

" المسرح السياسى والنص التراثى "

دراسة مقارنة بين

مغامرة رأس المملوك جابر والليلة الثانية بعد الالف

مجلة كلية الآداب – جامعة طنطا

العدد [٢٢] يناير ٢٠٠٩

**د. أحمد صقر**

كلية الآداب – جامعة الإسكندرية



أثارت كثير من المسرحيات العربية نقاش النقاد والدارسين خاصة تلك المسرحيات التي تتدرج تحت مسمى المسرحيات السياسية التي تعتمد بشكل أساسى على تقنيات المسرح الملحمى والوثائقى والتسجيلى باعتبارها أطراً وأشكالاً مسرحية تتمتع بتقنيات اجتمعت كلها أو بعضها عند كاتب أو آخر من كتاب المسرح العربى وبرغم اختلاف الجميع فى اعتماد الكثير من كتابنا على هذه الصيغ بدرجات متفاوتة فإنهم اتفقوا حول مهام الخطاب المسرحى السياسى وغاياته ورأوا أنه لا بد أن يأتى معبراً عن تحولات اجتماعية وسياسية وإقتصادية مرت بها منطقتنا العربية بحيث يحقق هذا الخطاب غايته فى الدعوة إلى التغييرات الملحة التى فرضتها أجواء التحولات.

ولقد كتب كثير من كتاب المسرح العربى أعمالاً مسرحية جاءت استجابة للتحولات التى شهدتها المنطقة العربية خاصة فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ وما أفرزته من مناخ كان حافظاً على أن يحمل الخطاب المسرحى بمعانٍ ومفردات اقتضتها ظروف الهزيمة لذا كتب سعد الله ونوس والفريد فرج ومعين بسيسو ومصطفى الحلاح ونجيب سرور وعبد الرحمن الشرقاوى وسليمان الحزامى وغيرهم أعمالاً مسرحية صنفت من قبل المتخصصين والنقاد بأنها مسرحيات سياسية أو نوع من المسرح التحريضى أو ما أسماه البعض مسرح الإسقاط السياسى أو مسرح التسييس وعلى الرغم من تعدد هذه المسميات فالمضمون والهدف واحد وهو مناقشة قضية سياسية متلامسة مع الواقع الاجتماعى والاقتصادى أفرزتها ظروف محددة، ومن بين هذه المسرحيات مسرحيات أثارت اهتمام النقاد والدارسين، لذا شغلت مساحات من الدراسات والكتب، وهناك مسرحيات لم تحظ سوى بالنذر القليل من الدراسة

والتحليل، على حين تأتي كتابات سعد الله ونوس متميزة ومتفردة بين أقرانه مما تجعلها تستوقف الدارس والمحل عند الحديث عن ظاهرة الخطاب المسرحى السياسى خاصة المسرحيات المستمدة من التراث.

وقد أثارت تعريفات هذا اللون من الكتابة المسرحية كثيراً من الاختلاف وقليلاً من الاتفاق، ذلك أن بعضاً من المصطلحات التى احتوتها معاجم المسرح لها جذور فى الماضى وظهرت فى أعمال مسرحية عديدة والجديد هو إطلاق المصطلح، لذا تعد مثل هذه المصطلحات عسيرة على القولية فى قالب تعريفى يشمل كافة المقاصد التى تختصر كافة التعريفات، وعليه سأطرح بعضاً من تعريفات المسرح السياسى - وليس كلها فهذا ليس هدفنا الذى نتحقق منه غاية هذه الدراسة.

تثير الأجواء والظروف التى يزدهر فيها المسرح السياسى بعداً هاماً فى التعريف، ذلك أن الظروف التى مرت بها روسيا ١٩١٧ والثورة البلشفية، وألمانيا ١٩١٩ وترتب عليها الثورة الإشتراكية التى فشلت، هذا إلى جانب الأزمة الاقتصادية الأمريكية العالمية ١٩٢٩، وأحداث من الحربين العالميتين، كلها ظروف أسهمت فى بلورة ملامح المسرح السياسى فحظى باهتمام من قبل النقاد والدراسين الذين سعوا إلى وضع تعريف للمسرح السياسى.

- وفى هذا الصدد يعرفه عبد العزيز حموده بقوله " ظهر كل من مسرح الإثارة والدعاية، والمسرح الملحمى نتيجة للموجة الجديدة من الوعى السياسى والاجتماعى الذى اجتاحت المانيا القيصرية بعد هزيمتها فى الحرب الكبرى، يقول " توماس ديكنسون " بعد الحرب ظهر دافع جديد فى ميدان الخلق المسرحى، دافع بدأ يجعل المسرح أداة فى يد الطبقات المغبونة، وانتهى يجعله أداة للثورة الاجتماعية ... يجب علينا الآن، أن ننظر إلى المسرح لا باعتباره أداة لترفيه الشعب، بل لتعبئة إرادتهم، لخدمة قضية

محددة. ولا يحدد الفنان المبدع نوع هذه القضية، بل يحددها أيضاً الفكر السياسي للعصر نفسه ... والقاعدة، إن المسرح يخدم هذه العملية بإحدى طريقتين، أولاً بالنقد العنيف لكل أشكال النظام القائم واخلاقياته، وأنظمتها، ومذاهبه الفكرية. ثانياً: بنشر مبادئ الجماعة الجديدة الهاجمة إلى أن تتحقق أهدافها " (١)

إن التعري السابق يغطي مساحة كبيرة من تعريف المصطلح فينكر الأجواء التي يظهر فيها المسرح السياسي وعن هدفه أداة للثورة الاجتماعية عن طريق نقد كل نظم المجتمع والدعوة إلى فكر جديد يتناسب مع العصر وعلى الرغم من عمومية التعريف وشموليته فإن د.حمودة افترض أنه يغطي العملية الإبداعية على المستويين أى التأليف والعرض دون أن يصرح بذلك. ويذكر د. حمودة في موضع آخر من دراساته تعريفاً محدداً للمسرحية السياسية قائلاً " إن المسرحية السياسية هي ذلك العرض الذي يستخدم خشبة المسرح ... وإمكانيات العرض لتقديم مشكلة أو قضية محددة، غالباً ما تكون سياسية ولكنها قد تكون أيضاً مشكلة اقتصادية مع الالتزام بتقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على استخدام كل أدوات التعبير التي تميز المسرح عن كافة الفنون الأخرى" (٢)

هنا يؤكد حمودة أن المسرحية السياسية لها جانبان هما النص " القضية " والعرض " الذي يقدم على خشبة المسرح " مع ضرورة أن يدرك المبدع جيداً أن عليه أن يتخذ موقفاً واضحاً من الرأيين موضوع الخلاف لأن هدف هذا المسرح هو التأثير في الجمهور وتعليمه ويأتى تعريف د. نهاد صليحة مختلفاً كلية؛ إذ ينقسم المسرح السياسي طبقاً لهذا التعريف **إلى ثلاثة أنواع: الأول** مسرح سياسي إصلاحى: هو مسرح نقد سياسي بناء يهدف إلى إصلاح اخطاء التطبيق ويؤدي في النهاية إلى تثبيت النظام السائد

**والثاني** مسرح سياسى ثورى: مسرح دعوة أو دعاية وهو يدعى إلى استبدال نظرية سياسية بأخرى **والثالث** مسرح فكرى سياسى حقيقى: هو المسرح الذى يعرض لعدة ايديولوجيات متصارعة دون التزام المؤلف بالانتصار لواحدة بعينها<sup>(٣)</sup>.

ويطرح غسان غنيم تعريفاً للمسرح السياسى يتحدد فى كونه " وسيلة لتعبئة الجماهير، لإيقاظها، وإثارتها، لتحفيزها لتحقيق عمل جماعى يمس المشكلة المعروضة، وهى مشكلة لها علاقة بمشكلات متأججة على ساحة الأحداث فى العالم، بمشكلات ساخنة، وتدور أحداثها فى العالم فيلتقطها مثل هذا المسرح ويعالجها أمام جمهور متيقظ<sup>(٤)</sup> " وهكذا يضيف التعريف السابق بعداً جديداً وهو يقظة المؤلف الذى يلتقط مشكلة متأججة على الساحة ويقدمها المخرج المتيقظ ويعالجها ليستقبلها أيضاً. جمهور متيقظ يستطيع أن يحقق هدف المسرح السياسى الذى يسعى إلى الثورة على ما هو كائن ليأتى بالجديد.

ويضيف العشرى جانباً مهماً فى تعريفه للمسرح السياسى ويقول فى هذا الصدد " إن الحقيقة التى يعتنقها المسرح السياسى البيسكاتورى كان قد تم تركيبها مسبقاً على المسرح، فالتربية السياسية مباشرة، وليست جدلية فى شئ، إذا اعتمد على وجهة النظر الأحادية والخطابية، وهو بذلك يبتعد عن الفن الدرامى؛ لأن الدراما، جوهرها صراع، وعليه فلا بد أن يكون ثمة عرض لوجهتى نظر مختلفتين أمام الجمهور وعليه أن يأخذ جانباً واحداً منهما<sup>(٥)</sup> "

والحقيقة إن التعريف السابق يوضح نقطة مهمة وهى ضرورة أن يعرض المؤلف وجهتى النظر ويفند كلاً منهما وصولاً إلى اختيار إحداهما وترك الأخرى مع إبداء الأسباب التى جعلت المؤلف من قبل والمخرج من بعد وصولاً إلى الجمهور يختار جانب هذا الرأى ويرفض الأخر.

أما " سعدالله ونوس " فقد فرق بين المسرح السياسى ومصطلح آخر أسماه مسرح التسييس " وذلك فى مقدمة مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " حيث يقول " أحاول فى هذه المسرحية تجربة أخرى من تجارب " مسرح التسييس " التى بدأتها من قبل - ينبغى هنا التنبيه إلى أن هناك فرقاً كبيراً بين المسرح السياسى ومسرح التسييس فالثنائى حوار بين مساحتين الأولى هى العرض المسرحى الذى تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره والثانية هى جمهور الصالة الذى تتعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته" (٦).

وعليه فإن تعريف ونوس لمسرح التسييس يختلف عن تعريفات المسرح السياسى؛ ذلك أن الأول يحرص على دور الجماهير داخل العرض المسرحى فلا بد أن يتواصل مع العرض وثانياً لا بد أن يتحقق فى هذه الجماهيرية كافة مشكلات الواقع الاجتماعى والسياسى والاقتصادى، بحيث يسمح للجماهير أن تبدى آراءها فى الأحداث من خلال حوار مرتجل تسمح هذه المشاركة لها أن تقول صراحة رأياً فى موقف ما أو نهاية ما كما حدث مع موقف قتل المملوك جابر ورفض الجماهير لهذه النهاية.

إن هدف ونوس من وراء " مسرح التسييس " ليس الإمتاع والتسلية وإنما هدفه أن يكون مسرحه " مسرح الفعل أو المسرح - الفعل الذى يتطلع إلى تحويل وعى البشر كى يقوموا بتحويل واقعهم، إن لم يكن مسرح اليقظة والإيقاظ الذى لا يفصل بين الإقناع والغنى والمشاكل السياسية (٧) ذلك أن مسرح التسييس " عند " ونوس " يتخطى كافة الوظائف والتعريفات لمهام المسرح؛ فهو يرى فيه إحدى الأدوات الهامة المؤثرة الفاعلة فى تغيير النظم الفاسدة والظلم الواقع على الأمم، لذا كان هدف " ونوس " من استخدام القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية هو حسن توظيفها من بعد والاقتراب منها

والتعرف عليها بحق فقد تبدو من صرخة طفل تعجز أسرته عن إطعامه أو من صمت المواطن خوفاً من أن يلقي به فى السجون، أو السعى وراء لقمة العيش فقط ونسيان كل شئ، وهكذا يقترب معنى التسييس عند " ونوس " من الهموم السياسية وصولاً إلى إيقاظ وعى الجمهور ودفعه إلى الفعل دون الاستسلام<sup>(٩)</sup>.

ويقرب " ونوس " مفهوم التسييس فى مقدمة مسرحية الملك هو الملك " بقوله " يقوم التسييس على البنية الضمنية، على قوانين اللعبة واللعب، بقدر ما يقوم على تاريخ اللعب بين من يملك السيف ومن لا يملك إلا رأسه<sup>(٨)</sup> وكان " ونوس " يؤكد من خلال هذه اللعبة المسرحية كشف خطر اللعب مع الكبار من أجل التسلق للوصول للمناصب العليا ومن يفعل ذلك فلن تتجح لعبته لأنه حل فردى مشكوك فى نجاحه.

يضيف الناقد فؤاد دواره فى توضيحه لنقاط الالتقاء والاختلاف بين " مسرح التسييس " و " المسرح السياسى " قوله " لا يكتفى "مسرح التسييس " بعلاج موضوع سياسى، أو توجيه سهام النقد للفساد والسلبية بل يحاول بالإضافة إلى ذلك إشراك المشاهدين فى العرض واستقزازهم لإتخاذ موقف إيجابى من الأحداث التى تعرض أمامهم، وهو من هذه الناحية قريب النسب من مسرح " الإثارة والدعوة Agit prop أجيت بروب " الذى نشأ فى الاتحاد السوفيتى فى أعقاب ثورة ١٩١٧ " <sup>(٩)</sup> وانتشر هذه التوجه ووصل إلى كثير من بلدان العالم حيث حاولت من خلال مثل هذا الاتجاه تغيير نمط الحياة القائمة واستبدالها بتوجه جديد لصالح المجتمع.

ويتفق مع هذا رأى ما قالته مارى الياس وحنان قصاب، فى أن المسرح السياسى يزدهر فى المناطق التى تلتهب فيها الأحداث وفى تلك الفترات تصبح هناك حاجة ماسة إلى الفن والفكر بشكل عام، وإلى الجديد



الذى يعتقد القائمون وقتها أنه الأنسب للتعبير عن هذه التحولات حيث " يعطى للمسرح دوراً تحريضياً ويتوجه إلى الطبقة العاملة ، وهو ما سُمى بالمسرح البروليتارى. ظهر هذا التوجه أيضاً فى ألمانيا والاتحاد السوفيتى فى العشرينيات من القرن العشرين، ثم فى الولايات المتحدة الأمريكية إبان الأزمة الاقتصادية فى الثلاثينيات بتأثير من رجال المسرح الذين هاجروا إلى أمريكا وشاركوا فى تأسيس مسرح سياسى هناك أمثال الألمانين برتولد بريخت واروين بيسكاتور والنمساوى ماكس راينهاردت" (١٠)

ويعلق العشرى على مسرح ونوس السياسى بقوله " يرى سعد الله ونوس أن المسرح سياسى بالضرورة ولكن يجب أن نفرق بين المسرح الذى يهتم بالسياسة المباشرة (مسرح التسييس) وبين المسرح الذى تتخلله السياسة (المسرح السياسى). وخط رفيع ذلك الذى يفصل بين التفيس والشحذ، وفى أوضاع وطننا العربى، فإن المسرح السياسى فى بعض الأحيان يتحول إلى عملية تفرغ" (١١)

على أن حركة البد الثورى وصلت إلى المنطقة العربية فى مرحلة الستينيات وامتد أثرها وتمثلت فى ازدهار أشكال من المسرح السياسى التعليمى التثقيفى التتويرى خاصة فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧، فانتشر المسرح الملحمى والسياسى والتسجيلى والوثائقى وكلها أنواع من المسرح تتوجه إلى " جماهير عريضة من قبل فى صيغ مثل المسرح الشعبى والمسرح التحريضى والمسرح الملحمى مما يجعل الهامش بينها وبين المسرح السياسى ضيقاً، بل ويمكن اعتبار كل هذه الصيغ شكلاً من أشكال المسرح السياسى.

وترتب على هذا الاهتمام من قبل كتاب المسرح العربى السياسى أن ظهر عدد كبير من كتاب المسرح السياسى اختلفت لديهم طرق التعبير السياسى وأساليبه فمنهم من لجأ إلى المسرحيات ذات المضمون السياسى الواضح الفريد فرج وسعد الدين وهبه ونجيب سرور وغيرهم، ومنهم من

كتب المسرحية التاريخية معتمداً على تكنيك الإسقاط لطرح قضايا سياسية معاصرة مثل صلاح عبد الصبور وأبو العلا سلاموني وغيرهما ومنهم من غير في شكل المسرحية السياسية على مستوى الشكل والمضمون ليحدث أثراً في الجمهور مثل سعد الله ونوس ونجيب سرور، ترتب على ما سبق أن جاءت أعمال هؤلاء الكتاب قريبة جداً، إما من بريخت ومسرحه الملحمي الذي يربط بين المسرح والواقع المعيش، ومنهم من وطف حادثة سياسية معينة للتعبير عن رأيه فيها رابطاً ذلك- في أسلوب يعتمد على النقاش بضرورة كشف أخطاء أحد الجانبين المختلف عليها وعبوبه.

وعلى هذا يمكن القول بان رسالة المسرح السياسي قد حققت هدفها بخلاف ما كان قائماً من قبل، فلم تعد رسالته تفسير ما هو قائم وشرحه ومحاولة تحليله أو تبريره، بل تخطت الرسالة هذه الحدود فأصبحت مهمة المسرح هي التغيير، الأمر الذي تطلب ضرورة أن يتوجه الخطاب المسرحي السياسي إلى المتلقى معملاً عقله فيما يشاهده واتخاذ موقف فيما يشاهده وهنا نشير إلى مسرح الكاتب السياسي الانجليزي "ديفيد إيجار" الذي التزم بقضايا أمته وحاول من خلال أعماله أن يزيد في وعي جمهوره بقضاياهم ويحثهم على التغيير الاجتماعي فمسرحياته تشتمل على معظم الأشكال الدرامية التي تميزت بها حركة المسرح السياسي مثل البارودية والرمزية والملحمية والواقعية الاشتراكية. وقد حاول من خلال هذه الأشكال أن يعرض أهم القضايا السياسية والاجتماعية التي شغلت الرأي العام البريطاني<sup>(١٢)</sup>

ومن الملفت للنظر أن كتاب المسرح السياسي العربي لم يركزوا كثيراً على تقنيات العروض بقدر ما ركزوا على المضامين فقد اتجه معظمهم اتجاهاً مضمونياً، فالمسرح السياسي لديهم هو المسرح الذي يهتم بالسياسة والموضوعات السياسية كعلاقة المواطن بالسلطة أو علاقة السلطة به، أو

بالهموم السياسية كالمهم الديمقراطي بما يتضمنه من جزئيات تشتمل على معالجة أسلوب الحكم أو شكله، أو معالجة المساواة والعدالة، أو الحرية بشكليها الفردى والجماعى، أى حرية المواطن وحرية الوطن أو معالجة القضايا القومية والوطنية ولا يخرج عن هذا النطاق الاهتمام بموضوع الثورة وأساليبها" (١٣)

وعليه فإن كثيراً من أعمال كتاب المسرح السياسى العربى اتفقت وتوحدت إلى حد كبير فى المضامين والقضايا والهموم التى شغلت المواطن العربى، بحيث أصبحت كلها إقليمية وإن حاول بعض الكتاب مثل سعد الله ونوس ومصطفى الحلاج وغيرهما - أن يتخطى الإقليمية ليصل إلى العالمية بأن توجهها من خلال مضامين مسرحياتهما وخطاباتها لا إلى جمهور المنطقة العربية وحسب بل إلى الإنسانية عامة.

إن ما سبق يتفق فى أحد جوانبه مع رسالة المسرح السياسى فقد " تبنى رسالة سياسية، قبل أن يتبنى أساليب فنية، أو أنه بعبارة أخرى، استنبط من الرسالة التى حددها لنفسه الأساليب الفنية التى تخدم هدفه لتوصيل رسالته. كانت هذه الرسالة مباشرة، واضحة ترمى إلى التأثير فى الجماهير من أجل توعيتها واجتذابها إلى جانب المعركة ضد المجتمع الرأسمالى الطبقي، وللوصول إلى مجتمع العدالة الاجتماعية والسلام" (١٤).

وعلى هذا يمكن القول بأن رسالة المسرح السياسى ليس فقط الإمتاع الحسى فقط ولكنها تتخطى ذلك إلى الإمتاع الفكرى ليصبح المشاهد قادراً فى أعقاب المشاهدة على مناقشة الأفكار والتحرك بشكل إيجابى حيث إنه أصبح مستفزاً تحركه الأفكار نحو الثورة على الأخطاء التى تحكم الفكر السياسى لهذا العصر، ولعل هذا يتفق إجمالاً مع ما قاله د. سمير سرحان الذى حدد وظيفة المسرح السياسى فى " التعبير عن الثورة المكبوتة والرغبة فى التغيير

.. إنما هي وظيفة فنية لأبعد الحدود، إنه تجسيد لما يجب أن يكون عليه الفن - الجيد - مضمون كبير وفن مسرحي كبير يلائم ضخامة المضمون وخطورته، حيث إن المضمون الجيد لا يمكن أن ينفصل في المسرح السياسي عن الفن الجيد " (١٥).

وهذا يؤكد صحة القول بتعدد وظائف المسرح السياسي وتجاوز وظيفة المسرح التقليدية بحيث لم تعد وظيفته مقصورة على تصوير الواقع الحياتي الحالي في المجتمع فقط، وإنما تتخطى ذلك إلى توجيه المجتمع ومحاولة تغييره، فهو في عصرنا يعتبر بحق أداة من أدوات الثورة الإجتماعية يتناول الواقع كنقطة بداية متخذاً منه أداة اتهام لمتناقضات المجتمع، داعياً إلى الثورة والتغيير " (١٦).

إن الرأي السابق كان نتيجة فترة طويلة في مرحلة ما قبل الثورة ساد فيها نوع من مسرح الترفيه والتسلية وبعيدة عن مسرح جاد يتناول في أسلوب جاد قضايا المجتمع ويلتزم العاملون في حقل الإبداع كما يلتزم المستقبليون لهذا الإبداع، لذا كثيراً ما تردد هذا المصطلح بين الستينيات والثمانينيات نظراً للمفهوم السائد في مصر في الفترة السابقة.

على أن تقنيات المسرح السياسي العربي المعاصر كان نتيجة بحث المبدع والمتلقي في المنطقة العربية عن أساليب وتقنيات جديدة تتماشى مع هذه المرحلة التي اتفق على أنها أزمت وتحويلات، لذا جاءت صيغة المسرح الملحمي، والمسرح التسجيلي والمسرح الوثائقي صيغاً حظيت بالإهتمام لأنها الأقدر في التعبير عن احتياجاتنا على أن المبدعين العرب اكتشفوا في إبداع بريخت - بداية - بذرتين ثمينتين الأولى منهجه في التغريب، فقد اتضح أنه قريب إلى حد ما من تقاليد المسرح العربي الذي كان يطمح دائماً لمحو المسافة بين الممثل والمتفرج، ولكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائي جداً أحياناً، في

المراحل الأولى فلم ير المخرجون ومنظرو المسرح من بين جميع الشخصيات إلا الراوى، الذى يستعرض أفكاره وأفعاله دون إحساس أو تأثر، والبذرة الثانية، اتجائه بالسياسة طبعاً وقضايا الساعة التى تطرحها مسرحياته، وقد وجد مسرح الوطن العربى فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال. (١٧)

وهكذا جاء المسرح الملحمى السياسى بتقنياته ليحقق احتياجات المجتمع العربى وذلك من خلال رسالته السياسية جنباً إلى جنب مع رسالة المسرح التسجيلى السياسية وصولاً إلى طبيعة المسرح الوثائقى وكلها مجتمعة من حيث المضمون السياسى وتقنيات التغريب، كشف اللعبة المسرحية ( الراوى الكورس) استخدام اللافتات، التعليمية المباشرة، وأخيراً تقنيات الأفلام والشرائط.

واتفق معظم النقاد على أن تقنيات المسرح الملحمى قد تركزت فى عدة عناصر بها تتحقق رسالة هذا المسرح، لذا كان من الطبيعى أن تأتى هذه العناصر مختلفة عن تقنيات المسرح التقليدى الأرسطى، وإذا كان بريخت قد اعتمد على تقنية التغريب (التباعد - الإغراب) **Alienation** تقنية أساسية لتحقيق هدفه من رسالته المسرحية، فما هيمة هذا التغريب لقد لخص ذلك بقوله " جعل الشئ المؤلف غريباً" الصورة المغربية، هى عبارة عن عرض لشيء، أو لموقف مألوف لنا، فى إطار من القول أو الفعل يظهره غريباً، وغير متوقع، وهذا فى حد ذاته - صدمة المعرفة التى يحدثها الفن" (١٨)

إن تقنية التغريب هذه إنما تمنح الجمهور فرصة الابتعاد عن الحدث المعروض زمنياً ومكانياً مما يجعل الحكم عليه أكثر موضوعية وحيادية، من ناحية أخرى وجد الكتاب فى هذه التقنية وسيلة للهروب من

الرقابة بحجة أننا نتحدث عن زمن مضى وولى، ولا نتحدث عن الحاضر مما يحقق للمؤلف مساحة من الحرية كان بحاجة ماسة إليها. إن التغريب ضد الاندماج والتطهير، لذا كان من المنطقي أن يسعى مؤلف المسرح السياسى للوصول إلى الابتعاد بالجمهور عن الاندماج وحالة الإيهام الأرسطية، والوصول إلى حالة من حالات التركيز والوعى واتخاذ القرار مقابل القضية المطروحة، ذلك أن هدف المؤلف ومن بعده المخرج ومعهما الممثل وكافة العاملين فى العرض المسرحى الذى ينتمى إلى هذا النوع هو خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية وتمكينه من أن ينقد المسرحية نقداً بناءً من وجهة نظر اجتماعية"<sup>(١٩)</sup> ولعل هذا الرأى متفق مع رأى الناقدة " ليتيتا داس والاس Lititia Dac Wallace التى أكدت فى دراساتها " المسرح والدراما الحديثة " أن المسرح فى الأساس وهم يصنع من قبل العاملين فى حقل المسرح ولا بد أن يبقى الجمهور واعياً بهذه الحقيقة وأن نساعد على ذلك بهدم مفهوم الحائط الرابع وهو الذى يؤكد للجمهور ضرورة الفصل بين الجمهور وبين خشبة المسرح وعدم التوحد وفى هذا الصدد تقول والاس " يجب أن يدرك المشاهد أن المسرحية ليست حقيقة وإنما هى " توضيح لحالات يمكن أن تغير ويجب أن تغير فى الحياة الحقيقية التى نحياها"<sup>(٢٠)</sup> وعليه يكون من المنطقي ابعاد المتلقى عن

الاستغراق مع الحدث المعروض، وبالتالي قدرته على إقامة المقارنة المطلوبة بين ما يعرض والواقع المعيش ليصل المتلقى إلى الوعى المطلوب لدفعه إلى اتخاذ موقف فاعل فى حياته أولاً وفى المجتمع ثانياً.

تكتمل تقنيات المسرح الملحمى السياسى من بعد التغريب - الذى أتفق على أنه يتحقق بعدة وسائل هي:

- |             |             |                         |
|-------------|-------------|-------------------------|
| ١- التاريخه | ٤- الكورس   | ٧- التمثيل              |
| ٢- الراوى   | ٥- الموسيقى | ٨- الإلاره              |
| ٣- الشخصيات | ٦- القناع   | ٩- تصميم المناظر الخاصة |

### بالديكور المسرحى

إن تقنيات المسرح السياسى ليست بدعاً من ابتداع المسرحيين العرب، بل هي وسائل سبق أن استخدمها مبدعون سابقون فى الغرب وقد زاد كتابنا من الاهتمام بهذه التقنيات حرصاً منهم على أن يقدم العرض للجمهور ويحقق غايته ولا يحرم الرقابة. لذا كان من المنطقى أن يستكمل المبدع فى المسرح السياسى استخدام تقنية الرموز وتوظيف الحكايات الشعبية والأساطير والتاريخ موظفاً اياها داخل العروض باستخدام تقنيات التبعيد الزمانى والمكانى، ولعلنا إذا قرأنا مسرحيات " سعد الله ونوس " مغامرة رأس المملوك جابر " والليلة الثانية بعد الألف" لسلمان الحزامى " نجدهما يشتركان فى أن التراث كان منبعهما ومعينهما الذى أخذنا منه خاصة حكايات ألف ليلة وليلة، هذا إلى جانب أنهما يلتقيان فى كونهما استعانا بتقنيات المسرح السياسى المتعددة، خاصة تقنيات المسرح الملحمى ومن هذه التقنيات - كما سبق الذكر - تقنية الإبعاد الزمانى والمكانى مما يجعل المشاهد يصل إلى إقامة نوع من المقارنة بين الواقع الفنى والواقع المعيش مما يحقق هدف المؤلف المرجو.

لجأ بريخت لتحقيق تقنية التغريب إلى عدة وسائل مكنته من تحقيق هذه التقنية التى صاغها فى العناصر التسعة السابق ذكرها، على أننا لا بد وأن نعى جيداً أن الكثير من المبدعين العرب قد اعتنقوا الفكر الماركسى نظراً

لاعجابهم بمسرح بريخت وفكره ، لذا جاءت الكثير من أعمال كتاب المسرح الغربى معتمدة على تقنيات التعريب البريختى التى حققها باستخدام الراوى (الحكواتى) واللافتات أو عن طريق المسرح داخل المسرح، أو عن طريق التعليمية المباشرة وذلك بالتوجه إلى الجمهور ومخاطبته بشكل مباشر لتوجيهه وتحريضه وقد يلجأ المبدع إلى حيلة فضح اللعبة المسرحية بأن يعلن الراوى أو أى شخصية أخرى فى بداية المسرحية للجمهور ما سوف يحدث فيمنع عنهم التعريب والاندماج ليظلوا يقظين وأن ما سوف يقدم ليس الواقع وإنما هى لعبة مسرحية لكسر إيهام المشاهد وتمرينه على أن يظل يقظاً ويبدى الرأى فيما يشاهده.

يؤكد مارتن ايسلن " هذا الرأى السابق فى تأييده لدور الراوى، ووظيفته بقوله " يخبر الجمهور بخلفية الأحداث، ويصف أفكار الشخصيات ودوافعها، وأحياناً يطلع الجمهور عن نهاية المسرحية قبل حدوثها ليحمى الجمهور من الترقب والانتظار ويعطيه فرصة ليفكر ويحكم" (٢١)

### الخطاب المسرحى فى مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " التراثية

أثارت مسرحيات سعد الله ونوس فى جميع الأحوال جدلاً بين النقاد والكتاب وهى تستحق هذا الجدل والأسباب كثيرة ولعل من بينها أنه طرق العديد من الأشكال المسرحية وانعكست تقنيات الكتاب المختلفة على معظم مسرحياته حتى تجد عند تحليل كل مسرحية اتجاهاً قد يبدو فى أنه لا ينقل نقلاً حرفياً بل يضيف حتى يعطى لهذا الاتجاه أو ذاك ملامح خاصة بمسرحه تميزه بحيث لا يصبح ناسخاً لكن مبدعاً.

أما عن مسرحيته " مغامرة رأس المملوك جابر " فقد أراد من خلالها تصوير غياب دور الجماهير عن الفعل والقرار السياسيين وقد أثارت المسرحية فى حينها جدلاً واسعاً فى أوساط المسرحيين، لكونها أتت جريئة فى



طرح الموضوعات الملحة والأساسية، وللأشكال الفنية الجديدة التي تحتويها من حيث كسر العلاقة بين المنصة والجمهور " (٢٢)

وواقع الأمر أن القضية الجوهرية التي تطرحها المسرحية هي علاقة المواطن بالسلطة والعكس صحيح، ذلك أن ونوس جعل الصراع يدور داخل العصر بين قطبين هما الخليفة الحاكم ووزيره المنشق عنه والداعي إلى محاربتة والاستعانة بملك الفرس والخليفة لم يتصور حلاً آخر للصراع يبتعد عما فكر فيه الوزير ووسط كل هذه الأجواء فليس هناك حرية لأحد مهما كبر شأنه أو صغر، باستثناء الخليفة والوزير المنشق، كل واحد منهما يسعى لمصلحته والقمع هو دستورهما وليس هناك فرصة لأحد لكي يقول رأيه؛ حيث السجون والجلادون ينتظرون من ينسى نفسه ويتحدث، هنا يؤكد ونوس أن فقدان المواطن العربي لحرية مبدأ قديم ذلك أنه إذا تجرأ وصرح برأيه - حتى ولو كان الرأي سديداً ولصالح الحاكم- تصبح رأسه هي ثمن هذه الحرية لأنه منذ البداية وكما حدث مع جابر فكر، في أن يدهش الوزير بفكرته في إخفاء الرسالة برأسه فقدم رأسه كمتقف دون ثمن للوزير وسعى إلى الحل الفردي الذي ظن أنه تفوق فيه على الآخرين فيكون القتل والإطاحة بالرأس هي ثمن هذا التفريط والجرأة.

إن صورة المثقف " جابر " هنا تعكس قنامة المشهد وطبيعة الخطاب المسرحي الذي سيميز ملامح هذه الصورة القاتمة، فقد ظهر جابر بذكائه وحكمته انتهازياً، خان قضايا المواطنين عندما سعى إلى تقديم الحل إلى الوزير، وهي صورة سلبية لمواطن ظن أن علاقته بالسلطة ستصبح متساوية وسوف يمنح الحرية والمال والزواج، لكن ظنه يجلب عليه القتل، بل أكثر من ذلك فهو يسهم في جعل الوطن ذليلاً في أيدي من سيبسطون سلطانهم عليه

دون أن يفكر فى كرامة هذا الوطن التى ستتحقق - كما يظن - على يد الغازى المحتل.

وقبل أن نتعرف على طبيعة الخطاب المسرحى فى هذه المسرحية وملامحه لابد أن نتوقف عند الهوامش التى أضافها ونوس للعرض والإخراج وقدم بها المسرحية، وتحدث عن مسرح التسييس وفرق بينه وبين المسرح السياسى أكد ونوس فى مقدمة المسرحية أن " مسرح التسييس هو حوار بين مساحتين الأولى هى العرض المسرحى الذى تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره والثانية هى جمهور الصالة الذى تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته<sup>(٢٣)</sup> لذا كان عليه أن يدرك منذ البداية أنه لن يستخدم صيغ المسرح السياسى وأشكاله التقليدية ، بل لابد من استحداث صيغة جديدة اتفق على تسميتها بمسرح التسييس " تهتم بإقامة حوار مرتجل وحقيقى أى يعبر عن المشكلة وعمقها ولابد أيضاً أن يكون بين الممثلين والجمهور، لذا كان من الطبيعى أن نفكر أن بعض مخرجينا وضعوا الممثلين بين الجمهور لكسر الإيهام وإلغاء المساحة الفاصلة بين الصالة والخشبة ، غير أن ونوساً لجأ إلى صياغة مسرحية تجعل وجود الجمهور طبيعياً داخل الحدث وشارك فيه، لذا افترض للمسرحية مكاناً تجرى فيه الأحداث هو المقهى الشعبى بكل أجوائه وما يدور فيه بين الزبائن والحكواتى الذى يتمتعهم فى ليالى السمر، وصولاً إلى اعتبار هذا الشكل هو الشكل المسرحى الذى يحقق مفهوم ونوس لمسرح التسييس".

تبدأ أحداث المسرحية داخل المقهى الشعبى فيصبح المقهى هو خشبة المسرح ويصبح رواد المقهى هم الممثلون والمشاهدون ونصبح نحن جزءاً من جمهور المقهى نشاهد ونعلق على ما يحدث بحيث يقترب هذا التكنيك من تكنيك المسرح داخل المسرح ويبدأ العم مؤنس " والمقهى على طبيعته يزدحم

بالوارد ثم ينقسم الحدث بعد ذلك لنصبح أمام حدثين أو مستويين للحدث هما :  
مستوى المقهى الشعبى ومستوى تتجسد فيه أحداث حكاية المملوك جابر على  
خشبة المسرح كما سيسردها العم مؤنس، ويؤدى المسرحية مجموعة من  
الممثلين غير الذين يقومون بأدوار رواد المقهى فهم- مثلنا- يشاهدون  
ويمثلون وهنا نتذكر نجيب سرور فى رائعته " يابيهة وخبريني "

نتضح ملامح الخطاب المسرحى هنا مبكراً " فونوس " بعد أن يقدم  
رواد المقهى وهم يتحدثون ويتسامرون ويطلبون من الحكواتى أن يقص حكاية  
الظاهر بيبرس تعلق زبائن المقهى بقولهم:

زبون ٢ : أى زمان.

الحكواتى : زمان الاضطراب والفوضى.

زبون ٢ : هذا الزمان نعيشه.

زبون ١ : ندوق مرارته كل لحظة.

زبون ٣ : فلا أقل من أن ننسى همنا فى حكاية مفرحة.

زبون ٢ : حكاية البارحة كانت كئيبة يسود لها قلب السامع<sup>(٢٤)</sup>

إن الخطاب المسرحى السابق يعلن صراحة أن الناس تعيش زمانا غير  
مفرح وأن مرارة هذا الزمان جعلت الحكايات كلها كئيبة وكان المؤلف يؤكد  
أن أمس مثل اليوم وعلينا أن نفكر لكى نغير ما ساد واستقر من عصور  
ظالمة سابقة.

نستطيع أن نرصد ملامح الخطاب المسرحى من خلال ثمانية أماكن  
قسمها الحكواتى حين شرع فى حكايته الخاصة بالخليفة شعبان المنتصر  
بالله ووزيره محمد العبدلى فى المستوى الأول تدور الأحداث فى قصر

الخليفة والمستوى الثانى هو قصر الوزير محمد العبدلى والمستوى الثالث غرفة شبيهة بالكوخ تمثل حال شعب بغداد وطفلاً رضيعاً يبكى ووالده عاجز وأمه عن اطعامه والمستوى الرابع هو الغرفة المظلمة التى سجن فيها جابر وزيارة زمرد له، وأخيراً يأتى قصر ملك الفرس وبين هذا المشاهد تتفرع ثلاثة مشاهد أخرى.

### المستوى الأول وملامح الخطاب المسرحى

يدور الحوار بين اثنين من المماليك الأول هو جابر والثانى هو منصور ونفهم أن حال البلاد ساء وأن الخلاف دب بين الخليفة والوزير وأن المملوكين قد خاضوا فى أحوال البلاد وعن الشقاق الذى دب بينهما ومن سيكسب الجولة وهنا يعكس الحوار التالى ملامح الخطاب السياسى ولكن ليس لأولى الأمر ولكن للرعية:

جابر : لو ذبح أحدهما الآخر، ستصبح فى بغداد وظيفة شاعرة.

منصور: ونحن ؟ هل فكرت ماذا سيحل بنا ؟

جابر: ماذا سيحل بنا ! ننزوى جانباً ونتفرج.

منصور: قد نتفرج على جهنم قبل ذلك. بالله كيف تريدنا أن نتفرج على فتنة تقع بين الخليفة وسيدنا الوزير .

جابر : كما يتفرج كل الناس ... نفتح أعيننا ونتسلى لمتابعة ما يجرى.

منصور : ويريد أن نتسلى أيضاً ! أما مجنون ! فكر فى مصيرنا لو شبت نار الفتنة<sup>(٢٥)</sup>.

تعكس ملامح الخطاب المسرحى السابق ما تمر به بغداد من انقسام بين الخليفة والوزير العبدلى وكيف ينظر المماليك إلى هذا الخلاف وكيف يفكرون فيما سوف يحدث لو قتل أحدهما الآخر، مما يؤكد خاصية الخطاب

المسرحى السياسى القائمة على مدى عمق فهم الرعية للعبة السياسية، فكل الذى يهتمهم من سيكسب المعركة وهو تأكيد على مدى قدم وطبيعية مثل هذه المواقف. لكن الجديد هو وعى أحدهما بأهمية ما يحدث ووعى الآخر بأهمية هذه اللحظة لكى يستفيد منها فهو ابن زمانه لا يعنيه إلا مقدار المكاسب التى سيجنيها.

### المستوى الثانى فى سوق بغداد أمام أحد المخازير

تتسع رقعه مساحة الخطاب المسرحى المملوكين وتصل إلى عدد من رعايا الشعب وهم يتجمعون أمام أحد الأفران لشراء الخبز بعد أن انتشر خبر الخلاف بين الخليفة والوزير وتوقع الناس أن تتطور الأحوال للأسوأ، لذا فالخبز هام يؤمن احتياجات الناس تتجمع النسوة والرجال أمام الفرن ونسمع منهم:

الرجل الثالث: سأقول لك شيئاً ... عشت عمراً طويلاً يكفى لكى يتعلم المرء كيف تجرى الأمور هنا . مهما اشتدت الخلافات بين سادتنا، وفرقت بيهم المصالح، فإنهم يظلون متفقين على شئ واحد. أتعرف ما هو أيها الرجل الذى لا تنقصه الفطنة؟

الرجل الرابع: أتمنى أن أعرف ما هو .

الرجل الثالث: هو ألا نتدخل نحن العامة فى شؤونهم وخلافاتهم. ولو فعلنا لتوحدوا فوراً، واتجهوا بكل قواهم نحونا<sup>(٢٦)</sup>.

يعكس الخطاب المسرحى السياسى السابق نظرة العامة إلى أهل السلطة وأنهم يعلمون أنهم مهما كانوا سيئين فإنهم عندما يكتشفون حاجتهم لبعضهم البعض فإنهم يتوحدون ضد الرعية، وهو ما يعكس مدى تملك " ونوس" للقدرة الدرامية والجمالية من جعل الخطاب المسرحى لا يفقد قدرته

الدرامية في النقاش الدائر بين الشخصيات، كما أنه لم يفقد النواحي الجمالية في تصوير كيفية استخدام كل من الرجلين محاوره تمل على علمهم بأدوارهم وأدوار الحكام.

### المستوى الثالث في قصر الوزير

يفصح الخطاب المسرحي في قصر الوزير عن انتشار خبر الخلاف بين الخليفة والوزير وأن الخليفة طلب من جنده أن يغلّقوا أبواب بغداد .

ياسر: رأيتهم يا حفيظ .. منذ قليل كنت هناك . سيدنا الوزير منزعج للغاية. أرسلنى كى اتجسس له، وأخبره بما جرى على الأبواب . وعندما أخبرته غضب منى.

ولكن ماذا أفعل؟ هل أستطيع أن أكذب؟ وصفت له ما يحدث دون زيادة أو نقصان رأيتهم بعينى يقفون على كل الأبواب، ويفتشون كل من يحاول الخروج تفتيشاً أدق من حساب الآخرة يا حفيظ .. يرتعد المرء كأنه أمام الموت . لا يتركون جيئاً أو ثنية، جردوا بعض الناس من ملابسهم ، ومزقوا بطانتها والويل لمن يتباطأ أو يحتج<sup>(٢٧)</sup>

يعكس الخطاب المسرحي السابق حال بغداد والخوف الذى سيطر على الخليفة ومن ثم على الوزير فالكل يرتاب بعضه فى البعض حتى ترجم الخوف فى تفتيش الناس الداخلين أو الخارجين إلى ومن بغداد تفتيشاً أدق من حساب الآخرة. ولعل جمال هذا الخطاب المسرحي أنه قدم دفعا للحدث الدرامى فلم يفقد وظيفته الدرامية كما أنه لم يفقد وظيفته الجمالية فى وصف حال الناس وكأنهم فى يوم الحساب.

## المستوى الرابع فى ديوان الوزير

يدور حديث بين الوزير وأحد أمراء بغداد عبد اللطيف يناقش فيه عبد اللطيف الوزير فى رغبته طلب المدد والعون من قوات أجنبية ليستعين بها على الخليفة:

عبد اللطيف : ليس سهلاً أن تطلب غزواً أجنبياً دون تقدير.

جيد للموقف أنت تعرف ماذا يعنى الجيش الغازى عندما ينتصر إنه خراب طائش، قد تستحيل السيطرة عليه. (٢٨)

يعكس الخطاب المسرحى السابق حال العرب حينما يستعينون بالغريب على بعضهم البعض ويتسارعون دون أن يفكروا فيما سوف يحدث عندما تنتهى اللحظة وسيطر الأجنبى على مقاليد الأمور، كيف سيعود الملك والسلطان لمن ظن أنه سيستمر حاكماً بقيوده وشروطه. إن الخطاب المسرحى السابق يعكس حال الأمة العربية السياسى عندما استعان العرب بالغرب فى العراق وماذا حل بهم.

يختار هذا المملوك جابر لحظة ضعف بشرى اصابت الوزير فقد جن جنونه من أجل رغبته فى خروج رسالة منه إلى ملك الفرس وينجح جابر فى إقناع الوزير بأنه سوف يجعل وزيره وبغداد كلها تضحك من الخليفة وعسكرهم:

جابر: راقبت الحراس ساعات طويلة يامولاي، رأيتهم كيف يفتشون، وكيف تتغلغل أصابعهم كالثعابين فى كل شئ يمزقون الثياب. يقطعون الأحذية يؤلمون الناس وهم يغرسون أظافرهم فى كل قطعة من أجسادهم ... البطون والظهور ... وأحياناً ما بين الأفخاذ ... ولكن أحداً منهم لم يخطر بباله أن يفتش تحت شعر الرأس (٢٩).

يلوح الخطاب المسرحى السياسى السابق بان جابراً توصل إلى حيلة ستخرج الرسالة من بغداد سالمة دون أن يكتشفها أحد، وفى هذا الخطاب ما يؤكد تنامى روح الحيلة والخديعة بين الناس حتى أن المملوك جابر انتهز هذه الفرصة ليقدّم للوزير حلاً لم يخطر على بال أحد ممن حوله:

جابر: إنن إليكم التدبير .. تتادى الحلاق، فيخلق شعري، وعندما يصبح جلد الرأس ناعماً كخد جارية جميلة، يكتب سيدنا الوزير رسالته عليه. ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول، فأخرج من بغداد بسلام (٣٠)

إن هول هذه الفكرة عندما تغلف خطاب المملوك جابر ترزعج الوزير، برغم أنها ستفذه وتتقد خطته، غير أنه خشى على نفسه من عقل هذا المملوك، لذا وبدافع السياسى الخبيث يفكر فى التخلص منه، وعليه يوافق على الفكرة ويكتب على رأسه رسالة نجاه للوزير وهى نفسها رسالة نهاية حياة هذا المملوك.

إن صنيع الوزير مع المملوك جابر يدل دلالة واضحة على أخلاق السياسيين وعلى فكرهم وعلى فحوى خطاباتهم السياسية، فقد فكر الوزير وقرر أن يعزل المملوك جابر فى غرفة مظلمة حتى ينبت شعره ووضع على باب الغرفة حارساً قوياً لمنع دخول أحد إليه.

### المستوى الخامس فى قصر الخليفة:

يلتقى الخليفة مع أخيه عبدالله ويرتبون خطوات طلب المدد من الولاة المؤيدين لهم، غير أن الخليفة يخشى على ملكه ممن سوف يأتون مؤيدين ومن أهل بغداد الذين فكر عبد الله فى أن يفرض عليهم ضريبة مقدسة لمساعدة الخليفة فى حربه ضد أعدائه:



الخليفة: (باسماً) ضريبة مقدسة ! حمانا الله من دهائك هي فكرة معقولة ولكنها لا تخلو من مزالق. أخشى أن تثير الضريبة تنمر الناس، وفي مثل هذا الظرف من السهل أن يتحول التمر إلى فتنة حينئذ قد تتقلب الأمور رأساً على عقب.

عبد الله : فتنة ! عامة بغداد تحدث فتنة ! (تلوح على وجهه أبشع علامات الازدراء) .. ينقصك يا خليفة المسلمين أن تعرف رعيته . أما أنا فأعرفهم جيداً، قد يتنمرون، ولكن ما إن يروا وجه حارس حتى يعضغوا تنمرهم، ويبلعوه مع ريقهم .. وفي النهاية يهرولون، لينبشوا الأرض من أجل تسديد الضريبة (٣١)

يلمح الخطاب المسرحي السابق للخلاف أبعاد القضية السياسية وكيف يرى " ونوس " موقف الحكام العرب في نظرتهم إلى رعيتهم وكيف يفكر من حولهم من الأعوان في وصف الرعية بأبشع الأوصاف وكلها ملامح تعكس بحق كيف يرى الحكام المحكومين وكيف يحاول " ونوس " أن يحرك صمت الناس وضعفهم من أجل تغيير هذا الثبات والجمود ليصبحوا أكثر فاعلية مما هم عليه .

### المستوى السادس في غرفة شبيهة بالكوخ

تنتقل الأحداث مرة ثانية إلى الرعية حيث أسرة فقيرة مكونة من أم وطفلها الصغير والأب يسعون من أجل توفير الطعام للصغيرة، لكن الأم تعجز فقد جف الضر والزوج (الأب) عاجز ولعل هذا العجز يترجم ملامح الخطاب المسرحي السياسي الذي يود

" ونوس " من وراءه أن يدفع الناس إلى العمل إلى تغيير منهجهم في الحياة وطبيعته، إن "مسرح التسييس" عند " ونوس " يطالب الناس بأن يتحركوا وأن يدركوا مشكلتهم لأن هذا الحوار الذي يطلقه الأب إنما عليه أن يحرك كل أب

فى الصالة لأنه حوار صادق حقيقى يدور بين الصالة وبين الممثلين ويشملنا نحن:

الزوج: (ينفجر قهره) ماذا أفعل؟ تضعين كل شئ على رأسى، وكأنى المنذب .. أنا المسئول عما يحدث فى بغداد! أنا من أوقع الفتنة بين الخليفة والوزير! أنا من أحدث الكساد، وأوقف الأعمال! قولى لى ماذا أفعل؟ لست ساخراً ولا رجل معجزات، تعرفين أن قلبى ينزف، وأن صرخه يكوننى فى الأعماق<sup>(٣٢)</sup>.

### المستوى السابع المملوك جابر فى الغرفة المظلمة تزوره زمرد :

تتطور أحداث المسرحية وصولاً إلى لحظة لقاء زمرد مع " جابر" غير أن هذا اللقاء كشف عن مخاوف " زمرد " مما سوف يحدث له، إنه سعيد متفائل غير مهتم بأى شئ فقط أمله فى أن ينجز مهمته ويعود ليقابل حبيبة قلبه " زمرد "، ينمو خوف وقلق " زمرد" ليصل إلى التصريح بهذا الخوف مما يغلف هذا الخطاب ليس فقط بخوف " زمرد" ولكن بخوف كل من يشاهد أحداث المسرحية فالحكام يعدون الناس بعود ربما لا تتحقق ولعل هذا ما كانت تخشاه " زمرد" لأنها الجانب الآخر فى معادلة تصديق أو كلام الحكام وعودهم أو عدم تصديقه .

زمرد : هل تعرف ما تحتويه الرسالة؟ لاشك أنها مليئة بالحماقات اعرف كيف تكون مراسلات الحكام. ولكن ليكتب مايشاء تعينى المكافأة لا محتوى الرسالة.

زمرد : ( مترددة بقلق) لا أدرى .. كنت أتمنى ألا تورط نفسك ومن يعرف! لو افتضح الأمر، فلن تلمسنى إلا ببرد مية .

جابر: لا تقلقى ... ستكون يدى مشتعلة بالحياة عندما تلمسك لست  
ذباة حمقاء تسقط فى أى فخ . الأمر أبسط مما تتصورين سأنتقل، كالريح،  
أبلغ الرسالة، وأعود لئلا تفترق بعدئذ (٣٣).

يعكس حوار " زمرد " مع " جابر " خوفاً عظيماً من أن تكون هذه  
الرسالة سببياً فى وقوع " جابر " فى التهلكة، إنها تعتقد أنه ربما يكون قد ورط  
نفسه وأنه ربما لن يعود وعندما يعود ستكون يده بارده ميتة، لكنه يؤكد لها -  
وبكل ثقة - أنه سيعود قبل أن تنتهى من زينتها. وتزداد ثقة " جابر " بنفسه  
حتى أنه يظن أن ما يحدث لا يهمه وأن كل الذى يهمه هو الحصول على  
المكافأة، حتى لو تخلص أحدهما من الآخر فالأمر لا يعنيه.

جابر : وتشغلين نفسك بالخليفة والوزير فخار يكسر بعضه يا زمرد (٣٤)

إن ظن " جابر " ونظرته للأمور إنما تعكس ملامح خطاب مسرحى  
يغطيه الغرور والكبر حتى أنه من ثقته الزائدة بنفسه ظن أنه سيكسب المعركة  
وسينال الجائزة بأن يرتقى درجة ويحصل على المال ويتزوج من " زمرد " .

### المستوى الثامن فى ديوان الوزير مع جابر

يأتى اللقاء الأخير بين الوزير " محمد العبدلى " والمملوك " جابر "  
حيث يرى الوزير أن شعر المملوك قد أصبح يغطى رأسه وأنه وقت الرحيل.  
فى هذه اللحظة يفصح خطاب الوزير عن مكر وخداع يجعل المشاهد يرفضه  
ويعرى أمامه أخلاق الوزراء والحكام وسخريته ممن خدمه وساعد على إنقاذه  
من الهلاك:

الوزير: (يبتسم ويمسح على شعره. يطوف فى نظرتة معنى غامض)  
كم تعجنى همتك! لو كان لدى عشرة من أمثالك لغزوت بهم الدنيا. تدبيرك يا  
" جابر " لن ينسأه وزير ولا أمير ولا مؤرخ فى بغداد.

جابر: جاد على سيدنا الوزير بأعلى مما تستحقه خدمتي التافهة وعوده لا يحلم بمثلها مملوك.

الوزير: الوجود محفوظة سننقذها ونزید، إن كنت تسأل عنها (٣٥)

إن خطاب الوزير تزینه ملامح الغدر والخيانة بينما خطاب جابر إلى وزيره تزینه ملامح الطاعة والأمانة وأنه مهما قدم للوزير فهذا قليل ولا يرقى إلى مستوى ما يستحق الوزير، بينما الوزير يؤكد أن وعوده محفوظة وهو مضلل فإن " جابر " يتق أنه أمام وعود هي مالم يحلم يمثلها مملوك من قبل.

### المستوى التاسع في قصر الملك " منكم بن داوود " الفارسي:

يعرض هذا المشهد لقاء " الملك " منكم بن داوود " والمملوك " جابر " ويسلم المملوك الرسالة ويأمر الملك السيف بأن يأخذ المملوك ويقطع رأسه وبالفعل يحدث ذلك. بعد أن يقتل المملوك يطالعنا " ونوس " بخطاب الزبائن الراض لما حدث والمستنكر لهذه النهاية وكان المؤلف يؤكد مقولته الهامة التي صدر بها مقدمة المسرحية حيث تحدث عن مسرح التسييس وأكد أن للجمهور كلمة فيما يحدث لان عليه دوراً كبيراً في أن يحطم صمته وأن يقضى على هذه السلبية في هذه الحياة:

زبون ٢: ما هذا ؟

زبون ٣: يقطعون رأسه بعد كل ما فعل!

زبون ٢: لا يجوز.

زبون ١: ما هذا الجراء !

زبون ٤: قلت لكم ، يمكن أن تنتظره أيضا أسفل المراتب.

زبون ٢: إننا لا نقبل.

زبون ١: نهاية غير عادلة.

زبون ٣: ينبغي أن ينال ما تستحقه فطنته (٣٦)

إن ملامح الخطاب المسرحي السياسي لزبائن المقهى - الذين هم جزء من أحداث المسرحية - إنما يؤكد دور الجمهور في رفض هذه النتيجة وهو وإن دل على شيء فإنما يدل على ما نادى به " ونوس" فى أن يتخطى الجمهور دوره السلبي ولا يصبح مشاهداً فقط للقضية السياسية، بل عليه أن يغير هذا الواقع الاليم وأن يتخطى هذا الدور ويدرك أن مشكلة " المملوك" هي مشكلتنا كلنا ويسعى لحلها بأسلوب وطريقة نقتنع بها ونوافق عليها.

تنتهى المسرحية بخطاب مسرحى يلخص لنا مرارة واقعنا، هذا الواقع الذى حدث ببغداد فى زمن الخليفة هو ما حدث فى الزمن المعاصر عندما اجتاح الاعداء بغداد، وهو نفس ماحدث بغزة عندما اجتاحتها الصهاينة، علينا أن ندرك أننا نشارك فى صنع حاضرنا ومستقبلنا وان خطاب المنسرحى السياسى لم يفرض علينا ولكننا صنعناه.

الجميع : (معاً إلى الزبائن والجمهور) من ليل بغداد العميق نحدثكم . من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم ، تقولون .. فخاريكسر بعضه . ومن يتزوج أمنا فنأديه عمنا..لا أحد يستطيع أن يمنعكم من أن تقولوا ذلك، لكل واحد رأى وتقولون .. هذا رأينا . لا أحد يستطيع أن يمنعكم من أن تقولوا ... هذا رأينا . لكن إذا التقتم يوماً، ووجدتم أنفسكم غرباء فى بيوتكم (٣٧).

الخطاب المسرحي فى مسرحية " الليلة الثانية بعد الألف للمسرحى الكويتى سليمان الحزامى "

اعتمد سليمان الحزامى من خلال هذه المسرحية على تقنيات المسرح الملحمى وتكنيك المسرح داخل المسرح هذا إلى جانب أن هدفه الأساسى كان توصيل رسالة صريحة تعنى تصوير غياب دور الجماهير وكذا دور القائمين

على نظم الحكم عن الفعل وابتعادهم عن القرار السياسى ودور المحيطين بهم فى عزل الحاكم عن المحكومين حتى أضحي الخطاب المسرحى السياسى واضح الضعف والوهن ووصل الأمر بالحزامى إلى أن صور الملكة فى مرحلة من مراحل حكمها الأولى ظالمة مستبدة تعلم جيداً بظلمها لرعاياها ولكنها مع الوقت تصبح أكثر مرونة وتقبلاً لآراء من حولها حتى تتحول ملامح الخطاب المسرحى السياسى عندها ليؤكد المؤلف فى النهاية أنه من الممكن أن ينجح الحاكم إن هو أدرك حقيقة نفسه وحقيقة شعبية والتزم بحقوق شعبه وسعى إلى إقامة العدل والمساواة بين الناس ورفع الظلم عنهم وهو ما يمثل هدفاً سياسياً لرسالة الحزامى المسرحية أكد من خلالها التزامه بقضايا وطنه، وترجم ذلك من خلال المسرحية التى دعا خلالها إلى ضرورة تحقق العدل والمساواة ونشر الحب بين الناس.

سعى الحزامى من خلال هذه المسرحية إلى الاعتماد على عدد من الأشكال الفنية لتحقيق مبدأ كسر العلاقة بين المنصة والجمهور وعدم توحدهم مع الأحداث، لذا جاءت تقنيات اللعبة المسرحية والحكاية التى تولد حكاية أخرى (كما اتضح ذلك من اعتماده على حكايات ألف ليلة وليلة وبعض القصص المستمدة من حكايات التراث) مؤكداً على ضرورة أن يعتمد فى صياغة هذه الأحداث على تقنيات المسرح داخل المسرح، بحيث يتحول اللعب بين شهر زاد وشهريار إلى جد، دون أن ينسى المؤلف استخدام تكنيك المكاشفة أو كما تسمى فضح اللعبة المسرحية منذ بداية المسرحية.

أعلن الحزامى صراحة عشقه للتراث العربى وإن جاء ذلك من خلال هذه المسرحية التى عاد فيها إلى التراث الشعبى العربى خاصة حكايات ألف ليلة وليلة دون أن يبتعد فى مسمى المسرحية عن هذا النبع فأسمها " الليلة الثانية بعد الألف " مؤكداً أنه أعاد قراءة الألف ليلة وأضاف ليلة جديدة كما

تصورها ورأى من خلالها أنه من الممكن لكى نجسد قضايانا العربية السياسية والمتبلورة حول الحاكم والمحكومين مروراً بحاشية الحاكم فإنه من الممكن أن نستعين بهذا النبع الذى أكد د. إبراهيم عبد الله غلوم " أنه كان ولايزال معيناً لا ينضب للمسرحيين العرب، استلهمه الكثيرون وهو ما يؤكد حضور التراث فى النص المسرحى الكويتى موضحاً ارتباط مفهوم المسرح خلال ما يزيد على ثلاثة عقود، وحتى الآن بشعار العودة إلى التراث من أجل خلق مسرح عربى أصيل، أو دراما ذات هوية عربية" (٢٨) وهو ما تمثل فى مرحلة من مراحل المسرح الكويتى اعتمد فيها على التراث.

عاد الحزامى إلى حكاية ألف ليلة وليلة، لكن عودته جاءت مختلفة عن سابقه، فقد تحولت المعالجة من انتظار الموت لشهرزاد كل ليلة على يد شهريار إلى انتظار شهر زاد لحظة النوم كل يوم على يد شهريار فى أسلوب غلب عليه قلب الحكاية للإسقاط على الواقع المعيش ساعياً من وراء ذلك إلى كشف قصور السلطة؛ لأنها مغمضة العينين، حتى وصل الفساد من خلال بطانتها ولم تعلم شهرزاد بذلك فى البداية - ليطول كل ما حولها فى البلاد وصولاً إلى اقتراب الفساد من الملكة نفسها وأصبح لصيق الصلة بها.

غير أن قراءة الحزامى للتراث ومعالجته له جاءت مختلفة عن غيره من الكتاب؛ فهو لم يعد للتراث لكى يتخفى وراءه من بطش السلطة، بل سعى وب نظرة متعلقة إلى قراءة التراث ومناقشته بأسلوب ديمقراطى؛ ليوضح أسباب الفساد والخراب الذى حل بالبلاد والعباد وهو ما دفع د. مشهور مصطفى إلى . التأكيد على معالجة الحزامى للتراث بقوله " كثيرة هى المحاولات الفنية والأدبية التى أرادت عبر الزمن الماضى الإفادة من قصص ألف ليلة وليلة والنسج على منوالها أو حكاية قصص وكتابات من وحيها أو الاستيحاء منها

للمعبور نحو تحقيق فكرة المسرحية أو قصصية في الزمن الحاضر، وما زالت تراود صاحبها" (٣٩)

إن عودة الكثير من المبدعين إلى حكايات ألف ليلة وليلة أفرزت العديد من الأعمال الفنية والأدبية، أفسحت المجال لبعضهم لمحاكاة هذا المنهل إعجاباً به ومحاكاة له، بل وصل الأمر عند بعضهم إلى الإسقاط على الواقع المعيش من خلال هذا المنهل الذي أسهم بماله من قدرة في تحقيق وتجسيد بعض الآراء السياسية ميزت الخطاب المسرحي عند شخصيات المسرحية.

إن أول ما يلفت النظر عند قراءة النص هو أسلوب انقلاب الصورة، حيث يتحول شهريار إلى راوٍ ويأخذ دور شهرزاد، بينما تتحول شهرزاد إلى مستمعة وتأخذ دور شهريار، مع حفاظ المؤلف على أسباب الحكى نفسها ودوافعه - التي سيقوم بها شهريار " الحكيم " جلال - وهى الهروب أو التحايل على قرار الموت، وهو قرار مؤجل إلى حيث الانتهاء من الحكى على يد شهرزاد/ الملكة/ غزلان، والذي لن ينتهى فى شهر زاد الأصل، وينتهى بهدف غايته تبصرتها وإجلاء الظلمة التي تحيط بها، من خلال المسرحية.

يؤكد الحزامى من خلال المسرحية مقولة مهمة شكلت ملامح الخطاب المسرحي طوال أحداث المسرحية وهى " انعزال الحاكم عن المحكومين " ونجاح البطانة فى عزل الحاكم عن الشعب ونجاح الصادقين فى تبصرة الحاكم ورفع الغشاوة عن عينه وكأننا هنا نؤكد أن الحزامى اعتلى خشبة المسرح ليوجه خطابه السياسى المسرحي إلى الحكام والقائمين على أنظمة الحكم ليؤكد إمكانية تحقق فكرة العدل بين الحاكم والمحكومين عندما تسود المحبة والصدق والعدالة.



اجتهد المؤلف من خلال بنية المسرحية المكونة من عشر لوحات، تشكل كل لوحة حدثاً صغيراً لتصب الأحداث جميعها في حدث واحد أساسى هو كيف يمكن أن تتحول شخصية الحاكم المتطرسة وخطابه المسرحى السياسى الذى دلل عليه المؤلف مراراً من هذا الحال إلى صورة الحاكم المستبصر العليم بأمر شعبه؟ ويترتب عليه تحول صيغة الخطاب المسرحى من التهديد والظلم إلى الحلم والحب والعطف.

يبدأ المؤلف المسرحية بمشهد افتتاحى يعلن فيه شهر يار .

### المنظر الافتتاحى:

( يخرج شهر يار وهو بكامل لباسه الملكى وبيده الصولجان ويتحدث للجمهور ... )  
شهر يار: دعونى أخبركم أو أقول لكم .. كما تشاءون أن من ترونه ملكاً الآن وبيده الصولجان وعلى رأسه تاج الملك كان صلوكاً ... لا تضحكوا .. بالله عليكم لا تضحكوا اسمعوا حكايتى ... لتعرفوا أن الحياة .. ( صمت ): أقول لكم الرأى بعدالمشاهدة أو المعاينة" (٤٠)

مما سبق يؤكد المؤلف أننا لسنا أمام مسرحية تقليدية تعتمد على التقمص والمعايشة، بل هو تكنيك يعتمد على المصارحة والمكاشفة أو فضح اللعبة المسرحية وهى وسيلة من وسائل التغريب التى يصرح فيها المؤلف للمتلقى أو الممثلون للجمهور، بأن مايشاهدونه أو سيشاهدونه ليس إلا تمثيلاً، ولعبة معدة مسبقاً، وإلقاء الضوء على الواقع، نحله ونشرحه وبهذا ينجح المؤلف ومن بعده المخرج والممثل فى تحقيق مبدأ انكسار جدار الوهم بين الخشبة والجمهور .

كذلك ينطبق على ماسبق تقنية أخرى من تقنيات التفرير في المسرح الملحمى وهى استخدام الراوى، إذ إن شهرير هنا يعادل دوره دور الراوى لتحقيق مبدأ كسر الإيهام المسرحى أيضاً وذلك من خلال تعليقه وشرحه وتأكيدة للجمهور بأنه ممثل وصعلوك مما يجعل الجمهور متيقظاً دائماً، يناقش ويحلل ما سوف يحدث.

تتضح ملامح الخطاب المسرحى بالمسرحية منذ اللحظة الأولى، حيث يعلن أحمد أحد رواد المقهى - الذى يعادل المنتدى أو المقر الثقافى - ويكشف شخصية الملكة وملاحها مما سوف يؤكد طبيعتها ومستوى فكرها:

أحمد: لا تكمل يا سلم .. لا تكمل .. إن من يحيط بهذه الملكة .. (يتلفت يميناً ويساراً) .. هم بطانة سيئة .. أنت تعرف ذلك وجلال يعرف ذلك .. المدينة كلها تعرف ذلك ولكن ما الحيلة ... ؟ (٤١).

يوضح الخطاب المسرحى لأحد أفراد الشعب سوء أحوال هذه المدينة، حيث أحاط بملكيتهم بطانة السوء ويبدو أن الجميع يعلم ذلك لكننا حتى هذه اللحظة لا نعلم هل تعرف مكة ذلك أم لا، لكن الحوار السابق مهد لطبيعة القضية ووضح الأجواء التى ستدور فيها الحكاية.

يعلن المؤلف صراحة وعلى لسان سكان المدينة أن كل من يحيطون بالملكة يشاهدون وهم يسرقون ويرتثون ويكذبون ويصبحون عليه القوم والشعب عاجز عن أن يغير ماحوله حتى وصل بهم الحال إلى:

الثالث: والمدينة .. تنن .. تموت .. تجوع .. سكانها يموتون والله لقد أصبحت أرى الفئران تلاحق القطط .. ورأيت الكلاب لا تهاب الكلاب" (٤٢)

يعلن الحزامى منذ البداية أحوال المدينة وما تعانیه الرعية، لكنه لا يكتفى بذلك لأنه يدرك أن هذا الأمر لايشغل الملكة لأنها لا تعرفه وإن كانت

تعرفه فهي لا تفكر إلا في حالتها الصحية فهي لا تنام وهذا هو همها ولا بد أن يأتي من يعالجها وإن فشل فسوف يقتل وهنا نستدل على مدى جبروت هذه الملكة وتسلطها وأن أوامر الصلة بين الملكة وشعبها غير قائمة. ولا تختلف صورة الملكة ولا يختلف خطابها المسرحي حتى يصل الأمر إلى تشبيه هذا الشعب بالكلاب وأنه عليك لكي تضمن ولاء شعبك أن تجوعه :

الملكة: (مقاطعة) جوع كلبك يستبعك<sup>(٤٣)</sup>.

يسترسل المؤلف في التلويح على ملامح خطاب الملكة في أسلوب يغلب عليه السخرية وأنها تؤكد أن هذا الشعب يجب أن يحرم حق الحياة لأنه لديه كل شيء لكنه طماع:

الملكة: (منتبهة) إن شعبنا يا سادة ينعم بالحرية أنتم تعرفون ذلك ولكنه شعب طماع... يريد أكثر... أكثر من ذلك... لا أستطيع... كل شيء موجود في مدينتنا... الخبز موجود... النهر... النخيل... البساتين... القصور... الخيول... المطهمة... السيوف المذهبة... ماذا يريد شعب هذه المدينة أيها السادة... ماذا يريد؟<sup>(٤٤)</sup>.

إن الملكة تدرك وبفضل من حولها من الحاشية وتعلم جيداً أن الشعب طماع، بل أكثر من ذلك فالملكة تعلم أيضاً بأمر المقهى ورواده، وهي تدرك من جندها وعسرها وعسكرها أن هذا المقهى ملتقى الفكر الحر وفيه يتقابل أهل الثقافة والعلم وأصحاب الآراء الحرة، وهذا دليل على مايمثله المقهى من جبهة مضادة لفكرة الملكة وحاشيتها، وهنا يؤكد خطاب الملكة بأنها تخطت لقمة العيش - مهما كان توافرها من عدمه - ولكن الأمر الجلل هو الفكر، فهي تدرك أن هذا الفكر إنما يهدد بحق ملكها فتتغير نبرات صوتها وتغضب وتأمّر مشهور قائد الجند بضرورة إحضار هؤلاء.

الملكة: تنهض ... أحسنت يا مشهور " يقف الجميع .. (تكمل) مشهور .. إن من يقف وراء تلك الزمرة .. رجل يملك مقهى فى المدينة ... هكذا أخبرونى ... فراقب مقاهى المدينة كلها .. وائتنى به وبمن يقف وراءه " (٤٥).

أدركت الملكة أهمية الفكر وأدركت أهمية القائمين عليه ، لذا كان من المنطقى - كما تعتقد- أن تلملم كل رواد المقاهى وهنا يفصح الخطاب وحشية هذه الملكة الظالمة التى تعلن فى خطابها المسرحى بخشيتها ممن يفكرون وهو ملمح يؤكد مدى حرص الحزامى على الإشارة إلى مكانة أهل الفكر فلماذا لا تحتضنهم وتستفيد منهم؟ وربما هذا ما سوف يحدث مستقبلاً.

ينجح شهريار الصعلوك فى الدخول إلى قصر الملكة، ويوفق فى أن يخضعها لشروطه، وتوافق أن ينفرد بها، بل ويسخر من ظنها، به وأنها فكرت فى أنه يود أن يراودها عن نفسها، فتتكر الملكة المتغترسة وتراجع نبرات صوتها ويخفت خطابها المسرحى إلى حد أن يصنفها شهريار الحكيم بأنها مغرورة ويتلاعب معها بالألفاظ ويعود ويقول لها بل أنا هو المغرور إلى أن يصل إلى قمة السيطرة عليها.

الملكة : ابدأ علاجك.

شهريار: فلنقترب أكثر.

الملكة: (باستكثار) تجلس بجانبى؟!

شهريار: أعوذ بالله .. دعك من الظنون السيئة يامولاتى أن نقترب أكثر بأرواحنا ... أكثر ... أكثر ... (٤٦)

يتمكن شهريار من إخضاع الملكة لسيطرته وينجح فى طريقة علاجها وذلك باستخدام أسلوب القص وتحكى، فها هو يحكى كيف أصبح شهريار .

يحكى قصته من حواديث جدته التى تعلمها ، ومنها يدخل إلى قصصه المختلفة ... واحدة بعد الأخرى.

لا يتوانى المؤلف فى الاعتماد على أسلوب المواجهة والحسم لكى يجعل أحداث المسرحية تتحرك إلى الأمام لكشف اللعبة المسرحية التى اعتمد عليها المؤلف منذ البداية، لأنها توافق تكنيك المسرح الملحمى السياسى، هنا نقول: إن الخطاب المسرحى للملكة لم يعد ذاتياً، إذ لم تعد تفكر بعد ذلك فى مشكلتها الفردية، بل أصبحت تفكر فى هذا الشعب.

غير أن المؤلف يكشف مرة أخرى أن الملكة لا تزال حريصة على ثروتها؛ فهى لم تستوعب الدرس كاملاً، وذلك عندما طالبها بضرورة أن توزع المنح والهدايا على الشعب حتى ولو كانت المناسبة أن الملكة نامت ، لكن الملكة تطلب تكملة الحكاية، غير أن الراوى هنا يعدها بحكاية أخرى أكثر تشويقاً وهى حكاية الأميرة غزلان وقبل أن يحكى حكايتها يطلب من الملكة بعد أن يكشف عن أسمه الحقيقى "ناجى" أن:

الحكيم: انظرى إلى شعبك عيشى معهم عاشريهم اقتربى منهم أكثر ... وأكثر .. إن ما أقوله لك يامولاتى ليس لغة خطابه على المنابر أو فى المساجد .. ولكن ما أقوله لك هو دروس قرأتها وأدوار مارسستها، ومواقف عشتها ... أتدرى يا مولاتى كيف يعيش شعب مدينتك ؟ إن ما تسمعيه من حاشيتك ووزرائك قد لا يكون كل الحقيقة ولتسمح لى مولاتى الملكة قد يكون فيه غش وخداع" (٤٧).

إن جرأة الخطاب المسرحى للحكيم كانت مرحلة متوقعة فى تطور الأحداث، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار أنه جعلها تشك فى أقرب المقربين إليها، وما قوله إن الوزراء ربما يخدعون ملوكهم إنما ساهم هذا بدوره فى أن

تتحرك الملكة شوقاً لسماع حكاية غزلان لأنها أصبحت على مقربة من تحقيق فكرها الجديد الذى سينعكس على خطابها المسرحى وتطبيقه.

لجأ المؤلف إلى تكنيك المسرح داخل المسرح؛ ليؤكد أن اللعبة المسرحية وصلت إلى أقصى درجات تطورها اعتماداً على تكرار شخصيات الحاشية فى الحكاية الأصلية أو بالأحرى الأحداث التى يتابعها المشاهد منذ بداية اللعبة، وأيضاً الحكاية المروية التى يحكيها شهريار عن شهرزاد، وهذا يعنى أن الممثلين أنفسهم سيقومون بالأدوار ذاتها . كما تشير هذه الإشارة إلى وجود " شهرزاد " و " شهريار " وعدم خروجهما هو ما يؤكد استمرار متابعتها للأحداث الجديدة للحكاية.

ينجح شهريار فى علاج الملكة ويحدث تحول جديد فى شخصيتها، وذلك بعد أن ينجح الحكيم فى علاجها بالحكايات لاستباط العظة والدروس:

شهرزاد : منذ اليوم ولأنى شفيت والحمد لله فعليكم أن تعلنوا للناس ألا ضرائب على السقائين وعلى من يمر حول قصر الملك ... وبمناسبة العيد الكبير .. انحروا الذبائح ووزعوها على سكان المدينة ... كذلك أمركم أن تفتحوا مخازن الغلال والحنطة لتوزعوا لحمها على كل فقير ومحتاج " (٤٨)

إن المؤلف لا ينسى أن يؤكد ضمن التحول الذى حدث لخطاب الملكة السياسى، أن التحول أصابها على كافة المستويات فبدأت تهتم بكونها امرأة تهتم بجمالها وهو ما يجعلها تقترب لتصبح شخصية سوية تظن أن الملك غير كافٍ وأنه من الطبيعى أن تسمع رأى الرجال فى جمالها خاصة شهريار رمز الحكمة والعقل الذى غير كثيراً فى طبائعها.

تنتقل الأحداث فى اللوحة التاسعة إلى تجسيد حكاية الأميرة غزلان وحكايتها تقترب من حكاية " شهرزاد " ويتداخل مع هذه الحكاية حكاية حسن

الذى أصبح حاكماً فهو جلال وهو حسن وهو شهريار وهو الحكيم وكان هدف المؤلف من كل ذلك تبصير المتلقى بهذه الحكايات وتداخلها وكان هدفه أيضاً أن تتعلم الملكة الدرس.

بعد أن ينجح ناجى ويدرك أن الملكة تغيرت وتغير خطابها المسرحى وأصبحت تترك أهمية أن تعلم ما حولها بصدق يعترف ناجى صراحة للملكة:

ناجى : لا يا مولاتى .... أنا لست حكيماً .... ولم أدرس التطبيب ، لكنى خفت عليك من المؤامرات ومن وجود أكثر من خبير بين حاشيتكم . فحكيت لك ما كان يدور فى بلدك<sup>(٤٩)</sup>

مما سبق نذكر أن ناجى قد حقق مهمته وتمثل ذلك فى التغيير الذى حدث للملكة، واستطاعت أن تترك معنى السعادة والعدل والمساواة والعطاء، على أن ناجى تجاوز كل ذلك ليصل إلى ما لم يكن ينتظره، أقصد طلب الملكة من ناجى الزواج وهو تحول خطير فى خطابها المسرحى السياسى، لقد تخطت حدود التعالى والكبر على شعبها، بل ووصلت إلى مرحلة تطمح فى حدوث التزاوج بين القصر والرعية، وفى هذا تحول إيجابى فى شخصية الملكية وفكرها يجعلنا نذكر الأبعاد الجديدة التى أضافها المؤلف للحكاية.

شهرزاد : انتظر يا حكيم أنا من يريد منك ثمناً.

ناجى : ليس لدى ما أدفع.

شهرزاد : أريد ثمناً ... أنا أعطيك مقابله.

ناجى : أهى مقايضة يا مولاتى !

شهر زاد : سمها ماشئت ، ولكننى أريد الزواج منك ... " فترة صمت

.. ولك منى الحكم " (٥٠)

وهكذا حقق ناجى كافة أهدافه بل وصل - كما سبق أن نكرت - إلى أكثر من ذلك بأن طلبت منه الملكة الزواج ليصبح الأمر كله فى يده فيصبح هو الملك، ويزداد الأمر تشويقاً بعد أن تقبل الملكة شروطه:

ناجى : (مشدوهاً) .... بشروطى !!

شهرزاد : لك منى ما تريد (موجه حديثها للجمهور) أيها الناس يا من تجلسون يا من تسمعون ... انشروا الخبر ... إن شهرزاد صارت زوجة البطل جلال ... والبطل ناجى صار ملكاً للبلاد لأن شروطه هى الحب ... ثم الحب ... ثم الحب .<sup>(٥١)</sup>

تراجعت ملامح الخطاب المسرحى السياسى السابق عند الملكة شهر زاد وتحول من التجبر والبطش إلى مرحلة من الممكن أن نصفها بالتنازل فى رضاء وقبول عن العرش لتصبح زوجه للملك جلال، غير أننا لا نجد فى هذا التحول المبالغ فى خصوصية خطابه ما يقنعنا بإمكانية حدوثه، نظراً لأن الحب قد تملك منها وغيرها، لذا من الممكن أن نقول: إن خطابها المسرحى هنا ذاتى يفتقد إلى الموضوعية، بحيث يصعب علينا تقبل فحواها لأن الدافع إلى ذلك لم يكن تحول فى فكرها، بل هو تحول أصاب عواطفها وحرك مشاعرها لدرجة أننا نقول إنه تحول غير منطقى خطابى عالى الصوت لكسب التأييد دون أن يقنع من يستمع إليه بعقلانية.

غير أننا مع ذلك نرى فى الخطاب المسرحى السياسى عامة ما يؤكد أن الحزامى كان واضحاً وصادقاً فى عرض وجهتى النظر إحداهما للملكة بفكرها وقيمها التى تعتنقها، والمستتيرين ناجى /جلال /أحمد وغيرهم بأفكارهم المضادة لفكر الملكة، وطوال أحداث المسرحية يسود الصدام والصراع بين قيم الجبهتين وتترجع أفكار الملكة التى كانت تظن أنها صحيحة وبعد النقاش يؤكد بجانب الآخر بعقم هذه الأفكار وفشلها فى



الاستمرار، وهنا ملمح ملحمى حيث الصراع الديالكتيكي والجدل الذى أوصلنا إلى الرأى الصائب.

ناحية أخرى اعتمد المؤلف فى خطاب الملكة وكثير من شخصيات المسرحية ناجى/جلال/أحمد/ قائد الجند/ حاشية الملكة، على حوار مباشر مع جمهور المسرحية منذ المشهد الافتتاحى، وهو تكنيك يحقق به المؤلف غاية المسرح الملحمى الذى يمنع الاندماج ويحطم الجدار الرابع، مما يجعل المشاهد يدرك أننا فى مسرح وأنا أمام أشخاص أعلنوا عن كونهم وذواتهم وأنهم سيمثلون كما فعل شهريار فى المشهد الافتتاحى. استطاع المؤلف أيضاً أن يحدث تحولات فى الخطاب المسرحى ليتخطى - كما سبق أن ذكرت - معانى التجبر والتوحش والظلم إلى أن أصبح الحوار ينم عن الخنوع والذل وصولاً إلى الحب والود وإن كان البعض يعتقد بغلبة عنصر الخطابة على ملامح الخطاب المسرحى السياسى عند المؤلف وابتعاده فى مواقف كثيرة عن الخطاب المسرحى السياسى النابع من اللحظة والمعبر عنه بأسلوب وطريقة تأتى من نسيج الحدث والشخصية وليست زعيماً وخطباً رنانة لتؤثر فى الجمهور لكنها لايمكن أن تكون وسيلة لحدوث التغيير.

توصل الباحث من خلال هذه الدراسة المقارنة بين مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " لسعد الله ونوس وبين مسرحية " الليلية الثانية بعد الألف " لسليمان الحزامى إلى عدة نتائج يوجزها فيما يأتى:

١- إن قراءة المشهد السياسى العربى تمنحنا فرصة قراءة مثل هذين النصين لأنهما يعكسان بحق الواقع العربى بصدق، فبيننا من أبناء عمومتنا وأشقائنا من يفضلون الغرب على الشقيق القريب كما جاء فى مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر ".

٢- تمكن ونوس من خلال استخدام وسائل تحقيق التغريب وتقنية المسرح داخل المسرح واستخدام الحكواتى من إيقاظ وعى الجمهور ومكنه من أن يشارك بحق فى مناقشة الأحداث وهو ما مكنه أيضاً من الاعتراض على نهاية المسرحية وهو ما يؤكد أن الخطاب المسرحى السياسى عند ونوس ابتعد عن الصراخ وإطلاق الأحكام.

٣- تميز الخطاب المسرحى عند ونوس بأنه يعد صرخة احتجاج على سيادة تقطع أوامر العلاقة بين الحاكم والمحكومين وعجز الشعب عن تغيير ذلك وصولاً إلى انتفاضهم ونجاحهم فى التصريح برفض الوضع القائم ولم يطغ الصدق الفكرى عنده على الصدق الجمالى أو الفنى.

٤- وقع الخطاب المسرحى السياسى فى مسرحية " الليلة الثانية بعد الألف " فى شرك المباشرة والخطابية.

٥- لم يتخلص الخطاب المسرحى السياسى عند الحزامى من سطوة الفكر السياسى على حساب جماليات الدراما.

٦- على الرغم من أهمية الفكر عند الحزامى فإن حرارة الفكرة ودفء الإنفعال لا تكتسبان الصدق الفنى من الخارج أى من الرسم الخارجى للشخصية والموقف، بل من الداخل الذى ينبغى أن يفجر الدراما، ولأن الفكرة هى التى تسيطر يتحول المشهد إلى نقاش مطول وخطب.

## هوامش البحث

- ١) عبد العزيز حمودة : المسرح السياسى، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ١٩٧١، ص ٦٥:٦٤.
- ٢) عبد العزيز حمودة : المسرح السياسى، محاضرة القاها بمسرح الغرفة، ١ مارس ١٩٨٣ ونشرت بسلسلة مطبوعات المسرح المتجول، العدد ٢/ الجزء الأول ١٩٨٤، ص
- ٣) نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٦، ص
- ٤) غسان غنيم: المسرح السياسى فى سورية، منشورات علاء الدين، دمشق ط ١، ١٩٩٦، ص ١٤.
- ٥) أحمد العشرى : مقدمة فى نظرية المسرح السياسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩، ص ٣٩.
- ٦) سعد الله ونوس : مقدمة مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩، ص ١١.
- ٧) زهير حسن : مسرحية الملك هو الملك ومسرح المرأة، مجلة الآداب اللبنانية، آب ١٩٧٨، ص ١٨٧.
- (\*) راجع بيانات لمسرح عربى جديد لسعد الله ونوس.
- ٨) سعد الله ونوس: مقدمة مسرحية الملك هو الملك، ص ٨.
- ٩) فؤاد دواره " المسرح المصرى ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧، ص ١٦٤.
- ١٠) مارى الياسى و حنان قصاب حسن. المعجم المسرحى، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان ط ١، ١٩٩٧، ص ٢٥٩.

١١) أحمد العشري:مدخل للمسرح السياسى فى الوطن العربى، مجلة المسرح، العدد /٢٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ١٩٨٤، ص ٩٤.

١٢) إيمان صحصاح : ديفيد إيجار والمسرح السياسى، مجلة المسرح العدد /٩٠ مايو ١٩٩٦، ص٢٦.

١٣) المسرح السياسى فى سورية، مرجع سبق ذكره، ص ٣٢ :٣٣.

١٤) أمين العيوطى: دراسات فى المسرح ،مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ، ١٩٨٦، ص ١٤٢.

١٥) سمير سرحان: المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧، ص ١٤٧.

١٦) أحمد العشري : مدخل للمسرح السياسى فى الوطن العربى، مجلة المسرح، العدد/٢٢ مارس ١٩٨٤، ص ٩٤.

١٧) تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربى، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابى، بيروت ط ١، ١٩٨١، ص ٢٤٧.

١٨) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥، ص ٧٦.

19) Bertolt Brecht : Brecht on theatre , trans by John willet n.y (Hill & wang) , 1964, p 125.

20) Lititia Dace Wallace : Modern theatre & Drama , N. y Rcihards Rosen Press, 1973, p. 50.

21) Martin Esslin : The Man & his work , N.y, Anchor Books, 1961, p.126.

٢٢) فاتن على عمار : سعد الله ونوس فى المسرح العربى الحديث، دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٩، ص ١١٢.

٢٣) سعد الله ونوس : مقدمة مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩، ص ١١.

- (٢٤) سعد الله ونوس: مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص ٢١ .
- (٢٥) مغامرة رأس المملوك جابر، مصدر سبق ذكره، ص ٢٨ .
- (٢٦) المصدر السابق ، ص ٤٢ .
- (٢٧) المصدر السابق، ص ٤٩ .
- (٢٨) المصدر السابق، ص ٥٤ .
- (٢٩) المصدر السابق، ص ٦١ .
- (٣٠) المصدر السابق، ص ٦٢ .
- (٣١) المصدر السابق ، ص ٧٦ ، ٧٧ .
- (٣٢) المصدر السابق ، ص ٨٠ .
- (٣٣) المصدر السابق، ص ٨٤ .
- (٣٤) المصدر السابق ، ص ٨٤ .
- (٣٥) المصدر السابق، ص ٨٧ .
- (٣٦) المصدر السابق، ص ١٠٣ .
- (٣٧) المصدر السابق ، ص ١٠٦ .
- (٣٨) إبراهيم عبدالله غلوم: حضور التراث فى النص المسرحى الكويتى، مجلد الآدب الكويتى فى نصف قرن ( ١٩٥٠ - ٢٠٠٠م) المجلس الوطنى، الكويت ٢٠٠٢ ، ص ٤٦٩ .
- (٣٩) مشهور مصطفى : قراءة نقدية لمسرحية " الليلة الثانية بعد الألف " ، مجلة البيان، رابطة الأدباء، العدد ٣٦٩ ، الكويت ٢٠٠١ ، ص ٦٤ .
- (٤٠) سليمان الحزامى: مسرحية الليلة الثانية بعد الألف، مكتبة الكويت الوطنية، الكويت ٢٠٠٦ ، ط ٢ ، ص ٧ .
- (٤١) المصدر السابق ، ص ٩ .
- (٤٢) المصدر السابق، ص ٩ .

- (٤٣) المصدر السابق، ص ١٥ .  
 (٤٤) المصدر السابق، ص ١٦ .  
 (٤٥) المصدر السابق، ص ٢٣ .  
 (٤٦) المصدر السابق، ص ٢٩ .  
 (٤٧) المصدر السابق، ص ٤٥ .  
 (٤٨) المصدر السابق، ص ٥٩ .  
 (٤٩) المصدر السابق، ص ٧٥ .  
 (٥٠) المصدر السابق، ص ٧٧ .  
 (٥١) المصدر السابق، ص ٧٧ .

## مصادر ومراجع البحث

### أولاً: المصادر:-

- (١) سعد الله ونوس مقدمة مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩ .  
 (٢) سعد الله ونوس : الملك هو الملك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٩٩ .  
 (٣) سليمان الحزامي: الليلة الثانية بعد الألف، مكتبة الكويت الوطنية، الكويت ط ٢، ٢٠٠٦ .

### ثانياً: المراجع العربية والمعربة :-

- (١) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥ .  
 (٢) إبراهيم عبد الله غلوم: حضور التراث في النص المسرحي الكويتي، مجلد الأدب الكويتي في نصف قرن (١٩٥٠-٢٠٠٠) المجلس الوطني ٢٠٠٢ .

- ٣) أحمد العشري : مدخل للمسرح السياسى فى الوطن العربى، مجلة المسرح، العدد/٢٢ مارس ١٩٨٤.
- ٤) أحمد العشري : مقدمة فى نظرية المسرح السياسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩.
- ٥) إيمان صحصاح: ديفيد إيدجار والمسرح السياسى، مجلة المسرح، العدد/٩٠ مايو ١٩٩٦.
- ٦) أمين العيوطى: دراسات فى المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٦.
- ٧) تمارا الكسندروفنا بوتيتيسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربى، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابى، بيروت ط ١، ١٩٨١.
- ٨) زهير حسن: الملك هو الملك، مسرح المرأة، مجلة الآداب اللبنانية، ١٩٧٨.
- ٩) سمير سرحان: المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧.
- ١٠) عبدالعزيز حمودة : المسرح السياسى، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ١٩٧١.
- ١١) عبد العزيز حمودة: المسرح السياسى، منشورات المسرح المتجول، العدد/٢ - ١ مارس ١٩٨٣.
- ١٢) غسان غنيم: المسرح السياسى فى سورية، منشورات علاء الدين، دمشق ط ١ ١٩٩٦.

١٣) فانت على عمار: سعد الله ونوس فى المسرح العربى، دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٩.

١٤) فؤاد دواره : المسرح المصرى ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧.

١٥) مارى إياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحى، مكتبة لبنان ناشرون لبنان ط١، ١٩٩٧.

١٦) مشهور مصطفى : قراءة نقدية لمسرحية الليلة الثانية بعد الألف، مجلة البيان، العدد/٣٦٩، رابطة الأدباء، الكويت ٢٠٠١.

١٧) نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦.

### ثالثا: المراجع الاجنبية:-

1. Bertolt Brecht : Brecht on theatre, trans, by john willet, N.y ( Hill & wang), 1964.
2. Lititia Dace Wallace : Modern theatre & Drama , N.y, Richards Rosen press, 1973.
3. Martin Esslin : The man & his work , N.y Anchor books, 1961.