



صباح الأنباري



التأطيل والتجريب

في مسرح عبد الفتاح رواسن-قلعه جي

سلسلة الدراسات (٦)

٢٠١٣

التأصيل والتجريب

في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الالكتروني، aru@net.sy E-mail:

موقع اتحاد الكتاب العرب علة شبكة الانترنت
<http://www.awu.sy>

الإخراج الفني: وفاء السناطي
تصميم الغلاف: ماجد مخيبر

صباح الأنباري

التأصيل والتجريب

في مسرح

عبد الفتاح رواس قلعه جي

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 أيلول 2003

عبد الفتاح رواس قلعه جي كاتب مسرحي تجريبي، ومنظر في الثقافة والفن والتراث العربي. كتب العديد من النصوص المسرحية، ونشر عدداً من الكتب في مجالات مختلفة حتى بلغ مجموع كتبه المطبوعة أكثر من أربعين كتاباً وبحثاً ودراسة فضلاً عن العديد من المقالات المنشورة في المجلات والصحف.

منذ أول نص قرأته للقلعه جي ازدادت 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 زنكنة 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 إلى همٍّ من هموم الكتابة فرحت اكتشف أو أعيد اكتشاف مسارات القلعه جي، ومطباته الخفية، والحفر في جوانباته للوصول إلى 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 وفرتة 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 ربطتنا بقراءة أدبية وفنية وفكرية قل مثيلها، ووجدت كمتابع لمجمل منجزه المسرحي أن من

الى مستوى الريادة فنياً 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 زنگنة وشيركو - 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) مستنداً في هذا على اشتغالي الأساسي على نصه المسرحي (الفصل الأخير) الذي افترض السيرة بطريقة درامية جديدة مسرحياً بعد أن وضعت في مفتح الكتاب ثبثاً 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).

الكتاب بمجمله إن هو إلا محطة واحدة على سكة قطار إبداع القلعه جي الذي نأمل أن يتوقف القارئ العربي عندها متأملاً 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 كتبها 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؟ (1)

عبد الفتاح رواس قلعه جي

(1) خواطر ملونة في التجربة المسرحية. عبد الفتاح رواس قلعه جي. جريدة تشرين/ مدارات - دمشق - ح972/

رأيت من الأهمية بمكان أن يطلع القارئ العزيز - قبل الدخول الى متن الكتاب - على مجمل المنجز الإبداعي 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 أحداً - الليل جزار - الشتاء يأتي مبكراً) مطبوعة المعري - حلب.
- 1977 مسلسل أحاديث وقصص. (عشر قصص) - دار الكتاب - حلب.
- 1978 اللّحاد - مسرحية - مجلة الموقف الأدبي - العدد 89 - دمشق.
- 1978 - 1979. نشر أربع مسرحيات قصيرة للأطفال - جريدة تشرين - دمشق.
- 1980 خير الدين الأسدي - حياته وآثاره - الإدارة السياسية للجيش - دمشق.
- 1980 القيامة - ملحمة حوارية شعرية - دار النفائس - بيروت.
- 1980 صناعة الأعداد - مسرحية - دار ابن رشد - بيروت.
- 1980 هبوط تيمورلنك - مسرحية - دار ابن رشد بيروت.
- 1981 أنيس الجليس - مسرحية - مجلة الباحث - العدد الثالث - بيروت.
- 1981 سلسلة حكايات البراعم - (18 قصة) - دار الأندلس. بيروت.
- 1981 سلسلة الطفل السعيد - (خمسة قصص) - دار الأندلس - بيروت.
- 1981 سلسلة أحسن القصص - (تسع قصص) - دار النفائس - بيروت.
- 1982 أوبريت القطن والشمس - كتاب مهرجان الطلائع الثالث.
- 1984 عرس حلبي وحكايات من سفربرك - وزارة الثقافة - دمشق.
- 1985 قدمت فرقة المسرح العمالي مسرحيته (اللّحاد) في ادلب.

- 1985 أحياء حلب وأسواقها - 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 الإسلامية.
- 1988 أمين الجندي - وزارة الثقافة - دمشق.
- 1988 مسرح الريادة - دراسات مسرحية - دار الأهالي - دمشق.
- 1989 الوعي الجمالي في شعر حافظ الشيرازي شاعر العرفان والإنسان.
- 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 الإنساني المعاصر.
- 1994 ترنيمات من هدي القرآن للإنسان - في كتاب القرآن الكريم علوم وآفاق.
- 1994 مسافر الى أروى - وزارة الثقافة - دمشق.
- 1994 قدمت فرقة مسرح طرابلس مسرحيته (صناعة الأعداد) في ليبيا.
- 1994 قدمت فرقة أسيوط مسرحيته (صناعة الأعداد) 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 (الإنسان والمسرح والوطن) ضمن مهرجان حلب المسرحي الثاني.
- 1999 سيدة الحروف - اتحاد الكتاب العرب - دمشق.
- 1999 الموسيقىار احمد الإبري - 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 أبو خليل القباني رائد المسرح العربي - دراسة - مهرجان الأغنية 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 الأسرة والطفل في مسرح حلب القومي.
- 2004 سفر التحولات - مسرحيتان - دائرة الثقافة والفنون في الشارقة.
- 2004 علي بابا والأميرة شمس النهار - مسرحيتان للأطفال - وزارة الثقافة - دمشق.
- 2004 عمر البطش أمير الموشحات - مهرجان الأغنية السورية العاشر - دمشق.
- 2004 معراج الطير الحبيس - نص روائي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق.
- 2005 ميشو ومارد الغابة - مسرحيات للأطفال - اتحاد 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 أوبريت الإسكافي - 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 - أربع 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 انحرفت على جدرانها نقوش لا
تمحي رغم عاديات الزمن، تتحول إلى قبة أسطورية من
المشاهد المختزنة والمعارف والكتابات الاستمرارية المختزلة
كأنها قبة دانيال. (*)

عبد الفتاح رواس قلعه جي

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 تجريبين - 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). (1)

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 أفنح القرين قرينه 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 الأخبار ورواية الأحداث 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 إلى فصح 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 ومكابقتها. إن عبد الفتاح رواس قلعه جي اشتغل - ضمن هذه النقطة - على إسقاط واقعه ككاتب وإنسان على الواقع النصوسي فلو عدنا إلى سيرته الذاتية سنجد أنه ابتداءً مشواره الأدبي بملحمة شعرية عام 1971 تحت عنوان (مولد النور) (2) ولكنه وهو الكاتب المتمرس ذو الدربة والخبرة الكبيرتين أثر في هذه الموضوعية 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؟" (3) 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 لا 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. فالفلاح الذي يعيش واقعياً حالة بؤس وفقير مدقع تحوّل 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" (4) وهذا قول تحريضي للغاية منه استغزاز الوعي الاجتماعي ليصحو من رقدته التي طالت مفاسل الحياة وأنشطتها

الحيوية. وهو صرخة يائس كبرى بوجه الزمن الغشوم كاد (الكاتب) أن يستسلم له لولا الحضور الفاعل لضميره الحي (القرين):

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

سعيد: ليست القضية كما نكرت، وإنما هو اليأس الذي يورث العقم. أنا في مأزق حقيقي. (5) وتخلصاً من هذا المأزق فإن القرين يقترح على سعيد كتابة سيرته الذاتية بدعوى أن "الناس يحبون الاطلاع على الأسرار الشخصية، والكتاب إذا أُغلق عليهم لجأوا 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 الأحياء العريقة في مدينة حلب. فقد كان أكبر حاضر في العالم الإسلامي استطاع هولاكو أن 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، وان دوريات الشرطة تأخذ الأطفال المصابين لتضعهم في الحجر الصحي ولم يرجع منهم إلا القلة. إلا أن والدة سعيد تقلح في كتمان أمر مرض ابنها حتى يتماثل للشفاء. تقول مطمئنة:

الأم: هو أفضل الآن، بدأ يتعافى، بقي أن 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 تعلق، انتفتت مع جارنا، يلفه ببطانية ويحمله على ظهره بعد العشاء الى الحمام. جارنا أبو علي قبضاي، رجل شهم وقوي، حتى الشرطة تحسب له ألف حساب" (6)

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

"الإنكليز وقوات ديغول يدخلون حلب ويشتبكون مع قوات حكومة فيشي، المانيا تخسر الحرب الآن، لقد طالت المحنة. أربع سنوات قاسية مثل قلع الضرس" (7)

الكاتب يورد خبر الحرب ليوضح تأثيرها المباشر وغير المباشر على حياة الشخوص، وعلى التدهور الاقتصادي والفوارق الطبقيّة. فوالد سعيد عامل بناء بسيط في البلدية يتقاضى أجراً شهرياً زهيداً لا يكاد يسد متطلبات العيش تحت الخط الأحمر في الوقت الذي يصرف شقيق زوجته أموالاً فائضة عن حاجته الحقيقية. يقول لزوجته مذكراً إياها بولائم شقيقها:

"أخوك أبو دياب التاجر في سوق الشام، وشريك البدو في الأغنام يقيم الولائم يومياً لشركائه وأصدقائه، نسمع قرقعة الصحون، ولا يفصلنا عن داره سوى جدار". (8)

ولكن على الرغم من هذه الفوارق الطبقيّة والاجتماعية كان الناس يعيشون تآلفاً وتقارباً 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". (9)

في ظل الحرب وتدهور الحالة المعيشية وانتشار وباء الجدري تموت شقيقة سعيد من

الجوع في حزن أمها بينما ينجو سعيد من المرض ويلزمه الشعور بالذنب معتقداً 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 - وصفاً عمرانياً دقيقاً للأبنية من (الكلاسة) إلى المدرسة: "بالطريق الطويلة التي أقطعها يومياً من الكلاسة إلى مدرسة العرفان الابتدائية في الأسواق القديمة عبر مقبرة الكليماطي وخذق السور وباب قنسرين الشامخ والحارات القديمة بأزقتها المتلاوية وعمائر الأثرية، هذه الآثار علمتني كيف يقفز التاريخ من الأبراج المطلة وشقوق الأسوار إلى دم القصيدة والمسرحية" (10)

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

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

وهو العدد نفسه الذي بلغته كتب عبد الفتاح رواس قلعه جي مشيراً إلى أن هذا العدد لم يدرُ عليه إلا مبلغاً زهيداً:

"أكثر من أربعين كتاباً ألفتها وما زلت أتلقط رزق الأولاد، مكافأة الكتاب إن كان هنالك مكافأة أقل من ثمن وليمة يقيمها واحد من ذوي النعمة لبعض محظياته أو أصدقائه، ونحن نعزي أنفسنا ونقول: الحياة رسالة نُؤديها وليست مادة". (11)

وهذه إشارة أخرى إلى تردي الوضع الاقتصادي لسائر الكتاب من أمثاله والى دونية نظرة الحكومات إلى هؤلاء الذين يشعلون أنفسهم شموعاً تنير درب البشرية الحالك في الوقت الذي يهّم الحكومات أن يظلّ الناس في حلقة دائمة ليوم حكمها لهم، وتسلطها على رقابهم المثقلة بالهموم والفواجع. فاجعة رحيل أمه تركت في نفسه شرخاً كبيراً وجرحاً لم يندمل على الرغم من تقدم العمر فهو لا يزال يراها على شاشة الكمبيوتر التي حلّت عنده محل القلم وكيف حضرته الوفاة وظلّت ممسكة روحها، لم تسلمها، معذبة بغياب سعيد الذي أرسل في بعثة للتدريس في الجزائر من عام 1969 الى عام 1973. وإذ احظروا لها قميصه سلّمت الروح مغادرة عند انبلاج الصباح.

وتكبر مأساة سعيد ومعاناته جراء الواقع الاقتصادي المتردي وهو يرى القوارض البشرية تلتهم ما شاء لها الاتهام. 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. أما شقيقه الأكبر فيسافر الى السعودية لجمع المال فلا يعير اهتماماً لأبيه حتى حضره الوفاة. لم يكلف هذا الشقيق نفسه يوماً الاتصال هاتفياً بأبيه ولكنه بعد رحيل الأب اتصل بسعيد لينكره فيما لو عمل حصر إرث أم لا. الغريب في الأمر أن سعيداً صرف على هذا الشقيق دم قلبه ليكمل كليته وليصبح واعظاً يعظ الناس ببر الوالدين وتقوى الله ولكنه حالماً 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؟" (12)

لعل بصقة سعيد عليه في الهاتف، وإغلاق الخط بوجهه هو الفعل الدرامي

والأخلاقي الذي أغلق الأبواب بوجه العقوق البشري ولو إلى حين. كانت أمه تفرش بسطتها الصغيرة في سوق الجمعة منتظرة العودة بما يسد رمق أولادها واستمرارهم بالدراسة فكان ما كان وصار ابنها (الشيخ حمدي) مليونيراً كبيراً، ومؤمناً تقياً، ورعاً ولكن على طريقة أهل المال والثراء. لقد رحلت الأم معذبة بفقرها وتبعها الأب معذباً بفقره أيضاً في الوقت الذي ظلّ 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 تتعكس عليه صور المجتمع السوري وربما المجتمع العربي أيضاً.

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 إلى الحاضر الذي يعيشه الكاتب واقعياً وتفصيلاً.

لقد عمل الكاتب في الجزائر وبعد انتهاء مدة عمله قام بجولة سفر رأى خلالها مدناً، وحواضر مهمة ظلّت ملامحها عالقة في ذاكرته على مر الأيام والسنين. إسبانيا بجمالها - ذي الملامح الشرقية - الأخاذ، ومدنها الساحرة: كالأندلس، وغرناطة، وقرطبة، وإشبيلية، وبرشلونة، ولاتيزانيا في إيطاليا التي تعرّض 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 وسقيقتها التي كانت غرفة له هي في نظره البرج العاجي الذي أنجز فيه بعض كتبه وأشعاره واستقبل فيه حرافيش الحارة والأصدقاء. وبعودته للمكان الأول يعود إلى التعليم في حلب لينقل لنا صورة واقعها التربوي آنذاك 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 أُعفي 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 يشقّط بسيارة أبيه ففقد عينه". (13)

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

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

ثانياً. تسلط المتحزبين على الجهاز التربوي، وتحكمهم بشؤونهم، وبمصائر رجالاته من خلال موافاة السلطة بالتقارير الأمنية التي تؤدي - في أغلب الأحيان - إلى عزل التربويين عن مهامهم التعليمية أو إلقاءهم لقمة سائغة للموت.

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

رابعاً. استهتار أولاد المسؤولين الحزبيين ولا مبالاتهم التي وصلت إلى حد الدهس بسياراتهم المستهترة لشخص هم من الماكنة التعليمية.

الكاتب إذن ومن خلال سيرته القى الأضواء على سيرة مجتمعه الذي صار يسير الى الأسوأ، واستخدم الوثائق كأدوات بوح عن الأزمات والاضطرابات التي مرت بها حياته إبان 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 (الخفّاش الأسود) زائراً ليلياً ما إن يطرق الباب عليك حتى تختفي بضع سنوات أو الى أبد الآبدين. 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 أحلامك" فما كان من الكاتب إلا أن شدّ الرحال إلى بيروت الذي صار عالقاً فيها بين الموت والموت. تحت هذا الظرف القهري عاد إلى بلده ثانية فأوقفته قوى الأمن محققة 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: أنا لم اقل ذلك.. أين تكتب؟

سعيد: أكتب في مجالات وصحف عديدة زوايا أدبية وفكرية، هل أعددتها لك؟

المحقق: لا حاجة، نحن نعرف كل شيء عنك. (14)

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 حياة" (15) 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 بيرر له فعل التخلص من الأعباء المعرفية الثقيلة التي أعطت أكلها مزيداً من المعاناة والمقاساة. 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 الهرويين الى الأفيون أو ربما تفوق تلك الممنوعات في خطورتها. وكل هذا يشير الى سير حياة الكاتب على جمر المعاناة، ونار المكابدة، 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 أنها واقع حال سيصل إليه سعيد ليحقق شيئاً من سعادة جمعية.

نأمل بتناولنا لهذه السيرة الافتراضية أن نكون قد وضعنا أسساً استباقية في مجال السيرة الذاتية غير التقليدية التي تشغل على النص الإبداعي حسب. ونكون أيضاً 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) (16). وإذا كان المؤلف القلعه جي قد كتب هذه السيرة

بطريقة تجريبية ناجحة فإننا نأمل أن تكون دراستنا لها بمستوى النجاح المتحقق فيها،
وكم الإبداع المتحقق نصياً في (الفصل الأخير).

.....

(1) الفصل الأخير.. عبد الفتاح رواس قلعه جي.. مجلة (مسرحيون) الإلكترونية.

(2) مولد النور.. ملحمة شعرية.. عبد الفتاح رواس قلعه جي.. حلب.. 1971

(3) الفصل الأخير.. عبد الفتاح رواس قلعه جي.. مجلة (مسرحيون) الإلكترونية

= (4)

= (5)

= (6)

= (7)

= (8)

= (9)

= (10)

= (11)

= (12)

= (13)

= (14)

= (15)

(16) المكان ودلالاته الجمالية في شعر شيركو بيكس.. صباح الأنباري.. دار نينوى 2011

الفصل الثاني.. التأسيس

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 تأسيس
مسرح نابع من الذات، منطلق من معالم هويتنا وشخصيتنا
الحضارية. (*)

عبد الفتاح رواس قلعه جي

أكدت المعاجم العربية على أن (الأصل) هو أسفل كل شيء وهو الجذر والأساس. والأصيل هو الصحيح البارح الجيد الرأي، والتأصيل هو التأثيل أو البناء كقولهم تأثيل المجد أي بناؤه. أما التأصيل الذي نحن بصدده الآن فهو جعل غير الأصيل أصيلاً بإسناده 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 غريباً 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 شخصياً وأحداثاً استلهاماً مشرقياً.
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، وحنا حبش، وانتهاءً بسعد الله ونوس، وعبد الكريم برشيد، ووروجيه عساف، والطبيب الصديقي وصولاً إلى محي الدين زنگنة، 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 إلى 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 باشتغاله على التراث بنية أساسية من بني تأصيل المسرح العربي، ويتأسس اشتغاله هذا على استلهام المادة التراثية استلهاماً فنياً وفكرياً مشرقياً، فهو لا يتوقف عند حدود المادة التراثية المنتقاة زمكانياً بل ينطلق منها إلى فضاءات المعاصرة. وهو لا يراوح في ماضي التراث بل يعمل بددينامية على جرّه إلى الحاضر القائم، وإسقاطه عليه. ويكاد هذا الاشتغال ينحصر في اعتماده على شخصيات كان لها أثراً واضحاً وجلياً في حياة الناس إلا أنها وبسبب أسلوبها الذي يؤخذ بظاهاه عادة تقع في الفخاخ التي ما انفك بعض طالبي الجاه، والوجاهة الزائفة ينصبونها للإيقاع بها،

وإزاحتها، والحكم عليها بالتصفيه الجزئية أو الكلية. ولعل أبرز هؤلاء الشخوص في تراثنا العربي الإسلامي هم المتصوفة الذين امتازوا بعبائهم الفكري المشرق، وتضحياتهم الجسام، ونزوعهم الى الحق بأسلوب صوفي خالص مثل شخصية الحلاج، والنفري، والسهروردي، والنسيمي، وجلال الدين الرومي، وغيرهم ممن اعطى للعالم الكثير ولم يأخذ لنفسه شيئاً. وجلّ هذه الشخصيات تركت إرثاً شعرياً هو في جوهره اجترار 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 نأى عن مقصات المؤسسات الرقابية المتشددة. ومما لا شك فيه أن القلعه جي وجد فيها تعويضاً شعرياً عن هجره للشعر في الكتابة المسرحية فهي شخصيات امتازت بمكنتها العالية في الإبداع الشعري الذي فاق في جوهره وصوره الكثير مما كتبه من جايلهم من الشعراء. ولم يكن 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 فضلاً عن تناوله - بالدراسة والتحقيق - بعض الشعراء المتصوفة مما خلق لديه أرضية خصبة لإنبات 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 عدداً غير قليل من المسرحيات التي تعنى بالتاريخ، والتراث كمسرحية هبوط تيمور لينك، ومسرحية اختفاء وسقوط شهریار، 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 عنوانات هذه النصوص وجدنا أنها جميعاً ارتكزت على اسم العَلَم، وصفاته الوظيفية باستثناء مسرحية (كفر سلام)، وانقسمت على قسمين: الأول يعنى بالعلَم 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 النموذجين 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 العَلم حسب، بل أضاف إليهما سمتيهما البارزتين فصار الأول سيدا للوقت وصار الآخر رائياً للطريق. العنونة الأولى (سيد الوقت الشهاب السهروردي) أوحى لنا قبل الدخول الى عالم النص أننا أمام شخصية مهمة قد تكون مركزية أو محورية مهيمنة على مفصل 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 أن 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 تفرده من خلال التأكيد عليه بالأداة (هو) لنفهم 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 (السهرودي، 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 قلعه جي اعتمد العنونة المركبة طريقة في تحديد سمة الشخصية وهويتها. ففي المسرحية الأولى كان يمكن أن يكتفي بهوية العلم حسب (السهرودي) 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 فيما حققته الشخصية على صعيد إنجازها الفعلي والدرامي.

هذه هي باختصار شديد أهم موجهات العنونة التي اشتغل عليها قلعه جي في بسمة

نصوصه التراثية. أما موجّهات التراث وتأصيله فإننا سنلقي الأضواء عليها في الفقرة الثانية.

ثانياً. التراث وموجّهاته

ابتدأ عبد الفتاح رواس قلعه جي عملية تأصيل مسرحه من البنية الغالبة في الشكل الدرامي التقليدي (المشهد المسرحي) إذ ألبسه لبوساً منسجماً مع موجّهات التراث، وإشراقات الصوفية فمنحه اسم (الهيكل) في مسرحية (سيد الوقت الشهاب السهروردي)، و(الحرف) في مسرحية (النسيمي هو 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 عنوان 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، وقرباً 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 أزاح عنوان المشهد المسرحي التقليدية، وصار بديلاً لها دون أن يفك ارتباط القداسة بينه (كحرف) بمعنى الجانب أو الطرف وبين صوفيته الخالصة. 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 مشاهدها عنواناً اختصاصاً 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 سواها أو استثناء مفردة دون سواها أو انتهاج طريقة واحدة تعمم على مجمل المشاهد في نصوصه المسرحية كي لا يسقط في أسر النمطية التي تقوّل حريته في اختيار ما يتلاءم وطبيعة كل نص من نصوصه أو مشهد من مشاهده المسرحية على وجه الخصوص.

تبدأ مسرحية (سيد الوقت) منطلقاً من (هياكل النور) لتمهد دخول المتلقي إلى فضاءات النص من خلال جمهرة الأصوات الطبيعية، والبشرية، ومساقط الأنوار الهابطة، والصاعدة بهيئة رذاذ نوراني يكاد الواحد منا يلمس بهجته، ويسمع هسيسه، ويتماها في فيه كما تتماهى الروح بالروح. أراد قلعه 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 بدلالاته إلى عالم النص وشخصيته الأثيرة الشهاب السهروردي ثم الدخول إليه من (الهيكل الأول) الذي حمل عنواناً إضافياً توضيحياً (الولادة) في إشارة 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 إلى الأرض حاملاً الإنسان عبر شلال من الضوء إلى قاعها المظلم على الرغم من انشده إلى منبع النور، وشوقه، وتوقه إليه. في هذه المقدمة وفي (هياكل النور) التي سبقتها استخدم القلعة جي المساقط الضوئية بتقنية أضفت على النص (في حالة القراءة)، والعرض (في حالة المشاهدة) بياناً وسحراً حركاً 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 القلعة 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 السهروردي الذي يفتح المشهد تتجلي حقيقة الارتباط أو صلة الوصل بين الماضي المنصرم، والحاضر القائم:

"أيها النور الشارق.. إلى 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 إلى 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 وبياناً ميبناً بينهما. ومع هذا سأفترض أن الطرح لا يزال عاماً، وإن العمومية لا تصل بنا إلى جوهر ما نبحت عنه أو ما نريد الوصول إليه. إذن لنؤجل هذا إلى ما بعد استقراء جوانية سيد الوقت.

أولاً. من هو سيد الوقت؟

إنه شهاب الدين يحيى بن حبش. فيلسوف الحكمة الإشراقية 549-587هـ 1155-1191م الملقب ب(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 الإشراقية، 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، وإعدامات، واغتيالات مشينة بحق رجالات الفكر والمعرفة.
2. تشابه قيم السلطة، ومنطقها، وسلوكها العام.
3. وجود الفئة الاجتماعية نفسها في الوسط الثقافي، والمعرفي والتي لا يروق لها بروز الفكر الإنساني 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 اشتراطنا أن يكون كذلك. الاختيار كان أيضاً محكوماً بمدى ثبات الشخصية على معتقد الخير، ويقينها الذي يزداد ثباتاً ورسوخاً أمام هجمات الشر وحريتها 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 ومقارنا بين حريتي الناس والسلطة:

"الحرية لدى المفكر الولوج في فلسفات الإلحاد والزندقة أو في نشر الأفكار المتطرفة، والحرية لدى الشباب التمرد على القيم الأخلاقية والوصول الى حياة يسودها الجنس والانحلال والفساد، والحرية لدى الحاكم تعني حريته وحده في السلطة والطغيان، وإذا 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 تضادا، فلولا 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 الأنوار 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 أردنا الغور في جوانب 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 تثقيف العقل بالإشراق 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 تتطيقين بما أسره في نفسي .

تبارك: أيها الساري في الظلام، وهل أنا إلا أنت، أنا لحظة صفاء في روحك

تتسال عبارات من الحكمة في كتبك .

وما لم يقله الحوار قالته 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 ضوءًا

كأن الليل بَدَل 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، والتواقفة 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 كالفرة

قوز، والحكواتي، والمقامة، وحوار المتصوفة مع تلامذتهم، وحكايات الليالي، وخيال الظل

وفي هذا النص تحديدا استخدم خيال الظل في مشهد أراد منه بيان ظلم الفرعون وعدائه

لرب هارون وموسى . وعزز هذا العرض برأي الشهاب من خلال سؤاله التأكيدي :

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

سنترك شخصية الشهاب لننتقل منها إلى شخصية النسيمي في محاولة للكشف عن

موجهات 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 أيضا بأمر السلطان. وهذا يعني أننا إزاء شخصية تراثية أخرى استلهم القلعه جي صولاتها الفكرية، وشطحاتها الفلسفية، وتجلياتها الصوفية استلهاماً لا يقل إشراقاً 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 بـ(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 الإنسان 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 ينفد هو الكلمة، إنها نور الوجود" وفي هذا تلخيص لقداسة الحرف عند النسيمي وتقييمه الذي يتربع 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 الحداثة والمعاصرة فقد وسع مساحة الروي لتشتمل على الماضي وأحداثه، والحاضر ومجرياته فضلاً عما يقوم به من المقاربات والمقارنات بين الزمنين. تقول الرواية على سبيل المثال:

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

وهذا يعني أنها 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 مطلقاً 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 باعتبارها 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 يemor في دخيلته من أمور البلاد والعباد؟ وأخيراً ألا تعد هذه الأسباب منطقية، ومعقولة، ومبررة لمؤسس النص وخالقه قلعه 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 مستعبديه ومستغليه." وحتى يكون له هذا تكون الدهور قد تراكمت، وامتألت الحياة بالشرور والمظالم، ويكون التئيس قد نال من كل نفس تواقه إلى الخلاص. لقد ظل السلطان سلطاناً والمكاري مكارياً، وظلت الشعوب واقفة على طريق الانتظار الطويل وغير المعقول لمجيء المخلص، أو المنقذ، أو البطل الأسطوري ولكنها لم تنتبأ أن بطلها (الحلم والطموح) سيتحول يوماً إلى الحاكم الأوحدهم الوحيد، وإن النظام سيجمل 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، وذهنه المتقدمة في فهم ما يجري ويدور. يقول وكأن الزمن الحاضر معني بقوله:

"لا بد أن نرحل، لست أخاف على نفسي وأنا أرى الشعوب تقنى في صراعات الملوك وأطماعهم، هؤلاء الملوك لا يعرفون غير لغة القتل والجمام، يبنون أمجادهم على جثث

القتلى ودموع الأطفال والأمهات التاكلات"

هذا هو تقرير حال سياسة الملوك في الزمن الماضي والذي ظل سارياً في الزمن الحاضر. يبدو لي أن القلعه جي في اختياره المتصوفة (التراث) أبطالاً لمسرحياته قد تأتي 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 أن تنتهي المسرحية مباشرة بعد سلخ جلده، وتدفق دمائه تحت سكين الجزار، وهو يقول غير آبه بالسلخ:

"الرجل الذي يمثل 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 الإنسان) 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 إليه 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 العنوانة 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 أسلفنا 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) 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 سخّرها بشيء من المغايرة بتتريته إياها أو إسباغ روح التراث على بيئتها الجديدة إلى حدّ أنها بدت ضمن جوهر اللعبة وليست مقحمة عليها أو منقولة بألية تقتقر روح الإبداع.

لقد بدأت اللعبة من الحدث المعاصر. ممثلون وممثلات تفتح الستارة عليهم نتيجة خطأ غير مقصود: "سعيد لا ذنب له (مشيراً الى بكري الذي يحمل القائم الخشبي الذي يدق فيه على أرضية المسرح) سمع الدق فرفع الستار." وهذا هو بداية إيهام 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. يعلّق بعضهم أقنعة مرمية وعرائس وثياباً وأشياء أخرى في أمكنتها. أبو علي الملقن يرفع الغطاء عن بعض المقاعد وينفض الغبار. وردة تعدل من وضع تمثال أبولون المنكب على الأرض على وجهه"

تجدر الإشارة هنا الى أن وجود تمثال رب الفنون (أبولون) ضمن مؤنثات عرض الفرقة أريد منه الإشارة الى وحدة الفنون في العالم والتي سخرها 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 خلاقاً حسب. ولا أحسب

القلعه جي وهو الكاتب المتمرس في الكتابات الدرامية قد وضعه على الخشبة للاشيء. يقول على لسان وردة وهي احدى شخصيات النص: "لو كان أبولون يعلم أن مثل هذه الفوضى ستكون في المسرح لاستقال من وظيفته رباً للفنون" هنا يبدو الفرق جلياً بين حالتين أريد منهما دعم الإيهام بالفوضى التي حدثت في المسرح، وانتقاد الممثلة (وردة) لتلك الفوضى عززت دور الإيهام في نفوس متلقي المسرحية. أبولون إذن هو النظام الفني الموروث في مقابل الفوضى المنظمة القائمة على الخشبة أنياً، والمعبرة عن فوضى أعم واشمل خارج المسرح. إذا عاينا شخصية (نورا) تحديداً سنجد أن القلعه جي استخدمها لتزيد إيهام المتلقي، وقناعته أن ما يحدث أمامه أنياً 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 وتصدمات وانهيارات منظمة تحت رعاية قوة متنفذة، ومهيمنة، وديماغوغية تدير اللعبة بطريقتها محاولة إيهام 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 والمعنقات والعسكر القديم. والوطاويط الجدد الذين مصوا دم الشعب ووضعوا الوطن في كروشههم."
"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 ويشرد أصحابها، وقمم الحكي والزعبرة والخذلان."

يبدو للقارئ إن 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 إيقاع الجمهور بشرك اللعب بالعواطف، والأفكار مستقيماً من غيرة (عطيل) شكسبير، وأنانية الشاعر العربي ديك الجن وقتل كل منهما لمعشوقته الطاهرة، وإسقاط هذا على شخصية ديك الجن (الممثل) ليقوم بالقتل بطريقة فعلية لا تخلو من أثاره العواطف، واستفزازها، وجعل المشاهد مشدوداً، ومنبهراً طوال العرض إليها وكأنها هي التي تمثل جل مطالباته الملحة بعد إن سلب (المخرج) إرادته، وتركه نهبا للأوهام، والشكوك، والارتباب، والقلق وهو ما انفك ينظر إليه نظرة فوقية استعلائية أكدتها جملته الأخيرة في نهاية الفصل المفترض الأول: "ماذا أفعل؟ هؤلاء بهرجهم وصراعاتهم لن يتيحوا لي وقتاً للتفكير". إن تناولني لموضوعه 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 الموجهات 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 المفاجئ 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 إيدولوجياً واستراتيجياً 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 إليه (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 فعلاً - 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 تتس 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، والأناني 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 بالمرسح،
والمرسح بالواقع في رأسه فأصبح مجنوناً" وهذا هو بالضبط ما أراده المخرج.
لقد وقع القتل بطريقة جعلت المشاهد يعتقد جازما أنه وقع فعلاً لا تمثيلاً 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 ظلّت على حالها وظلّ 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 الشخص 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 طالته الدمار وجرت عليه أحداث المسرحية بعد عودة شخصيتها الرئيسة 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 (غربول) كجدار أو حد فاصل بين المكانين من جهة وبين زمنيها من جهة أخرى. وعلى الرغم من أن النص اعتمد الوجدانية 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 ظلّت 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 أبقتها الصدف، 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 درامياً، 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، 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 أبو 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 الكُفر 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 وتفاؤل

كبيرين كدالين على جماليات الألفة، والارتباط المصيري. وتنتهي بصوت المؤذن الذي يسبح عليها طابعا شرقيا، تراثياً، إسلاميا تحديدا. وإذ تستكمل مؤثرات الصورة دورها يختفي الكفر/الماضي، ويبدأ الكفر/الحاضر حالتها الثانية بإعلان أبي العز (رجل صندوق الدنيا)، والشاهد الوحيد على عزة الكفر وذلها، 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 ذلها، 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 دالاً فاعلاً 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 وان لم يكن جديدا على الخشبة إلا أنه جعل إسهام الأدوات الفنية الأخرى ممكنا وطبعاً في نص يحتاج إلى التنوع 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 رقياً طينياً 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 استنكاره معها عن أيام العز وزوالها، وتفكك قوة الأهل، وإلهائهم 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 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) متوسلا بهم وطالبا صدقاتهم وصدقتهم بعد أن ادعى أنه قد رأى ما رأى من ذل سليمان وسجنه للإيس والجن في القماقم:

(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 الهدهد ما زال حتى يومنا هذا ينقل الرسائل ويهدد المدن بالمفخحات، والناسفات، والقاصفات. من هنا يمكننا القول إن 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 نزعها من ديارها إلى كفر سلام، وهي ما تزال ابنة السنوات الست، وقد فقدت والديها بعد أن علقا في رقبتهما مفتاح البيت بأمل رجوعها إليه.

(سنرجع يوماً إلى حيناً)

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 للرّضّع والشيوخ والشيب والشباب وانتهاوا بقصف الطائرات الموجع على ماضي الكفر وحاضره حتى ساد الصمت. ومن خلال هذه الصورة وضح القصد والهدف الذي خطط له القلعه جي واشتغل على إمكانية الوصول إليه اعتماداً على إفرزات التاريخ، ومقارناته، ومقارباته الدلالية.

3. صورة من الماضي/أم سعيد قارئة الفنجان

يعود أبو العز إلى استنكاره، وأداة استنكاره التراثية هذه المرة فنجان القهوة التي تتساب 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 فنجانه بلهجة شعبية محببة أسبغت على الشخصية، وجوّها 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 وانهايار 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 متمتما

(انهار السد واندفعت يأجوج ومأجوج وبحر البقر صار بحرا 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، قراء وجمهوراً، من حالة الإيهام التي تلبستنا إلى حالة العقل التي غيبها 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 التأصيل. 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 باستقلاليته 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 تنسجم مع استقلاليته وأدائها الذاتي.

الصورة الثانية/دسته 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 والنذير، وسنكتشف أنها موروثة قولاً ومحققة فعلاً على مدى الانهيارات والنكسات العربية، وهي تذكر قارئها بـ(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 للفرج هذه المرة على نصير الدين الطوسي كعالم عربي صوفي، والذي صار مستشاراً إعلامياً وثقافياً لهولاكو الوثني لم تبتعد . على الرغم من استخدام الكاتب لأداتي عرض الصور والتسجيل الصوتي . عن سردية الحوار واخباريته. لقد تخلى 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 أدواته المشار إليهما هنا لم تستطعا كسر رتابة الحكيم الذي خلقته قراءة ماضي الملوك وتحالفاتهم قراءة سردية لم تعن بدرامية الصور، ولم تستنبط من التاريخ فاعليته، وقدرته على التشيؤ السوري درامياً. 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 أيضاً من مغبة استمرار أولئك الملوك القدماء/الجدد في حمل دلة السلام وصب القهوة العربية للغزاة، وللطغاة، والقتلة أو تقزيمهم المذل لأنفسهم أمام عملاقة هولوكو أو أي أحد غيره من العلوج. لقد كانت هذه الفكرة واضحة جداً، 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. زخّات المطر على كفر سلام بقسميها الخلفي والأمامي.

ثانياً- أبو العز يعتلي مكانا مرتفعا ويده مظلة مطرية.

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

يخف المطر، تتلاشى العاصفة، يغلق 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، وبين التراجع والإقدام، بين ملوك يصبون القهوة للغزاة وبين الذين يصبون الجحيم على رؤوس أعدائهم. ثم يستهزئ 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 القربى التي بينهما، والقومية وتعصبها، وناصر الحق على الباطل. إن الكاتب هنا سلك سلوكاً فنياً تسجيلياً (نسبة إلى المسرح

التسجيلي) إذ عرض حقائق الطرفين فضلاً عن عرضه لحقائق الطرف الواحد في حالتي الانتصار والهزيمة ليترك للقارئ أن يقرر بنفسه أو أن يستنبط 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 والموت. ومع تجدد الكفر يجدد 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 قائلاً: "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 تتهدى على إيقاع نغمة أغنية مبتذلة تتوقف فجأة فتنتهي الصورة ويكسر أبو العز حالة الإبهام بتوجيه حوارهِ إلى الجمهور مباشرة.

إن عبد الفتاح قلعه جي بتجربته ككاتب ووعيه كمتقف واطلاعه 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 لحنّة 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، مضرجاً بالشفق الدامي، مزنراً بأنوار الصباح"

لنتتهي 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 عنونة مسرحية (ليلة الحجاج الأخيرة) بكلماتها الثلاث الى أمرين: الأول يتعلق بزمن حدوث الفعل وهو محدد بالليلة الأخيرة من حياة الشخصية والذي تناوله النص تحديداً، والثاني يتعلق بشخصية ما تزال ذاكرتنا الجمعية تحتفظ بصور ديكتاتوريتها، وقسوتها، ورهبتها، وسفكها للدم مزحزحة كل ما يتعلق بفعلها الإيجابي إن كان لها ثمة فعل إيجابي حقاً. ومن المؤكد إن تحديد الزمن بالليلة الأخيرة أدكى فضولنا لمعرفة آلية استسلام الشخصية الحجاجية للموت خاصة ونحن نعرف انه مات من دون إن يصرح بتوبته عما فعل سيفه في رقاب الناس. ونظراً لمعرفة المؤلف بجوانية هذه الشخصية فانه عمل على تشويقنا - قبل الدخول الى النص - ليقدمها 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، وإراقة الدم لتكون محورا للنص ومركزاً لأحداثه، وبؤرة لتفجر صراعاته كلها. شخصية تميزت بولائها المطلق الغريب لولي الأمر (الخليفة) وما خطر لها أن تعلق عليه مقاماً أو جاهاً أو سلطاناً على الرغم مما وصلت إليه من جبروت وهيمنة وتسلط جعل نفوذها يمتد من الشام الى الصين. وترتب على هذا إفراز موجّهين مهمين في بنائها تتمثل الأول في جنوحها التسلطي، وتمثّل الثاني بقدرتها على كبح ذلك الجنوح. وإذا كانت الشخصيات التي اشتغلنا على تحليلها في النصوص السابقة - وهي شخصيات مسالمة، وتواقة الى فعل الخير - قد وقع الفعل التدميري التام عليها (صلب السهروردي والنسيمي في حلب على سبيل المثال) فان شخصية الحجاج قد أوقعت فعلها التدميري على كل الشخصيات المحيطة فاستأثرت بالغلبة، وهيمنة، وبسط النفوذ.

ولعل أبرز ما امتازت به - بعد تلك الغلبة المستمرة - هو ولأوها المطلق وخروجها عن الطبع التقليدي للديكتاتورية في آن واحد وهذا هو ما أردته بالضبط من توصيفي لها بـ(الولاء المطلق الغريب).

لقد استطاع القلعه جي من خلال هذه الشخصية الإيحاء درامياً بشخصيات هذا الزمان التي لا تقل بطشاً، ولا إرهاباً، ولا حجاجية عن الحجاج نفسه وهذه هي رسالة النص الكبرى التي لم يستطع عبد الفتاح قلعه جي تقديمها لقراءه من دون تشفير أو ترميز أو غطاء تراثي فني يراوغ الرقيب ومقصاته من جهة ويعزز مكنة النص الأدائية 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 استخداماً فنياً يهدف الى الكشف عن جوانب الشخصية، واستبطانها، واستقراء ما يجول في دخليتها، والتعرف على أكثر أجزائها تشاخصاً درامياً وفكرياً حيث قسّم القلعه جي شخصية السهروردي على ثلاثة أقسام: تمثل الأول في شخصية السهروردي الظاهرة المرئية عيانياً، وتمثل الثاني والثالث في الشخصيتين الافتراضيتين والمرئيتين ذهنياً (لهب وتبارك). أما الحجاج فقد ظهر بشخصيتين: الأولى ظاهرة عيانياً، والثانية ذهنياً وهي متمثلة بشخصية الموت كوجه آخر للحياة أو كصورة ثانية تعكس ما تراه الشخصية ماثلاً أمامها في ساعة الاحتضار. إنها كل شيء أو لا شيء على الإطلاق كما يقول القلعه جي على لسانها وقد أتت بهيئة زائر للحجاج الثقفي في ساعته الأخيرة:

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

"أنا حقيقة الحقائق"

"تجلس الملوك على عروشها وأكون 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 أشكال 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 أولى الموجهات الفنية التي اشتغل عليها النص الرواسي، ومنحت المتلقي انطباعاً

أولياً عن الشخصية التراثية أو الشخصيات الأخرى هي جملة النص الاستهلالية. وتأتي الجملة الاستهلالية - 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 تطلعنا الشخصية على ما يأتي:

أولاً. إنها سارت الى حتفها وهي تعرف أنها سائرة إليه.

ثانياً. إن سيرها كان بمحض إرادتها فهي من اختار السير على الطريق المؤدية الى الهلاك فأما أن تنجز ما أرادت أو أن تهلك دونه.

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

من هذه النقاط نستنتج أن الشخصية على جانب من قوة الإرادة والتصميم، وإنها لا تأبه بالموت وهي تسير على طريقها أو تحاول وضع الناس على طريق الهداية النورانية التي تخلصهم مما صاروا عليه وإنها جراء فعلها النبيل هذا تجازى بالموت. وهذه هي أركان 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، والأيام العاصفة التي مرت بي كومضة برق"

من خلال هذه الجملة يتضح الآتي:

أولاً. كلّ الأشياء التي ستعلن عنها الشخصية وقعت تحت تأثير الفعل التدميري (يغرق).

ثانياً. إن الليل هو حاضن النهايات (الغرقى) من كل شيء.

ثالثاً. كل شيء بالنسبة للشخصية يعني: المدينة والناس والأيام العاصفة وكل هذه الأشياء قد آلت الى الزوال.

رابعاً. إعلان الشخصية عن نهايتها المأساوية المحتمومة

من خلال النقاط الأربع المذكورة نستنتج أننا سنشهد نهاية الشخصية، وإن ما يشدنا إليها هو توقنا لمعرفة الكيفية حسب. فإذا كانت العنونة قد أشارت الى الشخصية المقصودة (الحجاج) والى ليتها الأخيرة (الزمن) فإن الجملة الاستهلاكية قد أشارت الى مصيرها المحتوم (الموت) من دون التطرق الى الكيفيات. بمعنى آخر إنها حددت طبيعة (الليلة الأخيرة) ذلك أن جملة (ليلة الحجاج الأخيرة) غير محددة بشيء معين فقد تعني ليلة الحجاج الأخيرة في الحكم أو السلطة أو الحياة أو كل هذه الأشياء مجتمعة. وما قلناه عن الجملة الاستهلاكية يصح قوله على الحوار الاستهلاكي 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 فإنها لا تتمنى إيقاف البزوغ كي يطول بها العمر وإنما هي أرادت ذلك مكابرة منها كي لا ينكشف للناس ما حل بها من النقرس، وأوجاع البدن وتآكله من الداخل. وكلما استرسلنا في الحوار الاستهلاكي كلما تكشفنا لنا أسرار الشخصية بما لها وما عليها.

إن الشخصية التراثية عند القلعه جي تلعب دوراً لا يقل أهمية عن مقومات النص الأخرى، كما إنها تساهم بشكل فاعل في تحديد موجهاته التي تشكل مع الموجهات التراثية الأخرى أسلوباً فنياً تفرد به عبد الفتاح رواس قلعه جي ككاتب مسرحي تجريبي.

الاستنتاجات:

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. ابتدأ 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 الأخرى 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 منقاة تتنفس من رئة 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. طوَّع وسخَّر 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. كُنْتُبُ الشخصيات المركزية مثل (هياكل النور) و(حكمة الإشراف).
 5. مقالاته ودراساته عن التراث والمتصوفة.
 6. المسرح العالمي.
 7. الأشكال 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. سخر 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 مشاهدته 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. الإكسسوارات التراثية القديمة.
 5. الرقم الطينية.
- فضلاً 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 الأمكنة المعاصرة وهي بثلاثة أقسام:

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

خمسة عشر. استخدم تقنية الانفصام التشاخصى لبيان جوانية الشخصية وكشف أسرارها الداخلية.

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

سبعة عشر. إذا 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 زنكنة، ووليد إخلصي، وغيرهم. وما هذا المبحث المتواضع إلا مدخلا لدراسة أوسع، وأشمل، وأعمق، وأدق لكل اشتغاله الدرامي.

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 ويهمشه أمام ثورة التقنيات ورغبة الاستيلاء على العالم والإنسان بعد أن تحولت أرضنا إلى قرية يملكها إقطاعي متعطرس. (*)

عبد الفتاح رواس قلعه جي

(*) مسرح ما بعد الحداثة. عبد الفتاح رواس قلعه جي. مجلة الحياة المسرحية دمشق - ع74 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، وأنساقها. لقد كتب العديد من البحوث النظرية التي تناولت التراث العربي والإسلامي، ووضع كتباً عديدة نذكر منها: أحياء حلب وأسواقها، مدخل الى 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 - الى 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 فانه 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؟

بدءًا التجريب وكما يرى بعض الكتاب يرجع تاريخه الى أولى الأعمال المسرحية التي كتبت على أيدي قدماء المسرحيين مثل اسخيلوس، سوفوكليس، يوريبيديس متذرعين بما إضاف 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 والعولمة): "بدأ التجريب منذ الاحتفالات الدينية الدثيرامية التي قامت في أعياد الربيع ومن ثم وجدنا التجديد والإضافة سمة أساسية دفعت بطبيعة الحال رئيس الجوقة الى إدخال بعض التغيير والتجريب على وظائف الكورس" (1) من هنا يمكننا القول إن العملية التجريبية قامت على أساس الضرورة التي حتمتها الظروف الموضوعية اجتماعياً أولاً، والوظيفية الأدائية ثانياً ليتمكن النص من خلالها استيعاب حاجات الإنسان الضرورية، والملحة. وهذا هو عين ما أكده الأستاذ جمال عياد في مقالته الموسومة بـ(التجريب في المسرح العربي المعاصر) قائلاً:

"التجريب بالنسبة لي، يعني ذلك الاتجاه في المسرح الذي يجيء ضرورة ملحة

لاستنتاج مرحلة من مراحل التاريخ الاجتماعي". (2)

فاذا سلمنا الى أن 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 إنها ليست قابلة لأن تكون أو لا تكون، أو أن تتأرجح بين طرفي الكينونة بعد أن حتمتها الظروف الموضوعية للمجتمع في مرحلة من مراحلها التاريخية. وسوف لن نتصف بالعمى إن اكتسبت فهما اجتماعيا دقيقا ومتوازنا يحيلها الى أمر حتمي.

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

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

"إن التجريب الذي لا يصدر عن فكر متقدم وعن تواصل مع الإنسان وقضاياه المصيرية وعن مواكبة حديثة لمعطيات ولمتغيرات المحيط الكوني لا يمكن إن يتخلق كحالة إبداعية" (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 الإبداع المسرحي. لقد وضع الأستاذ يوسف الحمدان يده من حيث يدري على موجه أساسي من موجات التجريب (الفكر المتقدم) والذي لا يمكن من دونه إن 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 انبهارا 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 أو كتاباته البحثية، والنقدية يجد انه بموسوعيته، وبتجاربه الفنية، والمعرفية قدم لنا فكراً متقدماً، غنياً، قادراً على اجترار الجديد، وزعزعة القديم بوعي إبداعي منتج أسس لوعي مسرحي، وثقافة تتجلى بتحريكها للجدل التأسيسي الخلاق فضلا 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 معقولة الوضع الإنساني والقلق الأزلي والانتظار، وعن هموم كلية مستقرة في أعماق الإنسان، وهو بالإضافة إلى ذلك وعي جديد للجمال وبحث دائم فيه، وإن أكثر الأشياء معقولة تلك التي تبدو لا معقولة في ظاهرها لكنها تظهر ما نحاول إخفاءه، مستكشفة أغوار الواقع الممكنون." (4)

إن العملية التجريبية بحسب القلعه جي تقوم على (الفتازيا) كموجه من موجات إثارة الدهشة والغربة أولاً، وعلى سبر أغوار لا معقولة 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 إلى مستوى الموجات الأساسية. لقد منحه استثناء بيننا من خلال تناوله حاجة الإنسان للخلاص، وانتظاره للمخلص، وقلقه الدائم إبان انتظاره جراء تردي الوضع العام أو الظرف المحيط (محلياً وكونياً)، ومن ثم تأتي الجماليات واللامعقوليات وبهذا تكون النصوص القلعية قد استكملت موجهاً النصية والجمالية في المعنى والمبني. وخلافاً لما جاءت به بعض التجارب البهرجية - التي اعتمدت الصورة كأساس مهيم في العملية الإبداعية كلها من أجل إثارة الدهشة، وموت النص، وتقديم استعراضات باهرة، ولفت الانتباه إليها مستبعدة دور الكلمة (موتها) أو مقلدة من أهميتها لحساب الصورة - جاءت نصوصه متضمنة طرفي العملية الإبداعية في شكلها ومضمونها المستحدثين، وقد تجلى هذا في نصه الموسوم (الرجل الصالح أيوب) (5) والذي سنقوم ببيان الكيفية التي على وفقها اشتغل هذا الموجه تجريبياً في مقارنة أو تمحيص وتدقيق في جوهر المنصوص، والمنصوص عليه من خلال تناولنا لمكونات خطابه الثلاث: العنونة، والنص، والشخص.

أولاً. العنونة

العنونة وسيلة استباقية ناجعة في اجتراف فكرة النص قبل القراءة. وهي الوهج الذي يضيء الطريق المؤدية إلى كل شعابه. أو هي كما قيل ثرياه التي تنتشر 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 الاثنتين في الخلق والخليقة، وهو موصوف متبوع بصفة حددها الكاتب بالصلاح. والصالح: صفة تخبرنا بحال الموصوف محددة إياه بإيجابية الكلم، ومزيحة عنه ما يخالفها أو يعارضها أو يفترض مخالفتها. وأيوب: اسم مؤخر للعنونة، ودال للرجولة والصلاح، ووروده مؤخراً أعطى الوظيفتين السابقتين أهمية مقصودة، فضلا عن ارتباطه بذاكرتنا الجمعية بالقدرة على التحمل والصبر الطويل والجميل.

إذن.. نحن إزاء شخصية شبه محورية تصدرت عنوان النص بطريقة تشي بنفوذها نصيا وهيمنتها دراميا وكأن النص بكليته كتب من أجلها فاتسمت بتشخيصها 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 كثيراً هي ارتباطها بذاكرتنا بتاريخ حافل منحها 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 وعاديته وقد عزز هذا فيه تشاخصه تاريخياً واجتماعياً وعند رواس قلعه جي دراميا 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 شيء 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 فضلاً عن كونها مبتكرة للنص وشخصية.

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 مبرراً 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 تبتكر 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 مسبوق 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 دراماتيكيًا يعني الإيذان ببدء الحدث؛ والمفاجأة تعني الإيذان ببدء التجسيد العاطفي للحدث. ومن خلالهما 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 أنفذ (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 إلى بيته القريب، ووضعها على أريكة وتغطيتها بدثار فضلا عن فركه يديها ليعبث فيهما الدفء ثم استرجاعها لوعياها، وإعادته 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 (الحيكة) 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 وإن استمراره فيها بلا خسارة يمنحه المزيد من الضمانات المطلوبة التي تتحقق جراء نكاه 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 فأعاد الكاتب (الحيكة) لها قائلا:

" 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 تبيئها 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 تكملية ليبدأ الحوار الانعطافي بين الشخصيتين (أيوب ورحمة) حول النقطة المهمة التي تتجسد فيها الفكرة الرئيسية للنص متمثلة في السؤال الفلسفي المؤرق 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: لبتك تركتني أموت.

أيوب: لا يحق للمرء أن يتمنى الموت.

رحمة: (يخنقها 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 (المؤسسة) للحياة والموت. بمعنى أن تفاعلية (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 تنسل 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 طُهر القلب ما ضرَّ بالبدن الوحل. ما نفع الثياب الجميلة إذا كان القلب موحلاً. احرص على أن تكون يدك مليئة بالورد، فإذا اضطرتت 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 مخططا لما يحدث له في قادم الأيام (قراءة طالعه) مما تجعلنا على معرفة، وان 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 فضلا 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) فيلنتقي 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 تلطخ بها جسدها الطاهر في ماضي الأيام ولأنها تدرك حاجة (أيوب) لهذا الجسد فهي تقترح عليه بمحبة الاقتران بواحدة أخرى لتتفرغ بشكل كبير لإدراك حب لا يدرك إلا بالتخلص من رغبات الجسد المهيمنة. وهنا يحدث الانعطاف الكبير إذ يتحول (أيوب) من عابد صابر طائع إلى ضائع مشرد معاقر 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 التقطها هو في بداية المسرحية ليرتب على هذا عودتهما إلى حياتهما الزوجية كما في سالف الأيام. المسرحية لا تنتهي عند هذا الحدث بل تمتد إلى ابعد 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 فانه يفعل هذا من خلال السؤال الذي طرحه (أيوب) على (رحمة) كيف عدت إلي؟ لقد أدركت (رحمة) وهي في أعلى مراحل صوفيتها ونقائها واقتربها من الذات الإلهية أن لا شيء أفضل وأكمل وأسمى حباً من حبها لزوجها (أيوب) وكل ما يخالف هذا هو محض هراء في هراء. لقد تمت الحكاية بلقائهما، ثانية، وعيشهما بونام ومحبة وسلام ولم يبق منها سوى إهدائها لمن يستحق الإهداء فيقرران أنها:

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

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

ثالثاً. 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 إستراتيجية 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 المسجد 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. وان 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 وان 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 انه في هذه المسرحية، تحديداً، استخدم بشكل ابتكاري طريقة تداخل النصوص المختلفة أدائياً والموحدة ابتكارياً. 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 الرئيسية، 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 الى 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 وترابط 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.

وإمعاناً في الدهشة يؤكد قلعه جي سيادة الغرائبية على الجو المسرحي العام من خلال التلميحات الديكوراتية غير الواقعية: القبر، والمسلة، والهرم، وقناعا المسرح (الضاحك

والباطني) فقد جعل القبر الأول على هيئة طائرة شبح - كرمز لجنوح القوة وتطلعها الى عولمة كونية على وفق رغباتها الجينوسايدية ممثلة بشخصية (الكابتن) - وجعل شهادته على هيئة مسلة نقشت عليها أمجاد (الكابتن) وبطولاته الشخصية، ومعاركه العسكرية والاقتصادية، وكامل منجزه التدميري. أما القبر الثاني فقد جعله على هيئة هرمية تشي بحضارة امتد رقادها من الماضي الى الحاضر ممثلة بالملكة الفاتنة كليلوباترا وحببيها انطونيوس. وتضمن القبر الثالث على قناعي المسرح (المهرج والمرأة) بينما ظل الرابع كدسا من الحجارة نقشت على شهادته 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 وأفاعي فضلاً عن غرفة للاتصالات بالوسائط المعاصرة، وبرج لنفاخ البوق كواسطة اتصالات منقرضة.

تبدأ المسرحية بـ(الحركة الأولى) وهي حركة إيمائية، وتسمية بديلة لما اعتدنا على تسميته (المشهد المسرحي) التقليدي. ثمة إيماءات 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 انه 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 وأجناسها 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) انه رمز لعنجهية التسلط الأمريكي، وابتلاء العالم بتلك العنجهية. ومن خلال تحولات المرأة وتنقلها من شخصيتها المجردة الى شخصيات نسوية معروفة ومحفوظة في ذاكرتنا الجمعية، وأدائها أدوارهن أمام عشاقها على مر التاريخ، ومن خلال بيان جنونية الرجل وافتتانه بها تتضح المقاصد بالمقارنات، والمفارقات، والتناقضات القائمة بين الشخوص انفسهم كرموز لحضارات متباينة مختلفة انفردت واحدة منها بفرض إرادتها العولمية.

في الحركة الثالثة ينهض من قبره (المهراج) و(المرأة) وهما صلة الوصل المتينة مع المكان الذي افترضه المؤلف كمسرح مهجور في أطراف المدينة والذي تحول الى مقبرة لممثلي حضارات ما بعد الفناء. يلتقي الميِّتون في حياة افتراضية تشي بعلاقة بعضهم مع بعض من خلال تمثيل أدوار الشخصيات النصية أو التاريخية حيث يقوم الممثل الواحد بتمثيل عدد من الأدوار خارج شخصيته. ومع أن تعدد الأصوات في النص الواحد، وأداء الأدوار المختلفة من قبل ممثل واحد أو أكثر لم يكن بالأمر الجديد في المسرح الغربي وحتى العربي إلا انه لم يصبح شائعاً بعد كما أن القلعه 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 (المهراج) بوساطتها شخصية (الكابتن) مهاجماً إياه ثم مدافعاً - إثر هجوم الكابتن عليه - بتبرير ذلك الجنون:

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

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

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

المهراج: عظيم.. ما يهمنا هو الجنون، ربما لو خلعت هذه الملابس الكريهة تبدو إنساناً في منتهى العقل واللطف. (19)

في الحركة الرابعة تتسع دائرة الاجتماع بخروج شخصية أنطونيو من القبر/ الهرم، والتقاءه بحبيبته (كليوباترا) ممثلة بشخصية (المرأة)، ليتحاور الأربعة في الشأن السياسي والحربي. المهراج يحاول أن يستفز غيرة الكابتن بعد أن تركته المرأة، وسقطت في أحضان القادم الجديد إلا أن الكابتن لا يعير الأمر اهتماماً مدعياً انه يتعامل مع الأمر بطريقة حضارية. لقد شكل اللقاء بين أنطونيو وكليوباترا شكلاً آخر من أشكال الجنون المشيد على أساس الرغبة التي جمعت بين متعادين خسرا في النهاية كل شيء.

في الحركة الخامسة يخرج من قبره الشاعر العربي عمر ابن أبي ربيعة لينضم الى من سبقوه فتتحول المرأة من عاشقة لأنطونيو الى متيمة بعمر ابن أبي ربيعة وبظهوره تكون شخصيات النص قد اكتملت إذا استثنينا شخصية (زائر الفجر) طبعاً، وتكون القيامة قد

قامت، وسقط الكل من على الصراط المستقيم الى جهنم حتى نافخ الصور. المدهش هنا وبعد أن تصورنا أن المسرحية قد انتهت بالفناء والجحيم تعود الشخصيات الى المسرح لتحيا جمهرة النظار بأمر (زائر الفجر) ممثل السلطة في المدينة ليتبين لنا انه وحكومته يبحثون عن مجموعة من الفنانين بدعوى انهم ارهابيون يقتادونهم الى المصير المجهول. عند الحركة الأخيرة إذن تكشف خيوط اللعبة المسرحية بعد أن عرفنا سدا الحكاية ولحمتها وخرجنا منها والدهشة تعقد أسنتنا.

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

ولا تقل مسرحية (مدينة من قش) عما أثارتها (فانتازيا الجنون) من دهشة وغرابة فانتازيتين لكننا هنا سنؤثر إلقاء الضوء على جانب المكان باعتباره موجهاً تجريبياً، 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 الأداة (لكن) لتوكيد أن أي مكان على الأرض يمكن أن يكون بقعة لأحداث مسرحيته انطلاقاً من عمومية الفكرة، وشموليتها، وقدرتها على التعمية الرقابية والاستدلالية. الكاتب بقصدية واضحة يخفي ملامح المكان لرغبة وسر في ذاته يقبانه سلبية التأويل الرقابي. إن قراءة فاحصة بسيطة للنص تؤدي بشكل أكيد الى معرفة البقعة التي شهدت أحداث المسرحية من خلال شخوصها، وأفكارهم، ومحدداتهم التاريخية، وترسخهم في ذاكرتنا الجمعية. فشخصية (جحا) على سبيل المثال لا الحصر معروفة للقارئ العربي بنوادرها وأفعالها الفانتازية الساخرة من الواقع بطريقة فيها من الضحك قدر ما فيها من المرارة ترقى أحياناً الى مستوى الكوميديا السوداء. إن مجرد النطق باسم الشخصية (جحا) تعني - في مخيالتنا التراثية والجغرافية - البقعة التي ننتمي إليها كقراء بشكل عام. أما تفاصيل البقعة وخصوصيتها فتأتي من خلال ما تدلي به الشخصية أو مجموع شخوص النص من بوح يربط بطريقة جدلية بين الماضي (ماضينا الذي ننتمي إليه) 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 واحداً. لتأمل الجملة الآتية من النص:

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

أعتقد أن ابسط قارئ 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 عربياً. الخوف من الكلام بصوت عال قد يسمعه العسس أو رجال الأمن المبتوثة
عيونهم وآذانهم في كل مكان، أو من الوشاة الذين يدبجون أفضل التقارير التي تفضي في
اغلب الأحوال - إن لم نقل كلها - الى دفع الشخوص نحو مصائرهم المجهولة حفاظاً على
سلطة المتسلطين، ونعمة المتعمين. ولعل القارئ العربي يعرف بتجربته وخبرته أن هذا
السلوك الأمني التقليدي الشائع إنما هو سمة لزمانه وواقعه المعيش وبهذا نخرج بتأكيد
يغذي فكرتنا عن المكان وإن كانت تطول بلدانا ولا تقتصر على واحدة منها.

من خلال الجملة إذن استطعنا منح النص تحديداً ليس مكانياً حسب بل وزمانياً أيضاً
وهذا يعكس لنا قدرة الكاتب على الاشتغال التجريبي الذكي المعبر عما ورائية القصد في
الجمال المسرحية أو الجمل الاستباقية في المقدمة، أو التمهيد، أو الإضاءة، أو
الملاحظات الأولية وفي هذا كله خروج مدروس عن المحددات التقليدية للنص المسرحي،
والتزاماته الفولادية. وإذا أعدنا قراءة الجملة ثانية، وانتبهنا الى لهجتها العامية الشعبية
الخاصة ببيئة الشخوص نكون قد توصلنا الى تحديد المكان تحديداً دقيقاً.

النص التجريبي الجديد إذن قادر على وضع محددات المكان وجغرافيته أو الموحيات
بحدوده ليس عن طريق ما يخبرنا به الكاتب كملاحظات أولية في مقدمة النص حسب،
وإنما عن طريق بوح الشخوص ولهجتهم وأزيائهم وإكسسواراتهم وطرز معيشتهم.. إلخ.
فاذا كانت مهمة الملاحظات الأولية: مراوغة الرقيب فان مهمة النص الأولية تتجلى في
مراوغة المراوغة، وتهيئة المتلقي لقبول فكرة المكان المسكوت عن تحديد هويته الجغرافية
الخاصة.

في هذه المسرحية أيضاً استطاع القلعه جي أن يقدم لنا غير المعقول على طبق من
المعقولية التامة المدخولة بالكوميديا وبالسخرية من واقع متهرئ ومأزوم وآيل للخراب
يكشف من خلاله حقيقة السلطة والمتسلطين وسلوكهم الهجين (غير المعقول) عندما
يتعلق الأمر بمن يهدد زوال نعمة السلطة عنهم سواء بطردهم أو رميهم على المزابل أو
قرص آذانهم كما يفعل المحتل بأذن من فرش له البساط الأحمر طريقاً الى كرسي الجاه

والنعمة والحياة الباذخة. فمن غير المعقول أن يستقبل الحاكم المتجبر المستبد (جحا) وحماره في قاعة المحكمة، وان يتخلى عن جاهه وطاؤوسيته من أجلهما ولكن غير المعقول هذا يتحول الى معقول جدا عندما يعرف الحاكم أن ولي نعمته (الباشا) يرغب في مقابلتها:

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

إن الانعطاف النفاقي الكبير بين فعلي الحاكم أو موقفه من (جحا) هو في حد ذاته نفاق معقول لغير المعقول في أروقة السياسة العربية والقلعه جي يضعنا وجهاً لوجه أمام أسئلة مهمة كمتلقين أو معاشين لها عن طريق استخدامنا المتكرر لأداة الشرط لو (السحرية الستانسلافسكية). والتي تحيلنا الى الأجوبة الشرطية الأكيدة.

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

وفي مسرحية (باب الفرج) ثمة تأكيد على الموجّه السابق ولكن باستخدام مغاير لأثره المهيمن على حجم النص الذي سنبداً تحريّاتنا فيه انطلاقاً من بوابة عنونته (باب الفرج) التي يبدو أنها تتوسط عالمين: عالم ما قبل الفرج، وعالم ما بعده.. قد يتحقق الثاني إن تمّ التخلص من معوقات، وموانع، ومحرمات، وممنوعات الأول. هنا نفترض وجود شخصيات مستضعفة تسعى للوصول الى الفرج، وأخرى متجبرة تمنعها من الوصول إليه محكومة بشريعة الأرباح والمنافع. وجرياً على التجارب سيكون المُستغلّون من الأكثرية، والمُستغلّون من الأقلية وهذا بحد ذاته يشير الى وجود صراع درامي وفكري بين العالمين المفترضين سلفاً. العنونة انطوت على جانب تشويقي مثير للتساؤل عما إذا كان ممكناً للقوة الأولى تحقيق هدفها؟ وما يمكن أن تضعه القوة الثانية في طريقها من العقبات الكأداء التي تمنعها من الوصول إليه ضمن زمن افتراضي هو زمن (باب الفرج). (23)

تبدأ المسرحية بدقات ساعة كبيرة مطلة على ساحة عامة (ساحة باب الفرج) في إشارة الى مضي الزمن بشكل تقليدي، رتيب، محدد بالوقت الأنّي للساعة، ومنفتح على أزمنة الظلم،

والظلام، والاستلاب، والاستغلال. لقد حوّل القلعه جي برج الساعة الى مقر للمرافعات والمحاكمات التي تستهتر بالحياة البشرية بطريقة تبدو معاندة للعدل، ومساندة لقوى الظلام. وأشار 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 مفتح 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 إليها:

الجلاد : مئة وأربع وثلاثون.

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

وعندما يهذّ الجلاد التعب 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.

إن ماورائية هذا المشهد تفصح بشكل أكيد عن نية القلعه جي في التلميح الى وعي البائع بمجريات الواقع الخرافي (اللامعقول) الذي يعيشه، والى يأس الجلاد في قهر شخصيته أو ليّ عنقها كما هو واضح من خلال السياق العام للنص. أما الجلاد 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/ الجلاد، ودورتهم لا بد أن تنتهي في النقطة التي يكون فيها موجودا تحت برج الزمن متحكماً بعقاربه كتحكمه بالمصائر والأقدار. 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 الجلاد نفسه).

ويتجلى الوعي في شخصية (الأخت) أيضاً من خلال المشهد الذي يتحاور فيه الكل حول عائدية أو تبعية أو نسب (الرضيع) الذي يتحدث بلسان طليق، ويدعي كل زوج نسب الرضيع إليه، ثم يتخاصمون على كونه نبيا أو شيطاناً. امرأة واحدة وثلاثة أزواج في آن

وعلى الرغم من هذا تدعي أنها عذراء. خروج واضح عن المألوف ولا معقول لمنطق 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 يدّعي أنه طفله.. وأمه تدّعي أنها عذراء.. والطفل يخيل إليكم أنه يتكلم في المهد. لقد مات يسوع، ولم يتكلم أحد في المهد بعده..

إن 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 الأرض 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 لأنه 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 كأبي سيد نبيل..

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

إن.. في النص ثلاث حكايات أو مسارات أو قوى متصارعة: البائع الذي لا يملك حتى بضاعته، والأخت التي لا تملك حريتها، والأزواج 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 تستنهض جمهور النظارة:

أنتم أيها المعذبون.. استيقظوا.. واحملوا آلامكم ناراً (تصرخ) استيقظوا.. (يتحول صراخها مع خبث 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 الأعمال المسرحية الأولى، واستمر معها حتى يومنا هذا فهو عملية غير محددة بزمان معين أو مكان معين.

ثانياً. عملية التجريب الحقيقية لا تقوم على أساس اللعب أو العبث الحر بالمنجز الإبداعي بل على أساس الضرورة التي تحتمها الظروف الموضوعية لاستيعاب حاجات الإنسان في مرحلة تاريخية ما، تكون ملزمة بابتكار أشكال ومضامين جديدة وأساليب غير مجربة.

ثالثاً. يقوم التجريب الخلاق على الفكر المتقدم للمبدع كشرط أساس - من شروط بناء شخصيته المتفردة فكراً وإبداعياً - يؤهله للقيام بعملية التجديد والابتكار وبخلافه تقول العملية برمتها الى الفشل.

رابعاً. تعمل الفانتازيا كموجه أساسي من الموجهات الكفيلة بإثارة الدهشة والغرابة، وسبر أغوار لا معقولة المعقول، واستقراء مكنونات الواقع المعيش.

خامساً. اشتغال التجريب على طرفي المعادلة الإبداعية (الشكل والمضمون) وعدم إغفال أحد 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 أن النص التجريبي يبدأ اعتباراً من العنونة ومروراً بالشخوص والأفكار. أي أن العملية التجريبية لا تتوقف عند طرف أو عنصر درامي واحد حسب. إنها كل متكامل في وحدة جمالية شديدة التلاحم بين الجزء والكل.

سابعاً. اشتغل التجريب في نص القلعه جي الأول (الرجل الصالح أيوب) على النص

والمصوص كقاعدة عامة لكليته مما أتاح 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 إجراء تجريبي لم يستهلك بعد.

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

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

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

اثنتا عشر. تحديد زمان ومكان النص ضمناً لتجنب قوة الرقيب التي تهدف الى تهديمه أو تقطيع أوصاله 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 وبالسخرية من واقع مأزوم.

أربعة عشر. هذا فضلا عن الموجهات التجريبية الأخرى التي أشارت إليها الدراسة ضمناً والتي تشير كلها الى أن نصوص القلعه جي بنيت بناء تجريبياً محكماً من خلال استيعابه موجهات التجريب العامة، وسيطرته على كفايات اشتغالها داخل نصوصه الإبداعية.

إشارات وإحالات

.1

(1) التجريب بين المسرح والعلوم - 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 وفتازيا 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.

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 المقهى. 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. اتحاد الكتاب
العرب - دمشق 2001
- 8- سحر المسرح. عبد الفتاح رواس قلعه جي. وزارة الثقافة - دمشق - 2007

صدر للمؤلف

- 1- طقوس صامتة/ 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 زنگنة/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد 2011.
- 9- قاسم مطرود في مرايا النقد المسرحي/ دار نون/ القاهرة 2011.
- 10- كتاب الصوامت/ دار التكوين للطباعة والنشر والترجمة/ دمشق 2012.
- 11- سيرة كاتب ومدينة.. لقاء مع صباح الأنباري.. تأليف مشترك 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 المقدمة
9 سنوات الإبداع
 الفصل الأول:
17 سيرة ذات تجريبية افتراضية
 الفصل الثاني: التأصيل
31 التراث وموجهاته في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي
35 أولاً. العنونة وموجهاتها
37 ثانياً. التراث وموجهاته
39 من هو سيد الوقت؟
40 لماذا اختار القلعه جي هذه الشخصية؟
47 المعاصرة وموجهاتها
53 المكان وموجهاته
63 الشخصية وموجهاتها
 الفصل الثالث: التجريب
71 التجريب وموجهاته في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي
76 أولاً. العنونة
78 ثانياً. النص
83 ثالثاً. الشخصيات
97 إشارات واحالات
98 مصادر ومعتمادات الدراسة



التأصيل والتجريب في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي/
صباح الأنباري.- دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٣.-
١٠١ ص ٢٥٤ سم.- (سلسلة الدراسات؛ ٦).

١-٨١٢,٠٠٩٥٦١ أن ب ت ٢- العنوان

٣- الأنباري ٤- السلسلة

مكتبة الأسد

منذ أول نص قرأته لعبد الفتح قلعه جي ازددت شوقاً
لقراءة المزيد من نتاجه، وبعد أن عرفتُه من خلال
نصوصه المسرحية شكَّلتُ في مخيلتي صورة فريدة
لشخصيته التي وجدت فيها ما وجدته من قبل في
شخصية الكاتب المسرحي الراحل محي الدين زنكنه أو
في شخصية الشاعر العراقي شيركو بيكس ووجدتُ
فعلاً أن المبدعين روافد عذبة تصب في نهر الحياة
العظيم.. في البدء شغفتُ بالكتابة عن بعض نصوصه
التي أدهشتني ولكن سرعان ما تحول هذا الشغف إلى
همٍّ من هموم الكتابة، فرحتُ أكتشف أو أعيد اكتشاف
مسارات قلعه جي ومطباته الخفية والحضر في
جوانياته للوصول إلى جوهر رؤيته للحياة ككاتب
وانسان، وللكتابة كتجربة تجتريح الجديد ولا تتوقف
أو تراوح في محلها على إيقاع القديم والتقليدي .



مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

السعر داخل القطر (١٣٠) ل . س
خارج القطر (١٨٠) ل . س