كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلميـة

ملامح التجريب في مسرحية "محاكمة رجل مجهول" للدكتور عز الدين إسماعيل١٩٢٩ – ٢٠٠٧م

إعداد

د/ عبير عيسى مهني عبد العال

المدرس بقسم الأدب والنقد بكلية
الدراسات الإسلامية والعربية
بنات - بني سويف

(العدد التاسع والثلاثون)
(الإصدار الثاني - الجزء الثالث)
(١٤٤٢هـ/ ٢٠٢٠م)

ملامح التجريب في مسرحية محاكمة رجل مجهول للدكتور عز الدين إسماعيل (١٩٢٩-٢٠٠٧م)

عبير عيسى مهني عبد العال
قسم الأدب والنقد - كلية الدراسات الإسلامية والعربية بنات – جامعة الأزهر– بني سويف – جمهورية مصر العربية.
البريد الإلكتروني : Abeerabdelaal2046.el@azhar.edu.eg

الملخص:
تمثل مسرحية محاكمة رجل مجهول للدكتور عز الدين إسماعيل تجربة رائدة . علي صعيد المسرح العربي– في تجريب مفردات المسرح البريختي(الملحمي) شكلا ومضمونا ؛ لمعالجة قضايا المجتمع ، عن طريق تعرية الواقع وكشفه للمتلقي وحمله على التفكير فيه ومناقشته، ومن ثَمَّ تقوم الدراسة برصد الملامح التجريبية في مختلف العناصر التي يتكون منها النص الدرامي لمحاكمة رجل مجهول، بدءًا بالنص الموازي مرورا بالمتن الحكائي والشخصيات والحوار والإرشادات المسرحية وانتهاءً بالفضاء الدرامي، وقد كشفت الدراسة عن تجريب المؤلف تقنيات المسرح الملحمي بتأثيره التغريبي للحصول على صيغة جديدة في المسرح العربي بقصد استفزاز المجتمع ومحاولة انتزاع ردود أفعاله تجاه الواقع ومن ثم المشاركة في قضاياه ، وكان من أهم هذه التقنيات : كسر الجدار الرابع ، تقنية المشاهد المفككة ، فضلا عن تقنية المسرح داخل ، وفراغ الفضاء الدرامي...

الكلمات المفتاحية: **التجريب – المسرح – عز الدين إسماعيل – محاكمة رجل مجهول.**

Characteristics of Experimental Fiction Appeared in the Play of Muhakamat Rajul Majhul (Trial of an Anonymous Man) by Izzal-Din Ismail (1929 – 2007 A.D)

Abeer Issa Muhanna Abdel Aal
Department of Literature and Criticism, Faculty of Islamic and Arabic Studies for Girls, Beni Suef Branch, Al-Azhar University, Arab Republic of Egypt.

Email: Abeerabdelaal2046.el@azhar.edu.eg

Abstract;

Muhakamat Rajul Majhul (Trial of an Anonymous Man) play by Izzal-Din Ismail represents a pioneering experience in the experimental fiction among the Arab theatre in an attempt to use the vocabulary of Epic theatre (El-Barakhti Theater) in both form and content. It is intended to address society issues, by exposing and revealing the reality to the recipient about which he/she would think and discuss. The study therefore tracks out the characteristics of experimental fiction in various elements that make up the dramatic text of the Trial of an Anonymous Man, starting with the parallel thresholds, the narrative plot, characters, dialogue and theatrical instructions, and ending with the dramatic space. The study reveals that the writer has used the Epic theatre techniques inspired with the western taboo to achieve a new style in the Arab theatre, so that it would trigger the society, attain its reactions toward the reality and then participate in its main issues. The most important of these techniques are cracking down the fourth wall in the theater and the disjointed scenes technique, as well as the inner theater technique, and the loss of the dramatic space.

Keywords : experimental fiction, Play, Muhakamat Rajul Majhul (Trial of an Anonymous Man), Izzal-Din Ismail.

مُقَدِّمَة

يعد التجريب – بوصفه تزايداً فى صيغ الابتكار والإبداع– ضرورة لكل نشاط إنسانى، ذلك أن العلاقة بين التجريب والإبداع علاقة جدلية تمثل حركة الحياة ووجودها المتجدد. ولما كان المسرح نشاطاً إنسانياً فقد ارتبط بالتجريب منذ نشأته، ولا نغالى إذا قلنا أن المسرح منذ أن نشأ وهو يحمل فى جوهره هدف التجريب بدءً من اسخليوس الذى اكتشف ممثله الثانى، مروراً بسوفوكليس الذى اكتشف ممثله الثالث، ثم تابع التجريب دوره فى كل مرحلة من مراحل تطور المسرح.

وقد شهد المسرح العالمى الحديث انتقالات جوهرية فى ميدان التجريب، حيث اقترن بنزعة التثوير وتنوير المجتمع وتحريضه على تغيير الأوضاع السائدة من خلال الثورة على المسرح الأرسطى وعلى قواعده الموروثة.

ويعد بريخت رائداً لهذه النزعة – وإن لم يكن أول من أطلقها – من خلال نظرته الثورية التى لاقت صداً بعيد الأثر لدى كتاب المسرح العربى، خاصة وقد تزامنت مع المد الاشتراكى فى الوطن العربى، وما لازمه من مبادئ تحمل فى جوهرها ثورة على الأوضاع السائدة فى المجتمع آنذاك.

وقد كان عز الدين إسماعيل من المبدعين الرواد الذين سعوا إلى تمثل التجربة المسرحية البريختية، ومحاولة تطويعها لمعالجة قضايا المجتمع عن طريق تعرية الواقع وكشفه للمتلقى وحمله على التفكير فيه ومناقشته؛ وهذا ما دفعنى إلى البحث عن الملامح التجريبية التى تمثلها المبدع فى تجربته المسرحية من خلال مسرحيته الموسومة بـ "محاكمة رجل مجهول" التى كتبها فى فترة الستينات أعقاب النكسة، بما تحمل هذه الفترة من تحولات وتقلبات سياسية.

وتعود أهمية هذه الدراسة إلى كونها تسلط الضوء على الإبداع المسرحى لواحد من أبرز النقاد الذين كانت لهم إسهامات كبيرة فى التنظير للنقد المسرحى، بهدف

رصد محاولاته التجريبية فى هذا المجال ،ومن ثم فقد جاء البحث معنوناً بـ"الملامح التجريبية فى مسرحية محاكمة رجل مجهول للدكتور عز الدين إسماعيل".

اقتضت طبيعة الدراسة أن تعتمد على جملة من المناهج، أولها: المنهج التاريخى الذى استعانت به الدراسة فى العرض التاريخى لملامح التجريب فى المسرح منذ نشأته، كما استعانت به فى رصد الظروف التاريخية التى أحاطت بالنص وقت إبداعه.

أما ثانى المناهج التى استعانت بها الدراسة فهوالمنهج البنيوى الذى يهتم بتحليل بنية النص من الداخل لكن فى نسخته العربية التى لا تستبعد السياقات الخارجية تماماً من عملية التفسير؛ بل تنظر إليها على أنها جوانب إضاءة يمكن الاستعانة بها لفض غموض أو الكشف عن فحوى رمز(١). هذا فضلاً عن المنهج السيميائى الذى يتم من خلاله دراسة عناصر النص الدرامى المختلفة بوصفها مجموعة من العلامات الدالة التى تحمل مؤشرات رمزية يمكن من خلالها تحديد الأبعاد الدلالية لمفردات هذه العناصر.

وعلى الرغم من الأهمية التاريخية والنقدية للمسرحية موضوع الدراسة، فإنها لم تأخذ حقها من الدراسة بوصفها ظاهرة مسرحية فريدة فى زمانها، غنية بملامح التجريب والحداثه؛ لذا لم تعثر الدراسة لهذه المسرحية على دراسات سابقة سوى دراستين:

الأولى: دراسة للدكتور محمد عبد العزيز الموافى فى كتابه: "المسرح الشعرى بعد شوقى" وهى دراسة قيمة لكنها جاءت مقتضبة حيث اقتصرت على عناصر: البناء والشخوص واللغة مهملة ما عداها من عناصر، كالحوار والإرشادات

(١) ينظر مناهج النقد الأدبى المعاصر تنظيراً وتطبيقاً – دسوقى أحمد إبراهيم – تقديم حسن البنا عز الدين – مكتبة الآداب – الطبعة الأولى – ٢٠٠٩ – ص٥٧.

المسرحية والفضاء، بالإضافة إلى البيئة العامة التى كتبت فيها هذه المسرحية، فضلاً عن وصفها فى إطارها المناسب من التأثر بالمسرح العالمى.

الثانية: دراسة فى مجلة فصول للباحث طارق شلبى بعنوان "تجليات الجدلى والجمالى "قراءة فى مسرحية محاكمة رجل مجهول"، وهى دراسة تبعد فى منهجها وتناولها عن هذه الدراسة التى تعنى برصد الملامح التجريبية فى النص الدرامى.

وقد جاءت الدراسة فى تقديم وتمهيد وستة مباحث وخاتمة: تناول التقديم أهمية الدراسة ومنهجها، والدراسات السابقة والخطة التى سوف تسير وفقها، ثم ختمت ببعض الصعوبات التى واجهتها الدراسة.

اشتمل التمهيد على تعريف بمصطلح التجريب وتاريخه مع ذكر المسوغات التى تجعله مفتاحاً لقراءة النص الدرامى محل الدراسة، مع عرض موجز للظروف التاريخية التى أحاطت بالنص وقت إنشائه، ثم خصص المبحث الأول لدراسة النص الموازى بشقيه العنوان والشكل البنائى وفى المبحث الثاني عرضت الدراسة للمتن الحكائى بما يشتمل عليه من ظواهر تجريبية تتمثل فى تقنيات كسر المألوف والمشاهد المفككة والمسرح داخل المسرح.

أما فى المبحث الثالث فقد استقصت الدراسة عنصر الشخصيات بما تحمل من دلالات رمزية وما تنطوى عليه من ملامح تجريبية، وفى المبحث الرابع فصلت الدراسة الحديث عن الحوار ووظائفه وظواهره، ثم خُتم بدراسة جماليات الحوار فى النص الدرامى. ومن خلال المبحث الخامس قامت الدراسة باستقصاء الإرشادات المسرحية سواء ما كان منها سردياً خارج الحوار أو الإرشادات الحوارية التى تقع داخل الحوار.

وتناول المبحث السادس الفضاء الدرامى الذى صاغه المؤلف من خلال النص، ثم ختمت الدراسة بخاتمة تضمنت أهم النتائج التى توصلت إليها الدراسة.

ولا يسع الدراسة أن تنهى تقديمها قبل أن تذكر بأهم الصعوبات التى واجهت الباحثة خلال رحلتها البحثية، وهى:

- حداثة عهد الباحثة بملامسة هذه التجربة . تجربة القراءة المسرحية والملامح التجريبية فيها . خاصة فى عدم وجود تأسيس معرفى لهذا الحقل الأدبى لديها.
- أما ثانى هذه الصعوبات فهو تحديد المنهج الذى تتم من خلاله قراءة النص الدرامى حيث يصعب بل يستحيل توحيد المنهج فى ضوء تلك القراءة متعددة الجوانب.
- ولعل أهم الصعوبات التى واجهت الباحثة فى هذه الدراسة على الإطلاق، صعوبة الوصول إلى الدلالة الرمزية التى يحملها الرمز أو ما يسمى (بالقراءة العميقة) للنص الدرامى خاصة فى غياب تلك المعرفة التى يمتلكها مؤلف النص والتى ترتبط بتنوع معارفه وتعدد مصادر ثقافته.

وأخيراً: وإذ أقدم هذه الدراسة أرجو أن أكون قد وفقت فيما هدفت إليه وإلا فحسبى أننى حاولت، والله من وراء القصد، وهو حسبى ونعم الوكيل.

تمهيد

لا يزال الأدباء يمارسون التجريب ماداموا يبحثون عن الإبداع والابتكار فى أدبهم، ذلك أن التجريب صنو الابتكار والإبداع، فمتى استكان الأديب إلى المألوف المتواتر خرج من دائرة الإبداع ودخل فى دائرة التقليد والاتباع.

وقد ارتبط النص المسرحى شأنه شأن أى نص أدبى بالتجريب، ولا نغالى إذا قلنا إن التجريب "جزء لا يتجزأ من حركة المسرح – نصاً وعرضاً – وتطورًا " [١] وقبل الخوض فى غمار هذا المصطلح وتاريخه وممارساته فى النص المسرحى "محاكمة رجل مجهول" يجدر بنا أن نعرف به تعريفاً موجزاً.

جاء في معجم العين:"المجرب: الذي جرب الأمور وعرفها،والمصدر: التجريب والتجربة "[٢] .

وفى القاموس المحيط: جرّبه تجربة: اختبره، ورجل مجرّب عرف الأمور[٣].

وفي تاج العروس لنافع بن لقيط الأسدي؛

ولقد يميل بيَ الشباب إلى الصبا حينا، فأحكمَ رأييَ التجريب[٤]

وجاء فى لسان العرب: جّرب الرجل تجربةً اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة. ورجل مجرِّب قد عرف الأمور وجربها، وهو بالفتح مجرَّب قد جرّبته

---

(١) التجريب المسرحى بين التنظير والتفعيل. هيثم يحيي الخواجة – مجلة فصول– المجلد الرابع عشر – العدد الأول – ربيع ١٩٩٥م– ص١٠٩.

(٢) معجم العين للخليل بن أحمد تحقيق مهدى المخزومى وإبراهيم السامرائى – دار الرشيد للنشر – العراق – منشورات وزارة الثقافة والإعلام – ١٩٨٢– جـ٦ – ص١١٣.

(٣) القاموس المحيط – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادى – دار الجيل – بيروت – د ط.– د ت – جـ١–ص٤٧.

(٤) تاج العروس من جواهر القاموس للزبيدى – دار الهداية – تحقيق مجموعة من المؤلفين – د. ط – د.ت– جـ٢٠– ص٩٧.

الأمور وأحكمته . . . فإن كسرت الراء جعلته فاعلاً وفى التهذيب: المجرَّب الذى قد جُرِّب فى الأمور وعُرف ما عنده.(١)

وفي المعجم الوسيط :"(جربه) تجريبا وتجربة اختبره مرة بعد أخرى، ويقال رجل مجرب جرب في الأمور وعرف ما عنده ورجل مجرب عرف الأمور وجربها".(٢)

وقد أضيف التجريب إلى المسرح في معجم اللغة العربية المعاصرة، حيث ورد فيه"مسرح تجريبي /مسرحية تجريبية / درامـا تجريبية، مصطلح أطلق حديثاًعلى المسرحيات التي تلجأ إلى التجريب في الأشكال والأساليب".(٣)

فبالنظر فى المعنى المعجمى لمادة "جرّب" نلاحظ أن التجريب و التجربة يتبلور مضمونهما حول الاختبار وتحقق المعرفة المترتب عليه، ولم يقترن التجريب معجمياً بالمسرح إلا في العصر الحديث.

أما معناه الاصطلاحى فقد استعمله النقاد قريناً للإبداع والابتكار والمغامرة فى المجهول، يقول الدكتور صلاح فضل "التجريب قرين الإبداع لأنه يتمثل فى ابتكار طرائق وأساليب جديدة فى أنماط التعبير الفنى المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر فى قلب المستقبل مما يتطلب الشجاعة

(١) لسان العرب – ابن منظور – دار إحياء التراث العربى – بيروت – الطبعة الثالثة – ١٩٩٩- ٢٢٩/٢.

(٢) المعجم الوسيط – تأليف إبراهيم مصطفى وآخرون – تحقيق مجمع اللغة العربية – مكتبة الشروق الدولية – الطبعة الرابعة – ٢٠٠٤م – جـ١ – ص١١٤.

(٣) معجم اللغة العربية المعاصرة – أحمد عبد الحميد عمر بمساعدة فريق عمل، عالم الكتب – الطبعة الأولى – ٢٠٠٨ – جـ١- ص٣٥٧.

والمغامرة واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح"[١].

ومضمون التجريب هنا يمكن تعميمه على الأدب بكافة أجناسه دون التفرقة بين جنس وآخر، وليس أدل على ذلك من تعريف عبد الكريم برشيد للتجريب المسرحى بأنه "فيض من الممكنات والاحتمالات، إنه مغامرة . . . قد تكون ناجحة وقد تكون فاشله"[٢]، بينما ترى هناء عبد الفتاح أن المفهوم الأكثر شمولية لمصطلح التجريب فى المسرح "هو الجديد الذى نعرفه باعتباره ابتكاراً لقيم جديدة تنشأ نتيجة لدراستها وفحصها وتحليلها وانتقائها، بل وإحلال حلول جديدة قد اختبرت من قبل بفضل التجريب"[٣].

وإذا كان التجريب فى معناه الاصطلاحى يتأسس على مغامرة فى الممكنات والاحتمالات بهدف تحقيق المبتكر والجديد الذى لم يسبق إليه؛ فإن هذا يعوقه عن أن يكون منهجاً له قواعد وأسس يبنى عليها، فالتجربة لا تتكرر وإذا تكررت فقدت طابعها التجريبى، حيث تصبح مطروقة ومعبدة لا ابتكار فيها، ومن ثم فهو محاولة لإيجاد أشكال مسرحية تختلف بنية ومضموماً عن الأشكال السائدة، وتبتعد فى الوقت نفسه عن الخضوع للقواعد الصارمة التى تفرضها المدارس والمذاهب الأدبية الرسمية التى ستئول حتماً إلى نوع من الركود والجمود.

(١) لذة التجريب الروائى. صلاح فضل – دار أطلس للتوزيع والنشر – القاهرة – الطبعة الأولى – د.ت– ص٣.

(٢) المسرح والتجريب والمأثور الشعبى بين الفن والصناعة والعلم والإيديولوجيا – عبد الكريم برشيد – مجلة فصول – المجلد الثالث عشر – العدد الرابع – شتاء ١٩٩٥م– ص١٦.

(٣) أصول التجريب فى المسرح المعاصر – النظرية والتطبيق – هناء عبد الفتاح – مجلة فصول فصول – المجلد الرابع عشر – العدد الأول – ربيع ١٩٩٥– ص٣٩.

ومن هنا يمكن أن نعد كل محاولة للتجديد فى المسرح من قبيل التجريب بدءً "بما قام به إسخليوس عندما اكتشف ممثله الثانى"[١] فقد كانت الدراما قبله تدور بواسطة شخص يقص الأحداث وجوقة تعلق بغنائها على تلك الأحداث[٢] ثم أصبحت على يديه "حواراً بين شخصين تعرض بفضله الأحداث، ويتخلل هذا العرض غناء الجوقة التى تعلق على تلك الأحداث"[٣] ، ثم ما قام به سوفوكليس بعد ذلك من اكتشاف ممثله الثالث[٤] ، ثم استكملت المسرحية اليونانية تطورها فأصبحت تتألف من مدخل ثم عدة فصول وأغانى للجوقة تتلو بعضها بعضا حتى تنتهى المسرحية بأغنية الخروج[٥] على نحو ما استنتج أرسطو قواعد وأصول هذا الفن فيما سمى بقانون "الوحدات الثلاث"[٦].

وفى عصر النهضة تقيد أدباء المذهب الكلاسيكى تقيداً شديداً بالأصول التى أوردها أرسطو، بل وأضافوا إلى تلك الأصول ما جعلهم ينتهون إلى أن التراجيديا الكلاسيكية كانت مسرحية شعرية جدية تعالج موضوعاً تاريخياً مستمداً من حياة الملوك والنبلاء والأبطال خاضعة لأصول فنية جامدة كالوحدات الثلاث ومبدأ فصل الأنواع، كما كانت تعالج مشكلة إنسانية عامة.

أما الكوميديا الكلاسيكية فإنها وإن كانت مسرحية شعرية خاضعة للقواعد نفسها ؛ فإنها تعالج موضوعات معاصرة مستمدة من حياة عامة الشعب[٧].

---

(١)أصول التجريب فى المسرح المعاصر – هناء عبد الفتاح – ص٣٧.

(٢) المسرح – محمد مندور – نهضة مصر – القاهرة – ط الرابعة– ٢٠٠٨ – ص٧٦.

(٣) السابق نفس الصفحة.

(٤) أصول التجريب فى المسرح المعاصر ص٣٧.

(٥) المسرح ص٧٦.

(٦) السابق ص٨٠.

(٧) السابق ص٨٤، ٨٥.

هكذا أرست الكلاسيكية مبدأ محاكاة القدماء، لكنها ليست محاكاة مطلقة، إنما هى محاكاة مشروطة بعدة شروط أهمها: "الالتزام بمحاكاة ما يتفق وطبيعة العصر، وبلغتنا الحديثة: إعادة صياغة المادة الفنية بما يتواءم مع رؤية الشاعر وغاياته"(١).

فهذا الفعل من قبل الكلاسيكية كسر للقواعد الموروثة، إذ لم يكن شاعرهم يقدس القديم بل كان يسعى لتوظيفه بما يتناسب مع أهدافه وغاياته(٢).

ومع مرور الزمن وظهور المذهب الرومانتيكى حاول أصحابه أن يحرروا الفكر الإنسانى عامة من سيطرة التراث القديم ومحاكاته، فتمردوا على القواعد التى وضعتها الكلاسيكية ورأوا فيها تقييدًا لفنهم فقاموا بتحرير المسرح من تبعيته للتراث اليونانى والرومانى، كما حرروه من قيود الكلاسيكية كقيد الوحدات الثلاث ومبدأ فصل الأنواع وأكسبوه طابعاً غنائياً ولوناً محلياً(٣).

ولم يكن التمرد قاصراً على مجال النص الدرامى فحسب بل امتد إلى عناصر العرض المسرحى فحاولوا البحث عن صيغ جديدة للتعبير تتجاوز التقاليد الكلاسيكية من خلال النص على عناصر العرض المسرحى من ديكور وأزياء وإضاءة وحركات الممثلين فجاء عرض "هرنانى" لفيكتور هوجو فى ديكورات ضخمة وأزياء وألوان متنوعة مع جموع ضخمة من الممثلين تتخم خشبة المسرح فجاء العرض جديداً تماماً عن التقليد الكلاسيكى الذى اعتاده الفرنسيون قبله، لكنه فى الوقت نفسه يعكس طابع العصر الذى عشق الألوان وعنف التضاد، فكان أول

(١) ملاحظات عن التجريب – جلال حافظ – مجلة فصول – المجلد ١٣ – العدد الرابع شتاء ١٩٩٥م- ص٢٧.

(٢) ملاحظات عن التجريب – جلال حافظ – ص٢٧.

(٣) ينظر المسرح محمد مندور ص٩٣.

عرض مسرحى رومانتيكى يمد المسرح بصيغ جمالية جديدة[١].

وإذا كانت عناية الرومانتيكيين وجهت فى المقام الأول إلى المسرح التاريخى من خلال اختيار الموضوعات التاريخية لبعث الماضى اعتزازاً به والتماساً للعبرة منه، مع حرصهم على إضفاء الطابع الموضوعى أو اللون المحلى لشخصيات المسرح وأحداثها،[٢] فإن الواقعيين كانوا يرون أن يلتزم المؤلف بحقائق التاريخ ووقائعه لا يحيد عنها، ولا يتصرف فيها إلا بترتيبها وعرضها الفنى، بحيث تصور الماضى تصويراً يشف عن اتجاهاته الحقيقية التى يقصد الكاتب إلى بعثها تبعاً لما يرمى إليه من أهداف اجتماعية، فيبدو المشاهد للمسرحية التاريخية كأنه أمام عالم من علماء التاريخ يشرح الوقائع وكأنه يرويها عن مشاهدة[٣].

ويبقى ـ فضلاً عن ذلك ـ نفى الواقعية الشعر من المسرح، واتجاهها إلى النثر فى الأعم الأغلب من الحالات، فلم يبق إلا قليل من كتاب المسرح الذين كتبوا مسرحيات شعرية ومنهم ت.س.إليوت الذى لم ير فى هذا النوع من المسرحيات منافاة لمبدئه الواقعى الذى شهر به[٤].

هكذا تبدو هذه المحاولات التى تسعى إلى التغيير فى المسرح نصاً وعرضاً تجديداً يدخل فى إطار التجريب وإن كان بعيداً عن مصطلح التجريب المعاصر الذى لا يضرب بجذوره إلى هذا الماضى البعيد.

وترتبط حركة التجريب المعاصرة بمجموعة من الرواد الذين نزعوا فى تجاربهم

---

(١) ملاحظات عن التجريب – جلال حافظ – ص٢٨.

(٢) ينظر دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى – محمد غنيمى هلال – دار نهضة – القاهرة – د. ط – د. ت– ص٦١.

(٣) السابق ص٤٩، ٥٠.

(٤) فى النقد المسرحى – محمد غنيمى هلال – دار نهضة مصر – القاهرة – ص٤٨.

إلى البحث عما يسمى بـ "المسرح الجديد" أو "المسرح الحقيقى" واتجهت تجاربهم إلى مجالات العلاقة بين المؤلف والمخرج والممثل والفضاء المسرحى ثم إلى العلاقة بين هذه العناصر والمتلقى(١).

ومن أبرز هؤلاء الرواد (آبيا ١٩٢٨) و(كريج ١٩٤٧) ومن عباءتيهما خرج (مايرهولد ١٩٤٠) و(رينهات ١٩٤٣) و(كوبر ١٩٤٠) و(آرنو ١٩٤٨) وقد عمل هؤلاء جميعاً فى كتاباتهم المسرحية على خلق مسرح "تجربة" فسعوا إلى "بحث تجريبى" على الفن المسرحى(٢).

أما "آبيا" فكان يرى أن المسرح فن شامل (طقس) يستند إلى فن الممثل والحركة والإيقاع والإضاءة، ويرى أن الإخراج فن يعرض فى الفضاء ما يعجز المؤلف عن تقديمه إلا فى الزمن.(٣)

وقد اهتم "كريج"– على نحو فعل آبيا – بتخليص المسرح من الرسوم الخداعة والواقعية الزخرفية كما دعى إلى تحرير المخرج من عبودية النص الأدبى(٤).

أما "مايرهولد" فكان من غاياته فى التجريب البحث عن وسائل ينفصل بها الممثل عن دوره وشخصيته ليبدو كأنه يعلق ويشرح ما يمثله(٥).

وفى ألمانيا سعى"رينهارت" إلى البحث عن فن مسرحى مستقل بذاته، يحتوى الحياة الحديثة يعتمد إلى جانب روعة الديكور وعنف المواقف على تجديد فى مناهج العرض(٦).

---

(١) ملاحظات عن التجريب – جلال حافظ – ص٢٩.

(٢) السابق ص٣١.

(٣) السابق ص٢٩.

(٤) السابق نفسها .

(٥) السابق نفسها .

(٦) ملاحظات عن التجريب – جلال حافظ – ص٣٠.

أما "بريخت" (١٨٩٨ – ١٩٥٦) فقد أحدث ثورة حقيقية فى المسرح، وأتى بنظرية عكسية مستفيداً من خلالها من كل من سبقه من فنانين مبدعين، سبقوا وأناروا له الطريق منطلقاً فى ذلك من "نظرية المسرح الملحمى" التى رفض من خلالها نظرية أرسطو الدرامية، معتبراً أن القواعد التى وضعها أرسطو كانت نتاج تصور فكرى وسياسى عن العالم فى عصره(١).

ولعل أهم ما يميز مسرح بريخت ويجعله أكثر تداخلاً فى التجريب "الأثر التغريبى" ذلك المصطلح الذى أثار حوله الكثير من التعليقات النقدية، ولم يكن بريخت أول من أطلقه بل هناك إرهاصات نظرية لهذا المفهوم نجدها عند "فيكتور شكلوفسكى" الذى يفسر المصطلح بأنه "التقنية التى تدرك من خلالها الأدب باعتباره أدباً... إن هذا المفهوم يجعل من الموجودات شيئاً غير مألوف"(٢).

لقد طرح بريخت للمصطلح مقصدًا أعم وأشمل إنه "جعل الشئ المألوف غريباً"(٣) وبصورة أدق فى المسرح "إنه القوة التى تجبر المتفرجين على رؤية أو إدراك شئ مألوف كما لو كان جديدًا ويرى لأول مرة... فعندما نغرب شيئاً مألوفًا لنا ومعتادين عليه، فإننا نضعه فى وضع الشئ الجديد اللاحتمى، ومن ثم يمكننا أن نرفضه أو نقبله... لأنه أصبح في حكم الشئ الجديد ولم يعد فى مركز يفرض حتميته علينا، لا لشئ إلا لأننا تعودنا عليه وآمنا بصحته"(٤).

---

(١) التيارات المسرحية المعاصرة – نهاد صليحة – ص١٨٧.

(٢) نظريات القراءة والمشاهدة – سوزان بينيت – ترجمة سامح فكرى – مجلة فصول – المجلد الثالث عشر – العدد ٤ – شتاء ١٩٩٥– ص١٢٤.

(٣) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية – إبراهيم حمادة – مكتبة الأنجلو المصرية – ط الثالثة – ١٩٩٤م – ص٧٦.

(٤) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية – إبراهيم حمادة – مكتبة الأنجلو المصرية – ط الثالثة – ١٩٩٤م – ص٧٦.

هكذا يعمل بريخت من خلال التغريب على إيقاظ وعى الجمهور وحملهم على التفكير فيما يعرض، وعلى عدم التسليم به كما يرسى دعائم التغريب فى المسرح من خلال كونه "مؤسسة ثقافية وجهازاً مجتمعياً"[١] قابلاً للتغيير والتجديد.

إن هذه النظرية التى تبناها بريخت لم تكن نبتاً شيطانياً فقد مهد له الطريق فنانون ومبدعون ثوريون، سبقوه وأناروا له الطريق فأفاد منهم فى تنظيره وممارسته أعظم إفادة فجاءت نظريته فى المسرح نتيجة ممارسة طويلة، وقراءة، وتفكير عميق، وتأمل للأشكال السائدة، وللنظرية الأرسطية الدرامية فضلاً عن الرجوع للتراث الشعبى[٢] وهذا يدل على أن بريخت كان فناناً مجدداً تجريبياً استلهم تراث مسرح الشرق الأقصى فأثرى به المسرح الغربى؛ بل أثرى به المسرح العالمى أجمع[٣].

ولعل هذا يدفعنا إلى القول بأنه إذا كان التجريب يعنى تقديم رؤية جديدة للعصر ثم التنبؤ من خلاله بالمستقبل فإن هذه الرؤية ينبغى أن تقف على قدم ثابتة من الموروث، فليس التجريب هجراً للتراث إنما هو إعادة قراءة التراث فى ضوء الواقع والتعامل معه.

وإذا كان المسرح العربى قد بدأ أرسطياً يتمثل طرائق المسرح الأرسطى من احترام الوحدات الثلاث وفصل الممثلين عن الجمهور والتقيد بنظام الفصول والمشاهد والمناظر... فإنه انتقل إلى مرحلة التجريب والتحديث منذ ستينيات القرن

(١) نظريات القراءة والمشاهدة – ص١٢٤.

(٢) التيارات المسرحية المعاصرة – نهاد صليحة – ص١٨٦.

(٣) السابق ص١٩٤.

العشرين[١]، حيث شكل النص الدرامى قاعدة أساسية للتجريب فى ذلك الوقت حتى ليمكن القول بأن بداية التجريب العربى ارتبطت بالتأليف أولاً، ثم انتقلت بعد ذلك إلى الإخراج والعرض.

وبالنظر إلى ما أنتجه العرب دراماياً فى تلك الفترة نجد ارتباطاً كبيراً بالدراما الغربية، ومظاهر التجريب فيها حيث إن "انفتاح الكتابة العربية على التجربة الغربية فتح المجال لظهور نقلات جديدة فى هذه الكتابة، إلى حد أن العديد من نماذجها تحولت إلى إطار؛ لاختبار وتجريب مجموعة من الصيغ المسرحية الغربية"[٢].

لكن هذا الارتباط بين المسرح العربى وقرينه الغربى لم يمنع المسرح العربى من "الرجوع إلى المنابع الأصيلة لتكوين نظرية تتيح لها الممارسة الحداثية إمكان التجريب فى الشكل والمضمون على السواء"[٣] فاتجه المسرحيون إلى التراث بقصد "تجذير الفن المسرحى فى المجتمع العربى"[٤] إن فى النص بأشكال التناص المختلفة، وإن فى العرض بالرجوع إلى التراث الشعبى واستنبات أشكال مسرحية كالسامر والمداح والحكواتى...

التجريب مفتاح لقراءة "محاكمة رجل مجهول"

كتب الدكتور عز الدين إسماعيل مسرحية "محاكمة رجل مجهول" فى العقد السابع من القرن التاسع عشر، وقد كانت هذه الفترة "فترة الستينات" تموج بالتحولات والتقلبات السياسية والثقافية.

---

(١) تاريخ المسرح ومدارسه – جميل حمداوى – ط الأولى – ٢٠١٩- د. ط. ص١٤٥.

(٢) المسرح والمرايا – شعرية الميتامسرح واشتغالها فى النص المسرحى العربى والغربى – حسن يوسفى – موقع اتحاد كتاب المغرب، د.ط، د. ت ص١٨٩.

(٣) إشكال الغرب والخصوصيات – عبد الرحمن بن زيدان – مجلة فصول – المجلد الثالث عشر – العدد ٤ – شتاء ١٩٩٥م- ص٩٠.

(٤) السابق نفس الصفحة.

ففى أول الستينات وقف النظام فى مفترق طرق حيث احتدمت الصراعات فى داخله، وصارت البلاد فى حاجة ماسة إلى ضرورة إجراء تغييرات أساسية فى أجهزة الدولة ومؤسساتها.[١]

وفى هذه الفترة اكتمل الإطار الفكرى للنظام بصدور "الميثاق الوطنى" عام ١٩٦٢م. وكان أبرز ما فيه تأكيد دور الدولة فوق الطبقات، وتحالف هذه الطبقات فى إطار الاتحاد الاشتراكى؛ لكن التطبيق كان يعنى سيطرة البرجوازية على قيادة التحالف وإدارته لصالحها، وقد كانت هذه الفئات البرجوازية قد أضرت بمصالحها قرارات يوليو ٦١، فرجعت تلتقط أنفاسها وتكتسب مواقع جديدة في منتصف الستينات مستفيدة من الصراعات بين أجنحة النظام المتعددة ثم انضمت إليهم بعض الفئات العليا فى المجتمع الجديد فصارت هذه الفئات هى السيد الجديد الذى من أجله تسير أجهزة الدولة ومن بينها أجهزة الثقافة[٢].

وقد شهدت هذه الفترة تخريبًا متعمدًا للمسرح، وتفريغًا له من مضمونه، وأصبحت السخرية بالمثقفين لازمة ضرورية فى أعمال المسرح، وذلك لتأكيد الانفصال بين المتعة وبين الفن الجاد[٣]، وفى تلك الفترة جاءت أحداث ٦٧، وصكت المطرقة رؤوس الجميع وخرجت الجماهير مطالبة ببقاء عبد الناصر فى موقع القيادة والمسئولية عما حدث، وكان مطلبها الأساسى التغيير، لكن اهتمام عبد الناصر انصب على إعادة بناء الجيش، بينما تردت الأوضاع الداخلية وسيطر على المجتمع روح اليأس والسخط وتهاوت الآمال، وأسهم هذا الوضع فى تمزيق

(١) ينظر ازدهار وسقوط المسرح المصرى – فاروق عبد القادر – تقديم جرجس شكرى – إصدارات مكتبة الأسرة – القاهرة – ٢٠١١٥- ص٨٢.

(٢) ينظر السابق ص٨٢، ٨٣.

(٣) ينظر ازدهار وسقوط المسرح المصرى – فاروق عبد القادر – ص٨٧.

الكتاب والمثقفين المصريين ولم يجدوا أمامهم إلا أحد أمرين: إما قبول الأمر الواقع يأساً من إصلاحه، ومن ثم محاولة تبريره ثم الاستفادة منه والعمل على تثبيته، وإما الانصراف فى أعمالهم الإبداعية عن الواقع وقضاياه الملحة إلى تهويمات ميتافيزيقية أو التماس لراحة اليأس... [١]

وفى هذا الجو تلوح بارقة أمل تتمثل فى قلة يحاولون الوصول برؤيتهم للواقع وإدراكهم الأسباب الحقيقية لما حدث وتصورهم لوسائل تجاوزه، غير أن الرقابة حالت دون معظم أعمالهم وألجأتهم لألوان من التحايل جعلتهم يتعثرون بين التخفى والمكاشفة بين ما يستطيعون قوله وما يريدون قوله[٢]، فكانت النتيجة أن المسرح فى تلك الفترة لم يخرج عن أمرين:

أولهما: المسرح التجارى الذى ازدهر بقوة فى تلك الفترة.

والثانى: مسرح السلطة الذى يمثل بوقاً لها، وبقيت أعمال قليلة تبرق كنجوم متباعدة فى ليل الهزيمة[٣].

وكان الدكتور عز الدين إسماعيل أحد الأدباء الذين رفضوا أن تكون أعمالهم بوقاً للسلطة، فجاءت مسرحيته من تلك الأعمال القليلة التى خالفت الواقع الثقافى فى ذلك الوقت، حيث لم يستجب للسلطة، ولم يوظف قلمه لتبنى أيديولوجيتها، بل جعل همه عرض قضية الإنسان المعاصر بكل أمانة إنها "قضية الحرية والمسئولية، وهى قضية قديمة عرفها الإنسان وواجهها الفلاسفة والمفكرون منذ أمد بعيد، لكنها صارت أكثر عدة وأشد بروزاً نتيجة للتطورات التى أصابت الفرد

(١) ينظر السابق ص١٠٣، ١٠٤.

(٢) ينظر السابق ص١٠٤.

(٣) السابق نفس الصفحة.

والجماعة والعلاقة بينهما"[١]. إنها قضية المجتمع بأكمله، ذلك المجتمع الذى فقد هويته وصار أداة بأيدى السلطة توجهها كيف تشاء، وما ترتب على ذلك من شيوع الجهل وغياب العدالة ومحاصرة الفرد المثقف إذا حاول الخروج من ذاته والانخراط فى المجتمع.

إن تناول المؤلف لهذه القضية الشائكة فى ذلك الوقت لهو جوهر التجريب، إذ ابتعد عما هو سائد أو مألوف فى مجتمعه فتجاهل وضع المسرح المعاصر – فى ذلك الوقت – "الذى أصبح متداخلاً فى الفعل السياسى، فلم يفعل سوى أنه كرر الأسئلة نفسها والقضايا نفسها والاهتمامات نفسها"[٢] فصار تابعاً للسلطة متبنياً أيديولوجيتها.

ولا نجانب الصواب إذا قلنا إن ممارسة التجريب إزاء هذا المسرح أصبحت حاجة ملحة، وضرورة يسعى إليها كل من يستشعر فى نفسه مسئولية تجاه فنه، وهذا لا يتأتى إلا بالتجريب الجاد الذى يتمتع بقدر كبير من الشجاعة الفكرية[٣].

إن استفزاز المجتمع ومحاولة انتزاع ردود أفعاله تجاه الواقع – بتعرية ذلك الواقع – كان بلاشك أهم الأسباب التى دعت الدكتور عز الدين إسماعيل إلى طرح هذه القضية من خلال نصه المسرحى؛ لذلك كان المسرح الملحمى بتأثيره التغريبى هو القالب الأمثل الذى يسعى الكاتب من خلاله إلى إيقاظ وعى المتلقى/ الجمهور بالتأكيد على مسرحانية المسرح عن طريق إزالة أي شعور يمكن أن يتولد فى نفسه عن واقعية ما يراه، فجاءت المناظر المسرحية غير واقعية (إيحائية) توحى للمتفرج

(١) قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر – دراسة مقارنة – عز الدين إسماعيل – دار الفكر العربى – ١٩٨٠م– ص٣١٤.

(٢) المسرح والتجريب – عبد الكريم برشيد – ص٢٢.

(٣) ينظر أصول التجريب فى المسرح المعاصر – هناء عبد الفتاح – ص٥٤.

بالزمان والمكان دون استخدام تفصيلات، من خلال تغيير المناظر أمام المشاهدين بلا اضطرار إلى إسدال الستارة[١].

وقد عمل المؤلف على ألا تذوب شخصية الممثلين فى شخصية الدور الذى يؤدونه إمعاناً فى تحقيق الإبعاد والتغريب، وفى سبيل ذلك يقوم الممثل بتحطيم الجدار الرابع[٢] ذلك الجدار الوهمي الذى يكون بينه وبين الجمهور والذى من خلاله يتحقق الإيهام بأن ما يجرى على خشبة المسرح من باب الحقيقة وليس على سبيل التمثيل، ومن خلال تحطيم هذا الجدار يتم التواصل بين الجمهور والشخصيات الكائنة على خشبة المسرح.

وحينما أراد أن يستلهم التراث ويستعين به على تأكيد قضيته لجأ إلى تقنية المسرح داخل المسرح أو (الميتامسرح) عن طريق مسرحة قصة كل من أبى ذر الغفارى وسعيد بن جبير.

وفضلاً عن مفردات المسرح الملحمي السابقة التى تزخر بها "محاكمة رجل مجهول" والتى عمد الملف إلى تجريبها للوصول إلى صيغة جديدة فى المسرح العربى، تتناسب والقضايا الفكرية المطروحة فى ذلك الوقت، تحمل المسرحية نوعاً آخر من التجريب وهو تحويل النص المسرحى من نص مكتوب إلى نص مشاهد عبر الإرشادات المسرحية التى حرص المؤلف على أن تضفى على النص طابع المشاهدة وإن لم يعرض على خشبة المسرح، وتلك قضية عرضها الكاتب تفصيلاً فى كتابه "قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر" [٣].

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية – إبراهيم حمادة ص٢٢٥.

(٢) السابق ص٢٥٣.

(٣) ينظر قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر – عز الدين إسماعيل – ص٣١، ٣٢.

وجوهر القضية يكمن فى العلاقة بين الأدب المسرحى والمسرح، وهل يعد الآداء المسرحى عنصراً أساسياً ولازماً لقيام العمل الدرامى، أم أن هذا العنصر يمكن الاستغناء عنه، ويظل العمل الدرامى قائماً فى الكلمة المكتوبة؟ وهذه القضية تحسمها رسالة الكاتب المسرحى فإذا كانت رسالة الكاتب المسرحى ليست إبراز حادثة لذاتها بل لما لها من أثر على النفس الإنسانية، فعرض المشاعر العاطفية على هذا النحو مجاله الشعر الغنائى، كذلك وصف الأحداث المثيرة ليست مطلوبة لذاتها، فهذا مهمة الشاعر الملحمى، فالدراما تقع وراء الإحساس والمشاعر ووراء التجارب الإنسانية ولا تتمثل فيها. وهنا يتبين لنا أن العلاقة الحيوية تتمثل فى علاقة الدراما بالحقيقة وليست علاقة العمل المسرحى بها(١).

وإذن قد أثبت الكاتب أن العلاقة الأساسية تكمن فى علاقة الدراما بالحقيقة ينتهى إلى نتيجة وهى أن "الجو الدرامى يمكن أن يتحقق فى العمل الأدبى دون أن يحتاج إلى إخراج على المسرح"(٢).

هكذا يتحدث عز الدين إسماعيل عن مسرح مقروء مع إمكانية تحويله إلى فعل مسرحى من خلال القراءة؛ بل عن تصور النص معروضاً بواسطة الإرشادات المسرحية المباشرة أو المتضمنة داخل النص.

إن المحاولات التجريبية التى زخرت بها مسرحية "محاكمة رجل مجهول" تفرض على الدراسة أن تتتبعها فى سائر عناصر النص بدءًا بالنص الموازي وما ينفتح عليه من إرشادات ودلالات.

(١) قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر – عز الدين إسماعيل ص٣١.
(٢) السابق ص٣٢.

المبحث الأول
النص الموازى

أولاً: العنوان

يمثل العنوان "محاكمة رجل مجهول" نصاً موازياً يحمل كثير من الأبعاد الدلالية التى نستطيع من خلالها التجول فى النص واكتشاف الحمولات الدلالية والتأويلية التى يزخر بها بدءًا من الدلالة المعجمية والتركيبية، فالمحاكمة: مفاعلة من الحُكْم، وهى المخاصمة إلى الحاكم، واحتكموا إلى الحاكم وتحاكموا بمعنى[1]. وتنكير "محاكمة" لإضافة صفة الإنكار عليها وإنكار المحاكمة يأتى من عدم شرعيتها، فلما لم تكن شرعية حق عليها التنكير.

ورجل جاءت كذلك نكرة ؛ لتفيد التعميم وما ينتج عنه من عدم تخصيص رجل بعينه لهذه المحاكمة، فهو رجل من بنى الإنسانية، قد يكون أنا.. أنت..أو غيرنا !!

أما مجهول فهو اسم مفعول من الفعل "جهل" المبنى لما لم يسم فاعله، فهذا اللفظ يفيد العموم من ناحيتين: الأولى من حيث الدلالة اللغوية للجهل الذى هو نقيض العلم وهو ما يؤكده تنكير "رجل" فهو نكرة مجهول، والثانية من حيث كونه اسم مفعول من فعل لم يسم فاعله – فإنكاره والجهل به جاء على جهة العموم؛ فهو مجهول للجميع لا لأحد بعينه.

إن خلو العنوان من أي ملمح تعريفى يحملنا على إنكار هذه المحاكمة وعلى التأكيد على خروجها عن ثوابتها وأصولها، فالأصل فى المحاكمة أن تكون بيد القاضى الذى تعارف عليه القوم وارتضوه أن يكون حكماً بينهم، والأصل فيها كذلك

(١) لسان العرب ٢٧١/٣.

أن تكون بين طرفين معلومين، أما المحاكمة التى بين أيدينا فالإنكار يخيم على جميع أطرافها: القاضى عضوى اليمين واليسار، المتهم، المدعى...

الدلالات المرجعية للعنـــوان:

تحيلنا كلمة محاكمة إلى "محاكمة سقراط" التى أوردها "أفلاطون" والتى تتحدث عن لحظة حاسمة من اللحظات التاريخية فى حياة سقراط[١] وفى هذه المحاكمة يحاكم سقراط بواسطة الشعب حيث يبلغ عدد القضاة الذين يحاكمونه خمسمائة، بالإضافة إلى عدد لا بأس به من أفراد الشعب.

لقد كان سقراط في نظر الشعب "حكيما" والحكيم هو العالم المشتغل بأمور المعرفة، وينتج عن هذه الصفة أنه مهما ادعى الجهل فإن الجمهور مقتنع بأنه يعلم وأنه يعرف طبيعة المسائل التى سيناقش حولها[٢].

إن سقراط في نظر العامة (من خلال محاكمته) يسعى إلى أن يجعل الآخرين على شاكلته وبعبارة أخرى "يعلم الناس آراءه الفاسدة".[٣]

لقد انتهت محاكمة سقراط بالحكم بإعدامه، وبرغم ذلك رفض محاولات أصدقائه لإقناعه بالهرب من السجن بعد أن خططوا لذلك مبررين له هذا الهرب بعدة أسباب أهمها: أن هذا الحكم الذي صدر ضده كان ظالماً، وأنه لو هرب سيكون مطمئن الضمير. [٤]

(١) ينظر: محاكمة سقراط – محاورات "أوطيفرون"، "الدفاع"، "أقريطون"، ترجمة وتقديم د/ عزت قرنى – دار قباء – مصر، ط الثالثة ٢٠٠١ – ص١٢.

(٢) ينظر محاكمة سقراط ص ٧٩.

(٣) ينظر محاكمة سقراط – ص٧٩.

(٤) ينظر السابق ص ١٣٩.

إن نظره إلى هذه المحاكمة التى أجريت لسقراط وما تابعها من أحداث تبين وجه الشبه بينها وبين محاكمة ذلك الرجل المجهول في "محاكمة رجل مجهول" فالمتهم وهو "الرجل المجهول" يحاكم بتهمة طلب المعرفة وإحراز الكتب فى مكتبته وهذا ما يجعله بحسب الادعاء"... يثير الفوضى... ويزعزع فى الناس عقائدهم .. يبغى أن يحدث فتنة"[١] لذلك كان على المدعى دفاعاً عن حق الوطن وباسم الوطنية أن يطلب إعدام المجرم. [٢]

وفى الجزء الخاص بالدفاع يحضر المتهم ليواصل محاكمته بالرغم مما تعرض له من إغراءات من جانب الحارس عند الأبواب الخلفية إذ أخبره أن بوسعه أن يهرب وينقذ نفسه من الإعدام:

" ولو أن الحارث عند الأبواب الخلفية
أخبرنى أن بوسعى أن أهرب
أن أنقذ رأسى، لو أنى ... "[٣]

أما كلمة "رجل" فتحيلنا إلى ذلك الرجل الذى ورد ذكره فى سورة "يس" فى قوله تعالى" وجاء من أقصى المدينة رجل يسعى قال يا قوم اتبعوا المرسلين"[٤] وتذكر كتب التفاسير أن هذا الرجل لما علم من عزم قومه على إيذاء الرسل جاء مسرعاً من أقاصى المدينة، وكان يعبد الله فى غار فلما سمع بخبر المرسلين جاء يسعى

(١) محاكمة رجل مجهول – عز الدين إسماعيل. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦، ص٤٨.
(٢) السابق نفس الصفحة.
(٣) السابق ص ٥٧.
(٤) سورة يس، الآية: ٢٠.

فقال للمرسلين: أتطلبون على ما جئتم به أجراً؟ قالوا: لا، ما أجرنا إلا على الله فاعتقد صدقهم، وآمن بهم، وأقبل على قومه قائلاً: يا قوم اتبعوا المرسلين..[١]

إن هذا الرجل الذى جاء في الآية الكريمة نكرة مجهول يلتقى والرجل المجهول في المسرحية في عدة أمور منها أن كلاهما مجهول، نكرة لا تظهر هويته فى النص، ومنها كذلك دعوة قومه إلى إتباع المرسلين هذا الاتباع ليس مقصوداً لذاته، إنما ما يترتب عليه من الإيمان المبنى على معرفة الله والإقرار بوحدانيته، أما النهاية فإنها تتفق مع النهاية المتوقعة للرجل المجهول في المسرحية وهى قتله من قبل قومه، وإصراره على إعلان إيمانه، وهو يعلم إصرار قومه على قتل الرسل الذين جاءوا لهدايتهم.

هكذا يعكس العنوان أول ملامح التجريب من خلال مزجه بين خلفيتين متناقضتين يصعب جمعهما فى إطار واحد "العنوان" لكن المؤلف استطاع أن يوفق بينهما، مما جعل النص يزخر بكثير من الحمولات الدلالية التى اكتسبها من خلال العنوان.

دلالة العنوان داخل النص:

يحمل العنوان دلالة مباشرة على النص ويعطينا تصوراً أولياً عن الحكاية، فالنص بأكمله يدور حول تلك المحاكمة التى هى محور الأحداث المنتشرة في جميع أنحاء النص منذ أن نصبت المحكمة إلى نهاية المسرحية.

---

(١) تنظر قصة هذا الرجل تفصيلاً فى تفسير الطبرى المسمى "جامع البيان" – تحقيق أحمد محمد شاكر – مؤسسة الرسالة – الطبعة الأولى – ٢٠٠٠م– ج٢٠– ص٥٠٤، ٥٠٥. وتفسير القرطبى المسمى "الجامع لأحكام القرآن" – تحقيق سامى البخارى – دار عالم الكتب – الرياض – ٢٠٠٣ – ج١٥ – ص١٧. وتفسير ابن كثير – دار طيبة – الطبعة الثانية – ١٩٩٩م – ج٦ – ص٥٧٠.

يعكس تنكير كلمة محاكمة "هزلية المحاكمة" وإنكارها تلك المحكمة التى كان قضاتها من عامة الناس إذ تتحول خشبة المسرح إلى حقيقة ماثلة تنصب فيها محكمة للمتهم توكل مهمة المحاكمة فيها

"لقضاة قد عرفوا بالحنكة والإنصاف معا

من هذا الجمع الحاشد نفسه

فجميع الناس هنا قد عرفوا بالإنصاف وبالحنكة[١]

ولهذا حق لهذه المحكمة أن تكون منكورة، وإتمامًا لهزلية المحاكمة لابد أن يأخذ المجلس سمته القضائى

" فالمجلس كى يأخذ سمته

لابد له من قاضٍ وجناحين

هذا شئ أكده علم الكرة كذلك

حين تحدث عن قلب هجوم وظهيرين[٢]

إن "المحاكمة" بوصفها جارية "على صيغة المفاعلة" وهى صيغة تقتضى فى الأغلب المشاركة من جانبين أو فريقين"[٣] وهذه المشاركة تقتضى أن يعرف كلاهما الآخر لكننا فى محاكمتنا هذه يبدو أحد طرفي المحاكمة مجهولاً وهو المتهم وسيظل مجهولاً إلى نهاية المحاكمة لا يُعرف له اسم أو عنوان، وهذا يعكس أزمة الهوية في تلك الفترة، والتى ربما تتجاوز المتهم لتصير تعبيراً عن وطن بأكمله يبحث عن

(١) محاكمة رجل مجهول ص٢٥.

(٢) السابق ص٢٧.

(٣) النحو الوافى – عباس حسن – دار المعارف – مصر – الطبعة الخامسة عشرة – د.ت – ٣٦٩/٢.

هويته المفقودة، ويحاول أن يستعيدها لكنه يفاجأ بذلك الهجوم الذى لا يبدو جديداً بل يزخر به تاريخ البشرية، يقول باحثا عن هويته فى تاريخه:

"أشكركم !
أذ لولاكم لم أعرف نفسى، لم أتذكر تاريخى
بل لم أدرك معنى موقفنا هذا
موقفنا هذا يا سادة ليس جديداً:
رجل من أبناء الشعب (ويشير إلى نفسه)
متهم باسم الشعب (ويشير إلى الجمهور)
ليس جديداً
لكن يبدو أن النسيان محا آثار الماضى
فدعونى الآن أذكركم... سأذكركم
كى يرفع كل منكم عن عينيه الغمة
كى ندرك معنى موقفنا هذا".[١]

هكذا ينجح المؤلف فى تفجير الواقع من قلب التاريخ لكى يوقظ المتلقى على صدمة الواقع من خلال إعادة قراءة التراث، وهذا يؤكد تقاطع التجريب مع التراث، فالتجريب ليس هجراً للتراث إنما هو إعادة لقراءته فى ضوء الواقع المعاش والتعامل معه تعاملاً حضارياً حياً من خلال ثنائية العنوان/ النص.

ثانياً: الشكل البنائى

يمثل الشكل البنائى الإطار الذى يتم من خلاله تقسيم المحتوى داخل النص عن طريق تقسيمه إلى فصول أو مشاهد تشير إلى بداية ونهاية وحدة من وحدات

(١) محاكمة رجل مجهول ص٥٨.

الحدث بالنسبة إلى الكل[١].

لقد خضع التركيب البنائى فى "محاكمة رجل مجهول" للتجريب حيث ثار المؤلف على التركيب البنائى الأرسطى الذى يلتزم المؤلف فيه بأن تكون البنية مؤلفة من خمسة فصول واعتماد هذه البنية نموذجاً يتم من خلاله قياس الشكل البنائى للنص الدرامى. [٢]

بنى المؤلف مسرحية "محاكمة رجل مجهول" من فصل واحد وجعله فى جزأين قطعهما باستراحة، وقد جعل لكل جزء منهما عنواناً مستقلاً يوحى بما ينطوى عليه من أحداث فحمل الجزء الأول عنوان "الاتهام" والثانى بعنوان "الدفاع" وقد حرص الكاتب على تقارب الجزأين فى عدد الصفحات حيث يشمل الجزء الأول من الصفحة الخامسة إلى الرابعة والخمسين، والجزء الثانى من الخامسة والخمسين إلى الواحدة بعد المائة.

وقد عمد المؤلف بهذا التقسيم إلى كسر المألوف فى التقسيم فى الشكل البنائى الذى عادة ما يكون فى صورة فصول ومشاهد لا فى صورة أجزاء ليحقق الشكل الأمثل للمحاكمة من خلال التماهى مع المحاكمة الحقيقية، والمؤلف هنا يضع المتلقى فى جو من التوتر والإرباك، فبينما يصر على كسر الإيهام بالواقع من خلال تأكيد الجمهور على مسرحانية المسرح من ناحية وتأكيد الممثل على دوره كممثل من ناحية أخرى، نجده فى الشكل البنائى يدخلنا فى الإيهام مرة أخرى من خلال تصورنا للمحاكمة بأنها محاكمة واقعية عن طريق جزأيها المتمثلين فى "الاتهام"

---

(١) ينظر المسرح والعلامات – إلين أستون وجورج سافونا – ترجمة سباعى السيد – إصدارات أكاديمية الفنون – القاهرة – د. ط – دت– ص٣٠.

(٢) المسرح والعلامات ص٣١.

و"الدفاع" بغية إرباك المتلقى وتحقيق عدم الانخراط فى جو واحد سواء كان إيهاماً بالحقيقة أو كسراً لذلك الإيهام.

ثم نجده يضع المتلقى فى توتر وإرباك من نوع آخر فبينما تتنوع المناظر التى من خلالها تتعدد المشاهد، يعمد إلى عدم الإعلان عن هذه المشاهد قاصداً إلى ذلك قصداً؛ فمثلاً لحظة انعقاد المحكمة تعد نهاية مشهد وبداية مشهد جديد، وهذا ما يوحى به الإرشاد المسرحى، حيث يتجه عضوا اليمين واليسار نحو المنصة ثم يخاطبهم الرجل قائلاً:

"مرحى بكما فليتفضل كل كى يأخذ دوره! ...
أعنى كى يأخذ سمته (يتجهان نحو المنصة)
(متجهاً إلى المتهم)
فى بضع دقائق ينعقد المجلس يا سادة
(يظلم المسرح ريثما تعد المقاعد ومنصة القضاة .... إلخ،
ويأخذ "الرجل" دور المدعى)[١].

هكذا يشير الإرشاد والحوار الذى سبقه إلى نهاية مشهد وبداية مشهد جديد؛ لكن المؤلف يتعمد عدم التصريح بذلك مؤثراً أن يكون النص كله نفساً واحدًا لا يفصل بين أجزائه إلا تلك الاستراحة التى أعلن عنها بين جزئى النص.

وإذا كان المؤلف قد آثر عدم التصريح بالمشاهد فى نصه حتى لا يتشبه فى شكله البنائى بالنص الأرسطى (الذى خرج عليه منذ بداية النص)، فإن الإرشادات التى وضعها فى نهاية كل مشهد وبداية الذى يليه تفصح عن ذلك، فيستطيع القارئ أن يقسم النص إلى مجموعة من المشاهد مستعيناً بما تتضمنه الإرشادات المسرحية من معطيات سينوغرافية تتشكل من خلالها المشاهد.

(١) محاكمة رجل مجهول ص٢٨.

وبالنظر إلى إرشادات المؤلف نستطيع تقسيم النص إلى المشاهد التالية:

المشهد الأول:

من بداية الإرشاد الأول "الصالة مضاءة، وكذلك المسرح وإن كان عمقه ضبابياً. من عمق المسرح يأتى رجل سنعرفه باسم المتهم"(١).

ويستغرق هذا المشهد ما يقرب من خمس وعشرين صفحة وينتهى عند قوله: "فى بضع دقائق ينعقد المجلس يا سادة". (٢)

ويظلم المسرح لكن الستارة لا تسدل لتغيير المشهد.

المشهد الثانى:

يبدأ بالإرشاد المسرحى "يظلم المسرح ريثما تعد المقاعد ومنصة القضاء... إلخ ويأخذ الرجل دور المدعى"(٣)... ثم تأخذ المنصة شكلها، وتفتتح الجلسة فى بداية المشهد.

القاضى: باسم الله وباسم القانون نفتتح الجلسة". (٤)

وينتهى هذا المشهد بنهاية الدعوة من قبل ممثل الادعاء بطلبه إعدام المتهم.

المشهد الثالث:

يبدأ هذا المشهد بدخول المرأة الهرمة ويفصّله الإرشاد التالى "صوت امرأة هرمة ولكنها صلبة الجسم يأتى من خلف الكواليس مصحوباً بالموسيقى – ثم تدخل وهى تجر وراءها عربة يد صغيرة عليها أوان فخارية وتماثيل قديمة..." (٥).

---

(١) محاكمة رجل مجهول – ص٥.

(٢) السابق ص٢٨.

(٣) السابق نفس الصفحة.

(٤) السابق نفس الصفحة.

(٥) محاكمة رجل مجهول ص٤٨.

ويمثل ظهور المرأة الهرمة بهذا الشكل بداية مشهد جديد عقب انتهاء المدعى من اتهامه مطالباً "بإعدام المجرم" وقد أطلق عليه لقب "مجرم" قبل أن تصدر المحكمة حكماً، تأكيداً على عبثية المحكمة وجاهزية الحكم، بينما يمثل انسحاب المرأة وخروجها من المسرح ختاماً للمشهد وفى هذه اللحظة يعلن القاضى رفع الجلسة ويدعو الجمهور بأن يخرج من يرغب فى التدخين[١]، وبهذا ينتهى الجزء الأول.

المشهد الرابع:

يبدأ مع بداية الجزء الثانى مصحوباً بالإرشاد التالى "المسرح معتم فى العمق ولا تضاء إلا مقدمته".

"تعود المرأة فتدخل من حيث خرجت فى الجزء الأول من المسرحية ثم تقف مواجهة للجمهور فى حوار مع الكورس"[٢] وينتهى عندما يعلن المتهم أن موقفه هذا ليس جديداً بل ممتدًا فى أعماق التاريخ.

"لكن يبدو أن النسيان محا آثار الماضى
فدعونى الآن أذكركم... سأذكركم
كى ندرك معنى موقفنا هذا"[٣]

وبهذا ينهى المتهم المشهد القائم ويمهد للمشهد القادم من خلال قوله السابق.

المشهد الخامس:

يكشف عنه الإرشاد التالى بقول المتهم السابق "يضاء المسرح حتى عمقه فينكشف المشهد عن جمهور غفير يجلس فى صحن جامع...." [٤].

---

(١) السابق ص٥٤.

(٢) السابق- ص٥٥.

(٣) السابق ص٥٩.

(٤) محاكمة رجل مجهول ص ٥٩.

ويمثل هذا المشهد البداية لمسرحة قصة الصحابى الجليل أبى ذر الغفارى وموقفه من معاوية . رضى الله عنهما . حينما كان والياً للشام، وينتهى بقبض الشرطة عليه وسط تخاذل من جمهور الحاضرين ثم "تطفأ أنوار المسرح ولا يبقى مضاءً سوى المقدمة، وفى أثناء المشهد التالى يتم تغيير المنظر الخلفى"[١].

المشهد السادس:

هو مشهد متداخل بين المشهدين اللذين يتم خلالهما مسرحة قصة أبى ذر، وقد ذكر المؤلف فى الإرشاد السابق أنه فى أثنائه يتم تغيير المنظر الخلفى تمهيداً للمشهد الذى يليه وفيه "تدخل المرأة وهى كالعادة تتجه إلى مقدمة المسرح وتتوجه بالخطاب إلى الكورس..." [٢].

وينتهى بخروج المرأة وهى تكرر قولها "العار لكم – العار لكم"[٣] مخاطبة الكورس الذى يمثل الجمهور.

المشهد السابع:

يمهد له المتهم بقوله(للقضاة):

والآن

فلننظر ماذا كان مصير أبى ذر[٤]

ويبدأ بهذا الإرشاد "يضاء المسرح حتى العمق فينكشف المنظر عن قاعة فاخرة يتميز فيها الأثاث والطنافس والستائر..." [٥] ويتم فى هذا المشهد لقاء أبى ذر بمعاوية – رضى الله عنهما– وينتهى بنهاية القصة حيث "يخرج أبو ذر، فتطفأ كل

(١) السابق ص٦٧.

(٢) السابق نفس الصفحة.

(٣) السابق ص٧٠.

(٤) محاكمة رجل مجهول ص ٧٠.

(٥) السابق– ص٧٠.

أنوار المسرح الخلفية ولا يبقى مضاء سوى مقدمة المسرح حيث مجلس القضاء" [١].

المشهد الثامن:

يمثل بداية مسرحة قصة سعيد بن جبير – رضى الله عنه– حيث "يضاء المسرح كله حتى العمق فينكشف عن منظر صحراوى – سعيد بن جبير يجلس ثانياً رجليه تحته، وبجواره الحارس يجلس القرفصاء"[٢] وينتهى بانتهاء الحوار بين سعيد بن جبير والحارس وذهابهما لصلاة المغرب حيث "ينهض الحارس ويتجه ناحية الأمتعة حيث يأخذ إبريق ماء كى يتوضأ. خلفية المسرح تظلم قليلاً قليلاً حتى تصبح معتمة تماماً"[٣].

المشهد التاسع:

يقوم المتهم بالتعليق على المشهد السابق بعد نهايته ثم يقدم لهذا المشهد الذى يحمل مصير سعيد بن جبير

"والآن...

ماذا كان مصير ابن جبير؟

هذا ما سنشاهده فوراً" [٤]

ويبدأ بالإرشاد التالى "المسرح يضاء حتى العمق – مجلس الحجاج (...) حين يضاء المسرح يبدو الحجاج مستغرقاً فى الضحك كأنه استمع لفوره إلى نكتة"[٥].

وينتهى هذا المشهد بمقتل سعيد بن جبير حيث يحدث القتل من خلال ظلال تلوح على أحد جانبى الستار الخلفى ثم يتلون المنظر كله بلون الدم وسط ذعر

(١) السابق ص٨٠.

(٢) السابق ص٨١، ٨٢.

(٣) السابق ص٨٧.

(٤) محاكمة رجل مجهول ص٨٩.

(٥) السابق نفس الصفحة.

شديد من الحجاج وصاحبيه ثم "تظلم خلفية المسرح تماماً ولا يبقى مضيئاً سوى المقدمة حيث مجلس القضاء"[١].

المشهد العاشر:

(مقدمة المشهد مضاءة حيث مجلس القضاء) [٢] وفى هذا الوقت (تدخل المرأة بنفس طريقتها)[٣]

ويضم هذا المشهد حديث المرأة للجمهور المتمثل فى الكورس وحديث المتهم إليهم أيضاً بعد أن ترفع الجلسة وتخلو المحكمة للتداول وتنتهى المسرحية بنهاية هذا المشهد حين ترسل المحكمة المحضر بحكم تأجيل القضية إلى اليوم نفسه من العام المقبل.

هكذا يستطيع المتلقى تقسيم المسرحية إلى عشرة مشاهد من خلال الإرشادات التى وضعها المؤلف، والتى يقرر من خلالها تعدد المشاهد؛ لكنه لا يصرح بذلك فى الشكل البنائى، رغبة منه أن تكون المسرحية كلاً واحداً ليس فيها وقفات؛ ليتحقق ما يسمى بالتغريب الذى ينتج من إثارة وعى المتلقى بتناقض الواقع من حوله من خلال الشكل البنائى.

(١) السابق ص٩٥.

(٢) السابق- ص٩٦.

(٣) السابق نفس الصفحة.

المبحث الثانى

المتن الحكائى

تتخذ الحكاية فى المسرحية بعداً فلسفياً عميقاً، يتجاوز واقع الأمور لينفذ إلى العمق والجوهر من المواقف والأفكار، فليست المسرحية محاكمة حقيقية لشخص بعينه – وهو ما يوحيه ظاهر العنوان – إنما هي محاكمة للتاريخ وللواقع فى الوقت نفسه، من خلال القضية التى يطرحها الأديب، وهى قضية الإنسان صاحب الكلمة والموقف وما يتعرض له من ظلم وطغيان فى ظل غياب العدالة وشيوع الفساد، انطلاقاً من الآن، ومروراً بالتاريخ فى محاولة لبناء رؤية فلسفية عميقة تسعى إلى جعل الإنسان قادراً على مواجهة هذا الطغيان والظلم من قبل ذوى السلطة.

إن البعد الفلسفى الذى تتخذه الحكاية يحتم علينا ألا تكون نظرتنا قاصرة على حادث بعينه أو زمان بعينه بل هى قضية الإنسانية كافة، وهو ما أكده المؤلف من خلال الدلالة المرجعية التى يحملها العنوان والتى تضرب بجذورها فى أعماق التاريخ، ثم من خلال قصتى أبى ذر الغفارى وسعيد بن جبير حيث يتخذهما الأديب معادلين تراثيين يعضد بهما الواقع ويؤيد بهما قضية العصر.

تتخذ المسرحية من حكاية المتهم إطاراً عامًا تعرض من خلاله قضيتها الإنسانية التى تزخر بالرموز والدلالات معتمدة فى ذلك على حدث محورى هو خروج ذلك الرجل "المتهم" من عباءة معلمه ثم محاولته الانخراط فى المجتمع وما نتج عن ذلك الخروج من تداعيات وتتابعات.

تبدأ الحكاية بخروج المتهم على خشبة المسرح ثم توجيهه الحديث إلى الجمهور من خلال الحوار الآتى:

ها أنذا أقف الآن على هذا المرتفع أصيح
أسألكم لحظة صمت أو لحظات
كى أطرح ما يشغل عقلى المكدود على أعتاب مسامعكم[١]

فالحدث الرئيس الذى وقف الرجل (المتهم) لأجله على خشبة المسرح هو طرح ما يشغل عقله المكدود من أفكار على مسامع جمهوره، فقد فارق صاحبه الذى كانت صحبته له زاداً كى ينخرط فى الناس، جاعلاً من صحبتهما ذكرى تنير دربه؛ لكنه يفاجأ برد فعل الجمهور المخيب للآمال

"... لكننا ما جئنا كى نتحاور يا سيد
بل جئنا نلهو بعض الوقت
هذا مسرح يا سيد
والناس هنا قد جاءوا كى يلقوا السمع إليك
كى تبصر أعينهم ما تصنع أنت
أنت ممثل
لك دور تلعبه، كلمات تلقيها، أو تذهب عنا"[٢]

هكذا يتم قطع الفعل الكائن فى قلب الحدث الدرامى من قبل الجمهور ليؤكد على مسرحانية المسرح، وعلى دور المتهم داخل المسرح، فليس هذا المكان سوى مسرح، وما هو إلا ممثل له دور يلعبه، ولهذا جاء الجمهور.

(١) محاكمة رجل مجهول ص٥.
(٢) السابق ص٩.

لكن الرجل (المتهم) لا ييأس بل يستمر فى طرح قضيته محاولاً مد جسور الحوار مع الجمهور (الإنسان) فينهض إليه رجل من الجمهور قائلاً "ما أحسب إلا إنك رومانتيكى متضعضع" ويبدأ الحدث فى التصاعد محدثاً قليلاً من التوتر بين المتهم وذلك الرجل الذى يمثل الجمهور والسلطة فى آن، فهو جاسوس لها يحمل شارتها، ولهذا يندس بين العامة، ويتصاعد ذلك التوتر حين يتهم الرجل الذى قام من الجمهور المتهم بالجاسوسية والخيانة، ويدعو الجمهور لأن ينصبوا له محكمة من هذا الجمع الحاشد تعرف بالإنصاف وبالحذكة، وبالفعل تقام المحكمة الهزلية المكونة من القاضى وجناح اليمين وجناح اليسار على قواعد لعبة كرة القدم، (تأكيداً على عبثية المحكمة) ويتقدم الرجل ممثل الجمهور بالدعوة ويصير مدعياً استكمالاً لهزلية المحكمة. ثم يقوم المدعي بعرض الدعوة الملفقة على القضاة، وتقوم السلطة بتزوير التقارير التى تدين المتهم ويكشف الحدث هنا عن الفساد الذى تمتلئ به مؤسسات السلطة التى لم تكتف بتلفيق التهم والتزوير؛ بل امتد للنهب والسرقة حيث نهبت المحكمة خمسة آلاف كتاب وباعتها واقتسمتها فيما بينها. وبعد عرض الدعوة وتفنيد حيثياتها من قبل المدعى تبين أن المتهم

"يسأل دوماً عما لا يعنيه
يستوقف من يلقاه فى أى مكان
فيشتت بالأسئلة المسمومة عقله"[١]

فهو بهذا:

"يبغى أن ينهار نظام الكون الأزلى
أن تنهار المثل العليا

(١) السابق ص٣٤.

لتسود الفوضى"[١]
و"لما كان المتهم يثير الفوضى
ويزعزع فى الناس عقائدهم
يبغى أن يحدث فتنة.... [٢]

فقد حق للمدعى فى نهاية دعواه أن يطلب إعدام "المجرم" وبذلك ينتهى الجزء الأول الموسوم بـ"الاتهام" لتبدأ أحداث الجزء الثانى الموسوم بـ"الدفاع" وفيه يقوم المتهم بالدفاع عن نفسه، وعن موقفه، الذى يعد موقفاً تاريخياً، حيث يحاكم رجل من الشعب باسم الشعب، ويستحضر فى سبيل تدعيم موقفه موقف معاوية من أبى ذر، ثم موقف الحجاج من سعيد بن جبير.

وهنا يتفرع من الحكاية الرئيسية حكايتين فرعيتين من خلال تقنية المسرح داخل المسرح، حيث يكشف المنظر فى الحكاية الأولى عن مسجد بالشام، يتحلق فيه الناس حول الراوى ويقص عليهم قصصاً أسطورية، بهدف شغلهم عن التفكير فى أمور السلطة فى حين يجلس أبو ذر فى ناحية من المسجد منهمكاً فى صلاته، وبعد أن يفرغ منها يتوجه إلى الراوى ناصحاً إياه بأن يروى للناس ما ينفعهم فى دنياهم وآخرتهم، ويأخذ الحدث فى التنامى حين يلتف الناس حول أبى ذر محدثاً إياهم عن الوالى (معاوية) الذى يكنز الأموال ويحبسها عن خلق الله قائلاً:

"فأنا لا أعرف فى هذا القصر العالى بدمشق
إلا رجلاً أعمته الشهوة
يبغى أن يصبح مثل ملوك العجم أو الروم
يكتنز الأموال ويحبسها عن خلق الله

(١) محاكمة رجل مجهول ص٤٦.
(٢) السابق ص٤٨.

عن هذا المسكين، وهذا المسكين، وهذا...

.....

كيما ينفق منها فى أبهته[١]

وحين يهم بالخروج من المسجد يفاجأ بالشرطة تقبض عليه بسبب تلك الكلمات التى ألقاها على مسامع العامة فى المسجد معترضاً على ما يتمتع به الوالى من ثراء ورفاهية فى حين تمتلئ البلاد بالضعفاء والمساكين والمحتاجين، ويتم القبض عليه وسط تخاذل تام من جمهور المسجد، ويصل أبو ذر بصحبة الشرطي إلى قصر معاوية الذى يلقاه وقد أعد له التهمة وفند حججها حتى لا يستطيع الإفلات منها، فى مشهد تتمثل فيه هيئة المحكمة حيث معاوية يقوم بدور القاضى، وبجواره صاحبيه يمثلان عضوي المحكمة، ويتم تفنيد التهمة الخاصة بأبى ذر وهى اتصاله بعبد الله بن سبأ، ووقوعه فى فخه، واستعماله فى نشر مذهبه الذى تلقاه عن أعداء الإسلام ببلاد العجم، وما بين النهرين، وهو مذهب مزدك الذى يقضى بأن النسوة والمال مشاركة بين جميع الناس.

ويواجه معاوية أبا ذر بهذه الدعوة، فالمحكمة تتهم أبا ذر بقولها:

"... أنت أسأت إلى الأمة جمعاء

إذ تدعو الناس إلى الفوضى

وتؤلبهم ضد الوالى"[٢]

وتتهمه كذلك بقولها:

"... تستجلب أفكاراً هدامة

من قوم هم أعداء الملة

(١) محاكمة رجل مجهول ص٨١.

(٢) السابق ص٧٦.

.....

التهمة ثابتة، لا حيلة فى أن تدفعها"[١]

ومن ثم فلن يفلح دفاعه كما قال معاوية:

"لا يجدى الآن دفاعك.

وسنعلن فى جمهور الناس

ما خفى عليهم من أمرك

أما أنت فلولا أنك شيخ طاعن

لأقمت عليك الحد"[٢]

ثم يقوم بإرساله إلى الخليفة لتنتهى الحكاية ويبقى مصير أبى ذر مجهولاً ليقوم الراوى (المتهم) بسرد مصيره

"لم أقصد يا سادة إلا أن أنعش فيكم هذا التذكار

إذ مازال لقصة هذا الشهم بقية

لكنى لن أزعجكم بالتفصيلات

فأبو ذر مات وحيداً فى منفاه

فى الربذة، فى الصحراء"[٣]

هكذا تكون هذه الحكاية بما تحمل من قضية برهان على القضية المطروحة فى الحكاية الأساسية، ولعل قيام المتهم بدور الراوى فى نهايتها عن طريق سرد بقية القصة إنما كان بهدف إشراك الجمهور معه فى التفكير واستخلاص النتائج واستنباط النهايات للحكاية الأساسية.

(١) محاكمة رجل مجهول ص٧٨.

(٢) السابق نفس الصفحة.

(٣) السابق ص ٨١.

ثم يقوم المتهم بسرد حكاية أخرى تحمل بعداً دلالياً آخر لكنه فى الإطار نفسه الذى تدور فيه القضية العامة للنص، إنها حكاية ابن جبير، ومأساته من أجل أمانة الكلمة فى الوقوف فى وجه الظالم دون خشيته، وإن حاول مساومته.

وترتكز الحكاية ـ هنا ـ على الحدث المحورى لها وهى المحاكمة دون الرجوع إلى الأحداث السابقة فتبدأ بحوار بين سعيد بن جبير وحارسه وقد أشفق عليه من مصيره الذى سيلاقيه أمام الحجاج، فيعرض عليه الهرب لكن ابن جبير تأبى عليه نفسه الأبية مثل ذلك الفعل وهو المناضل من أجل الكلمة وسيواجه بها الحجاج فهى نصل مسموم يقتل ببطء، وهو على يقين من أن جهاده بالكلمات أقسى من كل جهاد، ويلتقى سعيد بالحجاج الذى يتلطف معه ويحاول استمالته من أجل أن يكون معه لكن سعيد بن جبير يتمسك بقضيته، مع علمه بأن الحجاج سيقتله، وتنتهى الحكاية بمقتل سعيد بن جبير، وتهاوى الحجاج.

ويحرص المؤلف فى هذا المشهد أن يضم المجلس إلى جانب الحجاج رفيقيه حيث يجلسان عن يمينه ويساره ليأخذ المجلس سمت المحكمة المكونة من القاضى وعضوى اليمين واليسار.

هكذا يؤكد المؤلف من خلال الحكايتين الفرعيتين قضيته التى يطرحها فى الحكاية الأولى متخذاً من هيئة القضاء – الموكل بها حفظ العدالة وحمايتها – رمزاً لغياب العدالة، وما يترتب عليه من طغيان الظلم وشيوع الفساد فى سائر الأوضاع "ذلك أنه إذا كان صرح العدالة مخرباً فلابد أن يكون الخراب قد عم كل شئ"[١].

(١) توظيف التراث فى المسرح- عز الدين إسماعيل – مجلة فصول- المجلد الأول – العدد الأول – عام ١٩٨٠م- ص١٨٧.

من ملامح التجريب فى المتن الحكائى:

١- كسر الإيهام:

يتجاوز المتن الحكائي فى مسرحية "محاكمة رجل مجهول" الشكل التقليدى لبناء الحكاية، فبينما تسعى الحكاية فى البناء التقليدى إلى الإيهام الدرامى من خلال "السيطرة على شعور المتفرج عن طريق المجاهدة فى إقناعه أثناء وجوده فى المسرح – أو أثناء قراءته لنص درامى – بأن ما يراه فوق خشبة التمثيل هو حقيقى وواقعى وصادق إلى درجة تدفعه إلى الاندماج فى الأحداث"(١) تقوم الحكاية هنا بكسر ذلك الإيهام بالواقع من خلال التأكيد على أن المتن الحكائى "ليس إلا حدثاً مصنوعاً واختيارياً ومصوراً"(٢) وهذا ما يجعل الحكاية "تطالب المتفرج بيقظة عقلية كاملة الوعى حتى يمكنه مناقشة القضية المطروحة وهو منفصل عنها تماماً"(٣).

لقد حرص المؤلف على إيقاظ وعي الجمهور منذ بداية النص حيث الصالة مضاءة، وكذلك المسرح، لتحقيق الاشتراك بين الجمهور والمنصة وحمله على التفكير فيما يُعرض، ومناقشته، فضلاً عما يترتب على ذلك من إلغاء الجدار الرابع ذلك الجدار الذى يفترض عدم وجود المتفرجين ومن ثم يتولد الإحساس الإيهامي بالواقع. أما فى المسرح الملحمي فيجب إزالة هذا الجدار وتحطيم كل ما يوحى

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص٥٨.

(٢) الميتاتياترو (المسرح داخل المسرح) – رضا غالب – تقديم مدكور ثابت – أكاديمية الفنون – القاهرة – د.ط – د.ت– ص٥٩.

(٣) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص٥٨.

بالإيهام الواقع حتى يكون المتفرج فى حالة يقظة كاملة ويشارك بعقله فى القضية المطروحة. [١]

ومنذ أول ظهور للممثل على المسرح فى محاكمة رجل مجهول نجد حرصاً منه على كسر الإيهام من خلال مخاطبة الجمهور وتوجيه حديثه إليهم ثم من خلال الجمهور الذى يؤكد أنه فى مسرح، وأنه جاء ليتسلى بعض الوقت ويشاهد الدور الذى يلعبه الممثل[٢] بينما ينكر الرجل الواقف على المسرح كونه يحمل للناس رسالة فهذه لم يلقنها له الرجل القابع خلف الجدران بل أخبره:

"... أن الناس أحب إليهم أن يتكلم

كل منهم

لا أن يستمعوا"[٣]

هكذا يتم كسر الإيهام من قبل الجمهور والممثل فكلاهما يعلم أنه فى مسرح ذلك أن الجمهور "ليس من السذاجة بحيث يختلط لديه الوهم بالواقع فيتوحدان"[٤].

٢ - المشاهد المفككة:

تعلن هذه التقنية "تقنية المشاهد المفككة عن تمرد الكاتب على منطق وحدة المتن الحكائى وتسلسله مما يؤثر على البنية الحكائية للنص وبالتالى يؤثر حتماً على الحبكة التى هى "الوسيلة التى يتم عن طريقها بناء الأحداث السردية وتنسيقها وتقديمها"[٥].

---

(١) ينظر السابق ص٩٣.

(٢) ينظر محاكمة رجل مجهول ص٩.

(٣) محاكمة رجل مجهول ص٩.

(٤) الميتاتياترو ص٥٩.

(٥) المسرح والعلامات ص٣٧.

ويمثل خروج المرأة الهرمية على خشبة المسرح وحوارها مع الجمهور المتمثل فى (الكورس) فى محاكمة رجل مجهول، اختراقاً للتتابع الذى تصل به الحبكة الدرامية إلى ذروتها محققاً بذلك ما يسمى "بالانتهاكات لبنية الحبكة العادية"[١] حيث يأتى أول ظهور لها بعد أن يشتد التوتر بين المدعى والمتهم من خلال اتهام المدعى بأن المتهم يثير الفوضى ويزعزع الناس فى عقائدهم رغبة فى إحداث فتنة، وهذا ما جعله باسم الغيرة على الوطن، والرغبة فى الدفاع عنه يطلب "إعدام المجرم" وهذا ما يجعل الصراع يشتد والتوتر يبلغ غايته وفى تلك اللحظة تخرج المرأة من إحدى نواحى المسرح باكية ولدها ناعية فقده فى حوار تنويرى لها مع الجمهور، تقوم فيه بالإفصاح عن مغزى الحكاية، وجوهر القضية التى أقام المؤلف من أجلها نصه الحكائى، من خلال هذا الحوار المباشر للجمهور:

"هل قضى الأمر بأن تبقوا فى الظل بلا صورة

هل قضى الأمر بأن يترك كل منكم دوره"[٢]

إن الإعلان عن المغزى من الحكاية من شأنه أن يحدث نوعاً من التفكك الملحوظ فى بنية المتن الحكائى للنص. وكأن المؤلف يقصد إلى ذلك قصداً حين يتخير لظهور هذه المرأة "ذات الدلالة الرمزية" أكثر المشاهد توتراً، فنراها تظهر مرة أخرى حين يتم القبض على أبى ذر، واقتياد الشرطى له إلى معاوية رافضة بشدة موقف هؤلاء الذين ترى أنهم ليسوا أبناءها ولم يرضعوا ثديها ولم يأكلوا خبزها وهى تنتزع منهم موقفهم المتخاذل انتزاعاً من خلال الحوار المتلاحق المتداخل لتقول فى نهايته.

"أجرمتم كل الجرم

.....

دافع عنكم، لم يذهب أحد منكم كى يدفع عنه

---

(١) المسرح والعلامات ص٤٩.

(٢) السابق ص٥٢.

.....

العار لكم، العار لكم (تكررها وهى تخرج)

ثم تظهر مرة أخرى بعد سقوط سعيد بن جبير شهيداً مكرره نفس المعنى الذى ظهرت من أجله فى الموقفين السابقين.

إن هذا التفكك فى المشاهد الذى أحدثه ظهور المرأة أثناء تتابع الحبكة الدرامية التى يؤطرها المتن الحكائى لم يحدث خللاً فى السياق العام، بل أعطى للقضية المطروحة أبعاداً عميقة من خلال عرضها عرضاً مباشراً على لسان المرأة ليحقق ما يهدف إليه المسرح البريختى من "وضع المتفرج فى مواجهة ما يقدم له ومحاججته وحمله على مجابهة ما يراه ومدارسته"[١] وهذه المجابهة والمكاشفة من قبل الجمهور تمثل بلا شك تجريباً لم يجرؤ المسرح التقليدى على الإقدام عليه.

٣ - المسرح داخل المسرح:

يعرف بأنه "عرض مسرحى يقَّدم جزئياً أو كلياً داخل المسرحية المعروضة. إنه مسرح تجرى أحداثه داخل المسرح"[٢].

وهذه التقنية تقسم الممثلين على خشبة المسرح إلى فئتين "فيكون هناك ناظرون ومنظورون، حتى لو كانوا جميعاً منظورين من الجمهور[٣]" حيث تتحول المنصة إلى مسرح فيه جمهور يشاهدون ممثلين مع ما يكون التداخل بينهم وبين الجمهور الحقيقى.

وبينما يؤطر المؤلف من خلال المتن الحكائى لمحاكمة رجل مجهول لقضية من قضايا العصر، يقوم بمسرحة قصتين من قصص التاريخ محاولاً من خلالهما أن

---

(١) التجريب فى مسرح محمود دياب- باب الفتوح نموذجاً - سامى سليمان أحمد - مجلة فصول - المجلد الرابع عشر - العدد الأول ربيع ١٩٩٥م - ص٣٠٠.

(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص٢٣٣.

(٣) مدرسة المتفرج - قراءة المسرح - آن أوبر سفيلد ترجمة إبراهيم حمادة وآخرون - مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون د ط- د ت - ص١٠٩.

يزاوج بين الحبكة الدرامية فى تلك الحكاية الموروثة بمرجعياتها وخلفياتها الدلالية، وبين قضية القصة مما يجعل الحكاية تزداد توتراً وحدة فضلاً عما يحققه المتن بتلك المزاوجة من كسر للإيهام قائم "على العلاقة الجدلية بين الموروث الحكائى والحدث الجديد"(١).

وقد تحقق التجريب فى هذه التقنية من خلال مبدأ التغريب الذى تعامل به المؤلف مع الحكاية التاريخية من أجل أن يبرهن على قضيته التى يطرحها من خلال الحكاية الأساسية ويثبت أن هذه القضية ضاربة بجذورها فى أعماق التاريخ، حيث العصر الإسلامى بما فيه من قرب عهد بالنبى ـ صلى الله عليه وسلم ـ وقد غلب التعامل مع موروث هذا العصر من خلال تلك الروحانيات التى توقظ فينا معانى الخير والحق والعدل بينما يسعى المؤلف إلى جعل هذا المألوف غريباً باستحضار متناقضاته من خلال هاتين الحكايتين.

كما تحقق التجريب على مستوى التسلسل الدرامى للمتن الحكائى من خلال النهاية المغلقة لكل من الحكايتين، وما يترتب على ذلك من الطرح المباشر لنهاية الحكاية الأساسية التى تركها المؤلف مفتوحة ليتسع أفق المتلقى للعديد من التأويلات، بينما توحى نهاية المسرحيتين بنهاية واحدة للمسرحية هى التخلص منه، وإسكات صوته، حتى لا يوقظ العامة بموقفه أو كلماته، إلا إذا اتسع أفق المتلقى بطموحه إلى تغيير العامة (الجمهور)، ومحاولة تأثيرهم على أصحاب السلطة، ومن ثم على أعضاء المحكمة، مستلهماً فى ذلك التأثير الملحمى الذى يتجه إلى تفجير القضية فى عقل الجمهور ويضعه أمام مسئوليته تجاه واقعه وتاريخه.

(١) الميتاتياترو ص٦٩.

المبحث الثالث
الشخصيـات

١- بناء الشخصية فى المسرحية الأساسية (الإطار)

يعرف الدكتور إبراهيم حمادة "البطل" فى النص الدرامى بأنه "الشخصية التى تحرك الأحداث"(١) ثم يعقب بأن هذا البطل ليس شخصاً بالضرورة فقد يكون "متمثلاً فى مجموعة من الناس أو فى إنسان أو مكان أو فكرة معنوية، إن العبرة بالبطولة هنا هو العمود الأساسى الذى تدور حوله الوقائع"(٢).

وتأسيساً على ما سبق يكون البطل أو الشخصية التى تحرك الأحداث فى "محاكمة رجل مجهول" هى القضية التى تفجرها المسرحية، والتى تتمثل فى الإنسان المثقف صاحب الكلمة الذى يحاول ألا يكون منعزلاً عن الناس، ينخرط فيهم ويبصرهم بما لا يعلمون، لكنه يصطدم بطغيان وظلم السلطة المستبدة من ناحية، وبسلبية هؤلاء الذين خرج من عزلته من أجلهم من ناحية أخرى.

ولأن هذه القضية خرجت من كونها تعبيراً عن الذات الفردية إلى كونها تعبيراً عن الذات الجماعية، فقد حرص المؤلف على تغييب التسمية من الشخصيات التى تجسد هذه القضية، لتكون تلك الشخصيات غنية بالرموز والدلالات، ولتؤدى دورها الذى تهدف إليه، فلا يتم التعرف عليها إلا من خلال أدوارها الوظيفية التى تخدم الفكرة، فالأسماء قد تكون مخادعة لا تدل على حقيقة الشخصية الحاملة لها، بينما ألقاب الأدوار تأتى فى إطار تحديد الهوية للشخصيات التى تلعب أدواراً ولا تستطيع ممارسة غيرها.

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية – إبراهيم حمادة – ص٦٣.

(٢) السابق نفس الصفحة.

ومن هنا يكون التعرف على الشخصيات داخل المسرحية الإطار من خلال أدوارها الفاعلة "التى تحدد قيمتها ومكانتها داخل الفعل الدرامى"(١).

وأول ما يطالعنا فى هذه الشخصيات شخصية المتهم، والتى يمكن أن نطلق عليها الشخصية الأساسية وتمثل لسان حال المؤلف وتحمل فكره وتتحدث عن نصه، ومثل هذه الشخصية يتم الكشف عنها فى النص الدرامى "من خلال أفكارها... ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتى المواقف، أو التحديات أو الأزمات، ودخولها فى نقاشات مع الشخصيات الأخرى"(٢).

تظهر علينا تلك الشخصية أول ما تظهر بلا اسم ولا هوية، كما يبدو المكان معطل من أية ديكورات سوى انفتاحه على الصالة، وإضاءتهما معاً، فالمشهد كله فضاء، خال من العلامات السيميائية وشخصية مجهولة الهوية وبرغم ذلك فإنه "فى حقيقته سميأة أعمق تهدف إلى إحالة المشاهد لنموذج إنسانى عام وليس إلى شخصية فردية محددة"(٣) وهذا ما يحيلنا إلى قراءة تلك الشخصية من خلال موقفها وفكرها.

تمثل شخصية المتهم نموذج المثقف الواعى الذى خرج من عزلته إثر ذلك الصراع النفسى الذى يعانيه من قبل ضميره الثقافى، فبينما هو يركن إلى العزلة والعيش داخل نفسه وثقافته يأبى عليه ضميره الثقافى ذلك، ويحمله حملاً على الخروج من هذا الثوب الذى توحد معه حتى صار لا يعرف له أهلاً سواه، والانخراط

(١) الخطاب المسرحى مفاهيمه وآليات اشتغاله (عماد الدين خليل نموذجاً) – نورة الغزاوى – دار كنوز المعرفة للنشر – الأردن ٢٠١٨ – الطبعة الأولى ص٣٧٣.

(٢) غواية المتخيَّل المسرحى: مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد – عواد على – المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء – الطبعة الأولى – ١٩٩٧– ص٦٣.

(٣) مسرح صلاح عبد الصبور – قراءة سيميولوجية– أحمد مجاهد – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – ٢٠٠١– الجزء الأول ص١٤٤.

فى المجتمع والتعامل مع الواقع لكنه مازال بعيداً هذا الواقع، فالثوب الذى يتدثر فيه ويعيش داخل مثالياته مازال يرتديه إلى تلك اللحظة التى يقف فيها على خشبة المسرح فما زال يعيش الحرية التى سلب منها المجتمع فى ذلك الوقت يقول: "ولو أنى حر كى اختار لما جئت إليكم ألبتة"(١).

لكنه سرعان ما يدرك ذلك الواقع ويعلم أن الكلام لا يجدى شيئاً فقد عمت الضجة كل مكان وصار العالم نسيجاً من كلمات على حد قوله:

(...) هل يحدث الآن صراخى شيئاً
أولا تكفى الضجة فى كل مكان
(...) هل يمكن أن تتحرر روحى بالضجة
فأنا عندئذ أرفع صوتى، أصرخ فى كل مكان
وأقول لكم ولكل الناس بصوت يصعق كل الآذان
أنا حر، أنا حر، أنا حر
أتصدقنى عندئذ يا سيد
أيصدقنى الناس"(٢)

والاستفهام هنا مقصود به النفى، أى لن تصدقنى ولن يصدقنى الناس، هكذا أدرك الواقع الذى صار نسيجاً من كلمات وهذا ما جعل الناس

(...) قد ابتذلوا كل رسالة
وتوارى الإنسان الإنسان
خلف الثرثرة الجوفاء، وخلف الكلمات الطنانة"(٣)

(١) محاكمة رجل مجهول ص٦.
(٢) السابق ص١١.
(٣) محاكمة رجل مجهول ص١٠.

فى هذا الواقع يحمل المثقف على عاتقه مهمة إزالة الأفكار الهدامة من ضمير الناس ووسيلة ذلك عنده:

"أن نكشف عن مكنون القلب بكلمات تنبض بالصدق؟
(...) أن نتجرد، أن نتعرى
أن نخلع أزياء الفكر المبتذلة فى كل مكان؟ (١)

لكنه يفاجأ برد فعل الجمهور على لسان أحدهم إذ يقوم متهما إياه بأنه رومنتيكى، وتبدأ مرحلة تطور شخصية المتهم فى التشكل حيث يكتشف أن هناك أشياء لم يتعلمها خلال رحلته الثقافية:

"يبدو لى أن الناس هنا قد عرفوا أشياء كثيرة
لم يعرفها ذاك الرجل القابع خلف الجدران
الكلمات لديهم جاهزة ومعدة
لم يتكلف هذا السيد جهداً كيما يطلق هذا اللفظ"(٢)

وحينما هم الرجل المثقف أن يحاور هذا الرجل الذى نهض من الجمهور واتهمه انزعج وخاطب نفسه فى ضجر:

"لا أدرى ماذا يبغى هذا المأفون
ماذا يبغى أن يعرف من أمرى؟ ولماذا؟
أو يبغى أن ينزع عنى السترة
فيجردنى من أسلحتى؟"(٣)

(١) محاكمة رجل مجهول ص١١.
(٢) السابق ص١٢، ١٣.
(٣) السابق ص١٤.

وتحمل لفظة "السترة" هنا دلالة على أن هذا الرجل من رجال السلطة وعين من عيونها المندسة وسط العامة ليزيفوا الحقائق ويزينوا للعامة جهلهم وضلالهم"[١]. وتسهم شخصية ذلك الرجل بموقفها المعادى للمثقف فى دفع الأحداث إلى الأمام مما يترتب عليه تطور وتنامٍ فى شخصية المثقف وذلك حينما أدرك المثقف حقيقة ما يحجبه ذلك الرجل عنه وعن الناس فيقول مخاطباً إياه:

"حسنا فلنتحدث عن نفسك
فأنا يسعدنى أن أستمع إلى ما يجرى فى نفسك
أن أعرف ما تهمسه فى عقلك
ما تبغى أن تحجبه عنى، عنا، بل عن نفسك
إذ ترفع صوتك، تصرخ،
تلقى فى وجهى بالكلمات الجاهزة القشرية
حتى تصرفنى عن إدراك حقيقة أمرك"[٢]

وتبدو شخصية ذلك الرجل فيها كثير من الدهاء، وحدة المزاج، والحماس المفتعل الذى تستطيع من خلاله أن تقنع جمهور العامة بما يمليه عليه ذوو السلطة، فقد احتال على المثقف مقتنصاً منه الكلمات، وبهذه الكلمات يتهم المثقف بأنه يطلع على أسرار الناس أو أسرار الدولة فهو خائن وجاسوس وبهذا يستطيع أن يتخلص منه ويقضى عليه.

أما المثقف فيبدو هادئاً ثابتاً، يستمد ثباته من صدق موقفه، ولن يزعزعه هذا الرجل مهما عظم اتهامه له، فهو صاحب موقف (قضية) خرج من أجله ولن يزعجه

(١) المسرح الشعرى بعد شوقى – محمد عبد العزيز الموافى – دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة – الطبعة الثالثة – ٢٠٠٧– ص١٧٦.

(٢) محاكمة رجل مجهول ص١٥، ١٦.

اتهام الرجل (المدعى) لـه بأنـه خـائن وجاسوس، بل لـن يجعلـه هذا الاتهـام يتوانى عن هدفه فى محاولة كشف هويته للعامة، ويتأكد ثباته عندما يستفهم فى سخرية عن عالم الآلهة الأفذاذ الذين يحمل المثقف شارتهم قائلاً:

لكن أولم يسقط عالمهم هذا[١]
وهذا التهكم هو ما جعل الرجل يقيم الدعوى ضده
"عالمهم لا يسقط أبداً"
بل تسقط أنت
.....
أنا سوف أقيم الدعوى ضدك
ولسوف تعاقب"[٢]

ويتم فى هذه اللحظة تشكيل المحكمة من الجمهور لمعاقبته. ويأخذ الرجل دور المدعى ويكون المثقف هو المتهم، ويتم تفنيد الدعوى ضده من قبل المدعى الذى ينهى دعوته بالمطالبة بإعدام المجرم لتنتهى بذلك أحداث الجزء الأول.

وتنهض شخصية "المرأة" في النص الدرامي بدور غنى بالرموز والدلالات، وتبدأ الإشارة إليها حين يلقاها المتهم أثناء عبوره بشارع قصر النيل، وقد هالـه ما رأى من حشود الناس، أمام "الفترينات" وخلفها وداخلها. وقد بدت عليها سمات التمدن والرقى فإذا هى:

"... تلبس سروالاً من خز هفهاف
تحمل فى يسراها ما بين القلب وبين النحر
كلباً فى شكل السنود

(١) محاكمة رجل مجهول ص٢٤.
(٢) السابق ص٢٥.

وعلى عينيها منظار يلمع كالمرآة"[١]

إن ظهور المرأة فى هذا الشارع بحدوده المكانية والزمانية يحمل دلالة رمزية لما آل إليه حال هذه البلاد فى تلك الفترة من غياب للهوية وذوبانها فى هوية الآخر والتنكر لكل ما هو أصيل وعريق.

أما الإشارة الأخرى إليها فقد جاءت فى إطار تهكم المحكمة من سؤاله عن الحرب وسر ذلك السؤال:

"القاضى: هل خرجت أمك خلف صفوف الجند...

تشد عزيمتهم فى ساح الحرب؟

المتهم: أمى؟ أمى كانت قد ماتت قبل الحرب – هذا

ما زعموا –

لكنى لست أصدق؛ أمى مازالت حية[٢]

إن لفظ الأم إذا تم ربطه بالحرب قد يكون رمزاً للهوية، فإذا ما ماتت الأم فى الحرب فقد ذابت هذه الهوية وتبددت خاصة بعد أن تأكد ذلك وانتهت الحرب بالنكسة وقد يكون المقصود بها (القضية) التى تتعدى حدود الزمان والمكان لذلك لن تقف عند خوض حرب أو هزيمة إنها مازالت حية أى باقية فى نفوس أبنائها المثقفين الذين يحملونها معهم أينما ذهبوا ويأخذون على عاتقهم عبئها ومحاولة توصيلها للعوام.

لكن المرأة حينما تتجسد على خشبة المسرح تأتى فى صورة تلك المرأة الهرمة التى تتحدد هويتها من خلال الإرشاد التالى:

(١) محاكمة رجل مجهول ص٣٧.

(٢) السابق ص٣٩.

"صوت امرأة هرمة ولكنها صلبة الجسم يأتى من خلف الكواليس مصحوباً بالموسيقى – ثم تدخل وهى تجر وراءها عربة يد صغيرة عليها أوان فخارية وتماثيل قديمة وبجانب منها خبز مصرى وبصل أخضر".(١)

ويحمل هذا الإرشاد الكثير من الدلالات والرموز بشأن هذه المرأة بما يخدم القضية التى يسعى المؤلف إلى ترسيخها، فالأم على العموم رمز للوطن بعطائه الفياض وغمره أبنائه بمعانى هذا العطاء، وكونها هرمة لكنها صلبة الجسم ترمز لقوة هذا الوطن رغم قدمه، ومجئ الأم تحمل أواني فخارية رمز لعراقة هذا الوطن وأصالته، والخبز رمز لخيرات ذلك الوطن وعطائه الذى لا ينقطع بينما دلالة البصل الأخضر تحيلنا إلى النماء والازدهار الذى لا يخلو تحقيقه من متاعب وصعاب إن كل هذه الدلالات يحيلنا إلى أن ذلك الوطن هو بلدنا الحبيب مصر وقد جسده المؤلف فى صورة تلك المرأة وهى ثابتة راسخة تعطى أبناءها الكثير، بينما تجزع إن أصابهم مكروه، كما تنتفض مدافعة عن أصحاب المواقف والقضايا ناعية على أولئك المتخاذلين تخاذلهم واستسلامهم.

ولولا أن المؤلف حصر الدلالة الرمزية للمرأة فى هذا المشهد بكونها تحمل فى العربة التى تجرها تماثيل قديمة وخبزًا مصريًا، لكان من الممكن أن تكتسب دلالة رمزية عامة تصاحب ظهورها فى التتابعات السردية القادمة؛ لكنه فى المشهد السابق حدد هويتها وحصر دلالتها لترمز إلى وطننا الحبيب مصر، لذا يمكن فى التعامل مع المرأة تجاوزاً بوصفها أداة مسرحية(٢) تتخذ معناها وفق ترتيبها فى النص ودون إغفال السياق فالترتيب والسياق ضروريان لتشكيل دلالة المعنى الذى

(١) محاكمة رجل مجهول ص٤٨، ٤٩.

(٢) الأداة المسرحية هى شئ ذو شكل (أى قابل للتجسيد) على خشبة المسرح ويمكن للممثلين التعامل معه أياً كان حجمه أو نوعه مثل عرائس الماريونيت والنافذة والديكور... وأحياناً نجد حالات محدودة يصعب معرفة ما إذا كان هذا الشئ أو الكائن أداة أم لا – (قراءة المسرح ص١٢٢).

يصاحب ظهور المرأة.[١] حيث إن "هناك عالماً كاملاً من التداخلات التى تعوق الأداة عن الحفاظ على ما كان لها فى ظهورها الأول ومن تلك اللحظة يبدأ نوع من تحويل الأداة إلى مجاز تلقائى خلال تداخلات استخدامها ودلالتها"[٢].

وتحمل المرأة فى ظهورها الثانى بعد أن قامت الشرطة بالقبض على أبى ذر وتخلى العامة عنه دلالة رمزية حيث تمثل لحظة يقظة ومكاشفة لضمير هؤلاء المتخاذلين عن نصرة من يحاول أن يرجع لهم حقوقهم المسلوبة.

وبالدلالة نفسها تعود فى ثالث ظهور لها تنعى ولدها الذى صرعه أبناؤها (الجمهور) ولم يصرعه الحجاج فقد صرع هو الحجاج وسيصرع كل الحجاجين.

ويمكن أن تتسع الدلالة الرمزية للمرأة لتعبر عن معنى القومية العربية التى يستظل أبناؤها بظلها، أياً كان مكانهم أو زمانهم.

هكذا تتفتح الدلالة الرمزية للمرأة على عدة تأويلات تبعاً لاستقبال القارئ/المتفرج ووفقاً لترتيبها فى النص دون إغفال للسياق العام.

وتحضر شخصية الرجل "القابع خلف الجدران" من خلال الصوت المنبعث من خلف الجدران ويسمى هذا الصوت "الصوت المتباعد" وهو صوت إحدى الشخصيات وهى لا تُرى لأنها فقط خارج إطار الكاميرا أى إنها موجودة فى القصة أو فى الواقع الزمكانى للمسرحية"[٣] ويمثل حضور الرجل القابع خلف الجدران بهذه الطريقة تقنية تجريبية أفادها المؤلف من السينما حيث الصوت الخفى الذى يبدو فى الأفلام والذى

(١) ينظر قراءة المسرح – ص١٣٣.

(٢) قراءة المسرح ص١٥٦.

(٣) الفضاء المسرحى تحرير جيمس ميردوند – ترجمة محمد سيد وآخرون – إصدارات أكاديمية الفنون ط الثانية د.ت ص٢١٧.

يستطيع المشاهد من خلاله أن يسمع أفكار الشخصية أو يطلع على جانب آخر منها.[١]

ويمثل هذا الصوت شخصية المعلم الذى ظل ملازماً للرجل المثقف على نحو ما يمثله قول (الرجل القابع خلف الجدران) حين طلب منه أن يفارقه:

صحبتنا طالت، صارت عبئاً
صرنا مثلين
صرنا كالواحد منقسما فى اثنين
منجذبين إلى حد النفرة[٢]

ويشير الرجل القابع خلف الجدران إلى الضمير الثقافى لذلك المثقف وقد ضاق به وبانطوائه داخل نفسه لذا يدعوه إلى الخروج:

فاذهب وابحث عن إنسان آخر من بين الناس
ابحث عن كل الناس
ولتتفرق فيهم ولتتجمع
ولتصنع من صحبتنا ذكرى تهدى خطواتك[٣]

إن ضميره هنا يستحثه أن يخرج من قمقم نفسه، أن ينخرط فى المجتمع مهما كلفه ذلك من مشاق وصعاب يعبر عنها بتلك اللازمة:

"وعلى عينى أن نفترق الآن.. لكن لابد"

وتمثل شخصية الجمهور النموذج السلبى الذى امتلأ به المجتمع وضجت منه

(١) ينظر : الفضاء المسرحى تحرير جيمس ميردوند – ترجمة محمد سيد وآخرون – إصدارات أكاديمية الفنون ط الثانية د.ت ص٢٢١.
(٢) محاكمة رجل مجهول ص٦.
(٣) السابق نفس الصفحة.

الإنسانية، ويمثله على خشبة المسرح الكورس، الذى يحضر بحضور المرأة تارة وبحضور المتهم تارة أخرى ويبدو وقد استكان واستسلم لظلم ذوى السلطة وقبل بهذا الظلم وقنع بأنه لن يغير فى الواقع شيئاً هكذا كان موقفهم من المتهم:

الكورس: "نحن شهود نبصر ما يجرى
لكن لا نملك أن نثبت شيئاً أو ننفى
مادمنا لا نعرف شيئاً
اختلط الأمر فما عدنا نعرف شيئاً"(١)

وبالمثل كان موقفهم من أبى ذر مع علمهم بأنه أنصفهم فى كلماته:

الكورس: "علمنا نحن الفقراء
أن لنا حقاً فى الثروات المكنوزة
.....
(...) أعلنها فى صوت مسموع(٢)

وعلى الرغم من ذلك فقد خذلوه ولم يجرؤ أى منهم على نصرته :

ساورنا الخوف فأحجمنا
.....
ما كنا نملك شيئاً(٣)

وبهذه النظرة السلبية كانت نظرتهم لابن جبير وقد خرج على الحجاج "من أجل المظلومين المندحرين.. من يعقد ألسنتهم الخوف"

لكنهم يرونه:

---

(١) محاكمة رجل مجهول ص٥٦.
(٢) السابق ص٦٨، ٦٩.
(٣) السابق ص٧٠.

(...) حر فى أن يختار لنفسه
وعليه تبعة ما يختار[١]

لقد كان موقفهم واحد فى المشاهد الثلاث (حيث السلبية والتخاذل) وكأن التاريخ يعيد نفسه سواء من قبل ذوى السلطة، أو من قبل العامة وتخاذلهم.

وتبدو شخصية هيئة المحكمة (القاضى وعضوى اليمين واليسار) التى حرص المدعى أن تكون من الجمهور مخاطباً إياهم بقوله:

"يا أهل الحنكة والإنصاف
أدعوكم من هذا المنبر
أن يتطوع من يدرك منكم خطر الموقف
كى ينصب ميزان العدل لهذا المذنب"[٢]

إن هذه الكلمات الرنانة تكفى لكى تتشكل هيئة المحكمة من هذا الجمع الحاشد لتدين المتهم وتحكم عليه بأقصى العقوبة بل وتستولى على ممتلكاته المتمثلة فى مكتبته وتبيع نصفها مقابل ألف جنيهًا.

هكذا يتخذ المؤلف من شخصية هيئة المحكمة وقضاتها رمزاً للفساد الذى عم جميع مؤسسات الدولة حيث إن "الفساد الداخلى فى البلاد يبلغ الرمز إليه أقصى دلالاته عندما يجسم فى شخصية القاضى، لا لشئ إلا لأنه رمز العدالة أصلاً"[٣].

ويمثل خروج الرجل الذى تطوع للدفاع عن المتهم بصيص أمل ينبئ عن أن هناك نماذج إيجابية وسط العامة، يقول هذا الرجل مخاطباً القاضى:

"لو تسمح لى

(١) محاكمة رجل مجهول ص٩٨.
(٢) السابق ص٢٥.
(٣) توظيف التراث فى المسرح عز الدين إسماعيل- ص١٨٧.

أنا أندب نفسى كى أدفع عن هذا المتهم المسكين"[١]

لكن ما جدوى صوت واحد وسط هذا الجمع الحاشد الذى توحد صوته مع سكونه لخدمة أصحاب السلطة التى غاب عنها العدل، سلطة "الآلهة الأفذاذ".

إن إشراك الجمهور فى اللعبة المسرحية من خلال المحكمة التى نصبت منه، والدفاع الذى تطوع ليدفع عنه، فضلاً عن المدعى الذى خرج من جمهور الصالة يعد تجريباً أثرى النص الدرامى بكثير من قنوات التواصل بينه وبين الجمهور (المتلقى) فبينما يكتفى المسرح الملحمى فى تأثيراته البريختية بجعل الجمهور يراقب الحدث ويدفعه إلى اتخاذ القرارات إزاء ما يحدث والحكم عليها، ومواجهتها مواجهة موضوعية[٢] لكن هذا جميعه يحدث والجمهور يجلس مكانه دون أن يرتقى خشبة المسرح فخروج الجمهور إلى خشبة المسرح ليشارك فى اللعبة الدرامية يعد عملاً تجريبياً ممسرحاً سعى إليه المؤلف ليؤكد فكرة ربط العمل الدرامى بالواقع المعيش فى هذا العصر.

٢- بناء الشخصية فى المسرحيتين الفرعيتين:

بانتهاء الجزء الأول "الاتهام" ينتهى دور البطل المحورى داخل النص الحكائى ليبدأ فى الجزء الثانى "الدفاع" دورجديد هو دور الراوى حيث يقوم المتهم فيه بسرد معادل تاريخى لموقفه الذى لا يعد جديداً من خلال موقف أبى ذر الغفارى من معاوية، ثم موقف سعيد بن جبير من الحجاج ويتم تدخل الراوى (المتهم) من خلال التمهيد والتعليق حيناً وسرد بعض الأحداث التى لا تتسع على خشبة المسرح حيناً آخر.

---

(١) محاكمة رجل مجهول ص٣٣.

(٢) ينظر التيارات المسرحية المعاصرة – نهاد صليحة – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – مكتبة الأسرة – ١٩٩٧- د.ط- ص١٩١.

يبدأ الراوى (المتهم) التمهيد لعرض الحكاية الأولى بقوله:

"موقفنا هذا يا سادة ليس جديداً

.....

فدعونى الآن أذكركم

سأذكركم كي يرفع كل منكم عن عينيه الغمة

كى يدرك معنى موقفنا هذا"[١]

هكذا يمهد لعرض أحداث الحكاية على خشبة المسرح، وبعد أن يتم عرضها يتوجه إلى القضاة معلقاً فى حوار متداخل بينه وبين المرأة والكورس، نذكر منه ما يخص الراوى:

"هذا رجل عرفته الأمة فى الصدر الأول من نهضتها

.....

كانت دعوته واضحة وبسيطة

.....

ولهذا التف حواليه أهل الشام

البسطاء من الناس هنا وهناك

.....

إذ لمسوا فيه الجرأة

وأحسوا نبض الصدق بكلماته"[٢]

ويمضى التعليق بهذه الطريقة حتى ينتهى إلى النقطة التى وقف عندها الحكى؛

(١) محاكمة رجل مجهول ص٥٩.

(٢) السابق ص٦٨.

لينكشف المسرح عن مشهد مجلس أبى ذر ومعاوية، ويستكمل المشهد قصتهما غير أنه يترك النهاية ليقوم الراوى بسردها؛ ربما لأن سردها أبلغ تأثيراً فى المتلقى.

كذلك نهض المتهم بمهمة الراوى فى حكاية سعيد بن جبير من حيث التمهيد والتعليق تاركاً مهمة إنهاء الحكاية لخشبة المسرح.

إن انشطار دور البطل (المتهم – الراوى)، وتحوله من كونه شخصية محورية تدور حولها الأحداث إلى راو يسرد أحداثاً من قلب التاريخ ليؤكد موقفه (قضيته) يمثل نوعاً من التجريب عن طريق تغريب الشخصية بتباعدها عن الدور التقليدى للبطل[١] حيث "يتقمص الممثل فيه دوره تماماً ويندمج ويخاطب عواطف المتفرج" وذلك من خلال توحده مع الشخصية التى يؤديها فى إيهامه بالواقع، فيتوقف نجاحه فى العمل على مدى توحده مع الشخصية التى يؤديها، بينما فى المسرح الملحمى يؤدى الممثل دوره من الخارج دون أى تقمص مخاطباً عقل المتفرج فهو أقرب إلى الراوى الماهر الذى يجسد حدثا شاهده[٢] وهذا ينطبق على الجزء الأول من المسرحية بينما يتحول البطل فى الجزء الثانى راوياً حقيقياً "يعتمد على السرد"[٣] فى الحكايتين الفرعيتين مركزاً على "مسارات الأحداث وعلى الأحداث نفسها[٤].

هكذا يسهم تغريب الشخصية من خلال ازدواج دورها بين البطل والراوى فى عدم اندماجها فى الدور من جهة، وعدم اندماج الجمهور فى العرض من جهة أخرى، فلا يقع فى الإيهام وبالتالى يكون قد تحقق كسر الإيهام بالواقع من خلال تغريب شخصية البطل.

---

(١) التيارات المسرحية المعاصرة ص١٩٣.

(٢) السابق ص١٩٣.

(٣) السابق ص١٩١.

(٤) السابق ص١٩٢.

ويمثل الجزء الثانى من النص حضوراً مكثفاً للشخصيات من خلال الحكايتين الفرعيتين بما فيه من تكرار لأصوات تلك الشخصيات فالمتهم (البطل) والصحابى الجليل أبو ذر الغفارى والتابعى الجليل سعيد بن جبير أصوات لوجه درامى واحد يرمز للإنسان صاحب الكلمة أو الرأى فى مواجهة القهر والظلم من جانب ذوى السلطة المستبدة.

والقضاة فى الحكاية الأساسية بوصفهم أصحاب السلطة فى تقرير مصير المتهم ومعاوية والحجاج أصوات لوجه درامى واحد يرمز للقهر والظلم لأصحاب الكلمة عبر التاريخ.

والجمهور الذى يمثل العامة فى كل زمان ومكان يعد صوتاً لوجه درامى واحد يشير إلى السلبية والتبعية والتخاذل، أمام أصحاب النفوذ والسلطان.

وخروج الرجل من بين الجمهور وندبه نفسه للدفاع عن المتهم والحراث فى الحكايات الثلاث أصوات لوجه درامى واحد يشير إلى بقية من صحوة لدى قلة من هذا الجمهور.

هكذا تتجاوز الشخصيات النص الدرامى مفهوم الشخصية الفردية إلى كونها نماذج بشرية "واعتماد النماذج البشرية فى الدراما يعنى منحها نوعاً من التجريد، الأمر الذى يسمح بالانتقال عبر عديد من الشخصيات الرامزة لفكرة معينة"(١).

ولم يكن المؤلف ليستطيع أن يخلق من شخصيات درامية نماذج إنسانية عامة لولا سعيه وراء التجريب عن طريق المسرح داخل المسرح تلك التقنية التى استطاع من خلالها توظيف الشخصيات التراثية كمعادل تاريخى لموقفه، الأمر الذى أكسب ذلك الموقف بعداً تجريدياً استطاع من خلاله أن ينتقل بالشخصيات من كونها فردية إلى كونها نماذج إنسانية عامة.

(١) الميتاتياترو ص٦٨.

المبحث الرابع

الحـــوار

يعد الحوار عنصراً حيوياً وأصيلاً – إن لم يكن أهم العناصر – فى النص الدرامى "فهو الذى يتكون منه نسيج المسرحية وهو الذى يعطيها قيمتها الأدبية"[١] وتعود أهميته إلى كونه يخرج الكلام من الوظيفة الكلامية إلى الفعل سواء أكان هذا الفعل على خشبة المسرح أو تخيلاً لدى القارئ وهذا ما أكده الدكتور عز الدين إسماعيل حين عرض لأهمية الحوار بقوله: "وسواء أكانت المسرحية ممثلة أو مقروءة فإن الحوار هو الأداة الوحيدة للتصوير"[٢]. والتصوير قد يكون تصوير شخصية أو فعل أو مكان...

هكذا يتبين لنا أن "دور الحوار فى النصوص عموماً هو تحديد الشخصية والمكان والفعل"[٣] وهذه الوظيفة التى يقوم بها الحوار تتحدد من خلال ترجمة الحملة الحوارية هكذا "أنا" يخاطب "أنت" "هنا" و"الآن"[٤].

إن هذه الجملة تعطينا بعداً جديداً لتحليل الحوار، يتم من خلاله تحليل الحوار (النظام اللغوى) فى النص إلى "شخصيات العالم الدرامى فى وضعية "هنا" و"الآن"[٥] كما يتم من خلاله النظر إلى الحوار "كوسيلة لخلق الفعل من خلال الكلام" [٦]

---

(١) الأدب ومذاهبه – محمد مندور – دار نهضة مصر – القاهرة – الطبعة السابعة – ٢٠٠٨– ص١٨٣.

(٢) الأدب وفنونه – دراسة ونقد – عز الدين إسماعيل – دار الفكر العربى – القاهرة – الطبعة التاسعة – ٢٠١٣– ص١٣١.

(٣) المسرح والعلامات ص٨٠.

(٤) السابق نفس الصفحة.

(٥) السابق نفس الصفحة.

(٦) المسرح والعلامات ص ٨٠.

ويمكن أن تتحدد هذه الوظائف مجتمعة فى الحوار التالى الذى أقيم بين الرجل والمتهم:

الرجل: أنت سقطت..

المتهم: وأنت

الرجل: أنا سوف أقيم الدعوى ضدك

ولسوف تعاقب

(مستدركاً)

أعنى أنك ستحاكم ثم تعاقب

المتهم: لكنى لم أذنب

الرجل: العبرة بالنية

والناس شهود

المتهم: لكن ما ذنبى؟ ما التهمة؟

الرجل: الذنب عظيم، والتهمة لا حيلة فى أن تدفعها

وستعرف ذلك كله

إذ يلتئم الشمل هنا والآن

لقضاة قد عرفوا بالحنكة والإنصاف معاً

من هذا الجمع الحاشد نفسه،

فجميع الناس هنا قد عرفوا بالإنصاف وبالحنكة"[١]

يقدم لنا هذا المقطع الحوارى شخصية الرجل "عين السلطة على الشعب" بوصفه الشخصية المتسلطة المسيطرة المتحكمة فى جميع الأفعال من خلال "الأنا" التى تتحول من رجل من بين صفوف المشاهدين إلى مدع يقيم الدعوى، ويحدد

(١) محاكمة رجل مجهول ص٢٤، ٢٥.

التهمة وينصب المحكمة من هذا الجمع الحاشد، ويحدد الزمان والمكان الذى سوف تنصب فيه المحكمة "هنا والآن"، وفوق كل ذلك يحدد نوع العقاب الذى يجب أن يحصل عليه المتهم، بينما يبدو المتهم "أنت" قد وقع فى براثن هذا الرجل "السلطة"، ومهما حاول الخروج فلن يجدى ذلك شيئاً.

إن الوضع المتسلط والمهيمن لهذا الرجل لا ينبع فقط من هذه القوة الكلامية التى يوحيها الحوار بل هناك قوة أخرى غير كلامية وغير مباشرة تتضح فى تطويع هذا الجمع الحاشد لإرادته من خلال عبارة "العبرة بالنية... والناس شهود". إن هذه القوة غير الكلامية وغير المباشرة لهذا الرجل الذى يرتدى سترة السلطة تجعله يحمل الناس على أن يكونوا شهوداً على نية المتهم، وفى هذا كشف آخر عن شخصية أخرى فى الحوار هى شخصية الجمهور السلبية المستسلمة التى لا تملك إلا الانصياع والطاعة، كما يكشف الحوار عن شخصية ثالثة هى شخصية القضاة الذين "عرفوا بالحنكة والإنصاف معاً، فهم من هذا الجمع الحاشد الذى عرف جميعه بالحنكة والإنصاف.

أما المتهم فقراءة الحوار الخاص به تؤكد أنه لم يستطع من خلال خطاب "الأنا" أن يحقق الاستجابة المستهدفة وأن يثبت أنه لم يذنب وأنه لا تهمة عليه ومن ثم فقد وقع فى شباك رجل السلطة ولم يستطع أن يتخلص منها.

هكذا ينجح الحوار فى الكشف عن شخصية الرجل(المدعي) المتسلطة المسيطرة الممثلة للسلطة، وتحديد الفعل المتمثل فى تحويل جميع ما حوله إلى أدوات لتنفيذ مخططه الذى يهدف من خلاله إلى إدانة المتهم، وإثبات أنه مذنب، ومن ثم تجب محاكمته من خلال محكمة يتحدد فيها عنصرا المكان والزمان بقوله "هنا وهناك" وتتحدد شخصياتها بكونهم "قضاة قد عرفوا بالحنكة والإنصاف معاً... من هذا الجمع الحاشد".

وقد يضاف إلى كشف العالم الواقعى المجسد فى النص أو على خشبة المسرح عالم آخر غير مرئى فيشير الحوار إلى "شخصيات أو أحداث أو أماكن غير مرئية بحيث تصبح جزءاً من العالم الخيالى من خلال الإحالة"[١] ويقصد بكونه "غير مرئى" أى غير موجود على مستوى المشهد الحوارى إنما يوجد خارج المشهد (فى حدود العالم المتخيل) ولنأخذ هذا المقطع الحوارى الذى تظهر فيه المرأة لأول مرة من أحد جانبى المسرح تجر عربة يد عليها تماثيل قديمة وأوان فخارية وخبز مصرى وبصل أخضر بعد أن تكون هيئة المحكمة قد استمعت إلى الدعوى التى أنهتها بطلب إعدام المجرم "المتهم"

المرأة: (وكأنها تندب) ولدى! ولدى! ولدى!

ولدى...

(لا تلتفت إلى ما يجرى على المسرح بل تتجه

إلى الجمهور فتتوقف بعد خطوات)

هل فيكم ولدى

الكورس: (المصطف على جانبى الصالة أو المتناثر فى أماكن

مختلفة من الصالة نفسها) الكل هنا أبناؤك

المرأة: لكنى لا أعرفكم

الكورس: غيرنا الزمن ولكنا أبناؤك

المرأة : لم يرضع أحد منكم ثديي؟ (تشير إلى الخبز والبصل) لم يطعم زادى

الكورس: بل أتخمنا خيرك

المرأة: لكن ولدى ولدى.

الكورس: لا تخشى فالحق معه

(١) المسرح والعلامات ص٨٠.

المرأة: هل شاهده أحد منكم؟

الكورس: شاهدناه جميعاً، لكنا.....

المرأة: ماذا

الكورس: لم يملك أحد منا أن يدفع عنه

المرأة: هل مات؟

الكورس: لا، لم يعدم بعد

المرأة: هل طلبوا إعدامه؟

الكورس: نصبوا الفخ، ولكن الحبل بعيد عن رأسه(١)

إن التحليل التفصيلى لهذا المقطع الحوارى يكشف عن سلسلة من أفعال الكلام تحمل بين طياتها دلالات عدة بعضها يوجد داخل المقطع الحوارى والبعض الآخر يوجد خارج حدوده، فالشخصية المرئية التى تمثل الصدارة فى هذا المقطع هى شخصية المتهم وهى غير موجودة فى العالم الواقعى للمقطع فهى حاضرة نصاً لكنها غائبة فى الواقع على مستوى المقطع الحوارى، أما الشخصية الأخرى التى يعمل المقطع على تبيينها "هنا" و"الآن" هى شخصية الجمهور الذى يتمثل فعله الكلامى على لسان الكورس حين يعلن موقفه الحقيقى من المتهم مقابل موقفه (الجمهور) فى المقطع السابق حين زيفه الرجل وجعل الجمهور شهوداً على جرم المتهم لكن فعلهم فى هذا المقطع يحدد مستوى الاستجابة للكلام، ويبين درجة اقتناعهم بموقف المرأة وببراءة المتهم لكنهم لا يستطيعون أن يدفعوا عنه، كما يكشف الحوار من خلال الفعل الكلامى عن إيمانهم بأن ما يحدث من قبل الرجل ليس إلا فخ منصوب للمتهم لكنهم فى الوقت نفسه جبنوا عن أن يخرجوه من هذا الفخ بشهادتهم.

---

(١) محاكمة رجل مجهول ص٤٩، ٥٠.

أما شخصية المرأة التى تمثل الأنا فى الحوار فإن الحوار الكلامى يكشف عن دلالة فعلية تتمثل فى الاحتواء المشوب بالقلق والتوتر الناتج عن خوفها على ولدها، ومن ثم فهى تمارس قوة كلامية على أبنائها تتمثل فى فعل التقريع والتوبيخ والتبرء نتيجة لموقفهم السلبى تجاه المتهم.

أما تحديد "هنا" و"الآن" من خلال المقطع الحوارى فإنهما يتسعان اتساع الدلالة الرمزية للمرأة، ذلك أن المرأة هنا تشير إلى الوطن الذى يحتضن أبناءه ولا يرتضى ظلمهم فجميعهم على أرضه سواء لذلك فإن "هنا" تتسع من خلال توجيه الأم كلامها إلى الجمهور لتشمل كل مكان يقع فيه ظلم من جانب السلطة، أما "الآن" فيطلق على ذلك الزمن الممتد الذى لم يغير الأم "الأرض" بينما غير أبناءها "غيرنا الزمن ولكنا أبناؤك".

وبرغم اختلاف المقطعين السابقين فى تكوين كل منهما إلا أنهما يتفقان فى الطبيعة البريختية (الملحمية) التى يتميز بها كل منهما حيث يتم من خلالهما "تجسيد الدور المنتج والفعال الذى يمكن أن يقوم به جمهور المسرح فضلاً عن أنه يضع هذا الدور فى سياقه الأيديولوجى"[١].

ومعنى هذا أن السياق يرتبط بالواقع المعاش ويعبر عنه دون أن يرتبط بسياق تاريخى سابق حيث هاجم بريخت أى منظومة فكرية ترتبط بسياق تاريخى سابق حيث إن هذا الإطار السابق لا يمكن له التواصل مع الجمهور وذلك فى إطار الظروف المتغيرة للواقع الاجتماعى[٢] لذلك لم ينعزل بريخت بأفكاره عن الإمكانات الواقعية للمسرح بل اهتم فقط بالفكر الذى يمكن تحويله إلى فعل[٣].

(١) نظريات القراءة والمشاهدة ١٢٨.

(٢) ينظر السابق ص١٢١، ١٢٢.

(٣) محاكمة رجل مجهول ص١٢١.

الظواهر الحوارية فى النص الدرامى:

إذا كان المسرح الكلاسيكى قد وضع شروطاً للحوار أهمها: أن يصور الحوار الحياة أقرب ما يكون إلى الواقع، وأن يتحدث الأشخاص من خلاله بعضهم إلى بعض على النحو الذى يمكن أن يتمثل لنا فى الحياة العادية[١]، وأن يبتعد المؤلف بالجملة الحوارية عن الخطابية بمعنى أن الشخصية لا تتوجه بحديثها إلى المتفرجين،[٢] فإن المسرح الملحمى قد أقيم فى الأساس على علاقة جدلية بين المسرح والمتفرجين، أهم مفردات هذه العلاقة الميل إلى السرد والتوجه بالحديث إلى الجمهور، ومشاركته فى العمل المسرحى، من خلال الجملة الكلامية، وما يتعلق بها من الفعل المسرحى[٣].

من هنا تأتى أهمية النزعة الخطابية بوصفها أولى الظواهر الحوارية التى تميز بها النص الدرامى "لمحاكمة رجل مجهول" حيثُ تفتَتَح المسرحية بهذه النبرة الخطابية التى يتوجه بها المتهم إلى الجمهور والتى يبدأها بقوله:

"المتهم: صمتا يا سادة، صمتا، صمتا،

فأنا لا أسمعكم

لا يسمع أحد منكم جاره[٤]

وبعد سعبة عشر سطراً يسمح المؤلف من خلال الرجل القابع خلف الجدران بالفصل بين أجزاء الحوار بكلمات متممات لحوار المتهم

---

(١) الأدب وفنونه – عز الدين إسماعيل – ص١٤٦.

(٢) النقد الأدبى الحديث – محمد غنيمى هلال – دار نهضة مصر – القاهرة – الطبعة الأولى ٢٠٠٤ – ص٦١٣.

(٣) ينظر دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية – محمد برى العوانى – منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة – دمشق – د.ط- ٢٠١٣– ص٤٤ بتصرف.

(٤) محاكمة رجل مجهول ص٥.

"-(صوت رجل من خلف الكواليس)
اذهب عنى وابحث عن إنسان آخر
صحبتنا طالت، صارت عبئاً
صرنا مثلين"(١)

ولما كان هذا الرجل القابع خلف الجدران هو الضمير الثقافى للمتهم فإن الأمر لا يخرج عن حدود خطابته ويستمر الكاتب فى نزعته التوجيهية من خلال حواره الخطابى حيث يحاول من خلاله أن يغير مسار الجمهور من جمهور جاء ليضحك ويتسلى بعض الوقت إلى جمهور يفكر، ويتدبر ويشارك. وهذا ما تكشفه وقفته أمامهم:

"هاآنذا أمثل فيكم يا سادة يا أهل الدنيا
لكنى لا أدرى معنى موقفنا هذا
هل كنتم حقاً تنتظرون مجيئى
منذ متى؟ ولماذا؟
ماذا يتوقع جمعكم الحاشد منى
لكنى لا أقدر أن أمنحكم شيئاً
قلت لكم أنى قد جئت على مضض كيما أعرفكم
جئت أحاوركم كيما أعرفكم؟"(٢)

وبعد هذه الوقفة الطويلة من قبل المتهم ينهض رجل من الجمهور متوجهاً إلى المتهم قائلاً:

"لكنا ما جئنا نتحاور يا سيد

(١) السابق ص٦.
(٢) محاكمة رجل مجهول ص٨.

بل جئنا نلهو بعض الوقت
هذا يا سيد مسرح"[١]

وبعد أن يجلس الرجل يقوم المتهم من خلال الحوار بالكشف عن الهدف من وقفته أمامهم مشيراً إلى الواقع المؤلم الذى آل إليه حال الناس، والذى خلا من كل معانى الصدق والحق والعدل، حتى صار ثرثرة جوفاء، وكلمات طنانة، وهذا ما جعل الناس تنفر من كل رسالة

"المتهم: .....
فلقد أخبرنى أن الناس ابتذلوا كل رسالة
وتوارى الإنسان الإنسان
خلف الثرثرة الجوفاء وخلف الكلمات الطنانة
أخبرنى أن العالم – عالمكم هذا – قد صار نسيجاً
من كلمات
صار ضجيجاً"[٢]

وعندئذ يحدد من خلال خطابه موقفه وفكره وهدفه داعياً إلى الحوار حاثاً على المكاشفة

أوليس الأجدى أن نتحاور فى همس
أن نكشف عن مكنون القلب بكلمات تنبض بالصدق
أوليس الأجدى أن نتجرد، أن نتعرى
أن نخلع أزياء الفكر المبتذلة فى كل مكان[٣]

(١) السابق ص٨.
(٢) السابق ص١٠.
(٣) محاكمة رجل مجهول ص١١.

ويمكن جعل هذا الخطاب من قبيل الحوار المقدماتى الذى يطلق عليه "البرولوج" وهو "نوع من افتتاحية المسرحية حيث يسمح ويحق التكلم إلى المستمعين عن شئ خارج الحبكة"(١) ومن خلال البرولوج يتم تعريف المشاهدين بالهدف من القصة من جانب البطل أو المخرج ليتيح لهم الفرصة، ليشغلوا ذهنهم بأسباب القصة والنتائج المترتبة عليها ليتحقق مبدأ التغريب التى يسعى المسرح الملحمى إلى تحقيقه(٢).

وقد تصطبغ النبرة الخطابية بالحكمة كقول القاضى مخاطباً المتهم :

"إن العاقل من تتجاوز رؤيته موطئ قدميه
من يبصر أبعد من ظله
عندئذ يبدو الحق جلياً فى عينيه فيرضخ له
$عندئذ يدرك أن اللف أو الدوران
لن يجديه شيئاً"(٣)

كما تمتزج النبرة الخطابية بالحكمة لتكتمل الوظيفة الكشفية للحوار من خلال خطاب المرأة للجمهور الذى يمثله الكورس:

"المرأة: ما أقسى أن يقف المرء وحيداً فى وجه الإعصار
لكنى أعرفه
ولدى صلب وشجاع
فكذلك كان

(١) معجم المسرح – باتريس بافى – ترجمة ميشال ف خطار– مركز الدراسات الوحدة العربية – بيروت – الطبعة الأولى ٢٠١٥ ص٤٢٢.
(٢) ينظر السابق نفس الصفحة.
(٣) محاكمة رجل مجهول ص٣٣.

وسيبقى صلباً وشجاعاً
حتى لو لفوا الحبل على عنقه
ولدى صلب وشجاع
ولدى صلب وشجاع"[١]

ومن اللافت أن تلك النبرة الخطابية التى يصطبغ بها الحوار لدى عز الدين إسماعيل تطغى على كثير من مواطن الحوار حتى تصير سمة بارزة من سماته، وتأتى الخطابة حين يطول الحوار فيحول الشخصية من محاورة لشخصية أخرى إلى موجهة كلامها وأفكارها للمتلقى[٢].

وجنوح الحوار إلى الخطابية هنا يحقق مبدأ التغريب، ذلك أن الممثل حين يتوجه بكلامه إلى الجمهور يبدو الحوار كما لو كان وليد اللحظة غير معد مسبقاً، وهنا يأتى الحوار مقنعاً يتسلل إلى المتلقى كما لو كان حواراً اتجالياً بين الممثل وبين الجمهور وهذا يحقق التغريب فى الحوار، حيث يأتى من كون الوقوف على خشبة المسرح أمراً مألوفاً وعادياً بالنسبة للممثل لكن محاولته الولوج إلى عقول المتلقين من خلال إشراكهم معه فى الحوار هو الأمر الغريب غير المألوف وهذا ما قام الحوار بكشفه من خلال نزعته الخطابية.

وثانى الظواهر الحوارية التى يمكن رصدها فى "محاكمة رجل مجهول" الحوار السردى، ويعد عنصراً بارزاً من عناصر الحوار فى المسرحية حيث يوجد بصورتين مختلفتين فى جزأيها.

(١) محاكمة رجل مجهول ص٥٦.

(٢) بنية المسرحية الشعرية فى الأدب المغاربى المعاصر – عز الدين جلاوجى – مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير – جامعة السيلة المغرب – ٢٠٠٩- ص١٨٦.

ففى الجزء الأول يؤدى السرد العديد من الوظائف، حيث يستخدم كوسيلة لتقديم الواقع فى صورته الآنية بكل ملامحها الحقيقية ومفرداتها التفصيلية، كما جاء فى حوار المتهم السردى الذى يكشف به حال المجتمع المصرى فى تلك الفترة التى تشير إليها المسرحية متخذاً من شارع قصر النيل أنموذجاً أصغر فيقول:

"....."

لكنى حين عبرت بهذا الشارع ذات مساء
أبصرت حشود الناس أمام "الفترينات"...
وخلف "الفترينات" وداخلها أيضاً
داسوا أقدمى
لكنى لم أجد الوقت لكى أتألم أو أصرخ
إذ دفعونى بمناكبهم وكأنا فى يوم الحشر
أذهلنى الموقف
فسألت امرأة كانت تلبس سروالاً من خز هفهاف
تحمل فى يسراها ما بين القلب وبين النحر
كلباً فى شكل السنور
وعلى عينيها منظار يلمع كالمرآة
من فضلك!
لم تسمع.
من فضلك!
لم تتوقف.
من فضلك
قفز الكلب إلى جوف العربة...

عبر النافذة المفتوحة
فتح الباب
وتقدم نحوى شخص... شبه رجل
- عفواً لم أدرك ذلك إلا فيما بعد -
يسألنى: هل تطلب منها شيئاً يا سيد؟
فأجبت بأنى لا أبغى إلا أن أعرف
أخبار الحرب هنالك خلف الأبواب
فزوى ما بين الحاجب والحاجب
وكأن لم يفهم شيئاً
ومضى، لم ينبس ببنت شفة
كأن الكلب يناديه من جوف العربة"[١]

فالمتهم ـ هنا ـ يسرد فى هذا المقطع رداً على سؤال القاضى له عن السبب فى عدم تجوله فى تلك الشوارع، واندساسه بين جموع البسطاء فى الأزقة وفى حارات المدن، والملاحظ طول المقطع وكثرة التفصيلات فيه، فضلاً عن عمق دلالته؛ فالمتهم أعطى بهذا المقطع الحوارى صورة دقيقة عن حال الناس فى تلك الفترة، وانصرافهم عن قضيتهم الأساسية التى يجب أن تكون شغلهم الشاغل وهى التى حرص المتهم على تتبعها ومعرفة أخبارها "أخبار الحرب هنالك خلف الأبواب" وذلك فى إشارة خفية منه إلى التعتيم المتعمد الذى سيطر على الحالة السياسية فى تلك الفترة وهذا واضح من لسان حال الرجل الذى كان يرافق المرأة فى عربتها "فزوى ما بين الحاجب والحاجب"، ولم يكن رد القاضى أقل دلالة على هذا التعتيم، وإخفاء مثل هذه الأخبار عن العامة فهى حق فقط للآلهة الأفذاذ الذين يقيمون خلف

(١) محاكمة رجل مجهول ص٣٧، ٣٨.

الأبواب لذا بادره بقوله "كلا، كلا" حين عرض عليه إخباره بما رأى فى شارع قصر الدوبارة.

هكذا يصور لنا هذا المقطع السردى بدلالته العميقة الملامح التاريخية لتلك الفترة حيث نجح بطبيعته السردية فى تصوير الشارع المصرى بدقة ليعكس من خلاله الواقع كما يتراءى أمام المتلقى.

وقد يأتى المقطع السردى فى صورة حكى قصة من الماضى تزيد من الصراع ومن ثم تغذى التوتر الدرامى، كتلك القصة التى يسردها المدعى الذى يعمل سترة لأفراد السلطة، يندس وسط العامة، ليضللهم ويخوفهم من ذوى السلطة، ويمنعهم من التفكير فى أمور البلاد؛ لتكون هذه القصة وسيلة لترهيب المتهم؛ لإقصائه عن الواقع من جهة ولإثبات أنه مثقف من جهة أخرى.

يقول المدعى مشيراً إلى أسطورة بروميثيوس الذى حاول أن يسرق النار من الآلهة لينشر المعرفة بين أبناء البشر.

"منذ قديم حاول إنسان مأفون مثلك أن يتمرد،
أن يسترق السمع إلى ما يتداوله الآلهة الأفذاذ
فتسلل حتى سرق الكلمات – الأسرار
وانطلق يشيع الفوضى بين الناس بهذى الكلمات،
إذ أنزل كل المثل العليا القدسية
لتكون مشاعاً فوق الأرض وبين الناس
هل تدرى ماذا حاق به؟
فلقد دمر نفسه
إذ أمر الآلهة الأفذاذ به أن يوثق بالأغلال
أن يسجن سجناً أبدياً

المتهم: لكن الناس انتفعوا به

الرجل: لا بل دمرهم، دمر كل من التفوا حوله

أو سمعوا له

إذ صب الآلهة الأفذاذ عليهم جام اللعنة

وقضوا – فى ذاك اليوم – أن يوثق بالأغلال

من يبغى مثلك فى كل زمان ومكان

أن يقحم فى عالمهم نفسه(١)

لقد استخدم الرجل هذا المقطع السردى، الذى يحكى فيه أسطورة من أساطير اليونان قديماً ؛ليكون وسيلة لترهيب المتهم، إذا حاول أن ينشر أى: معرفة بين العامة، فقد حكم الآلهة على العامة حكماً أبدياً بأن تعيش فى جهل وظلام فالمعرفة قدسية لا يمكن أن تكون بين العامة بل هى من حق الآلهة الأفذاذ (رجال السلطة) – وهو هنا يقصد معرفة بعينها– ومن ثم فإن من يحاول أن يتسلل إلى تلك المعرفة فى كل زمان ومكان ستوقع عليه الآلهة جام غضبها وسيلقى المصير نفسه.

وقد يستخدم الحوار السردى وسيلة لتشكيل ملامح شخصية معينة فى النص كما استخدمه المدعى ليصور من خلاله ملامح شخصية المتهم؛ ليبدو فى صورة مشوهة تجعل إجراء المحكمة عليه، وإلصاق التهم به أمراً مشروعاً، وذلك من خلال التقرير الذى يلقيه المدعى، أمام المحكمة ليبين من خلاله صورة الفئة التى يزعم أن المتهم ينتمى إليها:

"المدعى: ورد الآن إلينا تقرير يثبت أن المتهم الماثل بين يديكم

اكتشف له أنصار فى بلدان أخرى

فى الشرق وفى الغرب

(١) محاكمة رجل مجهول ص٢٣، ٢٤.

يتصلون به خفية
لا يعجبهم عجب
إن قيل لهم إفريز الشارع لم يجعل إلا للسير عليه
ناموا فوق الإفريز
إن قيل لهم: الحب يمارس فى الحجرات المغلقة
الأبواب
فتحوا الأبواب وخرجوا للشارع[١]

وهذا التقرير السردى طويل - اكتفيت منه بهذا الجزء - يحمل بين طياته ملامح الفئة التى يزعم المدعى انتماء المتهم إليها. ويتسم الحوار السردى فى هذا الجزء عامة بالطول وإن كان طولاً غير مفرط لأن الوظيفة التى يقوم بها السرد فيه وظيفة كشفية، ومن ثم لائم ذلك طول المقاطع الحوارية السردية.

أما فى الجزء الثانى فإن الحوار السردى جاء مختلفاً فى طبيعته، وفى وظيفته، حيث يقوم المتهم فيه بدور الراوى الذى يقدم للحدث أو يعلق عليه وربما قام بتكملة الأحداث التى لا تنهض خشبة المسرح بآدائها.

ويبدأ المتهم فى لعب دور الراوى من خلال الحوار السردى الذى يتقدم به إلى الجمهور ممهداً لقصة أبى ذر الغفارى مع والى الشام آنذاك - معاوية بن أبى سفيان - حين أعلن أن المال الذى يستحوذ عليه ويكتنزه فى القصر ويستجلب منه الأثاث والطنافس والستائر وغيرها هو من حق الضعفاء والفقراء والمحتاجين[٢].

وبعد أن يقدم الراوى لتلك الحادثة التاريخية يبدأ المشهد الذى يمثل حواراً استرجاعياً فى صحن المسجد بين الراوى الذى يقوم بسرد الحكايات للعامة، وبين

(١) محاكمة رجل مجهول ص٤٤.
(٢) ينظر: محاكمة رجل مجهول ص٥٨.

أفراد من العامة، ثم يستمر المشهد بتدخل أبي ذر محاوراً الراوى مبصراً العامة بحقهم فيما عند الوالى من أموال يكتنزها وينتهى المشهد بإلقاء القبض على أبى ذر من قبل شرطة الوالى.

ثم يقوم المتهم بالتعليق على المشهد السابق والربط بينه وبين المشهد القادم، والسرد هنا من الراوى يؤدى وظيفتين: الأولى الربط بين المشهدين كما أشارت الدراسة والثانية استهلاك الوقت ليتم تغيير المشهد الخلفى(١).

ويستمر المتهم فى لعب دور الراوى الذى يمهد للحدث، ويعلق عليه، ويسرد منه ما يستحيل عرضه على خشبة المسرح إلى نهاية الحكايتين التاريخيتين ثم يقوم بعد عرضهما بالربط بينهما وبين الفكرة الأساسية فى النص الدرامى عن طريق حوار سردى قصير ومركز يأخذ صورة الاستفهام التعجبى:

"المتهم: لكنى أتساءل حقاً

هل أعدم نفياً فى الصحراء

مثل أبى ذر؟

أم أعدم قتلاً بالسيف

مثل سعيد بن جبير؟"(٢)

ولاشك أن قيام المتهم بدور الراوى فى الجزء الثانى لا يعد عملاً دخيلاً أو إضافياً لا فائدة له فى العمل؛ إنما هو جزء عضوى يقوم المؤلف من خلاله بتجذير القضية عن طريق إنبات الجذور التاريخية التى تمتد قضيته إليها، فهى قضية قديمة ذات خلفية تاريخية، وهذه الخلفية التاريخية تبدو فاعلة فى تشكيل الموقف الآنى فى النص أنها قضية الكلمة كلمة الحق والعدل من المثقف العارف، التى قد

(١) السابق ص٦٨.

(٢) محاكمة رجل مجهول ص٩٨.

تودى بحياة صاحبها، والمتهم وإن لم يستطع أن يصرح بهذه القضية تصريحاً مباشراً فقد اكتفى بالإشارة بقوله "رجل من أبناء الشعب" ويشير إلى نفسه "يحاكم باسم الشعب" تاركاً ما بين الجملتين من معان لفطنة المتلقى ودقة تأويله.

وإذا كان نص "محاكمة رجل مجهول" قد احتوى حواره السردى على النوعين السابقين فإن إقربهما إلى مسرح بريخت – هو السرد الذى يبدو فى الجزء الثانى؛ لأن بريخت استخدم "القالب السردى ليدخل على مسرحياته عناصر التغريب التى تشكل قطعاً فى استمرارية الحدث وتكسر الإيهام"[١] وهنا يختلف السرد فى المسرح الملحمى عن السرد فى مسرح أرسطو (الدرامى) "لأن السرد فى المسرح الملحمى على العكس من المسرح الدرامى الذي يقدم نفسه على أنه سرد مقصود، وهو يؤدى إلى التغريب من خلال عناصر واضحة تؤدى إلى تفكيك المضمون"[٢] حيث إن مسرح بريخت "يسمح بتقديم الأحداث ضمن امتداد زمنى مع تبيان أنها مرت فى الماضى مثلما يحدث فى الملحمة ويسمح أيضاً بالتوقف عندها والتعليق عليها"[٣].

إن الوظيفة التى يضطلع بها الحوار السردى فى "محاكمة رجل مجهول" والتى تتمثل فى كسر الإيهام بالواقع، ومحاولة الاقتراب بالعمل من أرض الواقع عن طريق تقطيع الحدث الذى يحول بين المتلقى وبين الاندماج فى الحدث الذى يتجسد أمامه – محققاً بذلك عنصر التغريب– يعطى للنص صبغة تجريبية تنحو بالحوار بعيداً عن السرد الدرامى الذى تقتصر وظيفته على كونه "تقنية لا مفر منها فى المسرح

(١) السرد فى المسرح – عواد على – مقال فى صحيفة العرب على الشبكة العنكبوتية بتاريخ ٢٠١٧/٦/٢٥.

(٢) السرد فى المسرح – عواد على – مقال فى صحيفة العرب على الشبكة العنكبوتية بتاريخ ٢٠١٧/٦/٢٥.

(٣) السابق نفسه.

الذى يريد أن يقدم عالماً "كأنه" حقيقى وفى المسرح الدرامى "الأرسطى" يلجأ الكاتب إلى السرد غير المباشر حتى لا يكسر الإيهام بالحقيقة"[١].

هكذا يصل الفرق بين السرد فى المسرح الملحمي والسرد فى المسرح الدرامى إلى حد التباين والتناقض، فبينما يقدم المسرح الدرامى من خلال السرد عالماً حقيقياً إيهاماً بالواقع ليتحقق الوهم وهو اختلاط الحقيقة بالخيال حتى لا يمكن الفصل بينهما، يسعى بريخت إلى إضفاء صبغة تجريبية على السرد من خلال تقطيع الحدث لتقريبه من الواقع المعيش لتحقيق الاغتراب الناتج عن كسر الإيهام بالواقع.

ويمثل التحقيق **ثالث الظواهر الحوارية** البارزة فى نص "محاكمة رجل مجهول" تبعاً لطبيعة المحاكمة التى تستلزم طغيان التحقيق فى كثير من أجزائه، ويأخذ التحقيق صورة مواجهة بين طرفين فى هيئة سؤال وإجابة تمثل لحظات تاريخية فى تاريخ النص.

وتختلف نبرة التحقيق وسرعة آدائه تبعاً لطبيعته وشخصياته فمثلاً حين يتوجه الرجل إلى المتهم بهذا الخطاب الحوارى بصورته التحقيقية متهماً إياه:

"الرجل: أنت إذن قد جئت كيما تنسل إلى هذا
الحشد من الناس؟
المتهم: هذا حق، لكنى...
الرجل: تتودد فى رفق حتى تقتنص الأفكار المخبوءة
المتهم: هذا حق، لكنى ...
الرجل: تحتال إذن كيما تطلع على الأسرار

(١) الفعل المسرحى – فى نصوص ميخائيل رومان – حازم شحاته – مكتبة الأسرة – ٢٠١٤- د.ت- د.ط. ص٩١.

المتهم: أى الأسرار؟

الرجل: أسرار الناس

أو أسرار الدولة

وبهذا أنت تخون الناس

وتخون الدولة

(ثم صارخاً)

خائن ! خائن! هذا خائن ! هذا جاسوس! (١)

يأخذ الحوار هنا شكل التحقيق بصورته الرأسية، من الأعلى إلى الأدنى، حيث يخرج الرجل من الجمهور لكنه فى الوقت نفسه عين للسلطة على الجمهور، وتبدو النبرة فى هذا التحقيق شديدة جازعة من قبل الرجل الذى يمثل السلطة بينما تبدو سرعة الآداء من قبل المتهم التى تظهر فى الإيجاز والحذف من جوابه مع تكرار الجواب نفسه فى أكثر من سؤال، وسرعة الآداء "أداة مسرحية ترفع من إيقاع المشهد بوصفه لحظات مصيرية فى حياة الشخصية ينتظر المتفرج نتيجتها"(٢).

إن خطورة هذا المشهد التحقيقى تكمن فى تحويل المتهم من رجل مثقف يبغى المعرفة ويريد أن ينشرها بين الناس لجاسوس خائن تستوجب محاكمته، ومن ثم إعدامه؛ لذا أخذ التحقيق شكل الحصار من الرجل والدفاع من المتهم فى أقل مدة زمنية، وبسرعة كبيرة ومن ثم نجح فى أخر الحوار التحقيقى من توجيه الاتهام إليه، وحصاره بالأسئلة مما جعله يعجز عن الإجابة عليها وبذا يتمكن المدعى من تثبيت التهمة عليه كما حدث فى آخر التحقيق.

"الرجل: أنت سقطت...

---

(١) محاكمة رجل مجهول ص١٧، ١٨.

(٢) الفعل المسرحى ص١٥١.

المتهم: وأنت

الرجل: أنا سوف أقيم الدعوى ضدك

ولسوف تعاقب

(مستدركاً)

أعنى أنك ستحاكم ثم تعاقب"[١]

وقد يأخذ التحقيق صورة عكسية حيث يكون من الأدنى إلى الأعلى، كما حدث بين القاضى والمتهم:

"القاضى: لسنا أعداءك يا سيد

أم تحسبنا أعداءك؟

المتهم: أنا لا أدرى، أنا لا أعرفكم

القاضى: لا تعرفنا؟

نحن قضاتك.

المتهم: من نصبكم؟

المدعى: لا يفصل فى التهمة غير القاضى

المتهم: فأنا أتهم القاضى

المدعى: نأتيك بقاض غيره

المتهم: لكن هل من حقى أن أقضى فى أمره؟

المدعى: لا يمكن أن يقضى متهم فى أمر القاضى

يتنحى القاضى،

لكنك تبقى متهماً حتى يفصل فى أمرك"[٢]

---

(١) محاكمة رجل مجهول ص٢٤، ٢٥.

(٢) محاكمة رجل مجهول ص٣٠.

إن هذا الحوار التحقيقى المعكوس الذى يأخذ فيه المتهم صورة السلطة، يحمل بين طياته مفارقة تؤكد ما آل إليه حال السلطة والقضاء فى تلك الحقبة حيث تسييس المحاكم والقضاء، وصيرورتها محاكم شكلية، لا تفترق عن بعضها إلا فى هيئتها فجميعها تنطق بلسان واحد هو لسان السلطة، حتى أصبح المتهم على يقين بأنه لو تنحى قضاته وجاء قضاة آخرون فلن يكونوا أحسن حالاً من هؤلاء الذين يحاكمونه الآن وينتهى به الحال إلى أن يذعن – غير راغب – لهذه المحكمة ولهؤلاء القضاة.

غير أننا نلاحظ أن التحقيق فى هذا المقطع يتم بالتوازن بين النبرتين فى السؤال والإجابة من حيث القوة والشدة حيث يتبادل الطرفان موقع الاتهام والدفاع مما يقلب العلاقة بين الطرفين ويخفف من حدة النبرة وسرعة الآداء بين الطرفين.

ومن الظواهر الحوارية التى تشهد حضوراً نادراً فى النص الدرامى فى "محاكمة رجل مجهول" "المنولوج" وهو الحديث الذاتى للشخصية وهو "حوار داخلى مصاغ بلغة داخلية بين "أنا" المتحدث، وأنا" السامع"[١]، ويمثل المنولوج لحظة تفكر تستسلم فيها الشخصية لبوح الأسرار وتكفى فيه بعض الكلمات للدلالة على حالة فكر للشخصية[٢].

ولعل ندرة المونولوج فى حوار "محاكمة رجل مجهول" يرجع إلى الطبيعة البريختية "الملحمية" التى تسيطر عليه، ذلك أن الطبيعة المسيطرة على المسرح الملحمى هو الصوت الجماعى، أو صوت المجتمع، فالشخصية لا تنطق بما فى ذاتها ولا تعبر عن معاناتها بالرغم من كون ذلك حقاً مشروعاً للمتهم فى معاناته الفردية؛ لكنه كان دائماً ينحى معاناته الفردية جانباً ليعمم القضية ويسيس الموقف.

(١) معجم المسرح – باتريس بافى – ص٣٤٤.

(٢) ينظر السابق نفس الصفحة.

إن المتهم من خلال حواره لا يريد أن يحدد هوية "الأنا" ويعبر عنها ويتحدث من خلالها إنما يريد أن تكون شخصيته رمزاً يشير إلى هوية المجتمع (الأمة) لا هوية الفرد التى تتطلب منه منولوجاً يعبر عن لحظة انفجار الذات (الأنا).

لذا فإن المنولوج من حيث كونه ظاهرة حوارية يبدو نادراً فى النص وحين يأتى يكون فى مقاطع قصيرة سريعة الإيقاع فى لحظات توتر شديد تتكشف من خلالها الذات على حقيقتها، وهذا يتضح فى حديث الرجل إلى نفسه فى لحظة توتر وخوف من أن تنكشف شخصيته أمام المتهم:

"الرجل: (لنفسه فى ضجر)

لا أدرى ماذا يبغى هذا المأفون

ماذا يبغى أن يعرف من أمرى؟ ولماذا

أو يبغى أن ينزع عنى السترة

فيجردنى من أسلحتى؟"(١)

بالرغم من قصر هذا المنولوج إلا إنه يكشف بوضوح شدة القلق والتوتر التى يعانيها ذلك الرجل خوفاً من أن تنكشف حقيقته أمام المتهم فهو عين السلطة على العامة، وهذا هو سلاحه ومصدر قوته، فإذا انكشف أمره ونزع عنه المتهم السترة فسوف ينتفى عنه مصدر قوته.

وقد يكون المنولوج أكثر إيجازاً فيأتى فى أقل من سطر ليعبر عن انعدام مساحة الحرية المسموح بها للمتهم، وذلك حين لم تترك له المحكمة الحرية ليبدى موافقته عليها منتزعين الموافقة منه انتزاعاً

القاضى: والآن وقد أبديت رضاءك عنا...

(١) محاكمة رجل مجهول ص١٤.

المتهم: (لنفسه) أنا أبديت رضائى؟ [١]

فالاستفهام هنا فى معرض الإنكار حاملاً معه دلالات عميقة من انعدام الحرية وفرض القيود التى لا تسمح بحديثه وإن كان إلى نفسه.

هكذا "يظهر المنولوج عادة فى لحظات حرجة من الحدث فيلفت الانتباه إلى حيرة البطل ويكشف عن مكنون ذاته"[٢].

إن نظرة إلى الظواهر الحوارية فى "محاكمة رجل مجهول" يتبين من خلالها أن الحوار فى النص يتوزع بين الخطابة والسرد وبهما يحاول الطرفان (المتهم والمدعى) إثبات رؤيتهما وتوضيح موقفهما، وبين التحقيق الذى يسعى المتهم من خلاله إلى تبيين موقفه ونفى التهمة عنه، مع اختلاف فى نبرة الآداء وسرعته مع تبادل موقع الاتهام، بينما يشهد المنولوج حضوراً نادراً نتيجة للطبيعة الملحمية التي ينطوي عليها النص.

جماليات الحوار :

وتتراءى أمامنا من خلال الحديث عن عنصر الحوار قضية تطرح نفسها وهى شعرية الحوار فى المسرح، خاصة وأن الدراما قد بدأت فى الأدب العربى الحديث معتمدة على الشعر البيتى (الموزون القفى) ثم تطورت إلى الشعر الحر لدى عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور ومعاصريهم.

---

(١) السابق ص٣١.

(٢) المعجم المسرحي – مارى إلياس وحنان قصاب – مكتبة لبنان ناشرون – لبنان – الطبعة الثانية – ٢٠٠٦– ص٤٩٤.

ولعل الكتابة بالشعر الحر كانت دعوة النقاد للشعراء[١] حيث إن الشعر الحر يسمح للشاعر الدرامى بالتحكم فى طول الجملة الشعرية ويعفيه من الوقفات التى كان يفرضها عليه النظام العروضى التقليدى والتى تضعف كثيراً من حيوية الشعر الدرامى وانسيابه الطبيعى[٢].

هذا فضلاً عن كون الشعر الحر "يعطى للشاعر مساحة أكبر من الحرية فى التعبير، فشخصياته غير ملتزمة أثناء الحوار لإنهاء جملها وفقاً لانتهاء الوزن كما إنها غير مقيدة بالقافية"[٣].

والشاعر المسرحى إذ يمارس الشعر كآداة للحوار ينبغى أن تكون "عباراته متميزة عما سواها، فيجب أن يكون الشعر موحياً لكى يبحث المتلقى عن الفكرة الكامنة داخل العمل الدرامى فيستخدم خياله الخاص، وثقافته، وجدته ليجد ما يروقه فى هذا العمل... لذلك يجب على الشاعر الدرامى أن يجعل عمله الدرامى إيحائياً لا إخبارياً فالكلمة التى توجد داخل الدراما الشعرية يجب ألا نقف أمام معناها الظاهر بل نبحث عما وراءها من دلالات"[٤].

---

(١) من النقاد الذين نادوا بأن تكون كتابة المسرح بالشعر الحر محمد مندور فى المسرح المصرى المعاصر – نهضة مصر – القاهرة د ت ص٤٩، ومحمد غنيمى هلال فى كتابه فى النقد المسرحى ٩، وعلى الراعى فى كتابه المسرح فى الوطن العربى ص١٦٥، ومن الشعراء صلاح عبد الصبور ديوانه ج٢- ص٢١٦، ٢١٧ و جـ٣ ص٢١١ ط دار العودة بيروت ١٩٧٥.

(٢) ينظر المسرح فى الوطن العربى د. على الراعى – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – العدد ٢٥ – ١٩٩٧- ص١٦٥.

(٣) المسرح الشعرى جنساً أدبياً – معتز سلامة – مجلة فصول – العدد ٩١، ٩٢ . خريف ٢٠١٤ وشتاء٢٠١٥ م – ص٢٢٠.

(٤) السابق ص٢٢١.

وتكمن إيحائية النص فيما يحمل من لغة مجازية تتمثل فيها فنون البلاغة المختلفة من استعارة وكناية وتشبيه وحذف وتكرار وتقديم وتأخير... ثم فى إكساب هذه اللغة العديد من التأويلات والإيحاءات الناشئة من كونها تنقل لغة الحوار من لغة كلامية إلى فعل، ثم فى كونها تتحكم فى درجة التوتر والصراع الذى ينتج عن ذلك الفعل "فالشعر يُنشئ مع الفعل الدرامى علاقة قائمة على التوتر والصراع، ويعرض للمتلقى مشهداً خيالياً معتمداً على فعل المجاز لإثارة ذهنه" (١).

لقد تمكن عز الدين إسماعيل من خلال "محاكمة رجل مجهول" أن يصنع نصاً حوارياً محملاً بالإيحاءات والتأويلات ليتمكن من خلاله بناء موقفه فكرياً عبر شخصياته ومواقفها، ومن ثم فقد حمل نصه الحوارى بحمولات من التركيز والتكثيف من خلال المحافظة على شعرية الحوار ودراميته فى الوقت نفسه، والمقطع الحوارى التالى الذى يمثل جزءاً من حوار المرأة مع الكورس (الجمهور) يكشف عن ذلك:

"المرأة: هل قضى الأمر؟

الكورس: لا ندرى ما قد يحدث بعد

المرأة: لا أسأل عما قد يحدث له

أبنائى سقطوا من قبل شهيداً بعد شهيد

أبنائى، من رضعوا ثديي، أكلوا خبزى

لكنى أسألكم أنتم

هل قضى الأمر بأن تبقوا فى الظل بلا صورة؟

هل قضى الأمر بأن يترك كل منكم دوره؟

الكورس: لا دور لنا

نحن الزبد الطافى تحملنا الموجة بعد الموجة

(١) المسرح الشعرى جنساً أدبياً ص٢٢٣.

حتى تتكسر فوق رمال الشاطئ

أو تبلعنا الدوامة

المرأة: **الموت إذن؟**

الكورس: **مازلنا نأكل ونعيش**

المرأة: **من دمكم تقتاتون**

كل يأكل لحم أخيه

يمتص دمه

يلوى عنقه

يصعد فوق الكتفين

ليقول أنا ويتيه بنفسه

أنا وحدى وليسقط من يسقط

ولهذا أسلمتم ولدى

الكورس: **بل أسلم نفسه**

المرأة: **كى ينقذكم**

الكورس: **يا ليت!**

المرأة: **لو كنتم معه صفا**

الكورس: **يا ليت**

المرأة: **لستم أبنائى إن لم تقفوا صفا**

الكورس: **نتعشم**

المرأة: **ويلى لو ولدى أعدم**

الكورس: **الويل لنا!**

المرأة: **ويلى لو أُعدم! ويلى لو أعدم! (تكررها ثم تأخذ فى سحب العربة**

حتى تخرج من الجهة الأخرى وهى تردد وكأنها تندب) ولدى، ولدى، ولدى، ولدى... (١)

هذا المقطع يزخر بالعديد من الرموز والدلالات بقدر ما يزخر بالعديد من التأويلات والإيحاءات، ولا نغالى إذا قلنا إنه من أكثر المقاطع الحوارية توتراً وتصعيداً للصراع فى المسرحية، فالمرأة التى ترمز للأرض والوطن، والتى تمثل الهوية لأبنائها تنكر عليهم سلبيتهم وتخاذلهم وانعدام هويتهم، فتتساءل فى إنكار شديد يؤكده تكرار التساؤل بالعبارة نفسها "هل قضى الأمر" بينما تقابل بما يؤكد سلبية أبنائها وسذاجتهم (الكورس) وعجزهم عن أن يدفعوا عمن دافع عنهم، فيسقطون السؤال على الواقع القريب وهو موقف القضاء" "العبثى" من المتهم، بينما تقوم المرأة من خلال هذه اللحظة التنويرية، التى تعد لحظة مكاشفة للجمهور بإسقاط جميع الأقنعة والإفصاح عن جوهر القضية التى بنى المؤلف المسرحية من أجلها. حين تقول: "لا أسأل عما قد يحدث له" فقضيتها عامة وهى قضية أبنائها الحقيقيين الذين ينتمون إليها ويحملون همها، أصحاب المبادئ الذين يواجهون غطرسة ذوى السلطة وسط سلبية العامة، وتكرار لفظ "أبنائى" يؤكد المعانى السابقة، كما يعضدها قولها "رضعوا ثديي، وأكلوا خبزى" فهى كناية تؤكد وتبرهن كونها لا تقصد جميع أبنائها إنما تقصد من اعترفوا بخيراتها وانتموا إلى أرضها وحفظوا لها حقها، أما عبارة "تبقوا فى الظل" فهى كناية عن السلبية، وانعدام الدور الموكل لكل منهم تجاه وطنه، وتجاه أمته، وتأتى عبارة "نحن الزبد" اعترافاً منهم بسلبيتهم وانعدام دورهم من خلال تشبيههم بالزبد الطافى فوق المياه الذى حتماً سيؤول إلى زوال سواء ابتلعته الدوامة أو تكسر فوق رمال الشاطئ وتتناص هذه

(١) محاكمة رجل مجهول ص٥٢: ٥٤.

العبارة مع قوله تعالى: "فأما الزبد فيذهب جفاء"[١] ويستحضر المشهد من خلال التضاد أبناءها الذين تبكيهم وقد تمثلهم قوله تعالى تتمة للآية السابقة: "وأما ما ينفع الناس فيمكث فى الأرض"[٢]، وأما عبارة "مازلنا نأكل ونعيش" فهى كناية عن الغاية الحقيرة التى قصروا عليها حياتهم فمازالوا يحيون ماداموا يأكلون، لكنها تفاجئهم بتلك الصورة المنفرة المفعمة بالدموية والوحشية من جانبهم، برغم ما هم فيه من عجز وضعف فهذا العيش على بساطته هو عيش على جثث إخوانهم، وكأن سكوتهم عنهم وتخليهم عن نصرتهم هو قتل لهم وسفك لدمهم بل وامتصاص لذلك الدم والصورة . هنا . تتمثل فيها عناصر الصورة الكلية من لون وحركة وصوت. فاللون هو لون الدم بدلالته الوحشية، وزاد من وحشيتها استحضار صورتهم وهم يمتصون دم إخوانهم ويأكلون لحمهم، أما الحركة ففى الأفعال يلوى، يصعد، يسقط أسلمتم... وأما الصوت فيتمثل فى "يقول أنا – يتيه بنفسه" وتتناص هذه الصورة مع قوله تعالى: "أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه"[٣] والمرأة إذ تلجأ إلى هذه الصورة على بشاعتها ووحشيتها تحاول أن تستفيقهم علهم يدركون ماهم فيه من سلبية وعجز لكنهم يبادرونها بالرد على قولها: "ولهذا أسلمتم ولدى" بهذا الرد الصارم "بل أسلم نفسه" ويجيبون على قولها "كى ينقذكم بما يدل على استحالة حدوث الفعل وهو التمنى الذى يفيد معنى الاستحالة ثم تعود مرة أخرى للأسلوب الإخبارى التقريرى "لستم أبنائى إن لم تقفوا صفًا" وكأنها بعد هذه الهزة العنيفة التى أصابتهم بها تعود إليهم بحس الأم الحنون الخائفة على تفرق أبنائها والتى لا تترك سبيلاً لجمع شملهم إلا طرقته، لكنهم يستمرون فى ردهم الباهت الذى يعكس

(١) سورة الرعد من الآية ١٧.

(٢) سورة الرعد من الآية ١٧.

(٣) سورة الحجرات من الآية ١٢.

موقفهم السلبى "تتعشم" وعندئذ لا تجد المرأة سبيلاً سوى الانسحاب مصحوباً بذلك العويل والصراخ، وندبها أبناءها الذين لم تستطع لم شملهم ومن ثم فقد عجزت عن تحقيق ما كانت تصبو إليه.

هكذا استطاع المؤلف من خلال هذا المقطع أن يصل إلى أعلى درجات الموقف الدرامى تكثيفاً وتركيزاً من خلال توظيفه فنون البلاغة سواء فى رسم شخصية العامة، أو فى إبراز موقفهم، وكما وفق فى توظيف فنون البلاغة وفق فى التعبير بالحقيقة حينما استدعى الموقف ذلك، فبرزت جمالية الحقيقة بصورة لا تقل عن جماليات البلاغة فى المقطع، مما جعلهما يتناغمان معاً فى الصعود بالموقف الدرامى ويسهمان فى النهوض بالعناصر المختلفة للنص كالشخصية والحدث، والصراع...

ويحرص المؤلف فى لغته الحوارية أن يجمع فى المقطع الواحد بين جماليات عدة تتمثل فى القطع والحذف والتكرار والتصوير والإنكار، والسخرية... كما فى ذلك المقطع الحوارى الذى يواجه به المتهم هيئة المحكمة رافضاً إياها؛ لكنه فى الوقت نفسه لا يستطيع أن ينكرها:

القاضى: هل ترغب فى أن يتنحى أحد من مجلسنا؟

المتهم: كلا

القاضى: والآن وقد أبديت رضاك عنا...

المتهم: (لنفسه) أنا أبديت رضائى؟

القاضى: (مستأنفاً) لا يبقى إلا أن نتعاون...
حتى يجد الحق إلى النور طريقه،
حتى تجرى سفن العدل بريح الحق على متن الحكمة.
ما قولك يا سيد

المتهم: لا أرغب فى أن ألعب هذى اللعبة

القاضى: أتسمى موقفنا هذا لعباً؟

المدعى: هذا تمثيل يا سيد!

المتهم: حسناً فأنا لا أحسن هذا التمثيل

القاضى: نحن كذلك،
لكنا نتعاون حتى يجد الحق إلى النور طريقه،
حتى...

المتهم: (مكملاً فى سخرية) تجرى سفن العدل بريح الحق على متن الحكمة!

عضو اليمين: ما أبدع هذا

عضو اليسار: ما أروع !

القاضى: انظر. هذا أنت بدأت تجيد اللعبة معنا
هذا شئ يسعد هيئتنا حقاً
فتأكد يا سيد من أنا أحببناك

عضو اليمين: حقاً!

عضو اليسار: حقا!

القاضى: وتأكد من أنا لا نضمر شراً لك !

عضو اليمين: حاشا!

عضو اليسار: كلا !

القاضى: بل نحن نجلك

عضو اليمين: طبعاً!

عضو اليسار: لاشك ! [١]

يجسد هذا المقطع موقف المتهم الرافض للمحكمة التى عقدت لمحاكمته من الشعب (الجمهور) الذى يبدو تابعاً للسلطة، منفذاً لكل ما تأمر به، والرفض من جهة المتهم ليس لهذه المحكمة فقط؛ بل لكل محكمة يمكن أن تعقد من نفس الشعب، فقد قطع حديث القاضى حين توجه إلى الجمهور داعياً إلى أن يتطوع منهم يقيم ميزان العدل لهذا المتهم.

أما العبارة التى صارت لازمة من هيئة المحكمة " نتعاون حتى يجد الحق إلى النور طريقه..." فتجسد الطبيعة الواهية الهشة للحق والعدل الذى تتشدق به المحكمة، وتحاول ترسيخه من خلال سفن العدل التى تجرى بريح الحق على متن الحكمة، وكلها صور تدل على الهشاشة والسطحية وعدم الاستقرار. أما موقف عضوي المحكمة فيدل على تلاشى شخصهما أمام شخص القاضى وذوبانهما فيه يبدو ذلك من خلال التأمين على قوله، ومجاراة فعله، وتكرار كل ما يقوله بصيغة مختصرة (حقا، حقا، طبعا، لاشك).

ومن العبارات التى تكررت فى النص بأكمله حتى صارت لازمة، عبارة الرجل القابع خلف الجدران "وعلى عينى أن نفترق الآن، لكن لابد" فهذه العبارة تشير إلى حتمية الفراق بين الرجل وقرينه القابع خلف الجدران، فى الوقت نفسه تشير إلى شدة الصعاب والأهوال التى سيقاسيها المتهم إثر ذلك الفراق، وتكرار هذه العبارة يوقف المتلقى على شدة معاناة المثقف المنعزل عن العالم حيث يخرج من عزلته إلى الدنيا الواسعة والعالم الرحب لهذا كان تكرارها مرتبطاً بما يعانيه ويكابده من مواقف وأهوال.

(١) محاكمة مجهول ص٣١: ٣٣.

هكذا نجح المؤلف أن يجعل من "محاكمة رجل مجهول" نصاً محملاً بالعديد من الإيحاءات والتأويلات عن طريق لغته الحوارية التى تجمع بين الحقيقة والمجاز والتى تجمع بين جماليات عدة أسهمت بدورها فى الكشف عن الموقف العام للنص ومن ثم عن القضية التى يتبناها المؤلف.

المبحث الخامس

الإرشـــادات المسرحيـة

يتمتع النص الدرامى – من بين النصوص الأدبية – بطبيعة خاصة ذلك أنه بوصفه نصاً أدبياً يقرأ قراء أدبية حيث يشرع القارئ فى قراءته وفى مخيلته خشبة المسرح؛ يساعده فى هذا التخيل تلك الإرشادات التى أمده بها المؤلف والتى تنقله (بمخيلته) من وضع القراءة إلى وضع آخر فرجوى بكل مكوناته الفرحوية.

من هنا كانت أهمية الإرشادات المسرحية لقارئ النص الدرامى حيث إنها "تقدم للقارئ الفرصة لقراءة فعل العرض عن طريق النص، وبالتالى فرصة لإخراج المسرحية فى مسرح من مخيلته"(١).

ولم تكن هذه الإرشادات قديماً لتلق اهتماماً من النقاد والدارسين الذين اهتموا بالنص المسرحى لكن النقاد بدأوا يلتفتون إليها مؤخرا على أنها "أداة من أدوات البناء المسرحى والدرامى على السواء، يحتاج الكاتب فى بنائها إلى تشكيل أداته الرئيسية وهى اللغة"(٢).

وبحسب حازم شحاته فإن الدراسة الوحيدة التى اهتمت بالإرشادات المسرحية هى دراسة "أستون وسافونا" فى كتابهما "المسرح والعلامات" لكنه اهتمام بها بوصفها "عنصرًا من عناصر النص وليس بوصفها أداة مسرحية"(٣).

(١) المسرح والعلامات ص١٠٨.

(٢) الفعل المسرحى ص٤٦.

(٣) السابق نفسه ص٤٧.

وقد أطلق النقاد على هذه الإرشادات مسميات أخرى "كالنص الفرعى"[١] "والنص المرافق"[٢] ولعل اختلاف المسمى يرجع إلى اختلاف نظرة كل منهم إلى هذه النصوص الإرشادية حيث يميز من جعلها نصاً فرعياً بينها وبين حوار الشخصيات من حيث كونها إطاراً لهذا الحوار، وبذلك عدها نصاً فرعياً إلى جانب النص الرئيسي (حوار الشخصيات) [٣] قد يبقى وقد يحذف من قبل المؤلف[٤]، أما حازم شحاته فقد أرجع تسمية "الإرشادات المسرحية" من قبل مؤلفى المسرح والعلامات إلى اهتمامهما بالإرشادات الداخلية التى تقع داخل الحوار فى المسرحيات الكلاسيكية وهذا مخالف لما يهتم به المؤلف فى المسرح الواقعى، لذا فقد أطلق عليها "النص المرافق" لكن الواقع أن مؤلفى كتاب المسرح والعلامات قد اهتما بالمسرح على اختلاف مدارسه وعصوره بإقرار حازم شحاته نفسه، إذ أقر بأنهما قاماً باستقصاء الوظائف الإرشادية "فى عشر مسرحيات تنتمى إلى مدارس وعصور مختلفة"[٥] حيث ميزا بين نوعين من الإرشادات المسرحية: الأول الإرشادات الحقيقية (الخارجة عن الحوار) وهى ملاحظات المؤلف ذات الطبيعة الوصفية، وقد تأتى فى صورة كلمات موجزة أثناء الحوار، بينما تتسع لتصل إلى "فقرات مطولة من الإرشادات المسرحية من أجل تجسيد النص فى حالة العرض"[٦] الثانى: الإرشادات المسرحية

(١) المسرح والعلامات ص١٠٧.
(٢) الفعل المسرحى ص٤٧.
(٣) المسرح والعلامات ص١٠٧.
(٤) السابق نفس الصفحة.
(٥) الفعل المسرحى ص٤٦.
(٦) المسرح والعلامات ص١٠٨.

الداخلة فى الحوار وهى تلك التى تكون فى إطار النصوص المسرحية الكلاسيكية حيث يحدد النص نفسه شروط إخراجه، فقراءة فعل العرض من النص فى المسرح الكلاسيكى إجراء منطقى وطبيعى حيث يمكن استقراء الإرشادات المسرحية من داخل النص الحوارى(١).

ونستطيع بعد هذا العرض النظرى للإرشادات المسرحية أن نحدد موقع تلك الإرشادات فى نص "محاكمة رجل مجهول".

يشهد النص الدرامى لمحاكمة رجل مجهول حضوراً طاغياً للإرشادات المسرحية وهذا من الأمور التى تميزه وتجعله صالحاً لأن يتمثل فى مخيلة القارئ دون اللجوء إلى الذهاب إلى المسرح، حيث تشكل تلك الإرشادات نصاً موازياً لنص الحوار تتحقق من خلاله اللعبة الفرجوية بكل مفرداتها أثناء عملية القراءة.

وإجمالاً يمكن تقسيم الإرشادات المسرحية فى "محاكمة رجل مجهول" إلى قسمين:

١- إرشادات سردية مطولة

٢- إرشادات تتقدم الجمل الحوارية، أو تأتى فى أثنائها، تتسم بالقصر وتأخذ طابعاً وصفياً.

أولاً: الإرشادات السردية المطولة

تتوزع هذه الإرشادات على مواضع متعددة داخل النص، لكن الغالب مجيئها بداية قبل المشاهد لتحديد معالمها وتصوير مناظرها، وتختلف هذه الإرشادات طولاً وقصراً حسب ما يرغب المؤلف في توضيحه من معالم المنظر.

(١) ينظر المسرح والعلامات ص١١٠، ١١١.

يبدأ النص الدرامى بهذا الإرشاد السردى "الصالة مضاءة، وكذلك المسرح، وإن عمقه ضبابياً من عمق المسرح يأتى رجل سنعرفه باسم المتهم"(١).

يكشف النص الإرشادى من بدايته عن هوية النص الدرامى، حيث يبتعد به عن تقاليد المسرح الأرسطى، فالمسرح تغيب عنه مظاهر الديكور التقليدى من أثاث ولباس وغيرها، ولا يهتم المؤلف إلا بذكر الإضاءة التى تبدو واضحة فى مقدمة المسرح ضبابية فى عمقه.

كذلك يكشف الإرشاد عن إضاءة الصالة وهذه سمة المسرح الملحمى؛ ليحقق بذلك كسر الجدار الرابع الوهمى ويبدو المسرح كأنه قطعة من الحياة.

وتقوم الإرشادات السردية المطولة فى النص بوظيفة تعيين المشاهد التى لم يتم الإفصاح عنها من قبل المؤلف، فبعد أن ينتهى المدعى من الدعوى نرى الإرشاد التالى "صوت امرأة هرمة ولكنها صلبة الجسم يأتى من خلف الكواليس مصحوباً بالموسيقى – ثم تدخل وهى تجر وراءها عربة يد صغيرة عليها أوان فخارية وتماثيل قديمة وبجانب منها خبز مصرى وبصل أخضر"(٢) فالمشهد الذى سبق هذا الإرشاد انتهى بطلب المدعى "إعدام المجرم" وهذا الإرشاد المحمل بالرموز والدلالات يعلن بداية مشهد جديد، البطولة فيه لتلك المرأة التى ترمز للأرض المعطاءة التى لا تزال تفيض على أبنائها من خيرها وعطائها وهى فى الوقت نفسه تمثل الهوية لأبنائها حيث يجتمعون على ظهرها ويقلهم خيرها.

وقد تقوم تلك الإرشادات بتحديد المنظر الختامى للمشهد كما فى ختام الجزء الأول حيث نرى الإرشاد التالى "القاضى وعضوا اليمين واليسار والمدعى ينسحبون

(١) محاكمة رجل مجهول ص٥.

(٢) محاكمة رجل مجهول ص٤٨، ٤٩.

من المسرح نحو الصالة، أما المتهم فيتجه إلى المنطقة الضبابية التى أتى منها فى عمق المسرح"[١].

هكذا يتمم الإرشاد الجزء بما يحمل من دلالات عدة، منها ما يتعلق بالشخصيات، ومنها ما يتعلق بالمسرح نفسه:

إن خروج القاضى وعضوى المحكمة إلى الصالة يحمل دلالالة قوية من حيث كونهم من الجمهور وإليه يعودون، كما يحمل بين ثناياه تأكيداً على كسر الجدار الرابع، وعلى الطبيعة الارتجالية التى أوهمنا بها الرجل من بداية النص، بينما يؤكد رجوع المتهم إلى المنطقة الضبابية على هويته المسرحية التى حرص الجمهور على إعلانها منذ بداية المسرحية "أنت ممثل. لك دور تلعبه. كلمات تلقيها" وبينما يشير الإرشاد إلى نهاية الجزء الأول بمشاهده، ليس هناك ما يشير إلى إسدال الستار تمهيداً لاستقبال الجزء الثانى.

ويبدو أن الكاتب قد جعل من "ضبابية عمق المسرح" وسيلة لتغيير المشهد بحيث تكون إزالة هذه الضبابية بإضاءة عمق المسرح بداية مشهد جديد من مشاهد القصتين الممسرحتين ويتضح ذلك فى الإرشاد التالى: "يضاء المسرح حتى عمقه فينكشف المشهد عن جمهور غفير يجلس فى صحن جامع، ملتفاً حول راوية المسجد، وهو يقص عليهم إحدى الحكايات. على بعد شيخ بسيط المظهر ومهيب منهمك فى صلاته"[٢].

هكذا تزول ضبابية المسرح من خلال هذا الإرشاد وينكشف المنظرعن مشهد مختلف يحمل دلالات متعددة كلها تعود إلى التاريخ وإلى التراث الماضى، يكشف عن ذلك الراوية الذى يتحلق حوله الجمهور، والشيخ الذى تدل هيئته على خلفيته

(١) السابق ص٥٤.

(٢) محاكمة رجل مجهول ص٥٩.

التاريخية بينما يعضد هذا التفسير ويرجحه الخطاب السردى الذى سبقه، والذى يعد ختاماً للمشهد السابق وتمهيداً لهذا المشهد الذى نحن بصدده"... لكن يبدو أن النسيان محا آثار الماضى فدعونى الآن أذكركم.. سأذكركم"(١).

وبينما يغيب الديكور عن النصوص الإرشادية فى المسرحية الإطار نجده يحضر فى النصوص الإرشادية فى المسرحيتين الداخليتين، خاصة إذا كان المؤلف يريد أن يبعث دلالات إيحائية معينة من خلاله كما فى الإرشاد التالى:"يضاء المسرح حتى العمق فينكشف المنظر عن قاعة فاخرة يتميز فيها الأثاث والطنافس والستائر بالأوصاف التى سبق أن ذكرها أبو ذر – معاوية يجلس فى الصدر، وعن يمينه أحد المقربين إليه، وعن يساره آخر"(٢)، فالديكور فى المشهد يحمل دلالات البزخ والإسراف ومجاوزة الحد فى إنفاق الأمور التى هى حق للفقراء وللمحتاجين، بينما يحبسها الوالى ليستجلب بها الأثاث من بيزنطة، والستائر من فارس، والطنافس من تركستان.

وقد يحمل الإرشاد السردى الواحد عدة وظائف مثل ما جاء فى هذا الإرشاد (تدخل المرأة وهى كالعادة تتجه إلى مقدمة المسرح وتتوجه بالخطاب إلى الكورس التى يمثل الجمهور فى الصالة بمعنى من المعانى، ولهذا يبقى بينها وبين المشهد على المسرح – حيث القضاة والمدعى عليهم والمتهم، فاصل وهمى يجعلها بمعزل عن هذا المشهد، كما يجعلهم بمعزل عنها . هذا برغم ما سيكون هناك من تداخل فى الحوار) (٣).

(١) محاكمة رجل مجهول ص٥٩ .

(٢) السابق ص٧٠.

(٣) السابق ص٦٧.

يبدو هذا الإرشاد متعدد الوظائف حيث يتم من خلاله تحديد – المرسل – "المرأة" والمرسل إليه "الجمهور/ الكورس" كما يتم من خلاله تحديد فضاء المسرح حيث ينقسم من خلال الإرشاد إلى قسمين يفصل بينهما فاصل وهمى أحدهما يجلس فيه القضاة والمدعى والمتهم، والآخر حيث المرأة والكورس (الجمهور) فضلاً عما يحمل من تحديد للشخصيات ونوع الحوار.

وتقوم الإرشادات السردية أيضاً بتصنيف اللائحة الأولية للشخصيات الموجودة فى المسرحية حيث يتم من خلالها التعرف على الشخصيات وأسمائها ووظائفها داخل النص... "من عمق المسرح يأتى رجل سنعرفه باسم المتهم"(١) "ينهض رجل من جهة أخرى من بين صفوف المشاهدين الخلفية نعرفه باسم القاضى"(٢) "ينهض على التوالى رجلان من جانبى الصفوف الأمامية للمشاهدين، سنعرفهما بعضو اليمين وعضو اليسار"(٣) "ويأخذ الرجل دور المدعى"(٤). "هذا الشيخ سنعرفه باسم أبى ذر"(٥).

والملاحظ من هذه اللائحة الإرشادية التى تحدد أسماء الشخصيات أنها تقوم بتعريفها من خلال أدوارها داخل النص فيما يخص المسرحية الإطار، بينما يتم تحديدها بأسمائها فى المسرحيتين الداخليتين "كأبى ذر ومعاوية والحجاج...".

إن مسألة غياب الأسماء وتحديد الشخصيات من خلال أدوارها فى النص تحمل دلالات متعددة أولها ما يرتبط بالهوية حيث يعلن غياب الأسماء عن ضياع الهوية

(١) محاكمة رجل مجهول ص٥.
(٢) السابق نفسه ص٢٦.
(٣) السابق ص٢٧.
(٤) السابق ص٢٨.
(٥) السابق ص٦٢.

أمام هذه المتناقضات التى تزخر بها الحياة السياسية وانعكاساتها على الوضع الاجتماعى السائد آنذاك كما يمكن أن يكون غياب الأسماء هذا دليلاً على عمومية القضية التى يتناولها النص.

وبينما تحفل الإرشادات السردية المطولة بوظائف عديدة فى "محاكمة رجل مجهول" إلا أنها يغيب عنها بعض الوظائف التى هى أقرب إلى المسرح الدرامى خاصة فى المسرحية الإطار، وأهمها العناصر التصميمية والتقنية التى ترتبط بالأثاث وعناصر الديكور فلا نسجل فى المسرحية الإطار إشارة إلى أى ديكور أو أثاث سوى هذا الإرشاد الخاص بمنصة القضاء "يظلم المسرح ريثما تعد المقاعد ومنصة القضاء"(١).

أما بالنسبة لما يتعلق بالأزياء وملابس الشخصيات والتى يمكن أن تعكس الوضع الاجتماعى لشخصيات النص فنلاحظ غيابهما غياباً تاماً فى المسرحية الإطار ولا نعثر فى المسرحيتين الداخليتين إلا على إشارة مقتضبة تصورهيئة الصحابى الجليل أبى ذر الغفارى "... على بعد شيخ بسيط المظهر" مع إشارة واحدة إلى ديكور قصر معاوية سبقت الإشارة إليها.

ثانياً: الإرشادات الحوارية

المقصود بها تلك الإرشادات التى تتخلل النص الحوارى، والتى تسبق الجملة الحوارية أو تعقبها، وتكون دائماً مقتضبة فهذا النوع من الإرشادات يتعلق بشخصيات النص الدرامى حيث يتناول كل ما يتعلق بالشخصية من تعيين وتعريف لها أثناء الحوار، ووصف لكل من حركاتها وأصواتها وانفعالاتها، وقد جاء النص غنياً بهذا النوع من الإرشادات التى يمكن تصنيفها إلى ثلاث مجموعات.

الأولى: ما يتعلق منها بتعريف الشخصية أو تعيينها أثناء الحوار

(١) محاكمة رجل مجهول ص٢٨.

الثانية: ما يتعلق بتعريف الشخصية من خلال رصد حركاتها

الثالثة: ما يتعلق بالتعريف الصوتى للشخصية

هذه المجموعات الثلاث تعرّف بالشخصية وتحددها من مختلف جوانبها وتكشف عن تفاعلها على خشبة المسرح (المتخيلة) من خلال رؤية المؤلف.

المجموعة الأولى: يتم من خلالها الإشارة إلى الشخصية لتعريف القارئ بها عند خروجها أول مرة كما فى الإرشاد التالى:

"(رجل ينهض من بين صوف المشاهدين الخلفية):

لكنا ما جئنا كى نتحاور

بل جئنا نلهو بعض الوقت"(١)

هذا الرجل الذى قام المؤلف بتعيينه من خلال الإرشاد السابق هو الذى سوف يخرج على المسرح ويحاور المتهم ثم يصير مدعياً بعد ذلك لذا يظل المؤلف يعرفه بالتعريف السابق (الرجل) إلى أن يخرج على خشبة المسرح كما فى الإرشاد (ثم يتجه إلى الرجل الجالس فى صفوف المشاهدين) (٢).

وفى مثال آخر:

"الرجل: ينهض فى مكانه"

ما أحسب إلا أنك رومنتيكى متضعضع (ثم يجلس)

المتهم: رومنتيكى؟

عفواً فالرجل القابع خلف الجدران

لم يذكر لى هذه الكلمة قط

قل لى يا سيد ماذا تعنى !

---

(١) محاكمة رجل مجهول ص٩.

(٢) السابق ص١٠.

الرجل: (ينهض ويقول كمن يخطب)

الرومنتيكية يا سيد....

المتهم: (مقاطعاً)

مهلاً، لا ترفع صوتك كيما أدرك ما تعنى

ولماذا نتحاور من بُعد يا سيد ؟

أوليس الأفضل أن تدنو منى حتى لا نحتاج

لأن تصرخ

الرجل: لا مانع عندى إن شئت

المتهم: فلتتفضل!

(يأخذ الرجل طريقه إلى منصة المسرح)[١]

تقوم الإرشادات فى هذا المقطع الحوارى بالعديد من الوظائف والأدوار، فضلاً عن التعريف بشخصية الرجل الذى يحاور المتهم من خلال تعيينه من بين صفوف المشاهدين وقيامه بدور المحاور له، يحدد الإرشاد هنا طبيعة العلاقة بين الرجل والمتهم فهى علاقة تنافر وتضاد، فالنهوض والجلوس المتكرر يشيران إلى اعتراض الرجل على موقف المتهم منذ أن بدأ كلامه فضلاً عن ارتفاع الصوت "ينهض ويقول كمن يخطب" ومقاطعة المتهم إياه كلها إرشادات تؤكد تناقض الطرفين وعدم توافقهما مما يتفق مع الموقف العام للنص الحوارى فالإرشادات تتكامل مع النص الحوارى "ويدعم كل منهما الآخر بشكل متبادل"[٢] في تحديد الموقف فى النص من خلال كشف العلاقة اللاتوافقية بين المتهم والرجل.

(١) محاكمة رجل مجهول ص١٢.

(٢) المسرح والعلامات ص١٨٢.

ويحمل الإرشاد وظيفة تعيين المخاطب فى النص الحوارى منعاً للالتباس والخلط وقد حرص المؤلف على هذا التعيين فى نصه الحوارى إذا خشي اللبس والخلط:

القاضى: (للمدعى) مهلاً

(ثم للمتهم) هل وجهت إلى أحد أسئلة يا سيد من هذا النوع"[١]

فتعدد جهات الخطاب وخوف المؤلف من أن يصيب القارئ نوع من الخلط أثناء توجيه الخطاب حمله على أن يعين إلى من يتوجه الخطاب من خلال النص الإرشادى.

ومن ذلك أيضاً:

"القاضى: (للمدعى والمتهم معاً)

مهلا، مهلا،

(ثم للمتهم) لكنك أحرزت بذلك ثروة.

عشرة آلاف مجلد...

معناها ألف جنيه

(ثم مستدركاً فى تلجلج)

أعنى تربو فى الثمن على عشرة آلاف جنيه"[٢]

يحمل هذا النص الحوارى مجموعة من الإرشادات المسرحية تتكامل لتنقل لنا صورة صادقة عن تلك المحكمة التى تعكس الحالة الاجتماعية والسياسية آنذاك، يتوجه الإرشاد الأول من القاضى إلى المتهم والمدعى معاً فى محاولة منه لتهدئة الوضع بعد أن تراشقا بالألفاظ وهذا دليل على انعدام شخصيته يؤكد ذلك النص

(١) محاكمة رجل مجهول ص٣٥.

(٢) السابق ص٤٢.

الإرشادى (ثم مستدركاً في تلجلج) فالتلجلج لا يكون إلا إذا كان المتكلم يجانب الصواب فى كلامه ثم يعضده الإرشاد الذى يليه (لعضو اليسار وكأن المتهم لا يسمع) والحوار يتكامل هنا مع الإرشاد فى إكمال صورة المحكمة التى سرقت كتب المتهم وقامت ببيعها لتجار الكتب المرجوعة فأية محكمة هذه التى يتسم أعضاؤها بالكذب والسرقة والنهب وانعدام الشخصية!!

المجموعة الثانية: تعريف الشخصية من خلال رصد حركاتها

هذه الإرشادات لا تقوم برصد جميع الحركات التى تتحركها الشخصيات، إنما تقوم بتعيين الحركة "إذا كانت ضرورية للفعل الدرامى وللفعل المسرحى ويتكفل الحوار والسياق بإنتاجها"[١] وتحمل الحركة الخاصة بالشخصية وظيفة إرشادية ودلالية فضلاً عن وظيفتها التعريفية، فالنص الإرشادى الخاص بحركة الشخصية "لا يضيف إلا ما لا غنى عنه فى إنتاج المعنى"[٢].

ولعل النص الإرشادى التالى يدلل بشدة على ما تذهب إليه الدراسة

"المرأة:ويلى لو أعدم: ويلى لو أعدم: (تكررها ثم تأخذ فى سحب العربة حتى تخرج من الجهة الأخرى وهى تردد وكأنها تندب) ولدى،

ولدى، ولدى، ولدى...

القاضى: (يدق على المنضدة) ترفع جلستنا الآن

لنروح عن أنفسنا بعض الوقت

(ثم للجمهور) أما أنتم يا سادة فليخرج من يرغب

منكم فى التدخين...

(١) الفعل المسرحى ص١٨٦.

(٢) السابق نفس الصفحة.

إلى قاعات التدخين"[١]

يشير الإرشاد الخاص بحركة المرأة إلى موقفها الرافض للمحاكمة التى أقيمت للمتهم، ويحمل سحب العربة التى تحوى الأوانى الفخارية والخبز وخروجها من الجهة الأخرى علامات الرفض وإمارات عدم العودة إليهم يؤكدها خروجها من الجهة الأخرى، أما حركة القاضى (يدق على المنضدة) فتشير إلى الخوف والقلق من مشهد المرأة الرافض للمحكمة لذا بادر بإنهاء الجلسة لاستعادة تماسكه وتوازنه مرة أخرى.

ومن الأمثلة على تعريف الشخصية من خلال الحركة عن طريق الإرشادات أيضاً:

"المتهم: فلتتفضل

(يأخذ الرجل طريقه إلى منصة المسرح)

(المتهم لنفسه) رمنتيكى! لفظ حلو، موسيقى

ما أغبانى.

يبدو لى أن الناس هنا قد عرفوا أشياء كثيرة

لم يعرفها ذاك الرجل القابع خلف الجدران

الكلمات لديهم جاهزة ومعدة

.....

(يكون الرجل قد صعد إلى منصة المسرح)

الرجل: أهلاً (يتصافحان، ثم ينطلق الرجل بنفس الخطابية)

الرومنتيكية يا سيد...

(١) محاكمة رجل مجهول ص٥٣، ٥٤.

المتهم: مقاطعاً: لكنك يا سيد تصرخ"[١]

تشير الحركة هنا إلى خروج الرجل من بين صفوف المشاهدين وصعوده على المسرح وهذا يعطى دلالة على ارتجالية المشهد، وانطباعاً بأنه غير معد مسبقاً، أما المونولوج الذى يفصح عنه بالجملة الإرشادية (المتهم لنفسه) فيعضد موقف المتهم من الرجل الذى يحمل ملامح الشك والاتهام "الكلمات لديهم جاهزة ومعدة" بينما يتناقض الإرشاد الأخير مع الموقف العام للنص (فالتصافح) والترحيب يبدو أمراً شكلياً سرعان ما ينقلب إلى موقف هجومى من قبل الرجل.

ويدخل فى تعريف الشخصية من خلال الحركة الإيماءات التى تحمل دلالة الحركة وهى تلك الإيماءات الصادرة عن الوجه والجسد لتجسد ملامح الموافقة، الرفض، التوتر، الحزن، الغضب...

وتعد هذه الإيماءات شفرات تحدد الحالة الانفعالية لصاحبها ولا تتم دلالتها بذاتها إنما "تستمد من النص عن طريق الحوار"[٢].

"القاضى: (...) فلنستمع الآن إلى الدعوى !

(ويشير إلى المدعى بالبدء) تفضل"[٣]

إن جمع القاضى بين النص الإرشادى والنص الحوارى فى طلب الاستماع إلى الدعوى من المدعى يحمل دلالة العجلة والإسراع من قبل المحكمة لإتمام إجراءات المحاكمة بطريقة تبدو سليمة فى ظاهرها بينما يحمل باطنها خلاف ذلك.

ومنه أيضاً ما جاء فى المقطع التالى:

"عضو اليسار: هذا حق!

(١) محاكمة رجل مجهول ص١٢.

(٢) المسرح والعلامات ص٢٣١.

(٣) محاكمة رجل مجهول ص٣٤.

عضو اليمين: (يزعن عن مضض)

القاضى: (للعضوين) متفقون

عضو اليسار: متفقون

القاضى: نمضى فى الدعوى الآن"[١]

فقوله فى الإرشاد (يذعن على مضض) يحيلنا إلى العلامة الخاصة بالوجه فى تلك الحالة كما يدل على انتزاع الموافقة من عضو اليمين انتزاعاً باستخراجها فى صورة إيماءة دون أن ينطق بكلمة واحدة، ومنه أيضاً:

"المتهم: (...) موقفنا هذا يا سادة ليس جديداً

رجل من أبناء الشعب (ويشير إلى نفسه)

متهم باسم الشعب (ويشير إلى الجمهور)

ليس جديداً" [٢]

إن إشارة المتهم إلى نفسه بوصفه رجل من أبناء الشعب وإلى الجمهور بوصفه الشعب تجعل من موقفه الشخصى موقفاً عاماً وتحيل قضيته إلى أن تكون رمزاً للمحاكمات الظالمة التى تقام باسم الشعب، وسط حالة من صمت وسلبية من قبل هذا الشعب.

المجموعة الثالثة: التعريف الصوتى للشخصية

يعد الصوت وسيلة من وسائل التعريف بالشخصية فى النص الإرشادى، وذلك حين يتم تحديد فعل الشخصية من خلال نبرة الصوت وطريقة إلقائه التى يتم تحديدها فى الإرشاد المسرحى، ولهذا التحديد دلالته الخاصة بالنسبة لفعل الشخصية.

(١) محاكمة رجل مجهول ص٤٠.

(٢) السابق ص٥٨، ٥٩.

وإذا رجعنا إلى نصنا الدرامى "محاكمة رجل مجهول" نجد أن المؤلف قد أولى أهمية خاصة للتعريف الصوتى للشخصية فى نصه الإرشادى لدرجة أن شخصية من شخصيات النص لم يتم التعرف عليها إلا من خلال الصوت "الرجل القابع خلف الجدران" فلا نسجل حضوراً لهذا الرجل إلا من خلال صوته، أما باقى الشخصيات فيتم التعريف بالفعل الصوتى من الإرشاد كقوله "ينهض ويقول كمن يخطب"[١] وقوله "ثم ينطلق بنفس الخطابية"[٢] وقوله "ثم يلتفت إلى الجمهور فى خطابية ظاهرة"[٣].

يحرص المؤلف من خلال هذه النصوص الإرشادية على تعيين طريقة الإلقاء التى يقوم بها الرجل وهى "الخطابية" بما تحمل هذه الطريقة من ارتفاع الصوت والضغط على بعض المقاطع الصوتية، بغية التأثير فى المخاطب وهذا يحمل وظيفة دلالية هامة فى نص المؤلف تتعلق بطبيعته الملحمية بما تحمل من وسائل التغريب والإبعاد وكسر الجدار الرابع عن طريق مخاطبة الجمهور، وإشراكه فى الفعل المسرحى وتحويله من عنصر سلبى فى النص الدرامى لعنصر إيجابى من خلال شد انتباهه، ومن ثم تحفيز حسه النقدى، وحمله على المشاركة فى الفعل المسرحى.

ويعمل تحديد حجم الصوت من خلال النص الإرشادى على تعيين درجة انفعال الشخصية وحالتها النفسية، فتحديد خطاب الرجل بقوله:

"الرجل (...)

(ثم صارخاً)

(١) محاكمة رجل مجهول ص١٢.

(٢) السابق نفس الصفحة.

(٣) السابق ص١٣.

خائن ! خائن ! هذا خائن ! هذا جاسوس"[١]

يشير إلى التغير المفاجئ فى حجم الصوت من طريقته المألوفة إلى أشد حالاته انفعالاً "صارخاً" وهذا يوحى بأنه انفعال مفتعل، حيث لم يتدرج الصوت تدرجاً منطقياً من حيث الصوت العادى ثم الحدة فى الحوار ثم الصراخ.

أما حين تنصب المحكمة للمتهم من الجمهور الذين عرفوا بالحكمة والإنصاف فإن الأصوات التى تحدد طبيعتها النصوص الإرشادية تحمل دلالات كلها تشير إلى التوتر والقلق وعدم الانضباط وشدة الانفعال أثناء المحاكمة:

"المدعى: (ثائراً) اخرس"[٢]

"القاضى: (مقاطعاً) قلت الزم حدك ولتتذكر أن لهذا المجلس حرمة.." [٣]

"عضو اليسار: (يميل إلى أذن القاضى هامساً)" [٤]

"القاضى: (...)

(ثم مستدركاً فى تلجلج)" [٥]

"عضو اليسار: (يهمس فى أذن القاضى)" [٦]

"عضو اليسار: (يميل فيهمس فى أذن القاضى)" [٧]

---

(١) محاكمة رجل مجهول ص١٨.

(٢) السابق ص٤٠.

(٣) السابق ص٤١.

(٤) السابق نفس الصفحة.

(٥) السابق ص٤٢.

(٦) السابق نفس الصفحة.

(٧) السابق ص٤٣.

وتتراوح الإرشادات هنا بين الهمس الذى يحضر بكثرة، الأمر الذى يثير الارتياب فى المحكمة وعدم مصداقيتها، والتلجلج الذى يشير إلى التوتر والقلق، أما المدعى فمازال على حدة انفعاله مما يدل على الافتعال وعدم الصدق فى انفعاله.

علامات الترقيم ودورها فى الآداء الصوتى للشخصية:

تعد علامات الترقيم عناصر إرشادية غير لفظية تترجم المدى الصوتى للشخصية: الإقرار، الإذعان، الإنكار، التساؤل، النفى، التعجب...

هذا كله له علاقة مباشرة بالصوت، فالنبرة التى تترجم التساؤل تخالف النبرة التى تترجم التعجب، وتخالفها نبرة الإذعان والإقرار وهكذا...

وهذا كله لا يتم آداؤه إلا من خلال علامات الترقيم حيث تمثل صور بصرية تترجم عن طبيعة الصوت والانفعال الذى يجب أن يتسم به الفعل المسرحى ويتضح التنظير أكثر بالمثال التالى:

الرجل: إن كان صحيحاً إنك لم تجرم بعد فإن مصيرك أن تجرم

المتهم: تتنبأ يا سيد الغيب؟

الرجل: إنى لعلى ثقة من هذا.

أولم تذكر أنك جئت هنا كى تعرفنى، كى تعرفنا؟

المتهم: حقاً، لكنى ...

الرجل: هل يعنى هذا إلا أنك تبحث عن صيد توقعه فى فخك؟

المتهم: صيد؟

الرجل: (...)

أولم تطلب منى أن أفتح قلبى لك؟

أن يفتح كل منا لك قلبه!

ياللسخرية المرة!

تتوهم أن الناس بهذا القدر من الغفلة؟

المتهم: أبدا! لكنك تظلمنى"[١]

يزدحم هذا المقطع الحوارى بعلامات الترقيم التى تؤدى دوراً رئيسياً فى تحديد نبرة الصوت، والتى تحمل دلالات وإرشادات متعددة لا يقوم سواها بها، فالجملة الحوارية "تتنبأ يا سيد بالغيب" جملة خبرية لولا علامة الاستفهام التى خرجت بالمعنى من الإخبار والتقرير إلى الاستفهام الذى أفاد التعجب والإنكار، ولا يخفى علينا الفرق بين صوت الجملة الاستفهامية والجملة الخبرية، أما قوله "حقاً، لكنى..." فالنقاط الدالة على المحذوف هنا تشير إلى أن هناك كلاماً مسكوتاً عنه وهذا الكلام يحيلنا إلى الأصوات التى تنطق بها الشخصية.

وتأتى علامة التعجب فى الجملة الحوارية "يالليسخرية المرة!" لتحدد نبرة الصوت مع نوع الانفعال؛ فالصوت الذى يحمل دلالات التعجب فيه تطويل فى بعض الأصوات وتشديد للبعض الآخر، وهذا يسبب تغير فى النبرة لا يؤديه إلا هذا النوع من التعبير ولا تشير إليه إلا علامة التعجب، وكذلك الجملة الاستفهامية "تتوهم أن الناس بهذا القدر من الغفلة؟" التى تخلو من الأداة ويعتمد فيها المؤلف على نبرة الصوت التى تميز الاستفهام من الإخبار، ثم علامة الاستفهام التى تقوم مقام الأداة لدى القارئ.

هكذا يستعير المؤلف علامات الترقيم لتؤدى دور الإرشادات المسرحية حيث استعاض عن الإرشاد "متعجباً" بعلامة التعجب، وعن الإرشاد "متسائلاً" بعلامة الاستفهام وعن النطق بالجملة بعلامة الحذف (...) وهكذا...

وبعد استعراض الدراسة للإرشادات المسرحية فى محاكمة رجل مجهول يمكنها رصد بعض الملاحظات التى تمثل ملامح تجريبية فى عنصر الإرشادات المسرحية.

---

(١) محاكمة رجل مجهول ص١٩، ٢٠.

١- جعل المؤلف من نص الإرشادات نصاً يتكامل مع النص الحوارى فى تجسيد الفعل المسرحى وتحقيق اللعبة الفرجوية للمتلقى أثناء عملية القراءة.

٢- تؤدى الإرشادات السردية المطولة وظائف عديدة تكمل البنية المسرحية للنص الدرامى وتعطى للقارئ الفرصة لتحويل النص الدرامى إلى فعل مسرحى يكتمل تصويره وتتم مفرداته فى مخيلته.

٣- تشهد الإرشادات السردية المطولة غياباً متعمداً لعناصر الديكور لأن المؤلف أراد أن يبعد بالقارئ عن الإيهام بالواقع ويدفعه على ألا يتوحد فى الحدث؛ بل ينظر إليه نظرة الناقد الذى يناقش.

٤- وظف الشاعر الإرشادات الحوارية فى التعريف بالشخصية سواء عن طريق الحركة أو الصوت أو الإيماء أو العلامات، وكلها تتعاون فى الكشف عن فعل الشخصية مما يؤكد تركيز المؤلف على الموقف (الفكرة) الذى تجسده الشخصية وليس الصراع.

٥- يغيب عنا فى التعريف بالشخصية الإشارة إلى لباسها وصفاتها الجسمية مما يؤكد نظرة المؤلف السابقة في المسرح، فالمسرح مكان لعرض المسرحية ولا يمكن أن يجسدها، والشخصية تؤدى الدور وتعرضه ولا تتجسد فيه، ولا تتوحد معه.

المبحث السادس

الفضـــاء الدرامى

قبل أن تطرق الدراسة حدود الفضاء فى "محاكمة رجل مجهول" ينبغى التفرقة بين مصطلحين قد يتداخلان، ويقوم أحدهما مقام الآخر هما:

الفضاء الدرامى والفضاء المسرحى.

فالفضاء الدرامى هو "الفضاء الوهمى المشكل انطلاقاً من النص، ويوحى به النص، سواء ظهر أو لم يظهر على المنصة؛ يضم الجانب المنصى والجانب الخارج عن المنصة... (وبذلك) فالفضاء الدرامى لا يتميز بشكل أساسى عن الروائى اللهم إلا أن الفضاء الروائى لا يفترض التمييز "منصى – غير منصى" "حضور – غياب"[١].

وصياغة هذا الفضاء تقع على عاتق المؤلف حيث يتشكل "انطلاقاً من التوجيهات المسرحية التى يضعها مؤلف النص والتوضيحات المكانية – الزمانية الموجودة فى الحوارات"[٢].

هكذا يتكون الفضاء الدرامى من متلازمة الزمان والمكان، إذ لا يمكن بناء الفضاء إلا من خلال امتداده الزمانى فالفضاء الدرامى "فضاء زمن محدد فى امتداده المكانى وهو كذلك فى امتداده الزمانى"[٣] بحيث يتكون من اتحادهما مع الفعل المسرحى ما يسمى بـ (نحن/ هنا/ الآن).

---

(١) قراءة المسرح ص٦١.

(٢) الفضاء فى المسرح – باتريك بافيس – ترجمة محمد سيف – مجلة الأقلام – السنة ٢٥ – العدد ٢ – بغداد ١٩٩٠– ص٥٤.

(٣) قراءة المسرح ص٥٥.

ويتم بناء هذا الفضاء فى مخيلة القارئ؛ لذا يتوقف بناؤه على قدرة القارئ على التخيل، ومن هنا يكون فضاءً متنوعاً يختلف فى تشكيله من قارئ لآخر، وهذا يؤدى إلى تحقيق ثراء لا نهائى للنص.

أما الفضاء المسرحى فهو "ذلك الجزء من الفضاء المتخيل الذى يتحقق بشكل ملموس ومرئى على الخشبة بعناصر الديكور والإكسسوار وحركة الممثل"(١) ويتم ذلك حينما يتحول الفضاء النصى من كونه متخيلاً فى ذهن القارئ إلى كونه مرئياً على خشبة المسرح.

وتذهب الكاتبة الفرنسية "آن. أوبرسيفلد" إلى أن "مفهوم الفضاء المسرحى هو أوسع من ذلك مادام يتضمن بالإضافة إلى الفضاء المنصى، فضاء الجمهور والعلاقة بين كل منهما والآخر..." (٢).

وتركز الدراسة بحكم طبيعتها على دراسة الفضاء الدرامى الذى صاغه المؤلف من خلال النص، والذى يقوم القارئ بتشكيله داخل مخيلته عن طريق الإرشادات المسرحية الخارجة عن الحوار والإرشادات المكانية والزمانية التى يتضمنها الحوار، وما يحتويه هذا الفضاء من ملامح التجريب.

بنى المؤلف فضاءه الدرامى على مستويين مختلفين زمانياً ومكانياً:

الأول: مقدمة المسرح وجعل أحداثه تجرى على المستوى المعاصر داخل المجتمع الذى يعيش فيه الجمهور وهو المستوى الأكثر ظهوراً وتأثيراً عبر مسار الأحداث.

الثانى: عمق المسرح وفيه تجرى أحداث المستوى الثانى (التاريخى) وفيه يعرض المؤلف بتقنية "المسرح داخل المسرح" قصتين تاريخيتين تعضدان موقفه

(١) المعجم المسرحى ص٣٣٩.

(٢) قراءة المسرح ص٦٠.

وتدعمان قضيته وهما قصة أبى ذر الغفارى التى يعرض فيها موقفه من معاوية حينما كان والياً على الشام، ثم قصة سعيد بن جبير ووقوفه أمام الحجاج متمسكاً بكلمة الحق لا يعدل عنها مهما كلفه ذلك.

المستوى الأول جاء الإرشاد الأول ليحدد ملامح المستوى الأول ويرسم الصورة المسرحية لهذا المستوى "الصالة مضاءة وكذلك المسرح، وإن كان عمقه ضبابياً"(١) يشير هذا الإرشاد إلى حدود العلاقة بين المسرح والصالة حيث تشيع إضاءتهما معاً جواً من التواصل بين الجمهور والصالة، وتحيلهما عالماً واحداً يحمل قضية واحدة، وتشير ضبابية العمق إلى الغموض الذى يكتنف عمق المسرح وتصدير المشهد به إنما جاء لاستثارة الجمهور وزرع التشويق فى نفوسهم، ومن هذا العمق الضبابى يخرج الممثل محطماً الجدار الرابع بالحوار الافتتاحى الذى يتوجه به إلى الجمهور.

هكذا يتكون الفضاء الدرامى حسب الإرشاد السابق من خشبة المسرح مضافاً إليها الصالة ليكونا فضاءً واحدًا تربط بينهما جسور يقوم المتهم بإقامتها من خلال كلمته الافتتاحية أولاً، ثم المقاطع الحوارية التى يجريها مع الجمهور ثانيًا، وهما الأساس الذى تقوم عليه أحداث المسرحية جميعاً فيما بعد.

يشير الإرشاد أيضاً إلى فراغ الفضاء وهذا الفراغ من أى معالم سينوغرافية هو ما يمثل الفضاء الملحمى عند بريخت فالفضاء الفارغ "هو فضاء مسرحى يغلب فيه التمثيل على المحاكاة، تمثيل قائم يستثيره فراغ الفضاء... ويستثيره حياد العمق وغياب الديكور مما يضفى على عمل الأجسام وضوح الرؤية"(٢).

(١) محاكمة رجل مجهول ص٥.

(٢) قراءة المسرح ص١١٩.

ففى هذا الفضاء الفارغ تتحقق المسرحانية ويتأكد التمثيل وتمحى حدود الإيهام وهذه سمة الفضاء الملحمى عند بريخت فهو "موسوم بصفة دائمة بالرموز المطروحة، رموز المسرحانية..." (١).

ويتم شغل الفضاء الفارغ الذى أقامه المؤلف بتلك المحكمة الرمزية التى تتحدد أبعادها الزمانية والمكانية والاجتماعية فى هذا الحوار:

"الرجل: (...)

وستعرف ذلك كله

إذ يلتئم الشمل هنا والآن

لقضاة قد عرفوا بالحنكة والإنصاف معاً

من هذا الجمع الحاشد نفسه(٢)

وإذا كانت تلك الحدود التى رسمت من خلال الحوار تشير إلى عالم واحد لكنه ليس هو العالم الذى أشار إليه الإرشاد الأول،وتشير كذلك إلى وحدة لكنها ليست هى الوحدة التى توجه بها المتهم من عمق المسرح إلى الجمهور، إنها الوحدة المضادة التى تمثل خللاً فى المجتمع وتفرقة بين عناصره.

تعد هذه المحكمة التى أقيمت على خشبة المسرح متخذة أفرادها من الجمهور رمزاً أساسياً من الرموز البريختية التى يشغلها الفضاء الدرامى فى إشارتها إلى الواقع ودلالتها عليه "يقول بريخت إن رموز الفضاء المنصى إشارات واقعية حول المحيط الذى يتحرك فيه شخوص المسرحية، ودراسة هذه الرموز توضح القضايا الاجتماعية"(٣).

---

(١) قراءة المسرح ص١١٩.

(٢) محاكمة رجل مجهول ص٢٥.

(٣) قراءة المسرح ص٦٨.

وتضطلع الرموز الفضائية فى المسرح الملحمى بمهمة محددة وهى "الإشارة إلى آليات فعالة أكثر من محاكاتها لواقع اجتماعى وفى هذه الحالة يمكن أن تستعمل ليس نسخاً أو بدائل مطابقة، وإنما رموزاً، التشابه بينها وبين الواقع يكون بعيداً فالمهم ليس مادية الرمز "تأثير الواقع" بقدر دوره فى الوهم ودلالته فى الحكاية"(١).

إن شغل الفضاء المنصى بالمحكمة ليس الهدف منه محاكاة حدث واقعى فى المجتمع إنما لتعطى دلالة رمزية لنوع من الخلل الموجود فى المجتمع، وتلفت الانتباه إلى هذا الظلم الذى يخيم عليه فى تلك الحقبة الزمنية.

لقد نجحت المحكمة التى شكلت فى الفضاء المنصى بدلالتها الرمزية أن تزودنا بإشارات عديدة تتصل بعلاقة الشخوص بالمجتمع، وأن تزودنا بمعلومات عن ذلك "الغائب عن المنصة (العالم المرجعى)" (٢) وهى تلك الفترة التى تلت النكسة، والتى تعرضت لتشويش متعمد وإقصاء للجمهور عن السياسة، وشغلهم بتوافه الأمور، وهذا هو العالم المرجعى الغائب عن المنصة وهو ما نجح المتهم فى الكشف عنه من خلال الإجابة التى أجابها عن سؤال المحكمة "ولماذا لم تتجول يا سيد فى هذا الحى وذاك الشارع"(٣) حيث أمدتنا الإجابة بكثير من المعلومات عن الواقع الاجتماعى (الغائب عن المنصة) وهو ما يسعى المؤلف إلى تفجير قضيته – من خلال المحكمة – وطرحها للتفكير من قبل الجمهور.

(١) قراءة المسرح ص٦٩.

(٢) السابق ص٦٨.

(٣) محاكمة رجل مجهول ص٢٧.

ويتقاطع مشهد المحكمة مع مشهد المرأة التى تخرج من أحد جانبى المسرح تجر عربة عليها أوان فخارية وتماثيل وبجانب منها خبز مصرى وبصل أخضر[١] حيث يشغل ظهورها حيزاً آخر من الفضاء الدرامى خاصة وأنه يتزامن مع ظهور الكورس المصطف على أحد جانبى المسرح أو المتناثر فى أثنائه، ويكون الفضاء الدرامى، فى ذلك الوقت مشتملاً على المشهدين معاً، لكن المرأة تتجاهل المشهد الكائن فوق المنصة بحسب الإرشاد "لا تلتفت إلى ما يجرى على المسرح بل تتجه إلى الجمهور فتتوقف على بعد خطوات"[٢] ويتكرر هذا المشهد أكثر من مرة حيث تقوم المرأه بدور القطع الزمنى للفضاء بما يشبه التعليق على الأحداث، ليشكف عن الواقع الظالم لكل من المحكمة والجمهور تجاه المتهم الذى تناديه ولدها.

وإذا كان مجئ المرأة وخروجها من المشهد يمثل قطعاً غير مباشر لتسلسل الحدث فإن المؤلف يقوم بالقطع المتعمد والمباشر ليقسم النص إلى جزأين من خلال الاستراحة المتمثلة فى رفع الجلسة ليروح القضاة عن أنفسهم بعض الوقت، وليخرج من يرغب فى التدخين من الجمهور[٣]. وقد عمد المؤلف إلى ذلك ليتحقق فى الفضاء الدرامى التأثيرات البريختية حيث يحتوى مسرح بريخت بالضرورة على "قاطع لإتاحة الفرصة لتفكير المتفرج"[٤].

ويلعب صوت الرجل المنبعث من خلف الجدران دوراً مهمًا فى تشكيل الفضاء الدرامى فى مخيلة القارئ، فهو تقنية تؤثر فى الجمهور والشخصيات على حد سواء

(١) ينظر محاكمة رجل مجهول ص٤٩.
(٢) السابق نفس الصفحة.
(٣) ينظر السابق ص٥٤.
(٤) قراءة المسرح ص٢٦٧.

لكونه منفصلاً عنها لذا نرى "المشاهدين والممثلين على قدم المساواة يستمعون ويتفاعلون مع هذا الصوت"(١).

وتعود أهمية هذا الصوت الخفى فى كونه "يعيد تشكيل مساحة العرض المسرحى فهو يغمر مساحة العرض التى يتقاسمها الجميع"(٢) من خلال حضوره القوى وشدة قربه من المتفرج، إنه صوت "يسبح فى الهواء فى مسرح الأحداث كشبح للشخصية أو كروحها المتحررة المثمرة أو كأفكارها"(٣) وهذا ما حداه إلى أن "يجذب المشاهد إلى مشاركته أفكاره ويحرك مشاهده عبر الوقت والمكان"(٤) وفى هذا استحواذ على الفضاء بعنصريه الزمانى والمكانى.

يبدو الصوت الخفى فى "محاكمة رجل مجهول" صوتًا لشخصية مستقلة تعبر عن نفسها وتنطق بأفكارها، ومن ثم تكتسب حيادية فى تفسير الأحداث وتقييمها، ويزداد تأثيرها على المتفرج ويتضاعف حجمها فى الفضاء حيث إن "قدرة الصوت على تفسير الحدث وإظهار حقيقته يأتى بالتحديد من عدم تمركز الصوت وعدم تقيده بشخصية معينة"(٥) ومن ثم سيطر الرجل القابع خلف الجدران بفكره على الفضاء واستحوذ عليه حينما توجه إلى المتهم بالنصيحة قبيل افتراقهما وفيها يقول:

"قد آن لنا يا ولدى أن نتكاشف
فلقد كرست حياتى لك

(١) الفضاء المسرحى ص٢٢٣.
(٢) السابق ص٢٢٢.
(٣) الفضاء المسرحى ص٢٢١.
(٤) السابق ص٢٢٢.
(٥) السابق نفس الصفحة.

علمتك ما أعرف
ووهبتك خبرة أيامى
لكنى لا أرضى لك أن تبقى العمر حبيساً فى قمقم
نفسى
الدنيا واسعة والعالم رحب
والناس هنالك ينتظرون
وعلى عينى أن نفترق الآن
لكن لابد"[١]

وتأتى هذه الكلمات التى يمتلئ بها الفضاء محملة بدلالات عديدة وعميقة يفصلها الرجل القابع خلف الجدران بعد ذلك فى هيئة رسائل على لسان المتهم فيها خلاصة خبراته مثل قوله:

"(...) لكن الرجل القابع خلف الجدران
مالقننى أقوالاً أو كلمات
بل أخبرنى أن الناس الآن أحب إليهم أن يتكلم
كل منهم
لا أن يستمعوا
كل يتكلم، يمضغ فى شدقيه الكلمات، يتيه بصوته
والغالب منهم ذو الصوت الرنان"[٢]

---

(١) محاكمة رجل مجهول ص٨.
(٢) السابق ص٩.

وتعد تقنية استخدام الصوت الخفى تقنية تجريبية – استفادها المؤلف من السينما ولجأ إليها ليعيد تشكيل الفضاء أولاً، ثم ليلفت انتباه المتلقى إلى أهمية ما يدلى به من أقوال ثانيًا، وأخيراً ليحمل المتلقى على التسليم له والاقتناع به.

المستوى الثانى: المستوى التاريخى وفي فى عمق المسرح ويظهر هذا المستوى فى الجزء الثانى من النص الدرامى حيث استطاع المؤلف من خلال تقنية تعدد المستويات على المنصة أن يصنع "فضاءين حقيقيين متمايزين حقاً فوق المنصة أحدهما يقوم بوظيفة المسرح بالنسبة للآخر" [١].

وفى ذلك الوقت يتحقق ما يسمى بالمسرحانية أى أن يكون المشهد فى مقدمة المسرح بمثابة الجمهور لما يعرض فى عمق المسرح وإن كان الجميع منظورين من جمهور الصالة. فالأصل فى المسرحانية كما ذكر سابقاً "أن يكون هناك فضاءان متداخلان أحدهما عرض للآخر. فينبغى أن يكون ناظرون ومنظورون حتى لو كانوا جميعاً منظورين من الجمهور"[٢] وبذلك تتأكد المسرحانية ويكون لسان حال المسرح "نحن فى المسرح، والفضاء – المسرح داخل الفضاء الكبير هو مكان الإعلان عن المسرحانية"[٣].

يحتوى عمق المسرح فى النص الدرامى على واقعتين تاريخيتين تؤازران موقف المتهم من المحكمة، وتدللان على صحة ذلك الموقف، وفى الوقت نفسه تنطويان على تقنية تجريبية أفادها المؤلف من مسرح بريخت، وهى تحقيق الإبعاد الزمانى

(١) ينظر قراءة المسرح ص١١١.
(٢) السابق ص١٠٩.
(٣) السابق ص١١٠.

من خلال التركيز على الحوادث التاريخية التى تحمل نفس قضايا الواقع وهى فى الوقت نفسه بعيدة عن الجمهور وعن واقعه[١].

وبإضاءة عمق المسرح فى الجزء الثانى تزدحم المنصة ويجتمع فيها المشهدان مشهد المسرحية الإطار المتمركز فى مقدمة المسرح الذى يتكون من المحكمة وأفرادها والمتهم والمدعى، والمشهد التاريخى الذى يحتل عمق المسرح، ويتم الكشف عنه بإضاءته، من خلال الإرشاد التالى "يضاء المسرح حتى عمقه فينكشف المشهد عن جمهور غفير يجلس فى صحن جامع ملتفًا حول راوية المسجد، وهو يقص عليهم إحدى الحكايات. على بعد شيخ بسيط المظهر مهيب، منهمك فى صلاته"[٢] هكذا يتحدد المشهد الكائن فى عمق المسرح ببعده التاريخى الذى دلت عليه معالم السينوغرافيا وأفصح عنه الحوار فيما بعد.

إن المسرح الآن وبعد إضاءة العمق أصبح يحمل فضاءين متباينين خاصة وأن المؤلف لم ينص من خلال إرشاداته على تنحى الفضاء الكائن فى مقدمة المسرح بل ترك القارئ يتخيل الفضاء الدرامى وقد أصبح فضاءين مختلفين وهذا ما يسمى "الفضاء الجمع" وهى تقنية تكون فى "العرض الملحمى باعتبار أنه يضع جنباً إلى جنب عناصر لا يقرب بينها المرجع، وإنما يوضح تجاورها منهجها وطريقتها"[٣].

(١) ينظر الدراما فى القرن العشرين – بامبرجا سكوين – ترجمة محمد فتحى – دار الكتاب العربى – القاهرة – د ط . دت. ص٥٣.

(٢) محاكمة رجل مجهول ص٥٩.

(٣) قراءة المسرح ص١١٧.

وعن طريق هذه التقنية يتعرض الفضاء للتفكك والتعدد الذى يصل إلى حد التنافر حينما يكون الفضاءان "لا ينتميان إلى فترة زمنية واحدة ولا إلى عالم واحد"(١).

وإذا كان الفضاءان المتباينان فى "محاكمة رجل مجهول" لا ينتميان إلى فترة زمنية واحدة ولا إلى عالم واحد فإن هناك ما يقربهما فى ذهن القارئ فظهورهما معاً لا يحدث تنافراً فى ذهنه "وبخاصة حينما تكون هذه الفضاءات مدعوة فى لحظة من اللحظات إلى الوحدة"(٢) بل تعطيه فرصة للتفكير والدرس والوحدة هنا – كما نعلم – وحدة الموقف والقضية التى جمعت بين المستويين على تباين الزمان والمكان.

وقد حرص المؤلف على التقريب بين الفضاءين بتقنية المقاطعة التى يقطع من خلالها الحدث ليقوم بالتعليق عليه، متوجهاً إلى الجمهور حاثاً إياه على التفكير فى قضية أبى ذر ومحاولة الربط بينها وبين الواقع. فى مشهد يجمع بين المرأة التى ترمز للوحدة فى هذا المشهد والمستويين – المعاصر والتاريخى – حيث تتحقق الوحدة بين الفضاءات المتعددة التى يحتويها النص بما فيها فضاء العمق مع غيابه عن المشهد لكنه يمثل حضوراً من خلال تعليق المتهم عليه وبذلك تجتمع الفضاءات المتعددة فى لحظة تمثل "المركز" بالنسبة للفضاء حيث تكون اللحظة التى تدعى فيها جميع الفضاءات المكونة للنص إلى الوحدة، وقد قدم المؤلف لهذا المشهد بالإرشاد التالى "تدخل المرأة، وهى كالعادة تتجه إلى مقدمة المسرح وتتوجه بالخطاب إلى الكورس الذى يمثل الجمهور فى الصالة بمعنى من المعانى. ولذا يبقى بينها وبين المشهد على المسرح حيث القضاة والمدعى والمتهم،

(١) قراءة المسرح ص١١٨.

(٢) السابق ص١١٧.

فاصل وهمى يجعلها بمعزل عن هذا المشهد كما يجعلهم بمعزل عنها. هذا برغم ما سيكون من تداخل فى الحوار"[١].

يشير الإرشاد إلى وجود فاصل وهمى بين المرأة وبين المشهد على المسرح، لكن هذا الفاصل الوهمى تمحى حدوده بتداخل الحوار الذى يؤكد وحدة الموقف والقضية ومن ثم الهدف للجميع، وقد رأيت أن أعرض الحوار على طوله لتتحقق الفائدة:

القاضى: ما هذا يا سيد؟

المتهم: هذا رجل عرفته الأمة فى الصدر الأول من نهضتها

المرأة: (متسمعة) مازالت أصداء من كلماته
تتجاوب فى سمعى!
(ثم للكورس) هل حدثكم ولدى؟

المتهم: (للقضاة) كانت دعوته واضحة وبسيطة

الكورس: (يرد على المرأة) أنصفنا فى كلماته

المتهم: (مستمراً) ولهذا التف حواليه أهل الشام
البسطاء من الناس هنا وهناك

المرأة: هل كاشفكم

المتهم: (مستمراً) إذا لمسوا فيه الجرأة
وأحسوا نبض الصدق بكلماته

الكورس: لم يحجب عنا نفسه

المرأة: هل بصركم؟

المتهم: ما كان أبو ذر يبحث عن كسب شخصى

(١) محاكمة رجل مجهول ص٦٧.

الكورس: علمنا نحن الفقراء

أن لنا حقاً فى الثروات المكنوزة

المتهم: إذ أعلن أن الناس سواسية فى الحق وفى التبعات

المرأة: هل كان يحاذر شيئاً؟

الكورس: لا بل أعلنها فى صوت مسموع

المتهم: أعلنها فى كل مكان

فى المسجد، فى الطرقات، على مرمى حجر من قصر معاوية نفسه

المرأة: هل قمتم فاستخلصتم هذا الحق؟

الكورس: رحنا نلتف حواليه ونردد أقواله

المتهم: وأخيراً فقد معاوية صوابه

المرأة: لا يكفى ترديد الأقوال

الكورس: لم نجد الوقت لكى نصنع شيئاً

المتهم: إذ أمر الجند أن يلقوا القبض عليه

المرأة: هل صار وحيداً؟

المتهم: أخذته الشرطة للوالى

الكورس: لم يتردد فى أن يسلم نفسه

المرأة: لم يذهب أحد منكم فى أثره؟

الكورس: ساورنا الخوف فأحجمنا

هل أجرمنا فى حقه؟

المرأة: أجرمتم كل الجرم

الكورس: ما كنا نملك شيئاً

المرأة: دافع عنكم، لم يذهب أحد منكم كى يدفع عنه

الكورس: لا نملك، لا نملك

المرأة: العار لكم، العار لكم! تكررها وهى تخرج[١]

فالمتهم يوجه حواره إلى القضاة حيث مقدمة المسرح وفى الوقت نفسه يستحضر من خلال هذا الحوار المشهد الكائن فى عمق المسرح بينما المرأة والكورس بما يحملان من دلالة رمزية يكملان المشهد ويتم تداخل الحوار بين جميع هذه الأطراف مما يشير إلى وحدة القضية ووحدة الهدف لجميع مستويات المنصة.

ويلجأ المؤلف إلى تقنية القطع (قطع الأحداث) فى هذا المستوى أيضاً من خلال قيام الراوى (المتهم) بدور التعليق على الحدث السابق والتقديم للحدث القادم، فحين ينتهى المشهد السابق الذى يتم فيه تداخل الحوار يتوجه المتهم إلى القضاة قائلاً:

المتهم: (للقضاة) والآن

فلننظر ماذا كان مصير أبى ذر[٢]

وحين ينتهى مشهد أبى ذر ومعاوية يقطع المتهم الحديث مبيناً نهاية القصة من خلال قوله:

"لم أقصد يا سادة إلا أن أنعش فيكم هذا

التذكار

إذ مازال لهذا الشهم بقية

لكنى لن أزعجكم بالتفصيلات

فأبو ذر مات وحيداً فى منفاه

(١) محاكمة رجل مجهول ص٦٨: ٧٠

(٢) السابق ص٧٠.

فى الربذة، فى الصحراء

مات وحيداً

لم يحزن أحد، لم يسفك أحد دمعة"[١]

فالمتهم حين يقطع الحدث من خلال ذكر نهاية أبى ذر، إنما يضع حدود الفضاء الدرامى لمشهد موته حيث الصحراء الكائنة فى الربذة، والمشهد يبين الوحدة التى عاناها الصحابى الجليل أبو ذر الغفارى لحظة موته فى الصحراء بعيداً عن جميع الخلق وخاصة الفقراء الذين كان يحمل همهم ويعيش قضيتهم.

وبانتهاء قصة أبى ذر الغفارى التى قام المؤلف بمسرحتها ينتقل بنا إلى فضاء درامى آخر مختلف زمانياً ومكانياً حين يمسرح قصة سعيد بن جبير مع الحجاج وقد خرج سعيد عليه ثائرًا. والمشهد الأول فى قصة – سعيد بن جبير يمهد له المتهم بالتعليق قبل أن يقوم الإرشاد المسرحى بتحديد فضائه الدرامى فيقول متوجهاً إلى القضاة

: (...) فأسائل نفسى وأسائلكم

هل تتكرر مأساة أبى ذر؟

هل أعدم نفياً مثله؟

أم أعدم مثل سعيد بن جبير؟

– لا يذكر أحد منكم مأساة سعيد؟؟

حسناً، فأنا أستأذنكم فى سرد القصة"[٢]

ثم ينكشف الفضاء الدرامى للمشهد من خلال الإرشاد التالى:

---

(١) محاكمة رجل مجهول ص٨١.

(٢) السابق نفس الصفحة.

"يضاء المسرح كله حتى العمق فينكشف عن منظر صحراوى – سعيد بن جبير يجلس ثانياً رجليه تحته وبجواره الحارس يجلس القرفصاء"[١].

وبينما يخلو هذا المشهد من أى معالم للفضاء سوى كونه منظراً صحراوياً، يكشف مشهد الحجاج عن هيئة تشبه هيئة المحكمة حيث: "الحجاج يجلس فى الصدر وهناك شخصان أحدهما يجلس عن يمينه والآخر عن يساره"[٢] ويتم الحكم على سعيد بن جبير من خلال هذه الهيئة التى تشبه هيئة المحاكم الظالمة فى الواقع المعاش آنذاك، بينما يقوم الحوار التحقيقى ببناء الفضاء الدرامى التخييلى الذى تتشكل فيه هيئة المحكمة ويكون القاضي (الحجاج) هو المتكلم فيها دون عضوى اليمين واليسار وقد جاء فى هذا الحوار التحقيقي:

الحجاج: هل تذكر يا ابن جبير أنك كنت قديماً خيرة أعوانى؟

سعيد: أذكر

الحجاج: هل تذكر أنى قربتك من نفسى؟

سعيد: أذكر

الحجاج: أنك كنت كريماً فى ودك لى؟

سعيد: حقاً.

الحجاج: أنى أسندت إليك أموراً فى الأمصار خطيرة؟

سعيد: هذا حق، لكنى...

الحجاج: فلماذا تهجرنى، تقف مع الأشعث ضدى؟

سعيد: ذلك أنى ...

(١) محاكمة رجل مجهول ص ٨١.

(٢) السابق ص٨٩.

وتزداد حدة التوتر من خلال الحوار التحقيقى السابق حتى ينتهى بمقتل سعيد ابن جبير بحكم من الحجاج ويتم تنفيذ القتل على شكل ظلال تلوح على أحد جانبى الستار الخلفى ثم يتلون المنظر كله بلون الدم(١).

هكذا يكشف الفضاء الدرامى فى "محاكمة رجل مجهول" عن كثير من الملامح التجريبية، التى تتلخص فى تجريب التقنيات البريختية فى صوغ الفضاء الدرامى بمستوييه الواقعى والتاريخى ليتمكن من بناء موقفه فكرياً من خلال تشكيل ذلك الفضاء.

(١) محاكمة رجل مجهول ص٩٢، ٩٣.

الخاتمة

تمثل مسرحية "محاكمة رجل مجهول" ثورة فكرية على مستوى الدراما فى فترة الستينات، سعى مؤلفها فى كتابتها إلى أن ينحو بها منحًا تجريبيًا، وهذا ما حاولت الباحثة رصده من خلال هذه الدراسة التى انصبت على قراءة عناصر النص الدرامى بهدف الوقوف على ملامح التجريب فيه، وقد أسفرت الدراسة عن جملة من النتائج كان من أهمها:

١- بدأ المسرح العربى أرسطيًا، لكنه انتقل إلى مرحلة التجريب منذ الستينات فى القرن الماضى، حيث شكل النص الدرامى قاعدة أساسية للتجريب فى ذلك الوقت، حتى ليمكن القول بأن بداية التجريب العربى ارتبطت بالمؤلفين أولاً، ثم انتقلت بعد ذلك إلى الإخراج.

- ارتبط التجريب لدى عز الدين إسماعيل بالبحث عن صيغة مسرحية تتناسب وقضايا المجتمع المطروحة آنذاك، الذى فقد هويته وصار أداة بأيدى السلطة توجهها كيف تشاء، فى الوقت الذى كان المسرح فيه متداخلاً فى الفعل السياسى تابعاً للسلطة، متبنياً أيديولوجيتها.
- سعى الكاتب إلى تجريب مفردات المسرح الملحمى بتأثيره التغريبى للوصول إلى صيغة جديدة فى المسرح العربى، بقصد استفزاز المجتمع ومحاولة انتزاع ردود أفعاله تجاه الواقع، وحمله على التفكير فى قضاياه ومن ثم المشاركة فى تلك القضايا.
- عمد المؤلف من خلال نصه الدرامى إلى التجريب العملى لقضية كان قد نظر لها نقدياً، وهى تحويل النص المسرحى من نص مكتوب إلى نص مشاهد فى مخيلة القارئ من خلال الإرشادات المسرحية التى حرص

المؤلف على أن تضفى على النص طابع المشاهدة وإن لم يعرض على خشبة المسرح.

٢- يعكس العنوان أول ملامح التجريب من خلال الكشف عن مرجعيات ذلك العنوان، التى تبدو ظاهرياً متناقضة بينما نجح المؤلف فى التوفيق بينها من خلال ثنائية العنوان/ النص.

- تمكن المؤلف بتقسيم النص الدرامى إلى جزأين من كسر المألوف فى تقسيم الشكل البنائى، الذى يكون عادة فى صورة فصول ومشاهد.
- شهد الشكل البنائى نوعاً من التغريب، من خلال تقسيمه داخلياً إلى عشرة مشاهد، عن طريق الإرشادات المسرحية، دون الإعلان عن ذلك من قبل المؤلف ليتحقق بذلك التغريب الذى ينتج عن إثارة وعى المتلقى بتناقض الواقع من حوله من خلال الشكل البنائى.

٣- يتجاوز المتن الحكائى للنص الدرامى الشكل التقليدى لبناء الحكاية من حيث الإيهام الدرامى، من خلال حرص المؤلف فى متنه على كسر ذلك الإيهام من قبل الجمهور والممثل فكلاهما يعلم أنه فى مسرح، بحيث لا يختلط لديهما الوهم بالواقع.

- يمثل التفكك فى المشاهد الذى رافق ظهور المرأة أثناء تتابع الحبكة الدرامية التى يؤطرها المتن الحكائى ملمحاً تجريبياً قصد المؤلف إليه ليجعل المتلقى فى مواجهة ومكاشفة ما يقدم له، ومن ثم حمله على التفكير فيه.
- سعى المؤلف إلى تجريب تقنية المسرح داخل المسرح فى نصه الدرامى، وقد تحقق التجريب فى هذه التقنية من خلال مبدأ التغريب الذى تعامل به المؤلف مع الحكايتين التاريخيتين، حيث سعى المؤلف إلى تغريبهما من خلال استحضار متناقضات العصر الذى ينتميان إليه.

٤- حرص المؤلف على تغييب التسمية من الشخصيات فى المسرحية الإطار لتكون تلك الشخصيات غنية بالرموز والدلالات، ولتؤدى دورها الذى تهدف إليه، فلا يتم التعرف عليها إلا من خلال أدوارها الوظيفية التى تخدم الفكرة.

- سعياً وراء التجريب، استطاع المؤلف أن يخلق من شخصياته الدرامية نماذج إنسانية عامة عن طريق المسرح داخل المسرح من خلال توظيف الشخصيات التراثية كمعادل تاريخى لموقفه، الأمر الذى أكسبه بعداً تجريدياً استطاع من خلاله أن ينتقل بالشخصيات من كونها فردية إلى كونها نماذج إنسانية عامة.

٥- تعمل الخطابية فى الحوار على إشراك الجمهور فى ذلك الحوار مما يحقق نوعاً من التغريب، يتم من خلاله جعل الحوار مقنعاً حيث يتسلل إلى القارئ كما لو كان حواراً ارتجالياً بين البطل وبين أفراد الجمهور.

- يضطلع الحوار السردى فى النص الدرامى بوظيفة ملحمية تتمثل فى كسر الإيهام بالواقع عن طريق تقطيع الحدث الذى يحول بين المتلقى وبين الاندماج فيه مما يصبغ النص بصبغة تجريبية تنحو بالحوار بعيداً عن السرد الأرسطى.
- يعد التحقيق ظاهرة حوارية لها أهمية خاصة فى النص نظراً لطبيعته التى دعت إلى أن يكون معظم مقاطعه الحوارية فى صورة تحقيقات.
- يشهد المنولوج حضوراً نادراً فى النص الحوارى، ويرجع ذلك إلى الطبيعة الملحمية المسيطرة على المسرح والتى تتمثل فى سيطرة الصوت الجماعى على الحوار.
- استطاع المؤلف أن يصنع من "محاكمة رجل مجهول" نصاً حوارياً محملاً بالإيحاءات والتأويلات عن طريق لغته الحوارية التى تجمع بين الحقيقة

والمجاز، والتى تجمع بين جماليات عدة، أسهمت بدورها فى الكشف عن القضية التى تبناها المؤلف.

٦- على الرغم من الغياب المتعمد لعناصر الديكور والسينوغرافيا، فإن المؤلف استطاع أن يجعل من الإرشادات المسرحية نصاً موازياً، يتم من خلاله تحويل النص الدرامى إلى فعل مسرحى يكتمل تصويره وتتم مفرداته فى مخيلة القارئ.

- وظف المؤلف الإرشادات الحوارية فى التعريف بالشخصية سواء عن طريق الحركة أو الصوت أو الإيماء، وكلها تتعاون فى الكشف عن فعل الشخصية مما يؤكد تركيز المؤلف على الموقف (الفكرة) الذى تجسده الشخصية وليس الصراع.

٧- اتسع الفضاء الدرامى للنص ليشمل الصالة والمسرح حيث صارا فضاءً واحداً تربط بين أجزائه مجموعة من الجسور قام المتهم بإقامتها من خلال خطابه الحوارى الذى أجراه مع الجمهور.

- اتسم الفضاء الدرامى بفراغه من أى معالم سينواغرافية لتتحقق من خلاله المسرحانية ويتأكد التمثيل وتمحى حدود الإيهام.
- يلعب صوت الرجل المنبعث من خلف الجدران دوراً مهمًا فى تشكيل الفضاء الدرامى حيث يستحوذ على الفضاء بعنصريه الزمانى والمكانى.
- يحمل عمق المسرح بمستواه التاريخى تقنية تجريبية تتمثل فى تحقيق الإبعاد الزمانى من خلال التركيز على الحوادث التاريخية التى تحمل قضايا الواقع نفسها وهى فى الوقت نفسه بعيدة عن الجمهور وعن واقعه.
- بالرغم من انقسام الفضاء الدرامى فى محاكمة رجل مجهول إلى فضاءين متباينين – وهو ما يدعو للتفكك – فإن هناك ما يقرب هذين الفضاءين فى

ذهن القارئ، وهو وحدة الموقف والقضية التى جمعت بين المستويين على تباين الزمان والمكان.

وبعد ،،،

فلا تزعم الدراسة أنها استقصت عناصر النص الدرامى لمسرحية "محاكمة رجل مجهول" من جميع جوانبها، فمازال المجال مفتوحاً أمام الباحثين لدراسة جوانب أخرى فى هذا العمل المميز كتوظيف التراث الذى يحتاج إلى بحث مستقل؛ ليقوم باستقصائه فى جميع صفحات النص،كذلك ما زال المجال مفتوحا أمام الباحثين لدراسة هذا العمل دراسة تداولية حجاجية تقوم على إبراز العناصر الحجاجية التي تميز خطابه المسرحي .

وختاماً أقول: لقد كان هدفي من هذه القراءة المتعجلة الوقوف على ملامح التجريب فى النص الدرامى لمسرحية "محاكمة رجل مجهول" بوصفه نصاً قابلاً للنظر والمناقشة من قبل المتلقى، فأرجو أن أكون قد وفقت فيما هدفت إليه وإلا فحسبى أننى اجتهدت، والمجتهد المخطئ لا يحرم من الأجر.

ثبت المصادروالمراجع

١. القرآن الكريم.

٢. الأدب وفنونه – دراسة ونقد – عز الدين إسماعيل – دار الفكر العربى – القاهرة – الطبعة التاسعة – ٢٠١٣م.

٣. الأدب ومذاهبه – محمد مندور – دار نهضة مصر – القاهرة – الطبعة السابعة – ٢٠٠٨م.

٤. ازدهار وسقوط المسرح المصرى – فاروق عبد القادر – تقديم جرجس شكرى – إصدارات مكتبة الأسرة – القاهرة – ٢٠١٥م.

٥. إشكال الغرب والخصوصيات – عبد الرحمن بن زيدان – مجلة فصول – المجلد الثالث عشر – العدد الرابع . شتاء ١٩٩٥ م .

٦. أصول التجريب فى المسرح المعاصر – النظرية والتطبيق – هناء عبد الفتاح – مجلة فصول – المجلد الرابع عشر – العدد الأول ربيع ١٩٩٥ م .

٧. بنية المسرحية الشعرية فى الأدب المغاربى المعاصر – عز الدين جلاوجى – مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير – جامعة المسيلة . المغرب – ٢٠٠٩م.

٨. تاج العروس من جواهر القاموس – الزبيدي – تحقيق مجموعة من المؤلفين – دار الهداية د ط . د ت.

٩. تاريخ المسرح ومدارسه – جميل حمداوى – ط الأولى – ٢٠١٩ – د. ط.

١٠. التجريب المسرحى بين التنظير والتفعيل. هيثم يحيي الخواجة – مجلة فصول– المجلد الرابع عشر – العدد الأول ربيع ١٩٩٥ م .

١١. التجريب فى مسرح محمود دياب– باب الفتوح نموذجاً – سامى سليمان أحمد – مجلة فصول – المجلد الرابع عشر – العدد الأول . ربيع ١٩٩٥م .

١٢. تفسير ابن كثير – دار طيبة – الطبعة الثانية – ١٩٩٩م.
١٣. تفسير الطبرى المسمى "جامع البيان" – تحقيق أحمد محمد شاكر – مؤسسة الرسالة – الطبعة الأولى – ٢٠٠٠ م.
١٤. تفسير القرطبى المسمى "الجامع لأحكام القرآن" – تحقيق سامى البخارى – دار عالم الكتب – الرياض – ٢٠٠٣.
١٥. توظيف التراث فى المسرح– عز الدين إسماعيل – مجلة فصول– المجلد الأول – العدد الأول ١٩٨٠ م.
١٦. التيارات المسرحية المعاصرة – نهاد صليحة – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – مكتبة الأسرة – ١٩٩٧م – د.ط.
١٧. الخطاب المسرحى مفاهيمه وآليات اشتغاله (عماد الدين خليل نموذجاً) – نورة الغزاوى – دار كنوز المعرفة للنشر – الأردن – الطبعة الأولى . ٢٠١٨ م.
١٨. دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية – محمد برى العواني – منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة – دمشق – د.ط– ٢٠١٣ م.
١٩. الدراما فى القرن العشرين – بامبرجا سكوين – ترجمة محمد فتحى – دار الكتاب العربى – القاهرة – د ط . دت.
٢٠. دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى – محمد غنيمى هلال – دار نهضة – القاهرة – د. ط – د. ت.
٢١. ديوان صلاح عبد الصبور – ط دار العودة بيروت ١٩٧٥– د.ط.
٢٢. السرد فى المسرح – عواد على – مقال فى صحيفة العرب على الشبكة العنكبوتية بتاريخ ٢٠١٧/٦/٢٥.

٢٣. غواية المتخيَّل المسرحى: مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد – عواد على – المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء – الطبعة الأولى – ١٩٩٧.
٢٤. الفضاء المسرحى . تحرير/ جيمس ميردوند – ترجمة/ محمد سيد وآخرون – إصدارات أكاديمية الفنون . الطبعة الثانية د.ت.
٢٥. الفضاء فى المسرح – باتريك بافيس – ترجمة محمد سيف – مجلة الأقلام – السنة ٢٥ – العدد ٢ – بغداد ١٩٩٠.
٢٦. الفعل المسرحى – فى نصوص ميخائيل رومان – حازم شحاته – مكتبة الأسرة – ٢٠١٤ م – د.ط.
٢٧. فى النقد المسرحى – محمد غنيمى هلال – دار نهضة مصر – القاهرة – د.ط– د.ت.
٢٨. القاموس المحيط – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادى – دار الجيل – بيروت – د ط– د ت – جـ١.
٢٩. قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر – دراسة مقارنة – عز الدين إسماعيل – دار الفكر العربى – ١٩٨٠م – د.ط.
٣٠. لذة التجريب الروائى. صلاح فضل – دار أطلس للتوزيع والنشر – القاهرة – الطبعة الأولى – د.ت.
٣١. لسان العرب – ابن منظور – دار إحياء التراث العربى – بيروت – الطبعة الثالثة – ١٩٩٩ م.
٣٢. محاكمة رجل مجهول – عز الدين إسماعيل . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م . د ط.
٣٣. محاكمة سقراط – محاورات "أوطيفرون"، "الدفاع"، "أقريطون"، ترجمة وتقديم عزت قرني – دار قباء – مصر، الطبعة الثالثة ٢٠٠١ م.

٣٤. مدرسة المتفرج – قراءة المسرح – آن أوبر سفيلد- ترجمة إبراهيم حمادة وآخرون – مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون د ط- د ت.
٣٥. المسرح – محمد مندور – نهضة مصر – القاهرة – الطبعة الرابعة- ٢٠٠٨م.
٣٦. المسرح الشعرى بعد شوقى – محمد عبد العزيز الموافى – دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة – الطبعة الثالثة – ٢٠٠٧.
٣٧. المسرح الشعرى جنساً أدبياً – معتز سلامة – مجلة فصول – العدد ٩١، ٩٢ خريف ٢٠١٤ . وشتاء٢٠١٥ م.
٣٨. المسرح المصرى المعاصر – محمد مندور – نهضة مصر – القاهرة – د.ط- د.ت.
٣٩. مسرح صلاح عبد الصبور – قراءة سيميولوجية- أحمد مجاهد – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – ٢٠٠١ م – د.ط.
٤٠. المسرح فى الوطن العربى . على الراعى – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – العدد ٢٥ – ١٩٩٧.
٤١. المسرح والتجريب والمأثور الشعبى بين الفن والصناعة والعلم والإيديولوجيا – عبد الكريم برشيد – مجلة فصول – المجلد الثالث عشر – العدد الرابع . شتاء ١٩٩٥ م .
٤٢. المسرح والعلامات – إلين أستون وجورج سافونا – ترجمة سباعى السيد – إصدارات أكاديمية الفنون – القاهرة – د. ط – دت.
٤٣. المسرح والمرايا – شعرية الميتامسرح واشتغالها فى النص المسرحى العربى والغربى – حسن يوسفى – موقع اتحاد كتاب المغرب، د.ط، د. ت.

٤٤. معجم العين – الخليل بن أحمد الفراهيدي – تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي– دار الرشيد للنشر ، الجمهورية العراقية – منشورات وزارة الثقافة والإعلام –١٩٨٢م.
٤٥. معجم اللغة العربية المعاصرة– أحمد مختار عبد الحميد عمر. بمساعدة فريق عمل – عالم الكتب – الطبعة الأولى ٢٠٠٨م.
٤٦. معجم المسرح – باتريس بافي – ترجمة ميشال ف خطار– مركز الدراسات الوحدة العربية – بيروت – الطبعة الأولى م٢٠١٥.
٤٧. المعجم المسرحى – مارى إلياس وحنان قصاب – مكتبة لبنان ناشرون – لبنان – الطبعة الثانية – ٢٠٠٦ م.
٤٨. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية – إبراهيم حمادة – مكتبة الأنجلو المصرية – ط الثالثة – ١٩٩٤م.
٤٩. المعجم الوسيط – مجمع اللغة العربية . مكتبة الشروق الدولية . الطبعة الرابعة . ٢٠٠٤ م.
٥٠. ملاحظات عن التجريب – جلال حافظ – مجلة فصول – المجلد الثالث عشر– العدد الرابع شتاء ١٩٩٥ م .
٥١. مناهج النقد الأدبى المعاصر تنظيراً وتطبيقاً – دسوقى أحمد إبراهيم – تقديم حسن البنا عز الدين – مكتبة الآداب – الطبعة الأولى – ٢٠٠٩.
٥٢. الميتاتياترو (المسرح داخل المسرح) – رضا غالب – تقديم مدكور ثابت – أكاديمية الفنون – القاهرة – د.ط – د.ت.
٥٣. النحو الوافى – عباس حسن – دار المعارف – مصر – الطبعة الخامسة عشرة – د.ت.

٥٤. نظريات القراءة والمشاهدة – سوزان بينيت – ترجمة سامح فكرى – مجلة فصول – المجلد الثالث عشر – العدد الرابع شتاء ١٩٩٥ م.
٥٥. النقد الأدبى الحديث – محمد غنيمى هلال – دار نهضة مصر – القاهرة – الطبعة الأولى ٢٠٠٤ م .