النصّ في المسرح اللبناني: بين تجربة النقل عن الغرب والتمايز

وطفاء حمادي

«ها أنا أتقدّم دونكم إلى قدام، مبرزاً لهؤلاء الأسياد مرسحاً أدبياً وذهباً إفرنجياً مسبوكاً عربياً».

مارون النقاش[1]

بحلة ذهبية إفرنجية عرّفنا مارون النقاش، اللبناني الأصل، على المسرح، وكان ذلك في العام ١٨٤٧، عندما نقل (أي نقله من لغة إلى أخرى حيث يتخذ شكل الاقتباس والإعداد والترجمة ويخضع لمقاييس كل من هذه الأشكال) هذا الرجل مسرحية «البخيل» عن «L'Avare» النص المسرحي الذي ألفه الشاعر الفرنسي موليير «Molière»، وقدمه لنا نصاً مقتبساً[2] ومترجماً[3] إلى اللغة العربية، مؤرخاً بذلك لبداية

---

(١) محمد يوسف نجم، **المسرحية في الأدب المسرحي الحديث (١٨٤٧ ـ ١٩١٤)** دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥، ص: ٣٣.

(٢) الاقتباس يقوم على أخذ الخطوط الرئيسية للحكاية والفكرة وخلق مواقف جديدة مختلفة، وغالباً ما يهمل في هذه الحالة ذكر الأصل الذي اقتبست عنه المسرحية، راجع: ماري الياس، حنان قصاب، **المعجم المسرحي**، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط ١، ١٩٩٧، ص: ٤٦.

(٣) الترجمة تقوم على التنسيق الخارجي للفصول أو المشاهد، وعلى التنسيق الداخلي للحوادث، والشخصيات. ويمكن أن تقوم على إضافة بعض المشاهد وعلى حذف وتلخيص بعض المواقف الحوارية في النص، وعلى تعديل الأسماء وطبيعة الشخصيات والمكان أو السياق بأكمله. لهذه الغاية يطلق على هذه العملية الترجمة أي التعريب وهي =

معرفتنا بالمسرح، ولبداية قيامنا بتجارب مسرحية تستند في أصولها إلى نصوص مسرحية منقولة عن المسرح الغربي، بهدف إدخال المسرح هذه الظاهرة الفنية الغربية في بنية ثقافتنا المحلية.

وكان نقل هذه النصوص يتم عن طريق الترجمة والاقتباس منذ مارون النقاش، وجورج أبيض، وسلامة حجازي، ويعقوب صنوع الذي لقّب بموليير مصر. ولا ننسى أنه تخلل هذه التجارب بعض محاولات التأليف المحلي وقام بها آنذاك هؤلاء الرجال المسرحيون الذين ذكرنا مع آخرين مثل: أحمد أبو خليل القباني، وفرح أنطون، والسيد درويش، في مسرحه الموسيقي. استمرت تجربة النقل هذه، حتى الأربعينات من القرن العشرين، في مسرح يوسف وهبي وعزيز عيد[1] وبلغت مرحلة الستينات منه أي مرحلة ازدهار المسرح العربي وخاصةً السوري، والمصري، واللبناني. كان يواكب هذه التجارب أيضاً ظهور كتّاب مسرحيين عرب مثل: توفيق الحكيم، نعمان عاشور، يوسف إدريس، وغيرهم... في مصر، وعصام محفوظ في لبنان، وسعد الله ونوس في سوريا، وعز الدين المدني في تونس، وعبد الكريم برشيد في المغرب، وغيرهم من الكتاب المسرحيين العرب الذين سعوا إلى تخطي النص المنقول والشروع في تأليف نصوصهم، ولكنها ظلت محاولة تنطلق من بنية النص المسرحي الغربي ومن شكله.

إذن منذ مائة وخمسين عاماً وحتى اليوم ومسرحنا يدور في دائرة المسرح الغربي ترجمة واقتباساً. ولكي نستطلع حضور مسرحنا ضمن هذه الدائرة نحاول تقصّي ذلك من خلال نصيّن مسرحيين، ارتأينا أن يكونا منقولين عن نصّين غربيين أيضاً وليسا مؤلفين تأليفاً، لأن البدايات كانت تنتمي إلى النقل المسرحي بواسطة الإعداد والترجمة (النقل ينتظم في آلية الإعداد والترجمة)، واخترناهما نصين ينتميان إلى مرحلتين زمنيتين متباعدتين:

١ ـ النص الأول وهو «ضاعت الطاسة» الذي أعده إدوار أمين البستاني عن نص «الجرة المكسورة» للكاتب الألماني هنريش كلايست، عام ١٩٦٥. وهذا النص يعد تقريباً من أوائل النصوص المسرحية اللبنانية المنقولة عن نص

= تشترط إطلاق أسماء عربية على أشخاصها راجع: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص: ٤٦.

(١) محمد يوسف نجم، **المسرحية في الأدب العربي الحديث**، مرجع سابق، ص: ١٩٣ ـ ١٩٥.

غربي في مرحلة الستينات. ومنه سنتبين آلية النقل إلى بيئة لبنانية. وهنا نشير إلى أنه نص يصنف ضمن الاتجاه الواقعي في المسرح، وهو الاتجاه الذي تأثر به مسرح الستينات في مصر، سوريا، لبنان.

٢ ـ والنص الثاني هو «المغنية الصلعاء» الذي أعده روجيه عساف وحنان الحاج علي عن نص «المغنية الصلعاء» للكاتب الروماني أوجين يونيسكو. وهو ينتمي إلى اتجاه العبث واللامعقول في المسرح الذي تأثر به أيضاً مسرح الستينات. ثم يعيد عساف والحاج علي نقله في مرحلة التسعينات نظراً لتشابه موضوعه مع الواقع اللبناني في هذه المرحلة.

ولكي نقوم بدراسة هذين النصين ننطلق من إشكالية نبلورها بالأسئلة التالية:

١ ـ هل تخلى هذان النصان المسرحيان عن بنية النص الغربي، من جهة الموضوع والشخصية؟ وبمعنى آخر، هل تمكنا من إيجاد موضوع ملائم لنا ويعبر عنا سواء كان مختلفاً مع موضوع النص الغربي أم مشابهاً له من جهة تعبيره عن قضايا يعانيها الناس وتشغل أذهانهم، أو قضايا تتعلق بالواقع الاجتماعي الذي يحيط بهم أو يتناسب مع مفهومهم للقيم الجمالية؟[1]

٢ ـ ينتمي المسرح بشكل عام إلى تيارات فنية متنوعة، وكل تيار يفترض بنية مختلفة لشخصيته: شخصيات المسرح الواقعي مثلاً هي شخصيات مستمدة من الواقع، وبدلاً من أن تتحرك انطلاقاً من أهداف جليلة ومقدسة، فهي تتحرك إنطلاقاً من الأمور اليومية. وشخصيات مسرح العبث واللامعقول تبدو مهووسة تعيش حالة هذيان، كما تبدو مختلة البنية النفسية... والسؤال المطروح هو كيف بدت هذه الشخصيات في مسرحنا الناقل (المترجم والمقتبس)؟

٣ ـ تفترض كتابة الموضوع ووضع الشخصيات الارتباط بوضع اجتماعي وسياسي تتحكم فيه رؤية الكاتب التي تعكس الصراع السياسي أو الواقع الاجتماعي مثلاً. من هنا سنحاول أن نتبين كيف عكست رؤية النص اللبناني المنقول واقعه المحلي، وسنحاول أن نتبين أيضاً إذا تمثل هذا النص الموضوعات الغربية أم جعلها إطاراً بنى من خلاله أحداثاً وشخصيات

(١) روبرت شتاين، **المسرح الثوري**، ترجمة عبد الحميد البشلاوي، دار الكاتب، دمشق، لا.ت.، ص: ١١.

مختلفة أي طالعة من البيئة اللبنانية؟

وسنقرأ عناصر هذه الإشكالية ونعمل على دراستها دراسة تحليلية من خلال نقطتين:

١ ـ البدايات: النقل عن النص الغربي «إعداداً وترجمة أو اقتباساً»

٢ ـ دراسة النصوص، حيث سنتناول:

أ ـ الموضوع.

ب ـ الشخصية.

ج ـ الرؤية الفكرية.

١ ـ البدايات: النقل عن النص الغربي.

نستهل هذه النقطة بتوضيح ما هو المقصود من استخدام كلمة النقل، ونعني بها ترجمة النص من لغة إلى لغة أخرى، أو اقتباسه أو إعداده... ونحصرها هنا بالترجمة والاقتباس نظراً لاعتماد المسرح اللبناني عليهما بين مرحلة الخمسينات والستينات، حيث سعى المخرجون اللبنانيون إليهما لإفتقارهم إلى الفن المسرحي ضمن ثقافتهم كما يقول المخرج أنطوان ملتقى: «ليس هناك تقاليد مسرحية موجودة في بلدنا نقدر أن نستلهم منها ونكمل الطريق. وسرعان ما وجدنا أنفسنا أمام فن اسمه الفن المسرحي وهو فن محدث، لم يمارس في بلدنا أو في البلدان العربية الأخرى في الوقت الذي كان يمارس في بلدان العالم»[١].

ولكن عندما عرف اللبنانيون المسرح وعملوا على تشكيل حركة مسرحية لبنانية في مرحلة الستينات، بهدف استنباته في ثقافتنا، لم يكن هذا مجرد طفرة قام بها نفر من المثقفين المعزولين عن مكونات الجو الثقافي، بل ارتبط ذلك لديهم بمجموعة من الظواهر الفكرية والفنية التي ساهمت في تشكيل هذه الحركة وقد استندت في أساسها على الترجمة والاقتباس، وعلى تجربة التأليف. أما أهم هذه الظواهر فهي:

١ ـ دور مجلة «شعر» ومحاولتها الجذرية لتثوير اللغة والشعر ولتشكيل فن كامل أثر بشكل محدود على الرواية والشعر.

---

(١) وطفاء حمادي، لقاء مع المخرج أنطوان ملتقى ضمن رسالة ماجستير خاصتها بعنوان «ملامح من المسرح التجريبي في لبنان» مخطوطة في مكتبة الجامعة اليسوعية، بيروت، ١٩٨٦، ص: ٦٣.

٢ ـ لعب بعض الشعراء في تلك المرحلة دوراً هاماً في ترجمة النصوص المسرحية، وفي محاولة اكتشاف لغة فصحى قريبة من العامية، ومن هؤلاء الكاتب المسرحي والشاعر عصام محفوظ والشاعر أنسي الحاج والشاعر أدونيس وظهر أيضاً بعض التجارب لإدوار أمين البستاني، وأسامة العارف[١].

٣ ـ تنوعت الترجمات بين التراجيديا اليونانية وتيارات الوجودية والعبث واللامعقول، واتجاه التغريب في المسرح البريشتي (نسبة إلى بريشت) والاتجاه الواقعي (غوغول)، والرومنسي (كلايست). ولكن ما يستوقفنا في موضوعة نقل وترجمة النصوص المسرحية التي تنتمي إلى هذه التيارات، هو الشروط التي اعتمدت لاختيار هذه النصوص. لقد ترجم رجال المسرح اللبناني نصوصاً تنتمي مثلاً إلى مسرح العبث واللامعقول الذي ظهر في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، كرد فعل على أهوال الحرب وويلاتها، فظهر تمرد على القيم (لدى رواد المسرح صموئيل بيكيت وأوجين يونيسكو وأداموف)، تُرجِم بالعبث باللغة، إذ قام يونيسكو بكسر قوالبها التقليدية التي ظلت مسيطرة على البنية المسرحية حتى بدايات القرن. كما أن هناك التيارات الفنية التي تميل نحو المسرح الذهني: «الذباب» لجان بول سارتر، و«سوء تفاهم» لألبير كامو. هذا على مستوى الشكل أما على مستوى المضمون، فقد ركز هذا المسرح على علاقات إنسانية متضادة ومتصادمة وهي في كل أحوالها تشي بتدمير بنية النظام الاجتماعي بأكمله. ونقلت نصوص هذا المسرح «الملك يموت» و«المغنية الصلعاء» و «بانتظار غودو» إلى الخشبة اللبنانية في مرحلة الستينات، أي المرحلة التي شهدت ازدهاراً اقتصادياً ونشاطاً ثقافياً مميزاً. وبما أن المسرح يقوم على خلق علاقة بين متلق وبين نص وممثل، وبما أنه وسيلة تعبير فنية عن رؤيتنا وهواجسنا، كيف تمكن مسرح الستينات المنقول من إيجاد معادلة متوازنة بين الواقع اللبناني وبين البعد الفكري العبثي الذي تحتضنه هذه النصوص الغربية؟ لذلك نتساءل عن أسباب اختيار هذا النوع من المسرح: هل كان اختياراً محكوماً برؤية ثقافية وفكرية وببعد جمالي، يتلاءمان مع ذوق المتلقي اللبناني وقيمه الفكرية

(١) إلياس الخوري، **الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٢، ص: ٢٨٧.

والثقافية آنذاك؟ أم هل كان في كل أوجهه وحالاته اختياراً عشوائياً غير محكوم بمنطق، سوى منطق الانفتاح على الثقافة الغربية، والسعي نحو جعل المسرح عنصراً من عناصر الثقافة يتوجه للنخبة المثقفة في لبنان؟

٤ ـ فضلاً عن ذلك ترجم فارس يواكيم عن لابيش أنواع المسرح الهزلي Farce لرجل المسرح اللبناني الأول حسن علاء الدين الذي اشتهر بلقب شوشو وهو المؤسس لأول مسرح شعبي في لبنان، في ستينات هذا القرن[١].

ومنحت هذه التيارات مجموعة من الثوابت التي حددت هوية المسرح اللبناني ومواصفاته، أي مسرح مترجم ومقتبس، كما منحته فرص التغيير وفق المناخ الثقافي العام إذ ساهمت في خلق حركة تأليف مسرحي محلي قام بها كتّاب مثل عصام محفوظ وأنطوان معلوف وأسامة العارف. وتعامل أغلب هؤلاء مع فرقة «محترف بيروت للمسرح» الذي أسسه كل من نضال الأشقر وروجيه عساف: وجاء كتجل جديد لحركة مسرحية لبنانية بدأت تبحث عن مسارها الخاص بعيداً عن التركيبة الغربية للمسرح إذ اعتمد المحترف على التأليف الجماعي للنص وعلى بعض النصوص المؤلفة محلياً («مجدلون»، «إزار»، «إضراب الحرامية») واستعان ببعض النصوص المنقولة («المفتش لغوغول») في مسرح المحترف، وغيرها التي تتلاءم مع الواقع الاجتماعي اللبناني في الستينات، وتمثل أسلوب الارتجال في التمثيل. ولقد كان هاجس المحترف دائماً تطوير المسرح اللبناني والوصول به إلى تأليف نصه المحلي الخاص والمعبر عن ذاته، وكانت وسيلته الوحيدة لبلوغ ذلك هي البحث الدائم والمتواصل. ثم توقفت أعمال المحترف، وقام روجيه عساف بتطوير ما توصلوا إليه على مستوى النص والتمثيل في أعمال المحترف ووظفه في تأسيس بنية مسرح الحكواتي.

٥ ـ واكب هذه التجارب قيام عدد كبير من المخرجين بترجمة نصوصهم المسرحية وإعدادها وتأليفها مثل المخرجين الرواد: أنطوان ولطيفة ملتقى (واستعان المخرجان أحياناً ببعض الكتّاب لترجمة نصوصهما: مثل إدوار أمين البستاني) وجلال خوري، ويعقوب الشدراوي، وريمون جبارة، ومنير أبو دبس، وشكيب خوري،[٢] ومن المخرجين المخضرمين: سهام ناصر،

---

(١) Ghassan Salamé, **le théâtre politique au Liban**, Dar el-Mashrek, Beyrouth, 1986, p. 52

(٢) Ghassan Salamé, Ibidem, p. 53

وبطرس روحانا، ورفيق علي أحمد، ومشهور مصطفى، ونقولا دانيال وغيرهم من المخرجين الذين ساهموا في البحث عن بنية نص مسرحي يرتبط ببيئته ويستقل عن تركيبة المسرح الغربي شكلاً ومضموناً ورافق ذلك نشاط مماثل في البلاد العربية الأخرى[١]: كمصر وسوريا والمغرب والخليج العربي، حيث نشطت حركة الترجمة والتأليف، وانتعشت النصوص المسرحية المنقولة عن بريشت، وعن بيتر فايس، ومسرح العبث واللامعقول، والتي تزامنت مع ظهور كتاب مسرحيين عرب ألفوا نصوصاً مسرحية تخضع لخصوصية الشرط التاريخي المرتبط بكل مرحلة من المراحل التاريخية. فبرزت في مصر كتابات نعمان عاشور الذي كتب الدراما الاجتماعية، متأثراً بالكاتب المسرحي النروجي هنريك إبسن، ولكنه تمكن من التعبير عن الواقع الاجتماعي في مصر في مرحلة الستينات، وذلك في مسرحية «الناس اللي تحت». وكتب يوسف إدريس مسرحية «ملك القطن» للغاية نفسها. وبدأت الموضوعات تنفصل عن المضمون الغربي وراحت تحاكي الواقع الاجتماعي المحلي، وكذلك الأمر في المغرب العربي وفي سوريا، ولكن هذه النصوص المؤلفة بقيت قليلة قياساً بالنصوص المنقولة التي أعتمدت في المسرح العربي.

والمعروف أنه وفقاً للتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية، يقف المسرح عند منعطفات الأسئلة عن كينونته وعن المحتمل في أفقه، فعلى أثر هزيمة العرب في حرب حزيران عام ١٩٦٧، طرحت أسئلة تتناول ضرورة التغيير على مستوى مضمون الكتابة الفنية خاصة المسرحية منها، وعلى مستوى شكلها، وراح رجال المسرح: كتاباً ومخرجين يبحثون عن لغة مسرحية تحمل هواجسهم وتبوح بهمومهم لذلك أحسوا أنهم يحتاجون إلى إيجاد مقاييس فنية وفكرية مختلفة ومغايرة عن لغة النص الغربي. فكتب سعدالله ونوس «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»[٢] وبلور روجيه عساف تساؤلاته في تجربة مسرح «الحكواتي» فيما بعد، وكتب جلال خوري، «جحا في القرى الأمامية»، وتتالت التجارب المسرحية التي تقوم على مستوى الكتابة المحلية

(١) محمد كامل الخطيب، **تحرير وتقديم نظرية المسرح**، القسم الأول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ص: ٢٣٧.

(٢) سعد الله ونوس، **بيانات لمسرح عربي**، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨، ص: ٢١٧.

فضلاً عن تلك التي استعان كتّابها بكتّاب مسرحيين غربيين مثل: بيسكاتور، وبريشت، وبيتر فايس، وغيرهم من الذين ينطبق مضمون أعمالهم ببعده السياسي على ما يتضمنه الواقع اللبناني خاصة والعربي عامة من معطيات. الأمر الذي يدل على أن هذه التجارب هدفت إلى كتابات مسرحية بلغة خاصة مستقلة عن النص الغربي، ومع ذلك فقد ظلت تدور في فلك النص الغربي، شكلاً ومضموناً، على الرغم من وجود العوامل المشتركة السياسية والثقافية التي أدت إلى تشابه الواقع المسرحي في لبنان وفي البلاد العربية الأخرى، إلا أن خصوصية واقع كل بلد تفترض شكلاً ومضموناً مسرحياً للتعبير، مختلفاً عن واقع المسرح/ الآخر. فالواقع اللبناني مثلاً قد خضع لظروف لم تخضع لها البلاد العربية الأخرى، أبرزها الحرب اللبنانية التي وسمت المسرح اللبناني بسمات جديدة ومختلفة ينبغي أن تلبي حاجات الناس بالتعبير عن قضاياهم ومعاناتهم، من خلال نصوص مسرحية مستقلة عن الشكل المسرحي الغربي، وفي حال كانت مقتبسة ينبغي أن تتوفر فيها شروط التلاؤم والانسجام مع هذا الواقع اللبناني، سواء على مستوى التيار الذي ينتمي إليه هذا المسرح المنقول أم على مستوى الشكل القريب من ذوق المتلقي اللبناني ومفهومه الجمالي.

لذلك اخترنا نصوصاً مسرحية تنتمي إلى التيار الواقعي (ضاعت الطاسة)، وإلى العبث واللامعقول (المغنية الصلعاء) حيث سنستطلع مدى حضور النص الغربي في كل منهما بعد نقله إلى البيئة اللبنانية، ومدى تمكن هذا النص المنقول من التعبير عن واقعنا.

٢ ـ دراسة النصوص:

أولاً: نص «ضاعت الطاسة»

أ ـ الموضوع

ترجم هذا النص وأعده[١] الكاتب إدوارد أمين البستاني عن نص «الإبريق

(١) اعتبر البستاني والمخرج انطوان ملتقى أن آلية نقل هذا النص تصنف ضمن عملية الاقتباس ولكننا لدى قراءتنا له تبين أنه ينحاز إلى الترجمة والإعداد أكثر منه إلى الاقتباس، لأن الإعداد هو محاولة ملاءمة النص الغربي مع مرجعية المشاهد الذي يقدم له. وكثيراً ما يلجأ المترجم المعد إلى تعديل =

المكسور»[1] للكاتب المسرحي هنريش كلايست (١٧٧٧ ـ ١٨١٨). كتبه كلايست اشتراكاً مع غوته واستوحياه من لوحة حديثة اسمها «الإبريق المكسور» وكانت اللوحة تصور أحد قضاة القرى محاطاً بجماعة من المتقاضين الفلاحين.

انطلق البستاني من بنية النص الألماني نفسه وتدور أحداثه في قرية هوايزم حيث يتولى المحكمة قاض يفتقر إلى العلم والمعرفة والإطلاع. يساعده في مهماته كاتب متعلم يطمع إلى منصب رئيسه، ويقوم بأعماله انطلاقاً من هذه القناعة، إلا أنه يوافق القاضي في كثير من الأمور، ويحدث أن يحل عهد جديد يقضي بتغيير الأوضاع من أساسها وإصلاح الدوائر الرسمية. فيتولى مفتش جديد مهمة تغيير الأوضاع القضائية، ويأخذ على عاتقه أمر مراقبة الأحوال فيها. ويسوق الكاتب رؤيته هذه عبر حبكة تقوم على وجود رجل في غرفة حوا/ إيف في النص الأصلي، فيكسر هذا الرجل الجرة التي ورثتها الأم مرتا/ مارث دول عن عائلتها، ويبدأ البحث عن الفاعل. ويتبين في النهاية أن الفاعل هو القاضي الذي يهدد حوا/ إيف بأنه سيرسل خطيبها إلى الخدمة العسكرية إذا اعترفت بالحقيقة.

والسؤال المطروح عن أسباب اختيار هذا الموضوع، الذي تناوله نص «ضاعت الطاسة» وهل هو ملائم لنا، وهل يعبر عنا؟

لقد انتقى البستاني موضوعه من نص غربي ولكنه يتوافق مع الواقع الاجتماعي اللبناني في مرحلة الستينات، لأنه يتناول قضية من قضايا المجتمع الإنساني[2]، مثل قضية العدل الاجتماعي الذي يتجسد في هذا النص من خلال التعرض والكشف عن حالة فساد القضاء في مرحلة الستينات، لذلك اختار البستاني نص كلايست، كذريعة لإثارة هذه القضية الاجتماعية.

ب ـ الشخصيات

تنتمي هذه المسرحية إلى نوع الكوميديا الشعبية، وهي تصور المجتمع الغربي

= الأسماء وطبيعة الشخصيات والمكان والسياق بأكمله لهذه الغاية.

(١) **هنريشت كلايست**، اقتبسها بالإنكليزية وينغريد كاثرين، ترجمة ماجدة البحطيطي، مجلة المسرح، القاهرة، ١٩٩٤، عدد ٦٥، ص: ٧٧.

(٢) جان دوفينيو، **سوسيولوجية المسرح، دراسة على الظلال الجمعية**، جزءان، ترجمة: حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦، ص: ٢٩١.

في بعض جوانبه الخاصة. أبقى البستاني على الشخصيات، وسلوكها، وانفعالاتها، وطموحاتها، كما وردت في النص الأصلي، ولكنه أجرى بعض التحولات داخل النص من حيث أسماء الشخصيات والانتقال بالأمكنة الألمانية إلى أمكنة محلية لبنانية: إيف ترجمت إلى حواء، والسيدة مارت دول ترجمة إلى مارتا، وآدم القاضي بقي آدم في النص اللبناني، وليخت الكاتب صار لاوون وروبيريخت الحبيب صار شيبان ووالتر المفتش صار فرفور. قرب البستاني هذه الأسماء إلى بيئة لبنانية، ولكنها أسماء تنتمي إلى فئة محددة من اللبنانيين تدل عليها أسماؤها: حنا، ومارتا، فضلاً عن نقل الطقوس التي مورست في النص الأصلي إلى النص اللبناني:

«مرتا: وصارت البنت تحلف بالعذراء ومارشليطا مارشليطا أنه شو ها الحكي البلا طعمي (بلا طعمه)»[1] وتمارس هذه الطقوس عامة الشعب وقد ساقها البستاني بشكل ينسجم مع موضوعها المستمد من الواقع الاجتماعي، فهي تعبر عن الأمور الحياتية والتفاصيل اليومية، فضلاً عن تركيزها على قيم أخلاقية يحتضنها الفكر الشعبي (الفسق والفساد والإيمان بالمعتقدات) وعلى بعد إجتماعي ينتج منه سلوك هذه الشخصيات النازع نحو الشر (شخصية القاضي) أو الخير (شخصيات النص الأخرى). وهذه الشخصيات لها سمات إنسانية عامة لذا لا يرتبط وجودها بمرحلة زمنية محددة أو في بيئة جغرافية معينة. كما أنها تتمتع بصفات عامة (القاضي، الكاتب، المفتش) لا خصوصية محددة لها، وتقتضي أن يحكمها سلوك خاص (القاضي الجاهل والمهمل) الذي يمثل فساد القضاء: مما يوحي بأن هذه الشخصية ليست خاصة بجيل أو ببلد واحد. وكذلك الكاتب الانتهازي، والمفتش المصلح... لذلك، لم يجد البستاني صعوبة في نقل هذه الشخصيات من بيئتها الغربية إلى بيئة لبنانية، مع العلم أن الحادثة تقع في مكان معين وفي زمن محدد، والشخصيات غربية/ ألمانية.

ورغم ذلك لم تختلف قرية هوايزم الألمانية عن قرية صيصفونة اللبنانية لأن الفعل المسرحي يقوم في هذا النص على أن الشخصيات لا تمتاز بشيء خاص بل نراها متصلة بطريقة ما بعالم الحياة العادية[2]. يسوق الكاتب حواراً نتبين من خلاله

---

(١) إدوارد أمين البستاني، «ضاعت الطاسة» (إعداد)، موجودة في رسالة ماجستير، **ملامح من المسرح التجريبي في لبنان**، مخطوطة، الجامعة اليسوعية ١٩٨٦، ص: ١٢٩.

(٢) بنتلي أريك، **الخيال في الدراما**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨٢، ص: ٥.

التشابه بين مفاهيم دينية في البيئتين اللبنانية والألمانية نقلت من النص الأصلي ولم يجر عليها أي تعديل: «لليخت: لا بأس حدث نفس الشيء لجدك آدم، بل واشتهر لتلك الواقعة، اسمك آدم، وأنت آدم»[١].

وفي مجال آخر يدل الحوار على علاقة الإنسان الألماني بالمعتقدات الدينية:

«آدم: منذ لحظات... شاءت حكمة العلي القدير أن تزل قدمي.

ليخت: الساق اليسرى على ما أظن.

آدم: اليسرى هي كذلك.

ليخت: أفلا يكفيك السير في طريق الخطيئة»[٢]

وفي النص اللبناني:

«لاوون: الإجر إلي ما بتمشي عاطريق الخطيّي (أي الخطيئة) إلا بالعجز، تذكر فيما بعد فكرة آدم»[٣].

كما هناك بعض المفاهيم والقيم الأخلاقية التي تنطبق على واقعنا، وتلتقي مع مفاهيمنا وقيمنا الأخلاقية أيضاً ومنها شرف البنت:

«السيدة مارت: ثورة الأم قلبتني إلى وحش كاسر هجمت عليه على الفور وسألته ما الذي كان يفعله في منزلي في تلك الساعة من الليل، وما الذي يعنيه بتحطيم وتهشيم جرار الناس الموضوعة في أرففهم»[٤].

أما في النص اللبناني، فقد ورد ذلك ضمن التلخيص الذي قام به البستاني وبما معناه: أن الصيت الذي ينال من حوا والذي انتشر في الضيعة لا يمكن إصلاحه أو محوه[٥].

ويمعن الحوار في التعمق بقضية الصيت والشرف الذي ينبغي أن تحافظ عليه البنت الألمانية كما تحافظ عليه البنت اللبنانية أيضاً وإذا لم تقم بذلك فعقابها سيكون بالنسبة إلى الأم مارت:

«إذا قالت لي الداعرة في وجهي هنا في هذا المكان، أن أحداً آخر، بجانب ذلك

(١ و٢) كلايست، **الإبريق المكسور**، مجلة المسرح، مرجع سابق، ص: ٧٨. والمرجع ٣ ص: ٧٨.

(٣و٤و٥) «**ضاعت الطاسة**»، ترجمة وإعداد إدوارد أمين البستاني، رسالة ماجستير، ص: ١٣٠، ومرجع ٦ ـ ص: ١٣٤ والمرجع ٨ ـ ص: ٢٧٥.

الشخص الواقف هنا في حجرتها لسوف أتركها تمضي في طريقها إلى الماخور»[١] وفي النص اللبناني: «مارتا: إذا تأكد لي صحيح إنو واحد من غير شيبان فات عا أوضة البنت وعمل هالعملي لاشلحا (أي حتى أرميها) وأحسب الله ما خلقها، بْقِلاّ نقلعي عن هالبيت ما تْعَوَّدْ عالبنات البلا شئمي روحي تيسري واشنقي حالك»[٢] هذا بالنسبة إلى حوار الشخصيات التي عكست مفاهيمها وقيمها في كل من البيئتين: الألمانية واللبنانية، وإن كان كل نص منهما ينتمي إلى زمن مختلف، فالأول أي الألماني ينتمي إلى القرن الثامن عشر بينما النص الثاني أي اللبناني، ينتمي إلى منتصف القرن العشرين، مما يكشف عن مدى استمرارية هذه المفاهيم والقيم في العقلية الشعبية اللبنانية.

وعلى مستوى بنية النص، لم يجر البستاني أي تعديل عليه أو على أقسامه: حذفاً أو إضافة، ولكنه عوضاً عن ذلك لخص بعض حوارات النص الأصلي، ووضعها نثراً ضمن السياق العام لبنية النص المنقول دون أن يخل في السياق الدرامي للنص لا سيما على مستوى الحدث، كما قلب بعض العبارات وغير مكانها فقط في المقدمة، ثم تابع عملية الإعداد معتمداً ترجمة حرفية منذ الجملة الأولى حتى الجملة السادسة، وما عدا ذلك فقد أبقى البستاني على بنية النص الأصلي كما ذكرنا في التلخيص.

ج ـ الرؤية

إن الهدف من كتابة نص مسرحي مكون من موضوع وشخصية يكمن في الارتباط بواقع اجتماعي أو سياسي أو فكري والتعبير عنه عبر إيجاد المعادل الفني له سواء كان هذا المعادل مسرحاً أو رواية أم قصة أم لوحة تشكيلية للتعبير عن هذا الواقع. وتتحكم في هذا التعبير رؤية الكاتب أو المخرج أو بعده الفكري، الذي على أساسه وضع النص أو تم نقله إلى لغة أخرى وبيئة مغايرة، لذلك نرى أن اختيار نص من بيئة وفكر غربيين ونقله إلى بيئة وفكر لبنانيين ينبغي أن يمر بمراحل كثيرة حتى يتوصل إلى التعبير عنهما. هذا ولكنه في هذا النص أي «الإبريق المكسور» لم يتطلب تعديلاً كبيراً، حتى في الخاتمة التي تضمنت عزل القاضي واستبداله بالكاتب[٣] ضمن الرؤية الإصلاحية لحل المشكلة، فقد تبناها البستاني في نصه كما

(١و٢) كلايست، «**الإبريق المكسور**» مرجع سابق، مرجع ٥ ـ ص: ٨٢ ومرجع ٦ ـ ص: ١٣٤ ومرجع ٧ ـ ص: ٨٥.

(٣) «**ضاعت الطاسة**»، مرجع سابق، ص: ٢٧٥.

وردت في النص الأصلي ولم يغيرها. وهكذا بدا نص «ضاعت الطاسة» وكأنه كتب لقرية في الجبل أو في الشمال أو الجنوب، إذ لم تعد هناك صورة على مستوى المضمون والشخصية لنص ألماني غربي بل صارت صورة خاصة بضيعة صيصفونة وبالشعب اللبناني. إن تتبع ورصد آلية نقل هذا النص من بيئة إلى أخرى يشرع دلالته على أفق الإبداع الخاص التي تميز به النص المنقول عن النص الأصلي، ولا سيما أنه يتناول قضية الفساد القضائي أي قضية تحقيق العدل الاجتماعي الذي تحتاجه كل المجتمعات الإنسانية وفي كل الأزمنة التاريخية[١]، وفضلاً عن ذلك يتناول النص القيم الأخلاقية على مستويين: مستوى العدل الاجتماعي الذي يحول دون تحقيقه فساد القضاء، ومستوى شرف البنت الذي تهدده رغبات القاضي/ صاحب السلطة في هذه القرية. التزم البستاني بكل حيثيات هذه القضية التي وردت في النص الأصلي، ولكن القضية الوحيدة التي غير فيها والتي تطبع النص بالطابع اللبناني، تتجسد في الإشارة إلى الواقع الاجتماعي والسياسي في لبنان، والذي حكمه الأتراك، والذين ساهموا في إعاقة وعي الناس وتطورهم؛ لذلك تحتاج أمور كثيرة إلى التغيير ولا سيما القضاء الذي وضعت نصوصه منذ عهدهم:

«آدم: بس بتعرف نحنا منتبع عوايد قديمة بعدها عن أيام الأتراك واليوم صار العصر غير... الناس تقدموا، وبالمدينة صار في أشياء جديدة وتطور وازدهار...»[٢]

وفي النص الألماني:

«آدم: العدالة كما كانت مفهومة عند الإمبراطور تشارلز كوينت فمن عهده إلى وقتنا الحاضر لم يتغير شيء بالنسبة إلى معرفتنا بالقانون كعلم، فإن العلم حسب علمي يزداد تعقيداً يوماً بعد يوم...[٣]

ثانياً: نص «المغنية الصلعاء» تأليف أوجين يونيسكو (إعداد روجيه عساف وحنان الحاج علي)

أ ـ الموضوع

كتب أوجين يونيسكو نص مسرحية «المغنية الصلعاء» عام ١٩٥٠ عندما كان

(١) جان دوفينيو، **سوسيولوجية المسرح**، مرجع سابق، ص: ٢٢٥.
(٢) **ضاعت الطاسة**، مرجع سابق، ص: ٢٧٥.
(٣) كلايست، «**الإبريق المكسور**»، مرجع سابق، ص: ٨٠.

يتعلم اللغة الإنجليزية وأوصله كتاب «العبارة في دروس متعاقبة» إلى السيد والسيدة سميث وهما زوجان نمطيان للطبقة الوسطى الإنجليزية، كما أوصله إلى الوصيفة ماري وأخيراً صديقيهما القديمين السيد والسيدة مارتن، ووسط هذه المجموعة الإنجليزية النمطية تحدث سلسلة من المحادثات الإنجليزية النمطية، ويعبر يونيسكو عن ذلك بقوله: «عند هذه النقطة عشت كشفاً جلياً، لم يعد هدفي تحسين معرفتي بالإنجليزية، لقد حدث طموح جديد أكبر اتساعاً هو أن أنقل لرفاقي تلك الحقائق الإنكليزية التي تكشف لدى نوع من البورجوازية الصغيرة عن سر التحدث دون أن تقول شيئاً، فانكشف لي غيبة أي حياة باطنية، وغياب رؤية الروتين اليومي الذي يعيشه الإنسان المستغرق في إطاره الاجتماعي»[١].

إذن لا تدور هذه المسرحية حول موضوع محدد، لأنها تنتمي إلى مسرح العبث واللامعقول الذي لا يضم قصة أو حبكة محددة، كما أنها تخلو من البداية والنهاية، «وهي تعكس أحلاماً وكوابيس جسدها يونيسكو في المغنية الصلعاء» وتتكون في الغالب من بلبلات غير مفهومة، لذلك فهي تعنى بمشكلات الحياة، والموت، العزلة، و«الوحدة»[٢] وجسد يونيسكو هذه العزلة والوحدة في هذا النص.

أعد روجيه عساف وحنان الحاج علي نصهما ضمن سياق نص يونيسكو نفسه، أي السياق الذي يكشف عن فئة بورجوازية صغيرة، تبوح بسرّ التحدث دون أن تقول شيئاً، ولكنها تعبر عن يومياتها بعبثية الكلام وعبثية الحوار وعبثية الانفعالات، في مسرحية السخرية والتهكم من البورجوازية: من أحاديثها وعاداتها وأخلاقياتها. واستخدم عساف والحاج علي نص يونيسكو الأصلي كإطار وذريعة ليبنيا من خلاله نصهما المسرحي، الذي يقوم على التيمة نفسها ولكنه يتجسد من خلال الشخصيات والحوارات المختلفة عن شخصيات وحوارات النص الأصلي.

ب ـ الشخصيات

يخلو هذا النوع من المسرح من شخصيات يمكن تمييزها، وهو يقدم للجمهور ما يشبه الدمية الآلية، لأنها تبدو كشكل فارغ لا يدل على مضمون محدد وثابت،

---

(١) رتشارد كوكلو، **أوجين يونيسكو**، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص: ١٨.

(٢) أرنولد هنجلف Arnold Hincliffe، **اللامعقول، موسوعة المصطلح النقدي**، المجلد الأول، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٢، ص: ٥٢٣ ـ ٥٢٤.

وتتحول أسماؤها إلى تسمية فارغة لا تسمح بالتمايز[١].

مستر ومسز سميث، مستر ومسز مارتن، مستر باركر، وتتحول هذه الأسماء في نص عساف/ الحاج علي إلى سمير وسميرة سعيد وسعاد، وقد نقلا هذه الأسماء بشكل محايد إلى البيئة والواقع اللبناني، حيث نجد أن للأسماء مدلولاتها الدينية والاجتماعية ولكنها في هذا النص المنقول تبدو وكأن لا هوية لها ولا دلالة دينية.

وفضلاً عن مدلولها الاجتماعي، تشي هذه الأسماء بفراغ الشخصية فهي لا تحمل دلالات بمضمون محدد أو متمايز، يمكن أن نرجع ذلك إلى البعد الفكري الذي ينطلق منه عساف والحاج علي للإشارة إلى الواقع اللبناني بمجمله، من خلال توجيه هذا النص إلى كل الفئات اللبنانية في كل المناطق.

وعلى مستوى بنية الشخصية، أبقى عساف/ الحاج علي على السمة العامة لتركيبة الشخصية اليونسكوية (الزوج، الكوبل، couple) الذي يتضاعف ويتكاثر ويصبح شكلاً للعلاقات الثنائية في تخبطها وهذيانها كما في نص يونسكو مثلاً:

«مستر سميث: أو، دجاجتي الصغيرة، لماذا تبصقين ناراً، تعلمين جيداً أني أفرح، (يأخذها بيدها ويقبلها)، كم هو مضحك هذا الزوج (الكوبل) من المسنين، سنطفىء الضوء ونذهب للنوم»[٢].

في النص اللبناني:

هو: الكلمات تتلاشى في الهواء، لا أحد يعرف الذي أحس به، فقط نفسي، نفسي الصامتة»[٣].

وعندما يتجاهل الزوج أحدهما الآخر:

«سعيد: عفواً مدام... بيتهيأ لي إنو بعرفك.

أنا كمان يا أستاذ... بيتهيأ لي إنو بعرفك[٤].

وهما الزوجان المستمرة حياتهما:

«سعيد وسعاد: بالصدفة التقينا وما عدنا التقينا[٥]

---

(١) هنجلف، مرجع سابق، ص: ٥٢٤.

(٢) Eugène Ionesco, **la cantatrice chauve, Anti-pièce,** édi. Gallimard Paris. 1954. p 65.

(٣) «**المغنية الصلعاء**»، إعداد روجيه عساف وحنان الحاج علي، مخطوطة، ص: ٣٠.

(٤ و٥) «**المغنية الصلعاء**»، ص: ٢٩. والمرجع ٥ ص: ٢٤.

فضلاً عن كون الشخصيات تمت إلى عالم لا شخصي وغير مستغرق في إطاره الاجتماعي، تعيش وكأنها في غيبوبة أي لا تعي أنها تعيش العبث، وهي مغيبة عن التاريخ، وهذا ما تبدو عليه شخصيات نص يونسكو ونص عساف/ الحاج علي.

نص عساف/ الحاج علي:

«سميرة: خبرونا... شو في أخبار»(١)

نص يونسكو:

«السيدة سميث للزوجين مارتن: أنتم الذين تسافرون كثيراً يحتمل أن يكون لديكم أشياء مهمة تخبرونا إياها»(٢)

كما أن هذه الشخصيات لا تسيطر على نفسها نتيجة استجابات انفعالية لا عقلية تستمد من الحياة الباطنية. وهذا ما يظهر من خلال الحركة والكلام وعدم القدرة على التركيز على نقطة محددة كما ورد في نص يونسكو:

«سيدة سميث: المسكين متى توفي؟»(٣)

«مستر سميث: لماذا تتعجبين وأنت تعلمين أنه توفي منذ سنتين؟»(٤)

وتنطبق طبيعة هذه العلاقة التي يستبطنها الزوجان الغربيان الواحد تجاه الآخر، على طبيعة العلاقة بين الزوجين اللبنانيين لأن التعبير عن استجابة انفعالية مصدره الحياة الباطنية لا يفترق في البيئة الغربية عنه في البيئة اللبنانية، ويعكس ذلك نص عساف/ الحاج علي هذا الواقع من خلال الحوار التالي:

«هو: ليش قالبي خلقك مدام...

مغمغمة ومشفترة وطالع خلقك بالورب، حدا دعسلك ع ذنبك؟

سميرة: لألا، ما في شي، شوية إهانات من جوزي (زوجي) بيحتقرني»(٥)

ثم عمد عساف/ الحاج علي إلى حذف بعض المشاهد لا سيما تلك التي تطرفت

---

(١) **المغنية الصلعاء**»، مرجع سابق، ص: ٢٦.

(٢) Ionesco, **la cantatrice chauve**, Ibidem, p 36.

(٣ و٤) Ionesco Ibidem, p 16.

(٥) **المغنية الصلعاء**»، مرجع سابق، ص: ٣٨.

في عبثيتها ولا منطقيتها لدى تناولها لحكاية «العجل الذي يلد بقرة» مثلاً، وكان يونسكو قد خصص لها مشهداً كاملاً في نصه؛ وذلك إنسجاماً مع تصنيفه لمسرحيته وتسميتها Anti-Pièce أي اللامسرحية مما يعني أنها لا تلتزم بشروط القواعد المسرحية التقليدية الأرسطوية التي تتكون من العرض، والعقدة، والانفراج، والتي تتبع تسلسلاً منطقياً في بنية الحدث لعرض المسببات والنتائج. فكسرت بنية نص يونسكو هذه الشروط، وأتت الأحداث نتيجة ذلك متلاحقة بدون مسببات. لذلك جعل يونسكو شخصياته تضيع في خضم الحياة وتضعف عن مواجهتها وتعجز عن تغيير ما فسد منها.

وذلك لأن هذا الشكل من المسرح أي المسرح العبثي ينتمي إلى فئة سياسية معارضة ترغب في هدم النظام السياسي، ولكنها بدل مواجهته فهي تهرب منه، وهذا تعبير واضح عن اكتشاف الإنسان الأوروبي لعدم وجود معنى للحياة بعد الحرب العالمية الثانية(١).

ولم يجد سبيلاً إلى ذلك سوى تكسير قدسية اللغة، والتوجه إلى إعطاء دور عبثي لها:

«رجل الإطفاء: هناك عجل صغير أكل كثيراً من الزجاج، وفي النتيجة كان مضطراً للولادة، فوضع بقرة. وبما أن العجل كان ذكراً، فلن تستطيع البقرة أن تناديه بأمي، ولا أبي، لأن العجل كان صغيراً جداً»(٢).

ويبلغ الهذيان أقصاه في حوار آخر:

«رجل الإطفاء: سأروي لكم قصة أخرى: عن الديك الذي أراد أن يتحول إلى كلب، ولكنه لم يفلح...(٣).

وعندما اختار عساف/ الحاج علي هذا النص عرفا تماماً أنه نص ينتمي إلى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وأن هذا الشكل وهذه البنية تتوافق في بعض أوجهها مع المتلقي اللبناني، نظراً لمعايشته هذه التجربة، تجربة ما بعد الحرب

(١) الاردبس، نيكول، **المسرحية العالمية**، ترجمة عبد الحافظ متولي، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ج ٣، ص: ٢٨٨.

(٢) Ionesco, **la cantatrice chauve**, Ibidem, p: 56

(٣) Ionesco, **la cantatrice chauve**, Ibidem, p: 57

الأهلية التي وقعت عام ١٩٧٥، والتي سببت ما سببته من معاناة وألم ودمار على المستوين المادي والنفسي، ولكن اللبناني ما زال مرتبطاً بواقعه وبلغته، ويعيش داخل مجتمعه الذي ينتمي إليه، لذلك وضع عساف/ الحاج علي هذا النص ضمن الواقع اللبناني، حتى يخدمه سياسياً واجتماعياً، وحتى يتمكن من النفاذ إلى جوهر التركيب الاجتماعي، لأن المتلقي يهمه أن يرى شخصية إنسانية حية تتعامل مع حياتها بشكل منسجم، لذلك فهم عساف/ الحاج علي خصائص مجتمعهما، فسعيا إلى إبراز عمق الشخصيات وحوّلا مشاهد البقرة والعجل والديك إلى حوار يتعلق بالعلاقات الزوجية المشتركة بين الشخصيات الغربية واللبنانية.

في نص يونسكو:

«سيدة مارتن: زوجتك على حق

«سيد مارتن: أوه! أنتن النساء، تدافعن باستمرار عن بعضكن البعض:

«سيدة سميث: أوه! هؤلاء الرجال الذين يودون دائماً الظهور بأنهم على حق، ولكنهم في الواقع مخطئون»

«سيد سميث: أنظروا... زوجتي تضطرب إذا لم تكن على حق»(١)

وفي نص عساف/ الحاج علي يفرد لهذه العلاقة مشهداً خاصاً يعبر عن العقلية اللبنانية لا سيما في مجال العلاقة مع المرأة، وقد أضافاه على النص الأصلي:

«سعاد: هني عمبيسبوا النسوان!

المرأة شر لا بد منه»

وعن علاقة الرجل منذ الطفولة بالمرأة:

«سميرة: من قبل ما بيخلق بيتربى هيك

يعني ربوا إللي حواليه حتى يعودوا يربوه أبوه وأمه وخياته وخالاته وسته أم بيه وسته أم أمه»(٢)

---

(١) Ionesco, **la cantatrice chauve**, Ibidem, p: 41 - 43.

(٢) «**المغنية الصلعاء**»، مرجع سابق، ص: ٣٤. والمرجع ٢ ـ ص: ٣٦. والمرجع ٣ ـ ص: ٤٨ ـ ٤٩.

«ماري: بعدين كبر الصبي، يقبرني انشاالله.

يخزي العين عنه، صار شاب، شو صار المحروس صاربدو عروس»[١]

فضلاً عن هذه العلاقة سعى عساف/ الحاج علي إلى تعميق علاقة هذا النص بالواقع اللبناني، من خلال إضافتهما حواراً يتضمن أمثالاً لها دلالاتها الاجتماعية طبعت بطابع لبناني ولتتوافق مع المناخ المحلي:

«هو: اختلط الحابل بالنابل

عيش كثير بتشوف كثير

فلت الملق»[٢]

وتشير هذه الأمثال إلى الواقع الفوضوي الذي يعيشه اللبناني في مرحلة ما بعد الحرب، ويربطها عساف/ الحاج علي بعمق هذا الواقع في بعديه الاجتماعي والسياسي.

ج ـ الرؤية الفكرية

ينتمي نص عساف/ الحاج علي «المغنية الصلعاء» إلى مسرح العبث واللامعقول، وهو نص يعبر في أصله عن أزمة الإنسان الأوروبي في تلك المرحلة حيث أصبح عالمه خالياً من القيم التقليدية[٣]، وساخراً من الطبقة البورجوازية، فحاولا مقاربته من الواقع اللبناني الذي يشهد حالياً انهيار قيم تقليدية وحلول قيم جديدة مكانها، على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي وذلك بإضافة عدة مشاهد على نص يونسكو، عندما يتحول سعيد مثلاً إلى ديكتاتوري:

«هو: إيه... اعملوا حالكم عم تعترفوا: يلا اعترفوا...

اعترف يا كلب... وله بحسب الله ما خلقك... وله بدعوسكم

كل واحد بدو يحكي نحنا هون ببلد ديمقراطي»[٤]

(١ و٢) «**المغنية الصلعاء**»، مرجع سابق، ص: ٣٤. والمرجع ٢ ـ ص: ٣٦. والمرجع ٣ ـ ص: ٤٨ ـ ٤٩.

(٣) بيتر زونري، **نظرية الدراما الحديثة**، ترجمة أحمد حيدر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٠، ص: ١٢٥.

(٤) «**المغنية الصلعاء**»، مرجع سابق، ص: ٤٠.

ولكنهما يستخدمان أسلوب المحاكاة الساخرة نفسه الذي استخدمه يونسكو ويوظفانه في الكشف عن هذا الواقع عبر مشهد كامل استبدلاه عوضاً عن حوار النص الأصلي:

«ماري: قضيت وقتاً ممتعاً ذهبت إلى السينما برفقة رجل وشاهدت فيلماً عن النساء»[١]

في نص عساف/ الحاج علي:

«ماري: مثل كل ليلة سبت
سميرة: انشا الله طلعتي على الجبل وعملت سكي ونزلت عالبحر وتسبحتي
ماري: كيف لكن... تزلج عالثلج وتزلج عالبحر
سميرة: بنصف ساعة»[٢]

وهنا إشارة إلى قرب البحر من الجبل، وهذه مقولة ألفناها واستهلكناها منذ قراءاتنا الأولى للواقع الجغرافي في لبنان وخاصة السياحي، وهذه مسألة يألفها المتلقي بمستوياته الثقافية المتعددة (النخبوي والعادي):

«ماري والشوفير: جنات عامد النظر
ما بينشبع منها نظر
وشطوط عازبالتها يرعى البقر[٣]

وفي حوار آخر تقول ماري:

«ماري: أحلى مازة... تبولة
إقتصاد وعمران طالع طلوع... لبنان كله طالع طلوع[٤]

وما يضيفه هذا النص اللبناني أيضاً هو موقفه من الواقع الثقافي/ المسرحي في لبنان:

«سعيد: في أزمة نص يا شيخ
سعاد: أزمة ثقافية

---

(١) Ionesco, **la cantatrice chauve**, Ibidem, p: 12.
(٢) «**المغنية الصلعاء**»، مرجع سابق، ص: ١٣ ـ ١٤ ـ ١٥.
(٣) «**المغنية الصلعاء**»، مرجع سابق، ص: ١٥.
(٤) «**المغنية الصلعاء**»، مرجع سابق، ص: ١٦.

سمير: لا سياسية

سميرة: لا اقتصادية[١]

ختاماً يمكن القول، إن روجيه عساف وحنان الحاج علي عملا على إعداد نصهما عن نص يونيسكو الغربي، ضمن شروط الإعداد المسرحي العلمية، أي قاما بتعديل العمل الأصلي بحيث يتناسب مع البيئة التي يقدم لها، أي بالاقتراب من كل الحياة اليومية للإنسان اللبناني والهموم الحياتية التي يعاني منها بسطاء الناس.

ولكنهما أجريا بعض التعديلات على بنية النص كإضافة بعض المشاهد التي تتعلق بالواقع اللبناني المحلي. كما تعاملا مع اللغة بمستوى محلي تجسد في اللهجة العامية والمحلية المطعمة بالأمثال الشعبية اللبنانية، كانت تظهر في حوار بين شخصيات لا تختلف كثيراً عن شخصيات يونسكو مثل مواقفها التي بنيت قبيل منتصف القرن العشرين كإنسان صنعته ظروف الحرب وأودت به إلى حالة اللاتواصل مع الآخر، وشاء يونسكو كما عساف/ الحاج علي أن يحركوه من خلال العلاقة الثنائية:

الإنسان # النظام

المرأة # الرجل

إذن استخدم عساف/ الحاج علي نص يونسكو للتعبير عن الإنسان اللبناني، وذلك من خلال إيقاع امتاز بالتكرار، وبقي أسيراً لشكل مسرح العبث إنما استطاع أن ينفصل عنه ويتمايز من خلال رؤية اتسمت بملامح إبداعية بحيث لم يعد نصه معدلاً أو منسوخاً عن النص الغربي، فبقي الإنسان اللبناني متميزاً عن الإنسان اليونسكوي، لأنه ما زال مشتبكاً مع مجتمعه يتصارع معه، ينتقد مستوياته السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ويهزأ بها لا يستسلم لها ولا يهجرها إلى الفراغ والعبث كشخصيات يونسكو.

إذن بقيت رؤية عساف/ الحاج علي متميزة عن رؤية النص الغربي الذي لم يبق منه سوى المناخ اليونسكوي وإطاره العام.

(١) «المغنية الصلعاء»، ص: ٥٥.

خلاصة

بعدما اكتملت لدينا دائرة البحث عن مدى حضور التركيبة الغربية للمسرح وصورتها في المسرح اللبناني، وبينا ذلك من خلال قراءتنا للنصين المسرحيين المنقولين عن نصين غربيين: «ضاعت الطاسة» و«المغنية الصلعاء»، نجد أن هذين النصين تمكنا من الانفلات من حصار النص الغربي، الذي غادر هويته وتاريخه لينضم إلى فعل المسرح اللبناني، فعبر مسافة جديدة، وصار مادة طيعة في أيدي البستاني وعساف/ الحاج علي، الذين قاموا بفعل تجديدي على عدة مستويات منها:

١ ـ نقل النص من طبيعة إلى أخرى، وتم ذلك عندما حول عساف/ الحاج علي النص المسرحي اليونسكوي المنتمي إلى مسرح العبث واللامعقول إلى نص يحاكي الواقع اللبناني، ويوميات المواطن ومعاناته الاقتصادية. لم يعد هذا النص ملتزماً بهذيان النص اليونسكوي، بل صار نصاً يجنح نحو الواقعية ولكن من خلال ترسبات ملامح نص يونسكو.

٢ ـ نقل النص من لغة إلى لغة، ثم نقل النصين «ضاعت الطاسة» و«المغنية الصلعاء» من لغتيهما الغربيتين إلى لغة عربية تحاكي الواقع اللبناني، وهذا مقتضى من مقتضيات النقل (إعداداً أو اقتباساً) بتحويل لغة النص الأصلي إلى لغة محلية تتغير فيها اللهجة والأسماء والأماكن وأضيف إليها بعض المأثورات الشعبية المحلية التي حفل بها نصّاً «ضاعت الطاسة» و«المغنية الصلعاء» بعد نقلهما عن أصلهما الغربي، وفي النصين تمكنت اللغة من التعبير عن روحية الواقع اللبناني بكل مستوياته الاجتماعية والقضائية (ضاعت الطاسة) وعلاقة الناس بهذا الواقع. وموقفهم الساخر من كل معطياته (سميرة وسمير وسعاد وسعيد في «المغنية الصلعاء») وموقفهم من مميزات لبنان الجغرافية، وكذلك موقف مارتا من القضاء وهو موقف ساخر ويائس.

٣ ـ نقل النص من معطيات تاريخية معينة إلى معطيات أخرى في نص «المغنية الصلعاء» الذي نقله روجيه عساف. ألف يونسكو نص «المغنية الصلعاء» في الخمسينات من هذا القرن، وكان دافعه إلى ذلك نقد الطبقة البورجوازية: أحاديثها عاداتها وتقاليدها، وذلك بعد انهيار القيم القديمة وانهيار القيمة الإنسانية نتيجة الحرب العالمية الثانية، واختيار عساف/ الحاج علي هذا النص بدلالاته وعلاقته مع الواقع للتعبير عن الواقع اللبناني بعد الحرب ويقارب الإنسان اليونسكوي الإنسان

اللبناني في بعض أحواله. ولكن عساف/ الحاج علي تمكنا من توظيف هذه المعطيات التي شكلت منطلقاً لنص يونسكو، لتكون إطاراً درامياً نسج من خلاله عساف علاقته مع الواقع اللبناني في تلك المرحلة، مما يشير إلى أن حضور المسرح الغربي في هذين النصين قد تلاشى واضمحل.

ذلك لأن هذين النصين المنقولين اقتباساً أو إعداداً ينتميان إلى ثقافتنا، ويعبران عن رؤيتنا، من خلال تعابير مسرحية تلتحم مع الجمهور أو المتلقي، وتنبع من ظروفه ونمط تفكيره. وهنا نود الإشارة إلى نجاح البستاني وعساف/ الحاج علي عندما أثاروا قضايا الفساد الأخلاقي والقضائي. وهي قضايا تنبع من هموم المتلقي اللبناني؛ وكانت بمثابة العامل الذي يتحكم في بنية النص المسرحي، والذي يعتبر وليد علاقات معقدة ترسمها أفق الشخصيات المحلية، وعليه مارس الناقل، المقتبس أو المعد/ البستاني/ عساف/ الحاج علي دوراً في سياق نصّيهم، فاستنطقوهما بما أراد صاحب الرؤية الأساسية (أو كاتب النص الأصلي) استنطاقاً يشي ببعض ملامح إبداعية متمايزة عن رؤية كاتب النص الأصلية[1]. إلا أن هذا التمايز لا يكفي لوضع نص محلي، إنه يرفد المسرح اللبناني بنص منقول ويكشف هذا الرفد عن استمرار حركة الترجمة والاقتباس في المسرح اللبناني التي بدأت، كما عرضنا في المقدمة في منتصف القرن التاسع عشر، عندما تمثلنا خطاب المسرح الغربي الذي غدا في دلالته الشكل الوحيد للمسرح في العالم: شكلاً ومحتوى. إذن عرفناه قادماً من خارج المركز الذاتي والجوهري للثقافة المحلية، وجهد الرواد المسرحيون الأوائل ورجال المسرح اللبنانيون المعاصرون لجعل المسرح داخل الممارسة الاجتماعية عن طريق ربطه بالحياة الثقافية والفكرية للمجتمع. ولكنهم ما زالوا يصطدمون بعوائق كثيرة تحول بينهم وبين جعله عنصراً عضوياً في نسيج الثقافة المحلية إلا إذا تطور نصه وراعى شروط الفضاء المحلي، وبنى علاقاته مع المتلقي اللبناني. وذلك باستخدامهم لتعبيرات مسرحية تلتحم مع موقف المتلقي، وتنبع من ظروفه، ونمط تفكيره، باختيار موضوعات تعني هذا الجمهور وتعبر عنه.

وإذا كان هؤلاء العاملون في المسرح (كتّاباً ومخرجين وممثلين) قد أفلحوا في التعبير عن آرائهم ومواقفهم من خلال نصوص غربية منقولة (مترجمة أو مقتبسة)

(١) إلياس الخوري، **تجربة البحث عن أفق، مقدمة لدراسة الرؤية العربية بعد الهزيمة**، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٧٤، ص: ١٠٩.

هل يعني ذلك أن بنية مسرحنا اللبناني ستظل مرتبطة ببنية المسرح الغربي؟

وهل يمكن أن تحدث عملية النقل تفاعلاً إيجابياً يحقق تطويراً في المسرح اللبناني حتى يتمكن من العثور على شكله الخاص وتقنيات نصه المسرحي المؤلف الخاص به والمتمايز عن النص الغربي، بعد مرور مائة وخمسين عاماً على معرفته بالمسرح الغربي، وبعد تعميق تجربته التي تمثلت المدارس المسرحية المتنوعة، في مرحلة الستينات، وتمثلت أيضاً أغلب أشكال المسرح الغربي: الإغريقي، والكلاسيكي، والعبث، واللامعقول، والبريشتي التغريبيين؟

تنطلق هذه التساؤلات من دافع التشديد على ضرورة كتابة النص المسرحي، ويتم ذلك من خلال تجاوز حدود النقل عن الغرب، ومن أهمية تعلم المسرح الغربي كما يقول سعد الله ونوس، ومن بلورة موقف نقدي منه، وإذا تكامل هذان الهدفان فإنما يشكلان زاداً ضرورياً في مرحلة البحث عن خصوصيتنا في المسرح، التي تفترض معرفة نقدية، أي فهم التيارات الفكرية والجمالية المتعددة، كما تفترض التركيز على علاقة ينبغي أن تكون حاضرة ومباشرة بين كل كاتب مسرحي ومتلقٍّ.[1] ويؤكد ذلك ابن زيدان بقوله: «إن رفع الكفاءة الفكرية في التعرف على الآداب العالمية من حولنا، أمر حتمي وضروري، تمليه طبيعة الغرب وخصوصياته الفلسفية والاقتصادية والنفسية، وتفرضه بالتالي خصوصيات مسرحنا، إلا أن الأمر يحتاج إلى تحديد موقف ورؤية مغايرة ومتمايزة عن المؤثرات الغربية، إقتباساً كانت أم نقلاً»[2].

(١) سعد الله ونوس، **بيانات لمسرح عربي**، مرجع سابق ص: ٢١٧.

(٢) عبد الرحمن بن زيدان، **وعي الكائن والمحتمل في زمان المشروع المسرحي**، من أوراق المهرجان العلمي للمسرح العربي، مخطوطة، ١٩٩٤، ص: ٨.