

ثنائية التاريخ والمسرح وجدليتها لدى سلطان بن محمد القاسمي^(*)

باحثة ماجستير

شريفة موسى حسن المازمي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
والاجتماعية
جامعة الشارقة

د. سيف محمد البدواوي

أستاذ مساعد بقسم التاريخ والحضارة الإسلامية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
والاجتماعية
جامعة الشارقة

المخلص

تتجلى رؤية سلطان بن محمد القاسمي الفكرية والمسرحية من خلال مؤلفاته التاريخية والمسرحية، وتبرز في ثنائية تتميز بأبعادها المستمدة من المعرفة التاريخية ومن القضايا المسرحية الراهنة، وعندما نستعرض كتاباته التاريخية والمسرحية، ندرك الخيط الرفيع الذي يجمع بين فلسفة توظيف التاريخ في المسرح والرغبة في تجسيم دروسه واستحضارها عن طريق الكتابة والأداء المسرحي، لكي يكون مصدرا يربط الماضي بالحاضر، وحتى يشعر القاري/المُشاهد من ناحية بأهمية الدرس التاريخي في تحفيز الوعي بالحاضر ويكون على وعي، من ناحية أخرى، باستمرار علاقة الراهن بإشكاليات الماضي وقضاياها.

إن استلهاام التاريخ في الكتابة المسرحية يحيلنا إلى الحقب والمواضيع التاريخية التي انطلق منها سلطان بن محمد القاسمي في مسرحياته المنشورة، ويدفعنا إلى التساؤل عن الطريقة التي جسّم بها بعض القضايا التاريخية؛ لكي نبحت في خصوصيات تجربته في الكتابة، وننظر في الخلفيات الفكرية التي كانت له سندا في عملية التأليف، ثم نقرأ مكانها وتأثيرها على المسرح العربي والإماراتي.

الكلمات المفتاحية :

التاريخ - المسرح - النص المسرحي - الإرشادات الإخراجية - الشخصيات المسرحية - النقد المسرحي

^(*)مجلة المؤرخ المصري، عدد يولييه ٢٠٢٥، العدد السابع والستون.

History and theater dualism with Sultan bin Mohamed AlQasimi

Abstract :

Sultan Bin Mohamed Al-

Qasimi's theatrical and intellectual vision is clear through his historical and theatrical writings and stands out in a way distinguished by its dimensions derived from historical knowledge and from current theatrical issues. When we review his historical and theatrical writings, we are well aware of the line that combines the philosophy of employing history in theater with the desire to model and evoke his lessons through writing and theatrical performance, so that they are a source connecting the past with the present, so that the reader/viewer feels the importance of the historical lesson in raising awareness of the present, and on the other, must recognize the continuing relationship of the present with the problems and issues of the past.

Inspired by history in the writing of plays, we have turned to the historical periods and themes from which Sultan bin Mohammed al-Qassimi launched his published plays. It makes us question how he embodied some historical issues, study the specifics of his writing experience, to shed an eye at the intellectual backgrounds that supported his writings, and look into their impact on the Arab and Emirati theaters.

Keywords :

History - Theater - Theater Text - Directing Instructions - Theater Characters - Theater Critique.

المقدمة:

اعتمدت جل المؤلفات التي أرخت للظاهرة المسرحية وتابعت مختلف مراحلها في فترات عديدة ، منذ الإغريق إلى نهاية القرن التاسع عشر، على النص المسرحي واعتبرته المرجع الأساس لتحديد مسارات المدارس والاتجاهات المسرحية وذلك حتى بداية ما اصطلح عليه بعصر الإخراج^١، الذي صار مهيمنا على الدراسات التاريخية والنقدية منذ مطلع القرن العشرين واعتبر النص مجرد عنصر ثانوي داخل العرض المسرحي أو مكونا قد تكبر أو تصغر قيمته بتنوع العروض وتعددتها، غير أن النقد الحديث تنبه من جديد إلى قيمة النص المسرحي وأولاه اهتماما كبيرا، فلقد أهتم علم العلامات المسرحي بالنص المسرحي وبوآه المكانة التي يستحق ورأى فيه عنصرا ثابتا مقارنة بكل عناصر العرض الأخرى المحكومة بالزوال ذلك أن العرض "شيء مؤقت قابل للفناء"، بينما "النص وحده أبدي"^٢، مُعترفا كذلك بالبعد الإشكالي للمسرح؛ لأنه: " فن المفارقة ذاتها، فهو فن نتاج أدبي وعرض ملموس في آن واحد. وهو فن أبدي قابل لإعادة إنتاجه وتجديده إلى ما لا نهاية ، وفن وقتي لا يمكن إعادة إنتاجه مطابقا لذاته. إنه فن العرض اليومي الذي لا يظل نفسه في اليوم التالي، فن العرض الواحد، فن النتاج الواحد كما أراده أرتو Artaud . إنه فن اليوم وعرض الغد الذي يسعى لأن يكون نفس فن الأمس، يقدمه أشخاص يتبدلون أمام متفرجين مختلفين... النص من الوجهة النظرية -على الأقل- لا يمكن المساس به، فهو ثابت أبدا"^٣.

إن هذه المكانة الكبرى التي اكتسبها النص المسرحي على مرّ العصور هي التي تجعلنا نغامر بالقول إن دراسة المسرح في الإمارات لا تستقيم في تقديرنا إلا من خلال دراسة وتحليل مدونته النصية؛ لأنها تعكس في نظرنا المواضيع السائدة التي تناولها المؤلفون، وتقدم صورة عن الاتجاهات المتبعة في الكتابة. وبالنظر لريادة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في الممارسة المسرحية تمثيلا وكتابة منذ فترات شبابه إلى اليوم، رأيت من

الضروري دراسة عوالمه في الكتابة المسرحية؛ لأنها تبدو مجالا شاسعا يمكننا من خلالها تحديد مواضيع عديدة لعلّ من أهمها علاقة التاريخ بالمواضيع السائدة في مسرحه واستحضاره لشخصيات وأحداث قرأها من منظوره الخاص وسلط عليها رؤية أرادها أن تكون موسومة بقراءته المعاصرة للعلاقات بين الدول والحضارات، القديمة منها والحديثة. قبل تناولنا لأحد نصوص الشيخ سلطان المسرحية، نرى من المفيد استعراض موقفه من الاتجاهات المسرحية السائدة في المسرح العربي التي رأى أن يختصرها في ثلاثة تيارات، بعد أن عايش الكثير من مظاهرها وشارك فعليا في فعاليتها:

١. تيار يتزعمه من يقول بأن "النتاج المسرحي العربي يفتقر إلى الرؤية الدرامية... وانطلاقا من هذا المنظور يرفضون الاعتماد على أشكال الفرجة العربية والموروث الشعبي ويعتبرونها غير كافية لبناء مسرح عربي "على كل ممارساته المسرحية".

٢. تيار ثان يرى أصحابه: "أن المسرح العربي الحديث هو، تاريخيا، وليد المسرح الغربي ونسخة باهتة منه ويدعون إلى التخلي عن تقليده وإلى بناء مسرح عربي اعتمادا على أشكال التعبير في الموروث الثقافي العربي الإسلامي، مثل فن الراوي والحاكي والمقتبس من الملاحم العربية".

٣. تيار ثالث "يرى المنتمون إليه أنه من الخطأ البحث عن ظواهر مسرحية في التراث العربي مقننة بضوابط المسرح اليوناني القديم والأوروبي... وأنه لا مدعاة لقطع الصلة بالمسرح الغربي لتحقيق هوية المسرح العربي، ويدعون العودة إلى الأصول وإعادة الاعتبار إلى الموروث الثقافي العربي وإلى تقاليد الفرجة الشعبية دون انقطاع عن الروافد الغربية والإنسانية".^٤

ويعتقد الشيخ سلطان "أن التيار الثالث هو الأصلح للعالم العربي" معللا رأيه بنجاح أكثر من تجربة في أكثر من بلد عربي اتبعت هذا المنوال.^٥ وهو إذ

لا يخفي إعجابه بهذا التيار فإنه يعتبر نفسه واحداً من بين المنتمين إليه ولكن بتصور آخر تبناه في كتاباته حيث احتلت المواضيع التاريخية المكانة الأهم، وهو ما يؤكد قوله: "من قراءاتي لتاريخ الأمة العربية وجدت أن ما جرى يشابه ما يجري الآن على الساحة العربية وكأنما التاريخ يعيد نفسه".^٦ وهو باختياره لهذا المسار في الكتابة يكون وفياً لمقومات التأليف الذي يعتمد على الحدث التاريخي الواقعي لصنع حكاية ذات بناء درامي يطرح موضوعاً في غاية من الجدية وتجبر القارئ أو المشاهد على التأمل والتفكير في الراهن، فإذا كان المسرح التاريخي "يستمد مادته (الشخصيات، والأحداث، والحبك) من الوثائق الرسمية (محاضر جلسات، ومذكرات، وكتب تاريخ) ويخضع تبعاً لذلك إلى سلطة الآخر... أي سلطة النصوص المتعددة"^٧، فمن البديهي أن نكتشف دون كبير عناء أن هذا التعريف يساير خطوات الاستلham التي توخاها سلطان القاسمي لكتابة نصوصه القائمة على التجارب التاريخية الماضية سواء كانت عربية أو تنتمي إلى الحضارات القديمة، وهذا ما تؤكد نصوصه المسرحية وكذلك الشهادات الكثيرة التي تناولت تجربته في الكتابة المسرحية، إذ حسب بعضها فإن "حاكم الشارقة اعتمد، ويعتمد دائماً، على الوثائق غير المنشورة والدراسات والوقائع التي يتوصل إليها ويصل إليها بعد جهد جهيد وبحث وتنقيب، فيقوم بجمعها ومعالجتها على نهج ونحو أكاديمي فيفرز ويتخير ويستقصي ويتقصى حتى تتضح النتائج من أصولها".^٨ ناهيك عن الشهادات الأخرى التي تعمقت في تجربته المسرحية لأنها كانت نتيجة قراءة متأنية وتحليل معمق تفرضه العملية الإخراجية المرتكزة في جوهرها على إعطاء مدلولات سمعية بصرية للمكتوب، وهو ما عبر عنه المخرج قاسم محمد قائلاً: "إن نصوص صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي المسرحية لا تُكتب وتُنتج وتُعرض على خشبة المسرح لكي تملأ فراغاً في ذخيرة المسرح أو لتكون حلية من حلى التاريخ العربي الإسلامي، بثرائه وفقره، بخصبه وفقره، كلا إن هذه النصوص (رؤية فكرية - فنية) ملتزمة بقضايا

كبرى. وبهذا فهي تشي بكونها نصوصا تقرأ التاريخ وتقرأ الحاضر والواقع العربي الإسلامي الراهن بشكل كامل، غير مجزأ، ولتتنبأ في خلاصة توجهها الفكري بالمستقبل".^٩

إن للخلفية الثقافية لسلطان القاسمي تأثيرا كبيرا في اختيار مواضيعه المسرحية، وقد عبر عن ذلك بكل وضوح في مداخلة أعطاها عنوانا معبرا "المسرح صنو الحياة" ليقيم علاقة عضوية بينهما، فلا يمكن حسب رأيه لأحدهما أن يكون دون وجود الآخر، وقد أشار بوضوح في هذه المداخلة قائلا: "أما أنا فقد لجأت إلى دراسة الدراما تحت تأثير التطورات السياسية والاجتماعية قبل أن أكتب مسرحياتي التي عرضت منذ عدة سنوات، وكانت تمثلها أعمال كتاب مثل هنري بيك (١٨٣٧ - ١٨٩٩) ^{١٠} وأوكتاف ميربو (١٨٤٨ - ١٩١٧) ^{١١} والتي ساهمت في الانتقال من المسرح الكلاسيكي إلى الدراما الرومنطيقية والأشكال المسرحية الحديثة. تحتذي الدراما الرومنطيقية في المقام الأول بالنموذج الشكسبيري، بإعطائها الأولوية للتاريخ وبعنف المواقف وبحرية البناء السردي، وتجسد البطل الذي يواجه العالم ويحاول أن يؤثر فيه ولكنه يتحطم على صخرة قوانينه، وأنا هنا أقدم للكتاب المعاصرين كنوز التاريخ ليقوموا بإسنادها إلى الأحداث الراهنة لإيجاد شكل مسرحي واقعي. يلزم أن تشبه أحداث المسرح الأحداث التي تقع أمام أعيننا كل يوم". وفي أيامنا هذه، فإننا بحاجة إلى عمل درامي يضع وجهها لوجه عملاق النور وعملاق الظلام وينتهي بهزيمة عملاق الظلام، مبرهنا على انتصار العلم على الجهل والحق على القوة الغاشمة، وتفوق الخير على الشر".^{١٢}

ولكي نفهم جيدا هذه الخلفيات، يجدر بنا أن نشير إلى ما تتضمنه الفقرة السابقة من أفكار أساسية؛ لأنها تمثل في نظرنا القاعدة التي اعتمدها الشيخ سلطان في كل مسرحياته التاريخية:

- يعتبر أن المسرح هو صنو الحياة، وكلمة صنو تدل على مثيل، فهما إذن من هذا المنطلق وجهان لعملة واحدة، التاريخ والمسرح متداخلان

- لديه، الواحد يدل على الآخر ونحن نعيشهما في ذات اللحظة.
- أقبل على الكتابة المسرحية وهو يحمل ثقافة اجتماعية وسياسية سابقة، وقد سبق له أن أشار إلى ذلك في سرد الذات حين تحدث عن انتمائه السياسي أيام شبابه ودراسته الثانوية والجامعية.^{١٣}
 - تأثره بكتاب واقعيين فتحو له الأبواب لممارسة الدراما التاريخية دون الالتزام بالقواعد الكلاسيكية المتمثلة في احترام قاعدة الوحدات الثلاث، وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان.
 - احتذاؤه بشكسبير في استلهم الأحداث التاريخية وتناولها بطريقة تبرز عنف مواقف الأبطال الذين يواجهون العالم ويحاولون التأثير فيه ولكنهم يفشلون أمام قوانينه.
- يستحضر سلطان القاسمي أحداثا تاريخية متنوعة في فترات تاريخية مختلفة، يمكن تقسيمها وفق المخطط الزمني التالي:

	النص	الزمن التاريخي	الموضوع	تاريخ النشر	تاريخ العرض
١	النمرود	قبل ٤٠٠٠ سنة ق م		٢٠٠٨	٢٠٠٨
٢	شمشون الجبار	القرن ١٢ ق م		٢٠٠٨	٢٠٠٩
٣	الإسكندر الأكبر	القرن ٤ ق م		٢٠٠٦	٢٠٠٧
٥	الحجر الأسود	القرن ٨ م		٢٠١٢	٢٠١٢
٦	الواقع صورة طبق الأصل	القرن ١١ م		٢٠٠١	٢٠٠١
٧	عودة هولاكو	القرن ١٣ م		١٩٩٨	١٩٩٩
٨	القضية	القرن ١٥ م		٢٠٠٠	٢٠٠٠
٩	طورغوت	القرن ١٦ م		٢٠١١	٢٠١١

يبرز التاريخ في فكر سلطان القاسمي عميقا وممتدا منذ فجر الإنسانية إلى الزمن الراهن ويبدو أن ما يستقطب تفكيره أكثر من أي شيء في مساراته المتقلبة هي نوعية أحداثه ومأساوية وقائعه، فهو يكتب وفي ذهنه مقولة راسخة تتمثل في عبارة ما أشبه اليوم بالبارحة التي وردت في مقدمة مسرحيته عودة هولاكو^{١٤} أو عبارة كأنما التاريخ يعيد نفسه التي صدر بها مسرحية القضية^{١٥}، وهما تقود رؤيته والتي طالما كررها؛ لأنها هي خلفيته الوحيدة في فهم الحدث التاريخي في ذاته وفي استيعاب وقائع الأزمنة الحديثة، فهو يريد من خلال قراءته لما حدث في الأزمنة الماضية تفسير التاريخ بالفعل المسرحي ورسم فلسفة للمسرح متوسلا بالتاريخ ليكون للاتجاه الذي رسمه لنفسه في الكتابة الدرامية دور هام وفاعل في " خدمة قضايا المجتمع ".

الدراما التاريخية:

تتفق المعاجم المسرحية على أن الدراما التاريخية هي "القطعة الدرامية التي تتخذ مادتها من التاريخ. ويمكننا أن نقول: مأساة تاريخية، أو ملهاة تاريخية مثلا إذا كان الموضوع المعالج مستمدا من أحداث الماضي. أما عن مدى التزام الكاتب المسرحي بالحقيقة التاريخية التي يعالجها فقد مال بعض النقاد إلى القول بوجوب التزامه بالخطوط العامة الأساسية، دون التقيد بالتفاصيل الجزئية، بينما مال البعض الآخر إلى التصريح الحر للكاتب بأن يُعمل خياله في المادة التاريخية مثلما يُعمله في وقائع الحياة".^{١٦}

وبناء على هذا التعريف وبعد اطلاعا على كل الأعمال المسرحية التاريخية للشيخ سلطان يمكننا القول منذ قراءتنا الأولى لها، وحتى قبل التعمق فيها، بأنها تستمد جميع أحداثها من الماضي السحيق والعصور الوسطى، وأنها لم تفرط في تفاصيل وقائعها في خطوطها وتفاصيلها الدقيقة، كما تعمّد مؤلفها أن لا يُدخل عليها معطيات خارجية إلا ما تعلق منها ببعض التفاصيل الضرورية للبناء الدرامي، مثل هيئة الشخصيات أو وضعياتهم وحالاتهم النفسية

أو وصف الأماكن، وهو ما يعتبر من متطلبات الكتابة المسرحية التي عليها تحديد زمان ومكان الفعل، وإلا كان النص خارج شروطه الفنية الدنيا.

جدل التاريخ والمسرح في مسرحية طورغوت

أسباب اختيار هذا النص:

من الأسباب الموضوعية التي دفعتني لاختيار مسرحية طورغوت هو كونه آخر نص مسرحي ضمن سلسلة المسرحيات التاريخية المنشورة والذي نفترض أن مؤلفه وضع فيه عصارة تجربته في الكتابة الدرامية، علاوة على الإفصاح فيه عن مواقفه ورؤاه من الصراعات الحضارية التي سبق له أن عالجها في كل كتاباته المسرحية السابقة.

كما أن من دواعي اهتمامنا بهذا النص بالذات تصديه بالدرس لفترة قريبة من تاريخ الصراع بين قوى الشرق والغرب في حوض البحر الأبيض المتوسط، وهو صراع تبدو آثاره مستمرة الحضور في الأذهان بفعل امتداده إلى اليوم وإن بطرائق وأشكال أخرى، ولعل أفضل مثال لمظاهره اليوم ما نشاهده من قوارب الهجرة السرية المبحرة يوميا في اتجاه السواحل الإيطالية والإسبانية والقادمة من كل بلدان شمال إفريقيا، وهو ما يعتبر دليلا على أن المسرح التاريخي ليس تاريخيا فحسب، بل تحيل وقائعه المكتوبة دراميا أو المجسدة على المسرح إلى القضايا الراهنة بكل تفاصيلها ووقعها على المتلقي، ومن ثمّ يكون الدخول إلى الجدل الحقيقي بين المسرح والتاريخ.

وعلاوة على ما ذكرت من أسباب، فإن هناك مبررا آخر يجعلني أختار هذا النص دون غيره هو كونه لم يحظ مثل سابقيه بالتناول النقدي نظرا لعدم توزيع عروضه بكثافة مقارنة بعروض المسرحيات الأخرى.^{١٧}

سنعتمد في تحليلنا لهذا النص على مداخل ثلاثة:

١. الحوار.

٢. الإرشادات الإخراجية.

٣. الشخصيات.

وغايتنا هي تحليل بنيته الظاهرة التي تجعل منه حاملا لخصوصيات مميزة تتجلى على وجه الخصوص في الحوار والإرشادات المسرحية التي تحدد بدورها شروط ظهور الشخصيات ومواقع تداخلها وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، علاوة على ما تقوم به كل شخصية من أفعال تجعل منها علامة ذات ملامح مميزة في كامل النص أو حتى في بعض مشاهده. أما الإرشادات الإخراجية فستسمح بفهم ما يحمله النص المسرحي من استعدادات بنائية تجعله قابلا إلى أن يتحول إلى عرض حي يشاهده جمهور في زمان ومكان معينين تحقيقا لمفهوم مرتبط شديد الارتباط بالمسرح يتمثل في ما يصطلح عليه بكلمتين متلازمتين هما هنا والآن اللتان تعملان على أن يكون العرض المسرحي منتما إلى لحظة تقديمه إلى الجمهور ليكون معبرا عن شواغله حتى وإن كان يتناول موضوعا يبدو في الظاهر تاريخيا وعلى علاقة بحقبة منقضية منذ أزمنة وقرون غابرة.

هي قراءة بأدوات المسرح بحيث لا نتعامل معه من منطلق كونه نصا أدبيا فحسب، بل هو مادة فنية جاهزة للانتقال إلى عرض حي كلما عالج مخرج بأدوات مغايرة وقدمه ممثلون وفق حركات وإشارات مدروسة أمام جمهور متجدد بالضرورة.

أما تطرقنا إلى الشخصيات، فسيكون مناسبة لتصنيفها حسب أهميتها وتواتر حضورها ونوعية مشاركتها في الأحداث وكذلك من خلال استخراج الأبعاد التي تميزها عن بعضها البعض ومنها على وجه الخصوص تلك التي تفتح الباب للتصورات الإخراجية والتي تتجلى في ما منحها المؤلف من سمات لمظهرها الخارجي وبعديها الاجتماعي والنفسي، وهي التي عندما تلتحم مع بعضها البعض تقدّم صورة كاملة عن الشخصية لنستج منها موقعها وتأثيرها ضمن النسيج العام للنص المسرحي.

التقديم المادي للنص المسرحي:

تعتبر مسرحية طورغوت من سلسلة المسرحيات التاريخية التي نشرها المؤلف في طبعتها الأولى سنة ٢٠١١ وقدمها مسرح الشارقة في السنة نفسها في إخراج للمنصف السويسي. تحتوي المسرحية على مقدمة قصيرة حدد فيها المؤلف الإطار التاريخي العام الذي ستدور فيه الأحداث، كما تحتوي على قائمة في الشخصيات وعددها سبع وأربعون شخصية، كلها رجالية. يحتوي النص المنشور على أربع وسبعين صفحة من الحجم المتوسط ويتضمن أربعة فصول، تنفرع إلى عشرة مشاهد موزعة إلى مشهدين في الفصل الأول وثلاثة مشاهد في الفصل الثاني وثلاثة مشاهد في الفصل الثالث وأربعة مشاهد في الفصل الرابع:

فصل ١: ٢ مشهدين

فصل ٢: ٣ مشاهد

فصل ٣: ٣ مشاهد

فصل ٤: ٤ مشاهد

وتضمن النص المطبوع خارطتين وست صور، خمس منها لشخصيات المسرحية الرئيسية وواحدة للوحة زيتية بعنوان برج الرؤوس، وهو الموقع الذي دارت فيه إحدى أهم المعارك التي تناولها المسرحية، كما وردت في صفحاتها الأخيرة قائمة في المراجع باللغات العربية والتركية والإنجليزية والفرنسية.

موضوع المسرحية

تستمد المسرحية موضوعها من سيرة القائد العسكري طورغوت ومن عدد من المعارك التي خاضها طيلة أربعة عقود في مواجهة قوى التحالف الغربي المسيطرة على التجارة في البحر الأبيض المتوسط وتونس وتتدخل فيها سبع وأربعون شخصية بين رئيسية و ثانوية.

تتطلق أحداث المسرحية في فصلها الأول بموضوع وقوع طورغوت أسيرا لدى الزعيم الكورسيكي ثم لدى جياننتين دوريا قائد الأسطول الإسباني، وهو شاب لم يتجاوز العشرين من عمره سنة ١٥٤٠. قضى طورغوت في الأسر ثلاث سنوات إلى أن خلصه القائد خير الدين بربروس من سجنه بمدينة جنوة ليكلفه بالقيام بحملة على شمال إفريقيا لكي يحررها من الاحتلال الإسباني. استعد طورغوت لهذه المهمة وشرع بداية من عام ١٥٤٤ في تخليص أهم المدن التي تقع على الساحل الشرقي للبلاد التونسية، وهي المهدية وصفاقس وسوسة والمنستير إلى أن اجتمع رأي أعدائه على محاصرته وهو في عرض البحر وهو ما اضطره إلى التراجع والاحتفاء بجزيرة جربة حيث نجح في إفشال مخططات مهاجميه رغم أسطولهم العسكري الكبير المتكون من ثمانين سفينة، وتمكّن في فكّ الحصار الذي ضربوه حوله بتهريب سفنه العشر بواسطة حيلة فاجأت أعداءه حيث دفع مراكبه الراسية على اليابسة عبر ممر مائي ضيق بعد أن وضعها فوق جذوع الأشجار فانزلقت دون جهد كبير إلى أن وصلت إلى البحر، وبعد ذلك، وعوض أن يقع في أسر الأمراء والقادة والنبلاء الذين جاؤوا خصيصا لمدايمته، ألقى هو القبض عليهم الواحد تلو الآخر.

يتناول الفصل الرابع والأخير معركة جربة سنة ١٥٦٠ التي شهدت انتصارا ساحقا لجند طورغوت على أعدائه حيث هزم حلفهم المسيحي المقدس وقضى على ثمانية عشر ألفا منهم، واستولى على ست وخمسين سفينة حربية، وهي المعركة التي أمر فيها طورغوت بتشديد برج من جماجم القتلى. تنتهي المسرحية باستشهاد طورغوت سنة ١٥٦٥م على أرض معركة أخرى أثناء حصاره لجزيرة مالطا ليحمل جثمانه إلى مدينة طرابلس ويدفن فيها.

دواعي كتابة النص

ظهرت الطبعة الأولى من هذه المسرحية سنة ٢٠١١ وقدمها في العام نفسه مسرح الشارقة الوطني. ويشير مؤلفها أنه كتبها خلال مدة قصيرة لم

تتجاوز الشهر، وقد أصدرت منشورات القاسمي بياناً صحفياً توضح فيه أسباب تأليفها جاء فيه: «عندما كان صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في الصين في شهر سبتمبر الماضي، بمناسبة تكريمه من قبل الهيئة العالمية للمسرح التابعة لمنظمة اليونيسكو، كان بمعية سموه وفد كبير من (الهيئة العربية للمسرح) للمشاركة في أعمال المؤتمر الدولي الثالث للهيئة العالمية للمسرح، ومن بينهم المخرج التونسي المعروف المنصف السويسي الذي قام بنقل رسالة شفوية إلى سمو حاكم الشارقة من وزير الثقافة التونسي، بخصوص تكريم سموه في الدورة المقبلة لمهرجان أيام قرطاج المسرحية في يناير ٢٠١٢م، وأعلمه بأنه سوف توجه إلى سموه دعوة رسمية في القريب العاجل.

قال سموه: كيف أذهب إلى قرطاج ويدي خالية؟

سأل المنصف السويسي: ماذا سيكتب سموكم؟

قال سموه: سأكتب مسرحية (طورغوت).

عندئذ أبدى المنصف السويسي اندهاشه وقال: أوه طورغوت. (أو درغوث باشا [١٤٨٥ ١٥٦٥م]. إنه اسم قديم في الحكايات والتاريخ الشفهي في تونس. كيف تعرّف سموكم إلى طورغوت، إنه أحد أبطال الملاحم الشعبية التونسية. قال سموه: لقد وقعت في يدي منذ اثنتي عشرة سنة لوحة فنية فيها منظر لجزيرة جربة ويظهر فيها برج عال عرّفته اللوحة ببرج الرؤوس. وقد كتب خلف اللوحة تفصيل ما جرى على جزيرة جربة، وكيف بني البرج وما صحبه من وقائع وأحداث.

وأضاف سموه: لقد قمت في ذلك الوقت بدراسة ذلك الموضوع وعرفت تفصيلاته المتعلقة بالصراع بين العثمانيين وأوروبا.

قال المنصف السويسي: ولكن يا صاحب السمو لم يبق من الوقت إلا القليل.

أجاب سموه: سأنتهي من كتابتها خلال شهر بإذن الله».^{١٨}
وقد كان المؤلف عند وعده، فألف المسرحية لتأخذ فيما بعد مسارها في الإخراج والعرض.

ماهية النص المسرحي؟

"يتكون النص المسرحي من شقين واضحين لا يمكن الفصل بينهما: الحوار والإرشادات المسرحية (الإخراجية)"^{١٩} ، وانطلاقاً من هذه البديهية التي صارت محل اتفاق بين كل من يتعامل مع النصوص المسرحية، من قراء ومخرجين وممثلين، كان لا بد من استخراج عينة نراها ذات دلالة لهذين المكونين الأساسيين في نص طورغوت لنقف على علاقة التكامل بينهما ولنستنتج أهميتهما في صياغة البنيان المحكم الذي برزت من خلاله الشخصيات، وهو ما هيأ النص ليكون جاهزاً لمقترح إخراجي من خلال رؤية فنية تجلت فعلياً في العروض الحية التي قدمت أمام الجمهور.

الحوار

الحوار المسرحي هو تبادل للكلام بين شخصيتين أو أكثر، وهو" يشبه المحادثة في الحياة العادية، لكنه يختلف عنها جوهرياً، فهو اقتصادي ودلالي دائماً، ولا مجال للاعتباطية فيه، ووظيفته الحقيقية هي وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات"، "إذاً كان" الكاتب يعلن نفسه كصاحب الخطاب في الإرشادات الإخراجية" فإنه "يختفي وراء الشخصيات في الحوار"^{٢٠} وعلاوة على ذلك، فإن المهمة الرئيسية بالنسبة للحوار هي الإيحاء بأن ما يجري على خشبة يحدث أمام المتفرج هنا والآن، في مكان وزمن العرض مهما كانت نوعية الموضوع"^{٢١}.

يكتب الحوار مطبعياً بشكل مختلف عن الإرشادات المسرحية، ولا يمكن أن يوزع بطريقة متساوية بين الشخصيات، إذ عادة ما تتكلم الشخصية الرئيسية أكثر من الثانوية ثم إنّ المتكلم ليس في حاجة إلى استعمال أفعال القول: أقول،

أبدي، أصرح، أنشد، أغني، وهو إذ يكون في العادة بين شخصيتين أو أكثر، يمكنه أن يأخذ أشكالا أخرى من أهمها :

- الحوار الفردي للشخصية سواء مع نفسها أو مع شخصية متخيلة.
 - حوار بين شخصية عادية ظاهرة على الخشبة وأخرى خفية.
 - بين شخص وكائن غيبي (الله ، الأرواح)، مثل المناجاة والتوجه بالكلام إلى القوى العليا.
 - بين كائن حي وكائن جامد، بين إنسان وآلة أو جبل على سبيل المثال.
- ويعتبر الحوار الشكل المثالي والأساسي للعمل المسرحي وبواسطته يتم إبراز كيفية التواصل بين المتحاورين وهو يؤدي إلى الاعتقاد بواقعية ما يحدث، فيشعر المتفرج كأنه بصدد مشاهدة شكل معتاد أو مألوف لديه للحوار بين الأشخاص، وذلك ما يجعل من المسرح أقرب الفنون إلى الواقع ويحوّله إلى أداة للتأثير المباشر على المتلقي .

أنصاف الحوارات في طورغوت

يمكن أن نصف الحوار في هذه المسرحية حسب كلام الشخصيات المتصارعة فيما بينها:

خطاب الأميرال بربروس في مواجهة خطاب أندريا دوريا: مثلا:

- حوار بين شخصيتين

الأميرال بربروس: من؟ الأميرال أندريا دوريا؟ !

الأميرال أندريا دوريا: من؟ الأميرال بربروس؟!

الأميرال بربروس: أخيرا بعد سنتين من القتال نلتقي اليوم في سلام!

لماذا كل هذا العناد؟

ثلاث سنوات وطورغوت إما على المجدف، وإما إذا مرض رميتومه في السجن؟ عرضت عليك أن أفديه بالنقود، ولكن محاولاتي المتكررة باءت

بالفشل!!! عرضت عليك مبادلتَه بآلاف الأسرى المسيحيين لدى مسلمي الجزائر من العرب، ولكن ذلك لم يُجد نفعا!!
والآن ماذا تريدون؟

أنا أعرض عليكم حماية مدينتكم من الأعداء الآخرين إذا تطلب الأمر!
الأميرال أندريا دوريا: تقضل! اجلس، حتى نستطيع التباحث في مسألة إطلاق سراح طوغوت. (ص ص ٣٢ - ٣٣) ٢٢.

- حوار بين ثلاث شخصيات:

مدير الميناء (مخاطبا صاحب سفينة راسية في الميناء): مساء الخير.

صاحب السفينة: مساء الخير.

الشخص المرافق: من هذا؟

مدير الميناء: هذا صاحب تلك السفينة، وصل صباح هذا اليوم.

الشخص المرافق (مخاطبا مدير الميناء): انظر، هناك سفن كبيرة تدخل الميناء.

مدير الميناء (بعد أن حذق بنظره ناحية السفن القادمة، صاح بأعلى صوته) إنها سفن عديدة، يا إلهي، إنه طورغوت...طورغوت...طورغوت. (ص ١٢).

- حوار بين سبع شخصيات:

١. الأميرال جيانندريا دوريا: النحس يلانزنا منذ بداية الحملة، حيث

تأخرنا عشرة أسابيع، مات فيها ألف وخمسمائة جندي من المرض.

٢. القائد دون خوان دي لا سردا: كانت مهمتي احتلال طرابلس، وبعد

الإنزال ننسحب. ولكن..لو بقينا لاستطعنا مجابهة تلك التحصينات

التي أقامها طورغوت حول طرابلس.

الأميرال جيانندريا دوريا: حتى هنا ما زال النحس يلانزني.. عدد كبير من

السفن جنحت على الجزيرة، وعاصت في الرمال، وكل محاولاتي باءت

بالفشل.

دون خوان دي لا سردا (يلتفت إلى دون ألفارو قائلاً): هل انتهيت من بناء قلعة جرية؟

٣. دون ألفارو (متريداً): على وشك..على وشك.

دون خوان دي لا سردا: هل أنت خائف؟! لماذا تخاف؟! من أي شيء تخاف؟! من أهالي الجزيرة الوداعة؟! في البداية كانت للفلاحين والمزارعين في جرية مقاومة. أما الآن ، وهم يشاهدون هذه الحشود، لا بد أن يكونوا عقالاً..لن يفعلوا شيئاً.

دون ألفارو: سمعت أن الأسطول العثماني قريب من الشاطئ.

٤. أحد القادة: قريب؟ انظر..انظروا..إنهم قادمون! إنه الأسطول العثماني!

٥. أحد الجنود (يدخل صائحاً): أنظروا لقد جمع دوريا الجنوبيين، وأركبهم سفنه، وهرب!

٦. جندي آخر (يدخل فزعاً): أنظروا! دون خوان القائد الإسباني، هو الآخر يركب العساكر في سفنه، ويهرب!

٧. جندي ثالث (يصيح فزعاً): ها هم العثمانيون ينزلون على الجزيرة! يا للهول! يا للهول! (ص ص ٥٧ - ٥٩).

وظائف الحوار في النصّ

إذا ما اعتبرنا أن المسرح هو أيضاً نظام تواصل يحتوي على مرسل، أي المؤلف والمخرج والممثلين ورسالة تتمثل في النص والعرض وشفرات مخصوصة ومتلق هو الجمهور، وقناة لذلك التواصل، فبإمكاننا أن نحدد وظائف الحوار المسرحي في نص طورغوت اعتماداً على الوظائف الست^{٢٣} التي ربطها رومان جاكبسون بنظام التواصل اللغوي، لنتتقي منها ما نراه مستجيباً لما يتضمنه الحوار في النص وهكذا سنكتشف وجود وظائف سائدة ومهيمنة على الحوار بين الشخصيات، وهي:

الوظيفة المرجعية: ومهمتها الوصف الموضوعي وتقديم المعلومة بكل دقة، وهي تشير كذلك إلى واقع ما ولا تترك للقارئ فرصة نسيان سياق الاتصال.

مدير الميناء: طورغوت وصل ، هيا بنا نستقبله. (ص ١٣).
يدخل رجل ضخم الجثة، عريض المنكبين، باللباس التركي، يدب في مشيته. (ص ١٣).

مدير الميناء: الحمد لله على سلامة الوصول. (ص ١٣).
طورغوت: الشكر للهالشكر لله. (ص ١٣).
مدير الميناء (يطالب من طورغوت الجلوس على الكرسي قائلاً): تفضل يا طورغوت. (ص ١٣).
طورغوت يجلس على الكرسي، وحوله مدير الميناء والمرافق، وصاحب السفينة.

صاحب السفينة (مخاطبا طورغوت): يقال عنك قرصان، لكن هيئتك هيئة قائد. لماذا أطلق عليك ذلك الوصف؟ (ص ١٣).

طورغوت: أنا ولدت في قرية من أعماق سيرولوز بتركيا في عام ١٤٨٥ م، ونحن الآن في عام ١٥٤٠ م. إذن أنا عمري الآن ست وخمسين سنة. قرينتنا كانت على شاطئ البحر. ومنذ طفولتي وأنا أعشق البحر. وفي السابعة، أو الثامنة من عمري، أخذت أتعلم الرماية والمصارعة واللعب بالسيف. وكنت دائما أسرع الخطى، كلما رأيت سفينة قادمة أو عابرة، فأرمي بنفسي إلى الماء، وكأنني سألحق بها أو أعانقها..إلى أن التحقق بإحدى سفن القراصنة، وأخذت أتعلم فنون البحرية. بعد ذلك اشتريت سفينة لنفسي، وبها كنت أهاجم الأعداء. (ص ص ١٣ - ١٤).

القائد المالطي: كلا! كلا! إنني أعرف سفينة طورغوت حق المعرفة...كما شاهدت بأم عيني علمه الذي يرفعه عادة على ساريته. (ص ٤٦).

الأميرال أندريا دوريا: كم سفينة كانت معه؟ (ص ٤٦).

القائد الماطي: عشر سفن من نوع قاليطة وعدة فرقاقات. (ص ٤٦).

الأميرال أندريا دوريا: لا يمكن أبدا! (ص ٤٧).

إنها حيلة الشيطان القابع هنا!

ربما أوعز إلى رفاقه بمناورة، ليبعدنا من هنا! ربما... (ص ٤٧).

الوظيفة التعبيرية: تعبر عن شعور تجاه موضوع ما مثل الانفعال والتعجب والاستغاثة.

الأميرال أندريا دوريا: ما الأخبار؟ (ص ٤٤).

القائد الماطي: الأخبار مزعجة، وإنني آسف لحملها إليكم! (ص ٤٥).

الأميرال أندريا دوريا: اركب معنا في السفينة!

أخبار مزعجة؟! هل تعرض الجيش الذي أرسلوه إلى سوء؟! حقا إنها لأخبار مزعجة إذا ما كان الأمر كذلك! (ص ٤٥).

القائد الماطي: كلا ، إنه أسوأ من ذلك!

الأميرال أندريا دوريا: أسوأ من ذلك؟

لا بد أن يرسلوا لي النجدة.. لقد أصبح الذئب في القفص!

القائد الماطي: أريد أن أقول لك، سيدي، إن الرئيس طورغورت موجود الآن في عرض البحر، بكامل سفنه!

لقد هاجمنا، وقد نجونا منه بشق الأنفس! (ص ٤٦).

الأميرال أندريا دوريا: سانتا ماريا! سانتا ماريا!

طورغوت في عرض البحر؟ لا يمكن أبدا..

كيف هذا؟

إنه هنا؟! يقبع مع سفنه هناك؟

لا بد أن السفن التي شاهدتموها هي سفن أسطول آخر .
الوظيفة الإخبارية : ومهمتها التوثيق للحظة الدرامية المؤثرة التي اختارها
بغاية للتأثير في المتلقي .
واحد من المجموعة: إنهم الكورسيكيون، إنهم بالآلاف، مدججون بالسلاح
والفؤوس .
واحد من المجموعة التركية (فزعا): الذين بالاستحکامات نزلوا..وها هم
يشهرون السلاح في وجوهنا .
أصوات: همه ..همه ..همه . همه ..همه .
الزعيم الكورسيكي (مخاطبا المجموعة التركية): ارموا السلاح .
الزعيم الكورسيكي (مخاطبا جماعته): أوثقوهم بالحبال .
الزعيم الكورسيكي: والآن اقطعوا آذانهم وأنوفهم .
جيانتين دوريا: أوقفوا هذه المهزلة .
الزعيم الكورسيكي: من تكون أنت؟
جيانتين دوريا: أنا قائد الأسطول الإسباني .
الزعيم الكورسيكي: إن قائد الأسطول الإسباني هو أندريا دوريا .
جيانتين دوريا: أندريا دوريا عمي . ومن تكون أنت؟
زعيم الكورسيكيين: أنا زعيم الكورسيكيين، ولكن أين أنريا دوريا؟
جيانتين دوريا:.....هو الآن رئيس مجلس أعيان مدينة جنوة... (ص ص
٢٠-٢١).

هذه الوظائف التواصلية في حوار هذا النص المسرحي بالذات يقدم لنا فكرة عن
المهمة الإجرائية التي يقوم عليها التواصل مع القارئ والتي لا تتجاوز التأكيد
على الحدث التاريخي المرجعي والتذكير الدائم به باعتباره السبب المعلن
للتأليف، والمتمثل في قصة كفاح رجل استطاع بشجاعته أن يخلص معظم

مناطق شمال إفريقيا من أيدي الإسبان وفق ما ورد في مقدمة المسرحية التي تعتبر مدخلا لا يستهان به في تحديد أفق انتظار القارئ الذي أراده الكاتب أن يكون مشدودا إلى واقعية الحدث لا إلى ما قد يقوده إليه تأويله الذاتي. يقوم الحوار بدور التسريع في الأحداث للوصول بها إلى نهايتها المحتومة، في احترام كامل للمسار التاريخي وفي كتابة اتبعت تطورا دراميا لم يحد عن خط سير الحدث التاريخي المعلوم. لقد انطلق المؤلف من تاريخ ميلاد البطل وتابع حياته حتى تاريخ وفاته على أرض المعركة متعرضا أثناء ذلك إلى الأحداث التي صنعها وأشرف على تحقيقها فيما بين هذين التاريخين. هذه الدقة التي يوظفها الكاتب بذكر سنتي البداية والنهاية وما بينهما من تواريخ المعارك تزيد في تأكيد انتماء هذا النوع من الكتابة إلى المسرح التاريخي الذي يريد أن يعلن انتماءه إلى الواقع كما حدث بالفعل حتى إن توسّل بالدراما، وهو ما سنقف عليه أيضا في الإرشادات المسرحية وسمات الشخصيات.

الإرشادات المسرحية في "طورغوت"

يتجلى دور الإشارات المسرحية ضمن سياق التواصل الذي يقترحه المؤلف وتقوم بتحديد المكان والزمان اللذين تدور فيهما الأحداث وتتحرك فيها الشخصيات بأسمائها وبكل المعلومات المتعلقة بها، مثل المظهر الخارجي والأعمار والحالات النفسية وكل ما تقوم به من إشارات وحركات، علاوة على حضورها في مواضع معينة تساهم فيها بالنصيب الذي حدده لها المؤلف ضمن منظومة سلسلة الحوار.

يحتوي نص طورغوت على إشارات مسرحية ثرية قادرة وحدها أن تكون نصا سرديا قائم الذات يساعد القارئ، والمخرج على وجه الخصوص في تخيل شكل العرض المسرحي وتصوره مرثيا وسمعيّا حتى قبل أن يشرع في إنجازه فعليا مع الممثلين، ولذلك سنعمل على عرض وظائفها حتى نقف على أهميتها.

وظائف الإشارات المسرحية في النص:

إنّ تنبعا للإشارات المسرحية في نص طورغوت، فصلا فصلا، ومشهدا مشهدا، كان كفيلا وحده بأنّ يجيبنا على السؤال المرتبط بزمن وموقع تكلم الشخصية، وبهذه الطريقة تكمنّا من الإحاطة بأفعال الشخصيات ومتابعة نسق الأحداث وتطورها من بدايتها حتى نهايتها.

تحديد الزمان:

تمتد أحداث المسرحية على أكثر من ربع قرن وتبدأ بعام ١٥٤٠ لتنتهي سنة ١٥٦٥م تاريخ استشهد البطل، وهما زمانان تاريخيان تعمّد المؤلف ذكرهما في متن النص حتى يضع الأحداث في سياقها الحقيقي ويتجنب التصرف فيها تأكيدا منه على الأمانة التاريخية التي ارتبط بها في تعامله مع الوقائع التي جعل منها موجهها له لا يحيد عنه، وهو باختياره هذا يجعلنا نقرأ بالتزامه بمبادئ الدراما التي تقوم على الوثائق المعلومة وتنقل الأحداث كما وقعت فعليا، كل ذلك في قالب درامي قابل للتحويل إلى عرض مسرحي.

- الزمان: ١٥٤٠م (ص ١١).
- كان الظلام قد بدأ يخيم على المكان. (ص ١٤).
- في فجر الليلة التي قضاها هناك في الميناء. (ص ١٧).
- وكان قد قرر مغادرة الميناء مع بزوغ شمس ذلك اليوم. (ص ١٧).
- الزمان ١٥٤٣م (ص ٢٥).
- كيف قضيت كل تلك المدة الطويلة على المجدف؟ (ص ٣٦).
- منذ سنة ١٥٤٤ م بعد أن أعطاني بربروس السفن والقادة، بعد تخليصي من الأسر، وعلى ست سنوات حتى الآن. (ص ٤٠).
- في سنة ١٥٥٠ م قمت بتخليص المهديّة... (ص ٤١).
- الاجتماع الأول للحلف المقدس في مالطا، يناير ١٥٦٠ م. (ص ٥٣).

- في منتصف شهر أغسطس سنة ١٥٥١ استطاع سنانباشا استعادة طرابلس. (ص ٥٥).
- في السابع عشر من شهر يونيو سنة ١٥٦٥ م استشهد طورغوت في حرب حصار مالطا وتقرر دفنه في طرابلس. (ص ٦٣).

تحديد المكان:

- المكان:** ميناء جيراللتو المحصن، على ساحل جزيرة كورسيكا. (ص ١١).
- المنظر:** مدير الميناء الكورسيكي يتفقد الأرصفة ومعه شخص مرافق، وتظهر في المشهد كراسٍ مستطيلة خشبية أمام مكتب المدير. (ص ١١).
- ميناء جنوة في إيطاليا.
- ميناء جيراللتو... هناك في الميناء. خيم السكون على الميناء، إلا من أصوات ارتطام الأمواج الصغيرة بالسفن وبالأرصفة. (ص ١٧).
- المنظر:** قصر مجلس أعيان مدينة جنوة. (ص ٣١).
- المنظر:** ميناء جنوة.
- يقف على الرصيف كل من الأميرال بريروس وحراسه من جهة، وأعضاء مجلس الأعيان من جهة أخرى. (ص ٣٥).
 - صالة بها سبعة كراسٍ وضعت على شكل هلال، جلس في وسطه القائد وبقية الأعضاء.. وإلى جانب من ذلك، جلس الحاجب على كرسي آخر. (ص ٥٣).
 - برج الرؤوس - المنظر: جزيرة جربة تحت سيطرة الأسطول العثماني. (ص ٦١).

تقديم معلومات حول الشخصية:

- يدخل رجل ضخم الجثة، عريض المنكبين، باللباس التركي، يدب في

مشيئة. ص ١٣ .

- القبطان جياننتين دوريا، وهو فتى لم يتجاوز العشرين من عمره، أمرد بدون لحية. ص ٢١
- وإذ بطورغوت يدخل إلى المسرح، ويده مصفدتان بالأغلال وعيناه شبه مغمضتين، ص ٢٢
- يظهر الأميرال أندريا دوريا، بلحيته البيضاء الطويلة، (ص ٣١).
- يدخل طورغوت بملابس رثة، ويبدو في حالة من الإعياء واضحة على حركته، (ص ٣٥).
- شاب في العشرين من عمره (ص ٥٣).
- شخص في هيئة قسيس (ص ٥٤).

حركات الشخصيات

- مدير الميناء الكورسيكي يتفقد الأرصفة ومعه شخص مرافق. (ص ١١).
- مدير الميناء: مخاطبا صاحب سفينة راسية في الميناء. (ص ١١).
- مدير الميناء بعد أن حدق بنظره ناحية السفن القادمة صاح بأعلى صوته. (ص ١٢).
- صاحب السفينة الراسية يقفز من سفينته ويجلس على الرصيف وهو يصيح، ثم يحدق في السفن القادمة بعينين زائغتين، ثم ينظر إلى مدير الميناء. (ص ١٢).
- مدير الميناء: يطلب من طورغوت الجلوس على الكرسي قائلا. (ص ١٣).
- طورغوت يجلس على الكرسي وحوله مدير الميناء والمرافق وصاحب السفينة (ص ١٣).
- صعد طورغوت إلى دكة على الرصيف، وأخذ يجول ببصره على السفن التي تشكل أسطوله. (ص ١٧).

- وفيما كان بحارته يجهزون ويتأهبون للإبحار ويقومون بتنظيف أسلحتهم وسفنهم وإعداد فطور الصباح، لمح طورغوت حركات مريبة. (ص ١٧).
- أحد البحارة: وهو يدير بصره إلى حيث ينظر طورغوت. (ص ١٨).
- يخرج طورغوت من المسرح.
- حركات سريعة هنا وهناك.
- البحارة الأتراك يهمون بالإبحار. (ص ١٨).
- يلتفت طورغوت إلى الخلف، يتقحص بنظره جميع من على الخشبة، فلا يجد من يبحث عنه. (ص ٢٢).
- حملق طورغوت في وجه جياننتين دوريا، ولم يصدق ما رأت عيناه من شدة الدهشة، فانفجر غيظاً وغضباً وزمجر بصوت عال. (ص ٢٢).
- فأطلق شتيمة مهينة وهبّ من مكانه إلى القرب من طورغوت المصنف بالقيود الحديدية، ورفع يده ليصفعه بها. (ص ٢٢).
- وقبل أن تهوي تلك اليد المرفوعة إذ بأوداج طورغوت كأنها تتمزق من حدة الغضب، فبصق طورغوت في وجه جياننتين دوريا، وصاح فيه يقول. (ص ٢٣).
- حمل جياننتين دوريا على طورغوت بسيفه من شدة حنقه. لكن طورغوت قام بكل ما أوتي من قوة بركل الأميرال الشاب جياننتين دوريا في بطنه فوقع على ظهره مغشياً عليه، عندئذ هجم قادة وضباط الإسبان على طورغوت، فقاومهم برأسه وبصدره وبركلاته إلى أن تمزقت ثيابه، وتدرجت عمامته، وقد أنهكت قواه... إلى أن أحكموا القيود والسلاسل من جديد عليه. (ص ٢٣).
- يقوم الجنود الإسبان بسحب طورغوت بالسلاسل إلى الأسفل حيث العنابر. (ص ٢٤).
- ينهض جياننتين دوريا ويعدل من هندامه. (ص ٢٤).
- بربروس: يلتفت يمناً ويسرة. (ص ٢٦).
- تعبر في الخلفية جنازة..تمر من جهة إلى أخرى...ويردد الحاملون

للجنازة... (ص ٦٣).

- تكتظ خشبة المسرح بالقوات والقادة العثمانيين. (ص ٦٣).

السينوغرافيا

ونعني بها تعليمات دخول الممثلين إلى الخشبة والخروج منها وكذلك أسماء الديكورات والإكسسوارات (المتنيمات)، والإشارة إلى الحالة النفسية كما تبدو مثلاً في الانفعال ونبرة الصوت بالإضافة إلى الإضاءة والموسيقى والمؤثرات السمعية، وهي كلها مجتمعة تعني: "الجهاز أو التشكل الركي الذي يكسب الإخراج بعداً سيميائياً ويخلق تناسقاً بين المكونات المادية الدرامية وترابكاً بين كل الأنظمة اللسانية والبصرية".^{٢٤}

- وتظهر في المشهد كراسٍ مستطيلة خشبية أمام مكتب المدير. (ص ١١).

- طورغوت يجلس على الكرسي وحوله مدير الميناء والمرافق وصاحب السفينة.

- يخرج الجميع من خشبة المسرح، كل واحد من الجهة التي أتى منها (ص ١١).

- تُسمع بعض الأصوات وحركة الموج وضوضاء خافتة. (ص ١٧).

- صوت طورغوت يأتي من بعيد. (ص ١٨).

- أحد القادة الأتراك ومعه مجموعة من الجنود، على يسار خشبة المسرح، وينظر إلى جهة المعركة. (ص ١٩).

- تتوجه المجموعة إلى يسار المسرح وتختفي... وإذا بأصوات مهمة قوية تأتي من ناحيتهم، فترجع المجموعة أدبارها إلى خشبة المسرح. (ص ١٩).

- يدخل الكورسيكيون إلى المسرح، بينما المجموعة تتراجع على أعقابها.. حتى إذا ما وصلوا إلى الناحية الأخرى من المسرح أُنْتَهَم

- همهمة أخرى، فرجعوا على أعقابهم. (ص ٢٠).
- تسمع جلبلة ووقع خطى. (ص ٢٦).
- المنظر: على خلفية المسرح ستارة كبيرة تمثل خارطة جزيرة جربة، وكأنها تكمل المشهد، ويظهر عليها الممر المائي. وإلى اليمين من المسرح توجد نلة نصبت عليها خيمة طورغوت. ص ٣٩
- تبدأ المدافع بإطلاق النار، وتأخذ الستارة في إغلاق المشهد. (ص ٤٢).
- تفتح ستارة المسرح على إضاءة تدريجية. (ص ٦٣).
- ويسمع صوت معلق يقول. (ص ٦٣).
- إظلام تدريجي. (ص ٦٤).
- ستار النهاية. (ص ٦٤).

الحالة النفسية

- واحد من المجموعة التركية فزعا. (ص ٢٠).
- وانتابته حالة من الرعب ظهرت على ملامحهم . (ص ٢٦).
- بدأ الخوف على أعضاء مجلس أعيان المدينة. (ص ٢٧).
- الأميرال بربروس: في ثقة وعزم. (ص ٢٧).
- يبدو الارتياح على أعضاء مجلس الأعيان. (ص ٣٤).
- الجميع يبدون في ابتهاج. (ص ٣٥)
- يربت على كتف طورغوت سعيدا. (ص ٣٦).
- يعود بربروس إلى طورغوت ويخاطبه في انشراح وتحفيز. (ص ٣٧).
- ثم بجدية. (ص ٣٧).
- عندئذ يستدير طورغوت بقوة، وقد قطب حاجبيه. (ص ٤١).
- وفي ثقة يخاطب القادة. (ص ٤٢).
- الأميرال العجوز أندريا دوريا يتحرك من جهة إلى أخرى في مقدمة

المسرح، واضعا كلتا يديه خلف ظهره، ويطرق برأسه متفكرا ومتكدرا. (ص ٤٣).

- يبدو صوت الأميرال أندريا دوريا متعكرا ومنزعجا. (ص ٤٥).
- القائد المالطي: في اضطراب. (ص ٤٥).
- عندئذ اضطربت ملامح الأميرال أندريا دوريا ومن كان معه، وتملكتهم الدهشة وارتسمت على وجوههم جميعا علامات الخيبة. (ص ٤٥).
- القائد المالطي: محاولا أن يخفي اضطرابه. (ص ٤٦).
- الأميرال أندريا: في حالة من الهياج المقرون بالخوف. (ص ٤٦).
- موجها كلامه إلى القائد المالطي، في نبرة تشكك. (ص ٤٦).
- الأميرال أندريا ومن معه ينظر بعضهم إلى بعض مندهشين. (ص ٤٦).
- يساور الأميرال أندريا دوريا القلق.. ولكنه يخفي مشاعره للحظة. (ص ٤٧).
- جندي آخر يدخل فزعا. (ص ٥٩).
- جندي ثالث يصيح فزعا. (ص ٥٩).
- القائد بياله باشا يضحك. (ص ٦١).

دخول وخروج الشخصيات

- يدخل رجل ضخم الجثة، عريض المنكبين، باللباس التركي، يدب في مشيته. (ص ١٣).
- فاستأذن طورغوت للانصراف. (ص ١٤).
- يخرج الجميع من خشبة المسرح، كل واحد من الجهة التي أتى منها. (ص ١٤).
- يخرج طورغوت. (ص ١٨).
- أحد قادة طورغوت متوجها إلى سفينة القيادة. (ص ١٩).
- تتوجه المجموعة إلى يسار المسرح. (ص ١٩).

- ترجع المجموع أديارها إلى يسار المسرح وتختفي. (ص ١٩).
- الكورسيكيون الذين بالاستحکامات يدخلون . (ص ٢٠).
- هنا يتقدم الزعيم الكورسيكي. (ص ٢١).
- طورغوت يدخل الى المسرح . (ص ٢١).
- يتقدم مراقب الميناء من الأمير بربروس. (ص ٢٦).
- أحد أعضاء مجلس الأعيان يتقدم مخاطبا بربروس. (ص ٢٦).
- تخرج مجموعة أعضاء مجلس أعيان المدينة ، ويخرج لاحقا بهم الأميرال بربروس يتبعه حراسه. (ص ٢٨).
- يدخل طورغوت بملابس رثة . (ص ٣٥).
- يخرج أعضاء مجلس الأعيان . (ص ٣٦).
- يدخل اثنان من القادة يتحدثان. (ص ٣٩).
- يدخل ثالث . (ص ٣٩).
- يخرج طورغوت من خيمته . (ص ٤٠).
- فجأة يدخل شخص يتقدم من وسط الجمهور . (ص ٤١).
- يتقدم القائد ومرافقه . (ص ٤٥).
- الأميرال أندريا دوريا ومن معه يتقدمون . (ص ٤٩).
- رسول يدخل بسرعة . (ص ٥٠).
- أحد الجنود يدخل صائحا . (ص ٥٩).
- جندي آخر يدخل فزعا . (ص ٥٩).

نستنتج أن الإشارات المسرحية في هذا النص هي تعليمات وتوجيهات مسرحية ومعلومات للقارئ وللمخرج تسبق الحوار وترافقه ثم تأتي بعده لتحدد أيضا ما لا تنطق به الشخصية/ الممثل بل تقوم بأدائه من خلال الحركات والإشارات، والإشارات بهذه الصفة تساهم في تحديد الرؤية الإخراجية التي على المخرج اتباعها دون التغافل عن قيمتها الجمالية باعتبارها نصا ترتكز عليه كل الحوارات التي يتضمنها النص.

الشخصيات

الشخصيات في المسرح التاريخي تستمد شرعيتها من وجودها في المصادر والمراجع القديمة ومن الصورة التي رسمها لها الرواة والمؤرخون والتي يصبح من الصعب تغيير ملامحها أو برامجها إذا ما تم توظيفها في الأعمال الإبداعية مخافة تشويه مجاني أو إعلاء من قيمة لا تستحقها، وهو ما عملت مسرحية طورغت على الالتزام به، حتى تلتزم بالنوع الذي اختاره لها المؤلف.

لئن وزع المؤلف شخصيات نصه المسرحي حسب ظهورها في المسرحية، فإننا نقترح تصنيفها حسب أهميتها الكمية من خلال تواتر ظهورها ومساهمتها في سير خلق الأحداث والتقدم بها نحو الانفراج:

- قادة يحملون أسماء:

١. طورغوت.
٢. الأميرال أندريا دوريا
٣. الأمير دون خوان دي لاسردا: قائد عام الحلف.
٤. جياتين دوريا قائد الأسطول البحري الإسباني.
٥. الأمير جيانندرا دوريا: قائد القوات البحرية.
٦. الأميرال بربروس.
٧. دون ألفارو: قائد القوات البرية.
٨. جيان دي لافاليتي: الرئيس العام لفرسان القدس المسيحيين في مالطة
٩. بياله باشا.

- قادة دون أسماء

١. القائد الأول (الأتراك) .
٢. القائد الثاني (الأتراك) .
٣. القائد الثالث القادة (الأتراك) .
٤. القائد (الإسباني) .
٥. القائد المالطي.

٦. قائد قوات صقلية.

- مجموعات

١. مجموعة البحارة الأتراك.
٢. مجموعة من العساكر الأتراك.
٣. مجموعة الجنود الكورسيكيين.
٤. مجموعة الأهالي الكورسيكيين.
٥. مجموعة القادة الإسبان.
٦. مجموعة أهالي جنوة.
٧. مجموعة حرس بربروس.
٨. مجموعة مجلس أعيان مدينة جنوة.

- شخصيات أخرى

١. مدير ميناء جيراللتو.
٢. الشخص المرافق.
٣. صاحب السفينة.
٤. الزعيم الكورسيكي.
٥. أحد البحارة.
٦. أحد قادة الأتراك.
٧. أحد العساكر الأتراك.
٨. جندي (إسباني مرافق للقائد)
٩. مراقب ميناء جنوة.
١٠. أحد أعضاء مجلس الأعيان.
١١. عضو ثان من مجلس الأعيان.
١٢. عضو ثالث من مجلس الأعيان.
١٣. أعضاء مجلس الأعيان.
١٤. ممثل مالطة.

١٥. شيخ جربة (الرجل) .

١٦. الرسول.

١٧. الحاجب.

١٨. جنود.

١٩. أحد الجنود.

٢٠. جندي آخر.

٢١. جندي ثالث.

٢٢. أصوات.

٢٣. صوت المعلق.

يبدو عدد الشخصيات المشاركة في المسرحية كبيراً جداً، وهو اختيار في الكتابة يستقي مبرراته من نوعية الموضوع ذاته، إذ إنه يتعلق بمواجهة بين عدوين، وبحرب قائمة بينهما، إلا أنه داخل هذه الكثرة يمكن التمييز على الأقل بين:

- شخصيات رئيسة تتميز بحضور كمي كبير على مستوى النص، وحضور نوعي بارز، كما تقوم بمهام أساسية ضمن سجلات الفعل، سواء بواسطة توجهها بالكلام إلى الشخصيات الأخرى، أو من خلال اتخاذها لقرارات مصيرية تعجل بمسار الأحداث نحو الوصول إلى الحل النهائي .

- شخصيات ثانوية ذات وظيفة مرحلية في سياق الأحداث، لأنها في الغالب شخصيات مساعدة على إبراز الشخصيات الرئيسية.

ولأن كل شخصية مسرحية مطالبة بالقيام بفعل ما وكذلك كل فعل في حاجة إلى شخصية حتى يظهر في بناء النص المسرحي، فيبدو لنا من الضروري تحديد الشخصيات الرئيسية واستخراج صفاتها المميزة لأنها هي التي أقام عليها المؤلف معمار نصه:

الشخصيات الرئيسية

١. طورغوت .
٢. الأميرال أندريا دوريا .
٣. الأميرال بربروس .
٤. جياننتين دوريا.

شخصية طورغوت:

ورد ذكر طورغوت بالاسم ثمان وتسعين (٩٨) مرة، تدخل خلالها في تسع عشرة (١٩) مناسبة، وتم ذكره ٧٩ مرة باسمه ، ^{٢٥} سواء في الإرشادات المسرحية، أوفي خطاب الشخصيات الأخرى، وهو ما بوأه لأن يكون الشخصية الرئيسية الأولى التي تدور حولها كل الأحداث، علاوة على صنعها لها.

أبعاد شخصية طورغوت:

حدد طورغوت أبعاد شخصيته بنفسه منذ المشهد الأول من الفصل الأول:
المولد: "أنا ولدت في قرية من أعمال سيرولوز بتركيا عام ١٤٨٥.
السن: أنا عمري الآن ست وخمسون سنة.
السكن: بيتنا كان على شاطئ البحر.
هوايتي: منذ طفولتي وأنا أعشق البحر.
مهاراتي: في السابعة أو الثامنة من عمري، أخذت أتعلم الرماية والمصارعة واللعب بالسيف.

مهنتي: التحقت بإحدى سفن القراصنة، وأخذت أتعلم فنون البحرية.

مشروعي: اشتريت لنفسي سفينة، وبها كنت أهاجم الأعداء.

كما أنه أضاف مساره الحربي للأبعاد السابقة فتشكلت ملامحه بأكثر وضوح: "منذ سنة ١٥٤٤، بعد أن أعطاني بربروس السفن والقادة، بعد

تخليصي من الأسر، وعلى مدى ست سنوات من الآن، لم يبق ميناء أو أسطول في البحر الأبيض المتوسط إلا وقد هاجمته. وفي سنة ١٥٥٠م قمت بتخليص المهديّة، وصفاقس، وسوسة، والمنستير في تونس، من أيدي الإسبان. وكانت المهديّة قاعدتي بدون قلعتها....عندما توفي بربروس وعينت خلفا له، فكانت ضرباتي أقوى وموجعة في كل مكان...صدرت أوامرهم إلى أندريا دوريا بالإبحار بكل قواته لإلقاء القبض علي حيا أو ميتا". (ص ص ٤٠ - ٤١).

ومع التقدم في القراءة لاستخراج علاماته المميزة ومن خلال علاقته بالشخصيات الأخرى، نرى أنه يتعامل بلطف كبير مع معاونيه من القادة إذ يخاطبهم بمنطق أبوي: "هلمّوا يا أولادي". (ص ٤٢). أما صورته لدى أعدائه فتبرز في خطابهم عنهم قبل الانتصار النهائي على الأعداء، فقد قال عنه أندريا دوريا: "لقد أصبح الذئب في القفص" (ص ٤٥) حين أعتقد أنه صار محاصرا ولا مهرب له. أما عندما اكتشف أن طورغوت خدع الجميع فصّرّ مستغربا: "إنها حيلة الشيطان القابع هنا". (ص ٤٧). إن الصورة الإيجابية التي قدمها عن نفسه والتي تظهر في خطاب الآخرين عنه تزداد وضوحا في هذا المثال من الإرشادات الإخراجية؛ "خيمة طورغوت، وكانت ظاهرة للعيان، تتماوج على التلة، وكأنها تستهزئ بالغزاة القادمين". (ص ٤٩).

طورغوت يحمل جميع سمات شخصية البطل "التي تتمتع بقدرات خارجة عن المألوف. قدراته وصفاته هي فوق تلك التي تعود لعامة الناس. تظهر أفعاله على أنها قدوة وكأنه اختار مصيره بحريّة".^{٢٦} إنه حاضر في كل مشاهد وفصول المسرحية ما عدا في المشهد الأول من الفصل الرابع الذي خصصه المؤلف لاجتماع قيادة الحلف المقدس استعدادا لفتح مدينة طرابلس، وهو مشهد لا صلة له بأحداث مسرحية طورغوت بصفة مباشرة ما عدا ما يمكن أن يُستدل به على قوة التحالف ضد القائد طورغوت، وهو ما يزيد في الرفع من أهميته ومكانته لدى أعدائه. النص يحمل اسمه عنوانا والفصل الأول يفتتح بظهوره حينما صاح مدير الميناء الكورسيكي بأعلى صوته: إنها سفن عديدة، يا إلهي !

إنه طورغوت...طورغوت...طورغوت ! وباسمه أيضا تنتهي أحداث المسرحية لما أعلن المعلق: "في السابع عشر من شهر يونيو سنة ١٥٦٥ م استشهد طورغوت في حرب حصار مالطا... وتقرر دفنه في طرابلس". (ص ٦٣)، وما بين فصل المسرحية الأول وفصلها الرابع كان حضوره محددا لأنه كان ثابتا على مبادئه ومقاوما لأعدائه ومخططا إستراتيجيا، وعسكريا مخادعا، وكل تلك الصفات مكنته من أن يوقع هزيمة تاريخية بأعدائه، محققا انتصارا مدويا، كان برج الجماجم بجزيرة جربة خير شاهد عليه. قال عنه الأميرال بربروس متوجها إلى أحد أعضاء مجلس أعيان مدينة جنوة لما عرضوا عليه سفنهم مملوءة بالأموال والثروات شريطة أن يجنب مدينتهم الدمار: "إنني أطلب منكم ما هو أغلى من عطايكم وأموالكم وخزائنكم ولن أبرح حتى أعود به" (ص ٢٧) كما قال إلى الأميرال أندريا دوريا: " عرضت عليك مبادلته بآلاف الأسرى المسيحيين لدى مسلمي الجزائر من العرب ، ولكن ذلك لم يُجد نفعا! "٣٢، "لكنه وافق في آخر المطاف مقابل ثمن باهظ قدره ثلاثة آلاف وخمسمائة ليرة ذهبية، وهو ما يدل من ناحية على قيمته الكبرى، ومن ناحية أخرى على أنه الرجل المناسب لطرد الإسبان من شمال إفريقيا.

إن شهادة أعدائه عنه هي أيضا تبوئه مكانة البطل، فلقد قال عنه جيانتين دوريا قائد الأسطول الإسباني: "يأسر من أساطيل النصارى حتى وقعت في يديه خيرة سفنهم وبذيقهم أنواع الدمار" (ص ٢١).

شخصية الأميرال أندريا دوريا، رئيس مجلس أعيان مدينة جنوة العجوز
ذو الشعر الأبيض كما وصفه طورغوت (ص ٢٢).

ورد ذكره أربعاً وخمسين (ص ٥٤) مرة، وهو بهذه الصفة يكون الشخصية الثانية من حيث الأهمية بعد بطل المسرحية طورغوت، وهو ما يعني أنه يمثل نقيض الشخصية الرئيسية أو البطل المضاد؛ لأن برنامجه يتمثل في إفشال مشروع البطل الرئيسي والعمل على تحقيق ذلك بكل الوسائل. قال عنه طورغوت: "مما يهون من هول المصيبة أنني أسير ذلك القائد الشهير"٣٧، لكنه

شعر بالمهانة لما علم أنه تم أسره من قبل ابن أخيه لا من قبله هو، باعتباره رئيس مجلس أعين مدينة جنوة قائلاً: "أهكذا أقع بيد صبي أمرد؟ يا لسخرية القدر! ...يا للعار!" (ص ٢٢) . أندريا دوريا هو عم جياننين دوريا قائد الأسطول الإسباني الشاب الذي ظهر مباشرة إثر سقوط طورغوت أسيراً لما باغته الكورسيكيون في الميناء قبل أن تبحر سفنه. "سدها (المياه التي تعبر منها سفن طورغوت) أندريا دوريا بأسطوله الضخم" ٤٠. "الأميرال العجوز أندريا دوريا يتحرك من جهة إلى أخرى في مقدمة المسرح، واضعاً كلتا يديه خلف ظهره، ويطرق برأسه متفكراً ومتكديراً" (ص ٤٣). "ظن أنه قام بأسر طورغوت" (ص ٤٤). "اضطربت ملامح الأميرال أندريا دوريا ومن كان معه، وتملكتهم الدهشة، وارتسمت على وجوههم جميعاً علامات الخيبة" (ص ٤٥) ٥ لما علموا أن طورغوت موجود في عرض البحر خلافاً لتوقعاتهم بوقوعه في الكمين الذي نصبوه له.

شخصية الأميرال بربروس: أميرال عثماناً تم ذكره أربعاً وثلاثين مرة (٣٤) من بينها اثنتا عشرة (١٢) تدخل في الحوار. إنه شخصية تزرع الخوف في قلوب أعدائه: "لما رأى مجلس أعيان المدينة قدومكم ذهبوا على الفور لعقد اجتماع...و لا بد أنهم سوف يأتون إلى هنا..". (ص ٢٦). " اتخذنا قراراً بالاستجابة إلى مطالبك كافة على أن تجنب مدينتنا أي دمار" (ص ٢٦). "إننا نطلب منك الأمان، لا تجعل مدينتنا طعماً لنيران مدافعك" (ص ٢٦) "إننا على استعداد لملء سفننا بالأموال والثروات وتقديمها لك، وتركنا فقط وشأننا" (ص ٢٧). إن كل الحوارات السابقة هي التي تعطي البعد الأساس الذي تظهر به هذه الشخصية في النص، فهو الخصم الذي يجب تجنبه والاستجابة إلى رغباته للمحافظة الذات. كان حضور بربروس في أربعة من مشاهد النص دلالة على قوة الدولة العثمانية التي فرضت شروطها من خلال تخليص طورغوت من الأسر، وهو لذلك يعتبر شخصية رئيسية حتى وإن كان أقل قيمة من شخصيتي طورغوت وأندريا دوريا.

الشخصيات الثانوية

إذا اعتمدنا معيار الكم في رصد حضور هذا النوع من الشخصيات فسيتمين لنا أن وجودها مرتبط بوجود الشخصيات الرئيسية، إما لأنها تدور في فلكها أو لأنها تعلن عن وجودها ، ولعل أفضل مثال عن هذا النوع من الشخصيات، شخصية مدير ميناء جبر اللتو بكورسيكا التي تدخل سبع مرات فقط في المشهد الأول من الفصل الأول ثم اختفي نهائيا دون أن نعرف شيئا عن ملامحه أو صفاته، ولذلك يمكن أن نطلق عليه صفة الشخصية الاستهلاكية التي "تضطلع بتقديم المعطيات الضرورية لكي يتسنى للمترجم فهم مجريات الأحداث وسياقاتها"^{٢٨}، وهو ما تمّ بالفعل إذ اقتصر دورها على الإعلان عن قدوم سفن طورغوت لتتطلق إثر ذلك كل أحداث المسرحية.

بقية الشخصيات الثانوية الأخرى، حتى إن اختلفت مراتبها الاجتماعية وانتماءاتها العائلية، فهي كلها تقوم بأدوار غايتها تثمين حضور الشخصيات الرئيسية وإظهار مكانتها ضمن المجموعة، ولعل أفضل مثال على ذلك اجتماع "الحلف المقدس" في المشهد الأول من الفصل الرابع بين سبعة من قادة دول شمال البحر الأبيض المتوسط ليساندوا قائدهم العام الذي تم تعيينه لاحتلال طرابلس (ص ٥٣-٥٥). أما الشخصيات الأخرى وإن كانت أقل مرتبة من الأعيان مثل القادة والبحارة ومجموعات الأهالي، فهي أيضا ذات أدوار ثانوية، وما اختيار المؤلف لإبرازها بتلك الأعداد الكبيرة إلا لتعزيز المشاهد التي تقوم على مواجهة عنيفة بين شقين متصارعين، وخلق مناخ حربي في كل فصول ومشاهد المسرحية.

المكان والزمان في النص

المكان: تدور أحداث النص في أمكنة متعددة بين البر والبحر.

أماكن ذات أسماء: تونس، وميناء جبر اللتو، وجزيرة كورسيكا، وسيرولوز، وجنوة، والجزائر، وميناء جنوة، وفرنسا، وجربة، والمهدية، وصفاقس، وسوسة،

والمنستير، وجزيرة صقلية، ومالطة، وصقلية، البندقية، وطرابلس، وإسبانيا. أماكن موصوفة: مناطق شمال إفريقيا، وقرية من أعمال سيرولوز، وقصر مجلس أعيان مدينة جنوة، وميناء قنطرة، ومدخل البحيرة، وخيمة طورغوت البرج.

إن أهم ما يمكن ملاحظته من خلال أصناف الأمكنة، هو أن وقوع أهم أحداث المسرحية تمّ في أماكن مفتوحة تتجلى خاصة في البحر الذي تحول إلى مكان للمعارك ومقبرة للأعداء، أما الأماكن الأخرى التي وسمناها بالموصوفة فهي محطات مؤقتة للتخطيط والانطلاق من جديد إلى عرض البحر؛ ولا نستثني منها سوى البرج الذي أعطى اكتمال تشييده من رؤوس القتلى إشارة انتهاء أحداث المسرحية ليكون دليلا على الشموخ والارتفاع، وليخلد انتصارا تاريخيا ساهم تصاعد نسق الأحداث لكي يكون أبرز الأمكنة على الإطلاق.

الخاتمة

حاولت في بحثي تقصي بنية نص مسرحية طورغوت معتمدة منهجية تحليل، فككت من خلالها مكوناته الأساسية، مركزة على الحوار حيث سمحت لي دراسته بالوقوف على عدد من وظائفه في النص، وخاصة منها الوظيفة المرجعية التي تقدم المعلومة الدقيقة والوصف الموضوعي لكل ما يتعلق بظروف سير الأحداث وتطورها حتى لا ينسى القارئ سياق الاتصال، وكذلك الوظيفة التعبيرية التي سمحت للشخصيات بإظهار انفعالاتها وتعجبها تجاه مواقف عاشتها أثناء سيرورة الأحداث، وأخيرا الوظيفة الإخبارية التي تتلخص مهمتها في التأثير في الآخر من خلال إعطاء الأوامر. ومن خلال هذه الوظائف، على الأقل، رأينا نوعية الخطاب بين الشخصيات، الرئيسية منها والثانوية، والعلاقات الإيجابية والسلبية القائمة بينها، فاكشفنا أن هناك تراتبا، أو تسلسلا هرميا عسكريا بين عدد محدود من الشخصيات الرئيسية، أعطى سلطة القرار لإحداها كلما كانت القوة بيدها، وهو ما أدّى في نهاية النص إلى

غلبة من عرف كيف يحقق انتصارا على عدوه. أما دراستي للإشارات الإخراجية واستخراجها من النص وتبويبها حسب وظائفها، فقد أظهرت وبيّنت دورها المحوري في تحديد شروط الخطاب من خلال تحديد الأزمنة والأمكنة، كما أنها قدمت معطيات دقيقة عن الشخصيات، وهي بذلك قامت بمهمة توضيحية كبيرة لكل عناصر بنية وهيكل النص.

من خلال ما يحفل به النص من مواجهات يتضح أنه ينتمي إلى الدراما التاريخية؛ لأنه وظف أحداثا موثقة ومعلومة وقدمها في قالب درامي ميّز بين الشخصيات وفق برامجها الشخصية أو المشتركة وكذلك صراعاتها الداخلية والخارجية ، وهو نص يندرج ضمن مجموعة النصوص التاريخية التي سعى المؤلف من خلالها إلى تقديم موقفه من الصراع الدائر حينها بين قوى الشرق والغرب.

هوامش البحث :

- ١- يكفي الاطلاع على أجزاء تاريخ المسرح لمؤلفه فيتو باندولفي للتأكد من هذه النزعة التي تؤرخ للمسرح اعتمادا على مشاهير كتاب المسرح منذ أسخيلوس إلى فيكتور هوجو مروراً بمؤلفي العصر اللاتيني والرواية الدرامية الهندية وعصر النهضة والكوميديا الارتجالية وصولاً إلى ما أسماه علم الإخراج. ينظر، فيتو باندولفي، تاريخ المسرح، ج ١، ٢، ٣، ترجمة الأب إلياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٩.
- ٢- آن أوبرسفلد، قراءة المسرح، ترجمة مي تلمساني، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ١٩٩٤، ص ١٠.
- ٣ - المرجع السابق، ص ١٧.
- ٤ - سلطان بن محمد القاسمي، كلمات في المسرح، منشورات القاسمي، الشارقة ٢٠١٤، ص ص ٩ - ١٠.
- ٥ - يذكر الشيخ سلطان عددا من التجارب التي أنجزها مسرحيون عرب مثل سعد الله ونوس وجماعة المسرح الاحتفالي وعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكبي، وكذلك عددا من الفرق والمؤسسات المسرحية المصرية والشخصيات المؤثرة فيها مثل سعد أردش وكرم مطاوع . انظر ، كلمات في المسرح، مرجع سابق، ص ص ١١ - ١٤.
- ٦ - مقدمة مسرحية القضية، ص ٣.
- ٧ - معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، ص ٢٤٥.
- ٨- د.يوسف عيادبي، شاهد على التاريخ، نظرات نقدية في الأعمال المسرحية والروائية للشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٥، ص ١٢.
- ٩ - قاسم محمد، نظرات نقدية في الأعمال المسرحية والروائية للشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٥، ص ٨٧.
- ١٠ - هنري بيك Henri Becque: كاتب مسرحي فرنسي حاز شهرة واسعة بفضل نص واقعي عنوانه " الغربان " كتبه عام ١٨٨٢ .

- ١١ - أوكتاف ميربو Octave Mirbeau : كاتب مسرحي وروائي فرنسي، اشتهر بمسرحيته "الأعمال هي الأعمال" عام ١٩٠٣ التي سار فيها على خطى موليير في نقده الاجتماعي منتقدا فيها بشاعة المجتمع الرأسمالي.
- ١٢ - سلطان بن محمد القاسمي، عاشق المسرح، كلمات في المسرح، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، ٢٠١٤، ص ص ٣٤ - ٣٥.
- ١٣ - انظر: سرد الذات وخاصة الفصل التاسع المتعلق بالدراسة في الكويت، منشورات القاسمي، الشارقة، ط ٥، منقحة ومزودة، الشارقة، ٢٠١٢، ذ ص ص ١٩١ - ٢٠٦.
- ١٤ - يقول سلطان بن محمد القاسمي في مقدمة مسرحيته عودة هولاء: من قراءاتي لتاريخ الأمة العربية وجدت أن ما يجري للدولة العباسية قبل سقوطها مشابه لما يجري الآن على الساحة العربية، وكأنما التاريخ يعيد نفسه، فكتبت هذه المسرحية من منظور تاريخي لواقع مؤلم. منشورات القاسمي، ط ١، ٢٠٠٩، ص ٣.
- ١٥ - سلطان بن محمد القاسمي، القضية، منشورات القاسمي، الشارقة، ٢٠١٨، ص ٣.
- ١٦ - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ١١٦.
- عرضت مسرحية طورغوت في ختام الدورة ٢٢ لأيام الشارقة المسرحية في مارس ٢٠١٢ كما قدمت في تونس في نفس العام ١٧.
- ١٨ - جريدة الاتحاد بتاريخ ٢٧ / ١١ / ٢٠١١.
- ١٩ - أن أوبرسفلد، قراءة المسرح، ترجمة مي تلمساني، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٢٥.
- ٢٠ - ماري إلياس ، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم مصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة ناشرون، لبنان ١٩٩٧، ص ١٧٥.
- المرجع السابق، ص ٢١.١٧٦
- ٢٢ - أرقام الصفحات الواردة بين قوسين في المتن تحيل إلى مواقع الشواهد المعتمدة من نص المسرحية في طبعتها المشار إليها في مصادر هذا البحث.
- ٢٣ - ذكرت أن أوبرسفلد هذه الوظائف الست المتعلقة في الأصل بمفهوم الاتصال ودوره، وهي الوظيفة العاطفية، والوظيفة المعرفية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة الإنتباهية،

والوظيفة اللغوية الواصفة، والوظيفة الشعرية، واستنتجت أنها وثيقة الصلة بعلامات النص أيضاً، وهو ما يجعل من النص ذاته مجالا للتواصل مع قارئه حتى قبل أن يتحول إلى عرض، وذلك عكس ما يذهب إليه الكثير من أنه غير معدّ للقراءة والمتعة، قراءة المسرح، المرجع السابق، ص ص ٤٤ - ٤٥.

٢٤ - معجم اللغة المسرحية، ص ٧٥.

٢٥ - تم أيضاً ذكر طورغوت مرتين ٠٢ بصفة الذئب والشيطان على لسان أعدائه ومرتين واحدة منهما ذكره مناصره ببربروس بصفة ايجابية، والثانية بصفة الأميرال على لسان أحد القادة، وإذ لم نشأ احتسابها؛ فلأن ذلك يتعلق بتحليل خطاب الشخصيات، وهو موضوع يتجاوز بحثنا الحالي.

٢٦ - معجم المسرح، البطل، ص ٢٦٧.

٢٧ - المرجع السابق، ص ٢٢

٢٨ - معجم اللغة المسرحية، ص ١٦٤.

المصادر والمراجع

المصادر

١. القاسمي، سلطان بن محمد، طورغوت، منشورات القاسمي، الشارقة، ٢٠١١.
٢.، سرد الذات، منشورات القاسمي، الشارقة، ط ٥، منقحة ومزودة، الشارقة، ٢٠١٢.
٣.، القضية، الشارقة ٢٠٠٠ م.
٤.، الواقع صورة طبق الأصل، الشارقة ٢٠٠٨ م.
٥.، النمرود، منشورات القاسمي، الشارقة ٢٠٠٨ م.
٦.، كلمات في المسرح، منشورات القاسمي، الشارقة ٢٠١٤ م.
٧.، رسالة إلى أهل المسرح، ط ٢ عربي، منشورات القاسمي، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٧ م.
٨.، الحجر الأسود، ط ٣ عربي، منشورات القاسمي، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٢ م.
٩.، عودة هولاءكو، ط ٣ عربي، منشورات القاسمي، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٠ م.
١٠.، شمشون الجبار، ط عربي، منشورات القاسمي، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٨ م.

١١.، الإسكندر الأكبر، ط عربي، منشورات القاسمي، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٦م.

المراجع

١. أوبرسفلد آن، قراءة المسرح، ترجمة مي تلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة ١٩٩٤م.
٢. بن زيدان عبد الرحمان، الكتابة المسرحية في الإمارات، الواقع في مرآة الذات، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ٢٠١٣م.
٣. جلود ظافر، اللحظة التاريخية في مسرح سلطان القاسمي، منشورات القاسمي، الشارقة ٢٠٢٠م.
٤. الراعي علي ، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ٢٥ ، الكويت، ١٩٨٠م.
٥. زوندي بيتر نظرية الدراما الحديثة - ترجمة احمد حيدر - طبع وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٧م
٦. عايدابي يوسف(وآخرون) المسرح في الإمارات، أصداء الواقع، أصوات المستقبل، الخيئة العربية للمسرح، الشارقة، ٢٠١٤م.
٧. عبد القادر عبد الإله، تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة، ١٩٦٠-١٩٨٠، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، واتحاد كتب وأدباء الإمارات، الشارقة، ٢٠٠٧م.
٨. عرسان علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨١م.

٩. غلوم إبراهيم عبدالله، مسرح القضية الأصلية، البنية الفكرية في مسرح الدكتور سلطان بن محمد
- القاسمي، مؤسسة الانتشار العربي - الطبعة الأولى - ٢٠١٥م
١٠. غنام محمد خضر، مسرح سلطان القاسمي، دراسة نقدية، منشورات القاسمي، الشارقة، ٢٠١٠م .
١١. كحيلة محمود، جابر عثرات الكرام، دراسة تكوينية لمسرحيات الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، منشورات القاسمي، الشارقة، ٢٠١٧م.
١٢. فيتو باندولفي، تاريخ المسرح، ترجمة الأب الياس زحلاوي، ٣ أجزاء، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٩.
١٣. قطاية سلمان، المسرح العربي من أين؟ وإلى أين؟، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٢م
١٤. اليوسف أكرم: في مسرح الدكتور سلطان القاسمي - دراماتولوجيا الفرجة - دراسات - الهيئة العر