الذهنية فى مسرح توفيق الحكيم
"شهرزاد أُنموذجاً"

إعداد

د.بهلول أحمد سالم

أستاذ الأدب الحديث المساعد

كلية التربية ــ جامعة دمنهور

مجلة الدراسات التربوية والانسانية ــ كلية التربية ــ جامعة دمنهور

المجلد السادس- العدد الثالث- لسنة 2014

doi : 10.12816/0010462

الذهنية فى مسرح توفيق الحكيم
"شهرزاد أُنموذجاً"

د.بهلول أحمد سالم

المقدمة

الحمد لله الذى علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، وأصلى وأسلم على خير من تعلم وعلَّم سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً كثيراً.. وبعد:

فإنّ المسرحَ العربي قد اعتمد فى نشأته البكر على تقنيات المسرح الأوروبي وأنماطه اعتماداً مطلقاً ، ثم أخذ يشق سبيله فى التربة العربية نحو التطور والرقى بفضل طائفة من المسرحيين العرب الأوائل الذين ارتأوا سمو رسالتهم فى ترسيخ دعائم هذا الفن الوافد فى تربتهم وفى أحضان لغتهم العربية ومن أبرز هؤلاء على سبيل المثال؛ مارون النقاش، وأخوه سليم النقاش،ويعقوب صنوع، وجورج أبيض، ومحمد عثمان جلال، وخليل اليازجى، وتوفيق الحكيم....وغيرهم.

ويُعدُّ توفيق الحكيم رائداً فى هذا المجال حيث لعب دوراً بارزاً فى ازدهار هذا الفن الأدبي الجديد وتطوره، خاصة بعد عودته من فرنسا تلك العودة التى حملت معها أفكار المسرح الأوروبي(الفرنسي) وتقنياته وطرائقه لغرسها فى تربتنا العربية، ومن ثَمّ راح الحكيم بعينه اللاقطة التى لاتكتفى برؤية الظواهر الكونية المجردة ولا تقف عند حدودها الدنيا، وإنما ترى ما وراءها بنظرة ميتافيزيقية تستبطن المجردات الذهنية وتبحث عن مغزاها ومدلولاتها، راح يتتبع طرائق وتفاصيل المسرح الفرنسي الفنية والفكرية للاستفادة منها فى تأسيس وتطوير المسرح العربي بأشكاله وأفكاره وآلياته الإبداعية .

وقد أثرى الحكيم مكتبة المسرح العربي والعالمي على حد سواء بعشرات الأعمال المسرحية ذات الاتجاهات الفنية المتنوعة والتى من أشهرها؛المسرحيات الذهنية أو المسرحيات الفكرية (مسرحيات الأفكار كما يسميها بعض الدارسين)،

وهى نَمطٌ مسرحِيٌّ جديد لم يألفه المسرح العربي من قبل. نمطٌ يُكتب لا ليؤدى على خشبة المسرح وإنما يُكْتَب ليُقْرأ ويُسْتَمتع به وتدور أحداثه على خشبة الذهن الإنساني فتتحول الأفكار إلى شخصيات وهمية مخترعة أو شخصيات اعتبارية تتصارع داخل الذهن.

ومن أوائل المسرحيات الذهنية التى كتبها الحكيم بعد عودته من فرنسا سنة 1928؛ مسرحية (شهرزاد)، ثم مسرحية (أهل الكهف)،هاتان المسرحيتان اللتان تمثلان أصدق نماذج الذهنية ــ إن جاز لنا هذا القول ــ فى مسرح الحكيم، فلقد كان لهما كبير الأثر فى شهرة الحكيم المسرحية بما أحدثتاه من دوي هائل فى أوساط المفكرين والمثقفين والأدباء العرب والأوروبيين على حد سواء، فقامت حولهما العديد من الدراسات، والآراء النقدية والتحليلية المتفاوتة بين مؤيد مُسْتَحسِن أو رافض مُسْتنكِر، وبكتابتهما استطاع الحكيم أن يحدد الأطر الفنية للقصة التمثيلية الذهنية المجردة تحديداً دقيقاً احتذاه من تَبِعَه من كُتَّاب المسرحية النثرية وخاصة الذهنية منها.

وقد جاءت هاتان المسرحيتان التجريديتان بوصفهما عملين ذهنيين يقومان فى المقام الأول على فكرة واحدة ذات وجهين تعالج طبيعة الصراع بين الإنسان وقوى الطبيعة الأخرى؛ فمسرحية أهل الكهف تقوم على فكرة الصراع بين الإنسان والزمن،أما مسرحية شهرزاد فإنها تعالج قضية الصراع بين الإنسان والمكان، فالاثنتان معاً تناقشان مناقشة فلسفية العلاقة الزمكانية بالإنسان وموقفه منهما، ومدى قدرته على مواجهتهما وطبيعة هذه المواجهة وآلياتها.

وقد وقع اختيارى على مسرحية شهرزاد باعتبارها أول ما كتب الحكيم من أعمال إبداعية(مسرحية) بعد عودته من فرنسا مباشرة، فجاءت كاشفة لتحولاته الفكرية والعقائدية والسياسية، ومدى تأثره بمقومات الفن والفكر السائدة فى

أوروبا آنذاك، وانعكاسات ذلك على رؤية الفلسفية لقضايا وطنه ومشكلاته،و تحديده لتوجهاته الفنية والعقائدية.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن أقسمها إلى عدة مباحث متداعية يستدعى سابقها اللاحق منها عبر تراتب منطقى متضافر،وسياقات فكرية متنامية، صدّرتُها بردْفٍ تأسيسي للمقدمة أوجزت فيه تاريخ ظهور المسرح فى المشرق العربي وأنماطه وطبيعته الأدائية،مع ذكر أهم رجالاته والمهتمين به،وأشهر أعماله، ثم عرضت بإيجاز لمفهوم الذهنية وغاياتها وآليات بناء المسرحية الذهنية ودور الحكيم فى تأطيرها، تأتى بعدها القراءة التأويلية – ولا أقول التحليلية ــ للمسرحية عبر شارة دالة جامعة وسمتها بـ:على مائدة شهرزاد ؟!.احتضنت بين جناحيها طائفة من العناوين الشارحة والمفسرة لمضامين هذه الشارة الجامعة قوامها حبَّاتٍ أربع تمثل مجتمعةً قلادة عقد هذه الدراسة تمظهرت علاماتها الواسمة فى :

ــ شهرزاد (الدوافع والأهداف)

ــ عرضٌ .. وتحليلٌ.

ــ تأويلٌ استبطانيّ.

ــ صفوة التأويل.

هكذا شغلت الدراسةُ نفسَها بمسرحية (شهرزاد)، فقامت بقراءتها قراءة استبطانية متأنية ترى ما وراء النص، تستجلى عوالمه الماورائية، وتكشف عن مضامينه الفكرية، وتجلياته الذهنية، وطبيعته البنائية وعلاقة ذلك كله بالواقع المعيش وبالحالة السياسية التى عاشتها البلاد (مصر)آنذاك، ثم ختمتُ الدراسة بتحديد مجموعة من أبرز النتائج التى توصلت إليها الدراسة.

ولا أدَّعى بقراءتي لهذا النموذج الإبداعي الذهني من مسرح الحكيم أننى قد سبقت الآخرين فى هذا المنحى من القراءة والتأويل، ولكني أُقِرُّ بوجود عشرات المقالات والدراسات النقدية والفنية حول مسرح توفيق الحكيم عامة وهذه

المسرحية خاصة، ولكنها عين الرائي بمنظار نفسه رغم تواضع علمها ومحدوديتها التأويلية واعترافها بالاستفادة من آراء سالفيها،فما الليث إلا عِدَّة خراف مهضومة،وقد حداني الأمل من تأملي لهذا النموذج المسرحي أن أُوَفّقَ فى تقديم رؤيتي الفلسفية الذاتية للأشياء والموجودات والأفكارالتى حملتها مسرحية شهرزاد عبر الاستفادة من معطيات المناهج النقدية التقليدية والحداثية وفق ما تستدعيه معطيات الدراسة وتوجهاتها النفسية والفكرية والبنائية. ولا تثريب علينا فى هذا فإن شوارد العلم كالأبكار الحسان تزداد بهاءً كلما كررنا النظر إليها .

كما لا يُعَدُّ من نافلة القول:اعترافي بأنني لم أؤصل بعملي هذا منهجاً جديداً فى دراسة النص المسرحي أو أنني حققت بدراستي هذه النموذجَ المثال الواجب احتذاؤه فى دراسة النصوص المسرحية ونقدها، ولكنه جَهْدُ المُقِلِّ الحريص على اجتناب مواطن الزلل وغياهب الغفلة اللتين تشوبان ــ غالباً ــ العمل البشرى بالنقصان.

وحَسْبي مع هذا أنني اجتهدت صادقاً مخلصاً ما وَسعني جهدي، فإنَّ سبيلَ المجتهدين الصادقين محمودةٌ عواقبه مهما عاندتهم الأقدار،أو استعصت على مداركهم الأفكار، أو آلمتهم المصاعب والأخطار، فذلك كله فى شِرْعَتِهم أشهى من جَنى النحل فى الفم.

فإن أصبتُ المراد فبفضل من الله سبحانه وتعالى الذى به وحده تتم الصالحات وتُدْرَك المُنى، فهو القائل:" وما بكم من نعمة فمن الله ....".وإن كانت الأخرى ــ وأعوذ بالله منها ــ فمن نفسي، فطالما اتُّهِمَتْ النفسُ الإنسانيةُ بالتقصير والتفريط .

واللهَ أسالُ أن يلهمنا العلم النافع

ويهبنا الصبر فى تحصيله

إنه ولىّ ذلك والقادر عليه.

رِدْفٌ تَأْسِيسيّ

رغم إيمان الباحثين والمفكرين العرب بوافدية المسرح إلى مجتمعاتنا من منبته الأوروبي فإنهم فى المقابل آمنوا بوجود أنماط وأشكال من الفرجة ومجالس التفكه والتندرالعربية التلقائية التى أفرزتها الحياة الأولية بوصفها مجالاً فطرياً تلقائياً تبحث فيه عن المرح والتسلية والنقد الاجتماعي التلقائي لمناقص حياتية معيشة،ومن ثم شغلت هذه القضية التأصيلية الباحثين فراحوا يبحثون عن البدايات الأولى للمسرح العربي ولو فى أبسط أشكاله وتقنياته المتمثلة فى تجمعات الأفراح و الأسواق الأدبية والمحافل الخطابية كسوق عكاظ وهجر وعمان واليمن ..وغيرها، وكذا فى مجالس القبائل ومنتدياتها حيث يجتمع الناس فيشاهدون ويستمعون إلى المتبارين من الخطباء والشعراء والفرسان ... وغيرهم من أصحاب المواهب والحرف.

ومع ذلك لا يمكن أن نعدَّ ما أنتجته هذه المنتديات والتجمعات مسرحاً ولو بدائياً لافتقاده لأيسر أسباب المسرح وتقنياته، حيث لا يعدو هذا النشاط كونه تفاعلاً اجتماعياً تلقائياً أفرزته طبيعة الحياة العربية القديمة التى تميل إلى الإيمان بالمحسوس أكثر من إيمانها بالمجرد أو الميتافيزيقي، ومن ثم اتجهت العقلية العربية إلى الالتقاط المباشر للأشياء والإدراك الحسي لها، وهذا بالقطع يتنافى مع طبيعة الأعمال المسرحية التى تفرض القيام بأمور خاصة من تصوير وتمثيل وخلق للتماثيل والشخوص وما شابه ذلك من مظاهر الابتكار والإيجاد من عدم، وجميع ذلك نهى عنه الإسلام ووقف منه موقف التحريم والرفض القاطع فانصرفت الأذهان عن التفكير فى هذا المسكوت عنه أو تأمله والخوض فيه وبالتالي وقفت معرفة العربي القديم لأشكال الفرجة واللهو والتسلية عند حدود التفاعلات البشرية التلقائية والعادات السلوكية اللحظية التى يفرزها

الموقف ويتحكم فيها المكان والمزاج الآني دون أن يتوارد إلى الذهن أن تكون هذه الإفرازات الحياتية اليومية مسرحاً أو لوناً من ألوانه أو أشكاله .

مع هذا لا يمكن تجاهل أول مسرح عربي جمع بعضاً من تقنيات المسرح الحديث من صوت وضوء وأماكن تجمع ونظارة ظهر فى القرن السابع الهجري يتمثل فى ظاهرة(خيال الظل)تلك الظاهرة التى وجد فيها عدد من الباحثين والدارسين للمسرح العربي وبداياته نواة صالحة لأول مسرح عربي حقيقي عرفه التراث العربي.[2]

وقد ظهر فن خيال الظل أول ما ظهر على يد العراقي شمس الدين محمد بن دانيال الموصلي، الملقب بيوسف الخزاعى المولود سنة 646هـ /1148م الذى هاجر إلى مصر بعد اجتياح التتار لبلاده، وفيها ــ مصر ــ راح يهتم بهذا الفن وينتقل به خطوات جادة إلى الأمام فيؤلف فيه عدداً من النصوص منها على سبيل المثال كتابه : فن خيال الظل الذى يحوى ثلاث مسرحيات هى؛(طيف الخيال، وعجيب وغريب، والمقيم والضائع والغريب).

ولمسرح خيال الظل نمطان يختلف أحدهما عن الأخر اختلافاً يسيراً، فأما أولهما:فهو عبارة عن منصة توضع قبالة رحبة من الرحبان وتكون هذه الرحبة مثابة مكان للنظارة والمنصة بمثابة المسرح ولكنه ليس مسرحاً يؤدى إلى ما وراءه من حجرات وإنما تستعرضه شاشة بيضاء وراء مصباح كبير من مصابيح الزيت ، وبين المصباح والشاشة رسوم من الجلد تتحرك على قضبان فتظهر ظلال هذه الرسوم على الشاشة أمام الناس ،أما النمط الثانى: فهو أكثر مرونة من الأول لأنه يستغنى عن المصباح ويستبدله بنار توقد من القطن والزيت، أما الرسوم فيحرك كلا منها عودان من الخشب والرسوم هى أشخاص المسرحية بأسمالها وأخلاقها وأزيائها، ولكنها لا تقوم بذاتها، وإنما يحركها أفراد الفرقة ويسبغون عليها الأوصاف ويتحدثون على ألسنتها، ويستخلصون من

العلاقات والأحداث العظة المطلوبة، وقد يتدخلون فى سياق المسرحية سائلين أو مجيبين أو شارحين .[3]

ويرى الدكتور على الراعى فى خيال الظل مسرحاً عربياً من ناحية الشكل والمضمون ولا يفصله عن المسرح الحديث إلا" أن التمثيل فيه كان يتم بالواسطة عن طريق الصور يحركها اللاعبون ويتكلمون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون ويتصالحون نيابة عنها جميعاً ".[4]

على أية حال لسنا بصدد الحديث عن معرفة العرب القدماء للمسرح من عدمه ، فقد نالت هذه القضية اهتمام عدد لابأس به من الباحثين والدارسين على حد سواء بما يجعل من نافلة القول الخوض فى هذه القضية هاهنا .[5]

أما عن البدايات الحقيقية الأولى للمسرح العربي الحديث فقد جاءت بذورها مواكبة للنهضة الثقافية والاجتماعية والفكرية التى أحدثتها الحملة الفرنسية بمجيئها إلى الشرق(مصر)سنة 1798– 1810م ، تلك الحملة التى نبهت الأذهان إلى ضرورة التخلص من النمط الفكري الرتيب الذى أغرق العرب فيه أنفسهم رَدْحاً طويلاً من الزمن وخاصة بعد انهيار الدولة العباسية الفتية، وسيطرت المماليك والأتراك من بعدهم على البلاد، ومن ثم ظل العرب بعيدين عن الأخذ بأسباب المدنية الحديثة التى انبثقت ينابيعها فى أوروبا فى منتصف القرن التاسع عشر الميلادي على وجه التقريب.

والمسرح بوصفه لوناً أدبياً يقوم على الخيال والابتكار والخلق الفني الذى قننته الشريعة الإسلامية وفرضت عليه قيوداً أخلاقية وعقائدية حالت دون الإغراق اللامتناهى فى تقنياته أو إعمال الفكر المتحرر فى مثل هذا اللون من الأداء الجمالي الإبداعي إلى أن جاءت الحملة الفرنسية حاملة من بين ما حملته إلى الشرق بعضاً من الأنماط والأشكال المسرحية التى قبلها العقل العربي وتعامل معها بحذر فوقف هذا التعامل والتفاعل عند حدود المعاينة والمشاهدة دون الممارسة أو الأداء .

وقد حدثنا جرجى زيدان عن الدور التى لعبته الحملة الفرنسية فى تعريف العرب بهذا الفن الوافد قائلاً: " إن التمثيل كما هو عند الإفرنج لهذا العهد قد جاءنا مع حملة بونابرت عند قدومه إلى مصر فى جملة ما حمله كالطباعة والصحافة وكان بين رجال حملته العلمية رجلان من أصحاب الفنون الجميلة وكبار الموسيقيين، وقد مثلا بعض الروايات الفرنسية بمصر لتسلية الضباط، واشتغل الجنرال منو بتشييد مسرح للتمثيل.[6]

ومع هذا فقد ظل المسرح بتقنياته الحديثة بعيداً عن الممارسة العربية إلى أن جاء مارون النقاش(1817ــ 1855م)السوري الأصل الذى قام بنقل أفكار وأنماط المسرح الأوروبي إلى المشرق العربي فقام بإعادة عرض وتمثيل المسرحيات الأوروبية بعد صبغتها بصبغة عربية تتلاءم وطبيعة الثقافة العربية، وما يتواءم وقضايا المجتمع العربي، ومن ثم جاء اقتباسه لأفكار المسرح الإيطالي وطرائقه الأدائية بعد أن تعرف عليها عن قرب أثناء إقامته فى إيطاليا فعايش عالمه؛ مشاهدة وقراءة وتتبعاً لتقنياته الفنية والإجرائية فأعجب به، ومن ثم عمد إلى نقله بأشكاله إلى المشرق العربي وساعده أخوه سليم النقاش مع بدايات النصف الثانى من القرن التاسع عشر فاتحاً الباب على مصراعيه أمام المبدعين والمثقفين العرب المهتمين بالمسرح للاستفادة من تقنيات المسرح الأوروبي وفنونه الأدائية.

ولم يقف دور مارون النقاش عند حدود عرض المسرحيات المعرّبة أو المقتبسة بل تجاوز ذلك إلى المساهمة الفعلية فى تأسيس المسرح العربي الخالص بوضعه اللبنة الأولى فى صرحه عندما عرض أول مسرحية عربية (أُلِّفت باللغة العربية) فى منزله وعلى نفقته الخاصة وهى مسرحية (البخيل) سنة 1848م لتكون بمثابة الولادة الحقيقة للمسرح العربي الخالص .

ويأتي يعقوب صنوع(1839ــ1912م) ليسلك الدرب نفسه حيث سافر بدوره إلى إيطاليا لتلقى تعليمه وهناك أُغرم بالمسرح الإيطالي فتَرسَّم سبيل مارون حاملاً رسالته ليقوم بنقل فنون المسرح الإيطالي إلى المشرق العربي فقام بإنشاء أول مسرح عربي حقيقي بحديقة الأزبكية سنة 1870م قاطعاً بذلك شوطاً واسعاً فى تأسيس دعائم هذا الفن، بيد أن أعماله المسرحية التى قام بعرضها آنذاك ظهرت فى زىّ غربيّ (إيطالي) ينُمُّ عن عمق تأثر يعقوب بالمسرح الإيطالي حيث راح يتقمص أدواره، ويقلِّدُ شخصياته وطرائقه ويترجم نصوصه.

وقد ظلت الأعمال المسرحية العربية تدور فى فلك المسرح الأوروبي وتأتم به، رغم وجود محاولات لتعريب عدد من المسرحيات الأوروبية وتمصيرها أو اقتباس أفكارها وإعادة صياغتها فى قالب عربي وكذا ترجمة معانيها وأفكارها والتقاط ما يتناسب منها وطبيعة الحياة العربية والروح المصرية الخالصة.

يُعدّ محمد عثمان جلال رائداً فى هذا المجال فقد نقل إلى العربية عدداً لا بأس به من الأعمال المسرحية الأوروبية ترجمةً واقتباساً ومن أشهر أعماله المُعرّبة والمترجمة على الإطلاق روايات موليير التى وسمها بعد تعريبها بـ: (الأربع روايات فى نخب التياترات)ورواية ترتوف التى أطلق عليها اسم (الشيخ متلوف) ومن ثم سلك سبيله عددٌ أخر من المسرحيين العرب الذين حملوا على عاتقهم التقاط أكثر المسرحيات الأوروبية تعبيراً عن الواقع العربي وترجمتها إلى العربية.

وقد قام الخديوي إسماعيل الذى افتتن بالحضارة الغربية ــ رغبةً منه فى محاكاة الحياة الأوروبية العصرية ــ بجهد محمود فى تأسيس المسرح العربي الحديث الذى خطا على يديه خطوات واسعة نحو التطور والرقى، فقد اهتم بأهل المسرح وشملهم برعايته وقام بإنشاء المسرح الكوميدي1869م، ثم مسرح الأوبرا فى العام نفسه، ثم مسرح الأزبكية الذى يعد النواة الأولى للمسرح العربي، وبلغ من اهتمامه بالمسرح أن استجلب الممثلين والممثلات من أوروبا

وعمل على رعايتهم والإنفاق عليهم وتشجيعهم عن طريق مشاهدة عروضهم المسرحية والمتابعة النقدية والفنية لها، فكانت له آراء نقدية وتوجيهية كما يتضح من موقفه من مسرحية(الضرتان) ليعقوب صنوع تلك المسرحية الاجتماعية التى تعرض لقضية تعدد الزوجات وتداعياتها على الحياة الاجتماعية، فقد نهى صنوع عن عرض هذه المسرحية.

وعندما وفد سليم النقاش إلى مصر سنة1876م بصحبة فرقته الشامية اتجه المسرح اتجاهاً نوعياً عبر استلهامه تراث الأمة العربية والإسلامية الخالد وتوظيفه توظيفاً آنياً لمعالجة قضايا الواقع المعيش وهمومه فوضع مسرحيات عربية خالصة ذات صبغة تاريخية ودينية رغبة منه فى تقليل الاعتماد على المسرحيات المعربة، منها على سبيل المثال لا الحصر مسرحية؛(عنترة، وناكر الجميل، والأمير محمود نجل شاه العجم ... وغيرها)من المسرحيات التى اعتمدت مادتها على مادة التاريخ العربي والإسلامي بوصفها أنقى النماذج التي يجب الإقتداء بها فى حاضر الأمة ومستقبلها وخاصة فى تلك الفترة المظلمة التى عاشتها الأمة العربية آنذاك .

وبمرور الزمن ازداد الاهتمام بالمسرح خاصة فى مصر حيث ظهر مسرحيون مصريون ينسجون المسرحية اقتباساً وتأليفاً يأتى فى مقدمتهم محمد عثمان جلال الذى يعدّ رائداً فى هذا المجال فى العصر الحديث فقد نقل أفكار عدد من المسرحيات الفرنسية إلى العربية منها على سبيل المثال لا الحصر مسرحيات (راسين) التى أطلق عليها اسم(الروايات المفيدة فى علم التراجيدة) يضاف إلى ذلك تأليفه لعدد من المسرحيات الاجتماعية منها مسرحية عن الخدم والمخدومين." فكان بحق أبا المسرحيات الوطنية فى العصر الحديث".[7]

وقد عرف المسرح فنوناً جديدة مع بدايات القرن العشرين لم تكن مألوفة من قبل فظهرت المسرحية الشعرية لأول مرة تنازع المسرحية النثرية منزلتها

فكانت مسرحية؛(المروءة والوفاء) لخليل اليازجى أول مسرحية شعرية فى الأدب العربي رَدِفَهُ الشاعر محمد عبد المطلب الذى كتب أولى مسرحياته الشعرية (المهلهل أو حرب البسوس) ثم مسرحية(امرؤ القيس) وقد نشرت المسرحيتان سنة1911م.

ولا يعد من نافلة القول أن نُذَكِّر بأمير الشعراء أحمد شوقى صاحب أشهر المسرحيات الشعرية فى العصر الحديث والتى منها؛مسرحية مجنون ليلى،ومصرع كيلوباترا ... وغيرها من المسرحيات التى فتحت الباب واسعاً لانتشار هذا اللون من الأعمال المسرحية، ليلجه عشرات المبدعين المسرحيين شعراً ونثراً أمثال؛عزيز أباظة وعبد الرحمن الشرقاوى وتوفيق الحكيم، وصلاح عبد الصبور،وعلى أحمد باكثير.وغيرهم (*) .

وخلاصة القول :

إن البدايات الأولى للمسرح العربي جاءت شامية المنبت غربية الأرومة مصرية النضج، حيث وقفت المجتمعات العربية على فن أدبي جديد بتقنيات خاصة لم تعهدها من قبل وفدت إليها مع من قصدوا المشرق العربي راغبين طامعين، وكذا مع القافلين من أبناء العروبة من الغرب بعد أن وقفوا على علومه وآدابه وفنونه.

وقد حمل النصف الثاني من القرن التاسع عشر على وجه التقريب تاريخاً لميلاد المسرح فى البيئة العربية، لينطلق المسرح بعدها عبر آفاق العالم العربي على استحياء فكانت مصر هى الحاضنة الوفية له وخاصة بعد أن يمم أهل المسرح الأُوَلْ ــ مارون النقاش وأخوه سليم ثم يعقوب صنوع ـــ وجوههم صوبها فيجد المسرح وأهله فيها من الاهتمام والرعاية ما لم يجده فى غيرها من البلاد العربية وخاصة على يد الخديوى إسماعيل الذى شيّد المسارح وجلب لها الممثلين والممثلات من أوروبا وشملهم برعايته واهتمامه فخطا المسرح بفضله خطوات واسعة نحو رقيه وازدهاره .

ويُعَدُّ تاريخ 1848م هو الأقرب لولادة المسرح العربي الحقيقي ففيه عرضت أول مسرحية عربية خالصة هى مسرحية (البخيل) التى عرضها مارون النقاش فى بيته قبل بناء الخديوى إسماعيل لمسرحي الأوبرا والأزبكية بعدها بدأ المسرح العربي ينسلخ شيئا فشيئا من عباءته الغربية مرتدياً ثوباً عربياً رائقاً .

البعد الوطني فى مسرح الحكيم

يعد الحكيم من أوائل رواد الإصلاح الفكري والسياسي والاجتماعي فى مصر، ومن الذين وظفوا أدبهم وإنتاجهم الفكري لخدمة وطنهم والتعبير عن قضاياه وهمومه وآماله وآلامه، وخاصة فى أحلك الفترات السياسية والاجتماعية سوءاً(فترات الاحتلال) وما تبعها من تداعيات أثرت سلباً على أوجه الحياة المصرية.

وقد حرص الحكيم على تقديم آرائه فى السياسة والمجتمع والفن عبر أعماله الفنية والفكرية انطلاقاً من عاطفته وإحساسه الذاتي، تلك العاطفة التى طالما اهتم بتعادلها مع العقل، حريصاً فى الوقت نفسه على تحقيق ما أسماه بمبدأ التعادلية بين الفكر والفن من ناحية وبين الفن والمجتمع من ناحية أخرى.

وبعد عودة الحكيم من فرنسا مباشرة راح يتلمس الحالة السياسية المتردية فى مصر حيث كممت الأفواه وحجرت الأفكار سيطر الرقباء على الإعلام والفن فعجز الأدباء عن التعبير المباشرعن أفكارهم ومشاعرهم، ومن ثم راح أكثرهم من بينهم الحكيم يختارون نوعية معينة من الموضوعات ليقيموا عليها أعمالهم الفكرية والفنية والمسرحية، ويبثونها أفكارهم ومعتقداتهم بل وتوجهاتهم الثقافية والسياسية والاجتماعية، مكتفين فى أغلب الأحيان بالإشارة دون العبارة والتلميح دون التصريح ساترين أفكارهم بغلالة رقيقة من الرمز لتكون قادرة على حمل أفكارهم والتعبير عن القيم الروحية والسياسية والاجتماعية التى عجزوا عن

التصريح المباشر بها، إيماناً منهم بخطورة دورهم التو عوى والتحريضي نحو أبناء مجتمعهم.

ومن هذا الواقع القاتم والمطبق بشروره وآثامه استمد الحكيم إيمانه المطلــق وإحساسه القوى بأن مصر لابد وأن تولد من جديد، وأنها ستعود إلى الحياة قوية يوماً ما مهما أصابها من موت، ومهما تخلفت عن دورها الحضاري، فإن مــا أصابها لا يعدو إلا أن يكون موتاً مؤقتاً على يد الاحتلال البريطاني،ومن هنــا جاءت أفكار الحكيم فى عدد من الأعمال الفكرية والمسرحية، ففى(عودة الروح) يؤكد على فكرة مفادها أن مصر لا تموت ولا يمكن إلا أن تكون خالدة وسوف تعود إليها الحياة يوماً بتحررها واستقلالها .

وقد ظهرت هذه الفكرة بوضوح فى مسرحية(أهل الكهف) تلك المســرحية التى أرادها الحكيم:" أن تكون مسرحية مصرية ذات موضوع إسلامي، وكانت العاطفة هى الغلاف الذى غلف به فكرة هذه المسرحية".[8]

وعبر أهل الكهف أراد الحكيم أن يتناول قضية (البعث) فى أسمى صورها، ذلك البعث الرامز الذى لا يعنى به بعث الأشخاص وإنما يريد بعث مصر كلها من جديد ووضعها فوق درب الحرية والنهضة بعد أن رضخت ســنين للظلــم والقهر تحت نير الاحتلال وأعوانه من السماسرة والخونة، فنراه يرى البعث من عدة زوايا فلسفية بوصفه هرماً ذى أربعة أوجه :" فالبعث كلمة ذات أربعة أوجه كالهرم، وجهها الأول؛ الموت، ووجهها الثانى؛ الزمن، ووجهها الثالث؛ القلــب، ووجهها الرابع، الخلود ".[9]

ومن هنا أقام الحكيم صراعاً ذهنياً فلسفياً فى مسرحية (أهل الكهف) بين مصر والزمان، وفى مسرحية (شهرزاد) أقامه بين مصر والمكان، ففــى أهــل الكهف رأى أنها (أى مصر)أرادت محاربة الزمن بالشباب، فلم يكن فى مصــر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة، فكل صورة فى مصر هى للشباب من آلهة ورجال وحيوان، كل شئ شابّ، ولكن الزمن قتل مصر، ومع هذا ظلت مصــر

محتفظة بشبابها وستظل، وإذا كان الزمن يحاول قتل مصر، فقد بقى لمصر أن تعيش وتخلد،والقلب(الحب) هو الوحيد القادر على نزال الزمن ومن هنا كان اختياره لقصة أهل الكهف لتعرض فى أعقاب ثورة أُجْهِضَتْ هى (ثورة 1919م) وفى ظل حكم مستبد ظالم، مؤكداً أنه:" لم يبق لمصر كى تستعيد وجودها وتبعث من جديد غير القلب وهو بذلك يرى أن التماسك العاطفي هو الذى سيعيد بناء مصر".[10]

ولا سبيل أمام مصر لكى تخرج من أزمتها الحضارية إلا أن تتمسك بالحب، فبه تستطيع أن تنتزع حريتها واستقلالها ." فخلود مصر وانتصارها لا يكن إلا بالحب وتحرير النفس البشرية من ربقتها فى فترة طغت المادية على الروحية، وفقدان الإنسان للروابط الروحية والمعنوية التى تصله بالحياة وشعوره بالاختناق تحت وطأة المادة وضياع الحقيقة الإنسانية، لذلك كانت دعوة الرمزيين إلى العودة إلى النفس وتحرير أشواقها المكبوتة وحنينها إلى المجهول ".[11] ومن ثم كان لزاماً على الحكيم بوصفه أديباً ملتزماً أن يناضل فى سبيل وطنه وحقه فى الحرية ." ولكن كيف السبيل لو أنه جهر برأيه فى وجه الاستعمار، فهو يعلم يقيناً أنه لو جهر برأيه لفقد عمله وحياته إلى الأبد، ومع هذا فلا سبيل أمامه إلا مخاطبة أبناء مجتمعه فأخذ يغلف أفكاره بغلالات من الرمز حتى يأمن على نفسه من بطش الاستعمار والملكية والحزبية ".[12]لقد كان الواقع المصري سياسياً واجتماعياً بعد الحرب العالمية الثانية يضج مباشرة بالكثير من المشكلات؛ " استعمار بريطاني يتلاعب بآمال المصريين رافضاً إعطاءهم استقلالهم، وملك يحاول استجماع الأقلية الحزبية كى يضرب بها شعبياً جماهيرياً كالوفد الذى فرضه الإنجليز على الملك ف4 فبراير1942م ".[13]

كما كان الشعب المصري منذ زمن بعيد على موعد مع الحاكم الظالم،وحتى فى المرة الأولى التى اختار فيها الشعب الحاكم بنفسه، ينقلب عليه

الحاكم ــ ويتحكم فى مقدراته ويسلب إرادته، وهذا ما فعله محمد على بعد أن ثبّت أركان ملكه نراه يعتبر نفسه مالكاً للأرض ومن عليها، وعندما ارتقى الخديوي* إسماعيل عرش مصر راح يغرق البلاد فى الديون، وفتح باباً واسعاً للتدخل الأجنبي فى شئون مصر، ولما خلفه الخديوي توفيق كان ضعيف الشخصية حاقداً على شعبه فازداد التدخل الأجنبي فى شئون البلاد، ولم يكن عهد الخديوي عباس حلمي أقل سوءاً من سالفيه وظلت البلاد ترزخ تحت نير الاحتلال وعملائه من الخديوي وأعوانه وراحت الأمور تزداد سوءاً طوال النصف الأول من القرن العشرين وخاصة بعد فشل ثورة1919م فى تحقيق أهدافها، وقيام الحربين العالميتين الأولى والثانية، وقبل ذلك كله لا ننس عهدي المماليك والعثمانيين وما أصاب المصريين فيهما من ظلم وقهر.

هذه هى مصر وتلك هى حالتها السياسية والاجتماعية التى عاشتها، فيكف للحكيم وقد أدرك بعقله وإحساسه ذلك كله وبما يحمله من حس وطنى،وبما عرف عنه من حرص المثقف، كيف له أن يتنصل من دوره التنويري والتحريضي نحو وطنه، والدفاع عن قضاياه وحريته، كيف لا يفعل وهو القائل :" ما من فنان أياً كان أن يمكن أن يتنصل عن مسؤوليته نحو عصره ومجتمعه وأنا شخصياً لا أستطيع أن أتصور فناناً بهذا الشكل خصوصاً فى عصرنا الحاضر".(14)

هناك واجب حتمي فرض على الفنان هو مناقشة قضايا وطنه ومشكلاته والحكيم بوصفه فناناً وضع فى هذه الظروف التى لا سبيل أمامه إلى تجاهلها فلجأ إلى عقله وفكره وثقافته فى صناعة عمل يبث فيه أفكاره وآراءه دون أن يصيبه من جرائها أى أذى، فأخذ يتساءل مناقشاً عدة أسئلة دارت فى حينها على ألسنة المثقفين المصريين منها.هل حققنا سلاماً عالمياً؟هل حققنا حرية مصر بعد الدستور؟. هل وصلنا إلى شيء حقاً؟. لقد كان منفذه الوحيد للإجابة على هذه الأسئلة يتمثل فى المسرحية الذهنية التى تحتاج إلى حوار أساسي وقليل جداً من

الأحداث التى يمكن أن تحرك الحوار الذى هو عند الحكيم أداة للتعبير عن الإنسان ".[15]

فلا عجب إذن أن يلجأ الحكيم إلى الرمز ــ كما أشرنا ــ فى مسرحيتى أهل الكهف، وشهرزاد، وغيرهما من الأعمال الفكرية. فليس أمامه من سبيل إلا أن يغلف مسرحيته بغلاف أسطوري. " لأن الأسطورة ما هى فى حقيقتها إلا إدراك رمزي لحقائق الحياة الإنسانية التى قد تكون قاسية وأليمة الوقع على النفس الإنسانية، واتجه أيضا إلى الرمزية وتغليف المسرحية بغلاف أسطوري لأن الحالة السياسية فى مصر لم تكن تعطى المؤلف حرية التعبير عن نفسه، فكان اللجوء إلى الرمز خير الطرق وأسلمها للتعبير عن رأيه".[16]

وإن كان الحكيم فى مسرحية أهل الكهف قد اختار بلداً بعيداً عن مصر لتدور فيه الأحداث إلا أنه فى الحقيقة يقصد به مصر التى كان واقعاً تحت تأثيرها بثوبها القديم وهو يقرأ الكتب السماوية ويتتبع تفاسيرها ليكتب مسرحيته، ومع هذا كله فقد قيل أن الحكيم حمل تهمة السير وراء كل من حاول النيل من مصر بتركه أصحاب الكهف يتجهون إلى كهفهم معلنين استسلامهم ويأسهم من الحياة .

وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن الحكيم قد مَثَّل فى أهل الكهف على سبيل المثال مأساة الإنسان المعاصر(المصري) فى غربته وضياعه، حين لا يستطيع أن يحقق التوازن الكافي بين أشواقه وأحلامه وبين العالم الخارجي المغرق في ماديته ومأساته وهو يلتمس طريقه باحثاً عن حقيقة هذا الوجود وكيفية التعامل معه والتكيف مع متغيراته وتداعياته، فما شعور أهل الكهف بالغربة والضياع سوى لافتقادهم تلك الصلات المعنوية والروحية من جهة، وعجزهم عن إيجاد الرابط القوى الذى يربطهم بهذا الوجود من جهة أخرى، وما شعور شهريار عندما خرج إلى الصحراء هائماً على وجهه باحثاً عن حقيقة لن يصل إليها أبداً،

حقيقة لا وجود لها إلا فى مخيلته وحده، افترضتها مخيلته الغارقة فـــى عـــالم الميتافيزيقا بعد أن أفقدته شهرزاد صوابه وسلبته عقله واستلبت مشاعره .

ذهنية الحكيم

الجوهر.. والغاية

المسرحية الذهنية هى التى تتحول فيها الأفكـــار المجـــردة مـــن مظهرهـــا الوظيفي إلى أبطال وشخصيات حية تتحاور فوق خشبة الذهن الإنساني بدلاً من خشبة المسرح، فالمؤلف للمسرحية الذهنية يقيم مسرحه داخل الذهن ويســـتبدل بالأشخاص العاديين أفكاراً تجول فى الخاطر وتقوم بدور الظـــواهر الجســـمية والفيزيقية وتؤدى رسالتها الفنية أداءً فلسفياً يغوص فى المطلق من المعاني ولا يقنع بالدلالات القريبة والمباشرة وإنما يكسو الأفكار بغلالات رقيقة من الإيحاء والرمز التى تفرض على المتلقي نمطاً تأملياً وتأويلياً دقيقاً لفك شفرتها وكشـــف غموضها واستكناه مضامينها.

وتقوم المسرحية الذهنية بمعالجة قضية عامة أو فرضية بحتة يتأملها الفكر ويعالجها ويحللها بعيداً عن حركة الواقع، وينظر إليها نظرة تجريدية. فإذا كان المسرح الأرسطى يقوم على الصراع بين الفعل ورد الفعل فإن المسرح الذهني يحصر اهتمامه فى نطاق التأمل الفكري وصراع الأفكار عبر التجريد، ففى كل مسرحية ذهنية يفترض الحكيم فرضية ما ثم يعالج نتائج هذه الفرضية لينتهـــي من مجموعها إلى أن الإنسان شبكة من العلاقـــات الزمكانيـــة التـــى لا يمكنـــه الخروج منها، ففى(أهل الكهف)على سبيل المثال يفترض أن الله أمات القوم ثـــم بعثهم بعد ثلاثة قرون، ثم يدرس حياتهم بعد بعثهم وينظر كيف سيتصرفون فى الحياة الجديدة، وحدود رؤيتهم لعالمهم وموقفهم منه.

وفى(عودة الشباب) يفترض أن شيخاً عاد بعقل الشيخوخة إلى فترة الشباب فكيف سيتصرف؟وفى(رحلة إلى الغد) يفترض أن أناساً انطلقوا بمركبة فضائية إلى الأمام قرابة300 سنة، فكيف سيتصرفون فى مكان وزمان آخرين؟.وينتهي

الحكيم من هذه الفروضات إلى أن الإنسان ابن بيئته، وهو أسير زمان ومكـــان محددين وإذا فقد علاقاته بزمانه ومكانه فالأفضل له أن يموت ".[17]

ولم يكن هدف الحكيم من كتابة المسرحيات الذهنية أن تمثل علـــى خشـــبة المسرح كما أشرنا آنفاً ولم يكن التمثيل هو الدافع لتأليفها وإنما النظر إليها على أنها نصوص إبداعية تقرأ ويستمتع بها دون مسرح وقد وضح الحكيم غايته تلك قائلا:"..... إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة، ليقرأ على أنه أدب وفكر".[18]

وقد ساعد سفر الحكيم إلى أوروبا على بلورة مفهوم الذهنية لديـــه وتكـــوين أيديولوجية ثقافية خاصة به لا تكتفي بظواهر الأشياء ولا تقنع بعللهـــا الأولـــى وإنما تجعل وكدها وشغلها الشاغل الغوص فى غمارها والبحث عن تفاصـــيلها الدقيقة ومنمنماتها الغائرة، وإيجاد تفاسير مقنعة لوجودها، ومن ثم استقى الحكيم فكرة المسرح الذهني من البيئة الأوروبية وأنماطها الفكرية وطرائقها الإبداعية، وتحول به إلى بيئته العربية بما يتواءم وأيديولوجياتها الثقافية وأنساقها الفكريـــة وبنيتها الاجتماعية

كما ساهمت فى رسم ملامح الذهنية فى نفس الحكيم رغبته فى فتح آفـــاق فنية جديدة أمام المسرح العربي وخلق لون من التنوع بمـــا يتناســـب طـــرداً ودواعي النهضة الحياتية الحديثة."...ولولا دواعي النهضة التى تقضـــى بـــأن تكون كل أنواع الفن فى المسرح وغيره ممثلة لدينا ..وأن نفتح جميع الأبـــواب أمام كل السبل والطرق والأساليب، حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير ولا يعوقه باب مغلق عن اختيار النوع الذى يؤهله له استعداده".[19]

ويبدو أن طبيعة ثقافة الحكيم وتوجهاتها الفلسفية قد لعبت دورها هى الأخرى فى فهمه لتقنيات المسرح الذهني والاستفادة منه ومن ثم مكنته من النسج علـــى

منواله وفتح أبواب جديدة فى الأدب العربي." يمكن أن يقال أنها رفعت من شأن الأدب العربي وأتاحت له أن يثبت للآداب الحديثة والقديمة".[20]

وقد حدد الحكيم سبباً أخر دفعه إلى كتابة المسرحية الذهنية والاهتمام بمثل هذا اللون من الكتابات يكمن فى تجاهل وجود المطبعة." فمنذ عشرين عاماً كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة، لقد كان هدفي وقتئذ فى رواياتي هو ما يسمونه بالمفاجأة المسرحية... ولكني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز...لهذا اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح".[21]

يضاف إلى ذلك مجموعة أخرى من الأسباب الاجتماعية والاقتصادية والنفسية التى وجهت الحكيم نحو كتابة المسرحية الذهنية تتمثل فى:

1. تردى أحوال المسرح العربي وقلة امكاناته الفنية والتقنية بما لم يمكنه (أى المسرح) من حمل أفكار المسرحية الذهنية أو من التعبير بدقة عن أفكار

الحكيم وأهدافه المسرحية.

2. نظرة المجتمع المتدنية أو الرافضة آنذاك لصناعة التمثيل، وتحفظه على قبول أهل المسرح أو التمثيل عموماً(المشخصاتية) وكل مَنْ يتصل بهم باعتبارهم فئة من السطحيين والهامشيين لا يمكن الثقة بهم أو التعامل الطبيعي معهم. .
3. أيديولوجية الحكيم الأسرية المحافظة والمتمسكة بقيم وعادات اجتماعية وطبقية دفعته قسراً نحو دراسة القانون والاشتغال به تلك المهنة التى لا تتناسب طبيعتها وتقاليدها وحرفة التمثيل أو الأعمال المسرحية بما تفرضه على أصحابها من تقاليد ونظم يجب احترامها والالتزام بها، ومن ثم راح الحكيم يشبع رغبته الشديدة فى الكتابة المسرحية عبر هذا النمط التعبيرى

معلناً عشقه لمثل هذا اللون من المسرحيات الذهنية التى لا تحتاج إلى مسرح (بكل تقنياته) لتؤدى عليه، وإنما تستعيض عنه بساحة الذهني الإنساني والمحاورات العقلية، للوصول لغاياتها وتحقيق الهدف منها .

4. الظروف السياسية الصعبة التى تمر بها مصر والمتمثلة فى سيطرة قوى الاحتلال البريطاني على البلاد وفرض أفكارها الاستعمارية التسلطية القائمة على القهر وتكميم الأفواه بما يحول دون تناول المشكلات الحياتية والقضايا السياسية التى تهم المجتمع تناولاً مباشراً أو الجهر بها ومن ثم راح الأدباء يستترون خلف الرموز ويكتفون بالتلميح دون التصريح وتغليف أفكارهم بغلالة رقيقة من الغموض والإيحاء خوفاً من العقاب أو مصادرة أفكارهم والحجر عليها.

هذه الأسباب وغيرها من الأسباب النفسية التى تعود إلى طبيعة الحكيم السيكولوجية الجانحة نحو التأمل الواعي فى الموجودات والبحث عن فسيفساء الكون وتتبع تفاصيل الأشياء وعللها الأولى، علاوة عن طبيعته الانطوائية واعتزاله ــ بقدر ما ــ أماكن التجمعات البشرية ومنتدياتها، تضافرت هذه الأسباب جميعا فشكلت فكر ومن ثم ملامح واتجاهات المسرح الذهني عند الحكيم فأفرزت عدداً من مسرحيات الأفكار مثل؛(أهل الكهف، وشهرزاد، وبيجماليون ، وسليمان الحكيم ، وعودة الشباب ، ورحلة إلى الغد ..... وغيرها)

على مائدة شهرزاد ؟!

- شهرزاد (الدوافع والأهداف)
- عرضٌ .. وتحليلٌ.
- تأويلٌ استبطانيّ.
- صفوة التأويل.

شهرزاد

الدوافع .. والأهداف ؟!

من المتفق عليه بين الدارسين أن حكايات ألف ليله وليله قد احتلــت مكانــاً سامياً فوق صفحة الأدبين العالمي والعربي على حد سواء بشكل لا نكاد نلمــس له نظير فى أى عمل أدبي أخر، فقد عُرِفت حكايات ألف ليلة وليلــة بزخمهــا الأسطوري وعوالمها الغرائبية، وثرائها الفكرى والإنسانى، وأماكنها المُخْترعة الموازية إلى حد بعيد أماكن الواقع.

وقد شاعت فى أدبياتنا العربية حكايات ألف ليلة وليلة فى صورتها الراهنة بعد سقوط بغداد وزوال دولة الخلافة العربية ، وبــدء اضــمحلال الأدب الأدب القديم الرفيع ، وذلك بعد أن ضعف سلطان الخاصة واضــمحل أدبهــم، هيــأ الفرصة وأفسح المجال لشيوع الأدب الشعبي، وأظهر مظاهره الحكايات، ولقــد كان للقصص قبل ذلك وجوده فى النوادر والملح ثم المقامات، ولكنه كان موجزاً وكان منظوراً فيه للديباجة الأدبية ، أما حكايات ألف ليلة وليلة فهــى تصــوير لأحوال الشعب بلغة فى متناول الشعب، وعلى نحو يوافق ويستهوى قلوبه ويفتن خياله ". [22]

ومن ثم أصبحت هذه الحكايات معيناً ثراً يستقى منهــا المبــدعون؛ كتــاب وشعراء، مادة متجددة يقيمون عليها أفكارهم، وتساهم فى الوقت نفسه فى تشكيل ملامح رؤيتهم لعالمهم، ولا غرابة فى ذلك فإن حكايات ألــف ليلــة وليلــة – بوصفها أدباً شعبياً فى المقام الأول ــ تهتم بتصوير حياة الشعوب وما يعتريهــا من تبدُّل وتغير، وبمعنى أدق فإنها تعنى بتصوير الحياة الإنســانية بتــداعياتها المتباينة، والكشف عن طبائع النفس البشرية فى إطار خيالي رائع يخلق عــوالم متجددة من الإبداع فى لغة سهلة ميسرة هيأتها لأن تحتل مكان الصــدارة بــين فنون الأدب الأخرى، فأقبلت عليها أغلب الفئات الاجتماعية للاستمتاع بها لمــا وجدته فيها من مادة أدبية رائعة توافق أمزجتهم وتــروق أســماعهم وتســحر

عيونهم وتأسر قلوبهم، ويفتتن بها كل ذى خيال جامح يعشق الأساطير ويطرب لكل ما هو عجائبي .

والحكيم بوصفه أديباً مفرط الحساسية واسع الخيال والفكر فقد استهوته هــذه الحكايات ومن ثم وقف أمامها ملياً يديم النظر ويقلب الفكر حتــى ســقط علــى شخصية شهرزاد وحكاياتها مع الملك شهريار، فيتخذها محوراً فكرياً يقيم عليه مسرحيته الذهنية " شهرزاد" فكانت أول الأعمال الإبداعية التى نسجها الحكــيم بعد عودته من فرنسا سنة 1928م،عندما شعر بروح الوطنية الرومانسية تسرى فى نفسه كما فى نفوس المصريين جميعاً وخاصة الأدباء والمثقفين والمبــدعين منهم، فقد أدت ثورة1919م ــ التى تعد بمثابة حد فاصل بين عهدين ــ إلــى تبلور الفكرة القومية والوطنية وتغلغلها فى النفوس بما أحدثته من نقلة اجتماعية وثقافية وسياسية وما غرسته فى التربة المصرية من قيم ومفاهيم تحررية، ومن ثم ملكت مصر على الجميع مشاعرهم ووجدانهم وكونت أيديولوجياتهم الفكرية وتوجهاتهم النفسية فاتجهت إبداعاتهم صوب الوطن تشيد به وتدافع عن قضاياه وتبث روح الحب والفداء فى نفوس أبنائه، فهذا على سبيل المثال؛ محمد حسنين هيكل يكتب رواية " زينب" تلك الرواية الرامزة التى تناقش بعضا من مشكلات الواقع المصري فى تلك الفترة، وكذا فعل الأديب محمد تيمور فى كتاباته، وهذا سيد درويش فنان الشعب يقوم بتلحين النشيد الوطني(بلادى .. بلادى .. بلادي ، لك حبي وفؤادي....) وكذا عدد كبير من الأغنيات الوطنية والتى منها:

يا مصر بعدك
مالناش سعادة
لولا اعتقــادنا
بوجــود إلهنا
كنا عبدنا النيــل عبــاده.

وبطبيعة الحال لم يكن الحكيم بمنأى عن هذه الروح الوطنية السائدة آنذاك،بل راح يرفد ــ كما أشرناسالفاً ــ هذا التيار الوطني الجارف بكتاباتــه التنويريــة والتحريضية ــ وأن توشحت بالرمز– فكتب عودة الروح1927م ، وشــهرزاد 1928م وغيرها من الأعمال الفكرية والمسرحية.

لم تكن(شهرزاد) فى نظر الحكيم مجرد قصة الخيال والبذخ والخرافة كمــا فهمها البعض، ولكنها على حد قوله: قصــة الفكرة والحقيــقة العــليا ".[23] تلك الفكرة التى تناقش قضية المصير الإنساني، وصراع الإنسان مع المكان الــذى يحتويه وجهاده فى الفكاك منه والخلاص من ربقته، وهذا منحى رومانسي بــدأ يتسرب وبقوة إلى أعمال المبدعين آنذاك، بما يناسبه من اتجاهات فنيــة تعتمــد التلميح أكثر من التصريح والإشارة قبل العبارة ومحاولة المبدع الهــروب مــن عالمه القاتم والعمل على خلق عالم خيالي موازى يحقق فيه ما عجز عن إدراكه على أرض الواقع.

وقد أراد الحكيم من وراء(شهرزاد) أن يكتب عملاً ذهنياً فلســفياً دراميــاً تتصارع شخصياته فوق خشبة الذهن الإنساني بدلاً من خشبة المســرح، يقــوم على الحوار بين العلم بثوابته وبين المسالك العشوائية الأخرى، وبين الحياة وما فيها من صراعات، وبين الحب بمفهومه السامى والنوازع البشرية الأخرى، ولذا راح يقدم لنا نماذج بشرية متفاوتة الطبائع، مختلفة التوجهات والعقائد والرؤى، وكذا صوراً اجتماعية تكشف عن عذابات الإنسان وصراعه مع الحياة بما فيهــا من مفاتن وإغراءات، وكذا موقف الإنسان من الشهوة بكل مستوياتها، وخاصة شهوة الجسد التى تُبدِّل مفهوم الحب الطاهر وتختزله فى مجرد متعــة حســية تنقضي بمجرد مزاولتها، تلك المتعة المادة التى برزت فى أدق تفاصــيلها فــى موقف العبد النَّهِم الباحث عن متعة الجسد الجميل الذى تحمله شهرزاد.

وفى المقابل تَعرَّض الحكيم للوجه المقابل للشهوة (شهوة الروح) الذى تجلــى فى أروع صوره فى نظرة الوزير العاشق (قمر) لمليكته الفاتنة (شهرزاد) ومــا

يُضمره لها من حب طاهر عفيف، فراح يبحث فى صمت عن متعة الروح وسمو النفس بعيداً عن السقوط فى أوحال الشهوة الجسدية وماديتها كما يفعل العبد .

عرضٌ .. وتحليلٌ

قامت دعائم مسرحية شهرزاد على مجموعة من المقومات البنائية التقليدية التى تمظهرت أبرز ملامحها فى العناصر التالية :

- الفكرة:

أراد الحكيم من كتابته لشهرزاد أن يقدم لنا تفسيراً نفسياً واجتماعياً للسلوك الإنساني، ويمنحنا صورة دقيقة عن موقف النفس الإنسانية من الحياة على اختلاف طبائعها وتباين نظراتها وتعدد مشاربها، بكل ما يكتنف الحياة من خير وشر وما تحويه من متناقضات ورؤى، كما أراد تسليط الضوء على مدى غيرة الرجل الشرقي على المرأة وطبيعة تعامله معها، ومدى شكه فيها وعدم الوثوق بها، وتأثير تلك الغيرة فى توجيه العلاقة بينهما وتحديد ملامحها، تلك الغيرة التى وقفت المرأة عاجزة ــ بكل ما أوتيت من حجج ومعاذير، وما ملكت من سحر ودلال ــ أمام إطفاء جذوتها المستعرة فى صدر الرجل.

فهذا (شهريار)الملك اللاهى المتعطش للشهوة يتمكن الشك من قلبه فتستعر رغبة الانتقام من جنس النساء فى صدره بعد أن وجد زوجته الأولى تخونه فى أحضان عبد وضيع أسود من عبيده، تلك اللحظة الدرامية المؤسفة التى أجهضت الحب فى قلب شهريار ونزعت احترام المرأة من نفسه، وبدَّلت حياته فيقرر بعدها الانتقام من جنس النساء ثمناً لكرامته التى سفحت بين أحضان الشهوة الدنيئة، فراح يتخذ له فى كل ليلة زوجة من حسناوات مدينته يلهو بها طوال الليل قاضياً معها أوطار الشهوة فى أبشع صورها، فإذا ما رسم الفجر ضياءه ولملم الليل عباءته السوداء، وصاحت الديكة مؤذنة بميلاد يوم جديد أُرْسِلَتْ

مضاجعةُ الليل إلى جلاد متعطش لدماء العذارى ليطيح برأسها إرضاء لسيده، وبعد أن استبد الخوف والألم بأهل المدينة حزناً على بناتهم تندفع شهرزاد ابنة وزير الملك نحو أبيها ترجوه أن يقدمها زوجاً لهذا الوحش الكاسر علَّها تتمكن من كبح جماحه وإيقاف شلال الدماء المتدفق من بنات جنسها، فإن أخفقت فإن عزاءها أن تلقى حتفها مثلهن راضية قانعة، وإن نجحت فى تحقيق بغيتها فبلاء دفعته عن عذارى البلدة سيحمدن صنيعها ويقدرن جهدها.

وبالفعل تتمكن الحسناء شهرزاد بحكاياتها المتصلة الحلقات ودلالها الآسر للعقول والقلوب معاً أن تجبر الملك على استبقائها حية ليلة بعد أخرى لعله يحقق متعته العقلية ويقض لذته الروحية من حكاياتها التى لم تنقض فتسكن نفسه إليها وتنسج الألفة خيوطها بين نفسيهما، فتمضى ألف ليلة وليلة يتحول بعدها الملك الغارق فى أحضان المادة ردحاً طويلاً من الزمن إلى باحث بعقله عن حقيقة لا وجود لها إلا فى خياله فقط، فيدير ظهره للواقع هارباً من المادة. من الأرض ليبلغ السماء، فلا هو بقى فوق الأرض ولا وصل إلى السماء، بل ظل معلقاً بينهما، تائهاً يتخطفه الوهم ويستبد به اليأس، صانعاً لنفسه عوالم من السحر والخرافة والوهم عله يصل إلى بغيته أو يحقق ما عجز عن إدراكه على أرض الواقع، ومن هنا تنطلق الأحداث ويحتدم الصراع فيمنحنا الحكيم مستويات شتى من المواقف الإنسانية المتباينة، وصوراً متفاوتة لطبائع النفس البشرية، وهذا ما سنفصله فى قراءتنا التأويلية لأحداث المسرحية .

نقف إذن أمام مسرحية (شهرزاد) ذلك العمل الذهني المطلسم الذى يمثل لوناً أدبياً غرائبياً متميزاً (الفانتازيا) يعتمد الأسطورة محوراً ارتكازياً يقف على أكتافه، يؤسس به الحكيم للمرة الأولى فى أدبنا العربى أركان المسرح الذهني أو ما يسمى بالدراما الذهنية ذلك المسرح الفكري الذى يقيمه الأديب داخل الذهن متجاوزاً بأفكاره، وشخصياته، وأحداثه، وأنماطه الصراعية حدود الواقع، ليصل إلى عالم وهمي افتراضي يريده الكاتب لا لرسم صورة حقيقية ملموسة أو

متكاملة عن الواقع المعيش، ولا للتعبير عنه أو المناقشة المباشرة لمشكلاته وقضاياه وهمومه، وإنما يهدف من ذلك إلى التعبير الرمزي عن محور أو فكرة أو نظرية فلسفية أو نظرة خاصة للطبيعة الإنسانية، ولذا لا نجد لغة الحكيم فى هذا العمل تخاطب العقل خطاباً تلقائياً مباشراً وإنما تسعى إلى عالم ما وراء الوعى (ميتافيزيقي) تستنطقه وتستجلى ملامحه ومكنوناته، وتنتقل به إلى عوالم افتراضية مشحونة بالسحر والجلال والجمال .

- الصراع:

تفجر الصراع فى النص السردى فى اللحظة التى تحس بها الشخصيات بتأزم نفسى أو اجتماعى أو سياسى ناتج عن تناقض جَدِّى غير قابل للمواءمة بين إرادة البطل/الإنسان ورغباته ومعتقداته وبين الأخر الذى يحاول قمع هذه الرغبات والقضاء عليها أو إنهاء وجود هذا الفرد." ولهذا الأخر وجوه متعددة، قد تكون الآلهة، أو أفراداً عاديين مسيطرون، أو سلطة خارجية قمعية، أو المجتمع الذى يعيش فيه الفرد بما يمثله من مؤسسات وقوانين لها من القداسة ما يجعلها أمراً لا راد له،وقد يكون قوى طبيعية أو كونية غالبة لا طاقة لإنسان على مواجهتها أو التغلب عليها أو التكيف معها"[24].

ومن ثم فإن الصراع فى النص السردي ينهض على ثنائية الرغبة/الكبت وتنطوى تحت هذه الثنائية ثنائيات أخرى تنتمى لها ومنها مثلاً(الحياة – الموت) فالموت يمثل كبتاً لرغبة الحياة،(الخير ــ الشر)،والشر يمثل كبتاً لرغبة الخير وغيرها من الثنائيات التى يمكن أن تتشظى من الصراع فى النص السردي وبتعدد هذه الثنائيات تتعدد أوجه الصراع وإن كانت بؤرته واحده .

ورغم تعدد أشكال الصراع وتنوع أنماطه فى مسرحية شهرزاد،إلا أنها تدور حول فكرة واحدة وتقوم بخدمتها وهى فكرة الصراع بين العلم والجهل، أو بين العقل والوهم والخرافة، فقد أقام الحكيم مسرحيته حول علاقة الإنسان بالحياة

ومدى تفاعله معها وحدود إدراكه لكنهها، ومن ثم تبلورت من خلال ذلك حقيقة الصراع الذى تنوعت أنماطه ــ كما أشرنا سالفاً ــ فأحياناً يبدو الصراع وكأنه صراع بين الإنسان والمكان ، فحين يتسلط المكان على الإنسان محاولاً الاستحواذ عليه يجاهد الإنسان فى الفكاك منه والتحرر من ربقته وهذا ما حاول شهريار تحقيقه عندما أدار ظهره للقصر(المكان الحقيقة)مولياً وجهه شطر بيت الساحر وبعده الصحراء(المكان الوهم)،وأحياناً يتبدى الصراع وكأنه صراع بين الحقيقة والخيال أو بين العلم والخرافة، حيث تجاذب كلٌ منهما شهريار الذى تحول إلى رجل يؤمن بالخرافة والسحرعلّهما يقودانه إلى الحقيقة التى توهمها ولا وجود لها إلا فى خياله هو فقط، ومع هذا يبدو لنا شكل آخر من أشكال الصراع أظن أن الحكيم قصده قصداً مباشراً تنم عنه مواقفه المعادية للمرأة (حيث أُطلِق عليه عدو المرأة)ألا وهو الصراع بين الجنسين فى سبيل البقاء وهذا النمط الصراعىّ من أقدم أنماط الصراع التى شغلت فكر الأدباء(شعراء وكُتّاب)منذ العصر الجاهلي إلى وقتنا الحاضر مع تباين آليات تناوله وتعدد أشكاله، فقد حملت المسرحية شكلاً صراعياً متعدد الوجوه والأدوات بين الجنسين(الرجل والمرأة)ومحاولة الأخيرة السيطرة على الرجل وامتلاكه بكل ما تملك من حيلة ومكر فى الوقت الذى يحاول من جانبه التمرد عليها والفرار من شراكها التى ما انفكت تُحْكِمها حوله، فشهرزاد ذلك العالم الغامض، والمرأة المجهول التى سحرت شهريار وملكت عليه عقله، يدخل معها وبسببها فى صراع جهيد فى سبيل الوصول إلى قلبها من ناحية ، وكشف حقيقتها وسبر أغوارها وفهم طبيعتها من ناحية أخرى.

- الشخصيات:

تعد الشخصيات من بين أهم مقومات النص السردي لأنها تمثل العنصر الأساس الذى يضطلع بمهمة الأفعال السردية وتدفقها نحو نهايتها المطلوبة، بل يمكن القول أن طبيعة الشخصيات ووعيها وقدرتها تؤشر نوع النص السردي

ومن ثم استقطب مفهوم الشخصية وكل ما يتصل به من مفاهيم الفكر النقدي منذ أرسطو إلى الأن، وظل المشتغلون به ينظرون إليه دائماً بحسب المنظورات الثقافية والأخلاقية المتحكمة أو السائدة، غير أن أهم الإنجازات فى هذا المضمار تحققت مع بروب فى دراسته للحكاية العجيبة وفى التطورات الخصبة التى تحققت مع السيميوطيقا الأدبية.[25]

وعلى عادة الحكيم فى اختيار شخصياته المسرحية المقتبسة(إن جاز لنا هذا التعبير) نراه فى شهرزاد يحدد شخوصه المسرحية فى مستويين؛ أولهما: شخصيات أسطورية مصطنعة (أو افتراضية)لا وجود لها ــ بوصفها نماذج بشرية قائمة ــ على أرض الواقع يمثلها(شهريار،وشهرزاد) بوصفهما شخصيتين محوريتين ارتكازيتين نهض عليهما العمل المسرحي فتحكمتا فى صناعة الأحداث، وراحتا توجهان دفة الصراع وتحددان درجاته ومستوياته، وقد استمد الحكيم هاتين الشخصيتين بنفس ملامحهما اللتين وردتا بهما فى حكايات ألف ليلة وليلة مع إدخال بعض التغييرات الوجودية عليهما.

يمثل(شهريار) شخصية الملك اللاهى الغارق فى ملذاته المقبل على الدنيا بكل جوارحه يغترف من متعها وملذاتها ما يَعِنُّ له. ملك ناقم متغطرس امتلكته شهوة الانتقام لكرامته بعد أن وجد امرأته تخونه فى أحضان عبد من عبيده،وتلك صورة تخييلية أنبأتنا بها حكايات ألف ليلة وليلة وعكست ملامحها ــ بشكل غير مباشر ــ أحداث المسرحية التى راحت بتناميها تحدد لشهريار أبعاد صورة أخرى مغايرة تماماً لما ظهر عليه فى حكايات ألف ليلة وليلة، حيث يمثل فى جوهر المسرحية صورة الإنسان المقهور المُعذَّب المؤمن بالخرافة، المستسلم للأوهام، الذى يدير ظهره للواقع فيهجر قصره(المكان) غير عابئ بما يدور حوله بعد أن أغرق نفسه فى أوحال المتعة الحسية وغَبَّ منها حتى الثمالة فأدار ظهره للمادة قائلاً: " لقد

شبعت من الأجساد! شبعت من الأجساد، لا أريد أن أشعر،أريد أن أعرف..."فيرحل إلى اللامكان باحثاً عن شيء لا وجود له إلا في مخيلته هو،حيث راح يبحث عن حقيقة صنعها لنفسه وآمن بوجودها على أرض الواقع فانطلق للبحث عنها، مغرقاً نفسه في غياهب الوهم وسراديب الخرافة والسحر،فلم تستطع دماء العذارى والجوارى، ولا أعاجيب ألف ليلة وليلة قضاها فى الطرب والحب بين ذراعي شهرزاد، أن تصرف عن قلبه وساوس الهم وهواجس القلق، فقد استبد بنفسه ظمأ جديد، ظمأ من نوع خاص؛ ظمأ المعرفة واستكناه المجهول، يريد أن يعرف. يريد أن يصل إلى سر الحياة، إلى حقيقة هذه المرأة الساحرة المخادعة (شهرزاد)، فقد أسلمته رغبته هذه للمجهول تتقاذفه رياح الوهم يمنة ويسرة، فلا هو يصل إلى شيء مما توهم، ولا أصبح قادراً على العودة إلى حالته التى كان عليها من قبل، يتخبط فى جهله وأوهامه عاجزاً عن التعامل مع واقعه، فلا هو عاد الإنسان الغَرّ الساذج العاشق للشهوة المندفع نحو الانتقام وسفك الدماء، ولا هو أصبح ذلك الإنسان الواعي المؤمن بالعلم وقيمة العقل القادر على الاستدلال والمحاجة المنطقية، بل ظل معلقاً بين السماء والأرض .

أما (شهرزاد) فإنها تمثل شخصية المرأة الحسناء الفاتنة صاحبة العقل الراجح والذكاء الفذّ، القادرة بفطنتها ورجاحة عقلها على خلق عوالم وهمية أرادتها بنفسها لاستلاب عقل شهريار وإغراقه فى سراديبها علَّها تخرجه مما هو فيه، فتعيده إلى رشده أو تكف أذاه عن بنى جنسها، راح الحكيم يرمز بشهرزاد للحياة بكل ما فيها من خير وشر، ويتخذ منها محوراً ارتكازياً تدور حوله الأحداث وتتصارع الشخصيات جميعها، وهى هى لا تتبدّل ولا تتغير مهما تغير مَنْ حولها، ينشغل بها الجميع للوقوف على حقيقتها وسر فتنتها، كلٌ يراها بمرآته؛ فشهريار يراها (عقل وتدبير)، والوزير قمر يراها(قلب كبير)،أما العبد

فإنه يراها (جسد جميل)، وهى فى قصرها لا تأبه بأحد إلا بنفسها، تمنح الجميع متى شاءت ما لا يزيدهم إلا حيرة وقلقاً واضطراباً .

أما المستوى الثاني من شخصيات المسرحية فإنه يمثل الشخصيات المساعدة، أو الشخصيات الثانوية التى يستدعيها الكاتب لإبراز دور وملامح الشخصيات المحورية، فلم يؤثر بعضها مباشرة فى صناعة الأحداث وتوجيهها لكن حضورها أغنى فضاءات العمل المسرحي وأضفى عليه كثيراً من الدراماتيكية والسحر بما أضافه الحكيم إليها من جوانب ثقافية واجتماعية وأسطورية. وتنحصر هذه الشخصيات فى(الوزير قمر، والعبد، والجلاد، والساحر، وصاحب الحان، والجارية) وأغلبها شخصيات مخترعة لا وجود لها فى حكايات ألف ليلة وليلة، ابتدعها الحكيم لإبراز دور الشخصيات الرئيسة ولتوضيح فكرته وخدمة الأحداث، وبيان درجة تناميها وقوتها، وكذلك لإكمال ملامح الصورة الكلية للمسرحية.

تأتى شخصية الوزير العاشق(قمر)على رأس هؤلاء بوصفها رمزاً للحب الطاهر العفيف والإخلاص اللامتناهي للأخر، الذى يعشق شهرزاد فى صمت ويحرص على كتمان حبه لها، يحاول جاهداً ألا يشعرها بحبه لها، ولكن عيناه تكشف عمَّا فى قلبه، وتفضح سريرته، فتنبؤنا دموعه الملتهبة أن وراءها قلبٌ قد احترقه الشوق، ونفسٌ قد أضناها الهوى وامتلكها الوجد، أما العبد فإنه يمثل رمز الشهوة البوهيمية فى عنفوانها وماديتها، لا يظهر إلا متَّشحاً بسواد الليل،يعشق شهرزاد ويهوى جسدها فأخذ يرقب القصر بنظراته الفاجرة يتسلل فى الخفاء كما الثعبان يتحين الفرصة علّه يدفن في جسدها شهوته الآثمة.

وقد لعب العبد دوراً حاداً فى تحديد ملامح شخصية شهريار وتوجهاتها،فهو سبب مأساته وصانع محنته، فقد تبدل حال شهريار بعد أن رآه فى أحضان زوجته الأولى فتحول من ملك لاهٍ ساذج إلى رجل غارق فى أوحال الانتقام

والثأر لكرامته. أما الجلاد(مسرور) فإنه يقدم نموذج العبد المطيع لسيده طاعة عمياء، الذي يحقق رغبات ولىّ نعمته مهما كانت فظاعتها وقسوتها دون أن يسأل عن أسبابها أو يناقش نتائجها، يحمل سيفه المسلط المشحوذ دائماً، ويراه كل ثروته وسبب بقائه وأهميته فى الحياة، يضع نفسه رهن إشارة سيده ليطيح إذا أُمِر كل ليلة برأس عذراء يمتع بها سيده طوال الليل ثم يُسلمها له فى آخره، أما الساحر فإنه يمثل نموذج الجهل والخرافة الذي يسلك سبيل المكر والخداع للسيطرة على الآخرين وابتزازهم، يُوهم شهريار بقرب تحقيق غاياته ولا يبالى فى سبيل ذلك أن يفعل أي شيء أو حتى يسفك الدماء، يعشق العمل فى الخفاء، يحب الظلام ويخشى النور ولذا نراه يحرص على إطفاء ضوء المصباح إذا علم بقدوم الملك إليه، أما (زاهدة)الجارية فإنها تمثل نموذج المرأة المسلوبة الإرادة التى لا تملك من أمر نفسها شيئاً، يصنع بها الساحر ما يشاء فى سبيل الوصول إلى أهدافه والاستمرار فى خداعه للملك .

وقد حرص الحكيم على أن يكون لكل شخصية من هذه الشخصيات المسرحية ظهوراً مزدوجاً، فنراه لا يتناول الشخصية من بعدها الواقعي فقط ولا يقف بها عن حدود دورها الظاهري فى المسرحية، وإنما يصل بها أبعد من ذلك بكثير إلى بعد رمزي ميتافيزيقي يحمل دلالات خفية أرادها وقام بتحديد شفراتها التأويلية عبر سياقات الأحداث ولغته النصية، فتبدو كل شخصية وكأنها ترتدي قناعين؛ أحدهما واقعي مباشر تلتقطه عين الناظر العَجِل منذ الوهلة الأولى لقراءة النص، والأخر رمزي إيحائي يتطلب الكشف عنه فكراً ثاقباً وصفاءً ذهنياً وتأملاً واعياً يمكنه من فك شفرته والتقاط دلالاته ومقاصده، وليس أقدر على القيام بذلك من ذوى الأعين الصافية والنظرات الثاقبة الذين أهدى لهم الحكيم هذا العمل. " إلى ذات الأعين الصافية. ."

- **الزمان** :

عد الزمن من أهم تقنيات النص السردي، وذلك لأنه الإطار الذى يؤطر فعل الشخصيات فضلاً عن كونه الهيكل الذى تبنى عليه عناصر المروى، لأن كل شئ فى هذا المروى يتحقق من خلال الزمن. " لأنه يمثل حركة الأحداث التى تؤثر فينا فضلاً عن كونه الصورة المميزة لخبرتنا لعلاقته بالعالم الداخلي والانطباعات والأفعال والأفكار".[26] لذلك ظهر الزمن هنا بوصفه:"مقاومة للفناء والعدم ".[27]

لقد بدأت الدراسات السردية الحديثة للزمن الروائي انطلاقاً من تفريق الشكلانيين الروس بين زمن المتن وهو الزمن الذى يفترض فيه أن أحداث الحكاية قد جرت فعلاً، وبين زمن المبنى الذى يمثل الوسائل التقنية التى تخلق الإيهام السردى، والتى تبنى عليها أحداث المتن من حيث التقدم إلى أمام والارتداد والمدة وغيرها من التقنيات".[28]

وهذا يعنى أن زمن المتن هو زمن واقعى على حين أن زمن المبنى هو زمن جمالى يشوه الزمن الأول ويعيد بناءه من جديد على أسس جمالية تهدف إلى خلخلة توقعات القارئ وتكوّن لديه إحساساً بالجديد والخيالى والانتقال من المألوف بالحياة إلى غير المألوف بواسطة الخيال الذى ينقلنا الزمن إليه، ويمثل زمن النص الذى يتجلى بالتتابع المنظم للسرد والوصف والحوار والتداخل الزمنى ومختلف الأحداث التى تجرى فى أماكن مختلفة، وفى زمن واحد فضلاً عن عدد ترددات الأحداث .

يمثل الزمن ــ بوصفه خيط وهمى مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار ــ من المنظور الدلالي استعارة تظهر وضعية الشخصيات النفسية والتاريخية والأنثروبولوجية، ويبدو الزمن بذلك فاعلاً مثله مثل الطبيعة، وقد تبدى ذلك من خلال مصير الشخصية وعذاباتها المتواصلة في السرد المسرحي، فمحنة شهريار على فداحتها وبُعْد تأثيرها النفسي والوجودي والمادي لم تتخطّ

حدود عالمه النفسي أو الوجداني، إلا أنها تركت آثارها الحادة على حركة كثير من الشخصيات الأخرى وتوجهاتها (الوزير قمر)، فحوّلت مسارها، وبدّلت أفكارها وعقائدها، وأعادت تشكيل ملامح رؤيتها للحياة (شهرزاد) ومواقفها منها.

ورغم أن المسرحية قد حملت بعض الإشارات الزمنية المطلقة التي ألّحّ الحكيم عليها وتعددت إيماءاته إليها كإشارته إلى الليل دون النهار ــ بما يوحيه الليل من دلالات خيالية خرافية تتناسب وعالم الأسطورة والسحر التى أقام عليها الحكيم المسرحية ــ فإن الزمن فى شهرزاد لا يعدو كونه زمناً هولامياً غير محدد الأطر، وغير متصل بالماضي ولا بالحاضر ولا المستقبل اتصالاً حقيقياً أو منطقياً، وإنما يتصل بهم اتصالاً توهمياً غير محسوس، وبما أن الأحداث وُجِدَت فى المسرحية وجوداً فلسفياً مجرداً لا تتصل بالواقع المعيش اتصالاً مباشراً أو حقيقياً فإن الزمن وقف عاجزاً أمامها فلم يقوى على استغراقها أو احتوائها، على حدّ قول ابن سينا فى تحديده لمفهوم الزمن :" ليس كل ما وُجِد مع الزمان فهو فيه .."[29]

ويبدو أن الحكيم قد آثر عدم تحديد الزمن فى مسرحيته ليكون أقدر على استغراق الفكرة قبل الحدث، ليقينه أن أفكاره الفلسفية المجردة لو وضعت فى إطار زمني صارم لفقدت الكثير من دلالاتها وغاياتها، وهذا النمط الفكري الميتافيزيقي الغرائبى من الأنسب له أن يظل فى إطار اللازمان أو اللامتناهى لإغراق القارئ فى عالم المطلق من الأفكار والمعاني الذهنية المجردة الذى أراده له الحكيم، فينشئ عندها صراعاً فكرياً فلسفياً بينه وبين ما تحمله المسرحية من أفكار ومعاني وقيم، يحقق به ما تصبو إليه نفسه من إقناع عقلي ولذة فنية ومتعة روحية.

ومع هذا فقد قصد الحكيم أن يبدأ المسرحية من زاوية الزمن عن طريق الإشارة إلى يوم العيد الذى أقامته العذارى ابتهاجاً بالملكة شهرزاد وبعهدها

الجديد، وكأنه قصد أن يبدأها من يوم ميلاد الإنسان ولحظات خروجه الأولى للحياة وما يصاحبها من أفراح وسعادة واجتماع الناس من حوله للاحتفال به، وهذه البداية الفطرية النقية تؤكد الحالة الطبيعية التى كان عليها (شهريار) الملك قبل خيانة زوجته له، وهذا ما يفسر لنا مدى التغيرات النفسية والفسيولوجية الحادة التى قد يتعرض لها الإنسان تبعاً للتغيرات البيئية والاجتماعية التى يعايشها، كما ويفسر لنا فى الوقت نفسه مدى تأثير سلوكيات الآخرين وتصرفاتهم فى توجهات الإنسان ومعتقداته وفكره .

- المكان :

المكان وعاء الأحداث والمؤطر للشخصيات فهو الذى يحتضن حركة الحدث وديناميكياته وتفاعل الشخصية مع الأخر واللحظة المعيشة فى سبيل تحقيق الفكرة وتنمية الصراع. فإذا كانت الأحداث تمثل بؤرة الاهتمام لدى المبدع والمتلقى على حد سواء، فإن المكان/الفضاء يحظى بمكانة بارزة وعميقة لدى المبدع بوصفه يمثل الخلفية العاكسة للأحداث، والإطار المحتوى لها، وهو الحاضن لتفاعل الأحداث. الشاهد لتداعياتها، فهو ــ المكان ــ يرتبط بالإدراكات الحسية للأحداث عكس الزمن الذى يرتبط بالإدراكات النفسية، حيث يدخل فى علاقات حميمية مع الأحداث، فيعمل بشكل ما على التأثير فى نوعية الحدث الواقع داخل الخطاب، وأحياناً ما يوجه خطه داخل السرد، فالمكان عنصر داخلى يسهم فى بناء العمل، فلابد للأحداث أن تتطور فى إطار زمانى ومكانى.

ويجب أن يتناغم المكان ــ بوصفه فاعلاً هاماً داخل بنية السرد ــ مع سائر المقومات السردية الأخرى كالزمن والشخصية والحبكة، فتكتسب العناصر المكانية قيمتها وأهميتها، ليتشكل التماسك والتلاحم بين أعضاء النسيج السردى. كما أنه." يمثل درجة من درجات الحيوية والنماء بما يحويه من حركة النفس والمشاعر".[30]

وغالباً ما يقوم المكان بإضفاء سماته الخاصة على الشخصية، فإن للمكـــان علاقة بنفسيات الشخصيات وسلوكياتهم ومصائرهم، إذ تؤثر طبيعته ونوعه فى طبائع الشخصيات وسماتها وأخلاقها وعاداتها وسلوكياتها، كما يؤثر فى مستوى الأحداث التى تتفاعل من خلاله. " فالحكاية التى تتخذ من الريـــف مكانـــاً لهـــا تختلف فى أحداثها وشخصياتها وصراعها عن الحكاية التى تجعل من المدينـــة إطاراً لها، والتى تقع فى الأحياء الشعبية ليست كتلك التى تحدث فـــى الأحيـــاء الراقية". (31)

وعادة ما تؤدى الفضاءات فى السرد إحدى وظيفتين أو كلتيهما، الأولـــى هى تأطير الأحداث بصنع مساحة الحركة الملائمـــة للأحـــداث والشخصـــيات، وكذلك برسم الخلفية المكانية الموهمة بواقعية السرد، بما يتلائم مع الحدث، مع التفاوت فى رسم تفاصيل هذه الخلفية، والوظيفة الثانية يمكن اعتبارها وظيفـــة تمثيلية، إذ يتحول الفضاء نفسه إلى موضوع للسرد".(32)

ويقوم المكان بدور هام فى تصوير الإطار الذى تبدو فيه الفكرة الجوهرية .. كما يعد عنصراً مهماً فى تحقيق الإيهام والهروب من عالم الواقع إلى الغابات والعوالم المسحورة والقصور، من عالم الفقر الكافر والجوع الفتـــاك، والكـــدح المذل إلى عالم اللّذات والمتع والترف والنعيم ".(33)

لا تبتعد رؤية الحكيم للمكان كثيراً عن رؤيته الزمنية ، فإن كان الزمن فى المسرحية قد بدا زمناً هولامياً أسطورياً، فإن الإشارات المكانية التـــى حملتهـــا المسرحية تنبئ عن عوالم متباينة مفعمة بالسحر والأســـطورة والخيـــال، وقـــد وضعنا الحكيم أمام ثلاثة أماكن رئيسة وفاعلة فى صناعة الأحداث؛أولها: القصر الذى يبدو وكأنه المكان الارتكازى أو حجر الزاوية فى المسرحية باعتباره يمثل العالم الحقيقي المعاش، وبؤرة الصراع والمتحكم فى صناعة الأحداث ودورانها وتناميها، حيث تدور الشخصيات جميعها فى فلكه؛ تنطلق منـــه وتعـــود إليـــه، وتتصل الأماكن الأخرى به اتصالاً وجودياً وفكرياً ونفسياً فمنزل الساحر بمـــا

يحمله من إشارات وعلائق ذهنية خرافية يرتبط بالقصر ارتباطاً مكانياً بواسطة طريق قفر أراده الحكيم ليتناسب بدلالاته النفسية وما يستقر فى نفس المتعامل معه من رؤى وأوهام، كما يرتبط به ارتباطاً ذهنياً فلسفياً بوصفه معادلاً فكرياً وموضوعياً قصده شهريار علّه يصل فيه إلى الحقيقة التى يبحث عنها (حقيقة شهرزاد الحياة)

أما الصحراء التى راح شهريار يكثر من التردد عليها والغوص فى مجاهلها بما تحمله من دلالات مفعمة بالأسطورة والسحر والخيال تتصل بالقصر اتصالاً مكانياً ونفسياً صنعهما الحكيم للتأكيد على مدى حيرة شهريار وتخبطه فى صراعه مع الحقيقة والوهم أو مع العلم والخرافة، عندما استدار بظهره للواقع/للحقيقة (القصر)انطلق باحثاً عن والوهم والخرافة(الصحراء، وبيت الساحر)،أما الخان فهو مكان الشراب الذى يرتاده الإنسان ليهرب من واقعه وليخرج به من عباءة اللحظة المعيشة الذى انفصم عنها أو اصطدم بها إلى عالم الخيال الرحب. عالم النسيان واللاوعى علّه يجد فيه ما فقده، أو يصل إلى ما عجز عن الوصول إليه على أرض الواقع المعيش.

هذه الأماكن(بيت الساحر، والصحراء ، والحان) كلها عوالم مكانية مصطنعة تمثل أماكن صناعة الوهم والخرافة، وهى أماكن تحمل الكثير من الإشارات العجائبية والأسطورية الغرائبية التى تتناسب وحالات الوهم والخرافة عندما تسيطر على الإنسان الساذج فتمتلك عقله ومشاعره ومن ثم توجه سلوكه اتجاهات محددة تنبئ عن مدى التخبط والضياع اللذين يعيشهما عندما يجهل حقيقة الحياة ويعجز عن فهمها وإدراك كنهها .

وتبقى المرأة المكان الدائم الفطري الذى مهما دار الإنسان دورته ومهما تفرقت به السبل أو بَعُدَ به الطريق فلا بد له من العودة إليها والارتماء فى أحضانها، فهى سكنه وإلفه الفطري الذى لا غنى له عنها مهما بلغ من القوة

والشجاعة والغنى، وقد لعبت المرأة المكان(شهرزاد) دوراً واسعاً فـــى تحديـــد ملامح الأماكن المادية الأخرى التى حملت الأحداث واحتضنت الصراع، كمـــا حددت مواقف الشخصيات منها ــ شهريارــ ورؤيتها لها، وقد عمد الحكيم إلى ربط الأماكن كلها بهذا المكان الاعتباري أو المكان النفسي ــ إن جاز لنا التعبير ــ ليكون بمثابة القاسم المشترك الذى يربط بينها جميعاً وينشئ علائق وجودية تحدد أدوار تلك الأماكن وتجمعها كلها تحت مظلة واحدة تبدو متناغمة ومتماهية لاحتضان مراحل الصراع وإبراز الفكرة العامة للمسرحية.

تأويل استبطاني

آثر الحكيم منذ الوهلة الأولى أن يُغرق قارئه فى عالمه الفكـــري الفلســـفي العجائبى، لينبهه إلى ضرورة التفكير الواعى والتأمل الدقيق لاستبطان مضامين النص المسرحي والتماس غاياته، علاوة عن حتمية قراءته قراءة صافية حتـــى يتمكن من فك شيفرته وتحليل رموزه ومكنوناته ليصل إلـــى جـــوهره ويـــدرك مقاصده الخفية وأهدافه البعيدة، كما يحذره من أن يقنع بالمعاني الظاهريـــة أو التأويل القريب، ومن ثم نراه يضع القارئ أمام عبـــارتين رامـــزتين؛ جـــاءت أولاهما بمثابة تعليق فلسفي غامض ينبئنا عن عالم غرائبي صنعته المرأة حول نفسها (شهرزاد)،حيث نقل لنا عبارة وردت على لسان (إيـــزيس)ربـــة الحـــب الصادق والإخلاص الدائم، عندما فقدت زوجها وحبيبها (أوزوريس)بسب خيانة أخيه(طيفون) له وتحايله لقتله، فأُشيع خبر موته فى المدينة، ليعتلى أخوه عرش البلاد من بعده فيصبح حاكماً مستبداً، لكنها(إيزيس) أيقنت بإحساسها أن زوجها لم يزل على قيد الحياة فظلت وفيّة له تنتظر عودته جاهدة فى البحث عنه. تلـــك العبارة التى تقول فيها:" أنا كل ما كان، كل ما يكون، كل ما سيكون ، قناعي لم يكشفه بعد إنسان....." وبعد هذا التعليق الفلسفي الجامع المانع الذى يستعصـــى على التأويل القريب أو العَجِلْ يؤكد الحكيم على حقيقة غاية فى الأهمية مفادها: أنه ما كتب هذا العمل إلا لفئة مائزة. فئة خاصة من القرَّاء دون غيـــرهم؛ هـــم

وحدهم مَنْ يملكون القدرة على التأمل الواعي، بما يملكونه من أذهان صافية قادرة على الغوص فى أعماق الفكر وجوهر الأشياء لا يكتفون بظواهرها، ولا يقنعون بعللها الأولى وإنما يجهدون لتفجير طاقاتها وسبر أغوارها للوصول إلى جوهرها ومقاصدها الخفية، ومن ثم فقد صدّرعمله هذا بإهداء ذى خصوصية نادرة وشَّحه بقوله:(إلى ذات الأعين الصافية).معلناً منذ الوهلة الأولى براءته من ضيقى الأفق، وهامشى الفكر وأصحاب العقول الساذجة والرؤى المحدودة، الذين يعجزون عن الإدراك الواعى والتأويل العميق، الذين تقف أذهانهم الضعيفة عاجزة عن الوصول إلى ما تحمله أماكن المسرحية وشخوصها وأحداثها وسياقاتها التعبيرية من دلالات بعيدة ورموز غائرة.

وبعد هذا الإهداء الغرائبى يبدأ المنظر الأول من مناظر المسرحية حيث ينقلنا الحكيم نقلة غرائبية أخرى ذات دلالات نفسية واجتماعية وفلسفية وميتافيزيقية متنوعة فيضعنا أمام خلفية مكانية يحدد ملامحها ويرسم أبعادها؛(طريق قفر..منزل منفرد على بابه مصباح مضيء، موسيقى بعيدة يحمل أنغامها النسيم فى جوف هذا الليل البهيم).تلك الخلفية الرومانسية المستفزة لمشاعر المتلقى والمحفزة لذهنه، والمشحونة بالعديد من الطلاسم والرموز والدلالات البعيدة التى لا يتمكن من فك شفرتها إلا مَنْ قصدهم؛ ذوى الأعين الصافية الذين أهداهم هذا العمل.

وما قصد الحكيم من وراء هذا التحديد المكاني العجيب لأول مناظر المسرحية إلا أن ينقل القارئ نقلاً ذهنياً حاداً نحو الحياة بكل ما فيها من صراعات وتقلبات حادة ،مشيراً إلى أن الإنسان يواجه منذ اللحظات الأولى لولادته عذابات لا قِبل له بها، سواء رضى بها أم لم يرضَ، ولذا نراه ينساق نحو مصيره المحتوم دون إرادة منه، وهذا ما يفسر لنا سبب إطلاقه لصرخات مدوِّية عند ولادته وكأنه بذلك يعلن دون قصد منه رفضه لهذه الحياة وعدم

رضاه لعلمه أنه سيواجه فيها مالا طاقة له على تحمله، وتلك بلا ريب نظرة سوداوية متشائمة للحياة والأحياء تكشف عن مدى تأثر الأديب(الحكيم) بواقعه وبعذابات الإنسان المعاصر، وتدلل فى الوقت نفسه عن عمق إحساسه بالمصير الإنساني وحتميته المتسلطة.

لك النظرة التشاؤمية عند الحكيم لا تقف عند حدود مسرحية (شهرزاد) فقط بل نراها قد تغلغلت فى عدد من أعماله الفكرية والإبداعية منها على سبيل المثال لا الحصر كتابه(سجن العمر)الذى ترجم فيه لمراحل نشأته الأولى وأطوار تكوينه النفسي والفكري قائلاً: " هذه الصفحات ليست مجرد سرد تاريخ لحياة، إنها تعليل وتفسير لحياة ... إني أرفع فيها الغطاء عن جهازي الآدمي لأفحص تركيب ذلك(المحرك) الذى نسميه الطبيعة أو الطبع ... هذا المحرك المتحكم فى قدرتي الموجه لمصيري .. وما دمنا لا نستطيع أن نختار والدينا .. ما دمنا لا نستطيع أن نختار الأجزاء التى منها نصنع ، فلنفحص هذه الأجزاء التى منها تكوَنّا فحصاً دقيقاً صادقاً ".[34]

أما عن تحديد الحكيم للمكان بالطريق القفر المتشح بالظلام، ووضعه لمنزل منفرد على بابه مصباح مضئ، فإنه يمنحنا دلائل عن مدى ضياع الإنسان وتخبطه فى ربقة الجهل بحقيقة الحياة التى ولد فيها، والتى يمثل بداياتها البكر الطريق القفر الخالى من السائرين، فالإنسان عندما يولد لا يدرى عن الحياة شيئاً، فيكون جاهلاً بحقيقتها يتخبط فى غياهبها لابد له من مصباح يبدد له ظلمات الجهل ويأخذ بيده فى مجاهل هذا العالم الجديد، وما المصباح المضيء إلا نور العلم والمعرفة اللذان يبحث عنهما الإنسان منذ الصغر لعله يستطيع أن يصل بهما إلى كنه الحياة ويدرك حقيقتها.

وبعد هذا التحديد المكاني الغريب يبدأ الحكيم أول مناظر المسرحية بحوار بين الساحر رمز الخرافة والجهل وبين الجارية، وكأن الحكيم بهذا ينبهنا إلى

مدى سيطرة الأوهام على الإنسان وتمكنها منه منذ اللحظات الأولى لإدراكه للحياة وكأنها تولد معه من أول يوم لخروجه إليها:

الساحر: (يقود جارية إلى المنزل) ماذا يقول لك هذا الغريب الأسود ؟

الجارية:يسألني عن سر فرح المدينة ، فأجبته هو عيد تقيمه العذارى للملكة شهرزاد.

الساحر: وما لفرائصك ترتعد ؟

الجارية: لست أدرى.

تلك المقدمة المألوفة (كما فى سجن العمر) ــ لو جاز لنا أن نسميها مقدمة – لدى الحكيم تشعرنا أنه قصد استدعاء التراث الإنساني الأدبي، فعندما نقرأ هذه المقدمة التشاؤمية يخيل إلينا أن الذى كتبها هو أبو العلاء المعرى، أو ابن الرومي، ذلك على الرغم من أن الحكيم يوحى فى كثير من كتاباته أنه يكره المقدمات حيث تعوّد أن يضع القارئ لأعماله منذ الوهلة الأولى أمام بداية فكرية لامناص أمامه إلا تأملها والتفكير العميق فى جوهرها.

ففى شهرزاد على سبيل المثال ينبهنا الحكيم إلى أن المنزل لابد وأن يكون رمزاً لشيء يختفي خلفه، وكذلك الطريق، والمصباح المضئ والساحر،والجارية، فهذه كلها رموز ذات دلالات إنسانية تعبر عن رؤية الحكيم للطبيعة الإنسانية ومكوناتها النفسية، وفى سجن العمر نجد الموقف ذاته حيث يمعن فى عرضه لتفاوت الطبائع الإنسانية وتبدلها من شخص لأخر تبعاً لأيديولوجياته الفكرية وخلفياته الثقافية، فقد منحنا فى سطور قليلة صورة شبه متكاملة عن طبيعة الأب المتحفظ المُعْتَدّ برأيه، وطريقة تعامله مع الأخر وحدود نظرته للحياة، وكذلك صوّرَ لنا لحظات الميلاد وما يصاحبها من عادات وتقاليد وسلوكيات اجتماعية، وغير ذلك من مواقف إنسانية نجح الحكيم فى عرضها

وتفسيرها تفسيراً نفسياً دقيقاً فى سطور معدودة ولغة مكثفة موجزة ولا غرابة فى ذلك فالحكيم صاحب أقصر حوار وأبلغ عبارة .

ويلحظ فى شهرزاد أن الحكيم قد بدأ حواره بسؤال يوجهه الساحر إلى الجارية عما يقوله لها العبد ؟ فتجيبه الجارية جواباً متدفق المعاني مفعم بالدلالات والإشارات التى تكشف عن الحالة النفسية التى كان عليها الملك شهريار من قسوة ووحشية وخضوع للشهوة قبل لقائه شهرزاد التى نجحت بذكائها وفتنتها وحديثها الآسر أن تُبدِّل حاله من إنسان دموي متعطش للقتل وسفك الدماء إلى كائن وديع مسالم يبحث عن حقائق الأشياء ولا يكتفي بظواهرها، يدير ظهره للواقع فى سبيل تحقيق أهدافه ولا يأبه بما يجرى حوله.

وقد نجح الحكيم بالتفاتة رائعة فى استدعاء هذا الماضي كله ـــ ماضى شهريار قبل لقاء شهرزاد ــ ويُذَكِّر المتلقي بأصل الحكاية بلمسة سحرية واحدة عبر عبارته الموجزة التى ضمنها جواب الجارية على العبد عندما سألها عن سِرّ فرح المدينة فأجابته أنه(عيد تقيمه العذارى للملكة شهرزاد) فإن الإشارة إلى هذا العيد تستدعى ما كان عليه شهريار من قسوة ووحشية وتعطش للدماء قبل لقاء شهرزاد وكيف تبدَّل حاله وتغير تفكيره بعدها ." ثم ما صار إليه من يقظة الوجدان، وما أعقب هذه اليقظة الوجدانية من الحب الخالص ".[35]

وهكذا نجحت شهرزاد فى أن تبعث الطفل الكامن فى نفس شهريار من جديد بعد أن كان شخصاً عدوانياً شهوانياً مستهتراً متعطشاً للدماء يميل نحو المادة ولا يؤمن إلا بالمحسوس إيماناً مطلقاً، ونتيجة لهذا التحول الحاد فى حياة شهريار لا يملك سكان المدينة إلا أن يعلنوا هذا اليوم عيداً يحتفلون فيه بشهرزاد شاكرين صنيعها ومقدرين تضحيتها.

فى البداية يلحظ لساحر الجارية وهى ترتعد فزعة فيسألها عن السبب ولكنها تقف أمامه عاجزة عن الجواب فيدرك الساحر أن العبد (رمز الشهوة) وراء ذلك

كله، وكأن الحكيم بتصويره لحال الجارية وارتباكها أمام الساحر يرمز إلى مدى تأثير الشهوة فى النفس الإنسانية وسيطرتها على الجسد العاشق لها.

ورغم تحديد الحكيم لعمر العبد العائد إلى المدينة مرة أخرى بأنه هَرِم إلا أنه مازال يحمل عنفوان الشهوة وقوة الجسد، فرغم كبر سنّه فإن نظراته تتفجر عنفواناً وفجوراً ونهماً وخبرة فى إيقاع النساء اللواتى يبحثن عن الشهوة ويطلبن المتعة الجسدية مهما كان عمر مالكها أو مهما كانت دمامته وقبح منظره فعين الشهوة كليلة عن إدراك قبح المنظر ودمامة الهيئة، وتلك طبيعة النفس الإنسانية عندما تنساق وراء ملذاتها وتتّبعَ هواها فإنها تصبح أسيرة لها تحركها الشهوة فى كل اتجاه دون تعقل أو تفكير فلا شيء بعدها يهم مادامت تقضى منها وطرها وهذا ما برع الحكيم فى عرضه عبر بنائه للغة حوارية مضطربة بين الجارية والساحر تتفجر بالدلالات النفسية والإشارات الجسدية التى تفوح منها رائحة الشهوة:

الساحر:ألم أحذِّرُكِ أن تقربي هذا العبد الهَرِم ، فإن فى عينيه نظرات الفَجَرة؟

الجارية: (همساً) ليس هَرِماً.

الساحر: بم تهمسين كمن به مسٌّ ؟... هاتى يدك ولندخل .. لعلك ارتعت من قبح هذا الرجل ؟

الجارية: ليس قبيحاً (يدخلان المنزل ويظهر العبد على المسرح يتبع نظراته الجارية).

العبد: ما أجمل هذه العذراء ... وما أصلح جسدها مأوى.

صوت من خلفه: مأوى ... أللشيطان ؟ أم للسيف ؟.[36]

وبعد هذا الحوار الموجز والمتفجر شهوة وقلقاً واضطراباً ينتقل الحوار نقلة نفسية وفكرية واسعة فينشأ حوار بين العبد والجلاد حول التغيرات النفسية والفكرية التى طرأت على الملك شهريار بعد زواجه من شهرزاد ومدى انعكاساتها على مَنْ حوله من شخصيات لعبت بالأمس دوراً بارزاً فى صناعة الأحداث، فقد تبدل حالها اليوم فلم تعد قادرة على تحريك الأحداث أو التأثير فيها، بعد أن انتهى دورها فى حياة الملك ولم يبق أمامها إلا الذكريات التى راح الحكيم يستدعيها فى بداية المسرحية (لا لأهميتها فى ذاتها وإنما بوصفها وسيلة توضيحية تكشف عن مدى التغير الحاد الذى طرأ على الملك شهريار) يتبدى لنا ذلك عبر هذا الحوار الذى صنعه بين العبد المتعطش لقضاء أوطار الشهوة فى بحثه الدائب عن جسد يدفن فيه شهوته وبين الجلاد الذى انتهى دوره هو الأخر فباع سيفه وشرب بثمنه أحلاماً فى خان أبى ميسور فقد استغنى الملك عن خدماته:

العبد: أين سيفك أيها الجلاد ؟

الجلاد: شربت بثمنه أحلاماً..

العبد: فهمت.

الجلاد: ماذا فهمت ؟

العبد: سرّ بذخك البارحة فى خان أبى ميسور .. شَهَرَ دخانُ

النقب العاطر بما نالني من فَضْلك جُودِك .. (37)

وهكذا يأخذ الحوار فى التنامى لنفهم منه أن تغيراً حاداً قد طرأ على حياة الملك شهريار الذى بدأ يستفيق من لذائذ الشهوة الآثمة، ويكف عن ذبح العذارى لمجرد الانتقام الأعمى، فاستغنى عن جلاده بعد أن اطمأن إلى شهرزاد التى نجحت فى إعادة شيئ من الثقة فى المرأة إلى نفسه، فتحول بعدها من قاتل ليلهو وينتقم إلى قاتل ليعلم (قتل زاهدة على يد الساحر)، ومن رجل غرَّ ساذج إلى

باحث عن حقائق الأشياء وجوهرها، يجوب الأرض مفكراً متأملاً لعلله يكشف كنه ما خفى عليه من أسرار، ويصل إلى حقيقة توهمها لنفسه.

وقد برع الحكيم فى تجسيد مأساة شهريار فى رحلة بحثه عن الحقيقة الوهم التى لا وجود لها إلا فى مخيلته هو، مما أوقعه فريسة للخرافة والوهم لعلهما يحققان له بعضاً مما تصبو إليه نفسه القلقة، ولذا لا سبيل أمامه للوصول إلى ما يتوهمه إلا طريق الخرافة والسحر ومخادع الوهم، ومن ثم راح يكثر التردد ليلاً فى لهفة وشغف على بيت الساحر مستسلماً له مؤمناً بخداعه منقاداً لتوجيهاته، ولتكتمل ملامح الصورة حدد الحكيم وقت ذهابه ــ شهريار ــ إلى الساحر ليلاً متشحاً بالظلام بعيداً عن أنوار الحقيقة وأعين الرقباء، لذا نرى الساحر ــ بائع الوهم ــ عندما يشعر بقدوم شهريار يحرص على إطفاء ضوء المصباح المعلق على باب منزله كى لا يراه أحد، وكأنه بذلك يطفئ نور العلم، وتجليات الحق الناصعة، ويكفر حقائق الواقع المعيش التى لا تروق لشهريار بعد أن أدار لها ظهره، ليتمكن الساحر عندها من إغراقه فى أوهامه وخرافاته التى لن يجنى من ورائها شيئاً، ولن تزيده إلا حيرة وقلقاً واضطراباً. وبذلك يسدل الستار على العلم والمعرفة، وتُحجب عن العقل أنوار الحقيقة فلا يدركها لتتمكن الأوهام من نفسه ويستبد به القلق:

الساحر : (يطفئ المصباح المضيء بباب داره)...

مولاى الليلة قلق النفس ، مضطرب البال . هدئ يا

مولاى من روعك ستظفر هذه المرة بما استعصى

علينا من قبل.

الملك : أما لمحنا أحد ونحن خارجان .....؟ (38)

وقد برع الحكيم عبر هذا الحوار المقتضب فى تصوير مدى استسلام الإنسان لأوهامه، وإيمانه بالسحر والخرافة، ومن ثم يتحول الوهم فى نفسه إلى حقيقة لا

يدركها إلا هو وحده، فشهريار يبرر استعانته بالسحر والشعوذة بأنه يسعى إلى الوصول إلى الحقيقة، تلك الحقيقة التى لا وجود لها ولا يؤمن بها غيره، ولـــذا راح يلهث وراءها دون جدوى، يتخبط فى سعيه، ولا يدرك له وجهة معلومـــة يذهب إليها، فأصبح مسلوب الإرادة' خائر القوى، عاجزاً عن التكيف مع الواقع المعيش، فلا هو عاد ذلك الإنسان الغَرّ الساذج كما كان من قبل، ولا هو أصبح ذلك الإنسان الواعى المؤمن بقيمة العلم ودور العقل فى إدراك حقائق الأشـــياء وكنهها أو التفكر فى ملكوت الكون من حوله.

وفى الوقت ذاته أراد الحكيم أن يمنحنا تفسيراً نفسياً دقيقاً لطبـــائع الـــنفس الإنسانية ومدى توزعها بين نوازع متباينة، ومشارب مختلفة، فتباينت نظرتهـــا للحياة من شخص لأخر كلٌ يراها وفق توجهاته وميوله المزاجية وتكوينه النفسي والعقائدي، وقد تبدى ذلك واضحاً عبر تباين العلاقة بين شهرزاد مـــن ناحيـــة والملك شهريار والوزير العاشق قمر والعبد من ناحية أخرى، واختلاف رؤيـــة كلٍّ منهم لها، فلكلٍّ رؤيته الخاصة ورغباته المتحكمة التى فرضت عليه طريقة محددة التعامل معها والتطلع إليها، فقد وجه الجميع لها ســـؤلاً واحـــداً تباينـــت الإجابات عنه وفق تباين الرؤى وتنوع المنازع النفسية، سؤالاً مفاده . من أنت ؟ .فالملك يرى أنها عقل عظيم ." وسرٌّ عميق ينطوى على نواميس خالدة تجرى على مقتضاها حركات الحياة وسكناتها ".[39]

شهريار : كذب ومكر .. هاتى الجواب إذن عما أسألك عنه ..

هذا غاية ما أطلبه من الحياة..

شهرزاد : سل ما شئت .

شهريار : من أنت ؟.

وتقف شهرزاد من هذا السؤال اليائس المكدود موقف الســـخرية والاســـتهزاء محاولة النيل من شهريار وإغراقه فى حيرته ووهمه، وســـرعان مـــا يتحـــول

الحوار إلى شجار بين الرجل والمرأة (نقار)، وتعمد شهرزاد إلى تقديم إجابة لشهريار لا تزيده إلا قلقاً وحيرة قائلة:

شهرزاد: (باسمة) أنا شهرزاد.....

شهريار: كُفِّى عن اللف والدوران ! .. أعرف أن اسمك شهرزاد ... ولكن من تكون شهرزاد ؟

شهرزاد: ابنة وزيرك السابق...

شهريار: أعرف كذلك أن وزيري السابق أنجب شهرزاد، كما أعرف أن الله خلق الطبيعة ، كي لا يقال أن شهرزاد لقيط ، وكي لا يقال أن الطبيعة بنت المصادفة.. ولكنك تعلمين أنى لست ممن تقنعهم هذه الأنساب...[40]

ويحاول شهريار أن يدرك حقيقة شهرزاد (الحياة) عبر أسئلته المتلاحقة وحواره المنشئ لعلائق رابطة بين شهرزاد والطبيعة، ولكنها تجيبه إجابة سطحية تغرقه فى أوهامه ولا تزيده إلا حيرة وقلقاً، وبعد أن يأس شهريار من الفوز بإجابة تريح صدره ينظر إليها من مرآته فيراها كائن عجيب يعرف كل شيء ويدبر لكل شيء:

شهرزاد : لأني لست أملك ما تريد.. أنت تطلب المحال .. أنت رجل ذو رأس مريض !..

شهريار : أنت تعرفين .. تعرفين كل شيء.. أنت كائن عجيب لا يفعل شيئاً ولا يلفظ حرفاً إلا بتدبير ، لا عن هوى ومصادفة .. أنت تسيرين فى كل شيء بمقتضى حساب لا ينحرف قيد شعرة، كحساب الشمس والقمر والنجوم .. ما أنت إلا عقل عظيم !.[41]

أما الوزير العاشق (قمر) فإنه يدخل قاعة شهرزاد ليبدأ بينهما حوار يكشف عن مدى حبه الشديد لها، ذلك الحب الذى حرص قمر على كتمانه فى صدره، ولم يبح به لها ولكن شهرزاد أدركت بدهائها مدى تمكن حبها من نفسه فراحت تستفز مشاعره وتحرك كوامنه الدفينة فتظهر ــ بين الحين والأخر ــ مفاتنها أمامه محاولة إغراءه ودفعه إلى الاعتراف بما يضمره فى نفسه من عشق لها،فتدعوه إلى جسدها، ولكن مثاليته وطهره وصدق حبه لها يمنعانه من مجرد الاقتراب منها، فحبه الطاهر لا يقف عند حدود الجسد وإنما يبحث عما وراءه ويتخطى حدود الشهوة ليصل إلى متعة الروح:

شهرزاد: (تتمطى) إن جسدي جميل .. أليس لى جسد جميل؟!

الوزير:(يغض طرفه باضطراب) كلا .. كلا...

شهرزاد:ألا ترى لي جسداً جميلاً ؟

الوزير: بلى يا مولاتى .. لكن.. أتوسل إليك ..(يهم بالانصراف)

شهرزاد:إلى أين تمضى ؟..[42]

ويتنامى الحوار بينهما، وتحاول شهرزاد بدلالها وسحرها أن تدفع الوزير إلى الاعتراف بحبها ولكنها تفشل فى مسعاها، فقد فضّل الوزير أن يكتم حبها فى صدره ولا يبوح به لأحد، فإنه يبحث عن الطهر والحب المقدس الذى ينأى بصاحبه عن السقوط فى براثن الشهوة وحسية الجسد، مؤثراً التعامل مع الروح فى سموها ونقائها وهذا ما رآه فى شهرزاد بوصفها نموذجاً لهذا الحب :

الوزير : إنك تعلمين أنى أُعرِّض نفسي لغضبه أكثر مما ينبغي.

شهرزاد : من أجلى..

الوزير : ومن أجله أيضاً..

شهرزاد : أرأيتَ إلى أي حدّ تحبه

الوزير : وأنت أيضا يا مولاتى.....

شهرزاد : وأنا أيضا؟... أحقاً تقول ؟... وأنا أيضا ...؟

الوزير : (فى اضطراب) أريد أنك تحبينه .....[43]

بيد أن قمر هو الأخر لا يدرك حقيقة شهرزاد (الحياة)التى تتبدل حولها الوجوه والآراء والرؤى وهى . هى لا تتبدل ولا تتغير، محافظة على سمتها وطبيعتها، تغازل الجميع بما تدركه فى نفسه من ميل إليها، فتعطى كلا منهم وفق ميولـــه وتوجهاته وما يتمناه منها، وهذا ما فهمه الوزير قمر من ناحيته مما دفعه إلى أن يتساءل فى حيرة وقلق عن حقيقتها:

شهرزاد: ولماذا تضطرب؟.

الوزير: لست أريد إلا أن أعرف من أنتِ؟

شهرزاد: أنت أيضاً.

الوزير: نعم..

شهرزاد: كنت أحسبك خيراً من ذلك ؟.

الوزير: إن عقلى يقصر عن إدراك ما تفعلين .. لماذا تركت
الملك يذهب إلى منزل الساحر،أنت تعلمين انه ذاهب
لإزهاق روح أنسيتي يامولاتى أن اليوم عيد العذارى
وأنهن يقمن هذا العيد تقديساً لسرّك الذى حقن
دماءهن وبعث هذا الرجل من بين أشلائهن .[44]

ورغم تصريح شهرزاد للوزير أنها هى التى احتالت على الملـــك بحكاياتهـــا وقصصها لتصرفه عن العبث بالأرواح وقتلها لتُبقى على حياتها هـــى لا حيـــاة الأخرين إلا أن الوزير يراها بعين المحب فلا يرى فيها إلا امرأة محبة مضحية فى سبيل إنقاذ بنات جنسها من القتل ، ويراها على أنها قلب كبير مليئ بالحب:

الوزير : (بعد تفكير)لن أصدق أن .. أكان هذا منك تدبيراً؟ !
أكان كل هذا حساباً؟!.كلا ما أنت إلا قلب كبير.!

شهرزاد :إنك تراني فى مرآة نفسك...!

الوزير :إني أرى الحقيقة.

شهرزاد :(فى نبرة غامضة وبسمة غريبة) الحقيقة..!![45]

أما العبد(رمز الشهوة وسبب محنة الملك) الباحث عن الشهوة فى عنفوانها المستسلم لقيود الجسد، فإنه بدوره يرى شهرزاد من مرآته هو فيراها على أنها جسد جميل طالما اشتاق أن يدفن فى حناياه شهوته الجامحة ويفرغ فيه أحلامه الآثمة:

شهرزاد : لا تلمسنى .. اذهب...

العبد : (يتأملها)ما أجملك ! .. ما أنت إلا جسد جميل..!

شهرزاد : (باسمة) حتى أنت أيضاً تراني فى مرآة نفسك! .[46]

ومع بداية المنظر الثالث فى بهو الملك يهيئ الوزير الإبل لرحلة الملك فى بحثه عن الحقيقة بعد أن عجز عن إثنائه ومنعه، ولكن الملك يصر على الرحيل. ولكن إلى أين ؟ لا يدرى!!....

شهرزاد (تظهر) : نعم جئت أراك قبل سفرك إلى ... إلى أين تسافر يا شهريار ؟

شهريار : إلى أين أسافر؟!

شهرزاد : نعم إلى أين تسافر ؟

شهريار : إلى بلاد واق الواق.

شهرزاد : أتمزح ؟

شهريار : أتحسبين أن لا وجود لهذه البلاد إلا فى مخيلتك أنت المبدعة الجميلة.[47]

ورغم محاولات شهرزاد لإثناء الملك عن الرحيل، يصر شهريار على الذهاب فى رحلته التى عزم عليها، ويدنو من شهرزاد ليمنحها قبلة الوداع، فتقبّله شهرزاد قُبْلة حارة ماكرة يرتجف بسببها ويقف جامداً فى مكانه:

شهرزاد(تتركه فى صمت): .....؟

شهريار (مرتجفاً) : شهرزاد.

شهرزاد (تلتفت إليه) : ماذا بك ؟ إنك ترتجف.

شهريار : كلا هذا.....

شهرزاد :هذا من أثر الفراق يا شهريار.[48]

وسرعان ما تهدأ نفس شهريار فينادى على الوزير:

شهريار: أين قمر؟ أين أنت يا قمر؟ السفر ،السفر ،السفر..

شهرزاد (لنفسها):مسكين هذا الإنسان! لويعلم كم أرثى له !.[49]

وهكذا ينتهي المنظر الثالث ليبدأ رابع مشاهد المسرحية وقد ألقى شهريار بنفسه فى أحضان الجهل والوهم وخرج ليبحث عن سراب لايراه أحدٌ غيره، ولذا يعود بنا الحكيم إلى الصحراء برحابتها مرة أخرى، ويمنحنا صورة دقيقة للزمان والمكان بقوله:(بيداء .. فضاء .. ساعة الغروب، الشمس تغوص فى الرمال عند الأفق البعيد).[50]

فى هذا المكان الموحش يكشف الوزير قمر عن إحساسه بالغربة والوحشة معلناً استغرابه من وجودهما فى هذا المكان الذى لن يجنيا من ورائه شيئاً، ويطلب من الملك العودة ولكنه يسخر منه، ويؤكد للوزير أن ما أصابه إنما بسبب فراقه لشهرزاد قائلاً: إنها الشمس التى لا يزهو قمر بدونها فلا عجب من هذا الحزن لغروبها". ولذا يعرض عليه العودة ليبقى بجانبها فيفطن قمر لما يرمى له الملك من أنه شعر بحبه لشهرزاد فأراد أن يعود إليها:

قمر : هلُمَّا بنا نقفل راجعين.

شهريار(يرفع رأسه): إلى أين ؟!

قمر : إلى حيث كنا.

شهريار (يصيح) : إلى حيث شهرزاد؟ أيها المسكين !! ظهر ضعفك ولم يمضى على رحيلنا يوم .....!

قمر : ضعفي أنا.

شهريار (ينهض فى تجلد وقوة) : قم نكتشف المكان ..
هى ولا ريب وحشة الصحراء .. وأنت لم تعتد بعد
على السفر..ولم تكن سافرت من قبل يا قمر.[51]

وعلى الجانب الأخر(القصر) حيث تقف شهرزاد وقد ألقت بجسدها الفاتن فوق سريرها، وسبحت بذهنها يمنة ويسرة، غارقة فى تفكير عميق،وفى تلك الأثناء تتسلق الشهوة الفتية (العبد) نافذتها فقد دلَّ عليها عبيرها الفواح المنبعث من نافذتها، وما إن تراه شهرزاد حتى ترتعد فرائسها فزعة منه فيهدئ العبد من روعها، وسرعان ما ينشأ بينها وبين العبد حوار نَشْتَمُّ منه رائحة الرغبة المتفجرة التى سرت فى نفس شهرزاد بعد أن اطمأنت إلى العبد فتحاول من جانبها استمالة العبد ناحيتها داعية إياه إلى جسدها رغم سواد لونه ووضاعة أصلة، فهى لم تقم لذلك كله وزناً مادام قادراً على قضاء وطر الشهوة الآثمة معها وإشباع رغباتها:

العبد : أو يمكن لمثلك أن يعشق عبداً خسيساً مثلى ؟....!

شهرزاد : ألم تفعل زوج شهريار الأولى ؟

العبد (يشير إلى جسمها وإلى جسمه): هذا البياض وهذه
الرقة.... وهذا السواد وهذه الغلظة!!

شهرزاد (باسمة): الزهرة البيضاء الرقيقة تنبت فى الطين
الأسود الغليظ.

العبد : وقبحى وأصلى الوضيع!

شهرزاد : ينبغى أن يكون أسود اللون، وضيع الأصل قبيح الصورة ..
تلك صفاتك الخالدة التى أحبها!..

العبد : تلك صفات الشهوة.

شهرزاد : اقترب.

العبد : يخيل إلي أنك امرأة ليست ككل النساء. أنت لا يمكن أن تعشقى أبداً.

شهرزاد : لا شأن لك بقلبى

العبد : أنت إنما تلعبين بى . إنى أخافك. [52]

وأمام رغبة شهرزاد العمياء يجفل العبد الذى يشعر بدنوّ أجله فينفر قليلاً من شهرزاد التى تغرقه معها فى حوار اقناعىّ تبث عبره الدفء إلى نفسه فتخبره أن الملك المسكين هرب من عالمه فى رحلة يبحث فيها عن حقيقة لا توجد إلا فى خياله ولن يصل إليها أبداً، وتحاول إقناع العبد أن شهريار قد تَبدَّل حاله ولم يعد ذلك الرجل الغيور العاشق للقتل الراغب فى الانتقام:

العبد : أليس هو الذى ذبح فى الفراش زوجته الأولى وعشيقها الأسود؟.

شهرزاد: ذلك شهريار الأول ..أما شهريار الآن فإنسان أخر ..

رجل قضى حياة طويلة فى قصر من اللحم والدم .. !

وتُقدّم له كل يوم عذراء، وتذبح له كل صباح زوجة، آدمىّ استنفذ كل ما فى كلمة جسد، وكل ما فى كلمة مادة من معنى، وقد استحال الآن إنسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد .

العبد : يريد الهرب إلى أين؟

شهرزاد: لا يعرف إلى أين .. وهذا سرّ عذاب هذا المسكين.

العبد : وأين هو الآن؟

شهرزاد: هجر الأرض ولم يبلغ السماء ، فهو معلق بين الأرض والسماء.[53]

ويبدأ المنظر السادس، ليعيدنا الحكيم إلى خان أبى ميسور ذلك المكان الذى يسلب وعى قاصديه ومشاعرهم، فيتقلبون فى عوالم من الوهم والهذيان والتخبط

يصلون بها إلى مصاف المجانين ومسلوبي الإرادة، وقد نجح الحكيم فـــى نقـــل صورة دقيقة لهذا المكان وما يحدث فيه عبر حـــوار مقتضـــب بـــين الجـــلاد وصاحب الحان:

أبو ميسور (يخاطب الجلاد المستلقي على فراش وثير) : انهض
أيها الجلاد المفلس ليس هنا مكانك .. بالباب تاجران
من تجار البصرة الموسرين .. قم واخل المكان.
الجلاد (بلا حراك) : ومن قال لك أنى هنا ؟!
أبو ميسور : ألست هنا ؟!
الجلاد : كلا ؟!
أبو ميسور : حسبت أنك هنا ...[54]

وما إن يدخل الملك والوزير المكان حتى ينفر منه قمر ويطلب مـــن الملـــك الرحيل، ولكنه يبدى إعجابه بالمكان، ويعلن حبه له، ويحسد أهله الذين هربوا ــ على حدّ ظنه ــ من أجسادهم وأتوا بأرواحهم يحتسون أحلامهـــم فـــى كئـــوس الخمر، ويعود الملك ليعلل إصرار قمر على الرحيل بأنه لم يعد يطيق الابتعـــاد عن شهرزاد:

قمـــر : مولاى.. هلمّ بنا.
شهريار : قمر .. ألم أسألك أن تبقى بجانبها ؟.. لما هربت
وجريت كي تلحق بي، وآثرت أن تتجشم معي أسفاراً
وأخطاراً ما جُعِلت لها ؟.[55]

وفى الخان يعلم قمر وشهريار من الجلاد أن العبد يرتمى بين الحين والأخـــر فى أحضان الملكة شهرزاد، ذلك الخبر الذى أغضب الـــوزير العاشـــق فتثـــور ثائرته ويهب للانتقام من الجلاد وصاحب الحان على جرأتهما وطعنهمـــا فـــى شرف شهرزاد وطهرها اللذين يؤمن بهما الوزير قمر، فى حين لم يحرك هـــذا الخبر فى نفس الملك ساكناً، فلم يتحرك من مكانه، ولم يبد اكتراثاً لما سمع، بل

راح يُهدِّئ من ثائرة قمر الذى أخذ يلح على الملك أن يقوم بواجبه المحتم فيصنع معهما صنيعه مع زوجته الأولى، ولكن الملك يرفض ذلك فلم يعد يعنيه إلا الوصول إلى الحقيقة، ولا يأبه بهذا الواقع الذى انسلخ منه وأدار له ظهره ولن يعود إليه إلى المادة مرة أخرى:

الوزير : مولاى وإذا كان ما سمعنا صحيحاً ؟

شهريار: لا تقل هذا الكلام يا قمر.

الوزير : هَبْ أن الأمر صحيح، تفعل بلا ريب واجبك يا مولاى.

شهريار: أي واجب.

الوزير (يشير إلى الجلاد الذى اشتراه) : كما فعلت بزوجك الأولى.

شهريار : وقت أن كنت مثلك.

الوزير : ماذا تعنى؟

شهريار : قمر .. حقيقة أنك تحبها؟ أنت واهم أيها المسكين، أنت تحبها.

الوزير : مولاى

شهريار : بل جسدك الذى يحبها.[56]

وفى مخدع شهرزاد يبدأ آخر مشاهد المسرحية (السابع) وقد جلس العبد إلى جوارها يجاذبها أطراف الحديث، بينما الملك والوزير الغاضب فى طريق عودتهما إلى القصر، وقد دعت شهرزاد العبد إلى مخدعها حتى يراه شهريار فتنظر أثر هذا المشهد على نفسه:

العبد : لماذا دعوتني الليلة ؟

شهرزاد (باسمة) : كي يراك شهريار هنا عما قليل...

العبد : ويقتلني كما يُقْتَل ثعبانٌ وُجِد فى حنايا جسد...

شهرزاد : كلا لن يقتلك ..[57]

وتحاول شهرزاد أن تهدئ من روع العبد الخائف على رأسه من أن يُطاح به، مؤكدة له أن شهريار لم يعد قادراً على فعل شيء، وتصر على إبقاء العبد فى مخدعها، وفى تلك الأثناء يعود شهريار وبرفقته الوزير قمر، فتراه شهرزاد مرتجفاً فتعزى ذلك إلى أثر اللقاء بها ولكن ينفى شهريار ذلك ، وأخذ قمر يُقلّب بصره فى الغرفة يتفحص أركانها لعله يُكذِّب ما سمعه فى الحان من تسلل العبد إلى مخدع شهرزاد، ومضاجعته لها، ويفطن له شهريار فيؤكد له أنه واهم ولا حقيقة لما سمع، فطهر شهرزاد وعفتها ونقائها يمنعانها من الخيانة ومضاجعة ذلك العبد القميء، فأنها ليست كغيرها من النساء فلا يمكن لها أن تملّك جسدها لعبد:

شهريار(يلتفت إلى الباب) : كدت أنسى وجوده...اقترب يا قمر
ما بالك تجيل النظر فى أرجاء الحجرة ؟ أوجدت شيئاً؟.!

قمر : مولاي....

شهريار : ها هى الحجرة أمامك وقد دهمناها سوياً أرأيت بها عبداً...؟

قمر : مولاي أتوسل إليك...

شهريار : فليطمئن قلبك يا قمر ... جسد شهرزاد لا يمتلكه عبد ..
إن شهرزاد هى أبداً أشرف من معبود، وأطهر من نار ..
أليس الأمر كذلك يا شهرزاد ؟.[58]

وتحاول شهرزاد تغيير دفة الحوار فتميل صوب شهريار محاولة تقبيله ولكنه يأبى ويهب هذه القبلة لقمر الذى يصاب بالدهشة فيسرع بالخروج من المكان، فيدور الحوار بين الملك وشهرزاد، فتسأله عمّ توصّل إليه فى رحلته وهل وصل إلى ما خرج للبحث عنه وأدرك حقيقة شهرزاد. فتسأله ساخرة : ألم تعد بك رغبة أن تعرف من أنا ؟!. فيضطرب شهريار ويؤكد أنه لم يصل إلى

شيء من الحقيقة التى خرج للبحث عنها فشهرزاد ستبقى سرٌّ كامن لا يستطيع أحد أن يقف على حقيقته أو يكشف أسراره، أمام هذا السؤال يجيب شهريار إجابات تكشف عن مدى سيطرة الحيرة والاضطراب عليه، وأنه لم يجن من سفره هذا إلا زيادة فى تمكن الوهم من نفسه. فيقول:

أنت جسد جميل..

شهرزاد : كلا أنت تموِّه عليّ.

شهريار : أنت قلب كبير..

شهرزاد : كلا.

شهريار : أنت عقل وتدبير..

شهرزاد : كلا.

شهريار : أنت أنا .. أنت نحن .. لا يوجد غيرنا نحن .. أينما ذهبنا فليس غيرنا وغير ظللنا وخيالنا .. الوجود كله هو نحن .. ما من شيء خلا صورتنا فى هذه المرآة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانب .. لقد سئمت هذا السجن من البلّور.[59]

وفى غمرة هذا الحوار القلق المفعم بالحيرة والتخبط من الملك العائد من رحلته اليائسة إلى نقطة البداية التى انطلق منها منسلخاً عن عالم المادة ليتقلب دون وعى أو إدراك فى عوالم الخرافة واللاوعى، عوالم السحر والأسطورة والشعوذة والدجل التى صنعها لنفسه، يتسلل العبد من خلف الستار خوفاً على نفسه من القتل، صائحاً فى شهرزاد:أيتها الخائنة .. وقتلك معى. وأمام رؤية شهريار للعبد يصاب بالتبلد ويقف جامداً فى مكانه لا يحرك ساكناً ويطلب من العبد بكل برود أن يخرج من المكان ، فيسرع العبد بالخروج فرحاً بالنجاة، وما

يلبث أن يعود مذعوراً يصيح طالباً النجدة : لقد أطاح الوزير العاشق رأسه عن جسده عندما رآني خارجاً من الحجرة .

وأمام هاتين الحادثتين المأساويتين؛ ظهور العبد فى غرفة شهرزاد، وقتل الوزير العاشق لنفسه حزناً على خيانتها، لا يحرك الملك ساكناً مؤكداً نجاح شهرزاد فى تغييره وسلب إرادته وإخراجه من عالم الواقع المعيش والرمي به فى عوالم من اللاوعى واللاإرادية فيرحل تاركاً المكان لا مبالياً بما يدور حوله مؤكداً عجز الإنسان وخسارته فى مواجهة الحياة (شهرزاد) فلا طاقة له على مجاراتها أو الصبر على تقلباتها أو مواجهة مفاتنها وزينتها أو الإغراق فى شهواتها.

وبقتل الوزير لنفسه، واستدارة شهريار ظهره للواقع هارباً مستسلماً لا مبالياً بما يدور حوله، تبقى شهرزاد (الحياة) بكل فتنتها وسرّها الذى لم يدركه أحد، ولم يقو أحدٌ على مواجهتها أو تحديها وبجوارها العبد رمز الشهوة فى عنفوانها، وكأنهما قد انتصرا فى نهاية الصراع على كل ما عداهما.

عندها يختم الحكيم عمله بحوار ميتافيزيقى مفعم بالجلال والقداسة ومشحون بالقيم والعظات والعبر بين الحياة (شهرزاد) وبين الفتنة والشهوة (العبد) مؤكداً على ضعف الذات الإنسانية وشقائها فى هذه الحياة، وأن عذابات الإنسان وهمومه تتجدد بتجدد مواجهاته وصدامه مع الحياة وسعيه وراءها بكل ما فيها من فتن وشهوات وزينة، وأنه مهما أوتى من قوة وحكمة وصبر فلا طاقة له على مواجهتها ولا صبر له عليها، فهى المنتصرة دائماً، والباقية أبداً، وما عداها زائل تتهاوى قواه أمام جبروتها وسطوتها:

العبد : لقد ذهب..

شهرزاد : لا مفر له من هذا...

العبد : أقسم أنه دماء زوجاته.. هى دماء زوجاته .. مضى عهد الدماء .. لكن هذا ما صار إليه الرجل.

شهرزاد (كالمخاطبة لنفسها) : دار وصار إلى نهاية دورة.

العبد (يتحرك فجأة) : أستطيع أنا أن أعيده إليك.

شهرزاد : خيال شهريار أخر الذي يعود .. يولد غضاً نديّاً من جديد أما هذا فشعرة بيضاء قد نزعت.(60)

وأمام هذا الحوار الغرائبىّ المشحون بالإشارات الإنسانية والنفسية الخالدة يختم الحكيم مسرحيته وكأنه ينبئنا أن الإنسان مهما دار به الزمان ومهما امتلكته الشهوة بجميع أشكالها وصورها لابد له من لحظة فارقة يفقد فيها القدرة على الفعل أو المواجهة، لحظة يستسلم فيها للحياة ويعجز عن فهمهما وإدراك كنههما أو حتى مجرد تحريكها أو لتأثير فيها خاصة عندما تضعف حيلته ويجمد عقله، أو عندما تمتلكه نذر المشيب التى تأذن بأفول نجم طالما بدد ظلمات دروبها ومسالكها، فعندها يُنزع كشعرة بيضاء من جلد الحياة الأسود النابض عنفواناً وقوة.

صفوة التأويل

هكذا يُسْدل الستار على هذا العمل الذهني المطلسم المتشح بعباءة الرمز والمشحون بالقيم والدلالات الإنسانية، والذى تتحرك شخوصه أفكاراً فوق خشبة الذهن الإنسان بدلاً من خشبة المسرح، لتؤدى ما يكتنزه من معان ودلالات، ولذا يبدو وكأنه لا يمنحنا صورة أو بعض صورة عن حقيقة ملموسة أو حادثة واقعة، ولا يترك فى نفوسنا إلا حقيقة واحدة تكشف عن مدى عذابات الإنسان وصراعه فى هذه الحياة، وتمنحنا صورة واضحة عن الحياة بفتنتها وسحرها وعمق أسرارها، تلك الحياة التى لا نُدرك كنهها إلا ونحن نغمض الجفون إغماضة الموت.

وقد شحِن الحكيم العمل (شهرزاد) بالعديد من الإشارات الغائبة والبؤر الغائمة التى لا يتمكن من فكّ شيفراتها وسبر أغوار دلالاتها إلا ذوى الأعين

الصافية الذين قصدهم بإهدائه فى صدر المسرحية، ومن هذه الإشارات على سبيل المثال لا الحصر؛ أن الحكيم قد وضع هذا العمل فى سبعة مناظر أو مشاهد يحمل كل منظر منها فكرة تكاد تكون مستقلة يمكن لنا معها أن نضع لكل منظر منها عنواناً دالاً يكون بمثابة العلامة الدالة عليه أو المفتاح الذى نلجه من خلاله، ليبدو العمل وكأنه عبارة عن سبع لوحات فنية متصلة الحلقات لكل منها ملامحها وخطوطها وألوانها وأرضيتها وخلفياتها وحركاتها وكلماتها التى تناسبها، فى حين تتضافر جميعها فى وحدة عضوية متماسكة ومتنامية لرسم ملامح الصورة الكلية للمسرحية وتحديد أبعادها وإقامة زواياها وأركانها، ويمكن لنا أن نسم كل لوحة (مشهد أو منظر) منها بشارة دالة تأخذ مكان العنوان الكاشف لما تحويه وفق العناوين المفترضة الأتية:

المنظر الأول: بين القصر والساحر. والمنظر الثاني : الملكة والوزير، أو الإنسان والطبيعة، أو العاطفة والجسد. والمنظر الثالث: هروب باحث، أو البحث عن السراب. والمنظر الرابع: الغروب وحنين الغرباء، والمنظر الخامس: عودٌ غير محمود، والمنظر السادس : خان الأحلام، والمنظر السابع : نهاية دورة.

ويبدو أن الحكيم قد أقام مسرحيته على سبعة مناظر دون غيرها، ليؤكد على أهمية هذا الرقم العقائدية والغيبية فى الحياة الإنسانية وفى الكون كله، فقد خلق الله الكون فى ستة أيام ثم استوى على العرش فى اليوم السابع، وخلق السماوات سبعاً، والأرضين سبعاً، ودركات النار سبعاً، وأيام الأسبوع سبعة.... وكأنه يشير بذلك إلى أزلية العلاقة القائمة بين الإنسان وعالمه أو بين الإنسان والحياة بكل موجوداتها، وحتمية هذه الثنائية المتصارعة، فقد اقتضت سنة الله فى خلقه أن كل شيء يعود مهما طال به الأمد إلى طبيتعه الأولى التى خُلق منها أو جُبل عليها، كما بدأكم تعودون؟ .!!

كما يلحظ أيضاً أن الحكيم قد بنى هذا العمل ــ من زاوية ــ على ثلاث شخصيات رئيسة (الملك، والوزير، والعبد) راحت كلها تدور فى فلك واحد

وتتصارع حول محور واحد هو(شهرزاد الحياة) ولكن برؤى متباينة ومواقف مختلفة لكل منها أهدافه الخاصة غاياته المحددة التى يسعها جاهداً لتحقيقها والوصول إليها، فكل شخصية منها راحت تنظر إلى الحياة من مرآتها هى وانطلاقاً من نوازعها النفسية والوجدانية، وتتعامل معها وفق رغباتها وطبيعة العلاقة الوجودية القائمة معها، ومن ثم تبدلت الرؤى حول الحياة (شهرزاد) ما بين(عقل وتدبير،وقلب كبير،وجسد جميل)؛ شهريار، والوزير قمر، والعبد على الترتيب، ومع ذلك بقيت هى (الحياة) بمظهرها وجوهرها لا تتبدل ولا تتغير مهما تغيرت الوجوه وتبدلت الآراء، تعطى كل واحد منهم ما يراه أو يتمناه وهى ثابتة على حالها وسيماها. وهكذا تكون الحياة.

وقد عمل الحكيم على تطوير شخصياته نوعاً ما مُدْخِلاً عليها بين الحين والأخر بعض التطور والنمو لمسايرة تجدد الأحداث وتناميها كما صنع مع شخصية شهريار التى تبدلت نوازعها النفسية وأيديولوجياتها ورؤيتها للوجود بتبدل علاقتها بالأخر(شهرزاد) ومدى تجاذبه له أو تفاعله معه، من ملك غارق فى الشهوة متعطش لسفك الدماء والانتقام لنفسه إلى رجل مسلوب الإرادة، غارق فى الوهم، مُولِّى ظهره للواقع سابح خلف اللاشئ معلق بين السماء والأرض. وكذلك الأمر مع شهرزاد التى داخلها شئ من التبدُّل والتغيير من إمرأة ثائرة مضحية فى سبيل بنات جنسها إلى امرأة منتقمة ولو عن غير قصد منها حيث دفعت شهريار قسراً إلى الهروب من واقعه ورمت به فى عوالم من الوهم والخرافة لم تزده إلا حيرة وقلقاً واستسلاماً فتكون بذلك قد قتلت شهريار الأول المتعطش للقتل والانتقام، واستبدلته برجل أخر بائس يائس يؤمن بالخرافة ويعشق الوهم يهجر عالمه هرباً إلى اللامكان باحثاً عن اللاهدف ليصل إلى اللاغاية.

وفى الوقت نفسه راح الحكيم يبتكر شخصيات أخــرى ذات دور ثــانوى فاعل تعمل على كشف غموض أفكاره وتسليط أضواء التأويل والتفسير عليهــا، علاوة عن إبراز دور شخصياته الرئيسة وتضخيم وجودها وتأكيد مدى تحكمها فى صناعة الأحداث بما يستلزمه تنامي الأفكار من تجدد حواري وتنوع سياقي يعبر عن حوادث متنامية وصراعات متجددة لم يكن لها ــ بطبيعــة الحــال – وجود من بداية المسرحية، فقد ظهرت شخصية الساحر، والجارية فــى بدايــة المسرحية ثم اختفيا، لتظهر بعدها شخصيات الوزير قمر ثــم العبــد والجــلاد وميسور صاحب الحان ولكل شخصية مرحلتها المؤطرة سلفاً لأداء دور معلوم ثم يختفى بعضها لفترة ليعاود الظهور مرة أخرى لغاية محددة فى حــين تبقــى الشخصيات الرئيسة هى المتحكمة فى صناعة والمسيطرة على دفــة الصــراع والموجهة له عبر مراحله المختلفة .

ولا يعد من نافلة القول: أن الحكيم بكتابته لهذا الــنمط المســرحي أراد أن يحقق مبدأ التعادلية فى الفن بين العقل والقلب، وبين الروح والمادة، فقد كتــب هذه المسرحية فى فترة امتلكت فيها العاطفة عقول الناس وقلوبهم ـــ خاصــة المصريين ــ ومن ثم راحت العاطفة توجه تفكيرهم وتتحكم فى نظرتهم للحيــاة وتحدد طبيعة رؤيتهم لها ومدى تفاعلهم وتعاملها معها، فقد لمس الحكيم مــدى تحكم الشهوة بكافة صورها وأشكالها فى تصرفات كثير من الناس وتوجهــاتهم، ورآهم يساقون إلى الشهوة وينغمسون فى الملذّات دون وعى منهم أو إرادة، بعد أن فقدوا القدرة على الرفض لها أو مقاومتهــا أو حتــى مجــرد الــتحكم فــى تصرفاتهم، فهم يتصارعون فى سبيل تحقيق رغباتهم وقضاء أوطــار الشــهوة وصنوف الملذّات دون تعقل أو تروِّى، فأراد الحكيم بذلك أن ينبه الأذهان إلــى خطورة إتِّباع الهوى، ويحذر من عاقبة الانسياق الأعمى وراء الشهوات عبــر تقديمه لنموذج شهريار الذى فَقَدَ نفسه فى نهاية المطاف بعد أغرقها ردحاً طويلاً من الزمن فى أوحال الشهوة فى شتى صورها وألوانها.

وفى هذا السبيل لا يفوتنا أن نؤكد أن الحكيم بعمله هذا قد أراد أن يدعو الإنسان العربي قاطبة والمصري خاصة إلى ضرورة إعمال العقل والأخذ بأسباب التفكير العلمى الواعي، كما أراد ينبه الأذهان إلى وجوب التأمل الدقيق فى الكون من حولنا وفى الحياة بكل ما فيها من خير وشر، مع ضرورة فهم طبيعة الأشياء المحيطة بنا وإدراك كنه الموجودات المتزاحمة فى هذا الكون، مع الأخذ بأسباب التفكير العلمي السليم حتى نتمكن من مواكبة ركب الحضارة الإنسانية المتلاحق والمتسارع فى هذا العالم، والذى تخلف العرب جميعاً عنه قسراً بعد أن أغرقوا أنفسهم فى ظلمات الجهل والوهم والتخلف وتاجروا جهلاً وحمقاً بألوان الخرافة وأصانيف الدجل والشعوذة والسحر فأهملوا العقل والمنطق وتخلوا عن أسباب التقدم والرقى الحضاريين، كما أكد أنه يجب على الإنسان الواعي ألا يكتفي برؤية ظواهر الأشياء وإنما عليه أن يبحث عن عللها الأولى وأن يستبطن جواهرها ويكشف عن مكنوناتها، وأن يحمل نفسه على الأخذ بكل أسباب العلم والتقدم التطور مؤكداً دور العقل وإعمال الفكر فى بناء صرح الحضارة الإنسانية، آسفاً فى الوقت ذاته على إهمال العرب للعقل وتوابعه مستنكراً عشوائية تفكيرهم وسذاجته، واستنفادهم كافة طاقاتهم العقلية والروحية فى مجرد استدعاء الماضى التليد والفخر بأمجاد الأوائل دون الاستفادة منها والانطلاق من خلالها نحو الابتكار والإبداع لبناء الحاضر واستشراف المستقبل بدلاً من البكاء على أطلال الماضي والتحسر عليه، مؤكداً أن هذا المسلك العشوائى المُغيِّب للعقل والمُعطِّل لأسباب التفكير العلمى السليم هو السبب فى تخلف العرب عن ركب الحضارة الإنسانية الحديثة والتقدم العلمي المتسارع فى أوروبا والعالم كله، رغم أنهم ــ العرب ــ كانوا السباقين فى بناء صرح الحضارة الإنسانية ورفده بأسباب البقاء والقوة.

كما لا يمكن لنا أن نغفل الدور التعليمي والتربوى والنفسى الــذى تؤديــه أعمال الحكيم الإبداعية والفكرية خاصة (شهرزاد) بما يكتنزها من قيم تربويــة أهداف تعليمية سعى الحكيم إلى تعميقها فى نفس أبناء جيلــه وكــذا الأجيــال المصرية والعربية من بعده، تتجلى هذه القيم فى أسمى صورها وأبهــى حللهــا عبر توجيهه القارئ نحو ضرورة قراءة واقعه قراءة مستنيرة ودقيقة تمكنه من تحديد أهدافه فى هذه الحياة وتكوين رؤية صافية واضحة المعالم تمنحه القــدرة على التفكير السليم والعمل الجاد؟. عندها يدرك كنه الحياة ويعرف طبيعة وجوده فيها وحدود دوره وماذا يريد منها؟عندها تستنير بصيرته وتقوى عزيمته ويكون أكثر قدرة على مواجهتها بكل ما فيها من فــتن وشــهوات متســلحاً بالصــبر والعزيمة والأمل فى مجابهة حاضره واستشراف مستقبله مع الإصــرار علــى بلوغ الغايات مهما كانت التحديات والصعوبات، فمن أراد العلا تهــون عليــه نفسه، ومن يهن يسهل الهوان عليه، ومن يخطب الحسناء لم يُغلها المهر فإذا ما حدد المرء هدفه وجَدَّ فى طلبه فلا بد من بلوغه مهما تنوعت الصعاب وكثــرة التحديات، فما عليه إلا أن يعرف ماذا يريد؟. وأين يذهب؟. وكيف يصل؟. بكل وضوح وإيمان وصدق، فذلك سبيل النجاح وسبب التقدم والرقى.

ولم ينس الحكيم أن يشير إلى عشقه للموسيقى وغرامه بها، وقد أكد هــذا العشق بنفسه عبر الإشارات الموسيقية التى تحملهــا كتبــه الفكريــة وأعمالــه الإبداعية فنراه على سبيل المثال لا الحصر فى كتابه عصــفور مــن الشــرق يقول:(نغمة ترتفع منفردة أول الأمر لا يصبها شيء كأنما هو صوت واحد يتكلم وسط سكون الكون ....)تلك الإشارات الموحية التى طالما حرص الحكيم علــى أن يلفت أنظار قرَّائه إليها فى أغلب أعماله الفكرية والإبداعية، فها نحن نراه فى (شهرزاد) يبدأها بخلفية موسيقية مشحونة بالإشارات والدلالات النفسية يهيئ بها لعمله قائلاً: (موسيقى بعيدة يحمل أنغامها النسيم العليل فى هذا الليل البهــيم..)، وليس أدل على ذلك أيضاً من بنائه لهذا المستوى اللغوي الذى تتفجر عباراتــه

وتراكيبه أنغاماً حالمة تقترب من لغة الشعر وتحمل كثيراً من مقوماته ــ ليست مجال دراستنا هذه ــ لتخلق عوالم رومانسية رائعة مفعمة بالجلال والجمال والدهشة لا تبتعد كثيراً عمّا يخلقه الشعراء من عوالم السحر والجلال والروعة تحقق لمتلقيها اللذة والمتعة .

كما تنبئنا هذه المقدمات الموسيقية الراقية(التى تغرق عاشقها فى التأمل فيما وراء الطبيعة والتحليق به فى عوالم من الفانتازيا والسحر والدهشة) باتجاه وجداني ومنزع نفسي آمن به الحكيم وأحبَّه واشتهر به ألا وهو إيثاره للعزلة وعشقه للاحتماء بنفسه بعيداً عن الآخرين فى برجه العاجي، الذى ابتناه لنفسه ووضعها فيه علَّه يفصله عن الآخرين الذين يفسدون ــ كما يظن ــ عليه حياته وفكره.

ولا غرابة فى هذا فطالما اتُّهم الحكيم بأنه يكتب من برجه العاجي لغة مستعصية عن الفهم، مغرقة فى الغموض والإبهام، غير قابلة للفهم السريع، أو التأويل المباشر، لغة لا يدركها إلا فئة قليلة ذات قدرات ذهنية خاصة وثقافة متميزة .

وختاماً تجدر الإشارة إلى حرص الحكيم على أن ينقل لنا عبر أعماله صدى قراءاته الفلسفية والمنطقية والقانونية، ويكشف عن عمق ثقافاته وتنوعها،تلك القراءات التى كونت عقلية إبداعية مائزة رفدتها وشكلت ملامحها تنقلاته وأسفاره المتنوعة خاصة إلى أوروبا(فرنسا)،وكذلك قراءاته الواسعة فى شتى العلوم والفنون والآداب خاصة فى؛ الفلسفة، وعلم النفس، والاجتماع والسياسة، والرياضيات، والآدب بلغاته وأجناسه، والفنون العالمية بأشكالها وصورها .... وكذا عشقه للموسيقى وغيرها من الفنون والآداب العالمية التى جاءت شهرزاد بمثابة نموذج راق من نماذجها الخالدة .

الخاتمة

خرجت هذه الدراسة بعدد من النتائج اللافتة التى لم ترد محددة فى متنها يمكن لنا ضمها فى النقاط التالية:

1. أدى تنوع ثقافات الحكيم وقراءاته الفلسفية والفكرية والأدبية والفنية... وتعدد أسفاره وتنوعها إلى تكوين شخصيته الإبداعية التى انعكست ملامحها وتوجهاتها العقائدية والفكرية والإبداعية على كتاباته وأفكاره وآلياته التعبيرية ذات الخصوصية الإبداعية المائزة.
2. شغف الحكيم منذ صغره بقراءة روائع الأدب العالمى(فيكتور هيجو،وتولستوى، ومونتسكيو، وشكسبير.... وغيرهم) دفعه إلى كتابة ذلك النوع الخاص من الكتابات المسرحية والفكرية الجانح إلى عالم الفانتازيا والسحر والجلال، والحامل لمستوى لغوى وإبداعى عميق المعنى بعيد الدلالة غير قابل للتأويل أو التفسير إلا عبر فئة محددة من المثقفين والدارسين وسمهم بذوى الأعين الصافية .
3. جاءت كتابة الحكيم لمسرحية شهرزاد وقبلها بعام على الأقل لمسرحية أهل الكهف بعد عودته إلى مصر قادماً من أوروبا (فرنسا) فراعه تدهور أحوال المجتمع المصرى وتخلفه كغيره من المجتمعات العربية عن ركب الحضارة والتقدم الحاصل فى أوروبا وذلك لتخليهم عن التفكير العلمى السليم وإغراقه فى السحر والشعوذة والدجل وابتعادهم عن أسباب التقدم الحضارى فراح يدق بعمله هذا (شهرزاد) ناقوس الخطر علَّه يوقظ الأذهان الغافلة ويدفعها إلى تصحيح أوضاعها وإعمال العقل والفكر والتمسك بأسباب التقدم والتطور.

4. جاء بناء الحكيم لمسرحيته على فصول سبع دون غيرها، فقد خلق الله الكون فى ستة أيام ثم استوى على العرش فى اليوم السابع، وخلق السموات سبعاً والأرضين كذلك، ودركات النار سبعاً وأيام الأسبوع سبعاً .... ليؤكد أهمية هذا الرقم العقائدية فى حياة المسلم والإنسان بصفة عامة بل وفى الكون كله، وكأنه يشير إلى العلاقة الأزلية والحتمية القائمة بين الإنسان وعالمه أو بينه وبين الحياة بكل موجوداتها.
5. أكدت استراتيجية الحكيم الإبداعية الموظفة فى شهرزاد مدى إيمان الحكيم المطلق بحتمية المصير الإنسانى(الموت) الباتّة لأزلية العلاقة الوجودية بين الإنسان والطبيعة أو بين الإنسان والحياة. تلك العلاقة التى دائماً ما يعجز الإنسان مهما أوتى من قوة على المحافظة عليها أو دوام التعلق بها.
6. حرص الحكيم على تطوير شخصياته المسرحية وإدخال بعض التغييرات والتنامى على بعضها لمسايرة تطور الأحداث وتناميها من ناحية، وتبدلّ أيديولوجياتها ومعتقداتها ورؤيتها للعالم وعلاقاتها بالأخر من ناحية أخرى، وهذا ما رأيناه من تبدل مواقف شهريار وشهرزاد عبر تطور أحداث المسرحية.
7. أراد الحكيم من كتابته لشهرازاد وأهل الكهف قبلها أن يحقق مبدأ طالما حرص على تأكيده فى أغلب كتاباته الفكرية والإبداعية وهو مبدأ التعادلية فى الأدب والفن بين العقل والقلب، أو بين الروح والمادة. خاصة عندما رأى سيطرة العاطفة والشهوة على عقول الناس وقلوبهم وتحكمهما فى تصرفاتهم وأفعالهم وتوجيه نظرتهم للحياة ومدى تفاعلهم معها. وقد جاءت النهاية المؤسفة التى حددها لشهريار بمثابة ناقوس الخطر الذى ينبه الأذهان إلى عاقبة الانسياق الأعمى وراء الشهوات، وإلى خطورة اتباع الهوى دون إعمال العقل والفكر.

8. شحن الحكيم شهرزاد بالعيد من القيم التربوية والفكرية والثقافية التـــى رأى تقديمها للمصريين خاصة فى مرحلة الثلاثينيات من القرن العشرين، وقــد تجلت تلك القيم فى ضرورة تحديد الهدف والإيمان به فى الحياة، وأن يعرف كل إنسان ماذا يريد من هذه الحياة؟ ومتى يريد ؟. وكيف يحقق ما أراد؟.
9. عكست السياقات التعبيرية والتقنيات البنائية لكثير من أعمال الحكيم خاصـــة شهرزاد مدى عشقه للموسيقى والعزلة معاً، والنأى بنفسه فى برجه العاجى بعيداً عن الأخرين الذين طالما ظن أنهم يفسدون عليه حياته وفكـــره، ممـــا انعكس على طرائق بناءاته اللغوية وتقاناته الفنية فكثيرا ما اتُّهم بأنه يكتـــب لغة مغرقة فى الغموض والتعقيد غير قابلة للتأويل ومستعصية على الفهم.

الهوامش

(1)منهم ؛ عمر الدسوقي فى كتابه المسرحية ،نشأتها وتاريخهـا وأصـولها، وعبد الحميد يونس فى كتابه خيال الظل، ومسرح قبل المسارح الحديثة، وعلى الراعي فى كتابه المسرح عند العرب، وعادل أبو شـنب فـى كتابه مسرح عربي قديم.

(2)عبد الحميد يونس، خيال الظل (مسرح قبل المسارح الحديثـة)، كتـاب العربي،الكتاب الثامن عشر،15 يناير1988م ، ص 46.

(3) على الراعى، المسرح عند العرب، مجلة العربي ، العـدد225 ، 1977، ص149.

(4) ينظر المراجع المذكورة بالهامش رقم (1)

(5)لمراجعة هذه القضية ينظر المراجع المشار إليها سالفا .

(6) تاريخ آداب العرب ، دار الحياة، بيروت ،1967 م ،502/3.

(7)عمر الدسوقي، المسرحية، ص : 21.

(*) عرض عمر الدسوقي لهذة القضية بشئ من التفصيل فى كتابه السـالف متتبعا نشأة المسرحية العربية وتطورها وأبرز رجالاتهـا مـع تقـديم عروض موجزة لبعض المسرحيات النثرية والشعرية، ينظر الصفحات من(11 : 70).

(8) الأسطورة فى المسرح المصري المعاصر، ص 308.

(9) زهرة العمر، ص 234 .

(10) الأسطورة فى المسرح المصري، ص 308 .

(11) أثر الرمزية الغربية فى مسرح الحكيم، ص 116.

(12)سامى منير، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية(الجزء الثاني)، ص 12.

(13)المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية، ص 14.

*الخديوى؛ كلمة تركية الأصل تكتب بالياء فـــى آخرهـــا، ويمكـــن أن تُرســـم بغيرها(الخديو).

(14)فؤاد دواره، عشرة أدباء يتحدثون، ص47.

(15)المسرح المصري بعد الحرب العالمية، ص 13.

(16)الأسطورة فى المسرح المصري، ص 308.

(17) خليل الموسى، المسرحية فى الأدب العربي (تأريخ – تنظير – تحليل) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،1997م ، ص 94.

(18) زهرة العمر، ص 209.

(19) مقدمة مسرحية يا طالع الشجرة ، ص28.

(20) طه حسين، مقال بمجلة الرسالة ، أواخر مايو 1993م .

(21) زهرة العمر، ص211.

(22)عبد الرحمن صدقى، مجلة الهلال (عدد خاص عـــن الحكـــيم)، فبرايـــر 1968م، ص32 .

(23) تحت المصباح الأخضر، ص35.

(24) بلسم محمد الشيبانى، الفضاء وبنيته فى النص النقدى والروائى (رباعيـــة الخسوف لإبراهيم الكونى نموذجاً)،منشورات مجلـــس تنميـــة الإبـــداع الثقافى، الجماهيرية الليبية، الطبعة الأولى 2004م.

(24) سعيد يقطين، قال الراوى، بيروت، الطبعة الأولى 1997م،ص89.

(26)انز مرهوف، الزمن فى الأدب، ترجمة ســـعيد رزق، القـــاهرة، الطبعـــة الأولى1972م، ص1.

(27) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى(من اجل وعى جديد بالتراث)، بيروت، الطبعة الأولى 1072م، ص60.

(28) ودروف، نظرية المنهج الشكلى(نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، المغرب،
الطبعة الأولى 1982م، ص82.

(29) مراد وهبة،المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، الطبعةالثالثة1979ص : 215 .

(30)محمد زيدان، البنية السردية فى النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة،
أغسطس2004م، ص221.

(31)عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية(دراسة فى الرواية المصرية)، مكتبة الشباب، ص59.

(32)أيمن بكر، السرد فى مقامات الهمذانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م،
ص65.(بتصرف كبير.(

(33)إبراهيم السعافين، تحولات السرد(دراسة فى الرواية العربية)، دار الشروق، عمّان ،
الطبعة الأولى 1996م، ص : 166.

(34)سجن العمر، ص7 .

(35)مجلة الهلال، ص35.

(36)شهرزاد، ص15ــ 16.

(37)شهرزاد، ص17.

(38)شهرزاد ، ص32.

(39)عبد الرحمن صدقى، مجلة الهلال، ص45 .

(40)شهرزاد ، ص64ــ65.

(41)شهرزاد، ص 69.

(42)شهرزاد ، ص 41.

(43)شهرزاد، ص 50ــ

(44)شهرزاد، ص51 .

(45)شهرزاد، ص53.

(46)شهرزاد، ص104 .

(47)شهرزاد، ص86ــ87.

(48)شهرزاد، ص 94ــ

(49)شهرزاد، ص95.

(50)شهرزاد، ص99.

(51)شهرزاد، ص99ــ100.

(52)شهرزاد، ص 108.

(53)شهرزاد، ص113.

(54)شهرزاد، ص 114.

(55)شهرزاد، ص 123 .

(56)شهرزاد ، ص 137.

(57)شهرزاد ، ص 138.

(58)شهرزاد ، ص 144 .

(59)شهرزاد ، ص148ــ 149.

(60)شهرزاد ،ص159.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1ــ توفيق الحكيم، مسرحية: أهل الكهف، مكتبة الآداب، القاهرة ، سنة 1933م .

2ــ توفيق الحكيم، مسرحية : شهرزاد، مكتبة الآداب، القاهرة 1934م.

ثانياً: المراجع:

1 ــ إبراهيم السعافين، تحولات السرد(دراسة فى الرواية العربية) دار الشروق، عمّان، الطبعة الأولى 1996م .

2ــ أحمد شمس الدين الحجاجى، الأسطورة فى المسرح المصري(1933ــــ 1970)، الكتاب الأول؛ مصادر الأسطورة فى المسرح ، دار الثقافة ، القاهرة 1975.

3ــ توفيق الحكيم، الأدب والتزاماته، مكتبة الآداب، بدون تاريخ.

4ــ توفيق الحكيم ، تحت شمس الفكر، مكتبة الآداب.

5ــ التعادلية فى الأدب والفن، مكتبة الآداب ، 1983م.

6ــ توفيق الحكيم، زهرة العمر، مكتبة الآداب، بدون تاريخ.

7ــ توفيق الحكيم، سجن العمر، مكتبة الآداب، بدون تاريخ.

8ــ توفيق الحكيم، مقدمات المسرحيات؛ الملك أوديب، ويا طالع الشجرة .

9ــ تسعديت آيت حمودى، أثر الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، بدون تاريخ.

10ــ جرجى زيدان، تاريخ آداب العرب، دار الحياة، بيروت، 1967م.

11ــ جوليا كرستينا، علم النص، ترجمة فريد الزاهى، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1991م.

12ــ حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 1993م.

13ــ خليل الموسى، المسرحية فى الأدب العربي(تأريخ ، تنظير ، تحليل) إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1997م.

14ــ رمسيس عوض، ماذا قالوا عن أهل الكهف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.

15ــ سامى منير، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية (الجزء الثانى)، الهيئة المصرية العامة، بدون تاريخ.

16ــ طه حسين، مجلة الرسالة، عدد مايو 1939 م

17ــ عبد الرحمن صدقى، مجلة الهلال (عدد خاص عن الحكيم) فبراير 1986م .

18ــ عبد الحميد يونس، خيال الظل (مسرح قبل المسارح الحديثة) كتاب العربي، الكتاب الثامن عشر، يناير 1988م .

19ــ عبد الفتاح القاضى، أسباب النزول (عن الصحابة والمفسرين)، دار المصحف، القاهرة، الطبعة الأولى.

20ــ عبد القادر القط، فى الأدب المصري المعاصر (دراسة تطبيقية لمشكلات معاصرة فى الأدب والثقافة فى مصر) مكتبة مصر، القاهرة.

21ــ عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة 1968م .

22ــ على الراعى، المسرح عند العرب ، مجلة العربي، العدد225، 1977م .

23ــ عمر الدسوقي، المسرحية (نشأتها ، وتاريخها ،وأصولها)، دار الفكر العربي.

28ــ عادل أبو شنب، مسرح عربي قديم، الهيئة المصرية العامة.

29ــ فوزى شاهين، أثر الموسيقى والفن التشكيلي على مسرح توفيق الحكــيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995م.

doi : 10.12816/0010462