الجامعة الأميركيَّة في بيروت

عناصر التراجيديا في مسرحيَّات
صَيْف ٨٤٠ و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا*
لمنصور الرَّحباني

إعداد

سولين لويس الحاج

رسالة

مقدَّمة لاستكمال متطلّبات نيل شهادة أستاذ في الآداب

(الماجستير)

الى دائرة اللُّغة العربيَّة ولغات الشَّرق الأدنى

في كليَّة الآداب والعلوم

في الجامعة الأميركيَّة في بيروت

بيروت، لبنان

شباط ٢٠١٧

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

THE ELEMENTS OF TRAGEDY IN MANSOUR RAHBANI'S *ṢAYF 840*, *MULŪK AT-ṬAWĀ'IF* AND *ZANŪBYĀ*

by
SOLENN LOUIS EL HAJJ

A thesis
submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Master of Arts
to the Department of Arabic and Near Eastern Languages
of the Faculty of Arts and Sciences
at the American University of Beirut

Beirut, Lebanon
February 2017

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

THE ELEMENTS OF TRAGEDY IN MANSOUR RAHBANI'S *SAYF 840, MULŪK AT-ṬAWĀ'IF* AND *ZENOBIA*

by

SOLENN LOUIS EL HAJJ

Approved by:

Sahar Assaf, Assistant Professor — Advisor

Fine Arts and Art History

Dr. Sonja Mejcher-Atassi, Associate Professor — Member of Committee

English

Dr. Nada Saab, Associate Professor — Member of Committee

Humanities (chair of Dept)

Date of thesis/dissertation defense: February 1, 2017

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

THESIS, DISSERTATION, PROJECT RELEASE FORM

Student Name: EL HAJJ (Last) SOLENN (First) LOUIS (Middle)

☑ Master's Thesis ○ Master's Project ○ Doctoral Dissertation

☑ I authorize the American University of Beirut to: (a) reproduce hard or electronic copies of my thesis, dissertation, or project; (b) include such copies in the archives and digital repositories of the University; and (c) make freely available such copies to third parties for research or educational purposes.

☐ I authorize the American University of Beirut, to: (a) reproduce hard or electronic copies of it; (b) include such copies in the archives and digital repositories of the University; and (c) make freely available such copies to third parties for research or educational purposes after :

One ---- year from the date of submission of my thesis, dissertation, or project.
Two ---- years from the date of submission of my thesis, dissertation, or project.
Three ---- years from the date of submission of my thesis, dissertation, or project.

Solenn 13-02-2017

Signature Date

مستخلص لأطروحة

سولين لويس الحاج

لماجستير في الآداب

الاختصاص: اللُّغة العربيَّة وآدابها

العنوان: عناصر التراجيديا في مسرحيَّات *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا* لمنصور الرَّحباني

منصور الرَّحباني مسرحيّ وشاعر وموسيقيّ لبنانيّ (١٩٢٥ –٢٠٠٩) ألَّف مع شقيقه عاصي الأغاني والمسرحيَّات الغنائيَّة والأفلام والمسلسلات التلفزيونيَّة والسكتشات الإذاعيَّة الَّتي كانا يوقِّعانها دائمًا تحت اسم "الأخوين رحباني".

لكن مع وفاة عاصي عام ١٩٨٦، انتهت مسيرة الأخوين وبدأت مسيرة منصور الفرديَّة الجديدة، فافتتحها بـ*صَيْف ٨٤٠* (١٩٨٧) الَّتي كانت أوَّل مسرحيَّة غنائيَّة تحمل توقيع "منصور الرَّحباني". ألَّف منصور إحدى عشرة مسرحيَّة غنائيَّة بين عامي ١٩٨٧ و٢٠٠٨، لكن انتقد الكثيرون هذه المسرحيَّات واعتبروا أنَّ أعمال الأخوين كانت أفضل إذ أنَّ منصور استقى مواضيع مسرحيَّاته من التَّاريخ فلم تؤثِّر في الجمهور أو تعلق في ذهنه كما حصل مع مسرح الأخوين رحباني.

في *فنّ الشِّعر* (القرن الرَّابع ق.م.)، وهو أقدم كتاب عن النَّظريَّة المسرحيَّة، يُعرِّف أرسطو التراجيديا الجيِّدة وعناصرها السِّتَّة: "الحبكة"، "الشَّخصيَّة"، "الفكر"، "اللُّغة"، "الغناء"، "المرئيَّات المسرحيَّة"، ويشير إلى وجوب تحقُّق التَّطهير فيها، وهو هدف التراجيديا الأوَّل، من خلال بعث مشاعر الخوف والشَّفقة لدى المتلقِّي.

بما أنَّه ليس هناك أيَّة دراسة أكاديميَّة في اللُّغة العربيَّة تنتقد وتقيِّم علميًّا مسرح منصور الرَّحباني، أردنا أن نلقي الضَّوء على عيِّنة من مسرحيَّاته ونحلِّلها كنصوص مسرحيَّة استنادًا إلى نظريَّة أرسطو حول التراجيديا. وقد اخترنا للدِّراسة *صَيْف ٨٤٠* (١٩٨٧) و*مُلوك الطَّوائف* (٢٠٠٣) و*زَنوبْيا* (٢٠٠٧) إذ يجمعها الموضوع التَّاريخيّ وتنتمي إلى فترات زمنيَّة متباعدة من مسيرة منصور الفنِّيَّة.

في المقدِّمة عرضنا الخلفيَّة التَّاريخيَّة الفنِّيَّة للأخوين رحباني، والآراء المختلفة حول إنتاجهما من جهة وحول إنتاج منصور الرَّحباني من جهة أخرى.

وفي الفصل الأوَّل عرضنا الإشكاليَّة وأهميَّة البحث وإطاره ومنهجيَّته. أمَّا في الفصل الثَّاني فعرضنا أدبيَّات بحثنا الَّتي تناولت منصور الرَّحباني والأخوين رحباني وفيروز.

ثمَّ في الفصل الثَّالث تناولنا سيرة منصور الرَّحباني. وفي الفصل الرَّابع، عرَّفنا "التراجيديا" وعناصرها السِّتَّة كما عرَّفها أرسطو، وأعطينا تعريفًا لبعض المصطلحات الَّتي استخدمناها أثناء التَّحليل، وهي: "التَّطهير" و"البطل" و"التَّمثُّل" و"الأمثولة".

وفي الفصل الخامس قسَّمنا موضوعات مسرحيَّات منصور الرَّحباني إلى خمسة أقسام هي: الموضوع التَّاريخيّ، الموضوع الأدبيّ والفلسفيّ، الموضوع الاجتماعيّ السِّياسيّ، الموضوع الدّينيّ، والموضوع الأسطوريّ. واخترنا للدِّراسة مسرحيَّات الموضوع التَّاريخيّ فقط، أي *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا*.

أمَّا في كلٍّ من الفصل السَّادس والسَّابع والثَّامن فقد أعطينا ملخَّصًا لـ *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا* ثمَّ حلَّلنا عناصر التراجيديا الأربعة– "الحبكة" و"الشَّخصيَّة" و"الفكر" و"اللُّغة"– كما وردت فيها، فتبيَّن معنا أنَّ منصور قد وظَّفها جيِّدًا وتحقَّق من خلالها التَّطهير. ولم نتطرَّق إلى عنصرَي "الغناء" و"المرئيَّات المسرحيَّة"، إذ إنَّ دراستنا تقتصر على تحليل المسرحيَّات كنصوصٍ أدبيَّة.

في الفصل التَّاسع والأخير قارنَّا المسرحيَّات الثَّلاث الَّتي حلَّلناها ووجدنا أنَّ عناصرها وكيفيَّة معالجة منصور لها تتشابه. واستخلصنا أنَّ "الحرِّيَّة" كانت هدف منصور من مسرحيَّاته، وأنَّه أرادها أمثولة للمتلقِّي تحثُّه على الثَّورة على واقعه بغية التَّغيير وتحرير وطنه.

AN ABSTRACT OF THE THESIS OF

Solenn Louis El Hajj for Master of Arts
Major: Arabic Language and Literature

Title: The Elements of Tragedy in Mansour Rahbani's *Ṣayf 840*, *Mulūk At-Ṭawā'if* and *Zanūbyā*

Mansour Rahbani (1925-2009) was a Lebanese playwright, poet and musician who wrote and composed with his brother Assi songs, musical plays, films, television series and radio sketches which were all signed under the name of the "Rahbani Brothers".

However, after the death of Assi in 1986, the Rahbani Brothers' career came to an end and Mansour embarked on a new solo journey. He wrote eleven plays between 1987 and 2008 and they were all signed under the name of "Mansour Rahbani". However, many criticized Mansour's plays and claimed that the Rahbani Brothers' works were better because Mansour adapted historical topics that, in their opinion, neither affected the audience nor lingered in their thoughts as they believed to be the case with the Rahbani Brothers' theatre.

In *Poetics* (4th century B.C.), the earliest work of theatre theory, Aristotle (384-322 B.C.) defines tragedy and its six elements: "action", "character", "thought", "diction", "song", and "spectacle", and highlights the importance of catharsis which is the aim of tragedy and which arouses the emotions of pity and fear in the audience.

Since there are no academic studies in Arabic that academically analyze Mansour Rahbani's dramatic works, this study aims to shed light on Mansour Rahbani as a playwright by evaluating his plays as dramatic texts and by analyzing them in view of Aristotle's theory of good tragedy. We limited our study to three plays: *Ṣayf 840* (1987), *Mulūk At-Ṭawā'if* (2003) and *Zanūbyā* (2007) which belong to different time spans in Mansour's solo career (beginning, middle and end) and which are all based on historical events.

In the introduction, we set the background of the study by highlighting what critics said about the Rahbani Brothers on one hand and what they said about Mansour on the other.

In the first chapter, we lay out the importance of the study, its scope and the methodology we used to conduct it. Then in the second chapter, we provide a review of the literature that revolves around Mansour Rahbani, the Rahbani Brothers and Fairouz.

In the third chapter, we define tragedy and its six elements as described in Aristotle's *Poetics*. We also give definitions to each of the following terms used in the analysis: "catharsis", "hero", "identification" and "moral".

In the fourth chapter, we present a biography of Mansour Rahbani. Next, in the fifth chapter, we divide Mansour Rahbani's eleven plays into five categories in relation to their topics: the historical, the literary/ philosophical, the socio-political, the religious, and the mythological.

Each of the sixth, seventh and eighth chapters are dedicated to the analysis of *Şayf 840*, *Mulūk At-Ṭawā'if* and *Zanūbyā* consecutively. We conclude that Mansour applied to them the four elements of tragedy "action", "character", "thought" and "diction" in a good way, and that catharsis is achieved in all of them. We did not study the "song" and "spectacle" elements since the focus of the study is only the dramatic texts of the plays.

In the ninth and last chapter, we draw out of the analysis a comparison between the three plays. The comparison shows that, despite the spans of time, Mansour treated and presented his historical plays in a similar manner. We also conclude that Mansour's plays are all cathartic and that through them he aims at delivering the moral of "freedom" to his audience. Therefore, *Şayf 840*, *Mulūk At-Ṭawā'if* and *Zanūbyā* are good tragedies since not only do they follow Aristotle's model, but they are also used by Mansour Rahbani to change the people's way of thinking and to push them to act in order to achieve freedom in their nation.

المحتويات

مستخلص بالعربيَّة ..... هـ

مستخلص بالإنكليزيَّة ..... ز

الفصل

المقدِّمة ١

أ. التَّجديد الرَّحباني أغنيةً ومسرحًا غنائيًّا ٢

ب. من وحدة الأخوين رحباني إلى وحدة منصور ٦

ج. مَن الأبدع بين الأخوين رحباني؟ ١٥

د. مَن هو العبقريّ الشِّعريّ ومن العبقريّ الموسيقيّ ١٩

هـ. الفكرة الختاميَّة ٢٤

الأوَّل: المنهجيَّة ٢٦

أ. الإشكاليَّة وأهميَّة البحث ٢٦

ب. إطار البحث ٢٩

ج. المنهجيَّة ٣١

د. تنظيم الأطروحة ٣١

الثَّاني: الأدبيَّات ٣٤

أ. المصادر ٣٤

ب. المراجع عن منصور الرَّحباني ٣٤

ج. المراجع عن الأخوين رحباني وفيروز ٤١

١. *الكلمات الوجدانيَّة* ٤٢

٢. *كتب السّير* ٤٥

٣. *الدِّراسات والكتب النَّقديَّة* ٤٩

٤. *الكتب الأجنبيَّة* ٥٧

د. مراجع عن المسرح في لبنان ٥٩

الثَّالث: منصور الرَّحباني ٦١

الرَّابع: تعريف التراجيديا وعناصرها ٧٢

أ. تعريف التراجيديا وعناصرها ٧٣

١. *الحبكة* ٧٦

٢. *الشَّخصيَّة* ٨٠

٣. *الفكر* ٨٢

٤. *اللُّغة* ٨٣

٥. *الغناء* ٨٥

٦. المرئيَّات المسرحيَّة ٨٥

ب. تعريف المصطلحات ٨٥

١. *التَّطهير* ٨٥

٢. *البطل* ٨٦

٣. *التَّمثُّل* ٨٧

٤. *الأمثولة* ٨٨

الخامس: مواضيع مسرحيَّات منصور الرَّحباني ٨٩

أ. الموضوع التَّاريخيّ ٨٩

١. *صَيْف ٨٤٠* ٨٩

٢. *مُلوك الطَّوائف* ٨٩

٣. *زَنوبْيا* ٩٠

ب. الموضوع الأدبيّ والفلسفيّ ٩٠

١. *آخر أيَّام سقراط* ٩٠

٢. *أبو الطَّيِّب المتنبِّي* ٩٠

٣. *جبران والنَّبيّ* ٩٠

ج. الموضوع الاجتماعيّ السِّياسيّ ٩٠

١. *الوصيَّة* ٩١

٢. حكم *الزِّعيان* ٩١

٣. *آخر يوم* ٩١

د. الموضوع الدِّينيّ ٩١

هـ. الموضوع الأسطوريّ ٩١

السَّادس: عناصر التراجيديا في *صَيْف ٨٤٠* ٩٣

أ. ملخَّص *صَيْف ٨٤٠* (١٩٨٧) ٩٣

ب. تحليل عناصر التراجيديا في *صَيْف ٨٤٠* ٩٤

١. *الحبكة* ٩٤

٢. *الشَّخصيَّة* ١١٢

٣. *الفكر* ١١٩

٤. *اللُّغة* ١٢٥

السَّابع: عناصر التراجيديا في *مُلوك الطَّوائف*..... ١٣٤

أ. ملخَّص *مُلوك الطَّوائف* (٢٠٠٣) ١٣٤

ب. تحليل عناصر التراجيديا في *مُلوك الطَّوائف* ١٣٦

١. *الحبكة*.....١٣٦

٢. *الشَّخصيَّة* ١٥٠

٣. *الفكر* ١٥٤

٤. *اللُّغة* ١٦٠

الثَّامن: عناصر التراجيديا في *زَنوبْيا* ١٦٧

أ. ملخَّص *زَنوبْيا* (٢٠٠٧) ١٦٧

ب. تحليل عناصر التراجيديا في *زَنوبْيا* ١٦٩

١. *الحبكة* ١٦٩

٢. *الشَّخصيَّة* ١٨٦

٣. *الفكر* ١٨٩

٤. *اللُّغة* ١٩٣

التَّاسع: ما بعد التَّحليل ٢٠٢

أ. مقارنة بين *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا* ٢٠٢

ب. ما بعد التَّحليل ٢٠٦

١. *صَيْف ٨٤٠* ٢٠٩

٢. *مُلوك الطَّوائف* ٢١١

٣. *زَنوبْيا* ٢١٤

الخاتمة ٢١٧

بيبليوغرافيا ٢٢٤

المقدّمة

لفت انتباهنا تصريح للموسيقار والمطرب اللُّبنانيّ ملحم بركات (١٩٤٢– ٢٠١٦) في مقابلةٍ تلفزيونيَّة أجريت معه عام ٢٠٠٩– سنة وفاة منصور الرَّحباني– قال فيها: "من بعد ما غاب عاصي عن السَّاحه بَيَّن، بَيَّنِت، إنُّو كان عاصي الأهمّ (...) كان عاصي هوُّي الحَرَكِه كِلَّها. بعدين أنا اشتَغَلِت معُن[١] سنتين يعني كِنْت أعرف مين اللّي عم بِشتغل."[٢] ويضيف بركات أنَّ منصور الرَّحباني "ما عطى فنّ من بعد ما فَلّ عاصي لَدِني تانيِه، منصور ما عِمِل أغاني، ما عِمل شي"،[٣] وأنَّ المسرح الرَّحباني بعد غياب عاصي لم يعد مهمًّا إذ "ما عاد كتبوا قصص هنِّي ألَّفوها. أيَّام عاصي كانوا يألفوا قصص مش يجيبوا قصَّه تاريخيَّه."[٤] هذا التَّصريح الجدليّ أثار فضولنا: هل هذا رأي بركات وحده؟ هل فعلًا كان عاصي الرَّحباني "الأهمّ" بين الأخوين؟ هل منصور الرَّحباني يقلّ إبداعًا، فكان لوفاة أخيه تأثير سلبيّ على مسيرته الفنِّيَّة غنائيًّا ومسرحيًّا؟ كلّ هذه الأسئلة وغيرها كانت حافزًا لنا لدراسة مسرح منصور. لكن لفهم نطاق البحث وجدنا إفادة في إظهار الخلفيّة الَّتي أدّت إلى اندلاع هذه الأسئلة، والَّتي نأمل أن توضح الإطار العام لدراستنا.

---

١ يعني أنَّه عمل مع الأخوين رحبانيّ.

٢ ملحم بركات في مقابلة تلفزيونيّة مع نيشان ديرهاروتيونيان في برنامج "المايسترو" على قناة المؤسّسة اللّبنانيّة للإرسال (LBC)، ٢٠٠٩.

٣ نفسه.

٤ نفسه.

أ. التَّجديد الرَّحباني أغنيةً ومسرحًا غنائيًّا

ينظر الأدباء والنُّقَّاد إلى الأخوين رحباني نظرة العظماء الخالدين ويصفون إنتاجهما الفنِّي بأهمّ ما صدر في لبنان منذ خمسينيَّات القرن الماضي وبأنَّه غَيَّر وجه الفنّ الغنائيّ والمسرحيّ ليس فقط في لبنان بل في العالم العربيّ أيضًا ووصلت تأثيراته إلى جزءٍ كبيرٍ من العالم. فها هو الشَّاعر سعيد عقل يصنِّفهما كـ"أعظم موسيقيّين إجو عالشَّرق بالقرن العشرين والقرن الواحد والعشرين وفيروز أوَّل وآخر سفيرة للبنان 'إلى النّجوم'."[٥] ويثني على ذلك الدّكتور فواز طرابلسيّ قائلاً: "يشكِّل فنّ الأخوين عاصي ومنصور الرَّحباني وفيروز بلا شكٍّ أهمّ ظاهرة فنِّيَّة وثقافيَّة عرفها لبنان خلال النِّصف الثَّاني من القرن العشرين."[٦] أمَّا الشَّاعر هنري زغيب فيصرِّح "أنَّه 'الزَّمن الرَّحباني'، نحته الأخوان عاصي ومنصور ظاهرة غير عاديَّة، وجاء صوت فيروز غير العاديّ هو الآخر ظاهرة في ذاته حملت الزَّمن الرَّحباني إلى آخر الدّنيا."[٧]

فبعد أن كانت أكثر الأغاني اللُّبنانيَّة بلا شخصيَّة مستقلَّة إذ غدت تابعة للأغنيات المصريَّة الطَّويلة الَّتي كانت مُسيطرة في الإذاعات،[٨] راح الأخوان رحباني، عكس ما كان سائدًا، يؤلِّفان أغنيات قصيرة لا تتعدَّى الدَّقائق الثَّلاث،[٩] ممَّا أدَّى إلى تميُّزها في ذاك الجوّ العربيّ السَّائد. ويؤكِّد ذلك منصور الرَّحباني راويًا: "كان عندنا هذا الميل منذ البدء لما كان يزعجنا طول أغنيات

---

٥ أسعد جوان، *أبانا الّذي في التّراب: عاصي الرحبانيّ* (عمشيت: دكّاش برينتنغ هاوس، ٢٠٠٩)، ٢٠٩.

٦ فوّاز طرابلسي، *فيروز والرّحابنة: مسرح الغريب والكنز والأعجوبة* (بيروت: رياض الرّيّس، ٢٠٠٦)، ١١.

٧ هنري زغيب: *في رحاب الأخوين رحبانيّ* (المتن: درغام، ط ٣، ٢٠١٥)، ٢٤.

٨ نبيل أبو مراد، *الأخوان رحبانيّ: الحياة والمسرح* (عمشيت: مطبعة دكّاش، ط ٢، ٢٠١٠)، ٤٤.

٩ زغيب، *في رحاب الأخوين رحبانيّ*، ٦٥.

ذلك الزَّمان بمواضيعها ونواحها وتطويلاتها وتكراراتها. (...) أردنا أن نقطف كمِّيَّة الجمال المكثَّفة فاختصرناها في أغنيةٍ قصيرةٍ ذات تأثير، بدون شرحٍ وتطويل."[١٠] أمَّا الشَّاعر أنسي الحاج فيقول إنَّ الأخوين أحدثا ثورة في الموضوع وفي الكلام، إذ أطلَّا بأغنيةٍ معاكسةٍ لأغنية البكاء والوصال الَّتي كانت تقلِّد الأغنية المصريَّة والعثمانيَّة والَّتي كانت سائدة في الأربعينات والخمسينات. فغدت أغنيتهما تبكي من كثرة جمالها إذ اختلفت عما سبقها اختلافًا جذريًّا في الشَّكل والمضمون، ليس فقط على مستوى التّوزيع بل بفضل موضوعها ولغتها وقصرها وتركيبتها وتقطيعها ونمط حكايتها. حتَّى أنَّ قصيدتهما الفصحى اختلفت عما قبلها إذ كسرت تقليد القصيدة العربيَّة الطّويلة وتميَّزت بدفئها وحميميَّتها.[١١] ويفسِّر منصور الرَّحباني تلك الحقيقة كالآتي:

> فقبلنا كان الحبّ سريع العطب، وكانت أدوات الشِّعر الغنائيّ بائسة. جئنا نحن فعدنا إلى الينابيع، لأنَّ الفنّ الحقيقيّ هو صراخ الأعماق. قبلنا كان الغناء في المنطقة العربيَّة "حزينًا" بينما في أودية لبنان كانت تتردّد أصداء المواويل والعتابا وأبو الزّلف والميجانا. كنّا واعين أنَّ تأسيس موسيقى لبنانيّةٍ هاجس تحلم به أرضنا فجاء الغناء معنا حاملاً من التّقاليد أصالتها، ومن العصر تطوُّره، ومن السّرعة كثافتها، ومن الجمال الكهربة الوجيزة.[١٢]

هكذا جاءت أغاني الأخوين حاملةً نكهةً جديدةً وأثّرت في الأغنية اللُّبنانيَّة والسُّوريَّة في أهمّ مراحلها الفنِّيَّة، فأدّت إلى نهضة ليس فقط على صعيد الفنّ الغنائيّ اللُّبنانيّ بل على صعيد

---

١٠ زغيب، *في رحاب الأخوين رحباني*، ٦٥.

١١ الحاج، "في ذكرى عاصي الرحبانيّ".

١٢ زغيب، *في رحاب الأخوين رحباني*، ٩٨.

الفنّ العربيّ أيضًا.[١٣] أمَّا الصَّحافة فقد تلقَّت هذا التَّغيير بطريقة إيجابيَّة وكانت تعليقاتها تسعد الأخوين إذ دلَّت على وعيها لما كانا يقومان به.[١٤]

هذه كانت حال الأغاني الَّتي وضعها الأخوان رحباني في تلك الحقبة والَّتي زادت عن ألف أغنية،[١٥] والَّتي كانت "ذات رؤيا جديدة، وذات اتِّجاه شعبيٍّ جديد، وذات مدلول إنسانيٍّ عالٍ."[١٦] أمَّا في ما يخصّ مسرحهما الغنائيّ، فيعتبر النَّاقد نزار مروّة أنَّه رغم وجود عدد من الأعمال المسرحيَّة الغنائيَّة في لبنان، فهي ليست جديرة بأن تُدْرَس أو أن تقارن حتَّى بالمسرح الغنائيّ الرَّحباني، إذ يعتبر مسرح الأخوين المسرح الغنائيّ الوحيد في لبنان، وكلّ ما أتى قبله لم يكن سوى تراث المسرح الغنائيّ المصريّ بمعالمه المطموسة.[١٧]

لقد وضع الأخوان خمسًا وعشرين مسرحيَّة غنائيَّة ما بين عامي ١٩٥٧ و١٩٨٤، ثلاث منها أشبه باللَّوحات الغنائيَّة أكثر من المسرحيَّات إذ تفتقر إلى حبكات دراميَّة متكاملة.[١٨] يُصرِّح الكاتب والمسرحيّ الدّكتور نبيل أبو مراد أنَّ "هذا الكمّ من المسرحيَّات، تحديدًا، يُعتبر إرثًا وطنيًّا بحقّ، وإنجازًا ثقافيًّا غنيًّا لا نعرف في التَّاريخ شخصًا بذاته، أو عائلة، أنتجت هذا العدد من

---

١٣ خالدة سعيد، *يوتوبيا المدينة المثقّفة* (بيروت: دار السّاقي، ٢٠١٢)، ٧٧.

١٤ زغيب، *في رحاب الأخوين رحباني*، ٩٨.

١٥ طرابلسي، *فيروز والرّحابنة*، ١١.

١٦ جان ألكسان، *الرحبانيّون وفيروز* (دمشق: دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، ٢٠١٠)، ١٤.

١٧ نزار مروة، *في الموسيقى اللبنانيّة العربيّة والمسرح الغنائيّ الرحباني* (بيروت: دار الفارابي، ط٢ ٢٠١٤)، ١٢٢-١٢٤.

١٨ أبو مراد، *الأخوان رحباني*، ١١.

المسرحيَّات بجهودها الخاصَّة كما فعلت العائلة الرَّحبانية."[١٩] أمَّا فواز طرابلسي فيشيد بأهميَّة الرَّحابنة ودورهما في إنتاج الفولكلور اللُّبنانيّ الَّذي شكّل المادة الخام لمسرحهما، وهو ما يعرِّفه بالتَّحويل المدينيّ للثَّقافة الشَّعبيَّة.[٢٠] فيما يعلن النَّاقد والمسرحيّ عبيدو باشا أنَّ فنَّهما فنّ محليّ ولبنانيّ بنسبة مئة بالمئة. إذ إنَّ الأخوين لم يسقطا كعربٍ آخرين في التَّرجمة، بل حوَّلا المسرح الغنائيّ العربيّ من تجربة أفقيَّة إلى أخرى عموديَّة شخصيَّة.[٢١] فشكَّلا بذلك إنجازًا، إذ أسَّسا مسرحًا ليس له مرجعيَّة من ناحية الشَّكل في كلٍّ من المسرح العربيّ والعالميّ.[٢٢]

هذا الشَّكل الفنِّي للمسرح الغنائيّ الرَّحباني الأوَّل من نوعه في لبنان لم يكن عامل التَّجديد الوحيد. بل إنَّ التَّعمُّق في مضامينه يبرهن على اهتمام الأخوين بمضمون مسرحيَّاتهما الفكريّ كاهتمامهما بشكلها الفنِّيّ والموسيقيّ. فقد أرادا من خلال مسرحهما إيصال أفكار سياسيَّةٍ واجتماعيَّةٍ مهمَّة جدًّا وجريئة، إذ تمتَّعا بنظرةٍ انتقاديَّةٍ للمجتمع العربيّ عامَّةً واللُّبنانيّ خاصَّةً، فحملتهما رغبتهما الصَّادقة إلى إنتاج فنٍّ يحثّ المتلقِّي على التَّغيير والثَّورة.[٢٣] وفي رأي باشا أنَّ المسرح الغنائيّ الرَّحباني شكَّل ثورةً سبقت الثَّورة في المسرح الغنائيّ العربيّ الَّذي تميَّز بإيدولوجيا مختلفة وبتجربة ثقافيَّة –إنسانيّة لم تقلِّد ما سبقها بل تميَّزت بمواضيعها ولبنانيَّتها. [٢٤]

---

[١٩] نفسه، ١١.

[٢٠] طرابلسي، *فيروز والرَّحابنة*، ١٨.

[٢١] عبيدو باشا، "الثَّورة الرحبانيّة في المسرح الغنائيّ العربيّ." *المستقبل*، ٢ تشرين الأوَّل ٢٠٠٦.

[٢٢] عبيدو باشا، "فيروز في مهرجانات بعلبكّ: صوتها وحده خالق الوهم المنتصر على السياسة والجمهور." *السَّفير*، ١٧ آب ١٩٩٨.

[٢٣] محمّد منصور، *فيروز والفنّ الرحبانيّ: الحلم المتمرّد.. والفردوس المفقود* (دمشق: دار كنعان، ٢٠٠٤)، ٢٣.

[٢٤] باشا، "الثَّورة الرحبانيّة في المسرح الغنائيّ العربيّ."

هكذا أصبح هذا المسرح الغنائيّ اللُّبنانيّ، المليء بالحداثة والفولكلور في آنٍ معًا والمعروض في بعلبكّ، يستقطب النَّاس من كلّ الأطياف سنة تلو الأخرى ويلاقي شعبيَّةً لم يشهد لها الفنّ مثيلاً في لبنان. فراح النَّاس عامًا بعد عام ينتظرون أعمال الأخوين وما أتت به من جديد في "اللَّيالي اللُّبنانيَّة" في مهرجانات بعلبك، وترسَّخ هذا الجديد الرَّحباني في ذاكرتهم الجماعيَّة فرافقتهم أغاني المسرحيَّات وحواراتها التَّمثيليَّة وراحوا يردِّدونها في سهراتهم وبيوتهم.[٢٥]

عرضنا في ما سبق مختلف الآراء حول كيف جاء الأخوان رحباني بجديد وكيف أحدثا تغييرًا على صعيد الأغنية كلامًا ولحنًا، وعلى صعيد المسرح الغنائيّ شكلًا ومضمونًا ليس فقط في لبنان بل في العالم العربيّ أيضًا، مما لاقى استحسانًا جماهيريًّا ونقديًّا واسعًا. فلم تعد أعمالهما الفنِّيَّة كتلك الَّتي سبقتها، أي تلك الَّتي تمرّ مرور الكرام، بل غدت ظاهرة جديدة في كلمات أغانيها وموسيقاها الشَّرقيَّة وفي المسرح الغنائي المتكامل من حيث الحوارات والألحان واللَّوحات الرَّاقصة والغناء والتَّمثيل، علاوةً على صوت فيروز الَّذي أضاف جمالًا على جمال تلك الأعمال.[٢٦]

ب. من وِحْدَة الأخوين إلى وَحْدَة منصور

لا يستطيع أحد، إذًا، أن ينكر موهبة الأخوين رحباني وما قدَّماه من إرثٍ فنِّيّ أغنى التُّراث اللُّبنانيّ والعربيّ شعرًا ولحنًا وتوزيعًا ومسرحًا غنائيًّا، وما لأعمالهما من شموليَّةٍ أضافت عليها فيروز بصوتها وحضورها نكهةً خاصَّةً ومميَّزة. فقد أدَّت هذه الظَّاهرة الرَّحبانية بالكثير من

---

[٢٥] زغيب، *في رحاب الأخوين رحباني*، ٢٠.

[٢٦] نفسه، ١٩–٢٠.

النُّقَّاد وأرباب الأدب والفنّ إلى إعطاء كلٍّ من الأخوين وفيروز صفات ألوهيَّة وقدسيَّة عدَّة مثل: "هما إله أرضيّ موسيقيّ بأقنومين. عاصي، ومنصور، وروح قدسٍ أرضيَّةٍ على شكل 'فيروز'"[٢٧] (أسعد جوان)؛ و"كرسولين مرسلين اختزلا، بكثافةٍ وذوقٍ ونفسٍ معاصر، أجود موروثنا 'المحكيّ' شفاهةً وكتابة"[٢٨] (غازي قهوجي)؛ "ومنذ ١٩٥٥، عام زواج عاصي من نهاد حدَّاد، حلَّت على الأخوين نعمة الصَّوت الفريد الآسر، صوت فيروز الَّذي توَّج الثَّالوث الرَّحباني (عاصي/ منصور/ فيروز) طوال نصف قرنٍ من الزَّمن اللُّبنانيّ الجماليّ، مختلفٍ عما قبله، وقد يكون مختلفًا عمَّا سيجيء"[٢٩] (هنري زغيب).

لكن هذا التَّميُّز الفنِّي وهذا التَّأثير الَّذي فرضته أعمال الأخوين رحباني المختلفة عمَّا كان سائدًا في ذاك العصر لم يُكتب لهما أن يَدوما، إذ بعد مرض الأخ الأكبر عاصي الرَّحباني ورحيله عام ١٩٨٦، راح الكثيرون يترحَّمون على أيَّامه ويعتبرونه إلهًا لا يتكرَّر أو قدِّيسًا فريدًا لا مثيل له، فكأنَّهما انتهت مع رحيله العبقريَّة الرَّحبانية. ورغم قول منصور يوم دفن شقيقه عاصي: "غاب عاصي الَّذي أنا اسمه وهو جزء مني، أخذ معه كلّ عاصي وبعض منصور"،[٣٠] نجد في أقوال بعضهم يومذاك نوعًا من التَّهميش لدور منصور الأخ الأصغر وترجيح الدَّفَّة إلى عظمة عاصي كفنَّانٍ وإلى ثقله في المعادلة الرَّحبانية. فها هي معظم التَّصريحات تجزم بأهميَّة عاصي الفنِّيَّة الفرديَّة، وكأنَّ دور منصور كان ثانويًّا في إنتاج الأخوين وفي قيمة الثَّالوث الرَّحباني. فبعد أن كان

---

٢٧ جوان، *أبانا الّذي في التّراب*، ١٩٠.

٢٨ نفسه، ١٦٦.

٢٩ زغيب: *في رحاب الأخوين رحباني*، ٢٤.

٣٠ نفسه، ١٦١.

الجميع يتحدَّثون عن قدسيَّة وتميُّز الأخوين بالمثنَّى، تفرَّد الكثيرون بالحديث عن فردٍ فريدٍ هو عاصي الرَّحباني. نذكر مثلًا كلمات أنسي الحاج: "لقد كنت يا عاصي أكبر فنَّانٍ في الشَّرق. كنت خالق أغنياتٍ وخالق شخصيَّات وعوالم. (...) ووحدك بين مَن أعرف، مُتَّ شاهدًا من وزن رسول الآلهة، وشهيدًا من وزن القدّيسين"،[٣١] وإثناء الشَّاعر أسعد جوان: "لو كان لنا سلطة على السَّماء لطوَّبناه قدِّيسًا علينا وملكًا على أطفالنا، ودعوناه 'مار عاصي' الشَّعب وشفيع الذَّوق والغناء"،[٣٢] وتشبيه الأديبة نادية كريت: "'أورفيوس' عاد ليتجسَّد من جديد، في القرن العشرين. ولكن بإلهٍ آخر يدعى 'عاصي الرَّحباني'... قيامة أخرى لإله الموسيقى؟؟ 'أورفيوس' عاد!!"[٣٣] نستخلص من هذه التَّصريحات اعتبار بعضهم أنَّه مع موت عاصي الرَّحباني خسر لبنان والفنّ العربيّ إلهًا ورسولًا وقدِّيسًا فنِّيًّا، لم يشهد ولن يشهد مثله زمننا. وفي ذلك حسمٌ غير مباشر على دور عاصي الأبرز في الثُّنائيّ الرَّحباني وعلى انتهاء ذلك الإبداع الفنِّيّ بعد رحيله، وعلى عدم الإيمان باستمراريَّته مع أخيه منصور.

إلَّا أنَّ منصور الرَّحباني أكمل المسيرة الرَّحبانية الفنِّيَّة وحده مدَّة ثلاثةٍ وعشرين عامًا، منذ رحيل أخيه عاصي عام ١٩٨٦ حتَّى وفاته هو عام ٢٠٠٩، وتَرَك لنا إحدى عشرة مسرحيَّة غنائيَّة وخمسة كتب شعر وأغنيات وألحانًا وإطلالات صحافيَّة وتلفزيونيَّة وبرامج عدَّة. وها هو عام ١٩٨٧ يظهر بأوَّل مسرحيَّة غنائيَّة فرديَّة بعد موت أخيه، وهي *صَنُف ٨٤٠* من بطولة غسَّان صليبا وهدى حدَّاد شقيقة فيروز. لاقت هذه المسرحيَّة استحسانًا كبيرًا، فوصفها مثلًا الكاتب جان ألكسان

---

٣١ جوان، *أبانا الّذي في التّراب*، ١٦٤.

٣٢ نفسه، ٤٣.

٣٣ نادية كريت: *الإبداع في الموسيقى بين الإرضاء والألم* (بيروت: بيسان، ٢٠٠٨)، ٥٨.

بإنَّها "مسرحيَّة ممتعة ونظيفة وتستحقّ المشاهدة والتّقدير إذ إنَّ فيها سخاء عوَّدنا الرَّحابنة عليه في الأزياء، وأناقة في الديكور فضلًا عن الألحان الجميلة والأداء الرَّائع من هدى حدَّاد والحضور المحبَّب من غسَّان صليبا.. وكانت (صَيْف ٨٤٠) عملًا وطنيًّا حماسيًّا ذكَّرنا بأعمالٍ أخرى للرحبانيين مثل المحطَّة– ميس الرّيم – أيَّام فخر الدِّين – جبال الصُّوَّان."[٣٤] وفي قول ألكسان إنَّ العمل "ذكَّرنا بأعمالٍ أخرى للرحبانيين" دلالة على عدم تفرُّد العمل عمَّا سبق من أعمال الأخوين من حيث الكتابة والتَّلحين والدّيكور وغير ذلك. وأدَّى هذا الأمر إلى اعتقاد الكثيرين أنَّ عاصي هو مَن كتبها أو أنَّها على الأقلّ كُتبت في عهد الأخوين رحباني،[٣٥] وخاصَّةً أنَّها أوَّل مسرحيَّة لمنصور تصدر بعد وفاة عاصي. في هذا الصَّدد يقول الشَّاعر والنَّاقد عبده وازن:

> عندما قدَّم منصور مسرحيَّته هذه عام ١٩٨٧ سرت "إشاعاتٍ" تفيد أنَّ النَّصّ كتبه عاصي، وكان مبرِّر مطلقي هذه الإشاعات أنَّ عاصي كان يحلم باستعادة "عامِّيَّة" أنطلياس مسرحيًّا، فهو وشقيقه أو توأمه سليلا تاريخ هذه البلدة العريقة، وهما أيضًا ينتميان إلى ثقافة هذه "العامِّيَّة" الَّتي حصّلت عام ١٨٤٠ الوطنيَّة والَّتي وحَّدت الطَّوائف اللُّبنانيَّة كافّةً في مواجهة سلطة الاحتلال. إلَّا أنَّ المسرحيَّة أصلًا لم تختلف عن "الرِّيبرتوار" أو "التُّراث" الرَّحباني الَّذي صنعه الأخوان متشاركين، بل بدت كانها من توقيع "الأخوين" ولم يكُن ينقصها إلَّا مشاركة فيروز، عماد المسرح الرَّحباني. كانت المسرحيَّة رحبانيةً بامتياز، سواء بموسيقاها وألحانها وحواريَّاتها المغنَّاة، أم في شخصيَّاتها ومواقفها وحواراتها المسرحيَّة، أم في بنيتها "الأفقيَّة" الَّتي وسمت أصلًا معظم الأعمال الرَّحبانية السَّابقة. وكانت المسرحيَّة تحيَّةً حقيقيَّةً إلى عاصي، مستعادةً من عالم "الأخوين".[٣٦]

---

٣٤ ألكسان، *الرحبانيّون وفيروز*، ١١٥.

٣٥ عبيدو باشا، هم (بيروت: دار الآداب للنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٨)، ١٣.

٣٦ عبده وازن، "صيغة جديدة... بلا جديد ولا ذاكرة. 'صيف ٨٤٠' تحيّة وداع إلى مسرح منصور الرحباني." *الحياة*، ١٠ آب ٢٠٠٩.

وفي مقابلة تلفزيونيَّة يخبر الموسيقار ملحم بركات أنَّه ذات يوم، وقبل بدء عرض مسرحيَّة *الرّبيع السَّابع* الَّتي كان بطلها، نادى عليه عاصي الرَّحباني من شرفة المسرح ثمَّ قال له بحضور منصور: "يا منصور 'عامِيَّة أنطلياس' بدنا نعملها نحنا وملحم."[٣٧] فأجابه منصور: "يا خيي طبعًا، ملحم ناجح!"[٣٨] وبذلك يزعم بركات أنَّ مسرحيَّة منصور الرَّحباني *صَيْف ٨٤٠* (أي "عامِيَّة أنطلياس") كانت قد أُلِّفت قبل وفاة أخيه عاصي، أي أنَّها لم تكُن إبداعًا "منصوريًّا" بل كانت عملًا ناجحًا آخر للأخوين رحباني. ويُبرِّر بعضهم ذلك بكونها عُرِضت بعد سنة واحدة على رحيل عاصي بينما مسرحيَّة منصور التَّالية لم ترَ النُّور قبل عام ١٩٩٤ أي بعد *صَيْف ٨٤٠* بسبع سنوات.[٣٩]

لكن منصور "من تلك السُّكنى في هالة شقيقه، كانت تطلّ ابتسامته المشفقة حينما تصاعدت أصداء عن أعمالٍ لعاصي وحده ولو بتوقيع الأخوين، أو عن ضعف العمل الرَّحباني بعد غياب عاصي، أو عن دور عاصي منفردًا في النِّتاج الرَّحباني. ابتسامة كانت تضمر حلم استمرار عاصي في أعمال منصور الَّذي، سنة ١٩٨٧ عند إطلاق أولى مسرحيَّاته بتوقيعه وحده ('صَيْف ٨٤٠')، أبى إلَّا أن يهديها 'إلى عاصي'."[٤٠]

---

٣٧ ملحم بركات، "المايسترو."

٣٨ نفسه.

٣٩ في مقابلة شخصيَّة معه، يقول أُسامة الرَّحباني إنَّ سبب تأخُّر منصور الرَّحباني سبع سنوات لعرض مسرحيَّته الثَّانية هو اندلاع الحرب من جهة وعدم تأهيل كازينو لبنان الَّذي كان مدمّرًا بسبب القصف من جهة أخرى. فقد كتب منصور *آخر أيَّام سقراط* بعد *صيف ٨٤٠*، لكن عدم توفُّر الإنتاج الكافي لعرضها جعله يعرض أوَّلًا *الوصيّة* الَّتي كتبها بعد *آخر أيَّام سقراط*.

٤٠ زغيب، *في رحاب الأخوين رحبانيّ*، ١٦٧–١٦٨.

أجل، أهدى منصور الرَّحباني مسرحيَّته الفرديَّة الأولى *صَيْف ٨٤٠* إلى نصفه عاصي، وبعدها قدَّم عشر مسرحيَّات غنائيَّة امتدَّت بين عامي ١٩٩٤ و٢٠٠٨. لكن هذه المسرحيَّات لم تُلاقِ، من قبل عددٍ كبيرٍ من النُّقَّاد، الإعجاب والتَّقدير اللَّذين لقيتهما مسرحيَّات الأخوين، إذ كانت مغايرةً لما اعتاد النَّاس عليه من نهج المسرح الرَّحباني. وهذا أدَّى بالعديد، مثل عبده وازن، إلى الإشارة أنَّ *صَيْف ٨٤٠* كانت آخر مسرحيَّة رحبانية، وكانت بمثابة تحيَّة وداع لهذا المسرح المميَّز.[٤١] كذلك يظنُّ باسم الحكيم أنَّ *صَيْف ٨٤٠* من أجمل المسرحيَّات الفرديَّة الَّتي ألَّفها منصور إن لم تكُن أكثرها جمالًا. ففي مسرحيَّاته الَّتي تلت *صَيْف ٨٤٠*، غَرَف منصور مواضيعه من التَّاريخ ولم يؤلِّف أغنيات بقيت في ذهن الجمهور كما حصل مع مسرحيَّات الأخوين، من هنا يذكِّرنا الحكيم بما قاله منصور إنَّه مع فقدان عاصي فقد نصفه الآخر؟[٤٢] أمَّا الدكتور أسعد أبو خليل فيعتقد أنَّ الَّذي فضح أسطورة الرَّحابنة هو مرض عاصي، إذ فجأة لوحظ اختفاء الموهبة الرَّحبانية، وتحوَّلت مسرحيَّات الأخوين الغنائيَّة إلى مزيجٍ عشوائيٍّ من الاسكتشات والأغنيات والكليشيهات المتكرِّرة إلى أن تبخَّرت العبقريَّة الرَّحبانية مع مرور السِّنين. ويضيف أنَّ منصور اختلف في مسرحيَّاته عن مسرح الأخوين، فلم تَعْلَق لا هي ولا أغنياتها في ذهن النَّاس.[٤٣]

وبينما عبَّر نزار مروة عن دهشته لتطوُّر المسرح الغنائيّ الرَّحباني في قوله: "من المدهش حقًّا أنَّ الأخوين رحباني يتطوَّران قفزًا، فكأنَّهما يجنيان ثمرات تراثٍ عريقٍ ويغرفان من كنوز تاريخٍ غنيٍّ بالقمم والتَّجارب. وواقع الحال أنَّهما يقفزان عبر حواجز فقدان المسرح الموسيقيّ في لبنان

---

٤١ وازن، "صيغة جديدة... بلا جديد ولا ذاكرة."

٤٢ الحكيم، "صيف ٨٤٠."

٤٣ أسعد أبو خليل، "الظّاهرة الرحبانيّة: الأساطير المؤسّسة للقوميّة اللبنانيّة." *الأخبار*، ٣ تمّوز ٢٠١٠.

والبلاد العربيَّة، ومن أيديهما وجد ذلك الكنز، إذ يضيفان إليه كلّ عام جوهرةً جديدةً أجود من أختها"،[٤٤] انتقد عبده وازن مثل كثيرين آخرين مسرح منصور الرَّحباني الَّذي ما لبث أن تراجع وغلب عليه التَّكرار:

> كان منصور مصيبًا جدًّا عندما قال لدى رحيل عاصي إنَّه فقد نصفه الآخر. ففقدان هذا "النّصف" لم يلبث أن ظهر سلبًا في الفترة اللَّاحقة بعد مسرحيَّة "صَيْف ٨٤٠"، أي في الأعمال الَّتي قدَّمها منصور مع أبنائه الثَّلاثة وقد بدت كلُّها دون مستوى منصور "الأخوين" أو منصور ما قبل رحيل عاصي. راح منصور يلجأ إلى بعض الأسماء التَّاريخيَّة أو الوقائع ليصوغ أعمالًا ليست في متانة الأعمال السَّابقة ولا في عمقها وجماليّتها، وبدا كأنَّه يكرِّر نفسه وينسخ نفسه وذاكرته الرَّحبانية المشتركة. وكان نصُّه يتراجع عملاً بعد آخر وكأنَّه يكتب "تحت الطَّلب" كما يقال أو يكتب ملبِّيًا حاجة المنتجين الَّذين هم أبناؤه مع آخرين. لكن منصور طبعًا شاعر كبير وموسيقيّ كبير وهذا ما أنقذه من الوقوع في الإسفاف والرَّكاكة، على رغم الافتعال أو الاصطناع اللَّذين لم يتمكَّن من تخطِّيهما. وقد وجد أبناء منصور في نتاج والدهما (منفردًا) نبعًا يغرفون منه، فاستغلُّوا اسمه وصنعوا مجدهم على أنقاض مجده. وعوض أن يناقشوه مثلاً أو يعترضوا على أعمالٍ له، يعلمون جيّدًا أنَّها دون حجمه، وأنَّها أعمال جاهزة ذات "وصفاتٍ" معروفة، كانوا يغضُّون عنه ويشجِّعونه على المضي في تراجعه المسرحيّ أو الدراميّ والدراماتورجيّ، من أجل تحقيق "نجوميَّتهم". وقد دفعوه في أيَّامه الأخيرة إلى أن يصرِّح علانيَّةً أنَّ مسرحه أهمّ من مسرح شكسبير، وهذا كلام يسيء إلى منصور نفسه وإلى صورته فنَّانًا كبيرًا.[٤٥]

---

٤٤ مروّة، *في الموسيقى اللبنانيّة العربيّة والمسرح الغنائيّ الرحبانيّ*، ١٣٧.

٤٥ وازن، "صيغة جديدة... بلا جديد ولا ذاكرة."

هذه كانت عيّنة من أبرز التَّصريحات الَّتي عبَّرت عن آراء الكثيرين ممَّن راحوا يتحدَّثون عن انتهاء الإبداع الرَّحباني وعن فشل مسيرة منصور الفنِّيَّة الفرديَّة أو تراجعها بعد مرض عاصي ووفاته. لكن من الجهة الأخرى، هناك بالفعل من يشبِّه عاصي ومنصور بشكسبير كالدّكتور فهد الدَّاعور الَّذي يجزم أنَّ هناك رجلًا واحدًا في التَّاريخ يُمكن تشبيهه بالأخوين رحباني في كونه شاعرًا ومسرحيًّا ومحبًّا للموسيقى وهو وليم شكسبير، رغم أنَّ الأخوين كانا في الواقع موسيقيَّين وليسا فقط محبَّين للموسيقى.[٤٦] أمَّا الشَّاعر والإعلاميّ زاهي وهبي فيعتقد أنَّ مسرح منصور الرَّحباني هو أكثر تطوُّرا من مسرح الأخوين تقنيًّا وبصريًّا، ويعود ذلك لعامل تطوُّر الزَّمن. وها هو ينظر بإيجابيَّةٍ إلى منصور حين يشبِّه نفسه بالكبار، فيصرِّح أنَّ منصور الشَّاعر والمؤلِّف يتميَّز بالنِّديَّة الَّتي يتعامل بها مع أبطال مسرحيَّاته العظماء، إذ يُوازي نفسه بسقراط مثلًا وبالمتنبّي وبغيرهم، فيكون هو أيضًا مثلهم عظيمًا.[٤٧]

وتشير الصِّحافية هلا مراد إلى أنَّ منصور الرَّحباني رسم خطًّا له في التَّأليف المسرحيّ حين قرَّر أنَّ على المسيرة الرَّحبانية أن تكمل بعد وفاة عاصي، وتحدَّى في مسرحيَّته *صَيْف ٨٤٠* الأقوال السَّائدة بأنَّه لن يستطيع إكمال تلك المسيرة الفنِّيَّة. واعتمد فيها وفي مسرحيَّاته الأخرى خطًّا خاصًّا به ارتكز فيه على المواضيع التَّاريخيَّة، فحملت ختمه وأثبتت أنَّه غدا لمنصور شخصيَّة جديدة وطريقة خاصَّة اعتمد فيها على الاقتباس فاستحضر شخصيَّات تاريخيَّة عريقة.[٤٨]

---

٤٦ Fahed Al-Daour, *Musings on Musicology* (London: 2016), 59.

٤٧ وهبي، ٣ *دقّات*، ١٨٠.

٤٨ هلا مراد، "لماذا 'صيف ٨٤٠'.. هل أفلس الرحابنة الجدد؟" *السّفير*، ٤ تمّوز ٢٠١٢.

وها هم أبناء منصور الرَّحباني يعيدون تقديم *صَيْف ٨٤٠* عام ٢٠٠٩ على مسرح جبيل تحيَّةً لوالدهم في ذكرى رحيله. وقد سارت أقوال تفيد أنَّ اختيارهم لتلك المسرحيَّة بالذَّات تثبت أنَّها كانت الأفضل، كما ذكرنا في بعض تصريحات، أو على الأقلّ الأكثر شعبيَّة بين مسرحيَّاته كلّها. فتتساءل هلا مراد مثلًا:

> هل صدفة أن تكون مسرحيَّة "صَيْف ٨٤٠" أول عملٍ مسرحيٍّ يعرض بعد وفاة الرَّاحل عاصي وهي عينها أول عملٍ مسرحيٍّ يعرض بعد وفاة الرّاحل منصور؟ إلى أبنائه الثَّلاثة غدي وأُسامة ومروان نوجّه السُّؤال مع فارقٍ كبيرٍ بين زمن العرض الأول وظروفه المشحونة بتحدِّي أبيهم الَّذي وقَّع باسمه منفردًا على أوَّل عملٍ يغيب عنه شقيقه عاصي بفعل الموت (...). اليوم ماذا يريد أبناء منصور أن يثبتوا بإعادة عرض مسرحيَّة التَّحدِّي الأوَّل لأبيهم والَّذي تخطَّاه بنجاحٍ فاق التَّوقُّع؟ (...) ثمَّ لماذا اختيرت "صَيْف ٨٤٠" تحديدًا لتكريم الرَّاحل؟ ولماذا لم يقع الاختيار مثلاً على إحدى مسرحيَّتيه الأخيرتين "زَنوبْيا" و"عودة الفينيق" ليعاد عرضها والَّتي لو اختيرت لما طرح ربَّما سؤال مثل هل أفلس الرَّحابنة؟[٤٩]

أمَّا وازن فيظنُّ أنَّ أولاد منصور الرَّحباني الثَّلاثة مروان وغدي وأُسامة ذكروا اسم منصور على أنَّه صاحب المسرحيَّة مكتفين بتوجيه صيغتها الجديدة تحيَّة إليه بينما كانت أساسًا تحيَّة من منصور إلى شقيقه عاصي فلم يكن مبرَّرًا أو مقنعًا أن يعكسوا تحيَّتها. ويضيف أنَّ إعادة عرض *صَيْف ٨٤٠* ظهرت كنسخةٍ باهتةٍ عن الأصليَّة فكانت كأنَّها تحيَّة وداع لمسرح منصور الرَّحباني. لكنَّ مروان وغدي وأُسامة لا يريدون أن يُصدِّقوا أنَّه مع وفاة عاصي انتهى المسرح الرَّحباني وانتهى

---

[٤٩] مراد، "لماذا 'صيف ٨٤٠'.. هل أفلس الرحابنة الجدد؟"

معه مسرح والدهم، فأصرُّوا على أنَّ مسرح منصور لا ينتهي، وتسلَّحوا به إذ همُّهم صناعة "أسطورتهم" الجديدة.[٥٠]

كما أنَّ هناك من اعتبر أنَّ في إعادة عرض مسرحيَّات منصور خطرًا لسقوط الإرث الرَّحباني، وهو ما تجنَّبه من الجيل الجديد زياد الرَّحباني، نجل عاصي وفيروز، الَّذي تمرَّد على الإرث الرَّحباني القديم وجدَّده في بعض الأحيان، عن طريق استخدام توزيع موسيقيّ جديد يظهر عبقريَّته مثلما عمل في أسطوانة "إلى عاصي".[٥١] ويؤكِّد ذلك وازن باعتباره أنَّ المسرح الرَّحباني، بعد وفاة عاصي، غدا جزءًا من ذاكرة اللُّبنانيِّين، الأمر الَّذي كان زياد الرَّحباني سبَّاقًا فيه إذ أعلن في الثَّمانينات في مسرحيَّته "شي فاشل" انتهاء المسرح الرَّحباني الَّذي غدا جزءًا جميلًا وساحرًا من الذَّاكرة اللُّبنانيَّة الحديثة. فانطلق زياد من هذا الإرث الرَّحباني الجميل وتمرُّد عليه خالقًا فنًّا رحبانيا جديدًا تعاون فيه في مرَّات عدَّة مع والدته فيروز.[٥٢] مع هذا التَّصريح، يعبِّر وازن عن رأي الكثيرين ممَّن حسموا انتهاء الإبداع الرَّحباني مع رحيل عاصي وآمنوا بعدم استمراريَّته حتَّى مع أعمال أحد ركنيه، منصور.

ج. مَن الأبدع بين الأخوين رحباني؟

هكذا عرضنا كيف أنَّ كثيرين توقَّعوا مع وفاة عاصي الرَّحباني انتهاء البراعة الرَّحبانية وعدم إبداع منصور في إنتاجه المنفرد. لكن التَّحليلات لم تقف عند هذا الحدّ إذ بقي الأخوان الشُّغل

---

٥٠ وازن، "صيغة جديدة... بلا جديد ولا ذاكرة."

٥١ وسام متّى، "ملوك الطّوائف – ٢": لماذا يصرّ 'الرّحابنة الجدد' على التّكرار؟" *بوسطجي*، 15 حزيران ٢٠١٦.

٥٢ وازن، "صيغة جديدة... بلا جديد ولا ذاكرة."

الشَّاغل لكثيرين. فهناك من راح يتساءل عمَّن كان الأبدع بينهما، عاصي أم منصور. يقول زاهي وهبي إنَّ "السُّؤال مشروع ومبرَّر شأن كلّ سؤال."[٥٣] لكنَّه يجيب عنه بأنَّه لا يجوز الفصل بين الأخوين إذ إنَّهما اختارا أن يكونا واحدًا يدعى "الأخوين رحباني"، وسيظلَّان واحدًا في الإرث الفنِّي الجميل الَّذي أنتجاه.[٥٤] وتؤيّد رأيه الإعلاميَّة ريما نجم بقولها إنَّ الأخوين أرادا التَّلاحم فلماذا معارضة مشيئتهما بمحاولة فصلهما عن طريق التَّحدُّث عن واحدٍ من دون الآخر ومن خلال التَّفصيل في مَن كتب ومَن لحَّن ووزَّع، إذ للعمل توقيع واحد وموحَّد لا يحمل التَّقسيم أو التَّفريق.[٥٥]

أمَّا خالدة سعيد فتؤكّد أنَّ السُّؤال "ليس مهمًّا إلاَّ على مستوى التَّاريخ، ولن نعثر له قريبًا على جواب."[٥٦] وتشير إلى أنَّ التَّمييز بين إسهام كلٍّ من الأخوين في العمل الفنِّي الرَّحباني الواحد والحامل توقيع "الأخوين رحباني" ونوع ذلك الإسهام أمر صعب، لكنَّ التَّلاحم صبّ في مصلحة العمل.[٥٧] علاوةً على ذلك، ينوِّه هنري زغيب إلى أنَّ هناك سمة تفرَّد بها الأخوان، هي في نسبة الإبداع إلى الآخر وفي رفضهما البوح بنسبة العمل الَّذي حمل توقيعًا موحّدًا هو "الأخوين رحباني".[٥٨]

---

٥٣ وهبي، *٣ دقّات*، ١٧٩.

٥٤ نفسه، ١٧٩–١٨٠.

٥٥ ريما نجم، *فيروز وعلى الأرض السّلام*، ٢٣٤.

٥٦ سعيد، *يوتوبيا المدينة المثقّفة*، ٨٤.

٥٧ نفسه، ٧٦.

٥٨ زغيب، *في رحاب الأخوين رحباني*، ١٦٨.

لكن رغم هذه الآراء المختلفة في تلاحم الأخوين رحباني، راح الكثيرون يرجِّحون دفَّة الإبداع إلى عاصي، مثل أسعد أبو خليل الَّذي يذكر أنَّ الأخوين كانا يوقِّعان كلّ أعمالهما باسم "الأخوين رحباني" ما عدا بعض الأعمال الأولى. "وقد صدَّق النَّاس هذا الأمر باستثناء الخلَّص ممَّن شهدوا ولادة الأعمال الرَّحبانية على يد عاصي نفسه، حين كان يغلق الباب على نفسه بضعة أيَّام ويطلع بمسرحيَّة جاهزة. روى منصور الرَّحباني ذلك مرَّةً على الهواء، لكنه عاجل إلى القول أنَّها كانت تحتاج لبعض التَّنقيح. أي أنَّه اعترف بدوره التَّنقيحيّ. وهذه الرِّواية عن تأليف عاصي تقضي في الواقع على أسطورة 'الأخوين'."[٥٩]

أمَّا منصور فيردّ كالآتي: "لو كنت أنا الَّذي مات لقالوا منصور كان أهمّ من عاصي."[٦٠] ويؤكِّد الشَّاعر عبد الغني طليس أنَّ التَّشكيك كان "حاضرًا في كلّ حين حول الأخوين رحباني."[٦١] لكنَّه يرى في التَّشكيك ادِّعاء معرفةٍ في الخفايا من دون توفُّر الإثباتات الجدِّيَّة، ويعترف أنَّ منصور كان قويًّا في مواجهة هذه الاتِّهامات، قائلًا: "يجب الاعتراف هنا، بأنَّ منصور بعد رحيل عاصي، كان جبَّارًا في مواجهة ضربات سيوف الاتِّهام ضدّه على مدى ربع قرن، لأنَّه لو ضعف وغلبته 'الأنا' وباح بأيّ حقائق حول ما فعل عاصي وما فعل هو، لانهدم البيت عليه وعلى قبر عاصي وعلى صوت فيروز وعلى كلّ ما كان من المجد الرَّحباني، وعلى الجمهور الكبير، ولرأينا حرب 'داحس والغبراء' رحبانية تمتدّ إلى الورثة، وورثة الورثة إلى ما لا نهاية."[٦٢]

---

٥٩ أبو خليل، "الظّاهرة الرحبانيّة."

٦٠ وهبي، *٣ دقّات*، ١٧٩.

٦١ عبد الغني طليس، "في ذكرى رحيل منصور الرحبانيّ." *النّهار*، ١٨ كانون الثّاني ٢٠١٠.

٦٢ طليس، "في ذكرى رحيل منصور الرحبانيّ."

من جهةٍ أخرى، يتحدَّث آخرون، مثل زاهي وهبي، عن أهميَّة منصور الفنِّيَّة وعن موازاته لعاصي في الإبداع رغم محاولة بعضهم الفصل والمفاضلة بين الأخوين. فيشير وهبي إلى أنَّ منصور مبدع أيضًا مثل عاصي، وقد برهن من خلال أعماله الفرديَّة أنَّ مسرحه متطوِّر ومواكب للعصر.[٦٣]

أمَّا خالدة سعيد، فبعد تصريحها أنَّها ليست تحاول الفصل بين موهبتي الأخوين إذ إنَّ التَّمييز بينهما ليس ممكنًا، تعترف بضخامة أعمال منصور من جهةٍ وبتراجع أغنيته من جهةٍ أخرى، معلنةً أنَّ منصور استمرّ بأعمال مسرحيَّة ضخمة ارتسمت بالملاحم التَّاريخيَّة، فيما كانت أعمال الأخوين تعبّر من خلال الأغنية والحوار عن شخصيَّات مثاليّة وعن حالات محلّيّة من خلال تناول القرية اللُّبنانيَّة.[٦٤]

هكذا أظهرنا في ما سبق أنَّه، رغم تصدِّي بعضهم لفكرة المقارنة الإبداعيَّة بين موهبتي الأخوين، شكَّك الكثيرون بإبداع منصور واعتقدوا أنَّ عاصي كان أساس الإبداع الرَّحباني، وأنَّ منصور بعد وفاته لم يستمرّ في خلق أغنيات ومسرحيَّات بمستوى تلك الَّتي ألَّفها الأخوان، ممَّا يُظهر أنَّ المشاركة الفعليَّة في الإنتاج الرَّحباني كانت لعاصي.

د. مَن هو العبقريّ الشِّعريّ ومن العبقريّ الموسيقيّ؟

لم يكتفِ النُّقَّاد بالإشارة إلى من كان الأبدع بين الأخوين، بل راحت هناك شريحة تحاول فصل الإبداع الرَّحباني الشِّعريّ عن الإبداع الموسيقيّ بالتَّساؤل عمَّن كان من الأخوين العبقريّ

---

٦٣ وهبي، *٣ دقّات*، ١٨٥-١٨٦.

٦٤ سعيد، *يوتوبيا المدينة المثقّفة*، ٨٤-٨٥.

الشِّعريّ وعمَّن كان العبقريّ الموسيقيّ. يؤكِّد ذلك الدكتور محمود الزِّيباوي في قوله: "في الثَّالث عشر من كانون الثَّاني ٢٠٠٩، رحل منصور رحباني عن أربعةٍ وثمانين عامًا، تاركًا وراءه سؤالاً تَردَّد على مدى عقودٍ من الزَّمن: من الَّذي يلحِّن، ومن الَّذي يؤلِّف من الأخوين رحباني؟"[٦٥] وفيما ينظر عبد الغني طليس إلى مساعي هؤلاء للتَّمييز بين موهبة الأخوين رحباني كالضّرب بالرَّمل، "كأن يقال إنَّ عاصي كان الملحِّن، ومنصور كان الشَّاعر، أو إنَّ عاصي كان يضع الأفكار المسرحيَّة، ومنصور يضع الرَّسم التَّنفيذيّ، أو غير ذلك مما لم يكن بالفعل إلَّا وهمًا أو تخمينًا أو ضربًا بالرَّمل أو... استدراجًا لأحدهما ليجيب أو ليردّ على الأقاويل فيتمّ اكتشاف شيءٍ من خلال الإجابة أو الرَّد"،[٦٦] يجيب نزار مروّة عن السُّؤال كالآتي: "إن أتينا بنماذج موسيقيَّةٍ أو بإشاراتٍ تدلّ على تطوُّر ما، من الَّذي يستطيع أن يجزم الآن بأنَّ هذه الإشارات من صياغة عاصي أو منصور وبأنَّ تلك النَّماذج من كتابة منصور أو عاصي؟ نحن أمَّام إشكاليَّة غير قابلة للانفكاك في الوقت الحاضر. لم يجرؤ أحد حتَّى الآن على أن يفصل بين الأخوين."[٦٧]

لكن في الواقع تجرَّأ الكثيرون على الفصل بين الأخوين. ومن هؤلاء محمود الزِّيباوي الَّذي يشير إلى أنَّ اسم منصور الرَّحباني ارتبط بالقصائد الَّتي كُتبت لفيروز فقيل إنَّه هو من نظم

---

٦٥ محمود الزيباوي، "من الّذي يلحّن؟ من الّذي يؤلّف؟" *الأمبراطور*، ١٦ كانون الأول ٢٠١٣.

٦٦ طليس، "في ذكرى رحيل منصور الرحبانيّ."

٦٧ مروّة، *في الموسيقى اللبنانيّة العربيّة*، ١٨٢.

أكثرها.[٦٨] أمَّا الصِّحافيّ جهاد فاضل فيصرِّح أنَّ منصور كان شاعر المؤسَّسة الرَّحبانية، بينما كان عاصي هو من يلحِّن ويوزِّع الموسيقى.[٦٩]

وفي كتابه *جماليَّات الإبداع الرَّحباني* (٢٠٠٦)، استطاع الدكتور مفيد مسُّوح الجزم في أماكن عدَّة أنَّ هذا اللَّحن أو ذاك النَّصّ من تأليف عاصي أو منصور من دون أن يذكر لنا مصادره، كفي قوله: "اللَّحن الَّذي اختاره عاصي لأغنية قطف الحرير أحد الألحان الَّتي تظهر فيها البراعة المبكرة لهذا الموسيقار الكبير الخالد"؛[٧٠] وفي حكمه: "هذه الأغنية فولكلوريَّة خفيفة معروفة قبل المسرح الرَّحباني وقد ردَّدها المحتفلون بأعراسهم ومواسم القزّ.. أعاد عاصي توزيعها دون الابتعاد عن النَّغمة الأصليَّة وقد أدَّتها الفرقة مع نجلا ممهِّدةً بها لأغنيةٍ من تأليف منصور أضافت بلذَّة كلماتها ونعومة لحنها متعةً للعيد والضَّيعة وضيوفها."[٧١]

فرغم أنَّ هناك من آمن أنَّ الأخوين كانا عبقريَّين في الجانبين بالتَّساوي– كفهد الدَّاعور الَّذي يشير إلى لغطٍ واقعٍ بين النُّقاد الَّذين يظنُّون أنَّ عاصي كان العبقريّ الموسيقيّ ومنصور كان العبقريّ الشِّعريّ إذ في رأيه ساهم الأخوان بالتَّساوي في كلٍّ من الجانبين الشِّعريّ والموسيقيّ–[٧٢] إلَّا أنَّ هناك من نقل لنا رأيه في نسبة الإبداع الرَّحباني بحسب تجربته الشَّخصيَّة أثناء تواجده أو عمله مع الأخوين. نذكر من هؤلاء الباحث والنَّاقد الموسيقيّ الياس سحَّاب الَّذي شهد على موهبة كلٍّ من

---

٦٨ الزيباوي، "من الّذي يلحّن؟ من الّذي يؤلّف؟"

٦٩ جهاد فاضل، "'قصائد مغناة' هل هي 'للأخوين رحبانيّ' أم لمنصور وحده؟" *جماليا*، ٢٠ شباط ٢٠١٢.

٧٠ مفيد مسّوح، *جماليّات الإبداع الرحبانيّ* (بيروت: بيسان، ٢٠٠٦) ج ١، ص ٤٥.

٧١ مفيد مسّوح، *جماليّات الإبداع الرحبانيّ*، ج ١ ٤٩.

٧٢ Al- Daour, *Musings on Musicology*, 59.

الأخوين في ما يخصّ الشِّعر والتَّوزيع الأوركستراليّ خلال حواراته معهما وفي السَّهرات الخاصَّة، فاكتشف أنَّ الأخوين اشتركا في الشِّعر العامِّيّ اللُّبنانيّ والفصيح وفي التَّوزيع الأوركستراليّ بالدَّرجة نفسها.[٧٣] لكنَّه يعود ويؤكِّد أنَّنا نستطيع، عن طريق المقارنة، التماس دور عاصي بشكلٍ خاصّ في فنّ الأخوين الَّذي التبست فيه الحقيقة بالأسطورة فضاعت معه ملامح الدَّور المحدَّد لكلٍّ من عاصي ومنصور. ثمَّ يعلِّق بالقول إنَّه رغم الحاجة إلى الكثير من البحث والدِّراسة للفصل بين دور كلٍّ من الأخوين رحباني في الأعمال المشتركة، فإنَّ منصور زلّ لسانه مرَّة، مع أنَّه أصرّ على كتمان السِّرّ لفترة طويلة، وتحدَّث بصراحة عن تفضيله للموسيقى الكلاسيكيَّة وميله إلى أجوائها في التَّأليف الموسيقيّ، بينما كان عاصي يميل إلى الموسيقى العربيَّة. فكان يُقنع منصور بأنَّ المتلقِّي هو عربيّ، لذلك على العمل أن يحمل طابع الموسيقى العربيَّة لينتشر عربيًّا. ويمكن، مع مزيد من التَّدقيق في دور كلٍّ من الأخوين في الأعمال المشتركة، المقارنة بين ما أنتجه الأخوان وما أنتجه منصور بعد غياب عاصي منفردًا، فيتأكَّد لنا ما قاله منصور ذات يوم من أنَّ عاصي كان يميل أكثر إلى الموسيقى الشَّرقيَّة ومقاماتها.[٧٤]

وهناك من استند إلى تصريحات لأحد الأخوين أو لأحد أبنائهما أو حتَّى لفيروز كحججٍ يستخدمها للدِّفاع عن موقفه، كمحمود الزِّيباوي الَّذي يخبرنا في حديثٍ لمنصور الرَّحباني نقله الصِّحافي المصريّ محمَّد رفعت يوم زار الأخوان وفيروز القاهرة بدعوةٍ رسميَّة من الحكومة المصريَّة، أنَّ رفعت سأل الأخوين عن كيفيَّة سير التَّعاون في عملهما المشترك، فأجاب منصور:

---

٧٣ الياس سحّاب، *الموسيقى العربيّة في القرن العشرين: مشاهد ومحطّات ووجوه* (بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٩)، ٢٧٦.

٧٤ سحّاب، *الموسيقى العربيّة في القرن العشرين*، ٢٧٥–٢٧٦.

"أنا أكتب الأعمق وعاصي يكتب الأشفّ والأحسّ والأكثر شعبيَّة، والتَّلحين نمتزج فيه."[٧٥] ويذكر الزِّيباوي أيضًا أنَّ فيروز، في حديثٍ لها مع محمَّد الكردي عام ١٩٧٩، صرَّحَت بالآتي: "قديمًا كانوا يقولون وجها الدِّينار. منصور هو الوجه الثَّاني للدِّينار الرَّحباني. أجمل شعر غنَّيته ألَّفه منصور الَّذي أقول عنه إنَّه سعادة هاربة إلى الطُّفولة، وكلَّما ركض، طالت الطَّريق. من هنا، همُّه الكبير، يعطي شعرًا مثلما يعطي موسيقى."[٧٦] كما ينوِّه أسعد أبو خليل إلى أنَّ زياد الرَّحباني أحسن حين روى الحقيقة في كتاب لعبيدو باشا حين قال إنَّ كلّ ما يحفظ النَّاس من أغاني الميلودي ألَّفه عاصي.[٧٧]

من جهة أخرى، ينقل محمود الزِّيباوي اعتراف منصور الرَّحباني في حوار مع الإعلاميّ اللُّبنانيّ رياض شرارة عام ١٩٧٢: "صحيح أنَّ هذا يشغل بعض الأذهان، لكن الحقيقة أنَّنا نؤلِّف ونلحِّن معًا. مرَّاتٍ كثيرة ألحِّن ما ألَّفه عاصي، ومرَّات أؤلِّف ما سيلحِّنه عاصي، ومرَّات أؤلِّف وألحِّن وحدي، ومرَّات أيضًا عاصي يؤلِّف ويلحِّن منفردًا، وهكذا دواليك."[٧٨]وحين سأله شرارة ما إذا كان وراء كلّ الأعمال الشِّعريَّة الفصيحة، أجاب منصور: "ليس هذا من الضَّروريّ، إنَّما بعض الأصحاب يخلط في ذلك بحكم كوني أكتب بعض القصائد الفصحى الَّتي لا نلحِّنها، وأقرأها عليهم

---

٧٥ الزيباوي، "مَن الَّذي يلحِّن؟ مَن الَّذي يؤلِّف؟"

٧٦ نفسه.

٧٧ أسعد أبو خليل، "الظَّاهرة الرَّحبانية: الأساطير المؤسَّسة للقوميَّة اللُّبنانيَّة." *الأخبار*، ٣ تموز ٢٠١٠.

٧٨ الزيباوي، "مَن الَّذي يلحِّن؟ مَن الَّذي يؤلِّف؟"

في بعض المناسبات. على كلّ حال هذه القصائد ستحمل في ما بعد، إن صدرت، اسمي منفردًا. أمَّا في مجال القصائد والشِّعر الَّذي يلحِّن فليست هنالك قاعدة."[٧٩]

هكذا استند بعضهم إلى تصريحات العائلة الرَّحبانية، فيما اعتمد البعض الآخر على تجربتهم الخاصَّة لمحاولة إثبات رأيهم في عبقريَّة الأخوين. بدورنا شاهدنا لقاءً خاصًّا مع فيروز يعود إلى عام ١٩٧٢، سُئل خلاله كلّ من عاصي ومنصور اللّذين كانا بين الحضور عن كيفيَّة التَّعامل بينهما فأجاب عاصي: "في الواقع أكتر الأعمال اللِّي منعملها بيعملها واحد لوحدو، يعني ممكن أنا أعمل كلمات واللَّحن والأوركستراسيون يعني التِّوزيع، وممكن منصور يعمل الكلمات واللَّحن والتِّوزيع، ومرَّات هُوِّي بيعمل كلمات أنا بلحِّنهن مرَّات أنا بعمل كلمات هوي بيلحِّنهن، إنَّما دايمًا بيطلعوا تحت إسم الأخوين رحباني."[٨٠] بالتَّالي نظنّ أنَّ هذا التَّصريح لعاصي الرَّحباني بحضور كلٍّ من منصور وفيروز، والَّذي يتقابل مع تصريح منصور السَّابق،[٨١] قد يكفي للإجابة عن كلّ تلك الأسئلة والشُّكوك الَّتي شغلت الكثيرين إذ يُظهر أنْ ليس هناك قاعدة اتَّبعها الأخوان في التَّأليف الشِّعريّ أو الموسيقيّ. فمن الصَّعب معرفة الإسهام أو الإبداع الفرديّ لكلٍّ منهما في الأعمال الفنِّيَّة المشتركة، وقد يتطلَّب ذلك الكثير من البحث والتَّدقيق، وهو خارج نطاق بحثنا.

---

٧٩ الزيباوي، "من الّذي يلحّن؟ من الّذي يؤلّف؟"

٨٠ فيديو بعنوان "لقاء خاصّ للسّيّدة فيروز قديم جدًّا"، نشر في ٥ كانون الأوّل ٢٠١٥ وشاهدناه في حزيران ٢٠١٦، https://youtu.be?9xRsnf5IFAM.

٨١ في حديثه مع الإعلاميّ رياض شرارة.

هـ. الفكرة الختاميَّة

عرضنا في هذه المقدِّمة الأهميَّة الفنِّيَّة للأخوين رحباني من حيث التَّجدبد الَّذي قدَّماه على صعيد الأغنية والمسرح الغنائيّ. كما أظهرنا الخلاف في الآراء الَّذي كان يدور، وما زال، بين مؤيِّدٍ ومعارضٍ لأهميَّة أعمال منصور الفنِّيَّة وقيمتها، ورأينا كيف أنَّ بعضهم آمن بانتهاء الإبداع الرَّحباني بعد رحيل عاصي، وكيف أنَّ البعض الآخر صرَّح أنَّ عاصي كان أبدع من منصور. وبينما هناك من كان ضدّ التَّفريق بين الأخوين وقال إنَّهما مبدعان بالدَّرجة ذاتها، اعتبر الكثيرون أنَّ منصور كان المبدع الشِّعريّ فيما كان عاصي المبدع الموسيقيّ؛ ومنهم من ظنّ أنَّ منصور كان المبدع في الشِّعر العربيّ الفصيح وعاصي في الشِّعر باللُّبنانيَّة العامِّيَّة.

مَن كان الأبدع؟ لا يهمّ. تبقى الإجابة عن هذا السُّؤال مثل قصَّة "إبريق الزَّيت". فلن نحاول أن نأخذ طرفًا مع هذا النَّاقد أو ذاك الصِّحافي، أو أن نتبنَّى رأي فلان ونحاول إثباته بالبحث والحجج والبراهين، أو أن نسعى إلى تبيان ما إذا كان عاصي العبقريّ الموسيقيّ ومنصور العبقريّ الشِّعريّ، أو إن كان نتاج الأخوين رحباني المسرحيّ أهمّ من نتاج منصور المسرحيّ منفردًا. ما يهمّ بحثنا هو أنَّ منصور أكمل مسيرته الفنِّيَّة بعد وفاة أخيه عاصي وقدَّم لنا إحدى عشرة مسرحيَّة غنائيَّة. وممَّا لا شكّ فيه أنَّه هو وحده الَّذي ألَّف هذه المسرحيَّات؛[٨٢] فليس هناك مجال للتَّشكيك أو لمحاولة إثبات مَن وضع فيها الفكرة أو الشِّعر أو اللَّحن أو التَّوزيع كما كان يحصل مع أعمال الأخوين رحباني.[٨٣] فإنَّ منصور يُعادل من خلال إنتاجه المسرحيّ نصف عدد المسرحيَّات الَّتي قدَّمها الأخوان معًا، وقلَّةٌ هم الَّذين ينتجون هذا الكمّ من المسرحيَّات سواءٌ في لبنان

---

٨٢ بالتَّعاون مع أبنائه الثَّلاث وبذكر نوع هذا التَّعاون.

٨٣ باستثناء *صَيْف ٨٤٠* الَّتي عرضنا سابقًا مختلف الآراء حول تأليفها.

أو في العالم العربيّ. بالتَّالي يكون مسرح منصور الرَّحباني مستحقًّا للدراسة والتَّحليل، ومستحقًّا أن يُسلَّط عليه الضَّوء عوض أن يتمّ انتقاده بطريقةٍ سطحيَّةٍ من خلال مقارنته بأخيه وبإبداعه أو من خلال الموازنة بين أعماله وأعمال الأخوين. وهذا ما سنسعى إليه في الفصول اللَّاحقة.

الفصل الأول

المنـهجيَّة

أ. الإشكاليَّة وأهميَّة البحث

رغم أنَّ معظم النَّقد لم يتجاوب بالاندفاع ذاته مع مسرح منصور الرَّحباني كما فعل مع مسرح الأخوين رحباني، لا يمكننا أن ننكر أنَّ منصور تابع مسيرة الأخوين، عبر إنتاج مسرح غنائيّ حمل الهمّ الرَّحباني بأوجه جديدة. صحيحٌ أنَّ منصور اعتمد على التَّاريخ في اختياره لمعظم مواضيع مسرحيَّاته، وصحيحٌ أنَّ العديد من النُّقَّاد اعتبروا ذلك انتهاءً للابتكار الرَّحباني كما ذكرنا آنفًا. لكن لم يسعَ أحد إلى دراسة هذه المسرحيَّات التَّاريخيَّة وكيفيَّة اقتباس منصور ومعالجته لها، أو الكشف عن دوافعه الواعية واللَّاواعية وراء طرحها. ورغم انشغال الكثيرين في محاولة التَّمييز بين إبداع الأخوين رحباني، خاصَّةً بعد وفاة عاصي، فإنَّ أحدًا لم يحاول تبيان القيمة التراجيديَّة لأعمال منصور الفرديَّة اللَّاحقة.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ المهتمّ بمسرح منصور يستطيع العثور على عددٍ كبيرٍ من المقالات الصِّحافية الَّتي تمدح مسرحه أحيانًا وتذمّه أحيانًا كثيرةً أخرى؛ لكن في ما يخصّ الدِّراسات النَّقديَّة الجدّيَّة الَّتي تتناول مسرحه، لا يستطيع القارئ نفسه إيجاد ما يشفي غليله. يعود ذلك، بحسب محمَّد منصور، إلى النَّظرة الكسولة الَّتي تعامل فيها النَّقد مع المسرح الرَّحباني. فإن عدنا إلى تاريخ علاقة النَّقد بهذا المسرح لَوجدنا أنَّ الكسل النَّقديّ جليّ في عدد الكتب القليلة الَّتي

تناولت مضمونه بطريقة عميقة وجدّيَّة ومتنوّعة.[٨٤] فإنَّ ما تناول المسرح الرَّحباني كان في معظمه "قراءات احتفاليَّة انطلقت على الدَّوام من إعلاء قيمة الشَّكل على حساب المضمون، ومن الاعتراف بالنَّجاح الفنّي الواضح الَّذي حقَّقه الرَّحابنة على صعيد تجديد المسرح الغنائيّ العربيّ، مقابل إغفال أهميَّة الموضوعات والأفكار والمضامين الَّتي حملوها عبر تلك الصِّيغة الغنائيَّة الزَّاهية... أو التَّقليل من شأن المعالجة الدّراميَّة لتلك الموضوعات."[٨٥] بالتَّالي إن كان مسرح الأخوين رحباني "العظيم" لم يُعالجه النَّقد بعمقٍ وجدّيَّةٍ ولم يتناول موضوعاته بطريقةٍ تحليليَّةٍ وعلميَّة، فكيف بالأحرى مسرح منصور الَّذي شكَّل مادَّةً جدليَّة؟

إنَّ المسرح العربيّ لا يزال بأمسّ الحاجة إلى أن يُكتب حوله نصٌّ نقديّ جيّد.[٨٦] فيجب أوَّلًا التَّمييز بين النَّقد المسرحيّ الصِّحافيّ والنَّقد الأكاديميّ العلميّ، إذ إنَّ هذا النَّقد في لبنان والوطن العربيّ لا يشبه النَّقد في الغرب وأوروبا. فهو حديث العهد، إذ بدأ مع نهضة المسرح في السِّتينات، وهو أيضًا أدبيّ الجذور وبحاجة إلى بعض الوقت لتتكاثر حوله الكتابات النَّقديَّة.[٨٧] وإنَّ كثرة المسرح المكتوب في العامّيَّة في العالم العربيّ يبرّر سبب تجاهل الأكاديميا للمسرح في الشَّرق. علمًا أنَّ المسرح الأكثر تهميشًا هو المسرح الغنائيّ في اللَّهجة العامّيَّة، رغم أنَّ المسرح في الوطن

---

٨٤ منصور، *فيروز والفنّ الرحبانيّ*، ٢١- ٢٢.

٨٥ نفسه، ٢٣.

٨٦ جورج الرّاسي، *المسرح اللّبنانيّ في عصره الذّهبيّ (١٩٧٠- ١٩٧٥)* (بيروت: دار الحوار الجديد، ٢٠١٠)، ٢٩٤.

٨٧ عبده وازن، "النّقد المسرحيّ في لبنان: نقاط للنّقاش." في *المسرح اللّبنانيّ: مشاكل وآفاق*، إعداد وطفاء حمادة. (جونية: النّادي الثّقافيّ العربيّ، نيسان ١٩٩٣)، ١٦٥.

العربيّ كان في مجمله مسرحًا غنائيًّا حتَّى الثّلاثينات.[٨٨] ويؤكّد ذلك الباحث طارق سلُّوخ بقوله إنَّ الكتب الَّتي تتناول المسرح اللُّبنانيّ قليلة، وتلك الَّتي تأخذ منحى تحليليًّا أقلّ منها.[٨٩] ويعود ذلك برأيه إلى تقليل النَّاس من أهميَّة المسرح، بالإضافة إلى تركيز المسرحيِّين على العمل المسرحيّ نفسه لا على التَّوثيق.[٩٠] أمَّا عبده وازن فيوضح أنَّنا في لبنان نجد أنَّ النَّقد الأكاديميّ شبه غائب إذ يحتاج إلى مجلَّات متخصِّصة، والصُّحف والمجلَّات لا تستوعب المقالات العلميَّة أو تلك الَّتي تتبع منهجًا نقديًّا صارمًا، بينما النَّقد الصِّحافي هو الغالب لأنَّ الصَّحافة تواكب الأعمال المسرحيَّة وتقرأها بعين ناقدة.[٩١] فلا يفاجئنا أن تكون الكتابة التَّحليليّة عن الأخوين رحباني وزياد نادرة، إذ إنَّ طبيعة علاقة الصَّحافة مع الشُّهرة والثَّقافة الشَّعبيَّة أبسط وأسهل منها مع الأكاديميا. فكانت النَّتيجة عددًا لا يحصى من المقالات عن العائلة الرَّحبانية في الصّحف والمجلَّات في المنطقة العربيَّة عامَّةً واللُّبنانيَّة خاصَّة.[٩٢]

ويعتبر وازن أنَّ عدد النُّقَّاد المسرحيِّين الحقيقيِّين أصبح بعدد أصابع اليدّ؛ ومنهم من ترك النَّقد وراح يهتمّ بأمور أخرى. لذا نحن بحاجة إلى إعادة نظر في النَّقد المسرحيّ في لبنان.[٩٣] وبما أنَّ النَّقد يكمل المسرح ولا يسبقه أو يليه، تكمن وظيفته في التَّحليل والمتابعة إلى حَدّ أنَّه "لا يسوِّق

---

٨٨ Christopher Stone, *Popular Culture and Nationalism in Lebanon: The Fairouz and the Rahbani Nation* (New York: Routledge, 2008), 7.

٨٩ Tarek Salloukh, *Theatre in Lebanon* (2005), 42.

٩٠ نفسه، ٤٤.

٩١ وازن، "النّقد المسرحيّ في لبنان: نقاط للنّقاش،" ١٦٥.

٩٢ Stone, *Popular Culture and Nationalism in Lebanon*, 7- 8.

٩٣ وازن، "النّقد المسرحيّ في لبنان: نقاط للنّقاش،" ١٦٩.

العمل ولا يروّج له بل يضيئه ويقرأه قراءةً تحليليَّة، يشرح أبعاده ويشرح بنيته للوصول إلى جوهره. ويحاول أيضًا أن يجد له سياقًا سواء في تجربة الكاتب والمخرج، أم في انتمائه إلى نوعٍ من الأنواع المسرحيَّة أم إلى اتِّجاهٍ من الاتِّجاهات."[٩٤]

إذن لكلّ تلك الأسباب الَّتي ذكرناها، يلزم مسرح منصور الرَّحباني دراسات تحلِّله وتبيِّن نقاط ضعفه وقوته وتظهر خفاياه وأبعاده وتفكِّك عناصره وتدرس شكله ومضمونه وتثبت علميًّا مكانته في المسرح الغنائيّ اللُّبنانيّ والعربيّ والعالميّ. من هنا تأتي أهميَّة بحثنا إذ أردناه دراسة تحليليَّة أكاديميَّة علميَّة حول مسرح منصور الرَّحباني الغنائي تكون محطَّةً أولى تمهِّد لدراسات مستقبليَّة تالية.

ب. إطار البحث

بما أنَّ الدِّراسات النَّقديَّة الأكاديميَّة عن مسرح منصور الرَّحباني شبه غائبة، فإنَّ مسرحه ما زال موضوعًا واسعًا ومتشعِّبًا يلزمه، شأن مسرح الأخوين وأيّ مسرح آخر، المتابعة والتَّحليل. لذلك وددنا بدء دراسة مسرح منصور بتركيز هذا البحث على تحديد مكانته تراجيديًّا وعلى تبيان قيمة أعماله من خلال الإجابة عن الأسئلة التَّالية: هل يتَّفق مسرح منصور الرَّحباني مع البناء التّراجيديّ كما عرَّفه الفيلسوف أرسطو؟ هل اتَّبع منصور عناصر التّراجيديا الكاملة أم كانت أعماله المسرحيَّة ضعيفة البناء؟ هل يتحقَّق التَّطهير لدى المتلقِّي في نهاية مسرحيَّاته؟ هل هدف منصور من خلال مسرحه إلى تغيير فكر المتلقِّي أم اكتفى بالتَّرفيه والتَّسلية؟ سنسعى في اجتهادنا إلى البرهان أنَّ مسرحيَّات منصور مكتملة العناصر التّراجيديَّة، وأنَّ التَّطهير يتحقَّق فيها، وأنَّ

---

٩٤ وازن، "النّقد المسرحيّ في لبنان: نقاط للنّقاش،" ١٦٥.

منصور بعث من خلالها بأمثولات تحثُّ المتلقِّي على التَّغيير، ممَّا يظهر أنَّها تراجيديَّات جيِّدة ويتعارض مع أقوال الكثيرين ممَّن اعتبروا أنَّ مسرحه ليس جيِّدًا.

بما أنَّ مسرحيَّات منصور الَّتي اخترناها لبحثنا هي تراجيديَّات، فقد ارتأينا لتحليلها اعتماد كتاب أرسطو *فنّ الشِّعر* (Poetics) لأهمِّيَّته في تعريف التراجيديا الجيِّدة وعناصرها والَّذي حافظ على مكانته العلميَّة عبر العصور، والَّذي "لم يقدَّر لكتاب آخر أن يؤثِّر في كلّ من التَّفكير حول التراجيديا، وفي التراجيديا ذاتها، مثلما قدّر للفصول الخمسة عشر الأولى من كتاب "فنّ الشِّعر" لأرسطو، الَّتي يصل طول كلّ منها في المتوسِّط إلى صفحة كاملة."[٩٥] كما سنعتمد على ثلاث مسرحيَّات فقط لمنصور الرَّحباني وهي *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا*، وذلك لعدم إتاحة المساحة المخصَّصة لنا لدراسة كلّ مسرحيَّاته، لكن على أمل أن يتمّ ذلك في محطَّاتٍ لاحقة أخرى. وقد اخترنا هذه المسرحيَّات بالذَّات لسببين: أوَّلًا لوحدة موضوعها، وثانيًا لانتمائها إلى مراحل مختلفة من إنتاج منصور الرَّحباني الفنِّيّ. فصَيْف *٨٤٠* هي أوَّل مسرحيَّة فرديَّة لمنصور عُرضت عام ١٩٨٧، تناول فيها حقبةً من التَّاريخ اللُّبنانيّ هي ثورة عامِّيَّة أنطلياس عام ١٩٨٠. وعُرضت *مُلوك الطَّوائف* عام ٢٠٠٣، وهي مسرحيّته السَّادسة. وقد تناول فيها حقبةً من تاريخ العرب في الأندلس. أمَّا *زَنوبْيا* فعُرضت عام ٢٠٠٧، وهي المسرحيَّة العاشرة وما قبل الأخيرة، تطرَّق فيها منصور إلى حقبةٍ من تاريخ مملكة تدمر.

بالتَّالي يكون اختيارنا قد وقع على مسرحيَّات ثلاث تنتمي إلى مراحل مختلفة ومتباعدة من إنتاج منصور الرَّحباني المسرحيّ: *صَيْف ٨٤٠* من بداية مسيرته المسرحيَّة، و*مُلوك الطَّوائف*

---

٩٥ والتر كاوفمان، *التراجيديا والفلسفة*. ترجمة كامل يوسف حسين (بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر: ١٩٩٣) ٥٥.

من منتصفها و*زَنوبْيا* من آخرها. فتشكِّل للدراسة عيّنةً نموذجيَّةً من مسرحيَّات منصور الإحدى عشرة.

ج. المنهجيَّة

سنعالج موضوعنا عبر دراسة مضمون نصّ مسرحيَّات منصور الرَّحباني الثّلاث *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا* من خلال التّركيز على عناصر التراجيديا الأربعة فيها: "الحبكة" و"الشَّخصيَّة" و"الفكر" و"اللُّغة". ولن نتطرَّق إلى العنصرين المتبقيَّين، أي "الغناء" و"المرئيَّات المسرحيَّة" إذ أنَّهما مرتبطان بالعرض المسرحيّ فيما يرتكز بحثنا على المعالجة النَّصِيَّة للمسرحيَّات. بالتَّالي لن ندخل في النَّقد الشِّعريّ للنَّصّ والأغاني أو في النَّقد الموسيقى والإخراج المسرحيّ مما يتضمَّنه من تمثيل ورقص وإيقاع وديكور وتأثيرات بصريَّة وسمعيَّة وغيرها، إذ إنَّها خارج نطاق بحثنا. سنحاول أيضًا خلال تحليلنا لهذه المسرحيَّات الثَّلاث متابعة عامل التَّطهير فيها لنرى إن كان موجودًا، فيكون منصور مع ذلك قد حقَّق هدف التراجيديا الأول. كما سننظر في هدف هذه المسرحيَّات لنرى ما إذا كان منصور يريد من خلالها بعث أمثولات للمتلقِّي.

د. تنظيم الأطروحة

بدأنا بحثنا بمقدّمةٍ شملت الخلفية التَّاريخيَّة الفنِّيَّة للأخوين رحباني، أظهرنا خلالها أهميَّة أعمالهما وما أتت به من جديدٍ في لبنان والعالم العربيّ على صعيد الأغنية والمسرح الغنائيّ.

وعرضنا أيضًا الآراء المختلفة والمتضاربة في إبداعهما وعبقريَّتهما الشِّعريَّة والموسيقيَّة، وفي إنتاج منصور الفنِّيّ بعد رحيل أخيه عاصي.

في فصلنا الأوَّل هذا عرضنا الإشكاليَّة وأهميَّة البحث وإطاره ومنهجيَّته. أمَّا في الفصل الثَّاني فسنعرض أدبيَّات بحثنا الَّتي تشكِّل أيضًا عرضًا للمصادر والمراجع عن منصور والأخوين رحباني الَّتي سنعتمدها.

ثمَّ في الفصل الثَّالث سنتناول حياة منصور الرَّحباني. وفي الفصل الرَّابع سنعرّف "التراجيديا" وعناصرها بحسب أرسطو، كما سنعطي تعريفًا للمصطلحات الَّتي سترد معنا أثناء التَّحليل، وهي: "التَّطهير"، "البطل"، "التَّمثُّل"، "الأمثولة".

أمَّا في الفصل الخامس فسنقسِّم موضوعات مسرحيَّات منصور إلى خمسة أقسام هي: الموضوع التَّاريخيّ، الموضوع الأدبيّ والفلسفيّ، الموضوع الاجتماعيّ السِّياسيّ، الموضوع الدِّينيّ، الموضوع الأسطوريّ. وسنختار للدراسة مسرحيَّات الموضوع التَّاريخيّ فقط أي *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا*.

في الفصل السَّادس سنعطي ملخَّصا لمسرحيَّة *صَيْف ٨٤٠*. ثمَّ نحلِّل عناصر التراجيديا الأربعة: "الحبكة" و"الشَّخصيَّة" و"الفكر" و"اللُّغة" كما وردت فيها، لنبيِّن ما إذا كان منصور قد وظَّفها جيِّدًا وتَحَقَّق معها التَّطهير.

في الفصل السَّابع سنعطي ملخَّصًا لمسرحيَّة *مُلوك الطَّوائف* وندرس العناصر التّراجيديَّة الأربعة الَّتي ذكرناها أعلاه بالإضافة إلى عامل التَّطهير فيها. وفي الفصل الثَّامن سنعرض ملخَّصا لمسرحيَّة *زَنوبْيا*، ثمَّ سننظر في توظيف منصور لتلك العناصر وفي تحقُّق التَّطهير.

أمَّا في الفصل التَّاسع والأخير فسنقارن المسرحيَّات الثَّلاث الَّتي حلَّلناها لنرى ما إذا كانت عناصرها تتشابه، ثمَّ نحاول نقدها لنرى إن كان منصور يهدف إلى التَّأثير على المتلقِّي وتغيير أفكاره من خلالها.

في الخاتمة سنلخِّص البحث ونتائجه، وسنذكر التَّحدِّيَّات الَّتي واجهناها أثناء دراستنا، وسنعطي توصيات للأبحاث المستقبليَّة.

بعد ذلك سنقفل الأطروحة بعرضٍ للبيبليوغرافيا الَّتي تشمل المصادر والمراجع العربيَّة والأجنبيَّة لبحثنا.

الفصل الثَّاني

الأدبيَّات

إنَّ مصادر بحثنا هي نصوص مسرحيَّات منصور الرَّحباني الثَّلاث الَّتي تمّ نشرها والَّتي عُرضت لأوَّل مرَّةٍ في التَّواريخ التَّالية: *صَيْف ٨٤٠* (١٩٨٧) و*مُلوك الطَّوائف* (٢٠٠٣) و*زَنوبْيا* (٢٠٠٧)، بالإضافة إلى كتاب أرسطو *فنّ الشِّعر* *Poetics* الَّذي نقله إلى العربيَّة وعلَّق عليه الدّكتور ابراهيم حمادة (١٩٨٢). وبما أنَّ الدِّراسات الأكاديميَّة الَّتي تتناول مسرح منصور الرَّحباني شبه غائبة، قرَّرنا أن يتضمَّن هذا العرض لأدبيَّات بحثنا، علاوةً على ما صدر وتناول منصور الرَّحباني دون الأخوين، الكتب والدِّراسات الَّتي تناولت الأخوين رحباني وفيروز والَّتي استطعنا الحصول عليها.

أ. المراجع عن منصور الرَّحباني

لقد كُتب الكثير عن الأخوين رحباني في العالم العربيّ، لكننا لم نعثر على أيّ كتاب أو دراسة في اللُّغة العربيَّة عن منصور وحده رغم مسيرته الفرديَّة الطّويلة الَّتي دامت ثلاثًا وعشرين سنة ورغم مرور سبع سنواتٍ على رحيله. فمن المفاجئ أنَّه بعد كلّ تلك الفترة، أي ثلاثين عامًا، لم يدرس أحد في لبنان أو في العالم العربيّ منصور الرَّحباني الشَّاعر أو الموسيقيّ أو المسرحيّ بعيدًا عن الأخوين رحباني. ولم يتعدَّ ما وجدناه هي بعض الفصول في كتبٍ تناولته بطريقةٍ أو بأخرى.

أمَّا في اللُّغات الأجنبيَّة فلم نجد سوى كتاب واحد يتناول منصور الرَّحباني دون أخيه عاصي، وهو في الأساس أطروحة ماجستير[٩٦] أُعدَّت عام ٢٠١١ في اللُّغة الألمانيَّة[٩٧] في جامعة غاينشن فريدريخ فيلهلمز في بون (Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn) لهاتيس (خديجة) فرحان إسفن Hatice Ferhan Isfen، ونُشرت في الألمانيَّة في برلين عام ٢٠١٢ تحت عنوان *Der turkische Einfluss auff das Libaneisisch-Arabische: Eine Untersuchung zur Umgangssprache und ihrer Instrumentalisierung durch den Theaterschriftsteller Mansūr ar-Rahbānī (1925- 2009)* *التَّأثير التُّركيّ على اللَّهجة اللُّبنانيَّة: تفحُّص العامّيَّة وأدواتها من خلال المسرحيّ منصور الرَّحباني (١٩٢٥- ٢٠٠٩)*.[٩٨] في رسالتها الجامعيَّة هذه، تدرس إسفن تأثير اللُّغة التُّركيَّة على المحكيَّة اللُّبنانيَّة من خلال مسرحيَّة منصور الرَّحباني *صَيْف ٨٤٠*. لكنها تعتمد في دراستها على بضعة مشاهد من المسرحيَّة فقط، وهي: الثَّاني والسَّادس والخامس عشر والثَّاني والعشرين والثَّالث والعشرين من الفصل الأول، والمشهد الثَّامن عشر والواحد والعشرين والثَّاني والعشرين والخامس والعشرين من الفصل الثَّاني. وتقسِّم إسفن أطروحتها إلى ثلاثة فصول: في الفصل الأول تترجم تلك المشاهد إلى الألمانيَّة، وفي الفصل الثَّاني تعطي نبذةً عن واقع لبنان عام ١٨٤٠. ثمَّ تقسِّم الفصل الثَّالث إلى أربعة أقسام، وتتناول في القسم الأول اللُّغة العربيَّة الفصحى من جهة واللَّهجة اللُّبنانيَّة العامِّيَّة وتأثير التُّركيَّة عليها من جهةٍ أخرى. وفي القسم الثَّاني تتطرَّق إلى علم صوتيَّات الألفاظ العثمانيَّة التُّركيَّة. ثمَّ تذكر انتقال عبارات من لغاتٍ أخرى

---

[٩٦] تتألّف من ٩٤ صفحة.

[٩٧] نشكر أ. ب. على ترجمة محتوى هذه الدّراسة إلى الإنكليزيّة.

[98] Isfen, Hatice Ferhan, *Libaneisisch-Arabische: Der turkische Einfluss auff das Eine Untersuchung zur Umgangssprache und ihrer Instrumentalisierung durch den Theaterschriftsteller Mansūr ar-Rahbānī (1925- 2009),* Bonner Islamwissenschatliche Hefte, Berlin: 2012.

كالفارسيَّة إلى اللُّبنانيَّة عبر التُّركيَّة، وتشير إلى المفردات التُّركيَّة في المحكيّة اللُّبنانيَّة. في القسم الأخير تعالج إسفن أدوات التَّأثير التُّركيّ على اللَّهجة اللُّبنانيَّة من خلال مسرحيَّة منصور الرَّحباني *صَيْف ٨٤٠*. والواقع أنَّ هذه الدِّراسة تشكِّل انطلاقة جيِّدة في دراسة مسرح منصور الرَّحباني، إلَّا أنَّها لا تعطينا سوى جانب من التَّحليل اللُّغويّ للمسرحيَّة عبر تناوُل فصولًا محدّدة. لكنَّها دراسة قيِّمة من حيث هي أوَّل ترجمة لعمل من أعمال منصور الرَّحباني إلى لغة أجنبيَّة– الألمانيَّة تحديدًا– رغم أنَّ هذه التَّرجمة لم تتناول المسرحيَّة كلّها بل اقتصرَت على مشاهد منها.

من هنا تنحصر أدبيَّات بحثنا المباشرة بهذه الدِّراسة وببعض فصول قصيرة عن منصور الرَّحباني وجدناها في عددٍ من الكتب، وسنعرضها من الأقدم إلى الأحدث في ما يأتي:

كتاب[٩٩] الدكتور نبيل أبو مراد *المسرح اللُّبنانيّ في القرن العشرين: تاريخ، قضايا، تجارب، أعلام*[١٠٠] (٢٠٠٢) حيث عثرنا، في القسم الأوَّل من فصله الثَّامن والأخير "المسرح اللُّبناني في الرّبع الأخير من القرن العشرين المرحلة الثَّانية (١٩٧٥– ٢٠٠٠)"[١٠١]، على فقرة بعنوان: "المسرح الرَّحبانيّ الجديد مع منصور وأولاده".[١٠٢] يتناول أبو مراد في هذه الفقرة مسرحيَّة *صيف ٨٤٠* ويقول سريعًا إنَّها مسرحيَّة تاريخيَّة تعرض البطولة والوفاء والوطنيَّة، ويتخلَّلها بعض الشَّخصيَّات الخياليَّة مثل شخصيَّة البطل سيف البحر، لكنَّه لا يدخل في تحليل المسرحيَّة. كما يتحدَّث باختصار عن تطوُّر الديكورات والأزياء، بالإضافة إلى الجوّ الموسيقيّ العامّ الَّذي ساهم فيه

---

[٩٩] يتألَّف من ٨١٢ صفحة.

[١٠٠] نبيل أبو مراد، *المسرح اللُّبنانيّ في القرن العشرين: تاريخ، قضايا، تجارب، أعلام* (لبنان: نبيل أبو مراد، ٢٠٠٢).

[١٠١] من الصَّفحة ٦١٣ إلى الصَّفحة ٦٥٤.

[١٠٢] من الصَّفحة ٦٤٩ إلى الصَّفحة ٦٥٤.

أسامة نجل منصور. ثمَّ يستخلص المؤلِّف أنَّ منصور والرَّحابنة الجدد توجَّهوا نحو عروض استعراضيَّة ضخمة أرادوا من خلالها التَّعويض عن غياب عاصي وفيروز.

وهناك كتاب[١٠٣] زاهي وهبي *٣ دقّات: بيروت على خشبة مسرح* (٢٠٠٧)، وفيه فصل بعنوان "منصور الرَّحباني: حلم صار وطنًا".[١٠٤] وهو مُؤلَّف من ثلاثة أقسام: "يُدعى 'الأخوين الرَّحباني'"[١٠٥] و"الوطن وكذلك المثاليَّات"[١٠٦] و"سقراط على الورق"[١٠٧]. في هذا الفصل يبدي وهبي رأيه الشَّخصيّ بمسرح منصور الرَّحباني عامَّةً وبـ *الوصيَّة* وبـ *آخر أيَّام سقراط* خاصَّةً فيعتقد أنَّ النَّصّ الرَّحباني ليس ساذجًا بل هو بسيطٌ متواضعٌ بعيدٌ عن الفذلكات، وأنَّ الكلمة تأتي جارحةً ومؤثِّرة. ثمَّ يتحدَّث عن الدّيكور والاستعراض، ويصرّح أنَّ منصور لا يقلُّ إبداعًا عن عاصي. لكنَّه لا يتطرَّق إلى المعالجة العلميَّة لهاتين المسرحيَّتين، بل يكتفي بإعطاء رأيه فيهما وبالإشارة إلى نظافة العمل فنِّيًّا واحترام عقل المشاهد، وإلى الحفاظ على جماليَّة العرض والمتعة البصريَّة حتَّى في لحظة التَّشاؤم والانكسار.

---

١٠٣ يتألّف من ٤٢٨ صفحة.

١٠٤ من الصّفحة ١٧٧ إلى الصّفحة ١٨٦.

١٠٥ من الصّفحة ١٧٩ إلى الصّفحة ١٨٠.

١٠٦ من الصّفحة ١٨١ إلى الصّفحة ١٨٤.

١٠٧ من الصّفحة ١٨٥ إلى الصّفحة ١٨٦.

وهناك أيضًا كتاب[١٠٨] جان ألكسان *الرَّحبانيون وفيروز* (٢٠١٠) الَّذي يخصِّص فيه فصلاً عن منصور تحت عنوان "منصور الرَّحباني يتابع المسيرة".[١٠٩] يورد ألكسان في هذا الفصل مسرحيَّتين فقط لمنصور، هما *صَيْف ٨٤٠*، الَّتي يبدي إعجابه بها من غير أن يذكر تفاصيلها، و*الوصيَّة*، الَّتي يعرض لنا حبكتها وممثِّليها وثيابهم لكن من دون أن يعطي رأيه النَّقديّ فيها.

وهناك كتاب[١١٠] *أكواريوم*[١١١] (٢٠١١) لعبيدو باشا في فصله "غياب منصور الرَّحباني: المسرح الغابة"،[١١٢] حيث يعرض رأيه بمسرح منصور بعد وفاة أخيه عاصي من دون تحليل يُذكر. بالإضافة إلى فصل "المجال الحيويّ لمنصور الرَّحباني: ذكر ما لم يذكر حين أراد ذكره"[١١٣] ثمَّ "ذكر ما لم يذكر حين أردت ذكره"[١١٤] وفيهما يتناول شعر منصور ويذكر تفاصيل حياتيَّةً شهدها في جلساته معه. وفي فصل "ألو: ٠٣/ ٢٦٢٠١٠"[١١٥] يتخيَّل باشا أنَّه يطلب منصور الرَّحباني على رقم هاتفه الخلويّ ويدور بينهما حوار خياليّ قصير.

---

١٠٨ يتألّف من ١٩٧ صفحة.

١٠٩ من الصّفحة ١١٥ إلى الصّفحة ١١٧.

١١٠ يتألّف من ٣٩١ صفحة.

١١١ عبيدو باشا، *أكواريوم* (بيروت: دار الآداب للنّشر والتّوزيع، ٢٠١١).

١١٢ من الصّفحة ٣٠٣ إلى الصّفحة ٣١٣.

١١٣ من الصّفحة ٣١٤ إلى الصّفحة ٣٢٤.

١١٤ من الصّفحة ٣٢٥ إلى الصّفحة ٣٢٩.

١١٥ من الصّفحة ٣٣٠ إلى الصّفحة ٣٣٣.

ذلك بالإضافة إلى كتاب[١١٦] جورج الرَّاسي *وتر يبحث عن أصالة: ملامح النَّهضة الموسيقيَّة الحديثة في لبنان والوطن العربيّ*[١١٧] (٢٠١١) في فصله "منصور الرَّحباني: الرَّحابنة يفتقدون ركنهم الثَّاني"[١١٨] حيث يتحدَّث باختصارٍ عن حياة منصور وعن الأسرة الرَّحبانية. ثمَّ يعدِّد الرَّاسي أعمال منصور منفردًا بعد عاصي انطلاقًا من المسرح والموسيقى ووصولاً إلى التّلفزيون والشِّعر، لكنه يخطئ في تسمية بعض مسرحيَّاته ولا يذكر جميع دواوينه.

أمَّا كتاب[١١٩] هنري زغيب *في رحاب الأخوين رحباني* (٢٠١٥)[١٢٠] الَّذي جمع فيه نصوص جلساته الحواريَّة مع منصور الرَّحباني في صَيْف عام ١٩٩٣، فيحوي فصلًقصيرًا عن منصور، يتناوله فيه ويسمِّيه: "منصور بعد عاصي"[١٢١] ويتخلَّله فقرة "وفاؤه المطلق لعاصي. فلتخرس النِّيَّات السَّيِّئة"[١٢٢] وهو عبارة عن صفحة واحدةٍ فيها صورتين لمقالتين مأخوذتين عن جريدة النَّهار.[١٢٣] في المقالة الأولى، يرفض منصور أن يستلم وسامًا باسمه وحده ويطلب أن يكون باسم الأخوين. وفي المقالة الثَّانية يطلب الأمر نفسه، أي ذكر اسم الأخوين مكان اسمه وحده، في

---

[١١٦] يتألّف من ٥٢٨ صفحة.

[١١٧] جورج الرّاسي، *وتر يبحث عن أصالة: ملامح النهضة الموسيقيّة الحديثة في لبنان والوطن العربيّ* (بيروت: دار الحوار الجديد، ٢٠١١).

[١١٨] من الصّفحة ٢٠٤ إلى ٢٠٧.

[١١٩] يتألّف من ٣٥١ صفحة.

[١٢٠] وهو الطّبعة الثّالثة لكتابه *الأخوان رحباني: طريق النّحل* (٢٠٠١).

[١٢١] من الصّفحة ١٦٥ إلى الصّفحة ١٧٣.

[١٢٢] صفحة ١٦٦.

[١٢٣] يوم الخميس ٢٣ آب ٢٠٠١ ويوم الخميس ٥ حزيران ٢٠٠٣.

قصيدة "لملمتُ ذكرى لقاء الأمس بالهدب" الواردة في كتاب القراءة العربيَّة للتَّعليم الأساسيّ– السَّنة التَّاسعة. وفي فقرة "... أكمل وحده، وسافر ملكًا"،[١٢٤] يذكر لنا زغيب يوم وفاة منصور الرَّحباني ودفنه.

علاوةً على كتاب[١٢٥] هالة مراد *إضاءات موسيقيَّة وفنّيَّة*[١٢٦] (٢٠١٦)، الَّذي نجد فيه فصلًا بعنوان "مغامرة منصور الرَّحباني في جديد النُّوطة"،[١٢٧] وهو مقتطف من ندوة أُقيمت في الجامعة اللُّبنانيَّة الأميركيَّة[١٢٨] (LAU) ضمن ندوة بعنوان "رحلة في رحاب عالم الأخوين رحباني"،[١٢٩] تتطرَّق خلاله مراد إلى الموسيقى في أعمال الأخوين رحباني أوَّلًا فتقول إنَّهما أسهما في إحياء فولكلور موسيقيّ لبنانيّ حديث وفي خلق أغنية طرب جديدة بعيدة عن التَّأثير المصريّ فأكسبا الأغنية العربيَّة حلَّةً جديدة. ثمَّ تتناول أعمال منصور في فقرة "منصور باحثًا عن الجرأة في جديد النُّوطة: تتمات مستحدثة في المسرح الغنائيّ الرَّحباني الجديد".[١٣٠] فتشير إلى تحديث منصور لهذا المسرح عبر تجديده في النُّوطة الموسيقيَّة وفي النَّصّ الموسيقيّ الدراميّ ومراهنته على المواهب الصَّوتيّة الشَّابة وعلى الأداء الَّذي يخدم العمل، وتبنِّيه لأفكار ابنه أُسامة الرَّحباني في

---

[١٢٤] من الصّفحة ١٦٧ إلى الصّفحة ١٧٣.

[١٢٥] يتألّف من ٢١٥ صفحة.

[١٢٦] هالة نهرا، *إضاءات موسيقيّة وفنّيّة* (بيروت: دار الفارابي، ٢٠١٦).

[١٢٧] من الصّفحة ٦٨ إلى الصّفحة ٧٧.

[١٢٨] في الرّابع من كانون الثّاني ٢٠١٠.

[١٢٩] وهي من المحاضرات الدوريّة الّتي أقيمت خلال عامي ٢٠٠٩ و٢٠١٠.

[١٣٠] من الصّفحة ٧١ إلى الصّفحة ٧٧.

أحيان عدَّة واستعانته بمواهب ولديه غدي ومروان. وهناك أيضًا فصل "ومضات من ندوة عن الأخوين رحباني والرَّحابنة الجدد في 'جامعة نيويورك'"،[١٣١] الَّذي ألقته نهرا في آذار ٢٠١٣ خلال ندوة أقيمت ضمن مهرجان أبو ظبي. وفيه تمرُّ سريعًا على مسرحيَّات منصور *صَيْف ٨٤٠* و*آخر أيَّام سقراط* و*أبو الطَّيِّب المتنبّي وقام في اليوم الثَّالث* و*زَنوبْيا*، وتتحدَّث عن موسيقاها الحديثة والأركستراليَّة، وتقول إنَّ منصور يبعث من خلالها رسائل إلى العرب.

إذًا عرضنا في ما سبق أدبيَّات بحثنا الَّتي تتناول منصور الرَّحباني بعيدًا عن الأخوين رحباني والَّتي تقتصر على دراسةٍ واحدةٍ في الألمانيَّة، في حين أنَّ الباقي ليس سوى فصول صغيرة عن منصور وجدناها في كتب مختلفة أتى صدور أوَّلها متأخِّرًا (عام ٢٠٠٢)، وكانت أقرب إلى الآراء الشَّخصيَّة حوله وحول مسرحه وموسيقاه وبعيدة عن التَّحليل العلميّ الَّذي كان ليفيد دراستنا.

كذلك اعتمدنا في بحثنا على باقي مسرحيَّات منصور الرَّحباني المكتوبة والمصوَّرة، أي *الوصيَّة* (١٩٩٣)، *آخر أيَّام سقراط* (١٩٩٨)، *وقام في اليوم الثَّالث* (٢٠٠٠)، *أبو الطَّيِّب المتنبّي* (٢٠٠١)، *آخر يوم* (٢٠٠٤)، *حكم الرّعيان* (٢٠٠٤)، *جبران والنَّبيّ* (٢٠٠٥)، و*عودة الفينيق* (٢٠٠٨)، وعلى دواوينه الشِّعريَّة الَّتي صدرت عام ٢٠٠٨ وهي: *أسافر وحدي ملكًا* (ط ٢)، *أنا الغريب الآخر* (ط ٢)، *بحّار الشّتي*، *القصور المائيَّة*، *والأولى القصائد*، بالإضافة إلى ديوان يحتوي على شعر أغاني الأخوين رحباني بعنوان *قصائد مغنَّاة للأخوين رحباني* (٢٠٠٨). كما اعتمدنا على الأغنيات والبرامج الَّتي أعدَّها منصور، وعلى الكثير من المقالات الَّتي تناولته في

[١٣١] من الصّفحة ٧٨ إلى الصّفحة ٨٧.

العربيَّة والأجنبيَّة، وعلى العديد من المقابلات الإذاعيَّة والتّلفزيونيَّة الَّتي أجريت معه أو عنه، وعلى المقابلات الشَّخصيَّة الَّتي أجريناها مع كلٍّ من عبيدو باشا في تاريخ ٢٠١٥-٠١-٢٢، ونبيل أبو مراد في تاريخ ٢٠١٥-٠٣-٣٠، وأُسامة الرَّحباني خلال عامي ٢٠١٥ و٢٠١٦.

ب. المراجع عن الأخوين رحباني وفيروز

أمَّا البحث في المراجع عن الأخوين رحباني ففيه من السُّهولة والصُّعوبة في آنٍ معًا: من السَّهل جمع ما تناولهما من كتب في اللُّغة العربيَّة إذ هذه ليست بكثيرة، ولكن من الصَّعب الحصول على كلّ ما كتب عنهما من الأطروحات غير المنشورة في لبنان والعالم العربيّ، وعلى المقالات في الصَّحافة اللُّبنانيَّة والعربيَّة، وعلى جميع المقابلات والأحاديث الَّتي أجريت معهما أو حولهما، وعلى النَّدوات والمحاضرات الَّتي خصَّتهما وهي جميعها بالعدد الهائل. ومن الصَّعب أيضًا الوصول إلى كلّ الكتب والأطروحات والمقالات والدِّراسات الأجنبيَّة الَّتي كُتبت بلغاتٍ عدَّة كالفرنسيَّة والإنكليزيَّة والألمانيَّة والتُّركيَّة والإسبانيَّة، والَّتي تنتشر حول العالم. ويعود ذلك لسببٍ من اثنين: عدم توافُر هذه المراجع وبالتَّالي عدم تمكّننا من الحصول عليها ومطالعتها وعدم قدرتنا على قراءتها بسبب حاجز اللُّغة.

وتجدر الإشارة إلى أنَّنا لم نستطع في بحثنا تجاهل الدِّراسات والكتب الَّتي تناولت فيروز، لأنَّها- شئنا أم أبينا- تناولت الأخوين رحباني أيضًا إذ لا يمكن الحديث عن فيروز بمعزلٍ عنهما. أمَّا تلك الَّتي تناولت زياد الرَّحباني، فلم نستخدم منها سوى ما يعود علينا بمعلومات ذات صلة مباشرة بموضوعنا، إذ لزياد منهج فنيّ مغاير لمنهج كلٍّ من الأخوين ومنصور.

كذلك هناك عدد هائل من المقالات الَّتي تناولت العائلة الرَّحبانية وفيروز والَّتي اعتمدنا على الكثير منها في دراستنا، وهي في اللُّغات العربيَّة والفرنسيَّة والإنكليزيَّة. ذلك بالإضافة إلى مسرحيَّات الأخوين وأفلامهما الثَّلاثة المسجَّلة والعديد من الحلقات والمقابلات التِّلفزيونيَّة والإذاعيَّة الَّتي شاهدناها أو استمعنا إليها.

في ضوء هذا كلّه، ارتأينا أن نقسّم المراجع الَّتي حصلنا عليها بحسب نوعها/ موضوعاتها إلى أربعة أقسام، حيث تكون مراجع كلّ قسمٍ مرتَّبةً زمنيًّا من الأقدم إلى الأحدث، وهي: الكلمات الوجدانيَّة، كتب السِّيَر، الكتب الدِّرسات النَّقديَّة، والكتب الأجنبيَّة. كما سنضيف على هذه المراجع فقرةً تتناول الكتب عن المسرح في لبنان والَّتي تتضمَّن فقرات عن مسرح الأخوين رحباني.

١. *الكلمات الوجدانيَّة*

وقعنا في بحثنا على العديد من الكلمات الوجدانيَّة في عاصي الرَّحباني والَّتي أُلقيت في ذكرى وفاته أو في مناسبة تكريم الأخوين، ثمَّ تمَّ نشرها في كتاب مع كلمات قيلت في شخصيَّات أخرى. وليس هناك ما يُقال عن هذه الكتب إذ هي في أكثرها آراء شخصيَّة وجدانيَّة وليست نقديَّة أو علميَّة. نذكر منها:

كتاب الدّكتور أنطوان سيف *الرّيح العنيدة: أقلام لبنانيَّة في غروب القرن العشرين*[١٣٢] (٢٠٠٠) حيث وجدنا كلمة بعنوان "عاصي الرَّحباني: وانكسر الجسد بموازاة انكسار الوطن".[١٣٣]

---

١٣٢ أنطوان سيف، *الرّيح العنيدة: أقلام لبنانيّة في غروب القرن العشرين* (بيروت: د. ن.، ٢٠٠١).

١٣٣ من الصّفحة ٩ إلى الصّفحة ١٧.

ألقيت هذه الكلمة في الرَّابع من تشرين الأول عام ١٩٨٦ في قاعة أسمبلي هول (Assembly Hall) في الجامعة الأميركيَّة في بيروت (AUB) بعد مرور مئة يومٍ على غياب عاصي وخلال المهرجان الَّذي أقامته اللّجنة الوطنيّة لتكريم عاصي الرَّحباني. يتحدَّث فيها سيف سريعًا عن تفاصيل في حياة عاصي وعن الأرض والضَّيعة والوطن وكيف زاوج عاصي الإبداع الشِّعريّ بالإبداع الموسيقيّ.

وهناك كتاب الدّكتور محمّد علي موسى *من لبنان إلى مطلع الفجر: مبدعون*[١٣٤] (٢٠٠١)، الَّذي يتخلَّله كلمة وجدانيَّة بعنوان "عاصي الرَّحباني: فلذة هوت من قلب لبنان"[١٣٥]، والَّتي أُلقيت أيضًا بعد رحيله خلال المناسبة ذاتها. يقول فيها موسى إنَّ عاصي أصبح من الخالدين ومن أهمّ رموز الحضارة اللُّبنانيَّة والعربيَّة.

أمَّا كتاب الأديبة نادية كريت *الإبداع في الموسيقى بين الإرضاء والألم!!* (٢٠٠٨) فيحتوي على كلمات مقتضبة عن أبرز الشَّخصيَّات الموسيقيَّة اللُّبنانيَّة وحياتهم بالإضافة إلى حوارات معهم. ومن هؤلاء عاصي الرَّحباني الَّذي اكتفت كريت بتضمين كلمة وجدانيَّة فيه بعنوان "'عاصي الرَّحباني' ومزاديس الموسيقى: 'سيزيف لا يشعر بوطأة صخرته'"[١٣٦]تعلن فيها أنَّ أورفيوس هو أوَّل من أخضع الشِّعر للنَّفَس الأسطوريّ البطوليّ وأنَّه تخطَّى بموسيقاه حدود الموت، وقد عاد من جديد ليتجسَّد في القرن العشرين بإلهٍ يدعى عاصي الرَّحباني.

---

١٣٤ محمّد علي موسى، *من لبنان إلى مطلع الفجر: مبدعون* (بيروت: محمّد علي موسى، ٢٠٠١).

١٣٥ من الصّفحة ٣٥ إلى الصّفحة ٣٩.

١٣٦ من الصّفحة ٥٧ إلى الصّفحة ٦٠.

وهناك كتاب النَّاقد الموسيقيّ الياس سحَّاب *الموسيقى العربيَّة في القرن العشرين: مشاهد ومحطَّات ووجوه* (٢٠٠٩) في قسمه "وجوه"[١٣٧] حيث نجد فصلًا بعنوان "عاصي الرَّحباني (١٩٢٣– ١٩٨٦): دينامو المؤسَّسة الرَّحبانية وروحها المبدعة"،[١٣٨] يتناول فيه المؤلِّف عاصي الرَّحباني في ثلاث صفحات في الذِّكرى التَّاسعة عشرة لرحيله، ويستخلص أنَّه كان الأساس في إنتاج الثُّنائيّ الرَّحباني.

هناك أيضًا كتاب للشَّاعر أسعد جوان *أبانا الَّذي في التُّراب عاصي الرَّحباني: كتاب إليه مع أخيه منصور* (٢٠٠٩) وهو، على خلاف الكتب الَّتي سبقَت، مخصَّص فقط للعائلة الرَّحبانية. يتضمَّن هذا الكتاب كلمات قالها جوان في عاصي الرَّحباني على مرّ السِّنين في ذكرى رحيله، بالإضافة إلى كلمات أخرى لعدَّة شخصيَّات مثل سعيد عقل وأنسي الحاج وغازي قهوجي. ويتوجَّه جوان أيضًا بكلمة إلى فيروز وبكلمة إلى أُسامة الرَّحباني، وينهي بشِعر بعض الأغاني الَّتي غنَّتها فيروز.

تحتوي هذه الكتب، إذًا، على كلمات وجدانيَّة قيلت معظمها في مناسبات لذكرى رحيل عاصي الرَّحباني، فلم تُشكِّل مرجعًا أكاديميًّا لدراستنا الَّتي ترتكز حول منصور، لكنَّها ساعدتنا في النَّظر إلى أهميَّة الأخوين رحباني وبخاصَّةٍ عاصي الَّذي مدحه الكثيرون وأعلوا من شأنه، كما مَرَّ معنا، بينما تجاهلوا منصور وذكرى وفاته ولم يذكروه بكلمات وجدانيَّة كما فعلوا مع أخيه البكر عاصي.

---

١٣٧ من الصَّفحة ١٥٥ إلى الصَّفحة ٣٤٧.

١٣٨ من الصَّفحة ٢٧٤ إلى الصَّفحة ٢٧٧.

٢. *كتب السِّيَر*

سنبدأ هذا القسم بكتب تتناول سيرة الأخوين رحباني وفيروز مثل كتاب[١٣٩] مجيد طراد وربيع محمَّد خليفة *فيروز حياتها وأغانيها*[١٤٠] (٢٠٠٠) الَّذي يحتوي على قسمين: القسم الأول بعنوان "حياتها"[١٤١] وفيه نبذة عن حياة فيروز، بالإضافة إلى فقرات عنها في السِّينما والمسرح ومع الأخوين رحباني والملحِّنين والشُّعراء الَّذين غنَّت من أعمالهم. وينتهي هذا القسم بالكلام عن الصَّلاة في أغاني فيروز وبذكر كلمات قيلت فيها. أمَّا القسم الثَّاني فهو بعنوان "أغانيها"، وقد خُصِّص لأغاني فيروز[١٤٢] وتخلَّله شِعر ٤٦٤ أغنية غنَّتها من كلمات الأخوين أو من شِعر أشخاص آخرين كسعيد عقل والأخطل الصَّغير وجبران خليل جبران.

ويقسِّم جان ألكسان كتابه *الرَّحبانيون وفيروز* (٢٠١٠) إلى ثلاثة عشر فصلًا يتناول فيها حياة الأخوين ويُعدِّد مسرحيَّاتهما ويذكر أماكن عرضها ويعطي نبذةً عن أحداثها. لكنَّه لا يدخل في التَّحليل بل يكتفي بالحديث قليلًا عن المسرحيَّات وبالقول سريعًا إنَّ الحبّ كان المنقذ الوحيد في كلٍّ من *موسم العزّ* و*جسر القمر* و*اللَّيل والقنديل* و*بيَّاع الخواتم*. ثمَّ يتطرَّق ألكسان إلى المسرحيَّات الأخرى، ويخصِّص فصله الثَّامن لفيروز بعنوان "فيروز سيف الغناء اللَّامع"[١٤٣] ويتميَّز هذا الفصل بحوارات المؤلِّف مع فيروز وبالمعلومات عنها الَّتي لم نجِد معظمها في الكتب الأخرى، فكانت أشبه

---

١٣٩ يتألَّف من ٣١١ صفحة.

١٤٠ مجيد طراد وربيع محمّد خليفة، *فيروز حياتها وأغانيها* (طرابلس: المؤسّسة الحديثة للكتاب، ٢٠٠٠).

١٤١ من الصّفحة ٧ إلى الصّفحة ٥٧.

١٤٢ من الصّفحة ٥٩ إلى الصّفحة ٣٠٠.

١٤٣ من الصّفحة ٧٧ إلى الصّفحة ٩٨.

بسيرةٍ لها. بعد ذلك ينتقل المؤلِّف إلى حياة عاصي ووفاته وجنازته، وإلى منصور في فقرة بعنوان "منصور الرَّحباني يتابع المسيرة"[١٤٤] وقد ذكرناها آنفًا. ويختم ألكسان كتابه بكلمات عن الرَّحبانيين وفيروز.

كذلك هناك كتاب هنري زغيب *في رحاب الأخوين رحباني* (٢٠١٥) الَّذي يكتب فيه عن حياة الأخوين رحباني كما رواها منصور منذ النّشأة والبداية حتَّى المسرح والشُّهرة. علاوةً على فصل "منصور بعد عاصي" تطرَّقنا إليه سابقًا. وينهي زغيب الكتاب بنصوصٍ رحبانيَّةٍ وبباقةٍ من شعر الأخوين.

هناك أيضًا كتاب[١٤٥] ريما نجم *فيروز وعلى الأرض السَّلام* (٢٠٠٤) الَّذي يتناول حياة فيروز وأوسمتها وحفلاتها، ويتخلَّله سيرة مقتضبة للأخوين رحباني وللشُّعراء والملحِّنين الآخرين الَّذين غنَّت لهم. وتُنهي نجم كتابها بكلمات قيلت في فيروز لشخصيَّات لبنانيَّة وعربيَّة وعالميَّة عدَّة.

كما عثرنا على كتب تتضمَّن فصولًا أو فقرات عن حياة الأخوين وفيزوز مثل:

عدَّة كتب لعبيدو باشا نجد فيها سيرًا وأحيانًا تفاصيل حياتيَّة ويوميَّة لعدَّة شخصيَّات من بينها الأخوين رحباني. نذكر منها كتابه *سير*[١٤٦] (٢٠٠٦) في فصله "حريق النَّمل"،[١٤٧] حيث

---

[١٤٤] من الصَّفحة ١١٥ إلى الصَّفحة ١١٧.

[١٤٥] يتألَّف من ٣٢٢ صفحة.

[١٤٦] عبيدو باشا، *سير* (بيروت: دار الفرابي، ٢٠٠٦).

[١٤٧] من الصَّفحة ١٣٩ إلى الصَّفحة ١٧٤.

يتناول في خمسٍ وثلاثين صفحة الأخوين رحباني، لكنَّه يتحدَّث عن تفاصيل في حياة عاصي أكثر منها في منصور. كما يفتتح كتابه[١٤٨] *هُم* (٢٠٠٨) بفصل عنوانه "العاصيان المنصوران وفيروز الرَّحباني"،[١٤٩] متحدِّثًا في ستٍّ وسبعين صفحة عن الأخوين، لكن هذه المرَّة يتناول منصور أكثر من عاصي. وفي صفحات عدَّة يعيد باشا المعلومات والتَّفاصيل ذاتها الَّتي أوردها في كتابه *سير*، وينقل حوادث وكلمات شهدها خلال جلساته مع منصور الرَّحباني وعائلته وفي لقاءاته المتعدِّدة مع زياد الرَّحباني.

ويبدأ كتاب[١٥٠] الدّكتور نبيل أبو مراد *الأخوان رحباني: الحياة والمسرح* (٢٠١٠) بسيرة الأخوين في القسم الأول من الفصل الأوَّل وهو تحت عنوان "تاريخ وبدايات".[١٥١] ويتناول، في ثلاثين صفحة، بداياتهما منذ الصِّغر حتَّى وفاة عاصي.

وفي كتابه *أكواريوم* (٢٠١١) يخصِّص عبيدو باشا فصلًا هو "العاصيان المنصوران وفيروز الرَّحباني: اللُّب لا القشرة"،[١٥٢] يُعيد به عنوان فصله في كتابه *هم*، مع إضافته لعبارة "اللُّب لا القشرة". يفتتح باشا هذا الفصل بـ"ربع قرنٍ على غياب عاصي الرَّحباني"[١٥٣] حيث يتحدَّث عن غياب عاصي ويتناول تفاصيل حياتيَّة لعاصي ومنصور ومسرحهما. ثمَّ يليه "غياب منصور

---

١٤٨ يتألّف من ٥٢٧ صفحة.

١٤٩ من الصّفحة ١٣ إلى الصّفحة ٨٩.

١٥٠ يتألّف من ٢٨٠ صفحة.

١٥١ من الصّفحة ١٧ إلى الصّفحة ٥٧.

١٥٢ من الصّفحة ٢٨٧ إلى الصّفحة ٣٣٦.

١٥٣ من الصّفحة ٢٨٧ إلى الصّفحة ٣٠٢.

الرَّحباني: المسرح الغابة"[١٥٤] الَّذي ذكرناه أعلاه. وبعده يذهب باشا إلى الحديث عن فيروز في قسم "صوت خارج النَّقد"،[١٥٥] وهو في الأصل مقالة،[١٥٦] يقول فيها إنَّ الرَّابط بين أغاني الأخوين وزياد هو صوت فيروز الملائكيّ الَّذي يبقى خارج الملاحظة والنَّقد.

ونختم هذا القسم بكتاب جورج الرَّاسي *وتر يبحث عن أصالة: ملامح النَّهضة الموسيقيَّة الحديثة في لبنان والوطن العربيّ* (٢٠١١) الَّذي يتخلَّله مقالة[١٥٧] بعنوان "عاصي الرَّحباني: العبقريّ الَّذي قلق عليه لبنان"[١٥٨] يخبرنا فيه الرَّاسي عن محطَّات في حياة عاصي العائليَّة والفنِّيَّة ويذكر إنتاج الأخوين الفنِّي.

لقد اعتمدنا على هذه الكتب كمراجع لفصلنا اللَّاحق الَّذي نتناول فيه سيرة منصور الرَّحباني. لكن لم تكن كلّ تفاصيلها مفيدة لبحثنا، إذ معظمها يخصُّ عاصي وفيروز ولا يتناول حياة منصور ما بعد رحيل عاصي.

---

١٥٤ من الصّفحة ٣٠٣ إلى الصّفحة ٣١٣.

١٥٥ من الصّفحة ٣٣٤ إلى الصّفحة ٣٣٦.

١٥٦ نُشرت في جريدة "السّفير" في ٠٨ آب ٢٠٠٠.

١٥٧ نُشرت في مجلّة "البلاغ" في ٩ تشرين الأول ١٩٧٢.

١٥٨ من الصّفحة ١٩٣– ٢٠٣.

٣. *الدّراسات والكتب النَّقديَّة*

في هذا القسم سنعرض دراسات وكتبًا تهدف إلى تحليل أعمال الأخوين رحباني الشِّعريَّة والمسرحيَّة، إضافةً إلى كتب تتضمَّن فصولًا فقط في تحليل إنتاجهما.

لعلَّ أقدم الكتب الَّتي درست شِعر الأخوين رحباني (من خلال شعر أغاني فيروز) هو كتاب الأب جوزيف *عبيد الصَّلاة في أغاني فيروز*[١٥٩] (١٩٧٤)، الَّذي قدَّم له سعيد عقل. في قسمه الأول "النُّصوص"[١٦٠] يعدِّد عبيد نصوص الأغاني، وفي قسمه الثَّاني "التَّحليل اللِّيتورجيّ"[١٦١] يتطرَّق إلى الصَّلوات الَّتي قد ترافق أحيانًا الأغنية كلّها، أو قد تأتي في أحيانٍ أخرى في مطلع الأغنية أو في نهايتها. ثمَّ يتناول في فقراتٍ عدَّة كلاًّ من العيد والجرس والسَّلام والنُّور والزَّواج والأسطورة في أغاني فيروز، وهي تحمل معاني اللِّيتورجيا.

وهناك أطروحة ماجستير لريما سمعان أُعدَّت في الجامعة الأميركيَّة في بيروت تحت عنوان *العالم الشِّعريّ في أعمال الأخوين الرَّحباني*[١٦٢] (٢٠٠٣)، والَّتي ترتكز على ثلاثة فصول تعالج فيها الشِّعر في أعمال الأخوين رحباني. ففي الفصل الأول تتناول سمعان الحبّ، فيتبيَّن إنَّ الحبيب/ الرَّجل يمثِّل الرَّحيل بسبب غيابه الدَّائم، والحبيبة/ المرأة ترمز إلى الانتظار المستمرّ للحبيب الَّذي لا يأتي فيصبح لقاء الحبيبين أكذوبة. وفي الفصل الثَّاني تدرس المكان/ الوطن/

---

١٥٩ جوزيف عبيد، *الصّلاة في أغاني فيروز* (لبنان: المطبعة البولسيّة، ١٩٧٤).

١٦٠ من الصّفحة ١٩ إلى الصّفحة ١٣٦.

١٦١ من الصّفحة ١٣٩ إلى الصّفحة ٢٦٦.

١٦٢ ريما سمعان، "العالم الشّعريّ في أعمال الأخوين الرَّحباني" (أطروحة ماجستير، الجامعة الأميركيّة في بيروت، ٢٠٠٣).

الانتماء الَّذي اختصره الرَّحابنة بالقرية والطَّبيعة البسيطة الَّتي تتغيَّر مع مرور الزَّمن فيفقد الإنسان علاقته المباشرة بها وبالأرض. أمَّا في الفصل الثَّالث فتتناول قضيَّة العمر عند الأخوين، والَّذي يبدو سجنًا زمنيًّا لا يستطيع الإنسان الخروج منه إلَّا من خلال الرُّجوع إلى الطُّفولة الَّتي جُرِّدت من الزَّمنيَّة، أو من خلال الموت الَّذي أصبح عملًا بطوليًّا.

كذلك يخصِّص محمَّد منصور في كتابه[١٦٣] *فيروز والفنّ الرَّحباني، الحلم المتمرّد.. والفردوس المفقود* (٢٠٠٤) بابًا هو الثَّاني، بعنوان "ذاكرة المكان في الأغنية الرَّحبانية"،[١٦٤] يتناول فيه الضَّيعة اللُّبنانيَّة ودمشق وفلسطين في الأغنية الرَّحبانية، ويذكر بعض كلمات تلك الأغاني.

وفي كتابه *الخارطة الشِّعريَّة في الأغنية الرَّحبانية*[١٦٥] (٢٠٠٩)، يقول محمَّد منصور إنَّ الأغنية الرَّحبانية تكشف بوضوحٍ عن غناها الثَّقافيّ. فقد قرأ الأخوان رحباني تراث الشِّعر العربيّ القديم، وفيه فنّ الموشَّحات الَّذي يخرج عن وحدتي الوزن والقافية والَّذي يعني عناية شديدة بالموسيقى. ويذكر الموشَّحات الَّتي قدَّمها الأخوان رحباني مع فيروز بالإضافة إلى الأغاني من الشِّعر الجاهليّ والشِّعر القديم. ثمَّ يتطرَّق إلى علاقة التَّعاون والتَّأثُّر الَّتي ربطت الرَّحابنة مع كبار عصرهما في لبنان والمهجر، شعريًّا أو شخصيًّا، مثل الياس أبو شبكة والأخطل الصَّغير وسعيد عقل. وينوِّه إلى أنَّ الأخوين لم يلحِّنا أيّ قصيدة كتبتها شاعرة أنثى، لا من الشِّعر العربيّ الفصيح ولا من اللَّهجة المحكيَّة، لكنَّهما كتبا العديد من القصائد المغنَّاة بالفصحى. وفي الملحق مختارات

---

١٦٣ يتألَّف من ١٩٩ صفحة.

١٦٤ من الصَّفحة ٨٧ إلى الصَّفحة ١٧٣.

١٦٥ محمّد منصور، *الخارطة الشّعرية في الأغنية الرَّحبانية* (سورية: دار ممدوح عدوان للنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٩).

من ديوان الشِّعر المعاصر وأغنيات من الشِّعر القديم الَّتي غنَّتها فيروز. كما يخصِّص منصور فقرةً يتحدَّث فيها عن أعلام الشِّعر العربي في نصوصٍ مجهولةٍ للأخوين رحباني، مثل امرئ القيس وجميل بثينة وأبي تمام وابن زيدون. ويختم بقيم الحداثة والخلود في الفنّ الرَّحباني.

أمَّا الكتب الَّتي تهدف إلى دراسة مسرح الأخوين رحباني فنذكر منها الآتي:

كتاب لغازي أبو عقل هو *قضيَّة الحرّيَّة في المسرح الغنائيّ الرَّحباني*[١٦٦] (١٩٩٨)، وهو أشبه بمقالة طويلة يطرح فيه مشكلة الحرّيَّة في مسرحيَّات الأخوين التَّالية: *أيَّام فخر الدّين وبترا وزَنوبْيا* و*جبال الصَّوَّان* و*ناطورة المفاتيح* و*لولو* و*الشَّخص*. لكنَّه يعالجها باختصار وفي صفحات قليلة، مستنتجًا أنَّ الرَّحابنة قرَّروا تقديم مشكلة الحرّيَّة على المشكلات الفلسفيَّة الأخرى، كأنَّما الحرّيَّة واجب يوميّ يجب أن ينتصر في النِّهاية.

وكتاب الأديبة منى بولس *الله الأرض والحبيب في "اللَّيل والقنديل" و"جبال الصَّوَّان"*[١٦٧] (٢٠٠١)، تعالج فيه كلاًّ من "الله" و"الأرض" و"الحبيب" في مسرحيَّتي الأخوين *اللَّيل والقنديل* و*جبال الصَّوَّان*. فتشير في الباب الأول إلى ظهور الله المباشر وغير المباشر فيهما وتُبيِّن أثر التَّوراة وأثر المسيحيَّة على مستوى الرُّموز والشَّخصيَّات والفضائل. ثمَّ تعالج في الباب الثَّاني محبَّة الأخوين للأرض الَّتي تتبلور من خلال العمل والعمران، فتكون الأرض هي الوطن. وتختم بالإشارة إلى انتصار الحبّ المؤدِّي إلى الخير في المسرحيّتين في الباب الثَّالث.

---

١٦٦ غازي أبو عقل، *قضيّة الحرّيّة في المسرح الغنائيّ الرّحباني* (أنطلياس: دار عواد، ١٩٩٨).

١٦٧ منى بولس، *الله الأرض والحبيب في "اللّيل والقنديل" و"جبال الصّوّان"* (دار عصام حدّاد للطّباعة والنّشر، ٢٠٠١).

وهناك كتاب لميساء عبدالله درويش قرعان تحت عنوان *سوسيولوجيا الفنّ المسرحيّ لدى "الأخوين رحباني"*[١٦٨] (٢٠٠٢)، وهو في الأصل أطروحة ماجستير قُدِّمَت في كليَّة الدِّراسات العليا في الجامعة الأردنيَّة. تتناول قرعان في كتابها مسرحيَّات الأخوين رحباني كنموذج في الفترة الممتدَّة بين ١٩٧٠ و١٩٧٥، أي *صحّ النَّوم وناس من ورق وناطورة المفاتيح والمحطَّة وميس الرّيم*، وتعالج علاقة الفنّ المسرحيّ بالواقع الاجتماعيّ من خلال دراسة مسرح الأخوين رحباني في تلك الفترة الزَّمنيَّة. وتستخلص قرعان أنَّ الأخوين اختارا موضوعاتهما من البيئة الاجتماعيَّة أو الفولكلوريَّة، وتوجَّها نحو المسرح السِّياسيّ قبيل أزمة ١٩٧٥ في لبنان، فعكس مسرحهما حرمان الطَّبقات الاجتماعيَّة وكان تعبيرًا عن مطالبها. كما أظهر الأخوان في مسرحهما صفات السَّذاجة لدى الحاكم الَّتي تُبيِّن الخلل ليس فقط على مستوى المواطنين بل أيضًا على مستوى النِّظام وأعوانه.

وفي كتابه *فيروز والفنّ الرَّحباني، الحلم المتمرّد.. والفردوس المفقود* (٢٠٠٤)، يتناول محمَّد منصور في الباب الأول "صور وملامح من المسرح الرَّحباني"[١٦٩] موضوعات التَّمرُّد والحرِّيَّة وفلسفة الحلم والدِّيكتاتور والكذَّابين الظُّرفاء في مسرح الأخوين رحباني.

علاوةً على كتاب الدّكتور فواز طرابلسيّ *فيروز والرَّحابنة: مسرح الغريب والكنز والأعجوبة* (٢٠٠٦)، الَّذي يحلِّل مسرح الرَّحابنة من النَّاحية السِّياسيَّة. وكتاب الدّكتور مفيد مسُّوح *جماليَّات الإبداع الرَّحباني: دراسة تحليليَّة للأعمال المسرحيَّة للأخوين عاصي ومنصور الرَّحباني*

---

١٦٨ ميساء عبدالله درويش قرعان، *سوسيولوجيا الفنّ المسرحيّ لدى "الأخوين رحباني"*، (بيروت: دار بشاريا للنّشر، ٢٠٠٢).

١٦٩ من الصّفحة ٢١ إلى الصّفحة ٨٣.

(٢٠٠٦)، وهو دراسة من جزئين يتناول فيها مسُوح مسرحيَّات الأخوين رحباني ويعرض نصوصها مع إبداء رأيه وتعليقه على مضمونها وعلى الأغنيات الَّتي وردت فيها، دون تحليلها علميًّا.

كذلك كتاب الدّكتور نبيل أبو مراد *الأخوان رحباني: الحياة والمسرح* (٢٠١٠) الَّذي يبدأ، كما ذكرنا سابقًا، بسيرة الأخوين رحباني في القسم الأول. وفي "القسم الثَّاني: المسرح الغنائيّ في لبنان: الجذور والبدايات"[١٧٠] يتناول المسرح الغنائيّ في لبنان وبداياته. أمَّا فصله الثَّاني فيقسِّمه أبو مراد إلى ثلاثة أقسام: "القسم الأول: المسرحيَّات التَّاريخيَّة والملحميّة: أيَّام فخر الدّين– جبال الصّوان– بترا– و... ناطورة المفاتيح"،[١٧١] و"القسم الثَّاني: مرحلة الواقعيَّة الاجتماعيَّة: الانتقال إلى المدينة"،[١٧٢] و"القسم الثَّالث: المجموعة الأخيرة: لولو، ميس الرِّيم، المؤامرة مستمرَّة، الرَّبيع السَّابع"[١٧٣] حيث يعالج المسرحيَّات ويتكلَّم عن خصائصها الأسلوبيَّة والشَّكليَّة. ويتضمَّن الفصل الثَّالث قسمين: "القسم الأول: خصائص أسلوبيَّة وشكليَّة أخرى: الاقتراب من مذاهب مسرحيَّة معروفة"،[١٧٤] حيث يقارن أبو مراد مسرح الأخوين رحباني بمسرحيَّات عالميَّة ويرى في بعضها ملامح رمزيَّة وعبثيَّة. وفي "القسم الثَّاني: خصائص روحيَّة وأخلاقيَّة"[١٧٥] يتطرَّق إلى هدف مسرح الأخوين الأخلاقيّ.

---

١٧٠ من الصّفحة ٥٩ إلى الصّفحة ١٢٥.

١٧١ من الصّفحة ١٢٩ إلى الصّفحة ١٧٢.

١٧٢ من الصّفحة ١٧٣ إلى الصّفحة ٢١٣.

١٧٣ من الصّفحة ٢١٥ إلى الصّفحة ٢٣٠.

١٧٤ من الصّفحة ٢٣٣ إلى الصّفحة ٢٥٦.

١٧٥ من الصّفحة ٢٥٧ إلى الصّفحة ٢٧٢.

أمَّا في ما يخصُّ الكتب الَّتي تتضمَّن فصولًا فقط عن إنتاج الأخوين رحباني فنذكر منها:

كتاب[١٧٦] يحتوي على مقالات نقديَّة لنزار مروة تحت عنوان *في الموسيقى اللُّبنانيَّة العربيَّة والمسرح الغنائيّ الرَّحباني* (ط١ ١٩٩٨ وط ٢ ٢٠١٤)[١٧٧] أعدَّه ونسَّقه وقدَّمه محمَّد دكروب. في قسمه الثَّاني "في جديد الفنّ الرَّحباني: الأغنية، والموسيقى، والمسرح الغنائيّ"[١٧٨] مجموعة مقالات صدرت عن الأخوين رحباني، وفيها يذمُّهم مروة أحيانًا ويمدحهم أحيانًا أخرى في نقده لموسيقى أغانيهما ولمسرحهما الغنائيّ. ينتهي هذا القسم بمقالة عن فيروز وبذكر الأعمال المسرحيَّة الَّتي شاركت فيها والبلدان العربيَّة والأجنبيَّة الَّتي زارتها وغنّت على مسارحها وبذكر أوسمتها.

هناك أيضًا كتاب[١٧٩] جورج الرَّاسي *المسرح اللُّبنانيّ في عصره الذَّهبيّ (١٩٧٠- ١٩٧٥)* (٢٠١٠) الَّذي يتضمَّن عدَّة مقالات تتناول الرَّحبانيين، مثل مقالة[١٨٠] "الحرب اللُّبنانيَّة بين صخور البتراء: فيروز فقدت بنتها... وأنطوان كرباج جاسوس!"[١٨١] وفيه نبذة عن أحداث مسرحيَّة *بترا* الَّتي يظنُّ الرَّاسي أنَّ الرَّحابنة استعادوا معها مجدهم السَّابق فعاش الجمهور أحداث لبنان. ثمَّ يتحدَّث عن تصميم الملابس النَّبْطيَّة الَّتي صمَّمتها بابو لحّود. وفي مقالته[١٨٢] "سبعة أفكار أوليَّة عن

---

١٧٦ يتألّف من ٤١٦ صفحة.

١٧٧ اعتمدنا في دراستنا على الطبعة الثَّانية (٢٠١٤).

١٧٨ من الصّفحة ١٠٥ إلى الصّفحة ٢٠٠.

١٧٩ يتألّف من ٤٨٨ صفحة.

١٨٠ نُشرت في "الدّستور"- لندن- ١٢- ٠٩- ١٩٧٧.

١٨١ من الصّفحة ٢٠٤ إلى الصّفحة ٢٠٧.

١٨٢ بقلم غسّان سلامة، مجلّة "آفاق" العدد ٢ في ١٥- ٠٢- ١٩٧٤.

المسرح السِّياسيّ في لبنان"،[١٨٣] يشير إلى المسرح السِّياسيّ وإلى عددٍ من المسرحيِّين، منهم الأخوان رحباني اللَّذان أعطيا من خلال مسرحهما أهميَّة لدور الشَّعب في صنع التَّاريخ. وفي فقرة "الرَّحبانيان والمسرح السِّياسيّ"،[١٨٤] يكتب الرَّاسي عن تطوُّر المسرح الرَّحباني من خلال رفض الأخوين للحلول البسيطة للقضايا الاجتماعيَّة العميقة، وينوِّه مجدَّدًا بدور الشَّعب في مسرحهما، من دون أن يدخل في تحليل المسرحيَّات.

ويجد القارئ في كتاب[١٨٥] الدّكتورة خالدة سعيد *يوتوبيا المدينة المثَّقفة* (٢٠١٢) فصلًا هو الثَّاني بعنوان "القرية الفاضلة: المشروع الرَّحباني الفيروزيّ"،[١٨٦] تقسِّمه إلى ثلاثة أقسام: في القسم الأوَّل، "التطوُّرات التَّاريخيَّة للشِّعر المغنَّى في القرن العشرين"،[١٨٧] تتناول التَّحوُّلات الَّتي شهدها لبنان والَّتي مهَّدت للحنين إلى القرية. وفي القسم الثَّاني، "الرِّيادة الرَّحبانية"،[١٨٨] تستخلص أنَّ الأخوين جاءا من خلفيَّة ثقافية إيديولوجيَّة، فحملا المشاعر والحالات إلى ذروة فنِّيَّة. فتكون الرُّؤية في مسرحهما الغنائيّ رؤية فردوسيَّة تتجلَّى في عالم يسوده التَّناغم والوحدة والعدل. وتختم سعيد الفصل بقسم "فيروز: الإبداع في الفنّ والمعنى والموقف"،[١٨٩] حيث تقول إنَّ صوت فيروز فيه

---

١٨٣ من الصّفحة ٤٥٢ إلى ٤٧٠.

١٨٤ من الصّفحة ٤٦٠ إلى الصّفحة ٤٦٣.

١٨٥ يتألّف من ٣٢٦ صفحة.

١٨٦ من الصّفحة ٦٥ إلى الصّفحة ٩٢.

١٨٧ من الصّفحة ٦٧ إلى الصّفحة ٧٥.

١٨٨ من الصّفحة ٧٦ إلى الصّفحة ٨٥.

١٨٩ من الصّفحة ٨٦ إلى الصّفحة ٩٢.

خصوصيَّة ولغة خاصَّة، وتتحدَّث عن ثقافتها الشِّعريَّة وقدرتها التَّمثيليَّة. وتخلِّل هذا القسم فقرةً هي: "مع الفنَّان زياد الرَّحباني"،[١٩٠] تتكلم فيها سعيد عن تعامل فيروز مع ابنها زياد الَّذي انتزعها من اليوتوبيا الرَّحبانية ودفعها إلى الثَّورة على الرُّومنسيَّة والمثاليَّات.

وفي كتاب هالة نهرا *إضاءات موسيقيَّة وفنِّيَّة* (٢٠١٦)، نجد فصلًا بعنوان "عن الأخوين رحباني"،[١٩١] وهو في الأصل مقالة نُشرت في جريدة "السّفير"، تقول فيه إنَّ مسرح الأخوين اختلف عن مسرح سواهما إذ ألَّفا نصًّا موسيقيًّا ذا أبعاد مشهديَّة راح يتطوَّر تباعًا. ثمَّ انتقلت للحديث عن صوت فيروز وعن الأغنية الرَّحبانية الَّتي كانت مليئة بالصُّور عن الوطن الحلم.

٤. *الكتب الأجنبيَّة*

من الكتب الأجنبيَّة الَّتي تتناول الأخوين رحباني وفيروز نذكر:

كتاب إيناس فاينريخ (Ines Weinrich) في الألمانيَّة *Fayruz und die Rahbani Bruder: Musik, Moderne und Nation im Libanon* (2007) *فيروز والأخوان رحباني: الموسيقى، الحداثة والقوميَّة في لبنان*،[١٩٢] تتطرَّق فيه المؤلِّفة إلى أغاني فيروز ومواضيعها مثل الفولكلور وفلسطين، وإلى عددٍ من المسرحيَّات حيث تعالج العناصر السِّياسيَّة والشِّعريَّة فيها، وتدرس فيروز كرمزٍ وطنيٍّ وقوميّ. ثمَّ تشير فاينريخ إلى التَّجديد الَّذي حدث لدى مع تعامل فيروز مع زياد

---

[١٩٠] من الصّفحة ٩٠ إلى الصّفحة ٩٢.

[١٩١] من الصّفحة ٦٢ إلى الصّفحة ٦٧.

[١٩٢] Ines Weinrich, *Fayruz und die Rahbani Bruder: Musik, Moderne und Nation im Libano* (Würzburg:Ergon, 2006).

الرَّحباني، فكان هذا التَّعامل صورة عن لبنان الجديد. وتنهي بالحديث عن إطلالات فيروز في سوليدير بيروت عام ١٩٩٤، وفي بعلبكّ عام ١٩٩٨، وفي بيت الدِّين عام ٢٠٠٠.

كذلك كتاب كريستوفر ستون (Christopher Stone) في الإنكليزيَّة *Popular Culture and Nationalism in Lebanon: the Fairouz and Rahbani Nation* (2008) *الثَّقافة الشَّعبيَّة والقوميَّة في لبنان: وطن فيروز والرَّحباني*،[١٩٣] وهو في الأساس أطروحة ماجستير حائزة على جائزة تقدير، يتطرَّق فيها ستون إلى بدايات الرَّحابنة في مهرجانات بعلبكّ. ويدرس مسرح الأخوين الَّذي يتناول لبنان الموارنة في جبل لبنان ويهدف إلى بناء هويَّةٍ لبنانيَّةٍ جديدة. كما يناقش أنَّ مسرح زياد الرَّحباني منتقض على مسرح الأخوين رحباني لكنه متأثِّر به في الوقت نفسه.

ومن الكتب الأجنبيَّة الَّتي تخلَّلتها فصولًا فقط عن كلٍّ من الأخوين وفيروز نذكر كتاب[١٩٤] فهد الدَّاعور (Fahed Al-Daour) في الإنكليزيَّة *Musings on Musicology* (٢٠١٦) *تأمُّلات في علم الموسيقى* وفيه فصل بعنوان "The Legacy of the Rahbanis" "إرث الرَّحابنة"،[١٩٥] يقول فيه إنَّه ليس هناك أحد في العالم العربيّ يشبه الأخوين رحباني في كونهما موسيقيَّين وشاعرين ومسرحيَّين. ويشيد بالقول إنَّ حليم الرّومي هو من أصلٍ فلسطينيّ وإنَّه هو الَّذي اكتشف الأخوين رحباني وفيروز، زاعمًا أنَّها هي أيضًا من أصلٍ فلسطينيّ. وفي فصل "On the Influence of Disease on Arab Singers" "عن تأثير المرض على المغنِّين العرب"،[١٩٦] يتناول الدَّاعور فيروز

---

[١٩٤] يتألَّف من ١٨٦ صفحة.

[١٩٥] من الصَّفحة ٥٦ إلى الصَّفحة ٦٠.

[١٩٦] من الصَّفحة ١٠٩ إلى الصَّفحة ١١٧.

في مقطعٍ قصير[١٩٧] ويذكر فيه موت ابنتها ليال وإعاقة ابنها هالي الجسديَّة. كما يختم فصله "The Greatest 25 Figures in Modern Arab Music" "أعظم ٢٥ شخصيَّة في الموسيقى العربيَّة الحديثة"[١٩٨] بالحديث عن فيروز[١٩٩] الَّتي يعتبرها ملكة الغناء و"أعظم" من أمّ كلثوم. ويقفله بكلمات لشخصيَّات من حول العالم عن صوت فيروز وروعته.

ج. مراجع عن المسرح في لبنان

نذكر من أدبيَّات المسرح العربيّ ثلاثة كتب تحوي فصولًا تتناول الأخوين رحباني:

كتاب علي الرّاَعي *المسرح في الوطن العربيّ*[٢٠٠] (١٩٩٩)، الَّذي يخصِّص فصلًا عن المسرح اللُّبنانيّ تحت عنوان "المسرح في لبنان".[٢٠١] ويذكر في سبعٍ وعشرين صفحة مسرح محترف بيروت وفرق المسارح اللُّبنانيَّة. ثمَّ يتطرَّق الرّاعي سريعًا إلى المسرح الرَّحباني الَّذي يتمتَّع بفضائل القرية وبساطة أهلها، فيكون بمثابة دعوة إلى هروبٍ رومانسيّ.

---

[١٩٧] صفحة ١١٦.

[١٩٨] من الصّفحة ١١٨ إلى الصّفحة ١٧٢.

[١٩٩] من الصّفحة ١٦٨ إلى الصّفحة ١٧٢.

[٢٠٠] علي الرّاعي، *المسرح في الوطن العربيّ* (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٩).

[٢٠١] من الصّفحة ٢٠٦ إلى صفحة ٢٣٣.

وكتاب جمعة أحمد قاجة *المسرح والهويّة العربيَّة: بحث في جذور وأصول المسرح عند العرب*[٢٠٢] (٢٠٠١)، الَّذي يتناول فيه المسرح اللُّبناني في فصل بعنوان "المسرح في لبنان"،[٢٠٣] ويتحدَّث في إحدى وعشرين صفحة عن أنَّ لبنان هو البلد الَّذي شهد ولادة المسرح العربيّ الحديث على يد مارون نقَّاش. ثمَّ يعرض تطوُّر المسرح في لبنان منذ ذاك الحين، ويذكر مسرح الرَّحابنة من دون أن يدخل في العمق أو التَّحليل.

علاوةً على كتاب الدكتور نبيل أبو مراد *المسرح اللُّبناني في القرن العشرين: تاريخ، قضايا، تجارب، أعلام* (٢٠٠٢)، الَّذي يتناول فيه مسرح الأخوين رحباني في فقرة بعنوان "المسرح الغنائيّ مع الأخوين رحباني"،[٢٠٤] حيث يقسِّم مسرحيَّاتهما إلى مجموعات ثلاث، هي: مجموعة التُّراث والفلكلور اللُّبنانيّ، مجموعة الأعمال التَّاريخيَّة، مجموعة المناخ المدينيّ. ثمَّ يعرض المؤلِّف جدولاً يشمل مسرحيَّات الأخوين، ويشير إلى أنَّه المسرح الشَّعبيّ الأوَّل في لبنان وجواره. وهناك أيضًا فقرة من أربع صفحات بعنوان "الأخوان رحباني بعد فيروز"[٢٠٥] يقول فيها إنَّ انفصال عاصي وفيروز انعكس سلبًا على المسرح الرَّحباني. فرغم استعانة الرَّحابنة بالفنَّانة رونزى، كان النَّمط المسرحيّ في *المؤامرة مستمرَّة* (١٩٨٠) *والرَّبيع السَّابع* (١٩٨١) مختلفًا عن النَّمط الرَّحباني السَّابق. ويعود ذلك حسب المؤلِّف إلى أربعة عوامل، هي: غياب فيروز ونصري شمس الدِّين، حلول البطل الرَّجل، دخول موضوع الحرب اللُّبنانيَّة، غياب اللُّغة الشِّعريَّة والرَّمزيَّة.

---

٢٠٢ جمعة أحمد قاجة، *المسرح والهويّة العربيّة: بحث في جذور وأصول المسرح عند العرب*(بيروت: دار الملتقى، ٢٠٠١).

٢٠٣ من الصَّفحة ٢٨٩ إلى الصَّفحة ٣١٠.

٢٠٤ من الصَّفحة ٥٨٨ إلى الصَّفحة ٥٩٦.

٢٠٥ من الصَّفحة ٦٤٥ إلى الصَّفحة ٦٤٩

عرضنا في هذا الفصل مصادر ومراجع بحثنا، والَّتي شكَّلت أيضًا عرضًا للأدبيَّات المتوافِرة حول منصور الرَّحباني من جهة والأخوين رحباني وفيروز من جهةٍ أخرى. وفي الفصل التَّالي سنعطي نبذةً عن سيرة منصور الرَّحباني نعرض خلالها أهمّ المراحل في حياته وفي مسيرته الفنِّيَّة.

الفصل الثَّالث

منصور الرَّحباني

نبذة عن حياة منصور الرَّحباني (١٩٢٥– ٢٠٠٩)[٢٠٦]

ولد منصور الرَّحباني في أنطلياس في السَّابع عشر من آذار عام ١٩٢٥، وهو الولد الثَّاني لأبيه حنَّا الرَّحباني وأمِّه سعدى صعب، بعد عاصي الَّذي ولد في الرَّابع من أيَّار عام ١٩٢٣ وقبل كلٍّ من سلوى ونادیا والیاس وإلهام. كان والد منصور من القبضايات في بيروت، وغالبًا ما كان يدخل في إطلاق نارٍ مع العثمانيّين الَّذين سرعان ما حكموا عليه بالإعدام غيابيًّا، فاضطرَّ إلى الفرار نحو أنطلياس الَّتي لم يشملها القانون العثمانيّ كباقي ولاية جبل لبنان.

افتتح والد منصور في أنطلياس مقهًى سماه "مقهى فوار أنطلياس". لكنَّه كان دائمًا حريصًا على ألَّا يتخالط فيه الرِّجال والنِّساء في الرَّقص مثلًا، إذ كان متشدِّدًا وصارمًا في أمور الأخلاق. وغالبًا ما كان يشهد مقهاه جلسات طربٍ وشعرٍ. وفي أحيانٍ كثيرة كان زُواره يكتبون قصائد تُعلَّق على المدخل. أمَّا منصور فكان يحفظ تلك القصائد مع أخيه عاصي ويجلسان في

---

٢٠٦ اعتمدنا في معلومات هذه النَّبذة على كتاب هنري زغيب *في رحاب الأخوين رحباني* (ط٣ ٢٠١٥)، إذ وجدناه الأكثر شمولًا ولأنَّ المعلومات فيه رويت على لسان منصور نفسه. كما استندنا إلى كتاب نبيل أبو مراد *الأخوان رحباني: الحياة والمسرح* (ط٢ ٢٠١٠) وإلى بعض المعلومات الَّتي وجدناها على المواقع الإلكترونيَّة. والجدير بالذِّكر أنَّنا لم نجد معلومات عن حياة منصور وحده إذ كلّ السِّيَر تناولت حياة الأخوين سويًّا حتَّى وفاة عاصي، واكتفت أحيانًا بالإشارة إلى أنَّ منصور أكمل المسيرة الفنِّيَّة وبذكر أعماله المنفردة.

العلِّيَّة فوق مدخل المقهى حيث يتأمَّلان الزَّبائن ويستمعان إلى أغاني أمّ كلثوم وسيِّد درويش وعبد الوهَّاب وغيرهم.

كانت غيتا جدَّة منصور من بلدة عينطورة، ورغم أمِّيَّتها، كانت تقصُّ عليه وعلى عاصي قصصًا فولكلوريَّة وشعبيَّة وتحثُّهما على حفظ الشِّعر والزَّجل وقولهما. وكان عاصي بدوره يقصُّ على منصور قصصًا خياليَّة يبتدعها عن شخصيَّات غريبة، وهذا يصدِّق تلك الحكايات الَّتي كانت تبهره. أمَّا زبائن المقهى فقد أغنوا مخيِّلة الأخوين اللذَين استخدما العديد من شخصيَّاتهم لاحقًا في مسرحيَّاتهما.

وبعكس أخيه عاصي الَّذي كان ذكيًّا ومهذَّبًا، يقول منصور إنَّه كان يهرب من المدرسة ولا يطيق الدراسة. وفيما كان النَّاس يقولون إنَّه سيكون طائحًا عندما يكبر، كان هو يقول إنَّه سيكون تمساحًا أو حرباء.[٢٠٧]

في العام ١٩٣٣، عندما بلغ منصور التَّاسعة، باع والده "مقهى فوار أنطلياس" واشترى مقهًى صَيْفيًّا آخر في الينابيع– شويا قرب الشوير، سمَّاه "مقهى المنيبيع". هناك راح هو وعاصي يخدمان الزَّبائن. وسرعان ما اشترى الوالد دكَّانًا في أنطلياس ليعمل فيه في موسم الشِّتاء، وكان الأخوان يساعدانه هناك أيضًا بعد المدرسة.

عام ١٩٣٨ حرَّر عاصي مجلَّةً أسبوعيَّة سماها "الحرشاية"، كان يكتب فيها بقلم الرَّصاص شِعرًا ومقالات ومشاهد مسرحيَّة وخواطر ومسلسلات ومقالات بالعامِّيَّة وبالفصحى،

---

٢٠٧ زغيب، *في رحاب الأخوين رحباني*، ٤١.

ويدور في الضَّيعة يقرأها على الأصدقاء. وحين غدا الرِّفاق يهتمُّون بالمجلَّة ويترقَّبون صدورها الأسبوعيّ، أثيرت غيرة منصور الَّذي سرعان ما أصدر مجلَّة مماثلة سمَّاها "الأغاني".

في خريف ذلك العام التحق منصور مع بعض شباب الضَّيعة بجوقة دير مار الياس أنطلياس الَّتي كان يدرِّبها الأب بولس الأشقر على الموسيقى والتَّراتيل. ورغم أنَّ عاصي تمَّ رفضه في الجوقة بادئ الأمر بسبب صوته، إلَّا أنَّه ما لبث أن ضُمَّ إليها بعد أن أعاد شرح نظريَّة التيتراكورد[٢٠٨] الَّتي كان قد شرحها الأب الأشقر والَّتي لم يستطع أحد من شباب الجوقة أن يعيد شرحها. وسرعان ما رأى الأب بولس الأشقر في الأخوين موهبةً مميَّزة، فراح يعطيهما دروسًا خاصَّة في الموسيقى الشَّرقيَّة ومقامَّاتها وفي كتابة النُّوطة والعزف على الأرغن والبيانو لمدَّة ستّ سنوات.

عام ١٩٣٩ لم يعُد الدُّكَّان في أنطلياس يفي بمتطلِّبات العائلة الكبيرة، فكان على عاصي، وهو في السَّادسة عشرة، البحث عن عمل. فكبَّر سنَّه والتحق ببوليس بلديَّة أنطلياس. وبعد سنتين عمد منصور هو الآخر على تكبير سنّهَ والتحق بالشُّرطة العدليَّة القضائيَّة في بيروت. ويقول إنَّه كان أسوأ شرطيٍّ في تاريخ لبنان.[٢٠٩]

في خريف ١٩٤٣ أنشأ الأخوان مع بعض شباب أنطلياس ناديًا ثقافيًّا رياضيًّا يهدف إلى تنظيم الحفلات والنَّشاطات الرِّياضيَّة والاجتماعيَّة والدِّينيَّة. وكانا في أغلب الأحيان يستعينان بشقيقتهما سلوى للغناء. فغدا أهالي البلدة ينتظرون تلك الأعمال وما أتت به من جديد.

---

٢٠٨ نظريّة في البعد الموسيقيّ.

٢٠٩ زغيب، *في رحاب الأخوين رحباني*، ٦٠.

لكن في أواخر صَيْف ١٩٤٣، حصل طوفان كبير جرف "مقهى المنيبيع" والعلّيَّة والعرزال. وفي ليلة عيد الميلاد في الرَّابع والعشرين من كانون الأول عام ١٩٤٤، وفيما كان الأخوان منصور وعاصي في حفلةٍ تكريميَّة لهما أحياها أصدقاءهما في النَّادي في أنطلياس، وصلهما خبر وفاة والدهما حنَّا.

عام ١٩٤٥ شاءت الصُّدف أن حضر حفلة النَّادي إيليَّا أبو الرُّوس وهو صديق حميم لوالد عاصي ومنصور. وبعد العرض هنَّأهما وشجَّعهما لإيصال عروضهما إلى أكبر عددٍ من النَّاس وبأسرع وقتٍ ممكن. ثمَّ أرسلهما إلى الإذاعة حيث فوجئت اللَّجنة المختصَّة بأغنياتهما القصيرة. لكن بدعمٍ من ميشال خيَّاط صديق أبو الرُّوس، تمَّ قبولهما على مضض.

عام ١٩٤٨، أُعجب فؤاد قاسم، مدير البرامج الجديد في الإذاعة اللُّبنانيَّة، بأعمال الأخوين، فعرض على عاصي وظيفةً في الإذاعة كملحّنٍ وعازف كمان. بدأ عاصي العمل في الإذاعة، وبعد مرور أكثر من سنة، استقال من البلديَّة لينصرف إلى العزف وتلحين الأركان.[٢١٠] أمَّا منصور فكان يذهب بعد دوام الشُّرطة إلى الإذاعة ليشارك عاصي في تأليف الأركان. ومنذ ذلك الحين راحا يوقِّعان أعمالهما بـ "الأخوين رحباني".

بعدئذٍ اقترح منصور على عاصي أخذ دروسٍ في التَّأليف الموسيقيّ لدى الموسيقار الفرنسيّ برتران روبيَّار Bertrand Robillard[٢١١] (١٩٠٥– ١٩٦٤)، فدرسا معه نحو تسع سنوات.

---

٢١٠ الرّكن هو مجموعة تتألّف من أربع أغنيات.

٢١١ كان الأستاذ الوحيد لتعليم التّأليف الموسيقيّ في لبنان (في الأكاديميَّة اللُّبنانيَّة للفنون الجميلة Académie Libanaise des Beaux Arts في الألبا ALBA).

وإثر عودة الموسيقار اللُّبنانيّ توفيق سكّر[٢١٢] من باريس، أخذ الأخوان معه دروسًا في التَّحليل الموسيقيّ analyse musicale والتَّوزيع الموسيقيّ orchestration والطِّباق contrepoint لمدَّة ثلاث سنوات.

عام ١٩٤٩[٢١٣] تعرَّف عاصي على فيروز في الإذاعة عن طريق الملحِّن والموسيقار الفلسطينيّ حليم الرُّومي (١٩١٩– ١٩٨٣)، فأُعجب بصوتها وبدأ يضع لها الأغاني. وكانت "حبَّذا يا غروب" أوَّل أغنية يلحِّنها لها، وهي من شعر قبلان مكرزل (١٩١٠– ١٩٩١). ثمَّ ما لبث أن وقَّع كلّ من الأخوين وفيروز عقدًا مع صبري الشِّريف لإنتاج عددٍ من الأعمال لفترة سنوات.

خلال عمله مع صبري الشِّريف، كان منصور يتقاضى شهريًّا ٧٥٠ ليرة لبنانيَّة بينما كان راتبه في الشُّرطة ٢٠٠ ليرة فقط. لذا قدَّم استقالته من الشُّرطة عام ١٩٥٣ لينصرف إلى التَّأليف مع أخيه عاصي. وهكذا ألَّف الأخوان أغنيات شعبيَّة قصيرة وأخرى مستوحاة من الفولكلور، وأعادا توزيع وتجديد موشَّحات حفظاها في طفولتهما، إضافةً إلى الموشَّحات الجديدة الَّتي ألَّفا كلماتها وألحانها. كما وضعا الأغاني الرَّاقصة والجاز وأغنيات عالميَّة بالعربيَّة كالتَّانغو. ولم يغفلا القصيدة المغنَّاة بالفصحى، فكانت قصائدهما حديثة وقصيرة لا تتعدَّى الدَّقائق السِّتّ.

---

[٢١٢] أوَّل لبنانيّ وعربيّ يدخل الكونسرفاتوار العالي في باريس. نال جائزة Prix Superieur de Musique عام ١٩٥٢.

[٢١٣] يشير نبيل أبو مراد في كتابه *الأخوان رحباني: الحياة والمسرح* (ط٢ ٢٠١٠، ص ٥٠) إلى أنَّ التَّعارف حصل سنة ١٩٥١.

عام ١٩٥٤ أسَّس منصور مع عاصي وتوفيق سكَّر وتوفيق الباشا وزكي ناصَيْف عصبة الخمسة تيمُّنًا بعصبة الخمسة في روسيا،[٢١٤] بهدف إنتاج موسيقى لبنانيَّة جيِّدة ومعاصرة. لكنَّ العصبة عمَّرت سنتين فقط قبل أن ينفصل أعضاؤها.

في الثَّالث والعشرين من كانون الثَّاني عام ١٩٥٥، وفي خضمّ ذلك الإنتاج الغزير، تزوج عاصي من فيروز في كنيسة سيِّدة البشارة للرُّوم الأرثوذكس في بيروت. ثمَّ تلقَّى العروسان مع منصور دعوة عمل من إذاعة "صوت العرب" في القاهرة، فذهبوا مع صبري الشِّريف وزوجته والتقوا هناك بأحمد سعيد. وقَّع الأخوان على عقدٍ لمدَّة ستَّة أشهر نفَّذا خلالها أناشيد وأغنيات وبرامج عدَّة، ووضعا لفلسطين المغنَّاة الشَّهيرة "راجعون".

في ربيع ١٩٥٧، وبعد أن كانت مهرجانات بعلبكّ تقتصر على عروض المسرح والأوبرا والباليه الأجنبيَّة الَّتي تؤدِّيها فرق عالميَّة، قرَّرت السَّيِّدة الأولى زلفا شمعون إدخال "اللَّيالي اللُّبنانيَّة" عليها. ورغم عدم اندفاع سيِّدات لجنة مهرجانات بعلبكّ للفكرة ظنًّا منهنَّ أنَّ "اللَّيالي اللُّبنانيَّة" ليست بمستوى "اللَّيالي الأجنبيَّة"، اجتمعن بالأخوين رحباني لكن حذَّرنهما من العروض الطَّويلة والنُّواح. وبعد بضعة أيَّام، وضع الأخوان برنامجًا للمهرجان تحت عنوان *أيَّام الحصاد* من غناء فيروز وإخراج صبري الشِّريف. ويوم الحفلة فوجئ الجميع بتجاوب الجمهور مع العرض الَّذي قدَّمه الأخوان رحباني وفيروز والَّذي حضره نحو خمسة آلاف شخص أشعلوا المسرح بالتَّصفيق.

---

[٢١٤] أُسِّسَت عصبة الخمسة (١٨٥٦ – ١٨٧٠) في سانت بيترسبرغ في روسيا وكانت تهدف إلى خلق نوعٍ روسيٍّ خاصٍّ للموسيقى الكلاسيكيّة يكون مغايرًا للأنواع الأوروبيَّة الأخرى وللأوبرا الإيطاليَّة الّتي كانت سائدةً آنذاك. أمَّا أعضاؤها فهم أليكسندر بورودين Aleksandr Borodin (١٨٣٣– ١٨٨٧)، وسيزار كوي César Cui (١٨٣٥– ١٩١٨)، وميلي بلاكيريف Mily Balakirev (١٨٣٦– ١٩١٠)، وموديست موسورغسكي Modest Mussorgsky (١٨٣٩– ١٨٨١)، ونيكولاي ريمسكي كورساكوف Nikolay Rimsky-Korsakov (١٨٤٤– ١٩٠٨).

في السَّابع من تمُّوز من ذاك العام تزوج منصور (٣٢ عامًا) من تريز أبو جودة (٢٢ عامًا)، وكان الزّفاف في كنيسة السَّيدة في بكفيَّا. ورُزقا ثلاثة أولاد هم مروان (١٩٥٨) وغدي (١٩٦٠) وأُسامة (١٩٦٥).

عام ١٩٥٩ استُدعي الأخوان من جديد للاجتماع بلجنة مهرجانات بعلبكّ، ثمَّ قدَّما في "اللَّيالي اللُّبنانيَّة" *محاكمه*، فلاقت عروضهما للصَيْف الثَّاني نجاحًا كبيرًا. وفي تلك الفترة راحت إذاعة دمشق تذيع أعمالهما الَّتي أثارت جدلًا في كلّ العالم العربيّ، وراح الأخوان وفيروز يشاركون أيضًا كلّ عام في افتتاح "معرض دمشق الدّوليّ" في سوريا.

عام ١٩٦٠ قدَّم الأخوان في بعلبكّ مسرحيَّة *موسم العزّ* مدَّة سبع ليالٍ، لكن غابت عنها فيروز بسبب حمْلها، فكانت من بطولة المطربة اللُّبنانيَّة صباح (١٩٢٧– ٢٠١٤). ومع هذه المسرحيَّة تبلور الشَّكل النِّهائيّ لأعمال الأخوين اللَّاحقة الَّتي كانت كلُّها من فصلين. ثمَّ تتالت المسرحيَّات الغنائيَّة الرَّحبانية من بطولة فيروز: *البعلبكيّة* (١٩٦١)، *جسر القمر* (١٩٦٢)، *يوم الوفاء* (١٩٦٢)، *اللَّيل والقنديل* (١٩٦٣)، *بيَّاع الخواتم* (١٩٦٤)، *دواليب الهوا* (١٩٦٥) من بطولة صباح، *أيَّام فخر الدّين* (١٩٦٦)، *هالة والملك* (١٩٦٧)، *الشَّخص* (١٩٦٨)، *جبال الصَّوَّان* (١٩٦٩)، *يعيش يعيش* (١٩٧٠)، *صحّ النَّوم* (١٩٧٠)، *ناس من ورق* (١٩٧١)، *وناطورة المفاتيح* (١٩٧٢).

وخاض الأخوان عاصي ومنصور التَّجربة السِّينمائيَّة عام ١٩٦٥ من خلال تصوير مسرحيَّة "بيَّاع الخواتم"، وكان الفيلم من إخراج يوسف شاهين. وبعد نجاح تجربتهما السِّينمائيَّة الأولى، أعادا الكَرَّة عام ١٩٦٧ مع المخرج هنري بركات، ووضعا قصَّة جديدةً مُخصَّصة للسِّينما،

وهي "سفر برلك" الَّتي تعني في العثمانيَّة النَّفي إلى مكانٍ مجهول. تلاها عام ١٩٦٨ فيلم أخير هو "بنت الحارس" وهو أيضًا من إخراج هنري بركات، وقد لاقى نجاحًا كبيرًا مثل الفيلمين السَّابقين.

في السَّابع والعشرين من أيلول عام ١٩٧٢ أصيب عاصي الرَّحباني بجلطةٍ دماغيَّة. ورغم مرضه، جاهد في العطاء ووضع مع منصور مسرحيَّات عدَّة من بطولة فيروز هي: *المحطَّة* (١٩٧٣)، *قصيدة حبّ* (١٩٧٣)، *لولو* (١٩٧٤)، *ميس الرّيم* (١٩٧٥)، *بترا* (١٩٧٧)، بالإضافة إلى برنامج غنائيّ هو *منوعات* (١٩٧٦).

عام ١٩٧٨ انفصل الثُّنائيّ عاصي وفيروز. ورغم محاولات الصّلح الَّتي سعى إليها العديد من الشَّخصيَّات اللُّبنانيَّة والعربيَّة، توقَّف التَّعامل بين فيروز والأخوين. فكانت رونزا البطلة الجديدة في آخر مسرحيَّتين من توقيع "الأخوين رحباني": *المؤامرة مستمرَّة* (١٩٨٠) الَّتي عُرضت على مسرح صالة السُّفراء في كازينو لبنان، و*الرَّبيع السَّابع* (١٩٨٤) الَّتي عُرضت على مسرح جورج الخامس– أدونيس.

وبعد صراعٍ مع المرض دام أربع عشرة سنة، توفي عاصي الرَّحباني في الواحد والعشرين من حزيران عام ١٩٨٦. إثر رحيل عاصي أكمل منصور المسيرة الفنِّيَّة الرَّحبانية مدَّة ثلاثة وعشرين عامًا وأنتج إحدى عشرة مسرحيَّة غنائيَّة، تعامل فيها مع أبنائه الثَّلاث مروان في الإخراج وغدي في الشِّعر والحوار والتَّلحين والتَّوزيع وإدارة الإنتاج وأُسامة في الإنتاج والتَّأليف الموسيقيّ والتَّوزيع الأوركستراليّ. أمَّا المسرحيَّات فهي: (١) *صَيْف ٤٠ ٨* (١٩٨٧) من بطولة غسَّان صليبا وهدى حدَّاد وأنطوان كرباج، وقد عُرِضت لمدَّة أربع سنوات على التَّوالي (في كازينو لبنان عامي ١٩٨٧– ١٩٨٨ مدَّة ١١ شهرًا؛ في البيكاديلّي عام ١٩٨٨ مدَّة ٦ أشهر؛ في طرابلس عام ١٩٨٩

مدَّة شهر؛ في زحلة وتونس وسوريا عام ١٩٩٠)، (٢) *الوصيَّة* (١٩٩٣) من بطولة غسَّان صليبا وهدى حدَّاد، (٣) *آخر أيَّام سقراط* (١٩٩٨) من بطولة رفيق عليّ أحمد وهدى حدَّاد وكارول سماحة، (٤) *وقام في اليوم الثَّالث* (٢٠٠٠) من بطولة غسَّان صليبا وكارول سماحة وغسَّان الرَّحباني، (٥) *أبو الطَّيِّب المتنبّي* (٢٠٠١) من بطولة غسَّان صليبا وكارول سماحة، (٦) *مُلوك الطَّوائف* (٢٠٠٣) من بطولة غسَّان صليبا وكارول سماحة، (٧) *آخر يوم* (٢٠٠٤) من بطولة يوسف الخال ورودي داغر، (٨) *حكم الرّعيان* (٢٠٠٤) من بطولة أنطوان كرباج ورفيق عليّ أحمد ولَطيفة، (٩) *جبران والنَّبيّ* (٢٠٠٥) من بطولة غسَّان صليبا ورفيق عليّ أحمد وجوليا قصَّار وأماني السُّويسيّ، (١٠) *زَنوبْيا* (٢٠٠٧) من بطولة غسَّان صليبا وأنطوان كرباج وكارول سماحة، و(١١) *عودة الفينيق* (٢٠٠٨) من بطولة غسَّان صليبا وأنطوان كرباج وهبة طوجي.

كما حضّر منصور عام ١٩٩٨ حفلة *العودة* لفيروز في بعلبكّ، أعادا فيها تقديم مقتطفات من أعمال الأخوين رحباني، بالإضافة إلى ثلاث أغنيات جديدة كتبها ولحَّنها ووزَّعها منصور هي: "طلِّيت عَبْعلبك" و"آخر مرَّة غنَّيتلَّك" و"لوّح منديلك".

كذلك أعدَّ برنامجًا تلفزيونيًّا عام ١٩٨٨ بعنوان "منصور الرَّحباني يقرأ"، وهو عبارة عن إلقائه قصائد لأبرز الشُّعراء العرب[٢١٥] في إحدى وثلاثين حلقة، بالإضافة إلى برنامج منوعات غنائيَّة من ثلاث عشرة حلقةً بعنوان "محطّات" عام ١٩٩٧. وقد لحَّن منصور ووزَّع "القدَّاس الإلهي المارونيّ" سنة ٢٠٠٠، وألَّف أغاني خاصَّةً مثل "بتضلَّك سيفي مهما صار" (١٩٨٧) من غناء

[٢١٥] منهم: سعيد عقل، الأخطل الصّغير، إيليّا أبو ماضي، الياس أبو شبكة، أمين نخلة، قبلان مكرزل، صلاح لبكي، الأخوين رحباني، جورج جرداق، نزار قبّاني، أحمد شوقي، بدر شاكر السّيّاب، خليل حاوي، عبد الوهّاب البيّاتي، عبدالله الأخطل، علي محمود طه، محمّد الفيتوري، أبو تمّام، جميل بثَّينة، المتنبّي، أبو فراس الحمداني، مجنون ليلى، عمر بن أبي ربيعة، ابن زيدون، ديك الجن الحمصي.

باسكال صقر، و"أطفال الحجارة" لفلسطين (١٩٨٨) من غناء لبيبة توما، و"وطني بعيدك" (١٩٩٣) من غناء جوليا بطرس وتوزيع أُسامة الرَّحباني، و"صور صور" (١٩٩٤) من غناء رونزا، و"طفلي اللِّي الجايي" (١٩٩٨) من غناء جوليا بطرس وتوزيع أُسامة الرَّحباني، و"الطّفل العربّي" من غناء كارول سماحة وألحان وتوزيع أُسامة الرَّحباني، وأغنية "حكاية استقلال" من غناء هدى حدَّاد، وأغنية "بصباح الألف التَّالت" من غناء كارول سماحة وتوزيع أُسامة الرَّحباني.

كما صدر لمنصور خمسة كتب شعرٍ عام ٢٠٠٨ هي: *أسافر وحدي ملكًا* (ط ٢)، *أنا الغريب الآخر* (ط ٢)، *بجَّار الشِّتي*، *القصور المائيَّة*، *الأولى القصائد*، بالإضافة إلى ديوان شعر ضمَّ قصائد من شعر الأخوين رحباني بعنوان *قصائد مغنَّاة للأخوين رحباني*.

تأثّر منصور الرَّحباني بالعديد من الشُّعراء والمفكّرين، ولا سيَّما جبران خليل جبران (١٨٨٣– ١٩٣١) وسعيد عقل (١٩١٢– ٢٠١٤) من اللُّبنانيّين، وامرئ القيس (٥٢٠– ٥٦٥) وعليّ بن أبي طالب (٥٩٩– ٦٦١) وأبي نواس (٧٦٣– ٨١٤) وأبي تمام (٨٠٣– ٨٤٥) والمتنبّي (٩١٥– ٩٦٥) من العرب، وأفلاطون (٤٢٨ ق.م.– ٣٤٨ ق.م.) وأرسطو (٣٨٤ ق.م.– ٣٢٢ ق.م.) وسقراط (٤٧٠ ق.م.– ٣٩٩ ق.م.) ووليَم شكسبير William Shakespeare (١٥٦٤– ١٦١٦) وهيغل Georg Wilhelm Friedrich Hegel (١٧٧٠– ١٨٣١) وبودلير Charles Beaudelaire (١٨٢١– ١٨٦٧) ونيتشه Friedrich Wilhelm Nietzsche (١٨٤٤– ١٩٠٠) من الغرب.

توفيت تريز زوجة منصور في الرَّابع والعشرين من كانون الأول عام ٢٠٠٣. وبعد ستّ سنوات توفي منصور الرَّحباني في الثَّالث عشر من كانون الثَّاني عام ٢٠٠٩ عن أربعةٍ وثمانين

عامًا بعد صراعه مع الالتهاب الرِّئويّ مدَّة ثلاث سنوات، ودفن في نعشٍ من خشب المسرح مثلما أوصى قبل رحيله.

نكون قد عرضنا في هذا الفصل نبذةً عن حياة منصور الرَّحباني، تطرَّقنا فيها إلى البيئة الَّتي نشأ وترعرع فيها. كما تناولنا مسيرته الفنِّيَّة مع أخيه البكر عاصي الرَّحباني حين كانا يعملان سويًّا ويوقِّعان أعمالهما المشتركة بـ"الأخوين رحباني". وتحدَّثنا أيضًا عن مسيرة منصور الرَّحباني الفنِّيَّة الفرديَّة وعن أعماله بعد وفاة أخيه عاصي. في الفصل المقبل سنتناول "التراجيديا" وعناصرها السِّتَّة بحسب تعريف أرسطو، بالإضافة إلى كلٍّ من مصطلح "التَّطهير" و"البطل" و"التَّمثُّل" و"الأمثولة".

الفصل الرَّابع

تعريف التراجيديا وعناصرها

سنبدأ هذا الفصل بتعريف "التراجيديا" وعناصرها السِّتَّة كما وردت في كتاب الفيلسوف اليونانيّ أرسطو (٣٨٤– ٣٢٢ ق.م.) *فنّ الشِّعر Poetics*، والَّتي سنعتمد عليها في الفصول اللَّاحقة لتحليل عيّنة من مسرحيَّات منصور الرَّحباني.

فرغم أنَّ عدد كلمات كتاب *فنّ الشِّعر* الوجيز لا يتجاوز عشرة آلاف كلمة تشغل خمس عشرة صفحة فقط في طبعة برلين الكبرى عام ١٨٣١ الَّتي تحتوي على كلّ أعمال أرسطو، ورغم أنَّ ترجمته لا تزيد على "خمسين صفحة في أيَّة لغة أبجديَّة الرّسم،"[٢١٦] فهو كان وما يزال من أهمّ الأبحاث وأشهرها على الإطلاق، والأكثر اعتمادًا في التَّحليل المسرحيّ على مرّ العصورز و"استطاع – دون أيّ أثرٍ يونانيٍّ آخر – أن يزاحم – في عصره الذَّهبيّ – الكتاب المقدَّس نفسه من حيث الاهتمام بتحقيقه، وطبعه، ودراسته وتفسيره."[٢١٧]

ويُعتقد أنَّ *فنّ الشِّعر*، كما وضعه أرسطو، كان يتألَّف من جزئين، بلغنا أوَّلهما الَّذي يتناول كلًّا من شعر التراجيديا والملحمة بالإضافة إلى بعض النَّظريَّات النَّقديَّة، فيما ضاع الجزء

---

[٢١٦] *كتاب أرسطو: فنّ الشّعر*. ترجمة ابراهيم حمادة (مصر: مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٨٢)، ، ٥.

[٢١٧] نفسه، ١٢.

الثَّاني الَّذي عالج فيه أرسطو شعر الكوميديا.[٢١٨] وهو، كما وصل إلينا، يتألَّف من ستَّة وعشرين فصلًا في أصله اليونانيّ، تختلف في طولها ووضوحها. ويمكن أن يكون هذا التَّقسيم قد تمَّ في عصرٍ لاحقٍ لعصر أرسطو.[٢١٩]

وبسبب أهميَّة كتاب *فنّ الشِّعر* ومرجعيَّته في المسرح ونقده، سنستند على تعريف أرسطو فيه للتراجيديا وعناصرها لدراسة عيِّنة من مسرحيَّات منصور. وسنعتمد على ترجمةٍ عربيَّةٍ هي *كتاب أرسطو فنّ الشِّعر* الَّذي نقله وقدَّمه وعلَّق عليه الدّكتور ابراهيم حمادة في مصر عام ١٩٨٢. بعدئذٍ سنعرِّف المصطلحات الَّتي سنستخدمها خلال تحليل المسرحيَّات وهي: "البطل" و"التَّمثُّل" و"الأمثولة" و"التَّطهير". وفي تعريف المصطلحات سنعتمد على *المعجم المسرحيّ: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض: عربيّ- إنكليزيّ- فرنسيّ* (ط٢، ٢٠٠٦) لماري الياس وحنان قصَّاب حسن، إذ وجدناه الأكثر شمولًا ووضوحًا في اللُّغة العربيَّة.

أ. تعريف التراجيديا وعناصرها

يعرِّف أرسطو "التراجيديا"، في كتابه *فنّ الشِّعر*، كالآتي:

التراجيديا "هي محاكاة لفعلٍ جاد، تامٍّ في ذاته، له طول معيَّن، في لغةٍ ممتعةٍ لأنَّها مشفوعة بكلّ نوعٍ من أنواع التَّزيين الفنِّيّ. كلّ نوعٍ منها يمكن أن يرد على انفرادٍ في أجزاء المسرحيَّة؛ وتتمّ هذه المحاكاة في شكلٍ دراميّ، لا في شكلٍ سرديّ، وبأحداث تثير الشَّفقة والخوف، وبذلك يحدث

---

[٢١٨] حمادة، ٩.

[٢١٩] نفسه، ٢٣.

التَّطهير من مثل هذين الانفعالين."[٢٢٠] فإنَّ التراجيديا الكاملة "تكون حبكتها من النَّوع المعقَّد، وينبغي أن تحاكي أفعالًا من شأنها إثارة الشَّفقة والخوف – وتلك هي الخاصِّيَّة المميَّزة للمحاكاة المأسويَّة."[٢٢١]

ويضيف أرسطو أنَّه بعد ذلك يأتي في المقام الأول "التَّحوُّل" الَّذي يجب أن يطرأ على حظّ البطل و"إلَّا يكون في منظر رجلٍ فاضل، ينتقل من حال النَّجاح والسَّعادة، إلى حال الشِّدَّة والشَّقاوة؛ لأنَّ ذلك لا يحرِّك فينا شفقةً ولا خوفًا، وإنَّما يصدم مشاعرنا ويؤذيها."[٢٢٢] وعلى هذا التَّحوُّل ألَّا يطرأ على رجلٍ سيِّءٍ فينتقل من حال الشِّدَّة والشَّقاوة إلى حال النَّجاح والسَّعادة "لأنَّها تخلو من أهمّ متطلِّبات التراجيديا، ولا ترضي شعورنا الإنسانيّ العام تجاه الآخرين. كما أنَّها لا تثير فينا الشَّفقة أو الخوف."[٢٢٣] يجب أيضًا ألَّا يحصل التَّحوُّل مع شخصٍ شديد السُّوء ينتقل من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة لأنَّها "تثير فينا شعور التَّعاطف الإنسانيّ العام الَّذي نحسُّه تجاه الآخرين، ولكنها لا تثير شفقةً أو خوفًا، لأنَّ الَّذي يثير الإحساس بالإشفاق هو ما يقع من سوءٍ لشخصٍ لا يستحقّ أن يشقى"[٢٢٤] وإنَّ ما يثير فينا الخوف "هو ما يقع من أخطار لشخصٍ يشبهنا."[٢٢٥] بالتَّالي يشير أرسطو إلى أنَّ على ذلك البطل أن يكون "بين هذين الطرفين، أي الشَّخص الَّذي ليس في

---

٢٢٠ حمادة، ٩٩.

٢٢١ نفسه، ١٣١– ١٣٢.

٢٢٢ نفسه، ١٣١– ١٣٢.

٢٢٣ نفسه، ١٣١– ١٣٢.

٢٢٤ نفسه، ١٣١– ١٣٢.

٢٢٥ نفسه، ١٣١– ١٣٢.

الدَّرجة القصوى من الفضيلة والعدل والَّذي يتردَّى في الشَّقاوة والتَّعاسة لا بسبب رذيلةٍ أو شرّ، ولكن بسبب خطأ ما، أو سوء تقدير 'هارماتيا'. إنَّه يجب أن يكون أحد المشهورين جدًّا والنَّاجحين، مثل أوديب أو ثتيس أو تدلّ على أيّ شخصٍ آخر ممَّن ينتمون إلى أسرةٍ مثل أسرتيهما."[٢٢٦]

أمَّا النِّهاية الصَّحيحة للتراجيديا بالنِّسبة لأرسطو فيجب أن تكون مستوفيةً لهذه الشُّروط الفنِّيَّة وأن تكون غير سعيدة. فرغم لوم النُّقَّاد يوربيديس لكونه ينهي أكثر تراجيديَّاته بـ"نهايات غير سعيدة، إنَّ ذلك "هو النِّهاية الصَّحيحة للتراجيديا. (...) فإنَّ يوريبيديس – وإن فاته حسن السَّيطرة على بناء حبكاته – يُعَدُّ أبرز شعراء الدراما من النَّاحية المأساويَّة."[٢٢٧]

وتتكوَّن المسرحيَّة التراجيديَّة من جزئين: "أحدهما خاصّ بالتَّعقيد، والآخر بالحلّ. (...) وأنا أعني بالتَّعقيد كلّ ما يمتدُّ من بداية المسرحيَّة إلى النُّقطة الَّتي تسبق التَّحوُّل في حظّ البطل مباشرةً، سواء كان التَّحوُّل إلى السَّعادة أو إلى الشَّقاوة. أمَّا الحلّ، فيمتدُّ من نقطة التَّحوُّل هذه، حتَّى النِّهاية."[٢٢٨]

ثمَّ هناك أربعة أنواع للتراجيديا هي "التراجيديا المركَّبة: وتعتمد كلِّيَّةً على 'التَّحوُّل'"[٢٢٩] وتراجيديا المعاناة، والتراجيديا الخلقيَّة والتراجيديا المناظريَّة. لكن يكتفي أرسطو بتعداد الأنواع الثَّلاثة الأخيرة مع تسمية مسرحيَّتين تندرجان تحت كلّ نوعٍ منها دون أن يتحدَّث عن خصائصها.

---

٢٢٦ حمادة، ١٣١– ١٣٢.

٢٢٧ نفسه، ١٣٣.

٢٢٨ نفسه، ١٦٩.

٢٢٩ نفسه، ١٦٩.

وتُبنى التراجيديا بحسب أرسطو على ستَّة عناصر هي: "الحبكة" و"الفكر" و"الشَّخصيَّة" و"اللُّغة" و"الأغنية" و"العرض المسرحيّ" وسنعطي تعريفها في ما يلي.

١. *الحبكة Plot*

الحبكة لدى أرسطو هي "أكثر تلك العناصر أهميَّة (...) لأنَّ التراجيديا – بالضَّرورة – لا تحاكي الأشخاص، ولكنها تحاكي الأفعال، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء. وسعادة الإنسان وشقاؤه، يتَّخذان صورة الفعل. وغاية ما نسعى إليه في الحياة هو ضرب معيَّن من الفعل، لا خاصِّيَّة من الخصائص. فالشَّخصيَّة تكسبنا خصائص، لكنَّنا نكون سعداء أو أشقياء بأفعالنا."[٢٣٠] ويضيف أنَّ "الحدث الدراميّ يستخدم فعلًا كي يصور به شخصيَّة، لكنه يتعرَّض للشَّخصيَّة بسبب علاقتها بالفعل. ومن ثمَّ، فإنَّ مجرى الأحداث – أي الحبكة– يشكِّل غاية التراجيديا؛ والغاية في كلّ شيء، أهمّ ما فيه."[٢٣١] فإنَّ "الحبكة" كما يصفها أرسطو "هي الجوهر الأول في التراجيديا، بل لهي في منزلة الرُّوح بالنِّسبة للجسم الحيّ. ثمَّ تأتي 'الشَّخصيَّة' في المقام الثَّاني."[٢٣٢]

أمَّا صفات الحبكة الجيِّدة فتكمن في كونها:

"فرديَّة في موضوعها – لا مزدوجة، كما يقول البعض. وأن يكون التَّحوُّل في حظّ بطلها من حال السَّعادة إلى حال التَّعاسة، وليس من حال التَّعاسة إلى حال السَّعادة. كما ينبغي ألَّا يكون

---

٢٣٠ حمادة، ٩٧.

٢٣١ نفسه، ٩٧.

٢٣٢ نفسه، ٩٨.

هذا التَّحوُّل نتيجة شرٍّ أو رذيلة، ولكن بسبب خطأ ما، أو سوء تقدير. على أن يصدر ذلك من شخصيَّة كالَّتي وصفناها، أو خير منها لا أسوأ."[٢٣٣]

وفي الحديث عن طول الحبكة يقول أرسطو "إنَّ الحدّ الثَّابت الَّذي تفرضه طبيعة الدراما نفسها، هو أنَّه: كلَّما عظم الطُّول – وكان في كلِّيَّته مفهومًا، وإدراكه ممكنًا – كلَّما ازداد جمال المسرحيَّة بسبب عظمها هذا. ولكي نضع قاعدةً تعريفيةً تقريبيَّة، يمكن القول بأنَّ الحدّ الصُّحي والكافي للحبكة، هو الطُّول الَّذي يسمح للبطل بأن ينتقل – خلال سلسلة من الأحداث الممكنة أو الحتميَّة – من حال الشَّقاوة إلى حال السَّعادة، أو من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة."[٢٣٤]

فالحبكة أو "القصَّة – كمحاكة لفعل – يجب أن تعرض فعلًا واحدًا، تامًّا في كلِّيَّته، وأن تكون أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطًا وثيقًا، حتَّى أنَّه لو وُضع جزء في غير مكانه، أو حُذف، فإنَّ 'الكلّ التَّامّ' يصاب بالتَّفكُّك والاضطراب؛ وذلك لأنَّ الشَّيء الَّذي لا يحدث وجوده أو عدمه أثرًا أو فرقًا ملموسًا، لا يعتبر جزءًا عضويًّا في 'الكلّ التَّامّ'."[٢٣٥]

"أمَّا شعراء التراجيديا، فإنَّهم لا يزالون يحافظون على الأسماء التَّاريخيَّة"[٢٣٦] وسبب ذلك هو أنَّ "الشَّيء المحتمل الوقوع ممكن تصديقه، ولكن الشَّيء الَّذي لم يقع، فإنَّنا لا نشعر شعورًا مؤكَّدًا أنَّه محتمل؛ أمَّا ما وقع، فإنَّه – من البيِّن – محتمل، وإلَّا لما حدث. ومع هذا، فلا تزال

---

٢٣٣ حمادة، ١٣٣.

٢٣٤ نفسه، ١٠٩.

٢٣٥ نفسه، ١١٢.

٢٣٦ نفسه، ١١٥.

هناك بعض التراجيديَّات الَّتي تتضمَّن اسمًا واحدًا، أو اسمين من الشَّخصيَّات المعروفة، بينما تكون بقيَّة الأسماء لشخصيَّات مبتكرة، أو مخترعة. وفي بعض التراجيديَّات الأخرى، لا نجد شخصيَّة واحدةً معروفة."[٢٣٧] بالتَّالي يدعو أرسطو الشَّاعر التراجيديّ ألَّا يكون حريصًا جدًّا "على معالجة القصص التَّقليديَّة الموروثة – تلك الَّتي تستمدُّ منها التراجيديَّات موضوعاتها. لأنَّ هذا الحرص – في الحقيقة – هو ضرب من العبث، لأنَّه حتَّى هذه القصص المعروفة ليست مألوفةً إلَّا لقلَّةٍ من النَّاس، ومع هذا، فإنَّها تمتِّع الجميع."[٢٣٨]

والحبكة الجيِّدة تتحقَّق عندما تثير أحداثها الخوف والشَّفقة، وهذه تحدث تأثيرًا أقوى عندما "تقع فجأةً وبلا توقُّع، وعندما تتتابع، ويتوقَّف أحدها على الآخر في نفس الوقت."[٢٣٩]

ويمكن أن تكون الحبكة إمَّا بسيطة وإمَّا معقَّدة. فالحبكة البسيطة فيها فعل واحد "يتغيَّر فيه حظّ البطل دون حدوث 'تحوُّل' أو 'تعرُّف'."[٢٤٠] والحبكة المعقَّدة "هي الَّتي يتغيَّر فيها حظّ البطل، إمَّا عن طريق 'التَّحوُّل'، وإمَّا عن طريق 'التَّعرُّف'، وإمَّا بهما معًا. ويجب أن يتولَّد 'التَّحوُّل' أو 'التَّعرُّف' من صميم بناء الحبكة نفسها، وأن يكون كلاهما نتيجةً حتميَّةً أو محتملةً

---

٢٣٧ حمادة، ١١٥.

٢٣٨ نفسه، ١١٥.

٢٣٩ نفسه، ١١٦.

٢٤٠ نفسه، ١٢٠.

لما وقع من أحداث سابقة. وثمَّة فرق شاسع بين أحداث يتولَّد الواحد منها من الآخر – أي كلّ واحدٍ منها نتيجة طبيعيَّة لسابقه – وأحداث يتلو بعضها بعضا."[٢٤١]

ويعرِّف أرسطو "التَّحوُّل" على أنَّه "تغيُّر مجرى الفعل إلى عكس اتِّجاهه."[٢٤٢] أمَّا التَّعرُّف فهو "التَّغيُّر، أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة، مما يؤدِّي إلى المحبَّة، أو إلى الكراهية بين الأشخاص الَّذين قُدِّرت عليهم السَّعادة أو الشَّقاوة. وأجود أنواع 'التَّعرُّف'، هو 'التَّعرُّف' المقرون بـ 'التَّحوُّل'، كما هو الحال في تراجيديا 'أوديب'. (...) فهذا النَّوع من التَّعرُّف – المقرون بالتَّحوُّل – يثير إمَّا شفقة، إمَّا خوفًا."[٢٤٣]

ويشير أرسطو إلى جزءٍ ثالث هو "الباثوس" الَّذي يشرحه بـ "'مشهد المعاناة المستشفقة أي الباعثة للشَّفقة'. ويمكن تعريفه بأنَّه فعل مؤلم، أو مهلك، كالموت، والمقاساة الجسديَّة، والجراح، وما شابه ذلك من مشاهد تقع في مجال الرُّؤية البصريَّة."[٢٤٤]

والحبكة هي من أبرز مسبِّبات التَّأثير التراجيديّ "لأنَّ الحبكة ينبغي أن تُبنى على نحوٍ متَّقن، يجعل من يسمعها تُروى – دون أن يراها معروضة– يمتلئ بالرُّعب، وتأخذه الشَّفقة، وذلك هو الأثر الَّذي يشعر به كلّ من يصغي إلى قصَّة أوديب تُتلى على مسامعه."[٢٤٥]

---

٢٤١ حمادة، ١٢٠.

٢٤٢ نفسه، ١٢٢.

٢٤٣ نفسه ، ١٢٢– ١٢٣.

٢٤٤ نفسه، ١٢٣.

٢٤٥ نفسه، ١٤١.

ويجب "ألَّا نطالب التراجيديا بكلّ نوعٍ من مسبِّبات المتعة، ولكن نطالبها فقط بمتعتها الخاصَّة بها. وطالما كانت المتعة التراجيديَّة تتمثَّل في الشَّفقة والخوف، وإنَّ الشَّاعر ملزم بتوليد ذلك من خلال محاكاته، فيتَّضح– عندئذٍ– أنَّ مسبِّبات ذلك التَّأثير، ينبغي أن يضمِّنها الشَّاعر أحداث قصَّته."[٢٤٦]

٢. *الشَّخصيَّة Character*

أمَّا الشَّخصيَّة التراجيديَّة فيقول أرسطو إنَّ على الشَّاعر التراجديّ أن يهدف بها إلى أمورٍ أربعة:

"أوَّلها، وأعظمها أهميَّة، أن تكون (صالحةً دراميًّا بطبيعتها أو) مؤثِّرة، إذا كان الاختيار مؤثِّرًا. وكلّ نوعٍ من الشَّخصيَّات يمكن أن يكون مؤثِّرًا، حتَّى ليشمل ذلك المرأة والعبد الرَّقيق؛ مع أنَّ المرأة يمكن أن تكون أدنى مرتبة، ويكون العبد ممَّن لا قيمة لهم على الإطلاق."[٢٤٧]

"والأمر الثَّاني (...) هو الملاءمة. فهناك – مثلًا – نوع من الشَّجاعة الرُّجوليَّة – أو المهارة في الكلام – لا يليق إسناده إلى المرأة."[٢٤٨]

---

٢٤٦ حمادة، ١٤١.

٢٤٧ نفسه، ١٤٩– ١٥٩.

٢٤٨ نفسه، ١٤٩– ١٥٩.

"والأمر الثَّالث، هو أن تكون الشَّخصيَّة مشابهةً للواقع. وهذا الأمر مختلف عمَّا قلناه هنا بشأن الصَّلاحيَّة والملاءمة."[٢٤٩]

"أمَّا الأمر الرَّابع، فهو ثبات الشَّخصيَّة، أو تساوقها مع ذاتها طول المسرحيَّة. وحتَّى لو كانت الشَّخصيَّة – موضوع المحاكاة – غير متساوقة مع نفسها – وكان ذلك صفةً من صفاتها في المسرحيَّة – فينبغي أن تبقى هكذا، غير متساوقة مع نفسها حتَّى النِّهاية."[٢٥٠]

ثمَّ يذكر أرسطو خصائص إضافيَّة في الشَّخصيَّة التراجيديَّة، كالحتميَّة والاحتمال، فيقول:

> ينبغي على الشَّاعر – في تصويره للشَّخصيَّة – أن يهدف دائمًا إلى تحقيق الحتميَّة، أو الاحتمال. بمعنى أنَّ أيّ شخصٍ يقول أو يفعل كذا أو كيت، ينبغي أن يكون ما يقوله، أو يفعله، هو النَّتيجة المحتملة، أو الحتميَّة لشَّخصيَّته؛ وكذلك فإنَّ أيَّة حادثة تتلو الأخرى، ينبغي أن يكون التَّتابع جاريًا على مقتضى الحتميَّة، أو الاحتمال. من ذلك يتَّضح، أنَّ حلَّ المسرحيَّة – هو الآخر – يجب أن يصدر عن الحبكة نفسها، وألَّا يعتمد على القوى الفوقطبيعيَّة (كاستعمال "الآلة الإلهيَّة")، كما حدث في مسرحيَّة 'ميديا'، أو في مشهد عودة اليونانيِّين في 'الإلياذة'.
>
> "الآلة الإلهيَّة" يُفضَّل استعمالها فقط في الأحداث الَّتي تقع خارج نطاق النَّصّ المسرحيّ: كالأحداث السَّابقة الَّتي ليست معرفتها في طوق الإنسان، أو الأحداث الَّتي ستأتي فيما بعد، والَّتي تتطلَّب التَّنبُّؤ بها، أو الإعلان عنها، طالما نعزو إلى الآلهة قدرة الاطِّلاع على كلّ شيء. كما ينبغي ألَّا يقع بين الأحداث شيء منها غير معقول، أو غير ممكن؛ ولكن إذا لم يكن من المستطاع تجنُّب

---

٢٤٩ حمادة، ١٤٩– ١٥٩.

٢٥٠ نفسه، ١٤٩– ١٥٩.

استعمال غير المعقول، أو غير الممكن، فعلينا أن نقصره على ما هو خارج نطاق النَّصّ التراجيديّ، كما في مسرحيَّة "أوديب" لسوفوكليس.[٢٥١]

ويذكر أرسطو أنَّه ينبغي على الشَّاعر المسرحيّ "عند عرضه للأشخاص – السَّريعي الغضب، أو الباردي الطَّبع، أو الَّذين بهم نقيصة كهاتين النَّقيصتين – أن يعرف كيف يعرضهم كما هم، ولكن كأشخاصٍ لهم اعتبارهم في نفس الوقت."[٢٥٢]

٣. *الفكر Thought*

"يأتي جزء 'الفكر' في المقام الثَّالث"[٢٥٣] في تعريف أرسطو، وهو "القدرة على قول ما يمكن قوله، أو القول المناسب في الظُّرف المتاح. وهذا الجزء من مقولات التراجيديا يقع ضمن فَنَّي السِّياسة والخطابة. ولقد كان الشُّعراء القدامى يجعلون شخصيَّاتهم تنطق بلغة الخطباء. وشخصيَّة المرء هي الَّتي توضح الشَّيء الَّذي يختاره أو ينبذه، بينما يكون ذلك الشَّيء غير واضح."[٢٥٤] إذًا "فإنَّ الأقوال الَّتي لا تجعل هذا الاختيار واضحًا، أو تلك الَّتي لا يختار فيها المتكلِّم، أو لا ينبذ أيّ شيءٍ على الإطلاق، فإنَّها لا تُعبِّر عن الشَّخصيَّة. والفكر – من ناحيةٍ أخرى – يتجلَّى في كلّ ما

---

٢٥١ حمادة، ١٥٠– ١٥١.

٢٥٢ نفسه، ١٥١– ١٥٢.

٢٥٣ نفسه، ٩٩.

٢٥٤ نفسه، ٩٩.

يقال عند البرهنة على وجود شيءٍ معيَّن، أو على عدم وجوده، أو حيث التَّعبير عن قضيَّةٍ ما عالميَّة."[٢٥٥]

ويضيف أرسطو أنَّه تحت "الفكر" يندرج "كلّ تأثيرٍ ينشأ عن استعمال اللُّغة. ويدخل في ذلك: البرهنة، والتَّفنيد، وإثارة الانفعالات (كالشَّفقة، والخوف، والغضب، وما شابه ذلك). وكذلك جعل الأمور تبدو مضخَّمة هامَّة، أو تافهة منتقصة. ومن البيِّن، أنَّ الأحداث التراجيديَّة يجب أن تُعالَج هي الأخرى، بنفس الوسائل الَّتي يُعالَج بها الكلام، إذا كان من الضَّروريّ حمل تلك الأحداث على أن تثير الشَّفقة، أو الخوف، أو الأهميَّة أو الاحتماليَّة."[٢٥٦] وإنَّ الفرق الوحيد بين الحدث والتَّأثيرات الكلاميَّة "هو أنَّ الحدث ينبغي أن يؤثِّر من تلقاء ذاته دون شرح؛ بينما التَّأثيرات النَّاتجة عن الكلام، ينبغي أن تتولَّد من كلام النَّاطق كنتيجةٍ للغته. وإلَّا فما هي مهمَّة النَّاطق، إذا كانت الأمور واضحةً دون استعمال الكلام؟"[٢٥٧]

٤. *اللُّغة Diction*

اللُّغة، في تعريف أرسطو، هي "التَّعبير عن أفكار الشَّخصيَّات بواسطة الكلمات، وجوهرها هو نفسه في كلٍّ من الشِّعر والنَّثر."[٢٥٨] ويعالج فرع منه "ضروب النُّطق"، لكن هذا الأمر يخصُّ

---

٢٥٥ حمادة، ٩٩.

٢٥٦ نفسه، ١٧٦– ١٧٧.

٢٥٧ نفسه، ١٧٦– ١٧٧.

٢٥٨ نفسه، ٩٨– ٩٩.

محترفي فنّ الإلقاء، كالتَّمييز بين "الأمر والابتهال، والخبر والتَّحذير، والاستفهام والجواب، وكلّ ما يدخل في هذا الباب. وسواء يعرف الشَّاعر – أو لا يعرف – تلك الأمور، فليس للنَّقد – في هذا الشَّأن – ما يمسُّ كثيرًا حقيقة فنّ الشَّاعر."[٢٥٩]

ويشير أرسطو إلى أنَّ "جودة اللُّغة تكون في وضوحها، وعدم تبذُّلها. فالحقيقة أنَّ أوضح الأساليب اللُّغويَّة، هو ما تألَّف من الكلمات الدَّارجة العاديَّة، إلَّا أنَّها تكون في نفس الوقت مبتذلة."[٢٦٠] وإنَّ استخدام اللُّغة الَّتي تتكوَّن من كلمات نادرة وغريبة ينتج عنه بالضَّرورة رطانة. رغم ذلك، "فإنَّ اللُّجوء إلى توليفة معيَّنة من بعض تلك العناصر غير المألوفة، أمر ضروريّ ’للأسلوب‘. لأنَّ استعمال الكلمة الغريبة ’النَّادرة‘، والمجازيَّة، والزَّخرفية ’البديعة‘، وسائر الأنواع الأخرى، ينقذ اللُّغة من الابتذال والرَّكاكة، كما أنَّ استعمال الكلمات العاديَّة أو الدَّارجة فيها، يكسبها الوضوح المستهدف. ولكن أكثر ما يعين على وضوح اللُّغة وتجنيبها الابتذال والرَّكاكة، هو تطويل الكلمات، وإنقاصها، وتحوير شكلها."[٢٦١] وإنَّ بناء الكلمات من خلال لغةٍ مغايرةٍ "لما هو شائع مألوف – يكسبها مظهرًا بعيدًا عن لغة المحادثة اليوميَّة؛ كما أنَّ تماثلها الشَّديد مع الكلمات الجارية، يكسبها صفة الوضوح.[٢٦٢]

---

٢٥٩ حمادة، ١٧٧.

٢٦٠ نفسه، ١٨٩.

٢٦١ نفسه، ١٨٩– ١٩٠.

٢٦٢ نفسه، ١٨٩– ١٩٠.

٥. *الغناء Song*

لا يعطي أرسطو تعريفًا للغناء بل يكتفي بالقول إنَّه "يُعَدُّ أكثر أنواع التَّزيينات إمتاعًا."[٢٦٣]

٦. *المرئيَّات المسرحيَّة Spectacle*

أمَّا في ما يخصّ المرئيَّات المسرحيَّة فيصرِّح أرسطو "أنَّ لعنصر المرئيَّات المسرحيَّة – في الحقيقة – جاذبيَّة انفعاليَّة خاصَّة به، إلَّا أنَّه أقلّ الأجزاء كلّها من النَّاحية الفنِّيَّة، وأوهاها اتِّصالًا بفنّ الشِّعر. فمن الممكن الشُّعور بتأثير التراجيديا حتَّى ولو لم يقم بتقديمها ممثِّلون في عرضٍ عام. بالإضافة إلى هذا، فإنَّ خلق التَّأثيرات المسرحيَّة المرئيَّة، يعتمد على أصحاب الفنون المتعلِّقة بالإخراج المسرحيّ، أكثر مما يعتمد على الشَّاعر التراجيديّ."[٢٦٤]

ب. تعريف المصطلحات

١. *التَّطهير Catharsis*

تعرِّف كلّ من ماري الياس وحنان قصَّاب حسن "التَّطهير" كالتَّالي: "الكلمة اليونانيَّة Katharsis بالأساس من مفردات الطبّ وتعني التَّنقية والتَّطهير والتَّفريغ على المستوى الجسديّ والعاطفي. وقد ارتبط المعنى الطبِّيّ القديم لهذه الكلمة بكلمة فارماكوس Pharmakos الَّتي كانت تعني في البداية العقَّار والسُّمّ في نفس الوقت، أي معالجة الدَّاء بالدَّاء، وإثارة أزمة جسديَّة أو

---

٢٦٣ حمادة، ص ٩٩.

٢٦٤ نفسه، ص ٩٩.

انفعاليَّة بواسطة علاج له نفس طبيعة المرض من حيث الخطورة."[٢٦٥] وتشيران إلى أنَّه "مع الزَّمن تحوَّلت الكلمة إلى مفهوم فلسفيّ وجماليّ له علاقة بالتَّأثير الانفعاليّ الَّذي يستثيره العمل الأدبيّ أو الفنِّيّ أو الاحتفال عند الممارس والمتلقِّي كلّ من جهته. فيما بعد دخل مفهوم التَّطهير مجال علم النَّفس والتَّحليل النَّفسيّ مع عالم النَّفس النّمساويّ سيغموند فرويد S. Freud."[٢٦٦] "وقد حافظ التَّطهير في التراجيديا على نفس المنحى الإيديولوجيّ، فالبطل فيها هو الضَّحيَّة، والعقاب الَّذي يحلّ به هو خلاص مما هو استثنائيّ وطارئ على الجماعة. وبذلك فإنَّ التَّطهير الَّذي يشعر به المتفرِّج يدعم انتماءه كمواطنٍ فرد إلى الجماعة المترابطة."[٢٦٧]

٢. *البطل Hero*

أمَّا البطل فتعرِّفانه كما يلي: "البطل في الميثولوجيا هو الكائن الخارق الَّذي يختلف بتفوقه عن عامة البشر، وقد عُرفت شخصيَّة البطل في كلّ الحضارات القديمة وغذَّت على الدَّوام الآداب والفنون وعلى الأخصّ الأساطير والسِّيرة الشعبيَّة والأدب الشَّفويّ والنُّصوص المسرحيَّة."[٢٦٨] ثمَّ تضيفان أنَّ "في بعض الأنواع المسرحيَّة الَّتي تقوم على مفهوم البطل، يكون هو الشَّخصيَّة الَّتي

---

٢٦٥ الياس، ماري وحنان قصّاب حسن. *المعجم المسرحيّ: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض: عربيّ- إنكليزيّ- فرنسيّ* (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط ٢ ٢٠٠٦)، ١٣٠.

٢٦٦ نفسه، ١٣٠.

٢٦٧ نفسه، ١٣٣.

٢٦٨ نفسه، ١٠٢.

تتركَّز عليها عمليَّة التَّمثُّل، ومن ثمَّ التَّطهير، ذلك أنَّ البطل هو دائمًا شخصيَّة متميِّزة تحمل صفات تثير إعجاب المتفرِّج، ومن ثمَّ تستدعي الخوف والشَّفقة لديه."[٢٦٩]

٣. *التَّمثُّل Identification*

وفي ما يخصّ التَّمثُّل، تقول المؤلّفتان المذكورتان إنَّ "التَّمثُّل مصطلح من علم النَّفس يدلّ على عمليَّة بسيكولوجيَّة غير واعية يميل الإنسان من خلالها إلى التَّشبُّه بإنسانٍ آخر. (...) فإنَّ القارئ أو المتفرِّج يتعاطف مع الشَّخصيَّة ويتمثَّل نفسه بها وبالممثِّل الَّذي يؤدِّيها، أو يتمثَّل نفسه بالموقف الَّذي يعنيه بشكلٍ أو بآخر."[٢٧٠] وقد "تطرَّق عالم النَّفس النّمساويّ سيغموند فرويد S. Freud إلى عمليَّة التَّمثل وحلَّلها استنادًا إلى أمثلةٍ استقاها من المسرح والأدب. (...) فالمتلقِّي يرى في مشهد عذاب الشَّخصيَّة صورةً لعذابه هو، ويفرح حين يدرك أنَّ هذا العذاب لا يمسُّه شخصيًّا. وبذلك يكون التَّمثُّل عمليَّة تتأتَّى من التَّعرُّف على أنا الآخر، والرَّغبة في امتلاك هذه الأنا. وفي نفس الوقت التَّمايز عنها وهنا يكمن التَّطهير."[٢٧١]

---

[٢٦٩] الياس وقصّاب حسن، ١٠٢.

[٢٧٠] نفسه، ١٤٧.

[٢٧١] نفسه، ١٤٧.

٤. *الأمثولة Moral*

في تعريفهما للأمثولة، تكتب المؤلّفتان: "الأمثولة في الأدب هي أسلوب يطرح على شكل حكاية أو فكرة ما أو قضيَّة غيبيَّة لها بعد سياسيّ أو دينيّ أو اجتماعيّ أو فلسفي أو ميتافيزيقيّ. تُستخدم الأمثولة لقول حقيقةٍ هامَّة لا يمكن قولها بشكلٍ مباشر."[٢٧٢] وإنَّ "استخدام الأمثولة هو أحد العناصر الَّتي تميِّز المسرح الواقعيّ أو الطبيعيّ الَّذي يصوِّر الواقع مباشرة عن المسرح الملحميّ حيث يمكن الوصول إلى الواقع من خلال رمزيَّة الأمثولة بعد إعدادها حسب المتفرِّج الَّذي يتوجَّه إليه."[٢٧٣]

لقد عرَّفنا في هذا الفصل "التراجيديا" وعناصرها مثلما وردت في *فنّ الشِّعر* لأرسطو، كما عرَّفنا المصطلحات الَّتي سترد معنا أثناء التَّحليل وهي "التَّطهير" و"البطل" و"التَّمثُّل" و"الأمثولة". وسننتقل في الفصل الخامس إلى عرض مواضيع مسرحيَّات منصور الرَّحباني ونقسِّمها إلى خمسة أقسام.

---

٢٧٢ الياس وقصّاب حسن، ٦٣.

٢٧٣ نفسه، ٦٣.

الفصل الخامس

مواضيع مسرحيَّات منصور الرَّحباني

يعتمد منصور الرَّحباني في معظم مسرحيَّاته على أحداث وقعت أو على شخصيَّات وُجدت على مرّ العصور في التَّاريخ أو في القصص والأساطير. ورغم أنَّ معظم هذه المسرحيات ترتكز على المواضيع التَّاريخيَّة، يمكننا تقسيم مواضيع مسرحيَّات منصور الإحدى عشرة إلى خمسة، هي: الموضوع التَّاريخيّ، الموضوع الأدبيّ والفلسفيّ، الموضوع الاجتماعيّ السِّياسيّ، الموضوع الدّينيّ، الموضوع الأسطوريّ.

أ. الموضوع التَّاريخيّ

تندرج في هذه المجموعة ثلاث مسرحيَّات لمنصور الرَّحباني، هي:

١. ***صَيْف ٨٤٠*** (١٩٨٧) الَّتي يتناول فيها حقبةً من تاريخ لبنان هي ثورة عامِّيَّة أنطلياس في صيف عام ١٨٤٠.

٢. ***مُلوك الطَّوائف*** (٢٠٠٣) الَّتي تحكي مسيرة المعتمد بن عبَّاد الَّذي كان واحدًا من المُلوك العرب الاثنين والعشرين الَّذين حكموا دولًا في الأندلس في القرن الحادي عشر والَّذين عُرفوا بمُلوك الطَّوائف.

٣. ***زَنوبْيا*** (٢٠٠٧) الَّتي يروي فيها منصور أحداث مدينة تدمر في القرن الثَّالث في ظلّ حكم زَنوبْيا الَّتي وقفت في وجه الدَّولة الرُّومانيَّة.

ب. الموضوع الأدبيّ والفلسفيّ

المسرحيَّات الأدبيَّة والفلسفيَّة أيضًا ثلاث:

١. ***آخر أيَّام سُقراط*** (١٩٩٨) الَّتي تحكي عن حياة وموت الفيلسوف الإغريقيّ سُقراط (٣٩٩ ق. م.– ٤٦٩ ق. م.).

٢. ***أبو الطَّيِّب المُتنبِّي*** (٢٠٠١) الَّتي تقصّ حياة الشَّاعر الكوفيّ أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصَّمد الجعفي أبي الطَّيِّب الملقَّب بالمتنبِّي (٩١٥ – ٩٦٥).

٣. ***جبران والنَّبي*** (٢٠٠٥) الَّتي تُظهر وقائع من حياة الكاتب والشَّاعر والرَّسَّام اللُّبنانيّ جبران خليل جبران (١٨٨٣– ١٩٣١) في فترة تأليفه لكتابه *النَّبيّ* (١٩٢٣) في الولايات المتَّحدة الأميركيَّة.

ج. الموضوع الاجتماعيّ السِّياسيّ

كذلك يتضمَّن الموضوع الاجتماعيّ السِّياسيّ ثلاث مسرحيَّات، هي:

١. ***الوصيَّة*** (١٩٩٣) الَّتي لم يعتمد فيها منصور على أحداث تاريخيَّة بل كانت تحاكي الواقع الاجتماعيّ اللُّبنانيّ وتعالج فكرة حبّ المال والتَّقاتل من أجل الإرث.

٢. ***حكم الزّعيان*** (٢٠٠٤) الَّتي ابتدعها منصور أيضًا والَّتي تظهر فساد السِّياسيِّين والحكَّام في لبنان والَّتي قد تنطبق على دول كثيرة أخرى.

٣. ***آخر يوم*** (٢٠٠٤) الَّتي تنتقد المجتمع اللُّبنانيّ الحزبيّ والطَّائفي. وقد استقى منصور فكرتها من قصَّة تعود جذورها إلى أسطورةٍ بابليَّة اقتبس منها العديد من الكتَّاب والشُّعراء ولكنها أكثر ما اشتهرت مع الشَّاعر والمسرحيّ الإنكليزيّ وليَم شكسبير (1564–1616) في مسرحيَّته روميو وجولييت Romeo and Juliet (١٥٩٣– ١٥٩٦).

د. الموضوع الدِّينيّ

في هذا القسم مسرحيَّة واحدة هي ***وقام في اليوم الثَّالث*** (٢٠٠٠) حيث يتناول منصور مراحل من حياة يسوع المسيح النَّاصريّ وموته، وهو الشَّخصيَّة الأساس وابن الله المخلِّص في الدِّيانة المسيحيَّة، وقد بشَّر بقدومه العهد القديم. فتجسَّد وصُلب على عهد بيلاطس البنطيّ تكفيرًا عن خطايا البشر، وقام في اليوم الثَّالث من بين الأموات وصعد إلى السَّماء حسب العقيدة المسيحيَّة.

هـ. الموضوع الأسطوريّ

تنتمي إلى هذا الموضوع مسرحيَّة ***عودة الفينيق*** (٢٠٠٨) الَّتي تعتمد على تاريخ أحداث مملكة جبيل خلال نزاع الأمبراطوريَّتين الحثِّيَّة والمصريَّة عليها. كذلك ترتكز المسرحيَّة على أسطورة

طائر الفينيق، الَّذي يحترق بالنَّار كلّ ألف عام ويموت ليعود ويولد من تحت الرَّماد بحلَّة طائر جديد.

بعد هذا التَّقسيم لمسرحيَّات منصور الرَّحباني الإحدى عشرة، ارتأينا أن نختار للدِّراسة في الفصول الآتية مسرحيَّات الموضوع التَّاريخيّ فقط، أي *صَيْف ٨٤٠* (١٩٨٧) و*مُلوك الطَّوائف* (٢٠٠٣) و*زَنوبْيا* (٢٠٠٧)، والَّتي، كما أشرنا في الفصل الثَّاني، تنتمي إلى مراحل مختلفة من مسيرة منصور المسرحيَّة الفنِّيَّة (بداية مسيرته، منتصفها ونهايتها). وسنبدأ تحليلنا بعرضٍ ملخَّص لكلٍّ من *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا* نظهر فيه حبكة كلّ مسرحيَّة. بعد ذلك سندرس المسرحيَّات لنرى إن كانت تتطابق مع تعريف أرسطو للتراجيديا الكاملة في كتابه *فنّ الشِّعر*. وسنقوم بذلك من خلال النَّظر في عناصر التراجيديا الأربعة "الحبكة" و"الشَّخصيَّات" و"الفكر" و"اللُّغة" والَّتي سنستند فيها على النَّصّ المسرحيّ لنرى إن كانت عناصرها تتطابق وعناصر التراجيديا الجيِّدة ولنرى إن كانت تبعث مشاعر الخوف والشَّفقة لدى المتلقِّي والَّتي تؤدِّي إلى تحقُّق التَّطهير. ولن ندرس العنصرين المتبقِّيين، أي "الغناء" و"المرئيَّات المسرحيَّة"، إذ إنَّهما يصبَّان في إطار تحليل العرض المسرحيّ وهو خارج نطاق بحثنا. بالتَّالي تكون هذه المسرحيَّات الثَّلاث عيِّنة نموذجيَّة تعطينا فكرة عن تطوُّر مسرحيَّات منصور وتُظهر قيمتها الفنِّيَّة وأهمِّيَّتها التراجيديَّة.

الفصل السَّادس

عناصر التراجيديا في *صَيْف ٨٤٠*

أ. ملخَّص *صَيْف ٨٤٠* (١٩٨٧)

تروي مسرحيَّة *صَيْف ٨٤٠* قصَّة عامِّيَّة[٢٧٤] أنطلياس حين اتَّفق زعماؤها المنتمون إلى مختلف الطَّوائف اللُّبنانيَّة وأقسموا اليمين في السَّابع من حزيران عام ١٨٤٠، أمام مذبح القدِّيس الياس في كنيسة مار الياس في أنطلياس، على الثَّورة ضدّ الأمير بشير الثَّاني، الَّذي كان يتعامل مع المصريّين والفرنسيِّين، واتَّفقوا على الدِّفاع عن الأرض وسيادتها.

تقع ميرا ابنة اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر في حبّ سيف البحر أحد ثوَّار العامِّيَّة منذ اللِّقاء الأوَّل. لكن والدها– وهو محارب الثُّوَّار– يرغمها على الزّواج من البكباشي مختار وهو ظابط كبير في الجيش المصريّ. لكن خلال حفل الخطوبة، يأتي سيف البحر متخفيًّا ويغنِّي ثمَّ يخطف ميرا ويهرب.

فيما هي متخفيَّة معه، لا تبرح ميرا تسأل سيف البحر متى يتزوجها. لكنَّه، في كلّ مرَّة، يعدها بالزَّواج بعد انتصار الثَّورة إذ يريد أن يزفَّها بالنَّصر. ويظلّ الثُّوَّار يحاربون حتَّى يتمّ خلع الأمير بشير الثَّاني وتعيين حاكمٍ جديد هو الأمير بشير قاسم ملحم.

---

[٢٧٤] كلمة مشتقّة من كلمة "العوام" الَّتي تعني الشَّعب.

أمَّا سيف البحر فلم يكتفِ بهذا النَّصر إذ الحاكم الجديد عُيَّن من الخارج. فهو يريد تحرير كلّ أرض الوطن حتَّى من العثمانيّين الَّذين يحكمونه منذ أربعمئة سنة. وحين ترفض ميرا وباقي الثُّوَّار الانضمام إليه للقتال، يحمل سيف البحر علم الثَّورة ويقول إنَّه سيحارب وحده. لكن سرعان ما يسقط أرضًا بعد أن يرميه العتريس، مرافق البكباشي مختار، برصاصة. بالنَّتيجة ترفع ميرا علم الثَّورة وتقرِّر متابعة الثَّورة مع باقي الثُّوَّار.

ب. عناصر التراجيديا في *صَيْف ٨٤٠*

١. *الحبكة*

الحبكة عند أرسطو، كما رأينا في الفصل الرَّابع، هي غاية التراجيديا وأهمّ عناصرها لأنَّها تحاكي الأفعال لا الأشخاص. وإنَّ هذه الأفعال تعكس الحياة بما فيها من سعادةٍ وشقاء، خصوصًا أفعال الأبطال. وإن أحصينا صفات الحبكة الجيِّدة كما فصَّلها أرسطو، لأمكننا حصرها في ستّ نقاط أساسيَّة هي: حفاظها على الأسماء التَّاريخيَّة، تعقيدها (حيث يتغيَّر حظّ بطلها عن طريق التَّعرُّف و/أو التَّحوُّل)، فرديَّتها وعرضها لفعلٍ واحدٍ تامٍّ في كلِّيَّته ومترابط الأجزاء، طولها (كافٍ ليسمح للبطل بالانتقال من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة)، إثارتها للخوف والشَّفقة، وتضمُّنها للباثوس. سنسعى إذًا إلى دراسة هذه الصِّفات في *صَيْف ٨٤٠* لنرى إن كانت حبكتها جيِّدة.

مع اختيار منصور الرَّحباني للموضوع التَّاريخي في مسرحيَّة *صَيْف ٨٤٠*، يشعر المتلقِّي أنَّ وقوع الأحداث محتمل وإلَّا لما وقعت خلال ثورة عامِّيَّة أنطلياس عام ١٨٤٠. فكما يقول أرسطو، إنَّ "الشَّيء المحتمل الوقوع ممكن تصديقه، ولكن الشَّيء الَّذي لم يقع، فإنَّنا لا نشعر

شعورًا مؤكَّدًا أنَّه محتمل؛ أمَّا ما وقع، فإنَّه – من البيّن – محتمل، وإلَّا لما حدث. ومع هذا، فلا تزال هناك بعض التراجيديَّات الَّتي تتضمَّن اسمًا واحدًا، أو اسمين من الشَّخصيَّات المعروفة، بينما تكون بقيَّة الأسماء لشخصيَّات مبتكرة، أو مخترعة. وفي بعض التراجيديَّات الأخرى، لا نجد شخصيَّة واحدةً معروفة."[٢٧٥] فإنَّ ابتكار منصور لشخصيَّتي سيف البحر وميرا مثلًا (بين آخرين) وللأحداث المتَّصلة بهما، يضيف على الأحداث التَّاريخيَّة الجافَّة بعض المتعة. فيخلق حبُّهما صراعًا يؤدِّي إلى التَّأثير على المتلقِّي ويكون بمثابة أمثولةٍ له تُستخدم "لقول حقيقةٍ هامَّةٍ لا يمكن قولها بشكلٍ مباشر"،[٢٧٦] وهي أنَّ استقلال الوطن يأتي في المقام الأوَّل، حتَّى قبل الحبّ وقبل حياة الإنسان. لكن منصور رغم ابتكاره لهذه الشَّخصيَّات، يعطيها ألقابًا وجدت في تلك الحقبة مثل "اليوزباشبي" و"البكباشي" و"الباشا" (وهي ألقاب عثمانيَّة) و"الشَّاويش" (وهو لقب مصريّ)، ويَستخدم في حوارات الشَّخصيَّات عدَّة لغات (مثل العربيَّة والفرنسيَّة والإنكليزيَّة) ولهجات (مثل اللُّبنانيَّة البيروتيَّة والكسروانيَّة والمصريَّة والصَّعيديَّة)، مما يجعل القصَّة تبدو أكثر واقعيَّة وملاءمة لزمن حدوثها. فإنَّ عدم حرص منصور على تضمين الأحداث والشَّخصيَّات بحرفيتها وابتكاره للعديد منها لم يجعله يشتّ عن الحبكة الجيِّدة، بل على العكس، إذ إنَّ "هذا الحرص – في الحقيقة – هو ضرب من العبث، لأنَّه حتَّى هذه القصص المعروفة ليست مألوفةً إلَّا لقلّةٍ من النَّاس، ومع هذا، فإنَّها تمتِّع الجميع."[٢٧٧] وبالتَّالي يكون مزج منصور للأحداث والشَّخصيَّات الواقعيَّة بأخرى مبتكرة

---

٢٧٥ حمادة، *كتاب أرسطو: فنّ الشّعر*، ١١٥.

٢٧٦ الياس وقصّاب حسن، *المعجم المسرحيّ*، ٦٣.

٢٧٧ حمادة، ١١٥.

أمرًا مقبولًا حسب أرسطو ويشكِّل متعةً لدى الجميع شواءٌ أكانوا عالمين بحقيقة أحداث القصَّة التَّاريخيَّة أم غير عالمين.

أمَّا حبكة *صَيْف ٨٤٠* فهي حبكة دراميَّة معقَّدة، وذلك ما يميِّز التراجيديا الكاملة بحسب أرسطو.[٢٧٨] ففي الحبكة المعقَّدة يتغيَّر حظّ البطل، كما مرّ معنا في الفصل السَّابق، "إمَّا عن طريق 'التَّحوُّل'، وإمَّا عن طريق 'التَّعرُّف'، وإمَّا بهما معًا. ويجب أن يتولَّد 'التَّحوُّل' أو 'التَّعرُّف' من صميم بناء الحبكة نفسها، وأن يكون كلاهما نتيجةً حتميَّةً أو محتملةً لما وقع من أحداث سابقة."[٢٧٩] فها هو حظّ كلٍّ من سيف البحر وميرا، بطلا هذه المسرحيَّة، يتغيَّر عن طريق التَّعرُّف ثمَّ التَّحوُّل، وكنتيجة محتملة للأحداث السَّابقة. فالتَّعرُّف هو "الانتقال من الجهل إلى المعرفة، مما يؤدِّي إلى المحبَّة، أو إلى الكراهية بين الأشخاص الَّذين قُدِّرت عليهم السَّعادة أو الشَّقاوة."[٢٨٠] و"التَّحوُّل "هو تغيُّر مجرى الفعل إلى عكس اتِّجاهه."[٢٨١] وأجود أنواع 'التَّعرُّف'، هو 'التَّعرُّف' المقرون بـ 'التَّحوُّل'، (...) [الَّذي] يثير إمَّا شفقة، إمَّا خوفًا."[٢٨٢] فعندما تذهب ميرا متخفيَّةً إلى العامِّيَّة مع صديقتها سميَّة، تكتشف هناك أنَّ والدها يظلم النَّاس ويسرق أتعابهم:

ميرا: [بتشيل الأزاز]
وقعت الثَّورة خلص الحكي
جايي صَيْف الحزن ورح نحصد البكي

---

[٢٧٨] حمادة، ١٣١– ١٣٢.

[٢٧٩] نفسه، ١٢٠.

[٢٨٠] نفسه، ١٢٢– ١٢٣.

[٢٨١] نفسه، ١٢٢.

[٢٨٢] نفسه، ١٢٢– ١٢٣.

أنا بنت اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر
بيّي ضدّ العامِّيَّة قلبي عالثُّوَّار
وقلبي على بيّي
[بتكون سميَّة صارت قريبة]

سميَّة: يلَّا يا ميرا يمكن تأخّرنا

ميرا: إنت يا سميَّة جبتيني عالعامِّيَّة
خلّيتيني اتنكّر وأرقص ع الغنّيّة
ليش كلّ النَّاس تهمو بيّي بالظُّلم
حتَّى بيّك إنتي أبو الياس الفالوغي

سميَّة: هلّق يا ميرا وقتا
وشو بدنا بالسّياسة

ميرا: [بتبعد شوي ولحالها]
قولك المال اللّي معنا هيدا مال النَّاس
والخبز الّي بمعجنّا هيدا خبز النَّاس
ومعقول يكون بيّي عم يسرق تعب النَّاس
لا يا بيّي
وقلّي يا بنتي اللي سمعتيه
حلم ليلة صَيْف حلمتيه
بساحة أنطلياس[٢٨٣]

ثمَّ يحضر سيف البحر إلى العامِّيَّة ويدور بينه وبين ميرا حوار تتأكَّد خلاله أنَّ والدها هو بالفعل ظالم وأنَّه دمَّر منزل سيف البحر:

سيف البحر: قولولي يا صبايا
وينن رجال العامِّيَّة

ميرا وسميَّة: اجتمعو حَلفو وراحو

سيف البحر: [لحالو]

---

[٢٨٣] منصور الرّحباني، *صيف ٨٤٠* (لا دار نشر، ٢٠٠٩)، ١٧– ١٨.

عاكستني الرّيح وسبقتني الثَّورة

ميرا وسميَّة: كأنَّك بحّار

سيف البحر: أنا طالع من البحر وبيسمّوني سيف البحر

ميرا: إسمك حلو يا بحّار

سيف البحر: هنّي صيّروني بحّار هدمولي بيتي وصار بيتي السّفر ووطني المدار

سميَّة وميرا: وإنت منين؟

سيف البحر: أنا من بيروت من هالأحيا العتيقة رابي بعين المريسة على الشّطّ الأزرق وبين البيوت

ميرا: وليش هدمولك بيتك؟

سيف البحر: لإنَّي فقير من شعب التَّعاسة

من الحبس الكبير وما قدرت دفعت الضَّريبة لعسكر المير

سميَّة: صار لازم نروح تأخّرنا

ميرا: [مستغرقة] ومين اللّي هدملك بيتك

سيف البحر: ظابط مجرم اسمو عسَّاف الضَّاهر

ميرا: [مفاجأة] عسَّاف الضَّاهر؟

سيف البحر: [بدون نغم] بتعرفوه؟ [٢٨٤]

هكذا يحصل التَّعرُّف لدى ميرا الَّتي رغم اكتشافها أنَّ والدها اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر يريد قتل سيف البحر قائد الثُّوَّار، تقع في حبّ هذا الأخير وتخاف عليه من بطش والدها وبالتَّالي تتحوَّل عن موالاتها لأبيها:

سميَّة: ميرا في شي قلّي إنَّك مضايقة.

ميرا: سميَّة بيّي بدّو يقتل سيف البحر.

سميَّة: ويقتلو.

ميرا: كيف يقتلو. حرام تعرّفنا عليه

سميَّة: هيك بسّ؟

---

[٢٨٤] الرّحباني، صيف ٨٤٠، ١٩.

ميرا: وشو في غير هيك.

سميَّة: أنا شايفة إنَّك ما عم تقطعي سيرتو.

ميرا. أنا بدّي فكّر بواحد متشرّد. بسّ ما بعرف كيف [بكلام حالم] إجا من اللّيل حكي عن ثورة.

كلماتو لمعت متل سلاحاتو.[٢٨٥]

من جهته يغرم سيف البحر بميرا، جاهلًا من تكون. وعندما يلتقي بها مجدَّدًا ويسائلها عن هويتها، تتحفَّظ عن البوح بادئ الأمر خوفًا من ردِّ فعله. لكنها سرعان ما تعود وتعترف له أنَّها ابنة اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر فيحصل التَّعرُّف لديه:

سيف البحر: إنت؟

ميرا: سيف البحر.

سيف البحر: ومن يومها.

من ليلة السّاحة بأنطلياس
فتّش عليك بهالضيع
ما ضلّ في شبّاك إلَّا ما انوجع

ميرا: وليش السُّؤال؟

سيف البحر: معقول والسُّؤال.

عم يلمع ببالي يقلّي اسآل
صار الهدير النّهر والشّلّال

ميرا: يا ريت لا بتسأل ولا بتعرف
وابقى الشّتي اللّي ما نزل
والصّوت هاللّي ما وصل
وابقى الحكي اللّي ما انقال

سيف البحر: مين ما كنتي كوني بدّي أعرف اسمك
وإكشف سرّك يا هالنّجمة

---

٢٨٥ الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ٣٩.

يلّلي سرقتيني من العتمة
وسكنتي بعيوني.
ميرا: إذا قلتلّك إسمي رح يتهدّم حلمك
سيف البحر: أنا جايي أعرف أعرف وإتهدّم
أجمل من إنَّي ما أعرف
ميرا: أنا اسمي ميرا وبيّي اليوزباشي عسَّاف، يللي هدملك بيتك.
سيف البحر: بنت اليوزباشي عسَّاف اللي عم نحارب ضدّو؟
ميرا: يمكن هلّق لازم روح. وإنت لازم تنسى
[بتلتفت فيه وبتفلّ][٢٨٦]

هكذا إذًا يتمّ التَّعرُّف لدى كلٍّ من ميرا وسيف البحر. فأوَّلًا تكتشف ميرا أنَّ والدها يريد القضاء على سيف البحر الثَّائر ضدّه، وعوض أن يؤدّي هذا التَّعرُّف إلى الكراهية، ها هو يُوَلِّد الحبّ في قلب ميرا تجاه سيف البحر. وكذلك رغم أنَّ سيف البحر يتعرَّف على حقيقة هويَّة ميرا، لا يسبِّب له ذلك الكراهية، بل سرعان ما يعلن حبَّه لها بعد أن ترحل:

سيف البحر: لا تروحي يا ميرا قدّام الأرض العتيقة
ورحابة المدى أنا بعلنلك حبّي
بين بيادرنا المحروقة
وضيعنا الما فيها حدا أنا بعلنلك حبّي
وبحلفلك بالجوع بالزّعتر والقصعين
بفقر النَّاس ودمع المحرومين
بكلّ اللي عم يموتو مجهولين
حبّيتك حبّيتك حبّيتك[٢٨٧]

---

٢٨٦ الرَّحباني، صيف ٨٤٠، ٤٣- ٤٤.

٢٨٧ نفسه، ٤٤.

بالتَّالي إنَّ تعرُّف ميرا على حقيقة والدها جلب معه النُّفور ثمَّ التَّحوُّل عن موالاتها لسياسة والدها ولأفعاله وقمعه للثُّوَّار، إذ تكتشف أنَّ العامِّيَّة محقَّة في دعوتها إلى الثَّورة:

ميرا: (...) يا إمّي العسكر متل عصافير العابور مرق الطّريق.
فريدة: إذا هيك طمّني بالك. جماعة ابراهيم باشا قاعدين.
ميرا: قاعدين [فجأة] فإذن العامِّيَّة معا حقّ.
فريدة: [بغضب] ميرا.
ميرا: عسكر ابراهيم باشا غريب، وكلّ غريب لازم يفلّ.
فريدة: ميرا [بغضب أكتر]
ميرا: إنتو قاعدين هون والجوع أكل النَّاس.
فريدة: اسكتي [تتّجه للباب]
[مَوسيقى وغناء]
ميرا: بسألك يا إمّي [فريدة بتوقف]
ليش نحنا تلاتة عنّا اتنعشر أوضة وجيراننا تسعة ما عندن غير أوضة
فريدة: [بتلتفت] منين جايبي هالأفكار.
ميرا: وبسألك يا إمّي [بترجع الإمّ شوي]
ليش نحنا سهراتنا خمر ودهب وزينة
والنَّاس عم يسهرو مع شمعة حزينة
فريدة: [بترجع شوي] الهيأة رحت ع العامِّيَّة.
ميرا: إي يا إمّي.
فريدة: وليش رحت يا ميرا.
ميرا: سمعت بيّي عم يقول رح بيصير ثورة
أنا رحت بدّي أعرف وين عم تربى الثَّورة.
فريدة: وعرفت وين عم تربى الثَّورة؟
ميرا: بلفتات الفقرا عم تربى يا إمّي
ع إيدين الفلّاحين عم تربى يا إمّي
[بتفلّ الإمّ عند ع برد العدالة]
ع برد العدالة ع القونين العتيقة

ع صور المُلوك عم تربى الثَّورة يا إمّي[٢٨٨]

وهكذا تلازم ميرا سيف البحر وتتبنَّى الثَّورة وتحارب معه ضدّ سياسة والدها إلى أن ينتصروا. وحين تنتهي الحرب تسمع ميرا والدها العطشان ينادي في الضَّيعة يسأل النَّاس بعض الماء، فتأتيه بإبريق ويدور بينهما هذا الحوار:

اليوزباشي: ميرا؟

ميرا: بيّي

اليوزباشي: ربحو هنّي.

ميرا: هيدي الحرب يا بيّي.

(...)

ميرا: قدّيشك حلو يا بيّي إنت ومكسور

اليوزباشي: ذكّرتيني بطفولتك

ميرا: يمكن لو نلتقي إنت وربحان كنت قتلتني.

الانكسار بيرجّع للطّيبة.

اليوزباشي: بالنِّهاية كلّ النَّاس مكسورين.

ميرا: بالنِّهاية كلّن النَّاس طيبين.

اليوزباشي: بترجعي معي؟

ميرا: لأ.

اليوزباشي: بتحبّيه؟

ميرا: [إشارة برأسها إي]

اليوزباشي: تروح إسقي الباشا. ناطرني تحت الصّنوبر.

ميرا: اتركو لحالو. يمكن ما صارلو وقت يتصاحب مع أرضنا إلَّا هوي وفالل.

اليوزباشي: حاربت؟

ميرا: إي.

اليوزباشي: قتلت؟

---

٢٨٨ الرَّحباني، صيف ٨٤٠، ٣٦- ٣٨.

ميرا: قوصت بسّ ما عرفت. إنت أكيد قتلت.

اليوزباشي: أنا مهمتي العدالة. والعدالة بتقتل مرَّات.

ميرا: بيّي اللي ما دفع الضَّريبة واللي هرب من السّخرة قصاصو هالقدّ فظيع.

اليوزباشي: [بيتطلّعو ببعض لحظة] تا روح اسقي الباشا [بيفلّ].

ميرا: قليلة العسكري اللي فيك ما خلّاني إتعرّف ع بيّي إلَّا ونحنا عم نتودّع.[٢٨٩]

لكن في النِّهاية تقرِّر ميرا ترك سيف البحر يحارب وحده، إذ لم يف بوعده بالزَّواج بها وإذ تظنّ أنَّ مثابرته على القتال ضدّ العثمانيّين غير عقلانيَّة:

سيف البحر: بتفلّو. أنا بدّي قاتل تا يفلّو كلّ المحتلّن؟

الكلّ: [غناء] فيك تقاتل دول؟ قدّيشنا نحنا.

سيف البحر: اليوم قلال بكرا منكتر؟ المهمّ يضلّ في حدا يقول لأ.

ميرا: وأنا يا سيف البحر. من وادي لوادي مشيّتني خلفك. خلصت الحرب. وينو وعدك.

سيف البحر: أنا إلك للأبد. لكن ما منتجوز إلَّا تحت قواص النَّصر.

الكلّ: كلامك مش مقبول.

واحد: شو هالحكي.

شخصان: انتصرنا ورجعنا، دولة عثمانيّة. وهنّي الهن عنّا.

الكلّ: أربعميّة سنة.

سيف البحر: ويكونو ألف. رح بيفلّو، قولو لكلّ اللي احتلّو أرض غيرن بدّن يعملوها أرضن عم بيزوّرو التَّاريخ قدّام عيون العالم اللي ساكت عن هالجريمة. اعطوني علم الثَّورة رفعت الرّاية وبدّي قاتل.

الكلّ: وحدك؟

سيف البحر: وحدي ومش رح تنزل من إيدي إلَّا ما نتحرّر.

ميرا: فإذن قاتل وحدك [بتمشي باتّجاه الخروج]

---

٢٨٩ الرَّحباني، صيف ٨٤٠، ٩٥– ٩٧.

رجال: نحنا معك يا ميرا. بدنا نفلّ."[٢٩٠]

وسرعان ما يحصل التَّحوُّل في قرار ميرا حين يقتل العتريس سيف البحر، إذ تقرِّر متابعة ثورة التَّحرير الكامل من أجله ومن أجل كلّ من سقط شهيدًا في معارك العامِّيَّة:

ميرا وشخص: [بيصرخو غناءً]
وحياة اللي راحو واللي صارو الحنين.
أربعة: وحياتك يا أرضي ويا تاريخي الحزين.
ميرا: [يتصرخ] غنّو.
مجموعة: يا رفيقي اللي استشهد
يا شعبي اللي تشرّد
(...)
ميرا: أعلى
الكلّ: رح نرجع نتلاقى رح نرجع نتوحّد
وعد عليّي يا شعبي السّجين[٢٩١]

بالنِّسبة إلى صفة تحوُّل حظّ البطل من حال السَّعادة إلى حال التَّعاسة، يشير أرسطو إلى أنَّ على ذلك أن يحصل بسبب خطأ ما أو سوء تقدير وليس بسبب شرٍّ أو رذيلة. ويكون ذلك واضحًا في *صَيْف ٨٤٠* إذ يتحوَّل حظّ كلٍّ من سيف البحر وميرا من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة بسبب خطأ أو سوء تقدير. فعندما تذهب ميرا إلى العامِّيَّة ترتكب خطأً لم يكن دافعه الشَّرّ

---

٢٩٠ الرَّحباني، صيف ٨٤٠، ٩٩- ١٠٠.

٢٩١ نفسه، ١٠١- ١٠٢.

أو الرَّذيلة، لكن هذا الأمر يجعل والدها يأخذ قرارًا بتزويجها من البكباشي مختار لإبعادها عن الثَّورة والثُّوَّار مما يجعلها تعيسة:

اليوزباشي: قول يا شحاتة.

شحاتة: [بيهامسو]

اليوزباشي: [عينيه مسمّرين بالأفق] ميرا؟

شحاتة: [بيروح]

اليوزباشي: [لحظة سكوت] ستّ فريدة. ليلة العامِّيَّة بنتك ميرا كانت بساحة أنطلياس.

ميرا: أنا؟

فريدة: تقبرني كانت عند خالتها.

اليوزباشي: الظّابط شحاتة شافا.

فريدة: هلّق بدّي صدّق واحد من آخر الدّني وكذّب بنتي؟

اليوزباشي: أنا بدّي ريّح راسي. قرّرت خطّبا للبكباشي مختار.

ميرا: [بدون تفكير] إي بس أنا ما بحبّو.

اليوزباشي: بتصيري تحبّيه [بيروح]

فريدة: لا تتسرّع يا عسَّاف

ميرا: [لحظة صمت] هيك يا إمّي تجوزوني لشخص ما بدّي ياه. عم تتصرّفولي بحياتي؟ عالقليلة خدو رأيي.

فريدة: أنا ما أخدو رأيي لما جوزوني بيّك.

اليوزباشي: ستّ فريدة ما أخدو رأيك ولك ما هجّو القدّيسين وإنت تصلّي تا بالآخر علّقتي هاليوزباشي المعتّر

ميرا: وياخدني ع آخر الدّني. ما عود شوفك إنت هون وأنا بمصر، يا إمّي العسكر متل عصافير العابور مرق الطّريق.

فريدة: إذا هيك طمّني بالك. جماعة ابراهيم باشا قاعدين.[٢٩٢]

[٢٩٢] الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ٣٦- ٣٧.

لكن ما إن تصل إلى عائلة سميَّة بطاقة دعوةٍ لحضور خطبة صديقتها ميرا، حتَّى تهمّ إلى بعث رسالةً لسيف البحر في الأحراج تخبره بالأمر. وعندما يعلم سيف البحر بالخطوبة، يذهب إلى الحفل متنكّرًا ويخطف ميرا. وهو بذلك لم يقصد شرًّا أو رذيلةً بل خطفها بسبب حبِّه لها. لكنَّه لم يقدِّر أنَّ ما فعله سيغضب خطيبها وأنَّ هذا الأخير سيحاول الانتقام منه وخاصَّة أنَّه من ثوَّار العامِّيَّة:

البكباشي: يوزباشي [بأمر] ح تتوجّه مع قوة نظاميّة لجمع السّلاح وفرض غرامَّات شديدة.

اليوزباشي: يا بكباشي مختار، الأمير نصحنا بالتّساهل.

البكباشي: أوامر ابراهيم باشا العنف. التّساهل غير موجود في قاموس الباشا.

اليوزباشي: لكن الأمير بيعالج مرَّات بالسّياسة.

البكباشي: إحنا هنا منحارب عشان بقاء الأمير، إيه اللي خلّا العامِّيَّة توحّد صفوفها مش التّساهل؟ إيه اللي خلّا الحركات السّرّيّة تنشط في بيروت مش التّساهل؟ إيه اللي خلّا سيف البحر يتجرّأ علينا أنا وانت ويخطف بنتك ميرا ليلة الخطوبة قول.

اليوزباشي: لا تجبلي سيرة ميرا. احسبا ماتت.

البكباشي: أنا لأ. أنا اللي أهنت على مرأى من النَّاس. والعتريس دا ح يفضل وراهم لما ينتقملي

[بيلتفت للعتريس] مش كدة يا عتريس.

العتريس: أيوه كده [بلهجة صعيديّة][٢٩٣]

وكذلك في بقاء ميرا مع سيف البحر سوء تقدير أيضًا، إذ ظنّت أنَّه سيتزوجها إن لازمته. فهي لم تترك أهلها وخطيبها وتهرب معه بسبب شرٍّ أو رذيلةٍ بل لأنَّها أحبَّته وأملت أن يتزوَّجه. لكن سرعان ما تتعقَّد الأمور بالنِّسبة للحبيبين، إذ رغم حبّ سيف البحر لميرا يكتشف أنَّ النَّصر

---

٢٩٣ الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ٦٥- ٦٦.

والحرّيَّة أهمّ من الزَّواج ويأتي قبله، لذلك يطلب منها الانتظار حتَّى تنتهي الحرب وتربح الثَّورة ليتزوجها ويزفّها بالنَّصر:

ميرا: من ضيعة لضيعة، لاحقين المعارك. أيمتا بدنا نستقرّ.
سيف البحر: قبل ما يفلّو عن أرضنا، عبث.
ميرا: البنت بتحلم دايمًا بعرس.
سيف البحر: أنا ليلة اللي خطفتك، همّي كان، ما تصيري إلو.
ميرا: إلو ما صرت، وإلك بعد ما صرت.
سيف البحر: بدّك ترجعي لأهلك؟
ميرا: أنا ما جيت تا إرجع. بسّ خايفة شي نهار ما عود أعرف لوين بدّي إرجع.
سيف البحر: أفكارك سودا، احملي بارودي واحرسي، السّلاح بيغيّر التّفكير، بيشحنك بفرح غامض من معركة مش منتظرة.
ميرا: أنا كنت إحلم إنَّو بضيعة بعيدة، بشي جرد ما بيوصلو عسكر بيّي يكون لنا بيت زغير.
سيف البحر: رح يكون إلك عرس وبيت، عرس ما حلمت فيه بنت ملك. زعما العامّيّات بعباياتن المقصّبة، المحاربين بالبواريد اللي حرّرت الأرض. صبايا الضّيع بصواني الرّز والملبّس وخيام العدو المهبّطة ومدفعو السّكتة بهالسّهل. وإنت وأنا ع حصانين بيض تحت قواس النَّصر.[٢٩٤]

إنَّ عدم زواج ميرا من سيف البحر يسبِّب لها الشَّقاء. فهي تعيش بعيدةً عن أهلها من جهةٍ وغير متزوِّجة من سيف البحر من جهةٍ أخرى:

ميرا: أنا ليلة العامِّيَّة، وخوف من حرب ومجاعة،
رقصت وغنّيت كان عندي فرح.
اليوم خلصت الحرب والنَّاس عم تزين،
ما بعرف ليش أنا حزينة.[٢٩٥]

---

٢٩٤ الرَّحباني، صيف ٨٤٠، ٧٠.

٢٩٥ نفسه، ٩٧.

أمَّا سيف البحر ففي النِّهاية يعثر عليه العتريس، أحد رجال البكباشي مختار، ويقتله فيتحوَّل حظُّه من سعادة النَّصر (رغم أنَّه لم يعتبر هذا النَّصر كافيًا) حين ربحت الثَّورة إلى شقاء الموت. بالتَّالي تكون الخاتمة تعيسةً للبطلين إذ يموت سيف البحر وتغدو ميرا تعيسةً ووحيدةً إذ خسرت أهلها وحبيبها.

ومن صفات الحبكة الجيِّدة الفرديَّة في الموضوع لا الازدواجيَّة، وأن "تعرض فعلًا واحدًا، تامًّا في كلِّيَّته."[٢٩٦] فقد كانت *صَيْف ٨٤٠* فرديَّة في موضوعها إذ رغم قصَّة الحبّ الَّتي تنشأ بين سيف البحر وميرا، يبقى محور الحبكة الثَّورة من أجل الحرِّيَّة. فسيف البحر هو قائد الثُّوَّار، وميرا هي ابنة ضابط من قامعي الثَّورة، وقد تعارفا في ساحة الثَّورة أي عامِّيَّة أنطلياس. ورغم أنَّ سيف البحر خطف ميرا خلال حفل خطبتها على البكباشي مختار، وهو من قامعي الثُّوَّار أيضًا، لم يتزوجها بحجَّة الثَّورة. فإنَّ حبكة *صَيْف ٨٤٠* إذًا تامَّة في كلِّيَّتها ويعرض فيها منصور فعلًا واحدًا هو الثَّورة ضدّ الاحتلال والصِّراع النَّاتج عنها. فكانت جميع أجزاء هذه الحبكة، كما وصفها أرسطو، "مترابطة ترابطًا وثيقًا، حتَّى أنَّه لو وُضع جزء في غير مكانه، أو حُذف، فإنَّ 'الكلّ التَّامّ' يصاب بالتَّفكُّك والاضطراب؛ وذلك لأنَّ الشَّيء الَّذي لا يُحدث وجوده أو عدمه أثرًا أو فرقًا ملموسًا، لا يُعتبر جزءًا عضويًّا في 'الكلّ التَّامّ'."[٢٩٧] فيشكِّل الكلّ التَّامّ في *صَيْف ٨٤٠*، أي ثورة التَّحرير، محور الحبكة. ولا يستطيع قارئ المسرحيَّة حذف أيّ جزءٍ منها إذ كلّ أجزائها مترابطة، بدءًا مع

---

٢٩٦ حمادة، ١١٢.

٢٩٧نفسه، ١١٢.

قسم العامِّيَّة في أوَّل المسرحيَّة وإعلان الثَّورة، مرورًا بخطف سيف البحر لميرا يوم خطبتها، انتهاءً بقتل العتريس لسيف البحر انتقامًا ثمَّ قسم ميرا وباقي الثُّوَّار بمتابعة مسيرة التَّحرير.

أمَّا بالنِّسبة إلى طول الحبكة فتنسجم *صَنُيف ٨٤٠* مع تعريف أرسطو الَّذي يشير إلى أنَّ على طول التراجيديا أن يكون كافيًا لكي "يسمح للبطل بأن ينتقل – خلال سلسلةٍ من الأحداث الممكنة أو الحتميَّة – من حال الشَّقاوة إلى حال السَّعادة، أو من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة."[٢٩٨] فقد استخدم منصور سلسلةً من الأحداث الممكنة أو الحتميَّة شكَّلت طولًا مناسبًا للحبكة حيث يتحوَّل حظّ سيف البحر من السَّعادة إلى الشَّقاوة أو الموت. فتنقسم المسرحيَّة إلى جزئين من ١٠٠ صفحة تقريبًا، تكون كافيةً لعرض كلّ تلك الأحداث وتكون منسجمةً مع تعريف أرسطو للمسرحيَّة التراجيديَّة الَّتي يجب أن تكون من جزئين: الأول للتَّعقيد والثَّاني للحلّ. فالتَّعقيد هو "كلّ ما يمتدّ من بداية المسرحيَّة إلى النُّقطة الَّتي تسبق التَّحوُّل في حظّ البطل مباشرةً، سواء كان التَّحوُّل إلى السَّعادة أو إلى الشَّقاوة. أمَّا الحلّ، فيمتدّ من نقطة التَّحوُّل هذه، حتَّى النِّهاية."[٢٩٩] ففي الجزء الأول يغرم سيف البحر وميرا واحدهما بالآخر مما يشكِّل تعقيدًا إذ هو من ثوَّار العامِّيَّة وهي ابنة اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر قامع الثُّوَّار. ويمتدّ هذا التَّعقيد خلال أحداث الجزء الأول كعند تعيين خطوبة ميرا على البكباشي مختار، إلى أن يبلغ ذروته عندما يخطف سيف البحر ميرا من خطبتها، فينتهي مع ذلك الجزء الأوَّل. إنَّ هذا الأمر يشكِّل النُّقطة الَّتي تسبق التَّحوُّل في حظّ سيف البحر والَّذي يشير إلى بداية الحلّ. بالتَّالي يظهر التَّحوُّل مع بداية الجزء الثَّاني حين يعلن البكباشي مختار نيَّته في الانتقام من سيف البحر. ويتحقَّق الحلّ في النِّهاية عندما يقتل العتريس

---

٢٩٨ حمادة، ١٠٩.

٢٩٩ نفسه، ١٦٩.

سيف البحر. هكذا يكون طول حبكة *صَيْف ٨٤٠* كافيًا لعرض الأحداث المرتبطة بكلّ من التَّعقيد الَّذي يبدأ في الجزء الأول ويمتدّ حتَّى نهايته، والحلّ الَّذي يمتدّ من بداية الجزء الثَّاني حتَّى نهاية المسرحيَّة.

ويشير أرسطو إلى "أنَّ حلّ المسرحيَّة – هو الآخر – يجب أن يصدر عن الحبكة نفسها، وألَّا يعتمد على القوى الفوقطبيعيَّة (كاستعمال "الآلة الإلهيَّة")"،[٣٠٠] والَّتي "يُفضَّل استعمالها فقط في الأحداث الَّتي تقع خارج نطاق النَّصّ المسرحيّ: كالأحداث السَّابقة الَّتي ليست معرفتها في طوق الإنسان، أو الأحداث الَّتي ستأتي فيما بعد، والَّتي تتطلَّب التَّنبُّؤ بها، أو الإعلان عنها، طالما نعزو إلى الآلهة قدرة الاطِّلاع على كلّ شيء."[٣٠١] ويضيف أنَّه "ينبغي ألَّا يقع بين الأحداث شيء منها غير معقول، أو غير ممكن؛ ولكن إذا لم يكن من المستطاع تجنُّب استعمال غير المعقول، أو غير الممكن، فعلينا أن نقصره على ما هو خارج نطاق النَّصّ التّراجيديّ.[٣٠٢] فمنصور لم يستخدم الآلة الإلهيَّة في *صَيْف ٨٤٠*، بل كانت مسرحيَّته مماثلةً للواقع، ويأتي الحلّ في النِّهاية صادرًا عن الحبكة ولا يعتمد على القوى الفوقطبيعيَّة. كذلك لا يوظّف فيها أحداثا غير معقولة أو غير ممكنة، بل نجد أنَّ الأحداث واقعيَّة ومترابطة.

وتُعتبر حبكة *صَيْف ٨٤٠* حبكة جيِّدة إذ تثير أحداثها الخوف والشَّفقة لدى المتلقِّي، خصوصًا لأنَّها "تقع فجأةً وبلا توقُّع، و(...) تتتابع، ويتوقَّف أحدها على الآخر في نفس

---

٣٠٠ حمادة، ١٥٠– ١٥١.

٣٠١ نفسه، ١٥٠– ١٥١.

٣٠٢ نفسه، ١٥٠– ١٥١.

الوقت."[٣٠٣] فلا يتوقَّع المتلقِّي مثلًا أن يقتل سيف البحر في النِّهاية. ويحدث ذلك بعد تتابع الأحداث وبسبب اختطافه لميرا قبلًا ولشنِّه الثَّورة ضدّ الاحتلال. فيبعث موت سيف البحر عند المتلقِّي الخوف والشَّفقة اللَّذين يؤدِّيان إلى التَّمثُّل. وهو، كما عرَّفناه سابقًا، "عمليَّة بسيكولوجيَّة غير واعية يميل الإنسان من خلالها إلى التَّشبُّه بإنسانٍ آخر."[٣٠٤] فيتمثَّل المتلقِّي بالشَّخصيَّة ويتعاطف معها إذ يرى في عذابها "صورةً لعذابه هو، ويفرح حين يدرك أنَّ هذا العذاب لا يمسُّه شخصيًّا. وبذلك يكون التَّمثُّل عمليَّة تتأتّى من التَّعرُّف على أنا الآخر، والرَّغبة في امتلاك هذه الأنا. وفي نفس الوقت التَّمايز عنها."[٣٠٥] ونتيجة هذا التَّمثُّل يحصل التَّطهير (catharsis)، إذ إنَّ "البطل فيها هو الضَّحيَّة، والعقاب الَّذي يحلّ به هو خلاص مما هو استثنائيّ وطارئ على الجماعة. وبذلك فإنَّ التَّطهير الَّذي يشعر به المتفرِّج يدعم انتماءه كمواطنٍ فردٍ إلى الجماعة المترابطة."[٣٠٦] وبالتَّالي يكون كلّ من شعورَي الخوف والشَّفقة لدى المتلقِّي قد ولّدا التَّمثُّل الَّذي يؤدِّي إلى التّفريغ على المستوى الجسديّ والعاطفي فيتحقَّق بذلك التَّطهير، وهو أحد أهمّ أهداف التراجيديا.

أمَّا الباثوس الَّذي يعرِّفه أرسطو "بأنَّه فعل مؤلم، أو مهلك، كالموت، والمقاساة الجسديَّة، والجراح، وما شابه ذلك من مشاهد تقع في مجال الرُّؤية البصريَّة"،[٣٠٧] فيتحقَّق في *صَيْف ٨٤٠* مع موت سيف البحر، ويكون هذا المشهد باعثًا للشفقة لدى المتلقِّي ومنه للتَّطهير كما أشرنا سابقًا.

---

٣٠٣ نفسه، ١١٦.

٣٠٤ الياس وقصّاب حسن، *المعجم المسرحيّ*، ١٤٧.

٣٠٥ نفسه، ١٤٧.

٣٠٦ نفسه، ١٣٣.

٣٠٧ حمادة، ١٢٣.

فتكون نهاية المسرحيَّة نهايةً صحيحةً إذ إنَّ النِّهاية الصَّحيحة للتراجيديا ينبغي أن تكون غير سعيدة.[٣٠٨]

غير أنَّ أحداث *صَيْف ١٤٠٨* لا تحدث في مكانٍ واحدٍ وفي يومٍ واحدٍ كما يشير إلى وجوبها أرسطو. إلَّا أنَّ هذا الأمر لا يسبِّب خللًا أو علَّةً جماليَّةً لحبكة المسرحيَّة، لأنَّ تطوُّر العصر أصبح يسمح للكاتب المسرحيّ التَّنويع في أمكنة الأحداث وفي إطالة فترة حدوثها. ويعود ذلك لتوافر التِّقنيَّات والأدوات الحديثة الَّتي تسمح بتغيير وتنويع الأزياء والدّيكورات والتَّأثيرات السَّمعيَّة والبصريَّة على المسرح الَّذي يحصل فيه العرض، والَّتي تخدم النَّصّ المسرحيّ.

٢. *الشَّخصيَّة*

أمَّا صفات الشَّخصيَّة فيحدِّدها أرسطو، كما مرّ معنا، بخمسة أمور هي: الصَّلَاح والتَّأثير، الملاءمة، مشابهتها للواقع، ثباتها وتساوقها مع ذاتها طول المسرحيَّة.

وبما أنَّ على الشَّخصيَّة "أن تكون (صالحةً دراميًّا بطبيعتها أو) مؤثِّرة"،[٣٠٩] كانت شخصيَّات منصور مؤثِّرة، ولا سيَّما أبطاله، وهو ما سنركِّز عليه في تحليلنا. ولن نتطرَّق إلى الشَّخصيَّات الثَّانويَّة، إذ إنَّ البطل "هو الشَّخصيَّة الَّتي ترتكز عليها عمليَّة التَّمثُّل، ومن ثمَّ التَّطهير، ذلك أنَّ البطل هو دائمًا شخصيَّة متميِّزة تحمل صفات تثير إعجاب المتفرِّج، ومن ثمَّ

---

٣٠٨ حمادة، ١٣٣.

٣٠٩ نفسه، ١٤٩– ١٥٩.

تستدعي الخوف والشَّفقة لديه."[٣١٠] ففي *صَيْف ٨٤٠* يبتكر منصور شخصيَّة البطل سيف البحر، ويختار له هذا الاسم إذ إنَّه أصبح بحّارًا دون إرادته: "هنِّي صيَّروني بحَّار هدمولي بيتي وصار بيتي السَّفر ووطني المدار."[٣١١] فهو متشرِّد في عين المريسة، الَّتي تقع على شاطئ البحر في بيروت: "أنا من بيروت من هالأحيا العتيقة رابي بعين المريسة على الشَّطّ الأزرق وبين البيوت"،[٣١٢] بعد أن هدم له بيته اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر لأنَّه لم يدفع الضَّريبة: "لأنِّي فقير من شعب التَّعاسة/ من الحبس الكبير وما قدرت دفعت الضَّريبة لعسكر المير."[٣١٣] ولا نظنّ أنَّ منصور من خلال اختياره لاسم "سيف البحر" عنى "ساحل البحر"، ولربّما استعاره للإشارة إلى نوعٍ من أنواع السَّمك (swordfish)، لكنَّنا نعتقد أنَّه اختار أن يجمع بين كلمة "سيف" الَّتي ترمز إلى الشَّجاعة والقتال والثَّورة، وكلمة "البحر" الَّتي تفسِّر سبب ثورة سيف البحر: تشرّده على البحر من جهة وقوة البحر وهيجانه من جهةٍ أخرى، الأمر الَّذي يعبِّر عن عظمة غضب سيف البحر وثورته. فبالتَّالي يكون اسم سيف البحر معبّرًا لشخصيَّته الَّتي تكون بدورها مشابهة للواقع، إذ همّه يشابه همّ الكثيرين من النَّاس الواقعيِّين ممَّن يريدون الانتفاض على الظُّلم والفقر. إنَّ هذا الأمر يجعل المتلقِّي يتماهى مع شخصيَّة سيف البحر، خاصَّةً أنَّه، حسب أرسطو، يجب على التراجيديا أن تبعث الخوف والشَّفقة اللَّذين يحصلان عندما يصيب البطل أمرٌ لا يستحقُّه. فإنَّ سيف البحر لم يختر أن يولد فقيرًا، ولم يستحق أن يُدمَّر بيته ويتشرَّد. بالتَّالي هو مصمِّم على الثَّورة لتحرير وطنه من كل وجود

---

٣١٠. الياس وقصّاب حسن، ١٠٢.

٣١١ الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ١٨.

٣١٢ نفسه، ١٩.

٣١٣ نفسه، ١٩.

أجنبيّ، إذ إنَّه، كسائر ثوَّار العامِّيَّة، يريد العدالة ولا يريد أن يدفع الضَّريبة أو أن يؤخذ للحرب والسُّخرة:

الشّيخ علي عماد: باسم العامِّيَّة
والعهد اللي صار
باسم الحرِّيَّة وبرق سيوف النّار
بعلن الثَّورة وكلنا ثوار
الجماهير: وكرمال العامِّيَّة وزعامَات العامِّيَّة
منقاتل ومنموت ع اسم الحرِّيَّة
الشّيخ علي عماد: ومن اليوم ورايح لا سلاحنا منسلّم
ولا عالسّخرة منروح...
الجماهير: يا شيخ علي عماد تسلم تسلم
مرا ختيارا: يا شيخ علي عماد
اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر
أخدلي ابني ع الحرب حتَّى يقاتل ناس
لا بيعرفهن ولا بيعرفوه
ليش بدّو بقتلهن وليش بدّن يقتلوه
حدا يقلّي ليش
الجماهير: ليش ليش ليش اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر
ليش الحرب ليش
أبو الياس الفالوغي: اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر لازم يطير
الجماهير: عسَّاف الضَّاهر يا خطر كبير ضريبة وتوجيع وتزوير ويا بو الياس الفالوغي يا صوت الجماهير.
الشّيخ علي عماد: وما بدنا عسكر الباشا يحتلّ البيوت
ولا تتهدّم بيروت
وما مندفع ضريبة عن الشّخص اللي بيموت
أبو الياس الفالوغي: يا عالم يا هو عملتنا صارت بالأرض
والدَّولة العليّة عم تتلاعب بالعملة

أوَّل الشّهر بيوطّو السّعر
وآخر الشّهر بيعلّو السّعر

الجماهير: هالظُّلم اللي صاير متلو ما بيصير
والغلا رح ياخدنا ويطير
يا بو الياس الفالوغي يا صوت الجماهير[٣١٤]

كما أنَّ سيف البحر لم يختر أن يغرم بميرا ابنة عدوّه اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر. فها هو يقول إنَّ هذا الغرام لم يكن متوقَّعًا أو منتظرًا وأنَّه لم يأت في حينه:

سيف البحر: غريبين وليل بساحة اجتمعو
صَيْف وحرب وليل صدفة واجتمعو
لا سألها من وين
ولا منتلاقى وين
يمكن حكيو العينين وبالسّرّ توجّعو
غريبين وليل راحو ما تودّعو
مش وقتك يا هوى ولا إيّامك أيَّام
يا عينين الغرابة اتركيني بسلام
مش وقتك يا هوى ويا لفتات الهوى
اللي ما إلها دوا أنا والله حرام
غريبين وصَيْف من لفتة تغيّرو
ونجماتك يا صَيْف السّني ما زهّرو
ما حدا عالطّرقات
غير عسكر وخيالات
ثوار من المسافات ع غفلة بيحضرو
غريبين وصَيْف بالخطر يسهرو[٣١٥]

---

٣١٤ الرَّحباني، صيف ٨٤٠، ١٥- ١٦.

٣١٥ نفسه، ٢١.

لكن رغم حبّه لميرا ورغم وعده لها، لا يستطيع سيف البحر اتِّخاذ قرار الزَّواج منها إذ إنَّ همّ الثَّورة والنَّصر يتغلَّبان عليه. فعندما تسأله عن الاستقرار "من ضيعة لضيعة، لاحقين المعارك. أيمتى بدنا نستقرّ"[٣١٦] يجيبها: "قبل ما يفلُّو عن أرضنا، عبث."[٣١٧]

هذا الأمر يجعل المتلقِّي يتعاطف معه ومع قضيَّته إذ رغم تميُّزه فهو ليس إلهًا أو إنسانًا خارقًا أو كاملًا. فإنَّ منصور يُظهر سيف البحر بصورة البطل الإنسان الَّذي يعيش مع تناقضات وعلَّات كجميع النَّاس:

"**ميرا:** وأنا يا سيف البحر. من وادي لوادي مشيّتني خلفك. خلصت الحرب. وينو وعدك.

سيف البحر: أنا إلك للأبد. لكن ما منتجوز إلَّا تحت قواس النَّصر."[٣١٨]

ويأتي اختيار منصور لشخصيَّة سيف البحر الثَّائر صاحب العنفوان والمحارب الرَّافض للاحتلال صائبًا ومؤثِّرًا، إذ يظهر وطنيَّةً زائدة لا يتمتَّع بها سائر أعضاء الثَّورة. فرغم أنَّه في بادئ الأمر كان باقي ثوَّار العامِّيَّة يشاركونه مهمَّة تحرير الأرض من الاحتلال ولا يخافون من نتائج الثَّورة:

الرجال: صرخ الدّيب البحري عرفنا إنَّك جايي
جرح الصّاري الغيمة عرفنا إنَّك جايي
وقفت قامات الموج
وعليت أصوات الضّعفا
عرفنا إنَّك جايي
سيف البحر: أنا جابيكن بالثَّورة بغموض وفرح الثَّورة

---

٣١٦ الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ٧٠.

٣١٧ نفسه، ٧٠.

٣١٨ نفسه، ٩٩.

جاييكن بالتَّغيير

الرجال: لعيونك سيف البحر.

سيف البحر: إذا نحنا ما تغيّرنا ما في شي بيغيّرنا
ولا منغيّر مصير.

الرجال: لعيونك سيف البحر.

سيف البحر: حدا خايف منكن شي؟

الرجال: ع شو بدنا نخاف.

سيف البحر: حدا متأسّف ع شي؟

الرجال: ع شو رح نتأسّف.

كلنا مطلوبين كلنا مشرّدين
والذّلّ متوج لياليا
وابراهيم باشا ينهب مواسمنا
يزرع الجوع بأراضينا

سيف البحر: نحنا مع العامِّيَّة.

الرّجال: نحنا مع العامِّيَّة.

سيف البحر: من دون أسامي.

الرجال: منقاتل.

سيف البحر: من دون مكاسب.

الرجال: منقاتل.

(...) نحنا مجهولين ومنبقى مجهولين
لا إلنا أسامي ولا عناوين
بيكفي نحرّر بلدنا من المحتلّين[٣١٩]

ها هم يستسلمون في النِّهاية، ويبقى سيف البحر على عزمه إذ لم يتحقَّق النَّصر كما أراده:

المحاربين: امشي على ما يقدر الله

سيف البحر: [بأسف] راح غريب وإجا غريب

ميرا: راح ابراهيم باشا، وإجا السّلطان،

---

٣١٩ الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ٢٥- ٢٦.

لا زاد الخبز بالمعجن ولا البركة حلّت بالبيوت.

سيف البحر: ولا ارتفعت راية الكرامة.[٣٢٠]

فيقرّر أن يحارب وحده إن لزم الأمر بغية تحرير الوطن من آخر جنديٍّ محتلّ:

سيف البحر: ويكونو ألف. رح بيفلّو، قولو لكلّ اللي احتلّو أرض غيرن بدّن يعملوها أرضن عم بيزورو التَّاريخ قدّام عيون العالم اللي ساكت عن هالجريمة.
اعطوني علم الثورة رفعت الرّاية وبدّي قاتل.

الكلّ: وحدك؟

سيف البحر: وحدي ومش رح تنزل من إيدي إلَّا ما نتحرّر.

ميرا: فإذن قاتل وحدك [بتمشي باتّجاه الخروج]

رجال: نحنا معك يا ميرا. بدنا نفلّ.[٣٢١]

وهذا أيضًا دليل ملاءمة إذ يظهر أنَّ سيف البحر يتمتَّع بشجاعةٍ زائدةٍ تلائم شخصيَّة البطل الثَّائر، فهو لا يخاف الموت ويصرّ على القتال. وهو أيضًا دليل ثبات شخصيَّة سيف البحر وتساوقها مع نفسها إذ إنَّه خلال المسرحيَّة كلّها لا يستسلم بل يحافظ على مبادئه وعلى وعده بتحرير أرضه ولو كلَّفه ذلك الموت:

"**اليوزباشي:** يا هالبحّار المتمرّد، حاجي تجبلي مبادي ملقوطا عن ضهر المراكب، إنت عم تقاتل ضدّ النّظام وأنا بدّي حاكمك.

سيف البحر: اللي بيقاتل بيقاتل تينتصر أو يموت. وبالحالتين ما فيك تحاكمو."[٣٢٢]

---

٣٢٠ الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ٩٧.

٣٢١ نفسه، ٩٩– ١٠٠.

٣٢٢ نفسه، ٤٦.

هكذا يكون اختيار منصور لشخصيَّة سيف البحر ملائمًا وصالحًا دراميًّا. فهو ثابت ومتساوق مع نفسه ومشابه للواقع إذ يصوِّره منصور بطلًا مميّزًا وشجاعًا، لكنَّه ليس خارقًا أو كاملًا فهو يغرم ويتعذَّب ويقاتل ويموت مثل أيّ إنسان آخر، الأمر الَّذي يجعل عمليَّة التَّمثُّل لدى المتلقِّي ممكنة، ومنها يتحقَّق التَّطهير.

٣. *الفكر*

يقصد أرسطو بالفكر الفكرة الرَّئيسة أو الموضوع / الثِّيمة الَّتي تدور حولها التراجيديا. الفكرة الرَّئيسة في *صَيْف ٨٤٠* هي الحرِّيَّة الَّتي تدفع بسيف البحر للثَّورة والمحاربة حتَّى الموت دفاعًا عن حرِّيَّة الوطن من تدخُّل العدو واحتلاله. منذ بدء المسرحيَّة يعرض لنا منصور هذه الفكرة الَّتي ستبنى حولها الحبكة، والَّتي تمتدّ حتَّى النِّهاية:

"**الجماهير**: وكرمال العامِّيَّة وزعامات العامِّيَّة

منقاتل ومنموت ع إسم الحرِّيَّة"[٣٢٣]

وتتبلور فكرة الحرِّيَّة في استخدام الشَّخصيَّات للغةٍ تعبِّر عن موقفهم إزائها. فالفكر هو "كلّ تأثيرٍ ينشأ عن استعمال اللُّغة".[٣٢٤] و"يتجلَّى في كلّ ما يقال عند البرهنة على وجود شيءٍ معيَّن، أو على عدم وجوده، أو حيث التَّعبير عن قضيَّةٍ ما عالميَّة."[٣٢٥] وأكثر ما يمكن تبيان ذلك

---

٣٢٣ الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ١٥.

٣٢٤ حمادة، ١٧٦– ١٧٧.

٣٢٥ حمادة، ٩٩.

هو عن طريق استخدام البطل (protagonist)، بشخص سيف البحر، والخصم (antagonist) بشخص اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر للُّغة الَّتي تعبِّر عن موقف كلٍّ منهما. فقضيَّة سيف البحر هي الحرِّيَّة، وهو مليء بالغضب تجاه الحكَّام والمحتلِّين وعازم للمحاربة حتَّى النَّصر وخروج آخر جنديٍّ محتلٍّ لأرضه ولا يرضى الاستسلام حتَّى لو كلَّفه ذلك الموت:

سيف البحر: لمعت أبواق الثَّورة سكن الحقد المسافات
والأعلام الدّمويّة
قوّي قلبك واهجوم يا بتوصل على الموت
يا بتوصل ع الحرِّيَّة
يا أرض الفقرا يا وطني
يا همّ الشِّعرا يا وطني
هالحزن اللي صار ما عمرو صار
يحكمنا غربا وتجّار
وبندهلك يا وطني وحبيبي
يا بحر المشارق الرّحيبة
لا بدّي تكون الطّغيان
ولا برضى تصير الذلّ
ونوقف بليل العالم
نشحد الاستقلال
ع بواب الأمم الغريبة[٣٢٦]

فيما يعتبر سيف البحر، كباقي الثُّوَّار، أنَّ الخلاص الوحيد هو الثَّورة الَّتي تقود إلى الحرِّيَّة أو إلى الموت، يرى اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر أنَّ الثُّوَّار يموتون من أجل الحرِّيَّة بينما هذه الأخيرة لا تصلح للجميع:

---

٣٢٦ الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ٢٦- ٢٧.

اليوزباشي: وما بتعرف أحمد داغر وسيف البحر؟
عصابات قتل ونهب ما بدّي.
يوسف: نحنا مش عصابات. نحنا بدنا حرّيّتنا.
اليوزباشي: خدوه [بيدفشوه وبيتركلو شعرو بيوقع]
الظّابط: إخس عليك وقح.
اليوزباشي: بدّن حرّيّتن. منين طالع هالهوا. منين جايي شتي القواص. يا بحر بيروت بدّك ردم، إنت اللّي عم بتجبلنا القلق. إنت اللّي عم تقذف هالدّول لعنّا. وبيضحكو ع الرّجال تا يموتو باسم الحرّيَّة. كلّ النَّاس بدّن الحرِّيَّة. بسّ الحرِّيَّة ما بتقدر تكون للكلّ.[٣٢٧]

وعندما يتواجه سيف البحر مع اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر، يستهزئ هذا بقضيَّة العامِّيَّة وبالتَّحرير:

اليوزباشي: [لحظة] بسألكن ليش حاملين سلاح، وشو قضيّتكن؟
سيف البحر: قضيّتنا خلاص البلد.
اليوزباشي: [بتهكّم] خلاص البلد، هلّق كلّ ما واحد حمل بارودة وتمشّى صار عن يدّو خلاص البلد؟
سيف البحر: بلدك ناقصتو العدالة. ومن هيك مش عم يظبط،
يا الكلّ بيكونو متل بعضن.
يا أمَّا في ناس بدّا تحمل سلاح.[٣٢٨]

وسرعان ما يهدِّد اليوزباشي سيف البحر بمحاكمته، فيأتي جواب هذا أنَّه سينتصر أو يموت. فيهزأ به اليوزباشي من جديد قائلًا إنَّه سيحاكم ثوار العامِّيَّة الَّذين سينتهون قريبًا:

اليوزباشي: يا هالبحّار المتمرّد، حاجي تجبلي مبادي ملقوطا عن ضهر المراكب، إنت عم تقاتل ضدّ النّظام وأنا بدّي حاكمك.

---

٣٢٧ الرَّحباني، صيف ٨٤٠، ٢٣.

٣٢٨ نفسه، ٤٦.

سيف البحر: اللي بيقاتل بيقاتل تينتصر أو يموت. وبالحالتين ما فيك تحاكمو.

اليوزباشي: روحو اشتغلو. زعما العامِّيَّة عم يضحكو عليكن، فيه لعبة دوليّة وإنتو بهاللّعبة شغلتكن تموتو تا تدعمولن مراكزن، ومحسبين حالكن عم تموتو للخبز والعدالة.

سيف البحر: يا يوزباشي إنت عارف إنَّو ما بقا في شباب تشتغل. نصّ الوطن بالسّخرة ونصّو التّاني عم بيقوّص.

(...)

اليوزباشي: الرجّال الواقف قدّام إعدا مخفيين عارف إنَّو البواريد مصوبة ع راسو بسّ الكلمة لازم تنقال، أنا القانون والمجرم بدّو يتعاقب، الحرِّيَّة كلمة للاستهلاك. اللي بدّو حرِّيَّة مسبة الحاكم واللي بدّو حرِّيَّة قتل النّظام. مش كلّ واحد طلع ع بالو موال يغنّيه باسم الحرِّيَّة. يا هالمغرورين. بكرا جايي خريف وزعما العامِّيَّة رح يهرّو متل وراق الحور. وين بدكن تتخبّو، لا بالضّيع في إلكن ملجأ ولا بمغاور الجبال.[٣٢٩]

وها هم الثُّوَّار يدافعون عن موقفهم بقولهم إنَّ الفقر هو الَّذي يدفع بهم إلى الثَّورة من أجل تحقيق الحرِّيَّة وإنَّهم مستعدُّون للاستشهاد من أجلها:

اليوزباشي: الدَّولة مش لازم تخضع للمساومات.

الشّيخ فرنسيس: على شو بدنا نساوم.

إذا صار الوطن المنفى والدَّولة الجلّاد، الحرِّيَّة الوحيدة الثَّورة وصرخات الاستشهاد.

اليوزباشي: يا جماعة، الشّعب راضي.

اخترعتولو عصيان اعملتولو احتفالات ع اسم التّحرّر. ع قهر الاستعباد.

الشّيخ وجماعتو: سامع بشي ثورة عملها الشّبعان أو شكر بالدَّولة المقهور الجوعان.

الشّيخ علي عماد: الفقير اللي بيعمل ثورة.

المير خنجر: المقهور اللي بيعمل ثورة.

---

٣٢٩ الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ٤٦- ٤٧.

التلاتة: سامع يا يوزباشي سامع.[٣٣٠]

أمَّا سيف البحر فلا يكفيه نصر العامِّيَّة، فيعتبره ناقصًا إذ إنَّ الحرِّيَّة يجب أن تتحقَّق كاملةً بخروج كلّ غريبٍ محتلٍّ لأراضي الوطن:

سيف البحر: نحنا شعب زغيّر بيحبّ الحرِّيَّة
حاربنا وساعدتونا وربحت العامِّيَّة
ليش يروح ابراهيم باشا ويرجعو العثمانيّة
لو كلّن بيروحو وما بيبقى غربيّة
مستر وود: ساعدناكن ع أساس يرجعو العثمانيّين هيدا مطلب العامِّيَّة.
سيف البحر: يعني انتقلنا من عبوديّة لعبوديّة
(...)
سيف البحر: إنتو خدعتونا، وعدتونا بالمجد وبليالي سعد وبيارق عالية وَينوّي الوعد وفجر الحرِّيَّة. [٣٣١]

ودفاعًا عن قضيَّته، يقرِّر متابعة الثَّورة وحيدًا بغية تحرير وطنه من جميع محتلِّيه، أي من العثمانيِّين الَّذين يحكمون لبنان منذ أربعمئة سنة:

سيف البحر: بتفلّو. أنا بدّي قاتل تا يفلّو كلّ المحتلّين؟
الكلّ: [غناء] فيك تقاتل دول؟ قدّيشنا نحنا.
سيف البحر: اليوم قلال بكرا منكتر؟ المهمّ يضلّ في حدا يقول لأ.
(...)
شخصان: انتصرنا ورجعنا، دولة عثمانيّة. وهنّي الهن عنّا.
الكلّ: أربعميّة سنة.

---

٣٣٠ الرَّحباني، صيف ٨٤٠، ٨٦- ٨٧.

٣٣١ نفسه، ٩٣.

سيف البحر: ويكونو ألف. رح بيفلّو، قولو لكلّ اللي احتلّو أرض غيرن بدّن يعملوها أرضن عم بيزوّرو التّاريخ قدّام عيون العالم اللي ساكت عن هالجريمة. اعطوني علم الثّورة رفعت الرّاية وبدّي قاتل.

الكلّ: وحدك؟

سيف البحر: وحدي ومش رح تنزل من إيدي إلّا ما نتحرّر.

ميرا: فإذن قاتل وحدك [بتمشي باتّجاه الخروج]

رجال: نحنا معك يا ميرا. بدنا نفلّ."[٣٣٢]

وفي النِّهاية يموت سيف البحر رافعًا علم الثَّورة من دون أن يحقِّق حلمه في التَّحرير الكامل. لكن سرعان ما تأخذ ميرا العلم وترفعه عاليًا مناديةً بمتابعة مسيرة التَّحرير، ويشاركها باقي الثُّوَّار منشدين: "رح نرجع نتلاقى/ رح نرجع نتوحَّد/ وعد عليّي يا شعبي السّجين."[٣٣٣]

إذًا ينهي منصور المسرحيَّة بإشارةٍ إلى متابعة مسيرة التَّحرير وعدم الاستسلام أمام الموت. فالحرّيَّة قد يُدفع ثمنها غاليًا، لكن يجب أن تتحقَّق. وهذه تكون الفكرة الأساس الَّتي يبني حولها منصور *صَيْف ٨٤٠* والَّتي يريدها أمثولةً للمتلقِّي فيظهرها من خلال استعمال اللُّغة الَّتي يدخل فيها "البرهنة، والتَّفنيد، وإثارة الانفعالات (كالشَّفقة، والخوف، والغضب، وما شابه ذلك). وكذلك جعل الأمور تبدو مضخَّمة هامَّة، أو تافهة منتقصة."[٣٣٤] فيتجلَّى ذلك واضحًا من خلال كلمات سيف البحر من ناحية، والَّتي يشعر بواسطتها المتلقِّي بأهميَّة الحرّيَّة، ومن خلال عبارات اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر من ناحيةٍ أخرى، والَّتي تُظهر الحرّيَّة تافهةً منتقصة. بالتَّالي، هذا التَّفاوت في

---

٣٣٢ الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ٩٩- ١٠٠.

٣٣٣ نفسه ، ١٠٢.

٣٣٤ حمادة، ١٧٦- ١٧٧.

أهميَّة الحرِّيَّة، الظَّاهر بعبارات البطل سيف البحر والخصم اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر، يخلق لدى المتلقِّي مشاعر الغضب والخوف والشَّفقة مما يمكِّن الأمثولة من التَّحقُّق والَّتي تؤدِّي إلى التَّطهير.

٤. *اللُّغة*

في المقام الرَّابع تندرج اللُّغة الَّتي يعرِّفها أرسطو بـ"التّعبير عن أفكار الشَّخصيَّات بواسطة الكلمات، وجوهرها هو نفسه في كلٍّ من الشعر والنَّثر."[٣٣٥] فتظهر أفكار الشَّخصيَّات من خلال استعمالهم للُّغة مثلما مرّ معنا مع البطل والخصم. هكذا يجد قارئ *صَيْف ٨٤٠* أنَّ منصور يستخدم اللَّهجة اللُّبنانيَّة الَّتي تكون ملائمةً لشخصيَّاته، خصوصًا لأنَّ المسرحيَّة تعالج ثورة عامّيَّة أنطلياس اللُّبنانيَّة. فتنطق الشَّخصيَّات بكلمات لبنانيَّة بسيطة ومتداولة، ممَّا يجعل القصَّة تبدو أكثر واقعيَّة ويكون من السَّهل على المتلقِّي فهمها من غير التباس.

لكنّ منصور لم يغفل الشَّخصيَّات غير اللُّبنانيَّة إذ إنَّه يوظِّف أيضًا في *صَيْف ٨٤٠* اللُّغات واللَّهجات اللَّازمة للتعبير عنها. فالبكباشي مختار والضُّبَّاط المصريّون مثلًا، يتكلمون باللَّهجة المصريَّة، والقنصل الفرنسيّ يستعمل الكلمات الفرنسيَّة:

القواص: قنصل فرنسا.
أبو الياس: Vive la France
القنصل: [غنائيّ] Bonjour mes Dames
Bonjour messieurs
الحضور: Bonjour Bonjour Bonjour
القنصل: Je viens m'informer des nouvelles du combat
الترجمان: قال شو أخبار المعركة.
الحضور: Très bien قلّو Très bien

---

[٣٣٥] حمادة، ٩٨– ٩٩.

الظّابط: الجيش بتوعنا ما يخسرش

العسكر: أبدًا يا بيه.

الظّابط: يضرب في المعركة ما يخفش

العسكر: أبدًا يا بيه.

الظّابط: ح نودّي العامِّيَّة فداهية.

القنصل: C'est bien

الظّابط: والجيش العثماني، والجيش البريطاني
والبروسي والرّوسي.

العسكر: أمَّال يا بيه أمَّال يا بيه. يا سلام يا سلام

الظّابط: ويا ألف سلام ودا هوا كلام يا عزيز المقام
يا رسول السّلام يا جناب القنصل

الظّابط: ودي العامِّيَّة حتمشي أوام

التّرجمان: Très vite, Très vite
Elle marche tout de suite
Elle marche tout de suite

العسكر: أمَّال يا بيه أمَّال يا بيه

الظّابط: أمَّال يا بيه أمَّال يا بيه يا سلام يا سلام
ويا ألف سلام ودا هوا كلام يا عزيز المقام
يا رسول السّلام يا جناب القنصل[٣٣٦]

وعندما يتكلم أسطون بك ممثِّل الباب العالي، يستخدم العربيَّة الفصحى المكسورة مع بعض الكلمات العثمانيَّة:

المرافقين: أمان الله أمان الله إيفيت.

أبو الياس: أهلا وسهلا بالمير خنجر مندوب العامِّيَّة.

المير خنجر: جايي يزورك أسطون بك. من قبل الباب العالي.

أبو الياس: الله ينصر السّلطان.

أسطون بك: أبو الياس الفالوغي، شوك آيي قبضايضي.

---

[٣٣٦] الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ٣٤- ٣٥.

المرافقين: أمان الله أمان الله إيفيت

أسطون بك: فخر ملته سر عسكر العاميّات الشيخ فرنسيس الخازن. حضرة لاري بيو لوردي تشوك كوزيل الدولات العليا.

المير خنجر: بيقلّك جايي رسالة من قايد جيش السّلطان بتأييد العامِيَّة.

المرافقين: أمان الله أمان الله إيفيت.

أسطون بك: شيخ أبو الياس الفالوغي. الله ويردى استامبول باب العالي هما يوني بادشاهم شوق يا شاه، لازم أنتم هجومات للأقوام الخاسرين. بربهم كافرين. الدوشمان ابن الدوشمان ابراهيم باشا.

المرافقين: سيس سيس أدب سيس ابراهيم باشا الدوشمان ابن الدوشمان [إعادة] سرسري كمان أمان أمان

أبو الياس: أنا رجالي حاضرين وأوامركن ناطرين

لكن لازمهن فلوس أمان الله طفرانين

أسطون بك: أبو الياس فاهمين فاهمين

زعامات لبنانيَّات

يلزم دومًا مدفوعات

أبو الياس: الله ينصر الدّولات.

المرافقين: زعامًات لبنانيّات يلزم دومًا مدفوعات كلّو أكلات في أكلات أمان الله إيفيت إيفيت[٣٣٧]

أمَّا البطل اللُّبنانيّ سيف البحر فيستعمل كلمات تدلّ على أفكاره، وهي أفكار الغضب والثَّورة والعنفوان، كفي قوله: "لمعت أبواق الثَّورة/ سكن الحقد المسافات/ والأعلام الدّمويّة/ قوّي قلبك واهجوم/ يا بتوصل على الموت/ يا بتوصل ع الحرّيَّة"،[٣٣٨] وفي حديثه عن العدالة: "بلدك

---

[٣٣٧] الرَّحباني، صيف ٨٤٠، ٤٨– ٤٩.

[٣٣٨] نفسه، ٢٦.

ناقصتو العدالة. ومن هيك مش عم يظبط،/ يا الكلّ بيكونو متل بعضن./ يا أمَّا في ناس بدّا تحمل سلاح"،[٣٣٩] والنَّصر: "اللي بيقاتل بيقاتل تينتصر أو يموت. وبالحالتين ما فيك تحاكمو."[٣٤٠]

وللتَّعبير عن أفكار الخصم اليوزباشي عسَّاف الضَّاهر يوظِّف منصور كلمات وعبارات فيها بطش وظلم وطبقيَّة، كما في قوله: "بدُّن حرّيّتُن. منين طالع هالهوا. منين جايي شتي القواص. يا بحر بيروت بدّك ردم، إنت اللّي عم بتجبلنا القلق. إنت اللّي عم تقذف هالدُّوَل لعنّا. وبيضحكو ع الرّجال تا يموتو باسم الحرّيَّة. كلّ النَّاس بدّن الحرّيَّة. بسّ الحرّيَّة ما بتقدر تكون للكلّ."[٣٤١] وأخرى تدلّ على استهزائه بالثُّوَّار وقضيّتهم: "خلاص البلد، هلّق كلّ ما واحد حمل بارودة وتمشّى صار عن يدّو خلاص البلد؟"،[٣٤٢] و"روحو اشتغلو. زعما العامّيَّة عم يضحكو عليكن، فيه لعبة دوليّة وإنتو بهاللّعبة شغلتكن تموتو تا تدعمولن مراكزن، ومحسبين حالكن عم تموتو للخبز والعدالة."[٣٤٣] وكذلك حين يهدّد سيف البحر والثُّوَّار قائلًا: "يا هالبحّار المتمرّد، حاجي تجبلي مبادي ملقوطا عن ضهر المراكب، إنت عم تقاتل ضدّ النّظام وأنا بدّي حاكمك"،[٣٤٤] و"الرّجّال الواقف قدّام إعدا مخفيين عارف إنَّو البواريد مصوبة ع راسو بسّ الكلمة لازم تنقال، أنا القانون والمجرم بدّو

---

٣٣٩ الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ٤٦.

٣٤٠ نفسه، ٤٦.

٣٤١ نفسه ، ٢٣.

٣٤٢ نفسه، ٤٦.

٣٤٣ نفسه ، ٤٧.

٣٤٤ نفسه، ٤٦.

يتعاقب، الحرّيَّة كلمة للاستهلاك. اللي بدّو حرّيَّة مسبة الحاكم واللي بدّو حرّيَّة قتل النّظام. مش كلّ واحد طلع ع بالو موال يغنّيه باسم الحرّيَّة. يا هالمغرورين. بكرا جايي خريف وزعما العامّيَّة رح يهرّو متل وراق الحور. وين بدكن تتخبّو، لا بالضّيع في إلكن ملجأ ولا بمغاور الجبال"،[٣٤٥] و"لا تخلّوني أَجبركن ع الحكي. في بنت سمرا إسما ميرا بتضلّ هون. (...) عسكرنا رح يقعد بالبيوت ع أكل ع شرب تا تسلموا ميرا"،[٣٤٦] و"صوّب سلاحك. نار. ضربية ع كلّ بيت، بيسلّم بارودة. زكلّ تلات بيوت راس خيل واللي ما عند يشتري."[٣٤٧]

كما يُظهر منصور البكباشي مختار قاسيًا وعنيفًا. نذكر مثلًا قوله: "يوزباشي [بأمر] ح تتوجّه مع قوة نظاميّة لجمع السّلاح وفرض غرامَّات شديدة. (...) أوامر ابراهيم باشا العنف. التّساهل غير موجود في قاموس الباشا."[٣٤٨] وفي كلماته يظهر عدم التَّساهل وحبّ الانتقام: "إحنا هنا منحارب عشان بقاء الأمير، إيه اللي خلّا العامّيَّة توحّد صفوفها، مش التّساهل؟ إيه اللي خلّا الحركات السّرّيّة تنشط في بيروت، مش التّساهل؟ إيه اللي خلّا سيف البحر يتجرّأ علينا أنا وإنت ويخطف بنتك ميرا ليلة الخطوبة، قول. (...) أنا لأ. أنا اللي أهنت على مرأى من النَّاس. والعتريس دا ح يفضل وراهم لما ينتقملي (...) مش كدة يا عتريس."[٣٤٩]

---

[٣٤٥] الرَّحباني، صيف ٨٤٠، ٤٦– ٤٧.

[٣٤٦] نفسه، ٨٤.

[٣٤٧] نفسه، ٨٥.

[٣٤٨] نفسه، ٦٥.

[٣٤٩] نفسه، ٦٥– ٦٦.

كذلك يُلاحظ أنَّ والد سميَّة أبو الياس الفالوغي يُظهر عن شخصيَّته وأفكاره من خلال كلماته. فهو استغلاليّ ومحتال: "يا مرا بيقول المَتَل عند تغيير الدُّوَل احفظ راسك. بالأوَّل تا نعرف مين بدنا نهنّي."[٣٥٠] وهو أيضًا كذوب وطمّاع ومحبّ للمال:

أبو الياس: حبيبات قلبي

اليوزباشي: [بغضب] أبو الياس؟ قال اجتمعت بعامِيَّة أنطلياس؟

أبو الياس: أنا؟ فشر.

بكباشي: فشر إيه. تقارير المخبرين بتقول كده.

أبو الياس: يا سيدنا أنا نوجدت بس ما اجتمعت

اليوزباشي: كيف. كيف. شو الفرق.

أبو الياس: يا مختار بيك ، يا عسَّاف بيك، مارق أنا وبنتي سميَّة بساحة أنطلياس. ثوار وعجقة علقنا بالعجقة.

اليوزباشي: إذا علقت بالعجقة، ضروري توقف تسبني وإنت محسوب عليّي.

أبو الياس: لاكن بسبّن إلهن.

اليوزباشي: إشي شو لكن

أبو الياس: يا سيدي إذا سبيناكن بتحبسونا وإذا سبيناهن بيقوصونا. قليلة بلد طويل عريض ما بقا فيك تسبّ حدا

اليوزباشي: أبو الياس، نحنا أعلنا الحرب ع العامِيَّة

أبو الياس: أعلنتو الحرب تعيش.

اليوزباشي: والمعارك دايرة بدّك توضّح موقفك.

البكباشي: وعايزين رجّالتك يكونو في المعركة معانا.

أبو الياس: رجالي ناطرين الأوامر. بس لازمهن شويّة إمدادات بتعرف ناس بدّا تحارب وظروف صعبة.

اليوزباشي: مفهوم قدّيش بدّك؟

---

٣٥٠ الرَّحباني، صيف ٨٤٠، ٨٠.

أبو الياس: شو بيطلع من خاطركن. أنا معي شويّة مصريّات بسّ لولا هالظّروف وحياة مرتي إمّ الياس ومين لزقني ياها ما بطلب بس إجت دولتكن العليّة نزّلت سعر العملة ما عادو يحرزو.

البكباشي: قريبًا انشالله ح نرفع سعر العملة تاني. على العموم فوت عليّ بكرا. انشالله انشالله...[٣٥١]

وينشد أيضًا: "يا إمّ الياس/ ما فيي إحكي قدّام النَّاس/ بستقبل ناس/ وبودّع ناس/ بقبض كياس/ وبخبّي كياس/ يا إمّ الياس."[٣٥٢] وفي حوارٍ آخر يعبِّر عن ذلك بالآتي:

أبو الياس: يا عمّي في غليان شعبي ضدّ العامِّيَّة. تصورو مرتي إمّ الياس بدّا تحارب. ووصّتني إترجّاك تبعتلا شي قطعتين سلاح.

اليوزباشي: بو الياس. رح تعملّي إمّ الياس ريكاردوس قلب الأسد. هيي بدّا تحارب؟ صرت آخد عشرين مرّة أصح تكون عم تتاجر فين.

أبو الياس: [بنرفزة] شو؟ هالحكي ما بينقال لبو الياس. أنا معكن للموت وحياة مرتي إمّ الياس ومين لزقني ياها. ما رضيت استقبل مندوب السّلطنة كرامتكن.

البكباشي: [بيراضيه] معليش، معليش. خود اللي انت عاوزو بسّ دي آخر مرّة. شحاتة.

[شحاتة الواقف بالباب]

شحاتة: أفندم.

البكباشي: سهّل أمور أبو الياس.

أبو الياس: يطوّل عمرك.[٣٥٣]

---

[٣٥١] الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ٣١- ٣٢.

[٣٥٢] نفسه، ٤٩.

[٣٥٣] نفسه، ٦٧- ٦٨.

كذلك تظهر شخصيَّة أبو الياس حين يستخدم الأمثال الشَّعبيَّة اللُّبنانيَّة الَّتي تعبّر بكلّ صراحةٍ عن شخصيَّته:

مين ما أخد إمّي بيصير عمّي
مين ما أخد إمّي بيصير عمّي
الإيد الي ما فيك تعضّا بوسا وادعي عليها بالكسر
الهريبة تلتين المراجل بعدك شو بفيد النَّصر
يا ألف مرّة جبان ولا الله يرحمو
يا حلوي لا تنهمّي وشو ما بتسمّيني سمّي
العين ما بتعلى فوق الحاجب
العين ما بتقاوم مخرز
وع تغيير الدّول احفظ راسك
واترحّم علّي اتجوز
أنا من بعد كديشي ما ينبت حشيشي
حبّك نشّفلي دمّي وبتضلّك مش مهتمّة.[٣٥٤]

إذًا، يستخدم منصور في *صَيْف ٨٤٠* الكلام المناسب للتَّعبير عن أفكار شخصيَّاته، فتخاطب هذه الأفكار المتلقِّي وتساعده على فهم أطباعهم المتباعدة والصِّراع الَّذي ينشأ بينهم. وهو لا يكتفي بجعل شخصيَّاته تنطق بالعبارات المناسبة، بل يوظِّف أيضًا اللُّغات واللَّهجات المختلفة لتبدو الحوارات أكثر واقعيَّة ولكي تنسجم أكثر مع الشَّخصيَّات، مما يسهِّل لدى المتلقِّي عمليَّة التَّمثُّل ومن ثمَّ التَّطهير.

عرضنا في هذا الفصل ملخَّصا لمسرحيَّة منصور الرَّحباني *صَيْف ٨٤٠*، ثمَّ درسنا وجود عناصر التراجيديا الأربعة الَّتي يشير إليها أرسطو: "الحبكة" و"الشَّخصيَّة" و"الفكر" و"اللُّغة". وتبيَّن

[٣٥٤] الرَّحباني، *صيف ٨٤٠*، ٨١.

معنا أنَّ منصور وظَّف هذه العناصر توظيفًا جيّدًا، فكانت كلُّها ظاهرةً في مسرحيَّته بدءًا من حبكتها المعقَّدة وشخصيَّة بطلها المعقَّدة أيضًا، وصولًا إلى استخدامه للفكرة المركزيَّة واللُّغة وإلى إنهائها بطريقةٍ مأساويَّة (وهي الطَّريقة الصَّحيحة للتراجيديا). إنَّ توافر هذه العناصر في *صَيْف ٨٤٠* يكون من مسبِّبات التَّأثير التراجيديّ، إذ إنَّ حبكتها بُنيت "على نحوٍ متَّقن، يجعل من يسمعها تُروى – دون أن يراها معروضة– يمتلئ بالرُّعب، وتأخذه الشَّفقة."[٣٥٥] وإنَّ منصور ضمَّن مسبِّبات ذلك التَّأثير في أحداث قصّته كما يشير إليها أرسطو،[٣٥٦] مما يدفع بالمتلقِّي إلى بلوغ التَّطهير الَّذي يكون نتيجة توظيفه الجيِّد لكلّ تلك العناصر الَّتي تثير الخوف والشَّفقة. فكانت *صَيْف ٨٤٠* "محاكاة لفعلٍ جاد، تامٍّ في ذاته، له طول معيَّن، في لغةٍ ممتعةٍ (...) وتتمّ هذه المحاكاة في شكلٍ دراميّ، لا في شكلٍ سرديّ، وبأحداث تثير الشَّفقة والخوف، وبذلك يحدث التَّطهير من مثل هذين الانفعالين."[٣٥٧] أمَّا في الفصل التَّالي فسندرس عناصر التراجيديا الأربعة في مسرحيَّة منصور الرَّحباني *مُلوك الطَّوائف*.

---

٣٥٥ حمادة، ١٤١.

٣٥٦ نفسه، ١٤١.

٣٥٧ نفسه، ٩٩.

الفصل السَّابع

عناصر التراجيديا في *مُلوك الطَّوائف*

أ. ملخَّص *مُلوك الطَّوائف* (٢٠٠٣)

تدور أحداث المسرحيَّة في مرحلةٍ هامَّةٍ من تاريخ العرب في الأندلس، يوم راحت الدَّولة الموحّدة تنقسم إلى دويلات، وحين راح كلّ حاكمٍ أو أميرٍ يستغلّ مدينةً يسمّيها مملكةً فدُعي الجميع "مُلوك الطَّوائف".

يلتقي المعتمد بن عبَّاد ملك إشبيلية بالجارية الغسَّالة اعتماد الرُّميكيَّة على ضفَّة النَّهر وهو يقوم برحلة صَيد، فيعجب بها ويتزوجها. لكن زواجهما لا يلقى ترحيبًا من الشَّاعر والوزير ابن عمَّار صديق المعتمد الوفي لأنَّ اعتماد ليست سوى جارية تحمل أفكارًا سياسيَّةً لا تتوافق مع أفكاره، فيحاول بالتَّالي التخلُّص منها.

وفي إشبيلية طبقة من الشَّعب معارضة لسياسة ابن عمَّار تعيش في البؤس والفقر وتدفع الضَّرائب. أمَّا مُلوك الطَّوائف الإثنان والعشرون فهم يتصرَّفون كأشقَّاء في العلن ولكنَّهم أعداء في السِّرّ إذ يكيدون بعضهم لبعض ويتسابقون على إرضاء ملك كاستيلا ألفونسو السَّادس. وبحجَّة دفاعه عن السَّلام، كان هذا يبتزُّهم ويجبرهم على دفع مبالغ ماليَّة طائلة وعلى القتال إلى جانبه ومقاطعة من يقاطع.

وبتخطيطٍ من سفير ألفونسو السَّادس وابن عمَّار، يقيم كلّ من المعتمد والملك ألفونسو معاهدة سرِّيَّة. هذا الأمر لا يعجب الملكة اعتماد فتحاول إلغاء المعاهدة لكن من دون أن تنجح.

وعندما يحاول جيش ابن ذي نون ملك طليطلة احتلال قرطُبة، يطلب ملكها من المعتمد أن يساعده في صدّ الاحتلال. فيُقام لذلك مؤتمر قمَّة كبير بحضور كلّ مُلوك الطَّوائف، وتؤخذ قرارات سرِّيَّة ويقبل المعتمد المساعدة. ويحرِّر قرطبة ويفكّ حصار ابن ذي نون لكنه يبقي جيشه في طليطلة وينفي ملكها عبد الملك إلى جزيرة شلطيش.

أمَّا ألفونسو السَّادس فيغتنم الفرصة لتحقيق حلمه القديم باحتلال طليطلة. عندئذٍ يدرك المعتمد خطأه الكبير ويقرِّر إلغاء المعاهدة معه. وإثر اجتماعه بمُلوك الطَّوائف، يقرِّر أن يدعو من المغرب ملك البربر يوسف بن تاشفين مع جيوشه ليساعدهم في التَّغلُّب على ألفونسو السَّادس.

يلبِّي ملك البربر الدّعوة وينتصر مع مُلوك الطَّوائف في معركة الزّلاّقة ويستقبله أهل الأندلس استقبالاً عظيمًا. لكنَّه يعجب باخضرار بلاد الأندلس وبازدهارها، فيعود إليها محتلاً ويدخل ممالكها وينفي مُلوكها. وبعد استشهاد المأمون والرَّاضي ابني المعتمد، يُنفى هذا مع زوجته اعتماد إلى أغمات في المغرب.

ب. عناصر التراجيديا في *مُلوك الطَّوائف*

١. *الحبكة*

في هذه المسرحيَّة أيضًا يختار منصور القصَّة التَّاريخيَّة ويحافظ فيها على أسماء الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة، وأهمّها البطل المعتمد بن عبَّاد الَّذي ولد ١٠٤٠م في البرتغال وكان من مُلوك الأندلس في عصر مُلوك الطَّوائف وحكم إشبيلية الَّتي ازدهرت كثيرًا في عهده. خلال حكمه اهتمّ المعتمد بالشِّعر إذ كان شاعرًا وكان يجالس الشُّعراء مثل أبي بكر بن عمَّار وابن زيدون وابن اللّبانة. وحين حاول ألفونسو السَّادس ملك كاستيليا وليون الهجوم على إشبيلية، استعان المعتمد بيوسف بن تاشفين وحاربا ألفونسو وهزماه في معركة الزّلاقة. لكن عام ١٠٩١م هجم يوسف بن تاشفين على إشبيلية وحاصرها واستولى عليها. ثمَّ نفى المعتمد إلى أغمات في المغرب حيث بقي أسيرًا إلى أن مات بعد أربع سنوات عام ١٠٩٥م.

إذًا، كان منصور في *مُلوك الطَّوائف* وفيًّا لمعظم الأحداث والشَّخصيَّات التَّاريخيَّة، إلَّا إنَّه غيَّر بعض التَّفاصيل لتتماشى مع عبرة المسرحيَّة ولتخدم النَّصّ وتخلق التَّشويق لدى المتلقِّي، كخيانة ابن عمَّار للمعتمد الَّتي وظَّفها منصور لخدمة الحبكة والتَّعقيد والحلّ. وهذا أمر مقبول في تعريف أرسطو.

وتكون حبكة *مُلوك الطَّوائف* من النَّوع المعقَّد إذ يتحوَّل خلالها حظّ المعتمد من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة بسبب أخطاء يرتكبها ونتيجة سوء تقديره للأمور وليس بسبب شرٍّ أو رذيلة. فها هو ابن عمَّار يحاول إقناع المعتمد بحضور زوجته اعتماد الرُّميكيَّة بتوقيع معاهدةٍ سرِّيَّةٍ مع ألفونسو:

المعتمد: قول يا ابن عمَّار

ابن عمَّار: صاحب الجلاله، هيئتك... مشغول!

المعتمد: إحكي إحكي

ابن عمَّار: المهمّه سرّيّة

المعتمد: ما فيه سرّ على إعتماد الرُّميكيَّة

ابن عمَّار: [لحظة] صار لازم نشكّل الوفد لتوقيع المعاهدة مع ألفونسو

الرُّميكيَّة: [تتّسع عيناها] يه!!!

المعتمد: شوف يا ابن عمَّار، بدنا نضلّ كبار، لازم يتعهّد بمساعدتي بعسكر وأسلحة عند اللزوم، وبغاية السّرّيّة

الرُّميكيَّة: هالمعاهدة مش لازم تمرق[٣٥٨]

ورغم إنَّ اعتماد تنصح المعتمد بعدم توقيع المعاهدة، يرتكب هذا خطأ حين يقتنع من ابن عمَّار أنَّ هذه المعاهدة تصبّ في مصلحته ويرسله إلى ألفونسو لتوقيعها بالسِّرّ:

ابن عمَّار: التّحيّة على صاحب الجلاله

المعتمد: شو عندك أخبار؟ لعاب

ابن عمَّار: سيّدي، سفير ألفونسو عميستعجل توقيع المعاهده

المعتمد: عميستعجل التّوقيع؟ أنا خايف لتكون هالمعاهدة ضدّ مصلحتنا

ابن عمَّار: ما بتوثق بوزيرك ابن عمَّار؟

المعتمد: كش وزير. المعاهده اللي بتجبرني ساعدو ضدّ كلّ الدّول الشّقيقه، بتحطّني بموقف الخيانه

ابن عمَّار: اسمحلي يا صاحب الجلاله. أولًا المعاهده سرّيّة، تانيًا إنت بتجبرو يساعدك ضدّ مين ما كان. هيدي السّياسه والشّاطر اللي بيستغلّها لمصلحتو

المعتمد: معقول؟

ابن عمَّار: يا مولاي، السّياسه هيي الأنا. أنا بعمل منفعتي وبعدي الطّوفان

المعتمد: والآخرين؟

---

٣٥٨ منصور الرَّحباني، *ملوك الطّوائف* (لا دار نشر، ٢٠٠٣)، ٢٢.

ابن عمَّار: ما فيه آخرين

المعتمد: بتعرف؟ ارتسمت علامه غامضه قدّامي، كانك وزير عند ألفونسو

ابن عمَّار: كش ملكه، اسمحلي يا صاحب الجلاله، قد تكون متأثّرً بأفكار السّيّدة الرُّميكيَّة زوجتكم

المعتمد: مع اعترافي بصوابيّة أفكار الرُّميكيَّة أحيانًا، أنا ما بتأثّر بحدا. خايف لتكون هالخطوة ضد توحيد الأندلس

ابن عمَّار: بالعكس. هيدي طريق التّوحيد، اتّكل عليّي. كلّ شي صار جاهز ما بقى إلَّا التّوقيع

المعتمد: روح ألّف الوفد اللي بدّو يرافقك، ووقّع المعاهدة بإسمي. بسّ انتبه الغلطة بتكلّف كتير

ابن عمَّار: كش ملك. صاحب الجلاله... شويّة تمرين![٣٥٩]

بالنَّتيجة يذهب ابن عمَّار إلى ألفونسو ويوقّع المعاهدة الَّتي تنصّ على ما يلِي:

السّفير: نصّ المعاهدة. أولًا: يتعهّد ألفونسو السَّادس ملك كاستيليا بأن يعاون ملك إشبيليه المعتمد بن عبّاد بالجند المرتزقة والأسلحة والعتاد ضدّ جميع أعدائه المسلمين والعرب في كلّ البلاد، ثانيًا: في مقابل ذلك يتعهّد المعتمد بن عبّاد أن يدفع لألفونسو مبالغ كبيرة من المال ويتعهّد بما هو أهمّ: ألَّا يعارض المعتمد مشروع ألفونسو باحتلال طليطلة بل يساعده وينصره. انتهى.[٣٦٠]

مع توقيع هذه المعاهدة يطلب المعتمد من ألفونسو مساعدته في تحرير قرطبة. ثمَّ يرسل المعتمد جيوشه لتلك الغاية:

---

٣٥٩ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٢٨– ٢٩.

٣٦٠ نفسه، ٤٨.

المعتمد: يا إخوان: إذا إنتو تراجعتو عن نصرة قرطبة أنا ما تراجعت. رح إبعت جيوشي الخاصَّة لفكّ الحصار عن قرطبة وتحرير ملكها عبد الملك، وستكون هذه الجيوش بقيادة خلف بن نجاح ومحمّد بن مارتين

الجميع: عاش المعتمد عاش[٣٦١]

وحين يتمّ التَّحرير يقرِّر المعتمد الاستيلاء على قرطبة ونفي ملكها، فيرتكب بذلك خطأ آخر:

خلف: قرطبة حرّه يا صاحب الجلاله

محمّد بن مارتين: فكّينا الحصار وانسحب جيش العدو

عبد الملك: شكرًا لله، وشكرًا يا خلف ويا محمّد بن مارتين يا قوَّاد جيش المعتمد

خلف: الشّكر للمعتمد بن عبّاد اللي بعتنا ع راس جيشو

عبد الملك: أخونا صاحب الجلاله المعتمد سيّد إشبيلية نصرنا وقت الشّدّه. قرطبة لن تنساه إلى الأبد

خلف: مهمّتنا نصرة الحقّ

عبد الملك: أنا هلّق فعلًا شعرت بالطّمانينه. دهب، فضّه، حرير، سيوف مرصّعه، وخيول عربيّه... هديّه لأخي الملك المعتمد، أرجو أن تحملوها معكن لما بتروحو

خلف: مولاي!! نحنا مش رح نروح، جلالتكن اللي بدكن تروحو

عبد الملك: جلالتنا نروح؟؟ لوين؟

خلف: قرطبة حرّرها جيش المعتمد صارت للمعتمد

عبد الملك: لكن أنا ملكها

خلف: كنت ملكها. يا صاحب الجلاله، عندكن الوقت الكافي حتَّى تتخدو أغراضكن ونساءكن والخدم والجواري، العربات جاهزه حتَّى تنقلكن

عبد الملك: تنقلنا؟؟؟ لوين؟؟؟

خلف: اخترتلكن إقامه سعيده مدى الحياة بجزيرة شلطيش

عبد الملك: وأبي المريض؟

خلف: هوا الجزيره منعش... بتتحسّن صحتو

---

٣٦١ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٧٠.

عبد الملك: شكرًا [لوحده] قالت الغوله للعنزه: "لقيتلّك ولادك"، قالتلا العنزه: "وينن؟" جاوبتها الغوله: "أكلتن"، قالت العنزه: "يا ريتك لا لقيتيهن ولا أكلتيهن". أنا أوَّل عنزه.[٣٦٢]

لكنَّ توقيع المعاهدة مع ألفونسو واستيلاء المعتمد على قرطبة سيؤدِّيان إلى تحوُّل حظّ هذا من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة إذ إنَّهما سيسبِّبان بتغيّر مجرى الأحداث. فإنَّ مساعدة ألفونسو للمعتمد في احتلال قرطبة تنقلب عليه إذ يجد نفسه مضطرًّا لمساعدته في احتلال طليطلة:

ألفونسو: بما إنَّو الملك ابن ذي النّون ملك طليطلة بدأ يشكّل خطر على السّلام، ويكدّس الأسلحه، لذلك، بمباركتكم وإنت المتقدّم في المُلوك، قرّرت إنَّي إحتلّ طليطلة وخلّصكن من شرّو

المعتمد: يا سيّد، طليطلة دوله من دولنا الـ ٢٢. بأيّ حقّ بدّك تحتلّها؟

ألفونسو: بالحقّ اللي جلالتكن احتلّيتو فيه قرطبة

المعتمد: اسمحلي ما وافق

ألفونسو: المعاهده السّرّيّه اللي بيناتنا بتجبرني ساعدك، لكن كمان بتجبرك تساعدني ضدّ إخوانك العرب والمسلمين

السّفير: نعم يا صاحب الجلاله... المعاهده صريحه ووقّعها ابن عمَّار بإسمك

المعتمد: ابن عمَّار ما عاد موجود[٣٦٣]

لكن سرعان ما يحصل التَّعرُّف لدى المعتمد الَّذي يعي أنَّ توقيع المعاهدة لم يكن صائبًا فيرفض طلب ألفونسو ويقرِّر إلغاء المعاهدة معتبرًا إيَّاها خطأ، والرُّجوع عن الخطأ فضيلة:

السّفير: المعاهده موجوده

المعتمد: هيدي من خيانات ابن عمَّار وعمحاول إلغيها

ألفونسو: المعاهده صارت بأمرك وبتوجيهك

---

٣٦٢ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٧٤– ٧٥.

٣٦٣ نفسه، ٨٤.

المعتمد: بتوجيهي وبدّي إلغيها

السّفير: سيّدي، بذكرك إنَّو الدّول توصّليّه، بمعنى إنَّو المعاهدات والمشاريع اللي عقدوها السَّابقين بالحكم بتلزم اللي بيجو بعدن، مش كل ما إجا واحد جديد يلغي مشاريع اللي سبقوه حسب ذوقو... إذا هيك بتسقط هيبة الحكم، وبتصير كلمة الدّوله تساوي نكله

المعتمد: هالإتّفاق كان خطأ والرّجوع عن الخطأ فضيله

ألفونسو: اسمحلي، هيدا كلام عاطفي مش كلام حكّام

المعتمد: لحدّ هلّق نحنا عنّا العاطفه أصدق من المنطق

السّفير: صاحب الجلاله، إنتو متّجهين للعاطفه، ونحنا متّجهين للعقل وعمتبعد المسافه بيناتنا

المعتمد: يعني اللي بيقتل عندكن بيقتل بتمام العقل

السّفير: وإنتو عندكن بيقتل بالعاطفه؟

ألفونسو: كلّو قتل[٣٦٤]

ويدرك المعتمد أيضًا أنَّ إلغاء المعاهدة لن يمرّ مرور الكرام إذ إنَّ ألفونسو سيسعى إلى الانتقام:

المعتمد: [لحظة سكوت] يا خلف جايتنا أيَّام عصيبه خلّيكن جاهزين، أنا ألغيت المعاهده مع ألفونسو

خلف: جيشنا جاهز ونحنا سهرانين

المعتمد: إحساس خفي بيقلّي إنَّو احتلال طليطلة من قبل ألفونسو هوي البدايه... ما بعرف..."[٣٦٥]

بالتَّالي يشعر المعتمد بما أوصله إليه قراره بتوقيع المعاهدة مع ألفونسو السَّادس ويقرِّر طلب مساعدة يوسف بن تاشفين ملك البربر:

---

٣٦٤ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٨٤– ٨٥.

٣٦٥ نفسه، ٩٣.

المعتمد: يا إعتماد إنتي بقلبي اليوم أكتر من الماضي لكن فيه براسي أصوات عمتصرخ وتنده طليطلة. أنا السّبب. أنا تراخيت حتَّى سقطت بإيدي ألفونسو ورح بتجرّ خلفا غرناطة وملقة وقرطبة وإشبيلية وكلّ الأندلس

الرُّميكيَّة: إنت واحد من هالـ ٢٢ حاكم اللي تخاذلو وسكتو وباركولو لألفونسو بالسّرّ. يا معتمد، بدل الانهيار وحّدو كلمتكن واسترجعوها

المعتمد: لازم إحمي بلدي من هالوحش اللي إسمو ألفونسو السَّادس. عمفكّر أطلب مساعدة يوسف بن تاشفين ملك البربر

الرُّميكيَّة: [مقاطعة] أوعى! تذكّر إبنك الرّشيد شو قلّك: لا تدخّل علينا بالأندلس واحد يشلّحنا ملكنا ويبدّد شملنا

المعتمد: بالعكس... رح يجي منقذ. أنا بعتت ورا الزّملاء المُلوك حتَّى نتبادل الرّأي

الرُّميكيَّة: يا معتمد تذكّر النّبؤه القديمه: اللي بدّو يشلحك ملكك لا أندلسي ولا إسباني. واحد بدّو يجي من المغرب، ويوسف جايي من المغرب

المعتمد: أنا ما عدت سئلان على حالي... أنا بدّي الأندلس... بدّي الحضاره والعلم والفنّ اللي بنيناهن ما يتبدّدو تحت مداسات عسكر الإسبان

الرُّميكيَّة: ليش مداسات البربر أحلى؟

المعتمد: رعي الجمال مع يوسف بن تاشفين ولا رعي الخنازير مع ألفونسو[٣٦٦]

لكن رغم إنذار الرُّميكيَّة، يعقد المعتمد مؤتمر قمَّة مُلوك الطَّوائف ويرتكب فيه خطأ إقرار استدعاء البربر لمساعدتهم بالحرب ضدّ ألفونسو، ويعلن للمُلوك أنَّه يتحمَّل مسؤوليَّة قراره هذا:

المعتمد: يا أصحاب الجلاله، طليطلة سقطت، وبعض الحصون عمتسقط، وأكترنا لامبالي... حتَّى عمبيهنّو ألفونسو السَّادس بالنَّصر

ملك ملقه: أنا من البدايه أعارض التّعاون مع ألفونسو خلّينا نتخذ موقف موحّد

المعتمد: جيوشنا أكثرها مش مؤهّله حاليًا للحرب. لهالسّبب رأيت أن نتّصل بيوسف بن تاشفين ملك البربر بالمغرب وندعيه للقتال معنا ضدّ ألفونسو

ملك بطليوس: رأي صائب

قاضي قرطبة: معك حقّ

---

٣٦٦ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٩٧– ٩٨.

ملك ملقه: يا أسياد، البرابره نشأوا بالصّحرا والبداوه. إذا شافو الأندلس وهالاخضرار والحدائق والعمايز وهالحضارة ما بيعودو يطلعو منها. انتبهو

المعتمد: أنا باخد المسؤوليّه. يا قاضي الجماعه في قرطبة

القاضي: نعم يا مولانا

المعتمد: إنت رسولي إلى يوسف بن تاشفين. بتتوجّه فورًا إلى المغرب، ومعك الوزير أبو بكر بن زيدون ومعك رسالة مني

ملك ملقه: أيّها المتقدّم في المُلوك، إنت انفردت بالرّأي، إنت بتتحمّل النّتائج. اسمحلنا ننسحب

ملك بطليوس: [للمعتمد فيما المُلوك ينسحبون] معك حقّ

ملك المريه: نحنا معك[٣٦٧]

فيلبّي يوسف بن تاشفين طلب المعتمد ويجيء البربر إلى الأندلس لمناصرته في الحرب ضدّ ألفونسو. لكن سرعان ما يُعجب يوسف بن تاشفين بالأندلس ويقرّر البقاء فيها ويقتل وينفي مُلوكها:

"**يوسف:** شو رأيكم بالأندلس؟

أبو بكر: بلد إخضرار وأنهار، بيوتها قصوره، نساءه بدوره

يوسف: أنا لما شفت الأندلس صغرت بعيني بلادي، ولكن كيف ممكن نرجع ناخد هاديك الأندلس؟

أبو بكر: ما فيه إلَّا الحرب"[٣٦٨]

بالنَّتيجة يقرّر المعتمد محاربة البربر للحفاظ على الأندلس:

المعتمد: شفتو شو صار بعبدالله ملك غرناطة وأخوه تميم؟ حطّن بالإقامه الجبريّه بأغمات. عندي شعور غامض فيه ما يشبه النّبوءه، إنَّو بين يوم والتّاني رح توعى على سيوف البربر فوق روسنا. بتقاتلو.

الكلّ: منقاتل

---

٣٦٧ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٩٩– ١٠٠.

٣٦٨ نفسه، ١١١.

المعتمد: بتموتو؟

الكلّ: منموت

خلف: فدا تراب الأندلس، فدا الحضاره والعلوم اللي وصلنالا ما رح نخلّي البربر يدعسوها

المعتمد: إذا تخاذلوا الأمراء والمُلوك، وحدي بدّي قاتل

الكلّ: نحنا معك

المعتمد: أنا عن إشبيلية، إبني المامون عن قرطبة، إبني الرّاضي عن رنده، وإنتو كلّ واحد عن بلد

[يحمل السّيف فيندفعون معه بحداء الحرب]

المعتمد: إذا راح الملك بيجي ملك غيرو

إذا راح الوطن ما فيه وطن غيرو

اسمعو يا كلّ المُلوك[٣٦٩]

لكن ها هو ينكسر تدريجيًّا في مواجهة البربر وتبدأ دول الأندلس بالسُّقوط:

صوت: سقطت المريه

أصوات: جايين البربر جايين

صوت آخر: سقطت مدينة طريف سقطت قرطبة سقطت لاردا[٣٧٠]

ثمَّ يستشهد ولداه المأمون والرَّاضي في الحرب:

خلف: شدّدو الحصار علينا

المعتمد: قاتلو لآخر جندي

خلف: استشهدو ولادك المامون والرّاضي

[الرُّميكيَّة تنهار]

المعتمد: [هادئًا] قول

---

٣٦٩ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ١١٥.

٣٧٠ نفسه، ١١٦.

خلف: حاصروهن، طلبو منهن يستسلمو. حلفو يمين معظّم ووعد بالله إنَّو بيعاملوهم معامله حسنه وما بيآذوهن... لكن، لما استسلمو، دبحوهن[٣٧١]

بالتَّالي يقرِّر المعتمد إنهاء الحرب مما يُظهر التَّحوُّل في حظِّه من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة أي الهزيمة والانكسار:

المعتمد: [لحالو] وإبقى أنا؟ لشو [إلى خلف] يا خلف،
وقّف الحرب اجمعلي أهالي القصر
وفتّش إذا بهاك الزّوايا بعد منسي شي
من ليالي النَّصر[٣٧٢]

ومنه إلى النّفي:

المعتمد: ويسلبونا الملك ونروح ع المنفى؟ وإنتي اللي حبّيتك، تتبهدلي!
الرُّميكيَّة: أنا كنت غسّاله إنت جبتني ع القصر وعملتني ستّ القصر... إذا هلّق خسرت كلّ شي، ما بتأسّف ع شي. بكون رجعت متلما كنت
المعتمد: يا إعتماد الرُّميكيَّة، بهالّحظة والعروش عمتتهدّم والتّيجان عمبتطير عن روس المُلوك: بتحبّيني؟
الرُّميكيَّة: بحبّك يا إبن عبّاد. بحبّك بالذّل. بحبّك بالتّعاسه أكتر من أيَّام المجد، ورايحه معك ع المنفى[٣٧٣]

---

٣٧١ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ١١٨.

٣٧٢ نفسه، ١١٩.

٣٧٣ نفسه، ١١٧.

في النِّهاية يدرك المعتمد أنَّه ارتكب خطأ آخر حين احتلّ قرطبة: "يا خلف، حاضر معي عبد الملك. بتتذكّرو لعبد الملك لما طردناه من الحكم بقرطبة؟"[٣٧٤] بالتَّالي تكون أخطاء المعتمد أو سوء تقديره السَّبب الَّذي يؤدّي بمصيره للتَّحوُّل من حال السَّعادة حين كان ملكًا قويًّا إلى حال التَّعاسة حين أصبح مهزومًا وخسر ولديه وبلاده ونُفي مع زوجته الرُّميكيَّة الَّتي تقول عند الرَّحيل: "وصلت النّهايه للنّهايه/ ناطره يروح الملك ت تنكتب/ والوقت واقف/ ناطر يفلّ الملك ت ينحسب."[٣٧٥]

إنَّ *مُلوك الطَّوائف* متفرِّدة في موضوعها، إذ إنَّها تعرض فعلًا واحدًا تامًا في كلِّيَّته ومترابط الأجزاء، وهو أنَّ مُلوك الطَّوائف أشقَّاء في العلن لكنهم أعداء في السِّرّ يحاولون إرضاء ألفونسو الغريب مما يؤدِّي إلى حروب تدور بين دول الأندلس وألفونسو والبربر في سبيل الاحتلال أو التَّحرير. وإنَّ كلّ الأحداث تدور حول هذا الفعل وتكون مترابطةً ترابطًا وثيقًا وتتتابع منذ البداية مع توقيع المعتمد المعاهدة مع ألفونسو وخيانة ابن عمَّار، ومحاولة قتل الرُّميكيَّة واحتلال المعتمد لقرطبة وألفونسو لطليطلة، ثمَّ إلغاء المعاهدة ومحاولة المعتمد تحرير طليطلة حتَّى استدعائه للبربر وسيطرتهم على الدُّول وسقوط المعتمد في النِّهاية ونفيه. بالنَّتيجة تؤدِّي هذه الأحداث المترابطة إلى تحوُّل حظّ المعتمد من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة. فلا يمكننا وضع جزء في غير مكانه أو حذفه إذ تصاب الحبكة بالتَّفكُّك. أمَّا طول حبكة *مُلوك الطَّوائف* فهو كافٍ ليسمح للبطل، أي المعتمد، بالانتقال من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة.

---

٣٧٤ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ١٢٠.

٣٧٥ نفسه، ١٢٠.

يقسِّم منصور هذه المسرحيَّة أيضًا إلى جزئين: الأوَّل للتَّعقيد والثَّاني للحلّ. وتدور أحداثها في ١٢٠ صفحة تقريبًا، بانسجامٍ مع تعريف أرسطو لطول المسرحيَّة التراجيديَّة، إذ يبدأ التَّعقيد مع بداية الجزء الأوَّل حين يقبل المعتمد توقيع معاهدة مع ألفونسو، ويستمرّ إلى حين يقرِّر فكّ حصار ابن ذي النُّون حاكم طليطلة عن قرطبة في مؤتمر قمَّة مُلوك الطَّوائف في آخر الجزء الأوَّل. أمَّا الحلّ فيبدأ مع افتتاح الجزء الثَّاني بتحرير المعتمد لقرطبة واحتلالها ونفي ملكها: "قرطبة حرَّرها جيش المعتمد صارت للمعتمد".[٣٧٦] فهذا التَّحرير يشكِّل نقطة التَّحوُّل في حظّ المعتمد من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة، الَّتي تمتدّ مع بداية الحلّ أي بداية الجزء الثَّاني حتَّى نهاية المسرحيَّة حين ينهزم المعتمد ويستشهد ولداه ويقع أسيرًا ثمَّ يُنفى وزوجته اعتماد الرُّميكيَّة إلى أغمات في المغرب. فيكون طول حبكة *مُلوك الطَّوائف* كافيًا ليعرض خلالها المؤلِّف الأحداث الَّتي تؤدِّي إلى التَّعقيد الَّذي يظهر في الجزء الأوَّل ويستمرّ حتَّى نهايته، وإلى الحلّ الَّذي يبدأ مع بداية الجزء الثَّاني ويستمرّ حتَّى نهاية المسرحيَّة.

لم يعتمد منصور في حلّ *مُلوك الطَّوائف* على القوى الفوقطبيعيَّة، بل جعله يصدر عن الحبكة نفسها وعن التَّعقيد الَّذي أدَّى إليه، أي نتيجة أخطاء وسوء تقدير المعتمد. وهو لا يستعمل في حبكته الأحداث غير المعقولة أو غير الممكنة، بل نجد أنَّ أحداث مسرحيَّته كلّها واقعيَّة. لكنَّ منصور يوظِّف الآلة الإلهيَّة الَّتي تظهر حين يخبر المعتمد الرُّميكيَّة عن نبوءة منجِّم:

المعتمد: فيه منجّم تنبّأ لبيّي الملك المعتضد قلّو: رح يجي واحد مش إسباني يشلّح إبنك الملك
الرُّميكيَّة: مش إسباني؟ مين؟
المعتمد: قال جايي من المغرب. ما بعرف، أنا بطمئن لألفونسو

---

٣٧٦ الرَّحباني، *ملوك الطَّوائف*، ٧٤.

الرُّميكيَّة: [مفكّرة] قولك شي ألفونسو عربي؟![377]

وتعود الرُّميكيَّة وتشير إلى هذه النُّبوءة:

المعتمد: لازم إحمي بلدي من هالوحش اللي إسمو ألفونسو السَّادس. عمفكّر أطلب مساعدة يوسف بن تاشفين ملك البربر
الرُّميكيَّة: [مقاطعة] أوعى! تذكّر إبنك الرّشيد شو قلّك: لا تدخّل علينا بالأندلس واحد يشلّحنا ملكنا ويبدّد شملنا
(...) يا معتمد تذكّر النّبؤه القديمه: اللي بدّو يشلحك ملكك لا أندلسي ولا إسباني. واحد بدّو يجي من المغرب، ويوسف جايي من المغرب[378]

لكن هذا التَّوظيف للآلة الإلهيَّة كان جيّدًا إذ إنَّ منصور يستخدمه "فقط في الأحداث الَّتي تقع خارج نطاق النَّصّ المسرحيّ: كالأحداث (...) الَّتي ستأتي فيما بعد، والَّتي تتطلَّب التَّنبُّؤ بها، أو الإعلان عنها، طالما نعزو إلى الآلهة قدرة الاطِّلاع على كلّ شيء."[379] فإنَّ هذا التَّنبُّؤ بخسارة المعتمد للملك لم يؤثِّر على مجرى الأحداث إذ إنَّ هذا لا يكترث بها أصلًا، بل يصرّ على فعل ما يريد:

المعتمد: واقف بوجّ العواصف
بالتّاج وبالعظمة واقف
بدّي حافظ على العرش
ولا النّبوّه.. اللي قالا عني العرّاف لبيّي
بتأثّر عليّي
أنا ما بصدّق غير سيفي

---

[377] الرَّحباني، *ملوك الطَّوائف*، ٣٣.

[378] نفسه، ٩٧– ٩٨.

[379] حمادة، ١٥٠– ١٥١.

سيفي القصَّة الحقيقيّه[٣٨٠]

وتثير أحداث *مُلوك الطَّوائف* الخوف والشَّفقة لدى المتلقِّي، هصوصًا لأنَّ ما يحدث للمعتمد في نهاية المسرحيَّة، أي انكساره ووفاة ولديه وخسارته لبلاده ثمَّ نفيه، يكون غير متوقَّع ويحدث فجأة. لكن هذه النِّهاية الَّتي آل إليها المعتمد تنتج عن تتابع الأحداث السَّابقة ويعتمد أحدها على الآخر، كتوقيعه للمعاهدة مع ألفونسو واحتلاله لقرطبة الَّذي أدَّى إلى تتابع الأحداث الَّتي غيَّرت حاله من السَّعادة إلى الشَّقاوة. فكلّ ما يحصل للمعتمد يثير شعورَي الخوف والشَّفقة لدى المتلقِّي إلى أن يبلغ أوجّه في نهاية المسرحيَّة عندما يواجه البطل مصير الأسر والنَّفي:

"**النَّاس:** يا سيّد
نحنا قاتلنا حاربناهن وانكسرنا
والمحزن إنَّو رح نبقى وإنت وحدك رايح[٣٨١]

هذا الأمر يؤدّي إلى التّمثل إذ يتشبَّه المتلقِّي بالبطل ويتعاطف معه، فيعكس عذاب المعتمد عذابه هو. لكن المتلقِّي يفرح عندما يعلم أنَّ هذا العذاب لا يحدث معه شخصيًّا، فتتمايز أناه عن "أنا" البطل، وبالتَّالي يتحقَّق التَّطهير لديه من خلال هذا التَّفريغ العاطفي الَّذي يقوم به.

ويتحقَّق الباثوس في *مُلوك الطَّوائف* مع المصائب الَّتي تحلّ بالمعتمد. فيكون انكساره ووفاة ولديه وخسارته لبلاده ثمَّ نفيه هو وزوجته دوافع للمتلقِّي للشَّفقة عليه. بالتَّالي يولِّد هذا الأمر

---

٣٨٠ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٥٣– ٥٤.

٣٨١ نفسه، ١٢٠.

التَّطهير لدى المتلقِّي كما بيَّنَّا أعلاه، ويكون منصور قد اختار نهايةً صحيحةً لمسرحيَّته التراجيديَّة كونها نهاية غير سعيدة.

ورغم أنَّ أحداث *مُلوك الطَّوائف* لا تقع في مكانٍ واحدٍ وفي يومٍ واحدٍ كما وردت عند أرسطو، فإنَّ حبكتها تعتبر حبكة جيِّدة للأسباب ذاتها الَّتي أشرنا إليها في حديثنا عن *صَيْف ٨٤٠* في الفصل السَّابق.

بالتَّالي تكون حبكة *مُلوك الطَّوائف* حبكة جيِّدة إذ إنَّ منصور أرادها من النَّوع المعقَّد، وكان طولها كافيًا لحدوث التَّحوُّل في حظّ المعتمد من حال السَّعادة، أي القوَّة والملك، إلى حال الشَّقاوة، أي الهزيمة والنَّفي. ويعتمد فيها منصور موضوعًا فرديًّا في جزئين، يعرض التَّعقيد في الجزء الأول وفي الجزء الثَّاني يظهر الحلّ الَّذي لا يتمّ بعامل القوى الفوقطبيعيَّة بل نتيجة تتابع أحداث الحبكة. بالنَّتيجة، يساعد توظيف منصور لعناصر الحبكة الجيِّدة المتلقِّي على تحقيق عمليَّة التَّطهير.

٢. *الشَّخصيَّة*

تكون شخصيَّة المعتمد مشابهةً للواقع إذ إنَّه شخص حقيقيّ وُجد في تاريخ الأندلس وكان همُّه تحقيق حلمه بالتَّوسُّع. وهو لا يهتمّ لعواقب هذا الحلم، بل يكون مستعدًّا لفعل أيّ شيءٍ لتحقيق هدفه:

الرُّميكيَّة: ودّيت صديقك عبد الملك ع المنفى؟
المعتمد: فعلًا أنا حزين يا إعتماد، بس هيك صار

الرُّميكيَّة: إذا حزين مين جبرك تحتلّ قرطبة؟

المعتمد: كان لازم إحتلّا. أنا صاحب مشروع أكبر مني ومن عبد الملك... قرطبة كانت عاصمة الأندلس الموحّده أيَّام المجد... وهيدا حلمي

الرُّميكيَّة: إذا حلمك التّوحيد، ضروري تاكل مملكه بملكها وعسكرها وحكّامها؟

المعتمد: يا إعتماد، لما بيكون الحلم أكبر من الواقع الموجود، لازم الحلم ياكل هالواقع

الرُّميكيَّة: بس ما تنسى إنَّو كلّ واحد إلو حقّ يعيش

المعتمد: كلّ واحد إلو حقّ يعيش، لكن بدّو يفترس غيرو حتَّى يستاهل هالحقّ.[٣٨٢]

فهو ملك قويّ لكنَّه ليس كاملًا، إذ يرتكب أخطاء تودي به للهزيمة. وهذا ما يجعل المتلقِّي يتعاطف معه ويتشبَّه به، إذ إنَّه ليس كاملًا هو الآخر. حتَّى إنَّ منصور يُظهر زوجة المعتمد الرُّميكيَّة الغسَّالة الفقيرة أكثر حكمة منه، فتنصحه مثلًا بعدم توقيع المعاهدة. وحين لا يُصغي، تطلب من الأزرق حارسها أن يسرق المعاهدة لتعرف محتواها، وتحزن عندما تكتشف نيَّة المعتمد:

المعتمد: سرقتي المعاهده؟

الرُّميكيَّة: لأنَّي بدّي أعرف

المعتمد: معاهده بين مُلوك لازم تبقى سرّيّة لصالح الحكم وصالح النَّاس

الرُّميكيَّة: إذا لصالح النَّاس لازم يعرفوها النَّاس

المعتمد: أنا اللي بعرف صالحهن. القياده هيي الملك والشّعب شعب الملك، والمعاهده اللي صارت، صارت من أجل الملك

الرُّميكيَّة: يا سيّد المُلوك

بحزن ع المُلوك ع النّباله

ع الصّوره الكنت ببالي

المعتمد: [معترضًا] لا بقى تقولي

---

٣٨٢ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٧٧.

الرُّميكيَّة: [مكملة] على ناس متوجين من عالم تاني جايين قلّت الكرامه بسيوفن والعداله

المعتمد: لا بقى تكفّي

الرُّميكيَّة: تاري يا حزني عليهن ساكن بقلوبن الذّيب
والتّيجان اللي ع روسن لعبه بإيدين الغريب

المعتمد: لا بقى تكفّي. كإنَّو صوتك عدوّي
صوتك عتّم، لبس اللّيل وما بقى يضوّي
خايف تعلا صحرا وتحفر بيني وبينك هوه

الرُّميكيَّة: إنت محالف مع ألفونسو ضدّ الكلّ

المعتمد: ومع الكلّ... المحبّه بتبدا من الأنا
وهالاتنين وعشرين ملك أشقّاء ومختلفين
بدّي ربّيهن أنا وبالقوّة وحّدهن أنا
(...)

الرُّميكيَّة: [لوحدها] تنين وعشرين حاكم، بيتسلّى فيهن ألفونسو... يا ريت بيتّفقو مرّه، بسّ مرّه، بيركع قدّامن ألفونسو[٣٨٣]

فهي تلوم المعتمد على موقفه وتنصحه بالتَّوحُّد مع مُلوك الطَّوائف لمواجهة ألفونسو: "إنت واحد من هالـ ٢٢ حاكم اللي تخاذلو وسكتو وباركولو لألفونسو بالسّرّ. يا معتمد، بدل الانهيار وحّدو كلمتكن واسترجعوها."[٣٨٤] لكن المعتمد لا يصغي إليها، بل يستمع لوزيره ابن عمَّار الَّذي يحاول قتل الرُّميكيَّة للتَّخلُّص منها ومن أفكارها المعارضة لسياسته:

ابن عمَّار: بلّغ جلالة مولاي ألفونسو إنَّو خادمك ابن عمَّار قريبًا بيكون عندك على رأس وفد لتوقيع المعاهدة باسم المعتمد رغم كلّ اعتراض

السّفير: ليش فيه حدا معترض؟

ابن عمَّار: عمنواجه امرأة شرسة إسمها الرُّميكيَّة ضدّ المعاهدة

---

٣٨٣ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٥٣– ٥٤.

٣٨٤ نفسه، ٩٧– ٩٨.

السّفير: زيحا من الطّريق

ابن عمَّار: هيدي مرت الملك

السّفير: [بابتسام] ونساء المُلوك بيتعرّضو لحوادث!

ابن عمَّار: فهمت!؟![٣٨٥]

لكن هذا الأمر يجعل شخصيَّة المعتمد شخصيَّة ثابتة ويظهره منصور متساوقًا مع نفسه إذ إنَّه لا يغيِّر رأيه وطموحه في توحيد الأندلس ولو كان ذلك على طريقته الخاصَّة:

الرُّميكيَّة: إنت محالف مع ألفونسو ضدّ الكلّ

المعتمد: ومع الكلّ... المحبّه بتبدا من الأنا

وهالاتنين وعشرين ملك أشقّاء ومختلفين

بدّي ربّيهن أنا وبالقوّة وحّدهن أنا[٣٨٦]

بالتَّالي تكون شخصيَّة المعتمد ملائمة لشخصيَّة الملك إذ إنَّه طموح وشجاع وقياديّ. فهو يتمتّعَ بطموح توحيد الأندلس، وهو أمرٌ لا يتمتَّع به باقي مُلوك الطَّوائف مما يميّزِه عنهم: "كان لازم إحتلّا. أنا صاحب مشروع أكبر مني ومن عبد الملك... قرطبة كانت عاصمة الأندلس الموحّده أيَّام المجد... وهيدا حلمي (...) لما بيكون الحلم أكبر من الواقع الموجود، لازم الحلم ياكل هالواقع."[٣٨٧] وكذلك يتمتَّع بشجاعةٍ تميّزه عن الآخرين وتجعله يقرِّر القتال وحده إن لزم الأمر: "إذا تخاذلوا الأُمراء والمُلوك، وحدي بدّي قاتل." [٣٨٨]

---

٣٨٥ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٢٧.

٣٨٦ نفسه، ٥٣– ٥٤.

٣٨٧ نفسه، ٧٧.

٣٨٨ نفسه، ١١٥.

فيكون اختيار منصور لشخصيَّة المعتمد اختيارًا ملائمًا، إذ كان مشابهًا للواقع ومتساوقًا مع نفسه. فهو صالح دراميًّا. لكن المعتمد، رغم تميُّزه، ليس كاملًا، بل هو إنسان كباقي البشر: يحبّ ويخطئ ويقاتل وينهزم، مما يجعل شخصيَّته مؤثِّرة، وبالنَّتيجة يسمح للمتلقِّي بالتَّمثُّل به فيتحقَّق التَّطهير.

٣. *الفكر*

الفكرة الرّئيسة الَّتي تدور حولها *مُلوك الطَّوائف* هي أنَّ المُلوك العرب في الأندلس أشقَّاء في العلن لكنهَّم أعداء في الباطن، وهمّهم إرضاء الملك ألفونسو السَّادس الإسباني. فينشأ الصِّراع حول هذه الفكرة على امتداد المسرحيَّة، إذ يكون هدف البطل المعتمد جمع شمل مُلوك الطَّوائف الإثنين والعشرين ليصيروا شعبًا أندلسيًّا واحدًا ويتصدُّوا لألفونسو الَّذي يمثِّل الغريب، فيتحرَّروا بالتَّالي من سلطته عليهم. ويبيِّن منصور هذه الثِّيمة منذ بداية المسرحيَّة من خلال حوارٍ يدور بين المعتمد وزوجته الرُّميكيَّة:

المعتمد: [بعد صمت قصير] هالأندلس اللي وحّدها صقر قريش، غابت عنها شمس الخلافه، وتقاسموها الأمرا والحكّام. كلّ واحد استقلّ بمدينه دوله وسمّو حالن مُلوك الطَّوائف

الرُّميكيَّة: يعني مُلوك الطّائفيه

المعتمد: لا. الطَّوائف باللُّغة معناتا جماعات من النَّاس لها رأي سياسيّ معيّن، اجتمعو بظلّ حكم أمير أو ملك. ما إلن علاقة لا بالمذاهب ولا بالطّائفيه

الرُّميكيَّة: وإنت واحد منهن؟

المعتمد: أنا ملك إشبيلية، وفيه ملك قرطبة، ملك طليطله، وملك غرناطة، وغيرن وغيرن. صار عددنا ما شاء الله ٢٢ دوله والخير لقدّام

الرُّميكيَّة: ٢٢ ... ظبطت

المعتمد: ٢٢. أشقّاء بالعلن أعداء بالسّرّ بيكيدو لبعضن

(...) وكلّن بيتسابقو على رضى الملك ألفونسو السَّادس الإسباني اللي بيهدّدن وبيدفّعن مال

(...) وبيقاتلن مع بعض وعاملين زلمو[٣٨٩]

وتتبلور هذه الفكرة عن طريق استخدام منصور للغة شخصيَّاته وخاصَّةً البطل بشخص المعتمد والخصم بشخص ألفونسو. فإنَّ المعتمد يظهر تذمُّره من انشقاق مُلوك الطَّوائف وتقاتلهم:

عبد الملك: ملك طليطله ابن ذي نون محاصرها بدّو يحتلّها

المعتمد: هيك صرنا؟ الأخ يقاتل أخوه! أنا ما بقبل حدا يعتدي على حدا. يا إبن عمَّار: فورًا اطلب عقد مؤتمر قمّه للأشقّاء مُلوك وحكّام الـ ٢٢ دوله أندلسيّه

ابن عمَّار: مؤتمر قمّه للأشقّاء

عبد الملك: بيكفينا خضوع للأجنبي

المعتمد: قرطبة حرّة مستقلّه.[٣٩٠]

وسرعان ما يُظهر نيَّته في توحيد الأندلس في حديثٍ له مع وزيره ابن عمَّار الَّذي يحاول إقناعه بتوقيع المعاهدة مع ألفونسو:

المعتمد: مع اعترافي بصوابيّة أفكار الرُّميكيَّة أحيانًا، أنا ما بتأثّر بحدا. خايف لتكون هالخطوة ضد توحيد الأندلس

ابن عمَّار: بالعكس. هيدي طريق التّوحيد، اتّكل عليّي. كلّ شي صار جاهز ما بقى إلَّا التّوقيع

---

[٣٨٩] الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٢٠– ٢١.

[٣٩٠] نفسه، ٢٤.

المعتمد: روح ألّف الوفد اللي بدّو يرافقك، ووقّع المعاهدة بإسمي. بسّ انتبه الغلطة بتكلّف كتير[٣٩١]

وبعد أن ينجح المعتمد في تحرير قرطبة من ذي النُّون يحتلُّها، إذ إنَّها إحدى أهدافه لتحقيق التَّوحيد. ويعبِّر عن ذلك كالتَّالي:

الرُّميكيَّة: إذا حزين مين جبرك تحتلّ قرطبة؟
المعتمد: كان لازم إحتلّا. أنا صاحب مشروع أكبر مني ومن عبد الملك... قرطبة كانت عاصمة الأندلس الموحّده أيَّام المجد... وهيدا حلمي
الرُّميكيَّة: إذا حلمك التّوحيد، ضروري تاكل مملكه بملكها وعسكرها وحكّامها؟
المعتمد: يا إعتماد، لما بيكون الحلم أكبر من الواقع الموجود، لازم الحلم ياكل هالواقع[٣٩٢]

فرغم حزنه على ملك قرطبة، يتولَّى المعتمد نفيه بهدف التَّوحيد الَّذي يحلم به. وهذا الأمر يُظهر المعتمد بصورة الإنسان غير الكامل، الَّذي يأخذ قرارات غير صائبة ويرتكب أخطاء ككلّ البشر. هذا الأمر يجعل المتلقِّي يتعاطف معه فيتمثَّل به إذ يشعر أنَّه إنسان حقيقيّ مثله وليس إلهًا أو إنسانًا خارقًا.

وحين يطلب ألفونسو من المعتمد أن يساعده في احتلال طليطلة، يرفض المعتمد لأنَّ طليطلة هي إحدى الدُّول الـ٢٢، واستيلاء ألفونسو عليها لا يتماشى مع مخطَّطه التَّوحيديّ. ويتبيَّن ذلك في عبارات المعتمد:

ألفونسو: بما إنَّو الملك ابن ذي النّون ملك طليطلة بدأ يشكّل خطر على السّلام، ويكدّس الأسلحه، لذلك، بمباركتكم وإنت المتقدّم في المُلوك، قرّرت إنَّي إحتلّ طليطلة وخلّصكن من شرّو

---

٣٩١ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٢٨- ٢٩.

٣٩٢ نفسه، ٧٧.

المعتمد: يا سيّد، طليطلة دوله من دولنا الـ ٢٢. بأيّ حقّ بدّك تحتلّها؟
ألفونسو: بالحقّ اللي جلالتكن احتلّيتو فيه قرطبة
المعتمد: اسمحلي ما وافق[٣٩٣]

كما يبيّن منصور حلم المعتمد بتوحيد دول الأندلس في تصريحات عدَّة له مثل: "وهالاتنين وعشرين ملك أشقّاء ومختلفين/ بدّي ربّيهن أنا/ وبالقوّة وحّدهن أنا"،[٣٩٤] و"لازم إحمي بلدي من هالوحش اللي إسمو ألفونسو السَّادس. عمفكّر أطلب مساعدة يوسف بن تاشفين ملك البربر"،[٣٩٥] و"رعي الجمال مع يوسف بن تاشفين ولا رعي الخنازير مع ألفونسو"،[٣٩٦] و"أنا ما عدت سئلان على حالي... أنا بدّي الأندلس... بدّي الحضاره والعلم والفنّ اللي بنيناهن ما يتبدّدو تحت مداسات عسكر الإسبان."[٣٩٧]

كذلك يظهر تشتُّت مُلوك الطَّوائف من خلال كلمات الخصم ألفونسو الَّذي يقول: "شو بدّي أعمل بهالمُلوك العرب؟ كلّ واحد بيجي يشتكي ع التّاني. كلّ واحد بدّو أنصرو ع التّاني. وفوق الدّكّه بيجو بلا موعد."[٣٩٨]

---

٣٩٣ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٨٤.

٣٩٤ نفسه، ٥٣– ٥٤.

٣٩٥ نفسه، ٩٧– ٩٨.

٣٩٦ نفسه، ٩٧– ٩٨.

٣٩٧ نفسه، ٩٧– ٩٨.

٣٩٨ نفسه، ٣٧.

ويُظهر منصور أهميَّة فكرته هذه في نهاية المسرحيَّة حين يقرِّر المعتمد الدِّفاع عن كلّ دولةٍ من دول العرب في الأندلس ودولته إشبيلية ضمنًا. فيحثّ مُلوك الطَّوائف على الحرب ضدّ البربر والقتال حتَّى الموت فداءً لتراب الأندلس:

المعتمد: شفتو شو صار بعبدالله ملك غرناطة وأخوه تميم؟ حطّن بالإقامه الجبريّه بأغمات. عندي شعور غامض فيه ما يشبه النّبوءه، إنَّو بين يوم والتّاني رح نوعى على سيوف البربر فوق روسنا. بتقاتلو.

الكلّ: منقاتل

المعتمد: بتموتو؟

الكلّ: منموت

خلف: فدا تراب الأندلس، فدا الحضاره والعلوم اللي وصلنالا ما رح نخلّي البربر يدعسوها[٣٩٩]

أمَّا المعتمد فيقرِّر، من أجل قضيّته، المحارَبة وحده إن لزم الأمر، إذ لو مات أثناء الحرب وخسرته أرضه يمكن تعيين ملك آخر مكانه، لكن إن خسر الشَّعب الوطن فلن يجدوا لهم وطنًا آخر:

المعتمد: إذا تخاذلو الأمراء والمُلوك، وحدي بدّي قاتل

الكلّ: نحنا معك

المعتمد: أنا عن إشبيلية، إبني المامون عن قرطبة، إبني الرّاضي عن رنده، وإنتو كلّ واحد عن بلد

[يحمل السّيف فيندفعون معه بحداء الحرب]

المعتمد: إذا راح الملك بيجي ملك غيرو

إذا راح الوطن ما فيه وطن غيرو

اسمعو يا كلّ المُلوك..[٤٠٠]

---

٣٩٩ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ١١٥.

٤٠٠ نفسه، ١١٥.

وينهي منصور المسرحيَّة برسالةٍ يوجّهها المعتمد إلى العرب وتلخِّص فكرة المسرحيَّة، يقول فيها:

المعتمد: يا هالعرب
أنا واحد منكن
أنا آخر نصر وآخر شاعر
واللي خسّرنا
إنَّا سكرنا
بمجد الماضي ونسينا الحاضر
بكرا إذا تلاقينا بالزّمان اللّي جايي
وانكتبو التّواريخ
ان شالله نكون تحرّرنا
من ماضينا وصرنا
عرب المستقبل مش عرب التَّاريخ!!![٤٠١]

إذًا تؤكّد هذه الرِّسالة أهميَّة توحيد العرب ضدّ الغرباء. وهي رسالة يريدها منصور أمثولةً للمتلقِّي عامةً وللعربيّ خاصّةً. ويستخدم اللُّغة المناسبة لإظهار فكرة مسرحيَّته والَّتي ينطق بها على وجه الخصوص بطله المعتمد. فتُحْدِث هذه الكلمات أثرًا لدى المتلقِّي الَّذي يشعر بأهميَّة توحيد الشُّعوب ضدّ كلّ غريب يريد احتلال الأوطان، إذ عدم توحّد مُلوك العرب ضدّ الغريب الإسباني ألفونسو السَّادس أدّى بهم إلى خسارة بلادهم الأندلس. بالتَّالي يخلق هذا الأمر مشاعر الغضب والخوف والشَّفقة لدى المتلقِّي، مما يؤدّي إلى تحقُّق الأمثولة والتَّمثُّل ومن ثمَّ التَّطهير.

٤٠١ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ١٢١.

٤. *اللُّغة*

إنَّ حوارات *مُلوك الطَّوائف* هي بالعامِّيَّة اللُّبنانيَّة. لكن في أماكن كثيرة يمزج منصور بين العامِّيَّة والفصحى كما في قول ملك ملقه: "أنا من البدايه أعارض التَّعاون مع ألفونسو خلّينا نتّخذ موقف موحّد."[٤٠٢]

وفي أماكن أخرى يجري الحوار بين الشَّخصيَّات بالفصحى، مثلًا:

الضّابط: يا جماهير شعبنا الأبيّة، لقد رجع المستنفر بالله إلى الحكم وأخمد التّمرّد المشبوه
الجماهير: شعب واحد... أندلس عربيّة واحدة..
صوت: إرفعوا أيدكم عن قرطبة
صوت: نعم للصّف الواحد
صوت: فليسقط ألفونسو..... فليسقط ألفونسو[٤٠٣]

ويستخدم منصور لغةً ملائمةً لشخصيَّاته. فها هو المعتمد، الملك والشَّاعر، يتكلَّم بلغة المُلوك، وفي أماكن عدَّة يقول بعضًا من شعره:

"قد رمت يوم نزالهم

ألا تحصننّي الدّروع

ما سرت قطّ إلى القتال

وكان من أملي الرّجوع"[٤٠٤]

---

٤٠٢ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٩٩.

٤٠٣ نفسه، ٤٦.

٤٠٤ نفسه، ٨٥.

أمَّا الغسالة اعتماد الرُّميكيَّة فتتلفّظ ببعض العبارات السُّوقيَّة، وخاصَّةً في بداية زواجها من المعتمد:

المعتمد: ٢٢. أشقّاء بالعلن أعداء بالسّرّ بيكيدو لبعضن

الرُّميكيَّة: يعني بيخوزقو بعضن؟

المعتمد: [متداركًا] له له له! ما بيقولو هيك بلغة المُلوك

الرُّميكيَّة: معناة الحكي

المعتمد: وكلّن بيتسابقو على رضى الملك ألفونسو السَّادس الإسباني اللي بيهدّدن وبيدفّعن مال

الرُّميكيَّة: [مقاطعة] أخو الشّلّيته

المعتمد: [يتنبيه] إعتماد.. قلنا هي مش لغة مُلوك...[٤٠٥]

كذلك يوظِّف منصور اللُّغة الإسبانيَّة لخدمة النَّصّ كما حين يغنِّي سفير ألفونسو بالإسبانيَّة:[٤٠٦]

السَّفير: YOTEQUIERO VESTIDO
FALDA PINADO
LUNA ROSSA UNPOCO
E QUIVACADO
MUCHO MUCHO MANIANA
GRACIAS SENIORE
IMPOSSIBLE NO QUIERO
CORTO ABADO[٤٠٧]

وعندما يتكلَّم بعض المُلوك أثناء اجتماع القمَّة بالإسبانيَّة:

المعتمد: [يطرق بالمطرقة] ألفونسو السَّادس ما بيتقاطع لألف سبب. فيه علاقات دوليّه، مصالح قوميّه، وهوي واقف معنا

ملك غرناطة: أيّها الأشقّاء ألفونسو عدونا الأول

ملك طرطوشة: ألفونسو إيل توريرو أرهابيتو سينيوري

ملك طريف: آل أليغرو فيفاتشي أصولياتو أموري

---

٤٠٥ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٢٠– ٢١.

٤٠٦ تظهر فيها بعض الأخطاء في قواعد اللّغة الإسبانيّة وإملائها.

٤٠٧ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٣١.

المعتمد: شغل وين هو؟

خلف: سيدنا هودي من عرب الـ ٢٢ دوله بسّ بيحكو إسبانيولي

المعتمد: يحكو عربي!٤٠٨

وفي موقعٍ آخر:٤٠٩

[ييستمر الضَّجيج. يبدأ الحوار بالاسباني. الضّجيج مستمر وغير مفهوم]
BASTA ESTOS GRITOS SON TERRIBLES
روقو يا شباب

واحد: NOSE ENTIENDE NADA
BASTA BASTA

واحد: NO SE PUEDO DISCUTIR EN UN AMBINETE TAN RUIDOSO
PARA QUÉ TANTO JALEO?
CALMENSE PER FAVOR٤١٠

كما يستعمل منصور اللَّهجة المغربيَّة في كلام البربر:

شخص: أهلًا بيوسف بن تاشفين والمُلوك الميتمين

يوسف: [إلى المعتمد بلهجة بربريّة] صاحب الجلاله، بلادك جميله لكين فوضى وزحام.
أنا نريد نرجع للمغرب

المعتمد: مولانا... القصر جاهز

يوسف: ثلاث أيَّام يكفي٤١١

---

٤٠٨ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٧٠.

٤٠٩ في هذا الموقع أيضًا تظهر بعض الأخطاء في قواعد اللّغة الإسبانيّة وإملائها.

٤١٠ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٧٢.

٤١١ نفسه، ١٠٧.

وبما أنَّ اللُّغة تعبِّر عن أفكار الشَّخصيَّات عن طريق الكلمات، فإنَّ شخصيَّة المعتمد تظهر من خلال كلماته. فهو شجاع إذ يقول: "إذا تخاذلوا الأمراء والمُلوك، وحدي بدّي قاتل"،[٤١٢] وطموح وعنيد:

المعتمد: واقف بوجّ العواصف
بالتّاج وبالعظمة واقف
بدّي حافظ على العرش
ولا النّبوّه.. اللي قالا عني العرّاف لبيّي
بتأثّر عليّي
أنا ما بصدّق غير سيفي
سيفي القصَّة الحقيقيّه[٤١٣]

وهو يندم عندما يقترف خطأ، كما في اعترافه: "هالإتِّفاق كان خطأ والرّجوع عن الخطأ فضيله"،[٤١٤] وفي قوله: "فيه براسي أصوات عمتصرخ وتنده طليطلة. أنا السّبب. أنا تراخيت حتَّى سقطت بإيدي ألفونسو ورح بتجرّ خلفا غرناطة وملقة وقرطبة وإشبيلية وكلّ الأندلس."[٤١٥]

ويصوّره منصور أيضًا رومنسيًّا ووفيًّا لوعده:

الرُّميكيَّة: بعدني ما نسيت
ووعدتني وما وفيت
المعتمد: لأ وفيت، قومي افتحي الشّبّاك
[تتقدّم وتفتح الشّبّاك على موسيقى عاصفة، فترى زهر اللّوز الأبيض يكسو المكان كالثّلج]

---

[٤١٢] الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ١١٥.

[٤١٣] نفسه، ٥٣– ٥٤.

[٤١٤] نفسه، ٨٤– ٨٥.

[٤١٥] نفسه، ٩٧– ٩٨.

الرُّميكيَّة: [مدهوشة] تلج؟ ولّا زهر لوز؟ وكيف؟

المعتمد: زرعت الدّني مقابيل شبّاكك

شجر لوز ت كلّما الموسم رجع

تشعل التّلّه بالبياض

وإنتي تقولي التّلج ع بابي بقي

لا شتّت الدّنيه ولا تلجت

و ع بابي بقي

أبيض نقي

ويا زهرة الزّهر اشهقي[٤١٦]

من الجهة الأخرى، يُلاحَظ من حديث ألفونسو السَّادس أنَّه محتال وخبيث يتظاهر بولائه للعرب لكنَّه يسرق أموالهم:

ملك غرناطه: نحنا جايين نوقف على خاطركن. شو بتقترحو علينا نتّخذ موقف بهالمؤتمر، خصوصًا فيه بعض المتهورين بدّن نقطع العلاقات مع جلالتكن

ألفونسو: إنتو أسياد قراركن، لكن من واجبي حذّركن من التّطرّف والسّلبيّه. وهل من مصلحتكن تخاصمو أكبر قوّه ضاربه؟!

الجميع: [بحماس] معاذ الله

ملك لاردا: نحنا مع ألفونسو نصير الحرّيّه والسّلام

ألفونسو: إذن بوصّيكن بالاعتدال

ملك غرناطه: وهو كذلك

المُلوك: [ينهضون]

ألفونسو: شكرًا لزيارتكن، وإنتو بتعرفو مواقفي بالدّفاع عن أمن المنطقه. لهالسّبب بدّي أطلب منكن المساهمه بنفقات بناء حصن سانتا مانويلا اللي عمنبنيه لصالح الدّفاع المشترك

---

٤١٦ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٥٠– ٥١.

المُلوك: معلوم معلوم [يبدأون بوضع أيديهم في جيوبهم أو في صدورهم الدّاخليّة للدّفع][٤١٧]

أمَّا الرُّميكيَّة ففي كلامها تظهر الحكمة: "تنين وعشرين حاكم، بيتسلّى فيهن ألفونسو... يا ريت بيتّقفو مرّه، بسّ مرّه، بيركع قدّامن ألفونسو."[٤١٨] فهي تعطي النَّصائح والتَّحذيرات الصَّائبة للمعتمد الَّذي لا يصغي إليها: "إنت واحد من هالـ ٢٢ حاكم اللي تخاذلو وسكتو وباركولو لألفونسو بالسّرّ. يا معتمد، بدل الانهيار وحّدو كلمتكن واسترجعوها"[٤١٩] و"أوعى! تذكّر إبنك الرّشيد شو قلّك: لا تدخّل علينا بالأندلس واحد يشلّحنا ملكنا ويبدّد شملنا."[٤٢٠]

وهي أيضًا امرأة رومنسيَّة: "بحبّك يا إبن عبّاد. بحبّك بالذّل. بحبّك بالتّعاسه أكتر من أيَّام المجد، ورايحه معك ع المنفى"،[٤٢١] وطموحة حالمة:

الرُّميكيَّة: هل هناك سقف للحلم؟
المعتمد: أبدًا
الرُّميكيَّة: فإذن بحلم كون زوجه
المعتمد: زوجه؟!
الرُّميكيَّة: ومش رح خلّيك تندم
المعتمد: هيدا بيتوقّف عليكي[٤٢٢]

---

٤١٧ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ٤٠– ٤١.

٤١٨ نفسه، ٥٣– ٥٤.

٤١٩ نفسه، ٩٧– ٩٨.

٤٢٠ نفسه، ٩٧– ٩٨.

٤٢١ نفسه، ١١٧.

٤٢٢ نفسه، ١٥.

إذًا يوظِّف منصور في *مُلوك الطَّوائف* العبارات اللُّغويَّة المناسبة لإظهار أفكار شخصيَّاته، فيفهم المتلقِّي من خلالها أطباعها المختلفة. ويجعل اللَّهجة البربريَّة واللُّغة الإسبانيَّة تخدمان شخصيَّاته المختلفة إذ تعطيانها نفسًا واقعيًّا يُمكِّن حصول عمليَّة التَّمثُّل لدى المتلقِّي ومنه تحقيق التَّطهير.

بدأنا هذا الفصل بملخَّص لمسرحيَّة منصور الرَّحباني *مُلوك الطَّوائف*. ثمَّ تأمَّلنا في توظيف منصور فيها لكلٍّ من عناصر "الحبكة" و"الشَّخصيَّة" و"الفكر" و"اللُّغة" كما وردت في كتاب *فنّ الشِّعر* لأرسطو. واستنتجنا أنَّه يستخدم هذه العناصر بطريقةٍ جيِّدة تتلاءم مع تعريف أرسطو فتخلق أحداث المسرحيَّة من خلال حبكتها المعقَّدة، وفكرتها المركزيَّة والفرديَّة، وشخصيَّاتها، ولا سيَّما البطل واستخدامه للُّغة، ونهايتها المأساويَّة، ومسبِّبات التَّأثير التراجيديّ الَّتي تبعث لدى المتلقِّي مشاعر الخوف والشَّفقة وتدفعه إلى بلوغ التَّطهير. أمَّا في الفصل اللَّاحق فسندرس هذه العناصر التراجيديَّة في مسرحيَّة منصور الرَّحباني *زَنوبْيا*.

الفصل الثَّامن

عناصر التراجيديا في *زَنوبْيا*

أ. ملخَّص *زَنوبْيا* (٢٠٠٧)

تروي المسرحيَّة أحداث تاريخ تدمر خلال حُكم زَنوبْيا. فبعد أن تتنبَّأ كليوباترة لزَنوبْيا في حوارٍ خياليٍّ أنَّها ستحكم المشارق، يذهب زوجها أذينة ملك تدمر وحليف روما إلى حمص مع ابنه البكر وليّ العهد هيرودوس وابن أخيه معني. أمَّا اسماعيل مربِّي معني فيروح يحرّض هذا الأخير ضدّ عمِّه ويحثُّه على اغتياله. في حمص، وفيما يقيم الملك أذينة حفلاً كبيرًا، يغدر به معنيّ ويطعنه من الخلف. أمَّا اسماعيل فيطعن هيرودوس ابن الملك ويرفع يد معنيّ ويعلنه ملك تدمر وقيصر المشرق.

إثر اجتماع زبداي قائد الجيش وزعماء من مجلس الشّيوخ، تقرِّر زَنوبْيا توسيع مملكتها إلى مصر وآسيا الصُّغرى والامتداد إلى آخر العالم والدُّخول إلى روما على عربةٍ مذهَّبة. نتيجة هذا الإعلان، ترسل روما جيشها إلى تدمر تحت ستار محاربة الفرس. لكن زَنوبْيا تقتل القائد الرُّومانيّ هيرقليانس وترسل جثَّته إلى روما مع سيوفٍ تدمريَّة. ثمَّ يغتال جيش تدمر معنيّ ويُعلن زَنوبْيا الملكة الوحيدة، فتحكم باسم ابنها القاصر وهب اللاّت.

بعدئذٍ تقرِّر زَنوبْيا إرسال زبداي إلى مصر وتأمره أن يمنع الخبز والحبوب عن الرُّومان وأن يفتح لها الطَّريق البحريَّة للتَّوسُّع. أمَّا روما فتقرِّر، خلال اجتماع مجلس الشُّيوخ، التَّخلُّص من

زَنوبْيا وإنهاء تمرُّدها عبر إرسال الجيش الرُّومانيّ إلى مصر. لكن انتصار زَنوبْيا هناك يجعل القيصر يجنِّد قوةً هائلةً لمهاجمتها.

تذهب زَنوبْيا إلى لبنان وتزور أفقا حيث تقدِّم الذَّبائح إلى أمِّها الإلهة عشتروت وتطلب منها أن تحفظ تدمر وتنصر ملكتها. ثمَّ تجرّ أقنية المياه من نهر ابراهيم إلى جبيل ومن نهر قاديشا إلى طرابلس ومن نهر بيروت إلى بيروت.

أمَّا أعضاء المجلس التَّدمريّ فيتذمَّرون من تصرُّفات زَنوبْيا الفرديَّة. بالتَّالي يقصدون أورليانوس، القيصر الرُّومانيّ، ويطلبون منه إنقاذ تدمر، فيغريهم بالدَّنانير الذَّهبيَّة ويباشر حصاره.

بعد أن يرفع زبداي إلى زَنوبْيا تقريرًا عن سقوط حمص، تتلقَّى رسالةً من أورليانوس يطلب منها الاستسلام وإعادة تدمر إلى حدودها الأولى وإلَّا أسقطها بالقوة، لكنها ترفض الأمر رفضًا قاطعًا. هكذا يبدأ الهجوم الرُّومانيّ على تدمر الَّتي يحاصرها أورليانوس ويشتري جميع قبائلها قاطعًا عنها طرق المؤن.

بالتَّالي، ورغم عدم موافقة زبداي، تذهب زَنوبْيا سرًّا للاستنجاد بالملك الفارسيّ هرمز، مما يدفع زبداي إلى الانتحار. لكن في طريقها، تُفاجأ زَنوبْيا بأورليانوس الَّذي يحاصرها ثمَّ يقتادها أسيرةً إلى روما. وها هو الشَّعب التَّدمريّ يودِّع زَنوبْيا باحتفالٍ كبيرٍ إذ إنَّها كانت الصَّرخة العربيَّة الأولى في وجه الاحتلال الرُّومانيّ.

ب. عناصر التراجيديا في *زَنوبْيا*

١. *الحبكة*

في هذه المسرحيَّة أيضًا يستعير منصور حبكته من القصَّة التَّاريخيَّة ويحافظ فيها على اسم البطلة زَنوبْيا. وفي حين كانت المرأة تلعب دورًا مهمًّا في مشاركة الرَّجل البطولة في مسرحيَّاته الأخرى، أراد منصور في *زَنوبْيا* أن تكون المرأة، بشخص زَنوبْيا، هي البطلة والشَّخصيَّة الأساس، فكانت "أول صرخة حرِّيَّة في هذي الأرض العربيَّة"[٤٢٣] كما يصفها. والواقع أنَّ منصور يريد بعث أمثولةٍ من خلال شخصيَّة زَنوبْيا، وهي أنَّ للمرأة أيضًا دورًا أساسيًّا ومهمًّا في القيادة وتحرير الوطن وتغيير مجرى الأحداث التَّاريخيَّة. كذلك يُحافظ منصور على الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة الأخرى، مثل أذينة وهيرودوس ومعنيّ ولونجينوس وأورليانوس، لكنَّه يبتكر شخصيَّة زبداي. وهذا، كما مرّ معنا، أمر مقبول لدى أرسطو، مما يُدخل بعض التَّشويق إلى القصَّة دون أن يؤثِّر دوره على مجرى الأحداث التَّاريخيَّة.

تُعتبر حبكة *زَنوبْيا* حبكة دراميّةً معقَّدة إذ يتغيَّر فيها حظّ البطلة زَنوبْيا من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة عن طريق التَّحوُّل الَّذي يأتي من صميم بناء الحبكة ونتيجة أفعال زَنوبْيا السَّابقة الَّتي تُغيِّر مجرى الأحداث إلى عكس اتِّجاهها. ويبدأ هذا التَّحوُّل ليس بسبب شرٍّ أو رذيلة، بل بسبب خطأ ارتكبته أو سوء تقدير، إذ إنَّها تواجه قرارات صعبة لتختار منها في حربها ضدّ روما، ممَّا يجعلها شخصيَّة معقَّدة. وحين تقرِّر تحدِّي روما تخطئ زَنوبْيا في الحكم، وسرعان ما تهزم

---

٤٢٣ منصور الرَّحباني، *زنوبيا* (لا دار نشر، ٢٠٠٨)، ٩٥.

وتلاقي مصير الأسر والنَّفي بعد أن كانت قويَّةً ومنتصرة. ويظهر ذلك واضحًا في ختام المسرحيَّة حين تقول:

زَنوبْيا: أخطأت في الحكم أم إنَّه الكرسّي
ينسيك أصحابك؟ يا حكم كم تنسي
طمحت للمجد، هدّمت بلدانا
زَنوبْيا صار اسمك بركانا
قتلت ما قتلت شيبًا وشبّانا
استغفري الإله في لجة اليأس
الحرب لا تشبع فتأخذ الشّباب
لله ما أوجع أن يسكت الغياب
لا أحد يسمع شيئًا عن الغيّاب
ويزهر الفراغ في غربة النّفس[٤٢٤]

وبما أنَّ التَّحوُّل في مصير البطل يمكن أن يكون نتيجة خطأ ارتكبه بسبب جهله أو عن سابق تصميم، فإنَّ الخطأ المرتكب عمدًا هو أكثر تأثيرًا من الخطأ النَّاتج عن جهل. وهذه هي الحال مع زَنوبْيا الَّتي كانت قد نُبِّهت من قِبَل كلٍّ من زبداي وكليوباترة وأورليانوس، لكنها أصرَّت على الحرب رغم كل تلك التَّهديدات والتَّنبيهات. فهي لم تصغِ لزبداي قائد حرَّاسها حين نصحها بعدم أخذ تدمر إلى المجهول وبعدم الاعتماد على غريزتها في القيادة:

زَنوبْيا: نجحت حملتنا وسيطرنا على مصر. لم يستطع القيصر أورليانوس أن يحرّك ساكنًا. إنَّ حلمي وحلم كليوباترة بدأ يتحقَّق
زبداي: زَنوبْيا، لا تأخذي تدمر إلى المجهول
زَنوبْيا: يبدو أن لا رجال غيري في تدمر. أعليّ أن أرمي الرّجال بين الانتفاضة والثَّورة؟

---

٤٢٤ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٨٩.

زبداي: إسمعي أيّتها الملكة السّمراء: إنَّي أجابه الموت كلّ يوم. أنا جنديّ وقدري مكتوب على قبضة سيفي. لكني أخشى النّهايات غير المنتظرة. بدأت روما تتحرّك. القيصر أورليانوس تخلّى عن الدّانوب، وعلينا الانتظار والتّرقّب. الفرق بيننا أنَّني أعتمد على خبرتي العسكريّة أمَّا أنت فالغريزة تقودك. لقد وسّعنا حدود مملكتنا، وثمن التّوسّع غالٍ[٤٢٥]

ولم تصغِ له أيضًا حين نصحها بعقد معاهدةٍ مع أورليانوس:

زبداي: إنَّه يراوغ. هذا الضّابط البلقانيّ ربيب الجرود، صلب كحطبة. يطلق عليه جنوده لقب "الحديد في اليد". أنا خائف على الجسد النّاعم أن يرصّع بالحديد. أرى أن نعقد معاهدةً معه لإنَّه سيقبل بها اليوم نظرًا لمتاعبه الكثيرة مع البرابرة والجرمان[٤٢٦]

وكذلك بعد سقوط حمص ينبّه زبداي زَنوبْيا بعدم أخذ قرارات بلا وعي، لكنها لا تأبه لكلامه. فهي لم تتَّصل حتَّى بالقبائل أنصارها طيلة الحرب ولم تأخذ برأيهم:

زَنوبْيا: زبداي!!! ما هذا؟؟؟
زبداي: [بصوتٍ متهدّج] سقطت حمص
زَنوبْيا: [بحزم] موتوا ولا تسقط. عندما يفضّل الجنديّ بقاءه على بقاء بلاده ينهزم
زبداي: كنت أفضّل الموت ولكن مهمّتي لم تنته بعد. عليّ أن أدافع عن مليكتي
زَنوبْيا: [بحزن] أعذرني يا زبداي. أعذرني ألف مرّة. إنَّنا نقف بين النَّصر والانكسار. بين المجد والذّل
زبداي: نقف وعيون أطفال تدمر علينا يطالبوننا بالطّمانينة. ما أتعسنا! ما أتعسهم إذا سقطنا! انسحبنا مبلبلين من حمص. استولى أورليانوس على كنوز الدَّولة. دفع رواتب جنوده وبدأ يشتري مشايخ القبائل
زَنوبْيا: لا تهتمّ لهذا. فلدينا مال كثير

---

٤٢٥ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٦٢.

٤٢٦ نفسه، ٦٢.

زبداي: تتصرّفين بلا وعي

زَنوبْيا: [بحزم] لا أسمح لك

زبداي: دفعت للشّيخ منذر العفرون زعيم قبيلة الشّواكيش كي يقف إلى جانبنا، وأنت، تعرفين أنَّه من أتباع أورليانوس. بينما أنصارنا القبائل لم تتّصلي بهم طيلة هذه الحرب ولم تأخذي لهم رأيًا ولم تدفعي لهم دينارًا واحدًا

زَنوبْيا: سأجوّع أورليانوس. بيني وبينه رحابة صحراء[٤٢٧]

ورغم أنَّ زبداي نصحها بعدم الذَّهاب للاستنجاد بالفرس وطلب العون، ها هي ترتكب خطأ آخر عندما تصرّ على ذلك:

زَنوبْيا: من يرافقني إلى الفرس؟

زبداي: [بتعجّب] إلى الفرس؟

زَنوبْيا: ذاهبة أستجير بالملك الفارسيّ هرمز ليساعدنا على فكّ الحصار والوقوف مع تدمر

زبداي: إنَّ عرشًا نريد المحافظة عليه بالتّرجّي لا خير في بقائه

زَنوبْيا: تشير عليّ بعدم الذّهاب؟ تريدنا أن نموت هنا محاصرين؟

زبداي: بل نعيش هنا. البطولة حياة والموت حرّيَّة

زَنوبْيا: هيّئوا لي جوادًا سبّاقًا. وليرافقني الضّابطان لستيوس وسرجيوس. طريقي الممرّ السّرّي من القصر إلى خارج المدينة

زبداي: كعصفورٍ وقع في قفصٍ سيصطادك أورليانوس. كيف تجازفين بكلّ هذه الأمجاد؟ أنت وراء الحصون أقوى

زَنوبْيا: زوّدني بالتّمنّيات الطَّيّبة. آن رحيلي [تخرج]

زبداي: وداعًا أيّتها الملكة الَّتي لن ألتقي بها أبدًا[٤٢٨]

---

٤٢٧ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٢٠٠٨، ٨٤– ٨٥.

٤٢٨ نفسه، ٩٠– ٩١.

بالنَّتيجة يدفع قرار زَنوبْيا هذا بزبداي إلى الانتحار إذ إنَّه لا يستطيع تحمُّل رؤية سقوط تدمر ونهاية زَنوبْيا:

زبداي: المملكة العظيمة سقطت. الحبّ انتهى. الملكة سقط مجدها كغبارٍ عن حائطٍ مائل. أيّتها الآلهة الغائبة منذ البدايات، نقرع أبوابك فلا تجيبين. أليس من أحدٍ هناك؟ أواه يا زَنوبْيا، يا ملكة الحبّ والزّمان، ما أفجع أن تسقط الغزالة الدّامعة العينين في يد الصّيّاد. ما أوجع أن تشرق شمس ولا تدمر. ما أبهى النّهايات العاصفة [يغنّي]

(...) ع حبسي بمضي
ع المنفى بمضي
ع موتي بمضي دمّي حبر الحقيقه
وإذا ما بمضي بدمّي ما بيثبت هالكلام
(...) [عند نهاية الأغنية ينتحر بطعنة خنجر][٤٢٩]

ومن جهةٍ أخرى، تظهر كلييوباترة على زَنوبْيا وتنصحها بعدم التَّوسُّع إلى مصر قائلة: "زَنوبْيا: إيّاك ومصر".[٤٣٠] لكنها لا تكترث برأي كليوباترة وتتساءل: "لماذا مصر لا؟ أتريد أن تُبعدني عن بلادها؟ أنا على خطاك يا كليوباترة حتَّى ولو رفضتني."[٤٣١]

كما تنبِّهها كلييوباترة ألَّا تتحدَّى روما لأنَّها خائفة عليها من الهزيمة. لكن زَنوبْيا تصرّ على متابعة طريقتها في الحكم:

كليوباترة: إنَّك تبنين في السّراب. بلا رويّةً تبنين. وخطوات جيشك لا تلبث أن تزول

---

٤٢٩ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٩١– ٩٢.

٤٣٠ نفسه، ٥١.

٤٣١ نفسه، ٥١.

زَنوبْيا: أنشأت مملكةً كبيرة. لم أعد أعرف أين هي حدود مملكتي. فتحت أبوابها للشّعراء والأدباء. الأديان تتفاعل في تدمر. بنيت صروحًا فكريّةً وحضاريّة، وغدًا ربّما نشرت الآراميّة والعربيَّة في روما

كليوباترة: أوتحسبين نفسك قادرة على منازلة روما، روما العظمة والتَّاريخ؟ استفيقي يا زَنوبْيا، فبعض الأحلام يبقى في الغمام، والأجمل ما يجسّد على أرض الواقع

زَنوبْيا: أأنت حاقدة علي؟

كليوباترة: بل خائفة عليك. أنت متسلّطة. تستقلّين بالرّأي. تديرين شؤون البلاد وحدك، غير مكترثةٍ لرأي مجلس الشّيوخ التّدمريّ

زَنوبْيا: هذه طريقتي في الحكم ولا أحتاج إلى مستشارين[٤٣٢]

كذلك يبعث أورليانوس برسالةٍ لزَنوبْيا ينصحها فيها بالانسحاب لكنَّها ترفض معتبرةً أنَّ تدمر لا تُقهر:

[زَنوبْيا تقرأ الرّسالة]

صوت أورليانوس: إلى زَنوبْيا: بعد أربعة أشهر من الحصار، أعرض عليك صلحًا مشرّفًا بحيث تدفعين أنت وأقرباؤك جميع أموالكم إلى خزينة روما، مع الخيول والجمال والإقامة في مدينة نحدّدها لكم،أمَّا تدمر فستعود إلى حدودها السَّابقة، وتتحفّظ كما في الماضي بحقوقها السِّياسيّة والإداريّة ومجلسها البلديّ

[زَنوبْيا ترمي الرّسالة] [لونجينس يكتب]

زَنوبْيا: يا أورليانوس، إنَّ أحدًا قبلك لم يجرؤ على كتابة مثل هذا الطّلب. إعلم إنَّ لا شيء في الحرب يكسب من غير استحقاق أو شجاعة. تجرّأت على عرض الاستسلام عليّ، في حين أنّك منهك القوى بمحاصرتي في مدينتي الَّتي تعلم إنَّها لا تقهر[٤٣٣]

---

٤٣٢ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٧٢– ٧٣.

٤٣٣ نفسه، ٨٧.

إذًا رغم كلّ تلك التَّحذيرات، تأبى زَنوبْيا أن تتراجع عن قرارها، وتخوض معارك عدَّة آخرها ضدّ أورليانوس، فترتكب بذلك أخطاء تؤدِّي بها إلى الهزيرمة والانكسار فيتحوَّل حظُّها من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة، ممَّا يدفع بالمتلقِّي للتَّعاطف معها والتَّمثُّل بها. لكن رغم هذا التَّمثُّل، يفرح المتلقِّي بأنَّ ما يصيب زَنوبْيا لا يصيبه هو، وبذلك يتحقَّق التَّطهير.

وتُعتبر *زَنوبْيا* فرديَّة في موضوعها إذ تَدور حول فعلٍ واحدٍ تامٍّ في كلِّيَّته ومترابط الأجزاء وهو تحرير تدمر من النُّفوذ الرُّومانيّ. فيكون محور أحداث المسرحيَّة المعارك والحرب بغية التَّحرير، إذ منذ البداية يعرض منصور تلك المشكلة الَّتي تظهر من خلال موالاة أذينة لروما واعتراض زَنوبْيا وزبداي كلاهما على ذلك:

أذينة: وهكذا فرضنا شروطنا على ملك الفرس سابور، وسجّلت نصرًا كبيرًا لروما
الشّيوخ: ما لروما. نحن تدمر. تدمر الصّحراء والرّحابة
زَنوبْيا: نحن يا أذينة ننتمي إلى هنا
الشّيوخ: إلى مشرق الشّمس ننتمي
زَنوبْيا: إلى بادية دمشق وحمص
زبداي: نحن، باسم الشّعب التّدمريّ، نؤيّد كلام الأميرة زينب، ونرفض نصرًا مرتبطًا بروما
أذينة: لكنهم حلفائي، والملك الفارسيّ سابور أسر القيصر فاليريان. يعذّبه كلّ يوم. يضربه كلّ يوم. وأنا انتصارًا لفالريان، حاربت، لأجل أن أنقذه حاربت
زَنوبْيا: لماذا نحن؟ لماذا جيشك أنت يموت من أجل فالريان؟ فلينقذه القيصر غاليانوس. إنَّه ابنه. لماذا هو لم ينقذ أباه؟
أذينة: إنَّها وجهة نظر. إنَّما الرّومان، إقرارًا بفضلي، أغدقوا عليّ ألقابًا كثيرة فصرت ملك المشرق وأوغست قيصر وأكسرخوس المدينة، أي رأس المدينة
الشّيوخ: ألقابهم نردّها لهم، لا أكسرخوس ولا قيصر

زبدابي: ألقابك أنَّك وجه الضّعفاء، دمع المظلومين، حزن المنفيين، واهب الفقراء، محرّر الشّعوب باسم الحقّ والحرّيَّة[٤٣٤]

ويظهر ذلك لاحقًا حين يقوم الفيلسوف لونجينس بتحريض زَنوبْيا ضدّ الرُّومان:

لونجينس: وهكذا يا سيّدتي: الملك أذينة الثَّاني يفضّل البقاء في حظيرة روما والذّوبان في عالمها الضّخم، بينما أنا أرى الانفصال. نحن شرق والرّومان غرب
زَنوبْيا: صدقت يا لونجينوس، وأنت تعلم رأيي منذ البداية. الشّرق يشرّق والغرب يغرّب، فلا نحن ملتقيان ولا الزّمان بجامعٍ أقدار النَّاس. ولكن، يا معلّمي وصديقي، لا تنس أنَّ الرّومان حضارة كبيرة. حضارة الفخامة والعمران، سنّوا القوانين، أقرّوا الدّيمقراطيّات، وشمسهم لا تغرب عن أراضيهم
لونجينس: إنَّهم حضارة عسكريّة، حضارة القوة، مع اعترافي بديمقراطيّاتهم. تأمّلي: كلّ سنتين يغتالون قيصرهم ويعلنون ضابطًا قيصرًا وسيّدًا للأرض[٤٣٥]

وتتابع الأحداث إلى أن يقتل أذينة وتستلم زَنوبْيا الحكم وتبدأ مسيرتها لتحقيق حلمها بالتَّوسُّع وتحرير تدمر من النّفوذ الرّومانيّ:

زَنوبْيا: الآن بدأ حلمك يا زَنوبْيا (...)
زَنوبْيا وزبداي والجميع: روما، يا روما أيّتها البالغة البهاء
روما، يا روما جيش وقواد وأقوياء
ستشحذين الماء
والخبز على الطّريق
أطفالك الشّقر ينامون بلا عشاء
الدّول القويّة
لا تعرف الحرّيَّة

---

[٤٣٤] الرَّحباني، *زنوبيا*، ١٤– ١٥.

[٤٣٥] نفسه، ٢٩.

لأنَّها تعبد وجه المال
وتعبد الشَّخصيَّة
روما، يا روما ستعرفين الجوع
والزَّمن الموجوع
روما، يا روما أتيت من سلالة الحروب
جَوَّعت أطفال الشّعوب
ونحن آتون لهم بالخبز والرّجاء
آتون بالعدل وبالحبّ وبالصّفاء
فليلكم برد ولا هناء
لأنَّكم أغنياء
لأنَّنا ضعفاء
وفقراء[٤٣٦]

وتمتدّ أحداث معارك التَّحرير حتَّى نهاية المسرحيَّة، وتكون مترابطة الأجزاء: فلا يمكن حذف أيّ جزء منها وإلَّا أصاب الحبكة الخلل، إذ كلّ الأحداث الَّتي تقع وكلّ القرارات الَّتي تتخذها زَنوبْيا تقود إلى سقوط تدمر في النِّهاية وإلى أسر زنوبيا:

الجميع: تدمر سقطت، سقطت تدمر
يا وجع الشُّعراء
فعلى الصّخر وجوه
رسمت من دمعٍ ودماء
وأنين ما زال صراخًا
يعصف بالصّحراء
زَنوبْيا. زَنوبْيا. زَنوبْيا.[٤٣٧]

---

[٤٣٦] الرَّحباني، *زنوبيا*، ٥٤– ٥٥.

[٤٣٧] نفسه، ٩٤.

أمَّا طول حبكة *زَنوبْيا* فهو كافٍ لإظهار البطلة وهي تنتقل خلال أحداث المسرحيَّة من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة في ٩٠ صفحة تقريبًا موزَّعة في جزئين: الأوَّل للتَّعقيد والثَّاني للحلّ. يمتدّ التَّعقيد من بداية الجزء الأول حتَّى نهايته، وهي المرحلة الَّتي تسبق التَّحوُّل في حظّ زَنوبْيا من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة. يبدأ هذا التَّعقيد مع بداية المسرحيَّة حين يُقْدِم معني على قتل أذينة زوج زَنوبْيا وابنه:

الأصوات: قتل الملك. قتل الملك
من قتله؟
معني. معني قتل الملك
يا زَنوبْيا. يا زَنوبْيا
معني قتل الملك ووليّ العهد
تركتنا الآلهة. تركتنا الآلهة
يا زَنوبْيا[٤٣٨]

ويعلن نفسه ملكًا:

اسماعيل: مات الملك. عاش الملك. إنَّي أعلن معني ملكًا على تدمر وقيصرًا على المشرق
الحاضرون: [هتاف] عاش معني. عاش معني
معني: سأحكم تدمر من حمص فقد أصبحت منذ هذه اللّحظة هي العاصمة. أصدقائي هم الرّومان. أمَّا القبائل، فالَّذي يحبّني فهو يحبّني. ومن لا يحبّني، يحبّ المال. وفي الحالتين أنا محبوب. قولوا للسّيّدة زَنوبْيا أن تغادر القصر وتختار قصرًا تقيم فيه خارج المدينة

[٤٣٨] الرَّحباني، *زنوبيا*، ٣٨.

أصوات: عاش معني. عاش معني[٤٣٩]

مع موت الملك أذينة تعلن زَنوبْيا نيَّتها بتحدِّي روما وهي صاحبة الطُّموح الكبير:

"طموحي لا تحدّه أرض ولا محيطات، وأحلامي لا تقف في وجهها جيوش".[٤٤٠] وتقرّر أن تَحكم باسم ابنها القاصر وهب اللات:

زَنوبْيا: [تحيّي الأسقف] أيّها المحترم: اعتبارًا من الآن صار وهب اللات ملكًا
الأسقف: معني ابن أخ أذينة الملك نصّب نفسه ملكًا. فكيف السّبيل إلى التّخلّص منه؟ ملكان لمملكة واحدة، لا يجوز
زَنوبْيا: وهب اللات هو الملك، وأنا الوصيَّة وسأحكم باسمه. هل من اعتراض؟ [لا أحد يعترض][٤٤١]

من جهته، لا يكترث قيصر روما أورليانوس بمخطَّط زَنوبْيا إذ إنَّه مشغول بأمورٍ أخرى:

غاليانوس: ما رأيك أن تتولّى هذه المهمّة؟
أورليانوس: مشاغلي كثيرة على الجبهة الغربيّة. القوط والبرابرة لا يتورّعون عن مهاجمتنا. وعليّ أن أحطّم الملكة فكتوريا
غاليانوس: وزَنوبْيا؟
أورليانوس: دعها تعربد في صحرائها. هذه امرأة تتمثّل بسابقاتها من الملكات، والقيصر يعلم نهاية الملكات على أبواب روما. دعها، فهي تستقي سياستها من معلّمها لونجينوس الحمصيّ وقد اختلف سابقًا مع الفيلسوف أفلوطين
غاليانوس: لعلّه يريد أن يكون أفلوطين الشّرق
أورليانوس: إنَّه يكاد أن يكون ناقدًا وليس فيلسوفًا
لا خوف على روما. خذوها بالحيلة

---

٤٣٩ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٣٦– ٣٧.

٤٤٠ نفسه، ٢٠٠٨، ٤١.

٤٤١ نفسه، ٢٠٠٨، ٤٣.

VIVA ROMA

غاليانوس: VIVA ROMA [٤٤٢]

لكن ها هو التَّعقيد ينشأ مع استلام زَنوبْيا الحكم ويمتدّ مع تتالي الأحداث فيُقتل معني في أواخر الجزء الأول:

زبداي: قتل الملك المزيّف معني
زَنوبْيا: كيف؟
زبداي: ثار عليه جيش حمص وقتله
زَنوبْيا: ولمن أعلنوا الولاء؟
زبداي: لسيّدتي ومليكتي
[زَنوبْيا تمسك يد زبداي في لحظةٍ رومنسيّة وتشدّ عليها]
زَنوبْيا: معني الَّذي استولى على التّاج والسّلطة، تركهما ومضى. قتل الملك. ووحدًا مضى. لن يعرف مثواه أحد، ولن يزوره أحد"[٤٤٣]

ويتبيَّن أنَّ زَنوبْيا هي من خطَّطت لقتل أذينة وهيرودوس ومعنيّ كلّهم:

"**كليوباترة:** أنت قتلت زوجك الملك وابنه وليّ العهد هيروديس
زَنوبْيا: أنا أقتل زوجي وابنه؟ لماذا؟
كليوباترة: أنت تخلّصت من معني، وخطّطت لكلّ هذا
زَنوبْيا: يا أمّي كليوباترة
كليوباترة: لكي تتوّجي وهب اللّات ابنك ملكًا وتحكمي أنت باسمه"[٤٤٤]

---

٤٤٢ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٤٩.

٤٤٣ نفسه، ٥٠.

٤٤٤ نفسه، ٥١.

ويصل التَّعقيد إلى أقصى درجاته في نهاية الفصل الأول حين تطعن زَنوبْيا هرقليانوس القائد الرُّومانيّ وتعلن الحرب على روما مع النِّيَّة في احتلال مصر:

زَنوبْيا: هذا هو قائد روما. خذوه إلى غاليانوس هديّةً مني مع ثلاثة سيوف تدمريّة. قولوا له: ليست العبرة بالسّيف بل باليد الَّتي تقبض على السّيف. ولينتظرني على أبواب روما. اليوم انتهى تحالفي مع روما. وأنت يا زبداي، يا قائد الجيش التّدمريّ، خذ جيشًا من سبعين ألف مقاتل، واتّجه إلى مصر. عليك أن تحتلّ مصر

زبداي: مولاتي! أتعرفين تكلفة هذه الحملة الضّخمة؟ ما الفائدة المقابلة من احتلال مصر؟

زَنوبْيا: عند الفتوحات لا تكترث بالقتلى. أريد أن تصبح طرق التّجارة المائيّة ملاعب لسفني، والممرَّات الصّحراويّة بين مصر والحبشة مضارب لجيشي. أريد أن أمنع الخبز والحبوب عن الرّومان. زبداي يحتلّ البوسفور وبتّينا، ويقفل المضيق، فلا حبّة قمح تجيء إلى روما. أريد أن يعرفوا الجوع كما يجوّعون أطفال الشّعوب

زبداي: يا مولاتي، من هنا حتَّى البوسفور سأتلف أهراء روما، قمحهم وعلف خيولهم. سأجعل جيشي يبدّد مزارعهم، وأهدر سواقي مياههم فيشربون ماء البحر

زَنوبْيا: الآن بدأ حلمك يا زَنوبْيا[٤٤٥]

وها هو الجزء الثَّاني يبدأ بالحلّ عندما يُستفزّ أورليانوس من تصرُّفات زَنوبْيا المتمرِّدة على روما والَّتي محت صورته عن النُّقود، فيقرِّر محوها داعيًا إلى الهجوم على تدمر:

أورليانوس: يا شيوخ روما العظيمة، روما الجيوش الَّتي لا تغيب الشّمس عن أرضها، روما الأنهار الهادرة والأحراج اللامتناهية وبحيرات الثّلج، روما الَّتي أعطت كلّ إنسان شرف أن تكون مواطنًا رومانيًّا، الملكة المتمرّدة

---

٤٤٥ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٥٤.

زَنوبْيا محت عن النّقود صورة الإمبراطور الإله الَّذي هو أنا أورليانوس، وصكّت نقودًا تحمل صورها: سبتيما زَنوبْيا أغوسطا

الشّيوخ: [بصَوتٍ واحد] أدّبها

أورليانوس: عليّ أن أمحو هذه الملكة. إنَّها ترفض روما. ترفض ثقافتك ودينك. ترفض القيم الَّتي أنت بها تؤمن. (...)

الشّيوخ: روما. روما. روما

شيخ ٢: لماذا تركتم أمرها يستفحل أيّها القيصر أورليانوس؟

أورليانوس: إنَّ الموقف المتساهل الَّذي أظهرته روما كان لمجرّد كسب الوقت. كنّا منشغلين بمعارك الدّانوب. عليّ أن أصارحكم بأنَّ زوج هذه المرأة، أذينة الثَّاني، كان رجل روما في الشّرق

شيخ ١: ولماذا تمرّدت هي؟

أورليانوس: لونجينوس معلّمها يحرّضها

شيخ ٢: وكيف يسكت القيصر؟

أورليانوس: هذه الملكة المتمرّدة بنت جيشًا قويًّا واحتلّت المشرق وبدأت تدعو إلى التّحرّر، وغدًا تزحف على روما

الشّيوخ: هدّمها، حطّمها، المنفى، المنفى، المنفى

[أورليانوس ينادي]

أورليانوس: بروبس

[يدخل الضّابط الرّومانيّ بروبس ويبدأ كلامه بالتّصاعد الصّوتيّ حتَّى ينفجر]

أورليانوس: بربوس: أنت بجيشك إلى مصر، دمّر الجيش التّدمريّ. شتّت مراكبهم. أحرق ثكناتهم. صادر خيلهم. اشتر الموالين لتدمر، فالنّسر الرّومانيّ يجب أن يرفرف فوق سماء مصر والإسكندريّة. وأنا إلى أنطاكية [يصرخ] زَنوبْيا: لن تقدري على الهرب. جحافلي ستحطّمك. سأخضعك. سأجعلك أضحوكة التَّاريخ ووصمة عار الأجيال. زَنوبْيا، يا أكبر مهزومة في التَّاريخ[٤٤٦]

---

٤٤٦ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٥٩– ٦١.

أمَّا الحلّ فيمتدّ من نقطة التَّحوُّل هذه حتَّى نهاية المسرحيَّة حين تسقط زَنوبْيا أسيرة أورليانوس:

زَنوبْيا: كليديوس غاليانوس لم يكونا أباطرة. أنت الوحيد الَّذي أعترف به، لأنَّك غلبتني

أورليانوس: لن تكوني كليوباترة أخرى، ولن أكون مارك أنطونيو. لن تهربي من عقاب روما. بالعربة المذهّبة الَّتي صنعتها، سآخذك إلى روما مكبّلة بالحديد. أنت هديّتي إلى روما وشعب روما وتاريخ روما

[تدخل العربة المذهّبة يجرّها جوادان أبيضان يدخل النَّاس تباعًا]

زَنوبْيا: يا أورليانوس، يا كلّ من يسمع، حصل صدام بين الشّرق والغرب في شرق الفرات. لو انتصر الشّرق لكانت انتصرت الحضارة والحوار والمعرفة والمحبّة. لكنه الغرب انتصر. فانتصرت حضارة الحديد روما. وستظلّ كلّ يوم تولد روما جديدة، دولة الحديد والقتل والدّمار حتَّى انتهاء الأيَّام[٤٤٧]

المُلاحظ أنَّ منصور لا يستخدم في حلّ *زَنوبْيا* الآلة الإلهيَّة. بل كانت أحداث المسرحيَّة مماثلةً للواقع وكان حلُّها نتيجة هذه الأحداث وليس معتمدًا على القوى الفوقطبيعيَّة. لكنَّه يوظِّف في حبكته حدثًا واحدًا غير معقول أو غير ممكن، وهو ظهور كليوباترة على زَنوبْيا والحوارات الخياليَّة القصيرة الَّتي تدور بينهما. فتظهر كليوباترة على زَنوبْيا أربع مرَّات خلال المسرحيَّة (تظهر مرَّتين في الفصل الأول ومرَّتين في الفصل الثَّاني)، يكون أوَّلها ظهور كليوباترة على زَنوبْيا في المرآة:

زَنوبْيا: يا إلهي أهذي أنا؟

كليوباترة: هذا ما تطمحين أن تصبحيه يومًا يا زَنوبْيا

زَنوبْيا: كليوباترة أنتِ حلمي ومثلي الأعلى

---

٤٤٧ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٩٤.

كليوباترة: أإلى هذه الدّرجة تأثّرت بي: شعرك، لباسك، وحتَّى تصرّفاتك. فقد أصبحت نسخةً عني[٤٤٨]

ويتكرَّر هذا الظُّهور مرّةً بعد في الفصل الأول، حين تتوجَّه كليوباترة التّهمة إلى زَنوبْيا بقتل زوجها الملك وابنه هيرودوس وابن أخيه معني. لكن زَنوبْيا لا تكترث لهذا الاتِّهام، بل تُسائل كليوباترة عن مستقبل حكمها:

زَنوبْيا: (...) ماذا عن المستقبل؟
كليوباترة: عربة مذهّبة ستحملك إلى روما
زَنوبْيا: هذا أعرفه
كليوباترة: ليس كلّ شيء. النّهايات لا يعرفها إلَّا الخفي. زَنوبْيا: إيّاك ومصر [تختفي]
زَنوبْيا: لماذا مصر لا؟ أتريد أن تبعدني عن بلادها؟ أنا على خطاك يا كليوباترة حتَّى ولو رفضتني.[٤٤٩]

في الفصل الثَّاني تظهر كليوباترة للمرَّة الثَّالثة على زَنوبْيا وتنصحها بالتَّروِّي لأنَّها خائفة عليها:

كليوباترة: إنَّك تبنين في السّراب. بلا رويّةً تبنين. وخطوات جيشك لا تلبث أن تزول
زَنوبْيا: أنشأت مملكةً كبيرة. لم أعد أعرف أين هي حدود مملكتي. فتحت أبوابها للشّعراء والأدباء. الأديان تتفاعل في تدمر. بنيت صروحًا فكريّةً وحضاريّة، وغدًا ربّما نَشَرتُ الآراميّة والعربيَّة في روما
كليوباترة: أوَتحسبين نفسك قادرة على منازلة روما، روما العظمة والتَّاريخ؟ استفيقي يا زَنوبْيا، فبعض الأحلام يبقى في الغمام، والأجمل ما يجسّد على أرض الواقع.[٤٥٠]

---

٤٤٨ الرَّحباني، *زنوبيا*، ١٠.

٤٤٩ نفسه، ٥١.

٤٥٠ نفسه، ٧٢– ٧٣.

أمَّا في نهاية الفصل الثَّاني فإنَّ زَنوبْيا هي من تستدعي كليوباترة وتستنجد بها للمرَّة الأخيرة:

زَنوبْيا: كليوباترة، أسألك مذا أفعل هذا المساء؟
[تظهر كليوباترة بكمل زينتها]
كليوباترة: رسالتك الأخيرة كتبت خسارتك. أنت لست روما. أنت دولة في قلب روما. سجنت المعارضة والأحزاب. قرّبت الأعداء. باعدت الأصدقاء
زَنوبْيا: كان يجب أن أتصرّف هكذا
كليوباترة: بدّدت أيَّامك بحبّ ضابطٍ في جيشك هو زبداي[٤٥١]

لكنَّ ظهور كليوباترة على زَنوبْيا ومخاطبتها يأتي في المسرحيَّة على شكل ضربٍ من الخيال، كأنَّما كانت زَنوبْيا تخاطب نفسها أو لا وعيها. فلا يؤثِّر هذا الظُّهور على مجرى الأحداث الَّتي تكون كلُّها واقعيَّةً ومترابطة. فرغم نصائح كليوباترة لزَنوبْيا في ظهوراتها، ورغم إدراكها لبعض الخفايا الماضية، كتخطيط زَنوبْيا لقتل زوجها وابنه وابن أخيه، وللخفايا المستقبليَّة، كذهاب زَنوبْيا إلى روما على عربةٍ مذهَّبة، إلَّا أنَّ هذه النّصائح لا تؤثِّر على قرارات زَنوبْيا ولا تعتمد الأحداث على هذه الظُّهورات في حلِّها النِّهائيّ. بالتَّالي تبقى أحداث المسرحيَّة واقعيَّة، ممَّا يمكِّن عمليَّة التَّمثُّل لدى المتلقِّي ومنه يتحقَّق التَّطهير.

وتثير أحداث حبكة *زَنوبْيا* الخوف والشَّفقة خاصَّةً أنَّها تقع فجأةً. فلا يتوقَّع المتلقِّي مثلًا أن يقتل زبداي نفسه في النِّهاية، أو أن تُهزم زَنوبْيا وتقع أسيرة أورليانوس، وهي الَّتي بدت قويَّة خلال المسرحيَّة وواثقةً من قراراتها وتصرُّفاتها. فبعد أن كانت زَنوبْيا قويّةً ولا تقهر، ها هي تسقط أسيرة عدوَّتها روما. ويحدث ذلك بعد تتابع الأحداث وبسبب الأخطاء الَّتي ارتكبتها، مما يجعل

---

٤٥١ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٨٨.

المتلقِّي يتمثُّل بها ويشفق عليها. فيحصل التَّفريغ على المستوى العاطفي إذ يفرح المتلقِّي لأنَّ العذاب الَّذي يمسّ زَنوبْيا لا يمسُّه هو، وبالتَّالي يتحقَّق التَّطهير.

أمَّا الباثوس فيتبلور مع موت زبداي ووقوع زَنوبْيا أسيرة أورليانوس. بالتَّالي ينهي منصور *زَنوبْيا* نهايةً مأساويَّة، فتكون نهايةً صحيحة، إذ مع سقوط تدمر والبطلة زَنوبْيا يشعر المتلقِّي بالخوف والشَّفقة، وهذا ما يولّد التَّطهير لديه.

وكما في *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف*، فإنَّ أحداث *زَنوبْيا* لا تقع في مكانٍ واحدٍ وفي يومٍ واحد. لكنَّه أمر مقبول بسبب تطوُّر العصر كما ذكرنا في الفصل السَّادس.

٢. *الشَّخصيَّة*

اختيار منصور لزَنوبْيا كان مؤثِّرًا، إذ إنَّها شخصيَّة تاريخيَّة معروفة. فتكون شخصيَّتها مشابهة للواقع بطبيعة الحال لأنَّها وُجدت حقًّا في التَّاريخ، ممَّا يسهِّل على المتلقِّي عمليَّة التَّمثُّل. ورغم أنَّ أرسطو في حديثه عن الملاءمة يشير إلى "نوع من الشَّجاعة الرُّجوليَّة – أو المهارة في الكلام – لا يليق إسناده إلى المرأة"[٤٥٢]، تكون شخصيَّة زَنوبْيا كما صوَّرها منصور ملائمة لها إذ إنَّها ملكة وقائدة ومحاربة مصمِّمة على تحرير تدمر من روما. وهذا الأمر يتطلَّب شجاعةً رجوليَّةً ومهارةً في الكلام. وهذا بالتَّحديد ما تتمتَّع به زَنوبْيا.

لكن رغم شجاعتها وطموحها، فإنَّ زَنوبْيا ليست خارقة، بل لديها صفاتٍ سلبيَّة. فهي مثلًا، عنيدة ومتسلِّطة، تأبى أن تصغي لنصائح مَن حولها: "هذه طريقتي في الحكم ولا أحتاج إلى

---

٤٥٢ حمادة، ١٤٩– ١٥٩.

مستشارين"،[٤٥٣] وترفض الاستسلام حتَّى لو كلَّفها ذلك الموت: "موتوا ولا تسقط. عندما يفضّل الجنديّ بقاءه على بقاء بلاده ينهزم".[٤٥٤] فهي لا تتراجع عن موقفها، وهذا دليل ثبات في الشَّخصيَّة. وهي، منذ البداية، تكره روما وتعلن موقفها هذا لزوجها أذينة: "لماذا نحن؟ لماذا جيشك أنت يموت من أجل فالريان؟ فلينقذه القيصر غاليانوس. إنَّه ابنه. لماذا هو لم ينقذ أباه؟"[٤٥٥] وتقرِّر، عندما تستلم الحكم، إنهاء التَّحالف بين تدمر وروما: "اليوم انتهى تحالفي مع روما."[٤٥٦] وتبقى زَنوبْيا ثابتة الشَّخصيَّة ومتساوقة مع نفسها، تقول ما تفعل وتفعل ما تقول حتَّى نهاية المسرحيَّة، فلم يردعها شيء من تحقيق حلمها بالتَّوسُّع والتّحرّر: "نجحت حملتنا وسيطرنا على مصر. لم يستطع القيصر أورليانوس أن يحرّك ساكنًا. إنَّ حلمي وحلم كليوباترة بدأ يتحقَّق".[٤٥٧] فإنَّ طموحها كبير: "أنشأت مملكةً كبيرة. لم أعد أعرف أين هي حدود مملكتي. فتحت أبوابها للشّعراء والأدباء. الأديان تتفاعل في تدمر. بَنَيتُ صروحًا فكريّةً وحضاريّة، وغدًا ربّما نَشَرتُ الآراميّة والعربيَّة في روما".[٤٥٨] ولم يردعها تهديد أورليانوس لها في حال عدم استسلامها، فها هي تقول: "يا أورليانوس، إنَّ أحدًا قبلك لم يجرؤ على كتابة مثل هذا الطّلب. إعلم أنَّ لا شيء في الحرب يُكسَب من غير استحقاق أو شجاعة. تجرّأت على عرض الاستسلام عليّ، في حين أنت منهك القوى بمحاصرتي في مدينتي

---

[٤٥٣] الرَّحباني، *زنوبيا*، ٧٢– ٧٣.

[٤٥٤] نفسه، ٨٤– ٨٥.

[٤٥٥] نفسه، ١٤– ١٥.

[٤٥٦] نفسه، ٥٤.

[٤٥٧] نفسه، ٦٢.

[٤٥٨] نفسه، ٧٢– ٧٣.

الَّتي تعلم أنَّها لا تقهر."[٤٥٩] إذًا تُصرّ زَنوبْيا على مواجهة روما بكلّ شجاعةٍ وعلى محاربتها حتَّى النِّهاية. فهي تفضِّل الاستنجاد بالفرس على الاستسلام. لكنَّها لم تتوقَّع أن يشي بها أحدهم وتقع في النِّهاية أسيرة روما:

الفارس: مولاتي، نكاد نصل.
بقي علينا اجتياز نهر الفرات
زَنوبْيا: هيّا
الفارس: أسرعي، مولاتي. نحن مراقبون
الفرسان: الرّومان!
زَنوبْيا: الخيانة يا سرجيوس![٤٦٠]

هذا الأمر يجعل المتلقِّي يتعاطف مع زَنوبْيا إذ إنَّها تذكِّره بنفسه. وذلك لأنَّ البطل لدى أرسطو، كما ذكرنا قبلًا، يجب أن يكون لا صالحًا أو سيّئًا، بل مزيجًا من الإثنين، ذا طبيعة جيِّدة وأخرى سيِّئة تؤدي به لارتكاب خطأ ما يغيِّر حالته ومصيره من السَّعادة إلى الشَّقاوة. هذا التَّناقض بين الخير والشَّرّ يذكِّرنا بأنفسنا، ممَّا يجعلنا نتعاطف مع البطل، ويخلق فينا شعوري الخوف والشَّفقة، فيتحقَّق معهما الباثوس والتَّطهير. وبما أنَّ البطل "هو الشَّخصيَّة الَّتي تتركَّز عليها عمليَّة التَّمثُّل، ومن ثمَّ التَّطهير،"[٤٦١] فإنَّ ما آل إليه مصير البطلة زَنوبْيا يدفع بالمتلقِّي للتَّمثُّل بها إذ تحوَّلت حالتها من السَّعادة والقوة والانتصارات إلى الضُّعف والهزيمة والأسر والنَّفي مما يمكِّن تحقيق التَّطهير.

---

[٤٥٩] الرَّحباني، *زنوبيا*، ٨٧.

[٤٦٠] نفسه، ٩٣.

[٤٦١] الياس وقصّاب حسن. ١٠٢.

٣. *الفكر*

تدور أحداث *زَنوبْيا* حول فكرةٍ مركزيَّة هي الحرّيَّة من السُّلطة الرُّومانيَّة الَّتي يعلن عنها منصور منذ بداية المسرحيَّة حين يقول الملك أذينة: "وهكذا فرضنا شروطنا على ملك الفرس سابور، وسجّلت نصرًا كبيرًا لروما"،[٤٦٢] ويتصدَّى لكلامه الشُّيوخ من ناحية: "ما لروما. نحن تدمر. تدمر الصَّحراء والرَّحابة"،[٤٦٣] وزَنوبْيا من ناحية: "نحن يا أذينة ننتمي إلى هنا"،[٤٦٤] وكذلك زبداي: "ألقابك إنَّك وجه الضّعفاء، دمع المظلومين، حزن المنفيين، واهب الفقراء، محرّر الشّعوب باسم الحقّ والحرّيَّة."[٤٦٥] وانطلاقًا من هنا تُبنى أحداث المسرحيَّة على فكرة تحقيق الحرّيَّة والتَّغلُّب على روما. وينشأ الصِّراع بين الشَّخصيَّات الَّتي يتبيَّن موقفها من خلال اللُّغة الَّتي تستخدمها، وبخاصَّةٍ البطلة زَنوبْيا وخصمها الرُّومانيّ الَّذي تريد التَّخلُّص منه.

وبما أنَّ زَنوبْيا ثائرة على روما وتسعى للتَّخلُّص من وجودها في تدمر، تبدأ معركتها ضدّها عبر التَّخلُّص من ممثّليها هناك، أي أوَّلًا من زوجها أذينة الَّذي يتفاخر بولائه لروما وبالألقاب الَّتي أعطته إيَّاها: "(...) إنَّما الرُّومان، إقرارًا بفضلي، أغدقوا عليّ ألقابًا كثيرة فصرت ملك المشرق وأوغست قيصر وأكسرخوس المدينة، أي رأس المدينة".[٤٦٦] ومن ابنه هيرودوس وليّ العهد، وثمَّ من ابن أخيه معني الَّذي يستولي على التَّاج: "سأحكم تدمر من حمص، فقد أصبحت

---

٤٦٢ الرَّحباني، *زنوبيا*، ١٤.

٤٦٣ نفسه، ١٤.

٤٦٤ نفسه، ١٤.

٤٦٥ نفسه، ١٥.

٤٦٦ نفسه، ١٤.

منذ هذه اللّحظة هي العاصمة. أصدقائي هم الرّومان. أمَّا القبائل، فالَّذي يحبّني فهو يحبّني. ومن لا يحبّني، يحبّ المال. وفي الحالتين أنا محبوب. قولوا للسّيّدة زَنوبْيا أن تغادر القصر وتختار قصرًا تقيم فيه خارج المدينة."[٤٦٧] فإنَّ زَنوبْيا مستعدَّة لفعل أيّ شيءٍ للاستيلاء على العرش الَّذي سيعطيها الفرصة لتحقيق حلمها ومبتغاها بتحرير تدمر. بالتَّالي تخطّط لقتل موالي روما واحدًا تلو الآخر إلى أن تتوّج نفسها ملكةً:

مملكتي حدودها آخر هذا العالم
تدمر توجتني تدمر أرسلتني
بالتّاج والعربة الذّهب
ملكةً حددها الغضب
ملكة المُلوك أن أكون هذا قدري انكتب
قولوا لمن يمحو السّنين لي موعد معه
بعد مئة عام بالتّاج والعربة الذّهب[٤٦٨]

وحين يرسل هرقليانوس وجيشه إلى تدمر ليؤدّب زَنوبْيا:

هرقليانوس: يحيا القيصر
غاليانوس: عليك أن تؤدّب هذه البدويّة المتوحّشة زَنوبْيا
هرقليانوس: يحيا القيصر
غاليانوس: ... وأن تجعل مربط خيلك في القصر الملكيّ في تدمر
هرقليانوس: يحيا القيصر[٤٦٩]

---

[٤٦٧] الرَّحباني، *زنوبيا*، ٣٧.

[٤٦٨] نفسه، ٤٤.

[٤٦٩] نفسه، ٤٨.

تقتله زنوبيا وتبعث جثَّته إلى روما رسالةً لأورليانوس: "هذا هو قائد روما. خذوه إلى غاليانوس هديّةً مني مع ثلاثة سيوف تدمريَّة. قولوا له: ليست العبرة بالسَّيف بل باليد الَّتي تقبض على السَّيف. ولينتظرني على أبواب روما. اليوم انتهى تحالفي مع روما. وأنت يا زبداي، يا قائد الجيش التَّدمريّ، خذ جيشًا من سبعين ألف مقاتل، واتّجه إلى مصر. عليك أن تحتلّ مصر."[٤٧٠]

هكذا تتخلَّص زَنوبْيا من كلّ من يمثِّل السُّلطة الرُّومانيَّة، بهدف تحقيق العدالة والحرِّيَّة:

زَنوبْيا وزبداي والجميع: (...)

الدّول القويّة
لا تعرف الحرِّيَّة
لأَّها تعبد وجه المال
وتعبد الشَّخصيَّة
(...)
ونحن آتون لهم بالخبز والرّجاء
آتون بالعدل وبالحبّ وبالصّفاء
فليلكم برد ولا هناء
لأنَّكم أغنياء
لأنَّنا ضعفاء
وفقراء[٤٧١]

---

٤٧٠ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٥٤.

٤٧١ نفسه، ٥٥.

لكن سرعان ما يقرّر أورليانوس القضاء على زَنوبْيا: "عليّ أن أمحو هذه الملكة. إنَّها ترفض روما"[٤٧٢] إذ إنَّ "روما العظيمة منعت على المرأة الاشتغال بالسّياسة".[٤٧٣] وزَنوبْيا امرأة متمرّدة وقويَّة: "هذه الملكة المتمرّدة بنت جيشًا قويًّا واحتلَّت المشرق وبدأت تدعو إلى التَّحرُّر، وغدًا تزحف على روما."[٤٧٤] من جهتها تقول زَنوبْيا: "سينتهي أورليانوس كما انتهى فالريان وغاليانوس وهرقليانوس. أنا صرخة الحرّيَّة في الشّرق. من تدمر من هذه الأرض العربيَّة أقول 'لا' لأكبر قوةٍ في التَّاريخ. 'لا' لروما. لا للقوة. 'نعم' للحرّيَّة".[٤٧٥] بالتَّالي يزحف الجيش الرُّوماني على تدمر. وبعد أربعة أشهر من الحصار يبعث أورليانوس برسالةٍ لزَنوبْيا يطلب منها الاستسلام لكنَّها ترفض. وعندما تذهب للاستنجاد بالفرس يغدر موكب أورليانوس بزَنوبْيا ويأخذها أسيرةً، فتغنّي وهي مكبَّلةً على عربةٍ مذهَّبة:

زَنوبْيا: فلتبق الأشعار سيوفًا في أيدي الشُّعراء
ولتبق الثَّورة أحلامًا في نوم الفقراء
والثُّوَّار رجاء
ولدوا لا أسماء
ثاروا لا أسماء
وهبوا النَّصر وراحوا لا أسماء
الجميع: زَنوبْيا. زَنوبْيا. زَنوبْيا
زَنوبْيا: أنا أول صرخة حرّيَّة
من هذي الأرض العربيَّة

---

٤٧٢ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٥٩.

٤٧٣ نفسه، ٨٠.

٤٧٤ نفسه، ٦٠.

٤٧٥ نفسه، ٨٢.

أنا قولة "لا" في وجه الظُّلم
وهبت دمي للحرّيَّة"[٤٧٦]

على أنغام هذه الكلمات ينهي منصور *زَنوبْيا* الَّتي يبدأها بإعلان فكرة الحرّيَّة والَّتي ينهيها هنا بدعوة الفقراء، أي كلّ مظلوم، إلى أن تبقى الثَّورة حلمهم لكي يصلوا بواسطتها إلى الحرّيَّة.

٤. *اللغة*

يستخدم منصور في هذه المسرحيَّة اللُّغة العربيَّة الفصحى، وهي المسرحيَّة الثَّانية والأخيرة بعد *أبو الطَّيّب المتنبّي* (٢٠٠١) الَّتي يكتب حواراتها بالفصحى. فتكون اللُّغة ملائمةً لشخصيَّاته إذ إنَّ زَنوبْيا عربيّة الأصل من تدمر، سوريا، فكانت كأنَّها تحكي لغة ذاك العصر. لكن هذا الأمر لم يمنع منصور من جعل شخصيَّاته تنطق بعباراتٍ في العامّيَّة اللُّبنانيَّة من حين إلى آخر وخاصَّةً في جلساتٍ حميمة، كما في حوارٍ يدور بين الأسقف بولس والفيلسوف لونجينوس، يقول هذا خلاله: "طق وموت. لن ترى مني دينارًا واحدًا"[٤٧٧] و"حلّ عني."[٤٧٨] وفي جلسة خمرٍ تجمع الأسقف بولس وزبداي ولونجينوس، يستخدم منصور مزيجًا من العربيَّة الفصحى والعامّيَّة اللُّبنانيَّة:

بولس: يا لطيف. نيّالك يا زبداي! ليتني كنت جنديًّا في حراستها
زبداي: يا سيّدنا لا تطلع ولا تنزل. شمّ ولا تدوق. ما بيطلعلك تكون جمل في حراستها
بولس: ويلي لهذا الأسقف البريء

---

[٤٧٦] الرَّحباني، *زنوبيا*، ٩٥.

[٤٧٧] نفسه، ٦٦.

[٤٧٨] نفسه، ٦٧.

زبداي: خاف ربّك يا خوري. إذا كان الأسقف بريء، والفيلسوف لونجينوس؟
لونجينوس: حزني على هذا الفيلسوف. كم يشدّ لحيته من الرّغبة وهو يلقّنها الدّرس. ما أبشع الفلاسفة وأجمل هذه التّلميذة[٤٧٩]

يستعمل منصور أيضًا بعض العبارات في العامّيَّة اللُّبنانيَّة في حواراته، إذ يجدها أكثر ملاءمة لموضوع الحديث، وليضيف على الحوار إحساسًا لدى المتلقّي بالشَّعبيَّة، مثلًا حين يهتف بيَّاع الحلويات: "قرّب يا حبيبي ودوق/ للحلوات، للسّتّات، برازق شاميّات"،[٤٨٠] أو بالوطنيَّة اللُّبنانيَّة مثلًا عندما ينادي زبداي في ساحة القتال: "حورب ت نحورب يا بطل/ والحرب بدّا مرجله/ والدّم بالسّاحة انجبل/ مين انقتل؟ مين ما انقتل؟/ وسيوفنا تغلي غلي."[٤٨١] أو بالفكاهة حين يخاطب لونجينوس الفيلسوف وهب اللات الطّفل مثلًا:

وهب اللات: أمّي، أمّي، حفظت كلماتٍ جديدةً باليونانيّة
لونجينوس: هات لنشوف
وهب اللات: عكروتس، ابن الكلبونس. ابن الشّر
[علامات الدّهشة على لونجينوس]
زَنوبْيا: [تقاطعه بغضب] أسكت يا ولد. أمن الضّروريّ أن تبدأ بتعلّم الشّتائم؟
لونجينوس: لحقت وتعلمت الشّتائم يا ابني، تعلمها بالرّومانيّ وسبّ الرّومان. غدًا سأترجمها لك[٤٨٢]

---

٤٧٩ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٧٤.

٤٨٠ نفسه، ٢٤.

٤٨١ نفسه، ٥٢.

٤٨٢ نفسه، ٣٠.

كذلك كتب منصور أغنيات المسرحيَّة بالفصحى ما عدا أغنية تغنِّيها زَنوبْيا باللَّهجة البدويَّة يكون مطلعها: "غربي رمحالا وتلاقينا/ طال السّهر ونسيت حالي/ يا هوى ما لك بالهوى وما لي/ وحدي وما بشوف إلَّا خيالي"،[٤٨٣] بالإضافة إلى أغنيتين يغنِّيهما زبداي باللَّهجة اللُّبنانيَّة، الأولى أثناء وجوده في لبنان، فتكون ملائمةً للجوّ العام ومشابهة للهجة البلد، ومطلعها: "تباعدنا وكنت جالس على ما/ نبع صافي وفيه شجره علامه"،[٤٨٤] والثَّانية يغنِّيها قبل أن ينتحر، مطلعها: "كان العمر بأوله/ والحلو حلو/ وعصافير المصطبه/ لعنّا ينزلو."[٤٨٥]

ولم يغفل منصور في *زَنوبْيا* أيضًا استعمال اللَّهجات، فيوظِّفها لخدمة حوارات النَّص والشَّخصيَّات الَّتي تنطق بها. فيستخدم اللَّهجة البدويَّة في كلام الشَّيخ منذر المنتمي إلى قبيلةٍ عربيَّةٍ بدويَّة:

الشّيخ منذر: [يهمّ بالذّهاب] أبيعك رؤساء القبايل
اسماعيل: بكم؟
الشّيخ منذر: غاليين شوي. الرؤساء لا يشبعون
اسماعيل: يعني لكلّ رئيس ثمنه. اتّفقنا
الشّيخ منذر: مفهوم [يهمّ بالخروج – يتوقّف]
اسماعيل: أكلّفك أن تشتريهم لحسابي
الشّيخ منذر: بحسب عدد الرّؤساء تكون الصّفقة. كم رئيس تبغي، يصير فيه كلام[٤٨٦]

---

٤٨٣ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٤٦.

٤٨٤ نفسه، ٧١.

٤٨٥ نفسه، ٩١.

٤٨٦ نفسه، ١٨.

واللَّهجة اللُّبنانيَّة العامّيَّة المكسورة الَّتي يتكلَّمها ماريديروس الأرمنيّ، فتأتي مشابهةً لواقع اللَّهجة الَّتي يستخدمها الأرمن في المنطقة العربيَّة، كتذكير المؤنَّث وتأنيث المذكَّر:

ماريديروس: [بلكنة أرمنيّة] صاحب جلالة
لونجينوس: صاحبة الجلالة
ماريديروس: صاحب الجلالة
لونجينوس: صاحبة الجلالة
ماريديروس: أيوه. متلو. أنا عندو ولد ضابط. بدّو خدمة
زَنوبْيا: لا يا ماريديروس. كلّ شي ولا الخدمات بالجيش
ماريديروس: واسطة ما واسطة. مناقلات عسكريّات. واسطات. لا يا سيدي. أنا بدّو شغله هيك [يشير بإصبعه] زغير كتير. بدّو إجازة مطعم
زَنوبْيا: إجازة مطعم؟؟ إبنك ضابط شو عرّفو بالمطاعم؟
ماريديروس: سيدنا إذا واحد صار ضابط بيصير يعرف بكلّ شي: حكيم، تاجر، سياسي، كمان مطعم، أبوه
لونجينوس: هيك بفرد مرّه؟
ماريديروس: معلوم هيدا عسكر Azivore shad ge sire kebab oudel كلّ يوم فاصوليا. لازم لحمه. كباب قرفلي حلبي
زَنوبْيا: [إلى لونجينوس] اعطوه إجازة مطعم[٤٨٧]

كما تستخدم زَنوبْيا اللَّهجة المصريَّة في حوارٍ يدور بينها وبين لونجينوس تكون محوره خولة المصريَّة، ممَّا يضيف بعض الفكاهة على المشهد:

زَنوبْيا: هل ذهبت إلى مقاهي اللّيل؟
لونجينوس: أجل يا سيّدتي. أنا أبحث عن الحقيقة
زَنوبْيا: أنت أيضًا تبحث عن الحقيقة؟
لونجينوس: وعينك تشوفي الحقيقه كيف تخلع في المقاهي. يا مولاتي الهزّ والخلع. ما شالله. ولي العهد وهب اللات كان عميخلع هو وخوله المصريّه

---

[٤٨٧] الرَّحباني، *زنوبيا*، ٣٢.

زَنوبْيا: [بسرعة وبنرفزة] خوله المصريّه تصير كنتي؟ أعوذ بالله. إمّها قويّه [تبدأ تردح بالمصريّ] يا دهوتي، ما بسمحش. وهب اللات وخوله المصريّه؟

[تنادي من دون وعي]

لونجينوس: روقي يا سيّدتي لست وحدك. هل سجّل التَّاريخ يومًا أنَّ حماةً تحبّ كنّتها

زَنوبْيا: مش معقول. مش معقول [تخرج]

لونجينوس: يا مولاتي. يا مولاتي[٤٨٨]

بالإضافة إلى اللَّهجات، يستخدم منصور بعض العبارات في لغات أخرى كالأرمنيَّة حين يقول ماريروس الأرمنيّ: "معلوم هيدا عسكر Azivore shad ge sire kebab oudel/كلّ يوم فاصوليا. لازم لحمه. كباب قرفلي حلبي."[٤٨٩] وكالإيطاليَّة الَّتي تستخدم في حوارٍ يدور بين أورليانوس وغاليانوس الرُّومانيَّين:

غاليانوس: لعلّه يريد أن يكون أفلوطين الشّرق

أورليانوس: إنَّه يكاد أن يكون ناقدًا وليس فيلسوفًا

لا خوف على روما. خذوها بالحيلة

VIVA ROMA

غاليانوس: VIVA ROMA [٤٩٠]

وفي اجتماعٍ بين الملك أذينة والموالين لروما:

الجميع: EVIVA- EVIVA- EVIVA

أذينة: وليتعلّ ملك الضّيف

الجميع: EVIVA- EVIVA- EVIVA

---

[٤٨٨] الرَّحباني، *زنوبيا*، ٦٥.

[٤٨٩] نفسه، ٣٢.

[٤٩٠] نفسه، ٤٩.

أذينة: إنَّ الطّيف ينادي الضّيف

هل يدركنا زمن الصَيْف

يا زمنًا يأتي بالحيف

الجميع: EVIVA- EVIVA- EVIVA

نخب ملك المُلوك، نخب أذينة الثَّاني[٤٩١]

وتظهر شخصيَّة زَنوبْيا من خلال استخدامها للعبارات الَّتي تدلّ على صفاتها، فهي متمرِّدة: "أيّتها الآلهة الَّتي تتنزّه فوق الغيم، أنا امرأة وحيدة يريد الرّجال تحطيمها. يقبلون بي خليلةً وزوجةً لكنهم ينحطمون ذعرًا عندما يعرفون أنَّني أغيّر التَّاريخ"،[٤٩٢] وطموحة: "أنشأتُ مملكةً كبيرة. لم أعد أعرف أين هي حدود مملكتي. فتحتُ أبوابها للشُّعراء والأدباء. الأديان تتفاعل في تدمر. بنيتُ صروحًا فكريَّةً وحضاريَّة، وغدًا ربَّما نشرت الآراميَّة والعربيَّة في روما"،[٤٩٣] لكنَّها عنيدة: "هذه طريقتي في الحكم ولا أحتاج إلى مستشارين"،[٤٩٤] ومغرورة: "سينتهي أورليانوس كما انتهى فالريان وغاليانوس وهرقليانوس. أنا صرخة الحرّيَّة في الشّرق. من تدمر من هذه الأرض العربيَّة أقول 'لا' لأكبر قوةٍ في التَّاريخ. 'لا' لروما. لا للقوة. 'نعم' للحرّيَّة"،[٤٩٥] وصلبة ومتسلِّطة: "يبدو أن لا رجال

---

٤٩١ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٣٤.

٤٩٢ نفسه، ٨٢.

٤٩٣ نفسه، ٧٢– ٧٣.

٤٩٤ نفسه، ٧٢– ٧٣.

٤٩٥ نفسه، ٨٢.

غيري في تدمر. أعليّ أن أرمي الرّجال بين الانتفاضة والثّورة؟"[٤٩٦] وبلا رحمة: "سأجوّع أورليانوس. بيني وبينه رحابة صحراء."[٤٩٧]

أمَّا زبداي فيدلّ حديثه على أنَّه رومنسيّ: "إنَّي أحبّك تمطر الدّنيا ورودا/ ويشيل بي قمر ويخترع الوجودا/ حبّيك مرتحل بقلبي لن يعود/ من الرّحيل ولن أعودا"[٤٩٨] وشجاع: "بل نعيش هنا. البطولة حياة والموت حرِّيَّة"[٤٩٩] ولديه حكمة: "دفعت للشّيخ منذر العفرون زعيم قبيلة الشّواكيش كي يقف إلى جانبنا، وأنت، تعرفين أنَّه من أتباع أورليانوس. بينما أنصارنا القبائل لم تتّصلي بهم طيلة هذه الحرب ولم تأخذي لهم رأيًا ولم تدفعي لهم دينارًا واحدًا"[٥٠٠] كما لديه بُعد نظر: "إسمعي أيّتها الملكة السّمراء: إنَّي أجابه الموت كلّ يوم. أنا جنديّ وقدري مكتوب على قبضة سيفي. لكنِّي أخشى النّهايات غير المنتظرة. بدأت روما تتحرّك. القيصر أورليانوس تخلّى عن الدّانوب، وعلينا الانتظار والتّرقّب. الفرق بيننا إنَّني أعتمد على خبرتي العسكريّة أمَّا أنت فالغريزة تقودك. لقد وسّعنا حدود مملكتنا، وثمن التّوسّع غالٍ"[٥٠١] وعنفوان:"إنَّ عرشًا نريد المحافظة عليه بالتّرجّي لا خير في بقائه."[٥٠٢]

---

٤٩٦ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٨٤– ٨٥.

٤٩٧ نفسه، ٨٤– ٨٥.

٤٩٨ نفسه، ٤١.

٤٩٩ نفسه، ٩٠– ٩١.

٥٠٠ نفسه، ٨٤– ٨٥.

٥٠١ نفسه، ٦٢.

٥٠٢ نفسه، ٩٠– ٩١.

ويصوِّر منصور أورليانوس بشخصيَّة فذّةٍ وقويَّةٍ وقاسية: "بربوس: أنت بجيشك إلى مصر، دمّر الجيش التّدمريّ. شتّت مراكبهم. أحرق ثكناتهم. صادر خيلهم. اشتر الموالين لتدمر، فالنّسر الرّومانيّ يجب أن يرفرف فوق سماء مصر والإسكندريّة. وأنا إلى أنطاكية [يصرخ] زَنوبْيا: لن تقدري على الهرب. جحافلي ستحطّمك. سأخضعك. سأجعلك أضحوكة التَّاريخ ووصمة عار الأجيال. زَنوبْيا، يا أكبر مهزومة في التَّاريخ."٥٠٣ كما يصوِّره بأنَّه مغرور: ""من أقاصي الأرض تجيئني المُلوك بالأقفاص. هكذا ستأتي زَنوبْيا وسيمحو شتاء الموت وجوههم. سأشتري البلاد وقبائل الصّحراء ولن أترك لها صديقًا."٥٠٤

هكذا يُبيّن منصور أفكار الشَّخصيَّات في *زَنوبْيا* من خلال الكلمات والعبارات الَّتي تنطق بها. كما يوظِّف اللَّهجات واللُّغات المختلفة في خدمة هذه الشَّخصيَّات، مما يُظهر الأحداث أكثر واقعيَّة ويساعد المتلقِّي على التَّفاعل معها والتَّمثُّل بها لتحقيق التَّطهير.

لقد تمَّ في هذا الفصل عرض ملخَّص لمسرحيَّة منصور الرَّحباني *زَنوبْيا*، ثمَّ تمَّ تحليل عناصر التراجيديا فيها، أي "الحبكة" و"الشَّخصيَّة" و"الفكر" و"اللُّغة" كما عرَّفها أرسطو. وقد اكتشفنا خلال دراستنا لهذه العناصر أنَّ منصور يستعملها استعمالًا جيِّدًا، إذ جاء توظيفه لها في أحداث مسرحيَّته من مسبِّبات التَّأثير التراجيديّ. فإنَّ حبكتها المعقَّدة والفكرة الفرديَّة والتَّامَّة الَّتي تدور حولها، وشخصيَّة زَنوبْيا المعقَّدة والمؤثِّرة واللُّغة الَّتي تستخدمها مع سائر الشَّخصيَّات، بالإضافة إلى نهايتها المأساويَّة الصَّحيحة، تثير الشَّفقة والخوف، فتحقِّق التَّطهير لدى المتلقِّي. وسننتقل في

---

٥٠٣ الرَّحباني، *زنوبيا*، ٥٩– ٦١.

٥٠٤ نفسه، ٨٢.

الفصل التَّالي إلى مقارنة نتائج تحليلنا لكلّ من مسرحيَّات منصور الثَّلاث *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا*.

الفصل التَّاسع

ما بعد التَّحليل

أ. مقارنة بين *صَنْيف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا*

مرَّ معنا في الفصول السَّابقة أنَّ أرسطو تناول في كتابه *فنّ الشِّعر* التراجيديا وعرَّفها مع عناصرها السِّتَّة، وهي "الحبكة" و"الشَّخصيَّة" و"الفكر" و"اللُّغة" و"الغناء" والمرئيَّات المسرحيَّة". وأشار إلى أنَّ هدف التراجيديا الأول هو التَّطهير الَّذي يتحقَّق من خلال بعث شعورَي الخوف والشَّفقة لدى المتلقِّي إذ يتمثَّل بالبطل وبما يصيبه، فيؤدِّي به ذلك إلى التَّفريغ على المستوين الجسديّ والعاطفيّ. وفي تحليلنا لمسرحيَّات منصور الرَّحباني الثَّلاث، *صَنْيف ٨٤٠* (١٩٨٧) و*مُلوك الطَّوائف* (٢٠٠٣) و*زَنوبْيا* (٢٠٠٧)، بحسب نظريَّة أرسطو، توصَّلنا إلى أنَّ منصور وظَّف في نصوص هذه المسرحيَّات عناصر التراجيديا الأربعة ("الحبكة" و"الشَّخصيَّة" و"الفكر" و"اللُّغة") توظيفًا جيِّدًا يتلاءم مع تعريف أرسطو. فمن خلال حبكة مسرحيَّاته المعقَّدة، وفكرتها الفرديَّة، ونهاياتها المأساويَّة، وشخصيَّاتها، ولا سيَّما شخصيَّة البطل المأساويَّة، واللُّغة الَّتي تستخدمها هذه الشَّخصيَّات، يدفع منصور بالمتلقِّي للتَّمثُّل بالبطل، ممَّا يولِّد لديه مشاعر الخوف والشَّفقة، فيفرح لأنَّ ما يصيب البطل لا يصيبه هو، وبالتَّالي يتحقَّق التَّطهير. تبيَّن معنا إذًا أنَّ منصور اتَّبع تعريف التراجيديا وعناصرها كما نبَّه إليها أرسطو، وكانت نهايات مسرحيَّاته نهايات مأساويَّة، وهي النِّهايات الصَّحيحة للتراجيديا، فتكون مسرحيَّاته بالتَّالي قد استوفت الشُّروط التراجيديَّة اللَّازمة.

فلنعرض في الجدول الآتي ملخَّصًا عن النَّتائج الَّتي توصَّلنا إليها بعد تحليل المسرحيَّات الثَّلاث:

المسرحيَّة	*صَيْف ٨٤٠*	*مُلوك الطَّوائف*	*زَنوبْيا*
	ذات بداية ومنتصف ونهاية	ذات بداية ومنتصف ونهاية	ذات بداية ومنتصف ونهاية
	معقَّدة: يتحوَّل خلالها حظّ سيف البحر من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة، إذ يُقتل حاملًا علم الثَّورة	معقَّدة: يتحوَّل خلالها حظّ المعتمد من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة، إذ يموت ولداه وينفى مع زوجته إلى أغمات في المغرب	معقَّدة: يتحوَّل خلالها حظّ زَنوبْيا من حال السَّعادة إلى حال الشَّقاوة، إذ يهزمها أورليانوس ويرسلها أسيرة إلى روما
الحبكة	ذات طول كافٍ للتّحوّل: الجزء الأوَّل للتّعقيد، والجزء الثَّاني للحلّ	ذات طول كافٍ للتّحوّل: الجزء الأوَّل للتّعقيد، والجزء الثَّاني للحلّ	ذات طول كافٍ للتّحوّل: الجزء الأوَّل للتّعقيد، والجزء الثَّاني للحلّ
	تحافظ على بعض الأسماء التَّاريخيَّة وعلى الألقاب	تحافظ على الأسماء التَّاريخيَّة	تحافظ على الأسماء التَّاريخيَّة، مع ابتكار بعضها
	موضوعها فرديّ، تامّ ومترابط الأجزاء: الثَّورة	موضوعها فرديّ، تامّ ومترابط الأجزاء: مُلوك	

الحبكة	من أجل حرّيَّة الوطن من كلّ محتلّ	الطَّوائف أشقّاء في العلن وأعداء في السّرّ	موضوعها فرديّ، تامّ ومترابط الأجزاء: تحرير تدمر من الرّومان
	تثير الخوف والشَّفقة عند موت سيف البحر	تثير الخوف والشَّفقة عندما ينهزم المعتمد وينفى	تثير الخوف والشَّفقة عندما تنهزم زَنوبْيا وتنفى
	يتحقَّق الباثوس مع موت سيف البحر، فتكون النِّهاية مأساويّة	يتحقَّق الباثوس مع هزيمة المعتمد ونفيه، فتكون النِّهاية مأساويّة	يتحقَّق الباثوس مع هزيمة زَنوبْيا وأسرها ونفيها، فتكون النِّهاية مأساويّة
	لا يعتمد الحلّ على الآلة الإلهيَّة	لا يعتمد الحلّ على الآلة الإلهيَّة	لا يعتمد الحلّ على الآلة الإلهيَّة
	يتحقَّق التَّطهير	يتحقَّق التَّطهير	يتحقَّق التَّطهير
	تتعدَّد الأماكن والأزمنة	تتعدَّد الأماكن والأزمنة	تتعدَّد الأماكن والأزمنة
الشَّخصيَّة	شخصيَّة سيف البحر مشابهة للواقع ومتساوقة مع نفسها ومؤثِّرة	شخصيَّة المعتمد مشابهة للواقع ومتساوقة مع نفسها ومؤثِّرة	شخصيَّة زَنوبْيا مشابهة للواقع ومتساوقة مع نفسها ومؤثِّرة

الفكر	الفكرة/ الثِّيمة الرَّئيسة: تحرير الوطن من كلّ محتلّ	الفكرة/ الثِّيمة الرَّئيسة: توحيد مُلوك الطَّوائف العرب في الأندلس والتَّحرُّر من ألفونسو	الفكرة/ الثِّيمة الرَّئيسة: تحرير تدمر من حكم روما
اللُّغة	تعبّر اللُّغة عن الشَّخصيَّات، وبخاصَّةٍ عن سَيف البحر الشُّجاع والثَّائر والَّذي يرفض الاستسلام ولو كان ثمن ثورته الموت	تعبّر اللُّغة عن الشَّخصيَّات، وبخاصَّةٍ عن المعتمد الطَّموح والحالم بتوحيد دول مُلوك الطَّوائف	تعبّر اللُّغة عن الشَّخصيَّات، وبخاصَّةٍ عن زَنوبْيا المتمرّدة والعنيدة والمحاربة ضدّ سلطة روما

يظهر الجدول أعلاه توظيف منصور الرَّحباني لعناصر التراجيديا الأربعة، "الحبكة" و"الشَّخصيَّة" و"الفكر" و"اللُّغة"، نصّ المسرحيَّات الثَّلاث، لكلٍّ من *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا*. ومنه يتبيَّن أنَّ حبكات مسرحيَّاته كانت ذات وحدة عضويَّة وذات بداية ومنتصف ونهاية، وحاملة لفكرة واحدة تدور حولها الأحداث الَّتي تتتابع وتكون مرتبطة في ما بينها. وكانت الشَّخصيَّات تكشف عن صفاتها من خلال الحوارات واللُّغة الَّتي تستخدمها، وكانت اللُّغة ملائمة لهذه الشَّخصيَّات. ورغم أنَّ حبكة منصور تتضمَّن عدَّة أماكن وأزمنة لحدوث أفعاله ولا تحصل في مكانٍ واحد وفي يومٍ واحد، إلَّا أنَّنا ذكرنا خلال بحثنا أنَّ هذا الأمر مقبول لتطوُّر الزَّمن وتقنيَّاته الحديثة وليس هو بالضَّرورة ثورةً على عناصر التراجيديا الكلاسيكيَّة واعتمادًا لتقنيَّات تعود إلى نوع مسرحيّ آخر. بالنَّتيجة، تحقِّق مسرحيَّات منصور، ذات الشَّخصيَّات والأحداث التَّاريخيَّة، التَّطهير

النَّاتج عن مشاعر الخوف والشَّفقة الَّتي يشعر بها المتلقِّي من خلال ما يصيب البطل من شقاوة أو ما يسمِّيه أرسطو بالباثوس.

بالتَّالي، تُظهر المقارنة بين هذه المسرحيَّات الثَّلاث أنَّ منصور اتَّبع المنهج الأرسطيّ نفسه في تقسيم أحداثها وفصولها وفي معالجة مواضيعها التَّاريخيَّة رغم الفارق الزَّمنيّ بين عرض كلّ واحدة منها، فكانت تتشابه في الشَّكل وفي طريقة طرحها للمضمون. ووظَّف في مسرحيَّاته فكرة أساسيَّة جامعة، هي حرّيَّة الوطن الَّتي تتبلور من خلال الثَّورة وتوحيد القوى في مواجهة القامع والغريب المحتلّ. فرغم فارق الزَّمن بين هذه المسرحيَّات، يجد المتلقِّي أنَّ همّ منصور لم يتغيَّر ولم تمحُه الأيَّام، بل ظلَّت الحرّيَّة هدفه الأوَّل والأخير، فنادى بها عبر استخدامه لمواضيع تاريخيَّة يستقي المتلقِّي من أحداثها الماضية العبر للمستقبل.

ب. ما بعد التَّحليل

بعد أن حلَّلنا المسرحيَّات الثَّلاث وتبيَّن معنا أنَّها تتبع عناصر التراجيديا الأرسطيَّة، وبعد أن قارنَّاها بعضًا ببعض ووجدنا أوجه التَّشابه الواضحة بينها، يبقى أن نتساءل: هل يكفي استيفاء شروط عناصر التراجيديا الجيِّدة لنعتبر مسرحيَّات منصور تراجيديَّات جيِّدة؟ النَّظرة الأوَّليَّة إلى مسرحيَّات منصور الرَّحباني تجيب إيجابًا عن هذا السُّؤال، إذ إنَّ أرسطو يحدِّد في *فنّ الشِّعر* عناصر التراجيديا ويشير إلى مكوِّناتها الجيِّدة، كذكره أنَّ الحبكة المعقَّدة مثلًا أجود من الحبكة البسيطة. كذلك يعطي أمثلة عن التراجيديَّات الإغريقيَّة ويشير إلى الحكم عليها بالجودة أو بالرَّداءة حسب اتِّباعها للأمور الَّتي يكون قد نوَّه إليها. فتكون مسرحيَّات منصور *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا* تراجيديَّات جيِّدة بحسب تعريف أرسطو لاستيفائها تلك الشُّروط.

لكن في كتابه *التراجيديا ونظريَّة الدرما* *Tragedy and the Theory of Drama* (١٩٦١)،[١] يشير ألدر أولسون Elder Olson إلى إنَّ هناك نوعين من الفنّ، ويشمل ذلك الدراما أيضًا: الأوَّل يحاكي الإنسان الَّذي لديه مبادئ وقيم أخلاقيَّة عاديَّة فتأتي الدراما لإثارة عواطفه وامتاعه، ويكون هدفها بالتَّالي التَّرفيه والتَّسلية ويأتي تأثيرها على المتلقِّي موقَّتًا. أمَّا جودتها فتتبيَّن من خلال شدَّة اللَّذة أو المتعة الَّتي تبعثها والَّتي تقاس بدرجة العواطف المتولِّدة. فتكون المأساة مرتكزة على قمَّة الخوف أو المشاعر المؤلمة، بينما تتّكَئ الكوميديا على ردود الفعل تجاه السَّخيف أو المضحك. ومهما ولَّد هذا النَّوع الدراميّ من تسلية وترفيه، فهو يدع المتلقِّي كما كان قبل أن يعرفه. أمَّا النَّوع الثَّاني فيتمثَّل بالأعمال الدراميَّة الَّتي تتخطَّى التَّسلية والتَّرفيه وتسمح للمتلقّي بتحقيق المعرفة الَّتي لم تكن بحوزته لو لم يتلقَّ هذه الأعمال، فتعلو عن القيم الأخلاقيَّة العاديَّة وتقدِّم له قيمًا أفضل تغيِّره كإنسانٍ إلى حدٍّ ما. أمَّا من أجل نقد العمل الدراميّ ونوعه فيمكننا التَّمييز بين ثلاثة مستويات من النَّقد الأدبيّ: الأوَّل هو النَّقد الَّذي يمكن أن يطبِّقه أي قارئ أو مشاهد أو مرتاد للمسرح، وهو ليس سوى تلقِّي العمل وتقييمه في ضوء ما إذا كان ممتعًا وسارًّا من ناحية أو محبطًا ومثيرًا للاستياء من ناحية أخرى. والنَّقد الثَّاني هو ما يطبِّقه معظم النُّقَّاد الأدبيِّين في تحليلهم التِّقنيّ أو الفنِّي لاكتشاف ما إذا كان العمل ناتجًا عن قضايا تقنيَّة، فيُظهر النَّقد إن كان العمل جيِّدًا أم لا. أمَّا النَّوع الثَّالث من النَّقد فهو ليس تقنيًّا أو أدبيًّا، بل يدور حول تقييم تأثير العمل على المتلقِّي، أي تقييم العمل من خلال التَّجربة الَّتي يختبرها بواسطته. ومن المفيد تطبيق هذا النَّقد لأنَّه ضروريّ للتَّمييز بين عملٍ وآخر، ولأنَّ النَّقد التِّقنيّ بحدّ ذاته لا يمكنه أن يفعل ذلك.

---

[١] Elder Olson, *Tragedy and the Theory of Drama*. (Detroit: Wayne State University Press, 1961).

فهناك فرق بين الأعمال الَّتي تعطينا تجربة مكثَّفة وبين تلك الَّتي تعطينا تجربة ذات مغزى. وهناك فرق بين نقد ينظر في استخدام الوسائل التِّقنيَّة من أجل التَّوصُّل إلى نهاية ما، وبين نقد يقيِّم النِّهاية الَّتي من أجلها استُخدمت تلك الوسائل. فيجب أن يسعى هذا النَّقد ليس لاكتشاف المبدأ الأخلاقيّ، ولكن ليُظهِر أنَّ هذا الفعل، تحديدًا، أو ذاك لديه قيمة أخلاقيَّة معيَّنة.[٥٠٦]

فإن نظرنا إلى معظم النَّقد الَّذي طال أعمال منصور الرَّحباني، لرأينا أنَّه ينتمي إلى المستوى الأوَّل من النَّقد، إذ قيَّم النُّقَّاد أعماله بالمقارنة مع أعمال الأخوين رحباني وحكموا عليها بأنَّها ليست مهمّةَ أو بأنَّها أقلّ جودة من مسرحهما، من خلال استنادهم إليها كأعمال تثير المتعة أو الاستياء فقط. لذلك كان لا بدّ لنا أن نتَّكئ في الفصول السَّابقة على النَّقد الثَّاني، أي "النَّقد التّقني"، لإظهار تأثير مسرحيَّات منصور فنّيًّا. فتبيَّن معنا بواسطة هذا النَّقد أنَّ المسرحيَّات الثّلاث الَّتي عالجناها كانت تراجيديَّات جيِّدة فنّيًّا، إذ وظَّف فيها منصور عناصر التراجيديا الأرسطيَّة توظيفًا جيّدًا وتَحَقَّقَ من خلالها التَّطهير لدى المتلقِّي. لكن هل يمكننا تحديد مغزى أخلاقيّ من خلال استخدام منصور للتراجيديا وعناصرها؟ وهل كان يهدف منصور في مسرحيَّاته الثَّلاث *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا*، إلى تغيير قيم المتلقِّي وأفكاره، أم كان يطمح من خلالها إلى التَّسلية والتَّرفيه فقط؟ سنسعى في ما يلي إلى الإجابة عن هذه الأسئلة عن طريق اعتمادنا النَّقد الثَّالث الَّذي أشار إليه أولسون والَّذي يقيّم تأثير العمل على المتلقِّي.

٥٠٦ Olson, *Tragedy and the Theory of Drama*,155- 159.

١. *صَيْف ٨٤٠*

يتحقَّق التَّطهير في مسرحيَّات منصور الرَّحباني عن طريق توليد عواطف الخوف والشَّفقة لدى المتلقِّي. لكنَّ منصور لا يكتفي بهذا القدر، بل يسعى إلى بعث قيم أخلاقيَّة عالية تحثُّ المتلقِّي على تغيير فكره تجاه المواضيع الَّتي يطرحها من خلال الأمثولات الَّتي تتضمَّنها مسرحيَّاته. ففي *صَيْف ٨٤٠*، تكون الأمثولة الَّتي يوجِّهها منصور أهميَّة استقلاليَّة الوطن وتحريره من كلّ غريب أو محتلّ. ويظهر ذلك من خلال جعل الحرِّيَّة هدف بطله الأوَّل. فرغم حبّه لميرا، يرفض سيف البحر الاقتران بها إلَّا تحت رصاص النَّصر، كأنَّما هو لا يريد عائلة أو أولادًا يولدون ويترعرعون في ظلّ وطنٍ غير مستقلّ. فالحرِّيَّة بالنِّسبة إلى منصور تأتي أوَّلًا. لذلك يموت بطله سيف البحر حاملًا علم الثَّورة إذ يريد متابعة مسيرة التَّحرير ولو وحيدًا إلى أن تتحقَّق. وقد كانت *صَيْف ٨٤٠*، كما نوَّهنا آنفًا، أوَّل مسرحيَّة فرديَّة لمنصور، كتبها وعرضها للمرَّة الأولى في ١- ١١- ١٩٨٦٥٠٧ على مسرح كازينو لبنان في ١٤ أيّار ١٩٨٧، أي بعد عامٍ على وفاة أخيه عاصي، كما عرضها في معرض دمشق الدّوليّ في سوريا وفي مهرجان قرطاج في تونس وفي الحمَّامات. وقد استمرّ عرضها مدَّة أربع سنوات على التَّوالي، فكانت المسرحيَّة الوحيدة في لبنان الَّتي تُعرض لهذه المدَّة الطّويلة من الزَّمن.٥٠٨

وأتى عرض *صَيْف ٨٤٠* بعد اجتياح اسرائيل للبنان عام ١٩٨٢ وبعد اندلاع "حرب الجبل" وعمليَّات التَّهجير الَّتي بدأت عام ١٩٨٤، ومزامنًا لمرحلة انقسام الجيش بين ما عرف

---

٥٠٧ الرّحباني، *صيف ٨٤٠*، ١٠٢.

٥٠٨ نقلًا عن أُسامة الرّحباني في مقابلة شخصيّة معه في أنطلياس عام ٢٠٠٦.

ببيروت الغربيَّة وما تضمّنته من أحزاب يساريَّة كالشّيوعيَّة والاشتراكيَّة والقوميَّة، وبيروت الشَّرقيَّة المتمثِّلة بأحزاب أخرى كالكتائب والأحرار. بالتَّالي، أرادها منصور تعبيرًا عن وضع لبنان آنذاك، فاستخدم الأحداث الماضية أو التَّاريخيَّة لبعث أمثولة "الحرِّيَّة أوّلًا" للمتلقِّي في وقت عرضها، أي عام ١٩٨٧، حتَّى نهاية الحرب عام ١٩٩١، للتَّغيير في المستقبل.

يبدأ منصور *صَيْف ٨٤٠* بقسم العامِّيَّة الَّتي جمعت اللُّبنانيّين من مختلف المذاهب الدِّينيَّة في سبيل الثَّورة وتحرير الوطن: "إنَّه يوم تاريخيّ/ قد حضرنا إلى ماري الياس أنطلياس/ المذكورة أسماؤنا به بوجه العموم من دروز، ونصارى، ومتاولة وإسلام/ المعروفين بجبل لبنان/ من كافة القرى/ وأقسمنا يمين على مذبح القدّيس المرقوم/ بأنَّنا لا نخون/ ولا نطابق بضرر أحد منّا/ كائنًا من يكون/ الرّأي واحد/ والقول واحد."[٥٠٩] فيريد منصور التَّشديد على أهميَّة اتِّحاد الطَّوائف اللُّبنانيَّة والعيش المشترك بين الشَّعب الواحد بغية أن يصيروا أقوياء ويتصدُّوا للمحتلّ. فلكأنَّه يوجِّه هذه الرِّسالة إلى الأحزاب اللُّبنانيَّة المذهبيَّة الَّتي كانت منتشرة آنذاك في لبنان وما تزال. وللتَّشديد على هذا الأمر، ينهي منصور المسرحيَّة بصرخة يهتف بها الجميع: "رح نرجع نتلاقى/ رح نرجع نتوحّد/ وعد عليي يا شعبي السّجين."[٥١٠] وكأنَّه يريد ممَّن يتلقَّى المسرحيَّة أن يتشرَّب هذه الفكرة وأن يتوحَّد مع المواطن الآخر من جديد من أجل كلّ من استشهد ومن أجل الخروج من سجن التفكُّك الشَّعبيّ والاحتلال. كذلك يؤكِّد منصور أهميَّة هذه الفكرة بإعادة تدوين عبارات الثُّوَّار عند مواجهتهم لليوزباشي عسَّاف الضَّاهر على غلاف المسرحيَّة الخلفيّ مع إمضائه: "على شو بدنا نساوم/ إذا صار الوطن المنفى والدَّولة الجلَّاد/ الحرِّيَّة الوحيدة الثَّورة وصرخات الاستشهاد/ سامع بشي ثورة

---

٥٠٩ الزّحباني، صيف ٨٤٠، ١٣.

٥١٠ نفسه، ١٠٢.

عملها الشّبعان/ أو شَكَر بالدَّولة المقهور الجوعان/ (...) الدَّولة اللي بيحموها الأغراب/ مرهونة للأغراب."[٥١١] تختصر هذه الكلمات هدف منصور من المسرحيَّة، وهو حثّ المواطن اللُّبنانيّ أوّلًا والعربيّ ثانيًا على الثَّورة على الغريب الَّذي يحتل أرضه من أجل التَّوصُّل إلى التَّحرير الكامل لأرض الوطن، ولو كان ثمن ذلك الاستشهاد وسفك الدِّماء.

٢. *مُلوك الطَّوائف*

أمَّا في *مُلوك الطَّوائف* فتكون الأمثولة موجَّهة إلى الإنسان العربيّ من حاكم وسياسيّ ومواطن عاديّ، وهي توحيد القوى الشَّعبيَّة بغية المحافظة على الوطن، إذ يمكن إبدال الملك أو الحاكم بآخر، لكن لا يمكن إبدال الوطن بوطنٍ آخر. وتظهر هذه الأمثولة جليَّة في عبارة المعتمد الَّتي ترد في نهاية المسرحيَّة: "إذا راح الملك/ بيجي ملك غيرو/ إذا راح الوطن/ ما فيه وطن غيرو/ اسمعو... يا كلّ المُلوك!"[٥١٢] والَّتي يضيء منصور على أهميّتها بافتتاحه بها نصّ المسرحيَّة عبر تدوينها مع إمضائه في الصَّفحة السَّابعة. وتتكرّر هذه الفكرة في المسرحيَّة كلّها إلى أن ينهي منصور بقول المعتمد قبل ستارة الختام: "بكرا إذا تلاقينا/ بالزّمان اللّي جايي/ وانكتبو التّواريخ/ ان شالله نكون تحرّرنا/ من ماضينا وصرنا/ عرب المستقبل/ مش عرب التَّاريخ!!!"[٥١٣]

---

[٥١١] الرّحباني، *صيف ٨٤٠*، الغلاف الخلفيّ.

[٥١٢] الرّحباني، *ملوك الطّوائف*، ١١٥.

[٥١٣] الرّحباني، *ملوك الطّوائف*، ١٢١.

بالتَّالي، يسعى منصور من خلال هذه الفكرة إلى حثّ المتلقِّي على التَّفكير بأحداث المسرحيَّة وعلى التَّغيير كي لا يصيبه ما أصاب المعتمد والعرب حين لم يتوحَّدوا، إذ يريدهم متحرِّرين لكن متَّحدين. وقد ختم المسرحيَّة بهذه الفكرة لتبقى في ذهن المتلقِّي ولترافقه وتحفزه على التَّغيير.

حين كتب منصور هذه المسرحيَّة وعرضها عام ٢٠٠٣، كان الوضع الاجتماعي-السِّياسيّ في لبنان والوطن العربيّ متأزّمًا: كان لبنان ما يزال تحت الوصاية السُّوريَّة قبل اغتيال الرّئيس رفيق الحريريّ وخروج الجيش السُّوريّ الكامل من لبنان، وإثر تحرير الجنوب من الوجود الإسرائيليّ عام ٢٠٠٠، وتدخُّل بعض الدُّول كالولايات المتَّحدة وسوريا لتحرير الكويت، والحرب على العراق عام ٢٠٠٣. فأراد منصور من خلال عرضه لهذه المسرحيَّة أن يُظهر خطر انقسام الدُّول العربيَّة الـ ٢٢ وطلب العون من الخارج، كالولايات المتَّحدة، (المتمثِّل بألفونسو السَّادس) ووجوب توحيد قواها للتَّغلُّب على كلّ أزمة وعلى كلّ طامع بالاحتلال. فها هو يكتب على غلاف المسرحيَّة الخلفيّ: "يكرِّر ذاته التَّاريخ، طالما النَّاس لم يتغيَّروا. فالقويّ ما زال يحلم بالحرب واستعباده الآخر، والضَّعيف يصارع من أجل الخبز والحرِّيَّة."[٥١٤] ويضيف: "كان عدد هذه الدُّول يقلّ أو يكثر تبعًا لسياسة 'افتراس الآخر'. ومن غرائب الصُّدف أن يكون عددها- يوم كان المعتمد ملكًا على إشبيلية- اثنتين وعشرين (٢٢) دولةً، أشقَّاء في العلن، أعداء بالسِّرّ."[٥١٥] فلكأنَّه بذلك يصرِّح عن سبب اختياره لهذا الموضوع التَّاريخيّ، إذ إنَّه ينطبق على الواقع الاجتماعي والسِّياسيّ الَّذي كان سائدًا فترة عرضه للمسرحيَّة. فأرادها أمثولة للمتلقِّي، تحثُّه على السَّعي لتحقيق الحرِّيَّة.

---

٥١٤ نفسه، الغلاف الخلفيّ.

٥١٥ الرّحباني، *ملوك الطّوائف*، الغلاف الخلفيّ.

من الواضح إذًا أنَّ منصور استعمل *مُلوك الطَّوائف* لإيصال نظرته السِّياسيَّة للمجتمع العربيّ عمومًا واللُّبنانيّ خصوصًا من خلال أخذ العبر من أخطاء الماضي لئلَّا تتكرَّر في المستقبل. وها هو يختم كلمة الغلاف بالتَّالي:

يكرّر ذاته التَّاريخ.
ومُلوك الطَّوائف يتكرّرون.
يعودون في أزمنةٍ وأمكنةٍ متعدِّدة.
ولعلَّنا اليوم نعيش هذا التَّاريخ وقد نصادف أحد هؤلاء المُلوك يتصدَّر إحدى الحفلات، أو يصرِّح لـ... وسيلةٍ إعلاميَّة.

منصور الرَّحباني[٥١٦]

إذًا ينتقد منصور الوضع في الوطن العربيّ في مسرحيَّته *مُلوك الطَّوائف*، ساعيًا من خلالها إلى حثّ المتلقِّي على تغيير هذا الواقع، خصوصًا أنَّها كُتبت وعُرضت في فترة تأزُّم الأوضاع السِّياسيَّة لبنانيًّا وعربيًّا.

٣. *زَنوبْيا*

في ما يخصّ مسرحيَّة *زَنوبْيا*، من اللَّافت أنَّها عرُضت أوَّلًا في دبي على مدرَّج مسرح مدينة دبي للستديوهات عام ٢٠٠٧ لمدَّة ستّ ليالٍ من ١٨ إلى ٢٣ نيسان. وعُرضت في لبنان في ختام مهرجانات جبيل الدّوليَّة مدَّة ثماني ليالٍ، من ١٥ إلى ٢١ آب، ثمَّ في ٢٥ آب ٢٠٠٧. إلى أن انتقلت إلى مسرح فوروم دو بيروت Forum de Beyrouth مدَّة ٢٤ ليلة، من ٢٠ شباط إلى ٢٣

[٥١٦] نفسه.

آذار ٢٠٠٨. ولعلَّ من دوافع كتابتها بالعربيَّة الفصحى رغبة منصور في الانتشار العربيّ الأوسع، الَّذي بدا واضحًا حين عرضها أوّلًا في دبي. وقد جاءت المسرحيَّة إثر ما سماه اللُّبنانيُّون "حرب تمّوز"، تيمّنًا بالعمليَّات القتاليَّة الَّتي جرت بين القوَّات الإسرائيليَّة وقوَّات "حزب الله" في ١٢ تمّوز ٢٠٠٦ واستمرَّت ٣٤ يومًا في عدَّة مناطق من لبنان. وأراد منصور من خلال مسرحيَّة *زَنوبْيا* بعث أمثولة للُّبنانيّين والعرب. فكما تحدَّت زَنوبْيا روما أقوى أمبراطوريَّة في العالم و"كانت أوَّل صرخة حرّيَّة في هذي الأرض العربيَّة"، ها هو منصور يدعو إلى صرخةٍ عربيَّةٍ في وجه أي محتلّ، كإسرائيل الَّتي احتلَّت فلسطين وبعض المناطق في جنوب لبنان ومصر، فتكون "صرخة 'لا' في وجه الظُّلم". على الغلاف الخلفيّ للمسرحيَّة نقرأ عبارات لهنري زغيب تشير إلى أنَّ زَنوبْيا "أمثولة لكلّ دولة متماسكة تقف في وجه كلّ دولة عظمى تستعبد شعب دولةٍ صغيرةٍ قهرًا أو احتلالًا أو انتدابًا أو وصاية."[٥١٧] ويضيف زغيب أنَّ منصور، من خلال هذه المسرحيَّة التَّاريخيَّة، "ينقذ المضمون من النِّسيان في ماضيه ليضعه في ذاكرة المستقبل (...) يتناول المبدع التَّاريخ من رفوف الماضي فيزرعه في ذاكرة الحاضر مؤونة لذاكرة المستقبل."[٥١٨] بالتَّالي يكون تعبير زغيب في محلِّه، إذ إنَّ منصور يستحضر هذه المسرحيَّة والمسرحيَّات التَّاريخيَّة الأخرى في أوقات حرجة سياسيًّا واجتماعيًّا في لبنان والمنطقة العربيَّة، فتشكِّل أمثولات للمتلقِّي تحثُّه على التَّغيير.

إذًا لم يهدف منصور في مسرحيَّاته إلى التَّرفيه والتَّسلية فقط، بل ها هو يستغلّ الأوضاع السِّياسيَّة والاجتماعيَّة الصَّعبة في لبنان والمنطقة العربيَّة في مراحلها المختلفة ليشدِّد على أهميَّة

---

٥١٧ الرّحباني، *زنوبيا*، الغلاف الخلفيّ.

٥١٨ نفسه.

الحرّيَّة كما تبيَّن معنا. المغزى الَّذي يريد إيصاله من خلال تراجيديَّاته هو السَّعي إلى تحقيق الحرّيَّة من خلال الانتفاضة على الواقع الرَّاهن ومحاربة كل ظالم ومحتلّ لأرض الوطن. فيشكِّل كلّ من أبطالها وأفعالها ولغتها عناصر مهمَّة في إيصال هذه القيمة الأخلاقيَّة الَّتي يتطلَّب تحقيقها جرأة كبيرة وعزمًا أكبر. وأكثر ما تظهر هذه القيمة الأخلاقيَّة من خلال أفعال الأبطال وأقوالهم، الَّتي تدلّ على رفضهم للاستسلام والَّتي تظهر عزمهم وشجاعتهم. فهم مستعدُّون لتقديم أنفسهم ودمائهم ذبيحةً من أجل تحقيق الحرّيَّة، هدف منصور الأسمى. لِنَسْمَعه يقول بصوت سيف البحر: "قوّي قلبك واهجوم/ يا بتوصل على الموت/ يا بتوصل عالحرّيَّة"،[٥١٩] ومن خلال المعتمد: "بتموتو؟ (...) إذا تخاذلو الأمراء والمُلوك، وحدي بدّي قاتل"،[٥٢٠] وبواسطة زَنوبْيا: "أنا قولة 'لا' في وجه الظُّلم/ وهبت دمي للحرّيَّة."[٥٢١] إذًا يريد منصور من خلال تراجيديَّاته تغيير أفكار المتلقِّي وجعله يثور على وضعه كما فعل أبطاله بغية تحقيق الحرّيَّة المنشودة، الَّتي بيَّنها كقيمة سامية وكهدف نادر.

بالنَّتيجة، اعتمد منصور في مسرحيَّاته على القصص التَّاريخيَّة ليعرض أفكاره الَّتي نطق بها أبطاله بأسلوبٍ مباشر، فحمَّلهم همومه الوطنيَّة والقوميَّة العربيَّة وعالج من خلالهم مشاكل اجتماعيَّة وسياسيَّة في غاية الأهميَّة.

في الختام، يمكننا، بعد هذا التَّقييم، اعتبار *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا* تراجيديَّات جيِّدة ذات مغزى يهدف إلى التَّأثير على المتلقِّي، بحيث لم يكتفِ منصور الرَّحباني

---

٥١٩ الرّحباني، *صيف ٨٤٠*، ٢٦.

٥٢٠ الرَّحباني، *ملوك الطّوائف*، ١١٥.

٥٢١ الرّحباني، *زنوبيا*، ٩٥.

باتِّباع العناصر التراجيديَّة الأرسطيَّة الجيِّدة فيها، بل أراد من خلالها تغيير أفكار المتلقِّي وحثّه على الثَّورة على واقعه من أجل تحقيق القيمة الأخلاقيَّة الأسمى، ألا وهي الحرِّيَّة.

الخاتمة

بما أنَّ الدِّراسات الأكاديميَّة عن مسرح منصور الرَّحباني شبه غائبة، يشكِّل هذا البحث أهميَّة علميَّة بفضل دراسته لهذا المسرح بمعزلٍ عن مسرح الأخوين رحباني. فنأمل أن يكون بالتَّالي نقطة انطلاق لدراسات وأبحاث مستقبليَّة أخرى ومرجعًا لمحبِّي المسرح عامةً والمسرح الغنائيّ الرَّحباني خاصَّةً.

لقد واجهنا أثناء دراستنا بعض التَّحدِّيَّات، أهمّها عدم توافر الكتب والدِّراسات الأكاديميَّة الكافية عن أعمال منصور الرَّحباني كما أشرنا في الفصول السَّابقة، وبالتَّالي عدم قدرتنا على الاعتماد أو العودة إلى مراجع أكاديميَّة عن مسرحه للانطلاق منها أو لبناء بحثنا عليها. هكذا اضطررنا إلى البدء من نقطة الصّفر والاعتماد على تفسيرنا وتحليلنا الخاصّ للمسرحيَّات، مع الرُّجوع إلى الكتب والدِّراسات الَّتي تناولت الأخوين رحباني وعاصي الرَّحباني وفيروز، وعلى بعض الكتب الَّتي تصمَّنت فصولًا غير أكاديميَّة عن منصور الرَّحباني.

هذا الأمر أثار فضولنا وأدَّى بنا إلى طرح عدَّة تساؤلات. فمن جهة، أشرنا إلى أنَّنا تمكَّنَّا أثناء بحثنا من الحصول على عدَّة دراسات أكاديميَّة تناولت أعمال الأخوين رحباني وفيروز في اللُّغة العربيَّة وفي بعض اللُّغات الأجنبيَّة. ورغم أنَّ هذه الدِّراسات تُعتبر غير كافية بالمقارنة مع الثَّورة الفنِّيَّة الَّتي أحدثها الأخوان في لبنان والعالم العربيّ، وأحد أسباب ذلك اهتمام الصَّحافة أكثر من الأوساط الأكاديميَّة بأعمالهما، كما بيَّنَّا في الفصل الأول، فإنَّ بعض الكتب لم تنتظر انتهاء مسيرة

الأخوين رحباني لتحقِّق صدورها بل صدرت عدَّة أعمال حولهما في أوج عطائهما، ممَّا يظهر أهمِّيَّتهما الفنِّيَّة واهتمام النُّقَّاد بأعمالهما.

من جهةٍ أخرى، لم نجد دراسات أكاديميَّة صادرة عن أعمال منصور أثناء حياته ومسيرته الفنِّيَّة الَّتي دامت إثنين وعشرين عامًا تقريبًا والَّتي أنتج خلالها إحدى عشرة مسرحيَّة غنائيَّة تعادل ما يقارب نصف عدد المسرحيَّات الَّتي أنتجها الأخوان سويًّا في حياة عاصي. ولم نجد دراسات أكاديميَّة أو غير أكاديميَّة تناولته وصدرت بعد وفاته، أي بعد عام ٢٠٠٩. والسُّؤال يطرح نفسه: لماذا هذا الاستهتار بأعمال منصور الرَّحباني وعدم الاكتراث لدراسة شعره أو مسرحه، أو حتَّى لمقارنة أعماله بأعمال الأخوين رحباني، علمًا أنَّ هذا كان الشُّغل الشَّاغل لكثيرين ممَّن انتقدوا إنتاج منصور الفنِّيّ؟

لقد استفزَّنا هذا الأمر، نظرًا إلى أنَّ أوَّل دراسة عن عملٍ مسرحيٍّ لمنصور الرَّحباني لم تصدر في اللُّغة العربيَّة بل صدرت بالألمانيَّة وأعدَّتها تلميذة ماجستير من أصلٍ تركيّ درست فيها تأثير اللُّغة التُّركيَّة على العامِّيَّة اللُّبنانيَّة الَّتي يستخدمها منصور في *صَيْف ٨٤٠*. ووجدنا أنَّ هذا الأمر مؤسف ومعيب لوطننا العربيّ عامةً ولبنان خاصَّةً، إذ لا يجوز في رأينا ترك إرث الرَّحابنة الَّذي غدا يُدرَّس في المدارس في لبنان أن يمرّ في عصرنا دون دراسة أو تحليل أعمال أحد ركنيه. لذا قرَّرنا البدء بتلك الخطوة من خلال دراسة عيّنة من مسرح منصور الرَّحباني.

ارتأينا أن نبدأ خطوتنا في محاولة اكتشاف قيمة مسرحيَّات منصور من خلال دراسة عيِّنة من مسرحه تكون نموذجًا يظهر لنا ما إذا كانت مسرحيَّاته جيِّدة تراجيديًّا وتستحقّ أن تُخَصَّص لها مساحة في الدِّراسات والأبحاث الأكاديميَّة. فاخترنا كتاب أرسطو *فنّ الشِّعر* كنقطة البداية، إذ رغم قدمه لا تزال له قيمته المسرحيَّة في العالم كلّه، وإذ لا اختلاف جوهريًّا حول نظريَّته في تعريف

التراجيديا الجيّدة. وقرَّرنا محاولة اكتشاف ما إن كانت مسرحيَّات منصور تتبع العناصر التراجيديَّة الَّتي ذكرها أرسطو وإن كان من خلالها يتحقَّق التَّطهير الَّذي يعتبره هدف التراجيديا الأول. وقرَّرنا أن نركّز دراستنا على ثلاث مسرحيَّات من أرشيف منصور يجمعها الموضوع ويباعدها الزَّمن. فكانت *صَيْف ٨٤٠* (١٩٨٧) و*مُلوك الطَّوائف* (٢٠٠٣) و*زَنوبْيا* (٢٠٠٧) الَّتي تنتمي إلى الموضوع التَّاريخيّ وإلى سنين متفرِّقة تكون من بداية مسيرته ومنتصفها ونهايتها. وقد قسَّمنا دراستنا إلى تسعة فصول، بدأناها بمقدِّمةٍ أظهرنا فيها خلفية بحثنا وأنهيناها بهذه الخاتمة.

في المقدِّمة بيَّنَّا أهميَّة الأخوين رحباني الفنِّيَّة وما قدَّماه من جديدٍ على مستوى الأغنية والمسرح لبنانيًّا وعربيًّا من خلال تصريحات النُّقَّاد والأدباء والشُّعراء والصِّحافيين وسواهم. ورغم محاولة بعضهم التَّمييز بين إبداع الأخوين عاصي ومنصور معتبرين أنَّ عاصي كان الأبدع، ورغم تصريح البعض الآخر أنَّ عاصي كان العبقريّ الموسيقيّ بينما منصور العبقريّ الشِّعريّ، فهناك شريحة من النُّقَّاد كانوا ضدّ التَّفريق في نسبة الإبداع إذ اعتبروا أنَّ الأخوين كانا مبدعين بالدَّرجة ذاتها، ولاموا القائلين بأنَّه مع موت عاصي انتهى الإبداع الرَّحباني.

في الفصل الأول أظهرنا إشكاليَّة بحثنا وأهمِّيَّته وتطرَّقنا إلى إطاره العام وإلى منهجيَّته. وأشرنا إلى اختيارنا لدراسة ثلاث مسرحيَّات فقط لمنصور الرَّحباني، هي: *صَيْف ٨٤٠* (١٩٨٧) و*مُلوك الطَّوائف* (٢٠٠٣) و*زَنوبْيا* (٢٠٠٧). كما أعلنا سعينا لتعقُّب أربعةٍ من عناصر التراجيديا فيها كما أوردها أرسطو في كتابه *فنّ الشِّعر*، وهي "الحبكة" و"الشَّخصيَّة" و"الفكر" و"اللُّغة"، لنرى ما إذا كانت مسرحيَّات منصور هذه تُعتبر جيّدة بحسب تعريف أرسطو، وما إذا كانت أحداثها تثير مشاعر الخوف والشَّفقة لدى المتلقِّي فيحصل التَّطهير. ثمَّ أعطينا تنظيمًا موجزًا لأطروحتنا.

في الفصل الثَّاني عرضنا أدبيَّات بحثنا، وهي المصادر والمراجع الَّتي اعتمدناها والَّتي تدور حول الأخوين رحباني وأعمالهما. فكانت مصادرنا مسرحيَّات منصور الرَّحباني الثَّلاث *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا*، و*كتاب أرسطو فنّ الشِّعر* للفيلسوف الإغريقيّ أرسطو والَّذي عرَّبه الدّكتور ابراهيم حمادة. أمَّا مراجعنا فكانت كتبًا ودراسات تناولت كلاً من الأخوين رحباني وعاصي الرَّحباني وفيروز، بالإضافة إلى فصولٍ في كتبٍ تناولت منصور.

أمَّا في الفصل الثَّالث فأعطينا نبذةً عن حياة منصور الرَّحباني (١٩٢٥– ٢٠٠٩) منذ الطُّفولة والنَّشأة حتَّى الشُّهرة والوفاة والَّتي تشمل مسيرته الفنِّيَّة في مرحلتيها: في كنف الأخوين رخباني وبعد وفاة عاصي.

في الفصل الرَّابع عرَّفنا "التراجيديا" كما وردت في كتاب أرسطو *فنّ الشِّعر*، ثمَّ بيَّنَّا عناصرها السِّتَّة، وهي "الحبكة" والشَّخصيَّة" و"الفكر" و"اللُّغة" و"الغناء" و"المرئيَّات المسرحيَّة". واعتمدنا في تعريفنا على تعريب الدّكتور ابراهيم حمادة *كتاب أرسطو فنّ الشِّعر* (١٩٨٢). كما أعطينا تعريف المصطلحات الَّتي وردت معنا خلال التَّحليل، وهي: "التَّطهير" و"البطل" و"التَّمثُّل" و"الأمثولة"، واعتمدنا قي ذلك على المعجم المسرحيّ: *مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض* (ط٢ ٢٠٠٦) لماري الياس وحنان قصَّاب حسن.

في الفصل الخامس قسَّمنا موضوعات مسرحيَّات منصور إلى خمسة أقسام هي: الموضوع التَّاريخيّ (*صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا*)، الموضوع الأدبيّ والفلسفيّ (*آخر أيَّام سقراط* و*أبو الطَّيِّب المتنبِّي* و*جبران والنَّبيّ*)، الموضوع الاجتماعيّ السِّياسيّ (*الوصيَّة* و*حكم الرّعيان* و*آخر يوم*)، الموضوع الدِّينيّ (*وقام في اليوم الثَّالث*)، الموضوع الأسطوريّ (*عودة الفينيق*). ثمَّ اخترنا للدراسة

مسرحيَّات الموضوع التَّاريخيّ، أي *صَيْف ٨٤٠* (١٩٨٧) و*مُلوك الطَّوائف* (٢٠٠٣) و*زَنوبْيا* (٢٠٠٧)، الَّتي تنتمي إلى مراحل مختلفة من مسيرة منصور الرَّحباني المسرحيَّة: بداية ومنتصف ونهاية.

في الفصل السَّادس عرضنا ملخَّصًا لمسرحيَّة *صَيْف ٨٤٠* ثمَّ انطقلنا إلى تعقُّب عناصر التراجيديا فيها، أي "الحبكة" و"الشَّخصيَّة" و"الفكر" و"اللُّغة"، وأظهرنا أنَّ منصور أحسن توظيف هذه العناصر مما يحقِّق التَّطهير لدى المتلقِّي.

كذلك أعطينا في الفصل السَّابع ملخَّصًا لمسرحيَّة *مُلوك الطَّوائف* ثمَّ درسنا العناصر التّراجيديَّة الأربعة فيها، فتبيَّن معنا أنَّ منصور نجح في توظيفها على نحو يتلاءم مع تعريف أرسطو، وبالتَّالي يتحقَّق فيها التَّطهير لدى المتلقِّي.

في الفصل الثَّامن عرضنا ملخَّصًا لمسرحيَّة زَنوبْيا، ثمَّ بيَّنَّا توظيف منصور لعناصر التراجيديا فيها. وكانت النَّتيجة أنَّه أحسن استخدامها مما يولِّد التَّطهير لدى المتلقِّي.

وختمنا في الفصل التَّاسع بمقارنة نتائج نقدنا التِّقنيّ للمسرحيَّات الثَّلاث، وتوصَّلنا إلى أنَّها متشابهة من خلال طرح منصور لمواضيعها ومعالجته إيّاها. وتبيَّن معنا أيضًا، عن طريق نقد هدف منصور من تراجيديَّاته، أنَّه سعى إلى إيصال مغزى له قيمة أخلاقيَّة سامية وهو "الحرِّيَّة"، فأراد منصور، من خلال معالجته للحرِّيَّة في مسرحيَّاته الثَّلاث، حثّ المتلقِّي على تغيير واقعه بغية تحقيق حرِّيَّة الوطن.

بالنَّتيجة، تبيَّن معنا من خلال هذا البحث أنَّ منصور الرَّحباني أحسن توظيف عناصر التراجيديا الأربعة في مسرحيَّات الموضوع التَّاريخيّ (*صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا*)، وأنَّ

جميع هذه المسرحيَّات انتهت بنهايات مأساويَّة، وهي الخاتمة الصَّحيحة للتراجيديا بحسب أرسطو. هذه النِّهايات المأساويَّة تؤدِّي إلى بعث شعورَي الخوف والشَّفقة لدى المتلقِّي، ممَّا يولِّد عمليَّة التَّطهير لديه. يكون منصور بالتَّالي قد حقَّق في هذه المسرحيَّات هدف التراجيديا الأوَّل. إلَّا أنَّه منصور لم يكتفِ بمعالجة مواضيعه بطريقة جيِّدة، بل أراد من خلالها بعث أمثولة للمتلقِّي وحثِّه على التَّغيير. وهذا يُبيِّن أنَّ *صَيْف ٨٤٠* و*مُلوك الطَّوائف* و*زَنوبْيا* تراجيديَّات جيِّدة في الشَّكل وفي المضمون.

وبما أنَّ بحثنا كان باكورة الدِّراسات العربيَّة، فإنَّ أعمال منصور الرَّحباني ما تزال أرضًا واسعةً بحاجة لمن يكتشفها عبر خوض الحقل الأكاديميّ. بالنَّتيجة، فإنَّ المواضيع عن منصور الَّتي يمكن دراستها في المستقبل متشعِّبة وكثيرة. لكن من أبرز المواضيع الَّتي يمكن البحث فيها نذكر: دراسة مواضيع مسرحيَّات منصور الأربعة الأخرى الَّتي لم تخوِّلنا المساحة المتاحة لنا في هذا البحث أن ندرسها، أي مسرحيَّات الموضوع الاجتماعي السِّياسيّ والموضوع الأدبيّ والفلسفيّ والموضوع الدّينيّ والموضوع الأسطوريّ. كما يمكن دراسة العنصرين المتبقيين، أي "الغناء" و"المرئيَّات المسرحيَّة"، في المسرحيَّات الثَّلاث الَّتي حلَّلناها أو في عيِّنة أخرى من مسرحيَّات منصور. يُضاف إلى هذا دراسة أشعار الأغاني في مسرحيَّات منصور وقد تكون موزَّعةً على دراستين مختلفتين: واحدة لدراسة الشِّعر العاميّ وأخرى لدراسة الشِّعر الفصيح. كما يمكننا دراسة اللُّغة الشِّعريَّة في حوارات الشَّخصيَّات، إذ إنَّ منصور، في قسمٍ كبيرٍ من حواراته، يستخدم لغةً شعريَّة. كذلك يستطيع الباحث مقارنة أعمال منصور في ما بينها أو مقارنة أحد جوانبها، كاللُّغة. إلى ذلك، يمكن دراسة الثِّيمات الَّتي يستخدمها منصور في مسرحيَّاته والبحث عمَّا إذا كان هناك ثيمة/ ثيمات مشتركة بينها. ويمكننا أيضًا تطبيق نظريَّة التَّحليل النَّفسيّ (psychoanalysis) على مسرحيَّاته لدراسة لاوعي الكاتب المسرحيّ، أي منصور، من خلال تحليل شخصيَّاته، خصوصًا البطل. كما نستطيع دراسة مسرحيَّة

آخر يوم ومقارنتها بـ *روميو وجولييت* الشِّكسبيريَّة، لأنَّها مقتبسة منها. كذلك يمكن مقارنة بعض مسرحيَّات منصور بأخرى من مسرح الأخوين، كدراسة الاقتباس لدى كلٍّ من منصور والأخوين رحباني وعوامل الفرق والاشتراك بينها. ونستطيع أيضًا دراسة كيفيَّة تغيُّر دور المرأة عند منصور مقارنةً بدور المرأة في مسرحيَّات الرَّحابنة. سنكتفي بهذا القدر من الاقتراحات، إذ إنَّ المواضيع الَّتي تصلح للدراسة والَّتي تتناول مسرح منصور الرَّحباني كثيرة جدًّا ومتشعِّبة.

في ختام هذا البحث، يبقى أن نقول إنَّ عدم توافر الأبحاث والدِّراسات الأكاديميَّة حول أعمال منصور عمومًا وأعماله المسرحيَّة خصوصًا، شكَّل لنا حافزًا لرمي الحجار الأولى في بركة إبداعه، على أمل أن تكون الدَّائرة الَّتي أحدثتها قد وصلت إلى المدى المنشود، وعلى أمل أن يتمّ في المستقبل دراسة أيّ جانبٍ آخر من مسرح منصور بمعزلٍ عن الأخوين رحباني، إذ إنَّ مسرح منصور الرَّحباني، رغم تأثُّره بمدرسة الأخوين رحباني الَّتي كان أحد ركنيها، يبقى مختلفًا عنها، وما يزال مفتوحًا على دراسات مُتشعّبة وواسعة الآفاق.

بيبليوغرافيا

أ. المصادر

الرَّحباني، منصور. *مُلوك الطَّوائف*. لا دار نشر، ٢٠٠٣.

_____. *زَنوبُيا*. لا دار نشر، ٢٠٠٨.

_____. *صَيْف ٨٤٠*. لا دار نشر، ٢٠٠٩.

حمادة، ابراهيم، ترجمة. *كتاب أرسطو فنّ الشِّعر*. مصر: مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٨٢.

Arisotle. *Poetics*. New York: Dover Publications, 1997.

ب. المراجع العربيَّة

أبو عقل، غازي. *قضيّة الحرّيَّة في المسرح الغنائيّ الرّحباني*. أنطلياس: دار عواد، ١٩٩٨.

أبو مراد، نبيل. *المسرح اللُّبنانيّ في القرن العشرين: تاريخ- قضايا- تجارب*. لبنان: نبيل أبو مراد، ٢٠٠٢.

أبو مراد، نبيل. *الأخوان رحباني: الحياة والمسرح*. عمشيت: مطبعة دكّاش، ط ٢ ٢٠١٠.

أحمد قاجة، جمعة. *المسرح والهويّة العربيَّة: بحث في جذور وأصول المسرح عند العرب*. بيروت: دار الملتقى، ٢٠٠١.

ألكسان، جان. *الرَّحبانيون وفيروز: ألف عمل فنيّ، خمسون عامًا من العطاء*. دمشق: دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، ٢٠١٠.

باشا، عبيدو. *أقول يا سادة*. بيروت: دار الآداب للنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٧.

باشا، عبيدو. *أكواريوم*. بيروت: دار الآداب للنّشر والتّوزيع، ٢٠١١.

باشا، عبيدو. *موت مدير مسرح: ذاكرة الأغنية السّياسيّة*. بيروت: دار الآداب للنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٥.

باشا، عبيدو. *هم*. بيروت: دار الآداب للنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٨.

باشا، عبيدو. *سير*. بيروت: دار الفرابي، ٢٠٠٦.

باشا، عبيدو. *بيت النار: الزمن الضائع في المسرح اللّبنانيّ*. بيروت: رياض الرّيّس للكتب والنّشر، ١٩٩٥.

بدوي، فؤاد. *جارة القمر: فيروز والأخوان رحباني والأغاني*. القاهرة: الدّار القوميّة للطّباعة، لا تاريخ.

بولس، منى. *الله الأرض والحبيب في "الليل والقنديل" و "جبال الصّوّان"*. دار عصام حدّاد للطّباعة والنّشر، ٢٠٠١.

جوان، أسعد. *أبانا الذي في التراب: عاصي الرّحباني كتاب إليه مع أخيه منصور*. عمشيت: دكّاش برينتينغ هاوس، ٢٠٠٩.

الحاج علي، حنان. *تياتر Beyrouth*. بيروت: دار أمّار للنّشر، ٢٠١٠.

حمادة، ابراهيم. *معجم المصطلحات الدّرامية والمسرحيَّة*. مصر: دار الشّعب، ١٩٧١.

حمادة، وطفاء، إعداد. *المسرح اللّبنانيّ: مشاكل وآفاق*. بيروت: النّادي الثّقافيّ العربيّ، نيسان ١٩٩٣.

خوري، شكيب. *الكتابة وآلية التّحليل مسرح سينما تلفزيون*. بيروت: بيسان للنّشر والتّوزيع والإعلام، ٢٠٠٨.

الرّاسي، جورج. *المسرح اللّبنانيّ في عصره الذّهبيّ (١٩٧٠- ١٩٧٥)*. بيروت: دار الحوار الجديد، ٢٠١٠.

الرّاسي، جورج. *وتر يبحث عن أصالة: ملامح النّهضة الموسيقيّة الحديثة في لبنان والوطن العربيّ*. بيروت: دار الحوار الجديد، ٢٠١١.

الرّاعي، علي. *المسرح في الوطن العربيّ*. الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٩.

زغيب، هنري. *في رحاب الأخوين رحباني*. المتن: درغام، ط ٣ ٢٠١٥.

سحّاب، الياس. *الموسيقى العربية في القرن العشرين: مشاهد ومحطات ووجوه*. بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٩.

سعيد، خالدة. *يوتوبيا المدينة المثقّفة*. بيروت: دار السّاقي، ٢٠١٢.

سعيد، خالدة. *الحركة المسرحيَّة في لبنان ١٩٦٠-١٩٧٥*. لجنة المسرح العربيّ، مهرجانات بعلبك الدّوليّة، ١٩٩٨.

سمعان، ريما. "العالم الشِّعريّ في أعمال الأخوين الرحباني." أطروحة ماجستير، الجامعة الأميركيَّة في بيروت، ٢٠٠٣.

سيف، أنطوان. *الريح العنيدة: أقلام لبنانية في غروب القرن العشرين*. بيروت: د. ن.، ٢٠٠١.

صديق، محمّد. *النظريّة الملحميّة في مسرح بريشت*. دار الثّقافة الجديدة ٣٢، ١٩٩٢.

طرابلسي، فواز. *فيروز والرَّحابنة: مسرح الغريب والكنز والأعجوبة*. بيروت: رياض الرّيّس، ٢٠٠٦.

طراد، مجيد وربيع محمّد خليفة. *فيروز حياتها وأغانيها*. طرابلس: المؤسَّسة الحديثة للكتاب، ٢٠٠٠.

عبيد، جوزيف. *الصلاة في أغاني فيروز*. لبنان: المطبعة البولسيّة، ١٩٧٤.

عسَّاف، روجيه. *سيرة المسرح أعلام وأعمال جدول تاريخيّ للمسرحيّين والمسرحيات*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٩.

قطّان، سمر. *المسرح العلاجي: رحلة ممثل إلى الذات*. بيروت: دار النّهضة العربيَّة، ٢٠١٦.

قرعان، ميساء عبد الله قرعان. *سوسيولوجيا الفنّ المسرحيّ الرحباني لدى "الأخوين رحباني"*. بيروت: دار بشاريا للنّشر، ٢٠٠٢.

كاوفمان، والتر. *التراجيديا والفلسفة*. ترجمة كامل يوسف حسين. بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدّراسات والنّشر، ١٩٩٣.

كريت، نادية. *الإبداع في الموسيقى بين الإرضاء والألم: حوارات مع عبد الرحمن باشا، وليد غلمية، عاصي الرّحباني، الياس الرّحباني، مرسيل خليفة، توفيق الباشا، ملحم بركات، أحمد قعبور، إيلي شويري، شربل روحانا*. بيروت: بيسان، ٢٠٠٨.

كريديّة، ريم وابراهيم خوري وشفيق نحّاس. *مسارح بيروت وتواريخها*. دار التّفاهم للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط٣ ٢٠٠٦.

كمال، محمّد مصطفى. *موسوعة المسرح العربيّ*. بيروت: دار المنهل اللُّبنانيّ، ٢٠١٣.

مسوح، مفيد. *جماليّات الإبداع الرّحباني: دراسة تحليليّة للأعمال المسرحيَّة للأخوين عاصي ومنصور الرّحباني*. بيروت: بيسان، ٢٠٠٦.

منصور، محمّد. *فيروز والفنّ الرّحباني، الحلم المتمرّد.. والفردوس المفقود*. دمشق: دار كنعان، ٢٠٠٤.

منصور، محمّد. *الخارطة الشعرية في الأغنية الرّحبانية*. سورية: دار ممدوح عدوان للنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٩.

موسى، محمّد علي. *من لبنان إلى مطلع الفجر: مبدعون*. بيروت: محمّد علي موسى، ٢٠٠١.

مروة، نزار. *في الموسيقى اللُّبنانيَّة العربيَّة والمسرح الغنائيّ الرّحباني*. بيروت: دار الفارابي، ط٢ ٢٠١٤.

نجم، ريما. *فيروز وعلى الأرض السّلام*. لا تاريخ.

وهبي، زاهي. *٣ دقات بيروت على خشبة مسرح*. بيروت: الدّار العربيَّة للعلوم– ناشرون، ٢٠٠٧.

الياس، ماري وحنان قصّاب حسن. *المعجم المسرحيّ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربيّ- إنكليزيّ- فرنسيّ*. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط ٢ ٢٠٠٦.

ج. مسرحيَّات منصور الرَّحباني

الرَّحباني، منصور. *حكم الرّعيان*. لا دار نشر، ٢٠٠٤.

_____. *وقام في اليوم الثَّالث*. لا دار نشر، ٢٠٠٩.

_____. *الوصيَّة*. لا دار نشر، ٢٠٠٩.

_____. *آخر أيَّام سقراط*. لا دار نشر، ط ٣، ٢٠٠٨.

_____. *آخر يوم*. لا دار نشر، ٢٠٠٩.

_____. *أبو الطَّيِّب المتنبّي*. لا دار نشر، ٢٠٠٢.

_____. *جبران والنَّبيّ*. لا دار نشر، ٢٠١٠.

_____. عودة الفينيق. لا دار نشر، ٢٠٠٨.

د. مسرحيَّات الأخوين رحباني

الأخوين الرَّحباني. *الأخوين رحباني: الأعمال المسرحيَّة الكاملة*. جونية: ديناميك غرافيك للطّباعة والنّشر، ٢٠٠٥.

هـ. المراجع الأجنبيَّة

Al-Daour, Fahed. *Musings on Musicology*. London: 2009.

Auslander, Philip. *From Acting to Performance*. London: Routledge, 1997.

Balme, Christpher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Bardawil, Fadi. "Art, War and Inheritance: The Aesthetics and Politics of Ziad Rahbani." MA thesis, American University of Beirut, 2002.

Beckerman, Bernard. *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis*. New York: Alfred A. Knopf, 1970.

Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory.* Manchester: Manchester University Press, 3rd ed. 2009.

Chevalier, Jean and Alain Gherbrant. Translated by John Buchana-Brown. *Dictionary of Symbols.* England: Penguin Books, 1996.

Drew, Elizabeth. *Discovering Drama*. New York: W.W. Norton & Company, 1937.

Fortier, Mark. *Theory/ Theatre: An Introduction*. New York: Routledge, 2d ed. 2008.

Haugbolle, Sune. *War and Memory in Lebanon.* Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Hubert, Marie- Claude. *Le théâtre*. Paris: Armand Colin, 2e ed. 2014.

Isfen, Hatice Ferhan. *Der turkische Einfluss auff das Libaneisisch-Arabische: Eine Untersuchung zur Umgangssprache und ihrer Instrumentalisierung durch den Theaterschriftsteller Mansūr ar-Rahbānī (1925- 2009),* Bonner Islamwissenschatliche Hefte, Berlin: 2012.

Burkhalter, Thomas, kay Dickinson and Benjamin J. Harbert. *The Arab Avant- Garde- Music, Politics, Modernity.* Middletown Connecticut: Wesleyan University Press: 2013.

Newell Campbell, Paul. *Form and the Art of Theatre*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1984.

Olson, Elder. *Tragedy and the Theory of Drama*. Detroit: Wayne State University Press, 1961.

Salloukh, Tarek. *Theater in Lebanon: Production, Reception and Confessionalism.* 2005.

Stone, Christopher Reed. *Popular Culture and Nationalism in Lebanon: the Fairouz and Rahbani Nation.* London: Routledge, 2008.

Taylor, Millie and Dominic Symonds. *Studying Musical Theatre- Theory and Practice*. United Kingdom: Makmillan and Palgrave, 2014.

Taylor, Timothy D. *Beyond Exoticism: Western Music and the World.* Durham. N.C.: Duke University Press, 2007.

Weinrich, Ines. *Fayrūz und die Brüder Raḥbānī: Musik, Moderne und Nation im Libanon.* Würzburg: Ergon, 2006.

و. المقابلات الشَّخصيَّة

عبيدو باشا، مقابلة مع الباحثة، ٢٠١٥-٠١-٢٢.

نبيل أبو مراد، مقابلة مع الباحثة، ٢٠١٥-٠٣-٣٠.

أُسامة الرَّحباني، مقابلة مع الباحثة، ٢٠١٦-٢٠١٥.