"مغامرة رأس المملوك جابر"

بين المتعة الفنية والمتعة الذهنية

د. محفوظ غزال

الإهداء: عرفانا له بجميل العلم الذي علَّمنيه أهدي هذا العمل إلى والدي علي غزال الذي فجَّر لي زمزم العربية القرآن.

تنبيه: هذا العمل فيه تعويلٌ كبيرٌ بالخصوص على عمل الأستاذين الهاشمي حسين وعمار بن سالم فشكرا لهما من القلب.

مقدمة:

المسرح والشعب الكريم الواعدُ به معادلةٌ لها في التاريخ ما يؤكدها ولها أحيانا ما يُنَسِّبها لكنها تبقى المعادلة الأشهر في التنبيه على العلاقة بين المسرح وصناعة الشعوب، وكيف لا يطمئن الإنسان إلى الفنان إن هو استبطن عالَمه وخاطبه من وراء حجاب اللغة فأرسل حبل التأويل على غاربه، ثم كيف لا يلامس الفنان شغاف القلوب ويأخذ بالألباب وهو يحملها بالفرجة والخطاب إلى ما هو خلف الحجاب فيُخفف أزماته ويكشف له كثيرا من مشاغل حياتِه دون أن يكون الفن استنساخا للواقع.

إنَّ مُسْتَقْرِئَ مسيرة المسرح عند الغرب يرى أنَّ النقلة النوعية التي حصلت له كانت في زمن الأزمات والقلاقل والتوترات وهي التي في الآن نفسه أوقعت المسرح في أزمة وطالبتْه بأن يكون هو سبيلَ الخلاص منها لذلك كان "المسرح التسييسي الملحمي" محطة مهمة في تاريخ المسرح الغربي وخاصة في ألمانيا لأنه وُلِد في ظرف مأزوم فكان رغبةً في إثارة روح التمرد على السائد.

1- ما هو المسرح التسييسي الملحمي؟

هو "**ذلك النوع من المسرح الذي ازدهر في ألمانيا في أعقاب الحرب العالمية الأولى أو في أمريكا إبّان أزمة 1929 الاقتصادية وجاء مُحَمَّلا بوعي سياسي متوسلا بأساليب فنية جديدة سواء في أسلوب صياغة هذه الرسالة أدبيا أو في أسلوب عرضها على المسرح**[1]". وليس ارتباط المسرح بالأزمات والتحولات حكرا على الغرب أو العرب بل هو الأمر نفسه الذي اهتدى إليه "جورج لوكاتش" في حديثه عن الدراما الإغريقية في قوله: "**من المؤكد أنه ليس من باب الصدفة أن تتفق فترات التراجيديا العظيمة مع التغيرات التاريخية العالمية العظيمة في المجتمع الإنساني وقد رأى هيغل بالفعل في الصراع الذي ينشب في أنتيغون سوفوكليس رغم غموض رؤيته ذلك الصدام الذي نشأ بين تلك القوى الاجتماعية التي أدت إلى تحطيم الأشكال البدائية للمجتمع وإلى ظهور المدينة الإغريقية**[2]". وكذلك كان الأمر في المسرح الاليزابتي ومع شكسبير تحديدا "**بما يحمله من فكر سياسي وتاريخي... في فترة تميزت بالصراع التاريخي الحاد بين المجتمع الإقطاعي وبين المجتمع الرأسمالي**[3]".

في ألمانيا كانت هزيمة **1919** مدمرة من حيث آثارها اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا ولم يلبث العالم غير قليل حتى اهتز للأزمة الاقتصادية سنة **1929** التي كشفت بؤسا كبيرا للإنسان وما رسمه من أحلام قوّته. وبعد مرور الأزمة بقليل وجد الفنانون أنفسهم أمام واقع جديد خاصة في المسرح لا يستطيع المسرح القديم السطحي التعامل معه ولا تناوله، فوُلد في ألمانيا المسرح التعبيري والمسرح السياسي ردَّةَ فعل على الحروب والنظام الرأسمالي والاستغلال الفاحش للإنسان ونَشَدَ المسرحان تبصير الناس وتوعيتهم، غير أنه ثمة فرق بين المسرحيْن "**ففي حين اتجه المسرح السياسي إلى أساليب مباشرة تخدم هدف التوعية السياسية اتجه المسرح التعبيري إلى أساليب عاطفية تترجم أفكار الشخصيات وخيالاتها وأحلامها**[4]". لكن سرعان ما اختفى المسرح

---

[1] العيوطي أمين: المسرح السياسي: مجلة عالم الفكر المجلد 14 العدد4 يناير–فبراير–مارس 1984. ص:79.

[2] Lukacs Georg, The Historical Novil, Hannah and Stanley Mitchell, London,1962/ P :97.

[3] العيوطي أمين: المسرح السياسي: مجلة عالم الفكر المجلد 14 العدد4 يناير–فبراير–مارس 1984. ص ص:80–81.

[4] العيوطي أمين: المسرح السياسي: مجلة عالم الفكر المجلد 14 العدد4 يناير–فبراير–مارس 1984. ص:83.

التعبيري ليفسح المجال للمسرح السياسي ويفسر "بريشت" سبب اختفاء المسرح التعبيري بقوله: **"إن التعبيرية التي أغنت وسائل تعبير المسرح كثيرا وجاءت بحصيلة لم تُستنفَد حتى الآن كشفت عن عجزها التام في تفسير العالم كموضوع نشاط إنساني ودمرت القيمة التعليمية للمسرح[5]"**. ولذلك كانت رسالة المسرح السياسي واضحة المعالم **"التأثير في الجماهير من أجل توعيتها واجتذابها إلى جانب المعركة ضد المجتمع الرأسمالي الطبقي للوصول إلى مجتمع العدالة الاجتماعية والسلام، ولم يكن الأمر مجرد طرح أفكار بقدر ما كان استفزاز الجماهير وتحريضها على الثورة[6]"**.

ومن الأسماء التي ارتبطت في ألمانيا بالمسرح الملحمي التسييسي نجد **"ايروين بيسكاتور"** الذي يرى ضرورة قيام المسرح بتفكيك الواقع السياسي والاجتماعي في المستوى الأول من العمل المسرحي فتكون القصة المتعلقة بالشخصية في المستوى الثاني من العمل، ومثال ذلك ما قام به في مسرحية **"راسبوتين تولوستوي"** إذ استخدم فيها تقنيات سينمائية تمكِّن من جعل الخلفية التاريخية ظاهرة في المستوى الأول من العمل، فـ**"بالنسبة إلى بيسكاتور كان المسرح برلمانا والجمهور هيئة تشريعية وقد عُرِضت أمام هذا البرلمان بوضوح المسائل العامة الكبيرة التي هي بحاجة إلى قرار[7]"**.

ومن الأسماء الشهيرة في المسرح الملحمي التسييسي في ألمانيا أيضا **"برتولد بريشت"** الذي مثَّل محطة مهمة في تاريخ هذا المسرح فقد كانت مسرحيته "طبول في الليل" التي عُرضت سنة **1922 "تحمل البذور الأولى لمسرح بريشت الملحمي من توجه بخطاب مباشر إلى الجمهور وتنبيهه إلى أن ما يجري على خشبة المسرح ليس إلا تمثيلا وهكذا تُحطِّم المسرحية الإيهام المسرحي وتدعو الجمهور إلى التفكير، كذلك يُدخِل بريشت العالم الموضوعي إلى**

---

[5] بريشت برتولد: "حول المسرح التجريبي" مسرح التغيير مقالات في منهج بريشت الفني، اختيار ومراجعة قيس اليدي، بيروت **1978**، ص: **183**.

[6] العبوطي أمين: المسرح السياسي: مجلة عالم الفكر المجلد **14** العدد**4** يناير–فبراير–مارس **1984**. ص:**83**.

[7] العبوطي أمين: المسرح السياسي: مجلة عالم الفكر المجلد **14** العدد**4** يناير–فبراير–مارس **1984**. ص:**84**.

مجال الحدث بحيث يؤكد عالم الثورة والعلاقات البشرية لا عالم الذات[8]". وكانت مسرحيته هذه إلى جانب مسرحية "**بعل**" و"**في ظلمات المدينة**" و"**الإنسان هو الإنسان**" تمهيدا لمسرحه الملحمي الذي سيظهر قويا في "**الأم شَجاعة**" مثلا. وكان "بريشت" في مسرحه التسييسي الملحمي دائم التوق إلى التثوير إذ يرى أنَّ مسؤولية الفنان كبيرة في تبصير الشعب وتوعيته وتثويره لذلك لم يكن يتوق من خلال القصص التي تظهر في الحبكة المسرحية إلى استبطان عالم البطل في حد ذاته بل كان سعيه دؤوبا إلى استبطان عالم الإنسان المشترك مع بني جنسه محاولا طمس الذاتية في معالم مشتركة للإنسانية غايتها استفزاز الجمهور وهو ما كان يتوق له في مسرحية "الأم شَجاعة" لكنه مُنِيَ بخيبة أمل لأنَّ الجمهور عوض أن ينقم على الأم لأفعالها الوضيعة الانتهازية تعاطف معها تعاطفا مفاجئا وهو الأمر الذي سيقع مع "المملوك جابر" في مسرحية "ونُّوس".

أهم ملامح المسرح التسييسي الملحمي:

- التاريخ تراكم أحداث على المشاهد أن يفهمها وليست أحداث المسرحية نقلا للواقع الآن.
- لا بد من الانفصال عن الشخصية وهو دور المخرج في تحقيق التغريب أي عدم توحد الجمهور مع الشخصية.فالتغريب "**ليس في حقيقة الأمر سوى وسيلة لسرد ملحمة ولتصوير الأحداث على أنها حالة تاريخية تنتمي إلى الماضي حتى ولو كانت معاصرة**[9]".
- الحرص على كسر الإيهام باعتماد الديكور الذي يجب ألا يحاكي الواقع.
- يظل ستار المسرح مفتوحا ليتابع المشاهدون حتى عملية إعداد بعض اللوحات والمشاهد بل ويمكن أن يتوجه لهم الممثلون ببعض كلام ليشاركوا هم بردود أفعال

---

[8] العبوطي أمين: المسرح السياسي: مجلة عالم الفكر المجلد 14 العدد4 يناير–فبراير–مارس 1984. ص:85.

[9] العبوطي أمين: المسرح السياسي: مجلة عالم الفكر المجلد 14 العدد4 يناير–فبراير–مارس 1984. ص:88.

ويقع تواصل بين الجمهور والممثلين يهدم الجدار الرابع المضروب قديما على المسرح ويُقصد به التزام الجمهور الصمت التام والاقتصار على الانفعال لا على التفاعل.

- الموسيقى تسير عكس الأحداث لتحقق التغريب ومثال ذلك موسيقى هادئة في الحدث العاصف وموسيقى عاصفة في الحدث الهادئ.
- عدم توحد الممثل مع الشخصية فهو كالقصاص يروي لنا حدثا فـ**"التمثيل في المسرح الملحمي يعني سرد حكاية[10]"**.

2/ سعد الله ونُّوس ومسرح الأزمات:

تأخر ظهور المسرح في العالم العربي لأسباب مختلفة لعل أهمها كون حركة الترجمة والنقل أيام العباسيين وجدت التراجيديا اليونانية في صراع أبطالها مع القوى الغيبية مناكِدة لمنطق الشريعة الإسلامية القائم على التسليم لا على الصراع في علاقة الإنسان بالغيب. ولكنَّ هذا التأخر لم يمنح ظهورَه نجاحا كبيرا رغم وجود تجارب غربية عديدة أفاد منها العرب في خطواتهم المسرحية الأولى ورغم بعض النجاحات الأولى التي حققها، فهل وُلِد المسرح العربي مأزوما؟

يرى سعد الله ونوس أنَّ المسرح العربي لم يشهد أزمة لأنَّ ذلك يعني أنه كان قبل الأزمة مزدهرا، يقول ونوس: **"حينما نقول إنَّ هناك أزمة فمعنى ذلك أنَّ المسرح عرف عصر ازدهار كبير ثم انحسر بعد ذلك... ولكني أرى أنَّ كل ما حدث في المسرح العربي كان نوعا من التوسع الكمي لم يَخْلُ من بعض نوعيات جديدة مبشِّرة... مجموعة من النشاطات المسرحية بدأت في مصر أولا ومنها انتقلت إلى بعض الأقطار العربية الأخرى كسوريا ولبنان... وفي الوقت نفسه كانت هناك تجارب مشابهة في المغرب[11]"**.

تتالى تعثُّرُ المسيرة المسرحية عند العرب لأسباب مختلفة منها ما يعود إلى الاختيارات الفنية ومنها ما يعود إلى النصوص المسرحية ذاتها ومنها ما يعود إلى الهزائم والنكسات التي عانتها

---

[10]"عمل بريشت مع الممثلين"، من كتاب "العمل الفني" فرقة برلين 1952 ترجمة محمد خليل خليفة ص:97.

[11]حوار مع الكاتب السوري سعد الله ونوس كتبه فؤاد دوّارة، مجلة الهلال، القاهرة أبريل 1977 ص: 180.

الشعوب العربية خاصة وهي التي تزامن ظهور مسارحها مع دخول المستعمر وبسط هيمنته على كثير من المناطق العربية فكان المسرح في مأزق الوفاء لدوره النضالي التوعوي رغم قيصرية ولادته. ثم لمَّا نعِمَتْ هذه الشعوب ببعض استقلال تتالت هزائم من نوع آخر أهمها الصراع العربي الصهيوني الذي أناخ بكلكله على الواقع العربي وكان المسرحيون والفنانون عموما يلتمسون حلاوة الإيمان في الفن رغم مرارة الواقع.

وقد تكون هزيمة **1967** أشد الهزائم مرارة لأنها وقعت في فترة الحلم العربي الكبير بإبادة إسرائيل و"**إرسالها للبحر**" أو على الأقل الحد من توسعها الاستيطاني فإذا المجتمع الدولي ممثلا في قواه الكبرى يقلب الموازين وتعود الشعوب العربية إلى ليالي همومها التي تطاولت وما آب راعي نجومها، والتمس الفنانون مرة أخرى في الفن عزاءهم وكانت خوالد الأعمال شاهدة على ذلك حتى لكأنَّ جميل الفنون لا يكون إلا في زمن المآسي والآلام. ولذلك ربما كان المسرح الملحمي متصلا بالقلاقل والاضطرابات في الغرب وعند العرب أيضا فـ"**المسرح السياسي هو في أساسه مسرح أزمات، فهو لا يزدهر إلا في ظل الأزمات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية سواء في ألمانيا الهزيمة والقهر النازي أو في أمريكا الأزمة الاقتصادية ولهذا فلم يكن من الغريب أن يحفر المسرح السياسي والمسرح الملحمي أثرا عميقا في المسرح العربي في ظل الصراع العربي الصهيوني الذي ألقى بظله الكئيب على الساحة العربية وعلى وجه الخصوص بعد هزيمة 1967 بكل آثارها التاريخية والإنسانية**[12]".

و"**سعد الله ونوس**" الكاتب المسرحي السوري المتأثر بمسرح "بريشت" و"بيسكاتور" من أولئك الذين التمسوا في الفن ثورة وفي الركح ريادة رغم الهزائم الحضارية وأهمها هزيمة **1967** ولذلك تمثل أعماله محطة مهمة من مراحل تطور المسرح العربي فقد ساهم مع ثلة من الفنانين أمثال "رفيق الصبان" و"شريف خزندار" في الحركة التي تروم مسرحا مغايرا لما كان من أشكالٍ مسرحية مبتذلة سائدة. وكان مسرحه على حدِّ عبارته هو مسرحا تسييسيا. يقول ونُّوس : "**بعد 1967طُرحت العلاقة بين المسرح و السياسة بشكل حاد. كانت التجارب قبله تتوهَّم أنه**

---

[12] العوطي أمين: المسرح السياسي: مجلة عالم الفكر المجلد 14 العدد4 يناير–فبراير–مارس 1984. ص:93.

بالإمكان ممارسة تجربة مسرحية حدودها الفن... وأنَّ اهتمام المسرح بالقضايا والشؤون السياسية إنما يُشكّل عدوانا على فنيّة المسرح".

وقد حرص "وتُوس" على تسمية مسرحه بـ**مسرح التسييس** وعرّفه كالتالي: "**يتحدَّدُ مفهوم التسييس من زاويتين متكاملتين. الأولى فكرية وتعني أننا نطرح المشكلة السياسية ونحاول استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل، والطبقات الفعلية التي تحتاج إلى التسييس هي الطبقات الشعبية لأنَّ الطبقة الحاكمة مُسَيَّسَة. والزاوية الثانية تَهتمُّ بالجانب الجمالي".**

ويقول أيضا: "**إنَّ مفهوم التسييس محاولة للإجابة على هذين السؤالين: أية سياسة؟ وكيف؟. في الجواب على السؤال الأول نحدد الاتجاه السياسي والجمهور وفي الجواب على السؤال الثاني نبحث عن الصيغة".**

لقد حرص "وتُوس" ضمن مشروعه الثقافي والسياسي على الجمع بين ثالوث متعالق الأطراف: السياسة والثقافة والمجتمع. فإيمانه الأول بالعلاقة الثنائية بين السياسة والثقافة أنتجت برجا عاجيا يعيش فيه المثقف وبرجا آخر لربّ السلطة لذلك رأى أن حرب حزيران قد كشفت مدى تضليل الثقافة للإنسان العربي. وانطلاقا من هذا الثالوث عالج ثالوثا آخر "مُحرَّما" في المجتمع العربي الإسلامي هو ثالوث السياسة والدين والجنس. يقول أحمد جاسم الحسين: "**توقف في مسرحه عند هموم كثيرة غير أن الأفصح هي ثلاثة هموم كانت الأمور الأخرى تدور في فلكها: السياسة / الدين/ الجنس.**

وقد وجدنا القضايا المتصلة بمسرح "وتُوس" عديدة جدا لذا رأينا طلبا للنجاعة المرجوَّة للتلاميذ أن نقتصر على ما جاء في سفر البرامج الرسمية لتلاميذ الباكالوريا محدَّدا كالتالي:

يتم الاهتمام في مغامرة رأس المملوك جابر لسعد اله وتُوس بالمسائل التالية:

في الجانب الفني:

- **بناء النص المسرحي:** التضمين- التناوب بين السرد والحوار-التداول بين المرئي والمحكي- الإشارات الركحية ودورها في بناء المسرحية (السياقات التاريخية، تحديد فضاءات الأحداث)-

أنواع العقد والمفاجآت ومساهمتها في نمو النص المسرحي- النهاية المأسوية- دور الموارد التراثية في بناء النص المسرحي- عناصر الفرجة (الديكور، الأضواء، الظلال).

- **الشخصية المرحية**: البطل التراجيدي الكوميدي (بناء الشخصية، خطابها،رمزيتها: بين العقل والعاطفة، بين البراءة والخيانة، بين السذاجة والخبث، المساومة، المغامرة في سبيل المكافأة)- الراوي (بناء الشخصية، دورها، مراجعها)- السائس (بناء الشخصية نفسيا وذهنيا)- المتفرجون (التنوع والاختلاف، أوجه الاتفاق، الحاجة، الطموح...).
- **العلاقات بين الشخصيات**:أوجه التقابل بين الخليفة والوزير وأعوان كل منهما- أوجه الخلاف بين الراعي والرعية- أوجه الاختلاف والائتلاف بين الحكواتي وحرفاء المقهى- الظاهر والباطن في علاقة العجم بالعرب- الحب.
- **الحوار المسرحي**:
  - أصنافه: منفرد، ثنائي،جماعي.
  - بناؤه: مواضيعه، أطرافه، موجهاته، تناميه.
  - تنظيمه: توزيع الأدوار، تنظيم المواقف، توقيت التدخلات.
  - لغته: بنية الجملة، أساليب الحذف و الاختزال، المعاجم المتداولة.
  - أساليبه: الغنائية، التقريرية، الحجاجية...
  - سجلاته: العامية، الفصحى...

في الجانب المضموني:

علاقة الراعي بالرعية، علاقة الراعي بالحاشية، الفتن السياسية، المثقف والمجتمع، الحب والسياسة، العقل والعاطفة، مفهوم السعادة والشرف، الزمن والتاريخ، توظيف التراث في الفن المسرحي.

الخصائص الفنية:

1/ بناء النص المسرحي:

1-1 التضمين: يتجلى التضمين داخل المسرحية في وجود "مغامرة المملوك جابر" داخل إطار جو المقهى وزبائنه، وهي حكاية قديمة تجري أحداثها في بغداد أيام آخر خلفائها. في حين يكون المقهى والحكواتي والزبائن في العصر الحاضر. فـ"وتُوس" من هذه الناحية قد استفاد من تقنية المسرح داخل المسرح في أعمال "بيراندييللو" الإيطالي و"شكسبير" الإنقليزي. وهذا التضمين هو الذي مكّن من وجود فضائين وزمانين ومكانين ومسرحيتين.

1-2 التناوب بين السرد والحوار: متأثرا بـ"بيسكاتور" آمن "وتُوس" في مسرحه بضرورة تجاوز "**مطلقية الشكل الدرامي**" وتخطّي قوانينه الجامدة والسعي إلى خلق مسرح روائي يعتمد على المشاهد المتنوعة المختلفة المستقلة. ويتم إدغام هذه المشاهد عضويا في الحدث الدرامي العام ولذلك نجد النص المسرحي في مغامرة رأس المملوك جابر قائما على التناوب بين الحكي (السرد) والمحاكاة (التمثيل). وهذا التناوب يؤمّنه الحكواتي الذي يمثّل حلقة الوصل بين الزبائن في المقهى وبين الأحداث في بغداد وصلا حياديا ما أمكنه.

ولعل أكثر معالم التأثر وضوحا وفعالية في المسرحية تأتي من مسرح "بريشت" الملحمي التغريبي التعليمي. فقد راح وتُوس يستعير من أدواته الدرامية الجمالية ما يلائم خصوصية مضمونه الجديد والمعاصر الأصيل في آن وما ينسجم مع ميوله الفكرية ورؤيته التاريخية السياسية المستقبلية مقتبسا منها أيضا ما يتلاءم مع غاياته التعليمية من أساليب تغريبية تعينه على تحقيق مهمته المعرفية الجمالية. ومن أبرز هذه الأساليب الملحمية التغريبية:

- الاعتماد على الحكاية وعلى شخصية الراوي (الحكواتي) الذي يقوم بسرد وقائعها.
- تفتيت وحدة الزمان والمكان والحدث.
- هدم الجدار الرابع وكسر الإيهام المسرحي وتحطيم ظاهرة الاندماج أو التقمص أي الفصل بين الشخص والشخصية.

وعلى هذا الأساس يقع التداول بين المرئي والمحكي. وقد ذهب "ونُوس" في استغلال هذه التقنية الجمالية مذهبَ مسرحة بعض المشاهد الحكائية في ركح داخلي بسيط كمشهد التعريف بجابر ومشهد الحلاقة..

1-3 الإشارات الركحية ودورها في بناء المسرحية:

- أنواعها:

+ إشارات ركحية وصفية تسبق الحوار وتتخلله وتعقبه.

+ إشارات سردية تسبق اللوحات وتتخلل الحوار فتقطع مراحله وتتلوه أحيانا معلقة عليه.

- وظائفها:

+ تحديد السياقات التاريخية:

أ/ سياق تاريخي حديث هو عالم المقهى: "**نحن في مقهى شعبي..ثمّة عدد من الزبائن...**"

ب/ سياق تاريخي قديم هو عالم الخلافة ببغداد في العصور الوسيطة: "**يدخل الممثلون الخمسة الذين رأيناهم من قبل يمثلون أهل بغداد**".

+ تحديد فضاءات الأحداث:

أ/ الفضاء الخارجي الحديث: المقهى ومؤثثاته ورُوَّاده.

ب/ الفضاء الداخلي بتنويعاته: رواق الوزير، ديوانه، ديوان الخليفة، برج الحراسة، قصر ملك العجم، فضاء المقصلة، فضاء المعركة...

وقد حقق هذا التنوع في الفضاءات تحطيم مبدأ الوحدات الثلاث ذلك أنَّ "ونُّوس" قد تجاوز وحـدة المكان والزمان والحدث، فمن حيث المكان وجدنا بغداد وبلاد العجم والمقهى ومن حيث الزمان قارب ونُّوس بين زمانين يتشابهان في واقع التخلف والجهل والانحطاط والظلم.

1-4 أنواع العقد والمفاجآت ومساهمتها في نمو النص المسرحي:

- مفاجأة جابر للوزير بفكرة كتابة الرسالة على جلدة رأسه.
- مفاجأة ملك الروم لجابر بالجزاء.
- مفاجأة السيَّاف للجمهور بنص الرسالة.

وقد ساهمت هذه المفاجآت في تصعيد الفعل الدرامي وفي بناء الشخصية التراجيدية على الخبث والخيانة كما ساهمت في تعريض المشاهدين لصدمات تمنع تعاطفهم مع البطل التراجيدي الشرّير.

1-5 مظاهر الصراع التراجيدي:

+ الصراع القائم بين الوزير والخليفة وهما رمزان للحكم الاستبدادي. يقول الحكواتي: "**وكلعبة الشطرنج كل يحك رأسه اللاعبان خليفة بغداد و وزيرها**".

+ الصراع بين السلطة المستبدة هذه والرعية المسلوبة حقوقُها.

1-6 النهاية المأسوية:

هي نهاية مفزعة مفاجئة للجمهور والقراء بقطع الجلاد لرأس المملوك جابر حيث تبعث النهاية على الرعب والاشمئزاز. يقول الزبون الأول معلقا: "**نهاية غير عادلة**" ويقول الزبون الثاني: "**إننا لا نقبل**". والنهاية مرعبة أيضا في مشهد دخول العجم إلى بغداد وحرقها وهتك أعراضها يقول الحكواتي: "**وكانت جيوش العجم تزحف كعاصفة هوجاء نحو بغداد وفي طريقها خرَّبت كل ما هو قائم**".

1-7 دور الموارد التراثية في بناء النص المسرحي: (لهذا العنصر علاقة بالتضمين):

ضمَّن وتُّوس حكاية المملوك جابر في مسرحيته وبنى عليها كل الفعل الدرامي واستلهم منها ما حققه من مشاهد ركحية وما فرَّعه من لوحات. لكنَّ ذلك لم يمنع أنه قد حوَّر في شخوصها الثانوية بالإضافة والتخيُّل. ثم إن صورة المقهى الشعبي ومكوناته عناصر تراثية موظفة بما فيها من سمر وإحياء للسهرات بالحكاية والشاي والنارجيلة.

ولكنَّ الحكاية المهيمنة حكاية المملوك جابر ومادتها الدرامية مستقاة من تلك الحكاية الشعبية التراثية القديمة الواردة في سيرة "الظاهر بيبرس" والتي تصف ما شهدته بغداد في نهاية الحكم العباسي من فتنة عاصفة نتيجة احتداد الشقاق وتأزم الصراع الدموي العنيف على السلطة بين الخليفة "شعبان المقتدر بالله" ووزيره "محمد العلقمي". لكنَّ ما أضفاه وتُّوس من روح درامية وما شحن به النص من محتوى سياسي واجتماعي وأخلاقي جديد سمحا له بخلق شخصيات تاريخية

تراجيدية تفوق في نضجها وكمالها وإنسانيتها تلك الأنماط الهزيلة والمسطحة والجوفاء التي تطالعنا أحيانا في كتب التاريخ.

وبذلك يكون ونُّوس قد لجأ ونُّوس إلى اقتطاع مرحلة تاريخية من مراحل الضعف والانحطاط التي شهدها تاريخنا العربي القديم وحرص على أن يقرأها برؤية واعية معاصرة ويجسدها بشكل فني درامي يسمح للقارئ العربي بقراءة التاريخ قراءة واعية شمولية موضوعية وباكتشاف بواعث الضعف وعوامل الانهيار والانحطاط المتأصلة في نسيج البنيان التاريخي للفترتين. فالمسرحية بهذا الاستلهام تجسّد واقع الهزيمة العربي في **1967** مرموزا إليه بجو المقهى السكوني الرتيب الخانق وبزبائنه المتواكلين الغارقين في الكسل والتخلف والجهل والعبث.

1-8 عناصر الفرجة:

- تأثيث الركح الخارجي: أدوات المقهى كالكراسي المبعثرة والكؤوس الصينية والموقد والنارجيلة.
- تأثيث الركح الداخلي: رواق الوزير الممثل بقطع ديكور بسيطة جدا ومخبزة بغداد...
- تنوير الركح: ومثال ذلك تسليط الضوء على الحكواتي بعد خفوته من ناحية الفضاء الثاني عندما يريد ونوس أن يُفسح المجال للسرد أو تسليط الضوء على رأس جابر بعد حلاقته.
- بعث الموسيقى المصاحبة للحركة كمشهد غناء الصبية وراء الحلاق وهو يحلق رأس المملوك أو كغناء جابر على خبب جواده وغناء الجلاد بعد حفل الدم.
- إلقاء الجلاد الرأس للمتفرجين ومخاطبتهم شعرا أو خروج الرجل الرابع وزمردة من بين الموتى في النهاية.

1-9 الشخصية المسرحية:

اعتمد ونُّوس الشخصية المسرحية التراجيدية السلبية الشريرة بإسناد دور البطولة لها. وقد أطلق "لوكاتش" على هذه التراجيديا اسم "**تراجيديا الأخطاء**" لأنها أشد لذعا ما دامت وليدة حماقة وطيش. وليس المملوك جابر في طابعه الأخلاقي المترهل وانتمائه الاجتماعي الطبقي الدُّوني سوى صورة لأبطال بريشت السيئين الأشرار.

لكن مع هذا الطابع التراجيدي نجد في شخصية جابر تكوينا كوميديا في تمثيله لكل ما هو تافه ومبتذل. ويمكن أن نتبين ملامحه من خلال خطابه فقد كان خطابا شيقيا سافلا

وخطابا سياسيا انتهازيا وخطابا نفعيا وعاطفيا. فهو إذن رمز للتجاذب بين العقل والعاطفة لكنَّ العاطفة تغلب. يقول الزبون الرابع عندما رأى إعجاب الزبائن به : **"لا تزيدوها ما هو إلا ولد ذكي ونهّاز فرص"**. وهو يجمع أيضا بين البراءة والخيانة والسذاجة والخبث والمساومة والمغامرة في سبيل المكافأة.

1-10 الراوي والشخصيات:

والمقصود به الحكواتي. شخصية قويمة رصينة **"رجل تجاوز الخمسين"** واسمه "العم مؤنس" مرتبط بالوقار والوظيفة (الإيناس) ويتميز بالحياد البارد رغم الفوضى التي تحيط به. والمهم في كل هذا أنه يمتلك رؤية تاريخية مستقبلية واسعة تجعلانه ممثلا حقيقا للتاريخ وصوتا واعيا موضوعيا. وهو يربط لوحات المشاهد والفصول بشكل يضمن تحقيق مبدأ التغريب الهادف إلى إيقاظ المتلقي وتوعيته إضافة إلى كونه يحقق المزاوجة بين الحكي والتمثيل فهو إذن الشخصية القطب في الركح الخارجي حيث الكل ينتظر قدوم العم مؤنس. ومن المهم في خصيته أنه يُنتج الدرس التعليمي في ثنايا اللوحات و في أثناء الخطاب السردي.

ومن ناحية دوره الذهني هو يربط أحداث التاريخ بقوانين ضروراتها الموضوعية لإيمانه بكونها نتاج تسلسل منطقي إذ يقول للزبائن وقد طلبوا سيرة الظاهر بيبرس: **"ما جاء دور الظاهر بعد"**. إنه يؤكد على التسلسل التتابعي العلّي للتاريخ. وبقطع النظر عن وظائفه الفنية والذهنية نتبين أنه ذو مرجعيات مختلفة حيث يحيلنا في التراث على حكايات وأخبار الأصفهاني وهو يحيل شعبيا على وظيفة الحكواتي ويحيل أدبيا على مسامرات التوحيدي.

* **الوزير**: يقول الحكواتي: **"الوزير تجاوز الأربعين وهو بدين وفي تقاطيع وجهه لؤم قديم ومزمن.."** وهو رسم هزلي ساخر ينضاف إلى مرتبته السياسية لترتسم ملامحه باعثة على التنافر بين المرتبة والشخص.

الخليفة: رُسم رسما تحكميا فاضحا وفي المقابل له صورة مرهبة حيث يقول ياسر: **"حـــراس مولانـا الخليفة يا حفيظ .."** ومع ذلك رسمه وتُوس من الناحية الذهنية ضعيفا ففي الإشارة المسرحية يرسمه **"مفكرا وساهما"**.

يمثل الخليفة والوزير رمزين للحكم الاستبدادي الذي يتلاعب بمصير البلاد والعباد، وفي ذلك نفس تعليمي مضمونه يتعلق بكون الأنظمة الدكتاتورية هي التي تقود إلى التردي والهزيمة كما الحال سنة **1967**.

المتفرجون: جعلهم وتُوس أرقاما ليكونوا نماذج اجتماعية ونوّع أجناسهم فهم في الركح الداخلي أربعة رجال وامرأتان ولكنّه جعل الرجل الرابع مختلفا عنهم فهما وإدراكا لأنّ الآخرين يتبنّون موقفا انهزاميا مستسلما لإرادة السلطة المستبدة.

1-11 العلاقة بين الشخصيات:

يبدو الوزير مواجها للخليفة ومصارعا له بكل الأسلحة إذ يقول لمساعده عبد اللطيف: "**الصراع واضح الأبعاد**". والخليفة من ناحيته متربّص بالوزير يُحكم قبضته على المدينة محاولا محاصرة الوزير ومنع استمداده مددا من العجم. وفي وجه آخر للصراع نجد الرعية والراعي حيث لا تعير السلطة المستبدة للرعية وزنا. يقول الوزير لعبد اللطيف: "**العامة؟ ومن يبالي بالعامة**".

أما في الركح الخارجي فنجد اختلافا بين فوضى حياة الزبائن وانتظام حياة العم مؤنس، ونجد اختلافا أيضا في فهم التاريخ فهو وسيلة ترويح عند الزبائن وهو درس للاعتبار وإيقاظ العقول عند الحكواتي. ولعل وجه الائتلاف الوحيد يتمثل في رؤيتهم للواقع المأزوم الذي يعيشونه رغم اختلافهم في سبل التعامل معه.

وفي المسرحية وجه آخر للتقابل ماثل بين الظاهر والباطن في علاقة العرب بالعجم ففي الظاهر هي علاقة مساعدة وإنقاذ لدولة من الانهيار ودعم لطبقة التجار ضد تسلط الإقطاعيين من الأمراء المناصرين للخليفة، ولكنّ الباطن غيرُ ذلك فهم يرغبون في الاستحواذ والهيمنة وطمس معالم حضارة العرب تحقيقا للمصلحة الفردية. يقول عبد اللطيف للوزير: "**أنت تعرف ماذا يعني الجيش الغازي عندما ينتصر. إنه خراب طائش قد تستحيل السيطرة عليه**".

ومن العلاقات التي يمكن أن نتبيّنها في المسرحية علاقة الحب وهي العلاقة الجامعة بين زمرد وجابر ضمن فضاء سياسي تحكمه المصالح والأهواء ويسوده العفن والرغبة الفردية الجامحة. وعلاقة الحب هذه تمثل حافزا مهما يُنَمّي الفعل الدرامي في المغامرة.

1-12 الحوار المسرحي:

- **أنواعه:**

+ حوار منفرد ينجزه الحكواتي في مواجهة الجمهور أو ينجزه البطل في التغني الشعري بأمجاد مأمولة أو ينجزه الجلاد بعد قطع رأس المملوك.

+ حوار ثنائي أمثلته عديدة كالذي يجري بين منصور وجابر أو بين الوزير وعبد اللطيف أو بين جابر وزمرد في السجن.

+ الحوار الجماعي ومثاله حوار الممثلين من عامة بغداد أو حوار المماليك الثلاثة في قصر الوزير أو حوار الزبائن.

شهد الحوار بأنواعه بناءً تصاعديا في الفصل الأول وتنازليا في الفصل الثاني. وبين التصاعد والتنازل ثمة موجّهات توجّهه إما نفسية أو عاطفية كحال جابر و زمرد أو شبقية حسية عند جابر. لذلك كانت المواضيع مختلفة فنجد مواضيع اجتماعية كالغذاء والقوت وسياسية كالأمن والسلطة ونفسية كالشهرة والشهوة وحضارية كعلاقة العرب بالعجم.

- **توزيع الحوار:** تم توزيعه حسب أهمية الأطراف المساهمة في إنتاجه وهم الحكواتي والزبائن والممثلون. فلسان الحكواتي يُلِمُّ بفضاء الحكاية وظروفها وهو يُفسح المجال للتمثيل كلما توفّرت لحظة درامية تبني لوحة كلوحة حوارات العامة أو لوحة حوار المماليك أو غيرها ويترك للزبائن فضاء التعليق على ما شاهدوه في فترة الاستراحة بين الفصلين في النهاية المفزعة. يقول الحكواتي: **"وهنا نستأذن المستمعين الأكارم باستراحة قصيرة نشرب فيها فنجانا من الشاي"**. ومن تقنيات توزيع الحوار أنَّ الحكواتي يقطع تدخل الزبائن الفوضوي أثناء التمثيل. فالحكواتي العم مؤنس والكاتب الضمني يتحكمان في توقيت التدخلات وبوجهانها لخدمة غايات المسرح الملحمي التعليمي لأن سمة الحوار الفني الناضج في المسرحية الناجحة أن يكون فيه **"لكل خطاب طوله الصحيح بالضبط"**.

- **لغة الحوار:**

تراوح الحوار بين الجمل الفعلية البسيطة في خطاب العامة والجمل المركبة في خطاب الساسة والجمل الوصفية في خطاب الحكواتي. وقد اعتمد وتُوس تقنية الحذف والاختزال في الإخبار عن المشاهد التي تقع خارج الركح أو في الأداء الإيمائي لدخول العجم مدينة بغداد. أما

المعاجم المتداولة فمنها السياسي (عدل / ظلم/ أمن) ومنها الوجداني (حب /حزن / فراق / شوق) ومنها الديني (مقدسة/ دين..). وقد جمعت اللغة أيضا بين العامية التي أدمجها ونوس مصدرًا معرفيا (ما تزبدوها/ هس) والفصحى التي يقوم عليها النص. ولم يرد توظيف العامية إلا للتنديد بمثل هذه الشرائح الاجتماعية الرثة الدونية.

ومن ناحية الخطاب توزع بين التقرير في الخطاب السياسي الجازم والحجاج في خطاب جابر ومنصور أو جابر وياسر أو بين الوزير وعبد اللطيف. ونجد الخطاب الغنائي في اللغة الشاعرية الغنية المكثفة التي تمتلك طاقات درامية جمالية خلاقة.

أهم القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية المطروحة

1/ علاقة الراعي بالرعية:

العلاقة التي يروم وتُوس تصويرها بل التنبيه إلى وخيم نتائجها هي العلاقة العمودية المستبدَّة، علاقة حاكم يضرب بقوة على أيدي الرعية المظلومة المضطهدة. فالحكام المصوَّرون ساعون إلى محاصرة الشعب فكريا وسياسيا وروحيا وسحقه اقتصاديا واجتماعيا. وليس من الضروري أن يكون هذا الإخضاع بالقوة فقد يكون بجعله يتخبَّط في الجهل والتخلف والاستسلام والانهزام وذلك برفع العصا في وجهه دون أن تقع على الشعب فيكون ذلك استباقا لما قد يبديه من معارضة وثورة أو تثوير. والذي يغلب على نظرة الحاكم إلى المحكوم هي نظرة ازدراء واحتقار. يقول الوزير: "**العامة؟ ومن يبالي بالعامة...يكفي أن تلوّح لهم بالعصا حتى يمّحوا وتبتلعهم ظلمات بيوتهم**".

إنَّ الاحتماء بالجهل والعجز والخوف يمثل الوصفة السحرية للأمان بل إنَّ التقوقع على الذات يبدو "**سرَّ الأمان**". وقد كشف حوار الرجل الأول والمجموعة عن المدى الذي يبلغه الخنوع والذل:

- الرجل الأول: **ويأمروننا بالبيعة.**
- المجموعة: **فنبايع.**
- الرجل الأول: **ويأمروننا بالطاعة.**
- المجموعة: **فنطيع.**
- المرأة الأولى: **ذلك هو سر الأمان في هذا الزمان.**
- الرجل الثالث: **تعلّمناه من الجلادين وسياطهم المرصعة بالمسامير.**

هذه العلاقة المتردية بين الراعي والرعية لا بد أن تؤول إلى تردٍّ اقتصادي وتفكك اجتماعي وانحلال أخلاقي وذلك لترابط المجالات بعضها ببعض. فالفقر قد يدفع الناس إلى بيع أعراضهم وهتك الشَّرف ومثال ذلك دعوة الرجل الأول زوجته لسفح شرفها.

2/ علاقة الراعي بالحاشية:

في تدرُّج هرمي تبدو هذه العلاقة مثالا مصغرا للعلاقة السابقة بين الراعي والرعية فعلاقة الراعي بالحاشية علاقة توجيه وقهر واحتقار فالوزير مثلا يكاد يقطع رأس ياسر لمجرد الإخبار ويُذيّل الرسالة التي كتبها على رأس المملوك جابر بقطع رأسه. وهي إلى جانب ذلك علاقة توجُّس وخوف وهي أيضا علاقة مصانعة وخدمة.

3/ الفتن السياسية:

إنَّ الإقرار بكون الفتن السياسية لا يخلو منها زمان لا يعني بأي حال صرف النظر عن بواعثها. ولعل أهم باعث هو الصراع على السلطة وامتلاك النفوذ وخير مثال على ذلك الصراع الدموي العنيف بين الخليفة العباسي شعبان المقتدر بالله ووزيره محمد العلقمي. ولا يخفى ما لهذه الفتن من نتائج اجتماعية وسياسية واقتصادية مدمرة للبلاد والعباد مخلة بالأمـــن. فالغليان والفوضـى والاضطراب جعلت العصر: "**كالبحر الهائج لا يستقر على وضع**" ويقول منصور: "**لو اندلعت النار فسنكون الحطب الذي يغذيها**".

ومن النتائج السلبية على الواقع السياسي ضعف المؤسسة السياسية ووقوع الخليفة في التنازل المهين عن الولايات فقط لأجل سدِّ المطامع أمام الوزير. وهذه الأحوال لا تخلو من مغبة تمكين النزعة الوصـولية والانتهازية. فالمملوك جابر نتاج نموذجي لهذه العقلية حيث أنه بمجرد تبيُّنه الفرصة يسعى إلى الوصولية والانتهاز مدفوعا بأنانيته التي كانت وليدة بيئة رانت عليها قيم مرذولة شرَّعتها الفتن التي تزين القبيح وتُشرّع الشر.

4/ المثقف والمجتمع:

المثقف في المجتمع نور في دجور وعلامة في طريق الضياع. هو صاحب المعرفة والعلم والخبرة والعقل **لكنه** صوت منفرد تتكاثف الأصوات المسكتة له وكأنه صدى لخطيب الشابي في قوله: **كلما قام في البلاد خطيـــب موقظ شعبه يريد صلاحـه**

أخمدوا صوته الإلهي بالعســ ف أماتوا صياحه و نواحه

والأصوات المسكتة له هي السياط التي تخزيه ليتحوَّل خرّيج سجون كحال الرجل الرابع:

- المرأة الثانية: **هل كنتَ في السجن؟**.

- الرجل الرابع: **إي وحق الله كنتُ في السجن.**

والمثقفون في مغامرة المملوك جابر تمثلهم مجموعة من الشخصيات في المسرحية. ففي الركح الخارجي يمثل المثقفَ الحكواتي والزبونُ الرابع. وفي الركح الداخلي يمثله الرجل الرابع ومنصور. والمثقف في النماذج المذكورة –رغم ما يلقاه– يبقى رمز الرسالة النبيلة المنقذة للإنسانية من جبروت الظلم إذ يؤسس الرجل الرابع المجموعة الموجّهة لعقول المتفرجين .فالمثقف يعمد إلى قراءة الأحداث التاريخية بتعقل وتدبر وحكمة. فهو يرى أنَّ ما آلت إليه بغداد ليس سوى نتيجة حتمية لوجود سلطة مستبدة ولتفشّي روح التواكل واللامبالاة والاستسلام في المجتمع.

5/الحب والسياسة:

قد يكون الجمع بين الحب والسياسة غريبا لأول وهلة على القارئ ولكن نظرة متأنية للمسرحية تكشف لنا أنَّ الحب قد وُلد في وسط السياسة وأنه قد حرّك البنية الدرامية للمأساة فعلاقة المملوك جابر وزمرد هي التي كانت البعث على أن يكون جابر صاحب فكرة البطولة الظاهرية والرغبة الباطنية الملحة في تحسين وضعه والزواج من زمرد. فالحب إذن دافع على المغامرة السياسية التي خاضها جابر حيث يقول مخاطبا منصور: "**آه من هذه البنت يا منصور لها طريقة لا تُجارى في رواية الأخبار...في كل مرة أراها تجعلني أخور كالثور**". ورغم ما سيقوم به جابر من نبل التضحية في منطق العشاق لكي يجمعه بزمرد سقف واحد تبقى الطريق غير مأمونة ما دامت طريق السياسة حيث تقول زمرد عندما علمت عزم جابر على المغامرة: "**ما تزال بيننا مسافة محفوفة بالمخاطر**".

6/العقل والعاطفة:

المملوك جابر أحسن من يمثل هذا الصراع فرغم تميزه بذكاء حاد وقّاد أشاد به الحكواتي نفسه يشهد انفلاتا غير عادي للغريزة التي تُطوّف به بعيدا في الأهواء. فوتُوس أراد من خلال شخصيته أن يُنبّه إلى المخاطر الكامنة وراء اتباع الإنسان شهواته ويُنبّه إلى ضرورة إعـمال العقل والمنطق والقانون الأخلاقي الإنساني العام. فالمقام الأول للعقل قبل العواطف والانفعالات والغرائز بمعنى أنَّ العقل لو كان الاحتكام إليه هو الفيصل في القرار لكانت مصلحة العام (الوطن) مقدّمةً على المصلحة الذاتية النفعية الانتهازية. وقد بلغ وتُوس في مغامرة المملوك جابر

شأوا بعيدا في جعل الغرائز وأهواء النفس سببا للتدهور حيث اعتبر أنَّ ما بلغه المملوك جابر من انتهازية ليس سوى نتاجٍ حتميٍ لواقع اجتماعي طغت فيه الشهوات واستجاب فيه الإنسان لغرائزه ونزواته فكان هذا التدهور الأخلاقي الذي شهده المجتمع نتيجة مباشرة لما كان من أمر تغليب العاطفة على العقل. وليس ما وقع للمملوك جابر استثنائيا بل هو النهاية الموعودة لكل وصولي انتهازي ولعلها الغايةُ التعليمية التي أراد وتُوس أن يُبلغها. فالسَّيَّاف يردد ذلك وهو يستعد لبتر رأس المملوك جابر: **"كان موته تحت فروة رأسه ولم يدر"**.

ويؤكد الكاتب بالنهاية المأسوية درسا تعليميا إنسانيا مضمونه أنَّ على الإنسان لَجْمَ شهواته وغرائزه وإخضاعها للعقل والمنطق والقانون الأخلاقي الإنساني وإلا كان مصيره تراجيديا قاسيا أليما. وما حدث للمملوك جابر ذي الأطماع الفردية الغرائزية عبرةٌ ينتجها المسرح الملحمي التعليمي عند بريشت وغيره من المعاصرين. وتلك المفارقة التراجيدية القاسية هي التي تضفي على خاتمة المسرحية بعدا مأسويا مغزاه عند وتُوس أنه لا بقاء لخائن فيكون الخطاب عندئذ تعليميا توعويا. ولأجل ذلك حرص على ألا يحصل الإعجاب بشخصية المملوك جابر الانتهازية والميل إلى تحقيره وازدرائه والتنديد بتصرفاته وشجب جرائمه. ولكنَّ إدانته لا تقف عند نطاق الشخصية وعالمها الذاتي فحسب بل تمتد لتشمل الواقع الموضوعي الذي أفرزها وعمل على خلقها وتكوينها أي أنها إدانة تشمل الشخصية والواقع التاريخي.

7/مفهوم السعادة والشرف:

مسيرة المملوك جابر تُعرِّف السعادة على أساس كونها امتلاكَ أدوات السمو الاجتماعي والسياسي وذلك بادٍ في قوله: **"كل ما ينتظرني لا يحب الصبر أو الفراق لا الزوجة ولا الثروة ولا المراتب"**. والسعادة في وجه آخر هي تأمين ما يقيم به الإنسان أوَدَه، وذلك يظهر في كلام الرجل الثالث: **"هذا هو الصواب. نشتري أرغفتنا ونختفي في بيوتنا"**. ففي ظل الحاجة المادية تنتفي قيمة الشرف الأخلاقي لدى العامة. ولكن عند المثقف الأمر مختلف. فالسعادة هي معرفة كيفية تسيير الأمور و القدرة على الفعل التغييري.

8/الزمن و التاريخ:

تُناول هذه الثنائية في بعدين:

- بعد حضاري متصل بالعلاقة بين العرب والعجم (الغرب).
- بعد ذهني مرتبط بوعي الإنسان بالزمن ومدى قدرته على مصارعته لتحقيق وجوده وتحت كيانه.

وقد ينشأ لدى التلميذ خلط بينهما أو ضبابية في تبين الحدود بين الزمن والتاريخ ولكنَّ هذا الخلط يزول بالتعريف. فالتاريخ هو فعل الإنسان في الزمن وما يتركه من آثار دالة على هذا الفعل في المكان. وللتاريخ مفهوم متصل بالتراث إذ يمثل الماضيَ من أمجاد الأمة. في حين أنَّ الزمن فله مفهوم فيزيائي، هو الكم الذي تقاس به الساعات والأيام والشهور.

ولفهم ثنائية الزمن والتاريخ في مغامرة رأس المملوك جابر يمكن أن نحدد بعدين:

* **بعد حضاري:** زمنه هو الحاضر أي حاضر الغرب وهو يهزم العرب في هزيمة **1967** فيدعوهم إلى الخروج من كهف الماضي ليبنوا بأنفسهم تاريخا وكانوا قبل ذلك قد أُنذروا في حملة نابليون بونابارت على مصر.

* **بعد ذهني:** يكون فيه الزمن قوة موجهة لمصير الأمة.

وقد اختلفت درجات الوعي بالزمن في المسرحية باختلاف الشرائح والفئات:

- الزمن عند زبائن المقهى سيرورة رتيبة ممتدة تورث السآمة لذلك ينقدهم الراوي بقوله: "**يعود جو المقهى إلى التراخي والفوضى**" بل هم يطلبون الحكاية لا للاعتبار والوعي بل تزجية للوقت في زمن الهموم والاضطرابات. فقد أرادوا أن يهربوا من الزمن بطلب سماع قصة الظاهر بيبرس: "**فلا أقل من أن ننسى همنا في حكاية مفرحة**". وهذا الموقف السلبي من الزمن موجود أيضا عند عامة بغداد الذين هم ممثلو الشعوب العربية بعد هزيمة **1967** حيث يقول الزبون الثالث بعد سماع أهالي بغداد واستكانتهم: "**يا سيدي من زمان هذا هو طريق الأمان**".
- الزمن عند الحكواتي وعي علمي موضوعي كما ترى المادية التاريخية في الفكر الماركسي وكما يراه ونُّوس من وراء ذلك. لذلك يُصر الحواتي على ترتيب الحكايات: "**لن نفهم أيام الظاهر إلا إذا فهمنا ما تقدَّمها من أوضاع وأزمان. لا تنسوا أنَّ التاريخ متسلسل**". وهذا الوعي بالتاريخ عند الحكواتي يدعمه موقف الرجل الرابع أيضا.

- هناك اختلاف إذن في تحديد وظيفة التاريخ/ الماضي نحو الحاضر فهي وظيفة التسلية والتخدير عند الزبائن وهي وظيفة تعليمية تبني العقول وتعوّدها قراءة الواقع قراءة موضوعية للبحث عن عوامل الهزيمة في البنية الهيكلية للمجتمع للشخصية كما يجسد ذلك الحكواتي.

إنَّ وتُوس لم ينظر إلى التاريخ باعتباره ظاهرة سكونية بل نظر إليه باعتباره سلسلة متصلة عبر ترتيب دقيق. ولهذا فالتاريخ عنده عملية تطورية جدلية خلاقة ومستمرة. ولعل المقاربة الفنية التي اعتمدها وتُوس بين العصر القديم المندثر والجديد الحاضر تسمح للمتلقي بقراءة الواقع التاريخي العربي قراءة شمولية وتتيح له اكتشاف بواعث الضعف والانهيار المتأصلة في نسيج بنيانهما التاريخي الموضوعي.

المسرحيه تمثل واقع الهزيمه العربي مرموزا إليه بجو المقهى السكوني الرتيب الخانق وبزبائنه المتواكلين المتبلّدين الغارقين في الكسل والتخلف والجهل والعبث والمستسلمين لمصائرهم وأقدارهم كليا بشكل سلبي.

إبداء الرأي في المسرحية فنا ودلالة

1/ فنا:

- إن تجريب الاستفادة من السرد وتقنياته في الركح ومشهديته غيرُ مأمون النتائج فالدراما ظلت سجينة منطق الحكاية السكوني. ونمو الفعل فيها يقرره منطق السرد أكثر من منطق الدراما لأنَّ توظيف الحكاية قد قصد الاستفادة من عبرتها أكثر من الاستفادة من قوتها الدرامية.
- ما خلقه ونُّوس من حوارات دعَّم الجانب الدرامي في بناء الشخصية نفسيا وذهنيا لكنه بناء محكوم بالموقف الإيديولوجي والموقف الطبقي من صراع المثقف والسلطة. وهو ما جعل طريقة البناء تميل إلى السخرية فغلبت النزعة الكوميدية على صور كلٍّ من جابر والوزير والخليفة ولم يُقَدَّم باستواء تام غير الحكواتي والرجل الرابع.
- الشخصيات في المسرحية غير نامية فهي تحافظ على رتيب مظاهرها وخصائصها منذ البداية حتى النهاية ولا تتعرض إلى تقلبات تجعلها تتأرجح بين الخير والشر لأنَّ الكاتب توجَّه أكثر إلى الخدمة التعليمية من رسمها ولم يدعم المقومات الجمالية كثيرا.
- التكثيف من مظاهر التجريب المسرحي قد أوقع نصه في الحشد والتكثيف وفي التكـرار والتمطيط فالمشهد الاحتفالي لحلاقة رأس المملوك جابر استعراضي أكثر منه درامي وتكرار طلب سيرة الظاهر من قبل الزبائن في الفصل الثاني وهم في نشوة الانتظار لمعرفة نهاية جابر ضرب من التمطيط المعطل لنمو الفعل الدرامي نموا طبيعيا.
- لغة الحوار قد مالت إلى التصريح والخطاب المباشر في أكثر من موضع فجاءت المواقف سافرة.
- تأصيل المسرح العربي في جذورنا الثقافية مشروع مهم ورائد. وجهد ونُّوس في ذلك محترم. لكنَّ الاختيار بين جماليات ثقافة عربية مؤسسة على سحر الكلمة وجماليات ثقافة غربية مؤسسة على سحر الحركة قد يوقع في الارتباك فاعتناء ونُّوس بقوة الكلمة قد كان على حساب الحركة لا سيَّما والنص مكتوب في عصر صار عالميًّا يميل أكثر إلى الصورة والتعبير الصامت. لذلك يحيل ونُّوس في بعض الإشارات المسرحية على أداء إيمائي لبعض المشاهد.

- كسر الإيهام وتحقيق التغريب اعتمد ظاهرة تشريك الجمهور في إنتاج نص المسرحية. لكنَّ الجمهور لا يُشارك عفويا في مسرح له بل اختيرت الشخصيات سلفا وشُبِّقت مداخلاتها بشكل مسبق ووُضع لها توقيتها مما يجعل العملية مصطنعة في لحظة الكتابة وممكنة في تقنيات الإخراج.
- مسرحية ونُّوس قد صاحبتها الكثير من الإشارت إلى العرض لكنَّ التركيز على الرسالة التعليمية لهذا المسرح في خطاب مباشر ومُؤَدْلَج بشكل واضح قد يجعل منها نصا يقبل القراءة أكثر من قابليته للتمثيل، فيكون بذلك مسرحا في كتاب لا مسرحا داخل المسرح بمعنى أنه **مسرح يسعه الكتاب ولا تسعه الأخشاب.**

2/ دلالة:

- تلحُّ المسرحية إلحاحا شديدا على تأكيد مسؤولية الشعب نفسه لا عن الغزو الخارجي والدمار وإنما على السكوت عن الحكم والحاكم وعدم المبالاة بشؤون السياسة. فتُحَمِّل الشعب مسؤولية الرضا بالحاكم وتلومه على رفضه التدخل في شؤون السياسة. وهذه الدعوة رغم بعدها التقدمي الواضح الواثق بالجماهير تبقى قاصرة لأنَّ المسرحية لم تُقدِّم نموذجا لذلك العمل ولا شكلا له واكتفت بالدعوة الشعارية الغامضة الحماسية الصارخة أي أنها لم تُقدِّم شكلا إيجابيا عمليا يحقق بالممارسة تلك الدعوة.
- إنَّ المسرحية تسعى من وراء جابر إلى إدانة الوصولي الانتهازي الذي يعي الواقع بذكاء ولكنه يعمل فيه لصالحه الخاص منتهزا الفرص كي يحقق مآربه الشخصية على حساب الفوضى السائدة. ولكنَّ جابر لا يثير مشاعر الازدراء ولا يستقطب الشعور بالإدانة بل إنه يثير الشعور بالإعجاب به لذكائه والإحساس بالشفقة عليه لما لقيه من مصير فاجع تحطم فيه حلمه الجميل ويؤكد ذلك تعليقات الزبائن أنفسهم. ويبدو جابر شبيها بالأم "**شَجاعة**" في مسرحية "**الأم شَجاعة" 1939** لبريشت وفيها تستغل تلك الأم ظروف الحرب وتنتهزها لتكسب المال وتحقق ربحا. ولكنها تكتوي بنارها وتدفع ثمن انتهازها غاليا إذ تفقد أبناءها الثلاثة وكان يُراد منها إثارة مشاعر الازدراء والمقت والإدانة ولكنها أثارت مشاعر الإعجاب والشفقة والعطف.
- جابر حالة فردية خاصة ظهرت في ظرف قلق مضطرب وليست نمطا عاما ولا شكلا سائدا. وإذا كان يحمل قدرا من الإدانة فإنه يحملها وحده ولا يمكن أن يكون ممثلا للشعب ولا لطبقة

فيه ولا لفئة فيه. وهو بعد ذلك كله عبد مملوك يعيش في قصر الوزير بمعنى أنه إحدى صنائعه فليس غريبا بعد ذلك أن يفعل ما يفعل وليس الشعب مسؤولا في شيء عن أفعاله كلها.

- كما بالغت المسرحية في الإلحاح على أهمية مشاركة الناس في تحمل المسؤولية السياسية بالغت أيضا في تصويرهم غير مبالين بالواقع السياسي حتى أنها جعلتهم يكتفون بتأمين القوت اليومي ويرفضون ذكر قضية ما من قضايا السياسة ولو ذكرا. وهو تصوير لا يخلو من المغالطة فالشعب لم يقف في التاريخ مثل ذلك الموقف وطبيعة الشعوب تقتضي أن تنتفض وتثور حين يزداد الضغط عليها. وحين تبدو الشعوب في تلك الحالة الهادئة فما هو بهدوء الهادئ المستسلم وإنما هو هدوء مَن يُعِدُّ ويتهيَّأ منتظرا الوقت المناسب للعمل. فهو الهدوء الذي يسبق العاصفة. وهو تصوير لا يخلو من تناقض فالمسرحية تشير في غير موضع إلى اقتحام البيوت وتفتيشها كما تشير إلى اعتقال الرجال. فهناك إذن أناس يتم البحث عنهم لاعتقالهم وهناك آخرون معتقلون ولا يُعقل أن يكون هؤلاء من الصامتين غير المبالين بأمور السياسة وقضاياها.
- إذا كان الخلاف بين الخليفة والوزير لا يمكن أن يكون المسؤول وحده عن الغزو الخارجي ولا أن يكون أيضا السبب المباشر فيه فكذلك لا يمكن أن يكون إهمال الشعب للقضايا السياسية وعدم مبالاته بشؤون الحكم سببا في خلاف الحكام واستبدادهم وبطشهم أو سببا وحيدا مباشرا في الغزو الخارجي وما ألحقه بالشعب من دمار.
- إنَّ ردَّ سقوط بغداد إلى تقصير الشعب في تحمل مسؤوليته عن الواقع هو إسقاط معاصر على الماضي لا يُراد منه تفسير التاريخ تفسيرا جديدا لأنَّ المسرحية لا تعتمد التاريخ أساسا مصدرا لها وإنما تعتمد الحكاية الشعبية لتصنع بواسطتها المناخ التاريخي. وإنما يُراد به تفسير لحدث معاصر من خلال تفسير حدث ماض يشبهه ويماثله. وما الحدث المعاصر إلا نكسة الخامس من حزيران سنة **1967** التي تماثل في المسرحية سقوط بغداد.

عونا وتوفيقا إن شاء الله