أقنعة التاريخ وهموم الحاضر في المسرح الشعري العربي

الدكتور: إسماعيل بن اصفية
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختار– عنابة

الملخص:

المميز في علاقة المسرح الشعري بالمجتمع افتقاره إلى المباشرة في التناول والطرح، فالمسرحيات التي استمدت مادتها من واقع الحياة المعاصرة ومشكلاتها قليلة حيث ظل التناول يتم عبر أقنعته التاريخ ورموزه التي اتخذت معادلا موضوعيا لقضايا العصر لأن الغاية من استحضار التاريخ ليست معالجة أحداثه معالجة فنية أو تناوله بطريقة أكاديمية، بل اتخاذه وسيلة فنية أو قناعا لطرح المشكلات المعاصرة على المستويين الاجتماعي والسياسي بأسلوب فني غير مباشر. قوامه الإثارة والتلميح و التداخل والتقابل عوضا عن التقرير والتوضيح والمباشرة.

و يفترض إعطاء الحادثة التاريخية بعدا معاصرا، أن يتجاوز الكاتب التعامل الحرفي لتلك الواقعة، ويرتبط بها في عضوية تامة ليخلق الترابط والانسجام العضوي بين الواقع والحلم،

ومما ميز هذه المسرحيات التي بنيت على وقائع تاريخية واصطحبتنا إلى الماضي البعيد، أنها لم تتركنا في سراديبه، وإنما تبعث في قلبه وجسمه دما جديدا يجعلنا نتنفس من رئته حرارة ما نؤمن به وما ندافع عنه، وذالك

لأن كتابها استطاعوا تحريك الحدث التاريخي وزحزحته وأخرجوه من إطاره الضيق وحملوه أبعادا جديدة هي رؤية الحاضر والتطلع إلى المستقبل. فما أن يزال القناع التاريخي حتى يترأى لنا الواقع العربي بكل آلامه وجراحاته.

بين المسرح الشعري والتاريخ

يعد المسرح أقدم وسيلة تعبير عرفتها الإنسانية، إنه الفن الأول الذي رافق الإنسانية منذ فجر حياتها عبّر عن آلامها وأحلامهـــا، وقـــدّم صـــورة عـــن معتقداتها وفترات إخفاقها ونجاحها، ومن الثوابت الأساسية التي رافقت هـــذا الفن عبر تاريخه الطويل أنه ظل وثيق الصلة بـــالمجتمع يتنـــاول قضـــاياه ويسعى إلى التعبير عن مشكلاته، وبما أن المسرح فـــن إنســـاني وظـــاهرة اجتماعية، فإنه قد تأثر سلبا وإيجابا بما يصيب المجتمعات من تغير، فكان أن عرف مراحل تطور وازدهار، وفترات ضعف وانحطاط حيث خضع إلـــى العوامل ذاتها التي تصيب بنية المجتمع.

وارتبط حضور قضايا المجتمع في المسرح بمدى الوعي الاجتماعي والسياسي للكاتب وإدراكه لتلك المشكلات ودرجة الالتزام، وتبعا لطبيعة العلاقة المتمثلة في ذلك الارتباط الوثيق بين المسرح والمجتمع، أو لنقل بين الكاتب المسرحي وهموم مجتمعه، ولم يخرج شعراء المسرح العربي عن هذا التقليد الذي طبع المسرح العالمي وشكل أحد معالمه، حيث وثّق كتابه صلتهم بمجتمعاتهم، وسعوا إلى التعبير عن قضاياها سواء أكان التناول مباشرا أو عبر أقنعة التاريخ ورموزه وشخصياته، وهو الاتجاه الغالب في حركة التأليف للمسرح الشعري العربي.

وإذا كان أهم ما ميز هذا الفن في المراحل الأولى لتشكله نزعته الإصلاحية وهدفه التهذيبي، حيث اتخذ أداة للتعليم والتثقيف ونشر القيم والفضائل وإشاعتها بين الناس، وتبعا لذالك لم يستحضر الكتاب من التاريخ إلا صفحاته المشرقة وأحداثه الجسام.

والمميز في علاقة المسرح الشعري بالمجتمع، افتقاره إلى المباشرة في التناول والطرح، فالمسرحيات التي استمدت مادتها من واقع الحياة المعاصرة ومشكلاتها قليلة، حيث ظل التناول يتم عبر قنوات التاريخ وأقنعته ورموزه التي اتخذت كمعادل موضوعي لقضايا العصر، لأن الغاية من استحضار التاريخ ليست معالجته معالجة فنية، أو تناوله بطريقة أكاديمية، بل اتخاذه وسيلة فنية أو قناعا لطرح المشكلات المعاصرة على المستويين الاجتماعي والسياسي بأسلوب فني غير مباشر. ولذلك فهي لا تتعقب أحداثه (تعقبا زمنيا ولا تنظر إليه في تفاصيله وجزئياته، بل تأخذ منه بقدر ما يلقى ضوء على الرؤية الفنية المطروحة، ويفسر الأحداث والشخصيات ويعين على فهمها)[1].

ومعالجة أحداث الحاضر من خلال القناع التاريخي أسلوب من التفكير بالماضي اعتمده عدد من المؤلفين في المرحلة المعاصرة قوامه الإثارة والتلميح والتداخل والتقابل عوضا عن التقرير والمباشرة.

وحين يتحول التاريخ إلى قناع فإنه من الخطأ أن يحاسب الكاتب على أنه لم يتقيد بوقائع الحادثة أو تفاصيل الشخصية، لأن غايته التعبير عن تجربة أو فكرة تتصل بالحاضر، ولكنها تتخذ التاريخ وسيلة للتعبير عنها، وتبعا لذلك فهو يستوحي الحادثة استحياء عاما، ثم ينطلق بفكرة في افتراض أحداث وابتكار شخصيات وإضافة وقائع ضمن ذلك الإطار التاريخي العام،

ليحمّل هذا التاريخ – الذي استحضره واصطنعه – فكرة أو ليسقط عليه قضية استمدها من واقـــعه الحياتي، وما أن يزال القناع التاريخي حتى يتراءى لنا الواقع العربي بكل آلامه وجراحاته.

ويفترض إعطاء الحادثة التاريخية بعدا معاصرا، أن يتجاوز الكاتب التعامل الحرفي لتلك الواقعة، ويرتبط بها في عضوية تامة ليخلق الترابط والانسجام العضوي بين الواقع والحلم، وحين يتم ذلك يمتد خيط التاريخ ليصل الحاضر عبر أدوات فنية فتتحقق الملائمة بين حقيقة الماضي وحرية التخيل.

وإذا كان معظم شعراء المسرح العربي قد استمدوا مضامين مسرحياتهم من التاريخ بمختلف مراحله وحقبه تبعا لذلك التقليد الفني الذي ميّز المسرح العالمي، ولاعتبارات مختلفة كالتأثر بالمدارس المسرحية من كلاسيكية ورومانسية، وسهولة التشكيل الفني، لأن التاريـــخ (يمد الكاتب بالأحداث والوقائع ويساعده على خلق هيكل المسرحية ويعفيه من مشقة الخلق والإبداع). إلا أنه يجب أن لا نجهد أنفسنا ونبحث في تلك النصوص الأولى عن هموم ذلك الواقع ومشكلاته، فمثل هذه القضايا لم تكن من أولوياتهم إلا ما جاء عرضا، فالهدف من العودة إلى التاريخ لا يخرج عن كونه إحياء أمجاد الماضي والإشادة بأبطاله، والكشف عن مناقبه للناشئة واستغلال ذلك الإطار لتصوير القيم والمثل العليا وتعليمها أي لغايات تربوية وأهداف تثقيفية.

ومثل غياب الرؤية المعاصرة للواقعة التاريخية إحدى العيوب التي سجلها النقد على العديد من شعراء المسرح العربي أمثال شوقي وعزيز أباظة وعدنان مردم بك وسليمان العيسى وغيرهم من المسرحيين الذين ظلوا أسرى أحداث التاريخ تحكمهم وتتحكّم فيهم، فلم يستطيع الكثير منهم نفخ

روح الحياة في تلك الوقائع القديمة التي انتخبوها، وحالت قدراتهم الفكرية دون تطويع تلك الرموز التاريخية وجعلها تمس واقـــع الإنسان المعاصـــر أو تتجاوب مع مشكلاته.

وامتد هذا القصور ليشمل عددا غير قليل من المسرحيات النثرية العربية الأولى التي لا نعثر فيها إلى ما يشير إلى واقع الكاتب، أو يسهم في التعبير عن مشكلات معاصرة، أو يعبّر عن فكرة لخدمة الحاضر انطلاقا من منظور تاريخي، وأخفق أيضا بعض شعراء المسرحية المعاصرة في تجاوز حرفية الحادثة التاريخية، وفشلوا في الربط بين تلك الأحـــداث الماضيـــة وما يطرحه الواقع المعاصر من تحديات، فلم يستطع عدنان مردم بك أن ينفخ روح الحياة في" الحلاج " بطل مسرحيته ويجعله يحمل هموم إنسان هذا العصر ومشكلاته، مع إقرارنا بنجاحه في اختيار الشخصية التي ارتبطت في الذهن بأنها رمز للإنسان الثائر على الظلم والقهر المؤمن بمبدئه الرافض لإغراء السلطة وتهديداتها، فظل حريصا على تتبع تفاصيل حياته وجزئياتها، ولم يزحزحه من صوفيته أو يخلص من شطحاته، وهذا خلافا لصلاح عبد الصبور الذي وظف الشخصية ذاتها وأضاء من خلالها الحاضر، فجرد الحلاج من أردية الصوفية وخلع عنه الخرقة، و دفع به إلى رحم الحياة وجعل منه أنموذجا لكل إنسان مثقف – في أي زمان ومكان– يؤمن بشرف الكلمة وقدسية المبدأ والتضحية بالحياة من أجل المبدأ، ويبدو أن القائمين على شؤون المسرح– خلال الستينـــات – أدركوا البعد الفكري للمسرحية فحالوا دون تجسيدها على خشبة المسرح.

ومن المسرحيات الشعرية المعاصرة التي فشلت في التعامل مع الأحداث الماضية بعيون العصر مسرحية (الأيام السبع الطوال) لخالد محي

الدين البراد عي[2]، الذي فشل في إقناع قرائه بأن هموم بطله هي بعض همومنا (إن المسرحية لا تومض ولا توحي بأي مشابهة بين حياة أبي القاسم الفردوسي معاصرا لنا يعيش بيننا ويفكر بما نفكر به، ظلت هموم الفردوسي رهينة التاريخ، وظلت القضية التي عاشها قضيته وحده)[3].

وللدلالة على غياب الرؤية المعاصرة للواقعة التاريخية نسأل ما حظ مشكلات العصر وهموم الإنسان العربي المعاصر في تلك النصوص التي قدمها معظم شعراء المسرح العربي، إذ لا أثر لذلك الواقع إلا من خلال القناع التاريخي ورموزه، على أن هذا لا يعني أن شعراء المسرح ظلوا لا صلة لهم بواقع مجتمعاتهم، بل عبّروا عن ذلك من خلال أقنعة التاريخ ورموزه، وحين تسقط تلك الأقنعة ونوازن بين أحداث الماضي (التاريخ) والحاضر، يتجلى الواقع العربي بكل جراحاته وأوجاعه، حينها نتأكد أن هذا المسرح لم يكن مجافيا للواقع أو بعيدا عنه، لأن المعالجة تتم انطلاقا من توظيف الرموز ومن خلال عملية الإسقاط والمماثلة.

الست هــدى وبداية الطرح المباشر لمشكلات العصر

وعلى نحو ما كان شوقي رائدا في الكتابة المسرحية وأمير فن القول وحائزا على تاج الإمارة فيه، كان رائدا أيضا في التناول المباشر لبعض مشكلات العصر، وكانت (الست هدى) أول مسرحية إلتفت فيها إلى بعض قضايا العصر وطرح الموضوع دون قناع تاريخي، وتتمثل في السعي وراء المرأة الثرية طمعا في مالها ومالها فقط، فقد تزوجت السيدة "هــدى" هذه العجوز المتصابية الثرية عشر رجال مختلفي الثقافة والمكانة والطباع، والكل قصدها من أجل مالها وأملا في أن يرثها، فلا تكاد تدفن أحد أزواجها أو

يحصل طلاق بينهما حتى يفد عليها آخر لا حبا فيها ولا رغبة في جمالها بل في مالها وجواهرها وأراضيها الزراعية وهي تعـــي ذالك:

وتلك فداديني الثلاثون كلما تولى رجال جئتني برجال
لولا فداديني وغلاتهـــا ما طاف إنسان على بابـــي
بها تزوجت ومن قطنها كفنت أزواجي وخطابـــي
ولولا المال ما جـــاءوا أذلاء إلـــــى بـــابـــي [4]

وهي تحكي لجارتها وصديقتها زينب كيف فشل الجميع في الظفر بثروتها، حتى بلغ الذين اقترنت بهم عشرا من مختلف طبقات المجتمع وشرائحه، من الصحفي إلى المقاول إلى المحامي ففقيه البلدة وآخرهم السيد العجيري أحد وجهاء الريف وأعيانه الذي ما إن تأكد من وفاتها حتى أبدى غبطته لكونه الوارث الوحيد لثروتها، ويتوافد عليه الأصدقاء وبعض المقربين منه لا لتعزيته بل لتهنئته ، فيجدونه قد لبس حريرا وسعد بوفاتها، فيخاطب نفسه معبرا عن نشوة الانتصار والظفر.

العجيزي (لنفســـه):

المال صار يا عجوز مالي وأصبح البيت وما حوى لي
من بعد عشـــــــــــــ ـــــرة مـــن الرجـــال
نعـــم رجـــال كثيـــر ماتـــوا بحســـرة مالك
كنت الموفق وحـــدي لمّـــا ظفـــرت بذلك [5]

وظل يمني نفسه ولكن فرحته تتحول إلى أسى وحسرة، حين يعلم أن زوجته قد أوصت بمالها لأوجه خيرية حدّدتها في وصية سلمتها للأغا، وأشهدت عليها مفتي القطر وقاضي الإسلام، وتبين في الوصية التي قرئت بحضور الأغا والمفتي والزوج وشيخ الحارة، أنها أوصت بذهبها وحليها إلى

بعض جاراتها وبناتهن وهذا كرد جميل لأنهن خدمنها بإخلاص وصدق، وحين يسأل الزوج عن أراضيها الزراعية يخبره بأنها جعلتها وقفا لبيت الله، وبقيت (الست هـــدى) النص المسرحي الوحيد الذي ابتعد فيه شوقي على مغاوير التاريخ وارتبط فيه بواقع أمته وعبّر عن بعض مشكلاته.

أوراق الخريف والتحول نحو هموم المجتمع

طرح لعزيز أباظة طرح في مقدمة مسرحية (أوراق الخريف) هذه القضية على شكل سؤال مفاده هل يمكن علاج مشكلات الحياة المعاصرة وإنطاق شخصيات هذا الواقع شعرا؟ وكانت الإجابة بأن ذلك ممكن فالتف إلى الواقع في (أوراق الخريف) التفاتة يشوبها الحذر ويطبعها الخوف فقال في مقدمتها: (خرجت في هذه المسرحية عن مأثور ما التزمته في مسرحياتي السابقة، إلا في صورة واحدة هي أنها كتبت شعرا... كنت أستمد مسرحياتي من التاريخ القديم مستهدفا إلى جانب الأمل في إجلاء البطولات والحضارة الإسلامية،.... فكنت أعالج الحاضر في أنماط من الغابر، ولكنني اختصرت الطريق في هذه المسرحية وأخذت سمتي إلى الموضوع المعاصر)[6].

عرض عزيز في هذه المسرحية إلى بعض التقاليد الاجتماعية والتي تحول دون اقتران المرأة بمن تحب، فالمسرحية تحكي قصة امرأة أحبت في شبابها، ولكن التقاليد والأعراف تحرمها من الزواج بالرجل الذي أحبته لفقره وتجبرها على الزواج بآخر غني لا تربطها به إلا عقدة الزوجية فأخلصت لواجبات الزوجية، وبعد عشرين سنة من الفراق تلتقي به وتسعى إلى خلق حبال التواصل من جديد، غير أن قطار العمر والالتزامات الأسرية تحول دون ذلك.

وتقدّم المسرحية صورة لكفاح الطبقة الفقيرة في سبيل تحسين وضعها الاجتماعي وحفاظها على القيم والأخلاق، فمهيب الذي رفضته أسرة وداد لفقره، يصبح أحد الأثرياء وشريكا لقاسم دون أن يدري أنه زوج وداد المرأة التي أحبها وحرم من الزواج بها، وحين يعود من الشام ويتم اللقاء يسعى كل منهما إلى إحياء ذلك الماضي، وتطلب وداد الطلاق من زوجها وتبدي استعدادا للتضحية بكل شيء في سبيل أن تعيش حياتها وحين يعلم مهيب أن ذلك سيهدم مستقبل أسرتين يختفي من حياتها ويعود ثانية إلى الشام، ولكن سفره واختفاءه يؤجل هذا الوضع ولكنه لا يقضي عليه في ظل إصرار وداد على التضحية بأسرتها في سبيل البحث عن سعادتها المفقودة[7].

وباستثناء هذه التجربة فلا يعرف لعزيز أنه اقترب مـــن الواقـــع أو تناول بعض همومه تناولا مباشرا، وكانت (غروب الأنـــدلس) الـــنص الأول الذي اتكأ فيه على التراث واتخذ من غرناطـــة وأحـــداثها قناعـــا لـــبعض مشكلات مصر حين لمس (شبها بين ظروف الحياة في مصر في ذلك العهد وبين تلك الأحداث المريرة التي مرت بها إمارة غرناطـــة... فهـــي تحمـــل مضمونا اجتماعيا تمثل في تصوير مساوئ الحياة فـــي مصـــر ومفاســـدها، ويحس قارئ المسرحية بصفة خاصة أن المؤلف كان يلح إلحاحا شديدا على إبراز جوانب الحياة الفاسدة في المجتمع المصري، بل يحس أنه إنمـــا كـــان يتحدث في كل لحظة عن مظهر من مظاهر الحياة المصرية ذاتها ولكن فـــي القرن العشرين، ولذلك يكاد الإنسان ينسى أن هذه المسرحية تمثل لنـــا آخـــر عهد العرب بأسبانيا، ويخيل إليه أنها تُصوّر لنا أحداثا مصرية وشخصـــيات مصرية)[8].

وكان طه حسين سباقا إلى أن عزيز اتخذ من أحداث غرناطة (الماضي) معادلا موضوعيا لأحداث اجتماعية وسياسية مرت بها مصر(الواقع) وعبّـــر عن ذلك في تلك المقدمة التي صدّر بها المسرحية، وذهب إلى أنها مصرية الموضوع والأحداث والتصوير والأداء وان اتخذت من غرناطة وإحداثها منطلقا، فقال: ((وأكاد أعتقد، وما أظن أن الشاعر يخطئني فيما اعتقد، أنه لم ينس نفسه ولا وطنه ولا مواطنيه، ولعله ذكر مصر والمصريين وما وقع لهم في هذه الأيام الأخيرة، أكثر مما ذكر غرناطة وأهلها وما جرى عليهم من الأحداث))[9].

قناع التاريخ وثنائية السلطة والمعارضة قي مسرح الشرقاوي

ولم يخرج عبد الرحمان الشرقاوي عن هذا التقليد الفني الذي طبع حركة التأليف للمسرح الشعري حيث ارتدى في جميع مسرحياته الأزياء التراثية، وتوارى خلف ستائر التاريخ، إلا أنه سعى دوما إلى تجاوز الحدث التاريخي ليظل على اتصال بهموم الواقع وقضاياه، وتجلى الارتباط بالمجتمع مع نصوصه الأولى، فعرض في مسرحية (الفتى مهران)، ومن خلال القناع التاريخي إلى دور الثائر المعاصر الذي يسعى إلى تحقيق العدل الاجتماعي لمواطنيه وخطر المساومة في الإجهاز على الثوار، ومع تاريخية الحدث إلا أن المسرحية فسّرت فور صدورها (تفسيرا مباشرا يقرن بعض جزئياتها ببعض الجزئيات المقابلة لها في الواقع ففهمت حرب "السنـــد" في المسرحية على أنها رمز لحرب جيش مصر في اليمن وجماعات الفتوى ليست سوى تنظيمات الشيوعيين المصريين الذين اتفقت قياداتهم على حل نفسها والانضمام فرادى إلى الاتحاد الاشتراكي بتنظيماته العلنية وغير العلنية)[10]، وسبق لمحمود أمين العالم وأن ذهب إلى أن المسرحية تسعى إلى علاج

بعض مشكلات الواقع من منظور تاريخي: (إن الفتى مهران ليست مجرد مسرحية تاريخية، وإنما هي مسرحية معاصرة رغم أن موضوعها مستمد من التاريخ، تعرض بالرمز لقضايا اجتماعية وفكرية حية) [11].

ومن القضايا التي ظلت تؤرّق الشرقاوي افتقار معظم الأنظمة العربية إلى الشرعية، وغياب مبادئ الحرية والديمقراطية، وما اتصفت به تلك الأنظمة من قهر وقمع وتسلط، أثقلت كاهل المواطن والوطن، وللتعبير عن هذا الهم الوطني والقومي الذي ظل يشغله، عاد إلى التاريخ العربي واختار أهم فتراته اضطرابا وصراعا على السلطة، واتخذها معادلا موضوعيا للتعبير عن الواقع، إيمانا منه برسالة الكاتب ودور الأدب في التغيير الاجتماعي والسياسي والفكري وذلك في مسرحيته (ثـــأر الله)[12] التي أدان فيها – ومن خلال القناع التاريخي – الأنظمة غير الشرعية وعزف على وتر في قمة الحساسية السياسية بل هو السياسة عينها، حيث تطرح المسرحية في شقها أو جانبها السياسي شرعية السلطة وطبيعة النظام وموقف الرعية منه، كما تطرح من جهة أخرى طبيعة الأحزاب المعارضة وموقفها من السلطة غير الشرعية، وطبيعة العمل السياسي لإحباط الأنظمة الدكتاتورية المتسلطة.

إن رفض الحسين (رضي الله عنه) مبايعة يزيدا وعدم الاستجابة لنصائح أهل بيته وبعض أتباعه، مرده أنه لا يريد أن يقر نظاما سياسيا غير شرعي، وليرسّخ في الثقافة السياسية والدينية فكرة البيعة التي ظلت تسير الدولة، وهي أشبه بالانتخابات في حياتنا المعاصرة، وليؤكد – من خلال ذلك الموقف– أن الخليفة أو الملك أو الحاكم الذي يأخذ البيعة أو الانتخاب من الناس وهم له كارهين أو خائفين أو طامعين ليس بحاكم ولا يجب أن تسلم له

قيادة الأمة[13]، وحين ثار– وهو عنوان الجزء الأول من المسرحية – على السلطة الأموية ورفض طاعتها وحاربها، فلم يكن ذلك حبا في الخلافة ولا رغبة أو طموح شخصي، وإنما يسعى إلى إقامة خلافة على أساس من السياسة الشرعية التي تجعل الخلافة للأجدر والأصلح حتى ولو كان عبدا حبشيا[14]. ولا شك أن يزيد لم يكن لا بالأجدر ولا الأصلح لما عرف عنه من انغماس في الملذات واستهتارا بالقيم والانصراف عن الأمور الجادة. ويسعـــى الحسين من خلال رفضه البيعة إلى القضاء على ذلك الفهم الجديـــد الذي سنه معاوية للسلطة حين جعلها وراثيـــة أو هرقلية – كما قال عبد الرحمان بن أبي بكر الصديق ردا على بعض رجال معاوية الذي جاء المدينة يطلب بيعة يزيد وليعيد لها معناها الإسلامي (مبدأ الشورى) ويسعـــى إلى تثبيتـــه.

وتبعا لمعيار المماثلة والمطابقة وخلق الإيهام بالواقع والسعي إلى التخلص من الجو التاريخي واقترابا من الواقع السياسي المعاصر، تصبح شخصية يزيد التاريخية ومن ورائها الأسرة الأموية الحاكمة رمزا أو معادلا موضوعيا لكل نظام سياسي يفتقد الشرعية، ويقوم على أساس من البطش والترغيب والترهيب، فهو لم يطرح نفسه لرأي الشعب بصورة ديمقراطيـــة أو ما يعرف في النظام السياسي الإسلامي بالمبايعة.

وبالمقابل يصبح الحسين رمزا أو معدلا موضوعيا آخر لكل تنظيم سياسي معارض، يرفض التسليم بسياسة الأمر الواقع ويعلن الثورة والتمرد على مثل تلك الأنظمة السياسية الاستبدادية ليعيد الحكم إلى طبيعته وهو أنه نظام يقوم على الشورى (الديمقراطية) لا الوراثة.

وحفلت المسرحية بمواقف أخرى تفسّر طبيعة مثل تلك الأنظمة وتعاملها مع خصومها، أبرزها تهديد الوليد بن عتبة والي المدينة (السلطة) للحسين (المعارضة)، حيث استدعاه وطلب منه البيعة وخيره بين اللين والشدة، ومن تلك الصور مشهد استشهاد الحسين والتنكيل به وببعض أبناء البيت الشيعي وأتباعه وجميعها إشارة صريحة إلى كيفية تعامل الأنظمة الاستبدادية مع المعارضة.

وأشارت المسرحية إلى لجوء العديد من مثل هذه الأنظمة الاستبدادية إلى خلق ما يمكن تسميته بواجهة الديمقراطية الزائفة أو الشكلية، حيث تنشئ أحزابا وتنظيمات موالية لها لتكون ستارا تمارس من ورائه ديكتاتوريتها وطغيانها وتضلل به شعوبها، على نحو ما يشف عنه الحوار الذي أجراه على لسان عدد من أتباع الحسين عقب شيوع موت معاوية بن أبي سفيان حيث عبر سعيد وبشر عن ارتياحهما لهذا النبأ ويتهمان معاوية بأنه زيف قاعدة الشورى:

أســـد: قد كان يشاورنا في الأمر.

بشر: ليستكمل أبهة الحكم

أنتم آفتنا الكبرى

كنتم شكلا للشورى، كان رضاكم يسبقكم

لم تفتح أفواهكم أبدا إلا لتقول :نعم

سعيد أخالف أحد منكم رأيا لمعاوية ثم نجا؟

أأنتم من ملّك [15].

ومن هذه المواقف أن يزيد (وهو رمز هذه السلطة) لا يظهر إلا في المنظر الخامس من المسرحية، وهو الموقف الذي يمكن أن يفسّر على أن

الاهتمام بشؤون الرعية أمر غير ذي أهمية بالنسبة ليزيد ومن هم على شاكلته من الحكام، ونزداد قناعة بهذا التفسير حين نعلم أن المنظر الذي ظهر فيه خليفة المسلمين تمثل في لهوه مع جارية في قصره يترجاها ويستعطفها، يطلبها فتعاكسه.

يزيد: سابقيني من جديد يا فتاتي القبرصية

الجارية: لا أنا غاضبة يا سيدي

أنت فضلت علي الفارسيات وسمراوات مصر

يزيد: أنت والله أحب الناس إلي

"متـــوددا " لا تقولي سيدي

فلتناديني يزيد...! (أشد تودد)

إنما الليلة لك .[16]

فأي خليفة هذا الذي يستعطف جارية وينكّل بأكابر القوم ووجهائهم ويسترخص دماء المسلمين ويعيش بعيدا عن مجتمعه في دائرة ضيقة تتشكل من جواري وبعض الانتهازيين من أثرياء العرب، مشهد كل مل فيه ينذر بانهيار السلطة وضياع حق الأمة. وبالمقابل بدت شخصية الحسين أكثر اتزانا واقترابا من الشعب، فألقت بظلالها على بقية الشخصيات، وإن طغت عليها الأخـــلاق والقيم في معركة غير متجانسة، لأن السياسة فـــن الممكن لا تعترف بالأخلاق والشرف.

أكّد الشرقاوي من خلال التضحية النبيلة التي قدمها بطل المسرحية في وجه طغاة العصر (أن الدماء التي تسيل في سبيل الحق في العصر الحديث- وفي أي عصر- لا تضيع هدرا، وأنه لا بد من قرابين وشهداء يضحون بدمائهم الزكية حتى تظل شجرة الحق نضرة وباقية مهما صوح

هجير الظلم والبغي أفنانهما، حتى وإن لم يتسن لأولئك الذين يروونها بدمائهم أن يستظلوا بظلالها. وليرفع هذه التضحية في وجه كل القوى الباغية التي تحاول أن تسحق الإنسان وتدوس على كل قيمة نبيلة، ويرفعها أيضا لأولئك الذين يعيشون في ذل ومسكنة ورعب دائم استبقاء لحياة ذليلة تسحقهم فيها قوى البغي وتهدد إنسانيتهم وكرامتهم وتضرب عليهم الذلة والمسكنة، يرفعها لهم مثلا وضيئا مشرقا يهتدون به، وكلما أدلهمت ظلمات الخطوب وأطبقت دياجي البغي فإن تضحية الحسين وآله تشرق وسط هذه الظلمات تهدي إلى الطريق، وتقود إلى الخلاص.)[17].

وهكذا استطاع الشرقاوي بحس درامي كبير ورؤية فكرية نافذة أن يحوّل التاريخ بشخوصه وأحداثه إلى واقع سياسي معاصر ويعبّر- من خلال القناع التاريخي- عن الحاضر، لاسيما وأن المسرحية صدرت في فترة اشتدت فيها سلطة الفرد وتعاظم التفرد بالسلطة، وهُمّشت غالبية قوى المجتمع بدعاوى مختلفة، وتعامل مع التاريخ بحاسة المبدع وسعى إلى توظيفه لا ليعيد إلى الذاكرة الجماعية جراحات الماضي وآلامه، بل للتعبير عن بعض مشكلات العصر، وعلّل ذلك بقوله: (لم أكن أعني بالتاريخ فيها إعادة نشر وقائع مض، أو إعادة صياغته أو إعادة تفسيره، التاريخ بالنسبة لنا هو واقع اجتماعي مضى، وترك آثاره وبصماته على النفسيات وعلى واقعنا الراهن... فما يجري في التاريخ يمكن أن يمتد أيضا إلى المستقبل، وهناك لحظات في التاريخ لها ومضها الخاص، ومن هنا تلمع جاذبيته أمام الكاتب المعاصر، وهذه اللحظات بالذات تشعرك أنك تعبّر عن واقع تعايشه، وأنك تستنبط منه رؤى المستقبل، وتمنحك إحساسا خارقا بالثقة بقدرة الإنسان على أن يهدم واقعه الفاسد ويبنيه من جديد) [18].

سعـى في هذه الثنائيـة ـ ومن خلال أقنعة التاريخ ورمـوزه ـ أن يسقط التراث على أخطر القضايا في الواقع العربي المتمثلة فـي ثنائية السلطة/ المعارضة، فجعل من يزيد رمزا لكل نظام سياسي معاصر لا يقوم على أساس من الاختيار الحر، ومن الحسين رمزا للمعارضة التي تأتي تزكية نظام سياسي يفتقد إلى الشرعية، وليؤكد من خلال هذه التضحية النبيلة في وجه طغاة العصر أن إقامة العدل والحق ومحاربة الظلم يتطلب التضحيات الجسام.

معين بسيسو وهموم الثورة المحاصرة

وعـاد معين بسيسو[19] في مسرحيته الثانية (ثورة الـزنج) إلـى الماضي البعيد (القرن الثالث الهجري) واستحضر أحـداث وأجـواء تلـك الثورة، ليتخذ من هذا الحدث التاريخي قناعا لإسقاط مجموعة مـن الأحكـام على الثورة الفلسطينية، ومن خلال تـداخل الأزمنـة واخـتلاط الحاضـر بالماضي تصبح المسرحية مشكلة من مستويين: الأول واقعي حقيقي، وهـو المستوى الذي تشغله الشخصيات المعادية للثورة الفلسطينية وكل الثـورات، والثاني تاريخي تجري أحداثه في القرن الثالث للهجرة حين انـدلعت ثـورة الزنـج [20].

وتوجز المسرحية رسالتها المعاصرة وبعدها الحاضر في سطور قليلة على لسان بطلها عبد الله بن محمد فيهجم على المتاجرين والمزيفين الذين يهرولون مسرعين، ويضرب عيدان القفص فيحطمه ويصرخ بأعلى صوته:

عبد الله بن محمد " يخاطب أتباعه من الزنج ": انطلقوا الآن...

كونوا ما شئتم.

زنجا في القرن الثالث للهجرة
أو زنجا في القرن العشرين...
إن عليكم أن تنطلقوا الآن...
لا يستأذن عبد من قيصره...
كي يعلن الثورة... [21]

لقد تحولت ثورة الزنج لدى معين إلى وسيلة فنية وظّفها لتكون أداة إيضاح وإضاءة للثورة الفلسطينية ومعادلا موضوعيا لها، لاسيما وأن صدرت المسرحية صدرت في فترة اندلعت فيها المقاومة، وتأجج حس الثورة وتعاظم معنى الفداء والتضحية، ولكن أصواتا شكّكت في صدق الثورة وجدواها وسعت أخرى إلى تزييفها، على نحو ما زيّف مؤرخو السلطة وشعراء البلاط ثورة الزنج وألبسوها الثياب التي أرادت لها السلطة، مع أنها كانت أهم الحركات الثورية التي عرفها التاريـــخ العربي، إلا أنها وصفت وانطلاقـــا مما كتبه بعض مؤرخي السلطة، الذين وصفوها بأنها حركة تمرد وشغب، وماذا يمكن لنا أن نتوقع من مؤرخي الدولة والأنظمة السياسية حين يؤرخون لانتفاضة شعبية ضد النظام القائم، فلو كانت تمرد وانتفاضة لما استطاعت أن تدوم أكثر من عشر سنوات، ولم يخمد لهيبها إلا بعد أن استخدمت الدولة العباسية كل الوسائل المتاحة لتصفية هذه الثورة من ترغيب وقمع وترهيب، على نحو ما تسعى وسائل الإعلام الحديثة في هذا العصر إلى تزييف عدد من الثورات ومن ثمة تزييف التاريخ وعقول الناس.

فـــي حين كـــان الدافـــع الأساســـي للثورة الفلسطينية تحريـــر الأرض من المغتصب، أما المطالبة ببقية الحقوق الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فهذا أمر مؤجل إلى إن تحسم القضية الأساسية.

وفي سبيل إعطاء الحدث التاريخي دلالة معاصرة لجأ الشاعر إلى تداخل الأزمنة بين الحدثين، الماضي الذي رمز له بثورة الزنج في القرن الثالث، والحاضر الذي تمثله الثورة الفلسطينية، وتبعا لذلك تتحوّل البصرة إلى نظير لفلسطين، والزنج رمز آخر لشعب فلسطين، وعبد الله بن محمد الذي فتح قفص الزنج وأشعل فتيل الثورة وقادها رمز للثائر الفلسطيني الـــذي يعلن أمام الجمهـــور ومن فوق الخشبة لا وصايـــة لأحد على الثورة إلا أصحابها:

سنؤلف نحن الآن....وسنخرج
لن يخرج أحد بعد الآن لنا[22]

وعبّر عن استمرارية الثورة والتواصل بين أجيالها من خلال ذالك المشهد الذي تطلب فيه وطفاء من عبد الله أن يختار اسما لحملها فيخاطبها بقوله:

سيظل الزمن يلد .....
ولأجل يعلمه إلا الله .....
يلد المعتمد بأمر الله
وسيلد المعتمد الزنج....
وسيلد الزنج.....
أكثر من عبد الله بن محمد... [23].

وبما أن وطفاء هي رمز لفلسطين، فإن المحاولات المتكررة لإجهاضها وإسقاط الحمل، لا يعدو أن يكون معادلا موضوعيا آخر عن تلك المحاولات التي سعت إلى إفشال الثورة، وعلى نحو ما تعرضت له ثورة الزنج من تشويه ومسخ من لدن مؤرخي السلطة ومرتزقة الفكر و عبدة الدينـــار والدرهم، تتعرض الثورة الفلسطينية – هي الأخرى– إلى التشويه من لدن

هذا الإعلام المضلل، فهذا التواصل بين الرمز والمرموز له جعل الحديث عن الثورة الأولى حديثا عن الثانية.

لقد كان حرص الشاعر على الربط بين الثورتين وإيجاد القواسم المشتركة، قوامه أنه اتخذ الأولى بديلا رمزيا للثانية، ومن خلال هذا القناع التاريخي وتلك الرموز المبثوثة في المسرحية أبان المؤلف عن أوجاع الحاضر وآلامه (مأساة فلسطين) والتي تناظر من بعيد الماضي وآلامه الذي مثلته ثورة الزنج.

صلاح عبد الصبور وأزمة البطل المتقف:

كان صلاح عبد الصبور ــ هو الآخر ــ من أبرز الأسماء المسرحية التي اتخذت التاريخ منطلقا للتعبير عن أحداث العصر، حيث أغرم في شعره الغنائي والدرامي بالبحث في دفاتر الماضي (التاريخ) وتقليب صفحاته، أملا في الوقوف على حادثة أو شخصية تكون معادلا موضوعيا لبعض مشكلات الحاضر، باعتبار أن الإنسان هو نقطة البداية والنهاية في هذه الأعمال، وهـــو ليس مسئولا عن حاضره ومستقبله فحسب بل عن ماضيه أيضا، ومن هنا كان الحرص على الربط بين الماضي والحاضر، أو لنقل بين الواقع والتاريخ حتى تترابط في نفسه أحداث العصر.

وضمن هذه الرؤيا في التعامل مع التاريخ لغايات فكرية أو جمالية، جرد شخصية الحلاج بطل مسرحيته من الكثير مما عرف عنها واشتهرت به، فأسقط عنه دور الصوفي الذي يلبس الخرقة ويأبى الاندماج مع المجتمع ومع الحياة والناس، واستبعد بعض التهم الدينية من كفر وزندقة وقول بالحلول وغيرها من مواد الإدانة التي حضرتها السلطة العباسية مع زبائنها

وفقهائها ومثقفيها وسعت إلى تجريمه من خلالها، واستعبد الكثير من الأخبار المضطربة والروايات المتناقضة، لأنه لا يسعى- من خلال استحضاره لشخصية الحلاج – أن يعيد إلى الذاكرة سيرة هذا المتصوف أو يسرد بعضا من صفحا حياته، بل يريد أن يطرح ومن خلال القناع التاريخي إشكالا معاصرا يتمثل في دور المثقف وموقفه من الظلم الاجتماعي والسياسي والقهر الفكري، أزمة الإنسان المثقف الذي يؤمن بدور الكلمة وثقل الرسالة وشرف الجهاد وحيرته بين الكلمة والسيف، هل يرفع قلمه (صوته) أم سيفه في وجه الظلم والجور؟. وبعد موازنة بين رفع الصوت ورفع السيف اختار عن قناعة و رضى الكلمات لتكون سيفا له، لأن السيف يصبح موتا أعمى إذا حملته كف عمياء كما قال لبعض أنصاره.

الحـــلاج:

لا أملك إلا أن أتحدث
ولتنقل كلماتي الريح السواحه
ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية
فلعل فؤادا ظمأنا من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذه الكلمات
فيخوض بها في الطرقات [24].

وهذا الدور الذي أسنده إلى الحلاج (المثقف المعاصر) أكده الكاتب في التذييل الذي أرفقه بالمسرحية، وضمنه في كتابه حياتي في الشعر، حيث ذكر أن المسرحية تناولت دور الفنان في المجتمع وكانت إجابة الحلاج هي أن يتكلم ويموت[25]: (ليس الحلاج عندي صوفيا فحسب ولكنه شاعر أيضا والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد وتلتقيان عند الغاية ذاتها،

وكان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة وحيرتهم بين السيف والكلمة... وكانت مسرحيتي معبّرة عن الإيمان العظيم بالكلمة الذي بقي نقيا لا تشوبه شائبة وهو الإيمان بالكلمة)[26].

وتجلى تطور شخصية الحلاج و التزامه الاجتماعي في عزمه علـــى الخروج من عالم الصوفية والالتحام بقضايا الناس، فخلع جبة الصوفي حـــين رأى أنها تعرقل هذا الدور الاجتماعي، ونزل إلى الساحات والأماكن العامـــة يحث الأمة عن أمور حياتها، عن الجوع، عن الفقر والظلم والحب والعـــدل والقهر، وحين رأت السلطة العباسية انشغاله (التزامـــه) بقضـــايا مجتمعـــه واستجابة الناس له كادت له كما تكيد سلطات هذا العصر إلى كل مثقف أبـــى الدخول تحت مظلتها، وقرر أن يكون مستقل الفكر يمارس وظيفتـــه ويبلـــغ رسالته تجاه أمته ومجتمعه.

ومن خلال المقارنة بين التهم التي وردت في العديد مـــن المصـــادر التاريخية ، وبين تلك التي تضمنتها المسرحية، نلاحظ أن الكاتب أسقط كـــل التهم التي ليس لها طابعا سياسيا أو اجتماعيا، حيث اهتم بـــالحلاج كرجـــل اجتماعي أكثر (من اهتمامه به دينيا وصوفيا، بدليل أن الحلاج كـــان يـــدافع عما نسب إليه من اتهامات سياسية طوال أربعة عشر صفحة، أما دفاعه عن الاتهام الديني "الزندقة" فاستغرق جملة واحدة لسؤال بن سرج: هـــل تـــؤمن بالله، قال هو خالقنـــا وإليـــه نعود)[27]. وهو الـــرد الـــذي جعـــل القاضـــي الشافعي محمد بن سريج يغادر المنصة ويأبى المشاركة في تلـــك المحكمـــة الصورية تملقا للسلطة.

وهذا التعديل والتحوير للمادة التاريخية يتماشى مع البعد الفكري للمسرحية التي ركزت على الجوانب الاجتماعية والسياسية في حياة الحلاج،

الذي اتخذت سيرته ونضاله معادلا موضوعيا لعلاقة السلطة بالمثقف الملتزم الذي اتخذ الكلمة سلاحا، والدعوة إلى التغيير منهجا، والإصلاح الاجتماعي والسياسي هدفا، إنه رمز للمثقف الذي وازن بين رفع الصوت ورفع السيف فاختار الكلمات سيفا له:

وهكذا تعامل الكاتب مع السيرة الذاتية للحلاج، واكتفى بخطوطها العامة، أما تفاصيل الحادثة وجزئياتها فتصرف فيها تبعا لحاجات النص الفكرية والجمالية، فلم يتكئ على التاريخ إلا من حيث كون الحلاج صوفيا أرقته قضايا المجتمع وأبدى تضمره من فقر الفقراء وجور الحكام، فنزل إلى ساحات بغداد و حاراتها ومساجدها يعظ الناس ويؤدي في رسالة، فكان أن جازتـــه السلطة العباسية كما تجازى كل من تمرد علـــى نواميس الدولة (مما لاشك فيه أن الحلاج كان مشغوفا بقضايا مجتمعه، وقد رجّحت أن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة إلا عقابا على هذا الفكر الاجتماعي)[28].

ولأن التاريخ في هذا النص لا يعدو أن يكون قناعا شفافا توارى خلفه الكاتب من أجل التعبير عن حادثة أو طرح وجهة نظر، وتبعا لذلك فمن حق المبدع أن ينسب إلى الشخصية التاريخية (من الأقوال والأفعال ما لم يسجله التاريخ وما لا يتعارض مع وقائعه المعروفة لكي يبرز معالم تلك الشخصية كما يدركها هو وكما يريد أن ينقلها على المشاهد بتفسير جديد ورؤية متفردة، يلتفت إلى بعض الوقائع دون بعض من ناحية، ويضيف وقائع مبتكرة من ناحية ثانية تؤكد هذا التفسير وتلك الرؤية)[29]. ذلك أن غاية المبدع حين يستحضر وقائع التاريخ لا يكمن في مدى إخلاصه لتلك الوقائع وتتبع تفاصيلها وتمحيص جزئياتها، فتلك مهام عالم التاريخ الباحث عن الحقيقة المجردة بغية تدوينها وإشاعتها بين الناس، أما غاية المبدع فتكمن

في مدى انسجام ذلك الحدث الذي انتخبه من التاريخ وتوافقه مع الرؤية الفكرية للنص.

وكلمـــا أمعنا في قراءة النص وتتبع جزئياتـــه بدأ الجو التاريخـــي في الانحسار والخفوت بل والذبول، وملامح واقع معاصر جديد يتشكّل، وذلك من خلال تقريب الكاتب لبطله من الواقع، حيث نزع عنه خرقته الصوفية خوفا من أن تلهيه عن مشاكل مجتمعه، ودفع به إلى رحم المجتمع ليمارس دوره في التغيير، وحين آثر_الحلاج نزع الجبة والنزول إلى ساحات بغداد وأحيائها وأزقتها للوعظ والإرشاد (أداء الرسالة) يخيف السلطة وتحدث المواجهة، ولاشك في أن سجنه وتعذيبه ومحاكمته الصورية ثم صلبه إدانة صريحة من الكاتب لمثل تلك الأنظمة السياسية التي تمارس القهر ضد أولئك المثقفين الذين آثروا الكلمة على السيف وآمنوا بدورهم في التغيير.

ومع إعلان أبو عمر عن صلب الحلاج يسدل الستار على إحدى مهـــازل مثل تلك الأنظمة التي يمثلها فقهاء السلطة وشهود الدينـــار والدرهم- في أي زمان ومكان – ضد كل صوت يعلو ليعري واقع الحياة، والسؤال الذي يطرح من المسئول عن مثل تلك الجرائم؟ أهو السياف الذي رفـــع السيف؟ أم الحاكم الظالم الذي وضـــع السيف في يد بعض زبانيتـــه؟ أم أولئك الصامتون الذين جيء ببعضهم إلى المحكمة فصمتوا؟ أم شهود الدينار والدرهم الذين جاءت بهم السلطة؟ أم هؤلاء الذين لا يبالون؟ وكأن القضية لا تعنيهم قد يقول البعض إن الجميع شارك في نسج مثل هذه الجرائم.

لقد تحوّل الحلاج لدى صلاح عبد الصبور إلى شخص آخر غير ذالك الذي حدثتنا عنه كتب التاريخ ومصنفات علماء التصوف، إنه حلاج

العصر الحديث يحمل ملامح إنسان هذا العصر ويعيش مشكلاته، إنه شاعر يلتزم بقضايا مجتمعه، ويتّخذ منها موقفا واضحا ومحددا فيتكلم ويموت.

وعليه فإن هذا الاختيار قوامه التماثل بين الماضي (الدور التاريخـــي للحلاج) والحاضـــر (الدور المنوط بالمثقف المعاصر)، وإيمـــان كل منهما بشرف الكلمة وعبء المسؤولية، ذلك أن جوهر التاريـــخ وحقيقتـــه قد يفقد – كما يقول علي أحمد باكثير– معناه إذا لم يعبّر عن حركة التاريخ المستمر نحو عصرنا، هذا الاحتيار (يتوقف بالضرورة على رؤية الكاتب لعصره وملابساته وظروفه السياسية والاجتماعية وما يتفجر فيها من قضايا وهموم، وبالتالي فإن الاختيار ليس عشوائيا، بل يعتمد على وجهه من وجوه المماثلة أو التشابه البنائي ــ من وجهة نظر الكاتب ــ بين الأحداث والوقائع التي يختارها والأحداث التي يستشرفها في واقعه المباشر، بحيث تصلح المادة الدرامية وعاء أو قناعا لرؤية العصر الذي يعيشه الكاتب)[30].

ومن خلال هذا التعدد في الأبعاد مابين الماضي والحاضر، والعام والخاص، والرمز والمرموز له التي أباحها القناع التاريخي ينفذ الكاتب إلى رؤية معاصرة، عن طريق الإيحاء بالتماثل بين هذه الظروف، وكل ظروف تشبهها في أي بيئة أخرى، ففهم الحاضر يتم من خلال ما حدث في الماضي وتقويم ما يقع اليوم قياسا على ما وقع بالأمس.

وبناء عليه فإن استحضار التاريخ في هذه الكتابات الإبداعية، لا يراد به لذاته وليس غاية في حد ذاتها بل أصبح أشبه بالجسر الذي يعبر من خلاله الكاتب إلى الضفة الأخرى بغية الإطلالة على قضايا العصر فالتاريخ في هذه النصوص (ليس تاريخا وكفى بل هو الحاضر من خلال الماضي وهو الماضي مفسرا بمنطق الحاضر، ومن ثمة تكتسب الأحداث

والشخصيات في مثل هذا اللون الدرامي معاني رمزية لا يعجز المتلقي عن ربطها بالواقع ومعطياته)[31].

إن الماضي في هذه المسرحيات أشبه بقاعدة انطلاق لمعالجة مشكلة من مشكلات العصر الراهنة، فالـــذي حدث في الماضي له علاقة وتأثيـــر في الحاضر والمستقبل على أساس أن الماضي هو الأب الشرعي– إن جاز التعبير– للحاضر، وإنسان اليوم بفكره وخبراته هو ثمرة أفكار وتجارب الإنسان منذ الخليقة.

وليس بوسع كل كاتب عاد إلى التاريخ واستحضر وقائعه أن يتلمس قضايا العصر ومشكلاته من خلال القناع التاريخي الذي ارتداه، فيرى الحاضر من خلال الماضي ويفسر الماضي بمنطق الحاضر، فمثل هذه الرؤية انعدمت في العديد من المسرحيات الشعرية التي عجز كتابها عن نفخ روح العصر في تلك الشخصيات أو الأحداث، فلا أثر للواقع العربي ولا صدى لمشكلاته في مسرحيات شوقي وعزيز أباظة وسلمان العيسى وعدنان على نحو ما أشرنا إلى ذالك في الصفحات السابقة.

إن إعطاء الحادثة التاريخية بعدا معاصرا يتطلب أن يتجاوز الكاتب التعامل الحرفي مع الواقعة، ولا يأخذ منها إلا بالقدر الذي يلقي الضوء على الرؤية الفكرية للمسرحية، وبقدر ما يساعد على تفسير أحداث النص وسلوكيات شخصياته أو يعين على فهمها، ويرتبط بها في عضوية ليخلق التلاؤم والترابط العضوي بين الماضي والحاضر، أو الواقع والحلم حيث يمتد خيط التاريخ ليصل الحاضر، وهو ما عجز عنه شوقي وأتباعه الذين لم يستطيعوا نفخ روح الحياة في تلك الوقائع التي استحضروها من التاريخ

القديم، وحالت قدراتهم الإبداعية دون تطويع تلك الرموز التاريخية، وجعلها تمس– بطريقة غير مباشرة – واقع الإنسان المعاصر.

ومما ميز هذه المسرحيات التي بنيت على وقائع تاريخية واصطحبتنا إلى الماضي البعيد، أنها لم تتركنا في سراديبه، وإنما تبعث في قلبه وجسمه دما جديدا يجعلنا نتنفس من رئته حرارة ما نؤمن به وما ندافع عنه، وذالك لأن شعراءها استطاعوا تحريك الحدث التاريخي وزحزحته وأخرجوه من إطاره الضيق وحملوه أبعادا جديدة هي رؤية الحاضر والتطلع إلى المستقبل.

ومن خلال العينات السابقة نلاحظ تناول المسرحية الشعرية لقضايا العصر ومشكلاته فاهتمت بقضايا السلطة والمعارضة والعدل والالتزام والحرية والواجب والهم الوطني والقومي، ووضع شعراؤها أنفسهم في قلب الحياة وانطلقــوا يعبرون عنها ســواء أكان ذالك التناول والطرح مباشــرا أو عبر أقنعة التاريخ ورموزه.

التقنيــات المعتمــدة:

ومن الأدوات الفنية التي يستعين بها المؤلف ليخلق الإيهــام بــالواقع والتخلص من الجو التاريخي، والربط بين الماضي والحاضر بإعطاء الحدث المنتخب دلالة معاصرة، التجريد والتعميم، فلا يســمي جميــع الشخصــيات بأسمائها المعروفة، ولا يحدد أحداثة أو يحصرها في بيئة محددة ولا يربطها بزمن معين، وبهذا يمكن له أن يخرج من الجو التاريخي ويجعــل الحــدث صالحا لكل زمان ومكان، وهي التقنية التي اعتمدها صلاح عبد الصبور في أكثر من نص مسرحي، ففي (مأساة الحــلاج) ســاهمت طريقــة انتخــاب الشخصيات وتعميم الأمكنة والاتكاء على معيار المماثلة والإيحاء في جعــل ذلك الماضي البعيد معادلا موضوعيا للحاضر القريب، حيث تصادف القارئ

في المنظر الثالث من المسرحية ثلاث شخصيات نكرة غير محددة، لا تحمل اسما بل صفات تتشكل من: فلاح، وواعظ، وتاجر، تتحاور فيما بينها حـــول مشروعية القانون الذي يفرض على صاحب كل بيت أن يدفع دينـــارا لبيـــت المال لكي يثبت حق الملكية، وهي أشبه ما تكون بالضريبة على العقار فـــي هذا العصر، ويسأل أحدهم صاحبه: هل وجهاء بغداد وأصحاب الأمر والنهي فيها يدفعون إلى بيت المال أيضا مثلنا، وتلك إحدى مشـــكلات العديـــد مـــن الأنظمة الاقتصادية في عالمنا العربي، حيث لا يدفع الكثيـــر من أصـــحاب الثروة ما تفرضه القوانيـــــن أو يتحـــايلون عليهـــــا، فـــالفلاح والتاجـــــر والواعـــظ شخصيات نمطية وغير محددة وليس لها ما يربطها ببيئة معينـــة (مما يخرجها عن انتمائها للعصر العباسي لتصبح شخصيات عامة يمكـــن أن توجد في أي بيئة أو مجتمع تتماثل شخصياته بظروفها العامة معها) [32]

ومن مبدأ التماثل والنمطية قلنا – في الصفحات السابقة – أن يزيد في مسرحية (ثأر الله) للشرقاوي رمزا أو معادلا موضوعيا لكل سلطة غير شرعية، والحسين واتباعه رمز – هو الآخـــر– لكل حزب سياسي معارض يسعى وبوسائل سلمية إلى إسقاط مثل تلك الأنظمة التي تفتقد إلى الشرعية والتنكيل الذي لقيه الحسين وأتباعه صورة عن تعامل مثل تلك الأنظمة الاستبدادية مع المعارضة.

ومن الوسائل الفنية الأخرى التي يعتمدها الكاتب في الانتقال من التاريخ إلى الواقع والحد من تأثير الجو التاريخي وجعل المسرحية تحظى بالقبول عمومية القضية التي تعرض لها وطبيعتها والظروف التي قدّمت فيها، لأن العدل والحب والحرية والمساواة قضايا إنسانية عامة سواء بمنطق التاريخ أو بمنطق العصر، وتبعا لذلك فهي تمنح الكاتب مرونة أكثر فيما

يريده مباشرة أو يوحي إليه، فمثل هذه القضايا تلقى الاستجابة في كل عصر وفي كل مكان.

كما أن عدم تحديد المكان الذي تجري فيه الأحداث بدقة والاعتماد على مبدأ التجريد والتعميم، والاكتفاء بإطلاق كلمة قرية أو مدينة أو حي أو ساحة، وإنطاق الشخصيات بلغة ليست بالغريبة أو المهجورة، باعتبارها لغة الأمة وتراثها الوجداني في كل العصور لا لغة إقليم أو لهجة قطر أو منطقة، عامل آخر يسهم في تقريب الحدث التاريخي من الواقع ((وهذه الإطلاق سواء بواسطة الشخوص أو الكلمات أو حتى بالمشاعر الإنسانية يخرج العمل من دائرة ظروفه الخاصة بالنسبة لعصره أو شخصيته ليلحقه بالدائرة الإنسانية العامة وبذلك تبرز القيمة المستقلة للنص)) [33].

وإذا كان المشترك بين جميع شعراء المسرح العربي تلـــك العلاقـــة الحميمة التي ظلت تشدهم إلى التاريخ حيث استلهموا وقائعه وأحداثـــه، ولـــم يعرف الكثير من الشعراء مصدرا آخر غيره، إلا أنهم تفاوتوا فـــي الغايـــة من الاستحضار والتوظيف وتفاوتوا أيضا من حيث الإخفاق والنجاح، فهنـــاك من أقبل عليه وهو يحمل هموم واقعه ومشكلات مجتمعـــه وأمكـــن لـــه أن يضيء ذلك العصر بواسطة الماضـــي، ففســـّر مشكلات الحاضـــر بمنطق الماضي، وتداخلت الأزمنة في عدد من النصوص لدرجة يصبح الحديث عن أحدهما حديثا عن الآخر، وتحول التاريخ إلى قناع شفاف أطل منـــه الكاتـــب على بعض أزمات العصر والمجتمع فانطلق من الماضي وتشـــبث بـــالتراث لمواجهة الحاضر، وهناك من كانت تلك غايتـــه ولكـــن قدراتـــه الإبداعيـــة والفكرية حالت دون أن تجعل ذلك الماضي حاضرا والتـــاريخ واقعـــا، فلـــم يستطع أن يمتد خيط الماضي ليصل الحاضر، وصنف ثالث من هؤلاء الذين

أغراهم المسرح الشعري، ظل مسرحهم بعيدا عن هموم الإنسان العربي ولم يستطع كتابه مبارحة كهوف التاريخ ومغاراته، فظلوا أسرى لوقائعه وأحداثه، وكأن الغاية من توظيف التاريخ تكمن في إعادة التسجيل الحرفي لتلك الوقائع دون موقف فكري وجمالي معاصر.

إن التطور الذي شهدته المسرحية الشعرية وما صاحبها من تنوع في التجارب وثراء في المناهج وتطور في الأدوات الفنية، لم يحل دون توظيف التاريخ الذي يبقى المصدر الأول للكتابة الإبداعية، وأقوى الأدلة على تجذر علاقته بالمسرح وإن شهد توظيفه تطورا من ملامحه أن الاهتمام لم يعد منصبا حول جزئيات الحادثة أو الشخصية التاريخية وتفصيلاتها، وتخلى الكتاب عن الغايات التعليمية والأهداف التربوية وتجاوزوا مرحلة تسجيل الأحداث وتوثيقها، وفقد التاريخ تلك القداسة التي ظل يتمتع بها لدى الجيل الأول من شعراء المسرح وكتاب الرواية، حيث أسقط عنها جيل المعاصرين صفة التبجيل وتعاملوا مع أحداثه من منطلقات فكرية وفنية، وفي سبيل ذلك تصرفوا في وقائعه بالحذف أو الإضافة والتحوير، وربما اقتصر هذا المسرحي أو ذاك على بعض جزئياتها أو مناخها العام، لأن المادة التاريخية في هذه الأعمال لا تعدو أن تكون وسيلة فنية أو قناعا لطرح المشكلات المعاصرة على المستويين الاجتماعي والسياسي بأسلوب فني غير مباشر.

المراجـــع و الإحـــالات:

(1) محمد فتوح أحمد، في المسرح المصري، مكتبة الشباب القاهرة 1985، ص157.

(2) خالد محي الدين البرادعي: كاتب سوري يكتب الشعر والنثر له العديد من المسرحيات الشعرية والنثرية منها: العرش والعذراء، المؤتمر الأخير لملوك الطوائف، دمر عاشـــقا، السلام يحاصر قرطاجنة، النبوءة، الزهرة والسيف، جزيرة الطيور، أبوحيان التوحيـــدي، الإمبراطور زمسكيس، الجراد. وله مصنفات أخرى في الشـــعر الغنـــائي والمســـرحية النثرية والكتابات النقدية.

(3) خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي، اتحاد الكتـــاب العـــرب دمشـــق 1997، ص84.

(4) أحمد شوقي، مسرحيات شوقي، ج1، موفم للنشر الجزائر1993، ص364.

(5) المصدر نفسه، ص 302.

(6) عزيز أباظة، الأعمال المسرحية الكاملة مج 2، الهيئة العامة القاهرة 1995، ص13.

(7) محمد مندور، مسرحيات عزيز أباظة، دار نهضة مصر القاهرة، ص29.

(8) عز الدين إسماعيل الأدب وفنونه، دار الفكر العربي القاهرة 1983، ص190.

(9) عزيز أباظة، الأعمال المسرحية الكاملة، المجلد الثاني.

(10) فـــاروق عبد القادر، ازدهار وسقوط المسرح المصري، دار الفكر القاهرة، ص137.

(11) محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر، ص108.

(12) أثارت هذه المسرحية حفيظة شيوخ الأزهر، حين نشرت على شكل حلقات في مجلة روز اليوسف، حيث اعتبرها بعض الأزهريين ديوان هجاء وتطاول علـــى الشخصـــيات الإسلامية وإثارة للفتن والجراحات، وسعى إلى الحيلولة دون طبعها، وحين نشـــرت أول مرة أجبر الشرقاوي على وضع رأي الأزهر على غلافها.

للتوســـع راجـــع:

شوقي قاسم المسرح الإسلامي، ص354وما بعدها. وآخر ما طالعتنا به بعض الصـــحف عن هذا الصراع كان مع نوال السعداوي التي أصدرت نصا عنوانه الله يقدم استقالته.

(13) محمد فتوح أحمد، البطل في المسرح المصري، مخطوط رسالة ماجســـتير، المعهـــد العالي للفنون الدرامية، القاهرة، ص183.

(14) المرجع نفسه، ص184.

(15) عبد الرحمان الشرقاوي، الحسين ثائرا. شهيدا، ص13.

(16) المصدر نفسه، ص450.

(17) علي عشري زائد ،استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي، ص259.

(18) حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري، ص 477.

(19) شاعر ومسرحي فلسطيني معاصر، يعد أفضل من مثـل المسـرح الشـعري فـي فلسطين، من مسرحياته: شمشون ودليلة، مأساة جيفارة، ثورة الزنج، العصـافير تبنـي أعشاشها بين الأصابع، الصخرة، محاكمة كليلة ودمنة. وله مجموعـة مـن الـدواوين الشعرية.

(20) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط1 المجلـس الأعلـى الكويـت 1980، ص246.

(21) معين بسيسو، الأعمال المسرحية، دار العودة، بيروت 1979، ص 139.

(22) المصدر نفسه، ص 146.

(23) المصدر نفسه، ص 173.

(24) صلاح عبد الصبور، الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ص214.

(25) لما كانت هاتان الكلمتان هما محور هذا العمل وبعده الفكري، فإن الكاتب قسم المسرحية وخلافا للتقليد الفنية جزأين حمل الجزء عنوان الكلمة، وحمل الثاني عنوان الموت، في حين أن التقاليد تقسم المسرحية إلى فصول والفصل إلـى مشاهد أو مناظر وهو النظام الذي سار عليه في بقية مسر حباته.

(26) صـلاح عبد الصبور، حياتي فـي الشعـر، دار إقـرأ للنشـر بيـروت 1981، ص 166.

(27) سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح المصري، ص 214.

(28) صلاح عبد الصبور، الديوان، المجلد الأول، ص607.

(28) عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية) ، ص 52.

(30) سامية حبيب، دلالة المقاومة في مسرح عبد الرحمان الشرقاوي، ص29.

(31) سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، ص 108.

(32) المرجع نفسه.