ألف ليلة وليلة
دلالاتها الملحمية في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية

الباحث
د. شوكت عبد الكريم البياتي
مركز دراسات الكوفة

المقدمة

تعد حكايات الف ليلة وليلة من اكثر مصادر الادب الشعبي ثراءاً للمسرح بما تنطوي عليه من مفاهيم تربويةّ واجتماعية وانسانية ، وهي لذلك معين لا ينضب لما تحويه من عناصر تقترب كثيراً من الدراما في توفير قيم الحق والخير والجمال والشخصيات المغربة في اجواء ومواقف تثير الدهشة تجسدها لغة ذات لهجة محلية شعبية تؤطرها الدلالات والقيم الفكرية ، وينعكس من خلالها التصور البيئي بكافة جوانبه لاسيما وان هذه اللغة المغربة تنقل المتلقي في ثرائها الى عوالم متنوعة مكنت الراوية (شهرزاد) بما تمتلكه من سرعة البديهية والذكاء في المنطق وحسن الاداء ان تحرر وعي ملكها (شهريار) وتخرجه من صراعه النفسي داخل صومعته حتى يدركه الصباح فتسكت عن الكلام المباح .

وتتسم البنى الفنية للحكايات بالطابع الملحمي حيث تجسدت فيها بعضاً من الدلالات المسرحية البرشتية خصوصاً وانها قائمة على تراكم الاحداث والنوادر الفرعية ، فلكل حكاية خصوصيتها التي ترتبط في وحدتها الفكرية بالثيمه الرئيسية لليالي .

اما الفعل في جميع حكايات الليالي يسير بخطوط منحنية ، حيث الحرية الكاملة في تغير وحدة الزمان والمكان من خلال السرد الذي تجسده الراوية المتمثلة في شخصية شهرزاد والمعلقة على الافعال والمؤدية لمتلقيها الملك شهريار في جو تسوده الدلالات الملحمية التي تميز المسرحية البرشتيه .

وهذا ما يمكن ان يجده الباحث كعناصر متحولة تختلف في مواقف معينة وتلتقي في اخرى لافق زمن الخطابين .

وبناء على ما تقدم يمكننا ان نوجز مشكلة البحث بالآتي :

للتعرف على الف ليلة وليلة دلالاتها الملحمية في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية (لبروتولد بريخت) .

وقد جزأ الباحث هذه الدراسة الى فصلين ، يحتوي الاول الاطار النظري، الذي اعتمد بحثه الاول ... التعرف على الف ليلة وليلة تراثياً وتركز البحث الثاني في الملحمية ودلالاتها ، اضافة الى المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري .

وفي الفصل الثاني تناول الباحث الاجراءات في كتابته للبحث بما فيها تحليله عينة البحث ... مسرحية دائرة الطباشير القوقازية متضمناً النتائج والاستنتاجات التي خلص الباحث اليها .

الفصل الأول

الاطار النظري :

يتناول الاطار النظري مبحثين : والمؤشرات التي انتهى اليها : حيث كان يتضمن :

المبحث الاول : الف ليلة وليلة تراثياً :

سميت حكايات الف ليلة وليلة بهذا الاسم لبقاء شهرزاد تروي الاساطير والحكايات لشهريار الملك الذي هزته الخيانة الزوجية ودفعته الى التخلص من مكرهن ، فأمر ان تكون كل ليلة عذراء في مخدعه يسامرها فيقتلها بعد اخذه وطراً منها .

وشاءت شهرزاد ان تنقذ بنات جنسها ، فقدمها والدها للملك بناء على رغبتها وكانت في غاية الجمال واللباقة والمعرفة الثقافية والاداء الحسن المصحوب بالدلالات الايمائية التي تقوم بتجسيدها بالمواقف التي تتخلل الحكايات حتى اذا ادركها الصباح سكتت عن الكلام المباح [1] ، وبذلك اوعدت أباها واختها (دنيازاد) ان تتابع حدثها في الليلة التالية اذا عاشت وابقاها سيدها الملك على قيد الحياة ، سيما وان شهريار يناجي ذاته قائلاً : "والله ما اقتلها حتى اسمع بقية حديثها" [2] ، وهو سر بقائها الف ليلة وليلة حتى رزقت منه طفلاً ، فأطلعته على سرها بفطنتها وذكائها فسرّ بها وعفا عنها ، وعُرفت وشاعت قصصها بألف ليلة وليلة [3] .

اختلفت الآراء حول اصل (حكايات الف ليلة وليلة) ، فمنهم من قال : "قصص هندية او فارسية" معللاً ذلك لما ورد في الحكاية الاولى منها (حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع) [٤] ، وهي التي تقوم مقام الباعث للحكايات جميعها ، حيث تعرض هذه الحكايات الفكرة الرئيسة التي تسعى باقي الحكايات وان انفصلت بعضها من بعضها الاخر زمانياً ومكانياً لاثبات ذلك ، فدمج حكاية في اخرى وتوليد قصة من اخرى هو اسلوب هندي الطراز قديم في الرواية .

ان اشهر هذه الحكايات كنموذج (الملك شهريار مع اخيه شاه زمان) ، (السندباد) ، (قمر الزمان ابن الملك شهريار) ، (اردشير) ، (التاجر والجنّي والحصان الابنوس)[٥].

ويعتقد جماعات اخرى من الباحثين بهذا المجال ، بان هذه القصص نقلت عن كتاب (هزارفسانه) معللين ذلك بغلبة العنصر الخرافي وكثرة عجائب المخلوقات وغرائب الحوادث بقصصها ويظهر فيها الفحش المكشوف وبذلك تمثل عقائد الفرس والهنود وقتذاك من الناحية الدينية وتصور عقلياتهم واتساع خيالهم[٦]، مع العلم اعتقد اخرون انها من اصل يوناني من خلال ما اجروه لمقارنة بين رحلات السندباد البحري واوليس او غولس كما يدعوه العرب مظهرين بان العرب توصلوا لمعرفة اسطورة (الاوديسا)[٧].

وهناك من قائل بان قصص الف ليلة وليلة عربية الاصل مستندين ان مجريات حوادثها كانت ببغداد والبصرة في عصرهما الذهبي خلال القرن العاشر الميلادي تقريباً خصوصاً وان القسم البغدادي منها حكايات خالية من الخوارق والفواحش ذات الاصل الفارسي ، والجدير بالذكر ان قسماً من الحكايات "منسوبة لمنشأ قاهري تحلى الخلق والابداع وشخصياتها رموز تحمل صفات اجتماعية لابطال حقيقيين تبعد غرض المؤلف عن المبالغة في السرد" [٨] .

ومما تقدم نستطيع القول ان حكايات الف ليلة وليلة بأحداثها وحوادثها وشخصياتها ومواقفها الغريبة والمتغربة والعجيبة المدهشة الـ(ما ورائية والواقعية منها) هي توليف من اداب وثقافات لافرازات موروثة من معاناة مجتمعات مختلفة استوعبها وهضمها العرب وصبغوها بلونهم وان كان بعضاً منها فارسية او يونانية ولكن في كل الاحوال تبقى صورتها العربية الاصيلة مسيطرة بصورة واضحة خصوصاً

الاجواء التي تجري فيها اكثر الحوادث فيكسبها اللون العربي ويجعلها من مفاخر القصص العالمية حتى قال عنها الناقد والروائي الانكليزي (Hount) هاونت "الليالي بالنسبة لي واحدة من اجمل الكتب في العالم لا لسبب المتعة فيها فقط ولكن لان الألم فيها يمتلك فرص تغيير وتغلّب لا نهاية لها ، فالمتعة في متناول كل من لديه الروح والخيال ، فنرى الانسان الفقير ينام في مدخل بباب مع حبيبته وهو اسعد حالاً من الملك نفسه ، والمعوز يلمس خاتم فتكون في خدمته الارواح يسخرها كيف شاء" [٩] . علماً ان صفة الخيال والتداعي لمؤلفي القصص اكدتها القلماوي فقالت : "انه كلما اشتد الحرمان على طبقات الشعب المحرومة ، كلما قويت فيها الاحلام والخيال والنظر الى الافق البعيد" [١٠] .

يرى الباحث بان هذه الظاهرة تنعكس تأويلاً في ذهن هذه الطبقة لتتحول الى حكايات ملؤها الخوارق والاحلام كي تتجسد هذه الهموم على شكل قصص تتناقلها الاجيال شفاهاً ليحيلوا واقعهم البائس الى جنات عدن ملؤها الانهار والكنوز بعيدة عن القوانين التعسفية يؤهلهم العيش فيها بأمان وراحة بال ، مما دعا الرومانسيون في مطلع القرن الثامن عشر متلهفين في اسقاط رغباتهم بقصص الف ليلة وليلة ، فوجدوا فيها غياب الحدود الزمكانية في اجواء يسودها الحب الشهواني والحرية المسحورة ذات المخاطرات المغربة في مرحلة التمرد من القيود بحثاً عن الحرية المنشودة التي كانت تؤجج هذه الرغبات وتزكيها [١١] .

وعندما ترجمت قصص الليالي الى الفرنسية والتي قام بترجمتها الاديب والروائي (انطوان جالون) ، شغفت القارئ الاوربي من موسكو الى مدريد وذاع صيتها وتسببت دهشة العالم الغربي للادب الشعبي الشرقي ، وهو الذي سبب اندحار الكلاسيكية في بلد عريق كفرنسا وظهور الرومانسية [١٢] ، ومما يؤكد هذا القول ان الاديب الفرنسي (فلوتير) "كان يتمنى ان يفقد الذاكرة ليستعيد قراءة الليالي من جديد" [١٣] .

ويرى الباحث ان شخصية شهرزاد في الليالي امست رمزاً عالمياً وينبوعاً لتفجير الاشكال والمضامين في الادب الحديث المتنوع وتذكر في جميع المحافل الادبية العالمية حيث تركت بصمات واضحة في اشكال التعابير الفنية والادبية من خلال المسرحية العالمية والعربية .

وسجل التاريخ باعتزاز تلك الالتفاتات لاستلهام ذلك الموروث الشعبي منذ نشأة المسرح العربي متمثلة في اول مسرحية عربية مؤلفة كتبها رائد المسرح العربي (مارون النقاش) عام ١٩٤٩ وهي مسرحية ابو الحسن المغفل وما جرى له مع هارون الرشيد) ، واستمرت عملية توظيف هذا التراث ومعاصرته بالاعمال المسرحية على وجه عام والعراقية منها بشكل خاص .

المبحث الثاني :الملحمية ودلالاتها

تعرف الملحمية ودلالاتها بأنها "عناصر ارادية او غير ارادية وجدت في الملحمة من خلال الاحداث المركبة للحكاية" (١٤) .

وتعد من انواع الادب التي تعتمد صيغة الحوار والسرد معاً ، حيث تروى الحكاية من وجهة نظر الراوي بنيه على صيغة حكايات مروية غير مرتبطة مع بعضها بقدر ما تمكن وحدتها العضوية بوحدتها الفكرية ، مما يؤكد استقلاليتها انها ليست معنية في السير نحو النتيجة كما بتطور الفعل التراجيدي عند ارسطو ، ويتم الكشف عنها مسبقاً من خلال الراوية شهرزاد والمعلقة على الاحداث ، فبذلك تكون الراوية صانعة لنسيج حبكة الحكاية فضلاً عن اضفائها فعل التغريب فتنقله بحكايتها لتفرعات وحوادث مختزلة بتلك الفجوات والفواصل بين اجزائها من حيث الزمكانية ، سيما وانها تنتقل من الشخص الفاعل في الحكاية الى الشخص المعلّق هادفة من وراء ذلك تحرير وعي ملكها شهريار ،خالقه عنصري التشويق والترقب لمتلقيها معتبرة اياه ومحولة له عنصراً ناقداً لاحداث وشخصيات تاريخية مروية مثيرة فيه اتخاذ القرارات جاعلة منه ذاتاً فاعلة واخرى متغيرة (١٥) ، فطوعت هذه المفاهيم للولوج في عالم (شهريار) الملىء بالعقد النفسية التي فرضتها تناقضات بيئية ذاتية وجعلته احدى عناصرها المهمة في تغريبها للاداء الخطابي والاستحواذ على وعيه وتغيير ما تركته آثار الخيانة الزوجية في كيانه ، وقد استخدمت في موضوعات سردها الاساطير القديمة والقصص الخرافية الخيالية لتعزيز وسيلة التغريب في مسعاها لتغيير الذات السوداوية لشهريار الملك(١٦) .

ومن خلال الوسائل الفنية المستخدمة في سرد الحكايات اثبتت رمزيتها الفكرية التي تمثلت بها روح الشعب وقيمة الايجابية ، وبذلك يستمر النسيج الحبكي في الليالي

المكون من حكايتها الاولى فيتلمسها القارئ لاول وهلة وقد انفصلت عن الفكرة الرئيسة ولكنها في حقيقة الامر تسعى في اثبات امتداداتها العضوية والفكرية للثيمة الرئيسة لها ، وبهذا اعتمدت البنية الفنية صيغة استوعبت اسلوب الحكاية الشعبية القائم لذكر الحدث الاصلي والتفرع منه بعدئذ لاحداث اخرى ثم الارتداد ثانية لحدثها الاصلي ، وبذلك نعتبرها قائمة على الاستطراد وتراكم النوادر الفرعية ، وما يؤدي الى انفراج الحوادث الاصلية فضلاً عن ان النوادر الفرعية تساهم في تركيب الحكايات الاصلية وشرحها وايضاحها لمتلقيها [١٧] .

اما لغة الف ليلة وليلة المجسدة من خلال الراوية وعلى لسان شخصيتها فقد امتازت بالبساطة لاقترابها من اللهجة العامية المعبرة عن افكار ومشاكل الحياة الاجتماعية لما لهذه اللهجة من امكانية كبيرة في التعبير عن الذات والبيئة سيما وانها وعاء للفكر المادي والثقافي الذي صور الذهنية للشخصيات والمستوى الثقافي والانتماء الطبقي للواقع المعاش وقتذاك من خلال انتقائها لبعض المفردات الحوارية[١٨].

بالاضافة الى ذلك فان اللغة المستخدمة في الليالي الشعرية والنثرية تتسم بالحركة ساهمت في رفد الدلالات البصرية والمحسوسة والمولمة من قبل الراوية لاظهار دوافعها وسماتها الانسانية خصوصاً وان شخصية شهرزاد في الليالي تعتبر رمز لانتصار الفكر والفن على السلطة وتؤكد بذلك انتمائها الطبقي التي لا تكون نموذجاً الا داخل بيئتها الطبقية لترتقي الى مستوى الشخصية الانسانية ، ويثبت ذلك قولها لأبيها : "بالله يا أبتي زوجني هذا الملك لأكون سبباً لخلاص بنات المسلمين من بين يديه" [١٩] ، وهناك شخصيات عديدة اخرى تحمل اسماء معروفة تأريخياً حيث يشير الباحثون بأنها ليست بعينها وانما وردت في الحكايات لاضفاء الواقعية على الاحداث .

ويرى الباحث ان تصور الراوية لهذه الشخصيات التاريخية المعروفة جاءت انطلاقاً من موقعها التاريخي ورؤياها الذاتي وحاجة المجتمع لاستيعاب جديد التاريخ ، وبعبارة اخرى قراءة مجتمع من خلال مجتمع اخر اكثر خبرة واعم دراية وهي بذلك حققت ما يسمى بالمصطلح المعاصر (التأرخه) .

المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري :

١. الملحمية نوع ادبي اعتمد صيغة الحوار والسرد معاً .
٢. الفعل في الليالي يتطور بخطوط منحنية وهو ما يؤكد استقلالية الحكاية وعنوانها الخاص بها وحبكتها وهي بذلك بنيت على هيئة حكايات كل منها لا ترتبط بالاخرى اللهم الا في وحدتها الفكرية .
٣. الحرية الكاملة لتغيير الزمان والمكان من خلال تقنية السرد في التغريب التي تؤديها الراوية شهرزاد المعلقة والفاعلة داخل احداث الحكايات والمجسدة للشخصيات .
٤. وجود عناصر التشويق والترقب والدهشة التي تحدث التغريب في مجريات الاحداث والمواقف .
٥. استخدام الاساطير والحكايات والشخصيات التاريخية في الليالي .
٦. اللغة في الليالي وعاء فكري لما امتازت به من الدلالات التعبيرية وفي بساطتها اقتربت من اللهجة العامية وتضمينها النثر والشعر والحكم والامثال لذا نعتبرها لغة حركية وصفية .
٧. الشخصيات الواردة في الليالي غير محددة تمثل الفئات وطبقات المجتمع العديدة والمختلفة فهي بذلك دلالات اجتماعية وفكرية وانسانية لا تمثل فرديتها .

الفصل الثاني

الاجراءات :

تألفت من مجتمع البحث الذي تناول حكايات الف ليلة وليلة ودلالاتها الملحمية في الاطار النظري وفي الاجراءات التي تضمنت تحليل مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) لبروتولد بريخت واتنهج الباحث طريقة المنهج الوصفي والتحليلي والتاريخي معاً في بحثه .

تحليل مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) تأليف : بروتولد بريخت

كتبت هذه المسرحية عن حكاية صينية قديمة تسرد قضية امرأتين احتكمتا الى القاضي في طفل ادعت كل منهن امومته ، فاقترح القاضي رسم دائرة طباشير ووضع فيها الطفل وطلب من كلتا السيدتين المتنازعتين ان تشدّ الطفل من ذراعه لناحيتها ، فالتي تستطيع اخراجه من دائرة الطباشير ستكون هي الام الحقيقية وذلك لان قوة الامومة تكون هي الاكبر [٢٠] .

اخذ بريخت هذه الفكرة من قدماء الصين ، لكنه عكس نتيجتها ، فلم يجعل الام الحقيقية يحكم لها بالابن بل كان حكم القاضي الغريب الاطوار (آزدك) بالطفل لـ(جروشا) الخادمة التي انقذت الطفل من خلال فرارها الى الجبال واعتنائها به هناك ، فهي احق به من امه الحقيقية والتي هربت وتركته عندما اشتعلت الثورة وقتل زوجها الحاكم في احدى مدن القوقاز .

ومغزى هذا الحكم الغريب واضح عند بريخت "الاقدر على الشيء هو الاحق به"[٢١] ، وبعبارة اخرى "الارض لمن يزرعها وليست لمن يملكها" [٢٢]، وما يؤكده المشهد الاول البادئ للمتلقي لاول وهلة مستهلكاً لنتيجة العمل بشكل عام، الا ان بريخت يصادر منطق (ارسطو) في التوالد والتخارج الحدثي ويخترق مفهوم تسلسلية الاحداث وتناميها الزمني الشرطي للانجاز ، فالدلالة الملحمية للتصدير او (المشهدية) [*] ، من خلال الحدث الاول في المسرحية الذي عدّه كثير من النقاد مشهداً استهلالياً ، وفي

الحقيقة هو عكس ذلك حيث يعتبر بعيداً كل البعد عما يدور من احداث داخل المسرحية زمكانياً وشخصيات ولغة .

فالزمان والمكان هما قرى (كولخوزية) وهي تعاونيات زراعية فلاحية ، والشخصيات معاصرة هم فلاحون من القوقاز ولغة الصراع روسية يجسدها ضباط روس يعودون بعد الحرب لاهليهم وقراهم التي ضربها النازيون في غيابهم وهم يتشوقون في الاحتفاظ بذاكرتهم للوادي الذي كانوا يعيشون فيه لاعادة اعماره من جديد ، فيدخلون في حوار مع سكان المزرعة المجاورة لهم والذين يرومون بدورهم ايضاً اشغال واديهم بمشروع اروائي واسع ، ويفوز هؤلاء بعد نقاش طريف مع جيرانهم واقناعهم بأن مشروع الري هذا اقدر على خصوبة الوادي .

ويرى الباحث ان هذا المشهد يظهر بصورة جلية هدفاً ايديولوجياً يؤمن به بريخت وهي ان الكفاءة والقدرة في استغلال الوادي ، المعيار لاحقية طرف على الاخر خصوصاً والعمل باكبر طاقة ممكنة يعود خيراً على الجميع ويحدد ميزان العدالة في نظر بريخت ، وتسعى المشاهد الاخرى التالية وان انفصلت عن بعضها البعض زمانياً ومكانياً لاثبات ذلك ، وتتوالى العناصر الملحمية في بنيتها من خلال الرواية والسرد ، سيما في مشهد الطفل النبيل ، حيث يسرد عبر الشخصيات التي يمكننا تخيلها وفق ظروفها الخاصة الذاتية والمحتمة عليها العيش وفق ما هي عليه! حاكم وطاغية ... فاسق يحكم شعبه بالحديد والنار وولي عهده ، ابنه الصغير، لازال في سن الرضاعة ، يودع الى جروشا الخادمة لتؤدي مهمة الامومة له ، فتندلع الثورة والجميع موقن بانها "الثورة" ستنجح لا محالة ، فيقتل الحاكم وتهرب حاشيته ، حتى زوجته التي تبقى داخل قصره تجمع زينتها ومقتنياتها .

زوجة الحاكم : (للوصيفة) ضعي ميخائيل لحظة
واذهبي لاحضار احذيتي الماروكان في غرفة النوم ...
لا احد يهتم بشيء ، لا ادري اين رأسي ، اين ميخائيل
... (٢٣) .

ان حرص زوجة الحاكم بأثوابها الغالية ومقتنياتها هي علامة دلالية للمجتمعات البرجوازية والتي تعتبر المرأة احد متعها الاستهلاكية ضاربين عرض الحائط

بانسانيتها ، وهذا ما يؤكده بريخت ان تكون المرأة في هذه المجتمعات جميلة وانيقة لكي تحتفظ بكينونتها .

ويأتي مشهد الحرب متسلسلاً وكأنه لم يبدأ سابقاً ، فتتناسى زوجة الحاكم وليدها في غمرة الخطر المحدق واهتمامها بجمع الثياب والمتاع ، وفي زحام الهروب من الموت المحاصر لهم يتفق الجندي (سيمون) وهو حارس القصر مع جروشا الخادمة على الارتباط ويتم هذا الحدث بصيغة السرد القصصي وهو ما يتيح لجروشا في التعبير عن مشاعرها باتجاه خطيبها وتعده بالاخلاص والتفاني بالحب قائله :

جروشا : سيمون ، اني بانتظارك

فاذهب وشارك في المعارك

ارع وجودك تحت دردار نظير ، ولما تعود من القتال

لن نلتقي عند الباب ، احذية هناك ، والى جوار وسادتي

سترى الوسادة الخالية وترى شفاهي لم يقبلها احد

لمّا تعود من القتال سنقول ، كلّ ظل مثل الاول ... (٢٤)

نتعرف من خلال الحوار الدائر بين الخدم ومن حوار الروائي الذي يجسده (المغني) ان الحاكم قد اعدم والجميع هرب ولم يبق غير الطفل ، فلا يسمع غياثه غير الخادمة جروشا التي تتردد في اخذه فينشد المغني ابياتاً يمتزج فيها الوصف بالتأمل الذي يحدد الحدث ، فبينما كانت جروشا جالسة امام الطفل تفكر بمصيره يشير لها المغني قائلاً :

المغني : ان الاغراء على الخير رهيب ... (٢٥)

فتهيم جروشا بوجهها لمغادرة القصر ، الا ان قلبها لا يطاوعها فتعود ثانية وتراءى لها سمعت الطفل يقول وعلى لسان المغني :

عليّ يا إمرأة ، إن من يتجاهل نداء استغاثة ويمضي

بأذن صمّاء كأنه لم يسمع ابداً همسَ العاشق (٢٦)

يخبرنا المغني كما تفعل دائماً شهرزاد في اوج الاحداث ما جرى دون ان نرى ما يجري لاننا نتعقب السبب ولا نعنى بالنتائج .

لقد حملت جروشا الطفل بالرغم من معرفتها انها ستموت او تُعدم ان خبّأته او حافظت عليه لانه يمثل جزء من عمق الصراع بين الثوار والحاكم الدكتاتور .

ويصور المغني بكلامه موقف جروشا ووضعها النفسي وطريقة الفعل الذي اقدمت عليه قائلاً :

المغني : لقد حملته كأنه غنيمةً وحدّقت به كأنها سارقة [٢٧] .

ان الشخصيات الواردة في المسرحية تعلم جيداً ما سيقع لها او ما سيحدث، وهي عادة تقنية ملحمية والدليل على ذلك كلمات المغني الى ما يمكن ان يقع لجروشا من مكاره وصعاب لتبرهن ان الطفل لمن يربيه ، وكما برهنت شهرزاد في الليالي ، ليست كل النساء باغيات خصوصاً ان البيئة التي شهدت طفولة الصبي ميخائيل هي ذات البيئة التي عاشها شهريار والمعلوم ان البيئة البشرية تترجم سلوكاً مقارباً لذلك لانها تخضع للقانون نفسه بملكية رأس المال المهيمن وسلوكياته وتقابله بالطرف الاخر السلوكية النقيضه قوة العمل وقانون الانتاج المغترب عن المنتجين علماً في خضم هذا الصراع الطبقي حاولت جروشا ان تبرهن احقيتها بالطفل كما كانت تبرهن شهرزاد احقيتها بالزواج والسعادة تحت اطار العفة .

عندما اكتشفت جروشا خطر مداهمة الرجال المسلحين للكوخ الذي تسكنه بحثاً عن الطفل ، اندفعت لحمايته وهي تقول :

جروشا : سيدي الضابط ، انه ابني ، انه ليس الطفل الذي تبحثون عنه ، انه ابني... [٢٨]

تدرك جروشا بأن الموت حليفها باية لحظة تمر عليها لمجرد ان يكتشف بانها ليست اماً لهذا الصبي والحقيقة انه ابن الحاكم المخلوع ، والمنقذ لموقفها هذا هو ذكاءها وقدرتها بلباقتها في الدفاع عن وجودها الانساني مثلما كانت شهرزاد تدافع في منطقها عن كينونتها الاجتماعية والانسانية تماماً ، فكلاهما تمثلان طبقة وجنس بشري متشابه .

دورية عسكرية تعترض طريق القوافل العابرة للجبال الشمالية ، وجروشا تختار صعوبة الجبال لتخفي نفسها والطفل عن رؤية الدورية ، وهي بذلك لا تفرط

بنفسها وطفلها وتنجح في مهمتها لانقاذ نفسيهما فتقطع ضفيرتها وتبيعها لتشتري من قروي الجبال حليباً لطفلها الجائع .

الرحلة عبر الجبال ليست هيّنة ، الا ان بريخت لا يترك شخصياته بحيرة حين لا تجد مهرباً من القبض ، فيرشدها من خلال سرد الراوية المغني لطريق الخلاص فيقول :

المغني : ان الخطر داهم المدينة وكلها مليئة باللهب والعويل [٢٩]

وبريخت بذلك يقترب بشخصياته وافعالها من الليالي خصوصاً وان شهرزاد تتدخل في سير الاحداث وهي ان لم تجد لها مخرجاً ، عادت الى الراوي المعاصر ليعلن انها تعبت وسكتت عن الكلام المباح .

وبناء على ما تقدم فان جروشا وشهرزاد تكشفان عن قدرتيهما في تعرية الواقع الاجتماعي فكلاهما تندمج خلف شخصية معينة لتقوم بدور المحلل للواقع والطبقة والشريحة الاجتماعية المعاشة ، فقد كان بامكان بريخت بسهولة ابعاد جروشا عن لقاء اخيها ، الا انه تسلل الى داخل القانون الحاكم كما تسللت شهرزاد الى السلطة المهيمنة في عصرها وكلاهما جعلتا شخصيتيهما بمواجهة قوانين وضعية (غير روحانية) فرضتها السلطات التعسفية .

تكتشف جروشا بأن اخاها الذي يبدو للفلاحين من الاقطاعيين ، ما هو الا خادماً للسيدة التي تزوجها ، فهو غير قادر على استقبالهم (جروشا والطفل) وليس باستطاعته ان يؤكد رابطة الدم بينهما امام زوجته حتى يعلن انها من خدم عائلته ذات الصلة بالحاكم المخلوع ، فيؤكد ضعفه ويحاول ردم الهوّه بينهما في انتسابه الكاذب لعلّية القوم كما تفعل شهرزاد عندما تتصدى الشخصيات ومرة تنسب اليها افعالاً بطولية خارقة ليس لها نصيب منها كما هو عند جروشا شخصيات كاذبة مهلهلة دون قانون يسيّرها او يحكمها لتستنتج الحكم الصادر ضدها قبل وقوع الحدث ، الخيانة ، الغدر ، الشطار ، الذكاء ... مفردات تتحول الى مستوى الفعل الغرائبي لتصبح سلوكاً تواجهها شخصيات مثل (جروشا) و (ازدك) فتنتصر القوى الشريرة على قوى الخير بحكم بمسك الاخيرة بالقانون المسيّر للحياة وتنهار بحكم عدم ادراكها لضرورة تغيير القوانين .

تستسلم جروشا بالزواج من فلاح متمارض كما استسلمت شهرزاد لقدر مجهول ، الا ان التغريب يبقى ماثلاً وان لم يدركه مؤلف الليالي وقد ادركه بريخت ، كلاهما في حالة دفاع مستمر عن ضرورة حتمية البقاء .

ويرى الباحث ان المتلقي للخطابين الادبيين لا يجد صعوبة في اكتشاف منطقة الفعلين ، فكلاهما اشتغل في منطقة الاستيعاب والاحتواء ونفذتا لعمق واقعي اجتماعي مريض ، فلن تتحقق لديهم نتائج مباشرة بقدر ما تحقق لديهم قانون لواقع اجتماعي واقتصادي متغير ، فبرخيت لا يستطيع الاستمرار في عرض معاناة جروشا من اجل الصبي ولا يستطيع دفع خسارتها ، فيلجأ الى نقطة كأنها البداية من النهاية .

جروشا تناضل من اجل البقاء وتعلن ان الطفل لها وليس لها مؤكدة امومتها التي يجب ان تتسور للعفة والطهر ، كذلك شهرزاد ، كلاهما يقف عند مفترق الطرق ويستهلك ما لديه من حيل وخدع مستسلمين لنتيجة واحدة لحماية بني جنسها وطبقتها وهو هدف يدرك تأويلاً خصوصا وانهما لا يخضعان في تغيير مجرى الفعل والحدث لقانون ارسطو الانتقال من السعادة الى الشقاء بقدر ما يخضعا الى قانون التراكم للمفهومات المحررة للوعي ، فخضعت جروشا بارادتها مستسلمة لمنطق العقل الى محاكمات ازدك المجنونة متجاهلة كلما يمكن ان يقع من اجل استمرار الحياة متمثلة بالطفل كما عملت شهرزاد حيث عادت الى طبيعتها كأنثى عن انها قد حملت امتداد شهريار ابان الف ليلة وليلة من حكايات المحاججة والافتراض والرهان .

ازدك يطلق حكمه علناً حتمية بقاء الطفل مع جروشا الام التي عملت وربّت ، فهي أم كفيلة بتأسيس مجتمع تسوده سمات قانونية تؤكد سلامته ، وشهرزاد بدورها حصلت على تلك النتيجة القضائية المؤكدة لاحقيتها في الامومة من خلال احقيتها في البقاء على قيد الحياة فاعلة امتلكت سمات الام الحقيقية .

ومن الجدير للاشارة ان الشخصيات في المسرحية تؤكد غائية قرانية لواقع انطوى يُعاد انتاجه في واقع معاصر وبلغة صوتية بصرية تتوفر فيها العديد من الايقاعات المختلفة والمؤكدة الاستقلالية المطلقة حيث الكلام والغناء والعزف ، كل ينتمي الى مستوى صوتي معين يكشف عن جانب فكري حيث نجد المغني في المسرحية يجمع بين اللغتين القوقازية والالمانية والموسيقى المرافقة تنتمي الى ذات الحدث الا

انها معاصرة وربما تحقق نوع من الايهام ، وبحكم مطواعية اللغة البرختية وان كانت في منطوقها المادي تحدد ماهية الخطاب فتدرك كمتلقي بانك ازاء ترجمة صوتية مباشرة وهذا هو بحد ذاته تغريب اللغة ، وعلى هذا الاساس يكون اللون والاضاءة والازياء لغة بصرية في خطاب العرض وتشكل اشارات ذات دلالات تؤثر في وعي المتلقي ، وقد تشابهت لغة جروشا وشهرزاد في امكاناتها على الايصال وتحقيق فعل الاتصال للاطراف المتلقية او المسردة لهم ، فجروشا تروي لفلاحي الجمعية المتنازعين وهي بذلك اخترقت حدود اللغة في الاقناع الى عالم التصوير وكأن ثمة لغة مرافقة لخطاب الادب تشكل صدى حقيقية عند الطرف الاخر لتصبح الشخصيات المؤدية في لغة الحاضر الغائب او ما يسميها بريخت (اس الشخص الثالث) تسرد واقع تنتمي له فعلاً وتتجرد عنه فكرياً وتناقضه في الرؤيا لتوفر اللغة على ازمنة ثلاث ، ولكنها تنطلق من الزمن المستقبل لتعيد الماضي وتشكله حاضراً او واقعاً ، وهذه ما يمكن ان تطلق عليها المؤسسات السردية لوحدة السرد الكبرى منسجمين مع (بوجاتريف) في تأكيده على ان العرض عبارة عن علامة كبرى تلعب اللغة فيها دوراً هاماً وبارزاً [٣٠] .

النتائج :

١. الحدث الاول في المسرحية لم يكن مشهدا استهلاليا منفصلاً للوهلة الاولى عن احداث المسرحية .
٢. ان خط سير الحدث في المسرحية لا يسير بخطوط مستقيمة ، بل منحنية .
٣. المغني في المسرحية ارتبط بالحبكة وكأنه جزء منها ، وأضفى فعل التغريب على ما يلعبه في السرد والتعليق للاحداث .
٤. التغريب في الخطاب البرختي تقنية يساهم بشكل فاعل على تغيير المتناقضات الاجتماعية والانسانية المنعكسة من خلال متلقيه .
٥. استخدام الاسطورة في المسرحية كنتاج انساني اغترب عنه في ظل ظروف الانتاج في الزمن الحاضر ورفع الاغتراب عن الاسطورة يعني تحرير وعي الانسان .

٦. الشخصيات في المسرحية تحتل موقع محدد في دائرة العلاقات الاجتماعية مرتبطة بها بروابط تحدد كينونتها بحكم عدم ثباتها ودوام تغيرها ، لها القدرة في الدفاع عن وجودها الانساني والاجتماعي .

٧. اللغة المستخدمة تنسجم من حيث الدلالة والتدليل مع طبيعة البيئة المعاشة من خلال البساطة في اللهجة المحلية المعبرة عن افكار الشخصيات والظواهر الاجتماعية ومنسجمة مع الملحمية رواية ومسرحاً لما حققته من تواصل في التعبير عن المالوف واللامالوف وفي تغريب متلقيها وجعله المراقب المتغير .

٨. وجود الامثال والحكم والمفردات ذات الدلالات التعبيرية تطرح على لسان شخصياتها قاصدة من وراء ذلك طرح النتيجة سلفاً ليصبح غاية يسعى المشهد لاثباتها .

الاستنتاجات :

١. المشهدية او التصدير في المسرحية البرختية والليالي تسعى لتبرهن الفكرة الرئيسية لكليهما .

٢. تشابه النسيج الحدثي في كلا الخطابين منهما .

٣. ان الفعل في الخطابين المسرحي والليالي لا يسير في خط مستقيم واحد وانما تسير الاحداث لغاياتها بخطوط متعرجة .

٤. الراوية في الليالي والمغني البرختي كلاهما ارتبط عضوياً في الاحداث ، فهما يصنعان الحبكة ويخلعان عنها اطارها معاً في السرد والتعليق مفسران كاشفان علاقات اجتماعية ، ناقلين متلقين الى الاحداث التالية ومختزلين الزمكانية بوعي دون تحقيق اندماج في الشخصية مغرباً اياها ومحرراً وعي متلقيه .

٥. التغريب في كلا الخطابين يحل محل التطهير كتقنية في المسرح الملحمي وعفوية في الليالي .

٦. استخدمت في الليالي والمسرحية الاسطورة والمادة التاريخية كنتاج انساني في تأويله وهذا ما منح الخطابين القدرة المستقبلية في رؤية الاحداث .

٧. الشخصيات في كلا الخطابين ظواهر اجتماعية على شكل وحدة متناقضة .

٨. الامثال والحكم والاقوال كانت فاعلة في كلا الخطابين وعلى لسان شخوصهما الفاعلة والمعلقة على الاحداث .

٩. اللغة المستخدمة فيهما بسيطة ومحلية وبلهجة عامية تنسجم مع الواقع ودلالاته الفكرية .

الهوامش :

١. ينظر : د. سهير القلماوي ، الف ليلة وليلة ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦ ، ص ص ، ٦٩، ٨٨ .
٢. مجهول المؤلف ، كتاب الف ليلة وليلة ، المجلد الاول ، ج١ ، بيروت : المكتبة الشعبية ، ص٦ .
٣. ينظر : جوزيف الهاشم واخرون ، المفيد في الادب العربي ، بيروت : المكتب التجاري للطباعة ، ص١٩٢ .
٤. المصدر السابق ، كتاب الف ليلة وليلة ، ص٨ .
٥. المصدر نفسه ، ص ص، ١٠، ١٧ .
٦. ينظر : المصدر السابق ، د. سهير القلماوي ، ص٨٠ .
٧. ينظر : المصدر السابق ، جوزيف الهاشم ، ص١٨٣ .
٨. المصدر نفسه ، ص١٨٤ .
٩. د. عبد الملك مرتاض ، الف ليلة وليلة ، دراسة سيمائية ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٩ ، ص٣٢ .
١٠. المصدر السابق ، د. سهير القلماوي ، ص٥٥ .
١١. ينظر : فؤاد حسين علي ، قصاصنا الشعبي ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٤٥ ، ص١٥٤ .
١٢. ينظر ، عبد الجبار السامراني ، "الف ليلة وليلة في الاداب الاوربية" ، الاداب (بيروت) (العددان ٣ ، ٤ ، اذار ، نيسان ، ١٩٧٧) ص٦٨ .
١٣. المصدر السابق ، د. سهير القلماوي ، ص٦١ .
١٤. عبد الغفور نعمة ، الاتجاهات المعاصرة في المسرح ، البصرة : مطبعة حداد ، ب.ت ، ص٤٣ .
١٥. ينظر : اريك بنتلي ، الحياة في الدراما ، ت. جبرا ابراهيم جبرا ، بيروت : المكتبة المصرية ، ١٩٨٠ ، ص٢٤ .
١٦. ينظر ، د. حياة جاسم محمد ، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها ، بيروت : دار الاداب ، ص٦٦ .
١٧. ينظر : المصدر السابق ، د. سهير القلماوي ، ص٨ .
١٨. ينظر، نبيلة ابراهيم ، قصصنا الشعبي ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤، ص١١٨ .
١٩. المصدر نفسه ، ص١٢٠ .
٢٠. برتولد بريخت ، مقدمة مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ، ت. عبد الرحمن بدوي ، القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ، ب.ت ، ص١٨ .

٢١. برتولد بريخت ، بين النظرية والممارسة الادبية ، ت. كامل يوسف ، بغداد: دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨١ ، ص١٠١ .
٢٢. المصدر نفسه ، ص٣٦ .
٢٣. المصدر السابق ، برتولد بريخت ، المسرحية ، ص٣ .
٢٤. المصدر نفسه ، ص٥١ .
٢٥. المصدر نفسه ، ص٥٢ .
٢٦. المصدر نفسه ، ص٥٣ .
٢٧. المصدر نفسه ، ص٥٤ .
٢٨. المصدر نفسه ، ص٦٥ .
٢٩. المصدر نفسه ، ص٧٧ .
٣٠. يوسف عبد المسيح ثروت ، الطريق والحدود ، بغداد : دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧ ، ص١٠١ .