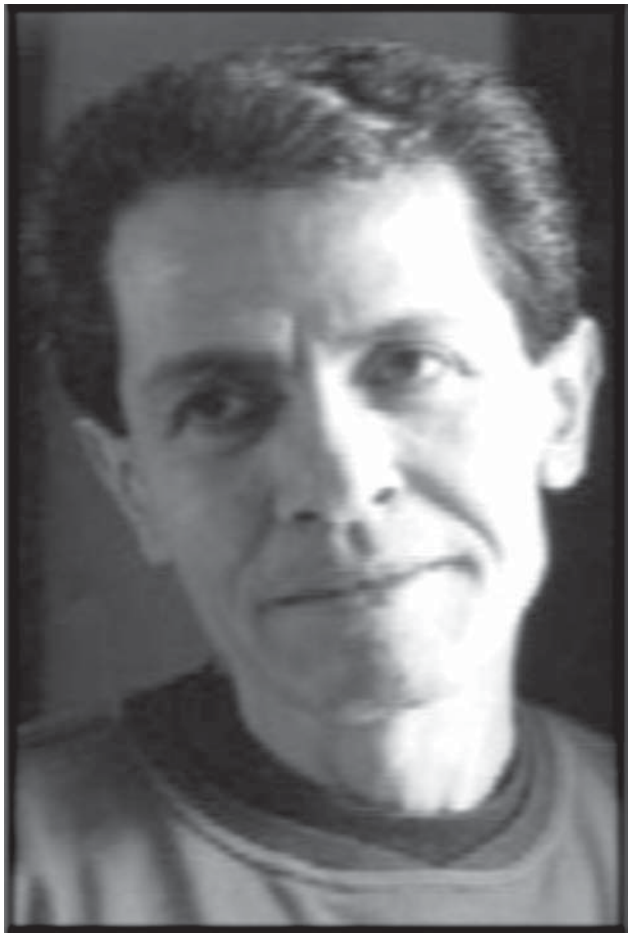


مغامرة رأس المملوك جابر

سعد اللّه ونّوس

سعد اللّه ونّوس (1941 - 1997)

حياته

* ولد سعد اللّه ونّوس عام 1941 في قرية من قرى شمال سوريا هي " حصين البحر " القريبة من مدينتي "طَرْسوس" و"اللاَّذِقيّة" في عائلة فقيرة. زاول تعليمه الابتدائي بقريته تلك وتعليمه الثانوي بطرسوس ثمّ فاز بمنحة دراسيّة مكّنته من الالتحاق بقسم الصّحافة في كلّيّة الآداب بالقاهرة وكان ذلك في أوج الحكم النّاصري فأمكنه أَنْ يعيش أجواء ثقافية من خلال متابعته الحركةَ الفكريّة التي كان يمثّلها عدد من المفكرين المصريين مختلفي المشارب أمثال لويس عوض (1915–1987) و محمد مندور (1907–1965) وتوفيق الحكيم (1898–1987) وأمكنه كذلك أَنْ يطّلع على أهمّ التّيّارات الفكريّة والأدبيّة من خلال مطالعتهِ لِمَا كان يُترَجَم من آثار سارتر (1905–1980) وأوجين أونيل وأوجين يونَسْكُو (1912–..) وغيرهم.

* سنة 1963 يعود ونّوس إلى سورية وقد أَنْهى دراسته العليا فيكلّف بالإشراف على قسم "النقد" في مجلّة "المعرفة" واستمرّ في عمله ذاك ثلاث سنوات، سافر بعدها (أي عام 1966) في بعثة دراسيّة إلى باريس فبدأت مرحلة مهمّة من مراحل نضجه الفكري والسّياسي وجدت صداها في أعماله المسرحيّة ونظرته إلى الفنّ.

* يبدو أنّ سعد الله ونّوس قبل سفره إلى فرنسا كان قد تأثر **بالفكر الوجودي وتيّار العبث** كما يقول هو نفسه : "كنت أواظب على قراءة مجلّة الآداب ولعليّ تأثّرت عن طريقها ببعض الأفكار الوجوديّة في تلك الفترة وقرأت كل ما ترجم من مسرحيّات سارتر ويونسكو ويبدو هذا التأثير واضحا في مسرحيّات تلك الفترة " الجراد- لعبة الدبابيس - المقهى الزّجاجي - جثّة على الرّصيف".

* في فرنسا يعيش سعد الله ونّوس صدمة الهزيمة التي مُنِيَ بها العرب في حرب 1967. كما يكتشف فيها مظاهر النّضال السياسي والفكري والفنّي وهي على أبواب انتفاضة ماي 1968 التي اندمج فيها المثقفون والفنّانون بالحركة العمّاليّة والتيّارات السّياسيّة الثوريّة اندماجا ولّد حركات فكريّة وفنّيّة وضعت موضع السؤال سلّمَ القيم وركائز المؤسّسات الاجتماعيّة والثقافيّة.

* وفي فرنسا وتحديدا بباريس تتوفّر له فرص الاطّلاع على مختلف ما كان يعرض من عروض مسرحيّة آتية من كل أصقاع العالم وفرص الاقتراب من عدد من رجال المسرح ونقّاده الأوروبيين أصحاب الأثر الجليل في تيّارات هذا الفنّ وصور ممارسته بين ظهرانيهم في تلك الحقبة، نذكر من بينهم بيتر فايس Peter Weiss (1912-1982) والناقد الفرنسي برنار دورت Bernard Dort المتخصّص في برشت ومسرحه والّذي يُقِرُّ سعد الله ونّوس بأهميّة الأثر الّذي تركته تحاليلُ هذا النّاقد وقراءاتُه لأعمال بريشت المسرحيّة في نظرته إلى الفنّ ولصور ممارسته خاصّة، وبرنار دورت كان أستاذه في معهد الدّراسات المسرحيّة التّابع لجامعة الصربون التي كان ونّوس أحد طلاّبها.

* وكان لسعد الله ونّوس نشاط سياسي حثيث في باريس، تجلّى في النضال من أجل القضيّة الفلسطينيّة، خاصّة وقد نشأت منظّمة التّحرير الفلسطينيّة وبدأت نضالها السّياسي وكفاحها المسلّح، فاكتشف أهميّة الفعل السياسي وأهمّيّة الدّور الذي يمكن أَنْ يؤدّيهُ الفنُّ لحركات التحرّر.

ولم يمنعه نضالُه السياسي ذاك من السّعي إلى التفاعل مع التيّارات الفكريّة والقضايا المتعلّقة بموقع المثقّف والفنّان من قضايا المجتمع والإسهام فيها إسهامَ مَنْ له موقف ورؤية. فليس من باب الصدفة أَنْ يكون الحوارُ الذي أجراه مع المسرحي الفرنسي جان لوي بارو J.L.Barrault (1910....) حوارَ مُجادل مدين أحيانا كثيرة لرؤية الرجل للفنّ المسرحي ومواقفه ممّا نادت به حركة ماي 1968. وليس من باب الصدفة أيضا أَنْ يعمد

سعد الله ونّوس إلى ترجمة كتاب جان فيلار J. Vilar (1912 - 1971) مدير المسرح الوطني الشعبي الفرنسي الذي عمد فيه صاحبُه إلى تجميع كتاباته النظريّة التي بها دعّم دعوته إلى اعتبار المسرح " خدمة عموميّة " مع ما يتطلّبه هذا الاعتبارُ من خروج عن السّائد في الممارسة المسرحيّة وثورته على أعراف المسرح وممارسته في فرنسا، وعنوان الكتاب : "في التّقاليد المسرحيّة" «De la tradition» théâtrale». وليس من باب الصدفة كذلك أَنْ يؤسّس سعد الله ونّوس سنة 1969مع بعض المسرحيّين السوريّين مهرجان دمشق المسرحي ويسعى إلى إنجازه في إطار نقابة الفنّانين المسرحيّين ويعمل على دعوة الجمهور المتابع للعروض المبرمجة في هذا المهرجان إلى التدخّل وإبداء الرأي أثناء العرض وبشكل مباشر وعاجل كلّما رأى في المسرحيّة تضليلا له.

* وفي 15 ماي 1997 يرحل الكاتب سعد الله ونّوس عن ستّة وخمسين عاما بعد صراع مرير مع المرض.

آثاره

خلّف سعد الله ونّوس **أعمالا مسرحيّة وتنظيرات في المسرح** .

فأمّا **مسرحيّاته** فيمكن توزيعُها إلى مسرحيات ما قبل 1967 ومسرحيّات ما بعد 1967 .

1– مسرحيّات ما قبل 1967

كُتبت أغلبُ هذه المسرحيّات بين سنتي (1962–1965) وهي ناطقة بشواغل ونّوس الشّاب الواقع تحت تأثير ما كان يطالع من مسرحيّات مترجمة. فالتأثّر بيونسكو في مستوى الشّخصيّات التي ابتدع والجوّ الذي أَنْزلها فيه بَيِّنٌ حتّى وإن تعرّضت في بعضها إلى القضيّة الفلسطينيّة شأن مسرحيّة "فصد الدّم" مثلا فإنّها لم تكن تخرج عن النّمط الذي ذكرنا. ولم تجد هذه المسرحيّات طريقها إلى النشر في كتب مفردة إلاّ بعد أَنْ عاد من فرنسا وبعد أَنْ رسم طريقه في التأليف المسرحي. ولقد جمع أغلبَها في كتابين اثنين هما :

– "مأساة بائع الدّبس الفقير" ومسرحيّات أوليس. دار الآداب اللبنانيّة 1978وفيها نشر إلى جانب المسرحيّة المذكورة في العنوان "الرّسول المجهول في مأتم أنتيجونا" (صص43–82) "جثّة على الرّصيف" (صص83–98) "الجراد" (صص99–126)

– "فصد الدّم ومسرحيّات ثانية". دار الآداب بيروت 1978 وفيه نشر إلى جانب المسرحيّة المذكورة في العنوان "المقهى الزّجاجي" و"لعبة الدبابيس".

يضاف إلى هذه المسرحيّات :"مِيدُوزا تحدِّق إلى الحياة" نشرها في مجلّة الآداب" سنة 1962 ولعلّها أولى مسرحيّاته، و"الحياة أبدا" مسرحيّة ميتافيزيقيّة طويلة لم ينشرها ويبدو أنّه لم يكن يرغب في نشرها.

2– مسرحيّات ما بعد سنة 1967

أولى هذه المسرحيّات كتبها سنة 1969 في باريس وهي :

– "حفلة سمر من أجل 5 حزيران "يشترك فيها الجمهور والتّاريخ والرّسميّون وممثّلون محترفون. نشرت لأوّل مرّة في مجلّة "مواقف" اللّبنانيّة شهر مارس1967. ثمّ صدرت عن "جمعيّة المسرح العربي الفلسطيني" في طبعة غير مؤرّخة ثمّ صدرت عن دار الآداب "اللبنانيّة" في طبعات مختلفة منها طبعة 1977. ولقد وجد عرض هذه المسرحيّة صدى كبيرا في الصّحافة العربيّة وفي الكتابات النقديّة في تلك الفترة .فلفتت انتباه النّقاد ورجال المسرح إلى سعد الله ونّوس ومسرحه. وتوالت بعد ذلك مسرحيّاته في شيء من الانتظام طيلة السنوات السبعين:

– "الفيل يا ملك الزّمان" 1969.

– "مغامرة رأس المملوك جابر" نشرهما في كتاب واحد أوّل مرّة في سوريا سنة 1970 ثم ظهرت طبعة ثانية لهما في لبنان عن دار الآداب ببيروت سنة 1977.

– "سهرة مع أبي خليل القبّاني" 1972.
– "الملك هو الملك" نشرت أوّل مرّة سنة 1977 ووصل عدد طبعاتها في دار الآداب إلى أربعة سنة 1983.
ثمّ نشر ونّوس إضافة إلى ما ألّف من مسرحيّات اقتباسا لإحدى مسرحيّات بيتر فايس Peter Weiss أطلق عليها عنوان "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة". نشرها في الحياة المسرحيّة عدد6 خريف 1978 (صص68–86).
– مسرحيّة الاغتصاب (1990)– منمنمات تاريخيّة (1994)– طقوس الإشارات والتّحوّلات (1994)– يوم من زماننا (1995)– ملحمة السّراب (1996)– الأيّام المخمورة (1997)– الحياة أبدأ نشرت عام 2005 بعد موته.
أمّا تنظيراته في المسرح فهي :
* **"بيانات لمسرح عربيّ جديد"** : مقالة نشرها بمجلّة "المعرفة " (السوريّة) عدد104، أكتوبر 1970
* **"ملاحظات حول الاقتباس أو الإعداد المسرحي"** : ورد هذا النصّ سنة 1978 مصاحبا للنصّ الذي اقتبسه عن مسرحيّة بيتر فايس Peter Weiss المذكورة آنفا.
* **مقدّمة مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر"** التي عَنْوَنَهَا بـ"هوامش للعرض والإخراج".
* **مقدّمة "سهرة مع أبي خليل القبّاني"** ووردت تحت عنوان "بعض الملاحظات الضروريّة".
* **تعقيب على مسرحيّة" الملك هو الملك"** ولقد ورد موسوما بـ"إيضاحات" في خاتمة المسرحيّة في طبعتها الرابعة مارس 1983.
ولقد عمد سنة 1988 إلى نشر مقالة "بيانات لمسرح عربي جديد" في كتاب مستقلّ جنبا إلى جنب مع المقدّمات و التّذييلات التي صاحبت نصوص مسرحيّاته. (دار الفكر الجديد. لبنان 1988)

عن محمّد المديوني

المسرحيّة العربيّة المعاصرة. درس مخطوط 1993 – 1994 ص ص 10 – 15

ملفّ المحور

يمكنك أن تكوّن ملفّك من الوثائق التالية :
– مذكّرة تجمع فيها خصائص: المسرح الملحمي - المسرح التجريبي - المسرح الشعبي. رَكِّز على ما يجمع بينها .
– سعد الله ونوس مبدع ولكنّه أيضا منّظر. حاول أن تقف على آرائه النظرية في المسرح، استعن في ذلك بالتنويرات وبمطالعاتك، بيّن إلى أيّ حدّ كان إبداعه تطبيقا لتنظيره.
– حدّد الخصائص الفنية للمسرحية ودعمها بشواهد.
– ادرس القضايا التي عرضت في المسرحية ومنها خاصة علاقة الراعي بالرعية والفتن السياسية - الزمن والتاريخ – توظيف التراث وغيرها من القضايا.
– اكتب نصّا عن موقفك من المسرحية وعن رأيك في هذا المسرح مقارنة بما عرفت من مسرحيات درستها في السنوات السابقة.
– حاول أن تطالع مسرحيات أخرى لونّوس واجمع ملاحظات تدعم توجّه الكاتب الّذي عبّر عنه في مسرحيّة «مغامرة رأس المملوك جابر».
– اجمع في مذكرة ما تعرف عن كتّاب أو مسرحيّات أخرى تنتمي إلى مدرسة سعد اللّه ونّوس المسرحيّة.

مستلزمات مسرح الشّعب

ما هي الشروط الضرورية لوجود مسرح شعبي حقيقي ؟

سأحاول أن أضع قواعد عامة للإجراءات : علينا أن نتذكَّر أنَّه ليس ثمة قوانين خالدة للتطبيق . القوانين الوحيدة هي تلك التي تصلح لعصر لا يستقرّ على حال، ولقطر يتغيّر. فالفن الشعبيّ بجوهره فنّ متبدّل. الناس لا يحسّون فقط إحساسا يختلف الاختلاف كلّه عن إحساس الطبقة (المثقفة) بل إنّ بين الناس أنفسهم جماعات مختلفة : أناس من هذا اليوم وأناس من يوم غد، هؤلاء الذين ينتمون إلى هذا القسم من مدينة معيّنة، وهؤلاء الذين ينتمون إلى قسم من مدينة أخرى.

أوّل مستلزمات مسرح الشعب هو أنّه ينبغي أن يكون ممتعا ، إذ يجب قبل كلّ شيء أن يقدّم المسرّة واللذة والراحة الأخلاقية إلى العامل المتعب، من عمله اليومي، فضلا عن الراحة البدنية. وسيكون من مهمّة مخططي مسرح الشعب في المستقبل، أن يلحظوا بعين الرعاية المقاعدَ الرخيصة لئلاّ تصبح أدوات تعذيب تعسفي. سيكون من مهمّة الدراميين أن يوفّروا الفرح لإنتاج أعمالهم، وليس الحزن والملل. فأفدحُ الغرور وأشدُّ السخف افتضاحا، هما من المعاذير الوحيدة لتقديم آخر منتجات الفن المنحلّ إلى الشعب، ذلك الفن الذي ينتج مؤثرات شرّيرة تمسّ أحيانا حتى أذهان البلداء. أمّا عذابات (المثقفين) وشُكوكُهُمْ فلهم أن يحتفظوا بها لأنفسهم، لأنّ الشعب له ما يكفيه منها وأكثر. فليس من فائدة لإضافة شيء إلى ما ينوءُ به.

يتوجّب على المسرح أن يكون مصدر قوة : وهذا هو المستلزم الثاني. إنّ التعهّد باجتناب ما هو مشِطّ موهن أمر سلبي تماما. ومن هنا، فالضرورة تقتضي ترياقا، شيئا يعزّز الروح ويرفع من شأنها. فحين يقدم المسرح المتعة للنّاس، يلزمه أن يجعلهم أكثر قدرة على العمل في الغد. إنّ سعادة الناس البسطاء والأصحاء لا يمكن أن تكون متكاملة أبدا، دون فعل معيّن. فَلْيَكُنْ المسرح حلبة للفعل.

فلْيَجعلْ الناس من كاتبهم الدرامي رفيقَ سفر، يقظا، بشوشا، بطلا إن دعت الحاجة، يتّكئون على ذراعه وربّما يأخذون بنظر الاعتبار فكاهته الجيّدة، لينسوا متاعب السّفر. إنّ واجب هذا الرفيق يتجلّى في أن يسير بالناس باستقامة إلى هدفهم – من غير أن يهمل، طبعا، أمر تعليمهم لكي يرصدوا الأمور في طريقهم.

أمّا المستلزم الثالث لمسرحنا الشعبي، على ما يبدو لي، فهو : ينبغي للمسرح أن يكون مرشدا مضيئا للذكاء. عليه أن يسبغ فيضا من النور على ذهن الإنسان الرهيب، المفعم بالظلال والعفاريت، والمتّسم بالضّيق الشديد.

لقد تكلّمنا منذ لحظات عن الحاجة إلى التحفّظ في تقديم كلّ نتاج من نتاجات الفنان إلى الناس، ومع ذلك، لا أريد أن يعني ذلك وجوب استثنائهم من كلّ الحوافز للتفكير. العامل، عادة لا يفكّر، حين يكون جسمُه مشغولا. فمن المفيد ترويضُ ذهنه مهما يكن نصيبُه يسيرا من الإدراك، فذلك الأمر سيرفده باللذة ، تماما كما ترضي الرياضة العنيفة أي إنسان اعتيادي، بعد طول همود. يتوجّب، إذن أن يتعلّم رؤية الأشياء بوضوح كرؤيته لنفسه، حتى يستطيع أن يحكم.

فالفرح والقوة والذكاء هي المستلزمات الثلاثة الرئيسة لمسرحنا الشعبي.

نظرية المسرح الحديث تقديم وتحرير إريك بينتلي

ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت/جمهورية العراق وزارة الإعلام 1975ص 442 – 444

الفنّ المسرحي وممارسته عند سعد اللّه ونّوس

ينطلق سعدُ الله ونّوس عند تحديده سمات المسرح العربيّ المنشود من اعتبار «الجمهور المدْخل الأساسي والصّحيح للحديث عن المسرح». وفي توجّهه هذا تعبيرٌ عن نظرة لِطبيعة هذا الفنّ وحدّ لدوره ووظيفته. وفي ذلك كلِّه رسمٌ لأهمّ المسائل التي بالحسْم فيها تدقّق المسالكُ المؤدية إلى "ولادة حركة مسرحية أصيلة ومتطوّرة".أمّا عن طبيعة هذا الفنّ، فإنّ بِربطه "بالجمهور" يتجلّى المسرحُ أولا وقبل كلّ شيء فنّا من فنون **الفرجة** وهو، ثانيا، "حدث **اجتماعي**". واعتبارُه فنّا من فنون الفرجة يؤكّد طابَعه المركّب ويجعلُه يتجاوز مستواه الأدبيّ الفرديّ إلى المستوى الرّكحي الجماعيِّ الإنجازِ بالضرورة. أمّا عن كَوْنه "حدثا اجتماعيّا" فيعْني ذلك ارتباطا بمجتمع وبنظام اجتماعي محدّديْن. وهو بناءً على ذلك فنٌّ لا يخلو من تَعبير عن موقف إزاء ذلك المجتمع وذلك النّظام، فيصبح "تحديدُ جمهور المسرح الذي نريد تأسيسه - حسب تعبير سعد الله ونّوس ... القضيّةَ الأولى التي ينبغي مواجهتُها، لأنّ تحديد هويةِ الجمهور وتركيبهِ الاجتماعي وظروفه الثقافية ومشاكله وصور معاناته ... هو الذي سيحدّد لنا بالتالي الأرضَ التي نعمل عليها ... كما أنّه الخطوةُ الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحيّ الملائم لهذا الجمهور". واختيارُ الجمهور يعني "اتّخاذَ موقف فكريّ واجتماعي وتحديدَ مضمون الأعمال والأفكار التي تحويها." ومن خلال ملامحِ الجمهور المختار وطبيعةِ القضايا التي حدّدها ذلك الاختيارُ تنبني "العلاقة المسرحيّة" التي تعني عند سعد الله ونّوس مجملَ الوسائل الواجبِ استخدامُها" حتّى يتحقّق تفاعلٌ أكيد مع المتفرّجين... وهو الشكل الذي يتوافق مع طبيعة الجمهور المحدّد وأنواع القضايا المتناولة في زمان ومكان محدّدين.

بعد بيان هذه المنطلقات الأساسيّة العامّة، يُحدّد سعد الله ونّوس الجمهورَ الذي يعنيه: «إنّنا نريد مسرحا للجماهير، أي الطبقات الكادحة من الشعب» فيعلن من ثمّةَ انحيازَه الطبقي وتتحدّد، بناء على هذا الانحياز ، المهامُّ التي تنتظره. وتتمثّل الأولى منها في الدّراسة المعمّقة لأوضاع هذه الطّبقات وظروفِها المعيشيّة ومشاكلِها وذلك حتى تتسنّى بعدئذ معرفةٌ عمليّة أساسُها المعايشةُ الفعليّة والتحليلُ الصائب، لا الكليشيات و"الصور الجاهزة". وعلى أساس تلك المعرفة المبنية على تفاعل يوميّ منطلقُه الأرضُ الحقيقيّة للبشر وغايتهُ أن يخلق مع هؤلاء المتفرجين تعبيرات مسرحيّة تشتملُ، بالإضافة إلى المتعة، على تنمية الوعي وتعمِّقُ إدراكَ النّاس لمصيرهم المشترك ولمشاكلهم وقَدَرِهم الاجتماعيّ.

لقد تجلّت من خلال المنطلقات الأساسية العامّة التي وضعها سعد الله ونّوس، في خطابه هذا، ومن خلال ما حدّد في إطارها من اختيار، أنّ لهذا الكاتب نظرةً مخصوصة لتأصيل المسرح العربيّ و"للأصالة" تختلفُ عمّا كان سائدا في خطاب غيره من المسرحيّين العرب. ويتمثّل هذا الاختلافُ أساسا في غياب شامل "العراقة" من معنى الأصالة فيها إذ لم نعثر في هذا الخطاب عن جهد شبيه بما ورد في أغلب النّصوص الأخرى موجّه للبحث عمّا كان يمكن أن يكون جذورا للممارسة المسرحيّة العربيّة لهذا الفن الذي يُجمع المسرحيون على طابعه الوافد. وإنّما لمسنا سعيا إلى إدراج ممارسة المسرح - بناء على المنطلقات التي حدّد الكاتبُ - ضمن صيرورة تاريخيّة تعطي لتلك الممارسة معناها وتحدّد لها وظيفتها«فنحن لا نضع مسرحا، على حدّ تعبير سعد اللّه ونّوس، لكي نثبت فقط أنّنا لاحقون بركب المدنيّة وأنّنا نعرف المسرح كَسِوانا... وفي بلادنا مسارح يذبحُ عليها عطيل ديدمونة ويحاور أنطونيو كليوباطرة... إنّنا نصنع مسرحا لأنّنا نريد تغيير وَتطوير عقليّة وتعميق وعي جماعيّ بالمصير التّاريخي لنا جميعا». ولم يبْدُ البحث عن الشكل المسرحي العربيّ المنشودِ، في هذا

الخطاب، شاغلا جماليّا معزولا وإنّما بدا ذلك بمثابة نتيجة حتميّة للسّعي إلى تحقيق الغايات من هذا الفنّ وتجلّى في صورة تجسيد فعليّ "للعلاقة المسرحيّة" الواجب إقامتُها، في ظلّ تحقيق الغايات تلك، بين المبدعين والجمهور الذي إليه يتوجّهون بأعمالهم الفنيّة.

محمد العيد المدْيُوني/المسرحية العربية المعاصرة درس مخطوط 1993 ص ص 24 / 26

الجوع إلى الحوار

كلّفني المعهدُ الدولي للمسرح التابع لليونسكو بكتابة «رسالة يوم المسرح العالمي لعام 1996م» وقد كتبت هذه الرّسالة التالية، التي تُرجمت إلى لغات العديد من بلدان العالم، وقرئت على مسارحها :

" لو جرت العادة على أن يكون للاحتفال بيوم المسرح العالمي عنوانٌ وثيق الصلة بالحاجات التي يلبّيها المسرح، ولو على المستوى الرّمزي، لاخترت لاحتفالنا اليوم هذا العنوان «الجوع إلى الحوار» حوار متعدّد، مركّب، وشامل. حوار بين الأفراد، وحوار بين الجماعات. ومن البديهي أنّ هذا الحوار يبدأ من المسرح، ثمّ يتموّج متّسعا ومتناميا، حتّى يشمل العالم على اختلاف شعوبه، سيظلّ ذلك المكان النّموذجي الذي يتأمّل فيه الإنسان شرطَه التّاريخي والوجودي معا. ومِيزةُ المسرح التي تجعله مكانا لا يُضاهى، هي أنّ المتفرّج يكسر فيه مَحارته، كي يتأمّل الوضع الإنساني في سياق جماعي يُوقظ انتماءه إلى الجماعة، ويعلّمه غنى الحوار وتعدّد مستوياته. فهناك حوار يتمّ داخل العرض المسرحي، وهناك حوار مُضْمر بين العرض والمتفرّج. وهناك حوار ثالث بين المتفرجين أنفسهم.. وفي مستوى أبعد، هناك حوار بين الاحتفال المسرحي«عرضا وجمهورا» وبين المدينة التي يتمّ فيها هذا الاحتفال. وفي كلّ مستوى من مستويات الحوار هذه، ننْعَتق من كآبة وحدتنا، ونزداد إحساسا ووعيا بجماعيّتنا. ومن هنا، فإنّ المسرح ليس تجليًّا من تجليّات المجتمع المدني فَحَسْبُ بل هو شرط من شروط قيام هذا المجتمع وضرورةٌ من ضرورات نموّه وازدهاره.

وفي هذا الإطار، فإنّ للمسرح دورا جوهريّا في إنجاز المهام النّقديّة والإبداعيّة التي تتصدّى لها الثّقافة. فالمسرح هو الذي سيُدرِّبنا، عبر المشاركة والأمثولة، على رأْب الصّدوع والتّمزّقات التي أصابت جسد الجماعة، وهو الذي سَيُحْيِي الحوار الذي نفتقده جميعا. وأنا أومن أنّ بدء الحوار الجادّ والشّامل، هو خطوة البداية لمواجهة الوضع المُحْبِط الذي يحاصر عالَمنا في نهاية هذا القرن.

«إني مُصرٌّ على الكتابة للمسرح لأنّي أريد أن أدافع عنه وأقدّم جهدي كي يستمرّ هذا الفنّ الضروريّ حيًّا». وأخشى أنّني أكرّر نفسي، لو استدركت هنا وقلت: «إنّ المسرح في الواقع هو أكثر من مكان للفنّ، إنّه ظاهرة حضاريّة مركّبة سيزداد العالم وحْشة وقبحا وفقرا لو أضاعها وافتقر إليها. ومهما بدا الحصار شديدا، والواقع مُحْبِطا، فإنّي مُتيَقِّن أنّ تضافر الإرادات الطيّبة، وعلى مستوى العالم، سيحمي الثّقافة، ويعيد للمسرح ألقه ومكانته .

"إنّنا محكومون بالأمل. وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التّاريخ."

سعد الله ونّوس (انترنات)

مدخل إلى المسرحية : هوامش للعرض والإخراج

أحاول في هذه المسرحيّة(*) تجربةً أخرى من تجارب" مسرح التّسييس" التي بدأتها من قَبْل. ينبغي هنا التّنبيه إلى أنّ هناك فارقا كبيرا بين "المسرح السياسي" و"مسرح التّسييس"، لا مجال الآن للبحث فيه. وأحدّد بسرعة مفهوم هذا "المسرح" على أنّه حوار بين مساحتيْن.الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدّمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره. والثّانية هي جمهور الصّالة الذي تنعكس فيه كلّ ظواهر الواقع ومشكلاته ... وحتّى الآن لا يزال هذا الحوار صعبًا. فمن جهة، هناك التّقاليد المسرحيّة المبنيّة على إلغاء مثل هذا الحوار، أو إقامته بصورة غير مباشرة وضمنيّة. وهناك أيضا - وهذا أهمّ - طبيعة المتفرّجين أنفسهم وموانعهم الدّاخلية التي تحول بينهم وبين مباشرة الحوار والانسياق مع نوازعهم الدّاخليّة للتّعبير عن أنفسهم. لهذا، فإنّنا نقوم بتجربة بعض الوسائل المصطنعة لتقديم مَثَلٍ على إمكانيّة هذا الحوار، كأن نضع في سياق العمل متفرّجين يتحدّثون لحسابهم ويناقشون، ويقدّمون نموذجا لما يستطيعه المتفرّج أو لما ينبغي أن يكون عليه. طبعا، نحن لسنا من السّذاجة بحيث نعتقد – كما ظنّ أحد الكتاب في تعليقه على " حفلة سمر " – أنّ المتفرّجين الحقيقيّين لن يكتشفوا أنّ هؤلاء الذين يجلسون بينهم ويشتركون في النقّاش والحوار، هم ممثّلون مدرّبون على أدوارهم. ولكن كما قلت سابقا : إنّنا نحاول ببعض الوسائل الاصطناعيّة كسْر طوْق الصّمت، وتقديم نموذج قد يؤدّي تكراره إلى تحقيق غايتنا الأساسيّة في إقامة حوار مُرْتجَل وحارّ وحقيقيّ بين مساحتيْ المسرح : العرض والمتفرّج . ومن المؤكّد أنّ هذه الوسائل ليست كافية وحدها، وقد تتحوّل إلى مجرّد مسألة شكليّة وتقنيّة، ما لم يتوفّر الأمرُ الأهمّ والأساسيّ في إثارة الحوار وتشجيعه، وأعني أن تتوفّر في العرض المسرحيّ – أي في المساحة الأولى - الشّروط اللازمة لإثارة الحوار.. كارتباط الموضوع بحياة المتفرّج ومشاكله، ونوع المعالجة وشكلها.. على أنّ هذه الشّروط لا تكفي الموهبة فقط لتحقيقها، وإنّما نحتاج إلى بحث طويل في ظروف البيئة وبنيتها. وللأسف حتى الآن لم نشرع جديّا في هذا البحث.

إنّي أحلم بمسرح تمتلئ فيه المساحتان : عرض تشترك فيه الصّالة عبر حوار مرتجل وغنيّ يؤدّي في النّهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعيّتنا وبطبيعة قَدَرِتنا ووحدته.

* هذه المسرحيّة ليست إلاّ مشروع عمل لن يتمّ إلاّ بعد أن تتوفّر له مجموعةٌ متجانسة ولها رؤيتُها. تقوم ببنائه وبلورة إمكانيّاته من خلال بحث دؤوب، لا تتوقّف حدودُه عند الهوامش الجماليّة، بل تتعدّاها إلى المشكلات السياسيّة والاجتماعيّة للواقع. إنّ كلّ تجربة عرض لهذه المسرحيّة ينبغي أن تكون في الوقت نفسه تجربةَ بحث في ظروف البيئة الرّاهنة، وشروط الاتّصال بالمتفرّج والتّفاعل معه. دون ذلك، هذه المسرحيّة تفقد كل مبرّراتها وقيمتها أيضًا.

* عندما أقول إنّ هذه المسرحيّة ليست إلاّ مشروعًا للعمل، فإنّني أعني وجود بعض الثّغرات والمساحات الفارغة التي تُركتْ عمدا كي يملأها " العرض المسرحي" بما يلائم الظّرف والمكان. ليست لهذه المسرحيّة بداية دقيقة، والسّياق نفسُه يمكن ألاّ يتّخذ شكلاً صارمًا ومعماريًّا. نحن في مقهى.. والمقهى ليس مكانا للحدث المسرحيّ، بل هو المسرح نفسه خشبة وصالة. والجوّ الذي يسوده له دور صميميّ في المسرحيّة. فمن خلاله سنعمد إلى كسر الطّوق اليّابس للعرض المسرحيّ ، وسنتخلص من طقوس العمل الدائريّ التّام لنبعث بعد ذلك نوعًا من الألفة بين المتفرّجين، يُتيح لنا تقديم صورة عفويّة تتخلّلها حكاية ذات مغزى. لهذا، فإنّ البداية ليست

مرهونة بساعة معيّنة أو بافتتاح صارم. إنّنا نبدأ فقط عندما يعمّ إحساسٌ منشود بالألفة. وتتلاشى الغرابة الأولى التي يُحسّها المرء حين يجد نفسه وسط جماعة، هي الأخرى بمجموعها تُحسّ بالغرابة إزاء قصّة وشخصيّات ومناظر تراها لأوّل مرّة.

باختصار، إنّي أقترح شكل"سهرة المنوّعات" لعرض مسرحيّ. و لا شكّ أنّ جوّ المقهى يتيح لنا فرصة ممتازة لذلك. وهذا الشّكل لا يلتصق بهذه المسرحيّة فقط وإنّما يمكن التوسّعُ فيه واستنفاد إمكانيّاته في أعمال كثيرة،لأنّ المهمّ في النّهاية أن نتجاوز شكلاً صارمًا لمسرح، حتّى الآن لا يزال المتفرّج عندنا يجد نفسه غريبًا إزاءه، وهو يبذل مجهودًا خاصًّا – مجهودًا ثقافيًّا بالطبع – كي يتلاءم مع هذا الشّكل أو يألفه.

* وباعتبار ما سبق، فإنّ كلّ أحاديث الزّبائن وتدخّلهم في مجريات الأحداث وتعليقاتهم ليست إلاّ اقتراحات، أو ما سمّيته وسيلة اصطناعيّة لتشجيع المتفرّج على الكلام والارتجال والحوار.. ولهذا، فمن الممكن في ضوء أَيِّ إخراج جديد أنْ يُعاد النّظر في هذه الأحاديث أو أن تُبدل صيغتها وتُحوَّل إلى العاميّة...

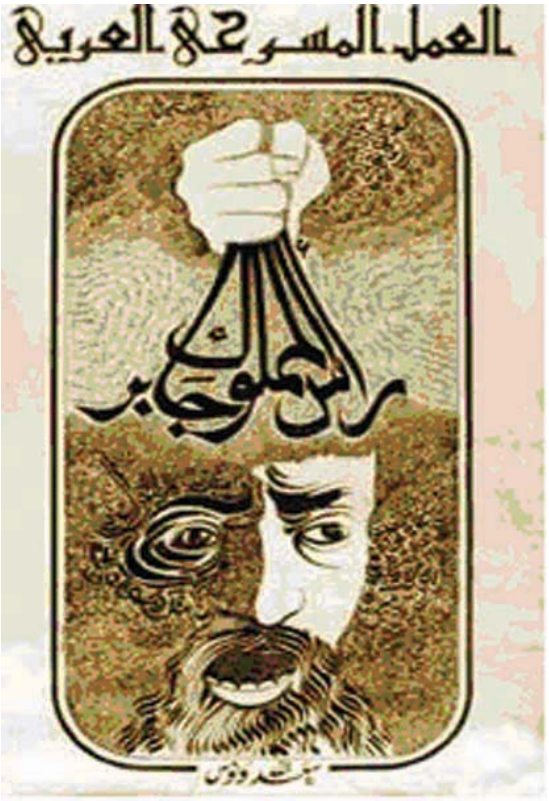
* يمكن تقديم هذه المسرحيّة في أيّ مكان، وفي أيّة مساحة.أنا أضعها الآن في مقهى ، ولكنّ ذلك لا يمنع من تقديمها في أيّ مكان...

* وبكلمة واحدة.. إنّي أبحث عن عرض حيّ لحكاية تهمُّنا جميعًا . ولذا، أتصوّر استخدامَ كلّ الوسائل الممكنة كي نصل إلى هذا العرض الحيّ الذي أتمنّاه "فُرْجة" ممتعة ومفيدة تدفع المتفرّج إلى تأمّل مصيره.

سعد الله ونّوس

الأعمال الكاملة – دار الآداب بيروت 2004 صص233–235

(*) مغامرة رأس المملوك جابر



النّصّ عدد 1

فِي انتظارِ العمّ مُونِس

التّمهيد

الشخصيات	التقديم	الإطار
* الزبائن والخادم والعمّ مونس الحكواتي	تنطلق المسرحية وقد سعى الكاتب والمخرج إلى رفع الحاجز بين المتفرجين والممثّلين فيوهمان الجميع بأنّهم جالسون في مقهى شعبي وليس في مسرح ينصتون إلى الأغاني وإلى أحاديث الزبائن في انتظار قدوم الحكواتي الذي تعوّدوا سماع حكاياته المشوّقة كلّ ليلة.	* الزّماني : الليل * المكاني : المقهى

(نَحْنُ في مَقْهَى شَعْبِيٍّ .. ثمَّةَ عددٌ من الزّبائنِ يتفرَّقون على المقاعدِ المُبعْثَرةِ في أرْجاءِ المَقْهَى... مُعْظمهُمْ يُدَخّنُونَ النّرجيلةَ (1) ويشْربونَ الشَّاي .. وبيْنَهُمْ يروحُ الخادمُ ويجيءُ حاملاً صواني الشّاي أو القهوةِ... إنَّهُ لنْ يتوقَّفَ عن الرَّواحِ والمَجيءِ طَوالَ السَّهرةِ.

يُسيْطرُ على المقهى جوٌّ مِنَ الثَّراخي والفوْضى الشَّعبيَّةِ. وتَسُودُ ضجَّةُ الكلامِ مُختلِطةً بقَرْقَرَةِ(2) النَّراجيلِ وبأغانٍ تنْبعثُ مِنْ راديُو عتيقٍ في المقهى.

الأغاني تلعبُ دورًا هامًّا في تهيئةِ الجوِّ لبَدْءِ المسرحيَّةِ. إنَّها ستُتيحُ لنَا الفُرْصةَ لتحْقيقِ التَّآلفِ الّذي يُمهِّدُ للبَدْءِ بحكايةِ السَّهرةِ. ينْبغي أنْ يُحسَّ المُتفرِّجونَ بنَوعٍ مِنَ الاسْترخاءِ، وربَّما الطَّربِ، شأْنُهُمْ في ذلكَ شأْنُ زبائنِ المقهى.

وكما قُلْتُ في الملاحظاتِ السّابقةِ*.. لَيْستْ هُناكَ ساعةٌ معينةٌ للبدْءِ. فالأغاني التي تُذاعُ يُمْكنُ أَنْ تَطُولَ فترتُها، أوْ تقْصُرَ حسب تقديرِ العاملينَ في المسْرحيّةِ. كذلك يتمُّ اخْتيارُ هذه الأغاني في زمَنِ تقْديمِ العملِ، ووفْقا للظُّروفِ التي يُقَدَّمُ فيها...)

زبون 1 : (يُصفِّقُ) يا أبو محمَّد

الخادم : نَعَمْ

زبون 1 : فنجان شاي تقيل ونارة (3).

الخادم : حاضر

(تنتهي أُغْنيةٌ، وتبدأُ أُغْنيةٌ أخْرى .. الضَّوْضاءُ تنْتَشِرُ في المقْهَى. كلامٌ وأحاديثُ جانبيَّةٌ وقرْقرَةُ نراجيلَ وسُعْلاتٌ جافَّةٌ. وأحْياناً نَسمَعُ بعض الحِواراتِ الجانبيَّةِ الّتي تَعْلُو فوْقَ الأغْنيةِ)

زبون 2 : صَحيح.. شُفْت اليوم أبو إبراهيم، وبعَث لكَ سلام معي.

زبون 3 : الله يسلّمك ويسلّمه. كيف حالُه ؟

زبون 2 : مسكين ما يزالُ مهْمومًا، ولا يعرفُ كيف يدبِّر أحواله.

زبون 3 : الله يساعده ويساعدنا. ومَنْ منَّا خالٍ من الهمِّ؟

زبون 2 : في هذه الأيّام .. وَاللهِ لا أحد.

زبون 4 : يا أبو محمد .. هات اثْنين شاي.

الخادم : (مقتربًا بصينيَّة الشّاي مِنْ زبون 1) حاضر.

زبون 1 : الشّاي خفيف.

الخادم : هذا خفيف. والله مثْل الدبس. على كلّ هل تُريد أَنْ أُبدّله؟

زبون 1 : لا. ماشي الحال.

(تسُودُ ضجَّةُ الأغنيةِ فترةً، يبْدو فيها الحاضرون، وكأنَّهمْ يُصْغونَ باسْتمْتاعٍ. تظلُّ الرؤوسُ تتقاربُ في أحاديثَ جانبيَّةٍ.)

زبون 4 : تأخَّرَ مونس الحكواتي. ما القصّةُ ! ؟

الخادم : لا تخفْ .. العمّ مُونس كالسّاعة لا يُقَدِّم ولا يُؤَخِّر. بيْنَ لحظةٍ ولحظةٍ ستراهُ آتيًا يَحْمِلُ كتابَهُ.

زبون 3 : واللهِ نعيشُ مِنْ قلَّة الموْتِ.

زبون 2 : ماذا نفعل؟ الأمر بيد الله والمهمُّ سترة الآخرة.

زبون 1 : نارة..

الخادم : حاضر.

(تنتهي أُغنيةٌ، وتبدأ أغنيةٌ جديدةٌ.)

زبون 5 : ألنْ يأتيَ العم مونس اليومَ ؟

زبون 1 : لم يتخلّفْ يومًا منذُ عرفناه.

الخادم : (وهو يضعُ جمرةً على نرجيلةِ الزَّبون) لا ريْبَ أنّ العم مونس آتٍ كعادته.

(الوَصْلَةُ الغنائيّةُ مُسْتمرَّةٌ، ومعها ضوْضاءُ المَقْهى. الخادمُ لا يكفُّ عَنِ الدَّوران حامِلاً إمَّا صينيّةَ شاي أوْ مَوْقِدَ الفحْمِ)

زبون 4 : اليوم سيبدأ العمّ مونس حكايةً جديدةً.

زبون 2 : حكايةُ البارحةِ كانتْ قاتمةَ النِّهايةِ.

زبون 3 : مِنْ زمان .. ما سمعْنا مِنَ العمّ مونس حكايةً تفرح السّامعَ.

الخادم : (مِنْ طرف المقهى) هاهو العمّ مونس. كلُّ الزبائنِ ينتظرونَ تشريفَك.

أصوات : (تتدافعُ، وتُحْدِثُ جلبةً مُختلطةً)

– أهلاً وسهلاً.

– جاء العم مونس.

– بانَ القمر

– السّهراتُ مُضْجِرةٌ لوْلاَ رواياتُكَ.

الحكواتي : (**رافعًا يدَهُ للجميع**) السّلامُ عليكم.

(**يتقدَّمُ بحركةٍ بطيئةٍ، حاملاً بيدهِ كتابًا سميكًا وعتيقًا**).

الزّبائن : (**معًا، وبشكْلٍ مُتفاوِتٍ**) وعليكم السّلام ورحمة الله وبركاته.

زبون 2 : إِيْ والله.. لولا العم مونس ما كنَّا نعرفُ كيف نقضي السّهرة.

الحكواتي: مِنْ أَلْطافكم.

(**العمّ مونس رجلٌ تجاوزَ الخمسينَ .حركاتُهُ بطيئةٌ . وجهُهُ يشْبِهُ صفْحَةً مِنْ الكتابِ القديمِ الذي يتأبّطُهُ. التَّعابيرُ في ملامحِهِ ممْحُوَّةٌ ، حتَّى لَيُحِسَّ المرْءُ بأنّهُ إزاءَ وجْهٍ مِنْ شمْعٍ أغْبرَ. عيْناهُ جامِدتَا النّظرةِ، ورغْمَ اختباطِ لونيْهِما، فإنّهُما تُوحيان بالحيادِ البارِدِ. على العموم... أهمُّ تعبيرٍ يمكنُ أَنْ نلحظَهُ في وجْهِ مونس الحكواتي هو الحيادُ البارِدُ الذي سيحافظُ عليْهِ تقريبًا خلالَ السّهرةِ كلِّهَا**).

زبون5 : أَقْفِلْ الراديو ما دام العم مونس قدْ وصلَ.

الخادم : سنُقْفلهُ .. سنُقْفلهُ. ولكنْ دعُوا العم مونس يشْرَبُ فنجانًا مِنَ الشاي ويرتاح قليلاً قبْلَ أَنْ يبدأَ

الزبائن : – والله حقٌّ.

– شاي للعم مونس.

– وهات لنا أيضا شاي.

(**تخْفُت الأغنيةُ ثُمَّ تتوقَّفُ بعْدَ وقْتٍ، يأْخذُ العم مونس مكانَهُ ويضعُ كتابَهُ في حجْرِهِ مواجِهًا الزَّبائن الذينَ بدؤُوا يُعَدِّلون مِنْ أوضاعهِمْ ويُزيحونَ الكراسي كَيْ يكونوا في مواجهةِ الحكواتي وأكْثَرَ تهيُّؤًا للاستماعِ إليْهِ .كلُّ شيْءٍ يتمُّ بعفويَّةٍ ، الخادمُ يُحْضر الشاي للعمّ مونس**)

زبون : هات نارة يا أبو محمد .

زبون2 : (**وهو يُخْرج مِنْ جيبه ورقةً ملفوفةً**) وخُذْ هذا التنباك ..حضِّرْ لي نَفَسًا على ذوقك

(**الخادم يروحُ ويجيءُ موزِّعًا كلمةَ "حاضر" لكُلِّ طلبٍ جديدٍ**)

زبون 3 : أي ..وماذا يحملُ لنا العم مونس هذه الليلةَ ؟

زبون 2 : هذه المرّة جاء دورها.

زبون 3 : تقْصِد السِّيرةَ ؟

زبون 2 : طبْعًا سيرة الظاهر بيبرس* .نفذ صبْرُنَا، ونحن ننتظرُهَا.

زبون 1 : إِيْ واللِه صار أوانُ سيرةِ الظاهر بيبرس.

زبون 3 : يا عيني على أيَّام الظاهر.

زبون1 : أيّام البطولاتِ والانتصاراتِ.

زبون 2 : **هَذِهِ المرّة جاء دورُها.**

85 **زبون 3** : أيّام زمان وعزّ النَّاس وازدهار أحْوالها.

زبون 2 : مِنْ زمان ونحن ننتظرُ سيرة الظاهر .

زبون 1 : إيْ ياعم مونس.. هلْ تحْمِلُ سيرة الظاهر أم لا ؟

الحكواتي :(**بهدوءٍ، وهْوَ يشربُ الشّاي**) ما جاء دوْرُ الظاهر بعْدُ ! .

الزبائن (**أصواتُهُمْ مختلطةٌ**) : – ما جاء دور الظاهر بعْدُ؟

– ننتظرُها مُنْذ نهاية الصَّيْف الماضي

– كلّ مرّة نطلبها تقول ما جاء دوْرُ الظّاهر بعد ؟

– بالله قُلْ لنا ..متى سيأْتِي دوْرُ الظاهر إذن ؟

سعد الله ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر

الأعمال الكاملة .دار الآداب بيروت 2004.ص ص 236– 239

*الملاحظات السابقة يعني بها ما ورد في مقدّمة المسرحيّة تحت عنوان "هوامش العرض والإخراج". (انظر ص 257).

التّعريف بالأعلام

* **الظّاهر بيبرس** :

هو الملك الظاهر ركن الدين بِيَبرْس البندقداري (ولد سنة 1223م – توفّي سنة 1277 م) من أقدر سلاطين المماليك البحرية في مصر.امتاز في خدمة جيش الملك الصالح نجم الدين الأيُّوبي وتوران شاه. برز في معركة المنصورة 1258م التي مُنِي فيها الصليبيّون بهزيمة منكرة وفي معركة عين جالوت 1260م، ومعارك أخرى ضدّ المغول. أعاد إلى الخلافة العباسية مقامها الرّوحي في القاهرة بعد سقوط بغداد في قبضة المغول.قضى عدّة سنوات يحارب الصليبيين في فلسطين وسورية (1265م–1272م)، فحطّم قواهم، ووسّع حدود مملكته (1272م–1277م). غزا قوّاده بلاد النوبة. خلّف عدّة آثار رائقة، أهمّها مسجده بالقاهرة. مات ودفن بالظّاهرية بدمشق.

عن الموسوعة العربيّة الميسّرة مجلّد 1ص453.

الشرح

(1) **النّرجيلة** : أو النَّارجيلة هي جهاز لتدخين التُّنْباك له قصبةٌ قابلةٌ للالتواء يمرُّ منها الدّخان بواسطة قُمْقُمٍ مليءٍ بالماءِ.

(2) **قَرْقَرَة** : صوت الحمام أو صوت البطن والمقصود في النصّ الصوت الصادر عن النّرجيلة عند العبّ منها .

(3) **نارة** : لفظ عاميّ يطلق على الجمرة من الفحم.

الفهم والتحليل

الإشارات الرّكحيّة

1) حرص الكاتب في الإشارات الركحيّة على توصية المخرج بإشاعة جوّ معيّن قبل بدء العرض. ما نوع هذا الجوّ ؟ ولِمَ حرص الكاتب عليه ؟
2) ميّز المرئي من المسموع في المشهد المعروض وبيّن أوجه العلاقة بين الصنفين وصلة ذلك بموضوع المسرحيّة
3) هل سمح الكاتب للمخرج ببعض الاجتهاد في بناء الجوّ الخاص بالمسرحيّة ؟ وهل تعرّضت إلى مثل هذه الملاحظات في مسرحيات درستها ؟

الحوار

4) مَنْ هي الشخصيّات المتحاورة ؟ لِمَ لَمْ تذكر بأسمائها حسب نظرك ؟ ما دلالة ذلك ؟
5) كيف تدرّج الحوار ؟ وما أساليب ارتباط المخاطبات بعضها ببعض ؟
6) استخرج العبارات العاميّة من النّصّ ثمّ علّل استعمالها.

الشخصيات

7) ما هي شواغل الشخصيات ؟
8) قارن انتظاراتِ جمهور الزبائن بِرَدِّ فعل العمّ مؤنس.
9) كيف رسم الكاتب شخصيّة الحكواتي ؟ بِمَ توحي لك ملامحه ؟

القضايا

10) ما الذي تراه في النّص يربط بين حكايات الرّاوي وواقع الزّبائن المعيش ؟
11) بِمَ تفسّر عدم استجابة الحكواتي لرغبة الزّبائن ؟

النّقاش

- ما رأيك في بداية هذه المسرحية مقارنةً ببدايات المسرحيات الكلاسيكية ؟
- ألا ترى أن شخصية الحكواتي أقرب إلى فنّ السرد منها إلى فنّ المسرح ؟ لِمَ اختارها الكاتب إذن ؟

بمناسبة هذا النّصّ

لغة	**حرف الجواب إيْ** زبون 2 إيْ والله... لولا العمّ مونس ما كنّا نعرف كيف نقضي السهرة : إيْ (بكسر الهمزة وسكون الياء) حرف جواب بمعنى نعم، يكون لتصديق الخبر ولإعلام المستخبر. قال الزجّاج : "بمعنى نعم، إلاّ أنّها **تختصّ بالمجيء مع القسم**." (إي والله). وزعم ابن الحاجب أنّها إنّما تقع بعد الاستفهام نحو «ويسألونك أحقّ هو، قل إيْ وربّي إنّه لحق». يونس/ 53 **عن مغني اللبيب لابن هشام الجزء الأوّل ص 76** **الأسماء الخمسة بين الإعراب والبناء** زبون 1 : يا أبو محمد زبون 2 : شفت اليوم أبو إبراهيم يا أبو محمّد : أبو محمّد منادى، ينبغي أن يكون منصوبا لأنّه ورد في تركيب إضافي. وأب من الأسماء الخمسة ينصب بالألف (يا أبا محمّد). شفت **أبو** إبراهيم : مركّب وظيفته مفعول به، ينبغي أن يكون منصوبا (جزؤه الأول مضاف وجزؤه الثاني مضاف إليه). فالصواب أن يقول : شفت اليوم أبا إبراهيم. لاحظ أن العربية المحكية المعاصرة تميل إلى بناء الأسماء الخمسة (ازدهرت أبوظبي – سافرت إلى أبو ظبي...)
كتابة	* راجع نصّ مقدّمة مسرحيّة (مغامرة رأس المملوك جابر) "هوامش العرض والإخراج" لسعد الله ونوس واكتب نصّا تستخلص فيه أهمّ مقوّمات الفضاء المسرحي ودورها في إقامة الحوار بين العرض المسرحي وجمهور الصالة.
تذكير	**الحكاية** قد تستمدّ الحكاية في النّص المسرحيّ من التاريخ. فتُقدّم الحوادث التاريخيّة الحقيقيّة، وتستغلّ خلفيّة لبناء صراع درامي بين شخصيّات تاريخيّة و/ أو خياليّة. **الإشارات الركحيّة** الإشارات الركحيّة خطاب مضمّن (لا يُسمع في العرض المسرحيّ) وتشاهد مراجعه على الرّكح وتساعد القارئ على تصوّر ما يجري عليه.
تعرّف	الحكواتي الحكواتي قصّاص شعبي يتّخذ مكانه على سدّة عالية في صدر المقهى. والاستماع للحكواتي عادة قديمة، يجتمع في المقهى عددٌ من الناس ، يختلف بحسَب نوع القصة وشهرتها وجودة القصّاص أيضا. وهي روايات حماسية تمثّل الشجاعة والكرم والحميّة والوفاء والصدق والمروءة والجرأة وحفظ الذمم ورعاية الذمار والجار... إلى آخر ما هنالك من المكارم التي ينسبونها إلى أبطال الرّواية، ويجعلون النصر لهم والدائرة على مُناوئيهم، ويصفونهم بالجبن والكذب والبخل والرياء والغدر والخيانة والنكث بالعهد، إلى آخر ما هنالك من المفاسد. وتقدّم تلك الروايات على أقسام، كل يوم قسم. ويتوقّف الحكواتي عادة في موقف حرج من الرواية ، ممّا يربط المستمع ويشدّه في اليوم التالي لمتابعة ما حدث للبطل. منير كيال، "رمضان وتقاليده الشامية". دمشق 1976 (أنترنات)

تنوير

في الأثر

مسألة العاميّة في المسرح

يستقي المسرح نماذجه من الواقع لكنّه يضعها في مواقف وآفاق شرطيّة بحيث لا يصبح عيْبًا أن يتحدّث النّادل بالفصحى لأنّه نادل. قد يوجد العيبُ لأنّ البناء مُتَخَلْخِلٌ وغير مقنع أو لأنّ المواقف سطحيّة وسخيفة.لكن العيب لا يبرز أبدا بسبب الفحصى.

وما دمنا بإزاء فنّ له خصوصيّته وله وضعيّته فعلينا أن نقبل أيضا أن تكون له لغتُه المسرحيّة أي اللّغة الحيّة الديناميكيّة القادرة على تطوير الحوار والمواقف. بهذا المعنى ليست المشكلة في الفصحى أو العاميّة، وإنّما في بناء المسرحيّة والمشاكل التي تعالجها.ففي اللّحظة التي تكون المشكلة المطروحة فيها حيّة، ولها امتداداتها في الواقع الذي يعيشه المتفرّج، فإنّ هذا المتفرّج يجتاز حاجز اللّغة بسهولة ويركّز انتباهه ويستوعب كلّ ما يقال، دون أن يشعر بالبعد أو المسافة بينه وبين القواعد اللغويّة التي تضبط حوار هذا أو ذاك من الممثلين.

سعد الله ونوس الأعمال الكاملة مج 3 ص 124

من آراء الكاتب

1- المسرح حدث اجتماعي

يمتاز المسرح عن بقيّة مظاهر النّشاط الثّقافي بأنّه في جوهره "حدث اجتماعي". كان ذلك منذ نشأته ولا يزال. (على الرّغم من انكماش هذا المفهوم في المسرح البورجوازي ذي الخشبة الإيطاليّة). ولهذا، فإنّ تقليص الظاهرة المسرحيّة إلى دراسة أدبيّة للنّصوص، أو أحكام جماليّة تتناول بقيّة عناصر العرض المسرحي مفردة، أو متراصفة، إنّما ينطوي على جهل بطبيعة المسرح كظاهرة اجتماعيّة، ويؤدي فوق ذلك إلى تمويه مضمونه الاجتماعي، والانحراف بالدور الذي ينبغي أن يلعبه في حياتنا. ولو قمنا بدراسة معمّقة لتاريخ المسرح، لوجدنا أن الظاهرة المسرحيّة هي في أصلها وبأبسط أشكالها : متفرّج وممثّل قد يندغمان معا في احتفال، أو يظلاّن الواحد منهما في مواجهة الآخر. ولكنّ المسرح يبدأ فعلا عندما يتوفّر ممثّل ومتفرّجون يتابعون لعبة الممثّل، أو يشاركونه فيها. وغيابُ أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحيّة، في حين أنّ كلّ العناصر الأخرى التي انضافت إلى الظاهرة، خلال مراحل متدرّجة من تاريخ تطورّها : النّص.. الإخراج.. المؤثّرات.. إلخ.. لا يؤدّي غيابها إلى نفي الظاهرة المسرحيّة بمعناها الأساسي.

سعد الله ونّوس الأعمال الكاملة مج 3 ص 19

2- المسرح والسياسة

كان التقليديّون من القائمين على الحركة المسرحيّة يعتقدون أنّ المسرح هو بالدرجة الأولى فنّ، وبالتالي فإنّ اهتمام المسرح بالقضايا والشّؤون السّياسيّة إنّما يشكّل عدوانا على فنّيّة المسرح، أو يؤدّي إلى ضمور الشحنة الفنّيّة فيه. لا بدّ من اكتشاف ما هو بديهي، وأعني أنّ المسرح منذ نشأته كان سياسيًّا. بعد عدد من المساجلات والنقاشات، ومع تواتر الدّراسات التي توضّح العلاقة العضويّة بين المسرح والسياسة، أصبح هناك اتّفاق عامّ، ولو على مَضَض، بأنّ للمسرح علاقة بالسياسة وأنّ المسرح لا يستطيع أن يدير ظهره للأحداث السياسيّة القائمة في مجتمعنا.

سعد الله ونّوس. الأعمال الكاملة مج 3 ص 125

فنّ المسرح

مداخل إلى دراسة المسرحية

يمكن أن تُدرَس المسرحية، في مدلولها العام، على أنّها نمط أدبي، أو على أنّها شكل من أشكال الفنّ الحيّ، فهي، باعتبارها نمطا أدبيّا، يمكن أن تدرس من حيث نوعها : مأساة، أو ملهاة، أو مشْجاة (ميلودراما). ويمكن أن تدرس من زاوية مذهبها الجمالي : كلاسيكية، أو رومانسية، أو واقعية وما إلى ذلك. ويمكن أن تدرس من زاوية عناصرها الفنية : من حبكة، أو شخصيّات، أو حوار، أو مكان. ويمكن أن تدرس المسرحيّة أيضا – شأنها

في ذلك شأن جميع الآثار الأدبية – من الزاوية الاجتماعية، أي من خلال ارتباطها بحياة العصر الذي أُنْتِجَتْ فيه، والفكر الذي كان يَسُودُه. ويمكن أن تدرس المسرحيّة من زاوية ارتباطها بمؤلفها، أي على أنها تعبير عن شخصيّة مبدعها ونظرته إلى الحياة.

ميليت وبنتلي فنّ المسرحيّة دار الثقافة بيروت. 1966. ص 13

2 – من خصائص بناء الشكل المسرحي أنّه يقوم على العناصر والمراحل التالية :

الشكل الدّرامي	الشكل الملحمي
1– يقوم على الفعل (action).	1– يقوم على السّرد (narration).
2– يورّط المتفرّج في الفعل المسرحي.	2– يجعل من المتفرّج ملاحِظا.
3– يستنفد نشاطه الفكري.	3– يوقِظ نشاطه الفكري.
4– يستثير شعوره.	4– يحمله على اتّخاذ موقف.
5– تجربة معيشة.	5– نظرة للعالم.
6– يغرق المتفرّج في أمر ما.	6– يضع المتفرّج أمام أمر ما.
7– إيحاء.	7– تعليل عقلي.
8– يترك المشاعر على حالتها.	8– يدفع بالمشاعر دفعا تتحوّل معه إلى وعي.
9– المتفرج داخل الأحداث.	9– المتفرّج أمام الأحداث.
10– يشارك [فيها ويعاني معاناة الشخصيات].	10 يدرسها ويمعن النظر فيها.
11– يفترض أنّ الإنسان معروف.	11– الإنسان موضوع بحث.
12– الإنسان غير قابل للتغيّر.	12– الإنسان [فاعل] للتغيّر و[قادر على] التغيير.
13– شغف بحلّ العقدة.	13– شغف بسير الأحداث [في ذاتها].
14 كلّ مشهد مرتبط بالذي يليه.	14– كل مشهد قائم بذاته.
15– نموّ عضوي [الأحداث، الوضعيات]	15 تركيب (Montage).
16– سير [الأحداث] حسب منطق خطّي.	16– سير [الأحداث] بصورة ملتوية.
17– تطوّر متّصل.	17– قفزات.
18– الإنسان باعتباره معطى ثابتا.	18– الإنسان باعتباره صَيْرورة (Processus).
19 الفكر يحدّد الوجود.	19– الوجود الاجتماعي يحدّد الفكر.
20– شعور.	20– عقل.

عن محمّد المديوني. المسرحيّة العربيّة المعاصرة

دروس المعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمر 1993/ 1994 **(مخطوط)**

النّصّ عدد 2

سرُّ الأمانِ

التمهيد

الشخصيات	التقديم	الإطار
* الحكواتي والزبائن * أهل بغداد (ثلاثة رجال وامرأتان).	يرفض العمُّ مونس رغبة الزبائن (الممثلين) الاستماع إلى سيرة "الظاهر" لأنّ وقت الحكايات المفرحة لم يَحِنْ، وما إنْ يشرع في رواية ما جرى ببغداد في قديم الزمان حتى يفتك منه الكلمة مجموعةٌ من الرجال يمثلون أهالي بغداد في ذلك العصر فينقلب السرد إلى مشهد مسرحي.	* المكاني : المقهى / بغداد * الزماني : ليل / قديم الزمان

الحكواتي : قال الرّاوي.. كانَ في قديمِ الزَّمانِ وسالف العصْر والأوانِ خليفةٌ في بغدادَ يُدْعى شعْبان المُنتصر بالله* ولهُ وزيرٌ يُقال لهُ مُحمَّد العبدلي*. وكان العصر كالبحر الهائج لا يستقرُّ على وضْعٍ. والنَّاس فيه يَبْدُون وكأنَّهُمْ في التّيهِ. يَبِيتُونَ على حالٍ ويسْتيقظُونَ على حالٍ. تعِبُوا منْ كثرةِ ما شَهدوا منْ تقلّباتٍ، وما تعاقبَ عليهم مِنْ أحْداثٍ. تنْفجرُ مِنْ حوْلهم الأوْضاع فلا يعْرِفون لماذا انْفجرتْ، ثُمَّ تَهْدأُ حينًا مِنَ الزَّمنِ فلا يعْرفُون لماذا هدأتْ. يتفرَّجون على ما يجْرِي، لكنَّهم لا يتدخّلون في ما يجْري. ومع الأيَّام اعتقدوا أنَّهُمْ اكتشفوا سرَّ الأمانِ في مِثْلِ هذه الأزمان، فقَنِعُوا بما اكْتَشفوا، ورتَّبوا حياتهم على أساسِ ما اعتقدوهُ أَسْلَمَ الطُّرُقِ إلى الأمان.

(يدخل خمْسةُ مُمثلين... ثلاثة رجال وامرأتان.. يُمثّلون جميعا أهالي بغداد في ذلك الزَّمان. يتقدَّمون من الزَّبائن، ويتوزّعون أمامهُمْ)..

الرَّجلُ الأول : عندما يجْلسُ على العرشِ الخليفةُ لاَ أحدَ يطلُبُ منْ عامَّةِ بغْداد رأْيًا أوْ نصيحةً.

الرَّجلُ الثَّاني : وعندما يسمّي الخليفة وزيرَه يأْمُرنا بطاعتِه.

المجموعة : فنُطِيعُـه.

الرَّجلُ الثَّالث : وإنْ غَضِبَ الخليفةُ مِنْ وزيرِهِ، وأفْلحَ في عزْلِه.

المجموعة : أيَّدْنا الخليفةَ، وأعْرَضْنا عنْ وزيره.

الرَّجلُ الثاني : وكذلك الحالُ بالنّسبة لقاضي القُضاة.

الرَّجلُ الثَّالث : وكذلك الحال بالنّسبة للقوّاد والوُلاة.

المجموعة : لا يَطلُبون مِنْ عامّة بغداد رأْيًا أَوْ نصيحةً.
الرَّجلُ الأول : يأْمرونَنَا بالبيْعَةِ.
المجموعة : فنُبايعُ.
الرَّجلُ الثاني : ويأمُرُوننا بالطَّاعة.
المجموعة : فنُطيعُ.
المرأة الأولى : ذلك هو سرُّ الأمانِ في هذا الزّمانِ.
الرَّجلُ الثَّالث : تعلّمنَاهُ من الجلاَّدينَ وسِياطِهِمْ المُرصَّعةِ بالمَسامير.
الرَّجلُ الأول : وَمِنْ حِرابِ(1) الحرَّاس وعيونهم الزُّجاجيّةِ.
المرأة الثانية : وَمِن السُّجون الّتي لا تنْفَتحُ أبوابُها إلاَّ إلى الدَّاخل.
المرأة الأولى : مِنْ أَيْن نُطْعِمُ أولادنا، إنْ اهْتراً رجالُنا تحْت السِّياط ووخْزِ الحِرابِ؟
المرأة الثانية : وماذا نفْعل إنْ انطبَقَتْ أبوابُ السُّجونِ على أحبَّتنا؟
الرَّجلُ الثَّالث : وتعوَّدنا تغيُّر الأوضاع.
الرَّجلُ الثاني : وتَعاقُبَ الخُلفاءِ والوُزراءِ.
المرأة الثانية : وقَتْلَ الرِّجالِ لأتْفَهِ الأسْبابِ.
المرأة الأولى : وغيابَ رجالٍ لِكذْبةٍ أَوْ وِشايةٍ.
الرَّجلُ الثَّالث : مالنَا نَحْنُ وشؤُونَ السَّادة ؟
الرَّجلُ الأول : يأْمُرونَنا أَنْ نُبايعَ.
المجموعة : فَنُبايع.
الرَّجلُ الثَّاني : يأْمُرونَنا أَنْ نُطيعَ
المجموعة : فَنُطيع.
الرَّجلُ الثَّالث : وفي هذا العَصْر المُضْطرب، مَنْ يَعْرفُ اليَقينَ؟
المجموعة : ونَحْنُ عامَّةَ بغداد آثرنا السَّلامةَ والأمانَ. نَنْزِفُ دماءَنا اللَّيْلَ والنَّهارَ بحْثًا عنْ لُقْمةِ العيْش. ومحظوظٌ مَنْ تتوفَّرُ لهُ في بغداد لُقْمةُ العيْش.

(بحركاتٍ بطيئةٍ ينْسحب الممثلون خارجين مِنَ المكان).

زبون 2 : إي والله كأنّ الأحوال لا راحت ولا جاءت.
زبون 3 : ياسيدي مِنْ زمان هذا هو طريقُ الأمان.
زبون 4 : هات واحد شاي كمان(2).
الخادم : حاضر.
الحكواتي : هكذا كان حالُ النّاس في بغدادَ في سالفِ العصْرِ والأوانِ حينَ كان الخليفةُ شَعْبانُ المُنْتصرُ بالله ووزيرُهُ مُحمّد العبْدلي على وِفاقٍ. وكذلك كان حالُهُمْ حينَ بدأَ بيْنهُمَا الخِلافُ والشِّقاقُ. وفي البداية كان الخلاف سرًّا، ثُمَّ انفجرَ، وبدأَ يَشِيعُ في ردهاتِ (3) القُصورِ، وينْتقلُ مِنْها إلى المدينةِ وأَسْماعِ النَّاس.

سعد الله ونوس / مغامرة رأس المملوك جابر / الأعمال الكاملة دار الآداب بيروت 2004.ص ص241–243

التّعريف بالأعلام

* شعبان المنتصر باللّه : المقصود هنا المُسْتَعْصِم باللّه وهوأبو أحمد عبد اللّه بين المستنصر باللّه آخر الخلفاء العبّاسيين وهو الخليفة السّابع والثّلاثون من الخلفاء العبّاسيّين، بُويع له بالخلافة بعد وفاة أبيه المستنصر باللّه في يوم الجمعة لعشر خلون من جُمادى الآخرة سنة أربعين وستمائة(640 هـ). وكان متديّناً متمسّكاً بمذهب السُّنّة والجماعة، وحسّن له أصحابه جمْع الأموال والاقتصار على بعض مَنْ ببغداد من الجُند، وقطْع الباقي، ومسالمة التتار وحمْل القطيعة (أيْ طائفة من أرض الخراج) إليهم ليكفّوا عنهم، وقالوا له : "هؤلاء ملكوا معظم بلاد الإسلام ولم يقف أحدٌ من الملوك أمامهم" ! فأذعن إلى ذلك.

وفي سنة ثلاث وأربعين وستمائة (643هـ) قصد التتار بغداد، حتى انتهوا إلى ظاهرها ونهبوا ما مرّوا عليه من البلاد، فخرجت إليهم العساكر الخليفتيّة فأجّجوا النيران بالليل ورحلوا، ودامت أيام المستعصم باللّه إلى أن ملك التتار بغداد.

* **مُحمَّد العبدلي** : محمد بن محمد بن علي أبو طالب الوزير المدبر مؤيد الدين ابن العلقمي البغدادي الرّافضي وزير المستعصم، ولي الوزارة أربع عشرة سنة. وكان رافضياً خبيثاً حريصاً على زوال الدولة العباسية ونقل الخلافة إلى العلويين، يدبر ذلك في الباطن ويظهرللخليفة المستعصم خلاف ذلك، وما زال يثير الفتن بين أهل السّنة والرّافضة حتى تجادلوا بالسّيوف، وقتل جماعة من الرّافضة ونهبوا، فاشتكى أهل باب البصرة إلى الأمير مجاهد الدين الدوادار وللأمير أبي بكر ابن الخليفة فتقدّما إلى الجند بنهب الكرخ، فركبوا من وقتهم وهجموا على الرّافضة بالكرخ وقتلوا منهم جماعة وارتكبوا معهم العظائم، فحنق الوزير ابن العلقمي ونوى الشّر في الباطن وأمر أهل الكرخ الرّافضة بالصّبر والكفّ عن القتال، وقال لهم: أنا أكفيكم فيهم.

الشرح

(1) **حِرَابٌ** : جمع مفرده حَرْبة سلاح دونَ الرُّمْح.

(2) **كمانْ** : لفظ عامي يعني الزّيادة.

(3) **ردهات** : جمع مفرده ردْهة أي البيت العظيم الذي لا يكون أَعظمُ منه.

الفهم والتّحليل

بناء النّصّ

1) قسِّم النصَّ معتمدا أصناف المتخاطبين معيارا.

2) أجرى الكاتب الفعل المسرحي في فضاءين ركحيّيْن مختلفيْن. ما هي مميّزات كلّ منهما ؟ وما العلاقة التي أقامها بينهما ؟ ولماذا ؟

الحوار

3- حدّد الأطراف المتحاورة في كلّ من الفضاءيْن المسْرحيّيْن.

4- شهد الحوار نسقا تصاعديّا. ما القرائن الدّالة و العوامل المساعدة على ذلك ؟

5- عيّن المخاطَبات الّتي يمكن ضمُّ بعضِها إلى بعض بحيث تبدو لك كالمخاطبة الواحدة ؟ بِمَ تعلّلُ لجوء الكاتب إلى هذا الأسلوب في بناء المخاطبات ؟

6- تكلّمت المرأة الأولى أكثر من مرّة. فكيف ارتبطت مخاطبتُها بما يسبقها كلّ مرّة لفظيّا ومعنويّا ؟

7- ما يميِّز كلامَ المجموعة من بقية المخاطبات ؟

8- استخرج من كلامَ الرّاوي أبرز أساليب الحكْي التقليدي.

9- ما الفرق بين مخاطبات الشّخصيّة الفرديّة ومخاطبات الشّخصيّة الجماعيّة ؟

10- إلاَمَ تُرْجِعُ حيّزَ الحوار الضّيّق الذي خصّصه الكاتب للزّبائن مقارنة ببقية الشخصيات ؟

الشّخصيّات

11-لم يحدّد الرّاوي هويّة الشخصيات بدقّة ؟ استخلصها من وضعية التلفّظ وبيّن نوع العلاقة التي تجمعها.

12- ما علاقة الحكواتي بالراوي ؟

13- أَوْكل الحكواتي عمليّة التلفّظ للممثّلين ثمّ استردّها. ما قيمة ذلك من الناحية الفنّيّة ؟

القضايا

14- أوحت بعضُ المخاطبات بأنّ هناك تطابقا بين الماضي والحاضر (الزمن والتاريخ). حدّدها وأبرز أوجه الشّبه بين العهديْن في علاقة الرّاعي بالرّعيّة.

15- ما هي اللحظة التاريخيّة التي التقطها الكاتبُ لتكون منطلقا للفعل المسرحي ؟ وبِمَ تفسّر ذلك ؟

النّقاش

■ هناك من ينفي الشّعريّة عن النّص المسرحي لأنّ رهانَه الإبلاغُ والتّواصل. ويرى البعض الآخر أنّ لكلّ نصّ مسرحيّ شعريّتَه الخاصّةَ. هل تجد في النّصّ ما يدعم أَحَدَ الرّأيين ؟

بمناسبة هذا النصّ

لغة	تعدية فعل نَسَبَ الرجل الثاني : وكذلك الحال بالنسبة لقاضي القُضاة * الرجل الثالث : وكذلك الحال بالنسبة للقوّاد والوُلاَة من الأخطاء الشائعة تعدية فعل "نسب" ومشتقّاته بحرف الجرّ اللاّم والصواب أن يعدّى بحرف الجرّ إلى. يقال نسبت فلانا إلى أبيه، ويقال انتسب إلى أبيه، ويقال بالنسبة إلى كذا.

تذكير	**ترابط المخاطبات** تترابط المخاطباتُ في النّصّ المسرحي بأشكال مختلفة منها التكملةُ والتعليق والاستئناف والاعتراض والالتفات إلى مخاطب جديد. وتستعين المسرحية علي إظهارتلك الأشكال بالإشارات الركحيّة وبخصائص الكلام الشّفوي منقولة إلى المكتوب. وتظهر أشكال الربط بين المخاطبات أسبابَ تدخّل الشخصية في الحوار والطريقة التي بها أخذت الكلمة ودرجة احتكارها لها أوالتناوب عليها مع غيرها وتصوّر كيفيّة تعامل شخصيات المسرحية والمتقبّل مع أقوالها.
مفاهيم	**التّغريب ظاهرة حياتيّة** في رأي برشت أنّ التّغريب ظاهرة حياتيّة نمارسها يوميّا دون أن ندري. فبالتغريب يعي الإنسان مختلف الظواهر ويعمل على مساعدة الآخرين لكي يفهموها متبعا نفس الوسيلة . ويُستخدم التغريب كأداة للتعليم في المحاضرات والمؤتمرات. إنّه في بساطة –الأسلوب الذي يرمي إلى تحويل الشيء العادي المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد، له خصوصيّة كأننا نراه لأوّل مرّة فيسترعي الانتباه الآن ويستوجب إعادة النظر والبحث والفحص من جديد وبأسلوب فريد. والشيء البديهي يبدو بفضل التغريب غامضا وبحاجة إلى الشرح والتوضيح ولكنّه بفضل التغريب أيضا يصبح مفهوما على نحو أوضح إذ يتمّ استيعابه من جوانبه كافّة بعد أن ألقي الضوء على بعض جوانبه الخفيّة أو المهملة... على أنّ التّغريب يتمّ أحيانا بالتظاهر بعدم الفهم. ويهدف هذا التظاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم أي إلى نفي النفي. فتكديس الغموض أو تكويمه أكواما فوق أكوام يسهّل عمليّة إزالته دفعة واحدة ليحلّ محلّه الوضوح التام المصحوب بالدهشة والانبهار. ويمكن أن يحدث التّغريب أيضا بتقديم صورة استثنائيّة شاذّة للشيء على أنّها هي الأنموذج والذي يقاس عليه بقيّة الأشياء. وهناك وسيلة أخرى للتّغريب تتمثل في فهم الشيء من خلال شيء آخر قد يكون مناقضا له تماما. ولهذا السبب تتكرّر في أحاديثنا دائما عبارات مثل "إنّي لا أعني كذا ..بل"، و" إنّني لم أفرح بل حزنت حزنا بالغا"، وهكذا. **أحمد عثمان/قناع البرشتيّة دراسة في المسرح الملحميمن جذوره الكلاسيكيّة إلى فروعه العصريّة** **مجلّة فصول م 2.عدد3. أفريل .ماي .جوان 1982 ص 78** **الحوار** : ليس دائما ثمرة خطابيْن متناقضيْن أوْ ضميريْن متصادميْن. فقد نجد حوارا يقوم على مخاطبات متكاملة حتّى أنّها تبدو كالمخاطبة الواحدة تقولها شخصيّة واحدة جون بيار رينغارت/مدخل إلى تحليل المسرح بورداس 1991 ص 89 Jean Pierre Rynguert Introduction à L'analyse du théâtre Bordas 1991. p89
مقارنة	قارن ما يؤدّيه أهلُ بغداد من مخاطبات بالجوقة في المسرح الكلاسيكي. ماذا تلاحظ؟

تنوير

مسرح مغاير

تُقدّم الذّاتُ المبدعة لسعد اللّه ونّوس شكلا مسرحيا مغايرا للمسرح السائد بإيديولوجيّة مختلفة وذلك في مسرحية(مغامرة رأس المملوك جابر). فالنّصُّ لم يكتب لممثلين يتحرّكون في إطاره على خشبة المسرح وإنّما لصالة المتفرّجين . فالحوار بين المتفرّج في النّص والممثّلين على المسرح هو إيماءة وعلامة خفيّة لحوار مفترض في العرض المسرحي بين المتفرّج الحقيقي الجالس على الكرسيّ والممثّلين على خشبة المسرح.

نور القحطاني / المصدر: منتديات سوالف ليل (أنترنات)

من آراء الكاتب

1- التّراث والتّاريخ

يقول سعد اللّه ونّوس : "لم يكن التّراث بالنسبة إليّ إلاّ وسيلة أو شكلا ساعدني على الاتّصال بصورة أعمق بالراهن، وأنا ضدُّ هذه الدعاوى التراثيّة التي تبحث عن الأصالة لمجرّد استعادة قصّة من التّاريخ العربي، أنا أستعير الحكاية التّراثيّة لكي أتحدّث عن الآن، الحكاية في سياقها التاريخي لا تعنيني في شيء، وكذلك أشكال الفرجة التي كانت موجودة هي أيضا لا تعنيني إلاّ بمقدار ما تستطيع أن تزيد فعاليّة عملي الفنّي الآن، بالنسبة للحياة الراهنة."

عنْ جريدة "القدس العربي" / حزيران (يونيو) 2004

2- مفهوم "التسييس" في المسرح

يتحدّد مفهوم "التسييس" من زاويتين متكاملتين : الأولى فكريّة وتعني أنّنا نطرح المشكلة السياسيّة من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصاديّة والسياسيّة، إنّنا نحاول في الوقت نفسه استكشاف أفق تقدّمي لحلّ هذه المشاكل. إذن بالتّسييس أردت أن أمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي. إنّه المسرح الذي يحمل مضمونا سياسيّا تقدميّا. ومن نافل القول، إنّ الطّبقات الفعليّة التي تحتاج إلى التسيس هي الطّبقات الشعبيّة لأنّ الطبقة الحاكمة مُسيَّسة...أمّا الزّاوية الثانية في مفهوم التّسييس فهي تلك التي تهتمّ بالجانب الجمالي. إنّ مسرحًا يريد أن يكون سياسيّا تقدّميّا يتّجه إلى جمهور محدّد في هذا المجتمع، جمهور نحن نعلم سلفا أنّ وعيَه مُسْتَلَبٌ وأنّ ذائقته مخرَّبة، وأنّ وسائله التعبيريّة تُزيَّف وأنّ ثقافته الشعبيّة تُسلب، إنّ هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لا بدّ له من البحث عن أشكال اتّصال جديدة ومبتكرة لا يوفّرها دائما التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتّى ولو كان هذا المسرحُ يحمل مضمونا سياسيّا تقدّميّا.

سعد اللّه ونّوس : الأعمال الكاملة مج 3 ص ص91-92

3- الدعوة إلى مسرح سياسي

يقول فيصل درّاج :

يدعو ونّوس إلى مسرح سياسي ويفتّش عن السّياسة في مواطنها الحقيقيّة. إنّها تتجلّى في صمت المواطن الرّهيب وفي تماسك المجتمع أو في تداعي البشر وأسباب الهزائم المتواترة. والسّياسة، كما يفهمها المبدع السّوري، تقوم على مستويَيْن، العلاقة بين "المتفرّج" والسّلطة المسيطرة الّتي تُحدِّد طبائعه والبحث عن "المتفرّج الآخر" الذي يتبنّى رسالة العرض المسرحي، ويترجمها إلى وقائع عمليّة.

سعد الله ونّوس : الأعمال الكاملة مج 3 ص769

فنّ المسرح

تجارب مسرحيّة

كان المسرح العربي على امتداد نصف القرن الأخير مسرحاً قائماً على الاختلاف وعلى التّضادّ. وهذا يعني أنه كان جزءاً من الصراع السياسي والإيديولوجي والحزبي في الساحة العربية. وهذا الاختلاف في المضامين جسّد تنوعاً في وسائل التعبير من خلال ما وفد إلينَا من مدارس واتجاهات، ومن خلال ما استخدم من عناصر ذاتية كالاحتفالية والموروث والأساطير الشعبية والحكايات. فالبرشتية كانت الوجهة الأكثر حضوراً في العالم العربي. وإلى جانبها، كمرادف أو كنقيض، برزت أيضاً العبثية ومدارس أخرى... كلّ هذه الاتجاهات الغربية وجدت في فترة واحدة متراصّة ومتقاربة، ممّا أفضى إلى تصادمها وإلى تمازجها وتواترها وتقلُّبِ المسرحيّين بينها. والمهمّ أنّ هذه الاتّجاهات المتناقضة في مضامينها أصلاً وظّفت جميعها للمقاربة المسرحيّة السياسيّة بمناحيها النقديّة والاحتجاجيّة وحتّى الإيديولوجيّة فاختلطت العناصرُ الجماليّة والتقنيّة بالمحتويات السياسيّة. وهذا يعني أنّ كلّ شيء تحوّل "سياسيّا" في المسرح، حتّى اللاّ سياسي. هذا التّوظيف المباشر للمعطيات الغربيّة في التعامل مع الواقع اليومي أو "المطلق" لم يؤدّ عموماً إلى انفصام بين الشكل والمضمون عند كثير من المسرحيّين العرب ومنهم سعد الله ونّوس.

عن ورقة بول شاؤول في مهرجان دمشق (أنترنات)

الحكواتي القديم يتأبّط كتابه

الحكواتي يسرد القصّة على الشّامعين

النّصّ عدد 3

لِكُلِّ عُملَةٍ وَجهَانِ

التّمهيد

الشخصيات	التقديم	الإطار
*الحكواتي والزبائن * جابر ومنصور	من تقنيات الإخراج في هذه المسرحية تنقّلُ الممثّلين بين رُكْحيْن مختلفين : الأول يعكس الزمن الحاضر ويظهَر عليه الحكواتي والزبائن، والثاني ينقل التاريخ ويظهر عليه في هذا النصّ مملوكان من مماليك الوزير في حوار حول الأزمة التي تعيشها بغداد وموقف كل واحد منها .	* المكاني : المقهى ورواق من أروقة القصر * الزّماني : ليل/قديمُ الزّمان

الحكواتي : وكانَ عنْدَ الوزيرِ محمّدٍ العبدلي مملوكٌ(1) يقالُ لَهُ جابرٌ. ولدٌ ذكيٌّ.. وذكاؤُه وَقّاد. أيْنما حلَّ يحلُّ معه اللّهْوُ والمُجون. وكان كأهْل بغداد آخرَ مَنْ يَعْنيهِ ما يَجْري بيْنَ الخليفةِ وسيّدِهِ الوزيرِ.

(يدْخلُ مُمثّلان يحْمِلان قِطَعَ ديكورٍ بسيطةٍ جدًّا، تُمثّلُ ما يُشْبِهُ رِواقًا في قصْرِ بغْداد. ويُمْكن هنا وفي كلّ المشاهدِ التّاليةِ الاستعاضةُ عَنْ قطعِ الدّيكورِ بلوْحاتٍ مرْسومةٍ، بعْد تركيبِ المشْهدِ. يلتقي الممثّلان في المُقدّمة. الأوّلُ يُمثّلُ المَمْلوكَ جابر. شابٌّ تجاوزَ الخامسةَ والعشْرين منْ عُمرِه، مُعتدل القامةِ، شديدُ الحيويّةِ، يمتازُ بملامحَ دقيقةٍ وذكيّةٍ. وفي عيْنَيْهِ يتراءى بريقٌ نفّاذٌ يوحي بالفطنةِ والذّكاءِ. أمّا الثّاني فهُوَ المملوكُ مَنْصورٌ في حوالي الخامسةِ والثّلاثينَ منْ عُمرِهِ أوْ أكثرَ قليلاً. قامةٌ قصيرةٌ، وبُنْيةٌ قويّةٌ. ملامحُ وجْهِهِ تَشِفُّ عنْ وداعةٍ وطيبةٍ).

جابر : (**يتقدَّمُ نحوَ رفيقِهِ لاهيًا.. مُدنْدِنًا** (2)) عنْدما أُصْبِحُ للمسلمينَ خليفةً، سأُسَمِّيك وزيرا للدَّوْلة.

منصور : هِسْ(3).. لوْ سمعكَ سيّدنا وهو في هذه الحالةِ لأَمَرَ بجَلْدِك حتَّى يهترئَ جِلْدُك.

جابر : (**يَفْرُكُ مُؤَخَّرَتَهُ بباطن كفٍّ، وكَأَنَّهُ يُساط فعلاً**) ولم كفى الله الشّر؟

منصور : ألا ترى ما يجْري؟ سيِّدنا الوزير متكدِّرُ المزاج للغاية.

جابر : أعرف أنَّه متكدِّرُ المزاج وأنَّ الحظَّ يبتسمُ لجَارِيَتِهِ شمْس النَّهار.

منصور : ولماذا يبتسمُ الحظُّ لجَارِيَتِهِ شمْس النَّهار؟

جابر : (**هامسًا في أُذنه، وعلى وجْهه تتخايلُ ابتسامةُ الخُبْث**) لأنَّ سيِّدنا الوزير لا يَشْبَعُ مِنْ وِصالِهَا عنْدما يتكدَّرُ مزاجُه. لَوْ استمرَّ الحالُ كذلك، فستُصْبِحُ شمس النَّهار

سيِّدَةَ كُلِّ شيْءٍ في هذا القصْرِ.

منصور : (**يهُزُّ رأسَهُ**) كُفَّ عَنِ الهذار يا جابر.

جابر : وحياتِكَ ليْسَ هذرًا. خادمتُهَا زُمرّد هي التي تنْقُلُ إليَّ الأخبارَ. لقَدْ روَتْ لي أشياءَ وأشياءَ (**تبْرُقُ عيناه**) آه.. مِنْ هذه البنْت يا منْصور! لها طريقةٌ لاَ تُجارَى في روايةِ الأخبارِ. (**يؤَدِّي مع الكلامِ حركاتٍ تمثيليَّةٍ**) تغْمِزُ، وتضْحَكُ، ويتثنَّى جسدُها مع الكلامِ حتَّى يَغْلي دمُ السَّامعِ . في كُلِّ مرَّةٍ أراها تجعلنِي أخُورُ كالثَّوْرِ. إنَّها مُحنَّكَةٌ كسيِّدتها. تُمَنِّينِي بالوُعودِ، لكنَّها لاَ تتْرُك لي سبيلاً للوصالِ.

منصور : (**متأفِّفًا**) انْظروا ماذا يشْغلُهُ الآن؟

جابر : وماذا تريد أنْ يشْغلني؟

منصور : ألا ترى أنَّ الأمورَ لا تجري على ما يرام؟

جابر : ومتى كانت الأمورُ تجري على ما يرام؟

منصور : هذه المرَّةَ يختلف الحال. تعقّدَ الوضعُ وأصبح في غاية الاضْطراب.

جابر : يستطيعُ الوضع أنْ يتعقَّد ويضطربَ حتَّى يصبح كمياهِ دجْلة*، ولكنْ بعيدا عنِّي.

منصور : بعيدًا عنْكَ! الأحوالُ تضطرب بيْنَنا ومِنْ حولنا. إنَّ الخلافَ على أشُدِّهِ بين الخليفة والوزير.

جابر : وما لنا نحن! هلْ تريد أنْ نمنعهما مِنَ الاختلاف ؟

منصور : ومَنْ نحن حتَّى نتدخلَ بين الخليفة والوزير!

جابر : إذنْ.. ليختلفا وليْفقأْ كلٌّ منهما عيْنَ الآخر. لنْ أَلْطِمَ خدِّي وأُمزِّقَ ثيابي لأنَّ الخليفة والوزير مُخْتلفان.

منصور : هِسْ.. (**ويتلفتُ حوْلَهُ خائفًا أنْ يكونَ حوْلهُمَا سامعٌ**) اغْسِلْ فمكَ وإلاَّ رمَوْا عنقَكَ. لنْ أنْدهشَ لوْ رأيتُكَ يومًا مقطوعَ اللِّسان.

جابر : وأنا لَنْ أنْدهِشَ لوْ رأيتكَ مشنُوقا لأسبابٍ سياسيَّةٍ. أمْ نسيتَ أنَّ المشانقَ في بغْداد لاَ تُنَشِّطُها إلاَّ الأسبابُ السياسيَّةُ. ما الذي يعنِيكَ في خصامِ الخليفة والوزير حتَّى تنْشغلَ إلى هذا الحدِّ؟. (**لحظة، وبحيويَّةٍ**) اسْمَعْ.. لقدْ بدَّلْتُ رأْيِي.

منصور : بدَّلْتَ رأيَك ؟

جابر : لاَ يُعجبنِي اهتمامكَ بهذهِ الشُّؤون. ستكونُ بارعًا في حَوْكِ المؤامراتِ لوْ سمَّيْتُكَ وزيري.(**يبْدَأُ منصور بالتَّأفُّفِ، ويُحاولُ مُقاطعتَهُ، لكنَّ "جابرًا" يُتابعُ بنَفْسِ المرَحِ**) عنْدما أُصْبحُ خليفةً، سأَبْحثُ عنْ وزيرٍ غبيٍّ وأمينٍ. ذلكَ أضْمَنُ.

منصور : هُو.. هُو.. باللهِ دعْنا مِنْ مُزاحِكَ.

جابر : ولكنْ لا أفهمُ لماذا تبْدو كالصُّوصِ الغارقِ في الماءِ! كلُّ هذا لأنَّ الخليفةَ والوزيرَ مُخْتلفان.

منصور : وصلَ الخلافُ حدًّا شديدَ العُنْفِ.

جابر : ينبغي أنْ يكونَ الخلافُ شديدَ العنفِ كيْ يليقَ بخليفةٍ ووزيرٍ.

منصور : وإذنْ لا تُقَدِّرُ الخطرَ الذي يُحيطُ بنَا. النَّتيجةُ هي الأُخْرَى ستكونُ عنيفةً. مَنْ رأى سيِّدنا الوزيرَ يخرجُ مِنَ الدِّيوان أمْس، حَسِبَ أَنَّ عاصفةً تَهُبُّ. كانَ قانِي العيْنيْنِ، كامِدَ الوجْهِ، يقْضَمُ شاربَهُ بأسْنانِهِ.

جابر : إذا بدأَ سيِّدنا الوزيرُ يَقْضَمُ شاربَهُ بأسْنانِهِ، فهْوَ ينْوِي شيْئًا مُريبًا دونَ شكٍّ.

منصور : فَوْرَ خروجِهِ بادرَ إلى الاتصالِ بأصْحابِهِ. لاَ أحدَ يعلَمُ ما يجْرِي، إلاَّ أنَّنِي أشُمُّ رائِحةَ خطرٍ عظيمٍ.

جابر : لوْ ذبحَ أحدُهما الآخر فستصبحُ في بغداد وظيفةٌ شاغرةٌ.

منصور : ونحن ؟ .. هلْ فكَّرْتَ ماذا سيحلُّ بنا ؟.

جابر : ماذا سيحلُّ بنا ! نتْزَوي جانبًا ونتفرَّجُ.

منصور : قدْ تتفرَّجُ على جهنَّم قبْلَ ذلك.. باللهِ كيف تُريدُنا أنْ نتفرَّجَ على فتْنَةٍ تقعُ بيْن الخليفة وسيدّنا الوزير.

جابر : كما يتفرَّج كلُّ النَّاس.. نفتحُ أعْيُننا ونتسلَّى بمتابعةِ ما يَجْري.

منصور : ويريد أنْ يتسلَّى أيْضا! أمَّا مجنون! فكِّرْ في مصيرنا لوْ شبَّت نارُ الفتْنة(4).

جابر : وما علاقةُ مصيرنا؟ قدْ تنفجرُ مرارةُ سيِّدنا الوزيرِ مِنَ الكمد أوْ يتوقَّفَ قلْبُ مولانا الخليفة مِنَ الغضبِ. أمَّا نحن، فلنْ تنفجر لنا مرارةٌ أوْ يتوقف لنا قلبٌ.

منصور : من السّهل أن تقول ذلك، ولكن لو اندلعت النار فسنكونُ الحطبَ الذي يُغذِّيها.

جابر : يُغذّي النار مَنْ أوقدها. اسْمع.. ولِمَ لا تتدفَّأُ بالنَّار بدلاً مِنْ أنْ تُحْرَقَ أصابعُكَ بها؟

منصور : لَنْ نستطيعَ. سيجرُّوننا وراءَهُمْ، وسنجدُ أنْفُسنا فجأةً وسَطَ اللّهبِ. في النّهايةِ نحن مَنْ يدْفعُ الثّمنَ.

جابر : وما أدْراك ! قدْ نقبضُ بدلاً مِنْ أَنْ ندْفعَ.

منصور : أهذا ما تأْملُه ؟

جابر : ولِمَ لا ؟ لِكُلِّ عُمْلةٍ وجْهان. والمهمُّ أَنْ تميلَ في الوقتِ المُناسبِ إلى الوجْهِ الكاسِبِ..

زبون 1 : ابنُ زمانه.

زبون 2 : هذا المملوكُ شيطان.

سعد الله ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر الأعمال الكاملة. دار الآداب بيروت 2004.ص ص 243–247

التّعريف بالأماكن

* دِجْلة: اسمٌ عَلَم معرفة لنهر بالعراق، وفي الصِّحاح: دِجْلة نهرُ بغداد، قال ثعْلَب: تقول عبرت دِجْلة، بغير أَلف ولام. ودُجَيل: نهر صغير متشعِّب من دِجْلة.

الشرح

(1) **مملوكٌ** : صفة متعلقة بالفعل ملَكَ والمملوكُ العبْدُ.

(2) **مُدنْدِنًا** : صفة متعلّقة بالفعل دنْدَنَ يُدنْدِنُ دنْدنَةً. والدَّنْدنة أَن يَتكلَّم الرجل بالكلام تسمع نَغْمته ولا تفهمه عنه لأَنه يُخْفيه، والهَيْنمة نَحْوٌ منها ؛ وقال ابن الأَثير : والدَّنْدنة أَرفع من الهيْنمة قليلاً.

(3) **هس** : .هُسْ وهِس : زَجْرٌ للشَّاة. والهَسُّ : زجْر الغنَم و هَسَّ يَهِسُّ هَسّاً : حدَّث نَفْسَه. وهَسَّ الكلامَ : أَخفاه. وهَسُّوا الحديثَ هَسِيساً وهَسْهَسُوه : أَخْفَوْه.

(4) **الفتْنَة** : الفِتْنة الاختبارُ والمِحْنة. والفِتْنةُ اختلافُ الناس بالآراء. والفِتْنة : الضَّلال والإِثم. وقوله تعالى : والفِتْنةُ أَشدُّ من القَتْلِ ؛ معنى الفِتْنة هاهنا الكفرُ.

الفهم والتّحليل

الإشارات الرّكحيّة

1– كيف قُدِّمت شخصيّةُ كل من جابر ومنصور؟ قارن بين الشخصيتين اعتمادا على ما ورد في الإشارة الرّكحية الأولى.

2– هل تعتبر المعلوماتِ الواردةَ في الإشارة الرّكحية الافتتاحية مفيدة للقارئ أم للمتفرّج أم للمخرج؟ علّل جوابك.

3– ماهو نوع الأثاث الذي اقترحه الكاتب ؟ وما مدى خدمته لدلالة النصّ؟

الحوار

4 – ما العلاقةُ بين كلام الحكواتي في أوّل النّصّ وبين كلام الزّبائن في آخر النّصّ ؟

5 – كيف تدرّج الحوار بين الشخصيّتين حتىّ انتهى إلى قول "جابر": "لكلّ عمْلة وجْهان" ؟

6 – الحوار ثنائي صِرْف. فكيف ارتبطت المخاطباتُ بعضُها ببعض؟ وما الأشكال والصيغ التي تمّ بها الانتقال من موضوع إلى آخر ؟

7 – استخرج المعجم المهيمن في الحوار واستخلص دلالاته الذاتية والموضوعيّة.

الشّخصيّات

8 – جاء في الإشارة الرّكحية الافتتاحية أنّ جابرا مملوك فطن ذكيّ وأن منصورا مملوك وديع طيّب. هات قرائن نصّيّة من الحوار تؤكّد ذلك.

9 – فِيمَ يتجلّى الجانب الكوميدي في شخصيّة "جابر" ؟ وما دوره في الحبكة المسرحيّة ؟

10 – قال الزبون 1 معلّقا على "جابر" في آخر النّصّ : "ابنُ زَمَانه". فماذا يقصد بذلك ؟

القضايا

11 – ما هو الموضوع الرّئيسي الذي طرقه كلٌّ من " جابر " و " منصور"؟ وما موقف كلّ منهما من هذا الموضوع ؟ وما صلة ذلك بالقصّة الأصليّة ؟

12 – بمَ تفسّر إعجاب الجمهور بشخصيّة "جابر" ؟

النّقاش

- هل توافق على قول "جابر" : "المهمّ أن تميل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب" ؟ علّل جوابك.
- تحدّث النّصُّ عن خلاف الخاصة الحاكمة. هل ترى له أثرا في الرعيّة ؟

بمناسبة هذا النصّ

لغة	من معاني أمْ جابر : وأنا لن أندهش لورأيتُك مشنوقا لأسباب سياسيّةٍ أمْ نسِيتَ أنّ المشانِق في بغْدَادَ لا تنشّطُها إلاّ الأسبابُ السياسية. أمْ تكُونُ حرف استئْنافٍ يربط بين جمْلتين، وتكون بمعنى حرفِ الاستفهام (أ)، وتكون بمعنى حرف الإضراب (بل). ما المعنى الذي أفادته «أمْ» في كلامِ جابر ؟
كتابة	وظّف كثيرٌ من المبدعين التراث .اكتبْ نصًّا في ما ميَّز ونّوس من غيره في هذا المجال باعتماد ما تقدَّم في المسرحية وما ورد في البيان الذي وضعه لها .
معجم	قال "جابر" :"وما لنا نحن! هلْ تريد أنْ نمنعهما مِنَ **الاختلاف** ؟" وردّ "منصور" : "وصلَ **الخلافُ** حدًّا شديدَ العُنْفِ". فما الفرق بين "الخلاف" و "الاختلاف"؟
تذكير	خطاب الشّخصيّة المسرحيّة *يمكّن خطابُ الشّخصية المسرحيّة من كشفِ طبيعتها المركّبة من ميول ودوافع وتصوّرات.. ومن تبيّنِ وظيفتها في تطوير الفعل المسرحي ومن ضبط نمطها ومرجعيّتها الاجتماعيّة والأخلاقيّة...
مفاهيم	**ديكور** Décor كل ما يظهر على الركح في إطار الفعل بوسائل تصوير وتشكيل ومعمار . **التغريب والتلْحيم** لقد رادف برشت بين "التغريب والتلحيم" فَهُما لفظان متطابقان تماما. ويصف برشت الملحميّة في مسرحه باستخدام الفعل الذي يدلّ على معنى الإشارة أو التوضيح كما يفعل المدرّس في قاعة الدرس وهو يشرح شيئا ما على السّبورة. وهكذا يفعل الممثّل الملحمي في إطار استراتيجيّته العامّة المسمّاة "التّغريب". ومن الجدير بالذّكر أن هذه الكلمة تترجم الفرنسيّة بأحد الألفاظ التالية : Dépaysement, Etrangement **أحمد عثمان /قناع البرشتيّة : دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكيّة إلى فروعه العصريّة /مجلّة فصول م 2.عدد3.أفريل.ماي.جوان 1982ص ص 83–84**
فرجة وإخراج	لو طُلِب إليك أن تساعد المخرج في إخراج هذه المسرحية فما نوعُ الملابس التي كنت تقترحها؟ ما معاييرك في اختيارها ؟

تنوير

فنّ المسرح

1 – التعبير عن الانفعال

بما أنّ الممثّل لا يستطيع فصل التّعبير الجسدي عن الانفعالي، فإنّه يشحن الكلمات بعواطف وانفعالات تجعلها حيّة، إلا أنّ تلك العمليّة تتطلب أوّلا استيعابَ الانفعالات التي يوحي بها مضمونُ الوحدات اللغويّة، وتتطلب ثانيا مرحلةَ خلق حالات نفسيّة أخرى. ومن هنا يتّضح لنا أنّ الانفعال عمليّة باطنيّة تنفث الحياة في الدّور.

وهكذا يكتسي الانفعال أهميّة قصوى إذ يترجم الوسائلَ الخفيّة التي لا يمكن أن تعرض بالصوت أو الحركة. وممّا لاشكّ فيه أنّ الممثّل الجيّد ينجح في تجسيد ألوان عديدة من الحالات النفسية، وبذلك يقيم ثلاثة أنواع من

التواصل هي:

أ– التواصل مع ذاته.

ب– التواصل مع صديقه فوق الخشبة.

ج–التواصل مع المتفرّجين.

نوال بن براهيم /ديناميّة التلقّي لدى المخرج والممثّل/عالم الفكر الكويت المجلد 25 العدد سبتمبر 1996 ص 90

2 – الحركـة

إنّنا لا نسأل أنفسنا في الحياة إذا رأينا إنسانا يرفع رأسه، أو ينقر على المائدة أو يعْبث بيده في ملابسه أو رأسه أو أصابعه الأخرى، لماذا فعل هذا ؟. وعلى العكس من ذلك الممثِّل الذي يأتي بمثل هذه الأشياء التافهة، فإننا نسأل توًّا : ما معنى هذا أو ذاك من الحركات والإشارات ؟، فإذا حكّ رأسه فلأنّه في دهشة، وإذا نقر على المنضدة فلأنّ شيئا أزعجه وأثار قلقهُ، وإذا عبث بملابسه فلأنّه في حيرة... وهكذا. وذلك لاعتقادنا أنّ كلّ شيء يصدر عن الممثِّل له معنى ومغزى.

وعلى هذا فالحركاتُ على المسرح يجب أن تمثَّل بدقة، وفي المواضع الضرورية. فالحركةُ غير الضروريّة ليست عديمة الجدوى فحسْبُ ولكنّها مضرّة ومؤذية ومحطّمة للاطّراد. إنّ الأشياء الصغيرة، مثل الإشارات التي لها معنى والتي تكون مفتاح الشّخصيّة أو تكون دليلا على تطوّر التمثيل، يجب أن تترك للممثل أو المخرج يتصرّف فيها، إذ ليس مطلوبا من المؤلّف المسرحي أن يحدّد كلّ حركة وكلّ إشارة.

عمر الدّسوقي المسرحيّة دار الفكر العربي د.ت.ص. 411

3 – الرّوح الكوميديّة

إذا أردت أن تصنع صورا كاريكاتوريّة دراميّة فعليك أن تبحث عن أنواع المجاز التي تخاطب السمع أو البصر، تلك التي تضمن أحداثًا يمكن تمثيلها على خشبة المسرح. ولابدّ أن تكون مثيرة للضحك وعلى نحو مبالغ فيه. ويمكنك أن تفعل هذا باختيار أنواع من المجاز تحطّ من القدر أقصى ما يمكن (هي نوع من المبالغة المعكوسة) دون أن تثير الاشمئزاز أو أيّ عاطفة جادّة. ولابدّ أن تشتمل هذه الأنواع على شيء من العبث. وعليك أن تحطّ من قدْر كلّ شيء وتسخّفه دون أن تمسّ الشّبه الّذي يربط المجاز بالشّيء الّذي تَقْصِدُ..

مولوين ميرشنت و كليفورد ليتش /الكوميديا والتراجيديا/

ترجمة علي أحمد محمود . عالم المعرفة جوان 1979-9 ص 115 / 116

4 – الصراع الجدلي في المسرح البرشتي

إنّ مسرح برشت لم يعد مثل مسرح أرسطو يعتمد على القدر والآلهة التي يخضع لها مصيرُ الإنسان بل هو مسرح الرّجالات والبطولات، وهو أيضا مسرح بطوليّ وجدليّ وملحميّ. فالحمّالُ يجادل التّاجر في القاعدة والاستثناء ويدخل معه في صراع دراميّ (جدليّ) وملكُ السّويد يتحدّث عن انتصارات جيشه في حين يتحدّث الخادم عن غلاء الملح وهنا أيضا يظهر لنا الصّراع الدّراميّ أي الصّراعُ بين نقيضيْن. والصّراعُ بين النّقيضيْن يولّد نقيضا ثالثا وهذا هو جوهر الصّراع الدّرامي أي الجدليّ (الدياليكتيكيّ). لقد وضع برشت في مسرحه الإصبع على الجرح واستطاع أن يخلق لنا مسرحا جديدا يتميّز بتبنيّه لنظريّة وأسلوب جديديْن على المسرح العالمي.

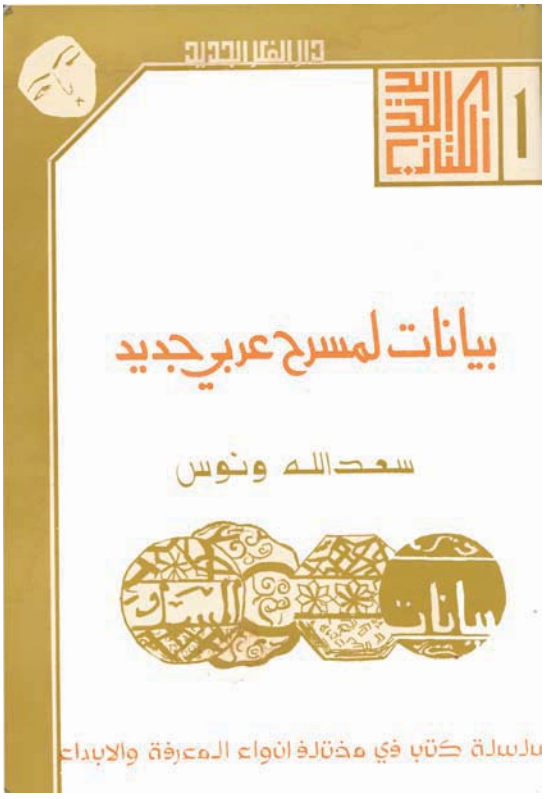
عدنان رشيد /مسرح برشت /دارالنهضة العربيّة للطباعة والنشر. بيروت. 1988.ص 247

من آراء الكاتب

بين برشت وونّوس

قد استخدم برشت في معركته ضدّ المسرح البرجوازي المتيبّس في أوروبا بعض التقنيات وبنْية في الكتابة هي بمثابة إشارات أسلوبيّة، لدى المتفرّج الغربي قابليّاته الخاصّة ورصيده المسرحي الذي يسمح له باستقبالها وفهمها ، في حين أنّ الأمر عندنا ليس كذلك.فنحن جمهور طازج ليست لديه – وهذا امتياز– تقاليد مسرحيّة ثقيلة تكبّله، وتفرض عليه استجابة سلبيّة، هي التي ثار برشت ضدّها. جمهورُنا غيرُ متيبّس، وقد نقل عاداته الشعبيّة في الفرجة إلى الصالات المبنيّة حديثا. لذلك فإنّ التجديدات التي اقتضت الكثير من الجهد والوقت لدى برشت مبذولة لنا بشكل تلقائي. لقد ابتكر برشت تجديداته وفي ذهنه متفرّج معيّن. هو هذا البرجوازي الصّغير، الذي يعيش في مدن أوربا الصّناعيّة ، والذّي يؤمّ المسرح وسط طقوس شكليّة وأنيقة. إنّه ذلك المتفرّج الذي يجلس جلسة مريحة، ولا يسمح لنفسه بأن يعطس أو يسعل أو يتكلّم. يتّخذ وضعية سلبيّة أمام المرآة، مرآة الوهم المسرحي، هذا الوضع غير موجود لدينا. ولهذا فإنّ الصّعوبة في تقديم برشت والإفادة منه، ليست في مضمون المسرحيات وإنّما في البنية الشكليّة التي تقوم عليها. ومن هنا وجدت ضروريّا أن نبحث، في واقعنا، عن أشكال توفّر لنا الفعاليّة التي يتوخّاها برشت وتحقّق الاتّصال الذي ينشده.

سعد الله ونوس .الأعمال الكاملة مج 3 ص ص 96–97



النّصّ عدد 4

الخُبزُ والجُبنُ

التّمهيد

الشخصيات	التقديم	الإطار
* الحكواتي والزبائن * أهل بغداد (أربعة رجال وامرأتان والفرّان)	يختفي الممثلان (جابر ومنصور) وما أن يستأنف الحكواتي حديثه حتى يدخل الممثلون الخمسة الذين رأيناهم من قبل يمثلون أهل بغداد وهم يحملون معهم قطع الديكور ويركبونها أمام المتفرجين وبعد إعداد المنظر على الركح يبدأ التمثيل فيصبح المسرح بمثابة الميدان الذي يلتقي فيه الممثلون فيتفاعلون كما يلتقي الناس في الحياة الواقعيّة.	* المكاني :المقهى وشارع من شوارع بغداد. * الزّماني : ليل /نهار .

المرأة الأولى : (**ساقاهَا ترْتَجِفان فتجلِسُ**) آه.. لا تحْمِلُني ساقايَ بعْدُ.

المرأة الثّانية : عمْري ما رأيتُ سِحْنَةَ الحرّاس مُخِيفةً مِثْل اليوْم.

المرأة الأولى : سِحْنتهُمْ دائما مخيفة حتَّى ولوْ لم ينظروا إليْنَا.

الرّجل الأوّل : (**بما يُشْبهُ الحنَقَ**) أرأَيْتَ إنْ كان ضروريًّا أَنْ نسْأل!

الرجل الثّاني : لماذا لَمْ تسألْهُمْ عنْ سببِ الخلافِ؟

الرّجل الثّالث : ولكنَّك تتَصرَّفُ بفطْنَةِ أيُّها الرَّجلُ.

الرّجل الرّابع : وحقِّ الله أخافُهُمْ مثْلَكُمْ.. وشعَرْتُ قلْبِي يكادُ أنْ يتوقَّفَ.
لكنْ أنظلُّ كالعِمْيانِ لا نعْرِفُ إلى أيَّةِ مهاوٍ(1) تدفعُنا الأحداثُ.

المرأة الأولى : (**بعُنْفٍ**) إذا كُنَّا عِمْيانًا ونحنُ بيْنَ أهلنا، أَفْضَلُ مِنْ أنْ نَعْمَى في ظلامِ الزِّنْزاناتِ.

المرأة الثّانية : باللهِ عليْكَ كَفَى.. أَلَمْ ترَ بعينيْكَ! سنشْتَري خُبْزنا، وننْزَوي مع أهلنا في بيوتِنَا.

الرّجل الأوّل : لدى السَّادة دائمًا أسبابٌ كافيةٌ للخلافِ. أمَّا نحنُ فلا ناقَةَ لنا ولا جمَلَ ..(**لغطٌ**(2) **بيْنَ الزَّبائن، ثُمَّ يتوضَّحُ**..)

زبون 1 : هو بعيْنِه..

زبون 2 : الشَّخْصُ الذي كانَ مع المملوك جابر.

زبون 3 : وما يزالُ يحْمِلُ السُّلَّمَ على ظهْرِه.

زبون 1 : (**بصوْتٍ عالٍ**) أخي نزِّلْ هذا السُّلَّم عنْ ظهْرِك.

الرّجل الرّابع : (**يقْطَعُ التَّمثيلَ مُلْتَفِتا إلى الزبائن**) آه.. لوْ أستطيعُ!

زبون 3 : هذه "سُوسة" (3) إذا سكَنت الرأْسَ صعْبٌ انتزاعُها.

الحكواتي :(**يعْلُو صوْتُه، ليُسيْطِرَ على الموْقِفِ، فيَمْنعُ انْقطاعَ خيْطِ الحكايةِ بالنِّقاشِ**)

وتَناولَ الرَّجلُ العجوزُ الكلامَ، فأوْردَ ما علَّمَتْهُ الأيَّامُ.

الرّجل الثّالث : سأقولُ لك شيئًا.. عشْتُ عُمُرًا طويلاً يكْفِي لكيْ يتعلَّمَ المرءُ كيْفَ تجْرِي الأمورُ هنا. مهْمَا اشتدَّت الخلافاتُ بيْنَ سادتِنا، وفَرَّقَتْ بينهُمُ المصالحُ، فإنَّهُمْ يظلُّون مُتَّفقين على شيْءٍ واحدٍ. أتعْرِفُ ما هو أيُّها الرَّجلُ الذي لا تنْقُصُه الفِطْنةُ؟

الرّجل الرّابع : أتمنَّى أنْ أعرفَ ما هو..

الرجل الثالث : هو ألاَّ نتدخَّلَ نحن العامَّةَ في شُؤونهِمْ وخِلافاتهِمْ.ولوْ فعلْنَا لتوحَّدُوا فوْرًا، واتَّجهوا بكلِّ قُواهم نحْوَنا.

المرأة الأولى : وبَعْدَئِذٍ تمتلئُ السُّجونُ.

الرّجل الثّاني : ويخْتفي الرِّجالُ.

الرّجل الرّابع : وحقِّ الله وأنا عشتُ طويلاً. ما فاتَ مِنَ العُمُرِ أكثرُ ممَّا بقيَ. أعْرِفُ أنَّ ما تقولُهُ صحيحٌ. أعرفُهُ كما أعرفُ سُجُونَ بغداد وسياطَ جلاَّديهَا.

المرأة الثّانية : هلْ كنتَ في السِّجْنِ؟

الرّجل الرّابع : أيْ وحقِّ الله كنتُ فيه.

المرأة الأولى : ليْسَ غريبًا أنْ تعرفَ السُّجون ما دُمْتَ تُحِبُّ كثيرًا طرْحَ الأسئلةِ.

الرّجل الثّاني : (بانْتصارٍ ولوْمٍ) أرأيْتَ.. هذا كُلُّ ما يَجْنيه المرءُ في النِّهايةِ.

المرأة الثّانية : وبِمَا أنَّكَ خرجتَ اعْتبرْ نفْسَك موْلودًا، وتعلَّمْ الابتعادَ عن المشاكل.

الرّجل الرّابع : كُنْتُ مثلكُمْ أعتقد أنَّ هذا ما ينْبَغي أنْ يتعلَّمَهُ الإنْسانُ كيْ يجدَ طريقَ الأمانِ.

الرّجل الأوّل : ثُمَّ وسْوَسَ لكَ الشَّيْطانُ، فبدَّلْتَ اعتقادَك، فاسْتضافتْكَ السُّجونُ.

الرّجل الرّابع : أيْ وحقِّ الله قضيْتُ فترةً ليستْ قصيرةً في السُّجون. ومع هذا فقدْ ازددْتُ يقينًا بأنَّ ما تقولونَهُ لا يقودُ إلاَّ إلى ما نحْنُ فيهِ. نهْترِئُ كالنِّفاياتِ، ونَجْرِي قلِقِينَ كالكلابِ الملْدُوغةِ، وندْفعُ ضريبةَ خلافاتٍ لا نعْرِفُ أسبابَها ولا مغْزاهَا.

المرأة الأولى : تلْكَ قِسْمتُنا.

الرّجل الثّاني : ستَعودُ حتْمًا إلى السِّجْنِ.

المرأة الثّانية : تُريد أنْ تُودي بنا جميعًا.

المرأة الأولى : إيْ والله هذا ما تريدُ أنْ تفعلهُ.

الرّجل الأوّل : نحنُ لا نُحِبُّ السُّجون.

الرّجل الرّابع : وحقِّ الله وأنا مثلُكم لا أحبُّ السِّجْنَ، ولا أتمنَّى أنْ أتذكَّره.

الرّجل الأوّل : إذنْ اترُكْ هذه الشُّؤونَ، وابْتَعدْ عنْهَا ما اسْتطعتَ.

الرّجل الرّابع : إلا أنِّي لا أحبُّ أيْضًا عِيشَةَ الكلابِ التي أعيشُها. كما لا أُحِبُّ أنْ أدْفعَ رأْسي ثمنًا لاضْطرابٍ لا رأْيَ لي فيه.

الرّجل الأوّل : وماذا يستطيعُ أنْ يفْعَلَ مثلُك ومثلي! لخلافٍ يدِبُّ بيْنَ الخليفةِ ووزيرِه.

(هنا ينْقسِمُ الممثِّلونَ الخمْسة إلى مجْموعتيْنِ تتوزَّعان الحوارَ الشبيهَ

بالمُونولوج. إنَّهُمْ جميعًا في مُواجهةِ الرَّابع...)

المجموعة 1 : مَوْلانا الخليفةُ عنْدَهُ حرَّاسهُ وقُوَّاتُه.

المجموعة 2 : وسيِّدنا الوزير له حرَّاسهُ وقُوَّاتُه.

المجموعة 1 : قدْ يقعُ الصِّدامُ بيْن لحظةٍ ولحظةٍ.

المجموعة 2 : فلماذا نَرْمِي بأنْفُسنا إلى التَّهْلُكَةِ !

المجموعة 1 : الخلافُ بيْن وزيرٍ وخليفةٍ.

المجموعة 2 : لكُلٍّ منْهُما قصْدٌ وخُطَّةٌ.

المجموعة 1 : أمّا نحنُ فلا ناقةَ لنا ولا جَمَلَ.

الرّجل الرّابع :(يحاولُ أنْ يحتفظَ بهُدوئِه) أراكُمْ تنْسَوْنَ أيُّها النَّاسُ الطيِّبون أنَّهما يتعاركان فوْقَ رؤوسِنا.

المجموعة 2 : وَ لهذا ، خيْرُ ما نفْعله هو أنْ نُخْفي رؤوسَنا بيْنَ أكتافنا.

المجموعة 1 : لا رَأَيْنَا.. ولا سَمِعْنا.

المجموعة 2 : ننْتَظرُ ونَرْقُبُ النَّتائجَ.

المجموعة 1 : ومنْ يتزوَّجْ أمَّنا نُنَاديهِ عمَّنا.

المجموعة 2 : هذا هو.. منْ يتزوَّجْ أمَّنا نُنَاديهِ عمَّنا.

(تتدافعُ مِنَ الزَّبائنِ تعليقاتٌ تخْتلطُ بها احْتجاجاتُ الرَّجلِ الرَّابع)

زبون 1 : والله.. عيْنُ الصَّواب.

زبون2 : هذا مقالُ مَنْ يُريدُ راحةَ البالِ.

زبون 1 : صرْعَةٌ ما لَنَا فيها.

الرّجل الرّابع : لا.. لنْ تنْجُوَ رؤوسُنا.

زبون 3 : طريقٌ مأمونٌ مِنْ قديم الزَّمان.. مَنْ يتزوَّجْ أمَّنَا نُنَاديهِ عمَّنَا.

الرّجل الرّابع : فوْقَ رؤوسِنا يتَعاركان. فوْقَ هذه الرؤوسِ البائسةِ ستنْزِلُ أقْسى الضَّربات. إنَّنا نتخلَّى عنْ رؤوسنا. نُسلِّمها إلى الجلاَّدين، وأسْوأ مِنَ الجلاَّدين.

زبون 1 : انْتبهوا.. يُحرِّضكُمْ على الفِتْنة.

زبون 3 : نوْعٌ مِنَ الرِّجال يُحِبُّ إثارةَ المشاكلِ، لكيْ يتفرَّجَ بعدئذٍ على المشاكلِ.

المرأة الثّانية : بالله عليْكَ افْتَحْ جِرابَكَ الخطيرَ بعيدا عنَّا.

الرّجل الثّالث : إذا شئتَ يُمكنكَ أنْ تتَصرَّفَ برأْسِكَ كما يَحْلو لك.

المجموعة : (تُقَلِّدُ طريقتَهُ بالكلامِ) وحقِّ الله فكرةٌ. لكَ رأْسٌ كسائرِ النَّاسِ. فافْعَلْ به ما يحْلو لك، واترُكْ رُؤوسنا لنا.

المرأة الأولى :(صائحةً، تقفُ فجْأةً) أتَشُمُّونَ! رائحةُ الخُبْزِ.

أصوات : الخُبْزُ.

جاءَ الخُبْزُ.

دوْري أنا!

أخيرا بعْد هذا الانْتظارِ.

(ينْهضونَ جميعًا باسْتثناء الرَّجلِ الرَّابعِ، الذي يُتابعهُمْ بعينيْنِ حزينتيْنِ. يتدافعونَ أمامَ شُبَّاك الفُرْنِ في هِياجٍ وتَعَجُّلٍ).

صوت الفرّان : لِمَنْ الدَّوْرُ ؟

المرأة الأولى : أوْلادي وحْدَهُمْ في البيْتِ مُنْذُ الصَّباحِ.

الرّجل الثّاني : وراءَنَا جميعًا أهْلٌ ينْتظرونَ في البيْت. جِئْتُ قبْلَ الكُلِّ.

صوت الفرّان : اتّفقوا على الدَّوْرِ أوَّلاً.

الرّجل الثّاني : لي. بالتأْكيد لي. تذكَّرْ ألَمْ أكُنْ أوَّلَ مَنْ جاء يَطْلبُ خُبْزًا.

صوت الفرّان : رُبَّمَا. ولكنْ المُهمُّ أنْ تكونوا بالدَّوْرِ.

المرأة الأولى : (راضخةً، تقفُ وراءَ الرَّجلِ الثَّاني) لمْ تعُدْ هناكَ شفقةٌ.

الرّجل الثّالث : (يقفُ آخِرَ الصَّفِّ، بيْنما يظلُّ الرَّجلُ الرَّابعُ جالسًا) لِيَأْخُذْ كُلٌّ دَوْرَهُ، ذلك أفْضَلُ (يبْدأُ الجميعُ بالانْتظامِ في صَفٍّ أمامَ الشُّبَّاك. كُلُّ واحدٍ يشْتري خُبْزَهُ ويمْضي).

الرّجل الثّالث : (للرّابع) انْهَضْ وخُذْ دوْرَكَ قبْلَ أنْ يأتيَ مَنْ يأْخُذهُ.

الرّجل الرّابع : وحقِّ الله. ليْسَ هذا هو طريقُ الأمانِ.

الرّجل الثّالث : اشْتَرِ خُبْزَكَ. وتحصَّنْ في بيْتك. لَنْ تُصْلِحَ العالَمَ على كُلِّ حالٍ.

الرّجل الرّابع : لاَ أسْتطيعُ بمُفْرَدي أنْ أُصْلِحَ ولوْ زاويةً صغيرةً في غُرْفَةٍ.

الرّجل الثّالث : إذنْ خُذْ مكانَكَ. و اشْتَرِ خُبْزَكَ.

(يشْتَري النَّاسُ خُبْزَهُمْ ويمْضون مُسْرعين. يُصْبح الرَّجلُ الثَّالثُ عنْد الشُّبَّاكِ، فينْهَض الرَّجُل الرّابعُ مُتثاقلاً. ويقفُ وراءَهُ مُنْتظرًا دَوْرَهُ)

زبون 2 : أيْ انهضْ أخي.. انهَضْ. ذلك أفْضَلُ.

(يشْتري الرَّابع بضْعَةَ أرْغِفةٍ، يدُسُّها في كيسِهِ. ثُمَّ يُلْقِي نَحْوَ الزَّبائنِ نظْرَةً عاتبةً وحزينةً).

الرّجل الرّابع : (وهْوَ يمْضي) وحقِّ الله. ليْسَ هذا طريقَ الأمانِ.

الحكواتي : هذا ما كانَ مِنْ أهْلِ بغداد. مَنْ استطاعَ منْهُمْ اشْترى خُبْزَهُ ومضَى مُسْرعًا إلى بيْتِهِ. أمَّا قصْرُ الوزيرِ محمّد العبدلي فلَمْ تكنْ تهْدَأُ فيهِ الحركةُ. مماليكُ ينْزلونَ إلى المدينةِ، ويعودونَ إلى الوزيرِ بالأخْبَارِ. يدْخلونَ ديوانَهُ، ويخْرجونَ مُرْتعدينَ يتْبَعُهُمْ السِّبَابُ والصِّياحُ الغاضِبُ، لكنْ لا يمُرُّ بعضُ الوقتِ حتَّى يأْتي الأمْرُ بالنُّزولِ مرَّةً أُخْرى إلى المدينةِ، فيذْهَب مَنْ يتسقَّطُ الأنباءَ، ويُراقبُ مجْرَى الحالِ. وشاعَتْ في الأروقةِ أخبارٌ وحكاياتٌ. وكان الجميعُ يتمنَّوْنَ لَوْ تظلُّ الأحداثُ بعيدةً عنْهُمْ، فلاَ تقربهُمْ أو تُصيبهُمْ. لكنَّ "جابر" سمعَ خبَرًا سالَ

سعد الله ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر
الأعمال الكاملة .دار الآداب بيروت 2004.ص ص 258–263

الشرح

(1) **مهاوٍ** : جمع مفرده مَهْواةٌ والمَهْواةُ: موضعٌ في الهواء مُشرفٌ ،ما دُونَه من جَبَلٍ ونحوِه ، وقيل فُرْجة بيْن جبليْن.

(2) **لغْط** : اللَّغْطُ واللَّغَطُ: الأَصْواتُ المُبْهَمة المُخْتَلطة والجَلَبةُ لا تُفهم.

(3) **سوسة** : السُّوسُ والسَّاسُ: لغتان، وهما العُثَّة التي تقع في الصوف والثياب والطعام.

الفهم والتّحليل

الحوار

1) ما أصناف الشخصيّات المتحاورة؟

2) ما محلّ حوار الزبائن من حوار بقيّة الشخصيّات؟ وما وظائفه؟

3)كيف ارتبطت مخاطبات الزبائن بمخاطبات الممثّلين ؟ وما قيمة ذلك ودلالاته ؟

4) ميّز في النصّ الأساليبَ الدّالة على الثقة بالنفس من الأساليب الدّالة على الضعف والخنوع . ماذا تستنتج؟.

5) هل تقدّم الحوار بين المتحاورين؟ وهل أقنع الرّجل الرابع بقية الشخصيات بوجهة نظره؟ علّل جوابك

6) حوار الرجل الرابع مع بقية الشخصيات ذو طابع حجاجيّ . بِمَ تفسِّر عدم قدرته على إقناع المجموعة بوجهة نظره رغم وجاهتها ؟

الشّخصيّة المسرحيّة

7) استخلص من النص ملامح الشخصيات النسائية والشخصيات الرجاليّة والرّجل الرّابع والشخصية الجماعيّة.

8) ماهي الوظائف التي اضطلع بها الحكواتي في آخر النصّ ؟

الإشارات الركحيّة

9) ما حجمُ الإشارات الرّكحية بالنسبة إلى المخاطبات؟ وبمن اتّصلت من الشّخصيات المسرحيّة؟

10) ما هي الوظائف التي أدّتها الإشاراتُ الرّكحية في هذا النّصّ؟ ومن الذي يستفيد منها أكثر : القارئ أم المتفرّج أم المخرج ؟ علّل جوابك.

القضايا

11) ماهي الرّوافد التراثية التي اعتمدها الكاتب في بناء نصّه؟

12) كيف تبدو لك من خلال النصّ علاقة المثقّف بالمجتمع ؟

13) للكاتب اختيارٌ فنّي أساسُه جعلُ المتفرّج يسْهِم في حلّ مشاكله. فيم يتجلّى هذا الاختيار في هذا النّصّ ؟

النّقاش

- جاء على ألسنة المجموعتين 1 و 2 : "خيرُ ما نفعله هو أن نخفي رؤوسَنا بين أكتافنا" /"لا رأيْنا ولا سمِعْنا"/ "ننتظر ونرقبُ النتائجَ". ما رأيك في هذا الموقف؟
- لِمَ اعتمد الكاتبُ التاريخَ في بناء نصّه بدلا من اعتماده الأساطيرَ والخرافاتِ كما فعل غيره؟ علل جوابك معتمدا ما تعرف عن توجّهات الكاتب الفكرية والفنية

بمناسبة هذا النصّ

لغة	1– من حروف القَسَم – باللّه عليْكَ كَفَى /– وحقِّ اللهِ / واللَّهِ القسَمُ يَمِينٌ يحْلِفُها الإنْسانُ باللّهِ تعالى وبغيْرِهِ وتُستعمل حروفٌ للجرّ لتأدية معنى القسَم منها «الباءُ» و «الواو» «التّاءُ». لا تدخلُ «الواو» إلاّ على الاسم الظاهر (واللّه / وحقِّ الله) ولا تدخل «التّاء» إلاّ على اسم الله تعالى «تالله لأكيدَنَّ أصْنامَكُم». الأنبياء/57
تذكير	**سجلّات الكلام وآثار القول في خطاب الشّخصيّة** * تستخدم الشّخصيّةُ في النّصّ المسرحيّ اللغةَ في سجلّات للكلام تُعبّر بها عن مراجعها الاجتماعيّة وما تحملُها من تصوّرات عن نفسها وعن الآخرين وعن العالم والأشياء... وتُعتمد سجلّاتُ الكلام في تنميط الشخصيّات وتصنيفها وفي تمييز الواحدة من الأخرى في النّص المسرحيّ. * تُنجز الشّخصيّة المسرحيّة اللغة كلاما فيرد أشكالا تعبّر عن فكرها وإرادتها وشعورها وحقولا معجميّة تُعبّر بها عن فكرها وإرادتها وشعورها وحقولا معجمية تُظهِر بها إدراكا لوضعيّةٍ تُواجهها ولقضيّةٍ تتفاعل معها...
تقاطع المواد	استفد من درس الفلسفة في تعريف الوعْي والوعْي التاريخيّ. ثم ابحث عن أصداء ذلك في النّصّ.
حقل معجمي	استخرج من النّصّ الحقل المعجمي المتّصل بالمجال السياسي ثم بيّن السّمة المميّزة له.
رافد	إننا نصنع مسرحا لأننا نريد تغيير عقلية وتطويرها وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا. **سعد الله ونّوس بيانات لمسرح عربي جديد ص** 25

تنوير

فنّ المسرح

1 – المسرح وسيلة معرفية وجمالية

يقول برشت : "لا يستطيع المسرحُ أن يقوم بثورة أو أن يبدّل بنيان المجتمع". وقد أدرك سعد الله ونّوس أنّ فعالية المسرح ليستْ في إنجاز الثورة وتغييرِ حركة التاريخ ولكنّها جزءٌ من هذه الجهود اليوميّة وإمكانٌ متواضع من إمكانات التغيير. وتتمثّل فعاليةُ المسرح العميقة في : "أن يكون وسيلةً معرفيّة توسّع أفق المتفرّج معرفيّا، وأن يكون وسيلة جماليّة تُوقِظُ بذهن المتفرّج قابلياتِ التذوّق المختلفة، وتتقاطع مع القيم الجماليّة التي يعمّمها الفنّ والإعلام السائدان.".

عبلة الرّويني / السؤال الدّيموقراطي في مشروع سعد الله ونّوس/

مجلّة فصول مج 16 العدد 1997/1 .ص 400

2 – **مسْعى ونّوس**

سعى ونّوس في مرحلته الثانية (1967–1987) إلى دفع جمهوره إلى فضاء المسرح ليبحث عن دور له في هزائم الواقع وانتصاراته، وإنْ ظلّ هذا الجمهورُ (كمًّا) غيَر ذي ملامح خاصّة، يحاول أن يتخلّص من الرؤية الرومانسيّة لمواثيق النّخبة الثّورية المثقّفة التي منحته ألقابَ المعلّم والقائد دون أنْ تسمح له بقيادة مجتمعه، بل شكّكت قبْلاً في قدرته على الحياة الحقّ ذاتها، فزيّفت وَعْيُهُ، وأبقته ساكنا في صالة المسرح يشاهد الفنَّ المزيّف لواقعه، أو تركته صاخبا على كراسي المقهى يستمع للحكواتي يقصّ عليه حكايات من الموروث، مجتزأة ومؤوّلة وفق سياق الواقع الآني.

حسن عطيّة/ الوعي التّاريخي ومعادلة المثقف - السّلطة /مجلّة فصول. مذكور ص 346

3 – **الممثّل والتّغريب**

إنّ التّغريب وسيلة للمسرح الملحمّي أي أنّ الممثّل يبلور الحدث الصغير من خلال أهمّيّته ويجعله غريبا ومدهشا .ويذكر برشت عدّة طرق للممثّل لتجسيد التغريب على المسرح منها:

* ازدواجيّة الدّور .
* الجمع بين الماضي والحاضر.
* اللّجوء إلى التّعليقات في الحوار.

عدنان رشيد /مسرح برشت –دار النّهضة العربيّة للطباعة والنشر. بيروت. 1988.ص 243

4 – **بين الكاتب وجمهوره**

وعندما يختار رجلُ المسرح متفرّجيه، يختار معهم مشاكلَهم ومطامحهم. وعِندئذٍ لا مفرّ من أن يتبنّى رأيا في هذه المشاكل والمطامح وأن يبحث من ثمّ عن وسيلتهِ الخاصّة للتّعبير عن هذا الرّأي...مواقف تتسلسل، ثمّ تتداخل لتندمج وتشكّل «الظّاهرة المسرحيّة» وبالتّالي قيمتها وفعاليتها.

سعد الله ونّوس. بيانات لمسرح عربيّ جديد
دار الفكر الجديد 1988

في الأثــر

1 – **حلم ونّوس المسرحي**

يقول فيصل درّاج :

"كان سعدالله ونّوس يحلم بمسرح يزحزح العلاقات الظالمة عن موقعها، يحلم بمسرح متحرّر من القيود يحرّر البشر من قيودهم المتوارثة، لأنّ مسرح ونّوس هو مسرح العقل أو (المسرح – العقل) الذي يتطلّع إلى تحويل وعي البشر كي يقوموا بتحويل واقعهم ."

عن القدس العربي حزيران 2004.

2 – **أعمال تعيد خلق الحاضر**

تقول بُثَيْنَة شعبان :

الجرأة والصّدق هما صفتان لكاتب أسّس ليس فقط لمسرح عربيّ وإنّما لثقافة عربيّة ولإنسان عربيّ مؤهّل أن يأخذ مكانا رياديّا بين الأمم، وكيف لا، وفِكرُ سعد الله ونّوس يسبر عمق التاريخ، فتعيد أعمالُه خلقَ الحاضر من خلال البحث في أغوار الماضي، وتعيد كتابةَ الماضي من خلال فهم أصدق وأدقّ وأجرأ، فتراه نسيجا متّصلا بالحاضر، يسلّط الأضواء على أوجاعه وهمومه والهمّ الأوّلُ والأخير في كلّ هذه المعادلة الصعبة هو الإنسانُ وخاصّة الإنسان المثقّف لأنّه يبقى الأمل في عالم يتصدّى ويتداعى.

سعد الله ونّوس. الأعمال الكاملة المجلد الثالث ص 778

من آراء الكاتب

التفاؤل والتشاؤم في الأدب

قد تكون هذه مناسبة لشرح وجهة نظري بهذه القضيّة، التي تتلخّص في مسألتين:

1– علاقة التسييس بالوعي.

2– ما اتّفق على تسميته بالتفاؤل والتشاؤم في الأدب.

فيما يخصّ المسألة الأولى، كان مهمّا بالنّسبة إليَّ دائما– وُفّقْتُ أم لم أُوفّقْ، لكن هذا هو ما كنت أريده – ألاّ أعطي وعيا جاهزا. وبناءُ الوعي يمكن أن يتمّ عبر عرض ما هو سلبي، أي أن تُعلّم عبر السّلب. تأخذ عيبا من العيوب وتضخّمه وتُظهر عواقبه وآثاره، وتكون بذلك قد قدّمت أُمثولة أو درسا تطبيقيّا لهذه الحالة. ويجب ألاّ ننسى أنّ المسرح في النّهاية هو عمليّة جدل، وأنّ الخلاصة ليست فيما يُطرح على الخشبة فقط، وإنّما فيما يتمخّض عنه الجدلُ بين الصالة والخشبة. في تقديري، إنّ ردّ فعل المتفرّج هو إمّا الغضب أو التعبير العامي "واللّه.. بِتسْتاهْلُوا" وهذا موقف نقديّ. وإمّا : "واللّه بالفعل الأمور كلّها هِيكْ، كلّنا هِيكْ". ردودُ الفعل هذه لو حلّلناها بعمق لاكتشفنا أنّها إيجابية. إذن أين موضع السّلب هنا ؟ هل نكتفي بتحليل العمل كما يبدو ظاهريّا أم بتحليله عبر العلاقة الجدليّة بينه وبين المتفرّج ؟...

النّقطة الثانية ، مسألة التفاؤل والتشاؤم في الأدب، أرى أنّها ترتبط بالنّقطة السّابقة، إذ الانتصار على خشبة المسرح هو تبسيطٌ للصّراع، وهو جزئيا إعطاءُ وعي جاهز للمتفرّج، إضافة إلى أنّه ينطوي على مُطامنة سلبيّة له: فهو يخرج من المسرح مرتاحا. ثمّة نصر ما. ولا يغيّر من الأمر أنّ هذا النّصر تمّ على مستوى الصّورة الشعريّة أو المسرحيّة. إنّ تفاؤل العمل أو تشاؤمه لا ينبع من مدى احتوائه على شخصيات إيجابيّة متفائلة أو سلبية متشائمة، وإنّما يتمّ من خلال مُجمل العمل وبنيته. هل يسير هذا العمل نحو أفق مسدود تشاؤمي، أم أنّه يشير إلى أنّ هناك أفقًا آخر، شرط أن تبدّلوا عاداتكم في التفكير والسلوك والنّضال ؟ وبهذا المعنى، أرى أنّ هذه الأعمال إيجابيّة أكثر بكثير ممّا لو وُضعت فيها شخصيّات متفائلة وبطوليّة تقلب معادلة المسرحيّة وتُحقّق انتصارات على الخشبة وتوزّع انتصارات وهميّة على المتفرّجين.

سعد اللّه ونّوس. الأعمال الكاملة مج 3 ص ص 106 –107

النّصّ عدد 5

قضيّة حياة أو موت

التّمهيد

الشخصيات	التقديم	الإطار
*الحكواتي، الزبائن * الوزير / عبد اللطيف/الحارس	على الركح الأول يواصل الحكواتي حديثه عن المملوك جابر وعلى الركح الثاني (ركح التاريخ) ينهمك ممثلون في وضع ديكور يمثّل ديوان الوزير. وما أن ينتهوا حتى يظهر الوزيرُ وصاحبهُ عبد اللطيف، وقد سكت الحكواتي، ويواصلان هما الحوار لوضع خطة تطيح بالخليفة وهي الفكرة التي يحاول الكاتب المسرحي أن يبرهن عليها بالأحداث والأشخاص الذين سيجسّمونها.	* المكاني : المقهى /ديوان الوزير. * الزّماني : ليل /قديم الزمان.

الحكواتي : والمملوكُ جابرٌ ذكيٌّ وذكاؤهُ وقّادٌ. لمحَ الفُرصةَ تُواتِي، فانْقضَّ عليْها بلاَ تراخٍ. يُؤْمنُ أنَّ الفرصةَ قد لا تأْتي مرّتَيْن. وسِرُّ الفطنةِ ألاَّ تُحتاجَ الفرصةُ مرَّتَيْن. وإنْ أسعفهُ الخيالُ، صارت الأماني سهلةَ المنالِ. ماذا يَعْنيهِ ما يجْرِي في بغداد مادامَ هو الرَّابحُ في الختام ؟ ونزلَ إلى أبوابِ المدينةِ مرَّاتٍ وعادَ.. وأعْملَ الفِكْرَ، ونقَّبَ عنْ حيلةٍ أوْ سرٍّ. وجابرٌ ذكيٌّ وذكاؤُهُ وقّادٌ. إذَا أَكَدَّ ذهْنَهُ فهو لا ريبَ بالغٌ مرادَهُ..ولم يزلْ في تفكيرٍ حتَّى وجدَ التَّدْبيرَ. عندئذٍ أشرقَ وْجهُه بالسُّرورِ، وطلبَ بالعجلِ الدُّخولَ على الوزيرِ..

(خِلاَلَ كلامِ الحكواتي تُوضعُ قِطَعُ ديكورٍ تمثّلُ ديوانَ الوزيرِ. قاعةٌ فاخرةُ الرِّياشِ والأثاثِ. يظهر في الديوان الوزيرُ ومعه أحدُ أصحابه. إنّه عبدُ اللطيف أحدُ أمراء بغداد ذوي الغنى والنفوذ. الوزيرُ تجاوَزَ الأربعينَ، وهو بَدينٌ، وفي تقاطيعِ وجههِ لؤْمٌ قديمٌ ومُزْمِنٌ. مُنْقبضُ الأساريرِ، يَمُورُ(1) في عينيْهِ حقدٌ كظيمٌ.. يبْدُو شديدَ القلقِ والانفعالِ.. يجلسُ لحظةً، ثُمَّ ينهضُ بعصبيَّةٍ فيدورُ في أرجاءِ القاعةِ. وبحركةٍ لا إراديَّةٍ يمُدُّ شفَتَهُ السُّفلى، فيتناول شَعْرَةً مِنْ شاربِهِ يَقْضِمُها بأسْنانِهِ. ثُمَّ يتفُّ.. ومِنْ حينٍ لحينٍ يُخرجُ مِنْ جيْبِ صُدْريَّتِهِ عُلْبَةَ نُشوقٍ(2)، فيتناول بين إصْبعيْهِ قليلاً مِنْها يدُسُّه في فتْحَتَيْ أنْفِه، ويعْطسُ.. نراه يفعلُ ذلك مرَّتيْنِ على الأقلِّ قبْلَ أنْ يدخلَ عليْه الحارسُ. عبداللطيف هو الآخرُ لا يَقِلُّ عصبيَّةً عن الوزيرِ، لكنَّهُ يُحاولُ أنْ يتماسكَ في مقْعَده. يدْخُلُ الحارسُ ويقتربُ مِنَ الوزيرِ).

الحارس :سيّدي.. على البابِ واحدٌ مِنْ مماليكِكُمْ يطلبُ المثُول بيْنَ أيديكُمْ.

الوزير : ماذا يريدُ؟

الحارس : لَمْ يُفْصِحْ عَنْ قصْدِه، لكنَّه يُلِحُّ في مُقابلتِكُمْ على انْفِرادٍ.

الوزير : (**بحركةٍ ضجِرَةٍ**) دعْهُ ينْتَظِرُ.

الحارس : سمْعًا وطاعةً.

(**ينْسَحبُ مِنَ الدِّيوان**)

الوزير : (**وهو يدورُ قاضِمًا شاربَهُ بأسْنانِهِ**) والآنَ..

عبداللطيف : لنَعْترفْ أنَّهُمْ كسَبُوا نقطةً. لَمْ يتخيَّلْ أحدٌ أنَّ الخليفةَ سيتحرَّكُ بهذه السُّرْعةِ.

الوزير :(**بعُنْفٍ**) أمَّا أنا فقد تخيَّلْتُ. منذُ فترةٍ وتحرُّكاتُ أخيهِ عبدالله تزدادُ وتتَّسِعُ. هو الدِّماغُ الذي يُدَبِّرُ كُلَّ شيءٍ. اتِّصالاتٌ بكبارِ التُّجَّارِ. رسائلُ إلى الولاياتِ. اجتماعاتٌ سرِّيَّةٌ بالخليفةِ. (**يتحوَّلُ صوتُهُ صياحًا**) كان ينبغي أنْ نتوقَّعَ ضربةً مفاجئةً على رؤوسِنَا.

عبداللطيف : هَوَتْ الضربةُ قبْلَ أنْ نجد الفرصةَ لتوقُّعِهَا.

الوزير : كانتْ لدينا كُلُّ الفرصةِ، ولوْ أصغيْتُمْ إليَّ لَمَا فقَدْنا المُبادرةَ.

عبداللطيف : مَنْ كان يعلمُ أنَّ الأحداثَ ستجري بهذه السُّرْعةِ؟

الوزير : لا.. لنْ تأْتِيَ الآن لتقولَ لي مَنْ كان يَعْلَمُ. نَبَتَ الشَّعْرُ على لساني وأنا أستحثُّكُمْ. كان واضحًا أنَّهم يريدون تصْفِيتي وتشْتِيتَ الأمراءِ المؤيِّدينَ لي، وأنْتَ على رأْسِهِمْ. ذلك سبيلُهُمْ الوحيدُ كيْ ينفردُوا بالحُكْمِ ويُديروا الدَّفَّةَ على هواهُمْ. لا .. لا تَقُلْ لي مَنْ كان يعلم! الأوراقُ مكشوفةٌ حتَّى قبْلَ انفجارِ الأزْمةِ الأولى. ولوْلاَ تردُّدُكُمْ لابْتلعَهُمْ إبليسُ قبْلَ أَنْ يجدوا الوقتَ لتطْويقِنا.

عبداللّطيف : ليس سهلاً أن تطلب غزوًا أجنبيًّا دون تقديرٍ جيِّدٍ للموْقِفِ. أنْتَ تعرفُ ماذا يعني الجيشُ الغازي عنْدما ينتصرُ. إنَّهُ خرابٌ طائشٌ، قد تستحيلُ السَّيطرةُ عليْهِ.

الوزير : ولكنَّ الجيشَ الغازيَ يأْتِي ليَحْمِيَ مصالحنا ويُجَهِّزَ لنا كُرْسِيَّ السُّلطةِ. فماذا يهمُّنَا بعد ذلك!؟ بالتَّأكيد سيكونُ هناكَ خرابٌ. لنْ يدخلَ الجيشُ بالدُّفوفِ والغناءِ، ولنْ يُوَزِّعَ الوردَ والعطورَ. هذه حربٌ.. سيقتلونَ. ويُخرِّبون. طبْعا لنْ يبْقَى مِنْ ذُرِّيَّةِ الخليفةِ حَيٌّ، وستصبحُ قصورُهُ خرائبَ. كما لنْ يُوفِّروا المدينةَ. هي الأُخْرى سينْهبونَها. على أيِّ حالٍ هذه ضريبةُ الانْتصارِ. أمَّا نحنُ فماذا يُخيفُنَا؟ يأْتونَ ليدْعَمُوا لنا السُّلْطةَ. فهلْ نطلبُ أفْضلَ مِنْ ذلك !

عبد اللّطيف: المُهِمُّ.. كان لابُدَّ مِنْ دراسةِ الظروفِ المُحيطةِ بنا.

الوزير : ليست الظُّروفُ المحيطةُ بنا لُغْزًا مُسْتعصيًا. الصِّراعُ واضحُ الأبعاد. وأمامنا اخْتياران لا ثالثَ لهُمَا. إمَّا أنْ نقْبَلَ تَصْفيتَنا أوْ نطلبَ عونًا خارجيًّا يحْسِمُ لنا الصراعَ.

عبد اللطيف: أنْتَ نفسك تمهَّلْتَ، ووافقتَ على أنَّ الأمرَ يحتاجُ إلى اسْتعدادٍ.

الوزير : بالتَّأكيد.. كان ضروريًّا أنْ نضمنَ ولاءَ عددٍ مِنَ القوَّاد وأنْ نتَّخذَ بعْضَ الترتيباتِ. كيف نُغْريهِمْ بالغزْوِ إنْ لَمْ نضمنْ لهُمْ النَّصرَ هنا!

عبد اللطيف: على كُلِّ حالٍ.. لا فائدةَ الآنَ مِنْ تبادُلنا اللَّوْمَ. لقَدْ حزمْنَا الرَّأْيَ في النِّهاية. وأجْمعنا على أنْ تُبْعَثَ الرِّسالةُ.

الوزير :(**يتناولُ نُشُوقًا، ويعطِس**) نعمْ.. حزَمْنَا الرَّأْيَ عنْدما أفْلتَتْ مِنْ أيْدِينا المُبادرةُ.

(**يعطسُ مرَّاتٍ مُتلاحقةٍ.. ويسُودُ قليلٌ مِنَ الصَّمْتِ المتوتِّرِ**)

عبد اللطيف: قُلْ لي .. هل تعتقد أنَّهُمْ اكتشفوا خُطَّتنا أمْ هي مُجرَّدُ احتياطاتٍ وقائيَّةٍ؟

الوزير : مِنَ المؤكَّدِ أنَّهُمْ يرْتابون. عند عبد الله جهازٌ مِنَ العُملاء والمُخْبرين لا يُسْتهان به. ألَمْ تُلاحظْ أنَّ الفِرْقةَ التي استخدَمُوها لإغْلاقِ بغداد هي فرْقَةُ القصر التي يُشْرف عليْها عبدُ الله بنفْسِهِ. أيْ.. الفِرْقة التي ليْسَ لنا فيها أعوانٌ. ربَّمَا لا يعرفون الخُطَّةَ بتفاصيلها، ولكنْ مِنَ المؤكَّدِ أنَّهُمْ يرْتابون ويحْتاطون لكُلِّ احتمالٍ.

عبد اللطيف:إذا كانوا يعْرِفون حقًّا، فسيعجِّلون إذنْ بالصِّدام. وقدْ تكونُ تلك خُطْوتهمْ التَّالية.

الوزير : الصِّدام! لا..(**ينْشُقُ ويعْطسُ**)لنْ يُقامروا الآنَ. عبد الله دقيقٌ في الحسابِ. وهْوَ يعرفُ أنَّ النَّتائجَ غيْرُ مضْمونةٍ. (**لحْظة**) خطْوتُهُمْ التَّاليةُ مكشوفةٌ. سيُحاولون قبْلَ كُلِّ شيْءٍ الاتِّصالَ بحُكَّامِ الولاياتِ وضمانِ الإمْداداتِ(3). سيُقدِّمونَ كُلَّ التَّنازلاتِ التي يطلبُها الولاةُ. سيمْنحونَهُمْ الاستقلالَ إذا لزِمَ الأمْرُ مقابلَ أنْ يضْمنوا وُصولَ القُوّاتِ. أمَّا قبْلَ ذلك، فلَنْ يُقامِرُوا بالصِّدام. سيكون أمامنا الآنَ فتْرَةٌ مِنَ التَّرقُّبِ والهدوءِ المُحْقَنِ.

عبد اللطيف: ومع ذلك مِنَ المُفيد أنْ نتَّخذَ بعضَ الاحتياطاتِ. هناك دائمًا مُفاجآتٌ غيْرُ محسوبةٍ. ومَنْ يدري، قدْ تَسْتغلُّ العامَّةُ هذه الظُّروفَ، فتُشْعلَ نارَ الشَّغبِ. حينئذ لا أحدَ يعرفُ كيفَ يتحوَّلُ الموْقفُ.

الوزير : (**باحْتقارٍ**) العامَّة! ومَنْ يُبالي بالعامَّةِ؟ لا.. هؤلاءِ لا يُثيرونَ أيَّةَ مخاوفَ. يكْفِي أنْ تُلوِّحَ لهمْ بالعَصَا حتَّى يمَّحُوا، وتبْتَلعهُمْ ظلماتُ بيوتِهِمْ.

عبد اللطيف: وخطيبُ الجامعِ! أيَّ موْقفٍ سيتَّخذُ في رأْيك ! إذا شاءَ يستطيعُ أنْ يُهيِّجَ العامَّةَ وأنْ يلعبَ دوْرًا مؤثِّرًا. لا أكْتُمُكَ.. أنا لسْتُ شديدَ الثِّقةِ بهِ.

الوزير : لا تخَفْ.. أعْرِفُ خطيبَ الجامعِ أكْثرَ مِنْكَ. إنَّهُ دقيقُ النَّظرِ وبعيدٌ في حساباتهِ. لا يُورِّطُ نفسَهُ، ولا يمْشِي خُطْوةً إلاَّ إذا كان واثقا أنَّ خطَّ الرَّجْعةِ مأْمونٌ. ستكونُ خُطْبَةُ الجمعة أدقَّ مِنْ إبْرةِ الميزان. وسيخْتارُ كُلَّ كلمةٍ بحيْثُ لا يوحي بأيِّ انْحيازٍ.(**تعبيرُ ازْدراءٍ على وجْهِهِ**) لا.. كُلُّ هذه المسائلِ ثانويَّةٌ، ولا ينْبَغي أنْ نُضَيِّعَ وقتنا فيها. أمامنا فترةٌ قصيرةٌ مِنَ الهدوءِ. لكنَّنَا في سباقٍ مع الوقت. لوْ نجحوا في اتِّصالاتِهِمْ قبْلَنا، فلنْ تكونَ السُّيوفُ رحيمةً. سيقْطعون رؤوسَنا واحدًا بعْدَ الآخر وسيُعَلِّقونها في ساحاتِ بغدادَ كمشاعلِ النَّصْرِ. أتَسْمعُ! رأْسي، ورأْسُكَ، ورؤوسُ الآخرين.. ستُعلَّقُ في السَّاحاتِ،

والدَّمُ يقْطُرُ منْهَا على وجوهِ الرَّاقصينَ حوْلَهَا. إنَّنا في سباقٍ مع الوقْتِ. والمبادرةُ في أيديهِمْ. هذا هو وضْعُنَا.

عبد اللطيف: وضْعٌ دقيقٌ تَحُفُّهُ المخاطرُ. كلُّ شيْءٍ مرْهونٌ بالرِّسالةِ. ولكنْ..

الوزير :(**مقاطِعًا بحِدَّةٍ**) دعْنَا مِنْ هذه الـ"لَكِن". إذا لَمْ تخرُجْ الرِّسالةُ مِنْ بغداد فقُلْ علينا جميعًا السَّلام. قضيَّةُ حياةٍ أوْ موْتٍ. ينْبَغي أنْ تنفَّذَ الخُطَّةُ مهْمَا كانَ الثَّمنُ. لمْ يَعُدْ مُهِمًّا. سنقْبَلُ كُلَّ المخاطِرِ كيْ تخرجَ هذه الرِّسالةُ مِنْ بغداد.

سعد الله ونوس - مغامرة رأس المملوك جابر

الأعمال الكاملة .دار الآداب بيروت 2004 .**صص**268–273

الشرح

(1) **يَمُورُ** : مضارع الفعل المجرّد الثلاثي الأجوف مارَ يَمورُ مَوْراً إذا جعل يَذْهَبُ ويجيء ويَتَردّد.

(2) **نشوق** : النَّشْقُ: صَبّ سَعوط في الأَنف. ابن سيده : النَّشُوق سَعُوط يجعل أو يُصَبّ في المُنْخُرين.

(3) **إمدادات** : جمع مفرده إمداد .اسم متعلق بالفعل أمدّ يمدّ إمدادا ويقال : أَمْدَدْنا فلاناً بجيش. قال الله تعالى: أَن يمُدَّكم رَبُّكُمْ بخَمْسَةِ آلاف. وقال: وأَمْدَدْناكم بأَموال وبنين، فالمَدَدُ ما أَمْدَدْتَ به قومَك في حرْب أَو غير ذلك من طعام أَو أَعوان. الأَمداد: جمع مَدَد وهم الأَعوان والأَنصار الذين كانوا يَمُدُّون المسلمين في الجهاد.. وكل ما أَعنت به قوماً في حرب أَو غيره، فهو مادَّة لهم.

الفهم والتّحليل

الإشارات الرّكحيّة

1–ما هي المظاهر الجسميّة التي ألحّ عليها الكاتبُ في التعريف بشخصيّة الوزير ؟ وماذا يقصد من إخراجه على هذه الصورة ؟

2–حدّد نوع الحركات التي يأتيها الوزيرُ وتواتَرها ثم قدّر أثرها في المتفرّج وصلتَها بما يكشفه الحوارُ من سمات هذه الشّخصيّة.

الحوار

3–طريقتان يُطوِّرُ بهما الحوارُ الحبكةَ المسرحيّة هما :

أ– مصاحبة الفعل الذي يدور فوق الرّكح.

ب– ورواية الفعل الذي يدور بعيدا عن الرّكح.

هات قرائن تؤكّد اعتماد الكاتب الطريقتين.

4– يبدو أنّ لغة الحوار لا تتناسب والفترة التاريخية المقصودة .استخرج عباراتٍ وكلمات تؤيّد ذلك وبيّن قصدَ الكاتب من هذا الاستعمال وأثرَه في نفوس الزبائن.

5–فيم تتمثّل العقدةُ في هذا النصّ؟ وما الحلّ الأوّلي الذي ارتآه لها الكاتب؟ وما مقصده من ذلك ؟

الشّخصيّات

6– قارن شخصيةَ جابر بشخصية الوزير .هل في تقديمهما ما يوحي بمستقبل الأحداث؟

7– في نهاية النصّ السابق وبداية هذا النصّ ينمّ حديثُ الحكواتي عن تعاطف الراوي مع المملوك جابر. استخلصْ من الأساليب اللغوية والبلاغية ما يدعم ذلك. هل كان له أثر في نفوس الزبائن؟

القضايا

8–جاء الحديث عن المملوك جابر على لسان الحكواتي بينما قدّمتْ الإشاراتُ الركحية الوزيرَ. هل تجد مبرّرا فنيا أو/و مضمونيا لهذا الاختيار ؟

9–ماهي المواضيع التي تطرّق إليها المتحاوران؟

النّقاش

- يعرف الوزيرُ عواقب الغزو الأجنبيّ على البلاد والعبادِ، ومع ذلك هو مقدم عليه. ما رأيك في هذا السائس؟
- هل ترى العلاقةَ بين الوزير والمملوك جابر مناسبةً لخطة الوزير في الخلافة العبّاسيّة ؟ أيّد جوابك بقرائن من النّصّ ومن المراجع التاريخيّة.

بمناسبة هذا النصّ

لغة	**التّعبير عن التّخيير** الوزير: إمّا أن نَقبلَ تَصْفيَتَنَا أَوْ نطلب عَوْنا خارجيًّا...منْ مَعَاني "إِمَّا" التَّخييرُ.وفي هذه الصورة تتكرّرُ إما : "إمَّا أن تُعَذبَ وإمَّا أنْ تتّخذَ فيهمْ حُسْنا" الكهف/الآية 86 قال ابن هشام في مغني اللبيب (ج1 ص 60) : "وقَدْ يُسْتغْنَى عَنْ إمّا الثانية بذكِر مَا يُغْنِي عَنْهَا" فتُعَوَّضُ بِـ "أو" أو بِإلاَّ " إِمَّا أنْ تتكلَّمَ بخيْرٍ وإلاَّ فاسْكتْ".
كتابة	اكتب نصّا في بناء النصّ المسرحي تبيّن فيه التناوبَ بين السرد والحوار والتداولَ بين المحكِيّ والمرئيّ وادعمه بأمثلة من المسرحية.
تذكير	**في الحبكة المسرحية** * من المسرحيّات ما يقوم على التّرابط السببيّ بين الحلول والمشاكل فيكون في حلّ مشكلةٍ ما مشكلةٌ جديدة وهكذا... ومن هذا التّرابط تتشكّل حبكةُ المسرحيّة التي هي عبارة عن أحداث متداخلة في مسار مواجهةٍ وصراعٍ لتَعارضِ رغبات الشخصيات وتَباعُدِ مواقفها وتَباينِ مشاريعها.. **أقوال الشّخصية** * تُعْلَم حقيقةُ الشّخصية في النّصّ المسرحيّ من أقوالها فتكشفُ ، من مشهد إلى آخر، صفاتها ومواقفَها وتصوّراتِها... ويظهر دورُها في تطوير الفعل وقدرتها على الإقناع والتأثير وتُعْرَف من أقوالها مرتبتُها الاجتماعية وَقيمُها... **من وظائف الحوار المسرحيّ** الحوار هو الأداة المسرحيّة الأساسيّة. يتّصف، عادة، بالتّركيز والإيجاز، ويُفْصِحُ عن الطبائع ويوضّحُ المواقف.

تذكير	وللحوار وظائفُ منها : – تقديم الحدث والشّخصيّات وملامحها وتطلّعاتها. – الإيماء إلى الدوافع والرّغبات. – سرد وقائعَ مَضَت تفسّر ما يحدث في الحاضر . – الكشف عن ذات الشخصيّة وباطنها في تدرّج . – الإخبار عن منزلة الشخصيّة وأفكارها وعواطفها. – الإبانة عن علاقة الشخصيّة بغيرها من الشخصيّات. أيّ الوظائف أدّاها الحوار في هذا النّص؟
مقارنة	* ما الفرق بين تقديم القصّاص للشخصيّة القصصيّة وتقديم المسرحيّ للشخصيّة المسرحيّة ؟
تقاطع الموادّ	* إيت من درسك الفلسفي بنصٍّ لميكيافيلي ينطبق على حالة الوزير ويؤكّد مقولة :"الغاية تبرّر الوسيلة".

تنوير

فنّ المسرح

1– التّعبير الجسديّ في المسرح

إنّ حركات الجسد تستطيع أنْ تكشف حدث المسرحيّة وتجلُو سمات الشّخصيّة الخارجيّة والداخليّة، بل تستطيع أنْ تُرتِّب ظهورَها بشكل منسّق يُلائم عناصر الموضوع ويتكيَّف معه. ومع ذلك، فإنّ التقليد المسرحي الكلاسيكي كان يعتبرها أداةً بدائيّة تخدم الكلمة ويرفض اعتبارها تعبيرا مستقلاً يضمن بزوغ المعاني.

إنّ الحركة تعدُّ إجراء إبداعيّا، يتّجه نحو تقطيع الوحدات اللغويّة النّصية، لتبثّ نصا حركيّا يمكن أنْ يخضع بدوره لتقطيع دلالاته واستخلاص سماته الخاصّة. وكما لا يخفى علينا، فإنّ المتفرج يتّجه إلى تفكيك المتواليات الحركيّة، لا ليضبط طرقها الحركيّة المتعدّدة، ولا ليقف عند تداخلاتها وتمفصلاتها، بل لَيَجْلُوَ عالم الشخصيات الخياليّ ويفهم ظواهره المختلفة.

وقد يضحّي المتفرّج العادي بعمليّة تحليل تركيبات الحركة المختلفة لأنّه لا يتذوّق الخطاب الذي تشكّله، ولا يفهم أنّ التّعبير الجسديّ هو موضوع خطابات متعدّدة، كما يلتفت إلى كفاءة الممثّل الجسديّة التي تنتهج أسلوبا ظاهرا يبعد الحركة عن العشوائيّة.

نوال بن إبراهيم–ديناميّة التلقّي لدى المخرج والممثّل/عالم الفكر الكويت المجلد 25العدد سبتمبر 1996 ص 88

2– العمل والحركة

العمل أقوى دلالة من القول . هذه حقيقة مفروغ منها، لكنَّ كلمة (العمل) فيما يختصّ بالمسرح قد أسيء فهمُها. حقا إنّ المسرحية من غير عمل لا يمكن أن تتصوّر، بل فيها تناقض، لأنّ المسرحيّة كما عرفت (قصّة تُمثّلُ أو شيءٌ يُعمل)، والمسرحيّة التي تتخلّلها فتراتٌ طويلة من غير عمل مملّة، وغير تمثيليّة. بيدَ أنّ هذا لا يعني سلسلة غير منقطعة من الحركات . فالعمل لا يعني بالضرورة – كما يزعم بعضُ أصحاب النظريّات المسرحيّة – حركة، فقد يكون السكونُ التام غنيا بالرّوح المسرحيّة التمثيليّة، بينما تكون الحركة في أغلب الأحيان خالية من تلك الروح.

عمر الدّسوقي–المسرحيــة/دار الفكر العربي د. ت. ص410

3-الفرق بين المسرحيّة والفنّ المسرحي

يمكن إدراكُ الفرق بين المسرحيّة والفنّ المسرحي بوجه عام. فالمسرحيّة - سواء استغرقت خمس دقائق أو خمس ساعات- هي شكل معيَّن من أشكال الفنّ المسرحي. وقد لا تتضمّن المسرحيّة الحبكة والشخصيّة والمكان والحوار،ومع ذلك فإنّه يظلّ لدينا شكل من أشكال الفنّ المسرحي، شريطة أن تتوفّر فيه عناصرُ التمثيل والتشخيص والفعل. أمّا عندما نتكلّم عن الفنّ المسرحي بوجه عام، فإنّنا نعني جميع ما أنتجه الإنسانُ من مختلف أنواع المسرحيّات على مدى تاريخه المسطور، وعندما نستعمل الصفة "مسرحي" أو "درامي" فإنّنا نعني الاستعمال الحقيقي لهذا الاصطلاح، وليس التطبيق المجازي غير الدقيق. فالمسرحيّة، في مدلولها العام، هي أنموذج أدبي أو شكل فني يتطلَّب، لكي يُحدث تأثيره الكاملَ، اشتراكَ عدد كبير من العناصر غير الأدبيّة. وهذه العناصر اللازمة هي الممثِّلون، والملابس، والمكان، وربط هذه العناصر بعضها ببعض وهو ما يعرف بالتوجيهات أو الإشارات الرّكحية.

ميليت وبنتلي-فنّ المسرحيّة/ دار الثقافة بيروت. 1966. ص 22

4- شخصيّة الممثّل

ليس من الصّعب أن نميّز بين فئتيْن من الممثّلين: فئة يُخضعُ أفرادها شخصيّاتهم للأدوار التي "يقومون" بها، وفئة لا يفعل أفرادُها أكثر من استغلال شخصيّاتهم. ويحتاج التّمثيل الحقيقي، من غير شكّ، إلى شخصيّة من الفئة الأولى، وإنْ كان تاريخ المسرح مكتظًّا بالأمثلة على الممثّلين (وإن كانت الممثّلات أكثر في هذا المجال) ذوي الشخصيّات الجذّابة، إلى حدٍّ استطاعوا معه أن يساهموا مساهمة كبيرة من رصيدهم الشّخصي دون أن يحتاجوا إلى التّمثيل.

ميليت وبنتلي-فنّ المسرحيّة/ دار الثقافة بيروت. 1966. ص 23

5-النّصّ المفتوح

الممثّل في اتّصاله العميق بهذا النصّ يعيد صياغته ، ويفجِّر دلالاتِه وأشكالَه ومعانيه.لكنَّ هذا النصّ ليس بريئا، بوصفه فضاء مفتوحا على نصوص سابقة ولاحقة (عملية التناص)، يترك هامشا لفعالية الارتجال، يفرض نفسه على المخرج ببنيته المفتوحة، ويقدِّم تساؤلات واقتراحات أكثر مما يؤكّد حقائق مطلقة. لذلك لا يقول الحقيقة بل يحاكي العالم بالواقع عبر آليات التشابه والاختلاف وغالبًا ما يتضمن نصّ الحوار ونصّ الإرشادات الإخراجية. وهذه هي ميزة النصّ المسرحيّ المفتوح لأنه نصّ مرن ومفتوح على احتمالات إخراجية عندما يتوفر لهُ مخرجٌ مبدع، وأهميته أنَّه لا يكتمل إلاّ بالإخراج.

عبد الناصر حسو-النصّ المسرحي بين الكتابة والإخراج-(أنترنات)

من آراء الكاتب

تأصيل المسرح

لم تخطر ببالي أبدا مسألة تأصيل المسرح عبر استلهام حكاية من الموروث الشعبي أو التاريخي. فقد كان لديّ منذ البدء الوعيُ بأنّ استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي لا يكفي بحدّ ذاته لتأصيل المسرح. لماذا ؟ أوّلا : لأنّ المسرح منذ نشأته كان يعتمد على حكايات سابقة. المسرح الإغريقي اعتمد على تراث الحكايات الموجودة في "الإلياذة" و"الأوديسة" وعلى تراث الأساطير التي كانت شائعة زمنا طويلا قبل نشأة المسرح. وكذلك فعل الكتّاب اللاّحقون منذ القباني، وحتى توفيق الحكيم. فمعظمُ مسرحيّات الحكيم مستمدّة من الحكايات الشعبيّة أو التراث أو التاريخ أو الأساطير. إنّ استلهام حكاية من التراث أو من التاريخ العربيّ لا يكفي لإبداع مسرحيّة عربيّة الهويّة وأصيلة.

سعد اللّه ونّوس .الأعمال الكاملة مج 3 صص99-100

النّصّ عدد 6

التّدبير جاهز يا مَولاي

التّمهيد

الشخصيات	التقديم	الإطار
* الحكواتي، الزبائن * المملوك جابر، الوزير	هناك عوامل كثيرة ومتنوّعة تساعد على نموّ أحداث المسرحيّة منها أن يقفز حدثٌ غيرُ منتظر وسط الحركة العاصفة فيغيّر مسار الحكاية كلّها. هذا ما فعله جابر عندما أعلن للوزير عن حيلته.	* الزّماني : الليل * المكاني : المقهى

جابر : التّدبيرُ جاهزٌ يا مولاي.

الوزير : (**لشدّةِ انفعاله، يتناولُ نُشُوقَهُ أيْضا..**) هاتِ ما لديْكَ بالعَجَلِ إنْ كانَ ما تقُولُهُ صَحيحًا.

جابر : (**بابتسامَةٍ خبيثة**) إنْ كانَ ما أقُولهُ صحيحًا ؟ !

الوزير : فسأُجْزِلُ(1) لك العطاءَ.

جابر : لا أبْتغي إلاَّ مرْضاةَ سيِّدي، إلاَّ أنِّي أجدُ نفْسِي ضعيفًا أمامَ كرمِهِ.

الوزير : لا تُساوِمْ. سأعْطِيكَ ما تُريدُ.

جابر : أيَمُنُّ على عبْدِهِ بمركزٍ يرفعهُ مِنْ ضعَتِه ؟

الوزير : أُعْطيكَ ما تُريدُ لوْ بلغتْ رسالتِي.

جابر : ويُكْرمني فيُزوِّجَني زُمُرُّدَ خادمةَ سيِّدتي شمْس النَّهار ؟

الوزير : (**نافدَ الصَّبر**) هي لك.. وفوقها مالٌ كثيرٌ. ولكنْ أَرِنا أوَّلا تدبيرَكَ.

جابر : (**ينْحني مُقتربًا من الوزير.. لهجةٌ بطيئةٌ مع تشديدٍ على الكلماتِ**) إنِّي أَهبُكَ رأْسِي يا مَوْلاي.

الوزير : تهبُني رأْسكَ؟ وماذا تُريدني أَنْ أفعلَ برأسِك! مرَّة أخرى أحذِّرك أيُّها المملوك. إن كنت تعبث فسأجعل من جلدك طبلاً ودربكةً.

جابر : لوْ لمْ يكن رأسي نافعا ما قدَّمْته لمولاي..

الوزير : وما نفْعُه لي؟

جابر : راقبتُ الحرّاسَ ساعاتٍ طويلةً يا مولاي. رأيتُهم كيْف يُفتّشون، وكيْف تتغلغلُ أصابعهُمْ كالثّعابين في كُلِّ شيءٍ. يُمزّقون الثّيابَ. يُقطّعون الأحذيةَ. يُؤْلمون النَّاس وهُمْ يغْرسون أظافرَهُمْ في كلِّ بُقْعة مِنْ أجسادِهِمْ. البُطون، والظّهور.. وأحيانا ما

بَيْن الأفخاذ.. ولكنَّ أحدًا مِنْهُمْ لمْ يَخْطر ببالِه أَنْ يُفتّش تحْتَ شعْرِ الرأس.

الوزير : (**ببلاهةٍ**) وماذا سَيَجدون تحْتَ شَعْرِ الرأْس سِوى القَملِ والبَراغيث؟

جابر : قدْ يجدون الرِّسالةَ الّتي يُفتِّشون عنْهَا يا مولاي.

الوزير : (**مُنْدهشا.. تتوقّفُ يدُه التي تبْحَثُ عنْ بعْضِ النُّشوق..**) الرِّسالة! (**لحظةٌ تلْتَقي فيها العيونُ وهْي تَبْرق**) أتعْني !

جابر : نعمْ يا مولاي.. (**يلتفِتُ حوْلَهُ بحذرٍ**) أرْجُو ألاَّ تكون حوْلَنا آذانٌ فضوليّةٌ.

الوزير : مَنْ يجرؤ على الاقْترابِ مِنَ الدِّيوان.

جابر : إذنْ إليْكُم التّدبيرَ.. نُنادي الحلاّقَ، فيحْلِقُ شَعْرِي . وعنْدما يُصْبح حِلْدُ الرَّأس ناعمًا كخدِّ جاريةٍ جميلةٍ يكتُبُ سيّدُنا الوزيرُ رسالتَهُ عليْهِ. ثُمَّ ننْتظر حتَّى ينْمُوَ الشَّعْرُ ويَطول، فأخْرُج مِنْ بغداد بِسلامٍ. (**يلْهَثُ الوزير مُنْفعلاً.. يَضَعُ النُّشوق في أَنْفه.. ولشدَّةِ انفعالِهِ لا يعْطس. فيُصْبح وجْهُه كالقِناعِ المدْعُوك**(2). **تثُور همْهَمَةٌ، وتعليقاتٌ بيْن الزبائن..**)

زبون1 : يحْرِزْ دِينَك..

زبون 2 : مِنْ أَيْنَ وجدها؟

زبون 3 : الله يحْميه!يا عيني عليه! ماهذه الفطْنة!

زبون 1 : إيْ هِيك تكون الرّجالُ. مِثْلُهُ يستطيعُ أَنْ يلْعَب بدولةٍ.

زبون 2 : ابْن زمانه.. قلْتُ لكُمْ مُنْذ رأيْتُه أَوَّلَ مرَّة، هذا ابْنُ زمانه.

الوزير : (**يحاولُ التّخلُّص مِنْ انفعاله**) انْتظر.. انْتظر.. نَحْلِقُ شَعْرَ رأْسِك أَوَّلاً...

جابر : إيْ نعمْ.

الوزير : ثُمَّ نكتبُ الرِّسالةَ عليْهِ.

جابر : أَيْ نعمْ

الوزير : ونَنْتظرُ حتَّى يكْتَسي الرّأْس مَرّةً أخرى بالشَّعْرَ وتخْتَفي تحْتَ سوادِهِ الكلماتُ.

جابر : أيْ نعمْ..

(**يُحمْلِقُ الوزيرُ فيه بعينيْنِ مُنْدهشتيْنِ وكأنَّ ذُهولاً قدْ ألمَّ بهِ. فجْأةً يَعْطسُ بشدّةٍ**)

زبون 3 : يبدو الوزيرُ وكأنَّهُ لا يُصدِّق.

زبون 2 : أَجْزِلْ له العطاءَ إذنْ.

زبون 1 : فكرةٌ تُساوي كنْزًا.

الوزير : (**مُقتربًا مِنْ جابر وفي وجهِهِ خلْفَ الذُّهولِ حنانٌ**) وَاللهِ وجَدْتَها أيّها المملوكُ.

جابر : (**بنظْرَةٍ ذاتِ معْنَى**) لعلَّ مولاي لاَ يندَمُ علي وُعودِهِ ما دامَ قَدْ أعجبَهُ تدبيرُ مملوكِهِ.

الوزير : (**عيناهُ سارحتان، يَخْفقُ فيهمَا فرحٌ وتشَفٍّ**)لا تخفْ..الوعودُ محْفوظَةٌ.

(**بَعْدَ أنْ يُلْقِي بإهْمالٍ هذه العبارةَ ،يدُور في أرجاءِ القاعةِ وكأنّهُ يُتابعُ عينيْهِ**

السَّارحتيْن)

زبون 3 : مُنْذُ قليلٍ كان يبْدُو كفأْرٍ في مِصْيدةٍ.

زبون2 : بعْدَ تدبيرِ جابر تغيَّرَ الحالُ.

الوزير : كسَبُوا نُقْطةً ..رُبَّما ..ولكنْ ها أنذا أَكْسِبُ الجوْلَةَ .تسلَّمْنا المُبادَرةَ منْهُمْ، وإنِّي أُمْسك المُنْتصِرَ وأخاهُ في قبْضَتي ..سأَعْصرُهُمَا .سأَعْصرُهُمَا.. (**يَشُدُّ قبْضتَهُ**) حتَّى يُصْبِحا عجينًا فاسدًا. ستكونُ المفاجأةُ كبيرةً هذا المساء. لكنْ أصبحَ الحذرُ ضروريًّا لنُتابع الخُطَّةَ ولْنَتحسَّسْ جيّدًا مواطئَ أقدامِنا.

جابر : (**مُتعجّلاً**) هلْ يأمُرُ مولاي بالبَدْءِ. كلَّمَا أَسْرَعنا كان ذلك أَفْضَلَ.

الوزير : (**ينْتَبهُ مِنْ شُروده**) حقًّا.. ينْبغي ألاَّ نُضيِّعَ دقيقةً واحدةً .إنَّنَا في سِباقٍ معَ الوَقْتِ ..(**يقفُ قُبالتَهُ ويَنْظُرُ إليْهِ بإعجابٍ وفرحٍ، ثُمَّ يمُدُّ يدَهُ إلى رأْسِهِ، ويعْبَثُ في شَعْرِهِ بحركةٍ غريبةٍ**) سيكونُ لتدبيرِكَ شأْنٌ في المستقبلِ أيّها المَلِكُ جابر.

جابر : ما يَهُمُّني هو أنْ يكونَ مولاي راضيًا وأنْ يشْمَلني عَطْفُه وكرمُهُ.

الوزير : (باسمًا) خَلْفَ جَميلِ المقالِ أنْتَ لَجُوجٌ (3). كأنّكَ تشُكُّ في عهودي !

جابر : مَعاذَ الله !

الوزير : قلتُ لكَ.. عندما تَبْلُغُ الرِّسالةُ نُعْطيكَ مِنَ المراكزِ ما تُريدُ وفي بغداد ستَنْتظرُكَ المرأةُ التي تشْتَهي وَكُومٌ مِنَ المالِ.

جابر : أمدَّ الله في عُمُرِ مولاي وجعلَ أيّامَهُ موْصولةً بالظَّفرِ والمَسرَّةِ..

الوزير : والآن ..إليْنا بالحلاَّقِ..

جابر : أجلْ إليْنَا بالحلاَّقِ ولْيَحْمِلْ مِنَ الأمْواسِ أحدَّهَا.

(يخْفُتُ الضَّوْءُ في القاعةِ، بيْنَما يشْتدُّ على الكُرْسيِّ الذي يجلسُ عليها الحكواتي، يتمُّ المنْظَرُ على شكْلٍ تمثيليٍّ إيمائيٍّ وطقْسِيٍّ، فالحركاتُ ذاتُ إيقاعٍ بطيءٍ يزيدُهَا صمْتُ الممثِّلين ثِقْلاً حتَّى لتُصْبحَ شبيهةً بطقوسٍ غامضةٍ وَسحريّةٍ).

سعد اللّه ونّوس – مغامرة رأس المملوك جابر

الأعمال الكاملة دار الآداب بيروت 2004.صص276–279

الشرح

(1)**أُجْزِلُ** : مضارع الفعل المزيد أجْزَلَ أي أكْثَر.

(2) **المَدْعوك** : صفة متعلّقة بالفعل دعَك يدْعَكُ دَعْكًا الثوبَ باللبس: أَلانَ خُشُنَتَه.

(3) **لَجُوجٌ** : صيغة مبالغة متعلّقة بالفعل لجَّ يلِجُّ ويلَجُّ في الأمر لجًا ولجاجًا ولجَاجَةً: تمادى عليه وأَبَى أَن يَنْصَرِفَ عنه.

الفهم والتحليل

الحوار

1–انبنى الحوارُ بين الشخصيّتين على طريقة الاستجواب . ما العلامات الدّالة على ذلك ؟ وما الّذي دعا إلى مثل هذا البناء ؟

2–ما هو رهان هذا الحوار ؟ وما العوامل التي ساعدت على تحقيقه؟

3–كيف ساهم جمهور الزّبائن في تنمية الحوار ؟ وما قيمة الجدل الذي أقامه الكاتب بين الرّكحين؟

4- ماهي مظاهر التّنامي في الحوار الدائر بين الوزير ومملوكه جابر ؟ وما الغاية التي يرمي إليها هذا التنامي؟

5–في الحوار مخاطَبات مختصرة جدّا. ما الذي دعا الكاتب إليها ؟

6–لم ترد في الحوار مخاطبات دالة على الصّدام. ما سبب ذلك ؟

7–ما أساليب التشويق في النّصّ؟ وهل كانت في مستوى انتظارات جمهور الزبائن ؟

الشّخصيّات

8– ما هي مميّزات كلّ من شخصيّة الوزير وشخصيّة المملوك "جابر" ؟

9–استخرج من النّصّ قرائن تبيّن بها التفاوتَ بين منزلتي الشّخصيّتين.

10–أبرز الجانب الكوميدي في شخصيّة جابر ثم بيّن أثره في شخصيّة الوزير.

الإشارات الرّكحيّة

11–ماهي المعلومات التي قدّمتها الإشاراتُ الرّكحية؟ وبِمَنْ تعلّقت أكثر؟ وبأيّ جانب من جوانب الشّخصيّة المسرحيّة ؟

12–ميّز الإشاراتِ الرّكحية التي تفيد القارئ من التي تفيد المخرج .

القضايا

13–بِمَ تُفسّر إعجاب الزبائن بالمملوك جابر ؟

14– هل ما يطمح إليه جابر يبرّر مغامرته ؟

النّقاش

- قد تختلف المواقف من شخصية المملوك جابر بحسب وِجهات النظر. ما موقفك منه؟ وبمَ تبرّر هذا الموقف؟
- قد يكون إقحامُ الزبائن في المسرحية وسيلةً لربط التاريخ بالزمن .ما رأيك ؟

بمناسبة هذاالنّصّ

لغة	*المصدر الميميّ جابر: لا أَبتغي إلاّ مَرْضاةَ سيّدي مرضَاة مصدر متعلّق بفعل رَضِيَ ، وزنُهُ مَفْعَلَةٌ. يُسمّى هذا المصدر مصدرًا ميميًّا وهو مصدر مبدوءٌ بِميمٍ زائدةٍ وله معنى المصدر الأصلي .(رِضًى) يصاغ المصدر الميمي من الفعل الثلاثي على وزن مَفْعَل إلاَّ إذا كانتْ فاءُ الفعل حرفَ علَّة فيُصاغ على وزْن مَفْعِل (مَوْقِعٌ)، وقد تُزاد على المصدر الميمي تاءٌ مربوطة (مَرْضاةٌ–مَوْعِظَةٌ)

لغة	***من معاني الزيادة في الفعل** جابر: راقبتُ الحراس ساعات طويلة يا مولاي .رأيتهم كيف يُفَتِّشُون وكيف تَتَغَلْغَلُ أصابعهم في كلّ شيءٍ. يُمَزِّقون الثياب. يُقطِّعون الأحذيةَ... الأفعال المسطّرة مزيدة بعُنْصر واحد هو تضْعيف عيْن الفعل.وتُفيد الزيادة فيها المبالغة في القيام بالفعل. ***من أساليب الدّعاء** الوزير : (باسما) خَلْفَ جميل المقالِ أنتَ لَجُوج كأنّك تشكّ في عهودي ! جابر : معَاذَ الله! مَعَاذَ: مصدر ميميّ متعلّق بفعل عَاذَ يَعُوذُ عَوْذًا وعِيَاذًا أي لاذَ بِهِ ولَجَأَ إليه واعتصمَ بِهِ. وَرَدَ هذا المصدَرُ منصُوبًا وأفادَ الدّعاءَ فكأنّه قال أَعُوذُ بالله معَاذًا وفي التنزيل: "مَعَاذَ الله أن نأخُذَ إلاّ منْ وَجَدْنَا مَتَاعَنَا عِنْدَهُ". يوسف/79 وللتعبير عن المعنى ذاته يسْتَعمِل العربُ : معاذَةَ اللهِ!ومعاذ وجهِ الله! ومعاذَة وجْه اللهِ ! * من صيغ الاستفهام : * يقول جابر :"إن كان ما أقوله صحيحا ؟" "ويكرمني فيزوّجني... ؟" ويقول الوزير : "تَهَبُني رأسك ؟" – هذه صيغ استفهاميّة ولكنها لا تفيد الاستفهام . لماذا ؟
كتابة	اكتب نصا تبيّن فيه بالأمثلة الوسائلَ التي اعتمدها الكاتب في نموّ الحركة المسرحية
تذكير	**المحاورة** ميّز النقّادُ بين المحاورة (Dialogue) وهي القائمة بين طرفين أو أكثر وبين "الحوار الباطني" (Monologue) وهو الذي يقوم على خطاب إفرادي لا ينتظر من ورائه المتلفّظُ جواباعلى عكس "الديالوغ" القائم أساسا على تبادل الكلام. "الوحدة الدنيا القائمة على هذا النوع من الخطاب مزدوجة بالضرورة إذْ لا بدَّ فيها من كلام وردّ على الكلام، أي هي فعل وردّ فعل. لذلك غالبا ما يعتبر هذا النوعُ من المحاورة التجسيدَ الأمثلَ للخطاب المسرحي، وهو ما يجعل البحثَ في منطق تبادل الردود (Les répliques) ونسقه مسلكا هاما للوقوف على أسس التواصل القائمة بين شخصيات المسرحية وبينها وبين المتلقي وعلى ميزاتِ النزاع القائم في المسرحية وطبيعة القوى المتواجهة فيها. عن محمد المديوني –المسرحية العربية المعاصرة /دروس مخطوط **الإشارات الركحيّة والحوار** يسعى النصّ المسرحيّ، بالإشاراتِ والحوارِ، إلى بناء مشاهدَ بطريقة تقرّبها إلى ذهن القارئ وفهمِه من ناحية وتضمَنُ استيعابَ الممثّل للشخصيّة فيتيسّر عملُه من ناحية أخرى.
معجم	* ما الفرق بين : الحوار - المحادثة - الاستجواب - النقاش - العرض الشفوي - الخطبة ؟

تنوير

فنّ المسرح

1- الشخصيّة الواقعيّة

يختلف الواقعيُّ عن الرومانسي والكلاسيكيّ اختلافا بَيِّنا في تصويره للشخصيّات. فالشخصيّاتُ عنده أكثر تعقيدا ممّا كانت عليه في المسرحيّات القديمة، وهي مؤلَّفة من عدد كبير من النّوازع المختلفة والمتناقضة، وغالبا ما تفشل في تحقيق الانسجام الذي كانت تمتاز به شخصيّاتُ المسرحيّة الكلاسيكيّة. وتختصّ المسرحيّة الواقعيّةُ بنظرتها إلى الشّخصيّة على أنّها وليدةُ صراع لا ينتهي.

ميليت وبنتلي-فن المسرحية /دار الثقافة .بيروت. 1966 ص 336

2- خيال الظّل فلسفة حياة

ولست أدري لماذا أغفل الباحثونَ في فنّ التصوير العربي أو الإسلامي هذه الرّسومَ الخاصّة بخيال الظلّ، والتي كانت تَعتمدُ بصورة عمليّة على معرفة كبيرة بالضوء والبصر، ومدى قدرة الأجسام على التظْليل، ودرجات استيعابها للضوء، ومظاهر الألوان التي تنفذ منها. وَحسْبِي أن أشير هنا إلى أنّ ازدواج التمثيل المباشر وغير المباشر، إنّما كان ترجمةً صحيحة لفلسفة الحياة التي غلبت على العرب والمسلمين حقبة طويلة من الدّهر. فليس يكفي أن يقال اصطناعُ الخيال يدلّ على كراهة للتشخيص الإنساني، ذلك لأنّ ارتباط العلّة بالمعلول وعلاقة الفعل بالفاعل والحركة بالمحرّك يقصد إلى معنى كبير في حياة المسلمين.

عبدالحميد يونس-مجلة العربي العدد 19 حزيران 1960

3-من خصائص المسرح الملحميّ

إنّ التحوُّلَ المباشر من العَرْض إلى الشَّرح والتعليقِ هو من أهمّ خصائص المسرح الملحميّ. وهو مازال أحدَ العناصر المعترف بها بسهولة في التطبيق على كل شارع.إنّ المطبق يستطيع أن يتجاوز حدود المحاكاة كلمّا شعر بذلك الدافع بغية أن يقدِّم توضيحات (لما يريد فعله).ففي المسرح الملحمي تقوم الجوقةُ والمبرزات الوثائقية ومخاطبةُ الممثلين للجمهور مباشرة بعملية التَّوضيحات هذه أساسا.

نظرية المسرح الحديث -تقديم وتحرير إريك بينتلي -ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت العراق 1975 ص 83

4-المسرح الملحمي مسرح فني

والحقّ أنّ المسرح الملحمي هو مسرح فنّي بمعنى الكلمة، لا يمكن التفكيرُ فيه بغير الفنّانين والخيال والأصالة الفنية والفكاهة وروح الزمالة .وهو يتعذّر على الممارسة بدون هذه العناصر وغيرها أيضا لاَ بدَّ له أن يكون ممتعا وتعليميا كذلك.

نظرية المسرح الحديث -تقديم وتحرير إريك بينتلي -ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت العراق 1975 ص 84

5- النصّ هو الوجود الإنساني

يرتبط النصُّ المسرحي ارتباطا وثيقًا بالمجتمع ويستجيبُ لمتطلّباته، وهو في حالة كُمُونٍ، يقول برشيد "الأساس في المسرح الاحتفالي ليس النّصّ، لكن في الموقف منه. وهذا هو الّذي يفجِّر الحياة الخاصّة في النصّ ويعطيه المعاصرة.. لأنّ النّصَّ ليس بُنية لغوية، إنّما هو هذا الوجود الإنساني كلّه في ثوابته ومتغيراته وجزئياته، إنّه صيغة مركّزة ومكثّفة من الواقع اليومي". كثيرٌ من المخرجين لم يهتموا بالنصّ سوى أنّه مادة أولية أو مقترح يُغري القارئ لاكتشاف الزّمان والمكان وأشكال التعبير فيه. لذا يعدُّ هذا النّوعُ من النّصّ مستباحا حيث يترك الكاتبُ إمكانياتٍ واسعة لحرية الحركة حين تجسّد على الخشبة، يقول سعد اللّه ونّوس : "النّصّ المكتوب مجرّدُ سيناريو المسرحية حتى يكشف ويستعيد كلّ بدائع فنّ المسرح، أعني الكتابة، الإيقاع،

صدق طباع الشخصيات، أو جنونها، إضافة إلى الجانب القدري والموضوع". كانت فتراتُ ازدهار المسرح عندما ابتعد هذا المسرحُ عن النّصّ المكتوب وخلق سيناريو لنفسه وكوَّن النّصُّ مادّة مباحة، فإنه وفّر لقارئه فرصة انتهاكه لأنه ليس مكتوبًا لكل زمان ومكان.

عبد الناصر حسو - النصّ المسرحي بين الكتابة والإخراج (انترنات)

6- التغريب وأداء الممثّل

شاهد برشت، في موسكو، الممثّل الصيني ماي لان فانج Mei Lan Fangوهو يمثّل دوره دون ماكياج ودون ملابس مسرحيّة أو حيل الإضاءة المعروفة، وفهم برشت من ذلك أنّه أمام ممثّل يقف على مَبْعَدة من الأحداث الدراميّة التي يشخّصها بل يتعمّد أن يراه النّاس كذلك وهم في حالة وعي كامل. وفي هذا الأسلوب الصيني للتّمثيل وجد برشت مبتغاه ورأى فيه أساسا صالحا لمسرحه الملحمي المنشود.

وبعد عودته من موسكو وصف برشت تفصيلا أسلوب ماي لان فانج في أوّل مقالاته عن التّغريب حيث أوضح أنّه ينبغي على الممثّل أن يظهر للمتفرّجين كما لو كان يقف على خشبة المسرح بمحض الصدفة ليصف لهم حادثة ما. وعليه أن يتذكّر دائما ردود فعله الأولى عن الشّخصيّة التي يمثّلها وأن يظلّ يقدّم الحادثة من وحيها. ويجب عليه كذلك أن يرى الشّخصيّة من زاوية اجتماعيّة نقديّة. ومن ثمّ فعليه أن يقدّم للمتفرّج وجهة نظر الشّخصيّة، وأن يعامل القصّة التي يمثّلها لا على أنّها إنسانيّة عامّة وخالدة بل بوصفها حادثة تاريخيّة فرديّة وقعت واندثرت وانتهى أمرها.

وصفوة القول، على الممثّل أن يفعل ما يفعله الممثّل الصّيني أي أن يقف في حدود المسافة الواقعة بين الجمهور والدّور الّذي يؤدّيه وأن يحتفظ دائما بهذا الجمهور خارج هذه الحدود ويصدّه عن محاولة الدّخول حتّى لا يفقد وعيه أو يستغرق في الأحداث والشخصيّات.

أحمد عثمان. قناع البرشتيّة : دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكيّة إلى فروعه العصريّة
مجلّة فصول م 2.عدد3. أفريل. ماي. جوان 1982 ص 85

النّصّ عدد 7

المناورةُ أساسُ الحكمِ

التمهيد

الشخصيات	التقديم	الإطار
* الحكواتي، الزبائن * الخليفة، عبد الله	"بعد الاستراحة" وكأنّها فترة قسّمت المسرحيةَ إلى جزءين،يظهَر على الركح الأول الحكواتي وقد عاد إلى كتابه والزبائن يترجّونه أن يرويَ لهم غدا سِيرة الظاهِر.وعلى الركح الآخر يظهر الخليفةُ وأخوه عبدُ الله في نفس ديكور ديوان الوزير يخطّطان لكسب المعركة ضدّ الوزير .وبغداد وعاصمتها بين الخصميْن كرقعة شطرنج. سعد الله ونوس - مغامرة رأس المملوك جابر ص288	* المكـاني :المقـهـى /ديوان الخليفة * الزّماني :ليل /نهار

(أثْناءَ كلامِ الحكواتي يدْخلُ المُمثِّلان اللّذان قامَا بدوريْ الوزيرِ والأميرِ عبد اللَّطيف.. هما الآن يُمثِّلانِ دوريْ الخليفةِ المُنتصرِ بالله وأخيهِ عبد الله. يضعانِ ما يَحْملانِ مِنْ قِطَعِ ديكورٍ بسيطةٍ تُمثِّل ديوانَ الخليفةِ، وهْوَ شبيهٌ جدًّا بديوانِ الوزيرِ. يتَّخذانِ مكانيْهِمَا، وينْتظران سكوتَ الحكواتي.. بعْد لحظاتٍ)

عبدالله : أصْبَحت اللحظةُ مناسبةً للخطوةِ الحاسمةِ.

الخليفة : أَوَاثِقٌ من النتائجِ؟

عبدالله : لَوْ لَمْ أَكُنْ واثقا مِنَ النتائج ما كنتُ لأقولَ.. أصْبَحت اللحظةُ مناسبةً.

الخليفة : لا تنْسَ أنَّ له أعوانا مُخلصينَ داخلَ قياداتِ الحرَسِ.

عبدالله : **(يلوّحُ برسائلَ في يدِهِ)** وهلْ أجْهَلُ ذلك؟! ما قيمةُ هؤلاءِ الأعوانِ بعْدَ أَنْ أثمرتْ مراسلاتُنا؟!

الخليفة : **(لا يُخْفي ضِيقَهُ)** مراسلاتُنا ! بَلْ قُلْ تنازلاتُنا التي ستُجرِّدُنا تقريبًا مِنْ مُعظمِ ولاياتِنا.

عبدالله : **(باحْتدادٍ)** لنْ نَعودَ لنُناقشَ هذهِ النُّقطةَ. أحْيانًا مِنَ الضَّروريّ أَنْ تتَنازلَ عَنْ شيْءٍ كيْ تكْسِبَ شيئًا أهمَّ. دونَ تنازلاتٍ ما كانَ مُمْكناً أنْ نُقْنِعَ بعضَ الوُلاةِ بإرْسالِ إمْداداتِهِمْ. وبلاَ إمْداداتٍ لنْ يكونَ سهْلاً أنْ ننْتَصرَ عليْهِ. قُلْ لي.. أَتريدُ أنْ ننْفُضَ أيْدينَا ونَتْرُكَ الوزيرَ يَسْرَحُ ويَمْرَحُ في بغْدادَ، يُدعِّمُ قُواه ويُعزِّزُ مراكزَه، وحينَ تُواتيهِ الفُرْصةُ ينْقَضُّ علينْا ويُصَفِّينا؟

الخليفة : **(يخْتَبِطُ وجْهُهُ)** لاتستفزَّني. أنْتَ تَعْرفُ أنِّي مُصِرٌّ هذه المرَّةَ على ألاَّ نتراجعَ. ماعُدْتُ

أحتملُ أنْ يكونَ في بغدادَ خليفتانِ وقيادتانِ. سيُصيبني الشَّللُ لوْ اضْطُرِرْتُ بَعْدَ كلِّ هذا إلى اسْتقبالِهِ في ديواني ورُؤْيةِ وجهِهِ المُريبِ.

عبدالله : إذنْ لماذا نَتردَّدُ ؟ المُناورةُ أساسُ الحُكْمِ. نُوقفُ بعضَ العداواتِ لنتفرَّغَ لعداوةٍ أهمَّ. وبَعْدَها سيكونُ لكلِّ حادثٍ حديثٌ. إنَّنا نُمْسكُ بالخيْطِ. قطعْنا عليهِ كُلَّ فُرصةٍ للاتِّصالِ بالخارجِ وأقْنَعْنا ولاةً أقوياءَ بالانْضمامِ إلينا. الآنَ لديْنَا قواتٌ تنْتظرُ إشارةً، وأعتقدُ أنَّها اللَّحظةُ المُناسبةُ كيْ تُصْدِرَ لها الأوامرَ بالتَّحرُّكِ إلى بغداد.

الخليفة : ومعَ هذا أُريدُ أنْ تكونَ حساباتُنا دقيقةً. وضْعُنا لا يحْتملُ خطأً أو هفْوةً.

عبدالله : تَعْرفُني بارعًا في الحسابِ. إنِّي أُؤَكِّدُ لكَ أنَّ الفُرْصةَ حانتْ كيْ نتخلَّصَ مِنْهُمْ ونُعيدَ للسُّلطةِ حزْمَهَا ومرْكزَها.

الخليفة : أتعلمُ ! مجيءُ هؤلاءِ الوُلاةِ الطَّامعينَ على رأْسِ قواتٍ كبيرةٍ يُقلقني رغْمَ ضرورتِهِ. أخْشَى أنْ نَخْلُصَ مِنْ شرٍّ لنقَعَ في شَرٍّ آخرَ. لَوْ أيْقَظَ النَّصْرُ شراهتَهم، فسنواجهُ مُساومةً(1) غاليةَ الثَّمنِ.

عبدالله : اتْرُكْ لي هذا الأمرَ. بَعْدَ أنْ ننتهيَ من الوزيرِ ونُعيدَ لقُواتِ بغداد وحْدتَها سيكونُ سهلاً أنْ نُواجهَ احتمالاتٍ طارئةً كهذهِ. ولا تنْسَ أنِّي أعرفُ التَّناقضاتِ القائمةَ بينَ الوُلاةِ أنْفُسِهِمْ. مِنَ اليسيرِ دائمًا أنْ نُشْعلَ بينهُمْ مَعاركَ تستنْزِفُهُمْ وتُضْعِفُهُمْ. حتَّى التَّنازلاتُ يُمكنُ أنْ تكونَ مؤقَّتةً.

الخليفة : إنَّها مواثيقُ (2) يا عبدَ الله.

عبدالله : القُوَّةُ هي ميثاقُ كلِّ المواثيقِ يا خليفةَ المُسْلمين. وعلى كُلٍّ، الوقتُ مُبكِّرٌ للخوْضِ في هذا الحديثِ. ماتزالُ أمامنا المُهِمَّةُ الأساسيَّةُ: أنْ نخلُصَ منَ الوزيرِ وأعوانِهِ. وهذهِ هي اللَّحظةُ. فأصدِرْ الأمْرَ لوُلاتِك بالتَّحرُّكِ نحْوَ بغداد. أمَّا نحْنُ فعليْنَا أنْ نُهَيِّئَ ما يحتاجُه قدومُها. أمامنا ترتيباتٌ كثيرةٌ لابُدَّ منْ اتِّخاذها، والوقتُ لا يرْحَمُ.

الخليفة : (**مفكّرًا وساهمًا.. بعْدَ فتْرَةٍ**) هلْ تتَخيَّلُ ما تحتاجُه قواتٌ كهذه تأتِي لتحلَّ في بغداد؟ أنْتَ تعرفُ أنَّ بُطونَ العساكرِ كالبراميلِ لا تَشْبعُ ولا تَرْتَوي.

عبدالله : هو ذا واحدٌ من التَّرتيباتِ التي تنتظرُنا.

الخليفة : الخزينةُ لا تشكُو التُّخمةَ يا عبدَ الله.. وحتَّى ثرواتُنا الخاصَّةُ لا تكْفِي. فمِنْ أيْنَ سنُسدِّدُ نفقاتِ إقامتِهم ومكافآتِهم؟

عبدالله : لنْ نَعْدِمَ وسيلةً لتدبيرِ المالِ وتَسْديدِ كلِّ النَّفقاتِ.

الخليفة : أتعتقدُ أنَّ التُّجارَ لنْ يبْخَلُوا.

عبدالله : التُّجارِ!

الخليفة : ولمَ لا! يعنيهُم الأمرُ مثْلَنا. إنَّنا نَحْمي مصالحهُمْ أيْضا.

عبدالله : الحقيقةُ ينبغي أنْ نقتصدَ في استنْزافِ التُّجَّارِ. لَمْ يبْخَلُوا أبدًا، وخزائنُنا شاهدةٌ.

الخليفة : إذنْ.. مِنْ أيْنَ سنَجِدُ ما يُسدِّدُ نفقاتِ هذهِ العساكرِ ؟

عبدالله : مسألةٌ بسيطةٌ للغايةِ.. لماذا تأتي هذهِ القُواتُ ؟ إنَّها لا تأْتي لتتنزَّهَ وتتفرَّجَ على عاصمةِ المُسلمينَ بغدادَ، وإنَّما لتُؤَدِّيَ واجبًا مقدَّسًا ! إنَّها تأتي لتَحْمِيَ للمسلمين خليفتَهُمْ، وتحفظَ لهُمْ وحْدَتَهُمْ. حمايةُ الخليفةِ واجبٌ على كلِّ مُسْلمٍ. فمِنْ قوَّتِهِ يستمدُّونَ القُوَّةَ، ومِنْ ضُعْفِهِ تدِبُّ إليهم الفُرْقَةُ والشِّقاقُ. ولهذا فعَلى الجميعِ أنْ يُسْهموا بنَصيبِهِمْ في حمايةِ الخليفةِ وصَوْنِ خلافَتِهِ. ذلك أوَّلُ واجباتِهِمْ كمُسلمين.

الخليفة : (مبهورا) أوْضِحْ لي ماذا تعْنِي؟

عبدالله : ألَمْ تفهمْ ما أعْنِيهِ! سنفرضُ ضريبةً (1) مقدَّسَةً على النَّاسِ في بغداد، وبذلكَ نوفِّرُ كلَّ النفقاتِ اللازمةِ.

الخليفة : (باسمًا) ضريبةٌ مقدسَّةٌ ! حمَانَا الله مِنْ دهائِكَ. هي فكرةٌ معقولةٌ، لكنَّها لا تخْلو مِنْ مزالقَ. أخْشى أنْ تُثيرَ الضَّريبةُ تذمُّرَ النَّاسِ. وفي مثْلِ هذا الظَّرْفِ مِنَ السَّهلِ أنْ يتحوَّلَ التَّذمُّرُ إلى فِتْنَةٍ. حينئذٍ قدْ تنقلبُ الأمورُ رأسًا على عقبٍ.

عبدالله : فِتْنَةٌ! عامَّةُ بغداد تُحدِثُ فتنةً ! (تلوحُ على وجهه أبْشعُ علاماتِ الازْدراءِ)... ينْقُصكَ يا خليفةَ المُسلمينَ أنْ تعْرفَ رعيَّتَكَ. أمَّا أنا فأعرفُهُمْ جيِّدا.. قَدْ يتذمَّرُون، ولكنْ ما أنْ يَرَوْا وجْهَ حارسٍ حتَّى يمْضَغُوا تذمُّرَهُمْ ويبْلعُوهُ مع ريقِهِمْ. وفي النِّهايةِ يُهرْولونَ لينْبُشُوا الأرْضَ مِنْ أجْلِ تسْديدِ الضَّريبَةِ.

الخليفة : كمْ تبْدو واثقًا مِنْ خُططِكَ وتقديراتِكَ !

عبدالله :تعرفُني بارعًا في الحسابِ. والبارعُ في الحسابِ لا يُضيعُ اللَّحظةَ المُلائِمةَ للتَّحركِ. كلُّ شيْءٍ محسوبٌ وهذهِ هي اللَّحظةُ. فأصدِرْ يا خليفةَ المُسلمينَ أوامرَكَ، ولْنَتهيَّأْ للضَّربةِ الفاصلةِ.

الخليفة : مادُمْت واثقًا إلى هذا الحدِّ.. فلْتكُنْ مشيئةُ المَوْلَى.

زبون : مشيئةُ المَوْلَى أمْ مشيئةُ هذا الدَّاهيةِ !

سعد الله ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر

الأعمال الكاملة دار الآداب بيروت 2004.صص288–292

الشرح

(1) **مُسَاوَمة** : مصدر متعلّق بالفعل المزيد ساوَم يُسَاوِمُ مُسَاومَةً والمُساوَمَةُ: المجاذبة بين البائع والمشتري على السِّلْعةِ وفصلُ ثمنها.

(2) **مَوَاثيق** : جمع مفرده ميثاق والميثاقُ: العهد.

(3) **ضريبة** : ما تستخلصه الدولة من معاليم على الأملاك والمرتّبات، سنويّا، لتوفير ميزانيّتها وضمان ازدهار مشاريعها.

الفهم والتّحليل

الإشارات الرّكحيّة

1) لِمَ اختار الكاتبُ أن يؤدّي دوريْ الوزيرِ وصاحبهِ عبدِ اللّطيف نفسُ الممثّليْن اللّذيْن يؤدّيان دوريْ الخليفة وصاحبه عبدالله؟

2) بمَ تفسّر التّشابه بين ديوان الخليفة وديوان الوزير ؟

3) ما مقصد الكاتب من تكليف الممثّلين بجلب قطع الدّيكور وتثبيتها ؟

4) تقلّصت الإشاراتُ الرّكحية داخل النّصّ كمّا ونوعا. بمَ تعلّل ذلك ؟

الحوار

5- ما موضوع الحوار بين الشخصيّتيْن؟

6- من تكلّم أكثر في هذا الموضوع ؟ وبمَ تفسّر ذلك ؟

7- قامت خطّة "عبدالله" الحجاجيّة على أسلوب المحاصرة وسدّ الذرائع لإقناع الخليفة ببدء السيطرة على بغداد. فهل لك أن توضّح ذلك ؟.

8- يبدو نسقُ الحوار بطيئا في هذا النّصّ.ما القرائن الدّالة على ذلك ؟ وما دلالاته ؟ وهل يعود ذلك في نظرك إلى طبيعة الموضوع أم إلى طبيعة المتحاوريْن أم إلى اشتراطات الظرف ؟ علّل جوابك.

9- استعمل عبدالله طرائقَ الإقناع والتأثير والاستمالة كي يصل إلى تحقيق رهانه. هات قرائن نصّيّة تؤكّد ذلك.

10- يتّسم خطابُ "عبداللّه" بالوثوق بينما يتّسم خطابُ الخليفةِ بالحذر والتردّد. ما أسباب ذلك ودلالاته ؟ وما هي الأساليب التي اعتمدها الكاتب لتأدية هذين الخطابيْن؟

الشّخصيّات

11- استخرج من مخاطبات الخليفة مؤشّرات ضعف شخصيّته ومن مخاطباتِ عبد اللّه مؤشرات تجاوز منزلته وحدوده.

12- أظهر "عبدالله" الكثير من الحرص على مصلحة الخليفة وسلطانه. ما هي القرائن الدّالة على ذلك ؟ وما مدى اقتناعك بسلوكه ؟

القضايا

13-رغم اختلاف الخاصة في ما بينها فإنّ لها نفسَ الموقف من العامّة ،فلم يفكّر أيُّ طرف في الاستعانة بها. بم تفسِّر هذا الوضع؟

14- "ينقصك يا خليفة المسلمين أن تعرف رعيتك .أمّا أنا فأعرفهم جيّدا". ماذا يعرف عبد الله عن الرعية ؟

النّقاش

■ جاء على لسان شخصيّة عبد اللّه : "أنّ المناورة أساس الحكم والقوّة هي ميثاق كلّ المواثيق وحماية الخليفة واجب على كلّ مسلم." علام تقوم هذه السياسة ؟ مارأيك فيها ؟

بمناسبة هذا النصّ

لغة	* الخليفة : ومَعَ هَذَا أريدُ أن تكون حِسابَاتُنا دقيقةً... مَعَ : اسمٌ يُفيد المصاحبة واجتماع شيْئَيْن. عندما تستعمل في تركيب إضافي تكون ظرْفًا وتفيد ثلاثة معان : – موضع الاجتماع، ولهذا يخبر بها عَنْ الذوات (وقال اللّه إنّي مَعَكُمْ) المائدة 12 –زمانَه: جِئْتكُمْ مع العصْر –مرادفةَ عنْد (هذا ذِكْر مَنْ مَعِي وَذِكْرُ مَنْ قَبْلِى) الأنبياء/24 ومعَ هذا : تستعمل في اللغة الحديثة كرابط منطقيّ في سياق الحجاج لأداء معنى رغْمَ – بالإضافة إلى–علاوة على... * عبد الله : هو ذَا واحدٌ من الترتيبات الّتي تنْتَظِرُنَا. ترتيبات : جمْعٌ مفردُه ترْتِيبٌ. جُمِعَتْ كلمة ترتيب جَمْعًا مؤنّثا سالِمًا لأنّها مَصْدرٌ منْ فِعْلٍ مزيدٍ (رتَّبَ).
تذكير	**من مميّزات الخطاب المسرحي** * تنزع المخاطباتُ في النّصّ المسرحيّ نحو الحجاجِ وتتصارع فيها وجهاتُ النظر والمواقف والأطروحات فتعمل كلُّ شخصيّة على أن تُظهر خطابَها للأخرى متماسكا قادرا على الإقناع مستخدمة إمكانات اللغة الخطابيّة في وضعية تفاعل وتواصل حيّ مباشر وعناصر غير لغوية تشير إليها الكتابة في حيّز الإشارات الركحيّة وعلامات التنقيط. * تضطلع المواضيع الخلافيّة التي يدور عليها الحوار في وضعيّات حجاجيّة بتنمية الفعل الدراميّ مثل قضايا الحكم والسلطة، والقانون...
معجم	* استخرج المعجم السياسي والمعجم الديني الواردين في النصّ ووضّح صلة كلّ واحد منهما بالآخر.
فرجة	*حرص الكاتب على التعريف بكل من "الوزير" وصاحبه "عبداللطيف في نصّ" قضيّةُ حياةٍ أوْ موْتٍ"، ولكنّه سكت على ذلك في هذا النّصّ. هل ترى تبريرا لذلك ؟
تقاطع الموادّ	* القوّةُ والحقُ والقانونُ من مفاهيم الفلسفة السياسيّة الحديثة. وضّح هذه المفاهيم وحاول توظيفها في فهم قضايا المسرحية.

تنوير

فنّ المسرح

1–الممثّل والشخصية

والواقع أنّ المخرج يوجّه الممثّل إلى تقصّي مشاعر الشّخصيّة وأخلاقِها ومواقفها لا ليتعلّق بالدور وينفّذه بكفاءة عالية فحسبُ، وإنّما لينزع إلى استغلال طرق خلق انفعالاتٍ أخرى متنوّعة تبحث عن الميول المتناقضة لكي تعمل على توحيدها.

نوال بن إبراهيم–ديناميّة التلقّي لدى المخرج والممثّل

عالم الفكر الكويت المجلد 25 العدد سبتمبر 1996 ص 87

2- **المسرح الواقعيّ**

المكروهُ بل غير الجدير بالمسرحيّة الواقعيّة أن تكون بوقا من أبواق الدعاية لنظام مُعيَّن، لأنّها بذلك تُجافي الفنّ وتدجل على الذهن وتمسخ حريّة الفكر. وأجملُ المسرحيّات الواقعيّة ما كانت صادرة عن فكرةٍ إنسانيّة تعود بالخير على عقول الناس وقلوبهم وأذواقهم وتزيدهم إنسانيّة وترهف فيهم مشاعرهم الفنيّة وتضاعف فيهم الإحساس بالجمال والحقّ والخير. وكلّما كانت المسرحيّةُ الواقعيّة تطبيقا أو عرضا لمشكلة من مشاكل الحياة العمليّة أو نقدا لوضع من الأوضاع العامّة العالميّة كانت مسرحيّةً ناجحة.

دريني خشبــة-أشهر المذاهب المسرحية /مكتبة الآداب مصر د ت ص. 164

3- **المذهب الرّمزي**

الأدب الرّمزي هو ذلك الأدب الذي يقرؤه القارئ العاديّ فلا يفهم منه إلاّ ظاهرَه، أمّا القارئ المتأمّل فيفهم منه هذا الظاهر، ولكنّه لا يقف عنده بل هو لا يكاد يمضي في القطعة الأدبيّة الرمزيّة حتّى يبهره ما تحت سطحها... وما تحت هذا السّطح لُباب الأدب الرّمزي، ومن أعاجيب هذا اللُّباب أنّه يتخايل بصور مختلفة في ذهن القارئ المتأمّل... صُوَرٌ تتفاوت في مقدار ما فيها من الجمال والمعاني والأهداف... والأعجبُ من هذا أنّ قارئا متأمّلا آخر قد تتخايل له صورٌ ذهنيّة جديدة غيرُ الّتي مرّت بذهن القارئ المتأمّل الأوّل.

دريني خشبة-أشهر المذاهب المسرحيّة/مكتبة الآداب مصر د.ت. ص 165

4- **التفاعل بين المسرح وجمهوره**

أما الخاصيّة الأخيرة الّتي تمتاز بها حركة مسرحيّة كالّتي نبشّر بها فهي كونها عمليّة تفاعل مستمرّ بين المسرح وجمهوره. إنّها تتعلّم من جمهورها كما تعلّمه. تأخذ وتعطي في حركة جدلية يغتني محتواها وتتسع حدودها يوميا. ولا شك أننا بذلك نعيد للظاهرة المسرحية زخمها وإلهامها الأول منذ كانت احتفالاً . أكثر من ذلك... نعيد لها فعاليّتها الأولى، وأصالتها ووجهها الاجتماعي.

سعد اللّه ونوس / بيانات لمسرح عربي جديد دار الفكر الجديد 1988

في الأثر

1 - **من هواجسي الرئيسية...**

إنّ مسألة تَبنّي الإنسان العربي لمشروعه بنفسه كانت أحدَ الهواجس الرئيسيّة بالنسبة إليّ. هذا واضح في "مغامرة رأس المملوك جابر" التي كانت عبارة عن محاولة - ويجب ألّا ننسى أنّ المسرح فنٌّ شرطيّ - لتقديم الأمور في حدودها القصوى، أيْ أنْ نقدّم تخاذل الجماعة الإنسانية حتّى نهايته، وأن نقدّم العقليّة المتخاذلة بكلّ تراثها من الأمثلة الشّعبيّة والحكم والمقولات ثمّ نقدّم في مواجهتها أيضا المحاولة المناقضة التي لم تتبلور بعدُ في تيّار فعّال في المجتمع وقادر فعلا على أن يمسك المبادرة. إنّه ما زال في حدود التعليم والتبشير. لذلك يبدو في المسرحيّة غيرَ مؤثّر لأنّي أراه غير مؤثّر في الواقع.

سعد اللّه ونّوس. الأعمال الكاملة مج 3 ص102

من آراء الكاتب

2- **الرّغبة في التعبير**

مسرحياتي هذه كتبت كلُّها في جوٍّ ضاغط من الهزيمة، وفي جوّ من الشعور بالانقباض والإحباط والرغبة في التغيير. إذنْ لم تكن المسألةُ هي أن نعكس الواقع فقط، كما هو، وإنّما أن نحاول عبر عكسِ هذا الواقع أن نشير إلى آفاق أخرى، إلى واقعٍ آخر يمكن الوصول إليه عبر التّخلّي عمّا يقيِّدنا من سلبيّات ومن وعي زائف

وطرائق في السلوك متخلفة.

لم أكن أريد في مسرحياتي أن أقدّم وعيا جاهزا. وكان هامًا بالنسبة إِليَّ أن أنقد وأحلّل وعيا سائدًا، هو بالذات الذي يقود إلى الهزيمة أو إلى الاستسلام لها. ومن ناحية ثانية كنتُ ومَا زلت أعتقد أنَّ العمل الفنيّ غيرُ مطلوب منه أن يحقّق الانتصار وأنَّ تفاؤل العمل إنما يكمُن في الكيفية التي يطرح بها المشاكل وفي الآفاق التي يطرحها أمام المتفرّج.

سعد الله ونوس/ بيانات المسرح عربيّ جديد .دار الفكر الجديد ط 1988 ص 129

النّصّ عدد 8

جَابِر وَزُمُرُّد

التّمهيد

الشخصيات	التقديم	الإطار
. الحكواتي، الزبائن . جابر، زمرّد، الحارس، الوزير	يظهر على ركح التاريخ جابر وزمرّد في مشهد عاطفي نقل المتفرّجَ من تركيز الاهتمام على "رأس جابر" إلى "قلبه". وقد يبدو هذا للوهلة الأولى خروجا عن موضوع المسرحية ، لكنْ ألم تؤثر المرأة في الأحداث السّياسيّة عبر التاريخ ؟ أَلَمْ تشُدّ المغامراتُ العاطفيّة المتفرّجَ أو القارئ إلى النّصّ ؟	. المكاني: المقهى / السّجن. . الزّماني :ليل/نهار .

الحكواتي: وكانَ المملوكُ جَابِرٌ ما يزالُ في الغُرْفةِ المُظْلمةِ، لاَ يدخلُ إليهِ الضَّوءُ إلاَّ منْ نافذةٍ صغيرةٍ كفتحةِ العيْنِ. ينتظرُ أَنْ ينمُوَ شَعْرُ رأسهِ كيْ يخرجَ منْ حبْسِهِ ، ويرحلَ حاملاً الرسالةَ. (أثناءَ كلامِ **الحكواتي يجْرِي تركيبُ غرفةٍ على المسرحِ لها بابٌ ونافذةٌ ضيِّقةٌ جدًّا. النّافذةُ مشبَّكةٌ بالحديدِ، والبابُ مغلقٌ يقفُ عليْهِ حارسٌ**)

وكانَ الوزيرُ وكأنّهُ على جمْرٍ. يبدو نافدَ الصّبْرِ. وفي كُلِّ يوْمٍ ينفتحُ لهُ بابُ الغُرْفة (الحارسُ ينْحَني ويفْتَحُ البابَ أمامَ الوزيرِ الّذي يَدْخُلُ) فيدخل على جابرٍ. يمْسَح بيدهِ على رأْسِهِ، ويَقيسُ نُمُوَّ شَعْرِهِ، ولوْ ملَكَ لأَمَرَ الشَّعْرَ أَنْ يطولَ لساعَتِهِ ويُصْبِحَ كجدائلِ(1) امرأةٍ. لكنَّه كان يخرُجُ كُلَّ يوْمٍ ضيِّقَ الصَّدْرِ، يحْمِلُ في يدهِ عُلْبَةَ نُشُوقِهِ، ويَمْضِي لينْتَظِرَ يوْمًا آخَرَ. (**يخْرُجُ الوزيرُ. تحيَّةٌ احتفاليَّةٌ منَ الحارسِ. يَنْغلقُ البابُ**) ولمْ يكُنْ أحدٌ يستطيعُ أَنْ يزورَ جابرًا في عُزْلتهِ، أَوْ يقتربَ منْ غُرفته. فأَمْرُ الوزيرِ صارمٌ وغضبُه عاتٍ لوْ علِمَ.. لكنَّ للنِّساءِ حيلَهُنَّ. وقدْ استطاعتْ زُمرّد بعْد تعبٍ وجَهْدٍ، أَنْ تجعلَ الحارسَ يُغمِضُ عيْنَيْه وأَنْ تَسْرِقَ لحظاتٍ منْ وراءِ النَّافذة. تتحدَّثُ خلالها معَ المملوكِ الذي يَخْفُقُ قلْبُهَا لمُجونِهِ وحُسْنِ كلاَمِهِ.

(**تكُونُ زُمرّد قدْ ظهرتْ، واقتربتْ بخطواتٍ حذرةٍ منَ النّافذةِ الصّغيرةِ. تَبْرزُ مشْيَتُهَا مفاتنَ صبيّةٍ يَضِجّ جسدُها بالحياة. على وجْهِها نقابٌ** (2) **نِصْفي لا يُخْفي جمالَ عيْنَيْها ولا القلقَ الّذي يَطْلِي سوادَهُما..**)

جابر : (**يتدافعُ صوتُهُ بفرحٍ منْ وراءِ النَّافذة**) زُمرّد ! لمْ يُخطئْ إحْساسي إذنْ. قبْلَ أَنْ تصِلي عرفْتُ أَنَّكِ تَأْتينَ. تلْكَ هي العلامةُ. فجأةً الْتهبَ رأْسي، وانْتفضَ كُلُّ ما في جسدي، فأَيْقنْتُ أَنَّكِ تأْتينَ. وها أَنْتِ ذي بلحْمِكِ ودمِكِ.. لمْ تُفارقي خيالي يا زُمرّد.

دائمًا معي في هذه الغُرْفة. أرى عيْنَيْك تُضيئَان العتمَةَ وجسَدَك يتثنَّى حوْلِي نَضِرًا، حيًّا، معطَّرًا. أتُصدِّقين.. أحيانا أحِسُّ عطْرَكِ ينْفُذُ إلى مَسامِي، فتأخذُنِي رَعْشةٌ كاللّذَّةِ. ينْتفِضُ جسدي ويرْتعِشُ كما لوْ كنْتُ أحْتويكِ.. ولكنْ بحقِّ الله ارْفعِي هذا النِّقاب.

زمرّد : (**القلقُ والحزْنُ واضحان في صوْتِها ونَظْرتِها**) جئْتُ مُتَستِّرةً، و ينْبغي أَنْ لاَ يلْمَحني أحدٌ. تعبتُ كثيرًا حتَّى نجحْتُ في الوُصولِ إليْكَ.

جابر : ولِمَ؟ ألاَ يعْرِفونَ أنَّكِ أصبحتِ لي ؟

زمرّد : لَمْ يُصبِحْ لكَ شيْءٌ بعْدُ.

جابر : ماذا تقولين؟ وافقَ الوزيرُ وكانتْ وعودُهُ صريحةً.

زمرّد : رُبَّما وافقَ ووعَدَ.

جابر : (**بعُنْف**) لا تقولي.. رُبَّما. بلْ وافقَ بالفعْل.

زمرّد : أُصدِّقُكَ. ولكنْ لَمْ يُصْبِحْ لكَ شيْءٌ بعْدُ. أَنْتَ الآن سِرٌّ محبوسٌ في غرفةٍ مغلقةٍ.

جابر : كُلُّها فترةٌ وتمرُّ.. عندئذٍ سأحْتوي هذا الجسَدَ الذي يكْوِيني، ولَنْ أدعَهُ يُفْلِتُ منِّي إلاَّ بالمَوْتِ. فعلتُ كلَّ هذا مِنْ أجلكِ يا زُمرّد. أَنْتِ مَنْ أَوْقَدَ ذهْنِي، ومدَّنِي بالإلْهامِ. كُنْتُ أحْلُمُ بكِ عنْدما لَمَعتْ في ذهْني الفكرةُ. أصبحْتِ لي.. كُلُّ هذا الجسدِ الدَّافئِ لِي.

زمرّد : (**غائمةَ العيْنَيْن**) ما تزالُ بيْنَنا مَسافةٌ مَحْفوفةٌ بالمخاطِرِ.

جابر : ماذا تعْنِينَ؟ لَمْ أسمَعْكِ مرَّةً تتحدَّثينَ بهذه الجديَّةِ. أعرِفُ صوْتَكِ يَغْنَجُ (3) مرَحًا، والكلماتُ تنْزَلِقُ بيْنَ شفتيْكِ لاهيةً مُثيرةً. ماذا هُناك؟

زمرّد : هذه الرِّحلةُ !

جابر : أتَخافينَ عليَّ ؟ سأَنْهَبُ الأَرْضَ كالخيَال، وسأكونُ أَسْرَع مِنْ طيْرٍ. لَوْ بدأْتِ زينَتَكِ فسأكُونُ إلى جِوارِكِ قبْلَ أَنْ تفْرَغي منْهَا.

زمرّد : إنّي قلقةٌ يا جابر.

جابر : ولِمَ القلقُ ؟

زمرّد : لا أدْري.. أحيانًا يعْصُر قلبي إحساسٌ غريبٌ. إنّي أحبُّكَ يا جابر.

جابر : آه.. لوْ سمعتُ هذا التّصريحَ في ظرْفٍ آخرَ ! ولكنْ بحقِّ الله ارْفعي هذا النِّقابَ.

(**تتلفَّتُ زمرّد حوْلها قلقةً، ثمّ تفكُّ طرَفَ النِّقابِ، فيظهرُ وجْهُها الجميلُ المتناسقُ التَّقاطيع**).

زمرّد : لوْ لمحَني أحدٌ، فسيسْلخُون جلْدَ الحارس.

جابر : لِيسْلخُوا جلْدَه، وجلْدي أيْضا إذا شاؤُوا. ثمنٌ عادلٌ لرؤيةِ هذا البهاءِ (**يتحلَّبُ الرّيقُ في صوْتِه، ويمدُّ يدَهُ**) لوْ أستطيعُ أَنْ ألمسَ هاتينِ الشَّفتيْنِ النَّديَّتيْن، أوْ هذا العُنقَ الشَّفَّاف. (**تصْطدمُ يَدُهُ بالقُضبان**) لعنَةُ الله على هذه النَّافذة. لكنَّها أيَّامٌ وأعود.. حينئذ ستحرقُ شفتاي كُلَّ ثنيَّةٍ في هذا الوجه.

زمرّد : أشْعُر بقلبي يَنْقبِضُ، ويتقلَّصُ. كان من الأفْضَلِ ألاَّ تزجَّ بنفْسِك في هذه القصّة.

جابر : أفْعَلُ ذلك مِنْ أجلنا. هلْ تريدينَ رجلاً بلاَ طموحٍ وبلاَ قيمةٍ ! كنْتُ أظنُّكِ فَخورةً بي. ستتزوَّجينَ رجلاً رفيعَ المَقامِ ولديْهِ ثرْوةٌ. وسأعْرِفُ كيف أوظِّف هذه الثَّروةَ. الذَّكاءُ لاَ ينْقُصنِي. وبالذّكاءِ يسْتطيعُ المرْءُ أَنْ يُصْبحَ خليفةَ بغداد يا زمرّد.

زمرّد : إلاَّ أنَّ ما حولنا غامضٌ ومليءٌ بالمهالِكِ. أصْبحَ القصرُ كالقلعة. الحراسةُ شديدةٌ، والأوامرُ صارمةٌ، والجميعُ يحملون أسلحتهُمْ استعدادا لطارئٍ أوْ مفاجأةٍ. العُبوسُ يُخيِّم حولنا. وكلُّ واحدٍ يضعُ يده على قلبه خائفا.. حتَّى سيِّدتي شمْس النَّهار بدأت تُهمل زينتَها. يدخلُ عليها الوزيرُ مهموما يُزمجِر، (**يتحوَّل صوتُها هامسًا**) وأحيانا تُفْلِتُ منْهُ كلماتٌ يتطايرُ منْها الهولُ. الواقعةُ بيْن الخليفةِ والوزيرِ يا جابر.

جابر : فخّار يكسّر بعضه يا زُمرّد. المهمُّ أَنْ أُبلغ الرِّسالةَ، وأنالَ مكافأتي.

زبون 1 : مثلكَ يربح ولا يخْسر.

زبون 3 : يفهمُ سرَّ الحياة وأصولَها.

زمرّد : هلْ تعرفُ ما تحتويه الرِّسالةُ؟

جابر : وماذا يعْنيني ما تحْتويه الرِّسالة؟ لاشكَّ أنّها مليئةٌ بالحماقات. أعرفُ كيف تكونُ مراسلاتُ الحكّام. ولكنْ لِيكْتُبْ ما يشاء. تَعْنيني المكافأةُ لا مُحتوى الرّسالة.

زمرّد (**مترددةً بقلق**) لا أدري.. كنتُ أتمنّى ألاَّ تورّطَ نفسك . ومَنْ يعرف! لو افتضح الأمر، فلن تلمسني إلاَّ يدٌ باردةٌ ميّتةٌ.

جابر : لا تقلقي. ستكونُ يدي مشتعلةً بالحياة عندما تلمسك. لستُ ذبابةً حمقاءَ تسقط في أيِّ فخٍّ. الأمرُ أبسطُ ممَّا تتصوَّرين. سأَنْطلقُ كالرِّيح. أبلغ الرِّسالةَ، وأعودُ لئلا نفترقَ بعدئذ.

زمرّد : إنِّي خائفةٌ يا جابر. لابدَّ أنَّها خطيرةٌ. ولعلَّها تمسُّ مولانا الخليفةَ. لوْ علم أحدٌ..

جابر : وتشغلينَ نفْسَكِ بالخليفة والوزير! فخّار يكسّر بعضه يا زمرد. لَنْ نحملَ همومَهُمْ أيضا. مستقبلنا أهمُّ. تصوَّري فجأةً وجدتُ أمامي فرصةَ عمري، فهلْ أتركُها ! أكونُ مجنونا لوْ لمْ أثبْ عليها. كلُّ الفرْقِ بين الفشل والنّجاح هو أَنْ يعرفَ المرءُ كيف يقبضُ على الفرصة. لا.. لا تخافي. المهمّةُ سهلةٌ و لا مبرّرَ للقلق. سأعودُ.. وستكونُ أمامنا كلُّ الأيّام أيّاماً حافلةً وبهيجةً.

زمرد : (**شبحُ ابتسامةٍ على وجهها**) أدْعو الله أَنْ يكونَ صحيحًا ما تقول. تروادُني هواجسُ ثقيلةٌ.

جابر : اطْرُدي هذه الهواجس، ودعي وجهك يُشْرِقُ كعادته. أحبُّه مشرقًا كالصّباح. سأُخَبِّئُ صفاءَ عينيْكِ، وإشراقةَ وجهكِ في صدري. وسيَمُدَّاني بالقوّةِ طوالَ الرِّحلة.

زمرد : أواثقٌ حقًّا أنَّه لا خطرَ عليك؟ !

جابر : هناكَ خطرٌ واحدٌ فقط.

زمرد : (**بلهفة وجديّة**) ما هو؟

جابر : أَنْ تُبالغي في التَّثَنِّي حينَ تسيرين في أرجاء القصر. لوْ فعلتِ فسيكتشفُ الوزير نفْسُه أَنْ لك إليتيْنِ تتلاحقُ لهما الأَنْفاسُ. كأَنِّي أراه ..سيتناولُ نشُوقَهُ ويسوقُكِ إلى مخْدَعِه حينئذ لنْ يبقى للمسكينِ جابر إلاَّ أن يموتَ كَمَدًا .

زمرّد : (**باسمة**) متى تتعلَّمُ الحشمةَ!

جابر : كلُّ هذه المفاتنِ أمامي وتُريدينَ أنْ أحتشمَ ! (**يضربُ بيده على القُضْبان... متحَسِّرا**) لولاَ قضبان النَّافذةِ .. ولكنِّي عائدٌ فوْرَ خروجي . ابْدئي زينتَكِ عندما أعودُ، ينبغي أنْ أَشُمَّ عطْرَك على بعد فراسخَ (4) منْ بغداد.

(**يظهرُ الحارسُ ويتَنَحْنحُ**)

زمرّد : (**بحركةٍ عاجلةٍ ترفعُ نقابَهَا، وتربطُهُ**) حانَ الوقتُ يجبُ أنْ أمضيَ . كُنْ حذرا يا جابر وتحاشَ المخاطرَ سأقضي الوقت كلَّه أبتهلُ لعودتك. فحافظْ على نفسك.

جابر : لا تخافي.. سأَسْبِقُ طيورُ البراري.

(**إشارةُ وداعٍ.تغادر النَّافذةَ، وهي تلتفتُ مِنْ وقتٍ لآخر ناحيةَ جابر غامزةً وباسمةً**).

سعد اللّه ونّوس - مغامرة رأس المملوك جابر
الأعمال الكاملة دار الآداب بيروت 2004.صص295-300

الشّرح

(1) **جدائل** : جمع مفرده جَديلة وهي ضَفيرة الشّعر، والجَدِيل : حَبْل مفتول من أَدم أَو شعر يكون في عُنق البعير أَو الناقة.

(2) **النِّقابُ** : هو القِناع على مارِنِ الأَنْفِ، والجمع نُقُبٌ. ويقال تَنَقَّبَتِ المرأَةُ وانْتَقَبَتْ. والنِّقابُ على وُجُوهٍ؛ قال الفراء : إذا أَدْنَتِ المرأَةُ نِقابَها إِلى عَيْنها، فتلك الوَصْوَصَةُ، فإِن أَنْزَلَتْه دون ذلك إِلى المَحْجِرِ، فهو النِّقابُ، فإِن كان على طَرَفِ الأَنْفِ، فهو اللِّفَامُ.

(3) **يَغْنَج** : مضارع الفعل المجرّد الثلاثي غنَجَ غنْجاً : دلّ وتدلّل. فهي غَنِجة ومِغْناج.

(4) **فراسخ** : جمع مفرده فرسخ وهو لفظ فارسي مُعرَّب. والفرسخ في الأَصل هو السُّكون. والفرسخ : ثلاثة أَميال أَو ستّة، سمّي بذلك لأَنّ صاحبه إذا مشى قعد واستراح من ذلك كأَنه سَكن.

الفهم والتّحليل

بناء النّصّ

1) جاء حديثُ الحكواتي في بداية النصّ سردا مطوَّلا. هل تجد له مبرّرا في نموّ الحركة المسرحية ؟

2) بيّن عناصر الخطّة التي اتّبعها الرّاوي ليجعل قصّته مشوّقة للسامعين.

الإشارات الرّكحيّة

3–حرص الكاتب في خطاب الحكواتي على توفير نوع من التّكامل بين المحكي والمرئي. وضّحه ثمّ بيّن ما دعا إلى قَصْرِ المشهد على الحركة دون الحوار.

4–ما وظيفة الإشارات الرّكحية التي تتقدّم مخاطبات المتحاوريْن ؟

الحوار

5– بيّن كيف تولّدت مخاطبات المملوك جابر من مخاطبات زمرّد.

6–بمَ تفسّر طول مخاطبات جابر وقصر مخاطبات زمرّد ؟

7–حلّل مخاطبات زمرّد لغة وتركيبا ودلالاتها الرمزيّة واستخلص منها الحالة النفسية التي كانت عليها.

8–يُعتبر هذا الحوار من النّوع الذي يجمّد الفعل المسرحي. هل مِنْ تفسير لذلك؟

9–يكشف الحوار عن صراع عاطفي وصراع طبقي، هل لك أنْ توضّح ذلك وأنْ تبيّن غرض الكاتب من جمع هذيْن اللونيْن من الصّراع ؟

10– في بعض مخاطبات جابر نوع من الشّعريّة. استخرجها وبيّن غرض الكاتب من اعتمادها.

11–ما الحجج التي كان جابر يستند إليها ليُطمئن "زمرّد" ؟

الشّخصيّات

12–ماذا تستنتج من تعليق الزبونين على موقف جابر ؟

13– قارن شخصية جابر بشخصية زمرّد. إلاَمَ أنتَ أميلُ ؟ ولِمَ ؟

14–هل تعتبر "زمرد" معرقلا لجابر في تحقيق مشروعه أم طرفا مساعدا له ؟ بيِّن ذلك.

القضايا

15– ما طريق السّعادة في نظر جابر؟ وما الذي يحمل المتفرّج على الضّحك منه أو الإشفاق عليه؟

16–ماهي المادّة الإخبارية التي يقف عليها المشاهد أو القارئ في حوار زمرّد مع جابر؟ وماهي الاستراتيجية التي توخّاها الكاتب في ذلك؟

17– بمَ رمز الكاتب إلى ثنائيّة القيد والحرّية في النّص ؟

النّقاش

■ قال جابر "فَخَّار يكسِّر بعضه يا زمرّد. المهمّ أن أبلغَ الرسالةوأنالَ مكافأتي." هذا موقف سياسي .أبد رأيك فيه.

■ ما أقدم عليه جابر من عمل سياسي كان دافعُه الحبَّ. كيف ترى الصلة بين الأمرين ؟

بمناسبة هذا النصّ

لغة	**من أسماء الإشارة ذِي** جابر : وَهَـاأَنْتِ ذِي بِلَحْمِكِ ودَمِكِ ذِي اسمُ إشارة للمفردة المؤنّثة .ويُقابِلُهُ ذَا للمفرد المذكّر . واسمُ الإشارة هو مادَلَّ علَى مُسَمًّى وإشارةٍ إلى ذلك المُسَمَّى : تقول ذِي المرأةُ وَذَا الرَّجُلُ.

لغة	قال الأصمعي : والعربُ تقول لا أُكلِّمُك في ذِي السَّنَةِ وفي هَذي السنة ولا يقال في ذَا السّنةِ وإنّما يقال في هَذِهِ السّنةِ. وليْسَتْ "هَا" من جملة اسم الإشارة وإنّما هي حرف جيءَ به لتَنْبِيه المخاطَب على المشار إليه.
كتابة	اكتب نصّا عن وظائف الإشارات الركحية في هذه المسرحية مركّزا على مَا تجد لها خصوصيات.
تذكير	روح الهـــزل * لا يخلو المسرح من الطرافة والدعابة. وقد يُوظَّف الإضحاك في المواقف والمفارقات والأقوال ولا يتحرّج الكاتبُ المسرحي أحيانا من "المسّ" ببعض "الممنوعات".
معجمم	* استخرج من النّصّ الحقول المعجميّة المتّصلة بالحبّ والعنف والخوف.
أسلوب	* يقول جابر : "سأنهب الأرض كالخيال وسأكون أسرع من طير. لو بدأت زينتك فسأكون إلى جوارك قبل أن تفرغي منها". بيّن كيف توحي هذه الصورة بكفاح المملوك جابر ضدّ قدره.
مقارنة	* ما الفرق بين العبد الأسود في مسرحيّة "شهرزاد" لتوفيق الحكيم والمملوك جابر في هذه المسرحيّة ؟

تنوير

فنّ المسرح

1- الأثر السحريّ

كثيرا ما تكلّم "أ. أرتو" عن "السّحر" "والأثر السحري" للمسرح المنشود، وغالبا ما سخر سخريّة عنيفة من المسرح النّفسيّ والاجتماعيّ السّائد ودافع دفاعا مستميتا عن المدى الأسطوري في المسرح المنشود وعمّا يتولّد عن هذا المدى من أبعاد إيحائيّة رمزيّة مفعولُها على المتفرّجين أبعدُ وأدقُّ.

محمد المديوني- إشكاليّات تأصيل المسرح العربي/بيت الحكمة .قرطاج 1993 ص 483

2-وظيفتا التعليم والإمتاع

لقد اتّجه التطوّرُ إلى المزج بين الوظيفتين : التعليم والإمتاع .إذا كان لمثل هذه المشاغل أن يكون لها أيُّ معنى اجتماعي، فلا بدّ لها في النهاية من أن تعين المسرحَ على تبريز صورة للعالم بوسائل فنية: نماذج من حياة الناس كالّتي تستطيع أن تساعد المتفرّج على فهم محيطه الاجتماعي للسيطرة عليه عقلانيا وعاطفيا.

نظرية المسرح الحديث: تقديم وتحرير إريك بينتلي

ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت العراق 1975 ص 94

3- شروط الصراع

ولا يكون الصراع صراعا حتّى تتوفّر بعض الشّروط، منها:

* وجودُ طرفين متناقضين.
* أن يكون لكلّ منهما موقفٌ يجسّمه موضوعٌ يختلفان فيه.
* أن يحدّد كل طرف منهما غايةً يهدف إلى بلوغها ويرفضُ التراجع عنها.

* وجودُ ميدان يدور فيه هذا الصّراع، يحدّد مجاله ، ويكون، في المسرح الذّهني ، فكريّا.
* ارتباط الصّراع بإطارٍ زمانيّ ومكانيّ ، قد يكون ماديا معلوما، وقد يكون رمزيّا.
* أن يكون لكلّ طرف سلاحٌ يستعمله ويستعين به على تحقيق غايته.
* أن يتّبع هذا الصّراعُ مراحلَ ، منها : البدايةُ، وربّما النّهايةُ،وأن يعرف تطوّرًا تجسّده خلافات أو صدامات، ومعاركُ بين الطرفين المتصارعين تسير في اتّجاه تصاعديّ.
* امكانيةُ وجود طرف ثالث في هذا الصّراع قد يكون عنصرا مساعدا أو معرقلا لهذا الطّرف أو ذاك ووجود هذا الطّرف يؤثّر حتما في مدّة الصّراع وفي نتيجته.
* نتيجة الصّراع : انتصارٌ أو هزيمة، أو تواصل تجسّمه خاتمة مفتوحة.

عبد الستار شبوح

مساهمة المقاربة التعليمية في تدريس الخصائص الفنية للنصّ المسرحي (مخطوط) ص 66-67

من آراء الكاتب

الشّخصيّة المسرحيّة المعاصرة

الشخصيّة المعاصرة في المسرح - والمسرح فنّ شرطيّ مرتبط بتاريخه الخاصّ - هي ليست دائما تلك التي تعيش بيننا في المجتمع الحالي. في تقديري أنّ جابرًا وأبا خليل القباني وزاهدة وعبيدًا هم شخصيّات معاصرة ...لعلّك تريد أن تسأل لماذا لا أتناول "حدوتة" واقعيّة من الواقع الراهن ؟ هذه مسألة في رأيي محض شكليّة. فالمسرحي يستطيع أن يكتب عبر غلالة التاريخ أو يكتب عبر غلالة الأسطورة أو الحكاية القديمة. والمهمّ هو أن يكون فيما يكتبه معاصرا وقادرا على طرح إشكاليّات الواقع الراهن بعمق ووضوح.

سعد اللة ونّوس .الأعمال الكاملة مج 3 ص113

في الأثر

4- التاريخ مادة تسمح بمعالجة قضايا الحاضر

قال محمّد إدريس (مسرحيّ تونسي) :

مثل برشت يعالج ونّوس التاريخ، لا كغاية بحدّ ذاتها، بل كمادّة مجازيّة تسمح له بمعالجة قضايا الحاضر، بعمق وقوّة. لكنّ ونّوس، على الرّغم من هذا الاختيار الجمالي الذي التزمه منذ تجاربه الأولى، بقي منفتحا على التّجارب المختلفة التي خاضها مسرحيّون آخرون، في تونس على وجه الخصوص. فهنا يفضّل أهلُ المسرح "الواقعيّة اليوميّة"، الفجّة والعنيفة غالبا، على "الواقعيّة الرمزيّة" التي انتمى إليها، والتي لا تفتقر أبدا إلى الشعريّة والعمق الفلسفي.

سعد اللّة ونّوس /الأعمال الكاملة مج 3 صص762-763

النّصّ عدد 9

بَينَ يَدي المَلِكِ

التّمهيد

الشخصيات	التقديم	الإطار
*الحكواتي/الزبائن * الملك منكتم بن داوود / هلاوون ابن الملك، المملوك جابر، لَهَب الجلاّد	أنْ يحافظ المؤلف والمخرجُ على نفس الديكور لِثلاثة أماكنَ مختلفة وأنْ يُوكِلَ لنفسِ الممثّلين تقمّص شخصيات متخاصمة إدراكٌ منهما بأنّ المتفرج يعي أبعاد هذا الخيار الذي قد يساعد هذا المتفرج على توقّع نهاية للبطل قبل أن تحدث الفاجعةُ وتختلف ردودُ الفعل عليها.	* المكاني: المقهى / ديوان ملك العجم * الزّماني : ليل / نهار

الحكواتي : وبعْدَ طولِ تعبٍ ومَخاطرَ، وَصلَ المملوكُ جابرٌ إلى بلادِ العَجَمِ. ومِنْ شدَّةِ لهْفَتِهِ للإيَابِ، لمْ يُحِسَّ بالتَّعبِ ولاَ بمشقَّةِ الطَّريقِ. اتَّجهَ مِنْ فوْرِهِ إلى قصْرِ الملكِ س منْكتمس يطْلُبُ المثول بين يديْه. وكان يقول في نفسه.. عندما أخرجُ منْ هذا القصرِ أكونُ رَجلاً ذا شأنٍ. وتناولَهُ حارسٌ منْ حارسٍ في دهاليزِ قصْرٍ كالمتاهةِ حتّى دخل على ديوان الملكِ الذي تهتزُّ لسطْوَتِه القلوبُ وأقدامُ أشْجعِ الرّجال.

(يظهرُ ديوانُ الملكِ منكتم بن داوود.. وهو فاخرُ الرّياشِ وشبيهٌ بديوان كلٍّ مِنَ الخليفةِ والوزير. الملكُ منْكتم يجلسُ على العرش، وإلى جِوَارِهِ ابْنُه هلاوون. يؤدّي الدَّوْرَيْن المُمَثِّلان اللَّذان أدَّيَا أوّلاً دَوْرَيْ الوزير وعبد اللّطيف، وثانيًا دَوْرَيْ الخليفةِ وعبدِ الله. تتَّسِمُ ملامحُ الملكِ منكتم بالغطرسَةِ واللُّؤْم).

جابر (**التّعبُ بادٍ عليه.. ينْحني بإجلالٍ كبير**) السّلامُ على مولاي.. ملكِ المُلوكِ وسلطانِ السلاطينِ منكتمِ بنِ داوود.

الملك : مَنْ أنْتَ ؟ وماذا تَحْمِلُ؟

جابر : أنا عبدُكُمْ جابر.. وأحمِلُ رسالةً مِنْ سيِّدي وزيرِ بغداد محمَّد العَبْدلِّي.

الملك : رسالةٌ مِنْ وزيرِ بغداد ! هلْ انتهى أخيرًا من التّردُّدِ وضَرْبِ الأخماسِ بالأسْداس؟

جابر : عبدُكمْ لا يعرف شيئا ممَّا هو مَخْطُوطٌ في الرِّسالةِ.

الملك : هاتِهَا إذن (**يتردَّدُ جابر، وهو يُراقب هلاوون**) ماذا تنْتَظر؟

جابر : الرِّسالةُ سرٌّ خطيرٌ.. وأوْصَاني سيِّدُنا الوزيرُ أنْ أسلِّمهَا لمولاي المَلِكِ على انْفِرادٍ.

الملك : (**يغْضَبُ**) أتَمْلُون عليْنَا شُروطا! هذا ابْني هلاوون، ولا أُخْفي عنْهُ شيئا، فهاتِ الرِّسالةَ بالعَجَلِ، قبل أن أجْعَلَ رأسَك بيْنَ قدَميْك.

جابر : (**مرتعدًا**) العفوُ يا مولاي.. ما أَرَدْتُ إثارةَ غَضَبِكُمْ أو إساءةَ الأدبِ أمامكُمْ.(**يتقدَّم مبالغا في الاتِّضاع والتأدُّب**) هُو ذا رَأْسي. الرِّسالةُ مَخْطوطةٌ عليْهِ.. وإنْ حُلِقَ الشَّعْرُ بانَتِ الكلماتُ.

الملك : (**مندهشًا**) الرِّسالةُ مَخْطوطةٌ على رَأْسِكَ ! فكرةٌ ظريفةٌ والله. الحَذَرُ لا ينْقُصُ وزيرَ بغداد.. ولعلَّ وراءَ حَذَرِهِ ما يَسُرُّ مِنَ الأَنْباءِ. هلاوون.. هاتِ مُوسى، واحْلِقْ شَعْرَ هذا المملوكِ لِنَرَى ماذا خَطَّ لَنَا وَزيرُ بغدادَ!

هلاوون : في الحال يا أبَتِ.

(**يتجَمَّدُ المشْهَدُ كلُّه على صوت الحكواتي. يخرجُ هلاوون، ثُمَّ يعود.. وتتمُّ الحلاقةُ بحركاتٍ قاسيةٍ وعبْرَ مَشْهَدٍ إيمائي، تُلاحِقُ الحركاتُ فيه كلماتِ الحكواتي**).

الحكواتي : وخرجَ هلاوون وعادَ يَحْمِلُ مُوسى. وبيَدٍ يُعَجِّلُهَا الفُضولُ حَلَقَ لجابرٍ شَعْرَهُ، فبانَتْ تَحْتَهُ رسالةُ الوزير مخطوطةً بمِدَادٍ لا يُمْحَى. قرأ الملك "منكتم" الرِّسالةَ ثُمَّ أعاد قِراءتَهَا، وجابرٌ مُطْرِقٌ في الأرضِ حَابِسٌ أنفاسَهُ وحالمٌ بالعوْدةِ. وهَمَسَ المَلِكُ لابنهِ بكلماتٍ لم يَسْمَعْهَا أحدٌ، فخَرَجَ هلاوون مرَّةً أخرى مِنَ الدِّيوان.

الملك :(**مُبْتسمًا، والخُبْثُ يلوِّنُ لهجتَه**) قرأنا الرِّسالةَ أيُّها المملوكُ. وسننفِّذُ ما يطْلُبُهُ وزيرُكُمْ منَّا؟ قُلْ.. أَمَا زالَ يُحِبُّ النُّشُوقَ كَما أَعرفُهُ؟

جابر : إي واللهِ يَا مولاي عُلبَةَ النُشوق لا تُفَارِقُ جَيْبَهُ. وأَفْضَلُ هديَّةٍ تُرْسِلونَهَا مَعَ الجَوَابِ، هِيَ صُنْدُوقٌ مِنَ النُّشوقِ العَجَمِيِّ. لَنْ يَنْسَى هديَّتَكُمْ مَا عَاشَ.

الملك : سنُرْسِلُ لَهُ إذنْ كُلَّ ما في بِلادِ العَجَمِ مِنَ النُّشوقِ. ولكِنْ هلْ تَسْتَطِيعُ أَنْ تحْمِلَهَا؟.

جابر : مِنْ أَجْلِ مولايَ المَلِكِ، وسيِّدي الوزيرِ، مُسْتَعِدٌّ لِتَحَمُّلِ كُلِّ الصِّعابِ. لَكِنْ أَرْجُو أَنْ يَتَكَرَّمَ مولاي فَيَسْمَحَ لي بالعَوْدَةِ سريعا إلى بغداد.

الملك : أَتُحِبُّ بغداد إلى هذا الحدِّ !؟

جابر : هناكَ مَنْ ينتظِرُني فيها.

(**يدخلُ هلاوون، ومعَهُ سلهبٌس وهو رجلٌ ضخْمُ الجُثَّةِ أقرَعُ الرَّأْسِ، لهُ شاربان كثَّان وَوَجْهٌ جامدُ الملامحِ مُخيفٌ..**)

الملك : (**بابتسامتِهِ الخبيثةِ**) إذَنْ.. قُدْهُ إلى بَغْدادَ يا لَهَب..

لهب :(**مُنْحنيًا انْحناءةً خفيفةً لا تُخْفي قَسْوَتَهُ**) سمْعًا وطاعَةً يا مولاي.

جابر : (**حائرًا**) مولاي .. ولكنِّي..

(**لهبٌ يُمْسكُهُ مِنْ ذراعِهِ بعُنْفٍ، ويَجُرُّهُ وراءَهُ. جابرٌ مشْدوهٌ** (1) **لا يعرفُ ما يَقُولُ. يبْقَى في الدِّيوانِ الملِكُ وابْنُهُ**) .

الملك : أَصْبَحَت الرِّيحُ مُواتِيَةً للسَّيْرِ إلى بَغْدادَ يا هلاوون.

هلاوون : أَنْتظِرُ هذه الرِّيحَ مُنْذُ وقْتٍ طويلٍ. هلْ أَجَهِّزُ الجَيْشَ؟

الملك : تبْدُو مُتَلَهِّفًا للحرْبِ؟

هلاوون : لَنْ أكونَ قائدا جَديرا بجيْشِ الملكِ منكتم بنِ داوود، قبْلَ أنْ أَدُكَّ صُروحَ بَغْدادَ.

الملك : إذَنْ.. جَهِّز الجَيْشَ، وأعِدَّ العُدَّةَ. ستكونُ لك بغداد. وسينعقدُ لك لواءُ القيادةِ. إنَّما أريدُ أَنْ يتمَّ كلُّ شيْءٍ بسِرِّيَةٍ. ولا ينبغي أنْ تُشيعَ أبدا أنْباءَ حمْلتِنَا. سيكونُ هجومُنا صاعقًا ومُباغِتًا، لا يُنْبِئُ عنْهُ غبارٌ، ولا حامِلُ أخبارٍ. وبما أَنَّ لدَيْنَا مَنْ يفتحُ الأبوابَ فستفقدُ بغداد هَيْبتَها وتنْهارُ تحْتَ حوافرِ خيولِنَا.

هلاوون : معْنَى هذا أنَّهُ ليْسَ أمامنا وقتٌ طويلٌ للوداع.

الملك : معَ الفَجْرِ ينبغي أَنْ يزحفَ الجيشُ بكامل عُدَّتِهِ وعتَادِهِ. جيشُنا في تعبئةٍ دائمةٍ، وتكفي ساعاتٌ قليلةٌ لاستكْمالِ كُلِّ شيْءٍ. الإسراعُ يسهِّلُ علينا القضاءَ على الإمْداداتِ في الطَّريقِ أَوْ مُحاصرتُها. وعنْدما تُصْبِحُ بغداد قريبةً، ينبغي أنْ يستريحَ العسكرُ مختبئًا في النَّهار، ثُمَّ يسيرُ في الليْلِ. هذه هي الطريقةُ المُثْلى كيْ نضمَنَ المباغتةَ.

هلاوون : هلْ يمكنُ حقًّا الاعتمادُ على الوزيرِ ورجالِهِ؟

الملك : سيكونونَ كالكلابِ.. يلْعَقونَ أحْذيتَنَا، ويطلبونَ مَرْضاتنا. أسوارُ بغداد عاتيةٌ يا بُنَيّ، وإذا لَمْ أضمَنْ هدْمَهَا مِنَ الداخل، لاَ أرْمي بجيشِنا إليْهَا يهلَكُ، وهْوَ يُناطحُ حجارتَها.

هلاوون : لَمْ يبْقَ إذنْ إلاَّ أَنْ ننْفُخَ بوقَ النَّفيرِ(2).

الملك : يومٌ مشهودٌ...بغدادُ العظيمةُ ترتَخِي وتتمدَّدُ بكُلِّ بهائِها أمامَ جيوشِ ملِكِ العَجَمِ. حُلْمٌ قديمٌ لمنكتم بن داوود ولوالدِهِ مِنْ قبْلِهِ. تعالَ يا بُنَيّ.. سأنفخُ البوقَ معَكَ في هذا اليوْمِ العظيمِ.

(يُمْسِكُ الملِكُ منكتم يدَ ابْنِه هلاوون، ويخْرُجان معًا..) .

سعد اللّه ونّوس .مغامرة رأس المملوك جابر / الأعمال الكاملة .دار الآداب بيروت 2004.ص ص310–313

الشرح

(1) **مشْدُوهٌ** : صفة متعلقة بالفعل شَدَهَ وشُدِهَ الرّجلُ شَدَهاً وشُدْهاً: شُغِل: وقيل: تَحَيَّر . وقيل شُدِهَ الرجلُ دُهِشَ، فهو دَهِشٌ ومَشْدُوهٌ شَدَهاً.

(2) **بوقُ النَّفِير** : النفير :الحربٌ، والبُوقُ: الذي يُنْفَخ فيه ويُزْمَر، وبوقُ النّفير بوقُ الحرب .

الفهم والتّحليل

الإشارات الرّكحيّة

1– ميّز الإشاراتِ الركحية المتعلّقة بالشخصيات من الإشارات الفاصلة بين فقرات الحوار. ما وظائفها ؟

2– هل أوحت الإشارات الركحية المتعلقة بـ "لهب" بمصير جابر ؟ وضّح ذلك .

الحوار

3- ما هي الوسائل اللغوية والتقنية التي اعتمدها الكاتب في إشعار المتفرّج/ القارئ بتقدّم زمن الفعل المسرحي؟

4- استخرج من النّصّ ما يؤكّد الوظيفة الإخباريّة للحوار.

5- قارن طبيعةَ الحوار الذي دار بين الملك وابنه بحوارَيْ الخليفةِ والوزير مع مساعديْهما. ماذا تستنتج ؟

الشّخصيّات

6- لِمَ أسند الكاتبُ دوري ملك العجم وابنه إلى نفس الممثّلَيْن اللّذَيْن مثّلا دوري الوزير وعبد اللطيف ودوري الخليفة وعبد الله ؟ إلام يرمز ؟

7- استخرج من النصّ ما يدلّ على دهاء الملك منكتم بن داوود وعلى سذاجة جابر.

8- قارن علاقة الملك الأعجمي بابْنِه بعلاقة الخليفة العبّاسي بوزيره.

9- هل تثير شخصيّة جابر العطف أم الشماتة ؟ علّل جوابك.

القضايا

10- بمَ تفسّر خروج سعد الله ونّوس عن وحدة المكان في قانون المسرحيّة كما سطّره أرسطو؟

11- ما الذي يدلّ على أنّ الحدث في هذا النّص يهيّئ لنهاية المسرحيّة ؟

النّقاش

■ يطرح النصُّ علاقةَ العرب بالعجم . ابحث في ظاهرها وباطنها وأبدِ رأيك فيها.

بمناسبة هذا النصّ

مثل	الملك : ... هل انتهى أخيرا من التردّدِ **وضَرْب الأخماس بالأَسْدَاس** ؟ يقال في المثل : ضَرَبَ أَخْمَاسًا لِأَسْدَاس. الأَخْمَاسُ جمعُ خِمْس والأسداسُ جمعُ سِدْس وهُمَا مِنْ أَظْمَاءِ الإبل (أشدّها عطَشا). وأصلهُ أنّ الرجل إذا أرادَ سَفَرًا بَعيدا عَوَّدَ إِبِلَهُ أَنْ تَشْرب خِمْسًا أَيْ مرَّة كلّ خَمْسةِ أيّامٍ ثمّ سِدْسًا، حتّى إذا أخذتْ في السَّيْرِ صبرَت على الماءِ. والمعنى رَقَّى إبلَه من الخِمْسِ إلى السِّدْس. يُضرب **هذا المثلُ لِمَنْ يَسْعَى في الْمَكْرِ**. عن المنجد (فرائد الأدب)
كتابة	*حرّر نصّا تبرز فيه خروج الكاتب في هذا النّصّ خاصّة والمسرحيّة عامّة عن التوجّه الدّرامي الأرسطي المحرّك للوجدان إلى دعوة القارئ ضمنيّا إلى الوعي بقيمة التاريخ وربط الماضي بالحاضر.
تناصّ	* هات بعض الشواهد الشعريّة من محور "الحماسة في القرنيين الثّالث والرّابع" تتعرّض لعلاقة العرب بالعجم ثمّ قارن ذلك باستقواء الوزير بالأعاجم في مسرحيّة سعد اللّه ونّوس.
مقارنة	*عد إلى محور الحماسة وادرس بعض الخطط الحربيّة الواردة فيه وقارنها بخطّة الملك في غزو بغداد .
حقل معجمي	*استخرج من النصّ الحقل المعجمي المتّصِل بالحرب وبيّن السّمة المميّزة فيه .

تنوير

في الأثر

قراءة تتجاوز النقد إلى إعادة التكوين

قال أدونيس : تنهض رؤية سعد الله ونّوس، في مسرحه، على قراءة المجتمع العربي في بُنَاهُ العميقةِ وفي سيرورته وصيرورته. إنّها قراءة أفقيّة وعموديّة، تتلاقى فيها أبعادُ الزّمن ماضيا وحاضرا ومستقبلا. وهي، تبعا لذلك، قراءةٌ تتجاوز النقد إلى نوع من الإحاطة تتضمّن نوعا من إعادة التكوين، لا في ما يتعلّق بالمجتمع وحده، بل في ما يتّصل أيضا بالفرد ووعيه.

وهو، في هذا كلّه، كمثل المبدعين الكبار، يقارب الحياة والأشياء بطريقة جديدة، وجماليّة جديدة. وهو، كمثلهم أيضا، يفتح في إنتاجه فضاء آخر لكتابة تاريخ آخر.

سعد اللّه ونّوس. الأعمال الكاملة مج 3 ص 761

من آراء الكاتب

دور المتفرج

مِمّا لا شك فيه أنّ المتفرج يستطيع أن يقوم بدور إيجابي كبير في توجيه المسرح، وعلينا أن نعلِّمه كيف يقوم بهذا الدور وأن نشجّعه على الاضطلاع به بشكل فعّال حتى يتحقّق لنا فعلاً توجيهُ المسرح وتقويم أساسه...

ولكي يقوم المتفرّج بهذا الدور ينبغي أن يتغيّر هو نفسه وأن يمارس دوره كمتفرج بطريقة جديدة ومختلفة عما نعرفه حتى الآن في متفرجينا...

أولاً : ينبغي أَنْ يعيَ المتفرج أهميّته في أيّ عرض مسرحي... فكلُّ ما يدور على الخشبة يستهدفه... ويتوجَّه إليه بمعنى أنّ قيمة هذا العرض مرهونة بالموقف الذي يتّخذه المتفرج منه.

وثانيًا : ينبغي أن تنتهي سلبيّةُ المتفرج ووضعيته الساكنة حيال الخشبة وما يدور عليها. ينبغي أن يدرك جيدًا أنَّ كلّ ما يدور أمامه يعنيه ويهمه، وعليه أنْ يتخذ موقفًا منه...

ثالثًا : على المتفرِّج أن يحسّ بالمسؤولية وبأنّ لموقفه من أي عملٍ ثقافي بشكل عام ومن أية مسرحية بشكل خاص نتائج هامة وخطيرة أيضاً عليه وعلى أوضاعِ بلاده.

سعد الله ونّوس / بيانات لمسرح عربي جديد / دار الفكر الجديد 1988 ص 42

فنّ المسرح

1– **من مميزات المسرح الملحمي: التغريبُ**

نأتي الآن إلى أحد العناصر ممّا يتميّز به المسرحُ الملحميُّ، وهو ما يُدعى بتأثير التّغريب. ونقصد هنا تقنيةً تتناول الأحداث الاجتماعية الإنسانية المطلوبُ تصويرها وتسميتها، على اعتبارها شيئا يدعو للتّفسير والإيضاح، لا مجرد أمر طبيعي مألوف. والغرضُ من هذا "التأثير" هو السّماح للمتفرّج أَنْ يلجأ إلى النّقد بشكل بنّاء من وجهة نظر اجتماعيّة.

نظرية المسرح الحديث / تقديم وتحرير إريك بينتلي

ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت – جمهورية العراق – 1975 - ص 82

2– **الأقنعـــــة**

هذه الأقنعة أسطوريّةً كانت أو تراثيّةً لم يكن مَقصدُ المبدعين المسرحيّين التّعبيرَ عنها . فليس المقصد استعادةَ الأسطورة أو التراث لإحيائه فتلك ليست إلاّ قراءة منبتّة عن حاضر القراءة . هذه الأقنعة وسائطُ عبّر بها المبدعون عن هموم حضاريّة ذاتيّة اجتماعيّة، لكن نلاحظ أنّ التّعبير بالقناع يختلف في قربه من حقيقة القناع أو في ابتعاده عنه. هذا الاقتراب أو الابتعاد يمثّل وظيفة إبداعيّة. فهذه الأقنعة مبدعة بالقراءة (قراءة المبدع).

عن عبد العزيز شبيل – درس جامعي مخطوط

3- **مسرح الحكواتي**

بيان (مسرح الحكواتي) الّذي أصدره "روجيه عَسَّاف" في لبنان عام 1979، والذي لَخَّصه عبدُ الرحمن بن زيدان بالنواحي التالية :

1- كَسْرُ الإيهام المسرحي بإزالة العازل التقليدي بين خشبة المسرح وكلِّ ما هو خارجه إنْ من ناحية مكانِ العرض وإنْ من ناحية الواقع الاجتماعي.

2- تقديم حفل في طور التشكُّل وليس تقديم نصّ جاهز ثابت.

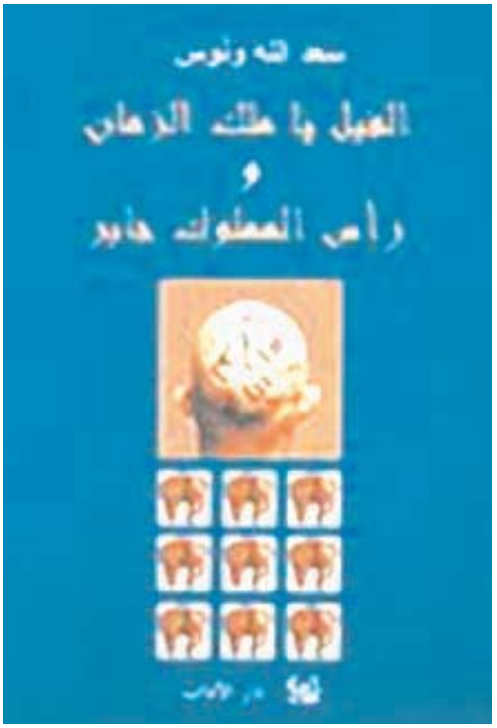
3- تحويل الحفل إلى عروض متداخلة إلى درجة يُلغى فيها مبدأ الانفصال بين المُشَاهِدِ والممثِّل

4- تركيب هذه العروض من مشاهد مبنية على التراث الشفوي الحرّ كما يُرى ويُعاش وكما يتجلَّى من خلال تمظهراته في الحياة اليوميّة.

5- تحرير إمكانات جسد الممثِّل وقدراته لكي يحرّر ويتحرّر ويلغي المسافة بينه وبين القاعة.

6- الابتعاد عن التعليمية التي مورست في الحركة المسرحية السابقة ، مع زعزعة الثوابت التي كانت تحافظ على فردية الفرد وعلى التطهير بمفهومه الأرسطي.

فرحان بلبل / المسرح التجريبي العربي / أنترنات



النّصّ عدد 10

المصير الفاجع

التّمهيد

الشخصيات	التقديم	الإطار
* الحكواتي/الزبائن * المملوك جابر / لهب الجلاّد	المأساة سلسلة من الأفعال يتلو بعضُها بعضا ،وينتهي بها البطلُ إلى قَضائه المحتوم . وواجبُ الأديب أن يحبك هذه المراحلَ حبكا محكما بحيث يبدي لنظّارته بجلاء لا يقبل الشكّ أنّ البطلَ سائر في طريقه ذاك مسَّيرا بتلك القوّة العليا. وما تلك القوّة العليا بالطبع إلاّ ما تتعلّق به عقيدةُ العصر .	* المكاني : المقهى / غرفة لهب * الزّماني : ليل...

زبون 1 : وَجابِرٌ!

زبون 3 : ماذا حَدثَ لَهُ ؟

الحكواتي : ولمْ يكنْ جابرٌ يعْرِفُ مَنْ هُوَ هذا الرَّجُلُ الذي يُمْسِكُهُ بقَبْضَةٍ مِنْ حديدٍ، ويجُرُّهُ وراءَهُ غَيْرَ عابِئٍ بذهُولِهِ أوْ قلقِهِ. ومِنْ دهليزٍ إلى دهليزٍ، حتَّى وصَلَ بهِ إلى غُرْفةٍ بدَتْ غَريبَةً. تمْتلِئُ بالسِّياطِ والسَّلاسِلِ والبَلْطاتِ(1) . وكانَ س لَهَبُس نفْسُهُ تفوحُ منْهُ رائحةٌ شبيهةٌ برائحةِ المقابِرِ. وكُلَّمَا سرَقَ جابرٌ نَظْرَةً إلى وجْهِهِ المَعْدنِي أوْ تطلَّعَ في الغُرْفةِ حوْلَهُ شَعَرَ بقَلْبِهُ يَغوصُ في أعْماقِهِ وبالصَّمْتِ ثقيلاً يزيدُ الغَمَّ غمًّا، والخوْفَ خوْفًا. وحاولَ جابرٌ أَنْ يُبدِّدَ رهْبَةَ الجوِّ، فراحَ يتكلَّمُ آملاً أَنْ يجْعَلَ قسْوَةَ مُرافقِهِ تلينُ، لعلَّهُ يفْهَمُ ما يحْدُثُ لهُ.

(غُرْفَةُ "لهب".. حجْرَةٌ ضيّقةٌ مُعَتَّمَةٌ، ذاتُ لوْنٍ قاتمٍ صَدِيءٍ فيهَا سلاسلُ وبلْطاتٌ وسياطٌ وقاعدةٌ خشبيَّةٌ ثقيلةٌ مُلطَّخةٌ بألْوانٍ حمْراءَ وسوْداءَ. على أحدِ الجُدْرانِ ثمَّةَ رأسٌ معلَّقٌ. وعلى حائطٍ آخرَ عُلِّقَ قِناعٌ مُخيفٌ.. يجولُ جابرٌ ببصرِهِ في أرجاءِ الغُرْفةِ، فترْتعشُ ملامحُهُ رُعْبًا ويبدَأُ بالتَّعرُّقِ.

"لهبٌ" صامتٌ، جامدٌ، وجهُهُ معدنٌ باردٌ. ويبْدُو شديدَ اللامبالاةِ..."

جابر :**(يتكلَّمُ بلاَ ضابطٍ.. الخَوْفُ والذُّهولُ يمُوجَانِ في عيْنَيْهِ، ويخْتلجانِ في صوْتِهِ)** أعرفُ.. أعرفُ.. صحيحٌ أنَّ بلادَكُمْ بعيدةٌ. ولكنْ سمعتُ منْ بعْضِ الرَّحالةِ والمُسافرينَ كثيرًا عنْ عاداتِكُمْ. لا تتْرُكونَ زائرًا يُغادرُ بلادكُمْ الجميلةَ، قبْلَ أنْ تُكْرِمُوهُ، وتعْرِضُوا لهُ ما لديْكُمْ مِنْ تُحفٍ وأشْياءَ نادرةٍ. وَاللهِ أعتقدُ أنِّي سمعتُ أيْضًا

عنْ هذهِ الغُرْفةِ. لا شكَّ أنَّ لها قصَّةً هائلةً، يَشِيبُ لهَا الشَّعْرُ..(**لهبٌ لا يكْتَرِثُ بهِ.. فبعْدَ أنْ يُغْلِقَ بابَ الغُرْفةِ بالمِزْلاجِ**(2) **ينْصَرِفُ إلى تحْضيرِ بعْضِ الأدواتِ**) تُرْوَى في بغداد قصصٌ مشَوِّقةٌ وجميلةٌ عن بلادِ العجمِ ! يتحدَّثُ النَّاسُ أيْضًا بلُعابٍ يسيلُ عَنْ لذيذِ مآكلِكُمْ وعاداتِكُمْ في الكرمِ وفي إجْبارِ الزَّائرِ على تناوُلِ كُلِّ ما يُقدَّمُ لهُ، حتَّى ولوْ صارَتْ مَعِدَتُهُ كبطْنِ الحاملِ. وَاللهِ كنْتُ أتمَنَّى لوْ أبْقَى هُنَا وقْتًا طويلاً أتَفَرَّجُ على بلادِكُمْ وأتعَرَّفُ إلى عاداتِكُمْ. لاَ بُدَّ أنَّها عاداتٌ لاَ مثيلَ لَهَا. (**لهبٌ يُسِنُّ بهدوءٍ بَلْطَةً كبيرَةً**) ولكنْ تنْتظِرُنِي في بغدادَ أشياءُ لا تقْبَلُ التَّأْجيلَ (**يُحاولُ أنْ يَضْحكَ بأُلْفةٍ. فتأْتِي ضِحْكتُهُ صفْراءَ**) إنَّ إمرَأَةً يَدُوخُ المرْءُ بمُجَرَّدِ النَّظرِ إليْهَا، تتَزَيَّنُ الآنَ في بغدادَ انْتِظارًا لعَوْدَتِي. وأقولُ لكَ. مُنْذُ اللَّحْظَةِ الّتي سَلَّمْتُ فيهَا الرِّسالةَ، لمْ أعُدْ مملوكًا كسائرِ المَماليكِ. لقَدْ أجْزَلَ الوزيرُ في مُكافآتي. يُهيِّئُ لي مرْكزًا مرْموقًا، ويُزَوِّجُنِي، ويُعْطِيني ثرْوَةً (**يُرَبِّتُ على كتفِهِ بتوَدُّدٍ، ويبْتَسِمُ**) مكافأةٌ مغريةٌ لا يحلمُ بها رجلٌ! (**يهمسُ وكأنَّه يتقرَّبُ منْهُ**) أنا الذي دبَّرْتُ الحيلةَ للخروجِ بالرِّسالةِ مِنَ المدينةِ، رغْمَ شدَّةِ الحرّاسِ على أبوابِها. كمْ كانَ سرورُهُ عظيمًا! لوْ ترى عِناقَهُ لي عنْدما أردْتُ الرَّحيلَ. لقدْ عانقني. تَصوَّرْ.. واللهِ الوزيرُ نفْسُه عانقني كمَا أعانِقُك الآنَ.(**يُحاول أنْ يُعانقَ "لهب" مُتظاهرًا بالمرحِ، لكنَّ الآخَرَ يدفَعُهُ بقسوَةٍ فيرْمِيه جانبًا**). يا اللهِ.. ما أقْوى ذراعَكَ! ولكنْ لا تبْدو مرِحًا.(**ينْهضُ لهبٌ، ويُهيِّئُ القاعدةَ الخشبيَّةَ، كمَا يُحْضِرُ السلاسلَ. يُتابعُه جابرٌ جاحظَ العيْنَيْنِ**) أعْرِفُ.. أعْرِفُ. كُلُّ إنسانٍ ولهُ طبْعُهُ. ولكنْ هلْ فهمتَ الآنَ سِرَّ عجلَتِي. إنِّي لاَ أستطيعُ حتَّى أنْ أبيتَ ليلتي هُنَا. إنَّها الآنَ تتزيَّنُ وتنْتَظِرُ. تعْرِفُ! المرأةُ تضْجَرُ بسرعةٍ منَ الانْتظارِ (**بعْدَ أنْ ينتهي لهبٌ منْ إعدادِ كُلِّ شيْءٍ. يُمْسكُ جابرًا مِنْ ذراعِهِ. وبقسْوةٍ يَرْبطُ يديْهِ بالسَّلاسلِ ويُوثقُهمَا خلْفَ ظهْرِهِ.. يَمْتقِعُ جابرُ. يتشتَّتُ بصرُهُ، ويتلعْثَمُ لسانُه بالكلماتِ**) ولكنْ.. ماذا تفعلُ؟ باللهِ عليْكَ ماهذا. لاَ شكَّ أنَّ مَوْلايَ الملكَ مُنْكَتِمٌ يُريدُ أنْ يُمازحني.(**لهبٌ يطْرَحُ جابرًا أرْضًا.. يُجْبِرُه على الرُّكوعِ، ويُوثِقُ رِجليْه أيضا. جابرٌ يصرُخُ كمَا لوْ أنَّهُ يُحَشْرِجُ**) يا اللهِ.. ماذا تفعلُ؟ . أنا الآنَ رجُلٌ رفيعُ المقامِ، ولِي زوجَةٌ وثرْوَةٌ.بلّغتُ الرِّسالةَ على أحسنِ وجهٍ، وسأعودُ لأنالَ المكافأةَ. مكافأتي. الرَّحْمةَ.. الرَّحْمةَ.

(**يختفي الصَّوْتُ، وإنْ كنَّا لا نزالُ نرى جُحوظَ عينيْ جابرٍ وحركاتِ فمهِ وهْوَ يصرخُ، ويستغيثُ.. يحاولُ الإفْلاتَ.. ولكنَّ الأَوْثِقَةَ مُحْكمةٌ.. يستمرُّ المشْهدُ ويتمُّ إيمائيًّا على صوْتِ الحكواتي..**)

الحكواتي : ولمْ يعرفْ جابرٌ أنَّ هذا الرَّجلَ الذي يُنادونه"لَهَب" هو بالذات سيّافُ ملكِ بلادِ العجمِ. والسيّافونَ يتّصفون دائما بالدِّقةِ. لا يهملون شيْئًا، ولا يُحبُّون الكلامَ. وما

إنْ أصبحتْ كلُّ الأدواتِ جاهزةً، حتَّى أمسكَ لَهبٌ بيده المعدنيَّةِ رأسَ المملوك جابر. وضَعهُ على القاعدةِ المُلطَّخةِ بالدَّمِ اليابسِ. وبضربةٍ مِنْ بلْطتِهِ المسْنونةِ فصَل رأسهُ عنْ جسدِهِ.

(يتمُّ ذلك إيمائيًّا، وأمام المتفرِّجينَ. ينتشر اللَّغطُ بين الزبائن.. ثم ترتفع الاحتجاجات).

زبون 2 : ما هَذا؟

زبون 3 : يقْطَعُون رأْسَهُ بعْدَ كُلِّ ما فعَلَ!

زبون 2 : لا يَجُوزُ.

زبون1 : ما هذا الجَزاءُ!

زبون 4 : قلتُ لكُمْ، يُمْكِنُ أنْ تنْتَظرَهُ أيْضًا أسْفَلَ المَراتِبِ.

زبون 2 : إنَّنا لا نَقْبَلُ.

زبون 1 : نِهايةٌ غيْرُ عادلَةٍ.

زبون 3 : يَنْبغِي أنْ يَنالَ ما تسْتَحِقُّهُ فطْنَتُه.

الحكواتي:(يعْلُو صوْتُهُ، ويُحاولُ السَّيْطرَةَ على الضَّوْضاء). وبعْدَ أَنْ تدَحْرَجَ رأْسُ المملوكِ جابر، حمَلَهُ السَّيَّافُ س لَهَبُس، والدَّمُ يَقْطُرُ مِنْهُ وتأمَّلَهُ طويلاً ثُمَّ انْفجرَ يُقَهْقِهُ.

(السَّيَّافُ يتقدَّمُ مِن الزَّبائِنِ، حاملاً الرَّأْسَ المَقْطوعَ.. ينْظُرُ إليْهِمْ ويُقَهْقِهُ).

زبون 2 : أَعوذُ بالله مِنْ هذهِ الخِلْقَةِ.

زبون 1 : هيئةُ عزْرائيلَ.

زبون 3 : قطَّعَ الله يَدَكَ.

السّياف : (يتوقَّفُ عن القهْقَهَةِ. يتفرَّسُ فيهِمْ بعيْنَيْهِ الحجريَّتَيْنِ، فيفْرِضُ عليْهِمْ الصَّمْتَ والرَّهْبَةَ، يضعُ الرَّأْسَ بيْنَ راحتيْهِ ويُقَرِّبُهُ منْهُمْ).

كانَ مَوْتُهُ تَحْتَ فَرْوَةِ رَأْسِهِ،

ولَمْ يَدْرِ.

قَطَعَ البَرارِي يَحْمِلُ قَدَرَهُ على رأْسِهِ،

ولَمْ يَدْرِ.

كانَ يَحْلُمُ بالعَوْدَةِ رَجُلاً عاليَ الرُّتْبَةِ،

تَنْتَظِرُهُ زَوْجَةٌ وثَرْوَةٌ.

لَكِنْ بَيْنَ المَوْتِ وهذِهِ العَوْدَةِ،

المَسافَةُ سُؤالٌ.

الحكواتي: وَلَمْ يَسْأَلْ السُّؤالَ.

(تنْفَجِرُ قهْقَهَةُ السَّيَّافِ كَقهْقَهَةِ عفْريتٍ... ثُمَّ يَرْمي الرَّأْسَ للْحكواتي، فيلْتَقِطُهُ

ويضَعُهُ بيْنَ يديْهِ.. بيْنَما يَخْرُجُ السَّيَّافُ حامِلاً معَهُ الدِّيكورَ).

85 **زبون 1** : أعُوذُ بالله. هاتِ شاي يا أبو مُحمّد.

زبون 3 : وأنا أَعْطِني فنْجانًا من القهْوَةِ.

سعد اللّه ونّوس .مغامرة رأس المملوك جابر

الأعمال الكاملة .دار الآداب بيروت 2004.**ص ص** 313–317

الشرح

(1) **بلْطات** : جمع مفردهُ بلطة وهي عاميّة . أمّا الفصيحُ فهو البَلْطُ والبُلْطُ: المِخْراطُ، وهو الحديدة التي يَخْرُطُ بها الخرَّاطُ.

(2) **المِزْلاج** : اسم آلة متعلّق بالفعل زلَج ويقال زلجْتُ وَأَزْلَجْتُ البابَ، أَي أَغلقْتُه. والمِزْلاج المِغْلاق، إلاّ أَنه يُفْتَحُ باليد، والمِغْلاق الذي "لا يُفْتَح إلا بالمِفْتاحِ"، سُمِّيَ بذلك لسرعةِ انْزِلاجه.

الفهم والتّحليل

موقع النّصّ

1 – لو نزل الستارُ في نهاية هذا النصّ، هل تعتبر المسرحيةَ قد انتهت ؟

2 – ما منزلة هذا المشهد من مغامرة جابر ؟ وهل تراه محقّقا للمأساة بمعناها الأرسطي؟ علّل جوابك.

الحوار والإشارات

3– ما وجوهُ تَضافُر الحوار والإشارات الركحيّة في رسم المصير الفاجع لشخصيّة "جابر" ؟

4– حلّل بناء الطِرادة التي وردت على لسان المملوك جابر واذكر المواضيع التي أثارتها وما دعا إلى إثارتها.

5 – هل تدّل هذه الطِرادة على سوء تفاهم بين المملوك جابر ولهب، أم هي هذيان نتيجةَ خوفٍ ومعرفةٍ بالمصير؟ بيّن نوع الهزل الذي يطبعها.

الشّخصيّات

6- جعل الكاتب شخصيّة "لهب" شخصيّةً تفعل ولا تتكلّم إلاّ في نهاية المشهد .بِمَ تفسّر ذلك؟

7– حرص الكاتب على إيجاد رابط بين الفضاءيْن المسرحيّيْن. كيف تمّ له ذلك ؟ وما الأثر الرّمزي الذي يرمي إلى تحقيقه في علاقته بالمتفرّجين في القاعة ؟

8– ما هو ردّ فعل جمهور الزّبائن على الفاجعة التي آل إليها "جابر" ؟ هل فيه إجماع أم خلاف ؟ لماذا ؟

9– ما الوظيفة الجديدة التي اضطلع بها الرّاوي في هذا النصّ ؟ ما المقصد منها ؟

10– هل تلاحظ تغيرًا في موقف (الزبون 1و الزبون 3) في تدخّلهما الأول وتدخّلهما الأخير؟

القضايا

11– تداخلت الفضاءات المسرحيّة وتشابكت الحواراتُ بين الممثّلين والحكواتي والزّبائن. فما غاية سعد اللّه ونّوس من ضمّ هذه العناصر بعضها إلى بعض ؟

النّقاش

■ * هل ترى شخصيّة جابر ضحيّةَ اختياراتها أم ضحيّة عوامل موضوعيّة ؟
* ما رأيك في مختلف العلاقات السياسية التي تربط الأطراف التي ظهرت على الركح في المسرحية ؟

بمناسبة هذا النصّ

لغة	**من معاني لَـو** – كنتُ أتمنَّى لَوْ أَبْقَى هُنَا وَقْتًا طَوِيلاً. – لَوْ ترى عِناقَهُ لِي عندما أردت الرَحِيلَ . في الجملة الأولى، جاءت لَوْ حرفًا مصدريّا بمنزلة أَنْ فكوّنتْ مع صِلَتها (أبقى ... طويلاً) مركّبا موصوليا وظيفتُه مفعول به لفِعل "أَتَمَنَّى". وفي الجملة الثانية تصدّرت لَوْ التركيب فأفادت التَمَنِّي .
كتابة	اكتب نصّا تحدّد فيه استفادة الكاتب من الشكل الملحمي في بناء المسرحية . استعن بالعناصر الواردة في التنوير.
تقاطع الموادّ	* حلّل مصير جابر في ضوء مقولة الحرّية كما درستها في مادّة الفلسفة.
أدوات	*استخرج من النّص الأدوات المذكورة التي ساهمت في تأثيث الفضاء المسرحي وبيّن دلالاتها الرمزيّة.
رافد	المدارس المسرحية هي في الوقت نفسه مدارس فكرية، و الأشكالُ هي تعبيرات عن مواقف سياسية واجتماعية معيّنة. وإنّ موقفها من هذه المدارس لابدّ أن يكون نقديًا. سعد اللّه ونّوس - بيانات لِمسرح عربي جديد– ص 27

في الأثر

1- **الشّخصيّة والجمهور**

يجب أن لا يتعاطف الكاتبُ المسرحي مع شخصيّاته، وإنْ تعاطف فسيجد نفسَه راكضاً وراءها، وهذا ينعكس على الكتابة المسرحية بحيث يتعاطف المتفرّجُ مع الشخصيّات الشريرة، والفاسدةِ في حال العرض. قَدَّم جواد الأسدي في بداية الثمانينات مسرحيّةَ «رأس المملوك جابر» للكاتب سعد اللّه ونّوس، حيث تعاطف المتفرّجُ مع شخصيّة جابر الانتهازيّة، وهذا يعتبر خللاً في التواصل المسرحي يتحمّل نتيجته المخرجُ والممثّل الذي أدّى دور جابر (فارس الحلو)، لكنْ عليه أن يمتلك الصدق في التعامل مع هذه الشّخصيّة، فالصدقُ والمعايشة هما أساس نجاح أيّ عمل مسرحي. غالبيّةُ الكتاب الهواة نجدهم يهتمّون بالشّخصيّة الرئيسيّة. وفجأة يجد شخصيّةً ثانويّة أفلتت منه، وبدأ يلطخ بياض الورق، فكلّ شخصيّة في المسرحيّة مبررّة، وإنْ كانت عشوائيّة أو زائدة، فلا حاجة لها، وهذا يعني أنّ الكاتب تعاطف معها من منطق العَطْف وليس من منطق الظهور.

عن الأنترنات

2– **حكاية المسرحيّة**

حُكِي أنّ الوزير العلقمي لمّا كان يكاتب التتار تحيّل مرّة إلى أن أخذ رجلاً وحلق رأسه حلقاً بليغاً وكتب ما أراد عليه بوخز الإبر كما يُفعل بالوَشْم ونفض عليه الكحلَ وتركه عنده إلى أن طلع شعرُه وغطّى ما كُتِب فجهّزه

وقال إذا وصلت مُرْهُمْ بحلق رأسك ودَعْهُم يقرأون ما فيه وكان في آخر الكلام اقْطعوا الورقة فضُربت رقبته. وهذا غاية في المكر والخزي والله أعلم.

صلاح الدّين الصفدي / الوافي بالوفايات

3– الرغبة في إنشاء مسرح ديمقراطي

إنّ رغبة سعد الله في إنشاء مسرح ديمقراطي عربي في مسرحياته المتتالية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران ومغامرة رأس المملوك جابر وسهرة مع أبي خليل القباني" على أنقاض ديمقراطية المسرح الإغريقي القديم كما يمكن الاستنتاج سطحيًا بالمقارنة مع مسرحيته السابقة حكايا جوقة التماثيل، إنما هي رغبة استفاد منها المسرح العربي فنيًا ربّما، أقصد بتوظيف أشكال الفرجة المحلية لكسر الحاجز التقليدي بين مكان العرض ومكان التفرج بأسلوب يتجاوب وطبيعة الكتابة المسرحية أو طقسها المتعارف عليه في تراث الحكي العربي، لكنها فشلت في المقابل أن تحقق غايتها أو هدفها في خلق تقاليد لذلك، وقد يكون الواقع السياسيّ المستبد من أهم الأسباب التي أعاقت سعد الله في إبداع أشكال إخراجية غير تلك التي سمع بها أو رآها، هي ذات الأسباب التي عانى منها أبو خليل القباني ولكن بتجليات أكثر خفاء.

وعي الهزيمة - قراءة في أعمال سعد الله ونوس المسرحية (أنترنات)

من أراء الكاتب

1– تجربة مسرح التسييس

"مغامرة رأس المملوك جابر" كانت الخطوة التالية في سياق التجربة تجربة مسرح التسييس . هنا حاولت أن أوضّح عملي بصورة أعمق. تناولت همًّا سياسيًا، وتخيّلتُ شكلاً مسرحيًا جديدًا يتيح للمتفرج الدخول في التجربة والتحاور معها، النّموّ بها وتنميتها في الوقت نفسه .كان ذلك حلمًا ولم يتحقق الحلم . ربّما كان هناك خطأ في العمل أو في الحلم نفسه وربما كان هناك كسلٌ في تحقيق التجربة ومواصلتها بالنّسبة إلّي، لم أتصوّر أبدًا أنّ "مغامرة رأس المملوك جابر" عملٌ يقدَّم على خشبة المسرح التقليدي ولكنها للأسف لم تُقدَّم حتى الآن إلا في مسارح تقليدية. كنت آمل دائمًا ومنذ كتابتي لها أن تكون مشروعاً يتكامل. لكنّي حتى الآن لم أر أي تكامل، وإنّما رأيت تكرارًا لما هو مشروع. وحتّى عندما اقترحتُ بضعة حوارات للمقهى، لا تأخذ سياقها إلا إذا نمت وتعمّقت واتّسعت بين ليلة وأخرى عبر هامش الارتجال، رأيت هذه الحوارات تُؤخَذ حرفيًا، وتُكرّر على أنها الإمكانية الوحيدة للحديث في المقهى. وهذا أفقرَ التجربةَ وأدّى في معظم الأحيان إلى تفكّكِ العرض. (ولعلّ الاستثناء الوحيد في هذا المجال، في حدود العروض التي أتيح لي أن أراها، هو الجهد الإبداعي الذي تتميزّ به إخراج جواد الأسدي لهذه المسرحيّة منذ سنتين).

سعد اللّه ونّوس – بيانات بمسرح عربي جديد/ دار الفكر الجديد 1988 ص 117/118

2– الانطلاق من الجمهور

فإذا كان الجمهور هو العنصر الأساسيّ الّذي لا يتمّ مسرح بدونه، يغدو من الطبيعي إذن أن ننطلق في كلّ بحث لمشكلة المسرح، وربّما الثّقافة بشكل عامّ، من الجمهور نفسِه، لا سيّما وإن منطلقًا كهذا سيصحِّحُ كثيرا من الأوضاع الدّائريّة الّتي نجد أنفسنا فيها وسيبدّل طبيعة الأسئلة التي تتظاهر حول المسرح العربي، فيسقط زائفها، ويتمّ تجاوز المظلّل والهامشي منها.

سعد اللّه ونّوس - بيانات لمسرح عربي جديد دار الفكر الجديد 1988 ص ص 20– 21

النّصّ عدد 11

الرّسالة

التّمهيد

الشخصيات	التقديم	الإطار
* الحكواتي والزبائن والخادم * زمرّدة ، أهل بغداد، والرجل الرابع	المهمّ في الملهاة والمأساة ألاّ يكون الحلّ مفتعلا وليدَ الصّدف والمقادير ولكنّه نتيجةُ تسلسل الحوادثِ ومنطقيّتها وأن تتقبّله عقولُ النظّارة من غيرعناء وأن يمهّد له المؤلّف تمهيدا يجعله طبيعيّا. عمر الدسوقي. المسرحيّة. دار الفكر العربي .ص 419	* المكاني :المقهى وشوارع بغداد. * الزّماني : ليل / ليل

الحكواتي : (**ينْظُرُ إلى الرَّأْسِ ويقْرَأُ ما هُوَ مخْطوطٌ عليْه**) يَقولُ وزيرُ بغْدادَ في رسالتِهِ: "مِنَ الوزيرِ محمَّدٍ العبْدلي إلى الملكِ منْكتم.. نُعْلمُكمْ أنَّ الوقتَ حانَ وفتْحَ بغدادَ صارَ بالإمْكانِ. فجَهِّزُوا جيوشَكُمْ حالَ وُصولِ الرِّسالةِ إليْكُمْ. ولْيكُنْ هجومُكُمْ سِرًّا، وتحْتَ سترٍ مِنَ الكِتْمانِ حتَّى تَتِمَّ المُفاجأةُ بفتْحِ بغْدادَ. وإنْ وجَدْتُمْ في الطَّريقِ عساكِرَ تمْشِي إليْنَا فاقْضُوا عليْهَا لأنَّها إمْداداتٌ للخليفَةِ. ونحْنُ هنَا نتكَفَّلُ بالعوْنِ وفتْحِ الأبْوابِ" ثُمَّ يُضيفُ الوزيرُ حاشِيةً (1) صَغيرَةً..

"وكيْ يَظلَّ الأمْرُ سرًّا بيْنَنا اقْتُلْ حامِلَ الرِّسالةِ منْ غيْرِ إطالَةٍ". (**لحْظةٌ ويكَرِّرُ الحكواتي**) وكيْ يَظلَّ الأمْرُ سرًّا بيْنَنا اقْتُلْ حامِلَ الرِّسالةِ منْ غيْرِ إطالَةٍ.

زبون 3 : الغدَّارُ اللَّئيمُ.

زبون 1 : هوَ الوزيرُ إذنْ..

زبون 2 : لعنةُ اللهِ عليْهِ. يغْدُرُ ولاَ يحْفظُ عهْدًا.

زبون 3 : باللهِ تَكَدَّرَ مزاجِي.

الحكواتي : وكانتْ جيُوشُ العَجَمِ تزْحَفُ كعاصِفَةٍ هوْجاءَ نحْوَ بغدادَ. وفي طَريقِهَا خرّبَتْ كُلَّ ما هُوَ قائِمٌ. وكانَ الوزيرُ يُوالي الاتِّصالَ بقُوَّادِهِ، ويُرَتِّبُ معهُمْ خُطَطَهُ. وفجْرَ يوْمٍ اسْتفاقَ النَّاسُ في بغْدادَ على الهوْلِ.. جُيوشٌ تُهاجِمُ المَدينةَ، وطُبولُ الحرْبِ تُدَوِّي، وهُمْ لا يعْرِفونَ ما يجْرِي. يُهرْولونَ مذْعورينَ، ويَطْلُبونَ العوْنَ مِن العلِيِّ القديرِ. وانْفتحتْ بعْضُ الأبوابِ. واقْتحمَت الجُيوشُ الأَسْواقَ. وأهْلُ بغدادَ لا يعْرِفونَ ما يجْرِي.. وعمِلَ البتَّارُ(2)، وطلعَ الغُبارُ، وقصُرَت الأعْمارُ، وسالَت الدِّماءُ كالأنْهارِ. وحَسِبَ النَّاسُ أنَّها القيامةُ. الجُثَثُ تتكدَّسُ، والأعْراضُ تُهْتَكُ، والنَّارُ تشتعلُ،

والبيوتُ تنهدمُ.. وارتفعَ الأنينُ من بغدادَ كأنَّهُ سحابةٌ من الغبارِ أو الدُّخانِ.

(تتمُّ روايةُ هذا المقْطَعِ، على صوْتِ خَبَبِ الخيولِ وصليلِ السُّيوفِ وصيْحاتِ الرُّعْبِ. بيْنَ حينٍ وآخرَ، يندفعُ بعْضُ الذينَ نعْرِفهُمْ مِمَّنْ مثَّلوا عامَّةَ بغدادَ أوْ سِواهُمْ. الرَّجلُ الأوَّلُ، الثَّاني، الثَّالثُ، الرَّابعُ، المرْأةُ الأولى، الثَّانيةُ، ياسرٌ، أحدُ الحرَّاس.. كلُّهُمْ يدْخُلونَ وهُمْ يصْرُخونَ، ويُمثِّلونَ إيمائيًّا تَلَقِّي الطَّعناتِ أوْ هتْكَ العِرْضِ. المرأةُ الثَّانيةُ تمثِّلُ عمليَّةَ الهتْكِ، وتسْقُطُ ممزَّقَةَ الثِّيابِ مفْتوحَةَ السَّاقيْنِ.. يتكوَّمونَ بعْضُهُمْ فوْقَ بعْضٍ أمامَ الزَّبائنِ، جُثَثًا وأجْسادًا مهْتوكَةً. يُغادرُ الحكواتي وهْوَ يَرْوِي هذهِ المقاطعَ كُرْسِيَّهُ ويجُولُ بيْنَ الأجْسادِ التي تتكدَّسُ)

الحكواتي : كانَ يوْمًا مُروِّعًا لمْ تشْهدْ بغدادُ مثْلَهُ. عمَّ الحُزْنُ، وانْتشرَ الموْتُ كالهواءِ. لقِيَ كثيرُونَ حتْفَهُمْ دونَ أنْ يعلَمُوا ما يجْرِي حوْلهُمْ. وأصْبحتْ الشَّوارعُ تسُدُّها الجُثثُ والخَرائبُ وبقايَا الجَرْحَى. ذلكَ اليوْم.. هبطَ اللَّيلُ على بغدادَ مُبكِّرًا ومُثْقَلاً بالويْلِ والأهْوالِ.. وانْتَشرَ الظَّلامُ عميقًا، ثقيلاً كأنَّهُ نهايةُ الزَّمانِ.

(يعمُّ الصمْتُ فترةً مديدةً، ثمَّ ينْهضُ الرَّجلُ الرَّابعُ منْ بيْنِ القتْلى ويقفُ قُرْبَ الحكواتي، بعْدَ قليلٍ تظْهَرُ زمرُّد في الطَّرفِ الآخرِ، فيُنَاولُهَا الحكواتي رأسَ المملوكِ جابرٍ.. تحْتضِنُهُ وتُقبِّلُهُ. وبحركاتٍ بطيئةٍ كالطُّقوسِ، يتقدَّمُ الثَّلاثةُ من الزَّبائنِ، تتوسَّطُهمْ زمرُّد التي تحْمِلُ الرأْسَ بيْنَ يديْهَا. ووراءَهُمْ كُومُ الجُثَثِ..)

الجميع : **(معًا إلى الزَّبائنِ والجُمْهورِ)** مِنْ ليْلِ بغْدادَ العميقِ نُحدِّثُكُمْ. مِنْ ليْلِ الويْلِ والموْتِ والجُثثِ نحدِّثُكُمْ. تقُولونَ.. فَخَّار يكسَّرْ بعضه.. ومَنْ يتزوَّجُ أُمَّنَا نُناديهِ عمَّنا.. لاَ أحدَ يستطيعُ أنْ يمْنَعكُمْ مِنْ أنْ تقولُوا ذلكَ. لكلِّ واحدٍ رأْيٌ. وتقولونَ.. هذا رأْيُنا.

لاَ أحدَ يسْتطيعُ أنْ يمْنعكُمْ منْ أنْ تقولُوا.. هذَا رأْيُنا. لكنْ إذا الْتَفَتُّمْ يوْمًا، ووجدتُمْ أنْفسكُمْ غُرباءَ في بُيوتِكُمْ.

الرّجل الرّابع : إذا عضَّكُمْ الجوعُ ووجدْتُمْ أنْفسَكُمْ بلاَ بيوتٍ.

زمرّد : إذا تدحْرجَتِ الرُّؤُوسِ واسْتَقْبلَكُمْ الموْتُ على عتبَةِ صبْحٍ كئيبٍ.

المجموعة: إذا هبطَ عليْكُمْ ليْلٌ ثقيلٌ وملِيءٌ بالوَيْلِ.

لا تنْسَوْا أنَّكُمْ قُلْتُمْ يومًا..

فخّار يكسَّر بعضه.. ومَنْ يَتزوَّجُ أُمَّنا نُناديهِ عمَّنَا.

مِنْ ليْلِ بغدادَ العَميقِ نُحدِّثكُمْ.

مِنْ ليْلِ الويْلِ والموْتِ والجُثثِ نُحدِّثُكُمْ.

(.. ينْهَضُ الممثِّلون المُكدَّسُون على الأرْضِ ثمَّ ينْسحبُ الجميعُ بعْدَ لحظاتٍ من الصمْتِ. يأْخذُ العمُّ مونس كتابَهُ ويتأهَّبُ للخروجِ..)

الحكواتي: **(وهْوَ ينْصَرِفُ)** كانت تلْكَ حكايتَنَا لهذهِ السَّهْرةِ.. وغدًا نلْقاكُمْ بخيْرٍ معَ حكايةٍ

أُخْرَى.

زبون 1 : ماهذه الحكايةُ ؟

زبون 3 : إنَّها قاتمةٌ كحكايةِ البارحةِ ؟

زبون 2 : إذا كانتْ حكاياتُك لمْ تتغيَّرْ يا عمّ مُونس، سنبْقَى في بيُوتِنَا.

زبون 3 : يأْتِي الواحدُ هُنَا ليفرِّجَ كرْبَهُ ويُسرِّي عنْ نفْسِهِ، لا ليكْتَئِبَ ويَحْزَنَ..

زبون 2 : إذا لم تبدأْ سِيرةَ الظَّاهرِ غدًا فلَنْ أَسْهَرَ بعْدَ الآن في هذا المقْهَى.

زبون 3 : كلُّنا مثْلُكَ.. **(للحكواتي وهْوَ يخْرجُ)** ماذا قُلْتَ يا عمّ مونس.. هلْ تبْدؤُها غدًا؟.

الحكواتي : لا أدْرِي..رُبَّما.. الأمْرُ يتعلَّقُ بكُمْ.

(يخْرجُ.. ويتبادلُ الزَّبائنُ النَّظرَ بحيْرةٍ وكآبةٍ..)

زبون 1 : يتعلّقُ بنا!

زبون 3 : أمَا غريبٌ هذا العمّ مونس!

زبون 1 : غدًا.. لنْ نقْبَلَ حكايةَ غيْرَ حكايةِ الظَّاهِرِ.

زبون 2 : غدًا يفرجُها اللّه.. هلْ نمْضِي إلى النَّوْم ؟

الزبائن : (بأصْواتٍ مُتفاوِتةٍ) – إيْ وَاللّهِ.

– حانَ الوقْتُ.

– إلى النَّوْمِ

(ينْسَحِبُ الزَّبائنُ واحدًا بعْدَ الآخَرِ وهُمْ يُحيُّونَ "أَبو محمَّد". لا يبْقَى سِواهُ. يُرتِّبُ الطّاولاتِ قليلاً.. ثُمَّ يقومُ بحركةِ إغْلاقِ المقْهَى..)

الخادم : **(وهْوَ يُغْلِقُ المقْهَى، للجمْهُور)** أَنْتُمْ أيْضًا.. تُصْبِحُونَ علَى خيْرٍ وإلى الغَدِ..

(سِتار) سعد اللّه ونّوس. مغامرة رأس المملوك جابر

الأعمال الكاملة. دار الآداب، بيروت 2004.ص ص317-321

الشرح

1– **حاشِيَة** : حاشِيَةُ كل شيءٍ: جانبه وطَرَفُه.

2 – **البتّار** : صيغة مبالغة متعلّقة بالفعل بتَرَ يَبْتَرُ بَتْرًا. والبَتْرُ : قَطْعُ الذَّنَب ونحوه إذا تمَّ استئصَاله. والمقصود في النّصّ القتلُ.

الفهم والتّحليل

بناء النّصّ

1) قسّم النصّ بحيث يكوِّن حديثُ الحكواتي نصّا مُستقلا .

2) تختلف علاقةُ حديث الحكواتي بالحوار في هذا النصّ عن علاقةِ حديثِهِ بالحوار في نصوص أخرى. بيّن هذا الاختلافَ .أيّ العلاقتين تنسجم أكثر مع الكتابة المسرحية ؟

3) ادرس الآليّات التي حرص الكاتب على إجرائها بين الرّكحيْن ؟ وما مقصده الجمالي والفكري من ذلك؟

الإشارات الرّكحيّة

4) جاءت بعضُ الإشارات الركحية نصوصا مطوّلة. هل تجد لها مبرّرا فنّيّا ومضمونيا ؟

الحوار

5 – ما الشّكل الفنّي الذي تخيّره الكاتبُ لبناء خطاب مجموعة الممثلين في الرّكح الثّاني ؟ وما هي الوظائف المختلفة التي يؤدّيها ؟

6 – عيّن مواطنَ الترديد في ملفوظ الممثلين ثمّ بيّن قيمته التأثيريّة .

7 – ما هو أثر الحكاية في جمهور الزّبائن ؟ هل حقّق لهم العمُّ مونس انتظاراتهم ؟ لماذا ؟

8 – أيّهما أشدّ وقعًا وأبلغُ تأثيرا ما يرويه الحكواتي في الرّكح الأوّل أم ما يجسّده الممثّلون على الرّكح الثاني ؟ علّل جوابك.

الشّخصيّات

9 - كي يظلَّ الأمرُ سِرّا بيننا اقتل حاملَ الرسالة ... « حلّل هذه العبارة مبيّنا سلوك الوزير السائس.

10 - بدأ الحكَوَاتي في جُلِّ نصوص المسرحية قارئا محايِدا لكنَّه شذَّ عن القاعدة في هذا النصّ. ابحث عن أدلة وعن تفسير لهذا الموقف.

القضايا

11– ما هي الرّسالة التي يرمي الكاتب إلى إيصالها عبر الممثّلين إلى جمهور الزبائن ومن ثمّ إلى جمهور القاعة ؟ علّل جوابك. لِمَ اختار الكاتب هذا الحلّ ؟

12– هل تعتبر نهاية المسرحيّة ذات منزع تشاؤمي ؟ لماذا ؟

13– رَدَّ الحكواتي عن تساؤل الجمهور حول سيرة «الظّاهر بيبرس» بقوله «لا أدري ... ربّما ... الأمر يتعلّق بكم» ماذا يقصد ؟ وما أبعاد هذا القول بالنظر إلى مهمّة المسرح حَسَب سعد اللّه ونّوس ؟

النّقاش

- هل ترى أنّ الغرض من المشهد الأخير تطهيري أم توعويّ تعليميّ؟ دعّم جوابك .
- هل تجد في هذا النصّ بعضَ مقوّمات مسرح " التّسييس" كما نظر لها سعد اللّه ونّوس ؟ هل تراه وفّق في تحقيق اختياراته الجماليّة والفكريّة ؟
- إلى أيّ حدّ تساهم هذه النّهاية في تنوير العقول وإيقاظ الضمائر ؟ هل ترى أسلوبا فنّيّا آخر أقدر منه على تحقيق ذلك؟ دعّم جوابك.

بمناسبة هذا النصّ

لغة	من حروف الموصول كَيْ كَيْ يظلَّ الأمرُ سرّا بيْنَنَا اقْتُلْ حاملَ الرسالةِ كَيْ : حرفٌ مصْدريّ أو حرفٌ موصولٌ ينصبُ الفعلَ المضارع ويُمحّضُهُ لزمن الاستقبال، يكوّنُ مع صِلتهِ (يظلَّ ... بيننا) مركّبا موصوليا حرفيا وظيفتُه مفعول لأجلهِ لفعل (اقْتلْ).

لغة	وفي حالة النّفْي، يأتي حرفُ النفي بعْدَهُ وقدْ يتّصلُ به في الكتابة : حَذّرْتُكَ كي لا تفْعلَ ما فعَلْتَهُ . قال تعالى : «لِكيْلا تأْسَوْا علَى مَا فَاتَكُم» **الحديد/** 23.
كتابة	* حرّر نصّا تلخّص فيه أهمّ أحداث المسرحيّة .
تذكير	**نهاية المسرحيّة** * نهاية المسرحيّة هي اللحظة التي يكتمل معها البناء الفنّي والفكري الذي يقوم عليه مجمل عمل المبدع.
بلاغة	* ميّز السّجع من الازدواج في كلام الحكواتي ثمّ بيّن سبب تكثيف الكاتب لهما في نصّ مسرحيّ حديث.
فرجة	* لو كنت حاضرا بين الزبائن لحظة عرض المسرحيّة ما القول الذي كان يمكن أن تتدخّل به تعليقا على أحداثها ؟

تنوير

في الأثر

بين خشبة المسرح والجمهور

إنّ مِيزة سعد الله ونّوس فيما قدّم من نصوص أنّه كسر الحدود بين الخشبة والجمهور، خاصة في بلد لم تتكوّن فيه بعدُ تقاليدُ مسرحية راسخة، في محاولة منه لإقامة صلة بين العرض والمتلقّي ولإشراك الجمهور في اللعبة المسرحية، كمساحة للتفاعل والحوار، وأيضا لإعطاء مخرج النصّ هامشا من الحريّة في قراءة النّصّ ثمّ إخراجه.

لقد حرص هذا الكاتب على مقدارٍ غير قليل من العفويّة والمرونة في النّصّ، أي أنّ النّصّ يتغيّر ويتطوّر تبعا لحجم العلاقة المتبادلة بين الصالة والخشبة، وتبعا لرؤية المخرج الذي يتعامل مع هذا النّصّ لأنّ المسرحَ، كما يراه سعد الله ونّوس، هو العرض بالدرجة الأولى، ولذلك يتأثّر بالزمان والمكان من أجل الوصول إلى الحوار المطلوب، ومن شأن هذا الحوار، إذا بدأ، أن يؤدّي إلى التفاعل، أيْ زعزعة القناعات السّائدة وطرح الأسئلة.

عبدالرحمان متيق لوعة الغياب

المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر. المركز الثقافي للنشر والتوزيع ط. 2 ص 15

فنّ المسرح

1 – حقيقة المسرح

تقول آن أوبيرسفيلد : Anne Ubersfeld"المسرح فنّ أبديّ (قابل لإعادة إنتاجه، وتجديده إلى ما لا نهاية)، وفنّ وقتيّ (لا يمكن إعادة إنتاجه مطابقاً لذاته)، إنّه إنتاج أدبي مكتوب، وعرض مسرحي ملموس في آن، ثابت لا يكتمل" .

آن أوبير سفيلد . قراءة المسرح "Anne Ubersfeld "Lire le théâtre

2 – تعدّد قراءات النصّ المسرحيّ

يرى سعد اللّه ونّوس أنّ النّصّ «لا يمكن أن يعطيَك إلا بمقدار ما تُعطيه من جهد وبحث». وهذا يعني أنّ النّصَّ يقبل قراءات متعدّدة واحتمالات لا نهائيّة. وطالما يقبل القراءات فهو نصّ فنيّ يسعى إلى الانفتاح في مواجهة القراءات، لأنّه يتشكّل عبر التّماثل والاختلاف مع العالم. هذا النّصُّ الذي يسعى المخرجُ إليه ، وهو نصّ مفتوح على العلوم الإنسانيّة وعلى العالم، يطْرح أسئلةً باستمرار في كلّ الأزمنة «يتيح النّص المسرحي لقارئه

(المخرج) مادّة للأسئلة والشّكوك أكثر مما يعطيه إجابات قاطعة». ومنْ سِمات النصِّ المفتوح قابليتهُ للتعديل وإعادةِ الصياغة دون الإخلال ببنيته، فيكون أقربَ إلى مزاج كلّ عصر وبلد، ويُعطي لكل جيل حقّ إعادة صياغته ليُناسب ذوق المتفرّج المعاصر، وتكمن أهميته في حيويّته وديناميّته.

الأنترنات

3 – **الفصاحة في الحوار**

على الكاتب الدرامي، إجمالا، أن يكتب بفصاحة، أي أنّ عليه أن يحقّق مستوى من الكلام أعلى بكثير من كلامنا في الحياة... أتيح لي مرّة أن أسأل«جَان فيلار» ما الذي كان في مسرحيات » بُول كلُودِيل «حتى تمكّن من إيصالها إلى عمّال المناجم غير المثقفين. فأجاب : "الفصاحة"، وأضاف أنَّ الفصاحة هي الشيء الذي لابدّ منه في أيّة مسرحية صعبة يراد إيصالها إلى الجمهور. وفي المسرحية أيضا اتّجاه مضادٌّ حين يبالغ الكاتب في الإرشادات المسرحية التي قد تشير إلى أنَّ المؤلف روائيّ لم يجد نفسه بعدُ. وبالعكس فإنّ المسرحيّ بالفِطْرة رجل في غنى عن الإرشادات المسرحية .فالحقيقةُ كما يراها - أو ذلك الجزء الذي يراه منها - يمكن ضغطُها في الحوار والتعبيرُ عنها به، في وقت واحد.

أريك بنتلي /ترجمة جبرا إبراهيم جبرا/

المؤسسة العربية للدّراسات والنشر بيروت 1982 ص ص 80–83

من آراء الكاتب

1 – **دور المسرح**

إنّ للمسرح دورَهُ ، وهو، في الفترات التي يسود فيها الكبتُ أو «اللاّتسييسُ» المنظَّم، يمكن أن يكون تعويضا باهرا، فهو من خلال جماعيته وعملِه اليومي وعلاقتِه الحاضرة والمباشرة مع الناس إنّما يعطي الوهم بنشاط أو بعمل سياسي. ولا يستطيع المرءُ إلاّ أن يشعر بقوة عظيمة إذ يستطيع أن يهزَّ ولو جزئيا جدار «اللاّتسييس»المعدني.

المسرح العربي الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه : أن يعلّم ويحفز متفّرجَهُ هو المسرح الذي لا يُريح المتفرِجَ أو ينفّس عن كربته ... بل على العكس هو المسرح الذي يُقلق ، يزيد المتفرج احتقانا ، وفي المدى البعيد يهيِّؤه لمباشرة تغيير القدر .

سعد الله ونّوس بيانات لمسرح عربي جديد . دار الفكر الجديد 1988 ص 40

2 – **مسرح تجريبي**

يجب قبل كلَّ شيء أنْ أُزيل الالتباسات التي تحيط بكلمة تجريبي. وأوّلُ هذه الالتباسات هي تحديدُ الفرق بين ما تعنيه في أوروبا وما تعنيه بالنسبة إلينا. إنّ «التجريب» في أوروبا هو محاولة لإنقاذ المسرح الذي يموت أو هو محاولة للخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البورجوازية . أما بالنسبة إلينا فإن التجريب يعني البحث عن مسرح أو خلق مسرح أصيل وفعّال في المناخ الاجتماعي - السياسي الراهن . إنَّ نسخ التجارب المسرحية الأوروبيّة لا يفيدنا إلاَّ في تعميق تبعيتنا للغرب، كما أنّ الانكفاءَ على الذات والبحثَ عن الأصالة في أرشيف الفولكلور يبدو لنا ساذجا وتبسيطا سطحيا للمسألة. الفولكلور لا يستطيع أن يبني ثقافة على حَدِّ تعبير العروي.

سعد اللّه ونّوس بيانات لمسرح عربي جديد. دار الفكر الجديد 1988 ص 96

3 – **الكتابة المسرحيّة وممارسة الفعل المسرحي**

كلُّ كتابة نظريةٍ حول المسرح لا تَنبع من ممارسة فعلية للعمل المسرحيّ ومن الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية تَظَلُّ مجرد جهد ذهني قاصرٍ، لا يستطيع أن يكتشف جوهر هذه الظاهرة وطبيعتها المركّبة كظاهرة اجتماعية وثقافية، كما لا يمكنه أن يكشف لها الطريق لنموٍّ صحّي سليم.

سعد اللّه ونّوس بيانات لمسرح عربي جديد. دار الفكر الجديد 1988 ص 17

نصوص تكميليّة

الكتابة المسرحيّة بين التّأصيل والتّجريب

لا تخلو الموضوعات التي يختارها سعد اللّه ونوس من البحث عن أصيل النّصوص و طريف الحوادث. يقول ونّوس متحدثا عن ظروف إنتاج "مغامرة رأس المملوك جابر" : "عثرت على حدوتة "المملوك جابر" صدفة، عندما كنت أقلب في الطبعة الشعبية من سيرة الظاهر بيبرس". كانت الحدوتة مروية بصفحة، أو صفحة ونصف. هالتني دلالتها، وبدأت أفكر في عمل مسرحي."

و لا شكّ في أنّ ونّوس على وعي تامّ بخطورة الانزلاق في متاهة محاكاة التراث أو استعادته موضحا ذلك في قوله: "كنت أحسّ حين كتبت "المملوك جابر" أنّي أكتب مسرحية معاصرة، هي الخطوة التالية مباشرة بعد "حفلة سمر" و في سياقها. التّاريخ لم يكن قيدا لي، ولم أبال ببحثه، أو باستعادة حكايته، ولكن من جهة أخرى، هناك مشكلة معقّدة وعميقة. أعني مشكلة إلى أيّ حد ينطوي الشكل أو المادة التراثيّة على مضمون تراثي أو شحنة تراثيّة ما ويخلص سعد اللّه ونّوس إلى موقف مفاده "على الفنّان أن يكون واعيا جدا، وألاّ يتناول الأشكال دون تمحيص، لما تنطوي عليه هذه الأشكال من مقولات وذكريات، قد تكون متعارضة تماما مع مضمونه، أو مع المقولة التي يريد أن يعمّمها".

إنّ ما عبّر عنه سعد اللّه ونّوس من خلال أقواله إنّما هو موقف وتصوّر يتجاوز بهما مجرّد التنظير إلى ضرب من ضروب البحث المسرحي يشمل الأشكال والمضامين، فليست الصدفة، وحدها، هي التي أنتجت مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" وإنّما الوعي بالتراث– بوصفه قيمة فنيّة وتاريخيّة ذات أبعاد متعددة، محكومة بطبيعة مادّتها المعقّدة التي يمكن أن تفضي إلى حالة من الاستلاب والجمود، إن نحن لم نملك رؤية عميقة وممحّصة للمادّة التراثيّة - هو الدافع لكتابة المسرحية المذكورة.

إنّ النّظر إلى هذه المسرحية من جهة كونها نصّا ينهل من الأدب الشّعبي المقترن في خطابه بالشّفاهيّة ومن جهة كونها عملا فرجويّا مجسّدا مسألة في غاية الأهميّة وذلك لأسباب أهمّها:

1– العلاقة الوطيدة بين الخطاب الشّفوي والخطاب الممسرح عن طريق أداء الممثّل، وما يمكن أن ينتج عن هذه العلاقة من سهولة التقبل وهي ظاهرة تخصّ علاقة الجمهور بالمسرح كثيرا ما أكّدها سعد الله ونّوس في أقواله وبحوثه المسرحية.

2– تأكيد الصلة بين الأشكال والمضامين، فلا مضمون للمسرح دون شكل، بل إنّ الأشكال في حدّ ذاتها تعكس إلى حدّ كبير المضامين التي يخلقها المبدع المسرحي والتي تكشف بدورها عن رؤية الكاتب الأيديولوجية وَمواقفه من مسائل التّراث و الحداثة والتّاريخ والواقع.

3– إن اعتماد ونّوس حكاية قديمة (حدوتة) لا يمكن أن ينفصل عن طبيعة اتّجاه ونّوس المسرحي وتعلّقه خاصة بالمسرح البرشتي الملحمي الذي يولي الحكاية أهميّة أساسيّة في العمل المسرحي، لا باعتبارها مضمونا فحسب، وإنّما بوصفها تقنية فنيّة تتجاوز الطبيعة الأرسطيّة للمسرح الدرامي الكلاسيكي أيْضا.

4– إن انشداد ونّوس إلى هذه الحكاية القصيرة إنّما هو نتيجة ما يبدو في الحكاية الأصلية من معان سياسيّة ثاوية في أعماقها، مرتبطة بمسألة جوهرية هي علاقة الحاكم بالمحكوم وما تفرزه من كشف عن أوضاع "العامّة" من جهة والتّنافس على الحكم من جهة ثانية. بهذا المعنى ، فالمسرحيّة تنخرط في صميم رؤية ونّوس القائمة على ما اصطلح عليه بـ"مسرح التسييس". يقول ونّوس في مقدّمة مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر": "أحاول في هذه المسرحيّة تجربة أخرى من تجارب مسرح التّسييس التي بدأتها من قبل..إنّه حوار بين مساحتين، الأولى هي العرض المسرحي.. والثّانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع و مشكلاته".

ولعلّ مدخلنا في تحليل مضمونها، إنّما يبدأ من هذا المفتاح أي ما تشيعه المسرحية من قضايا سياسيّة في سياق تاريخي موسوم بالفوضى هو نهاية الحكم العباسي و ما اتّسم به من صراع على الحكم بين الخليفة ووزيره "العلقمي" و ما آل إليه هذا الصراع من استنجاد الوزير بالمغول. وفي ذلك أكثر من إشارة ودلالة معاصرة، فضلا عن تصوير ما يعيشه الشّعب من تهميش وتغييب بسبب الفقر الذي يعيشه وغياب حريّة التعبير.

ومدار هذه القضايا المحمولة على الرّمز قسمان، إطارهما الرّكحي: المقهى بوصفها فضاء تمسرح يفضي حضورها إلى بروز ما يصطلح عليه بالمسرح داخل المسرح، وداخل هذا الفضاء يلعب "الحكواتي" دورا مهما في حكاية الأحداث على لسان الكاتب الأصلي ولا بدّ في هذا السياق من التّذكير بما تعنيه صفة الحكي من بروز شكل المسرح الملحمي (البرشتي)، في قالب عربي أطلق عليه تسمية "مسرح الحكواتي" فضلا عن الوظيفة التجسيديّة للممثّل التي يقوم بها في شخص الحكواتي ذاته وروّاد المقهى الذين يضطلعون بوظيفتي التقبّل والبث في الوقت نفسه.

إنّ هذا التداخل بين زمنين : الماضي بوصفه متن الحكاية سمغامرة رأس المملوك جابرسوالحاضر من خلال تقبّل الحكاية هو ما يعدل بالمسرحيّة من مجالها التاريخي إلى مجالها السياسي الرمزي باستخدام تقنيات فنيّة ألمعنا إلى بعضها تنهض بالأساس على تأصيل المسرح والاستفادة من المنجز المسرحي الحديث بكسر انتظام الخطّ الزّمني للحدث ورسم المسافة بين الممثل والجمهور من جهة وبين الممثل والدّور الذي يضطلع به من جهة ثانية ولعلّ متابعتنا لمسار المشاهد من شأنه أن يؤكد منحى التّداخل بين الأزمنة والأمكنة والشّخوص والأحداث.

خالد الغريبي جدلية الرؤية والكتابة في مسرح سعد الله ونّوس(بحث مرقون)

وضعيّة الرّاوي في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر"

لعلّ أسلوبا من الأساليب الموظّفة في المسرح لم يحظ باهتمام المسرحيّين، مبدعين ومختصيّن في التّنظير المسرحي، مثلما حظي به ضرب من ضروب التّضمين هو المسرح في المسرح. ومن المسرحيات التي اشتملت على هذا الضرب من التّضمين مسرحية سعد اللّه ونّوس "مغامرة رأس المملوك جابر" المؤلفة سنة 1970.

وللتضمين في هذه المسرحية وجهان : خارجيّ وداخلي. ويتمثّل الأول في أنّ فضاء المسرحيّة الرئيسيّ، وهو فضاء المقهى، يحتوي فضاء المتقبّلين الاجتماعي ويختصره، أمّا الثّاني فمفاده أنّ فضاء المسرحيّة هذا يحتوي بدوره فضاء التّراث المجسّد في نمط من الأنماط الاحتفاليّة القائمة على الحكاية. هكذا يعكس أحدهما الآخر ويشرحه في شكل حوار بين الذات وموضوعها.

ويتبوّأ الراوي في كل هذا المرتبة الرئيسيّة، ويعدّ القطب الذي تلتئم حوله المسرحيّة بتفرّعاتها جميعا. وتقتضي دراسة وضعيّته تعرُّفَه من حيث هو ذات حاليّة يتمتّع بكفاءة معيّنة، ومن حيث هو ذات فاعلة، يتركز فعله أساسا على الكلام، ويقوم بوصفه ذاك بأدوار غرضيّة.

أ – فضاء المقهى ووضعيّة المتقبّلين :

تجسد القهوة البؤرة الفضائيّة التي تتجمع فيها الرؤى ويجري الاختبار. ويرتبط فضاء القهوة بالفضاء الخارجي المحيط به ارتباط المحتوى عليه بالمحتوي، وذلك في مستوييْن : أفقيّ وعموديّ ، فيضمّ فضاء القهوة أفقيّا شرائح من المجتمع تنتمى إلى وسط متواضع، ويختصر في حيّزه المحدود المغلق الفضاء الاجتماعي المنفتح. وآية ذلك ما يشيع فيها من مظاهر الفوضى المألوفة في الأحياء الشعبيّة.

ثمّ إنّ الشخصيّات لا تعين بأسمائها، ولا تعرف بهويّاتها الذاتيّة، على نحو يوحي بأنّها رموز تحيل على المجتمع العربي، وتثير ما يُسميه بارت "صدى الواقع"، إذ يداخلنا شعور بتآلف الفضاء الداخلي والخارجي وتداخلهما.

وفي المستوى العمودي يستفاد من الإشارات العرضية الواردة في بداية النّص على لسان "الزبائن"، والمتضمّنة شكواهم من هموم الحياة وقسوة الأوضاع التي يعانونها، أن هؤلاء، ومن خلالهم المجتمع بفئاته العريضة، يعيشون قطيعة مع قائم بفعل غير مشخّص، ولكنّنا نستخلص أنّ علاقتهم به تنتظم في مستوى الثّنائية : مُسَيْطِر/ مُسَيْطَر عليه، ضمن "القطب التّواتري" السّياسي. والقطيعة مردها إلى أنّ المسيطر سلبهم الإرادة، تحقيقا لمآرب تعارض مصلحتهم.

ب- دور الرّاوي الغرضي عند المتقبّلين :

إنّ الرّاوي يضطلع عند المتقبّلين بدور غرضي ينبني على شبكة صوريّة تحوي معالم اللّهو والمتعة والنسيان والاستغراق في الماضي الأسطوري. ولْنُشِرْ عرضا إلى أنّ الرّاوي هو الشّخصيّة الوحيدة في فضاء القهوة المضمّن المعينة باسم هو العمّ مؤنس. ولعلّ اختيار هذه التسمية ليس بريئا، فتحليل سريع لدلالته اللغوية يفيد بأنّه يتألف من الوحدات المعنويّة الصغرى التّالية : (حضور مألوف + مرغوب فيه + مُبْعد السآمة + موسوم بعلامة إيجابية). فإذا عمدنا إلى التّلاعب بمواضع الحروف وتغيير ترتيبها انتهينا إلى تأليف لفظ شبيه بلفظ "النسيان"، أما كلمة "عمّ" فإضافة إلى ما تدلّ عليه عادة من تقدّم في السّنّ، تتضمّن دلالة حافّة ذات مدى عاطفيّ روحيّ وبذلك تكرّس التسمية خلاصة الدور الغرضي الموكول منهم إليه واختصارا له.

ومن حيث كفاءة الرّاوي فإنه يبدو - على حسب ما يستفاد من أقوال الزبائن - عارفا بالحكايات القديمة مطلعا عليها اطّلاعا واسعا وهو إلى هذا راغب في الاتصال بالزبائن وإمتاعهم بحكاياته.

غير أنّ ما صرّح به بعضهم من أنّ العمّ مؤنس يُؤْثر منذ مدّة قصّ حكايات تنتهي بخاتمة مأسويّة يشعرنا باحتمال إنجاز الرّاوي مشروعا ثانويّا خفيّا لا يستجيب لأفق انتظار الحاضرين وتوقّعاتهم. ثمّ إنّ نظام الحقيقة الدّاخل المؤسس للنّص يفترض بسط المشروع النقيض المؤهّل.

ج- العدول عن السّنن والخطّة البيانيّة :

يبدو القصّ في قسمه الأكبر مستجيبا لسنن النّوع المعروفة كما ألمعنا، فالرّاوي يقصّ حكاية تتضمّن أحداثا ومغامرات مشوّقة، والحاضرون يبدون اهتماما بالحكاية فيعلّقون على هذه الأحداث ويعبّرون عن إعجابهم بمغامرة البطل وذكائه. ومع ذلك تطالعنا في المستوى السّطحي وجوه ثلاثة من العدول عن هذه السّنن:

– أوّلا، أنّ طريقة عرض الرّاوي لأحداث الحكاية تختلف اختلافا بيّنًا عمَّا تفيدنا به مصادر قديمة من أنّ للرّاوي حضورا فاعلا في فضاء الحفل، إذ يتعمد القيام بحركات وإشارات، ويتفنّن في ذلك إيهاما بأنّه يحاكي ما وقع حقاً، فيؤثر في الحاضرين ويثير حماستهم.

– ثانيا ، إذ كان القصاص قد درجوا على توثيق رواياتهم بإسنادها إلى محدّث تفترض فيه الأمانة، إيهاما بواقعيّة الأحداث، فالسّنة المتّبعة في القصّ هي رواية حكايات تكتسي طابعا أسطوريّا بعيدا عن الواقع، فيما تدل القرائن على وجود تشابه بين بُنَى الأوضاع القائمة في كلا الواقعين : واقع المتقبّلين وواقع الرّواية المحكيّة. وقد فطن المتقبّلون لهذا التّشابه دون أن يستخلصوا النتائج المنطقيّة لفهمهم، ويهتدوا إلى الرّوابط الخفيّة بين الأسباب والنّتائج.

– ثالثا، أنّ الحكاية تنتهي - خلافا لما جرت به العادة – على نحو مأسويّ. ولا شكّ في أنّ العدول عن السّنن الموروثة ليس من قبيل التّرف الفنّي، ولكنّه يندرج ضمن ما يعرف بالخطّة البيانيّة. وتعرّف الخطّة من الوجهة البراجماتيكية بأنّها جملة الأساليب اللّغوية والبلاغيّة والمنطقيّة التي يتوسّل بها المخاطب ويعتمدها في خطابه، انطلاقا من موقعه من المخاطب، ووفقا للملابسات الحافّة بالخطاب ، ولوضعيّة الطّرفين في مستوى الكفاءة، وذلك بغية التّأثير في المخاطب وإقناعه بفائدة تبنّي وجهة النّظر المعبّر عنها، والتّصرف بمقتضى ما تمليه عليه.

– الراوي محكوم في وضعيّته بعاملين : الأوّل أنّه كسائر أفراد المجتمع في وضع المسيطر عليه، لا يمتلك القدرة الماديّة على مواجهة المُؤْتى الضدّ الخارجي، المسيطر والقادر. لذا وجب أن يتوخّى قدرا من الحيطة والحذر في خطابه لأصحابه. ويتلخّص العامل الثّاني في أنّه ليس له على هؤلاء سيطرة فعليّة، وغاية ما يمتاز به عليهم الإرادة والمعرفة. ويستوجب ذلك أخذهم من حيث يرغبون، وبوسائل تعليميّة بيداغوجيّة، حتّى يستخلصوا بأنفسهم الأسباب التي ترتّبت عليها النّتائج السيّئة، ويهتدوا إليها تلقائيّا.

ويتشكّل جماع وجوه التّضمين في الصّورة التّالية: المؤلف سعدالله ونوس - أ– يقدّم للجمهور - ج – الذي تربطه به وضعيّة تاريخيّة - س - عُلْبة مجسّدة في الأثر المسرحي - د - وهذه العُلْبة تحوي بدورها عُلْبتيْن:

كبرى وصغرى، تتضمّن الأولى صورة مصغّرة للأطراف الخارجيّة المذكورة، حيث المؤلف يجسّده الرّاوي - أ ش- والجمهور يحيل عليه الزّبائن - جص - وهذان الطرفان تضمّهما وضعيّة تاريخيّة - سش - شبيهة بالوضعيّة التّاريخيّة الحافّة بالجمهور والمؤلّف. وتحوي الثّانية المُجسَّدة في الحكاية المرويِّة الأطراف الثلاثة موضوعة في ظروف مباينة مكانيًا وزمانيًا للأولى:

– أ شص- يُشخِّصه الرّجل الرّابع المعادل الموضوعي للرّاوي وللمؤلّف جصص (يمثّل شرائح من المجتمع تحيل على زبائن القهوة وعلى الجمهور من خلالهم). سشص (يجسد الوضعية التّاريخيّة التي يعيشها الرّجل الرّابع ومجتمعه التي تحيل على الوضعيّة التّاريخيّة الحافّة بالرّاوي والزّبائن ومن خلالهم بالمؤلف والجمهور).

محمد النّاصر العجيمي

مجلّة فصول 1– 2/ ماي 1989 صص 200–205

قراءة في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر"

لقد شكا سعد الله ونّوس من سلبيّة الجمهور في تقديمه لمسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر"، برَغْم أنّ ونوس يلجأ إلى كثير من الوسائل التي تساعد على كسر طوق الصمت بين المتفرّجين والخشبة .وفي رأي ونّوس أنّ على المتفرّج أن يؤدّي دورًا مهمًّا يوجزه في ثلاث نقاط، أوّلاً أن يعي أهمّيّته بوصفه طرفًا أساسيًا في العرض لا يقوم له قائمة دون وجوده، وثانيا أن ينهي سلبيّته لأنّ ما يدور أمامه يستهدفه ومن ثمّ لابدّ من موقف، وثالثًا أن يشعر بمسؤوليّته وبأنّ لموقفه من أيّ عمل ثقافي بشكل عام ومن أيّة مسرحيّة بخاصّة نتائج خطيرة عليه بوصفه فردًا وعلى وطنه أيضا . ولذلك يحرّض ونّوس الجمهور موحيًا إليه بأن يكون جريئا يُقاطع العرض، إن حاول تخديره أو يتدخّل ليلقّن الممثّلين درسًا عن المجتمع، وإن كانوا يهربون منه ومن همومه.

إنّ سعد الله ونّوس في بياناته يعي عمله ودوره ويجمع بين الهاجس الجمالي وهواجس جماعته العامّة. فكيف تجلّى هذا الوعي في إبداعه؟

في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر" نحن مع عمل تغريبي من طراز خاصّ، امتزجت فيه البنية التاريخيّة مع عناصر فولكلوريّة كثيرة. فإذا نحن نتحرّك في مستتويين هما مستوى الواقع التّاريخي المتسربل بالأسطورة ومستوى الواقع العيني الصلب الذي نكتوي بلظاه.

إنّ هذه المسرحيّة تتجاوز تقديم أمثولة شعبيّة تبسيطيّة هينة وضرب من الوعظ المفارق للمتعة الجماليّة إلى خلق كون مسرحيّ عريض متشابك العلاقات نلهث فيه مع الحدث الذي يتنامى دراميًا نحو نهاية تبدو طبيعيّة. إنّ الإنسان في هذه المسرحيّة إنسان ينفعل ويصارع ويرتعش بالشّهوة والموت..

ويلجأ ونّوس إلى تحقيق التغريب بكثير من الوسائل التي أفادها من برشت. فهو لا يكتفي بخلق "المسرح داخل المسرح"، أو توظيف أدوات التراث الفولكلوري، بل يلجأ إلى وسائل أخرى مختلفة، نحاول إيجازها في النّقاط التّالية :

* الحدث يُحْكى دون حرص على التشويق أو على تناميه. وفي هذه الحالة يستخدم ونوس الفعل الماضي توخيا للتغريب التاريخي. وحرصًا على أن تظلّ هناك مسافة ما بين الأحداث المحكيّة والمتفرّج، ففي الأخير الاندماج مع البطل وتقمّص شخصيّته.

* التّعريف بالشّخصيات وتحديد علاقاتها بعضها ببعض، في تقديم درامي واضح وغير متضمّن في الحوار.

* استخدام اللافتات التي تشرح المشهد أو تومئ إلى دلالته الفكريّة. وهذه اللافتات تحدّد لنا الأحداث أو تعلّق عليها وأحيانا يلجأ ونوس إلى التذكير بما قدّمه لنا في بداية المسرحيّة ، وذلك حينما تتطوّر الأحداث إلى نقطة مهمّة ستترتّب عليها نتائج خطيرة.

* تكرار شخصيّة الممثل في أكثر من مشهد، فهو يحرص على إخبارنا بأنّ الممثّلين الذين قاما بدور الوزير

وأحد أعوانه هما الآن يمثلاّن دوريْ الخلفية المقتدر بالله وأخيه عبد اللّه ولا يقف التّكرار عند شخصيّة الممثّل بل يتعدّاه إلى تكرار الموقف بدلالته دون كلماته. وهذا ما نجده في سخرية الوزير من عامّة بغداد وسخريّة الأمير عبد الله مِنْهُمْ. وكأنّ ونّوس هنا يؤكّد معنى فكريًّا يشير إلى عدم وجود خلاف بين المتصارعين على السّلطة.

* المشاهد الإيمائية، وهي وسيلة برشتيّة، استخدمها برشت في عدد من مسرحيّاته.. ويحرص ونّوس في ملاحظاته للمخرج في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" على أن يكون مشهد خلق شعر المملوك جابر إيمائيًّا.

هكذا استطاع ونّوس أن يقدّم تغريبًا مسرحيًّا، في محاولة منه لصياغة رؤية فكريّة يتوجّه بها إلى الجماهير. فإلى أيّ مدى تضافرت هذه التقنيّات المسرحيّة مع رؤيته وعالمه ؟

يتمحور عالم سعد الله ونّوس المسرحي حول السّلطة، والتّمحور حول السّلطة يقود إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقّدة المتراكبة في مجرّد رمز تبسيطي لهذا الواقع، بحيث يمكن القول إنّ الإلحاح على هذا الرّمز يجعله متصدّرا المشهد، فتبدو السّلطة بوصفها مؤسّسات سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة وكأنّها منفصلة عن الشّروط الموضوعيّة التي أنتجتها وصاغتها على هذا النّحو أو ذاك. وإذا كانت السّلطة - ممثّلة في المؤسّسة السياسيّة - تعبيرا عن موقف اجتماعي وقيمي وثقافي وقانوني فإنّها من جانب آخر أداة للقهر، بمعنى أنّها تعمل على تدعيم نظام ونسق فكريّيْن، متوسّلة إلى تحقيق هذه المهمّة بخلق أجهزة سياسيّة وثقافيّة وقانونيّة يمكن أن يمرّ الإصلاح من خلال قنواتها.

لقد فرض توظيف أدوات التراث الشعبي التشكيليّة والجماليّة على نصّ ونّس المسرحي النسق العام لهذا التراث وبشكل خاصّ نسق الحكاية الشعبيّة.. كما قدّمه كلود بريمون مع تعديل بسيط :

تدهور ؟ ارتقاء ؟ رذيلة ؟ عقاب

فجابر مملوك ذكيّ، شجاع مغامر ، يحاول الصّعود من هذه العبوديّة والفقر المتردّي إلى موقف يمتلك فيه حرّيته ويحوز زوجة فاتنة وثروة. لكنّه في محاولة صعوده يرتكب رذيلة الصعود الفردي على حساب خدمة عدوّه الطبقي ووطنه، فيكون جزاؤه في نهاية المسرحيّة القتل.. إنذ العقاب ينزل بجابر، لأنّه هو الذي سعى بنفسه إلى عدوّه، عارضًا عليه خدماته، متصوّرا أنّ في ذلك خلاصًا له من نقصه.

محمّد بدوي "تجلّيات التغريب في المسرح العربي" "قراءة في سعد الله ونّوس"

مجلّة فصول م 2.عدد3. أفريل .ماي .جوان 1982 صص92–101

أنشطة تأليفيّة

في بناء المسرحيّة

1) ممّ استوحى الكاتب مادّة نصّه ؟
2) ماهي الخطّة التي اتّبعها الكاتب في بناء نصّ المسرحيّة ؟
3) ما مميّزات العرض التّمهيدي في هذه المسرحيّة ؟
4) اذكر أنواع الأزمات التي ساهمت في التقدّم بعمليّة التّعقيد في المسرحيّة.
5) ماهي لحظة الذّورة في المسرحيّة ؟ وكيف كان الحلّ ؟
6) ما رأيك في نهاية المسرحيّة؟ وهل ترى الكاتب وفّق في إبلاغ رسالته إلى جمهور المتفرّجين؟

في الشّخصيّة المسرحيّة

1) صنّف الشّخصيّات بحسب أهميّة أدوارها في المسرحيّة.
2) حدّد أنواع العلاقات بين شخصيّات المسرحيّة.
3) مَنْ هي الشّخصيّات الفرديّة والشّخصيّات الجماعيّة؟ وما صلة كلّ صنف بالصّنف الآخر؟
4) ضع قائمة بأوجه الائتلاف وأوجه الاختلاف بين شخصيّات المسرحيّة.
5) إيت بأمثلة عن طرائق تقديم الشّخصيّة التّالية :
   – الشّخصيّة تُعرّف بنفسها على لسانها.
   – الشّخصيّة تُقدَّم بواسطة أفعالها.
   – الشّخصيّة تُقدَّم بواسطة الإشارات الرّكحيّة. وما العناصر التي وقع الإلحاح عليها في تقديم الشّخصيّات؟
6) صنّف الشّخصيّات إلى شخصيّات نامية وشخصيّات غير نامية.
7) إلى أيّ مدى تعتبر الكاتب موفّقا في اختياراته المتعلّقة بالشخصيّة المسرحيّة ؟

في الحوار المسرحي

1– إيت بأمثلة عن أصناف الحوار المعتمدة في المسرحيّة.
2– ما هي الحوارات التي ساعدت على تطوير الحبكة المسرحيّة ؟
3– ما هي الحوارات التي ساعدت على التّعريف بالشّخصيّات المسرحيّة ؟
4– إيت بأمثلة عن حوارات ساهمت في تشويق المتفرّج.
5– إيت بأمثلة عن حوارات مصاحبة للفعل المسرحي وأمثلة عن حوارات تروي أفعالا بعيدة عن خشبة المسرح.
6– ما هي الحوارات التي لا يمكن للمخرج أن يرفقها بالفعل المسرحي ؟
7– أذكر طرائق نما بواسطتها الحوار.
8– ميّز الحوار القائم على الخلاف من الحوار القائم على التّكامل والانسجام. ما الحاجة إلى كلّ نوع ؟

لغة الخطاب المسرحي

1– إيت بأمثلة عن مختلف الوظائف التي أدّاها الحوار المسرحي : الإخبار/التّأثير/السّرد/الحجاج/التّفسير...
2– إيت بأمثلة عن ضروب المجاز المستعملة في الحوار المسرحي.
3– ما هي المواطن التي تداخلت فيها العاميّة بالفصحى ؟ وما سبب ذلك ؟
4– اذكر مقاطع حوارية كانت فيها المخاطبات :
   – خلافيّة
   – متعاظلة

– قصيرة
– ذات طابع شفويّ.

5– هل ترى الكاتب حلّ قضية ازدواجية اللّغة في المسرح بما توخّاه من اختيارات لغويّة ؟

الفضـــاء المسرحي

1– احص أسماء الأماكن التي دارت فيها أحداث المغامرة باعتبارها أساس النّص المسرحيّ.

2- ماهي المشاهد المسرحيّة التي تتداخل فيها الفضاءات ؟ اذكر نوع كلّ فضاء وبيّن وجه التّداخل بينه وبين غيره.

القضايا المسرحيّة

1– ماهي القضايا الموضوعيّة والقضايا الذاتيّة التي أثارها النّصّ المسرحي ؟

2– استخلص من النّصوص المدروسة رسالة الكاتب إلى جماهير المتفرّجين في هذا العصر.

3– ميّز المواقف التّراجيديّة من المواقف الكوميديّة في المسرحيّة ثمّ بيّن غاية الكاتب من الجمع بينها في نصّ واحد.

4– ماهي العناصر التّراثية التي استغلّها الكاتب وتراه أحسن توظيفها في نصّه ؟

5– ماهي أوجه التّقاطع في نظرك بين الماضي وأحداث التّاريخ المعاصر ؟

الاختبارات

موضوع 1 :

"لقد أرسى سعد الله ونّوس في مسرحيّته "مغامرة المملوك جابر" أسس مسرح جديد يرمي إلى تنوير العقول وإثارة الأذهان".

توسّع في تحليل هذا القول مبرزا مدى نجاح الكاتب في تحقيق مراميه الفنّيّة والفكريّة.

موضوع 2 :

لا تكمن قيمة مسرحيّة "مغامرة المملوك جابر" في أسلوبها الفنّي المتميّز فحسب وإنّما في الرّسالة التي بثّها كاتبها إلى الجمهور في ثنايا المشاهد المتلاحقة المثيرة أيضا. برهن على صحّة هذا القول باعتماد شواهد منتخبة من هذه المسرحية.

موضوع3 : يرى ونوس أن النّصّ "لا يمكن أن يعطيك إلا بمقدار ما تعطيه من جهد وبحث" وهذا يعني أن النصّ يقبل قراءات متعددة واحتمالات لا نهائيّة. حلّل هذا الرأي، وهل تجد في مسرحية رأس المملوك جابر ما يدعمه؟

تحليل النصّ

الرَّجل الثَّاني : كلُّ الظّواهر تؤكّد أنَّ العاصفةَ ستهُبُّ بين لحظةٍ وأخْرى.

المرأة الأولى : ارحمْ عبادَك يا ربّ.

الرَّجل الثَّالث : وإذا هبَّتْ العاصفةُ، ماعليْنا إلاَّ أنْ نَدْخُلَ بيوتنا، ونُغْلقَ نوافذَها جيِّدًا.

الرَّجل الأوّل : أَلَمْ ترَ الحُرَّاسَ وهُمْ يجتاحون الشَّوارعَ!

الرَّجل الرَّابع : أي وحقِّ الله رأيتُهُمْ، وتعوَّذْتُ مِنْ رُؤْيتهمْ.

الرَّجلُ الأوَّل : والتَّوتُّر! ألمْ تسمعْ بأنَّ الوضْعَ مُتوتر.. وأنَّ الخلافَ شديدٌ بيْنَ الخليفةِ والوزير.

الرَّجل الثَّاني : كلاهُما متصلِّبٌ أكثرَ من الآخر. ولاَ يبْدُو أنَّ هناكَ سبيلاً للوفاقِ أَوِ التَّراجعِ.

الرَّجل الرَّابع : أي وحقِّ الله سمعتُ عن هذا أيْضًا.

الرَّجلان الأوّل والثَّاني :(**معًا وبغيْظٍ**) ما الذي تجْهلهُ إذنْ ؟

الرَّجل الرَّابع : ما أجهلُه كثيرٌ. كنتُ أسْألُ إنْ كان بيْنكُمْ منْ يعرفُ سببَ الخلافِ أو توتُّرِ الأوْضاعِ.

الرَّجل الأوّل : يَسْألُ عَنْ سببِ الخلافِ.

المرأة الأولى : وكيْفَ يُمْكنُ أنْ نعرفَ لماذا يختلفُ السَّادةُ.

الرَّجل الثَّالث : وما علاقةُ أمْثالنَا في ذلكَ.

المرأة الثَّانية : إنَّهُمَا مُخْتلفان والسَّلام. المُهمُّ أنْ يُخلِّصنَا الفرّانُ، ونذْهَبَ إلى بُيوتِنَا.

الرَّجل الرَّابع : وحقِّ الله.. من الضَّروري أنْ نسألَ عنْ سببِ الخلافِ، وأنْ يكونَ لنَا رأْيٌ فيهِ.

الرَّجل الثَّالث : أيُّها الرَّجلُ.. تُثيرُ شؤونًا خطيرةً، عاقبةُ البحْثِ فيها وَخيمَةٌ.

المرأة الأولى : هلْ تُريد أنْ تُدَهْورَ النَّاس ؟

المرأة الثَّانية : بالله عليْكَ.. الْعَبْ بهذهِ الشُّؤُونِ المُفْزعةِ بعيدًا عنَّا. مَنْ نَحْنُ حتَّى نسألَ عَنْ سببِ الخلافِ بيْنَ وزيرٍ وخليفةٍ.

الرَّجل الثَّالث : الضَّروريُّ بالنِّسبةِ لنَا هوَ الخبْزُ والأمانُ لاَ سببُ الخلافِ.

المرأة الثَّانية : أي والله، هذَا كلُّ شيْءٍ.. الخبْزُ والأمانُ.

المرأة الأولى : سلامةُ أولادِنا أغْلى منَ الدُّنيا كلِّها.

الرَّجل الثَّاني : وما علاقتُنا ! ابْعدْ عن الشَّرِ وغنِّ لَهُ.

الرَّجل الرَّابع : (**دائمًا هادئَ اللَّهجةِ، واثقًا منْ نفْسهِ**) وحقِّ اللهِ لاَ أُخالفكُمْ الرَّأْيَ.. ولكنَّ طريقَ الخُبْزِ والأمانِ وا أسفاهُ يمُرُّ في هذا السُّؤالِ.

المرأة الثَّانية (**هامسةً للأُولى.. يبْدُو الضِّيقُ وكذلكَ الدهْشةُ علَى وجوهِ الجميعِ**) ويُلِحُّ في إثارةِ شؤونِهِ.

المرأة الأولى : قلتُ لكُمْ.. يُريدُ أنْ يُدهْورَنَا.
الرَّجل الأول :ولماذا يمرُّ فيه! أتأْمَلُ أنْ يكونَ الخلافُ مِنْ أجلِ تخْفيضِ الضَّرائبِ!
الرَّجل الثَّاني : أوْ مِنْ أجْلِ تحْسينِ أحْوالِ الرَّعيَّةِ !
الرَّجل الثَّالث : عشْتُ عُمرًا طويلاً، يَامَا رأيْتُ سادةً يعلُونَ وآخَرينَ يُوَلُّونَ. أمَّا عامَّةُ بغدادَ فَحالُهُمْ هُوَ هُوَ، وإنْ ضَمنُوا السَّلامةَ كانَ فوْزُهمْ عظيمًا.
الرَّجل الأوّل : أمْرٌ معروفٌ.. لا يختلفُ السَّادةُ منْ أجْلِ عامَّةِ بغداد (لحْظةً.. هامسًا) ربَّما كانت الخزينةُ تزْرَبُ(1).
الرَّجل الثَّاني : أوْ كانَ نزاعًا على قيادةِ العسْكرِ.
الرَّجل الأوّل : أوْ على تعيينِ الولاةِ.
المرأة الثَّانية (**قلقة، تحاول أن تقطع الحديث**) بالله أبعدونا عن هذا الحديث.
الرَّجل الأوّل : المُهمّ.. لا يختلِفُ السَّادةُ منْ أجْلِ عامَّةِ بغداد.
(**يظهر في الشَّارعِ حارِسان مُدَجَّجان بالسِّلاحِ. يبْدُو أنَّهمَا يَقومان بأعْمالِ الدَّوْريةِ. تلْحظُهما المرأةُ الثَّانيةُ، فيرْتعشُ وجْهُها بالخوْفِ، وتَرْتبكُ.. تُمْسكُ الرَّجلَ الأوَّلَ منْ طرفِ سُتْرتِهِ، لتُنَبِّهَهُ..**)
الرَّجل الرَّابع :(وكان مُطرقًا) و حقِّ الله... ما تقولونَهُ..
المرأة الثَّانية : (برُعْبٍ، والحارسان يقتربان)همسّ..
الرَّجل الرَّابع : (**ينتبهُ إلى اقترابِهما.. يُغيِّر الكلامَ، ويُواصلُ دون تلعثُمٍ.. يُتابعه الآخرون بخوْفٍ ودهشةٍ**) فلمّا حطَّ الحمّالُ حُمُولته على تلك المِصْطبة ليستريحَ، خرج عليه من الباب نسيمٌ رائقٌ (**كلّما اقْتربَ الحارسان يَعْلُو صوتُه**) ورائحةٌ ذكيَّةٌ، فاستلذَّ الحمَّالُ ذلك، وجلس على جانب المِصْطبة، فسمع نغمًا وأوتارا وعودا وأصواتا مُطْربةً (**يتوقّف الحارسان قُرْب الجماعة**) فعندئذ تعجَّبَ وتقدَّمَ يتْبَع الصوت . دفع الباب. ودخل.. فوجد أمامَهُ بستانا عظيما، ورأى فيه غلمانا وخَدَما وحَشَما، ثمّ هبطتْ عليه رائحةُ أطعمةٍ زكيَّةٍ من جميع الألوانِ المختلفةِ والشَّراب الطيِّبِ، فرفع طرْفهُ إلى السَّماء، وقال : ماذا قال؟ (**يتوقَّفُ لحظةً، وكأنَّهُ يُشوِّق السّامعين**).
الحارس 1 : يتَسلَّون، ويرْوُونَ حكاياتٍ.
الحارس 2 : أشْعُر بالجوعِ.
الحارس 1 : لَمْ تنْتَهِ النَّوْبةُ.. هيَّا بنَا..
الرَّجل الرَّابع :(**يُوالِي.. بيْنمَا يبْتعدُ الحارسانِ**) قالَ.. سُبْحانكَ يا ربُّ يا خالقَ. وعندها لمحَ صبيَّةً ذاتَ حسْنٍ وبَهاءٍ.
(**يخْتَفي الحارسان، فَيتوقفُ الرَّجلُ الرَّابعُ. يتنَّهدُ الجميعُ بارْتياحٍ، وكأنَّهُمْ خَرجُوا منْ مِحْنَةٍ . بعْضُهُمْ يُجفِّفُ حبّاتِ عرقٍ تفَصَّدتْ مِنَ الوُجوه**).

سعدالله ونوس .مغامرة رأس المملوك جابر الأعمال الكاملة .دار الآداب. بيروت 2004.صص255–258

الشرح
(1) تزْرَبُ : مضارع الفعل المجرّد الثلاثي زَرِبَ يَزْرَبُ زَرْبًا الماءُ : إذا سالَ. والزِّرْبُ: مَسِيلُ الماء والمقصود في النّصّ الخزينة تتسرّبُ منها الأموال.

حلّل النصّ تحليلا مسترسلا مستعينا بما يلي :
– ضع النصّ في إطاره من المسرحيّة.
– وضّح وجوه الخلاف والاتفاق بين شخصيّات النّصّ من خلال الحوار والإشارات الركحيّة وبيّن مقاصد الكاتب الفنّية والمضمونيّة من وراء ذلك.
– ادرس الجوانب الرمزيّة الموظفة في النّصّ (الخبز/ الحارسان...) وبيّن الغرض منها.
– ما هي القضيّة التي يثيرها الكاتب من خلال هذا المشهد من المسرحيّة ؟ وما مقصده من ذلك؟