

البناء الفني للحكاية الشعبية على بابا والأربعين حرامي
(بين الموروث الشعبي والكتابات المسرحية)
دراسة تحليلية ومقارنة لنماذج مسرحية مختارة

رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في النقد الفني
تخصص النقد الأدبي

مقدمة من الباحث
يوسف عبد الرحمن إسماعيل السيد
المعيد بقسم المسرح المدرسي
كلية التربية النوعية - جامعة الزقازيق

إشراف

الأستاذ الدكتور
صلاح الراوي
المعهد العالي للفنون الشعبية

الأستاذ الدكتور
أحمد بدوي
المعهد العالي للنقد الفني

فهرس المحتوي.

الصفحة	الموضوع	
أ : ح	مقدمة الدراسة	
خ : ض	الدراسات السابقة	
87 : 1	البناء الفني للحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي في إطار الموروث الشعبي لألف ليلة وليلة.	الباب الأول
2	الحكاية الشعبية... السمات والخصائص.	الفصل الأول
31	حكايات ألف ليلة وليلة.	الفصل الثاني
52	الحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي.	الفصل الثالث
81	حكاية علي بابا ... أدبياً وتربوياً.	الفصل الرابع
223 : 88	دراسة تحليلية للبناء الفني لبعض الكتابات المسرحية التي استلهمت الحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي.	الباب الثاني
89	الأوبريت المسرحي علي بابا لتوفيق الحكيم.	الفصل الأول
134	مسرحيه محاكمة علي بابا للسيد حافظ.	الفصل الثاني
167	مسرحية علي بابا كهرمانه... شكراً لنبيل بدران.	الفصل الثالث
198	مسرحية أولاد علي بابا والعصابة لحمدي الجابري.	الفصل الرابع
222	رصد النتائج وتحليلها وعقد المقارنات.	الفصل الخامس
234	الخاتمة	
236	المصادر والمراجع	
1:7	ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية	

مقدمة

يُستخدم مصطلح "المسرح العربي" للدلالة على معنيين متغايرين، وإن كانا متكاملين:

أولاً: الواقع المسرحي كما تحقق فوق خشبات المسرح العربية في طول المنطقة العربية وعرضها، وكما دُون في المطبوعات التي حملت إلى دنيا الأدب ما قدم على خشبة المسرح من أعمال مسرحية وما لم يقدم على هذه الخشبة وأُلف باعتباره نصوصاً مسرحية وحسب، فنحن هنا إذن نتحدث عن المسرح كنص أدبي وكعرض مسرحي معاً.

ثانياً: إلا أننا نستعمل مصطلح "المسرح العربي" ونحن نقصد به شيئاً آخر تماماً، إذ نحن في العديد من دراساتنا في المسرح وفي التاريخ الأدبي نقصد به إلى الإرهافات المسرحية في تراثنا الأدبي كما نقصد المظاهر الأولى لوجود المسرح في أشكال بدائية أولى، فنحن من ناحية نطلقه على الأعمال الأدبية أو الشعبية التي هي بطبيعتها درامية وإن لم تأخذ شكل الفصول والمشاهد والحوار والتشخيص، ونحن من ناحية أخرى نطلقه على العروض التي تخايل سلوك الجماعات والأفراد في مناسبات ما أو نجسد متبقيات معبدية قديمة أو متبقيات طقسية وإنما ظلت موجودة ومتناقلة بشكل أو بآخر على مر الزمن.

"ومن هنا كان الحديث عن التراث الشعبي في المسرح العربي يعنى السير في خطين متوازيين:-

الخط الأول: هو البحث عن تأثير التراث الشعبي في المسرح العربي المعاصر.

الخط الثاني: هو البحث عن الملامح المسرحية في المورث الفني القديم، فالتراث الشعبي جزء من الموروث الثقافي لأدبائنا وفنانينا، وهو أيضاً جزء من الموروث الحضاري لأمتنا فلا بد من أن يترك بصماته على الإنتاج الأدبي المسرحي المعاصر".⁽¹⁾

"وعالم (الحكايات الشعبية) عالم خاص هو عالم خيال الإنسان وإدراكه في آن واحد، بما يتضمنه هذا الخيال وذلك الإدراك من معارف موروثية وخبرات مكتسبة وتصورات ذهنية وفنية حيثما يخرج الإنسان بافتراضاته الذهنية من

(1) فاروق خورشيد : الموروث الشعبي، القاهرة، دار الشروق، 1992م، ص6

مجال التجربة الموضوعية إلى مجال الافتراضات الخيالية ليأتي بفكرة إلى عالم الواقع المحسوس إلى عالم يفوق الواقع ويخرج من نطاق الواقع إلى عالم آخر يغايرة أو يماثله ولكن لكائنات ذات طبيعة خاصة، فهو عالم يمتزج فيه خداع الحواس مع شخصيات الفكر، حيث يمتزج الحلم بالفعل ويتداخل المعقول مع اللامعقول في بناء فني خاص هو سمه أساسيه من سمات الإبداع الفني في الحكايات الشعبية مع ملاحظة أن الحكايات الشعبية هي في أصلها الفنية مروية شفاهية يتحقق وجودها الفني مع اللقاء بين الراوي والمستمع، ولذلك قد تتغير بعض العناصر ويتبدل بعضها تبعاً لفنية المؤدي (الراوي) وفئة المتلقي". (1)

لذلك كان من الأهمية بمكان الاهتمام بدراسة الحكايات الشعبية لا من حيث أنها شكل من أشكال التعبير الأدبي فحسب، بل باعتبارها مجالاً رحباً من مجالات إمكان توظيف عناصرها في بناء فني جديد يتوافق مع إفرازات الواقع ومعطياته، كما أنها تعتمد على قدرة الأديب في تركيب حكايات جديدة من عناصر حكايات قديمة في شكل متناسق مترابط العناصر وفي بناء فني متكامل أو مُحدث التكوين، وهو يعتمد أساساً على مهارة الأديب المعاصر في القدرة على تركيب حكايات جديدة تتوافق فيها عناصر الماضي مع عناصر الحاضر في سياق فني لا يغفل رؤية المستقبل.

ففي مجال (توظيف الحكايات الشعبية)، يكون للأديب حرية إعادة صياغة هذه الحكايات أو استخدام بعض العناصر وتبديلها وإدخال عناصر جديدة، والعمل الذي يقدمه الأديب هو عمل منسوب إليه أساساً وإن اعتمد على عناصر من الحكايات القديمة، فهو عمل إبداعي خاص يوظف فيه جانب من التراث الشعبي توظيفاً فنياً جديداً في إطار خبرة الفنان المعاصر من ناحية ومن ناحية أخرى من خلال السياق الثقافي العام ووظيفته الاجتماعية.

لذلك تشكل (حكايات ألف ليلة وليلة) بناءً فنياً فريداً في التراث الشعبي العربي والعالمي، كما تعتبر بأصالتها الفنية نمطاً متميزاً من أنماط فن الرواية العربية والعالمية وطرزاً فريداً من طرز حيوية الثقافة العربية، فهي ليست عملاً أدبياً فحسب بل هي صورة تعبيرية عن الواقع الاجتماعي والظروف المتنوعة التي مر بها الإنسان عبر تجاربه اليومية.

(1) صفوت كمال : التراث الشعبي وثقافة الطفل ، القاهرة ، المركز القومي لثقافة الطفل ، 1995م ،

ولكن على الرغم من هذا الاهتمام العالمي الذي حظيت به حكايات ألف ليلة وليلة فإن كثير من حكاياتها لم تلقِ بعد العناية والاهتمام الكافيين من الأدباء والفنانين.

كما تعتبر حكاية (علي بابا والأربعين حرامي) إحدى الحكايات الشعبية الشهيرة الواردة بالمأثور الشعبي لحكايات ألف ليلة وليلة والتي شاعت بين دول العالم بدرجة كبيرة والتي تم معالجتها في العديد من الأعمال الفنية العربية والعالمية لا سيما المسرحية منها، ولقد وظفها العديد من الكتاب توظيفاً فنياً جديداً في إطار خبرته وفي السياق الثقافي والاجتماعي للعصر الذي يعيش فيه.

الهدف من الدراسة

تعد قضية توظيف التراث الشعبي في الوسائط الثقافية والأدبية المختلفة هامة جداً، كونها قضية تتعلق بتراث الوطن والحفاظ علي هويته، ويسهم هذا التراث الشعبي بمختلف عناصره ويتم توظيفه بأسلوب متعمد واع يعمل علي تنقية عناصر هذا التراث مما قد يشوبه من سلبيات بحيث يصبح عاملاً مؤثراً وفعالاً يهدف إلي العمل علي تأكيد الذات والكشف عن القدرات الإبداعية التي شكلت هذه العناصر الأصلية مع إتاحة الفرصة لإعادة صياغتها بشكل يتوافق مع افرازات الواقع ومعطياته والزمن وتداعياته، الأمر الذي يجعل من التراث مصدراً للإلهام والاستبحار في تواصل مستمر بين معطيات الأمة ومعطيات الواقع المعاصر محلياً وعالمياً.

وهذه الدراسة تهدف إلي معرفة إلى أي مدي يمكن توظيف الحكايات الشعبية الماثورة في التراث الشعبي ضمن الأعمال الفنية المختلفة ولاسيما المسرحية منها.

فمن خلال هذه الدراسة يتم التعرف علي الطرق والأساليب والوسائل المختلفة التي تم بها توظيف الحكاية الشعبية "علي بابا والأربعين حرامي" في مجال الكتابات المسرحية ، وذلك من خلال العرض لنماذج مسرحية مختارة كنماذج تطبيقية، للوقوف علي الأساليب المختلفة التي تناول فيها الكتاب المسرحيون الفكرة الأساسية للحكاية الشعبية وإعادة صياغتها ومعالجة شكلها التراثي القديم ، وصولاً إلي شكل درامي جديد متوافق مع معطيات الواقع المعاصر، كذلك أيضاً التعرف علي الأوجه المختلفة للتشابه والاختلاف في معالجات الحكاية الأصلية بين الكتابات المسرحية المختلفة بعضها البعض التي هي محل الدراسة.

مشكلة الدراسة:

حكاية (علي بابا والأربعين حرامي) تعد من أكثر الحكايات الشعبية استلهاماً وتوظيفاً في الأشكال الأدبية المختلفة لا سيما المسرحية منها.

وتحاول هذه الدراسة إبراز ورصد أوجه التشابه والاختلاف بين الحكاية الأصلية الواردة في المأثور الشعبي لألف ليلة وليلة مقارنة مع الكتابات المسرحية التي اتخذت من عناصرها مجالاً لصياغة قصتها من حيث الشكل الفني

والمضمون الدرامي والفكري، وأيضًا تسجيل ورصد نقاط التشابه والاختلاف في المعالجات المختلفة للحكاية الأصلية والتي تناولتها أيدي الكتاب المسرحيين بعضهم البعض.

وتبرز مشكلة البحث من خلال التساؤلات الآتية:

- ما هو الشكل الفني والبناء الدرامي للحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي؟.
- ما هو الشكل الفني والبناء الدرامي للمسرحيات المختارة عينة الدراسة؟
- ما هي الأساليب التي يتبعها المؤلف المسرحي لتوظيف الحكاية الشعبية درامياً في مسرحيته؟.
- هل بعدت المسرحيات عن الجو الأسطوري للحكاية الشعبية أم تم توظيفه بما يخدم النص؟.
- ما هي انعكاسات الظروف السياسية والثقافية على كتابة المسرحيات شكلاً ومضموناً؟.
- ما هو تأثير القالب الفني الذي وضعت فيه المسرحيات على المضمون؟.
- ما هي أوجه التشابه والاختلاف بين المسرحيات المختارة والحكاية الأصلية من ناحية الشكل والمضمون؟.

وهذه التساؤلات والتي تمثل إشكالية البحث الهدف منها التعرف على ما أخذه الكتاب المسرحيون وما تركوه من روح الحكاية الأصلية شكلاً ومضموناً، وما أضافوه عليها وفقاً لخبراتهم الشخصية وثقافتهم ووفقاً لمتغيرات الواقع وظروفه لمعرفة هل أراد الكتاب المعنى المباشر للحكاية الأصلية أم تعمقوا لأكثر من ذلك من دلالات.

ولقد اختار الباحث لهذه الدراسة بالإضافة إلى الحكاية الشعبية الأصلية لعلي بابا والأربعين حرامي الواردة في المأثور الشعبي لألف ليلة وليلة أربعة نماذج مسرحية تطبيقية وهي:

- الأوبريت المسرحي (علي بابا) لتوفيق الحكيم، لما لهذا الكاتب من مكانة خاصة وأنه كتبه في فترة مبكرة من حياته الفنية فيعد النص بذلك واحداً من بواكير إنتاجه المسرحي ولتأثر الكاتب بالأوبرا كوميك الفرنسية بعد سفره إلى فرنسا ولما لهذا النص من طابع درامي خاص لأنه يمثل نموذج لفن الأوبريت المسرحي الغنائي الذي ازدهر في مسرحنا العربي في عشرينيات هذا القرن.

- مسرحية (محاكمة علي بابا) من سلسلة ألف ليلة وليلة للسيد حافظ، لكونها كتبت متأثرة بالبيئة في الكويت، ولما تمثله من مسرح الرفض والثورة والتحرّيز ذلك الأسلوب الذي تميز به مؤلفها.
- مسرحية (علي بابا كهرمانة... شكرًا) لنبيل بدران لما تحمله من إسقاطات سياسية واجتماعية.
- مسرحية (أولاد علي بابا والعصابة) لحمدى الجابري وما تحمله من دلالات فلسفية وقيم تربوية وأخلاقية باعتبارها كتبت خصيصًا للأطفال.

منهج الدراسة

اعتمد الباحث في بحثه على منهج التحليل والمقارنة لنوع أدب قديم وهو الحكاية الشعبية (علي بابا والأربعين حرامي) الواردة في المأثور الشعبي (لألف ليلة وليلة) مع عدة نماذج مسرحية تناولت نفس الحكاية بأساليب معالجة جديدة من خلال تحليل الشكل الفني والبناء الدرامي للحكاية الشعبية والكتابات المسرحية، ومن ناحية أخرى مقارنة الكتابات المسرحية المختارة عينة الدراسة بعضها البعض من حيث الشكل والمضمون.

وقد استخدمت الدراسة من طرق المقارنة طريقة إرجاع الحكاية إلى وحدتها القصصية وعناصرها الموضوعية الأولى، والباحث في أسلوبه التحليلي يستفيد من مناهج تحليل الحكاية الشعبية بمنهج (بروب Propp) الذي يهتم بتحليل البنية وتصنيف الحكاية من خلال بنيتها، كما استفاد من نظرية أرسطو في تحليل الأعمال المسرحية.

والمقارنة بين الأصل الحكائي التراثي ذو الإبداع الشعبي وبين النتاج المسرحي ذو الإبداع الفردي، إضافة إلى مقارنات الإبداع الفردي المسرحي بعضه البعض للوصول إلى كيفية المعالجات المتعددة على كافة مستويات الحكاية: بنيتها، موضوعها، شخصياتها، وتفسيرها.

الدراسات السابقة

التراث الشعبي بصفة عامة، والحكايات الشعبية منه بصفة خاصة، من الموضوعات ذات الأهمية بمكان أن تتناولها أيدي الباحثين بالدراسة والتحليل،

ورغم هذا إلا أن مجالات الدراسة في هذا التراث لا زالت محدودة وأن هناك موضوعات به لم تُطرق بعد أو لم تتناول بالشكل العلمي المطلوب.

وهنا سنعرض لمجموعة من الأبحاث والدراسات التي تناولت التراث الشعبي وتوظيفه في المسرح بالنقد والتحليل عن قرب، حتى يتسنى لنا الوقوف عليها والإحاطة بها لمعرفة مدى اقتراب موضوع الدراسات السابقة بالدراسة الحالية، وما سوف تقدمه الدراسة الحالية من آفاق جديدة لهذا البحر الرائق من مجالات توظيف التراث الشعبي في مجال المسرح.

أولاً الدراسات العربية

1- دراسة: فائق مصطفى أحمد 1977⁽¹⁾

بعنوان (أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر من 1914 إلى 1952).

حيث استهدفت الدراسة الكشف عن جذور التأثيرات المحلية التي خضعت لها الأدب المسرحي المصري ومدى إفادة الكاتب المسرحي من أشكال التعبير الشعبي في بناء المسرحية، حيث رصد الباحث على امتداد بحثه تأثيرات التراث الشعبي في الأدب المسرحي المصري سواء بصورة مباشرة أو غير مباشرة على النصوص المسرحية التي قدمت خلال فترة البحث، وقد قدم الباحث عرضاً تفصيلياً لهذه النصوص من ناحية البناء الدرامي وأثر التراث الشعبي المنعكس على هذه النصوص محاولاً تقييم هذا الأثر والخروج بنتائج عامة.

وقد تناول الباحث في دراسته كماً هائلاً من المسرحيات الغير منشورة وقام بتحليلها تحليلاً درامياً من حيث البناء الدرامي: الأحداث، الصراع، والشخصيات... الخ، ومن حيث المضمون الفكري الذي عكس تلك المرحلة التاريخية، ثم ملاحظة تأثير كتاب تلك الفترة بالتراث الشعبي.

(1) فائق مصطفى أحمد : أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر(1914-1952)، رسالة دكتوراة ،جامعة القاهرة كلية الآداب 1977م.

2- دراسة: كمال الدين حسين 1989⁽¹⁾

بعنوان (توظيف التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث من 1952 إلى 1988).

استهدفت الدراسة دراسة الأشكال التراثية ودلالاتها الدرامية ومدى إمكانية توظيفها في المسرح المصري الحديث في الفترة التي ارتبطت بالتغير الثقافي في

مصر منذ عام 1952 وحتى عام 1988، وقد حشدت الدراسة كل ما يتعلق بالمرح الشعبي من حيث استلهم التراث الشعبي في المسرح والدراما الشعبية (فنون الفرجة الشعبية)، حيث تناول الباحث كمًا هائلاً من السيرة الشعبية والحكايات والمواويل، وحللها تحليلًا تفصيليًا ليثبت تحقيق الدراما في هذه العناصر التراثية.

وقد أسفرت الدراسة عن مجموعة من النتائج أهمها:

- أ- إن توظيف العناصر التراثية في المسرح المصري المعاصر قد سار في طريقتين الأول هو الاستلهم المباشر والثاني هو الاستلهم غير المباشر، وبالتطبيق على بعض الأعمال المسرحية التي قدمتها الفرق المسرحية توصل الباحث إلى أن هناك اختلافًا واضحًا في أسلوب المبدعين من حيث الالتزام، الاقتراب، والابتعاد عن جوهر العناصر التراثية، وأن كان هناك شبه اتفاق على توظيف هذه العناصر من أجل طرح قضايا سياسية واجتماعية وفكرية معاصرة لفكرة كتابة هذه النصوص المسرحية.
- ب- إن المحاولات الناجحة في استلهم وتوظيف التراث الشعبي، هي تلك المحاولات التي تتسم بالكثير من الموضوعية من حيث الالتزام بجوهر العناصر التراثية ودلالاتها وفي إكساب هذه العناصر بعدًا تفسيريًا جديدًا يطرح من خلاله المبدع وجهة نظره في واقعه المعاش معبرًا عن أحلام وآمال وقضايا جماعته دون مساس بجوهر ومصادقية العنصر التراثي.

3- دراسة: فاطمة حاجي 1990⁽²⁾

ب عنوان (القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة في مسرح الطفل بالكويت). تناولت الدراسة القصص الشعبي الوارد في حكايات ألف ليلة وليلة ومدى

(1) كمال الدين حسين: توظيف التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث (1952-1988)، رسالة دكتوراه، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد، 1988.

(2) فاطمة حاجي: القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة في مسرح الطفل بالكويت، نموذج مسرحيه الشاطر حسن، المغرب، جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1990م.

توظيفها في مسرح الطفل بالكويت من خلال أعمال السيد حافظ المسرحية، من خلال عرض وتحليل لنماذج مختارة من أعمال المؤلف سواء لمسرح الكبار أو الصغار والتي استلهمت من الحكايات الشعبية الواردة بألف ليلة وليلة مادة في صياغتها الفنية والفكرية مثل: مسرحيات على بابا، أولاد جحا، أبو زيد الهلالي، الشاطر حسن وغيرها.

وتوصلت الدراسة إلى أن السيد حافظ قد استفاد من الحكايات الشعبية الواردة بألف ليلة وليلة وقام بتوظيفها وفق مضمون معاصر يسقط عليه الأحداث الراهنة، وأن استلهام الكاتب لهذا التراث الشعبي يهدف إلى تعميق فهم الطفل بالقضايا السياسية من جهة، وإيقاظ روحه من أجل التفكير والمساهمة الفعالة في عملية التغيير من جهة أخرى.

4- دراسة: سعد محمد فرج 1991⁽¹⁾

بعنوان (أثر ألف ليلة وليلة في المسرح المصري المعاصر) .
تهدف الدراسة إلى محاولة كشف النقاب عن أثر حكايات ألف ليلة على مسرحنا المصري المعاصر، ويقرر الباحث أن ألف ليلة وليلة لا تحمل في تكوينها عناصر البناء الدرامي الذي يقوم عليه المسرح، لكن مع هذا فإن الليالي تحمل جذور الدراما من خلال مواقفها وحكاياتها، ولذا يمكن خلق بنيان درامي جيد ومسرح متميز من خلال توظيفها في المسرح، ولهذا فإن هناك عدد غير قليل من المسرحيات استلهمت من وحي ألف ليلة وليلة على امتداد تاريخنا المسرحي .

فالباحث يقوم بعرض الحكايات الأصلية في ألف ليلة وليلة والأعمال المسرحية المأخوذة عنها أو المستوحاة منها مع تحليل لكل من النصين من ناحية البناء الدرامي سواء اللغة أو رسم الشخصيات أو غير ذلك من عناصر العمل الفني مع عقد مقارنة بينها للتعرف على أوجه التشابه والاختلاف بين كل من النصين بهدف بيان مدى استغلال المؤلف المعاصر لجذور تراثنا الثقافي والفكري والاستفادة منه وتوظيفه درامياً بما يتفق والشكل المسرحي المعاصر، وهذه النماذج المسرحية للقباني وباكثير وعزيز أباظة والفريد فرج، ويفترض الباحث في نهاية بحثه أن ألف ليلة وليلة كانت ذات أثر بالغ على مسرحنا المصري المعاصر.

(1) سعد محمد فرج : اثر ألف ليلة وليلة في المسرح المصري المعاصر ،رسالة ماجستير ،
اكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني ،1991.

5- دراسة: عزيزة عبد المجيد حمدي 1995⁽¹⁾

بعنوان (الحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي بين المأثور المصري والمأثور الألماني).

تناول البحث ثلاث نماذج من المادة الشعبية وهم: الحكاية الشعبية المصرية (افتح يا سمسم) والحكاية الشعبية الألمانية (زيميلبيرج) التي أصدرها فريدرش بانسر 1913، وحكاية (علي بابا والأربعين حرامي) وهي إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وأجريت الدراسة على التحليل العلمي المقارن لنوع أدب قديم هو

الحكاية الشعبية فتناول شكلها العربي مقارناً بشكلها الألماني من ناحية، ومن ناحية أخرى مقارنة الشكلين بالحكاية الأساسية من ألف ليلة وليلة، وقد استخدمت الباحثة من طرق المقارنة طريقة إرجاع الحكاية إلى وحداتها القصصية وعناصرها الموضوعية الأولى (الموتيفات).

وتوصلت الدراسة إلى المضمون والتكوين الأدبي القصصي الذي أظهر مناطق الاختلاف والتغاير المختبئة خلف الشكل القصصي المتشابه إلى حد كبير في استخدام بعض المفردات، وهذا الاختلاف يرجع أساساً إلى الشكل والمضمون المرتبط بعوامل جغرافية بيئية تاريخية واجتماعية وظروف ثقافية ودينية، كذلك وجود نصوص كثيرة للمأثور الشعبي (علي بابا والأربعين حرامي) في مصر والعالم العربي وهذا معروف في تنقل الحكاية الشعبية وأن هذه النماذج تتأثر بالتطور التاريخي والاجتماعي الذي تعيش فيه.

6- دراسة: أحمد نبيل أحمد 2003⁽²⁾

بعنوان (توظيف العناصر الخرافية في نصوص مسرح الطفل المصري). وتعد هذه الدراسة محاولة من الباحث للتعرف على مدى نجاح كتاب دراما الطفل في استغلال العناصر الخرافية للحكاية الشعبية في كتابة مسرحيات الأطفال وكذلك التعرف على جوانب القوة والضعف في النصوص المسرحية المختارة في الفترة من 1989 إلى 1999 نتيجة لاستخدام العناصر الخرافية،

(1) عزيزة عبدا لمجيد حمدي: الحكاية الشعبية (علي بابا والأربعين حرامي) بين المأثور المصري والمأثور الألماني ، دراسة أدبية مقارنة ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب ، قسم اللغة الألمانية ، 1995.

(2) أحمد نبيل أحمد أحمد : توظيف العناصر الخرافية في نصوص مسرح الطفل المصري ، دراسة تحليلية لنماذج مختارة في الفترة من 1989 إلى 1999 ، رسالة ماجستير ، أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للنقد الفني 2003م.

كذلك الوقوف على الدور الذي يؤديه العنصر الخرافي كرمز في سياق الدراما المقدمة للطفل.

وتتبع أهمية هذه الدراسة من خلال أهمية توظيف الحكاية الشعبية بعناصرها الخرافية في مسرح الطفل وذلك لدورها الأساسي في عملية التنشئة الاجتماعية والثقافية والنفسية للطفل.

ثانياً : الدراسات الاجنبية

1- دراسة أريت ايسيان 1985م(1).

بعنوان " دراسة تأثير الدراما الشعبية مسرحيتان لـ (إ-أ. أيديانج-نيجيريا)".
يري الباحث أن دراسات الدراما والمسرح قد أعطيت اهتماما اقل بكثير مما
يجب أن يعطي للمخطوطات الدرامية الموروثة في نيجيريا وهي من بين أهم
المجموعات الادبيه الموجودة فيها ، حيث أن النقاد والمؤرخون إما غير واعيين
أو متجاهلين لهذه المسرحيات ،ومع ذلك فإنها من بين هذه المجموعات التي تجد
أنها عمل مجسد بطريقه اخلاقيه دمثه من نماذج العمل الدرامي الشعبي لتلك
الأعمال.

واحد هذه الأعمال من حيث شهرتها" تأثير حالة النهر المتقاطع " أو "حالة
كروس ريفر" حيث يوجد معظم الأدب التأثيري أساسا في أشكال غير مطبوعة
ولكن مسرحياته قد تم عرضها تحت رعاية النقابة المهنية في العصور الوسطي
فقط .

ويقسم الباحث دراسته إلى أربعة فصول ، يعرض في الفصل الأول خلفيه
عامه لهذه الدراسة ويقدم المنهج النقدي الذي سوف يتبعه ، أما الفصل الثاني فهو
يشكل دراسة مقارنة لمجموعتين حضاريتين هامتين في نيجيريا لكي يوضح
الاختلافات التي تظهر علي الرغم من وجود ميزات عامه أساسيه بينهم ، وتتبع
هذه الخلفية بمسرحيتين للمؤلف (ايدنست ايديانج) ، وقد ترجمهما وكتب
ملاحظات عليهما، ويتعرض الباحث في الفصل الرابع إلي تحليل فولكلوري لكلا
المسرحيتين اعتمادا علي الطرق المتخصصة للافارقه الفولكلوريين أمثال

(1) Essian-Arit-Essia:A study of efik folk dram: **Two plays by**
E.A.Edyang(Nigeria) (PHD-University of Lllinois-Urpana-Champaign-1985).

دان بين أموس، ويليام باسكوم ، كينث كليريك ، ودونالد سيموند ، ويتضمن
الفصل أيضا المسرحيات من وجهة نظر الإبداع الأدبي الشرقي مع ملاحظة
إبداعات ايديانج في توضيح أدوات العمل الأدبي الشرقي مع الأعمال
الحضارية،وتقدم الدراسة فرصه للبحث من خلال العلاقة بين الفولكلور والدراما.

2- دراسة كريستين ريتشارد صن 1988م(1).

بعنوان "مسرحيات العصور الوسطى الإنجليزية والفرنسية دراسة مقارنة للأعمال الدرامية التقليدية" .

يقدم الباحث دراسة مقارنة للدراما الإنجليزية والفرنسية في العصور الوسطى ، وتلقي الدراسة علي التركيز علي مسرحيات الرعاة في كل التقاليد ، كما تحاول الدراسة تتبع التأثيرات التي سيطرت علي الكتاب المسرحيين في اختيارهم لعناصر بناء مسرحية الراعي.

إن الدراسة تعمل في سياق التقاليد الأوروبية للدراما في العصور الوسطى ولقد بدا هذا بتقديم احصائي مختصره للنشاط الدرامي المتنوع الذي وجد في الفترة السابقة للأعمال الإيحائية وآلام المسيح ، ويتعرض الباحث للتقاليد الكنسية وتفسير اصل الرعاة والمسرحيات المسيحية ذات الطقوس الدينية ، لينشأ الخلفية العامة للمعتقدات في مسرحيات الرعاة ، ويتعرض الباحث للطقوس الدينية والتقاليد في الأدب الفرنسي بصفه خاصة حيث يري أن هذه العناصر من الخلفيات لها ارتباط باستخدامها في المسرحيات كما إنها خلقت نوعا من العلاقات بين التقاليد المتنوعة والتي قدمت من خلال الدراما الشعبية والتسليه المحبوبة ومسرحيات الرعاة التي قدمت بعناية خاصة للرعاة الذين قدموا بصوره متقطعة لهذه التقاليد .

(1)Richardson-Christine: **The Medieval English and French Shepherds Play:** Acomparative study of the Dramatic traditional (pHD-University – of yourk – united-kingdom,1988).

3- دراسة ريتشارد فلورس 1989م(1).

بعنوان "لوس باستيورز عرض الأشعار أو الشعر المسرحي في الدراما الشعبية".

يتعرض الباحث لمجموعة مسرحيات (لوس باستيورز) وهي احدي سلاطات المسرحيات الاسبانية والأخلاقية(المقدسة)، التي تطورت بالاشتراك مع الأدب الشعبي في العصور الوسطى ، حيث أن هذا النوع من الدراما يمثل في تكساس وهو ليس مقدسا فقط لشعبيته ، ولكن لقدرة هذا النوع علي تقديم العالم الاجتماعي لهؤلاء الذين يمثلونه .

وتكشف هذه الدراسة إن هذه المسرحيات تحتوي علي عناصر راقصه ، طقوس ، موسيقي، ودراما .. تكشف الدور في تقديم ومقاومة القوي الثابتة للحضارة الأمريكية ويشرح لوس باستيورز (كنص حضاري) والذي قد مر عليه الزمن كما تم بنائه في الحاضر ويشرح في الملحمتان الشعريتان محتوى النص الذي قد تأسس أصلاً .

ويركز الباحث علي البناء الأدائي والدرامي للوس باستيورز فهو يحلل أشعار الطقوس والدراما والفن اللفظي والذي يكون هذا العمل ، كما انه يناقش العلاقة بين الأحوال الاجتماعية والمادية لـ(بوردر تكساس الميكسيكيه) والإيحاءات الرمزية التي تكون أشعار هذا العمل والعرض نفسه وهذه العلاقة ذات أهميه لفهم لوس باستيورز كعمل ثوري اجتماعي .

4-دراسة استيف تيليس 1995م(2).

بعنوان " إعادة التفكير في الدراما الشعبية (يانجي الصين ، بهافاي الهند،قراجوش تركيا، عبيدان نيجيريا ، طازية إيران ، مسرحيات ممرز انجلترا".

يتعرض الباحث لمفهوم الدراما الشعبية وماذا تعني كلمة (شعبي) والمصطلح

(1) Flores-Richard: " Los pastores " : **Performance, poetics, and politics n Folk dram** (pHD-The Universit-of –Texas- At-Austin-1989).

(2) Tillis-Steve: **Ra-Thinking Folk drama (Yangge,China,Phaveai, India, Karagaoz ,Turkay,Apidan,NigRia,Taziyeh,Mummer's play, Angland**(pHD-University of California – 1995).

المرتبط بها(فولكلور) ومعني كلمة(دراما)والمصطلح المرتبط بها (المسرح)وما هي الأشكال الفردية للدراما الشعبية علي افتراض صحة التعبير، وكذلك كيف ستكون هذه الدراما الشعبية مفهومه من خلال المنظور التخطيطي المكون لها ، حيث أن هناك أفكار عديدة مرتبطة بالدراما الشعبية وكلها تؤكد أن تكون في الاعتبار في النظرية الحالية، حيث تتضمن هذه الأفكار التحول الشفهي ، التقاليد ، القواعد العنصرية للفولكلور(الطقوس الدينية)، الفرق بين الطقوس والدراما وكذلك التقسيم الثلاثي للدراما إلي شعبي ، عامي ، دراما خاصة (صفوة الناس) وتعريف الدراما بالنصوص الادبيه، حيث يؤكد الحوار أن المبدأ

الفولكلوري للتعدد في التكرار ، والمبدأ الدرامي للحدث التأكيدى يكون مشتركاً مع الممثلين (العارضين للعمل المسرحي) وبين الجمهور.

حيث يؤكد أن الشكل المعطى للدراما الشعبية يجب أن يكون ذا قيمة خاصة من ناحية إجمالية العرض وتحتاج إجمالية العرض أن تكون مرئية في النص المجسد في الأداء الذي ينتمي إليه هذا العرض، ويقترح الباحث أن الفولكلوريين يجب أن يؤولوا الدراما الشعبية على أنها (فولكلور درامي) بينما يجب أن تؤول الدراسات الدرامية هذا المعنى على أنه دراما (فولكلورية) ، ويتضمن الحوار أيضا بعض ملامح من أشكال الدراما العالمية ، متضمنة يانجي الصين ، بهافاي الهند ، كراجوز تركيا، عبيدان نيجيريا وكذلك مسرحيات ممرز انجلترا.

وبعد استعراض الدراسات السابقة ، يرى الباحث أن الدراسة الحالية قد استفادت من الدراسات السابقة بأن بدأت من حيث انتهت تلك الدراسات، إلا أن الدراسة الحالية تختلف عن الدراسات السابقة في تركيزها على الحكاية الشعبية (علي بابا والأربعين حرامي) بالإضافة إلى اختصاصها بنماذج مسرحية مختارة والتي اتخذت منها تيمه لصياغة قصتها وهذه النصوص المسرحية التي تتناولها الدراسة بالتحليل الكمي والكيفي لم تتناولها أيًا من الدراسات السابقة، ومن هنا كانت أهمية البحث وخاصة أنه يُلقي الضوء على المعالجات المسرحية للحكاية الشعبية في فترات زمنية متباعدة.

فلقد شكلت شخصية (علي بابا) مصدرًا فكريًا ودراميًا لكثير من كتاب المسرح عبر عصور متباعدة مما يدل على خصوصيتها الدرامية وتناقضاتها الإنسانية التي تُمكن الكاتب المسرحي من إدارة أنواع متعددة من الصراع المثير لجماهير المسرح، وبرغم تعدد المعالجات فإنه لم تقدم دراسة مقارنة توضح أوجه التشابه والاختلاف بين هذه النصوص.

ومن هنا كانت أهمية هذه الدراسة والتي تحاول أن تلقي الأضواء التحليلية على هذه النصوص من خلال المقارنة فيما بينها من جهة وبينها وبين الحكاية الأصلية من جهة أخرى سواء على مستوى الشكل أو المضمون مع تحليل الخلفيات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي أثرت في صياغة هذه النصوص.

الباب الأول

البناء الفني
للحكاية الشعبية
(علي بابا والأربعين حرامي)
في إطار الموروث الشعبي لحكايات ألف ليلة وليلة

الفصل الأول

الحكاية الشعبية

الخصائص والسمات

تمهيد

تعتبر الحكاية الشعبية إحدى أشكال الأدب الشعبي، فهي من أهم وأقدم الموضوعات التي ابتكرها الخيال الشعبي لكي يعبر بها عن أحاسيسه وخيالاته، وهي شكل عريق من أشكال التعبير الإنساني الذي بدأ مع الحضارة، كما أن الحكاية الشعبية تمثل جزءاً مهماً من تراث الشعوب تتجسد فيها شخصية الأمة وروحها القومية، فهي تطلعنا في وضوح وصراحة تامة على موقف الشعب من أحوال عصره السياسية والاجتماعية معاً، فهي غنية بالمقولات الفكرية وأسلوبها النظري التأملي الذي يرى بها الإنسان وجودة والوجود المحيط به.

وهي مع هذا لا تميز شعباً دون آخر فمحاورها الأساسية تتشابه في مختلف الثقافات على تباعد الديار واختلاف العصور، إما بفضل وحدة التجربة الإنسانية أو عبر اتصالات الحضارات وهجرتها من مكان إلى مكان، فقد يختلف القصص في موضوع من مكان إلى مكان وقد تتغير ظروف رواية الحكاية وأغراضها عندما تنتقل من بلد إلى بلد أو من قرن إلى قرن، ومع ذلك فإنها في كل مكان تلبي الحاجات الاجتماعية والفردية الأساسية نفسها، ونحن إذا استطعنا أن نجمع تراث الشعب العربي من الحكايات الشعبية جمعاً شاملاً فأننا ندرك أن الشعب العربي قد عبر عن اهتمامه الروحي بحوادث عصره في كل حقبة من تاريخه.

والحكاية الشعبية فضلاً عن استيفائها للشكل القصصي المكتمل وحرصها على تقديم درس أخلاقي وعبرة لمن يعتبر، إلا أن هدف التسلية وقضاء الوقت والمسامرة لترجية ساعات الفراغ هو من الأهداف الأساسية في وظيفتها.

ولقد لاقت الحكاية الشعبية اهتمام من علماء المأثورات الشعبية باعتبارها المصدر الرئيسي لكل المرويات، كما أنها تحمل من ملامح التراث الشعبي المدون أكثر ما تحمله مرويات أخرى من التراث الشفاهي، وكل منا يعي في ذاكرته شكل هذه الحكايات التي ربما قد تكون قد استمعنا إليها رواية عن الجدة أو الأم، أو أننا قرأنا لها نماذج من ألف ليلة وليلة أو أدب عالمي آخر لحكايات الأخوين جريم أو حكايات أندرسون.

تعريف

ليس من السهل اليسير وضع تعريف دقيق محدد جامع مانع للحكاية الشعبية، وأن كان هذا التعريف متاحاً في أنواع وأشكال الأدب الشعبي الأخرى كالأسطورة والحكاية الخرافية والمثل والأغنية الشعبية... الخ، "حيث أنها جميعاً تُعرف نفسها بنفسها وأن كل نوع منها يتحدد في ذاته تحديداً كاملاً، بحيث لا يمكن أن يختلط بغيره من الأنواع الأخرى، وهذا لن نجده ميسراً في تعريف الحكاية الشعبية"⁽¹⁾ "فمن المعروف أن الحكاية الشعبية غارقة في القدم، وهذا ما أعطاها أصالتها، ولكن الحكاية الشعبية (كمصطلح) ليس بمثل هذا القدم، ولكنه مصطلح جديد على المستويين العربي والعالمي، ذلك أنه ظهر حينما دعت الحاجة إلى تمييز الحكاية الشعبية عما شابهها من أشكال أدبية أخرى."⁽²⁾ وربما يسر لنا أمر تعريف الحكاية الشعبية رجوعنا إلى القواميس والمعاجم سواء العربية منها أو الأجنبية لنحدد تعريفها لهذا النوع من الأدب الشعبي. ففي المعجم الوجيز كلمة "حكى" (حكى) الشيء - حكاية: أتى بمثله و- : شابهه، و- عنه الحديث نقله، فهو حاكٍ (ج) حكاة، (الحكاية): ما يحكى ويقص وقع أو تخيل"⁽³⁾

أما في مختار الصحاح "مادة ح ك ي (حَكَى) عنه الكلام يحكى (حكاية) و(حكا) يحكو لغة، حكى فعله و(حاكاه) إذا فعل فعله و(المحاكاة) المشاكلة، يقال فلان يحكى الشمس حسناً ويحاكيها"⁽⁴⁾

وفي المصباح المنير "حكيت: الشيء (أحكيه) (حكاية) إذا أتيت بمثله على الصفة التي أتى بها غيرك فأنت كالناقل، ومنه (حكيت) صنعته إذا أتيت بمثله"⁽⁵⁾ أما في لسان العرب "حكى. الحكاية: كقولك حكيت فلاناً وحاكيتَه فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجازه، وحكيت عنه الحديث حكاية"⁽⁶⁾

(1) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط 3، القاهرة، دار غريب، 1981، ص 119.
(2) عبدالحميد يونس: الحكاية الشعبية، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1968، ص 11.

(3) المعجم الوجيز، ط 4، مجمع اللغة العربية، القاهرة، دار الشروق العالمية، 2004، ص 190.
(4) ابوبكر الرازي: مختار الصحاح، القاهرة، دار المعارف 1994، ص 148.
(5) احمد بن محمد علي المقرئ الفيومي: المصباح المنير، القاهرة، دار المعارف 1994، ص 145.
(6) ابن منظور: لسان العرب ج 2، القاهرة دار المعارف، د. ت، ص 95

كما يعرفها **مجدي وهبه** بأنها "جميع الأشكال القصصية التقليدية، وتضم الحكايات الخرافية إلى جانب الإبداع القصصي المعتمد على قدر من التقنية المحكمة مثل حكايات ألف ليلة وليلة ... ويضيف بأنها تشمل الملاحم الشعبية التي تحكي صور البطولة إلى جانب ملاحم الحيوان التي عرفت في القرون الوسطى والحكايات الوعظية والتعليمية والاجتماعية ومغامرات الشطار ونوادر الظرفاء والبخلاء والحمقى، إلى جانب الملاحم والطرائف التي يحفظها عامة الناس"⁽¹⁾

إلا أن **عبد الحميد يونس** يؤكد على أن "مصطلح الحكاية يدل على أن المقصود منه ليس مجرد الإخبار والسرد والقصص، ذلك لأن الحكاية لغة تدل على المحاكاة والتقليد...، ثم تطور المصطلح وتنوعت أجناس التعبير فيه حتى تداخلت المحاكاة مع الخبر والسرد والقصص وارتبطت الحكاية بعد ذلك بأنواع من السرد تبعد عن الصدق التاريخي في بعض الأحيان وتقوم بوظيفة التسلية والترفيه في أحيان أخرى، ونستطيع أن نذهب إلى أن مصطلح الحكاية الشعبية عرف لا بالقياس إلى الأدب العربي وحده ولكن بالقياس إلى الآداب العالمية أيضاً"⁽²⁾

أما إذا اتجهنا إلى المعاجم الأجنبية فأننا نجد تعريف الحكاية الشعبية في **المعاجم الألمانية** بأنها "الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية عن جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخص ومواقع تاريخية"⁽³⁾

أما **المعاجم الإنجليزية** فتعرفها على أنها "حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة وهي تتطور مع العصور وتتداول شفاهاً، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ"⁽⁴⁾

كما نجد لها تعريف في **قاموس لاروس** على أنها "فن الشعب وأسلوبه الخاص في التعبير عن حياته وأفكاره كما هي في ذاكرته التي تحفظ وتنقل ما تحفظ إلى من يأتي من الأجيال، إلى جانب أن هذه الحكاية تهدف إلى هدف أخلاقي وتنقيفي في أن واحد ويغلب عليها منطق حيوية الإنسان فيما يفعل"⁽⁵⁾

(1) مجدي وهبه : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، القاهرة ، مكتبة لبنان ، 1979، ص 86 .

(2) عبد الحميد يونس : معجم الفولكلور ، ط1، مكتبة لبنان ، القاهرة 1983، ص 113 .

(3) نبيلة إبراهيم : مرجع سابق، ص 119 .

(4) المرجع السابق ص 119 .

(5) عبد الحميد لاندو : الحكاية الموصيلية، القاهرة، مجلة التراث الشعبي ، العدد العاشر ، 1972، ص 20 .

أما إذا رجعنا إلى تعريف الحكاية في موسوعة "دي فورير" لوجدناه ينص على أنها "قصة مصطنعة مكتوبة نثرًا تستهدف استثارة الاهتمام سواء كان ذلك بتطور حوادثها أو بتصويرها للعادات والأخلاق أو بغرابة أحداثها، وقد تتناول الحياة الريفية أو حياة البطولة، وقد تكون أخلاقية أو فلسفية أو تاريخية، وقد تتناول المغامرات الغريبة والحكايات العجيبة"⁽¹⁾

وبعد استعراضنا لكل هذه التعريفات الواردة سواء في المعاجم أو القواميس العربية أو الأجنبية، نلاحظ أنه ليس هناك شبه إجماع على تعريف واحد للحكاية الشعبية خاصة وأن مصطلح الحكاية الشعبية "شأنه شأن معظم مصطلحات علم الفولكلور - مصطلح بلا حدود ولا معالم - بحيث يمكن أن نقول أنه مصطلح هلامي أو مطاط،... وهذه الهلامية التي تصاحب مصطلحات الفولكلور عامة نشأت أغلب الظن من كون الإبداعات الشعبية مادة لا تخضع للأحكام الصارمة التي تميز مواد العلوم الأخرى التجريبية، وأنها مواد يتم الحصول عليها في أغلب الأحيان من الذاكرة الجماعية للناس ومن ممارساتهم ومنتجاتهم المادية التي تخضع لمزاجهم النفسي وظروفهم الاجتماعية والتاريخية والجغرافية"⁽²⁾

إلا أنه رغم ذلك فإن التعريفات السابقة تشترك فيما بينها في أن الحكاية الشعبية "قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها لدرجة أنه يستقبلها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية"⁽³⁾ "كما أنها التراث غير المدون لشعب من الشعوب كما يبدو في عاداته ومعتقداته وسحره وطقوسه"⁽⁴⁾

كما أن السمة الأساسية للحكاية الشعبية أنها مأثورة وأنها "انتقلت من جيل إلى جيل، سواء كانت مدونة كان تظل القصة تروى بواسطة مؤلف نقلاً عن مؤلف آخر، أو اعتمدت على الكلمة المنطوقة تنقل من شخص إلى آخر، بمعنى أن

(1) محمد مفيد الشرباش : القصة العربية القديمة ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1964، ص20.

(2) سامي عبدالوهاب بطة : الحكاية الشعبية ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2004، ص55.

(3) نبيلة إبراهيم : مرجع سابق ، ص 119 .

(4) كارم محمود عزيز: الأسطورة فجر الإبداع الإنساني ، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 2002، ص 163.

الحكاية تظل تروى بإضافات أو بدون إضافات أو تغييرات يدخلها الراوي الجديد عليها"⁽¹⁾.

وبعد... فمصطلح الحكاية الشعبية يكتنفه بعض الصعوبات في تحديده تحديداً صارماً، فأي إنتاج قصصي شعبي مكتمل يمكن أن نطلق عليه حكاية شعبية.

ورغم أن الحكاية الشعبية "قد تميزت عن غيرها بعراقتها في القدم والحرية في التنقل والمرونة الشديدة التي تجعلها قابلة للتطور بالحذف أو الإضافة باستمرار، إلا أنها مع ذلك لا زالت تتشابه مع كثير من الأشكال الشعبية الأخرى"⁽²⁾

ورغم صعوبة هذه التفرقة إلا أن علماء المأثورات الشعبية حددوا عدة مصطلحات للتفرقة بين بعض الأشكال الشعبية وأهم هذه المصطلحات الأسطورة، السيرة والملحمة، حكاية الحيوان، حكاية الجأن والخوارق... وغيرها.

(1) فوزي العنتيل : عالم الحكايات الشعبية ، الرياض ، دار المريخ للنشر ، 1983، ص 17.
(2) (عبد الحميد يونس : مرجع سابق ص 13.

العناصر الدرامية في الحكاية الشعبية

أولاً: الحبكة

لا يمكن إغفال عنصر الحبكة في الحكاية الشعبية فهي من أهم العناصر الدرامية فيها، فالحبكة في الحكاية الشعبية تخضع لمجموعة من القواعد الثابتة، مثل قاعدة البداية ذات الاستهلال "فالفعل لا يبدأ فجأة بل لا بد من وجود تمهيد أو استهلال لبدء الفعل – كما يساعد هذا الاستهلال بجانب تقديمه للشخصيات والدوافع لبدء الحدث على إثارة ذهن السامع وجذب انتباهه –، وقاعدة الصيغة الختامية، فكما أن الحكاية لا تبدأ فجأة فهي أيضاً لا تنتهي فجأة وإنما يجب أن تتبع نهاية الحدث صيغة ختامية وذلك بهدف إقرار ذلك الجانب الأخلاقي والموعظة التي تريد الحكاية طرحها"⁽¹⁾

فالحكاية الشعبية "تبدأ بحالة اللاتوازن وتسير في أحداثها محاولة أن تصل إلى حالة التوازن، وربما نجد أن الحكاية قد لا تنتهي إلى حالة التوازن على الإطلاق ... وتعد النهاية غير المتوقعة هي من أهم سمات الحكاية الشعبية، ولكي تصل إلى هذه النهاية غير المتوقعة فإنها تستعين بأحداث محكمة البناء"⁽²⁾ ومن أهم ملامح هذا البناء "(المقدمة والخاتمة) حيث يلخص فيها راوي الحكاية المغزى الأخلاقي، وقد يتدخل الراوي في جزء من مراحل الحكاية وينبه جمهور المستمعين إلى المعنى وإلى التأكيد على العظة التي تحملها الحكاية، وربما يستشهد بأبيات الشعر لإيضاح ما يقصده من معنى"⁽³⁾

ثم بعد ذلك تأتي قاعدة التضاد، والتي تعمق من الدرس الأخلاقي بما تخلقه من مقارنة في حياة الأبطال الخيرين وانتقالهم من البؤس إلى السعادة والعمل على إظهار مميزات الأبطال، وهناك قاعدة التأكيد والتكرار لموقف ما، من خلال الاستخدام الرمزي للعدد ثلاثة مثلاً إذ يتحتم على الإنسان أن يكرر المحاولة ثلاث مرات أو أن يختار من بين ثلاث اختيارات"⁽⁴⁾ ... وهكذا، "فالعدد

(1) كمال الدين حسين : التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ، 1993 ، ص 82

(2) نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي ، القاهرة ، دار غريب ، 1992 ، ص 210.

(3) عادل العليمي : مسرح الفولكلور المصري المعاصر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005 ، ص 165.

(4) كمال الدين حسين : مرجع سابق ص 86 .

واحد يدل على الشيء الذي لم يتطور بعد والعدد اثنين الذي يساوي العدد واحد مزدوجاً يرمز إلى التضاد لكن لا يدل على النهاية والاكتمال، أما العدد ثلاثة فهو يعطي للشكل سحره واكتماله فتميز البداية والوسط والنهاية، والماضي والحاضر والمستقبل⁽¹⁾.

كما تحفل عناصر الحكاية الشعبية بالأحداث التي تعمل على إثارة وتشويق المتلقي بما تتضمنه من تصوير لعوالم غريبة عن عالم الإنسان، كما أن مرونة الحكمة والتي تمتاز بها الحكاية الشعبية والتي تسمح بالحذف والإضافة والتعديل والنقل من حكاية لأخرى طالما أن العنصر الجديد يتماشى مع طبيعة الحدث، وتساعد الحكائين على الإبداع الذاتي وإضافة ما يراه مناسباً لأحداث الحكاية تبعاً للعوامل الاجتماعية والثقافية لبيئة القاص.

إذن فالحكاية الشعبية تُحكم بناءها من أجل الوصول إلى فلسفة عميقة في الحياة وهذه الفلسفة تتميز بالغموض والوضوح معاً لأنها تعد صدى لتجاربنا التي نعيشها وهي تلك التجارب التي تتميز بالتعقيد والغرابة⁽²⁾.

ثانياً: الصراع

يعد الصراع من العناصر الدرامية الهامة في الحكاية الشعبية، "وهذا الصراع صراع خارجي، البطل أحد طرفيه ويمثل قيم الخير المطلق الذي تتبناه الجماعة والطرف الآخر في الصراع يمثل الشر المطلق لوجود الجماعة، قد يكون من خارج الجماعة كعنصر طبيعي يخيف الجماعة أو ظاهرة طبيعية تهدد بقاء الجماعة وأمنها أو قد يكون من داخل الجماعة ذاتها متمثلاً في طبقة حاكمة فاسدة أو تاجر خرب الذمة أو ممثل لقيمة اجتماعية في حاجة للتغيير، وبين الخير المطلق ويمثله البطل والشر المطلق ويمثله أي من هذه القوى يدور الصراع الذي يحسم دوماً لصالح الجماعة"⁽³⁾

(1) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي مرجع سابق ، ص 39.

(2) المرجع السابق ، ص 211

(3) كمال الدين حسين : مرجع سابق ، ص 303، 304.

ورغم ذلك فالبطل في الحكاية الشعبية قد لا يصارع قوى غيبية بل هو يصارع من أجل الكشف عن قدرات كامنة ومحاولة تحقيقها في الواقع، أي أن

الصراع في الحكاية الشعبية ما هو إلا "محاولة الإنسان في الخروج من إطار ما هو مفروض عليه إلى إطار ما يريد تحقيقه أو تغييره من أنماط تقاليده والعرف السائد في مجتمعه مما يغاير رغباته وتطلعاته، فهو صراع من أجل التغيير الاجتماعي لا من أجل الخروج مما هو قدره، فالإيمان بالقضاء والقدر هو مقولة أساسية في الفكر العربي والإسلامي بخاصة"⁽¹⁾

ولما كان الصراع في الحكاية الشعبية لا يعدو أن يكون صراعاً ملحمياً "يقوم أساساً على المفارقة الجدية بين طرفي الصراع، إذ يكون أحدهما خيراً مطلقاً والآخر شراً مطلقاً"⁽²⁾، يكون للبطل دوراً "مساعداً يقفون بجانبه في صراعه ويمثلون ذات القيم والمبادئ التي يصارع من أجلها البطل، وقد يكونون من البشر أو أصحاب القوى الخارقة والمعجزات من الحيوان أو الجماد تسخر عن طريق السحر أو القوى الغيبية بمساعدة البطل وتمثل له عدة قتاله"⁽³⁾

ثالثاً: الشخصيات

تختار الجماعة من بين شخصيات هذا العالم من يعبر عنها ويمثلها في صراعاتها، وهو دوراً يجسد رمزاً وفكر وأحلام وآمال الجماعة وإرادتها ويكون هو "البطل المعبر عن وجهة نظر الجماعة والذي تقتحم به الجماعة في فعلها الدرامي الصراع من أجل حمايتها وإثبات حقها وإرساء قيمها، فيكون نموذجاً لما يجب أن يكون عليه أبطالها في الواقع ويتخذ من سيرته وأفعاله سنداً لهم يقتدون به للحفاظ على تماسك الجماعة، لذلك فدوراً ما يمثل هذا البطل كل قيم الخير والعدالة والحق وباقي القيم الإيجابية في حياة الجماعة"⁽⁴⁾

(1) مني مصلحي : توظيف الدراما الشعبية في مسرحيات محمد الفيل ، رسالة ماجستير ، أكاديميه الفنون، المعهد العالي للنقد الفني ، 2005، ص 70

(2) فائق مصطفى : اثر التراث الشعبي علي المسرح المصري، بغداد دار الرشيد ، 1980 ، ص 67.

(3) كمال الدين حسين : مرجع سابق ، ص 304.

(4) المرجع السابق ، ص 303.

لذلك يمكن القول أن للحكاية الشعبية أنماطاً لا شخصيات "فشخصيات الحكاية الشعبية معظمهم شخصيات نمطية وتمثل قيماً وأفكاراً ثابتة لا تتغير"⁽¹⁾

فالنمط درامياً هو "ما يعكس صفة ثابتة يمتاز بها ولا تتغير أو تتبدل طوال ذكرها، وتجيء أنماط الحكاية الشعبية في إطار مثالي مجرد وفي صورة واحدة جامدة لا تكاد تتغير من أول الحكاية حتى آخرها إما خير مطلق أو شر مطلق"⁽²⁾

وتلاحظ نبيلة إبراهيم في الحكاية عند (بروب) أن شخصياتها توجد "في سبع شخصيات هي: الشخصية الشريرة، الشخصية المانحة، الشخصية المساعدة، شخصية الأميرة أو الزوجة، الشخصية التي تبعد البطل في بداية الحكاية، شخصية البطل، وشخصية البطل المزيف"⁽³⁾ وهي جميعاً شخصيات "تقوم بالفعل حتى وأن اتخذت أشكالاً غير إنسانية، وهذه الشخصية قد يحدث لها تحول في الدراما بالإضافة أو الحذف لتصبح شخصية لها أبعادها المحددة"⁽⁴⁾

كما يمكن تقسيم شخوص الحكاية الشعبية إلى نمطين أساسيين، الشخوص الخيرة والشخوص الشريرة، أما الشخوص الخيرة فيندرج خلالها الأبطال والمساعدون لهم، إما الأشرار فهم من يقفون ضد الأبطال ويقيمون العقبات أمام تحقيق رغباتهم في محاولة لتحطيمهم والقضاء عليهم"⁽⁵⁾، لذلك تتعدد الشخصيات في الحكاية ولكنها تمثل شخصيات متصارعة هي طرفي الصراع الذي هو جوهر الدراما بالإضافة إلى بعض الشخصيات الثانوية التي تؤدي أدواراً درامية داخل الحدث الدرامي.

والشخصيات في الحكاية الشعبية هم غالباً "من عامة الشعب من بين أفراد طبقته الفقيرة أو من طبقة التجار وفي النادر من طبقة الملوك والأمراء وتصور لنا الحكايات الشعبية من هؤلاء الأبطال فئتين، أولئك الذين يرتبطون بأصول وأنساب.

(1) صفوت كمال : الحكاية الشعبية الكويتية المقارنة ، الكويت ، وزارة الإعلام ، 1986، ص 181.

(2) كمال الدين حسين : مرجع سابق ص 89

(3) نبيلة إبراهيم :قصصنا الشعبي ، مرجع سابق ص 41، 42.

(4) محمد زعيمه : الحكاية الشعبية في مسرح الطفل ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 2003، ص 59.

(5) كمال الدين حسين : مرجع سابق ص 90.

بطبقات لها شأنها كطبقة التجار والملوك والأمراء، والأخرى فئة الذين يحاولون اقتحام الطبقات العليا وهم من أدنى الطبقات من الحرفيين والصعاليك والشحاذين، وأن اختلفوا في الانتماء الطبقي إلا أنهم يشتركون غالباً في صفة واحدة هي امتلاكهم لقدرات ذاتية وأحلام تدور حول توزيع الثروة ويسعون لتحقيقها⁽¹⁾.

والخلاصة ... أن الشخصيات في الحكاية الشعبية عديدة منها الواقعية كالملك والأمير والوزير والصيد وغيرها وهناك الشخصيات الخرافية كالجان والعفاريت والسحرة، هذا إلى جانب شخصيات الحيوان الأليفة والشرسة، ومن أهم الشخصيات التي تظهر في الحكايات الصعاليك والشطار والعياق وغيرهم.

رابعاً: الزمان والمكان

عالم الحكاية الشعبية هو عالم خاص بها، لا يحدده مكان ولا زمان ولا يخضع للقوانين التي تحدد عالم الواقع، "عالم يفيض بالخيال، عالم الزمان فيه زمان مطلق بلا حدود، والمكان فيه بلا تحديد حتى وأن اصطنع راوي الحكاية أسماء بلدان ووصف أماكن ومعالم جغرافية"⁽²⁾، في حكايات تروى مما كان في القدم، وفي هذا العالم يلتقي عالم الإنسان مع عالم الجآن وعالم البحر مع عالم البر وعالم الأساطير مع عالم الأحداث الواقعية.

فالحديث في الحكاية الشعبية لا يرتبط بمكان أو زمان "فالمكان دوماً بعيد وغريب عن عالم القاص وواقعه وأن اكتسب الكثير من ملامحه، والزمان في معظم الأحيان هو (سالف العصر والأوان)... زمن ذو بعد أحادي، فالحكاية الشعبية تصور شخصاً مسنة وأخرى صغيرة، لكنها لا تصور أناساً يعيشون في الزمن، بمعنى أنهم يهرمون ويعيشون الماضي والمستقبل، بل هم يعيشون حاضراً فقط"⁽³⁾

فرغم ما تتمثله الحكايات الشعبية من عالم الواقع فأنها في واقعها الأدبي والفني "لا ترتبط بطبيعة المكان الذي تدور فيه أحداثها، ولا بواقع الزمان الذي يفترض وقوع هذه الأحداث فيه، فهي ليست قصصاً من التاريخ أو حكايات

(1) كمال الدين حسين : مرجع سابق ، ص 90

(2) المرجع السابق ص 85

(3) صفوت كمال : الحكاية الشعبية الكويتية ، المرجع السابق ، ص 181.

تاريخية على الرغم مما قد تحمله من معارف تاريخية أو وصفاً لمعالم جغرافية"⁽¹⁾ .

ومع تعدد الرواة للحكاية الشعبية واختلاف مواقعهم في النص المروي شفويًا ومكتوبًا "تتعدد الامكنة التي تحتضن عملية الرواية ، وهي أمكنة تتدرج من واقعية إلى متخيلة ، ومن مسماة معروفه جغرافياً إلى غير ذلك ، وكل نص سردي قديم

له راويان أو ثلاثة لكل منهم اطاره المكاني والزمني الخاص به ، ويدخل انتشار النص في الزمان والمكان في تحديد هذه الخصوصية "(2).

ولذلك يمكن القول بأن عالم الحكاية الشعبية يتأثر إلي حد كبير بالبيئة التي يدركها القاص " فالبيئات التي يقص عنها القاص إما بيئة سمع عنها ووصلت إليه معلومات عنها ، فهذه البيئات تحققت بشئ من الحياة في الليالي وعاشت مصطبغة ببيئة القاص ... أما إذا كانت البيئة من خيال القاص ولم يسمع عنها إلا ما قد أثار تخيلها في نفسها كبيئة الجن وأهل البلد ، فإن هذه البيئات اسلامية صرفه "(3)

إذن فالحكاية الشعبية لا ترتبط بطبيعة المكان الذي تدور فيه أحداثها ولا بواقع الزمان الذي يفترض وقوع هذه الأحداث فيه، فهي أحداث تصور عالم الإنسان كما هو في خيال الإنسان ، وتعبر عن الوجود الذي يحيط هذا العالم من خلال رؤية الإنسان الذاتية لهذا الوجود.

خامساً: الرمز والتجسيد

تستعين الحكاية الشعبية بالرمز لتحقيق هدفها الذي يتركز غالباً في " الدرس الأخلاقي الذي يحققه القانون الشعبي والذي يجعل من أحداثها عبرة لمن اعتبر ... والرمز في الحكاية متنوع فهو قد يكون من الحيوانات التي تختلف دلالتها حسب طباعها والدور الذي تقوم به بالنسبة للبطل ... كما أن هناك رموز المحرمات والذي لا يحق للبطل أن يقترب منه ، فالأشياء المحرمة هنا هي رموز لهذا المجهول الذي يحاول الإنسان دوماً السعي وراء اكتشافه ، أيضاً من رموز

(1) صفوت كمال : التراث الشعبي وثقافة الطفل ، القاهرة ، المركز القومي لثقافة الطفل ، 1995 ، ص 13

(2) مصطفى الضبع : استراتيجيه المكان ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1998 ، ص ، 221،222

(3) كمال الدين حسين ، مرج سابق ، ص 87.

الحكاية الكلمة الطيبة التي قد تجسدها المرآة الجميلة التي يمكنها أن تحيل الشر إلي خير " (1).

إذن فالحكاية الشعبية " تحتوي علي ذلك الرمز الكبير الذي تتضافر من حوله كل عناصر الحكاية لإبراز مغزاه . ذلك أن قيمه الحكاية عندئذ تتوقف علي مدي نجاح هذا الرمز الكبير في إبراز هدف الحكاية ، وهذا الرمز هو ما يسميه

البلاغيون (التشبيه التمثيلي) فالحكاية الشعبية بوصفها كلاً تعبر في كثير من الأحيان وحده رمزيه متكاملة " (2) .

أما بالنسبة للتجسيد فالإنسان الشعبي يميل كل الميل إلى تجسيد الظواهر المعنوية ، كما يميل إلى تجسيد حكمه وأمثاله التي توارثها "فإذا كان قد ورث حكمه (اعمل طيب وارميه في البحر) فإنه يجسد هذه الحكمة ويحكي عن شاب نصحه أبوه قبل أن يموت أن ينفذ هذه الحكمة فجعل كل يوم يصنع طعاماً ويلقيه في البحر " (3)، ومنها يتضح قدره الإنسان الشعبي علي استخدام التورية والكتابة ، بحيث يبدو الكلام في شكل الغاز .

(1) كمال الدين حسين :مرجع سابق، ص-86.

(2) نبيلة إبراهيم: مرجع سابق ، ص-211.

(3) المرجع السابق ، ص-212.

سمات وخصائص الحكاية الشعبية

تتسم الحكاية الشعبية بمجموعه من الخصائص التي تميزها عن غيرها من الإبداعات الفنية ،ويمكن تحديد أهم تلك الخصائص التي تتميز بها الحكاية الشعبية علي النحو التالي:

1- القدم والعراقة

فمما لا شك فيه أن العراقة والصدق من أهم الملامح العامة للحكاية الشعبية ، فالمقصود بالعراقة بالنسبة للحكاية " أي أنها ليست من ابتكار لحظه معروفه أو موقف معروف"(1)، فالحكاية الشعبية " تصور الحياة الواقعية بأسلوب واقعي ، فتحكي خصائص الجماعة الاجتماعية والعقائدية والتاريخية والعرقية ، فتصف أحداث وعادات وتقاليد الجماعة، أو قد تجرد الأحداث وتعطيها صبغه خياليه "(2).

2- مجهولة المؤلف

فالحكاية الشعبية في معظمها مجهولة المؤلف والأصل ، فليس للحكاية الشعبية مؤلف واحد معروف فهي " تتوارث جيلا بعد جيل عبر المشافهة ، فهي غالبا لا تعتمد علي التدوين، فالصفة التي تحدد كون أي حكاية شعبية هي انتقالها عبر الأجيال ضمن التقاليد المتوارثة عن طريق الرواية الشفهية وأن تستمر روايتها وتريدها ، فالحكاية الشعبية تظل تعبر عن شخصيه الجماعة لا شخصيه الفرد ،وهذا ما يجعل من الصعوبة أن تنسب إلي مؤلف بعينه (3).

3- المرونة

" تتميز الحكاية الشعبية بمرونة بنيتها والتي تخضع للحذف والاضافه ، والتبديل

-
- (1) عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية ، مرجع سابق ، ص 11.
 - (2) حسين رشوان : الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع ، القاهرة ، المكتب الجامعي الحديث ، 1993 ، ص 59.
 - (3) مني مصلحي : مرجع سابق ، ص 62.
- والتداخل في عناصرها وموتيفاتها ما بين الحكاية الواحدة أو حكايات أخرى ، فالحكاية قابله للتطور فالحقاص يعيد صياغتها وذلك لكي تتناسب مع مقتضيات العصر الذي يعيش فيه .

وهذا ما يؤكد عبد الحميد يونس من أن " المرونة تجعل الحكاية قابله للتطور بحيث يضاف إليها أو يحذف منها أو تعدل عباراتها ومضامينها وعلاقتها علي لسان الراوي الجديد تبعا لمزاجه أو موقفه أو ظروف بيئته الاجتماعية"(1) فمرونة الحكاية تساعد الراوي علي التدخل " بثقافته ومدرجاته الحديثة وبراعته الادبيه في أنشاء صيغ جديدة للحكايات الشعبية وتحويل العناصر المكونة للحكاية

4- التواتر الشفاهي

هذه الحكايات الشعبية التي تزحم تراث الإنسانية قامت علي الأداء المباشر واعتمدت علي الرواية الشفوية وسايرت تطور الكائن الإنساني من فتره إلي فتره ، فالحكاية الشعبية يغلب عليها صفة الانتقال المباشر من شخص إلي آخر عن طريق الترديد أو الإنشاد أو الرواية لذلك فمن هذه الحكايات ما هو شفاهي ومنها من وجد من يدونها في بيئة أو عصر ، وهذا الجنس شائع في العالم كل ويكاد يتمثل في صفاته ومقوماته .

لذلك نجد أن الحكاية " تنتقل من شخص إلى آخر بحريه ، ويحدث هذه الانتقال غالبا عن طريق الرواية الشفاهيه فهي تسمع وتردد بقدر ما تسعف ذاكره الراوي وربما يحكيها كما سمعها وربما يضيف عليها من عنده" (3).

يقول ستيث طومسون في مقالته " من الحكاية الشعبية في أصولها الفنية مروية شفاهية ، فالحكاية تنقل من جيل إلى آخر عن طريق الرواة ويتحقق وجودها الفني من اللقاء بين المؤدي والمستقبل ، والمؤدي هو الناقل لها والموصل لاحدا ثها وعناصرها إلى المتلقي ، والحكاية تعتمد في المقام الأول

(1) عبدالحميد يونس: مرجع سابق، ص 11.

(2) صفوت كمال: الحكاية الشعبية الكويتية المقارنة، مرجع سابق، ص 56.

(3) عبدالحميد يونس : مرجع سابق ، ص 11.

علي الرواية والحفظ في انتقالها من جيل إلي آخر ، وهي لهذا تتغير من جيل إلي جيل ولكن لا ينال التغيير من أصولها ولا من تتابع الشكل الفني " (1)

5- تجهيل الزمان والمكان

فالحكاية الشعبية لا ترتبط بمكان أو زمان محدد ، فالمكان دائما غريب وبعيد عن عالم القاص والزمان في معظم الأحيان هو (سالف العصر والأوان) ، وكذلك المكان فهو أي مكان كما أن الوقت يمضي سريعا في الحكاية الشعبية .

كما أنه أيضا تتميز الحكاية" بلقاء الحاضر بالماضي ، فليس هناك اثر أدبي التقت عليه الطبقات ومراحل التطور والعمر كالحكاية الشعبية ، ذلك لأنها تمثل لقاء الماضي بالحاضر لقاء الكبار بالصغار ، لقاء الشرق بالغرب ، والباعث علي احتفاظ الحكاية بهذه المزية هو التقاء الخيال بالواقع والحلم بالحقيقة " (2)

6- تعدد العوالم

فعالم الحكاية الشعبية عالم خاص ، هو عالم خيال الإنسان وإدراكه في أن واحد ، " حينما يخرج الإنسان بافتراضاته الذهنية من مجال التجربة الموضوعية إلي مجال الافتراضات الخيالية لينأي بفكره عن عالم الواقع المحسوس إلي عالم يفوق الواقع ويخرج من نطاق الواقع إلي عالم آخر يغييره أو يماثله لكائناته طبيعة خاصة " (3) .

فعالم الحكاية الشعبية عالم متعدد تختلط فيه العوالم وتتعد فيه عالم الأنس وعالم الجن وعالم الحيوان وعالم الطيور والأسماك جميعا داخل الحكاية الشعبية .

كما أن عالم الحكاية الشعبية يتميز بالعديد من المستويات ، فهناك عالم المدن والقرى والعالم السفلي ، وعالم الغابات الكثيفة ، والبطل يتجول في كل هذه العوالم في أن واحد .

-
- (1) ستيث طومسون :الحكاية الشعبية عالميتها وأشكالها ، ت احمد آدم ، القاهرة مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 21 ، 1987، ص80.
 - (2) عبدالحميد يونس : دفاع عن الفولكلور، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973 ص98.
 - (3) صفوت كمال : التراث الشعبي وثقافة الطفل ،مرجع سابق ،ص14.

وظائف الحكاية الشعبية

تتعدد وتتداخل الوظائف التي تقوم الحكاية الشعبية بأدائها سواء علي مستوى الفرد أو الجماعة ، وهي كالآتي :-

أ – الترفيه والتسلية

مع المرونة التي تتمتع بها الحكاية الشعبية إلا أن وظيفتها تبقى كما هي ، فهي تلبي الحاجات الاجتماعية الفردية الاساسيه وتدعو إلي المسامرة والتسلية لترجيح

أوقات الفراغ ، إذ أن الحكاية " تروي بعد الفراغ من العمل في معظم الأحيان ، فهي تتصل دائماً بتوجيه الفراغ ومن هنا تحولت إلي وظيفة ترفيهية تفرغ شحنة الشعور المكبوت عند الأفراد علي اختلاف أعمارهم وطبقاتهم وبيئاتهم "(1).

ب- الوعظ والتعليم

رغم ما تؤديه الحكاية الشعبية من وظيفة ترفيهية إلا "أنها تؤدي وظيفة تعليمية أو إخبارية لأنها مصدر للمعلومات فهي تعكس صورة المجتمع الذي نعيش فيه، هذا بجانب وظيفتها الوعظية من خلال بث قيم أخلاقية ، كما في الحكايات الخرافية خاصة وباقي الحكايات عامه ، حيث تنحصر أهم القيم التعليمية التي تحاول الحكاية بثها في مكافأة الخير بالخير ومعاقبة الشر بالشر"(2).

ج-التفسير

تعد أهم وظائف الحكاية الشعبية التفسير " تفسير الظواهر المتعلقة بعالم

(1) احمد مرسي : الأدب الشعبي وفنونه ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دت ، ص87.

(2) كمال الدين حسين : مرجع سابق ، ص78.

الحيوان نفسه ، كاختلاف أشكاله وإحجامه وألوانه وصفاته ، واستغلال هذا العالم في تفسير ظواهر طبيعية واجتماعية لا علاقه للحيوان بها... ، أي أن الحيوان في هذه الحالة يصبح وسيلة تفسر واقعا بعيدا عنه "(1).

د- الوظيفة النفسية

هناك أيضا الوظيفة النفسية للحكاية الشعبية " حيث يجد الإنسان متنفساً له من كل أنواع الضغوط الاجتماعية حيث تتواري الأهداف البعيدة المكبوتة في اللا شعور خلف الحكاية ، فتبرز تلك الصفات الدفينة التي عمل التطور الحضاري علي تحريمها ومنع الأفراد من مزاولتها ، تبرز في الحكاية حيث يلقي بالمسؤولية الاجتماعية في بروزها علي شخوص الحكاية الوهمية كي تحدث في نفس المتلقي التنفيس المطلوب "(2).

من ناحيةٍ أخرى تساعد الحكاية علي تحقيق نوع آخر من الرغبات الفردية للإنسان كالهروب من ظروف بيئته وحدوده البيولوجيه ففي وطأة الإحساس بالقيد المكاني والزمني يحاول الإنسان في الحكاية أن يكتسب لنفسه قدره جديدة علي تحطيم هذا القيد والانطلاق من أسر الزمان والمكان .

وهكذا يتضح أن للحكاية الشعبية وظائفها العملية التي ترتبط بحياة الفرد والمجتمع علي السواء.

(1) عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية، مرجع سابق ، ص 31.

(2) كمال الدين حسين : مرجع سابق ، ص 78.

أشكال الحكاية الشعبية

تعد الأشكال الرئيسية للحكاية الشعبية عالميه ،ومن الميسور أن نلاحظ التشابه القوي بين المحاور الرئيسية وبين الشخوص وبين الوظائف في حكايات مختلف الثقافات والشعوب.

وعلي الرغم من هذا التشابه ، إلا أن هناك بعض المصطلحات وضعت للتفريق بين هذه الأشكال ، إلا أن هذا التفريق ليس قاطعا في الدلالة علي تنوع مثل هذا النمط الإبداعي الشعبي لأنها تختلف من قطر لآخر ومن مرحله ثقافية لأخرى .

ومن المعروف أن " الراوي لا يشغل باله بهذه الفروق ، كما أنه من المقطوع به أيضا أن القصص البدائي لا يستطيع تمييز هذه الأنواع عن بعضها البعض كما نفعل نحن الآن " (1)، ومع ذلك فأن علماء المأثورات الشعبية يرددون بعض المصطلحات الدالة علي نوع من الحكاية الشعبية.

لذلك يمكن تصنيف الحكايات الشعبية " والتي تمثل جوانب الحياة المختلفة حسب محتواها ، لنري إلي أي حد تعبر هذه الحكايات عن الحياة الشعبية التي يعيشها الشعب العربي اليوم ، والي أي حد استطاع الشعب أن يكشف من خلالها عن وجوه النقص في هذه الحياة (2).

فالحكاية الشعبية تصنف إلي عدة أقسام رئيسيه ، وكل قسم من هذه الأقسام قد ينقسم هو الآخر إلي مجموعات وبعض المجموعات قد تتفرع إلي مجموعات فرعية .

فعلماء المأثورات والدارسون يصنفون الحكايات الشعبية إلي أنواع وأصناف حسب الطرز التي تجمع العناصر لنسيج الحكاية الشعبية ، وقد ميزوا كل نوع بخصائص معينه واسم معين .

(1) عبدالحميد يونس : الحكاية الشعبية ، مرجع سابق ، ص12،13.

(2) نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي ، مرجع سابق ، ص175

1- حكايات الجآن (Fair Tales)

تعد حكايات الجآن من حكايات "الخرافات المنسوجة حول الكائنات ذات القوة الخارقة- فيما يظن العامة - هذا الجآن الذي جعل مؤلفوا القصة الشعبية منهم أمما تغلب الإنسان ، تساكبه بيته وتشاركه زرع وماله وثوبه وأسراره وعواطفه ، تتشكل بأشكالنا أو بأشكال الحيوان"(1).

كما أن حكاياتها تتميز بأنها طريفة ومثيرة انتشرت في الغرب والشرق علي السواء " تجمع في مادتها بين الحقيقة والوهم بين العلم والخرافة و بين المكن والمستحيل ، وكان هذا الخلط صفة من صفات العلم القديم كما أنها تجمع بين التسلية والوعظ وتعتمد هذه الحكايات علي عدد قليل من الشخصيات أو الأبطال مثل الملوك والملكات والشطار والجن التي تعين البشر وتعاونه أفضل مما يعامل البشر الجن "(2).

وهذه الحكايات تدور حول شخصيات الجآن الذين يقفون ضد أو مع الإنسان كأحد الشخصيات " فأبطالها من الجآن غالبا شخصيات لا أسماء لها فهي نماذج أو أنماط ، وتدور أحداثها غالبا في بلاد بعيدة جدا يخرجها هذا البعد السحيق في تصور الناس عن عالم الواقع ، وفيها تقع أحداث خارقة لا يحدها نوع (3).

إذا يمكن القول بأن الإنسان في حكاية الجآن أنسان بسيط وفقير يتعرض لسلسلة من المخاطر تلعب فيها الخوارق دورا ملحوظا ، ويستطيع أن يصل إلي غرضه فيعيش حياه سعيدة إلي النهاية ، وخلال مغامراته العديدة يلتقي بمجموعه من الشخصيات الشريرة التي ينتصر عليها لتنتهي الحكاية نهاية سعيدة.

ولكن السؤال الآن :هل ترجع تسميه (حكايات الجآن) بهذا الاسم لأن البطولة والشخصيات الرئيسية تكون من الجن؟.

-
- (1) رشدي صالح : الفنون الشعبية ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1961، ص50
(2) نبيل فرج : التراث المفقود ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1990، ص 25
(3) عبدالحميد يونس : الحكاية الشعبية مرجع سابق ص44.

والاجابه ستكون للوهلة الأولى بنعم ، لكن الحقيقة غير ذلك ، وكما يؤكد فوزي العنتيل " أنه يبدو لأول وهله أن حكاية الجنيات تتضمن وجود جنيات فيها ، ولكن الغالبية العظمي من هذه الحكايات لا يوجد فيها جنيات ، ومع ذلك فأن مصطلح (حكاية الجن) ، قد استقر تماما وحظي بقبول واسع ، إلا أن المصطلح الألماني يدل علي أنها حكاية طويلة نوعا ما ، تدور في عالم خيالي دون مكان محدد أو شخصيات محدده وهذه الحكايات تغوص بالعجائب " (1)

2- حكايات الحيوانات Animal Tales

وهي من أقدم أشكال الحكايات الشعبية " وهي التي يقوم فيها الحيوان بالدور الرئيسي ، قد يكون شخصا من شخصيات الحكاية يتحرك ويتصرف ويتكلم ، أو مجرد رمز أو صوره تتقمصها شخصيه القصة " (2) كما أنها تعد " نوعا من الحكايات الشعبية البسيطة ، فهي حكاية قصيرة وجزئياتها قليلة بصفه عامه " (3)

وتتنوع أنواعها ووظائفها وتعتبر مصدرا خصباً يستقي منه القاص مادته وعادة يكون الغرض منها توضيح قيمه أو موقف أخلاقي .

وتنقسم حكايات الحيوان إلى قسمين :-

الأول : والذي يعد أول مظاهر الحكاية الشعبية وهي في مظهرها العام وفي مراحلها الأولى عبارة عن حكاية توضيحية تفسر بعض الظواهر الطبيعية الخاصة بالإنسان .

الثاني : القصة التي تصور معني أو مضمونا أخلاقيا ، وهي في العادة تبدو في شكل مثل دارج ، وهذا النوع من الحكايات إنما يعد تطويرا لحكايات الحيوان .

وقد اهتمت حكاية (كليله ودمنه) بالحكايات الخرافية المرتبط بالحيوان لتجعل منها وسيلة لنقل الحكمة الإنسانية من ناحية ولتقوم برسالة تربوية وتعليمية من ناحية أخرى ، ولتحمل موقف الأديب المتفرد من قضايا مجتمعه من ناحية ثالثة .

-
- (1) فوزي العنتيل : عالم الحكايات الشعبية ، مرجع سابق ، ص19 .
(2) سهير القلماوي : ألف ليله وليله ، ط4، القاهرة ، دار المعارف ، 1976 ، ص217.
(3) فوزي العنتيل : مرجع سابق، ص 48

أما ألف ليله وليله فاهتمت بكل الموروث الشعبي من الحكايات الخرافية المتعلقة بالحيوان والإنسان والجماد ومظاهر الكون وما وراء مظاهر الطبيعة جميعاً(1)

3- حكايات النوادر والطرائف

النوادر والطرائف قصص تصوير بشكل عام، كما أنها "نمط من الأدب الشعبي القديم وتتألف من حادثه واحده وتوجد منفصلة في حلقات ، توجد أحياناً كعناصر في مروييات أكثر طولاً ، وتعتبر في كل مكان ملائمة لظروف أو مناسبات معينه"(2).

وغرضها دائماً هو إشباع حب الناس للإشاعات لأنها تستخدم للتسلية والمتعة وإثارة روح المرح ، وهي تدور حول أنماط ونماذج بشريه ذات طابع خاصة كالبلخاء والأغنياء وخفاف الظل ، فهي " قصص ساخرة ذات نمط شعبي تتطور فيها السخرية من التصرفات الغريبة لشخصيات تتسم بالبناء ومن المواقف

الغريبة التي تجنح إلي المبالغة ، ولا تتضمن مغذي أخلاقيا ، ونادرا ما تكون هجائية وتركز علي موقف مفرد ، والشخصية الرئيسية في الحكاية هي التي تكون مصدر التندر" (3) .

كما أن شخصيات حكايات النوادر شخصيات دارجة تواجه مشكلات عادية ملموسة وتعرض للنزوات المألوفة وتنتهي عادةً إلي موقف أو نكتة مرحة.

والطرائف الشعبية تحكي في الغالب لكي يصدقها الناس أو كما لو كانت قد حدثت بالفعل " ولقد كان لاستبدال التسلية بالتهذيب الأخلاقي سبباً في أن تفسح الطرائف الجادة مكانها للطرائف الساخرة التي يدور معظمها حول الأخطاء المضحكة

(1) فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية ، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان 1994، ص51.

(2) فوزي العنتيل : مرجع سابق ، ص31، 32.

(3) المرجع السابق ، ص34.

والنقائض والأكاذيب والمبالغات والخدع والحيل لذلك ترتبط الطرائف بشكل عام بالألغاز والحكم والأقوال المأثورة "(1).

ولما كانت الطرائف البسيطة تتألف من جزئيه قصصية واحده، فإنها لا تتطلب مهارة فائقة أو ذاكره قويه، والبعض يصنف هذه الطرائف والنوادر حسب موضوعاتها فنجد حكايات الحمقى والمغفلين وهي تلك التي حول بعض السذج من الناس ، وحكايات المهارة وحكايات الاحتيال ، وتصنف **حكاية علي بابا** من هذا النوع من حكايات الاحتيال.

وترتبط بحكايات الطرائف والنوادر نوع قريب الشبه منها وتسمى **الحكايات المرحية** وهي " حكايات تعتمد إلي التسريرة والمتعة وهي ضرب من الحكايات الممعة في القصر وتدور غالبا حول الحياة اليومية ، والشخصيات البارزة في هذه الحكايات تتسم ببطء الاستجابة الشرطية لواقع لحياء وهي أنسانيه الشخص و الأحداث في معظم الأحيان ، وتغلب علي هذه الحكايات المفارقات التي

يستخدمها الغباء أو البلادة أو المخدع ، وقد يكون موضوعها ماجنا ، كما أنها خالية من التعقيد ولها محور رئيسي واحد و كلما تتجه إلي الخوارق(2) .

كما أنه أيضا ترتبط بحكايات الطرائف والنوادر نوع آخر يسمى **حكايات الكذب والمبالغات أو الفشر وهي** " واسعة الانتشار وترجع إلي أصول متعددة وأيضا تواريخ شتي ، وبعض طرائف المبالغات تعود إلي أصول أدبيه ، ولكنها أصبحت بعد ذلك تمثل جزءاً في رصيد رواة القصص وصارت تشكل جانبا من مخزون الطرائف الشفوية في بعض الأقطار.

والمقصود بالكذب - من الناحية الفنية - هو الذي يكذب بغرض المشاركة في المرح وأيضا للاستمتاع بالرقى الفني الذي ينجم عن الابتداع ، والفشار لا يتوقع أن يصدقه السامعون ولو أنه قد يستعير مهارة ناسج المبالغات في حكايات الرحالة"(3).

(1) فوزي العنتيل : مرجع سابق ، ص34.

(2) عبدالحميد يونس ، مرجع سابق ، ص74.

(3) فوزي العنتيل : مرجع سابق ، ص47.

4- حكايات البطولة أو الشطار

مع التطور الثقافي والاجتماعي بدأت تظهر الحكايات التي يتطلع الإنسان ببطلتها ، ويغلب عليها النقد الاجتماعي ، فهي ترسم النماذج البشرية الدالة علي طبقه أو حرفه أو ضرب معين من ضروب السلوك ، وتسعي هذه الحكايات إلي الجمع بين التسلية والنقد الاجتماعي مع ترسيب معرفه أو تأصيل قيمه أنسانيه . ومن اشهر حكايات البطولة حكاية الشطار " والشاطر يذكرنا باللص الشريف فهو لا يسرق إلا لإظهار براعته وتفوقه علي أقرانه في الملاعب ، ويتميز الشاطر بلامح وصفات خاصة ، ولا بد أن يراعي تقاليد أبناء طائفته ، ويرى البعض أن حكايات الشطار متأخرة بالقياس إلي سير الفرسان ، ويرجحون ظهورها وتكاملها في الحواضر عامه وفي مدينه القاهرة بصفة خاصة"(1).

إذاً فحكايات الشطار يمثل فيها البطل الشاطر أو العايق " مقدرة أبناء البلد علي حماية البلاد من الأخطار ومن الحكام الظالمين بما أوتوا من مهارة و ذكاء وحسن تصرف وتحايل في بعض الأحيان "(2) ، وهي تعد بمثابة " اختبار لقدرة البطل علي القيام بعمل أو التغلب علي عدو أو التخلص من مأزق أو العثور علي شئ نفيس تحول دونه الأهوال "(3) .

5- حكاية الأغاز

حكاية اللغز الشعبية تعد بمثابة " المرفأ الأمين أو الرمز الغامض الذي يلجأ إليه الفقراء والأميون لإعلان عدم رضاهم عن احتكار الأغنياء وتسلط الحكام ، فهي من أنجح الأساليب التي لجأت إليها الشعوب لتعبر عن اعتراضها أو احتجاجها عن الظلم والظالمين، وهي وأن كانت في كثير من الأحيان امتداد للأساطير في تفسيرها لظواهر الطبيعة والكون ، إلا أنها ظلت تعد بمثابة (التعويزه) تحمي صاحبها من الشر أو تعينه علي الخير أو تخلصه من عائق أو مشكله " (4) .

(1) عبد الحميد يونس : معجم الفولكلور ، مرجع سابق ص46.

(2) كمال الدين حسين : مرجع سابق ص80.

(3) عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية ، مرجع سابق ، ص70.

(4) المرجع السابق ، ص100.

البطل في الحكاية الشعبية

يحتاج بطل الحكاية الشعبية منا لدراسة مستقلة ، ذلك أن " الحكاية الشعبية هي في الحقيقة حكاية بطل بالدرجة الأولى ، والدليل علي ذلك أن الحكايات تعرف بأبطالهم ، فهناك حكاية الشاطر حسن وحكاية ست الحسن والجمال ، وكذلك الحكايات التي تروي عن جحا أو قراقوش أو أبو نواس أو عنتره أو علي بابا أو غيرها، كلها تنسب لبطل أيا كان نوعه أو صفته " (1) .

وتفيض الحكايات الشعبية العربية بنماذج متعددة من الأبطال والبطلات والتي يمكن أن تكون أساسا لإبداع جديد " فنتعدد أنماط أبطال الحكايات الشعبية وأسماءهم إلا أنها تتخذ من صفات الشجاعة والإقدام والصدق والإصرار والقدرة علي فعل الخير والحب العفيف الذي يقهر به البطل بكل ما يواجهه من صعوبات ، كما تتعدد أيضا أنماط بطلات الحكايات الشعبية كنماذج للسلوك والحفاظ علي القيم الاخلاقية النبيلة مهما واجهت من عنت اجتماعي أو سوء حظ ، وتتميز بطلات الحكاية دائما بالصبر والقدرة علي تحمل المآسي والوفاء لكل من يعرفن من بشر أو حيوان أو كائنات أو نبات ، ولهن القدرة مثل الأبطال علي الحديث

مع الطير والحيوان والنبات ، كما يتحلين بالجمال وحسن السلوك والذكاء وحلاوة الحديث " (2) .

فالمرأة كشخص من شخوص الحكايات الشعبية تلعب دورا هاما كساحره أو مصدر للشر ، بجانب الدور الذي يمكن أن تلعبه كرمز أو مصدر للخير ، " فتتعدد صورة المرأة في الحكاية الشعبية ، فهي الملكة والاميره الجميلة وهي أيضا المرأة العجوز التي تقرب بين المحبين ، وهي الشمطاء الخبيثة الساحرة التي تجسم الشر ولا تستريح إلا بتدبير المكائد " (3).

والحكايات الشعبية تتخذ " إبطالها في كثير من الأحيان من الحيوان والحشرات والطيور ، ومن الجن والعفاريت والشياطين ، فتحركهم كما تريد

(1) سامي عبدالوهاب بطة: مرجع سابق ، ص 121.

(2) صفوت كمال : التراث الشعبي وثقافة الطفل ، مرجع سابق ، ص 26.

(3) كمال الدين حسين : مرجع سابق ، ص 92.

وتنطقهم بما تريد ، وتتخذ الحكاية من هذه الشخصيات وسيلة للرمز والتخفي وراء هذه الشخوص المستعارة ، فقد تكون الحكاية نقدا لحاكم مسلط أو تحقير لعدو غاشم أو تنذير وسخريه بحاله من الغفلة شائعة بين بعض الأشخاص ، وهذا اللون من الحكايات يكثر ويروج في عهود الظلم والطغيان " (1).

ويبدو أن الإنسان استخدم الحيوانات كأبطال في حكايته بعد أن درس طبيعتها بالتجربة والمشاهدة فنراه يستخدم الحيوان في الحكاية استخدام الخبير العارف ويقدمه لأداء الدور الذي يلائم طبيعته والصفة التي اشتهر بها ، فالأسد للافتراس والذئب للغدر والكلب للوفاء والثعلب للمكر.

والبطل في الحكاية الشعبية " تنمو شخصيته من الداخل أي من داخل نفسه فالبطل يحس بخطر يتهدهده وهو يحاول أن يستكشف من داخله هذا الخطر وعلاقته بمصيره ، كما نجد أن مهمة بطل الحكاية الشعبية الاساسيه تتمثل في أن يفتح عينيه وأذنيه لما يدور حوله ، وهذه المهمة تجعله نموذجا جادا للإنسان الشعبي الذي يعيش الحياة الواقعية بكل ما فيها من ألام وأمال " (2)

فبطل الحكاية الشعبية يكشف لنا عمق تجربته أنسانيه نعيشها في عالمنا المرئي وغير المرئي وهو يثير في نفوسنا مشاعر القلق والألم ويجعلنا نحس كل الإحساس بوجوه النقص في عالمنا .

فنجد أن "البطل يبدو في أول الحكاية صغيراً ضعيفاً مغلوباً علي أمره بل أن الحكاية تصوره في كثير من الأحيان غير مرغوب فيه ، وهذا يفسر رمز إبعاده عن الاسره في بداية مغامراته ، فإذا نجح البطل منذ صغره في الخروج من مرحله كانت تعد قيذا في سبيل نمو شخصيته فإنه لا يعود إليها مره أخرى لأنها تعد نهاية مرحله وبداية مرحله جديدة ، ومن الطبيعي أن الإنسان في كل مرحله من مراحل نموه يعيش حاله من الخوف والقلق ، ومن ثم فإنه يكون نهبا لقوتين ، قوه تشده إلي الوراء وقوه تدفعه إلي الأمام ، ولكنه في النهاية يجتاز المتاعب النفسية وكأنه أنتشل منها بفعل السحر ، وهذا ما تجسدها الحكاية من القوه

-
- (1) محمد فهمي عبداللطيف :الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي ، القاهرة، دار المعارف ،سلسلة كتابك، 1979، ص23.
- (2) نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي ، مرجع سابق ،ص124،125.

الشريرة التي تظهر للبطل وفي مقابلها القوه التي تمنحه المساعدة "(1).

وعلي كل فأن أحداث الحكاية تبدأ مع حركه خروج البطل ، إذ تقابل البطل شخصيه مجهولة شريرة تختبره وتهادنه حتى يقع في أسرها ولا يفكه من هذا الأسر إلا مقابلته للشخصية المساعدة أو المانحة التي تقدم له العون في هذه اللحظة الحرجة، وعلي أثرها يتمكن البطل من التخلص من أذي القوه الشريرة .

وحكاية البطل منذ مولده وحتى يحقق غايته ، إنما هي تعبير عن سيطرة النموذج الأصلي يدفع الإنسان إلي الوصول إلي الكمال ، والبطل الإنسان الذي يكشف عن الطبيعة الأنسانية هو نموذج من الشعور واللا شعور الإنساني معاً . إذا يتوقف نجاح البطل علي ظهور القوه المانحة والمساعدة له دون أن يبذل مجهودا لاستدعائها في مواجهة القوه الشريرة .

لكن ما المقصود بالقوة المانحة والقوه الشريرة ؟.

يقول كمال الدين حسين أن الشخصوس المساعدة الخيرة للبطل " قد تكون في صوره بعض الحيوانات ذات القدرات الخارقة أو من الجان المؤمن الذي يسخر لخدمه البطل الخير ، وفي بعض الحكايات نجد أن الحيوانات المسخرة لخدمه البطل هي نفسها إنسان مسخوط بفعل السحر أو بفعل قوه شريرة ، وأحيانا تؤدي الجمادات ذلك الدور المنوط بالحيوان الخادم " (2)، ويضيف... أما بالنسبة

للشخص الشريفة في الحكايات الشعبية " فهي تأتي مثالا للشر في كل أوصافه حتى في أوصافه الجسمية التي تكون جزءا لا ينفصل عن شره وهي غالبا ما تكون من الجن الشريفة التي تستدعي ضد البطل ما يمكن أن تحتكم عليه من قوي العالم الأرضي والعفاريت والسحرة والذين يلجأون إلي كل وسائل السحر لاثبات همة البطل عن تحقيق هدفه .

فالحكاية الشعبية غالبا ما تبدأ " بتقديم شخصيه البطل في محيط أسرته تقديم تجريديا سريعا ، معتمده في ذلك علي المفهومات الكلية لدي الإنسان الشعبي للجمال والقبح ، الفقر والغني ، والصغر والكبر ، إلي غير ذلك . ———

(1)نبيلة إبراهيم: البطولة في القصص الشعبي، القاهرة ، دار المعارف ،سلسلة كتابك(14)، 1977، ص45.

(2)كمال الدين حسين : مرجع سابق ،ص92.

وتصور حالة الاسره علي أنها تعاني نقص أو تهديد ، وفي هذا الإطار يتحرك البطل الذي غالبا ما يكون صغيرا أو ضعيفا ، فيخرج ملبيا امراً قد ويكون هذا الأمر صريحا وقد يكون الأمر غريبا مجهولا "(1).

وبطل الحكاية الشعبية في كثير من الحكايات يسعى إلي تخليص بطلته من جني أحبها وأسرها " وقد تكررت هذه الوحدة الدرامية في كثير من قصص ألف ليله وليله ، وكما يأتي الحب تأتي الكراهية والعداوة وتأتي المعارك بين الأنس والجن ، والجن دائما من الأشرار والأنس هنا من المؤمنين"(2)، وغالبا ما تنتهي الحكايات بانتصار أبطالها وكشف ألغمه عنهم وتحقيق ما سعوا إليه .

علي أن هذا الانتصار جاء بعد أن خضع البطل لمجموعه من الاختبارات التي تؤكد كفايته وقدرته ، بحيث يكون مستحقا للجزاء الأخير ، بل أن اختبارات البطل عنصرا أساسيا في الحكايات الشعبية ، ويبدأ باختبار السلوك الذي يظهر طيبة البطل واستجابته لما يطلب منه إنجاز في بادئ الأمر ، ثم يلي هذا اختبار الكفاية الذي يثبت قدرة البطل علي الإنجاز .

-
- (1) نبيلة إبراهيم : مرجع سابق ، ص 33، 34.
(2) فاروق خورشيد : الجذور الشعبية للمسرح العربي ، القاهرة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، 1996 ، ص 77.

استلهام الحكايات الشعبية في الكتابات المسرحية

تعتبر الحكاية الشعبية احد أشكال التعبير الجمعية التي عبرت بها الشعوب عن واقعها وأحلامها ، ولذلك نجد أن الكثير من كتاب المسرح لجأوا إليها لهذه الأسباب ، وذلك ليعبروا من خلال عالم الحكاية وبأدوات فن الدراما عن واقعهم ، فالحكاية الشعبية " تتحرك في عالم غير واقعي ، وهي زاخرة بالعجائب ، فلا ينص فيها علي مكان محدد أو زمان معين أو شخصيات بعينها ، فهذا العالم الفانتازي الذي تتمتع به الحكاية الشعبية والذي يتجاوز حدود الكائن والممكن يعتبر أهم عوامل جذب الكتاب المسرحيين لاستلهام عالم الحكاية للتعبير من خلاله عن واقعهم وعالمهم ، فعالم الليالي يعفيهم من أي حرج أو ضرر أن عبروا به عن واقعهم " (1).

كما ساعدت الحكاية الشعبية بمرونة بنيتها التي تخضع للحذف والاضافه ، والتبديل والتغيير ، تمشيا مع التطور الزمني والانتقال المكاني وذاكرة الحفظة وقدرات المؤدين ورغباتهم في الاضافه ورغبات وذوق المتلقين ، كذلك التداخل في عناصرها وموتفاتها ما بين الحكاية الواحدة أو حكايات أخرى تبعا للتغير الثقافي والاجتماعي والاقتصادي كل ذلك وغيره ساعد علي إبداع أكثر من صوره درامية للحكاية الواحدة فكما ساعدت مرونة الحكاية القاص علي التدخل ساعد هذا أيضاً المبدع المسرحي علي إبداع أكثر من صيغه درامية قد تستلهم نفس العنصر أو إبداع صيغ تستلهم أكثر من عنصر لأكثر من حكاية .

إذن فالتراث الشعبي العربي يحفل بكم هائل من طراز الحكايات الشعبية ،
والتي مازالت شرائعه محفوظة حتى الآن أما بفضل التدوين خلال كتب
التراث أو من خلال التواتر الشفاهي عبر الأجيال ، وقد اعتمد عليها المسرح
العربي والمصري منذ نشأته وحتى الآن في استلهاهم موضوعات العديد من
مسرحياته .

(1) كمال الدين حسين : مرجع سابق ، ص77.

الفصل الثاني

حكايات ألف ليلة وليلة

تعتبر حكايات ألف ليلة وليلة (الليالي) أشهر حكايات في العالم، وأهم مصدر من مصادر الأدب الشعبي لاستلهم المبدعين مواد إبداعهم وكافة مجالات الإبداع من قصة ومسرحية ورواية وأوبرا وموسيقى وفنون تشكيلية، و "هذه الليالي تشكل بناءً فنيًا فريدًا في التراث الشعبي العربي والعالمي، كما تعتبر بأصالتها الفنية نمطًا متغيرًا من أنماط فن الرواية العربية والعالمية وطرزًا فريدًا من طرز حيوية الثقافة العربية"(1)

وكتاب ألف ليلة وليلة شغل الأدباء والنقاد في الشرق والغرب ما يزال يشغلهم حتى عصرنا هذا، ويذهب الباحثون إلى أن "كتاب ألف ليلة وليلة هو أصدق تمثيل لاختلاط الأدب الرسمي بالأدب الشعبي. إذ أن الرواة حين تشتت الدولة العربية بعد القرن الرابع الهجري أطلقوا لخيالهم العنان فأضافوا ما يريدون إلى ما توارثوه من أخبار الأسلاف، فمزجوا القصص المسجلة في كتاب الأغاني مثلاً بالقصص التي ابتكرها القصاصون المحترفون"(2). وهذه الليالي مجموعة من الحكايات الشعبية العربية لا يعرف تاريخها أو مصدرها على وجه التحقيق، وقد نالت هذه الحكايات من الشهرة والذيع ما لم يحظ به أي عمل أدبي آخر.

تسمية الكتاب

أما اسم الكتاب فلم يخطر ببال أحد من الرواة أو من الذين كان لهم يد في إضافة ما يحلو لهم من حكايات إلى الكتاب أن يضعوا تعريفًا له، لكن يقال أنه "أطلق عليه اسم فارسي (هزار أفسانه) وهزار في الفارسية تعني ألف، وأفسانه بالعربية تعني الخرافة، مما يرينا أن الاسم المعروف له من قبل هو "ألف خرافة"(3)

وأما الناس فيطلقون عليه اسم "ألف ليلة وليلة" فلماذا بدل الاسم من ألف خرافة إلى ألف ليلة، ثم وصل إلينا تحت اسم ألف ليلة وليلة؟ ذلك ما لم يتمكن

(1) صفوت كمال : التراث الشعبي وثقافة الطفل ، القاهرة ، المركز القومي لثقافة الطفل، 1995، ص15.
(2) سمير سرحان ومحمد عناني: المختار من ألف ليلة وليلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص7.
(3) ألف ليلة وليلة ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ج1، د.ت.، ص9.

أحد من الإجابة عليه، حتى ولو ملنا إلى الاعتقاد بأن من غيروا الاسم إلى "ألف ليلة وليلة" أرادوا ذلك لتستقيم في حكاياتهم ورواياتهم أسطورة شهرزاد ابنة الوزير.

ولكن ماذا يعني الاسم الجديد للكتاب والذي أصبح هو المتعارف عليه بين جميع الشعوب وهو "ألف ليلة وليلة"؟.

"لفظ الألف يعني على وجه التقريب عند العرب، كما هو الحال عند الشعوب الأخرى العدد الكبير الذي لا حصر له" وكثير ما يقول الأتراك ألف وواحد، حينما يريدون التعبير عن العدد الكبير، ومن هنا يتضح من خلال التأثر التركي معنى العنوان "ألف ليلة وليلة" (1)

وتقول دائرة المعارف العالمية الفرنسية عند تعريفها لألف ليلة وليلة أنها "أكثر آثار الأدب العربي شهرة، كتاب ألف ليلة وليلة الذي ترجم إلى كل لغات العالم تقريباً منذ القرن الثالث عشر، والذي أصبح جزءاً رئيسياً من التراث الإنساني فشهرزاد وعلي بابا والسندباد البحري وعلاء الدين شكلوا نماذج أسطورية قريبة من كل نفس ... فالبشرية تجد نفسها أمام كتاب يشكل أنتاجاً ضخماً لعبقريتها، فقد ولد في الهند ونقل إلى الفارسية واستقبل ونما وكمل في الإمبراطورية العربية وأخيراً ترجم وتواءم مع العالم الغربي، أنه ثمرة تعاون على درجات سلم الحضارة البشرية وأفضل نموذج له" (2).

مادة الكتاب

يقوم كتاب ألف ليلة وليلة على الأسطورة الشهيرة بين شهریار وشهرزاد والذي يحكي أن "شهریار الملك الطاغية ملك الفرس ضبط زوجته بدور التي كان يحبها ويخلص لها ولا يتوانى عن توفير كل أسباب السعادة لها، فقد ضبطها مع عبد أسود في مخدعها متلبسة بالزنا، فقتل العبد الأسود وقتلها، وقرر فوق كل هذا أن ينتقم من جميع النساء وذلك بالزواج كل ليلة من عذراء من بنات بلاده تقضي في قصره ليلة واحدة ثم يقتلها إذا ما حل الصباح قبل أن

(1) فردريش فون دير لاين: الحكاية الخرافية، ت نبيلة إبراهيم، القاهرة، دار غريب، 1987، ص215.

(2) أحمد درويش: شهرزاد وراء القضبان، مجلة الهلال، إبريل 1995، ص95

ترى النور، واستمر ينفذ انتقامه، يتزوج كل مساء ويقتل كل صباح، حتى كان زواجه من شهرزاد ابنة وزيره نور الدين التي كانت ذات عقل وحصافة، فما أن مثلت بين يديه حتى طلبت منه أن يمهّلها قليلاً حتى تفرغ من قص قصة تريد روايتها له، فوعدها بتحقيق طلبها، فبدأت في قصتها التي كانت تمتنع عن إتمامها إذا ما حل الصباح تاركة له بقية القصة إلى الليلة التالية، وفي الليلة الحادية والسبعين قضى منها وطره ثم استمرت تقص له قصصاً عديدة حتى بلغت الليالي ألف ليلة وليلة كانت خلالها قد أنجبت منه طفلاً فعز على شهریار أن يقتلها بعد أن أصبح متعلقاً بها وبعد أن كف عن وحشيته وانتقامه وبعد أن سكنت رغبته الجامعة في قتل الحسان وارتد طيب الخلال دمث الأخلاق⁽¹⁾

هذا هو ملخص الأسطورة الخالدة التي دارت حوله مادة ألف ليلة وليلة والتي حاول أدباؤنا أن يجعلوا منها وعاءً يصبون فيه آراءهم وأفكارهم فعرضوها علينا في أزياء مختلفة وأخذوا يفسرونها لخدمة هذه الآراء والأفكار ووجدوا بها حلولاً لبعض مشاكل عصرنا وكشفوا صورة حية لآمالنا ومخاوفنا وبذلك جعلوا منها أسطورة من أساطير فكرنا الحديث.

مؤلف الكتاب

حكايات ألف ليلة وليلة، حكايات في عالم مشغول بالسحر والسحرة وعالم صاخب إلى أبلغ درجات الصخب والعريضة، ماجن إلى آخر حد، ومع هذا نابض بالحياة والخلق والحكمة والموعظة، لذلك يصعب على الفكر الإنساني التصديق أن كتاباً كهذا يكون من خلق فكر بشري فرد وخيال إنسان فرد، ووحى إنسان بشري واحد.

إذن ليس لهذا الكتاب مؤلف واحد، وقد وصلنا كما وصلنا دون أن نعرف له مؤلفاً معيناً، "ويميل بعض النقاد إلى الاعتقاد بأن واضع هذا الكتاب ليس فرداً واحداً، بالرغم من إجماعهم بعض الإجماع على أن أصل (ألف ليلة وليلة) فارسي، ويميل بعضهم الآخر إلى الجزم بأن أصل الكتاب هندي مع إقرار ببعض الفضل للفرس والعرب فيه، ومع ذلك فإنه من المؤكد أن نتاجاً غزيراً

(1) محمد عصمت حمدي : الكاتب العربي والأسطورة ، القاهرة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، 1968، ص116، 115.

كألف ليلة وليلة لا يمكن أن يكون سوى نتاج شرقي ولا يجوز أن يدعي كاتب فرد مهما كان غزير الإنتاج أن يدعي تأليفه"(1).

إن هو إلا مزيج عجيب من الحكايات الشعبية المختلفة الجنسيات المتباينة النسيج والغايات، صيغت في قالب قصصي بسيط زادهما البعض وأدلى فيها كل راوٍ أو حاكٍ بدلوه وبسط فيها كلهم ما يتناسب مع أخلاق وطباع وعادات عصره، حتى جاءتنا على ما هي عليه الآن.

"فهناك حكايات عديدة نسبت إلى الهند وبلاد فارس، وهي بمجملها تدور حوادثها على الأرواح وتحضيرها وعلى قصص الجان والجنيات وما تؤثر على حياة الناس في عصرها، وهكذا أيضًا نجد حكايات تنسب إلى بغداد مثل ما يتناقل عن أخبار التجار والجواري وقصص الحب والعشق وحكايات الملوك والقصور والترف، وحكايات أخرى تعطينا سرًا واصفًا لأخبار اللصوص المحتالين والكتبة والموظفين والنساء والجواري الحسان، وتلك الحكايات تنسب أكثر ما تنسب إلى الفاطميين أيام حكمهم لمصر"(2)، أما النوادر والأخبار التاريخية وما يتعلق منها بالشعراء والمطربين والأدباء فكلها زيدت في أماكنها قصداً بغية نظرية القراءة وجعلها لا تدع القارئ يمل من القراءة ودفعه إلى متابعة القصة حتى نهايتها التي غالباً ما تكون متعلقة بقصة أخرى يعدنا فيها الراوي بأنها ستكون أبلغ وألذ وأمتع من الحكايات التي سبقتها.

إذن فألف ليلة وليلة، هذا الأثر، لم يكن مؤلفاً أدبياً وإنما هو مؤلف شعبي والفرق شاسع جداً بين النوعين من التأليف في وسائل تحديد تاريخه والاستنتاج مما يذكر فيه.

لغة الكتابة وقالبها

تميل لغة ألف ليلة وليلة إلى النثر المسجوع، وهي كثيراً ما تلائم بحق أناشيد الحب العاطفية والتي كان عصر ازدهارها فيما بين القرن الثاني عشر والقرن الرابع عشر.

(1) ألف ليلة وليلة : منشورات دار مكتبة الحياة، مرجع سابق ، ص9.

(2) المرجع السابق ، ص8.

أما عن **القالب** الذي كتبت فيه الليالي فهو القالب القصصي البعيد عن التعقيد والتكلف، لغته سهلة وسلسلة بعيدة عن اللغة الأدبية المتكلف فيها، فهي بسيطة شعبية تدخل إلى ذهن عامة الشعب فيطربون لها دون أن يلجأوا إلى التفنيش عن المعاني واستخراجها من جمل وعبارات صعبة لا يمكنهم الغوص عليها والتعمق في فهم المراد منها.

أما بالنسبة **للأسلوب**، "فالأسلوب مبسط وسلس، لا تكلف فيه ولا تصنع. غير أننا من خلال قراءتنا للكتاب سرعان ما يتراءى لنا أنه ليس لكاتب واحد سار فيه على نمط واحد وأسلوب واحد، "فنراه رشيقاً تارة، وبلیداً تارة أخرى، ثم تقفز العبارات المستعملة هنا إلى نظرك وفكرك بسرعة طوراً، ولا تطرب لها ولا تهتز حين تقرأها في قصة ثانية طوراً آخر، والأسلوب الذي كتبت فيه الليالي أسلوب قصصي شعبي جعلها تنتشر بسرعة وتتداول فيما بين الناس"(1).

زمن الكتابة والتدوين

عرف العالم العربي حكايات ألف ليلة وليلة منذ زمن قديم جداً وسواء كانت هذه الحكايات تأليفاً خالصاً أم استعانة بموتيفات من موروث الشعب العربي الثقافي والاجتماعي، فالذي لا يستطيع الجدل فيه كثيراً أن هذه الحكايات من إبداعات أديب الأسطورة العربي، وأن كان للمستشرقين محاولات مستميتة تختلف في المنهج وفي الأسلوب لسلب الأدب العربي واحداً من أخطر الأدوار في دنيا القصة العالمية ونسبتها إلى مجموعات الشعوب الأخرى، التي لا يجد هؤلاء المستشرقين غضاضة في نسبة أي شئ إليها، ويصل أمر هذه الاستماتة إلى حد الجمع بين الاعتراف والإنكار في نفس الوقت"(2).

أما عن **زمن كتابة** هذه الليالي وتدوينها فالأمر مختلف فيه بين المؤرخين الأدبيين، ففي الوقت الذي يذهب فيه البعض إلى القول بأن تاريخ كتابة وتدوين الليالي يرجع إلى القرن الثالث الهجري، يرى البعض الآخر أنه يرجع إلى القرن العاشر الهجري، "فنحن نقرأ عنها في الفهرست لابن النديم الذي توفي في القرن الرابع الهجري، حيث يصف في الجزء الثامن من كتابه هذه الليالي

(1) المرجع السابق ص9.

(2) فاروق خورشيد : أديب الأسطورة عند العرب ، عالم المعرفة (284)، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، الكويت ، 2002، ص136.

ويسمىها كتاب (هزار أفسان)، ومعناه (ألف خرافة) ويستعرض حكاية شهريار وخيانة زوجته له وبياته بعذراء كل ليلة ليقتلها في الصباح ثم دخوله بابنة الوزير شهرزاد إلى حياته تحكي له القصص كل ليلة ويقول ابن النديم أنها تحتوي على ألف ليلة وهو في الحقيقة كتاب غث بارد الحديث وقد أخذ كتاب ألف ليلة وليلة شكله التام في عهد ابن النديم لأنه رآه وقرأه وكون فيه رأياً ويعيننا أيضاً أنه يذكر في حديثه عن كتب الهند، كتاب السندباد الكبير والسندباد الصغير، إذن لم تكن مغامرات السندباد بين الليالي وربما أضيفت بعد ذلك ومعنى هذا أن اكتمال الليالي كان يتضمن عملية حذف وإضافة مستمرة، وهناك حتى الآن نسخ من الليالي تتضمن حكايات ليست موجودة في غيرها من النسخ ومع هذا فما زالت الليالي وعملية الحذف والإضافة تفسر وجود العديد من الحكايات في الليالي تشير في حوادثها إلى وقوعها بعد زمن ابن النديم" (1).

إلا أن البعض الآخر من المؤرخين الأدبيين يغلب عليهم الظن أن كتاب ألف ليلة وليلة قد وضع بين القرنين الثاني عشر والقرن الرابع عشر الميلادي. "وذلك لأن هناك اختلافاً آخر بين أولئك النقاد عن زمان نشره وتداوله بين العامة، فمنهم من يستدل بذلك من خلو حكايات الكتاب من ذكر القهوة والتبغ اللذين لم يعرفا قبل القرن الخامس عشر، ومنهم من لا يستبعد أن يكون قد أضيف إلى الكتاب حكايات شتى وأخبار عديدة من قرن إلى قرن حتى وصلت إلينا بصيغتها النهائية، ويذهب البعض إلى أن الكتاب معاصر تماماً لكتاب **كليلة ودمنة** مستدلاً على ذلك إلى أن عبارته شعبية سلسلة بعيدة عن التعقيد الأدبي كعبارة أهل العامة في عصرنا الحاضر" (2).

أما الدكتورة **سهير القلماوي** فتري أن الكتاب "تم تأليفه على الصورة التي وصلت إلينا بعد القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) على الأرجح وأن أكثر تلك الزيادات التي زيدت على الكتاب جاءت من مصر" (3).

وإذا كانت حكايات ألف ليلة وليلة ثمرة لالتقاء الأدبين الرسمي والشعبي، فإنها ثمرة التقاء الفصحى بالعامية المصرية، وما أكثر الباحثين الذين استندوا إلى هذه الأدلة النصية في تأكيد انتماؤها إلى لغة القرن السادس عشر الميلادي في مصر

(1) فاروق خورشيد: **الموروث الشعبي**، القاهرة، دار الشروق، 1991، ص194.

(2) ألف ليلة وليلة، مرجع سابق ص8.

(3) سهير القلماوي: **ألف ليلة وليلة**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص19.

وما أكثر من أقاموا العلاقة بينها وبين كتب ذلك الزمان التي وصلتنا مثل "بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إلياس ومثل كتاب الشيخ ابن زنبيل بعنوان آخره الممالك في تحقيق أحمد عامر، والمعروف أن الوشائج اللغوية تعتبر من الأدلة الداخلية التي يستند إليها العلماء في عصرنا عند تحقيق كتاب من الكتب.

أما بالنسبة لتدوين الليالي، فيذهب الدارسون إلى أن "هذه الحكايات لم تدون إلا في القرن السادس عشر الميلادي (العاشر الهجري) بعد أن بسطت الدولة العثمانية نفوذها في رقعة واسعة من بقاع الشرق الأوسط وكانت حكايات ألف ليلة وليلة بمثابة الحبل الذي يشد أهل العربية إلى تاريخها البعيد" (1).

لكن السؤال الآن، كيف تناقلت حكايات ألف ليلة وليلة منذ القرن الرابع الهجري حتى زمن تدوينها في القرن العاشر الهجري؟ والإجابة هي: أن الرواة من قبل هذا التدوين حين تشتت الدولة العربية واتسعت بعد القرن الرابع الهجري أطلقوا لخيالهم العنان، فأضافوا ما يريدون إلى ما توارثوه من أخبار الأسلاف، فمزجوا القصص المسجلة في كتب الحكايات بالقصص التي ابتكرها القصاصون المحترفون، وكان هؤلاء في منشأ أمرهم رواة مكلفين بنقل قصص الحكام إلى الشعب توحيداً لشرعية حكمهم، ثم صار الخلفاء يمنعونهم من الجلوس في المساجد لرواية القصص التي اختلط فيها الواقع بالخيال، وكان من الطبيعي أن يجدوا لهم منافذ أخرى أو منابر أخرى كان من بينها التجمعات الشعبية في الحفلات مثل حفلات الأعياد والمواسم أو حفلات الزفاف، وما لبث أن انتشروا واختلطوا بالمنشدين الشعبيين الذين كان يطلق عليهم لفظ الشعراء، وعلى امتداد قرون طويلة تجمعت لدى هؤلاء وهؤلاء ذخيرة لا تنتهي من القصص والحكايات التي أصبحت بحكم جماعية تأليفها وأسلوب عرضها "شعبية" بالمعنى الحديث.

كما يذهب النقاد إلى أنها "كتبت في صيغتها الحالية في مصر، فلقد طبع الشرقيون طبعات متعددة من أهمها طبعة بولاق التي اعتمدت أكثر ما اعتمدت على نسخة هندية أصلها مصري طبعت في "كلتكا" سنة 1833، ومن نسخة بولاق هذه خرجت عدة نسخ مختلفة باختلاف ثقافة الطبقات المصرية المتعددة، كما صدرت لها عدة طبعات خارج مصر، كما ترجمت فيما بعد إلى اللغات الأوروبية الحديثة" (2).

(1) سمير سرحان ، مرجع سابق، ص7.

(2) محمد عصمت حمدي: مرجع سابق، ص115.

ترجمتها إلى اللغات الأوروبية

ترجم كتاب ألف ليلة وليلة إلى جميع اللغات الأوربية كالإنجليزية والإيطالية والأسبانية والبرتغالية... الخ. ولاقت جميع اللغات الأوربية نجاحًا عظيمًا، وحظيت ترجمة الليالي منذ ظهورها بإقبال منقطع النظير، تقول سهير القلماوي في كتابها ألف ليلة وليلة "ولقد أغرى النجاح الذي لاقتة الترجمة الفرنسية ناشرها بأن يطبعها مرارًا وتكرارًا، وكان في كل مرة يضيف إليها شيئًا يعينه على ذلك بعض المعاونين له أمثال جوتيه (Guthier) وبرسفال ودولاكروا (Delacroi) الذي ألف فيما بعد مؤلفًا مشابهًا، مدعيًا أنه ترجمة عن أصل شرقي أسماه ألف يوم ويوم" (1)، لذلك نجد أن الغربيين اتخذوا من عبثهم بها عنوانًا سيئًا لحضارتنا الشرقية، إلى أن التفت إليها بعض من أدبائنا الشرقيين فردوا الكرامة المسلوبة واستمدوا من الليالي المواعظ والعبر والقيم وأنطقوها من جديد.

ولقد عرفت أوربا حكايات ألف ليلة وليلة منذ زمن مبكر جدًا، وتدين أوربا في معرفتها بألف ليلة وليلة للمستشرق الفرنسي الشهير (أنطوان جالان)، فهو أول من لفت نظر الغربيين إلى الليالي بالترجمة التي قام بها إليها، وجالان هذا هو "أستاذ فرنسي كان قد تخصص في العلوم الشرقية في فرنسا وله ترجمة للقرآن الكريم وقام بترجمة قصص السندباد، وأسعده الحظ بأن أرسلت له من حلب أربعة مجلدات من هذا المؤلف الضخم ألف ليلة وليلة فبدأ في الترجمة سنة 1704 وانتهى منها سنة 1717 والنسخة التي ترجم منها ما زالت ثلاثة مجلدات من مجلداتها الأربعة محفوظة ضمن مخطوطات المكتبة الأهلية بباريس" (2)، وهذا المخطوط العربي الذي اعتمد عليه جالان بصفة أساسية فيرجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي ونحن نملك ثلاثة أجزاء من هذا المخطوط أما الرابع فلا أثر له ويحتوي هذا الجزء المفقود ضمن ما يحتوي عليه، على حكايتي علاء الدين وعلى بابا الجميلتين على أن الشكل يتطرق إلينا من وجهة النظر الموضوعية فيما إذا كان جالان قد استمد حكايات الجزء الرابع من مخطوط عربي، فالمترجم الفرنسي كان يستمع إلى كثير من الحكايات من مسيحي سوري وهو حنا الماروني" (3)

(1) سهير القلماوي : مرجع سابق، ص18.

(2) المرجع السابق، ص19.

(3) فردريش فون دير لاين: مرجع سابق، ص214.

ولقد أخذ جالان منذ عام 1704 في ترجمة حكايات ألف ليلة وليلة العربية إلى الفرنسية مغيرًا فيها مرات عدة ومرتبًا لها وفقًا لتقديره الخاص، كما اجتهد في أن يلائم بين الأصل الشرقي وبين ذوق عصره الغربي قدر الإمكان، وتم ذلك له

بنجاح مذهل بل ربما يصعب تصديقه، "ولم تكن هذه الترجمة أمينة للأصل العربي حتى أن كثير من النقاد الذين اشتغلوا كثيرًا بألف ليلة وليلة وما يتعلق بها أمثال ماكدونالد يرجعون جزءًا كبيرًا من النجاح العظيم الذي لاقته الليالي في الغرب إلى جالان نفسه، فقد كان قاصًا بطبعه، ولم يقم جالان بترجمة كل الليالي، فهذه المجلدات الأربعة التي استعان بها لا تمثل في الواقع إلا نحو الربع من مجموع الليالي، وقد زاد بين المجلد الثاني والثالث قصص السندباد التي عثر عليها وحدها أول الأمر، كذلك نجد في الترجمة كثيرًا من القصص التي لا توجد في هذه المجلدات العربية، فان جالان قد استعان بأحد المارونيين واسمه حنا من حلب أتى به بول لوكا الرحالة إلى باريس فكان يقص عليه قصصًا من ألف ليلة شفاهيًا ثم يأخذ جالان مذكرات لهذه القصص ويكتبها وحده فيما بعد"(1)

وظهر النص العربي الأصلي الكامل لبعض هذه القصص فيما بعد ونشره المستشرقين كقصة علاء الدين والمصباح السحري التي نشرها زوتنبرج عن مخطوط بغدادي، وقصة **على بابا** التي نشرها ماكدونالد عن مخطوط وجده في مكتبة بوليان بأكسفورد (في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية عام 1910م)

إذن فجالان تصرف في ترجمته لألف ليلة وليلة العربية للفرنسية كثيرًا، فأضاف وحذف وغير بما يلائم الذوق الأوروبي، وقد نشأ في عشرات السنين التالية لجالان سواء في فرنسا أو بقية أوروبا عدد لا حصر له من حكايات الجان الشرقية التي اتخذت من ترجمة جالان لليالي نموذجًا لها في مجموعها.

أصول وجذور حكايات ألف ليلة وليلة

يذكر ابن النديم في أول قاموس عربي (الفهرست) استنادًا إلى الموسوعي العربي محمد ابن إسحاق في ذكره لبداية رصد الأصول الأولى لحكايات ألف ليلة وليلة والتداخلات بين التراث العربي والفارسي الآري قال ابن إسحاق "أول من صنف الخرافات وجعل لها كتابًا وأودعها الخزائن وجعل بعض ذلك على

(1) سهير القلماوي، مرجع سابق، ص19، 20.

السنة الحيوان الفرس الأول، ثم أغرق في ذلك ملوك الأشغانية وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس ثم زاد بعد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية، ونقله العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشابهه وأول كتاب عمل في هذا المعنى هو كتاب هزار أفسان ومعناه ألف خرافة وكان السبب في ذلك أن ملكًا من ملوكهم كان إذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الغد وتزوج بجارية من أولاد الملوك لها عقل ودراية يقال عنها شهرزاد

ابتدأت تخرفه وتصل الحديث بما يحمله على استبقائها إلى أن أتى عليها ألف ليلة وهو مع ذلك يطأها إلى أن رزقت منه ولدًا" (1).

وإذا كان من الثابت أن هذه الأسطورة فارسية الأصل فأنها قد أصبحت بعد الامتزاج الإسلامي بين الفرس والعرب خلال الحكم العباسي خاصة، وبعد أن تمت ترجمتها وبعد تأثر الكتاب العرب بها أصبحت أسطورة ألف ليلة وليلة تدخل ضمن التراث العربي الأدبي وأن الذي أثار اهتمامهم بها هي القصة الأصلية التي تروي مأساة شهريار حتى زواجه من شهرزاد وذلك قبل اهتمامهم بالخرافات التي توجد في الكتاب ولياليه التي تزيد عن ألف ليلة.

"وهذه المجموعة ذاعت في العالم الإسلامي بعد ترجمتها فأضاف إليها الخيال الشعبي العربي أجزاء في العراق وأجزاء في الشام ثم سواها الفنان المصري في شكلها الأخير وكان قد أضاف إليها إضافات هامة" (2)، حيث تحول الكتاب من وصفه بالغمثاة والبرود إلى شكل فني أذهل العالم من خلال الصياغة المصرية الروائية له " فبعد أن مكث في مصر ستة قرون يتقلب على ألسنة القصاصين المصريين المحترفين قبل أن يستقر مدونًا على أقلام بعضهم في بدايات فترة دخول العثمانيين إلى مصر في الربع الأول من القرن السادس عشر ولعل ذلك ما دفع مستشرقًا مثل ماكدونالد في دائرة المعارف الإسلامية لأن يشيد بعبقريّة القصاص المصري المجهول الذي صاغ ألف ليلة وليلة" (3).

ولقد واصلت مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة سيرها وهجرتها فدخلت أوروبا من أكثر من طريق منذ أن ترجمها أنطوان جالان إلى اللغة الفرنسية

(1) شوقي عبد الحكيم : تراث شعبي ، المجلد الثاني ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995 ، ص 51.

(2) أحمد رشدي صالح : الفنون الشعبية ، المكتبة الثقافية ، العدد 34 ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دار القلم ، إبريل 1961 ،

(3) أحمد درويش : مرجع سابق ، ص 98.

وكان ذلك أوائل القرن الثامن عشر كما أنها اكتملت وغيّرت واختصرت وكذلك غير نظامها ولم تكف هذه الحكايات عن التطور فقد أكسب جامع هذه الحكايات هذا العمل صيغة التأليف الفني بل أنه أدخل في هذه المجموعة الكبيرة بعد ذلك نوادر أخرى وأساطير ومغامرات عجيبة.

مقارنة ألف ليلة وليلة بكليلة ودمنة والمقامة

أن حكايات ألف ليلة وليلة لا تبتعد كثيراً عن حكايات كليلة ودمنة إلا من حيث الشخص، ففي جنس ألف ليلة وليلة تكون الشخصيات إنسانية إلا ما ندر، حيث تكون الشخصيات غير إنسانية مثل الجان والعفاريت والغيلان ونادراً ما يكون هناك شخصيات حيوانية كما هو الحال في حكايات كليلة ودمنة، كذلك فإن مجلس الملك شهريار يقتصر عليه وحده وعلى شهرزاد فقط في ألف ليلة وليلة، أما التداخلات من حيث تكرار الرواة وتداخل الأحداث وانفراد شخصية بالرواية فلا اختلاف فيها بين ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة إلا في خصوصيات ضيقة جداً، كما أن الختام يأتي أيضاً بأحكام وعبر تلخصها شهرزاد للملك شهريار.

وعلى الرغم من هذا التشابه الذي سبق ذكره بين ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة إلا أن **المقامة** تميزت عنها بكونها تقدم أفعالاً لأداء وتنفيذ حركي، بينما تلنقي كل من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة من حيث السرد "ولعل التشابه بينهما يتعدى طرق ربط الأحداث والتداعيات وتقديم الأمثلة المتجانسة ويصل إلى حد التشابه في العنوان، فعبارة ألف ليلة وليلة تعني الامتداد والتطاول والأمل في زمن أطول لأعمار الحاضرين أو السامعين أو القراء، أما عبارة كليلة ودمنة فبالرغم من أنها قد نسبت إلى اسمي الذكر والأنثى لحيوان (ابن أوى) إلا أن الاجتهاد في تفسير كل من الكلمتين يؤدي إلى نوع من الاحتجاب يوضع المعاني على السنة الحيوانات وتحوير عنوانها تجنباً لمعنى صريح يقود إلى بطش أو أذى، فكليلة **كليلة** كشكل دون الحرف الأول (ك) وتشبه كلمة **ليلة** أي ك (ليلة) فهي كل ليلة أدغمت اللامان المتتاليتان فيهما، كما يجري في قواعد اللغة العربية لتسهيل اللفظ، أما كلمة **دمنة** فهي في نظرنا تحريف لكلمة **دمنا** قلب الألف تاء مربوطة، فليس غريباً أن تقول كل ليلة ودمنا أي كما يقال في ختام السهرة كالعادة كل ليلة ودمتم على خير لجميع الساهرين أي وكل ليلة ودام الجميع على خير، ويحصل أيضاً في ختام رواية القصة أو السيرة فيقال وكل ليلة ودمنا على خير وبذلك يكون المعنى متصلاً بعلاقة الكاتب أو الراوي بالآخرين السامعين أو القراء عندما يسهرون معه فيتواصلون مع أحداث الرواية ترحية للوقت وقتلاً للفراغ وليس أسماء الحيوانات إلا إطار عام لأحداث اجتماعية مثلتها الحيوانات فصار تحريف العنوان مقبولاً لكل الأطراف" (1)، وهو مثال أو عنوان آخر لأحداث مشابهة لعنوان ألف ليلة وليلة ذلك العنوان الذي يعاند الوقت ويصابر الزمن ويتواصل مع الليلي من خلال الحكايات والأمثال ولكنه يتجاوز إلى أمل أكبر لفعل الديمومة والبقاء في كليلة ودمنة دون تحديد لرقم معين كالذي نراه في عنوان عبارة ألف ليلة وليلة، ولعل كلمة المقامة تفسير يرتبط هو الآخر بالمقام والإقامة أي

الحضور والقيام أو الوقوف والاستعداد والدوام لكن فعل الراوي لدى شخصية شهرزاد في حكايات ألف ليلة وليلة لا يتجاوز تقديم الأبطال والأحداث كأمثلة وشواهد جديدة أو نابغة تتنحى بعدها شهرزاد جانباً فتختفي نهائياً عن بساط الأحداث حتى موعد صياح الديك صباحاً لا كما يفعل رواة المقامات الذين ينتقلون مع الأبطال بل يتقصصون بعض الشخصيات وعندما ينتهي سير الأحداث يعودون من جديد إلى شخصية الراوي لأنهم مرتبطنون بجمهور جاء يشاهدهم ويسمعهم، بينما تكون شهرزاد في مقام النديم والسمير والمحدث المربوط بمستمع واحد هو شهریار، أما موقف بيدبا الفيلسوف كراوي في جنس كليلية ودمنة فإنه على درجة مغايرة من الاختلاف فهو هنا ليس نديماً لشخص الملك وحده وإنما لمجلسه وما فيه وهو موجود داخل القصر في قاعة المسامرة وليس راوياً شخصاً في ساحة عامة كما في جنس المقامة.

موضوعات حكايات ألف ليلة وليلة

تعددت موضوعات الحكايات الواردة في ألف ليلة وليلة، لكنه يمكن حصرها إجمالاً في عدة موضوعات رئيسية وهي:

أولاً: الخوارق والأساطير: وهذه تمثل العناصر الأساسية لموضوعات ألف ليلة وليلة، فجزء فيها يمثل الإيمان الديني الخالص بهذه القوى الغامضة، وجزء يمثل السحر والسحرة وتسخير تلك القوى للشر أو للخير وجزء يمثل الاعتقاد حول الكنوز المفقودة للشعوب المحرومة، وحياة هذه العناصر الخارقة للطبيعة كحياة الآدمي المحضة بكل تفاصيلها، وكل ما يميزها عن الإنسان هو تلك القوى الخارقة، أما التفاصيل الدقيقة الأخرى لحياتها فهذه كلها لم يستطع خيال القاص أكثر من أن ينقلها نقلاً كما هي من الأرض إلى السماء.

(1) فاروق أوهان: أفاق تطويع التراث العربي للمسرح، أبو ظبي، وزارة الإعلام والثقافة، 1999، ص48

ثانياً: الموضوعات الدينية: ليس من الأنصاف كما تقول سهير القلماوي "أن نجد في الليالي شيئاً عن الدين الإسلامي من حيث هو دين، وإنما الذي ننتظر أن نجده هو صورة هذا الشعور الديني في نفوس أبطال القصص وما أحيط به شعورهم الديني من معتقدات دينية شعبية كمرآة عكست عليها نفوس سكان الدولة الإسلامية التي عاش فيها الكتاب" (1).

وتنقسم آثار الدين في حكايات ألف ليلة وليلة إلى ثلاث أقسام، قسم حمل هذه المعتقدات الإسلامية والإسرائيليات خاصة ما يتعلق بالعالم الآخر وتكوينه وما حوله من خيال مما يتصل بالجن والشياطين وقسم حمل من هذه الديانات تعاليم

تختص بالخلق الديني والوعظ وقسم ثالث أخير اختص بالكلام عن الديانات من حيث الصورة المعروفة عنها عندنا، كذلك نجد في الليالي أن كل بطل محبوب من أبطال القصص إما غير مذكور دينه وإما هو مسلم، النصارى مكروهون واليهود على قلة ذكرهم مكروهون أيضاً إلا فيما أثر عن أخبار صالحهم، وأما المجوس فهم شر الخلق، وهذه هي الديانات الأربع التي يشير إليها الكتاب

ثالثاً: الموضوعات الخلقية: يقول القاص في بدء المقدمة (أن التاريخ عبرة لمن اعتبر) كما تتردد في غضون الليالي عبارة (لو كتب ذلك بالإبر على آماق البصر لكان عبرة لمن اعتبر)، وكثيراً ما يأمر الخليفة أن يدون ما حصل للبطل في كتب (حتى يقرأه الناس فيتعجبوا من تصرف الأقدار ويفضوا الأمر لخالق الليل والنهار) وهكذا في الحكايات كلها يسري هذا النغم من أن القصص لم تُولف لذاتها وإنما ألُفت لغاية خلقية خاصة.

رابعاً: موضوع الحيوان: يلعب الحيوان دوره في قصص ألف ليلة وليلة حيث يتصرف تصرف إنسان أحيانا ويقول كالإنسان كثيراً ولكنه في هذه الصورة الأخرى يظهر إما على أنه إنسان في الأصل قد تحول إلى حيوان وإما على أنه جن في الأصل قد تحول إلى حيوان أيضاً، ويمتاز هذا القصص عن الحيوان كجزء من ألف ليلة وليلة بأنه قلق مضطرب فهو دائماً جزء من قصة عامة، وصورة الحيوان في ألف ليلة وليلة يمكن أن نقسمها قسمين: الأول القسم الذي يكون فيه الحيوان شخصاً من شخصيات القصة يتحرك ويتصرف ويتكلم، والقسم الثاني الحيوان فيه إما مجرد رمز كما نجد في الناحية الاعتقادية أو الدينية وإما مجرد صورة تتقمصها شخصية القصة.

(1) سهير القلماوي: مرجع سابق، ص167.

خامساً: الحياة الاجتماعية: حاول أكثر المستشرقين الذين تعرضوا للكلام عن الليالي أن يقسموا قصصها إلى أقسام نبعت من مواطن جغرافية معينة فقسم هندي فارسي عدوه الأصل الأول، ثم قسم بغدادي، وأخيراً قسم مصري، هذا التقسيم قد يكون جائز عند الكلام عن أصل القصص إلى حد بعيد ولكن هل ظل هذا القصص الهندي الأصل مثلاً حافظاً لمزايا أصله في الليالي؟ لو صح ذلك لانتظرنا أن نجد حياة اجتماعية هندية موصوفة وحياة بغدادية وحياة مصرية وهكذا، فهل هذا ما نجده في الليالي، أننا نلاحظ في الليالي أن "أبطال قصصها قلما يعيشون في العراق أو في مصر وحدها، وإنما القصة عادة تقسم بين القطرين، يرحل البطل من مصر إلى العراق وتكون الصلات بينه وبين أهل

العراق كالعلاقات بينه وبين أهله في مصر، بل أنه يستوطن العراق ويتزوج فيها ولا ينسى القاص آخر القصة أن يعيد البطل إلى وطنه الأول ليجد أمه وأهله⁽¹⁾.

سادساً: الموضوعات التاريخية: أما بالنسبة للقصص التاريخي – إذا استثنينا قصة عمر النعمان التي تعتبر بحق جزءاً متميزاً من الليالي – فإن العنصر التاريخي في الليالي قليل الأثر في تسيير حوادث القصة، أما البلدان التي ذكرت فهي كثيرة متنوعة، ذكرت الصين والهند وفارس والعراق والشام ومصر واليمن، وذكرت بلاد الغرب من غير تخصيص كما تزخر الليالي بأسماء أبطال من أبطال التاريخ وخاصة أخبارها وأسماء الأبطال في الأخبار أقرب إلى حقيقتهم، أما الحوادث الهامة في التاريخ الإسلامي التي نجدها قد سيطرت على بعض القصص فأهمها فتح الأندلس وشيء من الحروب الإسلامية ضد النصارى عامة ثم حصار القسطنطينية وفتحها.

سابعاً: الموضوعات التعليمية: إذا تأملنا الصورة التي تخرج فيها الموضوعات التعليمية في الليالي وجدنا أن أكثرها قد أخرج على لسان الجوّاري في حضرة الخلفاء أو الملوك، هذه الصورة المتكررة التي تكاد تستحوذ على كل ما قد أبرز في صورة معلومات واضحة في الليالي، أن الموضوعات التعليمية في الليالي تبرز في إطارين من القصص، الأول قصة ليست إلا مجرد إطار والجزء الأهم فيها معلومات يتلو بعضها بعضاً في سرد طويل قد نراه مملاً في أسلوبه أحياناً، والإطار الآخر تغلب عليه القصة أو الخبر وتكون المعلومات فيه هامة ولكنها

(1) سهير القلماوي: مرجع سابق، ص235.

يسيرة ليست قواعد أو أشياء محفوظة أو جملاً بعينها معروفة لأنها إعلام بحادثة أو حقيقة عامة أو موعظة خلقية أو أدبية أو دينية .

ثامناً: صورة المرأة: تتعدد صور المرأة وتختلف في الليالي اختلافاً بيناً حتى يصعب على الباحث أن يحدد النظرة العامة أو الصورة التي أراد أن يخرجها الكتاب للمرأة، وهذا أمر طبيعي إذا ذكرنا أن هذا الكتاب لا تجمعته وحدة المؤلف ولا العصر، فهو لذلك يجمع أشتاتاً من صور المرأة على مر العصور التي عاشها ومن مختلف البيئات التي شاع فيها، لذلك يمكننا أن نحصر صورة المرأة في الليالي تحت هذين البابين من حيث تصوير الشخصيات، باب استمد صورته من واقع الحياة الاجتماعية، وباب استمد صورته من خيال القاص مثلاً نجده في

وصف النساء الجنيات وساكنات السحاب والبحر، وأكبر دور قامت به المرأة في الليالي وأهمه هو دور المرأة العاشقة والمرأة في كل هذا الدور جارية سواء كانت ملكة أم جارية مشتراة من السوق.

البناء الفني لألف ليلة وليلة

ترجع حيوية ألف ليلة وليلة الفنية واستمرارها التاريخي إلى براعتها الفنية في تقديم عناصر درامية من حياة الإنسان تحمل في شكلها العام طابعاً تاريخياً إلا أنها تغفل في نفس الوقت عنصر الزمان وتخرج بالإنسان من إطار ما هو واقع إلى مجال عام يصلح لكل زمان ومكان، ومن مجال ما هو بيئي إلى مجال ما هو أنساني في رؤية حسية واقعية ونظر تجريدي شمولي "كما تحمل حكايات ألف ليلة وليلة صوراً تجسيدية لواقع الحياة الاجتماعية التي تدور فيها أحداث كل حكاية في تصوير دقيق ووصف للحالات النفسية التي تميز معالم شخصية كل بطل من أبطالها وعلاقاتها الاجتماعية بغيرها من أبناء المجتمع وطرق الحياة وأنماط السلوك الاجتماعي لكل شخصية أو قطاع اجتماعي له دور في الحكاية كما تعلقو فنية الرواية في ألف ليلة وليلة في القدرة على إلغاء الحد الفاصل بين ما هو تصوير للواقع وما هو من أنشاء للخيال وسرد للأحداث في تتابع تلقائي وبمهارة فنية فائقة" (1)

ولعل من أهم ملامح البناء الفني لألف ليلة وليلة ما يلي:

(1) صفوت كمال: مرجع سابق، ص15

1. **الزمن داخل الليالي:** حيث ينقسم الزمن إلى أربع مستويات داخل ألف ليلة وليلة، الأول فعل القص وهو الذي يحكي فيه راوي الحكاية قصته عن شهر زاد وهي تحكي حكايتها، ويظل مستوى القص الأول خافياً إلى حد بعيد غير مرتبط بصوت أو مصدر ولا يظهر هذا المستوى في الواقع إلا في الانقطاع الذي يحدث في نهاية كل ليلة متمثلاً في عبارة (وأدركت شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح)، الثاني هو مستوى شهرزاد نفسها، والحالات الوحيدة التي يصل فيها صوت شهرزاد بوضوح تأتي في بدايات كل ليلة عندما تتحدث عن نفسها ضمير الحاضر وتخطب الملك مباشرة (بلغني أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد)، الثالث فهو يتعلق بالحكاية الداخلية التي تحكيها شهرزاد وهذا هو المجال الذي تحدده في البداية المرادفات غير المحدودة لعبارة (كان ياما كان) المتضمنة افتتاح حكاية البنات الثلاث مثلاً والذي تحدده شهرزاد فيما بعد بأنه زمن هارون الرشيد، ففي هذا الزمن توجد

شخصيات الحكاية، **الرابع** الذي يتحدث فيه رجال الحكايات ونساؤها ويسبق بالضرورة فعل يحكى .

2-توالد السرد داخل ألف ليلة وليلة: حيث يعد عنصر السرد في ليالي ألف ليلة وليلة هو حجر الأساس الذي يعتبر المهدئ والملجم لثورة شهر يار حيث نجد شهر زاد والتي تقوم بالسرد أو بقص مجموعة من القصص تقوم من خلالها بجذب انتباه شهر يار وجعله يصغي إليها تمامًا ويؤجل فكرة الانتقام منها وقتلها إلى أن يعدل عن الفكرة نهائيًا، فالسرد هو اللغة الأساسية على لسان شهر زاد، فالسرد والحكي يتجددان في الليالي بتجدد الحكايات، ويقول هذا الحكي الكلام المباح على لسان محرّكة الفعل والحكي المتخيل في كل فضاءات هذه القصص حبًا في شحن لذة الحكي بالتشويق وتأجيل الحل النهائي لكل قصة وإجبار شهر يار على الانتظار لهذه المتعة التي تأخذ عقله وتسافر به في أقاصي البلاد، ومن هنا أصبحت لبنة السرد والحكي هي مفتاح التأجيل في يد شهر زاد لتمنح نفسها وقتًا لتهرب من القتل.

3-أقسام ألف ليلة وليلة: حيث تعد حكايات ألف ليلة وليلة العربية من بين الكتب الفريدة في تأثيرها على القراء، وفي حجم الإقبال الذي صادفته والرواج الذي حظيت به، وتنقسم هذه الحكايات إلى جزئين هما:

أ- **الحكاية الإطار** وهي حكاية الأميرة شهر زاد تلك السيدة الجريئة والقوية التي تزوجت من شهر يار ذلك السلطان الثائر الغاضب السوداوي المتغطرس نتيجة خيانة زوجته الأولى له، فلم يعد يثق بالنساء ورأى في هذا الأسلوب خلاصه الوحيد من غدرهن، ولكن شهر زاد تحكي له كل ليلة حكاية حتى تستطيع أن تعيده إلى سيرته الأولى ملك طيب دمث الأخلاق .

ب- **حكايات الإدراج** وهي حكاية كل ليلة على حدة وهذه الحكايات متداخلة متنوعة فيها قصص الحب والمغامرة والنوادر والمقطوعات الفلسفية والأخلاقية والتاريخية، ولم تبقى هذه الحكايات كما هي تمامًا منذ أن روتها شهر زاد ولكنها باعتبارها أحد أشكال الحكاية الشعبية، فهي إذن مثلها متغيرة ومتطورة وتكاد تصبغ بعدد كبير من السمات سواء كانت سمات بغدادية أو قاهرية أو سورية وغيرها من الأماكن التي نشأت ورويت فيها هذه الحكايات، طبقًا لتقاليد كل شعب على حدة.

4- **شعبية الليالي:** "ولما كانت هذه الليالي تحكي أولاً عن اللصوص والأبطال ثم عن الحكام والأمراء ثم عن الصناع والطبقة البرجوازية، ثم عن التجار والعبيد فأنها استطاعت بذلك أن توافق هوى لدى جميع طبقات هذه الدولة الإسلامية الكبيرة مترامية الأطراف طبقة بعد الأخرى، وفي العموم فأن الانتقال في هذه الحكايات من الأدب البطولي إلى أدب البلاط منه إلى أدب الطبقة الوسطى ثم الأدب الشعبي العام لظاهرة تستحق النظر" (1).

ملاحم فن الحكاية في ألف ليلة وليلة

تتميز حكايات ألف ليلة وليلة بنفس ملاحم فن الحكاية المتعارف عليها وهي:

1- **التمهيد والتبرير:** فالتمهيد الذي سبق ورود الليالي هو بمثابة تبرير لسرد القصص ورواية الحكايات، فكان لا بد من أن يتم تمهيد المستمع أو القارئ لظهور البطلين معاً وهما شهریار وشهرزاد في بداية الحكاية وكذلك عند بداية كل قصة من قصص الليالي حتى تجمل العبرة الأخلاقية والسلوكية من خلال القصص.

2- **الاستطراد:** نلاحظ من ناحية طريقة تكوين الحكايات أن بينها سمات مشتركة منها سمة الاستطراد "وعند التدقيق لا نجد أن هذا الاستطراد جاء عفويًا أو أنه جاء بغير أن تكون له وظيفة فنية، ففي أغلب الاستطرادات نرى مؤلفي هذه

(1) فردريش فون دير لاين: مرجع سابق، ص219.

الحكايات قد عمدوا إلى تركيب القصة وليس إلى تبسيطها وأن الحكاية الأصلية وهي تتفرع إلى نواذر متوالية أنما تستقبل تراكمات من الأحداث تساعد بدورها على تفريغ أحداث القصة الأصلية" (1).

3- **التجسيد والتجريد:** تنحو حكايات ألف ليلة وليلة نحو التجسيد شأنها شأن بقية أنواع الأدب الشعبي، وذلك يظهر في العناية بإيراد التفاصيل إلى الحد الذي يسمح لمنشئي هذه القصص أن يسردوا وقائع دارجة لا قيمة لها ثم يظهر هذا التجسيد في تقريب الكائنات الخارقة إلى صورة الإنسان وتقريب مجتمع القوى غير المنظورة إلى مجتمع القوى الملموسة المنظورة. "لكن هذا التجسيد يقابله في بعض الأحيان تجريد وتعميم، فلو أردنا أن نستحضر صورة شهرزاد أو صورة شهریار، لما استطعنا أن نجد في الحكايات ملاحم صورتيهما المحسوسة الجسدية لكننا نستطيع استحضار صورتيهما النفسية، والأمثلة بعد ذلك غير قليلة، فألف ليلة تكتفي بإطلاق صفة النموذج عليها، فالصعلوك صعلوك وكفى، وهكذا فليس

بين كل صعلوك وآخر تمييز شخصي يرددهما إلى الصفات الشخصية القصصية ولا يلحقهما بالنماذج" (2).

4- **الجزئيات:** تتكرر في معظم الحكايات عددًا من الجزئيات والمعروف أن ما يسمي بالجزئية المتكررة هي الوحدة الصغيرة التي تظهر مرات ومرات في سياق البناء الفني للحكايات ومنها على سبيل المثال جزئية الإخوة الحاسدين، جزئية الزوجة الخائنة، جزئية الأشياء المحظورة، جزئية العدد الفردي وما يرتبط به في مقابل العدد الزوجي، جزئية المدينة المسخوطة وغير ذلك مما ينسج منه القصص أحداث حكايته ويصنع مغزاه.

توظيف ألف ليلة وليلة في المسرح

قدمت حكايات ألف ليلة وليلة للمسرح العربي العديد من المحاور التي قامت عليها أعمال مسرحية في مختلف المستويات، وكذلك خدمت العديد من الشخصيات التي غدت محورية عند أصحاب المسارح الشعبية والكوميديّة ومسارح الاستعراض.

-
- (1) ألف ليلة وليلة : مطبوعات دار مكتبة الحياة، مرجع سابق، ص9.
(2) رشدي صالح: ألف ليلة، ج1، القاهرة، دار الشعب للطباعة والنشر، دت، ص12.

ومن هنا كان اتجاه أنظار كتاب المسرح منذ بدايته إليها سواء كان المسرح الجاد أو المسرح الشعبي، "فلقد أفادت المسرحية العربية الحديثة منذ نشأتها من حكايات ألف ليلة وليلة من مثل تأثيرها المباشر في مسرحية **أبي خليل القباني** (رواية هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) إذ أن أحداث هذه المسرحية تكاد تتطابق مع أحداث الحكاية في ألف ليلة وليلة" (1)، كذلك ما قام به رائد المسرح العربي **مارون النقاش** (1817-1855) باستلهم إحدى حكايات ألف ليلة وليلة في مسرحيته أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد" ومزجها بمسرحيته موليير المسماه بـ (الطائش) وقد استلهم نفس الحكاية أيضًا الكاتب السوري سعد الله ونوس في مسرحيته "الملك هو الملك" (2).

كما حظيت الحكاية الرئيسية حكاية شهريار وشهرزاد باهتمام مضاعف لما تحمله من سمات درامية يمكن أن تستغل استغلالاً جيداً في البناء الدرامي النثري والشعري على السواء، "ومن هنا حظيت هذه الحكاية بمسرحيات من توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير وعزيز أباظة، واتجه كل منهم إلى استلهم الحكاية

مغزى درامياً يجسد قضايا أنسان العصر، سواء قضاياها مع المكان أم مع الفن أم مع الحب أم مع السلطة، وكلها إحياءات تعطيها القصة الرئيسية وتتسع لغيرها كثير" (3).

"وإذا حصرنا جملة المسرحيات العربية التي تم استلهاها موضوعاتها من حكايات ألف ليلة وليلة سنجد أنها تمثل الجانب الأعظم من المسرحيات العربية ذات الأصل التراثي، ولتأكد لنا أن ألف ليلة وليلة هي أكثر المصادر الأدبية الشعبية قبولاً لدى كتابنا العرب وربما يرجع هذا الاهتمام إلى تعدد الموضوعات وثرأ أفكار هذا المصدر، وفي المسرح العربي المعاصر نجد عددًا كبيراً من المسرحيات قد استمد موضوعه من ألف ليلة وليلة مثل بعض إنتاج ألفريد فرج: حلاق بغداد 1964، على جناح التبريزي وتابعه قفة عام 1969" (4)

والملاحظ أن الكتاب المسرحيين لم ينفقوا عند أحداث ألف ليلة وليلة أو عند

-
- (1) إبراهيم السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة 1990، ص77.
 - (2) عصام الدين أبو العلا: أشكال الأدب الشعبي في الدراما العربية، بحوث ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، الدورة الأولى، القاهرة، وزارة الثقافة، ص183.
 - (3) فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، مرجع سابق، ص196.
 - (4) عصام الدين أبو العلا، مرجع سابق، ص183.

القصة نفسها، بل أنهم قرأوا هذه الحكايات قراءة جيدة واستنبطوا منها مفاهيم تتصل بالإنسان والحياة والكون والوجود وربطوها بالمفاهيم الأخلاقية والفلسفية فلم ينقلوا التراث بمفاهيمه وقيمه نقلاً حرفياً أو شبه حرفي، ولم يصطنعوا الحكايات الطريفة والقصص العجيبة من أجل التشويق أو الإمتاع فحسب، وإنما غاصوا إلى أعماق النص فاستنبطوا مفاهيم إنسانية شاملة وأضافوا إليه ما رأوا أنه غاية النص وبنيت الفكرية والفنية، فحاول أدباؤنا أن يجعلوا من حكايات ألف ليلة وليلة وعاء يصبون فيه آرائهم وأفكارهم فعرضوها علينا في أزياء مختلفة وأخذوا يفسرونها لخدمة هذه الآراء والأفكار ووجدوا لها حلولاً لبعض مشاكل عصرنا وكشفوا صورة حيه لآمالنا ومخاوفنا. "ومن المعلوم أن الأساطير تغني المؤلف دائماً عن تليفق قصة جديدة قد ترهقه حبكتها الفنية، وبأسطورة ألف ليلة وليلة ما يكشف لنا أسرار النفوس واضطرابها بين الخير والشر ويبصرنا بأسرار الجماعات وحكامها، والأديب يستخدم الأسطورة ليعبر بها عن مشكلة تشغل الإنسان وكأنها وعاء يصب فيه الأديب مضموناً إنسانياً ينزعه عن ذات نفسه أو من حياته أو من مشاكل الإنسانية كلها أو بعضها" (1).

فألف ليلة وليلة نبعاً ومصدرًا لإلهام المسرحيين على مر العصور والأزمان "فهى وسيط من الوسائط الدرامية الهامة التي بمقدورها أن تسهم بشكل فعال في استرجاع المتلقي للمسرحية وذلك بالإفادة من تيماتها وأفكارها ومنح ما فيها من موضوعات شعبية سمة المعاصرة والتواصل، ومن هنا تقف ألف ليلة وليلة بجوار السير والملاحم الشعبية رافدًا تأسيسيًا فنيًا مهمًا يسهم في إيجاد حلول فنية تخلصنا من حالة الركود التي أصابت مسرحنا العربي المعاصر، فألف ليلة نموذجًا من نماذج التراث الشعبي تستطيع أن تتجاوز عصرها، فتقرأ في عصور متأخرة وتتجاوز لغتها فتقرأ في ترجمات بلاد بعيدة عن البلدان العربية على أنها تتطوي على عنصر الخلود"(2)

-
- (1) محمد عصمت حمدي: مرجع سابق، ص116
(2) هناء عبدالفتاح: ألف ليلة وليلة في المسرح، مجلة الفنون الشعبية، العدد 62، 63، يناير ويونيو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص28.

الفصل الثالث

الحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي

تعد حكاية (علي بابا والأربعين حرامي) من أشهر الحكايات الشعبية الواردة في المأثور الشعبي المتداول بين الناس علي اختلاف الزمان والمكان ، فهي احدي حكايات (ألف ليلة وليلة) المفقودة من الطبقات المتداولة ، فهي حكاية ذات طابع سحري خيالي ، وأن لم يعد هذا الطابع الخيالي خيالياً الآن ، فلم تعد كلمة (أفتح يا سمس) التي تفتح باب المغارة كلمة خارقة بعد أن تطورت التقنية الحديثة وأصبحت هناك أبواب الكترونية تفتح بمجرد الوقوف أمامها .
إلا أن حكاية (علي بابا)تظل محتفظة بسحرها ، فهذه الحكاية تتمتع بسمات خاصة ، حيث عناصر التشويق والخيال يسيطران عليها .

قصة الحكاية*

تدور أحداث حكاية (علي بابا والأربعين حرامي) حول صراع علي بابا المرير مع أخيه قاسم الذي اثري وأفترى ولم يمد يده إلي أخيه الفقير علي بابا بدينار واحد ، إلي أن يصاب علي بابا بثرأء مفاجئ نتيجة لاقتحامه مغارة اللصوص الأربعين بعد أن يسترق منهم كلمة السر ، وينجح أخوة قاسم في أن ينتزع منه كلمة السر بعد أن علم بثرأءه، ويذهب قاسم إلي المغارة طمعاً في مزيد من الثراء ،ولكنه ينسي كلمة السر وهو في داخل المغارة ، إلي أن يعود اللصوص فيلقون القبض عليه ، ولكنه يحاول الفرار منهم فيلقي مصيره علي يد احد اللصوص.

ويحاول زعيم عصابة المغارة ومن معه من اللصوص معرفة أفراد العصابة التي سرقت المغارة والذين يظنون أن قاسم كان زعيمهم ، فينزلون إلي المدينة لمعرفة الأخبار وتحديد بيت قاسم المقتول زعيم العصابة الذي اختطفت جثته من المغارة بواسطة أعوانه علي حسب ظنهم والذين هم في الحقيقة علي بابا أخيه فقط ، وتستطيع الجارية مرجانه تفويت الفرصة علي العصابة في تحديد مكان علي بابا للقضاء عليه أكثر من مره ثم تقوم بكشف حيله العصابة الذين يذهبون كل لص في قدر زيت ويزعم زعيم العصابة لعللي بابا أنهم قدور زيت جاء بها لبيعها في السوق وأنه نزل ضيفاً عليه ، وعندما تكتشف مرجانه الخدعة التي وقع

فيها سيدها علي بابا وتتمكن في الوقت المناسب إنقاذ حياة سيدها بالكشف عن العصابة وقتل اللصوص وزعيمهم وهنا يعتقها علي بابا ويزوجها لابنه وفاء بوفاء .

• حسن جوهر وآخرون : ألف ليله وليله ، ج 13 ، علي بابا ، ط2 ، القاهرة ، دار المعارف ، 1991.

إلا أن الحكاية قد تروي بأكثر من طريقه ، فمنها من يروي أن العصابة قد قبضت علي قاسم وهددته بالقتل مالم يدلهم علي مكان أخيه علي بابا ، فيتحالف معهم قاسم ويشتري حياته بحياة أخيه ويخبرهم بمكان أخيه علي بابا ، وبذلك يشارك قاسم العصابة صفة الشر . وكذلك النهاية بأن يتزوج علي بابا مرجانه لا أن يزوجه ابنه أو ابن أخيه كما هو وارد في حكاية ألف ليله وليلة.

وهذه التعديلات أو تعدد الروايات لهذه الحكاية يرجع غالباً لانتشارها الشفاهي ، ومع ذلك فإن هذه التعديلات في الحكاية لا تغير من بنية الحكاية أو مسار الحدث فيها ، فهي تغيرات تؤكد أن شخصيات الحكاية الشعبية تؤدي أساساً نفس الأفعال كلما تقدمنا في سرد الحكاية .

وبذلك فإن ما يحدث من تغيرات في بعض الشخصيات في الحكاية لم يغير من أفعالها ، حيث أن بقاء قاسم حياً وإرشاده عن أخيه لم يغير من فعل مطاردة العصابة ووصولها إلي منزل أخيه وبأن أصبح قاسم هنا الشخصية المساعدة للعصابة ، أما تغيير علي بابا وزواجه من مرجانه بدلاً من ابنه في نهاية الحكاية ، فلم يغير من فعل الزواج ، حيث تتزوج مرجانه في النهاية مكافأة لفعلها لإنقاذ علي بابا .

حكاية (علي بابا) في المأثور الشعبي (لألف ليله وليله)

حكاية (علي بابا والأربعين حرامي) كما يقول عبدالنواب يوسف " لا توجد في قصص (ألف ليله وليله) بأجزائها الأربعة سواء في طبعة بولاق القديمة أو غيرها من الطبعات ، إذ أن هذه الحكاية ومعها أيضاً علاء الدين والمصباح العجيب لا وجود لها في ألف ليله وليله ، والمعروف أنها من جزء مفقود ترجمه (أنطوان جالان) الفرنسي في أول ترجمه لألف ليله إلي لغة أوروبية ، وتم

استرداد هذه الحكاية فيما بعد وصارت واحدة من أشهر حكايات ألف ليله وليله
(1)"

(1) عبد التواب يوسف : **الطفل العربي والفن الشعبي** ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ، 1995، ص 86.

هذا الاعتقاد نفسه هو ما ذهب إليه الألماني (فردريش فون دير لاين) عندما قال " أن المخطوط العربي الذي اعتمد عليه أنطوان جالان بصفه أساسيه يرجع إلي القرن الرابع عشر ويضيف... ونحن نملك ثلاثة أجزاء من هذا المخطوط أما الرابع فلا أثر له ، ويحتوي هذا الجزء المفقود ضمن ما يحتوي عليه علي حكايتي علي بابا وعلاء الدين الجميلتين " (1) إلا أن فردريش يشك فيما أن كان جالان قد أستمد حكايات الجزء الرابع من مخطوط عربي أم لا ، حين يقول " علي أن الشك يتطرق إلينا من وجه النظر الموضوعية فيما إذا كان الفرنسي أنطوان جالان قد استمد حكايات الجزء الرابع من مخطوط عربي ، فالمترجم الفرنسي كان يستمع إلي الكثير من الحكايات من مسيحي سوري هو (حنا الماروني) " (2)

وهذا بالفعل يؤكد صعوبة العثور علي حكاية (علي بابا) في أي من الطبقات المتداولة عن (ألف ليله وليله) ومنها طبعة كلكتا وبولاق ومكتبة مصر وغيرها بل والطبعات اللبنانية أيضاً ، إلا أن هناك إشارة عن وجود هذه الحكاية ضمن آخر طبعات ألف ليله وليله ، والفضل لشهره حكاية (علي بابا) هو تداولها شفاهة ، إضافة إلي تقديمها في العديد من الأعمال الفنية في الإذاعة والتلفزيون .

وحكاية (علي بابا) شأنها شأن الكثير من الحكايات الشعبية تضرب بجذورها عبر الزمان فحكاية (علي بابا والأربعين حرامي) منذ أن قام المستشرق الفرنسي أنطوان جالان بترجمتها علي اعتبارها احدي القصص المؤخوذه عن قصص ألف ليله وليله وهي المعروفة لدي جميع المستشرقين " تعتبر من الخرافات التي لها عناصر في الشرقيين الادني والاقصي، فأعلن بعض المستشرقين بأن (علي بابا والأربعين حرامي) أصلها (تركي) وزعم آخر بأنها ليست تركية ويؤكد انتماءها إلي التراث (الأرمني) وشجب ثالث هذا الرأي ليؤكد بأن علي بابا لها اصل (صيني) ، وجاء مؤخراً الباحث الفرنسي (ميشيل باك) الذي ينقب في التاريخ عن القصص التي تحوي العجائب في الشرقيين الادني والاقصي،

- (1) فردريش فون دير لاين :الحكاية الخرافية ، ت نبيلة إبراهيم ، القاهرة ، دار غريب ، 1987، ص 214.
- (2) المرجع السابق : ص 214.

ليؤكد الزعم القائل بأن علي بابا ارمنييه الأصل " (1) .

أما آخر التطورات التي حسمت هذه القضية علي الباحث في أدب الخيال الشعبي فقد أكد أن حكاية (علي بابا) "من إبداعات الخيال العربي ، وأنها وقعت في مصر في العصر العباسي شأنها شأن الكثير من القصص التي أبدعتها العقلية المصرية التي تطالع من خلالها قضايا الصراع بين الخير والشر" (2).

وهذا الزعم نفسه من أن حكاية (علي بابا والأربعين حرامي) من إبداعات الخيال المصري وأنها وقعت في مصر ، ما ذهب إليه فردريش فون دير لاين في معرض حديثه عن اثر بلاد الشرق ومساهماتها في خلق مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة عندما قال " أما خدعت الأربعين حرامي الذين احضروا في براميل الزيت إلي بلاط علي بابا فهي الخدعة الحربية القديمة التي عرفها المصريون من قبل " (3).

وهذا الزعم بأن حكاية (علي بابا والأربعين حرامي) مصريه ، هو ما يدفعنا إلي البحث عن الأصول الفرعونية للحكاية ،فحكاية علي بابا شأنها شأن الحكايات الشعبية تضرب بجذورها عبر الزمان ، ولذلك نجد أن بعض ما ورد في حكاية علي بابا يرد في الحكاية الفرعونية التي سنعرض لها كما سنري :

" تعود هذه الحكاية إلي عصر الفرعون المصري تحتمس الثالث (1436-1490) ق م ، وهي ذات علاقة بحركاته في فلسطين ، ومن أجل أن يتقدم هذا الملك إلي فلسطين أرسل قائدة (ثوتي) لكن هذا القائد عمد إلي الخداع للوصول إلي ما يريد ودخول يافا دون خسائر.

وضع ثوتي مائتي جندي مصري مع الأسلحة داخل مائتي سله وحملهم لبقية الجنود وأوصاهم عندما تدخلوا المدينة أطلقوا زملائكم واقبضوا علي كل الناس في المدينة وقيدهم بالأغلال.

-
- (1) محمد فهمي عبداللطيف ، قطر ، مجلة الدوحة ،سبتمبر ، 1983.
- (2) فاروق سعد : من وحي ألف ليلة وليلة ، بيروت ، المكتبة الاهليه ، مجلدات 62 ، 66.
- (3) فردريش فون دير لاين : مرجع سابق ، ص 217 .

أما الحيلة التي خدعوا بها الملكة فهي أمرهم لسائق عربة الملك بالذهاب إلي الملكة وأخبارها بالقبض علي ثوتي وفتحوا مزاليج المدينة أمام الجنود الذين دخلوا المدينة وأخرجوا زملائهم من السلاسل فأخذوا سكان المدينة صغاراً وكباراً ثم قيدوهم بالأغلال ثم أرسل ثوتي إلي ملك مصر يخبره بالاستيلاء علي يافا"⁽¹⁾.

بعد استعراض الحكاية الفرعونية نلاحظ " أن شخصيات الحكاية هي البطل ثوتي وملك يافا وزوجته والجنود ، والقائد ثوتي هو بطل حاول أن، يتم المهمة بنجاح أما ملك يافا فهو الطرف الآخر للصراع ، وكانت الملكة والسائق عنصران مساعدان في تحقيق مهمة الخداع ، وما يهمنا هو في الحكاية فعل الخديعة وهو إخفاء الجنود داخل السلال لتصبح هذه الحيلة وسيلة مساعده للبطل في تحقيق مهمته "⁽²⁾ .

وهذه الحيلة قريبة الشبه إلي حد كبير بحيلة العصابة في حكاية علي بابا وهو ما دفع فردريش كما قلنا إلي الزعم بأن أصول حكاية علي بابا تعود إلي مصر حدثاً و مؤلفاً.

(1) سامي سعيد الأحمدى : قصص تراثية من حضارة الوطن العربي ، مجلة التراث الشعبي ، بغداد العدد 7، 8 عام 1984 ص18 .

(2) محمد زعيمه :الحكاية الشعبية في مسرح الطفل ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، إقليم القاهرة الكبرى ، ص28.

تحليل الحكاية الشعبية (على بابا والأربعين حرامي)

أولاً: منهج التحليل

يري الباحث أن يكون أسلوب التحليل أسلوباً مفيداً للدراسة ، وقريباً في نفس الوقت من أسلوب التحليل الدرامي ، وهو ما يسهل المقارنة بين المادة التراثية وبين الصياغة الفنية لها مسرحياً .
ولذلك استفاد الباحث من منهج (فلاديمير بروب) لتحليل الحكاية الشعبية ، والذي " يهتم ببنية الحكاية الشعبية وعلاقة الأجزاء المكونة لها بعضها ببعض ، بحيث اعتمد بروب علي تحليل البنية وتصنيف الحكاية من خلال بنيتها " (1) بعد أن كانت الحكاية تصنف وتدرس من خلال موضوعها في مناهج التحليل الأخرى .

ولذلك يرجع هذا الاختيار لمنهج بروب في التحليل إلي أن الموضوع في دراستنا احد العناصر المشتركة بين كل من الحكاية والمسرحية ، بينما البنية وتحولاتها هي التي ستوضح لنا هذا الاختلاف وأسبابه ، كما أن هدف الدراسة يتعدى حدود تصنيف الحكاية إلي حدود المقارنة بين الأصل الحكائي التراثي- ذو الإبداع الفردي- إضافة إلي مقارنة الإبداع الفردي المسرحي، للوصول إلي كيفية المعالجات المتعددة علي كافة مستويات الحكاية: ببنيتها ،موضوعها ،شخصياتها، وتفسيرها، ولأن تقديم الحكاية في قالب جديد بجمهور متلقي جديد وخاصة أن الحكاية قد تقدم أحيانا للكبار و للصغار كما هو الحال في حكايات ألف ليلة وليلة ، ومن ثم فهناك محاذير تتبع عند استلها الحكاية وهو ما يتطلب صياغة جديدة لبنية الحكاية.

ومنهج فلاديمير بروب المعروف (التحليل المورفولوجي) للحكاية الشعبية يعتمد علي أساس أن الحكاية الشعبية الخرافية بها احدي وثلاثين وحدة وظيفية ولا يشترط أن توجد كل هذه الوحدات الوظيفية في الحكاية الواحد ، وهذه الوحدات الوظيفية بالطبع ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأفعال ،فمجموعة الوظائف المجردة لا تخضع إلا من خلال الأفعال المجردة ،وهذه الأفعال لا تتم إلا عن طريق أشخاص وهو ما يتفق مع رأي أرسطو عن الدراما باعتبارها فعل يقوم به أشخاص .

(1) محمد زعيمه مرجع سابق ص 9 .

وسوف نعرض الآن باختصار لهذه الوحدات الوظيفية الاحدي والثلاثون للحكاية كما حددها فلاديمير بروب وهي :

تبتدئ الحكاية غالبا ببداية استهلالية تمهد لظهور الوظائف التمهيدية فإما أن تتحدث الحكاية عن أسرته وعن عدد أفرادها وإما أن تبدأ بالحديث عن البطل وتذكر أوصافه وبعد ذلك تبدأ الوظائف الاتيه : (1)

- 1- يغيب أحد أفراد الاسره عن البيت .
- 2- هناك تحذير يوجه إلي البطل يدعو له كي يتجنب فعل شئ محدد.
- 3- ارتكاب المحذور نتيجة عدم الاستجابة للتحذير الموجه للبطل سلفا .

- 4- الشخصية الشريرة تقوم بمحاولة استطلاعيه .
 - 5- الشخصية الشريرة تتلقى معلومات عن ضحيتها .
- وكما أن الوظيفتين (2 ، 3) ترتبطان علي الدوام اللهم إلا إذا كانت الوحدة (2) غير مذكورة صراحة فذلك الوظيفتين (4 ، 5) تكونان عنصرين متزاوجين يردان في شكل سؤال وجواب .

- 6- الشخصية الشريرة تحاول أن تخدع ضحيتها وتبدو الشخصية في صوره متكررة .

- 7- البطل الضحية يستسلم لخداع الشخصية الشريرة وبهذا يساعدها بدون قصد منه علي تحقيق أغراضها.

والوحدتان (6 ، 7) علي هذا النحو مرتبطتان.

- 8- الشخصية الشريرة تسبب الاذي لأحد أفراد الاسره وهذه الوظيفة من الأهمية بمكان حيث ينشأ عنها الحركة الحقيقية في الحكاية ولم تكن الوظائف السابقة سوي تمهيد لهذه الوظيفة وبناء علي هذه الوظيفة يشعر احد أفراد الاسره بأن هناك شئ ما ينقصه في حياته أو أنه يرغب الحصول علي شئ ما.

9، 10 - البطل يعتزم الحصول علي ضالته أو يسعى للمساومة مع الشخصية الشريرة .

11- البطل يترك أسرته ويخرج للمغامرة .

وهنا نجد أن الوحدات (8،9،10،11) تصل بالحكاية إلي مرحلة التأزم وبعد ذلك تتطور الأحداث في سبيل الوصول إلي حل هذا التأزم وترتبط الوحدة (11) بظهور شخصيه جديدة في الحكاية هي الشخصية المانحة وتظهر هذه الشخصية في الحكاية دون سابق تمهيد، فقد تظهر فجأة في الطريق أو في الغابة أو عند مفترق طرق .

(1) نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلي الواقعية ، القاهرة دار غريب 1992 ص30-37 ،

- 12- الشخصية المانحة تختبر البطل .
- 13- رد فعل البطل برضا الشخصية المانحة عنه .
- 14- البطل يحصل علي الاداء السحرية التي قد تكون حصانا أو بساطا سحريا .
- 15- البطل ينتقل إلي العالم المجهول حيث تكون حاجته .
- 16- مقابلة البطل للشخصية الشريرة ونشوب الصراع بينهما .
- 17- البطل يصاب بجرح نتيجة هذا الصراع .
- 18- البطل يهزم الشخصية الشريرة فتهرب منه أو تقتل علي يديه .
- 19- زوال خطر الشخصية الشريرة وحصول البطل علي حاجته .
- 20- البطل يتخذ طريقه قافلا إلي بلده وبيته .
- 21- الشخصية الشريرة تقتفي أثر البطل .
- 22- هروب البطل من المقتفين لأثره .

وقد تنتهي بعض الحكايات عند هذا الحد بأن ينجح البطل في الهروب من المقتفين لأثره ويقفل راجعا حاملا معه غنيمته .

- إلا أنه في بعض الحكايات تسبب هذه الشخصية المقتفية لأثره في إيذاء البطل . وعند ذاك تبدأ في الحكاية حركه جديدة .
- 23- البطل يصل إلي بيته أو بلد آخر دون أن يتعرف عليه أحد .

- 24- البطل المزيف يدعي الحق لنفسه .
25، 26، 27- البطل يكلف بمهمة عسيرة التحقيق، ولكنه ينجح في أدائها وعند
ذاك يكون التسليم ببطولته .
28- البطل المزيف ينكشف مرة .
29- البطل الحقيقي يبدو في وضع جديد ، كأن يسكن قصرا جديدا شامخاً .
30- الشخصية الشريرة تعاقب .
31- البطل يتزوج، أو يتزوج ويعتلي العرش معا.

هذه هي الوظائف التي تتحرك في نطاقها الحكايات الخرافية بصفه عامه ،
وليس من المحتم أن ترد هذه الوظائف أو بعضها متسلسلة علي هذا النحو، فقد
تظهر القوي المانحة للبطل قبل ظهور القوي الشريرة .
وعلي كل فان الوحدات الوظيفية تظهر في الحكاية إما أن تكون متلازمة أو
ترد في شكل وحدات تنظيم في مجموعات، وفيما عدا هذا تأتي الوحدات مفردة.

وقد حدد بروب شخصيات الحكاية بسبع شخصيات يقع كل واحد في دائرة فعل
محدد ، فالحكاية لا تحدد بوظائفها والعناصر المساعدة فحسب بل أنها تتحدد
فضلا عن ذلك بشخصها وهي:

- 1- **دائرة فعل شرير :** وتتمثل في الشخصية الشريرة في إيذاء البطل أو أحد
أفراد الاسره ، كما يشمل الشر قتالا أو أي صوره أخرى للصراع مع البطل
والمطاردة .
- 2- **دائرة فعل المانح (المزود) :** وتتمثل في الشخصية المساعدة وهي تساعد
البطل في القضاء علي الشر وفي تحقيق المهمات الكبيرة ، وفي تغيير حالة
البطل كأن تسكنه قصرا أو تساعد علي الهروب ، فهي تشمل إعداد وتزويد
البطل بوسيط سحري.
- 3- **دائرة فعل الأميرة أو الزوجة أو شخص مطلوب :** وأفعال الاميره تتوزع
بينها وبين أبيها أو زوجها وتشمل تعيين مهام صعبه ، وضع وشم ، الاقتضاح ،
التعرف ، عذاب شرير ثان ، والزوج .
- 4- **الشخصية التي تبعد البطل في بداية الحكاية :** فإما أن تنفيه أو ترسله في
مهمة .
- 5- **دائرة فعل المساعد :** وتشمل التغيير المكاني للبطل والقضاء علي سوء
الطالع والنجاة من المطاردة وحل مهام صعبه .

6- **دائرة فعل البطل** : ومهمته المغامرة والاستجابة للقوة المانحة والقضاء علي القوه الشريرة والزواج وإحضار الشيء المرغوب فيه بصفه عامه ، فوظيفته تشمل المغادرة من اجل البحث .

7- **دائرة فعل البطل المزيف** : وهو الذي يدعي أنه البطل الحقيقي من أجل الحصول علي مغنمه وهي أيضا تشمل علي المغادرة من اجل البحث كرد فعل لمطالب المانح (1).

وعل الرغم من أن هذه الشخوص تبدو مميزه علي هذا النحو فأنها كثيرا ما تتداخل أي تقوم الشخصية المفردة بوظيفة شخصيتين معاً ، وقد يبدو هذا نوعا من المفارقة ، ولكننا هنا ننظر إلي أفعال الشخصيات من وجهة نظر البطل ، كما أنه قد يبدو بعض الحكايات غياب بعض هذه الشخصيات الرئيسية عنها ولكننا بقدر من الإمعان ندرك أنها موجودة.

(1) نبيلة إبراهيم : مرجع سابق ص41،42.

وعلي ذلك يمكن أن ينسحب منهج بروب بوحداته الوظيفية وشخصياته التي تقوم بالفعل داخل هذه الوحدات علي الحكاية الشعبية بصفه عامه وذلك باعتبارها احد أهم أنواع القصص الشعبي ، وذلك مع نسب من المرونة في تطبيق المنهج وهو ما يفيد البحث كما سيتضح من تحليل الحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي، في محاوله للوصول إلي نتائج لأساليب التعامل مع الحكاية الشعبية مستفيدا من علاقة التشابه البنائي بين الحكاية الشعبية والدراما المسرحية .

ولذلك كان الاهتمام الأساسي بدراسة المعالجات المتعددة للحكاية الواحد ومن هنا كان اختيار حكاية علي بابا التي استلها توفيق الحكيم في أوبريت علي بابا ، ونبيل بدران في علي بابا كهرمانه ... شكراً ، والسيد حافظ في محاكمه علي بابا وحمدي الجابري في أولاد علي بابا والعصابة . وهو ما يتيح الفرصة لمقارنه وسائل استلهام الحكاية الواحد عند أكثر من مؤلف.

ثانياً: تحليل الحكاية.

وفقاً لتحليل بروب للحكاية الشعبية فان علي بابا هو البطل الذي يكتشف المغارة وأداته السحرية هي معرفة كلمه سر فتح المغارة .

فالوحدة الأولى : في الحكاية هي اكتشاف علي بابا للمغارة ومعرفة سر فتحها وحصوله علي الكنز.

الوحدة الثانية : اكتشاف الشرير قاسم لسر علي بابا وسر المغارة ، والشرير قاسم هو الأخ الغني الذي يحقد عل أخيه الفقير ويرغب دائما في أن يكون اغني منه ، وهذه الرغبة هي التي تجعله يذهب للمغارة.

الوحدة الثالثة : وحده البحث عن الأخ الغائب قاسم .

الوحدة الرابعة : بغياب جثة قاسم من المغارة ، وهذا يعني معرفة العصابة بوجود شخص آخر يستطيع فتح المغارة في غيابها ، و هو الشخص الذي أخرج الجثة ، وهنا يبدأ الصراع بين علي بابا والعصابة التي تصبح الشرير الذي يقابل البطل ويحاول صرعه ، ونهاية هذه الوحدة بمعرفة مكان علي بابا أي ينتهي بحث العصابة بالعثور علي مكان البطل .

الوحدة الخامسة : محاولة القصاص من علي بابا ودخول قصره علي أنهم تجار يحملون قدر الزيت ويخفي زعيمهم الأربعين لصا داخل أربعين قدر ، وبذلك تنجح العصابة في اقتفاء اثر البطل علي بابا.

الوحدة السادسة : إحباط محاولة قتل البطل علي بابا بواسطة الجارية الذكية مرجانه ، فالخطر الذي يحيط بالبطل ينتهي بمساعدة الشخصية المساعدة وهي مرجانه ، وبذلك تنتهي الوحدة الاخيريه بإنقاذ البطل والقضاء علي الشر ومكافأة المساعد.

كذلك فإنه وفقا لمنهج بروب في تحليل الحكاية الشعبية تبعا لشخصيات الحكاية ، نلاحظ وفقا لما سبق ذكره من الوحدات الوظيفية للحكاية أن الشخصيات داخل الحكاية هي :

- 1- **شخصية البطل :** والمتمثلة في علي بابا ، والذي أكتشف سر المغارة وفتحها وحصل منها علي المال ، ودخل في دائرة صراع مع العصابة والتي اكتشفت سره وسعت للقضاء عليه .
- 2- **شخصية شرير :** والتي تمثلت في بداية الحكاية في شخصيه قاسم الجشع الذي يحقد علي أخيه ، والذي سعي لمعرفة سر المغارة والتي كانت سببا في حتفه ، ثم كانت العصابة هي مصدر الشر والتي دخلت في صراع مع البطل علي بابا بعد أن عرفت أنه عرف سرهم ،

فحاولت إيذائه والقضاء عليه ، لكنها فشلت رغم كل هذا بفعل ذكاء الجارية مرجانه.

- 3- **الشخصية المساعدة:** والمتمثلة في الجارية مرجانه وهي التي تساعد البطل في القضاء علي الشر المتمثل في العصابة بعد أن كانت قاب قوسين أو أدنى من التخلص من البطل علي بابا .
- 4- **الشخصية المانحة :** والمتمثلة في كلمه السر (أفتح يا سمسم) والتي من خلالها تغيرت حاله البطل من الفقر إلي الغني ومن الشقاء إلي السعادة حسب ظن عامة الناس .

وعلي هذا يتبين أن حكاية علي بابا تعتمد علي أربع نقاط محورية تدفع الحدث وتطوره ، وتتمثل هذه النقاط في :

- 1- معرفة علي بابا لسر المغارة (الاكتشاف) .
 - 2- معرفة العصابة بسر علي بابا (اقتفاء أثر البطل).
 - 3- قرار الهجوم علي قصر علي بابا (صراع الشرير/ البطل).
 - 4- المواجهة مع علي بابا وانتصاره عليهم (الإنقاذ).
- كما يتضح أن البنية المتحكمة في الحكاية بنية ثنائية علي النحو التالي :

الفاعل / المفعول = علي بابا / السرقة / المال.
المرسل / المرسل إليه = الشر / الخير.
المساعد / المعارض = مرجانه / الشر / العصابة .

كما نلاحظ في حكاية علي بابا احتوائها علي الثنائيات المتعارضة لأحداث الصراع ، حيث الصراع مع علي بابا من جهة وقاسم والعصابة من جهة أخرى ، وتتعارض رغبات كل منهما مما يحدث ذلك الصراع .

البناء الدرامي لحكاية علي بابا والأربعين حرامي

بالنظر إلى الحكاية الشعبية (علي بابا والأربعين حرامي) نجد أنها تمثل بناء فني متكامل إلى حد كبير ، بناء محكم تتوافر فيه جميع عناصر البناء الفني لأي عمل أدبي تتناوله أيدي النقاد بالدراسة والتحليل .
وبتوافر تلك العناصر البنائية تجعل من هذه الحكاية عملاً فنياً ناضجاً من حيث الشكل الفني والبناء الدرامي .

أولاً: الموضوع

تدور أحداث الحكاية حول الصراع الأزلي بين الخير والشر ، الخير المتمثل في شخصيه البطل علي بابا والشر المتمثل في أخيه قاسم الذي لم يكن قانعاً بما في يده ناظراً إلى ما في يد غيره ، حتى وأن كان هذا الغير أخيه علي بابا الحطاب الفقير الذي أصابه القدر فكشف سر المغارة واغتني بعد أن عاني ويلات الجوع والفقر لسنوات عديدة لم يفكر فيها أخيه قاسم أن يمد له يده ولو بدينار واحد ، لذلك ما يلبث أن يصل الخبر إلى قاسم بغني أخيه علي بابا حتى يذهب إليه وينتزع كلمه سر غني علي بابا وسر مغارة اللصوص ، ويقوم بفتحها

للحصول علي مزيد من مال مما يملكه ، لكن هذا الطمع يلقي مصيره داخل المغارة بما كسبت يده.

ثم ما يلبث هذا الصراع الأزلي بين الخير والشر أن ينتقل بين علي بابا وعصابة المغارة علي اثر اختفاء جثة قاسم من المغارة ، فتحاول العصابة اقتفاء اثر علي بابا للتخلص منه ، لكن عون الله يقف هذه المرة أيضا إلي جوار الخير إلي علي بابا ، وتستطيع الجارية مرجانه الذكية المخلصة إحباط محاولات قوي الشر من القضاء علي علي بابا مرات ومرات والتي تصل بهم في النهاية إلي القضاء عليهم جميعا لينتصر الخير مهما طال الوقت ولترح البشرية من شر كل ذي شر.

ثانيا: الشخصيات

الشخصيات في الحكاية الشعبية غالبا ما تكون محدودة ولها طابع وسمات ثابتة وهي جميعا شخصيات تقوم بالفعل فكما يري أرسطو أن " الدراما لا تحاكي الشخصيات بينما تحاكي الأفعال " (1) وهذه الشخصيات تمثل طرفي الصراع الذي هو جوهر الدراما سواء كانت شخصيات رئيسيه أو شخصيات ثانوية تؤدي ادوار درامية داخل الحدث الدرامي .

أ - الشخصيات الرئيسية

شخصية علي بابا

تعد شخصيه علي بابا البطل المحوري للحكاية ، والتي تدور من حوله كل الأحداث ، فهو رجل طيب القلب، كريم النفس يتصف في كثير من الأحيان بالأخلاق الفاضلة ، لكن هذه الطيبة تدفعه دون عمد للوقوع في أخطاء جثام ، فمثلا رغم حقد أخيه قاسم عليه وكرهه له وعدم عطفه عليه في فقره ، عندما يذهب إليه ليتعرف منه علي سر غنائه المفاجئ يدلي له بسر المغارة علي الفور دون قيد أو شرط ، بل ويطلب منه ألا يكشف أو يبلغ عنه باعتباره صاحب هذا السر أمام السلطان ، كما يحاول إرضاءه بأن يعطيه مال للسكوت عنه .

ثم أن طيب قلبه يجعله يستقبل في بيته زعيم عصابة المغارة ومعه قدور الزيت التي هي في الحقيقة اللصوص الأربعين ، رغم علمه أنه مهدد من قبل العصابة وأن زعيم العصابة هذا المتخفي في ثياب تاجر غريب قد سبق أن رآه من قبل ذلك أثناء فتح العصابة للمغارة لأول مره وقت أن علم سرها ، لكن لعل طيب خاطر لدي علي بابا وصفاء النية هو السبب الحقيقي وراء نجاته من كل مكيدة وبليه دبرها له زعيم العصابة للإيقاع به والقضاء عليه .

(1) أرسطو : كتاب فن الشعر ، ترجمة ، إبراهيم حمادة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ص 97

شخصية مرجانه

تعد مرجانه الشخصية الرئيسية داخل أحداث الحكاية ، فهي جارية قاسم والتي تتصف بالذكاء والحنكة وحسن التصرف والتغلب علي المشكلات والتعقل والتدبر للأمور ، كما تعد مرجانه بمثابة المنقذ والمخلص لعلي بابا من يد العصابة ، كما أنها العقل المفكر والمدير لأحداث القصة .

هي التي تقوم بإحضار بابا مصطفى الاسكافي كي يخطط جسد سيدها قاسم بعد أن مزقته العصابة إربا بعد أن حاول اقتحام المغارة وسرقه ما فيها ، وبعد أن احضرها علي بابا إلي المنزل وكنتم الخبر عن الجميع حتى لا تعلم العصابة بهذا فيكون هو الضحية التالية للعصابة ، فتقوم مرجانه بإحضار الاسكافي بعد إغرائه بالمال وتخبره بأن هذه أمانه وتطلب منه ألا يفشي سرها وتقوم بعصب عيناه عندما يقترب من المنزل حتى لا يعرف من صاحب المنزل ، ثم تقوم بإطفاء إنارة الحجرة حتى يخطط فيها الجثة حتى لا يتعرف علي صاحبها ثم تعصب عيناه بعد الانتهاء من العمل وترجعه من حيث أتى .

ولكي يكون موت قاسم طبيعيا تقوم مرجانه بشراء ادويه من الدكان بحجه أن سيدها قاسم مريض مرض شديد ، ثم ما تلبث في اليوم التالي من شراء دواء النزع الأخير حتى يعلم الجميع أن سيدها يفارق الحياة.

وأن كان هذا ما فعلته في جانب سيدها قاسم ، فماذا فعلت في جانب علي بابا ؟ لقد استطاعت إحباط محاولات عصابة المغارة المتكررة في التعرف علي منزل علي بابا بازاله الإشارات والرموز التي وضعتها العصابة علي المنزل أو

تكرارها علي المنازل المجاورة حتى يلتبس الأمر عليهم ولا تستطيع العصابة تحديد مكان منزل علي بابا ، كما تمكنت من كشف سر قدور الزيت وقامت بقتل اللصوص جميعا ثم قتل زعيمهم رغم تخفيه في ملابس التجار لتتخذ حياه علي بابا من الخطر وتزيل عنه هذه المطاردة إلي الأبد وليتمتع هو وأبناءه وأحفاده بكنز المغارة حتى ينفذ ، وكان نتيجة هذا الوفاء لسيدها علي بابا بأن زوجها إلي ابنه بعد أن اعتقها .

شخصية زعيم العصابة

يعد هو أيضا من الشخصيات الرئيسية داخل أحداث الحكاية ،فهو شخص شرير عنيف غليظ الصوت والجنه يتمتع بقدر كبير من الذكاء والفتانة، امتنهن مهنة السرقة وكون عصابة قوامها أربعين لصا للسطو علي المنازل داخل المدينة وإحضار المسروقات إلي هذه المغارة السحرية التي تقفل وتفتح بكلمة السر .

فعندما علم بأن هناك عصابة أخرى قد عرفت سرهم بعد عثوره علي قاسم داخل المغارة وقتله ثم اختفاء الجنه من المغارة ، يحاول الكشف عن أفراد هذه العصابة للتخلص منهم لكن لصوصه الذين كلفهم بالمهمة بعد مشورتهم واخذ رأيهم في الأمر يفشلون فيها فشلا ذريعا وصل إلي حد أن أمره بات أن يكتشف وقتل اثنان من لصوصه من ناحية أخرى، فخشي علي الباقي فقام هو بنفسه بهذه المهمة من خلال التخفي في ثياب تاجر زيت ومعه قدور يريد بيعها بالسوق وهذه القدور في الحقيقة أفراد عصابته.

فنزل ضيفا علي بابا لتنفيذ مهمة التخلص من علي بابا لكنه يفشل في محاولته هو الآخر بسبب ذكاء الجارية مرجانه فيتخلص من هذا الفخ الذي نصبه لنفسه بالهروب والفرار والعودة مره أخرى للمغارة وحيدا بعد أن لقي جميع أفراد عصابته حتفهم علي يد مرجانه.

ثم ما يلبث أن يعاود الكره مره أخرى في صورته صاحب دكانه إلي جوار دكان ابن علي بابا وتودد إليه ويكرمهم ظاهريا وهو في نفسه عاقد العزم علي الانتقام من علي بابا ، ويحاول الابن رد هذه المجاملات للخواجة حسين الذي هو

في الحقيقة زعيم العصابة من خلال دعوته لزيارة منزل أبيه فيرحب الخواجة بالفكرة علي الفور ويقبلها لأن في أجابه هذه الدعوة وصولاً لمنزل غريمه علي بابا لكن للمرة الثانية تفوت عليهم مرجانه الفرصة حينما تكشف أمره وتقتله وتتخلص منه إلي الأبد

ب-الشخصيات الثانوية

أما بالنسبة للشخصيات الثانوية فهي لا تقل أهميه عن الشخصية المحورية أو الرئيسية في دفع الحدث وتطوره كما أنها تسهم أيضاً في صناعة الذروة وأحداث التعقيد داخل العمل الفني مما يساعد في إيجاد حبكة متماسكة البناء

شخصية قاسم

أخو علي بابا ، لكنه علي النقيض منه تماماً ، فقاسم تزوج من ابنه احد التجار الكبار مما كان سببا في غناه ووفره ماله واتساع تجارته ورواجها ، ورغم ذلك لم يعطف علي أخيه علي بابا الفقير الذي تزوج من ابنه احد فقراء القرية فعاشا سويا يقتسمان الفقر ، وهذه الحالة السيئة التي يعيشها علي بابا لم تدفع قاسم للعطف عليه أو مساعدته وانتشاله من فقره بل والادهي والأمر هو حقه عليه وطمعه الشديد عندما علم أن علي بابا قد حسن حاله وأصبح لديه مالا ، مما دفعه للاقتراب منه لمعرفة سر هذا الغني المفاجئ ، خاصة بعدما عثرت زوجته علي دينار ذهب داخل المكيال الذي سلفته إلي زوجه علي بابا ، ويعترف علي بابا لقاسم بسر المغارة بعد أن هدده قاسم بإبلاغ السلطان عنه لأنه عسر علي الكنز وسرقه ويعرف مكان العصابة ولم يبلغ عنهم ، وبعد أن عرف قاسم سر المغارة ذهب لها ليس بحمار واحد أو اثنين بل بعشره بغال ليحضر ما يريده وهناك يلقي عاقبة الطمع وعدم القناعة بما لديه ويلقي حتفه .

زوجة قاسم

سيده تتصف بصفات زوجها قاسم ،فهي سيده طماعه لا ترضي ولا تقنع بالقليل مما في يدها ، لديها حب استطلاع زائد ،بالاضافه إلي ذلك فهي تتصف بالذكاء والمكر ، وتعد المحرك الأول لأحداث الحكاية ، فهي صاحبة الشرارة الأولى في إشعال الأحداث ، فعندما طلبت منها زوجها علي بابا المكيال ، دفعها حب الاستطلاع معرفه هذا الشئ الذي يمكن أن تكيله زوجة علي بابا الفقير من خلال وضع ماده لصقه تستطيع الاحتفاظ ببعض ما يكال في المكيال وتكون النتيجة عثورها علي دينار ذهب داخله مما يدفعها لإخبار زوجها قاسم والذي بدوره قام مسرعا يتقصى حقائق الأمر من علي بابا نفسه ، حتى عرف السر وقام بما قام به من ذهابه إلي المغارة والذي كان سببا في مقتله والتي بسبه لعنت زوجته نفسها بسبب حب استطلاعها والذي كان سببا في فراق زوجها إلي الأبد.

بابا مصطفى

وهو اسكافي القرية، ورغم بلوغه سنا كبيرة إلا أنه مازال يمارس مهنته بكل قوه ونشاط ويستيقظ لها مبكرا رغم ضعف نظره في رؤية الأشياء ، ولديه مهارة فائقة في عمله بدليل مهارته الفائقة في تخطيط أوصال جثة قاسم بعد أن قطعت إربا إربا علي يد لصوص المغارة.

وبابا مصطفى الاسكافي ورغم ما يلاحظ عليه من طيب قلب إلا أنه يتصف بالطمع وعدم الامانه ، فبالرغم من إعطاء مرجانه له ثلاثة دنانير اجر ما قام بتخطيط جثه سيدها قاسم وإعطائها الوعود والمواثيق بعدم إفشاء السر يقوم بإفشائه إلي اللصين الذين أرسليهما رئيس العصابة لتقصي حقائق العصابة التي تهاجم مغارتهم ، فيبيع ضميره وأمانته وعهده بدينارين دفعهما له اللصوص .

ثالثا: الصراع

الصراع جوهر الدراما كما يقول أرسطو ، والعمل الدرامي بدون صراع يصبح مجرد سرد قصصي خالي من الحركة التي بمثابة الروح بالنسبة للجسد فالصراع هو المحرك الرئيسي للأحداث والدافع إلي تطوره والتقدم به نحو الذروة حتى الوصول به إلي الخاتمة .

نجد في حكاية علي بابا والأربعين حرامي الصراع يظهر علي أشكال مختلفة وصورة متعددة تمشيا مع سير الأحداث والجو الدرامي للحكاية ، فالمتمأمل للحكاية وأحداثها لا يلحظ أي شكل من أشكال الصراع الحقيقي بين علي بابا

وأخيه قاسم كما يظن الكثيرون ، فعلي بابا رجل فقير قانع بحاله لا يصارع احد وليس بينه وبين أي احد إيه عداوة أو خلافات بشكل مباشر أما كون قاسم رجل يسري في دمه الطمع والحق فليس هذا مبررا أن يكون لديه صراع مع أخيه ، أنما صراعه هو نفسه مع قيم وأخلاقيات المجتمع من الرضا والقناعة وحب الخير للغير .

كذلك لم يكن هناك صراع حقيقي بين علي بابا وعصابة المغارة ، رغم كل المحاولات الدؤبة من جانب العصابة للتخلص من علي بابا الذي كشف سرهم وعرف أمرهم وهذه المحاولات التي تبوء بالفشل وتنتهي بنجاة علي بابا والتي لم يعلم علي بابا عنها شيء إلا بعد أن تكون قد حدثت بالفعل وانتهت ، فليس هناك مواجه حقيقة مباشره بينه وبين العصابة ، فالعصابة علي علم بهذا الصراع مع علي بابا وعلي بابا علي جهل به ولا يعلم عنه شيء فهو صراع من طرف واحد هو طرف العصابة .

لكن الصراع الحقيقي هو صراع مرجانه جاريه علي بابا ضد العصابة التي تحاول جاهده التخلص من علي بابا لكن دون جدوى ، فمرجانه تعد البطل الحقيقي للصراع داخل الحكاية ، فتدخل مرجانه في صراع حقيقي بينها وبين حيل ومكائد العصابة والتي تنجح في إفشالها والقضاء عليها والحفاظ علي حياة علي بابا ، فهي التي تكشف سر العلامات التي وضعها اللصوص علي منزل علي بابا للتخلص منه وقامت بتغييرها وتشتيت انتباه العصابة إلي المنزل المراد مما أدي إلي فشلهم من التخلص من علي بابا مرتين متتاليتين ثم أنها هي التي كشفت سر قدور الزيت التي هي في الحقيقة مخبأ اللصوص فتقوم بالتخلص منهم وإنقاذ حياة سيدها منهم للمرة الثالثة .

ثم هي أيضا التي تقوم بكشف شخصية التاجر الذي هو ضيف علي بابا وابنه في منزليهما والذي ادعي لنفسه شخصيه الخواجة حسين الذي هو نفسه زعيم العصابة التي تريد التخلص من علي بابا ، فتقوم مرجانه بكشف النقاب عن شخصيته الحقيقية وقتله وبذلك يتم التخلص منه للأبد ونجاه علي بابا بل والفوز بالكنز مدي الحياة لعلي بابا وأبنائه وأحفاده ، ومع كل هذا الصراع الدائر بين مرجانه وعصابة المغارة ، وعلي بابا لا يعرف شيء مما يحدث إلا بعد حدوثه ، والعصابة أيضاً لا تعرف أن طرفها الحقيقي في الصراع هي مرجانه والتي هي من وراء الأحداث كلها وليس علي بابا كما يظنون ، فكل شيء يحدث من جانب مرجانه لإحباط خططهم يتم في الخفاء دون علم احد به فهي بمثابة الجندي

المجهول في هذا الصراع وهي المنقذ والمخلص والمساعد والساهرة والحارثة لخدمه سيدها علي بابا .

فالملاحظ في حكاية علي بابا أنها تعتمد علي الثنائيات المتعارضة لأحداث الصراع ، حيث الصراع بين علي بابا من جهه وقاسم، وصراع علي بابا والعصابة من جهة أخرى ولتعارض رغبات كل منهما معا يحدث ذلك الصراع، فعلي بابا الشخصية الخيرة في الحكاية يكافأ بالحصول علي الثروة وهو ما يثير حقد أخيه قاسم الذي يحاول أن يعرف الحقيقة وعندما يعرفها فإنه يقرر سرقة المغارة ، ولكنه لطمعه يرغب في سرقة كل شئ من داخل مغارة اللصوص ، إلا أن ذلك يقوده إلي الوقوع في أيدي العصابة ويلقي حتفه ، والعصابة ترغب من جانبها في القصاص من علي بابا بعد أن عرفوا مكان منزله .

رابعاً: الحكمة

تعد الحكمة من العناصر الهامة والأساسية في بناء العمل الأدبي وبدونها يصبح العمل مفكك وهش لا قوام له ولا قيمه كما أنها ذات قيمة في إبراز الصراع ورسم الشخصيات وتطورها ، فالعمل الفني بمثابة كائن حي عضوي كل جزء فيه ذو قيمه لا يمكن الاستغناء عنه فلا يمكن حذف أو أضافه أي جزء من أو علي بنية العمل الفني ، فالحكمة تلعب دوراً هاماً في تماسك وترابط أجزاء هذا البناء المكون للعمل الفني .

وبالنظر إلي حكاية علي بابا والأربعين حرامي نجد الفنان الشعبي قد صاغ لها حبكة محكمه البناء منذ بداية الحكاية وحتى نهايتها ، تمثل ذلك في حسن العرض للشخصيات والأحداث والزمان والمكان ، تم هذا العرض من خلال المقدمة التي تعد بمثابة بداية الحكاية ثم يسير في عرضه لأحداث الحكاية في تسلسل منطقي ، فالمقدمة لا تطول كثيراً لا إطناب فيها ولا زيادة في الاستهلال بل نجد أنفسنا قد دخلنا مباشرة في قلب الأحداث عندما يري علي بابا العصابة ويعرف كلمة سر المغارة منذ هذا الحدث ونجد بقية أحداث الحكاية تأتي سريعاً ومتتالية بلا ملل محدثة حاله من التوتر والترقب والتشويق لدي المتلقي لمعرفة ماذا سيحدث بعد ذلك وعنصر التشويق من أهم وسائل بناء هذه الحكمة والتي تجعل المتلقي مشدوداً إليها باستمرار ولا يغادرها حتى ينتهي من قراءتها كلها .

هذا نجده عندما يستطيع قاسم انتزاع كلمه السر من علي بابا فنتساءل ماذا سيحدث ؟ ، وعندما يذهب إلي المغارة ويحمل علي بغاله العشرة كل ما خف وزنه و غلي ثمنه ثم ينسي كلمه السر فنتساءل ماذا سيفعل ؟ ، ثم عندما تأتي العصابة إلي المغارة وتجد أن جثة قاسم قد فقدت ولم يعثر عليها ويتأكد لدي العصابة بما لا يدع مجالا للشك أن هناك عصابة أخرى تهاجمهم ، فنحن ننتظر ماذا ستفعل عصابة المغارة ؟ ، نفس الكلام عندما تستطيع العصابة اقتفاء اثر البطل وتصل إلي منزل علي بابا نتساءل ماذا ستفعل فيه ؟ ، كل هذه الاسئلة والأحداث وغيرها بمثابة ذروات بسيطة تخدم الذروة الأساسية للعمل الفني والتي تحدث نوعا من التوتر والترقب و التشويق لدي المتلقي كما تعمل علي تماسك بناء الحكمة ولا تدع مجالا لتفككها بإحداث ملل لدي المتلقي .

ثم نأتي إلي الذروة الحقيقية للعمل عندما ينفذ الزيت من منزل علي بابا ولا تجد الجارية مرجانه بدا من أن تستفيد من زيت التاجر الذي نزل ضيفا عليها وتكون الفاجعة عندما تجد أن قدور الزيت التسعة عشر هي في الحقيقة لصوص المغارة أتوا للقضاء علي علي بابا ... فما العمل ؟!

وهذه العقدة تتحل تدريجيا عندما تفكر مرجانه وتقوم بغلي زيت القدرة الأولي الحقيقية وإقائها علي اللصوص للتخلص منهم ، ثم تتخلص بعد ذلك من زعيمهم إلي الأبد لتصل الحكاية إلي نقطه الحل بعد أن تم الاكتشاف لهذه الخطط التي دبرتها العصابة وتم إحباطها .
لعبت ا

ثم يأتي السؤال المهم بعد ذلك وهو : هل لعبت الصدفة في العمل دورا كبيرا ؟ ، وهل جاءت مبرره أما أنها دخيلة علي بنية العمل الفني مما قد تؤدي إلي أضعافه ؟ .

والجواب قد يكون أن الصدفة وجدت في مكانها الطبيعي داخل بنيان العمل الفني ولم تكن دخيلة عليه بشكل يمكن ملاحظته .
فمثلا صدفة أن يعرف علي بابا سر المغارة فمن الطبيعي أن علي بابا حطاب فقير يعتمد في قوت يومه عل جمع الحطب من الغابة وبيعها في السوق وأن عصابة اللصوص لم تجد مكانا أمنا تخفي فيه مسروقاتها أفضل من الغابة البعيدة عن البلدة وعن أعين الناس ، وكون قدر علي بابا تزامن وجوده في الغابة مع وجود العصابة فلا شئ فيه ، فعلي بابا لم يدفع اندفاعا لدخول الغابة بل أنه دخلها من السبيل الطبيعي لحصوله علي الحطب .

كذلك عثور زوجة قاسم عل درهم الذهب داخل المكيال الذي أعطته لزوجته علي بابا وكان هذا العثور بمثابة انطلاقه جديدة للإحداث خاصة عند قاسم الذي عرف السر وذهب للمغارة ولقي حتفه ، فمن الطبيعي لزوجته مثل زوجة قاسم التي اشربها وأورثها زوجها الطمع والجشع وحب الاستطلاع والتطفل الذي يتصف هو به ، أن تقوم هي بمثل هذا الفعل من وضع المادة اللاصقة أسفل المكيال لمعرفة ماذا يكيل علي بابا خاصة وأنهم يعلمون أن علي بابا فقير لا يملك إلا قوت يومه فحسب ، أما أن يحتاج إلي مكيال فهذا الأمر مستغرب ولا يصدق عقل ، فالمكيال يمكن أن يحتاجه رجل واسع المال كقاسم وهذا الذي دفعها لمعرفة ماذا يكيل علي بابا من حب الاستطلاع فكان ما كان .

كما أن نسيان قاسم لكلمه سر فتح المغارة بعد أن دخلها ، فكان من الطبيعي خاصة وأن قاسم قد هاله وازهل عقله ما رآه من مال ومجوهرات وذهب وفضه وحلم بأن كل هذا سيصير له وحده فكان من نتيجة هذا الذهول أن نسي كلمه السر ، خاصة وأن كلمه (سمسم) كلمه ليست دارجة بالشكل المعتاد علي ألسنة الناس كغيرها من أسماء الحبوب الاخرى كالقمح والذرة والأرز والفول مثلا، أضافه أن هذه الكلمة حصل عليها من علي بابا ولم يري بنفسه العصابة وهي ترددها كما رآها علي بابا مما كان له اثر سرعة نسيانها .

كذلك مقابله اللصوص لبابا مصطفى الاسكافي ومعرفتهم بمكان منزل علي بابا الذي هو منزل القتل قاسم الذي قام الاسكافي بتخيط جسده ، فهذه لم تكن صدفة فبابا مصطفى الاسكافي رجل ماهر ونشيط يستقيظ مبكرا إلي عمله واللص بطبيعة الحال أتى مبكرا حتى يمارس عمله في الخفاء لمحاولة معرفة مكان سارق جثته قاسم فكان هذا الالتقاء بين الاسكافي واللص المتخفي الذي غالبا لا يمارس عمله إلا في الصباح الباكر أو في الليل الدامس كما أن شخص بمثل أخلاقيات مصطفى الاسكافي فهو طماع وخائن للوعد فرغم تعهده ووعوده لمرجانه بعدم كشف السر يقوم ببيع ضميره بدرهمين للص ويدلي له بالمعلومات الكافية عن منزل المقتول ومن ثم منزل علي بابا.

كذلك مشاهدة مرجانه للعلامات الموجودة علي الباب عند عودتها إلي المنزل من الخارج لم يكن مستغربا فهي جاريه ذكيه وفطنه وأن وجود مثل هذه العلامات يثير الشك ولا يفوت عليها معرفة سرها ومغزاها وأنها الجارية المسئولة عن نظافة المنزل من الداخل والخارج ، وتملكها لهذا الذكاء هو ما دفعها لوضع علامات مشابهه علي المنازل المجاورة لإحباط حيله العصابة .

كما أن نفاذ الزيت من عند مرجانه وأخذها من زيت القدور التي احضرها تاجر الزيت هذا طبيعي جدا لأن مرجانه قد دخل عليها الليل ولن تجد من يبيع لها زيت وانطفأت مصابيح المنزل بنفاذ الزيت منها وهي لديها ضيف سيدها تريد أناره المنزل له كما أنها لا تبيت ليلتها حتى تجهز طعام الإفطار ، كما أن بعض الخدم أوزع لها أن تأخذ من زيت الضيف وأن هذا سيسعده كثيرا لأن سيدها علي بابا قد فاق في كرم ضيافته له فلا مانع أن تأخذ بعض الزيت لأنارة المنزل وإعداد الطعام وهذا ما دفعها إلي قدور الزيت واكتشافها لهذه الخديعة ، ومن ثم قيامها للقضاء علي اللصوص بإلقاء الزيت المغلي عليهم ، ولما علم زعيمهم ما حدث لم يجد إلا الهروب عائدا إلي المغارة وحيدا عازما علي العودة مرة أخرى للقضاء علي علي بابا الذي سرق المغارة وقتل أعوانه اللصوص.

كذلك كان من المستغرب أن تسمع مرجانه برجل لا يريد ملحا في الطعام فكان بالتأكيد حب استطلاعها لمعرفة هذا الرجل حتى تقوم بإعداد الطعام له ، فتكون ألفتاجئه عندما تعلم أن هذا الضيف والملقب بالخواجة حسين هو نفسه زعيم العصابة ، وتأكد لها الآن أن سيدها في خطر وهذا ما يدفعها إلي فعل ما فعلته من قتل زعيم العصابة.

إذن يمكن القول أن هذه الصدفة الواردة في الحكاية جاءت طبيعية من داخل بناء العمل الفني ولم تكن دخيلة عليه مما ساعدت في بنائه العضوي علي إحكام حبكة وتماسك بنائه .

خامساً: الزمان والمكان

تدور أحداث حكاية (علي بابا والأربعين حرامي) علي ارض بلاد فارس كما هو وارد في الحكاية وهي بلاد ما وراء النهر ، كما تدور الأحداث داخل احدي مدن هذه البلاد والتي يوجد إلي جوارها بعض الغابات ، وفي احدي هذه الغابات توجد مغارة اللصوص الأربعين ، وتوحي أحداث القصة إلي وقوعها في العصر الإسلامي أي بعد الفتح الإسلامي لبلاد فارس وما وراء النهر وهي تقريبا توشي بالعصر العباسي الأول.

استلهم حكاية "علي بابا والأربعين حرامي" في الأعمال الأدبية.

تعتبر حكاية (علي بابا والأربعين حرامي) من أشهر (قصص ألف ليلة وليلة) التي ترجمت إلى كل لغات العالم وإلى كل بلاد الشرق والغرب، وقد ذاعت في أرجاء العالم كله، فهي من الحكايات الخالدة التي لا تموت والتي يبقي ذكرها يرن في الأذان صباحا ومساءً، "فهي من أحسن القصص التي قدمت من خلال وسائل الأعلام المختلفة سواء كانت الإذاعة التي قدمت تلك القصة قبل حوالي أربعين عاما في صوره درامية غنائية رائعة وما تزال تذاع حتى اليوم، كما قدمت في إعداد تلفزيوني وبالإستعانة بالصورة الأدبية والغنائية والاستعراضية في أعمال فنية عالية المستوى مثل الباليه" (1).

ولقد كانت لعبارة (افتح يا سمسم) التي تفتح باب المغارة هي احدي أسباب شهرة الحكاية والتي تم معالجتها في العديد من الأعمال الفنية العربية والعالمية "حيث استلهمت منها موضوعات وأعمال فنية للمسرح فقد تعددت مرات استلهامها علي الرغم من أنها قد تحمل قيمة سلبية تتمثل في استيلاء علي بابا علي الكنز بدون وجه حق كما مثلتها اكبر شركات السينما وكان نجاحها باهر والإقبال عليها كبير" (2)، كذلك مجلات الأطفال وكتبهم حيث صارت مع علاء الدين والمصباح العجيب والسندباد والبساط السحري من أجمل وأحب القصص للأطفال.

لقد كان لتناول العديد من الكتاب لحكاية علي بابا علي اختلاف بيئاتهم أو أزمانهم، بالعديد من التبديل والتغيير في الحكاية كل حسب زمانه ومكانه وظروفه وأحواله لخدمه مقتضي الحال الذي يعيش فيه الكاتب ولتتوافق مع الظروف السياسية والاجتماعية للبلاد، أو محاوله للبعد عن مقص الرقيب أو بطش السلطان، إلا أنها في مجملها لم تخرج عن سياق الحكاية الإطار الواردة في المأثور الشعبي لألف ليلة وليلة والمتداولة علي ألسنه الناس وأن ما تم علي أيدي الكتاب سواء القصصيين أو المسرحيين هو عملية إعادة توظيف لهذا الموروث الشعبي واستلهامه في كتابات جديدة وفقا لعدة اعتبارات والتي سبق الإشارة إليها .

(1) أمين بكير: السير الشعبية في المسرح المعاصر، القاهرة، دار المعارف، 1994، ص 81.

(2) محمد زعيمه: الحكاية الشعبية ، في مسرح الطفل ، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2003، ص29.

أن يتناول الكتاب للحكاية ، وبحصر عدد كبير من هذه الكتابات ، نجد أنه في معظمها ركز (علي بابا) الشخصية كبطل ، أو ابرز الصراع بين الخير والشر المتمثل في علي بابا من ناحية وقاسم والعصابة من ناحية أخرى والبعض الآخر تناول الحكاية ليبرز أهمية المكان (المغارة) أو ليبرز أهمية اللفظ (افتح يا سمسم).

حيث نجد أنه كذلك يتناول شخصية البطل علي بابا قد تباين الكتاب فيما بينهم حول طبيعة هذه الشخصية ، فالبعض يرونها شخصية مضحكة في ذاتها والبعض الآخر يراها مضحكة لمواقفها الاجتماعية وتناقضاتها السلوكية ونصيبها من الحظ ، كما أن البعض الآخر يصورها علي أنها شخصية طيبة بسيطة لدرجة السذاجة ، والآخرين يرونها شخصية مفكرة ومدبرة ومتعقلة.

ونذكر علي سبيل المثال لا علي سبيل الحصر أن (حكاية علي بابا) قد استهوت كتاب كثيرين لتناولها في معالجات مختلفة مثل توفيق الحكيم ، كامل الكيلاني ، عبدالنواب يوسف ، يعقوب الشاروني ، نبيل بدران، السيد حافظ ، حمدي الجابري ، احمد المتيني ، محمود قاسم، احمد صلاح ، مسعود صبري... وغيرهم ."(1)

حتى أن الغرب نفسه اتخذ من هذه الحكاية تيمه لصياغة أعمال أدبيه بلغات متعددة . وكل هذه الأعمال تحمل اسم البطل أو رمز من الحكاية مثل حكايات علي بابا أو علي بابا والأربعين حرامي أو مغارة علي بابا أو افتح يا سمسم أو مغامرات علي بابا .. الخ .

بل وصل الأمر إلي حد أن بعض الكتاب استلهموا جو الحكاية و نسجوا أعمالا بها من الإسقاطات مما يبرهن علي الرمزية داخل هذه لأعمال وأن كانت لا تتحدث عن حكاية علي بابا نفسها ولكنها تتخذها رمزا لها ، مثل عالم علي بابا لنبيل بدران ، هكذا تكلم علي بابا لنبيل راغب ، مغارة علي بابا لمجدي صابر ، وهذا أن دل فيدل علي مدي خصوبة هذه الحكاية لمثل هذه المعالجات والاستلهم والتوظيف والملاحظ علي جملة الأعمال الادبيه بصفه عامه والقصصية منها بصفه خاصة التي استلهمت حكاية علي بابا والأربعين حرامي أن هذه الأعمال القصصية تباينت واختلفت من حيث مدي استلهمها من الحكاية

(1) الهيئة المصرية العامة للكتاب : وثيقة دارا لكتب العامة والوثائق، 2004. الأصل ومقدار الحذف والاضافه من أو علي النص الأصلي . وسوف نستعرض في السطور القادمة في عجلة سريعة لأهم القصص التي استوحت الحكاية الشعبية (علي بابا والأربعين حرامي) لمعرفة مدي وحجم الحذف والاضافه والتعديل والتبديل عليها.

ففي حكاية (علي بابا والأربعون لصاً) اللبنانية (1) وحكاية (علي بابا واللصوص) التونسية (2) نلاحظ أنهما وردا كما وردت الحكاية في النص الأصلي دون تبديل أو تعديل لا بالحذف أو بالاضافه .

أما في حكاية (علي بابا) ليعقوب الشاروني (3) وحكاية (علي بابا والأربعين حرامي) لمسعود صبري (4) ، وحكاية (علي بابا) لكامل الكيلاني (5)، نلاحظ أنها جميعاً وردت كما وردت الحكاية في النص الأصلي مع وجود بعض التعديلات البسيطة والتي لم تغير مجري الأحداث وهذه التعديلات تمثلت في اختفاء شخصية قاسم تماماً وزواج علي بابا من حبيبته مرجانه بعد أن بني له قصراً من سرقة مال مغارة اللصوص كما عند الشاروني أو أن شخصية قاسم تظهر في اسم جديد هو حمدان لكنه يحمل نفس صفات ومواصفات قاسم كما عند مسعود صبري أو أن علي بابا يزوج مرجانه لابن أخيه المقتول قاسم بدلا من ابنه كما هو وارد عند كامل كيلاني .

أو أن العصابة بدلا من أن تقتل قاسم داخل المغارة " يعود اللصوص فيلقون القبض علي قاسم ويهددونه بالقتل مالم يدلهم علي مكان أخيه علي بابا ، ويشترى قاسم حياته بحياة أخيه فيدلهم علي قصره ويذهبون إليه كل لص في قدر (6) ، ومعني ذلك أن شخصيات الحكاية الجديدة تتلخص في هذا الثلاث قاسم/علي بابا/العصابة، ويضاف لهم شخصيه مرجانه المساعدة علي بابا في كشف العصابة بينما يصبح قاسم هو المساعد للعصابة في كشف أمر علي بابا " (7).

(1) علي بابا والأربعون لصاً : حكايات من ألف ليلة وليلة ، بيروت ، دار المناهل ، دار الكتب الحديثة دت.

(2) علي بابا واللصوص: عن ألف ليلة وليلة ، أجمل القصص للناشئين ، تونس ، دار المعارف ، 2003.

(3) يعقوب الشاروني: علي بابا ، سلسلة أحكي لي يا ماما ، الاسكندرية ، مكتبة معروف.

(4) مسعود صبري : علي بابا والأربعين حرامي ، سلسلة أجمل القصص ، الجيزة ، شركة يناعيع 2000.

(5) كامل كيلاني: علي بابا ، قصص من ألف ليلة وليلة ج23، القاهرة ، دار المعارف ، 1998.

(6) جلال العشري : سقوط الاقنعه ، القاهرة ، مؤسسة دار الشعب ، 1987، ص40.

(7) محمد زعيمه : الحكاية الشعبية في مسرح الطفل ، مرجع سابق ص60.

في حين نجد أن الشاعر سليمان العيسى والذي رفض في حكايته أن تفتح المغارة بمجرد النطق بعبارة افتح يا سمس فجعل علي بابا يمسك معولا لكي يفتحها بواسطته ، كما جعل من الغيرة بين زوجتي قاسم وعلي بابا محورا للصراع ، وفي قصه أخرى تعرض لها كافييه رمضان " نجد أن هناك عقد محاكمه لعلي بابا فالمؤلف يجعل من قضية الكنز واستيلاء علي بابا عليه علي أساس ليس من حقه بل كان عليه أن يرده إلي بيت المال محورا للصراع"(1) .

أما عبدالنواب يوسف في قصته (جحا في مغارة علي بابا) (2) يتخذ من اسم علي بابا لقبا ليسمي به المغارة التي عرفت في تاريخ الحكاية الشعبية ، كما يصور لنا اللقاء بين شخصيتي جحا وعلي بابا في هذه الحكاية وأن كان ظهور علي بابا في القصة يأتي متأخرا بعكس ظهور جحا وقاسم أو حتى ظريفة حمارة جحا الشهيرة منذ بداية الحكاية ، فالحكاية تقول أن علي بابا اكتشف الكنز أولا وكان فقيرا فاغتني ثم تبعه قاسم بمعاونة علي بابا ، وجحا هنا يحاول كشف سر هذا الغني لكل من علي بابا وقاسم كما تحاول حمارة جحا البحث عن إجابة للسؤال المطروح وهو: **هل يعد أخذ مال اللصوص سرقة ؟** وفي النهاية يحاول علي بابا وجحا إنقاذ قاسم من داخل المغارة بعد نسيانه لكلمة السر عند خروجه ثم يحاول رد المسروقات إلي أصحابها والتخلص من العصاة بكلمة (اختفي يا سمس).

ونص أخير ونموذج مبسط من قصة علي بابا لأطفال بغرض التلوين والرسم نلاحظ فيه تغيير اسم علي بابا إلي سلمان ، وفيها أن سلمان يأخذ الكنز بعد أن عرف مكانه داخل مغارة الأربعين حرامي أثناء مجلسه في قصر السلطان وأن جنود السلطان هم الذين يقبضون علي اللصوص كما أن سلمان يرد الكنز إلي السلطان ويقدم له السلطان مكافأة نظير أمانته وهو ما جعله ثريا.

أما إذا اتجهنا إلي معالجة الحكاية في لغات أخرى ، نجد أن الكاتب الإيطالي (شيزاري زفايتني) يتناول شخصيه علي بابا في صورة مصدر للسخرية، أشبه للساذجة منها للعقلانية ، فعلي بابا خادما لسيدة قاسم الغني البخيل الذي يريد شراء جاريه ، فيعطي علي بابا المال لشرائها من السوق ، لكن علي بابا بغبائه

(1) عبدالنواب يوسف: **الطفل العربي والفن الشعبي** ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ، 1995، ص86.

(2) عبدالنواب يوسف : **جحا في مغارة علي بابا** ، مغامرات جحا الضاحكة ، القاهرة ، دار اللطائف 1998م.

وطيب قلبه يسرق منه المال ، وعندما يخشى من العودة إلي سيده لأنه سوف يقتله إذا علم بسرقة المال ، يهرب لي الغابة المجاورة إلي المدينة ، وهناك يعرف كلمة سر المغارة ، ويدخل المغارة بعد مغادرة اللصوص لها ويقوم بالحصول علي الأموال الطائلة ويعود إلي المدينة ليرد لقاسم نقوده وليحرر نفسه من الرق ويبيني لنفسه قصرا عظيما ويشتري الجارية الجميلة مرجانه.

ويحاول قاسم الاقتراب من علي بابا والتودد له لمعرفة سر هذا الغني الفاحش ، وبكل بساطه يدلي علي بابا لقاسم بكل أسرار الحكاية ، الذي يقرر الذهاب للمغارة ولكنه يفشل في الخروج منها بعد دخولها وتحضر العصابة التي تقرر قتله لكن بعد أن اعترف بأن علي بابا هو الذي دله علي مكان المغارة فيقرر زعيم العصابة مهاجمة قصر علي بابا وقتله ويقوم بعمل حيلة تاجر عربي ومعه أربعين جملا نزلوا ضيوفا علي علي بابا في قصره ويرحب بهم علي بابا ، لكن الجارية الذكية مرجانه تدرك الموقف وتقوم بحبس الأربعين جملا في الحظيرة وتبلغ الشرطة التي تقوم بالقبض عليهم وعلي زعيمهم (1) .

(1) محمود قاسم : مغامرات علي بابا ، أجمل حكايات الدنيا ، الأساطير العربية (4) القاهرة ، نهضة مصر للطباعة والنشر، 1991م.

الفصل الرابع

علي بابا

أديباً ... وتربوياً

لقد أحدثت الحكاية الشعبية (علي بابا والأربعين حرامي) ضجة كبيرة وجلبه بين أوساط الأدباء والتربويين ، فيما تقدمه من قيم ومدلولات خاصة بين شريحة الأطفال المعني بهم بالدرجة الأولى قراءة ومشاهدة هذه الحكاية عبر وسائل الإعلام المختلفة، لما تتمتع به هذه الحكاية من قرب نفسي وعاطفي بين الأطفال وشخصياتها وأحداثها وسحرها .

فالأدباء يرون أن حكاية (علي بابا والأربعين حرامي) الواردة في المأثور الشعبي لألف ليله وليله ليست عملا تربويا ، بل هي بالتأكيد عمل أدبي شعبي وحتى لو أن احد الكتاب قام بصياغتها للأطفال بشكل أو بآخر فإن ذلك لن يحولها لعمل تربوي بالمقاييس المتعارف عليها عند علماء التربية ، إذ لم يزعم كاتبها الشعبي أنه تربوي ولا نظن أن الذي صاغها يدعي ذلك .

وعليه ... فأنه لا يمكن أن نتخذ من التربية مقياسا وحيدا للحكم والنقد عليها لكنه يمكن مثلا أن نتخذ من البنيوية أو النمطية أو الاجتماعية أو غيرها من المذاهب الادبيه في النقد منهاجها لها ، بديلا عن التربية التي هي ليست مهمة الأدب الشعبي ، كما يري **الأدباء** أن الفكرة الاساسيه في هذه الحكاية من لون (حكاية الأخوين) ومنذ قابيل وهابيل وهذا اللون تبتكره الأجيال جيلا بعد جيل دون أن يعترض احد ، وأن الحكاية التي تركز علي مسألة الأخوين تضيف إلي الحوار الداخلي بين الهو والأنا ، والأنا الاعلي تفرعات أخرى هي الميل إلي الاستقلال وتأكيد الذات والميل العكسي وهو الميل إلي البقاء وسط الاسره في طمأنينة .

وهذا ما يجعل **الأدباء** يؤكدون علي أن "حكاية علي بابا اكبر بكثير من ظاهرها ، أنها عمل كبير شامخ ، توصل إلي كثير من نظريات علم النفس قبل أن توجد وقبل أن تعرف وأن الذين نجحوا في استنباط هذه النظريات إنما استمدوها من مثل هذا العمل الرائع الذي استطاع أن يكابد الزمن ويبقي ، ولو أنه عملا عاديا وبسيطا لأنتهى وعصفت به الأيام ، والذي أبقاه حيا خالدا هو قدرته الفذة والفريدة في الكشف عن خلجات نفوس البشر وصراعا تهم وإيضاح الكوامن التي يخفونها، ولكنها تظهر جليلة إيذاء تصرفاتهم وأن (يتيمة) الأخوين في الحكاية هي الجديرة بالدراسة تربويا واجتماعيا ونفسيا وأدبيا"(1).

(1) عبدالنواب يوسف : **الطفل العربي والفن الشعبي** ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ، 1995 ، ص92 ، 93.

لكن **التربويون** يرون عكس ذلك فيقولون لقد شغلتنا حكاية علي بابا والأربعين حرامي منذ مدة طويلة فهو في كل مكان يحاصرنا وهو بطل في الإذاعة والتلفزيون والمسرح وأيضا في السينما ، فعلي بابا كشخصيه للبطل رجل حطاب خدمه الحظ وصار في دروب الصحراء فقابل اللصوص واكتشف المغارة ودخلها فأصبح ثريا ويعيش في سعادة وهناء فأمره غريب فكل الظروف تخدمه حتى أن القانون غائب عنه ، فالمال الذي سرقه علي بابا مال حرام لأنه مال

مسروق ولم يحصل عليه بالتعب والكد وأن من يسرق اللصوص لا يكون بريئاً أمام الله وأمام المجتمع وأن القانون السماوي والوضعي لا يقر بالسرقة" (1).

و يضيف التربويون أن علي بابا سرق اللصوص وأصبح لصاً مثلهم واخذ يوزع الأموال المسروقة ولجا إلي الكسل والسرقة وترك العمل وبذلك تحول إلي أكلوبة والي لص جديد يضاف إلي الأربعة حرامي ، فالأطفال يقلدون علي بابا ومن هنا تكمن الخطورة، إذ كيف يقلدونه وهو لص يسرق أموال غيره وهو بذلك سارق في الشرع الاسلامي والقانون الوضعي وحتى في عرف المجتمع ، لكن هذا الكلام لا يعجب الأدباء في اتهام علي بابا في السرقة واللصوصية حيث يستأنفوا الحكم الصادر ضد علي بابا ويقدموا الادله علي براءته علي لسانه ، فعلي بابا في احدي مسرحياته وقبل أن يعترف بذنبه وخطئه يحاول تبرير سلوكه لأصدقائه ، بأنه سرق لصوص ولم يسرق شرفاء وأنه بهذا الصنيع يسترد حقوقه وماله والتي سلبتها عصابة المغارة منهم دون أي وجه حق .

تتضح لنا هذه الفكرة من خلال الحوار التالي :

علي بابا : (للجميع) هل تتهمونني بأنني لص ؟!

حمدان : ما الفرق بينك وبينهم ... هم سرقوا الناس وأنت سرقتهم .

شهندر التجار : لص يسرق لص.

علي بابا : أنا لم اسرق أنا أخذت حقوقي التي سرقوها. (2)

كما يري الأدباء أن تقديم أبطال من الشخصيات الإنسانية كنماذج كاملة مكتملة لا تعاني أي عيباً أو نقصاً ولا تشوبها شائبة ، أن هذا الاتجاه في بناء وتقديم البطل يعتبر خطأ، " إذ أن هذا الاتجاه في عرض البطل سيجلب ضرراً

(1) نزيه بن طالب : الشخصية التراثية الشعبية ، القاهرة، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1996، ص94.

(2) السيد حافظ : مسرحية محاكمة علي بابا ، الاسكندرية ، مكتبة الوطن العربي للنشر ، 1983 ، ص87.

علي المشاهد لأنه سيألف هذا النمط من النماذج الكاملة ولكنه – أي الطفل – عندما يجتاز عهد الطفولة ومراحلها سيصطدم في الحياة وواقعها بنماذج شخصيه وبشريه حيه تختلف عن تلك النماذج (الكاملة) سيحصل الخلل والشعور بالخيبة نتيجة الطرح الموضوعي للظاهرة وأسبابها وحقيقتها وغياب الصراحة والدقة في بناء مكونات الشخصية المسرحية وغياب كل جوانبها السلبية" (1).

كما أنه أيضا عند تقديم الشخصية كنموذج كامل مكتمل وبتوحد الطفل المتلقي مع شخصيه البطل التي يقع عليها الظلم ويتمثل أفعالها ثم اكتشافه في النهاية أنه سارق يكون هذا بمثابة صدمة للطفل تجعله متشككا فيمن حوله.

كما يؤكد الأدباء علي أن علي بابا ليس فاسدا كما يقول التربويون ويتساءلون بماذا يدللون علي هذا الفساد؟!، فعلي بابا رجل عثر علي كنز وأصبح من حقه ، فهو إنسان فقير وجد الغني في هبه من السماء لا أكثر، وكذلك مرجانه هل هي سارقه للزيت الذي تريد أن تدافع به عن سيدها ونفسها؟! فعلي بابا شخصيه مثاليه وفاضلة ولا يسمح بزعتها أو إحداث أي خدش فيها.

كما يقف التربويون علي سوء العلاقة بين الإخوة الأشقاء وهو ما تصوره الحكاية الشعبية في العلاقة بين علي بابا وأخيه قاسم من صراع وتنافر وبما يتنافى وما يحث عليه الدين الإسلامي من التواد وصله الرحم ،"وأن تقديم قاسم بهذه الصورة وهو الأخ الشرير الذي يحبك المؤامرات ضد أخيه ويسرق ميراثه ، يطرح سؤالا حول تقديم صوره الأخ والعلاقة الأخوية بهذا الشكل إذ أن ذلك قد يترك أثره علي الطفل حيث يترك انطبعا غير متناسب نحو (الأخ-العم) نتيجة لهذه الصورة التي تقدمها الحكاية والذي يتنافى وما يحث عليه الدين"(2)؟.

لكن الأدباء في الرد علي هذا الكلام يطرحون هذا السؤال : هل يسود التواد في العلاقة بين الأخوين لأن الدين يحث عليه؟!... أين دفع الله الناس بعضهم لبعض؟!...، أين عنصر الشر الذي لا بد منه في أي دراما؟!... لو ساد التواد بين الناس لما استطعنا أن نكتب حكاية أو قصه ، كما أنه من الممكن واقعا أن يستأثر أخ بالمال ويحرم أخيه ويلقي العقوبة علي ذلك ، وهذا ما حدث في —————

(1)قاسم محمد :مسرح الطفل ، ندوة ثقافة الطفل في المجتمع العربي : بحث غير منشور ، الكويت ، 7-10 نوفمبر عام 1983.

(2)أحمد نجيب : أضواء علي المضمون في مسرحيات الأطفال الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل ، 17-20 ديسمبر عام 1977، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986، ص98.

الحكاية... أن الفقير اغتني لدرجه جعلت الغني يغار منه ويتودد إليه ليصير أكثر غني إذ هو طماع وجشع، ورسم الشخصيات في العمل الأدبي يستلزم منا أن توجد مثل هذه النماذج البشرية السلبية وحاجتنا إليها بقدر حاجتنا إلي الشخصية السوية ، بل وأكثر لكي تقاوم ما فيها من شرور ولكي ينتصر الخير.

كما أن الغيرة بين زوجتي قاسم وعلي بابا طبيعية وبشرية، وللرسول p أحاديث شريفه يزكي فيها الغيرة السليمة السوية فالغيرة تدفع الإنسان كي يبذل جهدا اكبر

كي يلحق بمن تفوق عليه ويتجاوزه في السباق كما أنها تعني المنافسة الشريفة التي يحتاج الإنسان فيها إلي أن يشحذ طاقاته وليس عرقلة منافسه أو الانتصار عليه بأساليب غير سليمة .

ثم بعد ذلك إلي القضية الكبرى ، قضية استيلاء علي بابا علي الكنز حيث يري التربويون أن علي بابا سارق عل أساس أن المال ليس من حقه بل كان عليه أن يرده إلي بيت المال،"ورغم أن هذا منطق الحكاية الشعبية ، فان الكثير من الأطفال عند هذا الموقف عما إذا كان من الجائز سرقة اللص مع أن القانون الوضعي يعاقب الفرد الذي يلجا إلي السرقة ليسترد حقا له؟ ، فكيف الحال وعلي بابا سرق مالا ليس له؟"(1).

وهذا ما يطرح السؤال الآتي:

هل العثور علي الشيء يعطي أحقية الامتلاك له ؟، وهل خطأ الآخرين(الصوص)مبررا لنحاكيه بخطأ مثله؟.

لكن هذا الكلام لم يعجب الأدباء أيضا وينفوا عن علي بابا تهمة السرقة بمحض الاختيار والاراده كما يدعي بعض التربويين ، كما أن ارتكابه لسرقة المغارة لم يكن نتيجة لعدم نضجه الفكري أو عدم وضوح رؤية لديه كما يري البعض الآخر من التربويين، لكن الأدباء يقولون أننا لا نظن أن ذلك الاعتقاد بأن علي بابا استولي علي الكنز وأن المال ليس من حقه فهو سارق إذا ، ذلك الاعتقاد لم يخطر في بال طفل ، بل ولا علي بال أجيال قرأت الحكاية ، لسبب بسيط هو أن هذا الكنز شأن كل الكنوز التي يعثر عليها احدهم في الحكاية الشعبية أنها تعتبر مكافئة من السماء لمن يجدها

(1)يعقوب الشارون: القيم التربوية المأخوذة عن ألف ليلة وليلة ،مجلة ثقافة الطفل ، المجلد الأول ، المركز القومي لثقافة الطفل 1986 ، ص27.

ونذكر حكاية عن حديث شريف عن رجل باع أرضا لآخر وإذا بالمشتري يعثر فيها علي كنز أبي أن يأخذه لنفسه لأنه اشترى الأرض فحسب ، وإذا بالبائع يري أن المشتري أحق به لأن علاقته بالأرض انتهت، ورفع الأمر لمن يحكم بينهما ، فرأي أن يزوج ابن احديهما لابنة الآخر ويأخذ الكنز لهما معا ولم يسأل احد أين صاحبه ؟ ومن هو ؟ ، ولم يسلم لبيت المال .

أيضا كنز علي بابا من هذه الكنوز ، بل هو حلال لمن يعثر عليه بقوانين تلك الأيام السالفة ، خاصة وأنه مسروق وليس ملكا للصوص وهو أصبح لعل علي بابا بحكم امتلاكه للكلمة السحرية التي تفتح له المغارة ، كما أن مارء الدين يأتي

له بما يشاء ولا نسال عن مصدره ، " ففكرة العثور علي كنز (تيمه) شعبيه وجدت قبل قوانين الملكية والآثار ، كما أن علينا ألا نحاسب أبطال الحكاية إلا في إطار عصرهم وقد كان بالنسبة لعلي بابا قبل صدور القوانين الحديثه، فما من اشاره واحده للحكومة في الحكاية واللصوص تعاقبهم مرجانه وليست الشرطة "(1).

كما يذهب التربويون إلي أن حكاية علي بابا تدور أحداثها في مجال الخيال غير المبرر ما هو ما يندرج تحت مظلة الخيال الردي (المريض)، فالحكاية لا تخضع لمنطقه الأحداث ، وهذا ما نجده في خداع الطفل الذي تصور له الحكاية أن باب المغاره في الجبل يفتح ويقفل بمجرد ذكر كلمتي افتح واقفل يا سمسم، كما أنه لا يمكن أن يتصور أن الاسكافي يقوم بتخييط جثمان قاسم بعد أن قتله العصابة .

والأدباء يتفقون مع التربويون في أن هناك خيالا مريضا وخيالا سويا وأنه لا بد من توسيع أفاق الخيال السوي لدي الأطفال ، غير أن القضية هنا لا علاقة لها بالتصديق ، الطفل لا يصدق أن هناك (بساط الريح) لكن لأنه مسحور يتقبل فكرة أن يحلق ويطير بالناس من فوقه ، كما أنه يصدق أن عبارة (افتح يا سمسم) تحرك باباً وتفتح مغارة ، فالحكاية تستهدف بهذه العبارة سحر الكلمة .

وهذا ما جعل الأدباء يعترضون علي الشاعر سليمان العيسى في الذي كتبه ورفض فيه أن تفتح المغارة لمجرد النطق بعبارة (افتح يا سمسم) وجعل علي بابا يمسك معولا لكي يفتحها بواسطته ، فالحكاية تستهدف بهذه العبارة سحر

(1) عبدالنواب يوسف: مرجع سابق، ص 88.

الكلمة وأن يستبدل الشاعر ذلك بالمعول أمر غير معقول ، أما بالنسبة لخياطة جثمان قاسم وهو أمر ليس فيه من الخيال الكثير ، بل هو يشدنا إلي الواقع ويجذبنا إليه ، والمبالغة فيه ليست من باب الخيال بقدر ما هي من اجل شئ من العطف عليه ، وهذا هو الخيال الذي يمتع ولا يضر، فأن الصغير يدركه ويعرف يقينا أنه لا يحدث في الحياة .

وأخيراً يعترض التربويون علي فكرة العنف داخل الحكاية والذي يكون له مردوده السلبي علي الأطفال والمتمثل في عنف اللصوص مع قاسم وقتله وعنف مرجانه مع اللصوص وقتلهم بإلقاء الزيت المغلي عليهم .

لكن الأدباء يرون أن عنف اللصوص مع قاسم له مبرر ... هم لصوص، وهو معتد علي مغارتهم وكنزهم والأطفال يقرأوا الحكاية ضاحكين علي ما فيها

من عنف ، والعنف في الحكايات الشعبية بصفه عامه أخف وطأه مما هو في الواقع والحياة ، وما سمعه أطفالنا من صور العنف في الحرب وما يرونه علي الشاشة الصغيرة من أفلام شئ بالغ القسوة إذا قيس بما ورد في حكاية علي بابا ، بل لعل العنف في الحكاية لون من التنفيس ، إذ يحس الطفل بالغضب الشديد علي المخطئ .

ولأن الطفل يحب العدل فهو يري أن ذلك العنف هو الجزاء الطبيعي سواء كان ذلك بالنسبة لقاسم الجشع الذي لم يعطف علي أحيه علي بابا والذي قبض عليه وهو يأخذ ما ليس من حقه ، أو في موقف مرجانه وهي تعاقب اللصوص بإلقاء الزيت المغلي عليهم ، والأطفال لا يحسون بألم اللص ، لأنهم يتقمصون شخصيه مرجانه هنا، بل هم يضحكون ويفرحون لما فعلته بهم ، ولا نظن أن طفلاً واحد تعاطف مع اللصوص داخل القدر وهم قادمون علي البطل الطيب علي بابا لقتله .

ويضيف الأدباء اعتراضا علي التربويين في قولهم أن مرجانه ترقص أمام الغرباء في رقصه الخنجر الأخير ، بقولهم " أنها صورته شرقية عاديه ، يجدر بنا ألا نأخذها بمقياس أخلاقي بل فولكلوري، ويبدو أن كلمة رقص قد أصبحت تصيب البعض بحساسية غريبة ، ناسين أن الرقص وسيله للتعبير ، ولا نظن أن أحدا يستطيع أن يقدح في الرقص الشعبي ويصفه بالفساد ، ولعل الإشارة إلي رقصة الخنجر ما يؤكد علي أننا أمام رقص فولكلوري لا إثارة فيه ولا جنس (1).

(1) المرجع السابق ص91.

الباب الثاني

دراسة تحليلية
للبناء الفني لبعض الكتابات المسرحية التي استلهمت
الحكاية الشعبية
(علي بابا والأربعين حرامي)

الفصل الأول

(أوبريت علي بابا)

لتوفيق الحكيم

توفيق الحكيم

أ- نشأته

ولد حسين توفيق الحكيم بمدينة الاسكندرية ، أبوه إسماعيل الحكيم من رجال القضاء ، وأمه من أصول تركية ثرية ، عشق الفن والتمثيل منذ صغره ، فكان يشاهد عروض الفرق التمثيلية ، كما أغرم بصحبه عوالم الأفراح.

التحق بعد حصوله علي البكالوريا بمدرسة الحقوق ، وبعد تخرجه من الحقوق أوفده أبوه إلي فرنسا عام 1925 لاستكمال دراساته العليا في القانون للحصول علي الدكتوراه ، لكنه انصرف إلي مشاهدته العروض المسرحية والاستماع للموسيقى الكلاسيكية والإطلاع علي عيون المسرح العالمي وقراءة الأدب والفلسفة حتى عاد إلي مصر بدون حصوله علي الدكتوراه.

" عين وكيلاً للنياحة عام 1930 ثم نقل مفتشاً للتحقيقات بوزارة المعارف عام 1934م، وفي عام1937 نقل مديرا لإدارة الموسيقى والمسرح بالوزارة ثم مديراً للدعاية والإرشاد بوزارة الشؤون الاجتماعية، ثم استقال في عام1944م من عمله

الحكومي ليتفرغ للأدب والكتابة في المسرح والقصة والرواية والمقال الأدبي والاجتماعي والسياسي " (1).

انضم إلي هيئة تحرير جريدة أخبار اليوم عند افتتاحها عام 1944م، وكان أهم ما كتبه بها في عقد الأربعينات مسرحيات اجتماعية وفكاهية قصيرة ، عين من 1951-1954م مديراً لدار الكتب المصرية وانتخب عضواً عاملاً بمجمع اللغة العربية عام 1954م ، وفي عام 1956م عين عضواً متفرغاً بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدرجة وكيل وزاره ورئيس لجنة القصة بالمجلس ، من عام 1959-1961م عين مندوباً لمصر بمنظمة اليونسكو بباريس ، ومن عام 1962 - 1987م رئيس المركز المصري للهيئة الدولية

(1) فاطمة موسى: قاموس المسرح ، ج2، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م، ص573، 574.

للمسرح انتخب عام 1976 كأول رئيس لإتحاد كتاب مصر ، عين عضواً بمجلس الشورى المصري .

فاز الحكيم بقلادة الجمهورية عام 1957 ، وجائزة الدولة التقديرية عن الأدب عام 1960م ، ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى ، وقلادة النيل عام 1975م ، والدكتوراه الفخرية من أكاديمية الفنون عام 1975م.

ب- مؤلفاته

كتب توفيق الحكيم المأساة كما كتب الملهاة والتراجيكميدي ، والمليودراما ، كذلك كتب المسرحية الذهنية كما كتب المسرحية الواقعية الاجتماعية ، كما استفاد من مسيرته الطويلة من مختلف التيارات والمدارس الفنية الكلاسيكية والحديثة والطليعية المعاصرة ، كذلك تعددت مصادره الفكرية قديماً وحديثاً ، إذ لجأ إلي الأساطير الفرعونية واليونانية والقصص الديني والتراث العربي كألف ليله وليله ، كما اقترب من الواقع الاجتماعي يستمد منه موضوعاً ته في مرحله ما بعد 1952.

كانت بداية الحكيم بفرقة عكاشة في هزليات غنائية ، لكنه عندما عاد من فرنسا عام 1929م بمفهوم وتصور جديدين عن فكرة المسرح بعد أن شاهد عيون المسرح الغربي وتأثر بإيسن، ماتدلنك، بيراندللو، وبرنارد شو، تجاوز الحكيم تلك

المرحلة السابقة التي سادت فيها تيارات الفارس الفوديفيل والاستعراض والملودراما التي تلحق به مهانة التشخيص ونظرة المجتمع المتدني للتمثيل عامه، لذلك قرر الحكيم وكان وقتها يشغل منصب وكيل نيابة؟ أن يكتفي بالمرح المقروء الذي يدخله في زمرة الأدباء ، وبذلك يستمر عشقه للمسرح ويحتفظ باحترام المجتمع .

إن أهمية توفيق الحكيم التاريخية الريادية ترجع إلي أن إنتاجه الأدبي يمثل :
أولاً - أكبر إنتاج أدبي في تاريخ الكتاب المصريين والعربي ، فقد كتب المسرحية الطويلة والقصيرة والرواية والقصة والمقال والخواطر والأفكار الفلسفية والأشعار والتنظير لمسرح جديد، وغير ذلك.

ثانياً - أول من كتب رواية بالمعني الحديث وهي "عوذ الروح"، أصدرت عام 1933 وإن كانت هناك محاولات سابقة تمثلت في "زينب" لمحمد حسانين هيكل أصدرت عام 1912م ولكنها لم ترق إلي مستوي رواية الحكيم.

ثالثاً - تنوعت كتابات الحكيم في المسرح في مجالات متعددة كالكوميديا والتراجيديا الأوبريت والمسرح الفكري والاجتماعي والعبثي... الخ.

رابعاً - أول من كتب في مجال المسرح تراجيديا مصريه بالمعني الحديث وهي "أهل الكهف" أصدرت عام 1933م.

خامساً - أول من حاول من المسرحيين المصريين والعرب وضع مفهوم عن الفلسفة والفن والحياة في كتاب التعادلية "الذي صدر عام 1955م.

سادساً - ترجع أهميته أيضاً إلي محاولاته في البحث عن مسرح جديد كما ظهر من قبل في كتابه "قالبنا المسرحي" عام 1967م، وإن قد حاول من قبل تطبيق ذلك من قبل في مسرحيته "الصفقة" التي صدرت عام 1956م، كما حاول في هذه المسرحية أيضاً إيجاد لغة للمسرح أسماها بـ "اللغة الثالثة" وهي اللغة الوسط ما بين الفصحى والعامية.

سابعاً - فتح بمسرحيته "يا طالع الشجرة" أصدرت عام 1962م الطريق إلي مسرح العبث في المسرح المصري والعربي ، وقد كتب في مقدمتها مفهومه الخاص عن مسرح العبث الأوربي ومسرح العبث المصري كما يتصورها" (1).

إنَّ فادب المسرح في عصرنا الحاضر مدين لتوفيق الحكيم بالكثير ، فالحكيم أديب ومفكر، له نظرات فلسفيه استفادها من دراسته وأمدتها بمواهب من الفهم والذكاء ، وله قدره فائقة علي استخلاص النتائج والأحكام في المشكلات الاجتماعية والقضايا الفكرية ، ولعل ثقافته القانونية والقضائية في امتزاجها بثقافته الأدبية والفنية هي التي جعلته يحسن الفصل بين الخيال والواقع في عمله الأدبي ، فهو يعلي خياله الواسع المجنح حين يبتكر كيان القصة ويدير مواقفها

ويرسم أحداثها ويخلق شخصياتها ، ولكنه يعمل الفكر والمنطق ويجانب الغلو والشطط في الحركة والتحليل والحوار ، ولذلك شاعت في أعماله القصصية روح الحكمة التي تشيع فيها العبر والأمثال ، فللحكيم من اسمه أكبر نصيب .(2)

ولتوفيق الحكيم إسهامات فنية مسرحية غزيرة تعطيه بحق التفرد والريادة للمسرح النثري باعتباره من أبرز الذين تمثلوا ميراث أوروبا المسرحي المرتبط

(1) أحمد سخسوخ :توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص-13، 14،

(2) محمود تيمور: طلائع المسرح العربي ، مكتبة الآداب ، دت، ص-153، 154
باليونان وأعطى إبداعات درامية علي مقاس نماذجها وحركاتها وتياراتها في مختلف المراحل ممهداً لجيل الستينيات الذي خرج من لعبة "التشكيل والمحاكاة إلي اختراق التقنيات الغربية ، وتوغل إلي جذور صيغ وبذور "مسرحيه في مورثنا الحضاري بحثاً عن الهوية المسرحية ، لا إتباع النموذج الغربي بل يكسره". (1)

كتب توفيق الحكيم مسرحيته الأولى "الضيف الثقيل " في أواخر سنة 1919م، من وحي الاحتلال الإنجليزي ، أما "أمنيسا" فقد كتبها شعراً بالاشتراك مع محمد السعيد خضير زميله بمدرسة الحقوق العليا ، واقتبساً فكرتها من مسرحية كارموزين لألفريد دي موسيه وا لمسرحيتان لم تمثلتا (2).

أما مسرحياته التاليتان فقد عرضتا عام 1924م في ليلتين متعاقبين بمسرح الأزيكيه ، وقد اشترك في اقتباسهما معه مصطفى ممتاز ووضع الحانها كامل الخلعي، وكان الحكيم قد أنهى قبل عرض المسرحيتين من تأليف مسرحية المرأة الجديدة ، ويبدو أن نجاح مسرحية "خاتم سليمان " قد دفعه إلي كتابة مسرحية أقوى تدور أحداثها في نفس الجو الشرقي الذي أضفاه علي خاتم سليمان ، فكتب مسرحية "علي بابا" التي أتم كتابتها في باريس ، فكانها آخر مسرحيات تلك الفترة من حياته ، كما كانت أكثرها نجاحاً(3).

وبعد عودته من باريس وقبل أن يلوذ بعالمه الذهني قام محاوله ينفذ بها إلي عالم التمثيل بكتابة كوميديا راقية موضوعها الصراع بين الواقعي والمثالي هي "رصاصه في القلب عام 1931م إلا إنها لم تظهر علي المسرح في ذلك

الوقت فأنصرف إلي كتابه مسرحيات تتناول قضايا كلية ذات طابع رمزي تجريدي تدور في ذهن والصراع فيها بين الأفكار والشخصيات(4).

فكتب (أهل الكهف) عام 1933م ومثلت عام 1935م ثم جاءت مسرحية شهرزاد عام 1934م حيث يبدأ الحكيم من حيث انتهت الاسطورة فلا تظهر

(1) أحمد زلط: نظرات نقدية في ثلاث مسرحيات شعرية ، الرياض ، 1413هـ ، ص19.

(2) توفيق الحكيم: سجن العمر، القاهرة، مكتبة الآداب، 1988، ص150

(3) المرجع السابق: ص215.

(4) فاطمة موسى: مرجع سابق ص574، 575.

شهرزاد القصاصة البارعة ذات الخيال المبدع وإنما كلغز غامض ينطوي علي سر ويلاحظ أن شهرزاد الحكيم تنتمي إلي التراث الأولي لمعالجه ألف ليله وليلة أكثر من انتمائها للقصص الشعبي العربي .

وفي عام 1939م أصدر الحكيم (برا كسا) أو مشكلة الحكم التي استلهم موضوعها من الفساد في الحكم لارستوفانيس وهو يسخر من خلال الإطار الإغريقي من النظام السياسي القائم في مصر وهو الديموقراطية التي لم تكن في تقدير الحكيم تحمل سوي عنوانها ، ويقدم الحكيم في (شجرة الحكم) 1941م صوره كاريكاتورية تسخر من تطاحن الساسة وتصارعهم من اجل الوصول إلي مقاعد الحكم ، وفي (بجماليون) عام 1942م تظهر حيرة الفنان بين الحقيقة والحلم ممثله في تمثال العاج الذي صنع ليجسد الروعة والجمال والزوجة بطيبتها وجمالها الفائق وفي (سليمان الحكيم) عام 1943م استقي الحكيم من القرآن والتوراة قصة سليمان مع ملكة سبأ مستعينا بحيل ألف ليله وليله مسألة التناقض بين العجز البشري وقوة السلطان مجتمعه في شخصية الحاكم.

وفي (الملك اوديب) 1949م يجري تغييراً في مصدر المأساة بحيث لا تنبع عن حكم الاله أو القدر لان الله لا يمكن أن يكون مصدرا لما ارتكبه اوديب من آثام بقتله أبيه وزواجه من أمه وإنما يرجع هذا الشر من صنع البشر وتدبير الكاهن تريزياس ومن عام 1945-1950م واتت الحكيم فرصة لنشر أعماله الجديدة علي نطاق واسع في صحيفة أخبار اليوم فنشر مسرحيات قصيرة جمعها فيما بعد تحت عنوان (مسرح المجتمع) وعددها واحد وعشرون مسرحيه اقترب فيها الحكيم بقوه من صميم الواقع المصري إذ يخاطب جمهورا عريضا من القراء ويقول الحكيم في مقدمته لمسرح المجتمع إن طبيعة الفترة التي كتب فيها المسرحيات كانت تفرض عليه الاهتمام بالمجتمع ومشكلاته.

فالعالم تخلص لتوه من حرب عالميه مدمره وأخذت مشكلات لها تتراجع وتقدم عوضا عنها مشاكل أكثر تعقيدا وإلحاحا هي مشكلات السلام وانعكس هذا علي المجتمع المصري فأخذت التناقضات تدور فيه بوضوح ، استعمار جاسم وعفن حكومي مزمن وفقر شامل وحروب في المنطقة وقلق في الشباب وتطور اجتماعي تكتنفه المشكلات ، فمن وحي أخلاق المجتمع كتب بين يوم وليله ومن وحي الحركة النسائية كتب النائبة المحترمة ومن وحي حرب فلسطين كتب ميلاد بطل ومن وحي رجال الأعمال وصراع الأجيال كتب اللص ومن وحي حرية المرأة كتب أريد هذا الرجل وعن أخلاق الحرب كتب عمارة المعلم كاندوز وعن الأخلاق والوصولية كتب مفتاح النجاح وعن الحياة الفنية كتب العش الهادئ وعن المال والحب كتب الكنز ومعظم هذه المسرحيات من النوع الفكاهي ينتقد فيها عيوب المجتمع لكنه يقترب من روح المأساة عندما يتعرض لمشكلة الثأر في صعيد مصر فيكتب أغنية الموت(1).

وبعد عام 1952م عبر في معظم مسرحياته عن التغيرات التحولات التي طرأت عن المجتمع المصري والعالم وتخفف من الإغراق الذهني والتجريدي محققا التوازن بين الفكرة وعناصر الفرجة ، فكتب (الأيدي الناعمة 1954) استجابة من الحكيم لمفهوم العمل في المرحلة الجديدة ، وفي عام 1955م كتب إيزيس ينزع هاله القدسية التي تغلف اسطوره إيزيس وأوزوريس الفرعونية ليناقد مشكله قديمة ومعاصره وهي صراع بين رجل العلم ورجل السياسة وفي مسرحية (الصفقة) 1956 قدم الحكيم نضال الفلاحين لاستخلاص حقوقهم من سطو الإقطاع ، ولهذه المسرحية أهمية خاصة في تاريخ المسرح المصري إذ يقدم الحكيم لغة هامة في لغة الحوار فيقدم ما اسماه باللغة الثالثة التي تتوسط الفصحى والعامية دون أخلال بقواعد النحو(2).

ثم قدم (المسرح المتنوع) عام 1959 أيضاً ، ومن التاريخ المملوكي انتقي الحكيم واقعه بيع السلطان في مزاد علني في مسرحية "السلطان الحائر" عام 1960م ، لكي يتناول واحده من اخطر القضايا وهي ايهما انفع للحكام وأحق أن يتبع لحل المشكلات : القانون أم القوة ، تختار المسرحية علي لسان السلطان جانب القانون ، وتقدم مسرحية (الطعام لكل فم) عام 1963م مفهوم العدالة في القرن العشرين وفيها يستلهم الكاتب أسطورة الكترا ، لكنه يتناولها بفكره معاصره تنبذ فكرة الانتقام ، وتعتبر: يا طالع الشجرة" عام 1963م من انضج وأكمل مسرحيات توفيق الحكيم التي استلهمها من التراث وتأثر في كتابتها

بالمسرح الشعبي ومسرح الا معقول ، ثم كتب (شمس النهار) عام 1964م علي غرار الحدوتة الشعبية المعروفة ، ثم كتب (الورطة) عام 1965م ، ثم (كل شئ في محله) 1966، ثم (مصير صرصار) عام 1966 ايضاً ثم (بنك القلق) عام 1967م وفيها قدم الحكيم تجربته جديد ه في الشكل إذ جمع فيها بين الرواية والمسرحية، ثم كتب (مجلس العدل) 1972 ، ثم (الدنيا رواية هزلية) عام 1974 ثم (الحمير) عام 1975م.... وغيرها.

(1) توفيق الحكيم :مرجع سابق ص 4 . (2) فاطمة موسى : المرجع السابق ص 576.

يلاحظ أن توفيق الحكيم شارك بفاعليه في مجمل أعماله في مواجهة مشكلات وقضايا وهموم عصره الاجتماعية والسياسية والفكرية ، كما انه فتح باب الاجتهاد في مناقشه اخطر القضايا الفكرية والاجتماعية وأضاف إلي الأدب العربي رصيда ضخما من الأعمال الجادة ، فالحكيم يمثل إذا لوحده مؤسسة إبداعيه م تنقله عبر مسافة زمنية بعيده وبهذا لا يمكن لأي دراسة مهما كان طولها وعرضها أن تغطي جوانب إبداعات هذا الرجل وهنا لا يتعدى طموحنا في هذه الدراسة غير تناول جانب ما يزال في رأينا منطقه خام وبكر وهي جانب من فترته المجهولة قبل سفره إلي فرنسا.

ملاحح وسمات المسرح في كتابات توفيق الحكيم

أولاً : توظيف التراث في مسرح الحكيم

قدم توفيق الحكيم كما هائلا من المسرحات التي اعتمد فيها علي التراث الرسمي أو الشعبي اوالعالمي وقد كان الحكيم يريد بهذا أن يقدم إلي القارئ العربي كل أشكال المسرح في العالم .

"والظاهرة الملحوظة أن الحكيم امتد بالخط الذي بدأ سابقا علي عهده وهو الاهتمام بالعنصر الشعبي وتوظيفه وظيفة جديدة لم يكن يلتفت إليها الرواد السابقون وحمل مسرحه رموزا اجتماعيه وان كان الكثير لم يدركوا ذلك"(1)، ولم يكن استخدام الموضوعات الشعبية جديدا علي الحكيم إذ استخدمه في بداية حياته المسرحية حين قدم مسرحيه علي بابا مستمدا أصولها من ألف ليلة وليله لم يتوقف الحكيم عن استخدام الأصول الشعبي والأسطورية في أعماله المسرحية بعد ذلك"(2).

فلقد كان لجوء توفيق الحكيم إلي قصص ألف ليلة لأسباب جماليه بغض النظر عن المبرر الموضوعي ،" فالهدف الجمالي بما ينتجه جو الليالي من خيال وأثاره للقارئ ، خصوصا وان القارئ سوف يكمل من خياله ومن مخزون معرفته مالا يجده في المسرحية كما أن توظيف شخوص وأحداث التراث كفيل بتحقيق بعدا جماليا خاصا في الإبداع المسرحي لان هذا التوظيف أداه تحقق نوعا من التواصل الفني الذي يتجاوز الطرح المباشر للقضايا"(3).

وبالطبع فان الحكيم كمبدع مسرحي كان يدرك أن مهمته لا تكمن في إيصال المعارف فقط بل تكمن في تحقيق نوع من التأثير الجمالي ، لذلك كان يبتعد عن تناول القضايا تناولا مباشرا ، فالتجأ إلي الرمز والاسطوره والأحداث

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ج 1 ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000، ص24 .

(2) علي الراعي : توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، القاهرة ، كتاب الهلال العدد 224، ص216 .

(3) عادل العليمي : مسرح الفولكلور المصري ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005، ص178 .

التاريخية وغيرها من الوسائل إلي تحقيق هذه الجمالية.

وكما يقول الدكتور النجار "لم يعن أحد بالوعي المعرفي للنقد التاريخي لفنوننا الشعبية عامه ، والأدب العربي خاصة المدون والشفاهي قدر ما عني به توفيق الحكيم، حيث كانت دعوته الرائدة والمبكرة في العشرينيات للمفكرين والمبدعين علي حد سواء للعناية بهذا الأدب الشعبي باعتباره تعبيراً جمالياً الروح الشعب وقضايا المجتمع وقضايا المجتمع وضمير الأمة وشخصياتها القومية والوطنية ، وهنا تتجلي شرعية الاعتراف بهذا الأدب بدلا من الاستعلاء عليه أو تجاهله وتهميشه ، كما تتجلي أيضا شرعية استلهامه وتوظيفه " (1).

لذلك شرع الحكيم منذ البداية في إطار مشروعه الإبداعي يستلهم الأدب الشعبي بكل أنماطه التعبيرية من أساطير وحكايات ونوادر وأغاني شعبية وغيرها ، استلهاها جزئيا وكليا في معظم أعماله الإبداعية المسرحية .

ثانيا : مستويات اللغة المسرحية عند الحكيم

يعد توفيق الحكيم هو أستاذ الحوار المسرحي بلا منازع" فلقد استطاع أن يتغلب علي عقبة طالما وقفت في طريق الطامحين إلي الكتابة المسرحية، تلك هي أن القراء لا يقبلون علي قراءة المسرحيات إقبالهم علي شهود تمثيلها ولكن الحكيم فرض علي القارئ في عصرنا الحديث قراءة ما كتبه من مسرحيات، فهم يتهافتون عليها حين ينشرها " (2).

فلغة الحوار المسرحي عند الحكيم لم تكن لغة عادية مثل لغة وسائل الإعلام ولم تكن محلقة موهلة في المجاز والبلاغة والغموض بل جاءت لغة فصحي

سهلة ميسرة وداله يمكن أن يطلق عليها باللغة الوسطي الفصحى القريية ، فمنذ أن قدم الحكيم الصفقة عام 1956م وصور فيها نضال الفلاحين لاستخلاص حقوقهم من سيطرة شركه أجنبية إقطاعية في مجتمع ما قبل الثورة " ولهذه

(1) محمد رجب النجار : تجليات النص الشعبي في مسرح الحكيم، القاهرة ، مجلة المسرح ، ابريل 2001، ص54 .

(2) محمود تيمور : مرجع سابق ، ص153 .
المسرحية أهميه خاصة في تاريخ المسرح المصري إذ يقدم الحكيم تجربته هامه في الحوار فيقدم ما اسماء باللغة الثالثة التي تتوسط الفصحى والعامية دون إخلال بقواعد النحو(1) .

ويعود الحكيم إلي تجربته اللغوية الرائدة التي حاولها في الصفقة 1956م وذلك في مسرحيه الورطة وسمي حوارها باللغة الثالثة ولم يكتب لهذه التجربة الاستمرار نظرا لموقف الكاتب العقلي من التعامل مع لغة الحياة أو لغة الواقع ، لأن محاولته البحث عن حلول للأدواجية في اللغة العربية المستخدمة في الأعمال الدرامية لم يوفر لها التلاحم الكافي مع مفردات الواقع .

فالحوار يعد أميز ما في مسرحيات الحكيم والذي يميز معظم أعماله فالحوار يقوم بوظائف درامية عدة من كشف عن الشخصيات ودفع للأحداث وخلق للجو وإيصال للمعلومات وتصوير للحالة المزاجية والنفسية للشخصيات إضافة إلي الوظائف العملية مثل دخول وخروج الشخصيات ،وبداية مشهد ونهاية مشهد جديد .

"فالحكيم كان في بداية مطلع حياته الأدبية يتعمد الكتابة بالعامية تأكيدا للمصرية وإمعانا في تحري رسم البيئة المحلية في مسرحياته"(2) .

لذلك جاء الحوار في مطلع هذه الحياة الادبيه يتميز بالسلاسة والشعرية والتكثيف ، وكان مع ذلك حافلا بالأفكار موحيا بالرمزية انسياب برشاقة ، منتقي بعناية ، وكان الحكيم ينحت الجملة ويصيغها.

ثالثاً : المسرحية الذهنية عند الحكيم

يختار توفيق الحكيم عادتا لموضوع مسرحياته ، موضوعات فكريه ، ولكي تستقيم له المعالجات الذهنية المجردة ، يلجأ الحكيم إلي الأساطير أو الآداب الشعبية التي يمكن أن يحملها من الدلالات الفكرية أو الرمزية مالا يمكن أن يحتمله الموضوع "الواقعي" في أغلب الأحوال .

-
- (1) فاطمة موسى : مرجع سابق، ص573.
(2) عبدالغني داود: الأداء السياسي في مسرح الستينات، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1997، ص19.

"فتوفيق الحكيم ولع ببناء مسرحياته علي أساس فكري مجرد ، لا يقترب كثيراً من واقع الحياة ولا يحفل بوقائعها ، بل تقوم فيه "الفكرة" مقام "الحدث"، وتسيطر سيطرة تكاد تكون تامة علي رسم الشخصيات وإدارة الحوار وبناء المسرحية ، وهو في أغلب الأحيان يواجه في المسرحية الواحد فكره بأخرى ، ويخلق بينها صراعا في إطار تجريدي ينتهي بانتصار أحدهما ، وقد عرف ذلك اللون من المسرحيات عند الدارسين والنقاد بالمسرح الذهني"(1). "أي المسرح الذي يقوم ويدور في العقل والشخصيات فيه رموز تجسد أفكارا، و هو مسرح للقراءة يقوم بالدرجة الأولى علي الحوار، الحوار بين الأفكار المجردة " (2).

فالحكيم يفترض فكره ثم يقوم بتصميم هذه المسرحية علي ضوء هذه الفكرة ، ويخضع كل شئ في المسرحية لهذه الفكرة مؤكدا افتراضه الذي بدأ به المسرحية وغالباً ما تكون هذه الأفكار مطلقة غير معنية في زمان ومكان اوبيئة تكسبها لحما وعظما ، لكن توفيق الحكيم حتى في اقرب مسرحياته صلة بالحياة لا يكاد يخلص من هذه النزعة الفكرية الغالبة ولا من تلك الرغبة في لقاء الأضداد.

" ولقد انصرف الحكيم إلي عالمه الذهني يكتب مسرحيات تتناول قضايا كلية ذات طابع رمزي تجريدي تدور في الذهن والصراع فيها بين الأفكار لا الشخصيات بعد أن كتب مسرحيه كوميدية راقية موضوعها الصراع بين الواقعي والمثالي وهي رصاصه في القلب عام1931 والتي لم يكتب لها الظهور علي خشبة المسرح في ذلك الوقت "(3).

إنَّ فمسرحيات الحكيم الذهنية تتميز علي قله أحداثها وعناصر الإثارة فيها بحوار فكري وفلسفي عميق وممتع ولا يخلو أحيانا من فكاهة وسخرية وتشويق ، ومسرحية "أهل الكهف هي المسرحية الذهنية الأولى كتبها 1933 ، وهي مستلهمه من قصه أهل الكهف الشهيرة كما وردت بالقرآن الكريم ، ويتناول فيها قضيه الزمان الذي يهزم الإنسان مهما حاول أن يعترض مسيرته "وفي هذه المسرحية يبرز الاتجاه الذهني الذي لم يبعد عن المجتمع ، بينما كانت الغلبة

- (1) عبدالقادر القط : فن المسرحية ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ص294.
(2) عادل العليمي : مرجع سابق، ص178.
(3) فاطمة موسى: مرجع سابق، ص575.

للاتجاه الذهني وتحليل القضايا الفكرية في مسرحية بجماليون عام 1942م وسليمان الحكيم عام 1943م وأديب الملك عام 1949م، وهذه القضايا الفكرية الذهنية التي شغلت الحكيم خلال هذه المسرحيات كانت مرتبطة مباشرة بمجتمعه "(1)".

إذاً نلاحظ أن توفيق الحكيم سواء في مسرحياته الذهنية أو تلك التي تنحو بصوره أو باخري منحي فكرياً ، يخضع عناصر المسرحية للفكرة التي يريد أن يعرضها فيقيم بناء المسرحية ويرسم شخصياتها ويجري أحداثها ويدير حوارها بما يوضح فكرته ، منحازاً في أغلب الأحوال انحيازاً ظاهراً إلى طرف من طرفي الصراع ، وهكذا تفقد شخصياته أبعادها الإنسانية وتصبح مجرد رموزاً أو دلالات علي معان مجردة تتصل بفكرة المسرحية .

رابعاً : السخرية والفكاهة عند الحكيم

قبل أن يلوذ الحكيم بعالمه الذهني قام بمحاوله ينفذ بها إلى عالم التمثيل بكتابه كوميديا راقية موضوعها الصراع بين الواقعي والمثالي هي مسرحيه " رصاصه في اقلب " والتي كتبها علم 1931م إلا أنها لم تظهر علي المسرح في ذلك الوقت ، فانصرف بعدها والي النهاية إلى كتبه مسرحيات تتناول قضايا كليه ذات طابع رمزي تجريدي تدور في الذهن والصراع فيها بين الأفكار لا الشخصيات.

ولكن مما يسخر الحكيم ؟.

"أخذ توفيق الحكيم علي عاتقه معالجه القضايا السياسية والاجتماعية الأخلاقية ، وركز سخريته علي مشكله الإنسان مع النظام والقهر ، وطبق أفكاره النظرية علي مشكله السلطة والحرية ومستقبل الإنسان علي هذه الأرض محاولاً أن يعيد تركيب العلاقات القائمة في المجتمع بإبراز الأخطاء"(1)

فالحكيم كاتب اهتم بمسرح الأفكار بالأسلوب الساخر رغبه في إثارة عقل المتلقي تجاه بعض القضايا التي يعيشها في مجتمعه فيجسدها كما لو كانت لقطات من كاريكاتير الحياة ، "فالحكيم هو الأديب الواعي الذي يبحث عن

(1) أحمد شمس الدين الحجاجي: مرجع سابق ، ص24.

(1) فاطمة يوسف :احتفالية المجلس الأعلى للثقافة بمنوية الحكيم، القاهرة ، مجلة المسرح العدد156، ص70.

لقطات من الحياة ويسخر منها ليدفع جمهوره إلي القيام بعملية وعي و نقد لما يحيط به أو لحماقاته دون أن يدري ، وليس من الضروري أن كل ما يتناوله الحكيم بالسخرية يثير الضحك ، ولكنه أحيانا يحملنا علي ابتسامات تحمل مرارة ساخرة من الأوضاع المقلوبة في الحياة والخروج عما جري عليه عرف المجتمع كما يراه الكاتب شيئا لا بد من إبرازه بسخرية وأحيانا أخرى ينحني بنا إلي إثارة الضحك باعتبار أن الضحك عقوبة للمجتمع متمثلا في بعض الشخصيات النمطية التي تتفاعل مع الأحداث وليس في الحدث ذاته "(1).

إذن فتوفيق الحكيم يعد من أغزر كتاب الملهاة إنتاجا في تاريخ المسرح المصري والتي بدأها بملهاته ذات الفصل الواحد عام1919م المساه " الضيف الثقيل " وانتهى بها حتى آخر ملهاه كتبها عام1972م حصص الحبوب " ونلاحظ أن هناك " ثمة أنماطا ثلاثة شغل بها توفيق الحكيم خلال حياته الطويلة وهي : الهزلية والملهاة الخفيفة وملهاه الموقف ، وان كل نمط من هذه الأنماط الثلاثة كان يأخذ في التطور التقني من ملهاه إلي أخرى.... وان كل فترة معينة من حياته كان يعكف علي الكتابة في أحد هذه الأنماط بما تمليه العوامل المؤثرة ، فما كان يطرأ علي كل مرحلة من قضايا ، أفضت بدورها إلي الانتقال إلي الكتابة في نمط جديد من أنماط الملهاة مما أدي تطورا ملحوظا عن الملهاة الأولى وما يليها إلي داخل كل نمط بوجه خاص وتطورا تقنيا من ناحية الكتابة الدرامية بوجه عام(2).

ومما سبق يمكن اعتبار السخرية من أساليب الحكيم الغالبة علي أعماله وكما يقول **العناني**" يلجا لها للمواجهة والتناقض في دحض بعض العقائد والأفكار البالية وكشف وتفريغ بعض الأنماط البشرية المثيرة للاحتقار ، وذلك بوضعها وجها لوجه أمام الأفكار التي انطلقت بالبشرية من عصور الجهل والظلام إلي أفاق التقدم والعلم والتنوير"(3)، وأسلوب السخرية من الأساليب التي عمد إليها الحكيم بفطنه وذكاء ليترجم الواقع البشري فيري الإنسان حال مجتمعه وحاله بتلك السخرية حتى انه أحيانا ولد من هذه السخرية ضاحكا .

(1) فاطمة يوسف : السخرية في مسرح توفيق الحكيم، مجله المسرح ، نوفمبر وديسمبر 2001، ص72.

(1) عصام الدين أبو العلا : التطور التقني للملهاة عند توفيق الحكيم ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 2002، ص127.

(2) محمد عناني : من قضايا الأدب الحديث، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995، ص284.

خامسا : الأبعاد الرمزية في مسرح الحكيم

لجأ توفيق الحكيم في مسرحه إلي قالب الاستعارة الرمزية ، التي تترجم الواقع والأفكار والأشخاص إلي صور محددة الدلالة وواضحة الملامح بحيث يمكن للذهن أن ينتقل من الصورة إلي مدلولاتها بمجرد إدراك العلاقة بينها ، وهي طريقة في البناء تختلف جذريا عن مبني الرمز ، لان الرمز تجريدا أما الاستعارة الرمزية فتجسيد.

ولم يكن مسرح الحكيم مسرحا ذهنيا خالصا ولم يقع أيضا في دائرة الرمزية الخالصة ، بل نراه مرتبطا بقضايا اللحظة الآنية ومعطيات الذوق السائد ، واستمر الحكيم هكذا حتى مطلع الثلاثينيات حيث اخذ يزواج بين المسرحيات الرمزية والمسرحيات التي ترتبط بالواقع ، وظل علي هذا المنوال حتى أواسط الخمسينيات ، ولقد اتخذ من الشخصيات الخاصة بمسرحه مجرد أفكار تتحرك في المطلق من المعاني مرتديه أثواب الرموز.

فرمزيه الحكيم ذات مستوي واحد هو رمزيه الدلالة ، وهي من ثم اقرب إلي الاستعارة الرمزية منها إلي الرمز بمعناه الفني المكتمل ، مما يزيد من حجم الإحساس بقله التكثيف الرمزي في مسرحيات الحكيم فوق وقوعه في اسر الفكرة الواحده دوران هذه الفكرة في إطار ذهن خالص كما أن رمزيه الحكيم تنحني منحني السخرية بالعواطف ليدلل علي إفلاسها والتناقش عابثة هازئة بمدرجات مجردة "(1).

فرمزية الحكيم تعتمد علي محاور التدليل والحجج والمناقشة ومن ثم فهي رمزية عقلية واعية أكثر منها رمزيه اشراقية باطنية ، إلي جانب أن مسرحيات الحكيم تهجو بعض المجردات باسم البعض الآخر فمثلا الجسد باسم الروح أو الإنسان باسم الزمن أو الواقع باسم الحقيقة ... الخ.

" وهكذا يئول الصراع المسرحي في النهاية إلي ما أطلق عليه الحكيم نفسه مجرد أفكار تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز"(2).

(1) يحي هويدي : مقدمه في الفلسفة العامة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، 1957 ، ص 134.

(2) محمد مندور : توفيق الحكيم الأديب والمفكر والإنسان ، القاهرة ، وزاره الثقافة 1988.

ولقد تأثر الحكيم في استخدامه للاستعارة الرمزية لكل من هنرك ابسن الذي كان له ولع بالاستعارة الرمزية البسيطة وخاصة في مسرحيته القصيرة وأيضاً موريس ميترلنك.

لقد كان لجوء الحكيم إلي الرمز في أعماله الفنية " خوفاً من مناقشه قضايا المجتمع بشكل مباشر ، وخوفاً من ديكتاتوريه مراكز القوي المتفشية في حياتنا وهكذا ما دعاه إلي اللجوء إلي الرمز ، وتحولت أعماله الفنية إلي ما يشبه الألغاز التي تتطلب الحل ، وكان الغرض من هذه الأعمال هو الهروب من الدلالة المباشرة ، والهروب عن الالتزام بفكره لا إعطاء دلالة يتعذر توصيلها بغير هذا الأسلوب "(1).

فإذا استعرضنا بعض أعماله الفنية نجده مثلاً في مسرحيته " الضيف الثقيل " استخدم الرمز في قضية كانت تؤرق المجتمع المصري عام 1918-1919 وهذه المسرحية يمكن اعتبارها من أولى المسرحيات التي تمثل تمرداً علي الحكم العرفي الذي كن سائداً آنذاك وسيطرة المحتلين الغاشمين وبطشهم ، فانفعل الحكيم بهذا الحدث الجلل واستجابة منه لقضية الحرية ، فالمسرحية كانت ترمز إلي معني الاحتلال في صورته عصرية انتقادية، وفي رواية عودة الروح" وفيها لجأ الحكيم إلي الرمز في شكل تبشيري بان هناك زعيماً سوف يولد منقلب الشعب بعيد الروح إلي أمته.

وإذن فهو قد رمز إلي موات الأمة وبأنها في مسيس الحاجة إلي بطل مخلص ، ولجأ إلي الرمز حينما تناول قضيه القهر الذهني بحيث فصل بعض تلك الأعمال : السلطان الحائر ، شمس النهار عن جوهر مشكلة الحرية خوفاً من ضياع الوعي بالمصير الذي يتضمن الصراع بين الإرادة والضرورة "(2).

سادساً – الأداء السياسي في مسرح الحكيم

إن أول ما نلاحظه في مسرح الحكيم هو مفهوم أن الإنسان في مسرحه كائن سياسي بطبعه يتأثر في مختلف جوانب حياته الاقتصادية والاجتماعية بمشكلة الحرية التي تتمثل في صورتها المأساوية علاقة سلبية بين الكاتب والسلطة .

(1) عبدالغني داود :مرجع سابق ، ص20.

(2) أمين بكير : المسرح مدرسة الشعب ، القاهرة ، المجلس الاعلي للثقافة 1988، ص 77.

ولعل مراكز السلطة في حياة الحكيم كثيرة ، فلقد عاش حياته في المجتمع تهيم عليه السلطة الكبرى ، سلطه الدولة بأجهزتها ، فعاش الحكيم مأساة هذا المجتمع فلقد بدا الحكيم الكتابة وهو طالب ، ولم ينشر شيئاً بين عام 1922-1932م ، إلي أن حصل علي ليسانس الحقوق وبعدها سافر إلي فرنسا لاستكمال دراسته ، وفي باريس عاصمة الفن والجمال اتجه الحكيم لدراسة الفن ، بعد أن جذبتة الحياة الثقافية الادبيه والفنية في فرنسا "ولقد أيقن الحكيم من خلال خلفيته العلمية عن القانون ودراسته للفن والأدب في فرنسا وقتها أن السياسة هي فن الممكن وصار هذا المنظور قاعدة صحيحة عنده"(1).

لهذا كان الحكيم يشعر ببالغ السعادة كلما أنجز عملاً مسرحياً فيه فرج عن نفسه (سياسياً) وله في هذا المقام العديد من الأعمال الجيدة التي استطاع أن يمتلئ خلالها بمعني الحرية ، فالمسرح عند الحكيم " هو المكان الذي يملك من فوق خشبته أن يغري الناس بالتمرد علي القهر والظلم"(2)، وعلي كل ما تلزمه إياه السلطة من قيود الضرورة التي كانت تفرضها الدولة في ذلك الوقت ، إذ أن الدولة كانت تخاف أن تمنح الحرية لأنها كانت تخافها ، وكانت تنظر إلي الكاتب المسرحي بعين الريبة.

فمفهوم الحرية في مسرح الحكيم ومقارنتها بالحرية العامة ومقابلها الموضوعي قد دار حول القيم والمبادئ ، والتي تنطوي عليها أفعال الحرية وممارساتها ومدي ما تحمله هذه الأفعال وتلك الممارسات من قيم ومبادئ تطرح بجلاء علي خشبه المسرح .

ولقد ارتبط الأداء السياسي في مسرح الحكيم بالرمزية ، وهي التي يمكن أن تسمى المرحلة السياسية الرمزية ، والتي تتمثل في إبداعه لمسرحيات مثل : شهرزاد ، السلطان الحائر ، ويا طالع الشجرة ،0 شمس النهار ، وهي التي تأثر فيه الحكيم بالمسرح الرمزي الأوربي.

" أما في مسرحيته (إيزيس) فهو يضيف مفهوماً سياسياً معاصراً ، ففيها قضية الغايات والوسائل في السياسة ، إذ صدرت المسرحية في فترة شهدت فيها الحياة في مصر جدلاً محتدماً بين الأدباء حول قضية الالتزام فأدلي الحكيم

(1) المرجع السابق ص75.

(2) إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة ، دار المعارف.

برأيه في هذا الجدل من خلال المسرحية ، وهو رأي أدبي ونقدي بالاضافه إلي طابعه السياسي ، فقد حرص الحكيم أن يقدم أعماله من خلف قناع بهدف إخفاء أفكاره التي لا تتمشي مع النظام الحاكم"(1) حيث كانت إنجازات الناصرية وسليبياتها معا ألهمت الحكيم أعظم أعماله المسرحية في ذلك الوقت .

ولقد مثلت مشكله الحكم أهم القضايا التي شغلت فكر الحكيم علي أكثر من مستوي ، وكان من هذه المستويات مسألة شرعية السلطة الفردية كما يتناولها في مسرحية شمس النهار ، والسلطان الحائر والتي ينحو فيها نحواً تعليميا خالصا منحازا للعدل بمعناه المطلق .

فتوفيق الحكيم يطرح عبر هذه الآمال جميعا استقصاءاته لشتي هموم الحياة الاجتماعية المصرية، وقضايا بالواقع القومي بدءا من قضية الاستقلال ومشاكل الحكم ، حتى أطروحة الطعام لكل فم.

وإذن فإننا نخلص إلي الوقوف عنده علي قاعدتين أساسيتين ، فالأولي سياسية والثانية فلسفيه ، فهو يؤكد ضرورة انتماء المواطن للوطن أرضا وتاريخا، حاضرا وتراثا أفرزتها الاتجاهات السلفية في مجتمعنا عبر مراحل سابقة وذلك عن طريق تأكيد قيمة العقل ورفع شأنه وتحسين المواطن ضد محاولات الغزو الفكري .

الأوبريت المسرحي

"أوبريت هو تصغير لكلمة أوبرا، وهي مسرحية غنائية تتناول موضوعاً فكاهياً في أغلب الأحيان ، وتكتب بالشعر أو الزجل وتشمل عدداً من الألحان الخفيفة المتنوعة والثنائيات والألحان الجماعية ، والرقصات التي ترتبط بفكرة الرواية ، ويتخللها حوار بين الممثلين " (1).
وكما يعرفه أيضاً نبيل راغب علي أنه "اصطلاح يطلق علي المسرحية الخفيفة التي تجمع بين الحوار العادي بين الشخصيات والمقاطع الموسيقية والغنائية التي تعالج موضوع الحوار بأسلوب موسيقي مسرحي يميل إلي الروح الخفيفة في المعالجة" (2).

فكلمة أوبريت (Operatta) بالإيطالية تعني "الأوبرا الصغيرة ، وهي عمل مسرحي يصاحبه الاوركسترا ، ويحتوي علي جزء مُغني والجزء الآخر حوار كلامي عادي، فهو نوع خاص من أنواع الفن الموسيقي المسرحي ، يمثل التركيب العضوي للأوبرا الكوميدية ولفن المنوعات الذي يجمع بين الموسيقي والرقص والديالوج "حوار كلامي" في سياق الدراما المرتبطة به" (3).

وكان ظهور الأوبريت في الغرب هو أن الأوبرا الجادة كانت تقدم عروضها التاريخية والاسطورية التي تحتوي علي أحداث كثيرة ومتصاعدة ، كانت دائماً في حاجة للتغيير المستمر والدائم للديكورات بما يتوافق مع الأحداث المختلفة ، ولأن هذا التغيير يستغرق وقتاً طويلاً كانت الستارة تغلق ويبدأ العمل في تغيير ديكورات المسرح من فصل إلي آخر يأخذ أثناءه الفنانون قسطاً من الراحة ولكن الجمهور في المسرح الإيطالي الذي يتميز بالإبداع والمرح كان يشعر بالملل آنذاك.

(1) إبراهيم ذكي خور شيد: الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2000، ص52.

(2) نبيل راغب: النقد الفني ، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، 1996، ص 145.

(3) تيمور أبا شذوي : المسرح الموسيقي ، ت، سامية توفيق القاهرة ، الهيئة المصرية العامة لكتاب ، 1999، ص 123.

وهنا فكر الفنانون في أداء بعض العروض التمثيلية الموسيقية الفكاهية أثناء فترة الاستراحة من أجل قطع هذا الملل للترفيه علي المتفرجين ، أخذت هذه العروض تقدم في مقدمة المسرح الأمامية والستار مغلق معتمده علي نصوص معاصره تهتم بموضوع الساعة مع إضافة شخصيات هزلية مختلفة ، وكانت هذه المشاهد تتكون من لوحات صغيرة مليئة بموسيقى غنائية راقصه مستوحاة غالباً من البيئة ويتخللها حوار كلامي عادي .

" وسميت هذه العروض بالانترميزو، وقد نالت استحساناً كبيراً من المتفرجين وزادت قابلية للانترميزو لدي الجماهير بدرجة كبيرة للغاية لدرجة أنه كان يحضر الكثير من المتفرجين ليس من أجل عروض الأوبرا الجادة ، بل من أجل للانترميزو الذي يقدم الجديد باستمرار في كل عرض ، وأصبح يجذب المتفرج لاهتمامه بأن يعكس موضوعات الساعة وأحداث البلاد الحيوية . وأصبح بالتدرج ومع مرور الوقت يعمل في الكتابة للانترميزو الكثير من الشعراء والمؤلفين والموسيقيين الموهوبين والعابرة وظهرت طبقات متخصصة من الفنانين للانترميزو"(1).

وبهذا التطور الكبير للانترميزو ، أصبح هناك نوعان من الأوبرا هما الأوبرا الجادة والأوبرا الكوميدية ، وتعتبر الأوبرا الكوميدية أكثر ديمقراطية من الأوبرا الجادة حيث إنها لم تكن تلتزم بقوانين الأوبرا الجادة الصارمة ولذلك كانت سبل تطورها أكثر حرية مما ميزها بالتنوع المتواصل في اكتساب صفات وملامح نوعيه متميزة أخذت تختلف من بلد إلي آخر .

ففي فرنسا انتشر نوع يسمى " الفوديفيل " وهو شكل خاص من أشكال المسرح الموسيقي حيث تقوم فيه الموسيقي بدور ثانوي مساعد وينتقل فيه فن الدراما المسرحية والحوار الكلامي للمرتبة الأولى "(2). وبصورة أو بأخرى ، وعلي أمتد حوالي مائه عام حدث تطور في الأشكال المتنوعة للمسرح الموسيقي الكوميدي في كاهه بلدان أوروبا ، وقد أدي هذا التطور في نهاية الأمر إلي ميلاد نوع خاص جديد للمسرح الموسيقي ألا وهو " الأوبريت".

(1) تيمور أبا شذري : مرجع سابق ، ص124.

(2) المرجع السابق ص124.

أما في الشرق العربي فقد ظهر " الأوبريت " نتيجة للسأم الذي أصاب الجمهور من جراء القوالب الجامدة الارستقراطية الجافة .
والعجيب أننا في مصر دأبنا علي تمصير أو تعريب الكوميدية الموسيقية الغربية خاصة في عقدي الستينات والسبعينات ، فعرضت المسارح المصرية " سيدتي الجميلة " و " قصة الحي الغربي " وغير ذلك من المسرحيات الموسيقية التي لا تمت إلي وجداننا ولا تراثنا بأية صلة من قريب أو بعيد .

وكأننا بهذا تجاهلنا الأمجاد التي حققها عمالقة المسرح الغنائي المصري من أمثال سلامه حجازي ، سيد درويش ، داود حسني وكامل الخلعي في مجال الأوبريت بصفه خاصة والذين عملوا علي إرساء فن الأوبريت علي موضوعات قومية صميمة وأشكال موسيقيه نابغة من تراثنا .

وبدلاً من إحياء هذا التراث الغنائي الضخم والعمل علي تجديده وتطويره ، لجأنا إلي المسرح الغنائي الغربي ، والأمريكي منه بصفه خاصة سواء من ناحية الشكل أو المضمون وساعد علي هذا أن العمالقة الثلاثة الذين احتلوا عرش الموسيقى بعدهم وهم محمد عبدا لوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش ، عادوا بالموسيقى العربية إلي عصر الطرب والغناء الفردي ، ونظراً للإبداع الفني الضخم الذي نهض به كل منهم في مجال الغناء الفردي فقد انبهر الجمهور بهم ونسي أمجاد الأوبريت المصرية والعربية ، وكان له كل العذر في ذلك لأنهم ملأوا الفراغ الذي تركه سيد درويش وداود حسني وكامل الخلعي في مجال التطريب ، أما المسرح الغنائي فقد أندثر برغم محاولة الدولة في الستينات لإحيائه عندما أنشأت الفرقة الاستعراضية الغنائية التي كان من أشهر أعمالها أوبريت " مهر العروسه " (1).

(1) نبيل راغب : مرجع سابق ، ص 152.

التعريف بالمسرحية

كما سبق القول فإن مسرح توفيق الحكيم يمثل حلقة هامه من تاريخ المسرح العربي ، بل لعله أن يكون أهم حلقات هذا المسرح علي الإطلاق ، وبالرغم من كثرة ما كتب عنه فمازالت فيه جوانب عديدة بحاجة إلي المزيد من الدراسة والتعريف .

ومن أهم هذه الجوانب مسرحياته الأولى التي ألفها لفرقة عكاشة في أوائل العشرينات قبل سفره إلي باريس والتي مثلتها له الفرقة علي مسرح حديقة الأزبكيه ، وهذه المسرحيات مواضيعها شرقية ، ويدل علي ذلك عناوينها وهي : الضيف الثقيل وكتبها حوالي عام 1919م ، أمينوسا 1922م والعريس 1924م، خاتم سليمان 1924 ، علي بابا 1926م، المرأه الجديدة 1923م .

إذن فأى دراسة متكاملة لمسرح توفيق الحكيم يجب أن تبدأ بهذه المسرحيات القديمة ، فلعل فيها الكثير من خصائص فنه الأصيل لأنه كتبها قبل سفره الي فرنسا وقبل تأثره القوي باتجاهات المسرح الأوروبي وكبار كتابه "(1). فلم يكد توفيق الحكيم ينتهي من كتابه مسرحية "المرأه الجديدة " حتى بدأ في كتابة مسرحيته " علي بابا " بعد أن دفعه نجاح مسرحيته خاتم سليمان إلي كتابة مسرحيه أخرى تدور في نفس الجو الشرقي الذي أضفاه علي "خاتم سليمان" فكانت مسرحيته " علي بابا " ، التي أتم كتابتها في باريس ، فكانها أخر مسرحيات تلك المرحلة الأولى من حياته قبل سفره إلي فرنسا وكما كانت أكثرها نجاحاً .

يقول الحكيم عن هذه المسرحية" وما كدت أفرغ من تقديم المرأه الجديدة لفرقة عكاشة حتى شرعت في كتابة مسرحية غنائية ، أوبريت هي " علي بابا " التي عهد بتلحينها إلي زكريا أحمد، كما عهد بنظم أغانيها كما رغبت إلي بديع خيرى وذلك بعد أن أتممتها وأرسلتها إليهم من الخارج ، ولعلي لم أرسل النظم الذي بدأت له لبدي عن الملحن "(2).

(1) توفيق الحكيم: أوبريت علي بابا ، تحقيق فؤاد دواره ، القاهرة ، المجلس الاعلي للثقافة، 1983، ص9.
(2) توفيق الحكيم : سجن العمر ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، 1988، ص 210.

ويذكر فؤاد دواره أن الممثل القديم محمد يوسف المشهور باسم محمد شمعون قد حدثه عن النجاح الكبير الذي لاقته المسرحية ، وكيف أن عديدا من الفرق المسرحية ظلت تتبادل تمثيلها بعد حل فرقه عكاشة ، وكيف أنه هو نفسه – محمد

شمعون- كون فرقة مسرحيه عملت بالقاهرة وطوفت بالأقاليم وكانت مسرحية " علي بابا " من أنجح المسرحيات التي قدمتها .

وأهم ما يميز المسودة المحفوظة بالمركز القومي للمسرح ، أن جميع أرجالها وأغانيتها من نظم توفيق الحكيم ، وهي التي استند إليها الباحث في دراسته وهي غير الأغاني التي نظمها بديع خيرى ولحنها زكريا أحمد وقدمت بالفعل عند تمثيل المسرحية .

ويذكر فؤاد دواره أيضا أن توفيق الحكيم قال له " انه ألف هذه الأغاني في باريس ولم يرسلها للفرقة مع نص المسرحية لأنه أراد أن يعرف أولا من الذي سيلحنها ، فإذا كان كامل الخلعي مثلا فلا جدوى من تقديم نصوص الأغاني إليه لأنه كان يحفظ نغمات قديمة ويطالب المؤلف بنظم كلمات الأغنيات علي مقاس هذه النغمات ، ولا بد أن يكون المؤلف مقيما بصفه دائمة إلي جواره ، ويبدو أن القائمين علي فرقة عكاشة لم ينتظروا وصول الأغنيات التي ألفها توفيق الحكيم ، أو لعلها لم تعجبهم إن كان قد أرسلها ، وكانوا في عجله من أمرهم فعهدوا بنظمها إلي بديع خيرى ، وحينما علم الحكيم بذلك رحب به وسر من أجله وظلت أغانيه قابضة في مخطوطه حتى أهداها أخيراً لمتحف المسرح " (1).

ووجود هذه الأغاني التي نظمها الحكيم " للمسرحية في تلك السن المبكرة وهو ما يزال في مرحلة المحاولات الأولى الفنية يتيح لنا فرصة نادرة للإطلاع علي جانب من موهبته الادبيه لم يقدر له أن تنمو فيما بعد وإن ظل يعاوده الحنين إليه بين الحين والآخر ، فنراه ينظم نشيدا شعريا في مسرحية "صلاه الملائكة " عام 1941م وعدة أغاني في مسرحيته صاحبه الجلالة عام 1954م ، وفي كل شئ في محلة عام 1967م والحمار يؤلف 1970م وغيرها ، لم يكن توفيق الحكيم أول من استلهم قصص ألف ليله وليله عملا مسرحيا ، فقد سبقه إلي ذلك كثير من رواد المسرح العربي ، ويبدو أن سبب إهمال كتاب المسرح

(1) فؤاد دواره : مسرح توفيق الحكيم ، المسرحيات المجهولة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 130 ، 131.

قبل الحكيم لقصة علي بابا يرجع إلي عدم وجودها في النسخ المتداولة من ألف ليله وليله التي تضمها الطبعة المصرية المتداولة من الكتاب " (1).

ورغم هذا التجاهل أو الإهمال لقصة علي بابا في المسرح العربي إلا أن الغرب قد استلهمها في مسرحه قرابة نحو قرن من الزمن قبل العرب ولهذا تقول

الباحثة "سزدل ياسين" أن قصة علي بابا قد غزت المسرح الفرنسي (2)، في القرن التاسع عشر ، فعالجها ثلاثة من كتابه ، فكتب بيسكريكور "علي بابا والأربعين لصاً" سنة 1923م ثم نشر سكريب مسرحيته "علي بابا" سنة 1833، وفي سنة 1887م قدمت أوبرا علي بابا والأربعين لصاً من تأليف فانلو ووليم بوسناك ، وهي تتكون من ثلاثة فصول مقسمة إلي ثمانى لوحات "(3).

وتؤكد الباحثة أن توفيق الحكيم اقتبس مسرحيته من هذه الأوبرا ، وبعد أن تقدم تلخيصاً للأوبرا الفرنسية تقول " وتوفيق الحكيم يحتفظ في مسرحيته علي بابا بمعظم التعديلات التي ادخلها فانلو ، فترسم ملهاته خطي المسرحية الفرنسية ، فنجد فيها نفس التعديلات ونفس الشخصيات الرئيسية ونفس علاقات القرابة بين الأبطال ، وان وجدت بعد ذلك بعض الاختلافات الطفيفة بين النصين (4)، فمن ذلك أن النسخة العربية لم تحتفظ بنفس التقسيم إلي مشاهد ولوحات ، فقد وجد توفيق الحكيم - شأن كثير من معاصريه - أن من الأسهل تقسيم المسرحية إلي فصول فقط ، وتتكون علي بابا الحكيم من ستة فصول ، الفصلان الأول والثاني يمثلان اللوحتين الأولى والثانية من الأوبرا ، كومك الفرنسية التي كتبها فانلو ، وحذف الحكيم اللوحة الثالثة لان هذه اللوحة تضم لحناً غنائياً "يسمع فيه صوت المؤذن فإذا باللصوص يحنون علي الأرض فيما يشبه الصلاة الاسلاميه وهم يرددون الله اكبر محمد رسول الله ، واللوحة تشمل كما هو واضح سخرية من الإسلام لا يمكن أن ترد في مسرحية كاتب مسلم مثل الحكيم .

(1) فاروق سعد : من وحي ألف ليلة وليلة ، بيروت ، منشورات المكتبة الاهليه ، المجلد الأول ، 1962، ص229، ومحمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث دار بيروت 1956، ص366، نقلاً عن فؤاد دواره ، مرجع سابق ، ص19.

(2) لعل السبب في أن المسرح الفرنسي عرفه قبل غيره لان أنطوان جالان الفرنسي أول مستشرق قام بترجمة ألف ليلة وليلة إلي الفرنسية وأضاف حكاية علي بابا إلي ترجمته وأصبحت جزءاً أساسياً في المجلد الرابع له .

(3) سزدل ياسين : المؤثرات الاجنبية في مؤلفات توفيق الحكيم ، رسالة ماجستير ، جامعة الاسكندرية كلية الآداب، قسم اللغة الفرنسية 1972، ص105.

(4) المرجع السابق ص107.

ويقابل الفصول الثالث والرابع والخامس في مسرحيه الحكيم اللوحات الرابعة والخامسة والسابعة للأوبرا ، في حين يجمع الفصل السادس بين اللوحتين السابعة والثامنة بعد أن ادخل الحكيم بعض التعديلات الطفيفة "(1).

ونقل الحكيم تعليمات المؤلفين الفرنسيين بشأن الديكورات " حتى ليتمكن القول بان النص الفرنسي كان أمامه فترجم تعليماته ، وهذا واضح بصفه خاصة بالنسبة

لديكور الفصل الثاني (اللوحة الثانية) علي سبيل المثال ، حيث يطابق الحكيم المؤلفين الفرنسيين فنجد إلي اليمين الصخرة الضخمة التي تخفي كهف اللصوص والي اليسار الشجرة التي سيصعد عليها علي بابا ليختبأ منهم"(2).

وتكشف لنا سزدل ياسين زلة طريفة تؤكد ما ذهبنا إليه من مدي تأثر واقتباس الحكيم من الأوبرا الفرنسية وذلك حين ينص فأنلو علي أن علي بابا اشترى قصر الملك شاريار فإذا بتوفيق الحكيم يقول أن علي بابا سيشتري قصر الملك شاريار وليس شهريار ، وليس من المعقول إن يجهل كاتب مصري هجاء اسم ذلك الملك السفاح ولكنها ذله لها دلالتها"(3).

ولعل ما ذهبنا إلي سزدل ياسين فيه شيء كبير من الصواب في اقتباس الحكيم في مسرحيته علي بابا من الأوبرا الفرنسية وتأثره بها ولعل سبب ذلك وجوده في هذه الأثناء – أثناء كتابه المسرحية- في فرنسا فأكمل كتابة المسرحية التي بدأها في مصر عام 1925 فأكملها في فرنسا عام 1926 وأرسلها من هناك .

ويؤكد فؤاد دواره ما ذهبنا إليه سزدل ياسين من خلال حديث خاص له مع توفيق الحكيم الذي قال " قال لي توفيق الحكيم انه لم ينشر هذه المسرحيات (الضيف الثقيل ، اميونسيا ، العريس ، خاتم سليمان ، علي بابا ، المرأة الجديدة) لأنها مقتبسه فخشي لو نشرها أن ينسب هذا الاقتباس إلي بقيه مسرحياته المؤلفة "(4)

أما المسرحية الوحيدة التي نشرها هي المرأة الجديدة الوحيد المؤلفة من بين المسرحيات الست السالفة الذكر ، ولم ينشرها الا بعد أن استقرت شهرته ومكانته الادبيه وكان ذلك سنة 1952م في كتاب مسرح المجتمع ، رغم انه

(1) فؤاد دواره : مسرح توفيق الحكيم ، مرجع سابق ، ص139 ، 140.

(2) توفيق الحكيم : أوبريت علي بابا، مرجع سابق ، ص20.

(3) سزدل ياسين: مرجع سابق ، ص106.

(4) توفيق الحكيم: مرجع سابق ، ص10.

ألفها عام 1926 وقد ادخل عليها تعديلات عديدة وأساسيه ويكمل فؤاد دواره حديثه مع توفيق الحكيم " وعندما سألتها عنها انه لا يملك أي نسخه منها -يقصد المسرحيات الخمسة سالفة الذكر- وقال انه كان يكتبها من نسخ واحده بالقلم الكوبيا ويسلمها للفرقة لتقوم بنسخها بمعرفتها ولم يكن في هذا الحين يهتم بحفظ مسودات ما يكتب وحاول أكثر من مره – والكلام هنا لفؤاد دواره- صرفي عن

البحث عن تلك المسرحيات ودراستها لأنها لا قيمة لها في نظره" (1)، وهذا ما جعل دواره يقول "ونحن إن لم نكن قد وقفنا علي هذه المسرحيات فإننا لا نعتقد بان فيها شيئا كبيرا من الفن والا كان الحكيم نشرها .

وليس هذا هو كلام فؤاد دواره فحسب ، بلا إن بعض النقاد أشار إلي أن للمسرحية أصولا اجنبية ، فمحمد توفيق يونس يقول " ...وهي قطعه فكهة لذيذه من النوع المسمى بالأوبرا كومك ، وليس يعنينا أن نقول أن المؤلف ألفها أو اقتبسها أو ترجمها فليس هناك محل تحقيق ذلك" (2).

أما ناقد مجلة ألف صنف فقد قطع الشك باليقين وقال "إن المسرحية معربة تناولت هذه الرواية أكثر لغات أوروبا الحية وقد عربها ووضعها للمسرح الأديب حسين توفيق الحكيم أفندي، وهي أوبرا كومك ذات أربعة فصول وستة مناظر تتلخص في حوادث خرافية وقعت في بغداد" (3).

ونفس الرأي ما ذهب إليه عبد الغني داود حين قال "إن بداية توفيق الحكيم كانت مسرحيات يغلب عليها عنصر الفرجة والموضوعات الشعبية الساخرة وانتهت هذه الموجه عام 1926م بمسرحيه علي بابا المقتبسة من المسرح الأجنبي" (4).

ولما لا يكون هذا هو الاعتقاد الصحيح والسليم بان توفيق الحكيم قد اقتبس وترجم وعرب بعض المسرحيات عن المسارح الأوروبية لفرقه عكاشة في بداية حياته الفنية و الأدبية ، وهذا باعترافه نفسه عندما يقول " في حياتي جانب مجهول أردت ألا اعترف به ورأيت أن أقصيه وان أسدل عليه الستار لأنه

(1) المرجع السابق : ص10.

(2) مجلة السياسة : توفيق الحكيم الذي لا نعرفه، 15 نوفمبر 1926، ص57، نقلا عن فؤاد دواره، مرجع سابق، ص25.

(3) مجلة ألف صنف ، 9 نوفمبر 1926، ص18.

(4) عبد الغني داود : الأداء السياسي في مسرح الستينات، مرجع سابق، ص13.

في نظري لا يتصل بأدبي ولا يجوز أن يدخل في عداد عملي ، ذلك هو عهد اشتغالي بالقصص التمثيلي لفرقه عكاشة حوالي عام 1924م" (1).

وبالرغم من هذه الحقائق التي سقناها حول اعتماد الحكيم علي نص الأوبرا كومك الفرنسية اعتمادا كبيرا فان قارئ المسرحية يلمح إضافات الحكيم للمسرحية والتي تتمثل في تخليصها من كثير من البهرجة والزخارف الزائدة التي حشدها فائق بها، وفي حذف التفاصيل التي تسئ إلي الشرق والتي لم يتقبلها .

كما أن الباحث يلمح تطورا واضحا في قدره الحكيم علي إدارة الحوار في ليونة ويسر وتركيز ، والارتقاء بمستوي الفكاهة عما عرفناه في مسرحياته السابقة كما بدأت تتسلل إلي الحوار بعض الالتماعات الفكرية الذكية التي تميز حوار الحكيم كما عرفناه بعد أن نضج فنه واستوي له أسلوبه الخاص المتميز ، ففي الفصل الثاني مثلا نجد علي بابا يحاور حماره ، ومن يدري لعلها نواة الفكرة التي نمت بعد ذلك في حمار الحكيم وحماري قال لي ، بحيث يمكن الزعم أن بعض مشاهد المسرحية تمثل من الناحية الفكرية مرحلة متقدمة في فن توفيق الحكيم ، قريبه الشبه فيما عرفنا بعد ذلك في معظم كوميدياته اللاحقة المنشورة.

كما أن توفيق الحكيم قام بإعداد هذه الأوبرا بما يتوافق ومتطلبات السوق المسرحية في مصر ، " بما تحمل من احترام لتقاليد المجتمع المصرية وأعرافه ولم يشغل باله بمعالجه احد القضايا الاجتماعية الملحة في ذلك الوقت وهذا يدل عل أن تزايد تعطش السوق المسرحية إلي النصوص قد دفع الحكيم إلي اقتباس نصوص غربية لا للاعتماد علي التأليف الخالص ويبدو أن اختيار الحكيم لنص فأنلو يرجع إلي جانب امكانات النص الفرنسي الأصلي "(2).

إذن حاول توفيق الحكيم أن يعيد إلي الأذهان القصة التراثية الشعبية القديمة علي بابا والأربعين حرامي لتتواكب مع معاشه الكاتب للمتغيرات والأوضاع السياسية والاجتماعية التي مرت بها مصر.

-
- (1) توفيق الحكيم : زهرة العمر ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، 1988، ص 145.
(2) عصام الدين أبو العلا : التطور التقني لمهات عند توفيق الحكيم ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ص 25.

موضوع المسرحية

تدور أحداث المسرحية حول شخصيه علي بابا وابن عمه قاسم ، علي بابا الرجل الفقير الذي لا يملك قوت يومه وطمع وجشع قاسم الغني صاحب المال والجاه والذي رغم ذلك لا يرحمه ولا يعافيه من الإيجار ، ولكن زوجة قاسم تقف إلي جوار علي بابا ضد زوجها لحبها له ، ولأن الحياة أرادت أن تفتح ذراعيها لعل علي بابا ، فحينما حاول أن ينتحر وأنفذته جاريته مرجانه وأقنعتة أن فقره لا يجره إلي الانتحار ما يلبث بعد مغادرة مرجانه للغابة أن يري العصابة ويعرف

سر المغارة ، فيأخذ منها ما يغنيه ويجعله من أثرياء المدينة حتى أن جاريته مرجانه ظنت انه باعها وقبض ثمنها .

ويعلم قاسم بغني علي بابا فيقترب منه ليعرف سر هذا الغني وما يلبث بعد دهاء ومكر أن يعرف السر كله ، فيتجه قاسم إلي المغارة لأخذ ما غلا ثمنه وخف وزنه لكنه لا يفلت من القبض عليه بعد أن فشل في مغادرة المغارة لنسيانه كلمة السر ، ويعهد رئيس العصابة إلي زريق احد أفراد العصابة والذي كان يعمل قبل ذلك عند قاسم وطرده لسبب تافه ، يعهد إليه بقتل قاسم ، لكن قاسم ظل يستثير عطفه وشفقته كي يعفو عنه ولا يقتله ، ويقبل زريق هذا الرجاء علي أن يتحول قاسم إلي لص مثلهم فيوافق قاسم علي ذلك ويقوم زريق بإخفاء ملامحه الأولي وتغير ملابسه للص يشاركهم نشاطهم .

وباختفاء قاسم و انقطاع أخباره يصبح في عداد الموتى خاصة بعد عثور علي بابا علي ملابس في المغارة فيعتقد الجميع انه قتل ، وبعودة قاسم إلي المدينة برفقه احد اللصوص لاستطلاع أخبارها بأوامر من رئيس العصابة وهو متخفي في صورته قرداتي ورؤيته لعل بابا وهو عازم علي المضي قدما في زواج زبيده زوجة قاسم ، فيعترف قاسم للعصابة بان علي بابا هو سارق المغارة ، ويتفق مع زعيم العصابة الذي ظهر في صورة متسول وأعطاه علي بابا دينار ذهب كان قد أخذه من المغارة وتعرف عليه زعيم العصابة ويتفق علي ضرورة التخلص من علي بابا بحيلة قدور الزيت التي اصطحبها معه زعيم العصابة المتكرر في زى تاجر زيت في ضيافة علي بابا ، لكن مرجانه تكتشف السر وتتخلص من العصابة وزعيمها وينكشف سر قاسم و زريق الذي يعفو عنهم علي بابا وتعود زبيده لقاسم ، ويتزوج علي بابا من جاريته المخلصة مرجانه .

البناء الدرامي للمسرحية

أولاً : الشخصيات

أ-الشخصيات الرئيسية

علي بابا

حطاب فقير ، يذهب كل يوم إلى الغابة لإحضار حزم الحطب لبيعها في الصباح في السوق ، ولا يملك من قوت يومه شيء ، يسكن بالإيجار عند قاسم ، ولا يستطيع دفع الإيجار مما يطالبه قاسم بترك المكان أو الحجر علي أثاثه وممتلكاته وبيعها لسد ديونه ، حاول الانتحار عندما لم يجد من حيله لتدبير مبلغ سد الدين لكن جاريته مرجانه تنقذه من هذا .

تفتح له الدنيا ذراعيها عندما يكتشف سر المغارة، فيغتني ويصبح من أثرياء بغداد ، عندما تعلم العصابة بأنه هو السارق لها تدبر المكيدة والحيلة للتخلص منه لكن مرجانه تحبط هذه المحاولات أكثر من مره حتى تستطيع في النهاية من القضاء علي عصابة الأربعين حرامي فيكون جزاءها زواج علي بابا منها والعدول عن زواجه من زبيده زوجه قاسم المقتول.

والملاحظ أن علي بابا سلبي في الحياة ، لا يحب الدنيا ويندب حظه فيها ولا يحاول أن يواجه المشكلات لكنه يهرب منها ويقدم علي الانتحار تخلصا منها كما انه ناكرا للجميل وللماضي فبعد أن يتحول من الفقر إلي الغني بفعل كشفه لسر المغارة ينسي الماضي بكل ما فيه أصحابه وأصدقائه بل انه يتمرد علي عيشته القديمة كما أنه لم يوفي مرجانه جاريته حقها فهي التي أنقذته من القتل أكثر من مره ويتركها لتتزوج من صلاح الدين ويتزوج هو من زبيده ،لولا أن عناية الله تدخلت في النهاية لتبطل زواج زبيده بظهور قاسم ويتزوج علي بابا من مرجانه لكشفها لسر قدور الزيت .

فنجد تغيير في شخصيه وسلوك علي بابا بعد أن تحول من الفقر إلي الغني ، كما أن علي بابا لا يمتلك قدر كبير من الفطنة والذكاء بقدر ما تمتلكه جاريته مرجانه .

قاسم

ابن عم علي بابا، رجل غني وجشع ، بخيل وشحيح ورغم غناه فانه لا يرحم ابن عمه من إيجار المسكن بل يريد من القاضي بيع أثاث وعفش علي بابا لسد دينه كما أن قاسم كثير الشجار مع زوجته زبيده حيث انه ضعيف أمامها ، تتغير معاملته مع أخيه علي بابا بعد أن علم بغناه فيتودد إليه حتى يعرف سر غناه ومن ثم سر المغارة فيذهب إليها ويفتحها بكلمة السر التي حصل عليها ولكنه لا يحالفه الحظ فينسي كلمة السر عند خروجه منها .

ويقبض عليه وتقرر العصابة قتله ، وتوكل هذه المهمة لزريق والذي كان يعمل سابقا عند قاسم ولكنه طرده لسبب تافه فانضم للعصابة للبحث عن عمل، وهنا يتوسل قاسم لزريق كي يعفو عنه ويعدل عن عملية قتله و يستجيب زريق لذلك التوسل بشرط تحويله إلي لص معهم قد قتل قبل ذلك ، ويوافق قاسم علي ذلك فداء لنفسه ويقوم زريق بتغيير معالم قاسم وتحويله إلي لص بعد أن أكد قتله وان هذا هو لص جديد احضره ليكمل عدد الأربعين حرامي .

ويقوم قاسم و زريق بعملية استخبرا تيه داخل المدينة لصاح رئيس العصابة وفيها يتخفيان في صورة قرد و قرداتي ثم كاتبين لحساب ثروة علي بابا والتي من خلالها يكتشف قاسم علاقة زوجته زبيده بعلي بابا التي تعرض عليه زواجها ، وهنا يثور قاسم ويقرر الاعتراف بان علي بابا هو الذي سرق المغارة ويعضد هذا الاعتراف قيام علي بابا بإعطاء زعيم العصابة الذي تخفي في صورته شحاذ أعطاه دراهم ذهبية كان قد سرقها من مغارة اللصوص.

فيقرر رئيس العصابة الهجوم علي قصر علي بابا والقضاء عليه بحيلة قدور الزيت والاتفاق مع الراقصة سلمى بطعن علي بابا بخنجر في ليلة عرسه علي زبيده لكن الجارية مرجانه تكتشف السر وتفصح الأمر وتقضي علي اللصوص وتكشف رئيس العصابة وتلقي القبض علي قاسم و زريق الذي يظهر انفسهما أمام الجميع وبذلك يبطل عملية زواج علي بابا و زبيده وتعود زبيده لزواجها قاسم ويقرر علي بابا الزواج من جاريته المخلصة مرجانه جزاء لوفائها.

مرجانه

جارية علي بابا ، تحب سيدها حبا شديدا وتحرمه وتسعي لعدم تكدير صفوه بشتى الطرق حتى أنها تقوم بأفعال جثام تخفيها عن علي بابا بغرض عدم إزعاجه، يحبها صلاح الدين ابن اخو علي بابا لكنها تحب سيدها علي بابا وهذا الحب يشعر به علي بابا من طرف خفي ، وتحزن حزا شديدا لتورط سيدها علي بابا وإقدامه علي الزواج من زبيده .

ومرجانه طبقت حبها لسيدها علي بابا عمليا ليس بالقول فحسب فهي التي تقوم بإنقاذه من محاولة الانتحار وتقنعه بالعدول عن ذلك في اللحظة الأخيرة كما أنها تقوم بالتمويه علي العصابة بوضع علامات علي كل منزل كالتى وضعتها العصابة علي منزل علي بابا ومن ثم تحبط محاوله العصابة للقضاء علي علي بابا .

فمرجانه تتمتع بقدر وافي من الذكاء والفتانة جعلها تقف سدا منيعا أمام محاولات العصابة المتتالية للقضاء علي سيدها علي بابا ، فهي التي تقوم بكشف حيلة العصابة المتمثلة في قدور الزيت وتقتل اللصوص جميعا ثم تكشف وتقبض علي زعيم العصابة وتكشف حقيقة قاسم و زريق الذي يتوسلا إلي علي بابا أن يعفو عنهما و يرحمهما وتنقذ سيدها أخيرا بان تقبض علي الخنجر من يد الراقصة سلمى التي حاولت طعن علي بابا ويكون جزاء هذا الوفاء من سيدها أن يتزوجها فهي تعد بالنسبة له خير صديق ومعين.

ب- الشخصيات الثانوية

زبيده

زوجة قاسم وابنة عم علي بابا ، طيبة القلب علي ابن عمها علي بابا وتحنو عليه ، وتقف إلي جواره في مواجهة زوجها قاسم فهي لم تنسي في يوم من الأيام حبها القديم لعلى بابا وذكريات أيام الصبي وأنها أجبرت من قبل عائلتها علي الزواج من قاسم وهي مع ذلك شديدة مع زوجها وعنيفة وتتشاجر معه باستمرار من اجل ابن عمها علي بابا بسبب قسوته عليه ومطالبته المستمرة له بدفع الإيجار والديون التي عليه .

وعندما ذهب زوجها قاسم ولم يعد عاودها الحنين إلي علي بابا ففكرت في الزواج منه وطلبت منه ذلك وتحت الضغط الشديد من قبل زبيده يوافق علي بابا علي الزواج منها ، لكن هذا الزواج لا يتم بسبب ظهور قاسم مره أخرى وإبطاله لهذا الزواج وعودته إليها رغم ما سمعه منها من سوء أخلاقها وعدم حبها له.

زريق

أحد أفراد العصابة واليد اليمني لرئيسها كان يعمل عند قاسم قبل انضمامه لعصابة المغارة لكن قاسم طرده من دكانه فالتحق للعمل مع العصابة وعندما وقع قاسم في يد العصابة قرر زعيمهم تكليف زريق بقتل قاسم والتخلص منه ، لكن قاسم توسل إلي زريق بالعشرة والأيام السالفة وقت أن كان يعمل عنده فرق قلب زريق لتوسلات قاسم فعفي عنه ، وارضاءاً للعصابة وزعيمها قام بتغيير ملامح قاسم وجعله يظهر بمظهر جديد وقدمه للعصابة علي انه فرد جديد ينضم للعصابة بدلا من زميلهم الذي قتل .

ثم ينزل قاسم و زريق إلي المدينة لاستقصاء أخبارها في صورهِ القرداتي ميمون ، ثم يذهباً متخفياً لقصر علي بابا علي هيئة كتبه للقيام بكشف حساب ثروة علي بابا وهناك يكتشف قاسم علاقة علي بابا بزوجه فيعترف لزريق أن علي بابا هو سارق المغارة الحقيقي وهنا يقوم زريق بإخبار شندهار زعيم العصابة بذلك، الذي يقرر مهاجمة قصر علي بابا لكن المحاولة تبوء بالفشل وينكشف سر قاسم و زريق الذي يطلبها الصفح من علي بابا فيعفو عنهما .

شندهار

زعيم عصابة المغارة قوي وجرئ يستشير أصحابه في كل الأمور خاصة زريق مساعده وساعده الأيمن ، قام إلي جوار أفراد عصابته بمحاولة استطلاع أخبار المدينة في صورة شحاذ ، فكانت الصدفة أن أعطاه علي بابا نقود ذهبية كان قد أخذها من المغارة فعلم زعيم العصابة من خلالها أن علي بابا هو سارق المغارة والذي كشف سرها فدبر الحيل الواحد تلو الاخرى لقتل علي بابا والتخلص منه ، لكن مرجانه بذكائها استطاعت أن تحبط هذه المحاولات وتكشف مخططات العصابة ، وقامت بقتل أفراد العصابة والقبض علي شندهار زعيمها الذي قد تخفي في صورهِ تاجر زيوت حضر إلي بغداد لبيع ما لديه من قدور زيت التي هي في الحقيقة أفراد عصابته ، ونزل ضيفا علي علي بابا ، كما انه هو الذي قام بالاتفاق مع سلمي الراقصة التي حضرت لإحياء ليلة زفاف علي بابا ، اتفق معها علي أن تقوم بقتل علي بابا بالخنجر في صدره ، لكن شئ من هذا لم يحدث بسبب ذكاء مرجانه وإبطالها لهذه المحاولة .

بالاضافه إلي كل هذا الشخصيات الأساسية والثانوية قدم المؤلف مجموعه من الشخصيات الاخرى المساعدة التي كان لها دورها في الأحداث ، من ذلك شخصية صلاح الدين ابن شقيق علي بابا يعمل بدكان قاسم ، يحب مرجانه جارية

علي بابا ويتمني لو اعتقها علي بابا وتزوجها هو ، يفرح اشد الفرح عندما يعلم بقتل قاسم بسبب قسوته عليه ولأنه سيرث من وراء مقتل عمه قاسم .كذلك شخصيه مسرور احد أفراد العصابة وهو الذي كشف عن مخاباً قاسم بالمغارة وقدمه لرئيس العصابة ، وشخصيه جعفر خادم علي بابا مرتشي باع سيده بكيس نقود دون أن يعلم أن الضيوف هم عصابة الأربعين حرامي.

ثانياً : الصراع

يأخذ الصراع داخل المسرحية عدة مستويات وأشكال ، فنجد صراع علي بابا مع نفسه ،وهو صراع قيم داخلي ، فعلي بابا الذي تحول من الفقر المتقع إلي الغني الفاحش والذي في أثناء فترة فقره لم يكن راضياً بحاله فأقدم علي الانتحار لولا تدخل عناية الله ومرجانه في اللحظة الأخيرة لحدث مالا يحمد عقباه ، ثم أنه بعد أن تحول إلي الغني يتمرد علي هذا الفقر ويلعنه ويرميه خلف ظهره ولا يتصل بأي شخص يذكره بفقره القديم .

علي بابا : أنا كنت ساكن هنا أزاى ؟!...أخيه... دي أوده تنسكن(ينظر للغرفة)
...لا لا لا ... شئ يكسف ... لا ما هو أنا كنت ساكن هنا مؤقت

بس(1).

فعلي بابا كان في صراع مع فقره وعندما أغتني فهو في صراعه مع فقره القديم لإثبات ذاته ووجوده.

(1)المسرحية:ص61.

كذلك نجد أيضا داخل المسرحية ذلك الصراع الأزلي بين الخير متمثل في علي بابا والشر متمثل في قاسم ، بين رجل حطاب فقير طيب القلب لا يملك قوت يومه ورجل غني جشع متسلط يملك الكثير ، حتى أن هذا الصراع لا يتوقف لحظه واحده فعندما يعلم قاسم بغني ابن عمه علي بابا لا يتركه في حاله بل يحاصره بالأسئلة والحيل حتى يعرف سر المغارة ، وعندما يعلم السر يتجه بسرعة للمغارة وهناك يقبض عليه ويحوله اللصوص لي لص مثلهم .

وهنا تبدأ مرحلة أخرى من الصراع بين قاسم الذي يحاول الإفلات من القتل والهرب وبين زريق عضو العصابة الذي يحكم قبضته علي قاسم ويحوله إلي لص مثلهم بعد أن قام بحلق شنبه ولحيته وغير ملامحه ،كما يقوم قاسم و زريق بمعرفة أخبار المدينة.

وهنا ينتقل الصراع بعد أن علم قاسم بقرار علي بابا بالزواج من زبيده زوجته ويقرر للصوص بان علي بابا هو سارق المغارة ، وبعد أن عرف زعيم العصابة من خلال نقود الذهب التي أعطاها له علي بابا بأن علي بابا هو سارق المغارة ويكون الصراع بين العصابة وزعيمها وقاسم و زريق من ناحية أخرى وعلي بابا الذي لا يعلم عن الأمر شئ ومرجانه من ناحيه أخرى ، والذي ينتهي في النهاية بإحباط مرجانه لمخططات عصابة المغارة وقتل اللصوص وكشف زعيمهم شندهار وكشف شخصية قاسم و زريق.

ولم تكن هذه هي الحيلة الوحيدة التي تحبط فيها مرجانه خطط العصابة للتخلص من سيدها علي بابا في إطار هذا الصراع لكنها سبق وأن قامت بالتمويه علي العصابة عندما وجدت العلامات التي وضعتها العصابة علي باب علي بابا تقوم بعمل نفس العلامات علي البيوت الاخرى مما تحبط المحاولة .

كما أن صراع قاسم لم يكن مع أخيه علي بابا أو مع زريق وعصابته فحسب بل إن صراعه كان منذ اللحظة الأولى عندما رزق بزوجة سليطة اللسان طويلة اليد التي تقف إلي جوار ابن عمها علي بابا ضد زوجها قاسم لما كان بينها وبين علي بابا من حب قديم ، لكن بسبب فقر علي بابا تجبر علي الزواج من قاسم لكن لم ينهي زواجها هذا أبدا يوما من الأيام حبها لعلي بابا فعندما حانت الفرصة للعودة لعلي بابا ثانية بوفاة قاسم لم تتردد لكن ظهور قاسم يبطل هذا الزواج .

فالصراع في المسرحية يأخذ شكل القفزات المتتالية ، فمثلا نجد انه بعلم علي بابا بسر المغارة يبدأ صراع قاسم مع أخيه لمعرفة سر غناه ، ثم بذهاب قاسم للمغارة وكشف سره يدور صراعه مع العصابة ممثله في زريق ، وبمعرفة قاسم بخبر زواج علي بابا من زوجته يدور صراعه من جديد مع علي بابا بان يعترف للعصابة بان علي بابا هو سارق المغارة ، وعندما يعطي لعلي بابا لشندهار زعيم العصابة النقود الذهبية يبدأ صراع آخر بين زعيم العصابة وعلي بابا للقضاء عليه بعد أن علم انه هو سارق المغارة ، وبمعرفة مرجانه الخطة التي دبرها زعيم العصابة تقوم بإحباطها والقضاء عليها.

ثالثا : الحبكة

تمتعت المسرحية بحبكة قوية متماسكة البناء تمثل ذلك من خلال التسلسل المنطقي للأحداث الدرامية للمسرحية فكل الأحداث تخضع لمنطق الاحتمال

والحتمية وإمكانية الحدوث ، كما أن الصدفة التي جاءت كانت مبرره ومحتمله وهذا مما جعل البناء العضوي للمسرحية متكامل بحيث يصعب الحذف أو الإضافة علي بنية المسرحية .

فمعرفة علي بابا لسر المغارة وسر العصابة والذي تم عن طريق الصدفة كان مبررا ، فعلي بابا حطاب فقير شعر بالإحباط بسبب ما عليه من ديون وقيام القاضي بالحجز عليه فلا يجد قيمة للحياة فيقدم علي الانتحار في مكان لا يعرفه ولا يراه فيه احد ، فلم يكن أمامه سوي الغابة التي هي مقر عمله ، أما أن العصابة عندما تسرق المدينة لأبد وان تخبأ هذه المسروقات في مكان آمن بعيدا عن الناس بحيث لا يعرفه ولا يراه فيه أحد ، فلم يكن أمامهم أفضل من المغارة الموجودة في الغابة ، فكانت الصدفة بأن رأي علي بابا عصابة المغارة.

كما أن كشف علي بابا لسر المغارة يدفع بالأحداث الأمام حيث يصبح من الأغنياء ويتحول حاله من الشقاء إلي السعادة وهذا بدوره يدفع حب الاستطلاع لدي قاسم لمعرفة السر وبالفعل يعرف السر بدهاء شديد وهذا يجعله ينطلق إلي المغارة بسرعة ليحصل علي مثل ما حصل عليه علي بابا لكن الحظ لا يحالفه كما حالف علي بابا فيقع أسير قبضت العصابة والتي تعهد إلي زريق بقتله ، و زريق للحظ كان يعمل سابقا عند قاسم فطرده لسبب تافه ، وليست هذه صدفة بان يجد قاسم زريق ضمن أفراد العصابة أو أن يوكل إليه بقتله ، فزريق عندما طرده قاسم واتهمه بالسرقة لم يجد مكان يعمل به يرضي بمثل هذا اللص الخائن للأمانة كما أدعي قاسم إلا عصابة اللصوص التي ترحب دائما بمثل هذه النوعيات ، كما أن زعيم العصابة قد جعل لزريق شأن داخل العصابة، لكنه كان يعلم أن زريق لم يجرب من قبل عملية قتل للأعداء ، فكانت عملية العثور علي قاسم سارق المغارة وإجماع أفراد العصابة علي قتل قاسم بمثابة تجربه عملية حيه وسهله لزريق كي يتدرب علي القتل فأوكل له الزعيم هذه المهمة.

لكن بعد توصل قاسم لزريق ألا يقتله وما في ذلك من مخالفه لأوامر العصابة وزعيمها ، فيقبل زريق هذه التوسلات ولا يقتله بل يحوله إلي فرد من أفراد العصابة ، وهذا كله يتم بشكل طبيعي دون إحكام لأحداث خارجية أو أن الأحداث تخضع لمنطق الصدفة أو اللا معقول .

فقاسم يتوصل إلي زريق بالا يقتله ولعشم قاسم في ذلك لان زريق سبق وأن كان يعمل في دكانه ، وكذلك زريق يرضي بذلك لأنه راعي هذه الأيام التي

عملها عند قاسم رغم ما بدر من سوء معاملته من جانب قاسم له لكنه جعل هناك خاطر لزوجته زبيده التي كانت ترعاه وتعطف عليه ، أما تحويله للصوص فلأن العصابة دائما تحتفظ بالعدد أربعين عددا أصيلا في تعدداها ، فلما نقص العدد واحد بمقتل أحد أفرادها في ميدان بغداد بعد القبض عليه وتكليف الزعيم لزريق بان يكمل العدد ويحضر لص آخر مكان اللص المقتول كان طبيعيا أن يغير زريق ملامح قاسم ويقدمه للعصابة علي انه فرد جديد سينضم للعصابة وترحب العصابة به بل ويكلفه الزعيم بعمله اسخباراته داخل المدينة .

كذلك كان لمعرفة قاسم لخبر زواج علي بابا من زوجته بعد أن راجت الشائعات بأن قاسم قد قتل ، قام قاسم بالإقرار للعصابة بان علي بابا هو سارق المغارة الحقيقي بعد أن استمر قاسم لفترة طويلة يخفي هذا السر علي أفراد العصابة وتصادف ذلك مع قيام علي بابا بإعطاء زعيم العصابة المتخفي في صورة شحاذ دنانير ذهب كان قد سرقها من المغارة علم الزعيم بهذه الحقيقة والتي تمثل ذروة الصراع والحدث ، وبذلك يعلن الزعيم عزمه علي قتل علي بابا والتخلص منه لمعرفة لسر المغارة، وبذلك يدبر زعيم العصابة مكيدة قدور الزيت ويدخل المدينة في ضيافة علي بابا ، الذي يتصف بالكرم وبسبب انشغال علي بابا في إجراءات إتمام فرحه علي زبيده فلم يكن لديه وقت لكي يرحب بهذا التاجر المحمل بقدور الزيت، وكان حينها سيكتشف زعيم العصابة لكن القدر لم يمنح علي بابا هذه الفرصة ومنحها لمرجانه التي استطاعت كشف العصابة والقضاء عليها.

رابعاً: الحوار

لغة الحوار المسرحي عند توفيق الحكيم بصفه عامه لم تكن لغة عادية مثل لغة وسائل الإعلام والاتصال ، ولم تكن محلقة موهلة في المجاز والبلاغة والغموض ، بل كانت لغة فصحي سهله ميسره وداله ، يمكن أن يطلق عليها باللغة الفصحى الوسطي القريية .

ومن أميز ما في المسرحية ذلك الحوار الذي يميز أعمال الحكيم، فالحوار يقوم بوظائفه الدرامية من الكشف عن الشخصيات ، ودفع للأحداث وخلق للجو العام والحالة النفسية والمزاجية للشخصيات إضافة إلي الوظائف العملية مثل دخول أو خروج الشخصيات ونهاية مشهد أو بداية مشهد جديد .

كما أن الحوار يتميز بالسلاسة والشعرية والتكثيف ، وكان حافلا بالأفكار موحيا بالرمزية ينساب برشاقة منتقي بعناية وكأن المؤلف كان ينحت الجملة ويصيغها.

فجاءت لغة المسرحية لغة أشبه ما تكون بالعامية أو الفصحى الوسطى الدارجة والتي تتناسب والحالة والوضع في اللفظ والمعنى فالمسرحية تنقل وضع البيئة المحلية لأهل بغداد والبصرة في العصر العباسي ، كما تنقل حالة السوق والزبائن والبائعين واللصوص وكلهم لغتهم سوقية عامية دارجة (فالحكيم كان في مطلع حياته الادبية يعتمد الكتابة بالعامية تأكيدا للمصرية وإمعانا في تحري رسم البيئة المحلية في مسرحياته"⁽¹⁾).

لذلك لم تخلو المسرحية من عبارات السباب المنتقاة والتي تعتبر احدي سمات مسرحنا الفكاهي كله ، وقد كشف توفيق الحكيم في أوبريت علي بابا من خلال هذه العبارات وغيرها عن خبره غير عادية بلغة الشعب وأمثاله وتعبيراته الدارجة ، ولعلها اثر من أثار اتصاله الحميم بالاسطي (حميده) العالمة وأفراد تختها وهو لا يزال طفلا صغيرا سريع التأثر بما يسمع ، ومن أمثلة هذه العبارات الشعبية في المسرحية :

من جاور الحداد ينكوي بناره ، ما لقاش في الورد عيب قاله يا أحمر الخدين

(1) عبدالغني داود :مرجع سابق ،ص19.

قال يا داخل بين البصلة وقشرتها ما ينوبك غير صنانتها ، وشك يقطع الخميره من البيت....أمثال هذه العبارات وغيرها وهي كثيرة في المسرحية كانت بلاشك من عوامل نجاحها ، بالاضافه إلي مواقفها الفكاهة الضاحكة ، وما في مضمونها النهائي من عظه اخلاقيه تصادف دائما هوي في نفوس الجموع المغلوبة علي أمرها فهاهو قاسم الظالم الجشع ينال جزاء ظلمه وطمعه في حين ينعم ابن عمه الفقير علي بابا بالجاه والثروة والسعادة بعد أن طال هوانه وحرمانه .

فروح التهكم والسخرية والتلاعب بالألفاظ وظفها المؤلف بوعي داخل أحداثه الدرامية ، ونلمس ذلك جليا في حوار أفراد العصابة :

شندهار: إيه يا مسرور كنت في السرجه؟.

مسرور : آه لقيتهم ما قالوش الفشار ولا غيره... حتى خفت لتأخر وورانا شغل الليلة ... القافلة .

زريق : (يأتي علي آخر كلمه) قافلة الزاي ...دي فاتحه وأنا شايفها بعيني وإحنا معديين .

شندهار : ما بيقش ع السرجه دا بيقول علي...
مسرور: رحت لقتيهم ما قالوش لسه قمت خفت لتأخر وإحنا ورانا الليلة هجوم القافلة.
شندهار : يصفق ناهضا يلا بقي ... الميعاد جه... (يقترّب من الصخرة أفتح يا سمسم) (تفتح الصخرة)... يالا يا اخوانا (1).

خامسا : الزمان والمكان

* زمان كتابة المسرحية عام 1925م.
* زمان عرض المسرحية عام 1926م.
* زمان وقوع الأحداث الدولة العباسية.
* زمان الحدث ثلاثة شهور.
فالمسرحية تقع أحداثها في خلافة الدولة العباسية والذي يدل علي ذلك الجو

(1) المسرحية، ص78.

العام للأحداث مثل العملة المستخدمة وهي الدينار والدراهم ، وزمان تم فيه فتح بلاد العراق وأصبحت تحت الخلافة الاسلاميه وزمان تولي القضاة مقاليد الحكم في البلاد .

أما بالنسبة لزمان وقوع الأحداث فهو ثلاثة اشهر تقريبا فمنذ علم قاسم بسر المغارة في اليوم التالي لعودة علي بابا منها وقيام قاسم بالذهاب إليها ووصول خبر مقتله من خلال ملابسه وبعد مضي ثلاثة شهور هي شهور الحداد علي قاسم من جانب زبيده زوجته وعرض نفسها علي علي بابا ليتزوجها ويتم في الوقت نفسه تحديد يوم الزفاف ليكون قد مضي حوالي ثلاثة شهور.

أما عن مكان الكتابة ففي مصر وفرنسا ، أما مكان وقوع الأحداث ففي سوق بغداد والغابة التي توجد بها المغارة ، ثم قصر علي بابا بعد أن ترك منزله القديم وسكن قصور الأغنياء .

أما مكان وقوع الأحداث فهي مدينتي بغداد والبصرة .
علي بابا : (لمرجانه) أظن برده ما يكنش لحق يسمع حاجه، نهايته، دلوقتي أروح أشيل الأموال أمانة عند التاجر حسن آمن أهل بغداد (1).

(1) المسرحية ص 66، 67.

صور الحضور التراثي في المسرحية

لقد التزم توفيق الحكيم إلي حد كبير بالحكاية الشعبية التراثية علي بابا والأربعين حرامي فانتقي منها ما يخدم رؤيته الفكرية ومعالجته الفنية .

ف نجد أن المسرحية تقوم علي شخصية علي بابا ذلك الحطاب الفقير الذي أراد الله له الغني بعد صراعه المرير مع أخيه الجشع الطماع قاسم ، فيكون ذهاب علي بابا للغابة محل عمله بمثابة فتح الخير عليه ، هناك يري العصابة بأفرادها وسلاحها ويرى بنفسه ملا يمكن أن يصدقه عقل فهناك يري مالا عين رأيت ولا أذن سمعت ولا خطر علي بال بشر ، هناك يري الصخرة تفتح بمجرد نطق كلمة افتح يا سمسم هذا الجماد يتحرك بمجرد نطق الكلمة ، ويرى عصابة المغارة الأربعين لصا الذين اعتادوا علي سرقة أموال أهل المدينة وإيداعها في هذه المغارة ، فيكون من حظ علي بابا أن يعرف كلمة السر والتي تفتح بها المغارة .

ويحصل علي أموال اللصوص ثم يعود لبيته مره أخرى ، ولكن ليس ككل مره فهو في هذه المرة علي بابا الغني الثري وليس علي بابا الحطاب الفقير مما يكون له أثاره علي نفسه وعلي الآخرين أمثال قاسم الذي ما يلبث حتى يتقرب من علي بابا لمعرفة سر غناه المفاجئ والذي يستطيع بحيله ومكره معرفة السر ، فما يلبث

حتى يذهب للمغارة هو الآخر طالبا لمزيد من الجاه والسلطان والمال رغم كل ما عنده ، لكن لا يحالفه الحظ فقد وقع في قبضة طمعه وجشعه وتكتب هناك نهايته لولا انه يشتري نفسه بنفس أخيه علي بابا ويخبر أن علي بابا هو السارق الحقيقي لمغارة اللصوص مما يدفع أفراد عصابة المغارة إلي تدبير الحيل الواحدة تلو الاخرى للقضاء علي علي بابا .

لكن الجارية الذكية مرجانه لا تدع فرصه واحده لهؤلاء اللصوص حتى تحبطها فتقوم بالتمويه علي العصابة بوضع علامات علي كل المنازل المجاورة لمنزل علي بابا تلك العلامة التي وضعتها العصابة علي منزل علي بابا لقتله ثم ما يلبث زعيم العصابة أن يدبر حيلة اللصوص الموضوعين داخل قدور الزيت لدخول منزل علي بابا والقضاء عليه ، لكن مرجانه اليقظة وكعادتها لا تفوت عليها هذه الحيلة فتقوم بقتل اللصوص وكشف زعيم العصابة ونجاة مولاها علي بابا من قبضة اللصوص .

المعالجات الدرامية الجديدة لتراث الحكاية القديمة في بناء المسرحية

كما سبق القول ، فان توفيق الحكيم التزم إلي حد كبير بالحكاية الشعبية التراثية لكنه انتقي منها ما يخدم رؤيته الفكرية ومعالجته الفنية ، فجنده لم يتقيد بما ذكرته الحكاية الشعبية بحذافيرها بل انه احتفظ بروح الحكاية ونسج حولها فكرته الجديدة فهو لم ينقل الحكاية نقلا حرفيا قلبا وقالبا لكنه أضاف وحذف وعدل وبدل بما رآه مناسبا ومتوافقا بما يتلاءم ومتطلبات السوق المسرحية في مصر وبما تحمله من تقاليد المجتمع المصري وأعرافه من ناحيه ، ولمواكبة الكاتب للمتغيرات والأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تمر بها مصر ليشير إلي فكرة العدالة الاجتماعية في اشارته إلي الحرمين الجدد وأساليبهم الجديدة في استغلال واستنزاف مقدرات الشعب من جهة أخرى .

لذلك يري الباحث أن هذه المسرحية تختلف عن الحكاية الاصلية الواردة في المأثور الشعبي لألف ليله وليله في عدة نقاط، وهذه الاختلافات كان لها مبرراتها كما كان لها هدفها الدرامي الذي صاغه المؤلف في مسرحيته .

فمثلا نجد أن علي بابا ليس مجرد حطاب فقير فحسب بل إن المؤلف يزيد من قبضة أخيه قاسم الطماع عليه بان يجعله يسكن عنده ولا يجد ثمن الإيجار الذي

يدفعه لأخيه ، مما يجعل قاسم يبلغ القاضي بذلك كي يقوم بالحجز علي أثاث وعفش علي بابا مم يدفعنا لزيادة كراهية قاسم لان المؤلف يبرز في شخصية قاسم مدي تعسفه في محاسبة ابن عمه علي بابا بل واقتترانه بصفة البخل مما يزيد من حبنا وإشفاقنا علي علي بابا ومما سيررزه فيما بعد من مفارقات ومتناقضات ، فان كان علي بابا الآن يرجو ويتوسل لقاسم أن يمهلّه مده لسداد دينه وعدم الحجز عليه فان قاسم بعد قليل سيتوسل هو لعلّي بابا بعد أن علم بغناه كي يخبره بسر هذا الغني كذلك وفي نهاية المسرحية يتوسل أيضا لعلّي بابا لكي يعفو عنه ويصفح عنه بعد أن فضح أمره علي يد مرجانه بعد أن تأمر مع العصابة علي قتل ابن عمه علي بابا بعد أن أخبرهم بان علي بابا هو سارق المغارة .

كما أن المؤلف يصور لنا علي بابا وهو أعزب غير متزوج بعكس ما في الحكاية حتى يعطي له فرصة من أن يعلن موافقته علي الزواج من زبيده زوجة قاسم بعد أن انقضت فترة العدة علي زوجها المقتول حسب ظنهم وهذا الإعلان عن هذا الزواج يعد بمثابة ذروة الصراع داخل الحدث حين يعلن قاسم الذي عرف هذا الخبر يعلم العصابة بما كان يكتمه عليهم وهو أن علي بابا هو سارق المغارة وكاشف سرهم مما يكون له شأن في تدبير العصابة للحيل المتكررة للقضاء علي علي بابا والتخلص منه باعتباره عدوهم اللدود ، كذلك كون علي بابا أعزب يعطي فرصه له كي تبقي مرجانه جاريته علي حبها له مما يدفعها لكل ما دفعته من اجل إنقاذ حياته فهي التي تنقذه من محاولته لشنق نفسه والانتحار وهي التي تنقذه من خطط العصابة وحيلها للقضاء عليه ، ويكون فرصه أخيره ليعلن زواجه من مرجانه جزاء لها علي وفائها معه .

إذن فالمؤلف قد غير علاقات القرابة والصلة بين الأشخاص فعلي بابا ابن عم قاسم الذي روي له قصه الكهف والمغارة واللصوص الأربعين وسمسم العجيب ثم رجا منه أن يحفظ السر لكي لا يهلكا ، لكن قاسم لم يحفظ هذا السر بل ابلغ العصابة علي ابن عمه علي بابا وليس أخيه كما هو وارد في الحكاية الشعبية فبعد القرابة بينهم من كونه أخيه إلي كونه ابن عمه جعل قاسم اشد غلظه علي علي بابا في محاسبته كما انه لا يتردد في إخبار العصابة بسر علي بابا . كما انه يبرر سبب غني قاسم وفقر علي بابا ، فلو كان اخوين لتساءلنا لماذا علي بابا فقير وقاسم أخيه غني ، لكن المؤلف يجعلهما ابنا عم حتى يجعل لكليهما خط درامي مستقل عن الآخر .

كذلك زبيده زوجة قاسم هي في المسرحية ابنة عم علي بابا وهذا ما جعلها بحكم هذه القرابة تقف إلي جوار علي بابا في مواجهة زوجها قاسم ليس هذا فحسب بل إنها تعرض نفسها علي علي بابا كي يتزوجها وهي تذكره دائما بأيام الصبا والحب الذي كان بينهما قبل زواجها من قاسم وأنها كانت مخطوبة لعي بابا في البداية لكن أهلها اجبروها بالزواج من قاسم الغني وترك حبيبها علي بابا الفقير.

فكون زبيده زوجة قاسم وابنه عم علي بابا جعلها تقف بجواره وتدافع عنه وتعرض عليه الزواج منه ، وبالمثل فمرجانه في المسرحية جارية علي بابا وليست جارية قاسم كما في الحكاية وهذا يجعلها تقف طوال الأحداث إلي جوار سيدها علي بابا وتنقذه مما يواجهه من أخطار وأحقاد الآخرين بل وتكون في النهاية زوجته كما انه لم يكن هناك مبررا أن تكون مرجانه جارية لقاسم فسببه في الحكاية لا يوجد في المسرحية فقاسم لا يقتل ولا هي تبحث عن مبرر قتله أو تحضر الاسكافي كي يخطط جثة قاسم ، وهو أيضا ما جعل المؤلف يحذف شخصية الاسكافي الواردة في الحكاية فلا يوجد داعي أو مبرر لوجوده خاصة وان قاسم لم يقتل .

وكما وان المؤلف قد حذف بعض الشخصيات في مسرحيته مقارنة بالشخصيات الواردة في الحكاية ، فانه أيضا قد أضاف شخصيات جديدة تلعب دورها الحيوي في الأحداث وتدخل في البناء الدرامي للمسرحية دون الإحساس منا بان هذه الشخصيات قد أرغمت علي المسرحية بشكل تعسفي.

فشخصية زريق ، احد أفراد العصابة والساعد الأيمن لزعيمها والذي سبق وان عمل في دكان قاسم وطرده قاسم لسبب تافه ، نجده في المسرحية يلعب دور مهم ، فبعد أن يتم القبض علي قاسم داخل المغارة ، تتفق العصابة جميعا علي قتل قاسم ويوكل زعيمها مهمة القتل هذه إلي زريق مساعده ، وهنا يبقي أمر قتل قاسم مرهون بمدي سماحة قاتله عليه ، والعصابة لا تعلم علاقة زريق بقاسم الذي يتوسل إليه ويرجوه بان يعفو عنه ولا يقتله ويذكره بأيام أن كان يعمل عنده ، وهذه التوسلات تجد صداها عند زريق الذي يعفو عنه ولو كان أي احد غيره لما فعل هذا ، وليس هذا فحسب بل انه يحوله إلي لص مثلهم ويقدمه لأفراد العصابة بعد أن غير جميع ملامحه علي انه لص جديد ينضم إلي أفراد العصابة التسعة والثلاثون يكمل العدد بعد مقتل أحدهم في ميدان بغداد وبعد أن كلف شندهار

زعيم العصابة مساعده زريق بإحضار لص لإكمال العدد وبذلك يحضر المؤلف شخصية زريق لتلعب دورها الدرامي في مكانها المناسب.

كما يضيف المؤلف شخصيه جديدة هي شخصيه جعفر خادم علي بابا في قصره وإحضار هذه الشخصية المرتشيه والتي توقع علي بابا في مهالك لولا تدخل مرجانه في الوقت المناسب ، فجعفر هو الذي يحضر قاسم و زريق المتخفيان في صورة كاتبين لحساب ثروة علي بابا ، وبدخولهما لقصر علي بابا يكونا قد اضطلعوا علي جميع أسرارهم ولعل أهمها عزم علي بابا علي زواجه من زبيده زوجة قاسم بتكليفهما بكتابة العقد وهنا تثور ثائرة قاسم والذي يعلن رفضه لولا تدخل زريق حتى لا ينكشفا وعلي أثر ذلك يخبر قاسم العصابة بحقيقة علي بابا مما ترتب عليه عزم العصابة علي مهاجمة قصر علي بابا والقضاء عليه .

ثم يكون دور جعفر الثاني عندما يسمح لزعيم العصابة المتخفي في صورة تاجر زيت هو وأفراد عصابته الموجودة في قدور الزيت بالدخول داخل قصر علي بابا والمرابطة فيه بعد أن أغراه شهبندر زعيم العصابة بكيس من النقود ، وبذلك يكون جعفر قد وضع في قصر سيده عصابة الأربعين حرامي مكتملة للقضاء علي علي بابا.

كذلك يضيف شخصيه صلاح الدين ابن شقيق قاسم والذي يعمل في دكانه ويحب مرجانه ويعرض عليها أكثر من مره أن يعتقها سيدها علي بابا ليتزوجها هو لكنها ترفض وفاءا لسيدها . أيضا إضافة سلمى الراقصة التي تكلف بمهمة قتل علي بابا في قصره ليلة عرسه فسلمي ضمن الفرقة التي ستحيي حفل الزفاف وهي عشيقه شندهار زعيم العصابة الذي ما جاء إلي قصر علي بابا إلا لقتله .

كما أن المؤلف يضمن حبكة المسرحية عدة ذروات جديدة بعضها لم يكن في تراث الحكاية القديمة فمن ذلك مثلا أن خبر عزم علي بابا علي الزواج من زبيده وسماع قاسم لهذا الخبر يدفعه للخروج عن شعوره وإخبار العصابة بان علي بابا هو سارق المغارة مما يترتب عنه ضرورة التخلص من علي بابا، كما أن هذا الخبر يحزن مرجانه جارية علي بابا وحبيبها مما يدفعها لطلب عتقها كي تتزوج من صلاح الدين .

كذلك عندما يعطي علي بابا – الذي عزم ألا يجد فقير إلا ويعطيه مما أعطاه الله – فيقابله شحاذ هو في الحقيقة شندهار زعيم العصابة ويطلب من إحسان

فيعطيه علي بابا دنانير ذهب يتعرف عليها شندهار والتي كانت ضمن أموال سرقت من المغارة ، وهنا يتأكد لزعيم العصابة أن علي بابا هو ذلك الشخص الذي عرف سر المغارة وسرقها ويجب قتله .

كما أن المؤلف يبقي علي الذروات الاخري والتي كان لها دور في تطوير الحدث الدرامي وتقدمه ومن ثم الكشف والحل ، يبقي علي هذه الذروات مع إحداث تعديلات طفيفة بها فيبقي علي معرفة سر علي بابا للمغارة خلال وجوده في الغابة وهو يحاول الانتحار وظن أن العصابة هم جنود القاضي وعساكره التي حضرت للقبض عليه لسداد ديونه فتخبأ منهم لكنهم في الحقيقة لصوص المغارة ، كما أن معرفة قاسم لسر المغارة والتي يترتب عليه ذهابه لها والقبض عليه كان من خلال اختبائه تحت غرفة علي بابا وسماع الحديث الذي دار بين علي بابا ومرجانه حول سر المغارة ، لا أن تقوم زوجته بإخباره بذلك أو تعتمد علي بابا أن يبيح له بالسر كما في الحكاية .

كذلك فالمؤلف يدع قاسم بعد قبض اللصوص عليه دون قتل لان له دور في تطور الأحداث القادمة وهو أن يعلن للعصابة أن السارق هو علي بابا مما تترتب عليه الأحداث ، أما قتله فكان بمثابة نهاية لتطور الأحداث وجعلها في حاله سكون ، كما أن عثور علي بابا علي ملابس قاسم خارج المدينة تترتب عليه قبول علي بابا الزواج من زبيده زوجة قاسم المقتول وهنا نجد أن علي بابا يعثر علي اثر لقاسم وهو ملابسه لا جثته كما هو وارد في الحكاية .

والمؤلف يظهر لنا زوجة قاسم علي أنها ليست علي علم بخبر المغارة ولا بخبر ذهاب زوجها لها ، حتى لا يكون هناك تعاطفا من جانبها علي قاسم الذي خرج ليحضر لها الكنز ، فهي لا تعلم لماذا رحل ولذلك بمجرد وفاته ونهاية فترة العدة تعرض نفسها عل علي بابا ليتزوجها بعكس ما كانت في الحكاية فهي الدافعة لقاسم لمعرفة سر غني علي بابا وسر المغارة والذهاب للكنز .

الفصل الثاني

مسرحية (محاكمة علي بابا)

السيد حافظ

السيد حافظ

أ- نشأته:

مواليد 1948 بالاسكندرية ، تخرج من كلية التربية جامعة الاسكندرية قسم الفلسفة والاجتماع عام 1973 ، نال دبلوم في علم النفس والتربية عام 1975 ، حصل علي الجائزة الأولى للتأليف المسرحي عام 1974 ، عضو اتحاد الكتاب المصريين من عام 1986 ، واتحاد الكتاب العرب ، " أسس فرقه المسرح الطليعي بالاسكندرية واخرج لها العديد من المسرحيات ، اشرف علي إدارة قطاع الدراما والمسرح بالثقافة الجماهيرية بالاسكندرية في الفترة من 1974-1976م ، ثم سافر إلي الكويت منذ عام 1976م حتى م 1986 للعمل بالمجلس الوطني للثقافة والفنون ، وهناك حصل علي جائزة أحسن مؤلف مسرحي موجه للأطفال في الكويت عن مسرحيته سند ريلا، كما عمل هناك محرراً بجريدة السياسة الكويتية لمدة سبعة أعوام ، وبعد عودته من الكويت أسس بمصر مركز الوطن العربي للنشر والإعلام (رؤيا) كما حصل علي منحه تفرغ من وزاره الثقافة عام 1994 ، بدرجة رائد من رواد المسرح العربي ، كما شغل منصب مدير تحرير مجلة أفكار بالقاهرة عام 1995 " (1).

ب- مؤلفاته :

اتجه السيد حافظ للتأليف المسرحي عام 1970 حيث " تناول في أعماله المسرحية قضايا سياسية وإنسانية واجتماعية معاصره تتميز بنبره غاضبه تعكس آثار صدمة هزيمة 1967 علي المجتمع عامه وجيل الشباب خاصة لكل ما أحدثته من مرارة وإحباط ، كما يتسم الكثير من أعماله بالخروج علي القواعد الفنية التقليدية والحديثة متأثراً بالتيارات الطليعية المعاصرة " (2).

ومما يذكر أن للكاتب المسرحي السيد حافظ 64 مسرحيه مطبوعة ،

(1) فاطمة حاجي: القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة، القاهرة مركز الدلتا للطباعة، 1994، ص155.

(2) فاطمة موسى : قاموس المسرح ، ج 2، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1996، ص545.

ستون منها علي نفقته الخاصة ، الاربعه الباقيه علي نفقة الدولة ، وقدمت أعماله في ست دول عربييه كما يعد من أكثر الكتاب انتشارا في مسارح الثقافة الجماهيرية والجامعات والمسرح المدرسي في مصر "(1) .

نشرت مسرحيته الأولي(كبرياء التفاهة في بلاد اللا معني) عام 1970 في سلسلة كتابات معاصره ، والثانية (حبيبتني أنا مسافر والقطار أنت والرحلة والإنسان) عام 1971 وهي تتناول طموحات جيل ثورة 1952م ومعاناته وحلمه الثوري المجهض ، ثم مسرحية(الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء) عام 1971 وتتناول حتمية الامتزاج بين الثورة والثائر ، ثم يجسد في(ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري) صوت الشعب المطالب برد حقوقه الضائعة أمل الناس في الخلاص ، وتضم مجموعة(حبيبتني أميرة السينما)عام 1981 ثلاث مسرحيات : حكاية مدينه الزعفران حيث تظهر صورة الحاكم المستبد الذي ينهب موارد البلاد بالطمع ، والثانية 6 رجال في معتقل 500 شمال حيفا وهي تدين المؤسسة العسكرية وتدور أحداثها في أحد سجون إسرائيل وأبطالها مجموعه من الجنود المصريين الأسري وفي المسرحية الثالثة حبيبتني أميره السينما ، يلتقي بشرائح اجتماعيه من الوطن العربي ، ثم قدم(مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع)عام 1981 ، ويقدم فلاح يتحدى السلطان المملوكي ومن خلال هذه الحكاية يتناول المؤلف قضية الحرية (2).

كما قدم السيد حافظ لمسرح الطفل مجموعه من المسرحيات الرائدة مثل(الشاطر حسن ، سند ريلا ، علي بابا عام 1983 ، أبو زيد الهلالي ، سندس ، عنتره بن شداد ، فرسان بني هلال 1987 ، قميص السعادة ، أولاد جحا ، قطر الندي ، الاميره حب الرومان 1996 ، الأميرة ننوسة والعم كمال ، حمدان ومشمشه) وغيرها "(3).

-
- (1) رباب سعفان: 8رسائل جامعيه حول مسرح السيد حافظ، القاهرة، جريدة آفاق عربييه، عدد691، السنة العاشرة، 2005/1/13، ص15.
 - (2) فاطمة موسى: قاموس المسرح، ص545.
 - (3) نزيه بن طالب: الشخصية التراثية الشعبية ، القاهرة ، العربي للطباعة والنشر، 1996، ص138د.

ج- ملامح وسمات المسرح في كتابات السيد حافظ

تميزت كتابات السيد حافظ سواء لمسرح الكبار أو مسرح الأطفال بالعديد من السمات والخصائص ، تعد بمثابة ملامح بارزه في تاريخ تطور الحركة المسرحية سواء في مصر أو في العالم العربي أجمع وهي :

1- توظيف التراث

" مسرح السيد حافظ ملئ بزخم عنيف من المحاولات التجريبية والطلايعية ، يمضي الكثير منها في طريق التراث ، وهو ما يبدو في نص مثل (ظهور واختفاء أبو ذر) للاشاره إلي تأكيد ضياع قيمه العدالة الاجتماعية وهيبة الكرامة الإنسانية في هذا العصر ، وفي نص (حكاية الفلاح عبد المطيع) ذلك الذي يعيش في عصر سلطان عربي تصل به ديكتاتوريه إلي حد بعيد حتى أنه يتحكم في لون الملابس التي يرتديها هذا الفلاح الأعزل ، الذي لا يملك حق الرفض أو الموافقة ، لقد راح الكاتب يسقط هذا التراث ووظفه علي شاشة الحاضر ليروي من خلاله تلك القيم السياسية الضائعة في عالمنا المعاصر (1) .

ولكن السؤال الآن: ما سر التحول إلي التراث العربي في كتابات المؤلف ؟. والإجابة تستمد مكوناتها من طبيعة العصر الذي عاش فيه وهي فترة السبعينيات ودرجة تعرض الهوية العربية للعبث والخطر الخارجي . فيعد السيد حافظ من جملة هؤلاء الذين رأوا أهميه التراث الشعبي " لهذا راح يحييه ويبعث روحه من جديد ليقدمه غذاء روحيا قوميا للناشئة بعد أن يضعه في الثوب الذي يناسب عصره وواقعه ، سواء تلك المسرحيات التي توجه بها إلي جمهور الكبار أو تلك التي خص بها جمهوره من الأطفال ، وهو يعود إلي التراث لا ليهرب من سلطة الرقابة ولكن ليوثق روح الأمة والشعور بالانتماء إلي الوطن والأرض والقيم المتوارثة التي تعيش عليها ومحاولة للتصدي لها أمام كل التيارات الثقافية الواردة (2) .

(1) مصطفى عبدا لغني: المسرح المصري في السبعينيات، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

1987م، ص77.

(2) نزيه بن طالب : الشخصية التراثية الشعبية، ص92.

2- مستويات اللغة

يواجه المسرح في أقطارنا العربية مشكله مضنيه تكمن في الاختيار الصعب بين اللغة الفصحى والعامة ، وعليه يحس المسرحي بالحيرة بين اللغتين ، فالفصحى بلغه المثقفين لا يفهمها الجمهور الواسع ، في حين أن العامية لغة الشعب بالاضافه إلي أن العامية تختلف بدورها حسب اللهجات من منطقه إلي أخرى .

" مسرح السيد حافظ الغاضب ، شأنه شأن لغته التي تأتي لا نقول مثالا للتمرد أو التجريب ، وإنما مثالا للثورة علي كل شئ ، ربما دون البحث عن بديل آخر ، إن لغة المنطق أو منطق اللغة عند السيد حافظ مفقود تماما ، فعلي الرغم من أن بعض كتاباته تغلب عليها الشعرية مثل نص (الخلاص) ونص(اختفاء وظهور أبي ذر الغفاري) فإننا في موضوع آخر أمام لغة جافه شبه تجريدية نجدها في نص (الفلاح عبد المطيع) ، وفي الوقت الذي يضع فيه أحد الفصول بالفصحى ، يعود ليضع الفصل الآخر في نفس النص بالعامية ، مما يوجد قصورا في درجه التدقيق ويحول دون تماسك الحدث الدرامي وهو ما نجده في نص (حبيبتي ... أنا مسافر والقطار أنت والرحلة والإنسان)" (1).

الأكثر من هذا أن جموع التجريب عند الكاتب وصل في بعض الأحيان إلي أن يضع في عنوان واحد للمسرحية مستويين – الفصحى والعامية – دون ما تردد. كما أن هناك تداخلا بين النثر والشعر في بناء لغة الحوار في مسرح السيد حافظ فالبناء الشعري عند السيد حافظ لا يقوم علي موسيقي اللفظ بقدر ما يقوم به علي الصورة الفكرية التي تنبعث من البناء اللغوي ، الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ والسيد حافظ في تجربته المسرحية كثيرا ما يلتقي فيها التناقض بين الأشياء فيتحول النثر إلي شعر والشعر إلي علم والعلم إلي حكمه ، أي إدراك الأشياء من خلال القلب والعقل ، ولعل هذا ما يفسر هذه الحرارة الموجودة في مسرحه، حرارة تنم عن التحام الذات بالموضوع وانصهاره فيه فهو يكتب عن عالم ينهار ، من غير أن ينسي أو يتناسى انه جزء من هذا العالم وبذلك فهو يكتب بعنف وغضب وحزن ، انه يصرخ بصوت عال ، ويفكر بصوت مرتفع.

(1) مصطفى عبدالغني: المسرح المصري في السبعينيات، ص86.

"كما انه قد يحدث أن تتحرر اللغة من حدودها فتصبح حديثا مسرحيا فيه شئ من الفصحى و شئ من الحديث اليومي ، وفي الفصحى المؤلف يرسم الحقيقة والتاريخ النظري ، أما ألعاميه فترسم لديه اليومي والواقعي والحسي انطلاقا من الأمثال الشعبية والحكايات والحكم و التعابير السائدة وألعاب الأطفال" (1).

3- التجريب والتأسيس

الحقيقة المرة التي نود للاشاره إليها هنا أولا هو أن المسرح التجريبي خاض حربا ضروسا حتى يؤصل وجوده في تربة الثقافة العربية ، إذ أنه قوبل بالرفض من طرف المتنطعين علي كل ما هو جديد .

" فالحديث عن التجريب في المسرح العربي يؤدي بنا إلي الحقيقة التالية : إن التجريب الفني والفكري بابه موصود لأنه حوار غير موصول بين المبدع والواقع ، انه رؤية مغايرة وأدوات فنية جديدة لواقع لا يريد أن يكون جديدا أو مغايرا ، فعلي مستوي الخلق الفني سنجد أن التجريب ينسي أو يتناسى الجمهور ، ومن هنا يبقى الإبداع رغم التجديد يدور حول نفسه يبتدئ من نقطة ليعود إليها "(2).

فالتجريب المسرحي هو تجديد لأدوات الإبداع – تأليفاً وإخراجا وتمثيلا وتقنيات – ولكن علي الجانب الآخر بالنسبة للجمهور ، هل تجددت رؤيته وهل تغيرت أدواته ومفاهيمه للحياة والمسرح.

فالسؤال الآن : هل يمكن للتواصل أن يكون حقيقيا بين إبداع تجريبي متقدم وجمهور مسرحي متخلف ؟ ، وكيف نسعى إلي خلق خطابات فكريه وفنيه مغايرة ثم نعمل علي إيصالها إلي الجمهور الآخر في الوقت الذي لا وجود فيه لهذا الآخر ؟.

فالتجريب بالأساس ضرورة ، فالواقع عندما يزداد تركيبا وتعقيدا فانه يصبح في حاجة إلي أدوات مركبه ومعقده أيضاً ، وذلك حتى يستوعب تقنية الموضوع والمضمون معا وتكون أقرب إلي التعقيد الذهني والنفسي للجمهور.

فالإبداع الحقيقي يقف دائما في مواجهه السلطة ، هذه السلطة التي لها

(1) دراسات في مسرح السيد حافظ ، ج1 ، مجموعة مقالات ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، 1988 ، ص88 ، 89.

(2) المرجع السابق ، ص74.

أكثر من وجه وأكثر من قناع ، وان أخطر سلطتين يواجههما الإبداع العربي هما سلطه الدولة وسلطه الجمهور ، ولكن الإبداع الحق يقوم أساسا علي الحرية ، حرية المبدع في الخلق وحرية الجمهور في التجمع والتجمهر والفهم (1).

وهذا ما سنجده في مسرح السيد حافظ ، هذا المسرح الذي هو عالم آخر ، له أزماته المغايرة وأشخاصه وطقسه ، والذي هو عالم سحري يختلط فيه الواقعي بالحلمي والتاريخي بالأسطوري ، والمحسوس بالمجرد ، والمشخص بالمعنوي ، هذا العالم له بنيته الخاصة سواء في التركيب الذهني والنفسي للشخصيات أو في اللغة والحدث والمواقف ، ومن هذا كان القلق الميزة الأساسية للكتابة عند السيد حافظ وهو قلق وجودي واجتماعي معا ، لان يتردد بين رفض الشرط الإنساني ككل ورفض الواقع المصري .

"فالكتابة المسرحية عند السيد حافظ تكفر بالقوالب البالية فتحطم كل شيء، اللغة والشخصيات والحوار وكل المفاهيم العتيقة ، فالتجريب لديه ضرورة ، لأنه متولد عن حاجه داخلية للتغيير ، تغيير الرؤية وموضوع الرؤية وأدوات الرؤية وذلك من أجل إيجاد فن جدير لعالم جدير ، عالم يقفز علي قبح الحاضر المحمل بالهزيمة والمرسوم بكل عوامل النكسة . ولهذا كان لتمرّد السيد حافظ أبعاداً متعددة ، هو تمرّد علي السلطة وعلي تمركزها في مدينه واحده هي القاهرة باعتبار انه مواليد الاسكندريه، لأجل ذلك كان دخول السيد حافظ المسرح التجريبي دخولاً شرعياً .

فالتجريب عند السيد حافظ مرادف التغيير ، ولذلك جاء التجريب في عالمنا العربي مباشرة بعد نكسة العرب في 1967 م.

" لقد كتب السيد حافظ مسرحيات لا تمت للمسرح أحيانا في شيء وصور واقعا عربيا متعدد الأبعاد والزوايا ، فبدا هذا الواقع غريبا وبدت مسرحياته أكثر غربه فالشخصيات قد تكون رموزا وقد تكون أصواتا وقد تكون حيوانات بشريه ، وتبدأ الغرابة لديه من أسماء مسرحياته ، فلو تأملناها سنجد أنها تتركب من المفردات ألتاليه : الكبرياء – التفاهة – اللا معني – الخرساء – الرفض –

(1) عبدا لكريم برشيد : مسرح السيد حافظ ، دراسات في مسرح السيد حافظ ، ج2 ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، 1988 ، ص75.

الشاحبة – الطفل العجوز – الغضب – معتقل ، وهذه الكلمات القليلة تختصر كل رؤية المؤلف للعالم ، وهي رؤية مأساوية كما تختصر شعوره القائم علي الغضب والرفض " (1).

ورغم هذا يجب الإشارة إلي أن التجريب في مسرح السيد حافظ مجرد مرحلة ، ويمكن أن نعتبر أن مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) بداية مرحلة مسرحيه جديدة ، وهي مرحلة التأسيس التي تأتي عادة بعد فوضى الهدم والتجريب ، ففي هذه المسرحية يعود السيد حافظ إلي التراث العربي والي الوجدان الشعبي وذلك من أجل صياغة لغة مسرحيه ، لغة تملك القدرة علي التعبير عن الهم العربي وعن فكره وروحه.

4- النقد الإنساني والسياسي

إن إحساس السيد حافظ بخيبة الأمل التي تعيشها معظم الشعوب العربية في استرداد حريتها وكرامتها وديمقراطيتها وعدالتها التي فقدت ، كان ذلك يمثل انعكاساً مؤثراً علي الأفكار المسرحية التي طرحها وخاصة النقد الاجتماعي الذي طرحه في أكثر من مسرحيه والذي من خلاله يستعرض لنا تناقضات الواقع الاجتماعي والإنساني العربي ، وبدافع من الحرص الوطني راح السيد حافظ يقدم هذا النقد في مسرحياته .

ولا شك في أن تعرض (السيد حافظ) للقضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية العالمية استطاعت كلها تحديد موقفه من القضايا الوطنية ودوره فيها ، فكان في مسرحياته بمثابة الكاشف و المحرض علي التغيير والتقدم والرقى ، وليس استخدامه للشخصيات التراثية إلا انطلاقا وراء تجسيد هذا اليقين بضرورة العدل والحرية والمساواة في عصر التمزق والتشيزم والتفكك .

" والسيد حافظ دائماً في مسرحياته معبراً عن روح الشعب ، فهو ضمير الشعب المعبر عن روح نضاله المشرقة ، فهو الداعي للثورة والمحرض عليها، ولقد آمن بأن القضايا الإنسانية في حصول الإنسان علي حريته وعدالته

(1) عبدالكريم برشيد: مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، القاهرة مجلة أدب ونقد ،العدد العاشر ،يناير 1985.

وكرامته هي قضايا قومية ، فأمن بالعروبة ووحدة الكفاح ، وبالنضال الفلسطيني الذي جعله يكتب أكثر من أربع مسرحيات تتعرض لشرح القضية الفلسطينية وشرح الموقف العالمي والعربي السلبي منها ، فكتاباتة تثبت دوماً أنه احد المناضلين الحقيقيين الذين ساهموا بالكلمة الحقيقية لخدمه القضايا الجماهيرية ورفع المعاناة عن كاهل كل الشعوب كل الشعوب المغلوبة علي أمرها ،فالسيد حافظ ملك كل الأدوات التي تؤهله لان يكون بحق رائد المسرح الإنساني لفضحه

لأسباب القهر والهزيمة ، ولقيامه بمحاولات عديدة لبناء الفكر الاجتماعي والسياسي والاقتصادي في مجتمعنا العربي (1).

5- ملامح البطل

إن البطل عند السيد حافظ يجمع من صفات الكاتب نفسه التحرر والبطولة والثقافة ، وتلك هي أهم سمات البطل عنده ، لذا فإن السيد حافظ قد وضع بطلاً خاصاً بنفسه ، فمن يعرفه شخصياً يدرك أن هذا الإنسان الطموح الذي يثور دائماً علي الأوضاع الموجودة هنا وهناك بحثاً عن الأفضل .

فالبطل في مسرح السيد حافظ هو هذا المتحرر الحالم العاشق المثقف الفنان المثالي الفنتازي، فالمؤلف في أكثر أعماله يركز علي بطله وحده دون كل الشخصيات الاخرى التي في العمل الأدبي ، كما انه يعطي من صفات بطله المتعددة الكثير من الشخصيات الثانوية أو الرئيسية التي تحيطها أو حتى الشخصيات التي يتمرد عليها ، سواء كانت هذه الشخص من الرجال أو النساء ، ومهما تغيرت الأسماء ، وهذه الشخصيات لا تتحدث بالحوار العادي المتعارف عليه القائم علي السؤال والرد ، ولكن كل هذه الشخصيات تتحدث ليكمل لبعضها الحديث ... عن أفكار وأحاسيس ومعالم تخص المؤلف في غالب الأحيان .

" ولأن البطل عند السيد حافظ يعيش في عصر يسوده الضلال فيجب أن يظهر البطل الثوري مهما كانت ثورته أو غروره ، وهذا البطل المتمرد يختلف عن الإنسان العادي بالطبع فهو لا يحدث ولا يموت بيعث في كل وقت وأي مكان فيه طغيان ، كما إن هذا البطل الثوري لم يتغير كثيراً في مواقفه

(1) شاذي بن خاليل: النقد الإنساني والسياسي في مسرح السيد حافظ، القاهرة، مجلة إبداع ، العدد التاسع ، السنة الثانية، سبتمبر 1984.

السلبية في أكثر مسرحيات السيد حافظ بمعنى أن ثورته لا تخرج كثيراً عن دائرته ... لا تصل إلي الطاغية إلا من خلال الكلمات ويتحول المسرح كله إلي هتافات أكثر من كونها حركة (1).

وإذا كانت أهم صفة للبطل في مسرحياته هي الثورية ضد طاغية ، فإن البطل أيضاً يتسم بصفات أخرى لعل أهمها أنه حالم ورقيق ، وهذا البطل الحالم يتسم بصفه الأخلاق بمعناه المتداول في حياتنا اليومية أخلاق وسمات الرجل الذي يبحث عن المثالية والحب .

فكرة المسرحية

يقول السيد حافظ عن فكرة العدالة الاجتماعية ، لديه والتي جسدها في مسرحيته (محاكمه علي بابا) " لقد شغلني حكاية علي بابا" منذ مده طويلة فهو في كل مكان يحاصرنا وهو بطل في الإذاعة والتلفزيون والمسرح وأيضاً السينما ، فعلي بابا رجل حطاب خدمه الحظ وسار في دروب الصحراء فقابل اللصوص وأكتشف المغارة ودخلها فأصبح ثرياً يعيش في أحد القصور ، ويخدمه الحظ مره أخرى ويقبض علي اللصوص في منزله ، ويظل كما هو ثرياً ويعيش في سعادة وهناء ، وأمره غريب وكل الظروف تخدمه حتى القانون غائب عنه .

وهكذا أقدمه علي خشبه المسرح لأحاكمه واكشفه علي حقيقته ، واعري وجهه ، ولأقول للجميع أن المال الذي سرقه علي بابا هو مال حرام، لأنه مال مسروق وأنه لم يحصل عليه بالتعب والكد ، وأن من يسرق مال الآخرين يسرق عرضهم وجهودهم وأرضهم ، وأن من يسرق اللصوص لا يكون بريئاً أمام الله وأمام المجتمع ، وأن القانون السماوي الوضعي لا يقر السرقة "(2).

(1) محمود قاسم: ملامح البطل ،دراسات في مسرح السيد حافظ،ج1، القاهرة مكتبة مديولي1988، ص109.

(2) نزيه بن طالب : الشخصية التراثية الشعبية، ص94.

ففي مسرحيه السيد حافظ (محاكمة علي بابا) يلجأ المؤلف إلي التراث الشعبي فيستوحي منه احدي حكاياته الشعبية المعروفة للجميع وهي علي بابا والأربعين حرامي لي طرح فيها تساؤلاً جديداً حول هذه الاسطوره وهو : من الحرامي ! علي بابا ؟ أم الأربعين .! . وذلك ضمن معالجة عصرية مرتبطة بالواقع الحالي.

ويبدو من عنوان المسرحية (محاكمة علي بابا) أن هناك إدانة لعلي بابا بخلاف ما جاء في الاسطوره التي تناقلتها الأجيال بمفهوم راسخ وهو أن علي بابا يمثل عنصر الخير في الحكاية ، فعلي بابا إنسان شجاع وطيب ، عاش بطلاً

ذا مرؤة ومواقف إنسانيه مع الناس ، يقف إلي جانبهم في السراء والضراء ويعينهم مما يأخذه من المغارة.

" لكن في المسرحية فالشخصية مغايرة تماما ، بحيث نجد المؤلف يجسد لنا رؤية عصريه تقوم علي مفهوم جديد يمكن تلخيصه بان علي بابا أصبح لصاً شريفا سرق لصوص غير شرفاء ، لذلك فهو لص يستوجب محاكمته . ففي هذا الزمان يصورون اللص ويقولون عنه بطلا ، ولكن الحقيقة كما في محاكمه علي بابا أن كل من يسرق جهود الآخرين وكل من يستولي علي أرض غير أرضه لص ، فان لصوص هذا العصر من المختفين في ملابس الشرفاء ووجهاء القوم فلا تتخدع بالمظاهر ، كما أن خطأ الآخرين ليس مبررا كي نخطئ مثلهم .

كما أن القضية المطروحة داخل المسرحية أيضا هي قضيه صراع بين طبقتين متفاوتتين ، طبقه كبار التجار الذين يملكون كل شئ ويمثلهم شهبندر التجار وقاسم والأربعين حرامي ، والثانية صغار التجار والذين لا يملكون إلا القليل جدا ويمثلهم علي بابا وحمدان ، علي بابا الذي خان طبقته بعد حصوله علي الأموال بالصدفة "(1).

إلا أن البعض يري أنه لم يكن هناك مبررا لمحاكمة علي بابا بالسجن كما هو وارد بالمسرحية ، لأن جانب الخير كان مازال حيا فيه طوال المسرحية بدليل تصدقه علي الفقراء ، وكان خطؤه نتيجة عدم نضج فكري وعدم وضوح رؤية بدليل انه تراجع عند أول اشاره تنبيه بالعدول عن الخطأ ، وثانيا وهو الأهم انه حينما فعل ذلك وهرب من اللصوص لم يكن يهرب من أصدقائه

(1) السيد حافظ : محاكمة علي بابا، الاسكندريه ،مركز الوطن العربي ، 1990.

الفقراء بل كان يهرب من اللصوص الذين يعرفون انه هو سارق أموالهم من خلال النعمة التي أصبح يعيش فيها، ينتقمون منه اللصوص في وقت عجز فيه أصدقائه عن حماية أنفسهم من شر هؤلاء اللصوص ، لذلك كان هذا التصرف الخاطئ (سرقة اللصوص من جانب علي بابا وهروبه) كرد فعل لسرقة دكانه والاستيلاء عليه ، في الوقت الذي وقف فيه أهل البلدة مكتوفي الأيدي أمام هذا الموقف البشع اللا إنساني ، كما انه كان من الممكن من جانب المؤلف إبراز تعميق الصراع في هذه النقطة لإبراز ملامح الظلم الواقع علي علي بابا وأمثاله

من صغار التجار ، لذلك كان يكفي اعترافه بالخطأ وعدوله عنه حتى يبقى رمزا للخير والحب في نفوس الجميع (1).

والمؤلف من خلال هذا العمل الدرامي يحول الصراع بين علي بابا و شهبندر التجار وقاسم إلي صراع بين الفرد المسحوق والسلطة .
كما أن علي بابا يعكس ايدولوجية الإنسان الأنسابي الذي يحاول تحقيق العدل عن طريق اقتراف السرقة ، فعلي بابا رمز للإنسان المتسرع الذي لا يملك ناصية التفكير الرزين ، فبعد أن كان علي بابا يعبر عن شراره الانتفاضة وصوت التمرد ، سقط عند أول امتحان حقيقي أمام الثروة والمال .

وبعد اعتراف علي بابا في آخر المسرحية بجرائم السرقة التي اقترفها وإعلانه العودة إلي مهنة جمع الحطب بعد أن تعرض لمحاكمه عادله من طرف العامة ، كان لها أهميه في إدراك علي بابا لنفاق التجار وتلاعبهم ومن هنا طرد علي بابا من السوق ليصبح خطابا من جديد .

(1) عبدالحميد زقزوق:مجلة عالم الفن، العدد6،7،نوفمبر 1985،نقلا عن نزيه بن طالب ، الشخصية التراثية، ص95.

البناء الدرامي للمسرحية

أولا :الشخصيات

علي بابا

خطاب فقير ، يقف إلي جوار الفقراء زملاءه، ايجابي يكافح اللصوص ويقف في وجه الظلم ولا يستكين ، ينتقل من الخطابة إلي التجارة بسوق بغداد ، لكن

اللصوص لم يتركوه في حاله ويحتالون عليه للاستيلاء علي دكانه وإعادته حطابا كما كان لأنهم يريدون احتكار السوق لصالحهم ، وهو لا يزال تاجر صغير يتعرض دكانه للسرقة بين الحين والآخر ، ويلقي عقاباً شديدا بأخذ دكانه عنوه منه بادعاء سالم أن علي بابا سبه ويقف شهيداً للتجار وقاسم أخيه إلي جوار سالم ، مما يدفع علي بابا إلي العودة مره أخرى إلي الغابة للاحتطاب وهناك يكتشف بالصدفة وجود المغارة واللصوص وعرف سرهم ويحصل علي أموالهم ويسرق مجوهراتهم من المغارة .

يعود إلي بغداد التي لم يمكث بها طويلا ويهرب منها إلي البصرة حيث يقيم في قصر فخم اشتراه بأموال لصوص المغارة ، ويعيش بها عيشه الأمراء ويصبح من التجار الأغنياء ، وعندما يعلم أهل بغداد بهذا يحاول قاسم اللحاق به للبصرة لمعرفة السر وأسباب الغني ، وعندما يكتشف السر وهو- قاسم- احد أفراد العصابة يحاول التخلص منه بمعاونه أصدقائه اللصوص عصابة المغارة ، لكن تفشل المحاولة بمعاونة ومساعدة مرجانه ومن معها من النساء ويقبض علي اللصوص وعلي قاسم وزوجته ، ثم يعاود علي بابا الذهاب للمغارة لكنه يقبض عليه هناك لأنه سارق ، وتنتهي الشخصية بمحاكمته محاكمه عادله أمام الجميع ، فعلي بابا بعد أن اغتني نسي كل شئ من رد الحقوق لأصحابها فالمال أفسده ، فهو يري أن له حق في سرقة مال اللصوص لأنه له نصيب فيه لأنهم سرقوه ، وأثناء محاكمته يعترف بالذنب وبأنه سرق أموال غيره ويرضي بحكم القاضي وهو قضاء شهر سجن ويعدهم بالتوبة والعودة لمهنته الاصلية التي يكتسب منها قوته من عرق جبينه .

مرجانه

زوجه علي بابا ، فهي لم تكن جاريته بل تزوجها قبل العثور علي الكنز ، وهي المساعدة لعل علي بابا في كشف العصابة وإنقاذه من الموت باكتشاف سر جرار الزيت ، وقتلهم لهم بالقاء الزيت عليهم ، مرجانه ذات ضمير يقظ وذات موقف ايجابي ظلت تذكر علي بابا دائما بطبقته الفقيرة وبمواقفه الإنسانية معهم ، كما أنها لا توافق علي بابا علي سرقة المغارة واخذ مال اللصوص وترفض أن تهرب معه بعد أن اغتني من مال اللصوص الحرام حتى وان كان له حق .

مرجانه : واللصوص إذا عرفوا أنك أخذت مالهم .

علي بابا : انه ليس مالهم انه مالنا .
مرجانه : لا يا علي بابا ... انه ليس مالك أيضا انه مال....
علي بابا : مالي فيهم سرقوه مني .
مرجانه : الحل أن تسرقهم يا علي بابا ... لا يعلي بابا ... عليك أن تطلب
العدل أرحل يا علي بابا ... وأنا سأظل هنا .
علي بابا : سيأخذون منا بيتنا وسيطردك، وسيأخذك قاسم عند زوجته لتعملي
خادمه.... تعالي معي .
مرجانه : لا سأظل هنا .
علي بابا : أنا زوجك ومن حقي أن أخذك معي .
مرجانه : سنرحل... إلي أين ؟(1)

لكن علي بابا يضغط علي مرجانه في الهروب معه فتستجيب له ، ولكنها هنا
تقف موقفا سلبيا لم يتعد حدود المعارضة بالكلمات ، ولم يكن لها موقفاً فعلياً
ولكنها مع ذلك تعد شريكه لعلي بابا في السرقة لأنها لم تبلغ عنه السلطان لعثوره
علي أو لسرقته المغارة واللصوص ولذلك نالها ما ناله من القبض عليها وإيداعها
السجن .

قاسم

اخو علي بابا ، اغتني بعد أن تزوج من احد بنات الأغنياء ، يقف علي طول
الخط الدرامي للمسرحية إلي جوار سالم صديقه ضد علي بابا أخيه ، مما سبب
(1)المسرحية ص41،42.

لأخيه خسارة كبيرة تنتهي به بالعودة مره أخرى إلي الغابة للاحتطاب كما كان.

لكن علاقة قاسم تجاه أخيه علي بابا تتغير بعد أن علم بغناؤه وهو أيضا احد
لصوص عصابة المغارة التي تسرق أموال التجار الصغار ، كما انه هو الذي
يرشد العصابة عن منزل أخيه علي بابا لقتله ، ولكن المحاولة تفشل وتنتهي
بالقبض عليه وعلي زوجته .

سالم

تاجر من أثرياء سوق بغداد ، صديق قاسم ، يقف إلي جوار أصدقائه الأغنياء ضد صغار التجار . يري انه وصل للغني بالجهد والتعب ، غشاش في تجارته وكذاب ، افترى كذبا علي علي بابا حتى اخذ ماله ودكانه وأعاد الكره مره أخرى مع حمدان صديق علي بابا وشريكه في دكانه واخذ منه ماله ودكانه لنفسه .

حمدان

صديق علي بابا ، رجل فقير كان خطابا ثم فتح دكانا مشاركته مع علي بابا ، لكنه خسر نصيبه وأعطاه لسالم نتيجة سرقة اللصوص له ، ولكنه يبدو من خلال المسرحية انه شخص سلبي ، لأنه لم يقف إلي جوار صديقه علي بابا في محنته ، بل يبقي صامتا حتى أمام مشكلته نفسه الذي تسبب فيها اللصوص ، لكنه رغم ذلك فهو رجل أمين يرفض سرقة المغارة لأنه مال حرام وهو لا يرضي لنفسه المال الحرام.

محبوب

رجل بسيط وساذج ، يحمل في يده طبله باستمرار ، يؤدي ادوار المهرج والاراجوز ، يمثل التاريخ وصوت وضمير الشعب بحكاياته التي يرويها ذات المعني الكبير ، ويقوم بدوره بالتقديم للإحداث أو التعليق عليها. ومحبوب هذا احد أفراد الطبقة المطحونة الفقيرة ، وهو صديق علي بابا وحمدان ، ورغم فقره المدقع لا ينسلخ عن طبقته بل يرفض عرض علي بابا بالإقامة معه في قصره .

محبوب : لا ... أنا لا اسكن هنا يا علي بابا ... أنا أريد علي بابا صديق الفقراء لا أعرفك أنت..... أنت شخص آخر ...أريد صديقي علي بابا الفقير يأتي معي إلي بغداد لنحارب اللصوص ... أنا وأنت وحمدان وكل الناس.(1).

شهبندر التجار

وهو شيخ تاجر سوق بغداد ، يحب من يمدحه ويثني عليه الخير ، يقف إلي جوار الأغنياء من كبار التجار ضد الفقراء من صغار التجار ، رغم انه من المفروض يمثل العدل والحق لكن شيئا من هذا لا يحدث ، فهو يقف بجوار فئة علي حساب فئة ، ويرى إكرامه لعلي بابا بسبب أخيه قاسم ، وان قاسم أمين ،

كما أن شهبندر التجار يتحدث بصوت الكبار وهو بمثابة القاضي والحكم والجلاد لتجار سوق بغداد .

ثانيا : الصراع

تجسد في المسرحية الصراع بأشكاله المختلفة ، فنجد منذ البداية الصراع الواثق وذلك بانتقال علي بابا من الفقر إلى الغني فجأة دون مقدمات أو مبررات حيث انه بعد أن طرد من السوق بعد اخذ ماله من قبل كبار التجار وعاد مرة أخرى إلى الغابة ، وهناك يكتشف سر المغارة ويحصل علي المال الوفير الذي يجعله من أغنياء الناس ويبني لنفسه قصرا ، وهذا كله لم يكن نتيجة جهد أو تعب لكنه وليد صدفة .

فالمؤلف قدم علي بابا في البداية كنموذج من نماذج فقراء المدينة يحاول إن يدافع عن الفقراء أمثاله ، فهو منهم وممثل لهذه الطبقة ، لذلك فكل الصغار من التجار يحبونه ويدخل في صراع مع كبار التجار ليصبح الصراع صراع رغبات بين الطرفين ، نتيجة تعارض المصالح الشخصية ، فعلي بابا يرغب في العدل والحق بينما يرغب كبار التجار في المحافظة علي أوضاعهم وزيادة أموالهم دون صعود طبقه صغار التجار وكان الشكل الأساسي يعكس رغبة علي

(1) المسرحية ، ص 60

بابا وطبقته في الصعود وهو مالا يرضاه كبار التجار فيظل الصراع قائما طوال المسرحية .

فالصراع في الحقيقة ليس مجرد صراع فردي بل انه يأخذ شكل الصراع الجماعي بين علي بابا وحمدان ومحجوب وغيرهم من صغار التجار من جهة وقاسم وسالم و شهبندر التجار وغيرهم من كبار تجار سوق بغداد من جهة أخرى وهو الصراع التقليدي و الأزلي بين الخير والشر ، الحق والباطل،والذي ينتهي غالبا في ظاهره بغلبة الأغنياء الذين يملكون كل وسائل المكر والخداع وتزييف الحقائق علي الفقراء الذين لا يملكون الوسائل الكافية التي يستطيعون بها الدفاع عن أنفسهم واثبات حقوقهم .

وهذا الصراع بين علي بابا وكبار التجار لا ينتهي مع هروب علي بابا من بغداد للبصرة بل إن قاسم يقتفي اثر علي بابا بعد أن علم غناه ومكان قصره

بالبصرة ليكمل صراعه معه الذي لم ينتهي بعد والذي لا ينتهي حتى تضع الحرب أوزارها ويتم القضاء علي عصابة اللصوص بواسطة مرجانه ويكشف أمر قاسم وزوجته .

كما نجد أيضا وجه مهم من أوجه الصراع داخل المسرحية وهو صراع مرجانه زوجة علي بابا وزوجها ، فمرجانه التي تري إن حصول علي بابا علي كنز المغارة ومالها حرام وليس من حقه وعليه رده وإبلاغ الشرطة علي المال المسروق وعلي العصابة ، لكن علي بابا يقنعها بان هذا المال له نصيب فيه فالعصابة هي التي سرقت دكانه وماله ، لكن مرجانه تصر علي أن علي بابا لص شريف سرق لصوص غير شرفاء وانه مثلهم لكن بعد محاولات الشد والجذب بينهم يجبرها علي بابا علي الهروب معه بعيدا عن أعين العصابة وهي من جانبها ترفض ترك بغداد لأي سبب من الأسباب وتصر علي المكوث بها لكنه يضغط عليها في عمليه الهروب حتى تنفذ أوامره وتهرب معه إلي البصرة وهناك يبني قصره ورغم ذلك لا يسلم من أذي تجار بغداد الذين لم يدعوه في حاله واقتفوا أثره وكان علي رأسهم أخيه قاسم وزوجته الذي يتآمر مع لصوص المغارة علي قتل علي بابا والتخلص منه ، لكن هنا يبرز دور مرجانه مره أخرى وتحبط محاولات العصابة للقضاء علي علي بابا ، ليس هذا فحسب بل وتقضي عليهم وتكشف قاسم وزوجته علي حقيقتهم أمام علي بابا .

كذلك تبرز المسرحية نوع هام من الصراع الداخلي النفسي لعلي بابا ، خاصة بعد أن اغتني بمال لصوص المغارة وهرب إلي البصرة ونسي أبناء طبقته من الفقراء وود لو انقطعت السبل بينهم ، فهو في صراع داخلي حول حرمة هذا المال ومدي أحقيته به ومدي عطفه علي أصدقاءه الفقراء من أهل بغداد ، لكنه رغم ما قدمه من مبررات سرقة للمال إلا انه يصل في النهاية إلي قناعه بحرمة هذا المال وهو ما يدفعه للقبول بالعقوبة التي تفرض عليه وهو السجن جزاء ما فعله وما ارتكبه من خطأ في جانب نفسه والمجتمع .

ثالثا : الحبكة

تقوم المسرحية علي بناء فني بشكل تقليدي علي البداية والوسط والنهاية في تصاعد الأحداث ، ففي البداية يقدم لنا المؤلف صورته لشبكة العلاقات والمواقف

العامة بين الشخصيات ، حيث ينتقل المؤلف من موقف درامي أساسي إلي موقف خاص ، فيقدم لنا علاقة تجار السوق كبارهم وصغارهم والصراع الناشئ بينهم وهو صراع غير متكافئ ، صراع القوي والضعيف ، فكبار التجار يحاولون السيطرة علي السوق وقهر صغارة بل وسرقتهم ويساعدتهم فساد السلطة القضائية حيث أن القاضي يحكم دائما لصالح الكبار ، وهذا القاضي هو شهبندر التجار ، أما الموقف الخاص فهو طرد علي بابا من السوق وإعادته إلي عمله كخطاب في الغابة بعد إصدار حكم ظالم عليه من شهبندر التجار وكبار التجار وينتهي هذا الجزء بسلب مال علي بابا وحقوقه في السوق.

وبعد طرد علي بابا من السوق وعودته للغابة محركا للأحداث ومفجرا لها ، فخرج علي بابا المظلوم إلي الجبل لجمع الحطب هو بداية لتحويل مسار البطل ، حيث هناك يكتشف علي بابا سر المغارة ليصبح هذا السر هو الأداة السحرية التي تحول مسار الحدث وتغير من الوضع الاجتماعي للبطل ، فإذا كان الصراع في المسرحية صراعا طبقيًا يحكمه المال ، فإن علي بابا باكتشافه لسر المغارة استطاع أن يصبح غنيا .

وأول شيء فكر فيه علي بابا في فعله بعد هذا الغني هو الهروب والرحيل ، فأول قرار يتخذه علي بابا بعد تحوله من الفقر للغني هو الرحيل ولم يفكر في أبناء طبقته ولا أصدقائه الذين يعيشون المأساة برمتها . وهذا الهروب من قبل علي بابا يعقبه بالطبع تعقب الشرير لأثر البطل ليعرف السر ، حيث يخرج علي بابا ومرجانه من المدينة ويتبعهما الشرير قاسم وزوجته ليعرفا السر من علي بابا ولتبدأ حلقة جديدة من الصراع . فهروب علي بابا يجعل كبار التجار في ذهول من أنباء هروبه بعد أن حصل علي أموال لا يعرفون مصدرها .

ويكون مرزوق هو العامل المساعد للأشهر لمعرفة مكان علي بابا وبالتالي لدفع الحدث نحو التطور .

مرزوق : لقد وصل إلي مدينتنا تاجر ثري جعلنا لا نرحل إلا عند الضرورة.

شهبندر التجار : تاجر كبير ما اسمه ؟.

مرزوق : اسمه علي بابا.(1)

وبذلك تلعب المصادفة دورها في كشف علي بابا ، ولكن المصادفة هنا يبررها المؤلف بجعل مرزوق احد التجار الذين يحضرون إلي بغداد إلي الشراء وقد تأخر كثيرا وشاهد علي بابا في مدينته وجاء الآن ليخبرهم دون أن يعرف الحقيقة

وبذلك يكون مرزوق المساعد للتجار في معركة مكان علي بابا وبالفعل يتعقب قاسم أثر علي بابا ويصبح مطاردا له وذلك بأوامر من شهبندر التجار.

وبانتقال علي بابا ورحيله للبصرة وبناء هـ للقصر وغناه وثرأه الفاحش أحدث تحولات كبيرة في شخصيته وفي مفاهيمه ، لقد أصبح كما كان كبار التجار في بغداد ، ويستقبل قاسم وزوجته في قصره ولدي قاسم هدف واحد هو معرفه سر علي بابا وكيف حصل علي المال ، وبالفعل يخبر علي بابا أخيه قاسم بالحقيقة ، وبذلك يحقق قاسم الشرير هدفه ويحصل علي المعلومات كاملة ، وبذلك استسلم علي بابا لخداع قاسم وأعطاه كل ما يريده والذي بدوره أخبر بقية التجار الذين دبروا المكيدة والخديعة للتخلص من علي بابا .

وبالفعل تصل العصابة إلي منزل علي بابا في البصرة بهدف القضاء عليه ، ويستخدمون الحيلة كوسيلة لدخول القصر ، والحيلة هنا هي الاختباء داخل جرار الزيت مع كبيرهم الذي استطاع خداع علي بابا لكن مرجانه تستطيع بذكائها اكتشاف العصابة وتنقذ زوجها علي بابا ، وتنتهي المسرحية عند المغارة حيث ذهب حمدان إليها ومعه الشعب وصغار التجار ليروا المغارة ويستردوا

(1) المسرحية: ص51

مسروقاتهم ، ولكن المفاجأة هي أنهم يجدون علي بابا خارجا منها حاملا الذهب ليدين المؤلف علي بابا وليقدمه للمحاكمة ليلقي عقابه .

فمحاكمة علي بابا تعد هي الخط الدرامي الأساسي الذي تدور حوله ونحوه مجموعه من الخطوط الدرامية الاخرى ، لتؤكد الكشف عن اللصوص الأربعين والهادمين للمجتمع ، ولما كان المؤلف قد أدخل بعض التعديلات علي الحكاية الإطار ، فان ذلك يتطلب منه تقنيه خاصة بالحبكة حتى يحدث التسلسل السببي ، ولذلك عمد إلي بعض التقنيات حيث جعل مرزوق يصل مصادفه إلي بغداد وهو العنصر الذي كشف مكان علي بابا ، ومرزوق هنا لا يعرف المفارقة الحقيقية وهي أن التجار الكبار ببغداد يبحثون عن علي بابا وهو يدلهم عن مكانه دون قصد ، وبذلك يتجه الشر المتمثل في قاسم صوب البصرة ليصل إلي علي بابا ، ولذلك يعمد المؤلف أيضا علي إيجاد مشهد يصل فيه محجوب إلي علي بابا لكنه يرحل بعد أن وجد منه سلبية وعدم رغبة في العودة لمحاربه الظلم .

هذا الرحيل يأخذه المؤلف كوسيلة درامية تكتيكيه حيث يكون المشهدين مشهدين لقاسم الأول حيث يصل لمنزل علي بابا نهارا والثاني ليلا عندما يقرر

الهروب ثم يعاود المؤلف حيلته فبينما قاسم في الطريق إلي بغداد يقدم لنا مشهدا دراميا هو لحظه اكتشاف حمدان لسر المغارة ، وهي لحظه تكرار الاكتشاف والسبب الدرامي هنا هو خلق فرصة لسفر قاسم .

نلاحظ مما سبق ذكره تمتع المسرحية بحبكه محكمة البناء من خلال التسلسل المنطقي لأحداثها وعلاقات الشخصيات بعضها البعض ، فالأحداث في تسلسل منطقي دون افتعال ، وأن الصدف والمفارقات التي قدمها المؤلف قدم لها المبررات الكافية بما لا يوحي أنها مفتعلة أو أنها مجبره علي التركيب الدرامي للنص المسرحي ، كما أن حالة التشويق التي اتسمت به المسرحية جعلت منها أهمية لمواصلة المتلقي لها في الاستمتاع بها ،

فالحبكة في المسرحية التي اتخذها المؤلف هي حبكه تقليديه تعتمد علي هرم فريتاج في شكلها حيث تبدأ الأحداث من البداية حيث أحوال السرقة والصراع الطبقي ، وتتفجر بطرد علي بابا ، وتتصاعد باستمرار الصراع والبحث عن علي بابا حتى تصل إليه العصابة ، وتتكشف الحقيقة وينفذ علي بابا لتصل إلي النهاية بكشف علي بابا البطل المزيف .

رابعاً : الحوار

الحوار وكما يتضح من المسرحية كان مبسطا وهادفا ، منسجما مع الأحداث والشخصيات ، كتب المؤلف بلغه رقيقه بسيطة وواضحة في مستوى استيعاب المتلقي بحيث لا تحمل رموزا يستحيل المتلقي فهما ، فالمسرحية كتبت باللغة العربية الفصحى تقوم علي الطرافة والبساطة .

كما يستخدم المؤلف قالباً غنائياً استعراضاً ، فرغم انه لا يكتب المسرحية شعرا ولا يكتب أغنيات للمسرحية إلا انه منذ بداية المسرحية يعمل إلي طرح صوره عامه للموقف الدرامي من خلال الاستعراض ، حيث يستعرض شبكه العلاقات في المسرحية وطرفي الصراع ، حيث يعرض في البداية باعة السوق المتجولين يتحدثون عن فقرهم وعن اللصوص ، ثم يقدم التجار الأثرياء الذين يرون أن التجارة ذكاء وشطاره ، كل هذه المعلومات يقدمها المؤلف من خلال الغناء والاستعراض ، ويتكرر ذلك في أكثر من موضوع يوظف فيه المؤلف الاستعراض كوسيلة درامية تلعب دورا داخل الحدث ، فهي مثلا تؤكد علي الظلم وعلي أنين المظلومين ، عندما تأتي الأغنية بعد موقف درامي يتمثل في ظلم

التجار لعلّي بابا وطرده من السوق ، فتأتي الأغنية لتؤكد علي المعني من جهة وتلعب دوراً تنويرياً تحريضياً من جهة أخرى ومعلقة علي الحدث من جهة ثالثة .

(يغنون جميعاً) : يا أطفال الدنيا ... هذا العالم قابع بين الظلم وبين الظالم ،
يا أطفال الدنيا ... هذا العالم واسع بين العدل وبين الظلم
..حاول حاول أن تعدل ... حاول حاول أن تنصف .(1).

وفي مغادرة علي بابا والبحث عنه بواسطة العصابة والتي ترغب في معرفة
كيف رحل ؟ ، وكيف حصل علي المال ؟ ، وبذلك فالأغنية الاستعراضية هنا
تلعب دوراً درامياً يؤكد معلومة البحث عن علي بابا وفي نفس الوقت تؤكد علي
استمرارية الصراع الطبقي :
للصوص :أمر الزعيم ، سننفذ في الحال هيا ... هيا للعمل يا رجال
يسرقون مع أغنية بسيطة استعراضية ... لوحه راقصه استعراضية

(1)المسرحية: ص24.

تعبّر عن قوة اللصوص ، تقول كلمات الأغنية بما يعني نحن
للصوص نحب الذهب ... نحب النقود ... ونسرق كل شيء لا
يهمنا شيء ... نسرق في المساء ...نسرق في الصباح ...ونرتدي
الأقنعة (1) .

ثم نجد في لوحه أخري هذا القالب الاستعراضى الغنائى .
(يفتح الستار علي سوق المدينة في المساء ... لوحه استعراضيه راقصه غنائية
البعض يغلق الدكان ... قبل بدء اللوحة يدخل محجوب)
محجوب : بغداد يا أحلي البلاد ...العدل فيك قد غاب ... وعلي بابا الفقير
ترك البلاد ... يا أهل بغداد الكرام ... بنت تائهة اسمها الحقيقة ...
ولد تائه اسمها العدل "(2).

وغيرها من اللوحات الغنائية الاستعراضية ، وواضح الدور الدرامي الذي
تؤديه هذه الأغنيات الاستعراضية فهي جزء من نسيج المسرحية كما نلاحظ دورها
الترفيهي المبهّر ، وفي نهاية المسرحية نجد أن الاستعراض يعلق علي الأحداث
ويدخل في إطار الخطاب المباشر الموجه للمتلقّي .

(لوحة استعراضية ... كلمات الأغنية الجمالية تقول : إن المال الحلال أفضل من المال الحرام ... لا تسرق جهد ومال الآخرين ... حاول أن تحقق العدل ... وأن تكون منصفاً (3) .

فاللغة والحوار داخل المسرحية توحى بالجو العام للأحداث والصراع بين طبقتي كبار وصغار التجار ، كما تعبر عن مكنونات الشخصيات وصفاتها وسماتها ، كما أنها تعد بمثابة إستنارته للقارئ معاونه في متابعه المواقف والأفعال بأسلوب سهل وبسيط دون تعقيد أو إسهاب .

(1) المسرحية ، ص 31 ، 32.

(2) المسرحية، ص 47 ، 48.

(3) المسرحية ، ص 87 ، 88.

خامساً : الزمان والمكان

المسرحية مرتبطة بفترة زمنية معينة وهي العصر العباسي زمن أن كانت الروبية هي العملة الأساسية للبلاد ، كما أنها مرتبطة بمكان معين وهي مدينتي بغداد والبصرة بما بها من غابات وكهوف وجبال ومغارات وأسواق ، ومهمة الديكور في المسرحية كانت تحديد الزمان والمكان علي خشبة المسرح .

فالمؤلف يحول الزمن الماضي إلي زمن متجدد يجد له ارتباطا في النحن والآن والهُنا ، ويمكن أن يعيش في كل وقت وأوان ويجسد أي وضع عربي ، ومن هنا فقراءة المبدع للزمن تعد قراءة مسرحيه وليس تاريخية علي اعتبار أن شخصيه علي بابا تنقلت من اسر التراث لتصبح شخصيه مسرحيه تعبر عن واقعنا العربي المعاصر " فشخصية علي بابا كما يرمز لها المؤلف ترمز إلي عناصر الخيانة التي باعت الوطن وتخلت عن ثورة يوليو وساومت العدو في ظل معاهدة كامب ديفد " (1).

كما أن المكان في المسرحية يرتبط بالأحداث والشخصيات ، ويمكن أن نجد أمكنه متعددة داخل المسرحية يجمعها فضاء مكاني واحد هو مدينتي بغداد

والبصرة وأول ما يلفت انتباهنا هو توظيف الكاتب للسوق في أغلب مشاهد ولوحاته لأنه يعتبر مكاناً تجتمع فيه جميع الشرائح الاجتماعية ، ولعل السبب يكمن وراء اختيار المؤلف لهذا المكان هو أن العرب ارتبطوا بالسوق ، فالسوق هو مجال البيع والشراء والغني والثقافة .

ورغم هذا التحديد للزمان والمكان في المسرحية فإن المؤلف لا يهتم أن يقدم صورته واقعية وطبيعية للمكان أو الزمان ، لأن الأساس لديه وكما هو موضع تنبيهات المؤلف ألا يكون الديكور واقعياً وذلك حتى لا يسجن ذهن المتلقي داخل بؤرة واحدة ضيقه .

(1) فاطمة حاجي: القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة في مسرح الطفل بالكويت، ص89.

صور الحضور التراثي في المسرحية

التزم المؤلف التزاماً كبيراً بالإطار العام للحكاية الشعبية من حيث بعض الشخصيات أو الأحداث أو صور وأشكال الصراع أو حتى الزمان والمكان ، وكذلك الوحدات الأساسية الوظيفية المكونة للمسرحية .

فنجد أن المؤلف يستدعي لنا شخصيات من المخزون التراثي للحكاية الشعبية ، فنجد علي بابا هذا الحطاب الفقير والذي يحدث له العديد من التغيرات نتيجة معرفته لسر مغارة اللصوص ، وصراعه الأزلي مع أخيه قاسم ذلك الطماع الجشع هو وزوجته وقيام مرجانه زوجه علي بابا بإنقاذ زوجها علي بابا من مخططات قاسم الأثمة ومخططات عصابة الأربعين حرامي وذلك كله بعد أن علمت العصابة بأن علي بابا قد كشف سرها وعرف مكان مغارتها وكلمة أفتح يا سمس الذي تفتح بها المغارة ، لذلك تقوم العصابة بحيلة قدور الزيت للتخلص من علي بابا لكن الذكية مرجانه وكعادتها تكشف الحيلة وتقضي علي اللصوص وتفضح قاسم وزوجته .

فالمؤلف يحافظ علي الحضور التراثي للحكاية من خلال وحداتها الوظيفية الأساسية ، فنجد في البداية عملية الاستهلال وهي إلقاء الضوء علي الشخصيات والتعريف بها والموقف العام ثم وجود علي بابا في الغابة حيث عمله في جمع الحطب وهناك يكتشف الأداة السحرية التي تجعله من أغنياء المدينة بعد أن عاني مرارة الفقر لسنوات عديدة ، وهذه الأداة السحرية هي كلمة السر التي تفتح بها المغارة ويحصل منها علي المال الوفير ، لكن هذا الغني لعلي بابا لا يعجب أخيه الطماع قاسم الذي يقتفي أثره حتى يعرف سر الغني ومن ثم سر المغارة ويخبر بها عصابة المغارة التي تقوم بدورها بعمل الحيل والمخططات للقضاء علي عدوها اللدود علي بابا لكن مرجانه تحبط كل هذه المخططات بل وتقضي علي العصابة نفسها وتكشف زعيمها .

ومن هذا الترتيب يتضح أن المؤلف التزم التزاماً كاملاً بالحكاية الإطار وإن أدخل بعض الإضافات مع تغيير طفيف في بعض الوحدات ، إلا أن أسلوب التناول والمعالجة يجعل المسرحية تقدم طرح فكري يعتمد علي صراع الطبقات.

المعالجات الدرامية الجديدة لتراث الحكاية القديمة في بناء المسرحية

أدخل المؤلف العديد من التعديلات علي تراث الحكاية الشعبية داخل مسرحيته سواء بالحذف أو الإضافة أو التحويل حتى يستطيع خدمة هدفه المراد من إعادة معالجة الحكاية ، فالمعالجة الجديدة لتراث الحكاية القديمة خرجت علي إطار عالم الحكاية الساحر ، رغم التزام المؤلف بأفعالها ، إلا أن أسلوب التناول يجعل المسرحية تقدم طرحاً فكرياً جديداً .

ومواقع التغيير في أصول هذه الحكاية واضحة في هذه المسرحية ليس لكونها مواقع قوية ولكنها قليلة ومن الممكن حصرها وتحديدتها علي مستوي الشخصيات والأحداث وأشكال الصراع .

فأول هذه التغيرات التي تطالعنا هو عنوان المسرحية " محاكمة علي بابا " فعملية محاكمة علي بابا هي الخط الدرامي الأساسي الذي تدور نحوه مجموعة الخطوط الدرامية الأخرى فالمؤلف يقدم علي بابا علي خشبة المسرح لمحاكمته

لأنه أخطأ فلا بد أن يعاقب ولا يسكت عن خطئه ، لنعلم أن من يسرق ممتلكات غيره بدون حق فهو حرامي حتى ولو كان هذا الغير لصاً لأن سرقة اللص لا تعني إعادة الحق لأصحابه ، فالمؤلف هنا لا يقدم شخصية علي بابا التي عرفناها من طيب القلب وحب الآخرين وحب الخير للجميع ، بل يقدمه علي أنه سارق ويحاكمه بشهر سجن نتيجة سرقة ، وعلي بابا خان طبقته بعد حصوله علي كنز المغارة بالصدفة ، فيظهر لنا علي بابا في موقف سلبي .

فالصدفة هي التي تحكمه دائماً حيث يكتشف المغارة ويحصل علي الأموال وحيث ينتقل مفاجئ من عالم الفقر إلي عالم الأغنياء ، وتتغلب عليه نوازعه البشرية علي إنسانيته وإخلاصه لطبقته ، وظل ينعم بالمال المسروق حتى يستقيظ ضميره في النهاية بعد أن يوقظه أصدقاؤه الخيرون ، فعلي بابا المسرحية يختلف عن علي بابا الحكاية ففي المسرحية يسقط عند أول بريق للمال الذي غيره ليصبح شخصيه أخرى غير تلك التي تعاطف معها المتلقي في الحكاية ، ففي المسرحية سرق المال وهرب خارج المدينة ، فإذا كان مبرره لسرقة المال هي أنهم سرقوه منه قبل ذلك .

فإذا كان هذا المبرر صحيحاً ، فما مبرر هروبه وتركه لوطنه ؟ لقد أدرك علي بابا أنه يسرق وأنهم لابد أن يبحثوا عنه فأراد الهروب بعيداً عنهم متخلياً عن مبادئه ، وهو بذلك يعكس أيدلوجية الإنسان الأنسحابي الذي يحاول تحقيق العدل عن طريق السرقة ، فعلي بابا شخصيه متطلعة تحاول الصعود الطبقي ، فالمال غيره فأصبح لا يهتم بالمبادئ والتي تحولت إلي شعارات جوفاء .

وقد أراد المؤلف بتوقيع العقاب علي علي بابا في النهاية بأن يجعل منه بطلاً تراجيدياً وقع في خطأ وهو سرقة المغارة فنال عقابه ولعل سبب الخطأ البنائي في الشخصية يرجع إلي أن علي بابا هنا بطل مزيف تماماً كأبطال الحكاية الخرافية المزيفين .

فالواضح كما أن المؤلف التزم إلي حد كبير ببنية الحكاية الشعبية في شكلها التراثي التي اتخذها إطار لمسرحيته فإنه التزم أيضاً بالشخصيات " وإن قام بالتعديل في طبيعتها وفي وظيفتها ، حيث اختلف رسم الشخصيات ما بين الحكاية والمسرحية .

فنلاحظ هذه التعديلات في شخصية قاسم من طماع جشع لا يحب الخير إلا لنفسه ، يزداد عليها في المسرحية أنه أحد أفراد العصابة التي تجعل من القضاء علي علي بابا هدفاً لها ، وربما يكون الهدف من هذا التعديل والإضافة هو إظهار صورة بشعة من أقبح الصور اللا إنسانيه وهي صورة ظلم الأخ لأخيه من أجل المال ، فقاسم الحكاية هو نفسه قاسم المسرحية إلي حداً كبير ، فهو الأخ الذي يحقد علي أخيه ويرشد عنه العصابة بسبب اختلاف الطبقات بين الأخوين ، والذي يتزلف إلي أخيه لكي يعرف منه سر غناه ومن ثم يعرف سر المغارة ، وزوجته ليست ببعيدة عنه في سلوكياتها وأفعالها فهي تترث زوجها في كل شئ فهي عنصر الشر في المسرحية والمشجع علي الخيانة والغدر فهي أكثر دهاء ومكر من زوجها .

وإذا كانت مرجانه في الحكاية الشعبية هي المساعد لعلي علي بابا فإنها في المسرحية تعارضه في فكرة ترك الوطن وسرقة المال ، ولكنها تقف موقفاً سلبياً لم تتعد حدود المعارضة بالكلمات ، ولم يكن لها موقفاً فعلياً ، كما أنها هي المساعدة له في كشف العصابة وإنقاذه من الموت وباكتشاف سر جرار الزيت . كما استحدث المؤلف بعض الشخصيات الجديدة بعيداً عن شخصيات الحكاية الإطار ، وهي شخصيات يحملها المؤلف وجهة نظره .

فاستحدث شخصية حمدان وهو رغم قصر دوره في المسرحية إلا أنه الشخصية التي تحمل رسالة المؤلف ، فهو الشخصية الموازية لعلي بابا ، فهو من نفس طبقته الفقيرة ، بل هو شريك علي بابا في الدكان ، ويتعرض لنفس الظلم الذي وقع علي علي بابا حيث يستولي التجار علي دكانه ويطرد من السوق ويعمل خطاباً ليكتشف سر المغارة هو الآخر بكلمة السر ، إلا أن حمدان ليس كعلي بابا لم يضعف أمام المال ، لم ينسي المبادئ والقيم ، لم يبهره بريق الذهب .
حمدان: ما هذا ... ذهب ... ياقوت ... أحجار كريمه ... ما هذا سأخذها كلها ... نصفها ... لا ربعها ... لا ... لا شئ ... أنا أنام مرتاح البال ... مال من هذا؟ مال اللصوص ومن أين أتى به اللصوص؟ من الناس ، إذاً هو مال حرام ... أنا لا أسرق، وماذا أفعل لو سرقت اللصوص ، سأخذ المال ، سأطعم ، لا إنه مال حرام ... سأخرج ... افتح يا سمسم... يخرج وهو يجري (1).

فحمدان لديه رغبة في العدل وفي استرداد أمواله ، ولكنه لا يطمع في المال ، فأرادته أقوى من إرادة علي بابا وإيمانه أقوى بل وقيمته أصيله لا يغريها بريق المال

أو الذهوب ، لذلك يظل هو الشخصية القدوة في المسرحية ، بل نكتشف في النهاية أنه الشخصية البطل .

يستحدث المؤلف أيضاً شخصيه أخرى هي شخصيه محبوب وهو هنا شخصيه تراثية تشبه المجذوب ، وهي شخصيه لها أبعادها فهي تنطق بالحق دون خوف ودون أن تتعرض للأذى من الآخرين ، وهو أحد أفراد الطبقة الفقيرة المطحونة ، صديق علي بابا ، وكان علي بابا يعطف عليه ، ولكنه أيضاً رغم فقره لا ينسلخ عن طبقة بل يرفض عرض علي بابا له الإقامة في قصره .

وهذه الشخصية وشخصية حمدان تساعدان بشكل ما في التنوع وفي مقدرة الشخصيات علي الصعود ، وهو ما يساعد المتلقي علي الإتيان من جراء صدمته من علي بابا .

(1) المسرحية ، ص 69.

" وعلي الرغم من هامشية شخصية محبوب ، وحيث لا يقوم بدور مؤثر داخل الحدث الدرامي إلا أن المؤلف يجعلها الشخصية التي تنطق بلسانه ، فعلي هذا الأساس يدعو المؤلف المتلقي إلي الثورة علي الأوضاع الاجتماعية المهتزة " (1). ويظل محبوب باحثاً عن العدل ورغم تعاطفه مع علي بابا وحبه له إلا أنه في النهاية يرضي بانتصار الخير وعقاب علي بابا لأنه يسرق.

محبوب: الثعلب بان ... بان ... والعدل لابد يبان... ويا أطفال بغداد ... يا أطفال الدنيا ... اعلموا أن علي بابا كان شريف ثم أصبح لصاً والسارق لابد أن يسجن (2).

أما شخصية مرزوق فرغم قصر دورها أيضاً إلا انه كشخصيه مستحدثه تلعب دوراً هاماً في المسرحية حيث يعتبر مرزوق هو المرسال الذي يأتي من البصرة إلي بغداد ويلعب دور المساعد في كشف مكان علي بابا للعصابة دون قصد ، وبذلك يكون له دوراً رئيسياً في تطور الأحداث .

" وبذلك فإن المؤلف يعتمد علي وظائف الشخصيات داخل المسرحية ، كما هو الحال في الحكاية الإطار ، ورغم استحداثه لبعض الشخصيات لكنه وضعها داخل إطار الفعل تقوم بنفس وظائف الشخصية في الحكاية الشعبية .

فالبطل علي بابا الذي يصطدم بالشرير قاسم والعصابة ، والمانح هي العصابة دون قصد أما المرسل فهو مرزوق الذي يكشف مكان علي بابا للعصابة دون قصد بينما مرجانه هي المساعد التي تنقذ البطل ، وإن كان المال والذهب

مساعدین علي بابا علي التحول بل والمغادرة ، ويلاحظ أن للشخصية الواحدہ أكثر من وظيفة مثل العصابة التي تلعب دور الشرير والمانح ، بل إن البطل هنا هو نفسه البطل المزيف "(3).

هذا بالنسبة للشخصيات ، أما علي مستوي الأحداث فإننا نجد أن المؤلف يغير في بعض الأفعال والوحدات ليعيد تفسير الحكاية الشعبية ، فأدخل بعض الوحدات وهي أحداث سوق بغداد وما يحدث منه من عمليات السلب والنهب من قبل عصابة اللصوص ، ثم اخذ مال علي بابا وطرده من السوق إلي الغابة

(1) فاطمة حاجي : مرجع سابق، ص89.

(2) المسرحية ص87.

(3) محمد زعيمه: الحكاية الشعبية في مسرح الطفل، ص78.

، كذلك مغادرة علي بابا لبغداد متجهاً للبصرة بعد أن حصل علي الأموال الوفيرة ليبنى هناك قصراً ويعيش فيه ، ثم في النهاية العقاب ، حيث يعاقب علي بابا ومرجانه بالسجن بعد اكتشاف حقيقة سرقة علي بابا للمغارة وسكوت مرجانه وتستترها عليه وعدم إبلاغها للشرطة ، فالمؤلف بالاضافه إلي أنه قد أضاف وحدات وظيفية جديدة في المسرحية لم تكن موجودة بالحكاية ، أيضا يقوم بتغيير طفيف في بعض الوحدات حيث وحدة الوصول في الحكاية لنفس المدينة بغداد أما في المسرحية فإلي مدينة جديدة هي البصرة .

وإذا كان قاسم قد عرف سر المغارة من علي بابا في منزله بالحكاية ولم يرحل علي بابا من المدينة فإن المؤلف هنا يتخذ مسار الوحدات الوظيفية للحكاية الإطار حيث يخرج علي بابا ومرجانه للبصرة ويتبعهما الشرير قاسم وزوجته ليعرفا سر المغارة في منزله ، كما يؤخر المؤلف إفشاء علي بابا لأخيه قاسم بالسر إلي مرحلة متأخرة ، ليضع قبلها مطاردة الشرير للبطل ولكن في كل الأحوال يحافظ علي أفعال الحكاية الإطار مع إعادة ترتيب لها ، وقاسم لم يذهب للمغارة بعد أن علم سرها من علي بابا كما في الحكاية ليحصل هو أيضاً علي المال من المغارة لأنه يعرف سرها فهو أحد أفراد العصابة ، لكن الجديد الذي عرفه من علي بابا هو سر أن علي بابا هو الذي دخل المغارة وحصل علي الأموال التي كانت بها .

والمؤلف لا يكتفي بإطار الحكاية الشعبية بالقبض علي اللصوص ونجاة علي بابا بل قدم فعل أخير هو بمثابة تفسير المؤلف للحكاية ، وهو إدانة علي بابا ومرجانه لسرقه علي بابا للمغارة وسكوت مرجانه وعلمها بهذا وعدم إبلاغ

الشرطة والحكم عليها بالحبس ، وبذلك تحول البطل إلى شخص مدان يلقي عقابه

التوظيف الدرامي للتقنيات المستحدثة داخل المسرحية

1- المناقشة وتقنية توجيه الرسالة

نجد المؤلف في المسرحية يعمد إلى استخدام أسلوب المناقشة ، فالمؤلف منذ بداية المسرحية يتحين الفرصة كي يقدم مجموعه من القيم بعيداً عن المباشرة أو التقريرية.

ففي مناقشه علي بابا مع شهبندر التجار يؤكد علي بابا أن " الصدق أهم من الكذب " (1) .

وفي موضوع آخر عندما يناقش علي بابا حمدان في فكرة الرحيل من بغداد بينما يعارضه حمدان لأنه وطنه الذي يحب أن يبقى فيه ، يؤكد علي بابا أن : "الوطن إنسان ، إذن الوطن ينصف المظلوم ... الوطن عدل ... الوطن حق ... يسمع صوت الفقير قبل الغني ...الوطن ليس كلاماً" (2).

كذلك تأتي مناقشة مرجانه مع علي بابا بعد حصوله علي كنز المغارة كأفضل المناقشات التي طرحها المؤلف في المسرحية ، حيث تتمخض المناقشة عن طبيعة ما فعله علي بابا بدخوله المغارة والحصول علي المال .
مرجانه : واللصوص إذا عرفوا أنك أخذت مالهم .

علي بابا : إنه ليس مالهم ، إنه مالنا.

مرجانه : لا يا علي بابا إنه ليس مالك أيضاً إنه مال الفقراء.

علي بابا : مالي فيهم سرقوه مني.

مرجانه: الحل أن تسرقهم يا علي بابا.

علي بابا: آخذ حقي .

مرجانه: بالسرقة .(3)

وواضح من المناقشة أن هدف المؤلف هو مناقشة فعل علي بابا ، وهل هو

(1)المسرحية:ص9.

(2)المسرحية: ص20.

(3) المسرحية: ص40

سارق أم مسترد لماله ، وتتضح أيضاً من خلال الحوار أن علي بابا لا يملك المنطق الكافي المقنع ليدلل علي أنه لم يخطأ .

علي بابا: مالي ... مالي ... حقي .

مرجانه: لا يا علي بابا عليك أن تطلب العدل(1)

ويتضح من ذلك أن مرجانه علي قناعه بأن علي بابا أخطأ لكنها تخطأ هي الاخرى بأن توافقه وتتستر عليه وترحل معه رغم معارضتها له .
والمؤلف ينجح في هذه المناقشة في كشف علي بابا والخطأ الذي وقع فيه ، وهو بذلك الخطأ الذي يمهد لعقاب علي بابا في نهاية المسرحية .

ويناقش المؤلف في نهاية المسرحية هذا الفعل الذي يقدمه علي انه قيمه سلبية يجب البعد عنه وذلك في المناقشة الأخيرة في المسرحية .

حمدان: ما الفرق بينك وبينهم ، هم سرقوا الناس وأنت سرقتهم .

شهيندر التجار: لص يسرق لصاً.

علي بابا: حمدان أنا لم أسرق ، أنا أخذت حقوقي التي سرقوها ..

سرقوها مني الدكان وأنت تعلم .

مرجانه: ألم أقل لك أنك ترتكب خطأ .(2)

وبذلك يستطيع المؤلف أن يقدم القيمة الإيجابية من خلال المناقشة للفعل الأساسي الذي قام به علي بابا والذي أدى به في النهاية لسجنه ، فالسرقة سرقة حتى لو كانت من لص ، وهذا ما يطرحه المؤلف من خلال المناقشة .

2- تقنية المفارقة

يستخدم المؤلف المفارقة بأكثر من طريقه لتحقيق وظائف درامية من خلالها ،

فهو يستخدمها في مشهد مرزوق الذي حضر من البصرة ويحكي عن التاجر علي بابا دون أن يعرف أن كبار التجار كانوا يرغبون في معرفة مكانه وأنهم يبحثون عنه ، إلا أن المتلقي كاشف لهذه المفارقة ويعلم رغبة التاجر . ويعاود المؤلف استخدام المفارقة في لحظه وصول العصابة إلي منزل علي بابا بالبصرة ، وحسب الاتفاق فإن قاسماً قد وضع علامة معينة علي المنزل

(1) المسرحية: ص 40.

(2) المسرحية: ص 86.

ليتعرفوا عليه ، ولكنهم يضلون المنزل لأن مرجانه وضعت العلامة علي كل المنازل ، وبذلك تحتار العصابة عند ما تحضر ، وهذا الاستخدام يثير الضحك حيث يشعر المتلقي بأنه يتفوق علي العصابة في التفكير بكونه كاشفاً للمفارقة التي لا تعلمها العصابة .

وهذا الأسلوب المفارق يستخدمه المؤلف في الموقف الأخير ، حيث أن المتلقي يعلم أن مرجانه قد كشفت سر العصابة بينما لا يعلم زعيمهم ذلك ، ولذلك يحاول إرسال الإشارة إليهم ولكنها دون جدوى وهو ما يثير الضحك لدي المتلقي الذي يعلم الحقيقة كاملة .

أما المفارقة الكبرى التي أقام المؤلف مسرحيته عليها فهي مفارقة أن اللصوص هم أنفسهم التجار ، وقد عمد المؤلف إلي عدم الكشف عنهم إلا في نهاية المسرحية ، ولذلك فإن العصابة التي تسرق هي نفسها العصابة التي تظلم صغار التجار نهاراً وتسرق محلاتهم ليلاً .

وقد عمد المؤلف إلي التمهيد لكشف هذه المفارقة التي لم يكن الجمهور يعلمها هذه المرة من خلال بعض التلميحات في البداية .

علي بابا : أتيت إلي هذه السوق ... وسط أربعين دكاناً كبيراً لأربعين تاجراً كبيراً وسط مئات الدكاكين للفقراء أمثالي . (1)

فأفراد العصابة لم تكن تظهر إلا وهي متلثمة وهي أيضا حيلة فنية من حيل المؤلف .

ثم اهتم المؤلف بإبراز المفارقة التي تنتهي بها المسرحية ، وهي كشف خطأ علي بابا الذي كان يري أنه علي صواب وأنه حصل علي ماله ، يظهر في النهاية أمام الجميع أنه أيضاً لص سرق لصوصاً فكلاهما لص .

3- كسر الإيهام

يستخدم المؤلف كسر الإيهام بأكثر من طريقه ، فأسلوب الغناء والاستعراض ومضمون الأغنية يحمل التوجه المباشر للجمهور ومخاطبته ، وهو أسلوب لخلق علاقة مباشرة بين الخشبة وبين الصالة ، إلا أن المؤلف في موضع محدد يجعل البطل هو الذي يقيم هذه العلاقة بين الخشبة والصالة وذلك

(1) المسرحية : ص 10 .

في لحظة اكتشاف علي بابا لكلمة سر المغارة ، فيختفي حتى لا يراه أفراد العصابة وبعد رحيلهم يخرج ليخاطب الصالة .
علي بابا : اختفوا؟ (يسأل الأولاد في الصالة) هل إذا قلت أفتح يا سمسم يفتح الباب ؟ إذا ... قولوا معي أفتح يا سمسم.(1).

وبذلك يصبح للأطفال دوراً مع علي بابا الذي يتقدم ليدخل المغارة تاركاً الأطفال يراقبون له الموقف الخارجي.

علي بابا : اسمعوا ، سأدخل ، من منكم يأخذ الحمار في يده (ينادي احد الأطفال في الصالة ليقف ويمسك الحمار) وإذا شاهدتم اللصوص قادمين نادوني . (2)
وبذلك يأنس الأطفال له وينحازون إلي جواره خاصة وأنه مظلوم .

4- التكرار

استخدم المؤلف تقنيه التكرار للفعل كوسيلة لتوضيح المضمون وجذب الانتباه لشخصيه حمدان أكثر من علي بابا ، فبينما يضع الشخصيات في نفس الموقف ولكن رد فعل الشخصيتين يختلف ، فعلي بابا يكتشف المغارة ودخلها وحصل علي الذهب والمال وهرب ورفض رأي زوجته في أن هذا الفعل يعد سرقة ، أما حمدان فقد رفض سرقة المال وأسرع بالهروب من المغارة ، بل وأخبر الناس عن مكانها ليحصل كل علي حقه ، وهذا التكرار يؤكد صحة فعل حمدان.

-
- (1) المسرحية : ص34 .
(2) المسرحية : ص34 .

الفصل الثالث

مسرحية

(علي بابا كهرمانة...شكراً)

لنبييل بدران

نبيل بدران

أ- نشأته

ولد محمد نبيل بدران (1941-2005) بقرية القرين بمحافظة الشرقية وظل يدرس هناك حتى حصل علي الشهادة الثانوية العامة ، بعدها كانت الفرصة أمامه سانحة ليهبط إلي القاهرة ليتعرف عليها وعلي مسارحها وعلي الحركة المسرحية في الستينات ، ولقد اختار نبيل بدران أن يدرس في القاهرة في معهد درامي متخصص ليعمق إحساسه ويرهفه بالدراما التي احتلت أعماقه منذ فترة مبكرة فتخرج في قسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية في عام 1965.

"ولقد أثرت دراسة نبيل بدران للمسرح في معهد متخصص جعلته يختلف عن غيره في أنه راح يدرس كل الاتجاهات والتجارب الثورية فيما يسمى بالمسرح الحديث في القرن العشرين ، فتعرف علي كثيرين ممن أحدثوا انفجارا في الدراما التقليدية مثل بر يخت وبيترفايس وغيريهما ، فنيل بدران كأبناء جيله تعرف علي مسرح الستينات وعاش مع نصوصهم وعروضهم كثيرا ، فجمع إلي التعرف النظري التعرف التطبيقي مما منحه سمه التجاوز والاضافه (1).

والمأمل لأعمال نبيل بدران يجد أن رؤية نبيل بدران تحدد حول القضايا الاجتماعية والسياسية وتنحوا في المقام الأول إلي تكثيف الخطوط لتحقيق استكشاف مباشر نستطيع به رؤية كل ما يحدث في ضوء الهجاء الذي يخلط بين الضحك والنقد المرير.

وقد بدأ نبيل بدران كتاباته النقدية عام 1967 فعمل محرراً فنياً بمجلة آخر ساعة ثم أشرف علي صفحة المسرح بها ثم عمل رئيساً لتحرير مجلة تياترو ، ومثل عدد كبير من كتابنا الذين رحلوا إلي العالم العربي ، رحل بدران وترك عمله الصحفي ليعمل لسنوات في الكويت ، وليكتب هناك نص

(1) مصطفى عبدالغني : مسرح الثمانيات ، القاهرة ، دار الوفاء للنشر، 1985، ص32، 33.

مسرحي عرض بعنوان (باي باي لندن) وكان اشهر العروض التي قدمتها الكويت في بداية الثمانينات (1) .

وكان نتاج نبيل بدران في هذه الفترة رهن تطوره الفكري ، ولقد كان ثالث ثلاثة عرفوا المسرح التسجيلي ومارسوه بعد الفريد فرج ويسري الجندي .

ب- مؤلفاته

ولنبيل بدران مؤلفات مسرحيه كثيرة ، فما كاد يتخرج حتى كان يحمل في يده بعد أربع سنوات مشروع التخرج وهو مسرحيه بعنوان (السود) نري فيها حماسه شاب في أواسط العشرينات وزاد حماسه للمسرح حين عرض هذا النص في خريف عام 1967 علي مسرح (الحكيم) ، والسود مسرحيه قصيرة من فصلين عن التفرقة العنصرية خاصة في الولايات المتحدة ، فهي تتناول مأساة الزنجي المعاصر في المجتمع الأمريكي الأبيض وتهيب بالإنسان كل إنسان أن يستنقذ المواطن الزنجي من براثن المواطن الأمريكي حتى لا تصبح مشكله اللون هي عارا علينا جميعا في هذا القرن .

وبعد أن كتب السود والتي يغلب عليها المسحة التراجيدية ولم يقتف أثرها إلا في عمل آخر فيما بعد اسماء (انتبهوا أيها السادة) ، طبعت خارج مصر أضاف فيه إلي التراجيديا مسحه تسجيليه واضحة ، فنشرت في بغداد عام 1975 ومثلت بالعراق أيضا وتتناول قضيه التحرر بدول العالم الثالث .
كما كتب أيضا مسرحية (القنطرة) عام 1968 وهي تصور دراما التحول الاجتماعي علي نحو ما فعل تشيكوف في بستان الكرز أو نعمان عاشور في بلاد بره ، ولكن الكاتب بدلا من أن ينمي هذه التيمة الرئيسية ويطورها وضع إلي جوارها أكثر من تيمة درامية أخرى مما جعلنا نشاهد أكثر من مسرحيه في وقت واحد (2)

وفي مسرحيه (كل شئ تمام) والتي كتبها عام 1970 " وهي تحكي قصه

(1) سيد علي إسماعيل : الرقابة والمسرح المرفوض ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص75.

(2) محمد الشربيني : مسرح الاقاليم في نصف قرن ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 2004 ، ص277.

قرية تلك القرية يضرب الخراب في كل أطنانها ، وهنا ترد الاشاره (بأنه) قادم والمؤلف لا يحدد من هو ولكننا نعرف أنه مسئول تهتز القرية من أقصاها إلي أقصاها لحضوره ، وتبدأ القرية الاستعداد لاستقباله من أول دوار العمدة

حتى طلبه المدارس بحفظ النشيد الوطني ، وخلال الأحداث يقحم المؤلف علينا قصه حب ساذجة بين فتاه يريد لها شيخ الخفر لنفسه وتريد هي الزواج من شاب آخر ، وتنتهي المسرحية نفس النهاية المتوقه فزائنا المنتظر لا يحضر" (1) .

أما في مسرحيه (البعض يأكلونها والعه) والتي كتبها عام 1968 يتناول في قالب الكباريه السياسي وبأسلوب هجائي الانحرافات ومظاهر الفساد في المجتمع التي أدت إلي هزيمة 1967 ، وقدمتها فرقة منتخب جامعة القاهرة 1972 (2).

وفي مسرحيات نبيل بدران التالية يبدأ بماده من الحدث الخيالي كمدخل لتصوير الواقع ومشكلاته.

ففي مسرحية (الكل يعتبرونها والعه) والتي كتبها عام 1973 ، والتي يصور فيها في عدة مشاهد منفصلة في الظاهر لكنها مرتبطة في المضمون حول ما قبل وما بعد حرب السادس من أكتوبر وما ترتب عليها ، " وهذه المسرحية رفضتها الرقابة ونص المسرحية محفوظ بإدارة الرقابة علي المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة علي المصنفات الفنية بوزارة الثقافة بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية تحت رقم وارد مسرحيات (16) بتاريخ 1974/1/27 (3).

كما كتب مسرحيه (جحا باع حماره) عام 1980 ، ومثلت بالكويت لأول مره ثم علي مسرح السامر بالعجوزة عام 1984 م من إخراج رؤوف الأسيوطي . وفي الجزائر أيضا عام 1984 من إخراج مصطفى كاتب وفازت بجائزة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم للتأليف المسرحي ، ثم مسرحية باي ... باي عرب عام 1981 ومثلت بالكويت ثم الفرقة النموذجية للثقافة

(1) المرجع السابق ، ص 265، 266 .

(2) فاطمة موسي : قاموس المسرح ، ج 1 ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996 ، ص 281.

(3) سيد علي إسماعيل : مرجع سابق ، ص 185.

الجماهيرية بمصر عام 1987 ، وهي تكشف عن طبيعة العلاقات بين الأنظمة العربية والصراعات الإيديولوجية والتناقضات التي تحكم هذه العلاقات من خلال سبع لوحات يربط بينها الراوي .

كما قدم عام 1986 للمسرح القومي للطفل مسرحيه (علي بابا كهرمانة ... شكراً) من إخراج احمد زكي ، كما كتب عام 1988 (عفوا أيها الأجداد وعلينا السلام) وتدور أحداثها في سلامستان احدي دول العالم الثالث التي حققت

السلام نهائيا ، فهل تحقق بالفعل ؟، وحصلت هذه المسرحية علي جائزة الدولة التشجيعية عام 1989 (1) .

كما كتب (بولوتيك) قدمت علي افتتاح مسرح جلال الشرقاوي بالمنزه بالإسكندرية صيف 1989 ، من إخراج جلال الشرقاوي وفيها غاب عنصر الفنتازيا والخيال ووجدنا أنفسنا نري الواقع من خلال حديث البطل التعليقي أو التحذيري أو التقريري المباشر في شخصيه واقعية هي شخصيه الجنائني الذي يقاوم قوي الجذب والتصحّر في كل تجلياتها ليحفظ لمشتله (أي وطنه) الخصب والنماء ، فالصراع الرئيسي الذي ينتظم اللوحات جميعا هو الصراع علي ارض المشتل بين قوي الهدم وقوي البناء ، وينتهي الصراع واقعيا بانتصار قوي الشر والهدم ولكن الانتصار مؤقت ، فالشباب ممثلاً في المهندسة الزراعية ما يزال يحمل الأمل وهو كفيل بتخضير الصحاري (2) ، وغيرها من المسرحيات التي قدمها للمسرح.

ج- ملامح وسمات المسرح في كتابات نبيل بدران

تتميز كتابات نبيل بدران المسرحية بالعديد من السمات والخصائص التي تعد بمثابة ملامح بارزة في تاريخ تطور الحركة المسرحية في مصر وهي:

1- توظيف التراث

من الجدير بالذكر أن محاولة العودة إلي التراث العربي وتوظيفه في

(1) فاطمة موسى : قاموس المسرح ، ص 281.

(2) نهاد صليحه : ومضات مسرحيه ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001 ص168.

الكتاب المسرحية اقتربت في المقام الأول بالبحث عن شكل درامي عربي جديد ، وهي محاوله لا تنتمي إلي المسرح الملحمي وإنما تنتمي في المقام الأول إلي البحث عن هويّه زمنيّه في عالم اليوم ، فقد تم نزع الوجه القمئ للغرب ، ومن ثم فإن العيش في عالم اليوم اقترن بالبحث عن هوية ثابتة يمكن من خلالها مواجهه إيه قوي خارجية أخرى ، والعمل لذلك يقتضي التوسل بوسائل كثيرة ، منها العودة إلي التراث لنجد فيه الملاذ الأخير لالتقاط الأنفاس قبل المواجهة مع الغير .

وهناك العديد من الأقوال المغلوطة ترد في الكتب عن بدايات المسرح العربي ، هي أن رواد المسرح الأول مارون النقاش ، وأبو خليل القباني ، ويعقوب صنوع وغيرهم سيطرت عليهم فكرة واضحة قوية هي أن الفن الدرامي الذي ترجموه إلى اللغة العربية ،أنما كان هو الشكل المسرحي الغربي ، أي أن أول معرفتنا بالمسرح كانت من خلال الإطار الغربي فقط ، وهذا القول وإن كان يحمل كثير من الصواب ، فإنه يحمل بعض الخطأ إذ لم تكن المحاولات الأولى عربية صرفه بل دخلت إليها التجارب الشعبية العربية (فنون الفرجة الشعبية) فلم تكن تخلو المحاولات التي عرفت حينئذ من استخدام المأثور الشعبي القصصي بأشكاله المختلفة .

ومعني هذا أن محاولات تأصيل المسرح العربي المعاصر لم تكن وليد المحاولات التي جاءت بعد ذلك وإنما تمتد هذه المحاولات منذ عرفنا المسرح ولا يحسب لجيل دون جيل وإنما هو نتاج أجيال عديدة . هذه الحقيقة تسلمنا إلى حقيقة أخرى وهي أنه إذا كان لكل جيل جهدا ما يعد كبيرا أو ضئيلا في هذا الصدد فإن كتاب الثمانينات كان لهم دور واضحا ليس بحكم المحاولات فقط وإنما أيضا لوعيمهم في هذه الحقبة التي تتميز بالعودة إلى التراث العربي ومحاولة إنضاج الهوية العربية في هذا الفن .

وقد ظهر هذا واضحا في الشكل ، لقد تجاوز الاستيحاء الحرفي والسردى إلى الاستيحاء المجازي والتوظيف الواعي ، فإنه يجاوز الأحداث ويستخلص دلالاتها ، فلا يتم التعامل مع التاريخ إلا من خلال عناصره ، ولا يتعارفون علي الأسطوره إلا من خلال المعني الدال بها .

ف نجد ذلك جليا عند نبيل بدران احد رواد جيل الثمانينات في العديد من مسرحياته مثل (جحا ، علي بابا) التي تعد من أنضج المحاولات التي تتخذ من التراث الشعبي العربي إطارا عاما لها ، فيستفيد من تراسبات العقل الجمعي لإعادة طرح رواية جديدة معاصره تزخر بالإسقاطات و الموتيفات والمفارقات المثيرة (1) ولقد استلهم نبيل بدران أكثر ما استلهم من تراث الموروث الشعبي من حكايات ألف ليلة وليلة وقام بمجالات توظيف قالب الحكاية الشعبية في كتاباته المسرحية .

لقد راح الكاتب في تلمس المسرح الشعبي لأنه كان في الشرق العربي في الأصل مسرحا متنقلا في مختلف الربوع والبيئات والأسواق ، كان بمثابة مركزا

للنقد السياسي والاجتماعي أكثر من نزعته النقدية في التعبير الفني ومن ثم فإن الكاتب استفاد بطبيعة هذا الشكل (الخام) وما يمنحه من طرافة الفن .

لقد استطاع الكاتب أن يخلص من هيكل القصة التاريخية والاسطوريه إلى دلالاتها في العقل الجمعي ، وراح وهو يضع عينه علي التراث الغربي المعاصر يضع عينه الاخري علي التراث العربي وظواهره وراح يستعيد نصوصه الاصلية ويستخرج ما فيها من امكانات درامية.

2- النقد السياسي والإنساني

مسرح الثمانينات – ونبيل بدران احد رواه – مسرح سياسي في المقام الأول فهذه حقيقة لم تعد بعد في حاجه إلي إثبات ، فقبل الثمانينات لم يعن الفكر السياسي اللهم إلا من الباب الواسع لكلمة سياسية ففي الستينات شغل المسرح السياسي فترة التحول الاشتراكي من حيث درجتي الصواب والخطأ ، أما في الثمانينات فقد اختلف الأمر ، فقد تبلورت الرؤى السياسية المتفرقة في شكل (مسرح سياسي) اطل بوجهه في الحال.

ولا ينبغي أن يعتقد أن المسرح السياسي يقتصر علي (الرؤية) وحسب ، وإنما يجاوز كل الحدود إلي طبيعة التناول الفني ، لأن مصطلح المسرح السياسي يمكن أن يحدد من خلال رؤية سياسية وصيغه فنية معا. ونبيل بدران يتفق مع ممثلي جيله في الثمانينات في إثارة لعالم (المسرح السياسي) وايفاله في استنبات (النموذج) التراث في هذا المسرح المعاصر .

(1)مصطفى عبد الغني : مسرح الثمانينات،ص248.
غير أنه يفترق عنهم في أنه حصل علي قدر كبير من الفهم النظري لطبيعة هذا المسرح من خلال دراسته بمعهد درامي متخصص ، ومن ثم تعرف علي العديد من التجارب المسرحية بدءا من دراما أرسطو مرورا بملحمية بريخت إلي أن وصل إلي عبث اربال ويونسكو، غير أن كل هذه الأعمال لم تترك فيه غير أثرا عاما ما تبلور خلال (تركيبة) الدراما لديه وهذا بالطبع انعكس أيضا علي تطور المضمون والشكل عنده سواء بسواء خاصة في صدر التشكيل الدرامي (1).

فنبيل بدران في مسرحه يحاول إحلال القضية محل الحدث وإحلال الجدل محل الإيهام والجموع محل الفرد بهدف واحد أن يتخذ المشاهدون موقفاً محدداً،

علي أن خط المسرح الدرامي ينحرف أكثر إلي خط المسرح التحريضي ، أو مسرح الكباريه السياسي الذي تتحول الخشبة فيه إلي عرض لجميع الأفكار بشكل متحرر .

وهذا الخط الحاد المتمثل في شكل التحريض السياسي ظل يوالي صعود عند نبيل بدران ، ثم نلاحظ ما وصل إليه المسرح عنده ، وهو مسرح الإسقاط السياسي ودلالاته الحادة عند الكاتب واتجاه نبيل بدران إنما يرتبط بالواقعيه النقدية ويدور فيها .

ونبيل بدران الذي عاصر السنوات الأخيرة الصعبة من السبعينات استطاع التعبير عما يحدث فيها وإفرازها في نصين اثنين نص بعنوان (عالم علي بابا) فحدد فيه قضيته الرئيسية حول الانفتاح ، والنص الثاني بعنوان (جحا باع حماره) مركزا فيه عي قضيه أصول الحكم .

3- التجريب والمسرح الشامل .

لقد مثل (المسرح الشامل) شكلا مميزا لدي عدد كبير من كتاب مسرح الثمانينات والذي يعد نبيل بدران احد رواده ، وكانت فتره الثمانينات فتره راحت فيه مؤثرات المسرح الشامل تتبلور وتغلب علي عدد كبير من كتاب النص رغم أن هذا اللون يهتم بالمؤثرات واعتبار النص مؤثرا ثانويا .

(1) المرجع السابق ، ص 120 .

كما أن شيوع فكره المسرح الشامل هو محاوله من جانب الكتاب لتأصيل المسرح العربي وصنع صيغه جديدة له في هذه الحقبة دونما التأثير بالمسرح الغربي ، ومن ناحيه الشكل فان بدايات المسرح الشامل تؤكد علي غلبة هذا الاتجاه ممثلا في أكثر من عمل منها (انتبهوا أيها السادة) لنبيل بدران ، مما يشير إلي توحيد هذا الأسلوب الشامل الذي يعني بكل عناصر العرض والذي اعتمد علي كسر الإيهام وتبني التسجيلية التي تستخدم الحقائق والوثائق والإحصاءات والأرقام والتحريض بقصد أن يتخذ المتفرج موقفا من القضية المطروحة.

ويشترك نبيل بدران في محاولة التأصيل لمسرح عربي من خلال محاولات التجريب المختلفة، فنبيل بدران لم يتعرض لقضية البطل الفرد بقدر ما تعرض للدلالات التي يقف وراءها الجموع ويؤكددها ، فهو يتناول القضايا التي اضطر

لنتاولها وذلك من خلال (استكشاف) ليس علي مستوي المضمون فقط وإنما علي مستوي الشكل أيضا .

لقد اجتهد بدران لاستكشاف درامية العالم حوله ، للبحث عن الحقيقة الكامنة وراء خداع الجماهير أو التغرير بهم ، وهو في سبيل هذا استخدم كل الوسائل التجريبية والتشكيلية .

ففي نص (البعض يأكلونها والعه) يقدم إرشادات الفصل الأول بشكل يوحي بتحطيم أي إيهام يفصل الناس عن المنصة :
(يكفي لتقديم هذا العرض خشبه مرتفعه يمكن أن توضع في أي مكان بعيدا عن أبنية المسرح المجهزة ، فليس هناك حاجة لستار يرفع لأن الاتصال المباشر بين الجمهور وما يجري فوق الخشبة لابد أن يتحقق من اللحظة الأولى ولا حاجة لديكورات تفصيلية مركبه يقوم الممثلون بإدخال بعض قطع الديكور البسيطة أمام الجمهور ويحملونها معهم بعيدا عن انتهاء العرض ، المشاهد وكل ممثل يجسد أكثر من شخصيه في العرض) .

أننا أمام عناصر فنيه يرفض صاحبها أن يعتبرها عناصر فنيه ثابتة بل ذهب في بعض النصوص إلي خلو الصالة من الديكور مما يؤكد علي انتماءه لعالم الجموع .

4- الكوميديا والفكاهة

يلاحظ أن الكوميديا مع أننا نجد لها أصولا في الظواهر الشعبية والأدب العربي فأنها ترتبط بالسياسة لكون المسرح المعاصر مسرحا سياسيا ولأن العلاقة يمكن أن تكون وطيدة بين مأساة الواقع السياسي اليوم وخيوط الكوميديا السوداء .

وينبغي الاعتراف أنه بقدر ما ابتعد المسرح الجاد عن الكوميديا والفكاهة الواقعية بقدر ما ابتعد هذا المسرح عن بؤرة الاهتمام الاجتماعي والسياسي .
ذلك لأن المسرح السياسي المتجهم ليس هو المسرح الذي يقبل عليه الشعب فضلا عن أن (الفرجة) لفظه تجيء مع المتفرجين الذين بدونهم قد يفقد أي عمل مهما تكن قيمته والهدف الذي كتب من أجله .

والكوميديا في الثمانينات – ونبيل بدران احد كتابه – تتحدد في مرحلتين :
كوميديا الموقف وكوميديا السلوك وتتعلق حول كل مرحلة العديد من حيل
الكوميديا وعناصرها .

فيعد نبيل بدران من أول كتاب جيل الثمانينات استيعابا للقلب الكوميدي بكل
خصائصه ومواصفاته، "وقد كان من أثر هزيمة 1967 علي وجدان نبيل بدران أن
هجر القلب التراجيدي والتسجيلي إلي القلب الكوميدي ، إذ فطن قبل غيره إلي
أن التعبير عما نواجهه من هزيمة لا يناسبها غير لغة الهجاء العنيفة .
وهو ما فعله خاصة في عقد الثمانينات وقد كانت الأغلبية الأمية تعاني من سوء
(التراسل) بينها وبين الصفوة من كتاب المسرح ومتقفيه ، وقد أنعكس اتجاه
نبيل بدران إلي الكوميديا وتوفيقه في التوصل إليها علي أسلوبه ومضمونه في أن
واحد "(1).

وقد يكون هناك أمر آخر كان وراء دفع الكاتب للتوصل بالكوميديا غير وسيله
التراسل مع الجمهور وهذا الواقع تمثل في الرقابة للابتعاد عنها لما كانت تمثله
من قيود علي حرية الإبداع .
وفي سبيل هذا استخدم لونا امتزج فيه القلب الفكاهي بالدرامي في أن واحد بل
أنه لم يجد غضاضة من الاعتراف بأنه لا يمانع قط من استخدام هذا اللون
الكوميدي ما دام يوظف فكرته ويصل بها بشكل بسيط إلي عقل متفرجة .

(1) المرجع السابق، ص32 .

ولقد لجأ بدران إلي الكثير من الوسائل الفنية لتأكيد قالب الكوميديا فاستخدم
التغريب ، فراح يكسر الإيهام ليؤكد للمتلقي للعرض أن ما يقدمه إنما هو تمثيل
ولا يخرج عليه .

5- الرمز

لقد كان لابد من أن يتوازي (المسرح السياسي) مع ما يقدمه نبيل بدران من
قضايا تجريدية يغلب عليها الرمز ويغلفها الإيحاء .
وهذا الرمز وذلك الإيحاء هو الذي يكمل دائرة الاتصال بين الكاتب والمتلقي
... رغم أن طبيعة الرمز تختلف بين كل كاتب وآخر فإن القاسم المشترك بينهم
جميعا يظل الرمز ، لما يتحول عند استخدامه الي احد الرموز التي تؤدها
دورها الايجابي .

ونبيل بدران يضيف من المعني الرمزي الطرافة الكوميديّة مما يضمن تأكيد هذا الرمز ، فضلا عن إعطائه للأسماء دلالة باختيارها بدقه ففي نص (عالم علي بابا) نلاحظ دلالة اسم رئيس العصابة (الهلف) كما أنا الرأس المفكر عند العصابة الجديدة هو (ابو العريف) ولا يمكن أن يفوتنا مغزى (حمار جحا) في مسرحيه (جحا باع حماره) إذ أن الإلحاح علي وجود (الحمار) يمنحه دورا محوريا في النص ليؤكد الرمز وضرورته .

6- مستويات اللغة

اللغة كأحد عناصر الدراما في المسرح المعاصر حاولت أن تقف موقفا وسطا بين القديم والجديد أو بين الاصاله والمعاصرة ، فإذا بها لا تغلو في التعبير وربما يعود هذا إلي وعي الكاتب المسرحي الذي أدرك أن المسرح مهما يكن له لغة (خاصة) به وهي لغة نابغة من روح (المشاهدة) وليست نابغة بالضرورة من روح (القراءة) لغة نابغة من الشخصية وليست نابغة من الفكر .
أن لغة المسرح هي لغة خاصة ، لغة منطوقة وليست مقرؤه وهي مسموعة في الوقت نفسه وليست منظوره ، لذلك تصبح اللغة المعنية هي لغة الحوار المسرحي .

ولأن لغة المسرح لغة خاصة فقد مرت بأطوار عديدة وشهدت تطورات كثيرة فنجد بعض الكتاب يؤثرون الازدواجية والثنائية التي تجعل شخصيات الطبقة الارستقراطية تتحدث اللغة الفصحى وشخصيات البيئة الشعبية تتحدث العامية ، نجد آخرين يجري لغة إنسانية واحده علي ألسنة الشخصيات جميعا .

"ورغم أن هناك شبه اتفاق بين الكتاب والنقاد علي أن الأمر في استخدام مستوي اللغة يتوقف علي القضية التي تتناولها المسرحية أو الفكرة . كما يتأرجح طبيعة الحوار بين العامية والفصحى حسب المناسبة ... رغم هذا فإنه لا يجب أن نقطع الصلة قط بين القضية المراد معالجتها ولغة الشكل لا اللغة التي يبحث فيها عن الواقعية أو (الرومانسية) وما إلي ذلك من المسميات التي تفسر اللغة دون العود إلي ضرورتها في القالب التي تكون أهم لبناته الشكلية " (1) .

ونبيل بدران يؤثر بشكل عام العامية انطلاقا من قلبه الكوميدي الذي اختاره بهدف توصيل مضمونه والتأثير به .

كما لجأ إلي الروح الشعرية التي كانت تغطي علي أعماله إلي درجه كبيرة
محافظا بها عودته إلي الظواهر التراثية لهروب وأعاده تفسير الحدث التاريخي
أو الأسطوري في ضوء الحاضر .

فنجد نسيجاً شعرياً مكثفاً في أغلب ما كتبه نبيل بدران سواء ما كتبه
بالعامية وهو الغالب الأعم أو الفصحى وهو النادر الأقل وسواء كتب التاريخ أو
الأسطورة أو الواقعية النقدية.

(1) المرجع السابق ص125.

ملخص المسرحية*

تدور أحداث المسرحية حول لغز العصابة التي تخصصت في سرقة المنازل
والمحلات بغرض القبض علي العصابة وإيداعها السجن وتأمين البلاد من شرها

ومن هنا نجد جهد علي بابا وزوجته كهرمانة والطفلين احمد وسعاد ، وكيف
أن هذين الطفلين كان لهما الدور الأساسي في اكتشاف المغارة التي يسكنها
الصوص أثناء سيرهما في الغابة بحثاً عن الغزلان ، ثم إخبار علي بابا
وكهرمانة بهذا السر عند بحثهما عن احمد وسعاد داخل الغابة ، وتصدي علي
بابا بنفسه لهذه العصابة مما أوقعه أسير لها .

لكن بالحيلة والخطأ التي اتفق مع كهرمانة لعملها لمساعدته علي الخروج من
المغارة وإبلاغ الشرطة عن العصابة للقبض عليهم وإيداعهم السجن وبعد أن

تقوم العصابة أيضا بإلقاء القبض علي احمد وإيداعه أسير داخل المغارة ،تقوم كهرمانة بالتخفي كأحد أفراد العصابة وتذهب معهم في مهمة سرقة بيت المال ، لكنها تبلغ الشرطة بكل ما سيحدث ، ورغم عدم تصديق رئيس الشرطة بما تقوله كهرمانة من وجود المغارة وعصابة الأربعين حرامي ، إلا أنه يوافق علي عمل الكمين عند بيت المال للقبض علي العصابة ، وتفلح الشرطة وحيلة كهرمانة وعلي بابا في القبض علي أفراد العصابة وزعيمهم وإيداعهم السجن والذهاب للمغارة لفك أسر علي بابا واحمد والعثور علي الأموال المسروقة وإرجاعها لأصحابها من سكان المدينة ، ومنح علي بابا الجائزة التي رصدتها الشرطة لمن يفك لغز العصابة ويقبض عليهم، لكن علي بابا يرفض هذه الجائزة ويعتبر أن ما فعله واجب عليه لا تستدعي الشكر، مما يجعل رئيس الشرطة يوجه الشكر إلي علي بابا وكهرمانة علي فعليهما ومساعدتهم للشرطة لإلقاء القبض علي العصابة وتأمين المدينة من خطر اللصوص.

* نبيل بدران : علي بابا كهرمانة...شكراً، القاهرة، نسخه بالآلة الكاتبة، غير منشوره، المسرح القومي للأطفال 1986م.

البناء الدرامي للمسرحية

أولاً : الشخصيات

علي بابا

رجل فقير لكنه رغم فقره عزيز النفس ، فهي شخصيه عقلانية لا يغريها بريق المال ومعرفتها بسر المغارة ، ويسعى إلي إظهار الحق ورده إلي أهله ورغم حال فقره هذا إلا أن الابتسامه والسخرية وروح الدعابة لا تفارقه حتى في اشد الظروف ، ضحي بنفسه من اجل معرفة سر العصابة ، دخل المغارة وتعرض للسباب والإهانة عندما قبض عليه ، لكنه صبر رغبة منه في معرفة السر والقبض علي العصابة وإرجاع المسروقات إلي أصحابها مهما كلفه ذلك من جهد ، ويستطيع بحيلة دبرها مع كهرمانة بمساعدة الشرطة في القبض علي العصابة وإرجاع المسروقات إلي أصحابها ، ويكافئه رئيس الشرطة مكافأة مالية ضخمة يرفض أخذها باعتبار أن ما فعله هو واجب وطني ، وعندما يصر

رئيس الشرطة علي منحه المكافأة تبرع بها علي بابا لفقراء المدينة رغم حاجته الشديدة إليها وهذا لما يتمتع به من طيب القلب وسعة الصدر.

كهرمانة

زوجة علي بابا وابنة عمه ، ذكية وفطنة ، تتمتع بقدر عالي من التعقل وتدبر الأمور وحسن التصرف في المواقف المختلفة ، فهي التي استطاعت مع علي بابا تدبير الحيلة التي أنقذت علي بابا من يد اللصوص والقبض علي لصوص المغارة ورد الأموال إلي أصحابها ، فقامت بالتخفي في زى العصابة والخروج معهم لمدينه ثم إبلاغ الشرطة بمكان اللصوص للقبض عليهم عندما كانوا يحاولون سرقة بيت مال المسلمين ثم الوصول بالشرطة إلي المغارة للقبض علي من تبقي من أفراد العصابة وفك أسر علي بابا وأحمد واسترداد المسروقات لردها لأصحابها.

فكهرمانة تلعب دور المساعد لعلي بابا في إبلاغ الشرطة للقبض علي العصابة ، فهي شخصية إنسانية واقعية تفكر وتتصرف بمنطق العقل ، وهي تعيش لحظات ألامة كاملة ، وهو ما يجعلها داخل الحدث ومشاركه فيه بفاعلية ، والعمل الذي قامت به كهرمانة لإنقاذ علي بابا عمل بطولي تعرض نفسها فيه للخطر عندما تتبع علي بابا في المغارة بحثا عنه ثم تدبر خطتها مع علي بابا لإبلاغ الشرطة وتكون كهرمانة هي المساعد الذي يمنح البطل أداة خلاصه و إنقاذه ، وهذه الاداء السحرية هنا أداه واقعية وهي الشرطة ، وبذلك تنجح كهرمانة الواقعية في إنقاذ علي بابا من أزمته .

أحمد

شاب في الثانية عشر من عمره ، أخو علي بابا ، مفتخر بنفسه بدرجة كبيرة ، وهو ليس كذلك فهو يظن نفسه شجاع وقوي لكنه في الحقيقة جبان وضعيف ، كما أنه لا يعمل عقله ويظن أن القوه البدنية هي القدرة علي إحداث كل شئ ، لذلك نجده متسرع ومندفع ورغم ذلك يظن أنه ذكي وهو ما يوقعه في مصيدة اللصوص داخل المغارة ويكاد بتهوره هذا أن يكشف عن أخيه وعن كهرمانة ، وهو ما يؤدي به في النهاية إلي الوقوع في أيدي العصابة ليسجن مع أخيه في المغارة ، وهو ما يجعله يتحول إلي اليقين من أن العقل هو الأساس وليس القوه العضلية .

أحمد : دلوقت بس عرفت أن قوة العقل أهم من قوة العضلات .
كهرمانة : بس ما تنساش أن العقل السليم في الجسم السليم (1) .
مع هذا تحمل احمد الاذي مع أخيه علي بابا حتى وصلا إلي سر المغارة
والقبض علي اللصوص بمعاونه كهرمانة ورجال اشرطه .

سعاد

بنت في سن العاشرة ، أخت كهرمانة ، لطيفه وجميله ، وتتمتع بقدر من
الحكمة والفهم ، وهي علي النقيض من أحمد ، فهي تعمل عقلها في تدبير الأمور
، لذلك فهي لا تثق في قدرات أحمد رغم ما يصوره لها من أنه يمتلك الكثير من
مقومات البطولة كما أنها لا تتخلي عن أصدقائها وقت الشدة كما تصفها
كهرمانة، وهي شخصية جادة ومهذبة ، فشخصية سعاد تكمل نواقص شخصية
احمد المهزوز الضعيف أحيانا وتبدو كأنها نفسه الداخلية ومشاعره التي تعمل
علي تربيته و كأنها صوت الضمير الداخلي لأحمد .

(1)المسرحية ص35.

كبير العصابة

يتمتع بشخصيه قويه وسط أفراد عصابته ، فهو القائد والقوة بالنسبة لهم ،
كما يتمتع وسطهم بالحب ويشاركهم ويشاورهم في الأمور المتعلقة بهم ، كما أنه
يعددهم بالقصور والذهب والمرجان ، وأنه سوف يقسم عليهم غنائم بيت المال
بالتراضي والتساوي .

أفراد العصابة

يتصفون بالقوة والشجاعة لطبيعة عملهم في مجال السرقة ، وعددهم أربعين
لصا ، أشهرهم كما هو وارد بالمسرحية الأول والثاني والثالث وشلضم ودعبس
وشقلبان ، أما عن الأول فهو الذي يكلف بحراسة علي بابا طوال فتره حبسه
بالمغارة ، ويتضح أنه قوي وشجاع ولديه طموح وأمل في عودة اللصوص
للمغارة حتى يحصل علي نصيبه من عمليه السطو علي بيت المال ، كما أنه
استغلالي ، استغل فرصه قبضه علي علي بابا وأخيه أحمد في الحصول علي ما
معهم من أموال وسرقتها ، وترقبه لعوده العصابة جعله طيلة فتره احتجازه لعل علي
بابا وأخيه في قلق دائم وتوتر خوفا من القبض عليه وعلي عصابته .

أما الثاني والثالث وهما مساعدي الزعيم واذرعيه اليمين واليسار وأنه عقل تفكيره ويدبرون مع زعيمهم خطه السطو علي بيت المال كما أنهما قد سبقا في القبض علي علي بابا وأخيه أحمد وأودعاه المغارة حبيسا.

رئيس الشرطة

وهو الذي تولي حفظ الأمن وتوفير الأمان داخل المدينة وحراسه الممتلكات من محلات ومنازل وخزائن بيت مال المسلمين ، كما كان له دور مهم في القبض علي لصوص بيت المال والقبض علي بقيه أفراد العصابة داخل المغارة وإطلاق سراح علي بابا وأخيه احمد ، كما قام بدور هام في رد المسروقات والمجوهرات إلي أصحابها من أهالي المدينة .

ثانيا : الصراع

مثل الصراع في المسرحية دورا هاما في إبراز العلاقات بين الأشخاص من ناحية ودفع الحدث للإمام وتقدمه من ناحية أخرى ، ونلاحظ أن هذا الصراع اتخذ عدة مستويات من خلال وجود تناقضات ودوافع درامية متباينة بين الشخصيات، وأبرز أشكال الصراع داخل المسرحية هو الصراع من جانب علي بابا وأخيه احمد وكهرمانة في مواجهة عصابة اللصوص الأربعين بهدف حل لغز هذه العصابة ومعرفة سرها والقبض عليها وإيداعها السجن لتأمين البلاد من شرهم ورد المسروقات لأصحابها ويكون هذا الصراع من خلال معرفه احمد وسعاد بسر المغارة وإخبار علي بابا وكهرمانة بهذا السر مما يدفع علي بابا إلي التعرف علي المغارة وعلي لصوصها ولكن هذا يوقعه في قبضة العصابة وسجنه داخل المغارة ، كما أن سجن علي بابا يجعل احمد المتهم يدفع بنفسه لإنقاذ أخيه لكنه ينل ما ناله علي بابا من السجن ، ولم يعد امامهما مخرج إلا الحيلة والخديعة وهي ما قامت به كهرمانة زوجه علي بابا من خلال تخفيها في زى لص ومشاركتها للعصابة في سرقة بيت المال والإبلاغ عن العصابة مما كان له دور في القبض علي العصابة وفك اسر علي بابا و احمد ورد المسروقات لأصحابها .

وإذا كان هذا الصراع الرئيسي والأساسي في المسرحية فهذا لا يمنع من وجود عدة صراعات جانبية لها دور أيضا في إبراز الشخصيات وعلاقتها بالأحداث ، فـصراع احمد مع الغزلان في بداية المسرحية ومطاردته لها في الغابة وهو ما جعله يكتشف سر مغارة اللصوص التي تفتح بمجرد نطق كلمه (افتح يا سمسم).

كما أن صراع احمد الداخلي مع نفسه أو الخارجي مع الآخرين حول ايهما أهم قوة العقل أم قوة الساعد ، ويستمر هذا الصراع طوال المسرحية حتى ينتهي في النهاية بقناعة احمد أن قوه العقل أهم من قوة العضلات ولعل هذا هو ما دفع احمد بتهوره إلي دخول المغارة بلا تفكير أو تعقل مما كان سبب حبسه داخل المغارة ، بل أن تهوره كان قد سيؤدي إلي كشف حيله علي بابا وكهرمانة للقضاء علي اللصوص ، كذلك صراع كهرمانة مع الشرطة لإقناعها بوجود عصابة المغارة الأربعين والكهف الموجود بالجبل والذي يفتح ويقفل بكلمه السر ، وهو مالا تصدقه الشرطة علي الإطلاق لكن بعد محاولة شديدة وإقناع من كهرمانة للشرطة تقرر الذهاب لموقع الحادث عند بيت المال وتكتشف العصابة وتسير إلي المغارة للتخلص من البقية الباقية من العصابة.

ثالثا : الحبكة

الحبكة داخل المسرحية حبكة بسيطة وليست مركبة ومعقدة ، فهي تعتمد علي حدث واحد أساسي هو محور العمل الفني وهو محاولة علي بابا كشف لغز العصابة والمغارة ، بمساعدة كهرمانة و احمد وسعاد .

فنجد أن المسرحية تسير في سياق بسيط في تسلسل منطقي للأحداث منذ بدايتها وحتى نهايتها ، فبداية المسرحية نجد مرحلة العرض للأحداث والشخصيات من خلال شخص احمد وسعاد وبحثهما عن الغزلان في الغابة ، وفيها يتم اكتشاف مغارة اللصوص الأربعين بكلمة السر ، ثم مرحلة الهجوم وبمحاولة علي بابا اقتحام المغارة وكشف سرها ، ولكن الأحداث تأخذ منحني آخر وهو بالقبض علي علي بابا وأخيه ، ثم مرحلة الذروة عندما تقوم كهرمانة بمرافقة اللصوص عند قيامهم بسرقة بيت المال لفضحهم وإبلاغ الشرطة عليهم ، ثم تكون مرحلة الاكتشاف بإبلاغ الشرطة عن العصابة وقيام الشرطة بالقبض علي العصابة ثم مهاجمه المغارة والقبض علي من تبقي من اللصوص ، ثم مرحلة الحل وذلك بإطلاق سراح علي بابا وأخيه احمد ورد المسروقات إلي أصحابها .

نلاحظ من خلال العرض السابق التسلسل المنطقي والزمني للأحداث ، كما نجد عرض المكان وهو المغارة الموجودة داخل الغابة ، كما أن جميع أحداث المسرحية تخضع قانون الاحتمال والحتمية وأن ما ورد بها من صدف هي في الواقع محتمله الحدوث ومبررة وجاءت في سياق الأحداث الطبيعية ، فمثلا اكتشاف احمد وسعاد للمغارة كان تلقائيا ، فاحمد وسعاد يبحثان عن الغزلان داخل الغابة وفي هذه الغابة يكون اللصوص قد اتخذوا منها مقرا لتخزين مسروقاتهم ، فكان من الطبيعي اكتشاف احمد وسعاد للعصابة وهي تفتح المغارة بكلمه السر . كما كان الاكتشاف داخل العمل أدى إلي التحول ، فبعد معرفة العصابة ومخططاتهم لسرقه بيت المال وفضحها وكشفها يتم القبض عليهم وفك اسر علي بابا وأخيه احمد ثم رد الأموال إلي أصحابها.

إذن فمعرفة علي بابا بسر المغارة هو الذي يدفع الحدث نحو التطور ، حيث يأتي رد فعل العصابة بالقبض عليه كمحاولة للمحافظة علي بقائها ، وهو ما يعني استمرار الصراع بين الخير والشر ، وإذا كان المؤلف قد بدأ مسرحيته من نقطه تفجير الحدث وهو معرفة علي بابا للسر ثم رد فعل العصابة ، فإنه بعد ذلك يبعد عنه بنية الحكاية الإطار حيثما أصبح علي بابا أسير لدي العصابة وبعد أن كانت رغبته الأساسية هي كشف العصابة أصبحت الرغبة هي الخلاص ومع ذلك فان رغبته في الخلاص تتلاقى مع رغبته الأساسية في كشف العصابة حيث أن كشف العصابة يتبعه بالتالي خلاص علي بابا من قبضتهم ، ولذلك كانت حيلة المساعدة من كهربانة بنقل المعلومات للشرطة وإعداد الكمين لهم والقبض عليهم ، إلا أن المؤلف لا يصرح لنا بخطه أخبار الشرطة بل كهربانة تؤكد لعل علي بابا أنهم سخرها منها.

كهربانة : طلبت المساعدة من رئيس الشرطة .. ما صدقنيش .

علي بابا : مش حيصدق إلا لما يكتفوه هنا جنبي .

كهربانة : أول ما كلمته عن الجبل اللي بيفتح ويتقل فضل يضحك... يضحك ... كأنني قتلته نكته (1).

ولذلك كان وصول الشرطة مفاجئه ، كما أن إخفاء تفاصيل الخطة عن المتلقي لا يساعد علي التشويق ، فالتشويق والإثارة يزدادان إذا ما أنتظر المتلقي الاجابه عن سؤاله: هل تنجح كهربانة في إقناع الشرطة ، وهل تنجح الشرطة في القبض علي العصابة ؟.

كما أن استغناء المؤلف عن بقيه عناصر بنية الحكاية يأتي في صالح بنية المسرحية حيث ابتعد عن المواجهة بين علي بابا والعصابة في محاولة استعادة ما سلبه منهم علي بابا وجعل علي بابا شريفا وأصبحت لها دلالتها التي يطرحها المؤلف ، فالسارق هنا يجب أن يواجه الشرطة وعلي الجميع مساعدة الشرطة بالمعلومات ..

كما استخدم المؤلف مجموعه من التقنيات التي ساعدته في بناء حبكة المسرحية ، فنجد بيني مسرحيته علي أساس التصاعد المنطقي ، فكل حدث يفضي إلي ما بعده بتسلسل الأحداث وخلق قانون سببي ، وهو في سبيل ذلك يعمد إلي استخدام بعض الوسائل ، فهو يستخدم كهرمانة لنقل المعلومات ، ومع ذلك فإنه لا يخبرنا بالتفاصيل بل أن كهرمانة نفسها وهي الوسيط والتي تشبه

(1) المسرحية ، ص 24 .

هنا دو الرسول في المسرح الاغريقي تلقي بمعلومات جديدة وهي أن الشرطة لم تصدقها وكذبتها حينما أخبرتهم بموضوع المغارة وبذلك فان المؤلف يعمد إلي زيادة التعقيد فالشرطة كانت أمل علي بابا في كشف العصابة وتخليصه ، وبذلك يضع المتلقي الذي أصبح متوحدا مع علي بابا ومتعاطفا معه في إحساس متوتر يشارك علي بابا محنته ، ثم فجأة تحضر الشرطة ، وحضور الشرطة هنا هو الحل الأخير بعد القبض علي احمد ثم كهرمانة وهو الحل المفاجئ الذي يأتي بالسرور علي المتلقي .

رابعا: الحوار واللغة

اعتمد المؤلف علي اللغة العامية السهلة البسيطة ، وعلي إيقاعات جمل قصيرة تعتمد علي مفردات لغة سهله متداولة تتلاءم مع عالم المتلقي ، وهي مفردات ليست بعيدة عن استعماله اليومي ، ومع هذا قد نجد أحيانا في لغة الحوار الجمع ما بين العامية والفصحى في آن واحد بأسلوب سهل يناسب الفئة السنية المستهدفة ، فهي مكتوبة كي تعرض للأطفال في مرحلة التعليم الابتدائي والإعدادي ، وبحكم هذه المرحلة السنية نجد أن اللغة المستخدمة سهلة وبسيطة وجذابة بها بعض الفكاهة والتشويق ، فالجمل قصيرة تتوسطها مقطوعات غنائية.

رغم ذلك نجد هناك بعض الكلمات التي قد تكون مهجورة أو صعبة علي الطفل مثل (رهينة – بيت المال- درهم) فمثل هذه الألفاظ كان يمكن تغييرها لتلائم المنهج الواقعي الذي عالج به المؤلف الحكاية الإطار حيث أنه حاول أن

يجعل الموقف قريب من المعاصرة عندما ادخل شخصيتي احمد وسعاد ، فقد كان من الممكن استخدام ألفاظا مثل بنك وجنيه .

كما نلاحظ سمات هذا الحوار من خلال الشخصيات ، فنجد أن شخصية علي بابا يجمع ما بين الجد والسخرية ، نلاحظ من خلال مفردات الجمل المستخدمة في حوار علي بابا وهذا يبرز سمات هذه الشخصية الفكاهية لكنها الجادة في المواقف الصعبة ، كذلك مفردات حوار كهرمانة الذي يتسم بالتعقل والتدبر والتفكير المنطقي فكل كلمة تقولها مرجانه تجدها موزونة ولا تحمل أي دلالات فضفاضة كما نلاحظه في حوار احمد ذلك الشاب المتهور المندفع المعجب بنفسه وبعضلاته ونسي عقله ويهمله ، فتجد كلماته فضفاضة ومطاطة وغير داله أو معبره .

كذلك نلمح الأمل في الغد والمستقبل بامتلاك أموال بيت المال كله وبالقصور والبيوت وبالغني والسعادة من خلال ألفاظ حوار اللصوص الأربعين ، الذين يحلمون بسرقة بيت المال وتوزيع المسروقات عليهم بالتساوي والعدل وكلا يأخذ نصيبه ، لكن شئ من هذا لا يحدث ، وكل المفردات كانت باللغة العامية . وهذا ما يجعلنا نتساءل هل العامية هي اقرب اللهجات للأطفال ؟. والإجابة أن الأسلوب العلمي يقول أن اللغة الفصحى البسيطة تصل للأطفال بأقل الطرق بسبب لهجاتهم واختلاف بيئاتهم ، فتكون الفصحى البسيطة هي الجامعة الشاملة لكل هؤلاء الأطفال.

خامسا : الزمان والمكان

يتضح من أحداث المسرحية أنها خليط في الزمان بين الماضي والحاضر ، سواء في الأحداث أو في الشخصيات ، فنجد أن أحداث حكاية علي بابا وكما هو معروف وقعت في العصر العباسي أيام الخلافة العباسية لبلاد ما وراء النهر وإيران ، هذا ما نلاحظه من خلال أحداث المغارة وكلمة السر التي تفتح بها الأبواب المغلقة وعصابة الأربعين حرامي وعمليات السرقة والسطو علي المحلات والمنازل كما نجد أسماء علي بابا وكهرمانة وكلها أسماء ترجع إلي عصر الخلافة العباسية لبلاد العراق وإيران .

في الوقت نفسه نجد شخصيات مستحدثه توحى لنا أن الأحداث تقع الآن في هذا الزمان زمن القرن العشرين فنجد سعاد و احمد وكلها شخصيات حديثة

استعان بها المؤلف كي يقرب عمله المسرحي إلى قلوب وأذهان الأطفال المستهدفين من المسرحية .

وكما وجدنا أن التاريخ يوحى بالقدم من خلال استعمال العملات بالدراهم وبيت مال المسلمين وهذه كلها توحى بعصر الخلافة نجد أيضا المكان الموحى بذلك فالغابة والغزلان والأسود والجبال والكهوف . واعتقد أن هذا الخلط للزمان والمكان والأحداث ما بين القديم والحديث مرجعه أن الكاتب يحاول عمل إسقاط سياسي للأحداث التاريخية التراثية الماضية علي واقعنا الاجتماعي الحديث ، نلاحظ ذلك من خلال جو المسرحية يود أن يقول لنا أن عصابة الأربعين حرامي لهم الآن وجود بيننا وهم لصوص البنوك والقروض هاربين وهم ما يمكن أن نطلق عليهم عصابة الأربعين حرامي الجدد الذين تخصصوا في سرقة البنوك والقروض والهروب بها للخارج .

كما أن المؤلف عندما استحدث شخصيتي سعاد واحمد كان يهدف إخراج المأثور الشعبي من سجنه التاريخي وتقديمه للأطفال بشكل جديد يتناسب مع مستحدثات العصر بشكل جديد يتناسب مع مستحدثات العصر بشكل كبير ونلاحظ ذلك من خلال المفردات والألفاظ التي تستخدمها الشخصيات في حوارها .

صور الحضور التراثي في المسرحية

استخدم المؤلف نفس الأسلوب البنائي للحكاية الشعبية حيث الاستهلال في البداية للتعرف علي الشخصيات ثم اكتشاف السر ثم وقوع البطل بعد انخداعه بدخول المغارة ، وهي العقبة التي واجهته ثم الإنقاذ له بواسطة كهرمانة المساعدة وفي خط آخر استخدام وحده البحث والتي تقوم بها العناصر المساعدة احمد وسعاد للبحث عن علي بابا وبالتالي مساعدته في تحقيق رغبته الدرامية.

وبذلك فإن المؤلف رغم ما استحدثه من بنية جديدة لمسرحيته فإنه مع ذلك حافظ علي تراث الحكاية القديمة إلي حد كبير حيث نجده يصور لنا الجو العام للحكاية القديمة حيث وجود مغارة اللصوص الموجودة داخل الجبل في الغابة هذه المغارة التي تفتح وتقفل بمجرد ذكر لفظ (افتح يا سمس) هذه المغارة التي اتخذها اللصوص لتخزين مسروقاتهم التي يحصلون عليها ليلا من المدينة هؤلاء اللصوص الأربعين كاملي العدد الذين تخصصوا في سرقة أموال وممتلكات المدينة من محلات وأسواق ومنازل.

هؤلاء اللصوص الذين يخضعون لسلطان وقبضة زعيمهم الذي يدينون له بالولاء الشديد والحب و الذي يأملهم بالقصور والبيوت والأموال لكن هؤلاء اللصوص الذين سعوا في الأرض فسادا لابد لهم من نهاية ولا بد من أن يكتشف سرهم من خلال علي بابا الذي يعرف سر المغارة ويأبى إلا أن يكشفهم ويقبض علي اللصوص ليودعهم السجن ويرد المسروقات إلي أصحابها من أهالي المدينة لكن محاولة علي بابا كشف سر المغارة والقضاء علي لصوصها لا يتم إلا بمساعدة كهرمانة التي يكون لها الدور الأهم والأساسي في كشف العصاة والقضاء عليها حتى تتمتع المدينة بالأمن والرخاء إلي الأبد .

فالمؤلف قد استفاد من تراث الحكاية القديمة المتعارف عليها والواردة في المأثور الشعبي مع استحداث معالجة جديدة لها تتوافق ومجريات الأمور الحديثة وكأنها إسقاط سياسي علي أوضاع تحدث في المجتمع الآن ولكن السؤال المطروح الآن هل يستطيع الأطفال الصغار فهم مثل هذا الإسقاط الذي اراده المؤلف من إعادة طرحه للتراث القديم في مسرحيته الجديدة ؟.

المعالجات الدرامية الجديدة لتراث الحكاية القديمة في بناء المسرحية

يبتعد المؤلف في المسرحية عن العديد من التفاصيل والأفعال في الحكاية الشعبية الإطار ، حيث وعي المؤلف طبيعة المتلقي الطفل فقام باستبعاد الكثير من التفاصيل التي لا تخدم هدفه خاصة فعل الاستيلاء عي الكنز من قبل علي بابا بعد معرفته لسر المغارة وهي قيمة سلبية بالنسبة للطفل لذلك قام المؤلف بأخذ فكرة واحدة هي فكرة المغارة ثم قام في التصرف في باقي المواقف والإحداث سواء بالتحوير أو التبديل ، فالمؤلف لا يهتم هنا بالالتزام بالحكاية ذاتها ولكنه يرغب في الاستفادة من جمالياتها وقوة جذبها التراثية الساحرة ، ولذلك ركز المؤلف علي حافزين من حوافز الحكاية وهما معرفة علي بابا لسر المغارة ومعرفة العصابة بسر علي بابا ، ولكن المؤلف حور في ذلك حيث جعل علي بابا يعرف سر العصابة ولكنه يقرر أن يكشف هذه العصابة ويلاحظ أن كل الأحداث تقع في المغارة حيث يقع علي بابا في قبضه العصابة ويسجن داخل المغارة .

وبذلك يكون المؤلف قد استغني عن أحداث عديدة من الحكاية الإطار خاصة سرقة علي بابا للكنز والمغارة وبناء قصر خاص به ، بينما ركز علي رغبة علي بابا في كشف العصابة وهو ما أدي به إلي الوقوع في قبضة العصابة ومحاولة الحصول منه علي معلومات عن بيت المال ، وبذلك تصبح رغبة علي بابا في كشف العصابة في مقابل رغبة العصابة في المحافظة علي استقرارها وعدم كشف سرها هو أساس الصراع في المسرحية وليصبح السؤال المطروح بعد هو ماذا سيفعل علي بابا ؟!.

والمؤلف رغم استبعاده للكثير من الوحدات الوظيفية في الحكاية الإطار إلا أن ما أضافته للمسرحية لم يبعد عن بنية الحكاية "لكنه عمل إلي إعادة ترتيب البنية

حيث أصبح الترتيب الجديد يعتمد علي بحث علي بابا عن احمد وسعاد ثم اكتشافه لسر المغارة ووقوعه في قبضة العصابة ثم البحث مره ثانيه مع تغيير الأطراف حيث يبحث احمد وكهرمانه عن علي بابا ثم وقوع احمد في قبضه العصابة بينما تساعدهم كهرمانه بوصول الشرطة التي تكون هي المساعد الجديد الذي يمنح الأبطال وخاصة علي بابا حريتهم هو ما يعني أن البنية تتطور في إطار فعل البحث الذي أصبح هو الفعل الأساسي في المسرحية والذي لم يكن موجودا في الحكاية الإطار(1).

أما علي مستوي الشخصيات فنجد العديد من التغيرات الواضحة بين ما جاء في المسرحية وما هو وارد بالحكاية الشعبية ، فنجد الحذف أو الاضافه وأحيانا التعديل والتحويل ، فمثلا شخصية علي بابا الشخصية الرئيسية نجد أنها شخصيه محبه للخير ورغم أنه ليس هو الذي اكتشف سر المغارة ولكنه تم عن طريق احمد وسعاد ، إلا أنه عندما يدخلها لا يكن هدفه سرقة المغارة وأموالها ثم بناء قصر له في الحكاية ، لكنه يقوم بهدف اسمي وهو كشف سر عصابة المغارة وعمل الحيلة لإلقاء القبض عليها ورد المسروقات إلي أصحابها دون النظر إلي مغنم أو شكر علي فعله ، حتى أنه يرفض الجائزة التي رصدتها الشرطة لمن يبلغ عن العصابة ويرى أن ما فعله واجب وطني لا يستحق عليه الشكر بل أنه يتبرع بقيمة الجائزة إلي الفقراء رغم أنه في اشد الحاجة لها .

هذا التحويل لشخصيه علي بابا في المسرحية هو نفسه ما نجده في شخصية كهرمانه ، فهي زوجة علي بابا وابنة عمه وليست جاريته ، كما أنه استبدل اسم كهرمانه بدلا من مرجانه الاسم الحقيقي الذي عرفت به في حكايات الليالي ، ولكن يبقى رغم هذا الدور الفاعل الحقيقي للأحداث في المسرحية في يد كهرمانه فهي تلعب دور المساعد إلا أن دورها في المسرحية يفوق دورها في الحكاية حيث أن بعقلها وذكائها تساعد علي بابا في إبلاغ الشرطة وإنقاذه من حبسه وهو نفس الهدف الذي تحقق في الحكاية الإطار، إلا أن تحقق الهدف في الحكاية يأتي مصادفة عندما سمعت القدور وهي تتكلم فاكتشفت الحقائق وقضت علي العصابة جميعا لكنها هنا تخطط مع علي بابا وتنفذ الخطة ، فهي تطلع علي بابا علي خطتها وليس كما كان في الحكاية أنها هي التي تخطط وتنفذ دون علم علي بابا بشئ ثم يكتشف الأمور في النهاية ، فكهرمانه تقوم بنفس وظيفتها في الحكاية في إنقاذ علي بابا لكن الصعوبة في المسرحية أن علي بابا مسجون لدي العصابة وليس حرا طليقاً كما في الحكاية.

ومع هذا التحوير للشخصيات أقدم المؤلف علي حذف شخصيات أخرى كما فعل في حذفه لشخصيه قاسم الأخ الشرير الحاقد علي أخيه علي بابا في الحكاية واستعاض عنه بالأخ الصغير أحمد الطيب الذي يلعب دور فاعل في القبض علي العصابة ومن قبل كشف سر المغارة ، فأحمد شخصية مستحدثة

(1) محمد زعيمه: الحكاية الشعبية في مسرح الطفل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص43
مضافة لشخصيات المسرحية وأن كانت بديلة لشخصية قاسم إلا أن السمات العامة للشخصيتين مختلفتين فقاسم شرير حاقد علي أخيه وهو المعارض له في الحكاية ، بينما أحمد هنا الأخ الأصغر وأن كان متهوراً ، وطوال المسرحية يبدو احمد مقتنعا بأن القوة في العضلات ولذلك يستخدم عقله في النهاية ليدرك أن خلاصه لم يكن إلا بالعقل وحسن التدبير .

وكما استحدث أو أضاف المؤلف شخصية أحمد والتي لم تكن موجودة في تراث الحكاية الشعبية ، أضاف أيضا شخصية سعاد وهي شخصيه ثانوية يستخدمها المؤلف كرفيق دائم لأحمد يستغلها في إثارة الكوميديا وفي طرح بعض المعلومات ، كما أنها وبمشاركة أحمد استطاعا اكتشاف سر المغارة وطريقه فتحها بكلمة السر وتقوم بمشاركة كهربانة في العمل علي القبض علي العصابة .

إذن من الملاحظ أن المسرحية تعتمد علي ثنائيتين يحدث فيهما بعض التغير عما في الحكاية الإطار، فالحكاية تعتمد علي الثنائيات المتعارضة لأحداث الصراع حيث الصراع بين علي بابا ومرجانه المساعدة لعللي بابا في كشف العصابة ، والعصابة وقاسم من جهة أخرى وتتعارض رغبات كل منهما معا مما يحدث الصراع .

إما في المسرحية فنجد الثنائيات الأولى علي بابا وكهربانة كما هي ، وتتغير الثنائية الثانية لتصبح الشرطة وكهربانة ، إلا أن النتيجة النهائية واحده وهي القبض علي العصابة أو الكشف عنها .

أما عنصر المواجهة بين علي بابا والعصابة فيأخذ شكلا آخر حيث جعل المؤلف من علي بابا نموذجا شريفا خيرا يصارع الأشرار ، وبذلك يكون وقوع العصابة في النهاية في يد الشرطة بمثابة انتصار لعللي بابا يحقق له بذلك رغبته الدرامية بالكشف عن العصابة ، حيث كانت المواجهة في البداية مع العصابة وهي في موقف قوة استطاعت به أن تقبض عليه وسجنه ثم تحولت في النهاية إلي موقف مناقض حيث القبض علي العصابة أضعفها وجعل من علي بابا صاحب

الحق والخير في الموقف القوي بما اتسم به من شجاعة وعقلانية في تدبر الأمور

كما أضاف المؤلف شخصيه اللص الأول وإن كانت هذه الشخصية موجودة في تراث الحكاية ضمن أفراد العصابة الأربعين ، ولكن المؤلف هنا أبرز هذه الشخصية بشكل يفوق إبرازه لزعيم العصابة نفسه ، والمؤلف هنا يحاول إلقاء الضوء علي شخصية اللصوص ويأخذ لنا من بينهم نموذجاً لنتعرف منه علي الجوانب المختلفة التي يتمتع بها هؤلاء اللصوص ، فهم أقوياء الجسد لديهم قدر كبير من الشجاعة والطموح وأمل في غد مشرق إذا ما سرقوا أموال المدينة خاصة بيت المال .

والمؤلف جعل الجريمة الكبرى للعصابة هي جريمة سرقة بيت مال المسلمين ولم يجعلها جريمة فرديه ، لأن سرقة بيت المال له تأثير كبير في نفوس الجميع أكثر من الحوادث الفردية التي تخص أشخاص بعينهم ، فبيت المال ملك الجميع وهذا ما يدفع المتلقي للتأثر بالحكاية ومتابعتها والتعاطف مع علي بابا ضد العصابة .

بل أن المؤلف يوسع دائرة التعاطف هذه بأن يستحدث شخصية رئيس الشرطة هذه الشخصية الساهرة علي راحة المواطنين والتي تتعاطف مع كهرمانه وعلي بابا رغم أنها لم تكن مصدقه لوجود مثل هذه العصابة التي تسكن الجبل والمغارة ، إلا أنها تتعاون مع كهرمانة للقبض علي لصوص المغارة وفك اسر علي بابا وأخيه احمد .

ومع كل هذه الشخصيات التي استحدثها المؤلف وأضافها لسياق عمله المسرحي لتلعب دورها الدرامي نجده في المقابل يحذف شخصيات قاسم الحقود وكأنه لا يريد أن يبرز للأطفال وجود عداوة بين أخوين علي الأرض واستعاض به بشخصيه أحمد الأخ الطيب ، كما حذف شخصيات زوجة قاسم وزوجة علي بابا والاسكافي وجعل محور الصراع والأحداث في المسرحية في يد كهرمانة زوجه علي بابا وليست جاريته كما في الحكاية والتي تكشف العصابة ولكن هذه المرة ليست بحيلة قدور الزيت ولكن بواسطة رجال الشرطة ، فالمؤلف هنا يجعل مصير علي بابا مرهون في يد كهرمانة إذا نجحت في تنفيذ الخطة التي اتفقا عليها ودبرها لإبلاغ الشرطة وإلقاء القبض علي العصابة وفك اسر علي بابا .

نلاحظ أيضا أن الكاتب جعل جميع مشاهد المسرحية تدور أحداثها داخل المغارة لكنه يلاحظ أن هناك مشاهد تمثيلية حقيقية وقعت خارج المغارة إلى جانب المشاهد الممثلة علي خشبه المسرح والتي نتعرف عليها ضمناً حتى تكتمل الرؤية الفنية والدرامية للعمل ونلاحظها هنا من خلال الأغنيات الواردة والملحقة بالنص المسرحي ، فنجد مشهد إبلاغ كهربانة للشرطة علي اللصوص والتي يترتب عليه قيام الشرطة بوضع الخطه الكافية للقبض علي العصابة ومن ثم نجد المشهد الآخر وهو قيام اللصوص بسرقة بيت المال وقيام الشرطة بالقبض عليهم قبل أن يتموا مهمة السرقة ، فهذه المشاهد لم تقع علي خشبه المسرح لكنها علمت ضمناً وبالبديهه ومن خلال الأغنيات الملحقة بالنص .

التوظيف الدرامي للتقنيات المستحدثة داخل المسرحية

استخدم المؤلف العديد من التقنيات المستحدثة علي إطار الحكاية الشعبية ووظفها توظيفاً درامياً داخل بناء المسرحية وهي:

1- المقطوعات الغنائية الاستعراضية

ابتعد المؤلف عن القصص والسرد كما في الحكاية الشعبية ، واتجه نحو استخدام اسلوب الغناء والاستعراض ، حيث يشير في أكثر من موضع إلي استخدام الغناء والاستعراض ، ففي موقف القبض علي علي بابا الذي كان مختبئاً في المغارة .

يقول " يستحسن في هذا الموقف أن يكون الحوار بين علي بابا وكنيرهم غنائياً" (1) .

ولهذا ضمن المؤلف مسرحيته مجموعه من المقطوعات الغنائية والتي تصل إلي حوالي عشرة مقطوعات .

وهذه المقطوعات بلا شك توضح قدرة المؤلف علي النظم الغنائي إلي جانب الأداء الحوارية .

ولعل المؤلف أدرك الفئة المتلقية لعمله الفني وهم الأطفال وما يتمتعون به من حب للأغنيات والاستعراضات والنظم المسجوع لما له من جاذبيه ويعطي للعمل الفني روح تخفف من وطأة المشاهد التمثيلية ، فالمسرحية أشبه بالأوبريت الغنائي للأطفال ، وهذا يعطي تلاحم ومشاركه ما بين الممثلين علي خشبة المسرح وما بين الأطفال داخل صالة العرض ، فالمؤلف يحث الأطفال علي المشاركة في الأغنيات التي يغنيها الممثلين كما يشاركهم في بعض أجزاء من الحوار التمثيلي.

ولقد تعددت أغراض المقطوعات الغنائية التي استحدثها المؤلف داخل بناء المسرحية فهي أحيانا تمثل ستار للانتقال من مشهد إلي آخر وأحيانا بمثابة تعليق علي الأحداث وإبراز ما بها من دلالات ، أو دافعه للحدث ومطوره له ثم أنها قد تستخدم لإبراز الشخصيات ودوافعها وصفاتها .

(1) المسرحية :ص.16

2- التنكر وإثارة الضحك

وسيلة التنكر هي احدي التقنيات المستحدثة التي يستخدمها المؤلف في المسرحية ، حيث أن الموقف الدرامي يتطلب ذلك ، فعندما يسجن علي بابا لدي العصابة تذهب كهرمانه إليه متتكرة في زى اللصوص وكأنها منهم.

وبهذه الوسيلة والحيلة الذكية تستطيع كهرمانه دخول المغارة والخروج منها دون أن يشك أحد فيها وهذه الحيلة الدرامية لها شقين الأول هو التأكيد علي فكرة المسرحية بأنه بالعقل يحل الإنسان مشاكله وذلك حينما تفكر كهرمانه في هذه الحيلة لتخدع العصابة وتأمين شرهم ، والثاني إثارة الضحك من خلال المفارقة الدرامية القائمة علي العلم والجهل ، فالمتلقي يعلم حقيقة كهرمانه ، بينما علي بابا والعصابة يجهلون ذلك ، ومن هذا الجهل فإن الأفعال وردود الأفعال داخل الموقف يثيران الضحك

كبيرهم : ففتشوا بره المغارة أكيد حد معاه.

(وفي تلك اللحظة تظهر كهرمانه وتندس وسط اللصوص متخفية في زى اللصوص الذين لا يكتشفون أمرها)وتسير معهم إلي خارج المغارة متشاغلة بالبحث معهم .

الأول : ففتشوا ورا الصخرة.

كهرمانه (مقلده صوت الرجال) ففتشوا ورا الشجرة وتبتعد كهرمانه متخفية بعيداً

كنيرهم : (مهديدا احمد)أنطق مين معاك .(1).

كذلك يستخدم المؤلف أسلوب إثارة الكوميديا من خلال الثنائية بين احمد وسعاد وهو ما ينبع من تركيب الشخصية لدي كل منها وأسلوب احمد المتناقض مع دافعه فهو كشخصيه تخاف من أشياء كثيرة ويدعي أنه قوي وهو ما يثير الضحك بقيامه بأفعال عكس أقواله ، وقد استخدم المؤلف التلازم بين الشخصيتين طوال المسرحية فأثارت بوجودها مواقف كثيرة للضحك والسخرية من خلال التضاد بينهما في الأفكار.

(1) المسرحية ص-27.

3- توظيف نسق القيم

كثر في المسرحية استخدام المعلومات الموجه إلي المتلقي إلا أن المؤلف استطاع أن يجعل هذه المعلومات تنساب علي لسان الشخصيات في مواقف متعددة دون التوجه بها بالحديث المباشر وبذلك يبعد عن أسلوب التلقين أو الوعظ أو الإرشاد

أحمد : أنا الأيام دي قوي جدا بأكل سبانخ كثير ، الحديد وصل دراعي وفي حديث آخر في نهاية المسرحية .
كهرمانة : العقل السليم في الجسم السليم .
علي بابا : والجسم السليم يلزمه إيه؟ سبانخ (1).

وهكذا تتكرر المعلومة الواحدة في أكثر من موضوع حتى ترسخ في ذهن المتلقي دون تلقين مباشر ، من هذه المعلومات عن الجبل .
كهرمانة : ما سمعتوش عن جبال الألب أعلي جبال في العالم .
كهرمانة : عارفين الجبل معمول من إيه؟ .
سعاد : من الصخور طبعا.(2)

هذه المعلومات وغيرها تقدم في صورة عفوية داخل نسيج الحدث الدرامي دونما إخلال به وهو ما يعني وصول المعلومة بلا مباشره

كما تقدم المسرحية مجموعه من القيم التربوية و الأخلاقية باعتبار أنها كتبت خصيصا للأطفال ، فالمؤلف يقدم علي بابا كنموذج مثالي يعرف سر المغارة ويسعى للقبض علي اللصوص وإيداعهم السجن ثم رد المسروقات إلي أصحابها ورغم كل ما فعل يرفض أن يأخذ الجائزة المرصودة لمن يعثر علي العصاة ويرى أن ما قام به هو واجب وطني لا يستحق عليه الشكر ، وهذا الشعور من علي بابا هو شعور يثبت كقيمه تربوية لدي الطفل المتلقي بشكل غير مباشر ، فرفض علي بابا الجائزة يؤكد أن رغبته في كشف العصاة لم تكن بهدف مادي ، فهو رفض الثروة التي كان يعلم سرها وكان يستطيع الاستيلاء عليها كما في الحكاية.

-
- (1) المسرحية: ص 38.
(2) المسرحية: ص 10.

الفصل الرابع

مسرحية (أولاد علي بابا والعصابة) لحمدي الجابري

حمدي الجابري

حصل حمدي الجابري علي دبلوم المعهد العالي للفنون المسرحية قسم النقد والأدب المسرحي عام 1968 ، ودبلوم الدراسات العليا في النقد والأدب

المسرحي عام 1971 ، ودرجة الدكتوراه في علوم المسرح من المجر عام 1979 م.

تدرج في وظائف أعضاء هيئة التدريس حتى درجة أستاذ ورئيس قسم النقد والأدب المسرحي بالمعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالقاهرة ، كما يشغل وظيفة رئيس قسم النقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية بدولة الكويت.

أشرف علي عدد من الأبحاث والدراسات العليا للماجستير والدكتوراة ، كما أن له عدد من الأبحاث والدراسات النقدية المتخصصة نشرت بالصحف والمجلات المصرية كالجمهورية والوفد، والكويتية كالوطن والقبس بجانب عدد من المجلات الأسبوعية المتخصصة في الوطن العربي .

شارك في العديد من المهرجانات والمؤتمرات العلمية في مجال المسرح في مصر والعالم العربي ، كما شغل منصب المشرف العام علي المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ، ومنصب مقرر اللجنة العليا للرقابة علي المصنفات الفنية .

له عدد من الكتب المنشورة منها المخرج المسرحي العربي ناقلاً ومبدعاً ، المولود راما والمحظين مسرح خدعنا والآخر ظلمنا ، من إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب .

كتب للأطفال عددا من المسرحيات المنشورة: الأصدقاء ، بيت الحب ، شقاوة احمد ، طاقية الإخفاء مع الفك المفترس ، مغامرات في الصحراء ، وأولاد علي بابا والعصابة، وغيرها.

موضوع المسرحية *

أولاد علي بابا والعصابة مسرحية للأطفال كتبها **حمدي الجابري** عام 1995م، وعرضت بدولة الكويت عام 1996، والمسرحية تعد من الروائع الادبية لمسرح الطفل بما تحمله من قيم تربوية وأخلاقية.

تدور أحداث المسرحية حول صراع قاسم ليس مع علي بابا أخيه كما هو معتاد فحسب، ولكن مع عقل ابن علي بابا أيضا ، هذا الابن الذي دائما ما يطالب عمه قاسم أن يرد إلي أبيه علي بابا حقه في ميراثه الذي اغتصبه ولم يعطيه شيئا منه، فقاسم دائما ما يشعر بالحق علي أخيه علي بابا بسبب حب الناس لعلي بابا وعطفهم عليه وكرههم له برغم ما يملكه من الجاه والسلطان .

ولأن قاسم في دمه الطمع والجشع ، عزم علي خطف الاميره بدر البدور ابنة السلطان في يوم الاحتفال بعيد ميلادها في غيبة أبيها خارج البلاد ، ولكي يلصق تهمه الخطف بعلي بابا حتى يكرهه الناس ولا يعطفون عليه ولا يطالبون قاسم برد ميراث علي بابا إليه ، ويطالب السلطان بفدية مالية للاميره نظير عودتها لقصر والدها وهذا ما يجعله يقوم بخطف الاميره والزعم بان علي بابا خطف الاميره ، لذلك قام بالتدبير لخطف علي بابا هو الآخر .

وينجح قاسم في خطف الاميره بدر البدور ، لكنه يفشل في خطف علي بابا مما يسبب له حرجا ، ويهرب علي بابا خارج المدينة إلي الغابة ، وهناك يكتشف هو وابنه عقل سر خطف الاميره وسر العصابة والمغارة ، ويقوم عقل والاميره بعد أن أنقذها من مغارة اللصوص يقومان بكشف العصابة وزعيمها والذي يكون قاسم نفسه مما يؤدي به إلي السجن .

* حمدي الجابري : مسرحية أولاد علي بابا والعصابة ، طبعه خاصة بالمؤلف.

البناء الدرامي للمسرحية

أولاً :الشخصيات

أ- الشخصيات الرئيسية

1- عقل

ابن علي بابا ، شاب ذكي وجريء وشجاع في قول الحق ، لديه حسن تصرف ، محبوب وسط أصدقائه ، يحب أبيه والحق ويكره عمه قاسم وظلمه ، يطالب دائماً بالحق ولا يكف عن المطالبة به ، وهذا ما يعرضه لبطش عمه قاسم .
فشخصية عقل من الشخصيات الرئيسية داخل المسرحية رغم عدم وجودها في بنية الحكاية الاصلية الواردة في المأثور الشعبي .

فالمؤلف استحدث شخصية عقل وأدخلها في سياق ووظائف المسرحية حيث تتميز هذه الشخصية بأنها تراث مواصفات أبيها علي بابا ولكن يضاف إليها الذكاء والعقل والقدرة علي التصرف ، ومعها يتم تطور الحدث الدرامي ودفعه للإمام ، فعقل لا يقف موقفا سلبيا، فهو في البداية يقرر هروب والده ويساعده علي هذا ويرافقه في رحلته خوفا من بطش عمه قاسم ، وبحثا عن الاميره المخطوفة بدر البدور لإظهار براءة والده .

وبذلك يصبح عقل هو الذات الفاعلة التي تحمل الهدف الرئيسي وهو إثبات براءة علي بابا والعثور علي الأميرة المخطوفة ، ويكون المعارض له قاسم والعصابة ، ولذلك يتطور هدف عقل أثناء الأحداث ليضاف إلي أهدافه هدفا آخر هو الكشف عن العصابة وإقناع الشعب بمواجهتها وبالفعل يتمكن من ذلك بمساعدة الاميره بدر البدور بعد فك أسرها ويكون عقل هو العقل المفكر والمدير لتحقيق هذه الأهداف ، وليصبح اسمه الذي اختاره المؤلف معبرا عن صفة من صفاته الشخصية .

وكان المؤلف من خلال شخصيه عقل يؤكد علي أن علي بابا يتكرر بصوره أفضل ، فإذا كان علي بابا فقيرا يحب الناس ويحب لهم الخير فكان جزاؤه في الحكاية الشعبية الاصلية العثور علي الكنز مكافئه له ، فان عقل في المسرحية يكتشف مع والده سر المغارة ويعثر علي الكنز ولكنه لا يطمع فيه بل يستخدمه كوسيلة في كشف ضعف العصابة وزيف قوتها ، وذلك برد المسروقات إلي أصحابها.

ومن هنا يصبح الهدف من المسرحية هو إظهار براءة علي بابا وكشف العصابة وتخليص الأميرة بدر البدور والشعب كله من العصابة وقاسم والذي يشكل المعارضة ويكون المؤلف قد غير في بعض الشخصيات واستخدم أسلوب تقسيم شخصية علي بابا شخصيتين ليعطي لكل شخصية سماتها الخاصة بها بإعادة صياغتها بعيدا عن منطق الحكاية الأصل لتلائم وظيفة مسرح الطفل .

2- علي بابا

حطاب فقير طيب القلب قانع بما في يده ولو كان قليلا ، إلا انه سلبي في مواقفه مع أخيه قاسم ، فرغم أنه اخذ منه ميراثه بالقوة ولم يعطه شئ فلم يطالبه علي بابا بهذا الميراث خوفا من بطشه وكل ما يستطع فعله هو فقط الدعاء له بالهداية، فعلي بابا لا يواجه الشر بالشر ودليل ذلك هو ما فعله اللصوص به من أفاعيل عندما يقدر عليهم لا يقيدهم أو يمنع عنهم الطعام ولكن يعطف عليهم.

وتفرغ علي بابا لتربية أولاده الذين أحبهم الجميع فاكتسبت أسرته حب كل الناس بما فيهم الأميرة والسلطان ، وكل هذا الحب الذي يلقاه علي بابا من الجميع هو ما يدفع قاسم للحقد عليه وتدبير مؤامرة خطف الاميره وإصاق تهمة الخطف بعلي بابا حتى يكره الناس ولا يطالبون قاسم برد الميراث إليه من ناحية ومن ناحية أخرى اخذ الفدية المالية نظير إطلاق صراح الاميره .

كما أن علي بابا شخصيه سلبية في الأحداث فرغم رفضه لفكره الهروب إلا انه يجد نفسه مضطرا للموافقة علي فكرة ابنه عقل في الهروب لحين ظهور حقيقة خاطف الاميره .

والمؤلف في صياغته لشخصية علي بابا تعتمد البعد عن تفاصيل علي بابا كما هي في الحكاية الاصلية لكنه أشار إلي مهنته كحطاب يحبه الناس .

3- الأميرة

الاميره بدر البدور ابنة السلطان طيبه القلب تحب الفقراء وتعطف عليهم وتحب الشعب كله وتقربهم إليها ، تأمر قاسم علي خطفها وإصاق التهمة بعلي

بابا حقدا من عند نفسه علي أخيه ، لكن محاولة الخطف باءت بالفشل واستطاعة النجاة والحصول علي حريتها بواسطة عقل الذي اكتشف سر المغارة المحبوسة بها ففتحها وأخرجها منها .

وبعد أن ينقذها عقل وعلي بابا تلعب دور المساعد لعقل في كشف العصابة وذلك بالوقوف إلي جواره في عمله لحيلة الاراجوز و العروسة للكشف عن العصابة وإظهار حقيقة قاسم زعيم العصابة ، والإفراج عن علي بابا وعن بقية أفراد الشعب الذين حبسوا بتهمة معاونة علي بابا علي خطف الاميره ولقد كان لملازمتها للبطل عقل احد العوامل المساعدة للبطل علي إنجاز مهمته بنجاح .

وشخصية الأميرة بدر الدور من الشخصيات المستحدثة في المسرحية ، فهي لم تكن موجودة في الحكاية الاصلية ، ولكن المؤلف هنا يستحدث دور الأميرة وهي هنا تؤدي أكثر من وظيفة فهي شخصيه يخرجها المؤلف من مخزون التراث الشعبي لينقلها لنا داخل العمل الدرامي ولكن وفقا لرؤيته الجديدة فإذا كانت الاميره في التراث الشعبي هي المطلوبة والتي من اجلها يذهب البطل ويتحدى الصعاب للحصول عليها فان الاميره هنا مطلوبة أيضا ولكن مطلوب إنقاذها .

4 - قاسم

اخو علي بابا ، حقود وجشع ، يتعامل مع الجميع بجفاء وكبر ، مكر ومخادع ، طامع في حطام الدنيا ومفطور علي الشر ، الحقد والغيرة تعمي قلبه وهو من أثرياء المدينة أصبح ثريا بعد أن سرق ميراث أخيه علي بابا وبعد أن تزوج من ابنة أحد الأغنياء، يظهر غير ما يبطن فهو في الحدث يلعب دورين متناقضين إحداها خير- كما هو في الظاهر- وهو البحث عن خاطف الاميره والآخر شرير في انه خاطف الاميره نفسها وسارق المدينة وزعيم العصابة .

ولكن شخصيته العدوانية الحقيقية هي التي تسيطر علي كل تحركاته وأفعاله وأفكاره، فقاسم حاقد علي أخيه عي بابا لحب الناس له وكرهم إياه ولأن الناس يتحدثون عن سرقة قاسم لميراث أخيه علي بابا وهذا ما يدفعه لإلصاق تهمة خطف الاميره لأخيه علي بابا ، ولقد كان لطمعه هذا وحقده أن وصل به إلي السجن لمعاقبته بعد أن اكتشف انه هو نفسه زعيم عصابة اللصوص.

وقاسم في الحكاية الشعبية هو الأخ الذي طمع في أخيه وحقد عليه ، فلم يكن دوره سوي الدخول إلى المغارة وهو ما أدى به إلى قتله ، ولعلي دخول علي بابا وأخذه جنته هو ما لفت نظر العصابة إلى وجود شخص آخر يعرف السر وبالتالي البحث عن علي بابا ، بينما قاسم في المسرحية يلعب دورا أكثر نشاطا فقد دمج المؤلف شخصيتين في شخصيه واحده هي شخصيه قاسم وشخصيه زعيم العصابة ليجمع في الشخصية كره علي بابا وحب المال واستباحة السرقة ولتصبح بذلك شخصيه مكروه وبغيضة لأنها تجمع الشر كله ومع ذلك يضعها المؤلف في مواقف سخرية حيث نعتقد أنها تمتلك ذكاءا ولكنه في النهاية يلقي عقابه.

" تلك السخرية التي توضع فيها شخصيه قاسم هي أسلوب أفضل من تقديم شخصية مكروه ، فالكره يتضمن نوع من الرهبة والخشية بينما تشعر بالتفوق مما يؤكد أن موقف الشر يزري بالإنسان ولا يصبغ عليه صفة البطولة ، بالاضافة إلى ما تنتجه السخرية من إمكانيات فكاهية مرغوبة ومطلوبة "(1).

فالمؤلف هنا رغم رسم شخصية قاسم كشخصيه مكروه ، إلا انه يضعها في مواقف ساخرة يجعله هشا رغم تحصنه بعصابته وقوته وجبروته ، هذا الدمج للشخصيتين يجعل قاسم صاحب شخصيه واضحة يدفعها الشر نحو ارتكاب جرائم الخطف والسرقة والتعذيب ، وشخصيه قاسم الشريرة تظهر شخصيه علي بابا الطيبة من خلال التناقض الواضح فيما بينهما .

(1) يعقوب الشاروني : فن كتابه المسرح للطفل ، الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل ديسمبر 1977 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986، ص 143 .

ب- الشخصيات الثانوية

1- درويش

ابن علي بابا ، وهو قليل العقل وهوائي وأبله ، معتوه ولكنه طيب القلب ، سلبى مثل أبيه ، وصل إلى الغابة واخبر أبيه وأخيه بان عمهم قاسم قد سجن أمه حتى تدلهم علي مكان علي بابا .

ورغم هذه الشخصية الكاريكاتورية التي يظهر بها المؤلف درويش رغبة في إثارة الضحك إلا أن وظيفته الدرامية تتضح عندما يقوم بكشف سر العصابة وهو معرفة أفراد العصابة المختبأه في قدور الزيت وينقل هذا الخبر إلي أخيه عقل ، وبذلك يساعد درويش عقل في كشف المفارقة والقبض علي العصابة وزعيمهم .

2- الأم

وهي زوجة علي بابا تخاف علي أولادها وزوجها وتدافع عنهم وتهاجم قاسم الذي سرق ميراث زوجها وألصق له تهمة خطف الأميره ، وهذا ما يدفع قاسم إلي القبض عليها وسجنها للاعتراف علي مكان اختفاء علي بابا ، لكنها تتحمل أذي التعذيب ولا تدلي بحرف واحد يوحي بمكان علي بابا ، فهي تضحي بنفسها فداءً لزوجها وأولادها .

يتضح لنا بعد عرض الشخصيات أن المؤلف لم يلتزم بشخصيات الحكاية الإطار ، وأقدم علي تقديم محتوى جديد نقي فيه الحكاية من الشوائب غير التربوية ، لذلك فهو يحدث تعديلات متعددة في الشخصيات ووظائفها ، بل ويستخدم قانون التحوير والتبديل والحذف والاضافه في خلق شخصيات جديدة وهي الشخصيات التي استحدثها المؤلف والتي تلعب أدوارها مؤدية الوحدات الوظيفية الجديدة داخل إطار العمل المسرحي حيث أضاف شخصيات جديدة كان قد حذف مكانها شخصيات أخرى من الحكاية.

ثانياً: الصراع

يلاحظ أن الصراع في المسرحية صراع صاعد متدرج ، وإن أساس هذا الصراع في المسرحية هو بين علي بابا وقاسم ، وهو يسير علي وزني الفعل ورد الفعل ، فبعد أن فجر قاسم الحدث الدرامي بعملية خطف الأميرة ، يبدأ الصراع الحقيقي علي أشده بين قوي الشر متمثلة في قاسم وعصابته وبين قوي الخير المتمثلة في عقل وأبيه علي بابا والأميرة بدر البدور والأم ودرويش بل وبقية الشعب كله .

إذن فالمسرحية تسير في خطين متوازيين أحيانا ومتداخلين أحيانا آخري ، فعلي بابا وعقل والاميره خط والعصابة وقاسم والبحث عن علي بابا وخطف الاميره وسرقه المجوهرات خط آخر ، فالخط الأول يقف حائلا دون تنفيذ أو تحقيق الخط الثاني لأهدافه في الاستيلاء علي المدينة ومقدراتها وخطف الأميرة وإصاق التهمه بعلي بابا وأخذ الفدية وكذلك صعوبة الاستيلاء علي ملك السلطان وقتله .

والصراع الحقيقي يبدأ منذ بداية الحدث الدرامي بين عقل ابن علي بابا والذي يطالب عمه قاسم طرف الصراع الآخر برد ميراث أبيه الذي اغتصبه ، كما يحاول عقل دون علم بكشف سر العصابة التي خطفت الاميره وفك أسرها وكشف لغز هذا السر لنفي تهمة الخطف عن أبيه والعمل علي القبض علي العصابة ومعرفة زعيمها والذي يتضح في النهاية انه عمه قاسم .

فبعد أن يتهم علي بابا بخطف الاميره وبذلك يصبح قاسم هو المحرك للحدث من خلال خطته ، كما يصبح هو طرف الصراع المقابل لأخيه علي بابا ، غير أن علي بابا يبدو كشخصيه سلبية في الأحداث لا يعلم أن أخيه قاسم هو زعيم العصابة التي خطفت الأميرة وتطارده أيضا ، وبموافقة علي بابا ابنه عقل علي الهروب حتى تظهر الحقيقة تتحول الخيوط في أيدي عقل ليصبح هو محرك الأحداث ، بينما تتواري شخصية علي بابا خلف ابنه ولتصبح هنا المواجهة فيما بين قاسم والعصابة من جهة وبين عقل وعلي بابا والأميرة التي تشارك عقل في حيلة الاراجوز والعروسه التي يتم من خلالها اكتشاف العصابة والقبض عليها وعلي زعيمها قاسم.

ثالثاً: الحكبة

إذا كانت الحكبة في الحكاية الشعبية تقوم علي سرقة علي بابا للمغارة ثم غناه وحقد أخيه قاسم عليه ومحاولة العصابة اقتفاء أثر علي بابا للتخلص منه . فان الحكبة في المسرحية تقوم علي خطف الأميرة بدر الدور وإصاق التهمة بعلي بابا لكن المحاولة تفشل بفعل ذكاء عقل ويتم كشف السر ومعرفة سر العصابة أيضا بمعاونة ومساعدة الأميرة لعقل كما يتم إحباط محاولة قاسم للقضاء علي السلطان والوصول إلي العرش .

وتتسم المسرحية في أحداثها بالتسلسل المنطقي للأحداث والبناء العضوي فكل حدث قيمه ولا يمكن معه الحذف أو الإضافة ، كما أن المسرحية تحافظ علي عنصر التشويق والإثارة من خلال تسلسل الأحداث والتي تجعلنا نشعر معها بحاجة الملحة لمعرفة بقية الأحداث الاخرى هذه الأحداث التي تحمل الاحتمال والحتمية والتي تجعل عمليه التوتر لدي المتلقي مستمرة لمعرفة المزيد من الأحداث ، كما جاءت الصدفة داخل المسرحية مبررة والاكتشاف يتم بشكل منطقي وطبيعي .

فالكاتب جعل من الصدفة والمفارقة دورا في تطور الأحداث فعندما شاهد علي بابا وعقل اللصوص وهم يقتحمون المغارة ومعهم الأميرة ، كان لها اثر في قيام عقل وأبيه في فك اسر الاميره المخطوفة والمحبوسة بالمغارة وكذلك إرجاع الأموال المسروقة من المغارة إلي أصحابها ، والقيام بدور الاراجوز والعروسة في السوق لإخبار الناس بالحقيقة وكشف العصابة والقبض عليها .

فالصدفة التي اكتشف بها عقل وعلي بابا العصابة وفتحها للمغارة بكلمة السر جاء مبررة حيث أن علي بابا حطاب وان الغابة التي تحوي الأشجار وهي نفسها التي توجد بها المغارة هي مقر عمله ، كما أنه مطارذ ومحاصر من قبل قاسم وعصابته فلم يجد مكان يهرب إليه ويختبأ به خاصة بعد قيام قاسم بمهاجمة وتفتيش منزله إلا الغابة التي يعرف كل صغيره وكبيرة بها ، كما أن العصابة التي تسرق المدينة لجأت هي الاخرى للغابة وللمغارة لتخبأ فيها مسروقاتها لأنه مكان آمن وبعيد عن أعين أهل المدينة وهناك كانت صدفة التقاء علي بابا مع العصابة وزعيمهم.

كما لعبت الصدفة أيضا دورها عندما اكتشف درويش اللصوص بداخل قدور الزيت والمتأهبة للانقضاض علي السلطان وقتله فكان لهذا الاكتشاف دوره في إحباط محاولة القتل واكتشاف أفراد العصابة وزعيمهم قاسم ، ففي الحكاية الشعبية تقوم الجارية مرجانه بعملية الاكتشاف هذه ، وهي جاريه تتمتع بالذكاء لكن في المسرحية الذي يقوم بعملية الاكتشاف درويش رغم عدم تمتعه بقدر كبير من هذا الذكاء ، لكنه أبله ومعتوه وهذا ما دفعه لمحاولة لمس أو فتح أي شئ دون قيد أو شرط أو حرج عليه ، وهذه المرونة الشديدة في تعامله مع الأشياء جعلته يصل إلي منصة الملك ويكتشف سر قدور الزيت وبذلك يصبح درويش مساعداً أيضا للبطل عقل في كشف اللصوص والقضاء عليهم فدرويش هو ذلك المهرج العابس بكل شئ .

كما أن المؤلف اعتمد في معالجته للمسرحية علي استخدام كوميديا الموقف الناشئة علي المفارقة ، حيث يعتمد علي كشف الحقيقة للمتلقي ليصبح عالما بالحقيقة التي يجهلها طرف آخر ، وبذلك يشعر بمكانه أعلي تجعله مستمتعا بالمسرحية ، وفي نفس الوقت يثير الكوميديا .

" فمنذ البداية يعرف المتلقي أن قاسم هو زعيم العصابة وانه المدبر لخطف الأميرة ، بينما يجهل الجميع هذه الحقيقة وهو ما يطور الحدث بل إن عقل وعلي بابا عندما يشاهدان العصابة وزعيمها عند المغارة لم يكتشفا الحقيقة ليظل الجميع بلا كشف للمفارقة ، بينما المتلقي هو الكاشف لهذه المفارقة ولذلك فهو ينظر كيف يتم الكشف وليس من هو زعيم العصابة وهذا الأسلوب يتيح للمتلقي فرصة اكبر في تحديد موقفه تجاه الشخصيات حيث أن أفعال قاسم وعصابته في مقابل عقل وعلي بابا تزيد من تعلق المتلقي بعلي بابا وابنه"(1).

(1) محمد زعيمه : الحكاية الشعبية في مسرح الطفل ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003، ص 86.

رابعاً: الحوار

أولاد علي بابا والعصابة مسرحيه مكتوبة خصيصا للأطفال ، لهذا نجد أن الحوار سهل وبسيط وجذاب ، يسهل علي الطفل العادي فهمه وكشف معانيه ، وهذه السهولة والبساطة كانت بسبب اللغة التي استخدمها المؤلف فهي لغة عربية فصحي جذابة وبسيطة دون التقعر في اللغة العربية ولكنه جعلها لغة معتادة المعاني والألفاظ والصور والتعبيرات والتراكيب .

كما أن اللغة جاءت مساعده للحوار الذي كشف عن طبيعة الشخصيات وأهدافها وصفاتها الدرامية ، فلغة الحوار عند علي بابا الرجل الطيب أو عقل

الشاب المهذب المحبوب تختلف عن لغة حوار قاسم وأفراد عصابته وهذا الاختلاف بدوره يظهر الشخصيات ويوضحها .

فألفاظ قاسم غليظة وعنيفة حتى أننا نلمح في نبرات صوته أثناء حوار ه الحدة والشدة ، وهذا ما لا نلاحظه في لغة حوار علي بابا وابنه التي تتسم بالهدوء والوفاء والحب الشديد للخير والتسامح والرحمة . كما نلاحظ أن لغة الحوار تحمل دلالات ومعاني وألفاظ وقيم تربوية كثيرة باعتبار أن المسرحية موجهة للأطفال .

خامساً : الزمان والمكان

تدور أحداث المسرحية في عصور الخلافة الاسلاميه في فترة حكم العباسيين ، فالأحداث تدور في مدينة بغداد عاصمة الخلافة ، كما أنها تقع في عدة أماكن داخل المدينة فالمسرحية تحتوي علي تسعة مشاهد تقع جميعها في ست أماكن هي :

ساحة القصر الملكي ، منزل علي بابا ، الغابة ، الكوخ المهجور ، سوق المدينة ، غرفة التعذيب والتحقيق التي أعدها قاسم لعلي بابا وأعوانه .

صور الحضور التراثي في المسرحية

إن المؤلف يتخذ من الحكاية الشعبية الأصلية منطلقاً لتقديم رؤية جديدة معاصرة تستلهم هذه الحكاية وان لم تلتزم بها .

فقد استمد المؤلف من الحكاية الشعبية شخصية علي بابا ذلك الخطاب الفقير وأخيه قاسم ذلك الحقوق الحسود كما استمد منها العلاقة الأساسية بين طرفي الصراع قاسم والعصابة من جهة، وعلي بابا من جهة أخرى مع بعض التعديلات في الوظائف والتي تخدم المعالجة المسرحية ، فإذا كان علي بابا في المسرحية هو نفسه في الحكاية الخطاب الذي يذهب إلي الغابة ليحتطب ويبيع ما معه في المدينة للحصول علي لقمة عيشه ، فإن قاسم هو نفسه كما في الحكاية ذلك الأخ الحقوق علي أخيه، لكن معالجه المؤلف تتغير عما في الحكاية عما سيصير إليه مصير علي بابا أو أخيه ، لكن هناك شبه اتفاق علي تلك النهاية المأساوية لقاسم

ذلك الشرير سواء كانت نهايته القتل أو السجن كما في المسرحية ، فان تعددت الأسباب فالنهاية واحدة هي نهاية كل شر وكل ظالم .

كذلك استخدام فكرة المغارة وأسلوب فتحها بكلمه السر الخالدة (افتح يا سمسم) وما نتج عن فتحها من مواجهه بين العصابة وعلي بابا ، علي بابا الذي يدخل المغارة ويأخذ المال والمجوهرات والذهب والياقوت منها سواء كان هذا الأخذ لنفسه كما في الحكاية، أو يأخذه ويرده إلي أصحابه كما في المسرحية فعلي بابا الذي يستطيع سرقة المغارة التي يمتلكها اللصوص، هؤلاء اللصوص الذين اختصوا بسرقة أموال الناس كما في الحكاية أو زيادة علي ذلك خطف الاميره بنت السلطان كما في المسرحية ، فالعصابة هي مهما تعددت أغراضها أو أهدافها.

ثم نلاحظ حضور قوي لتراث الحكاية داخل أحداث المسرحية من خلال استخدام حيلة قدور الزيت كوسيلة للقضاء علي المطلوب القضاء عليه أيا كان هذا المطلوب سواء كان علي بابا كما في الحكاية أو حتى السلطان كما في المسرحية ليس هذا فحسب بل إن هذه المحاولة تنتهي بالفشل الزريع ويتم هذا الكشف عن هذه الحيلة بمحض الصدفة سواء كان هذا الشخص الذي يكشف الحيلة قوي الذكاء كمرجانة كما في الحكاية أو حتى كان ابلة ومعتوة كدرويش كما في المسرحية .

المعالجات الدرامية الجديدة لتراث الحكاية القديمة في بناء المسرحية

استخدم المؤلف الحرية المتاحة له في إعادة صياغة المادة التراثية القديمة بالحذف والاختيار والتبديل بل والاضافه أيضا ، وهذا يضطر المؤلف إلي أن يعيد ترتيب الأحداث والشخصيات ، كما يستبعد بعضها ويضيف إليها ليمنطق حدثه وبنيته لتصبح أكثر منطقيه وتناسب المتلقي .

كل هذا يدفعنا لطرح مجموعه من الاسئلة للمساعدة في معرفه المعالجات الدرامية الجديدة لتراث الحكاية القديمة داخل بناء المسرحية التي نحن بصدد دراستها وهذه الاسئلة هي :-

* لماذا أعاد المؤلف كتابة تراث الحكاية في مسرحيته الجديدة ؟.

* كيف حافظ المؤلف علي الإطار العام للحكاية القديمة مع أنه ألف موضوعا جديدا ؟.

* ما هو التوظيف الجديد لتراث الحكاية القديمة في بناء المسرحية الجديدة ؟ .

وكل هذه الاسئلة وغيرها هو ما سنحاول الاجابه عنه من خلال التعرف علي أوجه التشابه والاختلاف بين الحكاية الشعبية (علي بابا والأربعين حرامي) ومسرحية (أولاد علي بابا والعصابة) من حيث الشكل الفني والبناء الدرامي.

نجد أن المؤلف يتخذ مسارا مختلفا في معالجته لحكاية (علي بابا) فهو يعتمد علي موقف درامي ينطلق منه هذا الحدث الدرامي الساكن يتمثل في اجتماع أهل المدينة للاحتفال بعيد ميلاد الاميره في غياب السلطان ، وهذا الغياب هو الذي جعل الفرصة سانحة لتطور الحدث ، فقد خطط قاسم لخطف الأميرة بدر الدور وعلي بابا ليتهمه بذلك ، وبذلك يحقق هدفين الأول التخلص من علي بابا والثاني كسب مال من السلطان كفدية للأميرة ، غير أن فشل خطف علي بابا يجعل الحدث يأخذ مسارا آخر وتأتي كل الأحداث كردود أفعال طبيعية.

فالمؤلف يستلهم إطار الحكاية دون الاعتماد علي أحداثها ، بينما جعل أحداثه الجديدة وشخصياته الأساسية جديدة ومستحدثه وعلي ذلك يتغير السياق والبنية للمسرحية حيث يهمل المؤلف استيلاء علي بابا علي الكنز واستغناؤه عن فكرة الحصول علي الثروة بشكل غير مشروع ، وهي النقطة الاخلاقيه التي تثير الجدل ، وبذلك أضفي علي مسرحيته بعدا جديدا تربويا وأخلاقيا .

وبذلك يكون حصول علي بابا علي الأموال والمجوهرات الموجودة داخل مغارة اللصوص ليس بغرض الثراء والغني وبناء القصور كما في الحكاية الشعبية ولكن بغرض ردها إلي أصحابها من أهل المدينة والتي سلبت منهم عن طريق اللصوص في محاوله لرد الحق إلي أصحابه ولإظهار العصابة في مركز ضعف فهي لا تستطيع الحفاظ علي ما سلبته من أهل المدينة وهذا الفعل يكشف سوءتها ويعريها ويضعفها .

والدافع لدخول علي بابا لمغارة اللصوص هو وابنه عقل لم يكن للحصول علي الأموال والمجوهرات فقط كما في الحكاية ،ولكن كان الهدف الأساسي هو إطلاق سراح الاميره وفك أسرها ، فتصادف وجود الأموال والمجوهرات داخل المغارة مع وجود الاميره داخلها ، وهذه العصابة التي اعتادت سرقة أموال ومقدرات أهل

المدينة وإخفائها في المغارة كما هو وارد بالحكاية ، نجدها هذه المرة تطور من أعمال النصب والاحتفال بان تخطف الأميرة ابنة السلطان إلي جوار المجوهرات كنقله نوعية في عملية السلب والنهب لعصابة الأربعين حرامي والتي لم يحدد المؤلف عددها الحقيقي في المسرحية .

إذن فالملاحظ أن محور الصراع داخل الحكاية الشعبية تمثل في فكرة سرقة علي بابا للمغارة كوسيلة لتحقيق مكانة اجتماعية جديدة عن طريق المال والمسروقات والتي تدفع حسب استطلاع أخيه قاسم لمعرفة السر والذهب للمغارة وما يترتب عنه من أحداث .

أما محور الصراع داخل المسرحية فيتمثل في عملية خطف الأميرة بدرالبدور وعلي بابا لإلصاق تهمة الخطف به ، ثم الإنقضاض علي السلطان وقتله والحصول علي كرسي العرش وهذا كله من جانب قاسم وعصابته ، والتي تبوء بالفشل ويترتب عنها كشف العصابة وزعيمها .

إذن فالمؤلف أعاد صياغة الحكاية بان أضاف من عنده موضوعا جديدا كان هو الإطار الجديد للمسرحية وهو عملية خطف الأميره والذي يعتبر الموضوع الأساسي ، فالخطف هنا هو احد أسباب هذا التسلسل للأحداث حيث أن الخطف اتبعه قاسم بخبر أن علي بابا هو الخاطف وبذلك يعطي المبرر المنطقي لهروب علي بابا إلي الجبل وبالتالي فرصته في كشف سر المغارة وفك أسر الأميرة ، كما أن المؤلف يزيد من التعقيد باختطاف زوجه علي بابا كوسيلة للضغط عليه مما ترتب عليه القبض علي علي بابا وإيداعه السجن وبذلك تتطور الأحداث الدرامية الجديدة حتى تنتهي بكشف العصابة وزعيمها قاسم.

ولكن ماذا عن الأبطال والفاعلون الحقيقيين ؟ فإذا كان علي بابا هو البطل المحوري في الحكاية الشعبية الذي يقف في وجه أخيه قاسم وفي مواجهة العصابة حتى القضاء عليها بمساعدة وبمعاونة الجارية مرجانه ، فان هذا ما لا يحدث في المسرحية .

فنلاحظ في المسرحية أن المؤلف يهمل دور علي بابا بل انه يجعله سلبيا تجاه الأحداث والمتغيرات ، ليمرر دور الابن عقل باعتبار اختلاف الزمن في المسرحية عن زمن الحكاية الشعبية ، فأولاد علي بابا والأميرة بدرالبدور ابنة السلطان هم الأبطال الحقيقيون الذين يواجهون شرور قاسم وطمعه ويواجهون

عصابة المغارة ، فيعمل عقل والاميره علي كشف العصابة التي تثير الذعر بين الشعب ويقومان بالفعل برد المسروقات لأصحابها وهذا الأسلوب هو احد الوسائل التي تشجع الشعب علي عدم الخوف من العصابة ومواجهتها ، والأسلوب الثاني هو فكرة اللعب ، لعبة الارجوز والعروسه التي يلعبها عقل والأميرة لكشف الحقيقة وتهيئة الشعب للمواجهة مع العصابة ، وتبرأة علي بابا من تهمة خطف الأميرة حتى يتم الكشف عن العصابة ومعرفة أفرادها وزعيمها بفعل كشف درويش لحيلة العصابة المتمثلة في قدور الزيت للتخلص من السلطان ، فيقوم درويش بكشفها واخبار عقل بها الذي بدوره يقوم بإحباطها والكشف عنه ، في الوقت الذي لا نجد للجارية مرجانه أي ذكر أو اسم لها بالمسرحية .

إذن نلاحظ أن المطلوب الهجوم عليه والتخلص منه هو السلطان العائد من الخارج والذي يدبر قاسم له مكيدة القتل بحيله قدور الزيت للتخلص منه والاستيلاء علي العرش ، فالمطلوب هو السلطان والمكان هو القصر الملكي وصاحب الحيلة هو قاسم الشرير ، والذي يقوم بكشف هذه المكيدة هو درويش ابن علي بابا ذلك المهرج الأبله العاثر بكل شئ ، وهذا كله يخالف ما ورد في الحكاية الشعبية التي تقول بأن المطلوب القضاء عليه هو علي بابا الذي سرق المغارة وعرف كلمة السر وأن عملية الهجوم تتم في قصر علي بابا بحيلة قدور الزيت أيضا والتي دبرها زعيم العصابة بوضع اللصوص بها ، والتي تقوم الجارية الذكية الفطنة مرجانه جارية علي بابا بإحباط المحاولة والكشف عنها والقضاء علي العصابة والتخلص من زعيمها إلي الأبد.

هذا بالنسبة للأحداث والصراع والتي شكلت البناء الفني للحبكة داخل المسرحية ، أما بالنسبة للشخصيات وهي التي تقوم بالأفعال والأحداث والتي يدور بينها هذا الصراع فإننا نجد المؤلف قد أحدث تحولات في شخصيات الحكاية الشعبية بما يتوافق مع أهدافه من خلال فكرة الحذف والاضافه والتعديل للشخصيات ، وهذا يرجع إلي التغير في الأهداف الدرامية لكل شخصيه .

ف نجد أن المؤلف قد طور وعدل من مسار بعض الشخصيات التراثية كمحاولة لإعادة توظيفها بشكل جديد بمعالجة درامية جديدة فمثلا شخصية علي بابا نجد انه تم تهميش دوره ليبرز دور ابنه عقل ، كما انه يظهر بشكل سلبي في مجريات الأحداث دون إحداث تأثير أو تأثر فأولاد علي بابا هم الفاعلون الحقيقيون للأحداث ، كما وأن المسرحية كتبت للأطفال فان المؤلف أعاد ترتيب أوراق الشخصية بما يناسب المحتوى التربوي للمسرحية حيث حوله من لص يسرق كنز

مغارة اللصوص ويبنى لنفسه قصرا يعيش فيه وينسي أصدقاءه الفقراء القدماء ، نجده في المسرحية لا يسرق الكنز بل ويرفض في النهاية أن يحصل علي أية مكافأة لرد المسروقات إلي أصحابها لأنه يري أن ذلك واجبا وطنيا ، فعلي بابا طوال مشاهد المسرحية وهو حطاب فقير طيب القلب يحب الفقراء ويعطف عليهم، حتى انه لا يرضي أن يقيد اللصوص في الغابة دون أن يعطيهم الشراب والطعام .

وكما فعل المؤلف مع شخصية علي بابا يفعل مع زوجته التي ما كانت إلا جاريه له في الحكاية الشعبية ، حيث جعلها في المسرحية الزوجة والأم الوفية لزوجها وأولادها والتي تتحمل إيذاء قاسم الشرير وتعذبه لها دون أن تدلي له بالمكان الذي هرب إليه علي بابا في الغابة ، فهي تقف بقوه وحماسه في وجه الظلم وتحسن تربية أبنائها وتغرس فيهم قيم حب الخير للجميع ومحاربة الظلم والظالمين .

كذلك أعاد المؤلف بناء شخصية قاسم الشرير وجعله يمتلك زمام المبادرة علي مجريات الأحداث منذ بداية المسرحية حتى قرب نهايتها وتكون له اليد العليا علي أخيه علي بابا ، بينما كان في الحكاية الشعبية إنسان شرير ورغم حقه علي أخيه علي بابا إلا انه لا يمتلك السيطرة عليه ، وقاسم في المسرحية يلعب دورا أكثر نشاطاً ، فقد دمج المؤلف شخصين في شخصيه واحده ، هما شخصيه قاسم الحقودة وشخصيه زعيم العصاة لتصبح بذلك شخصية مكروهة وبغيضة لأنها تجمع الشر كله ، وهذا الدمج للشخصيتين جعل قاسم صاحب شخصيه واضحة يدفعها الشر نحو ارتكاب جرائم الخطف والسرقة والتعذيب ، كما وأن شخصيه قاسم الشريرة تظهر شخصيه عل بابا الطيبة بسبب التناقض الواضح فيما بينهما، وهذه الرغبة الدرامية لدي قاسم التي اتخذها وسيلة للثراء وجمع المال والتخلص من أخيه علي بابا هي الدافعة لخطف الأميرة وإصاق التهمه بعلي بابا ، إلا أن فشل عمليه خطف علي بابا تعطي مبررا لاستمرار الصراع بين علي بابا الراغب في النجاة وبين قاسم والعصاة رغم أن علي بابا يصارع العصاة دون علمه أن قاسم هو الزعيم.

إذن فبينما نجد المؤلف يقوم بعملية تحويل وتطوير وتحديث وإعادة ترتيب لبعض الشخصيات نجده يقوم بحذف شخصيات أخرى كان لها دورها الفاعل والمؤثر في مجريات الحكاية الشعبية القديمة.

فمثلا نجده يحذف شخصيه مرجانه الجارية الذكية التي تساعد علي بابا في كشف العصابة وإحباط حيلها للقضاء علي علي بابا ومن ثم تقوم بالقضاء علي العصابة كلها ، واستعاض عنها بشخصية الأميرة بدر الدور التي تساعد البطل عقل في كشف حيل العصابة والقضاء عليها ، لكن كشف حيلة قدور الزيت والتي سبق إن كشفها مرجانه في الحكاية الشعبية ، نجد المؤلف يجعل هذا الكشف لحيلة قدور الزيت من نصيب درويش ابن علي بابا .

بينما حذف شخصية زعيم العصابة الذي يدبر المكائد والحيل للقضاء علي علي بابا والتخلص منه في الحكاية الشعبية ويدمجه في شخصيه قاسم ، وبذلك استطاع أن يوجد شريرا واحدا داخل أحداث المسرحية .

كذلك حذف المؤلف شخصية بابا مصطفى الاسكافي الذي دل العصابة علي مكان علي بابا بعد أن قام بتخطيط جثة قاسم ، لان هذه الشخصية لم يعد لها إيه وجود في سياق الأحداث الجديدة في المسرحية .

كما حذف شخصية زوجه قاسم والتي كانت السبب الرئيسي وراء تفجير الأحداث في الحكاية والشرارة الأولى التي انطلقت منها الأحداث بان أخبرت قاسم بأن علي بابا عثر علي كنز مما دفع قاسم إلي البحث وراء هذا الكنز وما تبعه من أحداث .

فالمؤلف يقوم بحذف هذه الشخصية ويبقي لنا الشر كله في شخصية زوجها قاسم الذي يدبر المكائد ويسرق ويخطف ويعذب .

كما وان المؤلف قد حذف مجموعة من الشخصيات لعدم صلاحيتها في سياق العمل الدرامي الجديد أو أنه دمجها في شخصيات أخرى أو أنه استعاض عنها بأخرى نجده يضيف مجموعة من الشخصيات الجديدة والتي تلعب دورا فاعلا في سياق الأحداث .

فجاء المؤلف بشخصية عقل البطل الفاعل الحقيقي لأحداث المسرحية ، فالمؤلف يهملش دور علي بابا ليبرز دور ابنه عقل ، باعتبار أن المسرحية كتبت خصيصا للأطفال والتي تحمل اسم (أولاد علي بابا والعصابة) فيكون أولاد علي بابا هم الأبطال الذين يواجهون العصابة ، رغم وجود أبيهم علي بابا الذي أيضا يتصف بالطيبة وفعل الخير ورغم ذلك يتهم بخطف الأميرة لكنه لا يملك من أمره شئ للدفاع عن نفسه ، فيكون دور ابنة لاسيما عقل البطل الذي يتصف بصفات البطولة من الشجاعة والإقدام ومواجهة الباطل وقول الحق ، فيكون دوره

ايجابي علي عكس دور أبيه ، فيقوم بفك أسر الاميره ورد المسروقات لأصحابها والكشف عن العصابة والقضاء عليها .

ثم جاء بشخصية الأميرة بدر البدور ابنة السلطان وهي من الشخصيات المستحدثة في المسرحية ، وهي تؤدي أكثر من وظيفة في بناء المسرحية ، فهي التي خطط قاسم لخطفها وإصاق تهمة الخطف بعلي بابا للتخلص منه وليأخذ فدية عن الأميرة ، كما أنها تقوم بدور مساعد لحيلة الارجوز والعروسة مع عقل البطل ابن علي بابا في كشف العصابة وتشجيع الناس علي مواجهتها والقيام برد المسروقات إلي أصحابها وبث روح الأمل داخل نفوس أهل اسلمدينه وتنتهي هذه المحاولات بالكشف عن العصابة والقضاء عليها .

ثم نجد بعد ذلك شخصية درويش ابن علي بابا وهي شخصيه هزلية كاريكاتورية ورغم هذه الصورة السافرة لدرويش التي يظهره بها المؤلف لآثاره الضحك ، إلا أن وظيفته الدرامية تتضح عندما يكشف سر العصابة بمعرفته لسر قدور الزيت التي هي في الحقيقة لصوص المغارة ، ويخبر أخيه عقل بهذا ، وهو بذلك يساعد عقل البطل في الكشف والقبض علي العصابة وزعيمها قاسم ، وهو نفسه الذي من قبل دل علي العصابة بشكل غير مباشر عن مكان أبيه علي بابا وساعدهم في العثور عليه وإيداعه السجن عندما أطلقه قاسم وحمله رسالة إلي علي بابا يخبره فيها بأنه قبض علي زوجته فحاول علي بابا الذهاب لفك أسرها فقبض عليه .

كذلك أتى المؤلف بشخصية السلطان والتي تمثلت فيها قيم العدل والمساواة بين أفراد الرعية ، فهو الذي يرفض سجن أي إنسان إلا بعد محاكمته محاكمة عادلة بسماع أقواله ودفاعه عن نفسه ، كما أن السلطان هو الذي أعاد الاستقرار إلي المدينة وأمر بمعاقبة العصابة ومكافأة علي بابا وعقل .

هذه هي الشخصيات التي استحدثها المؤلف والتي تلعب أدوارها الدرامية مؤديه الوحدات الوظيفية الجديدة داخل إطار العمل المسرحي ، حيث أضافها المؤلف بدلا من شخصيات أخرى حذفها من الحكاية . إذن فالمؤلف لم يلتزم بالحكاية الشعبية وأقدم علي تقديم محتوى جديد ، لذلك فهو يحدث تعديلات متعددة في الشخصيات ووظائفها بل انه يستخدم قانون التحوير والتبديل والحذف والاضافه والدمج في خلق شخصيات جديدة .

ويلاحظ أن هذا الحذف والاضافه والتعديل هو الأسلوب الذي اتبعه المؤلف ولم يبتعد فيه عن أسلوب الحكاية الأساسية وبنيتها ، وهو ما يضع صيغه الحكاية الشعبية في إطار فني جديد من أجل هدف أساسي تربوي وترفيهي في آن واحد مستفيدا من جماليات الحكاية ولكن بفكر جديد ومتطور.

بعد هذا العرض الموجز للمعالجات الدرامية الجديدة لتراث الحكاية الشعبية القديمة داخل بناء المسرحية ، نعود للإجابة علي الاسئلة التي طرحناها سابقا ونقول أن المؤلف أعاد كتابة تراث الحكاية القديمة في مسرحيته الجديدة بهدف تربوي وهو ما خصصه للأطفال ودليل ذلك اتخاذه لعنوان المسرحية (أولاد علي بابا والعصابة) كي ينقي الحكاية الشعبية القديمة من الشوائب غير التربوية ويضفي علي مسرحيته قيم ومدلولات تربوية و اخلاقيه ، ومع ذلك فالمؤلف حافظ علي الإطار العام للحكاية القديمة من خلال الحضور التراثي داخل المسرحية ، فحافظ المؤلف علي الشكل العام للحكاية لكنه عدل في مضمون هذه الحكاية بما يتوافق مع أهدافه التربوية ، وهو ما قام به من توظيف جديد لتراث الحكاية القديمة سواء في الأحداث أو الشخصيات مع المحافظة علي السياق العام الذي اتخذه لمسرحيته الجديدة .

التوظيف الدرامي للتقنيات المستحدثة داخل المسرحية

أولاً: الارجوز

لجأ المؤلف إلي تقنية الارجوز كوسيلة فعالة في عملية الكشف ، فالرغبة الأساسية لدي عقل هي كشف الحقيقة للناس وإقناعهم ببراءة علي بابا ومواجهة العصابة من جهة أخرى ، كما أن كشف المتلقي للمفارقة التي لا يعلمها غيره تجعله مستمتعاً بهذه اللعبة أثناء المسرحية ، فالمؤلف يجعل المتلقي علي علم بأن لاعبا الارجوز هما عقل والأميرة ، بينما الشعب في المسرحية لا يعلم ذلك. أما من الناحية الدرامية فالمؤلف يستخدم الارجوز كوسيلة تنويرية للشعب الذي خدعته العصابة وجعلته خائفاً مرعوباً منها ، خاصة وأنه يجهل العصابة أيضاً ، وبتلك الحيلة الدرامية استطاع المؤلف تجنب المباشرة واستطاع تحقيق هدفه الدرامي وهو إخبار الشعب بأن العصابة هي التي خطفت الأميرة وأن علي

بابا برئ كما أصبح الشعب أكثر وعيا وأفاق من ثباته ، وبذلك يلعب الارجوز دور البطل الشعبي ، يخاطب الشعب ويعبر عنه وعن الاسئلة التي تدور داخله واستطاع بذلك نزع الخوف من داخل قلوبهم ومواجهة العصابة .

ثانيا: التنكر

يستخدم المؤلف حيلة التنكر في أكثر من موقف ، فاستخدمها في البداية عندما تنكر عقل وعلي بابا بعد مطاردة العصابة له في منزله ، وهذه الحيلة يكشفها المؤلف للجمهور بينما تجهلها العصابة وقاسم ، وهي بذلك تؤدي أكثر من وظيفة ، فهي تثير الضحك لمفارقتها الدرامية ، كما أن المؤلف يستخدم التنكر والتخفي معا عندما يتخفى علي بابا خلف برواز الصورة القديمة وتحدث إلي قاسم الذي يجن لعدم معرفته بالحقيقة واعتقاده أن الصورة هي التي تحدثه وهو ما يثير الضحك .

كذلك يستخدمه المؤلف مره أخرى عندما يتنكر اللصوص ويندسون وسط الشعب لنقل المعلومات إلي العصابة ، وأيضا يجعل المؤلف المتلقي كاشفا للحقيقة أيضا أما الموقف الثالث الذي يستخدم فيه المؤلف حيلة التنكر فهو تنكر عقل والأميرة عندما يقبض عليهم داخل السوق ، وهنا يكون وقوع البطل والأميره مقصوداً من المؤلف ومفارقة أخرى للعصابة التي تقبض عليهما لأنهما لاعبا الارجوز الذي يحاربهم ، والعصابة تعتقد أنها تتم العملية بنجاح ، لكن المفاجأة أن القبض عليهما هو الذي يكشف العصابة ، حيث تكشف الأميره عن نفسها وتخبر الشعب والحراس بالحقيقة .

ويعاود المؤلف استخدام حيله التنكر ولكنها هنا تندمج في إطار جديد مع تقنية التشخيص ، وفيها يخبران الجمهور بالخطأ ويطلعانه عليها ويؤكدان أنهما سيمثلان علي قاسم الشرير أن الشعب قبض عليهما ، وبهذه الحيلة عندما يقعان في أيدي قاسم الذي يجهل الحقيقة فانهما يكشفان نفسيهما ويخلعان وسائل التنكر ويتم القبض علي قاسم .

وبذلك فان حيلة التنكر يتم بها القبض علي العصابة التي عذبت الشعب ولكنها رغم ذلك لم تكشف عن حقيقة زعيم العصابة.

وأخيرا يستخدم المؤلف تقنية التنكر الموجودة بالحكاية الإطار عندما يتنكر لص في هيئة تاجر زيت في محاولة لقتل الملك ، وهي الحيلة التي تكشف الحقيقة كاملة.

ثالثا المفارقة

تعد المفارقة الدرامية من أهم وسائل المؤلف لإثارة الضحك أو لاستمرار الحدث الدرامي ، والمؤلف يبني مسرحيته علي تلك المفارقة ، حيث جهل الشعب والأميرة وعقل وعلي بابا بحقيقة قاسم ، لكن المؤلف يكشف المفارقة منذ البداية للمتلقي الذي ينتظر ليري كيف سيتم كشف قاسم والقبض عليه من قبل الطرف الجاهل للحقيقة ، وطوال المسرحية عمد المؤلف إلي إخفاء حقيقة قاسم وعصابته عن الطرف الآخر وذلك بوسائل عدة منها أن قاسم مقرب من الأميرة وهو ما يعني خداع الأميرة وخطفها ، أيضا عندما تلقي العصابة بالأميرة المخطوفة فإنهم وزعيمهم يكونون ملثمين .

ونفس الحال عندما يشاهدهم عقل وعلي بابا أمام المغارة ، بل أن قاسم نفسه يظهر في المشهد الأخير ملثما يستعد بالحيلة الأخيرة لقتل الملك ، ولكن الصدفة تلعب دورها في كشف المفارقة ، حيث يسمع درويش صوت اللصوص يأتي من داخل قدور الزيت ، وتكون المفاجأة للشعب أن زعيم اللصوص هو قاسم ، وهي المفاجأة التي كان المتلقي يعلمها ولكنه انتظر منذ البداية ليري كيف ستتكشف الحقيقة ، وهذه الحيلة التنكرية استطاع المؤلف من خلالها أن يحدث التشويق والجاذبية داخل المسرحية.

القيم التربوية المستخلصة من المسرحية

لا شك أن مسرح الطفل في حاجة إلي متعة جمالية إضافة إلي قيم ايجابية تطرح للطفل ، حتى يقوم المسرح بوظيفته التربوية والتثقيفية إلي جانب وظيفته الترفيهية لتربية طفل لديه وعي وثقافة وذوق وحس جمالي .

تعددت مستويات توظيف القيم التربوية داخل المسرحية ، فنجد هذا التوظيف علي مستوي الشخصيات في صفاتها وسلوكياتها وعلي محتوى الألفاظ في معانيها ومدلولاتها ، وأخيرا علي مستوي القيم الاخلاقية العملية .

فعلي مستوي الشخصيات نجد انه رغم تهميش دور علي بابا إلا أن الشخصية تتمتع بصفات مثالية تربوية تجعل الطفل يشعر بالحب تجاهها ، فهو لم يأت أفعالا مشينه بل يحمل قيماً أخلاقية يقابلها حب الناس له وتعاطفهم معه ، كما انه يقوم بأخذ المال والمجوهرات من مغارة اللصوص ويردها إلي أصحابها بلا مقابل بل انه يرفض مكافأة السلطان له نظير أمانته ويعتبر ما فعله واجب وطني ، حتى أيضا انه يظهر رفقه باللصوص فيرفض أن يتركهم دون طعام أو ماء حتى لا يموتوا .

علي بابا : انتظر ياأبني هل سنترك هؤلاء المساكين دون طعام؟ .
عقل : يا أبي لو تمكنوا منا لقتلونا وأنت تريد أن تطعمهم! .
علي بابا : ياأبني اعمل الخير وأرميه في البحر . أترك لهم طعاما
عقل : أمرك يا أبي (1) .

وهو ما يوضح إنسانيه ونبل علي بابا ، وفي ذات الوقت طاعة الابن لوالده وهي قيم تربوية يطرحها المؤلف بشكل غير مباشر .

كذلك نجد أن نهاية الظلم وخيمة وان نهاية كل ظالم السجن ، هذا الظلم المتمثل في شخصيه قاسم الشريرة الذي حقد علي أخيه واغتصب ميراثه الشرعي ثم يلقي به في السجن بتهمة خطف الأميرة ، لكن الظلم ساعة والعدل لقيام الساعة فلم يطل الوقت حتى لقي قاسم سوء الخاتمة وألقي به في السجن .

(1) المسرحية : ص21 .

كذلك عندما يعلن السلطان انه لن يحبس أحدا إلا بعد أن يحاكم محاكمه عادلة ويسمح له بأن يقول ما يريد دفاعا عن نفسه ، فهذا يدعم من فضيلة العدل والمساواة .

كما أن أفعال قاسم وعصابته في مقابل أفعال عقل وأبيه علي بابا تزيد من تعلق الطفل بعلي بابا وابنه وقيام علاقة تعاطف حميمة معهما باعتبار أن الطفل يحب الخير بينما تزيد من الحاجز النفسي تجاه قاسم وعصابته والتي تمثل في رأيه جانب الشر الذي يرفضه الطفل ، وبذلك يتوحد الطفل بصورة كبيرة مع عقل وعلي بابا والأميرة.

أما علي مستوي الألفاظ ، فنجد العديد منها والذي يحمل معاني ومدلولات تربوية و أخلاقية ، خاصة وأنها نابعة من شخصيات محبوبة وخيره مثل علي بابا وابنه عقل ، فنجد ألفاظ وعبارات مثل : الغني غني النفس ، دوام الحال من المحال ، التفوق والنجاح عن طريق الجد والاجتهاد ، الساكت عن الحق شيطان أخرس ، من راقب الناس مات غما ، الهروب لن يحل المشكلة ، الحقيقة لا بد وان تظهر بإذن الله ، الأمل في الخير ، أعمل الخير وأرميه البحر ، لا تقابل الظلم بظلم جديد ، العبد في التفكير والرب في التدبير ، وكلها عبارات ذات مدلولات تربوية .

أما علي مستوي القيم فالمسرحية تطرح العديد من القيم ، فالقيمة الأولى هي كسب حب الآخرين وذلك لا يتم إلا عن طريق احترام الآخرين والصدق معهم ، فالمؤلف يطرح ذلك من خلال الحدث الدرامي والحوار حيث يؤكد الشعب كله حبهم لعقل وعلي بابا والأميرة بدر الدور .

كما تطرح المسرحية قيمه الأمانة وتأتي من خلال عرض مقارنه للعصابة واللصوص بصورة منفرة حيث يضربون الناس ويلفقون التهم لهم دون ذنب أو جرم ارتكبه ، هذه الصورة تجعل الطفل بشكل مباشر ينحاز إلي الأمانة علي بابا وعقل والأميره الذين يحصلون علي كنز المغارة ويقوموا برد المال والمجوهرات إلي أصحابها دون قيد أو شرط أو مقابل لأماناتهم .

كما أن استخدام الكوميديا في العديد من المواقف وفي المفارقات الدرامية يضفي مرحا علي الطفل المتلقي ، وتبدو أهميه هذه الفكاهة والمرح في أنهما وسيلة لأستثارة الخيال عند الطفل وتساعد في حل مشكلاته المرتبطة بمواقف الحياة المختلفة .

الفصل الخامس

رصد النتائج وتحليلها وعقد المقارنات

وقد أسفرت هذه الدراسة عن مجموعة من النتائج :

أولاً : علي مستوي توظيف التراث الشعبي في المسرح .

● إن توظيف العناصر التراثية في المسرح المصري المعاصر قد سار في طريقين : الأول هو الاستلham المباشر ، والثاني هو الاستلham غير المباشر، وأن المحاولات الناجحة في استلham وتوظيف التراث الشعبي ، هي تلك المحاولات التي تتسم بكثير من الموضوعية من حيث الالتزام بجوهر العناصر التراثية ودلالاتها ، وفي إكساب هذه العناصر بعدا تفسيريا جديدا يطرح من خلاله المبدع وجهة نظره في واقعه المعاش معبرا عن أحلام وأمال وقضايا جماعته دون المساس بجوهر ومصداقية العنصر التراثي ، وهنا لا نطالب المبدع في فن المسرح بأن يتعامل بشكل متحفي مع العناصر التراثية أو يلتزم بواقعها كاملا ، لكن الأمر كما هو واضح يتعلق بحرية المبدع في التعامل مع العنصر التراثي ، يقيد في هذا التعامل دلالة ورمزية هذا العنصر ، تلك الدلالة المترسبة في الوجدان الشعبي والتي يستمد منها العنصر مصداقيته ، وتغييرها أو الاختلاف معها قد يؤثر علي بنية هذا الوجدان ويقترب بالمنتج الإبداعي من تزيف التراث أن صح القول .

● توظيف التراث يعتمد بالدرجة الأولى علي وعي المؤلف لتراثه من جهة وعلي وعيه التاريخي من جهة أخرى كما أن تصور المؤلف لجمهوره- مسبقا- هو الذي يحدد مدي تراثيته أو مدي تجاوزه للتراث ، فالتراث الشعبي ميزه لأنه تراث قريب حي ، وحين يلجأ إليه المؤلف فيتضح بقوه في الأعمال المسرحية حين يختار المؤلف بطله ممثلاً لظرف تاريخي .

● كما يري الباحث أن هناك سبب للجوء إلي التراث الشعبي وتوظيفه، وهو تفادي اعتراض الرقابة علي المسرحية من الناحية السياسية ، وتفادي سلطان الحاكم وقهره وبطشه ، وبرغم من أن الوقائع قد تدور في مكان ما وفي ظل نظام سياسي ما، إلا أن الإسقاط علي الوقائع السياسية والاقتصادية تكون واضحة ولا تحتل أي سوء فهم ،ولكن لأن رقابة الدولة علي الفنون والآداب موجهه دائماً إلي الأسلوب المباشر فقد يلجأ المؤلف لتقديم مسرحيته في إطار فانتازيا حتى لا تصدر مسرحيته وحتى لا يقع فنيها في المباشرة التي تقتل جماليات الإبداع .

● كذلك تختلف الصور التراثية من كاتب لكاتب ومن مسرحيه لأخرى ، فقد يأخذ التراث شكل واقعه تاريخية أو أسطورة من الأساطير أو حكاية شعبية أو مثل شائع أو مقتطف من كتاب مقدس أو عمل أدبي شهير أو غير ذلك ، وليس المهم هنا كم شكلاً استخدمه الكاتب بقدر ما هو مهم أن نسأل :هل نجح الكاتب في توظيف هذا الشكل أم لا ؟.

وقد تم رصد عدة مستويات في توظيف التراث في المسرح ومنها :

1. استعارة التراث مع بعض الإضافة والحذف .

2. استعارة التراث مع تفجيريه.

3. الاستلهام الموضوعي للتراث عن بعد

4. الاستلهام الجمالي للتراث شكلاً وموضوعاً.

5. المواجهة مع التراث.

وعموماً يحتاج توظيف التراث من أي مستوي من المستويات السابقة إلي أن يكون المؤلف ذا رؤيا خاصة ولديه من الجرأة قدر يسمح له بعدم الوقوف عند ظاهرة التراث ومن الشجاعة قدر يسمح له بالتعامل مع التراث دون خوف .

● إذاً فعلاقة الفنان بالتراث علاقة متبادلة تقوم علي الأخذ والعطاء كي تصبح له رؤية خاصة تعمل علي التحكم في معطيات التراث عن طريق الاستلهام وذلك حين يكتشف هذا الفنان بحدسه غني وثرء الدلالات الفنية التي تنتمي إلي التراث

(سواء كان هذا العمل أسطوريا أو تاريخيا أو فولكلوريا) لكنها تتعداه خلال عملية الكشف عن مدي ملائمة هذا التوظيف لمعطيات التراث والسياق الدرامي وإضفاء طابع المعاصرة للتأكيد علي مدي ارتباط هذه الدلالات الفنية لقضايا الإنسان علي المستوي الفردي والاجتماعي ، ومن هنا تخاطب فيه عقل إنسان ووجدانه وتعمق فيه الأساس بمسؤوليته تجاه مجتمعه.

● يتضح أيضا أن الكتاب لم يتقيدوا بحرفية الحصول علي المادة التراثية لشخصهم فقط ، بل حاولوا إعادة اكتشاف مساحات خصبه في تناول والطرح الفني من التراث العالمي أو من تراث تاريخنا العربي ممثلا في السير الشعبية أو الاسطوره أو من تراثنا الشعبي الفولكلوري ممثلا في ألف ليلة ، أي لم يقفوا من الشخصية التراثية الشعبية موقف الناقل أو المسجل بل تعدي ذلك التمثيل الواعي لمعطيات التراث من خلال عملية الخلق الفني التي تركز علي التراث لتسجيل رؤية خاصة تدور في نفسه تتعلق بعلاقة الإنسان بالمجتمع علي المستوي الفردي حاكما أو محكوما أو باعتباره فردا في جماعة له أماله وطموحاته المشروعة .

ثانيا : علي مستوي توظيف حكاية علي بابا والأربعين حرامي في الكتابات المسرحية .

● الحكاية الشعبية مادة حام قابلة للتشكيل وفق فكر الطبقة المسيطرة أو الحاكمة في ظل ظروف اجتماعية معينة ، فالمسرح حاليا ينهل من تراثنا الشعبي الجانب السياسي في الحكاية الشعبية مع إحداث التعديل والتبديل في الحكاية بشكل لا يفقدها جوهرها ، فالحكاية الشعبية تعطي للأديب مجالا خصبا من مجالات توظيف عناصرها في بناء فني جديد يتوافق مع القدرات الإدراكية للمتلقي ، كما تعتمد الحكاية الشعبية علي قدرة روايتها علي تركيب حكايات جديدة من عناصر حكايات قديمة أو سابقة في شكل متناسق مترابط العناصر وفي بناء فني كامل التكوين وأن إمكانية تكوين حكايات جديدة تعتمد أساسا علي مهارة المؤلف في القدرة علي تركيب حكايات جديدة تتوافق فيها عناصر الحاضر في سياق فني لا يغفل رؤية المستقبل وفي بناء فني متميز يعي الملكات الفنية والقدرات الإدراكية للمتلقي .

● إن الكتاب المسرحيين لم يقفوا عند أحداث حكاية علي بابا والأربعين حرامي الواردة بالمأثور الشعبي لألف ليلة وليلة ، بل أنهم قرأوا هذه الحكاية قراءة

جديدة واستنتبوا منها مفاهيم تتصل بالإنسان والحياة والكون والوجود وربطوها بالمفاهيم الأخلاقية والفلسفية، فلم ينقلوا التراث بمفاهيمه وقيمه نقلاً حرفياً أو شبه حرفي ولم يصطنعوا الحكايات الطريفة والقصص العجيبة من أجل التشويق أو الإبداع فحسب، وإنما غاصوا إلى أعماق النص فاستنتبوا مفاهيم إنسانية شاملة وأضافوا إليه ما رأوا أنه غاية النص وبنيتة الفكرية والفنية .

ولا عجب أن يفيد الكتاب المسرحييون خاصة من هذه الحكايات المتدفقة لبنوا العمل المسرحي علي وجه نظر استصفيت من التراث واستلهمت من زواياه وخفائيه ، كما أنه من الطبيعي أن هذا البناء يقام وفق قوانينه الخاصة ، فلا يفرض عليه التراث مقدمة أو نتيجة ولا يقحم عليه فكره أو حدثاً أو صورة ما ، فالبناء المسرحي وجود مستقل يتعدي ذاتياً بالطريقة التي تفرضها قوانينه الخاصة ومن الطبيعي أيضاً أن يتفاوت كتاب المسرح في طبيعة التأثير وصورة وطرائقه وفي مداه أيضاً ولعل الموضوع ذاته يفرض علي المؤلف أن يقف عند حدود معينة مع اصطناعه لنفسه حرية بلا حدود.

● فالكاتب المسرحي الذي يعود إلي التراث الشعبي ممثلاً في الحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي لتكون مائة ينطلق منها إلي الكتابات المسرحية تكون لديه خيارات عديدة فهو لا يقدم الحكاية كما هي ويسير علي نهجها مرتكزاً له ، بمعني أنه لا يقدم التراث بل يعمل علي تفجير هذا التراث ، وفي ذلك يلجأ إلي وسائل فنية متعددة لاستلهام الحكاية وبالتالي يصل إلي تقديم مسرحيه تنسب له ولا تنسب إلي التراث الشعبي مجهول المؤلف ، حيث يصبح أمام جنس جديد له مؤلفة المعروف ، ولعل أهم وسائل المؤلف أسلوب التبدل والتغيير والإحلال والحذف والإضافة ، ولذلك قد يعيد صياغة الموقف والفعل المسرحي والشخصية وقد يخلق تقنيات جديدة خاصة بالمسرح الذي يعتمد علي الحوار والفعل وليس السرد القصصي كما في الحكاية .

ومن هنا كان لابد من طرح عدة أسئلة عند تناولنا للمقارنة بين الحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي وتوظيفها في المسرح ، وهذه الاسئلة هي التي توضح معالم هذا التوظيف :

- كيف يتعامل المؤلف المسرحي مع صورة الشخصية التراثية علي بابا وكيفية صياغتها مسرحياً؟.
- كيف يتعامل المؤلف مع الموقف والفعل في الحكاية الإطار علي بابا وأسلوب نقلها في المسرح؟.

- ما هي التقنيات المسرحية الجديدة التي يستخدمها المؤلف ؟.

● يتضح اختلافا واضحا في أسلوب المبدعين من حيث الالتزام ، الاقتراب ، الابتعاد عن جوهر العناصر التراثية للحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي ، وان كان هناك شبه اتفاق علي توظيف هذه العناصر من اجل طرح قضايا سياسية واجتماعية وفكرية معاصرة لفكرة كتابة هذه العناصر المسرحية ، إلا أن مدي وعي الكاتب بأبعاد العناصر التراثية سواء كانت بنائية أو وظيفية قد دفع بعضهم إلي الاختلاف الجوهرى مع جوهر العناصر التراثية للحكاية مما أفقد بعض العناصر والشخصيات التراثية الكثير من دلالاتها التراثية والاجتماعية والفنية .

● يمكن القول أن الكتاب المسرحيين اعتمدوا عل روح الحكاية الاصلية لتصبح مرتكزا فقط ينطلق منه الكاتب لعرض رؤية عصريه ، فالكتاب هنا يحاولون في مسرحياتهم أن يحافظوا علي تحقيق نظريه التعادلية بين الشكل المسرحي من جانب والموروث الشعبي القديم من جانب آخر ، فالمسرحية بذلك كالبرتقالة شطرت نصفين فنصف البرتقالة يمثل مضمون الحكاية الشعبية علي بابا والنصف الآخر يمثل أسلوب الكاتب وفكره.

● وفق الكتاب المسرحيين في توظيف مخزون الذاكرة الشعبية لحكاية علي بابا والأربعين حرامي في مسرحياتهم، فلم يقوموا بتسجيل القصص السردية للحكاية بل قاموا بإعادة صياغتها أو أحداث العديد من التغيرات في البناء الدرامي مع إدخال عناصر درامية جديدة للعمل المسرحي لذلك كان يحق علينا أن نطلق عليهم مؤلفوا للنص المسرحي، فمع أن المسرحيات أبقت اصل الحكاية المعروفة كما أبقت الشخصيات الرئيسية كما هي علي بابا، قاسم ، مرجانه ، وعصابة المغارة، وكلمة السر ولكنهم من خلال نسيج الكلمات و الحوار حول الكتاب الصراع بين علي بابا وقاسم واللصوص إلي صراع بين الفرد المسحوق والسلطة والمجتمع ، وتحولت حكاية علي بابا والأربعين حرامي إلي حكاية جديدة احتوت علي الكثير من المفاهيم والأفكار المتماشيه مع قضايا الإنسان العربي المعاصر وعل رأسها البحث عن العدل والحقيقة بعد أن اختلطت الأمور وأصبح من العسير معرفه من الظالم ومن المظلوم .

● إن الحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي معين لا ينضب ينهل منه كتاب المسرح جميعا لما تحتويه من جماليات تجذ المتلقي إليها وهذه الحكاية

تعدد تناولها بين الكتاب المسرحيين بحيث يكون مصدر الحكاية هو الثابت بينما يكون الناتج الفني المسرحي وتقنياته هو المتغير ، وذلك يرجع للرؤية الفنية والهدف عند كل مؤلف .

● كما أن الملاحظ أن جميع المسرحيات المأخوذة من الحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي كتبت للأطفال سواء مسرح بشري أو عرائسي أما إذا استلهاها لمسرح الكبار فإنها تؤخذ علي سبيل الإسقاط السياسي والاجتماعي لأحوال وظروف المجتمع مثل مسرحية عالم علي بابا لنبيل بدران ، هكذا تكلم علي بابا لنبيل راغب ، ومغارة علي بابا لمجدي صابر.

فحكاية علي بابا لم تكن هدفا لذاتها لكنها إطار ، والمضمون لدي المؤلفين هو الذي يختلف نتيجة اختلاف العصور والظروف الدينية والسياسية والفكرية ولكنها مسرحيات تحمل خصائص وصفات مشتركة وأحداث متماثلة في طابعها العام وإن كانت متباينة في مجالات أحداثها .

فمن المعروف أن أي عمل يستلزم عنصرين حتى يتم له البناء ، وهما المادة والمعالجة الفنية ، وأن الخلاف بين نوع فني وآخر إنما يكون نابعا من اختلافيهما في المادة أو من اختلافهم في المعالجة الفنية ، فإن اختلفا في المادة كانا متباعدين ولا تربط بينهما إلا صفات الفن عامه .

● ونظرا للاختلاف بين كل من حكاية علي بابا بنيتها وهدفها وبين المسرحيات المأخوذة عنها بنيتها وهدفها ، ولطبيعة كل منها فإن المسرحية التي تستلهم الحكاية الشعبية كإطار تقدم صياغة جديدة لهذه الحكاية مخضعة إياها إلي قواعد المسرحية وكذلك فإن تقنيات المعالجة تخضع أيضا لقواعد المسرح خارجة عن إطار قواعد الحكاية ، وإن حرفية الكتابة وحرفية الحبكة وحرفية الإخراج... الخ ، تخضع لأهداف المؤلف المسرحي ووعية بالجمهور المخاطب لذلك يعتمد المؤلف إلي استخدام تقنيات جديدة تصلح مع المسرحية لتقديم الحكاية الشعبية في إطارها المسرحي الجديد سعيا لتحقيق الهدف من المسرحية .

● ومن بين العوامل التي لفتت أنظار الكتاب المسرحيين لاستلها حكاية علي بابا ، هي تلك الشخصية التراثية المتمثلة في علي بابا ومدي ثراء هذه الشخصية وقدرتها علي حمل الأبعاد المتعددة لتجربه الإنسان المعاصر ، وأنها تمثل مخزونا عريقا داخل وجدان البنية الثقافية للمجتمع العربي .

● والمؤلف المسرحي الذي قام بعملية توظيف تراث حكاية علي بابا والأربعين حرامي في المسرح يعتبر مفكرا وفنانا ، فهو مفكرا من حيث انه قادر علي حل تلك المعادلات الصعبة الكامنة في تلك الفروق الأكيذة بين الحدث التراثي والحدث الدرامي ، والشخصية التراثية والشخصية الدرامية ، والزمان والمكان التراثيين والزمان والمكان الدراميين ، حيث أن رؤيته تتسم بالحضور عن طريق توظيف النص التراثي توظيفا يدعم رؤيته الفنية ويرتبط ارتباطا وثيقا بقضايا المجتمع في أي عصر وزمان من خلال رؤيته للشخصية التراثية ولم يقف عند حد استدعاء الشخصية التراثية وتسجيلها تسجيلا حرفيا كما هي مدونه في الوجدان الشعبي ، بل حملها ببراعة دلالات وإسقاطات لواقعه المعاصر.

ثالثاً : علي مستوي المقارنة بين الكتابات المسرحية بعضها البعض

من خلال ما قام به الباحث من تطبيق علي بعض النصوص المسرحية التي استلهم مبدعوها الحكاية الشعبية " علي بابا والأربعين حرامي "توصل إلي:

● اختلفت درجة وعي الكتاب بالحكاية الشعبية ، فمنهم من استلهم الحكاية استلهاما مباشرا و صريحا دون تغيير أو رؤية فنية جديدة معاصره للأحداث فأصبحت المسرحية مجرد معارف ومعلومات عن شخصيات الحكاية الاصلية .

● حاول بعض الكتاب المزاجية بوعي فني وحرفيه شديدة في المزج بين دراستهم وإطلاعهم علي المدارس والاتجاهات المسرحية الغربية وبين تراثنا العربي الموعغل في القدم ، لذلك كانوا دائما يميلون إلي التعديل والتغيير والحذف والاضافه حتى يصلوا إلي مرحلة الترسخ والاستبقاء ليتوافق توظيفهم لمعطيات التراث والسياق الدرامي بإضفاء المعاصرة عليه وهذا ما نلاحظه في الأوبريت المسرحي عند توفيق الحكيم.

● أن بعض الكتاب عند توظيفهم لعناصر الحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي لم يستطيعوا أن يستثمروها جميعا الاستثمار الواجب ولم يستطيعوا أن يوظفوها بمعزل عن التأثير بالتراث المسرحي العالمي ، فلم يستطيعوا التخلص من تأثير المسرح الغربي ، بل جاءت تجاربهم المسرحية مستوعبه التجريب الغربي أيضا، فلقد استوعب المسرحيون المسرح الغربي وطرحوا من خلالها

قضايا معاصره لهموم وأحلام الشعب المصري مستلهمين عناصر الحكاية الشعبية علي بابا ، وهم في لجوءهم للحكاية الشعبية للتأكيد علي داميتهام ومرونتها في التعبير عن وجدان الشعب المصري .

● معظم المسرحيات اعتمدت علي تقنيات البناء الكلاسيكي ، ورغم ذلك فان بعض الكتاب من خلال معالجاتهم الفنية لشخص وأحداث الحكاية الشعبية قد تعدوا وحدتي الزمان والمكان وان تمسكوا بوحدة الحدث الذي يقوم علي التسلسل المنطقي للأحداث كسياق متكامل كي يبرزوا فيه رؤيتهم الفنية والفكرية في ثوبها الجديد ، فمن خلال إسقاطاتهم السياسية نجحوا في المزج بين الماضي والحاضر ، فهم لم يضعوا الأحداث والوقائع التراثية فقط نصب أعينهم بقدر اهتمامهم بطرح رؤيتهم الفنية التي تتخذ موقف تسهم بشكل فعال في التعبير عن قضايا وهموم مجتمعهم .

● اختلفت معالجات الكتاب المسرحيين فيما بينهم في البنية الدرامية للمسرحية: أشخاص ، أحداث ، صراع ومواقف، زمان ومكان ... وكذلك الحركة الكامنة في مادتها التراثية .

● يرجع اهتمام الكتاب باستدعاء الحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي وشخصها التراثية نظرا لارتباطها بالوعي الجماعي ارتباطا عميقا لوضوح معالمها وملامحها التراثية وكثرة تداولها علي السنة وأذان البيئة العربية .

● إن الكتاب يتناولون الحكاية الأصل ليس بهدف تقديمها كما هي بل بهدف أن تكون نتاجا مسرحيا يخصه هو، لذلك فهو يضيف ويحذف ويبدل في مواضع عديدة بل يستخدم روح التراث الشعبي وصولا إلي هدفه الأساسي ، وهذا ما نلاحظه من خلال تناولنا لكتابات توفيق الحكيم والسيد حافظ ونبيل بدران وحلمي الجابري ، حيث تختلف أساليبهم في معالجة الحكاية الشعبية كل بطريقته الخاصة بحيث يبقى في النهاية نتاجهم الفني المسرحي بمثابة نص مسرحي ينسب لكل منهم ويعبر عنهم وعن أسلوبهم.

● كما يلاحظ وعي المؤلفين المسرحيين بأنهم يتوجهون إلي الطفل – باستثناء توفيق الحكيم الذي كتب أوبريته للكبار – ومعرفتهم جميعا بأن مسرح الطفل له هدف تربوي ، لذلك نجد الجميع يتعامل مع حكاية علي بابا بوعي شديد خاصة التعامل مع وحدة سرقة علي بابا للكنز والمغارة .

فنري نبيل بدران وحمدي الجابري يستبعدان فكرة سرقت علي بابا للمغارة ، بينما يبقي هدف علي بابا الأساسي هو كشف العصابة وان اختلف اسلوب المعالجة عند كل منهما سعيا لتحقيق هدفه ، حيث يضيف حمدي الجابري شخصية الأميرة بدر الدور وشخصية عقل إلي الموضوع الأساسي لصبح هناك موضوعا جديدا يتيح له استخدام تقنيات متعددة مثل استفادته من الارجوز كشكل تراشي شعبي محبوب للأطفال وكذلك أسلوب التنكر الذي برع في استخدامه لإثارة الضحك ومعايشه الأحداث .

بينما يستدعي نبيل بدران شخصيات معاصره مثل احمد وسعاد ويجعل منهما أبطالاً في مسرحيته تتحمل مسؤولية إنقاذ البطل علي بابا ، وهو ما اتاح له استخدام تقنيات خاصة مثل كوميديا الشخصية والتوجه المباشر للجمهور لربطه بالخشبة .

أما بالنسبة للسيد حافظ فرغم انه يترك وحدة سرقة علي بابا للمغارة تتم كفعل درامي في المسرحية إلا انه يستخدم أسلوب التكرار والمناقشة في نهاية المسرحية لمناقشة موضوع السرقة كرزيلة ، لذلك يقدم شخصية حمدان كبطل يرفض السرقة رغم تعرضه لظروف علي بابا . وهذا مما يؤكد أيضا علي ثراء الحكاية الشعبية علي بابا ومرونتها في تناول المسرحي.

● بعض الكتاب مثل توفيق الحكيم التزم حرفيا إلي حدا ما بالحكاية مما جعل المسرحية مجرد صيغة مسرحية للحكاية الشعبية ، بينما البعض الآخر استبعد الكثير من تفاصيل الحكاية الأصلية تركيزا علي الخط الدرامي للمسرحية كعملية خطف الأميرة وإظهار براءة علي بابا من خطفها كما عند حمدي الجابري ، أو كشف العصابة وإنقاذ علي بابا من حبسه داخل المغارة كما عند نبيل بدران أو عملية إثبات تهمة سرقة المغارة علي علي بابا ومحاكمته كما عند السيد حافظ وهؤلاء جميعا يغيرون الموقف الدرامي العام للحكاية وبالتالي تتغير الأفعال المطورة للحدث عنها في الحكاية الأصل .

● أما علي مستوي الشخصيات نجد أن الكتاب الذين التزموا بالحكاية الأصلية جاءت شخصيات مسرحياتهم مسطحة وأحادية الأبعاد ، كذلك فإن التزام بعض الكتاب كالسيد حافظ بشخصيات الحكاية وطبيعتها جعل بعض الشخصيات المحبوبة من قبل المتلقي كعلي بابا تقدم بعض القيم السلبية كالسرقة التي يمكن أن

يقلدها الأطفال، كما أن بعض الكتاب مزج بين بعض الشخصيات في شخصيه واحده ليجعل منها شخصيه درامية متكاملة لها سمات واضحة ومركبه كما فعل حمدي الجابري عندما جعل قاسم اخو علي بابا الشرير الجشع الطماع هو نفسه زعيم عصابة اللصوص ، وكذلك السيد حافظ عندما جعل شهبندر التجار وكبار تجار سوق المدينة هم أنفسهم عصابة اللصوص وزعيمهم الشبهندر.

والبعض أيضا حذف بعض الشخصيات لعدم أهميتها الدرامية داخل أحداث المسرحية كما فعل الجابري عندما حذف شخصيه مرجانه وحل محلها شخصيه الأميرة بدر البدور وعقل لإنقاذ البطل علي بابا وكشف العصابة والقضاء عليها ، وكما فعل نبيل بدران وحذف شخصيه قاسم الشرير حتى لا يظهر للأطفال صورة الأخ الشرير للبطل المحبوب علي بابا وكثف الشر في شخصيه العصابة.

والبعض الآخر استمد شخصيات جديدة مع المعالجة ووصل الأمر إلي أن أصبحت هذه الشخصيات الحديثة هي بطل المسرحية أو هي التي تحمل القيمة التربوية وأحيانا تكون الناطقة للسان المؤلف، كما فعل الجابري بإضافة شخصيتي عقل والأميرة ، وعقل يمثل شخصيه البطل الحقيقي والمحرك الفعلي للأحداث بمشاركة الأميرة التي تكشف معه اللصوص ، وكما فعل السيد حافظ بإضافة شخصيه حمدان لتكون البطل الحقيقي المعادل للبطل المزيف علي بابا ، وحمدان يقدم قيم المسرحية عندما لا يسرق المغارة كما انه أشبه بلسان حال المؤلف والناطق الرسمي باسمه .

● أما علي مستوي القالب الفني المسرحي المستخدم ، فنجد أن توفيق الحكيم يستخدم الأوبريت المسرحي الغنائي ، أما نبيل بدران فيستخدم القالب الاستعراضى الغنائي أيضا، ومعظم المعالجات المسرحية وإن لم يكن كلها قدمت في صورة كوميدية مستخدمه الكوميديا وإثارة الضحك بأشكاله المختلفة، لذلك نجد بعض المعالجات اعتمدت علي البعد عن الواقعية والاعتماد علي الشكل الفانتازي الذي يتلاقى في كثير مع جو الحكاية الشعبية .

● أما علي مستوي التقنيات المستخدمة في المعالجات المسرحية لتراث الحكاية الشعبية ، فنجد أن البعض يمزج ما بين المسرح البشري ومسرح العرائس كشكل تراثي شعبي محبب للأطفال كما فعل حمدي الجابري ، والبعض يستخدم كسر الإيهام كوسيلة تخلق علاقة حميمة مع الصالة لجذب الانتباه وكذلك استخدام التناقض بين المواقف أو بين صور الشخصيات لإبراز المعنى واستخدام تقنية

المسرح داخل المسرح كما فعل نبيل بدران، أو استخدام أسلوب المناقشة ليكون وسيلة لتوصيل القيم بشكل غير مباشر و أسلوب التكرار والتي يتم عن طريق توضيح المضمون والقيمة كما فعل السيد حافظ.

■ كما نجد أن شخصية البطل علي بابا ، اختلف الكتاب في معالجاتهم لها،

فالبعض قدمها كما هي واردة في الحكاية الشعبية علي أنه رجل حطاب فقير ثم اغتني بمجرد الصدفة ثم عاش في قصر وأرادت عصابة المغارة القضاء عليه لكن الجارية مرجانه تنقذه وهذا ما قدمه به توفيق الحكيم ، والبعض الآخر يقدمه علي انه شخصيه طيبه لا يسرق المغارة ويبحث عن اللصوص ليخلص المدينة منهم ولا يقبل نظير ذلك أي مكافأة باعتبار أنه واجب وطني كما قدمه حمدي الجابري ونبيل بدران، والآخر يقدمه علي أنه سارق المغارة و يعقد له محاكمة يحكم عليه فيها بالسجن لأنه لص يسرق لصوص المغارة.

الخاتمة

من خلال ما سبق من فصول البحث ، استطاع الباحث الإجابة عن السؤال البحثي ، والذي يبحث إلي أي مدى استطاع الكتاب المسرحيين توظيف عناصر الحكاية الشعبية (علي بابا والأربعين حرامي) في أعمالهم المسرحية ؟.

وقد تبين للباحث من خلال التحليل والمقارنة أن هذه المسرحيات لا تخلو من وجود عناصر الحكاية الشعبية (علي بابا والأربعين حرامي) فيها إلي حد كبير.

كما استطاعت الدراسة أن تتعرف علي أبرز أوجه التشابه والاختلاف بين الحكاية الأصلية الواردة في المأثور الشعبي لألف ليلة وليلة مقارنة مع الكتابات المسرحية التي اتخذت من عناصرها مجالا لصياغة قصتها من حيث الشكل الفني والمضمون الدرامي.

أيضاً استطاعت الدراسة رصد نقاط الاتفاق والاختلاف في المعالجات المختلفة للحكاية الأصلية والتي تناولتها أيدي الكتاب المسرحيين بعضهم البعض. ولقد تم الرصد لهذا التشابه والاختلاف من خلال التعرف علي الطرق والأساليب والوسائل المختلفة التي استخدمها الكتاب المسرحيون والتي تم بها توظيف ومعالجة تراث الحكاية الشعبية (علي بابا والأربعين حرامي) في مجال الكتابات المسرحية ، من خلال تحليل الشكل الفني والبناء الدرامي للحكاية الشعبية (علي بابا والأربعين حرامي) وكذلك تحليل الشكل الفني والبناء الدرامي للمسرحيات عينة الدراسة وأيضاً معرفة صور الحضور التراثي داخل المسرحية ، والوقوف علي المعالجات الدرامية الجديدة لتراث الحكاية القديمة في بناء المسرحية ، كذلك التعرف علي التوظيف الدرامي للتقنيات المستحدثة داخل المسرحية، وعلي القيم التربوية المستخلصة من المسرحية .

وهذا كله بهدف التعرف علي ما أخذه الكتاب المسرحيون وما تركوه من روح الحكاية الأصلية شكلاً ومضموناً، وما أضافوه عليها ووفقاً لخبراتهم الشخصية وثقافتهم ، ووفقاً لمتغيرات الواقع وظروفه ، وهذا من خلال دراسة نشأة المؤلف

وأسلوبه في الكتابة المسرحية ، لمعرفة هل أراد الكتاب المعني المباشر للحكاية الأصلية أم تعمقوا لأكثر من ذلك من دلالات .

ولقد تم التوصل إلي مجموعه من النتائج سواء العامة علي مستوي توظيف التراث الشعبي في المسرح ، أو النتائج الخاصة علي مستوي توظيف حكاية علي بابا والأربعين حرامي في الكتابات المسرحية والمقارنة بين الكتابات المسرحية بعضها البعض.

كما أنه لم يفوتنا التحدث داخل الدراسة عن الحكاية الشعبية من حيث الخصائص والسمات العامة وعن حكايات ألف ليلة وليلة أيضاً باعتبار أن حكاية (علي بابا والأربعين حرامي) تدرج ضمن تراث الحكاية الشعبية وأنها وارده في المأثور الشعبي لحكايات ألف ليلة وليلة .

وعلي كل فلقد شكلت شخصية (علي بابا) مصدراً فكرياً ودرامياً لكثير من كتاب المسرح عبر عصور متباعدة ، مما يدل علي خصوصيتها الدرامية وتناقضاتها الإنسانية التي تمكن الكاتب المسرحي من إدارة أنواع متعددة من الصراع المثير لجماهير المسرح .

كما أن الحكاية الشعبية (علي بابا والأربعين حرامي) معين لا ينضب ، ينهل منه كتاب المسرح جميعاً ، لما تحتويه من جماليات تجذب المتلقي إليها ، وأن هذه الحكاية تعدد تناولها بين الكتاب المسرحيين بحيث كان مصدر الحكاية هو الثابت بينما يكون الناتج الفني المسرحي وتقنياته هو المتغير ، وذلك يرجع للرؤية الفنية والهدف عند كل مؤلف .

وفي النهاية يأمل الباحث أن يكون قد وفق بعون الله في تناول البناء الفني للحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي (بين الموروث الشعبي والكتابات المسرحية) ، دراسة تحليلية ومقارنة لنماذج مسرحية مختارة ، بروح المنهجية العلمية وبشكل موضوعي وحس فني أكاديمي .

مصادر ومراجع البحث

أولاً: المصادر من المسرحيات

- (1) السيد حافظ : علي بابا ، عن ألف ليله ، سلسلة رؤيا، الاسكندرية ، مكتبة الوطن العربي 1990م.
- (2) توفيق الحكيم : أوبريت علي بابا ، تحقيق فؤاد دواره ، سلسلة تراث المسرح (1)، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة –المركز القومي للمسرح ، 1983م.
- (3) حسن جوهر وآخرون: ألف ليله وليله ، ج 13 ، علي بابا، ط2، القاهرة دار المعارف ، 1991م.
- (4) حمدي الجابري : أولاد علي بابا والعصابة، طبعه خاصة بالمؤلف ، بدون ناشر .
- (5) نبيل بدران: علي بابا كهرمانه...شكراً ، نسخه بالالة الكاتبة ، غير منشورة ، القاهرة ، مكتبة المسرح القومي للأطفال، 1986.

ثانياً : المراجع

أ- المراجع العربية

- (1) إبراهيم أحمد شعبان :النوادر الشعبية المصرية: القاهرة ، مكتبة مدبولي ، 1993م.
- (2) إبراهيم السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث، بغداد ، وزارة الثقافة والأعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990.
- (3) إبراهيم زكي خور شيد :الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،المكتبة الثقافية (396) ، 1985م.
- (4) أحمد رشدي صالح : الأدب الشعبي ، مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الاسره ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2002م.
- (5) أحمد زلط :نظرات نقدية في ثلاث مسرحيات شعرية ، الرياض 1413هـ .

- (6) أحمد سخسوخ : توفيق الحكيم مفكراً ومنظراً مسرحياً، مكتبة الاسره ، مهرجان القراءة للجميع ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1999م.
- (7) أحمد شمس الدين الحجاجي : الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ، ج1 المصادر، ذاكرة الكتابة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2000م.
- (8) أحمد صقر عاشور : توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، الإسكندرية ، مركز الاسكندرية للكتاب ، 1999م.
- (9) أحمد كمال زكي : الأساطير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المكتبة الثقافية ، 1985.
- (10) ألفريد فرج : دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، كتاب الهلال ، العدد 179 ، القاهرة ، دار الهلال فبراير 1966م.
- (11) أحمد مرسى : الأدب الشعبي وفنونه ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ت
- (12) أمير سلامه المسرح الإقليمي وقضاياها ، الهوية والمنهج ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مكتبة الشباب (27) 1995م.
- (13) أمين بكير: السير الشعبية في المسرح المعاصر ، القاهرة ، دار المعارف ، سلسلة أقرأ (595) ، 1994.
- (14) أمين بكير : المسرح مدرسة الشعب، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1998م.
- (15) أنيس فهمي أكلاديوس: السينما والمسرح وأمراض النفس، مكتبة السينما والمسرح ، القاهرة ، دار المعارف 1958م.
- (16) توفيق الحكيم : زهرة العمر : القاهرة ، مكتبة الآداب .
- (17) توفيق الحكيم : سجن العمر ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، 1988م.
- (18) جلال العشري : سقوط الأقنعة ، القاهرة ، مؤسسة دار الشعب ، 1987م.
- (19) حسن عطية : الثابت والمتغير، دراسات في المسرح والتراث الشعبي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1990م.
- (20) حسن محاسب :البطل في القصة المصرية ، سلسلة كتابك (106) ، القاهرة ، دار المعارف ، 1977.
- (21) حسين رشوان : الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع ، القاهرة، المكتب الجامعي الحديث ، 1993.

- (22) خيرى شلبي : صحبة العشاق ، مكتبة الاسره ، مهرجان القراءة للجميع ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996م.
- (23) رشاد رشدي : ما هو الفن ؟ ، مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998م.
- (24) رشدي صالح : ألف ليله وليله ، القاهرة ، مؤسسة دار الشعب ، دون تاريخ.
- (25) رشدي صالح : الفنون الشعبية ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المكتبة الثقافية (34) ، ابريل 1961.
- (26) رفعت سلام : بحثا عن التراث العربي ، نظره نقدية ومنهجيته ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1990.
- (27) سامي عبدا لوهاب بطه : الحكاية الشعبية ، دراسة في الأصول والقوانين الشكلية ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مكتبة الدراسات الشعبية (86) ، 2004م.
- (28) سمير سرحان : المسرح والتراث العربي ، الثقافة الجماهيرية ، مكتبة الشباب ، (11) ، القاهرة ، وزاره الثقافة ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1988م.
- (29) سمير سرحان : النقد الموضوعي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1994م.
- (30) سمير سرحان ومحمد عناني : المختار من ألف ليله وليله ، مهرجان القراءة للجميع مكتبة الاسره ، الهيئة العامة للكتاب ، 1999م.
- (31) سهير القلماوي : ألف ليله وليله ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997م.
- (32) سيد علي إسماعيل : الرقابة والمسرح المرفوض ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997م.
- (33) سيد قطب : النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه ، القاهرة ، دار الشروق ، ط7 ، 1994م.
- (34) شوقي عبد الحكيم : تراث شعبي ، المجلد الثاني ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995م.
- (35) صفوت كمال : التراث الشعبي وثقافة الطفل ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، المركز القومي لثقافة الطفل ، نوفمبر 1995م.
- (36) صفوت كمال : الحكاية الشعبية الكويتية المقارنة ، الكويت ، وزارة الإعلام ، مطبعة حكومة الكويت ، 1986م.

- (37) صفوت كمال : مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي ، ط3، الكويت ، وزارة الإعلام ، 1986.
- (38) عادل العليمي : الدراما الشعبية المصرية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية (472)، 1992م.
- (39) عادل العليمي : مسرح الفولكلور المصري المعاصر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005م.
- (40) عبدالنواب يوسف : الطفل العربي والفن الشعبي، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية، 1995م.
- (41) عبدالنواب يوسف: التراث الشعبي ومسرح الطفل ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997م.
- (42) عبدالنواب يوسف: جحا في مغارة علي بابا، سلسلة حكايات جحا المضحكة ، القاهرة ، دار اللطائف ، 1998م.
- (43) عبد الحلیم حفني: المراثي الشعبية، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.
- (44) عبدا لحميد يونس: الأسطورة والفن الشعبي ، القاهرة ، المركز الثقافي الجامعي، 1980.
- (45) عبد الحميد يونس : التراث الشعبي ، القاهرة ، دار المعارف، سلسلة كتابك(91)، 1979م.
- (46) عبدا لحميد يونس: الحكاية الشعبية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية(200)، يونيو 1968م.
- (47) عبد الحميد يونس: دفاعا عن الفولكلور ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1973م.
- (48) عبد الغني داود : الأداء السياسي في مسرح الستينيات، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مكتبة الشباب(53)، فبراير 1997م.
- (49) عبدا لقادر القط : فن المسرحية ، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان، سلسلة أدبيات ، 1998م.
- (50) عبد الله خيرت : سطور مضيئة من التراث العربي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م.
- (51) عصام الدين ابوالعلا: التطور التقني للمهارة عند توفيق الحكيم ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة كتابات نقدية(127) أكتوبر 2002م.
- (52) عصام الدين أبو العلا : مسرح نجيب سرور والتراث ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، 1989م.

- (53) علي الراعي: توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، القاهرة، كتاب الهلال (224)،
- (54) فائق مصطفى احمد : التراث الشعبي في الأدب المسرحي في مصر ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، 1980م.
- (55) فاروق أوهان: آفاق تطويع التراث العربي للمسرح ، أبو ظبي ، وزارة الإعلام والثقافة، 1999م.
- (56) فاروق خور شيد ، أدب السيرة الشعبية ، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان ، سلسلة أدبيات 1994م.
- (57) فاروق خور شيد :أديب الاسطوره عند العرب ، جذور التفكير وأصاله الإبداع ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة (284)، أغسطس 2002م.
- (58) فاروق خور شيد : الموروث الشعبي ، دار الشروق، 1992م.
- (59) فاروق خور شيد : عالم الأدب الشعبي العجيب ، القاهرة ، مهرجان القراء للجميع ، مكتبة الاسره ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.
- (60) فؤاد دواره: مسرح توفيق الحكيم ،(1) المسرحيات المجهولة القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985م.
- (61) فوزي العنتيل : الفولكلور ... ما هو، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مكتبة الدراسات الشعبية (38)، مايو 1999م.
- (62) فوزي العنتيل : عالم الحكايات الشعبية ، الرياض ، دار المريخ للنشر، 1983م.
- (63) كارم محمود عزيز: الأسطورة فجر الإبداع الإنساني ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مكتبة الدراسات الشعبية (66)، مايو 2002م.
- (64) كامل كيلاني : علي بابا، قصص من ألف ليلة وليلة ، القاهرة ، دار المعارف ، ط23 ، 1998م.
- (65) كمال الدين حسين : التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، القاهرة الدار المصرية اللبنانية، 1993م.
- (66) محمد الجوهري :دراسة التراث الشعبي ، القاهرة ، مهرجان القراء للجميع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997م.
- (67) محمد السيد عيد : التراث في مسرح نجيب سرور الشعري، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المكتبة الثقافية، 1989م.

- (68) محمد الشربيني : مسرح الأقاليم في نصف قرن (المهرجانات)، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، الإدارة المركزية للشئون الفنية، مايو 2004م.
- (69) محمد زعيمه : الحكاية الشعبية في مسرح الطفل ، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة إقليم القاهرة الكبرى ، 2003م.
- (70) محمد عصمت حمدي : الكاتب العربي والأسطورة ، القاهرة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الاجتماعي ، الكتاب الأول ، (38)، 1968م.
- (71) محمد عناني: النقد التحليلي ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1991م.
- (72) محمد عناني :من قضايا الأدب الحديث، مقدمات ودراسات وهوامش، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995م
- (73) . محمد فهمي عبد اللطيف : الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي ، القاهرة دار المعارف ، سلسلة كتابك (102)، 1979م.
- (74) محمد مفيد الشرباش : القصة العربية القديمة ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1964م.
- (75) محمد مندور : توفيق الحكيم الأديب والمفكر والإنسان ، القاهرة ، وزاره الثقافة 1988م.
- (76) محمود تيمور: طلائع المسرح العربي، القاهرة، مكتبة الآداب ، 1960م.
- (77) محمود قاسم : مغامرات علي بابا ، أجمل حكايات الدنيا ، القاهرة، مكتبة نهضة مصر 1991م.
- (78) مسعود صبري : علي بابا والأربعين حرامي: الجيزة شركة يابيع ، 2000م.
- (79) مصطفى الضبع : استراتيجية المكان ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة 1979م.
- (80) مصطفى شعبان جاد: المأثور الشعبي والطفل ، ببلوجرافيا شارحه ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، المركز القومي لثقافة الطفل ، 1998م.
- (81) مصطفى عبد الغني : المسرح المصري في السبعينيات ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المكتبة الثقافية (428)، 1987م.
- (82) مصطفى عبد الغني : مسرح الثمانينات ، دراسة في النص المسرحي المصري ، القاهرة دار الوفاء للنشر ، 1985م.

- (83) نبيل راغب: الأدب الساخر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأعمال الخاصة، 2000م.
- (84) نبيل راغب: النقد الفني، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان، أساسيات، 1996م.
- (85) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان، سلسلة أدبيات، 1996م.
- (86) نبيل فرج: التراث المفقود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990م.
- (87) نبيل فرج: توفيق الحكيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية (426)، 1987م.
- (88) نبيلة إبراهيم سالم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3، القاهرة، دار غريب، 1981م.
- (89) نبيلة إبراهيم سالم: البطولة في القصص الشعبي، القاهرة، دار المعارف، سلسلة كتابك (14)، 1977م.
- (90) نبيلة إبراهيم سالم: قصصنا الشعبي، من الرومانسية إلى الواقعية، القاهرة، مكتبة غريب، 1992.
- (91) نزيه بن طالب وشنايف الحبيب: الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل بالكويت، دراسات في أدب الطفل، القاهرة، العربي للنشر والتوزيع، 1960م.
- (92) نهاد صليحه: المسرح بين الفن والحياة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1960م.
- (93) نهاد صليحه: المسرح بين الفن والفكر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.
- (94) نهاد صليحه: ومضات مسرحيه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م.
- (95) يعقوب الشاروني: أجمل الحكايات الشعبية، القاهرة، دار الشروق، 1995م.
- (96) يعقوب الشاروني: علي بابا، احكي لي يا ماما، الإسكندرية، مكتبة معروف، د.ت.

ب- المعاجم والقواميس

- (1) إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة ، دار المعارف ، 1985م.
- (2) ابن منظور : لسان العرب ، ج2 ، القاهرة دار المعارف، د.ت.
- (3) أبو بكر الرازي : مختار الصحاح ، القاهرة ، دار المعارف ، 1994م.
- (4) الفيوم(احمد بن محمد بن علي المقرئ الفيومي): المصباح المنير ، القاهرة ، دار المعارف ، 1994م.
- (5) المعجم الوجيز: ط4، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ،دار الشروق العالمية ، 2004م.
- (6) عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور ، القاهرة مكتبة لبنان ، 1983م.
- (7) فاطمة موسي : قاموس المسرح ج1، 2، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1996م.
- (8) مجدي وهبه : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، القاهرة ، مكتبة لبنان، 1979م.

ج- المراجع المترجمة

- (1) أرسطو : كتاب فن الشعر ، إبراهيم حمادة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، د.ت.
- (2) آن أوبر سفلد: قراءة المسرح، ت مي التلمساني ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي، 1994م.
- (3) أنريك اندرسون امبرت :مناهج النقد الأدبي ، ت الطاهر احمد مكي، دار الهاني للطباعة ، 2000م.
- (4) تيمور أبا شدزي : المسرح الموسيقي ت سامية توفيق ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1999م.
- (5) فردريش فون دير لاين: الحكاية الخرافية، ت نبيلة إبراهيم سالم، القاهرة ، مكتبة دار غريب ، 1987م.
- (6) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكايات الشعبية ، ت أبو بكر احمد واحمد عبدالرحيم نصر، جده ، كتاب النادي الأدبي ، 1989م.

- (7) لاجوس اجري : فن كتابه المسرحية ، ت دريني خشبه ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الاسره ، الأعمال الفكرية ، 2000م.
- (8) هانز كريستيان اند رسن : حكايات اندرسن ترجمة عبد الحميد يونس ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الاسره ، سلسلة المؤيات 2005م.
- (9) هنري برجسون : الضحك ، ت سامي الدروبي ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مهرجان القراءة للجميع مكتبة الاسره ، 1998م.
- (10) هربرت ريد : معني ألفن ، ت سامي خشبه ، القاهرة ، مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الاسره ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998م.

د- المجلات والدوريات

- (1) أحمد درويش : شهرزاد وراء القضبان ، القاهرة مجلة الهلال ، دار الهلال ، أبريل 1995م.
- (2) أحمد نجيب : أضواء علي المضمون في مسرحيات الأطفال ، الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل ، 17-20 ديسمبر 1977 ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986م.
- (3) رباب سغان : 8 رسائل علميه جامعيه حول مسرح السيد حافظ ، القاهرة ، جريدة أفاق عربيّه ، العدد 691 ، ألسنه العاشرة ، 2005/1/13.
- (4) سامي سعيد الأحمدى : قصص تراثية من حضارة الوطن العربي ، بغداد ، مجله التراث الشعبي ، العدد 7 ، 8 ، 1984م.
- (5) استيث طومسون : الحكاية الشعبية ، عالميتها وأشكالها ، ت احمد ادم ، القاهرة ، مجلة ألفنون الشعبية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد 21 ، 1987م.
- (6) شاذي بن خاليل : النقد الانساني والسياسي في مسرح السيد حافظ ، القاهرة ، مجلة إبداع العدد 9 ، السنة الثانية ، ديسمبر 1984م.
- (7) عبد الحميد لا ندو : الحكاية الموصلية ، القاهرة ، مجلة التراث الشعبي ، العدد العاشر ، 1972م.
- (8) عبد الكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس ، القاهرة ، مجلة أدب ونقد العدد العاشر يناير 1985م.

- 9) عبدالكريم برشيد :مسرح السيد حافظ والتراث، دراسات في مسرح السيد حافظ، القاهرة ، مكتبة مدبولي 1998م.
- 10) عصام الدين أبو العلا : أشكال الأدب الشعبي في الدراما العربية ، بحوث ملتقي القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي ، الدورة الأولى، وزارة الثقافة1994م.
- 11) فاطمة يوسف : احتفالية المجلس الأعلى للثقافة بمئوية توفيق الحكيم ، القاهرة مجله المسرح ، العددان 156، 157، نوفمبر وديسمبر 2001م.
- 12) قاسم محمد : مسرح الطفل ، ندوة ثقافة الطفل في المجتمع العربي، الكويت ، 7-10 نوفمبر 1983م.
- 13) محمد رجب النجار : تجليات النص الشعبي في مسرح الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العددان 148، 149 مارس وابريل 2001م.
- 14) محمود قاسم : ملامح البطل عند السيد حافظ ، سلسلة دراسات في مسرح السيد حافظ ، الجزء الثاني ، مكتبة مدبولي 1998م.
- 15) هناء عبد الفتاح : ألف ليله والمسرح العربي ، مجلة الفنون الشعبية : العددان 62، 63 ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يناير – يونيو 2002م.
- 16) يعقوب الشاروني: القيم التربوية المأخوذة عن ألف ليله وليله ، مجلة ثقافة الطفل المجلد الأول ، القاهرة ، المركز القومي لثقافة الطفل 1986م.
- 17) يعقوب الشاروني : فن كتابة المسرح للطفل ، الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل من 17-20 ديسمبر 1977م، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986م.

هـ- البحوث والدراسات

- 1) أحمد نبيل احمد احمد : توظيف العناصر الخرافية في نصوص مسرح الطفل المصري ، دراسة تحليلية لنماذج مختارة في الفترة 1989-1999م، رسالة ماجستير ، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني ، 2003م.
- 2) سزدل ياسين : المؤثرات الاجنبية في مؤلفات توفيق الحكيم ، رسالة ماجستير ، جامعة الاسكندرية ، كلية الآداب ، قسم اللغة الفرنسية ، 1972م.

- (3) سعد محمد فرج : اثر ألف ليلة وليلة في المسرح المصري المعاصر ،رسالة ماجستير ، أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للنقد الفني 1991م.
- (4) عزيزة عبد المجيد حمدي : الحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي بين المأثور المصري والمأثور الألماني ،دراسة أدبيه مقارنه ، رسالة ماجستير ، جامعه القاهرة ،ى كلية الآداب ، قسم اللغة الالمانيه 1995م.
- (5) فائق مصطفى احمد : اثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر 1914-1952م، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة ، كلية الآداب ،قسم اللغة العربية ، 1977م.
- (6) فاطمة حاجي : القصص الشعبي في ألف ليلة وليله في مسرح الطفل بالكويت ، نموذج مسرحية الشاطر حسن للسيد حافظ ، المغرب ، جامعة محمد الأول ، كليه الآداب والعلوم الانسانية1990م.
- (7) كمال الدين حسين : توظيف التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث(1952-1988) رسالة دكتوراة، أكاديمية الفنون،المعهد العالي للنقد افني،1988م.
- (8) مني مصيلحي : توظيف الدراما الشعبية في مسرحيات محمد الفيل،ماجستير ، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني،2005م.

و : المراجع الاجنبيه.

أ – الكتب الاجنبيه

- 1-) Richard M.Dorson:Folklore and folklife,(The Univeresty of Cicago Press and London, 1973).
- 2-) Samulem M.Zwemer: The influence of animism on Islam , (The Macmillan Company,N.Y.1920).
- 3-) The,Concise Oxford Dictionary,Oxford , Clarendon Press 1929).
- 4-) the Concise Oxford Dictionary,Vol.18,Caxtion publication limited,London.

ب – الدراسات والبحوث.

- 1-) Essian-Arit-Essia: A study of efik folk dram: Two plays by E.A.Edyang(Nigeria) (PHD-University of Illinois-Urbana-Champaign-1985).
- 2-) Flores-Richard: " Los pastores " : Performance, poetics, and politics n Folk dram (pHD-The University of –Texas- At-Austin-1989).
- 3-)Sazdel A. Yasssine : Influences Etrangères L'Oeuvre de Tewfik EL-Hakim. Thèse de Maîtrise ,Présentée à L's Université d'Alexandrie , Faculté des Lettres , section de Langue d Litterature Françaises, 1972.
- 4) Tillis-Save: Re-Thinking Folk drama (Yangge,China, Phaveai India, Karagaoz ,Turkey ,Apidan, Nigeria,Taziyeh ,Mummer's play, England(pHD-University of California – 1995).
- 5-) Richardson-Christine:The Medieval English and French Shepherds Play: A comparative study of the Dramatic traditional (pHD-University – of York –United-kingdom,1988).

مواقع علي شبكة الانترنت.

- 1-)www.Culture@albayan.com
- 2-)www.kitabat.com
- 3-)http://www.khayma.com/roqia/zar4.htm.

Academy of arts
Higher institute of arts criticism
Criticism department

The artistic structure of the folk tale
"Ali Baba and the forty thieves",
between the folk heritage and the
dramatic writings.

A comparative analytical study of chosen
dramatic models.

A study for master's degree in arts criticism.
Literary criticism

By
Yousef Abdel Rahman Assayed
The school stage department lecturer.
Faculty of specialised education
Zagzig university

Under the patronage of

Professor
Salah Alrawy
Higher institute of folk arts

Professor
Ahmed Badawy
higher institute of arts
criticism

1426 A.H. 2005 A.D.

Study outline

The case of using folk heritage in different cultural and literary media is very important. This is because it is related to the nation heritage and protecting its identity. This heritage is deliberately and carefully made use of by removing its negative elements to be an effective factor aiming at keeping personality and revealing innovative abilities that formed the basic elements of this heritage. It is also allowed to reshape these basic elements in the way that harmonize with the true state of things and time conditions. Therefore, the heritage is a source of inspiration and a link between the nation principles and local, worldwide affairs.

"Ali Baba and the forty thieves" is a major folk tale that has been made use of in literary forms especially dramatic ones. This study aims at pointing out the similarities and differences between the original tale in the folk heritage and literary forms that have taken its elements to form the artistic shape and intellectual, dramatic content. It aims also at writing down and observing similarities and differences in the various ways of dealing with the original tale by drama writers.

The following points make the subject of the research work clear:

What is the artistic shape and dramatic structure of the folk tale "Ali Baba and the forty thieves"?

What is the artistic shape and dramatic structure of chosen plays in this study?

What are the methods used by drama writers to dramatically make use of folk tale in his play?

Have the plays avoided mythical atmosphere of folk tale or used it in the way that support the play content?

What are the effects of cultural and political conditions on the shape and content of plays?

What is the effect of the artistic form of plays on the content?

What are the similarities and differences between chosen plays and the original tale in both shape and content?

The aim of these points, which represent the search work subject, is identifying what have been taken and left by writers of the original tale spirit in both shape and content. In addition to what they added to this tale according to their personal experiences and cultures and according also to the status quo changes and circumstances which will lead us to know whether they want the basic meaning of original tale or go beyond it.

The researcher choose the original folk tale of "Ali Baba and the forty thieves" mentioned in the popular heritage of "one thousand nights and one night", and four applications of plays as a subject for this study. These four plays are:

The theater operetta "Ali Baba" by Tawfiq Al-hakim. This dramatist presents a high rank in drama writing. He wrote it in the very beginning of his career as a dramatist. He is influenced by French opera comic after his traveling to France. This text presents a special dramatic character for lyric theatrical operetta that flourished in our Arab drama in twentieths of this century.

"Looking deep inside Ali Baba" from "one thousand nights and one night" series by Assayed Hafez. This play

is influenced by the Kuwait environment and presents the theatre of refuse and revolution, the writer well known style of writing.

"Ali Baba and Kahramana... thans" by Nabil Badran for what it carries of political and social deductions.

"Ali Baba sons and the gang" by Mohamdy Algabry. It has many philosophical denotations and educational and moral values. This is may be because it is especially written for children.

The researcher depends on the analysis and comparison approach for an old kind of literature which is the folk tale "Ali Baba and the forty thieves" mentioned in the popular heritage of "one thousand nights and one night". Besides, some dramatic samples which tackle the same tale in new treatment methods by analyzing the artistic shape and dramatic structure of both popular tale and dramatic writings. In addition to comparing the selected dramatic writings to each other.

The study used a comparative way which depends on restoring the tale to its narrative units and primary objective elements. The analytical approach adopted by the researcher make use of PROPP popular tale analysis approach which depends on analyzing the structure and classifying the tale through its structure. He also utilized Aristotle theory in analyzing dramatic works. The researcher compare the heritage narrative source, which indicates the popular creativity, to the individual dramatic output, which indicates the individual creativity. In addition to comparing individual dramatic creativity to each other with the aim of reaching the

manner of treatment of various tale levels: structure, subject, characters and interpretation.

After surveying the former studies, the researcher sees that this study utilized these ex-studies by beginning from their end. However, this study is different from these studies by focusing on the folk tale "Ali Baba and the forty thieves", and tackling selected dramatic samples which are based on. These dramatic texts haven't been tackled by former researches, and this is why this study is important especially for clarifying these dramatic treatments of folk tale in distant time periods.

"Ali Baba" character has formed an intellectual and dramatic source for many dramatists in distant periods of time. This indicates its dramatic specialty and human contrasts which enables the dramatist of managing various kinds of conflict that influences the audience. Although there are many treatments, there isn't a comparative study which clarifies the similarities and differences of these texts.

The importance of this study lies in shedding comparative light on these texts by comparing them to each other and comparing all of them to the original source on the shape and content levels. In addition to analyzing historical, social and cultural backgrounds which influences forming these texts.

This search includes an introduction and two sections; the introduction presents the search aim and subject other than former studies. Section 1 presents the theoretical frame of the study and includes four units; unit 1 deals

with the folk tale through its traits and characteristics. Unit 2 deals with "one thousand nights and one night" tale through its traits and characteristics. Unit 3 analyzes and study "Ali Baba and the forty thieves". Unit 4 compares presenting Ali Baba and the forty thieves to utilizing it educationally and literarily.

Section 2 offers the applicable frame of study and includes five units; The first four units deal with four selected dramatic works as applicable samples. The authors dealt with the basic idea of folk tale and tried to reform its old shape to reach a new dramatic shape consistent with the status quo circumstances. These samples are: The theater operetta "Ali Baba" by Tawfiq Al-hakim, "Looking deep inside Ali Baba" by Assayed Hafez, "Ali Baba and Kahramana... thanks" by Nabil Badran and "Ali Baba sons and the gang" by Mohamdy Algabry. The fifth unit includes the outcomes and their analysis, comparisons, recommendations and the conclusion.

This study leads to a group of outcomes on many levels:

Firstly, utilizing folk heritage in drama

Making use of the heritage elements in the present Egyptian theater has two ways which are direct and indirect inspiration. The successful trials of heritage inspiration are these which are characterized by objectivity. This objectivity can be achieved through sticking to the essence of heritage elements and their meanings, and in acquiring these elements new explanatory dimensions used by the writer to offer his point of view in his living true state of affairs and the whole group ambitions and dreams without detriment to the heritage element.

The researcher sees that there are a reason for using and utilizing the folk heritage which is getting away from censorship objection and avoiding the ruler tyranny and oppression. Although the incidents may occur in somewhere and under some regime, they refer clearly to political and economic events and can't be misunderstood. The author may offer his play as a fantasy to stay away from confiscation and to to keep the splendor of his play.

Secondly, utilizing "Ali Baba tales and the forty thieves" in dramatic writings.

Dramatists have offered a new reading of "Ali Baba and the forty thieves" mentioned in the folk heritage of "one thousand nights and one night". They have deducted new notions of man, life, universe and whole existence and linked them to philosophical an moral notions. They haven't transferred heritage notions and values literally or word for word, and they haven't fabricated funny stories and amazing tales for amusement. They have looked deep inside the text and have deducted comprehensive human notions. They have also added what they saw as the aim of the text and its artistic intellectual structure.

In other words, they don't present the heritage but they explode it. They have got help from various artistic means to offer a play attributed to them not to the folk heritage which has no author. The most important means of these authors are alteration, change, replacement, deletion and addition. Therefore, they may reshape dramatic scenes and characters and may create new

techniques related to the theater which depends on dialogue and action not narration as in the tale.

Thirdly, comparison dramatic writings to each other.

There is a clear difference among the creative writers in sticking to, coming near to, or going away from the essence of folk tale "Ali Baba and the forty thieves" elements. Although there is semi-agreement in using these elements for offering political, social and intellectual cases of the idea of writing, writers awareness of structural and functional heritage elements dimensions make them totally different to the essence of heritage tale elements. This made the heritage characters and elements loose many of their legacy, social and artistic meanings.

Therefore, we can see that dramatists have succeeded in using the folk memory store of "Ali Baba and the forty thieves" in their plays. They haven't write down the narrative story of tales but tried to reshape them and make many changes in the dramatic structure with entering new dramatic elements to the drama. So, they deserve to be called as playwrights. Although plays have the essence of the well-known tale as well as basic characters such as Ali Baba, Qasem, Morgana in addition to the cave gang and the password. Dramatists have turned the conflict between Ali Baba, Qasem, and thieves to a conflict between the suffering individuals from one hand and authority and society from the other hand. As a result, "Ali Baba and the forty thieves" tale has turned to a new tale which contains many notions and ideas harmonized with Arab man conditions especially

searching for justice and trueness in the vague vision of
matters and who is unfair and who is victim of injustice?