# لا يزال الحاكم بأمر اللّه حيًّا

## قراءة ثقافيّة لنصوص مسرحيّة

## استلهمت حياة الحاكم بأمر اللّه الفاطميّ

**أدهم مسعود القاق**

دكتوراه في الدراسات اللغوية والنقدية

مركز ليفانت للدراسات الثقافية

مركز ليفانت لتنمية الموارد البشرية، دراسات ودار نشر، الإسكندرية، مصر، 2017م

أدونيس للثقافة والنشر، ريف دمشق، سوريا

اسم المؤلّف: أدهم مسعود القاق، كاتب سوري

عنوان الكتاب: لا يزال الحاكم بأمر الله حيًّا

الطبعة الأولى: 1438هـ، 2017م

جميع الحقوق محفوظة لمركز ليفانت/ levantegsy@gmail.com / موبايل 01114391600 هاتف 4830903 / 03 / عنوان: ط3، بناء 44، ش سوتر، أمام كلية حقوق الإسكندرية، مصر

دار الكتب والوثائق القوميّة – القاهرة

رقم الإيداع: 21049 / 2017 تاريخ 27 / 9 / 2017م

الترقيم الدولي: 978-977-85366-0-7

**إلى**

**سما التلّي**

**سلامًا على روحك الطهورة**

**لا تزال روحك تقودُني على دروب الحبّ والمعرفة والحريّة،**

**طمأنتني**

**نوما العيسوي**

**أنّها تقمصت روحكِ**

# مقدمــة

إنّ القصد من هذه الدراسة قراءة نصوص مسرحيّة عربيّة عالجت شخصية الحاكم بأمر الله الإشكالية من مواقع متباينة وبأزمنة متباعدة نسبيًّا؛ الخليفة الفاطمي الذي اختلفت الروايات التاريخية حول تقييم سلوكه الشخصي الغريب وطريقة إدارته للحكم إبان خلافته **(386 – 411هـ،996– 1021م)**، فمنهم من عدّ سياسته عادلةً لا تقلّ عن عدل العمرين، وآخرون وصفوه بالمستبدّ والمجنون، كما احتاروا بالوصول لمعرفة طريقة موته أو اختفائه أو غيبته، وصنّفت من الجرائم السياسية الخطيرة والغامضة في التاريخ.

بعد **تمهيد** عُرِض فيه لحياة الحاكم بأمر الله وسط اضطرابات سياسية واجتماعيّة، قام الباحث بقراءة خمس مسرحيات وإبراز اللمحات الفنيّة لكلّ منها، وقُسّمت الدراسة لمباحث، في المبحث الأول تمّت قراءة نصّ مسرحية **الحاكم بأمر الله** لابراهيم رمزي الذي كتبه في أوائل القرن العشرين. وفي الثاني **سرّ الحاكم بالله** لعلي أحمد باكثير، الذي نشر أواخر أربعينيات القرن الماضي. وفي الثالث نصّ **بيارق الله** للبشير القهواجي الذي نشر منذ نهاية سبعينيات القرن العشرين. أمّا الرابع فخصّص لدراسة نصّ مسرحية **حلاوة زمان، أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله** للسيد حافظ الذي صدرعام 1992، وفي الخامس نصّ مسرحية نوال السعداوي **الحاكم بأمر الله** الصادر عام 2005م.

وخصّص المبحث السادس من هذه الدراسة **للمقارنة** بين المسرحيات المدروسة، تبعًا لمرتكزات جماليات التلقي اتكاء على منهجية النقد الثقافي الذي يستجيب للكشف عن طاقات النصوص في خلق حواريات وجدل ثقافي بين حقب تاريخية متعاقبة، بل محاكمة التراث القروسطي الذي لا تزال قيمه وثقافته

فاعلة حاضرًا، وذلك بهدف الكشف عن العيوب النسقية المتعلقة بتقديم النقل والاتباع على العقل والإبداع، وبصناعة الطاغيّة وتضخم الذات الإماميّة وتقديم الولاءات الأولية وشيوع الطائفيّة المقيتة وإلغاء الآخر وهيمنة الأفكار الأسطورية والطلسمية واحتقار الأنوثة والمرأة ونبذ التفكير العلمي ونشر قيم التعصّب والتزمّت ورفع قيمة اللحى والنقاب وتفضيل أزياء الماضي... إلخ، سعيًّا نحو تشييد أنساق ثقافيّة بديلة تستمدّ مشروعيتها من ضرورات المقاومة الثقافيّة التي ترتكز على المثاقفة والتعدّد الثقافي والانفتاح نحو المعاصرة والقبول بنتائج الثورات العلميّة راهنًا من دون تحفّظ، بغية تحرير التراث والثقافة الشعبيّة من أوهام النزعة البطريركية والبداوة المستمدّة من القرون الوسطى.

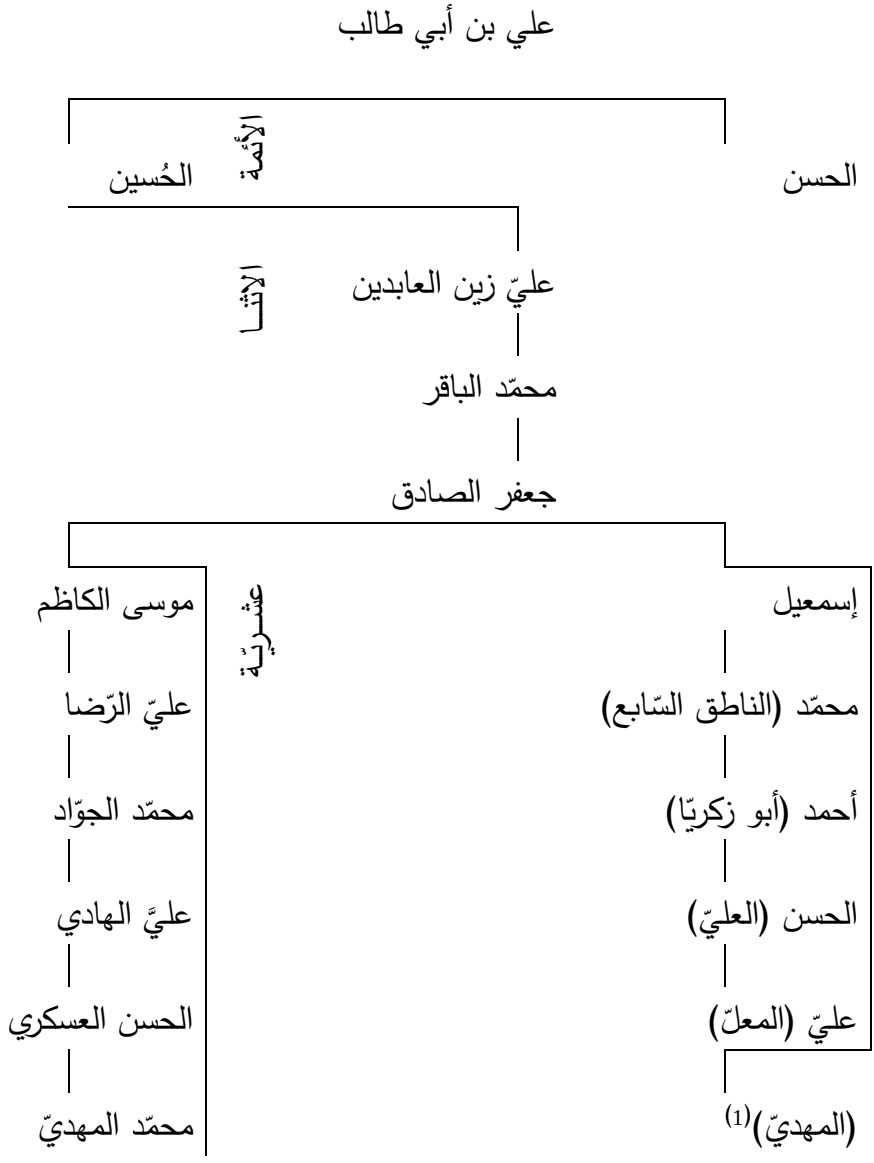
**أدهم مسعود القاق**

**مركز ليفانت للدراسات الثقافيّة**

**الإسكندرية، 2015**

**جدول رقم (1)**

**نسب الخلفاء الفاطميين**



## جدول رقم (2)

## الخلفاء الفاطميّون، الخلافة وراثية – إمامية

| | |
|---|---|
| 1. عبيد الله المهدي | 296 – 322 هـ / 909 – 934 م |
| 2. القائم بأمر الله بن المهدي | 322 – 334 هـ / 934 – 945 م |
| 3. المنصور بنصر الله بن القائم | 334 – 341 هـ / 945 – 952 م |
| 4. المعزّ لدين الله بن المنصور | 341 – 365 هـ / 952 – 975 م |
| **تمّ فتح مصر بعهده** | |
| 5. العزيز بالله بن المعز | 365 – 386 هـ / 975 – 996 م |
| 6. الحاكم بأمر الله بن العزيز | 386 – 411 هـ / 996 – 1021 م |
| **ظهرت دعوة التوحيد (الدرزية) إبان فترة حكمه** | |
| 7. الظاهر لأعزاز دين الله بن الحاكم | 411 – 427 هـ / 1021 – 1035 م. |
| في فترة خلافته تعرض الموحّدون (الدروز) لمحنة، تمّ فيها استئصالهم من مصر وتوطّنهم في بلاد الشام. | |
| 8. المستنصر بالله بن الظاهر | 427 – 487 هـ /1035 – 1094م |
| 9. المستعلي بالله بن المستنصر | 487 – 495 هـ / 1094 – 1101م |
| 10.الآمر بأحكام الله بن المستعلي | 495 – 523 هـ / 1101 – 1130 م |
| 11.الحافظ لدين الله بن المستنصر | 524 – 544هـ / 1130 – 1149م |
| 12.الظافر بأمر الله بن الحافظ | 544 – 549 هـ / 1149 – 1154م |
| 13.الفائز بنصر الله بن الظافر | 549 – 555هـ / 1154 – 1160م |
| 14.العاضد لدين الله بن يوسف | 555 – 567 هـ / 1160 – 1171م |

## تمهيد

## حياة الحاكم بأمر الله الفاطمي، أحداث ووقائع تاريخيّة

### 1. فترة المراهقة، صراع الأوصياء على النفوذ

(386 – 390هـ، 996 – 1000م)

### 2. جنون سلطة القهر

(390– 408هـ، 1000– 1018م)

- موقف الحاكم من المسيحيين واليهود (الذميين)
- موقف الحاكم من النساء
- موقف الحاكم من الإسلام

### 3. تأليه الحاكم بأمر الله

(408 – 411هـ، 1018– 1021م)

- شهادة حمزة بن علي مؤسس مذهب (التوحيد)
- نهاية الحاكم بأمر الله
  - مؤامرة سياسية
  - رواية الاختفاء المقصود

## تمهيد

## حياة الحاكم بأمر الله الفاطمي

## أحداث ووقائع تاريخية

الحاكم بأمر الله هو لقب الخليفة الفاطميّ أبو علي المنصور بن العزيز بالله بن المعز لدين الله، ولد سنة 375 هـ الموافق لعام 985 م، وتولّى الخلافة بعد موت أبيه مباشرة سنة386هـ، وكان إذ ذاك في الحادية عشرة من عمره، وهو سادس الخلفاء الفاطميين.

ظهر في سلوك الحاكم بالله بعض الغرابة ومظاهر الخروج عن المألوف، حسب معظم المصادر التاريخية، وعلى الرغم من ذلك ثمّة من وصفه بأنّه: "شخصية صوفيّة مثالية نادرة، لا تهتم إلّا بالعمل والواجب، بما لم يُعرَف لها شبيه إلّا سيرة العمرين"[1] وهذا مخالفٌ لما رواه معظم رواة التاريخ الذين أكّدوا على ساديته البالغة حدّ ادعاء الألوهية سنة 408هـ، إذ تمكّن بعض من المقرّبين منه تضليله وإيهامه بأنّه الله، فتفاقم عليه التفرّد والمرض وغرابة السلوك، وزاد استهتاره بأرواح العباد وأرزاقهم، حتّى تمّت غيبته سنة 411هـ، 1021م.

ومن الممكن تقسيم الفترات التي مرّت بها الخلافة الفاطمية تبعاً لتحولات شخصية الحاكم إلى:

---

[1] عبد المنعم جواد، الحاكم بأمر الله الخليفة المفترى عليه (مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة، 1959م) ص181

## 1. فترة المراهقة، صراع الأوصياء على النفوذ

## (386 – 390 هـ، 996 – 1000 م)

قيل في التاريخ، إنّ أمّ الحاكم بأمر الله **أم ولد** جارية روميّة مسيحية، كان لها نفوذ كبير في الدولة وكان: "لهذا النفوذ أثره في سياسة التسامح الواضحة التي اتبعها **العزيز لدين الله** نحو المسيحيين وفي تقوية جانبهم ونفوذهم، وتمكّنهم من مناصب النفوذ والثقة"[1]، وكان العزيز حاكمًا وفيًّا لمبادىء الخلافة الفاطمية ومتحمّسًا لمحاربة الغزاة؛ قاد جيشًا نحو بلاد الشام لمواجهة الروم، إلى أن اجتمع بدمشق جيشٌ جرّار من العساكر الفاطمية، لكنّ المنيّة عاجلته فجأة في عام 386هـ قبل المواجهة. قبيل لفظ أنفاسه الأخيرة، أوصى ثلاثةً من كبار رجال الدولة للاهتمام بابنه **المنصور** والاعتناء به، ريثما يصل إلى سنّ الرّشدِ، وهم: **برجوان الصقلبي** خادمه والمشرف على خزائنه، **والحسن بن عمار** زعيم قبيلة كتامة المغربية، وهي عماد الدولة الفاطمية منذ نشأتها، **ومحمد بن النعمان** قاضي القضاة. لكنّ اشتدادَ الصراع بين الرجلين الأولّين جعلهما يستهينان بالخليفة حديث السنّ، فبعد أن قام ابن عمار بتدبير الشؤون بداية بصفته أمين الدولة تحوّل إلى طاغيةٍ، فكان يدخل القصر ويغادره راكبًا، وألزم جميع الناس بالترجّل له أينما حلّ، ولم يسمح لأحدٍ بمقابلته غير الخواص من قبيلته. استغلّ برجوان طغيان ابن عمّار، وحرّض عليه بعضًا من الزعماء والعسكر، ودبّر معهم خطّةً لمهاجمة الكتاميين في القاهرة، وتمّ له ذلك بالفعل، فأشبعوهم ضربًا، واعتدوا على ممتلكاتهم، فاضطر ابن عمار إلى التواري عن الأنظار تاركًا الساحة لخصمه برجوان؛ عندئذ قبض برجوان على

---

[1] محمد عبد الله عنان، الحاكم بأمر الله وأسرار الدعوة الفاطمية (مكتبة الخانجي: القاهرة، ط3، 1983م ) ص41

زمام الأمور[1]، وانقاد له أمر السلطة، ثمّ أصبح منغمسًا في الملذات، مغترًّا بنفسه، مبذّرًا أموال الدولة وثروتها على اللهو والترف.

ولم يكن هذا الأمر خافيًّا على الخليفة المراهق، فبرجوان قصد إضعافه وعزله عن شؤون الحكم، ويقول عبد الله عنان بهذا الصدد: "... ولقد كان برجوان بلا ريب يحجب الحاكم الفتى ما استطاع عن الاتصال برجال الدولة وشؤونها، ويدفعه إلى اللهو واللعب، ولم يلبث أن تنبّه الحاكم إلى موقف برجوان واستئثاره بالسلطة، واستبداده بشؤون الحكم، وكان الحاكم قد دخل في سنّ الخامسة عشر من عمره، متحوّلًا إلى فتىً حذرٍ طموح، يروم الثأرَ لسلطته المسلوبة، إلى أن حكم على برجوان بالقتل عام 390هـ/ 1000 م، وعهد إلى الحسين بن جوهر أمر قتله، ومنذ ذلك الحين تناول الحاكم إدارة الدولة بيديه، ونظّم له مجلسًا ليليًا يحضره أكابر رجال الدولة، تُبحَث فيه الشؤون العامة"[2] ثمّ تمكّن بعد ذلك من حكم الدولة مستهينًا بحياة البشر وممتلكاتهم، فبعد مقتل برجوان أمر بكتابة سجل قرىء بسائر الجوامع في مصر نقله المقريزي كاملاً، جاء فيه: "... إن برجوان كان فيما مضى عبدًا ناصحًا، أرضى أمير المؤمنين حينًا، فاستخدمه كما يشاء، فيما يشاء، وفعل به ماشاء..."[3]، ومنذ قراءة هذا السجّل على حاشيته ورعيته، والحاكم يزداد نفوذًا وتسلّطًا مبتدئًا بتعيين فهد بن إبراهيم، وهو قبطيّ مسيحي، بدلاً من برجوان المقتول.

---

[1] محمد عبد الله عنان، م. س، ص45 – 47

[2] محمد عبد الله عنان، م. س، ص48 – 50

[3] تقي الدين أحمد بن علي المقريزي، اتعاظ الحنفا، تحقيق: محمد حلمي محمد أحمد، ج2 ( المجلس الأعلى للشئون الإسلامية: القاهرة، 1996م) ص28، راجع كامل السجل المذكور. ومن المعروف أن المقريزي المتوفى عام 845هـ اعتمد على المسبحي، وقد ذكر أيمن فؤاد السيد: "تستطيع أن نقرّر أنّ المادة التي ذكرها المقريزي في اتعاظ الحنفا عن عهدي العزيز بالله وابنه الحاكم بأمر الله وأول عهد الظاهر لإعزاز دين الله قد نقلها من تاريخ المسبّحي"المختار المسبّحي، الجزء الأربعون من أخبار مصر، تحقيق أيمن فؤاد السيد (دار الكتب والوثائق القوميّة: القاهرة، 2014) ص24.

## 2. جنون سلطة القهر

### (390 – 408 هـ / 1000 – 1017 م)

بعد مقتل برجوان قَتلَ الحاكمُ الحسنَ بن عمار زعيم كتامة والوصي عليه، ثمّ في سنة 393هـ قتل وزيره فهد بن ابراهيم النصرانيّ، وعيّن مكانه علي بن عمر العدّاس، ولكن لم تمضِ بضعة أشهر حتى سخط عليه وقتله أيضًا، وقتل معه الخادم ريدان الصقلي حامل المظلّة، كما قتل عددًا كبيرًا من الغلمان والخاصّة سنة 394هـ، ثمّ: "تبع ذلك بمقتلة أخرى كان من ضحاياها حسين بن النعمان الذي شغل منصب القضاء منذ سنة 389هـ، فقتل وأحرقت جثته، وزهق فيها عدد كبير من الخاصة والعامة، فقتلوا أو أحرقوا"[1]، وقد حذّر الحاكمُ القاضي ابن النعمان بكتاب خطّه بيده، استهلّه بـ: يا حسين أحسن الله عليك،...، حتّى أنهى كتابه بالدعاء له والتوسّل لله بإعانته وتوفيقه[2]، ولكنه غدر به وقتله.

استمر الحاكم بسياسته القهريّة فكان يأمر بالصلب وضرب العنق وقطع الألسنة والأيادي؛ وقد ذكر سبط ابن الجوزي أنّ خلافة الحاكم كانت: "متضادة بين شجاعة وإقدام، وجبن وإحجام، ومحبة للعلم وانتقام من العلماء، وميل إلى الصلاح وقتل الصلحاء، وكان الغالب عليه السخاء، وربما بخل بما لم يبخل به أحد قط"[3]. ومما ذكر عن غرابة سلوكه في هذه المرحلة من حكمه اقتصاره على ارتداء الصوف، وامتناعه عن دخول الحمام سبع سنين متواصلة

---

[1] محمد عبد الله عنان، م. س، ص54

[2] المقريزي، اتعاظ الحنفا، م. س، ص41 راجع السجل كاملًا.

[3] سبط ابن الجوزي، مرآة الزمان في تاريخ الأعيان، مخطوط في خزانة باريس، رقم 5866، ج11، نقلًا عن مجنون الحكم لبنسالم حميش (دار الشروق: القاهرة، ط2، 2012) ص274

وجلوسه سنين عدّة في مخدع له حُجِب النّور عنه، منزويًّا على ضوء الشمع ليلًا ونهارًا، ثم اكتفى بالعتمة والظلام من دون ضوء.

في سنة 395 هـ أمر بالكتابة على جدران المساجد والجوامع مسبّاتٍ وشتائمَ لأبي بكر وعمر وعثمان وعائشة وطلحة والزبير ومعاوية وعمرو بن العاص، ثم أمر بمحيها في سنة 397هـ. كما منع بيع **الفقاع**[1]ونهى عنه ثمّ سمح بتداوله. ورفع **المكوس**[2]عن البلاد. وحارب التنجيم ونفى المنجمين بالوقت الذي كان هو يراقب النجوم ويعمل بالتنجيم. كما حرّم أكل الدلنيس وسائر السمك عديم القشر، فـ: "قرىء سجل في الأطعمة بالمنع من أكل الملوخية المحبّبة لمعاوية بن أبي سفيان، والبقلة المنسوبة لعائشة، والمتوكلية المنسوبة إلى المتوكّل"[3] وكان يعاقب كلّ من يبيع شيئًا من تلك الأطعمة أو يشتري منها، ويُشهّر به، ونادرًا من كان ينجو من القتل في حال ثبوت مخالفته لأوامره. وحرّم الحاكم أيضًا ذبحَ الأبقار السليمة، وسمح بذبح ما لا يصلح منها للحرث. كما: "أمر بقتل سائر ما في مصر من الكلاب فطوردت في كل مكان حتى خلت منها جميع الطرق والدور"[4] وقد قيل في سبب قتله للكلاب، أنّه كان يسير في ركبه ذات يوم، فاعترض مطيّته كلب فوثب عليه، وكاد أن يلقيه على الأرض، وقيل أيضًا إنّها تكثر النباح بالليل، وتزعجه في طوافه، فأمر بتطهير الطرقات منها. إضافة إلى ذلك أمر الحاكم بقتل الخنازير. وحرّم دخول

---

(1) شراب يستخرج من الشعير، وقد يكون البيرة في أيامنا هذه.

(2) المكوس تعني الجمارك.

(3) المقريزي، اتعاظ الحنفا، م.س، ص53

(4) للمزيد: ابن خلّكان في وفيّات الاعيان، تحقيق: إحسان عباس (دار صادر: بيروت، مجلد2، 1972م) ص166، والمواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، الخطط المقريزية (دار الطباعة المصرية ببولاق عام 1270هـ: تصوير دار صادر بيروت، جزء4) ص 69 – 70، ويحيى بن سعيد الأنطاكي، تاريخ الأنطاكيّ، تحقيق عمر عبد السلام تدمري (جروس برس: لبنان، طرابلس، ط1، 1990) ص186.

الحمّام بلا مئزر، ثمّ هوجمت الحمّامات تباعًا، وقبض على المخالفين فعوقبوا وشُهِّر بهم. كما شدّد على النخّاسين وتجّار الرقيق ومنعهم من بيع العبيد والإماء لأهل الذمّة، ثم أمر بعد ذلك ألّا يدخل سوقَ الرقيق أحدٌ إلاّ بائعًا أو مشتريًّا، وأمرهم بتمييز وفرز الجواري عن الغلمان، وأن يُجعَل لسوق كلٍّ منهما يومًا خاصًّا. وحرّم على النساء التزيّن والتبرّج، ومنعهن من البكاء والعويل في جنائز الموتى. وكان الحاكم بأمر الله يتشدّد في تنفيذ أوامره وسجلاته، وقد عاقب كثيرون بالسجن والجلد والتشهير وبتر الأعضاء والحرق والإعدام، وقيل إنّ السجون أخليت من المساجين بعد أن قتل جميع مَنْ كان فيها. كان متى وقع أحد في تهمة صغرت أم كبرت قتله وأحرقه. واستمرّ على هذا الفعل مدّة"[1]، حتّى كانت غيبته أو اختفاؤه أو مقتله.

بنى الحاكم مساجد كثيرة، ومن أهمها جامع القاهرة وجامع راشدة على نهر النيل، ونقل إليها مصاحف مزخرفة ومذهبة ومفضّضة، وستائر من الحرير وفوانيس ذهبيّة وفضيّة، ولكنّه منع أداء صلاة التراويح فيها عشر سنين، ثمّ أباحها. وعاود من جديد بإصدار أوامر بـ: "الكتابة على الجامع العتيق وعلى الحوانيت والمقابر بسبّ السلف الصالح ولعنهم"[2]. ومن باب التطرف في أحكامه أمر بقطع الكروم ومنع بيع العنب، و: "لم يبق في ولايته كرمًا، وأراق خمسة آلاف جرّة عسل في البحر خوفًا من أن تعمل نبيذًا. ومنع النساء من الخروج من بيوتهن ليلًا ونهارًا[3].

وعاد الحاكم من جديد للتناقض بقرارته، فـ: "تراجع عن منع بيع الفقّاع والملوخيّة وأكل الطلنيس وسائر الأسماك التي بلا قشر، وجميع ما كان نهى عنه سابقًا... وتراجع عن سبّ الخلفاء، وسمح بشرب النبيذ لأنّ طبيبه أبا

---

(1) تاريخ الأنطاكيّ، م. س، ص187.

(2) المقريزي، اتعاظ الحنفا، م. س، ص54

(3) ابن تغري بردي الحنفي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، (وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، طبعة مصر، 1972م) الجزء الأخير، ص ص 176 – 177

يعقوب إسحق بن إبراهيم بن أنسطاس أشار عليه بشربه. ثمّ أنّه استدعى جماعة من المغنّين والمغنيّات والغانيات وأصحاب الملاهي إلى مجلسه وتعاطى الخمر في جلسات لهوهم مانحًا لهم الكثير من الهدايا والأعطيات.

عاش الناس في القاهرة إبان حكمه بحالة من الوجل والرعب والخوف، وبعد موت أبي يعقوب الطبيب، رجع الحاكم ومنع شرب النبيذ من جديد، وتشدّد فيه، ثمّ منع بيع الزبيب والعسل ومن حملهما، وأحرق منهما الكثير، وغرّق في النيل شيئًا كثيرًا على الرغم من تضرّر التجار حيث كانت تدرّ عليهم مالًا وفيرًا. وكُسرت الأواني التي يخمّر فيها النبيذ، ومنع من عملها"[1]. ثمُّ يذكر السيوطي: "إنّ الحاكم أمر الرعية إذا ذكره الخطيب على المنبر، أن يقوموا على أقدامهم صفوفًا إعظامًا لذكره، واحترامًا لاسمه، فكان يفعل ذلك في سائر ممالكه حتى في الحرمين الشريفين. وكان أهل مصر على الخصوص إذا قاموا خرّوا سجدًا، حتّى أنّهم يسجدون بسجودهم في الأسواق وغيرهم، وكان جبارًا عنيدًا، وشيطانًا مريدًا، كثير التلّون في أقواله وأفعاله"[2]، ومن أفعاله أيضًا أنّه: "كان يعمل الحسبة بنفسه، فكان يدور في الأسواق على حمار له، وكان لا يركب إلا حمارًا، فمن وجده قد غشّ في معيشة، أمر عبدًا أسود معه يقال له مسعود، أن يفعل به الفاحشة العظمى"[3].

وورد في التاريخ أنّ نفسه راودته لنقل جسد النبي من مكّة إلى مصر، وسعى فأرسل إلى مكّة من يقوم بتنفيذ المهمة ولكنهم فشلوا.

---

(1) تاريخ الأنطاكيّ، م. س، ص 192.

(2) جلال الدين السيوطي، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم (دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1967م) ج1، ص601.

(3) إسماعيل بن كثير، البداية والنهاية، تحقيق: محي الدين مستو، وعلي أبو زيد (دار ابن كثير: دمشق) جزء 12، ص9.

كما كان يحتال على الناس لتضليلهم وإقناعهم بقدراته الخارقة وعلمه، ومن أمثلة ذلك أنه استدعى مرة بعض الزعران والأشقياء، ودربّهم ليسرقوا من مخازن التجار ليلًا بضائع محدّدة، فنفّذوا أمره، وكان قبل ذلك قد أمر الناس بترك بيوتهم ودكاكينهم مفتوحة طوال الليل، بدعوى أنّ السرقة لا يمكن أن تتمّ في أيام حكمه، وتعهّد لكلّ من يُسرَق له شيئًا بردّه إليه، وبعد أن نفّذ السرّاق أوامره بسرقة محلات السوق، تقدّم إليه أصحاب المحلات يشكون إليه افتقادهم لأغراضهم، فقال لهم: اذهبوا إلى أبي الهول الذي صنعته يخبركم بما تريدون، وكان قد صنع تمثالًا من النحاس على صورة أبي الهول، وأجلس في داخله رجلًا علّمه أسماء السارقين والمسروقات وأصحاب المحلّات، فإذا جاء التاجر منهم، وحكى لأبي الهول مشكلته، أجابه الرجل من داخل الصنم: اذهب إلى بيت فلان تجد حاجتك، وهي كذا وكذا، وبطبيعة الأحوال صحت أقاويله، فتداول الناس أخبار الحاكم الذي يعلم بالغيب.

وذكر المسبّحي خبر أبي ركوة الأموي، الذي دخل مصر في سنة 396هـ، فأقام بها وبأريافها يعلّم الصبيان، ثم خرج إلى الإسكندرية وعاش بين بني قرّة"[1]، وقد قاد ثورة على الدولة الفاطميّة اشترك فيها أهل قبائل الصحراء المهملة، فظفر ببرقة بعد هزيمة جيش الحاكم الفاطميّ، ولكنّه ضعف بعد حصاره مع جيشه عندما تقدّم باتجاه القاهرة، ثمّ أعلن القائد الفضل بن صالح وقوع أبي ركوة أسيرًا في يده عام 397هـ، وبعد أن مورس عليه أشدّ ألوان التعذيب ضُرب عنقه، وصُلب جسده، وحُمل رأسه إلى الحاكم، وبعد أن منح الحاكم الهدايا وكرّم الفضل والقواد والعرفاء، أباح لنفسه الإجرام من جديد، فقتل قادتهم ريبة منهم.

---

[1] المقريزي، اتعاظ الحنفا، م. س، ص60 نقلاً عن المسبّحي.

كما ذُكر أنّه في ذات السنة 397هـ: "ضُرِب كثير من الباعة بالسياط، وكُبست الحمامات، وأمر الحاكمُ بمحو كلّ ما كتب في المساجد وعلى الأبواب من سبّ السلف، وقُرِىء سجلٌ بترك الخوض فيما لا يعنى، واشتغال كلّ أحد بمعيشته عن الخوض في أعمال أمير المؤمنين وأوامره"[1] ثم مُنِع النصارى من الاحتفال بعيد الشعانين وأُحرِقَت صلبانهم.

وينقل محمد عبد الله عنان من كتاب (أخبار الدول المنقطعة) عن الحاكم وعن خطته الدموية أنّه: "كان مؤاخذًا بيسير الذنب، حادًا لا يملك نفسه عند الغضب، فأفنى أممًا وأباد أجيالًا، وأقام هيبة عظيمة وناموسًا، وكان يفعل عند قتله الشخص أفعالًا متناقضة وأعمالًا متباينة. فقد قتل خاصّته وأقربَ الناسِ إليه، وربما أمر بإحراق بعضهم، وأمر بحمل بعضهم وتكفينه ودفنه وبنى تربة عليه، وألزم كافة الخواص ملازمة قبره والمبيت عنده، وأشياء من هذا الجنس يموّه بها على عقول أصحابه السخيفة، فيعتقدون أن له في ذلك أغراضًا صحيحة استأثر بعلمها وتفرد عنهم بمعرفتها"[2] ويتابع عنان ذكر حوادث القتل والسفك التي اقترفها الحاكم؛ ففي سنة 399 هـ قبض الحاكم على جماعة كبيرة من الغلمان والكتّاب والخدم الصقالبة بالقصر، ثمّ قطعت أيديهم من وسط الذراع، وقتلوا. كما قتل الفضل بن صالح، وهو من أعظم قادة الجيش. وفي العام التالي وقعت مذبحة أخرى بين الغلمان والخدم، وقتل جماعة من علماء أهل السنّة. وقبض على صالح بن علي الروذباري بعد أسابيع قليلة من عزله من منصب السفارة والوساطة ثمّ قُتِل، وعُيّن مكانه ابن عبدون النصراني، ثم صرفه وقتله بعد بضعة أشهر من تعيينه، وخلفه أحمد بن محمد القشوري، ثم

---

[1] المقريزي، اتعاظ الحنفا، م. س، ص 69.

[2] محمد عبدالله عنان، م. س، ص77 وما بعدها .

صرف لأيام قلائل من تعيينه وضُرِبَت عنقُه، لأنّه كان يميل إلى الحسين بن جوهر ويعظّمه.

في هذه المرحلة تزايد الحاكم في القتل بحقّ حاشيته ورجال دولته، فاختلّت البلاد وضجّت العباد، ولم يُبقِ من رؤساء دولته من له ذكر ونباهة. وكان أمرًا فظيعًا لم يُشاهد مثله، ولا جرى في السالف مثله"[1]. وبعد أن دبّ الذعر بين الناس وأيقن الجميع بقدوم الموت لهم، بدأت مظاهر الرفض لحكمه تنتشر، وعندما علم بمخاوف الناس ونقمتهم عليه وخوفهم على أرواحهم وممتلكاتهم من تماديه في الظلم، كتب لكلّ طائفة منهم كتاب أمانٍ لتهدئة نفوسهم التي بدأت تعي ضرورة الثورة على قهره وظلمه لهم. ولكن اعتياده على القسوة في حكمه جعله يشدّد على اليهود والنصارى، ففي عام 400هـ "قرىء سجلّ يندّد فيه بشرب النبيذ، وجميع أنواع المسكر"[2]، ومنع من تداول الخمر تضييقًا عليهم، كما قتل المؤرخ أبو عبد الله اليمني، وغالب بن هلال متولي الشرطة والحسبة. وفي سنة 403هـ ازداد فتكًا بالعباد والشعب خاصّة النصارى.

في تلك المرحلة أمر الحاكم بأمر الله بنقش على خاتمه يتضمن: "بنصر الله العظيم المولى ينتصر الإمام أبو علي"[3]، ثمّ جعل عبد الرحيم بن الياس وليّ عهد المسلمين في حياته والخليفة بعد وفاته، و: "لكنّه عمل على التخلّص من عبد الرحيم في أواخر أيامه، فعيّنه بعيدًا في ولاية دمشق سنة

---

(1) تاريخ الأنطاكي، م. س، ص194 حتى 197، وللمزيد: المقريزي وابن كثير ومعظم المؤرخين الذين تناولوا عصر الحاكم بأمر الله.

(2) المقريزي، اتعاظ الحنفا، م. س، ص 83.

(3) المقريزي، اتعاظ الحنفا، م. س، ص 94.

409هـ"[1]. وفي تلك السنة، وعلى نقيض سمات شخصيته الدمويّة وسلوكه المرعب "أكثر من الصدقات وإعطاء الأموال وأعتق سائر مماليكه وجواريه"[2].

وللحاكم قصة دموية مروّعة مع خادمه **غين** وكاتبه **أبي القاسم الجرجرائي**، فقد كان **غين** من الخدم الصقالبة الذين يؤثرهم الحاكم بالثقة، فعينه في سنة 402هـ على الشرطة والحسبة ولقبه بقائد القواد، وأمره بتنفيذ المراسيم الدينية والاجتماعية، كما عهد بالكتابة إلى أبي القاسم الجرجرائي، وسخط على **غين** وأمر بقطع يده، فصار أقطع اليد، ثم سخط عليه كرّة أخرى وأمر بقطع يده الثانية، فقطعت وحملت إلى الحاكم في طبق، فبعث إليه الأطباء للعناية به ووصله بمال وتحف كثيرة، ولكن لم تمض أيام قلائل على ذلك، حتى أمر بقطع لسانه، فقُطِع وحُمِل إلى الحاكم أيضًا، ومات غين من جراحه[3]؛ وبعد ذلك، أمر الحاكم بقطع يدي أبو القاسم الجرجرائي إثر وشاية بحقّه، وأبقى على حياته أقطع اليدين، وفي سنة 405 هـ قَتل الحاكم قاضى القضاة مالك بن سعيد الفارقي، و: "كان سبب قتله أنّه اتُّهِم بموالاة ست الملك ومراعاتها"[4] كما: "قتل الوزير الحسين بن طاهر الوزان، وعبد الرحيم بن أبي السيد الكاتب، وأخاه الحسين متولي الوساطة والسفارة، وعيّن بالوساطة فضل بن جعفر بن الفرات، ثم قتله بعد أيام قلائل من تعيينه.

وقد ذكر الرواة أن هباتِه عظُمت في تلك السنة ذاتها، وتزايد ركوبه عدة مرّات في اليوم متجوّلًا في الأسواق على حماره.

---

[1] عبد المنعم ماجد: م. س، ص180

[2] المقريزي، اتعاظ الحنفا، م. س، ص100

[3] المقريزي، اتعاظ الحنفا، م. س، ص102

[4] المرجع نفسه، ص107

وهكذا استمر الحاكم بالفتك بالزعماء ورجال الدولة والكتاب والعلماء، حتى أباد معظمهم إضافة إلى قتل جمهور الناس خلال تلك الأعوام الرهيبة، مستهينًا بأرواحهم وممتلكاتهم لأسباب تعلقت غالبًا بمخالفة المراسيم والأحكام الشاذة التي توالى صدورها طوال حكمه، وبأحوال الفساد الذي ساد بين رجال الدولة والقصر والعسكر ثانيًا، وأيضًا بأطماع التجار وذوي المصالح والمعاملات.

وممّا ذكره عبد الله عنان، أنّ المُسبِّحي صديق الحاكم ومؤرخه فيما بعد، روى أنه أمر سنة 395هـ بعمل **شونة** كبيرة تحت الجبل مُلِئت **بالسّنط والبوص والحلفا**[1]، فارتاع الناس وظنّ كلّ من له صلة بخدمة الحاكم من رجال القصر أو الدواوين أنّها أُعدّت لإعدامهم، وسرت في ذلك إشاعات مخيفة، فاجتمع سائر الكتاب وأصحاب الدواوين والمتصرفين من المسلمين والنصارى في أحد ميادين القاهرة، "ومازالوا يقبّلون الأرض حتى وصلوا القصر، فوقفوا على بابه يضجّون ويسألون العفو عنهم"[2]، ثم دخلوا القصر ورفعوا إلى أمير المؤمنين، على يد قائد القواد الحسين بن جوهر، رقعة يلتمسون فيها العفو، فأجابهم الحاكم على لسان الحسين إلى ما طلبوا، وأُمروا بالانصراف، وطلب منهم الحضور في اليوم التالي لتلقي سجّل العفو الذي قرىء فيه عفوًا عن المسلمين والنصارى واليهود. وبعد أن رزقه الله بـ: "مولود أسماه الحارث، أمر بإحراق الشونة، ثمّ رسم لجماعة من الأحداث أن يتقافزوا من موضع عال في القصر، فمات منهم نحو ثلاثين إنسانًا من أجل سقوطهم على صخر،

---

(1) الشونة: المخزن الكبير، السنط: نوع من الخشب، والحلفا: نبات له أوراق طويلة ينبت في المستنقعات.

(2) المقريزي، اتعاظ الحنفا، م. س، ص 55.

ووضع لمن قفز ماله"[1] فاشتد الذعر بالغلمان والخاصّة على اختلاف طوائفهم، ثم توالى صدور الأمانات لمختلف الطبقات"[2]. إنّ سجلات العفو والأمان التي حرص الناس على استصدارها مرارًا من الحاكم بغية الحفاظ على حقّ الحياة لهم، تدلّ على مدى خوف الناس من بطشه وجنونه، لذلك كانوا يلتمسون منه إصدارها مرارًا.

لا ريب في أنّ عقوبة القتل في نظر الحاكم لم تكن تلبية لأهوائه الغريبة فقط، بل طريقة تسلّطٍ لازمت سياسته في الحكم منذ قيامه بقتل وصيِّهِ برجوان، وفي هذا المعنى يقول الكوثري: "من علم أن مدة الحاكم هذا من سنة 386 هـ إلى سنة 411 هـ، يرى الاعتذار عنه بأنه كان مجنونًا كلامًا لا يلتفت إليه، لأن من المحال في جاري العادة أن يستبقى حاكم وهو مجنون مدة خمس وعشرين سنة"[3]؛ ومهما سوّغ لأحكام الحاكم فمن الثابت أنّه استمرّ بالفتك بالزعماء ورجال الدولة من الوزراء والكتّاب والموقّعين والعلماء ورجال القصر من الأساتذة والخَدَم ومَن إليهم من الحشم، إضافةً إلى قتل التجّار والصنّاع وعامّة الناس خلال هذه الأعوام الرهيبة، وهم ألوف عديدة[4]، وينقل محمد عبد الله عنان عن المستشرق ميللر في الحاكم ما يلي: "وليس لدينا إلا أن نعتقد أنه إما باطني متعصّب، توهم في نفسه الإغراق والألوهية، وإما أمير ذكي بارع في تاريخ أسرته ومذهبها، اعتقد أنه يستطيع أن يسمو فوق البشر، وأن يحتقرهم ويصنّفهم كالشّمع طوع إرادته، وربما كان يجمع في طبيعته المتناقضة بين

---

[1] المقريزي، اتعاظ الحنفا، م. س، ص55.

[2] عبد الله عنان، م. س، ص62.

[3] محمد بن زاهر الكوثري، من عبر التاريخ، في الكيد للإسلام ( المكتبة الأزهرية للتراث: القاهرة، 2005م ) ص11.

[4] تاريخ الأنطاكيّ، م. س، ص201.

شيء من هذا وشيء من ذاك"[1]. وقد قدّرت الرواية المعاصرة ضحايا الحاكم بثمانية عشر ألف شخص من مختلف الطبقات.

- **موقف الحاكم من المسيحيين واليهود (الذميّين)**

كانت معاملة المسيحيين واليهود (الذميّين) من أهمّ الشواهد على سياسة إلغاء الآخر وتمجيد الذات والرعونة السياسية في عصر الحاكم بأمر الله، ففي سنة 395هـ: "قرىء سجل في الجوامع يأمر اليهود والنصارى بشدّ الزنار ولبس الغيار، وشعارهم بالسواد شعار الغاصبين العباسيين"[2]، فأمرهم بارتداء العمائم السود؛ وفي سنة 399هـ أمر بهدم كنائس القاهرة ونهب ما فيها، وأصدر مرسومًا خاصًّا بهدم كنيسة القيامة في بيت المقدس، وأطلق عليها: كنيسة القمامة، وفي العام التالي أصدر مرسومًا جديدًا بالتشديد على اليهود والنصارى في ارتداء ولبس العمائم والأردية السوداء وتقليد الزنار، كما ألغيت الأعياد النصرانية كعيد الصليب والغطّاس وعيد الشهيد[3]، ومما يلحظ في هذا الصدد أنّ موقف الحاكم إزاء النصارى واليهود هو من المواقف القليلة التي ثبت فيها الحاكم على سياسة واحدة غالبًا، تقوم على التشدّد معهم، ولم يجنح بموقفه من الشدة إلى اللين إلاّ في أواخر عصره، حينما ظهر دعاة تأليهه يدعون إلى دين جديد وعقائد جديدة"[4]، فكان لابدّ له من تغيير هذه المعاملة، محاولة منه لاستمالتهم إلى ما تصبو إليه نفسه بالربوبية، فأصدر عدة سجلات بإلغاء المراسيم المتشدّدة والسجلات التعسفيّة في حقّهم قبيل اختفائه عام 411هـ.

---

[1] عبد الله عنان، م. س، ص96.

[2] المقريزي، اتعاظ الحنفا، م. س، ص53.

[3] ثُبت عيد الشهيد سنة 395هـ، وهو خاص بالمسيحيين في مصر، مثل عيد الصليب وعيد الغطاس.

[4] عبد الله عنان، م. س، ص78و 71و 92.

- **موقف الحاكم من النساء**

أصدر الحاكم بأمر الله سجلات عدة تقضي بالتزام النساء البقاء داخل منازلهنّ، فـ: "منع خروج الحرائر منهنّ والإماء والعجائز إلى الطريق، ومنع أيّ ظهور لهن بأيّ وجه من الوجوه"[1]، وتضمنت المراسيم استثناءات إذا دعت الضرورة، كحضور غاسلة للمتوفيّة أو قابلة للولّادة أو غير ذلك، فاشترط ألاّ تظهر المرأة أو تخرج من منزلها إلاّ لضرورات حدّدتها أوامره، وبعد أن تأخذ إذنًا مكتوبًا على رقعة باسم المرأة والضرورة لخروجها، شرط أن ترفع إليه ليوقّع على ظهرها بخطّه ويوجّهها إلى متولّي الشرطة، ليندب مَن يثق به مرافقًا للمرأة من لحظة خروجها من موضعها إلى حيث مقصدها، وإمعانًا منه في قهر النساء أصدر أمرًا للأساكفة بمنعهم من عمل أخفاف للنساء، ومعاقبة الإسكافي الذي يصنّع أحذية نسائيّة حتّى لا يستخدمنها في الخروج، وحاولت النساء التظلّم من هذا القرار، وذهبت الكثيرات منهنّ إلى القصر متظلّمات، فلم تفزن بإعفاء، بل عوقبت كثيرات منهن بالضرب والحبس والموت.

في عام 405هـ شدّد عليهنّ تشديدًا مخيفًا، إذ مُنِعْنَ من فتح النوافذ والطاقات، و: "أمر الباعة أن يحملوا السلع والأطعمة ويبيعونها لهنّ في المنازل، وأن يحمل الباعة أداةً كالمغرفة لها ساق طويل، يَمَدُّها إلى المرأة وهي من وراء الباب وفيه طلباتها من السلع، فتتناوله وتضع مكان السلع ثمنها، ولا يسمح لها مطلقًا أن تظهر من وراء الباب"[2]، ومن قبل ذلك كان قد أَخرج من قصره: "نسوة من حظاياه وأمّهات أولاده الكثيرين نظرًا لكثرة شغفه بالجماع، وغرّق بعضهنّ في صناديق اتّخذها لهنّ، بعد أن سمّرت عليهنّ، وثقّلت بالحجارة وألقيت في النيل، ثمّ أخذت **السيّدة ستّ الملك**، أخت الحاكم، أمَّ ولده

---

[1] المقريزي، اتعاظ الحنفا، م. س، ص110.

[2] تاريخ الأنطاكي، م. س، ص208.

وعلي الظاهر وابنته ست مصر"[1] خوفًا عليهم من حالات جنون العظمة لديه، وبقوا في قصرها بعيدين عنه حتّى تمّ اختفائه النهائيّ.

عانت النساء من هذه الشدّة زهاء سبعة أعوام، ويدلّ، بل يؤكّد موقفه من النساء على خلل نفسيّ في شخصيته، وربّما يكون مصدره إصابته بعجز جنسيّ على عكس ما جاء في رواية الأنطاكي من أنّه كان شغوفًا بالجماع، وهناك روايات أكّدت ما نسوقه، لا سيّما عشقه الشاذّ لأخته ست الملك، وإهماله لزوجته التي كادت أن تكون وحيدة من غير زوج على ما ذكر في روايات المؤرخين.

- **موقف الحاكم من الإسلام**

أصدر الحاكم سنة 400 هـ سجلًا بإلغاء الزكاة والنجوى أو رسوم الدعوة ومنع صلاة الضحى وصلاة التراويح، ثمّ تراجع عن قرارته، وورد في بعض الروايات أنّه: "حاول أن يعدّل بعض الأحكام الجوهرية كالصلاة والصوم والحج، وقيل إنّه شرع في إلغائها، أو ألغاها بالفعل. ومن ذلك أيضًا، ألغى الزكاة، وألغى صلاة الجمعة في رمضان وفي العيدين، وألغى الحج، وأبطل كسوة الكعبة، وفي سنة 395 هـ أمر بسبّ السّلف، وكتب ذلك على أبواب المساجد، لاسيما جامع عمرو في ظاهره وباطنه، وعلى أبواب الحوانيت والمقابر، ولوّن بالأصباغ والذهب، وأرغم الناس على المجاهرة به ونقشه في سائر الأماكن"[2]، وأمر نائبه على دمشق أن يضرب رجلاً مغربيًا، ويطاف به على حمار، ونودي عليه في الطرقات: "هذا جزاء من أحبَّ أبا بكر وعمر، ثم أمر به فضربت عنقه"[3]، ولكنه في سنة 397هـ أمر بمحو كلّ ما كتب على المساجد والدور...إلخ.

---

[1] تاريخ الأنطاكي، م. س، ص192 حتى 207، ومعظم روايات مؤرخي فترة الحاكم.

[2] عبد الله عنان، م. س، ص76 و 78.

[3] عبد الله عنان، م. س، ص103.

إنّ موقفه من الإسلام يشي بتعصّبه للمذهب الشيعيّ الذي رفع لواءَه الخلفاءُ الفاطميون، على الرغم من أنّهم لم يتمكّنوا من إدارة وحكم الدولة إلاّ وفقًا للأساس الذي انبنت عليه الحضارة العربية الإسلامية برمتها، وهو التوجّه التاريخي الذي استجاب للمتغيرات التي طرأت على الأمة إبان الدولة الأموية بعد انتصارها على توجّه المعارضة الشيعيّة الصراطي الذي لاقى فيما بعد بيئة مناسبة لدى ورثة المانوية والزرادشتية من الفرس، بمقابل ازدهار الحضارة العربية الإسلاميّة في العصر العباسي نتيجة المثاقفة والترجمة، ثمّ نهوض علوم البيان العربي المتنامية طيلة أربعة قرون ونيّف بالتكامل مع علوم البرهان، عاكسّة نموًّا وازدهارًا في المنظومة المعرفية والعقلية والثقافية الإسلاميّة المتفاعلة مع حضارات مغايرة ولغاتها، لاسيما السريانيّة واليونانية واللاتينية والفارسية والهنديّة وغيرها.

على الرغم من استقدام الحاكم للكثيرين من دعاة الشيعة وأئمتهم فإنّه لم يتمكّن من فرض مبادئهم على أوساط الشعب المصري، لأنّ التكوين الاجتماعي للدولة انبنى أساسًا منذ الفتوحات الإسلامية الأولى على مرتكزات أهل السنّة، وقد استقبل أهالي البلاد المصرية أصحابَ الدعوة والدين الجديد زمن الفتوحات الأولى التي خلّصتهم من هيمنة واستعمار اليونان ثمّ ورثتهم من الرومان والبيزنطيين لبلادهم أكثر من 1000 عام سبقت الإسلام، إضافة للفرس من قبل، لذلك ظلّوا أمناء لتعاليمه وسياسات الدول المتعاقبة التي صهرت انتماءهم القومي بالإسلاميّ ضمن تشكّل سياق الدولة العربية الإسلامية الناهضة، وانعكست على بناها الفوقية على شكل منتج ثقافي غزير يحمل منهاجيّة تحققت له نتيجة التأثّر والتأثير التي حصلت طيلة عهود هذه الحضارة.

تجلّى تعصب الحاكم للشيعة تساوقًا مع اشتداد جنون العظمة لديه إذ تفاقم عليه مع ازدياد فكاهة ونكات أهل القاهرة بحقّه، وذلك بعد سنة 408هـ،

فاحتضن الإمام حمزة بن علي ودعاته، وبدأوا بنشر دينهم الجديد، ولكنّ بيئة مصر الإسلامية المستمدة من حركة التاريخ الصاعدة نحو انتصار الإسلام حال دون تحقيق أهداف أصحاب الدعوة الجديدة في مصر، إذ سرعان ما ثارت الناس على الحاكم ومشايعيه، وقتلوا منهم من قتلوا، وأخرجوا البقية خلال حوالي ثلاث سنوات في مصر بالتعاون مع رجال في القصر الفاطمي وعلى رأسهم **ست الملك** التي كانت تعي جيّدًا أسباب نجاح الدولة الفاطمية، ذات البنيان الراسخ الذي شيّد على ضوء سياسة جدّها المعز وأبيها العزيز لدين الله.

### 3. تأليه الحاكم بأمر الله، (408 – 411 هـ / 1017 – 1021 م)

- **شهادة الإمام حمزة بن علي، مؤسس مذهب (التوحيد)**

لم يكن الإمام حمزة بن علي (وليّ الزمان) رجل حكم وسياسة، فقد أكّدت معظم الروايات التاريخية أنّه قدِم إلى القاهرة حوالي عام 405هـ، واشتغل سقّاء ماء بدايةً في دار الحكمة، وعندما أفصح عن توجّهه الشيعيّ لدى الحاكم بأمر الله حصل على رضاه ورعايته، خاصّة أن نفس الحاكم كانت تراوده لتغيير أسس الدولة العربية الإسلامية والأركان التي قامت عليها، فوجد في حمزة أداة تنفيذ، لما كان يصبو إليه، حتّى تمكّن حمزة من الارتقاء وشرع يحاضر في جامع دار الحكمة، وبقيّ كاتمًا سرّ رؤاه الدينيّة الجديدة حتّى عام 408هـ، عندما انكشفت بعد أن أعلنها بعض من أفراد عصبته ومنهم، محمد الدرزي والسموقي والتميمي وابن وهب القرشي، إبان ظهور اضطراب في سلوك الحاكم وتناقض في قرارته للعيان من دون مواربة. وورد لدى المؤرخين أنه في سنة 408هـ: "قدم داع أعجمي اسمه محمد بن اسماعيل الدرزي واتصل بالحاكم فأنعم عليه، ودعا الناس إلى القول بإلهية الحاكم، فأنكر الناس عليه ذلك، ووثب به أحد الأتراك، ويدعى محمد في موكب الحاكم، فقتله، وثارت الفتنة،

واستمرت ثلاثة أيام قتل فيها جماعة من الدرزية.."[1]؛ مما جعل الإمام حمزة يقرّر الظهور، فاستمر بدعوة الدرزي وبثَّ دعاته في مصر والشام، فاستجاب له كثيرون، لا سيما في الشام، وفي سنة 409هـ وليَّ عبد الرحيم بن الياس دمشق، وهو من القائلين بدعوى حمزة إبان قوتها، ولكنّه هوجم من قبل ملثمين، فقَتَلوا جماعة من غلمانه، ثمّ أخذوه وأرسلوه بصندوق إلى مصر[2]، ثم قُتل بتدبير من ست الملك بعد اختفاء الحاكم.

لم تغب تصرّفات الحاكم الغريبة عن الإمام حمزة بن علي، بل عرفها، ودوّنها في رسائله، واعترف بها، لكنّه قدّم لها تعليلًا توحيديًّا لاهوتيًّا ارتبط بتأليهه له، "تأليه سافر واضحٌ لا لبس فيه ولا إبهام"[3] وقد ورد التأليه في رسالة حمزة الموسومة بـ (كتاب في حقائق ما يظهر قدّام مولانا جلّ ذكره من الهزل)، وفي رسالة (البلاغ والتوحيد)، وغيرهما.

من التصرفات الغريبة التي نسبت إلى الحاكم أنّه في إحدى جولاته في شوارع القاهرة ليلاً: "عَنّ له رأيٌ من السخف ينافر ما تظاهر به من الزهد، وهو أن يقصد أحد أسواق مصر في الليل، ويتقدّم إليه شيخ خليع يعرف بالرجّاج فيقول له الحاكم: "أَرِني قَمَرَك، فيكشف عن فَقْحَتِهِ. ويرسم الحاكم لبعض ركابيته من السودان أن يُبرِزَ إِحْلِيلَه ويأتيه بمشهد منه ومن الجمع الحاضر... فيصرخ الشيخ من الألم ويطلب من الحاكم الرفق به، فيضحك الحاكم من ضجيجه، ويطرب له. ولبث على هذا الحال مدّة "[4] كما: "طالت أظافره فشبّهت بمخالب العقاب، وطال شعره كالأسد. وقيل أيضًا إنّه أضرب عن

---

[1] المقريزي، اتعاظ الحنفا، م. س، ص113.

[2] المقريزي، اتعاظ الحنفا، م. س، ص114.

[3] مصطفى الشكعة، إسلام بلا مذاهب (الدار العربية اللبنانية: بيروت، ط20، 2010) ص291.

[4] تاريخ الأنطاكيّ، م. س، ص217.

دخول الحمام مبالغة في الخشونة والتقشّف"[1]. وهاهو ذا الإمام حمزة يقرّ بغرابة سلوك الحاكم المذكور لدى المؤرّخين: "يشاهدون منه (من الحاكم) ما لايجوز أن يكون من أفعال أحد من البشر، ولا سمع به في التواريخ والسير"[2] ويكرّر اعترافه بغرابتها مرّات عديدة، وهو يرى فيها "حكمة بالغة"[3]، ويلوم الناس لأنّهم: "لم يعرفوا بأنّ أفعال مولانا جلّ ذكره كلّها حكمة بالغة، جدًّا كان أم هزلًا"[4] و: "لو نظروا إلى أفعال مولانا جل ذكره بالعين الحقيقية وتدبّروا إشاراته بالنور الشعشعاني، لبانت لهم الألوهيّة والقدرة الأزليّة، وعلموا الحقيقة المحضة في جدّه وهزله"[5]. ويعترف حمزة بكلّ ما جاء في روايات التاريخ عن سلوك الحاكم بأمر الله الغريب، فيقول: "كان المولى جلّت قدرته يخرج أنصاف الليالي إلى صحراء الجبّ، وليس معه غير الركابيّة... وكان المولى جلّ ذكره يركب كل يوم وليلة، ويخرج في العتمة من القاهرة، ويدخل صحراء الجب ناحية الجبل... ومن رسوم مولانا جلّ ذكره الركوب في الهاجرة والمسير في الرمضاء وفي الشتاء..."[6]، ويعترف بمرض الحاكم وعلّته وينكره بنفس الوقت[1]، كما

---

[1] الأنطاكي، مرجع سابق، ص211.

[2] راجع: مخطوط رسالة السيرة المستقيمة، حمزة بن علي الزوزني (معهد المخطوطات العربية: القاهرة، رسائل الدروز، التوحيد والملل والنحل، رقم 11/80، ميكرو فيلم، ص4 حتى 49.

[3] مخطوط كتاب فيه حقائق ما يظهر قدام مولانا جل ذكره من الهزل، حمزة بن علي (معهد المخطوطات العربية: القاهرة، رسائل الدروز، التوحيد والملل والنحل، رقم 10 80/، ميكرو فيلم، ص35.

[4] كتاب فيه حقائق، م. س، رقم 11، ص37.

[5] كتاب فيه حقائق، م. س، رقم 11، م. س، ص34 حتى 40.

[6] مخطوط رقم 3373 م. ك، رسالة رقم 12(معهد المخطوطات العربية: القاهرة، رسائل الدروز، التوحيد والملل والنحل) ص127.

يقرّ: "بتربية الحاكم شعرَه ولباس الصوف وركوب الحمار بسروج غير محلاّة، لا ذهب ولا فضّة"[2]، ويعترف الإمام حمزة بأنّ الناس كانوا يرونه في وقوفه في الصوفيّة واستماعه لأغانيهم والنظر إلى رقصهم، وأنه كان يراه ينظر إلى لعب الركابية بالعصي والمقارع، وقصّ: "ما ذكره الركابيّة من ذكر الفروج والأحاليل، وأكّدها بقوله (لأحدهم): أرني قَمَرَك"[3].

واتفق بهاء الدين المقتنى، واضعُ قسمٍ من رسائل الحكمة التوحيدية، مع ما ارتأاه حمزة من قبل، وفسّر سلوك الحاكم كما ساقه لنا الإمام حمزة، فاعترف بأن الحاكم تظاهر بلباس السواد سبع سنين، وربّى شعره سبع سنين، وسجن النساء سبع سنين، وركب الأتان سبع سنين.

إنّ المتتبّع لرسائل الحكمة التوحيديّة يجد الكثير مما دونه الإمام حمزة أو مريدوه عن سلوك الحاكم المضطرب، ويسوّغون ذاك السلوك بقولهم: "لتعتبروا وتفتكروا..." أو: "قادر على الأشياء كلّها، وخالقها، العالم بما خفي" أو: "ما هو شيء يستعظم للمولى سبحانه"[4]؛ لذلك نستطيع القول: إن سلوك الحاكم كان بتأثير من فكرة الألوهية واضطرابه النفسيّ، إذ تأكّد للنفسيين: "إصابته في أثناء شبابه بضربٍ من المالنخوليا أو جفاف الدماغ وفساد المزاج، مما حمله على الإسراف في القتل وسفك الدماء بشتّى أنواع السلاح وبالإحراق"[5]، إنّ كلّ ما صدر عنه من أعمال وأقوال، هو ما أوهمه به حمزة

---

(1) المرجع نفسه، رسالة رقم 12، ص128.

(2) كتاب فيه حقائق، م. س، رسالة رقم10، من ص34 حتى40.

(3) كل ما بين قوسين صغيرين من مخطوط كتاب فيه حقائق، م. س، /10 ص36.

(4) السيرة المستقيمة، م. س، من ص40 حتى49.

(5) بنسالم حميش، مجنون الحكم (دار الشروق: القاهرة، ط2، 2012) ص12.

وفريقه مستغليّن مرضه النفسيّ الذي لازمه طيلة تاريخ حكمه، واشتدّ عليه بعد عام 408هـ، أي بعد الجهر بالدعوة الدرزية.

- **نهَايَة الحَاكم بأمر الله**

كان مصرع الحاكم بأمر الله، أو غيابه: "من أعجب جرائم التاريخ السياسية وأشدّها غموضًا... وكان اختفاؤه، كحياته، لغزًا مدهشًا، بل كان ذروة الخفاء والروع. وما زالت قصّة هذا الاختفاء وظروفه، وحقيقة عوامله، مثار الريب والجدل"[1]، وقد تضاربت الروايات، واختلفت التفسيرات حول ملابسات نهاية الحاكم بأمر الله، ومعظم الروايات متفقة على أن دوافعها سياسية للتخلّص منه، لأنّ وجوده على رأس الدولة أضحى خطرًا على الشعب وعلى رجالات الدولة، بل على مصير الدولة الفاطميّة وكيانها المهدّد بالتصدّع والانهيار، وتميل الرواية الأولى إلى القول بأنّها كانت لأسباب سياسية.

- **مؤامرة سياسيّة**

يعتقد كثير من الرواة بأنّ الحاكم ذهب ضحيّة مؤامرة سياسية، ولكنّهم يختلفون على من كان مدبّرها، وعن كيفية تنفيذها، وعن مصير جثمانه الذي لا يزال مجهولًا حتى هذه الأيام، فهذه: "أمور يحيط بها الخفاء والريب"[2]، وكاد الرواة يتفقون على أنّ ستّ الملك، أخت الحاكم، السياسية المحنّكة، خشيت من اشتداد مظاهر التمرّد في صفوف الشعب ومن اشتداد ثورته على السلطة فينهدم: "عرش الحاكم، ومستقبل الأسرة كلّها، وينتهي عصر المجد والسؤدد في غمر الدماء والشقاء والذلّة، وكان الحاكم من جانبه يحقد على ستّ الملك... وكان يشدّد عليها الحجر والمراقبة، وينعى عليها سوء مسلكها وفضائحها الغراميّة، ويتّهمها بتنَاوب العشّاق عليها، وأنّه هدّدها بإنفاذ القوابل إليها

---

[1] محمّد عبد الله عنان، م. س، ص211.

[2] محمّد عبد الله عنان، م. س، ص212.

لاستبرائها، فكانت لذلك تخشى بطشه وفتكه"[1]؛ وأكثر رواة التاريخ نقلوا أنّ ستّ الملك اختارت سيفَ الدولة الحسين بن دوّاس زعيمَ كتامة، القبيلة الأكثر والأشدَّ نقمةً على سلوك وتصرّفات الحاكم، وكلّفته بأمر التخلّص منه، فنفّذ أمرها، بعد أن اختار عَبدين من أخلص عبيده، وقدمهما لست الملك، فزوّدتهما بسكّينتين حادتين ومسمومتين، ووهبتهما مالًا، وزادت من عطاياها لهما، فلاقى العبدان الحاكم في جانب الجبّ عند جبل المقطّم، حيث كان يختلي بمفرده لمراقبة النجوم نتيجة مرضه النفسيّ الذي كان يدفعه للانعزال عن البشر، وكان ذلك في 27 شوّال 411هـ / 13 فبراير 1021م، عندما انقضّ العبدان عليه، وقتلاه غدرًا، ثمّ قطّعوا أعضاء جسده، وأخرجا أمعاءه من جوفه، وقتلا حماره وقطّعا أعضاءه وقوائمه، ووضعا الأشلاء في أكياس، وأحضراها إلى ابن دوّاس في ذات الليلة، فقام ابن دوّاس بمرافقتهما وصولًا إلى ستّ الملك التي تسلمت الجثّة، وبعد رحيلهم استدعت كبير الوزراء **خطير الملك أبا الحسين عمّار بن محمّد** وأخبرته بالواقعة، وأمرته بالكتمان والطاعة، وأمرته باستدعاء وليّ العهد عبد الرحيم بن الياس[2] من الشام من دون إعلامه بما حصل للحاكم، وكانت قد دبّرت مقتله قبل وصوله، لتضمن الخلافة لابن أخيها علي الظاهر، وبالفعل قتل عبد الرحيم، وتمّت البيعة **لأبي الحسن عليّ**، وأُعلِن خليفة مكان أبيه، وتلقّب **بالظاهر** آنذاك؛ وكان ذلك في 17 ذي الحجة، 411 هـ أي بعد واحد وأربعين يومًا من اختفاء الحاكم، وكان عمره سبع عشرة سنة.

بعد ذلك استدعت **ستّ الملك ابنَ دوّاس**، وكان يُعتقد أنّه غدا أعظم رجل في الدولة، فقطعت رأسه، وكذلك كان حظّ **العبدين** والوزير **خطير الملك**، وكلّ

---

[1] محمّد عبد الله عنان، م. س، ص213.

[2] كان قد عيّن الحاكم عبد الرحيم بن الياس وليًّا للعهد سنة 404 هـ. وهو يستحق لعنة الدروز حتّى أيامنا الراهنة.

مـن لـه علـم بسـرّ الجريمـة، ثـمّ اسـتأثرت بالسـلطة مـع ابـن أخيهـا الخليفـة الظـاهر[1]، الذي أقام الأرض ومـا أقعدها على الموحّدين الذين لم يتوقّفوا عن لعنه حتّى أيامهم الراهنة، كما ينكرون عليه انتسابه إلى الحاكم، ويلقبونه بدجّال العرب، أوبـالدجّال الأعظـم، أوبـدجّال الدجاجلـة. وقد أكّد ابـن القلانسـي هـذه الروايـة فقـال: "ورتبـت سـت الملـك لـه مـن اغتالـه فـي بعـض مقاصـده وأخفـى مظانه، فأتى عليه وأخفى أمره إلى أن ظهر في عيد النحر سنة 411هـ، وقال المغالون في المذهب إنّه غائب في سرّه ولا بدّ أن يؤوب، ومستنيرٌ في غيبه ولابدّ أن يرجع إلى منصبه ويثوب"[2]، وإذا صدق ابن القلانسي بدعواه فأتباعه قد يكونون بانتظاره حتّى هذه الأيام!

ومن الرواة المرجحين لرواية المؤامرة السياسية من يبرئ ستّ الملك، ويبعد عنها شبهات القتل ومنهم المقريزي، فهو ينقل عن عزّ الملك محمد المسبّحي (ت: 420هـ)، قولـه: "فـي المحرّم سنة 415 هـ/ 1024م قبض علـى رجل من بنـي حسين، ثـار بالصـعيد الأعلـى، فأقرّ بأنّـه قتل الحـاكم بـأمر الله فـي جملـة أربعة أنفس تفرّقوا في البلاد، وأظهر قطعة من جلدة رأس الحاكم، وقطعة من الفوطة التي كانت عليه! فقيل له: لِمَ قتلته؟ فقال: غيرة لله وللإسلام. فقيل لـه: كيف قتلته؟ فأخرج سكّينًا ضرب بها فؤاده فقتل نفسه، وهو يقول: "هكذا قتلته. فقطع رأسه وأنفذ به إلى الحضرة مع كلّ ما وجد معه، وهذا هو الصحيح في

---

[1] نقلًا عن الخطط للمقريزي محيلًا روايته هذه إلى كتاب: الذهبي، تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والإعلام) وفيات سنة411هـ، ص22.

**وشمس الدين الذهبي ( 1274 – 1348م)** مؤرّخ وإمام دمشقي من كفر بطنا، الغوطة الشرقية، ريف دمشق، من تلامذته ابن كثير وعبد الوهاب السبكي وصلاح الدين الصفدي.

[2] بنساليم حميش: م. س، عن ابن القلانسي، ذيل تاريخ دمشق، ص231.

خبر قتل الحاكم، لا ما تحكيه المشارقة في كتبهم من أنّ أخته قتلته"[1]، وإن تعدّدت الروايات في اختفاء الحاكم إلاّ انّ أكثرها يشير إلى حدوث جريمة سياسية غامضة في تفاصيلها، وزادها غموضًا عدم معرفة مصير جثته.

- **رواية الاختفاء المقصود**

ومن الرواة من يأخذ بفكرة اختفاء الحاكم عمدًا، حيث ترك حماره مع أحد عبيده أو الركابية، وتوغّل في الصحراء ودخل غابة، وتاه فيها، ثمّ اختفى بشكلٍ غامض.

ومن الروايات أيضًا من يقول: لجوء الحاكم إلى دير أو كنيسة في الصحراء، واعتناقه النصرانيّة، ثمّ دخل الرهبنة، وأمضى بقية حياته متخفيًّا عن أعين البشر[2].

ويقول حمزة بن علي بـ **غيبة** الحاكم وبفقده واختفائه، وبأنّه لم يمت ولم يُقتل، بل أراد امتحان دعاته والمنتمين إلى دعوته، فارتفع إلى السماء، وسيعود يومًا ليملأ الأرض عدلًا وقسطًا، ويدين البشر كافّة، بيد حمزة ذاته[3]، ويستنتج بعض المؤرّخين، منهم من تمّ الاعتماد على ما رووه في أخبارهم، أنّ حمزة والحدود الأربعة من الدعاة، هم الذين دبّروا فكرة اختفاء الحاكم وغيبته، وهم الذين قتلوه، أو خطّطوا لقتله وإخفاء جثته، أو أنهم تمكّنوا من إقناع الحاكم بالتواري والإختفاء، بحجّة أن يمكّنوا دعوتهم، ويثبتوا ألوهيته.

أخيرًا وليس آخرًا، فإنّ الحاكم بأمر الله شخصية يستدعيها الشيوخ الدروز وبعضهم لا يزال يؤلّهه، وهذا يتعارض مع تطلعات الأمير السيّد جمال الدين عبد

---

[1] المقريزي، الخطط المقريزية (دار الطباعة المصرية: القاهرة، 1270هـ ، دار صادر بيروت، ج4)، ص74.

[2] للمزيد: الأنطاكي، المقريزي، القلانسي، عبد الله عنان.

[3] للمزيد: رسائل الحكمة الدرزية المشار إليها آنفًا.

الله التنوخي(820 – 884، 1417 – 1479م) الذي قاد حركة إصلاح دينيّ جعلت الدروز فاعلين في محيطهم الإسلامي، ولكن، من المرجّح أنّ مؤلّفاته قد حرّفت عندما تمكّن الغرب من احتلال بلادنا، فاتسعت حركة الاستشراق[1] المندرجة ضمن المنظومة المعرفيّة والفكرية والسياسية التي تكوّنت إبان صعود الدول الأوروبية في مرحلة استعمارها للشرق، إذ لعبت دورًا مخرّبًا للنسيج الاجتماعي في بلاد الشام وسواها، وأعادت صياغة مفاهيم عن أحداث وأفكار شرقيّة وإسلاميّة وفقًا لقيم الغرب ومعاييره ومصالحه، وفهمت الشرق: "باعتباره شيئًا لابد من استعادته واسترجاعه، على الرغم من تمرد الشرق الحديث ومراوغته"[2]، فتمّ للمستشرقين استحضار الماضي حتّى تسيّدت التوجّهات السلفيّة لدى كلّ الأديان والطوائف، وتكرّس تنحية الحاضر، وتولّت المفاهيم السلفيّة: "تسييد مقولة الاستمراريّة التاريخية، وانغلاق التاريخ على الأمّة، مما يحيله إلى مفهوم ملتبس، من نزوعه بين ماضٍ يسعى إلى نمذجته وتمثّله في الحاضر، وبين حاضر يتمّ استغلاله باسم ذاك الماضي، عبر الاستناد المكثّف على تصوّر محدّد لدى سلف

---

(1) مثلًا بلغ **كتاب وصف مصر** 23 مجلدًا ضخمًا نشر بين 1809و 1828م، وبلغ عدد مؤلفات المستشرقين حتى عام 1955 حوالي 60 ألف، وتُرجم إلى اللغة الفرنسيّة 2266 مخطوطة حتى سنة 1959م، وعقد مؤتمر المستشرقين التاسع والعشرين في باريس عام 1973، وأعلنوا فيه عن موت الاستشراق وحلول العلوم الإنسانيّة المعنيّة بالشرق بديلًا له، وصدر اكثر من ثلاثمائة مجلة متنوعة خاصة بالاستشراق، عدا عن عشرات المعاجم والمتاحف والمؤسسات والجمعيات المختصة بعلم الاستشراق.

المرجع: إدوارد سعيد وعناني، مرجع سابق، منها ص157، وحسام الدين الألوسي، حول العقل والعقلانية العربية (دار القدس: عمان، الأردن، ط1، 2005) ص ص148، 153.

(2) الاستشراق، إدوارد سعيد، ترجمة: محمد عناني (رؤية للنشر: القاهرة، ط1، 2006)، ص221.

الأمّة..."[1]، وبطبيعة الحال كانت كل فئة أو طائفة أو جماعة إسلاميّة تعدّ نفسها الفرقة الناجيّة حتّى صار التقوقع والانغلاق داخل تلك الكيانات شكلًا من الخروج عن التاريخ، وصار إقصاء الآخرين المخالفين أرضية مناسبة لإشعال نار الفتن، والتقرب من السلطات الحاكمة وطاعة ولي الأمر عنوانًا لمواجهة الحرية. إضافة إلى تشجيع الغرب الاستعماري للأقليات الطائفية والإثنيّة على الاستقلال وتكوين كيانات مغايرة للهوية الثقافية المتعلقة بالجماعة الإسلاميّة، التي وسمت شعوب المنطقة بسماتها على أرضية استدعاء مقولات السلف، التي أثارت ولا تزال تثير الفتن، بمن فيهم طائفة الموحدين الدرزية، حيث عدّهم بعض المستشرقين بصفتهم فرقة من الصليبيين ذاكرًا: "... وسرعان ما أصبح الشعبان وكأنّهما شعب واحد، يعزّز تآلفه الحقد الشديد على العدوّ المشترك الذي تعاون الدروز والفرنسيون الطارئون على محاربته"[2] ويقصد بالعدوّ المشترك أهل السنّة. وفي ذات السياق، لمحاولات الغرب المكرورة لتمكين الأقليات في بلاد الشام، يُذكر أنّه عندما حاصر نابليون بونابرت عكّا في 1799/3/20، أرسل كتابًا للأمير بشير ذاكرًا فيه "... إن رغبتي المخلصة هي أن أقيم للدروز استقلالهم، وأعطيهم مدينة بيروت ذات المرفأ كمركز تجاري لهم"[3] وقد ذُيِّل بتوقيع الامبراطور نابليون بونابرت، فلم يردّ الأمير بشير الشهابي عليه برسالة، بل بـ: "قوّة من الخيّالة الدروز لنجدة نابليون، بينما كان يحاول إخضاع عكّا، تحت إمرة الأمير أحمد باشا الجزار وكان ذلك في آذار سنة

---

[1] محمد حافظ دياب، مساءلة الخطاب السلفي (مجلة فصول: القاهرة، العدد 80، شتاء 2012) ص156.

[2] بيجيه ده سان بيير، 1792م، الدولة الدرزية، ترجمة: حافظ أبو مصلح، 1967م (المكتبة الحديثة: بيروت، ط1، 1983) ص31.

[3] BOURON, Capitaine N. Les Druzes, Histoire du Liban et de la Montagne Houranaise, Paris, 1930; Trad. angl. Par MASSY, 1952, p. 51-52.

1799"[1]. لا شكّ أنّ الساسة الغربيين استثمروا ما أنتجته حركة الاستشراق، وزرعوا الفتن في مجتمعات البلدان المستعمرَة من خلال تأجيج الصراعات العامودية بين أبناء الوطن الواحد وتشجيع الأقليات للتمكّن من حكم الدول الناشئة وفقًا لإرادتهم، ثمّ بتطبيق سياسة إخضاع الأكثرية من أهل الوطن الذين تعارضت إرادتهم مع إرادة الاستعمار الغربي، ويجب ألّا يستغرب المرء بعض الاستنتاجات من دراسات علميّة معاصرة خصّت بعض المخطوطات الإسلاميّة التي لا تزال تمثّل مرجعيّة لأصحابها، من أنّ حركة الاستشراق أسهمت بتحريف العديد من تلك المخطوطات وتعاونت مع المستحوذين عليها بما يخدم مصالح الاستعمار الغربي، وغيّرت بصياغتها وأخفت الحقيقية منها، ولعلّ شروحات الأمير السيّد ومؤلّفاته الأصليّة وفقًا لحقائق التاريخ أنموذجًا لتعرّضها إلى التحريف وإخفاء الأصل منها.

وإذا كان كثير من العاملين ضمن حركة الاستشراق الغربية قد نجحوا بزرع مفاهيم وتصورات خرافيّة عن الإسلام وتراثه في عقول الجميع، فإنّ المقاومة الشجاعة التي أبداها أهل الأوطان كـ: (الأفغاني والكواكبي ومحمد عبده والحصري والشهبندر وشكيب أرسلان والشدياق وفارس الخوري وسلطان الأطرش وكمال جنبلاط...إلخ) بمواجهة الاستعمار الغربي وأساليبه، كانت منارات على درب الحرية والكرامة، كانت مقاومة فاضحة لنزعات شيوخ التكفير والطائفية المخزية التي عادت وظهرت من جديد في النسيج المجتمعيّ لدى كلّ مكوّنات المجتمع الشامي المولّدة لكل هذه الأحقاد في الحرب الدائرة التي ألجأت معظم شيوخها وأمرائها للتعاون مع الاعداء الخارجيين بمن فيهم إسرائيل لتحقيق مآربهم الرخيصة واستجابة لنداء الهوية الأقلوية الإثنية والطائفية والتكفيرية المتعطشة للدماء.

---

[1] Ibid., p. 52.

# استهلال

## استلهام شخصية الحاكم بأمر الله في المسرح العربي

### المبحث الأول

### مسرحية الحاكم بأمر الله، لـ إبراهيم رمزي

### مقتل الحاكم المستبد وانتصار تيار سلطوي آخر

- إبراهيم رمزي (1884– 1949م)
- عرض محتوى نصّ المسرحيّة
- لمحات فنية وجماليّة حول نصّ المسرحية

الصراع Conflict السلطوي، استبداد جديد في الخاتمة

الشخصيات Characters بين التآمر وجنون السياسة

الحوار Dialogue والخطاب المسرحي Teatralical discourse

## استهلال

## استلهام شخصية الحاكم بأمر الله في المسرح العربي

تمكّن **الحاكم بأمر الله** المستبدّ والطريف أن يسم الفترة التاريخية التي حكم فيها مصر والشام وأجزاء من العراق مع الحجاز وشمال أفريقيا فيما بين (386ـ 411 هـ) الموافق (996ـ 1020م) بسمات من شخصيته المتناقضة والغامضة، وقد وردت أخبارَه مفصّلة، كما تمّ ذكره في التمهيد.

ولا يزال ذكره وأثره ممتدًا في الذاكرة الجمعية للأمّة حتّى أيامنا هذه، المفعمة بالاستبداد والقهر التي لا تختلف كثيرًا عن فترة حكمه، مما شجّع الأدباء لتناول شخصيته[1] وسيرته في معظم الأجناس الأدبية مظهرين غرابة الأطوار التي تلبّسته في عصر اتسم بالقهر والاضطراب والجريمة السياسية، منطلقين بتوظيفها من زوايا مختلفة تكاد أن تكون متناقضة، فهناك من ألّف دراسةً تبرّئه من أفعاله، وآخر يُكذِّب التاريخ والافتراءات الموجّهة للفاطميين، ومنهم من أدانه وجرّمه، وآخر رأى فيه نزوعًا باتجاه الصوفيّة، أو أنموذجًا للمستبدّ العادل، أو مجنونًا بالحكم... إلخ.

والمسرح العربي من الأجناس الأدبيّة التي اهتمّت بالروايات التاريخية منذ بداياته، وقد ذكر **يوسف نجم:** "وبرغم استهلال **جورج أبيض** بالمسرحيات المترجمة، فقد اهتم بعد ذلك بالروايات التاريخية العربية، مثل "صلاح الدين ومملكة أورشليم، والحاكم بأمر الله"[2]، كما نجد في مجلة المصور المصرية

---

[1] استهوت شخصية الحاكم بأمر الله كثيرًا من الكتاب المسرحيين. للمزيد راجع: فاروق عبد القادر، ازدهار وسقوط المسرح المصري (دار الفكر المعاصر :القاهرة،1979م).

[2] يوسف نجم، المسرحية (دار النهضة: بيروت، 1956م) ص154 و157.

مقالًا نُشِر عام 1948م كتبه رئيس التحرير فكرى أباظة تحت عنوان: **(سر الحاكم بأمر الله)** يقول فيه: قدّمت الفرقة المصرية في موسمها الجديد على مسرح الأوبرا الملكية رواية جديدة عن الحاكم بأمر الله، الخليفة الفاطمى الذي حكم مصر منذ نحو ألف عام، فنشر الإرهاب وأشاع الرعب في النفوس بنزواته الغريبة وإسرافه في القتل وسفك الدماء، وتابع أباظة: "هذا الموضوع ليس غريبًا على المسرح المصرى، فقد عالجه من قبل **إبراهيم رمزى بك** في مسرحية قام ببطولتها جورج أبيض منذ أعوام طويلة، لكن المسرحيّة التي قدّمتها الفرقة المصرية اليوم شئ جديد، فهى قصة **علي أحمد باكثير**، وقد قدّمها في المسابقة التي أقامتها وزارة الشئون الاجتماعية وفازت بالجائزة الأولى، ثم ألقى بها في ظلمات الأدراج إلى أن أتيح لها أن ترى النور أخيرًا عندما رأت الفرقة الحكومية أن تفتتح بها موسمها الجديد، وأضاف رئيس تحرير المصور في مقاله: "المسرحية الجديدة أدّى فيها دور الحاكم بأمر الله الفنان يوسف وهبى وسجّل فيها نجاحًا كبيرًا، وقدّمت **أمينة رزق** دور"**ست الملك**" أخت الحاكم بأمر الله، إلى جانب **أحمد علام وحسين رياض وفردوس حسن ومنسى فهمى** وغيرهم.."[1]، ثمّ ذكر فكري أباظة أنّه نال الجائزة الأولى لنقد هذه المسرحية عندما قدّمها جورج أبيض.

ولأنّ شخصية الحاكم تعدّ من الشخصيات الغامضة في التاريخ، وأكثرهم استعصاء على تفسير سلوكها الغريب، ونظرًا لما تمثّله من استبداد وقهر النظام السياسي الممتد حتى الواقع الراهن، فلا تزال، إلى الآن، دافعةً بالمبدعين لاستكشاف معالمها بهدف تعريّة القهر والاستبداد وجنون السلطة، ومن جديد، ها هو ذا أحد الشباب يقدّم عبر وسائط الثقافة والمعلومات

---

[1] مجلة المصور القاهرية: نقلاً عن النت http://www.vetogate.com/1252277
30 سبتمبر، 2014

المعاصرة فيلمًا وثائقيًا عن الحاكم بعنوان: فيلم وثائقي[1] الحاكم بأمر الله الفاطميعلى الـ YouTube يصوّر فيه حياته المتناقضة متسائلًا عن أسرار شخصيته التي لا تزال مخفيّة عن الباحثين ومحيّرة لهم.

تقرأ هذه الدراسة خمسة نصوص مسرحية استلهمت شخصية الحاكم بأمر الله لخمسة كتاب عرب في العصر الحديث، تناولوها من مواقع متباينة. روعيّ باختيار النصوص انتماء كتّابها لأجيال مختلفة، فدرست بحسب تواريخ صدورها، متتبعة الأسباب التي جعلت رؤاهم حول هذه الشخصية الغامضة متنوّعة لدرجة التناقض.

[1] عن الإنترنت https://www.youtube.com/watch?v=SFTL7j9SoVQ

## المبحث الأول

## مسرحية (الحاكم بأمر الله) لـ ابراهيم رمزي
## مقتل الحاكم المستبد وانتصار تيار سلطوي آخر

- **إبراهيم رمزي (1884– 1949م)**

ولد في مصر، محافظة المنصورة، تلقّى دراسته الابتدائية فيها، وحصل على الشهادة الثانوية بالقاهرة، ثمّ اتجه فتيًّا إلى الشام عام 1906 ليلتحق بالجامعة الأمريكية في بيروت، وبعدها سافر إلى لندن لدراسة الطبّ، ولكنّه حبّذ دراسة علم الاجتماع، فأتمّ دراسته وتخرّج من جامعة مانشيستر عام 1924.

تنقّل بين المنصورة والقاهرة والخرطوم وبيروت ولندن، واشتغل في قطاع الصحافة لفترة، وكان سكرتيرًا للإمام محمد عبده، وعيّن سكرتيرًا للجنة العليا للبعثات في وزارة المعارف إلى أن أحيل للتقاعد عام 1944.

تنوّعت كتاباته بين المقالات الصحفية والقصّة والدراسات والمسرح، وترك وراءه خمسين كتابًا بين مؤلف ومترجم. عُرِف مسرحيًّا رائدًا مؤثّرًا في النهضة المسرحية الحديثة في مصر، ومن أبرز مسرحياته: باب القمر، والبدوية، أخرجهما جورج أبيض. وبنت الإخشيد، دخول الحمّام مش زي خروجه، عزة بنت الخليفة، وأبطال المنصورة، واسماعيل الفاتح، بنت اليوم، و**الحاكم بأمر الله**، وهي المسرحية المتصلة بموضوع هذا المبحث، كتبها عام

1914م، وانطلق بوقائع أحداثها مناصيًّا[1] من عهد الحاكم بأمر الله الفاطمي، كما حدّد مكان الحادثة، دار ست الملك في القصر الغربي، وكان قائمًا مكان مستشفى قلاوون في القاهرة، مثّلت هذه المسرحية على المسرح، ولعب دور الحاكم بأمر الله جورج أبيض[2].

- **عرض محتوى النص**

يستهلّ الكاتب نصّه بحوار بين ابن دوّاس زعيم قبيلة كتامة والفضل ابن صالح أمير أمراء الجند في قصر ست الملك، يبيّن من خلاله قصّة حبّ بين ست الملك والفضل، ثمّ يشير لعُتْهِ الحاكم بإباحة أخته لنفسه والزواج منها، كما يذكر ثورة أبي ركوة التي تقلق الحاكم وتخيفه، ويعرض لتأليه حسن الأخرم للحاكم قائلًا:

– "لي واحد أحد له الأسماء التسعة: علي والباري والموئل والقائم والمعز والعزيز وأبو زكريا والمنصور والحاكم جلّ وعلا"[3] وأثناء نقل رسالة ست الملك للفضل يكشف الكاتب عن تآمر الفارسي حسن الأخرم على الدولة الفاطمية، ثمّ يظهر سطوة العبد مسعود وكيفية تعامل الحاكم مع رعيته ووزرائه وقادته، إلى أن يكشف عن الزواج السرّي بين ست الملك والفضل بمعرفة راشدة وأم ست الملك. ويبرز من جديد مخاطبة المتآمرين للحاكم:

---

[1] المناص: انطلاق الكاتب بنصّه من مصدر إبداعي أو تاريخي مثل نصّ أو دراسة أو معلومة أو... لكاتب أو مبدع آخر فيحاول محاكاته أو نقده أو حواره أو الكشف عن جوانب مسكوت عنها أو...إلخ من خلال نصٍّ إبداعيٍّ جديد. جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر (مكتبة المعارف: الرباط، ط1، 2010) ص41.

[2] إبراهيم رمزي، مسرح رمزي (دار الهلال: القاهرة، ع 398، 1982م)، مقدمة كتاب. ص ص7، 8.

[3] المصدر نفسه، ص47.

- "يا حي يا قيّوم يا محيي يا مميت..."[1] ثم يعرض رسالة الثائر أبي ركوة الوليد بن هشام المرسلة إلى كبير القضاة طالبًا العون ضد الحاكم، ويسلّط الأضواء على سلوك الحاكم الغريب والدالّ على جنونه وحيرته بمواجهة أبي ركوة، وينتهي بتكليف الفضل بقيادة الجيش ويعقد قرانه على ست الملك رامزًا لتوافق الصراعات السلطوية بمعزل عن جموع الشعب.

تتمّ الاستعدادات لعرس ست الملك والفضل، ويتخلّلها تآمر الأخرم لتخريبه. ثمّ تصل أخبار انتصار جيش الفضل على ثورة أبي ركوة الذي يؤسر إلى أن يتراجع الحاكم عن وعوده لست الملك، ثمّ يهاجم طفليهما محاولًا خنقه، ويأمر بقتل سلمى التي تجيبه:

- "لعنة الله عليك من خليفة مجنون، ولعنة الله على شعب أنت ملكه"[2]، ثمّ يتمكّن من قتل الفضل وذبح الطفل. يعرض النصّ لجنون القتل والجريمة ومحاولة ست الملك إنقاذ ما يمكن إنقاذه بمواجهته، إلى أن يصل ابن دوّاس فيقول للحاكم:
- "قف ياعدو الله، قف يا سبّة الأمراء، لقد آن أن أنتقم منك بالسيف الذي انتقمت به من الأبرياء، قف لا تمنّ النفس بالأمان فكما يدين المرء يدان"[3] فيتحوّل الحاكم إلى ضعيف وأخرق يسترحمهم بالإبقاء على حياته، ولكن ست الملك تأمر بقتله، فُيقتَل على يد ابن دوّاس وهو يصرخ:
- ويل للظالمين فيردّد الجميع:
- ويلٌ للظالمين.

---

[1] إبراهيم رمزي، ص58.

[2] إبراهيم رمزي، ص90.

[3] المصدر نفسه، ص103.

- **لمحات فنية وجماليّة حول نصّ المسرحية**

لم يتردّد الكاتب في اختيار عنوان نصّه، فكان اسم بطل مسرحيته، الحاكم بأمر الله المعروف للمتلقين بصفته مستبدًّا وسلطانًا جائرًا بحقّ رعايا الدولة، سلطة وشعباً.

اجتزأ الكاتب أحداثًا وردت عند مؤرخي الخلافة الفاطمية، ونسج منها دراما مسرحية، من دون أن يلجأ إلى إحالات تاريخية أو توثيقات للأخبار على الرغم من وضوح اطلاعه على روايات التاريخ، إنما آثر الاعتناء بموضوع نصّه من دون توثيق حتّى يمنحه أبعادًا فنيّة تجعله مواكبًا لكلّ العصور. أمّا موضوعه فكان استبداد السلطة السياسية وكيفية سقوطها في النهاية أمام العدالة البشرية المستمدّة من أنوثة الحبّ المتكاملة مع رجولة مستجيبة لرغباتها.

**الصراع Conflict السلطوي، استبداد جديد في الخاتمة**

اختار الكاتب صراع ست الملك الخيّرة والعاشقة وفريقها من أمراء أوفياء ووصيفات رقيقات بمواجهة الحاكم بأمر الله ومعه السيّاف مسعود وقتلة مأجورون وأصحاب الفتنة الذين ألَّهُوه ودفعوه لارتكاب الجرائم.

اقتصر الكاتب في معالجة وتصوير أحداث مسرحيته وشخوصها داخل القصر الفاطمي، فجعله مسرحًا للصراعات التي أخذت منحىً عاموديًا تكرّس فيها استمرار السلطة وقهرها مهملًا تصوير الصراعات المجتمعية الأفقية المنتجة لعلاقات اجتماعية وأنساق ثقافيّة وقيم سلوكيّة جديدة، بعد أن تنهدمَ علاقات البؤس والشقاء، وتتكشف العيوب النسقيّة الناتجة عن قهر وتخلّف قوى الاستبداد.

بدأ الفعل الدرامي للمسرحية في فضاء قصر ست الملك المنغلق على قصة حبّها مع أمير أمراء الجند الفضل بن صالح، الذي يحاور ابن دواس زعيم قبيلة كتامة، فينكشف للمتلقي اضطراب الحاكم جرّاء ثورة أبي ركوة،

ويظهر عتهه بإبداء ولهه بأخته، وبانزوائه مذعورًا مع أوهامه في فضائه المنغلق على القهر والجنون، وبالتالي صرّح ابن دوّاس بمخاوفه وقلقه على الفضل من غدر الحاكم.

بمقابل هذا الموقف قدّم الكاتب وجهًا آخر من حدود الصراع جسّده كلٌّ من هزرق وحسن الأخرم المتآمران على الدولة الفاطمية، واللذان تمكّنا من تضليل الحاكم بتأليهه وسعيًّا للإيقاع بست الملك والفضل بعد كشف قصة حبهما للحاكم بغية زرع الفتنة المميتة.

وهكذا استمرّ الكاتب في تقديم شخصيات تمثِّل حدود الصراع مستندًا على مبدأ السببية في عرض مسرحيته؛ فتوالت الأحداث كاشفة عن حبكة تضافرت فيها فعاليات الشخوص التي تتعارض إراداتها فتقوم بأفعال كاشفة عن مقاصدها المتناقضة، من دون أن يحتاج الكاتب لمنحها صفات محدّدة، وإن كان الكاتب قد تمكّن من وضع الفعل الدراميّ ضمن صيرورة منطقيّة، إلاّ أنّه لم يتمكّن من تجسيد زمن يتسع لأحداث مترامية الأطراف في فضاءات مكانية متباعدة ومتنوعة السمات.

أراد الكاتب من معالجة قصة الحب بين ست الملك والفضل بناءَ فعلٍ دراميٍّ صاعدٍ، فاعتنى برسم ملامح الشخصية المعيقة لحبهما، وهو الحاكم، ومن خلال صراع الحبّ وقهر العائق له بنى حبكة نصّه على أساس من التعقيد المتنامي وصولًا إلى ذروة الصراع في نهاية المسرحية التي أفضت لفعل القتل والجريمة داخل القصر استمرارًا لجرائم الحاكم، التي انتهت بموته، لقد آثر الكاتب انتصار الجانب الخيّر من السلطة وانهزام وجهها القبيح، بما يوائم مرحلة الكفاح الوطني ضد الاستعمار الغربي في مصر عند صدور هذه المسرحية في الربع الأول من القرن العشرين، حيث تحققت فيها انتصارات وطنية واجتماعية مهمّة.

امتد زمن قراءة النصّ بإبراز تعقّد علاقة الحبّ بين ست الملك والفضل بن صالح، نتيجة تآمر حاقدين يشيان بهما للحاكم المأفون، مرورًا بانقطاع مبهم في زمن الحكاية جرى خارج القصر، اكتفى الكاتب بإعلان نتيجته وهي انتصار جيش الفضل على ثورة أبي ركوة، مما خلخل بنية النصّ وأضعف من تماسكها، ثم عاد الكاتب فقدّم تراجع الحاكم عن وعده بزواج ست الملك والفضل نتيجة تصديقه للمتآمرين وقتله الطفل والفضل، وصولًا لتضافر جهود فريق ست الملك بالقضاء على الحاكم ومن معه.

لم يتمكّن الكاتب تخليص القارىء من الاستغراق بأحداث الصراعات في تاريخ القهر والاندماج معها، خاصّة أن الحوادث المطروقة في النصّ تعدّ جزءًا من الذاكرة الجمعية للأمة، بل بقي الصراع رهينًا بزمن الحكاية المرويّة، ممّا أضفى على بنيتها تفكّكًا، وبالتالي لا يمكن أن ينبني النصّ في أثناء تلقيه، ولا يمكن تحميل المتلقي معانٍ جديدة صلتها بزمن القراءة ممكنٌ، لاسيما في زمن وعي الشعب بمصيره والبدء في عملية بناء حركة وعيّ وتحديث وتثوير خارج نطاق السلطة المفروضة. وإن كان الكاتب حاول بأطروحاته ملامسة أحداث الحاضر فإنّه لم يستطع إخفاء رغبته بتوجيه وعيّ وعواطف جمهور المتلقّين نحو جناح سياسيّ بالسلطة عدّه الكاتب خيرًا بمواجهة آخر شرير، لذلك بقيت مستويات الصراع داخل السلطة، من دون أن يسعى إلى تأسيس حالة وعي جديدة تنسجم مع تطلعات الفئات المهمّشة أوائل القرن العشرين الطامحة للتغيير والثورة، ومن الممكن الاستنتاج إن تعالق أحداث النصّ وزمن روايتها بالتاريخ أكبر ممّا هي بالواقع المعيش.

## الشخصيات Characters بين التآمر وجنون السياسة

انقسمت شخصيات[1] النصّ إلى تاريخية؛ وهي: الحاكم بأمر الله، ست الملك الفضل بن صالح، حسن الأخرم، سيف الدين بن الدواس، مسعود السيّاف، راشدة. وشخصيات غير تاريخية: فيروز، أبو صالح الخاني، هزرق، مبروك السجان، قريطش، سلمى، ضياء، جواري وجند.

الشخصيات في النصوص المسرحية مبتكرة، وهيّ ورقية إن كانت على شكل كتاب، وملموسة إن تحوّلت إلى خشبة المسرح لأنّها تعبّر عن أفكارها وعواطفها بنفسها من خلال وسائل الخطاب المسرحي المتنوعة. وقد نوّع رمزي في شخصيات مسرحيته، فالشخصيات التاريخية في نصّه مستمدة من التاريخ، وهي مستقرة في وعيّ الناس ومخيّلتهم الجمعيّة، وهذه الشخصيات تركها الكاتب على ما كانت عليه مع تغييرات طفيفة على أفعالها وصفاتها من دون أن تغيّر من ملامحها في الوعي الجمعي، وقد استحوذت هذه الشخصيات على أكثر من 75% من أفعال النص، لذلك طغى التاريخ على الأحداث التي جسدتها تلك الشخصيات، على الرغم من أن الكاتب دعّم رؤى مسرحيته بخلق شخوص غير تاريخية ساعدت في توضيح الصراع داخل بنية النصّ القاضي بنزوع الأفراد للتمايز وبحمل سمات محددة لتحقيق ذواتهم وسط صراعات لها سماتها المختلفة عن صراعات زمن الحكاية في النصّ، لا سيّما تأكيده خبر عشق ست الملك للفضل وتأكيده موت الحاكم المستبدّ على يديها مع فريقها؛ هادفًا أن يخلق تواصلًا منتجًا مع جمهور المتلقين ومساعدتهم على قتل الحاكم الذي يعيش في ذواتهم ومن حولهم ولدى حكامهم.

---

[1] الشخصيات التاريخية لها ذكر في مصادر التاريخ، حتّى لو كانت أفعالها ليست مطابقة للروايات التاريخية، أما الشخصيات غير التاريخية فهي من خيال الكاتب.

ارتبطت صفات الشخصيات وأفعالهم بفعاليات تتم داخل القصر، ولم تمتد إلى البنية العميقة للأحداث الموصولة بالمنظومة المجتمعية، مما أبقى الصراع في حدود البنية السطحية للنصّ، وبالتالي عجز أن يمنح سلوك تلك الشخوص أبعادًا اجتماعيّة – ثقافيّة، لذلك بقيت صفات الشخصيات ثابتة من دون أن يطرأ عليها أيّ تغيرٍ، وإن كانت شخصية الحاكم ظهرت بأقنعة متنوعة فهذا لا يرجع لتطورها، بل راجع لولع الحاكم بالغدر، أو لملامح جنون أضفاها الكاتب عليه، دون أن يتمكّن الكاتب من جعلها معبّرة عن مصالح فئة أو طبقة تتصارع ضمن صيرورة صراع القوى الاجتماعية وطبقاتها.

عكست شخصية الحاكم ريبته ممّن حوله، وولعه بالغدر، وجنونه في عشق أخته، وضعفه أمام انتصار الأمة الذي تمّ على أيدي غيره، وكان خطابه منسجمًا مع سمات شخصيته، بل كانت أفعاله نتيجة طبيعية لتلك السمات، ولكن ما آلت إليه الشخصية في النهاية لا تنسجم مع جبروتها وسماتها المذكورة آنفًا، حيث صرخ لحظة مماته "ويلٌ للظالمين" فردّد الجميع معه "ويلٌ للظالمين"؛ بالوقت الذي أظهر ست الملك التي تتسم بالرقّة والعشق والأمومة، والتي قبلت بالتضحية بنفسها من أجل رعيتها قاتلةُ مع حليفها دوّاس المحبّ الذي قام بذبحه، ممّا سبّب اضطرابًا ببنية النصّ الدراميّة.

هناك شخصيات في سياق النصّ لم يشر الكاتب إلى جذورها الاجتماعية أو التاريخية مثل هزرق وحسن الأخرم اللذين كانا فاعلين بالأحداث، ولكن من دون أن يعرف المتلقي كيف وصلوا إلى القصر الفاطمي، وما هي بغيتهم، سوى اعتماده بالتعريف بهما على اجتزاء سمات من شخصيتيهما المتعلقتين بالخديعة والتضليل لدرجة تأليه الحاكم، وهما يدركان إصابته بالبله العقلي، وكذا بقية الشخصيات لم يحدّد لهم الكاتب سمات كافية لتسويغ أفعالهم الدراميّة. وإن كان قد دفع بمعظمها للتعبير عن آرائها

وعواطفها، فإنّها بقيت من دون تغيّر أو تحوّل، مما أعجزه عن تحديد ملامحها وسماتها، فأدّى إلى خلخلة سياق نصّه واضطراب الفعل الدرامي.

بقي أن نقول، إنّ المخيلة الجمعية حوّلت الحاكم بأمر الله إلى مفهوم نمطيّ يتعلق بالحاكم المستبدّ، مجنون السلطة، ومدعي الألوهية والمستهتر بأرواح الناس، هذه الشخصية لا تزال تعيش فينا وحولنا من خلال استمرار الحاكم السلطوي المستبدّ في مجتمعاتنا، وإن كان نص رمزي تمكّن من تأكيد نمطية هذه الشخصية، إلاّ أنّه لم يتمكّن من توظيفها في فهم وتفسير وقراءة واقع مستجد، بما ينسجم مع متغيرات طالت مجتمعاتنا منذ أوائل القرن العشرين، أي الفترة التي ظهرت فيها المسرحية، وبالتالي لم تسهم في رسم ملامح أنساقٍ ثقافيّة جديدة بمواجهة الاستبداد والجنون وكل العيوب النسقية التي ترافقت مع تاريخ القهر وجنون السلطة.

**الحوار Dialogue والخطاب المسرحي Teatralical discourse**

اعتمد **الخطاب المسرحي** في نص رمزي على **الحوار** بين الشخصيات، وتمكّن من تجسيده من خلال ترابط العلاقات بينها سواء أكان بينها توافق في الرأي والأهواء أو كانت متعارضة، كما أنّ انتماءها لأحد فريقي الصراع واضحٌ في الحوار، ولكنه لم يستطع أن يمدّ دلالات الحوار في النصّ كثافة كافية وتوترًا دافعًا، وهذا ما يفسّر عدم توظيف الإيماء، مثلًا، أو الصمت أمام مشاهد الموت التي تستدعي سكوتًا، بل ذهولًا؛ إضافة إلى افتقاد النصّ إلى المناجاة الذاتيّة على الرغم من ضرورة اللجوء إليها مع شخصيات فصاميّة على المستوى النفسي، أو المتسمة بالقدرة على الحبّ أو على القتل. كما أنّ توجيهات الكاتب والإرشادات المسرحية الضرورية لتحديد أحداث أو أمكنة أو...إلخ، لجعل سياق الكلام مقنعًا للمتلقي كانت متواضعة، إضافة إلى أنّ الكاتب لم يستخدم تقنية السرد الضرورية لتوضيح كثير من الوقائع المهمة التي

ذكرها في نصّه كثورة أبي ركوة ومصيره مثلًا، أو ليتمكّن من توضيح زمن أحداث تلك الثورة التي استغرقت بضعة سنوات ضمن زمن قراءة نصه أو مشاهدة العرض.

غلبت على لغة الحوار العربية الفصيحة، فاستخدم الكاتب ألفاظًا ليست متداولة مثل: الكروب والكربة، ويحك ووبح العالم، قذاله وأصداغه، قصبة القرطاس، طيب الكرى، تقويض، اغتباط، متكدر، تلك عقبى، هذا القطرب... إلخ، وهذا ليس غريبًا فهذا النصّ يحسب على فترة ما يسمى النهضة العربيّة، عندما كانت حركة إحياء التراث والتمسّك بأساليب الكلام الفنيّة طاغية، وكانت المعركة محتدمة بين اللغة العربية الفصيحة وأصحاب دعوات اللهجات العاميّة الذين قبلوا بتشجيع المستشرقين لنشر العامية، لذلك كان الاعتداد باللغة العربية الفصيحة وتوظيفها في مجال الأدب والمسرح من مستلزمات الإبداع، وهو ما سار عليه أحمد شوقي في مسرحياته الشعرية التي كتبها شعرًا.

يتسم حوار العشق بين ست الملك والفضل بلغة العواطف الشعرية، ومن شواهد ذلك على سبيل المثال لا الحصر: نمت ملء جفوني، دمعة حارة على خدّي، طيف ولدي، قرّة العين، موت العاشقين،...إلخ، كما استخدم الكاتب شعرًا موزونًا مقفى في الحوار بين الشخصيات مثل:

- ياربّة القصر جودي بالسلام لمن حياته عندكم لمح فمنتقم

أو

- فصبرنا فقضى الله لنا بلقاء ووصال وسلام

أو

- ما للبغاث تخال الصقر قد رقدت عينًا، فاستنسرت كذبًا وإيهامًا

إنّ إلزامَ الكاتب نفسه باللغة العربية البليغة والشعرية التقليدية يضعف فعل حركة الجسد لدى الممثلين على خشبة المسرح، كما أنها اهملت توظيف استخدام الإيماء، فبقيت اللغة هي سيدة الموقف في صياغة الحوار المنتج خطابًا لغويًّا مؤديًّا وظائف محدّدة سلفًا من قبل الكاتب.

# المبحث الثاني

# (سر الحاكم بأمر الله، لغز التاريخ)

# لعلي أحمد باكثير

**المؤامرة السياسيّة الفارسية لهدم الإسلام التي اكتشفها الحاكم متأخّرًا**

**علي أحمد باكثير(1912 – 1969م)**

**عرض لمحتوى نصّ المسرحية**

- **لمحات فنيّة وجمالية حول النصّ**

- **العنوان، والغموض الذي اكتنف حياة الحاكم**
- **الصراع المحكوم لنظرية المؤامرة**
- **الشخصيات بين الأحقاد والتسلّط القهريّ**
- **تلبية المسرحية لآفاق توقّع المتلقي**

## المبحث الثاني

## (سر الحاكم بأمر الله، لغز التاريخ) لعلي أحمد باكثير

### المؤامرة السياسيّة الفارسية لهدم الإسلام التي اكتشفها الحاكم متأخّرًا

- **علي أحمد باكثير (1912 – 1969)**

ولد في أندونيسيا لأبوين حضرميين، ونشأ في حضرموت نشأة عربية إسلامية، وهناك تلقى تعليمه ودرس علوم العربية والشريعة على يد شيوخ أجلّاء. نظم الشعر وهو في الثالثة عشرة من عمره، وقام بالتدريس في مدرسة النهضة العلمية، ثمّ تولّى إدارتها وهو دون العشرين من عمره، تزوّج باكثير مبكرًا، ولكنه فجع بوفاة زوجته، فغادر حضرموت حوالي عام 1932 إلى عدن ومنها إلى الصومال فالحبشة، واستقر فترة في الحجاز، ثمّ وصل إلى مصر سنة 1934، فالتحق بجامعة القاهرة، وتخرّج من كلية الآداب، قسم اللغة الإنجليزية، ثمّ التحق بعد تخرّجه بمعهد التربية للمعلمين، وحصل على الدبلوم عام 1940، وعمل مدرّسًا للّغة الإنجليزية لمدة أربعة عشر عامًا. سافر بعدها إلى فرنسا في عام 1954 في بعثة دراسية حرّة، وبعد الانتهاء من دراسته فضّل الإقامة في مصر، فقد أحبّ المجتمع المصري وتفاعل معه، ثمّ تزوج امرأة من عائلة مصريّة محافظة، وأصبحت صلته برجال الفكر والأدب وثيقة. وانتقل للعمل في وزارة الثقافة والإرشاد القومي، وبقيّ فيها حتّى وفاته عام 1969، دفن بمدافن الإمام الشافعي.

كان باكثير يجيد من اللغات الإنجليزية والفرنسية والملايوية بالإضافة إلى لغته الأم العربية، وتنوّع إنتاجه الأدبي بين الرواية والمسرحية الشعرية والنثرية، ومن أشهر أعماله الروائية: وإسلاماه، والثائر الأحمر، ومن أشهر

أعماله المسرحية **سر الحاكم بأمر الله**، وسر شهر زاد التي ترجمت إلى الفرنسية ومأساة أوديب التي ترجمت إلى الإنجليزية. وترك لنا باكثير إنتاجًا أدبيًا وفيرًا، فقد ألف أكثر من ستين قصة ورواية ومسرحية شعرية ونثرية[1] تناول فيها التراجيديا والكوميديا.

- **عرض لمحتوى نصّ المسرحية**

نصّ "سر الحاكم بأمر الله"[2] ثاني أقدم النصوص الخمسة في هذه الدراسة. يستهلّه الكاتب بعرض غرفة مجللة بالستائر المعتمة، والحاكم يصلّي بوسطها، على حصير من القشّ الخشن مرتديًّا جبّة صوفية سوداء، وعلى رأسه قلنسوة، يتدلّى شعره على كتفيه بغير انتظام مستغرقًا في هذياناته الصوفيّة. يدخل عليه زوجه وولديه وعبد الرحيم الذي يقدّم غلامًا للحاكم فيقتله، ويحمل أمعاءه بين يديه مبديًّا استغرابه من طولها. تصل أخته **ست الملك**، وتستنكر سلوكه، فيحاول التبرير لسلوكه ومنه منعه لبيع السمك المقشور والزبيب والملوخية، سجنه للنساء، فتخرج ست الملك غاضبةً.

يأمر بمواصلة التجسّس، وعند حضور أمِّه يعاملها بودّ واحترام، ويفيض حواره معها رقة ورهافة، ثمّ تهيئ له فاتنات فيندمج معهن، ولكنّه يحكم عليهن بالموت غرقًا في نهر النيل، قائلًا:

– "ها أنا يا رب قد تخلّصت من الفتنة الكبرى"[3].

---

[1] للمزيد عن حياة باكثير ونتاجه راجع: موقع علي أحمد باكثير الإلكتروني، http://www.bakatheer.com/

[2] علي أحمد باكثير، سرّ الحاكم بأمر الله أو لغز التاريخ (دار مصر للطباعة: القاهرة، 1977).

[3] باكثير، م. س، ص49.

ثم يعرض لقضايا عرضت على الحاكم وأصدر فيها أحكام متناقضة، ولمّا حضر حمزة من بلاد سلمان الفارسي علّق الحاكم:

- "سلمان منّا، من أهل البيت، أهلًا بقادم من بلاد شيعتنا وأنصارنا"[1]، ويأمر الكاتب بدفع مبلغ ماليٍّ كبيرٍ لحمزة. ثمَّ عرض الكاتب قضية أربعة منجّمين، إلى أن يحكم على أئمة المسلمين بالموت. يأمر بعراك بين عشرة أشخاص بعد أن وعد المنتصر منهم بجائزة، وعندما مات الجميع باستثناء منتصر واحد قال الحاكم:
- إن هذا الرجل قد قتل إخوانه التسعة طمعًا في بدر الذهب، فأرى أن يضرب على رأسه بالبدر حتى يموت"[2]

وبعد موته أرسل لأهله بدرة من الذهب مع جثته. ثمّ عرض النص لعبثية حمزة ورفاقه واستهتارهم بالحاكم الذي انصاع لدعاويهم، ومن محادثاتهم التي روتها المسرحية:

- "لا أذكر جيدًا أننا جئنا لهدم الإسلام أم لإحيائه، ولكني لم أعد أذكر أيّ هذين المقصدين"[3] يدخل حمزة ويذكّرهم أنّهم جاءوا لهدم الإسلام وليس لإحيائه.

ثمّ يخطّطون لتشويه سمعة ست الملك وتحريض الحاكم عليها. ويصفونه بـ:

- "ظالم، سفاك للدماء، مجنون، متهوّس متعصّب مصاب بالمالنخوليا"[1] ويخبرهم حمزة عن خطته لتخريب الإسلام بالدعوات الهرطقية والمجوسية الزاحفة من بلاد فارس بعد أن حظي بثقته، ثمّ قال:

---

[1] باكثير، م. س، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص66.

[3] المصدر نفسه، ص70.

– "لم يبق في نفسي بعد ذلك شكّ في أنّه يريد التشبّه بالإله حتّى يصل إلى درجة يكون فيها خليفته على الأرض يقيم العدل والقسطاس بين الناس"[2] ثم يقسمون:

– "قسمًا بالنار المقدّسة الخالدة لنهدمن هذا الدين ولنقبرنه كما قبر ملك آل ساسان!!"[3] ثم تُسمع أصوات المؤذنين الله أكبر الله أكبر.. فينذهل الجميع واجمين.

ويعرض النصّ لسطوة حمزة في القصر، وصراع جماعته مع أهل القاهرة المسلمين وقتل أحدهم، وترديدهم بحضور الحاكم وداعي الدعاة والقاضي والقادة:

– يا أحد .. يا محيي.. يا مميت.. يا قائم الزمان"[4]، يدخل التميمي وفي وجهه جروح، فيأمر حمزةُ قائدَ القواد وقادته من الأتراك والمغاربة والعبيد بالتحرّك لمعاقبة أهل مصر، فيشير الحاكم لهم بتنفيذ الأمر. يخرجون متوجّهين إلى القاهرة لقتل أهلها واستباحة ممتلكاتهم. إلى أن يعرض الحاكم في قاعته المعتمة، وحمزة وتابعه يتوجّسان من انقلاب الحاكم على الدعوة والتنكيل بهما. ثمّ يعرض النصّ لجبهة إنقاذ القاهرة (العامة ، المغاربة ، الأتراك) فيأمر الحاكم، بإيقاف القتال، ويأمر الوزير بكتابة سجّل أمان عام إلى أهل مصر. وبعد شجار ست الملك مع الحاكم يتنبّه لمؤامرة حمزة متأخّرًا فيقرّر قتله، ولكن حمزة تمكّن من الإفلات، بعد أن قال له الحاكم:

---

(1) باكثير، م. س، ص79.

(2) باكثير، م. س، ص83.

(3) المصدر نفسه، ص96.

(4) المصدر نفسه، ص104.

– "إنّ في مجمع الملاحدة بفارس لمئات أمثالك ممن يريدون القضاء على هذا الدين الحنيف فسيأتيني غيرك.."[1] ثمّ أردف:

– "أدركوا حمزة! لا يفوتنكم الملحد! اقتلوا الكلب!"[2]

ويأمر حراسه باللحاق بحمزة الهارب وقتله.

ثمّ يناجي نفسه:

– "... رب اغفر لي جهلي وحمقي. ربّ خلصني من هذا الجسد اللعين. طهّرني من رجسه. اقبض روحي إليك! (يبكي) الآن ! الآن !"[3] ويهمّ بالانتحار، فينقذه وصول زوجه لبابة. وبالنهاية يقول لأمّه:

– "سيكون هذا آخر خروج مني بالليل يا أماه"

– "وداعًا يا أمّ منصور! وداعًا يا ملك العزيز! وداعًا يا أباطيل الحياة! وداعًا يا ضرورات الجسد!"[4].

ثمّ يتذكّر طفولته وصباه، ويرحل عن القصر لملاقاة مصيره، وينزل الستار على موته.

- **لمحات فنيّة وجمالية حول النصّ**

**العنوان والغموض الذي اكتنف حياة الحاكم**

اختار الكاتب عنوانًا مناسبًا لنصّه، وقد حدّد شخصية الحاكم بأمر الله المستبدّ بجنونه والمحيّر لدارسيه وخفيّ المصير، ونقل بين دفتي نصّه أخباره المنقولة عن رواة التاريخ مضفيًا عليها موقفه السياسي.

---

[1] المصدر نفسه، ص136.

[2] باكثير، م. س، ص139.

[3] المصدر نفسه، ص143.

[4] المصدر نفسه، ص152.

فـي البـدء، يـدلّ عنـوان مسـرحية "سـرّ الحـاكم بـأمر الله" أو "لغـز التاريخ"على مارمى إليه الكاتب من إخبار عن سرّ، بل لغزٍ في التاريخ، يتعلق باختفاء الحاكم الذي شغل المؤرخين على مرّ العصور، وأكّد الدلالة منذ الاستهلال الذي قدّم به توثيقًا تاريخيًّا لما يتناوله، وكأنّه أراد أن يخبر المتلقي عن حيرته ودأبه في الكشف عن الخفايا غوصًا وتنقيبًا في روايات التاريخ.

تضمّن الاستهلال وعدًا مبطّنًا للمتلقين بكشف اللغز، الذي أعلنه في العنوان مكثّفًا ودالًّا، وبالفعل دأب باكثير على ملاحقة السرّ الغامض مسلّطًا الأضواء على حياة وشخصية الحاكم بأمر الله، وسط صراعات واضطرابات ومؤامرت نسجها من خلال تصويره لتدفق الأحداث الدراماتيكية طيلة نصّ المسرحية، وفي النهاية اكتشف السرّ، وأعلن النتيجة للمتلقي دون مواربة: لقد كانت مؤامرة فارسية على الإسلام، نفّذها حمزة بن علي والتميمي والأخرم الذين جاءوا من بلاد فارس لتخريب الإسلام، محمّلين بخطّة محكمة انتقامًا من تدمير الإسلام لدولتهم الساسانية.

لقد ارتكز باكثير في تقديمه أحداث مسرحيته حتى أضحت أن تكون مسرحًا وثائقيًّا، إذ نقل وصوّر وقائع تاريخية مستمدّة من طيّات أخبار التاريخ، وحاول أن يصيغها نصًّا دراميًّا.

**سر الحاكم بأمر الله** جملة اسمية مكوّنة من مضاف ومضاف إليه، خصّصها بمضاف ومضاف إليه ثان لمنع اللبس أو التأويل، ثمّ أضاف عنوانًا فرعيًّا **لغز التاريخ**، كما واستخدم مضافًا مبهمًا ملغزًا واستتبعه بمضاف إليه ليوضّح تاريخية اللغز الذي مضى عليه حوالي ألف عام، ولا يزال قابعًا في أعماقنا عصيًّا على المغادرة، تمامًا مثل أفكارنا وقيمنا الماضية المتغلغلة في حياتنا على شكل عيوب نسقيّة مستمدّة من زمن انقضى، وأيضًا مثل صعوبة واقع الأمّة المحكومة بحكّام يتماهون مع شخص الحاكم بأمر الله واستبداده

وجنون السلطة. أراد الكاتب أن يحدّد هدفه من العنوان مباشرة، ليجعل المتلقي مترّقبًا لمعرفة السرّ الذي شكّل هاجسًا على مرّ التاريخ في مصر وبلاد المسلمين قاطبة، ثمّ يكتشفُ المتلقي تصوّر الكاتب عن السرّ وتفسيره له. إنّ عنوان النص مكوّن من أربعة أسماء من دون وجود فعل بينهم دلالة على الثبات والجمود بوقائع قديمة لا تزال تشغل تفكيرنا وتسم سلوكنا.

والكاتب يدعو في نصّه للتأمّل بلغز محيّر ماضيًّا، ويسعى لتوضيح خطورة الاستبداد المرتبط بجنون الحاكم الذي يشكك بالمقربين منه، ويتعاون مع الغرباء الذين يسخرون منه، ويستبيح قتل النّاس ظلمًا.

تُرى، ما الذي قصده الكاتب غير دعوة للشروع في الحركة والتأمّل في بالمصير؟ النص بالفعل دعوة للقارئ للإسهام بالتفكير بمصيره، فاستخدم الجمل الفعلية الدّالة على الحركة غالبًا في صياغة نصّه تاركًا دخول المتلقي في مغامرة ملاحقة الأفكار التي ضمّنها في النصّ، التي تتناسب مع تساؤلات وفعاليات المرحلة التي ظهرت فيها المسرحية أواخر أربعينيات القرن الماضي.

**الصراع المحكوم لنظرية المؤامرة**

ينطلق باكثير في موضوعه باحثًا عن أعذار للحاكم بأمر الله لسياساته التي تضمنت كثيرًا من الجرائم البشعة، محاولًا أن يعتذر له في عدّ نفسه قميصًا تجسّد فيه الإله الربّ، مُرجعًا أسباب سلوك الحاكم إلى مؤامرة صاغها الفرس بإرسالهم حمزة بن علي المحمّل بكتب مزيّفة مدعيًّا أنّها قديمةٌ، وأنها متضمنة نبوءات لتجسّد الله في شخصه. وعلى الرغم من أنّ الكاتب لم يُعدِم مقاومة التآمر والقهر، وأوضح رفض أهل البلاد المصريين لهذه الدعوة مبرزًا منهم رجلًا مصريًّا قتل الأخرم الفارسيّ، وهو في موكب الحاكم، فقد خصّص مساحات واسعة في سياق نصّه لدور حمزة الذي قدّمه متماديًّا ومبالغًا بدعاويه قائلًا:

– "سبحانك يا مولانا، ما أعظم آياتك، وأسطع بيناتك، يا أحد، يا محيي، يا مميت، يا قائم الزمان! ثمّ تبعه اسماعيل التميمي، صهر حمزة ومؤيّده بدعوته مع المقتول الأخرم، وأنشد شعرًا:

مسّني الضرّ في سبيلك والقرح وأنت المولى وأنت النصير

فانتقم لي من أهل مصر فإنّا بك منهم يا ربنا نستجير[1]

لم تكن فكرة المؤامرة الفارسية لهدم الإسلام من بنات أفكار باكثير، فقد ورد في النجوم الزاهرة: "... ثمّ عنّ له أن يدعي الربوبية، وقرّب رجلًا يعرف بالأخرم ساعده على ذلك، وضمّ إليه طائفة بسطهم للأفعال الخارجة عن الديانة...وتقرّب إليه جماعة من الجهّال فكانوا إذا لقوه قالوا: السلام عليك يا واحد يا أحد يا محيي يا مميت .."[2] واقتبس باكثير كثيرًا من العبارات كما وردت في نصّ النجوم الزاهرة حرفيًّا، ثمّ أبرز تمردًا من عامة الناس على الزنّدقة والكفر حيث آثر الحاكم أن يحمي دعاتهما، وهاهو ذا الرجل الذي قتل حسن الأخرم الفارسي، وهو في موكب الحاكم، يجاهر في حضرة الحاكم عند محاكمته، أنّه قتله لأنّه كافرٌ، وهذا مطابق لما ورد عند المؤرّخين. إذ يقول:

– "قتلته، قتلته ثأرًا لله وللمسلمين..."[3].

وإمعانًا من الكاتب في تسويغ سلوك الحاكم فقد اختار من التاريخ أيضًا ما يجعل سلوكه غير خارجٍ عن المألوف في مواجهة القاتل، بل قدّمه كما ينبغي لحاكم شجاع وواثق من نفسه أن يفعل بمواجهة خصومه، فعندما صرخ القاتل أنّه قتل الكافر وعلى استعداد لقتل الحاكم أيضًا، قدّم له الحاكم سيفه، وقال له:

– "اقتلني، ..."

---

[1] علي أحمد باكثير، م. س، ص110 و 111.

[2] ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة، م. س، ص20.

[3] علي أحمد باكثير، م. س، ص106.

هذا الموقف يدلّ على اهتمام باكثير بالحاكم ليس من موقع شذوذه وتمرده على الذات الإلهية، وساديته مع رعايا دولته وخاصّتها، بل من طبيعيته (واقعيته وشجاعته) التي شابها تآمر حمزة الفارسي والدّرزي اللذين لم يتوقّفا عن تأليهه.

وإذا كان الحاكم قد توانى وغضّ النظر عن دعاوى حمزة، فقد تدخلت أخته ست الملك بسياستها الذرائعيّة المتآمرة على سلطته الحاكمة داخليًّا لتشكّل فريقًا مناهضًا له، ولتظهر في سياق النصّ انّها الشخصية المعيقة لحركة البطل، ولكنّ باكثير حاول قبيل تنفيذ خطتها، بالتخلّص من الحاكم، أنّ يضفي على الحاكم مهابة الحاكم المؤمن المسلم العادل، فدفع أحداث نصّه وكثّفها قسرًا، ليكتشفَ الحاكمُ المؤامرةَ الخارجية والداخلية، ولكن بدلًا من المقاومة انجلت ذاته عن تقوى وإيمان، وأظهر طاعته لله تعالى في نهاية المسرحية، محاولًا الانتقام من حمزة، المؤامرة الخارجية، ولكنه كان قد وصل متأخرًا، إذ هرب حمزة، واختفى الحاكم، وانتصرت ست الملك، كلّ ذلك جرى في نهاية المسرحية التي ازدحمت بأفعال درامية غير متناسقة مع سياق النصّ العام، مما أدّى إلى تراخٍ بتماسك بنية نصها.

أظهر الكاتب حدود الصراع في نصّه وأقامه على حدّ السلطة ممثلة بالحاكم بأمر الله الذي يتعرّض لمؤامرة خارجية تحرفه عن سياسة العدل والإيمان، فتنبثق مؤامرة داخليّة ممثلة بأخته ست الملك، وعلى حدٍّ آخر ممثلًا بشعب مؤمن يحارب الكفر والظلم، وقد اختار له درب الاغتيال السياسي الفردّي تجسيدًا لكفاحه، مما أدّى إلى ظهور الصراع في النصّ بأفقه العامودي ممثلًا بفريقي السلطة، فينتصر في النهاية أحدهما ويزيح الآخر بمعزل عن إرادة الشعب وطاقاته.

لم يتمكّن الكاتب من تجسيد الصراع بين شخوصه على أساس من تمثيلها لمصالح اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية، بل، قدّمها، وكأنّها منقطعة عن جذورها السياسية والمجتمعية، وبالتالي عالجها من دون إلزام نفسه بإيراد مسوّغات اجتماعية لصراعاتها، فأضحى الصّراع الدرامي أقرب إلى المنافسة على السلطة بين الحاكم وأخته، أو إلى الكيدية مع المتآمرين الفرس على شخصه وعلى الإسلام مقحمًا تدمير الإسلام للدولة الساسانية إقحامًا على بنية النصّ.

وبناء على ذلك، فإنّ الفعل الدراميّ في نصّ باكثير لم يكن متصاعدًا على مستوى البنية العميقة بتواترٍ مقنع، فبدا الصراع متقطّعًا لا سيما مع أخته. كما لم يتمكّن من إظهار صراعه مع حمزة إلاّ قبيل نهايته، ونتيجة لذلك: بقيّ الصراع بين شخوصه في النصّ على مستوى البنية السطحية.

إنّ ارتكاز الكاتب على روايات التاريخ، وحرصه على الالتزام بها أضعف من قدرات مخيلته في رسم ملامح شخوصه، التي يفترض أن تولّد أفعالًا دراميّة متناميّة ومتناسقة ضمن سياق النص، وبالتالي اعترى الحبكة، التي أراد نسجها، بعض التفكّك، والمؤشّر على ذلك تلكؤ الكاتب وتردده في رسم معالم الأزمة حتّى وصل إلى نهاية المسرحية، وهذا ليس عيبًا بحدّ ذاته إلاّ بمقدار الخلل في تشويش ذهن المتلقي نتيجة البحث عن مسوغات لحاكم مستبدّ بإضعاف المعيقين له.

**الشخصيات بين الأحقاد والتسلّط القهريّ**

غلب الطابع التاريخي على شخصيات نصّ باكثير، وبلغ عددهم حوالي الأربعين شخصية، وهم: الحاكم بأمر الله ، ست الملك، أمّ علي لبابة زوجة الحاكم، أمّ الحاكم، ست مصر، عبد الرحيم بن إلياس، الغلام مرجان، علي بن الحاكم، نسيم السيّاف، نرجس وصيفة أمِّ عليّ، الحاجب، حتكين داعي الدعاة

لمذهب الشيعة، غين الخادم أقطع اليدين، شمس جارية للحاكم، الحظايا والجواري، مساعد الكاتب، عامر بن علي، سعيد النادي، عبد الله العسال، أربعة منجمين، قائد القواد، الوزير، كاتب الدست، قاضي القضاة، عبد الله بن حيدرة أو حسن الأخرم، الدرزي، التميمي، قاتل الأخرم، ابن الدواس، عنبر، حبابه، سلك. والشخصيات المتخيّلة هي: الشرطيان، أحد القواد، قائد، صوت الجميع، صوت الغائب (شخص من بين عشرة أشخاص يتعاركون حتّى الموت)، الشخص المتوهَّم الذي يخاطبه الحاكم. وإن لم تكن شخصيات المسرحية مندرجة في روايات المؤرّخين بالاسم، فإنّ دورها والوظيفة التي أدّتها موجودة، فقد اعتمد باكثير بشكل كبير على وجهة نظر المؤرّخين المدافعين عن الحاكم، وهكذا أنهى المسرحيّة بيقظة الحاكم من غفلتين، بل مؤامرتين: الخارجية والداخلية، وفي كلتا الحالتين لم يشرِ الكاتب، طيلة أحداث النصّ، للشخصيات التي من الممكن أن يوظّفها لتلعب دور المعيق لفعل شخصية الحاكم المتماهي مع الربّ حتى النهاية، لذلك جعله يكتشف وحده، وبقدرة قادر، ومن دون مقدمات، تضليل الآخرين له، فبدا نادمًا على سلوكٍ اقترفه ومقدّمًا حياته قربانًا أمام عظمة الربّ وطمعًا بغفرانه وقبول توبته. إنّ عدم قدرة الكاتب على رسم ملامح شخصيات معيقة بشكل جليّجعله يلهث في الصفحات الأخيرة من النصّ لإنهائه من دون اتساق مع سياقه.

كما أنّ الكاتب تمكّن من إبراز مواقف ذاتية لشخوص بيّنت توتراتهمالنفسيّة كموقف ابن دواس أو الرجل المنتصر في المصارعة أو المصري الذي قتل الأخرم، على الرغم أنّ تلك الشخوص لم تتمكّن من البوح عن طاقاتها إلاّ بالقدر الذي ابتغاه المؤلّف لها، لم يتمكّن من استنطاقها كشخصيات ورقيّة، لأنّه نقل عن رواة التاريخ وقائع وأخبار عن التآمر الخارجي والداخلي والاغتيال الفردي الذي أبعده عن العمل الإبداعي، ففرض آراءه على

الشخصيات من دون منحها فرصة التعبير عن أفكارها وعواطفها، وكبّل حركاتها، وألزمها بإملاءاته السياسيّة.

ثمّ أنّ شخصيات باكثير خاليّة من الخيال، وإنْ تمكّن من استحضار شخصية الحاكم من التاريخ وقدّمها مندمجةً بالوعي الجمعي، فقد اقتصرت حمولاتها الجمالية والفكرية التي أراد الكاتب توصيلها إلى المتلقي على ما جمعه من تلك الروايات، من دون أن يمنحها صفات من خارج سياق التاريخ، فأفعالها اقترنت بواقع تاريخي مدرك، ولأنّها ثريّة بسماتها، مولّدة لأفعالها كما صوّرها التاريخ، ومتفاعلة مع شخصيات أيضًا مدركة تاريخيًّا، فقد انبنى النصّ حولها، ولم تتبدل أفعالها إلّا عندما جعل من الحاكم إلهًا، وإن كان تطورها جاء خارج سياق إيقاعيّة متوازنة، ثمّ ما لبث أن منح النصّ بعدًا جديدًا عندما حرّكته مشاعر الغيرة على أخته، وأخيرًا اكتشافه لمؤامرة حمزة من دون أن يكون قد أسّس لاكتشافه بشكلٍ كافٍ.

**تلبية المسرحية لآفاق توقّع المتلقي**

نشرت هذه المسرحية في أربعينيات القرن الماضي، وقبل صدورها كانت قد مثلت عروض مسرحية عن الحاكم بأمر الله على المسرح المصري، وذلك لشعبية الشخصية من جهة واكتناف الغموض من حولها من جهة أخرى، ولأنها جزء من مكوّنات الذاكرة الجمعيّة للشعب المصري، ثمّ مثّلت هذه المسرحية مرارًا على خشبة المسرح، ممّا يثبت شعبيتها في أوساط المتلقّين.

النمط الكلاسيكي واضحٌ في ثناياها، فليس لدى باكثير تقنيات فنية مبتكرة تحمل سمات تجريبية، كما أنّ التوصيات والإرشادات المسرحية فيها لا تضيف لسياق النص الحواري دلالات جديدة، بل جاءت لتأكيد ما أورده في سياق النصّ. وهذا النوع من النصوص قد يرضي المتلقين لأنه يتوافق مع آفاق تلقياتهم ومع القيم المعرفية التي تعلّموها، كما يتطابق مع المعلومات والمفاهيم والثقافة المألوفة لديهم، ولكنّه لا يضيف جديدًا للقيم المعرفيّة والجماليّة

والسلوكيّة، ولا يمنح الجمهور فرصًا للتأمّل بمأساة إنسانية ولا تمنحه اكتساب معان تسهم في خلق أنساق ثقافيّة جديدة وصولًا إلى تغيير الفرد والمجتمع.

إضافة إلى أنّ طابع المسرحية الإخباري والتلقيني أفقدها فنيتها وجماليتها، وأضعف كثيرًا من فعاليتها ومن الرسالة التي توخّاها الكاتب منها، وأضعف، أيضًا، التفاعل الضروري بين المرسل والمرسل إليه والرسالة المحمّلة على مقولات نصّه، وبالتالي لم يتبق من المسرحية سوى جملة أخبار يتلقاها المتلقي، وغالبًا ما كانت معروفة له، لأن موضوع الحاكم بأمر الله جزءٌ فاعلٌ في ذاكرة الأمة الجمعيّة، مما يفقد المتلقي القدرة على إعادة بناء النصّ بما يتوافق مع مقتضيات الحياة المعيشة والمشكلات المتوالدة منذ زمن الحاكم حتى الواقع الراهن.

وبالنتيجة فالمسرحية تلبّي آفاق توقّع الجمهور، ولا تسهم بتغيير العيوب النسقية الثقافية المتوارثة والسائدة، بل تبقيها على ما هي عليه. ويتوضّح أمر تلبية النص لأفق القارئ عندما نعرف توافق ماعولج في المسرحية مع تطلعات السياسة السائدة في مصر إبان صدور هذه المسرحية، فقد كانت المؤامرات تحاك للأمة من كلّ حدب وصوب، وكان الشعب توّاقًا لاستيلاد قائدٍ يعي لحظته التاريخية ويتنبّه للأخطار المحدقة لتجنبها، قد يكون باكثير التقط تطلعات الشعب، ولكن كان عليه ألّا يختاره مستبدًا ومصابًا بلوثة عقلية، وأن يجعله مناسبًا بوصوله، لا أن يصل متأخّرًا، كما حصل مع الحاكم بأمر الله وفقًا لرؤية باكثير.

بقي أن نقول إنّ زمن أحداث المسرحية هو السنوات الأخيرة من حكم وحياة الحاكم، أي: بين 408 و411 هـ، عالج الكاتب كثيرًا من أحداث تلك الفترة التي تحتاج إلى تخييلٍ خصيبٍ يعيد بناء الأحداث بناء دراميًّا مستحدثًا على خشبة المسرح خلال بضعة ساعات، وعلى الرغم من سعيّ باكثير

لمعالجة الزمن المسرحي، إذ قام بتقسيم المسرحية إلى فصول، لكنّه لم يتمكّن من العمل على تقنيات فنيّة تشعر المتلقي بالزمن وبالمتغيرات الدراماتيكية التي كانت تحدث خارج خشبة المسرح، مما يحتاج نقلها إلى الخشبة لرؤىً إخراجيَّة خلّاقة متمكنة من معالجة الزمن التاريخي الواقعي وزمن الأحداث الدرامية في العرض، وأن يأخذ الإخراج بعين الاعتبار وعيّ المتلقي المتفاعل مع أحداث المسرحية من خلال إعادة بنائها، بما يتوافق مع واقعه المعيش الذي يحتاج لتقرير مصيره بيده.

## المبحث الثالث

# مسرحية (بيارق الله) للبشير القهواجي
# توالد استبداد الحاكم تماهيًّا ببلاهة تصوفه

**البشير القهواجي (1952 – )**

- **عرض محتوى نص المسرحية**
- **لمحات فنيّة وجماليّة حول نصّ المسرحية**
  - **صلة العنوان بالله والتاريخ**
  - **الشخصيات وتناقض ميولها بين الصوفيّة والذرائعيّة**
  - **جدل مع التاريخ**
  - **الزمن Time والصراع المولّد للفعل الدرامي**

## المبحث الثالث

## مسرحية (بيارق الله) للبشير القهواجي

## توالد استبداد الحاكم تماهيًّا ببلاهة تصوفه

- **البشير القهواجي (1952 – )**

ولد في تونس سنة 1951 بمدينة القيروان. تخرّج من جامعتها، واستقرّ في مدينته. نشأ في أسرة فقيرة.والقهواجي مخرج مسرحيّ يحمل رؤى جديدة، وشاعر وكاتب مسرحيّ معروف منذ سبعينيات القرن الماضي، من أعماله الأدبية: مسرحية (المحارب البربري)، و(إنشاد للملكة الجليلة) شعرًا، ومسرحية ( **بيارق الله)**[1] التي نشرت سنة1981م، وهي موضوع المبحث التالي من هذه الدراسة.

- **عرض محتوى نص المسرحية**

هذه المسرحية نشرت بعد مسرحية سرّ الحاكم لعلي أحمد باكثير بأكثر من ثلاثين سنة؛ أقسامها ثلاثة وهي: رؤيا الافتتاح، وثلاثة فصول، ورؤيا الاختتام.

يستهلّ الكاتب نصّه بموسيقا دينية جنائزية، ثمّ يقدّم الحاكم متأملًا مرتديًّا ثوبًا صوفيّاً سميكًا، وقابعًا في حجرته وسط تصاعد دخان البخور الذي يذكّر بالحلقات الصوفيّة والذكر والمنجمين. ثمّ يكشف الكاتب عن حوارٍ فلسفيٍّ ميتافيزيقيٍّ بين الحاكم وجبريل المرتدي ثوبًا صوفيًّا مرقعًا. بعد انتهاء الحوار ينسى الحاكمُ مُحاورَه ويغوص في تداعياتٍ على شكل مناجاة ذاتية للإله قائلًا:

– " أنا كلمة الحق، أنا سرّ الأسرار، أنا الحاكم الجبار، أنا صاحب البستان والثغور"[2] ثمّ تقتحم أخته ست الملك حجرته وتناوله تفاحة، يتسلّمها،

---

[1] البشير القهواجي، مسرحية بيارق الله (دارألف للنشر: تونس، 1981).

[2] البشير القهواجي، م. س، ص11.

وتسقط من يده، فيتراءى له أن وجه أخته انشطر إلى شطرين، أحدهما جميل والآخر مشوّه.

يكشف الكاتب عن علاقة ست الملك مع قائد الجند. وفي مشهد آخر يقدّمها ناصحة لأخيها الحاكم ومحذّرة له من تبعات سلوكه غير الطبيعيّ وتفشل، فتصدر أمرها بحبسه في مستشفى للأمراض العقلية.

عندما أدخلوا الحاكم إلى مارستان القاهرة المنغلق على بنية متصدّعة، يطغى عليها عجزًا في الحركة وميولًا للتعبير عن حاجات فطرية من دون أيّ فعالية دراميّة، تحضر ست الملك، وتستنكر إهمال أخيها، فيشتمها ويعيّرها بابن داوس عاشقها.

يستمرّ حوار المجانين في المستشفى، ثمّ يتشجارون، ويموت بعضهم موتًا عبثيًّا. وبعد أن تخلّصه زوجه راشدة من أكباله وتطلقه، يذهب إلى جبل المقطّم، ويأمر بإحراق القاهرة، وتنشب الحرب الأهلية في مصر، أمّا الحاكم فظلّ مستمتعًا بالحريق والموت.

إلى أن أُحضر ابن داوس وأرجوان وست الملك مقيّدين بالسلاسل، فيأمر الحاكم بفكّ سلاسل قيد أخته، ويترك أرجوان وابن داوس في مكانيهما مكبّلين ليعبث بهما الوقّاد والأحدب، ويستلذان بتعذيبهما. أما الحاكم فيقود امرأته بعيدًا، وهي مطاوعة له قائلًا لها:

– "تعالي ننجب ابنا، ستحبلين، وتمتلئين بالله مرة أخرى.."[1] ، وينغلق المشهد على تراتيل صوفيّة متخمة بالروح الإلهية. فجأة، ينبري عبدٌ يطعن الحاكم بخنجر، فيصرخ الحاكم ويختفي، ثمّ تسمع أصوات تابعيه:

– "قتلوا الله الحيّ، طعنوا كيان الله، قطعوا جذعنا وجذرنا والفرع..."[2]

ثم يختتمها بنهاية جاءت مرعبة، إذ أظهر الحاكم من جديد ليعلن:

---

[1] البشير القهواجي، ص55.

[2] البشير القهواجي، م. س، ص62.

– "الله حيّ لا يموت انتظروا عودته المنتقمة"[1] تُرى، أقصدَ الكاتب مساءلتنا؟ أليس الحاكم بأمر الله لا يزال حيًّا فينا، متغلغلًا في بنية مجتمعاتنا البطريركيّة، متحكّمًا بمصائرنا؟

- **لمحات فنيّة وجماليّة حول نصّ المسرحية**

**صلة العنوان بالله والتاريخ**

لم يعلن الكاتب عن مقاصده مباشرة، فأبقى عنوان نصّه مبهمًا، غير كاشف لموضوعه المتعلق بشخصية الحاكم بأمر الله إلّا عند ولوج المتلقي باستقباله، والنصّ بعيدٌ عن إشارات رواة التاريخ، فـ"بيارق الله" يحيل المتلقي إلى معارك وحروب أفضت إلى هزائم أو انتصارات واستدعت رفع البيارق أو خفضها توظيفًا لتوجيه واستثمار قدرات الساسة والمحاربين، وأضاف إلى كلمة بيارق لفظ الله، فحدّد ووضّح تابعية البيارق، لله وليس للحرية أو التقدّم أو ما شابه من معان إنسانية تتعلق بحاجات البشر الحياتية ورغباتهم، وكأنّ الكاتب أراد أن يشير إلى حضور الفكر الديني المقدّس في سلطة الحاكم، ثمّ أكّد ذلك باستشهاده بآيّة من القرآن الكريم: {ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتًا بل أحياء عند ربهم يرزقون}[2]، فجاءت ضمن سياق الأحداث في المسرحية ملائمة ومفسّرة للعنوان.

إنّ حضور الدين مناسبٌ لزمن الأحداث، فاستبداد السلطة في عهد الحاكم بأمر الله استمدّ أسبابه من قوة الدين في عقول وعواطف الناس، ومناسب أيضًا لزمن النصّ الدراميّ وزمن عرضه بوجود أنظمة الاستبداد

---

[1] البشير القهواجي، م. س، ص62.

[2] آل عمران: 169.

العربية التي تحكم في الوقت الراهن بأدوات وعقلية وسلوك الحاكم بأمر الله القروسطي.

والعنوان مكوّنٌ من مضاف ومضاف إليه، جملة أسمية أضمر خبرها في العنوان، ليمنحه بلاغة الإيجاز مع تبئير مكثّف للموضوع الرئيس في النص، متيحًا المجال أمام المتلقي ليتأهّب للبحث ولاستقراء المعاني ودوال النصّ. وإن ابتعد عن عنونتها باسم شخصية الحاكم بأمر الله، كما فعل الكتاب الآخرون الذين لم يقصد معظمهم محاكاة التاريخ فقط، بل النقل شبه الكامل لوقائعه حسب المؤرخين، فإنّ القهواجي استعان بالتاريخ، وارتكز مناصّيًّا مع شخص الحاكم الفاطمي، وقرأ التاريخ وفقًا لمنظوره الفكري في زمن يعيشه بشكلٍ مختلف، فألبس شخصية الحاكم مفاهيمَ وقيمًا ونزعاتٍ غنوصيّةً تتعلق بالفكر الصوفي المشوب بلوثة عقليةٍ ساعد على تناميها دروشة الموالين له وضعفهم، وبذلك فالكاتب لم يهتمّ بشخصية الحاكم بصفته الخليفة الفاطمي أي باعتباره سياسيًّا حكم في ظروف مضطربة، ولم يعنون مسرحيته باسمه، بل عنونها بما يتناسب مع مراميه الفكرية والجمالية. كما ابتعد عن عنونتها بصفة من صفات الحاكم، لأنّه أراد لعنوانه أن يجسّد استعارة سياسية ركنيها: الله الذي يفوّض سلطات حكم سياسية تحكم بالحديد والنار، ولكن بخبلٍ سياسيّ تحت ظلال بيارق على دروبه الأزليّة، إن لم تُنصِّبْ نفسها كذاتٍ إلهيّةٍ أبديّة، كما حصل مع الحاكم بأمر الله الذي لا يزال حيًّا في وعينا وحياتنا بظلّ أنظمة حكمٍ تقود شعوبها على دروب التشرذم والقهر، بل الفناء؛ فالماضي العربي يتناغم مع حاضرنا، وكلّ تفصيلات حياتنا توحي به، تضليل برفع بيارق الله، فساد وإفساد، قهر وإفقار، وأحلام مغتالة. إنّ عنوان المسرحيّة يمتصّ الماضي وتنفجر دلالاته في النصّ حاضرًا، وفي تحذير الكاتب من توالد الله في حكّام لا يولّدون إلاّ القهر والموت، هذا ما يتوقّع أن يصل إليه المتلقي عندما يتابع إشارة

العنوان المندمج في بنية المسرحية ونهايتها التي تومىء إلى طبيعة تلك البيارق.

**الشخصيات وتناقض ميولها بين الصوفيّة والذرائعيّة**

بلغ عدد شخوص نصّ القهواجي ثلاثة عشر شخصية، منهم خمس تاريخية: الحاكم بأمر الله، وست الملك وأضفى على صفاتهما المزيد على ماورد عنهما بالتاريخ، وابن دواس، وأرجوان، حرّف اسميهما وهما بالتاريخ ابن دواس وبرجوان، وأيضًا أضاف الكثير لشخصيتيهما خلافًا لما ورد في التاريخ، وراشدة زوجة الحاكم التي منحها شخصية أنثويّة مساعدة لتمنح جنون الفحولة الذكورية طاقة إضافية بمواجهة أنثوية ست الملك البراغماتية. أمّا باقي الشخصيات فمتخيّلة وهي: خيزران، جبريل الصوفي، الأحدب، المسكون، الوقّاد القبطي، العبد، رئيس الممرضين، الممرض العجوز.

لم يقدّم القهواجيُّ الحاكمَ ناكرًا لوجود الربّ، إنّما قدّمه ساعيًّا على دربه لدرجة التوحّد به تجسّدًا، وقدّمه مغاليًّا في شطحاته الصوفية التي تسخّف تصوّرات الناس عندما يعاملون الخالق وفق صفات بشرية فصّلوها بأنفسهم بحسب حاجاتهم الحياتيّة، فالحاكم هنا يتوّحد مع المطلق برأيِّ الكاتب، ويجسّد رؤاه في سلوك مغاير للمألوف، حتّى لو كان على شكل هذيانات، وهاهو ذا يصف نفسه بصفات الربّ على طريقة الصوفيين:

– "أنا كلمة الحقّ ، أنا سرّ الأسرار، أنا الحاكم الجبار، أنا صاحب البستان والتنور، أنا سلطان تخوم الظلمة وسلطان تخوم النور، أنا مفرد الخلق، أنا فعل العشق ..."[1].

ولا يجد القارىءُ أيَّ موقف تمثيليّ في نصّ القهواجي، يُقدَّم فيه الحاكمُ إلهًا متجسدًا، مثلما هو الحال لدى باكثير الذي يبدو أنّه استمدّ مادّته من النجوم الزاهرة لابن تغري بردي بشكل رئيس على ما ذكرنا آنفاً، إنما دخل

---

[1] القهواجي، م. س، ص11.

القهواجي من باب تسويغ أفعال الحاكم الإجراميّة بنزوعه نحو العدالة المطلقة المستدعيّة توحّدًا مع الله، وبرفع بيارقه متساميّة فوق طاقة عامّة البشر.

عالج القهواجي شخصية الحاكم معالجة جديدة، ومنحها طاقات مستمدّة من الصوفيّة الإسلاميّة التي تمثّل الوجه الآخر للاغتراب عن الذات والانعزالية وسط أحوال اللامعقول والعبثية، التي وسمت العالم بعد الحربين العالميتين حتّى هذه الأيّام، ومنح القهواجي المتلقّي فرصة للتأمّل في شخصية كانت مثار جدل كبير على مرّ التاريخ لغرابة سلوك صاحبها وغموض مآلات تحركاتها وغنى فعلها؛ شخصية الحاكم التي طبعت الحياة الاجتماعية والسياسية إبان حكمه بطابعها المتناقض والإجرامي، فقدّمها القهواجي برؤية جديدة مقترحًا استخدام تقنيات غير مألوفة للمتلقين توقًا لتغيير آفاق توقعاتهم، وبالتالي لإحداث تغيير في العيوب النسقية السائدة، هادفًا إلى الإسهام بخلق واقع ثقافيّ مستجدّ في حياتهم، مما يشكّل لهم حافزًا لتشغيل عقولهم المستقيلة باتجاه خلق أنساق ثقافية جديدة، وهو بذلك يقترب من مرتكزات نظرية جمالية التلقي المتعلّقة بثنائية النصّ والقارىء التي تفترض تضمين النصّ الإبداعيّ رسالة واضحة الملامح، حاملةً عبر قنواتها وفي جنينها بذور أفكار لأنماط مجتمعيّة جديدة تدفع بالمتلقي للتفاعل مع مقولاتها ودلالاتها، فهمًا وتفسيرًا وتأويلًا، بما يتناسب مع رسم معالم وعيّ جديد لحظة تلقيات النصّ التي تشكّل مقدمة هادفة الولوج في دروب المقاومة الثقافيّة.

- **جدل مع التاريخ**

خرج القهواجي عن سياق الفهم التقليديّ للتاريخ، وحاول أن يحاكم (الحاكم بأمر الله) من موقع الفكر الحديث وأدواته المؤمن بها، وأن يدفع نصّه في اتجاه خلق هوية ثقافيّة مختلفة مستمدّة من الأصول منتقدًا العرفانيّة والسلفيّة والصوفيّة في مكوّناتها، لقد سعى لخلق هويّة مشبعة بوعي الواقع الحاضر وبمقتضيات المعاصرة الثقافيّة توقًا للمزيد من المعرفة والتمرد على كلّ المفاهيم المعيقة للحريّة والمساواة والعدالة بظلّ أنظمة حكم عربيّة يتوالد فيها الفساد

والموت إرثًا ثقيلًا مستمدًا من تاريخ القهر وجنون السلطة، مع ديمومة صمت جماهير الأمة التي تستمرئ هذا الذلّ والخنوع منذ زمن الحاكم بأمر الله وحتى هذه الأيام[1]. هذا ما ابتغاه الكاتب من بنائه لشخصية الحاكم، وللحقّ تمكّن باقتدار المبدع أن يظهر طاقاتها الروحية التي دفعته للشذوذ إلى درجة الجنون، لا سيّما عندما جسّد شخصيّة أخته ست الملك البراغماتية الموازيّة له والكاشفة لكلّ أفعاله، باعتبارها شخصية معيقة لفعاليته بصفته شخصيّة البطولة، وإمعانًا منه لتوضيح مقاصده فقد أضفى على شخصيات نصّه مزيدًا من الصفات التي كشفت عن ميولها الفكرية والنفسية، فالتي انتصرت للحاكم كانت روحانية وعرفانية لدرجة المرض، والمنضوية تحت لواء التغيير كانت ذرائعية وعملية وتشتغل بالسياسة لخلق توازنات تحفظ الملك والسلطة والدولة من الضياع.

- **الزمن Time، والصراع المولّد للفعل الدرامي**

زمن المسرحية التاريخي هو اليوم الأخير للحاكم بأمر الله الذي اختفى فيه عام 411هـ عن الوجود في ظروف غامضة، وقد تمّ تأويل اختفائه بطرق عديدة على ما تمّ ذكره في التمهيد. ولكنّ القهواجي أراد أن تكون نهايتُه موتًا جسديًّا على يد رجلٍ مصريّ بمواجهة جنونه المؤدّي إلى تدمير القاهرة، وبذلك يكون قد مسّ الصراع على مستوى البنية التحتية للنص، فجعل السلطة فريقين متحاربين بمواجهة إدارة الحكم، في مقابل الشعب المقهور الذي يطفئ لهيب نيران سلطة غاشمة.

---

(1) يعكس هذا الرأي واقع الأمة عند ظهور المسرحية أوائل ثمانينات القرن الماضي، وتعدّ هذه المسرحية واحدة من الأعمال الإبداعية التي استقرأت الواقع المرّ للأمّة، وحذّرت من مغبّة توالد السلطة – الإله التي لا تنتج غير الموت والظلم، ولعل ثورة الربيع العربي التي انطلقت في نهايات عام 2010م مثّلت محطة انطلاقٍ جديدة للعبور باتجاه الحرية والتقدم خارج أنظمة الطائفية والجهل والقهر والفساد السائدة.

ساق القهواجي أحداث نصّه مفترضًا حصول الصراع داخل القصر بين الحاكم، وهو الشخصية الرئيسية، وست الملك المعيقة له، سائرًا بالفعل الدرامي المتصاعد المبنيّ على تعارض إرادتين، إرادة الحاكم المحكومة لاضطراب نفسيّ مصدره جنوحه للتصوّف العرفاني، وإرادة ست الملك المعبّرة عن الحفاظ على الدولة بوازع براغماتي، وعلى الرغم من ذلك فقد أظهر آلام الشعب من خلال حوار تلك الشخصيات المجسّدة للصراع على مستوى البنية الفوقية، وإذا كان قد أبرز الأزمة Crisis ووضّحها منذ بداية النصّ، ونجح بتكوين الحبكة وصولًا إلى تأزم الفعل الدراميّ الذي ظهرت ذروته Climax في المشهد الأخير، فإنّه لم ينس البعد الاجتماعي للصراع الذي جعله يدفع الأحداث ليتمّ قتل جسد الحاكم على يد الشعب، وليس على أيدي خصومه السياسيين في السلطة، مستبقيًّا صوفيته وألوهيته وأوهامه وجنونه وقهره مع مناصريه علامة على استمرار عوامل الاستبداد والموت حتّى المشهد الأخير، الذي هو مشهد حياتنا الراهنة، إنّها دعوة للمتلقي ليفكّر، لذلك لم يختتم مسرحيته بحلول تستجيب لأفق المتلقي، بل أبقاها مفتوحة على مصائر الشخوص بصفاتهم معبّرين عن توجّهين متباينين، توجّه السلطة الذي فرزه لموقفين اثنين، موقف ست الملك الإصلاحي بإعلان هزيمتها أمام الحاكم الذي يتوالد آلهة في السلطة، الجنون والذي أفضى إلى موقف الثاني، وهو ديمومة الحاكم المستبدّ في زمن الأحداث، والذي لا يزال ممتدًا حتى واقعنا الراهن. أمّا التوجّه الآخر فهو الشعب المغيّب بأوهامه، والذي أفرز بطلًا فرديًّا من دون قيام ثورة اجتماعيّة عارمة. ولايخفى على المتلقي أنّ القهواجي قرّر أن ينهي مسرحيته بانتصار حكم الموت المتوالد دومًا في نفوسنا وحولنا على شكل نمط معرفيّ عرفاني يعتمد الغيب والطلاسم والصوفيّة في فهم الحياة، ويولّد رجال أنظمة حكم يتماهون مع الحاكم بأمر الله في جنون السياسة.

يبدو أن بيارق الله من المسرحيات التي حملت في سياق نصّها ملامح ثقافيّة جديدة، وهي بذلك تحتاج إلى قارىء متميّز في تقبلها، ليبني على مقولاتها أحوال وعيّ جديد مؤسس لأنساق ثقافيّة مختلفة عن العيوب النسقية السائدة، وأظنّ أنّ القارىء الذي يحوّل هذا النصّ من القطب الفنّي إلى القطب الجمالي لم يكن موجودًا في ثمانينيات القرن الماضي، بل، إن أوساط الناطقين بالضاد، لاسيما الفصيحة التي اعتنى بها الكاتب بشكل جليّ وواضح أصابهم مزيدًا من التردّي والتراجع عن فهم أحوالهم ومعرفة دروب مصائرهم، إلى أن بدأت ملامح وعيّ جديد تبدو في الأفق؛ وبناء على ذلك، كان لا بدّ لهذا النصّ من الانتظار حتّى تُكتشف أرضيّة خلّاقة للثورة والتغيير في أمة اعتادت على استمراء التخلّف والقهر والجنون، واعتياد أبنائها على الفساد والخنوع والذلّ عبر معابر التاريخ. فهل من مستجيب لدعوات نص القهواجي، بيارق الله؟

## المبحث الرابع

## مسرحية (حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله) للسيّد حافظ

**تبرير الاستبداد للحاكم العادل تماهيًّا مع الأنظمة الشمولية المنهارة**

- **السيد حافظ ( 1948– )**
- **عرض محتوى نصّ المسرحية**
- **لمحات فنية وجماليّة حول النص، ومدى استجابته لمقتضيات جماليات التلقي**

**العنوان الموجّه لمقاصد النصّ**

**تداخل الأحداث بين التاريخ والواقع الحاضر**

**الصراع Conflict الطارئ والخاتمة المقحمة**

**الوعي بالشخصية Character وكسر نمطيتها لغايات أيديولوجية**

## المبحث الرابع

## مسرحية (حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله) للسيّد حافظ تبرير الاستبداد للحاكم العادل تماهيًّا مع الأنظمة الشمولية المنهارة

- **السيد حافظ ( 1948 – )**

كاتب مصري، من محافظة الإسكندرية، وخريج جامعتها، قسم الفلسفة والاجتماع عام 1976م، حاصل على الجائزة الأولى فى التأليف المسرحى بمصر عام 1970م. صدر له مطبوعات مسرحية منها: ظهور واختفاء أبي ذر الغفارى، 6 رجال فى معتقل، ملك الزبالة، حرب الملوخية، حكاية الفلاح عبد المطيع، وعشرات من مسرحيات أخريات. أسس جماعات تجريبية للمسرح: فرقة الصعاليك ، وفرقة ألف باء مسرح، وجماعة الاجتياز وغيرها. صدر العديد من الكتب والدراسات المسرحية عن نتاجه المسرحيّ، ونشرت نصوصه وكتاباته فى دور النشر والصحف والمجلات العربية.

صدرت **مسرحية حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله**[1] عام 1992م، ومثّلت على خشبات المسارح المصرية.

- **عرض محتوى نصّ المسرحية**

استهل الكاتب نصّه بظهور مؤرّخين يتحاورون حول مدينة القاهرة مع المعز لدين الله الذي يقول:

---

[1] السيد حافظ، حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله، (مركز الدلتا للطباعة: القاهرة، 1992).

– "سميتها القاهرة لتقهر الدنيا"ثمّ يذكرون أبنية القاهرة وأسواقها وقصورها وأسوارها والنيل وأحداثًا تاريخية وقع فيها، ويظهرون ولهًا بها. ثم يكشف عن تقبّل الناس للحاكم بأمر الله صديقًا لهم وهو يقول:

– "...لا أنا عايز أجي لكم هنا، وأقعد هنا في إمبابة وسط الناس..."[1]. ثمّ يقدّم الكاتبُ فريقًا معارضًا لسياسة الحاكم، وجلّهم من الأثرياء والقضاة وقادة الجيش، وهم يتآمرون بغية عزله، لتضرر مصالحهم النفعية.

ثم يعرض النصّ لسياسة الحاكم، الذي يأمر بإنارة شوارع القاهرة، والقيام بحملة تنظيف شوارعها،... ويستمع إلى الشكاوي فيحكم فيها بالعدل.

تثير ست الملك مسألة المسيحيين، يخبرها بأن مؤامرة تحاك. وإمعانًا من الكاتب إظهار الحاكم شعبيًّا وعادلًا يقدّم مغنيّة جميلة اسمها **عزيزة** العاشقة له والملبّي لعشقها. ثمّ يظهر الحاكم متنسّكًا متعبّدًا، متضرعًا إلى الله ليبعد الخطر والمصيبة عنها وعن المصريين. ويبرّر له قتله للنساء والأنوثة، لأنهن سبب الطاعون، إلى أن تصل سنيّة أخت عزيزة فتوقع الحاكم بعشقها، قائلًا لها:

– "أنت ريح تعصف بقلبي المتعب"[2]. ثمّ يأمر الحاكم بأن تقام موائد الرحمن للإفطار في رمضان. حتى يتمكّن معارضيه التجار والعسكر من إقناع السلفي بقتله قائلين له:

– "هذا الحاكم بأمر الله قد كفر وادّعى أنه الله وأنه يحيي ويميت وأن لا إله غيره"[3]، وعندما امتلأ قلب الشاب حقدًا على الحاكم بعد شحنات الكراهية التي زوّدوه بها افتراءً، وافق معهم على اغتياله. وبعد أن ودّع الحاكم

---

[1] السيد حافظ، م. س، ص27.

[2] المصدر نفسه، ص90.

[3] المصدر نفسه، ص 108.

ابنه وأمّه مدركًا أن مصيرًا محتومًا سيلاقيه في جبل المقطّم خرج، ثمّ واجهه الشاب السلفيّ، فطعنه وكانت نهايته على يد ابن حسيب السلفي الذي يصرخ:

– " قتلته قتلته ثأرا لله وللمسلمين"[1]، ويستمرّ ابن حسيب راكضًا، يتوجّه نحوّ أصدقاء الحاكم فتحي وقسام حاملًا معه قطعة من جسد الحاكم، ثمّ يغرس الخنجر في صدره منتحرًا صارخًا: أنا شهيدٌ، أنا شهيدٌ.

عندما يشيع خبر مقتل الحاكم بأمر الله، تزغرد النساء، ويكثر الهرج والمرج، وهم مؤمنون بعودته بصفته إلهًا ليملأ الأرض عدلًا، إذ أنّه لم يمت، بل يتوالد فينا ومن حولنا بكلّ لحظة نحياها.

- **لمحات فنيّة وجماليّة حول النصّ ومدى استجابته لمقتضيات جماليات التلقي**

**العنوان الموجّه لمقاصد النصّ**

عنوان نصّ السيد حافظ طويل نسبيًّا، ودلّ على محتوى نصّه، وأعلن الكاتب موقفه من دون مواربة، فالمتلقي عند قراءته للعنوان **حلاوة زمان، أو عاشق القاهرة، الحاكم بأمر الله**، يدرك وجهة أحداث المسرحيّة، ويستعدّ لمعرفة كيف يكون الحاكم بأمر الله المستبدّ عاشقًا للقاهرة في زمن حكمه المتسم بالحلاوة؟ ثم يدرك أنّه أمام رؤية مغايرة، ومخالفة لما تحفظه الذاكرة الجمعيّة عن الحاكم بأمر الله.

تحيل جملة العنوان الأولى المتلقي إلى أيّام حلاوة مرّت بها مصر زمن الحاكم، وكأنّ الكاتب أراد أن يدفع المتلقين نحو التأسّف على تلك الأيام. ثمّ لم يُعن بعنونة نصّه للدلالة على رؤى تتعلق بالدين أو بالكفر أو بالتصوف أو بالمؤامرة، بل برؤية للتاريخ المفهم حاضرا في الواقع الاجتماعيّ المعيش، ثمّ

---

[1] السيد حافظ، م. س، ص 116.

أردف الجملة الثانية من العنوان، **عاشق القاهرة**، لينقل المتلقي من الإيحاء بالبيئة الاجتماعيّة المشرقيّة التي تحمل سمات الحلاوة، إلى تحديد عاشق للقاهرة الحلوة. إذًا خرج الكاتب من الشموليّة في الجملة الأولى الدالّة على المشرق بحلاوته، ليحدّد الفضاء المكانيّ لمسرحيته بمدينة القاهرة، تُرى أية قاهرة قصد، أقاهرة الأمس أم اليوم؟ أقصد القاهرة برمتها أم قصد جانبًا متعلقًا بحلاوة زمان العشق منها؟ وهل هذا العشق على صلة بالأنوثة والمرأة أم بالشعر، أو عشق المتصوّفة للذات الإلهية، أو عشق المدينة التي تجمع سبل العشّاق في بؤرتها؟ ولكنّه يحدّد أكثر عندما يذكر اسم العاشق، الحاكم بأمر الله. إذًا يتحفّز المتلقي لمعرفة إجابة الكاتب عن أحوال عشق القاهرة وحلاوة زمانها مع عاشقها الحاكم المستبدّ الذي حكم مصر في فترة زمنية محدّدة! وللحصول على الأجوبة عن هذه الأسئلة يدعونا الكاتب متابعة متن نصّه، ولكن بعد أن يذكر لفظة الله كتعبير عن المطلق والكلّية، وكأنّه أراد أن ينغلق عنوانه على إيمان الحاكم بالله المذعن لأمره، فتتضافر فكرة الله مع حلاوة البيئه الاجتماعيّة الشرقية، ولكن الشعبيّة منها وفي القاهرة تحديدًا، ومع عاشقها الحاكم بأمرالله. ثمّ ألا يمكن أنّ يكون الكاتب قد قصد قاهرة زمن قراءة النصّ، وليس الزمن التاريخي له؟ بمعنى آخر أتقتصر فكرة وتجربة الحاكم المؤمن الشعبي العادل والمستبدّ على زمن بعينه، أم تتكرر في تاريخنا العربي؟ إنّ تاريخ صدور المسرحية أوائل تسعينيات القرن الماضي يومئ إلى تلك اللحظة التاريخية التي كانت الأنظمة الشمولية المستبدّة الفاسدة والمتوارية خلف شعارات العدالة الاجتماعية في العالم الاشتراكيّ تتساقط، وتزول من التاريخ، فأيّ زمن قصده الكاتب بعنوانه المفصّل، أزمنُ الحاكم بأمر الله بصفته المستبدّ العادل، أم ما كرّره التاريخ على أيدي اشتراكيّة زائفة وسخرية قاتلة؟

**تداخل الأحداث بين التاريخ والواقع الحاضر**

تبرز محاولة السيد حافظ في تبرئة الحاكم لما ينسب إليه من جرائم وجنون، معالجًا موضوع سلطة النظام الاشتراكي الذي يحتاج القائمون عليه للاستبداد والقهر تحقيقًا للعدالة الاجتماعية، وبيّن علاقة سلطة النظام مع المحكومين على أساس أنّ موضوع السلطة من القضايا المتجدّدة على مرّ العصور، وأنّ الظلم والقهر والفساد والتآمر سمات لازمت تطور الدول والمجتمعات، كما أظهر أهميّة ارتباط توجّهات السلطة بواقع البشر المعيش وبضرورة نسج القائمين عليها علاقات متينة مع فعاليات المجتمع، وبناءً على توجّهه هذا، قدّم الحاكم بأمر الله متعايشًا مع الناس بودّ ووئام، يشاركهم بساطتهم في الأحياء الشعبيّة من دون تعقيدات، كما قدّم الشعب منسجمًا مع سلطة الحاكم، مستخدمًا لغة حوار قريبة من اللهجات العاميّة المشرقية، حتّى غدت رسالته واضحة باستهدافها الفئات الشعبية، فالناس في حيّ إمبابة الشعبيّ بالقاهرة مثلًا يطّلعون إلى سياسات الحاكم، وهم متآلفون معها، من خلال معايشتهم لسلوك الحاكم اليومي بينهم، حتّى الأحكام التي أطلقها، بما فيها الأحكام بالقتل على الفاسدين، أو تحريم بعض المأكولات، أو تحريم خروج النساء من بيوتهم، أو إتلاف الزبيب والعسل منعًا لتصنيعها خمرًا، كانت مسوّغة لديهم، ولم يروا فيها ظلمًا أو عسفًا، وأورد الكاتب مثالًا موضّحًا لواقعية سلوك الحاكم، عندما نجح بتعامله مع التجار المحتكرين للقمح بقسوة، وألزمهم بتفريغ مخازنهم وطرح محتوياتها بأبخس الأثمان أمام الناس الجائعة أيام الغمّة التي أصابت مصر نتيجة القحط في البلاد وانخفاض منسوب النيل، وهذا هو المطلوب من أنظمة الحكم العادلة، كما يرى السيد حافظ الذي جعل من الحاضر صدى لفترة حكم الحاكم بأمر الله داعيًّا للسير على خطى عدالته وشعبيته.

أراد الكاتب أن يسقط عن الحاكم بأمر الله حقائق تألّهه لأنّ الذين عالجوه قبله تناولوه بشكل غير موضوعيّ، لا سيّما المؤرخون، فـ"الحاكم يُنظر إليه جوانيًّا وبرانيًّا من طرف مفسرين مطاويع أو صارمين، خاضعين حتّى المهانة أو معارضين حتّى الإفراط"[1]، وبالتالي كانت مسألة الطاعة والتألّه أو التصوّف وفقًا للمؤرخين الذين أرّخوا للحاكم وعصره، لا تعني للسيد حافظ شيئًا، بل قاد متلقيه إلى مفاهيم تتعلق بسياسة الحاكم تجاه مواطنيه، وإحساسه بالفقراء منهم والمساكين، وتعاطفه مع المظلومين الذين ملأ فضاءهم عدلًا وإحسانًا وأمانًا، فتمكّن من الاستمرار في حكمه الذي انتهى بتآمر العسكر والتجار بالتوافق مع أخته ست الملك التي استشعرت إهانة وجهها إليها من موقع ذكوريته، وليس من موقع تسلّطه السياسي، وبالتالي فالمجتمع المتخلّف بذكوريته هو الذي يتحمّل مسؤولية أكثر من الدولة التي يمثلّ سلطتها السياسية الحاكم بأمر الله المتجدّد حاضرًا في الأنظمة الاشتراكيّة التي بدأت تتساقط قبيل وإبان صدور هذه المسرحية نتيجة تآمر سلطة الرأسمال عليها مشابهة لما حدث مع الحاكم بأمر الله قبل حوالي ألف عام، بحسب رؤية الكاتب.

- **الصراع Conflict الطّارئ والخاتمة المقحمة**

تمكّن الكاتب من تجسيد طرفي الصراع بعد أن خلّص موضوع الحاكم من روايات المؤرّخين، فأعاد صياغة العلاقات بين شخوص نصّه الدالّة على صراع طبقيّ اجتماعيّ، طرفه الأول: الحاكم المستبدّ العادل وأهل مصر الشعبيين، والآخر تجار وعسكر محتكرين وحاقدين استغلّوا أنوثة ست الملك التي جرحتها ذكورية الحاكم، ثمّ وظّفوا التديّن الساذج عند السلفيين لقتله، فتمكّنوا من القضاء على نظام حكمه العادل.

---

[1] سالم حميش، مجنون الحكم (الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، 1998م) ص7 من المقدمة.

وإذا كان الكاتب أراد أن يوهم متلقيه بحقائق عن التاريخ، فاندفع في توليد أفعالٍ دراميّة محورها عدالة الحاكم ومواجهته للظالمين والتجار، فإنّه لم يؤسّس بشكل كافٍ لظهور الفريق المناوىء لسياسة الحاكم، وكأنّه انشغل بالدفاع عن الحاكم العادل المستبدّ زمن سقوط النظم الشمولية الاشتراكية في العالم، محاولًا تسويغ استبدادهم وقهرهم بتقولّاتهم عن توجّهات حكمهم العادلة، وبالتالي لا نجد ملامح محدّدة للصراع في البنية العميقة للنص.

وإذا كان الكاتب قد حدّد أسماء المتصارعين وهوياتهم، إلاّ أنّه لم يتمكّن من توصيف سماتهم، وبالتالي عندما دفعهم للتعبير عن رغباتهم كانت دوافعهم واهنة أمام شخصية الحاكم المهيمنة على أحداث النصّ وأفعاله الدرامية منذ بدايته وحتى النهاية، وهذا يؤدّي إلى عدم استشعار المتلقي لخطورة المواقف الصراعيّة لعدم تكافؤ حدود الصراع، ولانقطاعات طويلة في تواتر الأحداث المعبّرة عن الصراع، مما أضعف من تماسك الحبكة التي أراد الكاتب نسجها. وإن كان قد ذكر المناوئين للحاكم بالتاجر والقائد العسكري وست الملك وأداة التنفيذ السلفي القاتل، لكنّه لم يتمكّن من تمييز أيٍّ منهم بوصفه شخصية معيقة كاشفة عن سمات وأفعال الشخصية الرئيسية لعرقلة حركتها ومنعها من إنجاز رغباتها بشكل متواتر، فالحاكم كان يعمل بحرية كاملة من دون عائق لتوجّهاته، إلى أن أقحم الكاتب خصومه داخل بنية النصّ ودفع باتجاه نهاية مغلقة مستمدّة من التاريخ، وغير ملاءمة لسياق الأحداث.

أراد السيد حافظ تفسير التاريخ بالاتكاء على ركائز مذهب الواقعية الاشتراكيّة، منطلقًا من سقوط النظام الاشتراكي المؤيّد له، هادفًا إلى توظيف نصّه المستمدّ من التاريخ، ومحذّرًا من عدم تكرار سقوط العدالة بحسب وجهة نظره.

نجح الكاتب بتوظيف الموضوع الأساس، وهو السلطة، لكنّه وقع في مطبّ الدفاع عن سلطات تتساقط أمام حركة التاريخ وإهماله وعيّ الناس بمصائرهم، في زمن لا يقبل الناس فيه سلطانًا جائرًا، وإن كان يدّعي الاهتمام بالعدالة، فتجربة تلك الأنظمة أثبتت أن الاستبداد والقهر والجور متلازمون،ولا يقودون إلّا إلى الفساد والجريمة السياسية المحميّة من مؤسسات السلطة المستبدّةالفاسدة التي آلت سياساتها إلى إفقار الناس وتدمير مجتمعاتهم، ولا أظنّ أنّ السيّد حافظ سيجد جمهورًا يتعاطف مع شخصية الحاكم في نهاية المسرحية، لما يحملونه في ذاكرتهم الجمعية من معلومات عن شذوذ سلطته وطغيانه وفساده، تمامًا كما هي أنظمتهم التي يعيشون في ظلّها.

**الوعي بالشخصية Character وكسر نمطيتها لغايات أيديولوجية**

عدد الشخوص في مسرحية السيد حافظ أكثر من سبعين شخصية، منها شخصيات تاريخية كـ: الحاكم بأمر الله، ست الملك، ابن دواس، برجوان، جوهر الصقلي، المعز لدين الله، ابن سعيد، الناصري، ابن بطوطة، أبو الريحان، المسعودي، القضاعي، ابن إياس، ابن خلدون، المقريزي، شمس الدين الذهبي، الحسن بن الهيثم، ابن حسيب، العزيز بالله، الظاهر بالله، محمد بن النعمان، الحسن بن عمار، ريدان، العزيزية، ست مصر، الحسن، الحسين بن جوهر الصقلي، ابن الصمصامة، غين، الجرجرائي، أرسيطانيوس. ومنها الشخصيات المتخيّلة كـ: حمكوشة، فتحي، فتوش، قسّام، الزبون، شهبندر التجار، القاضي، تاجران، الحارس، النخاس، المنادي، نعمان، أم سلمى، سلمى، عمران، امرأتان، مسعود، الحلواني، أسرار، عزيزة، سنية، عليش، الخبّاز، بصّاصان، منصور، العسسان، العجوز، النخّاس، شاعر، أبو الحسن، الأولاد، آمنة، وعدد من الرجال.

غلب على بناء الشخصيات السمات التاريخية في أقوالها وأفعالها في سياق الأحداث، إلّا أنّ الكاتب استطاع إخراجها من أسر التاريخ لها، وجعلها تحاكي الواقع المعيش، بعد أن حمّلها رؤاه إزاء قضية الحكم السياسي في زمن صدور النصّ، وهو زمن عاصف بالمتغيرات السياسية على الصعيد العالمي على ما أسلفنا ذكره.

اختلف تناول السيد حافظ لشخصية الحاكم في نصّه عن غيره من الكتّاب، إذ قدّم رؤية مرتبطة بالواقع المادي الواقعي، مبتعدًا عن التصورات الميتافيزيقية (الماوراء طبيعية)، وعن إملاءات رواة التاريخ التي طالت سمعة الحاكم في تدبير شؤون الحكم، وشذوذ سلوكه، وابتعاده عن روح الثقافة الإنسانية، إلاّ بحالة تكاد أن تكون وحيدة، وهي إيمان الحاكم بالتنجيم ومتابعته للأفلاك، والاعتماد عليها بتبنيه لبعض الأحكام:

– "شاهدت النجم المشؤوم الليلة في السماء..."[1] كدلالة على حدوث شرّ أو موت، وقد دفع الكاتب بالأحداث لتتحقق نبوءته إمعانًا منه في ثقته بالحاكم، أمّا بقية تيمات المسرحية، عدالته وطبيعية سلوكه وشعبيته ومحاربته للتجار والمخالفين والفاسدين فكلّها تؤكّد واقعية الحاكم.

يتعرّف الكاتب إلى الحاكم بأمر الله بصفته رأس السلطة السياسية، من خلال الذاكرة الجمعيّة أولًا، ثمّ من خلال صفاته التي منحها الكاتب له، والتي تنمّ عن شخصية قويّة حاسمة في اتخاذ قرارت يرى فيها مصلحة الأمة، ولا يتورّع في عقاب المخالفين لأوامره وصولًا إلى القتل بحقّ الأكثر فسادًا، وكان واضحًا بمواقفه شجاعًا في إعلانها بخطاب حاسم، ثمّ تمكّن الكاتب من تصويره الحاكم القويّ المستبدّ، ولكنه العادل في ذات الوقت، وهكذا توافقت صفات

---

[1] السيد حافظ، م، س، ص114.

شخصية الحاكم مع فعله وخطابه في النصّ، تعارضًا مع رواة التاريخ الذين شكّلوا ذاكرة الأمة عن الحاكم.

ثمّ اقتصر الكاتب على إبراز ميول الحاكم للطبقات الفقيرة من دون اشتغاله على أفعال مستمدّة من دوافع اجتماعيّة تطال البنية العميقة لأحداث نصّه، فالحاكم لا يمثّل مصالح فئة أو طبقة واضحة المعالم، بل يحمل صفات شخصيته المتناغمة مع عشقه للقاهرة، وتوقه للعدالة الاجتماعيّة، وطبيعيته بحبّ النساء، وشطحاته في معاداتهن بوازع دينيّ مبرر.

إنّ شخصية الحاكم المهيمنة على النصّ كانت هي الدافع للفعل الدرامي المؤدي إلى إظهار حلاوة ذاك الزمان، وإن كان قد كثّف الكاتب من فعل شخصية الحاكم على ضوء معطيات التاريخ التي أضفى عليها معاصرة تتناسب مع غايته غير الملتبسة على المتلقي، إلّا أنّ الصراع بقي هشًّا، فالقوى الدافعة للفعل كانت شخصية الحاكم الفرد، الذي حقّق رغباته ببساطة لأنّ مناهضيه المعيقين لفعله، كانوا منعزلين في حلبة الصراع الدراميّ، فمثلًا لم يقل من أين جاء السلفي القاتل، ولم يوضّح بيئته؛ ومثل ذلك اضطر للإخبار عن المستفيدين الذي أطلقوا التساؤلات والأهازيج عند سماع نبأ موته إخبارًا من دون تجسيد لشخوصهم أو تقديم لأفعالهم في بنية النصّ. وبناء على ذلك فلم يشتغل الكاتب على إظهار فعل الشخصيات المعيقة إلاّ في حدود التآمر الرخيص بمواجهة ذكورية الحاكم وليس طغيانه، وبتضليل أحد الشباب المتحمّسين للدين واستخدامه لقتله، من دون أن يؤسس الكاتب لدوافع القتل ضمن بنية مسرحيته، ومن دون بلورة قوى متعارضة تعبّر عن مصالح طبقية اجتماعية أو اقتصادية، فسذاجة القاتل، ومن ورائها سذاجة الفكرة المستمدّة من حكم فعل السياسة المؤدلَج للمؤلّف، المتعلق بسياق سقوط النظم الاشتراكية، هي التي قادت إلى هشاشة الصراع وتفكك عناصر بنية المسرحية.

ومن ملامح السذاجة والتفكّك في بنية المسرحية مشهد حوار محبي الحاكم والمقربين منه مع قاتله السلفي الحامل قطعة من جسد الحاكم ليثبت لهم أنّه قتله، فقد قدمهم كأنّهم يحاورون عابر سبيل بسلبيّة وسطحيّة، إلى أن ينتحر أمامهم بكل بساطة، من دون تمكّنهم من القيام بأيّ ردة فعل، وبذلك فلم تكن النهاية موائمة لبنية المسرحية، ومن الجدير بالذكر أنّ تسويغه للقتل مستمدّ من رواة التاريخ، وتحديدًا من رواية مؤرخه المسبحي التي نقلها المقريزي، مع تعديل في تفاصيلها هادفًا إلى إدانة سلفيي الواقع الراهن، وبهذا يكون قد دخل من جديد من باب الأيديولوجية التي تحكم تفكيره.

أخيرًا وليس آخرًا فإنّ السيد حافظ يحاول الدفاع عن أنظمة اشتراكية شمولية قهرية كانت قد تساقطت أنظمتها إبان صدور مسرحيته، وبقيت أذيالها في العالم النامي تترنح أمام حركة التاريخ، ومنها أنظمة عربيّة راق لحكّامها والمتنفذين في مؤسّساتها تطبيق التجربة الشموليّة في الحكم بغية توسيع نهبها وفسادها في ظلّ أجهزة القهر والاستبداد الحاميّة لها، فقد كانت تستشرس بالدفاع عن أنظمتها مستعينة بأكثر مؤسسات الفساد العالمي المتعالقة معها، ولعلّ السيد حافظ من أولئك المضلَّلين بتلك التجربة، فقدّم شخصية نصّه الرئيسية الحاكم بأمر الله المقترنة بالإجرام لدرجة الجنون على أنّه عادلٌ، وعدالته الاجتماعية تشفع له استبداده، كما تشفع عدالة الإشتراكية الشيوعية استبداد حكامها، الذين سقطوا ويتساقطون تباعًا، وبهذه النتيجة يكون الحاكم بالفعل يتوالد من جديد مجسدًا تاريخ القهر في سلوك المستبدين.

## المبحث الخامس

## مسرحية (الحاكم بأمر الله) لـ نوال السعداوي

**هزيمة الحاكم وخصيانه أمام رجل غريب استجاب لرغبة الحبّ الأنثوية**

- **نوال السعداوي ( 1930 – )**
- **محتوى النصّ**
- **لمحات فنيّة وجماليّة حول النص**

**العنوان وهشاشة الحاكم، الإله، وسط شخصيات متخيّلة**

**خصيان الوطن وخصوبة الغريب**

**طبيعة الصراع المفضي إلى هشاشة الفعل الدرامي**

## المبحث الخامس

## مسرحية (الحاكم بأمر الله) لـ نوال السعداوي

### هزيمة الحاكم وخصيانه أمام رجل غريب استجاب لرغبة الحبّ الأنثوية

- **نوال السعداوي ( 1930 – )**

كاتبة مصرية كتبت في عدة حقول معرفية وإبداعية، منها البحوث الفكرية والمذكرات والقصص والروايات والمسرحيات، منها: الأطفال يغنّون للحبّ، الإله يقدّم استقالته في اجتماع القمة، الإنسان، إيزيس، الزرقاء، الصورة الممزقة، و**الحاكم بأمر الله** إحدى مسرحيات هذه الدراسة.

حصلت السعداوي على جوائز وأوسمة رفيعة من جامعات ومراكز بحوث وفكر في الولايات المتحدة والبلدان الأوروبية، وهي معروفة بشجاعتها في مواجهة أحوال التخلّف والقهر في مصر.

ركّزت في مؤلّفاتها على مشكلة المرأة وعلاقتها غير السوية مع الرجل، منتصرة لروح الأنوثة الخالقة للحبّ على مدى أكثر من خمسين سنة مضت، واجهت فيها الدعاوى والمحاكمات والإساءات لسمعتها من قبل القوى الظلامية في مجتمعها.

كتبت في مقدمة مسرحيتها: "... كان هناك زمن الحاكم بأمر الله الذي ادّعى الألوهيّة، وقدّسه بعض النّاس، وكان هو يقدّس الحمار"[1]، لافتةً النظر إلى طبيعة أنظمة الحكم العربية التي تلاقي تأييدًا لها وتأليهًا من قبل فاسدين وجهلة وإمعات لا يزالون مؤثّرين في مجتمع متخلّف ومقهور.

---

[1] نوال السعداوي، الحاكم بأمر الله، رواية تمثيليّة من فصلين (مكتبة مدبولي: القاهرة، ط2، 2006) من مقدمة المسرحية.

- **محتوى النصّ المسرحيّ**

بداية العرض، يظهر (الملك) الحاكم بأمر الله معتليًّا كرسيًّا مع صمت عبيدٍ مطأطئي الرؤوس وكاتب وسيّاف. ثمّ يقف فيهبّ الجميع وقوفًا، يجلس فيجلسون، باستثناء رجل يظهر مقاومة، فيبدي الحاكم ذعرًا، ويأمر بالتخلّص منه بسرعة.

يغادر الرجل فتدخل الملكة جنات مضطربة متساءلة عنه، فينكر الحاكم وجوده، تخرج، فيبقى الحاكم وحيدًا مع حماره، يبتسم له قائلًا:

– " آه يا مولود هيا بنا إلى نزهتنا الخلويّة معًا..هيّا نتحدث معًا في هدوء بعيدًا عن الآذان والعيون.. تحكي لي وأحكي لك.."[1]

ثمّ تتجرأ جنات إخبار أمّها عن صوت الرجل الذي سمعته:

– "إنّه صوت غريب.. صوت ملىء بالقوّة.. له نبرة خاصّة.. نبرة قوية دخلت قلبي في لحظة واحدة يا أمي.. وأحسست أنني أرتجف، أحسست كأنما أنا ميتة، وهناك من يناديني، ويقول: اصحي يا جنات، كفاك موتًا.. ودقّ قلبي.. أخذ يدق بشدة.. وحاولت أن أقف وأسير باتجاه الصوت لكني لم أستطع.. أحسست أني عاجزة عن الحركة من شدّة الفرحة.. من شدة الانبهار.. وقد اختفى الصوت يا أمي.. لا أدري كيف اختفى، ولكنه لم يفارق أذني، لم يفارقني."[2] تطمئنها أمها وتشير عليها بالبحث عن رجل يعوّضها. ثم تبحث بنفسها عنه مناديّةً:

– "رجل واحد ياعباد الله.. رجل واحد فقط.. ألا يوجد رجل واحد في كلّ هذه البلد"[3] تلتقي الأم برجل عجوز عند كوخ، ثمّ يصل الجنديان عبيد

---

[1] نوال السعداوي، م. س، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

[3] المصدر نفسه، ص40.

وعثمان ومعهم الرجل الغريب ربيع إلى الكوخ، وبعد محاولة الجندي عثمان طعن ربيع بظهره، بناء على تعليمات الحاكم بأمر الله، يتمكّن ربيع من إنقاذ نفسه، ويعود يخبر أهله عما جرى مبدياً حزنه على الجندي الذي انتحر خوفًا من الحاكم.

ثمّ يلتقي الغريب ربيع بجنات، ويتزوجا بمعرفة الأم، ويبقى الحاكم يضاجع الحمار. تحمل جنات من الرجل الغريب ويتم نقله لحظة دلائل المخاض لتلد في الكوخ، فيكتشف الحاكم الأمر، يحاول قتلها وقتل الغريب ربيع، ولكن الغريب ينتصر عليه ويطلب من رئيس الجند إخراجه من المدينة، وفي النهاية يختفي الحاكم ومروان من فوق المسرح، ويذهب أهل البلد، العجوزان والجنود يتقدمهم الرجل الغريب ربيع نحو قصر الملكة جنات، وهم ينشدون في سعادة وخير ومحبة:

سيعمّ الخير بلدتنا والعقم راح وزال الـــهمّ

فامرأة منا أنجبتنا ولدًا حرًّا يصرخ هم هم!

- **لمحات فنيّة وجماليّة حول النصّ**

**العنوان وهشاشة الحاكم، الإله، وسط شخصيات متخيّلة**

لا تُعَدُّ هذه المسرحية من المسرحيات التاريخية، لأنّها لم تستدعِ من التاريخ إلاّ اسم الحاكم بأمر الله وحماره مولود من دون التزامها بتقولّات المؤرّخين عنهما، وهدفها ليس مجادلة التاريخ أو محاكمته، بل محاكاة اسم طاغيّة ومجرم حاضر في الذاكرة الجمعيّة للعرب والمسلمين وملازم للذكوريّة بحياتهم في واقعهم المعيش، لذلك عنونت الكاتبة مسرحيتها باسمه، الحاكم بأمر الله، الاسم الذي يجعل المتلقي في حالة من الترقّب والتساؤل عن ماهيّة الجرائم التي ساقتها الكاتبة في متن مسرحيتها، أهي الجرائم السياسية بحقّ رجال دولته الفاطميّة، أم الجرائم بحقّ أهل القاهرة التي حرقها بظلّ غرائبية في سلوكه

وصلت إلى درجة الجنون، ولكنّ الكاتبة تفاجئ المتلقي منذ المشهد الأوّل لنصّها، بأنّ الحاكم بأمر الله الذي تقصده مختلف عن صورته المرسومة في مخيّلة القارئ، فالحاكم الذي تعنيه ليس إلّا جسدًا ضخمًا وهيئة مخيفةً، وصوتًا مخنّثًا دالًّا على جوهره الهشّ والمفكّك، هو الفحل المجوّف المتجدّد فينا وحولنا، هو الملك، الرئيس، رجل السلطة الاستبدادي، الأب، هو رمز المجتمع الأبوي، أمّا الإمعات المخصيّين الملتفّين حوله، فهم بطانة السلطة الفاسدة والتي امتدّ تأثيرها إلى كلّ زوايا المجتمع حاضرًا. إنّ نجاح الحاكم بقهر الناس لا يرتبط بشخصه، بل بإحساس الناس أنّهم خصيانٌ ورضائهم بالإذعان لأوامره بحكم اعتيادهم على استمراء الذلّ والقهر.

وظّفت الكاتبة اسم الحاكم بأمر الله وحماره مولود تناصيًّا مع تاريخ القهر الذي رافق حكم الخليفة الفاطمي، وامتدّ إلى حاضر الأمة مع حكام يحملون ذات السمات، سمات القهر والظلم والخصاء والغدر، ثمّ عالجت أحداثًا متخيّلة يقوم بها شخصيات متخيّلة، وهيّ: الملكة جنات، الرجل الغريب ربيع، الأم العجوز، الجندي عبيد، الجندي عثمان، رئيس الجند مروان، رجل الكوخ العجوز، جنودُ وعبيدٌ وجوارٍ وطفل صغير.

تعالق نصّ السعداوي المسرحي والتاريخ في بنية المسرحية من خلال العنوان الذي يذكّر بتاريخ من العبودية المتراكمة بظلّ أنظمة الحكم الأوتوقراطية الإسلامية، أدرجت نظام حكم الحاكم بأمر الله مثالًا عليها، مع هؤلاء الحكّام الذين لا يرتضون أن يكون حكمهم واستبدادهم إلا بأمر من الله، إن تنازلوا عن كونهم آلهة. ثمّ غيّبت الكاتبة أحداث التاريخ وشخصياته، ولم تذكر منها سوى الحاكم وحماره كرمزين دالّين على سلطة القهر والاستبداد الجاهلة والذكورية الخرقاء، فلم تكن الشخصية التي تناولتها هي الشخصية التاريخية المعروفة، إنّما المعبّرة في النصّ عن تاريخ القهر، عن حقيقة الشرور

التي تمثّلها ماضيًّا زمن الخلافة الفاطمية وغيرها في أزمنة سلاطين القهر، وحاضرًا مع أنظمة حكم أوصلت أفراد شعبها إلى حالة من الخصاء النفسي وجعلتهم يستمرأون القهر والفساد وبالتالي العجز عن فعل الحرية والحبّ.

ارتكزت رسالة الكاتبة على مفهوم الإخصاء الفكري أو النفسي الذي يقوم به حاكم بأمر الله يقدّسه المخصيّون، ويألهونه، وهو يقدّس الحمار، ومرجع رسالتها هو الحاكم التي صاغتها الكاتبة، وشكّلتها على شاكلة ومقاس حاضر النظام السياسي العربي الراهن وكلّ أنظمة الاستبداد، وقد نجحت بتقديم فعل الإعاقة ممثلًا بشخصيات غير تاريخية أهمها: الملكة جنات شريكة الرجل الغريب ربيع في تجسيد حقيقة دراميّة تقوم على بناء علاقة حبّ أنتجت انتصارًا ساحقًا على الحاكم الملك، وجسّدت استمرار الحياة على أساس من الحبّ والحرية، ولكن إذا كانت الكاتبة قدّمت الملكة جنات من أهل البلاد التي تعنيها، لماذا أصرّت على استقدام رجل غريب، ليس من أبناء وطنها؟ لماذا اصطفته غريبًا وحيدًا قادرًا على الاستجابة لرغبات الأنثى المكبوتة؟ أتريد أن تقول إنّ بلادنا تفتقد لفعل الرجولة؟ أهي حقيقة تاريخنا المُجدِب في الانتصار للحب والحرية، أم تراها تشير إلى حاضر شعبنا المأساوي المكبّل بفعل أنظمة حكم سياسية وارثة للمرحلة الاستعمارية، ومركّبة على مقاس مصالح الإمبرياليين؟ أليس في تاريخنا شواهد على الرجولة الحقّة؟ ألا تتماثل الأمم والشعوب باختلاط القيم والمعاني بين أبنائها؟

**خصيان الوطن وخصوبة الغريب**

عندما بحثت أم جنات عن رجل واحد في البلاد قادر على إشباع رغبات ابنتها الأنثوية، لم تجد سوى ربيع، الغريب الوحيد وسط مخصيين محليين ملتفين حول حاكم مخنّث، ليسوا أكثر من نواطير على الأرض التي يعيشون عليها، وهم يستمرأون الذلّ خاضعين لحاكم عابد الحمار، وتذكّر رؤية السعداوي بقول المتنبي:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها  فقد بشمن وما تفنى العناقيدُ

وإن كانت أشدّ إيلامًا وتعاليًا من قول المتنبي الذي كان يعرف كيف يفخر بنفسه وهويته الذاتيّة التي أرادها مستمدّة من تطلعات ذاته المتسامية لبناء هويّة لقومه.

عندما قدّمت الكاتبة الجندي عبيد منتصرًا للحرية إلى جانب الرجل الغريب، لم تمنحه الحياة من أجل أن تتوالد الحرية من رحم موقفه البطوليّ، بل تمكّن الحاكم من قتله، وأبقت على الرجل الغريب المتمكّن الوحيد من فعل الحرية وفعل الحبّ، والقادر على قيادة الناس بغية بناء وطن مرتكزه الحبّ، قد تكون فكرتها جديدة، ولكن متى بنيت الأوطان خارج التاريخ أو الجغرافيا أو اللغة؟ أين هي الشعوب التي تنتظر غرباء لبناء أوطانها على مرتكزات الحبّ؟ إنّ الانتصار للفردانية والذات الفاعلة لدى الأفراد الطامحين لفعالية خارج مألوف التخلف والقهر في مجتمعاتهم يتضمن انتصارًا لعاطفة الحبّ بصفتها الدافع للسير على دروب الحرية والكرامة في وطن تسوّره الجغرافيا ويحميه التاريخ المرتبط بهوية ثقافية تصونها لغة مميّزة تسهم في بناء الحضارة الكونيّة.

إنّ السعداوي تكفر بالوطن الذي لا ينتج إلاّ خصيانًا يولدون إمعات، تكفر بحال أنظمة حكم سلطوية تمكّنت من إخضاع شعبها بتواطؤ من المستعمرين وتعاونهم معها، تكفر بحال الموت الذي يتمظهر بالسكون والصمت والخنوع، تكفر بإمكانية شعب يتعايش مع أنظمته مرتضيًّا أحوال الفساد والإفساد المفروضة عليه، تكفر بالذكورية الزائفة والمجتمع الأبويّ البطريركيّ الذي لا ينتج إلاّ نماذج خاضعة للأبوّة والسلفيّة والماضويّة؛ لذلك لم تجد قوى فاعلة تعكس البنية العميقة الدالّة على ديناميكية أفعال هذه القوى، فأفقدت المتلقي بوصلة معرفة علاقات وملامح الصراع الأساسية، فبعد أن قدّمت شخصية الحاكم بأمر الله رمزًا للسلطة السياسية في قصره مع خصيانه وقد أظهرت شخصيته منقطعًا عن شرطه الاجتماعي وعن تمثيله لقوى مجتمعية،

جلبت شخصية الرجل الغريب ربيع المعيقة لـه صدفةً، من خارج سياق حركة التاريخ، قدمته أيضًا منقطعًا عن الانتماء لوطن اللغة والتاريخ والجغرافيا، قدّمته مـن دون ولادة، تائـه فـي دربـه، ولـيس لـه أب أو أم[1]، قدّمتـه وحيـدًا بقامتـه المنتصبة في وجه الحاكم، بصوته الذي وصل إلى الملكة جنات، قدّمته بقوته العضلية والقتاليّة الجبّارة، متمكّنًا من التخلّص من الموت الذي أراده لـه حاكم يطوّع وطنًا بأكمله بعد إخصاء كلّ رجاله. ثمّ قدمته طاردًا للحاكم بأمر الله مع رئيس جنده خارج المدينة مترفّعًا حتى عن قتله، ليفوز بحبّ الملكة جنات التي أنجبت طفلًا غنّى لـه كل أهل البلاد فرحين بقدومـه إلـى حياتهم التـي كانت جديبة، ولكنها تحولت إلى حبٍّ وفرح وخصوبة بقدرة قادر.

تُرى أمام شحّ المعرفة عن الحاكم الجديد المحبّ والحرّ والبطل، ألم تتسرّع الكاتبة في دفع مواطني المدينة المفترضة إلى التهليل لـه؟ ألا يمكن أن يتحوّل هذا الحاكم ومن بعده طفله إلى مستبدّين جدد؟

لا يمكن أن تكون ديمومة جهلنا وتخلفنا وقهرنا إلاّ نتاجَ توقيف إعمال عقلنا وتفكيرنا، وإماتة تأملنا بعمليّة التحكم بمصائرنا؟ أليس من بصيرة تدلّنا عليها الكاتبة لندرك مكامن الأخطار الخارجية التي تطبق علينا منذ أكثر من قرنين، وسط قوقعتنا داخل البنية المجتمعيّة في نحننية وولاءات المنجمعات[2]

---

[1] نوال السعداوي: م. س، ص13

[2] يدل مصطلح منجمع على فئة متجانسة داخل المجتمع، فنقول منجمع العائلة، ومنجمع القبيلـة، ومنجمـع الطائفـة بـدلًا مـن مجتمـع العائلـة ومجتمـع الطائفـة، لأن كلمـة community في اللغة الإنجليزية مرادفة لمفهوم المجتمع Communal بشكل عام، ولها دلالات عدة مثل توصيف روح الاجتماع والمشاركة الإنسانية وغيرها، أما كلمة منجمع فتدلّ وتعبر عن "الفئات التي تندرج داخل المجتمع ويكون بينها قدر من التجانس يجعلها (منجمعات) لا (مجتمعات)" للمزيد: إداورد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب (دار الأداب: بيروت،ط1، 1997) ص53.

الأولية الممثَّلَة بالطوائف والقبائل والعشائر والإثنيات وأحزاب اليمين وبؤر اليسار العدمي التي نشأت في كنفها الكاتبة، أليس من درب لمواجهة سلوك الموت الذي تتبعه التنظيمات التكفيرية بكلّ تياراتها؟ كيف تكون إمكانية مواجهة أحوال الفساد واللصوصية والإجرام لسلطات نظام الحكم العربية؟ أما من حلّ عند السعداوي غير استدعاء رجل غريب مغاير يعرف قيمة الأنوثة!

**طبيعة الصراع المفضي إلى هشاشة الفعل الدرامي**

لم تكن التعالقات والروابط بين القوى الفاعلة في تحوّلات أحداث نصّ السعداوي المسرحي قادرة على تتبّع مسارات الصراع وتحديد ملامحه، فجاءت دوافع الفعل الدرامي المفضية إلى تحديد رغبات الشخوص في الأحداث باهتة حينًا وغائمة أحيانًا أخرى، لاسيما في شخصية ربيع. وإن توضّحت الرغبة عند الملكة جنات، فقد قدمت رغبتها مبتورة من دون مقدمات، أما الحاجات المستمدة من الإخصاء لدى أوساط الحاكم، وإن وضحت بذاتها، فلم توفّق الكاتبة في تحقيق تكافؤ بين فريقه والفريق المعيق لفعله، ولم يكن في بنية النصّ بؤر صراع مركّزةٍ لتوليد الأحداث الدافعة باتجاه العقدة المتولّدة عن حبكة منسوجة توصل للنهاية المنسجمة مع سياق النصّ. وكانت النهاية التي أغلقتها الكاتبة على انتصار الحب على الشرّ قسريَّة، من دون تمهيد وفق قانون العليّة ومن دون استدعاء لقوة الناس الفاعلة الوحيدة في عملية التغيير والثورة، وربما لو كانت الكاتبة تعي طاقة الشعوب على الحرية، كما أثبتت ثورة الربيع العربي في أواخر عام2010م، أي بعد صدور المسرحية بخمس سنوات ونيّف، لكانت قد عالجت موضوع السلطة القهرية من جوانب أكثر واقعيّة ومنطقية وموضوع الجماهير المستباحة أكثر انصافًا ومحبة.

إنّ السمات التي منحتها الكاتبة لشخوصها أبقتها على مستوى البنية السطحية لنصّها، ولم تتمكن من مطابقتها مع فعالياتها الموجهّة للفعل الدرامي الذي لا بدّ له من الامتداد نحو صراعات سياسية تمثّل قوى اجتماعية

واقتصادية، فجاء فعل كلّ منها مرتبط بصِفاتها الخارجية التي منحتها إياها الكاتبة. حتّى المدينة التي تقع فيها الأحداث قدمت من دون روح، من دون حياة، سوى ما سمحت به الكاتبة، من وجهة نظرها التشاؤمية وجعلته مقتصرًا على قصر الحاكم وكوخ عجوز من دون أن تمنح المدينة هوية جمعية دافعة للفعل من أجل الخلاص والحرية.

في الموقف الأخير استدعت الكاتبة أهل المدينة، من دون مقدمات، لتنشد أناشيد النصر، للذي حقق نصرًا فرديًّا على الملك الطاغية، ولعلّ الكاتبة أرادت من تغييب دور المدينة الدلالة على عزلة الشعب وغياب الثائرين المعارضين للسلطة، هادفةً إلى إبراز طاقة الحبّ بين رجل وأنثى بمواجهة آلة الطغيان والقهر وانتصارها، ولكنّ هذا لا يسمح ببناء عمل دراميّ يحمل أنساقًا ثقافيّة جديدة، بل، أضحت مسرحية السعداوي ترسّخ العيوب النسقية في مجتمع عاجز عن التغيير، إلاّ من خلال قادم غريب بمحض الصدفة.

أخيرًا وليس آخرًا، تعدّ مطابقة المتلقي لذاته الفاعلة مع سمات شخصية الملك الحاكم المستبدّ سياسيًّا والمخصيّ نفسيًّا وفكريًّا، أو مع الملكة جنات المحرومة من الحبّ ثمّ الخالقة له، أو مع شخصية ربيع الحرّ المستجيب لرغبات امرأته؛ تعدّ هذه المطابقة أساسًا في تمثّلِ سمات الشخصيات الأكثر قربًا لتوجهات المتلقي وسلوكه. وإذا كانت إرادة الكاتبة ترمي إلى التماهي مع ربيع الغريب، موازاة مع مطابقة الإناث لدورهن في خلق حالة حبّ – كما جرى مع الملكة جنات، وتكاملهنّ مع رجولة تبحث عن أنوثتهنّ من خارج البنية المجتمعيّة، ورفض شخصية الحاكم القاهرة والمستبدّة والمخنّثة؛ فليس بالضرورة نجاحها وتمكّنها من تحقيق إرادتها ومراميها، فتدخّلها المتعالي في رسم ملامح شخصياتها وإسقاط أفكارها عليها بشكل سافر أضعف كثيرًا من طاقاتها، لاسيّما أن السعداوي تنتمي إلى تيار فكر سياسي (حداثوي) أثبتت فعاليات ثورة الربيع

العربي عجزه وقصوره عن مواكبة الأحداث وقراءة الواقع الاجتماعيّ، وانكشاف ضآلة معظم مفكريه وجهابذته وأحزابه بعد عام 2011م، هذه الثورات التي أفرزت شبابًا من الإناث والذكور حاولوا تكسير بنية التخلّف والقهر المجتمعيّة منذ أيامها الأولى بهدف تشييد وطن ودولة ومجتمع بشكل مغاير لما هو سائد، حاولوا ذلك بأيديهم وليس باستدعاء غرباء عن بيئتهم، حتى لو كانوا يمتلكون إرادة الحب والحرية التي قد تتفعّل بأوطانهم بشكل مختلف عن شروط تفعيلها خارجًا. لقد تمدّدت قوى الثورة المضادة المؤلّفة من أنظمة الحكم وسلطات الموت والطائفية البغيضة والإثنية غير المسؤولة والتكفيرية الزائفة على حساب شبابٍ هتفوا للحرية وانتصروا للسلم الأهليّ والتعايش المشترك في ظلّ دولة مدنيّة، فقتلوا وأقصوا وهجّروا واعتقلوا...إلخ.

تُرى هل سيدير التاريخ ظهره لشباب ثورة الربيع العربي؟

لا شكّ أن هذه الثورات هي استحقاق تاريخيّ، ودروس التاريخ تعلمنا أن فعل التاريخ لا يكذب، ولا بدّ أن يفعل فعله...

شباب الأمة يحطون سطور مسرحية جديدة ويقوم بعرض أحداثها داخل وعيهم الذي يتنامى ويتنامى ويتنامى مع تمثلهم لقيم الجيل الرقمي الجديد، متعدد المهام، المندمج مع فاعليات الثورات العلمية، لا سيما الرقمية التكنولوجية.

## المبحث السادس

## مقارنة بين المسرحيات الخمس

**خمس رؤى متباينة للسلطة السياسية الممثلة بشخصية واحدة**

- **استهلال**
- **الموضوع والتيمات المساعدة**
  - **ابراهيم رمزي، حلم الخلاص من الاستبداد الشرقي**
  - **باكثير، المؤامرة السياسية القديمة والمتجدّدة**
  - **القهواجي، التسويغ الصوفي ورسم ملامح هويّة ثقافيّة مغايرة**
  - **السيّد حافظ، النزوع نحو اتجاه الواقعيّة الاشتراكيّة تزامنًا مع سقوط النظم الشموليّة**
  - **السعداوي، استحضار الأنوثة لانتزاع الحريّة وطرد أسباب الخنوع**
- **انعدام الثقة بالشعب في النصوص المدروسة**
- **الطاعة لله أم التمرّد عليه**
- **ملامح الصراع وحدوده في المسرحيات الخمس**
- **الجنون، الإخصاء، تاريخ القهر وسلطة النظم السياسية العربية راهنًا**
- **الحيّز المكاني وفضاؤه**
- **الشخصيات في النصوص الخمسة**
  - **شخصية الحاكم بأمر الله**
  - **شخصية ست الملك**
    - **فاعليّة اللغة والخطاب المسرحي في عملية التواصل**

## المبحث السادس

## مقارنة بين المسرحيات الخمس

## خمس رؤى متباينة للسلطة السياسية الممثلة بشخصية واحدة

- **استهلال**

هذه خمسة نصوص مسرحية تنتمي لأجيال مختلفة فإبراهيم رمزي: مصريٌّ من رعيل الحداثيين الأوائل صدرت مسرحيته عام 1914، وعلي أحمد باكثير: أصوله موريتانية، يُحسَب على جيل ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي، صدرت مسرحيته عام 1947، والبشير القهواجي: تونسي الهوية من جيل سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، كتب مسرحيته عام 1981، والسيد حافظ: مصريٌّ، باعتباره أحد رجال المسرح المصري منذ سبعينيات القرن الماضي، أصدر مسرحيته عام 1993، ونوال السعداوي: مصريّة، صدرت مسرحيتها عام 2005.

تناولت هذه المسرحيات جميعها شخصية تاريخية واحدة هي الحاكم بأمر الله للكشف عن بنيّة السلطة العربية في أزمنة حديثة متباعدة، ولكن لكلّ منهم رؤاه المختلفة عن الآخر فكريًّا وجماليًّا، ولكلٍّ منهم وسائل وتقنيات فنيّة متباينة.

هذا المبحث، من هذه الدراسة، محاولةٌ لقراءةِ التنوّعِ في تناول الكتاب الخمسة لنصوصهم المسرحية المذكورةِ آنفًا وإجراءِ مقارنةٍ فيما بينها من حيث موضوعها المتعلق بالسلطة السياسية والتيمات المتعددة المساندة للموضوع، وصلة كلٍّ منها بالفترة الزمنية التي صدرت فيها.

كما يتناول هذا المبحث النصوص المدروسة من حيث حدود الصراع في كلّ نصّ، وخطاباته المسرحية، وطبيعة البنية في كلّ منها، وكيفية بناء الشخصيات المولّدة للأحداث والأفعال الدراميّة، واختلاف اللغة المستخدمة في كلّ نصّ، ثمّ تمييز خيال كلٍّ من الكتّاب عمّا رواه المؤرخون عن الحاكم، أيّ تحديد التخوم بين المسرح والتاريخ.

- **الموضوع والتيمات المساعدة**

**- إبراهيم رمزي، حلم الخلاص من الاستبداد الشرقي**

جسّد رمزي في نصّه انتصار الحبّ على الطغيان في زمن النهوض القومي، وعكس أحلام أبناء جيل النهضة العربية بإقامة العدل وفقًا لقيم الحداثة الأوروبية، لذلك اختار جانبًا من الرواية التاريخية لسيرة الحاكم وعصره، وهو صراعه مع أخته ست الملك، وشيّد بنية نصّه وموضوعه متناغمًا مع الرغبة بإصلاح شؤون السلطة في مصر من داخلها، من دون ضرورة لقيام ثورة شعبيّة، ثمّ أسقط أمانيه على واقع متوهّم، ودفع بأحداث مسرحيته منتصرًا للجانب الإصلاحيّ في الدولة الذي قادته امرأة هي ست الملك، المرأة التي تعرف كيف تحافظ على مُلك وسلطة تنزع للعدالة والمحبّة، ومعها فريقها الذي هَزَمَ الحاكم، بل قتلَه ومن معه في النهايّة.

**- باكثير، المؤامرة السياسية القديمة والمتجدّدة**

تناول باكثير موضوع نصّه من زاوية أخرى وفي زمن مختلف، فقد اختار معالجة المؤامرة السياسية زمن الهجمات الإمبريالية على العرب في أواخر أربعينيات القرن المنصرم، بعد الحرب العالميّة الثانيّة، إذ ارتسمت ملامح نظام دوليّ جديد يحقّق مصالح الرابحين في الحرب، متضمنًا رسم سياسات تآمرية على الشعوب المستضعفة، ومنها بلادنا التي طالها اقتطاع المزيد من أراضيها في تلك الحقبة، وكان أخطرها قضية فلسطين التي اغتصبت بتواطؤٍ

دواليّ انتصارًا للبيوت المالية الرأسمالية المتغلغلة في أبنية أنظمة حكم محلّية وارثة للنظام الاستعماري الرأسمالي.

إنّ باكثير نصّب نفسه قاضيًّا للحكم على رمز من أخطر رموز الاستبداد في التاريخ العربي الإسلامي، ومحّكمًا فيما جرى من أحداث زمن خلافته، فمنحه صكّ الإيمان والتقوى، وأماته مؤمنًا مسلمًا، وبرّأه مما ارتكبه من جرائم بحقّ مواطني الدولة وأهل مصر، وبالأخصّ سكان القاهرة، فاختصر تلك الأحداث الرهيبة بإلقاء تبعية المسؤوليات على عصابة أرسلت من بلاد فارس لهدم وتخريب الإسلام، فافتروا على الحاكم، ودفعوه للغرور وصولًا إلى ادعاء الألوهيّة، وتعكس معالجته لموضوع النصّ وتبنيه لفكرة المؤامرة التي كانت تحيق بالعرب والمسلمين في ذاك الزمن، ومحاولته نفيّ تهمة الاستبداد الشرقيّ، الذي لم يتوان الغرب عن تشويه هذا الشرق لحظة واحدة، وكأنّما الاستبداد ملازمًا للمشرق الإسلامي من دون الآخرين. إنّ الكاتب أضمر تسويغًا للسلطة العربية الحاكمة المعاصرة في أربعينيات القرن الماضي، وحاول تخليصها من مسؤولياتها التاريخية في وصول الأمّة لحال الضعف والتفرقة والتخلّف متفقًا بوجهة نظره مع عبد المنعم ماجد في كتابه الحاكم بأمر الله الخليفة المفترى عليه، الذي ورد قال فيه عن الحاكم: "...فقد أسبغ على حكمه من إخلاص وعدل، وتقوى وورع، مما جعل سيرته تتشابه في بعض نواحيها مع سيرة الأساطير"[1]، ومع عباس محمود العقاد الذي انتصر للخلفاء الفاطميين في كتابه عن فاطمة الزهراء.

- **القهواجي، التسويغ الصوفي ورسم ملامح هوية ثقافيّة مغايرة**

في مسرحية بيارق الله، التي صدرت عام 1981م استخدم مؤلّفها مبدأ المناص فقد انطلق من شخصية الحاكم بأمر الله متعارضًا مع المؤرخين،

---

[1] عبد المنعم ماجد، م. س، ص8.

فالقهواجي ابتغى أن يجعل من الحاكم متصوّفًا عرفانيًّا متوالدًا بيننا، فنسج نصًّا ثقافيًّا حول الحاكم المتصوّف المهتمّ بالفلسفة والتنجيم مع حلقة من المريدين الخاضعين لإرادته والمشجّعين له بالتمادي في سطوته وصولًا لإعلان توّحّده مع الله، وتمكّن من خلق شخوص معيقين لفعله تمثّلهم ست الملك الواقعية البراجماتية، ولكنه آثر هزيمة واقعيتها بمواجهة الخرافة والتصوّف والاستبداد الملازمين لمجتمعنا منذ زمن الحاكم حتّى زمن صدور المسرحية.

وقد كانت رؤية القهواجي أكثر مصداقية ووضوحاً ومنطقية من رؤية باكثير الذي غيّب ألوهية الحاكم الربَّ المتألّهَ، وجعل شخوص مسرحيته الذين كان جلّهم تاريخيين ومن مشايعيه، يخاطبونه بـ: (الإله والربّ وسبحانك وأنت المولى المحيي المميت المستجير والنصير و... ) ومن ذلك شعرًا للتميمي:

**كذبت قبلهـــــم ثمود وعاد فطـــــواها عذابك المقدور**

**فاطوهم مثل هؤلاء فما فيهم جميعًا إلاّ غوى فيهم كفور**[1]

- **السيّد حافظ، النزوع نحو اتجاه الواقعيّة الاشتراكيّة تزامنًا مع سقوط النظم الشموليّة**

صدر نصّ مسرحية السيد حافظ ملتزمًا بمذهب الواقعية الاشتراكية، فما كان منه إلّا أن أخفى عن الحاكم استبداده وجنونه وقدّمه عادلًا وشعبيًّا، وعندما وسم سياساته ببعض العنف أظهرها نتيجة تآمر العسكر والتجار الفاسدين وبمواجهة الاحتكار والغشّ الذي أضرّ بمصالح الناس، لم ير السيّد حافظ من عنف الحاكم سوى أنّه دفاعٌ عن مصالح الفئات الشعبيّة، وإذا سحبت موقفه إلى فترة صدور مسرحيته ستجد أنّه أراد أن ينصّب نفسه مدافعًا عن سقوط النظام الشيوعي الشمولي منذ عام 1989م، بتبني مقولاته السياسية

---

[1] باكثير، م.س، ص111.

المبنيّة على مبدأ ديكتاتورية البروليتاريا والطبقات المسحوقة في نظم الحكم الشمولي الذي أثبت التاريخ فشلها وسقوطها.

- **السعداوي، استحضار الأنوثة لانتزاع الحريّة وطرد أسباب الخنوع**

قدّمت السعداوي نصًّا يتعلق بانتصار الذات الفاعلة على طغيان الجماعة، ممثلةً برجلٍ غريب واحد استجاب لرغبات الأنوثة في جماعة الخصيان، وإن كانت مقولتها تمثّل ضرورة في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، إلاّ أنّ حركة التاريخ استجابت لجموع الأمّة في أواخر عام 2010م فثارت شعوبها على دروب الحرية والحبّ بمواجهة الطغاة والحكام الفاسدين. فبهتت مقولاتها وأضحت تمثّل شكلًا من أشكال العدميّة والأمية الثقافيّة الملازمة لفكرها السياسي الحداثوي الذي استمرّ بتعاليه على جماهير الأمة طيلة هيمنته على مصائرها بتشجيع من الغرب الإمبرياليّ.

- **انعدام الثقة بالشعب في النصوص المدروسة**

اشتركت النصوص الخمسة في إخفاء فعالية الشعب بمواجهة حكامه الجائرين، وبتقزيم دور جماهير الأمّة في عملية تغيير مجتمعيّ وسياسيّ، وهؤلاء الكتاب الخمسة يمثّلون تيارات الفكر السياسي العربي الحداثوي حتى عام 2010م. وعند التدقيق بمعالم هذه النصوص وأحداثها وشخوصها والنهايات التي آلت إليها أحداثها، يُكشَف للمتلقي خلفية كلّ كاتب، فابراهيم رمزي ليبرالي، وعلي أحمد باكثير إسلاميّ، والقهواجي ماركسيّ يحمل نزعة وجودية، والسيد حافظ قومي اشتراكي، ونوال السعداوي علمانية شيوعية. وعلى الرغم من اشتراك النصوص الخمسة في عدم ثقتهم في تواصل واستجابة الجمهور لأفكارهم ومفاهيمهم المتنوعة، فقد غالوا بأفكارهم، وعدّوها صحيحة بمقابل إسقاط فشل التواصل على المجتمع ومواطنيه، فتراهم يسعون إلى تفصيل واقعٍ على مقاس أفكارهم، لذا تعالوا على شعوبهم، وحيّدوا فعالياتها في حركة صراع

مـع السـلطة السياسـيّة، ولعـلّ أحـداث الربيـع العربـي أثبتـت عـدم صـحة رؤاهـم السلبيّة والمتعاليّة اتجاه شعب ثار أخيرًا على التسلّط والفساد.

عسـى أن تشـكّل هـذه الثـورات حـافزًا أمـام الكتّـاب والمفكـرين مـن أجـل صـياغة فكـر سياسـي عربـي جديـد يستمدّ معانيـه وأفكـاره من الفعاليـات المستمرة في حراك ثورة المجتمعات العربية المستجيبة لحركة التاريخ على دروب التغيير والمشاركة في التحضّر الإنساني.

- **الطاعة لله أم التمرّد عليه**

لـم تـرد الطاعـة لله فـي النصـوص الخمسـة مكتملـة، لا سـيما طاعـة الشخصية المركزية، فرمزي أظهر شخصية الحاكم عصبية المزاج متمردةً خائنة للعهود وأماتـه مجرمًـا هزيلًا. أمّـا باكثير فقد أظهره كثير الشكّ والقلق، دمويًّا، شـجاعًا، سـاذجًا، كمـا أظهـره لا يعـرف المهادنـة حتّـى مـع الله، لـذلك لـم يقـرّ بالخضـوع لمشيئته ولـم يستسلم لأمره وقدره، باحثًا عن الخلود فـي تمرّد سـافر أجّـج لهيبـه عصـبة فارسـية شـيعية، وفـي غمرة بحث الكاتب عن اللغز وهوسـه بملاحقـة السرّ الرهيـب كشـف حقـائق عـن الحـاكم ومنحهـا تفسـيره الخـاصّ، ثـمّ أماته مؤمنًا مسلمًا. وبشكلٍ موازٍ لنص باكثير أراد القهواجي في نصّه بيارق الله أن يؤكد على تمرّد شخصية الحاكم بدرجة كبيرة أيضًا، إلّا أنّه لم يرجع فعلها لمعاندة القدرية والطاعة، كما دلّت بؤرة نصّ باكثير، وإنّما أرجع الدافع في تمرد الحـاكم لرغبـة ذاتيـة مصـدرها جموحـه لمعرفـة الحقيقـة، ولـيس مـن موقـع الترنّـح أمام أحوال الشكّ والقلق، بل من خلال توحّده مع الله كفعل صوفيّ واضح، ولم يغلق نهاية نصّه على موته، بل جعله فكرة تتوالد في الحياة المتجدّدة، وداخل بنيـة المجتمـع الثقافيّـة حتّـى الواقـع الـراهن. وتجـد السـيد حـافظ مجسّـدًا لمفهـوم الطاعة لدى الحاكم اقترانًا بالعدالة المتوخاة، بعدما أنزله من برجه السماوي إلى أسواق القاهرة وأزقتها، فلم يعتن بورعه وإيمانه بالله وطاعته له بمقدار ما جعله

مشرفًا على أيام الحلاوة المصرية، عاشقًا للقاهرة، محبًا لجمال نسائها ولاهيًّا معهن، ثمّ يميته على يدي سلفيّ جاهل نتيجة تآمر التجار والعسكر الفاسدين على حكمه العادل. أمّا نوال السعداوي فلا تعنيها الطاعة لله بشيء، وإن خلعت عنه وعن حماره السمات التاريخية، وألبسته رداء العاجز عن فعل الحبّ، سوى مع حماره مولود، وجعلت غريبًا عن الديار يخرجه من البلاد مطأطئًا رأسه انتصارًا لروح الأنوثة خالقة الحبّ والحياة والوطن.

- **ملامح الصراع وحدوده في المسرحيات الخمس**

أراد رمزي في نصّه أن يجسّد الصراع Conflict في داخل السلطة، ولم يشأ أن يمتدّ به إلى الواقع الاجتماعي لغياب فعالية دور فئات مجتمعية مقهورة حسب سياق نصّه، فاقتصر توليد الفعل الدرامي على شخصيات القصر. أمّا نصّي باكثير والقهواجي فيقومان على تصوير القلاقل والتململ والتمرد على الحاكم بأمر الله، وعلى صراع بين حاكم مستبدّ غريب الأطوار مع شعب مظلوم وأصحاب الآراء المناهضة لسياسته، ولكنهما يظهران موقف أخته ست الملك وصراعه الواضح معها أكثر مما أظهراه بصراع الشعب مع السلطة؛ النصّان يدفعان بالصراع نحو تصوير الحاكم ليس مجنونًا فحسب، بل معاديًّا لله ومنافسًا له في استئثاره بالربوبية، التي كان يسمعها من أفواه مشايعين يألهونه، كما قدّمه باكثير، وصاحب شطحات صوفية مغالاةً ليحلّ في الذات الإلهية متوالدًا على الدوام إلهًا عند القهواجي. أما السيد حافظ فقد صوّر توافق الفئات الشعبية مع الحاكم بأمر الله بصفته عادلًا، واستبداده كان نتيجة الخلل الذي أحدثه التجار أو العسكر أو النساء أو مخالفات الهازئين بسجلات قوانين الدولة، ولذلك وضحت في نصّه معالم الصراع الاجتماعي بين (التجار والارستوقراطيين من كتامة والقضاة والمتنفذين بالحكم من قادة الجيش وخلافه) من جانب بقية فئات الشعب المفقرة والمقهورة من جانب آخر، فنصّ حافظ أشار إلى الظلم والمرض والوباء، كما صوّر الصراعات

الداخلية في النفس البشرية الواحدة، ضد الشهوة وضد الغريزة المتمثلة في الجنس والأكل، والحاكم نفسه أغرته المغنية والراقصة التي أحبها، ولكنّه قتلها لتتوالد في نفسه شهوات الجسد مع أختها التي حضرت لتصفية إرثها، بكل ما في المشهد من واقعية قرّبت وقائع نصّه إلى الراهن والمعيش، مسقطًا التاريخ على الحاضر. أمّا السعداوي فقد سطّحت الصراع لتبقيه في حدود الأنوثة الخلّاقة بمواجهة الذكورية الجوفاء منتصرة العقل الغريب.

- **الجنون، الإخصاء، تاريخ القهر وسلطة النظم السياسية العربية راهنًا**

خيّمت الأحداث التاريخية والجرائم الدموية المذكورة عند معظم مؤرخي الدولة الفاطمية أيام تولّي الحاكم بأمر الله الخلافة على النصوص المسرحية المدروسة، باستثناء نصّ نوال السعداوي، وإن اختلفت طرائق هؤلاء الكتّاب في تناول ومعالجة تلك الأحداث، إلّا أنهم اتفقوا على دمويّة عصرِه على الرغم من تفسيراتهم المتباينة.

اتفق هؤلاء الكتاب، باستثناء السعداوي، على عشقه لأخته ست الملك ثمّ قيامه بتعذيبها، التي كان لها الدور الأكبر في توطيد أركان حكمه. واتفقوا على حريق القاهرة الذي أشرف عليه من مكمنه في الجبل متلذذًا لمشهد النيران الملتهمة لدورها وأسواقها، مثلما فعل نيرون تمامًا. ولا يقلّ نصّ السعداوي عن النصوص السابقة تصويرًا لظلم الحاكم فقد أخصى رجال مملكته، وبشكل موازٍ حرم امرأته من الجنس، وبالتالي من استجلاب الحبّ وخلق الحياة السويّة مكتفيًا بالتفاهم مع حماره. إنّ النصوص أكّدت على جرائمٌ سياسية لا تزالُ شاهدةً على جنون السلطة في البلدان العربية، وسلطة الجنون التي تضمنت جرائم القتل الجماعي في حفرة واحدة، ومواقف الظلم التعسفيّ للنساء وقتلهن بإغلاقِ حمّام النساء على من فيه ليمتن خنقًا مع الرجال الذين كانوا برفقتهن،

أو بإلقاء الصبيان من أعالي الجبال، أو بإيداع نساء في صناديق مغلقة ومثقّلة بالرصاص ورميها في النيل بعد إحكام أغطيتها على أجساد آدمية من البشر.

لم تصوّر النصوص الخمسة في معظم شخصياتها بصفتها الممثّلة لفئات مجتمعيّة متصارعة، ممّا أضعف من دفع أفعالها الدراميّة المتمثلة بشخصيات جسدت الأحداث، ولم تظهر صراعاتها إلّا على مستوى البنية السطحية التي تهمّ النصّ فحسب، فكانت صراع شخصيات، فالحاكم وفريقه من جهة، وأخته ووزراء وتجّار وقضاة وقوّاد جيش ومتآمرين خارجيين ورجال دين من جهة أخرى، مع غياب لدور الشعب سوى من الإشارة التي تكررت في معظم النصوص، وهي اغتياله، أو اختفاؤه وتغييبه جسدًا؛ قتلًا في نصّ رمزي، انتحارًا في نص باكثير، متوالدًا بعد قتله عند القهواجي، واغتيالًا عند السيد حافظ، وطردًا أو نفيًّا في نص نوال السعداوي. وفي كلّ الأحوال فإن اختفاء الحاكم هو نصر للعسكر والتجار والأميرة ست الملك عند رمزي وباكثير والسيد حافظ، وفعالية متجددة للفكر العرفانيّ الصوفيّ الذي لا يخلو من لوثةٍ عقليةٍ عند القهواجي، ونصرٌ للغريب ربيع الذي وجد وطنه الضائع في حبّ الملكة مع رعايا جدد يهتفون لله ولابنه، مع تغييب دور الطبقات المقهورة والفقراء وتهميشٍ دورهم في النصوص الخمسة، كأنّهم خارج فعل التاريخ.

إنّ بؤرة الصراع كان شخص الحاكم، فنصّ رمزي أظهر الحاكم مجرمًا بحقّ حاشيته، وأظهره نصّ باكثير متألّهًا، ومنفصلًا عن الواقع عند القهواجي، أمّا السيد حافظ فنزع لتأكيد انتصاره لمصالح الفئات الشعبية على الرغم من أحكام الموت بحقّ أبنائها، وظهر عند السعداوي مخصيًّا غير مدرك لطبيعة الصراعات بين البشر.

وكانت الأحداث في هذه النصوص تندفع انسجامًا مع الصفات التي يمنحها كلّ كاتب لشخصية الحاكم، والحق أنّ قراءة الباحث للنصوص لم

تمنحه فرصة الالتقاء مع شخصيات تتصارع حول مصالح معبّرة عن طبقات اجتماعيّة، وبالتالي كانت الأفعال الدراميّة واهيّة، يغلب عليها الطابع المباشر الإخباري، وبهذا لا يمكن أن تدفع المتلقي لبناء موقف يعبر عن نسق ثقافي أفضى لأحوال القهر والاستبداد.

- **الحيّز المكاني وفضاؤه**

إنّ شخص الحاكم الغامض والمنغلق على نفسه هو محور الصراع، لذلك جرت الأحداث في النصوص في فضاءات منغلقة، في قصره المنيع على خصومه، وفي فضاء ست الملك المنغلق عليها أيضاً، وعندما كان يتحرك في فضاءات مفتوحة مثل ركوبه نحو جبل المقطّم لرصد النجوم، أو معاشرته للناس في شوارع القاهرة الشعبية، أو ملاحقة هارب من قصره المغلق، أو انفعاله ثمّ الخروج لتصفية معارضيه من فوق جبل أمام لهيب نيران حريق القاهرة، كان يخسر، وكان الموت يتدانى منه، وفعاليته تقلّ كلما انفصل عن فضائه المغلق في القصر. وبهذا فقد أعلنت النصوص الخمسة نهايته في الفضاءات المفتوحة البعيدة عن أساليب الحكم التآمرية التي تتسم بها الفضاءات المغلقة. كما يلاحظ تكرار عودة الأحداث إلى القصر في كلّ النصوص كونه فضاء منغلقًا على التآمر والفساد والجريمة التي تتوالد فينا ومن حولنا منذ أكثر من 1300 سنة، حتّى لو غُيّب الحاكم فهناك البديل المطابق له، فرمزي ترك للقارئ ست الملك وابن دوّاس ليحكموا من جديد، وباكثير أفلت حمزة بن علي ليستمرّ في التآمر من دون المساس بمرتكزات نظام الحكم، والقهواجي جعله متجدّدًا في جسد الأمة وصيرورتها، والسيد حافظ دفع مدبري قتله الفاسدين إلى العودة للحكم، والسعداوي وجّهت مخلّصها الغريب مرفوعًا على الأكتاف نحو القصر من جديد من دون معرفة حامليه به. وما أهدافه وعلى ماذا ينطوي.

- **الشخصيات في النصوص الخمسة**

تختلف معالجة شخوص المسرحيات الخمس اختلافًا بيّنًا بأعدادها، وتبعًا لمصادر تشكّلها بين الخيال والتاريخ، ولطبيعة الأفعال الدرامية التي قامت بها ولموائمتها لتوليد أحداث تعبّر عن معانٍ إنسانيّة أو وقائع مؤسّسة لرؤى مستقبليّة، أو قراءة لبنيّة مجتمعيّة تاريخية تمتدّ منذ عهد الحاكم بأمر الله وحتّى اللحظة الراهنة، فكانت الأكثر عددًا عند السيد حافظ في نصّ عاشق القاهرة، ووصل عددها إلى حوالي سبعين شخصية، يليها تنازليًّا مسرحية سرّ الحاكم لعلي أحمد باكثير ففيها حوالي الأربعين شخصية، ثم مسرحية الحاكم بأمر الله لابراهيم رمزي وبلغ عدد شخوصها خمس عشرة شخصيّة تقريبًا، تليها مسرحية بيارق الله للقهواجي في عدد شخوصها إذ بلغت ثلاث عشرة شخصية، وأخيرًا بلغ عدد الشخوص في نصّ السعداوي تسع شخصيات تقريبًا.

انقسمت الشخصيات في المسرحيات المدروسة إلى ثلاثة أصناف وهيّ:

**1) الشخصيات المستمدة من التاريخ بحسب المؤرخين**

شخصية الحاكم بأمر الله الواردة في كلّ النصوص، إضافة إلى ست الملك التي أهملتها السعداوي لمصلحة الملكة جنات، **وابن الدواس** الذي ورد عند رمزي وباكثير، **وابن دواس** عند السيد حافظ، **وابن داوس** عند بشير القهواجي، وكلها أسماء لذات الشخص المعروف بسيف الدين بن دوّاس، وشخصية حسن الأخرم التاريخية ووردت عند كلّ من رمزي وباكثير، وشخصيات تاريخية أخرى كمسعود السياف المقابل للعبد مسعود في التاريخ والأستاذ مسرور وهزرق المقابلان لحمزة بن علي والدرزي ووردت في نص رمزي الذي اقترب ممّا رواه التاريخ عنهما، والشخصية التاريخية الأخرى التي جاءت مطابقة للتاريخ عند السيد حافظ هي برجوان، وجاءت محرّفة عند

القهواجي باسم أرجوان، وكانت بعيدة بالصورة التي قدمت بها عن فعل صاحبها التاريخي عند باكثير. أما شخصيات باكثير التاريخية فهي شخصية **الدرزي** الذي كان له الدور الأساس والفاعل في دفع الحاكم لادعاء الألوهية إضافة إلى حمزة بن علي، وحسن الأخرم، والتميمي صهر حمزة، كما وردت عنده شخصيتان بالكنية: أم علي وأم الحاكم ويمكن عدّهما من التاريخ أيضًا، وشخصية عبد الرحيم عند باكثير هي ذات الشخصية التاريخية عبد الرحيم بن الياس، وست مصر وعلى وقاضي القضاة وغين وكلّ شخصيات نصّ باكثير واردة في التاريخ في جوانب من أفعالها، وإن كان من الاستحالة مطابقتها الكاملة في الأسماء والصفات والأفعال.

**2) الشخصيات التاريخية المساعدة في توضيح الفعل التاريخي**

وظّف رمزي في نصّه شخصيات تاريخية بالأفعال الدراميّة مثل سلمى وصيفة ست الملك وضياء المغنية ومبروك السجان وقريطش وتمكّن من إدراج هذه الشخصيات في سياقٍ دراميّ موحّد، أمّا السيد حافظ فقد أضاف كثيرًا من الشخصيات التاريخية، وإن لم تكن ضمن السياق الدرامي على الصعيد الزمني للنصّ، ومنهم: جوهر الصقلى، المسعودي، ابن خلدون، ابن بطوطة... ووصل عددها إلى أكثر من عشرين شخصية، منح نصّه من خلالها بعدًا تأريخيًّا على حساب دراميته التي لم يفشل في رسم معالمها في بنية نصّه، فتمكّن من إدارة الأحداث نسبياً وفق خطّ دراميّ بسياق النص، معظم عناصره متماسكة نتيجة تمسكه بجمال القاهرة، وفي نصّ القهواجي "بيارق الله" غلب عليه السمات الدرامية، فتمكّن من توظيف الشخصيات التاريخية مثل ست الملك وراشدة وابن داوس في بنية نصّه وأعطاها بعدًا دراميًّا مبعدًا عنها روايات التاريخ . أمّا نصّ باكثير فالشخصيات فيه متوافقة مع الروايات التاريخية على ما مرّ في الدراسة.

**3) الشخصيات التي خلقها الخيال**

افتقر إليها نصّ باكثير، وحرّف في أسمائها رمزي، وقلّت بصفاتها وأسمائها في نص السيّد حافظ مبدعًا لها أفعالًا موظّفة بهدف تماسك بنية نصّه، وغلبت بصفاتها وأفعالها في نصّ القهواجي، أمّا السعداوي فكلّ شخوص نصّها متخيّلة باستثناء اسم الحاكم بأمر الله الذي أرادته رمزًا للتسلّط والقهر والذلّ في أزمنة السلطات العربية، وبشكل عام رجّح عدد الشخوص المتخيّلة في كلّ النصوص الخمسة على التاريخية، ولكن تختلف من مسرحية إلى أخرى، فكان عددها مثلًا حوالي سبع شخصيات عند رمزي، وخمسين شخصية تقريبًا عند السيد حافظ، وفي نصّ القهواجي حوالي ثماني شخصيات.

بالمقارنة بين الشخصيات التاريخية والشخصيات المتخيّلة نستنتج أن فعالية المتخيّلة كانت ضعيفة في مجريات الأحداث في نصوص رمزي وباكثير والقهواجي وحافظ، وبالتالي لم يكن أثرها حاسمًا في الصراع، ولم يبرز لها دور في تعميق المواقف الدرامية المتأتية من الأحداث المتعاقبة في أبنية المسرحيات الأربع، سوى أنّ القهواجي منح شخصية جبريل المتخيلة فعلًا مؤثرًا بأحداث نصّه، وشاركته السعداوي في توظيف أفعال كافة الشخوص المتخيّلة في نصّها بمن فيهم الحاكم وحماره.

إن عدم توظيف الشخصيات المتخيلة في النصوص المذكورة توظيفًا فاعلًا في بنياتها، أضعف من إمكانيات الكتّاب الفنيّة بتوليد أحداثٍ وترسيم معالم لأفعال نصوصهم الدراميّة، وأفقد هذه النصوص إمكانيات خلق فرصٍ أمام المتلقين ليراكموا خبرات معرفية وسلوكية خارج الوعي المهيمن على الوعي الجمعيّ المتصل بالعصور الوسطى التي كان الحاكم بأمر الله رمزًا لاستبداد حكّامها وعبثيتهم واستهتارهم بحياة البشر، إنّ قيم العصور الوسطى وأخلاقها وثقافتها لا تزال تحكم حياة شعوبنا، ولاتزال المنظومة المجتمعية والثقافية

والقيمية والدينية المتكونة مع تداعيات الفعل الحضاري الإسلامي القروسطي هي ذاتها التي تحكمنا.

تمكّن القهواجي من بناء انحرافات عن الوعيّ السائد بمساعدة الشخوص المتخيّلة، وترك فراغًا توعويًا في نهاية نصّه ليملأه المتلقي بسؤال كبير قابع في لا وعيّه يتعلق بالقهر المسلّط على حاضره، فإنّه ضمّن سؤاله جوابًا بحجم السؤال: أين مكامن توالد هذا الحاكم المستبدّ المجنون؟ أفي سلطات الحكم العربية، أم في المجتمع الغارق في جهله وصوفيته؟ تتضمن أفعال الشخصيات لدى القهواجي أجوبة لأسئلة القهر وتاريخه، فقد نزعت الفاعلة منها باتجاه التصوّف الإسلامي، ومثالها الأبرز جبريل الصوفي الذي كاد أن يكون الشخصية الوحيدة الفاعلة المتخيّلة وغير التاريخية في المسرحية والتي ألبسها ثوب الصوفيّة، أمّا الشخصية التاريخية الأهم في مجال التصوّف في نصّه، فهيّ الحاكم بأمر الله ذاته في تصوّفه المشوب بانتمائه الشيعيّ، والذي يذكّر بالوشائج التي ربطت الجماعات الشيعية بأهل المتصوّفة حسب مصادر التاريخ الإسلامي، على الرغم من اللوثة العقليّة التي لازمته ضمن أحداث المسرحية. أما السعداوي فقد حاولت أن تمنح نفسها حريّة الحركة في خيالها، ولكنّها لم توفّق لأنّها رسمت معالم شخوصها بما يخدم أفكارها المسبقة، فكانت الأعرف والأعلم بأفعال شخوص مسرحيتها وطاقتها على الفعل، وحتى بمصائرها التي صادرت حقّها بحرية التوجّه، مما أوقعها في فخّ إسقاط فكرها الحداثوي العاجز أصلًا على شخوصها، وبالتالي على من يتلقى نصّها من الناطقين بالعربية.

**شخصية الحاكم بأمر الله**

يتلمّس المتلقيّ فعالية شخصية الحاكم في ضمائرِ الشخوص المؤثّرين في مجريات الأحداث المؤيّدة لها والمعارضة أيضًا وعلى ألسنتهم، فشكّلت

هاجسًا وكابوسًا على الشخوص الآخرين، وقد عالج الكتّاب الموضوعات المطروقة متناولين شؤون حكم الدولة وأحوال الناس طيلة زمن الأحداث والزمن المسرحي، وتمحوّرت حول شخصية الحاكم وأفعالها وصفاتها التي لا تخلو من عبثية وجنون.

اتفقت النصوص المدروسة على إصابة الحاكم بمرض نفسي، وصل به لحالة من الجنون؛ وإن لم يشر رمزي إلى جنون الحاكم صراحةً، فإنّه كشف عنه من خلال إعاقة أخته ست الملك لفعله وتصريحها لسلوكه المضطرب، أما الكاتب الأكثر إثارة لمسألة جنونه فهو علي أحمد باكثير، فقد كرّر استخدام لفظة (الجنون) في المسرحية أكثر من عشر مرات، وقد لفت انتباهنا إلى أن أخته ست الملك لم تتنبّه لجنونه في سير أحداث المسرحية إلّا متأخرة عندما واجهته قائلة:

– "يعلم الناس جميعًا جنونك..."[1].

كما ثبّت القهواجي أيضًا جنونه عندما قدّم له مشهداً في مستشفى المجانين:

– "... إنّه مجنون سيقتلنا جميعًا. أقسم سيذبحنا ذبح التيوس إن لم نقضِ أمره، إنّه مجنون...لايمكن أن تفهم هذا الجنون يا ابن داوس..."[2].

ثمّ تجد السيد حافظ يذكر حقيقة جنونه باقتصاد ومن دون عدّها مسألة مركزية، ثمّ جعل شهبندر التجار المتضرّر من أوامر الحاكم لمنع الاحتكار والغشّ هو الذي يصرّح بجنونه:

– "مخبول...نعجن العيش بالايدين مجنون...؟"[1] وكأنّما أراد الكاتب أن يومىء لكيدية اتهامه بالجنون، على الرغم مما في النصّ من إشارات إلى

---

[1] باكثير، م. س، ص 127.

[2] القهواجي، م. س، ص27.

سلوك الحاكم غير العاقل بمعاداته للمرأة، فقد قتل بعضهنّ خنقًا في الحمام، وقتل منهنّ رميًّا من أعلى قمة جبلية، فقالت إحداهن:

– "الراجل دا مجنون يا حبيبتي"[2]، على الرغم أنّ السيد حافظ ناقض نفسه عندما أبعد عنه شبهة الجنون بجعله عاشقًا للمغنيّة وأختها ومتألّهًا بجمال أنوثتهن. أمّا نصّ السعداوي فالحاكم فيه شاذّ وعاجزٌ وليس مجنونًا، ولكنه لا يريد أن يرى غيره من الناس مغايرًا له، فأخصى كلّ رجال مدينته، وعاشر الحمار.

تشير كلّ النصوص إلى انفراد الحاكم باتخاذ القرارات أيضًا، ولكنها اختلفت في كيفية تناوله لإدارة سلطة الحكم، فكلّ كاتب قدّم رؤية مغايرة للآخر، فرمزي قدّمه مثال الحاكم المنفرد برأيّه الشكّاك فيمن حوله، وباكثير جعله ديكتاتورًا مغررًا به متعاونًا مع فئة ضالّة فأكثر من الجرائم. والقهواجي قدمّه متنحيًّا عن الصراعات داخل المجتمع لمصلحة تخيلاته الصوفيّة التي دفعته إلى مزيد من القتل إمعانًا في تحقيق العدالة بمدينة فاضلة متوهمة داخل عقله المأسور لبضعة أشخاصٍ تابعين له أقرب ما يكونون للمرضى النفسانيين، أمّا السيد حافظ فقد عدّ جرائمه دفاعًا عن الطبقات المقهورة، وبالتالي كان نصّه دعايّة سياسية للنظم الشموليّة القهريّة التي لفظها التاريخ، وأخيرًا فقد قدّمت السعداوي الحاكم منفردًا برأيه نتيجة عجزه الجنسيّ، فاستقدمت شخصية الإعاقة (ربيع) من خارج بنية مجتمع المدينة.

**شخصية ست الملك**

قضتْ ستُّ الملكِ حياتَها في فضاء منغلق، لأنها كانت تعرف أنّه مصدر قوتها، فالانغلاق ملازم للسرّ والكتمان المرتبطين بمبدأ التقيّة لدى الشيعة، مذهب دولة أهلها الفاطميين، كما أنّه ضروريٌّ لفعالية الأنوثة القصوى

---

(1) السيد حافظ، م. س، ص68.

(2) المصدر نفسه، ص82.

التي اتسمت بها، انزوت في عتمة فضائها وسرّيته، وتواصلت مع الفضاءات الأخرى من خلال بثِّ عيونَها في كلّ الأمكنة الأخرى، فقرأت الواقع جيّدًا، واطّلعت على الأحداث عن كثب، واستشرفت المستقبل ففهمت لعبة السياسة (الذرائعية) جيدًا، وأتقنت وسائلها بكلّ الأدوات ترغيبًا بالأموال أو الجنس، وترهيبًا من الإقصاء أو القتل، وبسياستها المؤثّرة عن بعد استطاعت أن تسيطرَ على السلطة عسكريًا (ابن دواس) وقضائيًّا (قاضي القضاة) واقتصاديًّا (شهبندر التجار) لذلك بقيت منتصرة في معاركها التي خاضتها من وراء الستار. وكانت تعرف خطورة مغادرتها حيّزها فانكشافها أمام الحاكم والآخرين والناس، يجعلها فريسةً سهلة لهم. وشخصية ستّ الملك ذو فعاليّة في أحداث النصوص المدروسة التي وظّفت شخصيتها، حيّة، واقعيّة، متابعة ومراقبة ومنقضّة على خصومها في الوقت المناسب، كل ذلك وهي قابعة في فضائها المغلق متحصّنة فيه، حتى جعلت منه مصدر قلق ومنبت دسائس لأخيها الحاكم الذي مثّل لها مصدر أمان وقوة، لأنّها عدّته أداة تنقضّ بشخصيته المضطربة على خصومها، ولم تتوان لحظة على الانقضاض عليه، عندما لاحظت أنّه تجاوز الحدود التي رسمتها له مسبقًا، ثمّ ما لبثت أن أخفته عن الوجود، ولكن أخرجتها النصوص من مكمنها السريّ مرارًا. تُرى ما الذي فعله بها خروجها؟

اختلف كتّابُ النصوص بتقديم شخصية ست الملك التي تمكنت من قتل أخيها تاريخيًّا على الأغلب، ويعدّ نصّ رمزي متقاربًا مع رواية التاريخ التي ترجّح احتمال مقتله على يد أخته، لكنه جعلها مكشوفة خارج مكمنها فكادت أن تخسر، لولا أنّ خصمها الحاكم كان أيضًا هائجًا خارج مكمنه وغير محصّن بانغلاقه فتمكّن منه خصومه بمعرفتها، وعلى الرغم من انتصارها عليه فإنّها خسرت حبيبها وابنها.

على عكس نصّ باكثير الذي يعدّ الأقرب إلى الوقائع التاريخية وسرّ اختفاء الحاكم المتعلق بدور أخته ستّ الملك التي أثرى شخصيتها مبالغًا

ومضيفًا بعض السمات لها بغية تعميق الصراع، وخاصّة صراعها مع أخيها الحاكم عندما اتهمها بإقامة علاقة غير شرعية مع أحد الرجال وقرّر فحصها سريريًّا، مما دفعها للغضب عليه وإعلان نواياها بالتخلّص منه نتيجة إحساسها بالمهانة، فارتدت إلى مكمنها ومن هناك دبّرت جريمة قتله، عندما خرج هو من فضائه المنغلق باتجاه الجبل لرصد النجوم.

أما السيد حافظ فقد تحرّر من رواة التاريخ منذ البداية وعارضهم، وقدّم ستُّ الملك قائدةً مصريّةً محبوبةً وطيبة، مدبّرةَ لسياسةِ البيت الفاطميّ والحامية له من التصدّع، وكان منطلقُها في فعلها السياسيّ من مخدعها الذي تكمن قوته بالسرّ والكتمان المهيمنين على توجّهاتها، مقابل أخيها الحاكم المعنيّ بالظاهر في تسيير شئون الحكم، وعندما بدأ الحاكم بارتكاب الأخطاء، وأراد أن يحدّ من صلاحياتها ويعيدها إلى قطيع الحريم، قائلاً لها:

– "ست الملك لا تتدخلي فيما لا يعنيك، لك أمور القصر والطعام والحريم، اخرجي من شؤون السياسة إلى شؤون المطبخ..."[1] حينئذٍ انتصر السرّ على الظاهر، فالحاكم كان مكشوفًا لها وواضحًا في مقاصده ونواياه اتجاه تحجيم دورها، فغضبت، وقرّرت أن تتخلّص منه، فوظّفت كلَّ ما هو متاح لها من أسلحة تآمرية، وحقّقت مآربها بسهولة، بتسخيرها للعسكر والتجار واستئجار سلفيّ لقتله؛ طوّر السيد حافظ شخصية ست الملك من ناصحة لأخيها، وأوصلها إلى مرتبة الأمينة على إرث أبيها وجدودها والحامية لوحدة وقوة دولتهم الفاطمية، والمنقذة للدولة الفاطمية من الدمار. أمّا القهواجي فيستهلُّ أحداث نصّه بموقف تمثيلي لست الملك وهي:

– "تقدّم له التفاحة راكعةً عند قدميه ... وجه ست الملك مركب من نصف جميل ونصف مشوه..."[2] وكأنه أراد أن يوصل للمتلقي حقيقة تمثّلها للشرّ

---

[1] السيد حافظ، م. س، ص95.

[2] القهواجي، م. س، ص95.

من جهة وللخير من جهة أخرى، وواضح أنّ القهواجي رمز بهذا الموقف إلى خطيئة آدم وحواء الأولى باستخدامه التفاحة التي قدمتها حواء لآدم، والتي تمدّها ست الملك إلى أخيها تماهيًا مع حواء، ليؤكد أن عالم الخطيئة لا يزال مهيمنًا على عالم البشر، ثمّ يجد المتلقي أنّ ست الملك تحكم من وراء الستار في سياق نصّ بيارق الله مدفوعة من حرصها على السرّ والكتمان، وها هي ذي تقول:

– " قبلتك في مجلسي خديعة يا أرجوان..."[1] فقد قامت بتدبير مقتله بيد الحاكم بعد أن أوغرت صدره اتجاه أرجوان فتخلّصت منه، من دون أن تظهر هي على مسرح الأحداث، ولكنّ دورها أخذ منحى آخر عندما أودعته مشفى المجانين تماشيًّا مع سمات السريّة الملازمة لشخصيتها، ثمّ أعاقتها زوجة الحاكم التي أخرجته، بعد أن فهمت مصدر قوّة ست الملك وأساليبها السريّة فهي امرأة القصر أيضًا، ومتماثلة معها بالجنس، فواجهتها بذات أسلحتها من دون مجاملة قائلةً لها:

– "أنت قويّة شريرة لكنني لا أخافك..."[2] وذلك لتماثل وتشابه قوة الأنوثة الكتومة.

من الممكن فهم علاقة ست الملك مع أبيها العزيز لدين الله الفاطمي على أساس من عقدة إلكترا المعجبة بأبيها حسب فرويد في تأويله لمسرحية سوفوكليس، وهذا حافز لها لعدم التفريط بدولة أسهم أبوها في بنائها، والمحافظة على مرتكزاتها في مصر، ومن جهة أخرى قد يقودنا سلوك الحاكم بأمر الله مع أمّه وأخته على اعتبار أن ست الملك هي التي ربّته، فانقاد للتعلق بأخته تعلقًا جنسيًّا، انعكاسًا لعقدة أوديب عند سوفوكليس كما فهمها فرويد أيضًا، وهذا ما يفسّر تصريحه بعد كلِّ لقاء معها، وبعد أن يصلّي بين يدي الله باكيًّا:

---

[1] القهواجي، م. س، ص16.

[2] القهواجي، م. س، ص22.

– "إلهي لماذا نحتنا في طبيعة الجسد المشتهي؟ لماذا وسمتنا بالغريزة المهلكة؟ إلهي إذا كانت الخطيئة في أصل الوجود لماذا غلّلتنا بحبال الحياة؟..."[1]، ولاشكّ أنها إشارة واضحة في نصّ القهواجي لإصابة الحاكم بعقدة أوديب، التي شكّلت أساسًا لجنونه فيما بعد. خاصّة أنّ الأحداث تشير إلى أنّ ست الملك كانت واعية ومدركة لأبعاد علاقتها مع أخيها، ودعّمت سيطرتها عليه من خلال الاستحواذ على قلبه قبل عقله، متّبعة السياسة الذرائعية للسيطرة على مقدرات الدولة بأسرها، تماهيًا مع أبيها العزيز لدين الله الفاطمي المعجبة به.

وعلى الرغم من حيوية ست الملك وفاعليتها في الأحداث نلاحظ أنّ القهواجي يجعل نهايتها مأساوية مخالفًا لما أوردته الروايات التاريخية عنها ولما قدّمته المسرحيات المدروسة الأخرى، وهذا يتماشى مع عقدة إلكترا في مأساة سوفوكليس، ولكنه ولّف سببًا يتساوق مع سياق مسرحيته وهو مغادرتها فضائها المنغلق في قصرها، فخروجها من مخدعها ونزولها إلى ميدان المعركة، والانفتاح على البيمارستان انكشفت لخصومها، فحدّدوا نقاط ضعفها في الفضاء المفتوح الذي أدخلت نفسها فيه، وبدا لهم عجزها على استثمار مصادر قوتها المستمدّة من فضائها المغلق، فهيّ غادرته، وعطّلت كمون قوتها، فتمكّنت امرأة أخرى من الانقضاض عليها في فضاء مفتوح هو جبل المقطّم، وهزمتها على أيدي الحاكم الذي قتل مناصريها، بعد أن قيّدها وأهانها، فكانت نهايتها المحتومة، وهي بعيدة عن مكمن قوتها الذي تفيض أنوثتها فيه.

بالمقارنة بين شخصية الحاكم الذكورية الراغبة في استعراض قوتها أينما حلّت، وشخصية ست الملك الأنثويّة المؤثّرة في الأحداث دون أن تحتل الواجهة، نجد أن ست الملك هي الشخصيّة اللغز الكتومة التي تعرف كيف

---

[1] القهواجي، م. س، ص42.

تكتم عواطفها وانفعالاتها واحساساتها وأفكارها، وكان البوح بأيّ سرّ بالنسبة إليها هو هزيمتها، ولذلك كانت الغلبة لها؛ انتصرت عليه انتصار الأنوثة على الفحولة والذكوريّة الجوفاء، والمادة على الروح، والمرأة على الرجل، أمّا هزيمتها فلم تكن على يديه، بل على يدي امرأة أخرى هي زوجه.

- **فاعليّة اللغة والخطاب المسرحي في عملية التواصل**

تتميز الكتابة المسرحية بتنوّع وسائطها في توصيل الرسالة التي يتوخّاها الكاتب إلى المتلقي، وتقتضي وجود حوار بين شخصيّات تتحرك وفق تصوّر السارد الضمني، فتعبّر عن أحداث مدركة في وعيّ الكاتب أصلًا مضمّنًا نصّه توجيهاته لمواءمة الفضاء المسرحي مع مقولات نصّه، ومقطّعًا النصّ إلى لوحات أو فصول تتضمن مشاهد ومواقف تمثيلية. وأداة الكتابة الأساسيّة هي اللغة التي لم تعدْ وسيلة الكتابة للتعبير عن أفكار وعواطف الكاتب، بل أضحت هي التي تكتب الكاتب والقارئ معًا؛ وفي الكتابة المسرحيّة لا يُقتصر على ما يكتب أو ينطق، بل يتعدّى مفهوم اللغة المكتوبة أو المنطوقة ليشمل الرقص وحركة الجسد والعيون و...، وليوظّف كلُّ ما يعين على تحقيق التواصل بين المبدع والمتلقي، كالإضاءة والمؤثّرات السمعية والبصرية والألوان والأزياء والموسيقا والديكور...إلخ. ومما لابدّ منه ضرورة معرفة كاتب الدراما المسرحيّة لمستلزمات انتظام العلامات والرموز والدلالات في قالب فنيّ يوظّف فيه الكاتب التقنيات الفنيّة بحيث ينقل العمل إلى قطبه الجماليّ لحظة تلقياته، وهذا يستدعي تفجير لغة النصّ المكتوبة التي تبقى أساسًا مكينًا لبناء العمل المسرحي برمته. يتضمن مفهوم لغة الكاتب: الحوار والمناجاة الذاتية والإيماء والوصف المتعلق بآلية السرد. وبما أنّ اللغة عمادُ النصّ المسرحيّ المكتوب فإنّ متلقيه لا بدّ أن يكون قارئًا قادرًا على تفكيكه متقصيًّا معانيه ورموزه وعلاماته مؤوّلًا لمدلولاته بهدف المشاركة في إعادة صياغته بما يلبي تفاعله الإيجابي مع مقولاته ودلالاته التي تتجاوز ذات القارىء الفاعلة والقيم التي

توجّه سلوكه لخلق أنساق ثقافيّة جديدة تعيد تكوين الواقع المعيش بما يتناسب مع الجديد الناتج عن لحظة التفاعل بين النص والمتلقي.

كما أنّ اكتمال النص المسرحي لا يتمّ إلاّ عبر إخراجه وعرضه على خشبة المسرح، واستقباله من قبل متفرّج يتفاعل مع مقولاته الجماليّة والمعرفيّة حاضرًا ومستقبلًا، مما يمنع على الكاتب إغلاق نصّه على معاني محدّدة سلفًا، بل لا بدّ له من أن ينفتح نصّه المسرحيّ نحو معان ودلالات وخيارات بعدد المرّات التي يخضعه المخرجون لرؤاهم، بل بعدد تلقياته في أزمنة مختلفة وأمكنة متنوّعة، وباختلاف طبيعة المتلقين وظروفهم الاجتماعية والنفسية قراءة وفرجة.

لا يتحقق إنتاج المعاني في النص المسرحي إلاّ بعد استقباله أو قراءته المستدعيّة قبل أيّ شيء قدرة المتلقي اكتشاف العتبات النصيّة والمناصيّة في جنباته، والبحث عن مواطن المثاقفة وملامح التنّاص في بنيته، وإخضاعه للتفكيك بغية تركيب معانيه ومقاصده، وتجسيدها سلوكًا مختلفًا عن المألوف مُراكِمًا قيمًا معرفيّة وجمالية جديدة.

إنّ قراءة لغات النصوص الخمسة في هذه الدراسة تقتصر على محاولة الباحث في فهم بعض القضايا اللغوية المستخدمة، وتحديد قدرة الكتّاب المواءَمة بين الدالّ والمدلول، أو المبنى والمعنى، ومقدار نجاح كلٍّ منهم بتوظيف اللغة المناسبة لنقل تجاربهم المتنوعّة لموضوع رئيس واحد هو السلطة وتيمات صغرى متنوعة أخرى، وشخصيّة رئيسيّة تاريخية هي الحاكم بأمر الله والتنوّع في الشخصيات الأخرى. وسبب الاقتصار على اللغة المكتوبة هو عدم التمكّن من مشاهدة العروض على خشبات المسارح، وبالتالي من الصعوبة بمكان إيفاء دراسة الخطاب المسرحي ولغة النصوص وتحليل مكوّناتها، وتفكيك

أبنيتها الداخليّة وفهم سياقاتها القرائية أو الاستقبالية أو الأنساق الثقافيّة التي من الممكن أن تخلّفها بعد عرضها، وإعطائها حقّها.

إنّ لكلّ نصّ من النصوص المدروسة لغته المميزة في معالجة ذات الموضوع، فإذا كان رمزي اختار لغة عربية فصيحة رصينة واستهلَّ نصّه بالشعر:

– "لعمرك ما الملك إلاّ جشعٌ وما ملل الناس إلاّ بدعُ"[1]

وكأنّه أراده عنوانًا آخر لنصّه يلخّص مضمونه، فقد تمكّن من تغيير رصانة اللغة، عندما قدّم هزرق وحسن الفارسيان، أو في حوار الوصيفات والخدم، لاسيّما في المواقف التمثيلية التي تحتاج إلى لغة متداولة، ومن الشواهد على استخدامه اللغة المتداولة مخاطبة راشدة لست الملك:

– "ما هذا الضجيج إني ذاهبة، اتركي الأمر بيد الله، ..."[2].

وذلك بعد سيطرة اللغة العربية الفصيحة على الحوار في نصّ متعلقٍ بقضايا جادّة.

وجاءت اللغة الفصيحة في نصّي باكثير والقهواجي تماشيًّا مع تيمتين متباينتين، فباكثير أراد أن يجد مسوغات لسلوك الحاكم من خلال تفسيره بحسب نظرية المؤامرة الفارسية الشيعية المستهدفة الدين الإسلاميّ، فاحتاج إلى لغة دينيّة مستمدّة من لغة القرآن الكريم، لا سيما عندما يقدّم الحاكم مناجيًا لذاته:

– "اللهم يا ذا العزة والجلال، يا رب الجود والعدل، أفض عليّ من صفاتك الكبرى وأسمائك الحسنى، واجعلني من عبادك المخلصين المستضيئين

---

(1) ابراهيم رمزي، م. س، ص39.

(2) المصدر نفسه، ص63.

بأنوار ربوبيتك، الواصلين إلى مقام خلافتك العظمى على هذه الأرض"[1]، كما أكثر من استخدام الشعر في متن نصّه انسجامًا مع حماسته للإسلام من موقعه الفكريّ.

أمّا القهواجي فقد اختار تيمة رئيسة تتعلق بنحوه درب التصوّف الإسلامي الذي يحتاج إلى اللغة الفصيحة أيضًا، ومنها:

– "أنا كلمة الحقّ، أنا الحاكم الجبّار، أنا صاحب البستان والثغور"[2]

أو:

– "الحياة تحرقك وكشوف عقلك تعينك على تجرّع الموت"[3].

عاصر علي أحمد باكثير شوقي وحافظ إبراهيم وكتب الكثير من المسرحيات شعرًا، فأراد أن يضع تجربته أمام الاختبار، فـ: "كان على علي أحمد باكثير أن يواجه هذه المشكلة وكان عليه أن يقدم لها للمرة الأولى في تاريخ المسرح الشعري العربي الحل الصحيح، أراد أن يخلق الشكل الشعري الأكثر ملاءمة لطبيعة المسرح في مواقفه وأنماطه الشخصية المختلفة، أي أن يخلق لغة شعرية جديدة تتسع لحركة الصراع الدرامي بين الشخصيات المتباينة.. "[4]. وقد سار باكثير في لغته الشعرية على هدى شوقي وتأثّر بتجربته المسرحية الشعرية تأثّرًا شديدًا، وعلى دربه وجد باكثير في استلهام شخصية الحاكم بأمر الله معينًا ثرًّا لتجربته المسرحية، واقتربت لغته من لغة شوقي في جزالة تعبيره والمناجاة الشعرية الفخمة البادية في نصّه. وعلى الرغم من أن مسرحية سرّ الحاكم كانت نثرًا فقد ضمّنها العديد من المقاطع الشعرية

---

(1) باكثير: م. س، ص8.

(2) القهواجي: م. س، ص11.

(3) القهواجي: م. س، ص36.

(4) رفعت سلام، المسرح الشعري العربي (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة) ص63.

ذات النفس الغنائي الرومنسي الغريب عن البناء الدرامي، حتّى طغى الخطاب الشعري الغنائي على حوار الشخصيات في الكثير من المواقع، مما يعدّ محاولةً لإمتاع قارئها، ولكن ليس بالضرورة أن تُمتِّعَ مشاهدَها. ويبدو أنّ جنوح الكاتب للغة الشعرية كان لتقدّمه زمانيًّا على السيد حافظ والبشير القهواجي ونوال السعداوي، بحيث لم تكن المفاهيم اللغوية الحديثة والتقنيات الفنيّة المسرحية قد عُرفت في أربعينيات القرن الماضي، كما آلت إليه مكانتها بعد سبعينياته؛ هذه المكانة التي منحت نصّي القهواجي وحافظ نضوجًا فنيًّا وجماليًّا، ورؤيّة مُسقطة من أحداث الماضي على واقع مأساوي يشاركان شعبيهما بتبعاته الخطيرة، فاختار كلّ منهما لغة مناسبة لنصّه بحسب التيمات المختارة، بهدف إخراجهما على خشبات المسارح.

مزج السيد حافظ بين اللغة العربية واللهجة العامية المصرية، توافقًا مع معالجته لتيمات فرعية تتعلق بالطبقات الشعبية متداخلة مع الموضوع الرئيس، فاستخدم لغة الحياة المعيشة الممزوجة بالنكتة والفكاهة وبساطة الحياة في كافة أنحاء مصر أيام الحاكم وحتى الواقع الراهن الذي نعيشه، وهاهو ذا الحاكم يتكلم بلغة بسيطة وبلهجة مصرية محبّبة:

– "هي بنت عشقت الصقور والطيور والنجوم في الفضا ..."[1]،

ويصرخ متألمًا:

– "وأنت شيطان الجمال والأنوثة"[2].

وخالف السيد حافظ غالبية الكتّاب المسرحيّين العرب الذين يحبّذون استخدام اللغة الفصيحة في بناء نصوصهم الدراميّة، لاسيّما عندما عالجوا موضوعات من التاريخ، وهاهو ذا يقدّم مسرحيته باللغة الفصيحة البسيطة

---

[1] السيد حافظ، م. س، ص 77.

[2] المصدر السابق، ص80.

اليوميّة، وبلهجة مصريّة دارجة فيها من الحلاوة وخفة الروح والبساطة ما يضفي على بنية نصّه المزيد من الإلفة، وعلى عرضه سهولة في تقبّل خطابها، ومن شواهد ذلك قوله:

– "دا كلام فارغ يعجن العيش من الآن بالإيدين، ممنوع استخدام الرجلين ونصدر مرسوم في الحال.."[1]، وقد دعّم نصّه بكثير من الالتفاتات خارج السياق التاريخي، فأباح لنفسه أن يدنّس المقدس، وأن يستنطق التاريخ باللهجة العاميّة المصريّة، وتركها على شكل فراغات تتطلب من المتلقين ملؤها، بما يتواءم مع تطلعاتهم ونزوعهم للتجديد، لقد تمكّن من استخدام لغة سهلة مهجّنة بين اللهجة المصريّة والعربيّة الفصيحة، فأبرز حلاوة تلك الأزمنة كما يحلو له أن يذكر، وقدّم الحاكم عاشقًا لمدينته القاهرة، وهتك السرّ، سرّ الحاكم بأمر الله وتاريخه ولغته وطقوسه الإسلامية العرفانيّة.

أمّا نوال السعداوي فقد قدمت نصًّا مسرحيًّا باللغة الفصيحة السهلّة، وتمكّنت من توصيل أفكارها المقحمة في بنية نصّها إقحامًا، كما بدت ألفاظ نصّها مفعمةٌ بالتناقض غير المسوّغ دراميًّا، وها هي ذي تستخدم ألفاظًا متناقضةً على نحو:

– "رافع الرأس وخافضه، صمت وطاعة وذلّ وخوف مقابل قوة وتحدٍّ وثبات وقوة وشجاعة، وأيضًا: غضب شديد وذعر واضطراب وقلق وارتياب، مقابل هدوء ودهشةٌ وتودّد وجميل ورقّة،..."[2]، وتستخدم أيضًا في المشهد الخامس وبداية الفصل الثاني ألفاظًا من قبيل:

– "الأمومة الحبّ الخلق الحياة الغناء الرقص الولادة الإنقاذ النور النهار السماء العقل الحقيقة الصدق الخصوبة العجز، مقابل: القتل الموت

---

(1) السيد حافظ، م. س، ص67.

(2) السعداوي، م. س، ص11 و12.

الغضب الخوف الظلام الليل الأرض الجنون الخديعة الكذب الخصاء العجز..."[1] ويشير إحصاء الألفاظ المتناقضة إلى تشاؤم السعداوي من واقع معيش تصفه بمفردات تحمل صفات الضعف والسوء، واقع لا أمل من إنقاذه سوى من غريبٍ يقدّر معنى الأنوثة، كما يشير إلى استخدامها مفردات تحمل المعاني الخلّاقة، حيث ينتصر الغريب ربيع فرديًّا بظلال أنوثة استثنائيّة في واقعها، وما على أهل البلاد إلا رفعه على الأكتاف والهتاف له، من دون أن تسمح لهم بالتساؤل عن مصالحه ولا عن جذوره وغاياته.

وعلى مستوى اللغة المستخدمة في الحوار بين الشخصيات كانت ألفاظ السعداوي واضحة وحاسمة ومباشرة وفقيرة الدلالات، ولم تترك مجالًا للمتلقي لإطلاق خياله في ملء فراغات كان لابدّ من تواجدها في بنيّة نصّها. واستخدمت في استهلالات المشاهد في مسرحيتها جملًا اسميّة كثيرة دالّة على السكون والصمت والتخدير، ولكن في حالات المناجاة الذاتية التي تكررت مرارًا مع الحاكم كثرت الجمل الفعلية التي توحي بتوجّسه من مجهول مرعب يترصده، وللتغيّر المتسارع في أحداث تكشف عن الفعل الدراميّ؛ وأيضًا في مونولوجات الملكة جنات، الموعودة برجل يخصب جسدها المتماوت مع رجال مخصيّين، كما كانت الجمل الفعليّة تتوالى إن تناولت واقعًا أو خيالًا. واستخدمت السعداوي بعض الأغاني باللهجة المصرية، وحاولت إدخالها في سياق بنية نصّها المائلة للتفكّك.

أمّا البشير القهواجي فهو أكثرهم اعتناء باللغة، إذ استطاع أن يمزج بين ثلاثة مصادر أساسية (الكتاب المقدّس، القرآن الكريم، الشعر العربي الصوفي) واستمدّ منها المقولات التي تبناها في مسرحيته، وخرج بنصّ ينبض إيقاعًا وحيوية وهو كما قال أحد النقاد: "انفجار الأعصاب، صرخة القلب، نشيد

---

[1] السعداوي، م. س، حتّى ص63.

الجسد الرائع الموجع... نصّ قوي جميل عنيف وفي أدق المصطلحات رؤيوي، إنه عمل شاعر كبير، عمل مؤسس"[1]، وتميّزت لغة القهواجي بالشاعرية والتكثيف والإيحاء وعمق الدلالات وتقاطعها، وتمكّن من تحميل لغة الحوار كثيرًا من الطاقات الوجدانيّة، ففاح من بين عروق الألفاظ ودلالاتها وفي جنبات الجمل والعبارات رائحة أعظم المآسي الإنسانية في الفن والحياة، عقدة إلكترا ومأساة أوديب، مأساة المسيح، مأساة الخيّام، مأساة الحلاج ومأساة الإنسان بشكل عام، يضاف إلى ذلك تمكّنه من إظهار حيرة السارد ذاته التي تطابقت مع حيرة المؤلّف أيضًا، إذ تمظهرت ملامحها في مأساته الذاتيّة وسط تداعي شروط تمكين الهوية الثقافية في مجتمع تتهاوى قيمه أمام قيم التحضّر العولمي. وقد كانت لغة القهواجي دراميّة في حروفها وكلماتها وجملها وحواراتها لأنّها نابعة من إحساسه المأساوي بالوجود كشاعر عرف كيف يختار مصادره الممتدة عبر قرون مضت ففجّر طاقات لغة نصّه شعرًا.

أخيرًا وليس آخرًا، فقد عالج خمسةُ كتّاب مسرحيين موضوعًا واحدًا هو سلطة نظام الحكم السياسية مستلهمين شخصية تاريخية واحدة هو الحاكم بأمر الله، وجاءت معالجاتهم من زوايا متباينة فيما بينهم، كما كانت التيمات الكاشفة للموضوع الرئيس مختلفة أيضًا، فبالنسبة لإبراهيم رمزي قدّم تيمة تتعلق بقصة حبّ بين ست الملك والقائد الفضل بن صالح، أعاق من خلالها الفعل التدميري للحاكم – السلطة، فنصر الحبّ على السياسة في نهاية أغلقها بموت الحاكم داخل فضاء سلطته. وأمّا علي أحمد باكثير فلجأ لتيمة المؤامرة الخارجية التي كشف من خلالها عن اللغز حسب تعبيره، أمّا البشير فعالج تيمة التصوّف العرفاني التي أوصلت الحاكم إلى مشفى المجانين، وأخرجته مقتولًا في لحظات تجلٍّ صوفيّ، ثمّ منحه خلودًا مستمدًّا من رموز التصوّف العربي من جهة،

---

[1] القهواجي، م. س، صفحة الغلاف الأخير.

ومهدي الشيعة المنتظر من جهة أخرى، ولكن قبل كلّ شيء من واقع التخلّف الذي تحيا في ظلّه أمته، ويمكن القول بأنّ القهواجي كان لمّاحًا عندما جعل من نهاية مسرحيته موتًا متوالدًا وانفتاحًا لجراح تنزف منذ زمن الحاكم وحتى اللحظات الراهنة. وأمّا السيّد حافظ فمنح تجربة سلطة الحاكم أبعادًا اجتماعية اشتراكيّة، ومنحه حياة تنصف المحرومين من طمع وتلاعب التجار والعسكر، وقدّمه عاشقًا للجمال والأنثى بشكل سوي، ولم تكن نهايته سوى مؤامرة رخيصة قام بها تجار وعسكر.

نوال السعداوي تناولت السلطة من موقع هشاشتها، وكشفت عن زيفها باستحضار شخصية الغريب الكوسومبوليتي أو المواطن العالمي الذي لا ييأس من البحث عن معاني إنسانية، يصيغ من خلالها وطنًا على مقاسه. وإذا كان موضوعها هو السلطة القهريّة المبنيّة على خصاء القائمين عليها، فإنّ اهتمامها بتيمة الأنوثة الملغاة كشف عن مقاصدها وتوقها لهزيمة سلطة عابد الحمار المؤلّه من شعبه مما دفعها لاستقدام غريب تكامل دوره مع جنات الأنوثة المحقّقة بفعله.

ومن الجدير بالذكر أنّ هذه المسرحيات صدرت جميعها قبل ثورة الربيع العربي التي اندلعت منذ أواخر عام 2010، وأثبتت فشل كلّ توجّهات الفكر السياسي العربي (الدينية والقومية والليبرالية والاشتراكية والشيوعية...) التي يخضع كتّابها إلى إحدى الأيديولوجيات التي طغت على الفكر والسلوك منذ بدايات القرن التاسع عشر.

# المصادر والمراجع

**الكتب باللغة العربيّة**

**المصـادر**


1. رسـالة السـيرة المسـتقيمة، حمـزة بـن علـي الزوزنـي (معهـد المخطوطـات العربية: القاهرة، رسائل الدروز، التوحيد والملل والنحل، رقم 11/80، ميكرو فيلم).
2. كتاب فيه حقائق ما يظهر قدّام مولانا جل ذكره من الهزل، حمزة بن علي (معهد المخطوطات العربية: القاهرة، رسائل الدروز، التوحيد والملل والنحل، رقم 10 80/، ميكرو فيلم.
3. مخطـوط رقـم 3373 م.ك، رسـالة رقـم 12(معهـد المخطوطـات العربيـة: القاهرة، رسائل الدروز، التوحيد والملل والنحل).
4. إبراهيم رمزي، مسرح رمزي، الحاكم بالله، (دار الهلال، روايات: القاهرة، ع398، فبراير 1982).
5. علـي أحمـد بـاكثير، سـرّ الحـاكم بـأمر الله أو لغـز التـاريخ (دار مصـر للطباعة: القاهرة، 1977).
6. البشير القهواجي، مسرحية بيارق الله (دارألف للنشر: تونس، 1981).
7. السيد حافظ، حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله، (مركز الدلتا للطباعة: القاهرة، 1993).
8. نـوال السـعداوي، الحـاكم بـأمر الله، روايـة تمثيليّـة مـن فصـلين (مكتبـة مدبولي: القاهرة، ط2، 2006).

## المراجـع


**9.** جاسم سلطان، التراث وإشكالياته الكبرى (الشبكة العربية للأبحاث والنشر: بيروت، ط1، 2015).

**10.** حسام الدين الألوسي، حول العقل والعقلانية العربية (دار القدس: عمان، الأردن، ط1، 2005).

11. مصطفى الشكعة، إسلام بلا مذهب، (الدار المصرية اللبنانية: القاهرة، ط 20، 2010).

12. جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر(مكتبة المعارف: الرباط، ط1، 2010م).

13. عبد المنعم جواد، الحاكم بأمر الله الخليفة المفترى عليه (مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة، 1959م).

14. محمد عبد الله عنان، الحاكم بأمر الله وأسرار الدعوة الفاطمية (مكتبة الخانجي: القاهرة، ط3، 1983م).

15. تقي الدين احمد بن علي المقريزي، اتعاظ الحنفا، تحقيق: محمد حلمي محمد أحمد، ج2(المجلس الأعلى للشئون الإسلامية: القاهرة، 1996).

16. المختار المسبّحي، الجزء الأربعون من أخبار مصر، تحقيق أيمن فؤاد السيد (دار الكتب والوثائق القوميّة: القاهرة، 2014).

17. سبط بن الجوزي، مرآة الزمان في تاريخ الأعيان، مخطوط في خزانة باريس، رقم 5866، ج11.

18. بنسالم حميش، مجنون الحكم (دار الشروق: القاهرة، ط2، 2012).

19. ابن خلّكان في وفيّات الأعيان، تحقيق، إحسان عباس (دار صادر: بيروت، مجلد2، 1972م).

20. تقي الدين أحمد بن علي المقريزي المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، الخطط المقريزية ( دار الطباعة المصرية ببولاق عام 1270 هـ : تصوير دار صادر بيروت، جزء4).
21. يحيى بن سعيد الأنطاكي، تاريخ الأنطاكيّ، تحقيق عمر عبد السلام تدمري (جروس برس: لبنان، طرابلس، ط1، 1990).
22. ابن تغري بردي الحنفي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، (وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، طبعة مصر، 1972م) الجزء الأخير.
23. رفعت سلام، المسرح الشعري العربي (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة).
24. جلال الدين السيوطي، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تحقيق، محمد أبو الفضل ابراهيم ( دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1967م ) ج1.
25. اسماعيل بن كثير، البداية والنهاية، تحقيق: محي الدين مستو، وعلي أبو زيد (دار ابن كثير: دمشق) جزء 12.
26. محمد بن زاهر الكوثري، من عبر التاريخ، في الكيد للإسلام ( المكتبة الأزهرية للتراث: القاهرة، 2005م).
27. مصطفى الشكعة، إسلام بلا مذاهب (الدار العربية اللبنانية: بيروت، ط20، 2010).
28. يوسف نجم، المسرحية (دار النهضة: بيروت، 1956م).
29. فاروق عبد القادر، ازدهار وسقوط المسرح المصري (دار الفكر المعاصر: القاهرة، 1979م ).

## الكتب المترجمة

30. بيجيه ده سان بيير، 1792م، الدولة الدرزية، ترجمة: حافظ أبو مصلح، (المكتبة الحديثة: بيروت، ط1، 1983).

31. سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية، ترجمة: ممدوح عمران (المجلي الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة: الكويت، العدد، 425، يونيو 2016).

32. إدوارد سعيد:

- الاستشراق، ترجمة: محمد عناني (رؤية للنشر: القاهرة، ط1، 2006).
- الاستشراق، ترجمة: كمال أبو ديب (دار الآداب: بيروت، ط1، 1981)
- الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب (دار الأداب: بيروت، ط1، 1997)

## الكتب الأجنبية

33. BOURON, Capitaine N. Les Druzes, Histoire du Liban et de la Montagne Houranaise, Paris, 1930; Trad. angl. Par MASSY, 1952, p. 51-52.

## المجلات والدوريات

34. مجلة المصور القاهرية: نقلاً عن النت

http://www.vetogate.com/1252277 30 سبتمبر، 2014

35. مي مجيب، الاستبعاد البنيوي (مجلة السياسة الدولية: ملحق اتجاهات نظرية، مؤسسة الأهرام، ع193، يوليو2013).

36. محمد حافظ دياب، مساءلة الخطاب السلفي (مجلة فصول: القاهرة، العدد 80، شتاء 2012).

## المواقع الإلكترونية

48. عن الإنترنت https://www.youtube.com/watch?v=SFTL7j9SoVQ

49. موقع علي أحمد باكثير الإلكتروني، http://www.bakatheer.com/

50. http://ency.kacemb.com/%D8%A3%D9%8E%D9%87%D9%92%D8%B1%D9%90%D9%85%D9%8E%D9%8

# المحتويـات


الإهداء 3

مقدمة 5

نسب الخلفاء الفاطميين 7

الخلفاء الفاطميّون 8

**تمهيد، حياة الحاكم بأمر الله الفاطمي، أحداث ووقائع تاريخيّة 11**

1- فترة المراهقة، أدوار الآخرين الخفيّة

(386 – 390هـ، 996 – 1000م) 12

2- جنون سلطة القهر (390– 408هـ، 1000– 1018م) 14

- موقفه من المسيحيين واليهود (الذميين) 24
- موقفه من النساء 25
- موقف الحاكم من الإسلام 26

3- تأليه الجنون (408 – 411هـ، 1018– 1021م) 28

- شهادة حمزة بن علي مؤسس المذهب الدرزي 28
- نهاية الحاكم بأمر الله 32
- مؤامرة سياسية 32
- رواية الاختفاء المقصود 35

**استهلال (استلهام شخصية الحاكم بأمر الله في المسرح العربي) 39**

**المبحث الأول: مسرحية الحاكم بأمر الله، لـ ابراهيم رمزي 44**

**مقتل الحاكم المستبدّ وانتصار تيار سلطويّ آخر**

- إبراهيم رمزي (1884– 1949م) 44
- عرض محتوى النص 45
- لمحات فنية وجماليّة حول عن نصّ المسرحيّة 47

الصراع Conflict السلطوي، استبداد جديد في الخاتمة 47

الشخصية Character بين التآمر وجنون السلطة 50

الحوار Dialogue والخطاب المسرحي 52

**المبحث الثاني : سر الحاكم بأمر الله، لغز التاريخ لعلي أحمد باكثير المؤامرة السياسيّة الفارسية لهدم الإسلام التي اكتشفها الحاكم متأخّرًا 57**

- علي أحمد باكثير (1912– 1969) 57
- عرض لمحتوى نصّ المسرحية 58
- لمحات فنيّة وجماليّة حول النصّ 61

العنوان والغموض الذي اكتنف حياة الحاكم 61

الصراع المحكوم لنظرية المؤامرة 63

الشخصيات بين الأحقاد والتسلّط القهريّ 67

تلبية المسرحية لآفاق توقّع المتلقي 68

**المبحث الثالث: مسرحية بيارق الله للبشيرالقهواجي**

**توالد استبداد الحاكم تماهيًا ببلاهة تصوّفه 73**

- البشير القهواجي (1952 – ) 73
- محتوى نص المسرحية 74
- لمحات فنيّة وجماليّة حول نص المسرحية 75
- صلة العنوان بالله والتاريخ 75
- الشخصيات وتناقض ميولها بين الصوفيّة والذرائعيّة 77
- جدل مع التاريخ 78

- الزمن Time والصراع المولّد للفعل الدرامي 79

**المبحث الرابع: حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله، للسيّد حافظ**

**تبرير الاستبداد للحاكم العادل تماهيًّا مع الأنظمة الشمولية المنهارة 85**

- السيد حافظ (1948 – ) 85
- عرض محتوى نصّ المسرحية 85
- لمحات فنيّة وجماليّة حول النصّ، ومدى استجابته

لمقتضيات جماليات التلقي 87

العنوان الموجّه لمقاصد النصّ 87

تداخل الأحداث بين التاريخ والواقع الحاضر 89

الصراع Conflict الطارئ والخاتمة المقحمة 90

الوعي بالشخصية Character وكسر نمطيتها لغايات أيديولوجية 92

**المبحث الخامس: مسرحية الحاكم بأمر الله لـ نوال السعداوي**

**هزيمة الحاكم وخصيانه أمام رجل غريب استجاب لرغبة الحبّ الأنثوية 99**

- نوال السعداوي (1930 – ) 99
- عرض محتوى النصّ المسرحيّ 100
- لمحات فنيّة وجماليّة حول النصّ

العنوان وهشاشة الحاكم، الإله، وسط شخصيات متخيّلة 101

خصيان الوطن وخصوبة الغريب 103

طبيعة الصراع المفضي إلى هشاشة الفعل الدراميّ 106

**المبحث السادس: مقارنة بين المسرحيات الخمس**

**خمس رؤى متباينة للسلطة السياسية الممثلة بشخصية واحدة 111**

- استهلال 111
- الموضوع والتيمات المساعدة 112

إبراهيم رمزي، حلم الخلاص من الاستبداد الشرقي 112

باكثير، المؤامرة السياسية القديمة والمتجدّدة 112

القهواجي، التسويغ الصوفي ورسم ملامح هوية ثقافيّة مغايرة 113

السيّد حافظ، النزوع نحو اتجاه الواقعيّة الاشتراكيّة تزامنًا مع سقوط النظم الشموليّة 114

السعداوي، استحضار الأنوثة لانتزاع الحريّة وطرد أسباب الخنوع 115

- انعدام الثقة بالشعب في النصوص المدروسة 115
- الطاعة لله أم التمرّد عليه 116
- ملامح الصراع وحدوده في المسرحيات الخمس 117
- الجنون، الإخصاء، تاريخ القهر وسلطة النظم السياسية العربيّة راهنًا 118
- الحيّز المكاني وفضاؤه 120
- الشخصيات في النصوص الخمسة 121

شخصية الحاكم بأمر الله 124

شخصية ست الملك 126

فاعليّة اللغة والخطاب المسرحي في عملية التواصل 131

المصادر والمراجع 141

المحتويات 143