الواقعية الاجتماعية في المسرح الصيني الحديث
مسرحية "لاو شه" المقهى نموذجا

Social Realism in Modern Chinese Theater
"The Teahouse "play by The Chinese playwright "Lao She" as an Example

أ.د.م / ألفت عبد الحميد حسانين شافع
أستاذ النقد والدراما المساعد بقسم المسرح– كلية الآداب – جامعة الإسكندرية
M_dwear@yahoo.com

الملخص:

نشأ المسرح الصيني من مجموعة مصادر تراثية وتاريخية وطقسية، أسهمت في تحديد ملامحه وسماته في العصر الحديث. وارتبط من حيث الشكل والمضمون بتلك الثقافة الصينية التي تضرب بجذورها في قلب التاريخ القديم للحضارة الصينية، فجاء مسرحا متوافقا مع متطلبات المجتمع الصيني في التقدم والتحرر، ومن ثم جاء مسرحا واقعيا إلى حد كبير، ينشغل برصد التحولات الاجتماعية والسياسية في البلاد.

وقد اكتسب المسرح الصيني الحديث العديد من السمات الحضارية الصينية، أكثر ما تأثر بالمسرح الغربي، وليس أدل على ذلك من أوبرا بكين التي ذاع صيتها في كل بقاع العالم بصفتها أصدق تعبير عن الفنون الصينية.

يناقش هذا البحث المسرح الصيني الحديث، من منظور أحد أهم أعلام المسرح الصيني وهو الكاتب " لاو شه " في مسرحيته " المقهى" التي تعد واحدة من كلاسيكيات المسرح الصيني، ومن أهم ابداعات كاتبنا المسرحي.

والمسرحية تدمج التاريخي بالواقعي، وتربط بين الشكل والمضمون، وتطرح رؤية تثقيفية وتعليمية لمسارات النضال الصيني ضد الاقطاع والاحتلال الياباني والأجنبي بوجه عام. وجاء البحث متضمنا ثلاثة مباحث، هي المسرح الصيني الحديث: النشأة والتطور– الكاتب الصيني "لاو شه": حياته وأعماله– الواقعية الاجتماعية في مسرحية " المقهى" تحليل ونقد.

Abstract:

Chinese theater arose from a group of heritage, historical and ritual sources, which contributed to defining its features and characteristics in the modern era. It was linked in terms of form and content to that Chinese culture, which is rooted in the heart of the ancient history of Chinese civilization, so it came as a theater compatible with the requirements of Chinese society in progress and liberation, and then came as a realistic theater to a large extent, preoccupied with monitoring the social and political transformations in the country.

Modern Chinese theater has acquired many characteristics of Chinese civilization, most influenced by Western theater, and there is no evidence for that from Peking Opera, which became famous in all parts of the world as the truest expression of Chinese arts.

This research discusses modern Chinese theater from the perspective of one of the most important figures of Chinese theater, the writer "Lao She" in his play " The Teahouse ", which is one of the classics of Chinese theater, and one of the most important creations of our playwright.

The play integrates the historical with the real, links form and content, and presents an educational and educational vision of the paths of the Chinese struggle against feudalism and Japanese and foreign occupation in general.

The research included three topics, namely, modern Chinese theater: its origin and development - the Chinese writer "Lao She": his life and works - social realism in the play ‘‘The Teahouse ", analysis and criticism.

الكلمات المفتاحية:

الواقعية – الواقعية الاجتماعية – المسرح الصيني الحديث – لاو شه – مسرحية المقهى.

المقدمة

الصين واحدة من عجائب الدنيا، حضارة موغلة في القدم، عدد سكان هائل، تجانس بشري عجيب، عادات وتقاليد تضرب بجذورها في أعماق التاريخ، ولكنها في الوقت نفسه قابلة للمعاصرة، شخصية واضحة تكاد تتفرد بها عن باقي بلدان العالم، شعب فاعل ومنتج، يحملون في عقولهم رغبات متعددة في الفعل والحيوية والإنتاج، إضافة إلى قيم أخلاقية منضبطة، وانتماء لحضارتهم وثقافتهم يشهد لهم العالم به. لذلك فمن الصعب الحديث عن أي تجربة صينية سواء في الفنون أو الثقافة أو الآداب بدون أن تكون الشخصية الحضارية الصينية حاضرة، نظرا لأنها ظلت حاكمة للكثير من مراحل التطور والتحديث الصيني في كافة المجالات. فمهما اختلفت نظم الحكم، أو تعددت الأسر الحاكمة أو دخلها المحتلون، فإن الشخصية الصينية تظل عصية على الانحراف عن سياقها الحضاري والتاريخي. كان المجتمع الصيني اقطاعيا انعزاليا محاطا بسياج حديدي بمنعه من الاختلاط بالمجتمعات المحيطة كل ذلك أدى إلى أن تسيطر على العقلية الصينية نزعة علمية وقيمية ظهرت واضحة في انتاجهم الحضاري.

والمتابع لتاريخ الصين الحديث يعرف أنها خاضت عددا من الحروب في الفترة من ١٨٤٠ إلى ١٨٩٨، حرب الأفيون الأولي من ١٨٤٠ إلى ١٨٤٢ وحرب الأفيون الثانية ١٨٥٦ إلى ١٨٦٠، ثم الحرب الصينية الفرنسية ١٨٨٤إلى ١٨٨٥، والحرب الصينية اليابانية ١٨٩٤ إلى ١٨٩٥. وهذه الحروب، التي منيت فيها بالهزائم المتتالية، شكلت ملامحها من الناحية السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

ولكن لم يكتب النجاح لمحاولات الإصلاح الأولى ذلك لأنها كانت بعيدة عن الشعب وعن تأييده لها وظل الوضع هكذا حتى مجيء ١٨٩٨ ولم يمر وقت طويل على هذه الإرهاصات حتى بدأ التجاوب الشعبي معها وخاصة مع ظهور زعماء إصلاحيين حملوا عبء الإصلاح وتبعاته.

ومؤخرا بدأ الاهتمام بالثقافة الصينية والتاريخ الصيني على صعيد الدراسات والأبحاث، بعد أن كان الاهتمام بالصين في القرون السابقة قاصرا على الاحتلال ومحاول استنزاف الفائض الاقتصادي لها.

فالصين صاحبة التاريخ الممتد، والتركيب الاجتماعي المعقد جدا، شهدت أول امبراطورية إقطاعية في التاريخ، وربما لهذا السبب كانت لفترات طويلة موحدة، وعصية على الهيمنة والسيطرة من قبل القوى الاستعمارية سواء المغول أو الأوربيين، وهذا التماسك الاجتماعي ربما يفسر لنا أيضا سر قوتها اليوم وتقدمها المتواصل على كافة الأصعدة. إنه مجتمع منعزل عن العالم برغبته وطبيعته، فالعزلة ليست مفروضة عليه، فالصينيون يرون أنفسهم الأحق بقيادة هذا العالم الذي لا يبرح في نظرهم عن أن يكون مجرد مجموعات من الهمج غير المتحضرين.

بيد أن المسار الحضاري الصيني هذا ترك أثره على الآداب والفنون الصينية بشكل عام، فكانت أيضا منعزلة عن الحضارات التي أنتجت مسرحا بمواصفات عالمية، كالمسرح اليوناني قديما، والمسرح الأوربي حديثا، مما يدعم خصوصية الأدب الصيني، سواء في الأسلوبية أو الموضوعات، إلى أن حدث تقارب ثقافي بين الشرق والغرب – نتيجة عوامل تاريخية متعددة – أدت إلى قدر من تأثر الشرق بالغرب، والعكس.

وفي هذا البحث، نتناول المسرح الصيني الحديث، بنموذج تطبيقي على مسرحية " المقهى" للكاتب الصيني لاو شه، لبيان ملامح المسرح الصيني وسماته وتطوره، وكذلك سمات مسرح لا وشه، مع عرض لمسرحيته الأشهر، وتقديم دراسة تحليلية نقدية لها من منظور الواقعية الاجتماعية.

وتنقسم الدراسة إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأول: المسرح الصيني الحديث: النشأة والتطور. المبحث الثاني: الكاتب الصيني "لاو شه": حياته وأعماله-. المبحث الثالث: الواقعية الاجتماعية في مسرحية " المقهى" تحليل ونقد. ثم نختتم بأهم نتائج البحث وهوامشه ومراجعه.

مشكلة البحث وتساؤلاته:

تكمن مشكلة البحث في التساؤلات التالية:

١- كيف نشأ وتطور المسرح الصيني الحديث؟

٢- ما علاقة الواقعية بالآداب والفنون الصينية؟

٣- ما سمات وخصائص المسرح الصيني الحديث؟

٤- ما أوجه الاختلاف بين المسرح الصيني من جهة، والمسرح الغربي ومسرح الشرق الأقصى من جهة أخرى؟

٥- ما هي إسهامات الكاتب المسرحي لاو شه في المسرح الصيني؟

٦- إلى أي مدى استطاع لاو شه أن يعبر عن المجتمع الصيني وتطوره من خلال مسرحية المقهى؟

أهمية البحث:

١- تأتي أهمية الدراسة من أهمية الموضوع الذي تتناوله: الكشف عن أوجه النشأة والتطور للمسرح الصيني

٢- إن البحث يمثل دراسة جديدة في مجال الأدب المسرحي، والدراسات الأدبية التي تتناول أحد أهم التجارب المسرحية في العصر الحديث، وهو المسرح الصيني الذي تزايد الاهتمام به في الفترة الأخيرة.

٣- إنها دراسة ترصد كيف استطاع الكاتب المسرحي لاو شه أن يقدم عملا يكشف فيه عن مستوى الكتابة المسرحية الصينية في القرن العشرين، مستخدما الواقعية في رصد التحولات السياسية والثورية والاجتماعية التي ظهرت في المجتمع الصيني، في النصف الأول من القرن العشرين.

٤- قد تفيد نتائج الدراسة، المجتمع، والقائمين على المؤسسات المعنية بالدراسات الثقافية، والأدبية، والفنية نحو الاهتمام بالثقافات والفنون والآداب المختلفة، وخاصة خارج إطار الثقافة الغربية المهيمنة.

أهداف البحث:

تكمن أهداف البحث في الكشف عن أهمية المسرح الصيني بصفة خاصة، ومسرح الشرق الأقصى بصفة عامة، ومدى قدرة الكاتب الصيني على التعبير عن قضايا أمته ومشكلات مجتمعه. مما يساعدنا في الكشف عن سمات وملامح وتطور المسرح الصيني الحديث، وكذلك بيان ودراسة ما تتسم به الاسلوبية والدراما عند الكاتب الصيني "لاو شه " الذي أُطلق عليه "فنان

الشعب"، وكذلك ما تمثله مسرحية المقهى من قيمة فنية وأدبية في مسيرة "لا وشه" الإبداعية، وفي تاريخ المسرح الصيني، وذلك للتأكيد على:

١- قدرة الكاتب الصيني "لاو شه" على تقديم رؤية فنية للتحولات الاجتماعية والسياسية التي مر بها المجتمع الصيني في بدايات القرن العشرين، كالفقر، والمجاعة، والمخدرات، والتجارة المحرمة، مع إفساح المجال للحديث عن ما يعقب ذلك من أمال عظمى، بانتهاء الواقع المؤلم، وبزوغ أمل جديد تتطلع إليه الأجيال الجديدة.

٢- بيان أوجه الاختلاف بين المسرح الصيني والمسرح الغربي، فالمسرح الغربي يهتم بالقضايا الكلية الكبرى، كالوجودية والعدمية وكل ما يتعلق بالفلسفات الكبرى، كما يعني بالشكل المسرحي المهتم بالحبكة الدرامية، على عكس المسرح الصيني الحديث الذي يهتم بالقضايا المحلية، ومشكلات الواقع، وإن جاء ذلك على حساب الحبكة الدرامية والشكل المسرحي التقليدي.

٣- الكشف عن القيمة الأدبية التي تقدمها نصوص "لاو شه" المسرحية، وخاصة مسرحية "المقهى"، خاصة وأن أسلوبه يقوم على التكثيف، وتفتيت الأحداث، والسرعة في النقلات بين المشاهد المنوعة، والدقة في وصف المكان والملابس والديكور، كما يغلب طابع الوصف المسهب للشخصيات.

مصطلحات البحث:الواقعية: هي اختيار فني من عناصر حياتية مألوفة – إنها تتعامل مع ما واقع " هنا" و" الآن" —، هي تفسير الملموس للحياة– إنها صياغة جديدة للحياة، كما تبدو للعين والآذن.. الخ[١]. وإذا كانت الدراما الاجتماعية هي تلك المسرحيات التي تعالج شئون الإنسان الاجتماعية التي تمس حياته اليومية. وقد يعني المصطلح عادة الدراما البرجوازية [٢]، فإن الواقعية الاجتماعية في المسرح، تعني تلك المسرحيات التي تعالج شئون الإنسان الاجتماعية من منظور ما يقع عليها من ظلم وإفقار بسبب الاقطاعيين أو الاستبداديين أو البرجوازيين الذين تنمو ثرواتهم بسبب استغلال البشر .

المسرح الصيني الحديث: يذهب المؤرخون إلى أن بدايات المسرح الصيني الحديث تعود إلى عام ١٩٠٧، عندما ترجمت مسرحيتا " غادة الكاميليا" و " كوخ العم توم"، وحُورتا لتلائما المسرح

الصيني. ونما الاهتمام بهذا النمط الغريب من الدراما المتكلمة نموا مطردا. بيد أن اللغة كانت من أهم العقبات التي اعترضت طريقه[٣]، إلا أن الحركة الأدبية الصينية الحديثة بدأت بصورة واضحة مع بزوغ حركة ٤مايو الأدبية ١٩١٩ والتي يؤرخ بوجودها — من وجهة نظر آخرين – للأدب الصيني الحديث.

أوبرا بكين: شكلت هذه الأوبرا جزءا عظيما من تاريخ الفن الصيني، وكان لها تأثير كبير، وشهرة منقطعة النظير، وأقبال جماهيري لم تشهد له الصين مثيلا. وتختلف الكلمة التي تعبر عن الأوبرا الصينية من أقليم لآخر. علي أن عبارة " تشينج هسي" Ching hsi " أي "مسرح العاصمة بكين" هي أكثر أسماء هذه الأوبرا شيوعا وتداولا علي الألسن، وهي لا تعبر فقط عن فكرة الأوبرا عامة في الصين، وإنما عن الأوبرا في أصح صورها [٤].

حدود البحث:

- **الحدود الموضوعية:** مسرحية "المقهى" للكاتب المسرحي الصيني لاو شه.
- **الحدود الزمنية:** أجريت الدراسة خلال العام ٢٠٢١/٢٠٢٢

الدراسات السابقة:

ثمة ندرة في الأبحاث الاكاديمية العربية التي تناولت على وجه التخصيص بالدراسة والبحث موضوعات ذات صلة بالمسرح الصيني الحديث، إذ جاءت معظم الدراسات في هذا الصدد متعلقة بالمسرح الصيني المعاصر أو بدراسات حول أوبرا بكين، وكلاهما غير متصل بموضوع بحثنا بشكل مباشر. وقد أمكننا البحث عن دراسات سابقة في هذه الجزئية من الآتي:

١- إيمان مُحَمَّد مُحَمَّد أحمد: المسرح السياسي في مصر والصين: في عشرينيات وحتى ستينيات القرن الماضي، مجلة Philology، العدد ٦٢، يونيو ٢٠١٤، كلية الألسن، قسم اللغة الصينية، جامعة عين شمس.

٢- منال محمود حسين فودة: تجليات مسرح الشرق الأقصى في المسرح المعاصر: دراسة تطبيقية على فرقة الشمس، العدد ٦٧، مجلة كلية الآداب، الإسكندرية، ٢٠١١.

الإجراءات المنهجية للبحث:

أ- **نوع البحث ومنهجه:** المنهج الوصفي التحليلي، الذي ينشغل بالكشف عن مكونات

ب- العناصر الدرامية في مسرحية المقهى. وكذلك المنهج التاريخي، الذي يعمل على استقصاء التطور التاريخي للمسرح الصيني، ثم المنهج المقارن، حيث المقارنة بين المسرح الصيني والمسرح الغربي من جهة، والمسرح الصيني وباقي مسارح شرق أسيا من جهة أخرى.

ت- **مجتمع البحث**: مسرحية "المقهى" للكاتب الصيني لاو شه، والتي نشرت ١٩٥٧

جـ - **عينة البحث**: مسرحية المقهى

د - **عناصر البحث**: تنقسم الدراسة إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول: المسرح الصيني الحديث: النشأة والتطور. المبحث الثاني: الكاتب الصيني "لاو شه": حياته وأعماله. المبحث الثالث: الواقعية الاجتماعية في مسرحية " المقهى" تحليل ونقد. ثم نختتم الدراسة بأهم نتائج البحث والمراجع.

المبحث الأول

المسرح الصيني الحديث: النشأة والتطور

أولا: خصوصية المسرح الصيني

١- مصادره وتطوره وسماته

كان الشعر والموسيقي والحركات/ الرقص متصلة فيما بينها في طقوس الإنسان القديم والحضارات القديمة، بل وكانت جزءا من حياته العادية. وتدريجيا انفصل كل عنصر منهم عن الآخر، بحسب السياق التطوري لكل حضارة.

وفي الحضارة الصينية انفصل الشعر، وظلت الموسيقي والرقص مرتبطين ببعضهما البعض، لاستخدامهما في الكثير من الأنشطة والمناسبات مثل تقديم القرابين، لذلك أطلقوا عليها "الموسيقي المهذبة"، وهي تلك التي تعزف في مناسبات دينية، والهدف منها هو تهذيب نفوس الناس، ودفعهم للتمسك بالفضائل. وقد ظلت الموسيقي ذات أهمية كبرى في الحضارة الصينية حتى أنها في أسرة "تشو" كانت تخضع لرقابة صارمة تحدد بناء عليها نوع الرقص المصاحب لها، فكانت وسيلة أيديولوجية الهدف منها مدح الإمبراطور، والتأكيد على تقديس التراتب الاجتماعي في المجتمع الصيني.

وطوال عصر أسرتي " هان" Han و " تانغ Tang" تطورت العلاقة الإمبراطورية مع الموسيقي، حيث أنشئ جهاز حكومي مسئول عن إدارة شئونها من كافة الجوانب، مثل تدريب الفنانين، ترتيب أنظمة الموسيقي والرقص، العمل على تطويرهما، وانضباطهما. وقد ارتبطت الموسيقي بالبلاط الامبراطوري لدرجة أن الامبراطور "تانغ شيوان تسونغ " الذي حكم في الفترة من ٧١٢-٧٥٦ م " كان يجيد العزف الموسيقي والتلحين، بل وكان معلما للكثير من الموسيقيين وذلك في حديقة " ليبوان"، التي تحولت بعد ذلك إلى أول معهد امبراطوري للموسيقي والرقص في الصين. مما جعل من أسرة "تانغ" واحدة من أهم الأسر التي أحدثت تحولا مهما في تاريخ الرقص والموسيقي الصينيين.

أما الرقص الصيني، فهو أصدق تعبير عن الهوية القومية، ويمتاز بالدمج بين الحركة والمهارة الفنية والحرية وعدم التقيد بقيود كثيرة في الحركات، وإن اختلفت مهارات الرقص من قومية إلى

أخري، فمثلا قومية "هان"، وهي أكبر قومية في الصين، لم تكن تجيد الرقص مثل القوميات الأخرى.

وفي البداية كان الرقص منتشراً في الريف أكثر منه في المدينة، ولكنه حينما ساد المدينة ارتبط هذا الانتشار بمزيد من الانضباط والدخول في الحيز السلطوي أو الامبراطوري، الذي فرض عليه عددا من القيود، بالضبط كما حدث مع الموسيقي.

وانطلاقا من تلك العناصر يمكن التأكيد على أن المسرح الصيني الحديث يعود بجذوره إلى تلك المقدمات، التي يمكن تأطيرها في أربعة مصادر أساسية، هي:

الأول: الطقوس الحركية، كالرقص الذي صاحبته نغمات موسيقية في شهور معينة من السنة.

الثاني: التمثيليات التي كان يقوم بها بعض الأفراد في البلاط الامبراطوري بهدف الترويح والتسلية.

الثالث: الأغاني الشعبية التي تراكمت في الوعي الشعبي وتناقلتها الأجيال المختلفة. فغالبا ما تكون الأغاني وحفلات السمر مصاحبة لمواسم دينية أو أوقات الحصاد.

أما المصدر الرابع: فقد كان دينيا، وذلك عندما شرع الرهبان في شرح الكتب البوذية المقدسة للعامة من الناس، وهو عمل يشبه ما كانت تقوم به الكنيسة الكاثوليكية في العصور الوسطي.

وتكاد تشترك البلدان ذات الحضارات القديمة في تلك المصادر، كخصائص وسمات لمقدمات مسرحها أو أنشطتها الفنية. وابتداء من القرن الثاني عشر الميلادي حدث امتزاج فني بين تلك الأنشطة المختلفة، أنتج المسرحية الصينية. معنى ذلك أنها ظهرت متأخرة قرون عديدة عن المسرحية اليونانية، بل ولم يذكر أنها قد تأثرت بها بصورة أو بأخرى. وبحلول القرن الثالث عشر، كان للموسيقي مكانة بارزة، وأصبحنا أمام ما يمكن أن نطلق عليه المسرح الموسيقي والراقص.

ولم يكن المسرح الصيني مجرد مكان للتسلية، بل مكان يتلقى فيه الأمي الوصايا الأخلاقية moral instruction، وبالتالي يؤدي دورين في آن واحد. إضافة إلي إنه يتخلى عن الكثير من المراسم/ التقاليد المعروفة في المسرح الأوربي، فالجمهور يدخن ويشرب الشاي ويأكل الكعك والفواكه، أو حتي يتناول الوجبات أثناء المسرحية [٥].

وبالرغم من أن نشأة المسرح الصيني انبثقت من الطقوس Ritual، حيث يمارس دوره في الاحتفالات الدينية Religious Ceremonies، إلا أن الرأي السائد في الإمبراطورية

الصينية كان مرحبا بالمسرح باعتباره عنصرا مهما ومساهما في بناء مجتمع منظم. ورغم أن بعض المجتمعات اعتبرت أن وجود فكرة كاملة من العالم الخيالي المصطنع، فكرة غير مناسبة وأحيانا غير أخلاقية، سنجد الصينيون يقبلون على التمثيليات كشكل من أشكال الحياة أو الاسترخاء. ويعتبرون المسرح وسيلة للترفيه، والحلم بالخير، مثل الحب والازدهار Prosperity. لأنه بإمكانه أن يخرجهم من حياتهم اليومية المملة من خلال مشاهدة العروض المسرحية Stage Performancesp.[٦]

أما عن مكان نشأة المسرح الصيني، فإن المؤرخين غالبا ما ينسبون نشأته تاريخيا ، فيما يعرف اليوم بشرق الصين- الأراضي، التي تسكنها قبائل الهان العرقية the Han ethnic group - ولكن هذا التعريف بالمسرح الصيني يتجاهل الأشكال المسرحية التي ظهرت في سلالات عرقية أخري في الصين الحديثة، والتي كانت موجودة في المناطق الشمالية والغربية من الصين- وفقا لحدودها اليوم – وهذا التمييز يرجع سببه إلي أن غالبية الوثائق المسرحية الصينية the majority of Chinese theatrical كتبها وسجلها الكُتاب المؤرخون والسياسيون والفلاسفة الصينيون الهان.[٧]

وتدريجيا، مع تطور الحياة الاجتماعية الصينية، وتنامي قوة ونفوذ المدن، ظهر ما يسمي " واسي" كشكل للمسرح البدائي، ومنه بدأت فكرة الاستمرار وعدم ارتباط الغناء والموسيقي والتمثيل بمواسم معينة، ولذلك كان طبيعيا أن يتخذ هذا النشاط سمة تجارية، حيث تنوع وشمل مختلف الفنون، كالأكروبات والسحر والتمثيليات الفكاهية.

وكان من الضروري في تلك الأثناء، أن يتم ضبط الحركة المسرحية وتوجيه مسارها إلي الطريق الصحيح، ولم يكن ذلك ممكنا بدون أن يسبقه فترة هدوء سياسي وتقدم اجتماعي، وهو ما حدث بالفعل ابتداء من القرن الرابع عشر، إذ بعد الإطاحة بالمغول، سيطرت قومية الهان Han علي الصين مرة أخري، من خلال أسرة مينج Ming Dynasty المدهشة، spectacularوالمتطورة ثقافيا" ١٣٦٨-١٦٤٤" في القرن السابع عشر. حيث تمكن Manchus من شمال شرق الصين من الاستيلاء على البلاد بأكملها، وأنشأ أسرة كينج Qing Dynasty "١٦٤٤-١٩١١"، وقاموا بتوسيع أراضي الصين بدرجة كبيرة، ونتيجة قوتهم السياسية، وصلت الثقافة إلى أوجها في القرن الثامن عشر تحت حكم الامبراطور تشيان

لونغ Qianlong "١٧٣٥-١٧٩٥". وخلال تلك الفترة، ظهر ما يزيد عن ٣٠٠ فرقة مسرحية إقليمية، بدأت معظمها كمسارح شعبية صغيرة في الريف. ولكن القليل منهم أصبح أكثر تطورا، وعرف في جميع أنحاء الصين، وإن كانوا يختلفون في اللهجة والموسيقي والآلات الموسيقية وأنواع أخري، إلا أن القصص نفسها تبدو متشابهة جدا[٨]

وفي عصر أسرتي يوان ومينغ، في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، شهد المسرح الصيني القديم عصره الذهبي، حيث انتشرت الفرق المسرحية في المدن والريف، وامتلك بعض كبار القوم فرقاً مسرحية خاصة بهم، وظهرت مجموعة من الأعمال المسرحية التي حازت شهرة واسعة مثل مسرحية قوان هان تشينغ " السيدة دو" أو المظلومة"، ومسرحية وانغ شي فو " قصة في المقصورة الغربية"، وتان غشيان تسو في مسرحية " جوسق الفوانيا. وبانتهاء أسرة مينغ توقفت الحركة المسرحية.

أما في القرن العشرين، فقد أثر في المسرح الصيني عنصران أساسيان، أولهما العنصر السياسي، وظهر ذلك بصورة أساسية في الأعمال المسرحية ذات اللحن الأساسي، أما العنصر الثاني، فهو اقتصاد السوق. وقد أثر هذان العنصران، بل وأكدا الملامح الأساسية لتطور المسرح الصيني في التسعينيات[٩]، وهذا ما أكد عليه الكاتب المسرحي باي- تشين ليانج Pai-tchin Liang ، حيث يري أن الفترة ما بين ١٩١٩ إلي ١٩٤٩ ، شهدت مولد المسرح الحواري في الصين.

ومما لا شك فيه أن الثمار الفنية لهذه الفترة محدودة القيمة، وأن بذورها قد ذهبت هباء، إلا أن الصين قد عاشت فترة مضطربة بالحياة أثناء الانقلاب الكبير الذي شهدته، بل عاشت دراما مدهشة تتسم بالصراع والتمرد واليقظة المفاجئة لضمير كان مختنقا لمدة طويلة[١٠]. وهو ما يعني أنه بمعايير المسرح الغربي، يعد المسرح الصيني متأخرا، حتى بدأ ينهض في النصف الثاني من القرن العشرين. إذ بدأ في عقد الثمانينيات مرحلة التحول الكبرى في توجهات المسرح الصيني ، حيث قام الكثير من العاملين في مجال المسرح بإحياء الأعمال المشهورة من جديد، أو إعادة صياغتها مرة أخري، وبدأوا بهذا تيارا جديدا، ألا وهو ثورة التجديد أو إعادة الصياغة[١١]، بالمعايير الغربية.

أما عن أهم ملامح وسمات المسرح الصيني، فإننا سنلاحظ أن المسرحية الصينية القديمة كانت متحررة إلى حد كبير من الالتزام بجانب واحد للرؤية " الأمامي"، فكان من الممكن أن يشاهد المتفرج المسرحية من ثلاثة جوانب، وكذلك لم تلتزم بدرجة كبيرة بعنصر الزمن في المسرحية والبناء الدرامي، أي أن ترتيب أجزائها لم يكن خاضعا لسياق محدد، وبالتالي يمكن أن نصف ذلك بأنه نوع من الحرية أو نوع من البدائية المسرحية. وكذلك كانت الحركة في المسرح الصيني مستمدة من التراث والتقاليد الشعبية، والألوان في الديكور أيضا كانت تستمد دلالاتها من ما هو في الواقع فعلا، فالأحمر يدل على الشجاعة والأسود علي الصراحة، وهكذا.

من جهة أخري، لم يكن المسرح الصيني القديم يقدر الكوميديا بدرجة كبيرة،، بل ويعتبرها سلوكا غير مرغوب فيه علي المسرح ، فالكوميديون كانوا مُحتقرين جدا، ويُعتَقد أن أصلهم متواضع [١٢]، وبالتالي فلم يولي الأباطرة الصينيون اهتماما كبيرا بالكوميديا. وجدير بالذكر أيضا أن النساء كن يمثلن في عهد الأباطرة المغول the Mongol emperors ، ولكن الإمبراطور كيان لونغ K'ien-long منع ظهورهن علي المسرح بعد أن أخذ إحداهن محظية concubine له ، ومنذ ذلك الحين وحتي عام ١٩٠٠، حُرمت الممثلات من الظهور علي المسرح الصيني، وكان الشباب يؤدون دور الإناث[١٣]، وابتداء من أوائل القرن العشرين، عادت النساء للظهور مرة أخري، من خلال فرقة مؤلفة من النساء فقط، وكن يقمن بدور الرجال في مسرحياتهن.

ولعل أبرز سمات المسرح الصيني، أنه مبكراً جداً تحول إلى الواقعية نظراً لأن طبيعة الكونفوشية نفسها تميل إلى الاهتمام بالبشر، لا الانشغال بالآلهة كما في اليونان، والقيمة الدينية الكبرى لديهم هي الأخلاق والسلوكيات، ثم أنهم لم ينشغلوا كثيرا لا فلسفيا ولا دينيا بالإرادة الإلهية بقدر اهتمامهم بإرادة الانسان نفسه على الأرض، وقدرته على التحكم في مصيره، وبالتالي شهدنا تحولاً جذرياً في المسرح الصيني من الأسطورة والقيم الدينية إلى التاريخ الوطني للشعب والأسر الحاكمة.

ويمكن تقسيم الأدب الصيني الحديث إلى أربعة مراحل كبري هي: الأدب الصيني المبكر Early modern literature منذ منتصف العقد الأول من القرن العشرين وحتى عام ١٩٤٢. والأدب الحديث الأوسط Middle modern literature منذ أواخر الثلاثينات

وحتي عام ١٩٧٧، والأدب الحديث المتأخر Late modern literature من أواخر السبعينيات وحتي أوائل التسعينيات، وأخيرا أدب ما بعد الحداثة Postmodern literature من أواخر الثمانينيات وحتي الوقت الحاضر[١٤].

٢-المسرح الصيني بين المسرح الغربي ومسرح الشرق الأقصى:

تحدثنا فيما سبق عن تأخر المسرح الصيني عن المسرح الأوربي زمنيا، وعن اختلاف المسار الفني والتراثي الصيني عن غيره من بلدان الشرق الأقصى. وهنا نكشف بقدر من الإيضاح عن أوجه الاختلاف أو التمايز بين المسرح الصيني من جهة والمسرحين الهندي والغربي من جهة أخرى.

إحدى صور الاختلاف بين المسرح الصيني والمسرح الهندي، تكمن في أن الهند دعمت الرقص والموسيقي على حساب المسرح، فيما فعلت الصين العكس، حيث استبعدت الرقص وظلت الموسيقي متلازمة مع الدراما، فالمسرح الصيني الكلاسيكي هو مسرح غنائي بالدرجة الأولي، والممثلون هم في الأصل مغنون. وربما لعب العنصر الديني أو التقاليد الدينية دوراً في استبعاد الرقص من المسرح الصيني، نظراً لأن آلهة الصين لا ترقص. ولكنهما يتفقان إلى حد كبير في أن الفنون والدراما تضربان بجذورهما في عمق التاريخ، فقد أثبتت نقوش المعابد الهندية القديمة، وكذا المخطوطات وكتب الحكمة المتوارثة مدي الاحتفال الهائل الذي يلقاه المسرح من طبقات الشعب المختلفة، ومدي تأثيره البالغ في تكييف الاتجاهات الفكرية والفلسفية للشعوب الهندية بمختلف عقائدها وأديانها. [١٥]

وإذا كانت الهند تمتلك روحا راقصة أو وعيا راقصا، فإن الصين لا تمتلك ذات القدرة، بل تمتلك وعيا مسرحيا مؤثراً، سواء كلاسيكي أو حديث، وربما تفوقت على شعوب أسيا في ذلك. ويطلق على المسرح الكلاسي الصيني اصطلاح أصح، وهو " الأوبرا "، ولو أن بعض العلماء يعترض على هذه التسمية لأنها تستبعد الخطابة والحوار الكلامي. وربما كانت عبارة " تراجيديا موسيقية ذات فواصل كوميدية" هي التسمية الأصح، رغم ما فيها من تعقيد[١٦].

ولكن تظل روح الشرق كامنة في كافة مسارحه، سواء في الصين أو الهند أو اليابان. الخ، حيث يظل مسرحا مرتبطا بالسمو والارتقاء ، ولا يدعو مسرح الشرق الأقصى عموما

الخطاب المسرحي للتقليد أو التجسيد، وإنما يدعو إلي التوحد الذي يخاطب اللاشعور، إنه يرتبط بالتقمص والوجدان الروحي الذي يفرقه – علي مستوي المردود النفسي- عن أسلوبي الحرفة الخارجية" فن العرض" ، أو الداخلية" المعايشة الواقعية" في المسرح الغربي [١٧]

أما عن المسرح الغربي، فيذهب دي تشارنر de Tscharner، أستاذ اللغة الصينية بجامعة زيوريخ، أن هناك اختلافات كبيرة بين جماليات المسرح التراثي الصيني والمسرح الغربي. ولكي نقدر قيمة المسرح الصيني لابد ألا نجعل المسرح الغربي هو نموذج القياس، فالمسرح الصيني التراثي لا يعتمد على الكلمة المنطوقة فحسب، بمعني إنه ليس مسرحا لفظيا تماما، وذلك على عكس المسرح الغربي حيث تنتمي الأعمال الفنية لمؤلف درامي سواء كان مفكراً أو شاعراً أو الاثنين في وقت واحد. وإذا كنا في المسرح الغربي نتابع الحبكة الدرامية وحلها بشغف وتوتر ، فإن المتفرج الصيني لا يهتم بذلك مطلقا، بما إنه يعرف قصة مسرحياته التراثية مسبقا أو علي الأقل يعرف موضوعها [١٨]. ونفس الأمر ينطبق على الأوبرا أيضا، حيث تعتمد في الغرب علي المؤلف الموسيقي، واوركسترا كبيرة، وآلات متنوعة. فيما تختلف الأوبرا الصينية كثيرا، حيث لا يوجد مؤلف موسيقي، لأن الأوبرا الصينية تستخدم عشرون نغمة نمطية، وعدد محدود من الموسيقيين، ما بين سبعة إلى خمسة عشر، وكذلك آلات محدودة. ومن هنا كما يري تشارنر أن مصطلح الـ " أوبرا" غير ملائم للتعبير عن المسرح الصيني وعروضه.

ويختلف المسرح الصيني عن المسرح الغربي أيضا من ناحية التمثيل الصامت الذي شاهدناه في المسرح الغربي الصامت. نعم، قد نجد في المسرح الصيني مثل هذه المشاهد، ولكن ليس المقصود منها بناءً دراميا، بقدر ما يمكن أن نطلق عليها باليهات أو أكروبات. وكذلك لا تنطبق على المسرح الصيني نظرية الديكور الغربية في المسرح، إذ لا يوجد في المسرح الصيني التراثي مصمم مناظر، ورغم أن المسرحية الصينية الحديثة قد تأثرت إلى حد ما بنظرية الديكور الغربية، إلا أنهم لم يطورا فيه، وظل الديكور المسرحي الصيني بسيطا غير مبالغ فيه كما نري في الغرب.

أما ستار خلفية خشبة المسرح المطرزة الرائعة، والمقاعد التي تحتلها بأغطيتها الحريرية، وبعض الإكسسوارات الرمزية؛ فلا تعتبر ديكورات بالمعني الذي نقصده في مسرحنا الغربي. وتشير حقيقة عدم احتياج المسرح التراثي الصيني إلي الديكور، إلي أن فن هذا المسرح يتركز في فن التمثيل [١٩].

ولم يكن الممثل، بحاجة إلي المخرج كثيرا في المسرح الصيني القديم، وفي عصر الحكم الشيوعي بدأ يدخل دور المخرج بصورة كبيرة، تحت تأثير الواقعية الاشتراكية؛ على الثقافة الصينية بشكل عام.

أما عن بدايات تأثر الفكر الصيني بالغرب، فقد مرت عبر ثلاث مراحل تاريخية كبري، كانت الأولي عن طريق المحتل الغربي كالمملكة المتحدة والولايات المتحدة وألمانيا والبرتغال، ابتداء من القرن الخامس عشر، ولكنها لم تترك أثرا ثقافيا كبيرا على المجتمع الصيني. أما الثانية، فقد جاءت عن طريق الأثر الشيوعي بعد قيام الثورة البلشفية في روسيا، حين تم ترجمة البيان الشيوعي عام ١٩٢٠، ونقل أفكار الفلسفة الماركسية للتربة الثقافية الصينية، وتأسيس الحزب الشيوعي الصيني، لذلك كان ماركس والماركسيون هم ثاني حلقة اتصال مهمة في هذا الصدد، تلك الفترة التي شهدت ولادة الأدب الصيني الحديث، فكان طبيعيا أن يتأثر بنظرية الأدب الاشتراكية، ونعني الواقعية بصفة عامة، والواقعية الاشتراكية على وجه الخصوص. ومنذ ذلك الحين أصبحت النظرية الاقتصادية هي الأيديولوجية الارثوذكسية للحزب الشيوعي الصيني، ونمت النظرية الأدبية من خلال رؤي ماركس وإنجلز للإبداع، التي تدور حول الواقعية، التي وصفها إنجلز باعتبارها إعادة انتاج حقيقية لشخصيات نموذجية في ظل ظروف نموذجية[٢٠]. وقد تم دعم الجماليات الواقعية كمعيار أدبي وحيد للحكم علي قيمة الأعمال الأدبية لعدة عقود[٢١]

أما المرحلة الثالثة، فقد كانت في بدايات الثمانينيات، حيث بدأت تدخل المؤثرات الغربية في المسرح الصيني تدريجيا، وخاصة بعد انفتاح الصين على العالم الخارجي، وتنامي التبادل الثقافي مع الثقافات الأخرى. ففي ثمانينيات القرن الماضي تطورت الدراسات الصينية عن المسرح الأوربي والأمريكي، وعلي سبيل المثال، احتفلت الصين بمئوية يوجين أونيل في يونيو ١٩٨٨، الذي وضعوه علي قدم المساواة مع شكسبير واسخيلوس، كواحد من أعظم الكتاب المسرحيين في العالم، وذلك في احتفالية حضرها العديد من النقاد والمهنيون المسرحيون Theatre Professionals من الصين وخارجها، حيث تم تقديم ثلاثة عشر مسرحية من أعمال أونيل في شهر واحد[٢٢]. ولم يحظ كاتب غربي بمثل هذا الحضور في الثقافة الصينية غير شكسبير.

٣-أوبرا بكين Peking Opera

مع نهايات القرن السابع عشر، بدأت الصين تشهد نهضة مسرحية وأوبرالية كبيرة، فظهرت عدة أوبرات محلية مثل أوبرا "خبي"، وأوبرا "آنهوي Anhui"، وأوبرا "هوانغمي بهوبي"، وأوبرا "تشينتشيانغ" في شنشي، وأوبرا "يويه" بتشجيانغ. ولكن أوبرا أنهوي كانت أكثر قدرة على الاستفادة من تجارب الأوبرات الأخرى. وما إن أصبحت بكين عام ١٧٩٠ مركزا سياسيا وصناعيا كبيرا، حتى بدأت في التطور والنمو والشهرة وتشكلت بها أوبرا "بكين" ذائعة الصيت، ثم أطلق عليها فيما بعد الأوبرا الوطنية للصين. وقد تكونت من مجموعة أوبرات، تم دمجها معا لتكوين أوبرا بكين، في عام ١٨٣٠ تقريبا.

والأوبرا الصينية لا تنقسم عموما إلى مأساة وملهاة، كما هو الحال في الغرب، وإنما إلى مسرحيات حربية " وو" wu، ومسرحيات مدنية، " ون" wen...والمسرحيات الحربية بطولية، تزخر بالقواد المخلصين، والأباطرة الأمجاد، وموظفي الحكومة العقلاء، وكل هؤلاء يكافحون قوي الخيانة، والعدوان. أما المسرحيات المدنية فإنها تهتم بهناء البيت أو تعسة، وطاعة الأبناء، وإخلاص الزوجات، وتأثير الأشباح والأرواح في حياة عامة الناس. ومعظم العقد المسرحية مأخوذة من الوقائع التاريخية أو أحداث الروايات الكلاسية، وشخصيات مألوفة للمشاهدين منذ نعومة أظافرهم[٢٣].

ويعتبر "تشينج تشانجننج" من أشهر كبار الممثلين في تاريخ المسرح الصيني، حتى أنه يطلق عليه لقب "والد أوبرا بكين" The Father of Peking Opera' لقيادته عملية دمج وتطوير وتنوع المكونات الموسيقية والتمثيلية التي شكلت أوبرا بكين. [٢٤].

مع بدايات الحكم الشيوعي، في النصف الثاني من القرن العشرين، ظهرت أصوات تنتقد أوبرا بكين، نظرا لأنها تعبر عن مرحلة الإقطاع، وترسخ أفكارها ونمطها الغنائي والفني لمرحلة تجاوزها التطور الاجتماعي الصيني، ولكن هناك من عارض هذا التوجه النقدي، إذ تخوف بعض الحكام الشيوعيين من الانقلاب على المسرح الكلاسيكي، أو الأوبرا الصينية، Chinese Opera رغم أنها ترسخ بالفعل لقيم رجعية واقطاعية، لا تتوافق مع الأفكار الحداثية أو التقدمية، وهذا ما دفع بهم إلي إحداث تغييرات طفيفة – وليست جذرية – على مضمون وموضوعات المسرح، بحيث صارت أكثر اقترابا من الواقع، دون تمجيد أية قيم بالية.

وبالتالي لم تقدم السلطات الشيوعية في الصين على إلغاء نشاطات الأوبرا الصينية لعدة أسباب أهمها، أنها تضرب بجذورها في عمق الحضارة الصينية، ولعبت دورا مهما في نقل تعاليم كونفوشيوس، وكذلك لأنها ربما كانت إلى وقت قريب – قبل انتشار التكنولوجيا – التسلية الأهم في الريف الصيني. إن الأوبرا الصينية هي أهم انجاز فني للصين. وربما تعلن عن حضورها العالمي والإنساني بتلك الأوبرا.

لم يكن الموقف من أوبرا بكين أو المسرح القديم منبثقا عن مضمونها الرجعي فحسب، بل تعدي الموقف ما هو أعمق من ذلك بكثير، ذلك أن احدي مشكلات المسرح الصيني أنه لم يتعامل مع الموسيقي سوي بوصفها حالة أو نشاط مصاحب للغناء، ومعني إحالة الموسيقي إلي حالة، وظيفتها الوحيدة هي الغناء، يعني أن الموسيقي لا تعمل كامتداد لمشاعر الشخصيات[٢٥]. وهذا ما أسهم بصورة كبيرة في فقدانها الكثير من بريقها مع التطور التكنولوجي والانفتاح الثقافي والفني علي الغرب، إذ فقدت أوبرا الصين قيمتها كتراث ثقافي A Cultural Heritage في سوق الموسيقي تحت تأثير موسيقي البوب The Pop Music .

وعلى الرغم من أن بعض الناس قد ينعون lament تراجع Decline أوبرا الصين، إلا أنه لا يمكن إنكار أنها لم تعد مناسبة لاختيارات الشباب الحديث. وفي الوقت نفسه فقد تعرضت أوبرا الصين لانتكاسة كبيرة [٢٦]، ولم يعد باستطاعتها مقاومة التطور الذي حدث في الصناعات التلفزيونية أو الهواتف الخلوية أو شبكة الانترنت التي تقدم خدمات معلوماتية أسرع، ولذلك تراجعت إلي حد كبير أوبرا بكين، وفن المسرح بشكل عام.

ثانيا: الواقعية في المسرح الصيني

كان المسرح الصيني الحديث واقعيا منذ البداية، نظرا لأنه انبثق من التراث الشعبي الصيني والغناء الذي ظهر كاحتياج بشري لمواجهة مع ظروف الحياة والتعبير عنها. ولم ينفتح المسرح الصيني بشكل جدي على المدراس الغربية بكافة تنوعاتها وأشكالها سوي مؤخرا في أوائل الثمانينيات مع بداية أفكار ما بعد الحداثة، وبداية الانفتاح في الصين أيضا الذي قاده الزعيم الصيني دنغ شياو بينج عام ١٩٧٩. ولسوف نبحث في ضرورة الواقعية للمسرح الصيني الحديث، بعد أن نعرض بشكل موجز للمذهب الواقعي.

١- المذهب الواقعي

هو مذهب موضوعي غير ذاتي، يدعو إلي تسجيل الملاحظات والمشاهدات من غير أن يلونها الأديب أو الكاتب بأحاسيسه وعواطفه الخاصة، متطلعا إلي استيعاب دقيق لما في الحادثة أو المشهد أو الشخصية من معالم خاصة وتفاصيل وافية، مع إلتزام نزيه لموقف الحياد أمام الحياة والأحياء [٢٧]، وينشغل بوصف المجتمع الإنساني وصفا دقيقا دون مغالاة أو اسراف في الخيال من أجل وضع القارئ في أُقرب صورة لمعايشة هذا الواقع الذي يتناوله الكاتب.

ويركز المذهب الواقعي على ثلاثة عناصر بشكل أساسي هي، تصوير القبح والبشاعة في المجتمع، والتركيز علي رصد كافة التفصيلات حتى ما يبدو تافها منها، وأخيراً الاهتمام بدراسة وتناول أحوال الفرد العادي، لا البطل العظيم ولا الشخصية التاريخية الآسرة.

وقد اتخذت الواقعية ثلاث صور هي:

أ- الواقعية البدائية أو السكونية كما تبدت عند "رابليه" في تصويره الواقعي ونقده الدقيق للمجتمع الاقطاعي واخلاقياته وعاداته وقيمه. وكذلك عند سرفانتس في" دون كيشوت"، ولكن يبقي شكسبير أحد أهم الأدباء الذين ربطوا التاريخي بالواقعي، والأفكار بالتفاعلات الاجتماعية، وقدم رؤي نظرية داخل اعماله الدرامية ظلت ماثلة حتى اليوم.

وليس من شك أن حركة التنوير الأوربي، وخاصة لدي فولتير وديدرو وجون لوك وغيرهم، لعبت دورا مهما في اقتراب الأدباء من رصد الواقع، ونقده، والدعوة الثورية إلى تغييره. ونتيجة لسيادة النزعة النقدية في جسد وبنيان الفكر الأوربي في عصر التنوير بصفة خاصة، والحداثة بصفة عامة، سنجد أن الواقعية اتخذت تلك السمة وظهر ما يسمي بالواقعية النقدية.

ب- الواقعية النقدية أو مذهب الطبيعة: سادت أوربا في القرن التاسع عشر كحصاد فكري وأدبي من منجزات الثورة الفرنسية. وقد اهتمت بصورة أكثر دقة من سابقتها- الواقعية البدائية - بمشاعر الناس وأحوالهم وأمنياتهم وآمالهم. وقد استطاع "بلزاك" التعبير عن هذا الاتجاه في أعماله الأدبية، وخاصة وأن رؤيته للأدب، أنه انعكاس وتعبير حقيقي عن المجتمع. ثم جاء "شان لفوري" ليُكسبها بُعدا أكثر دقة

وقوة ونضجا، ثم حقق "فلوبير" تقدما لهذا الاتجاه في الكتابة الأدبية، حينما أكد على أن القيم الأخلاقية المفارقة للواقع لا يجب أن تتضمنها الأعمال الروائية، لأن الأدب يعكس الواقع فقط دون أن يُكسبه معان أخلاقية غير موجودة فيه. وكذلك ايميل زولا في قدرته عن رسم ملامح الواقعية، حينما أنتج من نوع من المسرحيات ينطبق انطباقا تاما على الواقعية دون تحوير الحقائق لإثبات قضية من القضايا ... توحي بطريقة ضمنية بأن يصمم المؤلف حبكة المسرحية بطريقة تمكنه من إثبات آرائه ومثل هذا المؤلف قد يعرض مناظر تتفق مع الوقائع في كل شيء [٢٨]

ولكن رغم كل هذه الاسهامات الكبرى لأدباء على درجة عالية من الشهرة، ظلت الواقعية تعمل بدون ظهير نظري أو فكري قوي يضمن لها حضورا بين صفحات النقد الأدبي. ولم تجد الواقعية تلك الخلفية أو القاعدة النظرية سوي عن طريق التحول الثالث لها، وهو الواقعية الاشتراكية.

جـ – الواقعية الاشتراكية: ظهرت لأول مرة في مؤتمر الأدب السوفييتي في عام ١٩٣٤، وهي المذهب الرسمي لدي الكتاب الاشتراكيين في القرن العشرين، وخاصة الذين يدينون بالولاء للفكر الاشتراكي الكلاسيكي، كما ظهر في فترات سابقة خاصة فترة حكم ستالين. ومن أهم رموزها الكاتب الروسي سيمونوف الذي كتب قصة " أيام وليالي ستالينجراد" يمجد فيها بطولات الجيش الروسي في الحرب العالمية الثانية، وكذلك الكاتب شولوخوف الذي كتب رواية " دن الآمنة " في ثمانية أجزاء، يمجد فيها قوميته.

وتسعي الواقعية الاشتراكية إلي إنتاج أدب يقطع الصلة مع إفراطات الرومانسيين، وبحوث الشكليين الخالصة – علي السواء- ، ويجعل للواقعية هدفا أساسيا هو وصف الحياة الواقعية والإنسان في عمله، وفي معركته الاجتماعية، بطريقة تجمع بين التفاؤل والايجابية، وتوقع الخير عند الفرد وفي المجتمع[٢٩]. أما في المسرح،فقد كانت دعوتها تهدف إلي خلق واقعية جديدة تستمد الخبرة المسرحية من الحياة التي يعرفها الناس.[٣٠]

وبفضل تلك الاسهامات الفارقة في تاريخ الأدب، تحولت الواقعية إلى واحدة من المراتب الفنية العالية من وجهة نظر الجمالية الماركسية لخدمتها الواقع الحي المعاش في عكس دقيق للأمور. وهم يصفون المضمون والشكل بنعت الواقعية، إذا ما اهتم بالدرجة الأولي بحقائق ومشكلات المجتمع وخطوطها الرئيسية.[٣١] إذن ليس المهم معاناة المرء الذاتية، مهما كانت صادقة، بأنه يستشعر نفسه كطليعي، ويطمح للسير في مقدمة تطور الفن، ولا الابتكار السباق لتجديدات تكنيكية مذهلة، بل المهم هم المضمون الإنساني والاجتماعي للنزعة الطليعية ورحابة وعمق وصدق قفزة المرء في المستقبل.[٣٢]

٢- الواقعية الاجتماعية في المسرح الصيني الحديث.

لعل ما طرحناه في الصفحات السابقة عن نشأة المسرح الصيني، يوحي بأن ثمة نزوعا نحو الواقعية البدائية، التي فرضتها ظروف تشكل مفردات المسرح الصيني، بل والفنون والآداب بصفة عامة، التي سارت بمحاذاة الفلسفة الطبيعية الصينية، تلك الفلسفة التي لم تكن لتتآلف بسهولة مع الغربيين وتصوراتهم، ولم تكن مفهومة من جانبهم، لكن هذه التبادلات لم تكن قط ذات أثر على الأسلوب الأساسي للفكر الصيني أو على الأنماط الحضارية الصينية التي حافظت على استقلاليتها بدرجة لافتة للنظر برغم عمليات الانتشار. كانت هناك إذن اتصالات، وحدثت بالتأكيد عمليات تبادل للأفكار والأساليب الفنية، لكنها لم تكن أبدا من الوفرة بحيث تؤثر على الأسلوب المميز للحضارة الصينية، ومن ثم علي العلم الصيني؛ وفي ضوء ذلك فليس من قبيل المبالغة إذن أن نتحدث عن " عزلة " الصين أو نتحدث في المقابل عن عزلة بقية العالم عنها، فهذا من الناحية الثقافية أمر مطابق تماما للواقع. [٣٣]

ولم تكن تلك العزلة الحضارية منزوعة الرصيد القيمي والأخلاقي، لأن ما تمتلكه الصين من عمق حضاري يجعل مسارها التاريخي لا يمكن استمراره دون وجود منظومة قيم حاكمة على مر الزمان، كانت تلك المنظومة هي تعاليم كونفوشيوس، الذي لم يكتف بصياغة قواعد السلوك ومتطلباته لكل شخص، بل صاغ المثل الأعلى للمجتمع الذي يجب أن تعيش فيه الشخصية المعنية.. ورأي أن تركيبة المجتمع يجب أن تكون راسخة، وعلى جميعهم احترامها، وعلى كل فرد أن يعرف حقوقه وواجباته ويؤدي ما عليه تأديته. ويجب أن تتألف تركيبة الدولة هذه من طبقتين،

على الطبقة العليا أن تفكر وتقود، وعلى الدنيا أن تعمل وتخضع. وقد رأي كونفوشيوس وأنصاره أن هذا النظام الاجتماعي هو وحده النظام الممكن، والأبدي، والواقعي.[٣٤].

وانطلاقا من تلك الرؤية الحاكمة، والفلسفة المتوغلة في نفس كل فرد صيني، سارت كافة الأنشطة الحياتية الصينية، وسارت الآداب والفنون كذلك، فكل فعل على أرض الصين يجب أن يخضع لأكبر قدر من الواقعية. وبروح الواقعية تلك، يريد الأدب أن يسلم نفسه لعالم الواقع، أن يفتح أبوابه بخضوع لخيول التعليم؛ أن يوازن خياله الزائغ بثقل الحقيقة، ويخضع أشكاله وتقاليده ومواقفه المكرسة لانتهاك الحقيقة المطهّر[٣٥].

ولكن الواقعية الصينية، لم تتخذ شكلاً واحداً عبر تاريخها، إذ أن الامتزاج الحضاري المتأخر مع حضارات أخري وخاصة الأوربية، أحدث تطورا في نظرة النقاد والكُتّاب الصينيين للواقعية، فجاءت واقعية اجتماعية، تنشغل ببرنامج التجربة الصينية سواء في مرحلة النضال ضد المحتل أو مرحلة بناء الصين الشعبية، وإن ظلت واقعية نقدية نظرية لا تتخلي أبدا عن المضمون الاجتماعي، فكانت شعبية في اختيار النماذج، وكانت تصور الحقيقة المبتذلة حسب التعبير السائد آنذاك، وذلك لقرب النماذج الشعبية من الطبيعية والواقع الحي، وبالتالي لصدق مشاعرها واحاسيسها وعفوية تصرفاتها، مما يسهل اكتناه أسرارها بسهولة ويسر[٣٦] . من بين وجوه الواقع الصغيرة، يركز الواقعيون انتباههم على الوجه الاجتماعي، أي على صلات الفرد بمجتمعه. وليس لأبطال مؤلفات الواقعيين أي شأن بطولي، فهم، علي عكس ذلك، كائنات بشرية مألوفة يتلقفها شرَك الأمور اليومية، بكل ما تشتمل عليه من شؤون مبتذلة ومأساوية. [٣٧]

وبناء عليه، سنجد أن الفن الصيني بصفة عامة مرتبط بتجربة شعورية تتوخي المشاركة الكونية. وهذه علي كل حال تجربة مرتبطة بالمسار الأعمق للفكر الصيني، لاسيما برفض عملية تعميم الادراك التصوري، وبالسعي إلي إيجاد الحقيقة عن طريق تحليل المثل ودراسة النموذج[٣٨]، أي أنه يحمل في ثناياه منهجا أخلاقيا، وسمة تعليمية واضحة، بالمعني الذي قصده إبراهيم حماده في قوله : إن المسرحية، إذا ما تضمنت من الناحية السياسية، أو الأخلاقية، أو الدينية، أو الفلسفية.. الخ، فكرة أو عظة، أو مفهوما، أو موقفا، أو عاطفة، أو حقيقة، أو حادثة شخصية.. الخ، فإنه يجوز القول بأن مؤلفها معلم، أو هداف[٣٩].

المبحث الثاني

الكاتب الصيني "لاو شه": حياته وأعماله

أولا: حياته

لاو شه Lao She أحد أهم كتاب المسرح الصيني المعاصر، تتسم أعماله المسرحية بالقدرة على رصد التحولات التاريخية في صورة أدبية، حتى أن مسرحه يطلق عليه المسرح التاريخي، أو مسرح الواقعية الاجتماعية، نظرا لأنه جمع بين الرصد التاريخي لنضالات الشعب الصيني، والتعبير الدقيق والمخلص لآلام وآمال شعبه، ولذلك يعد بجدارة أحد أكبر الأدباء الواقعيين في الصين الحديثة. يمتلك شهرة واسعة ومكانة مرموقة في الأدب الصيني والعالمي. بدأ روائيا ثم كتب النثر والمسرح والأغاني الشعبية، انتهى في أواخر حياته إلى كتابة المسرحية فحسب.

ولد "لاو شه " في ٣ فبراير ١٨٩٩، لأسرة فقيرة تنحدر من قومية مان. اسمه الأصلي" شو تشين تشون Shu Qing Chun ". عاش سنوات حياته الأولى في فقر مدقع، خاصة وأن والده، الذي كان يعمل جنديا في أثناء حكم أسرة تشينغ؛ قتل في إحدى المعارك في عام ١٩٠٠، و"لاو شه" لم يكمل عامه الأول بعد. وقد تربى على كراهية الاقطاع والاحتلال الأجنبي، فكلاهما أسهم بشكل مباشر أو غير مباشر في تلك الحياة البائسة التي عاشها فترات حياته وصدر شبابه الأول.

ورغم ظروفه الصعبة، إلا أنه امتلك إرادة من فولاذ، وقدرة هائلة على مغالبة صعوبات الحياة، فالتحق بمدراس التعليم الخاص عام ١٩٠٥، ثم المدرسة الابتدائية العليا عام ١٩٠٩، وتخرج منها في ١٩١٢. ثم واصل تعليمه في مدرسة المعلمين، وتخرج منها عام ١٩١٨، ليعمل مدرسا للغة الصينية وناظرا في الوقت نفسه لإحدى المدارس. بعد الانتهاء من مراحل التعليم المختلفة وبداية الاستقرار المهني، بدأ يشق طريقه الأدبي بعدما اكتشف في نفسه ميلا لرصد آلام الناس بقلمه وجوارحه، فقرأ في الأدب الصيني والشعر الكلاسيكي، وكان مهتما بالحركة الأدبية التي أطلقت على نفسها حركة ٤ مايو الأدبية، في ١٩١٩(*)، التي تعتبر بداية الأدب الصيني الحديث. ومع اشتغاله بالأدب، بدأ أيضا الاهتمام بالأفكار السياسية، وآمن بأن الفكر الديمقراطي هو المخرج والحل لمشكلات المجتمع الصيني.

وفي عام ١٩٢٤ سنحت له فرصة عظيمة بالسفر إلى إنجلترا، ليعمل بها ، مدرسا للغة الصينية في معهد اللغات الشرقية بجامعة لندن، وكانت فرصة رغيدة له لإتقان الإنجليزية، والاطلاع على الأعمال الأدبية لمشاهير الكتاب في إنجلترا، ومكث هناك خمس سنوات، تفتحت فيها آفاق المعرفة، وتفجرت ينابيع الإلهامات الأدبية عنده، وكتب باكورة أعماله الأدبية رواية " فلسفة العم تشانغ"، ثم تبعها بروايتين طويلتين هما:" مذكرات فوتسي" و" أرما".[٤٠] عبرت تلك الأعمال عن عمق إيمانه بشعبه وحضارته وموقفه المعارض بقوة للإقطاع والاحتلال الأجنبي، وكشف فيها أيضا عن سماته وأسلوبه في الكتابة. ومن المؤكد أنه اطلع بقدر كاف على المذاهب الأدبية في الغرب، وإن كان قد انجذب بشدة إلى المذهب الواقعي، وتأثر بكبار الكتاب الغربيين وعلى رأسهم هربرت جورج ويلز Wells,H,G وموباسان Maupassant، وجوستاف فلوبير Flaubert,G رائد الواقعية في الأدب الحديث.

بقي "لاو شه" متأثرا إلى حد عميق بتلك الطبقات الاجتماعية الفقيرة التي كان جزءا منها، فظل مخلصا وفيا في مؤلفاته بعد ذلك لها، وسخر قلمه للحديث عن معاناتها وآلامها وظروف حياتها القاسية. لذلك جاءت روايته " سائق الجنركشة" عام ١٩٣٧ – التي تعتبر من أحسن ما كتب لا وشه منذ ربيع حياته الأدبية – مرآة صادقة تنضح بالألم والمرارة لما عاناه من عنت الحياة وصعوبة العيش، عندما كان غلاما يافعا [٤١].وفي نفس العام كتب أيضا رواية "الجمل شيانغ تسي".

كانت أهم التحولات الفكرية الكبرى التي حدثت له، في الفترة ما بين ١٩٢٩ و١٩٣٧، ففي تلك الأثناء انتقل من إنجلترا إلى سنغافورة لتدريس الأدب الصيني، وهناك بدأ يفكر بعمق في ثنائية الشرق والغرب، وهل فعلا يمتلك الغرب مفاتيح المعرفة، وخاصة معرفة النفس البشرية؟ هنا أدرك أن الشرق هو مصدر كل إلهام، وأن الكاتب لا يمكنه أن ينتج جديداً في الأدب أو الفكر السياسي الثوري، إلا إذا نظر للشرق وأنماط حياته. وقد تجسدت هذه الأفكار، أو الرحلة داخل الذات، في روايته " عيد ميلاد شياوبوا". بعدها عاد إلي الصين، وظل يعمل أستاذا جامعيا بها في جامعتي " تشي لو Qilo، وشان دونغ Shan Dong"، وفي تلك الفترة أيضا نشر روايتي " بحيرة دامينغ" و " الطلاق."

ذاعت شهرة "لاو شه" كثيرا في الأوساط الشعبية الصينية والأدبية العالمية، فأُستدعي في عام ١٩٤٦ إلى الولايات المتحدة الأمريكية بصحبة الكاتب الصيني "تساو يوي" لإلقاء بعض المحاضرات هناك، ولكن الرحلة طالت حتى عام ١٩٤٩. وفي تلك الأثناء كتب روايته الملحمية "الأجيال الأربعة". وقد ترجمت أعمال لاو شه إلى أكثر من عشرين لغة.

وأثناء مسيرته الأدبية والإبداعية، اعتلى لاو شه عدة مناصب وحصل على جوائز عديدة، أهمها حصوله على لقب "فنان الشعب"، من قبل الحكومة الصينية الشيوعية في ديسمبر١٩٥١. وتولي عدة مناصب، منها نائب رئيس اتحاد الصين للأدب والفن، نائب رئيس اتحاد الكتاب الصينيين، رئيس اتحاد كتاب بكين.

توفي لاو شه، بعد حياة حافلة بالكتابة والشهرة المحلية والعالمية، في ٢٦ أغسطس ١٩٦٦، وكان قبيل وفاته قد تعرض لتعنت من السلطة، التي فسرت بعض أعماله بوصفها ضد الدولة الجديدة، وضد توجهات الحزب الشيوعي الصيني، فعانى معاناة شديدة في أخريات حياته، وتعرض للإهانة من قبل السلطة، وتم القبض عليه عدة أيام، ثم أفرج عنه يوم ٢٥ أغسطس، وفي اليوم التالي أعلن أنه مات منتحرا.

وبعد عشرين عاما من وفاته، طالبت أسرته بالتحقيق في وفاة لاو شه، على اعتبار أنه انتحر غرقا في بحيرة تاي بينغ Taiping ". رحل لاو شه تاركا ثروة من الأعمال التي ألهمت أجيالا عديدة، لعقود من الزمان. وقد تم تحويل أعماله إلى مسرحيات وأفلام ومسلسلات تلفزيونية.

ثانيا: أعمال لاو شه المسرحية

لا شك أن الروائيين الغربيين تركوا أثراً كبيراً في أسلوب "لاو شه" الأدبي، وذلك لأن فرصة الاحتكاك بالآداب الغربية قد سنحت له في فترات طويلة من حياته. ولكن الواقع الصيني ظل هو المصدر الأول والملهم الحقيقي لكل كتاباته، فقد بقي وفيا لشعبه وعرقيته حتى أخر لحظة في حياته.

وانطلاقا من تلك الثنائية " التأثير الغربي والأثر الصيني" آمن "لاو شه" بأن الأدب بصفة عامة والرواية بوجه خاص ليست أعمالا تهدف للمتعة فحسب، بل أصبحت في العصر الحديث مرشدا للمجتمع، تقوم بتربية الناس وتعليمهم القيم والتاريخ والانتماء، إنها وسائل دعاية

كبيرة لكل اتجاه يريد أن ينتشر بين الناس، نظرا لما يمتلكه الأدب من قدرة على العزف على أوتار وأوجاع البشر وتصوير معاناتهم، فالتعليم والأدب منوط بهما إعادة تربية الناس على القيم العليا والفطرة السليمة. إن التعليم يجب أن يجلب العلم والحضارة، ولكن المفهوم الصيني التقليدي للتعليم والتعلم كان ممزوجا بالأفكار الرسمية، والدرجات الوظيفية، والأفكار الاقطاعية، بحيث أصبحت اتجاها عاما. حتى في العصر الحديث كان التعليم مبتذلا بشكل يعيق تطور البلد وتقدم المجتمع[٤٢] ، ولذلك فإن لاو شه لم يدخر وسعا في الكشف عن تلك العيوب سواء في إدارته المهنية أو أعماله الأدبية.

أما عن أعماله المسرحية، فقد تحول في الفترة من ١٩٣٧ إلى ١٩٤٥ من الرواية إلى المسرح، فكانت الكتابة المسرحية في ذلك الوقت بالنسبة له أداة أكثر سرعة وتأثيرا في نقل أفكاره النضالية وصور المقاومة ضد اليابان، التي كانت في صراع مرير مع الصين.

لقد شعر "لاو شه" أن المسرحية والحوار الكوميدي هما أكثر تأثيرا في أفئدة الجماهير ومشاعرهم علي خشبة المسرح، كما كان يرى أن قراءة الرواية تحتاج إلى مستوى ثقافي يفتقر إليه آنذاك السواد الأعظم من الطبقة العاملة الكادحة، ولذلك كانت مشاهدة المسرحية هي المتعة الثقافية والرضاع الفكري القادر علي تنوير واضاءة مناحي الفكر المهجورة لهؤلاء الكادحين المسحوقين[٤٣].

من جهة أخرى، تنقسم التجربة المسرحية عنده إلى مرحلتين، الأولى: سيطرت على مادتها الأدبية والدرامية الدعوة إلى مقاومة المحتل الياباني، وكتب فيها تسع مسرحيات أشهرها " بقايا الضباب" عام ١٩٣٩، و" الصين في المقام الأول" ١٩٤٠. أما المرحلة الثانية: فقد شملتها الفترة من ١٩٥٠ إلى وفاته عام ١٩٦٦، حيث كتب خلالها حوالي ٢٣ مسرحية، ويلاحظ أنها جميعا كتبت في العصر الشيوعي للصين، وكانت تعبر عن الحياة الجديدة للصينيين تحت الحكم الشيوعي.

وقد تنوعت مؤلفات "لاو شه" المسرحية بين مسرحيات ذات الفصل الواحد ومسرحيات ذات الفصول الثلاثة، واوبريتات متعددة الفصول، مثل مسرحيات " اللؤلؤة" ١٩٥٠، " خندق لونغ شي "التي تعتبر واحدة من أكثر مسرحياته ابداعا. ومسرحية " أزهار الربيع وحصاد

الخريف" ١٩٥٣، و" المقهى " ١٩٥٧، وهي موضوع بحثنا، و"الفناء الأحمر" ١٩٥٨، و " البائعة" ١٩٥٩، و " العائلة السعيدة" ١٩٥٩.

ثالثا: مسرحية المقهى: ظروف التأليف وسياقه التاريخي

كتب "لاو شه" مسرحية "المقهى" في عصر الحكم الشيوعي – كما أسلفنا–، أي في العصر الجديد، للكشف عن معاناة الصينين ونضالاتهم ما قبل الثورة الصينية العظمى بقيادة ماو تسي تونج، إيمانا منه بضرورة نقل المجتمع إلى خشبة المسرح، في تعبير تام عن الواقعية بصورها المختلفة. إن "لاو شه" هنا يؤكد على أن المذهب الواقعي ضروري للكاتب أو الأديب، لكي تستطيع صوره الإبداعية أن تحدث أثراً في الناس، وتقدم لهم صوراً نضاليه تكون بمثابة عامل مؤثر في حثهم على مواصلة النضال. هنا يصبح الأديب جزءا من معركة التحرير والحرية والاستقلال.

وقد اختمرت فكرة المسرحية في رأس "لاو شه" في العام ١٩٥٦، وانتهي منها خلال عام، ونشرت في عام ١٩٥٧. وقد استلهم فكرة المسرحية من مقهى "يوتاي" التي كانت على مقربة من محل سكنه، فظلت عين المراقب تتابع تحولات المقهى، حتى صارت موضوعاً ناضجاً مؤهلاً لأن يصبح عملاً أدبياً شهيراً.

وربما كانت واقعية أحداث مسرحية "المقهى" أحد أسباب شهرتها الواسعة، فهي تجسد التحولات الاجتماعية والسياسية للمجتمع الصيني على مدى نصف قرن تقريبا، في فترة من أصعب وأخصب فترات النضال الصيني في تاريخها الحديث. حيث ترصد ثلاثة تحولات كبرى، وهي ١– فشل الحركة الإصلاحية البرجوازية في أواخر عهد أسرة تشينغ ٢– صراع حكام الولايات ما قبيل تأسيس جمهورية الصين الشعبية ٣– اللحظات الأخيرة في عهد ما قبل الثورة الصينية، وتأسيس جمهورية الصين الشعبية. وهي مراحل ثلاث تكشف عن ثلاثية أخرى هي مرحلة الاقطاع، ومرحلة اليقظة والنضال، ومرحلة مقدمات الثورة وضرورتها.

هنا دمج "لاو شه" بين الأحداث التاريخية ومسارات النضال من جهة، والقدرة الابداعية الفنية على رسم الشخصيات المسرحية، بصورة تعكس وعيه بقيمة الانسان في المجتمع الصيني، الإنسان الذي يستحق أن يحيا بكرامة وكبرياء، من جهة أخرى. حيث عرض في الفصل الأول لصورة المجتمع الصيني ومشكلاته، متمثلة في العديد من الشخصيات التي كشفت لنا عن معاناتها

الشديدة وشظف العيش. وفي الفصل الثاني تناول الأبعاد التاريخية والاجتماعية للمأساة الصينية.، بينما كشف في الفصل الثالث والأخير عن سيطرة الأجانب على المجتمع والتحكم فيه.

عُرضت مسرحية" المقهى" علي خشبة المسرح مرتين، عامي، ١٩٥٨ و١٩٦٣، ولكنها وقعت ضحية التفسيرات الخاطئة للشيوعيين حينما فسروا مضمونها أنها معادية للشعب الصيني والفكر الاشتراكي، فتوقف عرضها. ولكنها عاودت العرض في العام ١٩٧٩ من خلال فرقة بكين للفنون الشعبية، في ذكرى رحيل "لا وشه"، بعدما حدث انفتاح بسيط في نظام الحكم الصيني، وآنذاك شهدت تفاعلا كبيرا من الجمهور والنقاد في نفس الوقت. ولم تكتف فرقة بكين بعرضها في الصين فحسب، بل قامت بعرضها على مسارح أوربية عديدة، فكانت أول مسرحية صينية تُعرض بالخارج، ولاقت نجاحا كبيرا تعرف من خلالها الجمهور الأوربي على الابداع المسرحي الصيني، وعلى معاناة الشعب الصيني ما قبل الثورة الشيوعية. وفي عام ١٩٨٣ تم ترجمتها للغة الانجليزية وعرضها على المسارح الأمريكية من خلال فرقة نيويورك المسرحية.

المبحث الثالث

الواقعية الاجتماعية في مسرحية " المقهى" تحليل ونقد

أولا: الخلفية التاريخية ومسار النضال الوطني الصيني

تدور أحداث المسرحية في الفترة من ١٨٩٨ إلى ١٩٤٥، في صورة تعاقب أجيال، حيث الفترة الزمنية بين الفصل الأول والثاني ما يزيد عن عشرة أعوام، وبين الثاني والثالث ما يزيد عن عشرين عاما. والمقهى هو المعادل الموضوعي للواقع، ذلك الواقع الذي نظر له "لاو شه" في سياقه التاريخي، فالتاريخ بوصفه أحداث جرت ووقائع حدثت، هو قمة الوعي الواقعي، حيث ينشغل بدراسة ممارسات البشر وحياتهم. إن التاريخ بأحداثه، والواقعية بانغماسها في تفاصيل حياة البشر، كلاهما ينصهر في وحدة موضوعية تعبر عن واقعية التاريخ وتاريخانية الواقع.

هنا يصبح الأدب بصفة عامة، والمسرح على وجه الخصوص، هو الأجدر على رسم ملامح التجربة الإنسانية والتعبير عن إنجازات البشر وقدرتهم على صناعة واقعهم الاجتماعي والسياسي والاقتصادي.

وتكمن أهمية هذا التاريخ" ١٨٩٨" أنه بداية ظهور الحركة الإصلاحية الصينية التي تناضل من أجل اسقاط الاقطاعية وحكم الفرد والأسرات، والدعوة إلى تحديث الصين، والأخذ بسبل التقدم الغربية. وبالتالي كان رصد "لاو شه" في مسرحيته "المقهي" يستهدف الكشف عن التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي شهدتها الصين، ومهدت لثورة ١٩١١ الإصلاحية، التي كانت مقدمة لتطور الصين اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا، حتى تبلور ذلك الحراك الاجتماعي في ثورة ١٩٤٩ الشيوعية على يد ماو تسي تونج ورفاقه، وهم من يحكمون الصين حتى الآن.

ولكن من الخطأ القول بأن ثورة ١٩١١ كانت ناجزة في إحداث تحولات كبرى في حياة الصينيين، حيث أنها لم تغير مراكز طبقات المجتمع المختلفة في الدولة، وظلت الصين ترزح تحت نير الامبريالية والاقطاعية، ومن ثم لم يتحول طابع المجتمع، ولم تتبدل محتويات الديكتاتورية المعادية للثورة، ولذا كان الإخفاق والفشل الذريع من نصيب الثورة التي قادها الثوريون البرجوازيون[٤٤]

إذن، لم تكن الفترة التي اختارها المؤلف صدفة، ذلك أنها المرحلة التي شهدت التحول الثوري للصين في مواجهة النفوذ الأوربي من جهة، وفي مواجهة فساد الحكم في الداخل من جهة أخرى.

وقد انقسم الواقع السياسي في الصين إلى أربعة اقسام، القسم الأول: هو أنصار حكومة المانشو من الاقطاعيين والارستقراطيين الذين يسعون إلى تغريب الصين، ويمثلون الاتجاهات الرجعية التي تدفع باتجاه التبعية للغرب. والقسم الثاني: هؤلاء الإصلاحيون الذين يريدون إحداث تغييرات جزئية طفيفة في المجتمع الصيني دون أي نوع من الصدامات، وكان كانج يووي Kang Yu Wei ،هو الممثل لهذا الاتجاه الذي رأى ضرورة القيام بإصلاحات في الصين حتى لا ينتشر الاتجاه الثوري. أما القسم الثالث: فهو الذي قاده "صن يان صن"، وهؤلاء تلقوا تعليمهم في الغرب، واطلعوا على تجربته عن قرب، ورأوا أن الصين في حاجة إلى نظام جمهوري ديمقراطي بعد القضاء على كامل النظام الاقطاعي الموجود. أما القسم الرابع: فيتكون من الوطنيين الذين يعانون أكثر من غيرهم من مساوئ النظام القائم، ويريدون التخلص منه بالكفاح ضده بكافة الوسائل الشرعية وغير الشرعية.

ولم يكن باستطاعة أي قسم من هؤلاء أن ينفرد بالساحة بمفردة، نظرا لتشابك المصالح والأوضاع الصينية في ذلك الوقت، فالسيطرة على شعب بهذا الحجم عملية تبدو صعبة للغاية وطريقها شاق وطويل. ولكن الاتجاه الذي فرض نفسه على الساحة الصينية كان الذي ناضل ضد الهيمنة الأجنبية وخاصة من المبشرين الأوربيين الذين يسعون لنشر المسيحية في الصين، فظهرت حركة " الملاكمين أو البوكسرز"، ونظرا لقوة الحركة وانتشارها، لم تجد الإمبراطورية من بد سوى التعاون معها، وتوحيد النضال ضد التوغل الغربي التبشيري. كان هذا النضال عبارة عن التخلص بالقتل والذبح من كل الأجانب على أرض الصين، الأمر الذي أثار حفيظة الأوربيين، فقرروا القتال، وبالفعل دخلوا بكين في أغسطس ١٩٠٠. ولم تجد الحكومة الوطنية من سبيل سوى القبول باتفاقية ترغم الصين على دفع غرامة مالية كبيرة جدا.

على صعيد آخر، وفي عام ١٩٠٢ فقد عقدت إنجلترا مع اليابان حلفا ضد الخطر الروسي، بموجبه صار لإنجلترا حق التدخل العسكري في الصين، مقابل حق اليابان في التدخل العسكري في كوريا، ولكن روسيا رأت في تلك الاتفاقية توزيع نفوذ بعيدا عنها، فأعلنت الحرب على اليابان، في ١٩٠٤.

في المقابل، عقدت اليابان أيضا اتفاقية مع الولايات المتحدة فيما يخص النفوذ في الشرق الأقصى.. هنا اقتنعت الحكومة الصينية بضرورة التحديث نتيجة شعورها بالضعف، فأرسلت عدد من البعثات إلى أوربا للتزود بأحدث منتجات العلم، رافق ذلك إصلاح سياسي تبلور في اصدار الدستور الصيني في ١٩٠٧ الذي ينظم حركة المجتمع والجمعية الوطنية والمجالس التشريعية.

وفي ذلك الوقت أيضا، ظهرت شخصية "صن يان صن" كرجل المرحلة، التي تستعد فيها الصين لدخول مرحلة الجمهورية. وبعد فترة فوران شعبي نجحت الثورة في ١٩١١، وتم تنصيب "صن يان صن" رئيسا مؤقتا للجمهورية، ولكن خصمه العنيد "يوان شيه كاي" كان أقرب إلى السلطة منه، وبقي "صن يان صن" معارضا وأسس حزب الكومنتاج" الحزب الشعبي القومي". وعلى كل الأحوال انتهي الحكم الامبراطوري في الصين وحكم أسرة المانشو.

ولكن الجمهورية لم تقم، بسبب أن "يوان شيه كاي" أقام حكما ديكتاتوريا عسكريا، فتحول النضال ما بعد ١٩١١ ضد الديكتاتورية العسكرية من أجل بناء الجمهورية. وظل الصراع مستمرا. ولكن اليابان انشغلت في الحرب العالمية الأولي، وتركت ساحة الشرق الأقصى مؤقتا. وبعد وفاة "يوان شيه كاي" سنحت الفرصة للنضال من جديد من أجل تعديل الأوضاع، ولكن هذا لم يحدث، فعمت فوضي البلاد، وتنازع أمراء الحرب على المقاطعات.

وبعد انتهاء الحرب العالمية الأولي، فشل الصينيون في تنفيذ مطالبهم في مؤتمر فرساي، الذي أقر بحق اليابان في ممتلكات الألمان في الصين، فقامت على أثر ذلك ثورة عارمة بدوافع وطنية في مايو ١٩١٩، كان قوامها الطلاب اليساريين، وبعدها عقد مؤتمر أول للحزب الشيوعي بقيادة ماو تسي تونج في شنغهاي ١٩٢١.

من جهة اخرى تواصل "صن يان صن" مع زعماء الدولة الشيوعية الجديدة في روسيا، وطالبهم بالوقوف بجانب الصين في حربه ضد الاستعمار، وبالفعل قدموا له مساعدات مهمة، ولكن وفاة "صن يان صن" في ١٩٢٥ أثرت على الحركة الوطنية كثيرا.

واستمر الصدام بين القوات الصينية الوطنية والانجليز، وكان من نتائجه استعادتهم لأراض كانت بحوزة الانجليز في ١٩٢٧، وكان الكومنتاج هو رأس حربة الحركة الوطنية، ومصدر إلهام الشبان الصينيين، الأمر الذي دفع كثيرا من رجال المال والإقطاع للانضمام إليه، فتحول فجأة

نتيجة تأثيرهم إلى حزب رجعي، فكان لابد أن تتسلم القيادة حركة ثورية جديدة، وهي الحركة الشيوعية.

وبعد عدة ضربات موجعة تعرض لها الشيوعيون، استطاعوا في ١٩٣٧ أن ينهضوا من جديد، ويفرضوا أنفسهم على الساحة السياسية كقوة كبيرة قادرة على تولي مهام القيادة، ولكن المقاومة لهم كانت أيضا قوية، بزعامة "تشانج كاي شيك"، المعبر عن القوى الوطنية المدعومة من الغرب، بحجة أنه يدافع عن مصالح الغرب في الصين. على سبيل المثال، أصر تشانج كاي شيك على الحصول من الشيوعيين الصينيين على ضمانات بخضوعهم قانونا لسلطته المدنية والعسكرية ورفض التعامل على قدم المساواة مع الحكومة الشيوعية التي كانت قائمة حينذاك في مقاطعة "ييننان Yenan ". وأصر الشيوعيون بدورهم على عدم خضوع قواتهم لأمر حكومة ديكتاتورية. [٤٥]

وعند عام ١٩٤٥، الذي توقفت عنده المسرحية، كان الصراع قائما بين قوات ماو تسي تونج من الشيوعيين الموالين للاتحاد السوفييتي وقوات "تشانج كاي شيك" الموالية للولايات المتحدة الامريكية.. وإن كانت الكفة تميل أكثر لصالح الشيوعيين.

ثانيا: البناء الدرامي في مسرحية" المقهى"

اختار الكاتب عنصري الزمان والمكان في المسرحية، للتعبير عن الواقعية الاجتماعية في صورتها المباشرة، فالزمان: هو الصباح الباكر من أوائل خريف ١٨٩٨، بعد فشل الحركة الإصلاحية التي قادها "كانغ يووي" و"لياغ تشي تشاو" وغيرهما. والمكان: مقهى يوتاي الكبير في بكين. وكانت المقدمة التمهيدية للحوار سردا لتاريخ هذه الأنواع من المقاهي التي انتشرت لعشرات السنين في ربوع البلاد، بحيث أصبح لكل مدينة مقهى على الأقل، يُباع فيه الشاي والأكلات الخفيفة، ويتجمع فيه الناس من كل صوب وحدب، مثل هواة الطيور، والمرابون، والتجار، والوسطاء، وتجار الرقيق، بل وأفراد العصابات والسفاحون، وكل يحضر للمناقشة وعقد الصفقات.

وكأي مقهى شرقي، كانت تسرد بداخله القصص السخيفة عن العفاريت، ومقترحات بناء أسوار أمام ساحل البحر لتعيق القوات الأجنبية من الإنزال، كما يتم الاستماع إلى مقطوعات

موسيقية لأحد ممثلي أوبرا بكين، بل وأفضل الطرق لتجهيز الأفيون. ويظهر في المقهى زبون يعرض سلعا أثرية نفيسة تم العثور عليها توا. وعلى ذلك يتضح أن المقهى أصبح بمثابة مركزاً للتبادل الثقافي والتجاري. ومن هنا فإن مسرحية "المقهى" تسلط الأضواء على الأحداث التاريخية لثلاث حقب تاريخية عمرها يربو على نصف قرن من حياة الشعب الصيني في العصر الحديث، كما أنها تعكس زوايا الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي سادت عصر المؤلف وجيله. ٤٦

يمثل المقهى خشبة مسرح قائمة بذاتها تتوالى عليها الأحداث والمشاهد، التي تبدو في صورتها الخارجية مستقلة، بينما في حقيقتها تكشف عن ترابط داخلي بين الأحداث.

١- بنية الحدث وبناء الشخصيات الرئيسية

يكشف المشهد الأول عن بائعي الطيور، السيدين "سونغ أر" و "تشانغ سي"، اللذين يتشاركان الحوار حول أحوال البلاد، وهو محور التحذير المعلق على حائط المقهى حيث "لا يجب الحديث في الشأن السياسي"، ولذلك لم يكن مستغربا أن ينتهي المشهد بعد قدر الزخم الذي يحتويه؛ باقتيادهما على يد "سونغ اين ذي" و "وو شيانغ ذي" إلى المعتقل.

ويبدأ المشهد بالسيد "ماوو"، الذي يجلس في خلوة مع نفسه في ركن منعزل يحتسي الشاي، بينما يجلس بطل المسرحية "وانغ لي فا" صاحب المقهي، الذي ورثه عن والده، منتصبا خلف الطاولة الطويلة. ويدخل العراف "تونغ تيه ذوي" مرتديا عباءة قطنية هفهافة طويلة وقذرة، ويحاول أن يقرأ الكف للسيد "وانغ" مقابل احتسائه سلطانية من الشاي، ولكن "وانغ لي فا" يرفض قراءة الكف، لأنه يعتبرها عديمة الجدوى، ورغم ذلك يقدم له سلطانية الشاي.

ثم يدخل كل من السيد "سونغ أر" والسيد "تشانغ سي" وكل منهما يحمل قفصا من الطيور، يعلقانه، ويرحب بهما صاحب المقهى ونادله الذي يبادرهما بسلطانيات المياه الساخنة، فيقدمان له أوراق الشاي لزبائن المقهى، ويتبادلان أطراف الحديث. وبينما هما كذلك، تنشب شبه مشادة بين "أر دا ذي" الخادم في كتيبة حراس الامبراطور والسيد "تشانغ سي". وتنتهي بتدخل السيد "ماوو" فينسحب "أر دا زي" معتذرا. ويحاول السيد "تشانغ سي" الاحتكام له، ليفصل فيما شجر بينهما، ولكنه ينسحب لانشغاله وهنا يحذره "وانغ لي فا" من أنه دخل في منطقة شائكة عندما تحدث عن تعاونه من الأجانب لأن السيد "ماوو" يعتمد عليهم كليا.

وانغ لي فا: "بصوت منخفض" كيف تحدثت عن الأجانب توا، إنه يعتمد عليهم لكسب أسباب العيش. ويؤمن بدينهم، ويتحدث بلغتهم، وإذا كان لديه أمر يريد أن ينجزه، يذهب مباشرة إلى حاكم محافظة "وان بينغ"، ولذلك حتى الحكام يخشون استفزازه!

السيد تشانغ سي: "يعود إلى مقعده" أف، لا يعجبني الذين يعتمدون على الأجانب طلبا لاستمرار الحياة![٤٧]

وهنا يبرز منطق هام في المسرحية، وهو الموقف من التعامل مع القوات الأجنبية التي تحتل بكين، حيث نجد عملاء لهذه القوات، وهؤلاء العملاء يجدون من يبرر لهم أفعالهم، وللأسف فهم هنا من اتباع الحكومة أيضا.

مع نهاية المشهد نتعرف على شخصيات جديدة، وبنية في الحدث أكثر تطورا، إذ يدخل "ليو ما ذي"، الذي يعمل وسيطا بين الناس وسمسار أراضي أيضا؛ مصطحبا معه "كانغ ليو" الفلاح الفقير الذي يتمم معه صفقة بيع ابنته التي تبلغ خمسة عشر ربيعا، لكي تجد قوت يومها، وتلك إشارة إلى الحالة المزرية التي كان يعاني منها الفلاحون وقتها.

كانغ ليو: يا سيد ليو ! هل فتاة تبلغ من العمر خمسة عشر عاما تستحق فقط عشر تايلات من الفضة؟

ليو ما ذي: ربما تحصل على هذا المبلغ إذا بعتها لبيت دعارة، ولكنك لا ترغب في ذلك.

كانغ ليو: إنها ابنتي من لحمي ودمي! أستطيع .....

ليو ما ذي: إنها ابنتك، ولكنك لا تستطيع ان تمدها بالطعام لتعيش، فمن المذنب؟

كانغ ليو: ذلك من جراء أن الفلاحين كلهم اصبح من المستحيل ان يظلوا أحياء ، فإذا استطاع الكبار أو الصغار في اسرتي أن

يحصلوا على وجبة عصيدة يوميا، وأنا ما زلت أرغب في بيع ابنتي؛ فأنا لست من البشر[٤٨]

وبين جشع السمسار وحاجة الفلاح الفقير الماسة، يضيع حق الفتاة، ولا نعرف هل ستتم الصفقة المشئومة أم لا، خاصة إنها ستُشترى من قبل المدير العام "بانغ" والذي يقدم خدمات لأم الامبراطور، وثري ثراءً فاحشا، ولكنه على حد تعبير الأب، مخصي، لا يصلح كزوج، ولا يمكنه عندها أن يواجه ابنته.

وإلى حوار أخر ينتقل بنا الكاتب، حيث تتضح معالم المستغلين وتفاخرهم بارتداء ملابس الأجانب من خلال تباهي "ليو ما ذي" ببضائعه وملابسه، وهو ما ينتقده عليه السيد "تشانغ سي". ثم يدخل السيد "هونج بانغ ذي" زعيم عصابة السفاحين، والذي يعاني من ضعف في الابصار، ويلتحم بـ "أردا ذي" الخادم في كتيبة حراس الامبراطور، بينما يدلف إلى المقهى بائع تخطى الثمانين من العمر يبيع خِلال وامشاط وأشياء صغيرة أخرى، ويعبر عن شعوره بالدونية، حيث لا أحد يهتم به، ولا يساوي مقام حمامة لدى الناس.

الرجل العجوز: "يحتسي الشاي" شكرا جزيلا، عمرى اثنان وثمانون عاما، ولا أحد يهتم بي! الانسان في هذه الأيام لا يسوي حمامة! أه "يخرج في خطوات وئيدة."[٤٩]

فهو يشتكي الفاقة والإهمال في مجتمع سيطرت عليه الطبيعة المادية والجشع الاقطاعي الذي يتشكل مصدر قوته من زرع الفقر في تربة المجتمع، والاحتكام لأصحاب النفوذ والقوة مثل كبار التجار والملاك وعصابات السفاحين.

في مشهد آخر، يدخل أحد هؤلاء الملاك، والذي يستعرض أحلامه في الانتقال من الملكية العقارية والاقطاعية إلى الملكية الصناعية، وهو السيد "تشين جون أي" مالك عقار المقهى، وأحد صغار الأثرياء، والذي أصبح رأسماليا، ومن مؤيدي حركة الإصلاح؛ يهدد "وانغ لي فا" بأنه لابد أن يستعيد ملكية المقهى لأن ايجاره لا يغطي شيئا من نفقاته، بل أنه سيعمد إلى بيع جميع ممتلكاته الزراعية من أجل انشاء مصنع كخطوة استباقية، كما يدعي، لصالح فقراء البلاد.

وعند هذه المرحلة يظهر التناقض في شخصيته، إذ تدخل امرأة ريفية وابنتها المقهى، بحثا عن طعام أو مساعدة، فيدفع خادم المقهى لطردهما إلى الخارج. وهنا قمة التناقض بين موقفه من المرأة الفقيرة التي يقول إنه لا يهتم البتة بالفقراء، وقوله بعد قليل:

تشين جوان إي: إني لا استعيد ملكيتي لهذا البيت فحسب، بل سوف ابيع أيضا الأراضي الزراعية في الريف والمتاجر التي امتلكها في المدينة!

وانغ لي فا: لكن، لماذا تفعل ذلك؟

تشين جون إي: لزيادة رأسمالي وتشييد مصنع.

وانغ لي فا: تشيد مصنعا؟

تشين جون إي: أم! مصنعا ضخما، ضخما فعلا! هذا هو المخرج الوحيد لننقذ الفقراء، ولا يوجد سواه لمحاربة البضائع الأجنبية، ومن ثم نتمكن من انقاذ البلاد! " يتحدث الى وانغ لي فا ، ولكن ينظر الى السيد تشانغ سي " أه ، ما فائدة حديثي اليك ، انت لا تفهم ![٥٠]

وهنا يبرز بوضوح التناقض في شخصية أحد دعاة الإصلاح، فهو يخطط لزيادة ثروته، وإن كان على حساب الفقراء، الذين لا يتحمل عبء العطف عليهم، كما فعل مع المرأة الريفية وابنتها، في الوقت الذي يدعو فيه لإصلاح البلاد من أجلهم.

في نهاية المشهد، وبينما السيدان " سونغ ار" و " تشانغ سي" يهمان بالذهاب، يستوقفهما "سونغ ان ذي" و" وو شيانغ ذي" موجهان لهما تهمة التحدث بشكل متهكم عن انهيار امبراطورية تشينغ الكبرى، وبذلك يعتبر من اتباع "تان سي تونغ". وبينما يحاول كلاهما أن يبرئ ساحته من تلك التهمة، يرفض "سونغ ان ذي" و "وو شيانغ "أن يستمعا إليهما، ويقودانهما إلى المحكمة، ويحاولان اشراك "هوانغ بانغ ذي" لكي يدافع عنهما، ولكن دون جدوى.

وفي نهاية الفصل الأول يدخل "كانغ ليو" وابنته "كانغ شون ذي"، ويحاول أن يبرر لها

أسباب بيعه لها:

كانغ ليو: يا ابنتي! يا شون ذي! والدك ليس انسانا، بل حيوانا! ما الذي أستطيع أن أعمله من أجلك؟ لم تجدي مكانا تأكلين فيه، وسوف تموتين جوعا! وإذا كان في جعبتي بضعة تايلات فضية، سيضربني المالك ضربا مبرحا! أنت، يا شون ذي، ليس أمامك مخرج آخر، لا تجعلي الصعاب تقهرك!

كانغ شون ذي: أنا .... أنا .... "عاجزة عن الكلام"

ليو ما ذي: (يهرول إليها) حضرت؟ توافقين؟ حسنا! تعالي لتقابلين المدير! وتتملقين سيادته!

كانغ شون ذي:أنا ....(تصاب بإغماء)

كانغ ليو: (يسندها) يا شون ذي! يا شون ذي!

ليو ما زي: ماذا أصابك؟

كانغ ليو: جائعة وذاهلة، فأصابها الدوار! يا شون ذي! يا شون ذي!

بانغ تاي جين :أريد فتاة حية، لا اريد فتاة ميتة![٥١]

وعند هذه القضية يسدل ستار الفصل الأول، فكل الاحداث معلقة، والشخصيات تبدو في أعمار الشباب بل والطفولة، مما يمهد للقفزة الزمنية التي سينتقل بنا من خلالها الكاتب للفصلين الثاني والثالث.

٢- تطور الشخصيات الدرامية ومواكبة الواقعية التاريخية

يبدأ الفصل الثاني بمرور أكثر من عشر سنوات عن أحداث الفصل الأول، وفيها قام الاستعمار بتحريض زعماء المجموعات العسكرية على التناحر واشعال حرب أهلية.

وقد اختار الكاتب صباح يوم من أيام أوائل الصيف، ونتيجة لهذه الأجواء أغلقت معظم مقاهي بكين، لكن ظل مقهى "يوتاي" متواجدا بقوة ، بعد أن تغير شكله وأسلوب الخدمة داخله، ليتفادى الإزالة بسبب الحملة العنيفة، وإن ظل الشاي يُباع في الجزء الأمامي، بينما تحول الجزء الخلفي إلى نُزل، ونُقل المطبخ إلى الخلف لتقديم الوجبات الغذائية

للنزلاء فقط، كما تغير الديكور والصور التي على الحائط إلى إعلان سجائر اجنبية، تمثله امرأة فاتنة في زي حديث ، والورقة المكتوب عليها: "لا تناقش شئون البلاد" ما زالت معلقة ، بل وكُتبت بحروف كبيرة جدا.

يظهر إلى المشهد كل من "ووانغ شوفين" زوجة "وانغ لي فا" صاحب المقهى و" لي سان" الخادم، وهما مشغولان بإعداد وتجهيز المقهى، ويتذمر "لي سان" بسبب الأعباء الكبيرة التي تقع على عاتقه، وأن اصلاح أحوال البلاد لم يشمل أجور صغار العمال امثاله يقول:

لي سان: الإصلاح! الإصلاح !كلما زاد الإصلاح شعرنا باليأس ![٥٢]

وهنا يترجم "لي سان" حال المجتمع الذي انتقل من الإمبراطورية إلى الجمهورية الشعبية. ولكن يبرز لنا أن الإصلاح ليس شاملا بالنسبة له على الأقل، ولكن "وانغ شو فين" توضح له أن الحصول على عمل في ظل ظروف الاضطرابات التي تمر بها البلاد يوجب الصلاة لبوذا، ولابد أن يتسم بالصبر والجلد، لأنه يعمل منذ زمن كبير ويتسم بالإخلاص.

ومع مجيء زوجها "وانغ لي فا" يردد لي سان أنه يعمل منذ أكثر من عشرين عاما، ولم يزد أجره !، حيث شمل الإصلاح المجتمعي كل شيء، فلماذا لا تمتد يد الإصلاح إلى الأجور؟ فيصرف " وانغ لي فا " نظره عن هذه المسألة لأن الأحوال لم تتحسن بعد، ولابد ألا يتشاجر، فيهدده "لي سان" بأن الأحوال، إذا لم تتحسن فإنه سيغادر العمل. وهنا تطلب منه "وانغ شو فين" أن يذهب لشراء الخضروات، قبل أن توصد المدينة أبوابها، ويلفت "وانغ لي فا" نظر زوجته إلى عدم التشاجر معه، ولكنها تبادر إلى تأكيد أنهم بالفعل في حاجة لزيادة العمالة في المقهى.

وبعد حوار قصير بين الزوجين حول الأوضاع الصعبة في البلاد، حوار تتخلله أصداء صوت المدافع؛ تظهر نماذج جديدة من الشخصيات التي لم تكن موجودة في الفصل الأول، اوجدتها ظروف الحروب الأهلية، كاللاجئين الشحاذين الذين يسألون "وانغ لي فا" المساعدة فيصرفهم، لأنه لم يعمل اليوم. ونتيجة إصرارهم على السؤال، يضطر شرطي لأن يصرفهم عن المقهى، ولكنه هو الآخر مرتشي يأخذ منه نقودا مقابل أن يصرف عنه الأوامر العسكرية بتزويد الجنود بالإمدادات.

يدخل مجموعة جنود آخرين إلى المشهد، يأخذون كل ما في جعبة "وانغ لي فا" من مال، بل

وكاد أن يُضرب لولا الشرطي المرتشي الذي أنقذه مقابل أن يحضر له في الغد لأخذ ما يستحق من نقود مقابل إنقاذه. وقد بدا "وانغ لي فا" متذمرا بعد أن غادر الشرطي المقهى، يقول:

وانغ لي فا: على مهلك! يرى الشرطي قد خرج، يضرب الأرض بأخمص قدمه، يا ابن الزنا! الحرب، الحرب، اليوم حرب، وغدا حرب، الحرب دائما، الحرب من أجل ماذا؟[٥٣]

تتوالى المشاهد كخاصية من خصائص الكتابة عند لاو شه. ويدخل "تانغ تيه ذوي" العراف ومدمن الأفيون، وقد تغير هو الآخر؛ إذ جعلت الاضطرابات التي تمر بها البلاد، وخطة الدول الأوربية لتصدير الأفيون للشعب الصيني؛ جعلت من عمله هذا عملا رائجا لأن كل الناس تريد أن تعرف مصيرها أثناء الحروب. وقد جاء "تانغ تيه ذوي" يطلب حجرة في نزل المقهى، موضحا لـ "وانغ لي فا" أن ظروفه قد تغيرت، وأصبح يتعاطى الهيروين بدلا من الأفيون، بل إنه يستعمل السجائر المعلن عنها في المقهى كوسيلة لتعاطي الهيروين، يقول:

تانغ تيه ذوي: أصبحت أشم الهيروين (يشير إلى اعلان السجائر المعلق على الحائط) أنظر، سجائر هادامين طويلة وذات نكهة طيبة، (يخرج سيجارة على سبيل التجربة) أضغط بعضا من التبغ ،ثم ضع الهيروين بدلا منه ،سجائر الإمبراطورية البريطانية وهيروين اليابان ،دولتان قويتان تقدمان خدمة عظيمة لي ،اليس ذلك حظا سعيدا؟[٥٤]

يوضح كلام "تانغ تيه ذوي" مدى ما تسببه المخدرات من غياب لرجاحة العقل، فهو يعطى مبررا لقوات الاحتلال أن تظل موجودة بالصين، لذلك فمن مصلحتها المباشرة أن تنشر الهيروين والأفيون، من أجل أن يظل العقل غائبا في المجتمع. لذلك يري "تانغ تيه ذوي" أن استمرار وجود المحتل في مصلحته الشخصية، حتى ولو على حساب وطنه.

ويحاول أحد باعة الصحف أن يبيع جريدة لـ "وانغ لي فا" الذي يرفض بعد السؤال عن توقف الحرب، فيبادر "تانغ تيه ذوي" بأخذها، ويخرج دون دفع ثمنها، فيطارده بائع الصحف إلى الخارج. ويعود "وانغ لي فا" لنداء "لي سان" حتى يأتي بالخضروات قبل أن توصد المدينة

أبوابها، ولكنه لا يجد مجيبا. وبينما يتوجه إلى الداخل يأتي إلى المشهد السيد "تشانغ سي" حاملا دجاجتين، وحزمة لفت مخلل لبيعها في المقهى، وبالفعل يشتريها "وانغ لي فا" لأن الاضطرابات جعلت من البيع والشراء أمراً صعبا جدا. ويدخل كذلك السيد "سونغ ار" يرتدي أسمالا بالية ويحمل قفص الطيور، ولكن بهيئة عكس هيئته في الفصل الأول إذ أن تجربة القبض عليهم وإلغاء رواتبهم قد أثرت على وضعهما الاجتماعي وقادتهم إلى الفقر المدقع.

تشانغ سي: أبيع الخضروات الطازجة! بعد أن ألغيت رواتبنا، واضطررت إلى العمل لأوفر أسباب الحياة، اليس كذلك؟ يا سيد أر وماذا عن أحوالك؟

السيد سونغ ار: كيف أنا؟ اريد أن ابكي كثيرا! ألم تر الملابس المهلهلة التي ارتديها؟ هل أنا اشبه البشر؟

السيد تشانغ سي: يا أخي، أنت تستطيع أن تكتب وتحسب، فكيف لا تستطيع أن تحصل على عمل؟

السيد سونغ ار: طبعا، لا يريد أحد أن يموت جوعا دون أن يفعل شيئا! ولكن من يريدنا نحن الذين ننتمي إلى قومية مان !وعندما افكر في ذلك ، أجد السبب ربما يكمن في أن امبراطورية تشينغ الكبرى سيئة، ولكن الجوع ينهشني منذ أن تأسست جمهورية الصين [٥٥]

وفي ذلك مكاشفة كبيرة لما يمكن أن يحدثه التحول السياسي في أول الأمر، فهناك ثورة وليدة مهدت لقيام الجمهورية. وبسبب الحروب الأهلية والاضطرابات الداخلية، لم يمتلك الشعب القدرة على مواكبة التطورات الجديدة التي ظهرت في البلاد بل ولم يجن ثمار الثورة بعد.

وهنا يحاول "سونغ ار" أن يهرب من واقعه المرير، ويرغب أن يدفن رأسه في خمارة ليثمل حتى يمكنه تحمل قسوة الحياة، ولكن تنقصه النقود لفعل ذلك. وفي هذه الأثناء تحدث

مواجهة جديدة بين أعداء الأمس كل من "سونغ اين ذي" و "ووشيانغ ذي" و "تشانغ سي" و"سونغ ار" الذي يبادر بتحيتهما على النظام الامبراطوري القديم قبيل الجمهورية، ويذكرهما "تشانغ سي" بما حدث منذ أكثر من عشر سنوات، حيث تحدثا بسوء ضد امبراطورية تشينغ، فتم القبض عليه وزج به إلى السجن لأكثر من عام. ولكنه مع ذلك شارك في الحروب التي خاضتها الإمبراطورية ضد الغزاة الأجانب، لأنه يعتبر أن قومية مان جزء من الصين بعكس ما يعبر عنه الوضع في الواقع.

وهنا يبرر له كل من "سونغ اين ذي" و "ووشيانغ ذي" أنهم تابعون للسلطة أينما كانت، لأنهم عبيد لقمة العيش دائما، وانهم خدام لمن يمنحهم رواتبهم، ويملأ بطونهم بالطعام، فيبادر "سونغ ار" بالسؤال العتيد حتى لو كان اجنبيا؟ وهنا يقرران الانصراف بعد أن يلمحان إلى أن وجود الأجانب أمر حتمي في البلاد، لأن الأسلحة التي تأجج بها الحرب بين الأطياف المتصارعة تباع من هؤلاء الأجانب.

يوضح "سونغ اين ذي" و" ووشيانغ ذي" حقيقة مرعبة، مفادها أنهم مضطرون للقبض على كل من هب ودب حتى يستطيعون الحصول على اعانة بعد أن توقفت رواتبهم. وها هما يحاولان تضييق الخناق على "وانغ لي فا" في نزلاء فندقه من الطلاب، فيقرر أنه يقدم تقريرا للشرطة بانتظام، وأنه لا يوجد خارجون على القانون من بينهم.

وينتهي اللقاء بطلب رشوة منه لكي لا يضايقوه، فيوافق، وقبيل انصرافهم يدخل أحد الطلاب معلنا أن أبواب المدينة أغلقت، وأنهم يقبضون على الرجال ويرحلونهم إلى الجيش، فيحذر لي سان الذي يظهر رغبته في تغيير أحواله، ولو بالذهاب إلى الجيش يصطدم بـ "لي سان ليو ما ذي" الذي يهرول مرعوبا من كونه أوشك على القبض عليه. وهنا يوجه له "سونغ اين ذي" كلاما يوضح الموقف من السلطة تجاه الثوار بل والأخيار أيضا، يقول:

سونغ إين ذي: انت لا تعمل شيئا في حياتك سوى بيع وشراء الفتيات!

ليو ما ذي: أناس يبيعون، وأناس يشترون، وأنا لست إلا وسيطا بينهم، أتستطيع أن تلومني؟ (يتجرع ثلاثة فناجين شاي من فوق المائدة)

وو شيانغ ذي :ولكن احذرك ، منذ عهد أسرة تشينغ ونحن مهتمون باعتقال الثوار، ولا نعير اهتماما كبيرا لتجار الرقيق ومختطفي النساء وغيرها من الأفعال الشائنة، ولكن إذا كنت تريد أن تمارس تجارتك أمام اعيننا، فإننا لا نستطيع مرة ثانية أن نفتح عينا ونصفق أخرى[٥٦]

ولكن ينتهي الحوار بوعد منه أن يأتيهما بهدية غدا، وهما يؤكدان على " وانغ لي فا" دفع مبلغ لهما كل شهر.

وما هي إلا هنيهة حتى يطل وجه أتي من الماضي، وهي " كانغ شون ذي" ومعها "كانغ دا لي" يسألها هل هو المكان المقصود؟ فتبادره بالرد أنه هو، ولكن كيف تغير بصورة كبيرة عما كان منذ أن تم بيعها قبيل عشر سنوات ويزيد؟

وبعد أن تمسح المكان بنظرها تلتقي بـ "ليو ما ذي"، الوسيط الذي توسط في صفقة بيعها لـ " بانغ تاي جين" يسألها "كانغ دا لي" ويناديها بـ "ماما"، فتجيب أنه هو "ليو ما ذي" الذي توسط في بيعها، وتحمل له كراهية شديدة، ورغبة في الفتك به، ولكن قدرتها العاطفية تمنعها. ويقول لها "ليو ما ذي": أنت المرأة التي سببت لى المتاعب دون سبب، فتنفعل عليه بسؤالها دون سبب؟ وتشتمه.

وفي تلك اللحظة يحاول "وانغ لي فا" الاستيضاح، فتكشف عن هويتها، بأنها من بيعت للمخصي بواسطة "ليو ما ذي" منذ عشر سنوات، وأنها جاءت لتصفي حسابها مع "ليو ما ذي" متمم الصفقة، وتحاول ثانية أن تضربه، ولكنها لا تزال عاجزة، فيهرب هو بحجة أنه رجل لا يتشاجر مع امرأة، وأنه يبحث عن رجل يفصل أو يحكم بينهما، ثم يتوارى إلى الداخل.

يحاول "وانغ لي فا" أن يهدئ من روعها، ويستنطقها حول مصير زوجها "بانغ تاي جين"، فترد عليه بأنه مات جوعا على يد أولاد أخيه الذين طردوها أيضا بعد اعلان الجمهورية، ولم يعطياهما هي و "كانغ دا لي" أي شيء. وهنا يسألها "كانغ دا لي" هل باعها أبوها في هذا المكان بالفعل؟ فتجيبه، بنعم، وأنها لن تنسى هذا المكان مهما طال بها الزمن.

ولكن "كانغ دا لي" يخبرها بأنه لا يتذكر كيف باعه أبوه، فتجيبه لأن عمره كان عام واحد، وأنها تلقته في هذا العمر، وعكفت على تربيته كأم له، ويتذكر هنا أنها حمته من أمور صعبة كثيرة، تقول:

كانغ دا لي: ذلك الملعون، يقرصك ويلوي ذراعك ويعضك، كما يحرقني بأسياخ الأفيون الصغيرة! إنهم كثيرون، ونحن لا نستطيع أن نقهرهم! ولولا وجودك يا ماما، لضربوني حتى الموت!

كانغ شون ذي: نعم، انهم كثيرون، ونحن مخلصون! أنظر، أنظر مثلا إلى ليو ما ذي، أريد أن أعضه حتى ينزف دما، ولكن، ولكن، لا أستطيع حتى أن أمد يدي لا ضربه!

كانغ دا لي: ماما، انتظري حتى أشب عن الطوق وأساعدك في ضربه! حتى يعرف من هي أمي الحقيقية ، إذن انت امي الحقيقية ![٥٧]

يتضح لنا مدى الارتباط العاطفي بين "كانغ شون ذي" وابنها بالتبني "كانغ دا لي"، وقد جمعهما معا المصير المشترك، فكلاهما تم بيعه للمخصي، وهي زوجة وهو ابن له. وكذلك تلقيا معاملة مزرية على يديه، وعلى يد أبناء أخيه بعد موته. مما يُظهر جانب من التضحية والفداء في شخصية "كانغ شون ذي"، حيث تقرر أن تعمل لكي يدخل "كانغ دا لي" المدرسة، ويحظى بنصيب من الحياة الكريمة والعلم، لذلك تطلب من "وانغ لي فا" العمل مقابل الطعام والانفاق على إبنها في المدرسة، وتوضح أنها تجيد الأعمال الشاقة كلها، لأنها ابنة الريف.

تجد "وانغ شو فين" في ذلك فرصة لترتاح من الأعباء الكثيرة التي تقع على عاتقها، هي و"لي سان"، رغم عدم موافقة "وانغ لي فا" وطلبه منها أن ترجع لوالدها في الريف، حيث ترفض لأنه يخجل من بنوتها لأنها انثى، لذلك فهي تخلع عنه الأبوة، وتصر "وانغ شو فين" على بقائهما للعمل في المقهى، فيسخر "وانغ لي فا" بأن أسر الخصيان قد انتقلت إلى مقهاه.

يدخل "لي سان" وخلفه "ليو ما ذي" ويحذره "لي سان" من "كانغ شون ذي" بأنها

سوف تصفعه على وجهه، إلا أنه يتبرم بدعوي انتظاره صديقين يريد أن يعقد معهما صفقة، ذلك أن هذا عمله لآخر يوم في عمره. وفعلا يدخل كل من "لاو لين" و"لاو تشين" ورغم إنهما أصغر سنا منه، إلا أنه يناديهما بالأخ الأكبر. ويتركه "كانغ لي فا" بعد نوبة تحذير لا يوليها " ليو ما ذي" أهمية، إذ يرى أنها لن تتجرأ على ضرب الرجال، وأنها إن فعلت سيتلقى المساعدة من ضيفيه، وهما "لاو تشين" و" لاو لين" أصدقاء وإخوان عن طريق القسم بالأخوة، وكلاهما يدبر للهروب خارج بكين، لأنهما هاربان من الجندية، وتلك جريمة في العهد الجمهوري، ويدبران مع "ليو ما ذي" صفقة تتضمن وجود عملات فضية طائلة في حوزتهما، ويريدان إتمام زواج ثلاثي، وهو أمر لم يتضح إلى الآن ما المراد منه.

ينقطع سيل الكلام بدخول "وانغ لي فا" ومعه "تسوي جيو فينغ" عضو البرلمان وعضو الجمعية التشريعية للبرلمان، الذي وجه له "وانغ لي فا" نقدا لأنه قرر أن ينعزل، وهو عالم له منزلته ومكانته في المجتمع، ولابد أن يتقلد أمثاله شئون البلاد، فيقدم كل منهما نقدا لأوضاع البلاد.

وانغ لي فا: يا سيد تسوي، أرسل أمس السيد تشين أر دعوة لك، فلماذا لم تذهب؟ أنت انسان مثقف وتعرف كل شيء من علم الفلك الى علم الجغرافيا، وكنت عضوا سابقا في البرلمان، ولكنك تفضل أن تعيش هنا، وترتل الكتاب المقدس، ولماذا لا تخرج وتشارك في الحياة؟ أنت من الشرفاء ويجب ان تعمل في الحكومة! وعندما يكون الخلصاء امثالك في موقع المسئولية، نستطيع نحن عامة الشعب أن نعيش حياة هادئة!

تسوي جيو فينغ: أشعر بالخجل من نفسي! كنت عضوا سابقا في البرلمان، وهذا في الحقيقة ارتكاب للذنوب! ماذا حققت الثورة، نضلل أنفسنا ونضلل الاخرين أيضا! أه! كل ما أستطيع أن افعله الآن أصلح ذاتي معنويا واكفر عن ذنوبي!

وانغ لي فا: ولكن انظر الى السيد تشين ار، شيد مصنعا، وفتح بنوكا خاصة أيضا!

تسوي جيو فينغ: وهل يحقق تشييد المصنع وفتح البنوك شيئا؟ لقد رفع شعار انقاذ البلاد من خلال التصنيع، ولكن أنقذ من؟ أنقذ نفسه، وازداد ثراء يوما بعد يوم! والشيء النذير الذي حققه في مجال الصناعة، آه، يستطيع الأجانب سحقه بأصبعهم الصغير، ولا يستطيع هو ان ينهض من كبوته مرة أخرى!

وانغ لي فا: لا تتحدث بهذه اللهجة! إلا يحق لنا أن نتمسك ببصيص أمل؟

تسوى جيو فينغ: لا أعرف! لا أعرف اطلاقا! انظر، اليوم المارشال وانغ يهاجم المارشال لي وغدا المارشال جو يهاجم المارشال وانغ. من الذي حرضهم على القتال؟

وانغ لي فا: من؟ من ذلك السفاح؟

تسوى جيو فينغ: الأجانب!

وانغ لى فا: الأجانب؟ لا أستطيع أن أفهم!

تسوي جيو فينغ: سوف تفهم بعد فوات الأوان. بعد ان تكون بلادنا انهارت وأصبحنا من العبيد! لقد اشتركت في الثورة، واعي تماما ما أقوله! [٥٨]

من هذا الحوار نلتقي مع منطقين مختلفين لإدارة شئون البلاد، منطق من كان جزءا من النظام مثل "تسوي جيو فينغ"، ومنطق صاحب المقهى الذي يحاول أن يتوائم مع كافة الحكومات والأنظمة. فالأول وهو "تسوي جيو فينغ" لا يرى أملا أو مستقبلا للبلاد، ما دامت تتناحر فيه الجماعات المختلفة، ويتسابق فيه الأغنياء لإنماء ثروتهم على حساب الفقراء، ولذلك لم ير بدا من الاعتصام داخل غرفته، والتمسك بنزعة صوفية يحاول فيها

التكفير عن مواقفه السابقة مع الحكومات السالفة، وهو موقف انسحابي سلبي إلى حد كبير.

حينئذ، وكما في الفصل الأول، يدخل إلى المشهد الختامي كل من "سونغ اين ذي" و "ووش يانغ ذي" وتبدو على هيئتهما أنهما في مهمة جديدة للقبض على خارجين على القانون، وبالفعل يحدقان ناحية "لي ما ذي" وضيفاه "لاو تشين" و"لاو لين"، ويوجهان لهما الاتهام بالهروب من الجندية، إلى جانب امتلاكهما لعملات فضية، ومحاولاتهما الاختباء في بكين. ومن ثم يتواجه الأربعة رجال، وكل منهم يوجه قبضته إلى الآخر. ولكن تسوى المسألة ماديا إذ يتفقون على اقتسام الأموال مقابل تهريبهما من فرقة تنفيذ الاحكام.

وينتهي المشهد بما يشبه الكوميديا السوداء حيث يُزج بـ "ليو ما ذي" بدلا من "لاو لين" و"لاو تشين"، فيكون كبش الفداء في أنه هو الهارب من الجندية بدلا منهما، ويقتاد من الجنود، ويسدل ستار الفصل الثاني.

٣- رمزية المقهى في النضال الصيني

أختار المؤلف "لاو شه" المرحلة الزمنية للفصل الثالث، بالفترة التي أعقبت هزيمة اليابانيين في منتصف اربعينيات القرن العشرين، وتحديدا في تباشير صباح أحد أيام الخريف، بينما يظل المكان نفسه لم يتغير وهو مقهى "يوتاي" الذي فقد كثيرا من رونقه وتغيرت ملامحه إلى حد كبير، وإن ظلت يافطة "لا تناقش شئون البلاد" معلقة في صدارته، بل تعددت وكتبت بأكثر من طريقة، وكذلك يافطة تطلب دفع الحساب مسبقا.

تظهر شخصية جديدة وهو "وانغ دا شوان" ابن "وانغ لي فا" صاحب مقهى يوتاي، وتصاحبه زوجته "تشو شيو هوا" وابنتهما "وانغ شياو هوا" في سن الدراسة الابتدائية. يقوم الزوجان بترتيب المكان واعداده لاستقبال الزبائن، ونفهم من الحوار أن هناك مشكلة أمنية تخص العم "دا لي" ويحذران ابنتهما من الادلاء بأية معلومات تخص مجيئه أو رحيله، فتؤكد الابنة أنها لن تنطق ببنت شفة.

تدخل إلى المشهد "كانغ شون ذي" وقد فعل الزمن بها الكثير، إذ يبدو على خصرها القليل من الانحناء، مما يشي بمدى ما تبذله من مجهود. وبعد حوار ودي من "وانغ شياو هوا" حول ابنها

"دا لى" الذي يبدو أنه أتم دراسته، ويريدها الآن أن تنتقل للعيش معه، وتحت رعايته، فتبدى "وانغ شياو هوا" تعلقا بها وتطلب منها ألا تغادر المكان لحين عودتها من المدرسة.

وبعد انصراف الامرأتان يدخل إلى المشهد وجه نسائي جديد، وهى "شياو دينغ باو"، وعلى حسب تعريفها نفسها، فهي مضيفة اغراء، أرسلها "شياو ليو ماذي"، فيشير لها "وانغ دا شوان" بأن المكان دهمه الفقر بسبب أفعال المعلم الأكبر "وانغ لي فا" الذي يدخل عند سماعه هذا الكلام اللاذع، فيوجه اللوم لابنه على هذا الكلام الجارح، وتوجه الفتاة كلامها لـ "وانغ لي فا" بأنه لا يزال يتمتع بصحة قوية، فيبادرها بالتأكيد على قدرته الفائقة علي تناول المزيد من الطعام، ولكنه يراها لم تتجاوز سن العشرين، فتوضح له نبذة عن حياتها، تكشف فيها عن عمق المأساة التي جعلتها مضيفة اغراء في هذه السن الصغيرة.

دينغ باو: نعم! كانت أمي أرملة وقامت بتربيتي؟ وبعد انتهاء حرب المقاومة ضد الغزاة اليابانيين، زعمت الحكومة أن البيت الصغير الذي تركه لنا والدي كان ملكا لخائن، واستولت عليه! ولذا ماتت أمى كمدا، وعملت أنا مضيفة اغراء! يا معلم وانغ، حتى يومنا هذا ما زلت لا أفهم ماذا يعني كان ملكا لخائن؟ أتعرف انت ذلك؟

وانغ لي فا: كوني حريصة عندما تتحدثين يا أنسة! ربما كلمة خاطئة تجعل كل شيء يندرج تحت اسم ملك لخائن! أنظري خلفك، إنه مستودع بضائع يملكه السيد تشين ار، وإذا ضايق شخصا ما، فإنهم يقولون إنه ملك لخائن ويفقد كل شيء! وهذا كل ما في الأمر! [٥٩]

من الواضح أن الحروب تأتي بشخصياتها الجديدة، وبينما يكون هناك ضحايا يكون هناك أثرياء حرب. ويبدو أن مهنة والده قد ورثها "شياو ليو ما ذي"، فها هو يعمل كوسيط في توريد مضيفات اغراء وخادمات، كما كان يفعل والده، والذي قبض عليه كما رأينا في

نهاية الفصل الأول، بل وتم إعدامه على الفور ليكفر عما ارتكبه في حق الجميع وعلى الأخص "كانغ شون ذي"

ولكن يبدو أن المقهى فقد الكثير من رونقه وعملائه الذين يغادرونه بلا رجعة، وهذا ما أثار قلق "وانغ لي فا" وابنه "وانغ ذا شوان"، ولذلك يحاول "شياو ليو ما ذي" أن يرتب لهما مضيفة اغراء لتسحب الزبائن مرة أخرى إلى داخل المقهى، وهو الأمر الذي انتقده "وانغ دا شوان" بقوله: كيف لمقهى عتيق ومحترم أن يعين مضيفة اغراء؟. ولكن شروط توظيفها، لا سيما وأنها لا تريد أجر نقدي، يحاول "شياو ليو ماذي" أن يجعلها فرصة رائجة بعد تعجب "وانغ لي فا" من كونها لا ترغب في أجر.

وهنا يوضح "شياو ليو ماذي" أنه تعرض للظلم بسبب القبض على والده وقتله، ولكنه يحاول ترتيب الأمور بحيث يتفوق على والده في نفس نوع عمله، ويؤكد لـ "وانغ لي فا" أن خطة مضيفة الاغراء هي الحل الأمثل، ليمتلئ المقهى من جديد بالزبائن.

وهنا يدخل محصل الكهرباء، فيتهرب منه "وانغ لي فا"، وعند امتعاض المحصل يبادره "شياو ليو ماذي" بأن المكان تابع لسلطة المدير "شين" رئيس قسم في قيادة الشرطة العسكرية، فيخاف محصل النور، وينسحب على الفور.

بعد خروجه، يدخل "شياو تانغ تيه ذوي" ابن العراف "تيه ذوي" والذي يبدو أنه هو الآخر قد ورث مهنة والده. وهنا يدخل في مشادة مع "شياو ليو ماذي"، كلاهما يلعن الآخر، ويحاول ابن العراف "شياو تانغ تيه ذوي" أن يسخر من طريقة ملبس "شياو ليو ماذي" التي تتفوق على ملابس الأوروبيين في الاناقة، ولكنه يعلق لـ "وانغ لي فا" بأن هناك نجم سيسطع في السماء قريبا، وأن نجم مضيفة الاغراء "شياو دينغ باو" سيتألق في سماء المدينة، ويعد "وانغ لي فا" بالسعادة والتألق، ويوضح له بأنه أصبح زعيم دين الطاوية، لكن "وانغ لي فا" يسخر منه قائلا أنه لن يرث أبيه في الحصول على الشاي مجانا، فيعاتبه بأنه بعد ارتداء عباءة الطاوية سيندم على قوله هذا.

يطلب "شياو ليو ماذي" أن يرافقه "شياو تانغ تيه ذوي" ليطلعه على خطة عقد العزم عليها، تتعلق باحتكار جميع العاملات في مجال الاغراء والراقصات والعاهرات في شركة

يمتلكها يطلق عليها "تو لاسي"، وهي كلمة أمريكية تعني الاحتكار، فيسأله إن كان قد حصل على موافقة الجهات الرسمية؟ فيرد عليه "شياو ليو ماذي" بالإيجاب، وأن المدير "شين" سيكون رئيس مجلس إدارة الشركة، وهو سيكون المدير العام، بل ويعرض على "شياو تانغ تيه ذوي" منصب المستشار إن هو اختار اسما جميلا يليق بهذه الشركة، ويعدد له "شياو ليو ماذي" فوائد وأعمال الشركة التي سينصب جل عملها على خدمة الجنود الأمريكان مقابل الدولارات الأمريكية، ويوضح له "شياو تانغ تيه ذوي" أن اسم "تو لاسي" يعنى الدفع والسحب والتمزيق في اللغة الصينية، وهو ما ينفر من عمل يبتغي الترفيه وعرض الشهوات على الجنود كأنهم يخطفون الفتيات، بينما ما يقومون بعمله هو تدريب الفتيات على كافة الأعمال الإغرائية، بل ويغري "شياو دينغ باو" بأنها ربما تكون مدربة لفتيات الإغراء في المستقبل، ويقترح "شياو تانغ تيه ذوي" إسم "شركة الزهور المتحدة" فيثني "شياو ليو ماذي" على الإسم، ويقرر مناقشة التفاصيل مع رئيس مجلس الإدارة السيد "شين"، وتنصرف "شياو دينغ باو" مع "شياو ليو ماذي" ويبقى "شياو تانغ تيه ذوي" في انتظار ضيف يحل على المقهى.

يدخل ثلاثة من الزبائن، وهم "مينغ شي فو" رئيس الطهاة فوق الخمسين من عمره، و" زو فو يوان" وهو قصاص محترف فوق الأربعين، و "ووي فوشي" أحد ممثلي أوبرا بكين، وكان يعمل قاصا في بداية حياته، وهو زميل وصديق "زو فو يوان"، واللذان يجلسان معا، بينما يجلس "مينغ شي فو" الطباخ بمفرده. يطلب منهم "وانغ لي فا" دفع ثمن الشاي مقدما، فيدفع "مينغ شي فو"، بينما يسأله "زو فو يوان" إن كان يريد أن يزيد عدد القصاصين ليلا في المقهى؟، ولكنه يعلل ذلك بعدم وجود مستمعين رغم استهلاك الكهرباء.

وهنا يوضحان لنا، بصفتهم مغنيين في الأوبرا، أن هذا العمل لا يدر أموال تكفي لإطعامهم، بل إنهم يتحسرون على فنهم الذي أوشك على الانقراض بسبب الأغاني والأوبريتات الهابطة التي أصبحت تحتل الساحات الغنائية.

يتجه "وانغ لي فا" للحديث مع الطباخ "مينغ شي فو"، ويسأله، كيف أنه كان غائبا لزمن طويل، فيجيبه بأنه كان يطهو الطعام في السجن، وعندما يطلب منه أن يعد الطعام

لزبائن المقهى يرفض معللا ذلك بأن السجون تكتظ بالبشر، وأنه ترك مهنته وأوشك على بيع أدوات المائدة. ثم يدخل "تشه دانغ دانغ" محاولا بيع عملتين فضيتين دون جدوى.

وفي هذه الأثناء تطل علينا شخصية جديدة وهي "زوجة بانغ سي"، ومعها خادمتها "تشون مي" التي يبدو من مظهرها المبالغة في الزينة، كأنها فتاة إغراء، يتبعها البائع المتجول "لاو يانغ". تنادي "زوجة بانغ سي" "شياو تانغ تي ذوي" يا زعيم دين الطاوية، فيجيبها ويصب لها الشاي، وتطلب من "دانغ دانغ" أن ينتظر برهة، ويفتح "لاو يانغ" حقيبة المشتريات ويعرضها عليها، فتطلب منه أن ينادي على البضائع مثل الباعة المتجولين بالغناء لجذب المشترين، فيفعل، وتختار هي جوربين، وتعطيهما لخادمتها "تشون مي"، وتطلب من "دانغ دانغ" أن يدفع الحساب لـ "لاو يانغ". وبعد أن يتم البيع، ينصرف كل من "لاو يانغ" و"تشه دانغ دانغ".

تطلب "زوجة بانغ سي" من "وانغ لي فا" أن يحضر السيدة "كانغ شون ذي" لملاقاتها، وتستقبلها بترحاب على أساس أنها حماتها، وأنها زوجة ابن أخيها الرابع "بانغ"، فتوضح لها "كانغ شون ذي" أنها لا تربطها علاقة بـ "بانغ"، فماذا تريد منها؟ فتبلغها بأن ابن أخيها الرابع "هاي شون" قد أصبح الحاكم العظيم في "سان هوانغ دو"، كما أصبح عضوا كبيرا في حزب الكومنتانغ، وأخ عن طريق الصداقة للمدير "شين"، وسيكون الامبراطور الجديد، وسيعتلى العرش في شيشان، وتطلب منها أن تؤازرها لكي تجعلها والدة الامبراطور، وتتولى معها شئون الحكم، وتغريها بالحياة الرغدة، والمأكل الجيد، والأموال. ولكن "كانغ شون ذي" ترفض ذلك العرض، وتطلب منها أن تكون امبراطورة كما تشاء، ولكن هي ستظل كادحة في مكانها، ولا يجرؤ أحد على النيل منها، أو العبث معها.

وهنا تتوجه "زوجة بانغ سي" إلى "وانغ لي فا" تطلب منه اقناعها بالموافقة لتكافئه، وإلا إذا فشل في اقناعها، فإنها ستحطم المقهى، وتنصرف مع "شياو تانغ تيه ذوي" و"تشون مي" وتتوعد "وانغ لي فا" بأنها ستحضر في المساء لتعرف الإجابة.

يدخل إلى المقهى "شياو ار داذي"، وعمله هو ضرب الطلبة المتمردين، حيث يحصل على النقود مقابل ذلك، وحينئذ تحدث مناقشة هامة بين "داشوان " ابن "وانغ لي فا"

و"شياو ار داذي"، إذ يرى دشوان أن عملهم عمل غير لائق، ومشين، ويجب أن يكف عن ضرب الطلاب، فيجيبه أنه سيتوجه لضرب المدرسين أيضا.

وانغ دا شوان: تضرب المدرسين؟ ضرب الطلاب عمل خاطئ، فكيف تضرب المدرسين؟

شياو ار دا ذي : ذكرت لك أنفا كيف أرسلت إلى هنا وما هي مهمتي ! قالوا لي إن المدرسين يستعدون للقيام بإضراب، والاضراب عمل رجعي ، ولذا يستحقون الضرب !وطلبوا مني أن احضر إلى هنا وانتظر المدرسين ، واضرب من أراه منهم ![٦٠]

بيد أن "دا شوان" يرفض أن يأخذ منه نقود ثمن الشاي، لأنه يعتبرها نقودا غير شرعية، فيجمع "شياو ار دا ذي" النقود من فوق الطاولة ويرحل.

وتدخل "كانغ شون ذي" إلى المشهد، فهي تستعد للرحيل، بينما يحاول "وانغ لي فا" أن يقنعها بكلام "زوجة بانغ سي" السابق، خوفا من تحطيم المقهى، فتبادره "كانغ شون ذي" بأنها من المستحيل أن تفعل ذلك دون ورع، وإنها تخشى على ابنها "دالي" أكثر من أن يعرف عن زيارتها له فيخرب بيتها.

وهنا يودعها "داشوان" و"تشوشيو هوا" ويودعها "وانغ لي فا" داعيا لها أن تعود إذا أرادت في أي وقت لو عاكستها الحياة، وتمضي وفي أثرها يدخل اثنان من المدرسين هما "شية يونغ رين" و"يوي خوجي" يدفعان ثمن الشاي، ويجلسان، فتدخل "وانغ شياو هوا" مهرولة مرددة أن المدرسين قاموا بإضرابهم، وأنهم لابد أن يؤدوا واجبهم تجاه طلابهم، فيرد عليها المدرس "يوي خوجي" بأنه له أطفال هو الآخر يتضورون جوعا، ولابد من اجتماع لمناقشة أحوالهم المادية الصعبة.

وعندما يدخل "وانغ دا شوان"، ويعرف من ابنته أنهم مدرسون، ينبههم إلى الخطر الداهم، وهو وجود كمين لهم لضربهم، وعلى رأسه "شياو أر داذي " الذي يدخل أثناء انصراف المدرسين مع "داشوان" فيأمرهم بالتوقف، فما كان منهم إلا أن وجهوا له لكمة

سقط خلالها على الأرض، ثم توعد "وانغ لي فا"، بسبب حمايته وتهريبه لهما، فلا يبالي بذلك، رغم مخاوف حفيدته.

وهنا تحضر فتاة الإغراء "دينغ باو" بمعلومات لـ "وانغ لي فا" تخص ما يدبر له ولمقهاه، من قبل كل من "شياو ليو ما ذي" والمدير "شين"، فهما يخططان للاستيلاء على المقهى، فيشكرها على المعلومات ويطمئنها على قدرته على تحمل أية عواقب، ونفس التحذير يقدمه له "شياو تانغ تيه ذوي" من جماعة "سان هوانج دو" التابعة للإمبراطورة، وأنها يمكنها أن تحطم المقهى بكل سهولة.

ومع دخول "شياو سونغ اين ذي" و"شياو ووش يانغ ذي" بملابسهما الأوروبية يتحدثان عن تمرد، بينما يستنكر "وانغ لي فا" أن تطلق كلمة "تمرد" على اضراب سلمى للمدرسين، فيوجه له "شياو سونغ اين ذي" اتهاما بأنه ينتمى لهذا التمرد، فيرد : بأنه يبالغ في تقييم شخصيته، ولكن "شياو ووش يانغ ذي" يطلب منه أن يرشد عن المحرض على التمرد بصراحة، ويسأله عمن حضر إلى المقهى بالأمس، فيردد اسم "كانغ دالي"، ليطلبا منه تسليمه لهما، فيسألهما هل يفضلان الحصول على نقود أم القبض على "كانغ دالى" فيهددانه بالحصول على مدخراته، لأنه لابد لديه نقود كثيرة لعدم اغلاق حانوته أبدا مثل باقي الحوانيت.

ومع ازدياد الاضطرابات في المدينة، يحضر "شياو أر دا ذي" ليحذرهم من المتمردين، لأنه شخصيا نالوا منه وتورم وجهه، فيقرر "شياو سونغ أين ذي" الانصراف بعد الايعاز لـ "وانغ لي فا" أن يقرر التعاون معهما، لأنهم سيعودون له، ولن يتمكن من الهرب حتى لو ذهب إلى الجحيم، ويضربه بقبضة يده، وينصرف "شياو وو شيانغ ذي" مع "شياو سونغ اين ذي" و"شياو ار دا ذي".

ينادي "وانغ لي فا" على "شياو هوا" وامها من ناحية الفناء الخلفي، فتهرولان ناحيته، وتسأله "تشو شيو هوا" عن ما العمل وقد سمعت كل ما حدث؟ فيطلب منهما المغادرة واللحاق بالعمة "كانغ"، وعندما تسأله "عما سيفعل هو، يجيبها بأن المقهى ملكه، وهو

سيعيش هنا، ويموت هنا، ويخرج كيس به نقود وصورة للمقهى منذ ثلاثين عاما ويعطيهم لهما، ويطلب من "شياو هوا" أن تعطيها لوالدها.

وعند خروجهما يباغتهما كل من "شياو ليو ماذي" و"دنج باو" اللذان يسخران من كونهما ذاهبين إلى بيت جدتهما، فيرد "وانغ لي فا" في رياء طالبا منهما ألا تتأخرا في العودة. وهنا يطلعه "شياو ليو ماذي" على الأخبار السارة من وجهة نظره، فقد اطلع المدير "شين" على خطة مفادها إعادة ترميم المكان وانتقال ملكيته له ليستريح هو وينتقل إلى مكان آخر ليتجنب مضايقته له في المستقبل، فيجيبه "وانغ لي فا" بأنه يدور بخلده الآن الانتقال إلى مكان آخر، فيطلب منه "شياو ليو ما ذي" أن يرتب المكان وينظمه، كما يطلب من "شياو دينغ باو" أن تحضر "شياو شين يان" وصديقتها، وهما فتاتا إغراء، لتكونا في استقبال المدير "شين"، وأن تحضر زجاجة عطر لتعطر بها المكان ذو الرائحة الكريهة.

ويدخل إلى المقهى السيد "تشانغ سي" حاملا سلة بها نقود ورقية لا قيمة لها، وبعض الفول السوداني، وقد بلغ السبعين، ولكن لا تبدو عليه امارات التقدم في السن إلا بشكل طفيف، ويسأل "وانغ لي فا" عن مراده، فيجيبه إنه يريد أن يتجاذب معه أطراف الحديث، ويشرب معه ابريقا من الشاي.

يدخل أيضا "تشين جين إي" وقد تغيرت هيئته، وأصبح طاعنا في السن، وملابسه رثة ويسأل عن "وانغ لي فا" وعندما يراه "وانغ لي فا" يدعوه لشرب الشاي وأكل الفول السوداني، ويسأله عن أحواله، فيجيبه "تشين جون إي" أنه لم يعد يلقى أي اهتمام من أحد، لذا سيغادر إلى تيانجين، أحد أهم الموانئ الصينية، لتفقد أحوال مصنعه، فيهنئه "وانغ لي فا" على عودته له من جديد بعد أن تم مصادرته، ولكن "تشين جون إي" يوضح له أن المصنع قد تحطم تماما.

تشين جون إي: تحطم! تحطم أربعين عاما من عملي الشاق! وإذا كان لا يعرف الآخرون هذا، فانت تعرف يا معلم وانغ إنني منذ العقد الثالث من عمري كرست حياتي لإنقاذ البلاد عن طريق التصنيع، والآن ..... استولوا على مصنعي، حسنا، ولا

أستطيع أن أفعل شيئا لأن قوتي ضئيلة! كان المصنع حيويا وحقق الثراء للبلاد! والنتيجة كانت تحطيمه كما بيعت آلاته كخردة! في العالم كله، في العالم كله، اتستطيع أن تجد مثل هذه الحكومة؟ أنا أسألك!

وانغ لي فا: في البداية، قمت بإدارة نزل، وأنت قررت أن تبني مستودعا للبضائع. ماذا حدث بعد ذلك؟ أغلقت ابوابه وصودرت كل البضائع! في البداية حذرتك ألا تبيع كل ممتلكاتك ، ولكنك صممت أن تبيع كل شيء وتشيد مصنعا ![٦١]

يخرج له "تشين جون أي" بعض الأشياء الخاصة به، والتي جمعها من وسط حطام المصنع، وطلب منه أن يقص قصته ليضحك بها زبائن المقهى، فيبلغه "وانغ لي فا" بأنه سيغادر هو الآخر إلى أي مكان.

السيد تشانغ سي: إلى أين ترحل؟

وانغ لي فا: أي مكان يا سيد تشين أر، يا سيد تشانغ سي، أنا لست مثلكما، السيد أر ثري ومغامر وطموح، والأشجار الضخمة تتجمل وطأة هبوب الرياح! وانت يا سيد سي، لم تشعر بالراحة طوال حياتك، ولم تتدخر وسعا في سبيل مناهضة الظلم. أما أنا أحاول أن أرضي الآخرين طوال حياتي، وأحترم وأحني ظهري، وأنحني ويدي متعانقتان أمامي لكل من أراه ولا أريد سوى تحقيق مستقبل سعيد لأولادي ويتوفر لديهم الطعام الكافي والملبس، ولا تقهرهم الكوارث ولا تدهمهم الأمراض، ولكن عندما كان الغزاة اليابانيين هنا، اضطر ولدي الثاني أن يهرب، وماتت زوجتي مرضا من شدة اشتياقها لرؤية ولدها! جميل جدا، لقد تخلصنا من اليابانيين، ألا يجب ان تتحسن الأحوال كثيرا؟ من يعرف (يضحك بمرارة) أها أها، أها أها !.

وانغ لي فا: الإصلاح، لم أنس الإصلاح أبدا، ولا أريد ابدا أن أبقي في الصفوف الخلفية، وفتحت نزلا بعد أن تعذر بيع الشاي، ولكن أغلقت أبوابه، ففكرن في احضار عراف! ولكن العراف لم يجذ المتفرجين حسنا، لم أفقد ماء وجهي، لذا فكرت أن أؤجر مضيفة اغراء! يضطر الانسان أن يعيش في هذه الحياة، اليس كذلك؟ حاولت أن أعمل أي شيء وكل شيء من أجل أن تستمر عجلة الحياة! نعم اضطررت أن أدفع رشوة، اعطيتهم لفة بها بعض النقود، ولكن لم أرتكب إثما أو عملا فاسقا، فلماذا لا يتركوني أعيش حياتي؟ أذنبت في حق من؟ من؟ يعيش الكلاب من الرجال والنساء في العائلة الإمبراطورية حياة البذخ والترف ،بينما أنا غير مسموح لي أن أكل خبز الذرة ، من صاحب هذه الفكرة [٦٢]

واضح من الحوار أن كل منهم يلقى أغنية الوداع لما آل إليه حاله وحال البلاد، ولذلك اختتم الحوار بإقامة مراسم جنائزية تقليدية على كل منهم، ويودعون بعضهم البعض. ثم تدخل فتاتا الإغراء "دينغ باو" و"شياو شين يان" وتخبره "دينغ باو" بحضور "شياو شين يان" و"شياو ليو ما ذي"، ويطلب منهما الوقوف على اليمين وعلى اليسار في انتظار وصول المدير "شين" بسيارته مرتديا الزي العسكري، وفي حراسة جنديين.

ويدخل مستعرضا المقهى وفتاتي الإغراء وجنوده، وفي تلك اللحظة يعلن "شياو ليو ما ذي" أن المقهى أصبح قاعدة للعمل، ليتمكنا من مراقبة الناس، والقبض على أعضاء الحزب الشيوعي.

ويستعرض "شياو ليو ما ذي" كل إمكانيات المكان، وكيف سيكون ملك وتحت أمرة المدير "شين" الذي أخذ يثني على كلامه، فتذكرهم "دينغ باو" بضرورة مراعاة "وانغ لي فا"، وإنه يمثل ماركة مسجلة للمقهى، ولا بد أن يوفرا له مكان للعمل في المقهى، فيوافق المدير

"شين"، ويرسل "شياو ليو ما ذي" لإحضاره، فيذهب ويعود مهرولا قائلا للمدير "شين" إنه لا يعرف لماذا شنق نفسه؟؟؟!!!

وهنا تنسدل الستار، وتنتهي المسرحية بهذه النهاية المفجعة، والتي ربما تمثل أيضا لدى المؤلف بعض من بقايا الكرامة الإنسانية التي أبت أن تتقبل الذل والهوان.

الخاتمة

النتائج:

١- قدمت تجربة "لا وشه" الأدبية والمسرحية نموذجا جديدا في الكتابة، في الأدب الصيني الحديث، يعتمد على التركيز والايجاز والعبارات القصيرة، وعدم التكلف في رسم الشخصيات، أو المواقف، والقدرة على الكشف عن التناقض في الأحداث والشخصيات، والتعبير بدقة عنها بلغة بليغة وعبارات موجزة، ومختصرة، ومكثفة في الوقت نفسه. فرغم تعدد الشخصيات في هذه المسرحية؛ إلا أنه ظل ممسكا بالحبكة الدرامية التي تنتقل ما بين الأجيال المختلفة، والشخصيات المتعددة بتنوع اهتماماتها، وهذا ما جعل اسم "لا وشه" بارزاً في تاريخ الأدب الصيني الحديث. وكذلك يغلب على أسلوبه الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة للمكان والملابس والتي يعبر من خلالها عن الطبقات الاجتماعية المختلفة.

٢- كشفت مسرحية "المقهى" عن قدرة لا وشه على التصوير الدقيق لحياة الصينيين في لحظات مختلفة من حياتهم، فهو تصوير صادق وأمين، ولم يخش من بؤس الواقع الذي قد ينتج لنا أدبا تشاؤميا أو عبثيا، بل استطاع بمهارته وتمكنه من اللغة، أن يلخص لنا، في صور فنية متتالية ومتلاحقة، مساحات شاسعة من آلام الشعب الصيني، عبر توظيف الوقائع الاجتماعية وأحداث التاريخ وصور المعاناة والفقر والجهل والتخلف، في عمله المسرحي بقدرة ومهارة ومتعة فنية في الوقت نفسه. وقدم لغة مسرحية وصياغة درامية تتناسب مع طبيعة القضية التي ينشغل بها في المقهى.

٣- اتسمت أعمال لاو شه في إطار الواقعية الاجتماعية، بالعديد من السمات، السمة الأولي: أنها كانت سجلا دقيقا لحياة وتاريخ الشعب الصيني، فقد سجل نضالاته ضد المحتل، وضد المشكلات الداخلية، وسلط الأضواء بدقة متناهية على نماذج من المجتمع الصيني تعاني الفقر والحاجة. السمة الثانية: أكد معظم النقاد على أن مسرح لاو شه يعتبر مصدرا تربويا مهما للشعب الصيني، حيث شحن ابداعه المسرحي بالكثير من القيم التربوية للنشء والكادحين من الفلاحين والعمال، كذلك عبرت تجربته المسرحية، وخاصة في مرحلتها الثانية، عن حياة المجتمع الجديدة، كاشفا عن المتغيرات التي طرأت على المجتمع الصيني، الذي كان مطمعا للجهل والاقطاع والاحتلال الأجنبي. إذ كانت الشخصية الصينية في حاجة إلى الكثير من

الملهمين الذين يبثون فيه روح التحدي والأمل في المستقبل. السمة الثالثة: الواقعية الاجتماعية، حيث اختار "المقهى" بوصفه مكان عام، يجتمع فيه الناس من كافة الطوائف والعرقيات والطبقات والفئات، وتتوالى عليه الأجيال المختلفة، وتدور بداخله موضوعات لا حصر لها، بحيث يصدق القول بأنه مجتمع مصغر، ولما كان المقهى في مكان شعبي في العاصمة بكين، فمن المؤكد أن لاو شه يستهدف من ذلك رصد هؤلاء الصينيين متوسطي الحال والفقراء والمعدمين من المترددين على المقهى لأغراض مختلفة.

٤- ليس بالمسرحية حدث رئيسي تدور حوله الأحداث، من بدايات الفصل الأول حتى نهايات الفصل الثالث، فالأحداث متعددة ومتنوعة وبها زخم يشبه زخم الشعب الصيني، وأن ما يمكن أن نصف به المسرحية في هذا الصدد أنها تحمل مضمونا واحدا، وإن تم العزف عليه بصور مختلفة، هذا المضمون هو تجسد أصناف العذاب النفسي والجسدي الذي عانى منه المجتمع الصيني والإنسان الصيني سواء من الحكم الاقطاعي، أو الاحتلال الأجنبي أو الحروب، وكل ما يترتب على تلك العناصر من أزمات اجتماعية واقتصادية وسياسية تؤثر علي حياة الأفراد. ونظرا لهذا الزخم الكبير في المسرحية، وجدنا أن الأحداث فيها تتصارع بصورة كبيرة، لدرجة أننا نفاجأ بدخول وخروج شخصيات كثيرة لا يبدو أنها تحمل جديدا أو إضافة لأحداث المسرحية، ومن ثم فالبطل هنا ليس الأشخاص وإنما المكان، الذي أكسبه لاو شه قيمة تفوق قيمة شخصيات المسرحية.

٥- إذا كان موضوع المسرحية متصل مباشرة بحياة الصينيين، فالشخصيات كذلك، لم تنشأ من الصراع الدرامي، أو من خيال المؤلف، بل جاءت بصورة تبدو عرضية، إلى المقهى/ أو علي خشبة المسرح، وكأن لا وشه يؤكد هنا أنه لا اختلاف جذري وكبير بين شخصيات الواقع وشخصيات المسرحية، بمعني أن وحي الكاتب لم يتدخل لخلق شخصيات ومواقف درامية من نسج خياله، بل نجده يختار شخصياته الدرامية من الواقع الحي ومن التجربة المباشرة، لذلك جاءت شخصياته بها الكثير من مواطن النقص، ولم يبحث أبدا عن شخصيات ناضجة وكاملة، مثلما نجد في المسرح الإغريقي أو الأوربي الحديث.

٦- تحتوي المسرحية على العديد من الدلالات الرمزية التي قد تشير إلى علاقة المسرحية بالواقع، فشخصيات المسرحية هي تسع وأربعون شخصية، بين رئيسية وثانوية وهامشية، وقد نعتبرها دلالة على ثورة ١٩٤٩ الشيوعية بقيادة ماو تسي تونج. وكذلك المقهى الذي يشير إلى الوطن أو الدولة أو فئات المجتمع. وأن التقلبات التي طالت المجتمع وجدناها بصورة مصغرة وبأنماط فردية عبرت عن صور النزاع في المجتمع الصيني. وكما اختار المؤلف شخصيات متنوعة لتعبر عن تنوع الفئات الاجتماعية، اختار أيضا أنواعا من النشاط التجاري تعبر عما كان يدور داخل مجتمع تحكمه علاقات اقطاعية، وفساد حكومي، وقوات احتلال، فكانت أنواع التجارة عبارة عن المخدرات والدعارة والطيور والآثار والنقود الفضية النادرة...الخ، وهي دلالة على أن لا وشه كان مدركا تماما لطبيعة المجتمع الصيني ما قبل الثورة الشعبية. كذلك دلالة اختيار النهاية لـ " وانج لي فا " البطل وصاحب المقهى، حينما قام بشنق نفسه مع اقتراب سحب المقهى منه. تلك الدلالة توضح بشكل جلي أن الأفكار الخاصة بالكرامة والسمو من أهم سمات الشخصية الصينية. وثمة دلالة أخري توحي بوعي لاو شه الواقعي والاجتماعي، وذلك من خلال الجيل الثالث من الأبناء، مثل "كانغ دالي" الذي حظي بالتعليم، وعاد لينتشل أمه من براثن الخدمة والعمل الشاق. أيضا شخصية " وانغ شياو هوا " حفيدة " وانج لي فا"، وتلك دلالة يريد أن يؤكد لا وشه فيها على أن الجيل جديد يحمل في قلبه صورة من الماضي الجميل الذي يأمل في أن يعود مرة أخرى، وهذه الرمزية مستقاة من صورة المقهى التي أعطاها لها جدها "وانج دي فا"، لكي تحتفظ بها، وتعطيها لأبيها قبيل إقدامه على الانتحار. وكأنه يسلم الصين الجديدة إلى الجيل الجيد القادر علي تحمل المسئولية بعلمه ومعرفته واخلاقياته وثقافته.

٧- يبدو العنصر النسائي في المسرحية قوي التأثير، من خلال الشخصية الرئيسية " كانغ شون ذي" و" وانغ شو فين" وزوجة " بانج سي " و " شياو شين يان"، فكل شخصية من هذه الشخصيات النسائية لها دور مهم في تنامي أحداث المسرحية ووصولها إلى ذروة الأحداث في نهايتها.

٨- أخيرا، تعتبر مسرحية المقهى حلقة وصل أو جسر العبور للأدب الصيني والمسرح الصيني من الكلاسيكية إلى الواقعية، ومن الأدب القديم إلى الأدب الحديث، وتعبر على قدرة المبدع الصيني على أن يقدم عملا أدبيا بمعايير عالمية.

هوامش البحث

[١] – إبراهيم حماده: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١، ص٣١٤

[٢] – نفسه، ص ١٤٤

[٣] – فوبيون باورز: المسرح في الشرق، ترجمة: أحمد رضا مُحَّد رضا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص ٣٢٥.

[٤] – نفسه، ص ٣٠٥.

[٥] - Chu-Chia-Chien: The Chinese Theatre, John Lane The Bodley Head Limited London,1940,p.20و

[٦] - Ipid,p.38

[٧] Kendra Cui: Theatre as a paradigm: Chinese theatre as expressive and Western theatre as active, Submitted in Partial Fulfillment for the Prerequisite in Honors in Theatre Studies, April 2018,p.11

[٨] - Colin Mackerras: Traditional Chinese theatre, Published online on: 04 Feb 2016,p.33

Routledge Handbook of Asian Theatre (routledgehandbooks.com)

[٩] – لين خاي بوا: دراسات في المسرح الصيني في التسعينيات، ترجمة: أميمة غانم زيدان، مجدي مصطفي أمين، رحاب محمود صبح، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠١٠، ص ١٠

[١٠] – باي-تشين ليانج: المسرح الحواري الصيني في علاقته بالغرب، من كتاب دراسات مختارة من مسارح أسيا، تحرير: جون جاكو، ترجمة: نورا أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٥٣

[١١] – لين خاي بوا: دراسات في المسرح الصيني في التسعينيات، مرجع سابق، ص ١٠

[١٢] - Chu-Chia-Chien: The Chinese Theatre, op,cit,p.23

[١٣] - Ipid,p23

[14] - Ming Dong Gu: General Introduction, Writing modern Chinese literature in English, In Book, Edited by : Ming Dong Gu,Tao

Feng: Routledge Handbook of Modern Chinese Literature, Publisher: Routledge, Informa Ltd Registered in England and Wales Registered Number: 1072954 Registered office: 5 Howick Place, London SW1P 1WG, UK,2018,p.7

[١٥]- مختار السويفى: ألوان من النشاط المسرحي في العالم، المؤسسة الوطنية العامة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٢، ص٨٥

[١٦]- فوبيون باورز: المسرح في الشرق، مرجع سابق، ص ٣٠٢.

[١٧]- منال فودة: تجليات مسرح الشرق الأقصى في المسرح المعاصر: دراسة تطبيقية على فرقة الشمس، العدد ٦٧، مجلة كلية الآداب، الإسكندرية، ٢٠١١.ص ص ٣،٢

[١٨]- أ.د.دي تشارنر: حول جماليات المسرح التراثي الصيني، دراسات مختارة من مسارح أسيا، تحرير جون جاكو، ترجمة: نورا أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٣٠.

[١٩]- نفسه، ص٣١.

[٢٠] -Ming Dong Gu: General Introduction, Writing modern Chinese literature in English,op,cit ,p.14

[٢١]- Ipid,p.14

[٢٢]: - zhu xuefeng and liu haiping Eugene O'Neill as Traditional Chinese Chinese Theatre: Adapting Desire under the Elms, theatre research international · vol. 34 | no. 1 | pp3–20, C International Federation for Theatre Research 2009 · Printed in the United Kingdom doi:10.1017/S0307883308004203,p.4

[٢٣]- فوبيون باورز: المسرح في الشرق، مرجع سابق، ص ٣١٤.

[٢٤]-Colin Mackerras: Traditional Chinese theatreop,cit,p.36

[٢٥] - Kendra Cui: Theatre as a paradigm: Chinese theatre as expressive and Western theatre as active, op,cit,p.49

[٢٦] - Peilun Liu: The Decline of Traditional Chinese Opera, Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 638 Proceedings of the 2021 International Conference on Public Art and Human Development (ICPAHD 2021), p.879.

[٢٧]– فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٩٥.

[٢٨]– ألأراديس نيكول: المسرحية العالمية، الجزء الثالث، ترجمة: عبد الله عبد الحافظ متولي، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٩٧

[٢٩]– رجاء جبر: المدخل الي المذاهب الأدبية، الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٩، ص٥٩

[٣٠]– إبراهيم حماده: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص٣١٥

[٣١]– كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة: إبراهيم حماده، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص٧٣٧

[٣٢]– جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف لبوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص ص ١٤٤،١٤٣.

[٣٣]– جوزيف نيدهام: موجز تاريخ العلم والحضارة في الصين، ترجمة: مُحَّد غريب جودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب، ١٩٩٥، ص١٠٨

[٣٤]–أ.س.ميغوليفسكي: أسرار الآلهة والديانات، ترجمة: حسان ميخائيل اسحق، منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ،دمشق، سوريا، ط٤، ٢٠٠٩، ص٢٩١

[٣٥]– ديمين كرانت: الواقعية، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص٣٥.

[٣٦]– فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٨، ص١٩٨

[٣٧]– مجموعة مشرفون: (أنيك بونوا – دوسوسوا – غي فونتين) : تاريخ الآداب الأوربية، الواقعية– الحداثة– ما بعد الحداثة، الجزء الثالث، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٣، ص٨.

[٣٨]– اتيان سوريو: الجمالية عير العصور، ترجمة: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، ط٢،١٩٨٢، ص١٩٧.

[٣٩]– إبراهيم حماده: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص ١٠٧

* حركة ٤ مايو: حركة ثقافية وسياسية أسسها الطلبة الصينيون في عام ١٩١٩، تهدف الي مناهضة السياسات الامبريالية تجاه بلدهم، في معاهدة فرساي التي سمحت لليابان بالحصول على أراض صينية في شان دونغ. فاشتعلت المظاهرات الطلابية والاحتجاجات الوطنية. وكانت تلك الحركة. عنصرا مهما في بلورة الروح الوطنية، والايمان بدور وأهمي أن يشارك الشعب الصيني، وليس نخبته فحسب، في النضال الوطني.

[٤٠]– عبد العزيز حمدي عبد العزيز: مقدمة مسرحية المقهى، مراجعة: تشانج يوي تشي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١١٦.

[٤١]– نفسه، ص ١١٥.

[٤٢] -Xiang Xu: An Analysis of the Educational Thoughts in Lao She's Novel, Advances in Social Science, Education and Humanities Research, Volume 341,2019,p.48.
file:///C:/Users/M/Downloads/125916050-1.pdf

[٤٣]– عبد العزيز حمدي: مقدمة مسرحية المقهى، مرجع سابق، ص ١١٩

[٤٤]– نفسه، ص ص٦٠،٦١

[٤٥]– عفاف مسعد العبد: دراسات في تاريخ الشرق الأقصى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص٩٦.

[٤٦]– عبد العزيز حمدي: مقدمة مسرحية المقهى، مرجع سابق، ص٥.

[٤٧]– لاو شه: المقهى، ترجمة وتقديم: عبد العزيز حمدي، مراجعة: تشانج يوي تشي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة،٢٠٠٢ص ص ١٥٤–١٥٥

[٤٨]– لاو شه: المقهى، مرجع سابق، ص ١٥٦.

[٤٩]– نفسه، ص ١٦١.

[٥٠]– نفسه،١٦٦.

[٥١]– نفسه، ص ص ١٧٤–١٧٥

[٥٢]– نفسه، ص ١٧٩.

[٥٣]– نفسه، ص ١٨٦.

[٥٤]– نفسه، ص ص ١٨٧–١٨٨.

[٥٥]– نفسه، ص ص ١٩١–١٩٢.

[٥٦]– نفسه، ص ص ١٩٨–١٩٩.

[٥٧]– نفسه، ص٢٠٢.

[٥٨]– نفسه، ص ص ٧– ٩.

[٥٩]– نفسه، ص٢٢٠

[٦٠]– نفسه، ص ص ٢٤٢–٢٤٣.

[٦١]– نفسه، ص ٢٥٦.

[٦٢]– نفسه، ص ص ٢٥٨–٢٥

مصادر ومراجع البحث

أولا: المراجع العربية

١. أ.د.دي تشارنر: حول جماليات المسرح التراثي الصيني، دراسات مختارة من مسارح أسيا، تحرير جون جاكو، ترجمة: نورا أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.

٢. أ.س.ميغوليفسكي: أسرار الآلهة والديانات، ترجمة: حسان ميخائيل اسحق، منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ،دمشق، سوريا، ط٤، ٢٠٠٩.

٣. إبراهيم حماده: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١.

٤. اتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، ط٢،١٩٨٢.

٥. باي–تشين ليانج: المسرح الحواري الصيني في علاقته بالغرب، من كتاب دراسات مختارة من مسارح أسيا، تحرير: جون جاكو، ترجمة: نورا أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.

٦. جوزيف نيدهام: موجز تاريخ العلم والحضارة في الصين، ترجمة: مُحَمَّد غريب جودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب، ١٩٩٥.

٧. ألأراديس نيكول: المسرحية العالمية، الجزء الثالث، ترجمة: عبد الله عبد الحافظ متولي، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.

٨. ديمين كرانت: الواقعية، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

٩. رجاء جبر: المدخل الي المذاهب الأدبية، الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٩.

١٠. عبد العزيز حمدي: مقدمة مسرحية المقهى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ..٢٠٠٢

١١. فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٨.

١٢. فوبيون باورز: المسرح في الشرق، ترجمة: أحمد رضا مُحَمَّد رضا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

١٣. كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة: إبراهيم حماده، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٦.

١٤. لاو شه: المقهى، ترجمة وتقديم: عبد العزيز حمدي عبد العزيز، مراجعة: تشانج يوي تشي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة،٢٠٠٢

١٥. لين خاي بوا: دراسات في المسرح الصيني في التسعينيات، ترجمة: أميمة غانم زيدان، مجدي مصطفي أمين، رحاب محمود صبح، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠١٠.
١٦. مجموعة مشرفون: (أنيك بونوا – دوسوسوا – غي فونتين) : تاريخ الآداب الأوربية، الواقعية– الحداثة– ما بعد الحداثة، الجزء الثالث، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٣،
١٧. مختار السويفى: ألوان من النشاط المسرحي في العالم، المؤسسة الوطنية العامة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٢،
١٨. منال فودة: تجليات مسرح الشرق الأقصى في المسرح المعاصر: دراسة تطبيقية على فرقة الشمس. العدد ٦٧، مجلة كلية الآداب، الإسكندرية، ٢٠١١.

ثانيا: المراجع الاجنبية

1. Chu-Chia-Chien: The Chinese Theatre, John Lane The Bodley Head Limited London,1940.
2. Colin Mackerras: Traditional Chinese theatre, Published online on: 04 Feb 2016.
Routledge Handbook of Asian Theatre (routledgehandbooks.com)
3. Kendra Cui: Theatre as a paradigm: Chinese theatre as expressive and Western theatre as active, Submitted in Partial Fulfillment for the Prerequisite in Honors in Theatre Studies, April 2018.
4. Ming Dong Gu: General Introduction, Writing modern Chinese literature in English, In Book, Edited by : Ming Dong Gu,Tao Feng: Routledge Handbook of Modern Chinese Literature, Publisher: Routledge, Informa Ltd Registered in England and Wales Registered Number: 1072954 Registered office: 5 Howick Place, London SW1P 1WG, UK,2018,

5. Peilun Liu: The Decline of Traditional Chinese Opera, Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 638 Proceedings of the 2021 International Conference on Public Art and Human Development (ICPAHD 2021).
6. Xiang Xu: An Analysis of the Educational Thoughts in Lao She's Novel, Advances in Social Science, Education and Humanities Research, Volume 341,2019,p.48. file:///C:/Users/M/Downloads/125916050-1.pdf
7. zhu xuefeng and liu haiping :Eugene O'Neill as Traditional Chinese Theatre: Adapting Desire under the Elms, theatre research international · vol. 34 | no. 1 | pp3–20, C International Federation for Theatre Research 2009 · Printed in the United Kingdom doi:10.1017/S0307883308004203