

توظيف "ألف ليلة وليلة" في مسرح سعد الله ونوس

د. سناء شعلان*

إطّالة

يشكّل التراث مصدرًا أساسيًا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية؛ إذ لا يتحقق وجود فاعل لأمة من الأمم دون أن تتواصل مع تراثها بشكل ما، قد تستغرق فيه أو تحاوره أو تجابهه أو حتى تثور عليه.

ومن الملاحظ أنّ التراث هو القيمة الثابتة عند كلّ الأمم؛ لذلك ينهل المبدعون منه؛ ليعبّروا من خلاله عن وجودهم، وليقيموا الصلة بين الماضي والحاضر؛ لذا يعدّ التراث مصدرًا مهمًا لكلّ أمة لأجل الاتصال بالخلاق بنائها الحضاري، ومن هذا المنطلق جاء اهتمام الشعوب بتراثها، ولعلّ أخطر أشكال الاهتمام بالتراث من حيث إحيائه وتفعيله، هو الأدب عامة والمسرح بشكل خاص (١).

وقد نهل المسرحيون العرب من التراث منذ بدء تجاربهم الأولى، ويمكن القول إنّ التعامل مع التراث تمّ على عدة مستويات (٢).



* أكاديمية أردنية

المستوى الأول الفنون الشعبية

تكون المحاولات الناجحة في استلهاً وتوظيف التراث الشعبي، هي تلك المحاولات التي تتسم بكثير من الموضوعية من حيث الالتزام بجوهر العناصر التراثية ودلالاتها، وفي اكتساب هذه العناصر بعداً تفسيرياً جديداً، يطرح من خلاله المبدع وجهة نظره في واقعه المعاش، ومعبراً عن أحلام وقضايا جماعته. دون المساس بجوهر ومصداقية العنصر التراثي" (6).

وتوظيف ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر ليس مجرد دعوة إلى التراث، بل هو رؤية حدثية. وفعل حدثي يتعامل مع النصوص التراثية بمنظور جمالي جديد (7)، كما هو الحال في مسرحيات ألفريد فرج، وعز الدين المدني، وصلاح عبد الصبور، وسعد الله ونوس.

وهذا التوظيف التراثي في المسرح المعاصر يحيله إلى واقع سياسي واجتماعي معاصر، فإن كانت ألف ليلة وليلة في نسق حكائي وروائي مضى وانتهى، وبذا تكون المحاولات الناجحة في استلهاً وتوظيف التراث الشعب، هي تلك المحاولات التي تتسم بكثير من الموضوعية من حيث الالتزام بجوهر العناصر حكاياتها قيماً حضارية يمكن أن تطرح في المسرح المعاصر، ومن خلال هذه القيم يتم البحث عن بديل حضاري وإنساني (8). والكتاب المسرحيون العرب لم ينجحوا في الفوص في أعماق نص ألف ليلة وليلة واستنباط مفاهيم إنسانية شاملة منه (9) وفق قوانين البناء المسرحي الذي يتغذى ذاتياً من التراث، بالطريقة التي تفرضا قوانينه الخاصة، فلا يقبل بأن يملأ عليه التراث مقدمة أو نتيجة (10).

"وإن تطويع الموروث الأدبي والتاريخي في نص معاصر، أيًا كان مسرحية أو رواية أو أي جنس آخر، يشكل ركيزة الخلق الفني شريطة أن يكون هذا التطويع إبداعياً دون مسخ التراث أو الدلالات الرمزية أو الأسطورية له. وإن الأشياء والحوادث التي نراها على المسرح ندرك أن من وراثها أشياء، أو هكذا ينبغي أن يكون الأمر، فالعامل المسرحي يتمثل في تحقيق هذين العنصرين: العنصر العملي والعنصر الإدراكي" (11).

مسرح سعد الله ونوس والتراث

"يثير المسرح العربي الراهن جملة من الأسئلة المهمة عن موضوعات المسرحية العربية المعاصرة، وطرائق تناولها للمشكلات والأحداث التي تجري في البناء

ويمثله مرحلة الرواد الأوائل الذين وعوا مزاج جمهورهم وميله للاستمتاع بحكايات عنترية وألف ليلة وليلة وغيرها، بما فيها من مغامرة وخيال، مثل مسرحية أبو الحسن المغفل: لمارون النقاش، ومسرحية هارون الرشيد مع الأمير غانم، وقوت القلوب لأحمد أبي خليل القباني.

المستوى الثاني

وفيه يحاول الكاتب أن يتصرف بوقائع التراث بحيث يكون له دور في صياغة فكر المسرحية من الناحية الاجتماعية والفلسفية، ويمثل الاتجاه السياسي مسرحية مسمار جحا لعلي أحمد بكثير، ومسرحية أهل الكهف ومسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم.

المستوى الثالث

وفي هذا المستوى يأتي التعامل مع التراث لتقديم نماذج متطورة في استخدام الأشكال والظواهر التراثية. ويقدم لنا الدكتور إبراهيم السعافين في كتابه (المسرحية العربية والتراث) مجموعة من المسرحيات التي تعاملت مع التراث بشكل متميز، مثل مسرحية الزير سالم لألفرد فرج، ومسرحية شهرزاد لعزير أباطة، ومسرحية حلاق بغداد لألفرد فرج (3). "والتراث المستدعى في المسرح العربي الحديث متنوع، فيستدعى التراث الديني والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية... الخ. ولكنه يسمن بشكل خاص على حساب التراث الشعبي، والتراث الشعبي" مصطلح شامل نطلقه لتعني به عالمًا متشابكًا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان الحاضر، وهو بهذا مصطلح يضم الفولكلور النفعي أو الفولكلور الممارس، وسواء ظل على لغته الفصحى، أم تحوّل إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات" (4).

ويلاحظ أن التراث الشعبي ليس قاصراً على طبقة العوام من الشعب، كما يظن البعض، بل هو تعبير عن الشعب بكل طبقاته وميوله الشخصية؛ لذلك نجد أن كتاب المسرح توجهوا نحو التراث العربي، تراثه الشعبي الذي يتمثل روح الشعب، ثم قاموا بصهره في قوالب جديدة تفسره في ضوء وعيهم وفكرهم وقضاياهم المعاصرة (5). وبذا

وتحديد العبرة المستخلصة منها" (١٧).

بين يدي المسرحية

في مسرحية الملك هو الملك درس سياسي واضح، وهو أن تغيير الأفراد لا يُغيّر الأنظمة، وإنما على الأنظمة أن تُغيّر من قواعدها، حتى تصحّ الجسوم، وتلمع الوجوه بالبشر كما كان الناس في سابق الزمان.

فالمسرحية كما يقول ونّوس: "لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية" (18) ويراد بالأنظمة التنكر والملكية المجتمعات الطبقيّة لا سيما البرجوازيات المعاصرة عسكريّة كانت أم لا (19).

والحقيقة أن ونّوس من داخل هذا النص ومن خارجه يفصح مساوئ النظام الطبقي، ويدين رموزه متأثراً بمقولة كارل ماركس الشهيرة: "إن الرأسمالية تخلق حفار قبرها بنفسها أو رغماً عنها، ولكنها تحاول أن تثني المكلف بهذه المهمة التاريخية عن عزمه، فتضع أمام البروليتاريا، الطبقة العاملة، نماذج من مجتمعات أسطورية لم توجد ولن توجد يوماً، بل هي مجرد أقنعة تضعها الرأسمالية على وجهها لتخفي نفسها، وتخدع الطبقة العاملة بها" (20).

"إلا أن مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونّوس ليست مسرحاً سياسياً بحثاً، حتى إن حاولت تحليل بنية السلطة، داخل أنظمة التنكير الملكية، بل هي محاولة جادة لتطويع تراث ألف ليلة وليلة في المسرح المعاصر" (21).

والمسرحية تبدأ، وثم تحاول تنظيم نفسها، وتؤكد للمتفرج أن ما سوف يراه هو لعبة: "عبيد: منادياً وسط الضوضاء: هي لعبة!

أبو عزة: هي لعبة.

الملك: نحن نلعب" (22).

ويكون بين أفراد الجوقة شهبندر التجار والشيخ طه، وكلاهما يحمل بعض الدمى يحركها بخيوط. فالشاهد إذن يبدأ مثل مسرحية عرائسية... ولا تلبث الجوقة أن تبدأ في اللعب، ويكتشف الناس أن اللعب مسموح به، بينما يرد السياف بقوله: "بل ممنوع"

(23) ونعرف أن الحرب بين المسموح والممنوع قديمة قدم الأزل، فلا الطغاة يسمحون، ولا الدهماء تكفّ عن الطلب، ونعرف أيضاً أن الخيال مسموح به، ومن هنا تبدأ اللعبة التي تجذب إليها أبو عزة والملك معاً، لعبة التذكر، وإدعاء الامتياز.

وتنتهي المسرحية كما بدأت، أفراد الجوقة مع الملك الجديد والشيخ طه وشهبندر التجار في الركن المقابل،

الاجتماعي العربي داخل أنساقه الاجتماعية والسياسية والثقافية" (12).

"وأهم ما يميز المسرح العربي الحديث أنه مسرح تجريبي بالمعنى العام، إذ ليس هناك صيغ شكلية جاهزة أمام الكاتب، ومن هنا عليه أن يدخل في باب التجريب في سبيل صياغة تجربته" (13)، وقد أدرك سعد الله ونّوس أهمية التراث في بناء التجربة المسرحية، وفي ذلك يقول الكاتب عمر الطالب: "لعل تجربة سعد الله ونّوس للإفادة من التراث في المسرح تعدّ من أفضل هذه التجارب جميعاً" (14).

ومسرحية الملك هو الملك من أبرز تجارب سعد الله ونّوس في توظيف التراث الشعبي في المسرح، وهي المسرحية الخامسة لسعد الله في مسيرته المسرحية، وقد أنجزها عام 1978، ويقول علي الراعي: "مسرحية الملك هو الملك تعتبر (تعدّ) في رأيي أعذب ارتشافه ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث ألف ليلة وليلة، وهي إلى هذا أحسن ما قدّم حتى الآن لتطويع تراث ألف ليلة وليلة، وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر أو سرعة اندفاعه ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية" (15).

ويرى سعد الله ونّوس الحركة المسرحية أفقاً واسعاً للاختيار والتجريب، ويقول في هذا المجال مؤكداً أهمية التراث الشعبي: "كما أن لديها إرغافياً من الأشكال وأنماط التعبير الشعبية يمكننا الإفادة منها، وهي حتماً ستستفيد منها، وتوظفها بطريقة أجدى وأسلم من تلك التي يتبعها أولئك الذين يريدون أن يبنوا ثقافة على الفلكلور، أو يعوضوا نقصاً ثقافياً وحضارياً بترميم الفلكلور، فالفلكلور في حركتنا له قيمة أخرى ووظيفة مختلفة، فبقدر ما يلتحم مع المضمون، ويحقق بشكل أفضل وصول هذا المضمون إلى أذهان المتفرجين، يمكن الإفادة منه، وتوظيفه، أما استلهامه لدواع شكلية وسطحية فذلك غير مقبول" (16). وقد قال سعد الله ونّوس معبراً عن رأيه بخصوص التعامل مع التراث وتأصيل المسرح: "لا، لم تخطر ببالي مسألة تأصيل المسرح عبر اختيار حكاية شعبية، ربما خطر ببالي أن أستلهم

إحدى حكايات التراث، وهذا واضح جداً في (الفيل يا ملك الزمان)، فهذا يمكن أن يحقق لي فرصة؛ لكي يتأمل الجمهور أمثلة يعرفها أكثر عمقاً، أي أنه لا يؤخذ بصيرورة الحكاية؛ لأنه لا يعرفها مسبقاً، وإنما يكون العرض بالنسبة له فرصة لتأمل الحكاية

الرشيد مع وزيره جعفر متفقدًا الرعيّة ليلاً، فيسمع رجلاً يقول: "أه لو كنت ملكاً لأقمت العدل بين الناس وفعلت كذا وكذا .. (26) فيقرر الخليفة أن يأخذه إلى قصره، وأن يجعل منه خليفة ليوم واحد إلى آخر الحكاية. وفي حكاية أخرى يخرج هارون الرشيد، ويتخذ لنفسه وزيراً وسيافاً، ويتقن الدور حتى ليحار هارون الرشيد إن كان ما يراه هو نفسه (27).

حبكة المسرحية

تحكي المسرحية حكاية ملك ملول، يسمّى فخر الدين المكين، وينزل مع وزيره متتكرين إلى أزقة المدينة؛ لكي يروّج عن نفسه، ويجد تسليّة كبيرة في زيارة رجل فقير مجنون يدعى أبو عزة، يحلم بالملك والسلطة؛ كي يثأر من شهندر التجار والشيخ المتسببين في إفلاسه، بينما تناكده زوجته، ويسخر منه خادمه عرقوب، الطامع بوصول ابنته عزة.

وتخطر للملك فكرة ممتعة، ماذا لو خدّر ووزيره ذلك المغفل، وألبساه ثياب الملك، ثم وضعاه في القصر حاكماً ليوم واحد؛ أية مهزلة مسلية، وأية دهشة صاعقة ستدب بين الحاشية حين يلاحظون الغريب الأبله في زي الملك؟ ويفعل ووزيره ذلك بغية الضحك.

ولكن الأمور تنقلب عندما يستيقظ أبو عزة ليجد نفسه ملكاً، فيأخذ بالتصرف وكأنه ملك منذ أن ولد، ويضرب على يد الكل بيد من حديد، والغريب أن لا أحد في القصر يلاحظ أنه ليس الملك الحقيقي، بل الكل يعامله باحترام حتى الملكة، ويجد الوزير بربرير في الملك الزائف بديلاً أقوى من الملك الحقيقي، فيستعير من عرقوب بزته، ويخرجه صفر اليدين.

وعندما تمثل أم عزة أمام زوجها وعزة أمام أبيها لا

يتعرف عليهما أبو عزة، وبدلاً من أن ينصرهما على الشهنندر والشيخ، يدافع عن الظالمين اللذين أصبحا دعامتين لحكمة الباطل، وبذلك يكون أبو عزة المغفل قد تنكر حتى لنفسه، ثم بعد ذلك يصدر حكمه على أبي العزة الفقير بالتجريس علناً، وعلى ابنته عزة بأن تصبح جارية في قصر الوزير.

وهكذا تنتهي المسرحية بنتيجة مفادها: إن الرداء هو الذي يصنع الملك، وكل من يلبس الرداء مهما كان أصله الطبقي لا بد أن يتحول إلى طاغية. "أعطني رداءً وتاجاً أعطك ملكاً لا (28).

والملك الأصلي يقول: "قولوا... كانت لعبة، والملك هو الملك، أنا هو، هو أنا. ويرد الملك الجديد: لعبة؟ ربما كانت لعبة (لهجة إصدار الأوامر من الآن فصاعداً)؛

اللعب ممنوع

والوهم ممنوع

والحلم ممنوع

زاهد؛ وحتى لو تغير الملك فإن الطريق الوحيدة الممكنة أمام الملك هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب.

عبيد؛ ينبغي أن تتواقت مع اللحظة، لا نبكر ولا نتأخر.

عبيد؛ إنها ليست بعيدة على كل حال (24)

وهنا يخلع الممثلون ملابسهم، ويوزعون على شكل كورس، يخاطب المتفرجين، ويحكي لهم حكاية الجماعة التي ضاقت بحياتها، واشتعل غضبها، فأكلت مليكها.

ألف ليلة وليلة في مسرحية الملك هو الملك

لقد استوحى سعد الله ونّوس مسرحيته من حكايتين من حكايات ألف ليلة وليلة، ومن المعروف أن هارون الرشيد في حكايات ألف ليلة وليلة يضجر، وأمام هذه الحالة إما أن يدعوا نديماً ليسامره، أو خليعاً ليسليه، وإما أن يخرج متتكرًا في زي التجار هو ووزيره جعفر البرمكي، وسيافه مسرور، وأحياناً نديمه أبو نّواس (25).

ولقد استفاد سعد الله ونّوس من بنية الخروج التكرية هذه؛ ففي إحدى الحكايات يخرج هارون



المسرحية وتقنيات التفریب والعبث

يرتبط مفهوم التفریب عادةً بمسرح بريشت (1898-1956)، مع أنه لم يخترعه، وإنما تبناه وطوره، وأدخله إلى المحيط المسرحي بشكل فعال، فقد كان بريشت يصرّ دائماً على أن يجعل المتفرجين في حالة يقظة دائمة، بكسر الإيهام من خلال التفریب، أي أنه رفض إخفاء وسائل المحاكاة وتحقيق الإيهام لدى المتفرج (31)؛ لذلك فقد دعا بريخت إلى إزالة ما يسمى بالحوادث الرابع



الحركة المسرحية

لقد قدّم سعد الله ونّوس مسرحيته الملك هو الملك بمستويات ثلاث، وهي:

- 1- الملك ووزيريه وحاشيته ورجال دولته.
- 2- بيت أبي عزة.
- ج- زاهد وعبيد ودورهما في اللعبة.

وقد ربط الكاتب هذه المستويات الثلاثة بطريقة غير مباشرة، إذ قدمت على هيئة مشاهد بدت مستقلة، لكنّها ما لبثت أن تداخلت بحيث بدت لحة واحدة.

ويقول نديم محمد: "في مسرحية الملك هو الملك ليس هناك بناء درامي عقدة وحل وعلاقة سببية بين المشاهد، بل هناك بناء يقدم على مشاهد وفواصل لكل منها استقلاليته" (29).

في حين يقول رياض عصمت: "إنّ بناء المسرحية كلاسيكي تماماً، إذ تنقسم إلى مقدمة وخاتمة بينهما فصلان، كما إنّ المسرحية تحافظ على قانون الوحدات الثلاث: فزمانها لا يتجاوز 24 ساعة، ومكانها منحصر بين بيت أبي عزة والقصر، أما وحدة الفعل، فهي متحققة بشكل مثالي، إذا حذفنا مشاهد زاهد وعبيد المقحمة" (30).

أما أنا فأقول: إنّ المسرحية مع الاستقلالية في مشاهدنا، كانت تتميز بالوحدة على مستوى البناء الكلي، فكل مشهد أو فاصل له وظيفته في هذا البناء، وبدونه يصبح العمل مختلاً، كما أنّ هذه المسرحيات قد استقادت بشكل واضح من تقنيات مسرح التفریب، وفيها بعض من أجواء مسرح العبث.

(32)، وتحطيم كل ما يوحي بالايهام بواقعية ما يحدث؛ حتى يظلّ المتفرج في حالة يقظة كاملة، ويشترك بعقله في القضية المطروحة أمامه (33).

وقد استخدم ونّوس وسيلتين بارزتين من وسائل التفریب وهما: فضح اللعبة المسرحية، واستخدام الالافقة؛ ففي الوسيلة الأولى يصرّح الممثلون بأنّ ما سيشاهدونه ليس إلا تمثيلاً، ولعبة معدة مسبقاً، وهم بذلك يمنعون المتفرج من الاستغراق في المشاهد، والتوهّم في أنّ ما يحصل فوق الخشبة شيء حقيقي، وبذلك يستطيع ونّوس أن يوصل للمتفرج الفكرة التي أراد لها أن تصل (34).

أما في الوسيلة الثانية وهي استخدام الالافقة فهو يكسر بها الوهم المسرحي، ويوقظ ملكة المحاكمة لدى المتفرج؛ لأنّ الالافقة غالباً ما توضح ما سيحدث، أو تحلله بعبارة موجزة جداً، تدعو المتفرج إلى التفكير والمناقشة.

وقد لجأ إليها ونّوس في مسرحيته، فكان يُظهر لافقة تشرح مغزى الأحداث، وتثير ذهن المتفرج.

"الافقة: الملك هو الملك... والذي كان المواطن أبا عزة ينسى خصومه (35).

والعبث يُظهر في هذه المسرحية في سلوك الشخصيات، بل في الشخصيات نفسها، فنحن لا نرى في مسرحيته شخصيات إنسانية مقنعة من لحم ودم، بل نرى ما تتطلبه اللعبة: دمي تحركها الخيوط.. خيوط في أيدي الشيخ وشهبندر التجار، أو خيوط في أيدي المؤلف نفسه (36).



بيدو الملك في هذه المسرحية إنساناً ضجراً، تسيطر عليه حالة من السأم، وتكون تسليته الوحيدة في العبث بالبلاد والناس بدل مساعدتهم، ولكنه يصبح هو ضحية لهذا العبث، يقول الملك: "عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأراقب دورانهم حول الدرهم واللقمة، تغمرني متعة مأكرة، في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يبتكر مثلها" (38). والحقيقة أن شخصية الملك إلى جانب شخصية أبي عزة هما الشخصيتان الناميتان في هذه المسرحية، لا سيما بعد أن يلبس الملك أبا عزة الرداء، ويسلمه الصولجان، ويصبح الثاني ملكاً بدل الأول، إن الملك يصبح ضحية لعبة أرادها هو، فسارت الأمور عكس ما يشتهي، ويمكن تحديد المفارقة في أن الملك أراد أن يتسلى بالآخرين، فأصبح مادة تسليتهم إلى حالة الجنون، ويمكن القول إنه قد بدأ عابثاً، وانتهى مجنوناً.

والحقيقة أن هناك فروقا بين ملك سعد الله

والشخصيات تغدو شخصيات فنتازية في موقف واقعي. تعيش في أحداث كلها سخرية وعبث "والإعداد الجيد (يسخر) الأحداث القديمة، ويضفي الموضوعية على شمولية الشخصيات من خلال وحدة الحدث (37) فالملك يتخلى طواعية عن ملكه، وأبو عزة المخبول يصبح ملكاً، وبذا يستسلم كل إلى وضعه الجديد، الملك يصبح مخبولاً، والمخبول يصبح ملكاً، هذه هو جوهر العبث، أن يسري الجنون في كل مكان، في بيت أبي عزة وفي قصر السلطان.

الشخصيات

يمكن تتبع شخصيات المسرحية منطلقين من مستوياتها الثلاثة :

- 1- ملك، الوزير، قبل اللعبة وبعدها.
- 2- بيت أبي عزة: أبو عزة المغفل قبل اللعبة وبعدها.
- 5- زاهد وعبيد.
- 8- الشيخ طه وشهبندر التجار.

يكون مأساويًا إذ تصبح جارية في قصر الوزير. أما الأم والزوجة أم عزة، فهي صورة للأُم التي تحاول أن تبحث عن مخرج لأزمة الأسرة، والمتمثلة في استهتار الأب، وإغراقه في شرب الخمر، وعدم اهتمامه بالمسؤوليات المادية، كما أنها تحلم بزواج مناسب لابنتها، وتحلم بخروج زوجها من أزمته، وترى في مقابلة الملك حلمًا فيه بوادر لانضراج أزمته، لكن الملك يرد أم عزة خائبة على عكس الشائع في الليالي، إذ إن هارون الرشيد كان يحق الحق وينصر المظلومين، ولعل شخصية أم عزة تقترب من شخصية أم حسن في حكاية النائم واليقظان، فأم حسن كانت تعاني من غفلة ابنها، وفي نهاية الحكاية تلقت الضرب على يديه عندما كان يصر على أنه الخليفة هارون الرشيد.

ومن الشخصيات المميزة في بيت أبي عزة الخادم عرقوب، وهو شخص مبتذل أخلاقياً وفكرياً، وقد كان بقاؤه مع أبي عزة بسبب طمعه بالزواج من ابنته، وحين يُسند إليه تمثيل دور الوزير مع سيده، كي تكون اللعبة محبوبكة يفشل في دوره، ويخرج صفر اليدين ملومًا محسورًا، وهو يقول: "حتى النقود التي بعث بها الوزارة تبين أنها مزيضة.. ضاعت التي حملت بها زوجة، هي لعبة كنت فيها المشاهد والضحية، ولكن هل تعلمت شيئاً؟ أخشى أن يكون قد فات الأوان، لم أعرف كيف ألتصق بالذين مثلي، ولم أعرف كيف أصل إلى الذين فوقني، وأخشى أن يكون الأوان قد فات" (44).

المستوى الثالث لشخصيات المسرحية هما زاهد وعبيد، وهما يعبران عن الثورة وفكرها، وعلى الرغم من أن زاهد وعبيد وجدا في زمن الحكاية ومكانها، وأتھما مربوطان بها، إلا أنھما ظهرا وكأنھما من عالم مختلف في وعيھما السياسي، وطريقة طرحهما للأمر.. فهما يتبعان العمل السري؛ في انتظار الساعة المناسبة بلا تقديم أو تأخير، "عبيد ينبغي أن تتواق مع الساعة المناسبة لا يبيكر ولا تتأخر" (45).

والغريب أن سعد الله ونوس لم يدمج هاتين الشخصيتين في بنائه الدرامي، عندما حرهما من الصلة مع حبكة الملك وأبي عزة، وهذا مقتل المسرحية كما قال رياض عصمت (46)، ويعلل رياض عصمت ذلك قائلاً: "إذ إن ونوس في محاولته للتخفيف من النبرة التشاؤمية للمسرحية أمام الكوميديا

ونوس وبين ملك (خليفة) ألف ليلة وليلة. ففي حين يتفرض ملك سعد الله ونوس بحثًا عن المتعة، وإن كانت بالأم الناس، يخرج هارون الرشيد؛ لينظر في مصالح الناس ويتفقد أحوالهم، "إن صدري ضيق ومرادي في هذه الليلة أن أتفرج في شوارع بغداد، وأنظر في مصالح العباد" (40). كما أن شخصية الملك في هذه المسرحية تختلف عنها في حكاية الليالي، الذي بدا قويًا متمكنًا من كل مقاليد الحكم، فالتسالية كانت عنده موظفة في سبيل تحقيق العدل، كما أن التنكر كان يكشف مظالم، فيعيد الحق إلى أصحابه، ويقتص من الظالم، فضلًا عن أن الملك الحاكم في الليالي، يفشل في ممارسة واجبات الملك، مما يؤكد قدرة الملك على إعادة الأمور إلى نصابها الصحيح.

أما الوزير فإنه يعي دوره جيدًا، لذلك نراه يبدي معارضته للعبة، وهو يحس أيضًا أنه قد خسر الوزارة حين خلع ملابسه، وبالتالي فهو يحاول استعادتها من الملك الجديد، وينجح في ذلك (41).

وتبرز في المستوى الثاني للمسرحية شخصية أبو عزة، فهو رجل ملثا، غارق في الخمر والديون، بعد أن هُزم أمام منافسة الشهبندر.

وإذا تأملنا شخصية أبي عزة، وهي شخصية محورية، وجدنا أنه يتحول ولا يتطور، حتى مظاهر خبله تزول بسرعة مستحيلة، لئيتبس بإتقان دور الملك (42). إن قطع أبي عزة لصلته بالماضي لم يكن مبررًا من الناحية الإنسانية، إذ إن من المستحيل أن يكون أبو عزة الحاكم هو نفسه أبو عزة الملك، إذا عدنا الشخصية مركب نفسي وفكري متراكم، وإلا كيف يقبل إنسان أن يحكم على نفسه بالتجريس، وأن تكون ابنته جارية في بلاط الوزير؟! ولكن يمكن قبول الشخصية منطقيًا في إطار اللعبة التي صاغ سعد الله ونوس خيوطها، والتي تقول إن أبا عزة الجالم المغفل، قد مات نهائيًا، وولد منه إنسان لا صلة له بذلك (43).

إن شخصية أبي عزة في مسرحية الملك هو الملك تختلف عن شخصية أبي الحسن في حكاية النائم واليقظان، فقد كان أبو الحسن مغضلاً فعلاً، وقد فشل في أن يحكم بعد أن حقق له الخليفة هارون الرشيد حلمه، فضلًا عن أن أبا الحسن لم يتمسك بالعرش الذي لم يكن بمستواه كما كان الحال مع أبي عزة.

وإذا بقينا في بيت أبي عزة نجد صبيّة حاملة تحلم بفارس ينقذها مما هي فيه، وترى في عبيد منقذًا لها، بل ولجميع المظلومين، ولكن ما يحصل لها

مضمونها وإعطائها بعداً رمزياً جديداً. يقول سعد الله ونّوس واصفاً البلاط: "البلاط في قصر الملك مرقاة بمخمل ثمين، تنتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش، كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان، له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تين أرجواني الألسنة، ما عدا ذلك ثمة أبهة عادية أبهة باردة ومنفوخة في الفراغ (50).

ولو قارنا صورة هذه الأبهة بما ورد في الليالي لوجدنا أنها في الليالي ترمي إلى خلق حالة من الإعجاب والدهشة والخيال عند القارئ. بينما هنا تفرغ من المعاني لتحتوي على معنى واحد وهو الفراغ (51). أما المشاهد التي صورت الحياة في بيت أبي عزة أو الجمع بين زاهد وعبيد، أو مشهد الجمع بين الملك ووزيره، فقد اتسمت بالانسجام بين الحدث والشخصية، والرسم الواقعي الذي يربط الحكاية بمضمونها، دون أن يكون هناك أي تغريب أو كسر للإيهام.

وقد انسجم الحوار في المسرحية مع المستويات المختلفة التي يعبر عنها، فقد كانت العبارات في بعض المواقع قصيرة وسريعة، وكان ذلك في لقاء زاهد وعبيد السريع، والذي كان يجب أن يتم بسرعة حتى لا يكشف أمرهما.

"عبيد: خفت أن تتوه ولا تعرف المكان. زاهد: لن يعرفني وأولادي لو مررت بك في شارع عام لما عرفتك.

عبيد: المهم أن لا يعرفني عسس وجواسيس مقدم الأمن." (52).

ويختلف عن هذا الموقف الجلسات الطويلة لعبيد وعزة، إذ كانت عزة تستمتع بالإصغاء إلى عبيد، وهو يروي لها الحكايات الطويلة عن المجتمعات التنكزية، وقد تميز أسلوب الحوار هنا بالروح القصصية التي تمتلئ بالتشويق.

وقد تباينت لغة الحوار في المسرحية حسب تباين الشخصيات والمواقف؛ ففي المشاهد التي صورت حوار الملك مع وزيره، أو حوار أبي عزة مع عرقوب، أو حتى مع زوجته وابنته، كانت لغة روائية مسجوعة تشبه لغة ليالي ألف ليلة وليلة، بل اسم الملك ووزيره فيها سجع، فخر الدين المكين بربير الخطير.

واللافت للنظر في لغة أبي عزة تحملها للكثافة وقوة التعبير في بعض المواقف، وانتقالها من المستوى السجعي إلى اللغة اليومية، وذلك بعبيد جلوسه على العرش، وهذه لغة لا تُبرن نظراً لثقافة وحياة

السوداء، سعى جاهداً لإتمام خطابية سردية قسرية على لسان هاتين الشخصيتين دون أن يكون لوجودهما مبرر درامي، ويكتفي ونّوس، عندما تعييه الحيل بالسرد" (47).

أما الشيخ طه وشهبندر التجار، فيمثلان التحالف القائم بين الدين والقوى الاقتصادية المتحكمة في السوق، لذا فهما يمسان بخيوط اللعبة، وبمعنى آخر، هما من يحرك أمور السياسة والاقتصاد معاً، وقد كان حضور الشخصيتين ضعيفاً في الحكاية، على الرغم من دورهما الكبير.

وحالة الاستلاب تسيطر على معظم شخصيات المسرحية "وما يحدد درجة استلاب الفرد هو قدرته على كشف التنكر؛ فأم عزة لا تستطيع أن تتعرف زوجها ولا خادمها، بينما ترتعش ابنتها، وهي أكثر وعياً، إذ تكاد تتعرف عليها، أما عرقوب الانتهازي، فإنه يستلب نفسه بنفسه، لقد حاول أن يقفز فوق حقيقة الطبقة، أو أن يتحايل عليها، فخر كل شيء، وحتى في النهاية عندما يبيع رداء الوزير بعملة زائفة، يعجز عن استنتاج أن الرداء هو الملك، وأن الرداء هو الوزير أيضاً. وفي الضفة الأخرى يمثل ميمون والسياف فرقة الإنشاد، وحتى الملكة التي لا تظهر. حالات استلاب خطيرة، أو يدعمون وضع الاستلاب بشكل عام. وسيحصد الإمام والشهبندر ثمار هذا التدعيم" (48) ويحذرانه بعبارة قاطعة ومطمئنة: "لقد أصبح، الملك، ملكاً أكثر (49).

ويمثل أبو عزة قمة الاستلاب، فهو يتحول في ليلة وضحاها إلى رجل يجهل نفسه وتاريخه وابنته وزوجته، بل ويتنكر لنفسه، ويحكم على نفسه بالتجريس.

اللغة

يحاول سعد الله ونّوس في هذه المسرحية، أن ينوع في أساليب العرض، ففي بداية المسرحية يبدأ بالسرد، إذ يقوم الممثلون برواية الحدث من خلال توجههم المباشر للجمهور. ويستخدم الكاتب في هذه المسرحية بعض الظواهر التراثية، ويوظفها توظيفاً يتلاءم مع طرحه السياسي. ومن هذه الظواهر ظاهرة التنكر، فيجردّها من مضمونها في الحكاية؛ لتصبح رمزاً لتكريس الواقع الطبقي.

ومن الظواهر التي تميز الحكاية في ألف ليلة وليلة تصور شراء هارون الرشيد، وما يعيش فيه من بدخ، وما في قصره من فخامة تبهر الأبصار، وقد أخذ سعد الله ونّوس هذه الظاهرة؛ لتجربتها من

يبحث باستمرار عن أشكال فنية تغني تصوّره لهذا المسرح الجديد، ومن هنا كانت الصورة للتراث، تشكّل عنده إحدى هذه الأدوات الفنية التي تسهم في بناء مسرح ذي طابع شعبي.

كما أنّ سعد الله ونّوس لم يستغل هذا الشكل التراثي أو ذلك لمجرد أن يربط الناس بمسرح يستمد مادته من صميم حياتهم وتراثهم الفكري فحسب، وإنما ليقول من خلال ذلك ما يريد قوله، ضمن رؤية سياسية واجتماعية لعصر ملتهب مليء بالمتناقضات والهزائم. وعلى هذا النحو فإنّ مسرح سعد الله ونّوس تميّز بكشفه للسلبات المتفشية في واقعنا من خلال تقديمه للنماذج السلبية، ولكنّه في الوقت نفسه قدّم نماذج ايجابية، مثل شخصية زاهد وعبيد في مسرحية الملك هو الملك.

ويلاحظ أنّ سعد الله ونّوس قد استطاع أن يجرد الظاهرة التراثية من رموزها، وأن يشحنها برموز جديدة تجعلها قادرة على التعبير عن الواقع المعاصر، كما هو الحال في مسرحية الملك هو الملك، فحكاية الليالي لا تشير في القارئ سوى الدهشة والإعجاب والخدر في النهاية، بينما سعد الله ونّوس قد أحالها إلى لوحة فنية تحفز المتفرج إلى أن يعي عصره، ويدرك ما فيه من تناقضات، فيخرج من المسرح مليئاً بالتساؤلات أو المعرفة، أو محاولاً المفارقة والربط بين رموز المسرحية ورموز الواقع الذي يعيش.

الهوامش

- 1- زينب الملاح، مسرح سعد الله ونّوس والتراث، أطروحة ماجستير، البيروت، إريد، 1990، ص3.
- 2- نفسه، ص3.
- 3- انظر: إبراهيم السعافين: المسرحية العربية والتراث، ط1، دار الشروق، بيروت، 1992، ص105.
- 4- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1992، ص12.
- 5- سعيد علي اسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح العربي، ط1، ج2، الأهلالي للطباعة، دمشق، ص237.
- 6- كمال الدين سيف: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ط1، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 1993، ص308.
- 7- محمد عبد الرحمن يونس: تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر، ط1، بيروت، دار الكنوز، 1995، ص46.
- 8- نفسه، ص46.
- 9- إبراهيم السعافين: المسرحية العربية والتراث، ص77.
- 10- نفسه، ص77.
- 11- محمد عبد الرحمن يونس: تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر، ص86.
- 12- حافظ أحمد أمين: أزمة المسرح العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص89.
- 13- زينب الفلاح، ص80.

صاحبها، ويبدو أنّ هذه الملاحظة قد غابت عن ذهن سعد الله ونّوس.

يقول أبو عزة وهو يصوّر ولادة الملك في داخله: "اجتاز أرضاً سبخة، وقدماي لا تغوصان ولا تبتلان، أمشي وكأني أنزلق على سطح من الجليد المتلائي، وما ورائي تطويه ريح غضارية وتحمله بعيداً.... أنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور" (53). وفي الطرف النقيض نجد لغة زاهد وعبيد لغة حديثة، تخلو من السجع؛ وذلك لاعتمادها التحليل السياسي المعاصر، "عبيد هناك شعور بالخيبة والعسر، التذمر يشتد، والناس يطحنهم البؤس، لكن التناقضات لم تنضج بعد، أقول لك وأرجو أن تبلغ الإخوان الذين تحفظوا (يحفظون) ما أقوله، أمام الملك الآن بطريقة وحيدة مفتوحة، هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب" (54). وكثيراً ما تجنح اللغة في المسرحية إلى مصطلحات ومفردات العصر الحديث على الرغم من أنّ سعد الله ونّوس يبدو حريصاً على أن يصبغ المسرحية بالصبغة التراثية، على شاكلة لغة ألف ليلة وليلة، فنجد كلمات مثل: التتويج، المرحلة القادمة، مبادرة منظمة، الاستقرار الملكي، الإجراءات الإصلاحية، الإرهاب، النظام، عناصر النظام، جهاز الأمن، ... وغيرها من الكلمات.

ويتقن سعد الله ونّوس لعبة لغة ألف ليلة وليلة، فكثيراً ما نجد الجوقات تصدح بالأشعار المغناة، وذلك سيراً على هدي الليالي، التي كثيراً ما تتضمّن الأشعار في متن سردها، ففرقة الإنشاد تستقبل الملك بأشعار مغناة تقول فيها:

" أنت مولانا الكريم سرت بالملك العظيم
فابق يا نسل الكرام في نعيم لا يرام
بالغا كل المرام في صفا حسن الختام
البشري في جبينه والخيري في يمينه
فاحفظه يا رب السما معزراً ومكرماً"

إذا فهذا النص المسرحي كثيراً ما استفاد من العناصر اللغوية الجمالية التي يتناقض معها، كما أنّه قد استفاد من طاقات اللغة الايجابية في الليالي على مستوى الحلم والتخيّل والاستذكار، ووظّف هذه الطاقات في بنية الإيحاءات الرمزية التي ركّز عليها.

كلمة أخيرة

إنّ العملية المسرحية بوصفها عملاً جماعياً متكاملًا ترتبط عناصرها بعضها ببعض الآخر ارتباطاً عضوياً، قد جعلت هذه الخاصية سعد الله ونّوس

- 14- عمر الطالب : مسرح سعد الله ونّوس : الأعلام، العدد 3 / 4، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1987، ص 47.
- 15- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1998، ص 185.
- 16- سعد الله ونّوس : بيانات مسرح عربي جديد، ط 1، ج 2، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1996، ص 25.
- 17- نفسه : ص 118.
- 18- سعد الله ونّوس : الملك هو الملك، الأعمال الكاملة، مجلد 10، ط 1، دار الأهالي، دمشق، ص 481.
- 19- نفسه : ص 575.
- 20- نيكولاي بيننكو: الرأسمالية والطبوايية الاجتماعية، ط 1، بيروت، دار الفارابي، 1979، ص 5.
- 21- محمد عبد الرحمن يونس، تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر الحديث، ص 58.
- 22- سعد الله ونّوس : الملك هو الملك، ص 482.
- 23- نفسه، ص 482.
- 24- نفسه، ص 482.
- 25- أنظر: ألف ليلة وليلة، جزء (2)، ط 5، دار مكتبة التريبة، بيروت، 262، 293.
- 26- نفسه : جزء (1)، الليلة، ص 153.
- 27- نفسه : جزء (1)، الليلة، 326، حكاية هارون الرشيد مع حمد علي الجوهري، 262.
- 28- سعد الله ونّوس : الملك هو الملك، ص 555.
- 29- نديم محمد: الجدران الأدبية دراسة تطبيقية في المسرح، ط 1، دمشق، وزارة الثقافة، 1980، ص 93.
- 30- رياض عصمت: المسرح العربي سقوط الألقعة الاجتماعية، ط 1، دمشق، 1995، ص 84.
- 31- ماري إلياس : المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان، 1997، ص 94.
- 32- لحائط الرابع مفهوم من مفاهيم المسرح الكلاسيكي، يعني افتراض وجود حائط وهمي ممتد على طول خط الستارة الأمامية، ومن هذا الحائط المتمثل يشاهد المتفرجون الأحداث المتمثلة على المسرح كما لو أنها نسخة أصلية من الحياة.
- 33- فاطمة موسى محمود : قاموس المسرح، جزء (5)، ط 1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 125.
- 34- غسان غنيم : المسرح السياسي في سورية 1976-1990، ط 1، دار علاء الدين، دمشق، 1996، ص 282.
- 35- سعد الله ونّوس : الملك هو الملك، ص 543.
- 36- نفسه : ص 568.
- 37- رياض عصمت: المسرح العربي سقوط الألقعة الاجتماعية، ص 18.
- 38- محمود اسماعيل بدر: استلهام التاريخ في المسرح الأدائي مرحلة التسعينات، ط 1، عمان، وزارة الثقافة، 2003، ص 148.
- 39- سعد الله ونّوس : الملك هو الملك، ص 494.
- 40- مفارقة كما تقول نبيلة إبراهيم في مقاله بعنوان: "المفارقة"، فصول: العدد 3-4، مجلد 7، القاهرة، 1987، 133: "هي رفض للمعنى الحر في للكلام لصالح المعنى الآخر، أو حدوث أمر في حين نتوقع نقيضه، ولا يتم الوصول إلى المفارقة إلا من خلال إدراك التناقض".
- 41- ألف ليلة وليلة، جزء (2)، 261.
- 42- زينب الفلاح، ص 86.
- 43- رياض عصمت، ص 86.
- 44- زينب الفلاح، ص 87.
- 45- سعد الله ونّوس : الملك هو الملك، ص 573.

