المسرح التسجيلي..
كشفٌ للحقائق ومواجهةٌ للتغيير

عبد الفتاح قلعه جي

عندما دفع الكاتب الألماني هوخهوت بمسرحيته "النائـــب" إلى النشر جوبهت برفض الناشرين قائلين عنها إنها ليست دراما على الإطلاق، إلى أن انتصر لها المخرج الألماني إرفين بيسكاتور صاحب كتاب "المسرح السياسي" قائلاً : "هذا هو المسرح الذي كافحت من أجله أكثر من ثلاثين عاماً" وحين قدمها على المسرح عام ١٩٦٣ توالت طبعاتها في العام نفسه حتى وصلت إلى ١٢ طبعة خلال عشرة شهور.. والمسرحية تخلو من حبكة تقليدية، ولا تُعنى بالتشويق والإثارة التقليديين كما في بنيان المسرحية القائمة على الحدث المتنامي وتأزيم العلاقات، ولكنهـــا إذ تعرض لجرائم النازية التاريخيـــة مـــن خلال شرائـــح ووثائـــق منتزعة من التاريخ والحاضـــر فإنها بذلك تربط التاريخ بالواقع من خـــلال رؤية عصريـــة، وتبسط سلـــوك الإنسان الجماعـــي تجاه التاريخ، معتمدة وسائل فنية جديدة ومستعينة بإمكانيات المســـرح الملحمي، وبهذا تشكل هذه المسرحية الانطلاقة الأولى لما سيُعرَف فيما بعد بالمســـرح التسجيلي الذي نمـــا وتألق على يد الكتّاب الألمان هاينار كيبهارد وغنـــتر غراس ومارتين فالزر وبيتر فايس .

سمات المسرح التسجيلي :

أوضـــح بيتر فايس في دراستـــه المنشورة في مقدمة مسرحيته "أنشودة أنغولا" أهم سمات المسرح التسجيلي، فهو مسرح تقريري ملتزم بأحداث العصر بحيث "تشكل السجلات والمحاضـــر والرسائل والبيانـــات الإحصائية ونشرات البورصات والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعيـــة والبيانـــات الحكوميـــة الرسميـــة والخطب والمقـــالات والتصريحات التـــي تدلي بهـــا الشخصيات الرسمية والريبورتاجات الصحفيـــة والإذاعية والأفلام والصور وجميع الشواهد المتعددة للعصر أساس العرض المسرحي" .

والمســـرح التسجيلـــي يختلف عن المـــواد الإخبارية التي تتراكـــم يومياً في أنه يقوم بعمليـــة اختيار من هذه التراكمـــات لاستيفاء موضوع معين سياسي أو اجتماعي، مـــع الأخذ بعـــين الاعتبـــار الأحداث الهامـــة الحاضرة وعلاقاتها ودوافعها كحرب العراق مثلاً أو مصرع كينيدي أو الصراع في دارفـــور، ولأن حقائقها مما تخفيه القوى الحاكمـــة والجهات المسؤولة التـــي تمتلك في يدها هذه المواد الهامة على اختلاف روايات هذه القوى المتصارعة أو المهيمنـــة فإنها تظل مطموســـة وغير واضحة، ومهمة المســـرح التسجيلـــي هي أن يقف ضد هـــذه الفئات التي تحاول طمس الحقائق للوصول إلى مادة الحقيقة، مختاراً مـــن جزئيات الواقـــع عينة قابلة للاستعمـــال والعرض، ثـــم يعيد بناءهـــا فنياً ليقدم في النهايـــة موقفاً وتفسيراً للواقع، بل وإدانة لقوى القهر والظلم كالتمييز العنصري وحروب الولايات المتحـــدة الأمريكية وتدخلها في فيتنام وأفغانستـــان والعـــراق.. إنـــه مســـرح متحيـــز للإنسان والحقيقـــة، وموضوعاته لا يمكن أن تقـــود إلا إلى إدانة موقف معين، وهو بذلك يختلف عن المسرح التاريخي .

ويمكـــن للمسرح التسجيلـــي أن يشرك الجمهور في المحاكمة واتخاذ موقف متعاطف أو مضاد، بل إنه يمكن أن يتخـــذ شكل المحكمـــة على أن لا يقـــترب من أشكال المحاكمـــات التقليديـــة وإنما يضـــع الشخصيات داخل علاقة تاريخية مع عرض سلوكها وأفعالها، وبهذا وحده يكتسب المسرح التسجيلي أصالته ويصبح العمل الدرامي مادة لبناء الفكر السياسي، وهو في الوصول إلى الحقيقة وزيـــادة الوعي بها لا يغفل عرض وجهات النظر المختلفة تجاه الأحداث وإيضاح الأسباب والدوافع التي تحركها،

ولهــذا غالباً ما يعمد فنيــاً إلى أسلــوب التقطيع ليبرز بعض التفاصيل الدقيقة وسط التراكم والفوضى اللذين يسيطران على المواد المنتزعة من الواقع الخارجي .

وينصح بيتر فايس أن يجد المسرح التسجيلي مكانه في المصانــع والمدارســ والساحــات الرياضية وقاعات الاجتماعــات، ومــن الضــروري أن يتبنى هــذا المسرح "جماعة عاملة ذات رؤية سياسية واجتماعية محددة، مع وجود أرشيف منظم يكفي لجمع المواد العلمية الضرورية للعمــل والبحث" .. ويؤكد فايس بأن الفن عليه أن يمتلك القدرة على تغيير الحيــاة والتأثير فيها، وهذا هو هدفه الحقيقــي، لأن اقتصــار الكتابــة عن الهمــوم الفردية الفكريــة والشخصية هو ابتعاد عن هدف الفن، والفنان بممارستــه للكتابــة يكتشــف موضعه، ويزيــل شكوكه، ويصل إلى قناعاتــه الخاصة من غير تطرف أو تعصب، وليــس على الفنان أن يقترح الحلــول الواضحة النهائية لأن "العــالم نفسه ليس بواضــح" ومن الطبيعي أن تكون الدراما بما تحمله من عناصــر الصراع والإثارة والتوتر والتشويق مختلفة عما هي في المسرح التقليدي، فللمسرح التسجيلي دراماه الخاصــة المستمدة من المادة العصرية وطريقــة عرضها، بحيث يتم عرضــ الفكرة على خشبة المسرح باستخــدام تقنيات متعددة مثل استخدام الأفلام والشرائح والوثائق وأسلــوب المسرح داخل المسرح بحيث يتشابه الشكل مع المسرح الملحمي البريختي إلى حد كبير، لكن هــذه الوسائل في المسرح الملحمــي تهدف إلى شرح وجهة نظر أو تعميق موقف أو تأكيد أثر، بينما نجد هذه الوسائــل في المسرح التسجيلي تتحول إلى خيوط أساسية في نسيج العمل المسرحي .

وبمــا أن المســرح التسجيلــي يهــدف إلى تسجيل الوقائع بدقة تكاد تكــون حرفية -وهذا أمر له خطورته ومشاكلــه الفنية- فقد عمــد المعنيون بــه إلى اختصار العنصر الحواري في المسرحيــة وجعلوا الصور المتقاطعة هــي الأساســ في عملية التأثير المسرحــي، كما اعتمدوا في الشــكل التعبيري لغة خاصة غــير واقعية يقدمون بها الأحــداث والوقائع، حتى إن بيــتر فايس كتب مسرحيتيه "التحقيق" و"ماراصــاد" شعراً، وهم بذلك يؤكدون على عنصرَي الجــدّة والمعاصرة.. يقول فايســ : "إن المسرح التسجيلي الذي يصور تلخيصاً للمواد المتفجرة يحاول أن يحافظ على الجدة والمعاصرة في شكله التعبيري" .. وعلى الرغم من أن بيتر فايس بدأ بكتابة الرواية إلى أنه سرعان ما تحول إلى الكتابة المسرحية ليولّف مع عدد من الكتاب الألمــان المبدعين غراس وكيبارد وفالــزر أسلوباً مسرحياً أُطلق عليه اسم المسرح التسجيلي أو الوثائقي الذي يرتكز على عــدة عناصــر أساسية في بناء المسرحيــة الفكري، كالنظرة إلى التاريخ والنظرة إلى الزمن وتداخله والنظرة إلى الجماعة والنظرة إلى الفرد داخل الجماعة .

إن تداخــل الزمنين الماضي والحاضر واختلاطهما، وقوى الماضي العنيفة التــي تحمل المأساة ونموها داخل الحاضــر لتحجزنا عــن المستقبــل، وامتــزاج الخيالي بالواقعــي.. كل ذلــك يبــدو في مسرحية مارتــن فالزر "البجعــة الســوداء" وكأن الكاتــب كان يريــد اكتشاف الأعماق البعيدة وراء اللحظة الحاضرة .

وفي مسرحيــة "محاكمة أوبنهايمر" لهاينار كيبهارد يتبدى لنا أيضاً في شخصية العالم الذري الأمريكي عمق التاريــخ والزمن في وعي هــذه الشخصية وصراعها من أجل تغيير واقع رديء .

من أعمال المسرح التسجيلي :

-في مسرحية "أنشودة أنغولا" يعرض فايس حقيقة الاستعمــار المجرم البغيض في أفريقيــا الذي يدّعي أن مهمته روحيــة وأنه يتلقى جاء لينقــذ الإنسان من هوة الغوايــة ويربيه تربيــة أخلاقية ويحمــل إليه الحضارة والقيم الروحية، وكمثال علــى ذلك الاستعمار البرتغالي لأنغــولا الذي دام خمسة قرون وســالازار غول البرتغال يــردد : "إننــي أتلقى أوامر الــرب.. إن المهمة هي نشر رسالــة الرب على الأرضــ.. دائماً وأبــداً يؤكد التاريخ أن الإنســان غير قادر على قيادة نفســه وأنه محتاج إلى أن تقــوده سلطة ما من أجــل أن تحميه من السقوط في الأنانية والمادية" .

أية حضارة تحمل، وأية قيم روحية تلك التي تسوق شعبــاً بأكملــه إلى العمل الإجبــاري في المناجم والمزارع لصالح حفنة مــن المستغلين ولا يجني شعب أنغولا سوى الجوع والمرض والضرب بالعصا :

"**رقــم ٥،٧** : (بشكل عاصف) اضــرب هؤلاء السود بالعصا.. اضربهم.. اضربهم بالعصا .

رقــم ٥ : منذ عهد قريــب رأيتُ امرأةً سوداء.. مات طفلاهــا الاثنان.. لم تسل من عينها دمعة.. ذهبت للعمل في اليوم التالي.. كالعادة، نسيت أطفالها" .

إن السلطة الاستعمارية التي تخدع الشعوب بمناداتها بالمفاهيم الثلاثة : الله، الوطــن، الأسرة تقوم في الوقت نفسه بنسف وتدمير تلك القيم، ويكشف فايس أيضاً دور رجــال الدين المؤازر للسلطة الظالمة، كما يكشف ما وراء قنــاع المهزلة المسمى بنشر المدنية، هذه المدنية التي يعبر عنها الغول بقوله :

"**الغــول** : أيهــا الســادة الضباط.. لقــد ناديتُكم لحملة.. فيها يجب أن تمحوا من ذاكرتكم كلمة الرحمة..

نحن لا نحارب بشراً" .

تحفل المسرحيـــة بالإحصائيات والوثائق التي تدين الاستعمار وغـــول لوزيتيانان، ففي مَـــزارع البن والقنب والسكـــر والتبـــغ تعمـــل خمسمئة ألف امـــرأة وطفل في السخرة مقابل مئة وخمسين دولاراً في السنة! :

"**رقـم ٣** : بعد خمسمئة سنة مـــن رسالة التمدين لم يتعلـــم من كل مئة أفريقي القراءة والكتابة إلا فرد واحد بعد قضاء فترة قصيرة في المدرسة الابتدائية.. ومن مليون ونصف المليون طفل وصلوا إلى سن الذهاب إلى المدرسة هذا العام دخل تسعمئة ألف تحت رعاية البعثة التبشيرية حيـــث لم يتعلموا إلا شيئاً من عناصر الدين المسيحي على صورة ســـؤال وجواب.. وبالمناسبة فـــإن الدراسة تتم في المزارع لأن المدارســـ الأولية تهتم في المقام الأول بالعمل في الحقول" .

إن بيـــتر فايســـ كشاعر ثـــوري منحـــاز إلى الحق والإنسان والحرية والموقف الاجتماعي والعدالة، ومؤمن أن فـــن المسرح قـــادر عن طريق الكشـــف والتفسير على تغيير الحيـــاة وإعادة تشكيلها، ولهـــذه المبادئ والمواقف الثابتـــة لديه نجده أيضاً يقف ضـــد العدوان الإسرائيلي علـــى الأراضي العربية ويصدر بيانه المشهور في صحيفة "أفتونبـــلات" السويديـــة الذي يدين فيـــه ذلك العدوان وموقف أمريكا منه .

-في مسرحيته "مارا صاد" يعود فايس إلى معطيات ومناخات الثورة الفرنسية ويختار الأحداث من نصوص التاريخ الفرنسي وحقائقه، متناولاً الثورة كقيمة وهدف ونتائج .

مـــارا مريض وسيظـــل راقداً من بدايـــة المسرحية حتـــى نهايتها في حوض من الماء، شاكياً من مرض جلدي يلهب جسمه.. ومارا الشخصية الأولى في المسرحية ليس مثلما صوره تاريخ الثورة بأنه ذلك الديكتاتور الذي سفك الكثير من الدماء، وإنما هو -كما أبرزته المسرحية- ذلك الثوري الحقيقي وسط جوقة من النفعيين وضيقي الأفق، وذلـــك بعد أن انحرفت الثـــورة عن مسارها وسقطت في الذي قامـــت ضده وهو الديكتاتورية، وبقي الفقراء على فقرهم، ولهذا فإنه يؤكد بأن الثورة ليست هي الانتصار وإنما هي الاستمرار.. تقول الجوقة :

"مارا ماذا حدث لثورتنـــا؟.. مارا لا نريد الانتظار حتـــى الغد.. مارا مازلنا فقراء.. اليـــوم نريد التغييرات الموعودة" .

كوردي الفتـــاة الخارجة من الدير للتـــو تزور مارا لتقول له قبل أن تغتاله إنه هو الذي علمهم معنى الاتحاد والحرية، ولأن الطريق اختلفت بينهما إلى الحرية فيجب أن تقتله :

"أنا شارلـــوت كوردي من كين حيـــث يجتمع جيش التحريـــر في هذه اللحظة.. أحضـــر كأول فرد يا مارا.. يومـــاً ما كنا نرى التغييرات كما رآها روسو العظيم، لكن السبب في عدم اتحادنـــا أننا كنا نعني شيئين مختلفين.. كلانا أراد الحرية، غـــير أنك كنتَ تسير إلى الحرية فوق جبل من الجثث البشرية، لكن فكرتك عن الاتحاد علّمتنا الكثـــير، لذا يجب أن أنبذ أخوتـــك وأن يكون واجبي هو قتلـــك.. إنني أقتل فرداً من أجل إنقاذ آلاف مؤلفة.. من أجل تحريرهم من القيود" .

يتجلـــى دور دي صـــاد في المسرحيـــة في أنه مخرج المسرحيـــة، والمشـــارك مـــع شخصياتهـــا في البحث عن خلاص، والداعي إلى إطلاق الـــروح من سجنها.. يقول لمارا :

"مارا.. إن السجون الذاتية أبشع من أكثر الزنزانات صلابة، وطالما لم تفتح بعدُ هذه السجون فإن كل ثوراتكم مجرد سجن للثورة التي يسحقها زملاء السجن المرتشون" .

المسرحيـــة خالية من الأحـــداث بمعناها التقليدي، لكنهـــا في بنائهـــا الفني حافلـــة بالإمكانيـــات، كالحوار الشعري وأغنيـــات الكورس والبانتوميـــم والمسرح داخل المسرح والرقصـــ والجنســـ والسياسة وتنـــوع المشاهد وتناقض الشخصيات .

-حادثة تشيرنوبل الكارثية وانفجار المفاعل النووي كانت موضوع مسرحية "الناووس" أو "التابوت الحجري" لفلاديمـــير دوبريف الذي كان قد طار إلى مكان الحادثة كصحفي عام ١٩٨٦ وكرئيســـ للقسم العلمي في جريدة "البرافـــدا" وعاين الواقعة وآثارها بـــأم عينه، ولم تمضِ عدة شهور على نشر المسرحية في مجلة "العلم" الشهرية حتى وجدت سبيلَها إلى مســـرح لوناتشارسكي (تمبوف) وقُدِّمت في بداية الموسم المسرحي ١٩٨٦-١٩٨٧ ونظراً لما تحويه من حقائق علمية مذهلة فقد طالب الجمهور بعد عرضها بإعادة عرضها ثانية ورفض مغادرة الصالة حتى أعيـــد عرضها.. ثم تتالت عروضها في ألمانيا على مسرح فولكســـ، وفي لندن من قبل فرقة شكسبير الملكية، ثم في استوكهولم والمجر وإيطاليا والولايات المتحدة وبولندا .

يعمد دوبريف في درامـــاه التسجيلية-التوثيقية إلى الجمع ما بين الأبطـــال والضحايا والمذنبين في مواجهة بعضهم بعضـــاً، وفي مواجهة القدر التكنولوجي والتقدم العلمي الأعمى، فكارثة تشيرنوبل هي تراجيديا معاصرة تشبه تراجيديـــات القدر والمصـــير الإغريقية، حتى إنه بناهـــا على قاعـــدة الوحـــدات الثلاث الأرسطيـــة، أما حوار الشخصيات-الضحايـــا فإنه يجسد الإصرار على مواجهة الكارثة، على أمل إنقاذ ما يمكن إنقاذه، بالرغم

من إدراكهــم أن الشعاع قد اخــترق أجسادهم، فالنائب العام الــذي يمثل صوت الحق والضمير الإنساني يحاول كشــف الحقيقة الغائبــة، وفي مقابل ذلك يــبرز المؤلف دور البيروقراطيــة في وقوع هذا الانفجــار، أما المذنب الحقيقي فهــو رئيس الطاقــة النووية، وهــو شخصية صلفــة، وصولية، غارقة في الإثــم، همها الأكبر الحفاظ على المنصب، ورغم كل ما حدث يبقى بليداً متهاوناً غير عابئ بالحدث وعواقبه :

"**لايمـوت** : إنــه أمر قائد المفاعــل، رئيس الطاقة النووية.. أليس كذلك؟

الفيزيائـي : طبيعي أن قائد المفاعل هو المنوط به مثــل هذا الأمــر.. كان عليه أن يقــدِّر إلى أين سيوصل الأمر .

رئيـس الطاقة النوويـة : (يدخل) أنا رئيس الطاقة النوويــة، قائد المفاعل، وأي أمر من هذا القبيل لم يصدر عني .

الفيزيائـي : لكــن معذرة.. هنــاك شخص أعطى الأمر بفصل نظام الإنذار .

رئيـس الطاقـة النوويـة : أنــا لا أرد على اتهامات بلهاء.. دعــوني.. اتركــوني واذهبوا إلى الجحيــم.. أنا مريض.. مريض للغاية" .

المسرحيــة في النهاية لا تدين التقدم العلمي ولكنها تديــن انتهاك الإنســان لحرمة العلــم الحديث، وتصب غضبها على المتهاونين في مسؤولياتهم، سواء كانت كبيرة أم صغــيرة، وعلــى البيروقراطية الحكوميــة والإدارات الخائبة والأوتوقراطية التي تتحكم بمصائر الناس .

-مسرحيــة "افتتاحيــات الهادئ" أرادهــا مؤلفها الكاتب الأمريكي جون ويتمان أن تنتمي في جمالياتها وفي كثــير من نواحيها إلى عوالم مسرح الكابوكي، وقد اشترك في التأليــف مؤلفان هما جون ويتمــان وهو من مواليد نيويورك ١٩٤٦ لأبوين يعملان في حقل التأليف، وستيفن سوندهايم الذي حوّل النصــ إلى مسرحية غنائية، وهو مؤلف موسيقي وشاعر غنائي، ولِد في نيويورك ١٩٣٠ .

إنهــا مسرحية تسجيلية لفترات مــن تاريخ اليابان ولكن علــى الطريقــة والجماليات اليابانيــة في مسرح الكابوكي، ولها منطقهــا الخاص الذي لا يتسم بالوحدة العضويــة والحبكــة من بدايــة ووســط ونهاية وحدث يتأزم.. وبالرغم من الأرضية التاريخية للمسرحية فإنها تحفــل بالمواد التسجيلية التــي تعرض سلوك وتصرفات الشخصيــات اليابانية والشخصيــات الوافدة مع تغلغل النفــوذ الغربي، وذلك بدءاً من وصــول الكومودور بري القائد البحري الأمريكي عام ١٨٥٣ ليفرض على اليابان فتح أبوابهــا للتجارة الخارجية، وبذلــك يفضح المؤلف المشــروعَ الإمبريالي الأمريكي القــديم الذي بدأ تطبيقه علــى أمريكا اللاتينية ثم امتد إلى آسيا والشرق الأوسط للسيطرة التجارية على العــالم والذي نشهد ذروته اليوم مع امتدادات العولمة :

"**الـراوي** : أصر الربان بــيري أن يقدم للمستشارين اليابانيين عدداً من الهدايا تعبِّر عن صداقته وحسن نيته حتــى يمهد الطريق لرسوِّ السفن الأمريكية في كاناجاوا، وحتى يبين لنا ما يمكن أن نجنيه من التجارة مع مواطني بلده .

الضابـط الأول : برميل من الويسكي.. صندوق من الشامبانيــا.. برميل من عصير الكــرز.. حمام.. موقد للردهة (البحارة يستمرون في نقل الهدايا الأمريكية) .

الـراوي : وحتــى لا يتفوق الأمريكيــون عليهم أعد المستشارون هداياهم للغربيين، وكل هدية اختيرت بعناية لتعكس جانباً من إنتاجنا الحري في ومن ثقافتنا" .

في المسرحيــة نجد الإمبراطــور يجسَّد بشكل دمية وذلك في ظل نظام حكم الشوجن الذي يحكم باسمه منذ عــام ١٦٠٠ بعد صراعات بين الأسر الإقطاعية، واستمر الأمــر على هذا المنــوال إلى أن خضــع الشوجن للغزو الغربي، فثــار عليه أمراء الجنوب عــام ١٨٦٨ وأعادوا للإمبراطور مكانته وهيبته.. جاء في بداية الفصل الثاني :

"(يدخل الــراوي ويركع في جانــب المسرح.. يعزف أحد الموسيقيين على آلة الشاميزين الوترية.. تدار شاشة العرض فتكشف عن البلاط الإمبراطــوري في كيوتو.. الامبراطور الدمية وكاهنان ونبيلان ضجران يلعبان) .

الـراوي : القلــب الروحي لليابــان بأسرها.. بلاط الإمبراطــور في كيوتو.. قصر الإلــه المنحدر من الشمس نفسها.. غرفة عرش الحاكم المقدس لجزر نيبون" .

بالطبــع منذ ألف سنة انتــزع سيد الحرب المسمى بالشوجــن السلطة مــن الإمبراطور، ومنــذ ذلك الوقت يحكــم الامبراطــور بالاسم فقط، غير أنــه يجب القيام بالواجبــات القديمــة وتأديتها.. لاحظــوا كيف ينحني السيد آب للحاكم الذي يحكمه هو نفسه.

تبــدأ المسرحية بعرض مشاهد لعالم إقطاعي جميل يخبئ قدراً كبيراً من العنف، حيث نسمع صليل السيوف هنا وصوت قصف البوارج الأمريكية هناك، وثمة عجوز أثناء هرب العائلة ترفض السير لأنها تعتبر نفسها مقدسة ويجب أن يحملها حفيدها تنفيذاً لتعاليم كونفوشيوس.. ولكننا في نهاية المسرحية نجد أن العجائز قد تحولوا إلى قيمة استعمالية وطاقة منتجــة، إذ نراهم يجرون عربة الراكشــا.. وثمة تصويــر أيضاً للعهــر والجنس كبداية للتحديــث ونهايتــه، ولطبقة الســاموراي وممارساتها..

وتشـير المسرحية إلى فشل الغربيين في إدراك الفارق بين فتيات الجيشا كثقافة ترفيهيـة تقليدية وبين العاهرات العاديات .

المسرحية عبارة عن صـور وثائقية بنهج الكابوكي، يتداخل فيها الزمن الماضـي والحاضر في تأسيس نظرة إلى تاريخ اليابان وخروجها القسري من العزلة :

"**الـراوي** : نقلاً عن المذكرات الشخصية للكومودور ماثيـو كالبيرث بيري ١٤ تموز ١٨٥٣ : يحرك الأمل قلبي إذ أشـرف على الترتيبات النهائية للّحظة التاريخية التي سترسو فيهـا سفني في كاتاجـاوا .. إن اليابانيين سوف يتقبلـون عن طيب خاطر الافتتاحيـات المعقولة الهادئة التي يمثلها خطابنا الودود لهم، لكن إذا أبدى هذا الشعب نصف المتحضر تردداً في التخلي عن سياسة العزلة التي يتبعهـا فسأكون على استعـداد لضمهم إلى مجمع الأمم المتحضرة بأية وسيلة أراها ضرورية" .

وتتالـت بعد ذلـك أساطيل الـدول الأوربية طالبة الامتيـازات بقوة السـلاح : البريطانيـون، الهولنديون، الفرنسيون، الروس :

"**الأمـيرال الهولنـدي** : انتظر من فضلك .. هالو .. لا تنسوا الهولنديين .. نحن نريد حقوق الصيد مثل التي نالها الآخرون .. قل لهـم أن يرحلوا وإلا وضعنا البوارج في معظم الموانئ على طـول الساحل .. يمكن تأخذ أنت الغرب، ونأخذ نحن الباقي" .

تسجـل المسرحية لحظات اكتسـاح الغرب لإحدى التشكيـلات الحضارية الشرقية باسم التقدم، والتي هي بدورهـا ستغدو قـوة استعمارية تكتسـح جيرانها باسم التقـدم أيضاً، وهكذا يتداخل الزمـن الماضي بالحاضر ليولد المستقبل :

"**الراوي/الإمبراطور** : (ينزع رداء الراوي ليظهر تحته الإمبراطور في حلـة جنرال غربي من القرن التاسع عشر بأشرطة وأزرار ذهبيـة) باسم التقدم سوف ندير ظهورنا للطـرق البالية .. سـوف نتخلى عن نظمنـا الإقطاعية ونستأصل كل العقبات التـي تعوق طريقنا .. سوف ننظم جيشنـا وننشئ بحرية مزودة بأحـدث الأسلحة، وعندما يحين الوقت سوف نرسل البعثات لنتزاور مع جيراننا الأقل استنارة .. سوف نفتح فورموزا وكوريا ومنشوريا والصين .. سوف نفعل ببقية آسيا ما فعلته أمريكا بنا!" .

-في مسرحيـة "الولايـات المتحدة" التـي أعدها وأخرجها بيتر بروك واشترك في إعدادها وأدائها أعضاء فرقـة شكسبير الملكية ثمة عرض لمجموعة مذهلة من الصـور والوثائـق والأرقام والإحصائيـات عن الحرب الأمريكيـة في فيتنام، ومع هذا فإنـه لم يردها أن تكون كمـا يقول : "كانـت المشكلة هي كيـف يمكن للأحداث الدائـرة اليوم أن تدخل إلى المسـرح؟ وراء المشكلة يكمن سـؤال : لماذا يجب أن تدخـل هذه الأحداث إلى المسرح؟ رفضنـا أن يكون المسرح فيلماً تسجيليـاً كالذي يعرضه التلفزيون، ورفضنا أن يكون قاعة محاضرات، ورفضنا أن يكون مركب دعاية .. نحن مهتمون بمسرح المواجهة، فإذا استطـاع إنسان أن يحمل في عقله -في يوم واحد- رعب فيتنام والحياة المألوفة التي يحياها فإن التوتر بين هذين لن يكون محتملاً على الإطلاق" .. إذن أراد للعمل أن يكون مسرح مواجهة، وقد بدأ تجربة الإعداد بالسؤال التالي : "إذا قلت إنك مهتم بما يجري في فيتنام فكيف يؤثر هذا علـى الطريقة التي تقضي بهـا يومك؟" وقد بدأ بروك بجمـع المادة المطلوبة من أرشيفات الحرب وصور الحياة الحقيقية عنها في فيتنام، ومثلها عند الجندي الأمريكي وأهله وكم كبير من الوقائع وما يعرضه الإعلام .. ثم يواجه بالجمع والمقابلة هذا المختلـط ليبني منه لحظة الوعي الكامـل، لحظة التطهر التي هـي ذروة الدراما .. وهذه العلاقة الجديـدة بين الجمهور والمسرح لا تتيح للمتفرج الاسترخاء ليكون ناقداً ومحللاً في أناة، وإنما مادة حية من مواد المسرحية نفسها، ومشاركاً وجزءاً من الإيقاع السريع العاصف للعصر الدموي الـذي تنقله التجربة المسرحية حتى -كما يقول بروك- "ينظر الجمهور وفيتنام كل في وجه الآخر" .. ومن الواضح أن تجربة بروك مع مجموعة التأليف الجماعي التي رافقته تستفيد من تجارب المسرح الحي ومسرح الواقعة ومسرح جروتوفسكي، وأولاً وأخيراً من تجارب بيتر فايس ومسرحه التسجيلي، وبخاصة وأن المجموعة هـي نفسها التي شاركت سابقاً واستفادت من تقديمها لمسرحية "مارا صاد" .. يقول ألبرت هانت أحد أعضـاء فريق العمل في مذكراتـه : "في مناقشاتنا قبل البروفـات تحدثنا طويلاً عن مسرح الواقعة، وكان هدف كثير من هذه الوقائع كما فحصناها هي أن تصدم الناس بلون جديد من ألوان الوعي" .

عمل بروك مع مجموعتـه على صك لغة جديدة لا تعتمد على النص التقليدي، فالمسرح يجب أن يكون قادراً على أن يقول كلمة في قضية جوهرية مثل حرب فيتنام .. وكان بروك مع فريق العمـل يتحسس إمكانيات صياغة المـادة التسجيليـة الغنية داخل إطار اللغـة التي يبحث عنها، ولكن كلما زاد حجم المادة التي جمعها فريق العمل بدت له جَموحاً، لا يمكن ترويضها .

روعة المسرحية تكمن في ذلك التقابل والتجاور بين المواد العديدة المتناقضة التي تبدأ بموقف الفرد ودواخله النفسية وتنتهي بمجريات الحرب وإحصائياتها، ونسوق أمثلة مختصرة عن ذلك :

"**بـوب** : عدد أفراد القـوات المسلحة الأمريكية ٧٥

ألفــاً .. عدد المقاتلين من الفيتكونغ ٧٠ ألفاً .. ارتفع عدد القــوات الأمريكية إلى ١٢٥ ألفــاً .. هاجمنا الجسور كي نوقف تدفق الرجــال والمواد .. كانــت هجمات ناجحة، ورغــم هذا لم يتوقــف التدفق، لكنه نقــص فقط، فقد أوقفنا خسارة الحرب .

(تتقــدم مارجي كربة بيت أمريكية شابة وتقرأ هذا الخطاب)

مارجــي : ١٨ شبــاط ١٩٦٣ عزيزي الرئيس كنيدي : إن شقيقــي الأخصائي جيمس ديلماس ماك أندور هو واحد مــن طاقم الطيارين السبعة الذين قتلوا في حادثة طائرة الهليكوبــتر في فيتنام بتاريــخ ١١ كانون الثاني.. أنا أستطيــع أن أكتم إحساسي بــأن الإنسان حين يقدم حياته لبــلاده فهذا شيء، أما أن يُرسَل إلى بلاد لم يسمع نصفنا باسمها على الإطلاق من قبل ثم تُطلَق عليه النار حتى دون أن تكون له فرصة الرد فذلك شيء مختلف كل الاختلاف .

(بوب يصب البترول على نفسه من صفيحة أمريكية ويمثل احتراقه بحركات صامتة)

الراديــو : نورمــان مريسون واحد مــن الصحاب× أشعــل النار في نفسه على عتبــة البنتاغون في واشنطن الليلة الماضية .

جــون : كان نورمان يعرف أنه حين يرسي شعب من الشعوب آماله في الطمأنينة على تفوقه التكنولوجي الذي يتيــح له قتل عشرات الألوف مــن أعدائه غير المقاتلين، مــن نسائهم وأطفالهم، فإن هــذا المجتمع يكون في هذه اللحظة قد وصل إلى مرحلة من الانحطاط الخلقي تتكر عليه هو نفسه أي حق في الحرية في داخله .

(موجز عسكري أمريكي للصحفيين)

مايــك : في الخامسة من بعد ظهر كل يوم ثمة لقاء معــروف باسم الموجز العسكــري الأمريكي، وهو أحياناً يسمــى لقاء الحمقى ويتــم في سينما ركس حيث تكييف الهواء جيــد والمقاعد وثيرة والهواء البــارد يتخللك إلى النخاع في صيف سايغون الرطب الحار .

(فتــاة تــوزع الأوراق للصحفيــين.. ينهــض بادي ويتحدث)

بــادي : سأبــدأ بشــيء لــه طابع تجــاري : يفخر العــون الأمريكي بأن يعلــن أن ثمانية ملايين نسخة من كتب المراجع قــد تم تصديرها اليــوم إلى فيتنام كجزء من برنامــج العون الأمريكي لإعــادة تعليم شعب فيتنام الجنوبية ليأخذ مكانه في النضال من أجل الديموقراطية والحرية.. ومما يدعو للأسف أن هاجم اليوم في منطقة الدلتــا الفيتكونــغ جماعة من الفيتناميــين العاملين في تطهــير القنوات، فسارعت فرقــة من الجنود النظاميين لفيتنام الجنوبيــة لحمايتهم، ورغم ذلك تسلل الفيتكونغ إلى معسكرهم ليلاً وأيقظــوا مائتين وأطلقوا النار على ٤٥ رجــلا وطفلاً وامــرأة دون تمييــز ليلقنوهم درساً .. ونأسف لأن راهبة بوذية في الرابعة والعشرين من عمرها في مدينــة هيــو قطعت شرايين معصمهــا لتكتب بدمها رسالة إلى الرئيس لينــدون جونسُن تدين فيها السياسة الأمريكية في فيتنام" .

نماذج من المسرح التسجيلي العربي :

ضمن أرشيــف المركز القومي للمســرح والموسيقى والفنــون الشعبية في القاهرة اكتُشفــتْ مسرحية لكاتب مجهول اسمه حسن مرعي عاش في القرنين التاسع عشر والربــع الأول من القرن العشرين وهــي بعنوان «الأزهر وقضيــة حمــادة باشا» وقــد نُشرت عــام ١٩٠٩ وفيها تتوافــر كل المعايير التي حددها النقــاد (وخاصة الألمان منهم) للمســرح التسجيلي، ومنها أنه مسرح يختار مادته من المقــالات الصحفية والخطب والسجلات والمحاضر، ويكــون الاختيار فيــه مركَّزاً على قضيــة اجتماعية أو سياسية تشتمل على مضمون إنساني عام.. هذه السمات حددها بيتر فايس نفسه في دراسته عن المسرح التسجيلي التي نشرها عــام ١٩٦٧ في مجلة «Theater Heute» الألمانية .

نُشــرت مسرحية «الأزهر وقضيــة حمادة باشا» في سلسلة تــراث المسرح المصري الصادرة عن وزارة الثقافة المصرية-المركــز القومــي للمسرح والموسيقــى والفنون الشعبية ٢٠٠٦ بتحقيق ودراســة د. سيد علي اسماعيل وهي تتحــدث عن اعتصام طلاب الأزهــر وثورتهم من أجل إلغاء قانون عــام ١٩٠٨ الذي كان يهدف إلى تغيير بعض المناهــج الدراسية وإضافة مناهــج عصرية، لكنّ الطــلاب رفضوا هــذا المخطط، فاعتصمــوا ورفضوا تلقي الدروس.. وبالرغــم من أن السلطة الممثلة بحمادة باشا الذي عُــرف بأنه جلاد الخديوي اتخذت إجراءات صارمــة لإنهاء الاعتصام بقطع الرواتب عنهم ومحاصرة الأزهر بالعساكر والقبض على بعضهم إلا أنهم استمروا بالاعتصــام حتى رضخت السلطة لمطالبهم وألغي قانون الأزهر الجديد .

وقــد أورد الكاتب نماذج من الخطــب التي ألقيت في ثورة الأزهر، وأنهى المسرحية باقتحام العساكر لحرم الجامع :

«**مفتشــ** : يــا سعادة الباشا .. هــاج الأزهر كله وقام الطلبة بثورة عظيمة، واعتدوا على المفتشين وضربوهم .

حمــادة باشــا : إذهــب يا دولار بيــك إلى عفت بك

وأخـبره بإدخال فرقة من عساكـره إلى هنا (يمر طالب أمـام الباشا وهو يجـري) أمسكوا هـذا الطالب الذي يجري (يمسكونه) مـدّوه لضربه (يمدونه فيضربه ضرباً شديداً والفتى يصيح من شدة الألم).

دولار : (داخـلاً) ذهبت إلى عفـت بك وطلبت منه علـى لسان سعادتكم إدخال فرقة من عساكره إلى صحن الجامع، فقال لي إن هذا الفعل مخالف للقانون .

حمـادة باشا : أفٍّ له.. إذهب حالاً واستدع تليفونياً علـى لساني قرعة من نظـارة الداخلية رأساً لأن الطلبة قد ازدادت ثورتهم .

مفتشـ : يا سعـادة الباشا.. كسـر الطلبة كراسي الجامع والأعمدة وهاج الجامع كله .

حمـادة باشا : اضربـوا اثنين أيضاً وامسكوا كل من تقدرون على مسكه واطرحوه في الرواق العباسي .

مفتش : لم يبقَ مكان في الرواق، فقد امتلأ كله .

حمادة باشا : إذن اضربوهم بالعصا .

مفتشـ : إننا نهان يا سعادة الباشا إذا أقدمنا على هذا الفعل .

حمـادة باشـا : أفٍّ لكم من جبنـاء.. ها قد حضر دولار بك .

دولار : (ملهوفاً) صرحت نظـارة الداخلية بإدخال عساكر عفت بك إلى صحن الجامع .

حمـادة باشـا : مُرهـم أن يقبضوا علـى كل طالب مهيِّج، وأن يضربوا كل عاص .

(هنـا تدخل ثلة مـن العساكر ويحصـل هياج بين العسكر والطلبة وتنزل الستار) .

يقول المؤلف حسن مرعي في نهاية المسرحية شارحاً كيف استقى الأحداث والأقوال وسجلها من أفواه رواتها الأصليـين : «انتهـت الروايـة عن حادثـة الأزهر، وقد عمدت إلى تأليفها عن طريق الروائيين المصريين».. كما أثبت الكاتب -زيادةً في التوثيق- في نهاية مسرحيته بعض قصائد الشعراء التي قيلـت في تلك المناسبة وذلك بدلاً مما كان سائداً من تذييل الرواية بتقاريظ الشعراء .

وللكاتب مسرحية سابقة يبدو أنها سارت على النهج التسجيلي نفسه هي «صيد الحمام» أو «حادثة دونشواي» وقد كتبها في تموز عام ١٩٠٦ أي بعد أقل من شهر على وقوع حادثة دونشواي، وعـزم على تقديمها على مسرح حديقـة الأزبكية في آب، لكـن السلطات منعت عرضها، فقام بطبعها وبيعها، وحـاول عام ١٩٠٨ الحصول على تصريح بعرضها، فقوبل طلبه بالرفض أيضاً .

إذا كانت جملة من شروط المسرح التسجيلي تنطبق علـى مسرحية «الأزهـر وقضية حمـادة باشا» وتعطي صاحبها الأسبقية من الناحية التطبيقية فإنها لا تعطيه الريـادة العالميـة، فهذا المسـرح كان لدى الألمـان وعياً بالتجديـد والتقنيات وفلسفة في رؤيـة التاريخ والواقع وتنظيراً وتطبيقاً، وهنا تكمن معاني الريادة، أما مسرحية حسن مرعي فكانـت بدائية من حيث الحوار والتقنيات وتناول الموضوع .

تتبع سيد علي إسماعيل الكاتبَ من خلال المقتطفات التي نشرتها الصحافة عنه في فترات متباعدة، حيث ولد الفنـان حسن مرعي عـام ١٨٨٠ تقريباً، وكان ممثلاً في تياترو ألف ليلة وليلة عام ١٨٩٩ وفي مطلع القرن العشرين عمل في الصحافة فكان صاحب مجلة الصحائف، وكتب مسرحيتـين عن الأزهر ودونشواي كمـا أشرنا، وفي عام ١٩٠٩ وفي الذكرى الثالثة لمذبحة دونشواي وبعد أن أخفق في الحصول على رخصة بعرضـ مسرحيته «دونشواي» سنتـين متواليتين عزم على تقديمها على مسرح النوفتيه بالتوفيقية من دون التصريح له من قبل الداخلية، فطبع التذاكـر ووزعها على الناس، واكتشف مدير المسرح ذلك فأبلغ شرطـة الموسكي الذين قبضوا عليه بتهمة النصب والاحتيال، ولكن المحكمة برأته.. وفي عام ١٩١١ أصدرت المحافظـة منشـوراً إلى الأقسام بمنع عـدة مسرحيات، ومنها «دونشواي» .

وتنقطع أخبـار حسن مرعي حتى عام ١٩١٥ حيث نجـده نزيلاً في مستشفى المجانـين، وقد هرب منه بعد أن تنكـر في ثياب سيدة، ولجـأ إلى فرقة أخوان عكاشة فخصصـت له ليلة خيرية من إيـراد مسرحيتها «جناية الملكـة» وعينته في مهمة بيع التذاكـر، وتنقل بين الفرق المسرحية فعمل ممثلاً لدى فرقـة الريحاني، وإدارياً في مسرح برنتانيا، ووكيل مسرح الماجستيك.. وفي عام ١٩٢١ أسسـ فرقة الكوميدي المعاصر وقدم عدة مسرحيات في بورسعيد.. وفي عـام ١٩٢٥ كتبت مجلة التياترو المصورة كلمة عنه وأشـادت بكفاءته وحسـن إدارته للمسرح، ثم انقطعت أخباره بعد هذا العام .

من جهة أخـرى شكلت القضيـة الفلسطينية منذ نشوئها والمجـازر التي ارتكبتها العصابـات الصهيونية لترويع السكان وإجبارهم على النزوح والممارسات اليومية الإجراميـة للصهاينة ضد الشعب الفلسطيني من تدمير البيـوت وقطع الأشجار وقتل السـكان وإقامة الحواجز وزج الناسـ في المعتقـلات.. شكلت كلها مـادة وثائقية غنية وهامة للمسرحي الفلسطيني الذي يريد أن يعرض قضيته أمام الآخر، وليس كالوثيقة المستمدة من التاريخ والواقع مادة للإقناع تقدم الحقيقة بعقلانية، بعيداً عن الاستجداء العاطفي أو الخطابية الهجائية .

بعد مسرحيـة «قصص تحت الاحتـلال» القادمة

من الأرضــ المحتلة والتي تركت أثراً حميداً في مهرجان دمشق المسرحي الثاني عشر ٢٠٠٤ حيث تقدم ستة أفراد يخرجون مــن ركام الجرائد ليرووا لنــا حكايات الوطن والأهــل والأرض والاحتلال الصهيــوني والخوف الذي يجعــل الإنسان أكثر وعياً للأشيــاء.. بعد هذه المسرحية أتت فرقة مسرح وسينماتيك الفلسطينية لتقدم مسرحية «الجدار» تأليــف أعضاء الفرقة، إخراج جورج إبراهيم، وهي تصويــر وثائقي ونفسي لمعاناة الإنسان الفلسطيني في ظل الاحتلال والحصار .

لاشيء على خشبة المسرح سوى الإنسان الفلسطيني والجــدار الذي ينتصب عالياً حتى يــكاد يلامس سقف المسرح العــاري تماماً إلا من الإنسان والوحش الإسمنتي الأصــم الذي يلخص قسوة ووحشيــة العدو.. إنه جدار الفصــل الذي التهــم الأراضي وعزل القــرى والسكان، ووراء هذا الجدار يروي لنا سبعة رجال ونساء قصصهم مع الحصــار والجدار وضيق المــكان بشكل مونولوجات طويلــة : معلمة تريد الذهــاب إلى طلابها فلا تستطيع بسبب الجدار، وشاب يرغب في مغادرة الوطن وقد ضاق به المكان، فالجرافات الإسرائيلية تلتهم الأراضي مصدر الــرزق، وميت يرغب أن يُدفَن بجانب ابنه فيمنع الجدار مشيعيــه من تحقيق رغبته، وفتاة يحاصرها ضيق المكان فتحــار أين تفتــح متجرها، ورجل يفصلــه الجدار عن زوجته وهو مغرم بهــا ويحن إليها، وليلى التي تود زيارة جدتها فيترصد لهــا في الطريق الجدار الذئبي وحارس المعــبر المفترس، وهكذا يتم إسقــاط قصة ليلى والذئب على حال الإنسان الفلسطيني أمام الجدار والمعابر .

مشاهــد تتــوالى، يربــط أو يفصــل بينهــا الغناء والموسيقى تطريزاً للّوحــات أو ربطاً أو نسيجاً في البناء الدرامي .

سبعة يخترقون المسرح في المشهد الأول وهم يعزفون ويغنــون ويرقصون، فالعرض منــذ البدء ليس دعوة إلى الندب والبكاء والهجاء بالرغم من كل هذه المعاناة، وإنما هي دعوة إلى ممارســة الحياة بأفراحها وأتراحها، وإلى البحث في المكان الضيق عــن فسحة للتحدي والإصرار على البقاء، ولم يكن الجدار مجرد شاخصة مكانية وإنما وجدناه يهتــز ويرقص ويتحرك بتشكيلات متعددة، فهو الشخصية الثامنة في المسرحية والتي تكاد تنطق .

مسرحية «الجــدار» تمثل المسرح الــذي تخلى عن الخطابية إلى البــوح والتصوير والتغلغل إلى عقل ونفس المتلقي.. إنه خطاب موجــه إلى الآخر الغربي واليهودي معــاً مثلما هو موجه إلى الذات العربية، وكان علينا منذ زمــن أن نتعلم كيف نخاطب الآخر.. يقول سلمان ناطور الذي يُعتَبَر من رواد المسرح التسجيلي الفلسطيني : «نحن في أمس الحاجة والضرورة لتوجيه خطاب آخر إلى العالم يكــون مقنعا بعدالة قضيتنا وعراقة حضارتنا.. أريد أن أحصر القضية في مخاطبة المحتل الإسرائيلي من موقعنا كفلسطينيــين يعيشون في قلب مجتمــع إسرائيلي متعدد الانتماءات» .

قصص تحت الاحتلال

الجـــــــدار

أخيراً.. إن الأحداث الدموية العاصفة التي تجتاح العالم اليوم، وبخاصة في منطقتنا، منطقة الشرق الأوسط، والكوارث الاقتصادية التي تنتزع اللقمة من أفواه فقراء العالم، والشعوب التي تــرزح تحت نير القهر، تشكل مادة غنية للعرض وكشف الحقائق والبحث والتفسير، وتحفز المبدع لتحمــل مسؤولياته في المجابهــة والتغيير، وتعيد للمســرح التسجيلي مكانتــه في التعريــة وإزالة الأقنعة وكشف الحقائق مهمــا كانت درجة تعقيدها، فهو مسرح المعرفة المؤلة التي تعتمد علــى التنقيب وقراءة الواقعة وجمع المواد العلمية الضرورية للمحاكمة العلنية والمواجهة الشرسة بالحقائق الدامغة، وقد أوجز ذلك بيتر فايس في دراسته النظرية المنشورة في آذار ١٩٦٨ حيث يقول :

«لا يمكــن أن ينشأ المسرح التسجيلــي إلا إذا تبنته جماعة عاملة، ذات رؤية سياسية واجتماعية، مع وجود أرشيف منظم يكفي لجمع المواد العلمية الضرورية للعمل والبحــث، فالدراما التسجيلية تنفــي نفسها بنفسها إذا ما خشيت من تحديــد تعريف محدد، أو إذا ما عرضت الموقــف بشكل مجرد دون توضيح كيفية نشوئه وإمكانية وضرورة تغييره، أو إذا ما اتخذت موقف المهاجم اليائس الذي يعجز أن يصيب العدو، ومن أجل ذلك يقف المسرح ضد الدرامــا التي تعرض اليأس والغضــب كمشاكل أساسيــة وتصر علــى مفهوم عبثي للعــالم لا مخرج منه ولا حل.. إن المســرح التسجيلي يقدم البديل الذي يؤكد أنه مهما كانت درجة تعقيــد الحقيقة فإنه يمكن دائماً تفسيرها بوضوح» .

×جماعة دينية مسيحيــة تعتقد أن نور الله يتكشف في القلــوب بالتجربة الروحية، وهي تؤمــن بالسلام وتقف ضد الحروب.. أعطيت هذه الجماعة في إنكلترا والولايات المتحدة جائزة نوبل للسلام عام ١٩٤٧ .

المسرحيات المرجعية في البحث :

-مقدمة "الأزهر وقضية حمــادة باشا" حسن مرعي، دراسة سيد علي اسماعيل، تــراث المسرح المصري، ع١٣ عام ٢٠٠٦ .

-مقطمــة "أنشودة أنغولا" بيتر فايــس، ترجمة يسرى الخميس، من المسرح العالمي ع ١٤ عام ١٩٧٠ .

-مقدمة "افتتاحيات الهادئ" جون ويتمان، ترجمة عبد الوهاب المسيري، من المسرح العالمي ٢٣٧ عام ١٩٨٩ .

-مقدمة "مارا صاد" بيتر فايس، ترجمة يسرى الخميس، روائع المسرحيات العالمية ع ٤٣ عام ١٩٦٧.

-مقدمة "الناووس" أو "التابوت "الحجري" فلاديمير دوبريــف، ترجمة كمال عيد، من المســرح العالمي ع ٢٥٧ عام ١٩٩٢ .

-مقدمــة "الولايات المتحدة" بيتر بروك، ترجمة فاروق عبد القادر، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢ .