مسرحية (السلطان الحائر)

بين النص والعرض

دراسة تطبيقية

دكتور/ أحمد صقر

كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

مسرحية (السلطان الحائر)

إن الهموم التي يحياها المواطن في مصر والعالم النامي كثيرة، ومنها ما يؤثر بشكل مباشر أو غير مباشر في حياته ، وذلك من خلال تأثيرها في المجتمع بشكل عام ، وفي حياة المواطن البسيط بشكل خاص.

ولعل من الهموم السياسية التي تجلت في مصر في أعقاب ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ هم السلطة ،والعلاقة بين الحاكم وبين الشعب، وإمكان تحقيق نوع من التلاقي الإيجابي بين الاثنين، وما يترتب على هذا المسعى من قبل بعض الحكام حينما تعترض سبل حياتهم بعض المشكلات، فينعكس ذلك سلباً على أساليب تثبيتهم لأركان حكمهم ضد من يعارضهم حتى ولو صار المعارض لبقائهم في كرسي السلطة هو عدم دستورية هذا البقاء؛ لأنه – الحاكم – فاقد للأهلية كونه عبداً ولا يحق له البقاء في هذا الكرسي لمخالفته القانون.

يعكس تاريخ الفكر الإنساني كثيراً من القضايا المهمة التي شغلت الإنسان منذ البداية ، من هذه القضايا قضية المساواة والعدالة ؛ فقد شغل الإنسان بهذه القضية وسعى إلى ضرورة العيش في عالم تسوده العدالة .....يحصل الإنسان على هذا الحق مهما تدنت مكانته الاجتماعية على أن مسألة المساواة أمام القانون تعد من أهم المشكلات التي شغلت الإنسانية عامة والمسرحيين بوجه خاص؛ فتحدثوا عنها [١] من خلال بعض المعالجات التي لم تكن تحقق ما يصبو إليه الناس ؛ إذ نادى

بعض الكتاب بضرورة العودة إلى القانون والسعي إلى إصلاح أحـــوال المجتمع.

ومهما تعددت أشكال المعالجات المسرحية فإننا نتوقف عند مسألة في غاية الأهمية وهي مدى إمكان تدمير القوانين، والثـــورة عليهـــا، واستبدالها بقوانين عادلة ، ولعلنا نستعرض لهذه الإشكالية بالتحديد من خلال المسرحية موضوع الدراسة .

يرى بعض المتخصصين في مجال العلوم الاجتماعية والقـــوانين الوضعية التشريعية أن قضية العدالة وتحققها،وقضية الحاكم، وشـــرعية حكمه، وأحقيته في الحكم دون مساس بحقوق الآخرين ودونما انتقـــاص لحقوق الحاكم هي قضية تثير الجدل والنقاش؛ إذ من الممكن أن نتصور الشعب يطالب بحقوقه من أجل البقاء، بل يعلن البعض ذلـــك صـــراحة مقارنة بشعوب أخرى أكثر حظاً في حصولها على حقوقها ولكن عندما تصبح المسألة مقلوبة ومعكوسة فنحن أمام سلطان يطالـــب بشـــرعيته ويسعى لبقائه في كرسي السلطة لأن هذا الكرسي لم يعد من حقه بعد أن اكتشف الجميع أنه عبد لم يعتقه من كان يملكه في السابق ، ولأن الحاكم العبد لا يحكم أحرارا ومن ثم فإن شرعيته في الحكم غير متحققة.

إن ذكاء (توفيق الحكيم) جعله يقربنا من أساليب الحكم ويبين كيف يمكن أن يحكم من لا يملك أحقية الحكم، وكيف يمكن أن يبقى الحـــاكم في كرسي الحكم دونما قرار، هل سيلجأ للقانون فيباع لكـــي يعتـــق؟ أم يلجأ إلى السيف وهو سهل لكي يسكت كل الأصوات لكـــي يحكـــم دون مهانة أو تنازل ؟ولأن المعارضة تخشى البطش فلابد أن تستجيب للقوة، وتصمت ومن ثم لن يذل الحاكم بأن يعرض في المزاد أمام الناس.

تلجأ السلطات في بعض بلدان العالم لأساليب كثيرة الهدف منها تثبيت دعائم هذا الحكم وأركانه ،بعض من هذه الأساليب إصلاحي ، وبعضها الآخر تعسفي ، يقوم على العنف ، هادفة من وراء ذلك تحقيق مصالحها واستمرار مصالح الطبقة التي تمثلها وتحميها لكن الأمر قد يتخطى- في بعض الأحيان -أفرادا بعينهم، ليصل إلى أعلى هرم السلطة كما هو الحال في مسرحية (السلطان الحائر).

يعود بعض الكتاب المسرحيين في معالجة مثل هذه القضايا المتعلقة بالعلاقة بين الحاكم والمحكومين إلى توضيح أي الأساليب تنتهج من قبل الحاكم لتثبيت أركان حكمه، فقد يلجأ إلى الأسلوب السلبي المعتمد على التعسف، والعنف، والقمع، والشدة أو إلى الأسلوب الإيجابي المعتمد على القانون، والإصلاح من أجل ضمان بقائه بشكل شرعي في حكمه.

حين يلجأ الحاكم إلى القوة، والعنف، والقمع ،والشدة فإنه غالبا ما يحتمي بقوة من يحيطون به مثل الجيش أو الشرطة ورجال القانون أو من خلال سلطة الإعلام وقوته ، في بث ما يحقق له القدرة على البقاء، وإن كان ما يبني بعيداً عن المصداقية.

إن قراءة مسرحية (السلطان الحائر) سوف تؤكد هذا الجانب المتمثل في سعي الحاكم ومن حوله أجهزة الحكم، مثل الوزير الذي أشار على السلطان أن يقتل النخاس، ويقتل قاضي القضاة إذا تمسك بضرورة بيع السلطان في المزاد العلني؛ ليتم عتقه بعد بيعه.

أما عن القاضي فقد مثل القانون، وطالب السلطان بضرورة أن يتمسك به، وأن يعرض نفسه للبيع لكنه سرعان ما يتراجع بعد ذلك عن رأيه، ويتخلى عن حماية القانون ، بمجرد أن شاهد السلطان يذل على يد الغانية.

على الرغم من إدراك السلطان إمكان قمع المعارضين له سواء كان النخاس أو القاضي أو من يتجرأ على إعلان (خبر ملكية) سلطان لبيت المال ولابد قبل أن يحكم شعباً حراً أن يباع، ويعتق ؛ليحصل على حقوقه في الحكم ، وعلى الرغم من ذلك فإن السلطان -كما يتضح- سيرفض اللجوء إلى القوة ولا يقبل أن تسلط أيدي البطش على الرعية القائمين على القانون ويقوده حلمه وحكمته إلى الانصياع للقانون؛ ليقوى من أركان ملكه وسلطانه ، ليؤكد أن هذا لن ينتقص منه ،ولا من هيبته وجاهه.

يخالف (الحكيم) في هذه المسرحية ما اعتاد عليه الناس من توقعات من قبل علاقة السلطة بأجهزة القمع عن طريق قوة الجيش أو القانون؛ إذ إنه بدلاً من عقد صفقة بين السلطة ممثلة في السلطان ، القاضي ، الوزير مع قوة جيش السلطنة من أجل تحقيق المقولة القديمة " أن السلطة تتوحد مع الأجهزة المحلية لحماية أمن الدولة و استقرارها "، يخالف ذلك ولا يحقق ما توقعه الناس من أن السلطة والأجهزة وجهان لعملة واحدة ومن ثم يلجأ إلى البطش والقمع.

واستمراراً لفكرة مخالفة (الحكيم) غيره من الكتاب في نظرته إلى السلطان والقوة لم يمنح مساحة تتحقق فيها أوجه القوة والبطش من قبل المحافظين على أمن السلطنة واستقرارها فنحن نسأل أين السياف؟

وأين السجان؟ وأين الميدان العام الذي يشنق فيه كل من يعارض السلطان؟ وأين صولات وجولات السلطان ليكشف للقارئ، والمشاهد عدد المرات التي أصدر فيها أحكاما ضد من عارضوه ، بل كان العكس هو الصحيح؛ فقد عدد المؤلف المعارك التي خاضها السلطان وحقق فيها الانتصار لمملكته وسلطانه.

يعتمد بعض الكتاب حين يعالجون قضايا السلطة والعلاقة بين الحكام والمحكومين على فرض هالة من القداسة والسحروالخرافات والنبوءات [٢] وذلك عن طريق عباءة الدين التي تؤدي إلى الخشوع والتصديق؛ ليتمكن الحاكم من السيطرة على الرعية وذلك بانصياع الناس إلى آراء رجال الدين الذين يبثون في نفوس الرعية الطمأنينة بل والتبجيل إلى حد القداسة.

لم يعد (الحكيم) كذلك إلى الشعراء الذين ينجحون في التهليل والدعاية للحاكم ، فهم أبواق السلطة في عصورها طوال فترات التاريخ العربي وإن كان قد حل محلهم في العصر أجهزة الإعلام وإن خالف البعض هذا الرأي.

ورأى أن شعراء البلاط -مهما اختلفت تسميتهم- لازالوا يمارسون أدوارهم إلى جوار الحكام.

إذا قرأنا المسرحية ندرك أن (الحكيم) لجأ إلى الغانية - كما سيتضح عند التحليل - التي من الممكن أن تكون إحدى وسائل الإعلام القديم في هذا العصر ، فهي ليست الغانية بالمعنى السلبي ، بل هي امرأة أحبت الشعر والأدب وفتحت ما يشبه صالوناً أدبياً للشعراء

ومحبي الشعر لكنه هوجمت بعد موت زوجها فنزعت الحجاب الذي كان يفصلها عن ضيوفها والتقت معهم وجهاً لوجه.

لعل هذا الأمر يقربنا من إدراك (الحكيم) لأهمية الإعلام في الترويج للحاكم فلجأ إلى الغانية بما لها في نفوس الناس من مكانة حتى ولو كانت سلبية – كما أوضحت المسرحية في مرحلة، – لكنها سرعان ما تؤكد أهميتها حين تصبح صاحبة الكلمة الأولى والأخيرة في مصير هذا السلطان وكأن (الحكيم) يستبدل شعراء البلاط بالغانية؛ لتقوم بدور وسائل الإعلام التي أكدت من خلال المسرحية التزام السلطان بالقانون، وتنفيذه لبنوده، وعدم رغبته في تجاهل رأي الشعب وإن كان البعض يرى أن الغانية قد تصبح هي المعادل الموضوعي للشعب وأن دورها قد يتخطى حدودها الشخصية إلى حدود أعمق، وأوسع لتشمل الشعب كله.

قام بعض الحكام في عصور التاريخ العربي المختلفة بإبعاد أعداء الدولة؛ لضمان إسكاتهم أبد الدهر ولعل الحكيم لم يلوح بهذا الأسلوب – وإن لوح به الوزير– من قريب أو بعيد من خلال حوار الشخصيات ؛لأنه لم يكن ضمن الحلول المقترحة من قبل (الحكيم) وإن كان قد استعرض التاريخ العربي ،وقرأه قراءة متأنية فاحصة مدققة لكنه لم يشر إلى شخصية يعادل دورها دور القائمين على الإبعاد حينما ينتشر خبر ما،ويسيطر على الرعية ويدرك القائمون على الحكم ومعاونوهم أن النخاس في المسرحية هو الذي نشر الخبر وكان من الأسهل أن يعلن أنه مريض عقلي وأنه أساء للسلطان، وأن الحكمة تقتضي قتله اتقاءً لشره، ولمنع ضياع هيبة السلطان من الممالك المجاورة، وإعلان وثيقة العتق للشعب.

قوض (الحكيم) أركان مشكلته وجعلها لا تتعدى فكرة عتق السلطان، فلم يفرد في مسرحيته لأحداث تكشف عن طبيعة حكم هذا السلطان، أو كيف تعيش الرعية وأحوالها المعيشية :الاقتصادية أو الاجتماعية، و السياسية، بل ركز على شرعيته ليحكم هذه البلاد.

وكان (الحكيم) يدرك أن فكرة الحاكم قد تكون هي مفتاح نجاة البلاد بسبلها الاقتصادية ،والاجتماعية، والسياسية كافة ،وأنه إذا سلم الحاكم سلمت البلاد والرعية.

قد يسأل سائل عن أسلوب عرض القضية المطروحة من خلال **هذه المسرحية**: هل قصد الحكيم فقط طرح أساليب للإصلاح وإجراءات لتجنب نقمة الرعية من أجل المحافظة على السلطة والملكوت فيما يخص السلطان؟ واختلف الطرح للبطانة قد يصبح هذا السؤال صحيحاً بقراءة هذه المسرحية التي أكد من خلالها (الحكيم) هدفا واحد وهو ضرورة عدم إغضاب الزعيم؛ لأنه لا يمكن أن يقبل الشعب الحر أن يكون سلطانهم عبداً مملوكاً للسلطان السابق، ولم يعتقه مما يجعله ملكاً لبيت المال ؛ لذا سقطت عنه أحقيته في أن يحكم هذا الشعب.

لم يطرح (الحكيم) كما سبق القول إلا حلين لهذه المشكلة: إما أن يقبل السلطان سطوة القانون أو سطوة السيف؟ وقد اختار القانون مما يجعله حلاً قصد به امتصاص غضب الرعية وعدم إثارتها مما يطيل من عمر المشكلة لكنه لن ينسى هذا الشعب أن سلطانهم عبد.

من ناحية أخرى فإن لجوء السلطان إلى القانون قد يفسر –من قبل بعض الدارسين– ضعف حكمه وأن هناك خللا في هذه المملكة وأنه قصد من وراء تطويع القانون محاولة إصلاح بعض الأنظمة الفاسدة؛

سعياً من وراء ذلك إلى عدم تطور الأمر داخل السلطنة إلى حد الانفجار.

ولعل السبب في هذا الظن أن (الحكيم) لم يدلل على رخاء هذا الشعب وسعة عيشه، كما أنه لم يدلل على فقره وضيق أمره إلا في بعض الجمل التي تشير إلى استقرار أوضاع الرعية و بخاصة عندما تشتري الغانية السلطان من حر مالها، وعندما يطلب الطفل من أمه شراء السلطان للعب به!.

من خلال قراءة المسرحية يتضح لنا أن المؤلف حريص على إصلاح أحوال السلطان بعتقه؛ لأنه -على حد ظني- ينتظر الفجر وأن انتظار الفجر يشير إلى انتظار الأمل في إصلاح الأحوال ، لكن المؤلف كرر لفظة الفجر أكثر من (عشر مرات) ولعل هذا يؤكد أن المسرحية التي كتبت عام ١٩٥٩ ،أي عقب ثورة يوليو بسبع سنوات تشير إلى أن الثورة ضلت طريقها، وأن المسيرة بحاجة إلى تصويب لأن الديمقراطية التي ظن الناس أنها تحققت لم تتحقق مما جعل المؤلف على لسان شخصية الوزير يؤكد أن الديمقراطية غائبة وأن علينا أن نسبغ هذه الديمقراطية الوهمية بكذبة ليستمر السلطان في حكمه.[٣]

وهكذا يلمح (الحكيم) إلى الرعية وكيف تنظر إلى القانون وتتعامل معه بأسلوب يغلب عليه التلميح بأساليب تجاهل القانون، والقدرة على عزل من يعارضهم وإبعاده وهو ما يشير إلى إلصاق صفة القمع وإيذاء الرعية بمن يحيطون بالسلطان - عبد الناصر - وليس بالسلطان نفسه.

أثارت المسرحية قضية هامة- وإن زعم المؤلف في مقدمة المسرحية * التي أبعدت المخرج والنقاد والقراء أنها تتحدث عن القنبلة الهيدروجينية وعصبة الأمم - وهي الديمقراطية وموقف ا لمواطن من السلطة ومن ممثلي القوة والبطش والعسس وما يتولد عن هذه الأجواء من تحقق إشكالية الخوف كما تجلى ذلك عند الحاكم (السلطان) وعند الوزيروعند القاضي ، بل وعند الجلاد (البستاني) بل كذلك عند المؤلف ، إذ سار المخرج وراء المؤلف وأجهض حق النص في التفسير وحسن تقديمه في إطار يحفظ حقيقة القضية بل ويركز الفكرة ويعضدها ويدعمها بأدواته الفنية بغياب الحقيقة في ذهاليز الماضي السحيق في العصر المملوكي.

أثار عدد من كتاب المسرح العربي قضية العلاقة بين المواطن والسلطة وموقف كل منهما من الآخر من خلال أعمال مسرحية من بينها مسرحيات سعد الله ونوس وسعد الدين وهبه ويوسف إدريس ولطفي الخولي وتوفيق الحكيم ، وعن رأي سعد الله ونوس في هذه يتضح من خلال مسرحيته (الملك هو الملك) حين يعرب في بداية المسرحية عن رأيه في هده العلاقة بقوله على لسان أحد شخصيات المسرحية.

عرقوب :- الحرب بين المسموح والممنوع قديمة قدم البشرية الدهماء الرعاع ... العامة ولنا من الأسماء ما لا يحصى ، لا تشيع من طلب المسموح . السياف ، والعظام والملوك ، الأمراء ، السادة ، ولنا من الأسماء ما لا يحصى ، لا نتعب من فرض الممنوع.(٤)

يفقد المواطن العربي كما يرى غسان غنيم (حريته منذ أقدم العصور ... (بايع ... فيبايع ... لتطع ..فيطيع ،و الحرية مسلوبة لأن ثمة حراب مشرعة وسجون مفتوحة .. وغياب لأتفه الأسباب ... لوشا ية أو كذبة .... فكيف تمثل السلطة جانباً إيجابياً في ذهن المواطن. إن الذاكرة الجماعية مليئة بالعسف، ومن هنا تبقى الأفواه ، والألسن في جوف الحلق ... فلا أمان إلا بهما ... فقد اعتاد الناس ألا ينتقدوا شيئاً عن أعمال السلطة أو أتباعها ، إن قاموا بهذا قاموا به بعيداً عن السلطة ... وفي الخفاء ... فالمواطن لا يمارس حريته إلا في الخفاء وكأنه يمارس أمراً محظوراً. (٥)

نستحضر هنا موقف النخاس الذي أعلن أمام بعض الناس خبر عدم عتق السلطان السابق للسلطان الحالي وأنه لا يزال عبداً وينتشر الخبر ويصل إلى قاضي القضاة ، فيصدر حكماً دونما محاكمة بإعدامه ، وبالفعل يقيد إلى أحد الأعمدة في وسط المدينة في انتظار تنفيذ حكم الإعدام ، ولنا أن نطابق بين هذا الموقف وبين مواقف من ينسون أنفسهم ويتعرضون للحكام أو من هم قريبون منهم بفتح الأفواه ، فسيكون السجن أو حكم الإعدام في انتظارهم.

إن فقدان المواطن العربي لحريته أمام السلطة دفعه إلى أن يعلن صراحة رفضه أن يمارس حريته بل ويتنازل عن ممارستها في مقابل أن ينعم بحرية البقاء على قيد الحياة ، ولعل المسرحية تحقق صورة صادقة لطبيعة العلاقة بين المواطن وموقفه من قيد السلطة ، إذ دائماً ما تطالب السلطة الناس بضرورة تحقيق الممنوع وهم - الشعب -

يسعون إلى تحقيق المسموح ، وبين الناس تدار رحى الحرب منذ أمد بعيد ولن تنتهي ما دامت الحياة.

ولكي تنجح السلطة في قهر المواطن وتحقيق الممنوع لجأت إلي أجهزة القمع لتثبيت أساليب الحاكم ، حتى ولو كان القمع نفسيا كما في حالة المحكوم عليه بالإعدام الذي يطالبه الجلاد [٦] بضرورة أن يستمع إلى صوته القبيح حين يغني ويحتسي الخمر حتى يوفق في مهمته حين ينفذ حكم الإعدام ولعل كثيرا من المسرحيات العربية صورت خوف المواطن من جهاز الشرطة الذي يسلب الإنسان الحرية والأمن ، فهو يرى منها مصدراً للخوف ، تنشر الرعب مما يضطر الناس إلى خفض الأصوات حين يتحدثون ،لأن الشرطة لهم بالمرصاد ويبدو هدا فيما يتداول بين الناس من جمل حين يقولون : إن للحوائط أذانا لكي يؤكد أنها في كل مكان ولابد أن نحذرها.

لم يغفل (الحكيم) الحديث عن أساليب التعذيب التي يلجأ إليها المحيطون بالحاكم لا الحاكم نفسه ، ضماناً لصمت الناس ولإثبات نجاحهم في إدارة أمور السلطنة ولعل موقف الوزير والجلاد والقاضي

بعد ذلك هو خير دليل على قناعة المحيطين بالسلطان أن القمع والتعذيب وتخويف الناس هي خير السبل لضمان بقاء السلطان والشعب في أمن ، وإن فعلوا ذلك دون علم السلطان.

يرى غسان غنيم إن الخوف (أفقر التربة الاجتماعية فالتضامن الاجتماعي ، ومساعدة الإنسان لأخيه والمودة والمحبة فقدت جميعها بين الناس ، فأصبح المرء يخاف أخاه وصديقه ، فتفككت روابط المحبة

وسادت أجواء عدم الثقة والخشية ، إنه الخوف الـذي يجعـل المـرء ملازماً للحذر من أقرب الناس إليه متسلحاً بكل حكم التخاذل والسـلبية لقد أفقر الخوف تربتنا الاجتماعيـة فأصـبحت لا تنبـت إلا الشـوك والاستسلام والتخاذل والحذر.(٧)

إن الخوف الذي أشار إليه غسان غنيم إنما يتحقق بين الناس كما يظهر في معالجات كتاب المسرح الغربي ، ولعل الخوف الذي أشـير إليه هنا يتخطى شخصيات المسرحية . فهو وإن كان يؤكد فقدان الناس للحرية في مصر في فترة ما بعد الثورة ، كما يؤكد عدم تحقق أجـواء الديمقراطية باختفاء الحرية فإني أرى أن الخـوف وعـدم الشـعور بالحرية ومن ثم افتقاد الأجواء للديمقراطية ، قد شمل مؤلف المسرحية حينما قدم للمسرحية بمقدمة مصطنعة لكسب رضا الرقابة وهو ما فعله مخرج المسرحية أيضاً وسيتضح ذلك لاحقاً. (٨)

مسرحية السـلطان الحـائر نصـاً مسـرحياً يسـعى لتحقيـق الديمقراطية: عند قراءة المسرحية فإننا نتوقف عند رأي فـاروق عبـد القادر حين يشخص مسرح (الحكيم) ويوصفه بقوله (إن مسرح توفيق الحكيم لا يزال بحاجة لدراسة أيديولوجيـة ، أعنـي دراسـة الأفكـار الأساسية التي تصدر عنها أعماله وقدرتها على الكشف عن موقفه مـن قضايا الإنسان على العموم والإنسان المصري على الخصوص وهذا لا يعني التقليل من أهمية بعض الدراسات التي صدرت عنه في السـنوات الأخيرة (٩)

يتفق هذا الرأي مع رأي آخر لمحمد حسين الدالي حين يقول (هو مؤسس مدرسة المجددين في الأدب العربي ، حمل على عاتقه عبئاً ثقيلاً في إثراء الفكر وجلب الجديد النافع من الأدب العالمي ، فهو بالنسبة للأدب العربي قمة ، وبالنسبة للأدب العالمي قيمة. وقد خاض (الحكيم) صراعاً طويلاً مع مشكلات واقعة وعصره ، واتخذ هذا الصراع مواقف متعددة تتراوح بين الثورة والتمرد المستتر والنقد الإصلاحي الموضوعي البناء وقد جسد هدا كله في صور فنية من أعمال مسرحية وروائية وانطباعات تترك آثارها ، وتؤتي ثمارها في المقالات ، والأحاديث ، والخواطر، والخلجات ، والرسائل.

إن الرأيين السابقين إنما يؤكدان على كون أعمال (الحكيم) المسرحية تكشف أولا عن اهتماماته بقضايا أمته وللإنسان المصري على وجه الخصوص وهو ما يؤكده الرأي الثاني كونه خاض صراعاً طويلاً مع مشكلات واقعة وعصره وهنا يتضح أن (الحكيم) حينما أقدم على كتابة هذه المسرحية إنما أراد أن يكمل سلسلة من الأعمال المسرحية تعرض لقضايا الحكم من خلال أربع مسرحيات هي على التوالي (نهر الجنون ١٩٣٥ ، براكسا ، أو مشكلة الحكم ١٩٣٩/١٩٦٠، السلطان الحائر ١٩٦٠ ، وأخيراً شمس النهار ١٩٦٤).

فيعرض في الأولى رفضه للأساس الذي يقوم عليه النظام الديمقراطي وهو خضوع الأقلية لرأي الأغلبية وهو ما دفع النقاد إلى القول صراحة بموقف (الحكيم) من الديمقراطية ورفضه لها وإن فسر الحكيم موقفه ليس بالرفض ولكن بالأسلوب الذي ينتهجه مروجو الديمقراطية من اعتمادهم على الزيف والتشويه وفي المسرحية الثانية

يرفض صراحة الديمقراطية بعد استيلائها على الحكم وتنازلاتها لإرضاء الرعية وصولاً إلى إظهار سذاجة هذا الشعب وعجزه عن اختيار من يحكمه.

تتطور قضية الديمقراطية من خلال ثالث مسرحياته وهي **(السلطان الحائر)** وفيها رفض نظام الحكم الفردي الاستبدادي ودعا إلى نظام الحكم الديمقراطي وطالب السلطان بضرورة اكتساب شرعيته وذلك عن طريق الشعب كما حذر من الحاشية وممن يلعبون بالقانون إرضاءً للحاكم وتحقيقاً لمكاسبهم يختتم (الحكيم) سلسلة مسرحياته التي عرضت لقضية الحكم والديمقراطية بمسرحيته الأخيرة (شمس النهار) التي دعا فيها الحاكم صراحة - عبد الناصر- إلى التنحي عن القيادة لمن يختاره الشعب بنفسه كما أنه كشف عن الفساد الذي أحاط بالحاكم وسلبيات تطبيق النظام الاشتراكي.

تناولت بعض أفلام النقاد والباحثين مصادر مسرحية **(السلطان الحائر)** بالرصد وأكدت معظم الدراسات على أن المؤلف استقى مضمون مسرحيته من التاريخ المملوكي فترة حكم صلاح الدين الأيوبي ورأوا في قضية القاضي العز بن عبد السلام الصوفي الذي اكتشف أن بعض كبار المماليك ممن يتولون حكم البلاد لم يتم عتقهم بالطريقة الشرعية قبل وفاة السلطان لكن أحمد عتمان يضيف إلى مصادر النص مصادر أخرى فيعتقد أن **(الحكيم)** قد قرأها من قبل ثم نسيها بين ما يقرأه الإنسان في حياته ويختزنه في اللاشعور (ورب قائل يقول إن التشابه بين أسطورة هيراكيس الإغريقية وقصة السلطان الحائر لتوفيق الحكيم قد جاء بمحض الصدفة وأن الأمر لا يعدو مجرد

توارد أفكار ونحن لا نعترض على مثل هذا القول الـذي قـد يكـون صحيحاً. ولكننا نملك **أن نطرح السؤال التالي**: أليس من المحتمـل أن يكون المؤلف المصري قد قرأ أسطورة هيرالكيس فيما قرأ من نصوص التراث الإغريقي ، ربما يكون قد قرأ هذه الأسطورة ونسيها ولكنهـا ترسبت في ذاكرته الحافظة وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من تكوينه الثقافي والفكري ثم تسربت إلى مسرحياته وخرجت علينا في ثوب جديد شرقي السمات.(١١)

إن مما دفعني إلى هذه الفرضية التي أراها منطقية أن بين سلطان المسرحية تقارب من حيث التوجه وبين هيرالكيس أو العز ، فهيرالكيس خيِّر بين الفضيلة الشاقة ، وبين الرذيلـة المزينـة بـالزهور واختـار الفضيلة، والسلطان خُير بين القانون وشرعيته وبين السيف وسـطوته والعز خُير بين الصدق والفضيلة واحترام الشريعة والقانون وبين الكذب والضلالة ومنافقة الشريعة والقانون.

ومما سبق نؤكد نقاط التشابه بين السـلطان الحـائر وأسـطوره هيرالكيس خاصة إذا تتبعنا نقاط التقارب والتشابه بين البطلين هيراكليس والسلطان خاصة وأن (الحكيم) قد أعلن من قبل في مسـرحية براكسـا علمه صراحة بشخصية هيراكليس ، **حين يعلن الفيلسوف لهيرونيموس وبراكسا:**

الفيلسوف: هذا أيضاً صحيح ... إن كبير الآلهة (زيوس) إذ صنع الأرض قد وضع فيها كل قوانين حركتها ، وصولاً إلـى ..... وهنـا

تخطو البشرية خطواتها (الهراقلية) النادرة في شبه نشوة عارضة من النواميس الدائرة!.....[١٢]

إن معرفة (**الحكيم**) بشخصية (**هيرالكيس**) وأسطورته يتأكد لنا ويتضح من خلال نقاط التقارب بين الاثنين ، وهو ما يؤكده أحمد عتمان بقوله .... نحن نرجح أن شخصية (هيرالكيس) البطولية كانت ماثلة أمام المؤلف المصري وهو يرسم شخصية السلطان الحائر وإلا فلماذا هذا الحرص على أن يظهره في صورة البطل الهمام الذي لا يقهر صاحب الانتصارات المجيدة التي أنست الناس مسألة عدم عتقه على يد السلطان الراحل على مدى خمسة وعشرين عاماً حتى جاء النخاس ليذكرهم بها؟ أسمع للغانية وهي تتحدث عن السلطان فتقول (ما من شيء يضعفك إن لك رباطة جأش وثقة بالنفس وتحكماً في أعمالك وقدرة على صنع ما تريد بدقة وإحكام وحزم. إنك بعيد عن الضعف والمخاتلة ، إنك صريح طبيعي وشجاع وتحترم شروط اللعب بأمانة وإخلاص وهي صفات خلعت من قبل على هيرالكيس في كتابات فلاسفة العصر الهلينستي وهم يفسرون أسطورة اختيار هيرالكيس.[١٣]

ومن ثم يتبين لنا أن الديمقراطية بالمسرحية تمحورت بين القوة في احترام القانون واحترام الشعب ،وبين الضعف في اللجوء إلى السيف وضيافة الشعب وإسكات أصوات المعارضين وهنا نستحضر فكر توفيق الحكيم الفلسفي في التعادلية وموقفه بين الجبر والاختيار، ولجوئه إلى الوسطية المفضية إلى تحقيق القانون دون اللجوء إلى خيانته

كما رغب بعض المحيطين به أفضل من اللجوء إلى القـوة والـبطش وادعاء الكذب و خيانة القانون والشعب والحاكم نفسه.

مما سبق نستطيع القول إن توفيق الحكيم يطرح من خـلال هـذه المسرحية قضية الحكم وكيف يختار الحاكم وذلك من خـلال أحـداث تدور حول اكتشاف سلطان أنه ما زال عبداً ولأن الشرعية تقتضـي أن يباع علناً بالأسواق وأن يتحرر بعد ذلك من عبوديته، ويقع السلطان في حيرة أيهما يختار القانون أم القوة؟ ، وبعد حيرة يختار القـانون فـي مزاد علني ويصبح من نصيب الغانية سيئة السمعة ترفض الغانيـة أن توقع على صك العتق كما اشترط القاضي على المشتري وبعد مساومة ولجوء إلى الشعب توافق الغانية على عتق السلطان بعد أن يقضي ليله ببيتها شريطة أن يمكث حتى بلوغ أذان الفجر ويشتد الجدل بين النـاس حول سلطانهم الذي يقضي ليلته ببيت الغانية ويقترح القاضـي علـى المؤذن أن يؤذن بالليل لصلاة الفجر وعلى الرغم من هذه الحيلة فـإن الغانية تظهر حسن خلقها وتوقع صك عتق السلطان وترفض أن يـرد إليها ما دفعته فيعجب السلطان من أخلاقها ويهـديها ياقوتتـه الثمينـة وتنتهي المسرحية بتحرك موكب السلطان.

وعلى الرغم من اتفاق النقاد الدارسين على أن المسرحية تنـاقش قضية عصرية تتعلق بالديمقراطية وما طرأ عليها في مصر إبان ثورة ١٩٥٢ وهو ما أكدته كثير من الدراسات فإن فاطمة يوسـف محمـد تري أن (الحكيم) اختار مسرحيته من التاريخ الشعبي الأقرب إلى جـو العصر المملوكي حتى يتمكن من أن يحملها الدلالات الفكرية الرمزيـة والإسقاطات السياسية التي يصعب أن يتحملها أحداثا واقعية فـي ظـل

إرهاب حكومة الثورة واستخدامها أساليب القمع وكبت الحريات ضد من يحاول انتقادها. (١٤)

ولعل إدراك (**الحكيم**) هذا الأمر هو ما دفعه إلى الغوص وراء أحداث التاريخ العربي ليبحث عن متنفس يمكنه من طرح رأيه في هذه القضية في أعقاب ثورة ١٩٥٢ كذا عاد إلى فترة حكم المماليك وهي الفترة التي اشتهرت بالظلم الذي عم البلاد وانتشار المفاسد والشرور ما بين رشوة وتآمر وخداع مما حير الناس وجعل القوة تنتصر حين لجأ الحاكم – وقتها– إلى السيف لكي يحكم ورفض تغليب القانون.

أدرك (**الحكيم**) أن أجواء التحايل على القانون للبقاء في السلطة أمر يسعى رجال السلطان لتحقيقه ، من أجل تثبيته وتثبيت أنفسهم ولعل إعلان (الحكيم) أجواء الرشوة والفساد بالمسرحية هو ما يؤكد قناعته بأن الأحوال متشابهه فهاهو الوزير سعى لرشوة المؤذن ليقدم أذان الفجر وهاهو النخاس فاضح أمر السلطان يدعوه السياف (**البستاني**) لرشوته بأن يستمع إلى صوته القبيح وهو يغني ويسكر حتى يصفو مزاجه بعد سماعه لاستحسان النخاس فيقتله ، وهو صافي المزاج ويصل التحايل والاستهزاء بأن يتفاوض أبناء الشعب مع أصحاب المهن في أمر شراء السلطان بين من يرى في شراء النعال ما يميزها عن شراء السلطان وبين من يسعى لشرائه بالخمارة ليرفه عن الزبائن ، وبين الطفل الذي يطالب أمه بشراء السلطان ليلعب به.

كيف يمكن أن يتجاهل **(الحكيم)** أو ينسي ما ساد فترة **(الحكيم)** المملوكي من فساد ورشوة وهي فترة يراها الحكيم تتشابه كثيراً مع مرحلة ما بعد الثورة وذلك حين يعلن من خلال المسرحية ويلمح إلى بعض الجمل الجوارية في بعض المواقف الدرامية ما يشير إلى تأكيده على رفض أيديولوجية فترة ما بعد الثورة ، خاصة بعد أن أعلن صراحة أن القائمين على التشريعات ومن يحيطون بالحاكم يسيئون استخدام سلطانهم ويتعاملون مع القانون باستخفاف ونجد في موقف القاضي من السلطان ما يدلل على ذلك ، ونجد أيضاً موقف الجلاد من المحكوم عليه الذي يحقق سعادته حينما يستجديه المحكوم عليه ويعلن سعادته بصوته وغنائه القبيح وهو ما يشير إلى أصوات القائمين على تعذيب الناس في السجون في فترة المعتقلات وزوار الليل والحرس وما شهدت به كتب التاريخ وهو ما يؤكده الحكيم صراحة.

يؤكد سامي منير الرأي السابق بقوله: أن **(الحكيم)** لم يكن في حاجة إلى تأكيد ذلك- يقصد قضية الحاكم والديمقراطية- لو لم تكن الأمور السلطانية قد وصلت إلى هذا الحد من الضبابية أمام الحاكم في مصر في أواخر الخمسينات؛ إذ كاد شيطان السلطة ممثلاً في رجال الحكم المنتفعين من وراء غياب القانون أن يفسد على الحاكم رؤياه الحقة لواقع موقفه من شعبه فسارت أمور الحكم سيراً غير ديمقراطي كما أشار إلى ذلك فيما بعد في كتابه **(عودة الوعي)**.[١٥]

إن إعلان (الحكيم) هذا الأمر صراحة هو ما سوف يصيب النقاد بعد ذلك بقدر من الحيرة والارتباك كما يرى فؤاد دواره بقوله (لم تنج المسرحية من تأويلات المسئولين واعتراضاتهم ولم يمكن نشرها إلا بعد أن صدرها (الحكيم) بمقدمة مضللة زعم فيها أن الموضوع الذي تعالجه هو الصراع بين القوة والقانون على المستوى العالمي مستوى القنابل الهيدروجينية وهيئة الأمم.(١٦)

مقدمة المسرحية بين الخوف من الرقابة وبين القمع:

أثارت قضية مقدمات المسرحية جدلاً ونقاشاً بين الكتاب والنقاد وفي هذا الصدد يعلن (شو) عن أسباب كتابة مقدمات المسرحية ويقول أرى أنه ليس من الضروري أن أذكر النقاد بالتقاليد الأدبية حيث إن مقدمات مسرحياتي لا تستطيع أن تفعل شيئاً بالمسرح إن معظمهم قد كتب بعد فترة طويلة لكتابة المسرحيات وأضيف بعد أن قدمت هذه المسرحيات إن عملية المجلدات الضخمة للمسرحيات مع مقدمات وتعاريف فلسفية وسياسية أمر يرجع إلى درا يدن قد احتفظت بها لرغبة لكي تعطي أعمالي قيمة عالية عندما يعرض للبيع لقد انتهي الأمر من خلال هذا المجلد الذي يعد له مقدمة وليس مسرحية.(١٧)

وفي هذا الصدد يضيف أيضاً: أحمد شفيق أبو عوف إن الفاحص المدقق لمقدمات شو يلمس أنها حافلة خاصة معتقدات شو واتجاهاته وآرائه وأفكاره حيث لا تواجهه في هذه المقدمات التي يكتبها بحرية تامة مشاكل الرقيب و الإدارة والممثلين وعقدة المسرحية وسائر القيود

التي تحكم الكتابة والتمثيل (فشو) في مقدماته يعظ ثم ينتقد ثم يوجه ، مما جعل البعض من هذه المقدمات ذا قيمة فنية أدبية كبيرة.[١٨]

أخطأ توفيق الحكيم حين ضمن المقدمة هذه المعاني ليباعد بين ما يحدث في مصر وما يحدث في المسرحية ، لكن هذا التبعيد المقصود من **(الحكيم)** يمثل خوفا وحرصاً على إرضاء الرقابة إنما أكد أن المسرحية كتبت لتنتقد فترة حكم عبد الناصر التي افتقدت إلى الحرية والديمقراطية وغلت على أسلوب **(الحكيم)** العجز خاصة والحاشية تقف ضد الحاكم لتبقى وتقتات على ذلك.

يؤكد محمد عبد الوهاب صقر على أن المسرحية ليست تاريخية **(فالحكيم)** لم يقصد الأحداث التاريخية التي تبدو لنا اليوم غريبة فلا يوجد رقيق في أيامنا هذه فضلاً عن وجود حاكم من الرقيق وإنما (الحكيم) استخدم الرموز الذهنية التي استقاها من التاريخ وجعلها في خدمة أحداث من واقع الحياة المعاصرة وهذه الأحداث الواقعية خالدة خلود الإنسانية وهي أن كل حاكم من الحكام تنتابه أحياناً الحيرة في استخدام السيف أم القانون.[١٩]

مما سبق ندرك خوف (الحكيم) من الرقابة وإغضابها وربما أن خوفه من أشياء أخرى دفعته إلى هذه المقدمة التي أرى أنها حرمته و المخرج فتوح نشاطي بعد ذلك من تحقيق وتجسيد تجربة مسرحية رائدة تطرح قضية هامة في مصر في هذا الوقت ويستمر أثرها إلها حتى وقتنا هذا.

ولعل توفيق الحكيم فعل مثلما فعل من قبل حين أعلن أنه يكتب مسرح ذهني للقراءة وليس للتمثيل ثم عاد وتراجع وأكد أنه يقصد أنها بحاجة إلى مخرج متخصص ، هنا ندرك أن (الحكيم) تراجع عن مقدمته بعد أن كتبها وبعد أن قدمت المسرحية وذلك حين يعلن محمد حسين الدالي صراحة قضية هامة ركز عليها (الحكيم) في مقدمة المسرحية بقوله (كانت ثقتي بعبد الناصر تجعلني أحسن الظن بتصرفاته ، وألتمس لها التبريرات المعقولة ، وعندما كان يخالجني بعض الشك أحياناً وأخشى عليه من الشطط أو الجور ، كنت الجأ إلى إفهامه رأيي عن بعد وبرفق وأكتب شيئاً يفهم منه ما ارمي إليه فقد خفت يوماً أن يجور سيف السلطان في يده على القانون والحرية فكتب (السلطان الحائر) وهي كتابة مترفقة بعيدة عن العنف والمرارة لمجرد التنبيه لا الإثارة وكما علمت فقد قرأها وفهم ما أقصده منها ولكنه فيما ظهر لم يأخذ بها بل اندفع في طريقه.[٢٠]

ومن ثم فقد اتفقت آراء كثيرة على خطأ توفيق الحكيم في إبعاد القارئ والمتلقي المسرحي عن القضية الحقيقية بأجواء التاريخ المصطنعة ومحاولته الهروب بعيداً مما جعل الآراء تتفق على ضعف هذه المقدمة وانعكاسها سلباً على إبداعه.

تعلق **(فاطمة يوسف محمد)** على المسرحية بقولها اختار **(الحكيم)** في السلطان الحائر زمان المماليك للهروب من الرقابة ثم اختار سلطاناً مجهول الاسم وحادثة غير معروفة حتى نعتقد أنها حقيقية.[٢١]

من ناحية ثانية فإن هذه المقدمة التي صدر بها المسرحية هي محاولة من قبل المؤلف لإقناع الرقابة – التي فرضت على يد المفكرين – بمضمون العمل ولكن حقيقة(**السلطان الحائر**) لا يمكن أن يكون مضمونها حسب ما قدمه (الحكيم) بل هي تعتبر من أشد مسرحياته التصاقاً بقضايا العصر.... ففيها ابتعد عن الأساطير وحاول أن يقترب من مشكلات المجتمع ومعاناة الشعب وفقدان الحياة الديمقراطية والعدالة الاجتماعية ولذا كان اختيار (الحكيم) للسلطان الحائر زمان المماليك الذي لم يعرف القانون حينئذ كما سبق القول وهنا لجأ إلى التناقض التاريخي الذي ينبهنا إلى ثورية العمل الذي ليس المقصود به زمان المماليك بل العصر الذي يتشدق بسيادة القانون وهو العصر الحديث.(٢٢)

مما يزيد من أخطاء (الحكيم) وفقدان عمله كافة الفرص التي تعطيه تفسيرات متعددة ودلالات عميقة قاد الناس إلى عصبة الأمم والقنبلة الهيدروجينية لكنه وكما سبق أن ذكرنا يدرك قوة مسرحيته وأهمية القضية التي طرحها فيعاود من خلال حوار مسرحيته ليعلن أنه كان (واعياً) بما يدور حول جمال عبد الناصر من مؤامرات الحاشية وألاعيب مراكز القوى التي تحاول عزله عن الشعب بحيث تكون لها السيطرة الكاملة على مجريات الأمور ، وإن كانت تدعي أنها في خدمة السلطان وتحت أمره وهذا وعي (الحكيم) السياسي المبكر الذي جعله يستشف ملامح السلطة ووقوع حاشيتها تحت قيادة الزعيم الذي أصبح

أسطورة خاصة أن المسرحية كتبت في فترة الوحدة بين مصر وسوريا تحت قيادة عبد الناصر.[٢٣]

إن (**الحكيم**) يقترب كثيراً مما يحدث على الساحة المحلية سواء في مصر أو سوريا وذلك حين أدرك ما أصاب الحاكم أولاً من لعب الحاشية به ثم تلا ذلك تأليهه وتحويله إلى زعيم منفرد ثم تأتي النكبة الأولى بانهيار الوحدة بين مصر وسوريا يتبعها هزيمة ١٩٦٧ كذلك يمكننا القول إن (**الحكيم**) أراد أن يحذر من مغبة عبادة البطل الذي يمكن أن تكون في شخصيته نقطة أو أكثر من نقاط الضعف يمكن أن تورده موارد التهلكة ومعه أمته بأسرها وبالفعل تحققت نبوءة (**الحكيم**) إذ إن الانفصال بين مصر وسوريا وقع بعد كتابة المسرحية بعام واحد وبعد الانفصال زادت قبضة مراكز القوى على مقاليد الأمور إلى أن بلغت المأساة قمتها بنكسة يونيو ١٩٦٧. [٢٤]

وانطلاقا من هذا نستطيع القول: إن مقدمة المسرحية التي صدرت إنما حققت هدف (**الحكيم**) في إرضاء الرقابة والسلطة لكنها أفقدت هذه التجربة الدرامية ما حققته عند كثير من النقاد حيث يصفها (غالي شكري) بأنها من أعظم أعمال (**الحكيم**) الدرامية وفسر هذا القول بأن الفنان تمكن من أن يصب هدفه مباشرة دون اللجوء إلى الثوب الفضفاض الذي عرفناه في مسرحية براكسا هنا نجد عملاً شديد التركيز يعتمد على شخصيات لا تتعارض مع مدلولاتها كما يعتمد على أحداث لا تتناقض حركتها مع جوهر الصراع الكامن في الدراما وكذلك يعتمد

على مواقف واضحة محددة تتطور ديناميكيا من خلال التشابك المعقد بمختلف جزئيات الظاهرة.[٢٥]

فضح النقاد هذه المقدمة المضللة وكشفوا زيف الرقابة والمسئولين من هذا العمل الذي شاركهم في تضليل القراء والمشاهدين ناسياً - أي(**الحكيم**)- أنه استطاع أن ينفذ بحساسية عميقة إلى جوهر ما تعانيه العلاقة بين الإنسان والنظام في مجتمعنا ونعي أن ثمة مشكلات متراكمة من الماضي (**السلطان القديم**) - الملك - قد ورثها النظام الجديد يقصد عبد الناصر مع صعاب الحاضر المتجددة بتجدد الحياة.

قبل أن أعرض بالتحليل النقدي لعناصر العرض المسرحي لمسرحية (السلطان الحائر) أرى أنه من المنطقي أن أعرض بالتحليل الدلالي لعنوان المسرحية (السلطان الحائر) لأحاول أن استخرج بعض العلامات الدالة على طرح (الحكيم) لقضية صعبة عاشتها مصر في أعقاب ثورة ١٩٥٢ وأن (الحكيم) شعر بمدى هيمنة مراكز القوى وحاشية الحاكم عبد الناصر على مقدرات الأمور مما جعل هذا الموضوع يشغل (الحكيم) لكنه لعجزه عن طرح الموضوع صراحة عاد إلى التراث فاستدعى فترة تعج باللاقانون ثم ا فترض أن القانون هو الخيار أمام الحاكم.

يأتي عنوان المسرحية مكوناً من كلمتين السلطان علامة دالة على الحاكم أي حاكم ملك / سلطان/ رئيس / أمير وهي تحمل كثيرا من الدلالات فقد يكون هذا الحاكم عادلا - ظالما - متجبرا - ديكتاتورا - ضعيفا - انقياديا وعليه يؤكد اختيار العنوان أننا أمام حاكم ولابد أن

يحكم هذا الحاكم فمن هم المحكومون هي الشعب بطبيعة الحال ولأن الأمر متضمن داخل هي العلاقة القولية (**السلطان**) فيأتي الوصف مؤكداً توجهات (**الحكيم**) المعاصرة وهي حيرة هذا الحاكم إلى درجة أنه أصبح العوبة في أيدي المحيطين به.

إن الدلالات المتولدة عن عنوان المسرحية كثيرة مما دفع بعض الدول العربية إلى تغيير العنوان كما حدث بالكويت وأطلق مسمي سلطان للبيع على المسرحية وهو السبب نفسه الذي دفع الحكيم إلى تقديم المسرحية بمقدمة مضللة وهو السبب الذي دفع (**نشاطي**) إلى إنكار نسب المسرحية إلى فترة محددة.

إن مجمل هذه الأسباب إنما يؤكد أهمية القضية كما أنه يؤكد أن الخوف والتراجع ظلل الأجواء وهو ما دفع المؤلف والمخرج وبعض النقاد الذين عاصروا هذه الفترة إلى الهروب من طرح الأفكار الحقيقية التي تناولتها المسرحية، بل جاء الخوف والتراجع محققاً مقولة أن أساليب القمع والخوف لم تشتمل المؤلف وحسب بل شملت كل من عمل في هذه المسرحية وربما شمل المشاهدين وقتها.

الإخراج المسرحي المتعدد بين أخطاء التفسير وإضافات الإبداع:

أولاً: فتوح نشاطي المبدع بين النص والعرض:

إن قراءة آراء النقاد والدارسين حول طبيعة مقدمة المسرحية تكشف لنا في سهولة ويسر أن الإخراج سار وراء تفسير المؤلف - راجع إخراج فتوح نشاطي- من خلال مقدمة المسرحية وابتعد كثيراً عما تتضمنه المسرحية من رسالة حقيقية تحمل صراحة خطابا مسرحيا

يشير إلى فترة ما بعد ثورة ١٩٥٢ وما عانته هذه الفترة من اضطراب في العلاقة بين الحاكم – عبد الناصر – وبين الشعب بسبب الحاشية المحيطة به مما أدى إلى ذبذبة أركان العلاقة بينهما.

إذا سلمنا جدلاً بما سبق فإن النص المسرحي المكتوب براء من تفسيرات المخرج خاصة في المرة الأولى في مصر على يد **(فتوح نشاطي)** ١٩٦٣ ، وهو ما جاء مختلفاً من حيث التناول والتفسير على يد (عاصم نجاتي) في ٢٠٠٩ ، من ثم يبدو أن القائمين بأمر إخراج المسرحية على المسرح يحملون مسئولية هذا الخطأ فقد ركبوا شططاً في إلباس المسرحية ثوب الواقعية. (٢٧)

يحدثنا فؤاد دواره عن مسرحية "السلطان الحائر" بعد أن قدمت على خشبة المسرح القومي بقوله (نجح المؤلف في إقامة نوع من التوازن بين القضية السياسية الرمزية وبين عناصر العرض المسرحي الواقعية المشوقة ، بحيث لم يطغ أي منها على الأخر فلم يعق الإطار الواقعي وصول الآراء والأفكار السياسية إلى غالبية من قرأوها أو شاهدوها على خشبة المسرح وكذلك لم تؤثر تلك الأفكار على واقعية الأحداث وتماسك البناء الدرامي المحكم وقوة قناعه وتشويقه.(٢٨) وعليه فإن دواره لا يجد غضاضة في أن يجمع المسرحية بين رمزية القضية السياسية وبين واقعية العرض من خلال كافة العناصر المشكلة للرؤية البصرية على خشبة المسرح بل أكثر من ذلك فهو يرى أن الإطار الواقعي الذي دارت داخل أحداث المسرحية لم يتسبب في إعاقة وصول

الأفكار السياسية التي تضمنتها المسرحية وهو ما يراه دواره مزايا فنية من حيث الطرح على مستوى النص والعرض تصل إلى درجة أن وصفها " دوارة" بالجرأة بالنسبة للمضمون السياسي للمسرحية وحيوية القضية التي عرضتها في حينها ، بل في كل حين ، أصبح من حقنا أن نعتبره من أفضل مسرحيات (الحكيم) السياسية من الناحيتين الفنية والفكرية بل واحدة من أفضل مسرحياته كلها وإحدى درر المسرح العربي الباقية. (٢٩)

يؤكد هذا الرأي فؤاد دواره في دراسته في النقد المسرحي بقوله (تمتاز هذه المسرحية الأخيرة يقصد السلطان الحائر عن بقية مسرحيات الحكيم الذهنية بأنها أكثر التصاقاً بواقعنا رغم طبيعة المشكلة الفكرية التي تناقشها فهي تعالج صراحة موضوعاً حيوياً يمس حياتنا جميعاً وقد استطاع المؤلف أن يتخذ من خلال هذا العلاج موقفاً إيجابياً واضحاً من المشكلة التي يعرضها ومن جانبي الصراع الذي أداره في المسرحية.(٣٠)

ولكني مع ذلك أرى أن رأي محمد مندور حول مسرحية السلطان الحائر يعطي بعدا حميداً لتناول (الحكيم) وذلك حين يقول (كنت أعني لو استطاع اديبنا الكبير أن يضع طاقته الفذة في استخدام الرموز الذهنية في خدمة واقع الحياة الإنسانية المعاصرة على نحو يمزج الرمز بالواقع، فيخرج لنا ما يصح أن نسميه بالواقعية الرمزية التي تجمع بين قسوة الرمز وخلوده وبين واقع الحياة ومشاكلها الحية النابضة حتى

رأيت أخيراً أحدث إنتاج لكاتبنا الفذ على خشبة مسرحنا القومي وهي مسرحية السلطان الحائر فرأيت فيها أروع تحقيق للأمنية التي كنت أتمناها.(٣١)

سار المخرج فتوح نشاطي خلف مقدمة المسرحية حتى أصبحت الكلمة مسئولة عن اتجاه المخرج إلى تحقيق ما جاء بها من حيرة العالم بين القوة والقانون، مما جعل فهم المخرج للمسرحية ينبعث من مقدمة المسرحية وليس من نص المسرحية وإن أعلنه في برنامج المسرحية المطبوع بقوله **(وقد درجت في هذه المسرحية على ما درجت عليه دوماً وهو خدمة المؤلف وذلك بإظهار أخفى مراميه وأهدافه بوساطة المنظر والحركة والجو والإيقاع)** ولعل ذلك جعل فتوح نشاطي يباعد بين مضمون المسرحية الحقيقي وبين ما جاء بالمقدمة وهو ما دفع فؤاد دواره وأنا معه إلى القول لعلي لا أتجنى على المخرج لو زعمت أنه أفسد الجو العام للمسرحية باختياره هذا النوع من الديكور الواقعي المزخرف والملابس المزركشة الملونة وبمحاولته إخفاء جو الفخامة والروعة على المسرحية باستخدام محفة يجلس فيها السلطان ويحمله الخدم إلى داخل المسرح (٣٢) وتجاهل المخرج عن عمد إضفاء أجواء البساطة على ديكور المسرحية وعلى الملابس ذلك أن هدف المؤلف هو إيصال رسالة واضحة إلى المتلقى وهو ما خالف رأي المخرج حين أعلن سالفاً أنه درج على خدمة المؤلف وإظهار مراميه وأهدافه وهو ما لم يتحقق على مستوى السينوجرافية إن صح التعبير بالمعنى المعاصر

لكل ما تختصه خشبة المسرح من ديكورات وملابس وإضاءة وحركة ومؤثرات موسيقية.

إن سينوجرافية المسرحية - المنظر المسرحي - لم يتغير طوال فصول المسرحية الثلاثة فهومكون من ساحة في المدينة في عصر المماليك ويوجد عمود في الوسط مشدود عليه المحكوم عليه بالإعدام وهو النخاس وفي الفصل الثاني الساحة نفسها ولكن يظهر حانوت الإسكافي وخان الخمار أما في الفصل الثالث فالمنظر لا يتغير أبداً الساحة نفسهاويظهر منها جانب المسجد بمئذنته ومنزل الغانية ويكشف عن جزء من الحجرة ذات نافذة مطلة على الساحة.

إن فتوح نشاطي من رواد الإخراج المسرحي ذوى الأسلوب الطبيعي حيث يعني بتجسيد المشاهد المسرحية حسب طبيعة النص في أسلوب طبيعي يعني بالتفاصيل اليومية في الحياة المعيشة وهو ما تحقق كما سبق القول من تجسيد العناصر الطبيعية الموجودة في ساحة المدينة كافة وهو ما دفع كثيرا من النقاد -منهم محمد عبد الوهاب صقر- إلى اعتبار المسرحية تاريخية تجمع بين الرمز والواقعية [٣٣] وهو ما دفع فتوح نشاطي إلى إخراجها من منطلق أسلوب الطبيعة وإن اقتربت أكثر وأكثر من واقعية الأداء على مستوى الصورة البصرية والسمعية وهو ما اعتاده فتوح نشاطي في إخراجه المسرحي.

عند مشاهدة عرض مسرحية **(السلطان الحائر)** التي أخرجها فتوح نشاطي[٣٤] يتضح لنا أولاً حرص المخرج على الالتزام بما جاء

في نص المسرحية بل أكثر من ذلك فقد راعي المخرج مقولات المؤلف من خلال مقدمة المسرحية وهو ما جعل المخرج يتقيد بحدود المقدمة بالنص مما جعل الإخراج في مجمله فاقداً لكثير من جوانب التفسير والإضافة ولعل رأي هاني أبو الحسين يتفق مع ما سبق حين يقول إن تحليل العرض المسرحي للسلطان الحائر يكشف عن تماثل يكاد يكون تاماً؛ إذ لم تختلف علامات عرض المسرحية كثيراً عن علامات النص إلا من زاوية أنها أدائية **(لغوية)** حيث تتجسد بالإلقاء والتلقي المسموع والمؤثرات الموسيقية والمرئية من حيث أنها تتجسد بالصورة الحركية - الأزياء - الأضواء - الظلال - الديكور) غير أن ذلك كله تحقق من خلال الإخراج المترجم للنص وعلاماته.[٣٥]

ويرجع الباحث هذا التماثل إلى التزام المخرج بمقدمة المؤلف التي أعلن من خلالها توجهه المسرحي لإرضاء الرقابة وهو من جعلها تمثل موقف هروب وتحايل من قبل المؤلف [٣٦] مما أثر سلباً على رؤية المخرج وتفسيراته التي أبعدته -عن عمد- عن تحقيق فكر **(الحكيم)** الساعي إلى الإسقاط على الواقع المعيش في مصر في أعقاب ثورة ١٩٥٢ وبالتحديد على الحاكم عبد الناصر **(يعادل السلطان)** وعلى الشعب الذي جعله (الحكيم) معادلاً موضوعياً لتفسير سلبية الحاكم والتخلص من الحاشية الفاسدة بل جعل في يد هذا الشعب الخلاص بأن يحقق له الاستقلال والشرعية في الحكم وألا يظل الحاكم عبداً لمن حوله

من أفراد الحاشية ظناً منهم أنهم سبب بقاء الحاكم بعد رحيل الملك السابق **(السلطان الراحل)**.

إن السؤال الذي يتكرر ويلح على الباحث هو هل توافقت الرؤية الإخراجية لفتوح نشاطي مع رؤية المؤلف **(الحكيم)**؟وهل اعتمدت تفسيرات المخرج على تحقيق فكر المؤلف المتمثل في الإسقاطات السياسية المستترة؟ ثم هل ارتكز عمل المخرج على ترجمة النص ونقله حرفياً من صورته المكتوبة إلى الصورة المرئية بما يتفق وأسلوب الواقعية التاريخية؟ أم اعتمدت رؤية المخرج على القراءة التفسيرية للنص توكيداً للمغزى الذي أراده المؤلف؟ أم انطلق خيال المخرج وتفجرت إبداعاته بحيث كانت له رؤية خاصة بإجراء إضافة فكرية يحتملها فكر المؤلف بهدف إضاءة جوانب وقعت في الظل أو تعمد الكاتب إخفاءها بين السطور؟ أم أن المخرج تقوقع داخل تفسيرات المؤلف التي وردت في مقدمة المسرحية فخالف بينه وبين الإبداع؟

قدم نص مسرحية السلطان الحائر على خشبة المسرح أكثر من مرة داخل مصر وخارجها؛ ففي السويد مثلاً قدمت هذه المسرحية في التاسع عشر من نوفمبر عام ٢٠٠٥ حيث شهد محبو المسرح على خشبة المسرح الملكي السويدي المسرحية من إخراج المخرجة إيفا بريمان وأداء نخبة من المسرحيين السويديين المعروفين أما عن دور السلطان فتمثله شاباً لبناني هو فارس فارسي [٣٧] كما قدم المسرح المصري المسرحية لأول مرة على خشبة المسرح القومي عام ١٩٦٣ من إخراج فتوح نشاطي قدمت المسرحية في الكويت عام ١٩٧٦ لفرقة

المسرح العربي باسم (سلطان للبيع) وقدمت أخيراً من إخراج عاصم نجاتي [٣٨] في مارس ٢٠٠٩.

يقول المخرج المسرحي المصري سعد أردش أن فتوح نشاطي أحد رواد المسرح الطبيعي الأسلوب فهو ينتمي إلى مدرسة تقليدية في الإخراج أوفدته الدولة عام ١٩٣٧ في بعثة لفرنسا لدراسة الإخراج المسرحي وهناك تتلمذ على يد المخرج لويس صوفيه المنتمي لمذهب ستانلافسكي الطبيعي [٣٩] الذي يحرص على تحقيق المشاهد المسرحية وتجسيدها حسب طبيعة النص في أسلوب واقعي يعني بالتفاصيل اليومية وهو ما أكده فتوح نشاطي في مذكراته [٤٠] بقوله (إن كل مسرحية تتحكم في اللون والأسلوب الذي يجب أن تظهر به فمن غير المعقول أن تخرج مسرحية واقعية الأسلوب على ستائر سوداء أو نعمد إلى إظهارها بطريقة رمزية ومن ثم نؤكد أن المخرج أخرج تغييراً على نص المسرحية التي كتبت كما يعلن هو صراحة بأن نص المسرحية نص رمزي من الدرجة الأولى لكنه لجأ إلى أسلوب الواقعية التاريخية [٤١] وهو ما سبق ذكره سلفاً ويؤكده المخرج المسرحي أحمد زكي بقوله (لجأ فتوح نشاطي إلى أسلوب الواقعية التاريخية التي قاد حركتها المخرج الألماني دوق ساكس ماينجن جورج الثاني في أواخر القرن التاسع عشر[٤٢] حيث يصبح المنظر المسرحي في العرض صورة تكاد تكون فوتوغرافية لمنظر من الحياة ثابت لا يتغير بكل تفصيلاته

(الساحة – منزل الفنية) ذو الشرفة المطلة على الساحة الجامع بمئذنته غرفة تدل على منزل الغانية وقد تشكل المنظر وفق الطراز المملوكي بزخارفه بما يطابق الضرورة الحياتية كما يوجد بابان يفضي إلى داخل الساحة أو خارجها أما الجانب الآخر فهو بيت الغانية الذي يتوسط المنظر حيث يقع منزل الغانية على يمين المنظر وتجاوره من ناحية ويسار خشبة المسرح المسجد بالمآذن العالية ويظل المنظر هكذا لا يتغير طوال الفصلين الثاني والثالث إلا إضافة أسفل يمين المسرح من منظور جمهور الصالة حانوت الإسكافي في واجهته من جانبي الباب فاترينتين لعرض النعال.

جاء المنظر المسرحي في عرض فتوح نشاطي مطابقاً لما أورده (الحكيم) في إرشاداته المسرحية، حيث وصف المنظر في الفصل الأول (ساحة بالمدينة في عصر سلاطين المماليك .... تفتح نافذة في منزل الفانية)[٤٣]

أما الفصل الثاني فتجري أحداثه في عين الساحة .. خان الخمار مغلق وقد وقف يتحدث إلى الإسكاف المنهمك في عمله بباب حانوته المفتوح [٤٤] أما الإرشادات المسرحية الواردة في الفصل الثالث فتمثل في عين الساحة وقد ظهر منها جانب المسجد بمئذنته كما ظهر جانب منزل الفانية يكشف عن جزء من الحجرة ذات النافذة المطلة على الساحة [٤٥] وقد اختزل المخرج المنظر المسرحي ، فلا توجد حانة في الساحة ومن ثم لا يذهب الجلاد ليطرق بابها وإنما ينادي الخمار وبذلك

تغيرت علامة في النص بعلامة أخرى علامة بصرية تشكيلية بعلامة سمعية سردية دون مبرر إلا ضعف المساحة المفتوحة في تحقيق ذلك داخل المشهد.

تعيب فاطمة موسى على المناظر الواقعية في مثل هذه المسرحيات ذات الطابع الفلسفي خاصة وأن فتوح نشاطي بوصفه مخرجاً تقليدياً من أنصار المدرسة الواقعية التاريخية قد عني بالمنظر الطبيعي الذي كان قيداً على المسرحية وتقول إن (تصميم المناظر بطريقة واقعية صارمة قد أفقر النص المكتوب بدلاً من أن تغنيه) [٤٦] على أن فتوح نشاطي يخالف الرأي السابق صراحة ويحيرنا بعد وضع الديكور في إطار واقعي طبيعي ، وذلك حين يؤكد أحد أساتذة الديكور المتخصصين الذين عملوا في مجال العمل المسرحي الاحترافي.[٤٧]

أن الرمز واضح في كل مراحل المسرحية وهي ليست واقعية ، فكل الشخصيات معنويات مَن ناحية ثانية يعلن فتوح نشاطي صراحة حين سأل عن إخراج المسرحية قوله اتبعت في إخراج المسرحية الأسلوب الرمزي طبعاً أو هو أسلوب رمزي أكثر مما هو واقعي ولقد استخدمت الإضاءة كثيراً لأرمز إلى أشياء كثيرة في المسرحية.[٤٨]

يقترب نشاطي مما سبق من رأي الباحث وهو أسلوب الهروب والخوف من مواجهة السلطة سلطة الرقابة هو ما دفع إلى الرد صراحة عندما سأل ضمن أي عهد تدور أحداث المسرحية. فكان رده في عهد

غير محدد كما أنه لم ينكر أنه أحدث بعض التعديل وفقاً لاتفاق مع المؤلف.

إذا انتقلنا إلى شخصيات المسرحية التي تعد حين تنتقل إلى خشبة المسرح علامات من حيث الأداء التمثيلي في التعبير الصوتي أو الحركي مما يتوافق مع باقي العلامات المسرحية الأخرى لتشكل في النهاية كافة هذه العلامات علامة تحقق أهداف السيميولوجين بأن كل شخصية تعد دالا له مدلول وكل علامة دالة يفصح عن دلالة تنتج من وراء التعبير سواء بالكلمة أو بالفعل.

حشد فتوح نشاطي المسرحية بعدد من العلامات الدالة تمثلت في جميع شخصيات المسرحية بدءاً من السلطان وصولاً إلى الخمار.

قام الفنان الراحل محمد الدفراوي بأداء دور السلطان وقد جاء أداءه ملائماً لهيئة السلطان وصوته وطلعته حيث يعكس البناء الجسماني ودقة ملامحه الشخصية سمات القوة وصلابة الحاكم في مواقف متعددة جنباً إلى جنب مع سمات التسامح والتفهم والود مرات متعددة ، كما تعكس شخصيته جوانب التأرجح التي انعكست في مواقف كثيرة مما يجعلها دالة عكست مدلول التأرجح بين القوة والضعف وهو ما يجسد الفكرة الرئيسة للمسرحية.

تؤكد فاطمة موسى الرأي السابق بل تربط بين مكانة السلطان ومكانة الغانية حين تقول (السلطان في عليائه والغانية في مكانها الزري من المدينة كلاهما يسير في الطريق الذي اختاره ولا يحفل بما في الطريق من أوحال وكلاهما يصل إلى الحرية بهذه الطريقة وكلاهما يعلو على بقية الشخصيات ولا يجد كفئاً له فيمن حوله ، فالسلطان

يرفض تآمر وزيره ويسمو على تحايل القاضي وهو شجاع لا يعرف المناورة أما الغانية فتكشف هذه المناورات ولا تحفل بها وهي لا تحفل بما يقوله الناس عنها ولا تعبأ بأن تشرح لهم الحقيقة.(٤٩)

إن ملامح شخصية السلطان الحاكم عبد الناصر بما صورها **(الحكيم)** إنما تؤكد إلى أي مدى ستعكس هذه الملامح أسلوبه في الحكم وكيف لا يلجأ إلى القوة وأساليب البطش والتعذيب وأيضاً يدلل **(الحكيم)** على فساد الحاشية الذي أدى إلى فساد الجو الديمقراطي وهو ما يؤكد أن الحديث عن فساد أجواء الحكم في مصر في أعقاب ثورة يوليو ١٩٥٢ لذا يرى سامي منير أن التركيز من **(الحكيم)**على فساد حاشية السلطان هو ما حاول **(الحكيم)** أن يجعله سبباً في إفساد الجو الديمقراطي بين السلطان وشعبه ، بصورة جعلت السلطان وكأنه مسلوب الإرادة يتقاذفه رجاله دون أن يكون له رأي إلا بعد اتصاله بالفانية التي أخذت ترفع من معنوياته ، راسمة له الطريق السوي لأصول الحكم الديمقراطي في أسلوب تقريري غنائي ميلودرامي. (٥٠)

منذ دخول السلطان في الفصل الأول في موكبه المحمول على محفة حملت على أكتاف الجنود والحرس وبسؤال السلطان يدور النقاش بين السلطان وقاضي القضاة والوزير كما دار النقاش سلفاً بين الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام، في هذا الفصل يسعى السلطان بأدائه الهادي وبثقته في أن من حوله سيحرصون عليه حرصهم على أنفسهم حين يرتب أمر التحايل على القانون مع الوزير ويرفض القاضي ويأتي رد

الفعل من قبل الجمهور عندما يصر القاضي على بيع السلطان ، فيسيطر على الجمهور الضحك وله دلالة بطبيعة الحال.

ثم يعود الوزير والقاضي أمام السلطان ويطلب الوزير من القاضي أن يشترياهما السلطان من حر مالهما وهو ما يثير رد فعل إيجابي يؤكد وصول الدلالة والمعنى للجمهور إذ ينفجر الجمهور في التصفيق وهكذا تتضح باقي معالم شخصية السلطان وأدائه وصولاً إلى لحظة اختياره بين السيف والقانون عندما تنسحب الإضاءة من على خشبة المسرح وتركز عليه في بقعة ضوئية تؤكد صعوبة الاختيار وترفع عنه بقعة الإضاءة بعد أن قرر اختيار القانون.

نري أيضاً مشهد جلوس السلطان على كرسي العرش في الفصل الثاني لحظة البيع عن استسلام السلطان للتحايل على القانون الذي أعده الوزير والقاضي مما يفقد السلطان هيبته ، وهو مستسلم غير أن ما يأخذ على المشهد هو ضيق مساحة خشبة المسرح مما جعل مشهد المزاد يغلب عليه الهمجية وعدم القدرة على إتمام فعل الحركة مما جعله يحقق دلالتين أحداهما أن هذا هو حال الشعب في هذه الفترة وهذه دلالة إيجابية أما الأخرى فتدل على عجز المخرج عن تحقيق الدلالة الكاملة لمعنى هذا المشهد وهذه دلالة سلبية تؤخذ على المخرج.

تتكامل ملامح أبعاد شخصية السلطان الدالة على القوة في المشهد الأخير بمنزل الغانية حينما خُير بين:-

القلب العرش السيف العبد (دال)

الحب الحكم القوة بيت المال (مدلول)

أما عن شخصية الغانية و عن الدور الذي تعكسه من خلال المسرحية فهو يحمل كثيرا من دلالات الاتزان و القدرة علي تسيير الأمور، و هي ملامح أحبها الحكيم في المرأة فهي شخصية قيادية محركة لمن حولها فهي تنجح في تحريك رجل الدين و الجلاد و السلطان نفسه كما أنها تتمتع بالقدرة في أن نقف موقف الند لكل الشخصيات الممثلة للحاشية أمثال القاضي و الوزير و كلها ملامح جاءت متوافقة مع الفنانة سميحة أيوب ، حيث هيئتها و ثبات حركتها و امكانتها الصوتية تتوافق مع الشخصية و تحقق الدلالات الصوتية المطلوبة للجمل المكتوبة عندما يرسو المزاد علي الغانية و يرفض مندوبها التوقيع علي صك العتق تظهر الغانية و تجادل بقوة الوزير القاضي و السلطان إلي حد أنها أغضبت الوزير ،فحاول أن يهيج الشعب عليها لقتلها ، لكن السلطان يرفض تبرير استخدام السيف ضد الغانية لإخضاعها ، عندئذ يلجأ السلطان داخل هذا المشهد إلي محادثة الغانية عن عجزه في أن يستمر في الحكم من داخل بيتها ، لكنها تصر علي ذلك و يعلو صوت الغانية و ضحكها مما يدهش الوزير و القاضي لأنها تحافظ علي حقها في الاحتفاظ بالسلطان هذا المشهد يعكس قوة الغانية – مهما تكن دلالاتها – سواء دلالة قوة المال و قوة الرأي العام – الإعلام – أو قوة الشعب تفشل كل المساعي بما فيها

تقديم موعد آذان الفجر و بعد طوال نقاش و جدل يوافق السلطان و ينزل من علي كرسي العرش و يسير لبيت الغانية

يعكس لقاء الغانية و السلطان داخل بيتها جوانب متعددة في شخصية الغانية سواء الكرم – حسن تقرير شخص السلطان القوة و الشكيمة – الحكمة كلها دلالات تحققت عند الغانية باعتبارها شخصية مؤثرة في أحداث المسرحية .

أما عن الوزير الذي لابد أن يتمتع بخصال الحزم و الشدة بوصفه ممثلاً للسلطة التنفيذية فهو يعادل دوور وزير الداخلية في العهد الحديث، لذا يتطلب هذا الدور من المؤدي إمكانات صوتية تدل علي الشدة و الدهاء و إمكانية التنويع بينها و بين اللين و هدوء الشخصية و كلها ملامح تحققت في أداء محمد الطوخي بدلالاته الصوتية و الحركية و تعبيرات وجهه المحققة لكثير من دوال الدور .

يأتي دور القاضي الذي مثله الفنان " فاخر بصوته الوقور و هيئته المتزنة موفقاً في تحقيق كثير من دلالات الأداء المطلوبة ، فصوته راسخ رسوخ القانون و ثباته في الأداء حين يواجه الغوغاء من أنصار السلطة التنفيذية ممثلة في الوزير حين يواجهه و يعلو صوت الوزير علي صوت السلطان لكن القاضي ثابت ثبات القانون و إن وضع السيف علي رقبته .

تتحقق ملامح شخصية القاضي و تتجسد في مواقف كثيرة فيها الموقف الأول في الفصل الأول حين يتحايل الوزير علي القانون بالتعاون مع السلطان ، و يرفض قاضي القضاة ، و يعلن عن ضرورة بيع السلطان ، فيضحك الجمهور و هو موقف يعكس صرامة شخصية

القاضي حتي ولو أغضبت السلطان فهو ممثل القانون . يعكس شخصيته القاضي كثيرا من الدلالات بوصفه دالا يمثل القانون فهي تورطه مع المؤذن لتقديم آذان الفجر ما يدل علي تلاعب القاضي بالقانون . ثم جلوس القاضي عند قدم السلطان في مشهد البيع دليلا علي استسلام القاضي و عجزه عن الحل .

أشير إلي دور الاسكاف الذي يمثل روح الفرح و البهجة بين شخصيات المسرحية مع شخصية الجلاد التي تحمل كثيرا من روح ابن البلد بأدائه الهزلي الشعبي . فقد كان اختيار الفنان علي رشدي بإمكاناته الصوتية و الجسمية موفقة ، وإن كان قد سعي إلي تنميط الدور مما قرب أداءه لهذه الشخصية من شخصية اليهودي بطبقة صوته المعهودة في السينما المصرية

و هو ما قلل من أن يضيف علي رشدي إلي شخصية اليهودي الجديد فقد جاء أداؤه فتكررا كما في السينما المصرية و هو ما يؤخذ علي المخرج ، لان المؤلف لم ينص صراحة في المسرحية علي كون الاسكاف يهوديا .

و عن دور المؤذن قام عبد المنعم إبراهيم بأدائه الذي أفصح منذ بداية المسرحية عن أنه لا مكان له وسط هذه السلطنة فمنذ البداية يترك آذان الفجر بتحريض من الغانية لكي لا يعدم المحكوم عليه بالإعدام ، ثم يجئ بالمؤذن ، و يتم تهديده من قبل الوزير مما يجعل أداءه كوميديا مع هيبة شخصيته ، و يقصد المؤذن بيت الغانية و لا يؤذن لصلاة الفجر و لهذا ما يدل علي مغزاها .

ثم مرة ثانية يأتي الوزير و القاضي بالمؤذن ليسرع في الأذان لصلاة الفجر قبل موعده و لا يزال الليل في منتصفه و تعكس ملامح أداء المؤذن كثير من الدلالات التي تؤكد فقدان الدين و رجاله لدورهما و مكانتهما في هذا الوقت .

حققت حركة الممثلين بوصفها علامات دالة تهدف إلي إنتاج دوال من وراء التعبير داخل مواقف المسرحية التي تجمع بين الجد و الهزل كثيرا من المعاني المتولدة بالمسرحية .

ففي جانب من الحركة جاءت العلامات غير الكلامية مصاحبة للعلامات الكلامية و الحوار " و فقد أسلوب المعايشة بما يترجم المعني الذي ترمي إليه الكلمات حيث كانت أقرب إلي السكون منها إلي الحركة المتدفقة التي تعتمد علي استعراض مهارات المخرج ، و نستثني من ذلك حركة دخول موكب السلطان محمولاً علي محفة عليها عرشه ، و هو جالس عليه تظلله قبة المحفة و كأن الإيوان نفسه قد انتقل للساحة محمولاً علي أعناق الخدم و الحرس و يظل السلطان طوال الحدث جالساً علي عرشه في منتصف المنظر و القاضي إلي جواره حتي يطلب فك قيود المحكوم عليه و هي علامة بصرية دالة علي أن السلطان يستمد قوته من قوة سلطانه .

إن الحركة في هذه المسرحية تكاد تكون حركة ساكنة و هي أبعد ما يكون عن الحركة المتدفقة التي تعتمد علي استعراض المخرج لمهاراته ، أو استعراض مهارات الممثلين أيضا ، وقد اكتفي المخرج فقط بتجسيد فكر " الحكيم " حينما جاء بالنص في إطار المسرح التقليدي و إن قلل من التصريح بحقيقة القضية و تخفي وراء ما طرحه

المؤلف في المقدمة مما قلل من تفسيرات المخـرج ليصـبح مترجمـا متحفظا .

اتخذ " فتوح نشاطي " في إخراج المسـرحية أسـلوب الواقعيـة الصارمة خلال مسرحية فكرية فلسفية تقترب الشخصيات فيها مـن أن تصبح رموزا مما يبعدها عن أن تكون واقعية في مجملها و مع ذلك فقد تتضمن العرض بعض الملامح الرمزية البسيطة فمثلاً تحددت وظائف الإضاءة و دلالاتها علي مستوي الزمن ، بين الليل و النهار ، مما جعل حركة الإضاءة تكاد تصبح واحدة غير متجددة إلا في موقف الاختيـار بين السيف و القانون حيث لجأ المخرج إلي تغيير الإضـاءة و خفتـت لتوحي بعزلة السلطان و حيرته أمام الاختيار إلـي أن يعلـن اختيـاره النهائي للقانون . هنا يظلم المسرح تماماً و لا نـري فيـه إلا تمثـال العدالة و في ايده الميزان و قد ثقلت الكفة التي تحمل كتب القانون عن الكفة التي تحمل السيف (٥١) و هذه لمحة تعكس دلالة رمزية أكثـر منها واقعية ، و يمكن إدراجها ضمن العلامات البصرية المفسرة لفكـر المؤلف المعلن .

و هو ما يعلنه عبد المنعم عثمان بقوله " روعـي فـي التصـميم تجنب الألوان الكثيرة ، وخاصة التي تقترب من الواقع خوفاً من تشتت العين و انشغال المتفرج بقيمة لا تخدم العرض .إن التباين الذي ينـتج عن الألوان المتكاملة يمكن أن يكون له تأثيره غير المطلـوب و شـدة زائدة لكل الألوان المتضادة يسئ إلي العلاقات بين الكتلة و الفـراغ و الشكل و الخلفية . لهذا فقدم استخدام اللون الأبيض المائـل للرمـادي لتلوين عناصر المنظر المسرحي مع الاحتفـاظ بالخلفيـة وراء هـذا

التشكيل المعماري المفرغ " (٥٢) لذا لجأ مصمم الإضاءة إلـــي اللـــون الأبيض مع تحدد زمن المسرحية طوال الفصول الثلاثة ما بين الليل و الفجر و النهار مما يجعل أحداث المسرحية لا تستغرق سوي أربـــع و عشرين ساعة.

إن وقفة أمام عرض المسرحية يجسد مبدأ طالما نادي به فتـــوح نشاطي و هو تحقيق رؤية بفكر المؤلف من خلال إخراجه ومـــن ثـــم فإن الإخراج يقترب من كونه يترجم النص ، ذلك أن المخرج ارتكـــز علي تصوير حياة النص فكره قيمه وشخوصه ، كمـــا هـــو وارد فـــي النص، كذا نستطيع القول : إن العرض ترجمة حركية للنص في أسلوب تقليدي صارم لم يتأسس علي رؤية خاصة بالمخرج و كانت علامـــات الإخراج ، علامات تجسيد دلالات واقعية طبيعية تتوافق ظاهرياً مـــع علامات النص وتتناقض دلالياً مع أبعاده السياسية المستترة و التي تعد اسقاطاً علي الواقع المصري فترة حكم عبد الناصر و إن كان الكاتـــب قد أنكر ذلك في مقدمة المسرحية و يعتقد الباحث أن السبب فـــي ذلـــك ليس تكاسل وعي المخرج عن فهم دهاليز الخطاب المسرحي السياســـي بقدر ما هو هروب من العوائق، و العراقيل التـــي فرضـــتها مراكـــز القوي، و ممارستها لأساليب القمع و كبت الحريات وهو نفسه الســـبب الدي ألجأ الكاتب إلي استخدام التراث و التاريخ باعتبارهما وسيلة فنية آمنة للتعبير عن آرائه النقدية السياسية بعيداً عن أي ضغوط رقابية ، و هو ما يراه فؤاد دوارة متحققاً – من وجهة نظره في المسرحية – حين يقول " إن مسرحية " السلطان الحائر " كما قدمها المسرح القومي عمل نظيف مشرف إذا كان لم يسئ إلي النص الأصلي إساءة بالغة ، فمـــن

المؤكد أنه لم يضف إليه الإضافات الضرورية لكل عمل مسرحي متكامل (٥٣).

ثانياً : عاصم بخاتي بين قدم النص و معاصرة الطرح :

ليس من المستغرب أن يعود مخرج مسرحي إلي تقديم معالجة جديدة لنص مسرحي سبق و أن تناوله من قبل عدد كبير من المخرجين وسعوا وقتها إلي تقديم اطروحا ت متعارضة أو متفقة في بعض جوانبها ، ذلك إن كثيرا من المخرجين العالميين و المحليين يعودون إلي معالجة نصوص مسرحية سبق و أن عالجها من قبل مخرجين سابقين ، فقد حدث ذلك مع أعمال كتاب المسرح الإغريقي مراراً و تكراراً وحدث مع أعمال شكسبير أيضاً ، بل وصل الحال إلي إلقاء الثوب والزي القديم للنص جانباً ، وطرحه في معالجة عصرية كما حدث مع مسرحية " هاملت حتي وصل الحال بالمخرج إلي إلباس الممثلين الجينز وهدم هالة القداسة الخاصة بالديكور و الملابس والسينوجرافية القديمة بشكل عام .

ومن ثم فليس من المستغرب أن يعود " عاصم نجاتي " إلي معارضة النص القديم لتوفيق الحكيم في رؤية تعارض الطرح القديم و تبرز رؤية معاصرة يعتقد المخرج أن " فتوح نشاطي " لم يتناولها أوقد يعود المخرج إلي النص القديم للتأكيد علي بعض القيم الايجابية أو السلبية في النص، ليزيد من تأكيدها سلباً أو ايجابياً هذا جائز أيضاً و لكن أن نعود إلي النص الذي وصفه البعض بأنه تاريخي و أبعد البعض عنه الصفة التاريخية و اعتبروه وعاءاً للفكر المعاصر في

أعقاب ثورة ٥٢ ، و مهما اختلفت الآراء يبقي السؤال : ما الجديد الذي إضافة " عاصم بخاتي " إلي المسرحية ليظهر قضية الديمقراطية و الحرية التي أظن انه كان معنيا بها و أشار صراحة إلي ما يحتويه النص من إسقاط سياسي ؟.

إن تناول " نجاتي " للإخراج – كما أظن – أبعد العرض عن المعاصرة المباشرة و جعل الجمهور يبحث وسط هذه المعالجة عن بعض العناصر التي يري أنها ترتبط بالواقع المعاصر سواء كان هذا العنصر ماديا بصريا يرتبط بالملابس و الاستعراضات أو سمعيا بصريا مثل بعض الجمل التي استخدمت و بعض الأغاني التي حاول المخرج أن يدلل بها علي معاصرة الأحداث .

علي الرغم من كل ذلك فإن المخرج بداية لجأ إلي شاشة سينمائية تعرض عليها الأحداث ، وهو ما ابعد المتلقي عن جو المعاصرة جنباً إلي جنب مع أسلوب الحكي والقصص عند شهرزاد و شهريارً و كأن المخرج يلجأ و هذه المقدمة لدعم العمل بمقدمة مضللة كما فصلها من قبل " توفيق الحكيم " مؤلف العمل : يقول أشرف مصطفي في تعليقه علي العرض " استعان المخرج بشاشة عرض . . سينمائية استخدمها في خلق حالة الحكي و سرد الرواية عن طريق ألف ليلة و ليلة و هو ما تشابه مع عرض السلطان الحائر في نسخته السويدية الذي عرض عام ٢٠٠٥ من إخراج " ايفابريمان " علي المسرح الملكي السويدي و تتم الاستعانة منه أيضاً **براو يحكي الحكاية و يبدأها بكان يا ما كان**"(٥٤).

و من ثم فقد حاول المخرج أن يقرب الحدث من المعاصرة باستخدام هذا التكنيك جنباً إلي جنب مع استخدامه للرجل العصري الذي يرتدي بدلة و برنيطة و يشارك في المزاد ، ثم دون مقدمات يترك المكان لينتقل إلي مزاد آخر دون مبررات درامية أو دون إضافات جمالية للمشهد ؟ كما لم يتمكن أيضا المخرج بقوله " لقد أضفت لهذه المسرحية قيمة شهريار و شهرزاد لاقوم بتفسيرها في قالب الدراما الموسيقية الاستعراضية برؤية معاصرة (٥٥) ومن ثم فإن هدف المخرج أولاً من استخدام الشاشة السينمائية و أسلوب الحكي هو تفسير العمل في إطار الدراما الموسيقية ، أضف إلي ذلك فإنه يؤكد أنه من " الصعب أن اقدم النص كاملاً دون إبهار حتى لا يصاب الجمهور بالملل، فضلاً عن أنني من خلال الأغنيات و الاستعراضات استطعت أن اختصر جزءاً كبيراً من المسرحية ، لأن مدتها تتجاوز خمس ساعات ، ومع ذلك حاولت ألا يخل الاختصار بمضمون المسرحية .

إن الإعداد أو الاختصار الذي قام به " عاصم نجاتي " و أبدله بعدد من الاستعراضات و الأغاني أبعد عن تحقيق التوافق بين أفق توقعاته بوصفه مخرجا للعرض و بين أفق توقعات جمهور المسرح الذي قرأ المسرحية و شاهدها في إخراجها القديم و من ثم فإن إدعاء **(نجاتي)** السابق يحبطه المآخذ التي أخذها كثير من المتلقين و الدارسين والنقاد ، وفي هذا الصدد يعلق الكاتب " أحمد الخميسي " علي العمل بقوله " وقد تأكدت تلك الظاهرة يقصد – الاحتيال الثقافي وتشويه النصوص الأصلية عندما قدم المسرح مؤخراً مسرحية " السلطان الجائر " لتفويق الحكيم " باعتبار أن العمل رؤية عصرية لعمل

كتبه " الحكيم " عام ١٩٥٩ . صاحب الرؤية هذه المرة هو المخـــرج " عاصم نجاتي " الذي فتح الله عليه بإدخال "الموبيلات و الفيس بـــوك "و غير ذلك علي نص " توفيق الحكيم " ومعروف في تـــاريخ الثقافـــة أن تستلهم موضوعاً ، لكن لا يعرف أحد أن تتناول عملاً محدداً لتقوم بتشويهه. (٥٧)

إلا يتفق الرأي السابق إذن مع معالجة المخرج و إعـــداده لهـــذا النص من منطلق الحذف وإضافة بعض الموتيفـــات العصـــرية التـــي يجدها " الخميسي " وسائل تشويه للعمل الأصلي ، أضف إلي ذلك فـــإن المخرج يعلن صراحة أن وراء تقديم هذا العمل مقصد و يحـــدده فـــي الإسقاط السياسي بقوله " النص في الأساس سياسي و أنا دائمـــاً فـــي جميع مسرحياتي لابد أن تكون هناك سياسة ضمن وجهة نظري فـــإن المبدع أو الفنان أو الممثل إذا لم تكن له وجهة نظر فيما يدور حوله في المجتمع من ظروف سياسية و اقتصادية فإنه يبقي مـــن الأفضـــل ألا نحول كل العروض إلي رقص و مغني . . . مشيراً إلي أن المســـرح وسيلة تعبير ، و قد قـــال " برنوتشـــو " أعطينـــي مســـرحاً أعطيـــك شعباً"(٥٨).

يناقض المخرج " عاصم نجاتي " رأيه هدا في المســـرحية و أن النص في الأساس سياسي بقوله في ملتقي المسرح القومي الســـابع أن هناك " تماساً بين الفترة التي كتبـــت فيهـــا المســـرحية ، و الفتـــرة التاريخية التي تتحدث عنها المسرحية ، و بين اللحظة الحالية ، و هـــذا التماس هو شرعية حكم بعض الحكام في الـــوطن العربـــي و علاقتـــه الغرب بالعرب و عدالة القانون و قوة السيف و وأوضح أنه ليس هناك

أي إسقاطات سياسية و لكنها مجرد تماس ، بل أكد أن المخرج لابـد و أن يأتي بتماس يمس مجتمعه " (٥٩)

إن رأي المخرج يحدد و بادراك ماهية العمل المسرحي أنه لابد و أن يكون وراء العمل بشكل عام هدف و من بعد الأهـداف أن يتحمـل .... و وجهة نظرها و هو أن يؤديها

إن رأي المخرج يحدد بادراك ماهية العمل المسرحي دلك أنـه لابد و أن يكون وراء العمل بشكل عام هدف و من بـين الأهـداف أن يحمل النص برسالة و أن رسالة هذه المسرحية واضحة و هي رسـالة سياسية ووجهة نظرحاول المخرج أن يؤكدها من خلال طرحه لأنه أيقن أن أجواء المسرح المصري تفتقدها وأن الـرقص و الغنـاء أصـبحا يسيطران علي حال المسرح و أن للمسرح أهدافا أسمي، لان المسـرح وسيلة تعبير و نحن لا نختلف – نقاد المسرح و متلقيه – مـع هـذه الرسالة لكنه ضمن مسرحيتة استعراضات راقصة و أغاني رأي فيها " أشرف مصطفي " مسعي لتحقيق الهيمنة العصرية للنص القديم و ذلـك بقوله " جاءت بعض الاستعراضات مستخدمة لحركات راقصة معاصرة و لقد استطاع الراقصون تنفيذ الرقصات التي صممها " عاطف عوض " بشكل يوضح الحالة التي عبرت عنها الأغاني التي استعان بها المخرج بشكل يوضح الحالة التي عبرت عنها الأغاني التي استعان بها المخرج " عاصم نجاتي " والتي أعطت حالة الكورس نفسها لكي يعوض به ما تم اختصاره من النص الأصلي و لقد وفق في ذلك كاتـب الأغـاني " مصطفي سليم " الذي لم يشعرنا بما تم اختزاله من النص " (٦٠)

إن الرأي السا بق إنما يؤكد أن وظيفة الاستعراضات المرئية المقروءة باعتبارها دلالات مع الأغاني المسموعة و المحققة كونها دلالات مسموعة لكلمات تحقق للنص إما تفسيرا أو إضافة لما بين سطور حوار المسرحية لكني أري في هده الاستعراضات دورا ووظيفة أخري لجأ اليها المخرج بعد أن قام بإعداد النص و هي حينما لجأ إلي الاعداد مما يجعل الاستعراضات و الأغاني معادلا موضوعيا للمعان التي فقدها المعد ولا تعد إضافة أو تفسير للعمل ، بل يميل الرأي إلي اعتبار الحذف و الاضافة عبئا أكثر من كونه عمقا و إضافة للعمل ، ذلك أن المسرحية لم يتمكن مخرجها بهذا الاعداد من تحقيق التواصل بين الماضي و الحاضر و ظلت المسرحية حبيسة الماضي مغلقة بين أحداث الماضي و محاولة إدخالها في نطاق المعاصرة من خلال الأغاني و الاستعراضات و الرجل الذي يرتدي بدلة عصرية و أخيراً الرجل الملتحي الذي أقحم ، ليسقط علي دور بعض من يمثلون الدين دون أن تحدد موقعهم من الدين و كيف يمثلونه إنه مجرد خلط دور رجل الدين في شراء السلطان لصالح الغانية دون استثمار هذا الموقف و دون الاستفادة من دلالاته .

علي أنني ورغم ما يوجه إلي الإخراج و إلي تفسير النص سواء كان المعد المخرج – من وجهة النظر السابقة – ترجم النص أم فسره أم حذف منه أو أضاف إليه و أن النقد المسرحي لم يطرح الجانب الآخر في تناول هذا العمل و أراء النقاد الذين وافقوه في الطرح ؟ و هل كان للرقابة دور سلبيً أم ايجابي في العرض هذه المرة ؟ و هل تناول المخرج العمل بعيد ا عن مقدمة النص الأولي ؟ و اعتمد في

إعداده علي سعيه لطرح رؤية عصرية كانت أفضل خطا من الظروف التي عاصرت فتوح نشاطي .

طالبت الرقابة بعد عرض هذه المسرحية مارس ٢٠٠٩ بحذف الأغنية الأولي التي تصاحب مشهد دخول السلطان و بعض الجمل و العبارات الواردة في أغاني المسرحية ، و ربما نكتشف أننا ونحن مع بداية الألفية الثالثة لا تزال الرقابة تمارس دورها في منع كلمات بعض الأغاني أو بعض الحوارات لما تتضمنه من كلمات تتعلق ببعض الأفكار و الأطروحات المحظورة من قبل الرقابة – كما أعلن حينها – علي أن المسرحية – و كما أعلن المعد و المخرج هي لوحة سعي من خلالها المخرج إلي الاقتراب من الواقع السياسي العربي وحرص علي تحقيق نوع من التوافق و التلاقي بين المسرحية باعتبارهارسالة يحملها الممثلون باعتبارهم مرسلين إلي مستقبل هو الجمهور ، غير أن دور الرقابة و استخدام الشاشة السينمائية و شخصيتي ذي البدلة و ذي اللحية كل هذه المفردات لم تقلل من جوانب الإبداع التي حققها المخرج .

اجتهد المخرج من خلال تأويلات للنص القديم و هو نص يحتمل تأويلات كثيرة للأحداث والشخصيات والحوار ، و سعي إلي أن يخاطب الواقع المعاصر خطاباً عصرياً يتعلق بمعضلة الحكم و الديمقراطية في العالم العربي ، و من خلال الطرح نستطيع أن نلمس المعاصرة القريبة جداً مما يحدث علي ساحتنا المصرية و الخاصة بقضية الحكم و أسلوب اختيار الحاكم و رأي الأحزاب و الشعب فيما يختار و انقسام الأحزاب إلي مؤيد و معارض مؤيد لفكرة توريث الحكم و معارض لها.

و كما كان حال الإخراج الأول " لفتوح نشاطي " الذي كان عرضاً استاتيكياً ساكناً جاء حال العرض الجديد لعاصم نجاتي " فكما يقول كمال يونس في مقالته " إن العرض مترهل غير متماسك إذ أساء مخرج العرض في التعامل مع النص مما أضاع ملامح التركيبات الخاصة بكل شخصية و أقحم شخصيته الأجنبي الذي سيشتري الحاكم في أي وقت ، و لم يستفد من تقنينه الفيديو و أقحمها و ربطها بفشل ذريع بألف ليلة و ليلة ، و كانت الإضاءة باهتة ضالة ضائعة بلا أي أثر درامي ، فضلاً عن الحوارات الارتجالية الطويلة الممطوطة و خاصة في حوار الجلاد و النخاس و إقحام شخصية الخمار المخنث كعادة الأعمال المسرحية الهابطة . " ٦١ "

يوافق الرأي السابق رأي الناقد " حسن سعد " الذي يري في عرض المسرحية توجها آخر، حيث يقول إنه علي الرغم من " جماليات الأداء أو مفرداته فإن المخرج قدم نص " توفيق الحكيم " بكل تفاصيله كما صورها و جسدها فكراً للحكم و كان أمام " عاصم نجاتي " أكثر من فرصة لإبراز عمق معالجته أو التأكيد علي الجانب و القراءة العصرية من خلال نص قديم و لكن كيف ؟ يعلق الناقد علي موقفين رأي أن المخرج لم يستثمرهما جيداً أولهما الشاب الذي يرتدي البدلة البيضاء فقد كان المخرج بحاجة إلي فك رموز و شفرات – هذا الدال – كذلك لم يوضح لماذا الرجل ملتح و علام يرمزوما دلالاته .. كل هذا لم يصل للمتلقي " (٦٢)

وعلي الرغم من بعض المآخذ علي أسلوب العرض فإن المخرج " قدم صورة مسرحية بسيطة للغاية دون تعقيد في الأداء التمثيلي والديكور و الإضاءة و إن جانبه الصواب في شكل الاستعراض ومدلوله رغم جماليات الإشعار " لمصطفي سليم " والحان هشام طه " (٦٣) ومن ثم فإن الأداء التمثيلي تميز بالسلاسة و الوضوح و تنقل الممثلون في الأداء بين الأداء بالصوت المناسب – في مواقف كثيرة – والتعبير بالوجه و الحركة في بعضها الأخر ، غير أن الأداء في جانب آخر غلب عليه " خروج الممثلين عن روح النص و العرض ، و مع استبدال حوار النص بأغان عاليه النبرة غير واضحة لعلو الموسيقي علي الكلام المغني و إقحام الأغاني بكثرة في العرض و عدم توزيعها بشكل جيد في بداية العرض ثلاث أغان متتالية ثم أغان متناثرة تصاحبها استعراضات متنافرة ، و ما بين الأداء النحيف المنوط للجلاد و النخاس للجارية و الشبشب الذي ظلت ممسكة به لما يقرب من عشر دقائق في يدها بعد ضربها للجلاد به ، و إلقاء صك الرق علي الأرض و الدراجة التي دخل بها المؤذن للمسرح (٦٤) كلها عناصر أبعدت بين المعالجة و أهمية وقوة القضية المعروضة – أقصد الديمقراطية – مما جعل العمل يشعرنا أن المخرج أراد أن يحاكي حال المسرح الآخر – مسرح القطاع الخاص.

أما عن أداء الممثلين فقد أبرز المخرج موهبة " حنان مطاوع " حيث تجلي أداؤها في تمسكها بحوارات النص و خاصة في حوار صراع السيف و القانون أما محمد رياض فلا شك أن أداءه يؤكد علي افتقاده الحضور المسرحي علي الرغم من بنجوميته التلفزيونية " (٦٥)

و هو رأي أختلف معه و يختلف معه حسن سعد الـذي رأي فـي أداء محمد رياض لشخصية السلطان الحائر " أداء سهلا ً مقنعا سواء مـن قوة الصوت أو التعبير بالوجه أو الحركة و قد جسد شخصية السـلطان بتميز وإقنـاع وبقدرتـه علـي فهـم ملامـح شخصـية ا لسـلطان وطبيعتها"(٦٦).

أضف إلي ذلك أن الفنان " محمد رياض " استطاع أن يسـيطر علي لب الشخصية من خلال أدائه لدور السلطان الراكـز و الرصـين بحركاته و إيماءاته التي تتسم بالوقار و البعد عن المبالغة و التحضـير لاتخاذ القرار من خلال تصرفات واعية بأبعاد الشخصية و انفعـالات تليق بسلطان البلاد .

أما أداء دور القاضي للفنان " مفيد عاشور " فقد كان " دوره صعباً بحيث يستطيع أن يجمع بين النقيضين : الإنسان صاحب المبدأ المصر علي تنفيذ القانون حتي و لو طارت رقبته مقابل ذلـك . ثـم الإنسـان المزور المتلاعب بالقانون و قد حاول في هدا أن يقدم بتبريرات مـن خلال ادائه تعينه علي المصداقية في التحول الذي يفاجئ بـه المتلقـي لذلك فقد تستخدم قفزاته و حركاته الرشيقة لكي يظهر تبعيتـه و ولاءه للسلطان مع محاولة الاتسام في ذات الوقت بالحكمة و هيبته القاضـي حتي يتسني له إقناع السلطان لكي يتحول عن رأي الوزير" (٦٧).

أما عن الديكور و الملابس فيقول المصمم " لقد ارتبطنا في تصميم ديكور المسرح بالطابع الشرقي دون تحديد فترة زمنية وأضفنا لها من الطراز الإسلامي و الهندي ، كذلك ملابس العمل سيجد فيها المشاهدون نوعاً من الفانتازيا ، و قد راعينا في تصميم العمل كله ألا تظهر حقبة تاريخية معينة " (٦٨) و علي هدا فإن هذا اللاتحديد الزمني للمسرحية لا يعد جديدا فقد أعلنه من قبل ستن عاماً " فتوح نشاطي " عندما سئل عن اجواء المسرحية وتاريخها و إلي أي زمن يعود فقال أنه لا ينتمي إلي فترة محددة .

يوافق " كمال يونس " الآراء التي تثني علي ديكور المسرحية المعبر لكنه يصف الإضاءة بأنها " فقيرة جداً دراميا ً و لم تقم بوظيفتها في إبراز جمال الديكور في أكمل صورة فلم تضأ الحانة مثلاً و تصميم ملابس العرض ثري جداً معبق بالجمال و ملابس الجنود و أردية الغانية الحسناء الأخضر و الأصفر و البنفسجي و ملابس الاستعراضات ليقدم الديكور و الملابس ثراءاً و تنوعاً لونياً جميلا رغم الإضاءة الفاشلة تماماً في القيام بوظيفتها الدرامية و الجمالية.(٦٩).

و من ثم فإن النقد الذي يتناول عناصر العرض يشير، و يؤكد صراحة أن المسرحية افتقدت بشكل عام من خلال المخرج تحقيق الإيقاع العام للعرض ،إذ افتقد المخرج " التحكيم الفني الواعي بمفردات صورة العرض **(السنوجرافيا)** وافتقد الممثلون إيقاعهم الخاص لكثرة الارتجال و سخافته مما يؤكد علي ظاهرة العبث بالنصوص بلا رحمة و لا هوادة و لا فن(٧٠).

و إجمالا للقول فقد تحققت في هذه الدراسة بعض النتائج من أهمها .

١) جسد " توفيق الحكيم " من خلال المسرحية قضية الديمقراطية وفيها رفض نظام الحكم الفردي الاستبدادي و دعا إلي نظام الحكم الديمقراطي و طالب السلطان بضرورة اكتساب شرعيته وذلك عن طريق الشعب.

٢) قوض " الحكيم " أركان مشكلته و جعلها لا تتعدي فكرة عتق السلطان و لم يفرد في مسرحيته لإحداث تكشف عن طبيعة حكم هذا السلطان أو كيف تعيش الرعية و احوالهم الاقتصادية والاجتماعية واكتفي بطرح القضية ذات الابعاد السياسية .

٣) أعلن " الحكيم " من خلال أحداث المسرحية عن أجواء الرشوة و الفساد و التحايل علي القانون للبقاء في السلطة و ذلك من خلال بعض المنتفعين أمثال الوزير و القاضي و الجلاد و النخاس وكل من علي شاكلتهم من الرعية .

٤) أخطا " الحكيم " و أبعد القراء و النقاد و المتلقين للمسرحية عن القضية الحقيقية بأجواء التاريخ المصطنعة و محاولته الهروب بعيداً مما جعل الآراء تتفق علي ضعف " مقدمة المسرحية " وانعكاسها سلباً علي إبداعه .

٥) حققت مقدمة المسرحية إرضاء الرقابة و السلطة ، لكنها أفقدت هذه التجربة الدرامية أجواء الإبداع و التفسيرات المختلفة .

٦) تعد المقدمة المضللة نقطة ضعف من قبل المؤلف كشفت زيف مواقف الرقابة و المسئولين عن العمل و شاركهم – الحكيم – في

تضليل القراء و المشاهدين ناسياً أن المسرحية احتوت علي قضية الديمقراطية في أروع صورها .

٧) افتقد الإخراج عند " فتوح نشاطي " الكثير من جوانب التفسير والإضافة حيث تقيد المخرج بمقدمة النص و فكره فقط .

٨) حقق أسلوب إخراج " فتوح نشاطي " تماثلاً تاماً ،إذ لم تختلف علامات عرض المسرحية كثيراً عن علامات النص ، إلا من زاوية أنها أدائية ، غير أن ذلك كله تحقق من خلال الإخراج المترجم للنص و علاماته .

٩) جاء المنظر المسرحي في عرض " فتوح نشاطي " مطابقاً لما أورده " الحكيم " في إرشاداته المسرحية .

١٠) حشد " فتوح نشاط " المسرحية بعدد من الشخصيات المسرحية – العلامات الدالة – التي جاءت متوافقة من حيث الأداء التمثيلي في التعبير الصوتي أو الحركي بما يتوافق مع وظائف العلامة .

١١)جاءت الحركة في هذه المسرحية ساكنة جامدة ، مما أبعدها عن الحركة المتدفقة التي تعتمد علي استعراض المخرج لمهاراته و استعراض مهارات الممثلين ، و اكتفي فقط بتجسيد فكر المؤلف حسبما جاء في النص في إطار المسرح التقليدي .

١٢)أبعد تناول " عاصم نجاتي " الإخراج عن المعاصرة المباشرة وجعل الجمهور يبحث وسط هذه المعالجة عن بعض العناصر التي يري أنها ترتبط بالواقع سواء كانت عناصر مادية بصرية أو سمعية بصرية ليدلل بها المخرج علي معاصرة الأحداث .

١٣)أبعد المخرج الجهور – عندما استخدم الشاشة السينمائية – عن جو المعاصرة جنباً إلي جنب مع أسلوب الحكي و القص و كأن المخرج لجأ إلي هذا العمل بمقدمة مضللة كما فعلها من قبل " الحكيم " مؤلف النص.

١٤)لم يوفق "**عاصم نجاتي**" في توظيف دلالات المشاهد فكرياً ودرامياً ، وذلك عندما أقحم الرجل ذا البدلة و القبعة والرجل الملتحي.

١٥)إن الإعداد و الاختصار الذي قام به المخرج و أبدله بعدد من الاستعراضات والأغاني أبعد عمله عن تحقيق التوافق بين أفق توقعاته بوصفه مخرجا و بين أفق توقعات الجمهور المتلقي الذي قرأ المسرحية و شاهدها من قبل .

١٦)حققت الاستعراضات و الأغاني دوراً ووظيفة لجأ إليها المخرج بعد أن قام بإعداد النص تتمثل في تعويض ما فانه من إحداث و حوارات بين الشخصيات فقدها مما يجعلها معادلا موضوعيا للمعاني التي فقدها المعد ولا تعد إضافة أو تفسيرا للعمل ، بل تعد عبئا أكثر من كونه عمقا وإضافة للعمل .

١٧)اجتهد المخرج من خلال محاولته لتأويل النص و سعي إلي مخاطبة الجمهور خطاباً عصرياً يتعلق بقضية الحكم والديمقراطية في العالم العربي وأسلوب اختيار الحاكم و رأي الاحزاب و الشعب فيما يختار وانقسام الأحزاب إلي مؤيد ومعارض لفكرة التوريث.

١٨)مثلما كان عرض "**فتوح نشاطي**" استاتيكياً جامداً جاء عرض " عاصم نجاتي " غير متماسك مع إقحام الحوارات الارتجالية الطويلة المموطة مع إقحام شخصية الخمار المخنث كعادة الأعمال المسرحية الهابطة .

١٩)لم يحدد " عاصم بخاني " الزمن المسرحي للأحداث و إن أظهرها في أجواء شرقية من ألف ليلة و ليلة – و لا يعد الأمر جديد ا ، فقد أعلن " فتوح " نشاطي " مثلما فعل " عاصم نجاتي " – عندما سأل عن أجواء المسرحية وتاريخها إلي أي زمن تعود فقال لا ينتمي العمل إلي فترة محددة .

٢٠)افتقد إخراج " عاصم نجاتي " أسلوب التحكم الفني الواعي بمفردات العرض و افتقد الممثلون إيقاعهم الخاص لكثرة الارتجال مما أكد ظاهرة العبث بالنصوص المسرحية .

٢١)اختار توفيق الحكيم السلطان الحائر في زمن المماليك و هذا الزمن الذي لم يعرف القانون و من ثم لجأ إلي التناقض التاريخي الذي ينبهنا إلي ثورية العمل الذي ليس المقصود به زمن المماليك بل العصر الذي يتشدق بسيادة القانون و هو العصر الحديث .

٢٢)ومن ثم فقد فشل الإخراج عند كلا المخرجين في حسن بلورة أبعاد قضية الديموقراطية وتوضيحها وتجسيدها حيث طاف المخرجان حولها دونما قدرة علي التعامل معها بشكل صريح واضح .

هـوامش البحـث

١. نذكر منها مسرحيات " **أشطر من إبليس** " **لمحمود تيمور**" أنت اللي قتلت الوحي" لعلي سالم ، "سليمان الحكيم" و "عبد الشـيطا" و" دموع إبليس "و" فاوست الجديد لعلي أحمد باكثير " ايزيس " و " برا كسا " لتوفيق الحكيم " و غيرهم من المسرحيات التـي تتحدث عن العدالة و المساواة و الحرية .

*راجع المشهد الذي جمع بين الجلاد و المحكوم عليه بالإعـدام و طريقة إتمام المشهد حيث يطالب الجلاد و المحكوم عليه أن يتوسل إليه ليشنقه بعدما يستمع إلي غناءه الكريه و هو غير طبيعي و غير منطقي و يفسر بدلالات و معان آخر .

٢. كما فعل كتاب المسرح الإغريقي و من جاء بعدهم مثل " توفيق الحكيم " في مسرحية " ايزيس "

*توفيق الحكيم : مسرحية السلطان الجائر مكتبة الآداب – القـاهرة (ص ص ٤٦:٤٥)

٣ – المصدر السابق ، ص ٥٨ – ٥٩

*راجع مقدمة مسرحية السلطان الحائر ، ص ٨

٤ – سعد الله ونوس : مسرحية الملك هو الملك ، دار ابن رشـد ، بيروت ، ١٩٧٧ ص ٧

٥ – غسان غنيم : المسرح السياسي في سورية ، منشورات عـلاء الدين ، دمشق ، ط ١٩٩٦ ص ١١٩

٦ – راجع المشهد الذي جمع بيد المحكوم عليه و الجلاد ، صفحات ٢٦ و ما بعدها .

٧ – المسرح السياسي ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٣

٨ – راجع حوار القاضي و الوزير مع السلطان حول ممارستهم لمفهوم الحرية و الديمقراطية الذي يتطابق مع ما حدث بعد ثورة ١٩٥٢ و هو ما يؤكد خوف " الحكيم " من إسقاطه حتي و لو بشكل غير مباشر علي الواقع خوفاً من المسائلة القاسية .

٩ – فاروق عبد القادر : ازدهار و سقوط المسرح المصري ، مطبوعات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨٣، ص٣٣

١٠ – محمد حسين الدالي : عملاق الأدب توفيق الحكيم ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٩ ، ص١٣ : ١٤

١١ – المرجع السابق، ص ١١٢ .

١٢ شكري غالي : ثورة المعتزلة : دارسة في أدب توفيق الحكيم ، الجيل و الطبقة و الرؤيا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص ٢٧٨ – ٢٧٩

١٣ – المرجع السابق: ص ٢٧٩ .

١٤ – فاطمة موسي : توفيق الحكيم و السلطان الجائر ، مجلة المسرح العدد ٣ / السنة الأولي / مارس ١٩٦٤ ص ١١

١٥ – فؤاد دواره : السياسة في المسرح الحكيم ، ص ٨٥

١٦ – المرجع السابق ، السابق ص٨٥

١٧ – فؤاد دواره : في النقد المسرحي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الانباء ، و النشر ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ١٣ : ١٤

١٨ – محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ص ١٦٠

١٩ – المرجع السابق ،ص ٣٤

٢٠ – للمزيد راجع محمد عبد الوهاب صفر ، الروائع السبع لمسرح توفيق الحكيم الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٥ ، ص ١٧٩

٢١ – اعتمد الباحث في مشاهدة العرض علي CD من قصر التذوق بسيدي جابر – الإسكندرية .

٢٢ – هاني أبو الحسن : سيميولجيا المسرح بين النص و العرض دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، ٢٠٠٦ ص ٢٩٠ ، ص ٢٩١

٢٣ – راجع ما قالته فاطمة يوسف في دراستها عن المسرح و السلطة في مصر ص٩٣ و أيضا كما قاله دوارة في دراسة المسرح في الوطن العربي خارج مصر ص ٢٥٦ .

٢٤ – طالب عبد الأمير : معضلة الديمقراطية تختزلها حكاية شرقية

http://www.aawast.com

٢٥ – أستاذ الإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية .

٢٦ – سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٧ ، ص ٣٤٢ .

٢٧ – فتوح نشاطي : خمسون عاماً في خدمة المسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الجزء الأول القاهرة ، ١٩٧٤

.٢٨– فتوح نشاطي :خمسون عاما في خدمة المسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،الجزء الثاني ، القاهرة ،١٩٧٤، ص ١٨٩

٢٩ – أحمد زكي : الإخراج المسرحي دراسة في عبقرية الإخراج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص ١٩٥

٣٠ – توفيق الحكيم ، مسرحية السلطان الحائر ، مكتبة الآداب ، القاهرة (د . ت) ، ص ١١ ، ص ٢٩

٣١ – المصدر السابق ، ص ٧٦ .

٣٢ – المصدر السابق ص ١٢٥ .

٣٣ – فاطمة موسي : شمس النهار بين الخرافة و الواقع ، مجلة المسرح ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٣٣ .

٣٤ – عبد المنعم عثمان : المناظر و الملابس المسرحية في مسرحيات توفيق الحكيم ص ١٦ .

٣٥ – خمسون عاماً في خدمة المسرح ، الجزء الأول ، مرجع سبق ذكره ص ١٣

٣٦ – فاطمة موسي : توفيق الحكيم و السلطان الحائر ، مرجع سبق ذكره ص ١٣ .

٣٧ – سامي منير : المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب ، الإســـكندرية ، ١٩٧٨ ، ص ٥٨

٣٨ – فتوح نشاطي : خمسون عام في خدمة المســـرح ، الجـــزء الثاني ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٨٩ .

٣٩ – المناظر و الملابس المسرحية في مسرحيات توفيق الحكيم ، مرجع سبق ذكره ص ١٦

٤٠ – في النقد المسرحي ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٧

٤١ – أشرف مصطفي : يحدث الآن علي مسرح ميامي ، السلطان الحائر مجلة مسرحنا ، العدد ٩٣ ، ٢٠ / ٤ / ٢٠٠٩

٤٢ – محمد صقفاء – عاصم نجاتي . . مخرج السلطان الحـــائر ، منتديات ستارتايمز .

٤٣ – المرجع السابق .

٤٤ – أحمد الخميسي : من كان قادراً علي الكتابـــة فليكتـــب . . أوفليكست www.ahewar.og/debatsshow.art.asp?

الحوار المتمدين العدد / ٣١ ٢٧ / ٢٠٠٩ / ٨ / ٠٧

٤٥ – مجلة البيان ، العدد / ٢١٠٧٧ ديسمبر ٢٠٠٩

٤٧ – أشرف مصطفي : يحدث الآن علي مسرح ميامي " السلطان الحائر " مرجع سبق ذكره .

٤٨ – كمال يونس : السلطان الحائر .... اللإفية التجاري ، منتديات ستار تايمز .

٤٩ – حسن سعد : السلطان الحائر بين السيف و القانون و مـــزاد الغانية ، جريدة الجمهورية ٥ / ٤ / ٢٠٠٩ .

٥٠ – المرجع السابق :

٥١ – السلطان الحائر ضحية الافية التجاري ، مرجع سبق ذكره .

٥٢ – المرجع السابق :

٥٣ – حسن سعد : السلطان حائر بين السيف و القـــانون و مـــزاد الغانية ، مرجع سبق ذكره .

٥٤ – المرجع السابق

٥٥ – مجلة البيان ، العدد / ١٠٧٧١ ، ديسمبر / ٢٠٠٩ ، مرجـــع سبق ذكره .

٥٦ – السلطان الحائر ضحية الافيه التجاري ، مرجع سبق ذكره .

٥٧ – المرجع السابق .

قائمة المصادر والمراجع والدوريات

١ – أحمد زكي : الإخراج المسرحي ، دراسة في عبقرية الإخـــراج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة.

٢ – أحمد شفيق أبو عوف ، مجلـــة المســـرح العـــدد / ٧ / ، الهيئـــة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢

٣ – أحمد عثمان : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٨ .

٤ – أحمد الخميسي : من كان قادراً علـــي الكتابـــة فليكتـــب . . أو فليسكت .

الحوار المتمدن العدد / ٣١ – ٢٧ / ٢٠٠٩ / ٨ / ٧

٥ – أشرف صفاء : عاصم نجـــاتي . . مخـــرج الســـلطان الحـــائر ، منتديات ستارتايمز .

٦ – توفيق الحكيم : مسرحية السلطان الحائر ، مكتبة الآداب ، القاهرة

7- G.b.Shaw. the complet prefaces of Bernard Shaw,paul hamlyn ltd,London 1965

٨ – حسن سعد : السلطان الحائر بين السيف و القانون و مزاد الغانية ، جريدة الجمهورية ٢٠٠٩/٤/٥

٩- سامي منير : المسرح المصري بعد الحرب للعالمية الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ج٢ ، ١٩٧٨.

١٠ – سعد أدرش : المخرج في المسرح المعاصر ، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٧

١١ – سعد الله ونوس : مسرحية الملك هو الملك دار أبن رشد / بيروت ، ١٩٧٧

١٢ – شكري غالي :ثورة المعتزلة " دراسة في أدب توفيق الحكيم " الجيل و الطبقة و الرؤيا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥

١٣ – طالب عبد الأمير : معضلة الديمقراطية ، تختزلها حكاية شرقية http://www.aawast.com

١٤ – عبد المنعم عثمان : المناظر و الملابس المسرحية في مسرحيات توفيق الحكيم .

١٥ – غسان غنيم : المسرح السياسي في سورية ، منشورات علاء الدين ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٦ .

١٦ – فاروق عبد القادر : ازدهار و سقوط المسرح المصري مطبوعات ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨٣ .

١٧ – فاطمة موسي : توفيق الحكيم و السلطان الحائر ، مجلة المسرح ، العدد الثالث – السنة الأولي / مارس ١٩٦٤ .

١٨ – فاطمة موسي : شمس النهار بين الخرافة و الواقع ، مجلة المسرح للعدد الثاني عشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

١٩ – فاطمة يوسف محمد : المسرح و السلطة في مصر (١٩٥٢–١٩٧٠) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٦.

٢٠ – فتوح نشاطي : خمسون عاماً في خدمة المسرح جـ ١ – جـ ٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

٢١ – فؤاد دوارة : في النقد المسرحي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الأنباء و النشر ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة القاهرة ، ١٩٦٣ .

٢٢– فؤاد دوارة : السياسة في مسرح الحكيم .

٢٣ – فؤاد دوارة : المسرح العربي خارج مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٧ .

٢٤ – كمال يونس : يحدث الآن علي مسرح ميامي " السلطان الحائر " منتتديات ستار تايمز

٢٥ –مجلة البيان ، العدد / ١٠٧٧ ، ديسمبر ٢٠٠٩

٢٦ – محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ط٣ ، القاهرة

٢٧ – محمد عبد الوهاب صقر : الروائع السبع لمسرح توفيق الحكيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٥

٢٨ – محمد حسين الدالي : عملاق الأدب توفيق الحكيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٩ .

٢٩ – محمد صفاء : عاصم نجاتي . . مخرج السلطان الحائر ، منتديات ستار تايمز .

٣٠ – هاني أبو الحسن : سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، ٢٠٠٦

31 – www.DaiEl–Kamar.com