

جمالية التلقي والتأثير في مسرحية النار والزيتون لألفريد فرج

د. عبد الرحيم محمد الهبيل أستاذ البلاغة والنقد المشارك

جامعة القدس المفتوحة فلسطين

qod963123@yahoo.com

ت الاستقبال: 2020-12-02 ت القبول: 2020-12-27

ت النشر: 2020-12-31

Abstract:

This study aims to identify the aesthetic of reception and influence in the play (Fire and Olives) by the Egyptian writer Alfred Farag, where the reader became the origin of the production of meaning, especially after the emergence of the German trend in criticizing the reader's response, where the reader in the aesthetic of receiving became an ideal reader in addition to being a real reader who practices Its presence within the literary text. What effects does this text have on the reader? How was Alfred Farag able to form meaning within the structure of perception, and how was the idea of the horizon of waiting manifested in this theatrical text? Did Alfred Farag agree with the Arab reader in the dialogue and the presentation? What are the technical technologies that Faraj resorted to increase the audience's awareness and participation in theatrical work, and was Farag able to bring out the idea of freedom from selfness to humanity? How was this text reflected in critical thought?

The purpose of the study is not to search for the meaning hidden in the text, but rather to search for how to produce the meaning by reading and interacting with the text. The text is an empty form that the reader works to fill its gaps, and the process of constructing and producing meaning takes place within the concept of the horizon of expectations. This expectation is not just what is before reading the text. Rather, there is also another type or another level that is formed from the beginning of the reading to the end and in it a permanent,

continuous or renewed movement occurs, so the reception does not stop at time, but it is created at each time in a different way according to the recipient's social, historical and cultural experience. Therefore, the descriptive and analytical approach prevailed over this study. about the results, the most important of them are: that the play of fire and olives is not a play with a specific horizon, but rather with general human horizons that carries in itself a strategy that enables it to be a platform for the formation of freedoms in every country and is established in The Arab world for a comprehensive theater model that includes lyrical, dancing, mime scenes and shadow fiction. And that receiving in the theater requires cultural and imaginative capabilities. In order to efficiently interact between the structure of the text and the structure of the mind, and contributing in filling the gaps of the text and displacing the illusion of the viewer, the texts are based on the basis of probability, not the basis of certainty, and the pleasure of text in self-disclosure.

key words:

Receive / Impact / Alfred Farag / Anticipation Horizon / Aesthetic Distance / Text Strategy

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على جمالية التلقي والتأثير في مسرحية (النار والزيتون) للكاتب المصري ألفريد فرج ،حيث أصبح القارئ بؤرة إنتاج المعنى، وخاصة بعد ظهور النزعة الألمانية في نقد استجابة القارئ حيث أصبح القارئ قارئاً مثالياً إضافة إلى كونه قارئاً حقيقياً يمارس وجوده داخل النص الأدبي. فما التأثيرات التي يمارسها هذا النص على القارئ؟ وكيف استطاع ألفريد فرج أن يشكل المعنى داخل بنية الإدراك؟ وكيف تجلت فكرة أفق الانتظار في هذا النص المسرحي؟ وهل اتفق ألفرد فرج مع القارئ العربي في الحوار والعرض؟ وما التقانات الفنية التي لجأ إليها فرج في زيادة وعي الجمهور ومشاركته في العمل المسرحي، وهل استطاع فرج أن يخرج بفكرة الحرية من الذاتية إلى الإنسانية؟ وكيف تجلى هذا النص في الفكر النقدي؟

ليست غاية الدراسة أن تبحث عن المعنى المخبوء في النص ، بل البحث عن كيفية إنتاج المعنى بالقراءة والتفاعل مع النص ، فالنص شكل فارغ يعمل القارئ على ملء فجواته ، وعملية بناء المعنى وإنتاجه تتم داخل مفهوم أفق التوقعات ، هذا التوقع ليس ما هو قبل قراءة النص فحسب وإنما هناك أيضا نوع آخر أو مستوى آخر يتكون منذ بداية القراءة إلى نهايتها وفيها تحدث حركة دائمة ومستمرة أو متجددة ، فالتلقي لا يتوقف عند زمن بل يُخلق في كل زمن على نحو مختلف بحسب خبرة المتلقي الاجتماعية والتاريخية والثقافية، لذلك غلب المنهج الوصفي التحليلي على هذه الدراسة، أما النتائج فمن أهمها : أن مسرحية النار والزيتون ليست مسرحية ذات أفق محدد بل ذات آفاق إنسانية عامة تحمل في ذاتها استراتيجية تمكنها من أن تكون منبرا لتشكيل الحريات في كل وطن، وتؤسس في الوطن العربي لنموذج المسرح الشامل الذي يتضمن المشاهد الغنائية الراقصة والتمثيلية الصامتة وخيال الظل . وأن التلقي في المسرح يحتاج إلى قدرات ثقافية وتخيلية ؛ من أجل التفاعل بكفاءة بين بنية النص وبنية العقل، والإسهام في ملء فراغات النص وإزاحة وهم المشاهد، فالنصوص تبنى على قاعدة الاحتمال لا قاعدة اليقين، ومتعة النص في الكشف الذاتي.

الكلمات المفتاحية:

التلقي / التأثير / ألفريد فرج / أفق التوقع / المسافة الجمالية / استراتيجية النص.

مقدمة

تقوم جمالية التلقي بمهمة توصيف العلاقة بين النص وبنية الإدراك، ضمن اتجاهين أساسيين: الأول : رؤية إيزر في التأثيرات التي يمارسها النص على القارئ المفترض وكيفية التفاعل بين الطرفين (النص والقارئ). والثاني: رؤية ياكوس في رصد تاريخ تلقي النص الأدبي وبيان سر خلوده. وإذا كانت جمالية

التلقي تستند بالأساس إلى تجاوب المتلقي وتفاعله مع النص. فهل ينأى المتلقي عن النص إذا لم يجد ما يتوقع؟ أم أن خيبة أفق القارئ تحقق مشاركة أوسع على المستويين العاطفي والعقلي؟ وكيف يسهم القارئ الضمني في مقروئية الأعمال الأدبية؟ وما المرجعيات التي يلجأ إليها القارئ لتكوين معنى النص؟ وهل يحتاج التأويل في المسرح إلى طاقات فكرية ذات طابع خاص؟

ترتبط (جمالية التلقي) بنظرية الاتصال التي تعد وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات، إذ تهتم جمالية التلقي بالفاعلية التي يحدثها النص في المتلقي⁽¹⁾. فجماليات التلقي عند (ياوس) تتحقق حينما يتم "التركيز على القارئ أو المستهلك، وتاريخ الأدب إنما يتشكل من خلال ذلك الجدل بين الإنتاج والاستهلاك"⁽²⁾. أي بين النص والجمهور، إذ إن قيمة الأعمال الأدبية وفعاليتها عبر مراحل التاريخ هي التاريخ الحقيقي للأدب.

لا تقوم جمالية التلقي على أفق جماعي عام فقط، وإنما على التأثير في المتلقي الأصغر أيضاً، لذلك ركز إيزر على العلاقة بين النص والقارئ؛ فاتكئ على التأثيرات التي تمارسها البنيات الداخلية للنص في القارئ إذ النص يبني وعلى نحو مسبق كيفية استجابات القراء وكيفية التلقي.⁽³⁾ أما العلاقة التي تنشأ بين النص والمتلقي فتقول سيزا قاسم عنها أنها "تتحدد من خلال وعي الذات بنفسها، ووعيها بالنص الذي تتلقاه، فالذات المدركة من جانب، والنص المدرك من جانب آخر يتم التفاعل بينهما طبقاً للتصورات العامة السائدة في

(1) انظر: هولب، روبرت: نظرية التلقي - مقدمة نقدية، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة 2000، ص 9.

(2) هولب، مرجع سابق: ص 111.

(3) انظر: شرفي، عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007م، ص 143.

الثقافة المعاصرة لعملية القراءة التي تشكل وعي القارئ بهاتين الحقيقتين⁽¹⁾. فالتلقي بحث فيما يثير النص من أخيلة وصور في ذهن المتلقي، وما يتشكل في نفس القارئ من إحساس بالامتلاك والملاحظة. وفي المسرح يحظى التلقي باهتمام كبير؛ لأن الفن المسرحي يقوم بالأساس على النص والعرض معاً، بل إن اكتمال وجود المسرحية لا يتحقق إلا بالتمثيل والمشاهدة، تقول (آن أبرسفيلد): " لا ينحصر في النص أو العرض، لكنه يشتمل في الآن نفسه على المتلقي، وردود أفعاله المحتملة إزاء هذا العمل، ويعني هذا أن العلاقة التواصلية بين الخطاب والمتلقي في المسرح ينبغي أن تكون علاقة مفترضة بشكل مسبق، كما ينبغي أن تكون مقصودة ضمناً، سواء على مستوى البعد الحسي، والجمالي، والوجداني، أو على مستوى البعد الفكري والأيدولوجي، وما يشتمل عليه من طرح فلسفي، وتاريخي، وحضاري، وذلك لأن المسافة الفاصلة بين البث والتلقي في الخطاب المسرحي تمثل فضاءً دينامياً يتشكل من التداعيات، والدلالات، ومن مختلف الرموز التعبيرية والحركية"⁽²⁾.

وعلى الرغم من أن المشاهدة للمسرحية تكون جماعية، فإن المتعة تكون أكثر جاذبية بالمقارنة مع القراءة الفردية، وذلك لتفاعل أخيلة الجمهور وتبادل أحاسيسهم وتقاطع آفاق التوقعات لديهم، بل إن تلقي المسرحية عملية مستمرة وفي تغير دائم، حيث تبدأ من المؤلف حين يتخيل كيفية تحقيق النص على خشبة المسرح، ولا تنتهي إلى نقطة محددة، لتعدد القراءات واختلافها، واستمرار العرض واختلاف آفاق التوقع، ولذلك يربط ياكوس "بين عملية التلقي وأفق

(1) قاسم، سيزا: القارئ والنص (العلامة والدلالة) المجلس الأعلى للثقافة، الشركة الدولية للطباعة، مصر 2002، ص 107.

(2) فراج، محمد: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي - نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1، الدار البيضاء- المغرب 2006، ص 45، 46.

التوقعات على أساس أن المتلقي يعيد بناء هذا الأفق، ومن ثم يمكن قياس أثر الأعمال أو وقعها على أساس الأفق الذي تم استخلاصه من هذه الأعمال⁽¹⁾ أما مقارنة أفق التوقعات فإن ياوس يقترح لذلك ثلاثة أشكال عامة، تدور حول التجنيس والتناص والتخييل، حيث يقول: "الأول: يكون من خلال المعايير المعهودة، أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة. والثاني: يكون من خلال علاقاته الضمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية. والثالث: من خلال التعارض بين الخيالي والواقعي؛ بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية، وهذا ما يتاح دائماً للقارئ المتأمل في أثناء عملية القراءة بوصفه إمكانية للمقارنة"⁽²⁾.

وقد حاول (كير إيلام) تحديد أفق الانتظار - أو أفق التوقع - في علاقته بالمرشح قائلاً: إن "إدراك المشاهد المعرفي للإطار المسرحي، ومعرفته بالنصوص والقوانين النصية، والاتفاقات، يشكّلان - بالإضافة إلى إعداده الثقافي العام، وتأثير النقاد والأصدقاء، وغير ذلك - ما يعرف في علم جمال التلقي بأفق التوقعات، الذي بوساطته يتم قياس المسافة الجمالية التي يولدها العرض في ابتكاراته، وتعديلها للتوقعات المستقبلية"⁽³⁾ فالمسافة الجمالية هنا هي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفاً، والعمل الجديد، أو هي العامل بين المشاهد والعمل المسرحي نتيجة خيبة التوقع، إذ "قد يحدث العمل الجديد صدمة جمالية بالنسبة للمتلقي، بحيث يخالف أفق انتظاره، ويخيب ظنه في مطابقة معايير السابقة مع معايير العمل الجديد، وهذا هو الأفق الذي

(1) هولب، روبرت: مرجع سابق، ص 15.

(2) هولب، روبرت: مرجع سابق، ص 106.

(3) إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: د. رثيف كرم، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992، ص 147.

تتحرك في ضوءه الانحرافات أو الانزياحات عما هو مألوف⁽¹⁾. ومن هنا فإن المسافة الجمالية تعتبر معياراً للنصوص الأدبية، إذ تزداد قيمة العمل الجمالية كلما تجاوز التجارب السابقة وأسس رؤياً جديدة، فما يرضي أفق الانتظار ويلبي رغبات الأنية يتلاشى بمرور الزمن لأنه يرجع إلى نموذج مألوف.

ألفريد فرج والرؤية الفنية:

لم ينفصل ألفريد فرج في معظم أعماله عن واقعه وقضايا أمته، فالمسرح عنده "تعبير عن احتياج اجتماعي للحوار بين الأفكار والجدل الأيديولوجي، وللتعبير عن المناقشة الفكرية التي ظهرت في الحياة الاجتماعية والسياسية"⁽²⁾. ومما يلحظ في مسرحه أنه حمل روحاً جديدة؛ جمع بين الحس الفني والرؤية الواقعية للأحداث والأشخاص، لتفسير مشكلات الواقع، ودور الإنسان في قيادة التحولات، سواء أكانت هذه التحولات اجتماعية، أم فكرية، أم اقتصادية، أم سياسية ' لذلك يتسم مسرحه بصناعة الحرية من داخله، لما لها من أثر في بناء الإنسان وحياة المجتمع.⁽³⁾ فهو يرى أن المسرح حركة فكر، وحتى " نقيم مسرحاً ، لابد أن نعكس روح الجدل التي تنطوي عليها الحياة نفسها ، حيث إن المسرح جعل لكي يوقظ الحاسة الرياضية في العقل الإنساني .. وإنه على متفرجينا الذين اعتادوا أن يستسلموا لمسرح تخديري، ومواقف بسيطة جاهزة، وشديدة الوضوح - لأنها شديدة التسطيح - أن يتدربوا من جديد على محاولة استخلاص الحقيقي من فوق المنصة ، وأن يُعْمِلُوا أذهانهم؛ لكي

(1) انظر: صالح، بشرى موسى: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء-المغرب 2001، ص46، 76.

(2) الحسيني، مهدي: حوار مع ألفريد فرج حول قضايا الفن والمسرح ، مجلة المسرح والسينما ، ع50، فبراير 1968، ص13.

(3) انظر: السامرائي، ماجد: حوار مع ألفريد فرج - أسئلة الواقع - أسئلة المسرح ، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ، ع33، مايو 2000، ص74.

يفهموا بعقل جدلي التناقض الموجود في الحياة ، وأن يميزوه ⁽¹⁾، ليس التجاوب في استرخاء المتلقي وارضاء عاداته، ولكن في تفاعله مع النص واستمرارية هذا التفاعل، ففي كل نص مجموعة من الفجوات أو الفراغات التي يتركها المؤلف للقارئ من أجل أن يملأها، الأمر الذي يترتب عليه تعدد القراءات و الدلالات.

إضاءة أولية لمسرحية النار والزيتون:

يكثر ألفريد فرج في هذه المسرحية من التفاصيل والحسيات ويلجأ إلى الشكل الوثائقي التسجيلي، لتوضيح الأشياء التي صنعت شخصية الفدائي ، وتوثيق علاقته بمن حوله على نحو مكثف حيث كان المشهد يحمل دلالات مختلفة ، يقول ألفريد فرج: " .. الذي قادني إلى اختيار هذا الشكل في الواقع ، هو أنى بدأت بمحاولة طرح شخصية الفدائي الفلسطيني على المسرح .. أن أضع على المسرح فدائياً حقيقياً ، يمشى على أرض حقيقية ، ويشترك مع زملائه في عملية حقيقية ، وهو محتشد بمأساته، وبخبراته، وبذكرياته ، وبعلاقاته القديمة والجديدة ، وبعلاقته حتى مع بندقيته، وبأشياءه، وبالأرض التي يمشى عليها .. وجدت أنه لا يمكن أن يمشى هذا الفدائي فوق المسرح دون أن نعرض على نفس خشبة المسرح بنفس الوقت هذه الأشياء التي صنعت شخصية الفدائي ، هذا قادني إلى ضرورة ربط سلوك الفدائي بالحقائق ، والأرقام، والمشاهد ، والذكريات ، والأحداث التي صنعت شخصيته. وأردت أن أضعها هي ذاتها فوق خشبة المسرح ، لتكون العلاقة بين الفدائي، وبين العالم الذي يعيش فيه ، والحياة التي عاشها ويعيشها ، علاقة وثيقة وحية ، وحاضرة أمام الجمهور." ⁽²⁾ لقد كانت الوثائق التسجيلية والمادة التاريخية في هذه

⁽¹⁾ الحسيني، مهدي: حوار مع ألفريد فرج حول مسرحية (النار والزيتون) مجلة الآداب، ع5، مايو 1971، ص32.

⁽²⁾ السامرائي، ماجد: ألفريد فرج وحديثه عن المسرح في واقعه الراهن ، مجلة المسرح والسينما ، العددان السابع والثامن (بغداد آذار 1973)، ص46.

المسرحية صناعة فنية ذات قيمة مركبة يتشابك فيها الماضي بالحاضر، من أجل إبراز قيم معاصرة، حيث كان يلجأ "إلى التاريخ كنوع من الاغتراب للاقترب"، فأنا أعتبر الشخصية التاريخية هي شخصية معاصرة بكل معنى الكلمة، لكنها شديدة التركيز والتكثيف، تصور العصر والبيئة بنوع من الشمول والدقة، قد لا يتوافر إذ اختلطت بظروف وكلاسيكيات الحياة اليومية⁽¹⁾. فالإسقاط التاريخي وحشد الأحداث في هذا العمل يهدف إلى تجلية أبعاد الشخصية المعاصرة بملامح رمزية وعمق إنساني عام.

مدارات استقبال مسرحية النار والزيتون وأسئلة القراءة:

تعد مسرحية النار والزيتون من المسرحيات السياسية التي تأثرت بمسرح بريخت الألماني، من أجل إثارة الجدل السياسي وتحقيق حرية التعبير، يقول في مقدمة المسرحية: "كان مسرح بريخت هو مسرح الجدل، وتغيير أفكار الجمهور، وبهذا الإلهام العظيم انطلق المسرح... إلى اعتبار الجمهور تجمعا سياسياً.. على المنصة أن تقوده، وتثيره. أصبح الجمهور أقرب للمتظاهرين منه للقضاة، وبذلك اكتسب المسرح سخونة أعلى، وقد أسهم كثير من المسرحيين في دفع هذا التطور الجديد، ابتداء من آروين بسكاتور، ووصولاً إلى بيتر فايس، والمخرج الروسي لوبيموف، والمخرج الإنجليزي بيتر بروك، وغيرهم، وهكذا تكون المسرح السياسي الجديد"⁽²⁾. الذي يثير الفكرة بالحوار والجدل ويعمل على إشراك الجمهور في صناعة الحدث، وهذا ما دفع المخرج سعد أردش إلى تقديم المسرحية عند عرضها بقوله: "إن المسرح السياسي هو مسرح الإنسان في النصف الثاني من القرن العشرين، و(النار والزيتون) من خير ما رأيت من أنماط المسرح السياسي العربي؛ لأنها تقدم للرأي العام العربي والعالمية قضية

(1) الحسيني، مهدي: حوار مع ألفريد فرج حول قضايا الفن والمسرح، ص14.

(2) فرج، ألفريد: النار والزيتون (المقدمة)، مؤلفات ألفريد فرج (6) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989،

الشعب الفلسطيني والأرض الفلسطينية ، على أساس الدراسة العلمية والواقعية ، لا لتحصل على تعاطف من الجماهير ، ولكن لتستفزها إلى الوقوف بجوار المناضل العربي الفلسطيني في الميدان ⁽¹⁾.

ويذكر ألفريد فرج قيمة هذا بكل ما فيه من أبعاد تاريخية وسياسية " أن أبا عمار الزعيم الفلسطيني بعد حضوره للعرض ، قال لممثلي النار والزيتون: أنا لا أتصور الثورة بغير فن ... فإذا كانت هذه نظرة زعيم الثورة الفلسطينية للفن ، فأحب أنا أيضاً أن أضيف: إنني لا أتصور الفن بغير المحتوى الثوري ⁽²⁾. إذ المحتوى الثوري يزيد في فاعلية الجمهور ، لأن الثورة باب الحرية الواسع ، والمسرح من أكثر الفنون ارتباطاً بالحوار والجدل .

أما أ.ياسين سليمان في بحثه " تجليات القضية الفلسطينية في مسرح ألفريد فرج مسرحية النار والزيتون أنموذجاً" ⁽³⁾ فإنه يختزل مسرحية النار والزيتون ويحدد مجالاتها ومعانيها وطريقة بنائها ، فهل أقصى غايات ألفريد فرج من المسرحية أن يبين للعربي أن القضية الفلسطينية قضية عربية ؟ أم أنه كان يبتغي من عرض هذه المسرحية أن يكشف الأبعاد الفكرية والنفسية لكل تائر حر ؟ وهل صورة المناضل في المسرحية تقتصر على النضال والمواجهة ؟ أم أنها ممثلة بالعواطف و الأحاسيس ؟ و هل حقاً لا يختلف فرج عن غيره من الكتاب في تصوير القضية الفلسطينية ؟ ألم تكتب هذه المسرحية لزيادة الوعي بالحرية ؟ ألم يستقر في الأذهان أن الثورة في حاجة إلى الفن ؟ لقد نشطت فاعلية الأبعاد السياسية والفكرية في هذا النص المسرحي بما فيه من مفارقات ومسافات جمالية تثير المتلقي وتجعله عنصراً فاعلاً في التشكيل والأداء .

⁽¹⁾ فرج، ألفريد: النار والزيتون، كلمة عن العرض المسرحي ، ص147.

⁽²⁾ مطاوع، هاني: ثمانية عشر عاماً من عمر المسرح والثورة، مجلة المسرح، ع74، سبتمبر / أكتوبر 1970، ص21.

⁽³⁾ انظر: مجلة جيل للعلوم الإنسانية والاجتماعية و العام الثاني، ع5، فبراير 2015، ص129-138.

استراتيجية النص وإنتاجية المعنى:

الاستراتيجيات النصية تنظم النص وتحدد شروط التواصل، إذ تربط عناصر السجل النصي بعضها ببعض، وتعمل على توزيع عناصره وترتيبها وتنظيمها على النسيج النصي، وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي والقارئ المدعو إلى تحقيق إقامة نسق التوافقات النصية.

هناك علاقة واضحة بين عنوان المسرحية ومضمونها السياسي والاجتماعي، إذ إن عنوان المسرحية (النار والزيتون) له دلالات ؛ حاول من خلالها الكاتب كسر الإيهام لدى المتلقي، بهدف جعله يأخذ مسافة مما يعرض عليه، وهذه المسافة تمكنه من اتخاذ موقف ما من القضية المعروضة أمامه، فالعنوان هنا هو " علامة يحيل إلى مجموعة من العلامات التي تحدد له جملة من الوظائف يمكن حصرها في ثلاث: تكمن في كونه يحدد النص، ويكشف محتواه، ويمارس إغراءه على المتلقي"⁽¹⁾. إذ إن كلمة النار بما تحمل من دلالات الحرب ومشتقاتها، لها ما يقابلها في لفظة الزيتون الذي يرمز للسلام، وهذه تقنية من تقنيات البعد التغريبي عند بريخت، حيث أراد الكاتب من خلاله تنبيه المتلقي منذ البداية أنه إزاء مسرحية تقتضي منه اليقظة المستمرة؛ لممارسة النقد والتقييم، وتوقع ما يمكن حدوثه، أو ما هو غير ممكن الوقوع. يقول شكولفسكي عن التغريب: " إن أداة الفن هي أداة تغريب الأشياء، وأداة الشكل الذي أصبح صعباً؛ أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته؛ لأن عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها، ولا بد من إطالتها... إن التغريب وإن قصد به المؤلف إلى أهداف عملية أو إدراكية يظل عملية تنشئ علاقة بين القارئ والنص، وهذه الفاعلية نفسها هي التي تحدد الأدب بوصفه فناً"⁽²⁾.

(1) انظر: الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص - البنية والدلالة، منشورات الرابطة، ط1، الدار البيضاء 1996، ص18.

(2) هولب، روبرت: مرجع سابق، ص54، 55.

وفي ارتباط لفظة النار بلفظة الزيتون إشارة إلى أن الزيتون وقود للنار سواء أكان باشتعال حطب الزيتون أم في صب الزيت على النار لاستمرارية الاشتعال والضوء ، فالثورة الفلسطينية تحارب من أجل السلام ، وهي ثورة باقية لأنها ثورة حب للوطن وثورة شباب لا تعرف السكينة له سبيلا ، وفي لفظ الزيتون دلالات كثيرة منها الارتباط بالأرض والتجذر في أعماقها، وطول عمر الثورة وكثرة ثمارها واتساعها كثمار حب الزيتون وكثرة فروعها وظلالها وغلظ جذعها، تلك بعض الدلالات التي ترتبط بالحواس والذوق، ذلك الذوق الذي " يتضمن القبول والنفور، والارتياح وعدم الارتياح، والمتعة والتأفف، والإقدام والإحجام؛ أي أن الذوق حركة دينامية فاعلة للتأثير والتأثر بمواقف الحياة التي يلعب الجمال فيها دوراً إيجابياً"⁽¹⁾.

أما على مستوى النص وعلاقته بالجمهور فإننا نجد الكاتب ألفرد فرج يتخلص منذ اللحظة الأولى من الحاجز الرابع، فيتوجه - من خلال الأغنية التي يرددها المشتركون في العرض - إلى المشاهد، بل إلى المناضلين في كل مكان ، مبيناً لهم أن القضية تخصهم جميعاً مهما تكن مواقفهم ، وأياً كانت جنسيتهم ، وهو بهذا الاستخدام للكورس يمهد للحدث، والإعلان عن عموميته ، وتجريده من خصوصيته الفلسطينية، أو العربية على حد سواء، ومن ثم فهو يثير الصالة منذ البداية للوقوف بجانب المناضل ويؤكد أن الممثل يؤدي دوره وهو قوي الاحساس بالجمهور هذا من زاوية ، ومن زاوية أخرى يلقي بتبعات كثيرة على كاهل المخرج حيث يطالبه بأن يكون العمل تفاعلياً بين الممثلين والجمهور:

المغنون: المسألة تخصك !

إن كنت في لبنان ، في ليبيا .. كنت في المغرب

(1) بسبوني، محمود: تربية الذوق الجمالي، دار المعارف بمصر، القاهرة 1986، ص 49.

إوعك تقول ما يهمني. المسألة تخصك

علشان عليك الدور .. حييجي بعدنا دورك

علشان حياتك

علشان بلادك

حريتك دارك ومستقبل ولادك

المسألة تخصك

إن كنت فى آسيا ف أفريقيا ف أوروبا

لو كنت ساكن ركن هادى ف بلد هادية. ولا ف بالك

...إوعك تقول ما يهمني. المسألة تخصك⁽¹⁾

من الواضح أن الكاتب اعتمد في هذه التقنية المسرحية على المسرح الملحمي عند بريخت الذي دمج القاعة بالخشبة؛ أي هدم الجدار الرابع، " ليصير التواصل مباشراً بين الممثلين والجمهور، لكي يندمج المتلقي في مجريات الأحداث، ويبقى يقظاً متتبِعاً لما يدور حوله بعقله لا بعاطفته وقلبه"⁽²⁾. فالمتلقي هو الذي تقوم عليه صياغة الموضوع الجمالي سواء بالقراءة التفاعلية أو المشاهدة التشاركية .

وقد تخطى الكورس هذا الدور ، ليحقق مقولة ألفريد فرج " إن الصالة أو المتفرجين ما هم إلا عبارة عن تجمع سياسي على المنصة أن تقوده ". فنرى المغنين وهم يستحثون جمهور النضارة، ويشجعونهم على النضال ، حيث يستخدم الغناء كعنصر من عناصر المسرح الشامل، فهو لا يرتبط بالقضية الفلسطينية فحسب ، وإنما أيضا بقضايا الإنسان في كل مكان ، حيث إنه ينتقل من الخاص إلى العام كما نلاحظ في هذا المقطع:

⁽¹⁾ المسرحية: ص 21-23.

⁽²⁾ انظر: بريشت، برتولد: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل ناصف، عالم المعرفة، بيروت، (د.ت)، ص 28.

المغني: تك. تلغراف ومستعجل. تتك تك

للفدائيين وثوار الشعوب الحرة. نقطة

فى فيتنام. كوبا. أنجولا. بلفيا

شدوا الضغط على أعدائكم.

نحن أبناء فلسطين وصلنا قلب ميدان النضال

والتحنا بصفوف الثورة الكبرى على الامبريالية

العالمية ، ويحييكم

انتهى. تك (1).

وهنا تتحرك المشاهد مجتمعة ، منها التمثيلية على خشبة المسرح ، ومنها الصور على الستارة الخلفية ، إذ يندمج الغناء بالرقص ، حيث تتحول الرقصة إلى تشكيلات عسكرية، مستخدمة التمثيل الإيمائي ، بينما على ستارة الخلف فيلم يصور معالم الطريق الجبلي الذى يشقه الفدائيون ، ويوحى بسرعة حركتهم.

المغني: ادفن مليون لغم فى سكتهم

سدد كاتيوشتك لبراجهم

وأمان ارفع وزناد جهاز

اطلق

ليسقط الاستعمار والصهيونية

ولتسقط أعمدة النازية

ولتحيا بلادي. حرة يا بلادي (2).

(1) المسرحية: ص 31.

(2) المسرحية: ص 32.

لقد أراد الكاتب من هذا التركيب الفني الدقيق والتنوع الفني أن يدفع بالمتلقي للمشاركة في الفكرة والرؤية والحدث وذلك من خلال الصورة والغناء والرقص بإيقاع منظم ، فالقضية ليست فلسطينية فحسب، وإنما قضية عالمية أيضا .لم تكن غاية المسرحية أن تشكل رأيا يناصر القضية الفلسطينية فحسب، وإنما الهام المجتمعات بالقيم النضالية الثورية التي تنطوي عليها القضية الفلسطينية في السعي للحرية والعيش الكريم ، لذلك أرادت المسرحية ان تستثير المشاهد في كل مكان ، وتجعله يفكر بالقضايا المصرية ، سواء أكانت قضية السود في أنجولا ، أم قضية النضال في فيتنام، أم قضية فلسطين ، أم غيرها من القضايا العالمية.

ويزيد الكاتب من توتر المتلقي باستدعائه شخصيات زعماء الصهيونية إلى المسرح أمثال: رفائيل باتاي ، وهرتزل ، ورابين ، وبيجين، وديان. حيث يكشفون انتماءهم للاستعمار الأوروبي .. وخططهم اللانهائية ، وحرصهم على أن تكون إسرائيل بلا حدود.

رابين: إن إسرائيل ترتكب غلطة تاريخية ، لو تخلت عن

المكاسب الإقليمية التي حققتها في حرب يونيو ضد الدول العربية. فلقد وصلنا إلى خطوط عسكرية مثالية تعتبر - في الوقت الحاضر - أهم ما حققناه.

بيجين: إسرائيل يجب أن تضم بقية أرض فلسطين والضفة الشرقية للأردن.

ديان: لا نريد حدوداً نهائية الآن⁽¹⁾.

يلحظ في هذا المقطع أن هذه الأفكار هي مجموعة خطط استراتيجية للمؤسسة العسكرية الصهيونية ، اعتمد الكاتب في عرضها على تقنية المسرح

⁽¹⁾ المسرحية: ص 26 ، 27.

التسجيلي من خلال استدعاء الشخصيات الصهيونية بأسمائها الحقيقية، كي يقترب أكثر من الواقع، ومن المتلقي فيجعله يقظاً وأكثر وعياً؛ ليأخذ موقفاً قويا من التوسع والاحتلال، لقد جعل ألفرد فرج " العلاقة بين المتلقي والنص المسرحي هي علاقة قائمة على الأثر الناتج عن مكونات النص في تفاعلية القارئ معها، وعلى الفعل الناتج من جراء القراءة، والانعكاس الجمالي الذي تخلفه المعاني، والدلالات، والأثر النفسي والسلوكي المتولد من القراءة، فالنص لا يتحقق وجوده إلا من خلال الاتصال مع متلقيه"⁽¹⁾.

قدم هنا ألفريد فرج ممثليه بأقنعة تحاكي هذه القيادات الصهيونية ، حتى يظهر زيف الطرح الصهيوني، فهذا الطرح يماثل الأقنعة في الزيف والهشاشة . وفي مقابل ذلك يبرز الكاتب قوة موقف الفدائيين بوسيلتين⁽²⁾، تتزامن مع عرض طرح زعماء بني صهيون؛ أولاهما: استخدام خيال الظل الصامت على ستارة خلفية ، ليوحي بجو التدريب للفدائيين. وثانيهما: استدعاء بعض الفدائيين الفلسطينيين إلى المسرح ؛ ليكشفوا بدورهم عن أهداف نضالهم ، وهم محاطون بالعنف الصهيوني ، وقوى الامبريالية العالمية، يقول:

القائد:

بنسأل أنفسنا وبنقول: ليش بنحارب يا شباب؟

لأننا أعداء اليهودية؟ لأننا إرهابيون أو دميون ؟

احنا بنحارب يا أخوة لأننا فلسطينيون.

احنا مش انجليز أو بولونيين. احنا مش أمريكيان

أو كنديين. احنا فلسطينيين.

وين فلسطين يا أبناء فلسطين ؟ وين بلادنا ؟ وين

وطنا ؟ كل إنسان بالعالم إله الحق بالوطن

⁽¹⁾ فطوم، مراد حسن: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2013، ص 217.

⁽²⁾ أبو الرضا، سعد: التعبير الدرامي (دراسة نصية) ، ط3، المجموعة المتحدة للطباعة، 1998، ص 116.

إلى أن يقول:

وإيماننا في فلسطين حرة. فلسطين ديمقراطية
فلسطين متعددة الديانات ، وجزء من العالم العربي
فلسطين عادلة تقدمية. فلسطين إنسانية⁽¹⁾

في هذا المقطع قدم الكاتب الفدائي الفلسطيني من خلال الأحداث التي صنعت شخصيته، وطبيعة العلاقة بينه وبين العالم الذي يعيش فيه، إذ جعل القائد الفلسطيني يطرح المبررات التي دعت للنضال ، إنهم لا إرهابيون ، ولا دميون كما تروج الدعاية الصهيونية ، والامبريالية العالمية. في هذا النص يريد الكاتب أن يصل لعقل المتلقي ومشاعره ليكون منصفاً في حكمه ومن ثمّ مشاركاً في إقامة العدل، وفاعلاً في تحقيق أحلام الفلسطيني بحياة كريمة حرة في وطنه.

وعن طريق الاستدعاء الدرامي للضابط (مناحيم بيجين) وهو يعرف نفسه - وهي سمة من سمات المسرح السياسي بأن تعرف الشخصية نفسها للمشاهدين - يكشف الكاتب مظاهر الفزع ، والهلع الذي أصاب العرب.

الضابط: (يخاطب الجمهور بنبرة شاهد هادئة) أنا

مناحيم بيجين رئيس الأرجون سابقاً. سيطر العرب على عرب إسرائيل نتيجة لمذبحة دير ياسين ، وفي أنحاء البلاد بدأ العرب يفرون هلعاً قبل الاصطدام بالقوات اليهودية ، لا بسبب ما حدث في دير ياسين فحسب ، بل لما حبك حول دير ياسين من دعاية ساعدتنا على أن نشق طريقنا إلى معارك أخرى في الميدان⁽²⁾.

(1) المسرحية: ص 28-30.

(2) المسرحية: ص 46 : 47.

- ويزداد المشهد ألما بتعاقب المتباينات؛ حيث نسمع غناء الجنود والضباط يخيم على الهلع الذي أصاب الفلسطينيين في دير ياسين، إشارة لزييف الدعاية ودورها في إقامة معارك أخرى، ولكن الكاتب يبتعد عن الرقص والغناء في عرض مذبحة كفر قاسم، ليقترّب بالتمثيل والحوار من عقل القارئ بعدما اعتمد على مشاعره وعواطفه في تصوير بشاعة مجزرة دير ياسين. أما في مشهد طوابير المهاجرين عن أرضهم تحت نيران القتل، فيثير في القارئ كل أنواع الانفعالات ورفض المساومات التي تفرض بالقوة.

الضابط:

(يغنى في الميكروفون) خذ يا عربي عرضك أو

أرضك أو عمرك من رحمة إسرائيل. شعب الله

المختار ، احنا اللي قسمنا ، وانت اللي حتختار

الجنود الإسرائيليون: (يغنون) اسرع. اسرع. اسرع. لا تتردد لا تلتفت

الضابط:

حوالك النار

الجنود:

النار النار النار

الضابط:

(لأحد جنوده) نفذ لا تسألني

أبطأهم يقتل. اقتل أبطأهم بالنار

الجنود :

النار النار النار. (1).

هنا نلاحظ قسوة المشهد، بما يحمل من قتل ودمار ، حيث ينسحب الجنود والضباط بسرعة ، بينما اللاجئون الفلسطينيون يسرون في أماكنهم بالتمثيل الإيمائي وسط المسرح، مستخدماً الأفلام السينمائية في بث صوت الطائرات وهى تقذف المهاجرين بالقنابل ، وفي هذا المشهد نجد الطيارين بأقنعة مبالغ

(1) المسرحية: ص 47 : 48.

في وحشيتها، وموحية ببشاعة عملهم ، وهم يغنون ، بينما القنابل المحرمة دولياً تسقط على الأبرياء العزل⁽¹⁾.

ويتكئ ألفرد فرج على بنية اللحم في توثيق العلاقة التواصلية بين النص والقارئ، حيث يصاب أبو شريف، ويقع في غيبوبة ، يحلم خلالها أنه عاد إلى بيته الذي لم يعد بيته ، ويلتقى (بنطاليا) صديقة الطفولة ، والمجندة الإسرائيلية حالياً ، فيدور بينهما حوار يسوده الهدوء في البداية، لأنهما كانا جيراناً قبل نكبة 1948م، ثم ينقلب عداء بفعل الواقع الذي تفرضه الصهيونية، يقول:

أبو شريف : (معتذراً وهو يتراجع) والله ظنيت بصادف

حدا هون أعرفه. (يستدير لها فجأة) مين؟!

معقول؟! نادية؟!

الفتاة الإسرائيلية: بتعرفني؟

أبو شريف: مش انت نادية: أنا فتحي

الفتاة الإسرائيلية : فتحي ؟

أبو شريف: أى .. كنا صغار وكنت ساكن هون فى ها الدار

مش انت ناتاليا وكنت ساكنة فى الدار المقابلة

الفتاة الإسرائيلية: فتحي. تفضل. شو ها المفاجأة

أبو شريف: نتاليا. كان أبوك يدلك ناتاشا، وأنا

كنت أسميك النتاشة ...الخ⁽²⁾.

هذا الحوار الهادئ لم يلبث أن تبدد أمام الواقع المرير الذى خلقته الصهيونية العنصرية ، والقوى الاستعمارية يوم وجدت إسرائيل. فما هي

(1) انظر: المسرحية: ص 49.

(2) المسرحية: ص 36، 37.

(ناتاليا) تشهر في وجه صديق الطفولة بندقيتها ، محاولة استجوابه ، بعد استدعاء قوات الشرطة للقبض عليه.

الفتاة الإسرائيلية: قرب من الشباك أكثر حتى أشوف

وشك (يقترّب) انت ؟!

أبو شريف: عرفتيني؟

الفتاة الإسرائيلية: يا وغد! ظنيتك مت لما أطلقت

عليك النار عند مصنع الذخيرة

أبو شريف : ايش قلت؟

الفتاة الإسرائيلية: اعترف انك كنت بالهجوم على مصنع الذخيرة ها

وانك اطلقت رشاشك علي..

أبو شريف: أنا؟ وانت؟ شو هالفظاعة؟! (1).

لقد بيّن الكاتب من خلال هذه المفارقة كيف استطاعت

الصهيونية تأجيج الصراع واشعال نيران العداء , وكيف لا يجد الفلسطينى إلا النضال للدفاع عن أرضه وأحلامه.

لم يعتمد الكاتب في تكثيف العلاقات الدرامية وتعقيدها على الحلم فقط , وإنما أيضا على استثمار أبعاد المسرح الشامل فنرى شريطا كتب عليه بحروف كبيرة أسماء المدن الفلسطينية وقراها التي ارتكبت فيها أبشع المجازر (2)، وفي الجانب الآخر من المسرح نرى الضابط وهو في حالة مرح وسعادة شديدة يأمر بقتل من يجوده، يقول:

(1) المسرحية: ص44.

(2) انظر :المسرحية: ص 45 : 46.

الضابط:

(فى الميكروفون) اقتل الرجال وعر البنات

(الجنود يطلقون النار على العرب الواقفين في قاع

المسرح. بينما يجذب ثلاثة آخرون من الكواليس ثلاث

سيدات مختلفات الأعمار ويمزقون ملابسهن ...) (1).

تباين الأحداث والمفارقة في الشعور ، والحرص على إحياء الذاكرة يحشد الجماهير لاتخاذ موقف من خلال الفعل المرئي ، فالمسرح التسجيلي ليس توثيقاً كما يتوهم البعض ، وإنما تنشيط لذهن القارئ، وتفعيل لمشاركته وقدراته التأويلية، فكيف يكون التوقع لدى القارئ حينما تصرخ النساء خوفاً وهلعاً و الجنود الصهاينة في مرح هستيري.

ونلاحظ مضاعفة الكاتب للأثر الدرامي، من خلال توظيف مشكلة اللاجئين الفلسطينيين، وتهجيرهم من بلادهم عنوة بالقصف والقتل، إذ تعرف الفتاة الفلسطينية (سلمى) بنفسها بشكل مباشر كنموذج للاجئين ، وكنموذج من مظاهر التشريد والضياع.

سلمى: أنا العائدة الفلسطينية سلمى ، من معسكر البريج

.....

ضلينا فى الصحراء بلا مئونة بلا مي. لا يجاوبنا

غير صدى صيحاتنا. وع ربوة في الطريق سقطت

أمي منهوكة. قالت لأبوي: " اتركني على ها التل

وانقذ البنية". قال أبوي: " ما أتركك يا ام أولادي" (2).

لقد كشف الكاتب على لسان سلمى التي تطلق صرختها بعض ألوان الظلم الصهيوني من قتل، وتشريد، وتجويع ، ليستفز مشاعر المتلقي ويقيم علاقات وجدانية بينه وبين سلمى التي تعبر بحرقه عن عذاب القهر وتستغيث

(1) المسرحية: ص 46.

(2) المسرحية: ص 61-62.

لمواجهة العدو. في هذا المشهد يقف القارئ أما فجوات كثيرة ترسمها أصداء الصرخة في نفسه، فهل يستشعر عجزه وضعفه؟ أم يعجب من خذلان العالم؟ أم يستقر في نفسه مدى ظلم الصهاينة وعدوانهم؟ أم يبحث عن حل لإنهاء هذا الصراع؟ أم يسلم بأن هذا الصراع لا ينتهي إلا بكل أشكال النضال التي تستوجب مناصرة جميع الأحرار في العالم؟ لم تكن صرخة سلمى سوى محاولة من المحاولات الكثيرة التي يلجأ إليها الكاتب للإسكاف بالتفاعل بين المتلقي والنص، أو بين الممثل والمشاهد، بل كانت هذه الصرخة محاولة منه إلى أن تكون سلمى هي كل فتاة في الصالة، لأنه أراد أن تكون المسرحية عملاً جماعياً؛ الممثل يؤدي دوره وهو قوي الاحساس بالجمهور، والجمهور يكون في كثير من المشاهد جزءاً من خشبة المسرح.

النص لا يستثير المتلقي فحسب، وإنما يستغزه أيضاً ليتخذ موقفاً رافضاً للممارسات الصهيونية. حيث "إن الوعي العقلي، والتوتر الانفعالي، يتناسجان تناسجاً رفيعاً في مسار جدلي بالغ الحيوية والتدفق، بحيث يصبح الجانب التسجيلي في المسرحية غنائياً، ويصبح الجانب الغنائي تسجيلياً، وبحيث تصبح الأفكار، والحقائق، وقائع وأحداثاً متوترة، وتصبح الوقائع والأحداث أفكاراً وحقائق. نسيج مسرحي فريد، بالغ الرهافة، لا يتوقف عن النبض الدرامي، في الوقت الذي لا ينقطع عن التوعية العقلية" (1).

وحتى يقترب الكاتب أكثر من الحقيقة الخفية في الذهن الصهيوني، يعتمد في بناء مسرحيته على توالي الشخصيات الصهيونية، وتجريدها أمام المتلقي، فالقوميونجي والمليونير الأمريكي يعدان من قيم الوجود الإسرائيلي الزائف.. فيختفي القوميونجي بعد أن باع العدالة بليرة واحدة، يقول:

القوميونجي: أنا البائع المتجول .. "القوميونجي" من آلاف

(1) أمين العالم، محمود: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، ط1، بيروت 1973، ص253.

السنين أنا كالغربان أتبع الجيوش والأوبئة وجحافل
المجاعة. أشم الطوفان وأسبقه إلى مسقط نكبته
أهبط على القتل وأجردهم من متاعهم .. وأبيع
كل هذا لكم .. أنتم تأكلون لحماً من تلك الجثث،
وتلبسون معاطف من جلودها، وتنسجون قمصاناً
من شعورها...وتسكنون بيوتاً هادئة في الأصل من
عظامها البشرية، جمعتها لكم بيدي. (1)

في هذا المشهد يحرص الكاتب على أن يكسر الإيهام ، فيكشف عن الأبعاد
السياسية لشخصية القومسيونجي حيث يبيع أمتعة القتل في المجازر ،
ليظهر القتل تطهيراً زائفاً من الإحساس بالذنب.

ثم يعمد الكاتب إلى جوهر القضية فيصور غياب العدالة في دولة المحتل ،
وذلك من خلال وقائع أثبتتها المحكمة المركزية الإسرائيلية فيما يخص مذبة
كفر قاسم، إذ على الرغم من تقديم القتل للمحاكمة ، فإن المحاكمة كانت
هزلية، تسخر من العقول، وتستخف بالقيم ، لتواطؤ القضاة مع القتل ، كما
تواطأت كل القيادات الصهيونية: العسكرية ، والصحفية ، والدينية ، والأكاديمية
، والأدبية ، والفنية مع الصهيونية، وهذا ما نلاحظه من خلال المشهد التالي:

الشباب 2: أدانت المحكمة القتل بالقتل العمد رغم

ضغط الحكومة العنصرية. وهذه هي الأحكام:

شموئيل ملينكى مأجور. متهم بقتل 43

الشباب 1

مواظناً مع الترصد. مذب. السجن 17 سنة

يستأنف الحكم فى المحكمة العسكرية العليا

تخفيض إلى السجن 14 سنة. رئيس أركان الجيش

(1) المسرحية: ص 103 : 104.

يخفض الحكم إلى السجن 10 سنوات. رئيس
الدولة يخفضه إلى السجن 5 سنوات. لجنة إطلاق
سراح المسجونين تخفض ثلث المدة ... الخ⁽¹⁾.

في هذا المشهد يؤدي القارئ دوراً فاعلاً في ملء فراغات النص،⁽²⁾
فهذه المحاكمة هزلية تثير فكر القارئ والمشاهد، وتأخذ به نحو سيرورة أشكال
الظلم الصهيوني ، فكيف يكون السفاح بطلاً وطنياً ؟ ولماذا يحصل القاتل في
دولة الصهاينة على أعلى الرتب والنياشين ؟ .

تفاعل القارئ و الانفعالات الجماعية:

لقد اتخذ الكاتب وسائل عدة لتحقيق مشاركة المتلقي وإثارة الانفعالات
الجماعية ؛ منها توظيف الكورس لإيصال رسالة مواصلة الكفاح، حيث نلاحظ
ذلك من خلال الحوار التالي:

المغني: انتباه! قف !
المجموعة وإلى القدس تقدم !
افتح الأبواب لحرية بلادنا
ارفع الرايات ترفرف
إلى قوله: في طريق يافا تقدم !...
في طريق حيفا .. تقدم !⁽³⁾

هنا نلاحظ الدعوة المباشرة من الكاتب للثورة ضد الظلم والاحتلال،
حيث استخدم عدة ألفاظ كلها تحرض المتلقي على الخروج من سلبيته، والبدء

⁽¹⁾ المسرحية: ص121.

⁽²⁾ ينظر: إيزر، فولفغانغ: فعل القراءة - نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم: د. حميد حمداني ، د.

الجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس 1994، ص30.

⁽³⁾ المسرحية : ص 81 : 82.

للتحرك والفكاك من المحتل من خلال قوله: تقدم، افتح، ارفع، إضافة إلى تكرار كلمة (تقدم) وهي رمز لبداية الجهاد، وعدم الرجوع للخلف مهما يكلف ذلك من تضحيات، حيث إن " كينونة النص هي اللغة، لأن اللغة لها القدرة الفاعلة على التأويل، ولأن مجالها التداولي يسمح لإحالتها المعرفية أولاً، وللعمليات الإنتاجية للقيم الفنية والجمالية ثانياً، الأمر الذي يجعلها تقترب من مفهوم الذوق أكثر من قربها من مفهوم الأحكام القيميّة"⁽¹⁾.

- ومنها الخروج من الخاص إلى العام ، ومن المستوى الفردي إلى المستوى الجمعي ، فالمتهم (أبو شريف) هو كل من يصر على هويته الفلسطينية .. حيث يصرخ في نهاية المحاكمة ، ملقياً بصرخته في وجه العالم أجمع بأنه فلسطيني.

القاضي: ... ما جنسيتك؟

أبو شريف: فلسطيني ، أهلي فلسطينيون ، أجدادنا

وأبنائنا فلسطينيون ، إخوتي ورفاقي فلسطينيون

بلادنا فلسطين .. الأرض والمدن والطرق والأنهار

والبحر والبيارات والأشجار .. نحن الشعب

الفلسطيني. نحن الدولة الفلسطينية⁽²⁾

مزج العام بالخاص، يثير انتباه القارئ والمشاهد إلى ذاته في وسط هذا العمل الجماعي ، بل يلقي عليه بمسؤولية خاصة ، فالصوت هنا ليس صوت أبو شريف ، بل هو صوت كل فلسطيني حر مقاوم ، هو صوت التلميذة الفلسطينية أثناء استشهادها وهي تلقى بقبيلتها، وصوت الشهداء ، شهيداً بعد آخر ، وصوت أهالي الشهداء⁽³⁾ الذين يستعدون للمزيد من الفداء

⁽¹⁾ جيمينز، مارك: ما الجمالية، ترجمة: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، لبنان 2009، ص 466.

⁽²⁾ المسرحية: ص 76.

⁽³⁾ انظر، المسرحية: ص 77-79.

والتضحية ، من أجل استعادة الهوية والوطن ، وصوت الأحرار في هذا العالم. فجميع هذه الأصوات هي صوت واحد ، يعلن انتهاء المذلة والقهر ، وبدء لحظة الفداء ، والتضحية ، بحرق هوية اللاجئ ، واستعادة هوية الفلسطيني، لقد استطاع الكاتب أن يرسم شخصياته بعناية فائقة، حيث كشفت عن نفسها تدريجياً من خلال تطور أحداث المسرحية، ونمو الصراع، وبيان أبعاد كل شخصية، ومعاناتها النفسية والاجتماعية، لإحداث متعة جمالية، من خلال استثارة المتلقي ومشاركته، من أجل التحرر وتحقيق الهوية.

- ومنها استخدم أسلوب المقابلة والحوار لبيان تطابق الأسئلة في سجون الاحتلال مع الصحافة الأجنبية، هذا التقارب في المواقف والتطابق في الهدف جعله يستدعي ما في نفسه من قوى نضالية ثابتة :

أبو شريف: كل إسرائيلي يعيش الآن في إسرائيل في

منزل شخص عربي لم يخير في التنازل عن ملكه

كل إسرائيلي يعيش الآن في إسرائيل لأن عربياً

طرد من أرضه. إسرائيل قامت لأن دولة فلسطين

أريد لها ألا تكون. وجود إسرائيل بحد ذاته هو

إلغاء لوجود دولة فلسطين

المذيعة: أتعني أنك ترفض قيام إسرائيل؟...

أبو شريف: لا أقبل إلا دولة فلسطينية ديمقراطية

متعددة الأديان مقرة بحقوق العرب في العودة.

المذيعة (تكرر بصرامة) هذا يعنى رفض ومقاومة

دولة إسرائيل. كما يعنى انك تنتمى لمنظمة

إرهابية⁽¹⁾.

(1) المسرحية: ص 73، 74.

هذه الإشارات والعلامات المتوالية تحدث التفاعل بين النص والمتلقي، بل إن " عمليات التلقي المستمر تعطي دلالات تسمح بالتأويل في دائرة لا ينغلق فيها النص، بل يتجدد مع كل قراءة"(1) أو مشاهدة، فهنا نلاحظ اتفاق الإذاعة الأوروبية مع سجون إسرائيل في السؤال وأبعاده، كما يكشف عن دور الصهيونية في استغلال وسائل الإعلام الأوروبية لصالحهم. فأبو شريف هنا يعلن حقيقة ما تعرضت له أمة كاملة، وليس ما تعرض له هو شخصياً، حيث يمثل هنا ضمير الأمة، ولكنه كإنسان لا نستطيع أن نفصله عن ذاته، فالفريد فرج هنا لم يجرده من إنسانيته، ولم يتركه هكذا إنساناً وحسب، وإنما وضعه أيضاً في قالب قومي ووطني، معبراً عن ضمير الأمة العربية على نحو عام، والفلسطينية على نحو خاص.

- ومنها صوت أبي شريف الذي تكتمل صورته في نهاية المسرحية، إذ قبيل استشهاده لا ينسى أن يزرع البرتقالة التي كانت أمه قد أعطتها له ليغرسها عند قبر أبيه، وفاء واستمراراً في البقاء، يقول:

أبو شريف: (يخرج من جيبه البرتقالة) أمي أعطتني

هادى البرتقالة وأوصتني أزرعها هون. أبويا
كان إله بيارة بيافا أديش حلوة.

عمران: حظها وأنا أسقيها(2).

يبرز هذا المشهد التصاق الفلسطيني بأرضه، ولكن حين يحاور أبو شريف حارس المقبرة ويذكر اسم أبيه، ويحدد له يوم وفاته بتاريخ 29 أكتوبر 1956، فإنه يربط الخاص بالعام حيث يذكرنا بتاريخ مذبحه كفر قاسم،

(1) حسن، محمد عبد الناصر: نظرية التلقي بين ياكوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة 2000، ص 2.

(2) المسرحية: ص 137.

والتي اغتيل فيها 43 فلسطينياً أثناء عودتهم من عملهم ، ⁽¹⁾ ، لقد احتلت مذبحة كفر قاسم ، وعمليات الاضطهاد الصهيوني للفلسطينيين جزءاً كبيراً من الفصل الثاني من المسرحية ، كما اكتملت معرفتنا بمجموعة العوامل التي صنعت (أبو شريف) هذا الإنسان المتوهج المتوتر معاً ، حيث نشأ طفلاً في أرض فلسطين ، التي ارتفع عليها العلم الإسرائيلي عام 1948، وفي كفر قاسم على وجه التحديد ، عرف أبو شريف- ربما دون زملائه- معنى أن يكون الإنسان غريباً داخل وطنه وخارجه ، ومعنى أن يحب الإنسان وأن يكره ، أن يحب الأرض ، وأن يكره المحتل ، ومعنى أن يتشرد في أصقاع الأرض ، ويعيش يتيماً داخل وطنه ، ومعنى أن يسقط الشهداء، ومعنى أن يعود الإنسان متسللاً في الظلمة إلى أرض هي أرضه.

لقد أيقن ألفريد فرج هنا دور المتلقي الإيجابي ، ودوره في التغيير، وفي تفعيل النص جمالياً وفق القراءة الإنتاجية، وفتح آفاق التأويل لديه، لإيمانه الفعال في إكمال معنى النص، وفك شفراته المبتوثة، " لأن كل قراءة هي اكتشاف جديد، أي أن كل قراءة تكشف بعداً مجهولاً من أبعاد النص، أو تكشف عن طبقة من طبقاته الدلالية، وبذلك تسهم القراءة في تجديد النص ⁽²⁾ من خلال الأثر الناتج عن التفاعل بين القارئ والنص ، أو بين العرض والمشاهد.

وفي نهاية البحث يمكن القول إن المسرحية ، اشتملت على ثلاثة مستويات، الأول : المستوى التسجيلي أو الوثائقي ، والذي يقدم أبعاد القضية في ماضيها وحاضرها ، ويضعها في ظل المتغيرات العالمية ، إزاء الصهيونية العالمية ، وهذا المستوى اتخذ أكثر من نمط ، فهناك نمط الشاب الأول ، والثاني ، والفتاة

⁽¹⁾ انظر: د. الزيات، لطيفة: النار والزيتون أفضل العروض عن القضية الفلسطينية ، مجلة تراث المسرح، المركز

القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ، ع3، سبتمبر 2002 ، ص71.

⁽²⁾ حرب، علي: قراءة ما لم يقرأ- نقد القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع6، مركز الإنماء القومي، بيروت 1989، ص43.

الذين يتبادلون فيما بينهم بصوت تقريرى التعليق ، أو ذكر الحقائق ، وهناك الضابط ، والمذبة الإسرائيلية ، أو الألمانية الغربية ، وهناك الضباط، والشهود الإسرائيلون. والثاني : المستوى التعبيري ، والذي يتحول بمقتضاه الفرد ، فيصبح رمزاً لشعب بأكمله ، والذي يختلط بمقتضاه الخاص بالعام ، والحلم بالحقبة ، في محاولة لإضفاء صفة العمومية على ما هو خاص. والثالث: المستوى الواقعي أو الفردي ، والذي نرقب من خلاله الفدائيين ، وبينهم أبو شريف ، حيث يقومون على طول المسرحية بعمليات فدائية.

كل تلك المستويات تشكل وعي المتلقي، وتجعله في حالة اتصال دائم بالنص، مما يُحدث أثراً ومتمعة جمالية " ترتبط بدرجة كبيرة بعملية الإشباع للتوقعات المصاحبة للاستمتاع بتذوق العمل الفني ، ومن ثمّ التفضيل الجمالي الذي يقوم على أساس الشعور بالتمعة الجمالية"⁽¹⁾. كما نلحظ اعتماد الكاتب على الوثائق والإحصاءات ، واستدعاء الشخصيات التي تؤكد البعد التاريخي ، والانتقالات الزمانية والمكانية ، بجانب حلم أبى شريف ، بالإضافة إلى الهدف السياسي الواضح في المسرحية .

لقد زواج ألفريد فرج بين الشكلىن الملحمى والتسجلى فى المسرحية، "حيث استطاعت أن تؤلف موضوعها السياسى المحض تأليفاً خاصاً لا يفض من وضوحه السياسى، ولا يحد من قيمته الفنية "، ⁽²⁾ حيث ينشد الانسجام الاجتماعى ، ويعبر عن التطلعات المستقبلية " والفن الجيد هو الذى يلتزم فى رسالته بالشخصية القومية ، التى هى محصلة الأخلاق الاجتماعية من قيم ومثل عليا"⁽³⁾ ، وهو ما ينتج فى النهاية أثراً جمالياً من خلال فتح المجال

(1) انظر: عبد الحميد، شاكى: التفضيل الجمالى، دراسة فى سيكولوجية التذوق الفنى، عالم المعرفة، ع267،

الكويت، مارس2001، ص31، 32.

(2) العالم، محمود أمين: مرجع سابق، ص245.

(3) قايد، قايد دياب: فن المسرح عند ألفريد فرج، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط1 1996، ص28.

لإعمال خيال المتلقي وإثارة أفق توقعاته، والاستجابة لما يطرح أمامه من خلال ملء الفجوات .

النتائج:

- مسرحية النار والزيتون ليست ذات أفق محدد بل ذات آفاق إنسانية عامة تحمل في ذاتها استراتيجية تمكنها من أن تكون منبرا لتشكيل الحريات في كل وطن، وتؤسس في الوطن العربي لنموذج المسرح الشامل الكلي الذي يتضمن المشاهد الغنائية الراقصة والتمثيلية الصامته وخيال الظل .
- جمعت مسرحية النار والزيتون بين الحس الجمالي، والرؤية الواقعية للأحداث، انطلاقاً من قضايا الإنسان ومشكلات واقعه، وقد ركز الكاتب في هذه المسرحية على المتلقي، ودوره في تغيير هذا الواقع، وفي تفعيل النص جمالياً وفق القراءة الإنتاجية، وفتح آفاق التأويل لديه؛ لإيمانه الفعال بالمتلقي الإيجابي في إنتاجية معنى النص.
- اعتمد الكاتب على تقنية المسرح الملحمي عند بريخت، من خلال دمج القاعة بالخشبة؛ أي هدم الجدار الرابع، باعتبار أن الصالة أو المتفرجين ما هم إلا عبارة عن تجمع سياسي على المنصة أن تقوده، ليصير التواصل مباشراً بين الممثلين والجمهور، لكي يندمج المتلقي في مجريات الأحداث، ويبقى يقظاً متتبِعاً لما يدور حوله بعقله لا بعاطفته وقلبه.

- وظف الكاتب في المسرحية تقنية المسرح التسجيلي، من خلال استدعاء الشخصيات بأسمائها الحقيقية، وكذلك الاعتماد على سرد الأرقام، والإحصائيات، والوثائق التاريخية، والزمن الاسترجاعي؛ كي يمكن المتلقي من الفهم والتفسير، والربط بين الماضي والحاضر، حيث إن العلاقة بين القارئ والنص المسرحي هي علاقة قائمة على الأثر الناتج من تفاعلية القارئ مع بنيات النص.

- وظف الكاتب تقنية التضاد في المسرحية كقيمة درامية من خلال بيان شخصية الصهيوني المضطربة، والمحتالة، والقائمة على القتل والإرهاب، وفي الوقت نفسه تدّعي العدل، والديمقراطية، والرفقي الأخلاقي لإثارة القارئ على كل ألوان الظلم.

- جاءت شخصية أبي شريف ممثلة بالحوافز على النضال فتارة يقدم ذكريات طفولته وصباه وتارة أخرى تبرز أحلامه في مستقبل واعد جميل، وتارة أخرى يسقط شهيدا على أرض فلسطين لتكثيف العلاقات الدرامية وضبط إيقاع النص.

- مسرحية النار والزيتون مسرحية تسجيلية واقعية تمتاز ببعدها السياسي الفكري ولكن جاذبية المسرحية لم تكن في تناغم الأضداد وتباين الفجوات فحسب وإنما أيضا في تشكيل عناصر السجل النصي وحسن توزيعها على النسيج النصي، وفي اقترابها من المسرح الشامل بما تضمنته من مشاهد غنائية، وتمثيلية صامتة، وصور فوتوغرافية وخيال ظل.

- قامت استراتيجية النص على تناغم تقانات عديدة، وفجوات متفاوتة، ولكن قوة المفارقات وتداخل الأصوات الجماعية بالصوت الفردي، ومزج العام بالخاص، والتباين في طرائق عرض المشاهد المؤلمة والمجازر جعل مشاركة القارئ فعلا حقيقيا في التشكيل والأداء.

- قائمة المصادر و المراجع :

1. إيزر، فولغاغ: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم : د . حميد لحداني ، د . الجالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس 1994.
2. إيلا، كير: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: د. رثيف كرم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992.
3. بسيوني، محمود: تربية الذوق الجمالي، دار المعارف بمصر، القاهرة 1986.
4. بريشت، برتولد: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل ناصف، عالم المعرفة، بيروت، (د. ت).
5. جيمينز، مارك: ما الجمالية، ترجمة: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، لبنان 2009.
6. الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص - البنية والدلالة، ط1، منشورات الرابطة، الدار البيضاء 1996.
7. حرب، علي: قراءة ما لم يقرأ- نقد القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع6، مركز الإنماء القومي، بيروت 1989.
8. حسن، محمد عبد الناصر: نظرية التلقي بين ياكوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة 2000.
9. الحسيني، مهدي: حوار مع ألفريد فرج حول قضايا الفن والمسرح ، مجلة المسرح والسينما ، ع50، فبراير 1968.
10. الحسيني، مهدي: حوار مع ألفريد فرج حول مسرحية (النار والزيتون) مجلة الآداب، ع5، مايو 1971.
12. أبو الرضا، سعد: التعبير الدرامي (دراسة نصية) ، ط3، المجموعة المتحدة للطباعة، القاهرة 1998.
13. الزيات، لطيفة: النار والزيتون أفضل العروض عن القضية الفلسطينية ، مجلة تراث المسرح، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ، ع3، سبتمبر 2002.
14. السامرائي، ماجد: ألفريد فرج وحديثه عن المسرح في واقعه الزاهن ، مجلة المسرح والسينما ، العددان السابع والثامن ، بغداد/ آذار 1973.

15. السامرائي، ماجد : حوار مع ألفريد فرج - أسئلة الواقع - أسئلة المسرح ، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ، ع33، مايو 2000.
16. سليمان، ياسين ، تجليات القضية الفلسطينية في مسرح ألفريد فرج مسرحية النار والزيتون أنموذجاً، مركز جيل البحث العلمي، مجلة جيل للعلوم الإنسانية والاجتماعية و العام الثاني، ع5، فبراير 2015.
17. شرفي، عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة) منشورات الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، 2007.
18. صالح، بشرى موسى: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء - المغرب 2001.
19. العالم، محمود أمين: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، ط1، بيروت 1973 .
20. عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التنوع الفني، عالم المعرفة، ع267، الكويت، مارس 2001.
22. فزّاج، محمد: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي - نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء - المغرب 2006.
23. فرج، ألفريد: النار والزيتون ، مؤلفات ألفريد فرج (6) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989 .
24. فطوم، مراد حسن: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2013.
25. قاسم، سيزا: القارئ والنص (العلامة والدلالة) المجلس الأعلى للثقافة، الشركة الدولية للطباعة، مصر 2002.
26. قايد، قايد دياب: فن المسرح عند ألفريد فرج، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط1 1996.
28. مطاوع، هاني: ثمانية عشر عاماً من عمر المسرح والثورة، مجلة المسرح، ع74، سبتمبر / أكتوبر، القاهرة 1970.
29. ابن منظور؛ محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي: لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت 1414هـ.

30. هولب، روبرت: نظرية التلقي - مقدمة نقدية، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة 2000.

31. ياوس، هانس روبرت: جمالية التلقي - من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة وتقديم: د. رشيد بنحدو، ط1، كلمة للنشر والتوزيع، بيروت 2016.