماثل بروك في عمله ، وهـو أناتولي فاسيليف الذي كلما أقدم على عمل جديد نفذه مع مجموعة جديدة ، مجموعة تنظر الى « المدرسة مع مجموعة جديدة، مجموعة تنظر الى «المدرسة» على أنها «مدرسة» بحق ـ أي انهم يتعلمون سوية شيئا ما •

أ• بارتوشيفيج

أنا لا أوافق بروك الـرأي حينما يقـول ان المخرج يجب ان يطلع على الفرقة دون صورة معدة مسبقا للمسرحية ، أو دون نظرية •

من الممكن ان بروك جرب ذلك ، ثم في النتيجة ، ــ كان ذلك في السنوات الاخيرة ، ــ قد مسرحيات غير متبلورة ، على سبيل المثال ، « بستان الكرز » • تصور أنك تبدا بروفات مسرحية من الادب الروائي الملحمي الهندي «مهابهارتا» وليس لديك تصور مسبق للمسرحيه، أو لهيكلها ، أنا لا استطيع ذلك قطعا • وهنالك مسألة اخرى ، وهي ان زمن ما فوق النظرية الذي ساد الستينات قد انتهى•انتهى ليس كوننا لانرغب اكثر في تصوير أبيض ــ أسود للعالم ، التصوير الذي قارنه سيليوناس بالثنائية ، حسب ، وانما لكوننا قد أضعنا دقة الافكار ، أو حتى الافكار عن العالم وعن انفسنا •

برغم اننا من كل ذلك نكتسب سمة التعددية البرلمانية ، وهذه التعددية (وهنا كان سيليوناس محقا ايضا) مرتبطة بالتوليفية ، التي لا يمكن اعتبارها على الدوام رمزا للطعن ، بل يمكن ان تكون أحيانا اسلوبا رائعا ، وهذا ما شاهدناه في المهرجان الاخير في المانيا الغربية • عرضت هناك عدة مسرحيات مؤلفة ، ولكن التوليف جرى كأسلوب للوعي الذاتي • فعندما تقدم العروض بأساليب متنوعة ، ولمختلف العصور ، وبروح الحداثة غير المشروطة ، فان اللاأسلوب (أو الاسلوب المنوع) يصبح شكلا للاسلوب •

ان مبدأ ما فوق النظرية قد انتهى ، وهذه حقيقة (حسن هذا أم سيء ــ تلك مسألة اخرى)•

يستخدم المخرج طريقة الوصول الى صورة الشخصية المطلوبة بطريقة عفوية اثناء البروفة كواحد من أساليب الاحتيال في العمل مع الممثل• وهذا الاسلوب الجديد لخداع الممثل ممكن التحقيق • ما الذي حدث ، مثلا ، في السنوات الاخيرة في انكلترا ؟ من ناحية ، استهلكت نفسها تماما لغة المسرح ونظام الافكار المسرحية التي أوجدتها سنوات الستينات • ومن ناحية اخرى ، لم يظهر أي نظام واضح للقيم المسرحية ، ولم تظهر رؤية متكاملة للعالم بديلة لتلك التي سادت في الستينات ، والتي اتسمت بدقة نظرياتها • وبشدتها تجاه المشاهد •

ما الذي حدث اذن ؟ ما الذي حدث ليس لأولئك الذين تفاخروا في الستينات انهم كانوا قادة المسرح ، بل للذين جاؤابعدهم ؟ في الواقع حول هؤلاء اكتشافات الستينات الملهمة الى احتراف قاس • ، كان يمتزج أحيانا مع ما رفضه أنصار الستينات ، بمعنى آخر ، تحول هذا الاحتراف الى شكل من اشكال المشهدية التجارية العملية • فعندما تشاهد كيف تستخدم في مسرحيات الاحتراف المعاصر أساليب مسرح الكذب ، وكيف انها تحولت الى مادة مشهدية مؤثرة تحتل مكاناً على حافة الثقافة الجماهيرية ، تدرك حينها الأفكار المسرحية لسنوات الستينات • والممثلون بدوهم يشعرون بذلك • وقد عبروا عن هذا الشعور بالتمرد على المخرجين ، وقد حدث في المسرح الغربي في صيغ مختلفة ويعد كتاب سايحون كالو « ممثل المستقبل » • الذي ظهر مؤخراً ، واحداً من أفضل الأعمال في هذا الخصوص يتضمن الكتاب اعترافات ممثل ، ويتميز عن مثيلاته بكونه لم يكتب بقلم ممثل مُسن جلس ليقدم حصيلة حياته المجيدة ، وأنما بقلم ممثل شاب لم يتجاوز الخامسة والثلاثين • يتضمن الكتاب ملحقا حماسيا موجها ضد الأخراج جاء فيه : « لقد ضيق

علينا فن الاخراج طويلا ، ــ أنه واحدة من بدع وأوهام القرن العشرين ، أنه أحد مظاهر الهيمنة السياسية • ففي السياسة ــ ستالين وهتلر ، وفي المسرح ــ المخرج • كفانا ، لقد أنتهينا من ذلك ، في السابق كنا غير مثقفين ، وكان المخرجون ممن قرأ خمسة عشر كتاباً يبهروننا بثقافتهم ، الآن نحن لسنا بأقل من غيرنا ، نحن الآن نقرأ الكتب ، ونطوف العالم ، ونعرف الكثير • ونؤلف الكتب • الآن لم نعد بحاجة للمخرجين ــ جاءت هذه العبارة في الملحق بكل وضوح • »

ت • باجيليس

بغض النظر عن كيفية تفسير التطوات الجارية في فن المسرح ــ سواء لدينا أم في الغرب ــ ، خاصة ، تلك التي في مجال فن التمثيل والأخراج ، أرى أن المناخ الأجتماعي العالمي ، ــ ليس في السياسة فقط ، وأنما بشكل عام في عالم الفكر ، قد شهد هذه الأيام زحزحة ، لبعض الطبقات « الجيولوجية » الجوهرية • الزمن الآن ليس زمن الفن • وهذا ليس عيب الفن ذاته • كلا ، لم يتأخر الفن ، أو أنه لم يُدرك المسيرة ، ولكن ببساطة ، تحتل الآن مركز الصدارة في حياة البشرية مشاكل حيوية أخرى ، أحياناً لا يمكن حتى صياغتها بوضوح • ان جميع أنواع الفن ، كصناعة السينما والمسرح ، وحتى الموسيقى قد تنحت في الأونة الاخيرة جانباً • هنا نسأل ، من الذي سيتحلحل أكثر من غيره ؟ الجواب ، نوعان من أنواع الفن الجماهيري : المسرح والسينما ، فهما لا يستطيعان التسليم بأن لا يكونا في مركز الأهتمام • وها نحن ننتظر ، هاهي قنبلة المسرح ستفجر ، ها هي مفاجأة السينما ، ها هي جميع المهرجانات المسرحية والسينمائية ستثور تحت النجاح المنتظر ، تحت هذا الفرح الكرنفالي ، تحت عاصفة أنبهار المشاهدين •• ألا ان شيئا من ذلك لم يحدث ، لقد أنتقل مركز الأهتمام ، مركز الجذب الروحي ، الى مكان ، اخر وعلى الفنانين ، سواء في السينما أو المسرح ، ان يدركوا ذلك ، وان يعملوا بهدوء ، ويطيلوا التفكير في هذا وفي فنهم • لم يبق لديهم غير ذلك •

أنا أتابع الجمهور ، وملاحظة سيليوناس صحيحة فعلا •فالجمهور يفهم كل شيء ، رغم أن سيليوناس قيم ذلك سلباً • شي ءرائع ان يفهم الجمهور الأستعارات المسرحية المعقدة أنه يفهم كل شيء ، يقبل كل شي ، لكنه يتعامل مع كل الاشياء ، مع كل مايجري على المسرح بهدوء ، من بعد ، لايتأثر بما يجري بحدة • ولكن ، ذات الجمهور على أستعداد ان يؤجل جميع أعماله ويجلس حتى الرابعة صباحاً ليشاهد مؤتمر نواب الشعب حيث يناقش ميثاق مالوتوف ــ رينبتروب • لقد شاعت لدينا وفي الغرب مفاهيم جديدة ، وكانت أول الكلمات التي بدأ بها عصر الأصلاح عندنا هي « الأسراع » • ــ من حيث المغزى النفسي قد يبدو ذلك غريبا ، ولكن • أتضح أنها واقع حال • فأنك لم تتعود بعد على شيء ، وأذا به قد صار قديما • أن كل شيء يشيخ أمام عينيك • قبل عام واحد فقط كنا مع نيكولاي كوبينكة في أيطاليا وبحثنا هناك أمور المسرح السوفيتي ، وها هو الان ، وزير للثقافة ، وهكذا هي الحياة • وفي أزمان كهذه ، أزمان الحروب والثورات والأنقلابات غالباً ما يتراجع الفن لزمن ما ، أو يصمت • وهذا لا يعني أنه لم يحدث فيه أي شيء ، أو أنه لم يقدم شيئا ما قيما • ان كل هذا ، من وجهة نظري ، مشاكل جدّية للغاية وتعني

العملية المسرحية الحالية مباشرة • وعلينا أيضا أن لا ننسى أن القرن العشرين هو قرن مسرح الأخراج • نعم • كانت فيه أيضا فترات صمت طويلة ، ففي الاربعينات صمت المخرجون ، والمسرح كان سيئا •

لشد ما أدهشني على الدوام ان المسرح على المستوى العالمي (المسرح بالذات) ، برغم الاختلافات في النظم السياسية ، يتعرض لتأثير أيقاعات متشابهة غير مرئية • وهذا ماميّز المسرح عن بقية الفنون ، بما فيها فن السينما • المسرح فقط هوالذي يستطيع بطريقة التسامي وبالاسلوب الميتافيزيقي ان يتحسس أنفاس العالم كله ، وهو كذلك يتمتع بشرعية غير قابلة للتعديلات الشكلية • في النصف الثاني من الخمسينات تحدث المسرح بلغة جديدة ، لكنه لم ينحل حينها ، رغم هذه الحداثة ، عن لغته التي اكتسبها في العقدين الاول والثاني من هذا القرن •

أ ــ بارتوشيفيج •

في هذا الخصوص لدي أضافة قصيرة • كنا طوال الوقت نقارن بين سنوات الستينات والثمانيات • من المعروف ان حركة المجتمع والمسرح في الستينات أتسمت بصفة الجماهيرية • ثم جاءت بعدها مرحلة تجزئة الحركات الاجتماعية ، فتكون كم" هائل من التجمعات الصغيرة لتحمل بدلا من الحركات الاجتماعية الكبيرة • وقد أنعكست هذه العملية على المسرح أيضا ، بحيث تكونت في الثمانينات ، ومازالت تكون ، اعداد هائلة من المسارح الصغيرة المتخصصة تجمع روادها عادة « صفة » واحدة • أعتقد ان هذه التجزئة التي حدثت في الحياة المسرحية في الثمانيات قد عكست تماما التجزئة التي حدثت في الحياة الاجتماعية نفسها ويبدو ان المسرح قد نفذ هنا مهمة ، غاية في الحيوية ، الا وهي أقامة جزر صغيرة التقى عليها أناس يشعرون أنهم هنا بالذات ، على هذه المساحة الصغيرة بين أناسهم ، وأحسوا ان جزيرتهم هذه تقف في مواجهة « عالم الأخرين » الكبير • في اواقع ، تجري في الاونة الاخيرة لدينا أيضا تجزئة جمهور المسرح ، كما هو الحال مع تجزئة المجتمع •

كما اني أعتقدان حركة أقامة الاستوديوهات تتماشى مع ذلك تماما • لقد زرت ستوديوهات متعددة ورأيت أختلاف الجمهور في كل منها ، وشاهدت كم كان ذلك رائعا •

لقد أتضح أنه في حالة وجود مئات الاستوديوهات فان كلا منها يجد جمهوره الخاص به • أعتقد ان مهمة اقامة تجمعات صغيرة قد نفذها المسرح في الثمانينات بشكل تام •

ف ــ سيلوناس

ان احد أسباب أزمة المسرح العالمي تكمن في كون تقاليد مسرح أرتو وبريخت منذ الستينات وحتى الثمانينات كانت اكثر أستجابة ، للتطور على عكس تقاليد مسرح ستانيسلافسكى أما الان ، عندما ظهرت الحاجة للعودة الى مسرح ستانسلافسكي اتضح ان هناك قلة نادرة من يستطيعون عمليا تطوير أفكار ستانيسلافسكي •

م • شفيدكوي

ان أردتم الحق ، الذي شغلني بأستمرار هو ما تحدثت عنه باجليس كون المسرح العالمي عموما في القرن العشرين ، بقدر مايبدو ذلك تناقضا ظاهريا ، كان يرتبط ببعضه بخيوط غير مرئية • فلو تطلعت الى مسرحنا في الخمسينات

وحاولت مقارنته مع المسرح الانكليزي أو الامريكي لأتضح أنهم سلكوا طريقا واحدة نحو الواقعية الجديدة • المسرح ـ هو طبيعة الانسان الثانية • الطبيعية التي تغيرت خلال خمسة الاف عام ، ولكنها حافظت في الوقت نفسه على ثوابتها •

ف ـ سيليوناس

دعونا نعد الى قضية عالمية لغة المسرح • فلدي شعور ان ذلك صالحا في كل الاحوال : فان اعددنا في العمق الروسي مسرحية لتعرض في مهرجان المونتريال فان هذه « العالمية » ستقف حائرة •

« الاخوة والاخوات » ـ واحدة من أفضل المسرحيات السوفيتية في عشر السنوات الاخيرة ـ لم تلق كل هذا النجاح لو لم يقض القائمون على اعدادها شهرين في احدى القرى الشمالية • ان الفصل عن التربة والمصير ـ هو الوجه الثاني لما أسماه بارتوشينيج جعل لغة المسرح عالمية •

م•شفيدكوي

فيما يخص ذلك هنالك وجهتا نظر • ـ أولهما وجهة نظر شتاين الذي يقول ان المسرح موجود في الثقافة القومية فقط ، على التربة القومية ، وبجذور قومية •

أما الثانية ، فهي وجهة بروك الذي يؤكد ان المسرح عالمي ، كوسموبوليتيكي ، لا يعرف الحدود ولا الانظمة ـ لا يتحدد بشيء •

أ•بارتوشيفيج

ولكن، لدى بروك تحفظ في هذا الخصوص، وهو المقدرة من خلال ذلك على ملامسة التربة •

م•شفيدكوي

هل التربة الغربية ؟ او التربة الانسانية بشكل عام ، ـ فهذه ايضا تربة ؟

م•توروفسكايا

اعتقد ان هنالك تيارين متضادين في المسرح ان هذين التيارين ••• هو ماتحدثت عنه باجيليس. الا وهو الانجذاب نحو الكلاسيكية الكبيرة . والاتجاه الثاني هو الميل نحو المسرح الصغير . الاستوديو ، اتجاه تقليص المسرح الى الحد الادنى ، الى شخص واحد ، وكذلك تقليص الجمهور •

ف•سيليوتاس

أخشى ان لا يكون اسلوب الاستوديوهات هو العلاج المطلوب • فالثقافة المسرحية الكبيرة مرتبطة بنفقات كبيرة ايضا • وان أحد مشاكل الثقافة السوفيتية بما فيها المسرح،هو ان الجمهور لا يملك الثقافة الكافية لكي يفهم على أي ثقافة يجب أن تنفق أكثر •

م•توروفسكايا

هذا ليس شأن الجمهور ، فانها شأن الدولة•

ف•سيليوناس

شأن الجميع •

ت•باجيليس

بودي ان نعود الى القضية التي طرحها سيليوتاس ، قضية المشاعر النفسية ، وبشكل عام قضية تقنية التمثيل •

أ•توشيفيج

يبدو لي انه سيتكون الآن في الغرب جيل ممثلين ممتع • وسيبقى مع هؤلاء الشباب الممثلون الدارميون الذين لا يمكن ان ننسى أسماءهم •

أ•بارتوشيفيج

زد على ذلك ، ان هذا الجيل يتمتع بخبرات

أخرى ، فهم مثقفون ، متعلمون ، الكثير منهم أنهما جامعة اكسفورد وكامبردج . اما نحن فلدينا ايضا ممثلون يتمتعون بصفة التفرد ، ولكن ، أعتقد ، ان الممثلين الغربيين أقل تفكيرا بالمال !!

شفيد كوي

المسألة بسيطة ، لديهم ما يكفيهم !

أ. بارتوشيفيج

ماذا أقول لك ؟ طبعا ، بالمقارنة مع ممثلينا لديهم مال اكثر . ولكن دعونا نقارن هؤلاء بالحرف الاخرى في الغرب ، وستجدون أن مالديهم ليس اكثر من غيرهم .

م. شفيد كوي

لم يعط حديثنا ، بطبيعة الحال ،لجميع الاسئلة المرتبطة بفن المسرح . ولكن أعتقد اننا أستطعنا ان نحدد بعض معالم الصورة العامة ، لن نضع نقطة في النهاية لان احاديثنا هذه ستكون تقليدا متبعا في هيئة تحرير المجلة .

م. شفيد كوي
ف . سيليوناس
ا . بارتوشيفيج
ت . باجيليس
ا . بارتوشيفيج
ف . سيليوناس
م . شفيدكوي
ا . بارتوشيفيج
م . شفيدكوي
م . توروفسكايا
ف . سيليوناس
م . توروفسكايا
ف . سيليوناس
ت . باجيليس
. بارتوشيفيج
شفيد كوي
. بارتوشيفيج
. شفيد كوي

عن مجلة « المسرح » السوفيتية ـ موسكو ـ ١٩٩٠ ـ العدد العاشر .

نصوص مسرحية

ـ البكاء بين يدي زرقاء اليمامة

شعر : امـل دنقل
سيناريو العرض المسرحي : سعدون العبيدي

ايتها العرافة المقدسة
جئت اليك .. مثخنا بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف ، مغبر الجبين والاعضاء
أسـأل يا زرقـاء

عن فمك الياقوت عن ، نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع .. وهو ما يزال ممسكـا
بالرايـة المنكسـة
عن صور الاطفال في الخوذات .. ملقـاة علـى
الصحراء

عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء ..
فيثقب الرصاص رأسه .. في لحظة الملامسه !
عن الفم المحشو بالرمال والدماء !!
أسـأل يا زرقـاء ..

عن وقفتي العزلاء بين السيف .. والجدار !
عن صرخة المرأة بين السبي . والفرار ؟

كيف حملت العـار
ثم مشيت ؟ دون ان اقتل نفسي ؟! دون ان انهار؟!
ودون ان يسقط لحمي ..من غبار التربة المدنسة؟!
تكلمي ايتها النبية المقدسة

تكلمي .. بالله .. باللعنة .. بالشيطان
لا تغمضي عينيك ، فالجرذان ..
تعلق من دمي حساءها .. ولا اردها !
تكلمي .. لشد ما انا مهان

لا الليل يخفي عورتي .. ولا الجدران !
ولا اختبائي في الصحيفة التي اشدهـا

ولا احتمائي في سحائب الدخان !
.. تقفز حولي طفلة واسعة العينـين .. عذبـة
المشاكسـة

(ـ كان يقص عنك يا صغـيرتي .. ونحـن في
الخنادق
فنفتح الازرار في سترتنا .. ونسند البنادق

وحين مات عطشا في الصحراء المشمسة ..
رطب بأسمك الشفاه اليابسه ..
وارتخت العينان !)
فأين اخفي وجهي المهم المدان ؟
والضحكه الطروب : ضحكته ..
والوجه .. والغمازتان !؟
ايتها النبيّة المقدسة ..
لا تسكتي فقد سكت سنةً فسنةً
لكي أنال فضلة الامان

قيل لي « إخرس » ..
فخرست . وعميت .. وائتممت بالخصيان !
ظللت في عيد (عبس) احرس القطعان
أجتز صوفها ..
أرد نوقها ..

انام في حظائر النسيان
طعامي : الكسرة .. والماء .. وبعض التمرات اليابسة .

وها انا في ساعة الطغيان
ساعة ان تخاذل الكماة .. والرماة .. والفرسان
دعيت للميدان !
أنا الذي ما ذقت لحم الضان ..
أنا الذي لا حول لي او شأن
أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان ،
أدعى الى الموت .. ولم ادع الى المجالسة !!
تكلمي ايتها النبية المقدسة .
تكلمي .. تكلمي ..

منها انا على التراب سائل دمي
وهو ظمىء .. يطلب المزيدا .
أسأل الصمت الذي يخنقني :
« ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟! »

« أجندلا يحملن ام حديدا .. ؟! »
فمن ترى يصدقني ؟
أسأل الركع والسجودا
اسائل القيودا !
« ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟! »
« ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟! »
أيتها العرافة المقدسة ..
ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟
قلت لهم عن قوافل الغبار ..
فأتهموا عينيك ، يا زرقاء ، بالبوار ! .
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الاشجار ..
فاستضحكوا من وهمك الثرثار !
وحين فوجئوا بحد السيف ! قايضوا بنا ..
والتمسوا النجاة والفرار !
ونحن جرحى القلب ،
جرحى الروح والفم .
لم يبق الا الموت ..
والحكام ..
والدمار ..
وصبية مشردون يعبرون آخر الانهار
ونسوة يسقن في سلاسل الاسر ،
وفي ثياب العار
مطأطئات الرأس .. لا يملكن الا الصرخات التاعسة !
ها انت يا زرقاء
وحيدة .. عمياء!
وما تزال اغنيات الحب .. والاضواء
والعربات الفارهات .. والازياء !
فأين اخفي وجهي المشوها
كي لا اعكر الصفاء .. الابله .. المموّها .
في أعين الرجال والنساء !؟

وأنت يا زرقـــاء ..
وحيدة .. عميـــاء !
وحيدة .. عميـــاء

« سيناريو العرض المسرحي »

الشخوص :

المرأة العرافة (زرقاء)

عنتـــره

الشاب الاول

الشاب الثاني

الشاب الثالث

المنظـر :

« كتل من اكياس الرمل ، اشبـــه بكثبـــان الرمل ، توزع على خشبة المسرح بطريقـــة تساعد على انسجام وجمالية حركة الممثلين .

في عمق المسرح يرتفع (سايك) كبير يستعمل لعكس العديد من الاحداث المهمة .

جذع نخلة قديم يابس يوضع في مكـــان مناسب من جهة اليمين .

.. كواليس ترابية اللون تبدو على جهتي يمين ويسار خشبة المسرح

موقد صغير يتوسط المكان .

- موسيقى مناسبة واصوات تعكس اجـــواءً وطقوسا دينية .
- مسقط ضوئي يركز على وجه امرأة متوسطة السن ، ترتدي ملابس بيضا ، تجلس علـــى صخرة امام موقد صغير يتصاعد منه دخان البخور .
- المرأة تردد كلمات مبهمة ، مع حركة بطيئة ، امامية وخلفية لجسمها ، ذات ايقاع منظم .
- السايك يضاء تدريجيا باللـــون الاحمـــر ، فيبدو خلفه ظل الشاب الاول وهو يعانـــي من آلام وطعنات في جسمه ، ويمسك بيـــده سيفا مكسورا ، ويحاول جاهدا ايصـــال صوته المتعب الى المرأة العرافة (زرقاء) .

الشاب[1] : ايتها العرافة المقدسة .

- المرأة لا تسمع شيئا ، ولا تبدي اي انتباه لمـــا يحدث وراء السايك .
- الشاب الاول يحاول رفع صوته اكثر .

الشاب[1] : ايتها العرافة المقدسة .

- المرأة ما زالت في وضعها الاول امام الموقد ، لا تبدي أي انتباه .
- الشاب الاول يقوم بحركات مختلفـــة تعكس الحيرة والقلق .. يبدو انـــه يحاول اختراق حاجز السايك للوصول الى المرأة ، من دون جدوى .. بعـــد لحظات يطلق صوته المتعب مرة ثالثة .

الشاب[1] : ايتها العرافة المقدسة

- المرأة تلتفت ببطء نحو السايك حيـــث ظل الشاب الاول .
- الشاب الاول يشعر بالاطمئنان لانتباه المرأة فيخاطبها بطريقة أقل ارتباطـــا وتشنجا من وراء السايك .

الشاب[1] : ايتها العرافة المقدسة .

جئت اليك .. مثخنا بالطعنات والدماء أزحف في معاطف القتلـــى . وفـــوق الجثث المكدسة منكسر السيف ، مغبر الجبين والاعضاء .

- المرأة تتمتم بكلمات غـــير مفهومـــة ، وتضع قليلا من البخور في الموقـــد ، فيتصاعد الدخان عاليـــا .
- الاضاءة تختفي تدريجيا مـــن ســـطح السايك .

● اصوات •• آهات •• دقات طبول •• ضربات موسيقية •• اصوات ضربات السيوف •

● يدخل الشاب الثاني ، يتبعه الشاب الثالث ، وهما يسيران بخطوات متعبة يرتديان ملابس متسخة ممزقة ، ملطخة بالدم •• يقتربان من المرأة •

● الشاب الثاني يبدو مقطوع الساعد ، يمسك بيده الاخرى سيفا منكسرا وراية منكسة •• يركع على ركبتيه امام المرأة ويخاطبها بلهجة لا تخلو من التوسل •

الشاب(٢) ايتها العرافة المقدسة •

جئت اليك •• مثخنا بالطعنات والدماء

ازحف في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف ،مغبر الجبين والاعضاء

● المرأة تنتبه الى الشاب الثاني بمرارة، ثم يهز رأسها بحيرة •

● الشاب الثالث يركع هو الاخر مرتبكا امام المرأة ، حاملا سيفا منكسرا • ثم يخاطبها بلهجة توسل •

الشاب(٣) : ايتها العرافة المقدسة

جئت اليك •• مثخنا بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدسه منكسر السيف ، مغبر الجبين والاعضاء •

● المرأة تنتبه الى الشاب الثالث ، ثم تهز رأسها بيأس •

● الشابان الثاني والثالث يقومان بصعوبة ، ثم ينسحبان بيأس الى الوراء بخطى ثقيلة ، ويتواريان خلف السايك •

● موسيقى مناسبة تعكس المرارة والضياع •

● المرأة تهز رأسها اسفا ، وتضع قليلا من البخور في الموقد فيتصاعد خيط من الدخان •

● الاضاءة الحمراء تعود الى سطح السايك•

● الشبان الثلاث خلف السايك ، ظلهم يعكس حركات مختلفة تعبر عن التعب والارهاق والتمزق

● الشبان الثلاثة خلف السايك ، ظلهم السايك •

الثلاثة : ايتها العرافة المقدسة •

جئت اليك •• مثخنا بالطعنات والدماء

ازحف في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف،مغبر الجبين والاعضاء

● المرأة تقوم بمساعدة عصاها وتتجه بخطوات بطيئة نحو السايك ، حيث ظل الشبان يبدو واضحا على سطحه

الشاب(١) : اسأل يا زرقاء

الشاب(٢) : اسأل يا زرقاء

الشاب(٣) : اسأل يا زرقاء

● الشاب الاول يخرج من خلف السايك ويتقدم بخطوات مرتبكة نحو المرأة •

الاول : اسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت عن ، نبوءة العذراء

● الشاب الثاني يخرج من خلف السايك ويواجه المرأة ، حاملا بيده سيفا منكسرا وراية منكسة •

الثاني : عن ساعدي المقطوع .. وهو ما يـزال ممسكا بالرايـة المنكسة .

● الشاب الثالث يخرج من وراء السايك ممسكا بسيفه المكسور ، ويقترب من المرأة .

الثالث : عن صور الاطفال في الخوذات .. ملقاة على الصحراء .

الاول : عن جارى الذي يهم بأرتشاف المـاء فيثقب الرصاص راسه .. في لحظـة الملامسـه .

الثاني : عن الفم المحشو بالرمال والدماء !
أسأل يا زرقـاء

الثالث : أسأل يا زرقـاء

الاول : اسأل يا زرقـاء
عن وقفتي العزلاء بين السيفـ ..
والجدار !
عن صرخة المرأة بين السبى ، والفرار ؟
كيف حملت العار ..
ثم مشيت ؟ دون ان اقتل نفسـي ؟!
دون ان انهـار ؟ !
ودون ان يسقط لحمي .. من غبار التربة المدنسـة ؟ !

● الشبان يلتفون حول المرأة متوسلين ، والحيرة تبدو واضحة على وجوههم.

● المرأة تبدو وسطهم وكأنها اشبه بتمثال .. لا تدري ما تفعل .

الثالث : تكلمي ايتها النبية المقدسـة .

الثاني : تكلمي .. بالله .. باللعنة .. بالشيطان

الاول : لا تغمضي عينيك فالجرذان ..
تلعق من دمي حساءها .. ولا اردها !

● الثالث راكعا على ركبتيه امام المرأة ، متوسلا .

الثالث : تكلمي .. لشد ما أنا مهـان
لا الليـل يخفـي عورتـي .. ولا الجدران !

الثاني : ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها .

الثالث : ولا احتمائي في سحائب الدخان !

● الشبان يقومون بحركات سريعة امام المرأة ، ويدورون حولهـا ، كأنهـم يبحثون عن حل لمشكلتهم .. بعد ذلك ينتشرون في المكان ويتكلمون بصوت واحد وهم في حركة مستمره .

الثلاثة : لا الليل يخفي عورتي .. ولا الجدران !
ولا اختبائي في الصحيفة التي اشدها
ولا احتمائي في سحائب الدخان

● الشبان يكررون الابيات الثلاثـة مرة اخرى مع استمرار حركتهم وبحثهـم في المكان .. يصاحب ذلك موسيقى مناسبة للموقف العام .

الثلاثة : لا الليل يخفي عورتي .. ولا الجدران!
ولا اختبائي في الصحيفـة التي اشدهـا
ولا احتمالي في سحائب الدخان

● المرأة تتراجع ببطء الى مكانها امـام الموقد ثم تضع فيه قليلا من البخور ، فيتصاعد الدخان عاليـا .

● الشابان الثاني والثالث يقفان في مكانين مناسبين ، ويراقبان ما يحدث امامهما.

● الشاب الاول يتجه الى منطقة اسفـل يسار المسرح ، ويقف تحت مسقـط ضوئي مركز ، ويبدأ بتصور الموقف

وتجسيده بالحركة والحوار ، وكأنه تحول الى أجواء اخرى .

الاول : وحين مات عطشا في الصحراء المشمسة.
رطب باسمك الشفاه اليابسة
وارتخت العينان !
فأين أخفي وجهي المتهم المدان ؟
والضحكة الطروب : ضحكته ..
والوجه .. والغمازتان ! ؟

● اطفاء سريع في الاضاءة .

● اطفاء سريع في الاضاءة .

● ضربات موسيقية مناسبة .

● اصوات الشبان الثلاثة تسمع مرة واحدة من خلال ظلمة المكان .

الثلاثة : فأين اخفي وجهي المتهم المدان ؟
والضحكة الطروب : ضحكته ..
والوجه .. والغمازتان !؟

● صوت ينطلق عبر الظلام ، وكأنه آت من الفضاء البعيد .

الصوت : ايتها النبية المقدسه .

● اصوت الشبان تسمع عبر الظلام .

الاصوات : ايتها النبية المقدسه .

الصوت : ايتها النبية المقدسه .

● بقعة ضوئية تسلط قرب مكان المرأة العرّافة .

● شاب قوي البنية ، اسود البشرة يقف في وسط البقعة الضوئية .. انه الشاب عنترة .. يبدو عليه الغضب والانفعال

عنترة : ايتها النبية المقدسة ..
لا تسكتي فقد سكت سنة فسنة
لكي أنال فضلة الامان .

● الاضاءة تعود الى اجزاء المكان تدريجيا

● الشبان ما زالوا في اماكنهم يتابعون ما يحدث بأهتمام بين المرأة وعنتره . ثم يتكلمون بصوت واحد .

الثلاثة : ايتها النبية المقدسه ..
لا تسكتي فقد سكت سنة فسنة
لكي أنال فضلة الامان

عنتره : قيل لي « اخرس »

الاول : قيل لي « اخرس »

الثاني : قيل لي « اخرس »

الثالث : قيل لي « اخرس»

● الشبان يقومون بحركات سريعة وباتجاهات مختلفة وهم يرددون كلمة (اخرس) ، وكأنهم في حالة ضياع .

الثلاثة : إخرس .. اخرس .. اخرس .. اخرس.

عنتره : فخرست .. وعميت .. وائتممت بالخصيان !
ظللت في عبيد (عبس) احرس القطعان
اجتز صوفها
أرد نوقها
أنام في حظائر النسيان .

: طعامي : الكسرة .. والماء .. وبعض التمرات اليابسة .
وها انا في ساعة الطعان
ساعة ان تخاذل الكماة .. والرماة .. والفرسان
دعيت للميدان !

الاول : دعيت للميدان !

الثاني : دعيت للميدان !

الثالث : دعيت للميدان !

● عنترة يقترب اكثر من المرأة العرافة ويجلس امامها متهالكا .

عنتره : دعيت للميدان !
انا الذي ما ذقت لحم الضـــان ..
أنا الذي لا حول لي او شأن .
انـــا الـــذي اقصيت عـــن مجالســـ
الفتيان ،
ادعى الى الموت .. ولـــم ادع الـــى
المجالسه .

● عنتره يقوم ويسير ببطء نحـــو الخارج
وهو يردد البيت الاخ :

عنتره : أدعى الى الموت .. ولم ادع الى المجالسة

● عنتره يختفي وراء الكواليس .

● الشبان بصوت واحد وهم يقتربون من
المـــرأة .

الثلاثة : ادعى الى الموت .. ولم ادع الى المجالسة
تكلمي ايتها النبية المقدسة
تكلمي ... تكلمي ..

● عنترة يدخل المكان مرة اخرى ، وقـــد
تلطخ وجهه بالدم وتمزقت ملابسه ..
يتقدم نحو المرأة وسط مسقط ضوئي
احمـــر .

عنتره : تكلمي ايتها النبية المقدســـه .
الثلاثـــه : تكلمي .. تكلمي .
عنتره : منها انا على التراب سائل دمي
وهو ظمىء .. يطلب المزيدا .
أسائل الصمت الذي يخنقني :
« ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟! »
« أجندلا يحملن ام حديدا .. ؟ ! »

● بقعة ضوئية واضحة تضم عنترة والمرأة

● المرأة العرافة تضع قليلا من البخـــور
في الموقد ، فيتصاعد عمودا رفيعا من
الدخان .

عنتره : « ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟ ! »
« أجندلا يحملن ام حديدا .. ؟ ! »
فمن ترى يصدقني ؟

● عنتره يقترب من الشبان وهم يقومون
بحركات تعكس الانكسار والقهـــر ،
ثم يوجه الكلام اليهم .

عنتره : فمن ترى يصدقني .. ؟
اسائل الركع والسجودا
اسائل القيودا !
« ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟ ! »
« ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟ ! »

● عنتره يبدو حائرا .. بعد لحظات يتجه
الـــى المـــرأة وهـــو في حالة غضـــب
واستياء وتعب .. ثم يركع امامها .

عنتره : ايتها العرافة المقدسه ..
الثلاثه : ايتها العرافه المقدسه ..

● الشبان يسيرون بأتجاه السايك وهـــم
يرددون :

الثلاثه : أيتها العرافه المقدسه .
أيتها العرافه المقدسه .
أيتها العرافه المقدسه .

● الشبان يختفون وراء السايك .

● عنتره يوجه كلامه مباشرة الى المرأة .

عنتره : ماذا تفيد الكلمات البائسه ؟
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار ..
فأتهموا عينيك ، يا زرقاء ، بالبوار
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الاشجار .
فأستضحكوا من وهمك الثرثار !
وحين فوجئو بحد السيف قايضوا بنا

● يضاء السايك باللون الاحمر فيظهـــر
خلفه ظلال الشبان الثلاثة في حركات

دراميـة مختلفـة تعكـس الألـم والانكسار ، وهم يتكلمـون بصوت واحـد .

الثلاثه : وحين فوجئوا بحد السيف : قايضوا بنا !
والتمسوا النجاة والفرار

● عنتره يتجه نحو السايك الذي يفصـل بينه وبين الشبان

عنتره : والتمسوا النجاة والفرار !
ونحن جرحى القلب ،

الثلاثه : جرحى الروح والفم

عنتره : لم يبق الا المـوت
والحكـام
والدمـار ..

عنتره : وصبية مشردون يعبرون آخر الانهار .

الثلاثة : ونسوة يسقن في سلاسل الأسـر ،
وفي ثياب العـار .
مطأطئات الراسـ .. لا يمكـن الا الصراخات التاعسـة !

● عنترة يتجه بسرعة نحو المرأة ويقـوم بحركة دائرية حولها تعكـس حيرتـه وتأزمه النفسي .

● السايك يبقى مضاءً باللون الاحمـر ، ومن خلفه تبدو ظلال الشبان الثلاثة بأوضاع مختلفـه تنـم عـن القهـر والخسـاره .

عنتره : ها أنت يا زرقـاء .
وحيدة .. عميـاء !
وما تزال أغنيات الحب .. والاضواء
والعربات الفارهات .. والازياء !
فأين أخفي وجهي المشوهـا
كي لا أعكر الصفـاء .. الابلـه .. المموها .
في أعين الرجال والنساء ! ؟
وأنت يا زرقـاء ..
وحيدة .. عميـاء !
وحيدة .. عميـاء .

● المرأة تقوم بتثاقل بمساعدة عصاهـا ، وتمشي بخطوات بطيئة نحو الخارج ، تاركة وراءها موقـد النـار الـذي يتصاعد منه الدخان .

● عنتره ينظر الـى المرأة بمرارة وهـي تخرج .

● مسقط ضوئي مركز يسلط على عنترة

عنتره : وأنت يا زرقـاء ..
وحيدة .. عمياء !
وحيدة .. عمياء !

● عنتر يجلس متهالكا ، متعبا ، حائرا .

عنتره : وأنت يا زرقاء ..
وحيدة .. عمياء !
وحيدة .. عمياء !

● الاضـاءة تزول تدريجيـا عن سطـح السايك .

● البقعة الضوئية المسلطة علـى عنتـرة تزول ببطء .

● اظلام تـام .

● صوت عميق ينطلق عبر الظلام وكأنـه آت من الفضاء البعيد :
وأنت يا زرقاء ..
وحيدة .. عمياء !
وحيدة .. عمياء !

« نهاية العرض المسرحي »

أقواط

محيي الدين زنكنة

ـ كوميديا قاتمة من فصلين عن الوضع التراجيكوميدي لبعض التلاميذ مع التدريس الخصوصي ـ

الشخصيات :

شفيق : تلميذ دون الثامنة عشرة .

شفيقة : خالته وزوجة عمه .

الجد : جده ، على اعتاب السبعين .

الرجل١ : مساعد طبيب ، من معارف الجد .

الرجل٢ : ممرض ، من معارف الجد .

المعلم : في حدود الاربعين .

المفتش : في الخمسين .

المجاميع : مجاميع من التلاميذ والتلميذات في اعمار متباينة .

الفصـــل الاول

[صالة داخلية في بيت من البيوت الشـرقية المألوفة • يرتفع سلّم ، من أحد الجانبين • يغيب في الطابق العلوي • يقع تحته • الحمام • المطبخ• المغاسل الخ •••

في الجانب الاخر • نافذة واسعة • مفتوحة الستائر • يواجه الجمهور بابان احدهما لغرفـة نوم • والاخر بضلفتين ، يفضى الى الخارج •

الوقت ، قبيل الظهيرة ، اشعة الشمس تغمـر البيت •

الاثاث متواضع ، ينم عن حال متوسـطة ، او دونها • ثلاجة كهربائيـة • مائـدة بقوائـم

متداعية . حولها بضعة كراس ليست افضل منها. جهاز هاتف . فوق محمل خشبي .. حاجات أخرى . هنا .. وهناك ..

سكون عام يشمل كل شيء . ثم نسمع صوت من استيقظ لتوه . صادرة من غرفة النوم . بعد ثوان يخرج شفيق . مرتديا قميصا مقلما نصف ردن ، وسروالا قصيرا من القماش نفسه ، اشعث الشعر ، معتكر المزاج . تتسم تصرفاته بنزق الاطفال وعنادهم . بينما توحي هيئته العامة بانه اكبر من ممارسة هذا النمط من السلوك ...]

شفيق : (يفرك عينيه . نصف نائم ، يردد بشكل آلي) بحثت القطة ع .. ع .. عن .. عن اللحم . (يتثاءب . يسير نحو الثلاجة) ع.. عن .. اللحم (يتوقف) وبعد ؟ وبعد ؟ (يحاول ان يتذكر ، يرن جرس الهاتف ، يهجم عليه) هذا الرنين السخيف هو السبب في هذا التشتت الذي اصاب ذاكرتي . (يقطع احد سلكيه ، بعناية) والان أخرس . أخرس الى الابد . رّن . رّن . رّن . أهذا بيت راحة . أم دائرة استعلامات ؟ (يرفع السماعة الى اذنه) صمت مطبق ... (يتأمل السلك) دقة متناهية . ومن موضع غير مرئي ، يعجز الشيطان عن اكتشافه (يرجع الى الثلاجة) بحثت القطة عن اللحم (يتوقف الى الثلاجة) بحثت القطة عن اللحم (يتوقف) هيا .. يا شفيق . هيا تذكر . تذكر يا شاطر. ماذا دهاك ؟ (يضرب على رأسه) آها تذكرت . لم تعثر القطة على اللحم . (يتوقف عاجزا) وثم ؟ ماذا حدث ماذا فعلت القطة الجائعة البائسة ؟ آه .. دائما أنسى ذلك (يسرع الى الغرفة ، يخرج بورقة . يقرأ) هجمت القطة على الفأر (يكررها ، مغمض العينين ، غاديا رائحا . يصطدم بالثلاجة) اخ (يفرك جبينه متوجعا . تسقط منه الورقة) الف مرة قلت لها لا تضعي عراقيل في طريقي. ولكنها امرأة مصنوعة من الحجر . لا تسمع كلاما ولا تنفذ أمرا . (صارخا) تعالي يا شفيقة . تعالي انظري . ماذا فعلت بابن اختك الوحيد (لاصوت . يصعد بانفعال ، يتعثر . يسقط .. ينهض ، يطوي درجات السلم . يغيب .. هنيهة قصيرة في الطابق العلوي . يعود خائبا) ياترى اين ولّت ؟ (يفتح الثلاجة) والثلاجة فارغة . آه .. ماذا اكل ؟ ماذا اشرب ؟ اه ...

كيف أدخل الامتحان ببطن خاو وريق ناشف . ؟ (يتوجه نحو الحمام) بحثت القطة عن اللحم (يتوقف . فجأة) آه الورقة (يعود يخطفها . يعلو صوته من داخل الحمام) بحثت القطة عن اللحم . لم تعثر القطة على اللحم . هجمت القطة على الفأر.. او يلاخ على الفأر .. او يلاخ على الفأر . (يكررها بضع مرات . يخرج متوجها نحو الثلاجة . يفرغ محتوياتها على المائدة وهو لا يكف عن ترديد محفوظته . واذ لا يعثر على ما يبحث عنه يركل الثلاجة بغضب ويعود الى غرفته . تاركا الاشياء على المائدة . في طريقه الى الغرفة يتوقف فجأة يتطلع نحو النافذة، كأنه يراها للمرةالاولى) والنافذة.. لاتزال كما هي . وستائرها مفتوحة ! آه

(يغلق الستائر. بعصبية. يدلف الى الغرفة. يعلو صوته مرددا محفوظته مصحوبة هذه المرة باصوات لطم على الخد وضرب على الصدر .. كثاكل في مناحة)

بحثت القطة عن اللحم .

لم تعثر القطة على اللحم .

هجمت القطة على الفأر .

أويلاخ على الفأر .

أويلاخ على الفأر .

[يفتح الباب الخارجي ، تدخل شفيقة . تعيد المفتاح الى حقيبتها . تسحب الى المطبخ سلة كبيرة مليئة بالطماطم . تسير على رؤوس اصابعها مريضة .. أن لا تؤثر في شفيق . تتجه نحو النافذة واذ تهم بفتح الستائر ، ترتد كمن تتجنب أقتراف ذنب . تعيد محتويات الثلاجة الى مكانها بامتعاض مكبوت تذهب الى شفيق. تهم بطرق الباب. تتردد .. تتوقف ريثما ينقطع الصوت . يطول انتظارها . تتغلب على ترددها . تطرق الباب برقة ..]

شفيقه : شفيق .. ولدي .. أفتح الباب (بصوت أعلى) شفيق .. شفيق (لا جواب . شفيق مستمر في القراءة) الا تسمعني .. (تهم بفتح الباب . تجده مغلقا من الداخل ، طرق اقوى . وبصوت اعلى) افتح الباب يا شفيق ..

شفيق : (من الداخل) هجمت القطة على الفأر . ماذا تريدين يا شفيقة ؟ أويلاخ على الفأر .. أويلاخ على الفأر .. تكلمي ياشفيقة .

شفيقه : (لنفسها) شفيقه ؟ بلا خالة ولا ... (تطرق الباب بشيء من الحدة) .

شفيق : بحثت القطة عن الفأر . كفي عن ازعاجي من الصباح الباكر ..

شفيقه : اي صباح ؟ لقد انتصف النهار .

شفيق : لينتصف الليل ايضا اذا شاء . انا ادرس. انا أقرأ . لم تعثر القطة على اللحم ..

شفيقة : المسألة مهمة .. يا ولدي .

شفيق : اغربي عنى .. لا وقت لدي .. هجمت القطة على الفأر ..

شفيقه : بضع ثوان .. بضع ثوان وحسب .

شفيق : أويلاخ على الفأر ، امشي .. امشي .. أنا زعلان .

شفيقه : ممن يا ولدي ؟ منى ؟. من خالتك الحنون شفيقه . ؟

شفيق : انت لست شفيقة .. أنت صخرة .

شفيقة : انا ؟

شفيق : أنت قطعة من حجر الصوان .

شفيقه : ولد .. ولدي !!

شفيق : انت بلا شفقة ولا احساس ولا حنان .

شفيقة : شفيق .. حذار . انت تتمادى كثيرا .

شفيق : بل .. بل .. انت عدوة .. بلا عهد ولا امان .

شفيقه : تدبر كلماتك ياهذا . ولا تطلقها جزافا على هذا النحو الظالم . انا .. لا أستحق كل هذه المسبات والشتائم .

شفيق : بل تستحقين . تستحقين أضعاف اضعافها . ولكنى مازلت يافعا .. و .. وقاموسي اللغوي طفل رضيع . لم يكتمل نموه بعد ولا يسعفني باكثر في الوقت الحاضر ، بيد أني اذ اكبر ويصبح الطفل الرضيع رجلا ذا اسنان وانياب يفترسك .. او .. او ..

شفيقه : ويحي .. يا ويحي .

شفيق : او .. او يفرقك في بحر من الكلمات . بحر كثيف ثخين مثل..مثل النفط الاسود.. او .. أو مثل القار .. اجل .. اجل .. القار المغلي .. أحسن ..

شفيقه : ولكن لماذا ؟ ماذا فعلت .. ؟ الا تقول لي ماذا فعلت ..

شفيق : انت تخططين لدفني حيا .

شفيقة : اتق الله يا ولدي .. أ أنا اخطط ل .. ل ..

شفيق : وبذكاء على درجة عالية من الخبث . او بخبث على درجة عالية من الذكاء .

شفيقة لا . لاشك انك قد جننت .. جننت هذا الدرس المقيت الذي تردده منذ .. حللت عندنا ..

شفيق : ولكي تبرئي ساحتك وتغسلي يديك من آثار جريمتك . تتركين الجوع ينوب عنك . يسكن معدتي . يأكل أحشائي وأموت قبل الامتحان .. ولهذا السبب خرجت ولم تجهزي لي افطاري .

شفيقه : وَيْ .. وَيْ .. كل شيء جاهز .. أعددته قبلما أخرج . عصير الطماطم في الاناء الاصفر . والعصافير النصف النيئة . النصف المسلوقة في الاناء الاخضر و ..

شفيق : بحثت في كل مكان ولم اعثر عليه . هاتيه .. هيا اسرعي . بحثت القطة عن اللحم .. هيا .. هيا .. تحركي .. انا اراك من شق الباب .

شفيقه : شفيق هناك ماينبغي ان تعرفه وتتفاهم بصدده ..

شفيق : بطني فارغا . لا استطيع التفاهم مع أحد. لا استطيع التفاهم حتى مع نفسي .. لم تعثر القطه على اللحم .. هجمت ..

شفيقه : الامر يتعلق بجدك .. يا ..

شفيق : مات ؟ وافرحتاه . ولكن اسمعي (يفتح الباب يطل برأسه) ثمة شرط . لا اريد في البيت ضجيجا ولا عويلا . ومجلس الفاتحة، ان كان لابد منه ، يقام في الجامع ، او على قارعة الطريق . فانا مقبل على الامتحان .

شفيقه : الامتحان ؟ اليوم ؟ اليوم هو الجمعة وليس من المعتاد ان ..

شفيق : وما شأني انا بالمعتاد . من قال لك اني أسير وفق المعتاد . ان مهمتي .. ان الغي المعتاد . والقي به في مزبلة التاريخ .

شفيقه : افعل به ما نشاء . والق به .. حيثما تريد .. فقط دعنا نتفاهم حول ..

شفيق : لا تفاهم . الفاتحة في الخارج . او تلغى. والبيت لا يخل بهدوئه أحد .. وها انا اصدر أمري بذلك (يعلق على الباب ورقة . يكتب عليها بخط رديء واخطاء واضحة) ـ السيد شفيق يخوظ امتحان مهم (الاخطاء مقصودة) الظوظاء ممنوع .. الضجيج ممنوع ـ هذا أمري . ومن يخالف أمري أنهي امره (كذا)

شفيقه : (تضرب كفا بكف) طفل غرير ركبه شيطان العناد (يهم بالدخول .. تمسك به) شفيق ليس الامر كما تتصور . اسمعي ياولدي ارجوك ..

شفيق : أسمعك ؟ أسمع من ؟ أسمع انت أم أسمع صراخ بطني ونباح جوعي ؟ أسمعك انت ام أسمع نداء واجبي وتقريع معلمي الذي دست على أوامره .

شفيقه : انا ؟ .. انا دست على ..

شفيق : ودست عليّ ايضا . انظري .. انظري النافذة شاهدة على ماأقول . آه. يا الهي.. ماذا أقول له اذ يأتي ويراها على حالها . اسرعي . اسرعي .. هاتي قطعة خشب .... صفيحة حديد .. ايّ شيء .. اي شيء .

شفيقة : بسعة النافذة ؟ من اين ياشفيق .. من ايـن ؟

شفيق : من باطن الارض . من علياء السماء . ام تريدينه يسقطني في الامتحان ويقضي على مستقبلي . (يقلب المائدة ويشرع بقلع قوائمها ، هائجا)

شفيقة : (تحاول منعه) آه .. انها المائدة الوحيدة في البيت .. المائدة . الوحيدة ..

شفيق : (يدفعها . يواصل فلع المسامير باسنانه . المسامير طويلة ويعاني صعوبة بالغة . يتوجع يصرخ) آخ .. أسناني .. اخ .. (يسيل الدم على شفتيه) هاتي المقلاع . الا ترين اسناني تتكسر .. الا ترين شفاهي تتمزق .. اخ .. اخ ..

شفيقة : جنون .. ما تفعله بنفسك وبي جنون مطبق . صبرا .. صبرا (تأتي له من المطبخ بالمقلاع والمطرقة . بسرعة) خذ .. خذ .. آه .. ما كل هذه الدماء دعني أمسح شفتيك .. دعني أعقم جروحك ..

شفيق : (يلطع شفتيه) احملي معي..ساعديني.. ناوليني المطرقة (يدق لوح الخشب على النافذة . يسدها تماما . يتأكد من قوته وسلامته) هكذا . لا عين فضولي ولا انفاس متطفل ولا حتى شعاع متسلل . الجو المثالي للدرس والمذاكرة وتحقيق افضل النتائج .. في الامتحان . والآن بقيت الستارة . اين الستارة .. ؟ هاتي الستارة !

شفيقة : وهل تركت ، في النافذة ، منفذا للنور ؟ لقد أقمت في البيت ليلا اشد سوادا من الليل فما حاجتك الى الستارة ..

شفيق : الستارة تعلق هنا (يقفز الى عمق المسرح) وتمتد الى هنا (يرتد الى مقدمة المسرح) ستارة طويلة عريضة تعزلنا عن البيت تماما . هيا .. هيا تحركي .. ولا تنسي الوسائد والافرشة والسجاجيد ومستلزمات الشاي . وكل ما يليق بمقام معلمي الجليل . ويلين قلبه عليّ .. (شفيقه لا تتحرك) مالك واجمه ؟ ماذا بك ؟ حزينة ؟ حزينة على العجوز الذي رحل مع سعاله وشتائمه ..

شفيقة : جدك .. يا شفيق .. لم يرحل .

شفيق : (مصعوقا) ها .. ما الذي تقولين . ؟

شفيقة : ذلك ما اريد اخبارك به . منذ عدت من عنده وانت لا تترك لي فرصة .

شفيق : ولكن .. كيف ؟ كيف ؟ ..

شفيقة : لقد رأف المولى الكريم بحاله و ..

شفيق : وماذا ؟ ما المطلوب مني ان افعل بهذه المناسبة السارة جدا . مناسبة خروج جدي المبجل من الكفن ..

شفيقه : عليك ان تركن الى الهدوء . وتقلع عن كل ما يسيء اليه او يقلق راحته اذ يعود الى البيت .

شفيق : البيت ؟ هنا ؟ معي تحت سقف واحد ؟ مستحيل . ماتطلبيه مني هو المستحيل بعينه قولي انك تمزحين . قولي انك لا تعنين ماتقولين . قولي انك تكذبين ...

شفيقه : اكذب ؟ انا في مقام امك وتقول لي بكل

وقاحة اني اكذب ..

شفيق : لعنة الله على امي وعليك وعليّ وعلى الدنيا كلها . اذهبوا به الى مكان اخر ، اي مكان غير هذا البيت .

شفيقه : هذا البيت بيته هو . وليس للانسان غير بيته يأويه ويحن عليه .

شفيق : (يلطم وجهه) مرة أخرى أخيب الامل المعقود عليّ اسقط في الامتحان واخرج منه مسود الوجه كالغراب (بحدة) اتركوه حيث هو راقد ..

شفيقه : لقد مضت عليه ثلاثة أشهر وهو ..

شفيق : وماذا يعني ؟ انت ممرضة سابقة ، استخدمي نفوذك . اطلبي منهم ان يعطوه بضعة اشبار من الارض يلفظ فوقها انفاسه..

شفيقه : لا تكن متوحشا الى هذا الحد . انه جدك ياهذا .. جدك .

شفيق : حتى ولو كان ابي . فانا لا اطيقه . لا اطيق وجوده . لا اطيق سعاله .

شفيقه : (بنبرة غريبة) لا . لا .. اني اكتشف فيك امرا غريبا .. لا افهمه ولا اطمئن اليه (كمن تحدث نفسها) لا .. لا يمكن ان يوجد في الكون كله مخلوق تسكنه الكراهية الى هذا الحد المريع ..

شفيق : ها انت ذي ترين .

شفيقه : لا يمكن .. لا أصدق . دائما للكراهية حدود تتوقف عندها وتتراجع .. آه . استغفر ربك يا ولدي . وطهر روحك . فقد بت أخاف عليك . ان كراهية من هذا النوع . تدمر صاحبها قبل غيره .

شفيق : (بنزق) انا هكذا .. ربي خلقني هكذا ..

شفيقه : حاشاه .. الرب أرحم من ان يحشو احد بهذا القدر الشنيع من الكراهية . وانت . انت نفسك . لم تكن هكذا . فماذا جرى لك ؟ ما الذي غيرك وجعل قلبك اسود الى هذا الحد الفظيع .. ازاء امك أولا .. ثم .. ازاء ابيك .. والآن ازاء جدك .. حتى جدك .. هذا الملاك الطيب المسالم الذي لم يسيء الى مخلوق .. بات يكتوي بنار كراهيتك .

شفيق : لانه يكرهني . كلهم يكرهونني . وانا . من يكرهني قدر شعره ، اكرهه ملء السماء والارض ..

شفيقه : لا احد يكرهك . صدقني . انها اوهامك التي تمتلىء بها نفسك ، تصور لك الامر على هذا النحو المقلوب . والا هل سمعت بأم تكره فلذة كبدها او أب لا يفنى في حب ابنه الوحيد البكر .

شفيق : لاتزال كلمات ابي ، التي كانت تنزل على رأسي مطارق ، صباح مساء . ترن في اذني . يرتج لها كياني . ياولد يا شاذ .. يا ولد ياوغد .. انت اكلت رأس أمك . واذ نبذني ورحل دون أن ادري الى اين .. راح جدي هذه المرة ، تكرر النغمة نفسها .. هذا الولد ياكل رأسي .. هذا الولد ..

شفيقه : ولدي . ولدي . لا تدع روحك الغضة الطفلة .. تمتليء بما يقال في لحظات انفعال أقوى من طاقة الانسان على التحمل .. لا تدعه يترسب في نفسك حتى يستميل حقدا متورما . يسوقك الى ماتندم عليه طيلة حياتك .

شفيق : الى جهنم .. كلهم الى جهنم .. انا لا احب ايا منهم ..

شفيق : اياك ياولد .. اياك . ان تسيء الى اي منهم .. اذا اردت ان احبك .

شفيق : انت الاخرى تكرهينني..انت الاخرى.. لا تحبينني ..

شفيقه : انا ؟ انا لو كان لي ولد من لحمي ودمي لما احببته اكثر منك . ولكنك ولد غر لا تعرف ماهو الحب .. ولا تدرك معناه .

شفيق : اذا كنت تحبينني حقا .. لا تعيدي العجوز الى البيت .. لا تنحري في سبيله مستقبلي .. أنا لا اطيقه .. لا اطيقه .. يا خالتي ..

شفيقه : انتقل الى غرفتي . في الطابق العلوي . انها معزولة .. و ..

شفيق : مجنونة ؟ قطعا انت مجنونة ..

شفيقه : مجنونة ؟ انا مجنونة :

شفيق : لابد ان تكوني كذلك . والا لما جرؤت ان تطلبي مني ترك غرفتي لغيري .

شفيقه : الغرفة غرفته ، مثلما البيت كله بيته . بناه بيده حجرا حجرا . قبلما يكون لك وجود . وان مكوثك فيها فترة رقاده ، في المستشفى ، لا يعني انها صارت .. غرفتك .

شفيق : لقد اعدتها اعدادا خاصا بي ولي . امضيت شهرين في تجهيزها بأحدث متطلبات الدرس والتهيوء للامتحان .

شفيقه : في بحر دقائق احملها وانقلها لك .. بنفسي .

شفيق : احمليه وانقليه هو.بنفسك او بالاستعانة بالابالسة . أما أنا فلن أترك الغرفة .

شفيقه : مرة واحدة . كن معقولا مع نفسك . أني لرجل مريض . مقعد .. ان .. يصعد وينزل هذا السلم .

شفيق : ليصعد ولا ينزل . يدفن هناك . او ينزل في تابوت ، محمولا على الاكتاف . وانت ! اما انت ! اخ .. لو لم يكن موعد امتحاني .. اليوم . (يندفع الى الغرفة) .

شفيقه : (تتعلق به) شفيق ولدي ..

شفيق : (يدفعها) كفاك .. كفاك قتلا لوقتي . المعلم في طريقه الي . لا تحمليني على كراهيتك .. انت تعرفين جيدا . كيف أعادل من اكره (يتوقف قبلما يدخل) واسمعي جيدا . اذا ما حاول احد انتهاك حرمة غرفتي اقتله . بندقية الصيد في الداخل.. محشوة. ولا اقول اكثر (يدخل . يعلو صوته . مرددا) بحثت القطة عن اللحم .. لم تعثر القطة على اللحم ..

شفيقه : (تتهالك على نفسها في حالة شديدة من الاعياء والعجز وقلة الحيلة) والعمل ؟ ما العمل يا الهي ؟ ماذا افعل الان ؟ انه ولد متهور . لا يتورع عن ارتكاب اي شيء . ؟ آه . والجد .. الانسان الوحيد الذي بقى لي في هذه الدنيا القاسية .. اين اذهب به .. ؟ اين ؟ .. اين ؟

شفيق : (يقطع قراءته . يطل برأسه) أما آن لك ان تقدمي لي طعامي .. اتنوين قتلي من الجوع ؟

شفيقه : (تنهض . تتوجه نحو المطبخ . تتوقف عند السلم . تتأمل الفسحة الكائنة تحته .. تتريث عندها . تقيسها بعينيها) هنا ؟ هل يمكن ؟ (عاجزة عن اتخاذ قرار) اه .. ربي عونك . (تدلف الى المطبخ.يعود شفيق الى

ترديد درسه • تخرج شفيقه بالطعام • تتوقف ثانية عند المكان) لا حيلة لي • وليغفر لي الله •••

شفيق : (يفتح الباب • يخطف عصفورة • يلتهما) انصرفي الى تهيئة مكان الدرس •

شفيقه : (تدخل الغرفة • حاول منعها • تدفعه) آخذ السرير •• سرير جدك •

شفيق : خذيه • كلما وقع عليه نظري ، تخيلته راقدا فوقه • تعالي خذيه • انا •• لا المسه (ينسحب) •

شفيقه : (تفتح الباب آخره • الغرفة معتمة لا ينيرها سوى ضوء اصفر شاحب • تسحب السرير وهو عار • بعتات صغيرة • يسرع شفيق باغلاق الباب •• ويعلو صوته مجددا• بين المضغ والقراءة • شفيقه تدفع السرير تحت السلم تكنس الارض • ترشها ببعض السوائل المطهرة • تأتي بالافرشة من الطابق العلوي • ترتبها • تطمئن الى عملها • ترنو اليه بحزن وأسى الشخص العاجز عن تحقق ما هو أفضل) • بصورة مؤقتة وحسب •• اليوم فقط •• لن ادعه راقدا هنا •• اكثر من اليوم • سأسترد له غرفته مهما حدث ••

شفيق : (يفتح الباب • يناولها صينية الطعام) والمكان • هل نسيت مكان الدرس ؟

شفيقه : لا •• لا • الان (تأخذ اواني الطعام الى المطبخ •• ثم تصعد الى الطابق العلوي بينما ينصرف شفيق الى ترديد محفوظته • بعد فترة وجيزة تنزل شفيقه •• بالافرشة والسجاجيد والوسائد •• تفرشها ، ترتبها • تصعد وتنزل بضع مرات حتى تتشكل هيئة ومستلزمات غرفة مصغرة ، غريبة ــ لا تمت الى زمن تقديم المسرحية بصلة ــ يترك تصورها وتجسيدها للمخرج ومصمم الديكور ــ تتأمل المكان ، لنفسها) ترى ما سر الولع بهذه الاشياء الغريبة •• (تهز كتفها غير حافلة • صوت توقف سيارة • تسرع نحو الباب الخارجي تفتحه) •

شفيق : (يطل برأسه) سيدي المعلم • ؟

شفيقه : لا انها سيارة المستشفى (شفيق يختفي• غالقا الباب باستياء) •

[يدخل رجلان ، بملابس المستشفى ، يستندان الجد • الذي يتنفس بارتياح أول ما يدخل • ثم يظهر انقباض شديد عا وجهه مشوبا بالدهشة والامتعاض • اذ يدير نظراته في ارجاء البيت • تسرع شفيقه ، تكشف الغطاء عن السرير] •

الاول : البيت خانق جدا •• اما من نافذة ؟ فتحه ••

شفيقه : (متهربة من سؤاله) على مهلكما••على مهلكما •• هنا

الرجلان : (معا ، في آن واحد) تحت السلم ؟ (يتوقفان باستنكار شديد) •

شفيقه (باحساس كبير بالجرح وانعدام الحيلة) لكي يكون قريبا من المغاسل و••و (الرجلان لا يتحركان) ارجوكما •• لا تدعاه يتعب من الوقوف على قدميه •

الاول : سيدتي ، ليس من حقي التدخل ، ولكن هل ترين هذا المكان لائقا بمقدم الرجل •• (صوت شفيق يتوقف من داخل الغرفة) •

الثاني : واي رجل • رجل بمعنى الكلمة • من أعظم بنائي البلد وأمهرهم • أفنى عمره ببني البيوت للناس • وفي النهاية لا يجد لنفسه

غير هذا المكان •• (شفيق يستمع من شق الباب)

شفيقه : بصورة مؤقتة وحسب • غرفته شغلها حفيده وهو مقبل على امتحان خاص يتوقف عليه مصيره ، كما يقول ، والغرفة الاخرى في الطابق العلوي وليست ثمة مغاسل ولا حمام ••

الاول : كان ينبغي اخلاء غرفته • واسكان الولد هناك •

شفيقه : حاولت • يشهد الله اني بذلت المستحيل (بصوت خافت) ولكن الولد في عناد البغل وتهور الشيطان (ثم شفقه) إ •• انه يتيم • توفيت امه قبل بضع سنوات • وابوه سافر الى الخارج • ولم يعد له احد يأويه ويعتني به • ارجوكما••ساعداني••تعال يا عمي•• تعال يا ابي •• ولا تغضب عليّ ارجوك •• لا تحرمني من رضاك •• (الجد •• تنفتح أساريره بعض الشيء •• يمددونه برفق على السرير• شفيقه تسحب الغطاء الى منتصفه)

الثاني : (باستياء واضح) أما كان المستشفى اكرم لك ؟ أمن أجل هذا المكان اصررت ، كالطفل ، على العودة الى البيت •

الاول : ليبقى البيت ، مهما كابت ظروفه ، بالنسبة للانسان • مثل ثدي الام للرضيع لا يأنس ولا يجد راحته الا به وفيه •• شفيقه تشهق مختنقة بالدموع) عفوا سيدي •• لم اقصد ايذاءك •• فالعم سلمان بمثابة الاب الحقيقي لي • عملت معه ، في معظم المباني التي اقامها ، وكان نعم الاب والموجه • ويعز عليّ ان اراه •• ملقى •• هكذا •• تحت السلّم •

شفيقه : (تكفكف دموعها) ومن لا يعز عليه ، حتى احجار البيت يعز عليها انترى سيدها•• ملقى هنا •• الا ذلك الحجر الذي احتل غرفته آه •• فقئت عيناك ياشفيقه (تقبل نحوه) فقئت عيناك يا شفيقه • كيف حاله الآن ؟ احسن ؟ أهو •• احسن ؟

الثاني : كان الله في عونه • ان خمسين عاما من الكد والشقاء تهد الجبل • ومع هذا فقد تحسنت حاله بعض الشيء ، بفضل رعاية الدكتور (يشير الى صاحبه) وعنايته • نبضه انتظم الى حدما ولكنه مازال يعاني من الارق •

الاول : بسبب اوجاع مفاصله (يعطيها قنينة دواء صغيرة) وقت الحاجة الماسة ، يمكن اعطاؤه بضع قطرات منه •• تسلمه الى نوم مريح••(شفيقه تخفي القنينة تحت وسادته) ولتكن وجبات طعامه خفيفة • حساء وبعض السوائل ، عصير البرتقال ان امكن • واذا استعصت عليه افرازاته وهو أمر متوقع ، في حاله ، استعملي الحقنة • لا تدعي بطنه ينتفخ •• ولا حرارته ترتفع •

الثاني : وفي حالة حدوث اية مضاعفات • لا سمح الله • اتصلي بنا في المستشفى فاليوم نوبة خفارتنا ونحن في الخدمة •• وقيد الطلب ••

الاول : (يتحمس حرارة الجسد) هو الان نائم•• لقد سقيته بضع قطرات •• تجنبا لصعوبات الطريق •• لا بأس عليه دعيه حتى يصحو من تلقاء نفسه •

شفيقه : وفقكما الله ، كليكما •• بارك الله فيكما (يخرجان) في امان الله •• رافقتكما السلامة ••اخويّ الكريمين •• (تسد

الباب خلفهما . تعود الى الجد تسحب عليه الغطاء..) نوم العافية..ياجدي الحبيب ..

شفيق : (مندفعا من الغرفة) بماذا كان الرجلان يهذيان .. ؟

شفيقه : هش .. هش .. جدك نائم .

شفيق : نائم ؟ هل سقيته الدواء .. ؟

شفيقه : اي دواء ؟

شفيق : سمعت احدهما يتحدث عن دواء منوم .. شيء سحري يغرقه في النوم .

شفيقه : وما شأنك انت ؟ ليس هذا من شأنك..

شفيق : اسقيه منه ، يا خالتي ، وكلما صحا .. اسقيه المزيد منه .

شفيقه : شفيق لا تتدخل فيما لا يعينك . رح الى الدرسك وامتحانك .

شفيق : ولكن يجب ان يظل نائما . ومن غير الدواء يصحو . واذ يصحو .. يسعل يسعل ويشتمني .

شفيقه : وهل عرف لسانه العفيف السب او الشتم يوما ؟ لماذا تفتري على الرجل ؟ (كمن تخاطب نفسها) ليته يصحو .. وليسعل ويشتم ايضا . ماشاء . على الاقل يشعرني بانه حي . ولكن .. وا .. اسفاه .. لقد اثقل المرض لسانه .. ولم يعد قادرا على تحريكه .. آه (ترفع يديها الى السماء) ربي ارحمه .. اشفه ياربي . اشفه .

شفيق : بل خذه ياربي خذه . الى جوارك .. لا تستجب لدعائها واستجب لدعائي أنا .. فانا الذي أحترق في نيران شتائمه وسعاله ..

شفيقه : (تسحبه بعيدا عن الجد) تعال..تعال . الق نظرة على المكان المتحفي الذي طلبته .. ها ؟ .. هل يعجبك ؟

شفيق : والجدار ؟ اين الجدار ؟

شفيقه : اي جدار ؟

شفيق : الجدار الفاصل .

شفيقه : لا اعرف عن اي شيء تتكلم . فانت ..

شفيق : الستارة . الستارة التي تعزلنا عن البيت. مثل الجدار الفاصل . هل نسيت ؟

شفيقه : شفيق .ليس في البيت ستارة بهذا الطول .

شفيقه : انا لا امزح . ليس في البيت حتى قطعة قماش تصلح لان تكون ...

شفيق : شفيقه. أهذا بالوقت المناسب للمزاح. ؟

شفيق : اشتري من السوق ، اشحذي من الجيران . مزقي ملابسك .. واضعي .. منها الستارة المطلوبة .. هيا .. هيا .. لا تدعيني أفقد أعصابي .

شفيقه : لا تصرخ .. لا تصرخ (تشير بقلق الى الجد) سأذهب الى السوق واشتري .. امري لله (تتجه نحو الباب . تتوقف . تلقي نظرة على الجد .. تخاطب نفسها) لا .. لا ينبغي ان افارقه . فقد يصحو .. ويطلبني في أمر ما ..

شفيق : هيا ؟ ماذا هناك ؟ هل عدلت عن عزمك ؟

شفيقه : (تشير الى الطابق العلوي) سانزع ستائر النوافذ هناك .. واخيطها لك ..

شفيق : اسرعي . فقط اسرعي . قبلما يصل سيدي المعلم (يدفعها نحو السلم) .. عساك تنزعين جلدك وتخيطينه (يعود الى الغرفة . يصدر من الجد صوت أشبه بالحشرجة . يتوقف بنزق) مثلما توقعت ها هو قد صحا واخذ يشتمني يسعل ويشتمني . هو ووووم (يخرج له لسانه . ويدلف الغرفة . يعلو

صوته بمحفوظته المعهودة ، مصحوبا باللطم والضرب . يتوقف فجأة . اذ يعلو صوت ماكنة الخياطة من الطابق العلوي . يخرج بسرعة وبعصبية شديدة) شفيقه..شفيقه.. هل تهدمين الدار فوق رأسي . ؟ (يركل السلم) ما كل هذا الضجيج . ما كل هذا الصخب لماذا لا تدعينني ادرس . لماذا . لماذا .. ؟

شفيقه : حسنا .. حسنا (تخفض الصوت) ادخل الغرفة .. جدك نائم .. لا تصرخ .

شفيق : جدي .. جدي . لا يهمك من الدنيا كلها غير جدي (يعود الى الغرفة) ليت جدي يموت .. يموت ان شاء الله (يوجه حركة قبيحة الى الجد وهو يدلف الغرفة . يعلو صوته من جديد) بحثت القطة عن اللحم . بحث القط عن اللحمة . ها ؟ ماذا قلت ؟ بحث القط عن اللحمة ؟ (يتوقف) لم لا . انه تغيير انه تجديد .. انه تطوير للدرس . اذا كانت القطة تبحث عن اللحم فمن حق القط ان يبحث عن اللحمة . الله ! الله ! وعلى اساس ذلك وفي ضوئه يمكن تغيير الدرس كله ، تجديده وتطويره . على هذا النحو . بحثت القطة عن اللحم..بحث القط عن اللحمة لم تعثر لقطة عن اللحم..لم يعثر القط على اللحمة هجمت القطة على الفأر..هجم القط على الفأرة.

شفيقه : ماذا ؟ هناك ؟ لماذا لا تدع جدك يرتاح بعض الوقت ؟

شفيق : تعالي هنئيني . تعالي قبليني .. (شفيقه تنزل وبيدها الستارة) لقد طورت الدرس ا خالتي .. لقد أضفت عليه اضافات مذهلة . من عندي .. وحدي ..

شفيقه : (تحاول اسكاته) جيد .. جيد .. فقط لا تصرخ ..

شفيق : لقد تحولت القطة الى قط . واللحم الى لحمة . والفأر . يا خالة حتى الفأر .. حولته الى فأرة . ما رأيك بهذا الابداع العظيم .

شفيقه : (تنظر اليه باشفاق) حسن .. حسن .. لو .. لو ترتاح يا ولدي ..

شفيق : لا . لا . لن ارتاح .. ولن يستقر لي بال .. حتى اعرف رأي سيدي المعلم بهذه الاضافة الرائعة (يقترب منها) ترى كيف سيكون رد فعله ؟

شفيقه : (وهي منصرفة الى تعليق الستارة) مشجعا .. كل معلم يشجع تلاميذه ..

شفيق : (منتكسا) اخشى ان لا يكون كذلك .. فانا لم استأذنه .

شفيقه : (بدهشة) وهل انت بحاجة الى اذن لكي ..

شفيق : والى امر ايضا . لابد ان يأمرني هو اولاً ..

شفيقه : عجيب !! ما اغرب ما اسمع .. !

شفيق : ثم هو جديد . لا اعرف مزاجه .. ولا ادري اهو من النوع الذي يشجع .. المبادرات الشخصية ام يكتبها ويمنعها ..

شفيقه : ومعلمك السابق ، ذلك الرجل القمىء الذي كان تلميذا معك وصار معلما لك .. ماذا جرى له لماذا استبدلوه ..

شفيق : لقد صار مفتشا .. (بحزن شديد) كلهم يصعدون على اكتافي . وانا وحدي باق حيث أنا..(يحبس دموعه ويفر الى الغرفة)

شفيقه : لا تبك .. يا ولدي .. لا تبك . (تسرع خلفه مواسيه)

شفيق : (يغلق الباب بحدة) اعزبي عني .. لا اريد احدا يشفق علي .. لا اريد احدا يطلع على ضعفي (يستعيد حماسه بسرعة .. ويردد محفوظته بصوت عال . مصحوبا بالضرب واللطم .. على نحو اقوى وأشد).

شفيقه : (تجمد دهشة لفترة وجيزة) ما أغرب أطواره ! (ثم) ولد غريب الاطوار حقا .. (تعود الى عملها . تعلق الستارة على جسر يسهل تحريكها . تكومها في عمق المسرح . تتوجه نحو الجد . تقف على رأسه حنيهة ..) نائم . ؟ اما زلت نائم . ؟ اما زلت نائما . (تجلس على حافة السرير) اما آن لك ان تنهض ؟ تأكل شيئا .. تشرب شيئا (صمت) لو .. لو تفتح عينيك .. الا .. تسمعني .. عمي .. هل انت بخير .. طمئني يا عمي .. (يفتح الجد عينيه يتثاقل) آه .. واخيرا حمدا لله .. حمدا لله .... (تقبله) لقد أعدت لي روحي التي كادت تقضي عليها مخاوفي وهواجسي . اما جعت ؟ هل اعد لك شيئا تأكله .. (الجد بصعوبة بالغة يومىء ايجابا ، بحنكة .. تشهق بفرح غامر) الآن .. الآن .. أسخن . لك الحساء انه جاهز .. لحظة ياجدي .. لحظة واحدة (تسرع باخراج قدر من الثلاجة . تدخل المطبخ .. تعود بعد هنيهة . بالحساء في اناء عميق) . لا .. لا .. تقلق .. لا تكلف نفسك ادنى مشقة .. انا .. انا ابنتك اطعمك (تجلس على مقربة منه . تطعمه بحماس ونشوة) كل .. كل . مشافى .. ان شاء الله .. مشافى .. (تحضر منشفة . تمسح اطراف شفتيه) شبعت ؟ كما تشاء يا ابي الحنون .. كما تشاء .. (الجد يشير اشارة خاصة) عطشت . ماء ؟ أتريد ماء ؟ من عيوني .. اسقيك ماء عيوني .. (تسقيه) لا . لا تشرب كثيرا .. لا تملأ معدتك بالماء .. سآتيك بالعصير .. عصير برتقال طازج .. لقد اوصى الطبيب لك بعصير البرتقال . ها .. (تعامله كما لو كان طفلا) البرتقال . حلو .. لذيذ .. طيب (الجد يحاول ان يبتسم .. تبتسم له هي الاخرى . تهرع الى المطبخ .. الجد يتبعها بنظراته . تخرج حائرة . تفتح الثلاجة .. تبحث فيها) يا الهي .. اين وضعت كيس البرتقال . لقد اشتريته صباح اليوم .. انا متأكدة . اه .. لقد تركته عند البقال . لم استطع حمله مع سلة الطماطم الكبيرة .. الان .. الان (الجد يحاول ان يقول لها .. ان لا حاجة) لا .. لا .. المحل قريب .. بضع دقائق وحسب .. اعود اليك طائرة . (تعدل له الوساده . تسحب الغطاء الى منتصفه ..) ولكن لا تنم .. يا ابي .. ارجوك .. انتظري ولا تنم .. لن أتأخر عليك (تقبله من جبينه . تسرع بالخروج . يرنو خلفها بعيون ملؤها الحنان) .

شفيق : (يواصل قراءته وممارسة طقوسه) اويلاخ على الفأر .. اويلاخ على الفأرة (يصرخ) لا . الفأرة لا يجب أن التزم بحدود الدرس ولا أخترقها قبلما انال

موافقته • (يهدأ) من جديد •• يا شفيق •• هيا •• من جديد • بحثت القطة عن اللحم •• بحث القط عن اللحمة •• اه •• لا •• لا •• اي شيطان خبيث • يقحم هذا الكلام السخيف ، السافل المنحط • على مفردات درسي المتسلسلة المتزنة المنسجمة مثل حبات العقد •• فيخل باتزانها وانسجامها •• ايكون كل ذلك بسبب التعب ؟ لا •• لا •• التعب لا يملك كل هذا الخبث ولا هذه القدرة الخارقة في التسلل الى فقرات الدرس •• ثم • ثم شفيق لا يتعب••شفيق لا يضعف•• شفيق لا يعترف بالتعب ولا تقر بالضعف • هيا •• هيا يا شفيق اعد الكرة ••

الجد : (يسعل بضعف •• يقاوم سعاله باذلا اقصى درجات الجهد • يمد يده نحو كأس الماء • تعجز أناوله عن الامساك بها • تسقط •• على الارض)

شفيق : (يقطع رقاءته • يقفز خارجا ، يصرخ) شفيقه •• شفيقه ••

الجد : (يشير بصعوبة بالغة الى انها خرجت)

شفيق : خرجت ؟ اذن فانت الذي تحدث كل هذه الضوضاء •

الجد : (اشارات خرساء • يبذل المزيد من الجهد لكبت سعاله) •

شفيق : لقد اخذت تسعل • لا تكذب • لقد سمعتك تسعل وتشتمني •• أنا اعرف انك تكرهني ومنذ زمن طويل •• منذ ماتت امي• وضاعفت كراهيتك وبغضاءك لي بعد مارحل ابي ••

الجد : (يحدق فيه •• كاتما سعاله ، الذي يحاصره والذي يفلت منه بالرغم من الجهد الكبير الذي يبذله)

شفيق : أرأيت ؟ هل سمعت سعالك ؟ ان سعالك هو الشيطان الخبيث •• الذي تطلقه •• ليفسد علي دروسي •• ويربك ذاكرتي ••

الجد : (يشير اشارات خرساء الى الكأس الساقطة •• المهشمة)

شفيق : ماء ؟ هل تريد ماء ؟ على العين والرأس • يا جدي العزيز !! ساسقيك روح الحياة •• اكسير الحياة (يخطف قنينة الدواء من تحت الوسادة • الجد يدفعه عنه بوهن شديد • شفيق يحاول فتح فمه عنوة • الجد يقاوم) حصان • فكاحصان • خذ اشرب • هيا اشرب•• اشرب ونم نومك الابدي (يفرغ القنينة في حلقه) والان •• حاول ان تسعل •• اسعل واشتمني ما شئت • ان استطعت • قسما رب الكائنات أسحق القنينة نفسها •• واملأ حلقك بالشظايا •• (يسحب عليه الغطاء)

[يعود الى الغرفة • تاركا الجد ، يتلوى بعض الوقت ، ويتعذب • ثم يخمد في مكانه ، بلا حراك •• عدا صدره الذي يعلو ويهبط •• بضعف شديد • بينما يعلو صوت شفيق ، ويغدو صراخا مشروخا • وعويلا مفتتا •• مصحوبا كالعادة باللطم والضرب مثيرا المزيد من الضجر والملل بحكم الرتابة وانعدام التنوع والتلوين •• حتى يفقد الجمهور حياديته ازاءه • ويغادر الصالة مع هبوط الظلام ، على المسرح ، ببطء] •

الفصـــل الثاني

[مشهد الفصل الاول نفسه • بعـد بضـع ساعات من وقوع احداثه • كل شيء علـى حاله • الجد ممد في مكانه ، مغطى • الوقت قبيل الغروب • الظلام قد زحف نوعا ما • مع ان الشمس في الخارج • لم نغب تماما •• اذ لاتزال خطوط من اشعتها تتسلل عبر الشقوق • شفيق • قد خفت صوته ، بعض الشيء ، وان لم ينقطع •• واستحال لهاثا ممطوطا • جراء التعب والانهاك • شفيقه تنزل من الطابق العلوي • وهي بهيئة من قضت قيلولة ، غير مريحة • تتوجه نحو الجـد بقلق اذ يختص بشكل غير طبيعي ••]

شفيقه : يا الهي (تكشف عن وجهـه • تصعق) ماهذا ؟ ما كل هذا العرق الذي تسبح فيـه (تمسح عرقه • تجس نبضه • تتسمع الـى دقات قلبه باضطراب) لا • لا • ان أمـرا غريبا يجري له • ايكون بسبب بضع ملاعق الحساء الـذي •• لا •• لا • الحسـاء لا يوصله الى هذه الحالة الغريبـة •• آه •• والعمل (تغدو في حركة دائبة • تضع كمادات ماء بارد • تحركه • تدلكه • تهجـم على التلفون) اه •• لا الان • وانـا في امـس الحاجة اليك •• تخرس كقطعة صخر (تلقى السماعة يائسة) اللهم انجدني ربي ارشدني ماذا أفعل (تطرق الباب على شفيق) شفيق تعال • تعال انظر ماذا حدث لجدك (يخرج شفيق) حين تركته كان في احسـن حال • واذ عدت ووجدته قد سحب الغطـاء علـى وجهه •• قلت لنفسي •• لقد نام •• لادعه يرتاح •• فرحت واسنلقيت فوق سريري•• والان انظر •• انظر ••

شفيق : انه في اتم الصحة والعافية • دعيـه •• دعيه على حاله ••

شفيقه : ادعه على حاله ؟ ماالذي تقول أأدعـه يغرق في عرقه الذي يسيح مـن كل أنحـاء جسمه أأدعه يحترق في حرارته التي غـدت كحرارة تنور مشتعل ؟ • انه لم يعد يقـوى حتى على التنفـس •• ويلتاه •• ويلتاه •• اسرع يا شفيق • اسرع •• هات له طبيبا ••

شفيق : (جامدا • ينظر اليها بدهشة) اراك في غاية القلق والخوف عليه • اتحبينه الى هذا الحد •• ؟ كنت احسـبك تشـفقين عليـه وحسـب •

شفيقه (باكية) أحبه •• احبه وحسـب • انـا افد ه بروحي ومهجتي وكـل ما املك •• انه ابو زوجي وفي ابي كذلـك •• وبانـي هذا البيت الامـين الـذي يقيني أهـوال التشرد والفساد •• كيف لا احبه •• كيف لا أفنى نفسي في سبيله •• شفيق اسرع •• ارجوك •• اسرع •• ان حالته تبدو خطيرة•

شفيق : ساسرع •• ساسرع فعلا •• ولكن الى غرفتي ودروسي •• وايك ان تقلقي راحتي

شفيقه : (تعترض طريقه • تمسك به) لا يمكن ياشفيق •• لا يمكن •• اية راحه تلك التي تتحدث عنها • ؟ لن تكون في البيت كلـه راحة •• اذا ماحدث له مكروه ••

شفيق : انا لن تتحقق راحتي الا اذا حدث لـه مكروه •• فدعيني ولا تحمليني على خنقك وخنقه بيدي هاتين ••

شفيقه : ويحك ياشـفيق •• يا تعس •• أنـت لا تدرك معنى ما تقول • لا تدركه ولا تعيه

شفيق : بل ادرك واعي جيدا .. واعني كل حرف قلته .. واذا لم يحقق لي القدر ما أطمح اليه .. فسأحققه بنفسي ، ذات يوم (يدلف الى الغرفة ويغلق الباب)

شفيقه : وحش . ان في داخل هذا الغلام وحشا.. وحشا حقيقيا (تنتفض) آه .. والجد .. لابد من احد يساعدني . ماذا بوسعي ان افعل وحدي ؟ ولكن الى من . اتوجه .. الى من .. ؟ (تفتح الباب الخارجي . تهم بالخروج ولكنها تعود بسرعة) لن أطمئن على تركه ثانية واحدة على هذه الحال (تقبل نحوه تتحسس انحاء مختلفة من جسمه) كأن جسمه يتخشب . اه وبطنه .. بطنه انتفخ.غدا مثل الطبل..لماذا ايها العزيز..؟ ماذا جرى لك ايها الحبيب (تكشف بين ساقيه) يابس . ملابسه يابسة .. المنام يابس .. لم تخرج منه قطرة واحدة . ايكون ذلك هو السبب .. فيما يعاني ؟ (ساهمة) ربما .. ربما (تنتفض كمن اهتدت الى الحقيقة) بل بالتاكيد . بكل تأكيد . (تهرع الى المطبخ ، تعود بالقنة تجهزها) استدر ياعمي .. استدر .. لقد عرفت السبب .. وسهل العلاج .. (تقلبه على الجانب) لا .. لا تتشنج .. ارتخ .. ارتخ . روحي فداك..ثوان .. ثوان وحسب.. وسيكون كل شيء على مايرام .. ثوان فقط .. ها قد انتهى .. انتهى كل شيء وستغدو على احسن حال .. مثلما كنت .. بل واحسن مما كنت (تضع اناءً بين ساقيه . تشرع بتدليك بطنه برقة ومهارة .. تواصل تدليكه لفترة هيا يا عمي..هيا يا ابي .. لا تستح.. انا ابنتك .. هيا .. افرغ ما في جوفك .. هيا يا عزيزي .. هيا .. ياجدي (تمر فترة مناسبة ، يظلم خلالها المسرح . ثم يضاء وهي لاتزال تواصل تدليك بطنه والتوسل اليه .. ثم يتهلل وجهها وتصرخ بفرح) اه .. لقد اخذ يشخب .. الجد يشخب .. لك الحمد يا ربي .. (الجد يمسد على شعرها بضعف وامتنان بالغ . شفيقه تلثم انامله) عيناك الحنونان . عادتا تومضان بالحياة .. تبثان في الامل والرجاء .. (تحتضنه . تقبله) ليس لي سواك .. لم يعد لي سواك .. يا جدي الحنون . لا .. تتركني .. وحدي .. انت كل من بقي لي في هذه الحياة الظالمة ، في هذه الدنيا القاسية . (تعانقه . ترفع الاناء من بين ساقيه .) والان سأتيك بالعصير .. عصير برتقال طازج اعددته لك (تسقيه كأس عصير) اشرب بالشفاء العاجل . ان شاء الله (يشرب الجد) كنت اموت . لو حدث لك شيء .. ولكن لا .. لا .. لن يحدث لك شيء .. ما دمت معك . وسأبقى معك .. أخدمك واحميك.. حتى تعود ذلك الرجل الذي كنت . ذلك البناء العظيم .. الاسطة الحاذق .. الذي كنت .. تبني للناس بيوت السعادة والامان (تمسح له شفتيه . الجد يشير الى النافذة) ها .. النافذة ؟ سأفتح الباب . الجو خانق فعلا .. سافتح الباب على مصراعيه .. ليدخل الهواء .. نظيفا .. نقيا (تفتح الباب . الجد يتنفس بارتياح) حاول ان تنام يا جدي .. نوم العافية .. النوم بريحك (تسحب الغطاء الى منتصفه . تقف قربه

هنيهة .) ما اسرع ما نام !.. كالطفل .. كالطفل البريء . كأكثر الاطفال براءة (تسحب الغطاء حد الرقبة . تقبله من جبينه . تنصرف الى لم الحاجات بحذر وهدوء .. تدلف المطبخ ..، تغسل الاواني والصحون. موسيقى مناسبة ، صوت شفيق قد خمد تماما ..)

(بعد فترة وجيزة ، يدخل رجل . يرتدي (بجامة) مقلمة . على رأسه قلنسوة من القماش نفسه يخفي عينيه تحت نظارات سوداء . يحمل بيده حقيبة كبيرة سوداء يدخل بسرعة . يتوقف فجأة انه تعبان ، متوتر . منفعل لادنى سبب)

لمعلم : انا المعلم . حضرة المعلم الجديد (يتلفت حواليه واذ لا يجد احدا . تأخذه الدهشة) ما هذا ؟ هل اخطأت في البيت . ايمكن ان يحدث أمر كهذا لي ؟ حتى لي أنا معلم الاجيال . الذي ربى وعلم وما زال يربي ويعلم الاجيال تلو الاجيال .

شفيقة : (خارجة من المطبخ ، تمسح يديها) آ .. آ.. المعلم ؟ حضرة المعلم .. الجديد ؟

المعلم : حسن انك عرفتني .. يا سيدة شفيقة .

شفيقة : (تلقي بالمنشفة على احد المقاعد . وتقف حاجزة بينه وبين سرير الجد) و .. وتعرف. اسمي ؟

المعلم : انا لا تخفى علي خافية . . اعرف كل شيء (ثم بحدة) ما الذي يجري هنا ؟

شفيقة : (تدفع بظهرها السرير ، تحت السلم) لا شيء . لا شيء غير طبيعي ..

المعلم : وهذا الذي تراه عيناي ؟ ام حسبتني أعمى لانني اضع نظارات سوداء ؟

شفيقة : و .. وما الذي تراه عيناك .. يا حضرة المعلم ..

المعلم : ما يدفعني الى الشك في قواي العقلية . ما يحملني على الاعتقاد بأني آنا الآخر يمكن ان اسقط في الغلط ، شأني شأن الناس جميعا.

شفيقة : (بقلق متزايد تدفع السرير بظهرها ابعد) لماذا ؟ ماذا هناك .

المعلم : الشمس . هذه الشمس الساطعة التي اشعلتها في البيت (يشير الى المصباح) لماذا ؟ الكي تعمي بها العيون ؟ عيوني انا اولا ..

شفيقة : معاذ الله .. لقد اشتد الظلام .. و ..

المعلم : (يغلق مفتاح الضوء) والباب ؟ ما هذا الباب الفاغر فاه كشدقي غول .

شفيقة : بسبب الهواء . الهواء المسجون هنا .. قد بات خانقا .. ثقيلا ..

المعلم : اغلقيه يا امرأة . اغلقيه قبلما تنهار اعصابي وافقد توازني واتزاني تحركي .. تحركي . ام يتوجب علي ان افعل كل شيء بنفسي (يسد الباب بقوة)

شفيقة : (يشتد الظلام . تتخبط) لا ارى شيئا .. لو .. عود ثقاب .. لو بصيص نور ..

المعلم : معي علبة كبريت (يتوهج عود ثقاب . يفتح الحقيبة) في الحقيبة شموع . تعالي خذي واحدة (تقترب منه . وفجأة يدفعها) لا . لا . لابد اني قد فقدت عقلي . وان النور الوهاج افقدني رشدي . اذ أدع مخلوقة غريبة .. تطلع على الحقيبة (يخرج شمعة . يشعلها . شفيقة تأتي بفانوس مشتعل المعلم يطفىء الشمعة . ويظل ماسكا بها . حائرا لا يعرف اين يضعها ..)

شفيقة : لم نعد بحاجة اليها • الا تعيدها الى •• الحقيبة ••

المعلم : (ملسوعا) الحقيبة ؟ الحقيبة ثانية ؟ الا تقولين لي ما سر تعلقك الغريب هذا بالحقيبة انها حقيبه عادية • لا تحوي غير لوازم الدرس ومستلزمات المعلم • هل أخبرك احد انها تحوي قنبلة نووية • أو جثة مقطعة ؟•• (يندفع نحوها بانفعال) من ؟ ها ؟ من الذي أخبرك؟ قولي •• تكلمي !

شفيقة : (تتراجع • دافعة السرير الى المزيد من العمق) لا • لا •• وي •• وي ••

المعلم : وحتى في حالة حصوله فهو من قبيل الاخبار الكاذب • لا تصدقيه • ومع هذا فانا على اتم الاستعداد ان افتح لك بطني من الظهر الى الظهر •• واريك كل احشائي الداخلية • ولكني لن ادعك تلقين نظرة واحدة الى داخل الحقيبة •• (يرمي الشمعة ، يغلق الحقيبة بقوة) خذي الشمعة لك • و انسي الحقيبة •

شفيقة : (تشير الى رأسها علامة اختلال عقله ، لنفسها) مجنون •• قطعا هذا المعلم مجنون •

المعلم : بماذا تهمهمين ؟ بماذا تهمسين • انا يجب ان اعرف كل شيء • كل شيء ••

شفيقة : انت منهك حضرة المعلم •• تبدو منهكا ••

المعلم : طبعا انا منهك •• منهك ومتعب ايضا • بل في غاية الانهاك والتعب • حتى الحديد ينهك ويتعب • واذا كان الحديد نفسه ينهك •• فلماذا لا انهك انا •• وانا •• انسان مخلوق من لحم ودم ولست مصنوعا من حديد •• آه •• آه •• (يتهالك على احد المقاعد) هاتي كأس حديد •• اعني •• اعني كأس عصير •• عصير الطماطم (تصب له كأسا ، يفرغها في جوفه) اعيدي الكرة • (يشرب) قدحا ثالثا (يشرب) لذيذ • مصنوع بحذق ومهارة (تقدم له كأسا اخرى • يدفعها) تصرفي في حدود الامر الصادر اليك • (يتلفت هنا وهناك) •

شفيقة : (تعلق • تحاول اشغاله) تفضل الى مكان الدراسة الذي اعددته • وسآتيك بالعصافير•• عصافير نصف مسلوقة •• نصف نيئة •• مقلية •• نصف حية •• نصف ميتة •• نصف •••

المعلم : (يقاطعها) ستأتين بها حين أمرك • التزمي بحدود الامر وحسب • واعلمي ان الزائد كالناقص • بل الزائد في معنى من معاني العلم الحديث هو الناقص بعينه • (يعود الى البحث بعينيه • هنا وهناك • ويتشمم)

شفيقة : (تحول بينه وبين السرير) والناقص يا سيادة المعلم ؟ الناقص •؟

المعلم : (ساهيا ، لا يزال يتشمم) ها ؟ ما باله ؟ ما بال الناقص •• يا سيدة ؟

شفيقه : هل يمكن ان يصبح في معنى من معاني العلم الحديث • او العلم القديم ، زائدا ؟ اعنى •• اعني •• مثل الزائد ، بعينه • ضوا له • حاله كحاله تماما • لا يختلف ولا يتميز عنه بشيء • اي شيء ؟

المعلم : ها (تنتابه حيرة حقيقية ، فجأة ، كما لو كان ازاء معضلة فكرية في غاية التعقيد) لم لا ؟ جائز • الامر يبدو جائزا • او •• لا •• لا • لا يجوز • لا يمكن (ثم) الحق أقول • ذلك سؤال لم أطرحه على نفسي قط • سيادة المعلم • الآن •• ارجوك •

شفيقه : (متصنعة الاهتمام الشديد) أطرحه •

المعلم : (كمن يهرب من شيء مخيف) لا • لا • لا أجرؤ البتة • السؤال اكبر مني •• اكبر بكثير •• لابد ان اقر •• لابد ان اعترف ••

شفيقه : اه •• واخيبتاه ! • اسأل من اذن •• من الذي يجيبني • من يحل لي هذا اللغز المحير ؟

المعلم : سيدي المفتش • لا تقلقي ولا تحزني • هو رجل عالم يعرف كل شيء • يحيط به مجموعة كبيرة من المكاتب التوجيهية •• تضم كافة الاختصاصات وسائر العلوم والمعارف النظرية والتطبيقية (يكتب) سارفع السؤال الى مقامه العالي كتابة • وفي غضون شهور قليلة تكون الاجابة الشافية •• جاهزة (ثم فجأة يتوقف) ولكن قولي لي •• مالك انت وهذا السؤال الكبير ، المقلقل للدماغ•• الذي لم يرد على ذهني •• حتى انا •• ؟

شفيقه : اريد ان اعرف • اريد ان أتعلم •• اريد ان ••

المعلم : بل تريدين اشغالي عن القضية الاساسية التي كنت بصدد طرحها ودفنها في سؤال معجز • لو اجتمعت الامة كلها وقضت بقية حياتها في البحث عن جواب له •• لما عثرت عليه (يمزق الورقة التي كتب فيها السؤال)•

شفيقه : القضية ؟ اية قضية

المعلم : الرائحة التي غزتني بشراسة أول ما دخلت •• والتي انساني أياها الضوء الساطع الذي •••

شفيقه : (تقاطعه) ليست في البيت اية رائحة •• يا حضرة المعلم !!

المعلم : او تجرؤين على تكذيبي ؟ هل يمكن لمثلي ان يكذب • ؟

شفيقه : لا •• لا •• ولكن •

المعلم : اذن •• فانت التي تكذبين

شفيقه : انا ؟

المعلم : لم لا ؟ وما العجب ؟ كل انسان يكذب أم تراك لا تنتمين الى جنس الانسان ؟ انا وحدي الذي لا اكذب ابدا • وانا قلت ثمة رائحة في البيت وانت قلت لا رائحة في البيت • هل حدث الامر على هذا النحو ام لا • ؟ قولي حدث •• (يسرع هو بالاجابة) لقد حدث • اذن • المقالان متوازيان ، اعني مقالك ومقالي — اقصد — ماقلته انا ، ولا يلتقيان ابدا • ولماذا لا يلتقيان لان بينهما تناقضا ابديا • خلافا خالدا لا يمكن تجاوزهما ولا التصالح بينهما اطلاقا • هل هذا واضح ؟ قولي •

شفيقه : (بسرعة) واضح •• واضح •

المعلم : ولماذا هذا الاختلاف الشنيع • وذلك التناقض الفظيع بين المقالين ؟ ها ؟ لا تعرفين لا تعرفين اليس كذلك • انا اخبرك لانه احدهما صادق مائة في المائة • والامر كاذب مائة في المائة ••• مفهوم ؟ هل الموضوع حتى الان •• مفهوم •

شفيقه : مفهوم •

المعلم : ومؤلف المقال الصادق ، أعني صاحبه وقائله ، وحده الصادق • صح ؟

شفيقه : صح •

المعلم : وصاحب المقال الكاذب • أعني قائله ومؤلفه وحده الكاذب • صح ؟

شفيقه : صح •

المعلم : ولماذا صح • يا سيد شفيقه • لماذا صح (حائرة لا تعرف بماذا تجيب) هيا •• هيا •

اجيبي بلا خوف . هيا .. هيا .. انا اساعدك . قولي لان صاحب المقال الصادق لا يمكن الا ان يكون صادقا . ولان صاحب المقال الكاذب لا يمكن .. الا ان يكون كاذبا . ولا يمكن لاي منهما ان يكون صادقا وكاذبا في الوقت نفسه . اليس كذلك .

شفيقه : (وهي تكاد تختنق) .. كذ .. كذلك .

المعلم : ومن منا صاحب المقال الصادق ؟ هيا .. هيا .. أعترفي . الاعتراف بالخطأ فضيلة من ها ؟ (اشارات خفيفة الى نفسه) آ .. آذ . آذ .

شفيقه : انت .. انت .

المعلم : وصاحبة المقال الكاذب انت . اذن وكأستنتاج منطقي سليم . اكون . انا .. الصادق . وتكونين انت الكاذبة (يتهالك لاهثا) اه . ما اشق تعلم الجهلة والاميين . (يصب لنفسه قدحا من العصير . يفرغه في جوفه) .

شفيقه : (كمن تزيح عن روحها كابوسا ثقيلا) كان الله في عون التلاميذ .

المعلم : وهكذا توصلنا الى الحقيقة . الحقيقة الواضحة وضوح نظارتي هذه (يشير الى نظارته السوداء) على عيني . الا وهي ان في البيت رائحة .

شفيقه : (مقلدة طريقته في الكلام) مادمت قد قلت ذلك فلابد ان يكون ذلك كذلك . اما لماذا لا بد ان يكون ذلك كذلك . فلانه لا يمكن ان يكون ذلك كذلك وان يكون ذلك . في الوقت نفسه غير كذلك . وكأستنتاج منطقي بسيط يجب ان يكون ذلك كذلك . وان لم يكن ذلك كذلك فالواجب يقتضي ان تجعل ذلك يكون كذلك . (المعلم يبتسم متهلل الوجه) اليس كذلك .. ؟

المعلم : هائل .. مذهل : انت ترتقين سلم المعرفة، الوعر والخشن . بسهولة وليونة . الله : الله : وتأسيسا على ماتقدم وتقديرا لقدرتك الخارقة في الاستجابة ... للمطلوب . سأتجاوز موضوعة الرائحة واعتبرها غير قائمة من اساسها (يشرب) اظنني بحاجة الى المزيد من هذا الشراب الساحر . شفيقه تظل واقفة) هاتي لي المزيد .. هاتي المزيد (يفتح الحقيبة . يستمع الى مذياع صغير باتباه شديد) تمام كل شيء تمام (يعيده الى الحقيبة . يغلقها ، تعطيه قدحا كبيرا) والسيد ؟ اين السيد ؟

شفيقه : آ .. آ .. السيد ؟

المعلم : مالي لا ستقبالي ! اين هو ؟

شفيقه : شفيق ؟ انت تسأل عن شفيق .. ؟ موجود .. في انتظارك

المعلم : السيد شفيق ياهذه .. السيد شفيق . ماذا يفعل ؟

شفيقه : نائم . أظنه قد نام .. لقد نال منه التعب والانهاك ، سانادیه .

المعلم : هل حفظ درسه بصورة جيدة .

شفيقه : كالببغاء . لو كانت لهذه الجدران اذان والسنة .. لرددته معه . هل اناديه ؟

المعلم : (يومي ايجابا . يصدر من الجد صوت) ماذا الصوت (يقفز نحوه) من هذا الرجل الغريب ؟ ماذا يفعل هنا ..

شفيقه : انه الاسطه ساعان وليس هو الغريب (تطرق الباب) انه جده • جد شفيق •

المعلم : جده ؟ لماذا يحتفظ في البيت بجد منخور• وهو الذي لم يطق ابويه (يكتب) لا • لا • انها قضية ليست في صالحه •• ليست في صالحه البتة •

شفيق : سيدي المعلم • انا جاهز (يقبل نحوه على رأسه قلنسوة على كتفه جهاز تسجيل • متأبطا مجموعة من الدفاتر والاقلام •• في حالة شديدة من الطاعة والوجل • يسير محني الرأس • يتعثر في مشيته • يخطف يدي المعلم يلثمهما بخشوع • يتراجع • يقف على مبعدة منه • دون ان يجرؤ على رفع عينيه نحوه) •

المعلم : ما شاء الله • ماشاء الله • تماما كما وصفوك لي • ادب • طاعة • اخلاق (شقيقه تبحلق فيهما وقد صعقتها الدهشة) مالك تبحلقين فينا على هذا النحو الغريب • هل ترين امرا منكرا (تحاول ان تتكلم • يسكتها) هيا •• هيا انقلعي انت وعجوزك المنخور • لا اريد ان اشم رائحته ولا اسمع صوته ••

شقيقه : (بغضب) انه هنا في بيته • وعلى من يتضايق من وجوده ان ••

شفيق : (يقفز نحوها) اسكتي ارجوك • واسرعي بتنفيذ الامر • ارجوك

شفيقه : كيف ؟ وانت تعرف ليس في البيت غرفة تصلح له عدا الغرفة التي تشغلها •• هل توافق ان ••

المعلم : يوافق ؟ ومن هو حتى يوافق او لا يوافق•

شفيقه : (بنبرة ذات مغزى) انه السيد •• الم تقل انه السيد ••

المعلم : هو السيد • والامر • والناهي في غيابي • انما في وجودي فهو زيرو•صفر•لا شيء • وانا السيد الامر والناهي اليس كذلك يا ••

شفيق : بلى سيدي المعلم • بلى • هيا • هيا •• هيا نفذي امر سيدي المعلم (يدفعها باصرار اقرب الى التوسل • شفيقه تسرع بادخال الجد الى الغرفة • غير مصدقه)

المعلم : (صارخا) واغلقي الباب جيدا • ولا تدعيني اسمع صوته او اشم رائحته •• لحين ما اقرر له مصيره (يسحب الستارة الوسطية) هذه الامرأة تحيرني •• قبل حين بدت لي صالحة ذاا ما تولاها احد بالرعاية والتوجيه • والان تبدو لي غير صالحة •• غير صالحة البتة •

شفيق : (مرعوبا) غير صالحة ؟ خالتي شفيقه غير صالحة ؟

المعلم : مثل امك التي •• (يهم بالكتابة) التي ••

شفيق : سيدي المعلم • سيدي المعلم (يندفع نحوه • يقبل يديه • يتهالك عليه) باجلال جم وخضوع اتم •• اتقدم الى مقامك السامي بالتماس (يتوقف المعلم عن الكتابة) اتوسل اليك ان تصفح عنها • وتغفر لها زلتها •• ليس لي سواها تخدمني • فلا تحرمني منها • ارجوك •• ارجوك •

المعلم : اتحبها ؟ (يومىء ، بعد تردد قصير ايجابا) اكثر من واجباتك ؟

شفيق : (بسرعة) لا • لا

المعلم : اكثر مما تحب معلمك ؟

شفيق : (كمن يدفع عن نفسه تهمة) لا والف لا • بكل تأكيد • لا •

المعلم : حسن • هذا حسن (ثم) مستجاب • التماسك مستجاب •

شفيق : (ينهال عليه تقبيلا ولثما) آه .. سيدي الكريم .. انا .. انا منذ اللحظة عبدك ..

المعلم : (يبعده عنه برقه)والآن لنبدأ الدرس ، فثمة مجاميع اخرى في انتظاري يجب ان التقيهم . قبلما يحل الليل

شفيق : (رد فعل عنيف) الدرس ؟ سيدي آأ . أتعني ما تقول ؟ تعنيه حقا ..

المعلم : طبعا . طبعا . ولنجلس (يجلس الى الراديو ثانية)

شفيق : (يكاد ينفجر) ونجلس ؟ ووو .. نجلس ايضا سيدي المعلم ؟ نجلس ؟

المعلم : وهل ندرس وقوفا (يضحك) اعرف ان ثمة اناسا يموتون وقوفا . وقد شاهدت بعضا منهم بنفسي . ولكني لم اسمع ولم ار اناسا يدرسون وقوفا . هل كان المعلم السابق .. يدرسك وقوفا .

شفيق : لا جلوسا

المعلم : اذن ماذا هناك ؟ هل توجعك ساقاك ولا تستطيع مليّهما مثلي ؟ اجلس ومددها . لا بأس .. انا اسمح لك بذلك .

شفيق : سيدي ما من الم ولا وجع في الكون كله. يمكن ان يمنعني من تلقي الدرس وبالهيئة التي تقتضيها طقوسه وتقاليده المقدسة .

المعلم : ما الامر اذن . قل تكلم ولا تجنني .

شفيق : سيدي . انا لا اجنن معلمي .. انا افديه بروحي .

المعلم : بل انت تجنني فعلا . اما لماذا فلا ادري . ربما لاني عنفت وقرعت .. خالتك العزيزة التي تحبها .

شفيق : ما فعلته مع خالتي . سيدي المعلم ، هو عين الصواب . تصرف تربوي سليم ولا غبار عليه . ولو كنت مكانك لفعلت الشيء نفسه بل ولسرت ابعد منك ولم اكن لاغفر لها .. ابدا .

المعلم :(بدهشة) و .. وتزعم انك لا تجنني .. يا هذا

شفيق : انا يا سيدي المعلم . احاول ان الفت نظرك الى ..

المعلم : تلقت نظري ؟ (ينهض ويصفه بقوة) هل نسيت من انا ومن انت يا وقح

شفيق : (يترنح ولا يسقط) انت سيدي المعلم . وانا خادمك التلميذ . (يقف بذله)

المعلم : ومع هذا تطلق لسانك علي بكلمات اكبر من حجمك الكبير هذا (يخضه)

شفيق : انا استند الى واجبي كتلميذ مخلص وليس الى حجمي ..

المعلم : وهل يقتضي واجبك هذا .. ان تهين سيدك ؟

شفيق : استغفر الله . فقط اريد ان انبه سيدي الى بديهة . لا يستقيم الدرس بدونها .

المعلم : بديهية ؟ بديهية ولا اعرفها ؟ هل يعقل .. تعرفها انت وانا لا اعرفها .. ما هي . قلها .. قلها ..

شفيق : (مستهولا) الا .. الا تعرفها حقا ؟ اتجهلها .. فعلا ؟ لا . لا . انت تمزح .

المعلم : (يضبط اعصابه بصعوبة) اجل . لا اعرفها. اجل اجهلها .. وانا .. انا جاهل .. انا غبي ..قلها .. قلها بسرعة . ولا تتلذذ بتعذيبي .

شفيق : على العكس . يا سيدي . انا يصيبني السرطان . اذ اصاب معلمي الزكام .

المعلم : بل انت تضطهدني • انت تذبحني •انت تخنقني • انت (يهجم عليه ، يقبض على خناقه) قلها • قلها قبلما اكتم انفاسك ، وارسل روحك الى الجحيم • تذكر اني ما زلت المعلم ودمك مباح لي • تكلم •• تكلم انا امرك •

شفيق : (بصوت مخنوق) الرياضة •• سيدي •• الرياضة •• الرياضة ••

المعلم : اه •• علي لعنات الارض والسماء (يضرب راسه • يحتضن شفيق يقلبه) دعني •• اقبلك •• دعني احب رأسك (يقدم له راسه) والان ستنسى لي هذه الهفوة الصغيرة •

شفيق : (وهو يلهث) انا •• انها ليست هفوة ، يا سيدي ، ناهيك عن كونها صغيرة ••

المعلم : آ •• آ •• صحيح •• انها غلطه •• غلطه شنيعة •• غلطة بشعة •• غلطة فظيعة • اعرف،

شفيق : لا • لا • سيدي المعلم•• لا

المعلم : انه اثم • اثم كبير (شفيق يهز راسه نافيا) اذن فهو ذنب • ذنب كبير

شفيق : لا • لا • ينبغي ان تكون دقيقتين في اطلاق التسميات • وكل ما ذكرته حتى الان بعيد •• بعيد جدا • عن الاسم الحقيقي •

المعلم : (مرعوبا بصوت مرتجف) آ •• آ •• تعتبرها •• جـ • جـ • جريمة ••

شفيق : بدأت تقترب من الاسم الحقيقي • ولكنك •• لم تبلغه بعد •

المعلم : وماذا بعد الجريمة •• هل ثمة فعلة اكبر من الجريمة ••

شفيق : هناك سيدي المعلم (صمت متوتر) الخيانه

المعلم : الخيانة (يكاد ينهار) مرة واحدة •

شفيق : (بثبات) بالضبط ، سيدي المعلم ، بالضبط الخيا ••• نه •

شفيقه : (خارجة • تأخذ اناء كبيرا •• وابريق ماء •• وقطعة صابون •• ومنشفة وتعود)

المعلم : (يرتعد) ويحي !! ه •• هل المسجل يعمل؟ اعني •• اعني •• يسجل •• ؟

شفيق : بمنتهى الدقة والنظافة • يا سيدي المعلم • هل اعيد الشريط للتتأكد ؟

المعلم : اه •• وامصيبتاه !! (بسرعة) شفيق • تخلص منه •• تخلص من المسجل •

شفيق : من •• من المسجل ما الموجب • (يحتضنه بحرص شديد)

المعلم : (متراجعا) لا • لا موجب • يبدو ان لساني قد فلت مني •• خرج عن طوعي

شفيق : المسجل ، يا سيدي المعلم • هو الشاهد الوحيد علينا حين نختلي للدرس ، شاهد ، لا يدخل ولا يناقش •• ولهذا ينبغي ان لا يفارقنا قط •

المعلم : ولكنك •• لن تدع احدا •• يستمع الى •• الى الشريط •

شفيق : بالتأكيد •• اذا لم يسألني احد فلن ابادر •• انه خاص وشخصي •• جدا ••

المعلم : واذا سألك أحد •

شفيق : ذلك يتوقف على من يكون ذلك الاحد • ان كان تلميذا مثلي فلست ملزما •

المعلم : و •• واذا كان معلما •• مثلي •

شفيق : ما دمت تحت امرتك فلا سلطان لاي معلم اخر علي •• انا تابع لك •

المعلم : صحيح • كل ما تقوله • صحيح (بحقد دفين وحسد خفي) الا يخطىء هذا الصبي ابدا •• أم أنا الذي رحت اتخبط ولا أعي ما أقول • وكلما تكلمت فضحت نفسي •

وكشفت المزيد من عوراتي المستورة (له)
ترى كيف يكون موقفك امام السيد الكبير..

شفيق : معالـي المفتش ؟ ايجابيا بكل تأكيد .
اخبره بكـل ما جـرى . واسلمه الشريط
أيضا .

المعلم : ولكن ذلك كفيل بقلب الدنيا رأسا على
عقب واعادتي الى الصفر الذي كنت ..

شفيق : سيدي المعلم . لم كل هـذا الخـوف
والقلق . قد لا يسأل معاليه عن الشريط .

المعلم : بل يسأل . انا اعرفه جيدا . (ثم) شفيق
اغفرها لي .. اغفرها . ارجوك . هذه المرة
وحسب واعدك ان لا اعود اليها ما حييت .
(يقبل يديه) .

شفيق : (مترفعا) معاليه هو الذي يغفر .. اذا
شاء .

المعلم : معاليه لا يعرف شيئا . نعطيه شريطا آخر.
معي مجموعة من الاشرطة . وكلها في صالحي.
(يفتح الحقيبة . يقدم له مجموعة من اشرطة
الكاسيت) اختر منها ما تشاء .

شفيق : (يمـد يده بتـردد . يتوقف) لا ..
سيدي .. لن اخون ضميري .

المعلم : ضميرك ؟

شفيق : ضميري الـذي صاغته تلـك الجهود
الكبيرة التي بذلهـا سادتي المعلمـون في
السنوات السابقة .
تناوبوا علـى تربيتـي وتعليمـي .. طيلة

المعلم : ولكـن ما تمارسه شـيء فظ .. فعل
قاس . عمل متوحش .

شفيق : (يغمض عينيه . ويردد بشكل الي) في
ممارستنا لافعالنا التي نراها صحيحة . ينبغي
ان لا نحفل بالصفات التي تتصف بها . ولا
بمدى الضرر الذي تلحقه بالاخرين . (له)
ذلك هو القانون الذي زرعه في اعماقي كل
من تولى تدريسي .

المعلم : والنتيجة يا شفيق يا ابني . النتيجة ؟ اما
من سبيل . اما من وسيلة (يهز رأسه (مؤكدا)
و .. واذا قلت لـك بأني سوف امنحـك
موقعا افضل .. مما ..

شفيق : (يقاطعه) المبـادىء فـوق المساومات
سيدي المعلم . ذلك بعض ما تعلمته منكم .

المعلم (بحدة) ومن ذكر المساومة او المتاجرة
بالمبادىء وما شابه . كل ما هنالك اني افكر
ومنذ زمن بتوسيع نطاق عملك .. بحيث
يشمل مراقبة الصف ..

شفيق : كثيرا ما العب هذا الدور في غياب سادتي
المعلمين واحيانا حتى في حضورهم اذ ينال
منهم التعب . او ينشغلون بتناول الطعـام
او الاستسلام الى النوم .

المعلم : من حقي اسناد المهمة الى تلميذ اخر .

شفيق : ليس مـن حقك . سيدي المعلم . فانا
وباعتراف الجميع اكفأ الجميع .

المعلم : الكفاءة مسألة تقديرية . حالة متغيرة .
ليست ثابتة ولا ابدية .

شفيق : تبقى ثمة التقارير الايجابية التي ..

المعلم : هي الاخـرى ليست خالدة . ما اسهل
الغاءها او تغييرها بجرة قلم . اضافة حرف هنا .
شطب حرف هناك . يحب دروسه ويطيـع
معلميه ، مثلا ، يصبح لا يحب ولا يطيع . لا
يخالـف ولا يعـارض القوانين التربوية .
يصبح يخالف ويعارض .. وهكذا دواليك .
حتى يتغير تاريخك كله .

شفيق اذ ذاك لا املك الا ان اكشف الحقيقة . الحقيقة كلها . وعندي الدليل الذي لا يدحض ولا يناقش (يلوح بالشريط .. المعلم يتعذب) سيدي اننا نهدر الوقت والجهد جزافا . لنشرع بالرياضة الروحانية ، فهي ستفضي بنا لا شعوريا الى الدرس الذي تذوب فيه ذواتنا . وتتبخر همومنا الشخصية عبره .

المعلم : لا استطيع . لقد تعكر مزاجي .. بل .. بل اضطربت روحي .. وانهارت معنوياتي .

شفيق : ما الذي اسمع يا سيدي المعلم . مزاج ،! معنويات !. انهيارات !.. لا .. لا .. أنا اربأ بك ان تصدر منك كلمات من هذا النوع .. الغريب ..

المعلم : قل عني ما تشاء . تخيلني بالصورة التي تريد . فان شيئا في داخلي قد تهشم . فارحمني .. يا سيدي .. اشفق علي يا شفيق يا ولدي . ولن انسى لك هذا الجميل .. وهذا الفضل ما حييت .. واجازيك باضعاف الاضعاف .

شفيق : سيدي ارجوك . لا تزد الطين بلة . يجب ان تخرج من هذه الاوحال التي تتخبط فيها . وتتخلص من مشاعر الضعف التي تنخر في كيانك ..

المعلم : كيف يا شفيق . كيف ..؟ اه .. ساعدني .. اعني .. علمني .. علمني

شفيق : ثمة طريقة واحدة فقط (يتعلق كل كيان المعلم بشفتيه . بلهفة وترقب) وهي .. الاقتحام الفوري للتجربة . والاحتراق الاني . في نار الرياضة الروحانية ثم الولوج الى الدرس . وبعدها ستجد نفسك . نظيفا . خاليا من الشوائب . مثل الفولاذ . صافيا من الادران مثل الطلقة . نفاذا كالسهم . قاطعا كالشفرة (بحماس) هيا ، سيدي المعلم ، هيا . لا تضيع ثانية واحدة والا ندمت العمر كله [يستعدان . يقف أحدهما في مواجهة الاخر . لثوان يطبق عليهما صمت تام . لا يتنفسان ولا يحركان ساكنا . ثم .. اذ يحرك أحدهما حاجبيه . او شفتيه . او رأسه يفعل الاخر مثله تماما . ورويدا رويدا .. تتغير حركتهما . و تتخذ افعالهما طابع .. العنف المتزايد . كل ضد نفسه اولا . ثم ضد الاخر . ضربات .. صفعات . لكمات . ركلات . يترنحان . يتوازنان بصعوبة . يتهالكان . لا يقويان على الكلام .]

المعلم : شفيق ، اظنني شفيت من كل أمراضي .. لو .. لو .. كأ .. س .. عصير .. (ينهض بصعوبة) و .. والعصا .. فير .. لا .. لا .. تنس .. العصا ..فير

شفيق : أ .. أ .. مرك .. سيدي .. امر ..ك . (يخرج مترنحا . يعود بالمطلوب . يأكلان ويشربان ، بنهم) لقد اجتزنا الخطوة الاولى بنجاح ..

المعلم : واي نجاح .. وكل ذلك بفضلك ..

شفيق : عفوا استاذي الجليل .. ما انا الا تلميذ صغير .. من تلامذتك ..

شفيقة : (خارجة بأناء الماء وشدة ملابس ، تخاطب الجد) سآتيك بملابسك النظيفة . حالا . (تلقي بها في المطبخ . وتسرع على رؤوس اصابعها الى الطابق العلوي .. بحذر)

المعلم : (يغص باللقمة التي في حلقه . ينتصب

واقفا) ما هذا ؟ اه .. ما هذا ؟

شفيق : (في مثل حاله) ماذا . سيدي المعلم .. ماذا هناك .

المعلم : لمحت شبحا يتلصص علينا و .. و .. مرق الى الطابق الثاني . اثمة ثقوب ؟ فتحات ؟ في الطابق الثاني ؟ اقصد .. اقصد .. في السقف (يتفحصه)

شفيق : (يتفحص مثله) لا أحد في البيت . عدا العجوز .. وخالتي . وهي لا تقترف فعلة شنعاء كهذه .. والباب الخارجي موصد .. وما من احد دخل .. او .. او

المعلم : اذن .. فهو العجوز .

شفيق : العجوز مقعد . مشلول . اصم . اخرس . في غيبوبة دائمة .

المعلم : وما ادراك ان مرضه بكل تشعباته ليس الا ستارا لخداعنا ..

شفيق (مستهولا) هل يمكن (ثم بخوف) تلك حقيقة .. غابت عني ..

المعلم : اذن ؟ ما رأيك (بسرعة) انا ارى ضرورة التخلص منه وباسرع وقت . قبل وصول معالي المفتش (لا يحير جوابا) ها ؟ .. لم لا .. تبدي رأيك ..

شفيق : وهل بقى لي رأي ..؟ لقد طعنني جدي من الخلف .. سيدي . الرأي رأيك والامر امرك .

المعلم : (يفتح الحقيبة ويرسل اشارات خاصة . ويكتب) والان الى الدرس (يغلق الحقيبة) هيا .. ردد معي .. او .. او .. اسمعني أنت اولا الدرس . هيا .. هيا .. ماذا بك..

شفيق : (بانكسار) الـ .. جثث .. القـ .. القـ (ثم) لا اقوى يا سيدي . لا استطيع .. اشعر ان معنوياتي قد انهارت .. وذاكرتي تفتتت .. و .. و ..

المعلم : لا الومك . فليس هينا على المرء ان يكتشف انه يأوي في داره خائنا . ومع هذا حاول (شفيق منهارا تماما . يعجز) انصحك بالرياضة الروحانية .. فانها تطهرك ولو مؤقتا لحين ما تنهي امتحانك .. وتمنحك القوة .. اه .. ها هو نزل ثانية (شفيقة تنزل . حاملة ملابس نظيفة .. تدلف غرفة الجد) اه .. انها خالتك . خالتك يا شفيق. متواطئة معه .. وخائنة مثله .. (ينظر من فتحة الستارة) .

شفيق : خالتي ؟ حتى خالتي . انا .. انا .. لا . اه . لا .. لا ..

المعلم : بالامس امك . واليوم جدك وخالتك .. حتى خالتك التي تحبها والتي لم يعد لك عداها احد .. اية اسرة موبوءة بداء التلصص و ..

شفيق : سيدي انا بريء منهم جميعا . سيدي أنا ابغضهم جميعا . العنهم جميعا .

المعلم : (يكتب ويرسل اشاراته) الارض الخبيثة لا تنبت غير النبتة الخبيثة ..

شفيق : اه .. حتى انا .. ايمكن ان يبلغ بك الشك .. في حتى انا ؟ اه . لا . لا .. الموت ارحم .. ارحم لي .. (يلطم وجهه)

المعلم : لا تصرخ ولا تولول . تعال وقع على شهادتك ضدهما وضد نفسك .

شفيق : حاضر .. سيدي المعلم حاضر (يوقع . يقف بذله) شكرا . سيدي .. شكرا .

المعلم : شكرا ؟ تقول شكرا ؟ أتعلم ان هذه الورقة التي وقعتها تقضي على مستقبلك .

شفيق : اعلم . سيدي .. أعلم .. وانا استحق ذلك .

المعلم : (على الرغم منه) اه .. ياشفيق . يارائع . أنت تلميذ نادر المثال . ولكم يحز في نفسي ان افرط بك . ولكن الواجب واجب . ولا تلم غير نفسك .

شفيق : انه قدري . قدري أنبتني في عائلة من الوحل . (بصوت باك) الحكم لك .

المعلم : بل له . لمعاليه . انا أضع امامه الحقائق والأدلة . وهو من يصدر الحكم . (بحسرة) واليوم موعد زيارته وانا اعرف كم هو شديد وصارم . لايتساهل ولايتسامح . اه . ان . سيشهد اليوم خاتمة انبغ تلميذ التقيته .. وخاتمتي ايضا .

شفيق : اما من طريقة .. اما من وسيلة ؟ (المعلم يهز رأسه نفيا) لا بد ان ثمة طريقة . ثمة وسيلة .. او .. او ايجاد طريقة .. خلق وسيلة (يفكر . ثم فجأة) سيدي المعلم . سيدي المعلم ..

المعلم : لا يا شفيق . لا . لا تحاول التأثير فيّ فانا الآخر لست أقل صرامة وتمسكاً بالحق من معاليه (شفيق ينخذل) ولكن .. لا بأس . لا بأس .. قل .. تكلم ..

شفيق : برقت في ذهني فكرة . يمكن ان تنقذنا كلينا مما اوقعنا فيه انفسنا .. او .. او . اوقعنا فيه القدر اوقعنا فيه القدر (يتعلق بشفتيه . متلهفا) لقد وجدت ، بعدما امعنت الفكر واشغلت العقل . ان التضحية بمعلم، عظيم القدر . غزير العلم ، مثلك .. خسارة كبرى ، لا تعوض ..

المعلم : كأني .. أشم رائحة مساومة .. و .

شفيق : (مستعيدا نبرات المعلم) من ذكر المساومة او المتاجرة .. بالمبادىء .. خذ (يقدم له الشريط . المعلم يصعق . يهم بخطفه . شفيق يماطله) ياترى .. هل ثمة ضرورة للاحتفاظ بالاوراق التي ..

المعلم : لا . لا بالتأكيد (يعطيه ويخطف الشريط) خذ .. خذ هذا الشريط .. انه سليم لا غبار عليه . اه .. اه لا اكاد اصدق ان الله قد رأف بحالنا وكتب لنا حياة جديدة (يتبادلان القبل والتهاني . من الحقيبة تصدر اصوات غريبة) هش .. هش (يهرع اليها . يضطرب كثيرا) اه .. اه .. اوه .. لا .. ..

شفيق : ماذا هناك سيدي المعلم ..؟

المعلم : التلامذة يا شفيق .. مجاميع التلاميذ . تاخرت عليهم . وهم غاضبون . هائجون (يلطم وجهه) اه .. اه .. ماذا افعل .. انا منهك .. لا أقوى على جر رجلي ..

شفيق : مرهم يأتوا .. هنا .. أنا أحمل عنك العبء

المعلم : انت ؟ انهم بالعشرات .. بالمئات ..

شفيق : ليكونوا بالالاف . ارجوك سيدي ارجوك ..

المعلم : ومعاليه ؟ اتراه يرضى .. ان .

شفيق : بل يمتلىء فخرا واعتزازا . بك .. أنت اولا . فقد علمت واحسنت التعليم . وربيت وأجدت التربية . وهيأت من تلامذتك الصغار . تلميذا لهذه المهمة الكبيرة .. هيا .. هيا .. ياسيدي ..

المعلم : (في غاية الارتباك والحيرة) .. يبدو ..

كأنه الحل الوحيد • (مندفعا) لم لا ••؟••
(يرسل اشاراته ويتكلم بلغة غريبة) انهم
قادمون •• ياشفيق •• لاتخذلني • لا تخيب
أملي فيك •• هيا •• هيا •• استعد •

شفيق : (في حالة غريبة) اه •• اه (يتلوى)

المعلم : ماذا دهاك •• انت ترتعد ••

شفيق : بل ارقص فرحا • فاضت بي النشوة •
واخش ان تقضي عليّ قبلما التقي بهم

المعلم : تماسك ياشفيق • تماسك وتوازن • انه
يومك المنشود • عدل هندامك • (يعدل
هندامه) هكذا •• هكذا •• جميل ••
رائع •• هيا •• هيا •• ردد الدرس

شفيق : (يمارسه المعلم حتى يطغي عليه) بحثت
القطة عن اللحم • لم تعثر القطة على اللحم•
هجمت القطة على الفأر •• اويلاخ على
الفأر •• (يكررانه مرات عديدة • مصحوبة
بطقوس اللطم والضرب •• حتى يغلبهما
الوجد •• وتصبح حركاتهما اشبه بحركات
الدراويش في حلقة ذكر • اصوات من
الخارج •• ضاجة • صاخبة ، تردد الدرس
نفسه • تقترب) وصلوا • تلامذتي الصغار
الاحبة وصلوا •• (يتراجع خائفا الى الوراء)

المعلم : انت تتراجع يا شفيق • تقدم • افتح لهم
الباب•كن جديرا بالمهمة الملقاة على عاتقك••
برر الثقة التي منحتك اياها •• هيا ••
(يدفعه الى الباب)

شفيق :(يفتح الباب ، تتدفق الجموع • باعداد
غفيرة ، ذكور واناث • مرتدين سراويل
قصيرة مخططة • وقمصانا وقلنسوات من
نفس القماش•شفيق يصعق للاعداد الهائلة•
يرتبك •• يتلعثم) انا •• انا شفيق •• شفيق
معلمكم الجديد (لا أحد يحفل به•يتوجهون
نحوالمعلم،الذي يستقبلهم بالترحاب والابتسام
وهم •• يقدمون له فروض الطاعة • دون ان
يتوقفوا عن ترديد الدرس • يدفع الزخم
البشري الذي لا ينقطع ، شفيق الى الوراء•

صوت : (من الخارج • بعيد) معالي••المفتش••
قادم

المعلم : آه •• معاليه قادم • رددوا يا تلاميذ ••
رددوا •• بقوة • بحثت القطة عن اللحم ••
(تزداد الاصوات صخبا وعنفا •• ترتج ••
اركان البيت • تخرج شفيقه فزعة)

شفيقة : ما هذا ؟ زلزال ؟ هل حدث زلزال
(تصعقها المفاجأة • ترتد الى الداخل)
آه •• يا الهي • ما هذه المخلوقات الغريبة •

صوت : معاليه وصل • افسحوا الطريق • لا
تلمسوه • ابتعدوا عن طريقه •

المفتش : (وهو رجل قمىء ، مبتور الذراعين
والساقين • فوق عربة معوقين • يدفعها
بعضهم•يخف المعلم لاستقباله • صوته اشبه
بالزعيق) ماشاء الله •• ماشاء الله ! اكل
هؤلاء •• تلامذتك • ياسيد رؤوف ؟

المعلم : كلهم ياسيدي •• كلهم • وثمة آخرون
عديدون •• مقبلون ••

شفيق : (صوته • من بين الجموع) انهم تلاميذي
انا •• سيدي المفتش •• انهم ••

شفيقة : (تدفع السرير • خارج الغرفة • تشق
طريقها بصعوبة بالغة • من بين الجموع التي
لا تزال تتدفق على البيت • تمتلىء الصالة
والغرفة • والمطبخ • والطابق الثاني ••
يضيق بهم المكان •• يتساقط بعضهم على

بعض) دعوني اخـرج •• اه •• (تدفـع السرير بقـوة •• تصطدم بهـم • توقعهم ارضا •• تنجح في الخروج) نجونا •• عمي نجونا •• هل انت بخير • ياجدي ••

المفتش : ماشاءالله ماشاءالله •• اللهـم •• زد وبارك •• اللهم زد وبارك ••

شفيقه : (صوتها من الخارج) هيا •• عمي •• هيا (تغلق الباب من الخارج)

المعلم : رددوا •• رددوا •• بكل قوتكـم •• باعلى اصواتكم • بحثت القطة عن اللحم ••

شفيق : اه••دعوني ار معاليه••اخبره بماجرى•• اه •• اه (يتلاشى صوته)

المفتش : (يتنفس بصعوبة) هواء •• هواء •• افتحوا الباب •• افتحوا ••

احدهم : (يحاول فتح الباب • يعجز) الباب مغلق من الخارج ••

المعلم : انها هي •• الخائنة •• خالته •• اكسروا الباب •• الحقوا •• بهما •• هي والعجوز •• الباب •• الحقوا •• بهما••هي والعجوز•• جده •• جد شفيق وخالته

شفيق : لا • انا لا • انا منهما برىء •• انه •• هو •• الذي ••

المعلم : بل •• أنت • انت من هيئات لنا هذا القبر الجماعي • اقضوا عليه • لا تدعوه يتكلم•• لا تدعوه يتنفس (يهجمون على شفيق ينهالون عليه ضربا)

المفتش : هـ •• هـ •• هو •• ا •• ء هواء • انا أختنق • افعلوا •• شيئا • من اجلي • انا •• انا •• اختنق ••

المعلم : معاليـه •• يختنق •• افعلوا شيئا من فوق العربة • يضعه فوق الثلاجة ••) سيدي أأنت بخير •• هل •• آ ••

المفتش : (يختض في مكانه) آه •• آه •• انا•• انا •• اموت •• يا اولاد •• انا •• (يتحرك حركة عنيفة • يسقط على الارض ••) آه•• آ •• آ •• (ينقطع صوته تماما)

المعلم : (يصرخ) آه •• مـات • معالي المفتش مات •• اكسروا الباب هدمـوا الحيطان • قبلما نمـوت •• كلنـا •• هنا •• آه •• قبلما •• نمو••ت

[يتدافعون نحوالباب•كل يبغي انقاذ نفسه• فيتكومون على البـاب •• بعضهم يسحق بعضا ••بعضهم يتساقط علـى البعض •• يلهثون••متقطعي الانفاس • تغدوا اصواتهم مثل مواء قطط••توشك ان تموت • اصوات متفرقة من هنا •• وهناك •• لا تزال تردد بوهن وخـور •• شديدين •• وبشـكل متقطـع ••]

بحثت •• القطة •• عن اللحم ••

لم تعثر القـ••طة •• على اللحم ••

هجمت •• الـ••قـ••طة •• على •• الـ ••

فأ••ر ، أويلاك •• على •• الـ••فـ••أر ••

أو••يلا••خ •••

[يظلم المسرح • والمـواء يستمر ، لفترة ، ثم يخمد]

أ •• و •• يلا •• خ •• علـى •• الـ ••

فأ •• ر •• او •• يلا •• خ •• علـى •• الـ •• فأ •• ر ••

[يظلم المسرح •• والمواء يستمر •• لفترة •• ثم يخمد ••]

مسرحية

ـ كاثلين في هوليهان

و . ب . ييتس

ت / كاظم سعدالدين

بيتر جيلين
مايكل جيلين ، ابنه ، على وشك الزواج
باتريك جيلين ، صبي في الثانية عشرة ، اخو مايكل
برجيت جيلين ، زوجة بيتر
ديليا كاهل ، مخطوبة الى مايكل
المرأة العجوز المسكينة
جماعة من الجيران

(داخل كوخ قريب من كيلالا ، في عام ١٧٩٨ . برجيت واقفة الى منضدة تفتح رزمة . بيتر جالس الى جانب النار ، وبيتر الى الجانب الاخر .)

باتريك : ما هذا الصوت الذي اسمعه ؟

باتريك : لا اسمع شيئا . (يستمع) اسمعه الان . شيء كالهتاف . (يذهب الى النافذة ويتطلع خارجها) لا ادري لاي شيء شيء يهتفون ، فاني لا ارى احدا .

بيتر : لعلها مباراة الرمي .

باتريك : لا يوجد اليوم رمي . لابد ان الهتاف في المدينة .

برجيت : اظن ان الاولاد يلعبون لعبة خاصة بهم .

باتريك : هذه امرأة عجوز تسير في الطريق ولا ادري ان كانت آتية الى هنا ..

برجيت : لعلها جارة آتية لسماع اخبار عرس مايكل هل تستطيع ان ترى من هي ؟

باتريك : اظنها غريبة ، وهي ليست اتية الى بيتنا . لم تنتقل الى الطريق الفرعي بل استدارت الى الفجوة المؤدية الى المكان الذي يجز مورتين واولاده صوف الاغنام . (يلتفت اليهم) هل تتذكرون ماذا قال ويني من كروس رودز في تلك الليلة عن المرأة الغريبة التي تتجول في البلاد اثناء زمن الحرب او المشكلات الاتية ؟

برجيت : لا تزعجنا بحديث ويني ، بل اذهب وافتح الباب لاخيك . اني اسمعه يسير في الشارع .

برجيت : تعال هنا يا بيتر والق نظرة الى ثياب عرس مايكل (يحول بيتر كرسيه الى المنضدة) . هذه ملابس فاخرة في الحقيقة .

برجيت : لم يكن لديك ملابس مثلها لما تزوجتني ، ولا سترة لتلبسها في ايام الاحد غير سترة الايام الاعتيادية

بيتر : هذا صحيح في حقيقة الامر . ولم نكن نفكر بابن لنا سيلبس بدلة من هذا النوع في عرسه ، او يمتلك مكانا جيدا مثل هذا ليجلب اليه عروسا .

باتريك : (مايزال عند النافذة) هذا مايكل يعود يا أبي .

بيتر : اظن انه جلب ثروة ديليا معه سالمة ، لئلا يتراجع اهلها عن الاتفاق ، وان وراء ذلك . اصابتني متاعب كثيرة من جرائه .

(باتريك يفتح الباب ويدخل مايكل)

برجيت : ماذا اخرك يا مايكل ؟ كنا بانتظارك كل هذه المدة الطويلة .

مايكل : ذهبت الى بيت القس لاخبره بالتهيؤ لعقد قراننا غدا .

برجيت : وهل قال شيئا ؟

مايكل : قال انها زيجة رائعة جدا وقال انه لم يكن يوما اكثر سرورا بعقد قران اثنين في ابرشيته مثلي ومثل ديليا كاهل .

بيتر : هل حصلت على الثروة يا مايكل ؟

مايكل : هذه هي .

(يضع كيسا على المنضدة ويذهب ليتكيء على قائمة المدخنة . وتضع برجيت الثياب على الصوان « خزانة الثياب » بعد ان كانت مشغولة طوال الوقت بفحصها وسحب الدرزات لترى متانتها وتقلب بطانة الجيوب وغير ذلك .)

بيتر : (ينهض ويتناول الكيس بيده ويقلب محتوياتها من المال .) نعم ، لقد عقدت صفقة جيدة لك يا مايكل . كان جون كاهل العجوز يريد الاحتفاظ بحصة من هذا المال مدة اطول ، قائلا : « دعني احتفظ بنصفه حتى يولد الطفل الاول » فقلت له : « لا ، لن تفعل . سواء أكان هناك ولد ام لم يكن ، فان المئة باون يجب ان تكون في يدي مايكل قبل ان يجلب ابنتك الى البيت . » ثم كلمته زوجته ، فوافق في النهاية .

برجيت : يبدو انك مسرور بتناول المال يا بيتر .

بيتر : في الحقيقة كنت اتمنى ان احصل على مئة باون او عشرين باونا مع الزوجة التي اتخذتها .

برجيت : ان لم اجلب معي كثيرا ، ذلك لانني لم املك كثيرا . ماذا كان اجلب معي مالا فقد اخرجته من عظامي ، فوضعت الطفل مايكل ، هذا الواقف هناك ، الان ، على كومة من قش ، عندما كنت استخرج البطاطا ، ولم اطلب ثيابا فاخرة ولا اي شيء ، سوى القيام بالعمل .

بيتر : هذا صحيح ، في الحقيقة . (يربت ذراعها)

برجيت : اتركني وحدي الان حتى اهيء البيت للمرأة التي ستدخله .

بيتر : انت افضل نساء ارلنده ، ولكن المال جيد ايضا . (يتناول المال مرة اخرى ويجلس) . لم اتوقع ان ارى مالا وفيرا كهذا في بيتي . نستطيع ان نقوم باعمال كبيرة ما دمنا نمتلكه . نستطيع ان نأخذ العشرة ايكرات من الارض التي يمكن ان نستغلها ما دام جيمس دمبسي قد مات ، ونزرعها . ونذهب الى معرض مدينة بالينا لشراء البذور . هل طلبت ديليا شيئا من المال لنفسها يا مايكل ؟

مايكل : في الحقيقة لم تطلب . يبدو انها لم تهتم بذلك كثيرا ، ولن تفكر به ابدا .

برجيت : لا عجب في ذلك . فهي لن تفكر بذلك ما دامت تعرف انك ستفكر به انت هذا الشاب القوي الرائع ، موضع فخرها في ان يكون لها رجل مثلك ، شاب قوي ممتاز وقويم سيستفيد من المال ولن يبدده ، او ينفقه في الشرب كالاخرين .

بيتر : لعل مايكل يكن يفكر بالمال ايضا ... ، ولكن بأي شيء يفكر غير الفتاة .

مايكل : (يتقدم نحو المنضدة) انت تحب فتاة جميلة الى جانبك وتتمشى معك . والمال يبقى قليلا ولكن المرأة تدوم ابدا .

باتريك : (يستدير من النافذة) انهم يهتفون ثانية في المدينة . لعلهم ينزلون خيولا من مرفأ

انيسكرون يهتفون عندما تنزل الخيل في الماء بصورة جيدة .

مايكل : لا يوجد خيل فيها . فاين يذهبون بها ولا يوجد اي معـرض قريب ! اذهب الى المدينة يا باتريك وانظر ماذا يجري فيها .

باتريك : (يفتح الباب ليخرج ولكنه يتوقف لحظة لدى العتبة) هل تظن ان ديليا ستتذكر ان تجلب معهـا الجـراء السلوقية التي وعدتني بها عندما ستأتي الى بيتنا ؟

مايكل : نعم بالتأكيد (يخرج باتريك ، ويترك الباب مفتوحا) .

بيتر : سيكون الدور لباتريك في المرة القادمة لكي يبحث عن ثروة ، ولكنه لن يجد سهولة في الحصول عليها ، مادام لا يملك مكانا خاصا به .

برجيت : افكر احيانا ان امورنا تتحسن وان آل كاهل خير ظهير لنا في المنطقة ، وان عم ديليا قس يمكن ان نستفيد منه بجعـل مايكل نفسه قسا في يوم من الايام ، اذ هو ممتاز في كتبه .

بيتر : كفى ، كفى . رأسك مليء دائما بالخطط .

برجيت : سنكون قادرين على اعطائه التعليم ، ولن ندعه يتسكع في طول البلاد وعرضها مثل طالب علم فقير يعيش على الاحسان .

مايكل : انهم لا يهتفون الان .

(يذهب الى الباب ويقف هناك لحظـة ويرفع يده ليظللا عينيه)

برجيت : هل ترى شيئا ؟

مايكل : ارى امرأة عجوزا تسير في الطريق نحونا .

برجيت : عجبا من هي ؟

مايكل : لا اظن انها واحدة من الجيران ، وهـي تضع قناعها على وجهها .

بريجيت : لعلها المرأة نفسها التي رآها باتريك قبل برهـة . لعلها امرأة فقيـرة سمعت اننا نستعد للعرس ، فجاءت تطلب شيئا .

بيتر : ينبغي ان ابعد المال عن الانظار . فلا فائدة من تركها هنا يتفرج عليها كل غريب . ويفتحه ويضـع الكيس فيه ، ويتلمس (يذهب الى صندوق كبير لدى الجدار القفل مرتبكا)

مايكل : ها هي ذي يا أبي . (تمر امرأة عجوز امام الشباك ببطء . وتنظر الى مايكل وهي تمر) لا اود ان يدخل بيتنا غريب في الليلة التي تسبق العرس .

برجيت : افتح الباب يا مايكل . لا تجعل المرأة الفقيرة تنتظر .

(تدخل العجـوز ، ويقف مايكل جانبا ليفسح لها في الطريق)

العجوز : حفظ الله جميع من هنا .

بيتر : حفظك الله بلطفه

العجوز : لديكم مأوى جيد ها هنا .

بيتر : مرحبا بك في كل ما نملك من مأوى .

برجيت : اجلسي عند النار ومرحبا بك .

بيتر : هل سرت اليوم مسافة طويلة ؟

العجوز : سرت طويلا ، طويلا جدا . وهناك قليل من سار طويلا مثلي .

بيتر : شيء مؤسف ، في الحقيقة ، ان لا يمتلك الانسان مكانا خاصا به .

العجوز : هذا صحيح بالنسبة اليك ، في الحقيقة ، وقد قضيت وقتا طويلا في الطريق منذ ان خرجت للتجوال اول مـرة ، ونادرا ما تمتعت بالراحة .

برجيت : من العجيب انك لم ترهقي بمثل هـذا التجوال الطويل .

العجوز : تتعب قدماي احيانا ، وتهدأ يداي ، ولكن قلبي لا يهدأ • وعندما يراني الناس هادئة ساكنة يظنون ان الشيخوخة ادركتني ، وان الحركة قد خرجت مني •

برجيت : وما الذي شردك ؟

العجوز : كثير من الغرباء في البيت •

برجيت : يبدو انك قد نلت نصيبك من المتاعب فعلا •

العجوز : فعلا نلت المتاعب •

برجيت : وما الذي جلب لك المتاعب ؟

العجوز : ارضي التي اخذت مني •

بيتر : وهل اخذوا منك ارضا كثيرة ؟

العجوز : حقولي الاربعة الخضر الجميلة •

بيتر : (يكلم برجيت على خدة)
اتظنين انها يمكن ان تكون الارملة كيسي التي سلبت منها ممتلكاتها في قرية كيلكلاس قبل مدة قصيرة ؟

برجيت : ليست هي ، فاني رأيت الارملة كيسي ذات مرة في سوق مدينة بالينا ، امرأة ريا قوية •

بيتر : (يخاطب العجوز)
هل سمعت صوت هتاف وانت تصعدين التل ؟

العجوز : أظن اني سمعت الصوت الذي اعتدت ان اسمعه عندما يأتي اصدقائي لزيارتي •
(تبدأ بانشاد اغنية موجه نصفه الى نفسها)
سأذهب لابكي مع المرأة ،
لان دونو الاشقر مات ،
بحبل من القنب في الرقبة
وقماش ابيض على رأسه •

مايكل : ما هذا الذي تغنين يا سيدتي ؟

(تواصل غناءها بصوت اعلى كثيرا)

العجوز : اغني عن رجل عرفته ذات مرة ، هو « دونو » الاشقر الذي شنق في كالواي •
جئت ابكي معك ايتها المرأة ،
شعري محلول منشور •
اتذكره يفلح حقله ،
يقلب الارض الحمراء •

* *

ويبني مخزنا للحبوب على التل
بالحجارة المثبتة جيدا بالملاط ،
لو حدث الامر في انيسكرون
لهدمنا المشنقة !

مايكل : ما سبب موته ؟

العجوز : مات من اجل حبه لي • مات كثير من الرجال من اجل حبي •

بيتر : (يكلم برجيت على حدة)
متاعبها اخذت عقلها •

مايكل : هل مر وقت طويل على نظم الاغنية ؟ وهل مر وقت طويل على موته •

العجوز : ليس وقتا طويلا ، ليس طويلا • ولكن هناك اخرين غيره ممن ماتوا في حبي قبل وقت طويل •

مايكل : هل كانوا من جيرانك يا سيدتي ؟

العجوز : تعال الى جانبي احدثك عنهم • (يجلس مايكل بجانبها عند المصطلى) كان ثمة رجل احمر من عائلة اودونيل من الشمال، ورجل من عائلة اوسوليفان من الجنوب واخر اسمه بريان فقد حياته في كلونتارف، عند البحر ، وكان كثيرون جدا في الغرب ، مات بعضهم قبل مئات السنين ، وهناك اخرون سيموتون غدا •

مايكل : وهل في الغرب سيموت الرجال غدا ؟

العجوز : اقترب ، اقترب مني .

برجيت : هل هي على حق ، اتظن ذلك ؟ ام هي امرأة من الشمال ؟

بيتر : انها لا تعرف جيدا عم تتحدث ، بسبب الفاقة والمتاعب التي تعاني منها .

برجيت : هذه المسكينة ، يجب ان تحسن معاملتها .

بيتر : اعطيها شربة من حليب وكعكة من دقيق الشوفان .

برجيت : لابد ان نعطيها شيئا اخر مع ذلك ليقوتها في دربها الطويل ، قليلا من النقود وليكن شلنا واحدا ما دام لدينا كثير من المال في بيتنا .

بيتر : في الحقيقة ، اني لا ابخل عليها بذلك ، اذا كنا سنوفر الباقي ، ولكن اذا بعثرنا كل ما في يدينا استطيع المئة باون كلها ، وهذا شيء يؤسف عليه .

برجيت : عار عليك يا بيتر . اعطها شلنا مصحوبا ببركاتك ، والا طار حظنا منا .

(يذهب بيتر الى الصندوق ويخرج شلنا)

برجيت : (الى العجوز) هل لك بشربة حليب ؟

العجوز : انا لا اريد طعاما ولا شرابا .

بيتر : (يقدم لها الشلن) هذا شيء لك .

العجوز : وهذا ايضا لا اريده . لا اريد فضة .

بيتر : وماذا تطلبين ؟

العجوز اذا قدم لي اي شخص مساعدة ، فلابد ان يعطيني نفسه ، لابد ان يعطيني كل شيء .

(يذهب بيتر الى المنضدة وهو يحملق في الشلن الذي في يده بذهول ويقف هامسا الى برجيت)

مايكل : أليس لك رجل خاص ، يا سيدتي !

العجوز : ليس لي . فكل العاشقين الذين جاءوا بحبهم الي ، لم ابسط لاحد منهم فراشي .

مايكل : هل تسيرين في الطرقات وحيدة يا سيدتي ؟

العجوز : لدي افكاري ولدي آمالي .

مايكل : وبأي الامال تتمسكين .

العجوز : امل استعادة حقولي الجميلة مرة اخرى . امل طرد الغرباء من بيتي .

مايكل : وباي طريقة ستفعلين ذلك يا سيدتي ؟

العجوز : عندي اصدقاء طيبون سيساعدونني على ذلك . انهم يتجمعون الان لمساعدتي . لست خائفة . اذا وقعوا اليوم ، ستكون لهم اليد العليا غدا . (تنهض) يجب ان اذهب الى لقاء اصدقائي . انهم آتون لمساعدتي . ويجب ان اكون هناك للترحيب بهم . يجب ان اجمع الجيران معا للترحيب بهم .

مايكل : سأذهب معك .

برجيت : ليس اصدقاؤها الذين عليك الذهاب للترحيب بهم يا مايكل ، بل الفتاة التي ستأتي الى بيتك هي التي عليك الترحيب بها . لديك عمل كثير ينبغي عمله . لابد ان تجلب الطعام والشراب الى البيت . المرأة التي ستأتي ، لن تأتي خالية اليدين . وعليك الا يكون بيتك خاليا بين يديها . (الى العجوز) لعلك لا تدرين يا سيدتي ان ولدي سيتزوج غدا .

العجوز اني لا انتظر مساعدة من رجل ذاهب الى عرسه .

بيتر : (الى برجيت) اتعرفين من هي ؟

برجيت : لم تخبرينا باسمك يا سيدتي .

العجوز : بعضهم يطلق علي اسم العجوز المسكينة وبعضهم الاخر يسميني كاثلين لي هوليهان .

بيتر : اظن اني عرفت واحدة بهذا الاسم ذات مرة فمن هي ؟ لابد انها واحدة عرفتها عندما كنت صبيا . لا ، لا تذكرت اني سمعتها في احدى الاغاني .

العجوز : (واقفة في المدخل) انهم يتعجبون ان تغنى الاناشيد من اجلي . لقد نظموا اغاني كثيرة من اجلي . سمعت هذا الصباح اغنية على الريح .

(تغني) .

لا تندبوا كثيرا
اذا ما احتفرت القبور غدا ،
ولا تطلبوا مجيء القسس ذوي الاردية البيض
الى الدفن الذي سيتم غدا

* *

ولا توزعوا الطعام لتدعوا الغرباء
الى السهر عند جثث الموتى الذي سيكون غدا
ولا تنفقوا المال من اجل الابتهالات
للموتى الذين سيموتون غدا ....
هم ليسوا بحاجة الى الابتهالات ، ليسوا بحاجة الى الابتهالات

مايكل : لا ادري ماذا تعني هذه الاغنية . ولكن اخبرني عن شيء استطيع القيام به من اجلك .

بيتر : تعال الي يا مايكل .

مايكل : اسكت يا ابي واستمع اليها .

العجوز : سيتحمل من يساعدني مهمة عسيرة . كثير من ذوي الخدود الحمر سيصبحون شاحبي الوجوه . كثير من يجد الحرية في التجول بين التلال والاهوار والقصب ، سيرسلون للتجول في شوارع عسيرة في بلدان نائية . وستفشل كثير من الخطط ، ولن يبقى من الكثيرين الذين جمعوا المال احد لينفقه . وسيولد كثير من الاطفال ولن يكون لهم آباء بجانبهم ليعطوهم اسماءهم . ذوو الخدود الحمر ستغدو خدودهم شاحبة من اجلي ، وبالرغم من كل ذلك سيعتقدون انهم نالوا خيرا .

(تخرج ويسمع صوتها في الخارج وهي تغني)

ستبقى ذكراهم الى الابد ،
سيبقون احياء الى الابد ،
سيظلون يتكلمون الى الابد ،
وسيستمع اليهم الناس الى الابد .

برجيت : (الى بيتر) انظر اليه يا بيتر ، له نظرة انسان اصيب بذلك المس . (ترفع صوتها) انظر هنا يا مايكل ، الى ملابس العرس . (تخرج ثيابا من الخزانة) لك الحق ان تقدرها الان ، فعند غد سيكون الامر مؤسفا اذا لم تكن على مقاسك . سيضحك عليك الفتيان غدا ، خذها يا مايكل وادخل الحجرة وقدرها عليك .

(تضعها على ذراعه)

مايكل : عن أي عرس تتحدثين ؟ واي ملابس سارتدي غدا ؟

برجيت : هذه هي الملابس التي سترتديها عندما تتزوج ديلين كاهل غدا .

مايكل : لقد نسيت ذلك .

(ينظر الى الملابس ويستدير نحـو الغرفة الداخلية ، ولكنه يتوقف علـى صوت هتاف في الخارج)

بيتر : الهتاف يأتي الى بابنا • ماذا حدث ؟

(يدخل الجيران محتشدين ومعهم باتريك وديليا •)

باتريك : هناك سفن عند الخليج • نزل الفرنسيون في قرية كيلالا • (يخرج بيتر غليونه من فمه وينزع قبعته وينهض • تنزلق الملابس من ذراع مايكل)

ديليا : مايكل • (لا يهتـم) مايكـل ! (يلتفت نحوها) لماذا تنظر الي مثل رجل غريب ؟ (تنزل ذراعه • تذهب برجيت نحوهما)

باتريك : الاولاد يهربون جميعا من فوق التلال للقاء الكرنسيين •

ديليا : مايكل لن يذهب للالتحاق بالفرنسيين •

برجيت : (الى بيتر) قل له لا يذهب ، يا بيتر •

بيتر : لا فائدة • انه لا يسمع كلمة مما تقول •

برجيت : حاولي يا ديليا ، ولاطفيه حتى تأخذيه الى جانب النار •

ديليا : مايكل ، مايكل ، انك لن تتركني ، ولـن تلتحق بالفرنسيين ونحن سنتزوج غدا ! (تطوقـه بذراعيها • يلتفت اليها كانه سيستسلم •) •

(صوت المرأة في الخارج)

ستبقى ذكراهم الى الابد ،

سيذكرهم الناس الى الابد •

(يتخلص مايكل من ديليا ويذهب نحو الجيران عند الباب)

مايكل : هيا ، ليس لدينا وقت لنضيعه • يجب ان نتبعها •

(يخرج مايكل والجيران)

بيتر : (يضع يده على ذراع باتريك) هل رأيت امرأة عجوزا تسير في الطريق •

باتريك : لم ار ، ولكني رأيت فتاة شابة ، تمشي كأنها ملكة •

النهاية

ملاحظات عن المسرحية :

١ ــ مسرحية تتفجر وطنية • وكاثلين في هوليهان هي رمز آيرلنده •

٢ ــ كيلالا قرية علـى البحر نزلت فيها قـوة فرنسية تحت قيادة الجنرال همبير في ٢٢ اب ١٧٩٨ •

٣ ــ غربـاء كثيـرون في البيت : الانكليز في آيرلنده •

٤ ــ اربعة حقول خضر جميلة تعنـي محافظات ايرلنده الاربع •

٥ ــ رجل احمر : لعله الاحمر هيو رو اودونيل (١٥٧١ ــ ١٦٠٢) هرب مـن السجن في دبلن ، واجتاح كوناجت ، وشارك في نصر بلو فورد وفشل في نهر كيسيل ، فذهب الى اسبانيا طلبا للعون ومات مسموما هناك •

٦ ــ رجل من سوليفان : لعله دونال او سوليفان نيـر (١٥٦٠ ــ ١٦١٨) استقبل الحامية الاسبانية في قلعتـه في دنبزي ، ١٦٠١ • ودمرها كيربو • وحارب اوسوليفان حتى وصل اولستر ، ثم ذهب الى لندن • ولكنه فشل في اعادة ملكه بمعونة جيمز ، فذهب الى اسبانيا حيث قتله احد اللاجئين •

٧ ــ بريان بورو (٩٢٦ ــ ١٠١٤) ملك ايرلنده الاعلى ، قتل في معركة النصر على الدنماركيين في كلونتارف ، دبلن ، ١٠١٤ م •

مسرحية

الوصية

جي ٠ إم ٠ باري
ت / فايد رشيد رباح
كلية الاداب ـ جامعة بغداد

اشتهر السير جيمس ماثيو باري « ١٨٦٠ ـ ١٩٣٧ » من خلال رواياته وقصصه القصيرة التي عبر فيها عن الحياة الاسكتلندية ووصفها بشكل دقيق وبأسلوب ممتع ٠

لقد كان رجلا نحيلا خجولا يغلب فيه عنصر الذكاء المفرط على نزعة الحزن والكآبة التي لازمته، اذ أن نظرته الى الطبيعة الانسانية مع ما فيها من قوى خادعة ، وزيف في العواطف كانت واقعية وتتسم بالحزن والالم ٠

وقد حقق باري شهرته الواسعة من خلال سلسلة من المسرحيات الناجحة التي كانت على قدر كبير من العمق والواقعية ، عبرت عن ذكائه وفطنته وروح الامتاع المتواصل لديه ٠

وتعتبر مسرحية « الوصية » من ألمع انجازاته ، ذات الفصل الواحد ٠ فهي تبين خواصه المسرحية في ثلاثة مشاهد تمثل في غرفة واحدة وهي تشخص لنا حياة جيلين ٠

ومع أن الحكم النهائي على هذه الحياة قاس ، الا أنه جاء باسلوب ممتع ورقيق من خلال الاحاسيس ، والتدفق العاطفي ، التي رسمها باري وعبر عنها بشكل مثير ومحبب ٠

١ ـ السيد ديفايزيز	الاب
٢ ـ السيد ديفايزيز	الابن
٣ ـ سورتيس	كاتب
٤ ـ ڤيليب روس	
٥ ـ ايميلي روس	«زوجة ڤيليب»
٦ ـ سينت	كاتب
٧ ـ كريد	كاتب

يمثل المنظر غرفة محام وهي صورة واقعية لمكتب تتناثر عليه الملفات والاوراق والاقلام ٠

يجلس رجلان في الغرفة ، والشيء المهم هنا هو صورة الملكة فكتوريا معلقة على الحائط ٠

يبدأ المشهد الاول بالتركيز عليها واظهارها ، ثم تستبدل بها صورة الملك ادوارد ، وبعد ذلك صورة الملك جورج ـ للاشارة والتنبيه الى الفاصلة الزمنية بين المشاهد الثلاثة ـ ومن المستحسن استبدال الاثاث واجراء بعض التغييرات في محتويات المكتب ، للدلالة على مرور الوقت ٠

الرجلان الجالسان هما : ديفايزيز الاب وديفايزيز الابن ٠

الاب متوسط العمر ، ترفع الستارة وهو يرتب مكتبه ، ولديه بعض النقود يعدها قبل اضافتها الى الخزنة •

أما الابن فهو شاب في الثالثة والعشرين ، أنيق وظريف •

يفتح الباب الوحيد للغرفة ويدخل عليهما الكاتب سورتيس وهو شارد الذهن وكأنه قد أصيب بصدمة ، وتبدو عليه ملامح الاعياء وعدم الاهتمام بمظهره •

يقدم بطاقة الى ديفايزيز الاب الذي ينظر اليها ويهز رأسه :

السيد ديفايزيز : « السيد ڤيليب روس » ألا تعرفه؟

سورتيس : «بصوت خافت »: يقول انه كتب لك

قبل يومين ياسيدي ، شارحا لك قضيته •

ديفايزيز : لم أتسلم اية رسالة من شخص يدعى ڤيليب روس •

روبرت « الابن » : ولا أنا •

« يوجه اهتمامه الى المسطرة التي أمامه ، الامر الذي أثار سورتيس ، حيث ينظر اليه بغرابة »

ديفايزيز : ولكن نظرات سورتيس تدل على أنك تسلمت مثل هذه الرسالة ؟!

« يتطلع الى وجه سورتيس ويفكر ليتذكر الموضوع » •

روبرت : آه ، اتعتقد أنها تلك الرسالة يا سورتي ؟

ديفايزيز « بجدة » : أية رسالة ؟

روبرت : رسالة وصلت أول أمس ، اذ كنت خارج المكتب يا والدي ، وقد جلب لي سورتيس بعض الرسائل • وكان فاتحا فاه ، وهذا هو السبب فيما قمت به •

ديافيزيز : وماذا فعلت ؟

روبرت : تذكرت لعبة كنا نلعبها في اكسفورد ، نحاول قذف بطاقات الواحدة تلو الاخرى من قبعة ،وهذا يتطلب مهارة كبيرة ، وهكذا قمت بقذف احدى الرسائل من فم سورتيس المفتوح ، وقد اخطأته وسقطت في النار ويمكن أن تكون رسالة ڤيليب روس •

ديفايزيز : « يحرك حاجبيه » : هذا أمر سيء جدا يا روبرت •

روبرت « برقة » : نعم ، أنت تعرف بأني قليل الخبرة •

سورتيس : يبدو عليه أنه عصبي يا سيدي ولا يزال شابا ، وهو رجل ليس مهما على ما يبدو •

روبرت « مازحا » : لماذا لم تخبره بأن يكتب مرة أخرى ؟

ديفايزيز : ليس عدلا •

سورتيس : ولكن هي ••••

روبرت : هي ••• من ؟

سورتيس : توجد سيدة معه يا سيدي ، وهي تبكي •

روبرت : هل هي جميلة ؟

سورتيس : أستطيع القول بأنها فاتنة •

روبرت « من أجل مسرته » : ها •••

ديفايزيز : حسنا ، عندما أدق الجرس ، أدخلهما ••

روبرت (بطرقة خبيثة من اصبعه) : وليكن ذلك درسا لك يا سورتي ، لا تقم بعملك وفمك مفتوح « يحاول سورتيس ان يبتسم دون أن يفتح فمه ولكنه لم يستطع » هل انتهى الامر يا سورتي ؟ يبدو أنك فقدت روح المرح والمزاح •

سورتيس « بكل تواضع » : أخشى بأني لا أتمكن من ذلك يا سيدي .

« يذهب بهدوء بعد أن احس عاطفة حادة تجاهه »

روبرت : هل يعاني سورتيس من شيء يا والدي ؟

ديفايزيز : لا تأبه له ، أنا غاضب منك يا روبرت .

روبرت « كمن يعمل على الحصول على درجة لمصلحته » : وهل لغضبك ما يبرره ؟

ديفايزيز « مشمئزا » : كل ما يمكن أن نفعله هو أن نخبر السيد روس هذا بأننا لم نقرأ رسالته .

روبرت « مستذكرا كل ما لديه من معرفة ودهاء » : هل ذلك ضروري ؟

ديفايزيز : يجب أن نعترف ونقر بأننا لا نعرف سبب حضوره هنا .

روبرت « مبديا التساهل تجاه صرامة والده » : ولكن ألا ندري ؟

ديفايزيز : هل تدري أنت ؟

روبرت : اعتقد انه كان باستطاعتي ادخال رسالتين في فمه .

ديفايزيز : أنت ولد ذكي . حسنا ، سأتركهما لك تتدبر أمرهما .

روبرت : حسنا .

ديفايزيز : هي قضيتك الاولى يا روبرت .

روبرت « بكل ثقة » : سأجعل الامر ممتعا لك ، ولن تمضي دقيقتان على دخولهما الغرفة حتى أكون قد عرفت السبب الذي جاءا من أجله .

ديفايزيز « بجفاء » اني دوما على استعداد لتعلم الدروس من الجيل الجديد . ولكننا نحن المتقدمين في العمر نستطيع القيام بذلك أيضا .

روبرت : كيف ؟

ديفايزيز : بالاستفسار منهم .

روبرت : أوه . ولكن لماذا ذهبت الى اوكسفورد ؟

ديفايزيز : هل هي متزوجة أو عزباء ؟

روبرت : تماما .

« يدق ديفايزيز الجرس »

ديفايزيز : على فكرة . نحن لا نعرف اسم السيدة .

روبرت : راقبني عندما اكتشفه .

ديفايزيز : هل هي متزوجة أم عزباء ؟

روبرت : سأعرف ذلك من أول نظرة . ولاحظ ، اذا كانت متزوجة فأن رجلنا العصبي المزاج سيدخل بينها وبين زوجها ، ولكن اذا كانت عزباء فان وجها ناعما سيدخل بينهما .

ديفايزيز : يا الهي ... أنت تعلم الغيب « قالها ساخرا »

« يدخل شاب وشابة وعليهما علامات السعادة والحب ، يدخل الشاب أولا بعد أن يفك يده من يد زوجته » .

روبرت « سيد الموقف » : تفضل يا سيد روس « وينحني بكل أدب للسيدة » أقدم لكم شريكي وهو في الحقيقة والدي .

« ينحني السيد ديفايزيز ولكنه يبقى في المؤخرة »

ڤيليب « يقوم بحركة وكأنه يبلع شيئا » : هل وصلتكم رسالتي ؟

روبرت : نعم ــ نعم .

ڤيليب : لقد شرحت لكم التفاصيل فيها .

روبرت : نعم ــ اني أعرفها جيدا ــ اجلسي يا آنسة ... عفوا لقد نسيت الاسم « وكأنه يلمح لوالده بأنها ليست متزوجة »

السيد ديفايزيز : « الذي كون نفس الفكرة » :

لم تسأل عن الاسم يا روبرت ؟

روبرت « بزهو » : الانسة ... ؟

ڤيليب : انها السيدة روس ، زوجتي .

« يصاب روبرت بخيبة أمل ، ومن المؤكد أن والده يبتسم ويسخر منه » .

روبرت : آه طبعا تفضلي بالجلوس يا سيدة روس .

« تجلس وكأن الامور قد ساءت الان اكثر من قبل » .

ڤيليب « يقف الى جانبها كالحارس » : زوجتي اعصابها متوترة قليلا .

روبرت : طبيعي « يحاول أن يخفف » هذه القضايا ... مؤلمة جدا في الوقت الحاضر ، ولكن يستطيع المرء أن ينساها تدريجيا بمرور الزمن .

ايميلي « بعينين واسعتين » : هذا ما يقوله السيد روس ، ولكني على أية حال لا أقدر منع نفسي « تغمض عينيها » . انت تعرف ،لقد مضى على زواجنا أربعة أشهر فقط .

روبرت : نعم . نعم ، وهذا بالتأكيد ما يجعل الموضوع مهما « يجعل من نفسه البطل المدافع عن الزوجة وينظر شزرا وبامتعاض الي الزوج » .

ڤيليب : أقر بأن المبلغ قليل بالنسبة لك .

روبرت « بفرح » : أعترف بتأثير ذلك فيّ .

ڤيليب : أرغب في أن يكون أكثر .

روبرت « متجاسرا » : هل أنت متأكد بانك لا تستطيع جعله اكثر ؟

ڤيليب : وكيف أستطيع ؟

روبرت : ها ....

ايميلي « بحماسة » : اعتقد بانه مبلغ كبير .

ڤيليب : السيدة روس سعيدة به .

روبرت : « يتخذ موقفا حازما » أعتقد ذلك ، ولكني لا يجب أن تستفيد منه ، وبالطبع لدينا شيء سنقوله حول المبلغ .

ڤيليب « بشرود » : كيف ؟

روبرت « بتمعن » بطريقة ما .

ايميلي « صارخة » : آه يا عزيزي ؛

روبرت « اكثر تصميما من قبل على بذل الجهد من أجل المرأة المظلومة » :

أنا آسف جدا يا سيدة روس .

« بحزم » : آمل يا سيدي بأن تدرك أن الفضيحة لامرأة حساسة ...

ڤليب : فضيحة ؟!

روبرت « يشعر بأنه قد أصاب الهدف » : طبعا ، من أجلها يجب أن ننظم الامور ونتكتم على الاسماء حتى لا تنتشر .

ڤيليب : الاسماء ؟!

« في هذه اللحظة تتساقط الدموع من عيني ايميلي »

ايميلي : لا أستطيع منع نفسي ، فاني أحبه .

روبرت « لا يزال على جهله » : هل هذا يكفي لمسامحته ؟

« فجأة يجعل من نفسه وسيطا »

يا سيدة روس ، هل يمكن اعادة الامور الى مجاريها واصلاح ذات البين ؟ .

ڤيليب « بغضب شديد » : ماذا تعني يا سيدي ؟

السيد ديفايزيز « الذي كان حتى هذه اللحظة يمتع نفسه بما يرى » : نعم يا روبرت ماذا تعني بالضبط ؟

روبرت « يحاول أن يمسح جبهته » : في الحقيقة ، أود أن اخبرك يا سيد روس بأنه اذا لم يقدم لنا الزبون شهادة كاملة فاننا لا نستطيع

الترافع بقضية من هذا النوع ...

ڤيليب : أية قضية ؟ وأي نوع يا سيدي ؟ ، الا اذا كان لديك شيء ضد سمعتي وتسيء لاسمي وشرفي .

روبرت : بالنسبة لشرفك ، لا شيء يمسه .

ڤيليب : لا أفهم شيئا يا سيدي .

ايميلي : بالنسبة لزوجي ، انه ملاك .

روبرت « يشعر فجأة بأن هذا الوجه الناعم هي المجرمة » : اذن فهو أنت .

ايميلي : ماذا تعني ؟

ڤيليب : أجب عن ذلك يا سيدي .

روبرت : نعم سأجيب يا سيد روس . « ولكنه يتلعثم ويعجز عن الاجابة » ، للمرة الثانية أتنازل . لا أعتقد بأنها غلطة السيدة ، وامتنع عن فعل أي شيء بخصوص هذه القضية المؤلمة .

السيد ديفايزيز « مقاطعا » : اذن سآخذ القضية على عاتقي .

ڤيليب « بعصبية ظاهرة » : اعتقد بأن ابنك قد أهانني .

ايميلي : ڤيليب ، هيا نخرج .

ديفايزيز : لحظة من فضلك ، حيث أني لم أر رسالتك ، هل يمكن أن أسأل السيد روس عن القضية التي يريدنا أن نتكفل بها ؟

ڤيليب : جئت لاسأل ان كان بالامكان عمل وصية لي .

روبرت « بشرود » : وصيتك ! ، وهل هذا كل الموضوع ؟

ڤيليب : بالتأكيد .

ديفايزيز : الان صار معلوما لدينا يا روبرت .

روبرت : ولكن هياج السيدة روس وتوترها ؟

ڤيليب « يمسك يدها » : ينتابها شعور بأن عمل وصيتي سيعجل موتي .

روبرت : هذكا اذن !

ڤيليب : ذكرت كل ذلك في الرسالة .

ديفايزيز « بحياء وخجل » : هل لديك شيء تود أن تقوله يا روبرت ؟

روبرت : آه ... أود ... « يتنفس الصعداء » ولكني في حيرة من أمري . اذن أنت أدجار شارلز روس ؟

ڤيليب : لا ... أنا ڤيليب روس .

روبرت « بوقاحة ودون خجل » : ڤيليب روس ؟! لقد ارتكبنا خطأ جسيما يا والدي ، « هناك غمزة من عين ديفايزيز ، وينظر كيف سيخرج ابنه من هذه الورطة » . الحقيقة يا سيد روس أننا ننتظر اليوم السيد ادجار شارلز روس حول موضوع من نفس النوع يخصني ، وباختصار ان زوجته ... ايميلي « التي أفادتها قراءة الصحف اليومية » : ياله من أمر غريب ومحزن .

روبرت : محزن حقا ، اعلمي بأن شرف المهنة يمنعني من قول المزيد .

ڤيليب : نعم ، بالطبع . ونحن ليست لدينا الرغبة ، ولكني كتبت كل شيء .

روبرت : بالتأكيد ــ ولكن حول الوصية ، هذا من اختصاص والدي . بلا شك انك تتذكر الرسالة الان يا والدي ؟

ديافيزيز « الذي يجد نفسه في موقف حرج » : لا استطيع القول بأني أتذكرها .

روبرت « بكل وقاحة » : شيء غريب ، لابد أنك اهملتها ؟

ديفايزيز : مهما يكن الامر ، فاني تحت أمرك وبخدمتك الان يا سيد روس •

ڤيليب : شكرا لك •

روبرت « لا يزال على أهبة الاستعداد للتضحية بنفسه تلبية لنداء الواجب » : هل أنت في حاجة لي يا والدي ؟

السيد ديفايزيز : لا يا روبرت ، شكرا جزيلا ، اذهب الى النادي الان وتناول شيئا من العشاء ، لابد أنك متعب ، أرسل لي سورتيس ، « يتوجه الى زبائنه » ابني أوكلت له أول قضية هذا اليوم •

ڤيليب « بكل أدب » : آمل له النجاح في ذلك •

ديفايزيز : ليس الامر هينا ، لقد تعثر في البداية ولكنه سيخرج من القاع الى الاعلى بكل مهارة ، واعتقد بأنك ستكون محاميا مرموقا يا روبرت •

روبرت : شكرا يا والدي « يخرج بكل مرح ، واضعا وردة في ثقب زرار سترته »

ديفايزيز : والان يا سيد روس •

» تمتد يد الزوجة الشابة لتلتقي مع يد زوجها «

ڤيليب : كل ما اريده أن تتضمن الوصية جملة واحدة ، وهي : « اني أترك كل شيء أملكه عند وفاتي الى زوجتي الحبيبة »

ديفايزيز « يدهش لرومانسية هذين الزوجين الشابين » : حسنا ، هناك العديد من الوصايا أسوأ من هذه يا سيدي •

« تبدو ايميلي عاطفية الان »

ڤيليب : لا تبتعدي يا ايميلي •

ايميلي : انها تلك الكلمات « كل شيء أملكه عند وفاتي » « يتوسل » بالتأكيد انه لا يقصد بأنه ــ من فضلك يا سيد ديفايزيز •

ديفايزيز : بالتأكيد هو لا يقصد ، اني على ثقة بأني سأدون الوصية دون التطرق الى «الموت» على الاطلاق •

ايميلي : آه • شكرا لك •

ديفايزيز : وفي الوقت نفسه ، بطبيعة الحال ، في الوثيقة الرسمية التي تذكر فيها الارملة على أنها الوحيدة •••••

« وهنا تحتاج ايميلي الى اثارة الانتباه »

ڤيليب « مؤنبا » : هل هناك حاجة لذكر كلمة « أرملة » ؟

السيد ديفايزيز : المعذرة يا سيدة روس ، بكل اعتذار وأسف اسحب كلمة « أرملة » وأرجو مسامحة محام عجوز وغبي •

« تبتسم شاكرة ودموعها تسيل ••• يدخل سورتيس » سورتيس ، سجل بعض الملاحظات من فضلك ، « يجلس سورتيس في المؤخرة ويسجل بعض الملاحظات » ان حقائق القضية يا سيدة روس وكما أفهمها هي كما يلي : ان زوجك « يقولها بسرعة » الذي هو في عنفوان صحته ولكنه يدرك أن الحياة غير دائمة •

ايميلي : آه

السيد ديفايزيز : مع أننا ندرك من الكتاب المقدس نفسه أنها « أي الحياة » تدوم سبعين سنة ــ ونعتقد بأنه ، وفي كل الاحوال سوف يعيش عمره المحدد له ، وبالرغم من ذلك ولانه يحبك ، فهو يعتقد أن من الحكمة أن يعمل صيغة ••• انها مجرد صيغة ــ لتحقيق الوصية •

ايميلي « بحماس وتأثر » : آه شكرا لك •

السيد ديفايزيز : هل هناك تفاصيل أخرى يا سيد روس ؟

ڤيليب : أنا يتيم وأعيش في بلفيدر ـ ١٤ شارع تولكن ـ هامر سمث .

ايميلي « التي سحرها وأهاج ذكرياتها ذكر العنوان » : نعم نحن نعيش هناك .

ڤيليب : وأعمل كاتبا مستخدما لدى شركة كورار وجو ، وكلاء عملاء استخراج الفحم .

السيد ديفايزيز : نعم ، نعم . هل لديك دخل آخر ؟ « لم يتمالكا من الهمهمة عند سماع السؤال »

ڤيليب : آه . لا

ديفايزيز : أعتقد أنها ستكون وصية قصيرة .

ڤيليب « الذي بدت الملاحظة بالنسبة له لا تعني شيئا » : ان دخلي كبير جدا .

ديفايزيز : نعم .

ايميلي « باهتمام » : يبلغ دخله مائة وسبعين جنيها في السنة .

ديفايزيز : آه

ڤيليب : بدأت العمل بستين جنيها ، ولكنه يزداد يا سيد ديفايزيز ، بسرعة هائلة اذ سيزداد دخلي خمسة عشر جنيها أخرى هذه السنة .

ديفايزيز : حسن .

ڤيليب « يأخذ نفسا عميقا » : لقد قررنا أن يصل دخلنا الى ثلاثمائة وخمسة وستين جنيها في السنة التي أتقاعد فيها عن العمل .

ايميلي : أي . جنيه واحد في اليوم .

ديفايزيز « مبتسما باشفاق عليهما » : هكذا اذن ، تمنياتي الصادقة .

ڤيليب : شكرا ، وبطبيعة الحال فأن عملية التأثيث ستكلف وتستنفذ قدرا من الدخل .

ديفايزيز : بالتأكيد .

ايميلي : ويصر على أن يوفر لي الافضل « تتوقف، وهي ربما تفكر في غرفة نوم فخمة » .

ڤيليب : ولكننا لسنا مدينين بسنت واحد ، ولدي مائتي جنيه من حساب التوفير .

ديفايزيز : أعتقد أنك بدأت بداية جريئة .

ايميلي : انهم في العمل يقدرونه وينظرون اليه بتقدير عال .

ڤيليب : ولدي تأمين على الحياة بمبلغ خمسمائة جنيه .

ديفايزيز : اني سعيد جدا لسماع ذلك .

ڤيليب : وبطبيعة الحال أود أن أترك لها بيتا من كينسفتون وعربة مطهمة وحصانين .

ديفايزيز : يدر ، ربما تستطيع ذلك .

ايميلي : آه

ديفايزيز : عفوا . سامحيني .

ايميلي : وماذا ستكون قيمة البيوت والخيول لي بدونه ؟

ديفايزيز « مجاملا ومهدئا » : هو كذلك ـ أعتقد أن ما يعنيه السيد روس هو أنه عندما يموت ـ هذا اذا مات ـ فان كل شيء يعود الى زوجته .

ڤيليب « باصرار » : نعم .

ايميلي « بتحد » : لا

ڤيليب « متنهدا » : هذا هو الاختلاف الذي بيننا ، فالسيدة روس تصر على وصيته ثابتة ومؤكدة . ولمعلوماتك ، لدي سيدتان من بنات عمي وهما في حالة فقيرة ، وأجد لزاما علي مساعدتهما ، ولكن كيف يمكنني فعل ذلك في وصيتي ؟

ديفايزيز : عليك أن تفكر أولا في زوجتك •
ڤيليب : ولكنها تصر على أن أترك لكل واحدة منهما خمسين جنيها « ينظر بشغف نحو زوجته » •
ايميلي « بكبرياء » : مائة جنيه •
ڤيليب : خمسون جنيها •
ايميلي : يا عزيزي ــ مائة جنيه •
ديفايزيز : رجاء ، فلنجعلها خمسة وسبعين جنيها• وعنواناهما
ڤيليب « بتذمر » : حسنا •
ايميلي : لا يمكن ••• مائة جنيه •
ڤيليب : لابد ان تنفذ رأيها ، هذان هما اسماهما وعناوينهما •
ديفايزيز : هل هناك شيء اخر ؟
ڤيليب : « بسرعة » : لا
ايميلي : المصحة يا عزيزي • لقد كنت فيها منذ سنة ، وكان المسؤولون عنها مثال الرقة والطيبة معك •
ڤيليب : نعم ، ولكن •••••
ايميلي : عشرة جنيهات « عليه أن يستسلم بنظرة مؤنبة ومعجبة » •
ديفايزيز : اذا كان هذا كل مافي الامر ، فلا يجب أن أؤخركما ، اذا حضرتما غدا في نفس هذا الوقت يا سيد روس ، فسيكون كل شيء جاهزا لكما •
« طأطأ الجميع رؤوسهم »
ايميلي : آه يا سيد ديفايزيز ، هل يمكننا اتمام الوصية الان ، والانتهاء من اجراءاتها ؟
ڤيليب : انت تعلم يا سيدي ، لقد صممنا ، ونحن مستعدون تماما هذا اليوم •
« يود أن يقول بأن مصيرهما بين يدي المحامي ، الذي يبتسم بدوره ليكتشف بأنه صاحب سلطة ونفوذ » •
ديفايزيز « وهو ينظر الى ساعته » : حسنا ، فالامر لن يستغرق وقتا طويلا ، بامكانكما أن تخرجا وتتناولا الغداء في أي مكان ثم تعودان ثانية •
ايميلي : آه • لا تطلب مني أن آكل •
ڤيليب : نحن في حالة قلق •
ايميلي : من فضلك ، هل يمكننا أن نتمشى قليلا
ديفايزيز « مبتسما » : بالطبع يمكنكما ذلك ، أيها الزوجة المضحكة •
في الشارع المجاور •
ايميلي : أعلم بأنه أمر مضحك ، ولكني مغرمة به •
ديفايزيز : انه مضحك حقا • ولكن لا تبدل ، وخاصة عندما تكبر يا سيد روس •
ڤيليب : لا خوف من ذلك •
ايميلي « متوقعة اجراء الوصية التي بات انجازها مؤكدا الان » : أرجوك لا تعطينا نسخة من الوصية ، أفضل بألا تكون موجودة في البيت •
ديفايزيز « هازا رأسه « : من خلال ساعة •
« يخرجان ويتناول المحامي غداءه البسيط، ساندويش وكوب من البيرة ، يتحدث وهو يأكل » : جهز الامر يا سوريتس ، هنا الاسماء والخناوين « بمرح » انهما زوجان لطيفان •
سورتيس « الذي يستمع الى صوت اخر ويفكر في أمر اخر ولا يصغي للسيد ديفايزيز » : نعم يا سيدي •

ديفايزيز « مطرب » : قليل من الرومانسية من هذا القبيل ، تجعل المرء يشعر بالنشوة والمرح .

سورتيس : نعم يا سيدي .

ديفايزيز « يفاجأ بخفوت صوته » : يبدو أنك غير سعيد يا سورتيس ؟

سورتيس : آسف يا سيدي . لا يمكن أن نكون جميعا سعداء ، « يخرج دون أن ينظر الى مستخدمه » سأنظر في هذا يا سيدي .

ديفايزيز : توقف قليلا . هل هناك أمر مزعج ؟

« يجد سورتيس صعوبة في الاجابة ويذهب اليه ديفايزيز بكل رقة » هل أنت قلق حول الموضوع الذي تحدثنا عنه ؟

« يحني سورتيس رأسه » هل الالم شديد ؟

سورتيس : ليس شديدا يا سيدي .

ديفايزيز : اني متأكد بأن ليس هناك ما تخشاه ، وأي اختصاصي سوف يخبرك بذلك .

سورتيس « دون التطلع الى الاعلى » : لقد تعرضت لمثل هذه الحالة يوم أمس .

ديفايزيز : هل أنت أفضل الان ؟

سورتيس : انه كذلك يا سيدي .

ديفايزيز : فهو الاختصاصي لا يمكنه التأكد .

سورتيس : نعم يا سيدي .

ديفايزيز : العملية .

سورتيس : فات الوقت لمثل ذلك ، لو قمت باجرائها منذ أمد بعيد لاصبحت الفرصة متاحة .

ديفايزيز : ولكنك لم تقم بها منذ مدة طويلة .

سورتيس : لم يكن لي دور في ذلك يا سيدي فقد أخبرني بأن الامر سيان عندي ، اذ ان هناك بقعة سوداء ليست اكبر من راس الابرة ولكن انتظرها كي تتسع وتدمرني مع مرور الوقت ، كل ما بقي مني هو نبضات مثل دقات الجرس .

« هذا هو الصوت الذي كان يستمع اليه سورتيس »

ديفايزيز « في حالة عجز » : انه ليس عدلا .

سورتيس « بخضوع » : لا أعرف يا سيدي ، يقول انه هناك بقعة من هذا النوع وبهذا الحجم في كل واحد منا ، واذا لم يعتن بها وتعالج فستسبب لنا الاذى في النهاية .

ديفايزيز « مسرعا » : لا ــ لا ــ لا

سورتيس : انه يسميها الشيء الملعون ، واعتقد بأنه يعني بأن علينا أن نشخصها وأن نلاحظها ملاحظة دقيقة ، « لا يتراجع » وسأنظر في ذلك على الفور يا سيدي .

« يخرج سورتيس ويواصل ديفايزيز تناول غداءه »

« تسدل الستارة هنا للدلالة علي انقضاء عدد من السنوات ...

وعندما ترفع الستارة نشاهد استبدال صورة الملكة فكتوريا بصورة الملك ادوارد . يبدو روبرت منهمكا في بعض الاعمال ، وهو الان في منتصف العمر حيث نسي منذ مدة طويلة كيف يدخل الكارت في القبعة ،

يأتي اليه سينت ، الكاتب الامع » .

سنيت : السيدة فيليب روس تود رؤيتكم يا سيدي .

روبرت : تعني السيد روس يا سينت .

سينت : لا يا سيدي .

روبرت : ها ــ انه السيد روس الذي كنت أتوقعه،

أدخلها « مقطبا جبينه » ، ومن فضلك يا سينت لا يوجد متسع في المكتب أو مكان مناسب .

سينت « بذكـاء » : انه بسبب أولئـك الموظفين الشباب يا سيدي ...

روبرت : لا يجب ان يكونوا صغـارا هنـا والا فليغادروا اخبرهم بذلك .

« يدخل السيدة روس ، لم نشاهدها منذ عشرين عام ، بالتأكيد لا تتعرف عليهـا في الشارع ، فقد كان دخولها الغرفة مدعاة للدهشة ، اذ كانت ترتدي ملابس فاخرة ويبدو عليها الثقة بنفسها ومع ذلك فهي لا تختلف عن ايميلي التي تتذكرها ، الذي يدعو الى الشفقة هنـا هـو أنها نفـس المرأة » .

روبرت « الذي يبدي اهتماما بزواره المرموقين ، ولكنه الان يعجب من زيارتها » :ـ انهـا مفاجأة مدهشة يا سيدة روس من فضلك .

« ينزع معطفها الانيق بأدب جم وتطاوعه ايميلي بطريقة تدلل على أهليتها لامتلاكه » .

مع الاسف ، هذا الكرسي هو أفضل ما استطيع تقديمه لك .

ايميلي « التي لا تزال تمتلك روحا مرحة اذا لم تعمل علـى الاساءة اليها » : انه مناسب جدا .

روبرت « بمرح » : لي الشرف أن أقابلك هنا .

ايميلي « بلطف » : اكيد كنت تقول لنفسك ماذا جاء بها الى هنا ؟

روبرت : بأمانة ، أنا .....

ايميلي : سأخبرك ، انت تتوقـع السيد روس ، أليس كذلك ؟

روبرت « بحذر » : حسنا ... آه

ايميلي : بوه .... يالدهائكـم أيها المحامون ، أعرف بأن لديه موعدا معك ولهذا السبب حضرت .

روبرت : هل اتفق معك لمقابلته هنا ؟

ايميلي « معتدة بنفسها » : أنا لم أقـل ذلك ، لا اعتقد بأنه سيكون مسرورا لو جاء ووجدني هنا .

روبرت « بريبة » : آه ؟

ايميلي « التي هي الان امرأة تدخل مباشرة فـي الموضوع والوصول الى غايتها » : أعرف السبب الذي من أجله سيأتي هنا ، مـن أجل ان يعمل وصية جديدة .

روبرت « موافقا » : على العموم ليست المرة الاولى التي يقوم بها معنا يا سيدة روس .

ايميلي « بحزم » : لا ـ الرابعة .

روبرت « يفرك يديه لهذه الفكرة » : انها حيـاة مثيرة ، انه ينتقل من نجاح الى نجاح .

ايميلي « بطاعة واذعان » : نعم ـ نحن زوجـان محظوظان .

روبرت : أنتما كذلك بالتأكيد .

ايميلي « بحدة » : لكن الوصية الاخيرة تشتمل على كل شيء .

روبرت « منتبها مرة اخرى » : بالطبع انه أمر لا استطيع مناقشته بشكل جيد حتى معك وأنا لا أعرف شيئا عن نواياه .

ايميلي : حسنا ، اني اشتبه في بعضها .

روبرت : آه

ايميلي : ولهذا السبب جئت هنا ، فقط ، كي أعرف بأنه لم يفعل شيئا أحمق .

« هدأت بشكل مريح عندما ذكرت اسم

روس وكأن تيارا ممغنطا قد مسها »
فأنت تعرف مسبقا من هو وقبل أن ترى
بأنه ڤيليب روس .

ڤيليب « متحدثا حال دخوله » : ما العمل يا
ديفايزيز ما العمل ، حسنا دعنا ندخل في
الموضوع وننهيه على الفور ، انت تعرف
بأن الوقت من ذهب ... الوقت من
ذهب « ثم يلمح زوجته » ، مرحبا
ايميلي .

ايميلي « غير مكترثة » : لم تطلب مني الحضور
يا ڤيليب ، ولكني اعتقدت بأن علي أن
أحضر كذلك .

ڤيليب : هذا صحيح .
« كان قد حنى جبهته حال رؤيته لها ، اما
الان فقد رد على ذكائها بابتسامة ساخرة »

ايميلي : انها الوصية الاولى التي تجريها بدون أن
تمنحني ثقتك .

ڤيليب : لا توجد تعديلات مهمة . فقط أردت أن
أوفر عليك ... متاعب الموضوع .

ايميلي : ماذا تعني ؟

ڤيليب « بعصبية » : حسنا ، لا يمكن للمرء أن يعمل
وصية دون أن يشعر بأن نهايته قد دنت ،
أليس الامر كذلك يا ديفايزيز ؟

روبرت « الذي لم يسبق له أن عمل وصية قبل
الوفاة » : بعضهم يتملكهم مثل هذا
الشعور .

ايميلي : ولكن ما هذا الهراء ، كيف يكون لها مثل
هذا التأثير بطريقة أو بأخرى ؟

روبرت : هو كذلك .

ايميلي « بتأنيب » : عاطفة حمقاء يا ڤيليب ، كنت
اعتقد بأنك ستكون مسرورا باجراء
الوصية لمثل هذا المبلغ الضخم .

ڤيليب « حانقا » : عدم اجرائها هو التخلي عنها .

ايميلي : الى أولئك الذين تحبهم .

ڤيليب « باقتضاب » : أنا لم اتنازل عنها بعد ، انت
تتحدثين وكأني اصبحت على حافة القبر .

ايميلي « بهدوء » : ليس الامر كذلك ، انت الذي
فعلت ذلك .

روبرت « يتدخل لانقاذ الموقف » : هذه نسختي
لاخر وصية ، هل تريدان أن أقرأها عليكما؟

ڤيليب : لا ضرورة لذلك .

ايميلي : لدينا نسختنا الخاصة في البيت ونعرف
ما فيها جيدا .

ڤيليب « يجلس على كرسيه » : ماذا تعتقد بأنني
أساوي اليوم يا ديفايزيز ؟
« يبتسم الجميع ، وكأن الشمس قد شعت
من فتحة الشباك » .

روبرت : لا أجرؤ على التخمين .

ڤيليب : بكل بساطة ، سبعين ألفا .

ايميلي : وهذا لا يشتمل البيت والكوخ الريفي ،
نحن نسميه ، ولابد أن تراه .

روبرت : لقد سمعت به .

ايميلي « بحدة اكثر ، ولا تزال اشعة الشمس
تشرق من الشباك » : حسنا ، استمر
يا ڤيليب أعتقد بأنك لا تفكر في حرماني
من أي شيء .

ڤيليب « بمودة » : بالطبع لا ، سيكون نصيبك
اكثر من أي وقت مضى .

ايميلي « ببرود » : وهناك الكثير سيبقى .

ڤيليب « بتردد » : وفي الوقت ذاته ....

ايميلي : حسنا ، وبالتأكيد سيكون كله من
نصيبي ، ليس لمجرد علاقة حياة .

فيليب « باصرار » : هذا تغيير كنت افكر فيه •

ايميلي : وهو ما ظننته وأثار شكوكي عدة أيام • من فضلك اخبرني السبب •

روبرت « الذي يعتبر الرجل عميله » : بالطبع السبب اعتيادي وطبيعي •

ايميلي « تتلاعب بالالفاظ » : لا أعتقد بأن زوجي سوقي أو من عامة الناس •

روبرت : أقصد اذا كان هناك أطفال •

فيليب : وهو ما أعنيه بالضبط •

ايميلي : وهل أنا غير مؤتمنة على ترك نقودي لاطفالي ؟ وهل قصرت من جهتهم من قبل ؟

فيليب « معتقدا ذلك » : أبدا يا ايميلي أبدا ، أنت أم مخلصة جدا ، عيبك الوحيد هو أنك أفسدت تربيتهم •

ايميلي : اذن ما هو السبب ؟

فيليب « أقل تودداً » : فقط لاجنبك المتاعب بعد وفاتي •

ايميلي : ليس هناك ازعاج لي حين أهتم بأموالي •

فيليب : على العموم انها نقودي •

ايميلي : اني أعلم بأن ذلك كان يكمن في مؤخرة رأسك •

فيليب « مومئا باحترام » : الامر يتعلق بمبلغ كبير •

ايميلي : لابد للمرء ان يعتقد بأنك تخشى أن أتزوج من بعدك مرة أخرى •

فيليب « باقتضاب » : ويعتقد المرء بأنك تتوقعين وفاتي الاسبوع القادم •

ايميلي : أف « علامة الضيق والضجر » •

« فيليب غير قادر على الجلوس بهدوء »

فيليب : نقودي ، فاذا ما استثمرتها بصورة سيئة وفقدتها •••• اني اخبرك يا ديفايزيز ، فاني لن أنام قرير العين في قبري اذا اعتقدت بأن أموالي قد ضاعت وتبددت بسبب الاستثمارات الطائشة •

ايميلي « ببرود » : أنت تفكر في نفسك فقط يا فيليب ولا تفكر في الاطفال •

فيليب : ليس بهذه الدرجة •

روبرت « بسرعة » : كيف حال الطفلين ؟

ايميلي : مع اني أقولها بنفسي ، انهما ليسا على ما يرام ، أنت تعرف بأن هاري في ايتون وهي أفضل مدرسة نموذجية في القطر •

روبرت : أتمنى أن يكون مجدا •

فيليب « يضحك ضحكة خافتة » : لدينا رسائل شكر وامتنان منه فكي يوم السبت الماضي قبض عليه وهو يدخن السجائر مع ابن لورد « قالها بكبرياء ليبرر هذه الفعلة » كانا حميمين •

روبرت : والانسة جويندولين ؟ لا ريب انها قد كبرت الان •

« تبادل الابوان النظرات » •

ايميلي : هل نخبره ؟

فيليب : لا داعي للكلام • فأنت تعرف يا ديفايزيز •

روبرت : هل أقدم لها التهاني ؟

ايميلي : لا تذكر ألقابا يا فيليب •

فيليب : لا داعي للالقاب • ولكنها ليست سيدة يا سيدي •

روبرت : حسنا فعلتم انها الانسة جويندولين فقط « ثم قال مازحا » الان أدركت لماذا تريدان وصية جديدة •

فيليب : نعم ذلك هو السبب الواضح بالنسبة لي يا ايميلي •

ايميلي : ولكن لا شيء في حياتك كلها يثير اهتمامي يا فيليب .

فيليب « بخجل » : سنتحدث عن كل شيء في الحال .

روبرت : هل تبقى الميراث الوارد في الوصية كما هو ؟

فيليب : حسنا ، هناك مبلغ الخمسة الاف جنيه المخصصة للمستشفيات .

ايميلي : نعم ، ولكن هناك العديد من المطالب والدعاوي علينا ، هل هذا ضروري ؟

فيليب « باصرار » : سأجعلها ألف جنيه .

ايميلي : فيليب !

فيليب : لقد قررت وانتهى الامر . سأتبرع بكمية من النقود للمستشفيات .

روبرت « ينتقل بسرعة الى الفقرة التالية » : هناك مبلغ خمسين جنيها سنويا لابنتي عمكما المتقدمتين في العمر .

فيليب : أرى أن يبقى المبلغ كما هو يا ايميلي ؟

ايميلي : كان المبلغ المقرر لهما سنويا مائة جنيه لكل منهما على سبيل الهبة في باديء الامر .

فيليب : كنت فقيرا في ذلك الوقت .

ايميلي : هل تعتقد بأن من الحكمة اثقال كاهلهما بهذا المبلغ الضخم ؟
فلن يعرفا كيف سيتصرفان به أو ينفقانه ...

فيليب : انهما عجوزان .

ايميلي : ولكنهما قويتان ، أعتقد أن خمسة وسبعين جنيها ستكون كافية لهما .

فيليب : سيكون الامر كذلك لو أنهما يعيشان معا ، ولكن كما تعلمين فانهما منفصلتان عن بعضهما ، كما أنهما يكرهان بعضهما بعضا مثل القط والكلب .

ايميلي : هذا أمر مكروه بين الاقارب ، يمكن ان تترك المبلغ لهما شريطة ان يعيشا معا وهذا ما يريده ويرضاه الشرع والدين .

فيليب : سيكون الامر كذلك .

روبرت : اذن فالموضوع الرئيس سيكون فيما اذا كان السيدة روس ....

ايميلي : آه ... أعتقد ان هذا الامر قد حسم .

فيليب « بتنهد » : يجب علي أن ألبي مطالبها يا سيدي .

روبرت : حسنا ، اقترح ان يقوم والدي بسحب الوصية . آسف فهو سيصل الى البلاد هذا اليوم .

ايميلي « مبتهجة الان لانها حققت ما تريد » : آمل أن يكون بصحة جيدة .

روبرت : على احسن ما يرام . انه يلعب الغولف هناك .

فيليب « يبتسم ابتسامة عريضة » : غولف . ليس لدي وقت للالعاب « بحذر وروية » ولكنه يجب الاسراع في سحب الوصية . لا استطيع حرمان الرجل العجوز من ذلك .

روبرت : سيكون فخورا للقيام بذلك مرة أخرى .

فيليب « باقتناع تام » : آه . هناك العديد من الاشياء يود المرء ان ينظر اليها من أعلى ذراع والدك عندما يقوم بسحب الوصية . واني اعجب كم من النقود سأترك فيها في النهاية . ولكن يجب ان استمر .

ايميلي : هل أوصلك الى أي مكان ؟ لدي عربة

في الخارج .

ڤيليب : نعم .. الى النادي « الان تمشي السيدة روس في ثوبها الفضفاض » .

نهارك سعيد يا ديفايزيز . ليس لدى وقت للعودة الى هنا مرة أخرى . أخبر الرجل العجوز أن يحضر الي بنفسه .

روبرت « باحترام » : كما يناسبك ويرضيك . « يدق الجرس » ، وسيكون مسرورا بذلك اني أتذكر ما قاله لي في اليوم الذي عملت فيه الوصية لاول مرة .

ڤيليب « مبتسما » : انه أمر بسيط وعادي .

روبرت : قال لي بأنكما زوجان تسود حياتكما الرومانسية .

ڤيليب : كان محقا ، أليس كذلك يا ايميلي ؟ مع أنه لا يفقه ما تعنيه كلمة رومانسية .

« غادرا المكان والسعادة تغمرهما .... وبقي روبرت غارقا في التفكير »

« يسدل الستار ويرتفع في الحال . حيث تبين النقوش في المكتب عهد الملك جورج ، يصل السيد ديفايزيز الاب في الصباح الباكر .. الضباب يغطي المكان والنار تشتعل في المكتب . جاء للعمل كعادته منذ اكثر من نصف قرن . ولكن ليس من حقه الحضور الان فقد اجبروه على التقاعد منذ اكثر من سنة بسبب ضعفه وكبر سنه ، ويعرف الجميع بأنه لا يخرج من بيته بمفرده ، فقد هرب هذا اليوم وقادته قدماه الى مكتبه القديم موطن تفكيره وأحلامه ، لقد شعر بالزهو عندما رآه ، ولكنه اصبح ضعيفا ونحيفا مثل تلميذ مدرسة مثقل بالواجبات البيتية ، وصل الى المكتب وهو يفكر في الزمن الغابر ويستقبله كاتب بعدم اكتراث عند الباب .

كريد : « لا يعرف ماذا يفعل » لم يصل السيد ديفايزيز بعد يا سيدي .

السيد ديفايزيز « باهتمام » : أعرف ذلك ، هل تقصد السيد روبرت .

كريد : نعم يا سيدي .

السيد ديفايزيز « بضجر » : انه كثير التأخير ، ألا يمكنك جعل هذا الولد يستقر في عمله « برفق » حسنا ، حسنا ، الاولاد هم الاولاد ــ ايه ... هل أنت سورتيس ؟

كريد « يتمنى أن يحضر السيد روبرت » : اسمي كريد يا سيدي .

السيد ديفايزيز « بحدة » : كريد ؟ ألا تعرفني ؟ أين سورتيس ؟

كريد : لا يوجد أحد بهذا الاسم في المكتب يا سيدي .

السيد ديفايزيز « اصبح هادئا » : لا ؟ اني أتذكر الان . مسكين سورتيس . « ولكن عقله لا يتحمل الصدمات » ،

اخبره بأني أريده عندما يحضر الى هنا « ثم ينتقل وكعادته ليبدل ملابسه ويلبس سترة المكتب » .

كريد : هذه سترة السيد روبرت يا سيدي .

ديفايزيز : ليس من حقه أن يعلقها هنا . هذه الحمالة لي .

كريد : انه يعلقها هنا منذ سنوات طويلة يا سيدي.

ديفايزيز : ليس الى هذا الحد . يجب أن آخذها ، لماذا سمح له سورتيس بذلك . ساعدني على لبس سترة مكتبي أيها الولد .

« يساعده كريد على تناول السترة ويبدو الرجل العجوز راضيا »

كريد « يراه وهو يرفع المراسلات » : أعتقد بأن السيد ديفايزيز لا يرغب أن تطلع على رسائله .

السيد ديفايزيز « ساخطا » : ما هذا ؟ أغرب عن وجهي أيها الصبي . ارسل لي سورتيس .

« ومن حسن حظ كريد أن السيد روبرت وصل في تلك اللحظة وأشار على كريد بالخروج بدا الان اكثر شبابا من المشهد السابق وان كان شعره قد صار رماديا ، أظهر الود والاحترام لوالده ... »

روبرت : أنت هنا يا والدي .

السيد ديفايزيز « بعد تفحصه بنظراته » : نعم . أنت روبرت . « خائفا نوعا ما » أنت رجل كبير السن يا روبرت .

روبرت « بدون خوف أو وجل » : العمر يتقدم يا والدي . ولكن لماذا سمحوا لك بالحضور الى هنا ؟ أنت لم تحضر هنا منذ سنوات .

السيد ديفايزيز : « في حيرة » : سنوات ؟ لقد حضرت بنفس الطريقة القديمة يا روبرت دون أن أدري .

روبرت : نعم ، نعم ، سأجعل شخصا ما يصاحبك الى البيت .

ديفايزيز « شاردا » : دعني امكث هنا يا روبرت، أحب أن أكون هنا ولن أضايقك أبدا . اني احب رائحة المكتب يا روبرت .

روبرت : بالطبع يمكنك البقاء هنا ، هيا اقترب من النار « يساعد والده على الجلوس قرب النار » ، هنا يمكنك أن تنام قرب المدفأة .

السيد ديفايزيز : أنام قرب المدفأة ، هذا كل ما أجيده في هذه الايام ، في وقت من الاوقات .... ولكن ابني يعلق سترته هناك الان .

« ينظر الى الحمالة بخوف » روبرت ، اهمس في أذني ، هل سورتيس ميت ؟

روبرت « الذي نسي الاسم تماما » : سورتيس ؟

ديفايزيز : كاتبي .. ألا تتذكره ؟

روبرت : ولكن لماذا ... لقد توفي منذ ثلاثين سنة يا والدي .

ديفايزيز : مدة طويلة ... تبدو وكأنها البارحة .

روبرت : انه زمن طويل ولكنك تتذكره جيدا الان .

ديفايزيز « بضعف » : هل الامر كذلك ؟

« يفتح روبرت رسائله ويغط والده في نومه » .

« يأتي كريد » .

كريد : السيد ڤيليب روس .

« يدخل السيد ڤيليب روس العظيم ويبلغ من العمر ستين عاما الان تبدو عليه القوة ولكنه خائر ومحطم وحزين ويحمل هموم حياته بين جوانحه ، وعلى الممثل الذي يمثل هذا الدور ألا يحاول كسب شفقة الجمهور عليه ، فاذا تعاطف معه الجمهور فاننا سنفقد تأثير المسرحية » .

روبرت « يقف على قدميه ليحيي هذا الزبون » : أنت السيد ڤيليب .

ڤيليب « معتدل القامة ورأسه الى الاعلى » : هذا أنا .

روبرت : كيف حالك ؟

ڤيليب : على خير ما يرام . « يبتسم ابتسامة ذات معنى » جئت من أجل العمل القديم .

روبرت : من أجل وصية أخرى ؟

ڤيليب : لقد خمنتها منذ البداية « ثم يلحظ شخصا

قرب النار » .

روبرت : نعم ـ انه والدي ـ نائم ... المفروض الا يكون هنا على الاطلاق ، ولكنه ينسى كل شيء بسبب العمر .

فيليب « بحزن » : ينسى الأشياء ، هذا جميل .

روبرت « بأدب ووقار » أود أن أقدم تعازي الخالصة لك يا سيد فيليب ، في خضم الحياة تتعرض لكثير من الامور ... لم أصدق ما حدث ، لقد حضرت الجنازة .

فيليب : لقد رأيتك .

روبرت : انها سيدة وقور جدا كنت أكن لها كل تقدير .

فيليب « بشهوة غامرة » : هل تذكر حينما كنا نأتي الى هنا من أجل الوصية ... كانت على ثقة بأنني سأفارق الحياة قبلها .

روبرت « باحترام » : هذه الامور لا يعلمها الا الخالق .

فيليب « موافقا » : هناك أمور كثيرة مستورة ، ويجب ألا نهتم كثيرا بالوصية اذا أعدنا النظر فيها « بحدة » أنت تعرف بأني لم استسلم أو أرضخ لمطالبها .

روبرت : يجب أن نحني رؤوسنا .

فيليب : أحقا . وهل احني رأسي كذلك ؟

روبرت « بقلق » الشجاعة مطلوبة في مثل هذه الاوقات العصيبة .. نعم واني متأكد بأن السيدة روس ....

فيليب « بمزاج متعكر لم يألفه من قبل » : انها لم تكن كذلك ...

روبرت : غالبا ما يأتي الشرف فيما بعد واعتقد بأن من الواجب والمحبب لها أن يطلق عليها السيدة روس ، سأذكرها دائما وهي في غاية الجمال والاناقة في ملبسها التي اعتادت أن ....

فيليب « بخشونة » : كفى ، ليس هذا رأيي فيها ... ففي وقت سابق لم تكن أنيقة على الاطلاق « حاول ان يسترجع ذكرياته معها » كانت الامور تسير بشكل سيء ولم أعرف السبب ، كانت متوحشة واني لم احضر هنا للتحدث حول ذلك ، هيا نبدأ العمل .

روبرت « شعر بالراحة للانتقال الى موضوع اخر بعيدا عن الاموات » : نعم ، نعم وعلى العموم الحياة ستعوضك عنها ، اعتقد بأن لديك ولد ...

فيليب « بصوت متهدج » : لا .... ليس لدي ولد . « أثار ذلك المحامي » لقد تخليت عنه .

روبرت : لانه مجنون .

فيليب « شعر الرجل بكرامته » : يا سيدي ، لقد أصبت بخيبة أمل عندما استعملت كلمة « مجنون » ويبدو لي بأنها كلمة رقيقة ومهذبة .

روبرت : هل هو سيء الى هذه الدرجة .

فيليب : انه تافه لا قيمة له ....

روبرت : من المؤلم جدا أن اسمع منك ذلك .

فيليب : واني أتألم اكثر منك عندما أقول ذلك « يطبق أصابعه » لقد ابعدته من هنا وكان ذلك ضد القانون والا لما استطعت أن أفعل ما فعلته ، لماذا لا تقول انني قد دللته واني استحق ما حدث ؟

هذا ما يقوله الناس من وراء ظهري . لماذا لا تسألني عن ابنتي ؟ وهي وسيلة اخرى لتغيير الوصية .

روبرت : حقا . اني أعرفها يا سيد ڤيليب . كل حبي وتقديري لها .

ڤيليب : لقد صدمها سائق سيارتها وأودى بحياتها .

روبرت : كنت في غاية القلق وحزنت عليها حزنا عميقا .

ڤيليب : لا أريد شفقة من أحد . فقد تخلصت منهما واذا اعتقدت بأني رجل بائس ومسكين ، فأنت مخطيء .وستعرف ما سأفعل بهما ، هل لديك الاوراق المطلوبة ؟ هيا . اذن واكتب وصيتي الجديدة ، فكل شيء موجود في عقلي وسوف يعلمان ما أفعل بهما ...

روبرت : أليس من الافضل الانتظار حتى تهدأ أعصابك ؟

ڤيليب : من فضلك ، اكمل الوصية الان والا عبرت الشارع .

روبرت : اذا كان لابد .....

ڤيليب : اذن باشر على الكور ، « رطب شفتيه » . اني ڤيليب روس الساكن في ٧٧ شارع باث ، أقرر هنا الغاء كل الوصايا والعهود السابقة الخاصة بالتصرف في ثروتي واني أترك كل ما أملك عند وفاتي ....

روبرت : نعم ؟

ڤيليب : أتركه ... أتركه ... « لقد انتهت اللعبة » يا الهي ... يا سيد ديفايزيز ... لا أعرف ماذا سأفعل بها .

روبرت : في الحقيقة ، بدأت ...

ڤيليب « بتهكم » : هل لديك اقتراحات تقدمها لي ؟

روبرت : اعتقد أن ابنتي عمك قد توفيتا .

ڤيليب : منذ سنوات .

روبرت « بارتباك » : في حالة مثل هذا المبلغ الضخم ....

ڤيليب « يدع كل الذهب المخزون لديه ينساب من بين أصابعه » النقود التي جمعتها بدمي ، ويشهد الله على ذلك . « يظهر اسنانه » هل يريد ذلك الرجل « يقصد ديفايزيز الاب » التلاعب بها ؟ اذا أحضرتها لك في أكياس فهل ستقذفها من الشباك بدلا منّي ؟

روبرت : يا سيد ڤيليب .

ڤيليب « يخرج ورقة من جيبه » : خذ هذه انها تحتوي على اسماء نصف دزينة من الرجال حاربتهم من أجل الذهب وقد هزمتهم ، هيا ــ حرر وصية وثبت فيها تقسيم كل ثروتي مصحوبة بلعناتي ثم احضرها الى بيتي كي أوقع عليها .

روبرت « مندهش » : ولكن في الواقع لا استطيع ....

ڤيليب : أنت أو شخص اخر ، وأفضل أن تكون أنت .

روبرت : حسنا ...

ڤيليب : اذن لقد اتفقنا وانتهى الامر . « ينهض وهو يضحك وينظر الى ديفايزيز العجوز بطرف عينه » ... وهكذا لم تكن موجودا عند تحرير الوصية الاخيرة أيها الرجل العجوز القابع قرب النار .

« ولدهشتهما تحرك الرجل العجوز »

ديفايزيز العجوز : ما هذا الامر المتعلق بالوصية ؟

روبرت : هل أنت مستيقظ يا والدي ؟

ديفايزيز « الذي فتح عينيه ونظر الى وجه ڤيليب » : لم أعرفك يا سيدي .

روبرت : نعم ... نعم يا والدي ، انك تتذكر السيد روس . انه السيد ڤيليب الان .

ديفايزيز « باحترام » : السيد ڤيليب ؟ أتمنى لك السعادة يا سيدي ولكني لم اعرفك .

روبرت « مشجعا » : انه روس يا والدي .

ديفايزيز : عرفت شخصا أسمه روس منذ زمن بعيد .

روبرت : هو نفسه .

ديفايزيز « متبرما » : لا .. لا .. كان شابا لامعا وزوجته في غاية الاناقة والجمال ، لقد حضرا لعمل وصية « يضحك » المعذرة ، كان كل ما يملكان بنسين ونصف ، وقد شعرت بميل وحب تجاه هذين الزوجين السعيدين .

روبرت « بلهجة اعتذار » : الماضي اكثر صفاءا من الحاضر وكل شيء جائز يا والدي .

ڤيليب « بخشونة » دعه يواصل حديثه .

ديفايزيز : مساكين ... لقد انتهى كل شيء نهاية حزينة . وكما تعرف .

ڤيليب « الذي لم يكن جافا معه » : نعم ، اني أعرف ذلك .
لماذا تسير الامور بصورة سيئة يا سيدي ؟ واني أجلس واستغرب ولكني لا أعثر على الاسباب .

ديفايزيز : هذا هو الجزء المؤسف في الامر ، لم يكن هناك سبب أو بداية ، ولكنه موجود دوما وقد اخبرني سورتيس بكل شيء .

روبرت : انه يفكر في شيء اخر لا أعرفه بالضبط .

ڤيليب : لحظة من فضلك ، ما هو الشيء الذي كان موجودا دوما ؟

ديفايزيز : كان موجودا فيهم ... انها نقطة ليست اكبر من رأس الدبوس ولكنها تستقر وتنتشر حتى تدمرهم في نهاية الامر واكتمال الزمن .

روبرت : لا أعرف ماذا يقصد بذلك ؟

ڤيليب : هو يعرف ، هل فعلوا شيئا لمنعها يا سيدي ؟

ديفايزيز : لو أنهم راقبوها ... ولكنهم لم يعرفوا لذلك لم يراقبوا .... انهم مساكين .

ڤيليب : مساكين ...

ديفايزيز : انها تدعى الشيء الكريه أو الملعون ، وهي تصيب كل جسم تقريبا اذا لم يحذروا منها .
« غطس في كرسيه مرة أخرى ونسى كل من حوله »

روبرت : انه هائم وسارح الفكر .

ڤيليب : الرجل العجوز يعرف ... « وبهدوء وببطء يمزق الورقة التي اعطاها الى روبرت » .

روبرت « مرتاح » : اني مسرور لانك فعلت ذلك .

ڤيليب : انها نقطة ليست اكبر من رأس الدبوس ، « غمرته رغبة ولكنها جاءت متأخرة » ... اتمنى أن أقدم يد المساعدة الى بعض الشباب قبل أن تجتاحهم تلك البقعة الملعونة وتدمرهم كما دمرتني .

روبرت « مازحا » : بمثل هذه الثروة الكبيرة .

ڤيليب « موجزا كل حياته » :
لا يمكن القيام بها بالنقود يا سيدي .
« يخرج ويعلم الله أين ذهب »

ـ البطة الصغيرة القبيحة

تاليف اي . اي . ملن

ت / عبدالواحد محمد

ـ المشـــهد ـ

[قاعة العرش في القصر ذات ابواب عديدة . من الممكن ان تعوض الفرجات بين الستائر عن الابواب . أثثت القاعة بثلاثة عروش لصاحبي الجلالة الملك والملكة وصاحبة السمو الملكي الاميرة كاميلا . بعبارة أخرى ، أثثت بثلاثة كراسٍ فخمة . وفي كل جانب خصص مقعد طويل لجلوس المجلس الاستشاري (ان وجد) لصاحب الجلالة والا ، فالمقعد نافع ، كما في هذا اليوم ، لاغراض اخرى . الملك نائم على عرشه ومنديل فوق وجهه . من الممكن ان يكون ملكا لاي قطر ، او ملكا في أية قصة ، وفي ايمازي تشاء . غير ان المهم هو ان يعتمر تاجا على رأسه] .

صوت ـ [معلناً] صاحب السعادة المستشار ! .

[يدخل المستشار وينحني . انه رجل كهل ، يرتدي نظارتين في طرفي اطارهما تتؤان . يفيق الملك جافلاً ويزيح المنديل عن وجهه] .

الملك ـ [بأعتزاز متواضع] . كنت افكر .

المستشار ـ [منحنياً] . يا صاحب الجلالة ، لم تكن بك حاجة الى التفكير ابدا اكثر من حاجتك اليه الان .

الملك ـ هذا ما كان يشغل بالي . [يجهد نفسه بأضفاء مزيد من الجلال] . حسناً ، ماوراءك ؟ مشكلة ؟ مشكلة أخرى ؟

المستشار ـ يا صاحب الجلالة ، انها المشكلة عينها التي يجوز ان نسميها المشكلة القديمة .

الملك ـ هو ذا ماكنت اقوله الى الملكة في الليلة الماضية . لقد ضعت قولي هكذا : «لا يجد الرأس الذي يلبس تاجاً ، طعما للراحة» .

المستشار ـ انها لفكرة عميقة وأصيلة ، وما أجدر ان تتوارثها الذرية .

الملك ـ انت تعني ماتقول بتوارث الذرية لها . آمل ذلك . ذكرني في وقتٍ ما لكي أخبرك بأمر صغير آخر أطلعت عليه صاحبة الجلالة : هذا الامر يتعلق بنور ساطع يتألق على عرش . سوف تعتز ذريتنا بهذا ايضا . حسناً ، ما وراءك ؟

المستشار ـ انها قضية زواج صاحبة السمو الملكي .

الملك ـ اوه ... نعم .

المستشار ـ كما يعلم جلالتكم ، يصل اليوم الامير الشاب سيمون ليطلب يد صاحبة السمو الملكي . وكان هذا الامير قد جاب بلدانا قصية وارتحل كثيرا حتى أنه ـ حسب علمي ـ لم ... لم يسمع ...

الملك ـ تقصد ... انه لم يسمع أي شيء .

المستشار ـ يا صاحب الجلالة ، من الصعب قليلا ان أعبر عن ذلك بلباقة .

الملك ــ اعمل كل مابوسعك ، وسأخبرك فيما بعد ان كنت قد افلحت .

المستشار ــ أسمح لي ان أعرض الموضوع على هذا النحو . فمن الطبيعي ان الامير سيمون يفترض بأن صاحبة السمو الملكي تتمتع بالخصال المألوفة ، التي هي بأعتقادي خصال ذات وتيرة واحدة ، او انها تتمتع بالخصال الحتمية التي يفترض الامير ، كما افترض انا ، بأنها خصال كاملة ورائعة ولا يشوبها شيء ....

الملك ــ ان ما تحاول ان تقوله بالكلمات القليلة المتوافرة لك هو ان ابنتي ليست جميلة .

المستشار ــ يقيناً ان جمالها لمحير ياصاحب الجلالة .

الملك ــ هو كذلك . لقد حيرك وحيرني وحير كل فرد رآها . وقد حير حتى رسام البلاط . كانت اخر كلماته : « حسناً ، لقد بذلت ما بوسعي » . اما خلفه فيرسم الان من مكانه في البرج الغربي مشهدا عبر المروج الخضر . انه يقول ان استاذه قد نصحه بالالتزام برسم المناظر الطبيعية .

المستشار ــ يا صاحب الجلالة ، هذا امر مؤسف ، لكن هذا هو الواقع . وان المرء لا يستطيع ان يفهم كيف حصل هذا .

الملك ــ الا ترى انها تشبهني ؟ الا تلاحظ شبها ؟

المستشار ــ بكل تأكيد ... كلا . يا صاحب الجلالة .

الملك ــ حسناً . اما سلفك فقد لاحظ .

المستشار ــ طالما تساءلت عما حلّ بسلفي .

الملك ــ حسناً . الآن تعرف .

[فترة صمت قصيرة]

المستشار ــ اذا نظرنا الى الجانب المشرق ... مع ان صاحبة السمو الملكي ، بتعبير دقيق ، غير جميلة ....

الملك ــ بتعبير صادق ، غير جميلة ..

المستشار ــ الا انها تتمتع بجمال شخصية رائع .

الملك ــ يا عزيزي المستشار . لسنا بصدد شخصية صاحبة السمو الملكي ، بل بصدد الفرص المتوفرة لزواجها . وانت ترى ... هناك فرق واضح .

المستشار ــ اجل ، يا صاحب الجلالة .

الملك ــ انظر الى المسألة من وجهة نظر الخاطب. فاذا كانت الفتاة جميلة ، كان من السهل الافتراض بأن فتاة غير جذابة ، مهما سمت شخصيتها ، ان تمتلك في باطنها ، وجهاً جميلا مماثلاً . اعني ، اذا جاز التعبير ، ينبغي ان لا يخفى الشيء المطلوب .

المستشار ــ بالضبط ، يا صاحب الجلالة .

الملك ــ وهذا طبعا لا يبدل الحقيقة في كون الاميرة كاميلا ألطف شخصية في المملكة .

المستشار ــ [بحماسة] انها كذلك حقاً ، يا صاحب الجلالة . [بعجلة] ولا يسعني الا ان استثني جلالتكم وصاحبة الجلالة .

الملك ــ اننا نحمل هذا الاستثناء محمل الاخلاص لنا ، لكننا نصمه بالحماقة .

المستشار ــ اشكركم يا صاحب الجلالة .

الملك ــ ان اختيار كلمة « الطف » في وصف صاحب الجلالة اختيار سيء . وكصفة لصاحبة الجلالة ، انها اختيار سيء .

[في تلك اللحظة تدخل صاحبة الجلالة . ينهض الملك . يقف المستشار في الموقع المناسب] .

الملكة ــ [بسرعة] أو ! أتتحدثان عن كاميلا ؟ [تجلس] .

الملك ــ [عائدا الى عرشه] هذا ما نفعله ياعزيزتي دائما . انت على حق .

الملكة ــ [الى المستشار] هذا الرجل .. سيمون .. ما شكله ؟

المستشار ــ لم يره أحد" بعد ياصاحبة الجلالة .

الملكة ــ كم عمره ؟

المستشار ــ خمسة وعشرون سنة ، حسب ما اعلم .

الملكة ــ لابد ان احدا قد رآه في غضون هذه السنوات الخمس والعشرين .

الملك ــ [الى المستشار] اوقد لمحه لمحة عابرة .

المستشار ــ يا صاحب الجلالة ! ما عنيته هو ان تقريرا مفصلا عنه لم يصل الى بلدنا، سوى انه يمتلك الخصال والصفات الشخصية الاعتيادية المرجوة عند امير ، وسوى انه جاب بلداناً قصية ومحفوفة بالمخاطر .

الملكة ــ آه ! الم يصب عينيه سوء ؟ خربة شمس او ماشابه ؟

المستشار ــ كلا ، يا صاحبة الجلالة ، هذا شيء لم التفت اليه . وفي الوقت نفسه ، كما تجرأت وقلت لصاحب الجلالة ، فصاحبة السمو الملكي ذات شخصية وتصرف متميزين بـ ....

الملكة ــ هراء وسخف . هل تذكر ما جرى عندما أقمنا مباراة الحب في العام الماضي ؟

المستشار ــ يا صاحبة الجلالة ، لم اكن حاضرا فيها . لم أنل شرف الحضور ... لقد كنت في خارج البلاد ، ولم اسمع بالقصة كاملة قطعاً .

الملكة ــ اذاً حضرها الاحمق الاخر . لقد أقبل جميع الفرسان نحو كاميلا ليقدموا ولاءهم . وكانت هذه اول مرة يرونها فيها . ونفخ المنادون بأبواقهم . وأعلن بأن صاحبة السمو الملكي سوف تتزوج الامير الذي سيكون سيد الحلبة ، ببقائه ممتطياً صهوة جواده بعد سقوط الاخرين قاطبة من على ظهور جيادهم . ولما نفخ بالابواق مرة ثانية ، انطلق الفرسان بحماسة يتبارزون و ... .

[ينظر الملك الى السقف بلا اهتمام ويصفر ببعض النغمات] لا تفعل ذلك .

الملك ــ آسف يا عزيزتي .

الملكة ــ [الى المستشار] وماذا جرى ؟ لقد سقطوا جميعهم من على ظهور جيادهم في وقت واحد وتضعوا الهزيمة .

الملك ــ وكان احدهم اقل سرعة من غيره عند السقوط . وكنت يقظاً ، فأعلنته فائزا .

الملكة ــ وفي وليمة الخطبة المقامة في تلك الليلة ..

الملك ــ كنا يقظين جميعا .

الملكة ــ وفي الوليمة اعلن المستشار طبقا لقوانين البلاد ، بأنه يجب ان يجتاز الخاطب الفائز اختبارا اخر . ويتطلب هذا الاختبار منه اعطاء جواب صحيح للغز يعرض عليه .

المستشار ــ هذه حقيقة لا ريب فيها يا صاحب الجلالة .

الملك ــ هناك اوقات لاعلان الحقائق ، واوقات اخر للنظر في الامور بتفكير واسع . ايها المستشار . ارجوك ان تتذكر ذلك .

المستشار ــ نعم يا صاحب الجلالة .

الملكة ــ انا التي ابتكر اللغز . انه لغز سهل .

ما هو الشيء الذي له اربع قوائم وينبح كالكلب ؟ الجواب : الكلب .

الملك ـ [الى المستشار] هل تلاحظ ذلك ؟

المستشار ـ نعم يا صاحب الجلالة .

الملك ـ لغـز سهل .

الملكة ـ مهما يكن ، يبدو انه وجده صعبا . قال: عقاب . وقال : افعى ... جبل عال لـه سفوح منحدرة ... طاووسان ... ليلة مقمرة ...

الملك ـ ليس بوسع احد ان يتهمه بعدم المحاولة.

الملكة ـ انا اتهمته .

الملك ـ كان الاولى ان اقول إنه لم يكن بوسع احد ان يخفق في ملاحظة ظاهرة العناد في موقفـه .

الملكة ـ واخيرا قال : الموت . فلكزت الملـك بمرفقي ...

الملك ـ لنقبل بكلمة لكزت ، مؤقتا . بيدٍ فركت كاحلي ، وبيدٍ اخرى ربت على كتفه مهنئاً اياه بجوابه الصـحيح . وتوارى تحـت المنضدة ، ولم اره شخصياً بعد ذاك ابدا .

الملكة ـ وفي الصباح التالي عثر على جسده في الخندق المائي .

المستشار ـ لكن ماذا كان يفعـل في الخنـدق يا صاحبة الجلالة ؟

الملك ـ كان يقطس ويطفو . حذار ان تسـأل اسئلة لا جدوى منها .

المستشار ـ يبدو كل شيء غريبا .

الملكة ـ ما الذي يبدو غريبا ؟

المستشار ـ الغريب هو ان صاحبة السمو الملكي هي الوحيدة من بين جميع الاميرات اللاتي سمع المرء عنهن ، التي تنقصها تلك الخصلة الملكية الثابتة ... الا وهي خصلة الجمال البديع .

الملكة ـ [الى الملك] السبب هو خالتك الكبرى مالكن . لقد حضرت التعميد . انت تعرف ماذا قالت .

الملك ـ كان قولا غامضا . هذه هي نقطة ضعف الخالة الكبرى مالكن الدائمة. لقد حضرت تعميدي . واذ ذاك كان عمرها مائة عـام وعام واحد . وكان ذلـك قبل أحـدى وخمسين سنة . [الى المستشار .] كـم يصبح عمرها الآن ؟

المستشار ـ مائة واثنتين وخمسين سنة يا صاحب الجلالة .

الملك ـ [بعد تفكير] حوالى ذلك ، نعم . لقد وعدتني بأنني سأنال ، عندما اكبر ، السعادة كلها التي تستحقهـا زوجتـي . وقتذاك اصعقني قولها ـ وعندما اقـول وقتذاك ، كان لي من العمر اسبوع واحد فقط ـ لكن قولها أصعقني مثلما يصعقني اي شيء اخر ... اقصد ... اي شيء اخر ذا طبيعة مماثلة . حسنا . افهم ذلك بنفسك ايها المستشار . وهذا يفتح لك مجالا مثيرا لاتأمل . هذا مع انني طبعا لـم ارغب ان اخوض فيه بعمق ابدا مع صاحبة الجلالة .

الملكة ـ انني لم اسمع كلاما قط اقل غموضا منه. لقد تمنت لك سعادة قصوى .

الملك ـ على أية حال ، لا أعتقد انها تمنت لـي اي شيء .

المستشار ـ [الى الملكة] لكن يا صاحبة الجلالة، ماذا تمنت لصاحبة السمو الملكي ؟

الملكة ـ لقد وعدتها أشبينتها التي كانت الـى

جانبي بالجمال الاخاذ الذي اشتهرت بـه جميع نساء عائلتنا ...

[تتوقف الملكة عن الكلام ويطقطق الملك اصابعه خلسة باتجاه المستشار] .

المستشار ـ [على عجل] اجل ، صحيح ياصاحبة الجلالـة .

[يسترخي الملك] .

الملكة ـ وقالت الخالة الكبرى مالكن ... [الى الملك] ماذا قالت ـ

الملك ـ مع هذه القبلة
ارجو لك يوم زواج مدهش
يكون فيه الجهل نعمة
والعقل حمقاً
اظن ان الشطرين الاخيرين بارعان نوعا ما.
لكن ماذا كانت تقصد بكلامها ....

الملكة ـ اننا جميعا نستطيع ان نفهم ما عنته .
لقد منحت الجمال ... لكن اين الجمال ؟
لقد خطفته الخالة الكبرى مالكن منهـا .
اما معنى الزواج المدهش فهو انها لن تحظى بيوم زواج اطلاقا .

الملك ـ يا عزيزتي ... سيكون من المدهش حقا ان يأتي يوم زواج ، والشبان على هـذا الحال . لذا كيف ....

[تدخل الاميرة . انها شابة وسعيدة وذات صحة لكنها ليست جميلة . او لنقل انهـا تبدو لنا عارية عن الجمال باحدى خـدع الماكياج او عن طريق تصفيف الشعر .]

الاميرة ـ [الى الملك] هالو حبيبي ! [تـرى الاخرين] اوه ! اقول : هـل تبحثون في شؤون الدولة ؟ آسفة .

الملك ـ [باسطا يده] كاميلا ! لا تذهبي .

[تأخذ يـده]

المستشار ـ هـل لي ان انسـحب يا صـاحب الجلالة ؟

الملكة ـ كاميلا ! هل لك علم بأن الامير سيمون يصل اليوم ؟

الاميرة ـ لقد وصل . انهم منشغلون الان بانزال الجسر المتحرك .
فالعملية تستغرق نصف ساعة في الاقل .

الملك ـ [جالساً] انه يحتاج الى تزييت . [الى المستشار] هل كنت تضن عليه بالزيت ؟

الاميرة ـ يا حبيبي ... نحن بحاجة الى جسـر متحرك جديد ..

المستشار ـ هل استأذن يا صاحب الجلالة بـ ...

الملك ـ نعم . نعم .

[ينحني المستشار ويغادر]

الملكة ـ طبعا انك اخبرته ؟ هذه هي الفرصـة الوحيدة .

الملك ـ اي ... كلا . كنت اوشك ان اخبره ، عندما ....

الملكة ـ اذا من الافضل ان اخبره بنفسي . امـا انت ، فبوسعك ان تشرح الامر للبنت . سأبعث بها اليك . هل اخبرت كاميلا ؟

الملك ـ اي ... كلا . كنت اوشك ان اخبرها ، عندمـا ....

الملكة ـ من الافضل ان تخبرها الان .

الملك ـ يا عز زتي ، هل انت واثقة من ....

الملكة ـ انها الفرصة الوحيدة امامنا . [مخابية السماء على نحو درامي] ابنتي ! [تخرج]

[خيم صمت قليل بعد خروجها]

الملك ـ كاميلا ! اريد ان اتحدث معك جديا عن الزواج .

الاميرة ــ اجل يا ابتي .

الملك ــ لقد حان الوقت الذي تعلمت فيه بعض حقائق الحياة .

الاميرة ــ اجل يا ابتي .

الملك ــ اول حقيقة كبرى عن الزواج هي : ما ان تتزوجي حتى تحيق بك السعادة ابد الدهر . فجميع كتبنا التاريخية تؤكد هذه الحقيقة .

الاميرة ــ وتؤكد تجربتك الخاصة هذه الحقيقة ايضا ، يا حبيبي .

الملك ــ [بوقار] لنحدد انفسنا بالتاريخ حاليا .

الاميرة ــ اجل يا ابتي .

الملك ــ بالطبع ، ربما يوجد استثناء هنا وهناك يثبت ، اذا جاز التعبير ، القاعدة ... تماما مثل ... اوه ... حسنا ... دعينا عن ذلك ..

الاميرة ــ [مبتسمة] استمر ، يا حبيبي . كنت توشك ان تقول بأن استثناءً هنا وهناك يثبت القاعدة التي نفيد بأ جميع الاميرات جميلات .

الملك ــ حسنا ... مالك وهذا الان . المسألة هي : لا يهم كيف تتزوجين وبمن تتزوجين، مادامت تتزوجين . فالسعادة سوف تحيق بك ابد الدهر ، على اية حال ، بعد الزواج . هل ادركت ما اعني الى هذا الحد ؟

الاميرة ــ اجل يا ابتي !

الملك ــ حسنا ! لقد وضعنا انا وامك خطة صغيرة ...

الاميرة ــ هل ان خروجها من الباب الان جزء من الخطة ؟

الملك ــ اي ... نعم . انها تتعلق بوصيفتك .

الاميرة ــ يا حبيبي ! لدي وصيفات عديدات .

الملك ــ اذا جاز التعبير ... انها الوصيفة التي تجتذب النظر . حسنا ... انها الوصيفة التي ... تحوز على كل شيء .

الاميرة ــ دلسبلا ؟

ادخلي يا عزيزتي

[تدخل دلسبلا . انها جميلة لكنها صامتة]

لا تخافي . ما من شيء يخيف . هل اخبرتك صاحبة الجلالة بما يجب ان تفعليه ؟

دلسبلا ــ ذ .. ذ ... نعم ... ياصاحب الجلالة .

الملك ــ حسنا . اذا دعينا نرى كم تجيدين الاداء . لنفترض انك جالسة هنا . [يقتادها الى مقعد] وافترضي الان بأنني الامير سيمون . [يفتل شاربه ويضمر بطنه . تكركر دلسبلا .] اما انت ، فالاميرة الجميلة كاميلا التي لم يرها قطعا . [تكركر مرة ثانية] هذه لحظة خطيرة في حياتك وسوف تجدين ان الكركرة لن تجديك نفعا . [يتجه نحو الباب] ويعلن عن مقدمي : صاحب السمو الملكي الامير سيمون . هذا انا وقد أعلن عني . تذكري ما قلته لك عن الكركرة . يجب ان تخلعي على وجهك سحنة شاردة. [تبذل مابوسعها] اكثر شرودا . [تحاول مرة ثانية] كلا .... ليس الى هذا الحد. انك جالسة هناك ... تفكرين بأفكار جميلة وتتأملين تأمل العذارى ... في خيال طليق ... كما اذكر انني قلت لصاحبة الجلالة مرة ... وهي تتحدث عن

شخص اخر ... في خيال طليق ولكن بثغر مطبق تماما ... هذا احسن . ثم اتقدم واركع على احدى ركبتي [يركع] فتمدين يدك برقة ... اجل برقه .. لا تحاولي دفعها في وجهه ... هذا احسن ... ثم ارفعها الى شفتي هكذا والثمها [يقبل يدها بحرارة] كلا ... ربما ليس بهذه الحرارة ... وانما بهذه .

الملك ــ هي هي بعينها . ان خطتنا الصغيرة تقتضي ان تاخذ دلسبلا دور الاميرة في اللقاء الاول .... وهذه خدعة غير ضارة طالما دونت كتب التاريخ خدعا متكررة مماثلة لها .... ثم تغري الامير سيمون ... اعني ان تجعله .. بعبارة اخرى .. ان وبأقصى هدوء ممكن ... وطبعا .. نظرا للحقيقة بكون خالتك مالكن في سن المائة واثنتين وخمسين سنة ولانك سترتدين خمار العرس العائلي .... وهذا بلا ريب هو سبب نشوء هذه العادة ... وبعد الاحتفال ستكون المفاجأة بالنسبة له . هل تفهمين ما اعني ؟ يبدو ان انتباهك مشتت .

الاميرة ــ أستغرب ... ما السبب الذي دفعك الى اخباري ؟

بالامير او وصيفه قبل الاحتفال ، يجدر بك

الملك ــ كأجراء احتياطي فقط . ففي حالة التقاءك طبعا ، مهما كان الامر ، ان تأخذي دور يفهم بأن الزواج سيتم بعد ذلك مباشرة الوصيفة ...

الاميرة ــ وهذه خدعة غير ضارة طالما دونت كتب التاريخ خدعا متكررة مماثلة لها ....

الملك ــ بالضبط .

صوت ــ [معلنا] الوصيفة دلسبلا .

الملك ــ آه ... [الى الاميرة] هيا يا كاميلا ... ارجعي الى جناحك وسالحق بك هناك عندما نستعد للاحتفال الفعلي .

[بينما هو يتكلم معها يقودها الى الخارج، وحينما يعود ينادي] الطريقة [يقبلها مرة ثانية] فاقول : ياصاحبة السمو الملكي... هذا اسعد ... اي ... يا صاحبة السمو الملكي سأكون دائما ... لا ... لا ... يا صاحبة السمو الملكي كم انني فخور... حسنا ... المهم انه سيقول كلمته ... وستكون كلمة مجاملة ... بعدئذ سيأخذ يدك بين راحتيه وسيضغطها الى قلبه [يضغطها] حينذاك ماذا ستقولين ؟

دلسبلا ــ ام ... ام ...

الملك ــ لا ... ليس .. ام ..

دلسبلا ــ لم يتصرف أحد نحوي تصرفا كهذا من قبل ابدا .

الملك ــ لا..هذا غلط.يجب ان تقولي : اوه.. يا امير سيمون . قولي هذا .

دلسبلا ــ [بصوت عالٍ] او...ياامير سيمون.

الملك ــ لا ... لا ... يجب ان تتكلمي بصوت خفيض الى ان يقول لك : ماذا ؟ مرتين او ثلاث مرات . فكري دائما بأنه غير أهم . حديثه برقة . اختمي كلماتك بحلاوة . دعيها تحلق فوق رأسه كتحليق الحمام ..

دلسبلا ــ [لازال صوتها مرتفعا قليلا] او .. ... يا امير سيمون .

الملك ــ تذكري ان تكون كلماتك حماما محلقا وليست فيلة مصعوقة .. وبذلك تحسنين

صنعا . الان سأنهض ... ويجب عليك ان تجلسي الى جانبك بلطف . [تبدأ التحرك برشاقة] لا ... لا كمن ينقذ غريقا . هذه مسألة أخرى تماما ومفيدة احيانا . لكن في هذه اللحظة ليست مناسبة . عليك بالحركة الرشيقة ... ولسوف يضع الامير سيمون العضلات الضرورية موضع الاستخدام ... كل مايجدر بك ان تفعليه هو ان تشتري بحركة بارعة من يدك الى المقعد الذي تريدين منه ان يجلس عليه . الان [ينهض بتثاقل قليل ويجلس الى جانبها] هذا أفضل .. حسنا ... الان نحن في هذا الوضع ... حري بك ان تصوبي نحوي نظرة ... نظرةً ... لنقل بين بين ... لا هي نظرة امرأة راهبة مستغرقة في العبادة ولا هي نظرة امرأة شهوانية دنيوية ... واضيفي اليها مسحة من خيلاء ملكية مصحوبة بروح ودية . الان جربي. [تنظر اليه نظرة فارغة ملؤها الحيرة] بصراحة ... لم توفقي تماما . هناك شيء مفقود ... جميع الصفات التي طلبتها منك مفقودة ... عوضا عنها يوجد فيك شبه سريب بسمكة غير قانعة . دعينا نجرب ذلك بطريقة اخرى . دلسبلا . هل لك علاقة بشاب ؟

دلسبلا ــ [تمسك يده بلهفة] ام ... ام ... نعم .. انه رشيق جدا وهو ضارب قوس ونشاب . بوسعك ان تقول انه ليس ضاربا حقيقيا ... انه يعمل في الدروع . غير ان انف الزجاجة العجوز ... وانت تعرف من اقصد ... رئيس الحرس . انه يقول ان (ايغ) سيحل محل اول رجل سيطلقون عليه النار . ثم انه يعرف ابي ويعرف العلاقة بيني وبين ايغ ويعرف انني وصيفة صاحبة السمو الملكي ... وانه ليس بامكانه ان يتزوجني الا بعد ان يصير جنديا حقيقيا . لكن ما احب والطف الاشياء التي يقولها لي ايغ . في احدى المرات قلت له : « ايغ ، انا قلت ... »

الملك ــ [ناهضاً] اتصور يادلسبلا اذا ما فكرت بأيغ طوال الوقت فأقتصدي بالكلام ، وعند تفكيرك بأيغ تذكري ان يكون فمك شبه مغفور . وان فعلت ذلك ، فسوف تحسنين صفاً .

سأريك اين تجلسين وتنتظرين صاحب السمو الملكي . [يقودها الى الخارج . وفي الطريق يقول] الان تذكري .. تخطري ... وتخطري في مشيتك ولا تتسكعي .

[يتجول الامير سيمون داخلا من الخلف بلا اعلان عن مقدمه . انه شاب اعتيادي المظهر ويرتدي ملابس مغبرة نوعا ما . وحينما يغوص في عرش الملك تطفر عن صدره اهة ارتياح عميق .]

[تدخل كاميلا بمظهر جديد وجمال غريب]

الاميرة ــ [مبهورة] عجباً !

الامير ــ اوه .. هالو !

الاميرة ــ ايمكن ان تكون .... ؟

الامير ــ [ناهضاً] اجلسي ... الا تجلسين ؟

الاميرة ــ من انت ؟ كيف اتيت الى هنا ؟

الامير ــ حسناً . تلك قصة طويلة . الا يمكننا ان نجلس بوسعك الجلوس هنا ان شئت .

غير ان هذا ليس مريحا .

الاميرة ــ هذا عرش الملك .

الامير ــ هذا هو العرش .

الاميرة ــ ليس المفروض ان تكون العروش مريحة .

الامير ــ حسنا . لا اعلم ان كانت كذلك . لكن من المؤكد انها ليست مريحة .

الاميرة ــ لماذا كنت جالسا على عرش الملك ، ومن انت ؟

الامير ــ اسمي كارلو .

الاميرة ــ اما انا فأسمي دلسبلا .

الامير ــ حسنا . الا يمكننا الجلوس الان ؟

الاميرة ــ [تجلس على المقعد الطويل الى يسار العرش وتجتذبه برشاقة ، اذ جاز التعبير ، لكي يجلس الى جانبها] يمكنك الجلوس هنا ان شئت . لماذا انت مرهق جدا ؟ [يجلس]

الامير ــ كنت اقوم بتمرين شاق جدا .

الاميرة ــ وهل هذا جزء من الحكاية الطويلة ؟

الامير ــ هو كذلك .

الامير ــ [تستقر في مقعدها] انني احب الحكايات .

الامير ــ اما هذا فليست حكاية حقيقية . وكما ترين فانا خادم الامير سيمون الذي يزور هذه البلاد .

الاميرة ــ اوه ؟ اما انا فوصيفة صاحبة الجلالة .

الامير ــ اذاً انت تعلمين سبب وجوده هنا .

الاميرة ــ نعم .

الامير ــ انها جميلة كما سمعت .

الاميرة ــ هل سمعت بهذا ؟ اين كنت مؤخرا ؟

الامير ــ كنت اجوب اقاصي الارض مع الامير سيمون .

الاميرة ــ اه ... على اية حال ، فانا لا ادري . هل الامير سيمون في القصر الان ؟ فالجسر المتحرك لم ينزل بعد .

الامير ــ لا اظن ذلك . لكن يالها من جلبة حين يأتي شخص الى هذا المكان .

الاميرة ــ اليس ذلك مزعجا ؟

الامير ــ لم استطع احتمال تلك الجلبة . لذا قررت التخلص منها . لهذا السبب انا هنا .

الاميرة ــ لكن كيف ؟

الامير ــ حسنا . هناك طريقة واحدة .. اليس كذلك ؟ ارجحة على شجرة الصنوبر ... ثم قفزة منها ... يليها امساك بجدران الحصن ... ولا تسأليني ان اذكر كل شيء ... [يقشعر بدنه]

الاميرة ــ هل تعني انك جئت عبر الخندق المائي عن طريق شجرة الصنوبر ؟

الامير ــ لقد أنهك قواي التدلي منها .

الاميرة هذا خطر جدا .

الامير ــ هذا انا مرهق . صدمة عصبية . [يضطجع ويتنفس بصوت مرتفع]

الاميرة ــ طبعا . الامر مختلف بالنسبة لي .

الامير ــ [منتصبا] وقلي ذلك مرة ثانية . لربما سمعت قولك على نحو مغلوط .

الاميرة ــ انه مختلف بالنسبة لي لانني معتاد على ذلك فضلا عن ذلك ، انا اخف منك وزنا بكثير .

الامير ــ انت لا تقصدين بأنك ...

الاميرة ــ اوه ... اجل ... غالبا .

الامير ــ لقد حسبت رجلا شجاعا . في الاقل

بقيت على هذا الظـن الى ما قبل خمس دقائق . اما الان فلا أظن بنفسي هذا الظن مرة اخرى .

الاميرة ـ اوه ... لكنك شجاع . اعتقد انـه لشيء رائع ان تفعل ذلك في المرة الاولى .

الامير ـ وانت فعلتِ هذا .

الاميرة ـ اوه ... كلا . ليس في المرة الاولى . آنذاك كنت طفلة .

الامير ـ او تقصدين ان عظامك قد رُضّت ؟

الاميرة ـ كلا . فالمرء يسقط في ميـاه الخندق فقط .

الامير ـ فقط ! هل تستطيعين السباحة ؟

الاميرة ـ طبعاً .

الامير ـ اذا سبحت باتجاه جدران القلعة وزعقت طالبة النجدة ، فأنتشلوك ومن ثم ضربوك . وفي اليوم التالي جربت ذلك مرة ثانية . حسنا ، ان لم تكن هذه هي الجرأة بعينهـا فهي ....

الاميرة ـ طبعا لا . لقد عدت الى السباحة وفعلت الامر فورا . اقصد انني جربت ذلك مرة ثانيـة وفي التو . في الحقيقة انني لم انجح الا بعد المحاولة الثالثة . هل ترى ؟ ... كنـت اخشى ان افقد اعصابي .

الامير ـ تخشى ان تفقد اعصابها !

الاميرة ـ هناك وسيلة اخرى للعبور من هـذا الجانب ايضا ... فمـن شـجرة ثابتة في الجدار تقفز الى شجرة أخرى . لا اعتقد ان هذا العمل سهل جدا .

الامير ـ ليس سهلا جدا . حسنا . يجب ان تريني ذلـك .

الاميرة ـ اوه ... سأفعل .

الامير ـ ربما من الافضل ان تعلميني العـوم اولا . لقد سمعت عن العوم مرارا ، لكنني قطعا ....

الاميرة ـ الا تستطيع العوم ؟

الامير ـ لا تندهشـي ما اكثـر الامـور التـي لا أستطيع ان اقوم بها . سوف اخبـرك عنها لو انعم عليك الزمن بعامين تجلسـين في غضونهما مصغية .

الاميرة ـ انت لا تستطيع العوم ، ومع هذا عبرت بواسطة شجرة الصنوبر . اضافة الى ذلك انت اثقل مني وزناً . الا قل لي : من هو الشجاع اذا ؟

الامير ـ [ناهضا] لازلتِ ترددين القول بأنك خفيفة الوزن . يجب ان تحقق ان كـان بدنك كذلك . قومي ! [تقـف مطيعـة ويرفعها] دلسبلا ... انت على حـق . بأمكاني ان احملك هكذا الى الابـد . [ناظرا اليها] انت فاتنة جدا . هل تعلمين كم انك فاتنة ؟

الاميرة ـ نعم . [تضحك بسرور فجأة]

الامير ـ لماذا تضحكين ؟

الاميرة ـ الم تتعب من حملي ؟

الامير ـ بصراحة .. نعم . كنت مبالغا حين قلت بأنني استطيع ان احملك الـى الابـد . [يُنزلها] ما قصدته هـو انـي اود ان احملك الى الابد . لماذا ضحكت ؟

الاميرة ـ اوه ... انها لنكتة صغيرة خاصة بي .

الامير ـ مادام الامر كذلك . فانا ايضا لـدي نكتة خاصة بي . ودعينا نتبادل النكتتين .

الاميرة ـ نكتتي خاصة جدا . لا تعرفها سوى امرأة واحدة في الدنيا .

الامير ــ ونكتتي كذلك . لا يعرف بها سوى رجل واحد في الدنيا .

الاميرة ــ اي مر هذا ! انني احب الاسرار . اليك نكتتي . حين ولدت تنبأت احدى اشبيناتي بأنني سأكون جميلة .

الامير ــ كم هي مصيبة .

الاميرة ــ غير ان الاخرى قالت :

مع هذه القبلة
ارجو لك يوم زواج مدهش
يكون فيه الجهل نعمة
والعقل حمقاً .

لم يفهم احد" معنى هذا الكلام . وكبرت وصرت اعتيادية المظهر . بعد ذاك ، في سن العاشرة ، التقيتُ بأشبينتي في الغابة في يوم ما . وكان هذا اليوم هو عيد ميلادي العاشر . لا أحد يعرف هذا سواك .

الامير ــ سوانا .

الاميرة ــ سوانا . لقد أخبرتني بما قصدته في كلامها . كان قصدها انني جميلة ، لكن الاخرين سيغفلون ملاحظة جمالي ، حاسبين انني اعتيادية المظهر ، الى ان يحين يوم زفافي . وحسب ما قالته انها لم ترد لي ان أشب مدللة..طائشة...عابثة ... هذا اذا قال الاخرون دائما بأنني جميلة . وان خير ما في الوجود هو ان يثق المرء بنفسه وان يتوقع اعجاب الاخرين به . ومنذ ذلك العهد ومرآتي تخبرني عن جمالي بينما يظن الاخرون انني قبيحة . وفي هذا اجد سلوة عظمى .

الامير ــ حسنا . بما انني ارى دلسبلا التجسيد الحي لذلك ، فلا يسعني الا ان اعترف بأن اشبينتك كانت عاقلة جدا ... جدا .

الاميرة ــ حان الوقت الآن لكي تخبرني بسرك .

الامير ــ انه لطيف للغاية . لابد انك تعلمين بأن الامير سيمون سوف يخطب الاميرة كاميلا، وقد سمع بأنها جميلة ومتغطرسة وذات شخصية قوية . وكان ينبغي ان تكون جميع هذه الصفات فيك ، لو لم تكن اشبينتك حكيمة جدا . وبما ان الامير انسان اعتيادي المظهر جدا ، وبما انه خشي ان يصغر في نظرها ، فقد اقترح على أحد خدمة المسمى كارلو ذي المظهر الجذاب جدا ان يتظاهر بكونه الاميركي يفوز بيد الاميرة ... وفي النهاية ، اي في اللحظة الاخيرة ، سوف يتبادلان المواقع .

الاميرة ــ كيف سيدبران هذا ؟

الامير ــ سوف يتزوج الامير وهو يرتدي درعه الحربي الكامل ، منكساً خوذته الحديدية على وجهه .

الاميرة ــ [تضحك بسرور] اوه ... يالها من نكتة .

الامير ــ بارعة ... اليست كذلك ؟

الاميرة ــ [ضاحكة] اوه ... جداً ... جداً ... جداً ....

الامير ــ بارعة ... لكن ليست مضحكة جداً . لماذا تواصلين الضحك هكذا ؟

الاميرة ــ عندي سر اخر .

الامير ــ مادام الامر كذلك . فعندي سر اخر مخبوء في كُمي . هل سنتبادل الاسرار

مرة ثانية ؟

الاميرة ــ حسنا . ابدأ انت بسرك اولا .

الامير ــ كما تشاءين .انا لست كارلو . [يقف ويتكلم بطريقة درامية] انا سيمون ! اخ . [يجلس ويفرك ساقه بشدة]

الاميرة ــ [مرتعبة] مابك ؟

الامير ــ حذر في ساقي . [بصوت خفيض وهو يفرك] كنت اقول ... انني انا الامير .

الاميرة ــ هل افركها لك ؟ [تفرك]

الامير ــ [لازال مفعماً بالامل] انا سمون .

الاميرة ــ هل هذا احسن ؟

الامير ــ [يائسا] انا سيمون .

الاميرة ــ اعرف .

الامير ــ كيف عرفت ؟

الاميرة ــ انت اخبرتني .

الامير ــ لكن ... اما كان يجب ان يغمى عليك او يحصل لك شيء ؟

الاميرة ــ لماذا ؟ لقد دون التاريخ وقائع مماثلة .

الامير ــ [مندهشاً] أصحيح ذلك ؟ فانا لم اقرأ التاريخ ابدا.واحسب انني عميق الاصالة .

الاميرة ــ اوه ... لا . سأخبرك بسري الان . فلاسباب مماثلة لاسباب تماما خشيت الاميرة كاميلا ، وهي اعتيادية المظهر ، ان تقابل الامير سيمون . الم ينزل الجسر المتحرك بعد ؟

الامير ــ هل يعلن قومك عن فرحتهم المدهشة كلما أنزل الجسر ؟

الاميرة ــ طبعا .

الامير ــ اذاً ... فقد أنزل الجسر منذ ثلاث دقائق .

الاميرة ــ آه ... اذاً في هذه اللحظة بالذات يصرح خادمك كارلو بحبه العميق الى وصيفتي دلسبلا . في ظني ، هذا شيء مضحك . [يضحك الامير من كل قلبه] بالمناسبة ، ان دلسبلا مغرمة برجل تدعوه ايغ . لذا امل ان لا يندفع كارلو في حبه لها .

الامير ــ ان كارلو متزوج من فتاة يسميها المرأة الصغيرة . لذا لا حاجة بأيغ ان يخشى شيئا .

الاميرة ــ بالمناسبة ، لا ادري ان سمعت ما قلته ، وقد قلت لك على احسن ما يكون القول : انني انا الاميرة كاميلا .

الامير ــ لم يدهشني ذلك . فقد دون التاريخ وقائع مماثلة .

الاميرة ــ [ضاحكة] سيمون !

الامير ــ [ضاحكا] كاميلا . [يقف] أيمكنني ان أحملك مرة ثانية ؟ [تومىء برأسها . يأخذها بين ذراعيه ويقبلها] حبيبتي !

الاميرة ــ هل تلاحظ ؟ عندما حملتني اول مرة قلت لي انت فاتنة جدا ، وكانت اشبينتي قد قالت بان اول شخص سأبدو جميلة في نظره سيكون هو الشخص الذي اتزوج منه . لذلك فقد عرفت من البداية بأنك سيمون وانني سأتزوج منك .

الاميرة ــ اما انا ، فحالما رأيتك عرفت فورا انني سأتزوجك ... حتى لو كنت دلسبلا . بالمناسبة ، من منكما سأتزوج ؟

الاميرة ــ عندما ترفع برقعها ... فستكون كاميلا . [تسمع اصوات من الخارج] اما

قبل رفع البرقع ... فستكون دلسبلا نفسها .

الامير — [هامساً] اذاً الى اللقاء يا كاميلا ... الى حين رفع البرقع .

الاميرة — الى اللقاء يا سيمون ... الى حين رفع الخوذة الحديدية المنكسة . [يدخل الملك والملكة ذراعا بذراع يتبعهما كارلو و دلسبلا ذراعا بذراع ايضا . يسبقهما المستشار ، مقدما خطوة ومؤخرا خطوة ، اظهارا للاخلاص .]

الامير — [يساعد المستشار وكأن حادثا يبدو محتماً] احترس ! [يستدير المستشار غاضبا] .

الملك — من هذا ؟ وما هذا ؟ بالضبط .. من هؤلاء جميعا ؟

كارلو — هذا خادمي كارلو يا صاحب الجلالة . واذا سمحتم ، فسوف يقوم بأعدادي للحفلة . [ينحني الامير]

الملك — طبعا . طبعا .

الملكة — [الى دلسبلا] هذه وصيفتك دلسبلا ، اليس كذلك يا حبيبتي ؟ [تومىء] دلسبلا برأسها بعنف] ظننت ذلك . [الى كارلو] انها سوف تساعد صاحبة السمو الملكي في الاستعداد للحفلة .

[تحييهم الاميرة بأنحناءة]

الملك — اه .. نعم . نعم . هذا مهم جدا .

الاميرة — [تنحني انحناءة احترام] ارجو عفوك يا صاحب الجلالة اذا كنت قد اخطأت ، لكني عثرت على هذا الرجل النبيل يتجول في ...

الملك — [متوجها نحوها] حسنا ... ياعزيزتي .. حسنا .

[يقرص خدها وينتهز فرصة هذه الايماءة الملكية ليقول بهمس عالٍ] لقد كسبنا الجولة .

[يجلسون . الملك والملكة على عرشهما . دلسبلا لمعى عرش الاميرة . يقف كارلو وراء دلسبلا ، والمستشار الى جانب الملكة الايمن ، والامير والاميرة وراء المقعد الطويل الى الجانب الايسر .]

المستشار — [مراجعا بعض الوثائق] هم .. م .. هل يأذن لي صاحب الجلالة بأن اختبر صاحب السمو الملكي الاختبار الاخير ؟

الملكة — [هامسة الى الملك] هل هذا الاختيار مأمون النتيجة ؟

الملك — [هامسا] تماما يا عزيزتي . لقد اطلعته على الجواب قبل دقيقة . [مخاطبا كارلو من فوق كتفه] لاتس . كلب . [بصوت عال] واصل يا صاحب السعادة . انني لا رغب دائما في ان تصرف شؤون بلادي بطريقة دستورية مضبوطة .

المستشار — [بأسلوب خطابي] طبقا لدستور البلاد لا يستطيع طالب يد صاحبة السمو الملكي ان يفوز بها ، ما لم يعط جوابا صحيحا للغز يعرض عليه . [مستطردا] لقد اعطى الخاطب الاخير جوابا صحيحا للغز يعرض عليه . [مستطردا] لقد اعطى الخاطا الاخير جوابا خاطئا ، ففشل بالفوز بها عروسا له .

الملك — ثم سقط في الخندق صدفة .

المستشار — [الى كارلو] يا صاحب السمو الملكي ، يجب ان اسألك الآن ان كنت

مستعدا للمحنة ؟

كارلو ــ [ببهجة] تمام الاستعداد .

المستشار ــ ويجدر بي ان اذكر ايضا ... وما اذكره له اهمية تاريخية بالنسبة لضيفنا . فطبقا لدستور البلاد لا يجوز اعادة اللغز نفسه في مناسبتين متعاقبتين .

الملك ــ [جافلاً] ما هذا ؟

المستشار ــ من المهم ان اذكر ان هذا اللغز قد قدم ، توخيا للدقة قبل قرن . ويجب ان نعد هذا اللغز فألاً لانه حُلَّ حلاً حسناً وجيداً .

الملك ــ [الى الملكة] ربما سأحتاج الى سيفي في الحال .

المستشار ــ هذا هو اللغز : ما الشيء الذي له اربع سيقان ويموء كانقطة ؟

كارلو ــ [بسرعة] الكلب .

الملك ــ [بسرعة فائقة] احسنت...احسنت... [يصفق بحدة ويلكز الملكة بمرفقه وهي تصفق ايضا]

المستشار ــ [ناظرا الى وثائقه] بناء على ما ورد في السجلات الخاصة بتلك المناسبة التي نوهت لها ، يبدو ان الجواب الصحيح هو ... .

الاميرة ــ [الى الامير] قل شيئا ما بسرعة ...

المستشار ــ ليس الجواب : كلباً ، انما ...

الامير ــ يا صاحب الجلالة : هل تأذن لي بالكلام ؟ من الطبيعي ليس بمقدور صاحب السمو الملكي ان يفكر بأعطاء تبرير في مثل هذه المناسبة . غير انني استطيع ، اذا اذن جلالتكم ، ان ...

الملك ــ طبعا طبعا .

الامير ــ في بلادنا يوجد حيوان نطلق عليه اسم كلب ، اما باللهجة المحلية للاقاليم الجبلية فنطلق عليه اسم كليب . هذا الحيوان يرقد عادة بالقرب من مواقد النار ويصدر عنه ما يشبه الشخير .

كارلو ــ هذا صحيح ... انه يشخر .

الامير ــ وعندما يشتهي حليبا ، وهذا هو طعامه الاساس ، فانه يموء

كارلو ــ [بحماسة] اجل ، يموء .

الامير ــ وله اربع سيقان ايضا .

كارلو ــ وكل ساق في ركن من بدنه .

الامير ــ وحسب علمي ... يسمى هذا الحيوان قط في بعض البلدان . وفي احدى البلدان البعيدة التي توغلنا فيها انا وصاحب السمو الملكي وجدنا الناس يطلقون عليه اسما غريبا . فهم يسمونه : كركدن .

كارلو ــ هذا صحيح [الى الامير] انني اتذكر الان ذلك الكركدن ذا اللون البني الذي اعتاد ان يصعد الى كتفي ويلحس اذني .

الامير ــ لن انسى ذلك قطعا يا سيدي . [الى الملك] وهكذا انت على بينة من الامر ... يا صاحب الجلالة ...

الملك ــ اشكرك . اعتقد ان هذا الشرح يوضح كل شيء . [مخاطبا المستشار بحزم] اراك توشك ان توافق ؟

المستشار ــ لا ريب في ذلك ياصاحب الجلالة . هل يمكنني ان اكون اول مهنأ لصاحب السمو الملكي علىحله اللغز حلاً صحيحاً ؟

الملك ــ لك ان تكون اول مرتب لمراسيم الزواج على الفور . المستشار ــ اشكرك ياصاحب الجلالة . [ينحني ، ثم يغادر] [ينهض

الملك والملكة ودلسبلا]

الملك ــ [الى كارلو] يا امير سيمون ! لا شك انك ترغب الان ان تذهب لكي تعد نفسك للحفلة .

كارلو ــ شكرا لك يا سيدي .

الامير ــ هل يأذن لي صاحب الجلالة بأن اكون في خدمة صاحب السمو الملكي ؟ بالنسبة للامراء الذين تجري في عروقهم دماء ملكية، فالعادة المتبعة في بلادنا هي ان يتزوجوا وهم مرتدون دروعهم الحربية الكاملة . وتلك مسألة تحتاج الى ترتيبات خاصة ...

الملك ــ طبعا طبعا .

[ينحني كارلو للملك والملكة ويخرج . وفيما يوشك الامير ان يتبعه، يوقفه الملك]

ايها الشاب ... انت تمتلك سرعة الخاطر التي تعجبني . ومن دواعي غبطتي ان اجازيك بالطريقة التي تروق لك .

الامير ــ ان جلالتكم لكريم جدا . لكن ... هل بأمكاني ان أطلب هذا الجزء بعد الحفلة ؟

[يختلس نظرة الى الاميرة ويتبادلان ابتسامة خفيفة]

الملك ــ طبعا .

[ينحني الامير ويغادر] [الى دلسبلا]

الان ايتها الشابة ... غادري المكان . لقد قمت بعملك خير قيام . سننظر في مسألتك انت وهو ... ما اسمه ؟

دلسبلا ــ ايغ . يا صاحب الجلالة .

الملك ــ لن نغفل شأنكما ... انت وايغ .

دلسبلا ــ ام ... م ... [تنحني انحناءة احترام وتخرج]

الاميرة ــ [منادية] دلسبلا ... انتظري !

الملك ــ [الى الملكة] حسنا ياعزيزتي . يجب ان نهنأ انفسنا . وحسب ما اذكر فأنني قلت لاحدهم مرة : انك لم تفقد بنتا وانما كسبت ابنا . ما هو انطباعك عنه ؟

الملكة ــ بليد .

الملك ــ أحب انهما يؤلفان زوجين وسيمين ... اقصد ... هو و دلسبلا .

الملكة ــ كلاهما بليدان .

الملك ــ لم اذكر شيئا عن البلادة . ما قلته هو : ان الاثنين وسيمان للغاية . هذا هو الشيء المهم . [تخطر على باله فكرة مباغتة] او .. اليس كذلك ؟

الملكة ــ ماذا تظن بالامير سيمون وكاميلا ؟

الاميرة ــ انني اعبده . سنكون معا سعيدين جدا .

الملك ــ بالطبع ستكونان . لقد اخبرتك بهذا . فالسعادة تأتي فيما بعد .

الملكة ــ هيا عجلي واستعدي .

الاميرة ــ نعم .. يا اماه .

[ترمي اليهما قبلة وتخرج]

الملك ــ [بلهفة] عزيزتي .. هل كنا مخطئين بحق كاميلا طوال هذا الوقت ؟ لقد لاح لي بأنهما لم تظهر بالمظهر الاعتيادي الذي اعتقدنا انها كانت تظهر به . هل لاحظت اي شيء ؟

الملكة ــ [بأهمال] لا شيء سوى اثارة الزواج.

الملك ــ [بأرتياح] اه .. اجل ... هذا هو التعليل .

ــ ستارة ــ

ـ المجـــد

تاليف : اوجين بيلوت *
ت : د. عبدالله ابراهيم

المكان : جزيرة في البحر الجنوبي

الشخصيات : زيما ، أوهانو ، نيجو

المشهد :

« غرفة مريحـــة ، مزينة بالالوان ، وغيـــر مؤثثة ، باستثناء حصران عشبية ذات لون ازرق باهت ، مرمية على الارض ، وفوقها وسائد نظيفة. وثمة نافذة كبيرة ، ومستديرة ، وسط الجـــدار الخلفي ، تنتهي بمنصة خشبية ، يمكن استخدامها ممرا يفضي الى الخارج ، وقد أسدلت على النافذة المفتوحة ، ستارة زرقاء من حرير » .

(يرفع الستار عـــن خشبة جرداء ، تدخل مسرعة من اليمين ، الخادمة العجوز ، زيما ، وهي ترتدي بذلة أرجوانية أقرب الى اللون الرمادي ، تقف وسط الخشبة ، وتلقي نظرة عجلـــى ،تشي بالبحث عن شيء ما ، ثم تنادي بصوت واضح) .

زيما : أوهانو ! أوهانو ، أين أنت يا صغيرتي ؟

(تتنصت ، وتنظر حولها ، فترى الستارة في الجزء الخلفي من المكان ، تتجه ناحية الستارة ، وتزيحهـــا جانبا ، وخلال ذلك يظهر المشهـــد خلل النافـــذة المفتوحة ، ويتكون من جانب مـــن منحدر صخري يطل على حديقة خضراء واسعة ، والى اليسار منه ، صخور عالية ، وعلى جانبي النافذة ، تتسلق اشجار الكروم المزهرة بلون قرنفلي ، وتنحدر الصخور ، مـــن الجهة اليسرى ، فجأة ، لتلتقي بالبحر ، وفي وسط المكان ، ثبتت صخرة ، عليها قاعـــدة تمثال ، تعلوها كـــرة صخرية ، يغسلها ضوء ذهبي ، يدلّ علـــى شمس ما بعد الظهيرة ، والـــى جوارها ، تقف أوهانو ، وهي تحتضن الكرة بذارعيها ، وتحدق مليا اليها ، تبدو ، أوهانو ، امرأة في مبكر العشرين من عمرها ، جميلة ، ترتدي ثوبا نسائيا أخضر فضفاضا تطرزه بقع بيض وزرق)

زيما : « موبخة باسلوب أمومي »
« أوهانو ، يا صغيرتي ، يجب ان لا تمضي وقتا طويلا جوار هذه الكرة المشؤومة ، ألم أخبرك انها كرة مسحورة ؟

أوهانو : أجل يا زيما ، وكم آمل ان تكون مسحورة حقا . لقد جربت عبثا ، كل الوسائل التي يمكن ان تدلني الى الطريق الذي يقودني الى تحقيق رغبتـــي . ان الحكاية التـــي ينسجها اهالي هذه الجزيرة ، حول الكرة ، قد تكون صحيحة ، بيد انها تبقى اسطورة حسب ، وعلى الرغم من ذلك ، فان كانت قادرة ان تدلني الى طريق حريتي ، فانني لن انظر اليها بعد الان ، الا بشيء مـــن التبجيل .

زيما : انسي الامر ، يا طفلتي ، فثمة من يقول ان الكرة المشؤومة لا تدل الا الى طريق الخراب .

أوهانو : انني على دراية بما تقولين ، فأهالي هذه الجزيرة ، سيبذلون مافي وسعهم لخلق

أية اسطورة ، يمكـن ان تجعل المرء خاضعـا لطريقـة تفكيرهم ، وحياتهم المحدودة ، ولكن ، لابد ان تعرفي ، على المرء أن يتعاون مع الشيطان ، من أجل تحقيق ما يصبو اليه قلبه ، أجل ، انا اعرف كل هذا .

زيما : لكـن قلبك ، يا صغيرتي ، خليق به ان ينتظر حب نيجو فحسب .

اوهانو : نيجو كم آمل ان يكون قد كبر الان ، ليساعدني ، بيد انه غادر منذ زمن بعيد .

زيما : ها قد عاد اليوم اليك ، وقد جئت اخبرك انني رأيت زورقه قرب الشاطيء .

أوهانو : زورق نيجو ؟ أين ؟

زيما : في الطرف الاخر من الجزيرة ، حيث ـ

اوهانو : لم لم تخبريني بذلك من قبل ؟

زيما : لقد جئت لاخبـرك بوصوله ، لكننـي نسيت ، حينما رأيتك ، مرة أخـرى ، قرب تلك الكرة المشؤومة .

أوهانو : « بتوق كبير »
قد نستطيع رؤيته واقفا على اليابسة ، اذا تسلقنا تلك الصخور ، تعالي يا زيما، انني أسمع ضجيج اصوات في الاسفل، قرب الشاطيء ، تعالي . (تتسلقان ذرى الصخور) أنظري يا زيما ، ذاك زورقه، قرب اليابسة ، ازاء الشاطيء .

زيما : ذلك ما يبدو لي ايضا .
(تمعنان النظر الى جهة اليمين)

اوهانو : أنظري هناك ، انه نيجو !

زيما : اين ، أين ، يا صغيرتي ؟ .

اوهانو : هاهو ، انظري ، بمحاذاة الشاطيء ، آه يا نيجو !، أنظري يا زيما انظري ، كيف تحلق حوله اهالي الجزيرة ، أنظري !

زيما : ما هـذا ؟ يا لعينـي المسكينتين اللتين لا تميزان مشهدا مثل هذا ، ما الذي يعملونه لحبيبك ؟

اوهانو : انهم يلبسونه « عباءة اللهب » وبذا ، فانهم يقلدونه أرفع وسام في الجزيرة .

زيما : حسنا يفعلـون ، انها العباءة التي ارتدتها الالهة ، كمـا يقال ، في بدء الخليقة . ونيجو ، لاشك ، يستحق هذا التكريم ، لانه يعود الان محاربا عظيما ، محاربا عظيما .

أوهانو : عظيم ان يعود الانسان من الحروب ، بهذا الشكل الرائع ، زيما ، أريد أن ـ ينبغي ان أهجر هذه الجزيرة ، واخرج الى العالم ، أفعل أشياء عظيمة ، مثل نيجو .

زيما : لقد عاد نيجو ، يا صغيرتي ، وذاك يكفي ، أنظـري ألا ترين كيف يتألق ضـوء الشمس .

أوهانو : لم منحـوه شيئا طويلا ، مثل « أفعى القمر » ؟ انظري انه يحمله مفتخرا ، ولكن ماذا يكون ذلك الشيء ؟

زيما : ان صدق حدسي ، فقد منحوا بطلك سيفا.

اوهانو : ياله من سيف عجيب ، انظري الى جواهره البراقة كأطياف الغروب .

زيما : انظري يا اوهانو ، انهم يهدونه الجواهـر اكراما لعظمته .

اوهانو : يا لسروري ، وانا اعثر علـى الطريق الذي ابحث عنه ، من دون ان احصل على مثل هذا الاحتفاء ، يالها من رغبة .

زيما : وهاهم المستقبلون ، يقيمون له حفلة ، بينما يغادر هو زورقه ، انه ينظر الى هـذه الناحية ، اوهانو ، انه ينظر الينا !

اوهانو : نيجو ، يا معجزة العالم !

زيما : انظري ، انه يمتطي جواده المطهم ، ويلوح اليك .

اوهانو : نيجو ! ، نيجو !

زيما : هاهو قادم اليك على صهوة جواده ، ويحسن ان ننتظره في الداخل ، لقد عاد مثقلا بحبه الى عروسه الموعودة .

أوهانو : « وهما تدخلان الغرفة » .

آه ، يا زيما ، يفترض بالحبيب ، في ظرف مثل هذا ، ان يحمل لحبيبته ما هو اكثر من الحب ، اجل ، ينبغي نطفلتك الصغيرة أوهانو ، ان تجد اليوم في حياتها ماهو اكثر من الحب ، وينبغي على نيجو ، أن يدلها الى الطريق الذي يفضي الى عالم ، طالما اجهدت نفسها بحثا عنه ، عالم تهفو اليه روحها وحياتها .

زيما : يا صغيرتي ، ان حب الرجل العظيم يكفي أية امرأة .

اوهانو : آه ، كلا ، كلا .

زيما : ذلك ما يجب ان يكون ، ولابد للشر ان يولي الان ، لكنني أعرف انك تبحثين عما هو اكثر من الحب .

أوهانو : ولكنني طالما قلت لك ، ان حب نيجو وحده لا يكفي ، ولابد ان اكون عظيمة ، اكون امرأة عظيمة .

زيما : الالهة تعرف ان لا شيء أعظم من الحب .

اوهانو : ولكن الا ينبغي لي ان البي رغبة طالما نبضت بين اضلاعي ، ولم يصيح بي كل كياني ، أن أعمل ؟ ان المجد لا يتأتى الا باعظم الافعال ، ان كان ذلك على الارض، أو في البحر . لم ؟ اخبريني يا زيما ، لم تقلق مشاعري أمور مثل هذه ؟

زيما : انني عاجزة عن اجابتك ، يا صغيرتي ، بيد انني اظن انك تحلمين بتلك الكرة اللعينة كثيرا ، وهو ، وهو ما سيجعل ، عينيك ، في نهاية المطاف ، حمراوين من كثرة تحديقك بهما ، ليس من الحكمة ، ان يعرف المرء ، يا صغيرتي ، سر الاشياء المسحورة .

أوهانو : لو كان بمستطاع تلك الكرة ، أن تضعني في الطريق الذي يحقق امالي ، ما ترددت قط في ان اكون ضحية سحرها .

زيما : ان قبلة من نيجو ، ستكون هي سحرك ، يا صغيرتي ، لمسة واحدة من شفتيه ، ستنسيك كل شيء .

اوهانو : ان كانت قبلة نيجو ستنسيني كل هذا حقا ، فيا لتوقي العظيم ، الذي لا يماثله

زيما : اسمعي ، انه الحصان ، اوهانو ، ان حبيبك قادم

توق اخر في الحياة ، الى هذه القبلة ، بل، انني هنا ، بانتظارها هي لا غير .

(يتقدم الحصان ، ويتبين ذلك من صوت خفيه المنبعث من اليمين) .

اوهانو : « تندفع راكضة صوب النافذة » .

حقا ؟ ينبغي له ان يتخذ اقصر طريق ، ويتجنب المنحدرات ، ليصل بسرعة .

زيما : آه ، يا صغيرتي ، ألا تهدئي ؟ أراك مثل طائر في عاصفة هوجاء .

أوهانو : « بصوت فخم ، وهي تنحني بمواجهة النافذة »

أجل ، فأنا بانتظار بطلي .

زيما : لقد تأخر ، ولكنه سرعان ما يصل ، وأخيرا رجع نيجو الى أوهانوي الصغيرة .

أوهانو : لقد أقبلت كل آمالي .

« وهي تمد ذراعيها الى اليمين »
حبيبي نيجو !! آه ـ
(توقف اندفاعها صوب نيجو ، وتعود الى الوراء فجأة)
زيما : ما الخطب ، يا اوهانو ، ماذا دهاك ؟
اوهانو : انه يختلف كثيرا عما كان ، لقد تغير تماما ، آه ، هاهو ، آه ـ
« يظهر نيجو امام النافذة ، رجل اسمر ، طويل ، مهندم ، في الثلاثين من عمره ، يحبك حوله زي الجزيرة ، ويرتدي فوقه « عباءة اللهب » ووشاحا ثمينا مطرزا بالذهب البراق ، وعلى رأسه قبعة ، وفي حزامه سيف ذو مقبض مرصع بجواهر ضخمة ، ومطلي بالذهب ، تبدو عليه علامات الارهاق ، وكأنه قد خبر الحياة كلها ، وعلى سيمائه بوادر حزن ، يقف برهة صامتا ، ثم يندفع الى داخل الغرفة) .
أوهانو : نيجو !
نيجو : « ببرود » :
أوهانو
أوهانو « بلهفة » :
هاقد عدت
نيجو : أجل ، عدت ، آمل ان يكون الصيف مريحا لك .
اوهانو : كان صيفا لطيفا ، كيف حالك يا نيجو ؟
نيجو : على ما يرام
اوهانو : آه ، لكم أنا فرحة ، فرحة مثل شجرة ، تزهرها قبلة الربيع ، وهاهي زيما تشاركني الترحيب بك ، ـ ألا تراها ؟
نيجو : « يلمح زيما » :
آه ، زيما
زيما : « تنحني أمامه » :
الالهة جد عطوفة ، باعادتها البطل الينا .
نيجو : اشكرك يا زيما .
زيما : علي أن أبدد تعبك بعد هذه الرحلة الطويلة
(تخرج الى اليمين)
أوهانو : الا نجلس هنا ؟
نيجو : كما تريدين
(يجلسان على الحصران ، قرب النافذة ، كل بمواجهة الاخر)
أوهانو : لقد قلدك اهالي الجزيرة سيفا عندما كنت في الزورق
نيجو : آه ، أجل
اوهانو : كنا ، انا وزيما ، على مثل هذه المسافة البعيدة ، نرى بريق جواهره .
نيجو : « بدون اهتمام » :
يا لبراعة التخيل
اوهانو : انه سيف مدهش ، أيحق لي أن أراه ؟
نيجو : « بضجر » :
ان كنت ترغبين
(يضع السيف امامه لتراه ، تنحني اوهانو مندهشة ، وهي تتفحص السيف ، وتلمس الجواهر البراقة التي تغلفه ، وكأنها تتحدث اليها)
أوهانو : جواهر نفيسة ، زمرد وياقوت ، وهذه جواهر من فصيلة احجار القمر ، وهذا ماس ، كيف استطعت أن تفوز بهذا السيف ؟
نيجو : « بملل » :
الرجل يستطيع ذلك
اوهانو : يالها من مفارقة ، ان الناس الذين بذلوا كل جهودهم ، لمنعك من الذهاب الى ما وراء البحر ، لتحقيق مجدك ، يمنحونك

الان هذا السيف .

نيجو : هذه سنة الحياة

اوهانو : ارني الطريق الى المجد يا نيجو

نيجو : لم ؟

اوهانو : أريد الرحيل أنا أيضا .

نيجو : أنت عذراء الجزيرة الصغيرة

اوهانو : لست صغيرة ، لقد كبرت بعيدا عن عيون هؤلاء الناس

نيجو : لا مجد للنساء الا في العمل داخل البيت

اوهانو : لقد عملت في البيت ، ما فيه الكفاية ، الكفاية ، اريد عملا عظيما ، بعيدا عن هذه الجزيرة ، أريد ان ارى العالم .

نيجو : لكن الاعمال الصغيرة يجب ان تنجز أيضا

اوهانو : كادت تقضي علي مثل تلك الاعمال .

نيجو : بيد انك لا تستطيعين الخوض في معارك العالم الطاحنة ، ما أنت الا امرأة في جزيرة .

اوهانو : الحرب الاخيرة حررت جميع النساء ، واذا كان لابد ان تتمسك كل نساء الجزيرة الاخريات بذلك التقليد الابدي، فانهن لن يحققن أبدا ، أقل قدر ممكن من رغبتهن الحقيقية . دعوهن يتحررن ، اما انا ، فينبغي لي ان ابلغ الذرى ، واذوق طعم المجد ، وذلك لا يتحقق الا بعمل عظيم في هذا العالم .

نيجو : لكنك أنت ــ التي طالما حفظت حياتك مثل قارورة ــ أقادرة أن تفعلي كل ما تقولين

اوهانو : هذا ما يقلقني ، لكن انت ، ألم تكن مقيدا بالاصفاد التي أوجدتها الحياة في الجزيرة، فحطمت تلك الاصفاد بقبضة التقليد نفسه ، كيف جرؤت على ذلك ؟

نيجو : « بحزن » :

لا أريد أن أدمر روحك ، باخبارك عن ذلك الامر

اوهانو : تدمر روحي ؟ ما الذي تعتقده قد حدث لهذه الروح حتى الان اذن ؟ آه يا نيجو، لم تفهم بعد ، كم مرة أموت كل لحظة في هذه الجزيرة البائسة .

نيجو : ذلك ما فكرت به مع نفسي ايضا ، عندما شرعت اصعد الى المجد ، لكن الحلم تبخر قبل ان ادرك عزلة الاعالي الشاهقة.

اوهانو : « متنمرة »

أتريد ان تقف عائقا في طريقي ، وأن تبقي مجد الجزيرة لك وحدك فقط ؟

نيجو : كلا يا أوهانو ، لكن أهالي الاودية ، وحدهم القادرون على التمتع بذرى الجبال .

أوهانو : « هازئة » :

ها .

نيجو : اولئك الذين بلغوا القمة ، فقدوا القدرة على رؤية الاشياء المحيطة بهم ، ان كل ما يرونه ، ليس الا قمم الجبال المجاورة

أوهانو : « بتعال » :

لكنهم يحسون بمتعة الصعود !

نيجو : وما قيمة هذه المتعة ، انها مثل زبد البحر

أوهانو : أتعتقد ان اقوالك تثنيني عن عزمي ، وتقنعني ؟

أريد ان اكتشف نفسي ، وما اطلبه منك، هو أن تدلني الى الطريق الذي استطيع به ان استخدم هذه الروح التي تغلي في دمي ، والظمآنة ابدا ، الى العمل .

نيجو : لا أستطيع أن ألبي هذه الرغبة .

اوهانو : آه ، ما الذي علي ان أفعله اذن ؟ لقد ناشدت حتى الشمس والقمر « تنظر صوب البحر » علي أن أصغي جيدا لرجع

أحلامي التي لما تزل تصرخ بي « انظري الى هذه الكرة ، انها ستريك الطريق ! » وان كانت عاجزة عن تلبية هذه الرغبة ، فسأسير في طريق يفضي بي الى الضياع

نيجو : ان ما جنيته من رحلتي ، هو انها جعلتني اقفل من اجل الاستئثار بحبك يا اوهانو ، ان كأس المجد ، زادت ظمأي لان ألف في عباءتي ، حبك الابدي ، وأن أتدفأ على وهج قلبك .

اوهانو : « مندهشة » :

أحقا قادتك رحلتك لان تعود الي

نيجو : « بحزن » :

أنت أملي الوحيد يا اوهانو ، وها أنذا أحس انني مجنون بك ، كما البحر مجنون بضوء القمر .

اوهانو : « بقلق » :

لكنك عندما رحلت ، كان لديك مزيد من الاندفاع ، والاصرار ، والان ، حسنا يا نيجو ، اما تزال تتوق حبا لي ؟

نيجو : « بهدوء ودون اي انفعال » :

ان أملي بحبك ، كالضوء ينير نفسي ، انه يجعل الحياة حلما ، والارض نجمة .

أوهانو : ان ظمأي للمجد يقودني الى الطريق الذي اخترته ،ولكن زيما اخبرتني ، ان كل هذه الامال ، تتلاشى في قبلة الحب ، وان كانت للحب هذه القوة ، فانا راغبة في نسيان كل شيء ، قبلني يا نيجو !.

نيجو : واخيرا أصبح ممكنا ، أن اضغط شفتي على شفتيك ، كما تتوهج الشمس في لحظة خالدة وقت الشروق .

(يندفعان كل صوب الاخر ، وتلتقي شفتاهما في قبلة ، لكن اوهانو تصرخ ، وتتراجع مبتعدة ، بينما ينهار نيجو متكوما على نفسه)

أوهانو : « تنهض ، ثم تستدير ناحية البحر باكية » آه ، آه ، آه .

زيما : « مندفعة من اليمين » :

ماذا جرى لك ؟ ما الذي حصل يا اوهانو؟

أوهانو : « ماتزال باكية »

أوه ، آه

زيما : ما الذي جرى يا صغيرتي

اوهانو : « تلتفت اليها »

قبلته ، قبّلت نيجو !

زيما : ما بها ؟

أوهانو : باردة كقطعة من الرخام الابيض ، باردة.

زيما : باردة كقطعة من الرخام الابيض ؟

اوهانو : لماذا قبلتني كما تقبل صخرة يا نيجو

نيجو : « محدقا اليها ، وكأنه يرثيها »

لقد حاولت ان أضع في هذه القبلة ، كل الحب الذي طالما شغلت به خلال سنين عديدة .

اوهانو : الحب الذي شغلت به ؟

نيجو : « بقنوط »

أجل ، كان حبك هاجسي الوحيد ، لقد فكرت به كثيرا

اوهانو : ولكن قلبك ــ ؟

نيجو : « ينهض »

قلبي لا يشعر ، ان رأسي فقط هو الذي يفكر

أوهانو : ألا تحب كثيرا ؟

نيجو : أحب برأسي فقط ، فيما يبدو لي . وأرى الاشياء ، أعرفها ، وأفهمها ، لكن لا احساس لي بها ، لقد قتل شغفي بالمجد ، كل حبي للحياة ، وحول قبلتي الى قطعة

صخر متثلجة ، آه ، أيها المجد لم يمنحك الرجال ، جوهر حياتهم ، وما أنت الا ومضة ذهب في الاصيل ؟

أوهانو : « بفخامة »

لان المجد ، يمنحكم العالم ، ايها الرجال ، بل يمنحكم كل شيء

نيجو : انه في الحقيقة ، يسلبنا كل شيء ، ان المجد يجرد الانسان من انسانيته ، ويتركه حطاما بلا اي اعتقاد ، آه ، هل بمقدوري أن اكون جنديا عاديا ، أسير جنبا الى جنب مع رجال الجزيرة الذاهبين الى الحرب ، ولكن ، كلا ، علي أن اكون محاربا عظيما ، وبطلا مشهورا ، وساعرف آنذاك ما اعرف الان ، كم يسرني أن أنخرط كجندي بين الاف الجنود ، والجنود فقط هؤلاء الرجال القادرون على لمس نبض الحياة والحب .

أوهانو : كأنك جئت تبلغني رسالة فحسب ، انت يا من تسلقت الذرى ، حتى ظننت مع نفسي ، انك عازم على قطف المجد ، مثل الضوء الذي يغسل تلك الكرة ، اليس كذلك ؟.

نيجو : أنا ، كالضوء ؟

اوهانو : لم لا ؟ لطالما شبهت قدميك بكوكبين مضيئين ، ينيران طريق العالم ، ليتبعك الاخرون .

(تنظر الى الكرة ، وقد بدأت تتوهج مثل كرة من ذهب ، بمواجهة البحر والسماء المعتمين)

وها أنت تقول لي الان ، انني مخطئة ، ربما لا يستحق انسان في الوجود ، أن يتبع أحدا ، الا هذا الضوء الساطع الذي يغسل الكرة

نيجو : أنا ضوء ؟ لم يا اوهانو ؟ اذا كنت انا كل شيء ، فانا هذه الكرة ايضا .

اوهانو : ماذا تعني ، بانك هذه الكرة ؟

نيجو : أجل ، انا جميل ، ومدهش مثلها ، لكنني من الداخل فارغ مثلها

اوهانو : « بزهو » :

لكن الكرة تري الرجال ، الطريق الذي يحققون بوساطته رغبتهم

نيجو : بل انها تعكس للرجال ما يرونه فيها ، كذلك يفعل المجد .

اوهانو : لا استطيع أن اصدق ما تقوله الان .

نيجو : انظري فعل المجد فيّ ، اصبحت مثل طفل يحدق في تلك الكرة ، ينتظر جل عمره ، ليحضن المجد الذي لا يعدو ان يكون رمزا ، لقد ملأني هذا الوهم جنونا احمر، وصخبت أعماقي بموسيقى لا يمكن احتمالها ، مثيرة فيّ آلاما مميتة ، لقد جعلني هذا المجد ، مدمنا على خمرته فحسب .

أوهانو : اعرف ، اعرف ، انك تتكلم الان ، كالرجل الذي رسمته في مخيلتي

نيجو : انا لست رجلا ، انا جثة

اوهانو : لكنك رجل عرفت مجد الحياة ، الا يحق لي ، انا الاخرى ، أن اعرف طريق المجد « تقترب الى الكرة » الطريق ، الطريق ، هو ما ابحث عنه !

زيما : أنظري جيدا الى هذه الكرة اللعينة ، يا صغيرتي ، لقد سحرت منذ الف سنة « تقترب أوهانو اكثر تجاه الكرة » لا تقتربي اكثر يا صغيرتي . سيخرج

الشيطان ، وستكونين مستعبدة الى الابد

اوهانو : لا يهمني أن اكون مستعبدة ، ما دام ذلك يريني الطريق حقا « تمتد يداها تجاه الكرة »

زيما : « مستغيثة بنيجو »
سيدي ، أبتهل اليك أن توقف أوهانو ، لقد كانت ، دائما ، تلعب بالكرة الذهبية، وشيئا فشيئا ، راحت ترسمها من الداخل في عناق سحري ، الى ان اصبحت مسحورة .

نيجو : ربما يكون انسحارها اكثر مما أتصور ، وهاهي الان تطالبني بان أقدم لها ضحية، واوهانو تجمد دفء حياتها ، من اجل لؤلؤة شرقية زائفة ليس الا .

أوهانو : « تنحني فوق الكرة »
الطريق ، الطريق ، لابد أن اعرف الطريق !
« يستل سيفه بهدوء »
لن اراك يا اوهانوا بعد الان ، لكنني سانقذك !
« يتقدم صوب الكرة » .

زيما : « تقف في طريقه »
سيدي ، ما الذي ستفعله ؟

نيجو : « وسيفه يلمع »
سأحطم ما يجمد قلوب الاخرين

زيما : لكن هذا يعني الخراب ، انها كرة مسحورة

نيجو : « يتجاوز زيما »
لن تبقى مسحورة الى الابد !!

اوهانو : نيجو ، لا ، لا تفعل يا نيجو !

نيجو : « راكضا تجاه قاعدة التمثال » :
بل ، علي أن أفعل !

(وبضربة جبار يهوي على الكرة بحد السيف ، بينما تنكمش اوهانو على نفسها في الجانب الايمن ، ومع صوت الضربة ، يصدر صوت عال كأنه الرعد ، فتتناثر اجزاء الكرة على الارض ، الا قطعة واحدة تبقى ثابتة فوق القاعدة ، فيسلط ضوء ذهبي ، مستقيم عبر البحر ، على الجزء المتبقي منها)

أوهانو : « بانتصار »
القمر ، القمر ، واخيرا هاهو الطريق الذي يصل الكرة ، عبر ممر ذهبي بحلم المجد، ها انا حرة الان .
(تندفع بجموح الى حيث الضوء الذي يقود الى البحر)

زيما : قفي ، يا اوهانو !

نيجو : كلا ، دعيها تذهب

زيما : لكن الممر يفضي الى البحر ، انه الموت ! ، قفي .
« تتقدم تجاه اوهانو »

نيجو : « وهو يوقف زيما »
قفي ، في موت روحها ستجد الطريق الوحيد

ستار

---

* اوجين بيلوت ، احد اشهر كتاب مسرحيات الفصل الواحد في امريكا ، ولد في تكساس ، واكمل دراسته في جامعة هارفارد وكتب مجموعة من المسرحيات ، منها « لصان وسيدة » و « جوع » و « سيدة احلامي » و « هاتف رقم واحد » وقد قدمت مسرحية هذه في بوسطن في ٢٦ شباط ١٩٢٠ ومثل الكاتب دور نيجو

لـــويز

تاليف : جي . اتش . سبينهوف
ت / نذير العزاوي

الشخصيات :

لويـــز
يان ديـر ايلست (كاتب عـدل)
يانيما (والد لويـز)
صوفي (خادمـة)

(المنظر : غرفة كبيرة مؤثثة بطراز حديث من الاثاث مع بعض الزينة المعلقة على الجدران. والاخيرة مغلفة بورق اصفر مزدان بزهور زنبق سوداء كبيرة . الى اليمين . نافذة طويلة وواسعة مغطـاة بستائـر بنية سميكة والى اليسار قيثارة ذهبية قديمة بمسند صغير للقدمين . الى يمـين اعلى المسرح باب ، وفي المدخل دفتان خشبيتان متحركتان . الى يسار اسفل مقدمة المسرح اريكة كبيرة بوسائد ذات غطاء اسود . والى جانبهـا نهاية منضدة ثقيلة كبـيرة مصنوعة مـن خشـب البلوط . وجانب من المنضدة قد اديـر باتجـاه الاريكة. في الخلف يظهر الجدار الخلفي وفيه موقد ذو مدخنة مفتوحة داخل الحائط وفوقه تحـف خشبية وتكوينات زخرفية . وعلى جانبي الموقد كرسيان كبيران مريحان وهناك كرسيان اخـران قرب المنضدة والنافـذة المذكورتين آنفا . وعلى المنضدة بقايا طعام الافطار : اقداح عصير فواكه، وزجاجتا شمبانيا فارغتان .

مع رفع الستار تظهر لويز ممـددة علـى الاريكة وقد مدت قدميها باتجاه الجمهور . انهـا مستلقية بهدوء وهي تحدق بعيدا بنظرة بلهاء . وبنظرة فاحصة دقيقة يتبين لنا انها ثملة تمامـا . وعلى الاجمال انه سكر على الطريقة النسائيـة . ويتمثل بين آونة واخرى باسلوب التنهيد العميق، واسترخاء الاطراف ، وتراخي رفرفة الاجفان ، وتصنع الظرافة . انها حوالي الثالثة عصرا . اما الدرجات اللونية السائدة في الغرفة فهناك الكثير من اللون الاصفر والاسود والبني ، والاضـاءة خافتة جـدا .

بعد فتح الستار بقليل . تبدأ لويز بدندنـة لحن ببطء وهي حالمـة . تتوقف لوهلة وجيزة . تحدق حولها ببلاهة . وتبدأ بالدندنة مرة اخرى. وبعدها تكتف ذراعيها وتضعهما على المنضـدة وتضع راسها عليهما . وشعرها مسدل وغير مرتب. وترتدي ثوبا ابيض واسود . يرن الجرس في الطابق السفلي . ولا يبدو على لويز انها سمعته . رنين الجرس مرة اخرى . في الامكـان سمـاع خطوات الخادمة وهي نازلة الى الطابق السفلي . يفتح الباب ويغلق . ويسمع وقع زوجـين مـن الاقدام يصعدان السلم . تدفع الخادمة الدفتـين فتنفتحان وتشير الى يان دير ايلست بالدخـول . وتشير اليه نحو لويز . وفي اثناء ذلك تنتظر وراء الدفتين بكياسة ريثما يدخل .

الحقيقة ان صوفي محرجة جدا . انها تبدو وكأن ذلك قد دعاها بعيدا عن عملها الحقيقي . انها خادمة موفورة الصحة ، شعرها اصفر اكرت ، ترتدي ثوبا قطنيا ، وصدرية زرقاء ، وقبعة خاصة بالخـدم .
وتلبس جواريب طويلة . تحرك كرسيا دون داع ـ

بجرح مربك ـ وتمسح شفتيها بصدريتها) .

صوفي هناك رجل يود مقابلتك ـ مقابلتك ـ يا سيدتي .

(لم تسمع لويز شيئا)

صوفي (تقترب من نهاية المنضدة) هناك رجل يريد مقابلتك ـ جاء لمقابلتك ـ يا سيدتي

لويز (تنهض نفسها مستندة الى مرفقيها ورأسها بين يديها) ماذا تفعلين ؟

صوفي (بارتباك) : انا يا سيدتي ؟ لماذا ، انني لا افعل شيئا . ولكن هناك رجل .. فأنت تعلمين ...

لويز رجل ؟ حسن جدا . يمكنك الانصراف (تغمض عينيها) .

صوفي ولكن ... ولكنه .. يريد محادثتك . رجل اشيب الشعر . انه يقف هناك عند الباب (يظهر يان ايلست على المسرح) .

(لويز لا تبدي اي اهتمام لصوفي او ليان ايلست ، ولكنها تهيء نفسها لقيلولة اخرى على الاريكة)

صوفي : هل باستطاعته الدخول ؟

(صمت طويل) .. هل بامكانه ... ؟

(لويز لا تجيب تنتظر صوفي قليلا . وبعدها تشير الى يان ايلست بالدخول)

انها لا تجيب يا سيدي . ربما يستحسن ان تعود بعد ساعة او اكثر ..

ايلست همم : لا .. ذلك مستحيل (ينظر الى لويز) ما امر هذه السيدة ؟ هل هي نائمة ؟

صوفي كلا .. كما ترى .. انها .. كما تعلم يان ايلست (مقتربا) ماذا ؟

صوفي انها ليست على ما يرام ....

يان ايلست آه ، ليست على ما يرام ؟

صوفي نعم ، بسبب .. (مترددة) .

يان (يتفحص الزجاجتين على المنضدة) هل افرغت في جوفها ما في هاتين الزجاجتين ؟

صوفي نعم .. نعم .. انه لشيء رهيب .

(صمت)

يان ايحدث هذا في الغالب ؟

صوفي احقا !

صوفي اليس الافضل ان تذهب حتى ... لفترة ما ؟

يان كلا ، كلا ، اني سوف ..

صوفي حسن جدا يا سيدي .. فأنت تعرف الانسب .

(تغادر صوفي الغرفة على أطراف اصابعها)

(الآن وقد غادرت صوفي الغرفة ، بالامكان القاء نظرة فاحصة على يان دير ايلست . انه رجل ريفي يبدو عليه التوفيق . وهو في حوالي الخمسين من عمره ؛ يرتدي قبعة رسمية سوداء لامعة وصدرية بيضاء ذات سلسلة ذهبية تتدلى حول بطنه،مع سروال ضيق ازرق اللون ؛ وحذاء بكعب واطىء ، وجواريب بيض ومعطف قصير ازرق . انه رجل حليق الوجه بعناية . وعندما يخلع قبعته عن راسه ، سنلاحظ انه قد حلق قبل فترة قصيرة . اما عصا التوكؤ فعلى غير المتوقع فهي رفيعة وخفيفة . يجلس على الكرسي القريب من النافذة خلف القيثارة مباشرة. يضع قبعته وعكازه وقفازاته الى جانبه على الارض وينظر حوله ، يلقي نظرة فاحصة على لويز ؛ يهز راسه بهيبة ،

يسعل ويمسح جبينه ، ويعيد منديله الى جيبه بعنايه،يسعل ثانية:يحرك كرسيه.وبعد بعض الحركات التي تنم عن العصبية يقول :)

يـان آنسة .. اتسمحين لي بكلمة معك ؟ (لويز لا تسمع) .

يـان (بارتباك متزايد) انني .. انني كنت اود التحدث معك .

لويز (بشيء من العصبية) هل ما زلت هنا ؟

يـان (بوغت) نعم .. كلا .. نعم .. اقصد .. انني .. من تعنين ؟

لويز تعال الى هنا بجنبي .

يـان (مندهشا) بالتأكيد .. ولكن

لويز (تتنهد) تعال .. تعال ..

يـان الست مخطئة يا سيدتي ؟ انني لست ..

لويـز (تنهض نفسها نصف معتدلة ، تاركة مرفقها على المنضدة وراسها يتوسد يدها؟ وذراعها الثانية ممدودة على المنضدة. وتنظر اليه كمن لا تراه) . الست تبغي أن ؟

يـان ولكنني لست .. كيف اصوغها لك ؟ لقد جئت لمحادثتك بامر جاد جدا .

لويـز (تعدل نفسها جالسة في وسط الاريكة. تفتح ذراعيها مع دعوة باسمة) اليست لديك الجرأة ؟

يـان (بدأ ارتباكه واضحا عليه هذه المرة . يسعل ويمسح وجهه) ان ذلك ليس ضروريا جدا . بامكاننا التحدث على هذا النحو .

لويز (مبتسمة) اذن انا التي ستأتي اليك كما تعلم . آه . انك لا تدرك ...

يـان (ناهضا بارتباك) كلا ، ارجوك ابقي في مكانك . لا تتعبي نفسك . بامكاني سماعك وانت في مكانك كما بامكانك سماعي .

لويـز (متجاهلة كلماته تماما ، تنهض مترنحة متعكزة على المنضدة متجهة نحو الكرسي.تمسك مسند الكرسي متمايلة وتنظر الى يان ايلست . وتشير الى الكرسي الصغير) تعال الى هنا .

يـان (بعد شيء من التردد يجلس بجانبها) كان من الافضل..(يتلاشى صوته في غمغمة غير مفهومة).

لويز (باصرار) كلا . هنا بجانبي .. اجلس قريبا مني وعندها يمكنني سماعك بشكل افضل .

يـان (يقرب كرسيه قليلا اليها) انني لا افهم لماذا ...

لويز الا تعتقد بانني جذابة جدا ومتزنة ؟

يـان لدي امور مهمة لاناقشها معك . فهلا اصغيت لي ؟

(يتخذ جلسة جدية)

لويز لماذا تتحدث بمثل هذه اللهجة الصارمة؟ كان الاجدر بك ان تكون اكثر لطافة ، بل لطيف جدا .

يـان هم ! حسن جدا . اولا دعيني اخبرك من انا . ان اسمي هو يان دير ايلست ، انني الوكيل القضائي الجديد من مدينتنا ، وانا صديق حميم لوالدك .

لويز ثم ؟

يـان انني افكر كثيرا بوالدك . وكما تعلمين السيد ديجاد وكان محاميا لوالدك ،

ولكنه غادر فحللت محله .

لويز : ولماذا يتحتم عليّ ان اتشرف بهذه الاسرار ؟

يان يجب عليك ان تعرفي من انا .

لويز حسن ، ما اسمك ؟

يان (بغضب) لقد اخبرتك بان اسمي يان دير ايلست ، الوكيل القضائي .

لويز (تبتسم متململة) هل اجد لديك اي قطع من الحلوى ؟

يان اي ضرب من الاسئلة سؤالك هذا يا سيدتي ؟ انك لا تصغين لحديثي .
(ينهض غاضبا . يجمع حاجياته ويكون على اهبة الخروج) .

لويز هل ستتركني بهذه السرعة ؟ لو كنت مكانك لما غادرت هذا المكان — .
(يذرع المكان ذهابا وايابا بانزعاج ، مغمغما طوال الوقت)

لويز بماذا تغمغم ؟ تعال الى هنا واجلس بجانبي لقد تسلمت زهورا من سيد عجوز .
نعم من سيد عجوز . في الاقل هذا ما قالته الفتاة التي جاءت بالزهور . لقد ارسل الزهور اكراما لاكتافي .. اذا سمحت ، كما ترى ، لقد راى اكتافي .
اجلس من فضلك . من اجل ذلك ارسل لي الزهور — (تمد له يدها) وكان هذا الخاتم مع تلك الزهور .. انظر (يجلس يان ايلست جانبا . (تجعل يدها امام ناظره) ان الخاتم الرفيع .

يان سيدتي ، انني ما جئت الى هنا لهذه التفاهات ؟

لويز ماذا تعطيني مقابل تقبيلي ؟

(يسعل يان ايلست ، ويتفقد منديله)

لويز اتعلم ماذا اعتقدت ؟ لقد اعتقدت بانك ذلك السيد العجوز المزعوم .

يان (ينهض بغضب واستياء) . اعتقد ان تلك التهمة باطلة تماما . وذلك في ضوء الحقيقة التي يثبتها كوني رجلا يقدس حياته الزوجية.وارغب في ان اعلمك بانني اتجنب مثل هذه الاشياء . وسمعتي فوق الشبهات . فهل انت مستعدة لان تصغي لي أو لا ؟

لويز لا تصرخ هكذا !

يان هل تتحدثين على هذه الشاكلة دائما ؟ انك تدهشينني .

لويز (تبتسم) لقد توقعتك ذلك السيد بلمساته الرقيقة لاكتافي . حسن ، اجلس . هل انصرف ؟ هل غادرت ؟

يان (يخطو عدة خطوات الى الامام بجسارة) انني ما زلت هنا وهذه آخر مرة بالتأكيد اتوجه لك بالسؤال لان تصغي لي . وأوكد لك ان صبري قد اوشك على النفاذ . لقد طلب مني والدك ووالدتك وافراد عائلتك ان احيطك علما بما يأتي : ان سلوكك في الوقت الحاضر قد تسبب في فضيحة كبيرة . لقد تركت عائلتك جريا وراء رجل يفوقك رفعة ومنزلة حتى يتخذك زوجة له وفي النتيجة جعل منك عشيقة له .

لويز ماذا ؟

يان لم انته بعد ! لقد طلب مني والداك ان اسألك العودة لهما ، فهما ينتظرانك ليأخذاك بالاحضان .

لويز لا تكن سخيفا ، اجلس .

يان آه ، لا جدوى منها .

لويز (بكلام متقطع) هل تعدني بان تخبرني ؟

يان اعتقد بان علي ان انتظر (يجلس يائسا تماما) .

لويز (تسير نحوه مترنحة مستندة الى مسند الكرسي وهي ضاحكة) اخبرني ، ايهما كانت . هذا الكتف ام هذا ؟ آه ، الست حاذقا ! انك انت السيد العجوز ، الست كذلك ايها العجوز المتخابث ؟

يان يا لها من مهمة غير مجدية ، ويا لاهلها المساكين !

لويز ماذا تعني ؟ هل وقعت في الفخ الذي نصبته لغيري ؟

يان وبعدها ستطلب مني ان اراقصها على ما اعتقد .

لويز تراقصني ؟ لا وقت للرقص . لا تنهض .. لست بحاجة للنهوض .. انني لم اقصد ذاك .. حقيقة لم اقصد ...

(تجلس لويز امام القيثارة وتمرر اصابعها بكسل على اوتارها . وبعدها تعزف على مهل نفس اللحن الذي كانت تدندن به سابقا . تدندنه ثانية وهي حالمة . تغدو الموسيقى ناعمة اكثر فأكثر . تتنهد، تتوقف عن العزف . يتدلى راسها بين يديها . وتسقط متراخية على الارض.

يان يا الهي ما هذا ؟ انها لم تكن غلطتي . اعتقد انني كنت قاسيا معها . (يذرع المكان جيئة وذهابا بارتباك . تدخل صوفي) .

صوفي ما الامر ؟

يان انظري الى سيدتك . انني لا افهم ما الذي الم بها .

صوفي أوه ، ان هذا شيء لا يذكر . انه يحدث كل يوم . انها نوبة اغماء ليس الا .

يان يا لها من حياة ! يا لها من حياة ! لماذا لا تفعلين شيئا ؟ انه من غير المستحسن ان تبقى مسجاة على الارض بهذه الصورة .

صوفي لحظة من فضلك . (تحيط صوفي بخصر لويز وتنهضها عن الارض . ويساعدها يان ايلست في ذلك) .

صوفي ليس هناك داع للقلق (ترتب ملابس لويز) والآن استلقي هنا وستصبحين على احسن ما يرام خلال فترة وجيزة . انها تغدو بمثل هذه الحالة مرارا وتكرارا .

يان (يرتمي على الكرسي) ان هذا شيء مريع .

صوفي (بثقة) تشرب سيدتي الكثير بعد العصر وفي الاماسي ايضا . خصوصا عندما يكون السيد حاضرا هنا . نعم .وبعدها يأخذ الاثنان بالغناء معا وتعزف سيدتي على ذا الشيء هناك .(تشير الى القيثارة) .. وقد تكون حالهما تبعث على البهجة احيانا .

يان ومن هو هذا السيد ؟

صوفي لا اعرف يا سيدي . ولكنه الاسم الذي طلب مني مناداته به .

يان هل هما سعيدان معا ؟ أو انهما يتشاجران احيانا ؟

صوفي انني لا اعلم . ولكنني لا أعتقد ذلك ، لانه شخص لطيف وهو يودها كثيرا .

يـان الا تبكي السيدة او تحزن مطلقا ؟ انني اسألك هذه الاسئلة من اجل سيدتك .

صوفي آه نعم . انها تبكي احيانا . ولكنهـا تفعل ذلك في الغالب عندما لا تكـون قد شربت وتشعر بعدم الراحة . ولكنها سرعان ما تتحسن حالما اجلب لها الخمر.

يـان فأذن هي تفكر في بيتها بين آونة واخرى. وربما هذا سيساعدنا .

صوفي هل لي ان اقترح شيئا ؟ (تشغل صوفي نفسها بالتقاط ما موجود علـى المنضدة لغرض تنظيفها) لو كنت مكانك لغادرت المكان بسـلام .

يـان اغادر المكان ؟

صوفي لان سيدتي لا تطيق وجود صنف الرجال حولها عندما تستعيد وعيها . ولو كنت مكانك لغادرت المكان

يـان كلا ، بل سأبقى . فانها اذا ثابت الـى رشدها بعد حين ، ربما ستكون مستعدة للتحدث معي بشكل منطقي .

صوفي انت تعلم ما هو الانسب ، ولكنني احذرك بان السيدة لن تستطيع تحمل اي شخص آخـر معهـا .

يـان ماذا ! هل تعتقدين انني جئت من اجـل ذلك الغرض ؟

صوفي بالطبع . لا تحاول ان تخبرني بانك جئت لتطالع الصحيفة معهـا .

يـان اخرسي . لقد اتيت لاطلب من السيدة العودة الى منزل والديها .

صوفي آه ، هكذا الامر اذن ؟ انت من طرف العائلة . لقد فهمت . بالطبع ... ولكنها لن تذهب معـك .

لويز (تتحدث في نومها) . وليم ، وليم : انـه يرشق السهام . النجدة ، آه ، الفرس البنية ! انظر ! (تتنهد) .

صوفي انها تهذي ثانية . انها تتصرف على هذا النحو كثيرا . لقد كانت في عربـة مـع السيد في ذلك اليوم ، عندما جمحـت الفرس . وهذا ما تحلم به دائما هـذه الايـام .

لويز آه ، انتظر ، لقد نسيت اقراطي في عيادة الطبيب . امي ، امي انني احبك هكـذا (تتنهد بعمق . يسمع رنين الجرس في الاسفل) .

يـان آه ، انه السيد « يانيما » . افتحي لـه الباب . انه والدهـا .

صوفي هل ادعه يدخل ؟ لا ينبغي ان يراها على تلك الحالة .

يـان افتحي الباب لطفا .

صوفي آه ، كما تشاء .. (تخرج)

(يان ايلست يصغي)

لويز هيلا هوب .. هيلا هوب .. هوبلا .

(يانيما وصوفي يصعدان الدرج)

صوفي (تخاطب يانيما خلف البوابة) تفضل من هنا يا سيـدي ، بوسعـك ، بوسعـك الدخول .

(يدخل يانيما مترددا ويقف عند الباب. انـه نمـوذج للرجل الريفي اللطيف . بشاربين ولحية وشعر اشيب تماما ، يعتمر قبعـة دينية وسترة سـوداء وسـروالا أسود . يتلفت حولـه مهمومـا . وفي النهاية تقع عيناه على يان ايلست . يومىء يان ايلست ليانيما مشيرا الـى لويـز

المستلقية على الاريكة ، وتخرج صوفي) .

يان ها هي .

يانيما هل هي مريضة ؟

يان لا ، انها ليست كذلك بسبب المرض . انها تحلم . انها مترددة جدا . وقد كانت مهتاجة جدا قبل فترة وجيزة .

يانيما وماذا قالت ؟

يان انها لم تصغ لي . واصرت على الحديث في مواضيع اخرى . ولقد تصرفت في الحقيقة بغرابة لافتة للنظر .

لويز الجائزة الاولى ... رائع .

يانيما ما الذي الم بها ؟

يان لا ادري . ربما بسبب اعصابها .

يانيما هل اصيبت بنوبة اغماء ؟

يان لا تشغل بالك بذلك . ستتحسن عما قريب

يانيما (يلاحظ الزجاجتين) هل هي التي ... ؟

يان لا ادري .

يانيما الا يمكنك ان تخمن ؟ هل يمكنك ان تخبرني ؟

يان نعم ، انني اظن القليل فقط .

يانيما هذا شيء مؤلم . لم اكن اخمن انها ستسمح لنفسها للوصول الى هذه الحالة مطلقا .

هل هي بهذه الحال منذ فترة طويلة ؟

يان منذ حوالي عشر دقائق ، على ما اظن . ولكنها ستكون على ما يرام بعد فترة وجيزة .

يانيما ليس بوسعي منع نفسي الا ان اتكدر بسبب ذلك . كيف وصلت بها الحال الى هذا الحد ! ؟

يان اتعلم ما الذي اخبرتني به الخادمة ؟ لقد قالت لي انهما سعيدان مع بعضهما ، وانه مولع بها حقيقة .

يانيما اجل ، ولكن كيف سمح لها بان تنحدر الى هذا الحد ؟

يان انها لا ترغب في رؤية احد .

يانيما حتى ولا انا ؟ ابوها ؟

يان ولكن انت ربما .

يانيما ما الذي تعتقده ؟ هل ستعود معنا الى البيت ؟ هل استطعت ان تستنتج ذلك ؟

يان انها لم تعرني اي اهتمام . انها بكل بساطة لم تدرك المهمة التي جئت من أجلها . لا ادري ، ولكن ربما يجدر بك ان تحدثها بنفسك .

لويز (منادية) انني .. آه ... النجدة !

(تنهض لويز في وسط الاريكة ، ويداها تغطيان وجهها ، تنكفيء حتى تبدو وكأنها ستنام ثانية وهي جالسة) .

يانيما وهل هي ... ؟

يان نعم ، انها على وشك .

لويز (تستفيق جفلة) آه ! (تنظر حولها ، لا تستطيع التعرف على يان ديرايلست ويانيما . بعد ذلك تحدق فيهما ، تظهر عليها علامات الدهشة والاستغراب ، فزع فجائي ثم يظهر عليها الغضب . يبادر يان ايلست للحديث ولكنها تسكته) .

لويز من انت (تسعل) ما الذي تفعله هنا؟ اغرب وجهي .. اغرب ..

يان سيدتي .. انني ..

يانيما دع الحديث لي . (يتقدم نحو لويز) لويز .. انه انا . الا تعرفينني ؟ (بعد صمت)

لويـز !

لويز (بعد صمت) ابي !

يانيما الست سعيدة برؤية والدك ؟

لويز (بصوت منخفض) آه ، ابي .

يانيما انت لست مريضة يا طفلتي ، اليس كذلك ؟

لويز لا .. لمـاذا جئت ؟

يانيما اردت التحدث معك .

لويز لمـاذا جئت ؟ لمـاذا ؟

يانيما (يجلس بجانب لويز على الاريكة) اصغي اليّ يا عزيزتي .

لويـز نعـم .

يانيما لقد جئت لارى فيما اذا كنتِ سعيدة ام لا

لويز لا اعلم .. سعيدة .. انها كلمة غريبة .

يانيما ولمـاذا غريبة ؟ هل انت سعيدة هنا اكثر من هناك ، حيث كنت معنـا ؟

لويز (تميل الى الامام مرتكزة على يديهـا) . اكثر من هناك حيث كنت معكم ؟ (تنظر الى الاعلى) انني افضل ان اكون هنا .

يانيما الم تفتقدينا جميعا ، ولو بقدر ضئيل ؟

لويز احيانا ، عندما اكون وحدي . لا فـرق لديّ ، انني افضل البقاء هنا .

يانيما الست واهمة ؟ الم تكن حياتك بين عائلتك في المنزل افضل ؟

يانيما انت تعلمين ماذا اعني . الست نادمة على هربك .. معه ... وزرعـك الاسـى في قلوبنا ؟

لويز لقد احببته . ثم تقت بعدها للحرية ، من اجل متعة الحياة والسفر .. كان كل شيء في البيت مملا ورتيبا . لم استطع تحمل سذاجة الناس في البيت . وحياتهم مبنية على حلقة من الاكاذيب والغيبة والنميمة. واللوم والطعن في الظهـر .

يانيما ولكن اي ضرب من الحياة التي تعيشينها هذه ؟ ولا اعتقد انك تقدرين بالضبط مقدار الاذى الذي سببته . وكيف لوثت سمعة والديك . وانني اتساءل فيما اذا كان ذلك قد خطر في بالك ؟ وانت تقولين انك لا تستاطفين الذين هم في جوارنا في قريتنا . ولكن هؤلاء الناس هم الذيـن بهم تبنى السمعة او تتلوث . علينا العيش معهم ، الا تدركين ذلك ؟

لويز انني آسفة يا ابي ، ولكنني لا استطيـع العودة اليهم . والى ثرثرتهم المعتـادة واحاديثهم المملة ، وحياتهم التي لا معنى لها . وهذا ما لا استسيغه .

يانيما لا تستسيغينها ، هذا ما تقولينه انـت . ولكن تذكري بانهم يحتقرونك . لا هـم ولا احتقارهم يصلك ، ولكنه يصلنا .

لويز (بصوت غير مسموع تقريبا) نعم .

يانيما ولكن ماذا بشأن مستقبلك ؟ هل فكرت بذلك ؟ كيف سيكون عليه مستقبلك ؟ بؤس وشقاء عندما دخلت ورايتك ممتدة في تلك الحالة ، انني ...

لويز ابي ، انني اريد ان انسى . لا اريد التفكير في الماضي .

يانيما ومن اجل ان لا تفكري في الماضي لجأت الى الشرب ؟

لويز احيانا يصعب علي النسيان .

يانيما اخبريني يا لويز : هل يحبك ، وهل تحبينه؟ وحتى لو كان ذلك صحيحا ، هل سيستمر في حبه لك دائما ؟ الن يأتي الوقت الذي سيفقد اهتمامه بك ؟

لويز (تنهض) ابدا .. ابدا .. ليس هو الذي يفعل ذلك . انت لا تؤمن بان حدوث مثل هذا الشيء امر مستحيل ؟ انه لن يستطيع نسياني . لقد اعطيته كل ما املك ... حبي ، نفسي .. وكل ما املكه حقيقة .

يانيما الست متفائلة اكثر مما يجب قليلا ؟

لويز ليس عندما يكون الامر متعلقا به . انه يعرف تماما مقدار ما ضحيته من اجله . انه يعلم مقدار عطائي له . وليس هناك ما يدعو للشك يا ابي

يانيما حسن جدا . لن نتحدث عن هذا الموضوع ثانية . ولكن ماذا بشأننا يا لويز ؟ الا تفكرين بنا مطلقا ؟ الا تشتاقين للعودة الينا ، الى البيت القديم الذي ولدت فيه؟ الا تودين رؤيته ثانية ؟

لويز (بحزن) نعم .

يانيما (بفرح وانفعال) فاذن عودي معي . عودي الينا . انت تعرفين ما الذي دفعني للمجيء الى هنا . الا تعودين معي للبيت ؟ كل شيء مجهز لك تماما : غرفتك الصغيرة ، الزهور ، الاشجار ... كل شيء يا لويز ...

لويز ابي . ذلك لن يكون ابدا .. ابدا .

يانيما ولم لا ؟ لقد اعددنا كل شيء . لن ينقص لاستضافتك شيء ولا لراحتك .

لويز لماذا اجنب لك التعاسة ؟ ان ذلك ببساطة يزيد من تعاستك . اليس الامر الان افضل بابتعادي عن البيت ؟ ربما فيما بعد

يانيما فيما بعد ؟ الم يخطر ببالك انه ربما لا يكون هناك فيما بعد ؟ وحينها قد لا تجديننا . لقد كبرنا في السن انا وامك

لويز لا تقل ذلك رجاء .

يانيما هلمي يا لويز .. هلمي .. فكري بالسعادة .

لويز وماذا عن اهل القرية ؟ هل سيتقبلون عودتي ثانية ، هل تعتقد ذلك ؟

يانيما لا تفكري بهم فاولئك الذين يودوننا بصدق سيستمرون في مودتهم لنا . اما الباقي فليسوا بذي بال . آه . لو كان باستطاعتنا ارجاعك ثانية الينا فحسب يا صغيرتي !

لويز (بعد صمت) لا استطيع العودة ثانية يا ابي . الا تدرك ان ذلك شيء مستحيل تماما ؟ لقد تغيرت الآن . ولست قوية بما فيه الكفاية . فالحياة طويلة ولا استطيع مواجهتها وحدي .

يانيما ولكننا معك . فانت منتمية لنا . ولو كان لديك مكان في العالم لكان ذلك المكان مع والديك . وبيتك القديم ينتظرك بصدر رحب ان الصيف على الابواب ؛ وانت تعلمين كم ستغدو الحديقة وبستان الفاكهة رائعتين . وخصوصا عندما تزهر ازهار البنفسج . اتذكرين الشجرة الصغيرة التي زرعتيها مرة ؟ الا يحن قلبك لرؤية الازهار الصغيرة التي تبرعمت على اغصانها ؟ كل شيء هناك ينتظر عودتك الى المنزل .

لويز (حالمة) كل شيء ...

يانيما ستأتين ، اليس كذلك ؟

لويز لا استطيع ببساطة شديدة لا استطيع ذلك . انني افكر في سعادتكم . ودخولي في حياتكم سيفسد كل شيء . وسيلومك الجميع .

يانيما لقد ادرت ظهري للاقاويل — التي تحاك حولي — منذ فترة طويلة يا طفلتي .

لويز (فجأة) وماذا عن وليم ؟ ماذا بشأن وليم؟ ماذا بشأن وليم ؟ ماذا عنه عندما اعود انا الى البيت ؟
كلا ، لا استطيع فعل ذلك . ليس بوسعي تركه .

يانيما وماذا عن والدتك يا لويز ؟ انها تنتظرك وستجلس قرب النافذة هذه الليلة منتظرة وعيناها معلقتان على الطريق . وكرسيك حول المنضدة جاهز لك . وستفتح والدتك الباب بنفسها مرحبة بك . وتضمك في احضانها ثانية . اتعلمين يا لويز بان الشيب قد غزا شعرها في الايام الاخيرة هلمي بنا .

لويز اليست والدتي مريضة ؟

يانيما ان والدتك تريد ان تراك قبل ان ...

لويز (تنهض على قدميها) انا ... انا ... انا سأفعلها .

يانيما اشكرك يا صغيرتي . (يحضنها) . سنذهب حالا .

لويز استدع صوفي رجاء . اجل سنذهب حالا (تقترب منه) . ليست حالة والدتي خطرة ، اليس كذلك ؟ (يقرع يانيما الجرس) .

يانيما انني متأكد من ان عودتك ستكون بلسما لها .

يان (الذي كان مصغيا بعناية في اثناء المحاورة جميعها) . اسمحي لي يا سيدتي انا ايضا بأن اشكرك على اتخاذك هذا القرار للعودة الى البيت . ستسعدون العديد من القلوب بقرار عودتك هذا .

لويز آمل ذلك .

صوفي (تدخل) هل هناك اي شيء ترغبين في تأديته لك يا سيدتي ؟

لويز احزمي حقائب سفري . واحضري لي القبعة السوداء والمعطف الرمادي . انني ساغادر حالا .

صوفي حسنا جدا يا سيدتي ، ولكن ...

لويز لا تضيعي الوقت . انني مستعجلة .

صوفي لقد اتصلت بك سيدة واخبرتها بانك مشغولة .

لويز ما الذي ارادته ؟ هل اخبرتك ؟

صوفي لقد قالت انها ستعود ثانية . لقد اصرت على محادثتك .

لويز وهل تعرفين تلك السيدة ؟

صوفي نعم ... لا .. انها ... لا اعرف . اعتقد انني رايتها من قبل .

لويز الم تقل ما الذي كانت تبتغيه ؟

صوفي لا ، يا سيدتي ، ولكنها قالت انها ستعود عما قريب .

لويز عندما تأتي ، استضيفيها في غرفة الاستقبال

صوفي حاضر يا سيدتي .

لويز وجهزي كل شيء في الحال .

صوفي حاضرة يا سيدتي . (تغادر المكان) .

لويز ارجو المعذرة ، فعلي ان استبدل ثيابي . سأرتدي ملابسي القديمة . اترى ، لقد احتفظت بهم . وبعدها علي ان اترك له رسالة ، اخبره فيها عن سبب مغادرتي (تغادر المكان من الباب الجانبي) .

يانيما اشعر بانني لم اعرف طعم السعادة من قبل كما اشعر بها الآن .

يان ان ذلك سيساعد في شفاء زوجتك . انها

لم تكن على ما يرام في الاسابيع القليلة الاخيرة .

يانيما اجل . اعلم ان ذلك سيرفع معنوياتها عاليا . انني فعلا سعيد جدا .

يان انه ليس من الضرورة اقلاق زوجتك دون مبرر هذه الليلة . فأن اي صدمة قد تكون فوق طاقتها .

يانيما نعم . سنؤجل فرحتنا حتى الغد . عليك الحضور يوم غد ، ولكن وحدك . واجلب زوجتك مساء يوم الاحد . ان عملية التأقلم ستكون بطيئة طبعا . طبعا وهناك قطار يغادر في الساعة السادسة على ما اظن .

يان نعم . في الخامسة وخمس واربعين دقيقة ما زال لدينا ساعة كاملة .

يانيما كلما عجلنا كان افضل . ينبغي اجراء تغيير عاجل على لويز اولا . اعتقد انها لم تكن فكرة سيئة لو قمنا بزيارة اخي في « فريزر » ربما سيحسن ذلك من حالتها كثيرا ، اجل ، اعتقد ان ما تحتاجه هو تغيير الجو .

يان لو كنت مكانك لقضيت الاسبوع الاول في البيت .

يانيما سنعالج هذا الامر فيما بعد . انه امر فظيع عندما تفكر في الحالة التي كانت عليها عند وصولنا .

يان لقد اخبرتني الخادمة بان ذلك يحصل لها غالبا ايضا .

يانيما ماذا تعتقد انه سيفعل عندما يعلم بانها غادرته ؟

يان لو كان يملك ذرة من رجولة ، او كان رجلا له كرامة ، فسيبقى بعيدا . وان لم يفعل ذلك فهناك القانون . ولكنني اعتقد بانه بالامكان تدبر الامر برغم حبها الكبير له

يانيما دعك من التحدث عن هذا الموضوع اكثر من هذا . انها ستتغير ببطء تدريجيا وسيصبح الماضي في طي النسيان .

صوفي (تدخل وبيدها حقيبة سفر) آوه .. اليست السيدة هنا ؟

يانيما ستعود بعد فترة وجيزة .

صوفي ها هي الحقيبة . كل شيء جاهز . (تضع حاجيات لويز على المنضدة) .

لويز (تدخل مرتدية ملابس بسيطة وبيدها رسالة) ها انذا . (لصوفي) هل اعددت كل شيء ؟

صوفي نعم . كل شيء جاهز .

لويز ساعديني اذن .

(تساعد صوفي لويز في ارتداء معطفها)

لويز ارسلي هذا الخطاب من اجلي . (يرن الجرس في الطابق السفلي) . اذهبي وانظري من الطارق . انني لست في البيت الآن ايّا كان الطارق .

صوفي ربما تكون السيدة التي كانت هنا من قبل .

لويز يا الهي .. لقد نسيتها تقريبا . ان كانت السيدة ــ

صوفي نعم ؟

لويز انظري من الطارق .

صوفي (ذاهبة) حاضرة يا سيدتي .

يانيما ماذا في الامر يا لويز ؟ ما الذي تريده السيدة ؟

لويز لا شيء ، يا ابي (بضحكة مصطنعة) لا شيء على الاطلاق .

يانيما هل من الضروري مقابلتها ؟ اليس بوسعك القول انك على وشك الذهاب في رحلة وانك لا تستطيعين مقابلتها ؟ قولي ذلك ودعينا نرحل .

لويز آه ، انه امر ليس بذي بال . سأتحدث معها قليلا . وبعدها سنرحل فورا . (تضحك بتكلف ثانية) .

يانيما ولكن لماذا انت متوترة هكذا ؟

صوفي (تدخل) لقد رحلت السيدة وتركت لك هذا (تمد لها يدها ببطاقة دعوة) ولكن —

لويز ماذا في الامر يا صوفي ؟

صوفي لقد طلبت مني بان اخبرك بان تفكيري بالفرس الصغيرة . ها هي بطاقتها .

لويز (بقلق) آه ، بطاقة ! (تحاول ان تتمالك نفسها) . اعطني اياها .

صوفي ثم لم تقل شيئا عن « السا » وعن السباق (تأخذ لويز البطاقة من يد صوفي وتنزوي قليلا في جانب المسرح) .

يانيما ما الامر يا لويز ؟ ما الذي يقلقك ؟

لويز (بتأثير بالغ) ابي ، ابي ! (ترفع عينها عن البطاقة ناظرة الى ابيها والدموع في عينيها ، بعدها تتجه نحو الاريكة بصمت ، تجلس على الاريكة وتحدق نحو الامام بنظرة بلهاء) .

لويز (تنشج) لن استطيع فعل ذلك !

يانيما (يأخذ بطاقة الدعوى من يديها) هل عليك دفع كل ذلك ؟ هل فقدت كل تلك الاموال ؟

لويز اجل .

يانيما في القمار ؟

لويز اجل .

يانيما يا الهي ! القمار ايضا ؟ وعليك دفع كل تلك الاموال هذه الليلة ؟

صوفي (تدخل منفعلة وهي تحمل باقة صغيرة من الزهور) سيدتي ، سيدتي !

لويز (ترفع بصرها ببطء فترى الزهور) . ماذا في الامر ؟

صوفي هذه تحيات السيد دي براندين .

لويز السيد براندين ؟

صوفي ان الرجل ينتظر تحت في المرأب .

يانيما اخبري ذلك الرجل بأن يرحل .

لويز لقد كان الامر جميلا جدا ، والله لرائع جدا ان يصبح حقيقة . ولكنه الآن لن يصبح كذلك مطلقا .

يانيما ولم لا ؟ سأعطيك المبلغ .

لويز ابي ، انني اقول لك ان الامر لا يمكن ان يكون مطلقا .

يانيما ماذا تعنين ؟ ما الذي ستفعلينه يا لويز ؟

لويز ابي ، لن استطيع العودة معك الى البيت يا ابي . (تخاطب صوفي) خذي الزهور واخبري السيد دي براندين بانني — بانني (يتهالك يا نيما على كرسي . تقف صوفي عند الباب حاملة الزهور . ويان دير ايلست يقف مصغيا بقلق) .

لويز (وغصة في حلقها) اخبريه بانني سأكون جاهزة لمقابلته .

(تقف ناظرة الى الباب ، تحرك منديلها وتقلبه بعصبية) .

— ستار —

(مسرحية للاطفال)

ـ اشـــــــتار

طـلال حسـن

الفصـــل الاول

كوخ تحف به اشجار النخيل ،
تدخل اشتار ، وهي تقود حمارا

اشتار : من بعيد ، سيأتي خارسي ، علف حصان ابيض ، يسابق الريح ، و ••• « الحمار يتوقف » لماذا توقفت ؟ ان زوجة ابـي تنتظرنا ، وستعاقبني انا اذا تأخرنا ، حيا، هيا يا عزيزي « الحمار يشيح براسـه » لا داعي للغضب ، هذا امر معروف ، ان الفارس لا يأتي من بعيد الا على حصان ابيض ، ثم بصراحة انني لا اريد لفارسي ان يأتي على •• مثلك ، صحيح انت •• طيب ، لكنك •• حمار •• اعني ••

ناورتم : « تخرج من الكوخ » •••
اشتار : هش ، زوجة ابي
ناورتم : « بنبرة ساخرة » اهلا ، اهلا بالاميرة
أشتار : لم اتأخر يا زوجة ابي
ناورتم : قلت لك الف مـرة ، لا تقولـي لـي يا زوجة ابي
أشتار : لكنك زوجة ابي
ناورتم : قولي لي يا امي
اشتار : حسن ، يا امي
ناورتم : لتأخذك الالهة حيث اخذت اباك
أشتار : الالهة عادلة ، وهي تأخذ من تشاء
ناورتم : وتمهلي ، سيأتي لودنكرا اليوم
أشتار : ليأت ، ان الامر لا يعنيني
ناورتم : انني امك ، ومن حقي ان •••
أشتار : لو كنت امي لما فكرت في هذا
ناورتم : انت مجنونة ، ستعرفين في المستقبل ، اني اردت مصلحتك
أشتار : انني اعرف مصلحتي ، ولن اتزوج لود نكرا
ناورتم : كفى ، اين الحطب ؟
أشتار : ها هو « تنظر الى الحمار » ياويلتنا
ناورتم : اليوم لا غداء
أشتار : لقد جمعت الحطب
ناورتم : ولا عشـاء
أشتار : وحزمته
ناورتم : ولا نـوم
أشتار : « تشير للحمار » اسأليه
ناورتم : سأسأله حين اجن
أشتار : صدقيني يا امي
ناورتم : لن اصدقك الا اذا رايت الحطب
أشتار : لكني متعبة
ناورتم : لا خيـار
أشتار : امـي
ناورتم : « وهي تدخل الكوخ •• انني زوجة ابيـك
أشتار : لا ادري ما الذي انسانا الحطب«تبتسم» لعله هو السبب ، نعم ، انه هو « بصوت حالم » سيأتي على حصانـه الابيـض « يدخل لودنكر مع حماره » ويقترب مني، ويقول •••
لودنكرا : « بصوت اجش » صباح الخير

أشتار : « تجفل » لودنكرا
لودنكرا : عابدك يا عشتار
اشتار : « تقلد صوته » صباح الخير
لودنكر : علميني كيف اقول صباح الخير مثلك
أشتار : دع زوجتك تعلمك
لودنكرا : لقد رحلت زوجتي ، علميني انت
أشتار : اذهب اليها ، لابد انها تنتظرك
لودنكرا : لتبق هناك وحدها ، ان العالم الاسفل يناسبها
أشتار : يجب ان تخجل ، لقد عاشت معك وتحملتك ، سنين طويلة
لودنكرا : هذه ليست مشيئتي ، ان آلهة العالم الاسفل احبتها ، واخذتها الى جوارها
أشتار : ليت الالهة تحبك مثلما احبتها
لودنكرا : انها تحبني فعلا ، وقد اختارتك لي زوجة
أشتار : انت تخرق
لودنكرا : « يربت على كيس نقوده » ذهب
أشتار : لن اتزوجك حتى لو كنت وهارك من ذهب
لودنكرا : « يربت ثانية على كيس نقوده » ...
أشتار : سيأتي فارسي من بعيد ، سيأتي على حصان ابيض ، وليس على حمار بدين مثل حمار ، « ترى الحطب فوق حمار لودنكرا » انه حطبي
لودنكرا : نعم ، حطبك ، لقد نسيته في الغابة
أشتار : يا للالهة ، قلت لك الف مرة الا تتجسس عليّ
لودنكرا : لست اتجسس يا عشتار ، اني اتأملك
أشتار : انزل الحطب
تاشو : « يطل خلسة من بين الاشجار » ...

لودنكرا : تمهلي ، سأنزله يا حبيبتي
أشتار : لا تقل لي يا حبيبتي ، انزله
لودنكر : قولي اولا .. شكرا
أشتار : انزلـه
لودنكرا : انها كلمة .. شكرا
أشتار : « تقلد صورته » شكرا
لودنكرا : حلوة ، حلوة منك ، عشتار
أشتار : اسمي .. اشتار
لودنكرا : انت عشتار
أشتار : لتأخذك عشتار انت وحمارك
لودنكرا : بل سأخذك على حماري ، بأي ثمن
أشتار : ان العالم الاسفل اقرب
لودنكرا : « يربت على كيس نقوده » ذهب
أشتار : ذهبك لا يغريني
لودنكرا : سيغري امك ناورتم
أشتار : انها ليست امي ، ولن يأخذني الا فارسي
لودنكرا : « يتجه الى الكوخ » لينزل فارسك الحطب اذن
أشتار : اذهب الى العالم الاسفل ، سأنزله بنفسي
يدخل لودنكرا الى الكوخ ،
تاشو يعزف شبابته .
اشتار تحاول ان تحل الحبل
اشتار : « بأنزعاج » هذا الحبل اللعين
تاشو : « يعزف على شبابته » ..
أشتار : « للحمار » لا تتحرك ، دعني انزل الحطب
تاشو : « يعزف على شبابته » ...
اشتار : يا لبدانتك ، كأنك تأكل وصاحبك الطعام نفسه
تاشو : « يكتم ضحكته » ...
أشتار : لم ار في حياتي مثل هذه العقدة اللعينة

تاشو : « يستأنف العزف على شبابته » ...

أشتار : « تصيح بأنزعاج » كفى يا تاشو

تاشو : انني اعزف لك

أشتار : ارحمني من عزفك ، ان هـذه العقـدة تكفيني

تاشو : « يقترب من اشتار » يبدو انك منزعجة اليوم ، دعيني اساعدك

أشتار : ارجوك ، لست بحاجة الى مساعدة احد

تاشو : ان يديك رقيقتان على مثل هذا الحبل

أشتار : كاشو ، دعك من يديّ

تاشو : لا داعي للانزعاج ، ان الحبل لن يحـل هكذا

أشتار : سأحله مهما كان الامر « تحاول حـل الحبل عبثا » آه انه معقد مثل صاحبه

تاشو : ومثل صاحبه ، يمكن حله والتخلص منه

أشتار : حسن ، ارني شطارتك

تاشو : ابتعدي قليلا

أشتار : « تبتعد » تفضل

تاشو : « يمسك طرف الحبل » انظري

أشتار : « بسخرية » انني انظـر

تاشو : سأسحب الحبل و ...

أشتار : يالشطارتك ، لقد سحبته قبلك ، لكن ..

تاشو : « يسحب فينحل الحبل » ..

أشتار : « تتطلع الى تاشو » ..

تاشو : « يقلد لودنكرا » قولي .. شكرا

أشتار : « تبتسم » شكرا

تاشو : كان يريدها منك هكذا

أشتار : ليته يريد هذا فقط ، انه يريدني

تاشو : انت جميلة

أشتار : لكنه برميل ، وبهم ..

تاشو : وانت زهرة بعمر ...

أشتار : تاشـو

تاشو : انني اتحدث بلسان .. لودنكرا

أشتار : فلتأخذه الالهة ، ان لسانه لا يعرف سوى « تقلد لودنكرا » ذهب

تاشو : لا تلوميه ، فليس كل انسان يعرف ما هو اغلى من الذهب

أشتار : انا اعـرف

تاشو : وانا ايضا اعرف

أشتار : ان اغلى من الذهب هو ...

تاشو : انت

أشتار : أنا ؟

تاشو : انت ، وانت فقط

أشتار : لا ، ارجوك ، لا تقل هذا

تاشو : : ألست عندي ، اغلى من اي شيء

أشتار : انني انتظر فارسي

تاشو : انا فارسك يا اشتار

أشتار : سيأتي فارسي من بعيد ، علـى حصـان ابيض

تاشو : لدي حصان

أشتار : « تبتسم » اعرفه

تاشو : اهداه لي جدي قبل ان يرحل

اشتار : لقد قاتل على صهوته العبرانيين

تاشو : انه ما زال قويا

اشتار : لكنه .. بني

تاشو : سأطليه باللون الابيض

أشتار : « تمسك يدي تاشو وتضحك » ما اطيبك ، كفى ارجوك ، انني لم اضحك هكذا منذ ايام طويلة

تاشو : « يشد على كفيها » اشتار

أشتار : « تكف عن الضحك » نعم

تاشو : لقد اكملت بناء البيت

أشتار : مبارك بيتك

تاشو : بنيته مثلما تحبين .. قرب الفرات

أشتار : كاشو

تاشو : اشتار ، بيتي مظلم من غيرك

اشتار : ارجوك

تاشو : اضيئي بيتي يا اشتار

أشتار : انني انتظر فارسي

تاشو : استيقظي يا اشتار ، ان فارسك غير موجود

أشتار : لا تقل هذا ، انه موجود ، وسيأتي

لودنكرا : « يطل من باب الكوخ » ..

تاشو : انت محقة ، هاهو قادم

أشتار : لودنكرا ؟ لتأخذه الالهة

تاشو : « يتسلل الى الخارج » سأنتظرك ، انني في بيتي على الفرات

اشتار : ابحث عن فتاة غيري

تاشو : « وهو يخرج » لن يدخل بيتي فتاة غيرك

أشتار : « وداعا يا تاشو ، انت تستحق كل خير ، لكن حلمنا ليس واحدا ، انني انتظر فارس حياتي من بعيد ، ويردفني على حصانه الابيض ، ويأخذني بعيدا .. بعيدا .. بعيدا

يدخل لودنكرا وناورتم ، ناورتم تخشخشو بكيس من النقود

لودنكرا : اشتار

ناورتم : اهنئك يا بنيتي

لودنكرا : وأهنيء نفسي ايضا

ناورتم : لن تلبسي بعد اليوم الا الذهب والحرير

أشتار : « تتراجع » انني اشم طبخة مسمومة

ناورتم : انت واهمة ، نحن لا نريد ان نطعمك سوى العسل

أشتار : لابد انه عسل مر

ناورتم : ان عسل لودنكرا يابنيتي حلو .. كالذهب

أشتار : محال ، لا اريد عسل لودنكرا

لودنكرا : هيا يا عشتاري ، ان الكاهن ينتظرنا

أشتار : يا للمراح السمج

ناورتم : « تخشخش بكيس النقود » هذا ليس مزاحا يا بنيتي

أشتار : زوجة ابي

ناورتم : انني امك يا بنيتي

أشتار : لست نعجة لتبيعيني

ناورتم : « تخشخش بالكيس ثانية .. بل انت كنزي »

لودنكرا : لودنكرا : هلمي يا عشتار ، سأجعل الاميرات يحسدنك

أشتار : « تتراجع » دعني

لودنكرا : « يحاصر اشتار » لن ادعك ، لقد دفعت ثمنك ذهبا

أشتار : » تفلت منه » محال ان ارضي بك

لودنكرا : سأغرقك بالحرير والجواهر والذهب

أشتار : « تلوذ بالفرار » لا اريدك حتى لو عادلتني بالذهب

لودنكرا : ناورتى ، افعلي شيئا ، لقد هربت

ناورتم : لا عليك : لن تفلت مني

لودنكرا : لودنكرا لا يخدع ، هاتي الذهب

ناورتم : تمهل ، لن يأخذها غيرك

لودنكرا : انني لست من يشتري سمكة في نهر

ناورتم : اطمئن ، ستأخذها حتى لو كانت في البحر

« تقتفي اثر اشتار »

هيا ، اتبعني ، لنلحق بها

ناورتم تخرج مسرعة ،

يخب لودنكرا في اثرها

ـ ستار ـ

الفصـــل الثاني

بيت كاشو ، كاشو يثبت رفا ،
سلة تين على المنضدة ، صندوق
قديم في رف البيت ، كاشو
يتراجع ، وينظر الى الرف

تاشو : هكذا افضل ، ان ارتفاعه الان يناسب اشتار « يأخذ تينة من السلة ويتذوقها » حلوة كالعسل ، ستفرح اشتار بالسلة . انها تحب التين

الام : « تطل من الباب » ..

تاشو : « يبتسم » ساطلبه باللون الابيض

الام : يالضيعة تعبي معك ، انك لم تصنع لي يوما مثل هذا الرف

تاشو : « يلتفت الى امه » امي ! ان الرف وصاحبه بين يديك

الام : اعرف مكرك ، دعني ، لولد ابوك لما جئت

تاشو : اهلا بك ، انت حبيبتي

الام : كذاب ، لست انا حبيبتك

تاشو : وعشتار .. انت حبيبتي

الام : عشتار ، لم اسمعك تقسم بغير عشتار

تاشو : انني احبهـا

الام : عشتار ام اشتار ؟

تاشو : ليتك تحبينها مثلي يا امي

الام : انني لا اكرهها

تاشو : اريدك ان تحبيها ، انها شمعتي ، وستضيء لي هذا البيت

الام : انت تحلم ، لن ترضى براع ، ان الاميرة تريد فارسا

تاشو : اشتار ما زالت صغيرة يا امي

الام : ان عمرها ست عشرة سنة وربما اكثر

تاشو : يقال ان الفتيات الجميلات في هذا العمر يحلمن كثيرا ...

الام : الم يكن عمري ابدا ست عشرة سنة

كاشو : انت جميلة ، ولهذا اختطفك ابي قبل ان تصبحي في هذا العمر

الام : كفاك ، لن ترضيني بكلام كهذا

كاشو : سأرضيك يا امي ، مريني وانـا ابنـك المطيع

الام : لابد ان تأتي اليوم الى البيت

كاشو : ليتك تمهليني حتى الغـد

الام : ان ابـاك مريض

كاشو : آه لقد كان مريضا في الاسبوع الماضي ايضا

الام : انني لا امزح يا كاشو

كاشو : حسن يا امي ، سأتي

الام : هيا اذن ، ان اباك ينتظرنا

كاشو : اسبقيني يا امي ، سأثبت هذا الرف في دقائق ، والحق بك

الام : وتبقى معنا

كاشو : حتى الصباح

الا : لا يا كاشو ، اريدك ان تبقى دائما

كاشو : امي حبيبتي ، ان اغنامي تحب ان ترعى هنا

الام : انت محتال ، ليس هذا هو السبب

كاشو : « يبتسم » صدقت يا امي

الام : « تسرع بالخروج » ابق اذن هنـا ، لا اريدك

كاشو : « يضحك » انني جائع ، اذبحي لي واحدة من دجاجاتك

الام : انها على النار ، وسأكلها وحدي

كاشو : لن تأكليها حتى لو انتظرتني الى الصباح « يحاول ان يثبت الرف .. ابي مريض »

« يضحك » مهما كان الامر ، لابـد ان اذهب ، انني اعرفها ، انها مشتاقة الـيّ « نباح كلب » ها هي قد عادت لن ترتاح الا اذا اخذتني معها الى البيت

اشتار تدفع الباب

بهدوء ، وتطل براسها

كاشو : اهلا حبيبتي

أشتار : « تزم شفتيها بغضب » ...

كاشو : ردي عليّ والا امطرتك قبلا

أشتار : « تأخذ تينا من السلة » سأمطرك قبل ان تمطرني « ترميه بالكيس » خـذ

كاشو : اشتار « يلتفت » اهي انت ؟ تمهلي

أشتار : كأنك لم تعرفني « ترميه بتينة اخرى » ذق هذه ايضا

كاشو : حسبتك امي

أشتار : امك ! « بانفعال » خذ اذن ، خذ

كاشو : صدقيني ، لقد كانت هنا قبل قليل

اشتار : تلكم سواء ايها الرجال ، خذ هذه ايضا ايها المحتال

كاشو : « يمسك يد اشتار » التين وجد للاكـل يا اشتار

اشتار : دع يـدي

كاشو : « يلوي يدها برفق الى فمها » تذوقي هذه التينة

اشتار : لن اتذوقهـا

كاشو : لقد اذقتني واحدة

أشتار : « تضحك » لا احب ان اتذوقها بالقوة

كاشو : « يترك يدها » لقد جنيته من اجلك

أشتار : « تتذوقها » كذاب

كاشو : حلـوة ؟

اشتار : « تهز راسها » وتينتك ؟

كاشو : « يشير الى خده » ما زالت حلاوتها هنا

اشتار : « تمسح خده بيدها » لن اقول اسفة

كاشو : « يمسك يدها » لا اريد اسفك ، اريدك انت

أشتار : كاشو « تنظر اليه » ليتني اختك

كاشو : لا اريد ان تكوني اختي

أشتار : « تمازحه » وانا ايضا لا اريد ان ..

كاشو : اريد ان تكوني حبيبتي

أشتار : أوه

كاشو : زوجتي

اشتار : ثانية ؟

كاشو : وثالثة ورابعة و ...

اشتار : ارجوك يا كاشو

كاشو : لقد اشتريت الطلاء الابيض

أشتار : انني وحيدة ، اريدك الى جانبي

كاشو : سأبقى دائما الى جانبك

أشتار : كاشو ، اصغ اليّ

كاشو : لن اصغي الا لك

أشتار : ان زوجة ابي تريد ان ...

ترتفع ضجة في الخارج ،

اشتار تبدو خائفة

أشتار : يا ويلي ، انها هي

كاشو : لا تخافي انني معك

اشتار : خبئني ، لقد باعتني للتاجر

كاشو : هذا جنون ، انت انسان حر

اشتار : ان بريق الذهب يفقدها عقلها ، ياللالهة، خبئني

كاشو : أهدأي ، لا داعي للخوف سأخبرك

أشتار : سيأخذني اللعين لودنكرا اذ رآني

كاشو : لن ادعه يمسك ، سأقتله

أشتار : « تتشبث بكاشو » لا ، لا اريدك ان تقتل احدا ، خبئني ، خبئني فقط

كاشو : « يمسك يدها » تعالي هنا

أشتار : اسرع ، الاصوات تقترب

كاشو : « يفتح الصندوق » ادخلي ،هيا

أشتار : سأختنق ، انه ضيق

كاشو : الا تخافي ، ادخلي

أشتار : « تدخل الصندوق » لن يتسع لي

كاشو : « يدفع راسها بقوة » اخفضي راسك

اشتار : « تصيح » آ •• ي

كاشو : « يقفل الصندوق » الزمي الهدوء

أشتار : « من داخل الصندوق » انني •• اختنق

كاشو : صه ، انهما قادمان

يفتح الباب بقوة ، كاشو

يبتعد عن الصندوق ، يدخل

لودنكرا وناورتم وهما يلهثان

لودنكرا : يا للالهة ، لقد تقطعت انفاسي

ناورتم ــ تماسك ، لعلها هنا

لودنكرا : ضاعت •• عشتار

ناورتم : لن تضيع ، انني وراءها ، وسأجدها

لودنكرا : آه ، اكاد اتهاوى « يتلفت حوله »

دعوني اجلس

ناورتم : هات ابنتي

كاشو : ابنتك !

ناورتم : اريد اشتار

كاشو : ابحثي عنها في بيتك ، لابد انها تكنس او تطبخ او •••

ناورتم : « تصيح » انها هنا

كاشو : ارجوك ، لا ترفعي صوتك

ناورتم : ارجوك ، لا رتفعي صوتك

ناورتم : وانت تطاردها دائما

كاشو : اشتار ليست غريبة عني ، لقد نشأنا معا

ناورتم : لابد انك تخفيها ، اين هي ؟ « تبحث في ارجاء البيت » سأجدها حيثما تكون

لودنكرا : « يتجه الى الصندوق » لو كنت مكانك لما اخفيتها

كاشو : انني لم اخفها

لودنكرا : انت تعرف ان اخفاء فتاة في عمرها جريمة

كاشو : واعرف ان بيعها ايضا جريمة

ناورتم : هذا امر لا يعنيك

لودنكرا : ان امها لا تبيعها

كاشو : « يقلد صوت لودنكرا » ذهب

لودنكرا : انني اريدها زوجة لي

كاشو : رغم ارادتها

لودنكرا : انها فتاة صغيرة ، ونحن نريد مصلحتها

ناورتم : « تقف حائرة » اين اختفت هذه اللعينة؟

لودنكرا : « يهم بالجلوس على الصندوق » قد لا تكون هنا

كاشو : « يصيح بلودنكرا » انهض

لودنكرا : « يجفل » ما الامر ! لقد اخفتني

كاشو : لا تجلس هنا

لودنكرا : انني متعب •

كاشو : ان الصندوق لا يتحملك

لودنكرا : « يتأمل الصندوق » ياله من صندوق

« يحاول ان يلمسه »

يبدو انه قديم

كاشو : ارفع يدك ، لا تلمسه

لودنكرا : اريد ان اراه من الداخل

كاشو : لا •• لا

لودنكرا : ماذا دهاك ؟ لن اكله

كاشو : ارجوكما ، تفضلا الى الخارج ، اريد

ان اذهب الى غنمي

لودنكرا : يعني اياه

كاشو : لن ابيعه لاحد

لودنكرا : سادفع لك فيه ثمنا طيبا

ناورتم : دعك منه ، انه مجرد صندوق قديم

لودنكرا : انت لا تعرفين قيمته

كاشو : وانت ايضا لا تعرف

ناورتم : كفى يا لودنكرا ، هيا نذهب

لودنكرا : ويبدو اننا لن نجدها اليوم

ناورتم : سنجدها لا تخف « كاشو » ستندم لو اخفيتها عندك

كاشو : اين هي ؟ لقد قلبت البيت بنفسك

ناورتم : لن تفلت مني ، هيا « وهي تخرج » سأجدها حتى لو كانت في البحر

لودنكرا : « خارج عتبة الباب » ليتك تبيعني الصندوق

كاشو : « يصفق الباب » اذهب ، لن ابيعه بمال الدنيا

كاشو يتطلع من النافذة ،

ثم يسرع الى الصندوق ،

وينقد عليه باصابعه

أشتار : « بصوت مختنق » كاشو

كاشو : لا ترفعي صوتك ، اخشى ان يسمعاك

أشتار : لتأخذهما الالهة ، افتح الصندوق ، انني اختنق

كاشو : مهلا يا اشتار ، سافتحه

أشتار : « تضرب الصندوق من الداخل » اسرع .. اسرع

كاشو : « يحاول فتح الصندوق » ستكسرين الصندوق ، تمهلي

أشتار : « تدفع باب الصندوق » يالالهة . آه « تستنشق الهواء بعمق » كأنه العالم الاسفل

كاشو : « يحاول ان يحضنها » تعالي اذن الى العالم ..

أشتار : « تدفعه » دعني

كاشو : لن ادعك بعد اليوم

اشتار : سأهرب منك ايضا

كاشو : لم يعد لك احد غيري

أشتار : « تمازحه » لي فارسي

كاشو : ليتني بعت الصندوق للودنكرا

أشتار : لكنك لا تبيعه بمال الدنيا

كاشو : « يحاول ان يحضنها » ولن ابيعه

أشتار : « تفلت منه » سأذهب ، ولن اعود اليك ثانية

كاشو : لا ، لا تذهبي

أشتار : ابق اذن بعيدا

كاشو : اعدل ، سابقى

أشتار : وكن عاقلا

كاشو : هذا ما لا استطيع ان اعدك به

أشتار : « تهم بالهرب » وداعا اذن

كاشو : اشتار ، ابقي ، ارجوك

أشتار : لا تنس وعدك

كاشو : لن انسى « يضرب جبهته » ياللالهة ، لقد انبتني امي

أشتار : « تضحك » امك .

كاشو : لابد ان اذهب ، ان ابي مريض

أشتار : « تهرع الى كاشو » تذهب ؟ لكنني لا استطيع البقاء وحدي ، انني اخاف

كاشو : « يحضن اشتار » اهلا حبيبتي ، اهلا اهلا

أشتار : لقد وعدتني يا كاشو

كاشو : وانا عند وعدي

أشتار : كم اخشى ان تعود زوجة ابي ولودنكرا

كاشو : لا تخشي شيئا ، اغلقي الباب من الداخل

أشتار : حسن اسرع اذن

كاشو : « وهو يخرج » لن اتأخر

أشتار : « تهتف سأنتظرك يا ..

تاشو : « بطل من الباب » يا .... ؟

اشتار : كاشو

كاشو : ستقولينها يوما

اشتار : اذهب الان

كاشو : لدى امي دجاجة مشوية ، سأتجج بشيء واتي بنصفها

أشتار : اسرع اذن ، انني جائعة

كاشو : « يمضي » اغلقي الباب ، ولا تفتحيه لاحد

اشتار : لا تنس نصف الدجاجة

كاشو : « من بعيد » لن انساه ، انتظريني

أشتار : « اروع من كاشو » تبتسم الا فارسي . ان فارسي اروع انسان في العالم « تحلم» سيأتي فارسي ، لابد ان يأتي ، على حصانه الابيض و .. « تنصت » حصان ، انه حصان ، هذا وقع حوافره ، ايمكن ان .. « تسرع الى النافذة » ياللالهة انه هو ، فارس نفسه ، على حصانه الابيض ، جاء من بعيد ، جاء ليأخذني ، جاء .. تسرع الى الباب .. انها لحظة العمر ، فلافتح له الباب

اشتار تفتح الباب ، وتتراجع مبهورة الى الوسط ، يدخل الفارس ، والدم يلطخ جبهته

اشتار : انت !

الفارس : « يتلفت حوله » ..

اشتار : ياللالهة

الفارس : « بحيرة » ما الامر !

أشتار : دعني اتأملك

الفارس : تأملني

أشتار : لقد عرفت انك ستأتي

الفارس : عرفت ! من اخبرك ؟ لعله العصفور

أشتار : لا ، قلبي

الفارس : اعطني ماء

اشتار : اعطيك عيني

الفارس : اريد ماء ، انني عطشان

اشتار : « تسرع الى اناء الماء » لن تعطش بعد اليوم

الفارس : فتاة غريبة

اشتار : لا اسمعك ، ارجوك ان ترفع صوتك

الفارس : ما اسمك ؟

أشتار : « تعود بأناء الماء » اشتار

الفارس : عشتار ؟

أشتار : لا ، اشتار

الفارس : اشتار ، اسم جميل

اشتار : اشكرك

الفارس : اراك وحيدة يا اشتار

اشتار : لست وحيدة ، انت معي

الفارس : اعني .. اهلك .. انني لا ارى احدا منهم

اشتار : « تحاول ان تسقيه » اشرب يا فارسي ، اشرب

الفارس : هاتي

اشتار : دعني اسقيك بنفسي

الفارس : يأخذ اناء الماء ... لست طفلا

اشتار : انت فارسي
الفارس : « يحملق فيها ، ثم يشرب » ...
أشتار : تلاحظ جرحه ، ياللالهة ، انت جريح
الفارس : لا عليك لقد جمح بي الحصان قبل قليل
اشتار : ان الدم ينزف ، لابد من تضميد الجرح
الفارس : انه جرح بسيط ، يدفع الاناء الى اشتار خـذي
اشتار : لحظة واحدة « تأخذ قطعة قماش ، وتبللها بالماء » دعني اضمد جرحك
الفارس : لا وقت لدي ، انني مستعجل
اشتار : لن يستغرق الامر طويلا « تمسح جبهته » ان الجرح عميق
الفارس : حمدا للالهة لانك لم تري جراح المعركة
اشتار : لقد سمعت اننا سحقنا العبرانيين
الفارس : ولقناهم درسا لن ينسوه
أشتار : سلمت يدك ايها الامير
الفارس : لست اميرا
أشتار : ها هو حلمي يتحقق
الفارس : يبدو انك تصفين كثيرا الى الاحلام
اشتار : طالما حلمت بامير .. فارس .. يأتي مـن بعيد .. على حصانه الابيض .. ويأخذني
الفارس : « يبتسم » صحيح ان حصاني ابيض لكني لست اميرا
أشتار : انت اميري
الفارس : اشتار
أشتار : انت فارسي
الفارس : « ينقر باصبعه على راسها » ! استيقظي، نحن في رابعة النهار
اشتار : « تمسك يده » خذني معك
الفارس : انت تهذين
أشتار : خذني معك ، ارجوك
الفارس : انني في عمر ابيك
أشتار : ان حصانك ابيض
الفارس : وشعري ايضا ابيض
اشتار : اردفني وراءك ، مثلما رايتك في الحلم ، وخذني معك بعيدا
الفارس : « يسحب يده » ابقي مع اهلك ، وانسي هذا الجنون
اشتار : « تتشبث به » لا تتركني وحيدة ، لقـد انتظرتك طويلا ، خذني معك
الفارس : لا يمكن ، انني ذاهب الى بابل في مهمة مستعجلة
اشتار : « تجهش بالبكاء » ارجوك ، لا تتركني
الفارس : اشتار « يحضنها » كوني عاقلة ، ان مكانك هنا
أشتار : بل مكاني معك ، انت فارسي
الفارس : بنيتي ...
أشتار : لا تقل لي ..بنيتي
الفارس : « يبتسم » ماذا اقول لك اذن ؟
أشتار : قل لي « تلمح سلسلة ذهبية حول عنقه » آه فهمت
الفارس : من يدري
أشتار : لابد ان شعرها ابيض
الفارس : وقلبها ابيض
أشتار : وتحبهـا ؟
الفارس : لم احب امرأة مثلما احببتها
اشتار : لا يمكن ان تكون جميلة مثلي
الفارس : بل اجمل منك
أشتار : انت تبالغ
الفارس : ان امي اجمل امرأة في العالم
أشتار : امـك !
الفارس : نعم ، امي

أشتار : تعني ان هذه السلسلة من ...
الفارس : طبعـا
أشتار : يا للالهة « تبتسم بفرح » حسبتها من ..
الفارس : لقد وضعتها حول عنقي ، قبل ان اذهب الى المعركة ، وتأتي فارس صغير
أشتار : انت فارسي
الفارس : أشتار
اشتار : فارسي .. فارسي
الفارس : لست فارسك ، انني بعمر ابيك
أشتار : لا تقل هذا
الفارس : ان فارسك شاب بعمـرك ، انتظريـه يا أشتار ، لن يتأخر ، فأنت جميلة
أشتار : لقد انتظرتك طويلا ، لا تتركني
الفارس : انني في مهمة ، لابد ان اذهب
أشتار : « بصوت مختنق » ارجوك
الفارس : « يتراجع » وداعا يا بنيتي
أشتار : « الدموع تسيل فوق وجنتيها » ...
الفارس : « يغلق الباب ويمضي » وداعا
أشتار : يا للالهة ، سيذهب ، وقد لا اراه ثانية ، لا ، مستحيل ، انه فارسي لـن اتركـه « تندفع نحو الباب » فلالحق به قبل ان يختفي

تسرع أشتار الى الخارج ، يتلاشى وقع اقدامها ، يدخل كاشو ، يتلفت حوله ، يضع لغة الطعام على الرف

كاشو : أشتار « لا احد يرد » أشتار « لا احـد يرد » ياللالهـة ، يبدو انها ليست هنـا « يتلفت حوله » لعلها مضت ، ايعقل انها لحقت بالفارس الذي رايته من بعيـد على حصانه الابيض ؟ من يـدري ، انهـا مجنونة بكل من يعتلي صهوة حصـان ابيض ، « يندفع نحو الباب » سألحـق بها حتى اخر العالم

يخرج كاشو مسرعا ، ويغلق الباب وراءه

ـ ستار ـ

فسحة بين اشجار كثيفة

تدخل ناورتم ولودنكرا

لودنكرا : تمهلي يا ناورتم ، انت تقتلينني
ناورتم : لابد ان نسرع ، والا افلتت اشتار منا
لودنكرا : اين أشتار ؟ « يلهث » نحن نطارد شبحا
ناورتم : قلت لك ، لقد رايتها ، وهـا هي أثـار اقدامها « تهم بالسير » اتبعني
لودنكرا : لم اعد استطيع السير ، دعيني ارتاح
ناورتم : ماذا دهاك ، ان أشتار ستفلت
لودنكرا : « يتكيء على شجرة » امهليني لحظة ، لعلي استرد بعض قواي
ناورتم : هش ، اصغ ، هناك شخص قادم
لودنكرا : « يصغي » لا اسمع شيئا
ناورتم : لقد توقف
لودنكرا : « يتلفت حوله » هذا مكان موحش
ناورتم : « بقلق » لا .. تخف
لودنكرا : لست خائفا ، انني تاجر متجول ، وقد واجهت .. يرتفع صوت من بين الاشجار ياللالهة « يهم بالهرب » ناورتم
ناورتم : « تتشبث به » لا داعي للهرب ، تمهـل لعلها أشتار
لودنكرا : دعيني ، هذه ليست اشتار
ناورتم : من ادراك ؟ تعال معي نسترق النظر
لودنكرا : اذهبي وحدك ، سأنتظرك هنا

فاورتم : « تتشبث بعنقه » قد تكون اشتار ، دعنا ننظر معا

لودنكرا : ارفعي يديك عني ، انت تخنقينني

فاورتم : الصوت يقترب « تسترق النظر من بين الاشجار » لا تتحرك ، دعني انظر

لودنكرا : فلنهرب ، هذا ليس وقع اقدام أشتار

فاورتم : هش ، انت محق

لودنكرا : من القادم اذن طمئنيني

فاورتم : فارس

لودنكرا : ياللالهة ، لابد انه مسلح

فاورتم : سيفه بطولك

لودنكرا : ولعله قاطع طريق متنكر

فاورتم : لا ، انه فارس

لودنكرا : مهما كان الامر ، لن اطمئن الى رجل يحمل السلاح في مثل هذا المكان ، فلنهرب

فاورتم : « تتشبث به » لقد فات الاوان ، لن نستطيع الهرب ، دعنا نختبيء هنا

لودنكرا : اللعنة على أشتار ، سأموت بسببها في هذا المكان الموحش ، وبسيف قاطع طريق

فاورتم : « تجره بين الاشجار » كفى ، الزم الصمت يالودنرا ، ان الالفارس قادم

تختبيء فاورتم ولودنكرا بين الاشجار ، يدخل الفارس

الفارس : انها تلاحقني مثل ظلي ، لكني سألقنها درسا

لودنكرا : « يطل برأسه » يبدو انه يتحدث عن..

فاورتم : هش « تجره » تعال

الفارس : « ينظر من خلال الاشجار » ها هي قادمة ، لقد نجحت خطتي

لودنكرا : « يطل ثانية » دعيني سيخطفها

فاورتم : « تجره بقوة » تعال ايها المجنون

لودنكرا : سيخطف أشتار

فاورتم : ضه والا خطف راسك

الفارس : سألهيها في هذه المتاهة ، ثم اتسلل الى حصاني و ...

لودنكرا : « يطل براسه » لن ادعها له

فاورتم : هش

الفارس : « يتلفت » يخيل الي انني اسمع ...

فاورتم : « تجر لودنكرا » تعال ايها المجنون ، سيمزقك بسيفه

الفارس : « يستل سيفه » ...

فاورتم : لقد استل سيفه

لودنكرا : اخشى ان يكون قد عرف مخبأنا

فاورتم : « تشير له ان يصمت » هش

لودنكرا : « يتمتم » ياللالهة .. ماذا جرى لي ؟

الفارس : لعلي واهم « يغمد سيفه » لا احد هنا ، فلاذهب انها قادمة

يخرج الفارس مسرعا ، تدخل اشتار ، وهي تتلفت حولها

أشتار : انه ليس هنا

لودنكرا : « يطل براسه » هذه .. اشتار

فاورتم : لا ترفع صوتك

لودنكرا : آآه عشتار

فاورتم : هش

أشتار : عجبا ، لقد رايته قبل قليل ، يتسلل الى هذا المكان مع ...

لودنكرا : يالعشتار ، ايعقل انها تتحدث عني ؟

أشتار : « تتلفت » ...

فاورتم : ستراك « تجره » تعال

أشتار : انني اسمع صوتا « تتلفت » لعله مختبيء هنا

لودنكرا : ترى .. عمن تتحدث ؟

ناورتم : الزم الصمت ، لقد سمعتنا
أشتار : انه يراوغني ، لكن هيهات ، لن يهرب مني
لودنكرا : « يطل براسه » عشتار
ناورتم : « تطل براسها » سنمسكها هذه المرة
أشتار : « تحملق في الارض » لا اثر لحوافر الحصان
لودنكرا : « ينظر الى ناورتم » ..
ناورتم : انها تبحث عنه
لودنكرا : الحصان
ناورتم : اي حصان ؟ عن الفارس
لودنكرا : الفارس !
ناورتم : هش
أشتار : يا للمراوغ ، انه يحاول تضليلي ، ولكن ها هي آثار اقدامه ، انني اعرفها جيدا ، وسأتبعه حتى نهاية العالم
لودنكرا : ناورتم ، فلنمسك بها قبل ان ...
ناورتم : تمهل ، ان الفارس لم يبتعد بعد
لودنكرا : لن يكون احد فارسك غيري يا عشتار
ناورتم : هش ، انها تتجه نحونا
لودنكرا : فلتنتظر ، سأخذها الى الكاهن فورا
ناورتم : لنمسكها اولا ، ها هي تقترب ، تأهب
لودنكرا : سأطوقها بذراعي
ناورتم : دع هذا لي ، كمم انت فمها حتى لاتصيح
لودنكرا : حسن ، فلنبدأ
ناورتم : « تنقض على أشتار » هيا يا لودنكرا ، كمم فمها

ناورتم تطوق أشتار بذراعيها
لودنكرا يحاول تكميم فمها

لودنكرا : امسكيها يا ناورتم ، امسكيها جيدا
ناورتم : لن ادعها تفلت ، اطبق انت على فمها
لودنكرا : انني احاول ، لكن ...

أشتار : « تحاول ان تفلت » آ آ آ
ناورتم : كممها ، لا تدعها تصيح
لودنكرا : امسكيها جيدا حتى اسيطر عليها
أشتار : ايها البرميل ، دعني
لودنكرا : اسكتي ، سأغرقك بالذهب
أشتار . لا اريد ذهبك
ناورتم : تعقلي يا بنيتي ، انه كنز
أشتار : خذي انت هذا الكنز
ناورتم : لكنه مجنون بك انت
أشتار : لن اتزوج من مجنون
لودنكرا : سأخذك الى الكاهن رغما عنك
أشتار : « تصيح » النجدة
ناورتم : ماذا دهاك ؟ لا تدعها تصيح ، كمم فمها، والا سيسمعها الفارس ، ويأتي بسيفه الطويل
لودنكرا : سأكممها واكمم ...
أشتار : « تعض لودنكرا » ...
لودنكرا : « يصرخ بالم » آ آ .. ي
ناورتم : لا تفلتها ايها الاحمق
لودنكرا : لقد قطعت ابهامي
أشتار : النجدة .. النجدة .. النجدة
ناورتم : « تطوقها بقوة ، لن ينجيك احد مني ، تعالي

أشتار تحاول عبثا ان تفلت ،
يدخل الفارس ويده فوق سيفه

الفارس : ماذا يجري هنا ؟ اتركاها
لودنكرا : « يجفل » ياللالهة ، انه قاطع الطريق
أشتار : « ترفس لودنكرا » ايها البرميل ، انت قاطع الطريق
ناورتم : لا عليك يالودنكرا ، ستكون اليوم زوجتك

لودنكرا : هذا حق « يمسك اشتار » تعالي
أشتار : انقذني ، انهما يخطفاني
الفارس : « يستل سيفه » سأخطف حياتهما
لودنكرا : « يلوذ بناورتم » ياللالهة ، لقد استل سيفه
أشتار : اتركيني ، اتركيني والا مزقك فارسي بسيفه
ناورتم : لن اتركك ، انني احميك من جنونك
الفارس : « يرفع سيفه » اتركيها والا ...
ناورتم : انزل سيفك رجاء ، او كنت فارسا حاقة لكان سيفك معي ، انني امها
الفارس : امها !
أشتار : « تفلت وتلوذ بالفارس » لا ، لا تصدقها انها ليست امي
لودنكرا : « بل انها » ..
الفارس : اسكت انت
لودنكرا : حسن ، سكت
ناورتم : أشتار : ، ابنتي الحبيبة
أشتار : لست ابنتك ، ابتعدي عني
ناورتم : لا يا ابنتي ، لا تقولي هذا ، لقد ربيتك بالعرق والدموع
أشتار : بل ربيتني بالعصا
الفارس : من حسن الحظ ، ان امك هذه ليست ملكة على بابل
أشتار : هذه ليست امي ، انها زوجة ابي
الفارس : زوجة ابيك ؟
ناورتم : ايتها الجاحدة
الفارس : يبدو ان اباك لم يشكمها
أشتار : لقد شكمته هي ، واودت به الى العالم الاسفل

ناورتم : لا تصدقها ، انها ابنتي ، وانا اريد صالحها
الفارس : مهما كان الامر ، فانها لم تعد صغيرة لتعامليها هكذا
ناورتم : انني معك ، لم تعد صغيرة ، ولهذا اريد ان ازوجها
الفارس : « يهمس لاشتار » امك محقة هذه المرة
أشتار : لا اريد ان اتزوج ، سأتي معك
الفارس : تزوجي هنا يابنيتي ، هذا عالمك
ناورتم : لرجل .. تاجر غني
الفارس : « يهمس لاشتار » تاجر وغني ، ماذا تريدين اكثر ؟ لو كنت انا فتاة لتزوجته
أشتار : انت لا تعرفه ، ولن تتزوجه اذا عرفته
الفارس : ولماذا لا مادام تاجرا وغنيا . ؟
اشتار : انظر اليه « تشير الى لودنرا » انه هذا
الفرس : « معدوم » هذا ؟
أشتار : نعم ، هذا البرميل
الفرس : « للودنكرا » انها في عمر ...
لودنكرا : « يربت على كيس نقوده » ذهب
الفارس : آه .. لديه ذهب
أشتر : لو كنت فتة ...
الفارس : دعك مني لست فتاة
أشتر : لا اريده ، انها تزوجني منه بالقوة
الفرس : بالقوة .. لا .. هذا خطأ
نورتم : انني اريد مصلحتها
الفرس : ان شريعة حمورابي تحرم الزواج بالقوة
لودنكرا : سأتزوجها .. بالذهب
أشتر : لم يعد لي الا الملك ، سألجأ اليه «للفارس» خذني معك
الفارس : ماذا ! لا داعي لهذا ، انني فارس الملك « للودنكرا » ان الذهب ايضا قوة

ناورتم : « تطبق على يد اشتار » تعالي ، لن ادع الذهب يفلت مني

نلالودنكرا : هاتيها ، ولنذهب مباشرة الى الكاهن

أشتار : « يلوح بسيفه » اتركاها والا ...

لودنكرا : « يجفل مبتعدا » ياللالهة

الفارس : اذهبا من هنا والا قتلتكما

ناورتم : انت لا تتصرف كفارس ، اريد ابنتي

الفارس : « يهمس لها » لن اخذها ، وسأعيدها لك

ناورتم : حقا ؟ يالي من متهورة ، انني اسف ..

الفارس : بشرط الا تزوجيها رغم ارادتها

ناورتم : لك هذا ، انها ابنتي ، وانا لا اريد الا صالحها

الفارس : « يرفع صوته » هيا اذهبي الآن

ناورتم : امرك ايها الفارس

الفارس : وخذي معك هذا ال ...

ناورتم : « تغمز للودنكرا » تعال يا كنزي

لودنكرا : « يلحق بناورتم » وعشتار ؟

ناورتم : « تغمز له ثانية » عشتار ابنتي ، ولن ازوجها رغم ارادتها ، انني اخاف الملك حمورابي وسريعته

تخرج ناورتم ولودنكرا ،

الفارس يدنو من اشتار

الفارس : هل ارتحت ؟ لقد خلصتك من لودنكرا

أشتار : اشكرك ، انت اميري ، وفارسي

الفارس : لابد لي ان اذهب الآن ، ان الملك ينتظرني

أشتار : الملك حمورابي ؟

الفارس : نعم ، حمورابي ، وسيقطع راسي اذا تأخرت

أشتار : لا ، لن ادعك تتأخر

الفارس : هذا ظني بك ، انت فتاة عاقلة ، وداعا

أشتار . لا وداع يا فارسي ، سأتي معك

الفارس : تأتين معي ! حقا انت فريدة ، لو ان الملك رآك معي ...

أشتار : لن يراني ، سأبقى خارج القصر

الفارس : أشتار ، كوني عاقلة ، وعودي الى امك

أشتار : لا اريد ان اعود

الفارس : بل ستعودين

أشتار : ستزوجني للبرميل اذا عدت

الفارس : هذه مخالفة لشريعة حمورابي ، وقد وعدتني الا تخالفها

أشتار : أنت لا تعرف زوجة ابي ، انها تخالف شرائع الاله مردوخ نفسه من اجل الذهب

الفارس : أشتار

أشتار : انت فارسي ، وقد انتظرتك طويلا

الفارس : لست فارسك

أشتار : هات حصانك الابيض ، واردفني وراءك مثلما رأيتك في الحلم .

الفارس : يا للالهة

أشتار : رايتك تقبل من بعيد ، على حصانك الابيض ، وتقترب مني وتقول ...

الفارس : عودي الى امك

أشتار : لا ، بل قلت لي ، هيا يا حبيبتي ، تعالي معي

الفارس : انت مجنونة ، انني بعمر ابيك

أشتار : واردفتني وراءك ، على حصانك الابيض ، وطرت بي نحو ..

الفارس : لا خيار « ينقض عليها » سأقيدك الى هذه الشجرة

أشتار : « تحاول ان تتملص منه » دعني ارجوك، دعني

الفارس : لن ادعك ، هذا هو الحل الوحيد

أشتار : « تصيح » النجدة

الفارس : عبثا تصيحين ، لن يسمعك احد

أشتار : النجدة .. النجدة

الفارس : سأشدك ، وامضي في طريقي

أشتار : النجدة «تحملق في البعيد مبهورة» ياللالهة

الفارس : اطمئني ، سأرسل من يأخذك الى امك

أشتار : فارسي !

الفارس : كفاك يا بنيتي ، لست فارسك

اشتار : فارسي .. هناك .. لقد جاء

الفارس : انت مجنونـــة

أشتار : انظر .. ها هو يطير .. مع الريح

الفارس : لقد طار عقلك

أشتار : هذا هو وقع حوافر حصانه الابيض ، انه قادم ، اصغ اليه ، اصغ

الفارس : لا اريد ان اصغي الى مجنونة

أشتار : لست مجنونة ، انه فارس الحلم ، دعنـــي دعني

الفارس : لا وقت لدي ، لابد ان اشدك ، وامضي

أشتار : « تصيح » النجدة .. النجدة .. النجدة

الفارس يحاول شد اشتار
الي الشجرة ، اشتار تقاوم
وتصيح يدخل كاشو مسرعا

كاشو : اشتار

أشتار : من !

الفارس : « يلتفت » توقف

كاشو : ارفع يديك عنها

الفارس : هذا امر لا يعنيك

كاشو : بل يعنيني ، ارفع يديك والا قتلتك

أشتار : كاشو

كاشو : اطمئني يا أشتار ، لن اسمح لاحـــد ان يمسك

أشتار : عجبا ، لقد رأيتك من بعيد ، على حصان ابيض فخيل الي انني ارى .. فارسي

الفارس : « يتمتم » هذه فرصتي

كاشو : أشتار

الفارس : « بشكل مفتعل » ابتعد والا اطحت برأسك

الفارس : « يلوح بسيفه » انظر الى هذا السيف، لقد قتلت به عشرات الاعداء

كاشو : لن يخيفني سيفك

أشتار : ابتعد يا كاشو ، سيقتلك

كاشو : لا يهمني ، لن اسمح لاحد ان يأخذك ما دمت حيا

أشتار : انت واهم ، انه ...

كاشو : لقد رأيته يطوقك بذراعيه ، لابد ان اقتله

الفارس : « يلوح بسيفه ، ويهجم على كاشو » خذ اذن ايها ال ...

أشتار : لا .. لا .. ترفع عصا غليظة ، وتهجم على الفارس ، لن ادعك تقتله

اشتار تهوي بالعصا على راس
الفارس ، الفارس يتهاوى على الارض

أشتار : ياللالهة « تهرع الى الفارس » سامحني ارجوك ، هل آذيتك ؟

الفارس : ابدا ، لم تؤذيني « يتحسس راســه » لقد هشمت راسي فقط

أشتار : يا ويلتي ، دعني أر راسك

الفارس : دعك من راسي « ينظر اليها » انـــت تحبينه

أشتار : من !

الفارس : « يغمز لاشتار مشيرا الى كاشو »..

أشتار : لا .. انت .. واهم

الفارس : بل تحبينه يا بنيتي

أشتار : انه .. اخ .. نعم .. أخ

الفارس : انت تغالطين ، لا يمكن ان تهشمي راسي من أجل .. أخ

أشتار : كاشو .. انسان طيب

الفارس : ان عشتار لا تتصيد الا الطيبين

أشتار : انه يحبني

الفارس : وانت ؟ « تطرق برأسها » أنظري اليّ

أشتار : « تنظر اليه ثم تحضنه » ...

الفارس : كاشو

كاشو : أشتار تنتظرك

كاشو : عفوا ، اريد رايها

الفارس : هذا حقك

أشتار : « ترمق كاشو بنظرة ثم تطرق » ...

الفارس : لقد اجابتك

كاشو : « يبتسم بفرح » الف شكر

الفارس : قالت أشتار ، انها راتك قادما على حصان ابيض

كاشو : لقد وجدته قرب النهر ، فامتطيته الى هنا

أشتار : لابد انه حصانك

الفارس : بل حصان فارسك

أشتار : لكن الطريق طويل الى بابل

الفارس : سأمشيه وامري للالهة

أشتار : دعني اوصلك

الفارس : لا يا عزيزتي ، ابقي مع فارسك

أشتار : « تقف الى جانب كاشو » ارجو ان تزورنا اذا مررت من هنا

الفارس : سأزوركما ، هذا وعد

أشتار : سننتظرك

الفارس : « ينزع السلسلة من عنقه » هذه هدية للذكرى

أشتار : لكنها هدية امك

الفارس : « يضع السلسلة حول عنق اشتار » لقد انتهت الحرب

أشتار : انها جميلة ، اشكرك

الفارس : « يشد على يد كاشو » اتق عصاها والا هشمت راسك مثلما هشمت راسي

كاشو : « يضحك » سأحتفظ بهذه العصا لانها قالت لي الكثير

الفارس : حسن ، لقد ازف الوقت ، لابد لي ان اذهب الآن

كاشو : صحبتك السلامة

أشتار : سننتظرك دائما

الفارس : هيا يا كاشو ، خذ اشتارك ، واردفها وراءك على حصانك الابيض ، وطر بها الى بيتك

كاشو : « يمسك يد اشتار » هيا يا عزيزتي

أشتار : هيا ، انني جائعة

كاشو : لنسرع اذن ، ان نصف الدجاجة المشوية ينتظرنا

أشتار : « تسرع مع كاشو وهي تلوح بيدها » الى اللقاء .. لا تنس .. نحن ننتظرك

كاشو واشتار يخرجان مسرعين ،

الفارس يلوح بيده ،

ثم يخرج هو الآخر

ـ ستار ـ

- جديد المسرح العراقي

● حسب الله يحيى

حقيقة أساسية أولى لا بد أن تدرك ، وتتفق عليها جميعا ـ نقادا وأساتذة مسرح وفنانين مسرحيين ومثقفين وجمهور مسرح ـ وهي ان الكم ، لم يكن في يوم من الايام ؛ مقياسا على وجود ابداع ، وعلى وجود حركة مسرحية نشطة؛ انما تقاس عطاءات تلك الحركة ، باضافاتها الجديدة ، وبالقيم الموضوعية والمبتكرة التي أعطتها •• بحيث يمكننا القول •• بان تلك اعطتها •• بحيث يمكننا القول •• ان تلك المسرحية في العراق •• فهل حصل هذا فعلا ؟

لقد شهدت خشبات المسرح العراقي في بغداد وحدها ، وخلال الاشهر الاخيرة المنصرمة، عرض احدى عشرة مسرحية ! اضافة الى عرض مسرحي عراقي ـ أردني مشترك •

وهو رقم كبير ، قياسا الى الفترة الزمنية القصيرة ، والى الظروف الصعبة التي واجهت العراق خلال هذه الفترة ، مما يجعل مهمة المسرح والمسرحيين صعبة •• باعتبار ان فن المسرح يحتاج الى قدر من الاستقرار النفسي في الانتاج والمشاهدة معا •• وهو أمر كنا وما زلنا نحتاجه لادامة هذا الفن والانشغال بمشاهدته مشاهدة سليمة •

وقد تكون النتائج عكس ذلك تماما ، فقد يشغل المرء نفسه بالفنون الدرامية ، بهدف الخروج عن رتابة الحياة وثقلها والاستعاضة عنها بالانصراف نحو مشاهدة العروض السينمائية والتلفزيونية والمسرحية • كما ظهرت طبقة اجتماعية جديدة تسعى نحو الترفيه بمختلف أشكاله •

وقد تنبه عدد من (المسرحيين) الى هذه الطبقة ، وسعوا الى شغلها بالعروض المسرحية التي لا تحتاج الى التفكير والتأمل ، وكل ما يحتاجه المرء للاستمتاع بها هو الاسترخاء والاستجابة لكل حركة ورقصة وأغنية ومحاورة يقصد منها خلق المتعة المجردة لا غير •

فظهرت (عروض) مثل : « نزلاء ظرفاء » ، « ليلة ويوم » ، « فلوس وعروس » وتقترب منها أعمال مسرحية ، تبدو في مظهرها العام أعمالا تخلو من التعقيد ، وتسعى لتقديم مسرح فيه قدر ضئيل من الجدية وكم هائل من التسطيح والمظهرية العابرة ، مما يجعل عملية الموازنة تميل كثيرا نحو كفة : الضحك والمتعة ، وأقرب نماذج هذا الطراز الينا : « مغني الحي » و « حب ومرح وشباب » •

واذا كانت المسرحيات الثلاث / الاولى من انتاج فرق مسرحية خاصة ، فان انتاج المسرحيتين اللاحقتين من انتاج فرقة مسرحية رسمية هي : الفرقة القومية للتمثيل •

وقد تبرر تلك الفرق تدني عروضها بسبب تلبيتها لقطاع واسع من المتفرجين الذين يبحثون عن المسرح الهازل ، ومن ثم يكون من نتائج هذه الاستجابة بين جمهور عابر ، ومسرحيات هشة ؛ الحصول على الثمن ، وحصاد أرباح يمني نفسه بها أي تاجر في السوق السوداء ••

الا ان انحدار فرقة أساسية في العراق كالفرقة القومية لمثل هذا التوجه المسرحي يبدو خطيرا وغريبا وطارئا على طبيعة فرقة مسرحية ،

انشئت لكي ترقى بمستوى الجمهور عن طريق تقديم العروض المسرحية المتميزة والجديرة بالمشاهدة .. خاصة وانها تضم أبرز الاقلام والوجوه المسرحية العراقية .. ولها قدرتها على انتاج أفضل مما تنتجه الفرق المسرحية الخاصة..

وبرغم الكماش عدد كبير من عناصرها ، بعد تقاعد الكثير منهم ، أو انصرافهم نحو اعمال خارج دائرة الفن المسرحي والتلفزيوني والسينمائي والاذاعي ..، الا ان بمقدورها التعاقد مع كل المسرحيين..غير انها راحت تعمل في حدود ضيقة جدا ، باعتمادها على عناصر لا تقلل من كفايتها ، ولكنها ليست كل عناصر الابداع المسرحي في العراق .. وبخاصة وجود جيل من المسرحيين الشباب من خريجي معاهد وكليات الفنون في بغداد والمحافظات ، إضافة الى القادمين من خارج العراق بعد إنجاز دراساتهم المسرحية المتخصصة . ومعظمهم لا يجد فرصة لأبراز موهبته وممارسة تخصصه .

صحيح أن مديرية المسارح قد أسست «منتدى المسرح» ؛ إلا أن المنتدى ليس الا مختبراً للمسرحيين الشباب ، ولا يشكل إلا حيزا محدودا في العناية بالجيل المسرحي الجديد .. وبرغم ذلك قدم « منتدى المسرح » عرضين مسرحيين ، الاول : فيه اجتهاد ونبل قصد في تقديم هاملت برؤية جديدة ، وان كان قد بالغ في التجريد وطغيان الشكل على المحتوى .

اما العرض المسرحي الثاني فهو : « حرية المدينة» الذي كان الأكثر حضوراً وأهمية وتألقاً من بين سائر العروض المسرحية التي شهدتها مسارح بغداد خلال الاشهر الماضية .. بحيث تجاوز في نباهته عروض الفرقة القومية للتمثيل إضافة الى الفرقة المسرحية الاخرى وللفترة الزمنية المشار اليها .. ذلك أن العرض جاء متوازناً في شكلانيته وفي منطوقه وفي إنتقائه نصاً اجنبيا أعد اعداداً ذكياً ليكون معبرا عن حياة ساخنة وراهنة .

ومن هنا اكتسبت أهمية ، وصار في ذاكرة المثقفين والجمهور الواعي على حد سواء ، بحيث أنه لم يتنازل عن منطوقه نحو السهل العابر والمسطح ولم يكن مغلقا ، عصيا على الفهم .. وإنما كان عرضاً ممتعاً بمفهوم المتعة الذهنية والوجدانية ، يجد المرء فيه نوعاً من التواصل والتفاعل .. والزهو بوجود شبيبة مسرحية تتخطى برؤيتها شيخوخة المسرحيين الكسالى .

وإذا ما انتقلنا الى العروض المسرحية الأخرى ، فأننا واجدون بأن عدداً من مسرحيينا مازالوا بخير ، يقدمون قناعاتهم الجادة بكثير من الأصرار في الحرص على الجودة ، وعلى التعامل مع فن المسرح ، كثافة أصيلة ومعطى حسي لايغيب ..

ونموذج هذا الطراز من المسرحيين نجده في اعمال : « **موزارت وساليري** » و « **مذكرات** ميم » وكذلك في نص مسرحية : « حفلة الماس » الذي سيجد سبيله الى التقديم في فترة لاحقة وقريبة .. ولا نجد حرجاً من التنبيه الى النص وتمارين العرض مسبقاً .. ذلك أن المهم في هذه الاعمال ، حضور أصحابها ، حضور إبداع حقيقي يتكفل بالابداع المخلص والمعمق دون سواه من الاغراءات التي يحاط بها الفنان المسرحي العراقي من قبل عدد من (المشتغلين) بهذا الفن الرفيع ، دون خبرة ودن قضية ودون قضية ودون إنتباه الى ما يقدمونه من إساءة الى المتفرج وقبل

ذلك الى أنفسهم .. بأعتبار أنهم ينظرون الى نجاح اي عرض مسرحي يقدمونه ، بقدر مايحققه من ارباح وهو (مجد) يغرون به سواهم ويقنعون بواسطته أنفسهم .

وفي الوقت الذي نلح ونؤكد فيه على كشف وفضح التوجيهات التجارية في العروض المسرحية ، بقصد حماية المتفرج من هذه (البضاعة) الفاسدة ، يقف عدد من زملائنا نقاد المسرح ، موقف الصمت حيال هذه (العروض) ولهم أسبابهم في هذا الصمت ، ذلك أنهم يرون في الكتابة عن هذا النمط من الاعمال ، يشكل ترويجا لها ، مهما كانت مقاصد واهداف النقد الذي يتناولها .. وباعتبار تلك الاعمال خارجة عن كل أطر وقيم الفن المسرحي ، فأن تناولها بالنقد اعتراف ضمني بأنها (مسرحيات) وهي في حقيقتها لا تمت الى فن المسرح بصلة .

ومثل هذه النظرة ، على اخلاصها والوعي بأهدافها ، تظل تشكل رأياً قد لا تتفق معه تماماً ، ولكننا نحترمه ونكن له الاعتزاز والتقدير ، ولكننا نرى في الوقت نفسه بأن غياب النقد عن مثل هذه (العروض) سيجعل رقعتها تتسع ، وتشكل إغراء لعدد من المسرحيين وللجمهور المسرحي الذي لا يجد من يهديه ويوجهه ويكشف له الخلل القائم والانحدار السيء بالفن المسرحي الذي يمارسه عدد من تجار المسرح .

في ضوء هذه الحقيقة نجد أن التوقف عند مسرحيات اخرى مثل : « مغني الحي » و « البغي الفاضلة » او (الشيخ والغانية) كما اطلق عليها المعرض المسرحي » ـ وكذلك « قصة حب معاصرة » .

فالأولى كشف عن شخصية سلبية وادانتها ، الا أنها ضيّعت الكثير من مشاهدها ونبل المقصد الذي أرادته وذوبته في تحديد زمني حصرت فيه تلك الشخصية خشية تأويلها .. وجاء العرض غافلا عن نص يريد أن يواصل درايته ومعالجته وجراته في الطرح .

بينما توجهت مسرحية « الشيخ والغانية » لمعالجة يراد من خلالها إدانة الجريمة العنصرية وتخليها عن أبسط الحقوق الانسانية في العيش بأمن وسلام ...

ولكن العرض جعل هذا الهدف غطاء لمسألة جنسية هي الاكثر صراحة وبوحاً .. وتوضحت في مشاهد الأغراء التي جاءت أساسية . وفي « قصة حب معاصرة » هناك وعي ناقص أو وعي اخرس ..

ذلك أن رحيل زوج خابت آماله بعد العدوان على بلده .. هو رحيل سلبي ، لا ابالي ، أو أناني على وجه أصح ..

ومثل هذا (الادراك) محدود تماما . ولا يمثل إلا ندرة من بيننا ، ولا يقاس ـ كما هو معلوم ـ على ندرة ، في أن يمثل هذا الوعي الأخرس ـ كما اسميناه ـ ليكون مؤشراً دالاً على عافية المسرح في العراق في مهرجان المسرح العربي الذي اقيم في تونس مؤخراً ، وكان من الممكن لمثل هذه الاعمال ان ترقى بكثير مما ظهرت عليه ، لو أن القائمين عليها اعتمدوا على الخبير المسرحي (الدراما تورج) الذي تعتمد حضوره الكثير من البلدان التي عرفت بتقدم مسارحها .. وإذا كان هذا الامر قد وجد أحياناً ، فأنه لم يكن قائماً على اختيار موفق ، ولم يصاحب إلا نسبة ضئيلة من الاعمال المسرحية ، بينما يحتاج الأمر الى أن يكون عرفاً من أعراف عملية الأنتاج المسرحي ..

وإذا لم يتيسر مثل هذا العارف بتفاصيل العملية

المختبرية للمسرحية ـ وباعتقادنا أنه موجود في عناصر كفوءة عديدة ولكن مكابرة بعض المسرحيين في الركون الى رأي الآخرين بأعمالهم يحول دون ازدهار هذا التقليد المسرحي الهام ؛ فأن الامر يحتاج الى قليل من التروي قبل العرض والأستئناس بالرأي الآخر ، وصولاً الى العرض الأكثر توفيقاً . ومادمنا نقدم عرضاً نقديا لما أنتجه المسرح العراقي ، وبكثير من الايجاز ، فأننا لا نريد أن يغيب إنتباهنا الى مسرحية « قحطان والبعير » التي شارك في انتاجها وتقديمها ، مسرحيون عراقيون وأردنيون . ذلك ان مثلها كثير مما ينتجه العالم الرأسمالي بقصد النيل من سمعة العرب كونهم يعيشون فوق بئر نفطي ولا يعرفون التحضر .

فلمن يتوجه مثل هذا العرض ، وما هي النتائج المتوخاة منه ؟

صحيح ان بعض (العرب) قد كشف عن وجه سلبي، الا انه لا يمثل بأي حال من الاحوال الشعب العربي .. الذي تدلل خبرات وكفاءة ونباهة عدد كبير من أبنائه على انهم ينشدون المعرفة والتمدن وفق أعلى وأبرز المعطيات الذي قطعته البيشرية ..

« قحطان والبعير » حولت قضية هدر الطاقة ، الى هدر في العقل واستنطقت السيء من المظاهر ، وجعلت المتفرج على نفسه وعلى من يحيط به ..

اللقاءات المسرحية ، هامة وضرورية ، شرط ان تكون قائمة على تبادل خبرات ، وصولا الى النموذج الافضل ..

وفق كل هذه الملاحظات النقدية ، التي غطت جانبا من عروض المسرح العراقي الراهن .. هل نقول بأن جديد مسرحنا يمثل مظهرا جديا متقدما ..

بالتأكيد .. لا . ذلك اننا نطمح الى مسرح يبوح ويتألق ويكون له تأثيره وفاعليته .. لا ان يتكاسل على (جمهور يريد) وانما ما يريده الوعي الذي يحمله الفنان المسرحي ، ما يريد أن يحققه ويكسبه ويضيفه الى عقل وذوق الجمهور المسرحي ..

وحتى تكون هذه القناعة قائمة .. سنحتفي بكل تجربة مسرحية جديرة بالحياة ..

● **المسرحيات الوارد ذكرها في هذا المقال :**

١ ـ نزلاء ظرفاء ـ تأليف واخراج : عبدالامير شمخي .

٢ ـ ليلة ويوم ـ تأليف : عدنان شلاش ، اخراج جاسم شرف / انتاج شركة بابل .

٣ ـ فلوس وعروس ـ تأليف محمد حسين عبدالرحيم . **اخراج : سامي قفطان .**

٤ ـ **مغني الحي ـ تأليف : عدنان شلاش ، اخراج : فخري العقيدي .**

٥ ـ حب ومرح وشباب ـ اعداد : قاسم محمد . **اخراج محسن العزاوي .**

٦ ـ هاملت ـ تأليف : شكسبير ـ اخراج : ناجي عبدالامير .

٧ ـ حرية المدينة: تأليف براين فرايل . اخراج: جاسم منعثر .

٨ ـ موزارت وساليري ـ تأليف : بوشكين ، **اخراج : د. عقيل مهدي يوسف .**

٩ ـ مذكرات ميم : تأليف واخراج : سعدون العبيدي ، تمثيل : د.عبدالامير الورد .

١٠ـ **الشيخ والغانية : تأليف سارتر . اخراج : ابراهيم جلال .**

١١ـ **قحطان والبعير ـ اخراج : محسن العلي .**

من المكتبة المسرحية :

ازمة المثقف

قراءة في مسرحيات جليل القيسي

بصدور المجموعة المسرحية الاخيرة للقاص والكاتب المسرحي : جليل القيسي والمعنونة : « ومضات من خلال موشور الذاكرة » ؟ يكون القيسي قد أنجز نشر سبع عشرة مسرحية ، وجد بعضها سبيله الى العرض على خشبة المسرح •

وقد جاءت مجموعته الثالثة ، بعد « مسرحيات » و « وداعا ايها الشعراء » لتؤكد توجه جليل القيسي لمعالجة أبعاد الاشكالات التي يواجهها عدد كبير من المثقفين كشريحة اجتماعية ، يعرف المؤلف مناخاتها وسبل عيشها وطرق تفكيرها •

وتوقفنا عند المجموعة الاخيرة ، لا يقطع صلتنا بالمجموعتين السابقتين ذلك أن المؤلف يسير في النهج نفسه ، ولكننا نفرد دراستنا للمجموعة الاخيرة بأعتبارها تشكل أحدث ما وصل اليه الكاتب من خبرات تقنية في كتابة النص المسرحي ، كما أنها تمثل الاتجاه في أغنى صورة لدى هذا الفنان المسرحي ••

●

جليل القيسي ، من القلة الذين يكتبون نصوصهم القصيرة ، ويعنون بنشرها باللغة العربية الفصحى ، والتعامل مع فن المسرح كنص أدبي أولا ••

وهو الى جانب : سعدون العبيدي ومحي الدين زنكة ومعد الجبوري ويوسف الصائغ ، يشكلون نخبة فنية وأدبية تدعو الى اغناء العرض المسرحي بنصوص جادة ، ولغة صافية ، وموقف انساني ••

انهم لم يقعوا في فخ الاستسهال والكتابة الهشة العابرة •• بل حرصوا على أن يكون لهم حضور أدبي ، يسبق حضورهم الفني فوق الخشبة

وقد دأب جليل القيسي على كتابة نصوص مسرحية من فصل واحد ، وهو طراز يماثل فن القصة القصيرة ، ولا يختلف عنها الا في كون القصة تعتمد السرد ، في حين تعتمد المسرحية على الدراما الجدلية •• وفي نصوص القيسي يختلط السرد بالحوار ، حتى ليجد القارىء نفسه وهو يخلط كلا الفنين ، ويزداد هذا الخلط ، اذا ما عرف القارىء أن جليل القيسي من القصاصين المجدين قبل التوجه لكتابة النص المسرحي • تضم مجموعة : « ومضات من خلال موشور الذاكرة » نصا بهذا العنوان اضافة الى ثلاث مسرحيات اخرى هي :
« الليلة الأخيرة للوركا في بنيرنار » ، « مدينة مدججة بالسكاكين » ، « انهزامية حزينة »

في النص الاول : « الليلة الأخيرة للوركا في بنيرنار » ، يستعيد المؤلف محنة الشاعر الاسباني البارز : لوركا ، مذكرا بالمكان الذي قتل فيه وهو (بنيرنار) ..

وهو يجمع بين الشاعر وقاتليه .. وشهود الواقعة .شابة تراه : « كل الفصول للعشاق ، لوركا كل المدن للاحباب » . فيما يراه القائد خوسيه ، رؤية تحدٍ : « سأجعل صوته المغرد بلا صدى ، سأحطم مراياه على رأسه » .

فيما كان لوركا يحس : « منذ صغري وانا لدي هاجس أن اشخاصا اجلافا يقتلونني بطريقة مخيفة » .

في حين يطالب المخرج الذي يقدم عرضه عن لوركا : « أريد أن أسمع لوركا في صوتك ، اريد أن تطير الكلمات بعشرات الاجنحة لتثير الدهشة ، والعذاب في المتفرج . اريد المتفرج ينتفض وهو يستمع اليك » .

وتتمثل ماركريتا ــ الممثلة ــ شخصية لوركا بأحساس عميق .. تقول : « ما دموعكم الا دموع العين .. ودموعي تهمي عندما اكون وحيدة ، إنها تصعد من أخمص قدمي ، ومن جذوري ، وهي أشد حرقاً من الدم » فيما ترى زميلتها لولا ــ غياب لوركا بروح مذابة : « الآن تيتمت اسبانيا » .

أورد هذا القدر من النص لأصل الى حقيقة دالة ، وهي ان جليل القيسي يريد أن يحمل ويشرك الجميع في مقتل لوركا ..

بمعنى ان المجتمع الذي انتجعقل لوركا وقلبه وابداعه ورؤاه وانسانية شعره ومسرحه هو الشاهد والمسؤول عن غياب لوركا .. ذلك ان الشاعر هنا يمثل ضمير نفسه امام مجتمعه ، وغيابه معناه قتل الكلمة الحرة النقية التي حملها لوركا واستشهد في سبيلها ، ولوركا هنا ضمير أمة ، ووعي شعب ، ويقظة قضية . أنه العقل المثقف العارف بالمحنة ، وهو يواجه قوة شرسة تغتال كبرياء الكلمة من خلاله .

ولا يختلف لوركا هنا ، عن أي مدرك يستشهد التزاما منه بموقفه وثباته على مبدأيته.

لوركا هنا نموذج المثقف الملتزم ، الذي لم ينصرف لهجوم ذاته ، وانما اتخذ اغاني شعبه ، واحساسه بوجودهم قضية لا يجد بأسا من التفاني من أجله .

البعد هنا واضح .. والتمني على المثقف في أن يكون سيد كلمته ، هي المسألة التي يلح عليها هذا النص .

●

وعندما ننتقل بقراءتنا للنص المسرحي الثاني: « مدينة مدججة بالسكاكين» تتبين أزمة المثقف في أبشع صورها ..

حيث يواجه حمدي ــ عاشق المسرح) وهو يدرس الفن المسرحي في مدينة (شيكاغو) بأنه محاط « بغابة من السكاكين » من أجل اخضاعه والسطو على نقوده ، ومن جراء الضرب الذي يلاقيه يجد نفسه « متكلس الذاكرة ، والمشاعر ، وملىء بالرعب » ويسمي (حمدي) ألمه بـ « الالم الاصم » .. ويحس بعالم كاذب يذكره بأبيات الشاعر روفائيل البرتي :

« اشعر الليلة بان الكلمات

مصابة بجروح مميتة »

ويصل الامر به الى الخشية من ضرب بسدس بلاستيكي لطفل .. فيما تتعلق به خطيبته .. مدركة انه هو الذي جعلها تعشق الحياة . بينما نراه يطلق كلماته مصحوبة بآهة معبرا عن نفسه بـ « فائض فرح .. » .

هذا الفنان المسرحي ، نموذج آخر لأزمة المثقف ..

خبير بفنه ، لصيق به : « ان على الممثل الجيد أن يصدر أمرا باعتقال داخله ، ويمنع التجول في أعماق شخصيته نهائيا عندما يمثل دور شخصية ما » .

(حمدي) الفنان المثقف ، لا يجد نفسه الا في مدينته ومع من تعلق حبا به ، وتجذر في أعماقه .

ففي مدينة مثل (كركوك) «وجهها حالم» و « مليئة بالرحمة .. تحب الجميع » في حين يرى مدينة اخرى مثل (شيكاغو) مدينة خزانها القتل .. هنا مقارنة في براءة ونقاء المدينة ـ الحلم، وبين مدينة تنشد التحضر وتمارس عملية تدمير الانسان علنا .

والانسان هنا يشكل علاقة بالمكان .. بالانتماء والحميمية والتعلق بالوطن .. في حين قد يكون المكان المتحضر، مكانا لممارسة الجريمة.

●

وفي قراءتنا للنص الثالث : « انهزامية حزينة » هناك مناجاة داخلية (مونودرامية) للذات ..

فنان موهوب بفن الرسم .. يهمل موهبته من أجل أن يتعلم : « فن العيش » .. وفي الوقت الذي يجد في أن « يوظف الانسان جميع طاقاته قبل أن يرمى مع النفايات » يرى بأن « الحياة لا تطاق لمن ليس له في كل لحظة حماسة تهزه .. وانا لدي حماسة للعيش .. للعيش فقط »

موهبة غير منتجة ، مشلولة .. ترى في الابداع أحيانا .. عبودية . نسيانا مسبقا .. ثم لا تجد بأسا في أن يكون صاحبها « حضاريا من أجل ذاته » .. وأن يعيش .

.. وبالرغم من ان معنى الحياة يبدو متشائما وانهزاميا ، الا ان الانسان هنا يفتح آفقا لاختيار العيش كفن .. كنظام ..

عشق الفن ، علمه عشق فن العيش .. هنا يتسع الحلم ، ومنه تبدأ أزمة المثقف حين يجد المعادلة بين موهبة تريد ان تعلن عن أسرارها الخفية بالبوح المبدع ، وبين واقع يمتحن فينا ارادة أن نبقى وأن نعيش ..

●

حتى اذا وصلنا الى المسرحية الرابعة والاخيرة في هذه المجموعة والمعنونة : « ومضات من خلال موشور الذاكرة » تبينا تأثير مسرحية تشيخوف : « أغنية التم » واضحة في كتابتها ..

فهي تمثل حياة ممثل مسرحي ، يعاني المرض والوحدة والنسيان يمثل ويكتب للمسرح.. ويتساءل : « بأي صوت بشري يجب أن ألفظ كلمة ألم .. ألم .. كم هي صعبة محاولة ترطيب الالم .. من يحبها هجرته وهجرت المسرح معه.. مرآته انشرخت وباتت تشبه الموشور البلوري..

يرى من خلال الدوائر والمثلثات والمربعات .. ومع ذلك يظل يسني نفسه بالمجد المسرحي .

ومثل هذه المونودراما ، تقدم معاناة الفنان وهو في قمة مجده فاذا بالمتاعب تنوء وتثقل عليه .. واذا به لا يجد أمامه الا أن يحلم بامجاده ، بأزمنة هاربة منه .. وهي ذات المسألة التي شغل بها تشيخوف في « أغنية التم » ـ كما ذكرنا ـ .

●

في هذه المسرحيات الاربع ، لم يخرج جليل القيسي عن طروحاته التي ظل أمينا لها ، عارفا بها، دائم البحث عن تفاصيلها .. ألا وهي أزمة المثقف .. والمبدع بشكل محدد ..

وعلى أهمية هذا النمط من المسرحيات القصيرة النفس نسبيا ، والتي يتوحد فيهما مضمون يتناول حياة المثقف .. الا ان ما ينوء به المثقف والمبدع على وجه الخصوص .. أعمق بكثير مما قدمه جليل القيسي ، ذلك ان هذا النمط من الناس يعيش تحت وطأة احتمالين :

الاحتمال الانساني في محيط اجتماعي .. لا يختلف فيه المثقف عن غيره من الناس حين تنقلب موازين الحياة .

والاحتمال الذي يعانيه المثقف والمبدع ، لفرط حساسيته ، وشعوره بوطأة الامور .. اكثر من الآخرين .

وتظل هذه النصوص مثل غيرها ناقصة ، ما لم تجد سبيلها على خشبة المسرح ، كون النص المسرحي يكتب ليمثل لا ليقرأ قراءة مجردة من تفاصيل العرض المسرحي ..

واذا ما عرضت مثل هذه النصوص فانها ستفقد اهتمام جمهور العامة وانتباهه اليها ، باعتبارها تعبر عن خصائص فئة محددة ، ليست الغالبية على تماس ومعايشة لها ..

وحين تعرض مثلها على جمهور النخبة فانه سيتبين أنه يعيش ما هو أعمق وأدل واكثر معاناة واكثر أسى .. كما أنه سيتنبه الى ان عيش الازمة .. ليس مثل الكتابة عنها .. الاولى أعمق .. والثانية تتناول الامور من حافاتها .. بدلا من العيش في غمارها بجذرية وعلاقة حميمة..

ان جليل القيسي ، فنان يعزله المكان عن بصيرة المسرح .. والمسرح فن البصر .

وهو يكتب أدبا مجردا ، اكثر منه كاتبا يوجه خطابا مسرحيا يمتلىء بالحركة ويقظة الرؤية.

مسرحياته قد تكون مفيدة لجيل المسرحيين الشباب ، كونها تتلاءم وطبيعة توجهاتهم التجريبية المحمومة بالحماسة .

نقول هذا ونحن نحرص على وجود قلم جاد في الساحة المسرحية التي تعاني من ندرة النص المسرحي المحلي .. مثل : جليل القيسي والذي يفترض ان يكون قد اكتسب خبرة من خلال المسرحيات التي نشرها في المجلات ، ومن ثم ككتب .. وخبرة مضاعفة من العروض التي انشغلت بها فرق مسرحية رصينة مثل : فرقة المسرح الفني الحديث ..

جليل القيسي موهبة قلم يهمنا أن يقدم نقلة نوعية في الكتابة للمسرح ، مثله في الفن القصصي العراقي الذي صار احد أعلامه بتفوق وجدارة.. ويهمنا ان يتألق مسرحه ، حتى يحتل المكان الذي يستحقه ، وجدير بشغله في عطاءات مقبلة .

ح . ي

●

نشاطات الاتحاد

النشاط الثقافي للاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق

اعداد : عبدالمنعم حمندي

حرصت امانة الشؤون الثقافية في الاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي على ان يحفل برنامجها الثقافي بالتنوع الادبي والمعرفي ، وعلى أن تزدهر برامجها الجديدة بالحيوية والجدة ، لذا أشركت نخبة ممتازة من المفكرين والمبدعين في تنفيذ برامجها .. في ندوات ومحاضرات اسبوعية وموسمية ، وكان الاتحاد ابان العدوان الامريكي الاطلسي متوهجا في انشطته حيث قدم في الفترة المحصورة بين ١٩٩٠/٨/٢ وحتى ١٩٩١/١/١٦ أكثر من ثلاثين محاضرة وندوة أسهم فيها رعيل من المفكرين ومن خيرة العقول العراقية في شتى المعارف والآداب والفنون وبعد انجلاء العدوان السافر ، استأنف الاتحاد نشاطه الثقافي بفاعلية أجى ونشاط أشمل وبتعاون الخيرين مدن المبدعين لانهم البناة الحقيقيون في هذا الظرف التاريخي الذي نعيش ..

منذ أواسط آيار ١٩٩١ وحتى الوقت الحاضر يشهد الاتحاد امسيات حافلة بالثراء والغنى أضحت مصدرا للحوار الابداعي الخلاق من خلال المنبر الثقافي الحر فتحققت محاضرات أدبية وندوات فكرية مهمة ورصينة منها / في التجربة القصصية واسرار الكتابة للقاص (عبدالستار ناصر) / والادب والمقاومة للدكتور (عبدالستار جواد) / وحفل تأبيني عن الروائي الراحل (عادل عبدالجبار) شارا فيه / (باسم عبدالحميد حمودي) ، و (خالد علي مصطفى) و (غازي العبادي) و (صفاء صنكور) وآخرون ، وندوة عن قضية المنهج في الثقافة العربية ، وندوة عن شعر الشباب في الثمانينات واخرى عن القصة في الثمانينات ، وكذلك ندوة عن تحقيق النص التراثي اسهم فيها الاستاذ (هلال ناجي) والدكتوران (بهجة الحديثي وعبدالاله الصائغ)، وندوة عن العرب والغرب ـ الصراع لحضاري المعرفي ـ شارك فيها الدكتوران (داود سلوم ومحسن الموسوي) وقدم لها الناقد (سامي محمد) .

ومن المحاضرات الغنية التي ألقيت في قاعة الاتحاد :

● محاضرة عن الاسلوبية الحديثة والنقد البلاغي القديم القاها الدكتور (احمد مطلوب) وقدم لها الدكتور (ضياء خضير) ، ● محاضرة عن تراث الدكتور (مصطفى جواد) القاها الدكتور (محمد عبدالمطلب البكاء) : ● محاضرة في واقع الفلسفة القاها الدكتوران علي الجابري وعبدالستار الراوي ، : ● محاضرة عن النظام الدولي الجديد ـ الاهداف والاتجاهات ـ القاها الدكتور كاظم هاشم نعمة ، وتقديم حسن البزاز .

● محاضرة بعنوان (المؤرخون وفن كتابة التاريخ) للدكتور (صالح احمد العلي) وتقديم

الدكتور (عبدالستار جواد) وكذلك ● محاضرة حول مفهومي الاسطورة والزمن في الادب العراقي القديم القاها الدكتور (فاضل عبدالواحد) وتقديم الدكتور (فاروق الراوي) •

● محاضرة بعنوان منطق اللغة في ضوء نظرية الحاسوب القاها الدكتور (محمد كاظم البكاء) •

● محاضرة عن جيل الستينات مرحلة النشؤ والتجربة القاها الدكتور (عبدالاله الصائغ) •

● محاضرة : الفنون التشكيلية والادب رؤية للنتاج التشكيلي في العراق القاها الاستاذ (شاكر حسن آل سعيد) وجل هذه المحاضرات أثار مناقشات ومداتلات العديد من ادباء العراق وكتابه ، اسفرت عن نتائج علمية مهمة زادت موضوعاتها فائدة وغنى •• وبرغم ان جميع الندوات والمحاضرات التي شهدها منبر اتحاد الادباء رصينة وقيمة ، الا اننا اخترنا نموذجين نعرضهما سريعا للقارىء الكريم :

● النظام الدولي الجديد ـ الاهداف والاتجاهات ـ كان هذا الموضوع محاضرة الدكتور (كاظم هاشم نعمه) التي القاها في الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق وقدم لها الدكتور (حسن البزاز) في ٢٨/آب/١٩٩١ • عرضت المحاضرة خارطة النظام الدولي الجديد من كلال السياسة الخارجية للولايات المتحدة الامريكية والمتغيرات الجديدة في اوربا والعالم ، فضلا عن التطورات المهمة التي حدثت في الاتحاد السوفيتي واوربا الشرقية ••

مرورا بالعدوان الثلاثيني على العراق ، والوجود الاجنبي في الخليج العربي ••

سعت المحاضرة الى تأكيد حقيقة جوهرية هي :

ان الثوابت في السياسة الخارجية الامريكية، تهدف الى بسط الهيمنة على العالم ، وتوسيع دائرة النفوذ الامريكي انسجاما مع المصالح والاطماع الامبريالية المعروفة ••

اما المتغيرات فهي ، في الاسلوب أو الطريقة المتبعة لتحقيق مثل تلك الاهداف •• وان ما تنتهجه السياسة الخارجية الامريكية من بسط نفوذ وسيطرة ، تسعى بشكل ما الى ألا يتعارض مع القانون الدولي •• وان يحظى بشرعية يؤيدها الرأي العام ••

لذا فان الحلم البشع الذي يراود البيت الابيض أصبح مكشوفا للغرب والشرق على السواء ••

ثم تناولت محاضرة الدكتور (كاظم هاشم نعمه) أبعاد المخطط الامريكي واهدافه في ضوء النظريات الجديدة ، التي تروج لها السياسة الامريكية ••

كما تناولت أيضا : العلاقات المستقبلية بين الشرق والغرب ، وتوقعات المحاضر لمستقبل العالم بعد الهزات العنيفة التي مر بها وأثارت المحاضرة جدلا واسعا ، ونقاشا مفيدا أغنى الموضوع وعمقه •

هذا هو موضوع محاضرة الاستاذ الدكتور (صالح أحمد العلي) التي القاها في الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق والتي قدم لها الدكتور (عبدالستار جواد) في ٤/٩/١٩٩١ •

•• أن فن كتابة التاريخ فـن غزير في مادته، عظيم في فوائده ، نبيل في غايته •

يطالع القارىء والمتتبع في التاريخ من خلال هذا الفن على احوال الماضين من الامم في اخلاقهم والانبياء في سيرهم ، والملوك في دولهم وسياساتهم ••

عن هذا الموضوع المهم ، تحدث الاستاذ الدكتور (صالح احمد العلي) مستعرضا مناهج المؤرخين من خلال القدرة على الاحساس بالتاريخ في مجالي تدوين الاحداث وتسجيل الوقائع ، وكيفية تثبيت الرواية في حال تتباين فيه الجماعات والامم عند تسجيل الاعمال وتوثيق السير •

ثم عرض المحاضر أوجه الشبه والاختلاف بين التاريخ وتاريخ الادب ، فاذا ما تغيرت النظرة الى تاريخ الادب ، واصبحت له فلسفة خاصة ، يكون النص الادبي وثيقة تاريخية يعتمدها المؤرخ في مناظرة الوقائع وتقويم الاحداث هذا وقد قارن المحاضر بين وجهات نظر عدد من المؤرخين الغربيين وفق كل منهج وكل رؤية وقياس •

أثارت المحاضرة جدلا واسعا وحوارا ثريا كان له صدى عميقا •

لقد سعت امانة الشؤون الثقافية في الاتحاد الى تهيئة المناخ الفكري بشتى تجلياته ، والى ترسيخ دعائم منبر ثقافي حر غايته تأسيس ثقافة زمنية •• تستمد حيويتها من حركة العمل الابداعي ، ومن التفاعل الحقيقي الذي يخلقه المبدعون ••

- موجز وقائع اجتماعات

والكتّاب في العراق

في عمان اجتمع المكتب الدائم للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب وعلى مدى يومين بين ١٣ـ١٤ك/ايلول/١٩٩١ انعقدت ثلاث جلسات تراوحت ازمانها بين الخمس ساعات وبين الساعتين حضر هذا الاجتماع اكثر من اربعين شاعرا وكاتبا وباحثا واديبا •• يمثلون القيادات الادبية في روابط واتحادات كل من : العراق ، الاردن ، اليمن ، تونس ، المغرب ، ليبيا ، فلسطين ، لبنان ، سوريا ، ••

وتعذر حضور هذا الاجتماع عدد من الاتحادات لسبب مقبول او لاخر قريب من القبول •

- بحضور الامين العام للاتحاد الاستاذ (محمد العروسي المطوي) ونائبه الاستاذ (يحيى يخلف) تولى الاستاذ (فخري قعوار) رئيس رابطة الكتاب الاردنيين رئاسة الجلسات كون الاردن ذلك البلد المضيف •

تألفت رئاسة كل وفد من رؤساء الاتحادات او من يمثلها وهم : عبدالامير معله ـ العراق ، بدر عبدالخالق ـ الاردن ، محمد الريادي ـ اليمن ، الميداني بن صالح ـ تونس ، محمد

الاشعري ـ المغرب ، امين مازن ـ ليبيا ، غانم زريقان ـ فلسطين ، د • سهيل ادريس ـ لبنان ، على عقلة عرسان ـ سوريا •

في جدول الاجتماع وعلى لائحته جملة قضايا اهمها :

١ ـ الوضع المالي والاداري والتنظيمي •

٢ ـ مجلة الاتحاد (الكاتب العربي) •

٣ ـ النشاط الثقافي ـ الفكري والادبي ـ الحلقات الدراسية •

٤ ـ حرية الاديب ـ اعمال لجنة الحريات •

٥ ـ الوضع السياسي العام (المتغيرات على الصعيدين القومي والعالمي وما اسفرت عنه الزلازل الاخيرة في الوطن العربي والعالم •

٦ ـ الاسابيع الثقافية بين الاتحادات ، والعلاقات الثنائية •

● الجانب الاداري والتنظيمي •

نوقشت قضية تعليق عضوية اتحاد كتاب مصر الذي تم تعليق عضويته في المؤتمر العام للادباء والكتاب العرب الذي اعقب توقيع اتفاقية (كامب ديفيد) •

وعرض المجتمعون موضوع اتحاد كتاب مصر ابان السنوات الماضية ، على بساط من الحوار الديمقراطي العميق •

وحذرت الوفود المشاركة من مغبة الانشقاق الذي يسعى اليه اتحاد كتاب مصر في هذا الظرف الخطير الذي تمر به الامة العربية •• وقد قرر المكتب الدائم في هذا الموضوع ان يبقى الباب مفتوحا لاتحاد كتاب مصر اذا ما شاء العودة الى البيت الثقافي العربي •

● مجلة لاتحاد •

تعهدت رابطة الادباء والكتاب في الجماهيرية العربية الليبية بطبع وتوزيع مجلة (الكاتب العربي) •

ودعا امين مازن رئيس الرابطة المفكرين والادباء العرب : الى التفاعل الحقيقي مع اهداف المجلة في المرحلة الجديدة التي تمر به الامة العربية والى الاسهام بها من خلال نشر نصوص ابداعية ودراسات ادبية وفكرية جادة تحمل روح العصر وقضايا الامة المصيرية •

● النشاط الثقافي •

من اجل تهيئة مناخ فكري يمور بالحيوية والجدة اقترح الوفد العراقي عدة موضوعات تكون محاور لندوات وحلقات دراسية تلاءم الظرف التاريخي الخطير الذي يعيشه شعبنا العربي وقد اقر المكتب الدائم البعض من هذه الموضوعات المقترحة التي تستمد جدتها من المتغيرات التي حدثت في المنطقة ومن التفاعل الحقيقي الذي ينشده المبدعون العرب •

وقد توزعت الموضوعات في اربع ندوات تنفذ ضمن دورة المكتب الحالية التي تنتهي في كانون الاول عام (١٩٩٢) •

وقد اقر المكتب تنفيذ الندوة الاولى في نهاية هذا العام في (عمان) تقيمها رابطة الكتاب الاردنيين بالتعاون مع اتحاد كتاب فلسطين •

وستكون بعنوان (الثقافة العربية في مواجهة التطبيع الثقافي الصهيوني) •

وتعهد الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق بتنفيذ الندوة الثانية التي ستكون بعنوان (المثقفون العرب في مواجهة التحديات الامريكية

الصهيونية والمتغيرات على الصعيدين القومي والعالمي) في آذار (١٩٩٢) ببغداد .

فما سيتقام الندوة الثالثة في الجماهيرية العربية الليبية في حزيران (١٩٩٢) والرابعة في لبنان في ايلول (١٩٩٢) ايضا .

- الوضع السياسي العام .

وفيما يخص الوضع السياسي الثقافي العربي والامن القومي يرى المكتب الدائم ان التطورات المتسارعة تقود الوضع العبي ــ بعد العدوان الهمجي على العراق ــ نحو منزلقات خطيرة تهدد الاما القومي ومستقبل الاجيال العربية وثقافتها الحرة المستقلة .. وتهدد هوية الارض العربية الفلسطينية ، وتنذر بأسوأ الاحتمالات للمصير العربي بأكمله ، لان الهجمة الامريكية تركز على ضرورة جني ثمار العدوان ، وفرض خطة امريكية للاستسلام العربي غير مشروطة .

كذلك توقف الادباء والكتاب العرب امام الحرب المستمرة والمتجددة التي تخوضها امريكا باشكال مختلفة ضد شعب العراق واستمرار الحصار الاقتصادي عليه بهدف تجويعه وافقاره في سابقة لا مثيل لها .

وقد اهاب المكتب الدائم بالمثقفين العرب للتعبير بشتى الوسائل عن ادانتهم للممارسات العدوانية من اجل رفع الحصار وخطر الموت على مئات الالاف من الاطفال وحرمانهم من ابسط مقومات الحياة .

وعن هذه القضية اصدر المكتب الدائم للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب عدة بيانات ونداءات وجهها الى :

- الامين العام لهيئة الامم المتحدة .
- رئيس مجلس الامن الدولي .
- رئيس الرابطة الدولية لحقوق الانسان .
- مدير عام اليونسكو .
- الجمعيات والاتحادات والشخصيات الادبية والفكرية في العالم .

اضافة الى بيانات ونداءات اصدرتها رابطة الكتاب الاردنيين ، وقد انتدبت لاعداد هذه النداءات والبيانات لجان فرعية منتخبة من الوفود المشاركة في اجتماعات المكتب الدائم .

وكذلك توقف المكتب امام حرية الكاتب وحقوق الانسان ، واصدر بيانا بذلك .

- العلاقات الثقافية .

اكد المكتب الدائم على ادامة العلاقات الثنائية بين الاتحادات القطرية من خلال اقامة الاسابيع الثقافية والنشاطات الادبية والفكرية .

واكد على تمتين الواصر الثقافية والابداعية من خدل تعميق الحوار العربي والاتفاقيات الثقافية اضافة الى تعميم الخبرة والكفاءة وتبادل المطبوع الثقافي .

وفي ضوء ذلك اتفق الوفد العراقي مبدئيا مع اتحاد الكتاب في اليمن ، وفي تونس على اقامة اسابيع ثقافية متبادلة في عام ١٩٩٢ المقبل .

هذا وكان اجتماع المكتب الدائم ملتقى تضامنيا حميما ، عزز وحدة القلم والهدف والضمير .

ع . ح

بيان الاتحاد العام للادباء والكتاب في والكتاب العـرب

ايها الادباء والمثقفون في الوطن العربي

يا ادباء العالـم

لا يخفى على احد ما تقوم به اولايات اتحدة الامريكية هذه الايام من عدوان سافر على العراق وارهاب منظم واستخفاف بكل القيم ، وقـد اوصلت عدوانها الى مستوى خطير ، حين ضغطت على مجلس الامن الدولي مؤخرا لاستصدار قرار يجيز استخدام القوة ضد العـراق ، وهو فعل فعل عدواني ومحاولة استعمارية ، هدفها اطفـاء شعلة النهوض والتقدم الحضاري والثقافي والعلمي في هذا البلد واسدال الستار على تطلع مشـروع لبناء القوة الذاتية والاعتماد على النفس •

لقد ظهر هذا التوجه الامبريالي الامريكي بشكل مكشوف وعلني بعد ان مضى العـراق شوطا بعيدا في تقدمه العلمي ، مقرونا بأيمان عال بالمباديء العليا وتوق نحو اقرار الحقوق الاساسية للشعوب المظلومة والمكافحة التي تناضل من اجل حقها في الحياة والحرية ، هذا الحق الذي عملت من اجله ودافعت عنه كل شرائع السماء والمباديء الانسانية في الارض ، وما قام الادب ونشـأ الا ليكون تجسيدا ابداعيا له •

لقد انتهك حق الشعب الفلسطيني ايمـا انتهاك ، وحرم هذا الشعب من الحياة من قبـل (اسرائيل) المحتلة للارض العربية منذ سنوات عديدة ، وما كان هذا الانتهاك والظلم الاسـود ليستمر لولا الولايات المتحدة الامريكية ، التي وقفت الى جانب العدوان الصهيوني وقوفا مطلقا ، وامدته بالمال والسلاح ولما يزل هذا الموقف الشائن يشجع المعتدي على التمادي في عدوانه •

ومثلما فعلت امريكا اليوم حين اصابت الامم المتحدة بالشلل والعقم باستصدار قرار يجيـز العدوان ضد العراق فقد عطلت امريكا من قبـل فاعلية هذه المنظمة العالمية عن طريق تعطيل وتجميد قراراتها المتخذة لصالح شعب فلسطين ، وكانت النتيجة استمرار الاضطهاد والقتل والدمار لشعب بأكمله تحت سمع العالم وبصره •

ان المباديء السامية التي يؤمن بها العراق ، وثقله الحضاري المتمثل بتاريخه الثر وارضه التي شرفت الانسـانية باحتضانها اولى الحضارات الانسانية وعطاءه المستمر طوال التاريخ ، كل ذلك ما كان الا دافعا اضافيا ، يجعل هذا القطر في مقدمة المدافعين عن حقوق الشعب الفلسطيني وكل شعوب الارض المغلوبة على امرها • واذ اغضب هـذا الموقف الانساني والحضاري الصهاينة مغتصبي الارض العربية فقد اغضب ايضا وبالدرجة نفسها الولايات المتحدة الامريكية ، اذ وجدت الاخيرة انها في مواجهة واقع جديد لا عهد لها به من قبل واقع يقول ويبني القول على الفعل ولا يخشى في الحق لوم اللائمين • على هذا النحو بدأ مخطط معاداة العراق فالمعلومات المتوفرة طيلة السـنتين الماضيتين تؤكـد ان الولايات المتحدة تستهدف العراق ومعه كل القوى المناهضة في العالم مستفيدة من المتغيرات والظروف الدولية • منتصرة للصهيونية العالمية ومقدمة عشرات البراهين لاسرائيل في انها لا يمكن ان تكون سندا لها في تحقيق الحلـم الاستيطاني الاسرائيلي التوسـعي (اسرائيل الكبرى) •

وهكذا سعت ادارة الرئيس الامريكي بوش سعيا حثيثا لابقاء قضية فلسطين في الظل والتركيز بدلا منها على كل ما من شأنه تعويق العرب ومنعهم

من امتلاك القدرات العلمية ومنع العراق تحديدا من تحقيق منجزاته العلمية والمعرفية .

لقد وصل الامر الى درجة خطيرة لا يمكن السكوت عليها حين اصبح مجلس الامن الدولي ساحة للابتزاز وشراء الضمائر وسحقت على طاولة المجلس المبادىء التي حرّصت الانسانية على التمسك بها بصفتها دليلا على وجودها الحضاري والثقافي في القرن العشرين وفي نهاياته خاصة . واطلع العالم اجمع على الاسلوب المسرحي الذي اتبعته امريكا قبل ايام من صدور هذا القرار الجائر . كل هذا يضع العالم اجمع امام اهوال خطرة ، تعيد الامور الى اسوأ مما كانت عليه قبل تأسيس عصبة الامم ومن ثم الامم المتحدة ، اذ افرغت هذه المنظمة من خدل اهم مؤسسة سياسية فيها وهي مجلس الامن من دورها الاساسي في حفظ الامن ومنع العدوان . وفقد المجلس اهميته بالرشاوى والابتزاز والصفقات المتبادلة ووضع العالم اجمع في واجهة عصر مظلم ، تقول امريكا العالم اليه ، ومن الصعب معرفة نتائجه الوخيمة... لقد اصبحت مفاهيم ومبادىء السلام والحرية والعدالة في مهب الريح ، وغدا كل شيء يباع ويشترى في السوق الامريكي .

ايتها الاقلام الشريفة ..

ان عالمنا هذا الذي نعيش وعلى الرغم من طغيان امريكا واعوانها وحلفائها الكبار والصغار ، لا ولن يكون ساحة تلعب به الادارة الامريكية ما شاءت ، تداس فيها القيم وتصادر حريات الشعوب والدول ، ان الامبرياليين وعلى الرغم من جسومهم الكبيرة فهم صغار العقول والاحلام ولولا ذلك لما جهزوا الجيوش وحشدوا الجند والسلاح وتحالفوا مع كل شياطين الارض لمواجهة العراق الصامد الذي منعوا عنه الغذاء والدواء . لا لشيء الا لانه اصر على استقلالية الرأي والموقف والمبدأ ولم يفرط او يتنازل عن انجازاته العلمية وحقوقه التأريخية .

لقد فعلت امريكا بمؤازرة الصهيونية العالمية ما استطاعت للنيل من العراق خشية من ان يكون هذا القطر وكما هو الان فعلا ، مركز استقطاب لكل القوى الشريفة والخيرة في العالم التي عانت ابشع صور الاستلاب والاستغلال الامريكي ضد الشعوب .

ان المثقفين والمفكرين والادباء في كل انحاء العالم مدعوون الى فضح هذا القرار الذي لا يعني غير اعلان الحرب بهدف تدمير العراق خلف معاذير واهية ، بينما يبقى الهدف الاساسي وراء السعي الامريكي هو خدمة المخطط الصهيوني للتوسع على حساب العرب من خدل ضرب العراق والهيمنة المطلقة على الارض العربية وخيراتها .

ولم يكن النفط مهددا في يوم ممن الايام وما زال العراق يؤكد سعره المقترح للنفط ، خدمة للمستهلكين في العالم ، بينما تحقق الاحتكارات الكبيرة ارباحا مجحفة على حساب الشعوب كافة . ان تحقيق الرغبة الصهيونية من جانب هذه الاحتكارات بهذا الشكل الاهووج يعرض منطقة الحضارات الى خطر مدمر ينبغي للمثقفين كافة في كل انحاء العالم الوقوف بوجهه .

ان الموقف الخطير الذي صنعته الادارة الامريكية ضد العراق الذي وقف دائما الى جانب الحق وقضايا الشعوب ، يضع على الادباء مسؤولية مهمة ومشرفة طالما كان الادب في كل عصوره اهلا لاحتضانها والعمل السريع وفق ما تمليه هذه المسؤولية في كشف خطط العدوان الامريكي

وفضح مهزلة استحصال القرارات بالتهديد والوعيد والرشوة والاكراه ، انها حقا سابقة خطيرة تمتهن الانسان وكرامته وتعرض المجالس الدولية للخذلان وخسران الضمير •

واذا كان العاق المؤمن بحقه الثابت والمؤمن بحق شعب فلسطين وحقوق العرب في الحرية والعدالة والعز والسلام لكل شعوب الارض اذ يرفض الانذار والتهديد فهو واثق كل الثقة ان كل الخيرين في العالم ، وفي طليعتهم الادباء والمثقفون يقفون الان صفا واحدا لمساندته في وجه اعداء الشعوب واعداء نهضتها •

بيان صادر عن
المكتب الدائم للاتحاد العام للادباء
تونس ٢ ـ ٣ ايار / مايو ١٩٩٠

تواجه الامة العربية اخطارا وتهديدات كبيرة تستهدف ارضها وسيادتها وتقدمها ونهوضها، واذا كان التاريخ العربي بعد الحرب العالمية الاولى هو تاريخ الصراع بين الامة العربية واعدائها المحتلين والغاصبين ، فان الاخطار الراهنة تأخذ صيغا تستهدف تكريس ضعف الامة وتمزقها من خلال تكريس اغتصاب فلسطين واحتلال الارض العربية من قبل العدو الصهيوني كما تستهدف تدمير القوة العربية العراقية التي انهت تفوق العدو وخلقت ميزانا جديدا للقوى في المنطقة •

ان الاخطار والتهديدات التي تستهدف امتنا العربية تأخذ شكل المخطط المترابط الخطوات الموجه الهدف ، حيث تقود الولايات المتحدة الامريكية الهجمة المعادية بدعمها وحمايتها لاسرائيل ودعم اقدرتها لتصفية الانتفاضة ، وبتوجيه هجرة اليهود السوفيت نحو فلسطين المحتلة بالاتفاق مع الاتحاد السوفيتي ، وباغلاق اراضيها وكافة المنافذ بوجه تلك الهجرة التي تقدم للكيان الصهيوني امكانية جديدة وكبيرة للاستيطان والعدوان والتوسع في الارض العربية ، كما تشكل عملية انقاذ للكيان العدو من مأزق فكرته ووجوده وامته ومشروعه الاستيطاني التوسعي •

ومما يجعل الهجمة المعادية اكثر خطورة وشراسة هو غياب توازن القوى على الساحة الدولية مع غياب الدور السوفيتي وتفكك المعسكر الاشتراكي وانشغاله باوضاعه الداخلية ، الامر الذي يحرر الامبريالية من قيود توازن القوى ويطلق طاقاتها العدوانية بشكل سافر فترى تهديداتها واعتداءاتها واساطيلها في مياه الخليج العربي والبحر الابيض المتوسط دون اية مبررات ونرى استمارها في انكار حقوق شعب فلسطين وضغوطها ومطاردتها لمنظمة التحرير الفلسطينية في المحافل الدولية ودورها المباشر والمركزي في الحملة المعادية للعراق بالاشتراك مع بريطانيا واسرائيل ، تلك الحملة التي تستهدف حصار العراق ومنع تقدمه وارهابه وتشويه سمعته وتقديم الغطاء والمبررات لاعتداء العسكري عليه حتى لا تستثمر الامة نتائج نصر العراق واقتداره العسكري وانجازاته العلمية •

وواضح ان الهجمة المعادية التي تقودها الولايات المتحدة الاميركية تحاول بالضغوط الاقتصادية والسياسية والتهديدات العسكرية ، منع نهوض العرب وانتزاعهم لحقوقهم واخذهم لدورهم ، كما تحاول انقاذ العدو الصهيوني من التراجع الذي فرضته عليه الانتفاضة الوطنية الفلسطينية الباسلة التي تواصل مسيرتها الظافرة للعالم الثالث وتتصاعد ممسكة بالعدو من نقاط

ضعفه القاتلة وفرض عليه وضعا عسكريا واقتصاديا وسياسيا يضعف قوته ويظهره على حقيقته العنصرية الفاشية البغيضة مما يؤدي الى حل هذا التقدم والانجازات السياسية لتي تحرزها منظمة التحرير الفلسطينية الممثل الشرعي الوحيد للشعب الفلسطيني على طريق تحقيق اهداف الشعب الفلسطيني في الاستقلال واقامة الدولة الفلسطينية المستقلة .

ان هذه التحديات والاخطار تستخدم من الادباء والكتاب العرب النهوض بدورهم في هذه المواجهة بشحذ اقلامهم والمساهمة في استنهاض الامة والوصول بالموقف العربي على المستويات الرسمية والشعبية الى صيغ عمل موحدة فاعلة ودائمة وقادرة على مواجهة الاعداء بكامل طاقات الامة وقدراتها بعيدا عن كل اشكال الفرقة والتناحر والسلبية وصيغ التضامن الشكلية والقاصرة واللفظية المؤقتة .

وفي مقدمة المهمات القومية التي تنادي الامة وكتابها وادبائها الوقوف بوجه هجرة اليهود السوفيت وادنتها والطلب من الاتحاد السوفيتي وقفها الفوري لانها تكريس للاحتلال وانالة للتوسع ودعم الانتفاضة وتحليها من الاستمرار والتصاعد وتحمل مسؤولياتها النضالية والحياتية التي تؤسس بالدم والتضحيات الاستقلال الوطني الفلسطيني وتجعل فلسطين العربية حقيقة نضالية وسياسية بعطاء شعب فلسطين ونضاله الطويل ووحدة ارادته وقيادته كما ان الكتاب العرب يعلنون وقوفهم مع العراق ويعتبرون حمايته من التهديدات والحملات والاعتداءات واجبا قوميا يفرضه وقوف الامة مع ذاتها ودفاعها عن قوتها وانجازاتها وحقها في الدور والمكانة بعيدا عن التهديد والاستصغار وانكار الحقوق ويؤكدون وقوفهم مع شعب في كفاحه من اجل تحرير ارضه من الاحتدل الاثيوبي وانتزاع استقلاله .

ان الامة العربية تتمسك بحقوقها وتثق بقدراتها النضالية ولقتالية والاقتصادية والسياسية ، وهي قادرة على الدفاع عن نفسها وانجازاتها وتحرير كامل اراضيها الفلسطينية والجولان السورية وجنوب لبنان .

تحية لشعب فلسطين شعب الانتفاضة وهو يتابع جدته الظافرة .

تحية للعراق ونصره وانجازاته وقوته وصموده وهو يعلن التحدي والارادة بوجه الاعداء .

تحية للمقاومة الوطنية اللبنانية التي تواصل نضالها المسلح ضد الاحتلال الصهيوني وتحية للامة وهي تعيش نهوضها الجديد وتتمسك بحقوقها .

بأسم ادباء وكتاب العراق نرفع الى انظار حضراتكم استنكارنا لطبيعة قراركم بفرض العقوبات الاقتصادية على العراق ، ونشعر من الجانب الاخر باحترامنا الكامل وتقديرنا لاولئك الذين وقفوا في وجه هذا القرار .

وليس خافيا على احد ان مثل هذا القرار ، بفرض العقوبات الاقتصادية على العراق يؤكد النية الصهيونية المبيتة للحيلولة دون تقدم المنطقة العربية وامتلاكها لمقومات الرفاه والقوة والتقدم. وبات واضحا الان ان السيطرة الصهيونية على تكوين الاراء والقرارات داخل مجلس لشيوخ اخذت تدفع القرار الامريكي الى جادة التدخل في الشؤون الداخلية الاخرى وافتعال لمبررات لالحاق الاذى بمسيرا العرب ، ومسعاهم من اجل امتلاك ما يتيح لهم تحقيق التكافؤ الاقتصادي

والتقني ، وضمان عجلة التقدم في اقطارهم •
واصبحت مضايقة العراق سبيلا تعيسا يلجأ اليه اللوبي الصهيوني بعدما خرج العراق منتصرا من الحرب •

وكنا نأمل في ظل الاوضاع الدولية الجديدة ان تزداد قوة الرأي الامريكي باتجاه دعم انتفاضة الشعب العربي في الارض المحتلة والادانة الصريحة لاساليب البطش والتقتيل الاسرائيلية لاهلنا في فلسطين • وبدل دعم حقوق انساننا في الارض المحتلة ودعم مسيرتنا نحو التقدم وتأييد مواجهتنا لاشكال التخلف والارهاب ، فوجئنا بمثل هذا القرار القاضي بفرض العقوبات الاقتصادية على العراق • وليس هناك ادنى شك في ان مثل هذا القرار يضر بالمصالح الامريكية في المنطقة وليس على اصعدة استيرادات المنطقة الزراعية وغيرها من المصادر الامريكية حسب ، ولكن على اصعدة مصداقية الشعارات والمباديء الامريكية الاساس التي يعلنها الرؤساء الامريكان •

ان مثقفينا يحيون بالمقابل كل الاراء والمواقف الشريفة المساندة لحق العراق في امتلاك المعرفة والتقنية والمؤيدة لحق شعبنا العربي الفلسطيني في ارضه وتاريخه •

ان العدوان الوحشي الصارخ الذي ارتكبته قوى العدوان الامبريالي ضد العراق الابي وشعبه المجاهد ، كان يستهدف في الاساس القضاء على نهوض الامة العربية وتقدمها العلمي وحقها في الدفاع عن سيادتها واستقلالها •

وقد بات واضحا للرأي العام الدولي حجم الهجمة الاطلسية الشرسة ضد شعب صغير مسالم دعا دوما الى حل النزاعات والخلافات عن طريق الامم المتحدة والقانون الدولي •

ولقد تكشفت فصول العدوان الثلاثيني ضد العراق صفحة بعد صفحة ، ولعل اكثر هذه الصفحات بشاعة ، هي تلك الجريمة البشعة التي ارتكبتها قوات الحلفاء ولا سيما القوات الامريكية ضد الجنود العراقيين المدافعين عن اراضيهم ومواقعهم ، ولم تستح الادارة الامريكية من كشف هذه الممارسة الوحشية فقد اصبح ذلك من تقاليد العسكرية الامريكية ومما ينهض دليلا اخر على زيف ادعاءات الحلفاء بالتزامهم بالاخلاقيات والمواثيق الدولية وحقوق الانسان •

ان عملية دفن الجنود العراقيين وهم احياء من قبل المدرعات الامريكية لا يمكن الا ان يوصف بأنه عمل بربري همجي بعيد كل البعد عن تقاليد الحروب والروح العسكرية ومواثيق جنيف •

وان الادباء والكتاب في القطر العراقي اذ يشجبون هذ العمل لوحشي الجبان ، فأنما يدعون كل ادباء العالم ومفكريه الى اعلان صرختهم المدوية وشجبهم العلني لهذه الجريمة البشعة التي تذكر الانسانية بجرائم الامريكيين في فيتنام وبنما وغرينادا وغيرها مما يحفل به سجل الولايات المتحدة الاسود •

ان الاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي يدعو المنظمات والاتحادات العربية والدولية الى العمل الجاد السريع لتعرية الاساليب الملتوية والادعاءات الفارغة لدول العدوان الثلاثيني والمطالبة الجادة برفع الحصار عن شعب العريق المجاهد الذي تعرض لشتى صنوف العدوان والتجويع والحصار •

ان الادباء والكتاب العراقيين يتطلعون الى صرخة مدوية بوجه العدوان يرفعها المثقفون الشرفاء وحملة الاقلام وقادة الفكر وتلك مسؤولية انسانية لا بد من النهوض بها •