إشكالية الإبداع والتلقي بين ألف ليلة وليلة ومسرحية سر شهرزاد لعلي أحمد باكثير

د.منذر رديف
كلية الآداب /جامعة بغداد

مدخل نظري :-

المسرح ضرورة جماهيرية، وصيرورة حضارية، وبقدر ما تحاول هذه الصيرورة أن تستجلي مظاهر الحياة على المستويين السوسيوثقافي والسوسيولوجي، فإنها تكون قادرة على أن تفتح أفقا وتبدد ظلاما. المسرح خيط إشعاع يحاول أن يجمع حزم الضوء الكامنة في الماضي والحاضر ومن ثم يسلط هذه الحزم لتبدع وتخلق وتضيء جديدا.

المسرح الجاد رؤية أدبية وشكل من أشكال الأدب، لكن ما يميزه هو انه أدب شفاهي مرئي ومسموع ومكتوب في آن، ولذا فهو أكثر التصاقا وقربا من الناس.

والتجريب في المسرح شكل جديد، وفعل حداثي من شأنه أن يخلخل كثيرا من البنيات السائدة ورؤية جديدة بعيدا عن الأفق الاستنساخي والتبسيطي المختزل.

المسرح هو رؤية، وبقدر ما تحاول هذه الرؤية أن تفسر البنيات الأساسية التي تشكل سطح الواقع وقعره وتركيبته الداخلية، والعوامل كافة التي أسهمت في بناء نسق هذا النظام التركيبي فان ذلك يسهم في بلورة دورها على المستوى الفني والاجتماعي والجمالي. ويمكن عد النص المسرحي الجاد إطارا معرفيا يحيل إلى مرجعية ثقافية وحضارية واجتماعية قد تتحدد بزمان ومكان معينين.

النص الدرامي جنس أدبي مهم من خلال تموضعه بين الفنون الأدبية عبر أزمنة طويلة، فما موقعه من المقاربات النقدية التي عالجته؟ وما أهمية النقد بالنسبة إلى النص الدرامي سواء أبقي خطابا مقروءا أم مثل؟ أن نقد النص الدرامي عملية مهمة لدراسة بنياته والكشف عن العوامل التي أسهمت وتسهم في تشكيل حقله المعرفي والاجتماعي والتاريخي الذي يمتح منه. فإذا وصفنا النص الدرامي بأنه النص الأول، فان المقاربة النقدية له، نص ثان، وقد لا يوازي النص الثاني النص الأول، من حيث أن النص الأول نص إبداعي من أهم خصوصياته، إن عوامل الابتكار والإبداع كائنة فيه، وانه قادر على إثارة المتعة الجمالية للمتلقي له أما النص الثاني فمهمته إضاءة النص الأول، وكشف جوهر العملية الإبداعية فيه، وهنا تكمن أهميته في كونه قراءة متأنية تسهم كثيرا في فك استغلاقات بناءه والية إبداعه. مهمة النقد التفسير والتحليل والكشف عن

البنيات الجمالية، قبل أن يكون فرض وصاية على النص والمؤلف. ومن هنا يظهر أن الاستغناء عن النقد يعد خسارة محققة لأي نص من النصوص الإبداعية. قد تختلف المقاربات النقدية للنص الأدبي (والمسرحية جنس أدبي) من ناقد إلى آخر، وذلك لتشعب الرؤى النقدية وتنوعها واختلاف مكوناتها، وتعدد المناهج النقدية من المعالجات الخارجية للنص الأدبي ولبيئة مؤلفه ونفسيته، وظرفه التاريخي والاجتماعي ورؤية صاحبه الفكرية والفلسفية وعلاقة النص

بالقارئ بوصفه هدفا أولا، إلى المقاربات البنيوية الداخلية التي تدرس النص من حيث بعده الإشاري والدلالي والرمزي، وبنية اللغة، وتركيبها الألسني والسيميائي وغير ذلك ومع ذلك يبقى النقد في الأخير قراءة متأنية لكشف البنيات الجمالية.

ألف ليلة وليلة ومسرحية سر شهرزاد لعلي احمد باكثير

مجتمعات ألف ليلة وليلة، مجتمعات الشرق الغارقة بالسحر وشفافيته، مجتمعات الشرائح الاجتماعية المتفاوتة، مجتمعات الحلم والتخيل، والجواري والنساء، والرقص والسلاطين، والقضاة والخلفاء، مجتمعات المغامرة التي تدفع الخيال نحو مزيد من الانطلاق، والأحلام العريضة بالثروة، ثروة الأموال والبذخ والترف، مجتمعات الفقراء المنسيين، وقطاع الطرق، والمهمشين اجتماعيا وإنسانيا.

هذا الفضاء الساحر العابق بتوابل الشرق ونسيمه وبساتينه، كان فضاء إبداعيا ساعد كُتّاب الأدب والمسرح على تشكيل أعمال إبداعية.

لقد شكلت شهرزاد، فضاء للتوق والانعتاق من رتابة الحياة ومللها، إلى خلق مناخ مؤسطر نام وغني بمكونات المنى والأحلام، فلا عجب أن نجد كثيرا من الكتاب أفادوا من شخصية شهرزاد في بنائهم الدرامي لمسرحياتهم كتوفيق الحكيم وطه حسين وعزيز أباظة وعلي احمد باكثير وغيرهم.

إن فضاء ألف ليلة وليلة فضاء يتيح للنفس البشرية فسحة جمالية، لمزيد من التأمل في أحوال هذه الطبقات الاجتماعية التي ركز السرد على أبراز علاقاتها وعاداتها وأفكارها وأعرافها فتناص المسرح العربي مع شخصيات ألف ليلة وليلة ونصوصها ظاهرة مهمة وجديرة بالدراسة لما لهذا الأثر من تأثير في الفكر والفن والثقافة العربية والأوروبية على حد سواء.

يحاول البحث أن يفهم مسرحية (سر شهرزاد لعلي احمد باكثير) التي وظفت حكايات ألف ليلة وليلة ويقارنها بمواقف شخوص ألف ليلة وليلة. ولا يدعي البحث انه تقصى كل الملامح والرؤى التي تسم الشخصية المسرحية وتحدد توجهاتها، إنها محاولة وقدر المحاولة إن تصيب أو تخطئ.

أفاد علي احمد باكثير من ألف ليلة وليلة في مسرحيته (سر شهرزاد) كثرا وأضاف إليها بعدا جديدا ورؤية جديدة، وخروجه عن النص الأصلي كان لغاية في نفسه، لعله تكيف المسرحية لغرض الملائمة بين النص التاريخي والواقع الذي كان يعيشه الكاتب ساعتئذ، ذلك أن المسرح يمثل في حقيقة أمره رؤية تنويرية إنسانية تدعو الطبقات الاجتماعية التي تحمل المسؤولية كاملة باختلاف الأشكال والصور [1].

لذا كيّف باكثير الفضاء المكاني وجعله ملائما لنص المسرحية إذ اكتسبت هذه الإضافة المكاني وجعله ملائما لنص المسرحية إذ اكتسبت هذه الإضافة هيكلا نفسيا وتنويريا وتراجيديا وشغلت حيزا واسعا من عالم المسرحية وحركات شخوصها. فحركات شهريار لم تكن بهذه الدرجة من الوضوح وغيرها محاطة بهذه الهالة من التكثيف النفسي والتراجيدي بدأ باكثير مسرحيته وقلب شهريار مفعم بالحب والسعادة، يحب زوجه الأولى حبا جما، ويهوى حتى وسائد بدور.

(شهريار: (يتمتم) يا لي من هذا العبير. آه لو أمكن تقطيره كما يقطر ماء الورد والياسمين، إذا لضمخت به جسدي، بل لشربت منه حتى ترتوي هذه الكبد الحري ويبرد هذا الغليل، (يلتفت يمينا وشمالا حتى كأنه يحس أن يرقبه احد ثم يتوجه ناحية السرير فيجعل يده بطنا وظهرا حتى إذا بلغ الوسائد ضمها بشدة وأهوى عليها يوسعها لثما) [2]

ثم انقلبت هذه السعادة إلى جحيم لا يطاق بسبب حادثة العبد الأسود معها، ثم وقوع الاختيار على شهرزاد ضمن العذارى التي صار الملك شهريار، يختارهن ليقضي مع كل واحدة ليلة [3].

لقد ارتفع الألم الإنساني في قلبه وشرب همه حتى الثمالة وراح يصب نار غضبه عليهن. وتتميز حكايا ألف ليلة وليلة بتداخل الحكايات وتقاطع الأحداث وتشابكها، وتداخل الحالات التاريخية والاجتماعية فيها، وتعدد الأصوات السادرة في الليالي، ومن ثم تعدد الرؤى الثقافية التي تطرحها هذه الأصوات يمكن أن يشكل رؤية مسرحية، و(يتميز البناء الفني لألف ليلة وليلة بتقديم الحكاية الأصلية وتقطيعها عبر الليالي التالية بحكايات فرعية، وهذا التقطيع في الحكايات عبر الليالي هو الأداء الفني المميز في ألف ليلة وليلة.) [4].

لقد جعل باكثير من كثرة جواري شهريار سببا في أن تدبر بدور حادثة العبد الأسود، وكان علاجا نفسيا له مما كان يعانيه

(بدور: فراش الجارية التي قلبتها أيدي النخاسين أحب إليه من هذا الفراش المصون وقهقهات ندمائه المعربدين بين رنين الكأس والطاس ودخان الحشيشة والأفيون أندى على كبده من بسماتي البريئة الطاهرة (تتنهد) أواه من ظلم الرجال. ما بالنا معشر النساء يُطلب منا التزام العفة بينما لا يلتزمها رجالنا ولا يعبأون بها أبدا.

القهرمانة: هكذا هم يا مولاتي مذ كانوا وهكذا نحن.

بدور: سأريه الآن أننا نستطيع أن ننتظم إذا شئنا. اذهبي جمانة وقولي لزوجك يحضر العبد الذي طلبته منه.

القهرمانة (في ارتياح): لكن هذا الأمر مهول يا مولاتي.

بدور: لا مناص من هذا العلاج لن ينفع فيه غير هذا.

القهرمانة: ألا تؤجلين ذلك إلى وقت آخر؟

بدور: كلا، قد أجلت ذلك مرارا ولم يعد يحتمل التأجيل انطلقي يا جمانة.) [5].

وهكذا تُدبر بدور حادثة العبد الأسود، حتى إذا دخل شهريار ارتاب من الأمر، فقتل الاثنين معا. خروج باكثير عن النص الأصلي كان لتخليص شهريار من عقده النفسية والاجتماعية والعودة به إلى الحياة الطبيعية، ومحاربة النوازع الشريرة ومقاومة للمغريات الجسدية. اذكت هذه الحادثة الصورة الدرامية في المسرحية وسارت بها إلى حالتي الصراع ورصد المتناقضات والإدراك الشامل للحياة من جوانبها كافة، يقول النص الأصلي :-

(دخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبدا اسود من العبيد، فلما رأى هذا، اسودّت الدنيا في وجهه، وقال في نفسه: إذا كان الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدنية فكيف حال هذه المرأة الخائنة إذا غبت عند أخي مدة، ثم انه سحب سيفه وضرب الاثنين وقتلهما في الفراش.) [6].

تتميز المأثورات الشعبية العربية، بنظام معرفي تتحدد فيه ظاهرة القتل والسطو بنية رئيسية في هذا النظام، لأن هذه البنية تدفع الحكاية إلى النمو والتعقد، مثل حكايات ألف ليلة وليلة وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة بني هلال والزير سالم وغيرها، والنظام المعرفي الأساسي في ألف ليلة وليلة هو نظام القتل والخيانة، يضبط شهريار وأخوه شاه زمان زوجتيهما في حالة خيانة مع عبيد القصور، فيقوم كل منهما بقتل زوجه، ويستمر شهريار في قتل نساء مدينته، إلى أن تأتي شهرزاد التي تبدأ بدورها، تسرد لفعل القتل بوصفه مظهرا من مظاهر النظام البطريركي الأبوي الذي تحكّم في بنيات مجتمعات الليالي. البنية التراثية لنص الليالي تشكل حقلا مرجعيا، أفاد منه علي احمد باكثير في صياغة مسرحيته، لذا أعطى لألف ليلة وليلة بعدا أعمق وزاد في القدرة الإيحائية، وأعطى للصراع الدرامي بؤرة واسعة وسيّر شخوص مسرحيته، نحو التداخل الواقعي والخيالي، ومزج الألوان، وذلك لمحاربة النوازع الشريرة، [والكاتب الحق من استطاع أن يفعل ذلك.] [7].

وضع باكثير نصب عينيه ما يمكن أن يسمى عقدة شهريار، وكان هدفه تحريره، وقام هذا التحرير على أساس نفسي، إذ جعل معنى آخر غير معنى الخيانة الذي استقر في نفس شهريار

وكان السبب في عذابه وعذاب الناس معه فقد جعل باكثير هذه محاولة من جانب بدور لامتحان حب شهريار لها ومدى غيرته عليها فبدور هي التي دبرت الحادث ولم يكن في تقديرها انه سيتطور إلى القضاء عليها وعلى العبد في آن [8].

لقد عقدت شهرزاد العزم أن تهزم شهريار، وان يعود رجلا سويا بعد أن تخدعه بقصصها، وتسافر به إلى اللانهاية، وبالطاعة والذل وممارسة الخديعة توصي الأم ابنتها في المحافظة على حياتها،

(أم شهرزاد: إني اعرف فيك عنفا وجراءة، فإياك يابنتي أن تتطاولي عليه. اخفضي له جناح المسكنة والطاعة، تذكري أن أمك ستموت بعدك غما وتذكري والدك فان أيامه معدودة.

شهرزاد: بل سأعيش لكما، وتعيشان لي، ثقي يا أماه بان الله معنا.) [9].

اختلاف البنية التركيبية بين النص الأصلي والمسرحية، وكذلك الاختلاف في النمط السلوكي والاجتماعي، أمر لا مفر منه، مهما كان التشابه قائما بين الشخصين، فلكل شخصية نمطها الخاص وتركيبها النفسي والدرامي. ثمة ملاحظة أخرى، ذلك أن شهريار قطع على محدثته حديثها في الليلة الحادية والسبعين [10]، وفي ألف ليلة وليلة نجد أن الليلة الحادية والسبعين، ما هي امتداد لليال سابقة لحكاية الملك عمر نعمان وولديه شركان وضوء المكان، حيث تبدأ من الليلة الخامسة والأربعين [11] الى حكاية العاشق والمعشوق [12]، ولا شي يسترعي الانتباه في هذه الليلة التي ركزت المسرحية عليها.

وفي المسرحية تخفي شهرزاد سكينا، لحاجة في نفسها، تلك الحاجة هي قتل نفسها، وتحاول دنيا زاد جاهدة أن تمنع أختها من جريمة القتل، وبعد حوار بينها وبين أختها، أحجمت شهرزاد عن قتل نفسها، ولكنها أصرت على قتل شهريار لكي تخلص البلاد من شر هذا الطاغية كما تقول المسرحية.

(دنيا زاد: أريني إذن هذا الذي في يدك.

شهرزاد:(تبرز لها الخنجر) خنجر أبي يا دنيا.

دنيا زاد: كنت ناوية أن تقتلي نفسك؟

شهرزاد: لا أكذبك يا أختي وقد وسوست لي نفسي بذلك

شهرزاد: لأقتل به الطاغية

دنيا زاد: فتريحي البلاد من شره.) [13] .

حاول باكثير أن يحرك معاناة شخوص مسرحيته في فضائه المكاني وينتقل بها من الإحباط إلى الإحساس بالاقتدار، وقدرتهم على مواجهة الصعاب، وفي امتلاك الإنسان لإنسانيته،

وممارسة حقه في أن يكون له موقع تحت الشمس وتكون له أيضا منافذ للنظر مع بساطة الرمز، وانبثاقه من واقع رؤية طرفي الصراع وجدية التشكيل الملحمي وصياغة مفردات الأحداث، صياغة معينة لتمنح الأداء إيحائية الحدث التاريخي وبلورته، بحيث يحيل مدلوله جزءا حيا من نسيج المسرحية وبنائها الداخلي، فلذا تعامل باكثير مع الموروث تعاملا جيدا وجديدا وطوعه لغاية في نفسه، إذ يشير أن شهريار، ليس هو الرب الأعلى الذي لا يعتريه الخطأ أو الشطط، إنما هو من سائر البشر، يخطئ أو يصيب، يركب جادة الصواب أحيانا ويتجاوزها أحيانا أخرى.

(نور الدين: أليس هو ملكنا وله علينا السمع والطاعة؟.

الشيخ: هو ملكنا وليس ربنا الأعلى[14].)

وتحرض المسرحية الناس على اتخاذ خطوات حاسمة لوضع الأمور في نصابها الصحيح، بل إن المسرحية تصرح علنا بذلك، على أن لا أمل لإنقاذ الناس في زمانه إلا بالثورة:-

(الكهل: الأمة تنتظر إشارة منك لتقوم قومة رجل واحد.

نور الدين: تعني الثورة.

الكهل: نعم لا أمل للناس اليوم إلا في الثورة.)[15]

استطاع علي احمد باكثير أن يخلق من شهرزاد طاقة للحلم والتخيل، فأضاف بعدي الثورة والتحرر، والحلم بها، من خلال استخدامه لشخصية الوزير نور الدين والد شهرزاد. فإذا كانت الليالي لا تركز على مفهوم الثورة، بل تعمل على الترويض من خلال بنية القص، فان المسرح المعاصر والرؤية الحداثية المعاصرة لدور الأدب والفن، غيرت من النسق التاريخي الذي تسير عليه الحكاية الجديدة، وأضافت إليه رؤية تنويرية وإنسانية، فشهرزاد لم تفكر بالثورة ولا والدها، من خلال النسق العام للحكايات، لكن الوزير نور الدين في مسرحية باكثير هذه، دعا إلى تغير الواقع الموضوعي ببنيته الفاسدة إلى واقع أكثر جمالا، واقع تتحقق فيه العدالة والأمن، وقد لا يستطيع الدارس أن يعزل السياسة عن المسرح، ولا المسرح عن السياسة (لكن تبقى هناك مسألة نسبية هنالك مسرح سياسي تماما له ملامح معينة، يأخذ كل القضايا السياسية بالدرجة الأولى وهذه هي المسرحية السياسية المتكاملة.)[16].

ركزت شهرزاد في معظم حكاياتها في ألف ليلة وليلة، على أن تقدم مفهوم العبودية والقتل انه قدر تاريخي وحتمي للمجتمع، ولا مفر منه في نظام الملكية أي أنها ألغت مفهوم الثورة عند الطبقات الاجتماعية، ورؤية ألف ليلة وليلة رؤية قصصية، سردت تاريخا مشوبا بالأسطورة، وأظهرت بعض الملوك في مظهر البطش، وآخرين في مظهر عادل، ومن هذا نرى أن الأصوات السادرة في الليالي ليست واحدة، بل تتعدد في الحكاية الواحدة زمانا ومكانا، وهذا التعدد عائد إلى

تعدد الأمكنة الجغرافية، وتعدد الأزمنة في الحكاية الواحدة، لان نمو الحكاية واشتمالها على حكايات أخرى يفترض تعدد الأزمنة والأمكنة، ومن ثم تعدد البيئات الاجتماعية التي نسجت منها الحكاية رؤيتها القصصية. وهنا لعلنا لا نخطئ إذا قلنا أن السرد وظيفي في الليالي، يرتبط ببنية السارد الاجتماعية والسياسية.

لم تلتزم المسرحية، ولم تتقيد بتلك الحوادث المحددة التي نسجت منها حكايات ألف ليلة وليلة، بل طورتها المسرحية تطويرا حديثا لصالحها، ذلك أن باكثير جعل من شهرزاد مرتادة إلى المكتبة لتأخذ معارفها منها:

(**رضوان:** هيا إلى المكتبة يا شهرزاد لن أطيل اليوم عليك.) [17].

وفي النص الأصلي ما نصه (قد قرأت الكتب والتواريخ وسير المتقدمين وأخبار الماضيين وقيل أنها جمعت ألف كتاب من الكتب المتعلقة بالأمم السابقة والملوك الخالية والشعراء) [18].

الشخصيات لدى المسرحيين نجدها نوعين مختلفين في النظرة والممارسة، شخصيات ايجابية، وأخرى سلبية، فالمسرحية (نوع من التعبير الشخصي والفردي مثلها في ذلك مثل قصيدة شاعر أو لوحة فنان.) [19].

إن تطويع الموروث الأدبي والتاريخي في نص معاصر –أيا كان مسرحية أو رواية أو أي جنس أدبي آخر، – يشكل ركيزة من ركائز الإبداع الفني، شريطة أن يكون هذا التطويع إبداعيا دون مسخ للتراث أو الدلالات الرمزية أو الأسطورية له. وان الأشياء والحوادث التي نراها على المسرح أو نقرأها ندرك أن من ورائها أشياء، أو هكذا ينبغي أن يكون الأمر، فالعمل المسرحي يتمثل في تحقيق هذين العنصرين، العنصر العملي والعنصر الإدراكي [20]. وقد تحقق العنصر الإدراكي والعنصر العملي في مسرحية باكثير – سر شهرزاد– ذلك أن الشيء المهم هو أن سعة إدراك شهرزاد وكيف استطاعت أن تحقق غايتها، ذلك أن العناصر الأساسية التي لابد من توافرها وطغيانها في أي عمل مسرحي يحوي الطابع الدرامي هو الإنسان وصراعه مع تناقضات الحياة وإبراز هذه التناقضات بشكل ملفت للنظر. حيث إن (مهمة المسرح تنحصر في إحضار الظاهرة الاجتماعية أو السياسية إلى خشبة المسرح ونزع البديهي منها، وإثارة الاندهاش والفضول حولها، بقية فهمها ومساعدة المتفرج على اتخاذ موقف ثوري.) [21].ذلك أن (أساس ثورة الكاتب الاجتماعي أن يركز على الإنسان ومجتمعه.) [22].

وهذا ما أراده احمد باكثير في مسرحيته (سر شهرزاد).

وهكذا انتصرت شهرزاد في صراعها المرير بما تمتلكه من حيلة وتبرير حكيم لتحقيق العدالة والخير بين الناس.

أفاد باكثير من بنية حكايات ألف ليلة وليلة على مستويين، الأول أفادته من الخطاب المسرحي من طاقات اللغة الإيحائية في الليالي على مستوى الحلم والتخيل والاستذكار، والثاني قدمت نصوص ألف ليلة وليلة فضاء مسرحيا مشبعا بالدلالات السياسية والاجتماعية، لذا فان فكرة التناص التي أفاد منها باكثير في هذه المسرحية جعلت النص المسرحي منفتحا على سياقين اجتماعي وسياسي بما تحمله من دلالات تراثية واجتماعية معاصرة.

وكل نص يقبل قراءة جديدة، ولكن بترابطات متباينة ومختلفة.

إن مسرحية – سر شهرزاد– محاولة جيدة لمعالجة قضايا الإنسان المعاصرة وثمة تناسق بين المسرحية من حيث شكلها وبناؤها الفني وبين مضمونها التاريخي والسياسي واتكأ باكثير في مسرحيته هذه على الاقتصاد اللغوي من حيث استخدام الجملة واللفظة وهي لغة دقيقة في نسقها اللغوي والدلالي، مختارا ألفاظه بدقة وكذلك تراكيبه اللغوية تبعا لتغير الموقف الدرامي لدى شخوص مسرحيته هذه.

ويبدو للبحث أن المسرحية، بكل ما تضمره من هدف وفكر وعمق، فقد كتبت بتلقائية وهذه التلقائية لا تتقاطع مع الدقة في اختيار المفردات اللغوية.

توظيف (ألف ليلة وليلة) في المسرح العربي المعاصر، ليس مجرد عودة إلى التراث، بل هو رؤية حداثية، وفعل حداثي جديد، يتعامل مع النصوص التراثية بمنظور جمالي وجديد، والعودة إلى التراث بما فيه من قيم ثقافية عليا، وطاقات إبداعية خلاقة، لا تتنافى مع الرؤية الحداثية المعاصرة، ويبقى العمل الفني (في احد تعريفاته مجموع قراءاته المختلفة على مدى العصور والعمل الفني الخالد هو ذك الذي يسمح بأكبر عدد من القراءات المختلفة التي تتم داخل أطر... ومرجعية مختلفة)[23] إذا كانت ألف ليلة وليلة نسقا حكائيا وروائيا مضى وانتهى، فان في حكاياتها قيما حضارية يمكن أن تطرح في المسرح المعاصر ومن خلال هذه القيم يتم البحث عن بديل حضاري جديد وبناء الحكايات في ألف ليلة وليلة يجعل منها خطابا أدبيا يمكن أن يكون رواية أو قصة أو شعرا أو مسرحا يحمل هما ورسالة كما فعل علي احمد باكثير في مسرحيته – شهرزاد – ويبدو لنا غبّ قراءة هذه المسرحية أن باكثير يعنى بتقرير الواقع، وينقله نقلا، والإفادة من الموروث مادة، ونزوعه إليه مبتعدا عن كثير من جزيئات الموروث (ألف ليلة وليلة) التي تمثل الوصف المتحرك والمشهد الخاص والملامح الثابتة، متجاوزا عن التفاصيل والجزيئات التي لا شأن لها في غاية مسرحيته (سر شهرزاد) نازعا عن الواقع الحسي إلى واقع نفسي داخلي وإنساني ومجتمعي في آن.

هوامش البحث ومصادره

١. نظرية المسرح الملحمي، بروتولد بريخت، ترجمة د.جميل نصيف، وزارة الإعلام بغداد، الطبعة الأولى ١٩٧٣، ص٢٥.

٢. مسرحية سر شهرزاد، علي احمد باكثير، مصر للطباعة، د.ت ،ص١٥.

٣. مجلة المسرح، العدد الخامس، يناير وفبراير ومارس، القاهرة ١٩٨٨،ص٥٠.

٤. مجلة المسرح، مصدر سابق، ص٢٨.

٥. المسرحية، مصدر سابق، ص٢٥.

٦. ألف ليلة وليلة، دار العودة بيروت، د.ت، ص١٥-١٦.

٧. قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر،د.عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي ١٩٨٠، ص٢٠٠.

٨. المسرحية، مصدر سابق، ص٧٤.

٩. المسرحية، مصدر سابق، ص١١٩.

١٠.المسرحية، مصدر سابق، ص١١١.

١١.ألف ليلة وليلة، مصدر سابق، ص٢٠٧.

١٢.ألف ليلة وليلة، مصدر سابق، ص٣١٢.

١٣.المسرحية، مصدر سابق، ص١١١.

١٤.المسرحية، مصدر سابق، ص٥٤.

١٥.المسرحية، مصدر سابق، ص٥٧.

١٦.محاورات معاصرة في المسرح العربي المعاصر، سمير كوم، المطبعة الحديثة، حماة سوريا، الطبعة الأولى ١٩٧٩، ص١٨٩.

١٧.المسرحية، مصدر سابق، ص٥٥.

١٨.ألف ليلة وليلة، مصدر سابق، ص١٨.

١٩.المسرح الحديث، أريك بنتلي، ترجمة محمد عزيز رفعت، مؤسسة أيف للطباعة والتصوير، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٤، ص٢٣.

٢٠.مسرح الريادة، عبد الفتاح قلصجي، دار الأهالي، دمشق، الطبعة الأولى د.ت، ص٨١.

٢١.المسرح الثوري، روبرت ستاين، ترجمة عبد الحليم الشلاوي، عن المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، ص٢١٦.

٢٢.المسرح الثوري، مصدر سابق ص١٢٥.

٢٣.المسرح بين الفكر والفن، د.نهاد صبيحة، دار الأهالي، دمشق، الطبعة الأولى، د.ت ص٢٥