



صباح الأنباري



التأطيل والتجريب

في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي

سلسلة الدراسات (٦)

٢٠١٣

التأصيل والتجريب

في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الالكتروني: anx@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت
<http://www.awu.sy>

الإخراج الفني: وفاء الساطي
تصميم الغلاف: ماجد مخيبر

صباح الأنباري

التأصيل والتجريب

في مسرح
عبد الفتاح رواس قلعه جي

سلسلة الدراسات (6)
2013

مطبوعات اتحاد الكتاب العرب
دمشق

المقدمة

المسرح لدينا، إذا تجاوزنا بعض الظواهر المسرحية العربية القليلة المتأثرة
بمسيرة الحداثة الغربية وبخاصة في المغرب العربي، أو الفكر
الإيديولوجي - السياسي وبخاصة في بلاد الشام،
فإنه لم ينتج اتجاهات مسرحية خاصة به،
ولا تجمعات مسرحية يؤرقها همٌّ
وجودي. إنه دائماً يلهث وراء
العرض المسرحي

عبد الفتاح رواس قلعه جي

* التجريب لدى المخرجين الشباب. عبد الفتاح رواس قلعه جي. مجلة عمان . عمان. الأردن . ع 87 ايلول 2003

عبد الفتاح رواس قلعه جي كاتب مسرحي تجريبي، ومنظر في الثقافة والفن والتراث العربي. كتب العديد من النصوص المسرحية، ونشر عددا من الكتب في مجالات مختلفة حتى بلغ مجموع كتبه المطبوعة أكثر من اربعين كتابا وبحثا ودراسة فضلا عن العديد من المقالات المنشورة في المجالات والصحف.

منذ أول نص قرأته للقلعه جي ازددت شوقاً لقراءة المزيد من نتاجه، وبعد أن عرفت من خلال نصوصه المسرحية شكلت في مخيلتي صورة فريدة لشخصيته التي وجدت فيها ما وجدته من قبل في شخصية الكاتب المسرحي الراحل محي الدين زنگنه أو في شخصية الشاعر العراقي شيركو بيكس ووجدت فعلاً أن المبدعين روافد عذبة تصب في نهر الحياة العظيم.

في البدء شغفت بالكتابة عن بعض نصوصه التي أدهشتني ولكن سرعان ما تحول هذا الشغف الى هم من هموم الكتابة فرحت اكتشف أو أعيد اكتشاف مسارات القلعه جي، ومطباته الخفية، والحفر في جوانباته للوصول الى جوهر رؤيته للحياة ككاتب وإنسان، وللكتابة كتجربة تجترح الجديد ولا تتوقف أو تراوح في محلها على إيقاع القديم والتقليدي.

من هنا ابتدأت رحلتي التي عززها ما وفرته الشبكة العنكبوتية مشكورة من سبل الاتصال به، والتعرف على شخصيته المتفردة والمتواضعة في آن واحد، ولم تختزل الشبكة ما بيننا من بعد جغرافي هائل حسب بل انها ربطتنا بقراءة أدبية وفنية وفكرية قل مثيلها، ووجدت كمتابع لمجمل منجزه المسرحي أن من نتاجه ما يرقى الى مستوى الريادة

فنيا وفكرياً، وقدحت في ذهني شرارة فكرة الاحتفاء به - على طريقتي الخاصة - بالكتابة عن أهم ما يميز منجزه كمبدع مسرحي - كما فعلت ذلك من قبل مع زنگنه وبيكس - ووجدت أن شاغله الكبير في هذا هو تأصيل المسرح العربي، والنهوض به عن طريق التجريب كضمانة لتطوره فتناولت في فصول هذا الكتاب تأسيساته في التأصيل والتجريب. ولما كان التجريب المسرحي موضع اهتمامي الكبير لذا قررت تناول سيرته الذاتية بطريقة غير تقليدية فكتبت (سيرة ذات تجريبية افتراضية) مستندا في هذا على اشتغالي الأساسي على نصه المسرحي (الفصل الأخير) الذي افترض السيرة بطريقة درامية جديدة مسرحياً بعد أن وضعت في مفتتح الكتاب ثبنا ب(سنوات الإبداع) التي بدأت عام 1969 وانتهت بنتاجه الذي خصصه لدراسة (المسرح الحديث). وفي الفصل الثاني وهو فصل مختص بالتأصيل كتبت عن (التراث وموجهاته في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي) وتناولت أهم مسرحياته التي استلهمت التراث بطريقة خلاقة منتجة كمسرحية (سيد الوقت الشهاب السهروردي) ومسرحية (ليلة الحجاج الأخيرة) ومسرحية (النسيمي هو الذي رأى الطريق) ومسرحية (تشظيات ديك الجن الحمصي) ومسرحية (دستة ملوك يصبون القهوة). وسعى الفصل الثالث فصل التجريب الى بيان وتحليل العملية التجريبية من خلال إلقاء الأضواء على (التجريب وموجهاته في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي) وتناولت في هذا الفصل مسرحية (الرجل الصالح أيوب) ومسرحية (فانتازيا الجنون) ومسرحية (مدينة من قش) ومسرحية (باب الفرج). وفي الفصل الأخير قمت بقراءة وعرض أفكار كتاب القلعه جي (المسرح الحديث) الذي صدر نهاية عام 2012 عرضا استقرائيا أكدت فيه على تطور المسرح الحديث عبر عدد من التيارات المسرحية التي كسرت قيود التقليد المسرحي واجترحت الجديد بعد أن اعلنت ثورتها على أرسطوطالية المسرح.

الكتاب بمجمله إن هو إلا محطة واحدة على سكة قطار إبداع القلعه جي الذي نأمل أن يتوقف القاريء العربي عندها متأملا الخطاب المعرفي وجماليات تشكيله من ركنين مهمين نهض بهما القلعه جي: التأصيل والتجريب.

سنوات الإبداع

اليوم وأنا أستعرض شريط الحياة منذ أن قدّمنا أول عرض مسرحي في ريف محافظة حلب عام 1957 في قرية دير الجمال، حيث نصبنا خشبة مسرح في باحة المدرسة من أخشاب قالب بيتون، وستارة تفتح، ومشاهد كتبناها تعرض، فكان منظرا مدهشا لأهل القرية. إلى النشاط المسرحي المتميز الذي قدمته فرقة المسرح الشعبي التي ترأسها في أواخر الستينات، وكنا نصرف من رواتبنا وأجورنا على المسرحية، ونسهر حتى الصباح في التدريبات وفي إنجاز الديكور والملابس بأيدينا. إلى المسرحيات التي عرضت لي فيما بعد، والمهرجانات والملتقيات المسرحية السورية والعربية الكثيرة التي شاركت فيها.. اليوم وأنا أستعرض هذا الشريط الملون، الحافل بالأحداث والذكريات أتساءل:
أي سحر في المسرح
يجذبك إليه؟(*)

عبد الفتاح رواس قلعه جي

(*) خواطر ملونة في التجربة المسرحية. عبد الفتاح رواس قلعه جي. جريدة تشرين/ مدارات. دمشق. ع 972 / 3 / 2002

رأيت من الأهمية بمكان أن يطلع القارئ العزيز - قبل الدخول الى متن الكتاب - على مجمل المنجز الابداعي للكاتب المسرحي، والباحث، والناقد عبد الفتاح رواس قلعه جي الذي جدولناه على وفق التسلسل الزمني الآتي:

- 1969 قدمت فرقة المسرح الشعبي مسرحيته (الفصل الثالث) في حلب.
- 1969 قدمت فرقة المسرح الشعبي مسرحيته (صرخة في شريان مبتور) في حلب.
- 1970 قدمت فرقة الطبقة مسرحيته (صرخة في شريان مبتور) ضمن مهرجان الهواة الأول في حلب.
- 1970 قدمت فرقة المسرح الشعبي مسرحيته (الدينار الأسود).
- 1971 مولد النور- ملحمة حوارية شعرية - حلب.
- 1971 قدمت فرقة أدلب مسرحيته (الفصل الثالث) في مهرجان الهواة الأول.
- 1974 قدمت فرقة شبيبة ادلب مسرحيته (غابة غار) في مهرجان الهواة.
- 1976 قدمت فرقة شبيبة أدلب مسرحيته (طفل زائد عن الحاجة) في مهرجان الهواة الخامس.
- 1976 ثلاث صرخات (هل قتلت احدا- الليل جزر - الشتاء يأتي مبكرا) مطبوعة المعري - حلب.
- 1977 مسلسل أحاديث وقصص. (عشر قصص) - دار الكتاب - حلب.

- 1978 اللحاد - مسرحية - مجلة الموقف الأدبي - العدد 89 - دمشق.
- 1978 - 1979. نشر اربع مسرحيات قصيرة للأطفال - جريدة تشرين - دمشق.
- 1980 خير الدين الأسدي - حياته وآثاره - الادارة السياسية للجيش - دمشق.
- 1980 القيامة - ملحمة حوارية شعرية - دار النفائس - بيروت.
- 1980 صناعة الاعداد - مسرحية - دار ابن رشد - بيروت.
- 1980 هبوط تيمورلنك - مسرحية - دار ابن رشد بيروت.
- 1981 أنيس الجليس - مسرحية - مجلة الباحث - العدد الثالث - بيروت.
- 1981 مسلسلة حكايات البراعم - (18 قصة) - دار الأندلس - بيروت.
- 1981 مسلسلة الطفل السعيد - (خمس قصص) - دار الأندلس - بيروت.
- 1981 مسلسلة أحسن القصص - (تسع قصص) - دار النفائس - بيروت.
- 1982 اوبريت القطن والشمس - كتاب مهرجان الطلائع الثالث.
- 1984 عرس حلبي وحكايات من سفربرك - وزارة الثقافة - دمشق.
- 1985 قدمت فرقة المسرح العمالي مسرحيته (اللحاد) في ادلب.
- 1985 أحياء حلب واسواقها - تحقيق وتأليف - وزارة الثقافة - دمشق - ط1.
- 1986 عرضت مسرحيته (تيمور لنك) في دمشق من قبل المسرح الملتزم وفي المغرب من قبل مسرح الشباب بالرباط.
- 1987 عرضت له ثلاث اوبريتات للأطفال: ملكة القطن، عروس القلعة، حكاية روزنة.
- 1987 قدمت فرقة المسرح القومي مسرحيته (العرس) في دمشق.
- 1987 خمس استهلاكات لمطلع الفجر - كتاب الثورة الاسلامية.
- 1988 أمين الجندي - وزارة الثقافة - دمشق.
- 1988 مسرح الريادة - دراسات مسرحية - دار الأهالي - دمشق.
- 1989 الوعي الجمالي في شعر حافظ الشيرازي شاعر العرفان والانسان.
- 1990 حلب القديمة والحديثة - مؤسسة الرسالة - بيروت.

- 1991 ياقوتة حلب عماد الدين النسيمي . اتحاد الكتاب العرب - دمشق .
- 1991 مدخل الى علم الجمال الاسلامي . دار قتيبة - دمشق .
- 1991 نظرية الأمة عند العلامة المطهري العبقري الرسالي .
- 1992 قدمت فرقة مسرح الجزيرة مسرحيته (ثلاث صرخات) في البحرين .
- 1993 تقاسيم البيان في مقام الهزام - في كتاب نهج البلاغة والفكر الانساني المعاصر .
- 1994 ترنيمات من هدي القرآن للانسان - في كتاب القرآن الكريم علوم وآفاق .
- 1994 مسافر الى أروى - وزارة الثقافة - دمشق .
- 1994 قدمت فرقة مسرح طرابلس مسرحيته (صناعة الاعداد) في ليبيا .
- 1994 قدمت فرقة أسبوط مسرحيته (صناعة الاعداد) في مصر .
- 1995 قدمت فرقة مسرح حلب القومي مسرحيته (الشاطر حسن) .
- 1995 القناصة وصعود العاشق - مسرحيتان - اتحاد الكتاب العرب - دمشق .
- 1997 قدم مسرح حلب القومي مسرحية ديك الجن يعود .
- 1999 قدمت شبيبة الثورة لوحته (الانسان والمسرح والوطن) ضمن مهرجان حلب المسرحي الثاني .
- 1999 سيدة الحروف - اتحاد الكتاب العرب - دمشق .
- 1999 الموسيقار احمد الابري - دراسة - مهرجان الأغنية السورية السادس - دمشق .
- 2000 قدمت فرقة مسرح حلب القومي مسرحية الملوك يصبون القهوة ..
- 2000 قدمت فرقة مسرح حلب القومي -مسرحية ليالي شهرزاد .
- 2000 سيدة الحروف - شعر - اتحاد الكتاب العرب - دمشق .
- 2000 ابو خليل القباني رائد المسرح العربي - دراسة - مهرجان الاغنية السورية السابع - دمشق .
- 2001 نصوص من المسرح التجريبي الحديث - اتحاد الكتاب العرب - دمشق .

- 2002 علي بابا والأميرة شمس النهار - قدمها نادي مسرح الأسرة والطفل في مسرح حلب القومي.
- 2002 نشرت مسرحيته (كفر سلام) في مجلة الموقف الأدبي - العدد 367 - الصادر في شهر آب.
- 2002 قدمت فرقة مسرح رأس الخيمة المسرحي مسرحيته (ثلاث صرخات) ضمن مهرجان الشارقة المسرحي.
- 2003 مدينة من قش وفانتازيا الجنون - اتحاد الكتاب العرب - دمشق.
- 2003 قدمت فرقة مسرح حلب القومي مسرحية مدينة من قش .
- 2003 مغامرات سندباد قدمها نادي مسرح الاسرة والطفل في مسرح حلب القومي.
- 2004 سفر التحولات - مسرحيتان - دائرة الثقافة والفنون في الشارقة.
- 2004 علي بابا والاميرة شمس النهار - مسرحيتان للاطفال - وزارة الثقافة - دمشق.
- 2004 عمر البطش أمير الموشحات - مهرجان الاغنية السورية العاشر - دمشق.
- 2004 معراج الطير الحبيس - نص روائي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق.
- 2005 ميشو ومارد الغابة - مسرحيات للاطفال لاتحاد الكتاب العرب - دمشق
- 2006 سيد الوقت الشهاب السهروردي - مسرحية - وزارة الثقافة - دمشق.
- 2006 جثة في مقهى - ثلاث مسرحيات - اتحاد الكتاب العرب - دمشق.
- 2006 التواشيح والأغاني الدينية في حلب - البابطين - الكويت.
- 2007 قدمت فرقة دار الشباب/ابن سينا، وجدة - المغرب مسرحية باب الفرج
- 2008 هو الذي رأى الطريق - ثلاث مسرحيات - اتحاد الكتاب العرب - دمشق.
- 2008 قدمت فرقة مسرح الشباب / البيت الفني للمسرح/ وزارة الثقافة / القاهرة مسرحية فانتازيا الجنون
- 2009 اوبريت الاسكافي - مسرحيتان مع مقدمة في الكوميديا - اتحاد الكتاب العرب - دمشق.

- 2009 دراسات ونصوص في الشعر الشعبي - دراسات - وزارة الثقافة - دمشق.
- 2009 المسافر والطريق - تسع مسرحيات - وزارة الثقافة - دمشق.
- 2010 ليلة الحجاج الأخيرة - اربع مسرحيات - اتحاد الكتاب العرب - دمشق.
- 2011 الفصل الثالث - مسرحيتان - وزارة الثقافة - دمشق.
- 2012 قدمت فرقة الرسالة في المسيلة - الجزائر مسرحية ليلة الحجاج الأخيرة.
- 2012 قدمت فرقة بروباجند، مصر، مسرحية باب الفرج.
- 2012 المسرح الحديث.. الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل - اتحاد الكتاب العرب - دمشق.

الفصل الأول

سيرة ذات تجريبية افتراضية

هذه الذاكرة العجيبة التي انحفرت على جدرانها نقوش لا تمّحي
رغم عاديات الزمن، تتحول إلى قبة أسطورية من
المشاهد المختزنة والمعارف والكتابات
الاستسرارية المختزلة كأنها
قبة دانيال
(*)
عبد الفتاح رواس قلعه جي

(*)خواطر ملونة في التجربة المسرحية. عبد الفتاح رواس قلعه جي. جريدة تشرين/مدارات. دمشق. ع 972 /3 /2002

يعتقد بعض كتّاب السيرة الذاتية أن السيرة تفتح باباً كبيرة للدخول إلى عالم الكاتب، وفهم منجزه الإبداعي. هذا إذا كانت السيرة مكتوبة بطريقة تقليدية وشائعة، ولكن ماذا لو كانت السيرة افتراضية؟ هل ستفضي إلى فهم ما سطره الكاتب في نصوصه وإلى تقريب المعنى أو إدراك المغزى الذي يريد؟ ولماذا لا نغامر في الكتابة - نحن الذين نعد أنفسنا تجريبيين - عن مثل هذه السير التي أراها أكثر أهمية من السير التقليدية ولكن ليس من دون الاعتماد على نص يمكن أن يمنحنا مفتاح الدخول إلى هذه السيرة؟ حسناً لنجرب هذا استناداً إلى نص عبد الفتاح رواس قلعه جي (الفصل الأخير).(*)

بدءاً لا بد من الإشارة إلى أن المسرحية تنقسم على قسمين افتراضيين (أمامي وخلفي)، وشخصيتين افتراضيتين (الكاتب والقرين)، وأن جملة أحداثها مرتبطة بشكل أو بآخر بهاتين الشخصيتين، وأن الشخصيتين مرتبطتان - بشكل أو بآخر - بمؤلف النص عبد الفتاح قلعه جي. أما العنونة (الفصل الأخير) فقد جاءت مقترحة من (القرين) الداخلي لشخصية الكاتب الافتراضي (سعيد) بعد أن أقنع

(*) جميع الشواهد الحوارية في هذا الفصل والأحداث الموصوفة تالياً هي من مسرحية الفصل الأخير من كتاب ليلة الحجاج الأخيرة ويضم أربع مسرحيات. عبد الفتاح رواس قلعه جي. اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2009

القرينُ قرينهُ بالعدول عن حرق كتبه، ومخطوطاته في لحظة يأس هي ناتج وعي متراكم بمجريات الأمور.

(الفصل الأخير) عنونة تخبرنا أن ثمة فصول لا نعرف عددها قد انتهت وحانت خاتمتها بفصل أخير تخبرنا المسرحية أنه فصل سيرة ذاتية يشكل سعيد (الكاتب) وقرينه مصدرها، وتاريخها الشخصي/الاجتماعي وهما يحتلان مساحة المسرح الأمامي، مسرح الاخبار ورواية الاحداث بينما يشكل المسرح الخلفي مساحة لتجسيد وتشخيص أحداث تلك السيرة. جدير بالذكر أن لعبة القرين ليست ابتكاراً يحسب لهذه المسرحية حسب، فقد استخدمها كتاب آخرون في القصة القصيرة والرواية ولكن ما يحسب لها تشخيصها وجعلها بوابة للدخول الى فضح انتكاسات الواقع المعيش، وارتداداته الفكرية والثقافية، وتدهور الحال المعيشي في ظل أنظمة شمولية.

النقطة الأساسية في هذه السيرة إذن هي أن شخصيتها المركزية كاتب مسرحي، وشاعر درامي صاغ أول ملحمة شعرية له، وافترض أنها ستشغل الناس، والنقاد، والصحافة، ثم اكتشف أن هذا مجرد حلم واه في عالم آيل للخراب واقعاً وافترضاً منظوراً إليه من زاويتي الواقع المعيش والواقع الافتراضي المتشكل، والمفضي إلى نبوءة تجترح قادم الأحداث ومكابذاتها. إن عبد الفتاح رواس قلعه جي اشتغل - ضمن هذه النقطة - على إسقاط واقعه ككاتب وإنسان على الواقع النصوسي فلو عدنا الى سيرته الذاتية سنجد أنه ابتداءً مشواره الأدبي بملحمة شعرية عام 1971 تحت عنوان (مولد النور) ولكنه وهو الكاتب المتمرس ذو الدربة والخبرة الكبيرتين أثر في هذه الموضوعة الاشتغال على التلميح تجنباً للتصريح على وفق مقتضيات الضرورة الإبداعية. ففي المشهد نفسه نقرأ على لسان الكاتب الافتراضي الذي يقوم برمي منجزه الإبداعي في برميل حرق النفايات ما يأتي:

"مسرح، قصص، دراسات أدبية ، تراجم، أبحاث فكرية (ينتهي من رزمة الكتب) ما نفع الثقافة في عصر الدجل والاستهلاك؟" وإذا عدنا إلى الأنشطة الثقافية والإبداعية للقلعه جي سنجد أنها تتضمن الأجناس الإبداعية المذكورة بالضبط. شخصية الكاتب إذن هي القناع الذي يخفي

شخصية القلعه جي بكل ما لها وما عليها. ولكننا سوف لن نعتبرها كذلك فالوقت ما يزال مبكراً على إطلاق أحكامنا الاستنتاجية.

الزمان في المسرحية يمكن تحديده من خلال المؤثر الموسيقي أغنية (طلعت يا محلا نورها) ومن خلال شخوص الغناء (سيد درويش، ومحمد عبد الوهاب) وهما من المجالين لعبد الفتاح رواس قلعه جي أو السابقين لجيله ببضعة أعوام وهذا يعني أن الأحداث تدور في زمن المؤلف القلعه جي الذي يلفت أنظارنا بطريقة ذكية إلى التفاوت الطبقي، والتناقض الواضح بين واقعين أحدهما معاش والآخر افتراضي. الفلاح الذي يعيش واقعياً حالة بؤس وفقير مدقع تحول افتراضياً على لسان سيد درويش إلى أمير يحسد على حلاوة عيشه الرغيد (محلاها عيشة الفلاح) ومن هنا ينطلق القلعه جي في إدارة أحداث النص على أساس التناقض والتضاد الديالكتيكيين اللذين يجعلان الصراع حاداً بين ثلاث طبقات اجتماعية.

ثمة أمثلة تدعم ما ذهبنا إليه. يقول القلعه جي متسائلاً على سبيل المثال لا الحصر: "ما ينفع أن تكون حياً في مجتمع كل أهله أموات" وهذا قول تحريضي الغاية منه استفزاز الوعي الاجتماعي ليصحو من رقدته التي طالت مفاصل الحياة وأنشطتها الحيوية. وهو صرخة يائس كبرى بوجه الزمن الغشوم كاد (الكاتب) أن يستسلم له لولا الحضور الفاعل لضميره الحي (القرين):

القرين : يحق للكاتب ان يصمت فترة ليقراً العالم من جديد ويستجمع قواه للكتابة

سعيد : ليست القضية كما ذكرت، وانما هو اليأس الذي يورث العقم. انا في مأزق حقيقي. وتخلصاً من هذا المأزق فان القرين يقترح على سعيد كتابة سيرته الذاتية بدعوى أن "الناس يحبون الاطلاع على الأسرار الشخصية، والكتاب اذا أُغلق عليهم لجؤوا الى كتابة سيرتهم الذاتية". عند هذه النقطة تتحول المسرحية الى الخطوة الأولى على طريق السيرة مبتدئة من طفولة الكاتب.

ولد سعيد في حي شعبي يدعى (الكلاسة) وهو من الاحياء العريقة في مدينة حلب. فقد كان أكبر حاضر في العالم الاسلامي استطاع هولاكو ان يدمره تدميراً

شاملاً. ولم تكن طفولة سعيد طبيعية فالظروف المحيطة تشير الى ثلاث أزمات كبرى:

1. الجدري الأسود

2. الحرب العالمية

3. التدهور الاقتصادي

فقد تفشى وباء الجدري في تلك الفترة ولم يتجاوز سعيد السنة الرابعة من عمره. هذا إذا افترضنا أن سعيداً ولد عام 1938، وأن دوريات الشرطة تأخذ الأطفال المصابين لتضعهم في الحجر الصحي ولم يرجع منهم الا القلة. الا أن والدة سعيد تفلح في كتمان أمر مرض ابنها حتى يتمائل للشفاء. تقول مطمئنة:

الأم : هو أفضل الآن، بدأ يتعافى، بقي ان آخذه الى حمام السوق كي أغسله فيبراً تماماً.

الأب : تأخذينه الى الحمام؟! ألا تخشين من دوريات الشرطة؟ إنهم يأخذون الأولاد المصابين بحجة الحجر الصحي، وقلّ من يعود منهم الى أهله

الأم : لا تقلق، اتفقت مع جارنا، يلفه ببطانية ويحمله على ظهره بعد العشاء الى الحمام. جارنا أبو علي قبضاي، رجل شهم وقوي، حتى الشرطة تحسب له الف حساب"

وهذا موقف إنساني شجاع إن دلّ على شيء فإنما يدل على متانة العلاقة الإجتماعية وتخطيها لحدود المحذور والمحظور. اما الحرب العالمية الثانية التي بدأت في سبتمبر/أيلول عام 1939 واستمرت حتى عام 1945 فقد أثرت على سوريا باعتبارها واحدة من المستعمرات الرئيسة التي دخلت الحرب الى جانب فرنسا طلباً للاستقلال الموعود . تأثيراً كبيراً شَمَلَ كلّ مفاصل الحياة السورية. يقول الأب واصفا الحرب:

"الإنكليز وقوات ديغول يدخلون حلب ويشتبكون مع قوات حكومة فيشي، المانيا تخسر الحرب الآن، لقد طالت المحنة.. أربع سنوات قاسية مثل قلع الضرس"

الكاتب يورد خبر الحرب ليوضح تأثيرها المباشر وغير المباشر على حياة الشخص، وعلى التدهور الاقتصادي والفوارق الطبقيّة. فوالد سعيد عامل بناء بسيط في البلدية يتقاضى أجرا شهريا زهيدا لا يكاد يسد متطلبات العيش تحت الخط الأحمر في الوقت الذي يصرف شقيق زوجته أموالا فائضة عن حاجته الحقيقية. يقول لزوجته مذكرا اياها بولائم شقيقها:

"اخوك ابو دياب التاجر في سوق الشام، وشريك البدو في الأغنام يقيم اللوائم يوميا لشركائه واصدقائه، نسمع قرقعة الصحون، ولا يفصلنا عن داره سوى جدار".

ولكن على الرغم من هذه الفوارق الطبقيّة والاجتماعية كان الناس يعيشون تآلفا وتقاربا تجاوز الاختلافات المذهبية والطائفية. يقول الأب عنهم إنهم "يحضرون أعراسنا ونحضر أعراسهم، علاقات ممتازة والحارة الواحدة فيها المسيحيون والمسلمون متجاورين، أما اليهود فهم وحدهم يسكنون حارات مستقلة".

في ظل الحرب وتدهور الحالة المعيشية وانتشار وباء الجدري تموت شقيقة سعيد من الجوع في حضان امها بينما ينجو سعيد من المرض ويلزمه الشعور بالذنب معتقدا أنه هو من تسبب بموتها فلولا اهتمام أمه به وإهمالها لشقيقته لما حدث ما حدث. ويستمر الكاتب برسم صورة الظرف العام (الظرف المحيط) من خلال سعيد الذي يخبرنا أنه لا يملك صورة لشقيقته لعدم وجود المصورين الشمسيين إلا في (باب الفرج) وهو أحد الأماكن المهمة في حلب. في هذه المرحلة يبدأ سعيد تعليمه في الكتاب لدى ابن عمه وزوج شقيقته الشيخ (عيدو) ثم في المدرسة الابتدائية بينما يقدم لنا الكاتب - على وفق ذاكرته الفعالة للمكان - وصفا عمرانيا دقيقا للأبنية من (الكلاسة) الى المدرسة: "بالطريق الطويلة التي أقطعها يوميا من الكلاسة الى مدرسة العرفان الابتدائية في الأسواق القديمة عبر مقبرة الكلماتي

وخذق السور وباب قنسرين الشامخ والحارات القديمة بأزقتها المتلاوية وعمائرها الأثرية، هذه الآثار علمتني كيف يقفز التاريخ من الأبراج المطلة وشقوق الأسوار الى دم القصيدة والمسرحية "

والكاتب لا يفوته التلميح في هذه المرحلة الصعبة من تاريخ حياته الى القضية الفلسطينية التي صارت معلقة على جدار الأمم المتحدة فقد تركت أم وليد النازحة من حيفا مفتاح دارها أمانة عند أم سعيد لحين عودتها الى فلسطين. لكنها ماتت ومات معها حلم العودة.

يتقدم بنا الوقت فنرى سعيدا وهو يخرج للتظاهر ضد الحكومة في الوقت الذي يظل فيه شقيقه الأكبر داخل البيت لا يبرحه فتشج رأس سعيد الذي بدا أنه على قدر كاف من الوعي بالأحداث السياسية التي دعت الناس الى العمل على اسقاط النظام. يقول الأب: "المظاهرات ملأت البلد اليوم، والناس يهتفون بسقوط الحكومة". عند هذه النقطة يوقف الكاتب سيل الذكريات ويعود بنا الى البرميل الذي امتلأ بكتبه التي تجاوزت الأربعين كتاباً

وهو العدد نفسه الذي بلغته كتب عبد الفتاح رواس قلعه جي مشيرا إلى أن هذا العدد لم يدر عليه إلا ميلغا زهيدا:

"أكثر من أربعين كتابا ألفتها وما زلت أتلقظ رزق الأولاد، مكافأة الكتاب إن كان هنالك مكافأة أقل من ثمن وليمة يقيمها واحد من ذوي النعمة لبعض محظياته أو اصدقائه، ونحن نعزي أنفسنا ونقول: الحياة رسالة نؤديها وليست مادة".

وهذه إشارة أخرى الى تردّي الوضع الاقتصادي لسائر الكتاب من امثاله والى دونية نظرة الحكومات الى هؤلاء الذين يشعلون أنفسهم شموعا لتتير درب البشرية الحالك في الوقت الذي يهم الحكومات أن يظل الناس في حلقة دائمة ليوم حكمها لهم، وتسلطها على رقابهم المثقلة بالهموم والفواجع. فاجعة رحيل أمه تركت في نفسه شرخا كبيرا وجرحا لم يندمل على الرغم من تقدم العمر فهو ما يزال يراها على شاشة الكمبيوتر التي حلت عنده محل القلم وكيف حضرتها الوفاة

وظلت ممسكة روحها، لم تسلمها، معذبة بغياب سعيد الذي أرسل في بعثة للتدريس في الجزائر من عام 1969 الى عام 1973. واذ احظروا لها قميصه سلمت الروح مغادرة عند انبلاج الصباح.

وتكبر مأساة سعيد ومعاناته جراء الواقع الاقتصادي المتردي وهو يرى القوارض البشرية تلتهم ما شاء لها الإلتهام. تنخر عظم أبيه فتحوله الى معاق صرف من العمل بتعويض تافه. يكتب سعيد مسرحية عن هؤلاء القوارض واضعا لها عنوان غريب على حد زعم والده (الجرذ العظيم) وفي الجانب الآخر يستمر في وظيفته لإعالة أسرته والاهتمام بأبيه. اما شقيقه الأكبر فيسافر الى السعودية لجمع المال فلا يعير اهتماما لأبيه حتى تحضره الوفاة. لم يكلف هذا الشقيق نفسه يوما بالاتصال هاتفيا بأبيه ولكنه بعد رحيل الأب اتصل بسعيد ليذكره فيما لو عمل حصر إرث أم لا. الغريب في الأمر أن سعيدا صرف على هذا الشقيق دم قلبه ليكمل كليته وليصبح واعظا يعظ الناس ببر الوالدين وتقوى الله ولكنه حالما أصبح ميسورا نسي البر والتقوى وما يجلبانه عليه من نكد وخسارة أموال. يقول الأب :

"من كان يظن أنّ هذا الذي كان يخطب في الناس خطبة الجمعة في جامع سكر ويعظهم ويأمرهم ببر الوالدين يفعل هذا..؟"

لعل بصقة سعيد عليه في الهاتف، وإغلاق الخط بوجهه هو الفعل الدرامي والاخلاقي الذي أغلق الأبواب بوجه العقوق البشري ولو الى حين. كانت أمه تفرش بسطتها الصغيرة في سوق الجمعة منتظرة العودة بما يسد رمق أولادها واستمرارهم بالدراسة فكان ما كان وصار ابنها (الشيخ حمدي) مليونيرا كبيرا، ومؤمناً تقياً، ورعاً ولكن على طريقة اهل المال والثراء. لقد رحلت الأم معذبة بفقرها وتبعها الأب معذبا بفقره أيضا في الوقت الذي ظل بعض الناس يقفزون فوق خط الثراء. إن الكاتب هنا يعكس من خلال هذا التناقض الطبقي ما كان حال الناس عليه بالضبط وهذا يعني أن سيرته ليست شخصية خالصة حسب بل هي سيرة مجتمع حلبي تنعكس عليه صور المجتمع السوري وربما المجتمع العربي

أيضا .

وفي مشهد الحلم يقدم الكاتب رؤيته لعالمين مختلفين هما عالم الأنوار (الجنة) وعالم الأضرار (الأرض) من خلال الحوار الذي دارت رحاه بين شخصية (الأم) وقناعتها واعتقادها الراسخ بالحياة الأخرى التي تعيشها مسرورة، وبين شخصية (الأب) الذي يتشبث بالحياة الدنيا على الرغم مما يكتنفها من التناقض والأضرار. وهو مشهد يبتعد عن السيرة ويقترّب من الرؤية، ويفصل بين زمنين أو يمهد للرجوع الى الحاضر الذي يحياه الكاتب واقعياً وتفصيلاً.

لقد عمل الكاتب في الجزائر وبعد انتهاء مدة عمله قام بجولة سفر رأى خلالها مدنا، وحواضر مهمة ظلت ملامحها عالقة في ذاكرته على مر الأيام والسنين. اسبانيا بجمالها - ذي الملامح الشرقية - الأخاذ، ومدنها الساحرة: كالاندلس، وغرناطة، وقرطبة، واشبيلية، وبرشلونة، ولاتيزانيا في ايطاليا التي تعرض فيها لحادث مروري كاد يودي بحياته وحياة زوجته، وفرنسا بمعالمها الحضارية وطرائقها العمرانية وشوارعها المفتوحة على الجميع. كل هذه الأمكنة لم تستطع تعويضه عن المكان الذي عاش وترعرع بين دهاليزه وزواياه: دارهم القديمة التي اشترتها الأم من ميراث أخيها وسقيفتها التي كانت غرفة له هي في نظره البرج العاجي الذي أنجز فيه بعض كتبه واشعاره واستقبل فيه حرافيش الحارة والاصدقاء. وبعودته للمكان الأول يعود الى التعليم في حلب لينقل لنا صورة واقعها التربوي انذاك من خلال الشخصيات الآتية:

• "الأستاذ صالح يوقع على جدول الدوام في الثامنة صباحاً ويصعد إلى السطح، لا يدخل إلى غرفة المكتبة وإنما يظل يدور حول السطح حتى ساعة الانصراف في الثانية وهو يكلم نفسه ويشير بيديه، معه انقسام في الشخصية وجنونه هادئ.

• "الأستاذ أمجد كان شخصية هامة في الحزب، تسلم وظائف كبيرة، (ساخراً) كان مناضلاً ثورياً اختص بكتابة التقارير الأمنية ضد زملائه، بعضهم أرسله إلى

السجن وبعضهم سُرح من عمله.

•الأستاذ خالد شاعر أَعْفِي من التدريس وحوّل إلى المكتبة، وصار خطيباً للجمعة في أحد المساجد، يلقي الخطبة مرتين، مرة أمامنا في المكتبة، ومرة في المسجد، ويفخر بأنه يزين خطبته بقصائده العصماء.

•مدير المكتبة شيخ معمم وإنسان بسيط وطيب، صدمه ابن مسؤول وهو يشفط بسيارة أبيه ففقد عينه".

بهذه المقتطفات المكثفة والمختزلة استطاع الكاتب أن يعكس لنا صورة حقيقة للوضع التربوي والاجتماعي والسياسي، وجعلنا نضع أيدينا على ما يأتي:

اولا. ثمة وضع نفسي اجتماعي متأزم لم تستثن أزماته وعلله المؤسسة التربوية.

ثانيا. تسلط المتحزبين على الجهاز التربوي، وتحكمهم بشؤونهم، وبمصائر رجالته من خلال موافاة السلطة بالتقارير الأمنية التي تؤدي - في أغلب الأحيان - الى عزل التربويين عن مهامهم التعليمية أو القائهم لقمة سائغة للموت.

ثالثا. هيمنة السلطة السياسية على القطاع التعليمي، وتحويل بعض التربويين الى عيون تتجسس على بعضهم الآخر ثم تلفظهم حالما تستغني عن خدماتهم وهذا هو الحال الذي وصل اليه الاستاذ (أمجد) الذي عزل وأعيد الى التعليم فأصيب بمرض الوسواس القهري.

رابعا. استهتار أولاد المسؤولين الحزبيين ولا مبالاتهم التي وصلت الى حد الدهس بسياراتهم المستهرة لشخص هم من الماكنة التعليمية.

الكاتب إذن ومن خلال سيرته القى الأضواء على سيرة مجتمعه الذي صار يسير الى الاسوأ، واستخدم الوثائق كأدوات بوح عن الأزمات والاضطرابات التي مرت بها حياته ابان الحرب التي وضعت "بيروت بين سندان الفتنة ومطرقة العدو" في تلك الفترة تكررت زيارته لها لطبع كتبه فلحقه (الفرز) الذي "حوّل البلد إلى قبائل متعادية" وجعل (الخفاش الأسود) زائرا ليلياً ما ان يطرق الباب عليك حتى تختفي

بضع سنوات أو الى أبد الأبديين. ومن الوثائق التي اعتمدها الكاتب تلك الرسالة التي أكدت على الممنوعات الثلاث:

1. ممنوع من الكتابة في الصحف والمجلات.
2. ممنوع من الاشتراك بالندوات والمحاضرات.
3. ممنوع من حضور المحاضرات والمجالات الثقافية.

وخلافا لهذه الممنوعات فانهم سينفذون به حكم الله. الرسالة غير مذيلة باسم الجهة المرسله مما يعني أن ثمة أكثر من جهة تقوم بكتابة مثل هذه التحذيرات والمحظورات على أفراد في المجتمع الحلبي بما فيهم المبدعون والحالمون. تقول التحذيرات: "ليس لك أن تحلم، وليس لك أن تكتب احلامك" فما كان من الكاتب إلا أن شد الرحال الى بيروت الذي صار عالقا فيها بين الموت والموت. تحت هذا الظرف القهري عاد الى بلده ثانية فأوقفته قوى الأمن محقة معه عن سر دخوله من بوابة بيروت الغربية حيث "الداخل مفقود والخارج مولود والموت على الهوية". يدعي المحققون معرفة أشياء كثيرة عن الهوية لكنهم يسألونك - وهذا هو ديدنهم في بلاد المشرق كلها - عن هويتك:

المحقق : أنت كاتب صحفي

سعيد : نعم، وهل هذه جريمة؟

المحقق : انا لم اقل ذلك.. اين تكتب؟

سعيد : أكتب في مجلات وصحف عديدة زوايا أدبية وفكرية، هل اعددها لك؟

المحقق : لا حاجة، نحن نعرف كل شيء عنك.

لقد تحولت الحياة بفضل أعدائها الى " فرس جموح، عنانه بيد الأقوياء والطغاة والأثرياء والمستكبرين، أما نحن فليس بين أيدينا غير هذه الكلمة في سوق النخاسة. ما قيمة الكلمة إن لم تغير واقعاً وتصنع حياةً" ولما كان اعتقاد الكاتب

أنها لم تفعل شيئاً لذا أراد حرقها ليتخلص من ثقل كاهلها عليه وبلا ندم هذه المرة لكن السؤال الاستيضاحي يطرح نفسه عليه ترى هل ندم أبو حيان التوحيدي حين حرق كتبه؟ فيحضر التوحيدي بنفسه ليجيب أنه لم يندم على ما فعله بكتبه يومذاك. عند هذا الحضور الافتراضي يكون الكاتب قد انتقل من السيرة الى البيان بوساطة القرين الجديد (أبو حيان التوحيدي). ولعل الارتباط القائم بين هذا الاستحضار وبين السيرة الذاتية هو التردد والندم اللذين طبعا شخصية الكاتب بطابعيهما وراح يبحث عن يبرر له فعل التخلص من الأعباء المعرفية الثقيلة التي اعطت أكلها مزيدا من المعانات والمكابدات. إن السيرة أو المسرحية (لا فرق) تنتهي بدخول كلب بوليسي مدرب على اكتشاف الممنوعات فيكتشف وجود الكتب داخل ذلك البرميل الذي ضمّ كتب سعيد وهي عند الكلب كما هي عند السلطة تتساوى مع سائر الممنوعات من الهروبين الى الأفيون أو ربما تفوق تلك الممنوعات في خطورتها. وكل هذا يشير الى سير حياة الكاتب على جمر المعانات، ونار المكابدات، وجحيم التناقضات. عند هذه النقطة تنتهي المسرحية أو السيرة على خشبة المسرح أو داخل النص لكنها حتما تستمر داخل الحياة على أرض الواقع الذي تلوح في آفاقه ملامح التغيير، وإن تكن بعيدة المنال إلا انها واقع حال سيصل اليه سعيد ليحقق شيئاً من سعادة جمعية.

نأمل بتناولنا لهذه السيرة الافتراضية أن نكون قد وضعنا أسساً استباقية في مجال السيرة الذاتية غير التقليدية التي تشتغل على النص الابداعي حسب. ونكون أيضا قد عززنا تجربتنا الأولى عندما تناولنا السيرة الافتراضية للشاعر العراقي شيركو بيكس من خلال اشتغالنا على قصيدته (الصليب والثعبان ويومييات شاعر) في مقالنا الموسوم (سيرة ذات مكانية). وإذا كان المؤلف القلعه جي قد كتب هذه السيرة بطريقة تجريبية ناجحة فاننا نأمل أن تكون دراستنا لها بمستوى النجاح المتحقق فيها، وكم الإبداع المتحقق نصيا في (الفصل الأخير).

الفصل الثاني.. التأصيل

التراث وموجهاته في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي

لسنا من الذين يرفضون حرية الإبداع والمبدع ،
أو تنوع التجارب في المسرح، بشرط أن تكون
أصيلة لا تقليداً، كما أننا نرفض التخلي
عن مشروعنا في تأصيل مسرح
نابع من الذات، منطلق من
معالم هويتنا وشخصيتنا
الحضارية
(*)
عبد الفتاح رواس قلعه جي

(*) انطفاء شعلة التأصيل. ملحق الثورة الثقافي . دمشق . ع 452 ص 9 . 15 / 3 / 2005

أكدت المعاجم العربية على أن (الأصل) هو أسفل كل شيء وهو الجذر والأساس. والأصيل هو الصحيح البارع الجيد الرأي، والتأصيل هو التأثيل أو البناء كقولهم تأثيل المجد أي بناؤه. أما التأصيل الذي نحن بصدده الآن فهو جعل غير الأصيل أصيلاً باسناده إلى جذر معرفي له خصوصيته، وتاريخه، وطبيعته الاجتماعية، ولم يجد الباحثون، والدارسون، والمشتغلون على التأصيل جذراً أفضل، وأكثر فاعلية وهيمنة على العملية التأصيلية برمتها من جذر التراث. ولما كان المسرح وافداً غربياً فرض حضوره على العملية الأدبية العربية لذا قام العاملون عليه بوضع أصول عربية له عن طريق:

1. العودة إلى الأشكال شبه المسرحية العربية.
2. استلهام التراث العربي شخوصاً وأحداثاً استلهاماً مشرقاً.
3. ابتكار الطرق الفنية لتأصيله عربياً.

في المسرح كما في الحقول المعرفية الأخرى ظهرت أسماء عدد من المؤصلين الذين استطاعوا ترك بصماتهم على صفحات تاريخنا المسرحي بدءاً من مارون النقاش، وأبو خليل القباني، ويعقوب صنوع، وحنّا حبش، وانتهاءً بسعد الله ونوس، وعبد الكريم برشيد، ووروجيه عساف، والطبيب الصديقي وصولاً إلى محي الدين زنگنه، وعادل كاظم، وعبد الفتاح رواس قلعه جي وغيرهم من كتاب المسرح العربي. وبما أن القلعه جي يشكل محور هذه الدراسة لذا ومن دون الاسترسال في

مفهوم التأصيل والتراث والذي أبحر فيه عدد غير قليل ممن سبقونا إليه فأنا

ندخل الى عالم القلعه جي والموجهات التراثية في نصوصه بشكل مباشر، ونترك الخوض في المفاهيم العامة لغيرنا من كتاب ونقاد المسرح العربي.

يشكل عبد الفتاح رواس قلعه جي مثابة مهمة من مثابات المسرح السوري العربي المعاصر، ويمتاز ككاتب مسرحي باشتغالاته على التراث بنية أساسية من بنى تأصيل المسرح العربي، وتتأسس اشتغالاته هذه على استلهاام المادة التراثية استلهااما فنيا وفكريا مشرقاً فهو لا يتوقف عند حدود المادة التراثية المنتقاة زمكانياً بل ينطلق منها الى فضاءات المعاصرة. وهو لا يراوح في ماضي التراث بل يعمل بدينامية على جره الى الحاضر القائم، واسقاطه عليه. وتكاد هذه الاشتغالات تنحصر في اعتماده على شخصيات كان لها أثرا واضحا وجليا في حياة الناس إلا أنها وبسبب أسلوبها الذي يؤخذ بظاهرة عادة تقع في الفخاخ التي ما انفك بعض طالبي الجاه، والوجاهة الزائفة ينصبونها للإيقاع بها، وازاحتها، والحكم عليها بالتصفيه الجزئية أو الكلية. ولعل ابرز هؤلاء الشخوص في تراثنا العربي الاسلامي هم المتصوفة الذين امتازوا بعطائهم الفكري المشرق، وتضحياتهم الجسام، ونزوعهم الى الحق باسلوب صوفي خالص مثل شخصية الحلاج، والنفري، والسهروردي، والنسيمي، وجلال الدين الرومي، وغيرهم ممن اعطى للدنيا الكثير ولم يأخذ لنفسه شيئا. وجل هذه الشخصيات تركت إرثاً شعرياً هو في جوهره اجتراح حر لجوانية النفس البشرية، وتوقها للعشق الخالص، والتي يروق لكاتب مثل عبد الفتاح رواس قلعه جي تناولها بصفاتها، ومواصفاتها، وقدرتها الفائقة على التماهي والكمون في الطروحات المعاصرة مما يجعلها في نأي عن مقصات المؤسسات الرقابية المتشددة. ومما لا شك فيه أن القلعه جي وجد فيها تعويضا شعريا عن هجره للشعر في الكتابة المسرحية فهي شخصيات امتازت بمكنتها العالية في الابداع الشعري الذي فاق في جوهره وصوره الكثير مما كتبه مجايلوهم من الشعراء. ولم يكتف القلعه جي بكتابة النص التراثي حسب بل تخطى ذلك الى التنظير ضمن دائرة اهتمامه، وتخصصه الفني والمعرفي. لقد كتب العديد من المقالات في مجال التراث، ومثلها في النقد المسرحي نظرياً وتطبيقياً فضلا عن تناوله - بالدراسة والتحقيق - بعض الشعراء المتصوفة مما خلق لديه أرضية خصبة

لأنبات بذرة مسرح عربي خالص اشتغل على تأصيله بروح تجريبية ما انفكت تقدم الجديد مجترحة الأشكال الفنية المختلفة ومصاهرة بينها من جهة، وبين التراث والمعاصرة كما في مسرحيته (تشظيات ديك الجن الحمصي) من جهة أخرى.

كتب القلعه جي عددا غير قليل من المسرحيات التي تعنى بالتاريخ، والتراث كمسرحية هبوط تيمور لينك، ومسرحية اختفاء وسقوط شهريار، ومسرحية كفر سلام أو دستة ملوك يصبون القهوة، ومسرحية تشظيات ديك الجن الحمصي، ومسرحية جلال الدين الرومي، ومسرحية النسيمي هو الذي رأى الطريق، ومسرحية سيد الوقت الشهاب السهروردي، ومسرحية ليلة الحجاج الأخيرة. ومن خلال معاينتنا لعنوانات هذه النصوص وجدنا أنها جميعا ارتكزت على اسم العَلَم، وصفاته الوظيفية باستثناء مسرحية (كفر سلام)، وانقسمت على قسمين: الأول يعنى بالعَلَم كشخصية مركزية ومحورية مثل مسرحية (سيد الوقت الشهاب السهروردي)، على سبيل المثال لا الحصر. والثاني يعنى بالحدث المقترن بالشخصية الرئيسية مثل مسرحية (تشظيات ديك الجن الحمصي) على سبيل المثال أيضاً. ولبيان موجهاً التراث عند القلعه جي نقوم باستقراء الأنموذجين الأكثر أهمية في مسرحياته (سيد الوقت الشهاب السهروردي) و(النسيمي هو الذي رأى الطريق) من القسم الأول، ومسرحية (تشظيات ديك الجن الحمصي) ومسرحية (كفر سلام) من القسم الثاني، ونبين من خلال بحثنا في جوانية هذه الأعمال على ما يأتي:

أولاً. العنونة وموجهاتها

في عنونة المسرحيتين (السهرودي والنسيمي) لم يكتف عبد الفتاح رواس قلعه جي باسمي العَلَم حسب بل اضاف اليهما سمتيهما البارزتين فصار الأول سيدا للوقت وصار الآخر رائيا للطريق. العنونة الأولى (سيد الوقت الشهاب السهروردي) أوحت لنا قبل الدخول الى عالم النص أننا أمام شخصية مهمة قد تكون مركزية أو محورية مهيمنة على مفاصل النص كله، وعلى عنوانه المركزي. ومما يؤكد أهميتها، وهيمنتها حيازتها لقباً فريداً هو (سيد الوقت). والوقت كما جاء في لسان

العرب هو "مقدار من الزمان" مما يعني ان السهروردي قد تسيد زمانه أو الحقبة الزمنية التي عاش فيها حصراً لأنه استطاع امتلاكها بمنجزه الذي فاق أي منجز آخر. وينطبق قولنا هذا على (النسيمي) الذي امتلك اسمه ناصية العنونة، واتضح فعله المتفرد في رؤية الطريق الذي أراد الكاتب بيان تفرد من خلال التأكيد عليه بالأداة (هو) لفهم من العنونة أن الطريق غير مرئية لأي أحد غير النسيمي، وأن أحداً لم يستطع رؤيته قبل أن يراه النسيمي، وأنه هو فقط من رآه. كما أن العنونة - ومن خلال ارتباط الشخصيتين (السهروردي، والنسيمي) بذاكرتنا الثقافية الجمعية - أوحى لنا بشكل استباقي أن الصوفية تهيمن على أجواء المسرحيتين، وأن التراث بنية أساسية في كليهما، وأن طريقة الكاتب في عنونتهما مبنية على أساس الموازنة الفنية بينهما جزئياً وكلياً:

النسيمي (الشخصية) + هو الذي رأى الطريق (السمة) = النسيمي هو الذي رأى الطريق (العنوان)
 سيد الوقت (السمة) + الشهاب السهروردي (الشخصية) = سيد الوقت الشهاب السهروردي (العنوان)

وهذا ما فعله أيضاً مع نص ثالث هو (بوح القصب جلال الدين الرومي) مما يعني ان القلعه جي اعتمد العنونة المركبة طريقة في تحديد سمة الشخصية وهويتها. ففي المسرحية الأولى كان يمكن أن يكتفي بهوية العلم حسب (السهروردي) وكذلك في المسرحية الثانية والثالثة (النسيمي وجلال الدين الرومي) كما فعل شكسبير في مسرحياته: عطيل، ماكبث، هاملت.. الخ. إن إضافة التوصيف الدقيق (السمة الأساسية) لاسم العلم (سيد الوقت) في الأولى، و(هو الذي رأى الطريق) في الثانية، و(بوح القصب) في الثالثة أضفى على العنونة تأكيداً حصر اهتمام المتلقي في زاوية هي الأكثر أهمية في ما حققته الشخصية على صعيد انجازها الفعلي والدرامي.

هذه هي باختصار شديد أهم موجهاً العنونة التي اشتغل عليها القلعه جي في بسمة نصوصه التراثية. أما موجهاً التراث وتأصيله فإننا سنلقي الأضواء عليها في الفقرة الثانية.

ثانياً. التراث وموجهاته

ابتدأ عبد الفتاح رواس قلعه جي عملية تأصيل مسرحه من البنية الغالبة في الشكل الدرامي التقليدي (المشهد المسرحي) إذ ألبسه لبوساً منسجماً مع موجهات التراث، وإشراقات الصوفية فمنحه اسم (الهيكل) في مسرحية (سيد الوقت الشهاب السهروردي)، و(الحرف) في مسرحية (النسيمة) الذي رأى الطريق). الهيكل كما جاء في لسان العرب هو البناء المرتفع الضخم، وهو كما جاء في الصحاح موضع في صدر الكنيسة يوضع فيه تمثال العذراء، والهيكل كما يقول الأثريون كلمة سومرية الأصل (هيجال) وتعني المعبد وقد استخدمها الكنعانيون والأقدمون بهذا المعنى أيضاً كما استخدمها السهروردي في عنونة كتابه الأثير (هياكل النور) وهو عند قلعه جي جانب من جوانب البناء الدرامي الذي يقوم على عدد من الهياكل التي تشد بعضها بعضاً، وتتمتع باستقلالية محدودة، وقراءة من الطقس الديني الذي يمارس في عبادات مختلفة. أما الحرف في الأصل فيعني "الطرف والجانب وبه سمي الحرف من حروف الهجاء" كما جاء ذلك في لسان العرب. وهو عند قلعه جي جانب من جوانب البناء الدرامي ازاح عنونة المشهد المسرحي التقليدية، وصار بديلاً لها دون أن يفك ارتباط القداسة بينه (كحرف) بمعنى الجانب أو الطرف وبين صوفيته الخاصة. وعلى الرغم من هذه المحددات المشهدية الجديدة إلا أن قلعه جي لم يعمم هذين الخيارين على نصوصه الأخرى ففي مسرحية (بوح القصب جلال الدين الرومي) أعطى لكل مشهد من مشاهدتها عنونة اختصت به ك(نافجة المسك) و(شمس تبريز) و(زاد الطريق).. الخ. وسار على المنوال نفسه في مسرحية (كفر سلام أو دستة ملوك يصبون القهوة) وهذا يعني أن قلعه جي لا يميل إلى تثبيت مفردة أو تسمية دون سواهما أو استئثار مفردة دون سواها أو انتهاج طريقة واحدة تعمم على مجمل المشاهد في نصوصه المسرحية كي لا يسقط في أسر النمطية التي تقولب حريته في اختيار ما يتلائم وطبيعة كل نص من نصوصه أو مشهد من مشاهد المسرحية على وجه الخصوص.

تبدأ مسرحية (سيد الوقت) منطلقاً من (هياكل النور) لتمهيد دخول المتلقي الى فضاءات النص من خلال جمهرة الأصوات الطبيعية، والبشرية، ومساقط الأنوار الهابطة، والصاعدة بهيئة رذاذ نوراني يكاد الواحد منا يلمس بهجته، ويسمع هسيسه، ويتماهاى فيه كما تتماهى الروح بالروح. أراد القلعه جي أن ييسر لنا الدرب نحو حكمة السهروردي الإشراقية وخلصتها. وعلى الرغم من عمومية الجمل المنطوقة في هذه الهياكل إلا أنها كانت تمهيداً ناجعاً في مسك رأس الخيط والسير بدلالته إلى عالم النص وشخصيته الأثيرة الشهاب السهروردي ثم الدخول اليه من (الهيكل الأول) الذي حمل عنواناً اضافياً توضيحياً (الولادة) في اشارة مقتضبة لولادة الكون:

"تشوب ظلمة المسرح إضاءة زرقاء خفيفة، يتلو ذلك انفجار كوني على شاشة السيكلوراما cyclorama وتتشكل بعض النجوم. تظهر صورة للأرض وهي سابحة في الفضاء الكوني. يعقب ذلك صمت وسكون وظلام"

لم يكن الغرض من هذا العرض السايكورامي بيان نورانية الكون حسب بل أن جزءاً من هذا النور قد هبط الى الأرض حاملاً الإنسان عبر شلال من الضوء إلى قاعها المظلم على الرغم من انشاده الى منبع النور، وشوقه، وتوقه إليه. في هذه المقدمة وفي (هياكل النور) التي سبقتها استخدم القلعه جي المساقط الضوئية بتقنية أضفت على النص (في حالة القراءة)، والعرض (في حالة المشاهدة) بياناً وسحراً حرّكاً مخيلة المتلقي بإبهاره وشده إلى تتبع حكاية النص. ولا شك أن من يتصدى لإخراج هذين المشهدين سيبتكر إضافات ضوئية أخرى تزيدهما جمالاً وبهاءً وسحراً.

في (الهيكل الثاني) وهو مختص ب(الهجرة) يعطينا القلعه جي وصفاً دقيقاً لهيئة السهروردي وملابسه الموحية بزمانها وتراثيتها فضلاً عن وصفه الدقيق لمؤثرات المشهد المسرحي (الهيكل) المبنية على أساس فلسفة الثنائيات. ومن خلال صوت

(*) الشواهد الحوارية والأحداث الموصوفة تالياً من مسرحية سيد الوقت الشهاب السهروردي. عبد الفتاح رواس قلعه جي. وزارة الثقافة . دمشق . 2006

السهروردي الذي يفتح المشهد تتجلي حقيقة الارتباط أو صلة الوصل بين

الماضي المنصرم، والحاضر القائم:

"أيها النور الشارق.. الى أين يجري نهر الزمن؟ وأين ترسي مراكب الذكريات؟
نجمة الصباح حزينة، والحب قد هجر القلوب، ومع كل فجر طالع آلام ودماء،
وسهر الورد..الورد الغافي في ضوء القمر توقظه الدماء.."

إن الدم هنا هو همزة الوصل بين ما حدث ويحدث. بين فعل وقع وآخر مستمر
الوقوع في الزمن الحاضر. قد تبدو هذه الهمزة واهية في ربطها زمنين متباعدين
وهذا حكم استباقي متعجل بعض الشيء. إلا أن القادم من الحوار سيقرب حدود
المسافة ويدخلها، ويصهرها في بوتقة ما حدث، وما يحدث، أو ما سيحدث في
قادم الزمان. لنستمع الى المقطع الصوتي الآتي للسهروردي:

"الموت أصبح لازمة فحسب حتى فقد منزلته ومعناه التقليدي. الفضيلة والرذيلة
أصبحتا صفتين يصعب لنصوص الحكمة المكتوبة أن تفرق بينهما إذا لم تتشعشع
بالنور لأنهما ذائبتان في غسق المادية البشرية.. فأين تهاجر الأنفس الخائفة
المعذبة؟"

إذا لم تعط همزة (الدم) بياناً واضحاً، وربطاً متيناً بين الزمنين فإن همزة الموت
أعطت ربطاً شديداً وبيانا مبيناً بينهما. ومع هذا سأفترض أن الطرح ما يزال عاماً،
وان العمومية لا تصل بنا الى جوهر ما نبحث عنه أو ما نريد الوصول إليه. إذن
لنؤجل هذا الى ما بعد استقراء جوانية سيد الوقت.

أولاً. من هو سيد الوقت؟

إنه شهاب الدين يحيى بن حبش. فيلسوف الحكمة الإشرافية 549-587هـ
1155-1191م الملقب بـ(سيد الوقت).

هذه الإجابة الموثقة تعني أننا إزاء شخصية واقعية عاشت في مرحلة تاريخية
محددة ضمن تاريخنا الجمعي، ولها إنجاز كبير في مجال فلسفة الحكمة
الإشرافية، وهي رمز من رموز التراث نظراً لما أنتجته من كتب مهمة في هذه
الفلسفة. انتهت حياتها بالموت قتلاً في حلب على أيدي رجال السلطة آنذاك بعد

أن ذاع صيتها وصار لها تلامذة، وأتباع، ومريدون. وقد اشتغل القلعه جي عليها للأسباب الآتية:

1. وجود نظير لها أو نظراء في الزمن الحاضر الذي شهد محاكمات، واعدامات، واغتيالات مشينة بحق رجالات الفكر والمعرفة.
2. تشابه قيم السلطة، ومنطلقاتها، وسلوكها العام.
3. وجود الفئة الاجتماعية نفسها في الوسط الثقافي، والمعرفي والتي لا يروق لها بروز الفكر الانساني المتقدم عليها أو على زمانها.
4. ممارسة حرية الفكر، والمعتقد في ظل سلطة تحريرية أو تجريبية أو تكفيرية تحظر كل ما يخالفها ايدولوجياً تحت ستر القداسة، والمقدس دينياً.

ثانياً. لماذا اختار القلعه جي هذه الشخصية:

بالإضافة إلى ما ذكر في الفقرات الأربع السالفة اختار القلعه جي هذه الشخصية لغناها الفكري/ الفلسفي، واللغوي/ الشعري لإرضاء جانب مهم من الجوانب التي تشكل بنية من بنى شخصيته كأديب مفكر، ومنظر، وكاتب له أسلوبه وإن اختلفت الطريقة، والزمان. قد يخالف القلعه جي رأينا هذا ولكننا بحكم معرفتنا واستقراءنا لشخصيته اشترطنا أن يكون كذلك. الاختيار كان أيضاً محكوماً بمدى ثبات الشخصية على معتقد الخير، وبقينها الذي يزداد ثباتاً ورسوخاً أمام هجمات الشر وحربتها التي تبغي أن تكون شرطاً من شروط الحياة البشرية الحقة. إن للسهروردي رأيه في اشتراط الحرية وهو اشتراط إنساني، وميزة بشرية يتفرد بها عن القوى الظلامية المتمثلة بالشیطان (لهب). يقول لهب محاوراً السهروردي ومقارناً بين حريتي الناس والسلطة:

"الحرية لدى المفكر الولوج في فلسفات الإلحاد والزندقة أو في نشر الأفكار المتطرفة، والحرية لدى الشباب التمرد على القيم الاخلاقية والوصول الى حياة يسودها الجنس والانحلال والفساد، والحرية لدى الحاكم تعني حريته وحده في السلطة والطغيان، واذا تحدث عن الوطن والتضحية فهذا يعني أنه هو الوطن، وعلى العامة التضحية من أجل طموحاته."

إن هذا الموجه التلمحي يندرج كقاسم مشترك بين الزمن الماضي والزمن الحاضر مما يعني أن الحال باق على ما هو عليه منذ القدم لأن السلطة هي ذاتها منذ القدم. ومن خلال الموجه التلمحي أيضا استطاع القلعه جي الربط بين التراث كقيمة ماضية والمعاصرة كواقع معيش.

يبدو لي أن السهروردي قد عبر زمانه وهذا ما يرشحه ليكون شخصية في المتناول من قبل القلعه جي أو غيره من الكتاب المحدثين. لنقرأ هذه الجملة المقتبسة من نص له محاولين استنباط جوانبها:

"إن من ضرورة اللانهاية أن يكون في عالم الكون والفساد تضاد، فلو لا التضاد ما صح دوام الحياة على التجدد المستمر"

وهذا منطلق (ديالكتيكي) بحت أكدته الفلسفات المعاصرة، وعرفه المفكرون على أنه "درس التناقضات في ماهية الأشياء نفسها" وأن التطور هو صراع المتضادات (المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية.. ستالين.. دار دمشق للطباعة والنشر)

لقد أراد السهروردي الإشارة البينة إلى أن الحياة على الأرض تقوم على أساس التناقض أو الثنائيات تمييزاً لها عن عالم الانوار الأحادي الموحد على كل شيء، والخالي من الصراع بكل أشكاله ووجوهه المحتملة، وغير المحتملة. ولمزيد من البيان خلق الكاتب شخصية (تبارك) لتكون على طرفي نقيض مع شخصية (لهب) وكلاهما يمارس حضوره من خلال شخصية السهروردي. فإذا اردنا الغور في جوانية السهروردي فما علينا إلا أن نغور في عالم هاتين الشخصيتين التكميليتين المتضادتين. لنقرأ الآن ما دار بين السهروردي وتبارك في هذا الحوار:

الشهاب : صدقت، إن العقل وحده يفضي الى الخطأ، ولا بد من تنقيف العقل بالاشراق الروحي.

تبارك : ولا بد أيضاً من وضعه تحت التجربة.

الشهاب: وكيف تكون التجربة؟

تبارك : بأن يكون إشراقه ليس في الفكر فحسب وإنما في السلوك أيضاً والذي

يتجلى في العدل والرحمة والمحبة والسلام والخير لجميع البشر. وهل

كانت الحكمة والفلسفات إلا من أجل صنع الحياة؟

الشهاب: تبارك، أنت تنطقين بما أسره في نفسي.

تبارك : أيها الساري في الظلام، وهل أنا إلا أنت، أنا لحظة صفاء في روحك
تنسال عبارات من الحكمة في كتبك.

وما لم يقله الحوار قائله الملاحظات بطريقة وصفية درامية تصويرية دالة مدعومة
بالشعر الذي هو فيض من قداسة ونور. والشعر هنا موجه آخر من موجات
التراث، ودال على جوانية السهروردي. لنقرأ هذه الأبيات على سبيل المثال لا
الحصر:

واني في الظلام رأيت ضوءاً
كأن الليل بدّل بالنهار
إذا أبصرت ذلك النور ..
أفنى ..
أفنى .. أفنى ..
فما أدري
يميني ..
من يساري ..

السهروردي إذن أبصر النور بينما العالم غارق في الظلمة. وأي نور ذلك! إنه نور
الأنوار، النور المتدفق، والمندلق من منبع الأنوار، نور الله الذي أيدّ به روح
السهروردي السكرى بحبه، والتواقة إلى روح المعشوق. هذا هو إذن جوهر
السهروردي الذي أفنى روحه من أجل الحق، والحرية، والمحبة، والسلام لكل
البشر. والشواهد على هذا كثيرة لا نريد الاسترسال في ذكرها أو الإشارة إليها.
ومما تجدر الإشارة إليه أنه استخدم . في عملية تأصيل مسرحه . بعض الأشكال
التمثيلية (شبه المسرحية) التي عرفها العرب كالقره قوز، والحكواتي، والمقامة،
وحوار المتصوفة مع تلامذتهم، وحكايات الليالي، وخيال الظل وفي هذا النص
تحديداً استخدم خيال الظل في مشهد أراد منه بيان ظلم الفرعون وعدائه لرب
هارون وموسى. وعزز هذا العرض الظلي برأي الشهاب من خلال سؤاله
التأكيد:

"وهل الدنيا بشعوبها ودولها وحروبها وأفراحها وأتراحها سوى عروض ظلال تتوالى"

سنترك شخصية الشهاب لننتقل منها إلى شخصية النسيمي في محاولة للكشف عن موجّهات الشخصية، والنص، والتراث فمن هو النسيمي؟
يخبرنا الراوية أنه: "عماد الدين النسيمي علي بن محمد أوغلي.. ولد في مدينة شماخي بشروان شمالي أذربيجان الإيرانية عام 770 هـ" أعدم في حلب أيضاً بأمر السلطان. وهذا يعني أننا إزاء شخصية تراثية أخرى استلهم القلعه جي صولاتها الفكرية، وشطحاتها الفلسفية، وتجلياتها الصوفية استلهاماً لا يقل اشراقاً عن الشخصية السابقة مستخدماً بعض أدوات النص السابق في إضفاء عصرنة على نصه (النسيمي هو الذي رأى الطريق). سنبدأ من المشهد المسرحي الذي استبدل في هذا النص ب(الحرف) فلماذا الحرف وما دلالاته في الأصل؟ سنتجاوز ما قلناه فيه في مقدمة البحث وسنعرض لما أورده القلعه جي عنه كهامش توضيحي. يقول الهامش أن:

"الحروف هي أساس الدعوة الحروفية، ولكل حرف قيمة عددية، وقد أعطيت لها قوى غامضة عبر التاريخ، فقد تحدث فيثاغورس عن تناغم الأرقام كما الموسيقى، وكانت الحروف في مقطعات السور القرآني مدعاة للحيرة والتفكير، وقد حاول الحروفيون استخلاص الحقائق والمغيبات من الحروف وقيمها العددية، وقد جاء تمجيد الانسان وتقديسه لديهم من خلال معادلة حروفية عددية معقدة."

إن اختيار القلعه جي للحرف إنما جاء انطلاقاً من رؤية النسيمي الصوفية، وانسجاماً مع طريقته الحروفية التي تستبطن سر الحرف وجوهره الغامض والعميق. يقول النسيمي إن الكلمة "هي التي تتحدى قوى الشر.. إن ما لا ينفذ هو الكلمة،

(*) الشواهد والأحداث الموصوفة تالياً من مسرحية النسيمي هو الI أي بأى الطريق، ضمن مجموعة مسرحية بهذا العنوان تضم ثلاث مسرحيات. عبد الفتاح رواس قلعه جي. اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2008

إنها نور الوجود" وفي هذا تلخيص لقداسة الحرف عند النسيمي وتقييمه الذي يترجع على رأس حكمته الحروفية وإن اختلفت موازينها. ولكن ماذا عن النص وهل ثمة أدوات معينة بوساطتها قارب القلعه جي بين ما حدث في ذلك الزمان وما يحدث في هذا؟

اشتغل القلعه جي على الرواية كأداة نقل وربط لمجريات الأحداث كل ضمن تسلسله التاريخي والدرامي. وبما أن رواية الأحداث وسيلة فاعلة من وسائل الأدب العربي الشفاهي المنقول كقولك: (قال الراوي) أو (روي عن فلان أن...) لذا كان حضوره عند القلعه جي أمر متعلق بعملية التأصيل. ولكي يجعل الأمر على جانب من الحدائث والمعاصرة فقد وسع مساحة الروي لتشتمل على الماضي وأحداثه، والحاضر ومجرباته فضلاً عما يقوم به من المقاربات والمقارنات بين الزمنين. تقول الرواية على سبيل المثال:

"أقدم لكم نفسي، أنا راوية ومخرجة وشاهدة عصور."

وهذا يعني انها تقوم بوظيفة مزدوجة: الأولى قولية تعتمد الرؤية والمشاهدة والنقل ثم القول، والثانية فعلية تعتمد النقل، والحركة ثم الفعل. وتعكس من خلال وظيفتها عملية استمرار المنهج (الأصل) وتحديثه (التأصيل). وقد أتاحت لها الازدواجية الكشف عن المستقر من الزمن الماضي والمستمر في الزمن الحاضر. تقول في سياق النص: "الزندقة الدينية تهمة الأمس، والزندقة السياسية تهمة اليوم، والقتل مستمر" وتقول في موضع آخر: "كل الذين دافعوا عن الإنسان صاروا في السجون أو في القبور" وهذه الجملة مطلقة لا تختص بزمن محدد دون غيره من الأزمان. والقتل هنا قد يشير إلى قتل المتصوفة الكبار أمثال السهروردي والنسيمي وغيرهما إلا أنه يؤخذ بمعناه العام الدال على استمرارية القتل في الزمن الحاضر. التراث إذن مرآة الأمس التي يمكنها بطريقة فنية ما أن تعكس أحداث اليوم. وهذا هو ما دأب مسرح عبد الفتاح قلعه جي على النهوض بمهمته على أكمل وجه باعتباره الشاهد، والرأي، والمعاش، والناقل لأحداث العصر وتداعياته المستمرة. إذا افترضنا أن إجابتنا عن ماهية النسيمي كافية فإن السؤال الذي يفرض نفسه علينا هو لماذا النسيمي؟ لأنه شغل نفسه، وسخرها من أجل النهوض برقي

الإنسان، ووصله إلى منبع النور، وإلى أن يصبح قادراً على تفعيل نور الله في ذاته؟ أم لأنه عانى من ويلات زمانه، ومن احتقان سياساته، وانتهاجها سبل القتل طريقاً إلى تثبيت أركان كرسي السلطة؟ أم لأنه استمرراً زهد الصوفي الدائم لينأى به عن ترف الحياة الزائل فضلاً عن مواقفه الجريئة، وإفصاحه عما يمور في دخيلته من أمور البلاد والعباد؟ وأخيراً ألا تعد هذه الأسباب منطقية، ومعقولة، ومبررة لمؤسس النص وخالفه القلعه جي؟ اعتقد أنها كذلك وإن اختلفت معه في التعويل على المنفذ القادر على مواجهة الاستبداد، والاستعباد، والقهر بكل أشكاله الطبقية، والعرقية، والطائفية، والسلطوية من خلال تحرير نور الله داخل النفس. يقول السهروردي :

"إن فينا بضعة من روح الله، إن تحررت فهذا يعني نهضة الإنسان، وتحرره الكامل من الحزن واليأس والخوف والعبودية، ويعني أيضاً تمرده على مستعبدية ومستغليه."

وحتى يكون له هذا تكون الدهور قد تراكمت، وامتألت الحياة بالشرور والمظالم، ويكون التئيس قد نال من كل نفس تواقفة إلى الخلاص. لقد ظل السلطان سلطاناً والمكاري مكارياً، وظلت الشعوب واقفة على طريق الانتظار الطويل وغير المعقول لمجيء المخلص، أو المنفذ، أو البطل الاسطوري ولكنها لم تنتبأ أن بطلها (الحلم والطموح) سيتحول يوماً إلى الحاكم الأوجد الواحد الوحيد، وأن النظام سيجمّل وحدانيته بهيئة الحزب الواحد الوحيد. أو كما يقول على لسان الراوية:

"يختلط الزمن بالزمن، والحاضر بالماضي، ولكن الملوك هم الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة"

لنعد الآن إلى النسيمي متفحصين شخصيته الفريدة، وذهنيته المنقّدة في فهم ما يجري ويدور. يقول وكأن الزمن الحاضر معنيّ بقوله:

"لا بد أن نرحل، لست أخاف على نفسي وأنا أرى الشعوب تقنى في صراعات الملوك وأطماعهم، هؤلاء الملوك لا يعرفون غير لغة القتل والجماجم، يبنون أمجادهم على جنث القتلى ودموع الأطفال والأمهات الثاكلات"

هذا هو تقرير حال سياسة الملوك في الزمن الماضي والذي ظل سارياً في الزمن الحاضر. يبدو لي أن القلعه جي في اختياره المتصوفة (التراث) أبطالا لمسرحياته قد تأتى من هذا البوح الجريء الذي من خلاله يستطيع البوح بموقفه - كشاهد على زمانه - من ملوك الزمن الحاضر. لقد تم القضاء على النسيمي وتصفيته جسدياً على أيدي رجال السلطة في خاتمة النص ورأيت من وجهة نظري الفنية، والإخراجية أيضاً ان تنتهي المسرحية مباشرة بعد سلخ جلده، وتدفق دمائه تحت سكين الجزائر، وهو يقول غير آبه بالسلخ:

"الرجل الذي يثمل بهذه الخمرة

سيعيش إلى الأبد، وحتى نهاية الزمن.

من حقيقة الإله جاءت حقيقة الطريق التي قطعناها

والنسيمي هو الذي رأى الطريق"

وبهذه الخاتمة نكون قد ربطنا بين العنوان التي تصدرت النص(هو الذي رأى الطريق) وبين نهاية المسرحية منطوقة على لسان الشخصية نفسها. وهذا يعني جعل التركيز على سمة الشخصية وصفتها الأساس منتجاً في التلقي إلا إذا لم يرد القلعه جي ذلك أو ارتأى أن يكون التركيز على القضية (قضية الانسان) لا على الشخصية علماً أن النص اشتغل على التكافؤ بين هذين القطبين المركزيين على مدى مشاهدتها (حروفها) السبع التي أسس القلعه جي عليها نصه المسرحي استناداً الى قداسة هذا الرقم عند الحروفيين وتميزه فضلاً عن كونه أحد مكونات مسرحيته (النسيمي هو الذي رأى الطريق).

ثالثاً. المعاصرة وموجهاتها

في مسرحية (تشظيات ديك الجن الحمصي) ثمة تشابه بين عنونتها وعنوانات

النصوص السابقة (سيد الوقت الشهاب السهروردي.. النسيمي هو الذي رأى الطريق.. بوح القصب جلال الدين الرومي) من حيث اشتغالها على شخصية مركزية (ديك الجن)، وسمتها المركزية (تشظيات). ومن هذا الاسم وسمته اجترحنا آلية التشظي، وأسبابه، ومبرراته اعتماداً على ذاكرتنا الثقافية الجمعية حسب لا على النص. وهذا فعل استباقي قد لا يتفق وما ذهب اليه القلعه جي في نصه (تشظيات ديك الجن الحمصي). ثمة مسألة أخرى لم نشر إليها في معرض تناولنا للعنوانات السابقة ألا وهي تبعية الأمكنة ذلك أن شخصيات نصوص القلعه جي التراثية تنتمي الى أمكنة محددة عرفت بها، وأشارت العنونة إليها ضمناً ك(السهرودي) و(الرومي) و(الحمصي) ولكن أمكنة الأحداث كلها - كما أشارت النصوص والمواقع - جرت في بلاد الشام تحديداً وقصداً لغاية في نفس مؤلفها الذي ينتمي الى الجغرافية ذاتها.

إن نصوص القلعه جي التراثية كما اسلفنا تنقسم على قسمين أساسيين يقع نص التشظيات ضمن القسم الذي يعنى بالحدث المقترن بالشخصية المركزية لا بالشخصية نفسها. وتشتغل المعاصرة فيه على كونها المدخل إلى التراث . خلافاً لما لمسناه في المسرحيات الثلاث السابقة حيث التراث هو المدخل الى المعاصرة . وتقوم بتفعيل موجهاتها لتحريك الساكن منه باستخدام شخصية يتم اختيارها من الماضي على وفق معطيات الحاضر.

عبد الفتاح رواس قلعه جي في هذه المسرحية أراد التأكيد على أن التراث وحده غير كاف كما أن المعاصرة وحدها غير كافية أيضاً. ولهذا نجده في هذه المسرحية يعتمد التجريب أساً ثالثاً (الأس مصطلح مأخوذ من الرياضيات المعاصرة)

(*) الشواهد الحوارية والأحداث الموصوفة نالياً هي من مسرحية تشظيات ديك الجن الحمصي من كتاب جثة في المقهى ويضم ثلاث مسرحيات. عبد الفتاح رواس قلعه جي. اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2006

في طرح الحاضر المتصل بالأمس البعيد عن طريق الدمج الفني أو التماهي بين شخصيات الماضي والحاضر عبر لعبة الدراما التي أوهمتنا أن بعض ما حدث فيها إن هو إلا الحقيقة مجسدة. صحيح أن هذه اللعبة تعود إلى مبتكرها الأول (لويجي براندللو) إلا أن القلعه جي سخّرهما بشيء من المغايرة بتثريته إياها أو اسباغ روح التراث على بيئتها الجديدة إلى حدّ أنها بدت ضمن جوهر اللعبة وليست مقحمة عليها أو منقولة بآلية تفتقر روح الإبداع.

لقد بدأت اللعبة من الحدث المعاصر. ممثلون وممثلات تفتح الستارة عليهم نتيجة خطأ غير مقصود: "سعيد لا ذنب له (مشيراً إلى بكري الذي يحمل القائم الخشبي الذي يدق فيه على أرضية المسرح) سمع الدق فرفع الستار." وهذا هو بداية إيهاام المتلقي بأن ما يحدث الآن أمامه ليس جزءاً من المسرحية إنما هو فعل يقع خارج أحداثها أو سابقاً لها أو هو جزء من التحضيرات الخاصة بعرضها:

"يندفع الممثلون جميعاً في ترتيب الأشياء المبعثرة هنا وهناك وقد فوجئوا بفتح الستارة. يعلق بعضهم أفنعة مرمية وعرائس وثياباً وأشياء أخرى في أمكنتها. أبو علي الملحن يرفع الغطاء عن بعض المقاعد وينفض الغبار. وردة تعدل من وضع تمثال أبولون المنكب على الأرض على وجهه"

تجدد الإشارة هنا إلى أن وجود تمثال رب الفنون (أبولون) ضمن مؤنثات عرض الفرقة أريد منه الإشارة إلى وحدة الفنون في العالم والتي سخّرها أبولون لسائر البشر، وأن عملية الأخذ من الأصل مبررة بشمولية الفن، ولا عيب في التلاقح الثقافي، والحضاري، والفني ولكن العيب فقط في النقل المسطري، والانتحال. وإن الفرقة المعنية بتقديم العرض لها أن تأخذ ما شاء لها من المسرح الغربي ولكن بشرط أن يكون الأخذ خلافاً حسب. ولا أحسب القلعه جي وهو الكاتب المتمرس في الكتابات الدرامية قد وضعه على الخشبة للاشيء. يقول على لسان وردة وهي إحدى شخصيات النص: "لو كان أبولون يعلم أن مثل هذه الفوضى ستكون في المسرح لاستقال من وظيفته رياً للفنون" هنا يبدو الفرق جلياً بين حالتين أريد منهما دعم الإيهاام بالفوضى التي حدثت في المسرح، وانتقاد الممثلة (وردة) لتلك الفوضى عززنا دور الإيهاام في نفوس متلقي المسرحية.

أبولون إذن هو النظام الفني الموروث في مقابل الفوضى المنظمة القائمة على الخشبة آنياً، والمعبرة عن فوضى أعم وأشمل خارج المسرح. إذا عابنا شخصية (نورا) تحديداً سنجد أن القلعه جي استخدمها لتزيد إيهاام المتلقي، وقناعته أن ما يحدث أمامه أنيا ليس تمثيلاً للمسرحية بل هو فعل ناتج عن خطأ غير مقصود. أما زمن وقوع الفوضى فقد حدده القلعه جي من خلال التلميح المقصود في الحوار الدائر عن المسرحية والأدوار المزمع تقديمها والذي جاء على لسان (بكري) بصيغة سؤال: "هل سنمثل مسرحية عن فتح الأندلس والعواصم العربية اليوم تسقط الواحدة تلو الأخرى!؟" فظرف الزمان (اليوم) كدال على الحاضر، والفعل المضارع (تسقط) كدال على الحدث المركزي المعاش عبراً ضمناً عن زمن وقوع الفوضى. وأما مكانها فقد وضح من خلال استخدام بعض الحوارات الشعبية المحلية.

الفوضى القائمة على الخشبة إذن هي الانعكاس المدروس لما يشهده عصر الكاتب من تداعيات وتصدعات وانهيارات منظمة تحت رعاية قوة متنفذة، ومهيمنة، وديماغوغية تدير اللعبة بطريقتها محاولة إيهاام الجميع أن ما يجري هو الواقع ولا شيء سواه. إن القلعه جي يحاول من هذا كله مس الواقع مساً خفيفاً له من العمق ما يكفي لفضح جوانبته. وسنجد بعد قليل من الحوار كيف قام (المخرج) بزرع بذور الفتنة بين سلمان القادم من الريف وبين بكري ابن المدينة بدافع الاشتغال على الصدام وتعزيز التضاد في العمل المسرحي.

العنصر الأهم في هذه الفوضى هم المتلقون لها.. فماذا يريدون؟ وهل سيقدم لهم ما يريدون؟ لنقتطف أولاً شيئاً من مطالبهم:

"اكتبوا لنا عن الحرية والديمقراطية، عن السجون والمعتقلات والعسكر القديم. والوطاويط الجدد الذين مصوا دم الشعب ووضعوا الوطن في كروشهم."
"قدموا لنا مسرحية عن بغداد وأفغانستان والشيشان والحروب الصليبية الجديدة، والكراسي الملعونة التي فتحت البلاد للأمريكان والصهاينة."
"أين مسرحكم من الواقع، اكتبوا لنا شيئاً مشرفاً عن المقاومة والأطفال الذين يقتلون، والبيوت التي تهدم ويشرذ أصحابها، وقم الحكي والزعبرة والخذلان."

يبدو للقاريء ان كل هذه المطالب قد نأت المسرحية عنها وهو يتطلع إلى

مشاهدتها ولهذا راح يطالب بها على لسان المشاهدين ولكن ماذا حدث في المسرحية؟ لقد استطاع المخرج ايقاع الجمهور بشرك اللعب بالعواطف، والأفكار مستفيداً من غيرة (عطيل) شكسبير، وأنانية الشاعر العربي ديك الجن وقتل كل منهما لمعشوقته الطاهرة، واسقاط هذا على شخصية ديك الجن (الممثل) ليقوم بالقتل بطريقة فعلية لا تخلو من أثاره العواطف، واستفزها، وجعل المشاهد مشدوداً، ومنبهراً طوال العرض اليها وكأنها هي التي تمثل جل مطالباته الملحة بعد ان سلب (المخرج) إرادته، وتركه نهبا للأوهام، والشكوك، والارتباب، والقلق وهو ما انفك ينظر اليه نظرة فوقية استعلائية أكدتها جملته الأخيرة في نهاية الفصل المفترض الأول: "ماذا أفعل؟ هؤلاء بهرجهم وصراعاتهم لن يتيحوا لي وقتا للتفكير". إن تناولي لموضوعة الفصل الأول بهذه الطريقة إنما أردت منه أن يكون القارئ على بينة من حقيقة المجريات التي تتحكم بحياته كمتلق لها وخاضع لآلياتها من حيث يدري أو لا يدري، وإن موجهاتها تعمل بطرق مختلفة للحفاظ على هيمنة المهيمنين، وسيطرة المسيطرين حتى بعد وصول المتلقي الى نقطة الحسم في حياته.

السؤال الآن هو كيف ستنمو هذه الموجات في رحم الماضي؟ وما مبرر أن يكون الماضي حاضناً لمجريات الحاضر بعد أن قلب القلعه جي طرفي المعادلة؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه في الفصل الثاني داخل النص المفترض.

يبدأ الفصل الثاني الافتراضي داخل النص بظهور شخصيتي (ديك الجن) المتماثلتين في الهيئة والمختلفتين في اللون، ويبرر ظهورهما المفاجيء تجسيدهما أفكار (المخرج) المرتبطة آنياً بمخططه الرامي الى تشييء العالم على وفق إرادته حسب. فمن هو ديك الجن الحمصي؟

إنه عبد السلام بن رغبان الملقب بـ (ديك الجن). عاش في مدينته حمص قرابة خمسة وسبعين عاماً، وأشهر ما نقل عنه قصة حبه لـ(ورد) وزواجه منها وانتهاء قصته معها بمأساة تركت في نفسه شرخاً كبيراً حين أقدم بدافع الغيرة أو غيرها على قتلها وهي المعشوقة الطاهرة. إن حالة الفصام الشديد الذي وقع تحت تأثيره

ديك الجن هو البنية التي أسس عليها المخرج (داخل النص) حياة الممثل،

وصاغها على وفق رؤيته الخاصة محاولاً نقل ذلك التأثير إلى حياة الممثل الواقعية. لقد شطرت شخصية الشاعر إلى شخصيتين تسترت الأولى باسمه الحقيقي (عبد السلام بن رغبان)، وتسترت الثانية بكنيته (ديك الجن). اتصفت الأولى بزرقه العينين، وصبغ الحاجبين والذقن بالزنجبار والحناء، وارتداء الثوب الأحمر، والتمنطق بالسيف؛ واتصفت الثانية بلونها الحنطي، وثوبها الأبيض. الشخصيتان متضادتان في الهيئة والجوهر. تقول الشخصية الثانية:

"أنا لم اقتل أحداً، هذه مجرد أسطورة عربية قديمة ركبت عليّ. صنع منها عمر الخيام كوزه وراح يحتسي الخمرة، وكتب شكسبير بعد ثمانمائة سنة عطيله المغربي"

ويستحضرها (المخرج) الآن ليبقى الحال على ما هو عليه لأسباب بات يعرفها القاصي والداني على الرغم من براءة الشخصية من دم الضحية المفترضة. لقد استهوت هذه اللعبة المخرج داخل النص لسببين: الأول متعلق بدراميتها، وقدرتها على شد المشاهد العربي الى تفاصيلها والأخذ بها كواقع مسلم به. والثاني متعلق إيدولوجيا وستراتيجيا بهدف إظهار، وإبقاء العربي على ما هو عليه من الأنانية، والغيرة، والبداءة، والقسوة، والعنف والجهل خدمة لمصالح السلطة والمتسلطين. يقول المخرج لديك الجن:

"يا صاحب السيادة، يا شاعر الشباب والنضال القومي، الشعب اليوم يرحب بقدمكم ويقدر نضالكم العظيم من أجل شرف العائلة، لقد أرسيتم دعائم حياة فاضلة، وسيرتكم هي خطة الطريق اليوم لملوكنا في الدفاع عن شرف شعوبها المستباح"

من هذا الحوار تتضح حقيقة ما يتطلع اليه (المخرج) وما يريده لملوك الزمن الحاضر من صفات ومواصفات تصب في جوهر تطلعه إلى وضع مخطط خاص لحياة الناس. لقد كان الحادث . إذا افترضنا وقوعه فعلا . حادثاً شخصياً ولكن لعبة المخرج جعلته شعبياً. من هنا تتكشف النوايا ويتم الولوج إلى الماضي بدافع استمراره في الحاضر. على هذه المرتكزات بنى المخرج رؤيته الكاملة لمفاصل الفصل الثاني غير الافتراضي.

في الفصل الثاني تبدأ اللعبة الكبرى حيث الشخصية الأولى لديك الجن تقع تحت تأثير (أبو الطيب) كما وقع (عطيل) شكسبير تحت تأثير (ياغو). يقول (أبو الطيب) هامسا في أذني (ديك الجن):
"ولا تنس القرون، قرون صفراء طويلة.. انظر ما يجري هناك وراء ظهرك.. (يشير إلى الانسجام بين ورد وبكر)"

ولما كان ديك الجن رمزا للعربي المتسرع الشكوكي الغاضب، والأناي فإن هذا يسهل حياكة خيوط التآمر ضده من قبل المخرج باستخدام (أبو الطيب) وسيلة لتحقيق ذلك. يسأل (المخرج) عما إذا سلم الرسالة إلى ديك الجن فيجيبه (أبو الطيب): "نعم، واختلط الأمر عليه، أهي من ورد أم وردة، أهي موجهة من بكر أم بكري. اختلط الواقع بالمرح، والمرح بالواقع في رأسه فأصبح مجنوناً وهذا هو بالضبط ما أراد المخرج.

لقد وقع القتل بطريقة جعلت المشاهد يعتقد جازماً أنه وقع فعلا لا تمثيلا وأن على الشرطة التدخل ولكن المخرج يكشف ورقته الأخيرة ليثبت للناس خلاف ما يعتقدون.

سقت هذه التفاصيل السريعة سعياً وراء بيان مركزية الحدث التي غطت في هذه المسرحية على مركزية الشخصية. كما أن صورة الشخصية ظلت على حالها وظل الجمهور على ما هو عليه وهذا هو أسوأ ما يمكن للواقع أن يعكسه من صور سياسية واجتماعية ثقافية وبه نكون قد وضحنا شيئاً من موجّهات المعاصرة في نص سعى الى الدخول من خلالها إلى الماضي خلافاً لما فعلته النصوص السابقة.

رابعاً. المكان وموجّهاته

إذا كان القلعه جي قد أكد على مركزية الشخوص في (سيد الوقت الشهاب السهرودي) و(النسيمي هو الذي رأى الطريق) و(بوح القصب جلال الدين الرومي)، ومركزية الحدث في (تشظيات ديك الجن الحمصي) فإنه في مسرحية (كفر سلام أو دستة ملوك يصبون القهوة) أكد على مركزية المكان الحاضن للحدث والشخوص ليس من خلال المتن فحسب بل ومن خلال العنوان أيضاً معتمداً فيها على معنيين: الأول أراد به أن يكون دالاً مكانياً لأحداث مسرحيته في بلدة افترض وجودها (كفر سلام) وطالها خراب قصف وحشي بطائرات حولت كل ما فيها إلى خراب في خراب. والثاني أراد منه أن يكون دالاً على تشاخصية الملوك ووظيفتهم (صب القهوة للغزاة).

هذه العنوان لم تختلف عن سابقتها من حيث تركيبيتها لكن المعادلة هنا تقوم على طرفين تسبب الثاني في الحاق الأذى بالأول من خلال صب القهوة للغزاة لأن القهوة العربية لا تصب لهم أما وقد صبّت لهم فهذا يعني أن الملوك قد تأمروا على كُفْرهم وقدموا مفاتيحه على طبق من ذهب للغزاة. وعلى أساس مركزية المكان واحتضانه لزمني المسرحية (الماضي والحاضر) قسم الكاتب خشبة المسرح، في نصه المسرحي، على قسمين: الأول خلفي اشتمل على منظر كفر سلام قبل الأحداث. وهو صورة مجسدة لها وخلفية تاريخية لما كانت عليه. والثاني أمامي اشتمل على القسم المتقدم الأوسع من الخشبة الذي طاله الدمار وجرت عليه أحداث المسرحية بعد عودة شخصيتها الرئيسية والوحيدة (أبو العز). وهي صورة جسدت كينونة البلدة ما بعد الأحداث أو هي على حد زعم الكاتب الجرح النازف، والدمار، والأحزان. تفصل القسم الأول عن الثاني شاشة من قماش شفاف (غريبول) كجدار أو حد فاصل بين المكانين من جهة وبين زمنيها من جهة أخرى.

(*) الشواهد الحوارية والأحداث الموصوفة تالياً هي من مسرحية كفر سلام أو دستة ملوك يصبون القهوة من كتاب جنة في المقهى ويضم ثلاث مسرحيات. عبد الفتاح رواس قلعه جي. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2006

وعلى الرغم من أن النص اعتمد الوحداية في التشخيص باعتباره (مونودراما) إلا أن المكان لم يتخل عن مركزيته لصالح الشخصية الوحيدة داخل النص وفي هذا مغايرة لمألوفية ما قرأناه من المسرحيات المونودرامية والتي عادة ما تمنح الأولوية، والمركزية لشخصيتها الوحيدة والتي على الرغم من تشاخصها لم تتمحور الأحداث حول محورها كونها صاحبة الأزمة في النص المونودرامي. هذه الشخصية وفي الوقت الذي لم يحفظ الملوك العرب عزة كُفْرهم ظلت متمسكة بها وشاهدة عليها وراوية لما جرى لها لأجيال ما بعد الخراب والدمار. إنها الوحيدة التي نأت عن الموت أو نأى الموت عنها. والوحيدة التي أبقته الصدفة، حية، خارج حدود الفناء. إن عبد الفتاح رواس قلعه جي يحيل هذه الأزمة إلى هيئة صور درامية ملحمية توفر من الاتصال والانفصال بينها وبين المادة التي تقدمها ضمن الإطار الدراماتيكي لأحداث المسرحية، ما تعجز عن توفيره الأساليب التقليدية الجاهزة. وربما جعلتها هذه الميزة أقرب إلى مسرح الصورة منها إلى المسرح التقليدي، ومنحتها سمة تجديدية مغايرة لمألوفية الخطاب المسرحي وجاهزية بنائه دراميا، وحافظت في الوقت نفسه على نصية الحوار لا على تقطيعه أو حذف الكثير منه كما يفعل المشتغلون في مسرح الصورة.

نحن إذن أمام نص اعتمد الصورة بنية أساسية في نقل الوقائع. وعليه سنتناوله على أساس هذه البنية مقسمين إياه إلى صور كبيرة وصغيرة ننقل من خلالها تفاصيل الأزمة، وتحليلنا لتلك التفاصيل، وارتباطها بتاريخ أو تراث الكُفر. وقبل الدخول الى تلك الصور نرى أن نشير إلى أن هذه المسرحية تختلف في تناول مادتها وطريقتها في تناول تلك المادة فهي لا تعتمد على شخصية تراثية أو تاريخية محددة، ولا على مادة تراثية جاهزة، و فقط اعتمدت على خضرة الشخصية الوحيدة التي عاشت مجريات الماضي وأحداث الحاضر، وراحت تروي كل ذلك بالاعتماد على بعض الأدوات التراثية الداعمة لها وأهمها (صندوق الدنيا).

الصورة الأولى/أبو العز يعود ثانية:

من عنوان الصورة يتضح أن العزة (متمثلة بشخصية ابو العز) غادرت الكُفر

بعد أن غادرها السلام . مع أنها مؤسسة عليه من خلال اسمها كفر سلام . وغيبته قوى ظلامية أشار إلى وجودها الكاتب اعتماداً على ما حفظته ذاكرتنا الجمعية من هزائم وانكسارات. وهي بمعناها العام ترتبط بالتقسيم الجغرافي الخاص لنص المسرحية الذي اشتغل فيه عبد الفتاح قلعه جي على ماضي الكفر وحاضره، والانتقال بينهما حسب فاعلية الفكرة وثنائية التناقض فيها بين حالتين مختلفتين أو زمانين مختلفين. تبدأ حالتها الأولى وهي تحمل ملامح كفر سلام الماضي بأغنية الصباح. أغنية شعبية جماعية تتطوي على أمل وتقاؤل كبيرين كدالين على جماليات الألفة، والارتباط المصيري. وتنتهي بصوت المؤذن الذي يسبغ عليها طابعا شرقيا، تراثياً، إسلاميا تحديداً. وإذ تستكمل مؤثرات الصورة دورها يخفي الكفر/الماضي، ويبدأ الكفر/الحاضر حالتها الثانية بإعلان أبي العز (رجل صندوق الدنيا)، والشاهد الوحيد على عزة الكفر وذلتها، على زهوها وانكسارها، على تألقها وانطفائها، على مآسيها وأزماتها، عن عودته ثانية فيضع صندوقه بين أنقاض الكفر وخرابه ليردد دعوته المألوفة بمشاهدة ما يعرضه صندوقه من أبطال، وأمراء وعاشقين.

الصورة بتفاصيلها العامة قائمة على التناقض بين ما هو كائن وبين مألوفية ما كان. بين عظمة الكفر وشموخها ومجدها الذي لا يضاهيه مجد وبين ذلتها، وخرابها، ودمارها الذي ما بعده دمار. ولعل الرموز التي انتقاها الكاتب بدقة، وعناية كبقع الدم على الجدران، والقفاز الأبيض المدمى، وثوب الفتاة الملطخ صدره بالدم، والشظية والحجر المشربين بالدماء..... الخ كشفت عن عمق المأساة وما لحق بالكفر من موت كاد أن يكون مطلقا لولا بقاء البئر دالا فاعلا على استمرارية الحياة فيها.

(ستستمر الحياة في كفر سلام ما دام في البئر ماء)

إن عودة أبي العز ثانية حركت في كفر سلام ما كان ساكنا فيها عبر استرجاعه بعض الشخصيات الحيوية كشخصية أبي عمر، ونعيمة، وغيرهما. وحسن فعل

الكاتب حين جعل أبا العز يسترجع ما كان من أمره وأمر نعيمة بتمثيله ما كان بينهما بوساطة كفيه فقط. لقد اختفى جسده وراء الصندوق (حاضن قصص الماضي) وظهرت إحدى يديه وقد ارتدى فيها قفاز نعيمة الممزق المدمى وظهرت

الثانية عارية لتمثله شخصيا. إن هذا الأداء الإيمائي وإن لم يكن جديدا على الخشبة إلا أنه جعل إسهام الأدوات الفنية الأخرى ممكنا وطبيعا في نص يحتاج إلى التنويع في الأدوات، والأداء، والأسلوب تجاوزا لوحداية الشخصية وما تسقط فيه من رتابة في أغلب الأحيان.

1. صورة من الماضي

هي صورة انطباع أولي عن تأريخ الكفر، وإيغالها في القدم، وامتداد جذورها إلى ميثولوجيا الشرق، ومسمارية بلاد ما بين النهرين، وطقوس الانتظار الطويل للخصب، والنماء، والتجدد تعكسها لنا بقعة ضوء تسقط على القماش فتظهر رقيما طينيا كرمز لقدم الكفر وأصالته التاريخية، وشجرة الحياة وعلى جانبها أسد وحمل كرمز لسلطة الكفر التي لا تقهر ووداعة الشعب التي لا تجارى. وحالما يسقط على الشاشة وجه عشتار الجميلة يبدأ أبو العز استذكاراته معها عن أيام العز وزوالها، وتفكك قوة الأهل، وإلهائم بالتكاثر والتناحر حتى جاءت الطائرات، وكسرت شجرة حياة الكفر مدمرة صروحها، وتاركة إياها في انتظار طويل لخصب يأتي مع قادم الزمن فتتماهى عند هذه النقطة عشتار، والكفر لتبكي كل منهما أو كليهما معا غياب الإله الحبيب باعث الخصب، ومجدد النماء (ديموزي) الجليل. من هنا يمكننا القول إن كفر سلام التي ابتكرها عبد الفتاح قلعه جي هي أي كفر عربي واجهت أو تواجه محنة الخراب، والدمار، والاحتلال، والذل، والاستعباد، والفساد، والمهانة، والموت. وهي المقاربة البيئية بين ما حدث ويحدث، وهي همزة الوصل المدمامة بين ما سفك من الدم العربي وما يسفك الآن على أيدي غزاتها الجدد.

2. صورة من الحاضر

يدعو فيها أبو العز إلى التفرج على عرس سلام ونعيمة. يقدمه لنا بأسلوب مسرح الدمى وتكون أغاني الفرحة الشعبية خلفية لهذه الصورة التي تحيلنا إلى

صورة أخرى هي صورة بلقيس والهدهد ويؤدي قصتها بالأسلوب نفسه فتتداخل الصورتان بعضاهما ببعض ويدور الهدهد بين الدمى (دمية سلام ونعيمة وأبو

(العز) متوسلاً بهم وطالباً صداقتهم وصداقتهم بعد أن ادعى أنه قد رأى ما رأى من ذل سليمان وسجنه للإنس والجن في القمام:

(اليوم يعود إلينا ومنقاره أطول من سد مأرب)

فيظهر على الشاشة رجل برأس هدهد. أنفه طويل جدا، وبيده رسالة تهديد ووعيد لأهل سبأ أو أهل كفر سلام لا فرق كي يذهبوا إليه صاغرين أو ينشر الموت في ديارهم، ويفعل بهم ما فعله النمروذ، وأصحاب الأخدود ثم يخرجنا عبد الفتاح قلعه جي من إطار هذه الصورة بقناعة مطلقة أن الهدد ما زال حتى يومنا هذا ينقل الرسائل ويهدد المدن بالمفخحات، والناصفات، والقاصفات. من هنا يمكننا القول أن كفر سلام التي بناها عبد الفتاح قلعه جي هي أي كفر عربي واجهت أو تواجه محنة الخراب، والدمار، والاحتلال، والذل، والاستعباد، والفساد، والمهانة، والموت. ترتبط هذه الصورة بماضي الشخصيات أيضا وهو ماض لا يخلو من الكوارث والمآسي فهذا هو أبو العز يروي لنا ما حدث لنعيمة بعد نزوحها من ديارها إلى كفر سلام ، وهي ما تزال ابنة السنوات الست، وقد فقدت والديها بعد أن علقا في رقبتها مفتاح البيت بأمل رجوعها إليه.

(سنرجع يوما إلى حينا)

وبالأسلوب نفسه اشتغل عبد الفتاح قلعه جي على حكاية سلام ونعيمة وربطها بحكاية سليمان وبلقيس كما ربط بين حكاية نزوح نعيمة وحكاية أصحاب الأخدود وما فعلوه وخلفوه من حرق مقصود للرضع والشيوخ والشيب والشباب وانتهاوا بقصف الطائرات الموجه على ماضي الكفر وحاضره حتى ساد الصمت. ومن خلال هذه الصورة وضح القصد والهدف الذي خطط له القلعه جي واشتغل على امكانية الوصول اليه اعتماداً على إفرزات التاريخ، ومقارناته، ومقارباته الدلالية.

3. صورة من الماضي/أم سعيد قارئة الفنجان

يعود أبو العز إلى استنكاراته وأداة استنكاره التراثية هذه المرة فنجان القهوة التي

تنساب عبره ذكرى أم سعيد الشخصية التي تشكل طرفاً مهماً من طرفي المعادلة. فإن كان أبو العز يحكي للناس عن ماضي الدنيا، وهمومها كطرف أول فإن أم سعيد تحكي لهم عن مستقبل الدنيا، وأحلامها كطرف ثان، ويستخدم الكاتب أيضاً صورة أم سعيد الفوتوغرافية ليزج بأبي العز في مناجاة معها، وتمثيل لحركاتها وهي تقرأ فنجانها بلهجة شعبية محببة أسبغت على الشخصية، وجوها العام مسحة تراثية عمقت الجانب الاجتماعي/الشعبي ناهضة بمسؤولية تأصيله عربياً.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الكاتب بذل جهداً استثنائياً في جعل النص برمته ينهض بهذا الجانب من خلال استخدامه لأساليب التمثيل المعروفة عربياً كأسلوب الأراجوز والمقامة العربية وحكايات الليالي الألف فضلاً عن استخدام الدمى ورواية القصص بأسلوب صندوق الدنيا. وباستخدام هذه الأساليب مجتمعة في نص مونودرامي واحد يكون عبد الفتاح قلعه جي أفضل من قدم لنا هذا الجنس الفني بأصالة ما كانت لتصل ذروتها لولا دربته، ومكنته، وقدرته على استيعاب الأساليب الفنية المختلفة عربية وغربية، وتسخيرها لخدمة نصه المسرحي بأسلوب اتسم بالتجديد والتجريب والتأصيل.

استكمالاً للصورة السابقة تظهر صورة أم سعيد على الشاشة مضرجة بالدم وقد كسر فنجانها وتناثرت شظاياها كنتيجة حتمية لتدهور الحال وانهيار سلطة الكفر وما لحق به جراء الغارات الوحشية، والنوايا القائمة على أساس إلغاء ماضيه وتغييب حاضره. وفي الصورة اللاحقة يعزز الكاتب فكرته هذه من خلال عرضه لأولاد المدرسة وقد مزقت أجسادهم الغضة إلى أشلاء متناثرة هنا وهناك. ونظراً لقسوة الصورة ووحشيتها ودمويتها وأثرها السلبي على جمهور النظارة أو قراء النص يقوم أبو العز بتغطية الشاشة بجسمه وهو يصرخ بمنفذ الإضاءة:

(لا..لا أوقف العرض ، من يحتمل هذا المنظر ؟)

ثم يندفع نحو الجمهور متمتماً

(انهار السد واندفعت يأجوج وماجوج وبحر البقر صار بحراً من الدم وكفر

سلام عاد إليها التتار من جديد)

ويعود ثانية إلى مأساة الأولاد ليروي لنا أنهم:

كانوا صغاراً، رائحتهم كرائحة الأرض بعد المطر يندفعون من الملجأ صائحين:

(عمي أبو العز بدنا نتفرج)

لقد قطع أبو العز في اللحظة الدموية الساخنة سيل الاندماج في المأساة والتوحد فيها بعاطفة تامة ليعيدنا، قراءً وجمهوراً، من حالة الإيهام التي تلبستنا إلى حالة العقل التي غيبتها الإيهام عنا. وبهذا يثبت عبد الفتاح قلعه جي قدرته على خلق أكبر قدر من الدرامية والإيهامية في صورته، وإمكانيته على قطع تلك الإيهامية والدرامية، ومعاونة قراءه وجمهوره على إطلاق أحكامهم العقلية السليمة على ما يحدث في تلك الصور من الكوارث والمآسي. وعلى هذا الأساس بنينا رأينا في قدرته على التجريب، وإمكانيته على التجديد، وفاعليته على التأسيس. إن نظرة عامة على مجمل الصور الصغيرة التي احتوتها الصورة الأولى (كفر سلام) نجد أن كل صورة صغيرة من تلك الصور احتفظت إلى حد كبير باستقلاليتها عن الصورة التي سبقتها والصورة التي لحقتها وبتجميع تلك الصور في صورة كبيرة واحدة ينتج المعنى العام المطلوب الذي أراد المؤلف وصولنا إليه. وهذا أعطى تلك الصور سمة ملحمة تتسجم مع استقلاليتها وأدائها الذاتي.

الصورة الثانية/دستة ملوك يصبون القهوة

في مفتتح هذه الصورة يكتب أبو العز، على لوح معلق، بخط واضح:

"ويل للعرب من شر قد اقترب"

وهي جملة فيها من الوعيد بقدر ما فيها من التحذير والندير، وسنكتشف أنها موروثه قولاً ومحقة فعلاً على مدى الانهيارات والنكسات العربية، وهي تذكر قارئها ب(شيخ الكتاب) الذي كان يتبسط فيها داخل النص، كحديث شريف ينطلق منه إلى يأجوج ومأجوج وما حدث من أمرهما وأمر الصغار الذين كانوا يمثلون خوفاً، ورعباً لمجرد ذكر اسميهما، واقتران فعليهما بأفعال "أقوام عيونهم في الطول، يخرجون من وراء سد الصين العظيم الذي بناه ذو القرنين، يقتلون العباد

ويفسدون في البلاد" وهي بديل موضوعي أو تماثلي لحكاية اغتصاب اليهود لأراضي العرب والنزول عليهم قتلاً وفتكاً وإبادة، وحكاية المغول والتتار الذين صنعوا من رؤوس الضحايا تلالاً ومآذن.

تتميز هذه الصورة باعتمادها شبه الكلي على الحوار المسرود وتشكلها من مقاطع ذهنية تهدف إلى إيصال الفكرة " فكرة اغتصاب الأرض، والقتل، والذبح، والفتك بالشعوب، وتهافت الملوك على الغزاة بدعوى هديهم إلى السلام ظاهراً، والحفاظ على عروشهم باطنا "وحتى دعوة أبو العز للتفرج هذه المرة على نصير الدين الطوسي كعالم عربي صوفي، والذي صار مستشاراً إعلامياً وثقافياً لهولاكو الوثني لم تتعد . على الرغم من استخدام الكاتب لأداتي عرض الصور والتسجيل الصوتي . عن سردية الحوار واخباريته. لقد تخطى الكاتب عن الصور التي اشتغل عليها في الصورة الأولى لصالح الفكرة التي أراد إيصالها بطريقة مختلفة قرّبته من حيث الأصالة من شهرزاد، وأبعدته من حيث الفنية من الدراما بمعنى أن أدائيه المشار إليهما هنا لم تستطعا كسر رتابة الحكى الذي خلقتة قراءة ماضي الملوك وتحالفاتهم قراءة سردية لم تعن بدرامية الصور، ولم تستنبط من التاريخ فاعليته، وقدرته على التشيؤ السوري دراميا. لقد خصص عبد الفتاح قلعه جي هذا الجزء المهم من الصورة الثانية لفضح مساومات ملوك الطوائف والتي من حصيلتها الدمار الشامل الذي لحق بكفر سلام، وبقية المدن العربية، وليحذر فيها أيضا من مغبة استمرار أولئك الملوك القدماء/الجدد في حمل دلة السلام وصب القهوة العربية للغزاة، وللطغاة، والقتلة أو تقزيمهم المذل لأنفسهم أمام عملة هولاكو أو أي أحد غيره من العلوج. لقد كانت هذه الفكرة واضحة جدا، وكانت الرسومات أو الصور أو حتى خيال الظل مجرد أدوات ساهمت بشكل أو بآخر في زيادة الإيضاح.

1. صورة الشتاء يمطر الغضب

تتشكل مكونات هذه الصورة من:

أولاً. زخات المطر على كفر سلام بقسميها الخلفي والأمامي.

ثانياً- أبو العز يعتلي مكانا مرتفعا وبيده مظلة مطرية.

ثالثاً- شاشة العرض البيضاء وعليها نرى السماء وقد أخذت تمطر حجرا.

يخف المطر، تتلاشى العاصفة، يعلق أبو العز المظلة وينحدر نحو اللوح يقرأ
العبارة المكتوبة:

الجمعة،الخامس والعشرون من رمضان سنة ثمان وخمسين وستمائة.....

يتابع الكتابة تحتها:

المكان عين جالوت- فلسطين.....

يتابع السير نحو صندوق الدنيا ويبدأ العرض

والعرض هنا يتناول فيه الكاتب بعض حروب العرب، ومعاركهم التي انتصروا فيها خلافاً لما عرضه في الصورة الأولى من انكسارات وهزائم بأسلوب حوارى مدعوم بالصورة والصوت، ومعتمد على درامية الصور المعروضة وملحميتها. وعلى الرغم من قصر هذا المشهد وكثافته استطاع أن يقدم لنا صورة جلية عن النصر العربي على فلول التتار التي رُفع فيها رأس قائد جيوش هولوكو على رمح عربي. وفي نهاية هذه الصورة يتوجه أبو العز بالسؤال إلى دمية نعيمة قائلاً:

(هل قلت شيئاً مفرحاً يا نعيمة ؟)

في إشارة إلى الموازنة التي حققها بين الصورة الأولى والثانية، بين الهزائم والانتصارات، بين التراجع والإقدام، بين ملوك يصبون القهوة للغزاة وبين الذين يصبون الجحيم على رؤوس أعدائهم. ثم يستنهض أبو العز كفر سلام مذكراً إياها بمعارك حطين، والزلاقة، وقبضة حيدرة أمام حصون خيبر، ونصرة العرب من قبل السلطان بركة، وانتصاره على ابن عمه هولوكو متجاوزاً بهذا الانتصار حالة القرى التي بينهما، والقومية وتعصبها، وناصراً الحق على الباطل. إن الكاتب هنا سلك سلوكاً فنياً تسجيلياً (نسبة الى المسرح التسجيلي) إذ عرض حقائق الطرفين فضلاً عن عرضه لحقائق الطرف الواحد في حالتي الانتصار والهزيمة ليترك للقارئ أن

يقرر بنفسه أو أن يستتبط أحكامه الخاصة التي تقترب دون شك من أحكام الكاتب المسكوت عنها داخل نصه المسرحي. وهذا يعني أن عبد الفتاح قلعه جي سخر الكثير من الأساليب الفنية، العربية والغربية، لصالح نصه المسرحي الذي ظهر بمظهر الجد والتجديد والمغايرة للأساليب المونودرامية المألوفة.

2. صورة الختام/آخر الكلام عن هدهد السلام

وفيها يسحب أبو العز الدلو من البئر ويرش الماء على كفر سلام وحول الشجرة المكسورة بطريقة توحى باستمرار الحياة بعد الجذب والموات. ومع تجدد الكفر يجد الهدهد تواجده في صندوق جديد مختلف عن صندوق أبي العز (صندوق الدنيا) فتظهر هيئته على شاشة التلفاز (الشكل الجديد لصندوق الدنيا) كقرصان أنيق" منقاره طويل، يعتمر قبعة (طاقية)، وينشر في يده محرمة (منديلا) مرسوماً عليها جمجمة وعظمتان متقاطعتان ويعلق أبو العز قائلا: "الهدهد اليوم رسول السلام يحمل إلى كفر سلام محرمة الأمان، والقوم في اطمئنان يغنون ويرقصون ويخمرون في أعياد السلطان" ويدعم الكاتب هذا الحوار بصورة على الشاشة البيضاء تمثل تلفازاً كبيراً يعرض راقصة شرقية تتهاذى على إيقاع نغمة أغنية مبنذلة تتوقف فجأة فتنتهي الصورة ويكسر أبو العز حالة الإيهام بتوجيه حوارهِ إلى الجمهور مباشرة.

إن عبد الفتاح قلعه جي بتجربته ككاتب ووعيه كمتقف وإطلاعه على مجريات الأحداث كشاهد استطاع أن يرصد كل شاردة وواردة في الشأن العربي، وأن يعزز نصه بإشارات خاطفة في أغلب الأحيان إلا أنها نقلت دلالات كبيرة وكثيرة وعميقة. ويكمل أبو العز صورة الختام بصورة حمله لجنّة ملفوفة بالقماش يسير بها نحو مقدمة المسرح:

"أشعلي الأضواء يا كفر سلام أيتها الأم الطيبة واستقبلي الحسين بعطر الليمون والزعتر، استقبلي قمر البهاء، ها هو سيد الوقت عائداً من كربلاء الجديدة، مضرجا بالشفق الدامي، مزنرا بأنوار الصباح"

لتنتهي الحكاية أو لتبدأ من جديد (كان يا ما كان) بصوت موحد عميق الصدى يناغم بين صوت أبي العز، وصوت الكفر، ويمسقهما بسؤاله الأخير:

" من منكم يحدث كفر سلام عن السلام؟"

خامسا. الشخصية وموجهاتها

تشير عنوانة مسرحية (ليلة الحجاج الاخيرة) بكلماتها الثلاث الى أمرين: الأول يتعلق بزمن حدوث الفعل وهو محدد بالليلة الاخيرة من حياة الشخصية والذي تناوله النص تحديداً، والثاني يتعلق بشخصية ما تزال ذاكرتنا الجمعية تحتفظ بصور ديكتاتوريتها، وقسوتها، ورهبتها، وسفكها للدم مزيجة كل ما يتعلق بفعلها الايجابي ان كان لها ثمة فعل ايجابي حقا. ومن المؤكد ان تحديد الزمن بالليلة الاخيرة أدكى فضولنا لمعرفة آلية استسلام الشخصية الحجاجية للموت خاصة ونحن نعرف انه مات من دون ان يصرح بتوبته عما فعل سيفه في رقاب الناس. ونظرا لمعرفة المؤلف بجوانية هذه الشخصية فانه عمل على تشويقنا - قبل الدخول الى النص - ليقدّمها لنا على طبق درامي رواسي مشوق.

اختار عبد الفتاح قلعه جي في هذه المسرحية شخصية تاريخية حاربت من اجل شهوتها الاستبدادية، ونزعتها الفردية، وجنوحها الى التسلط، وارقة الدم لتكون محورا للنص ومركزا لاحدائه، وبؤرة لتفجر صراعاته كلها. شخصية تميزت بولائها المطلق الغريب لولي الأمر (الخليفة) وما خطر لها ان تعلق عليه مقاماً أو جاهاً أو سلطاناً على الرغم مما وصلت اليه من جبروت وهيمنة وتسلط جعل نفوذها يمتد من الشام الى الصين. وترتب على هذا افراز موجهين مهمين في بنائها تمثل الاول في جنوحها التسلطي، وتمثل الثاني بقدرتها على كبح ذلك الجنوح.

الشواهد الحوارية والأحداث الموصوفة تالياً هي من مسرحية ليلة الحجاج الأخيرة من كتاب بهذا العنوان ويضم أربع مسرحيات. عبد الفتاح رواس قلعه جي. اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2010

وإذا كانت الشخصيات التي اشتغلنا على تحليلها في النصوص السابقة - وهي شخصيات مسالمة، وتواقفة الى فعل الخير - قد وقع الفعل التدميري التام عليها(صلب السهروردي والنسيمي في حلب على سبيل المثال) فان شخصية الحجاج قد اوقعت فعلها التدميري على كل الشخصيات المحيطة فاستأثرت

بالغلبة، والهيمنة، وبسط النفوذ.

ولعل ابرز ما امتازت به - بعد تلك الغلبة المستمرة - هو ولاؤها المطلق وخروجها عن الطبع التقليدي للدكتاتوريات في آن واحد وهذا هو ما اردته بالضبط من توصيفي لها بـ(الولاء المطلق الغريب).

لقد استطاع القلعه جي من خلال هذه الشخصية الايحاء دراميا بشخصيات هذا الزمان التي لا تقل بطشا، ولا ارهابا، ولا حجاجية عن الحجاج نفسه وهذه هي رسالة النص الكبرى التي لم يستطع عبد الفتاح قلعه جي تقديمها لقرائه من دون تشفير أو ترميز أو غطاء تراثي فني يراوغ الرقيب ومقصاته من جهة ويعزز مكنة النص الادائية وقدرته على التأثير من جهة أخرى. كما استخدم تقنية الانقسام التشاخي وهي تقنية اعتمدها في نصه (سيد الوقت) على سبيل المثال لا الحصر وتعني استخدام النصف أو الثلث الآخر للشخصية استخداما فنياً يهدف الى الكشف عن جوانية الشخصية، واستبطانها، واستقراء ما يجول في دخيلتها، والتعرف على اكثر اجزائها تشاخيا دراميا وفكريا حيث قسم قلعه جي شخصية السهروردي على ثلاثة اقسام: تمثل الاول في شخصية السهروردي الظاهرة المرئية عيانا، وتمثل الثاني والثالث في الشخصيتين الافتراضيتين والمرئيتين ذهنيا (لهب وتبارك). أما الحجاج فقد ظهر بشخصيتين: الاولى ظاهرة عيانا، والثانية ذهنيا وهي متمثلة بشخصية الموت كوجه آخر للحياة أو كصورة ثانية تعكس ما تراه الشخصية ماثلا امامها في ساعة الاحتضار. إنها كل شيء أو لا شيء على الاطلاق كما يقول القلعه جي على لسانها وقد أتت بهيئة زائر للحجاج الثقافي في ساعته الاخيرة:

"أنا كل شيء، وأنا لا احد. أدخل بلا استئذان، ولا اعبر من باب ولا نافذة."

"أنا حقيقة الحقائق"

"تجلس الملوك على عروشها واکون معهم على العرش ولكنهم لا يرونني، أهمس

في آذانهم: كل مجد زائل، ولكنهم لا يسمعونني، ثم ينزلون عن عروشهم وأبقى أنا"
اذن الموجه الكبير في شخصيات رواس التراثية يكمن في سر انشطارها، وأثر
ذلك الانشطار على فحوى الشخصية، ومكونها الداخلي، وبه ومن خلاله تتمظهر
اشكال صراعها مع الذات والذي يقودها الى مباشرة الصراع مع الآخر كما هو
الحال مع (سيد الوقت) أو قد يحدث العكس فيقودها صراعها مع الآخر الى
صراعها مع الذات كمحصلة حاصل لجرائرها كما هو الحال مع شخصية
(الحجاج).

ولعل اولى الموجهات الفنية التي اشتغل عليها النص الرواسي، ومنحت المتلقي
انطبعا اوليا عن الشخصية التراثية أو الشخصيات الأخرى هي جملة النص
الاستهلاكية. وتأتي الجملة الاستهلاكية - من حيث الأهمية والتوضيح - بعد العنونة
مباشرة. وهي جملة يشير رأس السهم فيها الى طبيعة الشخصية ومعدنها وتأتي
على لسان الشخصية نفسها ولا يحتسب ما قبلها من توصيف وتقديم وشرح
وملاحظات. ففي مسرحية (سيد الوقت) تستهل الشخصية الحوار بالجملة الآتية:

"أرى قدمي أراق دمي

وهان دمي

فواندمي"

ومن خلالها تطلعننا الشخصية على ما يأتي:

اولا. انها سارت الى حتفها وهي تعرف انها سائرة اليه.

ثانيا. ان سيرها كان بمحض ارادتها فهي من اختار السير على الطريق المؤدية
الى الهلاك فاما ان تتجز ما ارادت او ان تهلك دونه.

ثالثا. شعورها بالندم على ما جعل دمها هينا على من جهدت واجتهدت في
سبيلهم.

من هذه النقاط نستنتج ان الشخصية على جانب من قوة الارادة والتصميم، وانها لا

تأبه بالموت وهي تسير على طريقها أو تحاول وضع الناس على طريق الهداية النورانية التي تخلصهم مما صاروا عليه وانها جراء فعلها النبيل هذا تجازى بالموت. وهذه هي اركان قصة المسرحية التي اشتغل عليها القلعه جي في بناء صرحه الدرامي الكبير (سيد الوقت).

وفي مسرحية (ليلة الحجاج الأخيرة) تستهل الشخصية حوارها بالجملة الآتية:

"كل شيء يغرق في بحر الليل: المدينة، والناس، والايام العاصفة التي مرت بي كومضة برق"

من خلال هذه الجملة يتضح الآتي:

اولا. كل الاشياء التي ستعلن عنها الشخصية وقعت تحت تأثير الفعل التدميري (يغرق).

ثانيا. ان الليل هو حاضن النهايات (الغرقى) من كل شيء.

ثالثا. كل شيء بالنسبة للشخصية يعني: المدينة والناس والايام العاصفة وكل هذه الاشياء قد آلت الى الزوال.

رابعا. اعلان الشخصية عن نهايتها المأساوية المحتومة

من خلال النقاط الاربع المذكورة نستنتج اننا سنشهد نهاية الشخصية، وان ما يشدنا اليها هو توقنا لمعرفة الكيفية حسب. فاذا كانت العنونة قد اشارت الى الشخصية المقصودة (الحجاج) والى ليتلها الأخيرة (الزمن) فان الجملة الاستهلالية قد اشارت الى مصيرها المحتوم (الموت) من دون التطرق الى الكيفيات. بمعنى آخر انها حددت طبيعة (الليلة الأخيرة) ذلك ان جملة (ليلة الحجاج الأخيرة) غير محددة بشيء معين فقد تعني ليلة الحجاج الاخيرة في الحكم أو السلطة او الحياة أو كل هذه الاشياء مجتمعة. وما قلناه عن الجملة الاستهلالية يصح قوله على الحوار الاستهلالي للشخصية. لنقرأ مكملات الجملة في الحوار نفسه:

"ما أروع الظلام، ليتني أستطيع إيقاف بزوغ الفجر"

الجملة تقوم على التناقض القائم بين الضوء والظلمة فما يخفيه الظلام يفضحه النور. ولما كانت الشخصية غير هيابة بالموت فانها لا تتمنى إيقاف البزوغ كي يطول بها العمر وانما هي ارادت ذلك مكابرة منها كي لا ينكشف للناس ما حل بها من النقرس، ووجاع البدن وتأكله من الداخل. وكلما استرسلنا في الحوار الاستهلاكي كلما تكشفت لنا اسرار الشخصية بما لها وما عليها.

إن الشخصية التراثية عند القلعه جي تلعب دورا لا يقل اهمية عن مقومات النص الأخرى، كما انها تساهم بشكل فاعل في تحديد موجهاته التي تشكل مع الموجهات التراثية الأخرى اسلوبا فنيا تفرد به عبد الفتاح رواس قلعه جي ككاتب مسرحي تجريبي.

استنتاجات البحث:

أولاً. اشتغل عبد الفتاح رواس قلعه جي في عنوانه نصوصه التراثية على الموازنة بين اسم العلم وكنيته. وغلب على عنواناته الطابع التركيبي مثل (سيد الوقت

الشهاب السهروردي).

ثانياً. قسم عنواناته إلى ثلاثة أقسام: الأول يعنى باسم العلم (الشخصية المركزية) وسمتها الغالبة، والثاني يعنى بالحدث المرتبط بالشخصية المركزية، والثالث يعنى بشخصية المكان ومركزيتها.

ثالثاً. ابتداءً عملية تأصيل مسرحه من البنية المشهدية الغالبة في الشكل الدرامي التقليدي مطلقاً عليه اسم (الهيكل) في مسرحية سيد الوقت الشهاب السهروردي انسجماً مع منجز الشخصية الموسوم بـ(هياكل النور) و(الحرف) في مسرحية (النسيمي هو الذي رأى الطريق) انسجماً مع الطريقة الحروفية للنسيمي بينما اكتفى في المسرحيات الأخر بعناوين فرعية فقط.

رابعاً. اشتغل على شخصيات تاريخية وتراثية مختلفة مثل: تيمورلنك، والحجاج بن يوسف الثقفي، وهولاكو، وشهرزاد، والسهروردي، والنسيمي، والرومي، وديك الجن الحمصي..الخ.

خامساً. اشتغل على المادة التراثية كبنية دينامية منتقاة تتنفس من رثة الماضي، وتنبض في قلب الحاضر.

سادساً. اعتمد الماضي مدخلاً إلى الحاضر ثم قلب المعادلة فاستخدم الحاضر مدخلاً إلى الماضي.

سابعاً. جعل من العملية التجريبية عاملاً مشتركاً أعظم في عملية التأصيل والمعاصرة.

ثامناً. طوّع وسخر الأجناس الأدبية، والفنية الآتية لصالح عملية تأصيل نصوصه الدرامية:

1. الحكايات المورثة كحكايات المثنوي وقصة (الغربة الغريبة) للسهروردي.
2. الشعر والغناء العربي والشعبي من موشحات وقدود حلبية وغيرها.
3. المنتج الشعري للشخصيات المركزية مثل (ديوان السهروردي) و(ديوان

- النسيمي) و(ديوان شمس تبريز) للرومي، وديوان (ديك الجن الحمصي).
4. كُتِبَ الشخصيات المركزية مثل (هياكل النور) و(حكمة الاشرار).
5. مقالاته ودراساته عن التراث والمتصوفة.
6. المسرح العالمي.
7. الاشكال شبه المسرحية التي عرفها العرب في الماضي مثل القرقوز، وخيال الظل، ومسرح السامر العربي..الخ.

تاسعاً. اعتمد الاقتباس والتضمين من القرآن والسنة النبوية وبعض الكتب الدينية.

عاشراً. استخدم بعض الجمل الشعبية الدارجة التي أسبغت على بعض الشخصيات والأجواء مسحة تراثية شعبية محببة غير مقحمة على الفصحى بأي شكل من الأشكال.

أحد عشر. سَخَّرَ أساليب التمثيل المختلفة لخدمة نصه كمسرح الأراجوز ومسرح الدمى والمسرح الإيمائي والمسرح التسجيلي ومسرح الحكواتي ومسرح الصورة والمسرح الملحمي فضلاً عن استخدامه لأسلوب خيال الظل والمقامة العربية وشهرزادية حكايا التراث.

اثنا عشر. اشتغل على ملحمة الصور الدرامية كبنية أساسية زواج بينها وبين مسرح الصورة من جهة والمسرح الملحمي من جهة أخرى آخذاً من الأول شكله ومن الثاني فلسفته، إلا أنه لم يشتغل على تقطيع أوصال الحوار أو إلغائه أو التقليل من أثره كما فعل المشتغلون على مسرح الصورة، ولم يغال في استخدام طرق كسر الإيهام المسرحي إلا في المواضع التي اقتضت ذلك مستفيداً من حالة استقلالية صور النص أو مشاهده أو حكاياته كطريقة معتمدة في المسرح الملحمي

ثلاثة عشر. استخدم الأدوات الداعمة الآتية:

1. شاشة عرض الصور الفوتوغرافية، والرسوم المتحركة، والفيديو فيلم.
2. أجهزة التسجيل الصوتي.
3. الدمى والأراجوز.

4. الاكسسوارات التراثية القديمة.

5. الرقم الطينية.

فضلا عن استخدامه صندوق الدنيا كأداة لنقل مجريات الماضي، والتلفاز كصندوق بديل ومتطور عن صندوق الدنيا لنقل مجريات الحاضر.

أربعة عشر. وظف الأمكنة الأثرية والتاريخية القديمة ليديم العلاقة بينها وبين الامكنة المعاصرة وهي بثلاثة أقسام:

1. اماكن رئيسية مثل: حلب، وحمص (كلاهما ما يزال قائما).
2. أماكن ثانوية مثل: جامع عُمرى (يطلق عليه الآن جامع الشعبية)، وسرمين (وهي بلدة تقع غربي حلب)، واعزاز (مدينة شمال حلب)، والفرافرة (يقع حاليا تجاه القلعة).. الخ.
3. أماكن افتراضية مثل: كفر سلام.

خمس عشر. استخدم تقنية الانقسام التشاخي لبيان جوانية الشخصية وكشف اسرارها الداخلية.

سنة عشر. وظف الجملة الاستهلالية لاعطاء المتلقي معلومات اساسية عن الشخصية، والتلميح بقصتها في النص المسرحي.

سبعة عشر. اذا كان لا بد من تقييم أخير في نهاية هذا المبحث النقدي لمسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي فإنني أقول بثقة عالية إن مسرحياته تقف في طليعة المسرح العربي مع عدد من مسرحيات كتابنا العرب الكبار أمثال: فرحان بلبل، ومحي الدين زنكنه، ووليد اخلاصي، وغيرهم. وما هذا المبحث المتواضع إلا مدخلا لدراسة أوسع، وأشمل، وأعمق، وأدق لاشتغالاته الدرامية.

الفصل الثالث: التجريب

التجريب وموجهاته في مسرح

عبد الفتاح رواس قلعه جي

اتجاهات المسرح التجريبي الحديث انطلقت من قواعد فلسفية ورؤى تجاه
الحياة والمتغيرات وتعبيراً عن منعطفات اجتماعية وسياسية جديدة
وحاسمة في حياة مجتمعاتها، فكانت تمرداً صارخاً وحركة
واعية وموقفاً نقدياً في الأشكال والمضامين تجاه
رواهن العصر الذي يشيئ الإنسان وبهمشه
أمام ثورة التقنيات ورغبة الاستيلاء
على العالم والإنسان بعد أن
تحولت أرضنا إلي قرية
يملكها إقطاعي
متغطرس

عبد الفتاح رواس قلعه جي

(*) مسرح ما بعد الحداثة. عبد الفتاح رواس قلعه جي. مجلة الحياة المسرحية. دمشق. ع 74 شتاء 2011

ما يميز عبد الفتاح رواس قلعه جي - فضلا عن كونه كاتباً مسرحياً - قدرته التنظيرية في الشأن المسرحي والأدبي، ومكنته في تدبيح ما يشبه البيانات الأدبية التي حدد من خلالها طرز الكتابة، وأساليبها وقوانينها، ونظمها، وانساقها. لقد كتب العديد من البحوث النظرية التي تناولت التراث العربي والإسلامي، ووضع كتباً عديدة نذكر منها: أحياء حلب وأسواقها، مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، حلب القديمة والحديثة، ياقوتة حلب عماد الدين النسيمي، الشاعر أمين الدين الجندي، حافظ الشيرازي.. الخ. ثم تحولت هذه البحوث، وتلك الكتب - بكمّها المعرفي والتاريخي الهائل - إلى أرضية أو حاضن ملائم لتخصيب نصوصه المسرحية التي استلهمت جوهر التراث، وشخصياته بطريقة فنية ومشرقة كما ورد ذلك في بحثنا الأول (التراث وموجهاته).

وكما طرق على باب التراث في محاولاته الجادة لتأصيل المسرح العربي فإنه طرق أبواب التجريب والتجديد في محاولات دائبة للخروج عن السائد والمألوف الذي لم يتجاوز - بحكم التناول المستمر - الرتابة والقدم. فما هو التجريب وما هي موجهاته؟ وكيف تحقق في نصوص عبد الفتاح رواس قلعه جي؟

بدءاً التجريب وكما يرى بعض الكتاب يرجع تاريخه إلى أولى الأعمال المسرحية التي كتبت على أيدي قدماء المسرحيين مثل أسخيلوس، سوفوكليس، يوريبديدس متذرعين بما أضافه هؤلاء من شخوص انفصلوا عن الجوقة ليتحاوروا وإياها، أو يدخلوا في صراع معها

كرمز لأبناء الشعب أو مع القدر كقوة عليا ممثلة بالآلهة العظام. يقول الأستاذ أحمد صقر في مقالته الموسومة (التجريب بين المسرح والعملة): 'بدأ التجريب منذ الاحتفالات الدينية الدثيرامية التي قامت في أعياد الربيع ومن ثم وجدنا التجديد والإضافة سمة أساسية دفعت بطبيعة الحال رئيس الجوقة إلى ادخال بعض التغيير والتجريب على

وظائف الكورس" (1) من هنا يمكننا القول أن العملية التجريبية قامت على أساس الضرورة التي حتمتها الظروف الموضوعية اجتماعياً أولاً، والوظيفية الأدائية ثانياً ليتمكن النص من خلالها استيعاب حاجات الانسان الضرورية، والملحة. وهذا هو عين ما أكده الاستاذ جمال عياد في مقاله الموسومة بـ(التجريب في المسرح العربي المعاصر) قائلاً:

"التجريب بالنسبة لي، يعني ذلك الاتجاه في المسرح الذي يجيء ضرورة ملحة لاستنطاق مرحلة من مراحل التاريخ الاجتماعي". (2)

فاذا سلمنا الى ان لكل مرحلة تاريخية احتياجاتها، وان لهذه الاحتياجات مبرراتها، العلمية والموضوعية، نكون قد وصلنا بها الى مستوى الضرورة وهي ما يجب أن تقوم عليه حسب. بمعنى آخر انها ليست قابلة لأن تكون أو لا تكون، أو ان تتأرجح بين طرفي الكينونة بعد ان حتمتها الظروف الموضوعية للمجتمع في مرحلة من مراحل التاريخية. وسوف لن نتصف بالعمى إن اكتسبت فهما اجتماعيا دقيقا ومتوازنا يحيلها الى أمر حتمي.

انطلاقاً من هذا، وتأسيساً عليه كتب القلعه جي نصوصه التجريبية التي وجدت ضرورة ملحة في تجديد المؤلف، وتجاوز الرتابة، وتهديم البناء القديم (شكلاً ومضموناً) والذي لم يعد يتماشى والتغييرات الطارئة في البنية الاجتماعية.

إذا افترضنا قيام التجريب على ما تحتمه الضرورة - وفقاً لما يراه الاستاذ عياد - فمن سيقوم بهذه المهمة الشائكة وكيف؟ يقول الاستاذ يوسف الحمدان:

"ان التجريب الذي لا يصدر عن فكر متقدم وعن تواصل مع الانسان وقضاياه المصيرية وعن مواكبة حثيثة لمعطيات ولمتغيرات المحيط الكوني لا يمكن ان يتخلق كحالة ابداعية" (3)

الحمدان هنا يفترض (الفكر المتقدم) كأساس لهذه العملية أو كقاعدة فسرت وتفسر آلية فشل التجريب لدى بعض الشباب المتحمس لخلق انعطافات كبيرة في بنية الابداع المسرحي. لقد وضع الاستاذ يوسف الحمدان يده من حيث يدري على موجه أساسي من

موجهات التجريب (الفكر المتقدم) والذي لا يمكن من دونه ان ترقى العملية التجريبية الى المستوى المطلوب. وبخلافه تسقط برمتها في ضحالة الشكلانية المفرطة. ربما حقق بعض اللاهثين - وراء تلك الانعطافات بطريقة عفوية أو قصدية أو استهتارية - دهشة مغرية أو انهارا مثيرا لكنهم قطعاً لم يحققوا شيئاً ذا أهمية على الصعيد التجريبي. إن هذا الموجه الرئيس، والأساسي في العملية التجريبية هو المحرك الأول لطاقة عبد الفتاح رواس قلعه جي في التجريب والتجديد فالتفحص لنصوصه المسرحية او كتاباته البحثية، والنقدية يجد انه بموسوعيته، وبتجاربه الفنية، والمعرفية قدم لنا فكراً متقدماً، غنياً، قادراً على اجترار الجديد، وزعزعة القديم بوعي ابداعي منتج أسس لوعي مسرحي، وثقافة تتجلى بتحريكها للجدل التأسيسي الخلاق فضلاً عن فهمه كنه التجريب وآلية الاشتغال عليه فهو عنده:

"ليس عملاً فانتازياً يعمد فيه المؤلف والمخرج إلى الخروج عن المؤلف أو اختراق المجهول فحسب، وإنما هو في جوهره تعبير عن لا معقولية الوضع الإنساني والقلق الأزلي والانتظار، وعن هموم كلية مستقرة في أعماق الإنسان، وهو بالإضافة إلى ذلك واعي جديد للجمال وبحث دائم فيه، وإن أكثر الأشياء معقولية تلك التي تبدو لا معقولة في ظاهرها لكنها تظهر ما نحاول إخفاءه، مستكشفة أغوار الواقع المكنون." (4)

إن العملية التجريبية بحسب القلعه جي تقوم على (الفنتازيا) كموجه من موجهات اثاره الدهشة والغربة أولاً، وعلى سبر أغوار لا معقولية المعقول ثانياً، وعلى استكناه الجمالي ثالثاً، وعلى استقراء مكنونات الواقع المعيش رابعاً. لكنه في الوقت نفسه لم ينس ما للمعنى والتعبير من أهمية بالغة ترقى الى مستوى الموجهات الاساسية. لقد منحه استثناء بيئاً من خلال تناوله حاجة الانسان للخلاص، وانتظاره للمخلص، وقلقه الدائم ابان انتظاره جراء تردي الوضع العام او الظرف المحيط (محليا وكونيا)، ومن ثم تأتي الجماليات

واللامعقوليات وبهذا تكون النصوص القلعجية قد استكملت موجهاتها النصية والجمالية في المعنى والمبني. وخلافاً لما جاءت به بعض التجارب البهرجية - التي اعتمدت الصورة كأساس مهيم في العملية الابداعية كلها من اجل اثاره الدهشة، وموت النص، وتقديم

اسعراضات باهرة، ولفت الانتباه اليها مستبعدة دور الكلمة (موتها) أو مقللة من أهميتها لحساب الصورة - جاءت نصوصه متضمنة طرفي العملية الابداعية في شكلها ومضمونها المستحدثين، وقد تجلى هذا في نصه الموسوم (الرجل الصالح ايوب)(5) والذي سنقوم ببيان الكيفية التي على وفقها اشتغل هذا الموجه تجريبيا في مقارنة أو مقارنة او تمحيص وتدقيق في جوهرى المنصوص، والمنصوص عليه من خلال تناولنا لمكونات خطابه الثالث: العنونة، والنص، والشخص.

أولا. العنونة

العنونة وسيلة استباقية ناجعة في اجتراف فكرة النص قبل القراءة. وهي الوهج الذي يضىء الطريق المؤدية إلى كل شعبه. أو هي كما قيل ثرياه التي تنشر موجهها الضوئي على جغرافيته ودلالاته. ترى كيف تؤدي هذه الوسيلة وظيفتها؟ وما اشتراطاتها للولوج إلى المنصوص والمنصوص عليه وافتراضاتهما؟ سأحاول الإجابة من خلال تناولي لعنونة عبد الفتاح رواس قلعه جي(الرجل الصالح أيوب) بطريقة شبه إعرابية بعيدة عن محددات الإعراب واشتراطاته التقليدية:

فالرجل: مبتدأ العنونة، ومفتتح الفحولة، وأول الاثنيين في الخلق والخليقة، وهو موصوف متبوع بصفة حددها الكاتب بالصلاح. والصلاح: صفة تخبرنا بحال الموصوف محددة إياه بايجابية الكلم، ومزيحة عنه ما يخالفها أو يعارضها أو يفترض مخالفتها. وأيوب: اسم مؤخر للعنونة، ودال للرجولة والصلاح، ووروده مؤخرا أعطى الوظيفتين السابقتين أهمية مقصودة، فضلا عن ارتباطه بذاكرتنا الجمعية بالقدرة على التحمل والصبر الطويل والجميل.

(* من مسرحية الرجل الصالح أيوب من مجموعة المسافر والقطار . وزارة الثقافة . دمشق . 2009 والشواهد الحوارية والأحداث الموصوفة تاليا هي نت النص نفسه.

إذن.. نحن إزاء شخصية شبه محورية تصدرت عنوان النص بطريقة تشي بنفوذها نصيا وهيمنتها دراميا وكأن النص بكليته كتب من اجلها فانسمت بتشاخصها دراميا عن سائر شخوص النص المسرحي إذ لم يرد في العنونة اسم (رحمة) ولا اسم((الكاتب) أو(العرافة)

أو(الطفلة) وهم شخصيات المسرحية المشاركون في استكمال النص لشروطه الدرامية، فضلا عن وجودهم بمسميات وظيفية محددة، وقد يحمل اسم (رحمة) بعض الاستثناء لكنه لا ينفصل عن كونه اسما مأخوذا من طبيعة الشخصية ووظيفتها الفكرية والدرامية فهي ليست محددة بشخص واحد، بل هي فكرة اتضحت من خلال سلوك الشخصية المشفوع بالرحمة. وما يقال هنا عن (رحمة) يقال عن الشخصيات الأخر فهل يعني هذا أن الشخصية الرئيسية قد خرجت عن محددات الشخصية/ الفكرة إلى الشخصية المستقلة عن أفكار المؤلف المبنوثة في الشخصيات/ الفكرة؟

نكاد نجزم أنها كسائر الشخصيات في هذا النص ولكن الذي يجعلها مختلفة كثيرا هي ارتباطها بذاكرتنا بتاريخ حافل منها سياقاً خاصاً، وتشاخصاً في الزمان والمكان وهي لهذا لم تعد مجرد فكرة من أفكار الكاتب بل هي شخصية لها قوامها، وسلوكها، وجذرها التاريخي، وهدفها. بمعنى أنها كائن أسس له ما يجعله مختلفاً ومميزاً بسمات صارت معروفة من لدن الجميع ف(أيوب) لم يكن إلا الرجل الصالح الصابر الصامد بوجه عواصف الزمن وعادياته وقد عزز هذا فيه تشاخصه تاريخياً واجتماعياً وعند رواس قلعه جي درامياً أيضاً.

العنونة، إذن، أخبرتنا بشكل أولي أن نصها مؤسس على أساس الأفكار، أفكار المؤلف رواس قلعه جي، المبنوثة في النص من خلال الشخصيات/ الفكرة. وإن مهمتنا تحددت بكيفية قراءة هذه الأفكار من الجملة الأولى (المدخل) إلى الجملة الأخيرة (الختام)؟، وبمعرفة ما إذا كانت ستصب في فكرة المؤلف الفلسفية "لا شئ في الوجود يستحق أن نعيش من أجله سوى الحب"؟ ولماذا يعارض قلعه جي الفكرة القائمة على أساس أن الحياة لا تستحق أن تعاش؟

سنحاول الوصول إلى هذا من خلال النص.

ثانياً. النص

اشتغل القلعه جي في هذا النص على موجه تجريبي ذي مستويين أساسيين هما

المنصوص والمنصوص عليه ضمن نص واحد هو المسرحية المكتوبة فإذا كان المنصوص هو الحديث المسند إلى من أحدثه (بحسب المنجد في اللغة) فإن المنصوص عليه هو المعين من النص، وإذا كان المنصوص مدون من قبل الكاتب عبد الفتاح رواس قلعه جي فإن المنصوص عليه مفترض تدوينه من قبل شخصية النص (الكاتب)، وهذا يعني أننا، هنا، أمام كاتبين: كاتب النص الخارجي (المنصوص) بكل ما فيه من أفكار، وأحداث، وشخصيات. وكاتب النص الداخلي (المنصوص عليه) بكل افتراضاته الفكرية، والبنائية، وفي هذا محاولة جادة للخروج من مألوفية وجود الكاتب الأول، وتدخله المباشر في أحداث النص كشخصية نصية فضلا عن كونها مبتكرة للنص وشخصه.

إن شخصية الكاتب النصية (الافتراضية) هنا منفصلة عن شخصية الكاتب الحقيقية (الابتكارية) فهي تقوم بتوجيه النص على وفق مسارات درامية، وفكرية تجعل أمر تدخله فيه مبررا بكونه مبتكرة ضمن النص المعين (المنصوص عليه). الكاتب الأول (قلعه جي) يوجه مسار (الكاتب) الثاني، وفعله الأدائي في مفتتح النص محدد إياه بفعلي التوقف عن الكتابة والتحدث إلى جمهور النظارة، وهو يؤمن أن ما سيقوم به (الكاتب) إنما هو موجود في داخله. يقول على لسان (الكاتب):

"أنت لا تخترع الأشياء والحوادث والشخصيات فالعالم كله كائن هنا في داخلك، ولكنه عالم بلا ديكورات." (6)

وهو قول استباقي تحددت من خلاله عملية إسقاط نظرة الكاتب الأول للكتابة على الذات الفاعلة للكاتب الثاني والذي يمثله نيابة داخل المسرحية. ولكي يضع مسافة كافية للفصل بينه وبين (الكاتب) فإنه يقوم بتوصيف أفعال (الكاتب) ضمن منصوصه الدرامي على هيئة ملاحظات سردية مفتوحة غير معلمة بقوسين كي لا ينغلق القوسان على حالة اللاتطابق المقصود بين الشخصيتين:

"قبل أن يشرع الكاتب في العمل وهو يعد نفسه للولوج في هذا البحر المتلاطم الأمواج الذي يسمونه العالم يشعر بالقلق والخوف والضياع، وتنتابه الحمى، ثم يعبر العتبة فيجد نفسه وهو يغوص في مجاهل وديان يغمرها الضباب، ويحس بالإحباط، وبأنه غير

قادر على الإمساك بشيء، وتنزلق رجله في مغارة باردة معتمة فيدرك أنه قد هلك، وفجأة يلوح له بصيص ضوء من الجهة الأخرى من المغارة فيعرف انه قد أدركته الرحمة" (7)

ولكنه يعود ليستخدم القوسين كلما تعلق الأمر بالحركة المستقلة لشخصية (الكاتب) ضمن منصوصه أيضا:

"(يحرك الملف المكتوب على الآلة الكاتبة ويقرأ)" (8)

ليبدأ عند هذه النقطة الحدث الداخلي الرئيس ماحيا ظلال الكاتب الأول، ومسلطا الضوء على مبتكر النص الداخلي (المنصوص عليه) فحسب. وهو مسبق بإشارات سردية ممتدة من الظرفية (الظرف المحيط) إلى الحركية (السياق الحركي للحدث)

"(يدخل أيوب وهو يحمل مظلة ويفاجأ بوجود الفتاة)" (9)

عند هذه الحركة يبدأ النص منحاه نحو الفعل، والتجسيد فالدخول دراماتيكي يعني الإيدان ببدء الحدث؛ والمفاجأة تعني الإيدان ببدء التجسيد العاطفي للحدث. ومن خلالها يتم الانتقال فنيا من حالة السرد السكونية إلى حالة الفعل الحركية. وتصبح الملاحظات القادمة عاملا مشتركا بين الكاتبين: الأول الذي تعمد إخفاء شخصيته وراء شخصية الكاتب الثاني، والثاني الذي صار بحكم اختفاء الأول أكثر فاعلية وتأثيرا على مجريات النص وموجهاته وقد عمد إلى إعطاء صورة أولية استباقية، عن شخصية (أيوب)، وكيف أنقذ (رحمة) من موت كاد أن يكون محققا، بوساطة بضعة أفعال دراماتيكية صامتة جسدت سقوط (رحمة) على رصيف الشارع الممطر، ودهشة (أيوب) من وجودها كجثة هامدة على الأرض، ومحاولته إنقاذها، وحملها الى بيته القريب، ووضعها على أريكة وتغطيتها بدثار فضلا عن فركه يديها ليبعث فيهما الدفء ثم استرجاعها لوعيتها، وإعداده الشاي لها. وقد رافق هذه الأفعال حوار كان يمكن الاستغناء عن وظيفته التوضيحية ببضع حركات صامتة أيضا.

عند هذا المشهد الصوري/ الإيمائي ينقسم المسرح على قسمين: الأول رهن بما يحدث خارج فكر (الكاتب) ويجسد على نصف الخشبة الأيمن والثاني داخل فكره ويجسد على

نصف الخشبة الأيسر. ففي القسم الأيمن نشاهد الطفلة وهي تقترب عن طريق لعبتها (الحيّكة) من (الكاتب) الذي تعمد، على ما يبدو لي، اختيار هذه اللعبة الشائعة في الشرق الأوسط وبعض دول أوروبا الشرقية لقيامها على أساس المربعات أو المستطيلات التي توصل في النهاية إلى ضمان ما هو ضروري للاعبها وان استمراره فيها بلا خسارة يمنحه المزيد من الضمانات المطلوبة التي تتحقق جراء ذكاء اللاعب وجهده وسعيه لتحقيق تلك الضمانات أو كما هو شائع في سوريا توصل، حسب الأغنية التي يرددها اللاعب، إلى من يريد، وقد وصلت الطفلة عن طريقها إلى شخصية (الكاتب)، وطلبت معرفة حظها فاعاد الكاتب (الحيّكة) لها قائلاً:

" خذها وتابعي اللعب، ستقودك إلى حظك". (10)

وسنكتشف أن هذه الطفلة هي (رحمة) التي غادرت براءتها إلى عالم ينتهك البراءة ويغير مسارات الحياة وبدلاً من أن يتركها تختار يتلاعب باختياراتها إلى درجة تبيئسها وتبغيطها لفكرة بقائها على قيد الحياة. هكذا يربط رواس قلعه جي بين ماضي الشخصية وحاضرها بين جمال البراءة وبين الانتهاكات المستمرة لتلك البراءة لينعطف إلى اختيارات أخرى، ولم يستغرق هذا كله فنيا سوى لحظات زمنية هي الوقت الذي استغرقه (أيوب) في تحضير الشاي لـ(رحمة). ويربط المؤلف هذا - بعد تلاشي صوت أغنية الطفلة (رحمة) - باستيقاظ المرأة (رحمة) من حلمها الثقيل بوساطة ملاحظته الآتية ضمن منصوصه الدرامي:

"يتلاشى الصوت، (صوت الأغنية) إظلام وإنارة وسط المسرح. رحمة تجلس فجأة وترفع يديها وتشهق كمن يخرج من حلم ثقيل. يدخل أيوب وهو يحمل الشاي" (11)

وبهذا يؤدي المشهد السابق إلى المشهد اللاحق بطريقة انسيابية تكميلية ليبدأ الحوار الانعطافي بين الشخصيتين (أيوب ورحمة) حول النقطة المهمة التي تتجسد فيها الفكرة الرئيسية للنص متمثلة في السؤال الفلسفي المورق هل تستحق الحياة أن تعاش؟

رحمة : (تطمئن وتتناول الكأس) كيف جئتُ إلى هنا؟

أيوب : (يبتسم مماًزحاً) على ظهري. وجدتك على الرصيف، في الوحل تحت

المطر. كنت بين الموت والحياة.

رحمة : ليتك تركتني أموت.

أيوب : لا يحق للمرء أن يتمنى الموت.

رحمة : (يخفقها السعال) وهل في الحياة ما يستحق العيش؟(12)

ولما كانت تجربة شخصية (أيوب) لم تستكمل بعد استنتاجاتها النهائية فهو يجيبها إجابة غير نهائية "ما دمنا لا نعرف الغيب فالحياة تستحق العيش والمغامرة."(13) وهي إجابة تقريرية لم تغيّر شيئاً في نظرة الشخصية (المؤيِّسة) للحياة والموت. بمعنى أن تقاؤلية (أيوب) لم تحد من تشاؤمية (رحمة) وربما جعلتها الإجابة غير الأكيدة تتوجه إلى (الكاتب) - باعتباره مبتكرها - لمعرفة إلى أين تسوقها ظلامية قدرها المبهم لاعتبارين يشتغل الأول على لعبة الاشتراك المباشر للكاتب في النص، وارتباط شخوص المسرحية به كخالق لهم، ويشتغل الثاني على أساس الانعكاس الشرطي لأفكار الكاتب وتجسيدها بشكل حي على خشبة المسرح. يطلب(الكاتب) من (رحمة) العودة إلى أيوب ولكنها لا تتسل من هذا المشهد إلى أيوب مباشرة وقد وضع الكاتب في طريقها مشهد (العرافة) وهو مشهد يحتفي بالحكمة والمأثور من القول على لسان العرافة نفسها:

"إذا طهر القلب ما ضرّ بالبدن الوحل. ما نفع الثياب الجميلة إذا كان القلب موحلاً.
أحرص على أن تكون يدك مليئة بالورد، فإذا اضطررت أن ترمي أحداً فارمه بوردة كما
فعل البسطامي مع الحلاج، والمسيح قال: من كان بلا ذنب فليرمها بحجر"(14)

ولكن (العرافة) لا تكتفي بالحكمة حسب بل تضع مخططاً لما يحدث له في قادم الأيام (قراءة طالعه) مما تجعلنا على معرفة، وإن كانت غير أكيدة، باستراتيجية ما تبقى من الأحداث في(المنصوص عليه) وهذا يؤثر على ضرورة تأجيل ما ينبغي تأجيله من المعلومات بغرض الحفاظ على حيوية النص التشويقية فضلاً عن أن المشهد اللاحق

يشير إلى ما قالته (العرافة) لأيوب إشارات واضحة ودقيقة جعلتنا في غنى عما قرأناه في
المشهد السابق.

في المشهد اللاحق تستمر لقاءات الكاتب بشخصيات نصه (المنصوص عليه) فيلنتني

بـ(العرافة) التي نعرف منها أنها، و(الكاتب) شخصية واحدة وعلى هذا الأساس يكون الحوار بينهما كما لو كان بين الشخصية وضميرها المستتر الذي تجعله لعبة التجسيد واشتراطاتها ظاهرا في النص أو على الخشبة. فهي هنا تجيب عن أسئلة (الكاتب) وتطرح عليه أفكارا بديلة تؤثر على مسار أفكاره وموحياتها الأساسية، وتعمل على انفتاح المنصوص عليه على الأحداث بدلا من إغلاقه عند النقطة التي وصل إليها. وبالفعل تستمر الأحداث ويحدث التغيير وتتغير مواقف الشخصيتين الرئيسيتين فنشاهد (رحمة) بعد سبع سنوات من المحبة والهناء والمعاشرة الحسنة مع (أيوب) تبحث عن حب لا يدرك بالحواس، عن صوفية خالصة تتوحد من خلالها - بوله كبير- مع الذات الإلهية غير المدركة بغية التطهر من الوحول التي تلتخ بها جسدها الطاهر في ماضي الأيام ولأنها تدرك حاجة (أيوب) لهذا الجسد فهي تقترح عليه بمحبة الاقتران بوحدة أخرى لتتفرغ بشكل كبير لإدراك حب لا يدرك إلا بالتخلص من رغبات الجسد المهيمنة. وهنا تحدث الانعطافة الكبرى إذ يتحول (أيوب) من عابد صابر طائع إلى ضائع مشرد معاصر للخمر، ومغاير لسلوك (رحمة) وكأنهما قد تبادلا المواقع فتحولت (رحمة) من امرأة لوثها وحل الطريق إلى امرأة ناسكة عابدة طاهرة، وتحول (أيوب) من رجل طاهر إلى سكير متهالك على قارعة الطريق وإتماما للتحويل تقوم رحمة بالنقاط (أيوب) من على الرصيف كما النقطة هو في بداية المسرحية ليترتب على هذا عودتهما إلى حياتهما الزوجية كما في سالف الأيام. المسرحية لا تنتهي عند هذا الحدث بل تمتد إلى ابعدها من هذا حين يقوم (أيوب) بكتابة النص بنفسه مستخدما الطابعة ذاتها التي كان (الكاتب) يستخدمها في كتابة النص، وهو بهذا يتماهى في شخصية الكاتب مثلما تماهت شخصية (العرافة) بشخصية (الكاتب) ومثلما تماهت شخصية الكاتب الداخلي بشخصية الكاتب الخارجي أو مثلما تماهى النص الداخلي (المنصوص عليه) بالنص الخارجي (المنصوص) في وحدة واحدة جمالية كلية متكاملة. ولكي يصل المؤلف إلى غايته الفكرية ويبرهن على سلامتها ودقتها وصلاحتها فإنه يفعل

هذا من خلال السؤال الذي طرحه (أيوب) على (رحمة) كيف عدت إلي؟ لقد أدركت (رحمة) وهي في أعلى مراحل صوفيتها ونقائها واقترباها من الذات الإلهية أن لا شيء

أفضل وأكمل وأسمى حبا من حبها لزوجها (أيوب) وكل ما يخالف هذا هو محض هراء في هراء. لقد تمت الحكاية بلقائهما، ثانية، وعيشهما بوئام ومحبة وسلام ولم يبق منها سوى إهدائها لمن يستحق الإهداء فيقرران أنها:

"لكل زوجين أو حبيبين لئلا يفكرا ذات يوم بالفرق، فلا شيء في الوجود يستحق أن نعيش من أجله سوى الحب". (15)

وبهذا يكون المؤلف القلعه جي قد أوصلنا استنتاجيا، من خلال الحكاية الأخيرة أو من خلال المنصوص عليه الجديد(النص الذي كتبه أيوب)، إلى ما يخالف الرأي القائل أن "الحياة لا تستحق أن تعاش". ويعطينا الإجابة الأكيدة أن لا شيء، في الوجود، يستحق أن نعيش من أجله سوى الحب، وتكون المسرحية قد استكملت اشتغالاتها على الشخصيات/ الفكرة وعلى محصلاتها واستنتاجاتها ومبرهناتها من خلال الخط العام لسلك الشخصيات وحركتهم داخل النصوص الثلاثة والتي اثبت الكاتب من خلالها أن أفكار المسرحية عموما تتقاطع في تفاؤليتها مع سوداوية العبث وتشاؤميته وفلسفته.

ثالثا. الشخصيات

يمتاز النص في أن جل شخوصه ينتمون إلى شخصية واحدة هي شخصية مبتكر النص ليس على الأساس العام الذي يفترض مرجعية واحدة ولكن على أساس حالة التماهي المدروس بين الشخصيات الافتراضية كلها والشخصية الابتكارية. وقد رأينا، من خلال استقرائنا للنص، كيف تماهت العرافة بشخصية الكاتب من خلال الإجابة عن استفساراته أو من خلال تحديد ستراتيجية الأحداث أو تدخلها في تغيير مسارات الفعل الدرامي: الكاتب : أما هكذا تنتهي جميع الحكايات .
العرافة: ولكن هذه الحكاية لم تنته عندي بعد ، مازال في الرمل خطوط لم تقرأ.

الكاتب : من أنت حتى تدعين بأنك أعرف مني؟

العرافة: أنا أنت، وأنت أنا، ولكنك تجلس في أول الطريق وأنا في نهايته، وبيننا

تمر القوافل(16)

وكذلك ما قام به (أيوب) من خلال طرحه لنفسه كبديل فني وموضوعي لشخصية (الكاتب) وكذا الحال بالنسبة لرحمة الطفلة والمرأة. إن كل هذه الشخصيات إنما هي نتاج الذهنية الابتكارية للكاتب فهي موجودة في ذهنه المجدد على الخشبة أو داخل النص، وهي ومرجعيتها نتاج الذهنية الأكبر للمؤلف الأول عبد الفتاح رواس قلعه جي. ولأنها نتاج ذهنيته فهي لا تتعدى كونها أفكاره التي تترى في سياق حياتها الداخلية. وإن ضرورات لعبة التجسيد هي التي منحها شيئاً من الاستقلال المحدود إذا استثنينا شخصية (أيوب) التي وجدناها متشخصة داخل النص، ومتميزة بجذرها التاريخي، ومثولها وحلولها في ذاكرتنا الجمعية. إن اعتماد الشخصيات كأفكار جعل شكلها مرناً ومستنداً على تقنية درامية وإن كانت معروفة من قبل لكنها عند قلعه جي امتازت بفاعليتها وقدرتها الدرامية على التباين بين (المنصوص عليه) وبين (المنصوص) وبينهما وبين المنصوص منه المسند إلى (أيوب) في عملية تكاملية أشرنا إليها في معرض تناولنا لنص المسرحية.

إن (الرجل الصالح أيوب) تعد واحدة من مسرحيات عبد الفتاح رواس قلعه جي التي حاول فيها تجريب جنس درامي لم يستهلك بعد. وفي ظننا أنه في هذه المسرحية، تحديداً، استخدم بشكل ابتكاري طريقة تداخل النصوص المختلفة أدائياً والموحدة إبتكارياً. كما اثبت في عدد من نصوصه، و(الرجل الصالح أيوب) واحد منها، أن التجريب لا يتوقف عند حد معين، ولا ينتهي عند عمر معين، وأنه يمتد مع امتداد العمر الإبداعي لأي مبدع على وجه الكرة الأرضية شريطة تبنيه موجّهات التجريب الرئيسة، واشتغاله الإبداعي عليها.

في نص (فانتازيا الجنون)(17) نضع أيدينا على موجه آخر من موجّهات العملية التجريبية حيث تتجلى فيه (الفانتازيا) كموجه من خلال تظافر مكونات الأحداث في مخيال الكاتب، وتحولها إلى لغة درامية سحرية مختزنة وغير مسبوقه بالنطق، وصور موحية، ودلالة مقرونة ب(الجنون) لتكون محصلتها مزيداً من الدهشة،

والغرابية، واللامعقولية، والانبهار. أما العنونة بمفردتيها (فانتازيا) و(الجنون) فقد عززت تلك الغرائبية، وتكفلت بجر انتباه المتلقي ودفعه لاخترق المجهول.

إذا نحينا العنونة الآن، واستقرأنا قائمة شخوص المسرحية من خلال المعلومات المقترضة التي ثبتها الكاتب لكل شخصية من شخوصها نجد أنه جمع بين الشخصيات التاريخية

والنصية من جهة، وبين الشخصيات المعاصرة من جهة أخرى في تداخل وترباط حددت من خلاله صلة الوصل بين الحاضر كقيم معاصرة غير ثابتة، والماضي كقيم مورثة ثابتة.

ثم يأتي المكان على قدر لا يقل تحفيزاً للمتلقي الذي صار يتطلع الى اكتشاف (كنهيته) وسر اتصافه بالمجهولية، والغرائبية، والتطرف سلوكياً وجغرافياً.

وامعانا في الدهشة يؤكد القلعه جي سيادة الغرائبية على الجو المسرحي العام من خلال التلميحات الديكوراتية غير الواقعية: القبر، والمسلة، والهرم، وقناعا المسرح (الضاحك والبكي) فقد جعل القبر الأول على هيئة طائرة شبح - كرمز لجنوح القوة وتطلعها الى عولمة كونية على وفق رغباتها الجينوسايدية ممثلة بشخصية (الكابتن) - وجعل شاهدهته على هيئة مسلة نقشت عليها امجاد (الكابتن) وبطولاته الشخصية، ومعاركه العسكرية والاقتصادية، وكامل منجزه التدميري. اما القبر الثاني فقد جعله على هيئة هرمية تشي بحضارة امتد رقادها من الماضي الى الحاضر ممثلة بالملكة الفاتنة كيليوباترا وحببيها انطونيوس. وتضمن القبر الثالث على قناعي المسرح (المهرج والمرأة) بينما ظل الرابع كدسا من الحجارة نقشت على شاهدهته كلمة الفاتحة تحديدا في دلالة لرقاد اسلامي مبين. ومما زاد الغرابة غرابةً أن الكاتب وضع على وسط جغرافية المسرح شجرة سوداء جرداء ثمارها على هيئة رؤوس شياطين وافاعي فضلا عن غرفة للاتصالات بالوسائط المعاصرة، وبرج لنافخ البوق كواسطة اتصالات منقرضة.

(* من مسرحية فاننازيا الجنون من كتاب بعنوان مدينة من قش وفاننازيا الجنون ويضم مسرحيتين . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2003 والشواهد الحوارية والأحداث الموصوفة تاليا من النص نفسه.

تبدأ المسرحية بـ(الحركة الأولى) وهي حركة ايمائية، وتسمية بديلة لما اعتدنا على تسميته (المشهد المسرحي) التقليدي. ثمة ايماءات واضحة الدلالة في هذه الحركة تشي باستمرار الحياة على الوتائر نفسها يقطعها صوت البوق (النذير) الذي يتردد صداه في

قارات العالم ويؤدي الى موت الممثلين ليعم الظلام خشبة المسرح، وتبرز القبور الصماء على الخشبة مجللة بالصمت المطبق. الحركة الأولى وصولاً الى بدء الحركة الثانية هي بشكل ما تمهيد للفعل الذي انبثق عنها مفتتحاً أحداثها بحركة نهوض (الكابتن) من قبره الذي تصدع وسقطت جدرانه بينما بقيت مسلته شاخصة في موقعها الثابت. وعلى الرغم من تحديد زمن المسرحية (منتصف الليل وحتى الفجر) إلا أنه انشطر الى زمنين: زمن ما قبل الموت، وزمن ما بعده. اختزلت أحداث الزمن الأول إيمائياً بينما استرسلت أحداث الزمن الثاني ألسنياً. فبعد الموت الشامل للحياة بكل صنوفها واجناسها تعود الشخصيات لتحاوّر بعضها بعضاً منفلة من قيود الزمن ومحدداته التاريخية بطريقة فانتازية سمحت للشاعر العربي عمر بن أبي ربيعة الاجتماع بالقائد الروماني انطونيوس، وبالملكة المصرية كليوباترا، والكابتن الأمريكي في وقت واحد، وعلى مكان مشترك واحد هو المقبرة.

في الحركة الثانية ثمة جهود تمهيدية، وتعريفية بشخصية (الكابتن) الذي نفهم من تصريحه الأخير "قصفت هيروشيما وناغازاكي وبغداد وبلغراد" (18) أنه رمز لعنجهية التسلط الأمريكي، وابتلاء العالم بتلك العنجهية. ومن خلال تحولات المرأة وتنقلها من شخصيتها المجردة الى شخصيات نسوية معروفة ومحفوظة في ذاكرتنا الجمعية، وادائها ادوارهن امام عشاقها على مر التاريخ، ومن خلال بيان جنونية الرجل وافتتانه بها تتضح المقاصد بالمقارنات، والمفارقات، والتناقضات القائمة بين الشخصيات أنفسهم كرموز لحضارات متباينة مختلفة انفردت واحدة منها بفرض ارادتها العولمية.

في الحركة الثالثة ينهض من قبره (المهراج) و(المرأة) وهما صلة الوصل المتينة مع المكان الذي افترضه المؤلف كمسرح مهجور في اطراف المدينة والذي تحول الى مقبرة لممثلة حضارات ما بعد الفناء. يلتقي الميِّتون في حياة افتراضية تشي بعلاقة بعضهم مع بعض من خلال تمثيل ادوار الشخصيات النصية أو التاريخية حيث يقوم الممثل الواحد

بتمثيل عدد من الادوار خارج شخصيته. ومع ان تعدد الاصوات في النص الواحد، واداء الادوار المختلفة من قبل ممثل واحد أو اكثر لم يكن بالامر الجديد في المسرح الغربي وحتى العربي إلا أنه لم يصبح شائعاً بعد كما ان القلعة جي قرنه باستحضار شخصيات من ذاكرتنا التاريخية الجمعية ليمنحه خصوصية عربية تؤدي من حيث احتسب الى العملية التأصيلية التي اشتغل عليها في اغلب نصوصه المسرحية. في هذه الحركة أيضاً

ثمة تأكيد على مفردة الجنون وفانتازيته إذ يتهم (المهرج) بوساطتها شخصية (الكابتن) مهاجماً إياه ثم مدافعاً - اثر هجوم الكابتن عليه - بتبرير ذلك الجنون:

الكابتن: هل تتهمني بالجنون؟ إياك أن تلفظ هذه الكلمة مرة أخرى. هل تعني حقاً أنني مجنون؟

المهرج: ليس تماماً.. أنا أقصد مجنون ليلي، مجنون إيلزا، مجنون مونيكا.

الكابتن: .. أنا لا أعرف ليلي ولا إيلزا.. أعرف مونيكا.

المهرج: عظيم.. ما يهمننا هو الجنون، ربما لو خلعت هذه الملابس الكريهة تبدو إنساناً في منتهى العقل واللفظ. (19)

في الحركة الرابعة تتسع دائرة الاجتماع بخروج شخصية انطونيو من القبر/ الهرم، والتقاءه بحبيبته (كليوباترا) ممثلة بشخصية (المرأة)، ليتحاور الأربعة في الشأن السياسي والحربي. المهرج يحاول ان يستفز غيرة الكابتن بعد ان تركته المرأة، وسقطت في احضان القادم الجديد الا ان الكابتن لا يعير الامر اهتماما مدعيا انه يتعامل مع الامر بطريقة حضارية. لقد شكل اللقاء بين انطونيو وكليوباترا شكلا آخر من اشكال الجنون المشيد على اساس الرغبة التي جمعت بين متعاضدين خسرا في النهاية كل شيء.

في الحركة الخامسة يخرج من قبره الشاعر العربي عمر ابن ابي ربيعة لينضم الى من سبقوه فتنحول المرأة من عاشقة لانطونيو الى متيمنة بعمر ابن ابي ربيعة وبظهوره تكون شخصيات النص قد اكتملت اذا استثنينا شخصية (زائر الفجر) طبعاً، وتكون القيامة قد قامت، وسقط الكل من على الصراط المستقيم الى جهنم حتى نافخ الصور. المدهش هنا

وبعد ان تصورنا ان المسرحية قد انتهت بالفناء والجحيم تعود الشخصيات الى المسرح لتحيي جمهرة النظار بامر (زائر الفجر) ممثل السلطة في المدينة ليتبين لنا انه وحكومته يبحثون عن مجموعة من الفنانين بدعوى انهم ارابيون فيقتادونهم الى المصير المجهول.

عند الحركة الأخيرة اذن تكشفت خيوط اللعبة المسرحية بعد أن عرفنا سدا الحكاية ولحمتها وخرجنا منها والدهشة تعقد السننتنا.

لقد نجحت (فانتازيا الجنون) في تجريبيتها مقدمة لنا أنموذجا يحتذى في اثارة الدهشة والغرابة وتقصي مكامن المجهول فضلا عن موجهات تجريبية أخرى.

ولا نقل مسرحية (مدينة من قش) عما اثارته (فانتازيا الجنون) من دهشة وغرابة فانتازيتين لكننا هنا سنؤثر اللقاء الضوء على جانب المكان باعتباره موجها تجريبيا، والكيفية التي على وفقها استخدمه القلعه جي في هذه المسرحية. يقول في بيانه التنظيري للنص: (20)

"ليس لهذه المسرحية زمان ومكان معينان، ولكنها تحتوي كل زمان ومكان"

السؤال الذي يطرح نفسه هنا هل ثمة مسرحية من دون مكان؟ والجواب يأتي ضمن الاستدراك الذي جاء بعد الاداة (لكن) لتوكيد ان اي مكان على الارض يمكن ان يكون بقعة لأحداث مسرحيته انطلاقا من عمومية الفكرة، وشموليتها، وقدرتها على التعمية الرقابية والاستدلالية. الكاتب بقصدية واضحة يخفي ملامح المكان لرغبة وسر في ذاته يقبانه سلبية التأويل الرقابي. ان قراءة فاحصة بسيطة للنص تؤدي بشكل أكيد الى معرفة البقعة التي شهدت احداث المسرحية من خلال شخوصها، وافكارهم، ومحدداتهم التاريخية، وترسخهم في ذاكرتنا الجمعية. فشخصية (جحا) على سبيل المثال لا الحصر معروفة للقاريء العربي بنوادرها وأفعالها الفانتازية الساخرة من الواقع بطريقة فيها من الضحك قدر ما فيها من المرارة ترقى احيانا الى مستوى الكوميديا السوداء.

(*) مسرحية مدينة من قش من كتاب فانتازيا الجنون ومدينة من قش ويضم مسرحيتين . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2003 والشواهد الحوارية والأحداث الموصوفة التالية من النص نفسه.

ان مجرد النطق باسم الشخصية (جحا) تعني - في مخيلتنا التراثية والجغرافية - البقعة

التي ننتمي اليها كقراء بشكل عام. أما تفاصيل البقعة وخصوصيتها فتأتي من خلال ما تدلي به الشخصية أو مجموع شخصوس النص من بوح يربط بطريقة جدلية بين الماضي (ماضينا الذي ننتمي اليه) والحاضر (حاضرنا الذي نساهم فيه) من جهة، وبين تلك الجغرافية من جهة أخرى. قد ينشطر المكان على وفق هذه الرؤية الى أمكنة عديدة (أقطار) لكنه من حيث الجوهر يظل واحدا. لنأمل الجملة الآتية من النص:

"أبوس إيدك لا تعلي صوتك.. الحيطان لها آذان، يا أخي ألف مرة قلنتك لا تحكي بالسياسة هلق بسمعنا قشثو بينفضنا تقرير ومنصير في بيت خالنتنا"(21)

أعتقد ان ابسط قاريء عربي يدرك أنه هو المقصود من وراء هذا الكلام قبل غيره من البشر نظرا لتضمن حياته على مفردات صارت لصيقة بواقعه المعيش تفصيليا ذلك لانطوائها على: الخوف، والتجسس، والعقاب... وهذه بالتأكيد مشتركات عربية أو قواسم مشتركة عربيا. الخوف من الكلام بصوت عال قد يسمعه العسس أو رجال الأمن المبوثة عيونهم وآذانهم في كل مكان، أو من الوشاة الذين يدبجون افضل التقارير التي تقضي في اغلب الاحوال - إن لم نقل كلها - الى دفع الشخوص نحو مصائرهم المجهولة حفاظا على سلطة المتسلطين، ونعمة المتعممين. ولعل القاريء العربي يعرف بتجربته وخبرته ان هذا السلوك الامني التقليدي الشائع انما هو سمة لزمانه وواقعه المعيش وبهذا نخرج بتأكيد يغذي فكرتنا عن المكان وان كانت تطول بلدانا ولا تقتصر على واحدة منها.

من خلال الجملة إذن استطعنا منح النص تحديدا ليس مكانيا حسب بل وزمانيا ايضا وهذا يعكس لنا قدرة الكاتب على الاشتغال التجريبي الذكي المعبر عما ورائية القصد في الجمل المسرحية أو الجمل الاستباقية في المقدمة، أو التمهيد، أو الاضاءة، أو الملاحظات الأولية وفي هذا كله خروج مدروس عن المحددات التقليدية للنص المسرحي، والتزاماته الفولاذية. واذا ادنا قراءة الجملة ثانية، وانتبهنا الى لهجتها العامية الشعبية الخاصة ببيئة الشخوص نكون قد توصلنا الى تحديد المكان تحديدا دقيقا.

النص التجريبي الجديد اذن قادر على وضع محددات المكان وجغرافيته أو الموحيات بحدوده ليس عن طريق ما يخبرنا به الكاتب كملاحظات اولية في مقدمة النص حسب،

وانما عن طريق بوح الشخص ولهجتهم وازيائهم واكسسواراتهم وطرز معيشتهم..الخ. فاذا كانت مهمة الملاحظات الأولية: مراوغة الرقيب فان مهمة النص الأولية تتجلى في مراوغة المراوغة، وتهيئة المتلقي لقبول فكرة المكان المسكوت عن تحديده هويته الجغرافية الخاصة.

في هذه المسرحية أيضا استطاع القلعه جي ان يقدم لنا غير المعقول على طبق من المعقولية التامة المدخولة بالكوميديا وبالسخرية من واقع متهريء ومأزوم وآيل للخراب يكشف من خلاله حقيقة السلطة والمتسلطين وسلوكهم الهجين (غير المعقول) عندما يتعلق الامر بمن يهدد زوال نعمة السلطة عنهم سواء بطردهم او رميهم على المزابل او قرص آذانهم كما يفعل المحتل بأذن من فرش له البساط الأحمر طريقا الى كرسي الجاه والنعمة والحياة الباذخة. فمن غير المعقول ان يستقبل الحاكم المتجبر المستبد (جحا) وحمارة في قاعة المحكمة، وان يتخلى عن جاهه وطاوسيته من اجلهما ولكن غير المعقول هذا يتحول الى معقول جدا عندما يعرف الحاكم ان ولي نعمته (الباشا) يرغب في مقابلتهما:

"(ينحني لهما) أهلاً بكما أيها المجلان المحترمان.. أوه.. جحا المكرم والحمار الحكيم عندنا.. يا لفرحتنا وسعادتنا" (22)

ان الانعطافة النفاقية الكبيرة بين فعلي الحاكم أو موقفه من (جحا) هو في حد ذاته نفاقية المعقول لغير المعقول في اروقة السياسة العربية والقلعه جي يضعنا وجها لوجه امام اسئلة مهمة حولها كمتلقين أو معاشين لها عن طريق استخدامنا المتكرر لأداة الشرط لو (السحرية الستانسلافسكية). والتي تحيلنا الى الاجوبة الشرطية الأكيدة.

ان محكمة (جحا) غير المعقولة التي عاجت المعقول بمعقولية ترقى الى المستوى المثالي كانت بمثابة النبوءة التي جاء بها القلعه جي عام 2003 مبشرا بنهضة تكنس القمامات السلطوية، وتبقر الكروش الجهنمية، وتطيح بالرؤوس تلو الرؤوس في مدن من قش محققة الحلم العربي أو جزءا منه في خاتمة النص.

وفي مسرحية (باب الفرج) ثمة تأكيد على الموجّه السابق ولكن باستخدام مغاير لأثره المهيمن على حجم النص الذي سنبدأ تحريّاتنا فيه انطلاقا من بوابة عنونته (باب الفرج) التي يبدو انها تتوسط عالمين: عالم ما قبل الفرج، وعالم ما بعده.. قد يتحقق الثاني ان تم

التخلص من معوقات، وموانع، ومحرمات، وممنوعات الأول. هنا نفترض وجود شخصيات مستضعفة تسعى للوصول الى الفرج، وأخرى متجبرة تمنعها من الوصول اليه محكومة بشريعة الارياح والمنافع. وجريا على التجارب سيكون المُسْتَعْلُونَ من الأكثرية، والمُسْتَعْلُونَ من الأقلية وهذا بحد ذاته يشير الى وجود صراع درامي وفكري بين العالمين المفترضين سلفا. العنونة انطوت على جانب تشويقي مثير للتساؤل عما اذا كان ممكنا للقوة الاولى تحقيق هدفها؟ وما يمكن ان تضعه القوة الثانية في طريقها من العقبات الكأداء التي تمنعها من الوصول اليه ضمن زمن افتراضي هو زمن (باب الفرج). (23)

تبدأ المسرحية بدقات ساعة كبيرة مطلة على ساحة عامة (ساحة باب الفرج) في اشارة الى مضي الزمن بشكل تقليدي، رتيب، محدد بالوقت الآني للساعة، ومفتوح على أزمنة الظلم، والظلام، والاستلاب، والاستغلال. لقد حوّل القلعه جي برج الساعة الى مقر للمرافعات والمحاكمات التي تستهر بالحياة البشرية بطريقة تبدو معاندة للعدل، ومساندة لقوى الظلام. و اشار الى الدوران المستمر لعجلة تسحق كل معارض يقف في طريقها أو يحاول تغيير المسار فيها حتى ألف الناس المظالم ولم تعد بهم حاجة للشعور بالألم، ففي مفتتح المسرحية نجد (البائع) مستسلما لسياط (الجلاد) يتلقى السياط بلا تذمر، أو اعتراض، أو خشية من الألم حتى انه صار يذكر جلاده بخطأ رقم الجلدة التي وصل اليها:

الجلاد : مئة وأربع وثلاثون.

البائع : (في برود) لا.. أخطأت.. مئة وثلاث وثلاثون.

(*) مسرحية باب الفرج، من كتاب نصوص من المسرح التجريبي الحديث، ويضم ثلاث مسرحيات، عبد الفتاح رواس قلعه جي. اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2001

وعندما يهدُّ الجلاذَّ التعبُ يغادر قائلاً:

الجلاد : سنعود غداً.

التابع : في مثل هذا الوقت بالضبط.. سنعود غداً.

الجلاد : ونعود بعد غد.

التابع : أجل بعد غد.

الجلاد : في الموعد نفسه.

ان ماورائية هذا المشهد تفصح بشكل أكيد عن نية القلعه جي في التلميح الى وعي البائع بمجريات الواقع الخرافي (اللامعقول) الذي يعيشه، والى يأس الجلاذ في قهر شخصيته أو ليّ عنقها كما هو واضح من خلال السياق العام للنص. أما الجلاذ وتابعه فقد قرأنا جانبهما المظلم من خلال قناع (السيكلوب) ومن خلال الذيل الذي ربط بمؤخرة كل منهما كدلالة على ما يتمتعان به من حيوانية وافتراسية خرافيتين.

الزمن يدور ويدور الناس معه أو بعكسه فانهم يدورون حول محور السيد القاضي/ الأمير/ الجلاذ، ودورتهم لا بد ان تنتهي في النقطة التي يكون فيها موجودا تحت برج الزمن متحكماً بعقاربه كتحكمه بالمصائر والاقدار. انه صورة واضحة في ماورائيتها لصور الدكتاتورية في كل زمان ومكان:

(يقومان بعدة دورات، وعندما يلتقيان يكون القاضي قد أطل من كوة في أعلى الساعة، والقاضي هو الجلاذ نفسه).

ويتجلى الوعي في شخصية (الأخت) أيضاً من خلال المشهد الذي يتحاور فيه الكل حول عائلية أو تبعية أو نسب (الرضيع) الذي يتحدث بلسان طليق، ويدعي كل زوج نسب الرضيع اليه، ثم يتخاصمون على كونه نبيا أو شيطانا. امرأة واحدة وثلاثة ازواج في آن وعلى الرغم من هذا تدعي انها عذراء. خروج واضح عن المألوف ولا معقول يمتطق المعقول في ظل هيمنة الفساد في الهيئة القضائية (القاضي/ الأمير) والهيئة التنفيذية (الجلاد ، التابع، الشرطي). وحدها (الأخت) تتفرد بوعيتها وبصيرتها فتري الأمور على حقيقتها:

الأخت : يجب أن تخجلوا من أنفسكم.. لا تعرفون غير الانتظار.. والكذب.. كل منكم يدعي أنه طفله.. وأمه تدعي أنها عذراء.. والطفل يخيل إليكم أنه يتكلم في المهد. لقد مات يسوع، ولم يتكلم أحد في المهد بعده..

ان عبد الفتاح القلعه جي في هذا النص يلعب على ورقة تجريبية تأخذنا معه الى عالم مبتكر ومصنوع من مادة الواقع المعيش في كل بقعة من الارض يتفاهم فيها الشر متربصا بالبلاد والعباد، ومنقضا على البسطاء والفقراء كي يظل الثري على ثرائه والمتسلط على تسلطه ويظل الكل تحت رحمة الواحد الأحد الذي لا حاكم غيره، ولا سلطان لغير سلطانه وهو فوق القانون والأعراف والشريعة لانه هو من وضعها، ولا ينطبق عليه ما ينطبق على سائر العباد:

زوج 1 : انتظر يا سيدي.. انتظر حتى أفتح المحفظة، لا يمكن أن تأخذها هكذا.. حرام.. هذا زنا يا سيدي.. نحن لم نعقد القران بعد، أنت تزني بها يا سيدي.

زوج 2 : (يجره ويعيده إلى مكانه) دعنا من عقد القران.. إنه مجرد شكليات يا أخي هل تريد أن تفضحنا أمام الأمير.. عيب.. يا رجل.. عيب.. ماذا سيقول عنا..؟ متأخرون.. أوباش..

زوج 3 : نعم.. نعم.. عقد القران غير مهم.. المهم أنه دفع المبلغ المطلوب بأمانة كأى سيد نبيل..

الا ان (الأخت) التي اشتراها بماله وسطوته تفر من قصره للظفر بحريتها. هكذا يبدو لي انه مقتنع بشراء كل شيء وان الناس تعودوا يبيع كل شيء فما من شيء تبقى وراء هذه البيعة التي طالعت شرف العباد والبلاد.

إذن.. في النص ثلاث حكايات أو مسارات أو قوى متصارعة: البائع الذي لا يملك حتى بضاعته، والاخت التي لا تملك حريتها، والازواج الذين يملكون كل شيء وعلى رأسهم القاضي أو الأمير الذي يملك الجميع. ومن خلال الصراع غير المتكافئ في عالم غير

معقول تكون الغلبة للشر على الرغم من انطلاق صوت الأخت في نهاية النص وهي تستهض جمهور النظارة:

أنتم أيها المعذبون.. استيقظوا.. واحملوا آلامكم ناراً (تصرخ) استيقظوا.. (يتحول صراخها مع خبّ الأنوار إلى نداء عميق مؤثر) استيقظوا.. قبل أن تغرب عن أرواحكم الشمس.

وبهذا النداء تكون المسرحية قد بدأت من جديد منتقلة من واقع المسرح الى مسرح الواقع - الحاضن لكل التناقضات، والتفاوتات، والانهيارات التي جسدها القلعه جي على خشبة المسرح كعرض، وعلى الورق كنص.

استنتاجات البحث:

أولاً. اتفق اغلب الكتاب والدارسين للتجريب المسرحي على انه ابتدأ مع بداية الاعمال المسرحية الاولى، واستمر معها حتى يومنا هذا فهو عملية غير محددة بزمان معين أو مكان معين.

ثانياً. عملية التجريب الحقيقية لا تقوم على اساس اللعب او العبث الحر بالمنجز الابداعي بل على اساس الضرورة التي تحتمها الظروف الموضوعية لاستيعاب حاجات الانسان في مرحلة تاريخية ما، تكون ملزمة بابتكار اشكال ومضامين جديدة واساليب غير مجربة.

ثالثاً. يقوم التجريب الخلاق على الفكر المتقدم للمبدع كشرط أساس - من شروط بناء شخصيته المنفردة فكرياً وابداعياً - يؤهله للقيام بعملية التجديد والابتكار وبخلافه تؤول العملية برمتها الى الفشل.

رابعاً. تعمل الفانتازيا كموجه اساسي من الموجهات الكفيلة باثارة الدهشة والغرابة، وسبر اغوار لا معقولة المعقول، واستقراء مكونات الواقع المعيش.

خامساً. اشتغال التجريب على طرفي المعادلة الابداعية (الشكل والمضمون) وعدم اغفال احد الطرفين على حساب الطرف الآخر كاعتماد الصورة التي تعلن عن موت الكلمة أو موت النص من دون مبرر شديد الصلة بالتجديد والابتكار.

سادساً. وعند انموذجنا الذي اشتغلنا على نصوصه التجريبية (عبد الفتاح رواس قلعه جي) نجد ان النص التجريبي يبدأ اعتباراً من العنونة ومروراً بالشخوص والافكار. أي ان العملية التجريبية لا تتوقف عند طرف أو عنصر درامي واحد حسب. انها كل متكامل في وحدة جمالية شديدة التلاحم بين الجزء والكل.

سابعاً. اشتغل التجريب في نص القلعه جي الأول (الرجل الصالح أيوب) على النص والمنصوص كقاعدة عامة لكليته مما اتاح له قدرة كسر الحاجز التقليدي في بناء النص

الصلد. ففي هذه المسرحية ثمة نص لشخصية الكاتب الداخلي، وآخر للمؤلف الخارجي يتساوقان في وضع نقاط الشخوص على حروف صراعهم المستمر.

ثامناً. وفي النص نفسه اشتغل القلعه جي بشكل ابتكاري على طريقة تداخل النصوص المختلفة أدائياً والموحد ابتكارياً، وهذا اجراء تجريبي لم يستهلك بعد.

تاسعاً. في نص (فانتازيا الجنون) عززت العنونة بمفردتيها (فانتازيا) و(الجنون) غرائبية النص جارة انتباه المتلقي، ودافعة اياه الى اختراق المجهول.

عاشرأ. استخدم القلعه جي التلميحات الديكوراتية غير الواقعية لاثارة مزيد من الدهشة وتأكيد على سيادة الغرائبية على الجو المسرحي العام.

أحد عشر. استبدال المفردة التقليدية الشائعة (المشهد) بمفردة أخرى (الحركة) للاستدلال على جوهر الفعل، وفاعليته، وتساوقهما في جملة حركات داخل الوحدة الدرامية الواحدة.

اثنا عشر. تحديد زمان ومكان النص ضمناً لتجنب قوة الرقيب التي تهدف الى تهديمه أو تقطيع اوصاله بدلا من البوح المباشر بمنعه من القراءة، أو العرض، أو كليهما.

ثلاثة عشر. الاشتغال في نص (باب الفرج) على تقديم غير المعقول على طبق من المعقولة التامة المدخولة بالكوميديا والسخرية من واقع مأزوم.

أربعة عشر. هذا فضلا عن الموجهات التجريبية الأخرى التي اشار اليها البحث ضمناً والتي تشير كلها الى ان نصوص القلعه جي بنيت بناء تجريبيا محكما من خلال استيعابه موجهات التجريب العامة، وسيطرته على كيفية اشتغالها داخل نصوصه الابداعية.

اشارات واحالات

- (1) التجريب بين المسرح والعولمة - احمد صقر - موقع الحوار المتمدن - محور الادب والفن 2011/1/24 - رابط: <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=242985>
- (2) التجريب في المسرح العربي المعاصر - جمال عياد - موقع اهل المنتدى الالكتروني 2009 - رابط المقالة: <http://alsanosidrama.ahlamontada.net/t57-topic>
- (3) التجريب المسرحي بين التمايز والتفاعل الثقافي - يوسف الحمدان صحيفة العرب - القسم الثقافي 2009/9/17.
- (4) نصوص من المسرح التجريبي - عبد الفتاح رواس قلعه جي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2001.
- (5) المسافر والطريق - مسرحيات ذات فصل واحد - عبد الفتاح رواس قلعه جي - الهيئة العامة للكتاب - دمشق - 2009.
- (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) المصدر السابق
- (17) مدينة من قش وفنتازيا الجنون - مسرحيتان - عبد الفتاح رواس قلعه جي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - سورية - دمشق 2003.
- (18) (19) (20) (21) (22) المصدر السابق.
- (23) نصوص من المسرح التجريبي الحديث - عبد الفتاح رواس قلعه جي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2001.

الفصل الرابع

الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل

عرض استقرائي لتجريبية (المسرح الحديث)*

"لا شيء ينهض بالمسرح سوى التجريب"

عبد الفتاح رواس قلعه جي

*المسرح الحديث - عبد الفتاح رواس قلعه جي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2012.

بدءاً يرى القلعه جي أن المعرفة لا تنفصل عن غاياتها، وأهدافها الإنسانية النبيلة ككل متكامل تتداخل فيه الأجزاء، وتلتقي معه ضمن المسار العام والمسرح جزء لا يتجزأ منها، انه وبحسب القلعه جي "منتج فني جمالي، ومنتج للفكر الانساني، وحامل له من خلال الكلمة والرموز والدلالات التي تحملها عناصر العرض المسرحي" ولم يكن يوماً ما بعيداً عن المجريات الاجتماعية، والاحداث السياسية، واحتقانات الديمقراطية، والقهر الداخلي والخارجي ودورها في الضغط على الفرد والجماعة، واستلاب الحقوق الوطنية ومصادرتها بشعارات ديموغاغية. ولهذا كله ارتضى المسرح لنفسه الوقوف على خشبة المعارضة - التحريضية والتغييرية - للسياسات القمعية، والتعفسية والمصادرة لحريات الإنسان على مر التاريخ بدءاً من المسرح الاغريقي وحتى يومنا هذا. إن محاولة طرح المعرفة بعيداً عن المسرح كونه شكلاً فنياً بحثاً لم يكتب لها غير الفشل على مر العصور. كما أن المحاولات المحدثة التي جاءت تحت دعوى موت المؤلف المسرحي، والكلمة، وابدالها بالصورة، والسينوغرافيا، والبهجة المدهشة، واعتماد جسد الممثل لغة بديلة ووحيدة في العرض المسرحي لن تستطيع الثبات أمام حاجات الانسان المعرفية، ورغبته في اكتشاف العالم، واسراره، وخفاياه، وموقعه بين تلك الأسرار والخفايا.

المسرح ومنذ نشأته لم يكن ليعنى بجانب شكلاني فحسب. وهذا ما جعله قريباً من الناس أكثر من الأجناس المعرفية الأخر ناهيك عن طبيعته الاجتماعية التي تجعل منه نشاطاً جماعياً يشترك فيه الكاتب، والمخرج، والممثل، والجمهور كل حسب دوره، وتأثيره، وتفاعليته. وبسبب نشاطه الاجتماعي هذا فانه اقترب من السياسة كثيراً كونها مصدر الاضطرابات المحلية والعالمية التي أدت الى الضغط المستمر على الحياة البشرية بما يكفي لجعلها مصدراً للمعاناة المستمرة. وعبر تاريخنا الحديث مر المسرح بتجارب فريدة ومتميزة أكدت في مجملها حرص المسرح على نقل الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل الى المجتمع البشري لتحسين حاله بعد ان وصل جراء الحروب والدمار الى أسوأ مرتبة في الواقع المعيش. ولقد استطاع القلعه جي أن يلقي الأضواء على تلك التجارب في كتابه قيد القراءة (المسرح الحديث) بدءاً من مخاض ما قبل الولادة مع مسرح تشيخوف المتمثل بواقعيته وقدرته على الغوص في تفاصيل الحياة اليومية وتراجعاتها، وانتهاءً

بمسرح ما بعد الحداثة أو كما اطلق عليه القلعه جي مسرح ما بعد التجريب بكل سلبياته وايجابياته، وقيمه الفكرية المتباينة واشكاله الجمالية الجديدة مرورا بالمسرح التعبيري، والمسرح الملحمي، والمسرح التسجيلي، والمسرح الطليعي. ولعل أهم ما امتازت به هذه التغييرات انها لم تجرف معها اجناس متاخمة مثل الاوبريت، والابرا على سبيل المثال. والأهم من هذا كله أن القلعه جي ركز في بحثه عن (قدر المسرح) على المسرح العربي الحديث، وعلى انطلاقه في المعالجة والتحليل من السياسة باعتبارها مؤثرا سلبيا كبيرا على الحياة العربية نظرا لتأزم الوضع العربي، وتدهوره، وسقوطه ضحية تحت برائن القهر السياسي المزدوج.

الموضوع السياسي عموما ما يزال (مصريا) من اهتمام الشعوب العربية الأشد معاناة من شعوب العالم كلها. وبسبب ثقل الواقع السياسي المزدري، وبسبب التهور المستمر، والخراب، والضياع و..الخ لم يستطع المسرح النهوض بمهامه وسط سبل التخريب والتدمير الجزئي أو الكلي من القوى الاستهتارية الداخلية أو الخارجية. وهذا كله يشكل تحديا لمسرحنا المعاصر يحتم عليه الأخذ بشرف المبادرة النهضوية المعرفية التي تنير درب في ظلمات ما يحدث لنا أو ما يخطط للقيام به من تحريك وتفعيل للقوى الشعبوية وزجها في معارك لا ناقة لها فيها غير الموت، ولا جمل غير الخسارات. لقد تحول العربي الى مشروع دائم للاستنزاف الذي سوف لن يتوقف اندالاقه ما لم يشق المسرح طريقه الى سواد الناس.

من هذا كله نستنتج مدى ارتباط ما هو مسرحي بما هو سياسي وكأن قدر المسرح العربي أن يكون سياسيا، وان ينطلق في كل معالجاته من الوضع السياسي باشكال فنية مختلفة تستلهم التجارب السابقة، وتنطلق من حتمية النهوض بالمجتمعات العربية، ولا شيء ينهض بالمسرح غير التجريب كما يقول القلعه جي في تقديمه لـ(كتاب الصوامت)،(1) ولا أحد ينهض بالواقع المعيش غير المبدع وبخاصة المبدع المسرحي الذي لا يمكن أن يكون إلا في موقع المعارضة والرفض والكشف والتحليل العقلي كما يقول القلعه جي. فالمبدع في صدام دائم مع السائد السياسي والاجتماعي وتلك هي الطاقة التي تحافظ على ديمومة الحركة في الحياة. ولكن كيف للأحداث وما يدور في الساحة السياسية أن

تكون في متناول المبدع المسرحي ذلك هو السؤال الذي ما يزال يبحث عن إجابة محددة، فضلا عن الكيفية التي على وفقها يستطيع المسرحي مصارعة جهات مختلفة كالرقابة السياسية باختلاف درجاتها، والغزو الوارد من شواطئ العولمة، وأنظمة سياسية جاثمة بشكل كابوسي على صدر مواطن فقد الحس الجمعي بالألم، والمشاركة في الحدث أما لأنه ثري أو لأنه فقير يقضي يومه في لهات دائم وراء لقمة العيش. ومن هذا الإستنتاج يمكننا أن نحدد مستلزمات المبدع المسرحي للنهوض بالحركة المسرحية العربية:

- على المسرحي إذن "ان يخترق الواقع السياسي، فيكشف ويواجه ويصوّر ويصادم، ينمي الوعي ويقوده، مسرحٍ يقود فيه المسرحي المتلقي إلى عمق الواقعة السياسية" من دون ان يدع مجالاً للسلطة فتح أبواب جحيما على البشر.
- على المسرحي أن يواجه العولمة والمتعلمين باعتبارهما أداتي فرض للمشروع المادي والثقافي المنطوي على فكرة تحويل العالم الى قرية صغيرة يسهل السيطرة عليها والتحكم بها، وبمصائر شعوبها لصالح القطب المسيطر الواحد المدعوم اقتصاديا وثقافيا.
- على المسرحي الحفاظ على اصالته وارتباطه الشديد بأرثه الحضاري، وتراثه العريق، وتاريخه الممتدة جذوره في (الفرجة) المسرحية العربية، وفي الوقت نفسه يقف الى جانب العالمية "التي تحتفظ ببعدها الإنساني، وتحترم خصائص الشعوب واستقلال هوياتها، وتعدد ثقافاتنا".
- على المسرحي أن يعنى بالتلاقح الحضاري، والمثاقفة مع الإرث الإنساني الهائل. وسوف لن يتحقق له هذا ما لم تستمر عملية تأصيله - بالوتائر نفسها - والتي نهض بمهمتها رجالات المسرح العربي منذ نشأته الأولى على أيدي رواده العرب مثل: مارون النقاش في لبنان، وأبي خليل القباني في سوريا، ويعقوب صنوع في مصر، والشماس حنا حبش في العراق، وانتهاءً بأخر رجالاته المحدثين. وما أسطرة زمن العولمة والترغيب بها أو التمويه بما تضمنته من إيجابيات إلا محاولة في إذابته داخل مصهر القطب المتحكم الواحد. لذا ينبغي

على المبدع - والقول هنا للقلعه جي - "الولوج بقوة في العصر بأن نكون منتجين للثقافة الإنسانية الحقيقية التي تقدم نفسها للعالم فكراً وإبداعاً وأدباً وفتناً، ولدينا من وسائل الثقافة والاتصال ما لدى غيرنا من مسرح وفضائيات وتشكيل وموسيقا وآداب".

● على المسرحي أن يقف بوجه الموجة العاتية لدكتاتورية الرأسمالية العالمية المتمثلة بالولايات المتحدة الأمريكية وغزوها للعالم بالقوة الناعمة - كما أطلق عليها القلعه جي - مستخدمة التأثير السحري للرقص، والموسيقى، وفنون الدراما أيام الحرب الباردة. يقول القلعه جي واصفاً هذا: "إنه إرهاب الموسيقى الذي يتسلل بنعومة جلد الأفعى الى كل العالم المتعطش للحياة وفق النموذج الأميركي المتحرر من كل القيم والأخلاق، تسال إلى دول المنظومة السوفيتية السابقة وأوروبا الشرقية والدول العربية والصين مما دعا بعضهم إلى تحصين نفسه ضد الهيمنة أحادية الجانب على غرار ما فعلته كوريا الجنوبية التي عبرت عن رفضها للثقافة الأميركية من خلال إقامة مركز سياحي يهتم بالدراما والرقص والموسيقى الكورية ويوفر قاعدة ثقافية لشرق آسيا لتتمسك بهويتها أمام الثقافة الغربية التي تتزعمها هوليوود بعيدا عن ثقافة البوب والراب والهيپ هوب الأميركية".

● على المسرحي كمحصلة حاصل أيضا أن يختبر معطيات ما بعد الحداثة التي جاء بها طوفان العولمة لينتقي ما يغني منظومته الفكرية، ويرفض ما لا ينسجم معها، مع الاستفادة من من المبتكرات والتقنيات التي تغني تجربته المسرحية.

*

إن عبد الفتاح رواس قلعه جي وهو يغور في جوهر التجربة المسرحية كاشفاً مواقع الخلل فيها، ومؤكداً على مواضعها السليمة خبر المسرح بكل فروع وأصوله فهو يتحدث - على سبيل المثال - عن التجربة التشيخوفية كعلامة بارزة في المسرح الحديث ذلك أنها

استطاعت كسر القيود الأرسطية للمسرح، واختطت لها طريقاً مختلفة تماماً عما سبقها من التجارب. لقد اشتغل تشيخوف على جر بساط الخشبة من تحت الطبقة الوسطى وأوهامها ليمده تحت أقدام الفقراء والمعوزين، ولينتج أدبا محدثا يستند الى حياة الفقراء وتجاربهم، ومعاناتهم اليومية والتفصيلية بطريقة تشي بما خفي وراء تلك الحياة. فهو لا يصور حياتهم تصويرا فوتوغرافيا بل يتجاوز تلك الفوتوغرافيا بالكشف عن آلام الناس، وآمالهم. ومع أن التجربة التشيخوفية قوبلت برفض واستهجان النقاد والأدباء ووصفت على أنها كلام فارغ أو أن الكلمات فيها أكوام على أكوام بلا هدف ولا معنى - كما صرح بهذا الكاتب الكبير تولستوي في معرض تناوله لمسرحية النورس - الا انها استطاعت الثبات في وجه هذه المواقف، والمضي قدما ضد التيار الانتقادي الذي وجد فيها تجربة فاشلة. وعلى الرغم من كل المواقف الاستهجائية المضادة استطاعت التجربة التشيخوفية ان تسجل لتشيخوف قدرته على انجاز الأعمال التجريبية المهمة التي ظلت حتى يومنا هذا منهلًا للدارسين، والباحثين، والمتابعين للحركة المسرحية في كل ارجاء العالم. ويرجع القلعه جي سبب ذلك الى نوعية الأحداث، وواقعية تشيخوف القائمة على فلسفة العادي، والنائية عن المثير والمدهش من الأحداث، وكل ما لا يمثل الحياة في حركتها الطبيعية.

ولعل تشيخوف من أكثر الكتاب استلهاما لسيرته الشخصية فأعماله الدرامية والقصصية تضمنت على الكثير من الإشارات المباشرة وغير المباشرة لما حدث له مذ أصبح - في فتوته - غريبا في داره ثم مغادرة داره الى الأبد. إن هذا البيت هو الحاضن الكبير لكل ذكريات تشيخوف بقسوتها ومرارتها وحلاوتها، وهو الملاذ الذي تختلط بين جدرانها المتعة، والأمل، والحنين. لقد علمه الفقر كيف يكون قريبا من بسطاء الناس، ومنحه أكثر من سبب لخدمتهم وهذا ما فعله لهم كطبيب وكاتب وإنسان. وربما أفاد من خبرته كطبيب في تحديد نوع المرض من الاعراض العادية له فرصد الأحداث التي لا تثير الاهتمام - كما يقول القلعه جي - وجزيئات الحياة اليومية ليصل في مسرحياته من اعراض الحياة العادية، والعلاقات الانسانية البسيطة الى تحديد المعنى الكبير الذي هو توك الإنسانية وأملها. إن القلعه جي كما هو دأبه حريص على إظهار الجوانب التجريبية في مسرح تشيخوف والمغايرة البيئية بينه وبين من سبقوه وتجدر الإشارة هنا الى ما قام به تشيخوف

من الغاء لدور الشخصيات الارستقراطية لتحل محلها الشخصيات الشعبية، والغاء دور المسرحية الارستقراطية لتحل محلها المسرحية الشعبية. وهذا العمل غير المسبوق منح تشيخوف ريادة استحقها، وسبقا قذف به الى مصافي التجريب المسرحي، وحول منجزه الى مدرسة أو مذهب جديد ترك أثره على المسرح العالمي جيلا بعد جيل. يقول القلعه جي بتأكيد كبير:

"لم يكن مذهبه ثورة على المسرح الكلاسيكي فحسب وإنما هو ثورة على المسرح الرومانسي أيضاً والذي يعتبر نموذج المفضل هو الإنسان الخيالي الباكي الذي يتحمل الكثير من الآلام والعذاب".

إن قدر الحياة التغير، وكمالها بكثرة تغيرها. وهذا ما يفسر لنا حركة التغير في جوهر المذاهب الأدبية والفنية. ولسنا هنا لتفضيل مذهب على آخر فلكل مذهب ظرفه أو ظروفه الموضوعية التي حتمت ولادته انسجاما مع تطوع الانسانية في مرحلة زمنية هي العمر الحقيقي لكل مذهب أو مدرسة سبقت الواقعية وشكلت مرحلة مهمة من مراحل تاريخ الأدب والفن. ولا غرو اذا نحن قلنا ان التعبيرية هي التطور الطبيعي في جوهر تلك المذاهب وهي الوليد الشرعي للكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية. واذا عدنا الى مؤلف (المسرح الحديث) سنجد أنه عرّف التعبيرية بدقة حين قال:

"التعبيرية مذهب أدبي فلسفي تجريبي يعطي الأديب والفنان فيه للتجربة بعداً ذاتياً ونفسياً وذلك على عكس الانطباعية التي تركز على التعبير عن الانطباع الخارجي. وهكذا تصبح مهمة الأدب أو الفن من الناحية العملية هي تنشيط عقل الإنسان ووجدانه، ومنعهما من الركود والبلادة، وليس مجرد تقديم صورة انطباعية للواقع الخارجي، أي أن التعبيرية تجسد جوهر الأشياء، وما هو مسكوت عنه، فهي اختراق للمألوف والمنطق المتعارف عليه والمعقول، للكشف عن لا معقولة الحياة الإنسانية".

إن ما تسعى التعبيرية الى تحقيقه في الأدب هو قصر مهمته على تفعيل العقل، وتثويره، وعدم السماح له بالركود والركون الى البلادة.

ثمة أكثر من سؤال يطرح نفسه علينا - بمرارة واصرار - ونحن نتناول هذه المذاهب الأدبية: لماذا لم ينشأ أي مذهب منها عربياً؟ ولماذا ارتضينا لأنفسنا أن نكون مستوردين

لها حسب؟ ولماذا تحوّلنا الى صنّاع لا خالقين؟ ولماذا بقينا مستهلكين غير منتجين؟ يبدو أن القلعه جي - من خلال طرحه لجوهر تلك القضية - كان على درجة عالية من الثقة في أن هذه الحقائق "تندرج في قائمة البضائع والعادات والقيم التي نستوردها من الغرب" وعلى أية حال فإن المسرح العربي اليوم بدأ الإشتغال على مزج المناهج والمذاهب بعضها ببعض ليكون لكل مخرج مذهبه الخاص الذي يعتمد على ألوان جديدة من التعبير تميزه كصانع محترف وليس كخالق مبتكر.

ومن التعبيرية ورحلتها الجمالية الطويلة يضع القلعه جي مرساته على شاطئ الملحمية وجمالياتها الجديدة. لقد ظل المسرح خاضعا من الناحية الجمالية للموجهات الأرسطية التي بنيت على قاعدة أساسية قوامها الإيهامية والفردية. وظلّ الجمال الأرسطي حادياً لمسيرة الفن والأدب قرونا حتى جاء بريخت ليكسر بجمالياته الجديدة عمود الخيمة الأرسطية مبشراً بموجهات (نقدية وجدلية) تتناقض مع الثوابت الأرسطية. يقول القلعه جي عنها أنها:

"تخرج بالعالم من الثبات إلى الحركة، أي أنها تدفع بالمرء إلى أن لا يقتصر على تفسير العالم، وإنما تجعل لزاماً عليه أن يعمل على تغييره".

وهنا نجد قطبين مركزيين هما: العالم والإنسان. العالم محكوم جدليا بالتغير، والإنسان محكوم بجملة علاقاته وهي علاقات متغيرة ذات أشكال اغترابية غير ميؤوس منها لأيمان بريخت أن مسرحية الحاضر هي التي تدعو الى ذلك التغير. فضلا عن استبدال بريخت للقدريّة (المأساوية السوفوكلية) بالوعي الذي تصقله التجربة، وتنميه الصيغة التعليمية ليفضي بها الى الكوميديا.

إن نظرية بريخت الملحمية أعلنت عن انتهاء عصر المسرحية التراجيدية، وبدء عصر جديد متحرر من قيود الأرسطية. فاذا كانت المسرحية التراجيدية مبنية على أساس خلود التضحية الفردية - بعد تطهرها من الإثم المهلك عاطفيا - فإن المسرحية الملحمية بنيت على أساس العقل المتحكم بعملية التغير من خلال فهم الحاضر فهما منطقيا مستندا ديالكتيكيا على الفلسفة المادية التاريخية المؤسسة للجماليات الجديدة. فاذا كانت المثالية

الفلسفية كما يقول القلعه جي تخلق وهما جماليا وساحرا تدخل من خلاله الى التجربة الإنسانية الفردية، فان المادية الفلسفية تخلق موقفا جماليا نقديا من خلاله تتصل بالتجربة الإنسانية الجماعية. ولا يعني هذا أن الاشتغال على العقل ينئى بالمسرحية عن الترفيه والتسلية والعاطفية ذلك ان بريخت الذي بدا عقلانيا متشددا، أول الأمر، دعا الى الجمع بين العاطفة، والجمال، والعقل بعد أن لمس حجم الفشل في طرح عقيدته طرحا مباشرا بعيدا عن الترفيه والإمتاع. وبهذا تكون الأولوية، عنده، في تبني الجماهير للموقف الإنتقادي التعبيري العقلاني. أما المتعة العاطفية فانها تكون في خدمة ذلك الموقف.

في وقت مبكر من نشاطي المسرحي سئلت في لقاء صحفي ماذا يعني التغريب؟ قلت حينها - ولا أتذكر الآن من أين استقيت هذه المفهومية للتغريب - أن أكثر الأحداث ابتذالا تتخلص من رتابتها عندما تعرض عرضا خاصا تماما. واجد الآن انني استنادا الى منظري المدرسة الملحمية قد اقتربت بشكل كبير من مفهومه العام. لتأمل مفهوم القلعه جي في الشرح الآتي أولاً:

"مفهوم التغريب لدى بريخت هو الخروج بالصورة المألوفية إلى الصورة الغريبة، بحيث ينتزع المتفرج من خدر العادي التوقعي والحتمي، لينبئه بقوة فيُصدم بالجديد المفاجئ اللاعادي واللاحتمي. وقد سبق للشعر الإنكليزي تشيلي وآخرين بعده أن تحدثوا بأن وظيفة الشاعر هي أن يجعل قارئه ينظر إلى الحياة والناس والأشياء خارجاً عن إطارها العادي كما لو أنه يراها لأول مرة، ولعباس محمود العقاد محاولات شعرية للخروج بالمواقف والصور العادية إلى اللاعادي والمدهش".

وهنا نجد تقاربا يؤكد على أن بريخت أخذ من الواقع صورا ومواقف واحداث عادية تماماً ثم أدخلها في مصفاة الملحمية ليستخرج خلاصتها أو عصارته النقية فبدت على غير صورتها المألوفة أو لنقل مجازا صورتها المغربية عن المؤلف أو كما قال القلعه جي انها تبدو كما لو أن القاريء يراها لأول مرة.

الانعطافة التي أحدثها المسرح الملحمي تكمن في الإشتغال على ما هو عقلي بعد إزاحة ما هو عاطفي. وشحن المتفرج بالتفكير بدلا من شحنه بالعواطف التي لا يتوقف سيلها طوال زمن العرض المسرحي ولما لم يستطع بريخت تحية العواطف جانبا لذا فانه اشتغل على ايقاف سيلها ودفعه المستمر بالقطع المتكرر ليعود بالمتفرج الى عقله وليستطيع بعد

القطع الحكم على مجريات الحدث المعروض. بمعنى آخر أن بريخت يضع الحدث أو الموقف أو الانسان تحت إضاءة جديدة ضمن علاقات جديدة. ينقل لنا القلعه جي عن بريخت ما يأتي:

"أن المرء يصبح مغرباً عن أمه عندما تتزوج ثانية، ومثل هذه الحركة توفر فسحة كبرى للتفكير والمحاكمة، وتقدم صورة لكليات الأشياء بما يتفق وحركة الفكر الإنساني في استمرارية ملحمة الوجود في حركته الجدلية عبر الأبعاد الزمنية، ولهذا كانت الوسيلة الفضلى للتغريب هي أسلوب الحكاية الذي يؤكد باستمرار على الانفصال بين المتفرج وزمن الحدث، وبذلك يمنع المتفرج بحركة قسرية من الاندماج الزمني والتوحد بالشخصية المسرحية أو الحدث".

وباختصار شديد جدا فان بريخت ينقل "المتفرج من موقع الإنفعالية إلى موقع الفاعلية، ومن حزن وطرب الترفيه إلى يقظة وفهم التعليم" ويتم ذلك بأساليب القطع التي اعتمدها بريخت وشكلت أسسا فعالة في إيقاف الاندماج أو التقمص أثناء عملية التمثيل.

ولم يكن المسرح الملحمي ذو حدود تفصله عن بقية الأجناس المسرحية أو تلغي قرابته منها فالمسرح التسجيلي استعان - على سبيل المثال - بإمكانيات المسرح الملحمي ليختط له اسلوبا تجريبيا جديداً على يد الكتاب الألمان: هانياركيارد، وجنتر جراس، ومارتن فالزر، وأخيرا بيتر فايس الذي أعطى هذا المسرح شكله النهائي.

إن المسرح التسجيلي اصطدم كما هو حال المسرح التشيخوفي التجريبي بصخرة الانتقاد الرافض للجديد على أيدي الناشرين حين امتنعوا عن نشر مسرحية (النائب) للكاتب الألماني هوخهوت متحججين بكونها ليست من الدراما حتى جاء المبدع الكبير بيسكاتور ليضع النقاط على الحروف ويعتبر ان مسرحاً كهذا هو الذي كافح من اجله أكثر من ثلاثين عاماً.

ولما كانت الظروف التي يمر بها العرب ليست بأحسن حالا من اوربا سياسياً لذا فقد رأى بعض الكتاب وفي طليعتهم الكاتب المصري المجهول حسن مرعي ضرورة تبني هذا المسرح فكتب مسرحية (الأزهر وقضية حمادة باشا) والتي ينقل لنا القلعه جي عنها قائلاً:

"تتحدث المسرحية عن اعتصام طلاب الأزهر وثورتهم من أجل إلغاء قانون عام 1908

الذي كان يهدف إلى تغيير بعض المناهج الدراسية وإضافة مناهج عصرية. وكان هذا التغيير يهدف إلى تطوير الأزهر علمياً في الظاهر وتقليل أهميته الدينية والتعليمية وإضعاف أثره الاجتماعي في الباطن لكنّ الطلاب رفضوا هذا المخطط، فاعتصموا ورفضوا تلقّي الدروس، وبالرغم من أن السلطة الممثلة بحمادة باشا الذي عرف بأنه جلد الخديوي اتخذت إجراءات صارمة لإنهاء الاعتصام بقطع الرواتب عنهم ومحاصرة الأزهر بالعساكر والقبض على بعضهم إلا أنهم استمروا بالاعتصام حتى رضخت السلطة لمطالبهم وألغى قانون الأزهر الجديد".

في هذه المسرحية توفرت المعايير التي حددها النقاد للمسرح التسجيلي ومنها: الوثائق الصحفية والرسمية، والخطب، والمحاضر، والاجتماعات، والتصريحات السياسية والرسمية ولهذا يطلق عليه أحياناً (المسرح الوثائقي) وهذه الوثائق كلها كان فايس قد حددها في كتابته عن (المسرح التسجيلي) عام 1967. ينقل لنا الاستاذ القلعه جي عن بيتر فايس ما يأتي:

"تشكل السجلات والمحاضر والرسائل والبيانات الإحصائية ونشرات البورصات والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية، والبيانات الحكومية الرسمية، والخطب والمقالات والتصريحات التي تدلي بها الشخصيات الرسمية، والريبورتاجات الصحفية والإذاعية، والأفلام والصور، وجميع الشواهد المتعددة للعصر" أساس العرض المسرحي. كما يحصر فايس مهمة المسرح التسجيلي في الوقوف ضد طمس الحقائق، والعمل على الوصول إليها وعرضها بشكل فني يتيح للمشاهد الحكم عليها. فهو مسرح يسخر قدراته لخدمة الإنسان وإدانة من يعمل على اذلاله أو قمعه تحت أي مسمى من مسميات الديماغوغية.

ومن المهم هنا الإشارة إلى أن القلعه جي تناول عدداً من النماذج المهمة في هذا المسرح ومنها مسرحية (أنغولا أو غول لوزيتيانا) ومسرحية (مارا-صاد) لبيتر فايس، ومسرحية (الناوس أو التابوت الحجري) لفلاجيمير جوبريفالناووس، ومسرحية (افتتاحيات الهاديء) لجون ويدمان، ومسرحية (يو- إس: نحن والولايات المتحدة) من اعداد فرقة شكسبير واخراج بيتر بروك.

في لا معقولية الوضع الإنساني يبدأ القلعه جي بحثه في اللامقول كظاهرة اجتماعية

عربية لم تستطع التحول الى المسرح بسبب الاحباطات الكثيرة التي تغلف اللاوعي مكبلة ومانعة إياها من الظهور، ويوضح تلك الظاهرة الاجتماعية والشعبية من خلال أربعة أجناس تعبر بشكل مدهش فيه من الغرابة قدر ما فيه من متعة الوصول الى الغاية الخفية وهي:

أولاً. أغاني الأطفال الفلكلورية التي اعتمدت العبث اللفظي، وتداعياته التي يفرضها الايقاع والفواصل، وجاءت بما هو مدهش وغريب، وبفوضى من الكلمات الضاربة في عمق اللاوعي البريء. ويذكر القلعه جي أنموذجين من تلك الأغاني المتداولة في سوريا: أغنية (يا حاج محمد)، وأغنية (يا شميمه اطلعي لي) ومن مصر أغنية (يا طالع الشجرة) ويمكن ان نضيف اليها عددا من امثال تلك الأغاني في العراق مثل أغنية (ياخشيه نودي نودي) التي استثمرها المبدع المسرحي يوسف العاني في عمل ملحمي كبير تحت عنوان (المفتاح) وأغنية (طلعت الشميسه)، وأغنية (غزاله غزّلوكي)..الخ.

ثانياً. الحكايات الشعبية التي يتناقلها العامة مثل حكاية (البغلة الزرزورية)، وحكاية (قبة دانيال) التي يروى أن أربعة فقط هم الذين ظهرت القبة لهم. وحدث ان رماه الملك في بركة القصر فاختفوا ليظهر ثلاثة منهم في حلب وهم السهروردي والنسيمي والسلاخ بينما ظهر الرابع في بغداد وهو الحلاج ثم انهم استمروا برواية الاسرار فحكم عليهم جميعا بالموت.

ثالثاً. السير الشعبية المكتوبة مثل بعض حكايات الف ليلة وليلة، والوزير سالم، والزنتاني خليفة، وابو زيد الهلالي، وحمزة البهلوان.

رابعاً. الممارسات الطقوسية كحلقات الذكر (الدروشه) وما يقوم به البراهمة، وفقراء الهنود، والرجال الصالحون من سير على الماء، وعلى الجمر، والمكوث تحت الماء طويلاً، أو السفر اللحظوي من بين الأطار البعيدة، أو مغادرة الروح للجسد للقيام بمهمة ما ثم عودتها ثانية..الخ..

إذا اعدنا النظر في كل الأمثلة السابقة والأمثلة الكثيرة التي لم نشر اليها فاننا نصل الى حقيقة كونها جميعا اشتغلت على المبالغة، والخوارق، واللامعقول. الا اننا انتظرنا طويلاً

حتى وفد الينا اللامعقول من أوربا ما بعد الكوارث الكونية على هيئته التي عرف بها كمذهب له اصوله وأسسها. أما عن التقاء الوجوديين بالطليعيين فيحدده القلعه جي في ثلاث نقاط:

1. العبث أو غير المعقول هو نسيج حياة الإنسان، فالمرء يعيش في فراغ يهدده العدم، وحياة الإنسان ليس لها غرض مطلق.

2. الإنسان في عزلة لأنه من الممكن أن تتجمد اللغة وتشل أفكارنا، وهكذا يصبح كل منا في عزلة عن الآخر.

3. الأشياء من حولنا، وتعددها، تدعو إلى الغثيان لأنها تحد من حريتنا.

لم تكتمل ملامح المسرح الطليعي الا بعد عام 1950 العام الذي عرضت فيه مسرحية (المغنية الصلحاء) ليوجين يونسكو ثم توطدت دعائمه بعد عرض مسرحية صموئيل بيكت (في انتظار غودو) وهي من اشهر ما انتجه المسرح الطليعي. أما تسمياته المتعددة مثل: (مسرح اللامعقول)، و(مسرح العبث)، والمسرح الطليعي)، والمسرح الحديث)، و(المسرح التجريبي) فانها جميعا تشير حالته التي تتضمن على هذه وتلك من الوظائف وعلى فئة واخرى من المنظرين والمبدعين. فتسمية العبث جاءت جراء الاعمال الطليعية التي كتبت تحت تأثير الفكر الوجودي ولذلك فان هذه الاعمال لا ينبغي تعميمها على المذهب الطليعي. ويعتقد القلعه جي أن تسمية المسرح الطليعي (ربما) هي الأكثر صوابا، والأكثر تمثيلا لجوهر هذا المسرح فكما "الكتيبة المتقدمة في الجيش، والتي لها حرية التحرك والعمل ببداهة" فان للمسرح الطليعي حرية التحرك والعمل ببداهة أيضاً. وإذا كان القلعه جي قد رجح التسمية المحتملة ب(ربما) فاننا نؤكد عليها ونطالب باستخدامها بدلا من (المسرح الحديث) لأنها تسمية شاملة، وبدلا من (المسرح التجريبي) لعدم اقتصار التجريب عليه، ونستبعد تسمية (العبث) لأنها لا تصح على كل الاعمال الطليعية كما شار القلعه جي الى ذلك. إن القلعه جي في بحثه ضمن دائرة المسرح الطليعي يحدد مفهومه لهذا المسرح ووظائفه الأساسية ومعالمه العامة من خلال أبرز، وأنصح، وأشهر النماذج الطليعية حيث يقول مختزلا ومكتفا ما يأتي:

"مسرح اللامعقول يسخر بعنف من عبثية الحياة المفعمة بالزيف والكذب، وهو يكشف ما يخفيه البشر من حيوانية مخيفة وراء أحاديثهم المنمقة، وهو يقرر أيضاً لا معقولية الوضع الإنساني بشكل عام، فلو جردنا الإنسان من اهتماماته الحاضرة الجزئية، من ثيابه اليومية الزائفة، ونظرنا إليه نظرة متعمقة لوجدناه كائناً يقلقه الانتظار في "انتظار غودو" لبيكيت أو يتوق إلى الرحيل ولا يرحل في "عبة النهاية"، أو يتعبه الفرار من الموت في "القاتل بلا أجر" ليونسكو، أو يهرب من الحقيقة في "الخادمتان" لجان جينيه، أو أسير قيود يحس بالجدب والإخفاق والعزلة والشيخوخة المخيفة في "البينغ بونغ" لأداموف أو غير قادر على التجاوب والاتصال بالآخرين في "الغزو"، أو كائناً يحس بالغرابة والحصار والعزلة يفصله عن الناس حائط وهمي-طبقي فإذا حاول تحطيمه تلقى بصدده المطواة.. هذا في "قصة حديقة الحيوان" لأدوارد إليي، لكن الإنسان عند جورج شحادة يتمتع بقدر كبير من البراءة، وهذه البراءة تدفعه إلى الموت وعلى شفثيه ابتسامه هادئة، فالموت لا يخيف لأنه حركة في حياة إنسانية طويلة تختزن الفرح."

وعلى الرغم من تأكيد القلعه جي على هذه المعالم الا انه يعتقد ان لا معالم ثابتة للمسرح الطبيعي لأنه يجدد نفسه على الدوام وان وجوده كامن في تجدهه ولكنه هنا يلقي الضوء على بعض تلك المعالم التي يمكن إدراج أهمها فيما يأتي:

1. اعتمد الطبيعيون على اللحم أسلوباً للوصول إلى حقائق لا نصل إليها في اليقظة، فهم يحطمون جدار الواقع ويقضون على المنطقية الزائفة التي نعيشها حتى لتبدو الأمور وكأنها في فوضى شاملة.

2. هذا الأسلوب دعاهم إلى تفكيك كل ما هو مركّب ليصلوا إلى نوع من اللامنطقية والانحلال، ففي "البينغ بونغ" لأداموف تحس بأن الأشياء مفككة تفكيكاً عجبياً، أما عند يونسكو فيظهر التفكك في الألفاظ، وعند بيكيت في العلاقات الإنسانية.

3. ثمة تأكيد على إغفال التشبه بالواقع في رسم الشخصيات والمناظر والأحداث. في مسرحية "جاك" ليونسكو نجد روبرت عروس جاك تكشف عن وجهها فإذا هي بثلاثة أنوف.

4. لقد تحطم نموذج الشخصية بمعناه التقليدي، وليس الطليعة أول من فعل ذلك فقد سبقهم بيرانديللو وبريشت، والشخصية تتشكل من خلال الصيرورة لا من خلال الكينونة، فهي أبعد ما تكون عن الشخصيات النمطية في المسرح الكلاسيكي، إنها تبحث عن هويتها، ومن خلال التشويه الحاصل عليها تبدو أداة حادة للتعبير عن أفكار الكاتب.

5. اختفى من المسرحية الطليعية الخط البياني في الحكمة، من عرض أحداث وشخصيات فتأزيم فحل، وبدت أغلب هذه المسرحيات وليس فيها حادثة معينة تقع، ولا عقدة تتولد، وإذا كانت بعض الشخصيات تعيش أزمة فهي أزمة فلسفية.

6. ليس من الضروري الإشارة إلى تحطم وحدتي الزمان والمكان فقد حدث هذا قبل دعوة الطليعيين، ولكن من المناسب أن نشير إلى أن الكثير من أعمالهم كانت منفصلة من أسر الزمان والمكان، أو أنها تجري في أمكنة غريبة غير محددة، فالزمن هو زمن الحلم، والمكان هو أرض الحلم.

7. الإحساس بالعزلة والقلق الوجودي يسيطران على تحرك الشخصيات.

8. العبث هو نسيج حياة الإنسان، نحن نعيش حياة لا معنى لها، يحدها الموت من كل جانب، والكاتب الطليعي يفضح عبثية الحياة ويسخر منها.

9. والمعرفة التي يقدمها مسرح الطليعة للوجود هي معرفة حدسية، فكاتب اللامعقول يتحاشى المنطق المتعارف عليه لأنه يؤدي إلى معرفة جزئية، أي أن المسرح الطليعي هو مسرح الحقيقة التي تنطلق من الذات، أما التقليدي فهو مسرح الحقيقة التي تنطلق من الاستقراء الخارجي للأشياء، ولهذا نجد هذا المسرح يخطو لا على أساس مناقشات ذهنية منطقية أو فلسفية، وإنما على ضوء صور شعرية، فهو أبعد ما يكون عن الوعظ والإرشاد.

10. الإحساس بعبثية الحياة، وإدراك الوجود إدراكاً حدسياً وجه الطليعيين إلى التأليف الدائري، فالمتفرج يشعر بأن الكاتب يرسم دائرة تحاصره وتتغلق عليه وعلى الحياة

كلها.

11. صحيح أن الكوميديا في المسرح الطليعي سوداء، إلا أن أعماله لا تعكس بأساً بالضرورة كما يعتقد بعضهم، إنه يكشف الستر عن مفاهيم خاطئة، ويقول شيئاً أساسياً وكبيراً.

12. كتاب الطليعة جماعة من مغامري الفكر، مسرحياتهم أخذت تنتفس على المسارح الصغيرة، في هذه القاعات تعرّف الجمهور على يونسكو وبيكيت، وكان الستار يرفع أمام اثني عشر متفجعاً عندما كانت مسرحية الكراسي تقدم، ينسحب منهم ستة أو أكثر تُردُّ لهم أثمان البطاقات.

ينتقل بنا عبد الفتاح رواس قلعه جي الى موضوعه حيوية ما يزال النقاش يدور حول آلياتها، وكيفياتها، وعناصرها، ومميزاتها ألا وهي موضوعه ما بعد الحداثة التي شغلت المشتغلون في قطاع المسرح على امتداد الوطن العربي فقدموا فهما لها يتماشى وتطلعهم المشروع الى التجديد، والإبتكار، وإرساء مفهوم جديد للمسرح العربي. ولكنهم في الأعم الأغلب لم يستطيعوا تحقيق شيء جوهري يتخطى التجارب الغربية، ويوصلن التجربة المحلية وهكذا ظلوا يلهثون وراء المدهش، والاستفزازي، والمثير، والجديد من دون أن يحققوا شيئاً ملموساً على صعيد الواقع المسرحي أو الحركة المسرحية مع استثناءات قليلة هنا أو هناك. ولا بد لنا ونحن نطرح هذه الموضوعه المهمة من تبيان الفرق الجوهري بينها وبين سابقة لها موضوعه الحداثة. فإذا كانت الحداثة قد اشتغلت على أساس مركزية الإنسان كبديل لمركزية الإله التي استندت عليها كل التيارات السابقة فان تيار ما بعد الحداثة اشتغل على تهديم المركزيات، والدعوة الى اللامبالاة، والى نبذ المقولات والمفاهيم الكبرى مثل: الإنسانية، والدين، والأخلاق، والوطنية، والحب، والمرجعيات، وما شاكل ذلك. ويذكر القلعه جي خصائص هذا التيار بتكثيف كبير فيذكر أنها تشتمل على:

"التشكيك في السرديات الكبرى، وإلغاء التاريخ والخصوصية الثقافية والبناء الدرامي السردية، وموت الشخصية وإلغاء الحكمة المسرحية، والاعتماد في العرض على الموسيقى

والمؤثرات الصوتية والصور المرئية من مختلف وسائل الاتصال، وهي تخط في عروضها المسرحية بين الأجناس الأدبية والفنية والتعبيرية حيث نجد في العرض الواحد الحوار والغناء والموسيقى والقصة والقصيدة والرسم والنحت، وإحالات إلى نصوص متعددة، ومن هذا التشظي تتشكل توليفة مسرحية.

وتطول فوضى ما بعد الحداثة العناصر المسرحية كلها مثل الديكور والسينوغرافيا لتفعيل الفوضى البصرية القصدية واللانسجام، واسقاط الهوية الموحدة، وتحرير الطاقة الجنسية، وصار هدف المشتغلين في المسرح إيجاد مكان مسرحي خارج المكان التقليدي منذ ستينات القرن الماضي. ومن رجالات المسرح الذين عملوا ضمن هذا التيار المابعد حداثوي الكاتب البولندي تادووش كانتور والذي اطلق على مسرحه (مسرح الحدث التجريبي) الذي يقوم على تدمير "القيمات والقوالب الجاهزة لأنساق الإبداع وبرمجة العمل الفني وحتى رفض الاحتراف المهني في الفن، وعلى هذا التدمير لمفردات العرض المسرحي يبني كانتور مسرحه التجريبي"

ومن المسارح التي مثلت تيار ما بعد الحداثة مسرح الصور (THE THEATER OF IMAGES) وفيه يتم التأكيد على البعد الكيفي من فنون تشكيلية كالرسم والنحت بالغة الأهمية في السرد. يقول القلعه جي:

"أما الكلمة فتلعب دوراً في فك شيفرات العرض التصويرية" وستنتج القلعه جي قائلاً: "بما أن هذه الفنون لازمانية فإن مسرح الصور لازماني، في حين يسود في هذا المسرح البعد المكاني والتجربة الحسية، وبالتالي فإن مسرح الصور هو مسرح تجريدي غير أنه يؤنس الأشياء، وهو مسرح ساكن غير متحرك يعتمد على مشاهد يمارس الاستغراق الذهني في فهم وربط الأفكار والرموز. وكان من الطبيعي أن تكون أمريكا وهي المجتمع التقني والذي تسود فيه المؤثرات البصرية والسمعية هي المنتج لهذا النوع من المسرح الذي خلقه جيل مبدع شبَّ على السينما والتلفاز."

ومن المخرجين العرب الذين اشتغلوا على مسرح الصور المخرج العراقي صلاح القصب والذي قدم عددا من العروض التصويرية مع بيانات ملتبسة عن ذلك المسرح الذي عمد الى

تدمير النص وبنائه سوريا حتى أن مترجما لأغلب أعمال شكسبير الى العربية هو جبرا ابراهيم جبرا خرج من عرض صوري لاحدى مسرحيات شكسبير (مكبث) قائلا "هذا ليس شكسبير". وبعد عدد من المسرحيات التي قدمها القصب صار أغلب الشباب المسرحي يتحدث أو يكتب عن مسرح الصورة. ولم نشاهد عرضا للقصب بعد ربما بسبب صحته أو أي سبب آخر. وفي منتصف السبعينات برز الفنان توفيق الجبالي وجماعته وقدموا عروضاً صورية وهم ما زالوا يتصدرون المشهد المسرحي.

اما المسرح الحي أو كما يطلق عليه مسرح الحياة فقد بدأ بتأسيس شركة له عام 1947 في نيويورك عملت هذه الشركة على تقديم عروض مناهضة لقرارات الدولة، وداعية الى النضال والثورة على النظام وقد برز هذا المسرح إثر تظاهرة قامت ضد التجارب النووية الذي كان قد أقرها الرئيس الأمريكي جون كينيدي وقمعت قمعا بوليسيا. ركز هذا التيار على الفكر التحرري أو الفوضوي، واستطاع أن يفجر طاقات الشباب، وقدراتهم، ومواهبهم من دون استخدام الديكور أو الاكسسوار فقد ركز على الفعل الجسدي ومنحه أولوية في التعبير كما جسد رغبة الممثل أو الممثلين في أن يكونوا هم موضوع عرضهم المسرحي حد المزج بين الحياة والمسرح. ولم يستمر هذا المسرح طويلا على الرغم من شهرة بعض عروضه وتمت مضايقته رسمياً، وملاحقته ضريبياً، وقضائياً.

ومن المسارح التي برزت ضمن تيار ما بعد الحداثة (مسرح المضطهدين) الذي ظهر وانتشر على يدي الكاتب والمخرج البرازيلي أوجستو بوال والذي كتب رسالة يوم المسرح العالمي عام 2009 بتكليف من الهيئة الدولية للمسرح تكريما لجهوده في ترسيخ هذا المسرح والذي اشتغل على بلورته منذ عمله الأول في خمسينات القرن المنصرم وحتى آخر عمل له. ويعد كتابه (مسرح المضطهدين) المطبوع عام 1974 الجامع الكبير لتعاليم ورؤية بوال لهذا المسرح. الكتاب تحدث أكد على قدرة مسرح المضطهدين على تحول المشاهد من مشاهد سلبي الى مشاهد فاعل والى تحول المضطهدين الى ثوار ومن ثم نبذ الازعان للفئة الحاكمة كما وضع بديلا للمسرح السياسي والدعوة الى المسرح كسياسة حسب. ويذكر القلعه جي في معرض تناوله لهذا المسرح أن من أتباع هذا المسرح عربياً الكاتبة والمخرجة المصرية نورا أمين التي تلقت تدريباتها على يد أغستو

بوال في البرازيل وبعد عودتها الى مصر بادرت الى تأسيس مسرح المضطهدين في القاهرة. يقول القلعه جي أنها: " وعلى مدى 17 عاما آمنت نورا أمين بأن مسرح المقهورين هو وسيلة شعبية لمواجهة الصراعات السياسية والقضايا الاجتماعية في بلادها".

ومما امتازت به نشاطات ما بعد الحداثة الاشتغال على الجسد كلغة بديلة عن لغة النص الملفوظة وتحول الرقص الترفيهي، والرقص الحديث، والرقص الاستعراضى.. الخ الى رقص درامي وجدت من الأهمية بمكان تثبيت هذه التسمية لتمثيلها حالة الرقص المبتكر، والمستند على الدراما بشكل كبير بدلاً من تسميته بالرقص الحديث، أو كيروغراف، أو المسرح الراقص أو المسرح الحركي.. الخ. إن الجسد في هذا المسرح يشغل على ملء الفضاء المسرحي ورسم الصور المتتابعة التي تشكل مجموعها معنى ما أو فكرة يراد التعبير عنها عن طريق تحرير طاقة الجسم الكامنة. يهدف هذا الفن الى طرح شكل جديد تجريبي مستقبلي يركز على وحدتي العقل والبدن وقدرتهما على انتاج لغة واحدة مشتركة مبنية على كم من الإشارات والإيماءات والحركات المتناسقة، والمتسقة في نظام ترتيبي أساسه القص واللصق (كولاج) يختزل مساحة اللغة الصائتة ويوسع رقعة المعنى. يقول القلعه جي:

"وإذ يتمحور هذا المسرح حول تحرير الجسد فانه يطرح على المتفرج شكلا جديداً لا يعتمد على السرد القائم على التسلسل المنطقي للأحداث بل يعتمد شكلا من اشكال "الكولاج" (Collage) (القص واللصق) لنماذج وأنماط اجتماعية يقدمها بأسلوب ساخر (Sarcastic) ويفرض على المتلقي نوعاً جديداً قائماً على ايجاد العلاقة بين النماذج والانماط المعروضة والواقع الذي يتم التعبير عنه بشكل غاضب وساخر".

وشأن هذا المسرح عربياً كشأن غيره من الأجناس الفنية فقد نقلت التجربة إلينا من خلال الفرق التي شكلت لهذا الغرض. ومن خلال متابعتي لها وجدت انها بدأت في العراق على يد الفنان المغترب طلعت السماوي وفي دمشق على يد الفنان معتز ملاطيه لي ثم وصلت التجربة الى مصر والخليج العربي.

ومن أجناس ما بعد الحداثة ظهور تيار مسرحي اشتغل على لغة الجسد في أعمال مسرحية أطلق عليها (المسرحيات الصوامت) تميزا لها عن التمثيل الصامت (البانتومايم) ولما كان كاتب هذه السطور هو من أرسى دعائم هذا المسرح فسأكتفي هنا ببعض ما ذكره القلعه جي عن هذا المسرح إذ يقول:

"ليس المسرح الصامت بدعة وإنما هو مؤسس على سابق له هو البانتوناييم ولكن هذا يشكل على الأغلب حالة مسرحية فردية بمعنى أنه بمثابة المونودراما في مسرح الكلام ، أما المسرح الصامت الذي يقدمه الأنباري من خلال نصوصه التطبيقية أو توصيفه النظري فهو مسرح جماعي، شأن المسرح الجماعي في مسرح الكلام، يشترك فيه ما يقتضيه العرض من الممثلين، ويُسند فيه التعبير ليس إلى المسرد الكلامي الملفوظ وإنما إلى المسرد الحركي وما يتبعه من تشكيلات وتكوينات جسدية فردية أو جماعية، أو حركة مجموعات، فهو مسرح بصري يضج بالكلام ولكن من غير كلام، وميزة هذه العروض الصامته أنها تستطيع أن تتجاوز مشكلة اللغة، فقد بقيت حواجز اللغة أمراً مشكلاً في المسرح بين الأمم والشعوب، ولهذا جاء المسرح الصامت ليستبدلها بلغة الجسد والإشارة وهي لغة إنسانية مشتركة أكثر سهولة وجمالاً وإدهاشاً وتحفيزاً للخيال عند المتفرج وذلك من خلال السرد الحركي والبصري والاهتمام الفائق بمكونات العرض البصرية والسمعية في إطار سينوغرافيا متقنة ودالة. مثل هذا التقاطع والافتراق بين النوعين : الصامت والبانتومايم، نجده أيضاً بين المسرح الصامت وبين المسرح الحركي والراقص، فهو يستفيد منهما ويفترق عنهما، وبالرغم من أن استخدام الجسد الإنساني كلغة موازية أو بديلة، والتشكيل به، والتعبير بوساطته، يجمع بين الأنواع الثلاثة إلا أن كلاً منهم يتعامل مع الجسد بشكل يختلف عن الآخر، فالأولوية في المسرح الصامت ليس لاستعراض جماليات الجسد واستنطاقه وإنما الأولوية للموضوع الذي تقدمه قصة المسرحية أو فكرتها أو لوحاتها والتي يكون حاملها على الخشبة هو مجموعة الممثلين بأجسادهم وخطواتهم وحركاتهم المرسومة بعناية فائقة بشكل معادل لمجريات الأحداث، ومن خلال ميزانسين عام ، بالإضافة إلى دعم المجهود التعبيري والسردية بعناصر العرض الأخرى من ملابس وديكور وإضاءة وموسيقى ومؤثرات صوتية، وبذلك يكون المسرح الصامت في المحصلة فناً بصرياً بامتياز يزخر بالدالات والمدلولات ، وبالعناصر الإشارية

ورغبة من الأنباري في ألا تكون هذه النصوص الصامته مقتصرة في حياتها على الخشبة فقد عمل على فكرة تأليف مسرحيات صامته قابلة للقراءة، يمكن أن تجنس

أديباً مستشهداً بمسرحية "فصل بلا كلمات" لبيكيت، بحيث يجد قارئها أنه أمام قصة قصيرة تستوجب منه المتابعة والتخيل البصري، ولكنه يرى أن أيّاً من الكتاب المسرحيين لم يكمل بشكل واضح وجلي ما بدأه بيكيت ولا حتى بيكيت نفسه. وظلت المسرحية الصامته رهينة الخشبة.

يحتاج المسرح الصامت من كاتبه إلى مخيال واسع وناصح، وقدرة على تحويل المدلولات من حواملها الكلامية -اللفظية- إلى حواملها الحركية والجسدية والتشكيلية، كما يحتاج إلى وضع معالم طريق للفكرة أو اللوحة أو القصة مؤسسة على تلك الحوامل لئلا يسقط النص أو العرض في الإبهام، ويكون في الوقت نفسه محافظاً على جماليات الغموض الفني".

في مجال ما أطلق عليه المسرح الرقمي، أو التفاعلي، أو الديقيتال، أو المسرح الافتراضي يذكر لنا القلعه جي أن هذا المسرح جاء ضمن سيل التجريب الجارف الذي لم يتوقف عند حد معين. ومع أن التجارب الكثيرة والمحاولات التجريبية الهائلة إلتزمت بمكان المسرح (الخشبة أو الطبيعة) إلا أن التجربة الجديدة غادرتهما الى بيئة جديدة هي شاشة المونيتور. وافترضت وجود جمهور يشارك في العملية الانتاجية ويضرب لنا مثالا على ذلك ما قام به د. حازم كمال الدين وصديقه د.تشارلز ديمر وبمشاركة د. محمد حسين حبيب والكاتب سرمد السرمدي. وقد قيض لي الاطلاع على جزء من هذه الفعالية. ووجدت أن من الضروري البحث عن تسمية جديدة لهذا النشاط الضعيف الصلة بالمسرح من قبيل (فعالية افتراضية) أو (نشاط افتراضي) أو (لقاءات رقمية).. الخ. ان صلة الوصل بين هذا النشاط والمسرح هي كون القائمين به من الوسط المسرحي. ولم نشاهد تجربة أخرى أو ان فريق العمل لم يقم بتجربة أخرى تدعم ما تحقق في التجربة الأولى على الرغم من سعي د. محمد حسين حبيب التنظيرية في هذا المجال. اما في الرواية فقد استطاع محمد سناجلة تحقيق نجاح أكبر في روايته (شات) والتي يبدو لي أنها مهيئة أكثر من المسرحية لاستيعاب الشكل الجديد. ويمكن للقارئ العزيز الرجوع الى ما كتبناه حول هذه الرواية في موقعي الشخصي تحت عنوان (الروابط والرموز الأيقونية في رواية محمد سناجلة (شات CHAT)). وامعانا في رقمية هذه الرواية الجديدة فقد اختار سناجلة عنوانها من مبتكرات الشبكة العنكبوتية (CHAT) هذا فضلا عن استخدامه للروابط

والأيقونات التي ارتبطت بالرواية برباط متين دعم المحسوس فيها بالإفتراضي. يقول القلعه جي مستنتجاً في خاتمة بحثه هذا:

"لاشك أنه لا يستطيع أحد، وليس من المفترض، أن يقف في وجه إنجاز وتطوير مثل هذه التجارب التي تستفيد إلى أقصى حد من التقدم التكنولوجي، وهي إثراء للفن نفسه، مثلما اندفع المسرح في مسارات التجريب وما بعد التجريب حتى كادت تخرج من خانة هذا الفن.

لكن المسرح: النص والعرض والممثل، سيبقى، ما بقي شرط الاجتماع وما يحمله من تفاعل حي، صفة ملازمة للإنسانية. وهذا هو المسرح الحقيقي بدمه ولحمه وشحمه، أما هذه الولايد الإلكترونية فسمها ما شئت، واحتف بها كما تريد، ولكن لا تسمها مسرحاً".

أخيراً يتناول القلعه جي الأوبرا والأوبريت مستعرضاً تاريخهما منذ النشأة في إيطاليا وانتهاءً بالأوبريتات العربية وبعض التغييرات التي طرأت عليها فضلاً عن استنكاره لفرقة أوبرا بكين التي شهد لها عرضاً من عروضها يوم حل ببكين ضيفاً مع نخبة من أعضاء اتحاد الكتاب العرب. ومع أن الأوبريت العربي بدأ مع الرواد الأوائل للمسرح العربي إلا أن تطوره لم يجاري تطور المسرح بصيغته التقليدية، ويرجع القلعه جي ذلك:

"إلى تكاليفها المرتفعة، ومتطلباتها من التأليف والتلحين والأصوات القديرة، ثم إلى وفود الاتجاهات التجريبية الحديثة على المسرح العربي، وأخيراً إلى انشغال المسرحيين بالراهن السياسي والاجتماعي بعد أن أصبح الوجود العربي مهدداً بالأخطار"

إن كتاب (المسرح الحديث) قدم لقارئه عرضاً لتاريخ الحداثة المسرحية وتأكيداً لعملية التجريب والتجديد التي تزامنت مع المسرح منذ نشأته الأولى واستمرت حتى يومنا هذا بأشكال وصيغ مختلفة وكثيرة. وأن هذا العرض الاستقرائي ليس بديلاً موضوعياً عن الكتاب بل هو في أحسن أحواله لا يتعدى أن يكون اقتناصاً لجوهر الأفكار التي وردت على لسان الكاتب التجريبي، والمنظر المسرحي عبد الفتاح رواس قلعه جي.

مصادر ومعتمدات الدراسة

- 1- سيد الوقت الشهاب السهروردي. مسرحية عبد الفتاح رواس قلعه جي. وزارة الثقافة . دمشق . 2006
- 2- ليلة الحجاج الأخيرة. أربع مسرحيات. عبد الفتاح رواس قلعه جي. اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2010
- 3- النسيمي هو الذي رأى الطريق. ثلاث مسرحيات. عبد الفتاح رواس قلعه جي. اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2008
- 4- المسافر والطريق. تسع مسرحيات. عبد الفتاح رواس قلعه جي الهيئة العامة السورية للكتاب. وزارة الثقافة . دمشق . 2009
- 5- جثة في مقهى. أربع مسرحيات عبد الفتاح رواس قلعه جي. اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2006
- 6- مدينة من قش وفانتازيا الجنون. مسرحيتان. عبد الفتاح رواس قلعه جي. اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2003
- 7- نصوص من المسرح التجريبي الحديث. ثلاث مسرحيات. عبد الفتاح رواس قلعه جي. اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2001
- 8- سحر المسرح. عبد الفتاح رواس قلعه جي. وزارة الثقافة . دمشق . 2007

صدر للمؤلف

1- طقوس صامته/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد

- 2000.
- 2- ليلة انفلاق الزمن/ مطبوعات اتحاد الكتاب العرب/دمشق
- 2001.
- 3- البناء الدرامي/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد 2002.
- 4- ارتحالات في ملكوت الصمت/ دار الشؤون الثقافية العامة
بغداد 2004.
- 5- المخيلة الخلاقة/ منشورات مجلة به يفين/السليمانية
2009.
- 6- المقروء والمنظور/ دار سردم للطباعة والنشر/ العراق/
السليمانية 2010.
- 7- المكان ودلالاته الجمالية في شعر شيركو بيكس/ دار
نينوى/ دمشق 2011.
- 8- تجليات السرد في قصص محي الدين زنگنه/ دار الشؤون
الثقافية العامة/ بغداد 2011.
- 9- قاسم مطرود في مرايا النقد المسرحي/ دار نون/ القاهرة
20011.
- 10- كتاب الصوامت/ دار التكوين للطباعة والنشر والترجمة/
دمشق 2012.
- 11- سيرة كاتب ومدينة.. لقاء مع صباح الأنباري.. تأليف
مشتريك مع د. صالح الرزوق/ منشورات مجلة ألف/
دمشق 2012.
- 12- التأصيل والتجريب في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي
2013.

كتب تحت الطبع

1. الرسم والفوتوغراف في مدينة البرتقال
2. شهوة النهايات.. ثلاث مسرحيات عراقية صائتة

الفهرس

5.....	مقدمة
17.....	سنوات الابداع
11.....	الفصل الأول: سيرة ذات تجريبية افتراضية
	الفصل الثاني: التأصيل
31.....	التراث وموجهاته في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي
	الفصل الثالث: التجريب
71.....	التجريب وموجهاته في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي
	الفصل الرابع: الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل
98.....	عرض استقرائي لتجريبية (المسرح الحديث)



التأصيل والتجريب في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي/
صباح الأنباري.- دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٣.-
١٠١ ص ٢٥٤ سم.- (سلسلة الدراسات؛ ٦).
١٨١٢,٠٠٩٥٦١.١ أن ب ت ٢.- العنوان
٣.- الأنباري ٤.- السلسلة

مكتبة الأسد