الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

العددان (25 - 26)

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د. غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

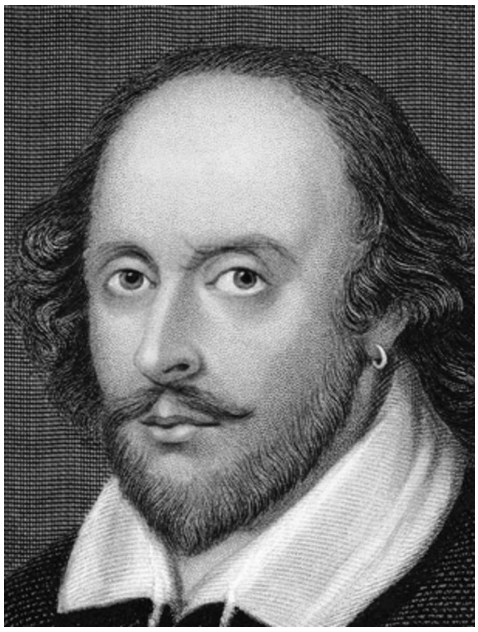
سكرتير التحرير
شيماء توفيق

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي
أ.د. سمية رمضان
أ.د. فوزية حسن
أ.د. مجدي عبد الرحمن
أ.د. هدى وصفي

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
الشريف منجود



المسرح

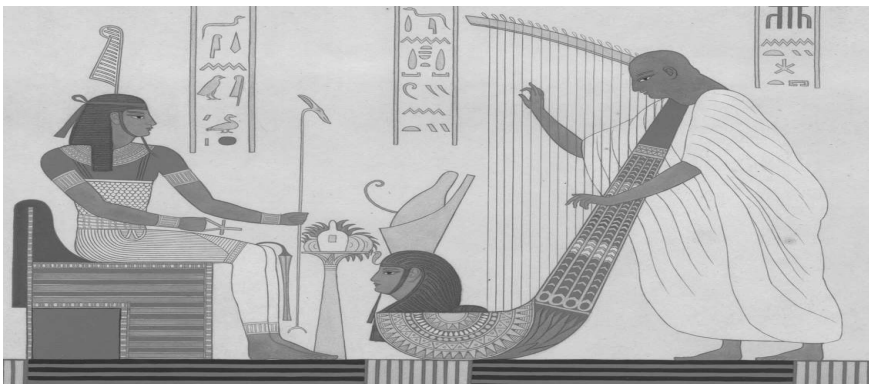
- التمرد الميتافيزيقي والمعادلات الدرامية عند كامي (دراسة لمسرحية سوء تفاهم) 11
- شهرزاد بين الحكاية والمسرح (دراسة بنيوية) الحكيم والحزامي نموذجا 31

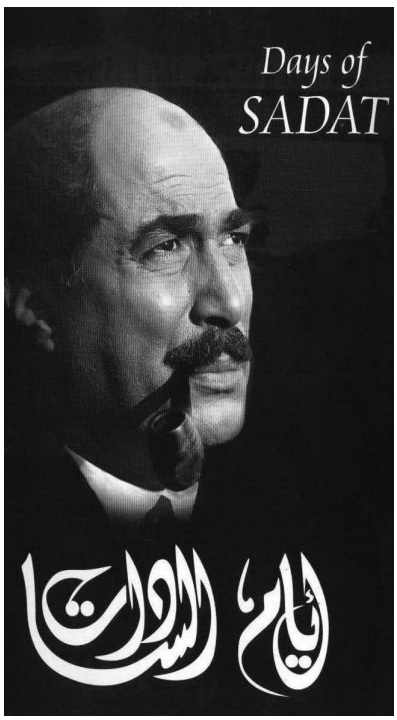
الباليه

- فن الشعر وارتباطه بالحركة التعبيرية في فن الباليه 59
- عرض الباليه مثال لتكاملية الفنون (باليه سندريلا) 71
- دور فن الباليه في الحفاظ على المأثور الشعبي 85
- الإيقاع الحركي والتعبير الحركي في فن الباليه 99
- فن الباليه ودوره فى حياة مجتمع كبار السن 111

السينما

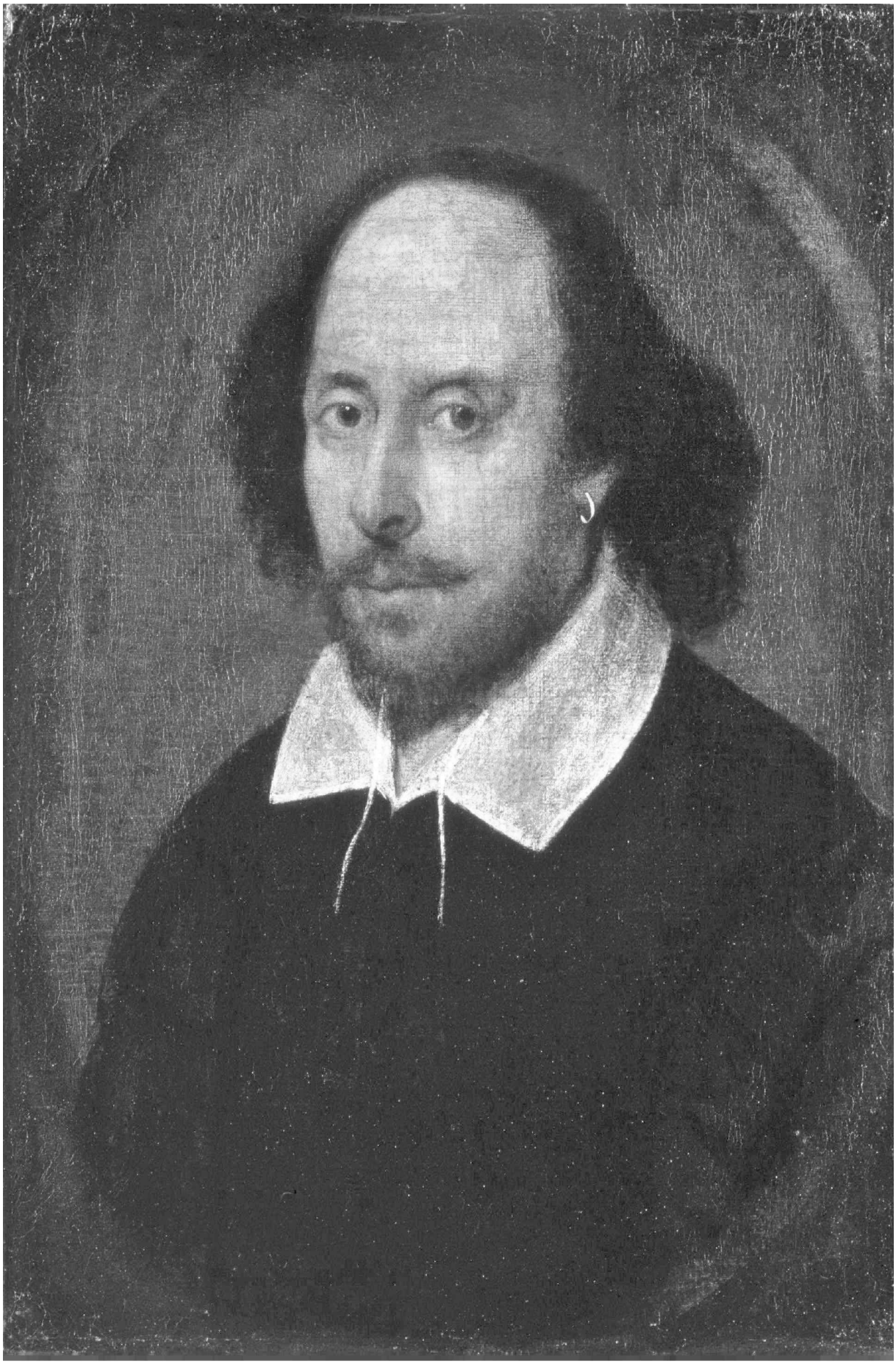
- الخصائص الفنية لمونتاج "التقرير المصور" 133
- الصياغة الفنية للمكان الواحد وتسيده في سيناريو الفيلم السينمائي 151





ملف العدد التمثيل وأساليب تعلمه 189

- هل يمكن تعليم التمثيل؟ 191
- صعوبات تدريب الممثل في مدارس التمثيل المختلفة ووسائل التغلب عليها... نحو منهج متكامل لحرفية الممثل 195
- أساليب منهج أوجينو باربا في تدريبات فن الممثل 223
- توجيه المخرج للممثلفي الوسائط غير المسرحية (السينما والتليفزيون) 259
- الممثل في السينما الاقتصاد في التعبير ومراعاة حجم اللقطة 279
- الألعاب الشعبية وتدريب الممثل 293
- الممثل الشخصية- الدور- الشخص دراسة بنائية 303
- تجربتي الممثل.. وصناعة التلقائية مدخل إلى دراسة تطبيقية لشخصية (المثّال) في مسرحية "تحت التهديد" 311
- تعليم التمثيل 327



كلمة رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

أ.د/ غادة جبارة
رئيس الأكاديمية

إن مفهوم القوى الناعمة الذي صاغه جوزيف ناي -الأستاذ بجامعة هارفارد الأمريكية- منذ تسعينيات القرن العشرين المنصرم لا يزال هاديا للمبدعين بشكل عام، حيث يدلنا ذلك المفهوم على مدى تأثير الفنون فى المجتمعات وتغييرها وتوجيهها من خلال تجلياتها المختلفة. ومن هنا، فإن استراتيجية أكاديمية الفنون تنهض بإعداد المبدعين فى مختلف الفنون للقيام بتلك المهمة ذات الطابع الإبداعي والروحي والمعنوي -شديد الخصوصية والتفرد- قياسا بنظم التعليم فى المجالات العلمية الأخرى، الأمر الذي يدفعنا للعمل على تطوير الأكاديمية علميا وإبداعيا تواقين للجودة الفائقة التى تضع أكاديميتنا فى مصاف الأكاديميات العالمية المناظرة إيمانا منا -نحن أبناء أكاديمية الفنون- بالدور التأثيري الذي تفرضه اللحظة التاريخية الراهنة والرؤية التى تتبناها القيادة السياسية للنهوض بالمجتمع على كافة الأصعدة ومنها الفنون.

وعليه، فإن تمثلنا بفنوننا التي تتخذ موقعا متصدرا من بين عناصر القوى الناعمة، التى تتشابك جميعها من أجل بث القيم الاجتماعية والمبادئ الراسخة عميقة الجذور فى مجتمعنا لتحقيق الأهداف المرجوة فى مواجهة الأفكار الظلامية والتخلص منها من أجل مجتمع أفضل.

الفنون والمجتمع...وحرية الإبداع

بقلم: مدير التحرير
أ.د.مدحت الكاشف

لما كانت الفنون يناط بها تحقيق صورة الوجود الإنساني، وبناء نوع من الاتحاد الاجتماعي حول الهموم العامة بين البشر بما تملكه هذه الفنون من عناصر جمالية تعبر عما هو اجتماعي، مستهدفة تحقيق التوازن بين الفرد ومجتمعه في لحظة ما خارج الزمان والمكان، إن هذه العناصر الجمالية تكمن في حقيقة الموضوعات التي تعالجها الفنون المختلفة، وتقبع في اللغة التي تستخدمها للتعبير عن هذه الموضوعات.ومن ثم، فمن أجل قيام الفنون بدورها الاجتماعي يجب النظر إليها بوصفها وسيلة لخدمة غاية أو هدف، وأن يتطابق انفعال الفنان الذي يمارس فنا ما مع الانفعال اليومي لأقرانه من بني الإنسان الذين يشاركونه العيش في محيطه القريب، أو حتى محيطه الكوني الأكثر اتساعا وبعدا، وذلك على اعتبار أن العمليات الإبداعية التي تكتنف الفنون بكل أشكالها وصورها هي بمثابة تأثير متبادل بين الأوضاع الثقافية والاجتماعية السائدة في المجتمع الذي تقدم فيه تلك الفنون، وكأنها صفقة أيديولوجية وإبداعية بين الفنانين ومجتمعاتهم وهو ما يدفعنا إلى القول بأن الفنون ليست مجرد نشاط يعبر عن ذوات المبدعين فحسب، ولكنها تعبير بالصور والصيغ الجماعية التي ترجع إلى أصل جماعي/اجتماعي، ومن خلال هذا التأثير المتبادل والمستمر بين الموضوعات التي يقدمها المبدعون وبين حركة تطور المجتمع.

إن هذه البنى المتغيرة بتغير وتطور المجتمع هي المادة الملموسة التي تقبع في أعماقها رسالة الفنان/المبدع، والتي تتفاعل مع موضوعه المختار، وهو ما يتطلب منه أن يكون واعيا بالقوانين الاجتماعية الثابتة أو المتغيرة التي تشكل حركة تطور مجتمعه، حتى يكون قادرا على تفعيلها أو مناهضتها وفقا لموقفه الفكري. وعليه، فإنه أمام أي نوع من أنواع الإبداع الفني نجد حضورا

ملموسا للمجتمع بفئاته وطبقاته وتباين آرائه وقناعاته وانتماءاته المختلفة، وهو ما يفرض على الفنان المبدع توخي الحذر عند ممارسته لإبداعه، حتى لا يأتي منفصلا عن الثقافة الاجتماعية التي أفرزته، عندئذ يصبح شعار حرية الإبداع ليس ذي معنى إذا جاء منفصلا عن الثقافة التي أفرزته وكفلت له حريته. فحرية الإبداع إذن مشروطة بجماليات ذلك المجتمع وقبوله له، حيث إن إبداع الفنان يتشكل اجتماعيا من خلال مواضعات ومفردات جمالية/ ثقافية/ اجتماعية. فالفنان المبدع إذن، يجد أنه لزاما عليه الالتزام والامتثال للمادة المتاحة أمامه من المواضعات والأعراف الجمالية، وهو الأمر الذي أشارت إليه جميع العلوم الإنسانية عند تعرضها للإبداعات الفنية؛ فها هو علم الاجتماع يصف الفنون باعتبارها نشاطا إنسانيا ذي أفعال اجتماعية، وهي وسائل للاتصال الرمزي بين الفنان ومجتمعه، فعلم الاجتماع في أحد فروعه ينطلق من مفهوم [التفاعل الرمزي] Homo symbolical الذي ينظر للإنسان وتحليله بوصفه رمزا بشريا يستند في تصرفاته وسلوكياته إلى جذوره الثقافية والاجتماعية، إذ أن هذا التفاعل الرمزي يرتبط ارتباطا كبيرا بعمليات التأثير المتبادل بين الصور الإبداعية التي يعرضها الفنانون المبدعون، وبين المتلقين لهم، وما تثيره هذه الصور في نفوسهم، ولذا فإن النظرة الاجتماعية/ الجمالية للفن يجب أن تنطلق من تجربة حقيقية وحية للإبداع الذي يعيد صياغة الواقع من وجهة نظر الفنان الذاتية ليعبر عن واقع آخر مغاير يجعله وسيلة للمشاركة والاتصال مع أفراد مجتمعه.

ومن جانبه ينظر علم النفس إلى الفنون بوصفها معبرة عن أحداث أو أفكار أو صور تعتمل أمام جمع من المتلقين وفي نفوسهم، من خلال مجموعة من العمليات النفسية التي تحدث بينهم وبين بعض. ويستطرد علم النفس في تحديد هذه العمليات في عدد من المصطلحات من قبيل التوحد، الإعجاب، الاستثارة الجماعية، عدوي الضحك، اللاوعي الجمعي، التداعي الحر، التطهير، وما إلى ذلك. عود على بدء، لا بد إذن من إعادة النظر إلى حرية الإبداع من منظور شروطها الثقافية والجمالية/ الاجتماعية والنفسية، فهي ليست مطلقة.

التمرد الميتافيزيقي والمعادلات الدرامية عند كامي (دراسة لمسرحية سوء تفاهم)

أ.د. عصام عبد العزيز

شهرزاد بين الحكاية والمسرح (دراسة بنيوية) الحكيم والحزامي نموذجا

أ.م.د. سكينة مراد

شهرزاد بين الحكاية والمسرح
(دراسة بنيوية) الحكيم والحزامي نموذجا

أ.م.د. سكينة مراد

التمهيد

خرجت شهرزاد من حكاية ألف ليلة وليلة التي تعود نشأتها إلى الأصول الفارسية والهندية، ويقال بأن هذه الحكاية عرفت في القرن العاشر الميلادي.

اتخذت هذه الحكاية مكانة مهمة في الأدب العالمي، وتُرجمت ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية من خلال «أنطوان جالان»، وبعد ذلك ترجمت إلى اللغات العربية، ومن ثم اتخذت مكانتها في الأدب العربي. وقد حظيت بمكانة مهمة لدى الكتّاب العرب من أمثال توفيق الحكيم، طه حسين، عزيز أباظة، علي أحمد باكثير، وسليمان الحزامي فانتقلت بين الروايات والمسرحيات والقصص والشعر الغنائي. وفي مجال الموسيقى نظم «ريمسكي كورساكوف» مقطوعته الشهيرة شهرزاد[1]، التي استوحاها من ألف ليلة وليلة حتى أصبحت تلك الموسيقى أيقونة معروفة في كافة المجتمعات.

كما ترجم الفرنسي «جورج ليكونت» مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم إلى الفرنسية، وكتب في مقدمة النص بأن «مضمون المسرحية لا يقف عند حدود الصورة التقليدية التي عرفت عن ألف ليلة وليلة، وإنما تتعداها إلى مضمون فلسفي إنساني أعمق مع الإنسان يرافقه حتى يبلغ به حدا يقربه من حافة الجنون»[2].

وقد تعددت استلهامات ألف ليلة كما تعددت استلهامات شخصية شهرزاد؛ فنجد في مجال المسرح أن ألفريد فرج قد تميز باستلهام حكايات من ألف ليلة مثل مسرحية "حلاق بغداد"، ومسرحية "الطيب والشرير"، بينما اتخذ علي باكثير ورشاد رشدى والحكيم من شخصية شهرزاد موضوعا لمسرحياتهم "سر شهرزاد" و"شهرزاد"، بينما وظّفها نعمان عاشور في مسرحية "لعبة الزمن"، والحزامي في الليلة الثانية بعد الألف

وبالطبع كان لكل منهم رؤيته الخاصة. "شخصية شهرزاد" مصدرها الأول قصص ألف ليلة وليلة فارسية الأصل بعد أن اصطبغت بالصبغة المصرية. وقد انتقلت شهرزاد إلى الآداب الأوروبية صورة لمن يهتدي إلى الحقيقة ويهدي إليها عن طريق القلب والعاطفة"[3].

فهي شخصية السارد التي تقوم بفعل السرد على شهريار الملك، وبالتالي فكل الحكايات الداخلية، السارد لها هو شهرزاد.

إذن، قدّمت حكاية "شهرزاد" العديد من المحاور للمسرح العربي، واتخذت شخصيتها سمات درامية جعلتها محورا لكثير من الموضوعات الدرامية، وأخذت موقعا جيدا في البنية الدرامية للنص.

فهناك الكثير من الكتّاب ممن تناولوا شهرزاد في المسرح كما ذكرنا من قبل، وتم اختيارنا لتوفيق الحكيم والحزامي لأسباب عديدة، هي: أن الحكيم يعد رائدا من رواد المسرح العربي، والحزامي هو أحد كتّاب المسرح الكويتي ممن تناولوا شهرزاد في المسرح الخليجي عامة والكويتي خاصة.

والسبب الآخر، هو أن الحكيم والحزامي بدآ من حيث انتهت الليالي، ونظرا لأنهما ينتميان إلى ثقافة عربية مشابهة، لذا وجب البحث عن أسباب لجوئهما لذلك، وإظهار أسلوب كل منهما في تناول الموضوع. كما أن اختلاف الفترة الزمنية واختلاف المجتمع والظروف السياسية والاجتماعية أدى إلى اختلاف الفكر لدى كل منهما رغم أنهما بدءا من النقطة نفسها.

لقد كتب توفيق الحكيم مسرحية "شهرزاد"

"شخصية شهرزاد مصدرها الأول قصص ألف ليلة وليلة فارسية الأصل بعد أن اصطبغت بالصبغة المصرية. وقد انتقلت شهرزاد إلى الآداب الأوروبية"

برؤية جديدة، على الرغم أن هناك الكثير من الكتّاب قد تناولوا شخصية شهرزاد في أعمالهم الأدبية والمسرحية، فقد بدأ الحكيم من حيث انتهت الحكاية الأصلية فخلق أحداثا جديدة مكملة للحكاية الأصلية.

وفي هذا الصدد، تقول نادية البنهاوي "إن مسرحية الحكيم أكثرهم شاعرية وحداثة في الأسلوب، لما تتميز به من ثراء بالمعاني الموحية بشمولية الفكر والرواية... وما ينطوي عليه حوارها من روح الموسيقى الحديثة بإيقاعاتها المتوترة القلقة، الذي يقترب من إيقاع الحكيم نفسه الذي ظهر بوضوح في أعماله التي لها طابع ذهني ميتافيزيقي كمسرحية شهرزاد، ساعده على ذلك معالجته للنص على ضوء عناصر الأسطورة الشعبية التي من أهم سماتها رحابة الرؤية وشموليتها"[4].

لقد حملت حكاية شهرزاد موضوع تغلب القلب والعاطفة على العقل والتفكير، بينما سعت عند

الحكيم للعاطفة، بينما سعى شهريار للعقل، فبعد أن أعطته العلم والمعرفة وحاولت أن تمتلكه، رفض ذلك وتمرّد عليها، فأصبح هناك صراع بين العقل والعاطفة.

أوصل الحكيم شهريار إلى المعرفة والبحث عن الحقيقة، وجعل شهرزاد تبحث عن القلب والعاطفة فتحوّل الصراع وأصبح عكسيا مقارنة بالحكاية الأصلية، ومن هنا نتساءل: هل تستطيع شهرزاد أن تحقق رغبتها وتعيد شهريار إلى جذورها؟

بينما استعان الحزامي بحكاية ألف ليلة وليلة في مسرحية "الليلة الثانية بعد الألف"، وبدأ مسرحيته كما بدأ توفيق الحكيم، ولكن بأسلوب مختلف، وهذا ما جعلنا نقارب شهرزاد الحكاية بين الحكيم والحزامي وكيف صورها كل منهما؟ وما هو دور شهريار بعد أن تمكنت شهرزاد في الحكاية من تحقيق رغبتها الدرامية؟

وهو السؤال الرئيسي الذي تدور حوله الأحداث عند الحكيم والحزامي .

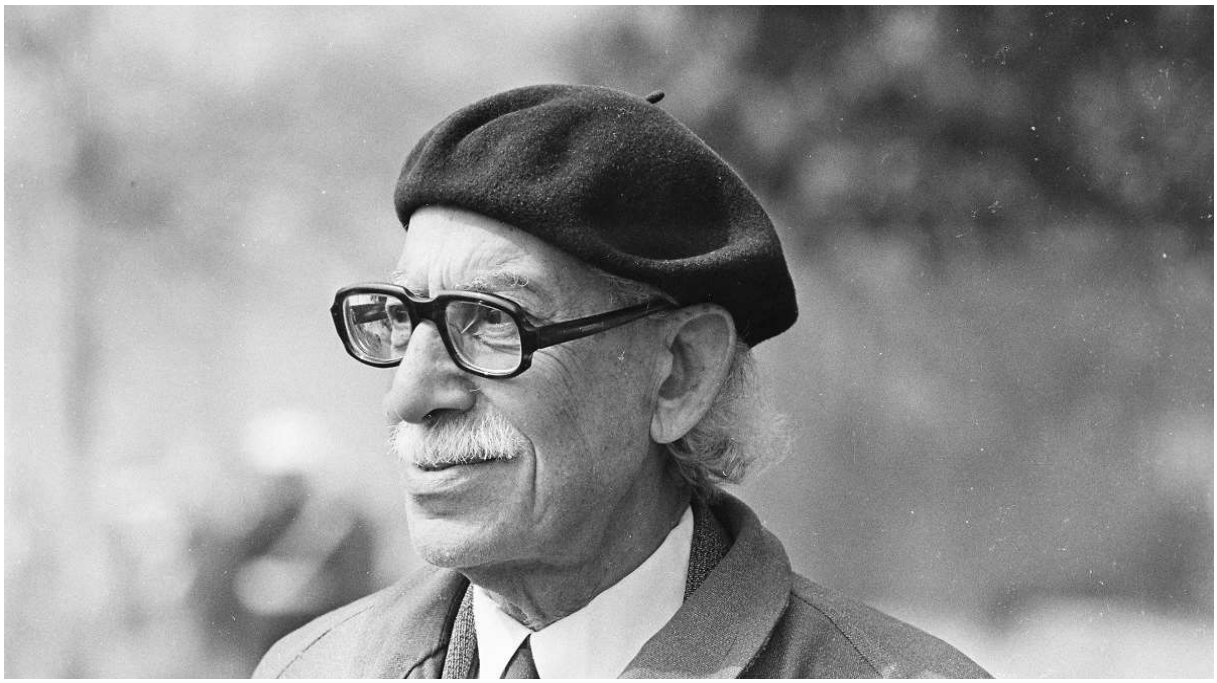
> "إنّ البناء الكلي لـ (ألف ليلة وليلة) ينطوي على خبر رئيسي يحتوي أخبارا مترابطة ومعطوفة على بعضها البعض، وهذه الأخبار المتضمنة بدورها تحوي أخبارا مترابطة ومعطوفة على بعضها"

أولا: شهرزاد في حكاية "ألف ليلة وليلة":

أ- بنية النص في الحكاية:

تبدأ أحداث الحكاية بعد خيانة زوجة الملك "شاه زمان" شقيق الملك "شهريار" حيث تكررت هذه الخيانة من قبل مع زوجة شهريار السابقة التي خانته مع العبد ثم قام بقتلها. فقد فجر موقف الخيانة الأحداث، مما نتج عنه رد فعل الملك شهريار ومعاناته من الخوف تجاه المرأة، والذي شكّل بالنسبة له عقدة ومرضا نفسيا، إنّ هذا التكرار في موضوع الخيانة ولّد لديه اليقين بأن المرأة مخلوقٌ خائن، وقد أدّى ذلك إلى الخوف والقلق من تكرار فعل الخيانة. ونتيجة لذلك قرر أن يقترن كل ليلة بفتاة عذراء ليقتلها في الصباح ويتزوج في اليوم التالي من فتاة أخرى ليضمن عدم خيانتها، وهذا يدل على أنّ شهريار لا يستطيع أن يتخلص من المرأة كجسد ولا يراها إلا جسدا، واستمر الحال إلى أن تزوج من شهرزاد التي استطاعت أن توقف هذا القرار عبر سرد قصص كل ليلة واستمر ذلك لمدة ألف ليلة وليلة.

"إنّ البناء الكلي لـ (ألف ليلة وليلة) ينطوي على خبر رئيسي يحتوي أخبارا مترابطة ومعطوفة على بعضها البعض، وهذه الأخبار المتضمنة بدورها تحوي أخبارا مترابطة ومعطوفة على بعضها وهلم جرا. والخبر الرئيسي في (ألف ليلة وليلة) مختزلا إلى أقصى الحدود، وهو قصة الملك الذي اكتشف خيانة زوجه فصمم أن يتزوج كل ليلة عذراء ويقتلها في الصباح. وبعد سلسلة هذه الزيجات، استطاعت شهرزاد



توفيق الحكيم

أن تؤجل تنفيذ الحكم، وفي النهاية التخلي عنه، وذلك بسردها قصصا فتنت الملك. وهذا هو الجزء من القصة الذي لا غنى عنه، وهو يغطي صفحات قليلة في بداية الكتاب ونهايته ويطلق عليه القصة الإطارية"[5].

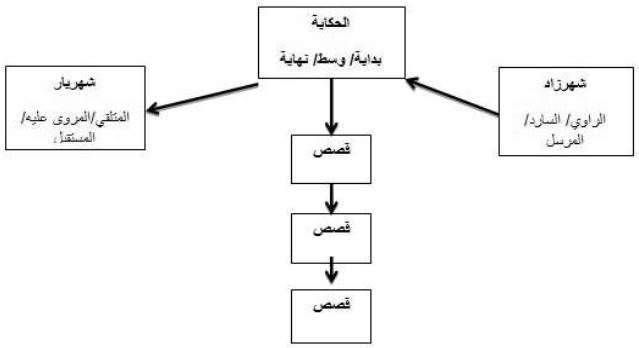
إنّ للحكاية إطارا عاما وهو البناء الخارجي الذي يرتبط مع مجموعة الأفعال التي يتم تكرارها مما يجعل الشكل الخارجي عبارة عن وحدات ثابتة متكررة كفعل الخيانة الذي تكرر قبل بداية الأحداث، وإن تغيرت الشخصيات، "فمن خلال المقارنة بين فعلي الخيانة في قصر شاه زمان أولا ثم شهريار ثانيا سيتضح تشابه الكثير من العناصر هنا وهناك، من حيث مكانة شاه زمان وشهريار كملكين حكمهما العادل في مملكتهما– اكتشاف الخيانة بالمصادفة البحتة بعد القيام بالسفر– دنس الزوجة الملكة– ممارسة الخيانة مع عبد أسود– خصوصية المكان الذي شهد الخيانة هنا وهناك– غفلة الزوجين الملكين عما يقترفه أقرب الناس إليهما"[6]. وفي الحكاية نجد التكرار في فعل السرد اليومي الذي أرادت شهرزاد من خلاله أن تنقذ بنات جنسها، فاستخدمت قدرتها على الإبهار والتشويق من خلال المعرفة والقدرة على السرد، وفاجأت شهريار "بامتلاكها وسيلة العلم والمعرفة التي لم يكن شهريار مستعدا لمواجهتها على الإطلاق، ولم تخطر هذه الموقعة القادمة ببطلتها وأسلحتها على باله من الأصل. ولكن مبرر وكيفية وهدف ومنطق وتوظيف العلم والمعرفة، كانوا هم الفيصل الأهم في الإبقاء على حياة شهرزاد ليلة بعد ليلة"[7].

أما في البناء الداخلي، فيبدأ الصراع منذ دخول شهرزاد في القصر باعتبارها واحدة من اللاواتي ستُقتلن في اليوم التالي، إلا أنّها تتحوّل من المفعول به إلى الفاعل المسيطر

والمتحكم من خلال فعل السرد (السارد/الراوي/ المرسِل)، بينما يتحول شهريار من الفاعل (القاتل) إلى مفعول به (المتلقي/ المسرد عليه/ المستقبِل).

فخرجت من الحكاية الرئيسية قصص عديدة لها بداية ووسط ونهاية، وأصبحت كمسلسل كل ليلة فيه تمثّل حلقة من الحلقات لها بداية ووسط ونهاية مفتوحة لإحداث التشويق انتظارا لليوم التالي، ذلك التشويق الذي جعل شهريار ينتظر استكمال الحكاية، الأمر الذي أدّى إلى تكرار تأجيل قتل شهرزاد. وبهذا الفعل استطاعت شهرزاد بأسلوبها وقدرتها أن توقف الجريمة التي اقترفها شهريار وأن تساعد في استمرار الحياة.

"فالقصص التي سردتها شهرزاد (وكذلك القصة التي سردها والد شهرزاد ليقنعها بالتراجع عن عزمها على زواج الملك) يمكن إسقاطهما من الخطاب بلا انتهاك للحبكة السردية. وعلى الجانب الآخر، فلو أسقطنا المستوى التنظيمي مجموعة قصص غير مترابطة، ففي الحالة الأولى سنجد القلادة بلا خرزاتها وفي الحالة الثانية سنجد الخرزات بلا خيط ينتظمها"[8].

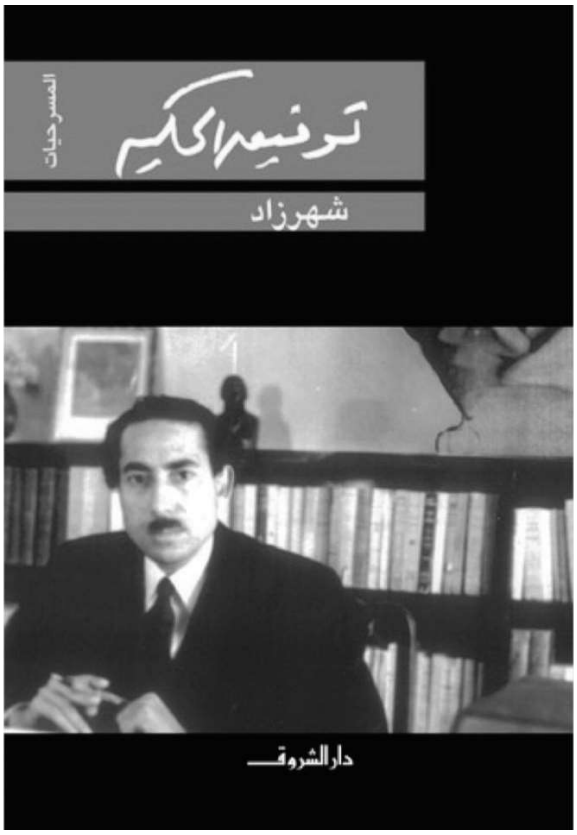


ب- بنية الشخصية في الحكاية:

شهرزاد هي ابنة الوزير، لديها رغبات درامية، إنّها تريد أن تنقذ بنات جنسها اللاتي بدأن بالضياع والهلاك، وهذا يعود إلى الجانب الإنساني، الذي يعادل الإنسانية والأصالة في مفاهيم البطل التراجيدي الأرسطي الذي يتسم بنبالة الأصل والفعل، وإذا قارنا ذلك بطبيعة شهرزاد نجد أنها شخصية نبيلة من طبقة اجتماعية مرموقة، كما أنّها إنسانة رغم أنها تدرك مصيرها إلا أنها تتّجه إليه لتوقف جرائم الدم وتنقذ بنات جنسها، وهذا الفعل يتسم بالشجاعة والإنسانية.

بينما ترى نهاد إبراهيم أن شهريار كاد "أن يصبح نموذجا لصورة البطل التراجيدي الذي سعى إلى مصير نهايته بنفسه، عندما استسلم تماما لنقطة ضعفه التي تدفعه دفعا لهذا الانتقام الجنوني من الأبكار بصفة خاصة ومن نفسه أيضا. ولكن من حسن حظه أن شهرزاد اقتحمت مملكته المادية والنفسية فجأة حاملة أدوات مختلفة تماما عما يعهده وأنقذته من نفسه ومن مصيره الأليم المحتوم في اللحظات الأخيرة. فظلت تروضه خطوة خطوة حتى وصلت به من مرحلة الانتقام المدّمر إلى مرحلة التعقل والأمان واستعادة توازنه مرة أخرى"[9] وحتى تحقق شهرزاد تلك الرغبات، تقوم بفعل السرد / الحكي كما هو في مفهوم مورفولوجيا الحكاية[10] الشعبية وكأنّها الحكواتي، حيث إن

"الحكواتي في الأدب الشعبي من أبرز عناصر الموروثات في تناقل الحكايات والملاحم شفاهة للسامعين، ليؤثر فيهم بشكل فعال في إعادة انتظام فكر الجماعة وتفسير جوانب الحياة لهم بشكل مختلف، مع الفارق أن شهرزاد تلعب دور الحكواتي للمتلقي نفسه دائما. ومن هنا كانت أهمية رواية الأدب الشعبي في حياة الجماعة. إنه بكل ما للفن من إمكانات لغوية وتصويرية"[11] ففعل السرد الذي يقوم به الحكواتي من وظائفه تعديل وتغيير المجتمع. وإذا قارنا ذلك بشهرزاد نجد أن لديها هدف وهو (وقف سلسلة الدم الناتج من فعل القتل اليومي) وهو ما يمثّل عقبة، وهذه العقبة ولّدت لديها رغبة درامية في إنقاذ بنات جنسها، فأقدمت على مغامرة دخول القصر وهي مغامرة تتسم مع طبيعتها النبيلة. وبعد دخولها القصر ووقوعها تحت سيطرة شهريار تتولد لديها رغبة جديدة في إنقاذ نفسها أولا، لكن هذه الرغبة لا تنفصل عن الرغبة الأساسية، فتراجع شهريار عن قتلها يعني تحقيق رغبتها الدرامية التي من أجلها دخلت القصر، وفي الوقت نفسه تكون قد عالجت شهريار من مرضه النفسي. فقد تمكّنت شهرزاد من التغلب على العقبة الكبرى والنهاية المحتومة لكل فتاة تدخل القصر منذ اليوم الأول، فاستطاعت تأجيل هذه النهاية عبر وسيلة مساعدة مختلفة عن الوسائل الخارقة أو السحرية التي نجدها في الحكايات الشعبية الخرافية، وهي وسيلة السرد، حيث بدأت تروي الحكايات لمدة ألف ليلة. و"تعتبر شهرزاد الراوية بكل



المقاييس من الشخصيات الأنثوية المتفردة في الأدب الشعبي. وقد أجمع العديد من النقاد أن بحيازة شهرزاد سلطة القص والحديث فقد استطاعت انتزاع دور السيد الملك المتحدث الذي يملي. فانقلب شهريار بالتبعية لدور المستمع المستقبل المستسلم وهو ما يشكل انتفاضة شديدة الخطورة على دور الأنثى التقليدي المتوارث"[12]

وهنا نتساءل: لماذا نجحت شهرزاد في ذلك؟

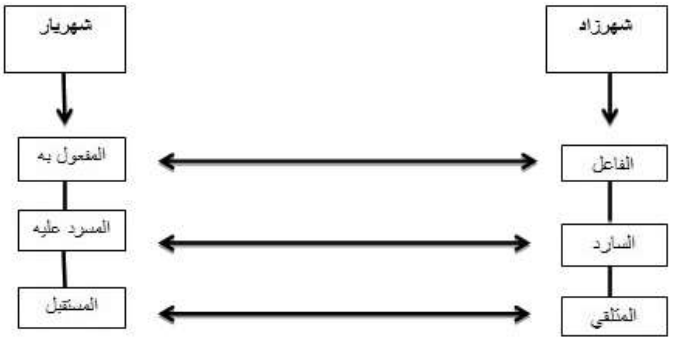
"شهرزاد، إذن، تقبل التحدي بل تسعى إليه وتطلبه وتخاطر كما يخاطر السيد –وكل سيد ينشد السيادة– بالدخول في صراع حتى الموت من أجل الاعتراف؛ فهي تطلب من أبيها أن يتيح لها هذه المخاطرة، فإما أن تعيش أو أن تكون فداء لبنات جنسها"[13]

استطاعت شهرزاد الحكاية أن تنقل شهريار

عبر أسلوبها القائم على الإبهار والتشويق إلى عوالم مختلفة، استطاع شهريار من خلالها أن يعيش في عالم الخيال، وامتلك الخبرة والمعرفة، كما أنّه أدرك أنّ في الإنسان جانب خير إضافة إلى جانب الشر.

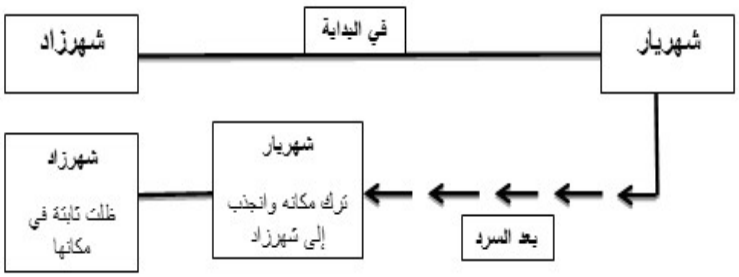
كما أنّها استطاعت أن تحوّل شهريار من شخص مريض قلق يملؤه الشر ولديه الشهوة الحسية للجسد إلى شخص سوي يمتلك المعرفة، ويميل إلى العقل، ويدرك أنّ العالم يجمع فيه كل المتناقضات مثل الخير والشر والخيانة والوفاء، وكل إنسان يميل إلى الجانب الذي يستهويه، والجانب الذي أصبح مستحوذا على اهتمام شهريار هو جانب العقل. فقد سعت شهرزاد إلى "تسكين رغبة شهريار وترويضه –إن صح التعبير– وذلك بإحلال قصص النساء مكان النساء في غذائه اليومي. فعبقرية شهرزاد تكمن في تحويلها النساء من موضوعات جنسية إلى موضوعات للتخييل الجنسي. ويشكّل هذا الدخول إلى ساحة الرمزية خطوة حاسمة في مسيرة شهرزاد، فهو تحوّل شديد الأهمية يوازي استبدال التضحية الرمزية في الطقوس الدينية بالتضحية العينية. فعندما يحل الدال محل المدلول تصبح اللغة ممكنة، وفي مجال اللغة يصبح ممكنا توليد عدد لا متناه من المقولات"[14]

إنّ السارد هو الفاعل (شهرزاد)، والمفعول به هو المستقبِل (شهريار) الذي استسلم وحدث له تحوّل من شخصية شريرة تريد الانتقام إلى شخصية سوية تمتلك المعرفة والخبرات، وأُعجب بالسرد والسارد وأراد أن يمتلك عقل السارد صاحب المعرفة وهو ما يؤكد تحوله من الرغبة الجسدية إلى رغبة العقل فأصبحت المرأة بالنسبة له ليست جسدا إنّما عقلا، لأن شهريار عاش عوالم غريبة في الخيال وامتلك المعرفة فأراد أن يراها في الواقع والحقيقة، مما جعله مسلوب الإرادة وهو ما يؤكد تبديل أدوارهما في الحدث.



إذن، بدأت الحكاية بشهريار فاعلا –الذي يقوم بانتهاك الجسد– وشهرزاد مفعولا به، لكن قدرة شهرزاد وثقافتها وامتلاكها لموهبة السرد التي أصبحت وكأنها أداة سحرية أثرت على المتلقي (المسرد عليه/ شهريار)، فتمكنت بذلك من قلب الأوضاع، ثم تبدّلت الأدوار بينهما بين الفاعل والمفعول به، فأصبحت هي الفاعل (السارد)، كما استطاعت أن تؤجّل فعل القتل بصورة متكررة يوميا إلى أن تصل إلى لحظة

التغيير الكامل لشهريار، فكانت النتيجة هي توقف شهريار عن فعل القتل اليومي وانجذابه إلى شهرزاد لكنه انجذاب إلى العقل وليس لشهرزاد الأنثى، وبذلك تكون شهرزاد قد حققت رغبتها الدرامية، بل وعالجت شهريار من مرضه النفسي، بينما لم يحقق شهريار هدفه الأساسي الذي تركه خلفه بعد أن مال إلى العقل.



وبذلك تنتهي الحكاية بعودة شهريار إلى الواقع والثقة في المرأة، وهو تأكيد على شفائه من مرضه النفسي الوسواس والقلق والخوف من الخيانة، وبذلك يعود شهريار إلى الواقع بالزواج من شهرزاد، لتنتهي الأحداث دون أن نعرف ما تم بعد ذلك في حياتهما.

ثانيا: شهرزاد في مسرحية "شهرزاد" للحكيم:

أ- بنية النص لدى الحكيم:

اعتمد توفيق الحكيم في كتابته للنص على الإطار العام للحكاية الأصلية ولم يركز على الحكايات الداخلية، وإن كان قد استفاد من روح الحكايات الداخلية.

فاستلهم موضوع المسرحية معتمدا على العلاقات الشخصية داخل حكاية ألف ليلة وليلة، وبدأت الأحداث بعد انتهاء أحداث الحكاية الأصلية بزمن بعيد، حيث أدخل إليها مضمونا فكريا جديدا. استدعى الحكيم شخصيتي شهريار وشهرزاد من الحكاية الأصلية وغيّر من وظيفتهما الدرامية السابقة، واعتمد على تحولات الشخصية التي حدثت في نهاية الحكاية برغبات جديدة، بحيث لم تعد شهرزاد (السارد) ولم يعد شهريار (مسرودا عليه)، ولم يعد شهريار يرغب في القتل، وقد تشافى من مرضه النفسي وبدأ يفكر في العقل فقرر الهروب بحثا عن الواقع الذي رآه في خيال شهرزاد، أما شهرزاد فبعد أن استطاعت أن تحقق رغبتها في الحكاية بإيقاف جرائم القتل، وهو ما يعد انتصارا لها فقد تحوّلت إلى رغبة جديدة هي امتلاك جسد شهريار لكنّه أصبح زاهدا في الجسد، وكأنّ شهرزاد عالجته من مرض الشك ليقع في مرض جديد وهو زهد الجسد. وتؤكّد على ذلك نهاد إبراهيم بأنّ الحكيم استلهم "بعض أبطال الحكاية الإطار وتخطى ثيمة الخيانة التقليدية، ليبدأ أحداث الصراع من النهاية أي منذ الليلة الثانية بعد الألف عندما توقفت شهرزاد عن الحكي. وأصبحنا الآن نتعامل مع الشخصيات الدرامية (شهرزاد وشهريار والعبد) بمنظور مختلف تماما عما ساقه لنا راوي "ألف ليلة وليلة" الأصلية. وقد ابتكر الحكيم بقية الشخصيات الدرامية (الوزير قمر والساحر وساكن الدن والزاهدة

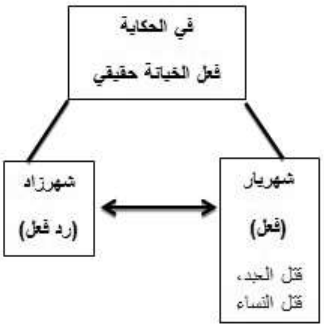
وصاحب الخان أبي ميسور واستبدل بالسياف الجلاد) ثم وظفهم جميعا في جدلية من العلاقات الفاعلة داخل النسق الدرامي المطروح بما يتوافق مع رؤيته"[15]

تتكون هذه المسرحية من سبعة مناظر، المنظر الأول عبارة عن طريق مقفر، حيث هناك منزل منفرد وهو منزل الساحر، أمّا بقية الأحداث فتنتقل في عدّة أماكن، من دار تحت جنح الليل وأنغام الموسيقى تتردد في ظلام الليل، وقاعة الملكة، ثم الصحراء المترامية الأطراف. بدأت أحداث المسرحية بعد انتهاء حكاية ألف ليلة وليلة في يوم الاحتفال بالعذارى، وهذا الاحتفال يؤكّد على انتصار رغبة شهرزاد وهزيمة شهريار، لأنّ شهرزاد تمكنت من أن تخلّص الفتيات من وحشية الملك. ومن هنا أصبح لشهريار دوافع درامية أخرى، فقرر أن يخرج للبحث عن الحقيقة، وهذا الموقف يذكّرنا بشخصية (كاليجولا) في مسرحية كاليجولا للكاتب "ألبير كامو" عندما خرج ليبحث عن الحقيقة. فقد نظر الحكيم إلى الحكاية بنظرة سيكولوجية، فاستطاع أن يحوّل شهريار إلى إنسان آخر يهيم بالعقل فقط بدلا من الجسد، فقد وجد شهريار في شهرزاد عالما من الخبرة والمعرفة، إنّها العقل، وعندما قرر أن يخرج ويترك شهرزاد. كان يهدف من وراء ذلك الابتعاد عن سيطرتها ورفضه لشهرزاد الجسد.

نجد رحلة الخروج عند الحكيم في البنية المورفولوجية، فشهريار عبارة عن سلسلة من الأفعال تصطدم بعقبات تبدأ بفعل الخروج، فخرج من هذا الحصار بحجة رغبته في أن يرى العالم الآخر، إلا أنّه في عقله الباطن أراد أن يهرب من شهرزاد. وترى نهاد إبراهيم أنّ الرحيل في توظيف الحكاية كان "للكشف عن الحقيقة بما يتناسب مع الخلفية الثقافية والاجتماعية والسياسية للمرتحل. كما يستهدف فعل الترحال المعرفة أيضا، لكنّها المعرفة الحياتية المسلمة بقصورها والمقرة بمحدودية قدرات الإنسان دون تمرد، وقد انتهج الحكيم وسيلة الترحال نفسها للبحث عن المعرفة الكاملة، مع الفارق أن معاناة شهريار الهائم في الصحراء لم تعد كما كانت في الحكاية الإطار، وبالتالي أصبح شهريار يخوض صراعا جديدا للحصول على معرفة مختلفة تمام الاختلاف، ولهذا لم تحقق الرحلة أغراضها وانتهى شهريار من حيث بدأ أشد حيرة وضياعا وكأنّه لم يتحرك من مكانه"[16]

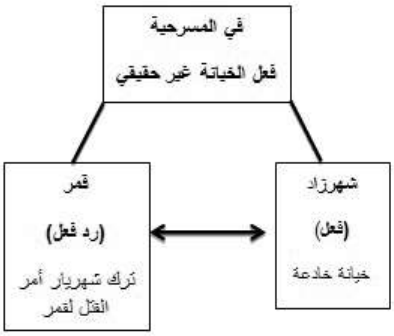
الفعل الدرامي في الحكاية والمسرحية واحد وثابت، إلا أنّ رد الفعل متناقض، كما أنّ نوع الخيانة مختلف، ففي الحكاية نجد أنّ فعل الحدث ثابت وهو (الخيانة)، حيث إن شهريار قد اكتشف خيانة زوجته مع العبد، وهذا الفعل حقيقي وظاهري، أما الخيانة في المسرحية فهي غير حقيقية وغير ظاهرة، إنّها عبارة عن خدعة قامت بها شهرزاد لتغير من نفس شهريار الذي تحوّل إلى إنسان آخر لا يرغب إلا في عقل المرأة وليس جسدها. وبما أنّ شهريار لا يعلم حقيقة هذه المفارقة الدرامية، لذلك اختلف رد الفعل في الحكاية عنه في المسرحية، حيث إنه في الحكاية أمر بقتل العبد الفاعل للخيانة، ونتج عن ذلك رد الفعل الذي

جاء في شكل سلسلة متتالية من عمليات القتل (قتل الفتيات) على اعتبار أنّ كل النساء من وجهة نظر شهريار خائنات، وكان رد فعله في الحكاية حتى لا يتكرر فعل الخيانة مرة أخرى. ولكن الأمر اختلف في مسرحية الحكيم، فرغم أنّ شهريار اعتقد بأن فعل (الخيانة) حقيقي، إلا أنّه لم يبدي رد فعل عنيف كما كان في الحكاية، بل تركها وكأنّه كان لديه رغبة داخلية من حدوث ذلك، حتى يتحرر من سجنها الذي قيّدته فيه شهرزاد بسبب سرد الحكايات السابقة، كما أنّه أراد أن يثبت لنفسه بأنّ كل النساء خائنات، لذلك نجده يدّعي أمام قمر بأنها خائنة.



وفي علم النفس، تعد الحياة رجلا وامرأة "تعقد لواء السيادة للرجال، فالرجل هو السيد، والمرأة هي العبد...علاقة الرجل والمرأة إذن، علاقة جدلية بعدها الطبيعي الاشتهاء المتبادل، وهو بعد الالتقاء دون تمايز –إذ جاز هذا التعبير– وبعدها الآخر البشري التاريخي التشريعي الواعي، وهو بعد الصراع، صراع الإرادات"[17] لقد أدرك شهريار لدى الحكيم ذلك البعد النفسي، فهو يتعامل بشكل عام على أنه هو الملك (السلطة) والآخرون هم التابعون له، بل إنّه يتعامل مع المرأة بشكل خاص على أنّها الجارية وتحديدا بعد موقف الخيانة (خيانة زوجته الأولى)، إلا أنّ شهرزاد غيّرت هذا الوضع، وبعد فعل السرد المتتالي اكتشفت شهرزاد أنّ الأوضاع انقلبت وأصبحت هي المركز والتي تعادل السلطة، وأصبح شهريار هو التابع الذي يعادل العبد، لذا أراد أن يعيد الأمور إلى نصابها الذي يراه، إلا أنّ ذلك لن يحدث إلا بالتخلص من أسر شهرزاد.

تبدو شهرزاد وكأنّها بجماليون كما في الأسطورة، والتي عالجها برناردشو في مسرحية



بجماليون الذي يصنع الرجل المرأة كما يريدها، وعندما تكتشف المرأة /المخلوقة نفسها تسعى للتمرد على من صنعها، مع الفارق لديهما في الهدف، حيث إن بجماليون كان يريد أن يصنع الجمال والكمال، معتقدا أنّه باعتباره الصانع فسوف يتحّكم فيه، بينما كانت شهرزاد في الحكاية تريد إيقاف سلسلة الدم وإنقاذ بنات جنسها، ثم تحوّلت في المسرحية إلى عاشقة، فكانت رغبتها في أن تحافظ على هذه العلاقة، لكنّ شهريار أراد التمرّد على صانعته الجديدة، فسعى لتركها.

وربما هذا الفعل يؤكد بأنّ كل من يميل إلى الجسد والعاطفة وكأنّه يميل إلى قتل عقله، فشهريار عندما كان يملك الجسد قتل (كما في

الحكاية)، وعندما تحرر من هذا الجسد وبدأ يبحث عن العقل ابتعد عن المرأة. كما أنّ قمر عندما كان يرغب بالجسد والعاطفة في المسرحية قتل ، وكان القاتل في كلا الحالتين هو العبد الذي يرمز إلى الشهوة والرغبة في الجنس. إنّ النهاية مفتوحة وفيها غموض، فالبنية هنا غير مكتملة، مما جعل نهاية بعض المواقف غامضة وهذا يتيح للمتلقي التفسير والتأويل بناء على ردود الأفعال فيما بعد، على سبيل المثال (الصرخة في نهاية المسرحية غير معلوم مصدرها، هل كانت صرخة العبد نتيجة قتله على يد الوزير؟ أم كانت نتيجة انتحار الوزير؟ ربما هي صرخة العبد الذي قُتل على يد الوزير (قمر)، لأنّه اخترق صورة شهرزاد المتخيلة المثالية عنده (نقاء الجسد).

ب-بنية الشخصية لدى الحكيم:

أراد الحكيم أن يكمل الحكاية وفقا لمنظوره الخاص، فرسم شهرزاد كشخصية مسيطرة على شهريار حيث استطاعت أن تمتلكه بالعقل، وهو ما جعل شهريار يزداد تعلقا وحبا فيها، بعد أن كان يركز في الحكاية على الجسد، وذلك بانتهاك جسد المرأة، بينما شهريار الحكيم تعّرى من ذلك بعد امتلاكه للمعرفة وبعد أن أصبح لديه يقين أنّ المرأة بطبيعتها تحتاج إلى جسد آخر، وربما هذا هو السبب الذي جعله يهرب من شهرزاد كأنثى تمثّل الجسد، وهذا هو سبب عدم قتله للعبد عندما رآه في غرفة شهرزاد بعد عودته، لأنّ انتهاك الجسد كأمر لم يعد يعنيه.

فشهرزاد تحب شهريار كما تحب نفسها، وحريصة عليه كحرصها على نفسها، بينما ترى نادية البنهاوي أنّ شهرزاد "ليست امرأة خادعة ولا مخادعة كما يعتقد شهريار، ولهذا لا تعبأ بما يصفها به، فهي على علم تام بأنّ ذلك يصدر عن إنسان تعيس فقد آدميته وقلبه"[18]

والحقيقة أنّ شهرزاد ليست مخادعة بالفعل، ولكن شهريار لم يعتقد يوما أنّها تخدعه، كما أنّه لم يفقد آدميته، إنّما المشكلة تكمن في طبيعة شخصيته المتطرفة في الاتجاه الذي يحذوه، فعندما كان في الحكاية متطرفا مع النساء، كان تطرفه عنيفا تجاه المرأة كونه ملك يمتلك كل شيء، فكان وكأنه يمتهن جسد النساء عقابا لهن على خيانة زوجته له، فأي فتاة كانت تمثّل له مقابل الزوجة، بينما في المسرحية تحوّل تطرفه العنيف مع النساء إلى عقلانية وإلغاء لجانب العاطفة أي القلب، فالموضوع هنا لا يتعلق بفقدانه لآدميته بقدر ما هو تطرّف في فعل الشخصية أياً كان هذا الفعل. إنّ شهرزاد قد استطاعت أن تعالج شهريار من أزمته، فتمكنت من معالجته من مرضه النفسي، إلا أنّه انتقل إلى مرض آخر، فترفّع عن الغريزة والعاطفة، وانتقل من الواقع إلى الخيال.

وقد نتساءل: هل يمكن للإنسان أن يصب كل اهتمامه على العقل دون الاهتمام بالغريزة والعاطفة أو العكس؟

لقد كان شهريار في الحكاية الأصلية يعيش بالغريزة، يميل إلى المرأة الجسد، بينما نجده لدى الحكيم أصبح يميل إلى العقل. وجعل

الحكيم لشهريار الحكاية معادلا موضوعيا في نصه متمثلا في توظيف شخصية جديدة وهي شخصية قمر الذي كان ينظر إلى شهرزاد كقلب، لذلك أصبح هو قاتل العبد الذي كان يختبئ في غرفة شهرزاد، وهذا يعادل الفعل ذاته الذي قام به شهريار في الحكاية الأصلية. إذن، فإن قمر هو المعادل الموضوعي لشهريار في الحكاية، وكأنّ ذلك هو تكرار أو بداية جديدة لحكايات جديدة لدى الحكيم.

ج- شهرزاد في عين الشخصيات الذكورية:

تتميز شهرزاد في هذه المسرحية بصفات متعددة ومتنوعة بحسب نظرة الرجل لها، فهناك من يراها شخصية ذات قلب مليء بالحنان كما ينظر إليها الوزير قمر عندما قال لها "..... ما أنت إلا قلب كبير"[19]، لذلك لا يسعى لاختراق الجسد كأنثى، لأنّه يعتقد بأن العلاقة الجنسية تشوّه الحب، ولهذا يرفض التفكير في جسدها، وربما هذا ما جعله ينتحر في النهاية عندما اعتقد بأن العبد انتهك جسدها، وهذا تحطيم للصورة المتخيلة لشهرزاد لديه. وأحيانا أخرى تصبح بالنسبة للرجل امرأة أكثر جمالا تثير النزعات والشهوات، كما كان ينظر لها العبد بنظرة حسية كامرأة تمثل الجسد فقط، فلا يرى فيها الجانب العقلي أو العاطفي، فيقول "(في إعجاب) يا لجسد شهرزاد![20]، هذه هي نظرة العبد للمرأة بشكل عام بأنها ليس سوى جسد، يتبين ذلك في حواره مع الجلاد قائلا "ما أجمل هذه العذراء! وما أصلح جسدها مأوى"[21]

وفي مواقف أخرى تبدو شهرزاد/ المرأة بالنسبة للرجل إنسانة ذات عقل كبير، يقف العقل عاجزا أمام سرّها، هكذا كان يراها شهريار على أنها العقل والمعرفة والتدبير فيقول لشهرزاد "أنت تعرفين؛ تعرفين كل شيء، أنت كائن عجيب، لا يفعل شيئا ولا يلفظ حرفا إلا بتدبير لا عن هوى ومصادفة. أنت تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب لا ينحرف قيد شعرة، كحساب الشمس والقمر والنجوم. ما أنت إلا عقل عظيم!".[22]

لا يرى شهريار في شهرزاد الأنثى أو الجسد، إنّه لا يرغب في ذلك لأنه يشعر أن تلك الأنثى حوّلته إلى عبد أسير سجنها. وتلاحظ نهاد إبراهيم أن "جميع الشخصيات كانت تحرص على ألا تتعامل مع شهرزاد على حالها مغلفة بأسرارها، بل كانت تشغل نفسها دائما بفك شفرتها وتوجيه السؤال الشغوف نفسه إليها "من أنت؟". ولهذا كان كل منهم يراها حسب أيديولوجيته وحسب الرمز الذي يمثله"[23]

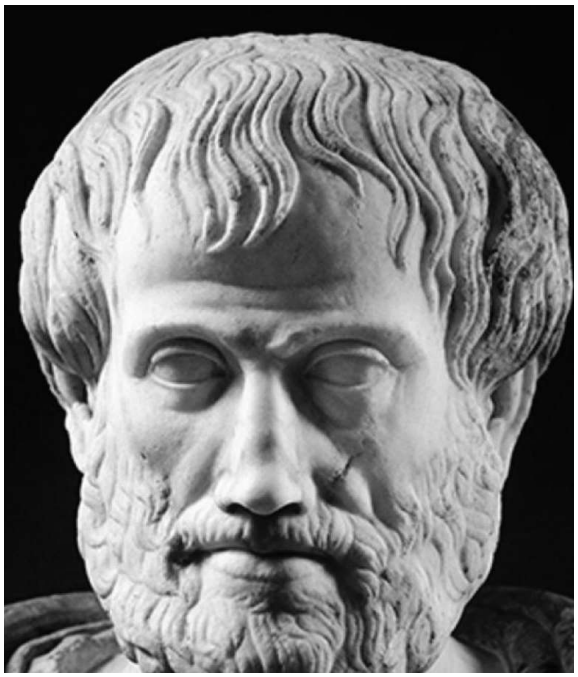
(قمر/العبد/ شهريار) على الرغم من أن هذه الشخصيات ترتبط بشهرزاد، إلا أنّ كلا منها يمثل جانبا معينا من المراحل التي مرّ بها شهريار في الحكاية، فهناك مثلا شهريار الشهواني الذي يمثله العبد في المسرحية، أما قمر فيمثل الحب العذري لشهرزاد، إنّه يمارس الحب بالمنطق الذي عاش فيه شهريار مع شهرزاد عندما أُعجب بها.

والفترة ما بعد انتهاء الحكاية والتي أعلن فيها زواجه من شهرزاد وبين الفترة التي بدأت فيها أحداث المسرحية، هذه الفترة التي يجمع فيها شهريار كل الصفات، فبدأ يمثل جانبا آخر من مراحل شخصيته وهو جانب المعرفة والبحث عن

الحقيقة، فكثيرا ما نجده يكرر حواره في البحث عن العلم والمعرفة، فيقول "لا أريد أن أشعر؛ أريد أن أعرف"[24]. وفي حوار آخر يقول "إن لم نعش لنعلم، فلماذا نعيش إذن يا قمر؟"[25] ومن هنا يمكننا القول بأن بنية شخصيات الحكيم تشبه بطبيعتها شخصيات ما بعد الحداثة، وتحديدا في فكرة "التشظي" وفقا لمفاهيم مسرح ما بعد الحداثة، حيث إن كل شخصية كانت تمثل جانبا دراميا من جوانب شخصية شهريار، فإذا اجتمعت هذه الشخصيات بجوانبها في شخصية واحدة لأصبحت شخصية واقعية ومنطقية.

"في مسرحية شهرزاد يقدّم لنا الحكيم شخصية شهرزاد سرا غامضا تحتوي أضدادا ثلاثة، وليس اثنين فقط، وتتمثل أمامها وأمامنا الأحداث الثلاث: العقل الخالص الذي يمثّله الملك شهريار، بعد أن تحوّل من مرحلة الشعور العاطفي إلى مرحلة البحث الخالص عن المعرفة، إلى جوار القلب الذي يمثله الوزير قمر العاشق عشقا وجدانيا خالصا لشهرزاد، والمنتحر عقب اكتشافه خيانة شهرزاد مع العبد الممثل للجسد الشهواني دون عقل يحكمه أو قلب يرشد خطواته"[26]

رغم اتفاقنا مع هذا التقسيم للشخصيات باعتبارها معادلا للأفكار، إلا أنّ موضوع خيانة شهرزاد مع العبد لم يكن خيانة حقيقية، إنما كانت لعبة من شهرزاد حتى تعيد شهريار إلى اتزانه، إلا أنّ ذلك لم يحقق لها رغبتها الدرامية بسبب انتحار قمر باعتباره يمثل العاطفة، وبموت قمر يصبح هناك خللا في الشخصية،



أرسطو

بما يخرجها عن مفهوم التعادلية عند الحكيم، حيث تقوم التعادلية "على الأخذ والإيمان بين الفكر والعمل بين العقل والقلب، بين الحرية الإنسانية والإرادة الإلهية، بين الفن والحياة ولا توازن ولا تعادل في الحياة بغلبة أحد الطرفين على الآخر"[27]

إنّ الشخصيات الذكورية في المسرحية تنظر إلى شهرزاد الأنثى بمنظور مختلف، ينبع من طبيعتها ذات البعد الواحد، فهي الشخصية المتعادلة التي تجمع بين كل الشخصيات وتستطيع التعايش معها فشهرزاد هي الشخصية المركبة المكتملة الأبعاد.

لكن الشخصيات الذكورية على عكس طبيعة شهرزاد، فهناك غلبة للجانب المميز للشخصية، فشهريار ينظر إليها على أنها العقل والمعرفة، والوزير يراها كقلب كبير مليء بالحب والعاطفة، بينما العبد يراها كجسد. "ترى نوال

زين الدين أن العبد يرمز إلى الجسد وظلمة الليل أو ظلام الجهل ويشير إليهما معا وأن سعيه إلى ضوء الشمس أي شهرزاد لم يكن سوى بحثه هو الآخر عن ذاته ومعنى وجوده وسط الكائنات الأخرى من الكون"[28]

بينما ترى فريال جبوري أن "صورة الأسود في الأدب العربي صورة ذات طابع انفصامي، لأن الأسود يدل على فأل مبشر ومنذر في آن واحد، وفي السير الشعبية يصور الأسود أدبيا باعتباره شخصية تجمع بين وضع الغريب على الجماعة وصفة البسالة المفرطة التي تصل إلى درجة البطولة الخارقة"[29]

إنّ العبد يبحث عن سر شهرزاد، ينظر إليها كجسد وجمال وشهوة، لا يزال يحافظ على صورة العبد في الحكاية، إنه رمز الخفاء والظلام، تؤكد شهرزاد على ذلك عبر حوارها مع العبد عندما سألها عن أصله الوضيع قائلة "ينبغي أن يكون أسود اللون، وضيع الأصل قبيح الصورة... تلك صفاتك الخالدة التي أحبها..!

"يجيب العبد: تلك صفات الشهوة"[30].

يُقتل العبد على يد قمر الذي يرى هو الآخر شهريار كقلب وعاطفة، وربما هو تكرار للجانب الآخر لشهريار كما هو في الحكاية، إنّه يميل إلى شهرزاد كجسد في عقله الباطن. أمّا الجلاد فنلاحظ أن دوره انتهى بانتهاء عقدة شهريار، الذي سئم من عملية القتل، ونراه لا يهتم إلا بشهرزاد في حديثه مع العبد بل كان يميل إلى البحث عن الراحة والابتعاد عن شهريار.

د- تأثير المكان على بنية الشخصية:

تقول نادية البنهاوي "إن مسرحية شهرزاد، لا وجود فيها لحدود زمنية أو مكانية، كما في الأسطورة الشعبية، وإن كان ذلك في إطار خفي لا يكاد يرى بالعين المجردة لأول وهلة. لكن كل منظر في المسرحية ... وكل صورة شعرية تخفي المكان أو الزمان تؤكد هذا المفهوم عن طريق الحوار"[31]

تختلف الباحثة مع هذا الرأي، حيث إن الأحداث بدأت زمنيا في عيد العذارى بعد أن نجحت شهرزاد في تحقيق رغبتها في الحكاية، وأنّ المسرحية بها عدة أماكن، حيث تتراوح المشاهد ما بين داخل القصر (قاعة الملكة) وخارجه (أماكن عامة مثل طريق قفر أو الخان أو غيره...)، كما أنّ للمكان والزمان أثرهما على الحدث وتطويره ولهما دلالات واضحة.

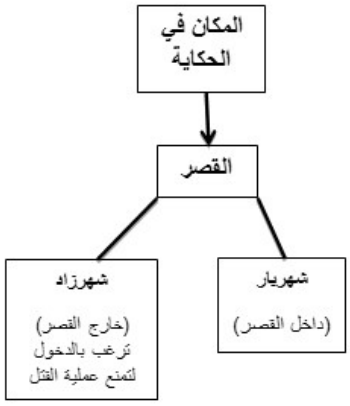
إنّ المكان الذي نجده يتكرر بين الحكاية والمسرحية هو القصر، الذي كان يحمل دلالات مختلفة بالنسبة لشهريار، لقد كان القصر بالنسبة له رمزا للسلطة والمركزية والأمان، إضافة إلى أنّه كان مكان لتنفيذ فعله المتكرر الذي يؤدي إلى تطهير نفسه (كاثارسيس) الذي أشار إليه أرسطو في كتابه فن الشعر.

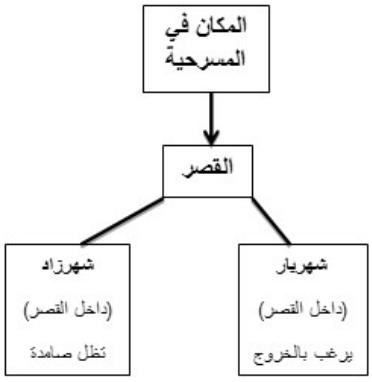
إنّ شهريار الحكاية كان متواجدا داخل القصر لإحساسه بالأمان في تنفيذ عمليات القتل، وبرغبة منه تدخل شهرزاد من الخارج (خارج القصر) كأنثى لكن كان لديها هدف، وهو منع هذا الفعل (قتل النساء) وبذلك تحوّل القصر إلى سجن فيما بعد بدخول شهرزاد فيه، أي تحوّل القصر بالنسبة لشهريار من السلطة والمركز وإلى سجن مقيد، وذلك بسبب حكايات شهرزاد.

أما في المسرحية فقد تحوّل المكان إلى سجن

بالنسبة لشهريار الذي أراد أن يهرب منه، فكان خروجه حيلة، في الظاهر كان يريد أن يبحث عن المعرفة ويعيش العالم الذي رسمته شهرزاد في خياله، إنه ترك القصر بحثا عن الحقيقة (عن حقيقة شهرزاد المرأة) التي بالنسبة له باتت تختلف عن بقية النساء، ربما أراد أن يكتشف هل شهرزاد/ المرأة شخصية مثالية؟

أما في الباطن، فقد أراد شهريار أن يتخلّص من قيود شهرزاد ويتحرر منها ليصل إلى الحقيقة والمعرفة. إنّ شهرزاد في الحكاية تدخل من الخارج إلى داخل القصر، لديها رغبة درامية في منع عملية قتل الفتيات، وبعد أن تمكّنت من دخول القصر – برضا شهريار– تحوّل





القصر بالنسبة له إلى مكان يشبه السجن الرومانسي، وهذا تعبير عن المتعة والقبول والحب والرغبة في قلب المرأة وجسدها. أما في المسرحية، فقد بدأت الأحداث بخروج شهريار من القصر ولجوئه إلى بيت الساحر، وهذا يدل على محاولة وصوله إلى المعرفة عبر قوى غيبية لمساعدته في تحقيق رغبته، لأنّه شعر بأنّه أصبح أسيرا كالعبد بالنسبة لشهرزاد، وقد يشير إلى ذلك عبر حواره "الطبيعة كلها ليست سوى سجّان صامت يضيق علي الخناق"[32]. إنّ العبد في الحكاية هو الشخص البديل لشهريار الذي يمارس الجنس مع زوجته، أما في المسرحية فأصبح يمثل الوسطية بين شهريار وقمر، إنّه الجانب الشهواني. "يرى محمد مندور في كتابه "مسرح توفيق الحكيم" أن العبد الذي يلج على شهرزاد في مخدعها أثناء غياب زوجها ويختفي خلف ستارة سوداء عند قدومه ما هو إلا رغبة شهريار الجسدية، وقد سبقته بالعودة إلى شهرزاد حتى يعود هو بشخصه... إنّ هذا العبد يمكن أن يمثل أيضا الرغبة الخفية الكامنة في قمر العاشق رمز القلب والعبادة المخلصة"[33]

وعندما لم يتمكّن شهريار من خروجه للمرة الأولى للبحث عن الحقيقة عبر القوى الغيبية، خرج للمرة الثانية من القصر برغبة منه.

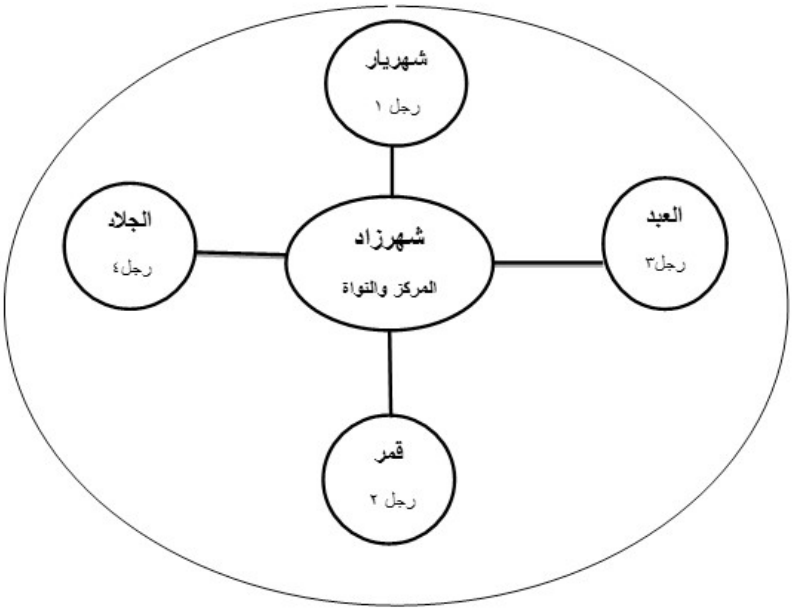
إنّ القصر بالنسبة له أيضا يعادل رحم المرأة الذي يحمل الجنين لفترة معينة، والجنين هو المعادل الموضوعي لشخصية شهريار،

فشهريار في القصر يشبه الجنين السجين في رحم الأم، وخروجه من القصر كخروج الجنين من رحم الأم ليقابل حياة جديدة، ويكون له مولد جديد وواقع ملموس.

إذن، فقد مثل القصر لشهريار في الحكاية الأمان واللقاء العاطفي، ولكن بعد خيانة المرأة له اخترق هذا المكان واخترق جسد المرأة، فأصبح القصر بالنسبة له مكانا دمويا، وكأنه المقبرة التي تدخل فيها كل فتاة دون الخروج منها، بينما في المسرحية تحوّل هذا القصر إلى سجن لشهريار، فأراد أن يتخلص منه فخرج.

إنّ خروج شهريار من هذا المكان دليل على تمرّده ومحاولة هروبه من السجن (القصر)، الذي لم يعد بالنسبة له مكانا رومانسيا يحقق فيه متعته؛ فقد أراد شهريار أن يتخلص من سلطة شهرزاد التي أصبحت هي المركز الذي يستقطب الآخرين؛ إنّها كالنواة (المركز) والشخصيات الرجالية هي بمثابة الإلكترونات والنيترونات التي تدور في فلك النواة (المركز/ شهرزاد)، وهذا يعود لمفهوم الشكل في مفهوم ما بعد الحداثة.

إنّ الأماكن التي لم تتكرر ولم يكن لها وجود في الحكاية هو منزل الساحر الذي كان منفردا، فهناك علاقة بين بنية الشخصية وبين المكان، حيث إن شخصية الساحر تمتلك الغيبيات ولها قدرات خارقة، لذا أصبح للمكان رمزية خاصة



تتعلق بشخصية شهريار، الذي يبدو بالنسبة له طريق المعرفة والوصول إلى الحقيقة.

إنّ المكان ومتغيراته كان له دور في إبراز النقائض، حيث بدأ الكاتب في طريق مظلم ثم الساحر ورمزيته في صنع الخوارق، وهذا هو انعكاس لدواخل شهريار ورغبته، ولكن الوصول إلى المعرفة هو النور ولا يأتي في الظلام، فالمكان هنا يؤكد على الحدث.

إنّ خروج شهريار من القصر بحثا عن الهدف، لكنه يدرك أنّه لا يستطيع الوصول إلى هدفه إلا بوجود مساعد، وذلك المساعد هو بديل لشهرزاد المساعد السابق في الحكاية التي تمتلك الخبرات والمعلم والمعرفة، لذلك لجأ إلى الساحر كوسيلة للمساعدة والوصول إلى هدفه باعتقاده أن الساحر يملك المعرفة "إنه يلجأ للقوى الميتافيزيقية التي لا تتناسب مطلقا مع تفكير العقل المنهجي الذي يرمز إليه. وبالتالي لم يعد أمامه سوى المعرفة من إنسان

مثله، يشترك معه في الحدود الآدمية الضيقة مثل الزاهدة وساكن الدن، أي أن الحكيم يعلن بوضوح ومن المشهد الافتتاحي النتيجة النهائية المتمثلة في عجز العقل الخالص الذي يرمز إليه شهريار، عن الوصول لأبعد طرف من الحقيقة ومعرفة ماهية الذات العليا، ذلك لأن شهريار الجديد يستخدم الوسيلة الخاطئة التي لا تتناسب مع هدفه المستحيل"[34]

إنّ هذا اللجوء يؤكد سيطرة شهرزاد عليه ويؤكد رغبته في التخلص من هذه السيطرة، لأن شهريار بذلك يستدعي المساعد السحري الذي ورد في حكايات شهرزاد من قبل.

ثالثا: شهرزاد في مسرحية " الليلة الثانية بعد الألف" للحزامي:

أ- بنية النص لدى الحزامي:

اعتمد الحزامي في كتابة النص على الإطار العام للحكاية ولم يركز على الحكايات الداخلية، فقد استفاد من روح الحكاية وقشرتها، وهي رغبة شهريار في قتل العذارى ورغبة شهرزاد في إيقاف القتل، وكان السرد هو الوسيلة في تحقيق الرغبات، إلا أن الرغبات اختلفت، فكانت رغبة شهريار هي إنقاذ الشعب، ورغبة شهرزاد البحث عن العلاج، إنّ الحزامي بتغييره للرغبات استبدل الأدوار.

لقد بدأ الحزامي المسرحية من النقطة الدرامية نفسها التي بدأها توفيق الحكيم، وهي بعد انتهاء حكاية ألف ليلة وليلة، ولكن الاختلاف هو أن نص الحزامي في البداية لا علاقة له بالحكاية، بل ارتكز على إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وهي (حكاية بدر البدور)، والتي

سليمان الحزامي

تدور حول مرض الأميرة الذي فشل الأطباء في علاجه، حيث تقدم أحد أبناء الشعب بعد أن أعلن الملك أن من ينقذ الأميرة سوف يتزوجها وقد اختلف نص الحزامي عن الحكاية الأصلية في أن الذي أراد علاج الأميرة دخل القصر من دون أية خدعة، لأن الشعب يحب الملك وابنته، بينما لدى الحزامي دخل ناجي مدّعيا بأنه الطبيب المعالج، وكان هدفه إنقاذ الشعب من قسوة الملكة. اعتمد الحزامي على الحكاية الأصلية في الأسماء وعكس وظائفها بينما اتخذ من الحكاية الفرعية الوظائف دون أن يقلبها، بل استخدم الأسلوب العكسي في قَلَب الحدث الأصلي، ومزج الاثنين معا (الحكاية والوظائف) في قالب واحد حتى يعبر عن

الحاضر في زمن مغاير للحكايتين.

كما أنّ العنوان الذي وضعه الحزامي "الليلة الثانية بعد الألف" فيه نوع من الالتباس والغموض، فإذا استبعدنا العنوان باعتباره تحديدا للزمن، فيمكن أن نرى أنّه استكمل ما بدأه توفيق الحكيم، وبدأ من حيث انتهى إليه، حيث ظلت شهرزاد الحزامي هي الملكة داخل القصر، بينما عاد شهريار من جديد بشخصية جديدة من صنع الحزامي، لأنّه لم يكن (شهريار) منذ بداية المسرحية، ولكنه كان من عامة الشعب، ثم تحوّل إلى طبيب معالج حتى يدخل القصر ويحقق رغبته لينقذ الشعب.

أدخل الحزامي زمنين في بنية واحدة، وهو زمن الراوي، وهو زمن الحاضر والذي جاء في مقدمة المسرحية كمنظر افتتاحي بعد أن أصبح ناجي الحكيم شهريار الذي يذكر فيه شهريار "دعوني أخبركم أو أقول لكم.. كما تشاءون إن من ترونه ملكا الآن وبيده الصولجان وعلى رأسه تاج الملك.. كان صعلوكا لا تضحكوا.. بالله عليكم لا تضحكوا اسمعوا حكايتي.. لتعرفوا أن الحياة.. "صمت" أقول لكم الرأي بعد المشاهدة"[35]، وهذا الحوار أخذ الأحداث إلى زمن الماضي، وهو الزمن الذي كان يروي ناجي حكاياته للمكلة شهرزاد قبل أن يصبح (شهريار)، وهو أيضا زمن الطبيب المعالج ، وقد انقسم زمن الماضي إلى قسمين هما: زمن الواقع، وزمن المتخيّل والذي كان يحكي روايات من مخيلته، وهذا الأسلوب من الحزامي يأتي على عكس توفيق الحكيم الذي بنى النص المسرحي في وحدة زمن ثابتة، حيث كانت الأحداث تجري في زمنها الفعلي.

لهذا استخدم الحزامي تقنية (التمثيل داخل التمثيل) حتى يحقق رغبة ناجي في الدخول إلى القصر، وهذا ما أدّى إلى تحوّل شخصية ناجي إلى شهريار في النهاية، كما أنّ هذه التقنية أتاحت له فرصة السرد لشهرزاد.

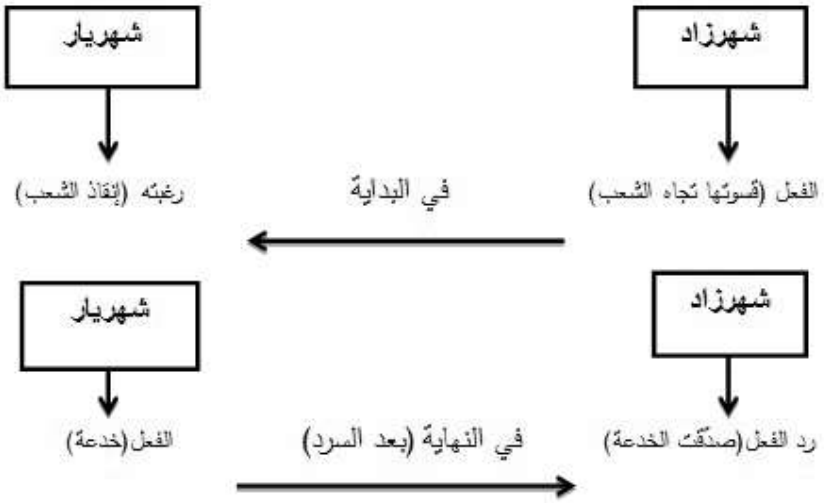
ثم تحوّلت المسرحية فيما بعد إلى محاولة إنقاذ ناجي للشعب، وكانت وسيلته في ذلك هي علاج الملكة حتى يحقق رغبته عبر تعديل شخصية الملكة التي تحوّلت فيما بعد من القسوة إلى العاطفة. فنشأت علاقة الحب بينهما ثم الزواج، وهي الخطوات الرئيسية نفسها في بنية النص لدى الحكيم وكذلك في بنية الحكاية، لكنها جاءت لدى الحزامي بشكل عكسي من حيث صعود البطل الشعبي البسيط إلى السلطة تدريجيا، مما يعني أن إنقاذ الشعب لا يتم إلا بصعود أحد أفراد الشعب ليحل محل الملك باعتباره الأكثر دراية بواقع الشعب.

لقد كانت العاطفة سببا في تخلي الملكة عن الحكم وحل شهريار محلها، وبذلك يمكن اعتبار أسلوب شهريار الحزامي في السرد هو حيلة مكنته أولا من إنقاذ الملكة من العزلة، وإيقاظ العاطفة داخلها، الأمر الذي حقق له في النهاية هدفه وهو إنقاذ الشعب ثانيا.

إنّ السرد لدى الحزامي يعادل السرد في الحكاية، وكليهما يعد وسيلة سحرية للتأثير في الآخر والسيطرة عليه، ومن ثم تحقيق الرغبات.

والفعل الدرامي لدى الحزامي يختلف عن الفعل الدرامي في الحكاية لدى الحكيم، فشهرزاد

الحكيم قامت بفعل الخدعة (الخيانة) لتغير من شهريار، وبما أنّه لم يكن يعلم حقيقة هذه المفارقة الدرامية، لذلك اختلف رد الفعل لديه عن الحكاية، بينما لدى الحزامي نجد أن شهريار هو من قام بفعل الخدعة (التنكر)، بسبب قسوة الملكة شهرزاد على الشعب، حيث إنه قام بدور الطبيب ليعالج شهرزاد ومن خلالها ينقذ الشعب، ولم تعلم شهرزاد ذلك إلا في نهاية المسرحية عندما حقق ناجي رغبته في إنقاذ الشعب وكشف عن نفسه، قائلا "لا يا مولاتي أنا لست حكيما.. ولم أدرس التطبيب، لكن خفت عليك من المؤامرات ومن وجود أكثر من خيبر بين حاشيتك.. فحكيت لك ما كان يدور في بلدك"[36]، لذلك اختلف فعلها، لأنّها اعتقدت أنّه طبيب حقيقي، فتحوّل موقفها من قسوة الشعب إلى التعاطف معه وحبه والانجذاب لشهريار، فتقول لحاشيتها "منذ اليوم، ولأني شفيت والحمد لله، فعليكم أن تعلنوا للناس أن لا ضرائب على السقائين، وعلى من يمر حول قصور الملك، وبمناسبة العيد الكبير.. انحروا الذبائح ووزعوها على سكان المدينة. كذلك آمركم ان تفتحوا مخازن الغلال والحنطة لتوزعوا لحمها على كل فقير ومحتاج"[37] استخدم شهريار الخدعة كأسلوب لتحقيق رغبته، وهو ما يعادل أسلوب شهرزاد في الحكاية، فجاءت النهاية واضحة لدى الحزامي، حيث تحولت المكانة الاجتماعية الوظيفة الدرامية، فأصبح شهريار ملكا بعد زواجه من شهرزاد. ومن هنا نتساءل: لماذا استخدم الحزامي حيلة التنكر لدى ناجي بينما لم نجدها لدى شهرزاد في الحكاية؟ رغم أن لديهما رغبة واحدة وهي رغبة الإنقاذ.



إن شهرزاد الحكاية سايرت شهريار بالدخول واستطاعت بدورها أن تقنع شهريار بأداة سحرية (السرد) بينما شهريار الحزامي قام بدوره كطبيب معالج اضطر أن يخفي شخصيته الحقيقية في البداية.

ولذلك طرح الحزامي فكرا سياسيا قائما على العلاقة بين الحاكم والمحكوم، بين السلطة والشعب، والحل لا بد من أن يكون بالتصالح، والذي عبّر عنه بزواج الملكة كما ناجي الذي كان ينتمي إلى عامة الشعب، حيث اتخذ الزواج بمفهوم الاستقرار والعلاقات المتبادلة، وهذا ما حدث في الحكاية بزواج شهريار من

شهرزاد في النهاية. إنّ الاختلاف الطبقي لدى شخصيات الحزامي وتحديدا بين ناجي الذي تحوّل إلى شهريار كوظيفة وأصبح ملكا هو الذي أعطى التفسير السياسي لدى الحزامي، إلا أنه لم يأخذ الطابع التحريضي، كما نجد في المسرح السياسي، بل جاء بفكر تصالحي، يتضح ذلك عبر الحوار الذي دار بين ناجي وشهرزاد، فتقول "أتريد أن تقول شيئا يا حكيم؟".

ناجي "(ينهض وينظر في وجوه الحاضرين.. يقترب من الملكة.. ويقف أمامها) إنّ الحكم يا مولاتي.. هو الحب والسلام.. هو الأمن والأمان.. هو العطاء أكثر من الأخذ.. إنّ غزلان ماتت.. وقتلت كأبيها لأنها كانت تأخذ أكثر مما تعطي.. وكثيرون من الحكام يفعلون ذلك"[38]

ب-بنية الشخصية لدى الحزامي:

لقد بدّل الحزامي في أدوار الشخصيات الرئيسية التي كانت في الحكاية وتحديدا في شخصية شهرزاد وشهريار بين السارد والمسرود عليه، وبين الراوي والمروى عليه، كما غيّر أيضا من الوظائف الأساسية لشخصية شهريار وشهرزاد الحكاية على المستويين الاجتماعي والنفسي، من حيث المستوى الاجتماعي بعد أن كانت شهرزاد الحكاية ابنة وزير حولها الحزامي إلى ملكة، وبالتالي غيّر وبدلّ الدور الأساسي لها. وبعد أن كان شهريار هو الملك في الحكاية جعله الحزامي من عامة الشعب (يشبه البطل المخلص) خلافا لشخصية شهرزاد الحكاية التي كانت من طبقة اجتماعية عالية، حتى وإن اعتبرناها بطلا مخلصا لكنّها كانت مخلصة لبنات جنسها بعكس ناجي المخلص للشعب كله.

أما على المستوى النفسي، فقد أصبحت شهرزاد الحزامي الملكة المتسلطة القاسية تجاه الشعب، والتي لا تشعر بالشعب، بل وتتمادى في القسوة عليه وتفرض عليهم الضرائب، قائلة " أريد أن يكون بيت مالي مليئا بالدنانير والذهب والمجوهرات، لا أريد لهذا الشعب أن يشعر يوما بالشبع، دعوا الشعب يا سادة في حالة جوع فيتبعكم.. يخاف منكم.. ويكون همه دائما البحث عن اللقمة"[39]

إن الشدّة والقسوة في المفهوم العام من صفات الرجال، وبذلك فهي تلغي العاطفة، وتصبح متشابهة إلى حد ما مع شهريار الحكاية في القسوة والمرض وإن كانت قسوة شهريار الحكاية تجاه العذارى فقط دون أن يقسو على الشعب، كما أنها متشابهة مع شهريار الحكيم في الابتعاد عن العاطفة.

بينما ثبت الحكيم أدوارهما وغير من الهدف وحافظ على وظائف الشخصيات ومركزها، فظلت شهرزاد هي المركز وهي المحرك الرئيسي للحدث. بينما بدّل الحزامي في الأدوار بينهما ليحصل كل منهما على وظيفة الآخر في الحكاية الأصلية.

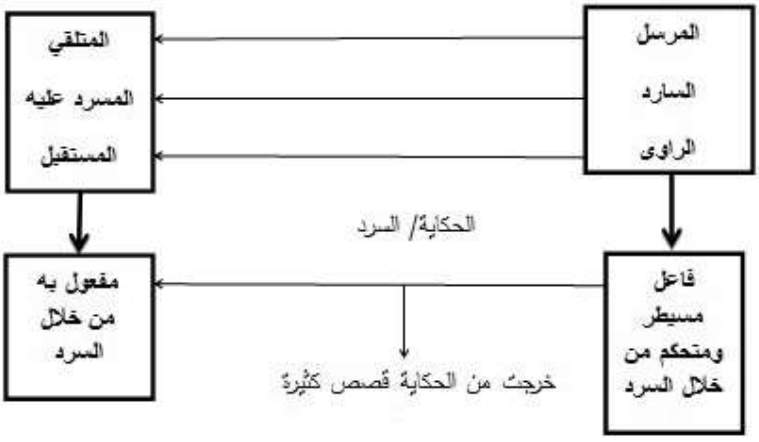
لقد تحوّل ناجي (يمثل عامة الشعب ويمتلك المعرفة) إلى الطبيب (مرحلة التمثيل، باعتباره معالجا). نجد هاتين المرحلتين في شخصية شهرزاد في الحكاية، حيث إنها تمتلك المعرفة واستخدمتها كحيلة لتحقيق رغبتها. أمّا الحزامي فقد استخدم هذا الأسلوب بشكل غير

مباشر، ومن ثمّ يأتي تحوّل ناجي من الطبيب إلى مرحلة ثالثة؛ وهي مرحلة شهريار الذي يعادل شخصية شهرزاد في الحكاية. استطاع الحزامي بهذا الأسلوب أن يجمع هذه الأدوار في شخصية واحدة مصدرها شهرزاد في الحكاية. وفي حوار ناجي يبرر سر تحوله من الحكيم ناجي إلى الحكيم شهريار قائلا "لهذا قصة قصيرة أرويها لك باختصار (صمت) (بدأ ناجي بالرواية).. لقد تعلمت من جدتي روايات كثيرة وقصصا عجيبة حدثت لأناس وبشر منهم الغني ومنهم الفقير، منهم من يبيع الذهب والجواهر، ومنهم من يعيش على السقاية والصعلكة.. تعلمت كل هذا من جدتي فعرفت الكثير، وجلست مع الحكام أروي لهم الحكايات والقصص.. فقالوا.. أنت شهريار ألف ليلة وليلة واشتهرت باسم الحكيم شهريار الراوي"[40]

وظيفة شهرزاد في الحكاية هي وظيفة (ناجي/ الطبيب) الذي تحوّل بعد دخوله إلى القصر ليحل محل شهريار.

نتجت من السرد قصص عديدة من واقع حال الشعب، وذلك لإحداث حل لإنقاذ الشعب، فاستخدم الأسماء والأدوار نفسها. هذا التقريب جعل شهرزاد تنتظر وتتمتع بالاستماع وأدركت بأنها المقصودة في هذه الروايات، فقالت لناجي/ الطبيب "إلى أي شيء ترمي يا حكيم.. أأنا؟ أنا المقصودة؟ أتراني آخذ من شعبي أكثر مما أعطي؟"[41]، لذلك تغير موقفها تجاه الشعب، الأمر الذي أدّى إلى عدم قتل شهريار كباقي الأطباء، وبهذا استطاع شهريار بأسلوب السرد أن ينقذ الشعب.

لقد أصبحت شهرزاد لدى الحزامي مريضة كما كانت تنظر شهرزاد الحكاية إلى شهريار المريض والذي يحتاج إلى العلاج، فوجدت السرد وسيلة لذلك عبر تزويده بالمعرفة والحكمة التي تنقصه، أما شهرزاد الحزامي فهي التي أصبحت مريضة تعاني من مرض عضال لا تنام ولا تأكل ولا تشرب وانعزلت عن العالم، تريد العلاج في أسرع وقت، تبحث عن طبيب يعالج ومن يفشل سوف تقتله بعد ليلتين. وأصبح شهريار هو الذي يقوم بدورها في الحكاية، فهو المعالج وكانت وسيلته في ذلك السرد، كما فعلت شهرزاد الحكاية من أجل المعرفة، إلا أن المعرفة هنا مختلفة عن الحكيم.



إن الحكاية كانت تهدف لمنح شهريار خبرات الحياة، بينما عند الحزامي تهدف

لمنح شهرزاد الحزامي البصيرة بواقع الشعب عن طريق سرد حكايات تبدو خيالية ولكنها كانت تتناص مع الواقع، وكأنّه يعمل عملية إسقاط للواقع (الإبعاد من أجل التقريب كما لدى بريخت) (مثال على إحدى الحكايات) كحكاية الأميرة غزلان ابنة الملك، وهي المعادل الموضوعي لشخصية الملكة شهرزاد، أراد الطبيب أن يسرد الواقع بشكل غير مباشر ليكشف حاشيتها.

أصبح لشهريار الحزامي هدف أو رغبة درامية وهو إنقاذ الشعب، فيقول"... شهريار الصعلوك يتحول إلى شهريار الحكيم.. إنها أفكارك يا جلال.. ولكن كل شيء في سبيل أهل هذه المدينة، وما حولها.. ومن أجل أولئك الناس الذين يعيشون تحت الظلم يهون.. ويسهل علي.. أن أنقذ ما تريد أنت وصحبك يا جلال"[42]. ولكنه في الوقت نفسه كان يشبه شهرزاد الحكاية حيث أقدم على الدخول في القصر بهدف علاج الملكة، وهذا ما جعله يقع في المشكلة نفسها التي وقعت فيها شهرزاد الحكاية، فكان معرّضا للقتل أو للموت كسابقيه من الذين فشلوا في علاج الملكة كما كانت شهرزاد الحكاية هي الأخرى معرضة للقتل كسابقيها من العذارى، وهذا ما يؤكد تشابه أسلوب الحزامي مع أسلوب الحكاية الذي يقوم على تكرار الأفعال، وبذلك يصبح نجاح شهريار في العلاج هو في الوقت نفسه إنقاذا له من الموت ووقف سلسلة قتل الأطباء، بل ويتعداها إلى إنقاذ الشعب كله، ولا يتوقف عند إنقاذ بني جنسه.

تقول الملكة لشهريار "أيها الحكيم! هل أخبروك أنني قتلت قبلك أحد عشر طبيبا فشلوا في علاجي؟"[43] إنّ هذا الأسلوب يشبه أسلوب ووظيفة شهرزاد الحكاية، وهو قريب إلى حد ما من موقف شهريار الحكاية حيث كان يقتل العذارى حتى يتشافى من حقده على النساء. في مسرحية الحزامي شهرزاد تقتل الأطباء بحثا عن الشفاء وحبا في الحياة والبقاء.

لقد تغلبت العاطفة على شهريار الحكاية وشهرزاد الحكيم وكان الزواج بمثابة الحل في بنية النص. فقد انجذب شهريار الحكاية إلى شهرزاد في النهاية، بينما شهريار الحكيم تنافر مع شهرزاد فترك القصر، أما لدى الحزامي فقد انجذبت شهرزاد إلى شهريار ثم تبدّلت الأدوار، وهذا ما جعله يستعين بحكاية أخرى.

لقد حقق الحزامي التوافق بين الشخصيات كما في الحكاية، وبالتالي استطاع أن يحقق مبدأ التعادلية التي كان ينادي به الحكيم على افتراض إمكان التصالح بين الشعب والسلطة، إلا أنّ شخصيات الحكيم لم تتوافق، وبالتالي لم تتحقق لديه التعادلية. على الرغم من أن شهرزاد الحكيم قد حققت هدفها بعد انتهاء الحكاية، فإن الحكيم اخترع لها أهدافا جديدة، فكانت تسعى لتحقيق التعادلية لدى شهريار، فحولته إلى شخص آخر يمتلك العلم والمعرفة ولديه رغبة في البحث عن الحقيقة.

ج- تأثير المكان على بنية الشخصية لدى الحزامي:

كانت شهرزاد هي الملكة، المتواجدة في القصر، وقد منحها وجودها في القصر السلطة والقوة، أما شهريار فقد دخل القصر متمثلا

بشخصية الطبيب (أحد أفراد الشعب) ليعالج شهرزاد (السلطة)، فاستطاع بدخوله إلى القصر أن يخترق حاجز الخصوصية والعرش، وذلك بسحبها من مكان العرش إلى مخدعها (غرفة النوم)، وعندما سأله مشهور عن سبب اختيار الطبيب مخدع الملكة مكانا لعلاجها، رد عليه الطبيب قائلا "لكل حكيم وصفة.. ولكل شيخ طريقة كما يقولون.. أفهمت؟"[44].

جاء الطبيب/ شهريار من الخارج إلى الداخل، ثم انتقل إلى غرفة النوم، فهو بذلك انتقل من العرش إلى القلب، من الوضع الاجتماعي إلى العاطفي، وانتهى الوضع بالزواج ليصبح هو الملك شهريار في النهاية.

والمكان الذي يتكرر بين الحكاية والمسرحيتين هو القصر الذي يحمل دلالات مختلفة في كل نص وبحسب الوظائف الدرامية للشخصيات.

والمكان انتقل بين قصر الملكة الذي هو رمز السلطة والحكم وبين المقهى الذي يعد مكانا لتجمع عامة الشعب.

بالنسبة لشهريار الحزامي يعد المكان غريبا عنه، فهو بالنسبة له هو المكان الذي يستطيع من خلاله أن ينطلق وينقذ الشعب، فحاول بأسلوبه أن يسيطر على المكان لأنه مكان الحكم.

أما شهريار الحكاية، فكان متواجدا في القصر ويشعر بالأمان، بينما خرج شهريار الحكيم لأنه شعر بأن وجوده في القصر بمثابة السجن.

الخاتمة

بعد مقاربة شهرزاد الحكاية بين الحكيم والحزامي، توصلنا إلى الاستنتاجات التالية:

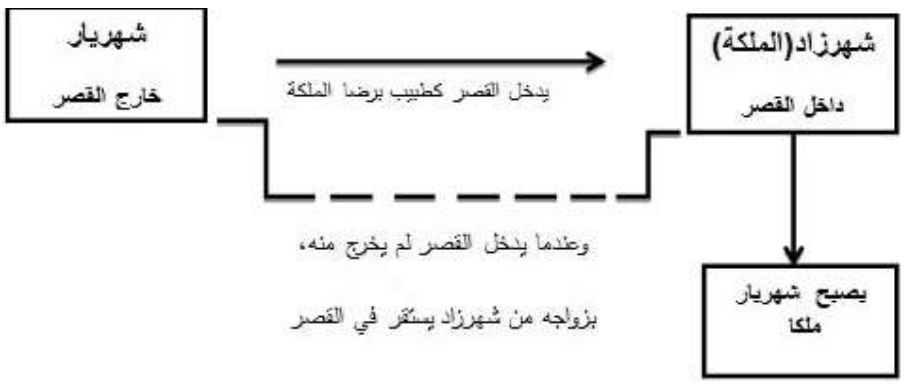
-تلعب شهرزاد في الحكاية دور السارد، والتي تستخدم معرفتها بالحكايات كوسيلة لتغيير طباع ورغبات شهريار.

-كانت رغبة شهرزاد هي إنقاذ بنات جنسها من الموت، وتبع ذلك دخولها للقصر برغبتها رغم معارضة والدها الوزير.

-استطاعت شهرزاد أن تحوّل شهريار من شخص مريض قلق يملؤه الشر ولديه الشهوة الحسية للجسد إلى شخص سوي يمتلك المعرفة ويميل إلى العقل، ويدرك أنّ العالم يجمع فيه كل المتناقضات مثل الخير والشر والخيانة والوفاء.

-في ألف ليلة وليلة تدخل شهرزاد القصر وتنجح في علاج شهريار لتنتهي الحكاية الإطار نهاية سعيدة.

-أما في المسرح فقد بدأ الحكيم أحداث المسرحية بعد انتهاء الحكاية الأصلية، وأدخل إليها مضمونا فكريا جديدا. واعتمد على العلاقات الشخصية داخل الحكاية ولكنّه غيّر



من وظيفتها الدرامية السابقة واعتمد على تحوّلات الشخصية، فلم تعد شهرزاد (السارد)، ولم يعد شهريار (مسرودا عليه)، كما أنه لم يعد يرغب في القتل كما كان في الحكاية، لكنه عاد بصفة جديدة، وبدأ يفكر في العقل ويبحث عن الحقيقة والمعرفة. وهذا تأكيد على أن شهريار لدى الحكيم ليس هو شهريار في الحكاية الأصلية، وبالتالي ليس هو شهريار الذي عاش مع شهرزاد في الفترة ما بين الحكاية والمسرحية، بل أصبح لديه دوافع درامية أخرى.

– أما شهرزاد فبعد أن تمكّنت من تحقيق رغبتها في الحكاية الأصلية من الوصول إلى قلب شهريار وتوقف جرائم الدم التي كان يرتكبها في حق العذارى، تغير الوضع في مسرحية شهرزاد الحكيم، تحولت إلى رغبة جديدة وهي الوصول إلى جسد شهريار، حيث سعت للعاطفة بينما سعى شهريار للعقل، وتمسك بما انتهى إليه في الحكاية، وابتعد عن العاطفة واستكمل مشواره بحثا عن الحقيقة. وبعد أن أعطته العلم والمعرفة، تمرّد عليها، وأصبح هناك صراع بين العقل والعاطفة، فتحوّل الصراع وأصبح عكسيا مقارنة بالحكاية الأصلية.

– لم تستطع شهرزاد الحكيم أن تحقق رغبتها الدرامية كاملة، لكنّها استطاعت أن تسيطر على الرجال بطبيعتها كأنثى، فأصبح الرجال يدورون في فلكها، كالمفهوم العلمي لدى النواة، التي تدور الإلكترونات في مسارها، لقد بنى الحكيم طبيعة الشخصيات بناءً على النظرية العلمية (قوانين الطبيعة/ وعناصر الجذب) وأصبحت شهرزاد في المسرحية هي المركز (النواة) والرجال (شهريار/قمر/العبد) هم الإلكترونات التي تدور حول المركز، والذي يفلت من المدار ينتهي، وهذا ما ينطبق على شخصية الوزير قمر الذي انتهى في النهاية.

– أما الحزامي فقد بدأ كما بدأ الحكيم بعد نهاية الحكاية، ولكنّه غيّر في وظيفة الشخصيات نتيجة التبديل الذي أحدثه في شخصيات الحكاية ووظائفها، حيث أصبح شهريار ابنا للشعب، والقادم لحل المشكلة وعلاج الملكة شهرزاد من مرضها.

– وبما أن الحزامي غيّر في نوع الشخصية، فقد غير في طبيعة الحكاية، واضطر إلى أن يأتي بحكاية أخرى، ولم يلتزم بطبيعة الحكاية الإطار في ألف ليلة وليلة، فقد أخذ الموضوع شكلا وليس مضمونا ولا علاقة له بألف ليلة وليلة، فقد اعتمد على الأسماء واستبدل وظائفها، واستعان بحكاية جديدة بشخصيات جديدة.

– بينما أبقى الحكيم على علاقة شهريار وشهرزاد، كما ظلّت الوظائف ثابتة، لثبوت الشخصيات لديه لكنه غيّر في الرغبات لتغير الزمن والظروف، فقد تغير شهريار وأصبح إنسانا مثقفا يبحث عن العلم والمعرفة، له رؤية جديدة للعالم تختلف عن رؤيته السابقة قبل دخول شهرزاد في حياته.

الهوامش

1 نادية البنهاوي، المرأة في مسرح الحكيم ورشاد رشدي، ص53.

2 إبراهيم السعافي، المسرحية العربية الحديثة والتراث، دار الشئون العامة، بغداد، 1990، ص81.

3 محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص306.

4 نادية البنهاوي، المرجع السابق، ص53.

5 فريال جبوري غزو، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، فصول مجلة النقد الأدبي، ص77.

6 نهاد إبراهيم، شهرزاد في الأدب المصري المعاصر، ص30.

7 نهاد إبراهيم، المرجع السابق، ص71.

8 فريال جبوري غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، ص77.

9 نهاد إبراهيم، شهرزاد في الأدب المصري المعاصر، ص74.

10 مورفولوجيا الحكاية، هو وجود موقف ما يصطدم فيه البطل بعقبة، قم يبحث عن الحل، إما عن طريق السحر أو عامل مساعد يساعده في حل الموضوع ليحقق هدفه.

11 نهاد إبراهيم، شهرزاد في الأدب المصري المعاصر، ص74

12 نهاد إبراهيم، شهرزاد في الأدب المصري المعاصر، ص 75

13 فرج أحمد فرج، التحليل النفسي وألف ليلة وليلة دراسة تمهيدية، فصول مجلة النقد الأدبي، ص123.

14 فريال جبوري غزو، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، ص82.

15 نهاد إبراهيم، شهرزاد في الأدب المصري المعاصر، ص129.

16 نهاد إبراهيم، شهرزاد في الأدب المصري المعاصر، ص 135-136

17 فرج أحمد فرج، التحليل النفسي وألف ليلة وليلة دراسة تمهيدية، ص118.

18 نادية البنهاوي، المرأة في مسرح الحكيم، ص59.

19 توفيق الحكيم، مسرحية شهرزاد، ص 210.

20 توفيق الحكيم، مسرحية شهرزاد، ص 205.

21 المصدر نفسه، ص205.

22 توفيق الحكيم، مسرحية شهرزاد، ص213.

23 نهاد إبراهيم، شهرزاد في الأدب المصري المعاصر، ص 130.

24 توفيق الحكيم، ص212

25 المصدر نفسه ص214.

26 حسن عطية، الحكيم النهضة وسؤاله الحيوي، مجلة المسرح، عدد 121، ديسمبر 1998، الهيئة المصرية للكتاب، ص 60-61.

27 حسن عطية، المرجع السابق، ص60.

28 نقلا عن نهاد إبراهيم، شهرزاد في الأدب المصري المعاصر، ص 140.

29 فريال جبوري غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، ص89.

30 توفيق الحكيم، مسرحية شهرزاد، ص218.

31 نادية البنهاوي، المرأة في مسرح الحكيم، ص167.

32 توفيق الحكيم، مسرحية شهرزاد، ص 211

33 نقلا عن نهاد إبراهيم، المرجع السابق ص 140-141.

34 نهاد إبراهيم، شهرزاد في الأدب المصري المعاصر، ص 133-134.

35 سليمان الحزامي، مسرحية الليلة الثانية بعد الأف، ص1.

36سليمان الحزامي، مسرحية الليلة الثانية بعد الألف، ص52.

37 سليمان الحزامي، مسرحية الليلة الثانية بعد الأف، ص39.

38 سليمان الحزامي، مسرحية الليلة الثانية بعد الألف، ص 52.

39 سليمان الحزامي، المصدر السابق، ص7.

40 سليمان الحزامي، مسرحية الليلة الثانية بعد الألف، ص18.

41 سليمان الحزامي، مسرحية الليلة الثانية بعد الألف، ص52.

42سليمان الحزامي، مسرحية الليلة الثانية بعد الألف، ص15.

43المصدر السابق، ص15.

44سليمان الحزامي، مسرحية الليلة الثانية بعد اللف، ص14.

قائمة المصادر والمراجع

*المصادر:

- توفيق الحكيم، مسرحية شهرزاد، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1934.
- سليمان الحزامي، مسرحية الليلة الثانية بعد الألف، الكويت، 1998، ذات السلاسل للطباعة والنشر والتوزيع.

*المراجع:

- إبراهيم السعافين، المسرحية العربية الحديثة والتراث، دار الشؤون العامة، بغداد، 1990.
- نادية البنهاوي، المرأة في مسرح الحكيم ورشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994.
- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.
- فريال جبوري غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- نهاد إبراهيم: شهرزاد في الأدب المصري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- فرج أحمد فرج، التحليل النفسي وألف ليلة وليلة -دراسة تمهيدية-، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- حسن عطية، الحكيم ..النهضة وسؤاله الحيوي، مجلة المسرح، عدد 121، ديسمبر 1998، الهيئة المصرية للكتاب.