ملامح التمسرح في الخطاب الدرامي " قمبيز "

أ: حقوق فاطمة

توطئة:

يتميز المسرح عن غيره من الفنون بازدواجية الخطاب المسرحي، إذ يتألف من نصّين: نص درامي ونص مسرحي، والنص الدرامي (Dramatic text) هو « نص المؤلف (المكتوب)، وهو ذلك النوع من التخيّل fiction المصمم خصيصا للتمثيل المسرحي (..) و المبني على أساس أعراف conventions درامية خاصة»[i]، فالنص الدرامي يرتبط بالحس الإبداعي للمؤلف، وبمدى قدرته على خلق نص أدبي قابل للتجسيد أو التشخيص على خشبة المسرح أو الركح، ونعت درامي يومئ « إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيّل الممثَّل».[ii]

أما النص المسرحي (Perfarmance) فنقصد به « نص العرض الذي يعني هنا مركب ظاهرة تشارك في تعامل الممثل- المتفرجين لإنتاج معنى meaning وإيصاله بواسطة العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساسا له» [iii]، ومنه فإن وجود نصين في الخطاب المسرحي يقودنا إلى التساؤل عن العلاقة التي تجمع بينهما، وعن المكانة التي يحتلها كل واحد منهما داخل الإطار العام للمسرح.

امتد الجدل القائم بين هذين النصين لفترة طويلة من الزمن، وازداد حِدّة وبرز بشكل كبير، كلما طُرحت مسألة تحديد الأولية التي يحظى بها النص الدرامي أو المسرحي، كما تبدلت المكانة التي يشغلها كل واحد منهما عبر التاريخ، ففي المسرح الكلاسيكي كان النص الدرامي يمثل حجر الأساس وله أهمية كبرى، حيث كان مؤلف المسرحية هو الذي يخرجها بنفسه، ثم بمرور الزمن تقلص دور النص الدرامي وازداد الاهتمام بالعرض المسرحي، ولاسيما مع رواد مدرسة براغ الذين سعوْا إلى تخليص العرض من تبعيته للنص الدرامي، فـ (أوتاكار زيش) في كتابه "علم جمال الفن و الدراما" رفض التسليم بغَلبة النص الدرامي، ورأى أنه «يحتل مكانة في نسق الأنساق الذي يقوم بالتمثيل الدرامي كله».[iv]

ويرى (فلتروسكي) أن هناك علاقة تلازم بين قيم الصوت المهيمنة على النص الدرامي والطريقة التي ينطق بها الممثل، أي أن النص يحتوي على تراكيب و إيقاعات صوتية خاضعة لأنظمة اللغة، تُلزم الممثل بتكييف نطقه ليتلاءم مع القيم الصوتية للنص، «فنطق العرض المسرحي هو ترجمة مباشرة لكونتور صوت النص الموجود قبل أي عرض مسرحي».[v]

قد يكون النص الدرامي هو الغالب، ولكن مهما حاول الممثل أن يتقمصه ويتقيد بالتزاماته (الإرشادات المسرحية التي يضعها الكاتب المتعلقة بوصف الديكور والشخصيات، وطريقة الحوار) سيجد نفسه مضطرا إلى استخدام وسائل مسرحية أخرى غير لغوية، فالإشارة اللغوية قد تتناسب وقد تتعارض مع نسق التمثيل، حيث « تميل الإشارة التي يبدعها الممثل في المسرح، بحكم واقعيتها المفرطة، إلى احتكار انتباه الجمهور، وذلك على حساب المعاني اللامادية المنقولة بواسطة الإشارة اللغوية، وتميل إلى تحويل الاهتمام من النص إلى نطق العرض، من الأقوال إلى الأفعال الفيزيائية، وحتى إلى المظهر الفيزيائي للشخصية التي على الخشبة»[vi]، مع ذلك تبقى اللغة ثابتة وضرورية في التمثيل « لأن عناصر الصوت للإشارة اللغوية هي جزء متمم لطاقات النطق التي يعتمد عليها الممثل».[vii]

إذن، هناك تكامل بين النص و العرض، كما أن العلاقة بين المسرح و الدراما وثيقة جداً، « فالمبادئ الأساسية للفن المسرحي ترتبط بصورة وثيقة مع الفن الدرامي، والمسرح والدراما يشكلان وحدة كلية، و نتيجة لوحدة هذين الفنين، فن الكاتب و فن فريق العمل المسرحي، تولد قيمة فنية جديدة هي العرض المسرحي».[viii]

ولكن هل ازدواجية الخطاب المسرحي تقتضي أيضا ازدواجية في المنهج السيميائي؟

لم يتم توضيح هذه الإشكالية بصورة دقيقة، فهناك أبحاث سارت باتجاهين مختلفين سيمياء للنص الدرامي وسيمياء للعرض المسرحي، دون أن نقوم بمقارنة نتائج المقاربتين، وهناك من اكتفى بدراسة النص الدرامي باعتباره الجزء الثابت الذي يمكن التعبير عنه بطرق مختلفة بواسطة الإخراج، وبطبيعة الحال هناك من اختزل النص الدرامي واهتم فقط بقراءة العرض المسرحي، وفي هذه المحاولة سنكون من الفريق الأول؛ أي أننا سنقارب الخطاب الدرامي "قمبيز" دون أن نلتفت إلى العرض المسرحي الخاص بها.

1- هيكل المسرحية:

تخضع المسرحية شعرية كانت أو نثرية في بنائها إلى هيكل خاص تتشكل منه، والذي يتخذ صورا مختلفة فإما أن يُجسّد في فصل واحد أو اثنين أو ثلاث، وكل فصل إلا ويتكون من عدة مناظر أو مشاهد متناسقة و منسجمة، كما أن كل فصل يختلف عن الآخر من حيث نمو الصراع، فقد تبدأ العقدة من أول مشهد افتتاحي، وهناك من يفضل عرض مشاهد قبل بداية العقدة، وبتعبير آخر كل كاتب مسرحي له الحرية في تأزيم الصراع أو انفراجه.

تضم مسرحية (قمبيز) ثلاثة فصول، و يحتوي الفصل الأول على ثلاثة مناظر، فيشير (أحمد شوقي) إلى بداية العقدة التي تدور حولها المسرحية من أول منظر، الذي يتحدث فيه عن رغبة (قمبيز) في خطبة ابنة فرعون (أمازيس) (نفريت) التي رفضت الزواج به والمضيّ إلى قصره، فتطوعت (نتيتاس) ابنة الملك المخلوع (أبرياس) أن تأخذ محل نفريت و تُزفّ إلى قمبيز، فتفدي وطنها و تضحي بنفسها حتى لا يزحف جيوش الفرس نحو مصر.

وفي المنظر الثاني جاء الوفد الفارسي لخطبة ابنة فرعون، فانبهر برغد العيش في عهد (أمازيس)، أما المنظر الثالث فواصل فيه شوقي تصوير إعجاب الفرس ببلاد مصر و بطرق عيشها و فنها، و في الوقت نفسه أظهر انزعاج المصريين من كثرة الأجانب و نيلهم المراكز العليا وضعف الجيش المصري الذي التفت إلى اللهو والمرح، وغياب فن المصري ومعماره، كما أفصح عن السبب الحقيقي وراء تضحية (نتيتاس) وهو عشقها لـ (تاسو) حارس فرعون الذي تركها وغدر بها، وتحول إلى نفريت.

وتميز الفصل الثاني بخلوه من المناظر، واكتفى فيه شوقي بتصوير حياة الملكة (نتيتاس) في بلاد الفرس وبطش (قمبيز) وخيانة (فانيس) القائد المصري، و استعداد الفرس لغزو مصر.

أما الفصل الثالث فقد احتوى على منظرين: المنظر الأول رسم فيه شوقي صورة نفريت وهي تنتحر على ضفاف النيل بعد أن أنبها ضميرها، في حين أن المنظر الثاني جسد أحداث الغزو وما أصاب المصريين من بطش قمبيز و ظلمه و تنكيله بهم، و اعتزام نتيتاس على مواصلة المقاومة الشعبية، لتنتهي المسرحية بنوبة جنون قوية تصيب (قمبيز) فيطعن نفسه بالخنجر ويقع على الأرض، و هي نهاية بدت للمصريين حتمية خاصة بعد أن قتل (قمبيز) العِجل آبيس إله المصريين.

2- ملامح التمسرح في الخطاب:

يختلف الخطاب الدرامي عن غيره من الخطابات، لما يمتلكه من ثراء علاماتي ديناميكي ومتغير، فالخطاب الدرامي هو الجزء الثابت من العرض المسرحي، و لقراءته قراءة سيميائية يتوجب على القارئ التسلّح بمعرفة وافية عن المسرح تتيح له رؤية المسرحية في خياله وكأنها تعرض أمامه.

يخضع النص المكتوب إلى قواعد المسرح و أساليب الاستعراض فهو يتحدد « في حاجته الحقيقية لتفعيل السياق المسرحي و يشير في كل مكان إلى خضوعه لشروط العرض المادية ولاسيما إلى جسد الممثل و قدرته على تجسيد الخطاب داخل فضاء المسرح» [ix]، ونقصد بملامح التمسرح حضور عناصر العرض المسرحي في الخطاب المكتوب، وسنحاول رصد أهم هذه العناصر والعلامات غير اللسانية التي تحتاج إلى تأويل.

أ. الديكور:

يعد الديكور عنصرا رئيسيا في المسرح، فهو العالم الذي يرسمه النص و يقوم القارئ بتشكيله في خياله، و يشمل الديكور كل ما هو موجود على خشبة المسرح وفقا لقانون السميأة.

اشتُقت لفظة ديكور من اللفظة اللاتينية decoris التي تعني التزيينات، أما في اللغة العربية فقد استخدم المسرح كلمتي (مناظر وتزيينات)، وظلت سائدة إلى أن شاع استخدام كلمة ديكور بلفظها الفرنسي.[x]

والديكور هو أحد المقومات الأساسية التي لا يخلو أي خطاب درامي منها، وقد ركز عليه أحمد شوقي فقدم وصفا واضحا مع بداية كل فصل بل مع بداية كل منظر، ففي الفصل الأوّل أشار إلى الممر الذي بقرب غرفة فرعون الخاصة وهي «حجرة صغيرة أرضيتها من الخشب الملون و فيها بضعة كراسي خفيفة الوزن لطيفة الصنع، وفي زواياه الأربعة تماثيل للآلهة المصرية»[xi]، ثم أومأ إلى حجرة عظيمة في قصر فرعون و« بهو عظيم من القصر زُيِّن بالمصابيح البديعة الألوان المصنوعة من ورق البردي و أغصان الزيتون، و صُفّت الأزهار هنا و هناك، و في ناحية من البهو جوقة العزف من حاملات القيتارة، والعود، و الناي، والدف، يموج المكان بأعضاء الوفد الفارسي في ملابسهم الفارسية الفاخرة، و برجال الحاشية وخدم القصر من الحرس والكهنة كبارهم وصغارهم و فتيان النوبيين، و قد وقف قهرمان القصر يصرف الوصفاء والنذل ويسخرهم في شؤون الوليمة و قد مُدّت الموائد الضخمة و جعلت عليها ألوان الطعام المختلفة من خراف مشوية وباردة وبط صيد، ومن سمك النيل و من الحلوى بأنواعها، وسلال الفاكهة، ووضعت هنا وهناك أباريق الذهب و الفضة المملوءة من عتيق الخمر. يجلس إلى المائدة فرعون أمازيس وبجانبيه وأمامه كبار رجال الوفد الفارسي وعظماء رجال الكهنوت والدولة، وينتشر الآخرون على جنبات المائدة يتحادثون جماعات جماعات»[xii]، هذا الوصف دلّ على أن الديكور غير مقيّد بحدود أو ضوابط وإنما هو واسع يشمل الأغراض والأماكن و الشخصيات وكل ما وُجد على الركح.

وفي الفصل الثاني يُرفع الستار فنرى « حجرة فارسية فخمة مفروشة بثمين الطنافس ومملوءة بالوسائد من الحرير المختلف الألوان، وقد زينت زواياها بالرياحين الكريمة، الملكة ووصيفتها تتي في الحرجة المذكورة»[xiii]، أما الفصل الثالث فنشاهد فيه نهر النيل وجماعة من المصريين والمصريات يتحادثون في ساحة من ساحات منفيس.

يمثل هذا الوصف الذي يقدمه (شوقي) في بداية كل فصل علامة تدل على المكان الذي تجري فيه الأحداث وأهم الشخصيات المحركة لوقائع المسرحية، وأهم ما لاحظناه أن (شوقي) وضع ديكورا يتلاءم مع خشبة المسرح ومساحتها في الفصلين

الأول والثاني، أما الفصل الثالث فجرى منظره الأول على ضفاف نهر النيل الذي يصعب تجسيده على خشبة المسرح، لذا يبدو أن المخرج الذي سيعرض هذه المسرحية سيلجأ إلى سرد هذا المشهد، أو يحدث صوت جريان الماء ويحكي الحدث.

ب. الموسيقى:

تتمتع الموسيقى بأهمية بالغة في حياة الأفراد والمجتمعات، وتنبع أهميتها من قدرتها على بعث الاسترخاء و المتعة وتطهير النفوس من أدران انفعالاتها، أما في المسرح فهي تساهم في بناء العرض وجذب الجمهور بإحداث فجوات وتغيرات تكسر الألفة والروتين، وتجعل المتفرج دائم الحضور بجسده وعقله، كما أنها تبعد الملل و السأم و تجدد الرغبة في استقبال العمل المعروض والتفاعل معه.

ارتبط المسرح منذ نشأته بالموسيقى، فكانت الخشبة لا تخلو من جوقة عزف وجوقة إنشاد، وقد « اختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ وبتطوّر الذائقة العامة، فكانت تارة عنصرا عضويا يعطي العرض إيقاعه، وتارة عنصرا مرافقا له وظيفة جمالية، و تارة عنصرا دراميا يلعب دورا في تشكيل المعنى» [xiv]، فيحدد نوع المسرح تراجيديا أو كوميديا و زمنها، و يكشف عن نفسيات الشخصيات و نوازعها والجو العام للمسرحية.

وظف (أحمد شوقي) عنصر الموسيقى في مسرحيته (قمبيز) بدقة متناهية، وارتبط وجودها بتصوير الجو النفسي للشخصيات، ففي الفصل الأول تبدأ الموسيقى حزينة تعم المكان ما تفتأ أن تتحول إلى أنغام هادئة ثم ترتفع فجأة حين يدخل الملك فرعون والأميرة نتيتاس وكبار الكهنة، وتشير البداية الموسيقية الحزينة إلى نوع المسرحية فهي حتما تراجيديا.

بعد موافقة فرعون على طلب الفرس تُعزف ألحان رقيقة عذبة يصاحبها غناء رجال الفرس، وتعلو مع مجيء الأقزام والفتيات للرقص، لكن سرعان ما تتحول هذه الموسيقى الراقصة و تأخذ إيقاعا مرتفعا يبعث في النفوس الخوف والشعور بالخطر حين جاء الساحر (حوتيب) ومارس بعض فنه، فتحولت عصيهم إلى أفاعي، ثم طلب متطوعا من الفرس ليقطع رأسه ثم يعيده إلى جسده، فارتعب الجميع و أبوا.

واستمرت الموسيقى في الفصل الثاني على نفس الوتيرة بين الهدوء و الصّخب، أما في الفصل الثالث فكانت هناك ألحان خراب و دمار و حزن.

ج. الإضاءة:

ترتبط الإضاءة ارتباطا مباشرا بعناصر الديكور و طبيعة مواده و نسق الألوان، وكانت «وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح ثم تطورت عبر الزمن فصارت تستخدم بمنحى درامي ودلالي» [xv]، فتضفي على الجو المسرحي دلالة معينة، و تبين للقارئ أو المتفرج زمان ومكان وقوع الأحداث، و توضح معالم الشخصيات و التعابير التي تطرأ عليها، و أيضا هي « قادرة على التعبير عن نوع المسرحية سواء كان العرض تراجيديا أو تاريخيا وحينئذ تكون وظيفة الإضاءة هي خلق جو ساحر يعيش فيه الممثلون و تتأكد فيه شخصياتهم». [xvi]

لم يوظف أحمد شوقي في مسرحيته عنصر الإضاءة توظيفا مباشرا و إنما لمح إليها في ثنايا الحديث، و ترك للقارئ أو المخرج مهمة استنباطها، فمع بداية الفصل الأوّل تظهر غرفة فرعون مُضاءة ثم ما تلبث أن تخفت الإضاءة و تنعدم عندما تدخل عليه ابنته (نفريت) التي أظلمت الدنيا في عينيها، لتُنار الغرفة و تنقشع الغمامة السوداء التي خيّمت على غرفة فرعون، حين

دخلت (نتيتاس) كأنها نور أو ملاك أو شعاع من السماء نزل، و تُقدم نفسها كعروس تُزف إلى (قمبيز) بدلا من (نفريت)، و تقل الإضاءة في المنظر الثاني لتدل على مجيء الليل وإذ بأشباح وأرواح بعضها مضاء و بعضها الآخر مظلم تطوف بين رجال الوفد الفارسي.

وفي المنظر الثالث يضاء البهو بمصابيح ملونة تعكس أنوارا مثل قوس قزح تضفي على المكان حسنا و جمالا، ثم تنحصر الإضاءة في ناحية من البهو فإذا بنفريت ابنة فرعون تدخل بزيها اليوناني فتخطف الأبصار، وتنعقد لرؤيتها الألسنة، وقد استعان (أحمد شوقي) بالإضاءة إما للكشف عن حالة نفسية أو للتركيز على شخصية مهمة.

وفي الفصل الثاني يُضاء قصر قمبيز بجمال الملكة نتيتاس وحسنها، ويسوده الظلام حين يخون (فانيس) فرعون ويفضح كذبه على قمبيز، أما في الفصل الثالث فقد بدت (منفيس) بقصورها و ساحاتها كئيبة مظلمة، أنهكها بطش (قمبيز) وتخريب رجاله، فصارت وكرا للغربان والبوم، ليسطع في النهاية بصيص من النور حين انتهت الحرب بموت قمبيز، فرحل الفرس عن مصر وتركوها لأهلها يصلحون و يرممون ما دُمِّر منها.

د. اللون:

صارت الألوان في حياتنا وسيلة تواصل مهمة تكون أبلغ من اللسان أحيانا، فقد « اندمجت الألوان في السلوك الحضاري المعاصر فأصبحت تكتسي دلالات و تشكل خطبا تفهم كما تفهم الخطب الطبيعية (..) فاللون لم يعد مجرد لطخة من الصبغ توضع على ثوب أو قرطاس، وإنما أصبح كل لون يرمز إلى سيميائية إلى عالم من الرموز»[xvii]، و لأهمية اللون عملت السيمياء على دراسته والبحث في دلالاته ومدى تأثيره على المتلقي، وتساهم العلامات اللونية في تشكيل الفضاء المسرحي.

لم تخل المسرحية الشعرية (قمبيز) من الألوان، بل تنوعت من الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر والبنفسجي والأبيض والأسود والفضي والذهبي، فاللون الأحمر مثلا دلّ على شعار الفرس وهو لون النار إلههم و معبودهم، والأصفر دل على الجدب وأنذر بقدوم الشؤم، والأخضر دل على الخصب، والبنفسجي على الكهنة الذين يعيشون حياة العزوبة، وبهذا تعددت الألوان في الخطاب المسرحي و تنوعت دلالاتها.

هـ. الأداء الصوتي:

تكتسي الأصوات التي تصدر عن الشخصيات أثناء الحوار دلالة مهمة تكشف عن نفسية قائلها وحالته الاجتماعية ومستواه الثقافي، و يمثل الصوت في المسرح نسقا علاماتيا يساهم في صياغة « الفضاء المسرحي ليس من خلال الوصف الأيقوني أو المجازي أو الاستعاري فحسب، بل و من خلال أفعال الكلام التي لا تعمل على دراسة الظاهرة اللسانية في مظاهرها الصورية، بقدر ما تعمل على دراستها كعناصر سلوك محكم – القاعدة، و كذلك من خلال الإشارات شبه اللسانية (الإيمائية المرتبطة بالكلام)».[xviii]

ويرتبط استقبال العمل المسرحي من طرف المتفرج بصوت الممثل وما يطرأ عليه من تغيرات تجعله يتتبع المواقف النفسية و الدرامية بشغف وانتباه، وتظهر مفارقات الأداء على المستوى الصوتي في العرض بوضوح أكثر من النص المكتوب، لكننا مع ذلك سنحاول الوقوف على تغير النبرات الصوتية، مستندين في ذلك على الإرشادات التي يقدمها الكاتب والسياق الخاص بكل شخصية، فأول صوت كان لنفريت بدا حزينا مهموما في حوارها مع تاسو:[xix]

تاسو: ما لكِ يا نفريت ما هذا الأسى؟ما بالُ عيْنيْكِ تُريدان البُكا؟

نفريت: تَسألني مابي ألمْ تعلمْ بِما جرى و يجري منْ فجائعِ القضا

كيْف لَقدْ كان حِسابي أنَّا بخِطبةِ الفرْس تحطَّمْنا معا

تاسو: إذنْ فهَذا الغَمُّ منْ جرَّائها وَ نْتِ تخشَيْن الرحيلَ و النَّوى

نفريت: و فرْقتي تاسو ألمْ تحزنْ لها؟

تاسو: ولمَ و في الفرس يكونُ المُلتقَى

نفريت: هذا الغَباء مِنكَ تاسو عجَب ليْسَ المكانانِ على حَدِ سَوا

هُنا أبي إذا بكَيْتُ رقَّ لي وإنْ شَفَعْتُ لكَ عِندهُ عفا

تاسو: و ثَمَّ؟

نفريت: وحْشُ في إهابِ بشر يقتُل من يلْقى

لم تُطق نفريت حزنها فتغيرت نبرتها و ازدادت حدةً، وصارت عنيفة فتصرخ بأعلى صوتها:

لِيَجْرِ بما شاءَ تاسو القضاء لِيَجْرِ بما شاءَ تاسو القدر

لِتُخْسَفْ بِقوْمٍ عليها البِلادُ ليسْتَأْخِر النيل أو ينْفجِرْ!

فَأما أنا فسَأبقى هنا وإنْ غَضِبَتْ فارسٌ و النُّمرْ

فَما الفُرسُ لي بالصِّحابِ الكِرامِ ولا في مُلكهم من وَتَر [xx]

تدخل نتيتاس فتزداد نفريت غضبا وتحدثها بغلظة و فضاضة:

نفريت: منَ المُفاجئ نتيتا؟

نتيتاس: نفريت أصغي لِقوْلي فلي إليْكِ كلام

نفريت: تكلَّمي و اقْتصِدي

نتيتاس: و لمْ أَزلْ مُقتصِدة

نفريت: أتَيْتِني شامتةً [xxi]

يزول غضب نفريت ويعاودها الحزن من جديد في حديثها مع والدها فرعون:

نفريت: أبي كُنْ لي فقدْ أظْلد متْ الدنيا بعيْنيّا

فرعون: سأجْلو ظُلمة الدنيا و أمحوها بِكفيَّا

نفريت: ربّاهُ أبي

فرعون: ما لِلأميرةِ باكِيةً [xxii]!

يكشف هذا الحوار عن درجة الحزن التي كانت تشعر بها نفريت، فبقيت هذه النغمة متواصلة، إلى أن يحدث تغيير في نبرة صوتها، فبعد أن كان صوتها تارة حزينا و تارة أخرى قويا غاضبا، صار الآن متهكما حين أتت إليها نتيتاس وسألتها عن والدها فأجابت باحتقار:

تُلاقيَنَهُ هُنالِكَ في حُجُراتِ الصنم

اذْهبي

تدخل نتيتاس على فرعون فتلقي عليه تحية فيها احتقار و ازدراء و تواصل حديثها باعتزاز وكبرياء:

نتيتاس: التَحايَا لِعرشِ مِصر المُفدّى من أَبي ساكِنِ السَّماء و جَدي

فرعون: و سلامُ الذي على عرش مِصـرَ لا تُؤديـنَهُ؟

نتيتاس: وكَيْـفَ أُؤدي؟

ليس بيْن ابنةٍ و ساقِيَ أبيها غَصَّة الموت من سلامٍ و ردِّ

إن حقدي عليك دينٌ و بِرٌّ رب لا يذهب العقوق بحقدي

فرعون: فيمَ قد جِئتني إذن

نتيتاس: جئتُ أفدي وطني مِنْ سيْفِ قمبيزَ و نارِهِ

جئتُ أفدي وطني مِنْ دَنسِ الفَتحِ و عارِهِ [xxiii]

يُعجب فرعون بعرض نتيتاس فيُظهر لها الود ولكنها تستنكر ذلك وتستهزئ به وبابنته ويظهر ذلك من خلال الحوار التالي:

فرعون: بَخ بَخ بِنتَ أخي

نتيتاس: أنْتَ يا قاتِلَ عمي؟؟

لا.... أبي....بِأبي و أُمي

فرعون: لا تدْفعي نْتيتَبي و لا تُهيجي غضبي

نتيتاس: تقْتُلُني مثلَ أبي؟!

نفريت: نْتيتسْ أُختي؟

نتيتاس: تحدث (نفسها)

أُختُها ما أضَلَّها متى كانَ بيْتي مُجرمينَ و آلي [xxiv]

تستمر نتيتاس في حديثها بنفس النبرة بل تزداد قوة في حوارها مع تاسو الذي يحاول جسَّ نبضها:

تاسو: نتيتاس ألا كأْسُ ألا شكْوى أ لا عتَب

أ يُنسى في سُويْعات و يُطوى ذلك الحُب

نتيتاس: دَعِ الحُبّ فلمْ يُخلق لهُ ما لا لهُ قلْبُ [xxv]

ثم يتحول الصوت تدريجيا ليكتسي شيئا من العتب و اللوم و هي تخاطب نفسها:

مَضى الغادِرُ لمْ يشعُر بِما حمّـلَني الغدر

و لا رَقَّ له نابُ على جُرْحي و لا ظُفْر

تكَلَّمتُ فلمْ يسمَع و أنَّى يسمعُ الصَخْرُ

هبي معْرِفةُ الغاد رِ لم يأْتِ بها الدَّهْر

أقلّي شُغل الفِكر فقد أتْعبَكِ الفكر [xxvi]

وفي الفصل الثاني يظهر تحول جذري في نبرة نتيتاس، فقد ألفناها في الفصل الأوّل قوية مستهزئة محتقرة، فصارت حنونة عطوفة و هي تتحدث مع قمبيز:

المَلِكُ جاءَ حُجرْتي؟ كيفَ متى؟

المَلِكُ في مقْصورتي يا مرْحبا يا مرْحبا

سلامُ سيِّدِ الأرضِ سلامُ حَيْدَرَ البيدِ

من دانتْ له الدُنيا و ألقتْ بالمقاليدِ [xxvii]

ثم ما لبث أن أصبح صوتها قويا يملأه الشتم والسباب في الحوار الذي دار بينها وبين فانيس:

فانيس: سلامُ الشَّمسِ من مِصرَ سلامُ النّارِ من فارس

على الملـكة نفريت أوْ الملكة نـتيتاس

الملكة لنفسها: رماني النَذْلُ بالسَّهْمِ

سلامُ لكَ يا فـانِسْ

أراك عليَّ يا فانيسَ تجرُو أ جرأَكَ المليكُ عليَّ عِنادي

ككلبِ خلفَ سيِّده تجرّا فواثِب رائحا و سطا بغادي

فانيس: بدأتِ أميرةَ الوادي بِشتْمي وما أنا يا ابْنةَ المقْتولِ بادي

لقد عيَّرتِني أنّي غريبُ وَلوعُ بالفـارِ و بالرِيادِ

الملكة: لقدْ هَجَم الوقاح على مكاني و أخْشى أن يَصيرَ إلى التمادي [xxviii]

حين علم قمبيز بحقيقة الملكة ثار و استشاط غضبا عليها إذ نجده يقول:

الملك: سأُريها كيْف تنْقا دُ و تأْتي لي ضئيلة

في غدٍ تدْخُلُ مِصرَ نْتَ فرعون ذليلة

و تَرى السَّيْفَ مخُوفا و ترى النارَ مهولة [xxix]

الملكة: ما بِكَ مَوْلايَ ما أثارَكَ ما أذكاكَ إنّي أراكَ مُلْتهِبَا

الملك: أثارَني منك أن كذِبْتِ و ذا فانيسَ قدْ جاءَ يفضحُ الكذِبا

احْذري أيتها الفتاةُ انْفِجاري

الملكة: انْفجِرْ ما بي انْفِجارِكَ ما بي

الملك: نتيتاس تَـمَرْدْت فما أبقيْتِ لي صبْرا

وكلمْتُكِ في الذَنْبِ فما أبْدَيْتِ لي عُذْرا [xxx]

جارت الملكة الملك في غضبه فردّت عليه بقوة، الأمر الذي أجج الصراع، و لكنها تُحكم العقل فتقلل من حدة غضبها و تحاول أن تلطف الجو و تستعطف الملك كي تحمي مصر من بطشه فتحدثه بنبرة تسودها الحكمة و التعقل فتقول:

الملكة: سيدي

الملك: ماذا؟

الملكة: عُدْ إلى الرَّشد ما جَنَتْ مِصْرُ يا قمـ بيز ما ذنْبُ أهلِها الآمِنينا

أميرُ الفُرس قُلنا كُلَّ شيء و لمْ تقُل الحقيقة و الصَّوابا

الملك: أ عِندكِ مِنهما شيء؟

الملكة: و لِمَ لا

الملك: إذنْ قوليهِما و زِني الخِطابا

ذكَرْتِ الحربَ هلْ تخْشَيْنَ منها؟

الملكة: ولمَ لا وهيَ أجدرُ أنْ تُهابا [xxxi]

الملكة: ذكَرْتَ مَليكَ فارِس حرْ ب مصرَ وأنسيت العوائق والصِّعابا

سيَطوي الجيْشُ نحو حِياضِ مصرَ بِحار المِلْحُ و اللُجَجِ العذابا

و أَغْبى الناس منشمر لحرب توقع أن يصيب و لا يصابا

و دونَ النيل يجوبُ الجيْشُ صحراءً يبابا

و هَبْكَ بلغْتَ يا مولايَ مِصراَ

الملك: وماذا عِند مصر

الملكة: تجيء غابا

ترى أُسَد القِتال عليهِ شتى تقلَّدت الصَوارِمَ و الحِرابا [xxxii]

يصغي الملك إلى حديث الملكة، و فجأة يثور و يأخذه الاعتزاز و الكبرياء فيقول:

أنا قمبيز بْنُ كسرى أنا جَبار الوُجود

و أنا النار أُصولي وبنو النارِ جُدودي

ويْل فرعونَ مصْر من جُنودي و بُنودي [xxxiii]

يتواصل الحوار بين الملك و الملكة تارة بغضب وتارة باعتزاز و تارة أخرى بهدوء، إلى أن يسقط الملك و يغشاه الصرع، فتدنو منه نتيتاس في حنو وعطف و تقول:

يا وَيْحَ زوْجي وَيْحهُ هاجَ و عادهُ الصَّرع

يا نارُ كوني حوْلهُ أدْرِكْه يا آمونُ رَعْ [xxxiv]

يمثل الأداء الصوتي سمة تخص الخطاب الدرامي دون غيره من الخطابات، وتساعد هذه الميزة القراء على بناء المسرحية ومعرفة جوّها وتحديد طباع شخصياتها والمكانة التي تحظى بها داخل الإطار العام للمسرحية.

الإحالات

---

[i]– أكرم يوسف، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، دمشق، ط1، 1994 م، ص 55.

[ii]– كير إيلام، سيمياء المسرح و الدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، الدار البيضاء– المغرب، الطبعة الأولى، 1992 م، ص 07.

[iii]– أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، ص 55.

[iv]– أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، ص 57.

[v]– يان ميوكاروفسكي وآخرون، سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، ترجمة وتقديم: أدمير كوريه، وزارة الثقافة، دمشق، 1997 م، ص 29.

[vi]– المرجع نفسه، ص 29.

[vii]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[viii]– تمارا سورينا، ستانيسلافيسكي و بريشت، تر: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1994 م، ص 161.

[ix]– كير إيلام، سيمياء المسرح و الدراما، ص314.

[x]– ينظر، ماري إلياس– حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض عربي– انجليزي– فرنسي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط 1، 1997 م، ص 214.

[xi]– أحمد شوقي، الأعمال المسرحية الكاملة، ص 289.

[xii]– المصدر نفسه، ص 309.

[xiii]– المصدر نفسه، ص 327.

[xiv]– ماري إلياس– حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 490.

[xv]– المرجع نفسه، ص 38.

[xvi]– محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، 1985 م، ص 08.

[xvii]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ص297.

[xviii]– أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، ص 145.

[xix]– أحمد شوقي، الأعمال المسرحية الكاملة، ص 289– 290.

[xx]- المصدر نفسه، ص 290.

[xxi]- المصدر نفسه، ص 291.

[xxii]- المصدر نفسه، ص 292.

[xxiii]- أحمد شوقي، الأعمال المسرحية الكاملة، ص ص 294- 295.

[xxiv]- المصدر نفسه، ص 295.

[xxv]- المصدر نفسه، ص 314.

[xxvi]- المصدر نفسه، ، ص 315.

[xxvii]- المصدر نفسه، ص 342.

[xxviii]- المصدر نفسه، ص ص. 342- 343.

[xxix]- المصدر نفسه، ص 339.

[xxx]- المصدر السابق، ص 345.

[xxxi]- المصدر نفسه، ص 348.

[xxxii]- المصدر نفسه، ص 349.

[xxxiii]- المصدر نفسه، ص 352.

[xxxiv]- المصدر نفسه، ص 353.