

المخرج المسرحي ودراماتورجيا النص

دراسة تحليلية في أفعال الكتابة

القصة المزودة للدكتور بالمي نموذجاً

بحث مقدم من

د. جمال السيد حسين محمد ياقوت

مدرس بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية - قسم الدراسات المسرحية

٢٠١٩

فهرس الموضوعات

٢	مقدمة
٤	المبحث الأول : وظيفة الدراماتورج
٧	المبحث الثاني : المتطلبات الواجب توافرها في المخرج الدراماتورج
٧	١ - الثقافة العامة
٧	٢ - الكتابة
١٠	٣ - الخيال
١٠	٤ - القدرة على رسم صور ذهنية مركبة
١١	٥ - موقف واضح من العالم
١٣	المبحث الثالث : الأفعال الدراماتورجية في نص "القصة المزدوجة للدكتور بلمي"
١٣	أ. تمهيد
١٥	ب. ملخص أحداث النص الأصلي
١٨	ج. الأفعال الدراماتورجية على النص
١٨	١ - العرض Exposition
٢١	٢ - حذف شخصيات ثانوية
٢٢	٣ - دمج شخصيات ثانوية
٢٣	٤ - حذف شخصية رئيسية
٢٥	٥ - نقل الجمل من شخصية لأخرى
٢٨	٦ - حذف بعض المشاهد بهدف تكثيف الأفكار
٣٠	٧ - إعادة الصياغة
٣٣	٨ - إضافة بعض الجمل الحوارية أو المنولوجات
٣٤	٩ - تحويل البنية الحوارية إلى بنية سردية
٣٥	١٠ - حذف الخطوط الدرامية الفرعية
٣٦	١١ - تعديل جذري بتغير كلمة
٣٧	١٢ - المقارنة المجتمعية
٤٠	١٣ - تجنب الذروة المضادة Anti-climax
٤٣	النتائج والتوصيات
٤٦	قائمة المراجع والمصادر

## مقدمة

اختلف النقاد والمنظرون المسرحيون حول وضع مسمى يُتفق عليه للمرحلة التي يتم فيها كتابة النص النهائي للعرض المسرحي، ففي هذه المرحلة تتم مجموعة من التعديلات على النص الأصلي تتراوح بين البسيط، والجوهري، وقد تتطلب هذه التعديلات حذف بعض الجمل الحوارية بهدف التكثيف والاختصار، كما يمكن أن تمتد لتشمل حذف بعض الشخصيات الثانوية أو دمجها معاً، وعلى الجانب الآخر قد تتم عملية حذف لشخصية رئيسية.

البعض يطلق على هذا العمل مصطلح "إعداد"، في حين يرى البعض الآخر أن مصطلح "إعداد" لا يجوز إطلاقه على الأفعال التي تتم على نص مسرحي لتحويله إلى نص مسرحي جديد، لأن مصطلح "إعداد" يرتبط بالتحويل من جنس أدبي إلى آخر، كأن نمسرح رواية أو قصة قصيرة أو قصيدة، وهذا الفريق يفضل إطلاق مصطلح "دراماتوجيا" **Dramaturgy** على الأفعال التي تتم على النص الأصلي وصولاً لنص العرض، وهذه الأفعال تتم بوصفها جزءاً من عمل "الدراماتورج" **Dramaturg**، سواء كان هو المخرج نفسه، أو شخصاً آخر.

وبغض النظر عن المصطلح، فإن هناك مجموعة من الأفعال يتم القيام بها، وهي "الأفعال الدراماتوجية"، وسوف نركز في هذا البحث على ماهية هذه الأفعال على مستوى النص وطرق تنفيذها، وكيف يظهر أثرها بشكل واضح على النص النهائي الذي يقدم على خشبة المسرح، دون التعرض للأفعال الدراماتوجية على مستوى العرض، وهنا تثار الكثير من الأسئلة حول طبيعة هذه الأفعال، وما إذا كانت تؤثر بالسلب في وحدة اللغة والأسلوب، خاصة إذا كان النص الأصلي مترجماً من لغة أخرى، ومن ثم فإن هناك مؤلفاً كتب النص بلغة أجنبية، ومترجماً ترجمه إلى اللغة العربية، ودراماتورجاً قام بمجموعة من الأفعال الدراماتوجية في مرحلة إعداد - أو تجهيز - نص العرض، وهناك مخرج العرض الذي قد يقوم هو نفسه بوظيفة الدراماتورج، وهنا نطلق عليه "المخرج الدراماتورج".

والسؤال هنا: هل يصلح كل المخرجين للقيام بوظيفة الدراماتورج؟ أم أن هناك مجموعة من المتطلبات ينبغي أن تتوافر في المخرج الذي يرغب في القيام بهذه الوظيفة بجانب وظائفه الإخراجية؟ وهل هذه المتطلبات هي في ميدان المسرح خاصة، أم أنها في ميدان الفنون عامة؟ أم أنها تمتد لتشمل معارف في العلوم الفلسفية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وغيرها من المعارف والثقافات التي ينبغي أن تتوافر في الشخص المنوط به القيام بوظيفة المخرج الدراماتورج؟

إن هذا البحث يهدف إلى التعمق في طبيعة الأفعال الدراماتوجية وعرضها بالتحليل تطبيقاً على نص "القصة المزدوجة للدكتور بالمي" **The Double Case History of Doctor Valme** للمؤلف الإسباني "أنطونيو بوويرو وبايخو"، **Antonio Buero Vallejo** وذلك من أجل الإشارة إلى المشاكل التي يمكن أن تقع أثناء القيام بهذه الأفعال الدراماتوجية من جراء التدخل بالكتابة على النص الأصلي، خاصة في حالة وجود أفعال جوهريّة مثل حذف مشاهد طويلة، أو حذف إحدى الشخصيات الرئيسية، وكذا يعرض البحث لسبل التغلب على هذه المشاكل.

وسوف أتبع المنهج الوصفي التحليلي تطبيقاً على النص المذكور، وسوف يركز البحث على الجزء الخاص بالكتابة المسرحية في عمل الدراماتورج، وبالتالي سيركز البحث في جانبه التطبيقي على النص فقط، دون الدخول في تفاصيل تخص العرض ذاته، وسوف يتم عرض هذا الموضوع من خلال المباحث الآتية:

المبحث الأول : وظيفة الدراماتورج

المبحث الثاني : المتطلبات الواجب توافرها في المخرج الدراماتورج

المبحث الثالث : الأفعال الدراماتورجية في نص "القصة المزدوجة للدكتور بالمي"

وينتهي البحث بمجموعة من النتائج والتوصيات

### المبحث الأول : وظيفة الدراماتورج

مازال مصطلح "الدراماتورجيا" - ومن ثم مصطلح "الدراماتورج" - يشير جداً كبيراً في الأوساط المسرحية، خاصة وأنه لا يتعلق بالنص فحسب، لكنه يمتد ليشمل جميع عناصر العرض المسرحي من ممثلين، وديكور ... الخ. بل إنه يمتد ليشمل دراسات التلقي بتحليل سمات الجمهور المستهدف، وبالرغم من أن أعمال الدراماتورجيا متضمنة في جميع مراحل إنتاج العرض المسرحي، وهي تنتشر لتؤثر بصورة فاعلة في جميع العناصر الإنتاجية للعرض، فإنه حتى اليوم لم يتم الاتفاق على تعريف لهذا المصطلح، وهو ما دعا Cathy Turner and Synee K. Behrndt في كتابهما، **Dramaturgy and Performance** لإثارة بعض التساؤلات حول ماهية الدراماتورجيا، على شاكلة "هل من الممكن ألا نفكر في عملية الدراماتورجيا إلا بشروط المسرح الذي يعتمد على اللغة الكلامية؟ أم أن هناك أعمالاً دراماتورجية للحركة، الصوت، الإضاءة، وكل هذه الأشياء؟ هل الدراماتورجيا هي التي تربط كل هذه العناصر المتنوعة للمسرحية معاً؟ أم أنها بالأصح تمثل الحوار الدائم بين المشتركين في المسرحية؟ أم أنها تتم عن روح العرض المسرحي (الحيوية والنشاط)، أي البناء الداخلي للإنتاج المسرحي؟ أم أن أعمال الدراماتورجيا تحدد الطريقة التي يتم بها تناول الزمان والمكان في العرض المسرحي؟ ومن ثم تحدد طريقة تناول المحتوى والجمهور أيضاً".<sup>1</sup>

تُثار هذه الأسئلة، وأسئلة أخرى على شاكلتها لأن وظيفة الدراماتورج تتماس بشكل كبير مع وظائف أخرى موجودة في المراحل المختلفة لعملية الإنتاج المسرحي، هذا التماس يمكن أن يخلق نقاطاً خلافية بين الدراماتورج من جانب، والمخرج - والمؤلف أيضاً إذا كان معاصراً - من جانب آخر، وقد يدخل في هذه العلاقات الشائكة المنتج بوصفه الممول الرئيسي للعرض المسرحي، إذ هو الذي سيتأثر حتماً بالنتائج المالية - سواء بالربح أو الخسارة - والواقع أنه يمكن حل هذه الاشتباكات إذا ما تم اللجوء لفكرة التخصص وتقسيم العمل بين العناصر البشرية الفاعلة في العرض المسرحي.

والسؤال المطروح هنا، من هو الدراماتورج؟ هل يمكن الوصول لصيغة محددة تحكم عمله؟. إجابات كثيرة يمكن أن نلقاها إذا ما طرحنا هذا السؤال على أشخاص مختلفين، وتختلف الإجابات باختلاف المكان والزمان، فمثلاً، "في كل مكان في إنجلترا، يفهم مصطلح الدراماتورج على أنه متعلق بتطوير كتابة جديدة للمسرح، قد يكون مرجع ذلك أن المدير الأدبي هو غالباً أقرب معادل إنجليزي للدراماتورج الألماني، بالرغم من أن المدير الأدبي يميل إلى أن يقدم تأكيداً أقوى لتدعيم وتحسين ورعاية الكتابة الإبداعية، يجب أن نذكر أن مصطلح المدير الأدبي مازال حديثاً نسبياً في المسرح الإنجليزي، وهو ذاته خاضع للتغيير"<sup>2</sup> وفي مناطق أخرى من العالم تشمل مهام الدراماتورج أعمالاً تتعلق بالعرض "فربما أسندت في بعض الفرق المسرحية مهام للدراماتورج ملتبسة بأدوار آخرين في العملية الإنتاجية، كأن يختار طاقم الممثلين ويناقش سياسة الأداء والتخطيط للبروفات وحضورها"<sup>3</sup>، والدراماتورج باحث لأنه يهتم بدراسة الأصول والأسس العلمية والتاريخية للأشياء، وأحياناً يقوم مقام الناقد لأنه واجد واصف، الاسم هنا لا يهم بقدر ما يهم الفعل المادي على أرض الواقع.

<sup>1</sup> Cathy Turner and Synee K. Behrndt, *Dramaturgy and Performance*, New York, USA, 2008, page17.

<sup>2</sup> Cathy Turner and Synee K. Behrndt, *Dramaturgy and performance*, plagrave macmillan, London, 2008, page121

<sup>3</sup> سيد الإمام، مقال منشور بجريدة "مسرحنا"، ع ١٥٤٤، ٢١/٠٦/٢٠١٠

ويرى دكتور مؤيد حمزة أن الدراماتورج هو: "مستشار مسرحي، وناقد، يبحث عن أصالة الأعمال المسرحية، ويتشاور في وضع الريبورتوار المسرحي، ويهتم بالترجمة والإعداد المسرحي لنصوص غير مسرحية، ويقوم كذلك بالبحث والاستقصاء في الأمور المتعلقة بالنص، ويعقد الدراماتورج حلقات نقاش فيما يتعلق بتسويق العمل المنوي إنتاجه، وتكوين حلقة وصل بين المخرج والكاتب المسرحي، ويعتبر ممثل لوجهة نظر الجمهور عند المؤسسة المسرحية، كما أنه يقدم المشورة ليس للمخرج فحسب، بل وللمصممين، والممثلين، والقائمين على كل أشكال التقنيات المسرحية"<sup>٤</sup>.

يقوم الدراماتورج إذن بأعمال كثيرة على مستوى النص، والعرض، ودراسات التسويق والجمهور، وإذا حاولنا أن نضع هذه المهام التي يقوم بها الدراماتورج في سياق منطقي، فإنه يمكن القول بأن أعمال الدراماتورج تبدأ من اختيار نص واحد من بين عدة نصوص متاحة تأسيساً على مجموعة من العوامل التي تتعلق بطبيعة الفرقة، أو سياسة الإنتاج فيها، أو حتى طبيعة التلقي في المجتمع الذي سيقدم فيه العرض، وتستمر تأثيرات الدراماتورج لتشمل اختيار ترجمة معينة للنص دون غيرها، كذلك تتضمن التعديلات الكثيرة التي تتم على النص الأصلي بهدف الوصول لنص العرض، وكذلك التحليل الكامل للشخصيات التاريخية في النص، ويحدد "تابلور" مهمة "الدراماتورج" في "تطوير النصوص الجديدة بأنها عمل مع المؤلفين بمراجعة نصوصهم وإعدادها عند الضرورة والواقع ان هذه المهمة تتفق مع ما يطرحه قاموس "أكسفورد" من معانٍ لكلمة "دراماتورج" فمنها أنه رجل دراما، أو صاحب ملاحظات فنية كما أنها ترجع في الألمانية والفرنسية إلي الأصل الإغريقي *dramaturgos* الذي يتكون من كلمتي : دراما و "ergos" بمعنى "صانع" *worker* بما يجعل معناها "صانع الدراما" أو المشتغل بها"<sup>٥</sup> وتمتد أيضاً أعمال الدراماتورج لتشمل الطريقة التي يتم بها الصياغة النهائية لنص العرض في الحالات التي تعتمد على الارتجال بوصفه وسيلة بناء النص. هذه المهام المتعلقة بالنص يمكن أن نطلق عليها دراماتورجيا النص.

ونظراً لتدخل الدراماتورج في الكثير من عناصر النص والعرض المسرحي، فإن عمل الدراماتورج حتماً يتقاطع مع الكثير من العناصر البشرية التي تعمل في النص والعرض، فعمل الدراماتورج يتقاطع مع المؤلف، عندما يتدخل الأول لعمل تعديلات يراها الثاني جوهرية تخل بالفكرة العامة التي يطرحها هو، كما يتقاطع عمل الدراماتورج مع المترجم، خاصة وأن الترجمة في جميع الأحوال تنطوي على خيانة للمؤلف الأصلي، كما أن ترجمة المصطلحات الأجنبية غالباً ما تبني على وجهات نظر يؤمن بها الشخص القائم بعملية الترجمة، ونحن عندما نسلم قطعة لغوية لشخصين بغرض ترجمتها، لا نضمن أن تتطابق الترجمتان تحت أي ظرف من الظروف. لهذه الأسباب، "تستشير الترجمة الخوف من عدم المصادقية والتحريف والتلوث، إلا أنه بقدر ما يكون على المترجم التركيز على المكونات اللغوية والثقافية للنص الأجنبي، يمكن أن تستشير الترجمة الخوف من ألا يكون النص المؤلف الأجنبي أصيلاً، بل مشتقاً، يعتمد أساساً على مواد موجودة من قبل"<sup>٦</sup>. وهنا تأتي أهمية وجود الدراماتورج الذي يتدخل ليحسم كل المشاكل المتعلقة بعمليات الترجمة، ولكن، على الجانب الآخر، فإن تدخل الدراماتورج هذا يمكن أن يخلق تقاطعات حادة مع المترجمين، وكذلك يتقاطع عمل الدراماتورج مع باقي المشاركين إبداعياً في العرض المسرحي، لأنه بنفس المنطق يقوم بالتدخل في عناصر

<sup>٤</sup> مؤيد حمزة، المسرح الشرطي، سر اللعبة المسرحية، الأردن، ٢٠١٧، ص ٣٢ ٣٣

<sup>٥</sup> نفسه

<sup>٦</sup> لورانس فينتي، فضائح الترجمة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، المشروع القومي للترجمة، ع ١٦٢١، القاهرة، ٢٠١٠، ص ٥٩

السينوغرافيا والتمثيل والموسيقى، وغيرها من عناصر العرض المسرحي، بل إن التقاطع يحدث أيضاً مع العاملين في النواحي الإدارية، والمثال الأوضح لذلك هو قيام الدراماتوج بعمل دراسات السوق، وتحليل قطاعات الجمهور المستهدف، وتحليل سلوكه، وهو ما يتقاطع مع وظيفة مدير التسويق. أما التقاطع الأكبر فيكون مع مخرج العرض ذاته، لأن المخرج يهتم بجميع الأفعال التي تتم على النص والعرض، وهذه الأفعال تنطلق في الأساس من الرؤية الإخراجية التي يضع خطوطها العريضة المخرج، وينفذ تفاصيلها طاقم الممثلين والفنيين. إن أي اقتراحات يعرضها الدراماتوج من شأنها التأثير في التفاصيل التنفيذية للرؤية الإخراجية. من هنا تحدث التقاطعات التي تليها المشاكل، وقد تنتج المشكلة عن سؤال لأحد الحضور عن صاحب فكرة أعجبت في العرض، هل هو المخرج؟ أم الدراماتوج؟ المشكلة تحدث عندما يشعر المخرج أن فعلاً مسرحياً مهماً يمكن أن ينسب للدramatوج، بالإضافة إلى المشاكل التي يمكن أن تنشأ عن اختلاف وجهات النظر بين المخرج والدramatوج، والواقع أن هذه المشاكل لن نجدها في المجتمعات الغربية التي اعتادت وجود هذه الوظيفة، لأن الدramatوج يعمل بوصفه مستشاراً للمخرج، يطرح الأفكار، ويعلق على كل الأمور، وفي النهاية من حق المخرج أن يقبلها أو يرفضها، أما في العالم العربي، وبسبب حداثة استخدام هذه الوظيفة، وبسبب الالتباس في فهم طبيعة المهام؛ فإن غالبية المخرجين يفضلون القيام بأعمال الدramatوجيا بأنفسهم، ولكن السؤال المهم هنا: هل جميعهم قادرين على القيام بهذا الفعل؟ الأمر لا يتعلق برغبة المخرج بقدر ما يتعلق بمقدرته على القيام بهذا الفعل، ذلك لأن المخرج الدramatوج لا بد أن تتوافر لديه مجموعة من المتطلبات اللازمة للقيام بهذه المهمة بنجاح على مستوى النص والعرض، وسوف نركز في المبحث الثاني على المتطلبات الواجب توافرها في المخرج الدramatوج.

المبحث الثاني : المتطلبات الواجب توافرها في المخرج الدراماتورج

١ - الثقافة العامة

إن اطلاع المخرج على مجالات معرفية مختلفة يمنحه فرصة إعادة كتابة نص العرض بطريقة سليمة، والواقع أن كلمة "ثقافة" هي كلمة تتسم بالشمولية والاتساع، حتى دون أن تتبع بلفظة "عامية" التي تلتها في عنوان هذا المقطع، ذلك لأن الثقافة تنطوي على دراية - ولو بسيطة - بكافة أشكال العلوم والفنون والآداب، وهو ما يمكن أن نطلق عليه المعارف الأفقية التي تختلف بطبيعة الحال عن المعرفة الرأسية التي تنطوي على فهمٍ عميق، وخبرات غير محدودة في مجال تخصصي واحد، وهو ما يمكن تلخيصه في أن الفارق بين الثقافة والتخصص يكمن في أن الثقافة تتطلب معرفة شيء عن كل شيء، في حين أن التخصص يتطلب معرفة كل شيء عن شيء واحد.

إذن مطلوب من المخرج الدراماتورج أن يلم بالنواحي التاريخية، والاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، كذلك يجب أن يلم بالفلسفة وعلم النفس، وثقافات الشعوب.... الخ، هذه المعارف من شأنها أن تغير من آلية تعامل المخرج الدراماتورج مع النص المسرحي.

ولنذكر مثلاً لنص "مس جوليا" الذي تدور أحداثه في لية منتصف الصيف، وهي ليلة لها طبيعتها الخاصة عند الأوربيين، ففيها يكون النهار طويلاً جداً، وفيها أيضاً تزول الفوارق الطبقية، وينزل السادة للمطبخ لاختيار الخمر، ومجالسة الخدم والتحدث إليهم بود ولطف، وكذا الاحتفال والرقص والشرب معهم، وهنا كانت البيئة ملائمة كي يكتب "أوجست سترندبرج" هذا النص الذي تدور أحداثه كلها في المطبخ بين "الآنسة جوليا" التي نزلت إلى المطبخ وفقاً لما تقتضيه الأعراف، وخادماها "جان" الموجود بالفعل في المطبخ، وتدور الكثير من الأحداث التي تنتهي بمطلع النهار، وبالرغم من منطقية العلاقات بين عناصر المكان والزمان والحدث والأعراف الاجتماعية، والتي أحسن سترندبرج استغلالها لبناء نص متسق مع مكان وزمان أحداثه؛ فإن المخرج المصري "السيد طليب" عندما أخرج هذا النص في قاعة (٧٩) بمسرح الطليعة عام ١٩٧٩ باللهجة العامية حول الليلة إلى ليلة "شم النسيم" وهو ما يهدم كل الأسس التي بنى سترندبرج عليها نصه. فما علاقة ما يحدث في يوم شم النسيم بأحداث نص "مس جوليا"؟ وما زاد الأمور تعقيداً هو استخدام اللهجة العامية المصرية، مع الاحتفاظ بالأسماء الأوربية، وهو ما خلق تناقضاً كبيراً بين منهج الأداء التمثيلي شديد المحلية، والأسماء الغريبة.

وهناك الكثير من الأمثلة التي تؤكد أهمية إلمام المخرج الدراماتورج بالمعارف العامة حتى لا يقع في أخطاء من هذا النوع.

٢ - الكتابة

لا أعتقد أن المخرج يمكن أن يكون دراماتورجياً ما لم يمتلك - وبكفاءة عالية - القدرة على صياغة نص مسرحي منضبط، وهو ما يعني أن يكون على دراية وخبرة واسعة بأساليب الكتابة للمسرح، وأن يكون له أسلوبه الخاص في التعبير الدرامي، ذلك لأن غالبية النصوص التي تحتاج لإخضاعها لأعمال دراماتورجية، غالباً ما تتطلب تعديلات كثيرة



في كافة عناصر النص يمكن أن ترقى لإعادة كتابة النص من جديد، وهو ما لن يتحقق بدون امتلاك المخرج لأدواته ككاتب مسرحي من الطراز الأول، وهو هنا لا يعيد كتابة النص لمجرد الإعادة، لكنه يستهدف أن ينال القدر الكافي من التفاعل مع متلقي النص، وهم أكثر، فالقارئ الأول للنص متلقٍ يتأثر بالنص ويمنحه قدراً من الأهمية، ذلك لأن "ميلاد النص ليس لحظة كتابته، وإنما ميلاده الحقيقي يتم لحظة التقاء القارئ بالنص، وحقيقة الأثر الأدبي ليست كامنة في النص فقط، ولا في نظرة القارئ فحسب، وإنما تتأكد من احتكاك هذا بذلك، ويمكننا القول بأنه يوجد للنص قطبان؛ قطب في يكمن في النص ويحققه الكاتب، وقطب جمالي يحققه القارئ"<sup>٧</sup>. والجمال هو القيمة التي تميز الفنون عامة - والمسرح خاصة - عن غيرها من طرق التواصل الأخرى، ولهذا، "فكاتب المسرح مطالب - بحكم طبيعة الدراما ذاتها - أن يتغلغل في أرواح شخصيات متعارضة، وهو ليس قاضياً، ولكنه خالق، حتى لو كانت تجربته الأولى في الدراما لا تضم سوى شخصيتين فقط، وأياً ما كان أسلوبها، فهو ما يزال مطالباً بأن يعيش الحياة الكاملة لكل من شخصيته. وعملية انتزاع الذات كلية من شخصية لأخرى - وهو المبدأ الذي قامت عليه أعمال كل من شكسبير وتشيكوف - عملية فوق طاقة الإنسان، في أي عصر. وإذا كانت أعمال كتاب المسرح هشة رقيقة، فذلك لأن تعاطفهم الإنساني لم يتحدد بعد"<sup>٨</sup>.

وعلينا أن نفرق في هذا الخصوص بين القدرة على الكتابة والقدرة على التأليف، فليس من الضروري أن يكون المخرج مؤلفاً، ولكن بالتأكيد لا بد أن يكون كاتباً، والفرق بين الاثنين يكمن في خلق الفكرة، فكل من المؤلف والكاتب لا بد أن يمتلك القدرة على الصياغة الدرامية للحوارات بأسلوبه الخاص، أما المؤلف في رأيي فيتميز بأنه معمل لتوليد الأفكار. لا يهم أن يكون الدراماتورج موهوباً فيما يتعلق بإبداع فكرة النص، فالمؤلف هو المعني بهذا الأمر، وكلنا يعلم أن الإنتاج الإبداعي قائم على فكرة التخصص، وإذا ما اتخذنا من عالم السينما مثلاً، فلسوف نجد أن هناك شركات إنتاج عالمية تعتمد على مجموعة من مؤلفي الأفكار الذين تنحصر وظيفتهم في إبداع فكرة الفيلم السينمائي من العدم، بينما يقوم آخرون بكتابة السيناريو والحوار. إنه مبدأ التخصص الذي يتلازم مع المبدأ الاقتصادي الذي يقضي بضرورة "الاستخدام الأمثل للموارد" فالبشر - بوصفهم موارد بشرية - متباينون فيما يتعلق بمقدرتهم الذهنية على أداء مجموعة من الأعمال، فهناك من هو بارع في إبداع الفكرة، ولكنه في الوقت ذاته غير قادر على صياغة الحوار وترتيب الأحداث بنفس الكفاءة التي يخلق فيها فكرة من العدم، وآخرون لديهم حنكة التجربة التي تمكنهم من تشييد نص قوي البناء في تسلسل أحداثه، لكنهم لا يمتلكون البراعة ذاتها عندما يتجهون للتأليف، من هنا فإنني أؤكد على أن ما يحتاجه الدراماتورج هو القدرة على ترتيب الأحداث "لأن نجاح المسرحية أو فشلها كثيراً ما يتوقف على طريقة تركيب الأحداث، وعلى درجة المهارة التي يسوق بها المؤلف أجزاءها من بدء المسرحية إلى نهايتها"<sup>٩</sup>. وكذلك امتلاك أسلوب خاص في الكتابة، وأخيراً القدرة على تسخير هذا الأسلوب ليتناسب مع أسلوب المؤلف الأصلي للنص حتى يخرج العرض منسجماً في لغته المنطوقة متماساً مع لغته المرئية والمسموعة، الأمر الذي يتطلب معارف لغوية ومعارف عامة كثيرة، و"إذا كانت الحصيلة اللغوية على جانب كبير من الأهمية، فإن اتساع رقعة المعرفة وهضمها لعلی جانب كبير جداً أيضاً

<sup>٧</sup> حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٢، ص ٤٩

<sup>٨</sup> بيتر بروك، نحو مسرح ضروري، ترجمة وتقديم فاروق عبد القادر، المركز القومي للترجمة، المشروع القومي للترجمة، ع ١٦٧٦، القاهرة، ٢٠١١، ص ٤٩

<sup>٩</sup> ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة، المسرح التجريبي في فرنسا، ترجمة يوسف اسكندر، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٢٠٢

من الأهمية، فليس من السهل عزل الجانب المعرفي المعنوي عن الجانب المعرفي الكلامي، بل إن بعض علماء النفس ذهبوا إلى الزعم بأن المرء عندما يفكر فإنه يتكلم بغير صوت في مخه أيضاً، فلكن الكلام يولد مع الأفكار، وفي المقابل فإن علماء نفس آخرين يزعمون أن المرء يتكلم ثم يفكر، فهم يزعمون أن الطفل ينطق بلسانه قبل أن تعمل في عقله المفاهيم التي تتعلق بما ينطق به، فهو يقول "ماما" قبل أن يعرف أن هذه الكلمة تلتصق بتلك المرأة التي ولدته<sup>١٠</sup>.

وفي هذا الصدد يقول "إريك بنتلي": "إن الإنسان حيوان ناطق، غير أنه ليس ناجحاً كحيوان ناطق، وفي كل منا، فيما عدا الطليقين لساناً، ثمة إحساس بالعي، بالقصور اللفظي، وكلما اشتد بنا العي، اشتدت بنا الشهوة لطلاقة اللسان، فنحن نتعلم الكلام أول ما نتعلمه لأننا نرى حولنا أناساً كباراً يتحدثون على نحو من السرعة والعنف يبدو لنا أننا لن نستطيع محاكاته، نحن بالطبع لا نفهم ما يقوله الكبار ولكننا مطمئنون إلى حكمته ورسائته، واطمئنان كهذا يأتي إلى الأطفال بسهولة، وكما يحترم الأطفال الفصاحة الموهومة في الكبار، فإن الكبار يحترمون ويقبلون رسالة أي إنسان له من قوة البيان ما يثير فيهم شعوراً مماثلاً أو يفوق قوتهم البيانية، هذه هي الحياة، الفنون تعويضية، لقاء الكتابة الرديئة التي نقرأها كل يوم، يهين لنا الأدب الكتابة الجيدة التي تدهش وتسرع، لقاء الكلام الرديء الذي نسمعه كل يوم، تهين لنا الدراما الكلام الجيد الذي يدهش ويسر، فالمسرحية يكتبها إنسان لا يريد إلا الكلام لجمهور لا يريد شيئاً سوى الاغواء إلى الكلام"<sup>١١</sup>.

وقد تكون القدرة على التكثيف هي أهم صفة يمكن أن يتميز بها المخرج الدراماتيوج، ذلك لأنه بالرغم من قدرة النصوص القديمة على التحاور مع الواقع المعاصر؛ فإنها تتطلب تدخلاً كبيراً كي تتواءم مع المجتمعات المعاصرة لغةً وأسلوباً. ذلك لأن "قطعة المسرح الطويلة مقلقة من عدة نواح، فهي تفيض على المساحات المخصصة في ثقافتنا عادة لوقت الفراغ"<sup>١٢</sup>، وحتى النصوص المعاصرة فإن غالبيتها يحتاج لهذا الفعل المتعلق بالتكثيف عن طريق إعادة الصياغة والاختصارات، لأننا "في الحياة نثر، وهذه طريقة طبيعية جداً للتعبير مقارنة بالمضمون الحقيقي لما نريد أن نقول. ولكن يجب أن نبدأ هكذا، بالضبط مثلما في المسرح، نبدأ بالارتجال، مع نص طويل جداً، ولكن ما هي حركة الضغط والتقليص إذن؟ إنها تعتمد على حذف كل ما هو زائد وبلا فائدة، ووضع نعت قوي مكان كل صفة باهتة، مع الحفاظ على طبيعة التعبير بكامله. وإذا حوفظ على هذا الانطباع، عندئذ سنصل إلى ما يلي: إذا كان شخصان يحتاجان في الحياة اليومية إلى ثلاث ساعات كي يقولوا شيئاً معيناً، ففوق خشبة المسرح يأخذ هذا الأمر ثلاث دقائق. ونستطيع أن نلاحظ ذلك بشكل واضح في أساليب كل من بيكيت، وبنتر، وتشيكوف"<sup>١٣</sup>.

<sup>١٠</sup> يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية النمطية والإبداع، نخبة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢٠٩

<sup>١١</sup> إريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٨، ص ٨٣

<sup>١٢</sup> دان ريبيلاتو، المسرح والعولمة، ترجمة أريج إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥، ص ٨٤

<sup>١٣</sup> بيتر بروك، الشيطان هو الضجر، آراء في المسرح، ترجمة وتقديم د. محمد سيف، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، سلسلة الدراسات، ص ٤٨

### ٣ - الخيال

يؤكد جاك كوبو **Jacues Copeau** في مقالته عن الإخراج والرؤية الإخراجية في موسوعة المسرح الفرنسية عام (١٩٣٦) على أن "المهمة الإخراجية هي مجموع العمليات الفنية والتكتيكية التي تساعد على نقل العمل الذي أبدعه المؤلف من العالم العقلي الخفي إلى الواقع الحاضر داخل المسرح، أي أن المخرج هو الذي يعطي للنص وجوداً، ليخرج به من العالم العقلي إلى العالم الحسي، وذلك عن طريق تحويله إلى هيئة مجسدة"<sup>١٤</sup>.

الخيال ملكة سحرية تنقل صاحبها من الواقع المادي الملموس إلى عالم متسع من الأفكار غير المحدودة، فهو يساعد الذهن على الانطلاق محلقاً في عالم فسيح من الصور والأصوات. وتتفاوت القدرة على التخيل من إنسان لآخر، أقل الناس خيالاً هم أولئك المنتصقون بأرض الواقع لا يباحونها إلا قليلاً، وأكثرهم هم من يمنحون الفرصة كاملة لسيل الأفكار التي تتوالى على مخيلتهم. المخرج الإخراجي هو شخص صاحب خيال محدود، ومن الصعب عليه أن يجد سبيلاً غير تقليدي لتناول النص المسرحي، أما المخرج الدراماتورج فهو شخص متقد الخيال يمنح الفرصة كاملة للصور والأصوات التي تتوالى على ذهنه، فيختبرها في أشكالها المفردة، وأيضاً في تناغمها مع باقي الصور والأصوات ليحقق في النهاية الوحدة العضوية لعرضه المسرحي.

وتنبع أهمية الخيال للمخرج الدراماتورج في أنه يساعده على تخيل الصورة النهائية لكل لحظة درامية، وما يرتبط بها من أصوات، ومن ثم فهو يحدد الوسيلة الفنية التي سيتعامل بها مع كل لحظة من هذه اللحظات. ففي معرض قراءته الأولى للنص المسرحي سوف يكون وجهة نظر عامة حول النص، فيقبله من حيث المبدأ، ثم يعيد القراءة مرات ومرات، وفي كل مرة ينشط خياله تجاه لحظة ما، فإما أن يتعامل معها إجرائياً باستخدام عناصر العرض لتأكيد الأفكار المطروحة فيها، أو يعدلها بإضافة عناصر فنية لتأكيدتها، مثل الرقصات التعبيرية أو الأغاني، وغيرها من الأساليب الفنية المتعارف عليها، وقد يتعارض مع هذه اللحظة فيغير من تكوينها اللغوي، أو أي تكوين آخر خاص بها، وقد يراها لحظة غير مؤثرة في الرسالة التي يسعى لإيصالها من هذا العرض فيقرر حذفها.

هذه الأفعال وما يشابهها لا يمكن إتقانها بطريقة فنية خلاقية ما لم يكن للمخرج الدراماتورج علاقة وثيقة الصلة بالخيال وما يتصل به من أدوات تساعد على تنشيطه.

### ٤ - القدرة على رسم صور ذهنية مركبة

تمثل الصور الذهنية رأس مال المخرج المسرحي، فمع توليها وتراكمها، تتكون الصورة الكلية للعرض المسرحي في ذهن المخرج، والمخرج الدراماتورج القادر على صناعة هذه الصور، هو وحده الذي يستطيع أن يقدم للجمهور عرضاً يحقق الدهشة التي تقوم عليها فكرة المسرح، فالنص المسرحي يقدم الكلمات التي يمكن أن تجد معادلاتها الحية بآلاف الطرق الفنية، هذه الطرق تتباين فيما بينها فيما يتعلق بكلية العرض، والتفاصيل التي تكون في النهاية وحدته، ويمثل المنظر المسرحي أحد أهم نقاط الارتكاز التي ينطلق منها المخرج لتحديد الإطار الشكلي للبيئة التي تحتوي كافة

<sup>١٤</sup> إيركا فيشر - ليتشه، جماليات الأداء، نظرية في علم جمال العرض، ترجمة وتقديم مروة مهدي، المركز القومي للترجمة، المشروع القومي للترجمة، ع

عناصر العملية المسرحية، فقد تقود الصور الذهنية التي تتركب في ذهن المخرج الدراماتورج لأن يغير كلياً من المنظر المنصوص عليه في النص، لتحقيق الاتساق مع مفردات الرؤية الإخراجية، ففي نص "بيت الدمية" لهينرك إبسن تدور الأحداث جميعها في صالة البيت شديد الكلاسيكية الذي يشتمل على الفوتيهات العملاقة والدفايات وغيرها من القطع التي ارتبطت بعصر المؤلف، وعندما أقدمت على إخراج هذا النص.

كان المنظر المسرحي عبارة عن مجموعة من الحوائط الشفافة التي تم تصنيعها بإطارات خشبية مغطاة بمادة PVC التي تشبه الزجاج، ولأن الرؤية الإخراجية ركزت على العلاقة بين نورا التي تمثل الإنسان، وهيلمير الذي يمثل المجتمع، فكان من الضروري أن يتصدر المنظر صندوق البريد غير الموجود في المنظر الأصلي، وكان لزاماً أن يتم عمل ممر في خلفية الصالة الفارغة - إلا من ثلاث كراسي - كي يضع في مكان بارز فيه هذا الصندوق الذي تم تأكيده بمصدر ضوئي وضع بداخله. وأحياناً قد يلجأ المخرج الدراماتورج لاستبدال المناظر المتعددة بمنظر واحد، لتحقيق انسيابية أفضل للأحداث، ولتحقيق إيقاع أكثر انضباطاً.

وبناء على المنظر المسرحي الجديد يمكن للمخرج أن يرى في مخيلته اللحظات الدرامية المهمة، فيسعى لتأكيداها بوسائل عدة، كما يسعى جاهداً لتحديد مناطق التخلص الدرامي، والتي تمثل الآلية التي ينتقل بها من لحظة درامية لأخرى، فقد يكون هذا الانتقال حاداً أحياناً، وناعماً أحياناً أخرى، كما يمكن أن يمزج بين الحدة والنعومة من حين لآخر. إن تقرير الشكل النهائي للتخلص لن يتأتى إلا بخيال مفرط الفاعلية. كذلك يقوم المخرج بسماع الأصوات التي تجوب مناطق النص المختلفة، فيتخيل شكل الأداء التمثيلي، من حيث الحجم والتون واللون، وأيضاً يتخيل أماكن الرقصات التعبيرية أو الأغاني ليشكل العرض من هذه العناصر مجتمعةً وغيرها من العناصر التي قد تتطلبها إعدادات العرض.

من هنا فإن امتلاك المخرج الدراماتورج للأدوات التي تمكنه من تحقيق هذا التراكم في الصور والأصوات، هو ما يضمن الوحدة العضوية للعرض المسرحي.

## ٥ - موقف واضح من العالم

على المخرج الدراماتورج أن يبلور موقفه من العالم من خلال أفعاله الفنية، لأن التدخل في نص المؤلف على سبيل المثال يتطلب عدداً من التعديلات التي من شأنها التأكيد على رسائل - تتفق أو تختلف مع رسائل النص الأصلي - وهو ما يجب الانتباه إليه، لأن التوجه الأيدلوجي للمخرج يفرض نفسه عند إعداد نص العرض. ولأن المخرج الدراماتورج يسعى لإبراز موقفه من العالم والأحداث التي تدور حوله من خلال الأعمال المسرحية التي يتصدى لإخراجها، فإن هذا الموقف سيؤثر حتماً في النصوص التي يختارها، والموضوعات التي يطرحها في أعماله، فيختار ما يتوافق من هذه النصوص مع أفكاره ومعتقداته، وسيعمل جاهداً على تخليص نص العرض من كل ما يمكن أن يتعارض مع فكره، بل ويؤكد على كل ما يتفق مع هذا الفكر. أما المخرج الذي لا يكون له موقف محدد من الأحداث، ولا تحكمه أيديولوجية، سيتحول إلى مخرج إجرائي يختار أي نص ليقوم بإخراجه، ويمكننا أن نجد الاستثناء الوحيد في تلك العروض التي تقدم الفن للفن مثل العروض الغنائية الاستعراضية التي لا تقدم قيمة فكرية بقدر ما تقدم قيمة جمالية بهدف إمتاع المتلقي.

وإذا نظرنا إلى النص موضوع التطبيق في هذا البحث فسوف نجد أنه يناقش قضية التعذيب السياسي، وبالرغم من قدم القضية؛ فإنها مازالت فاعلة في الكثير من المجتمعات، خاصة تلك المجتمعات التي لا تلقي بالألم بمسألة حقوق الإنسان. ولأن النص مكتوب بواسطة كاتب إسباني، ويقدم في مصر، فقد كان على أن أعيد النظر في مسألة التعامل مع زمان ومكان العرض، ولأن المسرح فعل يتصل بالخيال سواء للمبدع أو للمتلقي، فقد كان لزاماً أن يتم التدخل الجذري لفرض مصرية الموضوع دون الوقوع في فخ المباشرة، وهو ما سيتم عرض آلية التعامل معه لاحقاً في معرض الحديث عن العرض ذاته.

### المبحث الثالث : الأفعال الدراماتورية في نص "القصة المزدوجة للدكتور بالمى"

#### تمهيد

هذا النص من تأليف الكاتب الإسباني أنطونيو بويرو وبايخو وترجمه للغة العربية صلاح فضل، يركز النص على قضية التعذيب السياسي التي يرى أن آثارها السلبية لا تقع على المعذبين فقط، ولكنها تقع على من يقومون به أيضاً.

دانييل إن ما يحدث هنا لا يحطم من يقع عليهم التعذيب فقط ... بل من يقومون به أيضاً<sup>١</sup>

وإذا كان بايخو يبعد شبهة علاقة نصه بأسبانيا عندما يذكر على لسان شخصياته أن أحداث النص تدور في مكان غير معلوم اسمه "سوريل"، بل ويشكك في حقيقة حدوثها عندما يتقنع خلف شخصية الرجل، ويمكننا ملاحظة إبعاد شبهة العلاقة بين النص والمجتمع الإسباني على مستويات مختلفة :

- وضع احتمالية عدم حدوث القصة من الأساس باستخدام كلمات مثل "لو"، "ليس"، "ربما".

- وصف القصة التي ترويها المسرحية بالهمجية.

- وضع جملة اعتراضية للتشكيك في حدوث القصة من الأساس "احتمالية أن تكون القصة زائفة".

- النص على أن البلد التي حدثت فيه القصة هو بلد بعيد.

- النص صراحةً أن القصة لا تمسنا - يقصد إسبانيا - من قريب أو بعيد.

وبغض النظر عن الأسباب التي دعت بايخو لمحاولة إبعاد شبهات التعذيب السياسي عن أسبانيا، فإن الرجل له تاريخ ثوري واضح حتى أنه ظل لمدة ثمانية أشهر منتظراً الحكم بإعدامه بتهمة الانضمام لحركة التمرد بعد أن انضم للقوات الجمهورية وحارب معها ثلاث سنوات أثناء الحرب الأهلية التي نشبت عام ١٩٣٦، إلا أن الحكم تم تخفيفه للسجن ضمن عمليات العفو والاسترضاء الجماعية، وظل في السجن حتى عام ١٩٤٦.

وأعتقد أن بايخو اختار نفي الصلة بين مجتمع النص والمجتمع الإسباني حتى يكون أكثر حرية في عرض قضيته، خاصة من ناحية تفاصيل الأحداث والشخصيات التي قد تكون بالفعل بعيدة تماماً عما كان يحدث في إسبانيا في ذلك الوقت، كما أن هذا التباعد يحمي الكاتب من فكرة المقارنة الدائمة بين الأحداث الواقعية وأحداث مسرحيته، من هنا فإن بايخو - بهذا الإبعاد - حاول أن يوائم بين الحقيقة التاريخية التي تهتم بدقة وحرفية الحدث التاريخي، والحقيقة الفنية التي تهتم بالاحتمالية الدرامية، وما يرتبط بها من عناصر البناء الدرامي أكثر مما تهتم بصدق الأحداث التاريخية. وكذلك فإن هذا الإبعاد قد يساعده في عرض نماذج للتعذيب السياسي التي من المحتمل أن تكون موجودة

<sup>١</sup> أنطونيو بويرو وبايخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمى، ترجمة د. صلاح فضل، سلسلة من المسرح العالمي، ع ٥٥٤، وزارة الإعلام، الكويت، أبريل،

في مجتمعات وأزمنة متغيرة، ويمنحه كذلك فرصة وضع أحداث من صنع خياله يمكن أن تساهم في رسم صور أكثر إقناعاً.

ولأن النص يتم العمل عليه من أجل تقديمه للجمهور المصري في الأساس، فقد عملت جاهداً أن أصبغ النص بصبغة محلية لا تتصف بمباشرة الطرح بقدر ما تهتم بإبرازه في صورة جمالية، ولقد لاحظت أن النص يطرح أيضاً فكرة الثمن الذي يدفعه كل منا من جراء أفعاله، فآثرت أن أركز في رؤيتي الدراماتورية أيضاً على فكرة الثمن الذي ندفعه من جراء أفعالنا.

"الدكتور كان يجب أن تدفع ثمناً غالياً لما فعلت ... وها أنت تدفعه ... كل منا يدفع ثمناً ما ... ولكي تكف عن دفع هذا الثمن ... ينبغي أن تدفع ثمناً آخر لا يقل عنه"<sup>١٦</sup>

كانت عملية تقريب النص للمجتمع المصري مع المحافظة على لغته الفصحى وأسماء شخصياته الأجنبية من الأمور التي تطلبت حذراً كبيراً أثناء المعالجة النصية، إذ كان على أن أقدم النص الإسباني بنكهة مصرية خالصة، وهو ما يمكن أن يؤدي إلى نوع من المباشرة، وبعض النظر عن الأفعال الدراماتورية التي تمت على النص الأصلي على مستوى الاختصارات، وتعديل بنية بعض الشخصيات، وغيرها من الأفعال التي سيتم العرض لها تفصيلاً في متن البحث، فقد كان شاغلي الأكبر هو الآلية التي سيتم بها تقريب النص للبيئة المصرية اليوم، مع الاحتفاظ بلغة النص الفصحى وأسماء شخصياته الأجنبية، وكان الحذر هو العنوان الرئيسي لهذا النوع من الأفعال، لأنني أدرك أن المغالاة فيها يمكن أن تقود إلى المباشرة الفجة.

<sup>١٦</sup> السابق، ص ٧٦

### ملخص أحداث النص الأصلي

يبدأ النص الأصلي بالدكتور "بالمي" وهو يملي مذكراته لسكرتيرته، ومن خلالها يبدأ في سرد أحداث قصته التي يتناوب فيها السرد مع التشخيص الحي للمشاهد مع تشخيص مواز للدكتور مع سكرتيرته، والتي نتعرف من خلالها على "ماري" إحدى المريضات التي قام دكتور "بالمي" بعلاجها من المرض النفسي الذي تعرضت له منذ فترة، ثم ينتقل المشهد لبيت الضابط "دانييل" زوج ماري حيث توجد الجدة - أم دانييل - والطفل - ابن دانييل وماري - ومن خلال حوار الجدة مع ماري نفهم أن ماري تعمل مدرسة ولكنها في إجازة مفتوحة، وهي لا تود الرجوع إلى لمدرسة، وعلى استحياء نفهم أن هناك أمراً غير طبيعي يمر به دانييل دون أن يتم الإفصاح عنه، كذا نعرف من خلال حوار ماري مع دانييل أن السيد "بولوس" رئيس دانييل في العمل كانت تربطه علاقة عاطفية بالجدة، ومع خروج الجدة نفهم من حوار دانييل مع زوجته أنه ليس على ما يرام من الناحية الجنسية، ومن خلال مكالمة من الضابط "مارسال" رفيق دانييل في العمل نفهم أن مارسال مغرم بالسيدة ماري زوجة دانييل، ولكنها سيدة عفيفة وترفض غزله الصريح، يطلب مارسال من دانييل أن يغادر البيت إلى العمل لوجود ضرورة تتمثل في أن المتهم "مارتي" من المقرر أن تعقد حفلة التحقيق - أو بالأحرى التعذيب - الخاصة به هذا المساء، وقبل أن يخرج دانييل يتحدث "لوثيلا" تليفونياً مع ماري وهي إحدى تلميذاتها القدامى، ونعرف أنها تعزم زيارتها في المنزل.

نعود إلى الدكتور بالمى الذي يقابل الضابط دانييل للمرة الأولى، لاستشارته في مشكلة العجز الجنسي التي يعاني منها، ومن خلال الحوار نفهم أن دانييل يحب زوجته، ولم يخنها، وأنها تبذل ما في وسعها لانعاشه، ولكنه يعجز عن إتمام الفعل الجنسي معها، ومع استمرار الأسئلة يضطر دانييل للبح بطبيعة وظيفته في البوليس السياسي، وعندما يسأل الطبيب إن كان هناك شيئاً قد حدث في محيط العمل وله علاقة بالجنس فينكر دانييل، ولكن بالمى يكشف كذبه، ومع إصرار دانييل على الإنكار يقرر الطبيب ألا يستكمل النقاش معه، وهنا، يقرر دانييل أن يتكلم، ويبدأ في قص الأحداث التي جرت في مقر عمله مع المعتقل السياسي مارتي

دانييل (وهو يتقدم نحو السلم المتنقل) أنت تعرف أننا نعيش الآن في سوريليا أياماً حرجة.. ونتيجة للاضطرابات الأخيرة فلدينا في القسم ما يربو على ستين شخصاً من المعتقلين (يلتفت وينظر إليه) إن مهنتي شاقة يا دكتور.. لكن بدوننا تغرق البلد... ينبغي أن تفهم هذا"<sup>١٧</sup>

هناك، نتعرف على بولوس وهو رئيس دانييل في العمل، وأثناء التحقيق مع مارتي ومع إصراره على الإنكار يهددونه بأن يحضروا زوجته مرة أخرى، وهو ما يفهم منه أنهم جاءوا بها وفعّلوا بها أشياء لم يصرح بها المشهد، ومع إصرار مارتي على عدم الاعتراف، يهدده بولوس بشكل صريح بأنه ربما لن يستطيع أن ينجب، ويرفض مارتي الاعتراف، وعندها يقرر بولوس أن تتم العملية بواسطة دانييل وفق أوامر بولوس، وفي النهاية يقول بالمى رأيه

الدكتور ما حدث لا يمكن إصلاحه.. فأنت لا يمكنك أن ترد لهذا الرجل المسكين رجولته... ولهذا فقد قضيت أيضاً على رجولتك"<sup>١٨</sup>.



في بيت "دانييل" تأتي "لوثيلا" تلميذة زوجته "ماري" لزيارتها، كان السبب من وراء هذه الزيارة هو التوسط من أجل عدم تعذيب مارتي زوجها، في هذه الزيارة نفهم أن ماري لا تعرف أي تفاصيل تخص عمل دانييل، وبالرغم من أنها تشك فيما سردته ماري من حقائق تتعلق بعمليات التعذيب التي يقوم بها دانييل ورفاقه، فإن خيطاً من شك قد بدأ يتسرب إليها، خاصة عندما تذكر لوثيلا أنهم اغتصبوا أمام زوجها، وهنا تصفها ماري ويدخل دانييل، وينظر إلى لوثيلا، يحاول أن يتذكر هذا الوجه المألوف، وأثناء حوارهم مع ماري يتذكر أنه رأى صورتها على الملف الخاص بها في مقر عمله، تستطيع ماري أن تنتزع اعترافات منه بأن هناك عمليات تعذيب تتم لأعداء الوطن، وأنه هو شخصياً لا يستجوب النساء - ومن ثم لا يعتدي عليهن - تحاول أن تطمئن نفسها، وإن كان هناك وابل من الشك قد بدأ يهاجم عقلها، يدخل دانييل كي يستريح، يأتي "مارسال" يغازل "ماري" مرة أخرى، وفجأة يخرج دانييل ويهدده بأنه سيخبر السيد بولوس بما يفعله، لكن مارسال يهدده في المقابل بأنه سيشي به ويدعي أنه كان يود التهرب من عمله، ويتوجه معاً لمكان العمل حيث يتم استدعاء "مارتي" مرة أخرى وهو في حالة إنهاك تام، وفي هذا اللقاء يسأل السيد بولوس دانييل عن حال أمه، ثم يتوقف نبض القلب عند مارتي ويفارق الحياة.

يعود دانييل إلى منزله في حالة نفسية سيئة، ويقابل أمه التي تتحدث معه عن كتاب تركه شخص ما أمام المنزل، ولكن الكتاب غير موجود، وبالتالي نستنتج أن ماري خرجت ومعها الكتاب. وبعد رجوع ماري تنصرف الجدة ونفهم أن الكتاب وضعه شخص مجهول أمام الباب، وهو بعنوان "تاريخ موجز عن التعذيب السياسي". لقد جلست ماري بالخارج، وقرأت الكتاب كله، وهي الآن تصارع فكرة أن زوجها يمارس عمليات التعذيب.

تحاول ماري أن تلمس لزوجها الأعذار، وأن تثبت أنها على صواب، ومع تبريرات دانييل لأثبات أن التعذيب يتم فقط مع أعداء الوطن، تعرض ماري نماذج التعذيب التي وردت بالكتاب، وهي نماذج تتسم بالقسوة والعنف الشديدين، وفي النهاية تطلب منه أن يترك عمله على الفور، ومع استمرار الضغط عليه يعترف دانييل لماري بأنه هو الذي حرم مارتي من رجولته، وتصاب ماري بخيبة أمل وتطلب من زوجها أن يترك عمله على الفور.

يتوجه "دانييل" لرئيسه السيد "بولوس" ويطلب منه إجازة طويلة، وعندما يرفض بولوس يطلب دانييل إجازة قصيرة، ويرفضها "بولوس" بحسم، ويسأله عن سبب تواجد "لوثيلا" زوجة "مارتي" في بيته، ويهدده بأنه من الممكن أن يصبح محل اتهام. بعدها، تذهب "ماري" للدكتور "بالمي" لاستشارته وتحكي له عن الحال الذي وصل إليها زوجها، فقد أصبح عصبي المزاج، ويشرب كثيراً، وتوقفت العلاقة الزوجية بينهما بشكل تام، وتقص عليه الحوار الذي دار مع الجدة، وفيه تخبرها "ماري" عما يدور في محل عمله، ومع دخول "دانييل" نعرف من خلال كلام الجدة أن "بولوس" كان على علاقة بها قبل أن تتزوج والد دانييل، كما تقص ماري على الطبيب الكابوس الذي جاء إليها فيه دانييل بهدف قتلها، ويستبد بماري اليأس حتى أنها أصبحت لا تحب طفلها لأنها ترى فيه ملامح أبيه، ملامح جلاد، وبعد خروجها من عند الطبيب تقابل "لوثيلا" وتطلب منها أن تسامحها، لكن "لوثيلا" تلقنها درساً في الأخلاق، وفجأة يراها "دانييل" ويعنفها لأنها كانت على وشك أن تركع أمامها في الطريق، وعندما تعنفه ماري يعدها بأنه سوف يغادر عمله بلا رجعة.

يعود "بالمي" إلى سرد باقي أحداث قصته الأولى، ثم يستكمل حكاية دانييل الذي يتوجه لمقابلة بولوس طلباً للنقل، ومع رفض بولوس وتهديده لدانييل، ومع حالة اليأس التي استبدت بدانييل يواجهه بحقيقة رفضه لكل أفعال التعذيب؛ لأن التعذيب لا يؤدي فقط من يقع عليهم التعذيب، بل ومن يقومون به أيضاً، وهنا يواجهه بحقيقة أنه حاقد، وينتهي المشهد بأن بولوس سيعيد التفكير في أمر "دانييل" وأنه غير سعيد بوجوده في هذا العمل. ثم نأتي للمشهد الأخير في بيت دانييل الذي يعود متجهاً للطفل لكن ماري تمنعه، وتمسك بمسدسه وتقتله، وأخيراً يأتي بولوس وباقي زملاء دانييل ليجدو جثته وأمامها ماري والجدة تبكي ابنها الميت.

### ج. الأفعال الدراماتورية على النص

تمثل هذه المرحلة التأسيس للعرض بالصورة التي تناسب المتلقي المحلي، وكان من الضروري القيام بعدد من الأفعال الدراماتورية على النص، من أجل تأكيد الرؤية الإخراجية، وتمثل أهم هذه الأفعال في النقاط التالية:

#### ١ - العرض Exposition

يمثل العرض أحد أهم العناصر الأساسية في فن كتابة المسرحية، ذلك لأن العرض يقدم "المعلومات التي يحتاج إليها الجمهور كي يفهم موضوع المسرحية"<sup>٢٠</sup>، لذا، يهتم "العرض Exposition" بكل ما حدث قبل أن تبدأ المسرحية، ويروي كل ما سيكون له صلة بما يحدث للشخصيات في الفعل التالي"<sup>٢١</sup>. وبهذا المفهوم يمثل العرض أحد أهم الموضوعات التي يجب أن يوليها الكاتب اهتمامه حال قيامه بكتابة نصه المسرحي، وهو أيضاً أحد أهم العناصر التي يعمل عليها الدراماتورج، وقد يتسبب الحرص الزائد من الكاتب على أن يفهم الجمهور الموضوع بدقة في الإسهاب في عملية العرض، كما يمكن أن يحدث العكس في حالة خوف الكاتب من الإسهاب الزائد الذي يؤثر في الإيقاع العام للنص، فيأتي العرض مبتسراً وهو ما يمكن أن يؤثر بالسلب في عملية تواصل المتلقي مع العرض. ولأن الجمهور هو المستهدف في جميع الأحوال؛ فإن "تأثير المسرح لا يرتبط فقط بضخامة العرض، ولكن أيضاً بجمهور المتفرجين وقدرته على إدراك وفهم مغزى ما يقدمه لهم ذلك العرض، ومهما أخضع إنتاج ما للبحث والبروفات واختبارات العرض في أماكن متفرقة، فليس هناك ما يضمن أن التأثير المسرحي لهذا الإنتاج سوف يحدث كما كان من المتوقع له أن يحدث"<sup>٢١</sup>. وإذا عدنا بالزمن للوراء قليلاً، فلسوف نجد أن "المادة التوضيحية في الماضي القريب كانت تقدم إلى الجمهور في مقدمة المسرحية "Prologue"، أو ما كان يعرف باسم "asides" ثم في "النجويات" الفردية - جمع نجوى - أو الـ "soliloquy" بل كانت تقدم أيضاً في مذكرات يتضمنها "البروجرام" أو البرنامج المكتوب الذي يعطى للمتفرجين قبل دخول المسرح، أو الذي يعلق عند الباب، أما في أيامنا هذه فالمادة المسرحية تدخل في نسيج الفعل - أي موضوع المسرحية - وتتكشف كما تتكشف المسرحية نفسها"<sup>٢٢</sup>.

ويستخدم كتاب المسرح وسائل مختلفة في عرض موضوع المسرحية، أحد هذه الوسائل وأسوأها على الإطلاق هي الوسيلة المباشرة التي تملي بها إحدى الشخصيات موضوع النص على الجمهور، وهو ما يتم بوسائل مختلفة أشهرها المكالمة التليفونية التي يقوم بها عادة الخادم فور بداية العرض، فيتحدث عن سيده فلان وعلاقته بالسيدة فلانة، وعدوه السيد فلان وسبب العدا، ولم يكن المسرح المصري هو فقط الذي يستخدم هذه الوسائل الساذجة لعرض موضوع المسرحية، بل إن المسرح في أماكن مختلفة في العالم استخدم حياً شبيهة مثل "ظهور الساقى العجوز المعمر ورئيسة الخدم الطاعنة في السن، اللذين كانا يفتتحان التمثيلية بحديث طويل يتناولان فيه أحداث الماضي والأشخاص الذين وقعت لهم هذه الأحداث، وبالرغم من أن الحقائق الضرورية المتصلة بعناصر الفعل الرئيسية التي تقوم عليها المسرحية قد تكشفت بواسطة تلك الحيلة، إلا أن أحداً لا يستطيع أن ينكر أن هذه الحقائق قد تكشفت بطريقة مصطنعة

19 Lesley Bown and Ann Gawthorpe, teach yourself, writing a play, UK,2007, page53.

<sup>٢٠</sup> روجر م. بنسفيدل (الابن)، فن الكاتب المسرحي، ترجمة وتقديم دريني خشبة، دار تحفة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢٣١.

<sup>٢١</sup> جوكيهلر، المسرح والسياسة، ترجمة لبنى إسماعيل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥، ص ٣٧.

<sup>٢٢</sup> روجر م. بنسفيدل (الابن)، فن الكاتب المسرحي، سبق ذكره، ص ٢٣٢.

ومتكلفة، وقد كان "شو" منذ سنة ١٨٩٦ يهاجم هذه الطريقة في توضيح الأمور ويصفها بأنها طريقة غثة وتافهة ومبتذلة<sup>٢٣</sup>.

أما العرض الأفضل والأكثر درامية فهو الذي يأتي في سياق الحوار الدرامي الذي يمثل "الأداة الرئيسية للكاتب المسرحي، إنه الطريقة الأساسية التي تتواصل بها مع الجمهور، الكثير من الكتاب يرون أن السبب الرئيسي لحبهم للمسرح هو حبهم وموهبتهم في كتابة الحوار".<sup>٢٤</sup> إن الحوار الجيد هو الذي يعرض جميع المعلومات الضرورية اللازمة كي يفهم الجمهور حبكة النص، وأيضاً يتطرق للأحداث التي جرت قبل بداية أحداث النص المسرحي، والتي سيكون لها تأثير بالغ في باقي الأحداث. لهذه الأسباب، "لابد أن يكتب الحوار المسرحي كي تخبر الشخصيات بعضها البعض بكل أنواع الأشياء ... بدلاً من أن يحشوا الكلام بالزيف"<sup>٢٥</sup>.

وأحياناً تكون هناك معلومة أو جملة مهمة إذا لم يفهمها الجمهور جيداً من الممكن أن تؤثر في استيعابه لحبكة النص كلها، نعم من الممكن أن يقوم المخرج باستخدام عناصر العرض المسرحي المختلفة بتأكيد هذه المعلومة؛ بالإضاءة، أو بالحركة، أو بالموسيقى، وقبل كل ذلك بطريقة الأداء ذاتها، ولكن عندما نتحدث على مستوى النص فلا بد أن يتبع الكاتب طرقاً مختلفة لتأكيد مقولاته المهمة، "فهناك قاعدة معروفة يتبعها كاتبو أحاديث الكتابات السياسية، أخبرهم عما تنوي قوله، أخبرهم عما تريد قوله، أخبرهم عما قلته على التو، بمعنى آخر، قل أمراً ما ثلاث مرات، وسوف يفهم جيداً، في المسرحية يجب أن تتبع نفس القاعدة للمعلومات المهمة، أخبر جمهورك ثلاث مرات، لكن اقلها بدهاء، بشكل غير ملحوظ، بثلاث طرق مختلفة، ومن خلال شخصيات مختلفة، لا تستخدم هذه القاعدة إلا للمعلومات الخطيرة".<sup>٢٦</sup>

إذن الكاتب الجيد هو الذي يستطيع أن يمنح الجمهور الحق في معرفة كل المعلومات الضرورية لفهم حبكة النص، دون أن يقع في فخ الترهل، والإسهاب الذي يؤثر بالسلب في إيقاع النص، ومن ثم فإن "التوضيح - أو التعريف بالموضوع وبالشخصيات - يجب أن يتم بطريقة غير مباشرة، وذلك من خلال الفعل أو الحوار، ومن خلال الشخصيات ذاتها، وكل التفسيرات والشروح يجب أن تقدم في أثناء تقديم التمثيلية"<sup>٢٧</sup>، ويعد نص "بيت الدمية" للكاتب النرويجي "هينريك إبسن" أحد أهم النصوص التي قدم فيها العرض بطريقة شيقة في سياق الحوار الدرامي، فبعد أن نتعرف على شخصيتي "نورا" و"هيلمر" والجوانب المختلفة لشخصية كل منهما، تأتي السيدة "ليند" لزيارة صديقتها القديمة "نورا"، وفي سياق حوارهما معاً ندرك كل تفاصيل حادثة الدين الذي حصلت عليه نورا من "كروجشتاد" والذي بني عليه كل أحداث النص.

وقد يرى البعض أن المشاهد السردية الطويلة تساهم في تحقيق معلوماتية واضحة تمهد المتلقي لفهم واعٍ للنص المسرحي، لكن هذا العرض لا بد أن يتم في سياق مكثف، وإن لم يتم هذا التكثيف في مرحلة التأليف، فيلزم على

<sup>٢٣</sup> روجر م. بنسفيلد (الابن)، فن الكاتب المسرحي، سبق ذكره، ص ٢٣٢ - ٢٣٣.

24 Janet Neipris, to be a playwright, Routledge. New York, 2005, page 43.

25 Rib Davis, writing dialogue for scripts, A&C black, London, UK, 2003. Page 52,53.

26 Lesley Bown and Ann Gawthorpe, teach yourself, writing a play, UK,2007, page 5<sup>٨</sup>.

<sup>٢٧</sup> روجر م. بنسفيلد (الابن)، فن الكاتب المسرحي، سبق ذكره، ص ٢٣٣ - ٢٣٤.

الدراماتورج القيام به في مرحلة إعداد نص العرض، الأمر هنا يتعلق بتحقيق القدر الأكبر من المعلومات بصورة مكثفة، هذا القدر. خاصة في الفن - هو مسألة لا يمكن تحديدها بمقاييس رياضية، إنها مسألة نسبية تختلف من كاتب لآخر ومن موضوع درامي لموضوع آخر، وأيضاً تتباين مستويات قبولها من متلقٍ لآخر، وبالرغم من أهمية العرض، فإن الكاتب المسرحي لابد أن يسعى لأن يكون مكثفاً قدر الإمكان، لأن السمة المعلوماتية فيه يمكن أن تصيب الجمهور بالضجر.

في معرض قرائتي لنص "القصة المزدوجة للدكتور بالمى" لاحظت أن مساحة العرض كبيرة جداً، وبالرغم من اعتيادي على كبر مساحة العرض في الكثير من النصوص - وهو ما يمكن معالجته بعمل مجموعة من الاختصارات - فإن العملية في هذه المرة كانت مختلفة لارتباط العرض بالمنهج السردي الذي اتبعه "بايخو"، وبالرغم من اتفاقنا مع رأي د. أنطوان معلوف الذي يقول "إن السرد في المسرحية ضعف، وعلى المؤلف والممثل أن يتداركاه بالإيجاز وقوة العبارة وحرارة التعبير حتى يشدا من أزره فلا يرخي من أزر المسرحية، والوصف من السرد، وكلاهما ينوب عن أمر غائب، أما المسرح فلا يحتمل الوصف، إذ يعني حضور العمل أو البطل عن وصفهما، وما تنبسط به الرواية في وصف الطبيعة والعمران محرم على المسرح، فالمسرح عمل، وأول كلمة أطلقت عليه في اليونان حيث نشأ على النحو المعروف هي كلمة دراما ومعناها العمل"<sup>٢٨</sup>؛ فإنني أنني اختلف مع د. أنطوان معلوف في أمرين، أولهما أن من يقع عليه عبء معالجة الإسهاب في السرد، هو المؤلف وحده في مرحلة التأليف، أو الدراماتورج في حالة عدم وجود المؤلف، وبالتأكيد يمكن أن يقوم المخرج بنفسه بهذا الفعل، أما الممثل فليس من ضمن اختصاصاته أن يقوم بتعديلات في النص المكتوب خاصة إذا ما كانت تتعلق بجانب جوهري مثل اختصارات سردية أو تحويل بعض المشاهد من السرد للتشخيص. وثانياً أن الدراما تعني الفعل وليس العمل، فكلمة العمل توحى بالعمل الفيزيقي وتشير غالباً إلى الصناعة، أما الفعل الدرامي فهو الفعل الإنساني، وكذا اختلف في تعميم رأيه الخاص بأن السرد ضعف، ذلك لأن هناك أشكالاً من العروض المسرحية تقوم كلها - أو غالبيتها - على فعل السرد مثل عروض الحكى، والبلاي باك، والتي يؤمن القائمون عليها بأن "السرد هو نوع جوهري وأساسي لتوصيف الفعل الإنساني"<sup>٢٩</sup>، و"مسرح البلاي باك هو شكل من أشكال الدراما المترجلة، حيث يتم توجيه الدعوة لأفراد من الجمهور ليقوموا بحكي قصص شخصية إلى قائد فريق التمثيل ويشاهدونها ممثلة ارتجالاً بفضل عدد من الممثلين والموسيقيين"<sup>٣٠</sup>، وقد لفت نظري أن السرد متغلغل في عمق أعماق نص "القصة المزدوجة للدكتور بالمى" وبغض النظر عن المقدمة السردية الطويلة التي تنطوي على تحليل نفسي أكثر مما تنطوي على قص أحداث من خلال المذكرات التي يملئها دكتور "بالمى" لسكربتته، فإن السرد موجود بين المشاهد التشخيصية بحكي الأحداث والتعليق عليها بهدف التحليل. لم يكن الأمر يعني عندي أن أقوم ببعض الاختصارات لهذه المشاهد السردية الطويلة جداً، لأننا مهما اختصرنا، سيبطل الإيقاع رتيباً، وهو ما يتعارض مع فكرة الاستحواذ على عقل ومشاعر المتلقي (Capturing audience's mind)، ومن هنا فكرت في إلغاء المنهج السردى وما يستتبعه من تحويل "دكتور بالمى" من شخصية تحكي أحداث النص وتعلق عليه، إلى شخصية درامية تشارك في الأحداث شأنها شأن باقي

<sup>٢٨</sup> أنطوان معلوف، مارون نقاش، إشكالية الأوبرا في نشأة المسرحية العربية، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١١، ص ٥٩

<sup>٢٩</sup> نيك راو، تشخيص الآخر، مسرحية السرديات الشخصية في مسرح البلاي باك، ترجمة محمد رفعت، الشيماء علي، المركز القومي للترجمة، المشروع

القومي للترجمة، ع ١٥٥٥، القاهرة، ٢٠١٠، ص ١١٧

<sup>٣٠</sup> نفسه، ص ٣٧

الشخصيات. ذلك لقناعتي التامة بأن فن المسرح والتبعية "فن الممثل فن تشخيصي، لأنه يعيد إنتاج الأشكال الواقعية لسلوك البشر اليومي، الممثل يؤدي شخصية محددة المعالم، سواء أكانت رمزية أم متخيلة، بشكل أكثر أو أقل دقة"<sup>٣١</sup>. إن الأثر البالغ لشخصية "بالمي" يتمثل أنه المفجر الحقيقي لإدراك دانييل حقيقة مرضه، ومن ثم اعترافه لزوجته، واتخاذها قرار قتله لتحقيق الخلاص المنشود. وقد رأيت أن تعديل وضعية "بالمي" من السرد إلى التشخيص لن يؤثر في هذه الوضعية، بل على العكس تماماً سيترتب على هذه المغايرة الأسلوبية في الكتابة تفعيلها بإيقاع أفضل. وعلمنا أن نتوقف هنا قليلاً عند مسألة الأسلوب، لقد بنيت شخصية "بالمي" في النص الأصلي وفقاً لرؤية بايخو بأسلوب سردي، في حين ترتب على أعمال الدراماتورجية التي قمت بها مغايرة أسلوبية بتحويله من شخصية الراوي الذي يقص الأحداث على الجمهور - في سياق إملائه لمذكراته لسكربتته - وهو ما يترتب عليه كسر الحائط الرابع والانخراط بالفعل المسرحي مع الجمهور - إلى شخصية درامية تقوم بالتشخيص وتحض على الإيهام، وكان لابد من الحفاظ على بعض المقولات المهمة التي وإن اتسمت بالسردية لكنها تضع خطوطاً عريضة على الأفعال التي يقدمها النص المسرحي، فآثرت أن أحتفظ بها، وأن تقال في ختام المشاهد وكأننا نضع الخلاصة في صورة مقولة:

"بالمي ما أغرب هؤلاء الذين تتحول الحياة عندهم إلى شيء أكثر تأثيراً من الحياة ذاتها"<sup>٣٢</sup>

## ٢ - حذف شخصيات ثانوية

نتيجة الاختلاف بين منهجي النص والعرض، كان لابد أن أقوم بحذف بعض الشخصيات، فالنص الأصلي تم بناؤه بشكل يميل للملحمية، حيث يبدأ النص بالدكتور بالملي وهو يقوم بإملاء سكرتيرته كلمات الكتاب الذي يدون فيه مذكراته عن مرضاه، ومن ثم فهو هنا يقوم بدور الراوي للأحداث التي يجسدها النص، بصورة تكسر الإيهام في بداية العرض، كذلك شخصية الرجل والسيدة اللذان يتحدثان أيضاً للجمهور، وهذا الاتجاه في بناء النص، أدى إلى وجود الكثير من المناطق السردية التي لا تخلو من تحليلات كثيرة وعرض وجهات نظر تتسم بالاستغراق في التحليل. هذه المبالغات السردية يمكن أن تخلق حالة من الرتابة، وفي رأيي أن التعليق المستمر على أفعال شخصيات القصة التي يتلوها "بالمي" سوف يمثل عقبة كبيرة أمام خيال المتلقي، لأن عرض الموقف الدرامي واستتباعه بتحليلات وتعليقات من شأنه أن يجعل المتلقي أسير تفسيرات النص دون محاولة إيجاد فرصة حقيقية لتكوين وجهات نظر متعددة، كما أن هذه التحليلات المتوالية من شأنها أن تحدث تداخلاً في أزمنة التلقي، فلو حاول الجمهور تحليل الأفكار التحليلية المعروضة . وهو ما يستغرق زمناً ما . فإن هذه المحاولات من شأنها التأثير في قدرة المتلقي في استقبال تحليلات المواقف الدرامية التي يقدمها العرض أثناء استغراق الجمهور في متابعة تحليلات أخرى، من هنا فقد حاولت أن أخلص العرض من هذه التحليلات الفلسفية عن طريق إلغاء السرد، واستخدام المعلومات أو المقولات المهمة الواردة فيه بشكل درامي بوضعها على ألسنة الشخصيات المناسبة لهذه الأقوال. من هنا كان قرار تحويل شخصية دكتور "بالمي" إلى شخصية تنخرط في خضم الأحداث، هو القرار الأخطر في معالجة النص دراماتورجياً، ذلك لأن النص كله مبني على هذه

<sup>٣١</sup> مجموعة مؤلفين، إعداد عصام أبو القاسم، تاريخ الممثل في المسرح العربي، وقائع الملتقى الفكري المصاحب للدورة ٢٢ من مهرجان أيام الشارقة

المسرحية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٣، ص ١٩٨

<sup>٣٢</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، الثمن، دراماتورج جمال ياقوت، نص غير منشور، ص ٢٦.

الشخصية التي تقابل في مشاهد مختلفة شخصيات مختلفة، ولأنني سوف أحذف المشاهد السردية فكان لا بد من حذف الشخصيات الموجودة في هذه المشاهد، ومن ثم فقد تم حذف شخصية السكرتيرة التي يملئ عليها بالمي مذكراته، وكذلك شخصيتا الرجل والمرأة اللذان يرتديان ملابس السهرة، والواقع أن المعلومات التي تم حذفها نتيجة لحذف الشخصيات الثلاث لم تكن بحاجة إلى إدراج في جسم نص العرض ذلك لأنها لم تتماس بشكل أو بآخر مع الخط الدرامي الجديد للعرض.

### ٣ - دمج شخصيات ثانوية

يوجد بالنص الأصلي مع "باولوس" ودانييل ثلاثة ضباط هم "مارسان"، "لويخي"، و"بوثر"، ولما كان الثلاثة يقومون بأدوار متشابهة تتمركز حول القيام بعمليات التحقيق والتعذيب عدا "مارسان" الذي يقوم دائماً بمهاتفة وزبارة دانييل، فقد آثرت أن أبقى عليه بنص العرض وأحذف الشخصيتين الباقيتين منعاً للتكرار، وبالرغم من أن وجود عدد أكبر من الممثلين يمكن أن يساعد في رسم تشكيلات جمالية بالصورة التي يمكن أن تحقق ثراءً بصرياً، فإن رغبتني في إنتاج عرض جوال (Touring performance) شجعني على اتخاذ قرار الحذف، خاصة وأن وجود الضباط الثلاثة مع السجين "مارتي" في مشهد واحد من شأنه تحقيق نفس القيمة من الشراء البصري ومن ثم أمكن المحافظة على جماليات الصورة المسرحية بالتشكيلات الحركية، وكذلك بمشاهد الدراما الحركية التي تم إدراجها في العرض الذي اتخذت رؤيته الإخراجية المنحى التعبيري.

لكل شخصية حالتها الخاصة فيما يتعلق بتباين "الظمن" الذي دفعه كل منهم من جراء عمليات التعذيب، وحذف هذه الشخصيات الثلاثة سوف يترتب عليه المساس بمسألة "الظمن" التي يطرحها النص، فجميعهم مرضى لسبب أو لآخر بسبب أعمال التعذيب التي يقومون بها، لكنني رأيت أنه يمكن إيصال المعنى ذاته من خلال عبارة دانييل التي يقولها لبولوس:

"دانييل إن ما يحدث هنا لا يحطم فقط من يقع عليهم التعذيب ... بل ومن يقومون به أيضاً

باولوس فقط الضعفاء من أمثالك ... أما البقية فهم أصحاب معافون

دانييل إن دالتون مصاب بصداع دائم ... أتعرف منذ متى؟ بعد قليل مما فعله في ذلك المعتقل الذي كان

يسمى روضييرو .... فولسكي يعاني من آلام المعدة وهو دائماً متقلب المزاج ... أما مارسان فهو

عربيد ... أشهى ما يقدم إليه امرأة مدعورة يلتهم جسدها ... وبوثر القوي ... الرصين ... يصرخ

ويقوم مفزوعاً بالليل؟ جميعنا ندفع ثمن أفعالنا المريضة"<sup>٣٣</sup>

هذا الحوار الذي تضمنه نص العرض طرح فكرة العذاب الذي يعانيه من يقوم بالتعذيب بشكل واضح، لأنهم جميعاً يشعرون بالذنب في عقولهم الباطنة بعيداً عن الإدراك الواعي، ولذا أصبح تغييب الشخصيات الثلاثة غير مؤثر في سياق الأحداث أو الأفكار التي يطرحها العرض. في الوقت الذي تحققت فيه فكرة التركيز وحسن الإيقاع.

<sup>٣٣</sup> السابق، ص ٤٥.

#### ٤ - حذف شخصية رئيسية

وكان القرار الأصعب في هذه المرحلة هو الفكرة التي راودتني فور الانتهاء من قراءة النص، وكان لابد لهذا القرار من تفكير عميق، لقد قررت أن أحذف شخصية الجدة (أم دانييل)، ذلك لأن هذا الفعل سوف يترتب عليه حذف حوالي ٤٠% من مساحة النص الأصلي وهو ما سيحقق التكثيف والتركيز على قضية واحدة، كما أنه سيضمن إيقاعاً جيداً للعرض الذي يمكن تقديمه في حوالي الساعة بدلاً من ثلاث ساعات إذا ما أخذنا في اعتبارنا باقي الحذوفات والتعديلات، لكن حذف شخصية رئيسية سوف يستتبعها حذف أحداث ومعلومات مهمة من شأنها إحداث خلل في بناء نص العرض إذا لم يتم التعامل معها بحذر، كان علي أولاً أن أعيد قراءة المشاهد التي توجد فيها شخصية الجدة، والواقع أنني وجدت حلولاً سهلة لغالبية المشاهد التي تشارك فيها الجدة إلا مشكلة واحدة تتعلق بإصرار "باولوس" على استمرار "دانييل" في القيام بمهام عمله، إن حوارات مشاهد الجدة توضح أنه كانت هناك علاقة بين الجدة وباولوس، بمعنى آخر كان من المفترض أن يكون دانييل هو الابن الشرعي لباولوس، لولا هذا الفراق العاطفي الذي حدث بين باولوس ووالدة دانييل، بالرغم من أن دانييل يحاول إنكار هذه العلاقة أمام زوجته ماري:

"ماري ألا تعتقد أن السيد باولوس لا بد وأنه كان حبيباً قديماً لأمك؟

دانييل من ذا الذي يعرف؟"<sup>٣٤</sup>

وفي حوار ماري مع الجدة تلمح لها عن معرفتها بهذه العلاقة:

"ماري إنهم هناك يا جدتي يرتكبون أشياء فظيعة ... أنا متأكدة من أنك تعرفين كل شيء ... فأنت تعرفين باولوس المفتش منذ أن كان شاباً"<sup>٣٥</sup>

أما المنولوج الذي توقفت عنده طويلاً عند حذف شخصية الجدة فهو ذلك الذي تم مع ابنها دانييل في معرض حديثها عن باولوس:

"الجدة لم يغفر لنا أنا تزوجنا ... فقد كان يريد الزواج مني ... ولهذا استاء كثيراً حتى أنه هدد بالانتقام ... كان حينئذ جلفاً غليظ الطبع يشعر بالمرارة ... ثم دخل بعد ذلك في البوليس ولم نعد إلى رؤيته لمدة طويلة ... لكن عندما مات أبوك بدأ يتردد علينا في المنزل من جديد ... أصبح لا يتكلم عن الزواج مع أنني كنت لا أزال شابة جميلة ... حقيقة يا بني ... كنت جميلة رائعة الجمال ... وبالطبع أخذت علاقتنا تفتت ... لأنه لم يحظ مني بأي شيء ... لكني كلما امتنعت عليه كان يطاردني أكثر ... حتى اضطرت ذات يوم إلى طرده ... وبعد مرور أعوام طويلة جاء يقول لي إنه يستطيع أن يساعدك في الالتحاق بالأمن القومي ... حسناً كنت حينئذ قد فقدت كثيراً من نضارتي ... وكان من

<sup>٣٤</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، القصة المزدوجة للدكتور بلبي، سبق ذكره، ص ٤.

<sup>٣٥</sup> السابق، ص ١٢٩.



الواضح أنني لم أعد أهمه ... وفي تلك السنوات كانت أحوالنا قد ساءت ... مما جعلني أقرر قبولي هذه الخدمة." ٣٦

إن هذا المونولوج يشرح بصورة واضحة الهدف الرئيسي الذي حدا ببولوس أن يتمسك بدانييل ولا يمنحه فرصة الخلاص النفسي من إحساسه بالذنب، إنه مصر على الانتقام من ابن غريمه الذي انتزع منه محبوبته في شبابه، وعدم استعواض هذا السبب سوف يدعو المتلقي لأن يسأل سؤالاً بسيطاً ... لماذا يتمسك بولوس بدانييل بعد أن صار حطام رجل، وأصبح غير قادر على القيام بعمله، خاصة في مثل هذه الظروف التي تمر بها البلاد، والتي تتطلب عملاً هائلاً من هذا الجهاز الأمني؟

دانييل أمي تقرئك السلام ... لقد داخلني الشك بأنك أبي الحقيقي ... الآن أفهمك بعمق ... فأنت لم تتخل في أية لحظة على الإطلاق عن حقدك على هذا الرجل الذي كان أبي ... ساعدتني على الالتحاق بالخدمة كي تحطمني، جئت بي إلى المخبرات كي تقضي علي، فها أنت قد حققت غرضك ، الولد يدفع دين أبيه ، وبأغلى ثمن ! .. بالثمن الذي كنت تريد أن يدفعه أبي وقضيت علي بأن أدفعه أنا ، لأنك لم تكن تريد إلا هذا ، أليس كذلك ؟ .. عندما أمرتني أن أشوه مارتني المسكين كان هذا هو ما ترمي إليه !

وكان أمامي خياران بعد حذف شخصية الجدة: الأول أن أمرر هذه المعلومات على لسان دانييل في حوار مع بولوس أو زوجته، أو في حوار ماري مع الطبيب أو دانييل. لكنني لم أرتح لهذا الفعل لأن شخصية الجدة لن تطرح في نص العرض، ووجدت أن الحديث عنها في منطقة واحدة سوف يبدو مقحماً على العمل، فأثرت أن ألجأ إلى الحل الثاني، وهو أن أجدد مبرراً بديلاً لتمسك بولوس بدانييل وهو أنه يراه الأجدد على خلافته في هذا المكان:

"بولوس أنت أكثر رجالي جدية ... أكاد أجزم أنك الأقدر على خلافتي في هذا المكان ... أنا أفهم حالتك ... أنت تمر بلحظة ضعف ... لكن لا بد من تجاوزها ... تشبث بيدي حتى تتجاوز أزميتك" ٣٧ .

والمشكلة الكبرى هنا أن المبرر القديم الذي يعتمد على الكراهية والرغبة في التحطيم بدافع الانتقام هو عكس المبرر الجديد الذي يعتمد على الرغبة في الإنجاح بدافع الحب والإيمان بمقدرة "دانييل" على أن يكون خليفة "بولوس"، ورغم قناعتي بأن المبرر الموجود في النص الأصلي قد يكون أكثر قبولاً - خاصة لهؤلاء الذين يعرفون النص الأصلي، وبالتالي يدركون السياق الكلي المتراكب الذي بنى فيه بايخو هذا المبرر عبر مراحل النص المختلفة - فإنني وجدت أن المبرر الجديد يصلح لأن يكيف لأن لأن يكون مقبولاً هو أيضاً، وهو ما يجعلنا ننظر إلى المبررات التي يسوقها رجال الشرطة لإقناع أنفسهم بعملية التعذيب، إن إدراج فكرة الانتقام من دانييل من شأنها تحويل قضية التمسك بدانييل ومن ثم دفعه للقيام بعمليات التعذيب إلى مسألة شخصية تخص "بولوس"، وهو ما يباعد بيننا وبين التعذيب بصفته مشكلة مجتمعية، أما المبرر الجديد فهو يركز على فكرة القناعة التي يملكها "بولوس" والتي يمررها لرفاقه

<sup>٣٦</sup> نفسه، ص ١٣٤

<sup>٣٧</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، الثمن، سبق ذكره، ص ٣١

ومرؤوسيه بأن هذا التعذيب هو أمر ضروري وحتمي لتخليص البلاد من المجرمين، والفارق بين الحالتين شاسع جداً، لأن المبررات الشخصية من شأنها أن تكون حالة عارضة تمس شخصاً دون الآخر، أما المبررات الموضوعية - من وجهة نظر "بولوس" - فمن شأنها أن تجعل القضية التي يطرحها العرض قضية مجتمعية تخص الجمهور كله، وعلى الجانب الآخر فهناك الكثير من المكتسبات الدرامية على مستوى العرض ككل من حيث التكثيف الدرامي، والتركيز الذي يضمن إيقاعاً منضبطاً. ومن المعلوم أن الحكم على منطقية المبرر من عدمه هو أمر يخضع في النهاية للحكم الشخصي، فما أجده أنا مبرراً قوياً لفعل درامي، قد لا يراه غيري كذلك، أما إحكام صناعة مفردات العرض بالصورة التي تنتج كلاً منسجماً مكثفاً فهو أمر موضوعي يظهر أثره محسوساً بالصوت والصورة.

لكن المشكلة هنا تكمن في المقارنة بين مبررين . أحدهما يأتي ضمن سياق مترابك عبر أحداث النص، وهو مبرر الجدة الذي وضعه بايخو، والآخر الذي وضعته أنا يأتي مرةً واحدة في جملة حوارية قالها بولوس لدانييل، ووجدتني أسأل نفسي سؤالاً واحداً؛ ماذا لو لم ينتبه المتلقي لهذه الجملة الحوارية؟ والإجابة بالتأكيد أن العرض سوف يفقد في أحداثه سمة الحتمية الدرامية، من هنا كان على أن أحتذي حذو بايخو في البحث عن سياق مترابك يؤكد موضوعية مبرري، وعملت في هذا الاتجاه على مرحلتين؛ الأولى اعتمدت على إعادة صياغة بعض الجمل في النص بالصورة التي تساهم في تحقيق هذا السياق، وهي الأقل أهمية، في حين جاءت المرحلة الثانية - وهي الأصعب - في بناء هذا السياق من خلال عناصر العرض وأهمها منهج الأداء التمثيلي. حيث نجد طاقة الصبر الكبيرة التي يقابل بها "بولوس" خروقات "دانييل" الفكرية، وتجاوزاته اللفظية، كذلك من خلال نبرة صوت "بولوس" الهادئة، واحتوائه المادي "لدانييل" الذي تمثل في تأبطه إياه في أكثر من موقف. بالصورة التي تعكس هذا القدر من الاحتواء والحنو الذي يمارسه "بولوس" تجاه "دانييل". وقد تم التأكيد على هذه الفكرة من خلال التباين الواضح على مستوى الصوت والحركة بين معاملة بولوس لدانييل وقرينه الوحيد في نص العرض مارسان.

من هنا أمكن تأكيد فكرة إيمان "بولوس" بأن دانييل هو الخليفة المنتظر في هذا المكان، ومن ثم فهو يحب أن يرى أفعاله متطابقة مع الصورة التي كونها في ذهنه عن طبيعة تلك الأفعال، خاصة فيما يتعلق بالأفكار النظرية وتطبيقاتها العملية في استراتيجية التعامل مع المساجين السياسيين، وهي الصورة نفسها التي نُشئ عليها بولوس بواسطة رؤسائه.

#### ٥ - نقل الجمل من شخصية لأخرى

أحياناً تضطرنا طبيعة التغيرات التي تحدثها أعمال الدراماتورج لنقل بعض الجمل الحوارية من شخصية لأخرى، وقد يكون التغير بسيطاً ولا يسبب تغيراً في المحتوى بالقدر الذي يسبب فيه التغير في الإيقاع الصوتي للمشاهد مثل جملة، "اعترف يا مارتى" التي كان يقولها مارسان فانتقلت لدانييل لمجرد إحداث نوع من التوازن الصوتي في المشهد، وأحياناً تكون هناك ضرورة ملحة تفرضها التغيرات الجذرية بالنص، فجملة " آه لو أمكن إيقاف عجلة الزمن.. حتى ولو بالقدر الضروري لكي نتأمل الأشياء" قيلت في النص الأصلي على لسان دكتور بالمي، ولأنها تأتي في مشهد سردي قصير جداً بين الدكتور وسكرتيرته، ويقطع مشهدين لماري وزوجها، ولأهمية الجملة جمالياً ودرامياً فقد تم نقلها لتقولها ماري بعد مشهدها مع دانييل الذي تواجهه فيه بمحتويات الكتاب من أساليب التعذيب، وتم حذف المشهد السردي

للدكتور وسكرتيرته منعاً للانتقال لمنظر العيادة والرجوع سريعاً بعد الجمل الحوارية القصيرة التي لا يوجد فيها جمل مؤثرة غير هذه الجملة.

من هنا، كان من المناسب أن تقال هذه الجملة على لسان ماري وكأنها تعبر عن أمنيته كي يرجع الزمن للوراء حتى لا يقوم زوجها بالمشاركة في أعمال التعذيب حتى ولو بالصمت والتسترعليها، أو حتى تتابع زوجها وتتخلى عن جهلها بما يفعل في عمله.

"ماري آه لو أمكن إيقاف عجلة الزمن ... حتى ولو بالقدر الضروري لكي نتأمل الأشياء ... لكيلا نندم على ما فعلناه ... قل الحقيقة يا دانييل ... فأنا لن أغفر كذبة جديدة"<sup>٣٨</sup>.

هذه العبارة قالها الدكتور "بالمي" في سياق الربط بين المشهد المشار إليه والمشهد التالي بينهما والذي يعترف فيه "دانييل" بأنه ذهب إلى الدكتور "بالمي" الذي عثر على السبب فيما يحدث له، من هنا كان من المناسب أن تقال هذه العبارة على لسان ماري، وكأنها الحافز الذي شجع دانييل على الاعتراف.

"دانييل وخلال عصور أخرى كانت المجتمعات بأكملها تقوم بهذا التعذيب ... كان الجميع أيضاً مذنبين ماري ليس صحيحاً ... فقد وجد دائماً من أدانه ... كما أن الكثيرين جداً حاولوا تفاديه (بعذوبة) مثلك ... متواطئ على الرغم منك ... ومثلي ... متواطئة عن جهل ... ولكن هذا سينتهي حالاً يا دانييل ... عليك أن تتركه ... غداً على الفور تطلب التقاعد ... وأعود أنا إلى المدرسة ... وسنجد وسيلة أخرى لكسب العيش ... (تنفصل عنه) آه لو أمكن إيقاف عجلة الزمن ... حتى ولو بالقدر الضروري لكي نتأمل الأشياء ... لكي لا نندم على ما فعلناه ... قل الحقيقة يا دانييل ... فأنا لن أغفر كذبة جديدة"<sup>٣٩</sup>.

إن وضع الجملة على لسان "ماري" تم بعد منطقة تقاربٍ نفسيٍ فيها من الجدل الأيدلوجي أكثر مما فيها من الحب، لأن الوقت لم يكن وقت مشاعر بينهما بقدر ما كان وقتاً لحسم قضية التعذيب ورؤية كل منهما لموضوعيتها، فـ "ماري" ترى أن عملية التعذيب ليست آدمية، ولم تقم على أساس منطقي؛ لأن هذا التعذيب لم يتم بهدف إجبار المتهمين على الاعتراف، ولكنه تم بدافع الانتقام والرغبة القادرة في تعذيب أناس لا حول لهم ولا قوة بمنتهى القسوة والعنف، في حين يرى "دانييل" أن التعذيب يتم لحماية الأوطان من الأعداء، وعلى الفور تطرح "ماري" الحلول بأن يتقاعد زوجها وتعود هي للعمل في المدرسة، وهنا يكون المكان المناسب لجملة "بالمي" على لسان ماري، وهي تشي بحلم يقظتها - التي تعرف أنه لن يتحقق - بأن يتم إيقاف عجلة الزمن لتحقيق فكرة التأمل، وإذا كانت هذه الجملة ملائمة للدكتور بالمى نظراً للحالات الكثيرة التي تمر عليه يومياً نظراً لطبيعة عمله بوصفه طبيباً نفسياً، فإن أعمال الدراماتورج أيضاً تستطيع أن تمنطق هذه الجملة على لسان ماري خاصةً أن الدراماتورج هنا هو مخرج العرض، ومن ثم فقد أمكن استخدام باقي عناصر العرض في تأكيد منطق الجملة.

<sup>٣٨</sup> السابق، ص ٢٩

<sup>٣٩</sup> نفسه، ص ٢٩

إن كلمة "آه" في بداية الجملة تقوم بأدوار عديدة، يحدد هذه الأدوار منهج الأداء التمثيلي، فالكلمة توحى بالتمني من الوهلة الأولى، إنها تتمنى أن تتوقف عجلة الزمن، ولأن هذا التوقف مستحيل، فالكلمة فيها التمني، ولكنه بطعم المستحيل، إنها تدرك أن عجلة الزمن لن تتوقف، ولذا، فإن خلطة التمني المستحيل تحيلنا مباشرة إلى الإحساس الذي أنتج هذين النوعين المتناقضين من المشاعر (تمني واستحالة)، وهو الإحساس بالندم، والندم هنا له بعدان: الأول يتعلق بزوجها المتواطئ بسكوته عما يفعله الآخرون لأنها حتى هذه اللحظة لا تدرك طبيعة الدور الذي يقوم به، إنها تتخيل أنه يرى أقرانه يقومون بفعل التعذيب دون أن يشاركهم أو يوقفهم، إذن هو متواطئ على الرغم عنه، وعلى الجانب الآخر فهي تشعر بالندم على تواطئها هي شخصياً بسبب جهلها وعدم سعيها لمعرفة ما يجري حولها من أحداث.

أما الجملة الاعتراضية - حتى ولو بالقدر الضروري - فهي تقدم نفس النوعين المتعارضين من المشاعر - (التمني / الاستحالة)، بنفس القيم التي يحملها كلا النوعين (الإيجاب / السلب أو الأمل / اليأس) ولكن هذه المرة يوجد اعتراف ضمني جاء في سياق الجملة الاعتراضية بتغليب المستحيل على التمني، وهو المتعلق بكلمة "لو" إن "لو" هنا تأتي بعد "القدر الضروري" وهو ما يعني أنها تعلم استحالة توقف الزمن، ولكنها تريد التوقف اللحظي الذي يكفي لتأمل الأفعال، من هنا فإن كلمتي (لو وضروري) يوحيان باليأس أكثر مما يوحيان بالأمل في ظل السياق الحالي للجملة وباقي العبارة، وبالتأكيد في ظل الحالة النفسية التي تعترى كلتا الشخصيتين.

وفي نهاية الجملة توضح "ماري" السبب في طرحها لفكرة التمني / الاستحالة، إنها تريد أن تتأمل هي وزوجها الأشياء، أو بالأحرى أن يتأمل الأفعال التي قاما بها، وهذا التأمل يعني مراجعة الذات كي نتجنب الأفعال الآثمة التي تتعارض مع أصول المبادئ الأخلاقية مستقبلاً، كي لا نندم على ما فعلناه، والواقع فإن أداة النفي (لن) استخدمت هنا للإثبات وليس النفي، فتخيل إيقاف عجلة الزمن، والقيام بأفعال مغايرة للأفعال التي تمت بالفعل، وأن تعقب هذه الأفعال المتخيلة - المغايرة للأفعال الواقعية - بعدم الندم، يعني أن الأفعال التي تمت بالفعل هي أفعال تدعو للندم. هذا التركيب اللغوي الذي طرحه بايخو فيه الجمال القائم على التناقض، فالجملة تطرح عدم الندم على الفعل المتخيل، فتؤكد الندم على الأفعال التي حدثت بالفعل، من هنا فقد وضعت "ماري" الخلاصة التي تتمثل في أننا لن نتمكن من تحقيق الفعل المستحيل القادر على تحقيق الخلاص لنا، وهو أن نوقف عجلة الزمن كي نتأمل أفعالنا وندرك أننا قد توطأنا في أفعال التعذيب بأشكال مختلفة، فنندم ويتحقق الخلاص ونبدأ حياة جديدة، من هنا يجب علينا أن ندفع الثمن كي يتحقق الخلاص، لكن هذا الخلاص لن يتحقق إلا بأن نعترف بأفعالنا، وكأن فعل الأمر القائم على الترجي "قل"، الذي أتبع به "الحقيقة" وهي بيت القصيد الذي يمكن به فقط أن يتحقق الخلاص، ولم تنس أن تنبهه بأن هذه هي الفرصة الأخيرة لتحقيق هذا الخلاص بجملة تهديد واضحة "فأنا لن أغفر كذبة جديدة"، وقد كان. اجتمعت كل هذه العوامل التي دعت "دانييل" أن يعترف لها بفعلته مع مارتى. وفي نهاية المشهد تصاب "ماري" بحالة من الذهول، ذلك لأنها تخيلت أن أقصى جريمة يمكن أن يقوم بها زوجها هو أن يسكت عن أفعال التعذيب التي تتم أمامه، لكنها أدركت الآن أنه شارك مادياً في أفعال تعذيب مشينة، من هنا تنبهه بأن أمامه طريقاً طويلاً للتوبة، وعندما يسألها عما إذا كانت ترغب في مصاحبته في هذا الطريق لا تجد إجابة واضحة فتتضع يديها على رأسها بحثاً عن إجابة دون أن نعرف ما هي الإجابة.

٦ - حذف بعض المشاهد بهدف تكثيف الأفكار

تكرر هذا الحذف في أماكن كثيرة، سواء بحذف الشخصيات الموجودة بالمشهد أو لضرورات التركيز على القضية التي يطرحها العرض، ومن هذه المشاهد:

١ - المشهد التجسيدي الأول في النص وهو مشهد قصير يدور بين دكتور بالمي وماري

فقد وجدت أن فقدان بعض المعلومات التي تطرح في المشهد لن تؤثر على بنية نص العرض، فتم الاستغناء عنها بسهولة، في حين أن هناك معلومة واحدة لا بد أن يعرفها المتلقي، تتمثل في أن ماري كانت مريضة نفسياً وتم علاجها عند دكتور بالمي، وكان من السهل تمرير هذه المعلومة في تعديل بعض الجمل الحوارية في المشهد الذي يجمع ماري بدانييل.

الحوار في النص الأصلي :

"ماري لماذا لا تذهب لاستشارة الدكتور بالمي؟  
دانييل لا تكوني ساذجة يا معلمتي الصغيرة ... فالأطباء النفسيون لا يوضحون لك أي شيء.. بل على العكس يزيدون الناس ارتباكاً  
ماري بالنسبة لي لقد خفف عني كثيراً.  
دانييل لقد خفف عنك الزواج .. يا طفلتي الصغيرة"<sup>٤٠</sup>.

الحوار بعد التعديل في نص العرض:

"ماري لماذا لا تذهب لاستشارة الدكتور بالمي؟  
دانييل لا تكوني ساذجة يا معلمتي الصغيرة ... فالأطباء النفسيون يزيدون الناس ارتباكاً  
ماري لقد ذهبت إليه وساعدني على تجاوز آلامي النفسية  
دانييل ما خفف عنك هو الزواج وليس الدكتور بالمي"<sup>٤١</sup>.

وبالرغم من أن التعديلات لم تتعد كلمات قليلة، لكنها حققت المطلوب في مسألة المعلوماتية.

<sup>٤٠</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمي، سبق ذكره، ص ٤٨

<sup>٤١</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، الثمن، سبق ذكره، ص ٥

## ٢ - مشهد طويل بين الجدة وماري في وجود الطفل

هو مشهد يدور حول الطفل، وحول المقال الذي لم يكتبه دانييل، لقد وجدت أن هذا المشهد لا يقدم أي معلومات يمكن الاستفادة منها في نص العرض، فقمتم بحذفه، وبدأتُ المشهد الأول في نص العرض من اللحظة التي يختلي فيها دانييل بماري لعرض مشكلة العجز الجنسي، هذا التصرف ساعد على أن يبدأ العرض المسرحي من نقطة هجوم (Point of Attack) تتمثل في مشكلة العجز الجنسي التي تسببت في إرباك دانييل في حين تحاول ماري التخفيف عنه. وكان لابد من تمهيد مزاج المتلقي لحظة دخوله للعرض المسرحي، فطلبت من مصمم الدراما الحركية أن يصمم رقصة تظهر حالة الفشل الجنسي بين ماري ودانييل بعد عدة محاولات تنتهي جميعاً بالإخفاق، وهو ما قدم صورة جمالية على المستوى البصري ساعدت على التمهيد لكلمات الحوار الأول بين ماري ودانييل.

إلى هذا الحد يمكننا تصور المساحة التي تم اختزالها، تسع عشرة صفحة كاملة تمثل إجمالي ما تم حذفه قبل بداية العرض، هذا الفعل المحسوب ساهم بشكل بالغ في الدخول مباشرة للموضوع دون مقدمات سردية طويلة، كذلك دون مقدمات حوارية قد تصيب المتلقي بالملل، فالبرغم من أن العرض exposition - بهدف التعرف على الموضوع والشخصيات وعلاقتها - مهم للغاية، فإن تكثيف هذا العرض هو الأهم.

## ٣ - مكالمة "دانييل" في التليفون لحجز موعد مع بالمى

لقد تم حذف شخصية السكرتيرة التي ترد على تليفون دانييل لحجز موعد مع الطبيب، وذهب دانييل مباشرة لمشهده مع الطبيب؛ لأنه من السهل أن يستنتج المتلقي عملية الحجز تلك، وحتى لو لم يستنتجها، فلن يؤثر ذلك في مسار الأحداث، ولا أتصور أن المتلقي سوف يقف عند هذه النقطة من الأساس.

## ٤- دانييل مع الجدة

كما تم حذف المشهد القصير التالي لدانييل مع الجدة؛ لأنه أيضاً لم يضيف شيئاً جديداً، بالإضافة إلى أنه قد تم بالفعل حذف شخصية الجدة.

## ٥ - مشهد الكتاب

إن للكتاب قصة طويلة في النص الأصلي، فماري تسلمته من مجهول وذهبت إلى أحد المقاهي لتقرأه، وقد تم حذف جميع المشاهد التي يدور فيها الحديث حول كيفية حصول "ماري" على الكتاب، وتم بناء مشهد جديد ينص على أن "ماري" تجلس بجوار "دانييل" وهو متقلب في النوم بجوارها على الشيزلونج، وفي حين تقرأ هي كتاباً في يدها، يتململ "دانييل" على الشيزلونج من الكابوس الذي يطارده، والذي يتجسد بالدراما الحركية على خشبة المسرح بأن يقوم السجين "مارتي" من رقدته ليأخذ المقص الذي أجرى به دانييل عملية اجتثاث رجولته به، ويذهب إليه مهدداً إياه بالفعل ذاته، فينتفض في نهاية الكابوس لبدأ الحوار بين "دانييل" و"ماري" بسؤالها المباغت:

"ماري" كابوس مرة أخرى .... لا بد أن تذهب إلى الدكتور بالمى

- دانييل سأذهب
- ماري هل قرأت هذا الكتاب؟
- دانييل (يقرأ) تاريخ موجز (ينظر إليها) ماذا؟
- ماري للتعذيب السياسي ... تاريخ موجز للتعذيب السياسي (يتصفح الكتاب بغلظة) وكما ترى ... يشتمل على كثير من الصور والوثائق ... وهو تاريخ كامل إلى درجة البشاعة ... يمتد حتى أيامنا هذه
- دانييل (وهو لا يتمالك نفسه) من الذي أرسله إليك؟ ... هذا كتاب مثير للغثيا
- ماري إنه مليء بالأدلة والوثائق
- دانييل كيف يمكن نشر هذه الأشياء؟
- ماري بل كيف يمكن ارتكابها؟
- دانييل إنه أدب التهويل وخداع المساكين (يقذف الكتاب بغضب على المنضدة ويتعد بجفاء)<sup>٤٢</sup>.

هذا التعديل اختصر مسافات طويلة من الحوارات التي لا تدفع الحدث للأمام بقدر ما تصيب المتلقي بالملل والاستطراد، أما الدخول مباشرة إلى الموضوع فهو ما يثري العملية الإبداعية ويحقق وظيفة الحوار الأولى وهي دفع الحدث للأمام، ولن يتحقق ذلك إلا بحوار يحقق مقولة "ما قلّ ودلّ"، وبالطبع نعلم في المشهد الثاني الذي يجمع بين ماري ولوثيلا زوجة مارتى أن لوثيلا هي التي أتت بالكتاب وتركته أمام البيت. وهي المعلومة التي تشعنا بفداحة الوقت الذي استغرقه الحوار الذي دار في النص الأصلي بين دانييل وزوجته عن الطريقة التي وصل بها الكتاب إليها، والتي لم تكن هي نفسها تعلم به. والواقع إننا إذ نسجل ملاحظتنا حول الاستطراد والتأمل لا يعتبر ذلك نقداً موجهاً لبايخو الذي يعد إحدى العلامات المهمة في تاريخ المسرح الإسباني والعالمي، لكنه اختلاف العصر والتطورات الكبيرة التي جعلت من آلية التلقي اليوم مختلفة تماماً عن مثيلاتها في عصر بايخو. مع عدم إغفال الفروق في طبيعة التلقي بين المجتمعين المصري والإسباني.

#### ٧ - إعادة الصياغة

يمثل فعل إعادة الصياغة أحد أهم الأفعال الدراماتورية التي ينصب تأثيرها المباشر على جمهور التلقي، فالجملة المسرحية لا بد أن تتسم بالدرامية، أو بمعنى أدق تتسم بالقدرة على التجسيد الحي، فتصل إلى المتلقي واضحة جلية، لها معنى يتجسد بتركيب لغوي مفهوم، وهناك قاعدة درامية تنص على أن وظيفة الممثل ليست توصيل الكلمات بقدر ما هي توصيل المعاني، ذلك لأن "كل الكلام في الدراما ينتج معنى على مستويات عديدة، وفي حين أن نفس الجملة توصل معنى معيناً من شخصية لأخرى، فإنها سوف تنقل بالإضافة إلى ذلك معنى آخر ربما يكون أكثر أهمية

<sup>٤٢</sup> نفسه، ص ٢٧

للجمهور من الناحية الدرامية"<sup>٤٣</sup>، هذه المعاني تنتقل إلى الجمهور من خلال الحوار الذي يعد "الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع، ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حواراً جيداً بما أنه أوضح أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم"<sup>٤٤</sup>. من هنا، فإن إعادة صياغة الجمل الحوارية تعد من أهم الأفعال التي يمكن أن يقوم بها الدراماتورج، لأن هذه الصياغة هي التي ستحدد بشكل كبير مدى قابلية الجمل الحوارية للفهم بوضوح كلماتها، وجمالية تركيبها الأسلوبي. إن بعض الجمل الحوارية تكون عصبية أحياناً على التجسيد الدرامي، قد يرجع ذلك لتقعر الألفاظ واستغراقها في التخصص أو التراكم اللغوية المعقدة التي لا تهتم بالقابلية للتجسيد بقدر ما تهتم بجماليات التراكم اللغوية الذي لا يتواصل معها إلا المتخصصون في اللغة. ولأن "اللغة هي التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات"<sup>٤٥</sup>، فإن القيام بهذه الأفعال بطريقة فاعلة عن طريق إعادة صياغة التراكم اللغوية هو الذي سيحدد نجاح الدراماتورج من عدمه في إيصال الأفكار التي تبلورت في ذهنه من خلال حوارات النص الناضجة التي تستهدف التواصل مع الجمهور بطريقة تعتمد على الفكر والجمال.

ينطبق الأمر ذاته على المسرحيات الشعرية والنثرية، ولا توجد قاعدة تفضل طريقة على الأخرى، فأحياناً يكون الشعر هو الاختيار الأمثل، وأحياناً أخرى يكون النثر، الأمر يتعلق بمبدأ "الوحدة العضوية" للغة النص، وقدرة النص على التواصل مع جمهور بعينه، وفي هذا الصدد كتب الكاتب النرويجي "هينريك إبسن" يكتب رداً على أحد الآراء التي طالبته بكتابة المسرحية الشعرية، فقال "إنك ترى أنني يجب أن أكتب مسرحيتي القادمة شعراً، ولكنني لا أقدر على هذا الرأي، لأن المسرحية يجب أن تكون واقعية، ومهمتي أن أسجل الحقائق، وأن أجعل القارئ يحس بأن ما يقرأه هو عين ما يجري أمامه، فإن حاولت كتابتها شعراً، فسأناقض نفسي والهدف الذي أسعى إليه، وأن المجموعة المتباينة من الشخصيات المألوفة التي أدخلها في المسرحية سوف تمتزج ببعضها وتتلاشى إذا قدر لها أن تتلاقى على أوزان الشعر الرتيبة. إننا لم نعد نحيا في عصر شكسبير، ومسرحيتي ليست من تراجمديات العهد الماضي، ولكنني أحاول أن أرسم نماذج إنسانية، ولهذا لا أسمح لهم أن يتحدثوا لغة الشعراء"<sup>٤٦</sup>.

إن الحاجة لفعل إعادة الصياغة نشأت من أجل تحقيق المقاربات اللفظية، وهو ما يعني تقريب الحوار المسرحي لمجتمع التلقي، فمع مرور السنوات يتبدل القاموس اللغوي، فتلغى كلمات وتصبح قديمة بالية، وتحل محلها كلمات لم تكن معروفة، ذلك لأن "اللغات شأنها شأن كل كائن حي تمر بنفس مراحل النمو والتطور من الطفولة إلى الشيخوخة، فالممات. وكم من لغات عاشت واندثرت قبل التاريخ، (أي قبل أن يخترع الإنسان الكتابة)، فلم نعرف عنها سوى اسمها نقلته إلينا حضارات لاحقة، ... وفي العصر الحديث ووفقاً للتقرير الصادر من الأمم المتحدة عن وضع اللغات في العالم، شهدت الخمس عقود الأخيرة، وبسبب هيمنة بعض اللغات العالمية، اندثار أكثر من ألفي لغة محكية فقدتها الإنسانية، وفقدت معها ثقافتها المحلية"<sup>٤٧</sup>. إن المشكلة هنا لا تتعلق بالنص الأصلي فقط، وإنما تتعلق أيضاً

<sup>٤٣</sup>مارتن إيسلن، فن الدراما، ترجمة أسامة عبد المعبود طه، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥، ص ٨٦

<sup>٤٤</sup>لايوس أجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥، ص ٤١٠

<sup>٤٥</sup>أرسطو، فن الشعر، تعلقم د. إبراهيم حمادة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح، ع ٣، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، بدون تاريخ، ص ١١٥

<sup>٤٦</sup>فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، دار هلا للنشر والتوزيع، سلسلة المسرح، ع ١٨، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٤٩

<sup>٤٧</sup>محمد البطل، تحليل الخطاب والترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص ٢١، ٢٢



بالنص المترجم، فإذا كنا بصدد نص مصري قديم مثلاً، فإننا يمكن أن نلاحظ فيه ألفاظاً على شاكلة "أتومويلل" وهي لفظة غير مستخدمة في مصر الآن، ويقوم الدراماتوج في هذه الحالة بتقنية النص من كلماته الغريبة واستبدالها بكلمات أخرى تحقق المعنى، أما إذا كنا نعتمد على نص مترجم، فالمشكلة يمكن أن تكون متشابهة في حالة الاعتماد على ترجمة قديمة تستخدم قاموس كلمات قديم، وهنا يلتزم الدراماتوج بعملية العصرية، ولا يمكن أن نجد لمثل هذه المشكلة مكاناً إذا كانت الترجمة معاصرة لنصوص قديمة أو جديدة.

وستورد فيما يلي بعض الأمثلة لجمل وردت بالنص قبل وبعد الصياغة.

ورد في النص الأصلي هذه الحوارية بعد أن قرر دانييل أن يذهب إلى الطبيب.

- "ماري هل تريد أن أطلب لك منه موعداً...؟ يمكننا أن نذهب معاً

دانيال إن هذا يكون أسوأ.. فأنا لا يمكن أن أطيق ذلك"<sup>٤٨</sup>

وقد تم تعديلها لتصبح:

"ماري هل تريد أن أطلب منه موعداً؟ يمكننا أن نذهب سوياً

دانييل لن أستطيع تحمل ذلك ... لن أستطيع"<sup>٤٩</sup>

- ورد في النص الأصلي عبارة لدانييل بعد أن قرر بالمي صرفه من عيادته:

"دانييل لا.. أنت تصرفني لأنني أثير اشمئزاك ... لكن هل أنت متأكد بدورك من معرفة السبب في

نفورك مني؟ هيا اعترف أنت الآخر ... أتعرف بأنك كنت تجادلني كي تجرني إلى الحقل

المعارض؟ ... الذي هو حقلك"<sup>٥٠</sup>

وقد تم تعديلها لتصبح :

"دانييل هل تصرفني لأنني أثير اشمئزاك؟ ... هل تعرف سبب نفورك مني؟ هيا اعترف أنت أيضاً

... لقد كنت تجادلني لتجرني إلى جبهتك المعارضة لأعمال التعذيب ... هيا ...

اعترف"<sup>٥١</sup>

- ورد في النص الأصلي عبارة لدانييل بعد أن قرر بالمي صرفه من عيادته:

"لوثيلا (بعناد) إنهم يحطمونهم

<sup>٤٨</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمي، سبق ذكره، ٤٨

<sup>٤٩</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، الثمن، سبق ذكره، ص ٥

<sup>٥٠</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمي، سبق ذكره، ص ٧٧

<sup>٥١</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، الثمن، سبق ذكره، ص ١٩

ماري لا تلفظي هذه الكلمات الفظيعة .. فربما كانوا يخضعونهم لنوع من التوتر الجسمي .. لا أكثر .. أو على وجه الخصوص لنوع من التوتر النفسي"<sup>٥٢</sup>

وقد تم تعديلها لتصبح :

"لوئيلا (بعناد) إنهم يحطمونهم

ماري ربما كانوا يخضعونهم لنوع من التوتر النفسي ... ليس أكثر"<sup>٥٣</sup>

ويلاحظ في إعادة الصياغة هنا أن الهدف الرئيسي أن تكون الجملة درامية قابلة للتجسيد، وأن تتسم كذلك بالجمالية اللغوية.

#### ٨- إضافة بعض الجمل الحوارية أو المنولوجات

قد يضطر المخرج الدراماتورج لإضافة حوارات أو منولوجات للنص الأصلي، من أجل إلقاء الضوء على سمات بالشخصية، أو تفاصيل في الأحداث، أو حتى من أجل تمرير فكرة أو قيمة فكرية أو جمالية، ولكن هذا الأمر ينطوي على مشاكل كثيرة تتعلق بأمرين مهمين هما :

- المغايرة الأسلوبية : وتحديث نتيجة اختلاف أسلوب المخرج الدراماتورج عن أسلوب الكاتب الأصلي، فهذا الفعل الدراماتورجي من شأنه هدم الوحدة العضوية للنص إذا لم يتم بحرص شديد من خلال شخص يمتلك مقومات الكتابة، ويمتلك القدرة على التمثل بأسلوب الكاتب أو المترجم.
- المباشرة الفجة : وتحديث نتيجة إقحام موضوعات خارج السياق الكلي للنص الأصلي، وهو ما يؤثر بالسلب في البناء الدرامي وحبكة النص، فمن المفترض أن السياق التراكمي بناه الكاتب وفقاً لمبدأ الحتمية الدرامية، وكل الأحداث مرتبة بصورة منطقية، وإدخال جمل أو منولوجات جديدة من شأنها التأثير في وحدة النص، ما لم يتم ذلك بوعي كبير من دراماتورج خبير في الكتابة المسرحية.

وقد يكون مونولوج السجين "مارتي" من أهم المناطق التي تمت كتابتها في نص "القصة المزدوجة للدكتور بالمى" :

"مارتي سأعترف ... أعترف أنني ورفاقي قد أذنبنا في حقكم جميعاً ... فقد أسأنا استخدام كل ما منحتموه لنا من حرية ... فتحدثنا عن آلامنا ... وآمالنا العراض لهذا الوطن، فتمنيناه حراً شامخاً يعطى أبنائه عل قدر جبههم له وإيمانهم به ... أعترف أننا قد أنكرنا ما تفضلتم به علينا من مآكل وملبس ومسكن ووظيفة آدمية وعدالة ... ولم نقدر لكم أنكم أشعرتموننا بإنسانيتنا ... لقد أذنبنا إذ اتهمناكم زوراً بالقسوة والعنف غير المبرر ... وتناسينا تلك الأوقات الجميلة التي قضيناها بين أروقة سجونكم الفاخرة ... بل أنا تجرأنا حتى اتهمناكم بتعدينا حتى الموت ... أنتم أيها الودعاء الطيبون. ... أعترف بأننا كنا أغبياء إذ حاولنا - رغم ضالة حجمنا - أن نناطح قاماتكم العالية ... كما أعترف أننا

<sup>٥٢</sup> أنطونيو بويرو بايخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمى، ص ٨٧

<sup>٥٣</sup> أنطونيو بويرو بايخو، الثمن، سبق ذكره، ص ٢٢

لا نستحق الحياة في هذا الوطن ... لأننا عشنا في خيال حالم فتخيلنا أنه بإمكاننا مواجهتكم ... بل تخيلنا أنه بإمكاننا تغيير أنظمة حكمكم ... زد على ذلك أنا تجاسرنا فحللنا بإسقاط نظامكم ... فسقطنا كلنا صرعى بين أنيابكم الطيبة ... وغنمنا الخسارة بجسارة ... وحصدنا الموت الذي استحققناه بجدارة ... وأستطيع الآن أن أعلنها للعالم أجمع ... أنكم أبرياء من دمائنا غير الذكية ... سيد باولوس ... هذه يدى اليمنى ... إفعل بها ما تشاء ... فأنا لن أحتاجها ... لا للاعتراف ... ولا لغير الاعتراف"<sup>٥٤</sup>.

وقد تمت كتابة المونولوج بطريقة ساخرة عكس ما يتصوره مارتي، وهو ما يزيد الاحساس بطبيعة المشاعر التي يعيشها مارتي.

#### ٩ - تحويل البنية الحوارية إلى بنية سردية

يتم ذلك بالصورة التي تخدم البناء الجيد لنص العرض وتحسن من إيقاعه، ففي المشهد الذي تقابل فيه ماري الدكتور بالمى للمرة الثانية في النص الأصلي، - وللمرة الأولى في نص العرض حيث إنه تم حذف المقابلة الأولى من نص العرض - يدخل بايخو مشهداً حوارياً مسترجعاً بين ماري والجددة ثم يدخل دانييل عليهما، والواقع أن المعلومات الإضافية في هذا المشهد كانت قليلة للغاية، وخاصة بعد حذف شخصية الجددة وما يرتبط بها من تفاصيل تخص الخط الدرامي الفرعي المتعلق بعلاقتها ببولوس، ونظراً لأن الجددة لا تسمع فإن المعلومات المتعلقة باستغراق دانييل في التعذيب والتي حاولت ماري إيصالها للجددة لم تصل، وكانت كأنما مُررت للجمهور مباشرة من "ماري"، ومن ثم فهذا الحوار - ماري/الجددة - لم يضيف جديداً لأن حوارات التعذيب تم مناقشتها تفصيلاً بين ماري ودانييل، أما ما يتعلق بنفي ماري لأن تكون حاملاً في حوارها مع الجددة فقد تأكد هذا النفي في مشهد ماري / بالمى

في المشهد المسترجع:

"الجددة هل تنتظرين طفلاً آخر؟

ماري (تنظر إليها بفزع) لا"<sup>٥٥</sup>

أما مع الطبيب في نص العرض فيدور الحوار التالي:

"الدكتور هل تحبين أن ترزقي بطفل آخر ياسيديتي؟

ماري لا.. لا"<sup>٥٦</sup>.

من هنا كان الاكتفاء بالمعلومة التي تأكدت في مشهد بالمى/ماري، ولم يترتب أي خلل في البنية الدرامية أو المعلوماتية من جراء حذف المشهد المسترجع بين "ماري" / الجددة / "دانييل"، وقد أدى تحويل البنية الحوارية إلى

<sup>٥٤</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، الثمن، سبق ذكره، ص ١٦

<sup>٥٥</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمى، سبق ذكره، ص ١٣٥

<sup>٥٦</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، الثمن، سبق ذكره، ص ٣٤

سردية في تكتيف الفعل المسرحي، واختزال الكثير من الأفعال المسرحية على مستوى العرض مثل الانتقال المكاني بتغيير المنظر المسرحي، وتعديل الإضاءة، وخروج ودخول الممثلين وهو ما يمكن أن يستغرق زمناً كبيراً، وقد يؤدي إلى فصل المتلقي عن العرض.

### ١٠ - حذف الخطوط الدرامية الفرعية

يتم هذا الفعل الدراماتيقي من أجل التكتيف والتركيز على الخط الدرامي الرئيس، بهدف ضبط إيقاع العرض المسرحي، وشد انتباه الجمهور طوال الوقت، ففي النص الأصلي يوجد بعض الخطوط الدرامية الفرعية، منها القصة الأولى :

"الدكتور يعرف القارئ من قبل أن مرضى قصتي الأولى كانوا يعيشون جيراناً في المنزل لهذين الزوجين .. وكانوا اناساً يتمتعون بمركز ممتاز بلا أولاد، وقد جاءوا لاستشارتي حول جملة أعراض تدل بوضوح على الملل الذي اعتراهم من حياتهم ، مثل الأرق وفقدان الشهية والأشواق المبهمة .. والإجهاد المتبادل .. وقد اقترحوا هم أنفسهم الإقامة في المصححة لبعض الوقت ، وقبلت فكرتهم ، كنت أفكر أنه ربما يؤدي التغيير الطارئ على طريقة حياتهم إلى نوع من التحسن الصحي"<sup>٥٧</sup>.

إن عملية حذف القصة الأولى بمكوناتها والأفعال الدرامية السردية الخاصة بها، لم تكن صعبة لوجودها كاملة ضمن المشاهد السردية التي يرويها بالمي مع سكرتيرته، ولأنه تم تحويل شخصية بالمي من راوي لشخصية درامية منخرطة في الأحداث، فقد تم إلغاء أحداث القصة الأولى بشكل تلقائي مع مناطق السرد.

كذلك تم إلغاء الخط الدرامي المتعلق بمغازلة مارسان لـ "ماري"، فمارسان في النص الأصلي يقوم بمغازلة ماري زوجة دانييل بصورة واضحة:

"مارسان ( يتهدج صوته) إن الحياة لا تجود علينا إلا بقليل من المتعة الحقيقية يا ماري ... وإياك أن تزعمي أنك سعيدة في حياتك مع زوجك .. فهذا لم يحدث على الإطلاق

ماري (وهي تتقهقر ) اخرج من هنا!

دانييل انتظر، سنخرج معاً ... ( صمت رهيب)

مارسان (ينفجر فجأة من الضحك) لا تقلب وجهك هكذا يا أخي .. كنت أداعب زوجتك لأنني أعرف أنك تسمعي وستخرج للقائي .. ألف معذرة يا سيدتي!

دانييل مارسان ! أنت تعرف أننا لا يمكن أن يضرب أحدنا الآخر مثل المتشردين في الحانات، وعلى رئيس القسم باولوس أن يحل الإشكال.

<sup>٥٧</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمي، سبق ذكره، ص ١٥١

مارسان (برود) ربما كان من الأفضل لك أن لا تذكر شيئاً لـ "بابا" حتى لا أقول له بدوري ما كنت تحاوله من التهرب من العمل"<sup>٥٨</sup>.

الواقع أن مجموعة من الأسباب تكاثفت لتنعني بحذف هذا المشهد أو بالأحرى هذا الخط الدرامي الفرعي، فسياق الأحداث يوضح أن دانييل علم علم اليقين بأن زوجته محل مغازلة من زميله في العمل، وكذلك يوضح السياق ذاته أن دانييل لم يقم بأي رد فعل يكافئ هذا الفعل الشائن، أو بالأحرى يمكن القول بأن رد الفعل كان أقل من الفعل بكثير، وهو ما تسبب في أن يصنف الصراع في هذا المشهد بالصراع الساكن الذي يقل فيه رد الفعل عن الفعل، هذا السكون في الصراع يستتبعه مشكلة في مسألة الحتمية الدرامية وما يتعلق بها من آثار على فكرة الإيهام التي يقوم عليها هذا النوع من المسرح، والسبب الذي ضمنه باينخو لهذا الصمت كان سبباً ضعيفاً في رأيي؛ لأن هذا الضابط بما يتميز به من حمية وقوة لا يمكن أن يكون رد فعله على مغازلة زوجته أمام عينيه بهذا الضعف، كما أن التهديد الذي جاء على لسان مارسان يسهل الرد عليه؛ لأن دانييل كان فعلاً عند الطبيب ومن السهل الرد على باولوس، خاصة أنه أحد رجاله الموثوق بهم. من هنا جاء قرار إلغاء هذا الخط، لأن الإلغاء بجانب تحقيق منطقية الحدث الرئيسي سوف يوفر مساحة زمنية من شأنها تمكين الجمهور من التركيز على الحدث الرئيسي دون تشويش فرعي. وقد يرى البعض أن هناك أهمية لهذا المشهد تتمثل في تأكيد وفاء "ماري" لزوجها، والرد بسهولة أن هذا الوفاء يمثل القاعدة وليس الاستثناء، فمن الطبيعي أن يكون سلوك الزوجة بهذا الشكل حتى لو كان زوجها يعاني مشكلة جنسية حاول مارسان أن يلعب عليها بقوله إنه يعرف أنها غير سعيدة، لكنه الكلام نفسه الذي يقال عادة في مثل تلك المناسبات، وهذا الولاء لا يعتبر غريباً على المجتمع الإسباني الذي تشبع كثيراً بالعادات الشرقية خاصة في مسألة الشرف من قديم الأزل، فجميعنا نذكر النص المسرحي "ثورة فلاحين" للكاتب الإسباني السابق على باينخو "لوب دب فيجا"، والذي يقوم الفلاحون فيه بثورة على القائد العسكري الذي انتهك حرمة الشرف لإحدى فتيات القرية. وحتى في المجتمع الأوربي المعاصر فإن مسألة الخيانة الزوجية هي مسألة غير مقبولة، ولا يمكن التعامل معها على أنها أمر طبيعي.

#### ١١ - تعديل جذري بتغيير كلمة

أحياناً يكون مجرد تغيير كلمة له تأثير كبير في سياق الحوار الدرامي، ويؤثر بشكل مباشر في المعنى المراد طرحه في المشهد المسرحي. والمثال الأوضح لذلك هو كتاب التعذيب الذي اختفى من المنزل في النص الأصلي، في حين تم تعديله ليختفي من البلد كله في نص العرض بتغيير كلمة واحدة: من "البيت" إلى "البلد"، وهو ما يضفي معنى أعمق يتعلق بأهمية هذا الكتاب، والقوى الخفية التي أخفته من البلد كله، وليس من البيت فقط:

في النص الاصلي

"الدكتور هل كان كتاب تاريخ التعذيب.. هو الذي يقرأه في الحلم؟

ماري لا..

الدكتور هل راجعت هذا الكتاب خلال تلك الأيام؟..

<sup>٥٨</sup> نفسه، ص ٩٦ - ٩٨

ماري لقد اختفى من المنزل"<sup>٥٩</sup>.

وهو ما تم تغييره في نص العرض ليصبح:

"الدكتور هل كان كتاب تاريخ التعذيب ... هو الذي يقرؤه في الحلم؟

ماري نعم

الدكتور هل مازال الكتاب موجوداً في البيت؟

ماري لقد اختفى من البلد كله"<sup>٦٠</sup>.

## ١٢ - المقاربة المجتمعية

تكاد تكون المقاربة المجتمعية أحد أهم وظائف المخرج الدراماتورج، وقد تكون الأهم على الإطلاق، خاصة إذا ما كنا نتحدث عن نصوص أجنبية تترجم كي تقدم في مجتمع يتكلم لغة مغايرة للغة النص الأصلي، إن مهمة الدراماتورج هنا تنصب على جعل هذا النص الأجنبي محلي الصنع يتحاور مع جمهوره، ويورطهم ذهنياً في الأفكار التي يطرحها النص الأصلي بعد تطويعها وتهذيبها كي تتمكن من التحوار العقلي والعاطفي مع المتلقين المحليين بلغتهم التي يفهمونها ويتحدثون بها في حياتهم اليومية، والواقع أن هذا الفعل رغم أهميته يمثل أحد أشهر الأسباب التي تؤدي إلى فشل تقديم النصوص الأجنبية في مجتمعات محلية، ذلك لأن مسألة التطويع هذه قد تنطوي على آلي عنق الأشياء فتبدو القضايا المحلية ممسوخة ومشوهة وهي تقدم باردة في وعاء النص الأجنبي، وسوف أكتفي بعرض نموذج واحد فقط من نماذج المواءمة المجتمعية، وهو النموذج الخاص بأهم الحوادث التي مرت بمصر في السنوات الأخيرة وهي: غرق العبارة سالم وغرق أكثر من ألف شخص، وانهيار صخرة الدويقة ودفن ما يزيد عن ٥٠٠ شخص تحتها، واحترق قطار الصعيد، وأخيراً حريق مسرح بني سويف الذي راح ضحيته ٥٢ من رجال المسرح غالبيتهم من الأكاديميين المتخصصين.

إن المشكلة الكبرى التي تواجه المخرج الدراماتورج هنا أثناء تعديل النص لإحداث المقاربة المجتمعية هو وحدة الأسلوب، فكما سبق أن ذكرنا لكل مبدع أسلوبه الخاص، أو بمعنى أدق لكل مبدع طريقته في ترتيب الكلمات لإنتاج عاطفة معينة تحدث تأثيراً ما على المتلقي، وفي حالة التدخل بإضافة أجزاء جديدة على النص المترجم؛ فإن هذا الأمر محفوف بمخاطر المغايرة الأسلوبية من المترجم للمخرج الدراماتورج، آخذين في الاعتبار المخاطر الموجودة في الأساس بين أسلوب المؤلف الأجنبي والمترجم العربي، ومع الأخذ في الاعتبار مسألة اختلاف اللغة المكتوب بها النص عن لغة المترجم.

لقد كتب بايخو نص "القصة المزدوجة للدكتور بالمى"، باللغة الإسبانية، وترجمه صلاح فضل إلى اللغة العربية الفصحى، وقمت أنا بأعمال الدراماتورجية ومن ضمنها الاشتغال على النص كله تقريباً بأفعال متباينة من منطقة لأخرى

<sup>٥٩</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمى، سبق ذكره، ص ١٤٠

<sup>٦٠</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، الثمن، سبق ذكره، ص ٣٧

وفق متطلبات رؤيتي الإخراجية، وفيما يخص موضوع المقاربة المجتمعية؛ فإن النص الأصلي - ومن ثم المترجم - يكاد ينطبق على غالبية المجتمعات بصورة عامة؛ لأنه يتناول قضية قديمة جداً، وهي قضية التعذيب السياسي وما يستتبعه من آثار لا تقع فقط على المعذبين، ولكنها تقع أيضاً على من يقومون بالتعذيب. وبرغم عمومية القضية المطروحة، فإن هناك تبايناً في بعض التفاصيل فيما يخص أسباب التعذيب ووسائله، وإذا كنا نقدم العرض في المجتمع المصري؛ فإن جمهور التلقي يجب أن يشاهد ما يتماس مع واقعه حتى يحدث الانجذاب التام للعرض، وهو ما حدا بي لوضع الحوادث التي مرت بالمجتمع المصري في الفترات الأخيرة، ولكن إقحام حوادث شديدة المحلية بوصفها المعروف (صخرة الدويقة - قطار الصعيد - العبارة سالم - حريق مسرح بني سويف) من شأنه أن يحدث خللاً في الوحدة العضوية للغة النص الذي يقدم باللغة العربية الفصحى وأسماء أجنبية غير عربية، وكانت الخطوة الأولى في سبيل تحقيق المقاربة المجتمعية دون الإخلال بلغة وأسلوب المترجم، هو حذف جميع الأماكن التي تشير إلى أماكن أجنبية. خاصة إذا ما علمنا أن الكاتب في الأساس استبعد وقوع أحداث النص في إسبانيا، وذكر أن الأحداث تدور في بلد مجهول اسمه "سوريل". وفي رأبي كان هذا التحييد هو الأكثر منطقية عن وضع اسم مصر كمكان للأحداث، لأن ذلك يمكن أن يؤدي إلى تناقضات صارخة بين الاسماء الأجنبية ومجتمع النص الجديد، ولو ذهبنا بعيداً وقررنا أن نغير الأسماء الأجنبية إلى أسماء مصرية، وحتى لو ذهبنا أبعد وغيرنا لهجة النص إلى العامية المصرية، فإننا بالتأكيد سوف نصبح أمام نص آخر بعيد كل البعد عن نص بايخو. من هنا كان قرار الاحتفاظ بتقديم النص - ومن ثم العرض - باللغة العربية الفصحى، مع الاحتفاظ بالأسماء الأجنبية للشخصيات، على أن تتم إضافة الجمل التي تساهم في تحقيق المقاربة المجتمعية، لينجذب الجمهور مع ما يخصهم من أحداث بصورة تتسق وأسلوب المترجم صلاح فضل بقدر الإمكان، وهو الأسلوب الذي تم تعديله في بعض المناطق بالنص ليتناسب مع إمكانية الأداء الدرامي السليم للنص. كان من الضروري في المقام الأول البحث عن المناطق التي يمكن أن أحقق من خلالها مبدأ المقاربة المجتمعية حتى لا تبدو الجمل المضافة مقحمة، والواقع أن الحديث الذي دار بين "دانييل" و "باولوس" عن الموضوع الرئيسي للعرض وهو موضوع التعذيب السياسي كان من أهم المناطق الذي أمكن من خلالها إحداث المقاربة المجتمعية.

يقول باولوس لدانييل في النص الأصلي لبايخو:

"باولوس نحن محتاجون لاستخدام كل الأسلحة ... فالعدو يستخدمها أيضاً ، إنها أسلحة طبيعية يا دانييل، هناك من يموتون من مخالب الوحوش، وهناك أشقياء تطحنهم عجلات الناقلات الضخمة، (صرخة أخرى، يرفع بولوس صوته) وآخرون يصرخون طول الليل خلال شهور لأن مرض السرطان يأكلهم من الداخل لن نستطيع أن نقضي على الألم من هذا العالم ، هل تتركه إذن في يد الأقدار؟ أم تستولى عليه وتستخدمه؟.

دانييل ولماذا لا نعلن هذا؟ لماذا لا نجعل التعذيب في بند قانون العقوبات؟"<sup>٦١</sup>.

وإذا ما حللنا الجمل التي قالها "باولوس" يمكن أن نصل للمغزى المراد طرحه، والنص الجديد يسعى بعد أعمال الدراماتورجية لتأكيد نفس المغزى مع إحداث المقاربة المجتمعية. إن باولوس يبدأ بجملته " نحن محتاجون

<sup>٦١</sup> القصة المزدوجة للدكتور بالمى، سبق ذكره، ص ١٥٦، ١٥٧

لاستخدام كل الأسلحة"، وهو ما يعني أنه مسموح لهم باستخدام أي وسيلة من وسائل القتل، حتى لو كان التعذيب، ذلك لأن العدو متمثلاً في أعداء الوطن وهم الخصماء السياسيين - من وجهة نظر بولوس - يسعون لقتلهم أيضاً، وهو ما أكده بجملة " فالعدو يستخدمها أيضاً"، ثم يضع بدهاء التعذيب بوصفه أداة قتل على أنه أداة قتل طبيعية مثل حوادث الطرق، وبعد سماع صرخة من غرفة التعذيب، - والتي سمعها دانييل بالتأكيد - يستخدم بولوس هذه الصرخة بدهاء شديد ليحيلها إلى مرضى السرطان الذين يصرخون من فرط الألم، ثم يموتون أيضاً بصورة طبيعية تماماً مثلما يموت من يقع عليهم التعذيب بصورة طبيعية وفق رأي بولوس، وفي النهاية يضع بولوس الخلاصة التي تتمثل في أن الألم سيظل موجوداً في العالم مع اختلاف أسبابه، وأن الإنسان لن يستطيع أن يقضي عليه لأنه قدر محتوم، وطالما أن الألم موجود، فمن الأفضل إذن أن نستخدمه من أجل القضاء على أعداء الوطن وفقاً لقناعات بولوس الذي يحاول أن يمررها لدانييل.

إن الجمل الإرشادية مهمة جداً في هذا المقطع، فأتثناء حديث بولوس يستمع لصرخة أخرى، وهي ليست الصرخة الأولى، من الممكن أن تكون العاشرة أو حتى الخمسين، وهي صرخة من ضمن صرخات كرد فعل على الألم، وإذا كانت الصرخة أمراً عادياً، فالأمر غير العادي هو رد فعل بولوس الذي بدأ في رفع صوته أثناء الحديث مع دانييل، بدلاً من أن يطلب منهم إيقاف التعذيب ولو بشكل مؤقت، السبب هنا يتمثل في انخراط بولوس في الدفاع عن قضيته، وعدم استطاعته وقف الحديث الذي يرغب أن يصل في آخره لإقناع دانييل بحتمية التعذيب، وقد يكون الأمر خارجاً عن إرادته تماماً، فاختار لا إرادياً رفع صوته بدلاً من محاولة تخفيض أو إيقاف صوت الأشخاص الذين يقع عليهم التعذيب، والسبب الأخير أن "بولوس" يريد أن يجذب إنتباه دانييل وأن يجعله يستمع فقط لما يقوله ولا يتطرق سماعه أو تركيزه مع المعذبين، لأن جوهر النقاش يتمثل في رفض دانييل للتعذيب بوصفه سلوكاً غير إنساني، كل هذه الأمور يمكن التفكير فيها من مجرد جملتين إرشاديتين وضعهما المؤلف في مكانهما.

إن بولوس هنا يتحدث عن أسباب موت البشر، وهو يحاول أن يقنع دانييل أن التعذيب هو واحد من أسباب الموت شأنه في ذلك شأن الأسباب الأخرى، أو بمعنى أدق هو أمر عادي أن يموت الناس بالتعذيب كما يموتون بالسرطان، أو حوادث الطرق، هنا كانت الفرصة سانحة لوضع أسباب الموت التي تخص مجتمع العرض، وقد رأيت أن أركز على الحوادث السابق ذكرها لأنها مستقرة في الوجدان الجمعي المعاصر، وسيكون من السهل إحداث هذه المقاربة المجتمعية. وقد قمت بإضافة الجمل الجديدة لتصبح:

"بولوس هو قدر محتوم أن يموتوا في تلك اللحظة بالذات ... أما كيف يموتون ... فهذا من شأن الله وحده ... لأنهم قد يموتون بأسلحتنا أو يموتون بشكل طبيعي ... فهناك من يموتون بالأمراض المستعصية ... بالكبد الوبائي مثلاً أو الفشل الكلوي ... وعلى الجانب الآخر هناك أشقياء تطحنهم صخرة عملاقة .... وآخرون يموتون غرقاً في البحر ... أو يحترق بهم قطار ... تخيل يا دانييل أنهم يمكن أن يموتوا وهم يشاهدون عرضاً مسرحياً (صرخة أخرى، يرفع بولوس صوته) لن تستطيع أن تقضي على الألم في هذا العالم ... إنه قدرنا ... وقدرهم ... يمكنك أن تضع التعذيب كواحد من آلاف الأسباب القدرية التي ينجم عنها الموت



لقد بدأت المقطع المعد بالتأكيد على مسألة القدرية التي ذكرها بولوس ولكن بطريق أكثر مناسبة للتلقي المحلي، فالمجتمعات العربية تولي أهمية كبيرة لمسألة القدر، ويمكن أن تتقبل الكثير من الأمور التي لا ترغبها لإيمان أفرادها بأن القدر نافذ لا محالة، ومن ثم ينعدم الجدل. إن تصدير القدرية هنا من قبل بولوس يهدف لتهيئة دانييل لتقبل ما سيقوله من أفكار تتعلق بالموت القدرية الذي ينجم عن مجموعة أسباب طبيعية منها التعذيب، وهو ما أكدته بوضع جملة "هذا من شأن الله وحده" وهي تأكيد صريح لمشية الله في مجتمع لديه وازع ديني ويؤمن بالفطرة بوجود الله وقدرته على فعل أشياء علينا أن نتقبلها دون مناقشة، ويلى هذا التمهيدي التفرقة بين الموت بأسلحتهم أو بشكل طبيعي، والتفرقة هنا مغزاها أن الموت واحد في الحالتين بغض النظر عن سببه، فهو واقع لا محالة، ثم يبدأ بولوس في سرد أشكال الموت الطبيعية التي مرت بمجتمع العرض بصورة تبدو متسقة مع باقي الجمل التي طرحها بولوس، وبطريقة تؤكد على وحدة اللغة والأسلوب، ففي معرض الحديث عن "صخرة الدويقة" ذكرنا " هناك أشقياء تطحنهم صخرة عملاقة"، وفي معرض الحديث عن حادث العبارة سالم، ذكرنا " وآخرون يموتون غرقاً في البحر"، وفي معرض الحديث عن حادث قطار الصعيد ذكرنا " أو يحترق بهم قطار"، ولأن الكثير من جمهور التلقي هم من الممارسين للمسرح، وهم يعرفون جيداً، وعن قرب حادث حريق مسرح بني سويف، فقد آثرت أن أنهى مجموعة الحوادث بحادث حريق المسرح، فوضعت الجملة المتعلقة بهذا الأمر في صورة جملة استفهامية، تنطوي على الكثير من التعجب والاستنكار "تخيل يا دانييل أنهم يمكن أن يموتوا وهم يشاهدون عرضاً مسرحياً؟"، وقد آثرت أن أنهى كلام بولوس بصوت مرتفع وهو يحاول أن يشوش على صرخات الأشخاص الواقفين تحت وطأة التعذيب، بجمل تؤكد مسألة القدرية، ليس فقط فيما يتعلق بأقدار من يتعذب، بل إن القدرية تمتد لتشمل من يمارس فعل التعذيب. إن وضع القدرية مع الفاعل في مسألة التعذيب هو أمر حتمي في رأيي، لأن بولوس يحاول طوال الوقت التأكيد على مسألة القدرية، فإذا كان إيمانه بأن الشخص الذي يتعذب هو شخص لا حول له ولا قوة لأن نصيبه أن يموت من التعذيب كما يموت آخرون بسبب أمراض أخرى، فلماذا لا يكون القائم بالتعذيب أيضاً يمارس مصيره المكتوب، خاصة إذا ما علمنا أن جميع من يمارسون فعل التعذيب يصابون بأمراض مختلفة غالباً ما تؤدي بحياتهم. " لن تستطيع أن تقضي على الألم من هذا العالم ... إنه قدرنا ... وقدرهم ... يمكنك أن تضع التعذيب كواحد من آلاف الأسباب القدرية التي ينجم عنها الموت"

من هنا، فإن المقاربة المجتمعية تحتاج إلى الكثير من أعمال التحليل للنص الأصلي، والكثير من أعمال الخيال لوضع جمل قصيرة تساهم في إحداث المقاربة المجتمعية دون الوقوع في فخ المباشرة الفجة.

### ١٣ - تجنب الذروة المضادة Anti-climax

تمثل الذروة المضادة أحد عيوب الكتابة المسرحية التي يمكن أن تؤدي إلى هدم البنية الدرامية للنص، خاصة لو تضخم عدد هذه الذروات المضادة، وهي تعني وجود أكثر من نهاية للنص المسرحي، أحياناً نهائيتين، وأحياناً تزداد عدد النهايات بشكل غير مقبول، إن النهاية الحاسمة **sharp end** للنص المسرحي هي التي تضمن الحصول على

<sup>٦٢</sup> أنطونيو بوييرو بايخو، الثمن، سبق ذكره، ص ٤٣

نص مسرحي محكم الصنع في حالة توافر باقي العناصر بالصورة المثالية التي تنتج هذا النوع من النصوص، مثل روعة الاستهلال، وإحكام إيقاع البنية الدرامية، والحصول على أشكال ملائمة للتخلص الدرامي تتراوح بين الناعم والحاد، وبناء محكم للشخصيات التي تتحدث جملاً حوارية بأقل عدد ممكن من الكلمات، وتطرح أكبر قدر ممكن من المعلومات التي تؤكد تفرد كل شخصية واختلافها عن باقي الشخصيات باستخدامها قاموساً لغوياً خاصاً بها تتغير مفرداته وفق تطور الشخصية عبر أحداث النص التي تشكل حبكة شديدة الاتقان بتوالي أحداث النص بشكل يمكن تصديقه، وبما لا يخل بشبكة العلاقات بين الشخصيات، وأيضاً وجود الفكرة الواضحة، والصراع الصاعد في حركة متدرجة، والحدث القوي الذي تسخر له كل عناصر النص.

وقد تكون رغبة الكاتب في تأكيد فكرته هي أحد أسباب حدوث الذروة المضادة بجانب الكثير من الأسباب مثل الرغبة في الإسهاب من قبل بعض الكتاب، أو لإيمانهم أن مجتمع التلقي لن يفهم موضوع العرض إلا إذا أسهبنا، كما أن هناك سبباً آخر يتمثل في افتقاد بعض الكتاب، خاصة حديثي العهد بالكتابة المسرحية للحس الإيقاعي.

عندما ينخرط المشاهد في متابعة العرض، وتأتي لحظة يوقن عندها أن العرض قد انتهى؛ يقوم الجمهور بكسر العلاقة الافتراضية بأن يصدق ما يجري أمامه من أحداث، ينفصل عن فكرة الإيهام، وينتظر أن يخرج الممثلون بهيئاتهم المعلومة في الحياة اليومية كي يقدم لهم الجمهور التحية. لا يجوز بعد هذه اللحظة أن يعود الممثل للشخصية المسرحية، غالباً لن يصدقه الجمهور بعدها، وسوف يحدث هنا الكثير من مظاهر التشويش في رسالة العرض، هذا الأمر يصبح أكثر صعوبة إذا تعددت الذروات المضادة، وأصبح لدينا أربع أو خمس نهايات، هذا الفعل يمثل حكماً بالفشل على هذا العرض المسرحي.

الأمر هنا لا يختص بكتاب صغير أو كبير، فالكثير من عظماء كتاب المسرح وقع في هذه المشكلة، وقد يكون نص "تاجر البندقية" للكاتب الإنجليزي الأشهر "وليام شيكسبير" هو المثال الأكثر وضوحاً، فبعد صراع كبير في مشهد المحكمة بين "بورشيا" و"شايلوك" لإنقاذ أنطونيو من الموت، تجرح بورشيا في تنفيذ ما سعا إليه من إنقاذ هذا الرجل الذي كاد يروح ضحية اليهودي شايلوك، هنا لحظة مناسبة للنهاية، ولكن وليام شكسبير يفاجئنا بقصة جديد هي قصة الخاتم، وهي تمثل ذروة مضادة أضعفت من بنية النص، وقد قرر الكثير من المخرجين الذين تناولوا هذا النص بالإخراج - وأنا واحد منهم - حذف الجزء الأخير من النص ووضع نهايته مع انتهاء المحاكمة وانتصار بورشيا.

في نص القصة المزدوجة للدكتور بالمبي توجد نفس المشكلة، ففي نهاية النص المسرحي نقرأ هذا المشهد:

"ماري ( صارخة ) لا تتحرك ! .. ( دانييل يبدأ مسيرته ببطء ، تعود ماري إلى الصراخ ) .. لا تقترب .. ( لكنه يواصل التقدم دون أن يكف عن النظر إليها ، بينما تصرخ هي مرة أخرى وقد وقعت فريسة لنوع من الرعب الذي لا يمكن التحكم فيه ، تطلق الرصاص في هذه اللحظة ، يقع دانييل وهو شبه باسم ، ثم يتحامل على نفسه ليقوم ويبدل جهداً للنظر إلى زوجته).

دانييل شكراً ... (تعود ماري لإطلاق الرصاص عليه ، يبكي الطفل فتلقي ماري المسدس على الأرض ثم تأخذ في أرجحة الولد وهي تنظر بعيون دهمها العذاب والرعب إلى جسد زوجها ، عند الرصاصة

الثانية يبدأ ضوء غير حقيقي في إنارة المكتب كما تسمع من بعيد "ليالي شوبن" تدخل الجدة على عجل من الجانب الأيسر ، تنظر إلى زوجة ابنها والمسدس وتهرع لتجتو إلى جوار جثة ابنها)<sup>٦٣</sup> .

لقد قامت ماري بقتل زوجها "دانييل" ، هي لحظة شديدة الحسم، ووصلت منها رسالة العرض بشكل واضح، لكن بايخو لا يترك الأمر يمضي بهذا الشكل، فيقوم بالاستمرار في النص:

"الجدة دانييل ! .. دانييل ! .. ولدي ... ولدي !! .. (تجهش بالبكاء، وفي المكتب يفتح الباب المواجه للجمهور، ويدخل منه بولوس الذي يصل إلى مكتبه ثم يقف بلا حراك ومن خلفه يدخل بدوره كل من مارسان وبوثر ولويخي حيث يظلون جميعاً بلا حراك ، تنهض الجدة وتنظر بحقد إلى ماري قائلة) مجرمة ! .. غدارة! ... (في هذه الأثناء تصل ماري إلى أعلى ، تتبادل نظرة عميقة مع لوثيلا ثم تدير كل منهما وجهها إلى الجمهور بينما تحيطهما وجوه الرجال الصلبة، يخيم الظلام على المسرح كله فيما عدا حزمة من الضوء تنير وجه ماري وشعاعاً آخر خفيفاً يقع على المقعد الحجري الفارغ بين هذه الظلال تسمع كلمات الجدة الأخيرة وتظل أنغام البيانو تبعث حتى يسقط)"<sup>٦٤</sup> .

هذا المشهد طويل جداً، وبه تفاصيل كثيرة، يمكن الاطلاع عليها بالنص الأصلي، وهو يمثل مسرحية بالتمثيل الصامت سوف تستغرق وقتاً طويلاً ، وتحدث الكثير من الملل، ومن ثم تتحقق الكثير من العيوب التي يأتي على رأسها انفصال المتلقي عن العرض، وتشويش رسالة العرض، من هنا فقد قمت بوضع نهاية النص كما يلي:

( تصوب ماري المسدس إلى دانييل، يستسلم لمصيره، يتوجه ببطء إلى المستوى الأعلى حيث غرفة التعذيب، يصل إلى العروسة الخشبية التي طالما تعذب عليها السجين مارتي، يقف بنفس الشكل الذي وقفه مارتي وهو مبتسم، ماري تطلق الرصاص عليه)

إن إنهاء النص بفعل القتل يحقق النهاية الحاسمة، ويجنبنا كل التفاصيل التي وضعها بايخو في نصه الأصلي بعد موت دانييل، كما أن وقوع فعل الموت في نفس مكان الضحية يؤكد مسألة الثمن التي يطرحها النص، وأخيراً هذه النهاية تتجنب الذروة المضادة وتضمن إيقاعاً متوهجاً للعرض في لحظة نهايته.

<sup>٦٣</sup> القصة المزدوجة للدكتور بالمى، سبق ذكره، ص ١٧٤، ١٧٣

<sup>٦٤</sup> نفسه، ص ١٧٤-١٧٦

### النتائج والتوصيات

خلص البحث إلى مجموعة من النتائج والتوصيات أوجزها فيما يلي:

١. هناك التباس كبير في تسمية المرحلة التي تُعنى بتجهيز نص العرض، ولكن غالبية الآراء اتفقت على رفض مصطلح "الإعداد" لنص مسرحي عن نص مسرحي آخر، لأن "الإعداد" في الغالب يُعنى بتحويل جنس أدبي غير مسرحي مثل القصة أو الرواية إلى نص مسرحي، في حين يمكن إطلاق مصطلح دراماتورجيا على هذه المرحلة، خاصة إذا ما كان يقوم بها المخرج نفسه الذي يسمى هنا مخرجاً دراماتورجياً يقوم - إلى جانب كتابة نص العرض - بأفعال أخرى تتعلق بوظيفة الدراماتورج.
٢. وظيفة الدراماتورج هي وظيفة مازالت ملتبسة في العالم العربي، خاصة فيما يتعلق بالمهام التي يقوم بها، والتي يمكن إجمالها في أن الدراماتورج يقوم بوظيفة مستشار المخرج في مجالات الترجمة والدراسات التاريخية ودراسات الجمهور والبحث عن أصالة الأعمال المسرحية، والترجمة والإعداد المسرحي لنصوص غير مسرحية، والتسويق، كما أنه يقدم المشورة للمصممين، والممثلين، والقائمين على كل أشكال التقنيات المسرحية، كما يدرس طبيعة التلقي في مجتمع العرض، كذلك تتضمن التعديلات الكثيرة التي تتم على النص الأصلي بهدف الوصول لنص العرض، فيحدد الطريقة النهائية التي يتم بها صياغة نص العرض في الحالات التي تعتمد على الارتجال بوصفه وسيلة لبناء النص، وبشكل عام فإن الدراماتورج هو صانع الدراما.
٣. لا بد أن يكون المخرج الدراماتورج مُلمّاً بالكثير من المعارف والعلوم السياسية والاقتصادية والتاريخية، وكذلك يمتلك القدرة على الكتابة بأسلوب متفرد يجعله قادراً على صياغة حبكة درامية جيدة الصنع، وأن يضع على لسان الشخصيات جملاً قابلة للتجسيد الدرامي، وأيضاً لا بد أن يمتلك هذا المخرج خيالاً واسعاً يجعله قادراً على خلق مساحات من الإبداع على مستوى الصورة المسرحية وما تحتويها من أصوات متباينة، ويساعده هذا الخيال أيضاً على رسم الكثير من الصور الذهنية التي تثير الدهشة وتحقق الإبهام المسرحي بالصورة التي تجذب جمهور التلقي، ولن يتحقق ذلك كله إلا إذا كان هذا المخرج له موقف أيديولوجي في كل ما يجري حوله من أحداث.
٤. فيما يتعلق بالأفعال الدراماتورجية التي يقوم بها المخرج فقد أكد البحث على ما يلي:
  - العرض **Exposition** : ويُعنى بتقديم كل المعلومات الضرورية لإمكان تواصل الجمهور مع موضوع العرض، ويجب أن يتسم العرض بتقديم أكبر قدر من المعلومات في أقل عدد من الجمل وفي سياق حوارى وليس مجرد تقديم معلومات بطرق مباشرة.
  - حذف شخصيات ثانوية : فقد تساعد عملية حذف بعض الشخصيات الثانوية في التكثيف والاختصار خاصة إذا كانت هذه الشخصيات مرتبطة بأحد الخطوط الفرعية التي تم حذفها بالفعل.
  - دمج شخصيات ثانوية : ويتم ذلك بهدف التكثيف مع عدم الإخلال بالحضور الدرامي لهذه الشخصيات.

- حذف شخصية رئيسية : وهو أمر محفوف بالمخاطر، ولا يمكن أن يقوم به المخرج الدراماتورج إلا إذا كان يمتلك قدرة فائقة على الكتابة، خاصة فيما يتعلق بمرحلة البناء الدرامي، لأن حذف شخصية رئيسية هو فعل من شأنه أن يهدم بنية النص المسرحي بأكمله إذا لم يكن لدى القائم بهذا الفعل الحنكة والخبرة الكافيتين، إن الأمر هنا يتطلب مراجعة ما تحمله هذه الشخصية المنوي حذفها من معلومات ذات صلة بالفكرة التي تطرحها المسرحية والأحداث التي تنخرط فيها الشخصيات التي ستبقى بالنص، وإعادة ضخ هذه المعلومات على ألسنة الشخصيات الأخرى، وبالرغم من المخاطر الكبيرة في هذا الفعل الدراماتورجي، فإنه يساعد بصورة جلية في التكييف والتركيز على قضية واحدة، كما أنه يساهم بشكل إيجابي في ضبط إيقاع النص، ومن ثم العرض المسرحي.
- نقل الجمل من شخصية لأخرى: قد يتطلب السياق الدرامي الجديد الذي بناه المخرج الدراماتورج نقل بعض الجمل من شخصيات لأخرى، وهذا الأمر أيضاً يعتمد بصورة كبيرة على قدرة المخرج التحليلية، ذلك لأنه لكل شخصية لغتها ودوافعها لقول كلمات بعينها، وقد لا تتناسب جملة تقولها شخصية مع شخصية أخرى، فما يحسم الأمر هنا هو مدى مناسبة الجملة الجديدة للشخصية، وبالتأكيد يتم النقل لأسباب تؤكد فكرة ما تتسق مع باقي عناصر الرؤية الإخراجية.
- حذف بعض المشاهد بهدف تكييف الأفكار : إن هذا الفعل الدراماتورجي يمثل أكثر الأفعال استخداماً، خاصة إذا كان النص مكتوباً من فترة طويلة، ولكن هذا الفعل الدراماتورجي يجب أن يخضع لشروط كثيرة أهمها ألا يؤثر هذا الحذف في البنية الدرامية للنص، كما لا يؤثر في السياق المنطقي المترابك للأحداث التي تشكل حبكة النص.
- إعادة الصياغة : تتم هذه العملية من أجل عمل مقاربات لفظية، كما تتم من أجل تحقيق القابلية للتجسيد، وتأتي مهمة المخرج الدراماتورج هنا لكتابة جمل جديدة بكلمات متعارف عليها في مجتمع التلقي، وتحقيق المعنى المطلوب إيصاله. وعلى الجانب الآخر، فإن الحاجة لهذا الفعل الدراماتورجي قد تنشأ بسبب ضعف التركيب اللغوي عند المؤلف أو المترجم، فيلجأ المخرج الدراماتورج لإعادة الصياغة من جعل الجمل قابلة للتجسيد الدرامي بطريقة أفضل.
- إضافة بعض الجميل الحوارية أو المنولوجات : وهو الفعل الذي يجب أن يحافظ على وحدة الأسلوب بالنص، لأن الإخلال به من شأنه إحداث مشاكل كثيرة جداً في وحدة التلقي، فالمتلقي يستقبل شفرات العرض من خلال اللغة والإيماءة والأسلوب، وإضافة جمل حوارية أو منولوجات لا بد أن يتم بالطريقة التي تحافظ على وحدة الأسلوب وتستخدم نفس مفردات القاموس اللغوي الذي استخدمه المؤلف أو المترجم.
- تحويل البنية الحوارية إلى بنية سردية : يؤدي تحويل البنية الحوارية إلى بنية سردية إلى تكييف الفعل المسرحي، واختزال الكثير من الأفعال المسرحية على مستوى العرض مثل الانتقال المكاني بتغيير المنظر المسرحي، وتعديل الإضاءة، وخروج ودخول الممثلين، وهو ما يمكن أن يستغرق زمناً كبيراً، خاصة إذا كانت البنية السردية تتم على لسان شخصية تقتسم حواراً مع شخصية أخرى.

- حذف الخطوط الدرامية الفرعية : ويتم هذا الفعل الدراماتورجي من أجل التركيز على الخط الدرامي الرئيسي، وهو ما يمنح النص - ومن ثم العرض - تماسكاً ووحدة عضوية قوية، ويراعي هنا المخرج الدراماتورج أي معلومات أو أحداث يتضمنها الخط الدرامي الفرعي المحذوف من أجل إضافتها في أماكن أخرى بالنص حتى لا يحدث خلل في الوحدة الكلية للنص.
- تعديل جذري بتغيير كلمة : هذا الفعل الدراماتورجي نادر الحدوث، لكنه إن تم، فإنه يتم لضرورة قصوى تغيير المعنى الموجود أو تضيف معنىً جديداً.
- المقاربة المجتمعية : يهدف هذا الفعل الدراماتورجي إلى جعل النص الأجنبي صالحاً للتداول مع الجمهور المحلي بلغتهم التي يفهمونها ويتحدثون بها في حياتهم اليومية، ولكن على المخرج الدراماتورج أن يبتعد عن إقحام موضوعات محلية عنوة في نص أجنبي لا يمكن تحميله بهذا النوع من الموضوعات، وتكمن المشكلة الكبرى في صعوبة الحفاظ على وحدة الأسلوب، فلكل مبدع أسلوبه، مع الأخذ في الاعتبار الاختلاف بين أسلوب المؤلف الأجنبي والمترجم العربي، مع اختلاف اللغة المكتوب بها النص عن لغة المترجم.
- تجنب الذروة المضادة **Anti-climax** : عندما يدرك الجمهور أن العرض قد انتهى، لا بد أن ينتهي العرض، لأن الاستمرار فيه ووضع نهاية جديدة أو نهايات إضافية من شأنه أن يصرف المتلقي عن متابعة العرض، لا بد أن تكون النهاية حاسمة **sharp end** غير قابلة للشك. هنا تكون المسرحية محكمة الصنع.

## قائمة المراجع والمصادر

### أولاً المصادر

- ١ - أنطونيو بوييرو بايخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمى، ترجمة د. صلاح فضل، سلسلة من المسرح العالمي، ٥٥ع، وزارة الإعلام، الكويت، أبريل، ١٩٧٤
- ٢ - أنطونيو بوييرو بايخو، الثمن، نص غير منشور، دراماتورج، جمال ياقوت

### ثانياً: المراجع الأجنبية المترجمة بمعرفة الباحث

1. Cathy Turner and Synee K. Behrndt, *Dramaturgy and Performance*, New York, USA, 2008.
2. Lesley Bown and Ann Gawthorpe, *teach yourself, writing a play*, UK, 2007.
3. Janet Neipris, *to be a playwright*, Routledge. New York, 2005.
4. Rib Davis, *writing dialogue for scripts*, A&C black, London, UK, 2003.

### ثالثاً : المراجع الأجنبية المترجمة بمعرفة آخرين

١. أرسطو، فن الشعر، تقديم د. إبراهيم حمادة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح، ع ٣، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، بدون تاريخ.
٢. إريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٨.
٣. إيركا فيشر - ليتشه، جماليات الأداء، نظرية في علم جمال العرض، ترجمة وتقديم مروة مهدي، المركز القومي للترجمة، المشرع القومي للترجمة، ع ١٩٦٨، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
٤. بيتر بروك، الشيطان هو الضجر، آراء في المسرح، ترجمة وتقديم د. محمد سيف، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، سلسلة الدراسات المسرحية.
٥. بيتر بروك، نحو مسرح ضروري، ترجمة وتقديم فاروق عبد القادر، المركز القومي للترجمة، المشروع القومي للترجمة، ع ١٦٧٦، القاهرة، ٢٠١١.
٦. جوكيهلر، المسرح والسياسة، ترجمة لبنى إسماعيل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥.
٧. دان ريبيلاتو، المسرح والعولمة، ترجمة أريج إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥.

٨. روجر م. بنسفيلد (الابن)، فن الكاتب المسرحي، ترجمة وتقديم دريني خشبة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٨.
٩. لايروس أجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥.
١٠. لورانس فينتي، فضائح الترجمة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، المشروع القومي للترجمة، عدد ١٦٢١، القاهرة، ٢٠١٠.
١١. ليونارد كابل برونكو، مسرح الطبيعة، المسرح التجريبي في فرنسا، ترجمة يوسف اسكندر، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.
١٢. مارتن إيسلن، فن الدراما، ترجمة أسامة عبد المعبود طه، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥.
١٣. نيك راو، تشخيص الآخر، مسرحية السرديات الشخصية في مسرح البلاي باك، ترجمة محمد رفعت، الشيماء علي، المركز القومي للترجمة، المشروع القومي للترجمة، ع ١٥٥٥، القاهرة.

#### رابعاً : المراجع العربية

١. أنطوان معلوف، مارون نقاش، إشكالية الأوبرا في نشأة المسرحية العربية، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١١.
٢. حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٢.
٣. مجموعة مؤلفين، إعداد عصام أبو القاسم، تاريخ الممثل في المسرح العربي، وقائع الملتقى الفكري المصاحب للدورة ٢٢ من مهرجان أيام الشارقة المسرحية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٣.
٤. فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، دار هلا للنشر والتوزيع، سلسلة المسرح، ع ١٨، القاهرة، ٢٠٠٠.
٥. محمد البطل، تحليل الخطاب والترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
٦. مؤيد حمزة، المسرح الشرطي، سر اللعبة المسرحية، الأردن، ٢٠١٧.
٧. يوسف ميخائيل أسعد، سيكلوجية النمطية والإبداع، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١.



خامساً : الدوريات

١ - سيد الإمام، مقال منشور بجريدة "مسرحنا"، ع ١٥٤، ٢١/٠٦/٢٠١٠.