أحمد زياد محبك

حركة التأليف المسرحي

في سورية ١٩٤٥ - ١٩٦٧

دراسة

CamScanner

أحمد زياد محبك

حركة التأليف المسرحي في سورية

١٩٤٥ - ١٩٦٧

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق - ١٩٨٢

حقوق الطبع محفوظة

صمم الغلاف : لينـــا ديب

CamScanner

مُقـــدّمة

بالحركة يراد النظر الى التاليف المسرحي في شمول ، يحيط بابعاده ، ويحدد خط سيره ، ويرصد اتجاهاته ، ويبرز خصائصه ، وهو ظاهرة في الواقـع ، يتناوله كله في استقصاء له شـامل ، لا بتناول اعمال المؤلفين فيه فرادى ، ويتعرض له ، وهـو في صيرورة مستمرة ، يرفـد ماضيه حاضره ، ويمد حاضره مستقبله ، بارث ينمو ويكبر ، في تكامل وتواصل ، وليس عملا في الماضي ، منتهيا ، منقطعا عن الارتباط بالحاضر .

وبالتاليف يقصد كل ما كتب باللغة العربية ، وليس باللهجة العامية ، وظهر مطبوعا في مؤلف ، سواء كان كتابـا أم مجلة أم صحيفة ، واذ وصف بالمسرحي ، حدّد به ما يمكن نسبته الى المسرح ، وإن لم يكن قد كتب له ، وحسبه ان يكون في شـكل حوار ، سواء كان مسرحية في ثلاثة فصـول ، فاكثر ، أم تمثيلية ، في فصل واحد ، أم حواريـة قصيرة . وسـواء كان شعرا أم نثرا ، وسواء اتيح له التمثيل أم لم يتح . وقـد خرجت بذلك العروض التي لم تطبع نصوصها ، لا لصعوبة الوقوف عليها ، فحسب ، بل لان المسرح في سورية هو في معظمه نشاط تاليفي ، ولهـذا اختير تعبير التاليف المسرحي ، ولم يختر مثلا تعبير التاليف للمسرح .

وبسورية يتحدد مكان حركة التاليف المسرحي ، المقصود بالبحث ، وسورية قطر عربي ، هو جزء من الوطن العربي ، لم تتخذ الحركة فيه وحدها ، مجالا للبحث ، إلا تسهيلا وتمهيدا للبحث في المسرح في الوطن العربي ، لتاكيدا للاقليمية ، ولايتم تحديد مكان النصوص استنادا الى مكان صدورها ، فكثير من النصوص مطبوع خارج سورية ، وإنما استنادا الى انتماء المؤلف الى سورية ، بالمولد فيها ، او بالإقامة الدائمة ، ويخرج من البحث الكتاب الفلسطينيون ، المقيمون في سورية ، فهم فيها على امل العودة الى الوطن المحتل .

وبين عام ١٩٤٥ وعام ١٩٦٧ تتحدد المرحلة التي يعرض البحث بالدرس لحركة التاليف المسرحي فيها ، وهي المرحلة التي برزت فيها متغيرات واضحة ، في حركة التاليف المسرحي نفسها ، ففي حوالي عام ١٩٤٥ قوي الاتجاه ، في حركة التاليف المسرحي نحو الاسطورة ، لاتخاذها مصدرا ، بعد ان غلب من قبل الاتجاه نحو التاريخ ، وهو العام الذي كان نهاية للانتداب الفرنسي على سورية . ومع عام ١٩٦٧ قويت حركة التاليف المسرحي في سورية ، ونشطت ، واتخذت اتجاها جديدا ، وهو العام الذي عانى العرب فيه نكسة الخامس من حزيران ، التي خسروا فيها إحدى جولاتهم مع العدو الصهيوني ولذلك كانت حدود المجال الذي يعرض له هذا البحث ، تقع بين هذين التاريخين وإن كان هذا لا يعني النظر الى حركة التاليف المسرحي بينهما معزولة عما قبلها ، او بعدها ، ولا يمنع من الخروج على الحدود الزمنية للبحث ، لرؤية هذه الحركة في تطورها المستمر .

ولقد كان في طبيعة المادة التي يتعرض لها البحث بالدرس ، ما اقتضى خطة البحث نفسه ، ومنهجه ، فاذا هو يسير وفق المراحل التالية :

١) الدخول الى البحث بتحديد لمعنى المسرح ، والفن المسرحي

لحل المشكلة التي طالما اثيرت ، وهي معرفة العرب للمسرح . ليتمّ بعد الانتقال منها الى اطلاع العرب على المسرح الغربي ، ومحاولتهم نقله الى الوطن العربي ، وسعيهم الى ترسيخه في مجتمعهم . ثم الوقوف عند المحاولات التي تمت في هذا المجال ، في القطر العربي السوري خاصة ، حتى الاستقلال حيث يبدأ البحث .

٢) البدء بدرس العلاقة بين حركة التاليف المسرحي في سورية ، والواقع وهي إحدى ظواهره ، ونتاج فكري ، لما يعتمل فيه من قوى وفعاليات ، لتبين مدى ارتباط هذه الحركة بالواقع ، وتعبيرها عنه . وكان لا بد من اختيار بعض ما في هذه الواقع من جوانب ، فاختير الجانبان السياسي والاجتماعي ، وكان لا بد ايضا من الفصل بينهما فتم التعرض لهما في فصلين ، الأول ، والثاني ، على الرغم من الاعتقاد بانهما جانبان لواقع واحد ، متواشجان ، متداخلان ، ليس بينهما من التباعد شيء .

٣) الوقوف على الصلة بين حركة التاليف المسرحي في سورية ، والمصادر الثقافية فقد لوحظ ان المسرح في الوطن العربي ، عامة ، وفي سورية ، خاصة ، كان يصدر في نشأته عن التاريخ ، ثم اخذ يصدر ، في تطوره ، عن الأسطورة . فتم تتبع هذين المصدرين في حركة التاليف المسرحي في سورية ، في الفصلين الثالث والرابع ، وقد تم تقديم التاريخ على الأسطورة ، على الرغم من سبق الأسطورة للتاريخ ، ولكن الصدور عن التاريخ ، في حركة التاليف المسرحي ، في سورية ، كان اسبق من الصدور عن الأسطورة .

٤) كشف الخصائص العامة لحركة التاليف المسرحي في سورية ، وتتبع تطورها ومحاولة ربطها بالواقع ، وتفسيرها من خلاله ، وهي خصائص ترتبط من جهة بالمسرح في سورية ، ومن جهة اخرى بالمسرح في الوطن العربي ، وتشير الى واقع كل منهما وطبيعته وهي تدلّ دلالة

واضحة على تطور حركة التاليف المسرحي ، في سورية ، ويمكن النظر من خلالها الى مستقبل المسرح ، فيسورية ، وفي الوطن العربي ، وقد تم تقديم هذه الخصائص في الفصل الخامس ، وهو الفصل الاخير في البحث .

٥) ثم الحق بالبحث إحصاء في حركة التاليف المسرحي في سورية ، يشمل النصوص المسرحية ، والمؤلفين . وهو الإحصاء الذي بني عليه البحث ، وهو نفسه احد مسوغاته .

ويخص الأستاذ الدكتور حسام الخطيب ، بالشكر والثناء والتقدير ، فله فضل الإشراف على البحث ، وقد عني به ، ورعاه ، وشجع عليه ، ورافق كل خطاه فجهد في مراجعته ، وتعديله ، ومنحه كثيرا من وقته وجهده ، وكان له نعم المشرف .

والحمد لله ، من قبل ، ومن بعد .

احمد زياد محبك

★ ★ ★

مدخـــل

العرب والمسرح في العصر الحديث

ايا كانت قيمة خيال الظل ، او الكراكوز ، الشكل المسرحي الـذي عرفه العـرب قرونا عـدة ، او ايا كانت قيمة الأشكال الاخرى ، مـن اشكال الفن المسرحي ، التي لم تخل منها حياتهم ، على مر العصور ، في جوانبها المتعددة ، من ثقافية واجتماعية ودينية وسياسية فان المسرح الذي يجربونه اليوم ، وينطلقون منه لتكوين المسرح العربي ، ليس شكلا متطورا لما كانوا قد عرفوه من اشكال المسرح(١) ولا نتيجة لما كان في حياتهم مـن اشكال الفن المسرحي . وإنما هو نتيجـة مباشرة لاطلاعهم على المسـرح الغربي في القرن الماضي ، ومحاولتهم نقله إلى مجتمعهم .

لقد كان مارون النقاش ، اول من حمل المسرح الغربي الى الوطن العربي ، وهو تاجر كبير ، ولد في صيدا بلبنان سنة ١٨١٧ وشغل بعض المناصب الحكومية في بيروت ، ثم انصـرف الى التجـارة ، وكان كثـير الأسفار ، وقد سافر سنة ١٨٤٦ الى الاسكندرية والقاهرة ، ثم الـى ايطاليا ، وفيها اطلع على المسـرح ، فأعجب به وكـان له ولع بالفنـون

---

(١) نجم ، د. محمد يوسف ، المسرحية في الادب العربي الحديث ١٨٤٧ ـ ١٩١٤ دار بيروت ، بيروت ١٩٥٦ ، ص ١٧ .

واللغـــات ، ولما عاد الى لبنان ، قدم في بيته اواخر سنة ١٨٤٧ مسرحية « البخيـــل » وهي اول مسرحية عربية ، وفي اواخر سنة ١٨٤٩ قـــدم مسرحيته الثانية « ابو الحسن المغفل وهارون الرشيد » ثم اقام مســـرحا بجوار بيته ، قدم عليه سنة ١٨٥٣ مســـرحيته الاخيرة وهي « الحســـود انسليط » ثم سافر الى طرسوس سنة ١٨٥٥ ومكث فيها ثمانية اشهر ، وفيها اصابته حمى شـــديدة ، اودت بحياته في اول حزيران مـــن ذلك العـــام(٢) .

واقدم خبر عن المسرح في ســـورية يشير الى قدوم فرقـــة الشيخ ابراهيم الأحدب من لبنـــان الى دمشق سنة ١٨٦٨ ليقـــدم عرضا لرواية « اسكندر المقدوني » في الاحتفال الذي اقامه راشد باشا ، والي سوريا بمناسبة ختان نجله ، ولكن سورية كانـــت قد شـــهدت شيئا مـــن هـــذا التمثيل ، قبل ذلك التاريخ . فقد كان من عادة مدارس الارساليات في القرن الماضي ، ان تقدم مسرحيات عربية ، يمثلها الطلبة ، في نهايـــة العام الدراسي وهي مدارس منتشرة في سورية ، ولا سيما في دمشق وحلب .وكانت بعض الفرق الفرنسية تقدم الى سورية ، لتقـــدم في هذه المدارس بعض عروضها ، بالفرنسية ، ومنها الفرقة التي حضرت الى دمشق ، في عهد الوالي صبحي باشا ، سنة ١٨٧١ ، ومثلت في مدرسة العازارية في باب توما ، روايات اجتماعية وأخلاقية(٣) .

ثم اتيـــح لسورية فنـــان موهوب ، كان يجيـــد تاليف الأدوار ، وتلحينهـــا ، وغناءها ، كما كان يجيـــد رقص السماح ، ويحسن نظـــم الأزجال والأشعار ، وله قدرة على ربط الحوادث في شكل قصصي . وقد كان بين يديـــه آنئذ تلك الكتب الشعبية ، التي طالما قراهـــا الناس في

(٢) المصـــدر الســـابق ، ص ٣١ ـ ٤٠ .

(٣) المصـــدر الســـبق ، ص ٥٨ ـ ٦١ .

سهراتهم، أو استمعوا إليها حين كان يقصها الشعراء الشعبيون في المقاهي ولما رأى بعض العروض المسرحية ، مما كانت تقدمه الفرق الأجنبية ، أعجب بها ، وعزم على تقليدها ، فاقدم على محاولته الأولى، وألف من هذا الخليط مسرحيته الأولى « ناكر الجميل » ودرب عليها أصدقاءه ، وقدمها في دار جده ، فلاقت استحسانا وقبولا ذلك الفنان الموهوب هو أحمد أبو خليل القباني (١٨٣٣ ـ ١٩٠٢) الذي ما لبث بعد تجربته الاولى ، أن خرج الى الجمهور بمسرحيته « الملك وضاح ، ومصباح ، وقوت الأرواح » ففوجيء الجمهور بهذا العمل الجريء ، فاقبل عليه ، وشجع صاحبه(٤) .

« ثم وصل إلى دمشق الوالي المصلح مدحت باشا سنة ١٨٧٨ ، وكان في عداد برنامجه دعم هذا المسرح ، فاستبشر القباني بالخير ، ومنذ ذلك الحين يتاح للمسرح السوري ما ينعشه ، كما يرفده عنصر جديد رائد هو اسكندر فرح ، الذي اقام مع القباني دعائم مسرح جديد في دمشق مثلت على خشبته رواية « عايده » ثم « الشاه محمود » . وكان نجاح كبير أغرى الرائد بالمضي قدما » (٥) .

ولكن الفئات المحافظة لم تلبث أ ن ثارت على مسرح القباني ، وطالبت البا ب العالي في الآستانة بإغلاق المسرح ، « فكان أن صدرت الإرادة السنية إلى حمدي باشا ، والي الشام ، بمنع أبي خليل من التمثيل ، وإغلاق المسرح »(٦) وما كان من القباني الا أن هاجر الى مصر ، سنة ١٨٨٤ ، ليتابع حمل رسالته (٧) .

« لقد كانت المسرحية الغنائية ، هي الهبة الفنية الخالدة التي

---

(٤) المصدر السابق ، ص ٦١ ـ ٦٥ .
(٥) الدقاق ، د. عمر ، فنون الأدب المعاصر في سورية ، دار الشرق ، حلب ، اولى ١٩٧١ ، ص ٢٠٧ .
(٦) نجم ، د. محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص ٦٨ .
(٧) المصدر السابق ، ص ١٥ وما بعدها .

قدمتها سورية العربية ، للعالم العربي ، والفن العربي ، في أواخر القرن المنصرم ، على يدي الرائد الأول للتمثيل العربي والموسيقى المسرحية العربية : ابي خليل القباني ، وإنجازاته المختلفة في مجالات التاليف والتلحين والتمثيل والغناء كافة » (٨) .

إن ما قدمه القباني كان مسرحا عربيا ، استفاد فيه من شكل المسرح الأوربي ولكنه لم يتقيد به ، وهو الذي لم يبر إلا القليل من عروضه . فقد صدر القباني في مسرحه عن القصص الشعبية ، والتاريخ العربي ، وادخل فيه الرقص والغناء ، وارتبط بروح الشعب فقدم مسرحا عربيا في شكله ومضمونه .

ولقد حاول تلاميذ القباني في مطالع هذا القرن ، الاستمرار في المسرح الذي كان قد بداه سواء في سورية ام في مصر ،ومنهم عبد الهادي وفائي ، وسليم عنجوري ، وداود قسطنطين الخوري ، واسكندر فرح(٩) ولكنهملم يستطيعوا تطوير المسرحية الغنائية ، بل لم يستطيعوا الحفاظ عليها .

فقد « عدل التمثيل المسرحي العربي المحترف في مصر ، وسورية وغيرها عن المسرح الغنائي الى الاستعراض ، والذي اخذ يضم التمثيل والغناء والموسيقى والاغنية الانتقادية والرقص ، ويقدم في الاساس المسرحيات الغنائية الهزلية ، والضاحكة والطويلة أو القصيرة ، وعلى الخصوص القصيرة ذات الفصل الواحد ، وذلك على يدي « نجيب الريحاني » و « امين عطا الله » و « حسن حمدان » و « محمد علي عبده » وغيرهم »(١٠) .

---

(٨) ابن ذريل ، عدنان ، الادب المسرحي في سورية ، دار الفن الحديث العالي دمشق ، بلا تاريخ ، حوالي ١٩٦٥ ، ص ٣ .

(٩) المصدر السابق ص ٢٧ وما بعدها .

(١٠) المصدر السابق ، ص ٣ .

وظهر الى جانب ذلك اتجاه آخر ، تعلق بالمسرح الغربي ، فقلده تقليدا ، وتقيد به تقيدا ، وسعى الى الاطلاع على هذا المسرح ، ودرسه، لتحقيق التقليد الادق له وقد مثل هذا الاتجاه في مصر بجورج ابيض الذي سافر الى فرنسا في بعثة على نفقة الخديو عباس حلمي ، لدرس المسرح هناك ، ثم عاد الى مصر ليقدم فيها المسرحيات الفرنسية بلغتها الام ، ثم اخذ يقدم ما هو مترجم(١١) .

وظل المسرح من بعد موزعا بين مسرح سوقي تجاري ، يعتمد الغناء والرقص ويقوم على الإضحاك والتهريج ، ولا يقدم غير القليل من التمثيل . وبين مسرح خاص مثقف جاد ، يقلد المسرح الغربي ، وما تزال الجهود تبذل هنا وهناك ، في اقطار الوطن العربي لتكوين المسرح الذي يعبر عن الواقع العربي ، ويدخل فيه ، جزءا من حياته .

ولقد كانت معظم الجهود ولا سيما في سورية ، هاوية(١٢) عفوية ، غير منظمة تصطدم بعثرا ت كبيرة في الواقع ، وتلقى منافسة من الفرق التجارية المحترفة ، وتكفي الإشارة الى انه قد مضى على فرقة القباني ما يقرب من سبعين سنة قبل ان تؤسس في سورية فرقة جادة تسعى الى تحقيق المسرح العربي ، هذه الفرقة هي فرقة المسرح القومي التي اسستها وزارة الثقافة سنة ١٩٦٠ (١٣) .

وإذا كان قد اتيح لفرقة المسرح القومي خبرات فنية جديدة ،

---

(١١) نجم ، د. محمد يوسف ، المسرحية في الادب العربي الحديث ، ص ١٥٢ وما بعدها .

(١٢) ابن ذريل ، عدنان ، المسرح السوري ، دمشق ، ١٩٧١ ، ص ٥٦ وما بعدها .

(١٣) المصدر السابق ، ص ١١٧ وما بعدها .

ومخلصة ، في مقدمتها خبرة الدكتور رفيق الصبان(١٤) فانه لم يتـح لها مثل ما اتيح لفرقة القباني ذلك الكاتـب المسرحي ، الذي يضع لهـا النصوص ، فاذا هي تجري وراء النصوص المترجمة .

وهكذا كانت مشكلة النص المحلي ، او « ازمته » .

★ ★ ★

والغريب في الأمر ان النصوص المسرحية التي وضعها كتاب عرب كثيرة ، وتكفي الإشارة الى توفر مئة نص مسرحي مطبوع ، في سورية ، بين عام ١٩٤٥ وعـام ١٩٦٧ . وهي اذا ما قورنت بنشاط الفرق ، ومـا قدمت من عروض في المرحلة نفسها بدت اكثر مما هي عليه لو نظرنا إليها وحدها . فالنصوص اكثر من العروض ، وهي مستقلة عنها ، إذ لم يتح العرض لما طبع من النصوص إلا القليل . مما يشجع على القـول بغلبة التاليف ، في النشـاط المسرحي في سـورية ، على العروض ، وبتشكيل التاليف المسرحي جانبا مستقلا في النشاط المسـرحي ، وهو الجانب الذي يبدو ان الكتاب كانوا يقصدون إليه قصدا .

فمنـذ الربع الثاني من هـذا القرن اقبـل الكتاب ـ ولا سيما الشعراء ـ على كتابة المسرحية ، هذا الفن الجديد ، وهم الذين كانـوا يبحثون عن التجديد ويقصدون إليه كما اقبلوا على هذا الفن او النوع الأدبي ليؤسسوا فيه إرثا يدخلونه في الادب العربي الذي هو خلو منه . ولعلهم اقبلوا على هذا الفن ليكسبوه ملمحا عربيا ، بعدما راوا ما طغى عليه من تقليد للمسرح الغربي ، وما انتشر بسببه من ترجمات . ولكـن الكتاب اقبلوا على هذا النوع وهم لا يحملون من الثقافة التي تؤهلهم للكتابـة فيه إلا القليـلَ .

---

(١٤) المصـدر السـابق ، ص ١١٨ .

ومن ذلك تبدو حركة التاليف المسرحي في سورية نشاطا مستقلا ذا دوافع متميزة واهداف خاصة ، وطبيعة محددة ، وهذا ما يجعله جديرا بالدرس ، بالاضافة الى كونه جزءا من النشاط المسرحي ، وان كان ضعيف الارتباط بالعروض .

ولذلك فمن الممكن ـ بعد ـ السؤال عن حركة التاليف المسرحي في سورية : حقيقتها وطبيعتها ؟ وارتباطها بالواقع ؟ وتعبيرها عنه ؛ وصلتها به ؛ وخصائصها ؛ وقيمتها ؟

وهو ما يحاول البحث الإجابة عن بعضه .

★ ★ ★

الفصل الأول

حركة التاليف المسرحي والواقع السياسي

« كثيرا ما نشعر بالاعجاب بالجراة التي يكشف بها كاتب عن جوانب الحياة العابسة ، أو نفاذ بصيرته حين يحس برائحة الانهيار المحتوم العفنة ، حيث لا يرى آخرون سوى حيوية دافقة . لكننا نحتاج الى جراة أكبر إذ اردنا ان نتطلع الى المستقبل ونكشف ما سيأتي . ونحن في الحالين نحتاج الى تحليل عميق للحياة الاجتماعية ، ولا ينبغي للكاتب ، ولا هو يستطيع ان يضع الملح على الجرح ،فحسب حين يرى إنسانا يرتعش المـا . وينبغي ان يكون لديه إذا اراد ان يكون صادقا وموضوعيا ـ إحساس بالتاريخ ، وان يكون قادرا على ان يرى مدى الاحداث التي يصورها ، ومكان الواقعة التي يصفها في النسق العام للوقائع الاخرى » .

بارخومينكو وسياسنيكوف
الواقعية الاشتراكية في الادب والفن ،
تر. محمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٦ ، ص ١٧ .

حركة التاليف المسرحي
والواقع السياسي

العلاقـة مـع الواقـع السياسي :

عاشت سورية ، خلال المرحلة المحددة للبحث ، والممتدة على اكثر من عشرين عاما ، تقع بين سنة ١٩٤٥ وسنة ١٩٦٧ ، حوادث تاريخية ، خلفت تغيرات كبيرة وخطيرة في الحيـاة الاقتصاديـة ، والاجتماعيـة ، والسياسية والثقافية ، في القطر ، وعلى العكس ما هو متوقع ، لـم تلق هذه الحوادث والمتغيرات ، صدى مماثلا لاهميتها ، في حركة التاليف المسرحي ، وإن كانت لا تغيب عن هـذه الحركة بعض الآثار مـن تلك التغيرات والحوادث .

فلقد شهدت سورية علم ١٩٤٦ فرحة بالاستقلال ، اعقبتها نكبـة في فلسطين سنة ١٩٤٨ ، قادت الى عدة انقلابات في الداخل ، سـنة ١٩٤٩ ، انتهت بنصر لخط تقدمي ، ووجه بتحديات خارجية ، تمثلت في حلف بغداد ، سنة ١٩٥٥ ، ثم انضمت سـورية الى وحـدة مع مصر عام ١٩٥٨ ، لم تلبث أن فصمت ، سنة ١٩٦١ ، في انفصال انتهى عام ١٩٦٣ ، من خلال برنامج وحدوي اشتراكي ، لم يلبث أن تعرض ايضا لهزة عنيفة من جراء العدوان الاسرائيلي في حزيران سنة ١٩٦٧ ، ولكنه صمد واسـتمر .

ولم تكن تلك الحوادث التي ازدحمت بها المرحلة إلا مؤشرات الى

صراع كبير ، بين جملة من القوى والطبقات والمصالح والقيم والمباديء ، في جبهات داخلية واخرى خارجيـــة ، وهو صراع مستمر ، كان لا يعقب انتصارات وهزائم ، فحسب ، بل كان يورث صراعات اخرى ، متكررة ، تركت المجتمع في شغل مستمر ، مع مشكلات متجـددة ، ترفـع فيه باستمرار درجة التحرك ، فيتجدد الكفاح ، حتى ليبدو متكررا من غير جدوى ، ولكنه كان ، في الحقيقة ، ينطلق دائما من مواقع جديدة ، متقدمة ، تزيد الامور حـدة ووضوحا وتؤكد اقتراب الجماهير مـن اهـدافهـــا .

وعلى الرغم من ضخامة الواقع ، وثقله الشديد ، وحدة الصراعات فيه ، وتنوعهـا في تشابك وتعقيـد ، وخطورة التغيرات ، فان الكاتب المســرحي ، يظل الى الثلث الاول من الســتينات ، بعيـدا عن الوعي بواقعه ، وعيـا صحيحا ، وإن كان يظـل ، في الحقيقة مرتبطا بـه ، وممثلا لـه .

فالكاتب المسرحي ، كما يظهر من خـلال النصوص ، لا يعبر عـن واقعه تعبير الكاتب الذي يدرك ابعاد الواقع ، ويرى الاطراف المتصارعة فيه ، ويعرف حقيقة الصراعات بينها ، وموضع الجماهير فيها ، والذي يرى معطيات الواقـع ، وإمكاناته ، وينظر الى المستقبل ، ليبصر احتمالات التغيير فيه ، ويقول للجماهير ، ما ينبغي عليـه قوله ، باعتبـاره يمتلك مسؤولية الكلمة ، التي سيكون لها دور في الجماهير .

إن الكاتب المسرحي لا يحقق في الواقع شيئا من ذلك ، بل يبدو انه في الاغلب لا يؤمن بشيء منـه ، فهو مشغول بقضايا ذهنيـة ، فكرية ، يهرب إليها من الواقع الذي يعرض له ، ولكن مـن خلال اهتماماتـه العليا ، البعيدة عن الواقـع ، او غير المرتبطة به ارتباطا مباشـرا ، ولا يستثنى من هذا إلا الكاتب المسرحي في الثلث الثاني من الستينات .

فخلال المرحلة المحددة للبحث (١٩٤٥ ــ ١٩٦٧) لا يعثر المرء بغير ستة عشر نصا مسرحيا يعنى بقضايا الواقع السياسي ، من مجمل مئة نص ، نشرت في هذه المرحلة . وهي نصوص من تاليف سبعة كتاب ، فقط من بين اربعين كاتبا ، ساهموا في حركة التاليف المسرحي ، في المرحلة نفسها .

وفي القائمة التالية ، وهي تمثل النصوص التي اهتمت بالواقع السياسي ما يعطي صورة مجملة لواقع هذا الاهتمام . وطبيعته ، وحركة التاليف فيه :

الرقم	اسم المسرحية	اسم المؤلف	رقمه	تاريخ النشر
١	طريق العودة	خليل هنداوي	١	١٩٥٣
٢	تسع بنادق فقط	خليل هنداوي		١٩٥٤
٣	ديان بيان فو	صلاح دهني	٢	١٩٥٥
٤	الفدائي الصغير حسن	خليل هنداوي		١٩٥٧
٥	القتل والندم	فاضل السباعي	٤	١٩٥٨
٦	الجسر	مصطفى الحلاج	٣	١٩٥٧
٧	الشوق واللقاء	فاضل السباعي		١٩٥٨
٨	إنه سيعود	خليل هنداوي		١٩٥٨
٩	الغضب	مصطفى الحلاج		١٩٥٩
١٠	فصد الدم	سعد الله ونوس	٥	١٩٦٤
١١	لا تدفنوا الموتى	نديم خشفة	٦	١٩٦٤
١٢	اقوى من الحب	خليل هنداوي		١٩٦٤
١٣	العصفور الأحدب	محمد الماغوط	٧	١٩٦٤
١٤	مأساة بائع	سعد الله ونوس		١٩٦٥
١٥	لعبة الدبابيس	سعد الله ونوس		١٩٦٥
١٦	المقهى الزجاجي	سعد الله ونوس		١٩٦٥

ولعل اول ما يلاحظ في قائمة المسرحيات هو قلتها قلة واضحة .

لكن لا بد من ان يلاحظ عدم ظهور مسرحية تعنى بالواقع السياسي في سورية بعد الاستقلال حتى عام ١٩٥٣ ، ولا بد ايضا من ان يلاحظ الانقطاع في ظهور مثل تلك المسرحيات انقطاعا دام اربع سنوات ، تقع بين عام ١٩٥٩ وعام ١٩٦٤ .

واذا كانت النصوص تدل في قلتها على الاهتمام القليل الذي كان يوليه الكاتب المسرحي للواقع السياسي ، فانها تدل في طبيعتها ، على قصور هذا الاهتمام وضحالته يشهد على ذلك تأخر الكاتب المستمر عن مواكبة الاحداث والمشكلات السياسية الطارئة ، وحدودية الموضوعات القلية التي ينالها اهتمامه ، وانتحاء الكاتب انتحاءات غير سليمة في معالجة تلك الموضوعات ، يظهر فيها بعده عن الواقع ، وغياب فهمه له ، ولا يستثنى من هذا غير النصوص التي نشرت في الثلث الثاني من الستينات .

وسوف تتضح طبيعة هذا الاهتمام بالواقع السياسي ، من خلال استعراض النصوص ، التي يمكن ان يلاحظ فيها ثلاثة اتجاهات ، متمايزة متطورة ، يكاد كل اتجاه فيها ان يمثل مرحلة ، وهي :

١ ـ اتجاه خطابي عاطفي

٢ ـ اتجاه مثالي انساني

٣ ـ اتجاه واقعي انتقادي

فما هي ملامح كل اتجاه ؟ وما النصوص التي تمثله ؟ وما هي قيمته ؟ وما مكانته في حركة التاليف المسرحي ؟

ـ ٢ ـ

الاتجاه الخطابي العاطفي :

الاتجاه الاول ، في الاهتمام بالواقع ، يمثله (الهنداوي) ، وهو

أديب برز في الثلاثينات ، والاربعينات ، بمسرحيات اسطورية ، وكان يعالج الى جانب المسرحية القصة ، والمقالة ، والترجمة ، وكان قد كتب في الثلاثينات مسرحية واقعية اجتماعية عنوانها ، (مدينة الجياع) ولكنه خاف نشرها (١) ، لما كان فيها من نقد عنيف فلوى العنان عن الواقع وحلق في سماء الاساطير ، يعالج بها افكارا ذهنية مجردة منكرا للواقع ، حاطا من قدر الواقعية ، ولكنه بعد نكبة (فلسطين) نزل الى الواقع متأخرا ، في الخمسينات ، فمسه مسا رقيقا ، بروح اسطورية ، ولم يلبث ان انسحب ثانية بعيدا عن الواقع الى التاريخ ، والاسطورة ، مخلفا اربع مسرحيات ، واقعية قصيرة . وهي :

١ ــ (طريق العودة) (٢)

٢ ــ (تسع بنادق فقط) (٣)

٣ ــ (الفدائي الصغير حسن) (٤)

٤ ــ (انه سيعود) (٥)

وقد كتبها بين عام ١٩٥٣ وعام ١٩٥٨ ، ونشر الثلاث الاولى منها في مجلة (الآداب) البيروتية ، على حين نشر الرابعة في مجلة (المجلة)

---

(١) هنداوي ، خليل ، « انا والمسرحية » مقالة مخطوطة ، محفوظة لدى نجله محمد كامل ، ص ٢١

هنداوي ، خليل ، جوابه عن سؤال : هل يعيش ادبنا حياتنا ، مجلة الآداب، بيروت ، العدد (٥) مايو ١٩٥٥ ، ص ٢٠

(٢) هنداوي ، خليل « طريق العودة » مجلة الآداب ، بيروت العدد ٩ ايلول ١٩٥٣ .

(٣) هنداوي ، خليل « تسع بنادق فقط » مجلة الآداب ، بيروت العدد ١ كانون الثاني ١٩٥٤ .

(٤) هنداوي ، خليل « الفدائي الصغير حسن » مجلة الآداب ، بيروت العدد ١ كانون الثاني ١٩٥٧ .

(٥) هنداوي ، خليل « إنه سيعود » مجلة المجلة ، القاهرة ، العدد ٢١ سبتمبر ١٩٥٨ .

المصرية ، ثم اعاد نشرها جميعا ، مع مسرحيتين اخريين ، في مجموعته المسرحية (زهرة البركان) (٦) التي صدرت في دمشق سنة ١٩٦٠ .

والمسرحيات الثلاث الاولى مستوحاة من نكبة (فلسطين) ، سنة ١٩٤٨ ، وهي تعرض لما عاناه الشعب العربي في (فلسطين) من مرارة التشرد واللجوء ، عقب النكبة كما تعرض لما قدمه ايضا من صور البطولة في التصدي لقوات العدو الصهيوني ، التي كانت ما تفتأ تغير على القرى الآمنة ، في الارض المحتلة ، فتقتل شبابها ، وتدمر بيوتها وتقدم المسرحية الرابعة صوره من بطولات الشعب العربي في مصر ، في صده العدوان الثلاثي سنة ١٩٥٦ .

★ ★ ★

ففي مسرحيته (في طريق العودة) يقدم صورة لحياة اللاجئين ، في احد المخيمات ، حيث تعيش ام مع ابنتها ، بعد ان فقدت الزوج والولد ، والبنت مصابة بالسل ينهش السعال المدمى صدرها ، وهي ماتفتأ تذكر اخاها ، وترى طيفه ، وهو الذي استشهد في معركة صد فيها وحدة كتيبة معادية ، والام تشقى بالسهر على رعاية ابنتها وذكرى ولدها تقطع كبدها ، فلا ترى اخيرا غير السم ، تقدمه لابنتها مع الدواء ، ليكون لها به الخلاص من آلامها ، ثم تخرج الام لتهيب بمن في المخيم ان يخرجوا مثلها ، ويعودوا معها الى فلسطين .

وفي المشهد الاخير من المسرحية ، بعد وفاة البنت ، تصرخ الام نادبة ابنتها :

الام ــ رباه . ماذا جنيت ؟ اعطيتها السم بيدي . هل ماتت حقا ؟

---

(٦) هنداوي ، خليل « زهرة البركان » دار الثقافة ، دمشق ، بلا تاريخ ، حوالي ١٩٦٠ .
قطع وسط ، ٦ مسرحيات ، ٨١ صفحة .

ماذا صنعت ؟ لماذا لم اتركها بجانبي حتى تعود كما أعـود ؟ لكنها عادت قبلي ، يا للعين التي لا تزال تلتمـع .

(ثم تخرج هائمة على وجهها وهي تصـيح بمن في الملجا)

الام – ويح لكم . الملجا كله يتحرك يريد العودة . الى متى تظلون ضيوف الملاجىء ، ساعود وحدي إن لم تعودوا انتم ، لقد عادت سلوى ، لا بد لي من العودة ، وإن لم اصل . ان من يريد طريق العودة فليتبعني (٧) .

إن شقاء الام ، وعذاب البنت ، يحملان بعدا انسانيا يستطيع ان يستثير الوجدان ، ويقدم صورة لماساة شعب ، ولكن المبالغات العاطفية، قضت على إمكان تحقيق ذلك ، فدس السم للبنت ، هـو خـلاص انتحاري ، فردي ، والانطلاق خارج المخيم ، والدعـوة للعـودة الى فلسطين ، هو فعل دعاوي ، غير حقيقي ، وكلا الموقفين ينمان من فهم للقضية ، لا يرقى الى مستواها .

وفي المسرحية الثانية (تسع بنادق فقط) يصور المؤلف بطولـة خارقة ، لثلاثة رجـال من الحرس الوطني ، (خـالد وطارق وحسان) يربضون على تلة ، في حراسة قرية مجاورة ويسمعون صوت جماعـة معادية ، تقترب ، افيقترح (خالد) إعطاء اشارة انذار للقريـة ولكن (حسان) يرفض ، ويعتبر ذلك جبنا ، ويصمم على صد العـدو ، فيشتبك ثلاثتهم معه ، واذا جماعـة معادية تحاصـرهم ، وتطلب منهم الاستسلام ، على حين يرون جماعة اخرى تعمل على ضرب القرية ، فيتجه (طارق) و (خالـد) الى القرية ، ويبقى (حسـان) على التلة ، وفي الطريق يصاب (طارق) ويستشهد ، ويدخل (خالـد)

---

(٧) المصـدر السـابق ، ص ٦٩ .

القرية وحده ، فيرى العدو متجها نحو المدرسة ، فيقترب منها ، فيرى ضابطا صهونيا مع بعض الجنود يستجوبون الاستاذ (فريد) وإذ يهم احد الجند بذبح ابن الاستاذ لرفض والده التعاون ، يرمي (خالد) بقنبلة ، فتدمر المدرسة بمن فيها ، ولا يبقى غير الركام وفي صباح اليوم التالي ، يحضر رجال الإنقاذ ، وفيهم (حسان) فيعثرون على (خالد) تحت الانقاض ، فيتم إنقاذه ، وحين يريد الرجال بناء مدرسة جديدة ، يعلن (خالد) انه يريد تركها باقية لأن الانقاض وحدها هي التي تحل المشكلة .

والمسرحية تبالغ في تصوير التضحية والبطولة ، والتدمير طريقا للخلاص ، كما تسرف في إثارة الانفعال ، والقاء الجمل التي تطرح شعارات عارية مباشرة ، ولعل في المقطع التالي ، الذي تختتم به المسرحية ، ما يؤكد ذلك (٨) :

حسان ـ والآن الى المدينة لنستريح فيها .

خالد ـ لا يمكنني مغادرة هذه الانقاض . إن روحي تنفر من كل بناء أصبحت روحي تحيا بين هذه الانقاض ، إنني اشم فيها ثرى البطولة وينعشني فيها ندى الدماء ، فالى اين ترحلون بي ؟

حسان ـ الى القرية نفسها .

خالد ـ لانستجدي شفقة ولا رحمة ولا معونة ، نريد ان تستحيل البلاد العربية كلها انقاضا . على هذه الانقاض وحدها تحل قضية فلسطين ، هل يشعرون في البلاد العربية

---

(٨) المصدر السابق ، ص ٦٠ .

بذلك ! الارض ترتجف تحت اقدامنا وتوزب ، انهم يحسبونها ترقص هذه الرقصة إذا لم تتحرك .

والقصة التي تقوم عيلها المسرحية مفككة متداعية ، فليس من اصول القتال ان يرفض (حسان) ارسال اشارة انذار ، وليس ضروريا أن يكون (خالد) داخل المدرسة حتى يسقط تحت الانقاض ، إذ يمكن ان يقصفها من بعيد ، ويبدو مفتعلا بعد ذلك المشهد الذي يحاول فيه الضابط استجواب الاستاذ ، ومثله المشهد الاخير ، والمسرحية بشكل عام من اضعف ما كتب (الهنداوي) .

★ ★ ★

وفي المسرحية الثالثة ، الفدائي الصغير (حسن) تعرض بطولة ذلك الفتى الذي عثر عليه رجال الإنقاذ تحت الانقاض ، في إحدى القرى ، التي دمرها العدو ، في فلسطين ، فحملوه الى المستشفى ، محمولا على نقالة ، مبتور الساقين ، ويمضي فيروي للممرضه احاديث بطولته ، فقد تسلل الى معسكر للصهاينة ، حيث تنصت من وراء الابواب ، فعرف انهم ينوون تسميم الآبار ، فأسرع ينذر قومه ، ثم وضع في احد مستودعات الذخيرة قنبلة موقوتة ، وهاهو ينتظر مع الممرضة سماع صوت الانفجار ، وفي اثناء الانتظار ، يعيد سرد حديث بطولته ، ممزوجا بهذيان غريب واذ يدوي صوت الانفجار ، يسلم الفدائي الصغير حسن الروح ، آمنا مطمئنا .

والمسرحية ضعيفة البناء ، تتوزع ـ على قصرها ـ بين اربعة اماكن ، الاول بين الانقاض ، والثاني في المستشفى ، والثالث في الأرض المحتلة ، والرابع داخل معسكر معاد ، ثم تعود الى المستشفى . ولا يعلم كيف بترت ساقا الفتى ! واين ! وهي تعتمد على جمل شعرية ، بليغة ،

تحمل شعارات قومية كبيرة ، تبدو غير مرتبطة بالعمل المسرحي وهي جمل ينطق بها الفتى ، ولكنها تحمل في الحقيقة افكار المؤلف ، وآراءه والمسرحية بعد ذلك قائمة على بطولة فردية ، مشحونة بمبالغة مفتعلة فالفتى يفر من النافذة ويعود مبتور الساقين ، ولا يسلم الروح الا على صوت انفجار المستودع الذي وضع فيه قنبلة موقوتة والغاية من هذا كله إحداث استجابة عاطفية غير مقنعة .

★ ★ ★

والمسرحية الرابعة (إنه سيعود) مستوحاة من بطولة الشعب العربي (ببور سعيد) في تصديه للعدوان الثلاثي على (مصر) سنة ١٩٥٦ ، وهي تعرض لابوين خرج ابنهما الوحيد (طارق) مع رفاقه ليشارك في صد العدو ، ويبقى الابوان في البيت ، يتحدثان عن ابنهما الذي خرج في ليلة عيد ميلاده ، ويتصوران شجاعته وينتظران عودته ، ويطول حديثهما المندى بمشاعر رقيقة فيذكران الوطن ، والتاريخ والحضارة ، وبعد طول انتظار ، يعود إليهما ولدهما (طارق) محمولا على اكتاف رفاقه ، شهيدا ، وعندئذ يودعه ابواه في البيت ، ويخرجان بهدوء الى المعركة ليقاتلا حيث قتل ولدهما .

والمسرحية تعمد الى المبالغة العاطفية ، فالولد وحيد لابويه وكان من قبل ضعيفا ، يخاف مرأى الدم ، وها هو يخرج الى القتال ، وهو الفتى الصغير ، في ليلة عيد ميلاده ، كما يكثر في المسرحية الحديث الطويل بين الأبوين ، وهو حديث يقود الى ثرثرة وهما قاعدان في انتظار عودة الولد ، ويؤخذ على المسرحية التداخل في الحوار بين الولدين في الخارج ، اللذين يحملان جثة طارق ، وبين الأبوين ، في الداخل ، اللذين يؤكدان أن ولدهما لا بد سيعود . كما تعمد المسرحية الى مواقف عاطفية مفتعلة والى جمل دعاوية ، مبالغة .

إن مسرحيات الهنداوي الواقعية الاربع ، قائمة على بطولة فردية، تعتمد الافتعال ، ويمتزج بهـا حزن كبير ، قوامه المبالغـة ، ويداخل ذلك مشاعر وطنية ، وقومية دعاوية ، تتألق فيهـا افكار انسانية ، سـامية ، ويقدم هذا المزيج ، في حوار ، رشيق ، فيـه لمسات فنية بلغـة ، غـير مرتبطة بالعمل المسرحي ، الذي هـو في حقيقته عمـل ضعيف البنـاء مفكك ، ولكنه يصنع عبر الحوار ، جوا من البطولة والانفعال ، والسمـو والجمال ، يخلق عالما من الفن راقيا ، يمتع ويريح ، تحل فيه الامـور ببسـاطة ، سهلة بسـيطة ، كما في الحلم بعيـدا عن الإحسـاس بقسـوة المعاناة في واقـع ، يصطحب فيـه الصـراع العنيف ، بـين تحديات وإرادات ، متعـددة .

وعلى هذا فان مسرحيات الهنداوي الواقعية ، تبتعد عن الواقع ، أكثر مما تقترب منه ، فهي ليست في حقيقتها إلا صورا جزئية ، صغيرة مفككة ، اخترعهـا ذهن مثقـف ، وقدمهـا صـورا للواقـع ، هـو في الحقيقة هارب منه فجاءت لا تحمل من آثار التجريب والمعاناة ، مثـل ما تحمل من آثار ثقافة غربيـة ، لم يستطع الذهن تمثلها او توظيفهـا ، في خدمة الواقع ، لانه في الأصل ذهن بعيـد عنه ، وقـد زادتـه هـذه الثقافـة الغربيـة بعـدا .

إن البطولة الفردية التي تعتمدها المسرحيات ، هي صدىلقراءات مسبقة في فلسفة نيتشة ، التي تمجـد القـوة الفردية ، وتدعـو الى الإنسـان الأمثل (السـوبرمان) الذي يتجاوز الواقع ، ببطولات خارقة، لا تدرك حقيقة التحديات فيه .

والعالم الذهني ، الذي تصنعه المسرحيات ، هـو صـدى لتعلق المؤلف من قبل بالأساطير ، التي تتجاوز ابعاد الزمان ، والمكان ، وحدود

القوى البشـرية ، فتسبح الافعـال في عالـم هلامي ، لا حـدود فيـه ولا ابعـاد .

والمسرحيات في اقترابها من الواقع ، لا تمثل اكثر مـن التاثر بما يقال في الصحف والاذاعات ، من دعاوات استجابت لها قريحة المؤلف . فاتخذت منها مناسبات للتعبير والكتابة ، فقدمت اعمـالا انفعاليـة ، لا تمتلك رؤية للواقع ، او موقفا منه ، بل ليس لديها شيء من الوعي به ، والادراك الصحـيح لابعـاده وقضاياه . ولهذا كانت تنضـح بالجمـل الدعاوية ، الانفعالية التي تخفي فقرها الفكري، ببلاغة قولية ، لا ترتبط بالعمل المسرحي في شيء .

لقد اتخذ الهنداوي من البطولة اداة لتحقيق مقاربته من الواقـع فهي ما كانت تتوق إليه الجماهير العربية ، في معركة صراعها معتحديات العدو الخارجي المتمثل بالدرجـة الاولى في احتـلال العـدو الصهيوني لفلسطين . ولكن البطولة التي يقدمها الهنداوي ، ليست هي البطولـة الحقيقيـة .

« إن البطولة الانسانية ليست موقفا فرديـا تحكمه المصادفـة ، وتدفعه المشاعر العمياء ، وتتألق على ملامحه الخارجية اضواء زاهية ، وليست البطولة معجزة خارجيـة تندفع في جـلال وكمـال مطلقين ، لا يعتورها خطـا او نقيصة ، ولاتنتقل اندفاعها معاناة لعقبـة ، او ادراك لمسؤولية او وعي بهـدف . وإنما هي جهـد انسـاني ، متعقل ، فيـه اندفاع ، وفيه صـراع ، فيه تقدم وفيـه تردد ، فيه عـذاب واشواق ومخاوف ، وفيه ابتسامات وتضحيات ودمـوع ، فيـة قـوة وفيـه طيوف ضعف فيه إشراق وفيـه ظـلال .

والبطولة ليست دائما بطولة فرد ، مجرد فـرد معزول يعيش في

نفسه ولنفسه وإنما هي بطولة جموع بشرية ، تعيش وتبني ، وتتطلع وتجاهد . ولكن البطولة تتجسد دائما وتبرز دائما في فرد ، وجذورها الضاربة في أعماق هذا الفرد لا تنمو ولا تنضج ولا تتفتح إلا بمقدار ما تتغذى بما حولها من حكمة الجموع ، ودفئها وحيويتها وتراثها إلا بمقدار ما تعي بما حولها من ضرورات اجتماعية » (٩) .

وبذلك ، فان الهنداوي ـ حتى في اداة المقاربة من الواقع الوحيدة لديه وهي البطولة ـ يظل بعيدا عن الارتباط بالواقع ، وفهمه فهما صحيحا ، يدرك به مطلب الجماهير .

إن الهنداوي لم يكن كاتبا واقعيا قط وانما هو كاتب هارب من الواقع ، الى عالم خاص ، من الثقافة ، قوامه الاسطورة ، زاهد في المعاناة ، والارتباط بالواقع ، بل إنه يحمل نقمة كبيرة على الواقع ، ويكن له عداء سافرا ، صرح به في أواسط الاربعينات حين قال في مقدمة مجموعته سارق النار : « لا استطيع ان ارى الواقع كما هو ، ولا تصبر اذني على هذا الواقع في هذا الادب الواقعي ، لاني اعتقد بان رائد الفن ان يبدع الحياة مرة ومرات ، وان يرفعنا من هذا الواقع الثقيل ، ـ ولو بالوهم ـ الى عالم تستحثنا رؤاه العجيبة ، على خلقه كحقيقة » (١٠) .

ولكن الاحداث والمتغيرات الكبيرة ، في اواسط الخمسينات ، فرضت عليه الالتفات الى الواقع ، ولا سيما بعد ان راى الادب يتجه اتجاها واقعيا ، يتنامى ويقوى فاضطر الى المساهمة في هذا الاتجاه ،

---

(٩) العالم ، محمود امين ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، دار الاديب ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ٧٥ .

(١٠) الهنداوي ، خليل ، سارق النار ، منشورات الاديب ، بيروت ، ١٩٤٥ صفحة ٦ .

الجديد ، كي لا يتخلف فنيا عـن الحداثة المعاصرة له ، فشـارك بهـذه المسرحيات الأربع ، التي حاول الارتباط من خلالها بالواقع ، من غير ان يصدر عنه ، فقد ظل وفيا لروحـه الأسطورية ، ولم يستطع ان يفـدو كاتبا واقعيـا ، ولهذا عاف الواقـع ، سريعا ، وجـرب التاريـخ ، في الستينات ، ثم لم يلبث ان رجع الى ما كان قـد انطلق منه في البـدء ، وهـو الأسـطورة .

ومن ناحية ثانيـة ، فان مسرحيات الهنداوي جميعا ، خلو مـن الصراع ، إلا ما كان مفتعلا ، وهي ضعيفة البناء ، والقصة فيها شاحبة هزيلة والأفعال غير نامية والشخصيات باهتـة ، مصطنعة ، والأماكن في المسرحية الواحدة ، غالبا ما تكون متعددة والزمن يبدو دائمـا متطاولا ، وليس ثمة شيء من الحبكة المسرحية ، وإنما السرد هو الطاغي بحـوار رشيق ، ولكنه لا يدخل في البناء المسرحي ، وغالبا ما يكون طرحا لافكار مجردة بلغـة ادبيـة بليغـة تجعل المسرحيات أقرب الى الخواطر ، او القصص ، منها الى العمل المسرحي .

وهكذا مثل الهنداوي ، في أواسط الخمسينات اتجاها في الاهتمام بالواقع غلب على الادب العربي عامة ، اتسم بالارتباط الضعيف بالواقع ، وملاحظته عن بعد بعين الثقافة غير المتعمقة ، لا بعين المعاناة الحـارة ، وقوام هذا الاتجاه ، ابراز البطولة والتغني بها ، بوصفها ظاهرة فرديـة خارقة ، معزولة عن واقعها وتحدياتـه .

ولقد شارك الهنداوي ، في هذا الاتجاه ، فاضـل السباعي ، وهو كاتب روائـي وقصصي ، ولكنـه قـدم مسرحيتين ، اثنتين فقـط ، في أواخر الخمسينات ، تحملان مـا تحمله مسـرحيات (الهنداوي) الواقعية الأربـع ، من سمات وخصائص ، بل إن لهمـا الموضوع نفسه ، وهـو

البطولـة في سبيل تحريـر فلسطين ، والمسرحيتان همـا : « الشـوق واللقـاء » و « الجسـر » .

وقد نشرتا مع عشر قصص قصيرة ، في مجموعة واحدة ، تحمـل عنوان المسرحية الأولى(١١) .

المسرحية الأولى ، لـ (فاضل السباعي) ، هي (الشوق واللقـاء) وتعبر عن شوق الفلسطيني الى الوطن السليب ، وامله بلقاء الاهل فيه ، بالعودة إليه ، فالفتى (صابر) يدخل الوطن المحتل ، في عتمـة الليل ، وهو يسترجع ذكرى الوطـن ، حين غادره مضطرا ، وقـد خلف وراءه حبيبته (عفاف) وهو يسال نفسه عما حل بها ؛ وإذا الصدى يناديـه ان اقترب مني ، ويقترب ، إنه صوت (عفـاف) ، ولكن أين هي ؟ ويدعـوه الصدى الى تسلق شجرة قريبـة ، وإذ يتسلقها تخبره بانـه بين يـدي (عفاف) التي ارداها رصاص العدو ، وهي تحاول اجتياز الحـدود ؛ فاحتضنتها الارض ، ثم اخرجتها شجرة جذورها قوية ، وجذعها ثابت ، وهي ابدا في انتظـار الرجـال كي يثاروا لها . ويخبرهـا (صـابر) ان الرجال متاهبون ، وهم يرسمون الخطة للمستقبل ،بثقة وقوة ، ثم تمر دورية وتتجاوزه بسلام ، وعندئذ يودع حبيبته ، ويمضي ، وهو على أمل كبير في اللقـاء بهـا .

والمسرحية الثانية لـ (فاضل السباعي) هي (الجسـر) وتصـور بطولة الرجال في الارض المحتلة ، فالرقيب يبلغ العريف ، ما عزمت عليه السرية من تدمير الجسر ، الذي بناه العـدو في ايام قليلة ، ومضى يملأ الأذهان بالحجج ليؤكد شرعية بنائه ، ويفرح العريف كثيرا ، بهذه المهمة، التي سيقوم بها مع الرقيب ، بحماية من السرية ، وقبل ان يمضيا يقـرأ

---

(١١) السباعي ، فاضـل ، الشـوق واللقـاء ، منشورات الاصدقاء ، حلب ، طبعة اولى ، نيسان ، ١٩٥٨ ، مسرحيتان وعشر قصص ، قطع وسط ، ١٣٨ صفحة .

رسالة اليه من خطيبته ، تشجعه فيها وتقوي عزيمته ، ثم يكتب جوابا لها ، يخبرها فيه عن مضيه مع رفيقه في مهمة لتدمير الجسر ، ويطلب منها ان تخبر صديقاتها عن بطولته ، وأن تذرف عليه الدمع وفاء لشجاعته ، ثم يمضيان معا ، فيقتالان الحارسين اللذين كانا يحميان الجسر ، ويربطان المتفجرات باحدى الدعائم ، ويشعلان الفتيل ، ويبتعدان مسرعين ، ويحدث انفجار مريع ، ويتهاوى الجسر ، وينصب على الرجلين وابل من رصاص ، ويصاب الرقيب ، ويسقط قريبا من الجسر ، ويتردد صدى حبيبته ، وهي تعده أن تروي لصديقاتها حديث بطولته .

وما تمتاز به مسرحيتا (السباعي) عن مسرحيات (الهنداوي) هو بروز الحب فيهما ، موضوعا ثانويا ، الى جانب البطولة ، ويبدو ، ولا سيما في المسرحية الثانية ، مفتعلا يمكن الاستغناء عنه . وتتميز المسرحية الاولى بشاعرية رقيقة ، تتجلى في تحول الحبيبة بعد استشهادها ، الى شجرة ، ترمز الى التشبث بالأرض . وتبدو المسرحيتان أقل مبالغة وافتعالا ، من مسرحيات الهنداوي ، وإن كانتا لا تخلوان مثلها من دعاوة وخطابية مثلما تتفقان معها في ضعف البناء ، وغياب الصراع ، وبلاغة الحوار ، الذي يفرط في الاناقة عند السباعي .

وما يلاحظ اخيرا ، ان السباعي متاخر عن (الهنداوي) في نشر هاتين المسرحيتين ، وهو الذي لم ينشر عملا مسرحيا غيرهما ، وبذلك يظل الهنداوي رائد الاتجاه الخطابي الانفعالي ، في الاهتمام بالواقع ، في حركة التاليف المسرحي في سورية بل هو ممثله الاول والوحيد .

- ٣ -

الاتجاه المثالي الإنساني :

ولقد رافق الاتجاه الاول ، اتجاه آخر ، في الاهتمام بالواقع

السياسي عاصره ، في فترة الخمسينات ، وهو اتجاه مثالي إنساني ، تجلى اهتمامه بالواقع في إبراز البطولة ، من خلال ثقافة غربية ، مثله في ذلك مثل الاتجاه الاول ، ولكنه يختلف عنه في نوع الثقافة ، والبطولة ، وطريقة المعالجة ، واذا بدا اكثر اقترابا من الواقع ، في الظاهر ، فهو في الحقيقة ، يظل مثل الاتجاه الاول ، ضعيف الارتباط بالواقع ، وفهمه الفهم الصحيح .

ويمثل هذا الاتجاه ، مصطفى الحلاج ، في مسرحيتيه اللتين تعودان الى النصف الثاني من الخمسينات ، وهما (القتل والندم)(١٢) و (الغضب)(١٣) اللتين تمثلان ، في الحقيقة ، ثنائية واحدة ، نشرتا في مجلة الآداب البيروتية في النصف الثاني من الخمسينات .

(القتل والندم) هي أول مسرحية منشورة لـ (مصطفى الحلاج) وهي إحدى مسرحيتين فازتا بمسابقة مجلة الآداب ، التي اعلنت عنها في العدد السابع لشهر تموز من سنة ١٩٥٦ ، دعت الأدباء فيها الى الاشتراك بنصوص تعالج قضية قومية او اجتماعية تتناول ناحية او اكثر من حياة الأمة العربية ، وقد منحت كلا من المسرحيتين الفائزتين بالمسابقة ، من بين عشرين مسرحية ، مئة ليرة لبنانية ، ونشرتهما في العدد الاول لشهر كانون الثاني من عام ١٩٥٧ .

وقد شغلت المسرحية من المجلة عشرين صفحة ، وزعت على ثلاثة مواضع فيها فملأت سبعة وثلاثين حقلا من حقولها ، عدا الرسوم التي زينت بها ، وتكاد كلماتها تزيد على ستة عشر الف كلمة ، مما يشهد بطولها ، وغزارة المادة الكلامية فيها .

---

(١٢) الحلاج ، مصطفى ، « القتل والندم » مجلة الآداب ، بيروت ، ١ كانون الثاني ، ١٩٥٧ ، ص ١٠ .

(١٣) الحلاج ، مصطفى ، « الغضب » مجلة الآداب ، بيروت ، العددان ١٠ ـ ١١ تشرين الاول ، تشرين الثاني ١٩٥٩ .

وهي تعالج موضوع التحرر الوطني ، بما فيه من ابعاد إنسانية ، فتصور كفاح الثوار ، وتضحيتهم ، في سبيل حرية الوطن ، وتعرض لما يحمله كفاحهم من قضايا يعتمل بها تفكيرهم من بحث عن معنى القتال ، غير تحرير الارض ، يرتبط بتحرير إرادة الإنسان ، وتثير خلال ذلك موضوع الحب ، الذي لا يقف عند شخص بعينه ، وإنما ينطلق منه الى حب الناس جميعا ، والحياة والسلم ، مما يتفق مع الثورة ، في تجاوزها معنى القتال الضيق وسعيها لتحقيق كرامة الإنسان .

وتستوحي لذلك ثورة الشعب العربي في تونس ، وكفاحه ضد قوى الاستعمار في فترة الاحتلال الفرنسي ، وتغرس في قلب قائد فصيل مقاتل ، الحب ، والتعلق ببعد الثورة الإنساني ، ولكنه يصطدم بالواقع، فيضطر الى التضحية بحبه ، في سبيل الثورة ثم يضحي بنفسه ، في سبيل الاثنين معاً .

والمسرحية تتالف من ثلاثة فصول ، تدور مجريات الفصل الاول منها ، بمشهديه في كوخ بسفح جبل ، في (تونس) ، إبان الاحتلال الفرنسي ، حيث يلتقى عصر يوم بعض الثوار بقائدهم (فرحات) ، ليعربوا له ، في المشهد الاول (ص ١٠ — ١٣) عن قلقهم وما يعتريهم من شكوك ، فلقد نكث الفرنسيون بالهدنة ، التي كان زعماء الثورة السياسية قد وقعوها معهم ، فاذا قواتهم تحاصر الثوار ، وتدفع بهم الى قمم الجبال وهم لا يعرفون ماذا يفعلون ؛ فلا اوامر تصلهم من القيادة ، وهم قلقون لما يمكن أن يؤدي إليه مثل هذا الوضع ، ويحاول قائدهم (فرحات) أن يقنعهم بأن الثورة لا تعني القتال دائما ، بل تحتاج الى الهدنة والعمل السياسي ، ويؤكد لهم ان ما تسعى إليه الثورة ابعد من تحرير الارض ، والاستقلال السياسي ، ويدعن الثوار لأمر

قائدهم بعدم القيام بعمل ، ما لم يصلهم امر بذلك ، ولكنهم يؤكدون ، قبل ان يخرجوا ، رغبتهم الحقيقية في العمل ، وتصميمهم عليه .

ويلتقون به ثانية ، ذات مساء ، وقد نفذوا بعض العمليات ، من غير اوامر لا ليرفضوا عتابه لهم ، فحسب ، (المشهد الثاني ص ١٣–١٥ و ص ٨١ — ٨٣) بل ليطلبوا منه ان يتزعم الثورة ، وقد وضعوا انفسهم تحت إمرته ، منتظرين اشارته ، معلنين عزمهم على العمل ، بانحاد وتضامن ، من غير ارتباط بقيادة الثورة ، في المدينة ، ولم تجد شيئا محاولات القائد (فرحات) في إقناعهم بانه لا يريد لهم الموت ، وان الثورة لا تعني القتل ، وانه لا يمكن لهم ان يكونوا ثوارا بالقتل وحده ، واخيرا يجد نفسه يسمح لهم بالدفاع عن مواقعهم ، من غير اعتداء على مراكز الفرنسيين ، وقد قرر ان ينزل الى المدينة ، ليطلع على جلية الموقف ، ويتأكد من حقيقة ما يقال عن خيانة بعض الزعماء السياسيين ، ممن ما زالوا يفاوضون الفرنسيين ، على حين ان رفاقهم الآخرين قد زج بهم في السجون .

وفي المدينة ، يزور القائد (فرحات) بيت احد الزعماء السياسيين ، من ذوي الماضي المجيد ، ليلتقي فيه بابنته (حسيبة) التي يحبها ، وكان قد ربي معها ، على يدي ابيها ، وحين تضمه الى صدرها (في المشهد الاول ، من الفصل الثاني (ص ٨٣ — ٨٦) يذكر انه جندي الثورة ، وعليه ان يخلص لثورته ، فيترك حسيبة ، ويطلب منها لقاء والدها وحين يلتقيه يفاجأ به قد خذل الثورة ، ومضى ينتقص من قيمتها ، ويهزأ من إيمان الثوار بها ، وحين يطلب منه فرحات التأييد ، يرفض ، ويتهم الثوار بانهم قتلة ، فيمهله فرحات عشرة ايام ، وينذره بتوقيع قرار قتله ، إن مضت قبل ان يعلن عن موقف ايجابي وتتوسل إليه ابنة الزعيم الا يفعل ، وتوعده ان هو فعل ، ان تدنس

حبه ، ولكنه يؤكد لها عزمه ، ثم يخرج ، مصمما على الوفاء للثـورة ، قبل وفائه لحبـه .

ويظهر في المشهد الثاني (ص ٨٦ ــ ٨٩) فرحات مع بعض الثوار، في سفح الجبل ، عصر يوم ، ينتظر في ظل سنديانه ، اوبة رفيقه (عقبة) من مهمة كان قد كلفه بتنفيذها ، مـع جماعة من الثـوار ، وهـو قلق لتأخره لتأخره ، وفي اثناء الانتظار ، يفكر مع احـد الثوار في مسـوغ للقتل ، فالثورة لا تعني حرية الارض فحسب ، بل ان يمتلك الإنسـان مصيره ليبني المستقبل ، وهو يؤمن ايضا بأن الاجيـال هي التي تتحمل خطيئة الاستغلال ، لا ذلك الفرد وحده ، ومن ثمة فان قتله غير مسوغ، وإذا كانت الثورة مكرهة على القتل ، فان عليهـا الا تفرق فيه ، ولكـن الم يفرق فيه هو ؟ لقد وقع بنفسـه قرار قتل الزعيم السياسي ، والـد حبيبته ، وهذه رسالة من الحبيبة ، تخبره فيها أنها انتهجت طريقـه ، ولقد ارسل هو نفسـه (عقبة) صديقه الى القتل ، وها هو ذا يرقب أوبته ، في قلق وضيق ، ثم يدخـل احـد الحرس ليخبره بأن جماعـة الثوار قد لاحت في الافق ، تحمل جريحا .

وفي المشهد الثالث (ص ٨٩ ــ ٩٠) (و ص ١٠٥ ــ ١٠٦) يسند فرحات رفيقه عقبة ، صباح اليوم التالي ، الى جذع السنديانه ، وقـد ثقب الرصاص صدره ، وهو يحاول بصعوبة أن يتم رواية قصة بطولته التي بدأ احد رفاقه بروايتها للثوار الملتفين حوله ، فقـد كان عليـه ان يدمر مربض رشاش ، ليفتح الطريق أمام المجموعة ، فتسلل إليه ولكنـه كشف ، فرشق بالرصاص ، ومع ذلك فقد قذف المربض بقنبلة يدوية ، ودمـره ، ثم يخبر (فرحـات) صديقه (عقبـة) بانه عزم على اعتزال القتال ، والمضي الى المدينـة ، لممارسـة العمل السياسي ، وقد غـدا اكثر إيمانا بـه .

وفي ملهى ليلي ، اجتاز إليه الحي الاجنبي ، في المدينة ، معرضا نفسه للقتل يلتقي (فرحات) بابنة الزعيم ، (حسيبة) حبيته ، في غرفتها ، وقد غدت بائعة هوى فيفاجأ بها ، في المشهد الاول من الفصل الثالث (ص ١٠٦ ـ ١٠٨) تؤكد له حبها فهي تحبه ، ولا تستطيع ان تكرهه ، لقتله والدها ، لانها تعرف انه على حق ، وهي تحب والدها ، ولا تستطيع ان تكرهه ، على الرغم من انه قد خان وطنها ، وأمام هذا الوضع لم تجد سوى أن تدمر ذاتها ، ويعرض عليها (فرجات) أن تذهب معه ، فترفض ، لأنها تخشى الا يغفر لها تدنيسها حبه ، ثم يدرك أنها إذ تبيح جسدها للضباط الفرنسيين كي تحصل منهم على معلومات تسر بها للثوار انما تمارس في الحقيقة ما كان يمارس هو من قتل ، في سبيل الوطن . وعندئذ يؤكد لها طهرها ، ويغفر لها ، ثم يخرج .

ولكن فرحات يعود اليها في المشهد الثاني (ص ١٠٨ ـ ١١١) متسللا من النافذة وهو ينزف ، فقد تعرف عليه أحد الجند ، وأطلق النار عليه ، والبحث عنه جاد فتضمه (حسيبة) الى صدرها ، ويمضي ونفسه تذوي بين يديها ، يحثها على الخروج معه ليعيشا في الجبل ، حيث بنى لها بيتا حلم بها وهي تعيش معه فيه ، ثم يموت ، على صدرها ، وهو يبثها حبه وحلمه ، ويدخل الجند لسحب جثته ، فترجوهم إبقاءه قليلا ثم تفاجئهم بمسدس التقطته من جيب فرحات ، فينسحب الجند ليهاجموها بالسلاح فتردي بعضهم ، ثم يصب عليها احدهم رصاص مدفعه الرشاش ، فتسقط فوق جثمان (فرحات) وبآخر ما في رمقها المنطفىء من قوة ، تمزق طرفا من ثوبها ، فتغطي به وجه (فرحات) ثم تنتفض ، بعنف ، وتسقط ميتة ، ويضع الجند قبعاتهم .

لقد حمل فرحات في ثورته افكارا انسانية راقية ، قوامها الإيمان

بالحرية والإنسان ، ولم يكن القتال إلا شكلا ثورياً ، وراءه قيم اكبر ، وغايات اسمى وهو شكل اضطره اليه الواقع ، وفرضه عليه فرضا ، ولكن حبه للإنسان ، منحه من غير ان يدخل معه في صراع ، مثل تلك الابعاد ، وجرده عن معنى القتال ، من اجل القتل وحده .

ولكن فرحات الذي انطلق في افكاره تلك ، من واقع تونس ، بما فيه من حاجة الى كفاح الاستعمار ، وتحرير الوطن ، وبناء الإنسان ، وإطلاق ارادته ، مثلما انطلق من حبه لرفاقه الثوار وحسيبة ، لم يبق على ارتباط بما انطلق منه ، فحلق في آفاق للتفكير ، بعيداً جداً ، ومضى يفلسف افكاره ، ويبحث فيها ، بحثا نظريا بمعزل عن الممارسة الثورية، ويطرحها على الثوار ، طرحا فوقيا ، يرفض فيه افكارهم ، ويراهم اداة أو وقوداً للثورة ، ويعتبر نفسه الممثل لها ، والمسؤول الوحيد فيها .

ولقد ادى هذا كله الى تحول الافكار عند فرحات ، وهي منذ البدء افكار قابلة لمثل هذا التحول ـ الى قيم كلية ، مجردة ، مطلقة ، تفقد العينيه ، فلا تتجسد في شكل ، ولا ترتبط بانسان ، في بيئة ، او بمشكلة ، فاذا هي هيولى او سديم ، سابح في الفضاء ، وإذا هي تقود الى عكس ما كان يراد منها . إذ ترمي بفرحات اخيرا في هاوية ، لم يكن له فيها من خلاص ، سوى قتل ، مفاجيء ، مجاني ، فرض عليه فرضا .

لقد تحول الكفاح عند فرحات من اجل المواطن ، الى بحث نظري في حرية الإنسان ، فغدت مشكلة التحرير الوطني ، هي قضية الحرية في الوجود ، واصبحت مشكلة الشعب في وطن يحتله الاستعمار ، قضية الفرد في الكون . كما تحول العمل الثوري ، من كفاح جماهيري ، يعتمد القتال ، تخوضه فصائل الثورة ، وتقدم فيه الشهداء الى عملية قتل يبحث فيها عن مسوغ ، وهو قتل فردي ، يتحمل مسؤوليته فرد ،

ويمارس على فرد ، ويعقبه ندم ، فاذا الثورة هي « القتل والندم » وليست الكفاح والحرية .

كما تحول فرحات نفسه ، من قائد لفصيل ثوري ، وعاشق ، الى كائن بشري لا يرتبط بزمان ، ومكان ، ولا يحمل ملامح خاصة تميزه ، ولا يأتي بفعل يحدد شخصيته ، وليس لديه غير افكار كلية ، مجردة ، يطرحها طرحا نظريا مباشرا ، في احاديث تطول وتطول ، ولا تمتلك التجسيد الفعلي ، فاذا هو تعبير عن افكار ، وليس تمثيلا لشخص ، ذي ابعاد إنسانية واضحة .

ولذلك غلب على المسرحية الحوار الطويل ، الذي يحمل افكارا مجردة مثلما غابت عنها الافعال والحوادث ، ففقدت البناء الدرامي ، وتحولت الى عمل أدبي ، قوامه الحوار ، مما يجعل من الصعب ان يطلق عليها اسم مسرحية إلا بعد حذف كثير ، لكثير من مقاطع الحوار ، وتعديل كبير ، في البناء ، « ففي الدرامة ، يجب الا تنطق اية شخصية بفكرة من الفكر ، إن المسرحية تقدم رؤيا لا تعني تسلم المعلومات او النصيحة ، بل المرور بتجربة مهمة »(١٤) .

إن اهتمام الحلاج في مسرحيته ، بالواقع العربي ، من خلال مشكلة التحرر الوطني ، بما يرتبط به من بعد قومي ، وبما يحمله هذا البعد من معان إنسانية ، يعبر في الحقيقة عن جل القضايا السياسية التي كانت مطروحة ، في الواقع ، أواسط الخمسينات في سورية ، خاصة ، وفي الوطن العربي ، بمعظم اقطاره ، عامة .

فقد كانت الجماهير العربية ، تتطلع الى تحقيق الحرية الكاملة ، أن تحققت الحرية السياسية ، في بعض الاقطار ، مثلما تتطلع الى تحقيق

---

(١٤) بنتلي ، اريك ، الحياة في الدرامة ، ترجمة ، جبرا ابراهيم جبرا ، المكتبة العصرية صيدا ـ بيروت ، ١٩٦٨ ، ص ١٥٣ .

ذلك ، في الاقطار العربية التي لم تكن قد تحررت سياسيا بعد ، كما كانت تعتبر واقع التجزئة ، في الوطن العربي شكلا عارضا ، سببه الاستعمار ، ومن ثمة ، فان التحرر ، يعني العوده الى الوطن العربي وإنهاء التجزئة ، كما كانت الدعوة الى القومية العربية ، ولا سيما في سورية ومصر ، في أوج ازدهارها ، وهي قومية عربية ، منفتحة على العالم ، تحمل قيما إنسانية كبيرة ، وترفض التعصب العنصري ، مثلما تنكر التجمع الاممي .

ولكن (الحلاج) في مسرحيته ، كان منطلقا من الواقع ، في انتقاء الموضوع ، فحسب ولم يكن مرتبطا به في معالجته ، وهو يعبر عن الواقع، من خلال ثقافته ، ولا يصدر عنه من خلال معاناته . فيقدم عملا فيه تصور ، عن الواقع، يحمل بعدا ذهنيا عميقا ولكنه مشوه ، وممسوخ ، ولا يقدم عملا فيه صورة للواقع ، يحمل حدته بما فيه من صراع متعدد الاطراف ، متحرك ، خافق بالدفء والحياة .

فلقد انطلق الحلاج من واقعه ، في انتقاء الموضوع لمسرحيته الذي هو التحرر الوطني ، ثم انفصل عن الواقع ، وأعمل الذهن ، فاختار مادة الموضوع من ارض تونس فترة الانتداب الفرنسي عليها ، وكفاح الشعب العربي فيها ، من اجل الحرية ، فبعد بذلك عن جزئيات الواقع ومعطياته ، وقيمه ، فلم يستطع أن يصور بيئة تونس ، وهو في سورية ولم يستطع ان يصور الثوار ، وهو يفكر في الثورة ، ولم يستطع ان يقدم صورة لثائر ، وهو مشغول بأفكار ثورية مجردة .

ولقد مضى بعد ذلك يحمل موضوعه الذي اختاره من الواقع ، ابعادا إنسانية بعيدة عن الواقع ، يصدر فيها عن ثقافته ، وهي ثقافة غربية ، بعيدة عن الواقع ايضا فاذا هو يطرح السؤال عن معنى القتل الفردي ومسوغاته ، مما لا تحتاج إليه ثورة الشعب في كفاحه ، ضد

قوى الظلم والاستعمار ، متأثرا بذلك (سارتر) في مسرحيته (الايدي القذرة) وإذا كان (سارتر) قد طرح السؤال من خلال شخص وموقف وفعل اي تجربة ، فان (الحلاج) قد طرح السؤال طرحا مباشرا ، في نقاش ذهني صرف واذا هو يسوق بطله الى نهاية قدرية محتومة لا خيار فيها ، ولا شرف ولا مكانة وهو الباحث عن الحرية والإنسان ، متأثرا بذلك (البيركامو) في سوقه ابطاله الى مثل هذه النهاية ، ولاسيما (الغريب) . واذا هو يتغنى بالحرية ، غناء ، يحولها من حرية الوطن والمواطن الى حرية الإنسان ، في الكون متأثرا بذلك الوجود بين عامه .

كما تأثر (الحلاج) من ناحية اخرى ، مسرحية (السيد) لـ (كورنيل) ، فادخل في مسرحيته قصة حب ، ليحدث توزعا بين العاطفة والواجب من غير ان يستطيع ، إحداث صراع بينهما .

لقد انطلق الحلاج من الواقع ، ولكنه لم يرتبط به ، بل بعد عنه ، بسبب من ثقافته ، التي رأى الواقع من خلالها ، ولم يدخل في معاناة الواقع ، وتجربه ، وهو مزود بها ، مما جعله متعلقا بالفكر لا التجريب، اي الثقافة ، وليس الواقع .

و « الغضب » هي المسرحية الثانية لمصطفى الحلاج ، وقد نشرتها الآداب البيروتية ، بعد سنتين من نشر المسرحية الأولى ، في العددين العاشر والحادي عشر ، لشهري تشرين الأول ، وتشرين الثاني ، من سنة ١٩٥٩ .

وهي اكثر طولا ، من المسرحية الاولى ، فقد شغلت ثلاثاً وثلاثين صفحة ، وزعت على عددين ويبلغ عدد كلماتها عشرين الفا .

وهي تعالج موضوع العسف الاستعماري ، بما فيه من ابعاد انسانية ايضاً فتصور ظلم المستعمرين ، وتفذيبهم ابناء الوطن ، وتعرض

لصور من هذا العسف الظالم ، يتخللها احساس المستعمرين انفسهم بالألم ، يشتركون بـــه مع مـــن يعذبونهم ويشعرون بخطئهم ، ويندمون على ما فعلوا ، فيقدم بعضهم على الانتحار ، على حين ينضم آخرون الى الثوار من ابناء الوطن ، ويطلب فريق ثالث التعذيب لنفســه .

وتستوحي لذلك ظـلم الفرنسيين ، للشـــعب العربي في الجزائر وممارساته الوحشـــية ، ضد ابناء الوطن الصامد ، في فترة الاحتـــلال الفرنسي للجزائر .

« والمسرحية تدور بفصولها الثلاثة في غرفة مكتب عسكري ، تابع للقوات الفرنسية في أرض الجزائر ، وفي الغرفة بابان ، أحدهما يقـود الى غرفة التعذيب، والآخر يؤدي الى حجرات داخلية ، وتبدأ المسرحية و (الكابتن جوزيف) وراء المنضدة ، وقد أخذته غفوة خفيفة ، ويدخل (فرنسيس) من بـــاب غرفة التعذيب ويناجي نفسه مناجاة مشوشة يخلط فيها بين الضفدعة ، وحبيبته (ماري) وبين هؤلاء الأشقياء العرب الذين يفضلون السجن والتعذيب والموت على النوم والراحة ، فحرموه من نومه ، ولاحقـوه بأشباحهم ويـدور حوار بين الكابتين (جوزيف) و (فرنسيس) نعلم منه انهما رغم فوارق الرتبـة العسكرية صديقان ، لانهما اشتركا في عمليات التعذيب .

ويدخـل الكولونيل (اندريـه) ومعه الملازم (جـاك) والكولونيل غاضب لان ضباطه وجنوده لا يقومون بعملهم جيدا ، اذ يعذبون ضحاياهم بشكل انساني ، وكدليل على انسانيتهم يطلب من الكابتين جوزيف تعذيب احد العرب ، فيأتون بالفلاح (عجابي) الذي لا يعترف ، رغم كل التعذيب الا بأن اسمه (عجابي) وانه كان وراء المحراث وبعـد خروج الكولونيل يدخل ثلاثة من ضبـاط الصف (ريمون وروبير وروجين) بعد الحاقهم بفرقة الملازم (جاك) وهم ضالعون بالحرب والحر اللاهب معا .

في الفصل الثاني ينغمس ضباط الصف الثلاثة في عملهم ، ويبحث الكابتن جوزيف والملازم (جاك) امر (ابن حمـود) الذي لم يعتـرف، فيلجأ ان الى (روجيـه)لاحضار الفتـاة ، يدخل بعـض المستوطنين الفرنسيين والاب (بجولي) يشكون حـالهم ، وانهم يعيشـون في رعب قاتل ، ويطالبون بالامن ، او بالعودة الى فرنسا ، ويغضب (جاك) لان فرنسا ماتت في قلوب ابنائها ، فوجب عليه ان يطرد العرب والفرنسيين معا . ويؤتى بابن حمـود محمولا من كتفيـه ويقوم جاك بتعذيبه ، امام اخته ، فلا يقول لها اخوها الا (تشجعي يا فتاة) وينتهي الفصل بموتهما معا .

ويبدأ الفصل الثالث وقد تغير الكثير . فالكابتن (جوزيف) قتل نفسـه و (روجيه) انتقل الى صف الثوار ، و (بيير) يطلب من (جاك) ان يعذب لانـه قتل الصبية ، ويستدعي (جا ك) الاب (جولي) لـيرد (بيير) الى الكنيسـة ، فـيرد (بيير) بانه فقد الايمان ومات في عينيـه كل شيء على الأرض . وسرعان ما يعترف الملازم (جاك) امـام الاب (جولي) بانه يتعذب ويتألم فقد سحقه (ابن حمود) .

وفي نهاية المسرحية يقوم (جـاك) بمناجاة طويلة ، تكشـف عـن شعوره بالفاجعة وعن خوفه وشعوره بالوحدة والالم . ويعلن : « عندما يكتمل هذا الشيء الجديد في صدري سوف اخرج من كهوفي لأواجـه العتمة الحقيقية في قلب النور ، سوف اتخلى عن ماضي، سوف ارفض كل شيء بدون استثناء ، سوف اقتل »(١٥) .

ان المسرحية تنطلق من الواقع ، في انتقاء الموضوع وهو تصـوير العسف الاستعماري والصمود الشـعبي ، وتختار من الجزائر ، ابـان

---

(١٥) بلبل فرحان ، « الادب المسرحي في سـورية » ، مجلة الحياة المسرحية ، دمشق العدد ٦ ، خريف ١٩٧٨ ، ص ٢٧ – ٢٨ .

الاحتلال الفرنسي ، مادة لموضوعها ولكنها لا تستطيع تصوير الواقع ، وتحقيق الارتباط به ؛ لانها بعيدة عنه ؛ لا تنظر اليه من خلال معطياته ؛ مروراً بتجربة وانما تنظر اليه من خلال قيم انسانية كلية ؛ وعبر تجريد ذهني، نظري ، فترى الواقع بشكل آخر مختلف ؛يتحول فيه الاستعمار من نظام اقتصادي اداته القوة العسكرية ، وعلاقته بالشعب هي السيطرة ، والاستغلال الى افراد عسكريين يمارسون التعذيب فقط .

وقد يصلح هذا التحويل وسيلة للرمز الى الاستعمار ؛ او التمثيل له ، ولكنه لا يصلح لفهم الاستعمار والوصول الى نتائج من خلاله، وهذا ما عمدت اليه المسرحية حين حسبت يقظة الضمير ، عند الافراد العسكريين ، وتفجر شعورهم الانساني ؛ كافيا لفضح النظام الاستعماري وانهاء سيطرته ، واستغلاله .

ان الاستعمار ليس حالة نفسية ؛ او مجموعة من القيم الاخلاقية يمكن تغييرها أ وتبديلها ، انه مرحلة من تطور النظام الراسمالي ، وهو جملة من البنى والعلاقات الاقتصادية والسياسية ، والاجتماعية والعسكرية ، يمارس من خلالها السيطرة على شعوب مستضعفة ، ولا يمن ان ينهى بصحوة في الضمير ، او يقظة في الشعور الانساني ، لا يكفي الكشف ع نمثل هذا ، للتعريف بالاستعمار ، وحقيقته .

ان المسرحية لا تدرك ابعاد الواقع ، ولا تنظر الى مشكلاته ، في سياقها التاريخي فترى اسبابها الحقيقية ، والقوى الفاعلة فيها ، كما لا تنظر الى الجماهير لترى امكاناتها الهائلة ، وتدرك دورها في التغيير .

فالمسرحية تطرح قيما انسانية ، عمادها نقاء جوهر الانسان ، وصفاء ضميره الذي قد يلم به عارض ، من خطأ ، فيظلم ويطغى ، ويقتل ، ولكنه راجع الى نقائه وصفائه ليحقق انسانيته ، ويؤكدها .

« ان مصطفى الحلاج نموذج حي عن البرجوازي الصغير الذي يطفح قلبه بالغيظ على الظلم والحقد على الاستعمار ، ويدعو الى الحرية والعدل ، لكنه مكبل بكل الهموم الفردية الصغيرة ، التي تشغل ذهن البرجوازي الصغير فتكبح ثوريته ، ومتأثر بالنزاعات الفكرية الاوروبية المنبثقة عن الحضارة الغربية»(١٦) .

و « اول ما يمتاز به صفة غريبة ، هي انعدام الروح المحلية في مسرحه ، فهو يهرب من مجتمعه الخاص ، وبيئته الخاصة ، الى مكان بعيد يوفر عليه وضع تلك الجزئيات الصغيرة المأخوذة من الحياة اليومية ، والتي يتقصدها الكتاب جميعا لاضفاء السمات الانسانية على شخصياتهم . ولولا بعض التلميحات المحلية الصغيرة ، لما كان ثمة فروق كبيرة بين مسرحياته المكتوبة اصلا باللغة العربية وبين المترجمة عن لغة اجنبية .

فهو في مسرحيته الأولى (القتل والندم) يذهب الى تونس ، مع امكانية استبدال تونس بأي بلد عربي أو غير عربي ، دون حاجة الى تغيير شيء في المسرحية ، وفي الثانية (الغضب) يسافر الى الجزائر ليحكي حكاية مجموعة من رجال الجيش الفرنسي هناك مع امكانية جعل الشخصيات امريكية في فيتنام مثلا »(١٧).

« وهذه الصفة تؤكد تأثر الحلاج بالتيارات الفكرية الاوروبية ، وبالوجودية على الخصوص ، تلك التي تهتم بالفرد ، ومعاناته الذاتية ، بعيداً عن الوضع الاجتماعي الذي يعيش فيه » (١٨) .

❋

وفي الاتجاه نفسه تقع مسرحية ثالثة ، عني فيها مؤلفها بالعسف الاستعماري من موقع اخلاقي ، مثالي ، وبطموح انساني ، بعيدا عن

(١٦ ، ١٧ ، ١٨) المصدر السابق ، ص٢٤ .

الواقع ، على الرغم من انطلاقه منه وهي مسرحية (ديان بيان فو) (١٩) لمؤلفها الناقد السينمائي (صلاح دهني) وقد صدرت حوالي عام ١٩٥٥ ، فهي أسبق من مسرحيتي (الحلاج) ولو ان لمؤلفها غيرها لكان من حقه أن يمثل هذا الاتجاه ، ولكنه لم يكتب غيرها ، على حين استمر (الحلاج) في كتابة المسرحية .

والمسرحية تحاول التحليق في افق انساني رحب ، بمعالجتها لقضية من أهم قضايا العالم ،وهي شقاء المجتمعات في الحروب العدوانية ، التي تؤجج نيرانها قوى الاستعمار .

وهي تستوحي حرب (فرنسا) في (الهند الصينية) ، منتصف هذا القرن وتعتمد خاصة دفاعها عن اهم موقع لها في (فيتنام) وهو (ديان بيان فو) الذي فقدت بسقوطه في ايار ١٩٥٤ آخر مستعمرة لها في (الهند الصينية) وكانت قد دافعت عن هذا الموقع بعناد ،محاولة الصمود في وجه قوات (الفيت منه) الوطنية ، وحين احست باشرافه على السقوط ، لجأت الى التواطؤ مع (الولايات المتحدة) ، فقامت طائراتها بقصف الوطنيين ، وتزويد القوات الفرنسية المحاصرة بالمؤن ، مما مهد فيما بعد لحلول (الأمريكيين) محل (الفرنسيين) في (فيتنام)(٢٠) .

وهي تعرض قصة ذات شقين ، أحدهما يصور ثلاثة جنود ،المانيين ومراكشيا التقوا في حجرة داخل برج في (ديان بيان فو) ، وكان (الالمانيان) قد انضما الى (الفرقة الأجنبية) في ظروف خاصة بهما ، على حين غرر بالمراكشي ، فأدخل فيها ، وهي فرقة تعمل في (الهند

---

(١٩) دهني ، صلاح ، ديان بيان فو ، دار اليقظة ، دمشق ، بلا تاريخ ، حوالي ١٩٥٥ ، قطع وسط ، ١١٦ صفحة .

(٢٠) فايس ، بيتر ، حديث عن فيتنام ، تر. ابراهيم وطفي ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٠ ، ص ٣٣٠ – ٣٣٦ .

الصينية) تجند الحكومة الفرنسية الرجال لها من مستعمراتها وقد استيقظ وعيهم ، حين اشرف حصنهم على السقوط ، فأحس ثلاثتهم بانتهاك كرامتهم في هذه الحرب التي يخوضونها مكرهين ، وارتاوا في نوبة من التوتر الاستسلام لأسر قوات الفيت منه ، انقاذا لحياتهم ، وامـلا في الخلاص ، ولكن حين كان عليهم ان ينفذوا ما ارتأوا سقطت عليهم القذائف ، ودعوا الى السلاح . والشق الثاني من القصة يصور ضابطين فرنسيين يعملان في الموقع نفسه ، استيقظ حسهما ، حين شعرا باقتراب النهاية فأدركا انهما يخونان ذاتهما والبشرية ، في هذه الحرب التي لا يعرفان لها مسوغا ويشعران فيها انهما لا ينفذان سوى ارادة فئة من المتسلطين ، فيقرر احدهما رفض ما ربي عليه من طاعة الاوامر والعودة الى ذاته لتربيتها ثانية ، وما يلبث كلاهما ان يستجيبا لنداء القتال فيحمل كل منهما سلاحه ويخرج .

والقصتان مقدمتان في أربع لوحات ، كما آثر المؤلف تسميتها . تقع الاولى منها ، والثانية والرابعة ، داخل حجرة الجنود ، لتعرض قصتهم وتقع اللوحة الثالثة في غرفة الضابطين الفرنسيين ، لتقدم قصتهما مستقلة .

ففي اللوحة الاولى (ص٧ — ٢٨) يتم التعرف الى (هانز) و (فريتز) الألمانيين والى المراكشي (سليم بو شامة) ، وذلك من خلال الحوار الذي يتبادله (فريتز) مع (المراكشي) ويدور حول ماضي كل منهما ،وسبب تجنيده في الفرقة الاجنبية .

و (فريتز) يبوح للمراكشي بانه هرب مع (هانز) ، حين حاصرت القوات الفرنسية جبهة (ستراسبورغ) الألمانية ، اواخر الحرب العالمية الثانية ، فتم اسرهما ، وبعد انتهاء الحرب اطلق سراحهما ، فلم يستطيعا الرجوع الى المانيا ، وعار الهزيمة بين جنبيهما ، كما احسا بصعوبة البقاء غريبين في فرنسا . فانضما الى (الفرقة الأجنبية) وها قد مضى عليهما أربع سنين وهما يشاركان في حرب عدوانية ضد شعب آمن ، ويعترف (فريتز) بخطئه ، فقد كان يعيش في برلين فقيرا ، ثم درس وتوظف وتزوج ، وحسب انه وصل واستراح ، فانصرف الى المطالعة والاستجمام ، وكان يسخر ممن كانوا يكافحون ضد (هتلر) مقتنعا بأمنه وسعادته هو وحده . اما المراكشي فقد كان يعمل مدرسا في وطنه والمستعمر الفرنسي يحتله ، ثم القي عليه القبض ، لاشتراكه في مظاهرة ، وخُيّر بين السجن لعشر سنوات ، وبين العمل في مكتب (داكار) في (الهند) فاختار الاخير ، وهو لا يعرف انه خدع ، فقد حمل في طائرة واسقط بالمظلة مكرها ليقاتل في (ديان بيان فو) مثله في ذلك مثل مئات من الرجال ، قادتهم (فرنسا) من مستعمراتها ، مكرهين لتلقي بهم في اتون الحرب ، واشاعت انهم قد تطوعوا في جيشها مختارين ،

وكل من المراكشي والالماني ، يحدث صاحبه هذا الحديث عن ماضيه بأسلوب السرد المباشر الذي يستغرق معظم اللوحة اما صديقهما الثالث (هانز) فهو محموم ، ملقى على الأرض ، لا يشارك في الحديث ، ما ينفك ينهض بين حين وآخر مذعورا ، متوهما اقتحام الوطنيين للحجرة ثم يعود ليهذي من الحمى والخوف .

وفي اللوحة الثانية (ص٢٩ ــ ٦٦) تظهر اساليب الحكومة الفرنسية في معاملة جنود (الفرقة الأجنبية) وما يلاقيه هؤلاء من عسف وظلم ، ونقص في المؤونة والذخيرة ، والرعاية الصحية والمعنوية ، مما يوقظ وعيهم ، ويجعلهم يدركون انهم ادوات مسخرة ، لتحقيق مآرب الحكومة الفرنسية .

فالوكيل الفرنسي (جان) يدخل حجرتهم ، في صباح اليوم التالي ، وهم نائمون فينهرهم ويوبخهم ، ولا يبالي بـ (هانز) المريض ، والوكيل عريف فرنسي مسلط على (الفرقة الأجنبية) يتفقد الابراج ، ليرى من قتل ، فيأمر بنقل جثمانه وكثيرا ما ينسى او يتناسى ، فيترك الميت مع الاحياء . ولقد تناهى الى معرفة (فريتز) و (المراكشي) من رجال المؤونة ، أن قائد موقع (ديان بيان فو) هدد كبار الضباط الفرنسيين بتسليم الحصن ان لم يجعلوا منه (جنرالا) مثلهم . وقد استجابوا لطلبه ، ومن ذلك يدركان ان الحرب ــ حربهم ــ ليست الا جريمة يرتزق بها فئة من المتسلطين . ثم يحضر رجال المؤونة ، فيعطونهم قليلا من المعلبات ، متذرعين بأن الطائرات الامريكية قد القت المؤونة من علو شاهق ، بسبب الجو الصاحي ، خوفا من نار المدفعية المعادية فسقطت المؤن في مواقع الوطنيين ، وقد تذرع رجال المؤن لمثل هذا من قبل بالجو الغائم . ويعرف المراكشي من الطباخ وهو عربي ، ان خطة الوطنيين اصبحت تعتمد التركيز على نقاط الحصن منفردة ، واسقاطها واحدة واحدة ، فيدرك المراكشي أن برجهم على وشك السقوط ، ويحسب المراكشي بعد ذلك أن (لفرنسا) خطة في اشراك (امريكا) في الحرب ، لانقاذهم ، ويؤكد (فريتز) أن (فرنسا) لا يهمها سوى انقاذ القلعة ، لان في بقائهما بقاء هيبتها ، ثم تتتالى الانفجارات ، و (هانز) المحموم يتوهم الوطنيين وقد اقتحموا الحجرة ، ثم يدخل الملازم (اندريه) ليخبرهم أن القلعة المواجهة لهم تتعرض لهجوم مركز وان عليهم الاستعداد .

وتصور اللوحة الثالثة (ص ٦٧ــ٩٢) يقظة الحس لدى الضابطين الفرنسيين (موريس) و (اندريه) فيكتشفان تذارة حربهم العدوانية ، وما تعتمده من خداع وكذب ، ويدركان انهما لا يخدمان في هذه الحرب الا فئة الجنرالات ، تأكل خبزهم وخبز غيرهم ، وتذيق الجميع سوء الهوان .

فالملازم (موريس) يدخل مكتب رفيقه الملازم (اندريه) وكلاهما

متعب لمتابعتهما اخبار القلعة طوال النهار ، وتوقعهما سقوطها .
ويخبر (اندريه) ا زميله انه سمع في الاذاعة ان (مجلس الشيوخ الامريكي) رفض اشتراك (امريكا)في الحرب ويؤكد له ان اشتراك (امريكا) ليس الا حلما اوحت به (فرنسا) ليستمر الرجال في الدفاع عن الحصن ، ويدرك (موريس) عندئذ ان ما يحتاج اليه ليس الطائرات والسلاح ، وانما الامل كما يدرك انه انما يقاتل من غير قضية ، ثم يعترف بانه قد فكر في الحرب فلم يجد لها مسوغا ، واكتشف انه لم يلق بـه في حصن الدم والفولاذ الا لينعم القادة في باريس بالسهرات والنبيذ والنساء ، ويقرر ان القضية لن تحل الا سياسيا ، ويبوح له (اندريه) ان جميع الضباط والسياسيين يعرفون ذلك ، ولكنهم تواضعوا على نسيانه ،ويؤكد له ان الجميع ليسوا الا ضحايا وجلادين ، في آن واحد، وان الخطأ يتحمله ميراث العهود التي توالت على البشرية في تاريخها الطويل ، القائم على الاستغلال ، ثم يعترف انه اطلع على أوضاع الجند ورأى ما انحدروا اليه من ضعف وهوان ،وينكر ان يكونوا قد ولدوا لمثل هذا ، ثم يصمم على ان يرفض الطاعة العسكرية العمياء ، وان يعود الى ذاته ليربيها ثانية تربية عسكرية سليمة ، لا تقول نعم الا بعد ان تعي ما تقول ، ويؤكد له (موريس) أن الظروف غير مناسبة لتحقيق ما صمم عليه ويحذره من خطورة ما يبوح به ، ثم يحضر (الوكيل) ليخبر (اندريه) ان المقدم يطلبه فيخرج، ويستبقي (موريس) الوكيل ، ليعاتبه في تقصيره بحق جثث الموتى ، وفي بغضه للمراكشيين ، فيتذرع بانها خطة المقدم ، ويرجع (اندريه) ليقول انه اخبر عن ملاحظة حركة غير عادية في قوات العدو ، فيدرك هو و (موريس) ان دورهما قد حان ، فيأخذ كل منهما مسدسه ، ثم يتعانقان ، قبل ان يخرجا ، في وداع يعرفان ان لا لقاء لهما بعده .

وتصور اللوحة الرابعة والاخيرة (ص ٩٣ ــ ١١٦) ما يعتري الرجال الثلاثة ، الالمانيين والمراكشي ، من قلق وتوتر ، لاكتساح القوات الوطنية حصنهم وتوقعهم سقوط برجهم بين لحظة واخرى ، وما يدور في ذهنهم من افكار تحبطها اخيرا الدعوة الى القتال .

و (هانز) يطلق النار بعصبية ويحاول (فريتز) منعه ، ويكاد يختلف معه لولا تدخل المراكشي ، ثم يدخل الملازم (اندريه) ووراءه (الوكيل) وجنود السخرة فيعطونهم الذخيرة ، ويخبرهم الملازم بانهم قد يضطرون الى القتال بالسلاح الابيض ويرجع ثلاثتهم ، بعد خروج الملازم ورجل المؤونة الى مراقبة جحافل الوطنيين وهم يتغلغلون وسط التحصينات ، واصواتهم الانسانية المجلجلة تطغى على صوت البنادق والرشاشات ثم يدخل الحجرة رقيب عربي ، مع جنود سخرة الطعام ويسلم منه المراكشي ان البرج الامامي يكاد ينهار ، وليس صحيحا ما يقال عن مقاومة الجند واستبسالهم في الدفاع عن الحصن حجرة حجرة ، ويدرك ثلاثتهم أن نهايتهم قد حانت ، فيهذي (هانز) ويحلم بالعودة الى (برلين) و (ميونيخ) وهنا تقفز الى ذهن المراكشي فكرة الاستسلام لأن فيها ابقاء على حياتهم ، ليس غير ، ولكن (هانز) يرى أن في الأسر سيتاح لهم ان يتطهروا من آثامهم ، فلا بد بعد الاسر ان يطلق سراحهم ، وعندئذ يرجعون الى المانيا انقياء ، ويقتنع (فريتز) بالفكرة ، ويؤكد انه سيمزق قميصه الداخليوسيرفعه على الرشاش علامةاستسلام وبينما هم في نشوة الحلاص ، يسمعون صوت جلبة على الدرج ، فيسرع المراكشي الى الرشاش بصورة غريزية ، ويعلو ازيز الرصاص ، ويصاب (فريتز) في كتفه فيضمد الجرح ، فلقد اصبحت حياته غالية عليه ، وهو مصمم على الاستسلام ، وتسقط على برجهم قذيفة ، فينهار قسم منه ، ويتلمس بعضهم بعضا وسط الغبار ، وتسمع على الدرج اصوات تدعوهم بالفرنسية الى السلاح الابيض .

فالمسرحية ترصد استيقاظ الوعي لدى بعض الجند والضباط ، في لحظة اشراف حصنهم على السقوط باقتراب النهاية ، وتصور ادراكهم في تلك اللحظة شناعة الحرب التي يصلون نارها لخدمة فئة متآمرة تعمل على استغلال البشرية ، ثم تنبه وعيهم بحياة البؤس والشقاء ، التي يعيشونها في ظروف الحرب ، وكونهم يحاربون لغير ما قضية وقد القي بهم في مازق لا منفذ لهم منه سوى ان يقتلوا او يقتلوا ،وقد قاد هذا الوعي بعضهم الى التفكير في الرفض على حين دفع بعضهم الى التفكير في الاستسلام للأسر ، ثم كانت الدعوة الى القتال ، فانهت كل تفكير ، وقضت على الوعي .

ان موقف الرجال في حقيقته قائم على احساسهم باشراف حصنهم على السقوط مما ايقظ حسهم ، في ساعة الخطر ، ونبه وعيهم . فادركوا خطر الحرب ، وارتدوا الى ماضيهم ، ليسقطوا عليه الخطا ، في اسف وندم ، ثم بشيء من التفكير الفردي القائم على الهرب ، القادر على ان يعلل ويستنتج ، ويلتمس العلل والاسباب ليتخذها ذرائع وموغات لا دوافع وحوافز غير القادر على اتخاذ قرار يبني عليه موقفا ، يتم فيه النفاذ من الفكر الى الفعل .

واذا يقظتهم وتنبه وعيهم ، قبل سقوط حصنهم ، صحوة موت ، ليس بعدها الا الصمت ، واذا كل ما قالوه ، وتحدثوا عنه ، وفكروا فيه ، ليس الا اصواتا يابسة تتهامس معا، مثل اصوات الفئران ، تتراكض فوق بلور مهشم ، في قبو رطب بارد(٢١) . على حين تهدر اصوات الرجال هناك في الطرف الآخر ، يقتحمون الحصون والابراج وصوتهم الانساني الهادر المجلجل ، يطغى على اصوات البنادق والرشاشات والمدافع

★ ★ ★

---

(٢١) أليوت ، ت.س. « الرجال الجوف » ، ترجمة يوسف انبوسف ، مجلة الاداب الاجنبية ، دمشق ، العدد ٢ تشرين الاول ١٩٧٧ ، ص ٧٠ .

ومن خلال هذا العالم الذي ينفجر فيه وعي الرجال . فيدركون شناعة الحرب ، ويمضون في البحث عن مخرج ، ثم يخفقون في تحقيق ما ارتأوه ، تسعى المسرحية الى ادانة الحرب العدوانية التي تشنها دولة معتدية ، على شعب آمن ، متبعة اساليب غير شريفة يهان فيها الانسان وتنتهك كرامته ، اذ يجند مكرها ليحارب لغير ما قضية من اجل ان يقتل او يقتل فحسب ، منفذا ارادة فئة متحكمة تحقق مصلحتها من خلاله تمثل سلطة الدولة المعتدية .

كما تؤكد ان شعوب العالم لا تحمل فيما بينها الحقد والبغض ، ولا تريد فيما بينها الاستغلال والسيطرة والاستعمار ، انها جميعا تنكر ذلك وترفضه ، وتريد الحق والخير والسلام ، ولكن من بأيديهم السلطة، وتصريف الامور ، في انظمة الحكم الاستعماري هم الذين يريدون مالاتريده الشعوب ، وهم الذين يؤرثون البغض والشر والعدوان ، حتى في شعوبهم بالذات اذ يحملونها على حرب لا رغبة لها فيها ولا ارادة ، لتحقيق مصلحتهم ، وضمان استمرار سيطرتهم .

واذا كانت الافكار التي تعبر المسرحية عنها قوية صلبة ، واضحة محددة ، وقد صاغتها في حوار جيد متماسك ، فان البيئة التي تصورها شاحبة باهتة ، لم تمتلك ابعادها الحقيقية ، اذ لم تستطع ابتعاث الحياة في الصورة التي رسمتها لها .

والحبكة تبدو سردية ، لا صراع فيها ولا فعل ، ويظهر فيها التكرار، لقيامها على قصتين متشابهتين ، هما قصتا الضابطين والجنود ، كما ان الشخصيات التي قدمتها تبدو فقيرة هزيلة ، لاقدرة لها على الفعل ، وهي متشابهة ، لا تمايز بينهما ، ولا يحمد لها غير الافكار ، التي وضعت على لسانها ، والتي هي افكار المؤلف نفسه ، « ولو برع المرء في تاليف

اقوال تكشف عن الاخلاق ، وتمتاز بفخامة العبارة ، وجلالة الفكرة ، لما بلغ المراد من المأساة انما يبلغه حقا ، بمأساة ، اضعف عبارة وفكرة، ولكنها ذات خرافة وتركيب افعال(٢٢) » .

وواضح ان المسرحية تسعى الى استنبات افكار في قلب العالم الاستعماري وداخل مواقعه ، لتفضحه ، وتدينه ، وهي تستوحي لذلك حرب فرنسا في الهند الصينية وتنتقل الى (ديان بيان فو) لتعبر من هناك عن افكارها ، تعبيرا مباشرا ، ومن خلال تجربة متوهمة ، لم تستطع خلقها ،بعيدا عن الواقع المحلي الذي انطلقت منه في انتقاء الموضوع ، ولكنها لم ترتبط به في اختيار مادته ، تطلعا منها الى بلوغ ما هو عالمي .

ان مما لاشك فيه ان التجربة البشرية واحدة في كل مكان، في العالم، ولكن لايمكن لها ان تمتلك بعدها الانساني ، الا من خلال فرادتها ، وتميزها ، بتعبيرها عن بيئتها ، وحملها ملامحها الخاصة التي تميزها، وهي نفسها الملامح التي تشف عن انسانيتها .

وتظل مسرحية (صلاح دهني) (ديان بيان فو) مثلها مثل مسرحيتي (مصطفى الحلاج) : (الغضب) و (القتل والندم) ، اللتين حاول بهما الارتقاء بما هو محلي ،او قومي ، الى العالمي ، الشامل ، فلم ينجح ، وان كانت مسرحية (صلاح دهني) في الحقيقة اكثر منهما نجاحا. وفي كل الاحوال ، فان المسرحيات الثلاث هي التي منحت حركة التاليف المسرحي هذا الاتجاه المتميز في الارتباط بالواقع السياسي ، وهو اتجاه يعد في الحقيقة جديدا ، ومتطورا ، بالنسبة الى الاتجاه الذي منحه الهنداوى لحركة التاليف المسرحي ، وهو الاتجاه الخطابي الانفعالي .

وبعد ، فان مايلاحظ على هذين الاتجاهين في الارتباط بالواقع ، هو

---

(٢٢) ارسطو ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ،بيروت ، ط ثانية ، ١٩٧٣ ، ص ٢١ .

قلة عدد المسرحيات التي تمثلها : فهي لاتزيد على ست في الاتجاه الاول ، وثلاث في الاتجاه الثاني ، كما يلاحظعليها ايضا ضيق الموضوعات التي تعالجها ، فهي لا تعدو مشكلة التحرر الوطني ، والعسف الاستعماري، وهي موضوعات متاخرة عن عصرها او فترتها كما انها تعالج من جانب مثالي ، عالمي ، او تجريدي ، ذهني ، لا يتم فيه الارتباط بالواقع ومن ناحية فنية ويلاحظ الضعف الشديد ، في القدرة على بناء مسرحية متكاملة، عند الكتاب جميعا .

★ ★ ★

وهكذا برز خلال الخمسينات اتجاهان في العلاقة مع الواقع السياسي ، فيحركة التاليف المسرحي ، وهما اتجاهان كانا ينطلقانمن الواقع ، ليبتعدا عنه ، ابتعادا بما يحملانه من ثقافة غريبة عن الواقع، وما يطمحان الى التعبير عنه من افكار ، ذهنية ،مثالية اتخذ اسلوب التعبير عنها شكلا خطابيا انفعاليا ، في الاتجاه الاول وشكلا مثاليا انسانيا، في الاتجاه الثاني .

ثم انقطع ظهور المسرحية التي تعني بالواقع السياسي ، حتى الثلث الثاني من الستينات ،حين بدات بالظهور سلسلة من المسرحيات القصيرة ، تعني بالواقع السياسي المحلي ، عناية كبيرة ، وتعبر عنه بحدة وجراة ، وهي المسرحيات التي مثلت اتجاها جديدا ، هو الاتجاه الواقعي الانتقادي .

— ٤ —

الاتجاه الواقعي الانتقادي :

ان الاهتمام الواعي بالواقع ، والمدرك لقضاياه المتعددة ، والمترابطة والكاشف عنها بحدة وجراة ، والباحث عن اسبابها الحقيقية ، هو ما يتبناه الاتجاه الثالث ، في الارتباط بالواقع الساسي ، في حركة التاليف المسرحي ، في سورية .

وفي هذا الاتجاه يتم التعبير عن نقمة حادة ، واحساس بالاحباط شديد . فتكشف القضايا السياسية ، في الواقع المحلي بجراة باسلة، وتدان ، بصوت ابح صارخ .وتتقدم من خلال الواقع ، كبيرة ، هائلة ، تطحن المواطن، وتسحقه . فاذا اليأس هو الشعور السائد ، واذا الخيبة هي المصير من غير وثوق بشيء من امكان التحرك او الرفض او التغيير ، فلا امل في المستقبل ، ولا رجاء ، وليس ثمة غير الوقوف عند مظاهر العسف والظلم ، من غير الاهتمام بشيء من مظاهر الصمود، والتصدي والكفاح فالصورة السائدة ، في هذا الاتجاه ، هي الانسان ، وهو في الحضيض ، يشقى ويعاني ، من غير ان يحاول الخلاص ، وهو بعد فرد منعزل ، وليس ثمة معاناة جماعية ، الا في نموذج ، او آخر .

ولا تغيب عن هذا الاتجاه ايضا ظلال الثقافة الغربية ، التي يبدو انها قدر المثقف العربي ، ولكنها في هذا الاتجاه ، تبدو ثقافة متمثلة ، وظلت جيدا في خدمة الموضوع ولم تثقله ويمثل هذا الاتجاه سعد الله ونوس ، الذي يقدم في السنوات الممتدة من عام ١٩٦٤ الى عام ١٩٦٧ اربع مسرحيات قصيرة ترتبط بالواقع السياسي ارتباطا مباشرا ، وهي تدل على الوعي العميق ، والجراة الباسلة ، وتحمل تنوعا وغنى ، وتبشر بتطور سريع ، وتعلي ، نحو تغير مستمر ، في نضج اكبر ووضوح وظلت جيدا في خدمة الموضوع ولم تثقله ويمثل هذا الاتجاه

وما تمتاز به مسرحيات ونوس هو تعرضها ، لاول مرة ، لقضايا السياسة الداخلية التي تمس حياة المواطن اليومية ، والتي هي مفتاح القضايا السياسية الخارجية ، وحتى هذه القضايا ، تعالج من خلال السياسة الداخلية ، وهذا ما جعل المسرحيات تتميز بالارتباط بالبيئة المحلية ولكن في قدرة على الارتقاء الى المستوى الانساني من خلال المحلي .

وما تمتاز بـــه مسرحيات ونوس ايضا ، هو الرمز الشفيف ، الذي يعتمد استخدام جزئيات صغيرة ، مستمدة من الواقع ، كالاشارات ، تمثل أبعادا أكبر منها ، وترمز اليها وهي واضحة ، قريبة الفهم ، لاصقـــة بما تدل عليه ، ويداخل ذلك ظلال من ثقافة تبدو ملامحها في فكرة ، أو موقف ، أو بعد ، وهي دائما ملتحمة مع الاجزاء الاخرى ، داخلـــه في السياق ، دخولا قويا ، في وحدة متكاملة .

* * *

وفي المسرحية الاولى ، من مسرحيات (ونـــوس) (٢٣) ، وهـــي (فصد الدم) يعرض المؤلف لقضية فلسطين ، فيبرز فيها بجراة سكـــوت الشعب العربي وسلبيته ، وبعده عن الفهم السليم ، والاعداد السليم ، لقضية وجوده الاولى ثم يفضح موقف الحكومات الذي لايتجاوز الدعاوة ، والتضليل والاتجار بالقضية ، للبقاء في الحكم ، ثم يكشف بجراة عن الداء، كمـــا يرى ، ويصور الطريق للخلاص .

والمسرحية في فصل واحد ، تظهر فيها جماعات من الرجال والنساء والاطفال ، قعدت على الارض ، في ظل جدار ، ينتظمها سكوت موحش ، لا تاتي طوال المسرحية بفعل أو حركة ، غير هز الرؤوس ، عقب كل حدث، حتى الاطفال بليدون ، لانامه لهم ، ولا حركة ويظهر شاب في السابعـــة والعشرين ، شائخ قبل الاوان ، مائع تائه ، ويغيب ليظهر شـاب ثان ، في السن نفسه ، قوي ، متماسك ، فيـــه ثقـــة وحدة وحركة ، وكلاهما في ثياب رثة ممزقة ، متشابهة ، مما يدل على انهما اخوان . والثاني ، وهـــو (علي) ، يجد في البحث عن الاول ، وهو (عليوة) ، يريد الخلاص مـــن تسيبه وضياعه ، ليثبت بنفسه ذاته ، و (عليوة) هارب من (علي) كاره لـــه ، ناقم عليه . ويلتقي (عليوه) بشاب آخـــر يحمل مذياعـــا

---

(٢٣) ونوس ، سعد الله ، فصد الدم ، مجلة الاداب ، بيروت ،العدد ٣ اذار١٩٦٤

صغيرا وعلامات التقزز والنمزق بادية عليه ، فهو كاره لكل مايقـــال ، في جميـــع محطات الاذاعة ، غير مصدق لما يعلن عنه ، ولا واثق بـــه ، قانط يائس ، فكل ما حوله زائف مضلل .

وفي غياب (عليوة) يلتقي الشاب (يعلي) فيسخر منه ويشكك في دعاواه وينعته بالخطيب ، على حين يراه (علي) انهزاميا ، لايمكن له ان يتفهم قضيته . ويرجع (عليوة) الى لقاء الشاب ، فيجد كل منهما عـــند الآخر عونا لـــه وسلوى ، فيتعاطفان ، فـــ (عليوة) غير واثق بشيء ، ويرى في كل تضحية فردية تبذل غباء لا مسوغ لـــه ولاقيمة فهو يسخـــر مـــن ذاك الرجل الذي ابى ان يهجر بيته ، كما فعل المهاجـــرون ، واصر على حمايةالامانة ، فقد آل مع بيته الى الدمار . ثم يقبلان معـــا علـــى شرب الخمرة ، ليهربا بها من صوت المذياع ، وظلال الواقع المر ، الاسود، ثم يخرجان ثملين قبل ان يدخل (علي) ويدخل (علي) مبديـــا تذمره مـــن البحث عن (عليوة) وضيقه من جماعة الناس ، التي لا تتعاون معه ، ولا تتفهم شيئا من قضيته ، ثم يدخل صحفي ، يطلـــب مـــن (علي) اجـــراء مقابلة معه فيرفض (علي) ويخرج غاضبا ، ناقما على النفاق ، والتزوير، ويلجأ الصحفي الى جماعة الناس ، يسالها رايها ، فتكتفي بهز الرؤوس ، فيظن في افرادها البكم ، ثم يعرض عليهم صورة وإذ يهزون رؤوسهم ، يفرح فرحا شديدا ، ويمني نفسه باعداد استطلاع ينـــال بـــه رضى مديره ، اذ سيعبر بـــه عن تهليل الجماهير ، وفرحها .

واذ يخرج الصحفي ، يدخل (علي) وقد اضناه البحث عن (عليوه) ثم يخرج ليدخل (عليوة) وقد اتعبـــه الهرب مـــن علي ، ثم يلتقيـــان ، فيتهم الاول الثاني بالتسيب والتخاذل عن القضية ، ويسوغ الثاني موقفه بعبث البطولة الفرديـــة وبدين الاخوة ، لتخليهم عن اشقتهم . ويضحد (علي) آراء (عليوة) ويؤكد ان القضية تحتاج الى موقف حاسم ، ثـــم يعلـــن عن عزمـــه علـــى قتـــل (عليوة) ففي نفيه تثبيت لموقفه ، لانـــه

العدو الذي ينحـــر في الجـــذع . ويراوغ (عليوة) ويستثير عاطفه (علي)، ويكـــاد (علي) يتخاذل فيتراجع عن قتله ، اذ يوقع (عليوة) في نفسه الوهن والشك، ولكـــن (علي) مـــا يلبث ان يسترد حميته ، بفعل صدى عميق، يبتعث في نفسه الرجولة ، ويذكره بالوطن المنتظـــر ، فيقدم على طعـــن (عليوة) فيسقط وهـــو يؤكد حنينه الى الارض ولكن ذكاءه تتلـــه ويهوى (علي) فوق جثة (عليوة) وهو يهتف « احبك ، وارفضك ، فلكـــي تلبي نـــداء الارض لابـــد من اشق التضحيات » ثم يحدق في الجماعة وهـــي تتابع هـــز الرؤوس ، فيهتف بها «يبقى صمتكم» .

فالمسرحية تعرض لقضية فلسطين ، فتعالجها من داخل الوطـــن العربي ، ومـــن خلال واقعه الخاص ، وليس في صراعه مع العدو ، عبر بطولـــة مفتعلة ، فتقدم صوره لهذا الواقع ، بما فيه من تمزق وضياع ، وقهـــر وتضليل ، وبما فيه من رغبة في الخلاص ، وسعي نحوه وتكشف المسؤول في الداخـــل ، وتؤكد الحاجة الى تصفيته أولا ، قبل الدخول في الصراع مع العدو .

والمسرحية تحشد لذلك الاطراف كلهـــا ، في الداخـــل ، بانتقـــاء ذكي ، وتقديم لماح ، دقيق ، معتمدة الرمز او التمثيل الاشـاري ، فثمـــة اطراف خمسة ، هي :

الجماعة

الصحفي

الشاب

علـــي

عليـــوة

وهي تقدمهم بوصفهم اشخاصا ، يمتلكون ذواتهم ، مـــن جهة ، ويمثلون اطرافـــا او قوى ، من جهة اخرى .

فالجماعة تتالف من شيوخ ونساء واطفال ، يقتعدون في ظـل جدار متهدم ، سحنهم متداعية وعيونهم مطفأة ، يجترون حركة هـز الرؤوس المتتابعة ، الموحية باقسى انواع الخواء المتبلد . وهي تمثل الشعب العربي، الذي اخرج من فلسطين ، فلجا الى الحكومات العربية ، يحتمي بهـا ، منتظرا العودة وهو اعزل ضعيف ، لا يملك شيئا .

والصحفي يمتلك آلة التصوير ، يلتقط بها صورا للحقيقة ، ولكنـه يزيفها ، ليستفيد منها في الدعاوة للسلطة ، وتحقيـق مكاسب خاصة ، مسوغا ذلك بطبيعة النظام ، وضرورات العيش ، وهو في الحقيقة احـد اركان السلطة ، وممثلها ، فهي مثله ، تمتلك الاعلام ، وتزيف به الحقائق، في دعاوة مضللة ، تدعم بهـا وجودها ، الذي لا مسوغ له ، ولا شرعية، وهـي تخـدم بـه انظمة استعمارية ، تحقق مكاسب خاصة ، علـى حساب القضية ، مثلها فيذلك مثل الصحفي في الانتهازية ، كمـا تقدمهـا المسرحية آنئذ .

وهذا ما يقوله الصحفي لعلي (٢٤) .

« النظام ، نعم النظام ، الحقيقة ، ما الانسان ؟ مجرد مسمار زهيد في عربة النظام الهائلة ، فاصغ اليه جيدا، اذا اردت ان تعرف نظامنـا الخاص ،السيد يريد ديمومة الحكم ، وديمومـة الحكـم تقتضي رضى الشعب ، ورضى الشعب يقتضي مظاهر الوطنية ، والبطولة ، والصلاح، وقضيتكم اكثر القضايا حساسية ، وانسبها لارتـداء جلابيب الوطنيـة والبطولة والصلاح ، واذن فليكن ضجيج ، ولتدق الطبول ، الصامتة منها والداوية ثم انا رجل يجالد الدهر ليعيش ، العيش يفرض تنفيذ رغائـب رئيس التحريـر ، ورئيس التحرير ينفذ رغـائب صاحب الجريـدة ، وصاحب الجريدة ينمي ثراءه بتنفيذ رغائب السيد ، ويدور حجر الطاحون،

---

(٢٤) ونوس ، سعد الله ، فصد الدم ، مجلة الاداب ، ص ٦١

ويدور ويدور طامسا ضجيج الشاتمين ، وهلوسة المسخابين ، لايتلكأ ولا يتعثر ، يتغير السيد ، ويتبدل حبر المطابع ، لكن الحجر لا يتلكأ ولا يتعثر، ويدور، ويدور ،ويدور، الى مالا نهايـــة » .

ومن الطبيعي، بعد ذلك ، ـكمـا تقول المسرحية ـ وفي ظل مثـل تلـك الحكومات ، ان تضيع طاقات الجماهير ، وتتبدد ،بما يمارس عليها مـن تزييف لحقائق تعرفها ، ولكن يراد لها ان تضل عنها ، فتأبى ذلـك، ولكنها مقيدة ، مسوقة ، ومحاصرة وعندئذ تجد كل جهد ضائعا ، وكـل تضحية عاقرا ، بل ترى الوجود نفسه عبثا ، واذ تبحث عـن الخلاص ، تسقط ،وهي محاصرة ، في الضجر والضيق ، والتمزق والقلق والخمر .

ويمثل ذلك الشاب ، وهو اسمر ، وجهه مألوف ،يحمل مذيـاعا صغيرا وتطبع مشيته الحيرة والقلق ، يستمع الى عدد من محطات البـث الاذاعي واذا هي جميعا تبث دعاوات سياسية مزيفة ، او اغاني رخيصة، فيقتل المذياع ، ويصرخ (٢٥) :

« الفخ . عبوديتنا التاريخية ، لبصاق اجهزة اديسون الملوثة ، مـا تكاد ندير الزر حتى تنبثق في نفينا رغائب الاستفراغ ، ونخنق الصوت المتوحش ، لكن لا تلبث الاصابع أن تعود باحثة عن أفيونها ، والمعجزة ؟ المعجزة حلم حشاش تافه ، لامعجزة لا حقيقة ، لاشيء الا البصاق » .

ويعلن امام (علي) بقوة أنه « يبحث عن ملجأ خارج حدود الارض ، وبعيدا عن دوامة التاريخ الرهيبة » (٢٦) ولكنه ينفجر من جدية علي ، ويأنس بضياع (عليوة) ، ويمضي معه في انسجام كبير ،ويقبـلان علـى الخمرة ، يعبانها معا .

ان الشاب ، و (عليوة) لاينمان عن جهل ، بالقضية ، او تخل عنها،

(٢٥ ـ ٢٦) المصدر السابق : ص ٦٠

وانمـــا ينمـــان عن وعي بها ، ولكن في يأس من امكان الخلاص ، لمـــا يعيشان فيه من حصار .

(وعلي) و (عليوة) شابان ، من الارض المحتلة، في ســـن واحدة، ولكن (عليوة) شائخ قبل الاوان ، وهو ساخر ، تائه ، قلق ، يحمل زجاجة الخمر ، و (علي) قوي متماسك صارم ، جاد ، وهو ماض في البحث عـــن (عليوة) لقتله ، وهذا ماض في الهرب منه . وكلاهما واعيان بالقضيـــة يعرفانها ، ويحبان الارض والوطن ، ولكن احدهمـــا يائس قانط ، متخل متخاذل ، والآخر واثق متفائل ، مصمم مستمر .

وهمـــا يمثلان واقع الشعب العربي في فلسطين ، الذي اجبره العدو الصهيوني على الخروج من وطنه ، فتشرد في البلاد العربية ، وتوزع بـــين مثل هذين النمطين ، وربمـــا بين غيرهما من الانماط ، وما توزعه ، في الحقيقة ، الا نتيجة لما يمثل في الواقع العربي ، مـــن زيف وقهر وتضليل وانتهاز ، صنع المحفي والشاب وصنع علي وعليوة ، ايضا .

ان حالة التسيب ، التي يعيشها عليوة ، والتخاذل ، والاستسلام والهرب ـــ كمـــا تقول المسرحية ـــ هي ما يجب ان يقضي عليه الشعب العربي ، ليس في فلسطين وحدها فحسب ، بل في معظم اقطار الوطـــن العربي ، ليتم بعدئذ تحريك الطاقات العربيـــة المتمثلـــة في الجماهير ، الصامتة ، القاعدة، المنتظرة ، وتنظيمهـــا ، لتدخل ، بشكل فعلي وصحيح، في الصراع مع العدو .

وهذا ما تدعو المسرحية اليه ، وتتفاعل بتحقيقه ، من خلال انتصار علي ، وقتله عليوة ، محققا النفي للتسيب والميوعة ، ثم في التفاته بعدئذ الى الجماعة الصامتة ليقول لها : « يبقى صمتكـــم » .

* * *

وبذلك استطاعت المسرحية ان تطرح قضيـــة فلسطين ، بمعالجتها من الداخل فقدمت صورة للواقع العـــربي ، وصورت علاقته بالقضيـــة وطبيعة ارتباطه بها ، وذلك في نظرة كلية ، ترى الظواهـــر في نسقها .

وتقف على اسبابها ، وتبصر خلال ذلك القوى الايجابية وتؤمن بدورها ، على الرغم من انها في غمـــار من القوى المناقضة لها ، بل انها تثق بها ، وتقدم ذلك كله بجراة ، وشجاعة باسلة ، وبشيء من الرمز اللطيف الذي يومىء ولا يكشف ، فيمنح العمل بعـــداً فنياً ، ويبعـــد عنه السقوط في المباشرة .

والمسرحية تنطلق من الواقع ، وترتبط به ، وتستمد منه مادتهـــا ، وموضوعها ولكنها تضطر الى قطع الخيوط التي تربط العناصر بالواقـــع ربطا مباشرا ؛ فلا تسمي المكان ولا تحدد الزمان ، وهي تعمد الى شيء من التجريد ، والرمز .

ولكن لا بد من أن يلاحظ ، من جهة ثانية ، ان المسرحية خلو مـــن الحبكة والصراع فالمسرحية تقدم مقطعا انفيا للواقع العربي ، تعرض فيه عدة اطراف ، في استعراض بانورامي شامل ، يغيب فيه العدو الخارجي؛ وهي تعتمد الحـــوار ، وسلسلة من المواقف عمادهـــا دخول شخصيـــة وخروجها ، وليس ثمـــة قصة ، او فعل غير المطاردة ، بين علي وعليوة ، ثم قتل الاول الثاني ، كما يلاحظ أن في المسرحية قدرا كبيرا من اللغة غير الحوارية ، التي تصف المكان ، وتصور الشخوص ، وتسرد الحـــوادث ، بدقة ، وتفصيل ، يراد منه التأثـــير ممـــا يجعـــل المسرحية اقرب الـــى القصة الحوارية ، منها الى المسرحية .

* * *

وفي المسرحيات الثلاث التالية ، يعرض (ونوس) لمشكلات داخليـــة آنئذ تتعلق بالواقع السياسي ، ففي مسرحيته الثانية (لعبة الدبابيس)(٢٧) يعرض لمشكلة الحكم ، فيتناول وصول الحاكم غير الكفء ، البهلوان الى كرسي السلطة ، بمساعدة الوصوليين الانتهازيين ، ولايكون التغيير في الحاكم الا شكلا لايتغير فيه من يقفون وراء الحاكم الذي لايتغير في حقيقته .

(٢٧)ونوس ، سعدالله ، حكايا جوقة التماثيل، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٦٥ ص ٣-٣٠

والمسرحية في فصل واحد . تدور مجرياتها في مسرح فارغ . الا من طاولة مستديرة عليها زجاجة ممتلئة حتى منتصفها . وكوب فارغ . وفنجان قهـوة ، وبجوار الطاولة كرسي يقعـد عليه رجل غريب الشكل . يشبه الكرة ، يتحدث كثيرا ، هو (شدود) لونه اصفر فاقـع . وملامحه ضيقة. ودقيقة ، تدل على شيء من الفخامة الشكلية . وعلى يسار المسرح طاولات وكراسي مبعثرة رسمت جميعا بريشة خشنة . اما الجانب الايمن فتغطيـه ستارة ذات لون اصفر فاقع .

تبدأ المسرحية و (شـدود) يتحدث بصوت مفرقـع ، الى جليس متوهم ، معـددا فضائله المتمثلة في سـرعة اكتساب الاصدقاء ، في كل مكان في الدنيا ، وشجاعته في تحطيم كبرياء الذين يسيرون في الشوارع ، عارضين اوسمتهم على المارين ، وجراتـه في تحدي حي (الشرباصيين) والصراع معهم ، من اجل ابنة الوجيـه فيهم ، حتى ليزعم انه خاض وحده معركة مع خمسين رجلا منهم ، ثم يفخر بذكائـه ، الذي جعـله حديـث المدينة ، فقد كان ، وهـو في السابعة ، يقوم بحل العمـليات الحسابية المعقدة ، ويفخر اخيراً بتواضعه فهو لا يحب الحديث عن نفسه ، ويكرهه كرهاً .

وفي اثناء حديث (شـدود) مع جليسـه المتوهم ، يتناهى من وراء الستارة صوت مزدوج ، لا تنافر فيه ، واسع بلا عمق ، فيه تعبيـر عن عن الرضى ، والاعجاب ، بصفات (شدود) وفيه تاكيد لها ، مما يجعل (شدود) يزداد عجبا بنفسه ، وتيها بفضائله .

ويدخل (برهوم) وهو شاب نحيل ، غامق السمرة ، يميـزه وجه شاحب تضيئه عينان تشمان بخبـث قديم ، ونزق شبه مستهتر . ويبدو لاهيا لاشيء يقلقه . ويقترب من (شدود) ويمس كتفه بطرف سبابته . فينبعث صوت شبيه بالزقزقـة ، فيفتـاظ (شدود) على حين يدهـش

(برهوم) ويتابع جسّه جسم (شدود) ويتفاقم غيـــظ (شدود) وتنتفخ اوداجه ، في غضب ، مشوب بذعر كبير .

و (برهوم) بهلوان ، يعمل في السيرك ، وهو يتقن عمـــله ، الذي احترفه ويعبر عن ضيقه بالالعاب التي يمارسها ، امام الناس ، في عالم تحتل فيه الحجوم الكبيرة مكانة بارزة ، وها قد قرر ان يلعب اليوم ، أمام شدود لحسابه ، فيعرض ابرة كبـــيرة ، امام (شدود) ويقوم بغرسها في خده الأيمن ، ثم يسحبها ، وشدود يراقبه بفزع ، وقد تلاشي كبرياؤه .

ويقترب (برهوم) من (شدود) ليطلب منه ان يجرب الابرة مرة ، فيذعر ويرفض ويلح عليه (برهوم) ، فيهرب ، ويلاحقه ، واذ يخزه ، ينفجر ، ويتلاشى ، ولا يبقى منه غير نثار تافه ، لا يكشف عن شيء .

وعلى الفور ، يخرج من وراء الستارة الصفراء رجلان ، احدهما وهو (التابعي) قصير ، مفرط الاناقـــة ، له عينان مائعتان ، وشعر مدهون بالزيت ، حركاته مدروسة ، لا اثر للارتجال فيها ، والثاني (البيشاني)، طويل بالنسبة الى الأول ، ممتلىء ، يضع نظارات طبية سميكة ، لا يميز وجهه غير تعابير الميوعة .

ويصب الرجلان غضبهما على (برهوم) بالضرب والركل والشتم ، وهو يحاول الفرار منهما ، والوقوف على سبب غضبهما ، ثم يكتشف انهما قد اصيبا بخيبة كبيرة ، اذ فقدا بغياب شـــدود مسوّغ وجودهما ، ولا يجدان بعده معنى او هدفا ، يعيشان لاجله .

ثم يدخل رجل في الاربعين ، ينفـــخ في بالون احمر ، ويعبر المسرح بخطوات وئيدة ، فيرقبه الرجلان باهتمـــام وعيونهما تتضح رغبة جائعة مسعورة ، وهما يرددان :

ـ ما اسعده . . انه ينفخ .

وعندئـــذ يدرك (برهـــوم) انه بتفجيره (شدود) قد افقدهما سبب وجودهما فهو الذي كانا يعيشان عليه ، بما يمارسانه من نفاق، ومداهنة وتملق .

ثم يبدأ البحث عن مخرج ، ويعرض (برهوم) عدة آراء ، ولكنهـــا لا تقنع الرجلين فيقعد برهوم على الكرسي الذي كان يقعد عليه شدود ، ليستريح ، وعندئذ تومض في ذهن (البيشاني) فكرة ، فينظر الى صديقه ، (التابعي) ، ويغمز بعينيه ، ثم يجريان الى الطرف الايمن من المسرح ، ليختفيا وراء الستارة الصفراء .

ويبدأ جسد (برهـــوم) بالانتفاخ ، ويحس هو نفسه بالامتلاء ثم يلتفت الى جليس متوهم ، فيبدأ بالحديث ، عن نفسه ، معددا فضائله ، مكررا العبارات التي كان (شدود) قد رددها من قبل ، في بدء المسرحية .

والمسرحية تفضح بجراة كبيرة طبيعة الحاكم الوصولي ، غير الكفء، الذي يصنع منه منصبه حاكما ، على حين انه غير اهل لـــه ، وما هـــو في الحقيقة ، غير بهلوان ، دعي ، ولم يصل به الى الحكم غير اناس ، هـــم اصحاب المصلحة الحقيقية في وجوده ، وهم الذين يصنعونه ، من وراء ستار ، ويزيفون وجوده ، الذي يستفيدون منه ، ويعيشون عليه .

والمسرحية تقوم على التجريد والرمز ، ولا تخلو من بعض الغموض ، وهي تغفل دور الشعب ، ولا تحمل شيئا من الثقة او التفاؤل .

ولقد نظر اليها اسماعيل فهد اسماعيل من خلال شكلها الفني فحسب فراى فيها اشكالات فردية وجودية ، بعيدة عن النص ، فكتب عنها تائلا ، في مقالته : « سعد الله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح » :

« نستطيع ان نتلمس تأثر سعد الله ونوس بالفكر الوجودي حيث عالج ازدواجية الأنا لدى (شدود) الذي يتحاور مع جليس غير مرئي ، وتأثـــره

بالموقف العبثي من خلال ما اسقطه على (برهوم) من ممارسات ومواقف تشبه معالجات فرانس كافكا لبطل المسخ » .

ويبدو الربط بين ازدواجية الانا والوجودية ربطا غير صحيح . وحديث (شدود) الى جليس متوهم لا يدل . كما في النص ، على ازدواجية ، وانما يدل على وعي بالذات ، ورغبة في السيطرة على الآخر ، و (شدود) خبيث ماكر يخطط بذكاء ووعي ، وليس لديه من المشاعر او المواقف الوجودية شيء .

ولعب (برهوم) بالدبابيس يدل على رغبة في مثء (شدود) المنتفخ، ولا يدل على مواقف عبثية البتة . وتحوله بعد ذلك الى مثل (شدود) تاكيد لمعنى سياسي لا لمعنى عبثي ، وهو لا يشبه بطل « المسخ » في شيء .

وفي المسرحية الثالثة ، « المقهى الزجاجي »(٢٨) يقدم (سعد الله ونوس) صورة للواقع السياسي الداخلي ، غير السليم ، في مجتمع يسيطر فيه حاكم مستبد ، يخضع الشعب لمشيئته ، ويسوقه الى وضع ينسجم فيه معه ، ويستسلم له في سكون ، يبدو نهائيا ، ولكنه في الحقيقة ، ليس كذلك ، فالتغير لابد آت . وهو يقدم الصورة من خلال معادل للواقع ، او بديل منه ، وهو المقهى الزجاجي ، الذي هو تقليص للواقع ، يمثله ، ويرتبط به ، في عناصره ، من خلال الرمز الشفيف .

والمسرحية في فصل واحد ، تدور مجرياتها في مقهى زجاجي ، وثمة اثنان يلعبان الطاولة احدهما (انسي) مشغول بفكرة تدور في خلده ، يحاول ان يحدث بها صاحبه ، ولكن الآخر (جاسم) منهمك في اللعب والفكرة تدور حول ابنه الذي كبر واصبح يتمرد على سلطة الاب وطوال اللعب ، يدير انسي الفكرة في ذهنه ، ويهم بالحديث ، ولكن صديقه يجبره

(٢٨) ونوس ، سعد الله ، حكايا جوقة التماثيل ، ص ٨٢–١٢٣

على اللعب ، ولاينبح له البوح بمـا في نفسه ، فيضطر الى مجاراتـه ، وان كان يلعب وهو شارد ، غير مبال بخسارته ، والاخر (جاسم) يلعب باهتمام وشغف ، غير منتبه الى صاحبه وهو مزهو بانتصاراته عليه ، ويبدو أن لديه المشكلة نفسها ، ولكنه قضى عليها ، بالقمع ، فقـد راى ابنه (يدخن) مرة ، فضربه بقسوة ، فوضع للمشكلة نهايتها .

وثمة علاقة اخرى ، في جهة ثانية ، شبيهة بهذه بين صاحب المقهى، (ظاظا) والنادل ، فأم النادل كانت مريضة ، وقد امتلأ جسمها بالدمامل ، ثم انفجرت ، والنادل يستفيد من ثوان قليلة ، يستريح فيها بـين طلـب وآخر ، من رواد المقهى ، نيهم بالكلام مع المعلم (ظاظا) ، ولكن هـذا مشغول عنه ، وعن كلامه باصطياد البراغيث ، فكان لاينتبه اليه ، ولا يوليه اهتماما ، وتظل طلبات رواد المقهى تسرق صوت النادل ، وتمنعه من الحديث عن مشكلته .

ثم يموت احد الرجال ، فيكف رواد المقهى عن اللعب قليلا ، ثـم يعودون الى اللعب ، بالشغف الذي كانوا عليه من قبل ، عدا واحدا يفتعل البكاء ، ويحضر الشيخ واربعة رجال ، فيحملون الميت ، ويخرجـون ، وتستمر الامور ، كمـا كانت عليه ، من قبـل .

ويزداد ضجر الرجل الاول ، انسي ، وقد بدأ يحـدث نفسه عـن مشكلة ابنه ويتفاقم ضيقه ، وصاحبه غـير مبال بـه ، واخـيرا ينهض صاحبه ، بعد ان هزمه في خمسة ادوار وينصرف الى طاولة ثانية ، ويظل هذا وحده ، وفجاة ، يسمع صوت حجر يسقط على الزجـاج ، تتلـوه احجار ، وتنهمر الحجارة على المقهى ، يقذفها أولاد ، في مقدمتهم ابنـه ، فينهض الرجل ، ويمضي الى صاحب المقهى ، ينبهه ، ولكنه لاينتبه ، ثـم ينكر عليه ما يقول ، فهو لايـرى شيئا . ويسعى الرجـل الى تنبيـه الرواد ، يصيح بهم ، ولكن لا احد يسمعه .

ويتدخل صاحب المقهى ، فيطلب من النادل أن يحمل الرجل . ويخرج به فيحمله النادل وهو يعتذر له ،ويعترف بانه مثله ، يرى ما يرى ، ويدرك ما يدرك ، ولكنه لايستطيع الا ان يحمله ، ويمشي به ، الى الخارج ، من الباب الذي اخرج منه الميت على حين يستمر تساقط الحجارة على المقهى ، بل يطغى ويتفاقم .

فالمسرحية تعرض من خلال الرمز الشفيف ، للعلاقة بين الحاكم المستبد ومجتمعه ، فتصور الحاكم الذي يسيطر على ارواح الناس ، واجسادهم ، ويقطع كل صلة لهم خارج الحاضر ، مستغلا واقعهم ، بسيطرة كبيرة ، يقودهم الى الغرق فيه ، لا يبالي بموتهم او حيانهم ، واكثر ما يخشى هو وعيهم ، أو يقظتهم ، فهو يريدهم دائما في تخلف وجهل وفي شغل عما هم فيه ، وان كان هو في الحقيقة ضائعا مثلهم يعيش في عبث ، وفراغ .

ويمثل هذا الحاكم صاحب المقهى ، الذي يرفع ساعة الجدار ، كي لا ينبه الناس الى موضعهم من الزمن ، ودورهم في التاريخ ، ويأمر بحمل (انسي) الى الخارج ، ليقظته وانتباهه الى تساقط الحجارة وهو يتسلى بتصيد البراغيث .

كما تصور المسرحية المجتمع الذي يخضع لذلك الحاكم المستبد ، فهو مجتمع مفكك متمزق ، لا يبالي فيه احد بأحد ، ولا يلتقي به الا من خلال مصلحة عابرة ، وقد استغرق ذلك المجتمع في اللحظة الراهنة ، وغفل عن كل ماعداها ، فهو مطمئن الى الرتابة يفزع من كل جديد، يواجه مشكلاته بالاهمال ،او بالقمع ، ولعل ادنى ما يوصف به هو : انه مجتمع قد اتخذ الشكل الذي يريده له حاكمه المستبد ، فاستقر فيه ، فالفه ، بانسجام كبير . ويمثل هذا المجتمع رواد المقهى ، في الانسجام الذي يرين عليهم ، من خلال انغماسهم في اللعب وانصرافهم عما هو خارج

المقهى ، وعدم مبالاة جاسم بما في نفس صاحبه انسي ، وحسبه ان يلعب معه وعدم اكتراث الرواد لموت احدهم ، وغياب انتباههم الى الحجارة المتساقطة على المقهى .

ثم تصور المسرحية الاداة التي تربط بين الحاكم ومجتمعه ، وهي اداة مصطنعة يتخذها الحاكم لنفسه من المجتمع ويخضعها لسيطرته ، لتنفذ ارادته ، ضد المجتمع من غير ان تملك الرفض ، وهي تخون نفسها ، والمجتمع ، لانها تعرف الحقيقة ولكنها تتنكر لها ، لتنفذ الدور المرسوم لها بوصفها اداة وهي لا تحظى بشيء من عطف اليد التي تطبق عليها ، بل لعل هذه اليد أشد اطباقا عليها ، من غيرها . ويمثل هذه الاداة النادل ، الذي ينتقل بين صاحب المقهى والرواد ، وصاحب المقهى يستخدمه ، ويستبد به ولا يبالي بمشكلاته الخاصة ، ولا يمنحه شيئا من العطف ، وهو يعمل على بقاء الرواد في حالة يرضى عنها صاحب المقهى ، وينفذ اوامره فيحمل (انسي) بطلب منه ، ويرمي به الى الخارج على الرغم من انه يعرف الحقيقة مثله .

واخيرا تصور المسرحية هذا الوضع السياسي هشا ، غير سليم ، وغير متماسك وقابلا للانحطام ، وهو وضع لا يمكن له ان يستمر ، فثمة في المستقبل مايحمل تباشير الرفض والتغيير الشامل ، وهذا ما يمثله الاولاد جيل المستقبل ، الذين يرشقون بالحجارة المقهى الزجاجي ، القابل للحطم والانكسار .

★ ★ ★

وبذلك تقدم المسرحية صورة للواقع السياسي ، من خلال نظرة كلية شاملة ، ترى الواقع ، بأبعاده كافة ، وتبصر مشكلاته ، جميعا ، وتضعها في سياقها ، فتكشف الاطراف التي تقف وراءها ، وتستفيد منها ، كما

تكشف الاطراف التي تمارس عليها ، فتسحقها وتستغلها ، وتبرز ادواء الطرفين : وتدينها ، وتفضحها ، وتضع ذلك كله ، في سياقه التاريخي ، فتعبر عن الاحساس السليم بالتحرك ، الذي يسوق الى التغيير ، وهو تغيير لا بـــد قادم .

ولكن المسرحية تصور الواقع في شكل سكوني ثابـــت ، قوامـــه ، استعراض الاطراف بشمول ، استعراضا تشريحيا ، تفصيليا ، تجزيئيا، يتناول كل طرف ، فيدرس حركتـــه ودوره وحـــده بمعزل عن الاطراف الاخرى ، فالمعلم (ظاظا) مستبد ، وغارق في صبد البراغيث ، والرواد خاضعون ، ومستسلمون للعب الطاولة ، والنادل ينكر لذاته ، ويخـــدم سيده ، والحجارة تتساقط في الخارج ، ان كل طرف ينبض ، ويتحرك ، ولكن ليس ثمة علاقات بين الاطراف ، واضحة ، مكشوفة ، قائمة .

ان كل شيء ساكن ، وليس ثمة صراع بين الاطراف ، ولا حركـــة، ولا فعل ، بـــل هناك نفي للفعل ، وتسكين للامور ، وايقاف لها ، فالرجل يموت ، ويحمل الى الخارج وانسي ينتبه الى الحجارة ، فيحمل الى الخارج ايضا ، مثل الميت ، والجميع مستغرقون في اللعب ، ان هذا لا ينفي — من غير شك — الغليان في النفوس ، والصراع في داخلها ، ولكن ثمة هـــرب حتى من هذا ، ومـــا اللعب ، والانسجام ، الا احد اشكال الهرب ، فثمة تسكين شامل .

ومرجع هذا ، من غير شك ، الى القمع ، الذي يمارسه صاحـــب المقهى ، على الرواد ، بتسلط كبير ، فاذا هم في سكون . ولذلك بدا التغيير القادم مع الاطفال في المستقبل ، ليس حقيقيا . وانمـــا هـــو مجـــرد ايمان تسليمي ، او تعلق بحلم ، هو في ظهر الغيب ، يرتبط بالمقبل ، في انتظار بارد ، لايحمل في الحاضر ، داخل المقهى الساكن نبوءة مـــا ، او

دلاله ، او تحركا ، فالجميع في سكون ، واستسلام ، واستغراق وكل انتباه يقود الى النفي الى الخارج .

ان المسرحية تنتقد الواقع بقسوة ، وتفضح الاطراف كافة وتتهم حتى المجتمع في غفلته ، وسكونه ، وتكاد تقول : «كيفما تكونوا يول عليكم» وتعبر عن شعور بالاحباط كبير ، يكاد يبلغ درجة اليأس لولا الايمان المطلق بقانون التغير ، الذي ينال الاشياء كافة ، والذي تفرضه طبيعة الأشياء ، ودورة التاريخ ، عبر مسيرة الزمن المستمرة . فهي تفضح ، وتدين ، وتثير الاحساس بالنقمة ، وتحرض ، ولكنها ، لا تمنح كثيرا من الثقة الواعية أو التفاؤل الموضوعي .

والمسرحية الرابعة من مسرحيات (سعد الله ونوس) التي يهتم فيها بالواقع السياسي ، تبدو من اقوى مسرحياته ، في تلك الفترة ، واكثرها شهرة ، فقد اتيح لها العرض على خشبة المسرح، وحظيت باهتمام كثير من النقاد ، وهي مسرحيته :

(مأساة بائع الدبس الفقير)(٢٩) ويتعرض فيها للسلطة المستبدة ، فيفضح ممارساتها القمعية ، ضد افراد من الطبقة المسحوقة ، البائسة ، الفقيرة ، التي لا تملك قوت يومها والتي تبحث وراء اللقمة ، ولا تتدخل في امور السياسة ، وهو يدينها بهذا الموقف السلبي الذي تتخذه ، والذي يجر عليها أوخم العواقب ، ويتيح للسلطة ان تزيد من حدة قمعها .

وهي تعرض لمأساة بائع الدبس الفقير ، الذي خرج من بيته ، في

---

(٢٩) ونوس ، سعد الله ، ماساة بائع الدبس الفقير ، مجلة الاداب ،بيروت العدد٢ شباط ١٩٦٥ .

ونشرت ثانية في مجموعة « حكايا جوق التماثيل » ص ١٢٧ — ١٧٠

وقدمت في مهرجان دمشق الاول للفنون المسرحية ،في ايار سنة ١٩٦٩ على مسرح سينما الحمراء ، وقام باخراجها علاء الدين كوكش .

الصباح الباكر تاركا زوجته في المخاض ، ليسعى وراء اللقمة ، يحمل تنكة ومكاييل يطوف بها في الشوارع مناديا على دبسه ، ويلحق به رجل، وبخبث يستطيع ان يوحي اليه انه جار طيب ويظل يحاوره ، مستفيدا من طيبته ، حتى يبوح له ما بنفسه ، من شوق لرؤية الوليد ، ولكن الرجل يؤول هذه المشاعر ، وينحرف بها الى النقمة على الحكام، ومقت الاوضاع، ومن ثم يخبر عنه ، فيقاد بائع الدبس الفقير الى قبو التعذيب .

ويخرج بعد ستة اشهر ، محطم القدم ، تعلوه الكدمات يسحب خطوة عرجاء وهو يتساءل عما جناه ، ومرة ثانية يدركه رجل يدعي الطيبة والمواساة ، فيؤانسه بالحديث ، ويتعرف فيه الرجل الذي كان قد أوحى اليه انه « حسن » الا ان هذا ينكر ان يكون هو الرجل نفسه ، ويدعي انه « حسين » ، ومرة ثانية يستغل « حسين » سذاجة بائع الدبس ، ويظل يلف ويدور حتى يستحصل منه على التعبير عن الاحساس بالنقمة على السادة الذين تولوا امر البلاد ، ويخبره ان ولدا قد قطعت رجلاه ويداه وراسه ، لانه سمع وهو يغني اغنية للعهد السابق، وان هذا الولد يدعى (ابراهيم)فيخفق قلب بائع الدبس ، ويحدس فيه ابنه ، ويهم بالمضي الى بيته ، للاطمئنان على اسرته ، التي لم يرها منذ ستة اشهر ، وهي لاتعرف عنه شيئا ، ولكن الرجل يمنعه ، ويخبر عنه ، وما يلبث صراخه أن يسمع من احد اقبية التعذيب .

وبعد ثمانية اشهر ، يخرج بائع الدبس من قبو التعذيب ، محطم القدمين يترنح الى اليمين ، واليسار ، ثم يسقط ، وهو يعول ويندب ، ويذكر ابنه (ابراهيم) ويدعو الله ، ويناجي الخضر ، وهو على يقين من ان الخضر قد سمع صراخه حين كان جلادو المرة السابقة انفسهم يصلونه شر العذاب ، ومرة ثانية يدخل الرجل نفسه ، بذقنه الكلبية وعينيه الذئبيتين ، ويقترب منه ، وبطريقة مخادعة ، يريد ان يتلمس طريقا اليه ، ويذعر بائع الدبس الفقير ، ويعرف الرجل ، ولكنه ينكر ، ويدعي

انه « محسن » وليس « حسنا » ولا « حسينا » ويزداد احساس بائع الدبس الفقير بالغرابة ، وهو ماخوذ من الدهشة ومتالم من التعذيب ، ومتوجع من فقد الولد ، فيهذي ، ولا يدرك ما يقول ، ويحاول الرجل ان يستخلص منه بعض العبارات ذات التعبير عن النقمة على الاوضاع ، ولكنه لا يفلح وينسحب بائع الدبس الفقير ، ويترك « محسنا » صفر اليدين ، ولكن هل نجت الفريسة ؟ .

في شارع عادي ، يروح ويجيء فيه اشخاص متماثلون تماما ، ولا ملامح لهم ، على الرصيف يدب بائع الدبس الفقير ، متعبا ، متهالكا ، فيصيح به احد الرجال : « ايها الضفدع ، لماذا تسير على الرصيف الايمن ؟» ثم يركله ، فيتدحرج ، منتقلا الى الرصيف الايسر ، فيتلقاه رجل آخر ، لينعته بالزنيم ، ويتهمه بثيابه البالية التي يرتديها ، ثم مايلبث أن يركله الى وسط الشارع ، حيث يمس قدم رجل ثالث ، فينزعج منه انزعاجا وينتهره ، ويشمئز منه ، وينعته بكلب اجرب ، ثم يركله عدة مرات ، فيسقط على الاسفلت فيجيء ، الرجال الثلاثة ، ليراوحوا فوقه بخطا منتظمة ، حتى يتحطم ويتمزق ، ثم يمضون وليس وراءهم غير لطخ سائل اصفر ، يبقع الاسفلت .

والمسرحية تفضح بشكل واضح وجريء اعسف السلطة المستبدة ، بالطبقة المسحوقة ، من الشعب ، وتدين هذه الطبقة ، وتتهمها ببعدها عن ممارسة دورها .

فالسلطة المستبدة ، تمارس اشد انواع القهر الجسدي ، والروحي وتسحق الانسان الفرد ، وتجتثه من جذوره ، لتدمره تدميرا . وهذا الانسان الفرد كان مشغولا بلقمة عيشه ، ومهتما بأسرته ، غير مبال بواقعه الخارجي ، لايتدخل فيه ولايسأل عنه مؤثرا السلامة ، فجر عليه تخليه عن واقعه ، اسوا العواقب .

وما دام الانسان فـــردا ، غير مرتبط بمجتمعه ، وما دام مشغولا بنفسه غير مبـــال بواقعه ،فسوف يبقى عرضة ابدا لعسف السلطة ، لانه بتخليه عن ممارسة دوره ، بوعي ومسؤولية ، ومن خلال الجماعة ، يتيح للسلطة ان تطغى ، كمـــا تقول المسرحية ، وان تستبد ولو تغيرت ، لان تغيرها ، هو نتيجة لتدخل غيره ، من طبقة اخرى تعمل على تحقيـــق مصالحها ، ولن تعمل لصالحه ابدا ، وهو غير المبالي .

ولذلك تغيرت السلطة في المسرحية ، ثلاث مرات ، وظل بائع الدبس الفقير ، في كل مرة مطاردا ، مدانا ، لانه كان ابدا غير مبال بواقعه ، على الرغـــم ممـــا كـــان يناله فيه لقد خرج اول مرة منقبو التعذيب ، ولـــم يتغير ، فظل على طيبته ، وبعده عـــن ممارسة دوره ، وتغيرت السلطة ، وظل مدانا ومطاردا ، لان السلطة الجديدة ليست من طبقته وهكذا كان الامر في المرة الثانية ، ولكنه لن يكون كذلك في الثالثة ، بل سيكون الاســوأ وهـــو السحق .

ان بائع الدبس الفقير جدير بالازدراء ، والامتهان ، اكثر ممـــا هو جدير بالعطف والشفقة ، فهو مدان ، وليس بريئا ، وهو مقصر ، ومتخل، وليس بسيطا ، ولا طيبا . والغاية منه ليست اثارة الاحساس بالظلـــم والعسف ، فحسب وانمـــا بعث حس النقمـــة في النفس والغضـــب ، والتحريض ، على ترك السلبية ، والدعوة الى ممارسة الطبقة المسحوقة دورها والا آلت الى دمار .

وهذا هو ما يحمـــد للمسرحية ، وهو مـــا تتميز به ، فقد عرضت لعسف السلطة ، على الطبقة الفقيرة ، التي لاتمثلها ، فلم تصور هـــذا العسف ، باعتباره مظهرا فحسب بل ربطته باحد اسبابه الحقيقية ، وهو تقصير الطبقة عن ممارسة دورها ، في صنع مصيرها ، وعدم اتعاظها ،

من خلال ممارسات القمع المتعددة ، التي كانت تمارسها عليها السلطات باستمرار ، على الرغم من تغيرها .

★ ★ ★

ولكن المسرحية بالغت في تصوير السلبية ، فقدمت شخصية في ادنى درجات البؤس والبراءة ، والضعف ، والتسليم ، كما مارست عليها ، من جهة اخرى مناقضة جدا اقصى درجات القهر ، والعسف ، والسحق ، والتدمير ، حتى ليبدو ان ما نالته من جزاء لايتفق مع ماهي مدانة به ، مثلما لايتفق مع استمرار الشخصية في براءتها وتسليمها وسلبيتها .

ان ما في بائع الدبس ، من سلبية ، وعدم اتعاظ ، قد يصدق ، في شخصه ،بوصفه فردا ، ولكنه لا يمكن ان يصدق في طبقته ، التي يمثلها ، ان معاناة الفرد ، غير معاناة الجماعة ، ان الفرد يقنع ويتحمل ، ويصبر ، ويعيش في سلبية ، الى درجة ابعد كثيرا ، مما يمكن ان تفعله الجماعة . الا اذا كانت الجماعة مفككة ،موزعة ، متنازعة ، ليست الا جماعة من الافراد .

وواضح ان المسرحية تعتمد ، في معالجة الموضوع ، مثلما اعتمدت مسرحية (فصد الدم) ، اسلوب التجريد والتمثيل ، فاذا بائع الدبس الفقير ، يمثل الطبقة المسحوقة واذا المخبر يمثل السلطة ، ويبدو هذا الاسلوب مقبولا ، وملائما وهو اشبه بطريقة الترميز ولكنه يجر ، في الحقيقة ، الى مغالطات كبيرة ظهرت في السلبية الكبيرة ، عند بائع الدبس الفقير ، والقمع المبالغ فيهعند المخبر ، وبذلك يغدو كل شيء ، في العمل الادبي ، نتيجة لهذا الاسلوب ، مكثفا الى ابعد درجات التكثيف ، ومركزا ، اشد التركيز ، فاذا هو يحمل جماع خصائص ما يمثله ، وصفاته .

ان اسلوب التجريد ، والتمثيل ،الذي اعتمدته المسرحية ، في معالجة

الموضوع قادها الى اخطاء اخرى كثيرة ، منها اقفار البيئة ، بل اهمالها ، والغاؤها ، فاذا بائع الدبس الفقير ، والمخبر ، شخصيتان معلقتان في الهواء ، مثل الدمى المتحركة ، فليس ثمةمكان ولا زمان ولا مجتمع ، فلا احد غير المخبر وبائع الدبس ، ولذلك لجا المؤلف الى اصطناع الجوقة ، لملء الفراغ الكبير ، في البيئة .

ان اسلوب التجريد ، الذي اعتمدته المسرحية ، والذي قاد الى المبالغة ، في السلبية والعسف وتعليق الشخصيتين في الهواء ، والغاء الزمان والمكان والبيئة اسلوب غير منسجم البته مع موضوع المسرحية ، الواقعي ، وطبيعتها الواقعية ، وقدكان حرياً بالمسرحية ، وهي ترغب في التحريض ، أن تدور حوادثها في المجتمع ، وداخل بيئة وفي زمان ومكان ، وعندئذ كان من الممكن أن يكون هناك غير بائع دبس واحد ، يلقى مثل هذا العسف ، وحده ، ويصبر ، ويسكت ، ثم يسحق .

ولذلك كله ، كانت المسرحية خلوا من القصة ، والحبكة ، والصراع، فما هي الا سلسلة من المواقف المتكررة ، يعيدبعضها بعضا ، ثلاث مرات ، من غير حدث ، ولا فعل ، ولا تعقيد ولا صراع ، ولهذا برز الاتكاء على الموقف ، من خلال الحوار الشعري ، الحاد ، المكثف مثلما برز اللجوء الى التجريد ، والتمثيل ، لخلق شيء من البعد الفني ، غير الصراع ، والتعقيد ، مثلما برز الاحتياج الى الجوقة ، للتعليق السياسي المباشر ، وسرد الحدث .

ولقد كان سير المسرحية بطيئاً ، رتيباً ، يقوم على التكرار ، في غياب التصاعد الدرامي ، ويعتمد السرد من قبل الجوقة ، كما يعتمد الحوار ، بلغته الشعرية المركزة .

ولكن من الممكن التماس مسوغ لاسلوب التجريد ، الذي اعتمدته

المسرحية ، في معالجة الموضـــوع ، الواقعي ، بدلا من اعتماد الاســـلوب الواقعي ، ويتمثل هذا المسوغ في طبيعة الموضوع نفسه ،فهو سياسي ، محض ، يرتبط بالداخل ، اشد الارتباط ، ومهما تكن الحرية متاحة ، فانه لا بد للكاتب ، حين يلجأ ، الى مثل هذا الطرح ، الجـــريء ، والباسل من اعتماد مكان وزمان ، غير الزمـــان والمكان الواقعيين ، كأن يعـــود الى التاريخ ، او يرحل الى مكان بعيد ، كالحلاج ، او لا بد من اعتماد التجريد، وهو ما فعله سعدالله ونوس .

★ ★ ★

لقد مثل ونوس بمسرحياته اتجاها في الاهتمام بالواقع ، السياسي ، اتسم بالارتباط الوثيق بالواقع ، والصدور عنه ، في رؤية شمولية ، تدرك ابعاده كافة ، وتكشف الاسباب الحقيقية الكامنة وراء ظواهره ، وتثير حساً عميقاً بالنقمة ، وتحرض الجماهير على ممارسة دورها .

وهو اتجاه في الارتبـــاط بالواقع جديد ، لم تعرفه حركـــة التاليف المسرحي في سورية سواء في الأربعينات ، التي لم يظهر فيها نص مسرحي يعنى بالواقع السياسي ، ام في الخمسينات ، التي شهدت عناية بالواقع السياسي ، تمثلت في تسعة نصوص مسرحية ارتبطت بالواقع ، من خلال اتجاهين ، الأول خطابي انفعالي ، والثاني مثالي انساني .

والذي يميز هـــذا الاتجـــاه من الاتجاهين الســـابقين ، هو لصوقه بالواقع ، وارتباطه به ، ارتباطـــاً قوياً ،ولكنه يتفق مع الاتجاهين ، في التأثر بالثقافة الغربية ، وان اختلفت طبيعة التأثر ودرجته .

★ ★ ★

وفي الاتجاه نفسه الذي مثله (سعد الله ونوس) تقع مسرحية تشبه في عالمها عالم مسرحيات (ســـعد الله ونوس) ، بل انها لتتفق معهـــا في الجراة الباسلة ، والنقد الحاد العنيف ، وتصوير السلطة القمعية ، التي

تسحق الانسان ، وتدمره ، وهي لا تختلف عن مسرحيات (سعد الله ونوس) في غير طولها ، وكونها مسرحية شعرية ، وان كان الشعر في الحقيقة ، لا يغيب عن لغة (سعد الله ونوس) .

تلك هي مسرحية (العصفور الأحدب) لمؤلفها شاعر قصيدة النثر (محمد الماغوط) الذي نشر منها في البدء قصيدة واحدة ، أو فصلا واحدا، في مجلة حوار(٣٠) سنة ١٩٦٤ ثم طورها فيما بعد ، فاضاف اليها ثلاث قصائد اخرى طويلة، شكلت بها جميعا مسرحيته التي نشرها ضمن اعماله الكاملة(٣١) .

والمسرحية تطرح قضية الجماهير المسحوقة ، والثورة المزيفة ، فتصور القمع العنيف الذي يعيشه البائسون في السجن وما يلقونه من رهق وشقاء ، تكبل فيه أرواحهم ونفوسهم فيعيشون في مذلة وهوان ، وبؤس وعذاب ، بين جدران سوداء خانقة ، كما تصور البؤس الرهيب الذي يحياه الفلاحون في الريف ، الذي هو ليس دون السجن ، بما يعيش فيه الفلاحون من فقر وجهل ومرض ، وضيق وحرمان ، يعانون فيه مثل ما يعانيه البائسون في السجن ، من مذلة وهوان ، في تبعية للسلطة التي يستجدون منها نظرة عطف واهتمام . ثم تصور فئة من البائسين تنتفض باسم الشعب ، فتغير السلطة الحاكمة ، فيأمل الناس الخير والعدالة ، وزوال البؤس والشقاء ، ولكن السلطة الجديدة ، تخضع الشعب لما كان خاضعا له من قبل ، فتتنكر للذين ثارت باسمهم ، بل تذلهم وترهقهم ، وتضيق عليهم وتخضعهم ، وهم رفاق البؤس والسجن والقهر والعذاب ، بل تبدو السلطة الجديدة أكثر عسفا وظلما ، وأشد غشما وتسلطا ، اذ تمارس القمع الشديد ، والتصفية بالقتل ، فتسعى الى

---

(٣٠) الماغوط ، محمد ، « العصفور الأحدب » مجلة حوار ، بيروت ، العدد ١٠ أيار حزيران ١٩٦٤ .

(٣١) الماغوط ، محمد ، الاثار الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط. اولى ١٩٧٣ .

اجتثاث الخير والحب ، والعـــدل والبراءة ، فتسحق الانســـان ، وتقتل الأطفال ، وتدمر السنابل ، في عسف وجنون .

وهي تقدم ذلك كله في عالم شعري ، مجنون ، تتدفق فيه الصور الجامحة ، التي تشبه صور السرياليين ، وتتابع فيه المواقف غير المعقولة، التي تشبه مواقف العبثيين .

فللبائسين الســـجناء المسحوقين ، عالمهم الشـــعري ، وللمتسلطين المستبدين الحاكمين مواقفهم المجنونة ، فاذا الصـــور التي يجمح بها خيال البائسين صور مفعمة بالحب والخير والتشوف نحو العدالة والحريـــة ، والتطلع الى العطاء والبـــذل ، صور زاهية ، براقة ، مؤمنة بالتغيـــير ، تتحدى أسوار الظلام التي تحيط بها ، فتخـــرق حجبها ، وتتجاوزها نحو النور واذا المواقف التي يجنح بها اســـتبداد المتسلطين مواقـــف مجنونة ، مشحونة بالعـــداء للأطفال والغناء والسنابل والحب ، وجائشة بالكراهة للجماهير المتعبة الكادحة ذات الملامح التي أرهقها الفقر والعمل وشوهها الفقر والجهل ، وهي مواقف تستمطر السماء بأمر عسكري ، لتذل الفقراء ثم تعقد محاكمة للأطفال ، لتدحرج رؤوسهم مع كرات لعبهم .

ان للمسرحية عالما يدهش ويثير ، يقهر ويحرض ، غريب مألوف ، واضح غامض بسيط معقد ، يفيض بالشعر ، والقهر ، بالسجن والعسف والقتل ، وبالفقر والمرض والجهل في تصارع وتداخل وتلازم ، يؤكد ان هذه الأضداد متعانقة ، بعضها لبعض سبب ونتيجة ، وانها متحركة ، سائرة، بعنف وقوة ، نحو تبديل ، أو تغيير ، أو خلاص ، وهو تأكيد يتم من خلال الاحساس بالمعاناة ، تبعثها المسرحية ، باللغة ، بالمواقف وبالحلم وبالصور وبالعذاب وبالشعر ، فاذا التجربة حاضرة ، ذات ســـخونة ولذع وعبق ونبض ويطنو بعد ذلك كالزبـــد في المـــوج الثائر ـــ الفكر ، ليطرح قضية البائسين المسحوقين والثورة المزيفة .

« تبدا المسرحية في سجن يضم كهلا وقزما وسائح اخذية ، وعازبا مصابا بالشذوذ الجنسي ، وعددا من المجهولين بلا اسماء ، واحد الحراس . يدور حوارهم حول اشياء غير عادية : الساقية والسياط والسحب والأطفال ، بين الفينة والفينة يدخل الحارس فجأة ، ويقاطعهم صائحا : من يشتم الدولة ؟ ، فيأتيه الجواب : « لاأحد » .

ويسردون له موضوع حديثهم ليوافق عليه او يشجبه ، وحين يختلف القزم مع الحارس يصفعه بسوطه قائلا : « اسمعوا من يتكلم ، الرجل الذي ضاجع عنزة بائسة في ادق فترات النضال يتكلم الان عن الشفقة والرحمة» فنعرف السبب الذي سجن القزم من اجله . وعندما يخيم الليل يأرق الحذاء والطالب فنعرف ان الحذاء سجن لأن فتيانا جاؤوا الى حانوته « وعلقوا صورا لأبطال ما » « وبعد ساعة » كما يقول « أو ملايين الساعات وجدت نفسي غارقا بالدم والصراخ ، وقع هنا ، لا هنا ، وانا اصرخ وابكي واتوسل ، حتى توقيعي في تلك اللحظة كان اشبه بفم صغير يبكي » . واما الطالب فكانت خطيئته انه حين جاوز الطفولة بدأ بالصراخ « وبعد ذلك تابعت الصراخ ــ كما يقول ــ ورفع الأيدي ، حاملا دمي في جيوبي ، اصرخ واصرخ حتى اصبح عنقي نحيلا كالسلك » ثم نفهم انه اعتقل وقتلت صديقته . أما الكهل فشخصية غامضة تحير حتى بقية الشخصيات ، غير ان مساره الفكري يتأرجح بين خطين : تمجيد الارادة « اعطني خمس اصابع مطبقة باحكام على شيء ما بايمان ، لاغير لك وجه الأرض كما تغير قميصك القذر هذا » ويقول عن هتلر « لقد هز العالم كالفصن » ، والخط الثاني هو خط المزايدة الكلامية . فحين يقول له القزم: « انا مثلا متهم بمضاجعة عنزة ، اما انت فلا نعرف ابدا لماذا اعتقلوك قد تكون قاتلا او شحرورا ، لكننا لن نقبل ابدا بأن تكون الجوهرة الوحيدة في هذا المستنقع » لايفصح الكهل عن هويته بل يسالهم ، بعد حوار :

الكهل :

ماذا تشتهون الآن في هذه اللحظة بالذات ؟ ماذا ؟

القـــزم :

ان امـــوت

الطـــالب :

العنـــب .

صانع الاحذية :

ان اصنع خفا من المطر لكل الحقول الحافية في العالم .

مجهـــول :

ان اصمت بوضوح اشـــد .

العـــازب :

ان اكتب رسالة غرام الى دجاجة .

الكهـــل :

حسنا . والآن ، وقد عرفـــت ماذا تريـــدون ، وارى اعماقكم وبضوح كما يرى القرصـــان جثة وطنه تحت الماء ، اقسم لكم جميعا بالموت والعنب والحقول الصفراء انني لا اشتهي في هذه اللحظة ســـوى ان اقبل كل ما في العـــالم من تعساء ومشوهين ومقهـــورين ولأمت بعد ذلك فورا .وقبل ان يجف لعابي عن قروحهم » .

ثم يأخذ الكهل بالبكاء الى ان يستعطفه الجميع ، ويؤنبهم ضميرهم على الشك به ويسلمون باخلاصه وتداسته .

وتجري احداث (الفصل الثاني) في الريف ، قرب قبر زوجة القزم ، واطفاله ، وبعد ان اطلق سراحه بسبعة شهور . هناك جد وجده واطفال الجد يريد الرحيل والجدة تؤثر ارجاء رحيلهم بانتظار قدوم المندوب الزراعي الذي سيأتي لبحث مطاليب الفلاحين وحالة الجفاف ، غير ان هذا المندوب يمر بالقرية كالريح : مد راسه من نافذة السيارة الى اول حقل صادفه ،

والتفت اليه كما يلتفت الى ساعته ، ثم تقل عائـــدا يتثاءب ، غـــير أن المندوب الصناعي يأتي الى القريـــة ويترجل من ســـيارته . ويقف بين الفلاحين ، ثم يخرج من جيبـــه بيانا طـــويلا يعرض فيه السياسة العليا « ويدافع عن رجال الحكومة دون أن يتعرض بشيء للوضـــع الزراعي ، وبعد القاء البيان يقف قليلا فتسقط الاوراق من يده فينحني الجد ويلتقطها » ويسلمها للمندوب ويفرك يديه بجانب وهو يبتسم ويرتجف في آن واحد » . وكانت الجدة قد حذرته من هـــذه الحـــركات بالذات لأنها علامة ضعـــف واستخذاء أمام رجال الحكومة . فيهتف الجميع : « لقد انحنى كقصبة في في مهب الريح » واما الجد فقد ترك الجمع يتجـــادل بعـــد ذهاب المندوب الصناعي وانتبذ ركنا قصيا لينتحر فيه .

في (الفصل الثالث) يصبح الكهـــل الغريـــب الذي كان معتقـــلا في القفص ، وسط الصحراء ، أميرا ، وحاكما مطلقا على رعـــاياه . ويصبح العازب المصاب بالشذوذ الجنسي قديســـاً وناسكا يشـــار اليه بالبنان ، وتتعالى أصوات الفلاحين تطالب بالمطر ، في حـــوار عبثي جميل ، يذكر بحوار (كامو) حين يطلب كاليجولا القمر :

الأمير :

لتمطر الســـماء .

المرافق :

ولكن السماء لا تمطر يا سيدي

الأمير :

قلت لتمطر الســـماء .

المرافق :

ولكنها لا تمطر يا سيدي .

الأمير :

اطلقوا عليها الرصـــاص .

المرافق :

ولكن الغيوم بعيدة .

الأمير :

ضعوا سلالم واصعدوا عليها ، هزوها كالعرائش واتركوا شعبي يلتقط مطره من بين قدمي .

المرافق :

مولاي ذلك مستحيل ، والوضع خطير وجامح .

الأمير :

اطلقوا عليهم الرصاص .

المرافق :

ولكن الأرض عطشى للمطر ، لا للدم .

الأمير :

(غاضبا) الارض العطشى تشرب كل شيء ، تشرب حتى دم الطفل ، عندما تكون شقوقها تتسع لحجم الطفل .

القـزم :

(صارخا من الساحة) لقد عرفناك ايها الكهل المجهـول ولذا جئنا اليك قلوبنا مفتوحة على مصاريعها ، انت يا من ذرفت دموع الثكالى ، من أجل طائر مضى .

ويقفز القزم الى الكهل ، وعبثا يذكره بالزماله في السجن ، بنضاله من أجل الشعب بأصوله الشعبية ، ان الامير يذكر كل ذلك ، ولكنه لايراه يلزمه بشيء ، يقول الأمير لمرافقه الذي حذره من عاقبة موقفـه المتعنت : « اسمع يا صديقي العزيز . احب الشعب ، احب الشعب ، احب هؤلاء الفلاحين ، احب اسماءهم في الكتب ، ووجوههم في المجلات الملونة ، حيث ذرات الجبن تلمع تحت شواربهم كالثلج ، حيث هم وحيدون وصامتون ، وناعمون على الورق اما وجها لوجه، تسمع زفيرهم وتلعثمهم، وتتأمل على

مسافة سنتمترات فقط دماملهم واسنانهم واقذارهم المتراكمة كلحاء الشجر، فهذا ما يجعلني انفر منهم ومن العالم اجمع ، كما ينفر الطائر من الرصاصة » . وفي الحقيقة فان الأمير في عجلة من امره ، فهو يريد ان يفرغ من المرافق والقزم والفلاحين لينصرف الى الزائر الجليل ، الذي ينتظر قدومه واخيرا يجيء العازب المأفون الذي اصبح قديساً ليقدم التهاني لأميره المبجل وسط هياج الشعب وسخطه .

وفي نهاية الفصل يندفع القزم بياس وانفعال زائدين ليتحدث باسم الشعب ويندد بالأمير « ايها الغريب الذي عاملته كطفلي ، يا من ودعته ودمعه يتحدر على وجهه كالشلال ان الوطن والحرية ليسا سوطا وقفازا وبصاقا حول الشفتين ، انهما ... » غير ان الرصاص يعجله ان يقول ماهما .

واما (الفصل الرابع) فهو مخصص لمحاكمة الحذّاء وزوجته ، بعد ان حملا السنابل وهتفا علنا : « يحيا الحب والمطر » . ان مجريات المحاكمة وافادة الزوجة عن طفلها القتيل ، وخضوع القاضي لأوامر الحاجب ، تعدّ على غرابتها شيئاً عادياً تجاه محاكمة الطفل والطفلة . وهاهو القاضي يفتتح المحاكمة بقوله: « ليس من اغرب الامور ، بل من اكثرها شناعة واستهتاراً بالمثل والتقاليد ، ان يخرج صانع احذية قذر لم ير في حياته سحابة ،او عصفورا ، من حانوته ، ويتجول حافيا مع زوجته واطفاله على الزجاج المحطم مطالبا بالحب ، والمطر ، ويتدلى راس كل من الطفلين على صدره ، وتتدحرج طابتهما بهدوء على الارض »(٢٢) .

ولعل اول ما تمتاز به المسرحية هو المعاناة الجماعية ، التي يعيشها البائسون في السجن ، والفلاحون في الريف ، فيدخل الجميع في تجربة واحدة ، كليه ، كبيرة وبروح واحدة ، جمعية ، توحدهم ، في عذاباتهم وفي احلامهم . ثم يعيش هؤلاء المعاناة الجماعية نفسها بعد تبدل السلطة ،

فاذا هم يعانون جميعا الرهق والعذاب ، بل التسلط والقمع ، والتصفيـــة والعسف ، مثل ما كانوا يعانون من قبل .

وهي بعدئذ تمتاز بتلك الجراة الباســـلة ، التي تفضح بها الواقع ، وتعريه ، وتمس فيها السياسة الداخليـــة ، وتدينها ، متغلغلـــة في اس السلطة ، وجسدها ، بمواجهة مباشرة هي عبر الشعر والحلم ، والجنون، ولكنها مستمدة من الواقع ،بثقله اليـــومي ، الحاضر الماثـــل ، وليس من خلال الماضي العابر الزائل ، او الخيال غير المحدد المطلق .

والشعر الذي تعبر به ، هو احد صور جراتها الباسلة ، وهو ايضا احد صورادانتها للواقع الراكد ، وثورتها عليه ، بجراة ايضا باســـلة . فهو شعر يمتلك رؤية وعـــالما ، وحلما ، وتجربـــة ، ودفئا ، وسخونة ، وقضية ، وفكرا ، ويرتبط بالجماهير ، في عذابها وحلمها وأملها وسحقها ، ولكنه بعد ذلك كله شعر لايمتلك الوزن ، ولايرتبط بقافيـــة ، شـــعر جريء باسل ، يفضح الشعر الذي لا يمتلك غير الوزن ، يفضحه ويعريه ويدينه . ولعل ما يحتاجه هذا الشعر الذي لا يمتلك الوزن هو ان يدخل المرء في حرمه بعد ان يخلع الثياب المخيطة ، ويكتفي بازار ، يستر عورته ، ولعل من الخير ان يدخل عاريا .

ان المسرحية عالم بدائي ، معاصر ، فهي تطرح قضايا اليوم ، ولكنها لاتمتلك اسلوبه المزركش ، المعقد ، المصطنع .

ان المسرحية تمتلك بصدق واصـــالة عالم البـــداءة ، والبراءة ، والطفولة ، والحرية . فهي تنطلق ، في لغتهـــا ، وصورها ، وفكرهـــا ومواقفها ، من القيود والاغلال و الأعراف والتقاليد ، لتعانق الإنسان

---

(٣٢) صبحي ، محيي الدين ، « نصوص مسرحية سورية من الستينات » مجلة الموقف الادبي ، العدد ١ ايار ١٩٧٢ ، ص ١٩ — ٢١ بتصرف .

فتدخل في داخله ، وتغوص الى اعماقه ، وتخلصه من الكبت والحجر والحظر . ولعلها ـ لذلك ـ لن تلقى الإعجاب والتقدير والاحترام . لأن هذه العواطف (النبيلة) لا تمنح الا امام العقل والنظام والاتزان ، وليس في المسرحية شيء من ذلك .

ان لدى (الماغوط) بدائية واضحة متميزة « وقد لعبت بدائيته دورها بأصالة وحرية ، كانت في منجاة من حضانة التراث ، وزجرة التربوي وهكذا نجت عفويته من التحجر والجمود ، وكان ذلك فضيلة من الفضائل النادرة في هذا العصر »(٣٣) . ولذلك فان (الماغوط) لم يلق في مسرحيته الا القليل من الاهتمام الا عند من يؤمن بقصيدة النثر ، بما فيها من عالم بدائي وهم ، مع الماغوط ، جماعة تتقدم عصرها ، وتسبقه . « ولأن الزمن بين الماغوط وبين الآخرين كان شاسعا ، انكرت مسرحيته كعمل مسرحي وسميت قصيدة . في الحقيقة كان الماغوط في العصفور الأحدب ، قائدا يسير خلفه جيش مهترىء منكوب أرمل »(٣٤) .

ولكن لا بد من ان يلاحظ ان المسرحية بطيئة الحركة بطئا ملحوظا فالحوادث فيها قليلة ، بل نادرة ، وجل اعتمادها على الحوار الشعري الطويل ، الذي يحمل احلاما بعيدة ، وفي كثير من الأحيان يعتمد المؤلف السرد بدلا من الفعل ، واذا كانت غنية بالصور الشعرية ذات الخيال الفني البعيد ، فانها في الحقيقة فقيرة المناظر التي تملأ خشبة المسرح ، مثلما هي فقيرة في الأفعال .

وتبدو مسرحية « العصفور الأحدب » بعد ذلك عملا شعريا من الصعب أن يوصف بأنه مسرحية ناجحة .

(٣٣ ـ ٣٤) صالح ، ثمنية « طفولة بريئة وارحاب مسن » مقدمة الآثار الكاملة ، لمحمد الماغوط ، ص ١٢ ـ ١٣

وبذلك يظل سعد الله ونوس هو الممثل الاول، وربما الوحيد ، لهذا الاتجاه في الاهتمام بالواقع ، بما يمتاز به من قوة ارتباط بالواقع وحدة انتقاده ودقة تعبيره .

— ٥ —

تقويم الاهتمام بالواقع السياسي :

وهكذا برز في حركة التاليف المسرحي في سورية ، خلال الخمسينات والستينات شيء من الاهتمام بالواقع السياسي ، تجلى في ثلاثة اتجاهات ، عالج الاتجاه الأول مشكلة فلسطين ، من خلال بطولة فردية مثالية وقد مثل هذا الاتجاه (خليل الهنداوي) في اربع مسرحيات . وعالج الاتجاه الثاني مشكلة التحرر الوطني ، من خلال ثورة شعبية متعقلة ، يتم تصويرها من زاوية انسانية مثالية ، وقد مثل هذا الاتجاه (مصطفى الحلاج) وعالج الاتجاه الثالث مشكلة الحكم التسلطي ، من خلال نماذج تمعية مستبدة ، يتم تصويرها من خلال ارتباط وثيق بالواقع ، ويفتقد فيه دور الجماهير ، ويطالب به ، وقد مثله (سعد الله ونوس) .

ويمكن ان يلاحظ على هذا الاهتمام ، من ناحية فكرية ، امور كثيرة منها :

١ — قلة الاهتمام بالواقع ، اذ ليس ثمة غير بضعة نصوص ، لاتزيد على ستة عشر نصا ، عنيت بالواقع السياسي ، على مدى عشرين عاما ، شارك فيها بضعة كتاب لايزيد عددهم على السبعة .

٢ — محدودية الموضوعات ، وضيقها ، فثمة عدد قليل من الموضوعات ، كان محور الاهتمام ، ولاتزيد الموضوعات على الثلاثة وهي البطولة والكفاح الثوري ، والقمع التسلطي .

٣ ــ تأثر الكتاب بثقافة غربية ، تأثرا سطحيا ، لم يتم على الأغلب تمثلها وتوظيفها في خدمة الواقع ، فظهر هذا التأثر واضحا ، من جهة ، وحرم الكاتب ، من جهة ثانية ، من رؤية مرتبطة بـــه .

٤ (ضعف الارتباط بالواقع ، والبعد عن فهمه ، فهما عميقا ، شاملا يدرك الاسباب الحقيقية ، وراء الظواهر ، ويرى الواقع في تغيره ، عبـــر الزمن ، ومن خلال مشاركة الجماهير ، في صنع مصيرها .

٥) المعالجة الذهنية للواقع ، بعيدا عن الارتباط بـــه فدائما يتـــم عرضه من خلال الذهن ، في مبالغة وافتعال ، عنـــد (الهنداوي) او في مثالية انسانية عند (الحلاج) او في تجريد وترميز ، عند (ونوس) .

٦) التأخر المستمر ، عن مواكبة الاحداث ، والمشكلات السياسية ، ومعالجتها بعد مرورها، بوصفها ماضيا، لا واقعا وغياب الرؤية المستقبلية عنها ، وبعزلها عن بيئتها ، وظروفها الحقيقية .

ومرجع هذا الى اسباب كثيرة ، منها بعد الكاتب نفسه عن عيش الواقع ، ومعاناته واعتماده الثقافة بديلا من التجربة ، وغياب جرأته ، وعدم التزامه بموقف سياسي محدد وعدم تطلعه الى الارتباط بالجماهير ، وممارسة دوره فيها ، لغياب ثقته بها ، فهي جماهير امية ، غير مثقفة ، لا تقرأ ، ومن تلك الاسباب ايضا ، غياب الحرية ، وقلة امكانات النشر ، وضعف الثقافة المسرحية وغياب المسرح .

وقد لوحظ من قبل ان اكثر النصوص ،وحتى عـــام ١٩٦٥ منشورة خارج سورية في مجلات وصحف لبنانية ، وانها جميعا عدا واحدة ، لم يتح لها العرض على خشبة المسرح .

ولقد اثارت مجلة الآداب ، في اواسط الخمسينات ، مشكلة ارتباط الأديب بالواقع ، وتعبيره ، فتوجهت الى كثير من الكتاب بالسؤال التالي : هل يعيش أدبنا حياتنا ؟ وهل تعيش حياتنا أدبنا ؟

وقد أجاب الدكتور عمر النص عن السؤال بقوله(٢٥) :

« ان الحياة السياسية في العالم العربي ماتزال تعيش على هامش الغليان الفكري الذي يضطرب فيه الفرد العربي ، وان القيود التي تفرضها السلطة على الأدب والفكر ما تزال ترهق الكاتب وتضع أمامه الكثير من العقبات المادية والمعنوية التي تحول دون وصوله الى تعبير دقيق عما يريد » .

واجاب الاستاذ خليل الهنداوي عن السؤال نفسه ، فقال(٢٦) :

« ان الكثير منا لا يعيش حياته ، والبراهين على ذلك صارخة في كل مذهب من مذاهبنا ، وفي كل سياستنا ، وهذا ما يجعل مجتمعنا كاذبا . لان الابطال الذين يمثلون على مسرحه اي دورهم كاذبون ، واذا كان هذا حال مجتمعنا فمن الظلم ان نطلب الى الادب غير ذلك باعتبار أن الادب الحي لا يجعل مورده الا المجتمع » .

فالهنداوي لا يرد تقصير الادب عن الواقع ، الى غياب الحرية السياسية ، كما فعل عمر النص ، وانما يرده الى زيف الواقع نفسه ، ويحمل المسؤولية عن هذا الزيف الحاكمين والساسة ، ثم يرى انه من الصعب بعدئذ الارتباط بالواقع ، ما دام الحال كذلك .

---

(٢٥) النص ، د. عمر « جوابه عن استفتاء الآداب : هل يعيش أدبنا حياتنا »، مجلة الآداب ، بيروت ، العدد ٥ ، مايو ١٩٥٥ ، ص ٢٠ .

(٢) هنداوي ، خليل ، جوابه عن استفتاء الآداب : « هل يعيش ادبنا حياتنا » . المصدر السابق ، ص ١٧

ولكن من الحق ان يقال ،ان في غياب الحرية ، وفي مثل هذا الواقع المزيف يبدوواجب الاديب كبيرا ، ولا سيما الكاتب المسرحي ، الذي يستطيع ان يبرز الصراع حادا ، ويكشف اطرافه ، ويحدد مساره ، ويرى امكانات التغيير . ان في هذا الواقع المناخ المواتي لظهور اديب يلتزم قضايا شعبه، ويشترك معه بالكفاح ، في سبيل تحقيق اهدافه ، ومثل هذا الاديب ، لا يمنعه غياب الحرية من العمل ، بل يدفعه الى الكفاح في سبيل اجتراح الحرية الغائبة ، والزيف الذي يراه في واقعه — ويعيه — جدير به ان يحفزه الى كشفه ، ورسم البديل منه ، وتصوير طريق الكفاح في سبيله .

وقد اكد ذلك الاستاذ صدقي اسماعيل ، حين اجاب عن السؤال نفسه ، الذي طرحته الآداب ، في استفتائها ، قال(٣٧) :

« ان الانتاج الادبي المعاصر في الوطن العربي مايزال متعثرا ضعيفا أمام النماذج الحية للادب العربي القديم ، وللآداب الغربية ، وليس ذلك بسبب ضعف الحياة العربية ، وتأخرها ، في هذه المرحلة ،فحياة الشعب مهما تكن ضعيفة فقيرة، حزينة تلبث ذات معنى انساني عميق ، وكثيرا ما يكون الالم والانكسار والقلق ، من اعنف صور الحياة الانسانية ، وأقواها واكثرها الهاما للأدب الخالد .

بل السبب هو ان الذين يكتبون لايؤمنون ، لايرون في الادب قضية جديرة بأن تأخذ من وجودهم كل شيء ، فالامر يتعلق بأديب يحمل قضية

العصر ، كما يفعل الشهداء ويجيد التعبير بلسان قومه . ويغمر بأنفاسها، كل ما تتناوله الحاسة الانسانية ، فالادباء الممتازون يعلنون عن ضمير شعبهم في كل عبارة وكلصورة ، كما تعلن الحياة عن نفسها في كل

---

(٣٧) اسماعيه صدقي ، جوابه عن استفتاء الاداب ، المصدر السابق ، ص ١٧

شكل من اشكالها ، وما دام هؤلاء لم يظهروا بعد في حياتنا ، فـــان مـــن المجاز أن نسمي ما يكتب ادبا عربيا معاصرا »(٣٨) .

لقد كان الاديب العربي غارقا فيتصور لـــلادب ، قوامـــه ، تصور الادب تابعا للواقع ، يعكسه ويصوره ، ويرصده ، في تتبع جـــزئي ، وفي انتظار زمني ، لما سيجدّ فيـــه كمـــا كان غارقا في تصور خاطىء للواقع نفسه ، قوامه تصور الواقع مشكلات وظواهر ، تتابع وتتغير ، باستمرار، مـــع مسيرة الزمن ، الذي يدور ، واذا كان ثمة مسؤول مباشر ، عـــن التغير في الظواهر ، والمشكلات ، فهو الحاكم والمسؤولون ، وحدهـــم ، فحسب .

لقد كان الاديب العربيبعيدا عن الوعي بالجماهير ، وادرك دورها في الواقع، الـــذييتغير ، من خـــلال صراعها مع الواقع ، وتحدياتـــه، ومشكلاته ، وممارستها الكفاح المستمر ، الجماعي المنظـــم ، الواعـــي الهادف ، كمـــا كان بعيدا عن ادراك دور الادب ، بوصفه عنصرا في ذلك الواقع ، هو فيالحقيقة احـــد اطراف الصراع فيـــه ، وليس الراصد الحيادي ،فله دوره ، من خلال الدور الذي يمارســه الادب نفسه .

لذلك ، قصر الاديب ، عن الاهتمام بالواقع ، وحين اهتم بـــه ، كان اهتمامـــه معبرا عن موقفه من الواقع ، وتصوره للادب .

ويمكن القول بعدئذ ان الاهتمام الذي اولته حركة التاليف المسرحي للواقع السياسي، كان اهتماما ضعيفا ،لا يرتبط بالواقع ، ولا يمثله ، ولا يدل على وعي الكاتب بالواقع السياسي ، وارتباطـــه بـــه ، والتزامـــه قضايا الجماهير ، التي من المفترض انه يكتب لها .

---

(٣٨) المصدر السابق .

كما ان العمل المسرحي الذي عرضت من خلاله اهتمامها كان عملا ضعيفا مفككا ، تواميه الحوار الفكري ، وغياب الحبكة والصراع ، واحيانا القصة ، ولا يدل على معرفة الكاتب بأصول العمل المسرحي ، وارتباطه بالمسرح ، الذي من المفترض انه يكتب له .

ولكن لا بد من ان يسجل لهذا الاهتمام بالواقع السياسي تطوره نحو الحدة والوضوح ،والقوة والجراة ، واقترابه من الواقع ، والجماهير، وان كان ذلك كله يتم في بطء وربما في تعثر .

★ ★ ★

واذاكان ذلك هو حظ الواقع السياسي من الاهتمام في حركة التاليف المسرحي في سورية ،فما هو حظ الواقع الاجتماعي ؟ هل هو مثله؟ ام هل هو مختلف عنه ؟ .

هذا ما سيحاول الفصل الثاني الاجابة عنه .

❋

الفصل الثاني

حركة التأليف المسرحي والواقع الاجتماعي

« ان الفن نفسه جزء من الواقع الاجتماعي . فالمجتمع يحتاج الى الفنان ، ومن حقه ان يطالبه بأن يكون واعيا بوظيفته ، فالفن يستطيع أن يرفع الانسان من التمزق والتشتت الى الوحدة والتكامل والفن يمكن الانسان من فهم الواقع ، وهو لا يساعده على تحمله فحسب ، بل يزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع اكثر انسانية واكثر جدارة بالانسان . والفنان الممتلىء النفس بافكار عصره وتجاربه يطمع الى تصوير الواقع ، بل الى تشكيل هذا الواقع وبالمطالبة الاصيلة لموضوع محدد يستطيع الفنان أن يعبر عن فرديته ، وأن يصور في الوقت نفسه العمليات الجديدة التي تجري داخل المجتمع . ان مدى قدرة الفنان على ابراز المميزات الاساسية لعصره والكشف عن حقائقه الجديد هو معيار عظمته بوصفه فنانا واذا كان الفنان حريصا على اداء وظيفته الاجتماعية فلا بد له من أن يبين ان هذا العالم متغير ، وان يساعد على تغييره » .

فيشر ، أرنست

الاشتراكية والفن ، تر . اسعد حليم ، كتاب الهلال العدد ١٨٣ ، يونيه ، ١٩٦٦ ، ص ٧٤ ــ ٧٥

حركة التاليف المسرحي
والواقع الاجتماعي

— ١ —

العلاقـــة مع الواقع الاجتماعي:

غريب هو الاهتمام الذي اولته حركة التاليف المسرحي في سوريـــة للواقع الاجتماعي بل هو مفاجيء ، وغير متوقع . فهو اهتمام كبير ، برز في مسرحيات كثيرة ، متنوعة ، مواكبة للمتغيرات ،ممثلة للواقع ، ورتبطه بـــه ، بقوة ، وعمق ، وفي حيوية ونشاط ، فالمسرحية تمثل والمسابقات تقوم ، والمؤلف ينذر حياتهللمسرح ، يكتب ويخرج .

وهذا الامر في الحقيقة طبيعي ، وعادي ، فيكل حركـــة للتاليـــف المسرحي ، بل لعله دون ذلك ، ولكنه في حركة التاليف المسرحي في سورية، غريب ، ومتميز . ولا سيما حين يقرن بالاهتمام الذي اولته هذه الحركـــة للواقع السياسي ، أو حينيقرن باتجاه هـــذه الحركة نحو الاسطورة ، او التاريخ ، تتخذ منهما مصدرا لها . فالاهتمام بالواقع الاجتماعي متميز بقوة تمثيله للواقع ، وحدة تعبيره عنه، وغزارة نصوصه .

ان الاهتمام في حركة التاليف المسرحي في سورية ، بالواقعالاجتماعي اهتمام قوي الارتباط بالواقع ،في عمق ، يتم عن وعي حاد ، سريع التطور، فيه دقة وشمول ، وقدرة على الرؤية الواضحة ، التي كانت تقترب مـــن

الرؤية التاريخية ، التي تدرك دور الجماهير في الواقع ، وتعـــي حقيقـــة الصراع الطبقي ، ودوره في احداث المتغيرات .

ومن هنا كان هذاالاهتمام ممثلا ، باستمرار ، لمراحل التغير في الواقع الاجتماعي ومعبرا عنه ، في لصوق بالفترات ،واضح ، ومتميز ، في حدة ، واحيانا في جراة ،وان كانت ثمة مظاهر قليلة لمـــا هو خلاف ذلك .

ولقد كانت النصوص التي عنيت بالواقع الاجتماعي كثيرة ، كثـــرة واضحة ، بالقياس الىالنصوص الاخرى ، في حركة التاليف المسرحي ، سواء منها التي عنيت بالواقع السياسي أم النصوص الاخرى ، في حركة التاليف المسرحي ، سواء منها التي عنيت بالواقع السياسي أم التي صدرت عن التاريخ ، والاسطورة ، فهي اكثر من هذه أو تلك .

وفي القائمة التالية ثبت بالنصوص المسرحية التي عنيت بالواقـــع الاجتماعي في حركة التاليف المسرحي ، في سورية :

الرقم	المسرحيه	المؤلف	رقمه	مكان النشر وتاريخه
١	الحاجة كمالا	ممتاز الركابي	١	مجلة النقاد ، دمشق ١٩٥٠
٢	الصديقان	حسيب كيالي	٢	مجلة النقاد ، دمشق ١٩٥٠
٣	ذات السوار	عباس الحامض	٣	مجلة النقاد ، دمشق ١٩٥٠
٤	على الدروب السود	محمد اديب نحوي	٤	مجلة النقاد ، دمشق ١٩٥٠
٥	حمامة السلام	سعيد حورانية	٥	مجلة النقاد ، دمشق ١٩٥٠
٦	مشكلة الراتب	مراد السباعي	٦	مجلة النقاد ، دمشق ١٩٥٠
٧	الخطيبة	حسيب كيالي	—	صحيفة محلية — الخمسينات
٨	رايك	حسيب كيالي	—	صحيفة محلية — الخمسينات
٩	خلقت هواك	حسيب كيالي	—	صحيفة محلية — الخمسينات
١٠	الانسجام مفقود	حسيب كيالي	—	صحيفة محلية — الخمسينات
١١	اداء وحلاقون	حسيب كيالي	—	صحيفة محلية — الخمسينات
١٢	صياح الديكة	سعيد حورانية	—	مجلة الثقافة الوطنية بيروت ٩٥٨
١٣	وعلى الارض السلام	ويلد مدفعي	٧	دمشق ١٩٦٠
١٤	شيطان في بيت	مراد السباعي	—	مسابقة المجلس الاعلى للعلوم والآداب ،دمشق ، ١٩٦١ (لم تطبع)
١٥	سجين الدار	مراد السباعي	—	مجموعة الشرارة الاولى ، دمشق ، ١٩٦٢

١٦	رجال محاصرون	مطـــاع صفدي	٨	مجلة الآداب، بيروت ١٩٦٢
١٧	في الخمـــارة	حسيب كيـــالـــي	—	صحيفة محلية — الستينات
١٨	العتالـــون	حسيب كيالي		صحيفة محلية — الستينات مسابقة وزارة الثقافة ١٩٦٣ (لم تطبع)
١٩	قارعو الابواب	حسيب كيالي	—	مسابقة وزارة الثقافة ١٩٦٣ طبعت عام ١٩٦٥
٢٠	البيـــت الصاخـــب	وليد مـــدفعي		
٢١	دخان الاقبية	يوسف مقـــدسي	٩	مسابقة وزارة الثقافة ١٩٦٣ ، طبعت — ١٩٧٣
٢٢	طبول الاعدام العشرة	وليـــد اخـــلاصي	١٠	مجلة حوار، بيروت ١٩٦٣
٢٣	جثة على الرصيف	سعـــد اللـــه ونوس	١١	مجموعة حكايا جوتة التماثيل ١٩٦٥
٢٤	زوا ن الليل	علـــي عقلـــة عـــرسان	١٢	مجلة المعرفة ، دمشق ٩٦٦
٢٥	وراء الامل	مـــراد السباعي	—	مجموعة الحكاية ذاتها ٩٦٧
٢٦	انت ابـــي	مـــراد السباعي	—	مجموعة الحكاية ذاتها ٩٦٧
٢٧	قطعة الدانتيل	مـــراد السباعي	—	مجموعة الحكاية ذاتها ٩٦٧
٢٨	بائعة اعشاب	مـــراد السباعي	—	مجموعة الحكاية ذاتها ٩٦٧
٢٩	المخاض	ممـــدوح عـــدوان	١٣	دمشق ١٩٦٧

ثمة تسع وعشرون مسرحية ، عنيت بالواقع الاجتماعي ، وهي تمثل حوالي ربع عدد المسرحيات التي ظهرت في حركة التأليف المسرحي في سورية ، بين عام ١٩٤٥ وعام ١٩٦٧ ،ولا يزيد عددها كثيرا على مئة مسرحية .

وهي بذلك اكثر عددا من المسرحيات التي عنيت بالواقع السياسي ، اذ لم يزد عددها على ست عشرة مسرحية ، وهي أكثر ايضا من المسرحيات التي صدرت عن التاريخ او الاسطورة ، كما سيتضح فيما بعد .

وما يلاحظ ان كتابة المسرحية المعنية بالواقع الاجتماعي كانت فعالية مستمرة لم يتخللها انقطاع ، على مدى اثنين وعشرين عاما ،ضمن الفترة المحددة للبحث .على حين ان ثمة انقطاعا ملحوظا في كتابة المسرحية المعنية بالواقع السياسي .

★ ★ ★

وما يلاحظ ايضا ان ثمة ثلاث مسابقات ، أعلن عنها في سورية، ضمن المرحلة المحددة للبحث ، للمسرحية المعنية بالواقع الاجتماعي ،وهو ما لم يحدث بالنسبة الى غيرها من المسرحيات ،سواء المعنية بالواقع السياسي ، أم المتخذة من التاريخ أو الاسطورة مصدرا لها .

وما يلاحظ اخيرا ان عددا من كتاب المسرحية الذين عنوا بالواقع الاجتماعي كانوا تربيين من خشبة المسرح ، بل ان منهم من عمل عليها ، ممثلا أو مخرجا ، مثل (مراد السباعي) و (وليد مدفعي) و (علي عقلة عرسان) ، ومنهم من نذر نفسه ، أو كاد ، لكتابة المسرحية الاجتماعية ، مثل (مراد السباعي) و (حسيب كيالي) .

تلك هي بعض السمات التي تفردت بها المسرحيات التي عنيت بالواقع الاجتماعي في سورية ، وهي سمات واضحة ،محددة ، بقوة وعمق، تجعل دراسة هذه المسرحيات ضرورية ، لاجتلاء خصائصها ، من قرب ، والوقوف على ما عنيت به في الواقع الاجتماعي ،وما ارتبطت به ، وطريقة معالجتها.

ولعل خير مايحفظ لتلك المسرحيات وخصائصها ، هو درسها من خلال سماتها ، المتميزة ،ولهذا سيتم الوقوف في البدء عند مسابقة مسرحية مبكرة ، ثم سيتم الانتقال الى بضعة كتاب ، وقفوا اهتمامهم على الواقع الاجتماعي ، ثم سيتم اخيرا الوقوف عند بضع مسرحيات عنيت بذلك الواقع .

— ٢ —

مسابقة مسرحية رائدة :

ثمة ظاهرة ثقافية ، اجتماعية ، فريدة ، في مطلع الخمسينات ، لم تتكرر في سورية الا متأخرة ، زودت حركة التاليف المسرحي بعدة نصوص وابرزت بجلاء الاهتمام بالتاليف المسرحي ، وبالواقع الاجتماعي ، ففي العدد العاشر تاريخ ١٦كانون الثاني ، ٩٥٠ من مجلة «النقاد» الدمشقية، تم الاعلان عن مسابقة للمسرحية الاجتماعية ، حدد فيها جائزتان ، رصد للاولى مبلغ مئة ليرة ، وللثانية مبلغ خمسين ليرة ، وقد اشترك في المسابقة عشرون كاتبا من سورية بعشرين نصا مسرحيا ، فاز منهم بالجائزة الاولى (ممتاز الركابي) بمسرحيته : (الحاجة كمالا) ، وفاز (حسيب كيالي) بمسرحيته : (الصديقان) ، بالجائزةالثانية .وقد نشرت المجلة في صفحات اعدادها مسرحية كل منهما ، ثم نشرت المجلة عددا من المسرحيات التي اشتركت في المسابقة ، في اعداد تالية ، وقد بلغ مجموع ما نشرته ست مسرحيات ، وهي :

الرقم	المسرحية	المؤلف	العدد الذي ظهرت فيه من المجلة	
١	الحاجة كمالا	ممتاز الركابي	العدد٢٩	٢٩ ايار ١٩٥٠
٢	الصديقان	حسيب كيالي	العدد٣٠	٥ حزيران ١٩٥٠
٣	ذات السور	عباس الحامض	العدد٣١	١٢ حزيران ١٩٥٠
٤	على الدروب السود	محمد أديب نحوي	العدد٣٤	٣ تموز ١٩٥٠
٥	حمامة السلام	سعيد حورانية	العدد٣٩	١٤ آب ١٩٥٠
٦	مشكلة الراتب	مراد السباعي	العدد٤٠	٢١ آب ١٩٥٠

والى جانب ما تدل عليه المسابقة من اهتمام بالكتابة المسرحية ، في الخمسينات فانها تدل على الاهتمام بالواقع الاجتماعي ،والسعي الى ربط المسرح بالادب ، والادب بالواقع ، بوعي ، وتخطيط ، وهي بذلك « تشكل المنطلق الاول لحركة التأليف المنظم للمسرح في سورية »(١) .

وليس هذا الاهتمام ، الا نتيجة لما حدث في الواقع الاجتماعي والسياسي من متغيرات .

فلقد شهدت سورية بعد النكبة في فلسطين ، أواخر الاربعينات ١٩٤٨ ، سلسلة من الانقلابات العسكرية ، قادت الى انتصار القوى التقدمية ، وازدهار ثقافتها التي نادت بالواقعية اشتراكية ، وقد اتخذت صيغة لها عملية ، في (رابطة الكتاب السوريين) التي اعلنت سنة ١٩٥١ (٢) .

ولكن المسرحيات لا تمثل في الحقيقة شيئا من الارتباط ، الواعي بالواقع ، فهي تولي اهتمامها لمشكلات اجتماعية ، تعرضها عرضا ساخرا،

---

(١) ابو شنب ، عادل ، بواكير التأليف المسرحي في سورية ، اتحاد الكتاب ، دمشق، ١٩٧٨ ص ٦١.

(٢) الخطيب ، د . حسام ، « اتجاهات وتجمعات وقيم ادبية جديدة » مجلة المعرفة دمشق ، العدد ١٧١ ايار ١٩٧٦ ، ص ٦٢ — ٧١.

او جادا ، بعزلها عن سياقها وتقديمها في معالجة انفعالية ، جزئيـــة ، قاصرة ، من غير ربط لها باسبابها الحقيقية او وضعها في مكانهـــا مـــن فعاليات المجتمع ، وطبقاته . مما يدل على ان اهتمامها ليس سوى اهتمام عاطفي دائمـــه التأثـــر والانفعـــال ، وليس الدراسة الواعية للواقع ، وتبني موقف محدد منه ، يحمل رؤية شاملة ، تدرك ابعاد الواقع ، واطرافه المتعددة ، ومابينها من صراع .

*

وتعرض المسرحية الاولى(٣) الحاجة كمالا ، لممتاز الركابي ، لمشكلة الأخلاق فتؤكد انهزامها ، في التربية النظرية المثالية ، امام الواقع العملي ، فتصور شابا ربي وفقا لقواعد خلقية صارمة ، ولكنه لم يلبث ان انقاد لراقصة ، وراء حياة عابثة ، وتقدم ذلك كله من خـــلال قصـــة مفتعلة ، قوامها امراة فاضلة ، ولكنها قبيحة ، وعانس ، تبنت ولدا ، فربتـــه خير تربية ، ولكن اباه الضال دل عليه راقصة، استطاعت ان تغويه ، ثم اغرته بالزواج منها فاذا هو يواجه امه بقراره اتباع الراقصة ، ورفضه الحيـــاة الراتبة التي فرضتها عليه ، ثم ما يلبث والده ان يغري تلك المراة الفاضلة بالزواج منه ، والعزوف عما هي فيه ، فتقبل ويتم تقديم ذلك من خلال حبكة حافلة بالانقلابات المفاجئة ، والمغالطات ، وتحميـــل المواقف ابعادا غـــير منطقية .

وتعرض المسرحية الثانية(٤) (الصديقان) (لحسيب كيالي) لنمطين من الشباب مثالي وعملي ، هـــذا يعرف الطـــريق الى قلوب الفتيات ،

---

(٣) الركابي ، ممتاز ، « الحاجة كمالا » مجلة النقاد ، العدد ٢٩، ١٩ ايار ١٩٥٠

(٤) كيالي ، حسيب ، « الصديقان » مجلة النقاد ، العدد ٣٠ ، ٥ حزيران ١٩٥٠

فيغزوهن ، بحذاقة ، وخبث ، وذاك حيي خجول ، يحسب كل نظرة تعلقا، وكل تعلق هوى ، وهو يتعامل معهن بطيبة وبساطة وشعور بالمسؤولية، ويتم تقديم ذلك من خلال مواقف ، قوامها الحوار البسيط ، من غير اعتماد حبكة ذات قصة واحداث .

والمسرحية الثالثة(٥) ذات السوار ، لعباس الحامض ، تعرض لمشكلة الخيانة الزوجية ، فتصور رجلا على علاقة مع امراة ، تتردد عليه في محل عمله ، وتستطيع زوجته ان تكتشفه ، وتضعه في موقف حرج ، بالاتفاق مع تلك المراة نفسها ، التي هي صديقتها ، وعندئذ يخجل ويرعوي . ويتم تقديم ذلك في حبكة مفتعلة ، وبناء ضعيف .

وفي المسرحية الرابعة(٦) على الدروب السود ، احمد اديب نحوي ، يتم التعرض للتفاوت بين طبقة غنية مسيطرة ، وطبقة فقيرة مستضعفة ، واخرى تعيش على ضعف هذه وغنى تلك ، فما هي بالفقيرة ، وما هي بالضعيفة ، وهي تصور شابا من طبقة غنية ، توقعه احدى الراقصات في شركها ، ويحاول صاحب الملهى ابتزازه ، بالقوة ، فلا ينقذه غير ماسح اخذية ، في الملهى ، يفتديه بنفسه .

والمسرحية الخامسة(٧) حمامة السلام ، لسعيد حورانية ، تعرض لمشكلة الطلاق فتصور زوجين عزما على الطلاق ، بعد خلاف بينهما ، ويدخل عليهما ولدهما الصغير فيؤكد الرباط الوثيق بينهما ، فيقلعان عما عزما عليه ، ويعود اليهما الوفاق والانسجام ويتم تقديم ذلك فيموقف عماده الحوار ، ليس غير .

---

(٥) الحامض ، عباس ، « ذات السوار » مجلة النقاد ، العدد ٣١ ، ١٢ حزيران ١٩٥٠.

(٦) النحوي ، محمد اديب ، « على الدروب السود » ، مجلة النقاد ، العدد٣٢، ٣تموز ١٩٥٠.

(٧) حورانية ، سعيد ، حمامة السلام ، مجلة النقاد ، العدد ٣٩ ، ١٤ آب ١٩٥٠.

والمسرحيـــة السادسة(٨) هـــي مشكلة الراتب ، لمـــراد السباعي ، وتعرض لمشكلة البخل فتصـــور بخيلا ، يقتر على نفســـه ، ويمنع ابنته من الزواج ، ضنا منه على راتبها ، الذي يقبضه هو نفســـه بدلا منها ، ولكن البنت تنجح في الفرار مع فتى تحبه ، متخلية لوالدها عن راتبها .

لقد عنيت تلك المسرحيات بالواقع ، عنايـــة واضحة ، ولكنها جزئية ، غنائية ، تنظر الى ظاهـــرة ، او مشـــكلة جزئية ، كالبخل ، أو الطلاق ، أو الاخلاق او الخيانة الزوجية ، فتعزلها عن سياقها الاجتماعي وتبعدها عن موقعها ، داخل العلاقات المتنوعة ، كما تبعدها عن ارتباطها الطبقي ، وتسقط ما فيها من اطراف وتحـــذف ما بينهـــا من صراعات ، وتعالجها بعدئذ ، وحدها مجردة ، بوصفها حالة (سيكولوجية) تنتهي على الأغلب ، نهاية مثالية ، مرضية .

والمسرحيات ، نتيجة لتلك المعالجة الجزئية ـــ قصيرة جدا ، هي في الحقيقة مشاهد ، قائمة على موقف ، لا قصـــة فيها ، وان وجدت ، فهي قصة مركبة تركيبا ، والحوادث فيها ـــ على قلتها ـــ مفتعلة ، وقـــد غاب عنها جميعا الصراع ، نتيجة للمعالجة الجزئية فاذا هي استعراض غنائي لطرف واحد ، أو ظاهرة مجردة .

وايا كانت قيمتها ، فقد اكدت تلك المسرحيات ، من خـــلال المسابقة التي اشتركت فيها ـــ الاهتمام بالواقـــع ـــ الاجتماعي ، بمعالجة قضايا يومية ، محلية ، معاشة وباتخـــاذ مادتها من الواقع نفســـه ، بعيدا عن التاريخ ، الذي كانت تلجـــأ اليه المسرحيات في فترة ســـابقة . كما اكدت الاهتمام بالتأليف المسرحي ، الذي اقبل عليـــه ، من خلال المسابقة ادباء ، وصحفيون ، وكتاب ، من أنحاء القطر كافة(٩) .

*

(٨) السباعي ، مراد ، مشكلة الراتب ، النقاد ، العدد ٤٠ ، ٢١ آب ١٩٥٠

(٩) ابو شنب ، عادل ، بواكير التأليف المسرحي في سورية ، ص ٨٨ ـــ ٩١

وتظل مسابقة مجلة « النقاد » للمسرحية ، مسابقة رائدة ، متميزة مبكرة ، في حركة التاليف المسرحي في سورية ، لم تعقبها مسابقة اخرى ، الا بعد مضي عشر سنوات .

ففي سنة ١٩٦٠ ، اعلن المجلس الاعلى لرعايـــة العلوم والفنـــون والآداب عن مسابقة للمسرحية الاجتماعية ، وهي المسابقة التي فاز فيها (مراد السباعي) الذي لم يفز بشيء في مسابقة « النقاد » وذلك بمسرحيته (شيطان في بيت) وقد منح مكافأة قدرها خمسة آلاف ليرة سورية .

ثم كانت المسابقة الثالثة ، في حركـــة التاليف المسرحي في سورية ، وهي المسابقة التي اعلنت عنها وزارة الثقافة سنة ١٩٦٣ ، على صفحات مجلتها « المعرفة » وهي المسابقة التي فاز فيها كل من (حسيب كيالي) و (وليد مدفعي) بمسرحيتيهما : (قارعو الابواب) و (البيت الصاخب) وفاز فيها ايضا (يوسف مقدسي) بمسرحيته (دخان الاتبية) .

وسيتم التعرض لهذه المسرحيات جميعا بالدرس ، في موضعها من البحث .

*

كما يظل للمسابقة الاولى فضـــل الكشف عن مواهـــب في التاليف المسرحي وامكانات فذة ، قدمت فيمابعد عطاءات في المسرح كبيرة ، كان لها شأن وقد تمثلت عند اثنين ممن كانوا قد اشتركوا فيها ، وهما : (حسيب كيالي) و (مراد السباعي) اللذان فازا بالمســـابقتين الاخيرتين ، وهما اللذان نذرا نفسيهما للاهتمام بالقضايا الاجتماعية خاصة .

وعند كل منهما ستكون ثمة وقفة ، لمطالعة ما قدماه في حركة التاليف المسرحي في سورية .

كاتب اجتماعي ساخر :

استطاع حسيب كيـــالي ، بما تدمـــه من مسرحيات اجتماعية في الخمسينات ان يحدد لنفســه اتجاها خاصا ، متميزا ، في الارتباط بالواقع ، ومعالجته ، وهو اتجاه تفرد به ، وتالق من خلاله ، واستمر فيه ، بعطـــاء متصل ، الى اليوم ، ليس في المسرحية فحسب ، بل في القصة ايضا .

يرتبط الكيالي بالواقع اجتماعي ، ارتباطا مباشرا ، فهو يستمد من الحيـــاة اليومية موضوعاته ، ومادته ،فيلتقط ظواهر صغيرة ، أو حالات عابرة ، في حياة الناس ، وعلاقاتهم اليومية ، ويقدمها في مواقف قصيرة ، ساخرة ، ناقدة ، تعتمد البساطة ، والعفوية ، وتمثل نظرة الى الحيـــاة، هي نظرة الانسان العادي ، تبحث عن التوافق والانسجام ، مع الحياة ، من غير تعمق ولا شمول ، ويقـــدم ذلك بلغة لاصقة بالحيـــاة اليومية ، بسيطة عفوية ، لاتعقيـــد فيها ولاتكلف ، هي لغة عاميـــة ، ترقى الى الفصحى ، وبذلك يصور الكيالي ، في موضوعاته ، ومعالجته ، ولغته ، البيئة المحلية خير تصوير .

ولقد قدم الكيالي ، في فترة الخمسينات ، عددا من المسرحيات القصيرة، متناثرة في الصحـــف اليومية ، آنذاك ، ثم بدأ يكتـــب بعـــض المسرحيات الطويلة ، في الستينات وقد استمر بكتابتها في السبعينات ، وكان ، في كل الأحوال ، محافظا على الاتجاه المحلي ، الذي اختطه لنفسه .

ومن مسرحياتـــه التي عني فيها بالواقـــع الاجتمـــاعي النصوص التالية(١٠) :

---

(١٠) لم يتح للبحث للوقوف عليهـــا ، فهي منشورة في صحف محلية ضائعة ،وقدتم التعرف اليها من خلال المصادر التي عرضت لها ومن المؤسف ان هذه تشير اليها اشارة غير دقيقة ، ولا توثقها ، وسيتم ذكر هذه المصـــادر عند درس كل مسرحية ، والبحث مستقل بعد ذلك باحكامه وتحليلاته ، الا ما أشير اليه .

٢ ــ في الخمسينات :

١ ــ الخطيبــة
٢ ــ رايــك
٣ ــ خلقت هــواك
٤ ــ الانسجام مفقود
٥ ــ ادباء وحلاقون

٢ ــ في الســتينات :

٦ ــ في الخمــارة
٧ ــ العتالــون
٨ ــ قارعو الأبواب

والمسرحيات الاربع الاولى تعني بواقع المراة الاجتماعي ، وتعني المسرحيات الأربع الاخيرة بمظاهر من الحياة الاجتماعيــة ، يغلب عليهــا البؤس والشقاء .

*

فالمسرحية الاولى(١١) « الخطيبــة » تقــدم صورة للمراة التي نالت قسطا من الحرية فاصبحت تمارس العمل ، وتخرج من البيــت ، وتتصل بالرجل ، وتبحث بنفسها عن زوج ، ولكن ضريبة هذا كانت كبــيرة جدا ، فقد خسرت نفسها ، ولكن من المسؤول ؟ اهي الحرية ؟.

والمسرحية تصور (حفيظة) عاملة الهاتف ، في احــدى الوزارات

---

(١١) عرسان، علي عقلة ، « الادب المسرحي في سورية » مجلة المعرفة ، دمشق ، العــدد (١٠٤) تشرين الاول ، ١٩٧٠ ، ص ١٠٢
وبلبل ، فرحان ، « المسرح السوري ، الجزء الثاني ، حسيب كيالي » مجلة الحياة المسرحية دمشق ، العدد ٩ صيف ١٩٧٩ ، ص ٦ .

تعطي الأرقام للمحبين، وتصل بعضهم ببعض، يتبادلون الاحاديث الدافئة، تسمعها ، فتحس بها تلذعها ، فهي عانس ، ولا احد يسمعها كلمة غزل ، وليس امامها سوى اسلاك الهاتف الباردة ، ولكنهـا ، من خلال التقـاط المخابرات ، تتعرف على موظـف كبير ، في احـدى الوزارات ، وتعرفه بنفسها ، من ، من خلال الهاتف ، بوصفها (حفيظة ياسين) الحائزة على الدكتوراه ، في التربية ، وتقنعه بالزواج منها ، ويقدم الموظف الكبير ، ذات يوم الى وزارتها ، ويرقى الادراج ، وهـو يتخيل مركـزها المرموق ، واذ يسأل عنها بعض الموظفات يرشدنه الى (حفيظة) عاملة الهاتف ، فينظر اليها ، خلسة ، ثم ينزل على الدرج ، وقد سقطت الصورة التي رسمها في ذهنه لها ، والتي اوحت هي بها اليه ، واذ تتصـل به كعادتها ، يواجهها بالحقيقة ، ويكشف كذبها ، ويسـخر منها ، ويقطـع ما كان بينهما ، من علاقة ، عبر الهاتف ، وتنهمر الدمـوع من عيني (حفيظة) وهي توصل المحبين بعضهم ببعض ، اذ ليس لها سوى سماع احاديثهم مـن غير ان يكون ثمة من يحدثها أو تحدثه(١٢) .

ان المسرحية لا تغوص في اعماق عاملة الهاتف ، ولا تحلل نفسيتها ، ولا تعرض لدافعها الى الكـذب ، كما لا تضعها في موقعها من المجتمع ، ولاتكشف عن طبقتها ولا تلتمس لها في هذا اسـباب موقفها ، ودوافعه ، فتقدمها فردا معزولا عن واقعه ، وبيئته وتبالغ بعد ذلك في السخرية ، منها والتهكم ، وقد جردتها من كل سلاح ، فهي عانس وقبيحة ، ووصمتها بكل مشين ، فهي كذوب مخادع وتركتهـا موضعا للتندر الذي يبـدو ان ليس للمسرحية هدفا سواه .

وتأتي المسرحية « الانسجام مفقود »(١٣) لتؤكد موقف المرأة ، التي

---

(١) المصدر السابق ، بتصرف .

(١٣) بلبل ، فرحان « المسـرح السوري ، الجزء الثاني ، حسيب كيالي ، » ص٧ .

لا ترى في الرجل ، غير فارس ، يحقق الاحـــلام ، من غير ان تكـــون المراة شريكة له ، تقتسم معه الكفاح في حياة ، تصطرع فيها التحديات والمطامح، ولهذا تقلب المراة ظهر المجن ، للفارس حين يترجل ، اما اذا سقط ، فانها تتنكرله ، بل تنكره .

ففي هذه المسرحية ، يقدم احد الوزراء استقالته ، فتنقلب عليـــه زوجته ، لفقده وظيفته ، المرموقة ، فتذله ، وتبينـــه ، وتحقره ، وتسفه رايه لأنها ستفقد -- بفقده الوظيفة المرموقة ــ ما كانت تحظى به مـــن رفاهية ، ونعيم ، وهي لاتفكر ابدا في الوقوف الى جانبه .

*

ولعل اقصى ما تســـتطيع المراة فعله ، عند حسيب كيـــالي ، وهي زوجة ان تصبر او تضحي ، او تتنازل ، كي تحتفظ بزوجها ، وهي راضية بواقعه مستسلمة ، من غير ان تعمل معه على انقاذه ، وانقاذ نفسها ، بتغيير الواقع ، وهذا ما تؤكده مسرحيته « رايك » (١٤) .

فغادة ابنة لاب متدين ، زوجة لشاب تبين بعد الزواج انه مدمن على الخمر وكان يطلب من غادة ان تهيىء له بنفسها (المـــازة) وكانـــت تستجيب لطلبه راضية ولكن اباها علم بالامر ، فطلب من الام ان تتدخل ، لتمنع ابنتها من اعداد المازة .

ولكن الام كانت اكثر قدرة على الانســـجام مع الواقع ، المفروض ، بمراوغة ، وتسليم .

*

---

(١٤) المصدر السابق ، ص ٧ .

وفي المسرحية الرابعة ، « خلقت هواك »(١٥) يدين حسيب كيالي مرة ثانية المرأة المثقفة ، الموظفة ، ويؤكد جهالتها ، اذ لم تستطع الثقافة ان تصحح مفاهيمها مثلما لم تستطع الوظيفة ان تقوم اعوجاجها وهي بعد ضعيفة ، في انوثتها لا تستطيع ان تقوم بما تقتضيه وظيفتها من واجب .

ففي احدى المدارس ، لا تستطيع المديرة ، وهي المثقفة ، وفي موقع المسؤولية ان تكبت مشاعر الغيرة ، في نفسها ، تجاه احدى طالباتها ، التي تحظى باهتمام أحد الاساتذة ، فيطعمها (الشيكولاته) ويسمعها قصيدة « خلقت هواك » لعروة بن اذينة على حين لاتلقى هي منه ادنى اهتمام ، وهي عانس ، وعلى قدر من القبح ، فلا تجد بدا من شكوى الامر الى المفتش ، الذي يدرك حقيقة الموقف ، وان كان نفسه ينساق الى الافتتان بالطالبة .

ان الكيالي يعمد دائما الى السخرية من المرأة ، والتهكم عليها ، فيظهرها دائما غير خليقة بمكانة ما ، فهي غبية ، غير واعية ، سواء أكانت مثقفة أم جاهلة ، وسواء أكانت عاملة أم ربة بيت ، وسواء أكانت عانسا أم متزوجة ، فهي دائما « ليست ندا انسانيا للرجل »(١٦) .

*

وفي المسرحيات الاربع التالية ، يعرض الكيالي لمظاهر من الحياة الاجتماعية اليومية يغلب عليها البؤس والشقاء وهو يعني بشكل خاص بما له علاقة بالوظيفة ، أو ما له علاقة بالثقافة ، فيصور كدح المغلوبين على امرهم ، من الموظفين ومن المثقفين .

---

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٣
وابن ذريل ، عدنان ، الادب المسرحي في سورية ، ص ١٣٠

(١٦) ياسين ، بوعلي ، وسليمان ، نبيل ، الادب والاديولوجيا في سورية ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ط ، اولى ، ١٩٧٤ ، ص ٢٠٣

ففي مسرحية (العتالون)(١٧) يعرض لشقاء الموظفين وكدحهم ورزوحهم تحت عبء الوظيفة الثقيل ، وتطلعهم من جهة ثانية الى احلام ، لا تنتمي الى واقعهم ، ولا تحقق خلاصهم مما هم فيه، بل تزيد من شقائهم، وتجعلهم تابعين باستمرار ، لطبقة اخرى اعلى منهم .

والمسرحية في فصل واحد ، يمكن تلخيصها بما يلي : « احدى الدوائر الرسمية سيتغير مكانها ، وهناك حركة نقل للأثاث ، وتحتاج الدائرة الى عتال ، فيرسل (صباح) وهو موظف في الدائرة الآذن (سليمان) ليبحث عن عتال ، فيحضر الأخير شابا يدعى (صطوف) ويسألونه : « كم تريد ؟ » فيطلب ليرتين ، ويكتب (صباح) وصل استلام باسم السيد (محمود) وكيل مدير الشؤون الادارية والقانونية ، ويبصم عليه العتال ، ثم يحمل المكتب ويمضي ، ويأتي (محمود) فلا تعجبه صيغة الوصل ، وخاصة « وكيل » لانه بعد قليل سيصبح مديرا ، فيغير الايصال، ويجري في الشارع وراء العتال ، ليأخذ بصمته من جديد »(١٨) ويعلق صباح على ذلك .

« كلنا عتالون ، ولكن المناضد الثقيلة ، والخزائن الحديدية ، تظل اخف انواع الاحمال ، انا مثلا عتال تفاهة واحزان صغيرة ، وخيبات احزمها واضعها في ابيات من الشعر ، محمود عتال اثقل ، منذ متى وهو مثل مكوك الحايك ، على أبواب الكبراء حتى ظفر بهذه الوكالة اليست ليرتا صطوف العتال اشرف ، صطوف يتخلص من حمله منذ أن يوصله الى البناء الجديد في الحريقة ، ويعود بعده حرا ، وأما هذا فأثقاله جاثمة ابدا على صدره ، حتى في المنام ، مثل الكابوس ، الثقيل ، يخيل الي احيانا اني اسمع طقطقة العظام ، اجل ، كلنا عتالون ، نحمل الماضي ،

---

(١٧) ابن ذريل ، عدنان ، الادب المسرحي في سورية ، ص ١٣١ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٠١

والأخطاء ، والامنيات الميتة ، والاحلام الشحاذة ، ونلهث ، من المهد الى اللحد ، لهثا كسيحا »(١٩) .

ان السيد (محمود) وكيل الادارة ، مثله مثل (حفيظة) ، في مسرحية (الخطيبة) حالم بالوظيفة الكبرى ، مضح في سبيلها ، بشخصيته ، وهو يحسب انه سيحققها ، من خلال تلك الوظيفة .

والمسرحية تصور بسخرية مرة ، القوالب الشكلية ، التي يسعى الموظف الصغير وراءها ليحقق بها ذاته ، متخلصا من شقاء طبقته الفقيرة، لاحقا بالتقليد بأذيال الطبقة الغنية الكبيرة بشيء من الغرور والسخف ، ينم عن الجهل ،وغياب الوعي ، هو بذلك يخون طبقته ولا يحقق خلاصها ، وان حقق نصرا شخصيا ، ويؤكد ذلك انه لن يلبث ، من موقعه الوظيفي الجديد ، ان يمارس التسلط على من هو دونه ، وان كان سيظل ذيلا ، تابعا لمن فوقه .

وهي تمثل طبقة الموظفين ، التي برزت في الخمسينات ، وهي تنتمي ولاسيما في موظفيها الصغار الى الطبقة الفقيرة ، التي اتيح لها شيء من التعليم ، فدخل الطامحون منها ، في سلك الوظيفة للخلاص من الفقر . ولم تكن الوظيفة ، في الحقيقة الا الشبكة في يد الطبقة البرجوازية المسيطرة ، التي تمثلها الدولة ، وتسهر على مصالحها ، ولذلك سوف تبقى الطبقة الفقيرة ، داخل الوظيفة ، فقيرة ، بل ستغدو خاضعة ، ولو حققت شيئا من الخلاص فهو خلاص نسبي ، لا يجارى في شيء ما تحققه الطبقة البرجوازية التي لن تسمح لها ابدا بأن تنهض نهوضا حقيقيا ، تنافسها ، فيه على مواقعها في السلطة والرخاء .

ان المسرحية تمثل تلك الفترة ، وتحمل آثار ذلك النهوض والصراع ،

---

(١٩) المصدر السابق ، ص ١٠١

ولكنها لا تعالجه المعالجة السليمة ، المرتبطة بالواقع ، ارتباطا يسعى الى كشف الحقائق ، وفضحها وتوعية الطبقة المظلومة ، ان المسرحية تكتفي بعرض الظاهرة ، عرضا انفعاليا ساخرا يبدو ان ليس لها من غاية وراءه غير الاضحاك والتسخيف ، ولكنه ، في كل الاحوال ، ضحك على الجراح، وربما منها ، كالطير ، يرقص مذبوحا من الالم .

ويعبر حسيب كيالي عن مشكلة المثقف ، في مسرحية « ادباء وحلاقون »(٢٠) فيظهر من زاوية ضيقة وبحدث فرد لايتكرر ، المردود المادي الهزيل ، الذي يجنيه المثقف ، والذي لا يتيح له تحقيق مستوى لائق من العيش .

فثمة « اديب يطلب منه ترجمة كتاب كبير عن الفرنسية ، بأجره ثلاثمئة ليرة ،فيرفض لأن الصفحة تتطلب من الجهد ، والوقت ، ما تتطلبه حلاقة راسين ، او ثلاثة ، عند حلاق من الدرجة الثالثة ، بينما الثمن المعروض عليه اقل من هذا بكثير . واديبنا هذا لا يطالب مساواته بأدباء الغرب ، بل بالحلاقين في هذا البلد . فيطلب الفا وخمسمئة ، ثم يقبل باربعمئة ، لأن حبه للترجمة ، ومطالب الحياة ، تجبرانه على القبول(٢١) .

وفي المسرحية ادانة ساخرة للواقع الاقتصادي ، الذي لا يقدر الثقافة حق قدرها ويبخس المثقف حقه ، ويهدر كرامته . ولكن هذه الادانة تقف عند جزئية محدودة ، لا تربطها بواقعها ، واسبابها ، ونتائجها ، فتبدو مجرد نفثة من صدر مكلوم ، وآهة تفثأ الغضب ، ولا تولد نقمة .

وتبدو المسرحية مستمدة ، مباشرة ، من حياة المؤلف ، في الخمسينات الذي عمل فيترجمة بعض المسرحيات عن الفرنسية ، ونشرها في صحف محلية .

*

(٢٠)و(٢١) بلبل ، فرحان « المسرح السوري ، الجزء الثاني ، حسيب كيالي » ص ٨

ونمة مسرحية للكيالي قصيرة عنوانها : « في الخمارة »(٢٢) تدور حول آفة السكر او بالاحرى الكلف بالسكر ، لدرجة ارتكاب القبيح ، وموضوعها ان سكيرين اعتادا ان يشربا الخمر بالفلوس ، او بالدين ، ويقصران مرات متوالية من دفع الفلوس ، فينهرهما صاحب الحان ، ويرفض تسليفهما الخمر ، وبعد حوار ، وحوادث جانبية يقلع احد السكيرين الأضراس الذهبية ، لرفيقه ، ويرهنها عند صاحب الحان ، ويشربان بها »(٢٣) .

والمسرحية تعرض لفقر الطبقة المسحوقة ، وبؤسها المدقع الذي الذي تهرب منه الى الخمرة ، تغرق فيها ، فرارا من واقعها ، الذي لاتعي دورها الصحيح فيه ، ولا تمارسه ولذلك يفلح المتسلطون في اخضاعها ، والسيطرة عليها ، وفي استغلالها واستنفاد طاقاتها .

وهي تقدم ذلك في لقطة صغيرة ، توامها نظره ، مبعثها انفعال عابر منغير مقدرة على التاثير ، او الإقناع ، وهي تذكر بموقف في رواية : (البؤساء) لـ (فيكتور هيجو) ، حيث اضطرت (مرجريت) البائسة ، الى خلع اضراسها الذهبية وبيعها لتدفع للمربية المستغلة ، اجرة تربية ابنتها .

*

وفي سنة ١٩٦٤ ، فاز حسيب كيالي ، مناصفة ، مع وليد مدفعي ، بالجائزة الأولى ، في مسابقة وزارة الثقافة(٢٤) للمسرحية الاجتماعية ، بمسرحيته « قارعو الأبواب » .

وهي اول مسرحية طويلة للكيالي ، وتقع في ثلاثة فصول ، وتعرض

(٢٢)و(٢٣) ابن ذريل ، عدنان ، الادب المسرحي في سورية ، ١٣١

(٢٤) راجع الاعلان عن هذه المسابقة في ، مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد ٨ سنة ١٩٦٣ ص ١٣٦

لاتجاهين في الحياة ، الاول متعلق بالثقافة ، منصرف عن الحياة ، لايعرف كيف ينالها ، والثاني متعلق بالحياة ، بذكاء ، يستطيع ان ينالها ، بحذاقة وقـــوة .

وهي « تسرد خبر إيثار فتاة مثقفة ، موظفا في شركة التامين وهو قروي وسيم ، وعملي على استاذ فلسفة يحبها ، ويريدها له ، فتضرب بحبه لها ، وبفلسفته ، عرض الحائط وتتزوج من القروي ، وتوافي الظروف الزواج ، فيسعدان فيه »(٢٥) .

وتدور حوادث المسرحية في بيت الباحث التاريخي الأستاذ ماهر ، وهي تبدأ باجتماع في بيته ، ضم (نذير) الشاعر ، والمثقف ، و (عبد السلام) استاذ الجامعة واذا كان (نذيـــر) قد تزوج مرتين ، وخـــاب مسعاه ، فيزواجه ، فان صديقه (ماهر) و (عبد السلام)لم يتزوجـــا بعد ، وينضم اليهم في اجتماعاتهم (هند) الفتاة الجامعية المثقفة ، الـــتي يحبها استاذ الجامعة (عبد السلام) ويتحدث الاربعة في موضوع المحاضرة التي يعدها الأستاذ (ماهر) ليشترك بها في مهرجان الإمام الغزالي ، الذي يقام في دمشق . وبينما هم في إجتماعهم ، يدخل شاب قروي وسيم، هو حسـان ، الموظف في شركة للتامين على الحياة ، ويحاول اقناع الكهول الثلاثة ، بالتأمين على حياتهم ، في حين يغازل هند خلسـة ، فتميل اليه ، وينجح الشاب ، في دفع الرجال الثلاثة الى التامين على حياتهم ، ثم مايلبث، بعدخروجهم ، أن يعود الى البيت ثانية ، لينجح ايضا في اقناع الفتـــاة بالزواج منه ويخرج بها من البيت ، معه ، متخلية عن استاذ الفلســـفة وعن مهرجان الغزالي ، وتمر بضعة اشهر واذا (هند) ترجع الى الكهول الثلاثة ، لتعرب لهم عن ندمها على الزواج مـــن ذلك الشاب ، الـــذي

---

(٢٥) ابن ذريل ، عدنان ، الادب المسرحي في سورية ، ١٢٨

اضطرها الى بيع اسهم لها في شركة الإسمنت ، واشترى بثمنها قطعة أرض ، حفر فيها بئرا عميقة ، ولكن سعيه خاب في الوصول الى الماء ، وهي في غضب شديد ، لضياع حصتها في اسهم الشركة ، ويدخل الشاب زوجها ، ليخبرها ان الماء قد انبجس في البئر التي حفرت ، ويظل يحاورها حتى يقنعها بالخروج معه ، فتخرج ، ليبقى الكهول الثلاثة وحدهم(٢٦) .

ان المسرحية تسخر بحدة مرة ، وقاسية ، من الثقافة الشلاء ، والمتعلقين بها المحرومين من الحياة ، البعيدين عنها ، الذين لا طاقة لهم ، ولاحيلة في نوالها ، وقد غدوا كهولا ، وتصور الطامعين بالحياة ، الراكضين وراءها ، بزاد قليل من الثقافة ، أو بغير زاد ، وبكثير من المهارة والحذاقة ، بل الشطارة ، والقدرة على الاقناع ، أو الايقاع .

فالعلماء المثقفون ، الكهول ، عاجزون عن الدخول في الحياة ، مدخلا سليما وهم مخنقون في اجتذاب قلب الفتاة ، وليس لديهم سوى النقاش والخطب والكلام .

والفلاح ، نصف المثقف ، او المتعلم ، قادر على عيش الحياة ، (طولا وعرضا) ، وحيازة الفتاة وتزوجها، ونوال ممتلكاتها ، وتثميرها لحسابه، بشطارة ، ومهارة ، فائقتين .

وهي تمثل في الحقيقة الفترة التي ازدهرت فيها طبقة الفلاحين بما اتيح لها من تعليم ، وبما فتح أمامها من أبواب العمل ، والوظائف ، تحررت بها من نير الاقطاع وانطلقت تمارس دورها في الحياة ، بحرية ، وذكاء ، مطلقة قوى كبتت طويلا ، دالة على ما لديها من امكانات ، وطاقات كبيرة.

ولكن المسرحية تمثل مرحلتها تمثيلا شائها ، ولا ترسمها بدقة ،

---

(٢٦) المصدر السابق ، ص ١٢٨ ، بتصرف .

او امانة ، وانما تقدمها من زاوية خاصة ، عمادها الانفعال ، فتسخر من العلماء سخرية مرة ، وتزري بهم في اسف شديد ، من جهة ثانية ، تزدري الفلاح ، وتدينه ، وتقدمه مخادعا مخاتلا قادرا على الايقاع ، فهي تكن بغضا للطبقة الناهضة ، التي تحتل مواقع غير جديرة بها ، فتزدريها، وهي تكن أسفا على الطبقة المولية ، التي تفقد مواقعها ، فتسخر منها وتزري بها .

وبذلك ليست المسرحية سوى تعبير شخصي، عنوجهة نظر مؤلفها، المثقف الموظف ، الصغير ، المهزوم ، ليست هي كذلك وحدها ، بل ان جميع مسرحيات (الكيالي) التي تم التعرض لها من قبل ، هي تعبير شخصي عن وجهة نظر مؤلفها من زاوية محددة ، ضيقة .

ولكن احد الدارسين(٢٧) يرى ان المسرحية تعبر عن فكرة ذهنية هي الصراع بين العلم والحياة ، فيقول : « ان الموضوع الذي طرقه حسيب كيالي في تقابل العلم والحياة نقيضين ، موضوع عالجه الكتاب في المرحلة التي تلت الحرب العالمية الاولى ، والى ما بعد الثانية ، منهم توفيق الحكيم وخليل الهنداوي » .

لكن حسيب كيالي ما عالج قط في مسرحية له موضوعا ذهنيا مجردا ، كالصراع بين العلم والحياة او غيرهما من الثنائيات ، كما ان الفترة التي كانت تعالج فيها هذه القضايا الذهنية فترة مضت باعتراف الدارس نفسه ، ولا يمكن لمسرحية الكيالي التي تصدر في الستينات ان تنتمي الى اتجاه ساد قبل عقدين ، ومؤلفها مرتبط بالواقع ارتباطا وثيقا في كل ما يكتب .

★ ★ ★

---

(٢٧) بلبل ، فرحان ، المسرح السوري ، ص ٨

لقد كان الكيالي في مسرحياته يستمد موضوعه من دائرة صغيرة تحيط به ، هو في الحقيقة ، مركزها ، ولذلك عني بالموظفين ، والمثقفين، فصور عجز هؤلاء ، وبؤس اولئك في سلبية تامة ، كما كانت نظرته الى المراة ، هي نتيجة لموقفه الشخصي منها ، وهو موقف متحامل ، يزدري المراة ولايرى فيها غير الغباء ، والضعف ، والجسد القبيح المشوه .

وهو ينتقي من الواقع جزئيات صغيرة ، توامها حوادث ، ضيقة ، لاتمثل غير ذاتها ، يقدمها في موقف ساخر ، شديد السخرية ، بمعزل عن موقعها في المجتمع وعلاقتها بفعاليته ، وما تعبر عنه هذه الجزئية من فكره ، هو راي شخصي ، ناتج عن نظرة خاصة الى الامور ، وليس موقفا عاما ، يستند الى رؤية شاملة للمجتمع وهو راي بسيط اولي ، ساذج لا يشكل فلسفة ، ولا يقدم طرحا مستقبليا ، لاغراقه في السخرية .

ويتم تقديم ذلك كله ، في فصول قصيرة ، صغيره ، عمادها حادثة تسرد سردا ، لا تشكل قصة ، متكاملة ، ذات حبكة ، وحوادث وشخصيات ، فمسرحياته خلو من الصراع ، وضعيفة البناء ، وشخوصها غير مدروسة ، وما هي الا موقف ، يقدم من خلال حوار ،ساخر ، في لغة عفوية ، بسيطة ، مستمدة من احاديث الناس اليومية ، بما فيها من عامية ، يسعى المؤلف الى الرقي بها الى الفصحى .

تلك هي واقعية الكيالي ، فجة ، مباشرة ، تصويرية ، تجزيئية ، عمادها السخرية المره ، وهي يائسة ، لا اشراقة رجاء فيها ، ولارؤية لفعل بناء ، مما يجعلها واقعية مملة مضجرة على الرغم من الاضحاك ، الذي يبدو ضحكا على الجراح .

★ ★ ★

« واذا كان الفن يهدف فيما يهدف اليه ، الى النضال الحاد ضد البؤس بؤس ومرارة الوجود الانساني، بحثا عن الضوء والخصب والفرح،

فما الذي سنجنيه في تقليدنا الغبي للواقع ، ضمن العمل الفني ، اكثر من التكريس المضجر للبؤس والمرارة القائمين في وجوهنا . ان اللجوء الى الالتحام العضوي بالواقع لنقله فقط ، واستعمال اللغة لدراجة وإغفال الجوانب الواقعية ايضا ، من حياة الانسان ، كالحلم والأسطورة ، وتيار الشعور واللاشعور ، وحركة الزمن ، هذه الجوانب المحرضة ، بفعالية ، في حياة وواقع الانسان نسيانها والتغاضي عنها لا يقدم لنا اكثر من لوحة منقولة من الحياة بدقة وامانة لكنها لوحة ناقصة مع الأسف(٢٨) » .

إن ما يتميز به ادب الكيالي هو انه « غالبا ما يسجل تجاربه في الحياة ، ومعايشته للطبقات الشعبية ، غير العمالية ، في المجتمع السوري في السوق ، او الوظيفة ، او البيت او في اوقات الفراغ ، وانه شديد الارتباط بهؤلاء الناس ، ويحاول ان ينقل عنهم ، ويكتب لهم بلغة مفهومة، واشكال ادبية بسيطة ، بساطة تنزع عن اعماله احيانا صفة الادب .

يبدو ادب حسيب كيالي وكانه وضع لتسلية القارىء ، شبه الأمي ، إنه يفتقد الي الصنعة ، ينقصه الحدث ، الحركة ، المشكلة ، ان ادبا كهذا يناسب وعي البائع المتجول والسائق ، والموظف الصغير ، والحريم ، لاشك ان الكاتب يهتم ببعض مشاكل المجتمع وخاصة (البيروقراطية) والعلاقة بين الرجل والمراة ، الا ان اهتمامه سطحي ، وحلوله اصلاحية ، وفي بعض المسرحيات تكون المشاكل تافهة ، وقد لاتكون هناك مشكلة(٢٩)

إن « واقعية حسيب كيالي ، التي هي ابرز مزاياه ، هي ذاتها سبب كل العيوب ، الفنية التي وقع فيها . إنه امين للواقع ، يجعل المشهد اوالموقف او الحادثة تأخذ بعدها الواقعي الدقيق دون تدخل منه ، ويكسو

---

(٢٨) حيدر ، حيدر ، « اطلالة على القصة القصيرة في سورية خلال ربع قرن » ، مجلة المجلة القاهرة ، العدد ، ١٦٤ ، آب ١٩٧٠ ص ٣٨ — ٣٩

(٢٩) ياسين ، بو علي ، وسليمان ، نبيل ، الادب والايديولوجية في سورية ، ص٢٠٩

عمله لحما ودما، واذا في غمرة هذا الرصد الامين ينسى ان الفن والمسرح على الخصوص انتقاء وتركيز ، وان على الكاتب المسرحي أن يحذف من الحدث كل مايس له علاقة بالموضوع الاصلي ، او بالنقطة التي يريد تبيانها والتركيز عليها . وينسى — وهذا اهم شيء — ان المسرح فن تركيبي ،وليس فنا تحليليا ، بمعنى ان جميع جزئيات الحوادث والشخصيات والمواقف ، ليست اصلا بنفسها بل هي محكومة ببينات المسرحية الكلي ، فلا يكون لها اية قيمة الا بمقدار ما تندرج تحت ذلك البيان ، ولعدم انتباهه الى هذه الناحية الهامة من الفن المسرحي ، نجده لا يلجم عناصر فنه ، فتترهل مسرحياته ، باضافات وزيادات في الحوار وفي المشاهد ، وفي الشخصيات » (٣٠) .

« ولقد اراد لشخصياته ان تغرق في واقعية الحياة اليومية ، ليكسوها اللحم والدم ، واذا بها تفقد العمق النفسي ، والبعد الاجتماعي ، فتخسر اهم مايميز الشخصية المسرحية ، وهي قدرتها على الانتقال من الخاص الى العام . اي ان شخصياته تظل حالة فردية ، ولا تصبح نموذجا عن واقع الحياة الاجتماعية ولمحا من ملامح العمر »(٣١) .

★ ★ ★

« واهم نقطة ضعف في مسرحه هي انعدام الصراع المسرحي ، عصب المسرح وما نجده في مسرحه من مصارعات صغيرة ، لاتشكل اكثر

---

(٣٠)و(٣١) بابل ، فرحان ، « المسرح السوري ، الجزء الثاني ، حسيب كيالي » ص ١٠ — ١١

من خـــلاف حول وجهة نظر ، او حول امر من الامور . وهذه المصارعات لا تخلو منها قصة .ومن هنا ندرك سر الزيادات في الحوار والاحـــداث والشخصيات . فالمسرحيات عنده ليست ذلك البنيان الدرامي التركيبي الذي تؤدي بداياته الى نهاياته ، ويسير عبر فكره محددة ، ينقسم فيهـــا الاشخاص الى طرفين ، وليست الاحداث عنده عناصر مؤكدة لطـــرفي الصراع ، فلا تكون المسرحية بعد ذلك الا سرد الحكاية ، يمكن ان تحشو فيها ما تريد من التفصيلات والاضافات »(٣٢) .

وفي كل الاحوال ، كان (حسيب كيالي) ، ذا اتجـــاه خاص ، في كتابـــة المسرحية الاجتماعية ، استقل بـــه ، وتفرد ، وتميز منخلاله . وهو اتجـــاه يرتبط فيه بالواقع ، بمباشرة ، تجعله لاصقا بالحياة اليومية العادية ، راصدا لحالات ، ومشكلات جزئية ، عابرة ، تمس في الاغلـــب بؤس المثقفين والموظفين الصغار ، وفقرهم ، وتعرض لعلاقة المراة مـــن طبقتهم بالرجل ، ضعفهـــا ، وغبائهـــا ، وهو يعالـــج ذلك كله بـــروح ساخرة ، سخريـــة مرة ، وبأسلوب شعبي ، عفوي ، بسيط .

★ ★ ★

ذلك هو (حسيب كيالي) الذي بدأ بمسرحية اشترك بها في مسابقة مجلة النقاد ، ثم تألق من بعد ، وكان مسرحيا متميزا مثل صنوه الـــذي اشترك مثله في مسابقة مجلة (النقاد) ولكنه لم يفـــز بشيء وهـــو (مراد السباعي) ثم تألق من بعد وفاز .

فكيف تألق السباعي ؟ وما هي عطاءاته للمسرح ؟ وما هي سمات مسرحه التي تميزه ؟

---

(٣٢) المصـــدر السابق ، ص ١٠ — ١١

كاتب وممثل ومخرج :

الكاتب المسرحي ، الثاني ، الذي تالق ، ممن اشتركو في مسابقة مجلة (النقـــاد) للمسرحية الاجتماعية ، هـــو الكـــاتب المسرحـــي : (مراد السباعي) .

لقد ارتبط (مراد السباعي) بالمسرح ، وهـــو شاب يافـــع ، دون الخامسة عشرة فكان يقوم بأدوار النساء ، على خشبة المسرح ، في مدينة (حمص) ثـــ مكتب مسرحيةقصيرة بعنوان (سكـــرة) ، وهـــو ابن ستة عشر عاما ، وفرض على الفرقة التي يعمل فيها ان تقدمها لـــه ، ففوجئت الفرقة بنجاحهـــا ، فعنـــدئذ ازداد ارتباط (السباعي) بالمســـرح كتابة ، وتمثيلا ، واخراجا (٣٣) .

وهو يمثل بين كتاب المسرحية في سورية ظاهرة فريدة ، وهـــي ارتباطه المبكر بخشبة المسرح ، يمثل عليها ، ويخرج لها ، ويؤلف ، فيقف على شروط العمل المســـرحي ، وظروفه ، وأسسه ، وطبيعته ، وقوفـــا صحيحا ، من خلال الممارسة العملية لهذا الفن المعقد ، وهـــو ما جعلـــه يحسن اختيار موضوعاته ، وانتقاء مادتها ، بذكاء ، وتقديمها في حبكـــة متينة ، صالحة للعرض .

وهو يرتبط بالواقع ، ولا سيما الاجتماعي ، ارتباطا قويا ، لعـــل سببه هـــو ارتباطه بخشبة المسرح ، يختار لها من الواقع موضوعاته ، وهو ينم عن فهم عميق ، لواقعه وادراك سليم لاطرافه وصراعاته ، يدل

---

(٣٣) السباعي ، مراد ، شيء من حياتي ، مطبعة . دار الانوار ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص ٨٢ وما بعدها .

على رؤية شاملة واضحة عن الواقع ، في صفاء ، من غير ان تشوبها شائبة من ثقافة غير متمثلة .

★ ★ ★

ولقد كتب (السباعي) في عام ١٩٣٥ اولى مسرحياته الطويلة ، وهي (ضابط عثماني) ، ثم كتب في عام ١٩٣٧ مسرحيته الثانية ، (شيطان في بيت) ، وبعد عدة اعوام ، وفي عام ١٩٤٢ كتب مسرحيته الثالثة (وجوه واقنعة) التي ظلت تمثل حتى عام ١٩٤٩ . وبعد عام او عامين كتب مسرحيته الرابعة (مشكلة الراتب)، ثم عزف عن الكتابة للمسرح ، عام ١٩٤٥ ، ينصرف الى كتابة القصة القصيرة(٣٤) .

ولكنه ، وهو منقطع عن الكتابة للمسرح ، كان يرجع الى مسرحياته، فينقح فيها ويعدل ، ليشترك بها في عدة مسابقات ، ففي مطالع الخمسينات ،اشترك بمسرحيته (مشكلة الراتب) في مسابقة مجلة النقاد، التي تم الحديث عنها من قبل ، ولكنه لم يفز فيها بشيء . وفي مطلع الستينات ، اشترك بمسرحيته (شيطان في بيت) في مسابقة المجلس الاعلى لرعاية الفنون والعلوم والآداب ، فنالت الجائزة الاولى ، وقدرها خمسة آلاف ليرة سورية (٣٥) .

وفي مطلع الستينات ، تم تاسيس فرقة مسرحية في حمص ، سنة ١٩٦١ باشراف وزارة الثقافة ، عين (مراد السباعي) مديرا لها ، فاخرج لها ثلاثا من مسرحياته القديمة (وجوه واقنعة) و (شيطان في بيت) و (ضابط عثماني) وقد عاشت هذه الفرقة اربع سنوات ، انتهت سنة ١٩٦٥ (٣٦) .

ولقد عاد (السباعي) الى الكتابة للمسرح ، خلال عمله مع

(٣٤ـ٣٥ـ٣٦) المصدر السابق ، ص ٨٢ ـ ٨٨

الفرقة ، في حمص فكتب لها ست مسرحيات ، هي : (وراء الامـــل) و (انت ابي) و (قطعة الدانتيل) و (بائعـــة اعشاب) و (معركـــة) و (سجين الدار) ثم انقطع عن الكتابة ، حين انتهت السنوات الاربع التي عاشتها الفرقة ، ولكنه لم يلبث ان عاد الى الكتابة ، للمسرح ، في مطالع السبعينات ، ولكن من غير ان يعمل فيه (٣٧).

واذا كان (السباعي) لم ينشر شيئا من مسرحيات الفتـــرة الاولى التي عمـــل فيها بالمسرح وكتـــب لـــه (١٩٣٥ ــ ١٩٤٥) فقـــد نشر المسرحيات التي كتبها في الفترة الثانية (١٩٦١ ــ ١٩٦٥) جميعـــا مـــع واحدة فقط ، من مسرحيات الفترة الاولى .

فلقد نشر في مجموعته الاولى (الشرارة الاولى)(٣٨) مســـرحيتين : همـــا (المعركـــة) و (سجين الدار) ، مع عـــدد من القصص القصيرة ، سنة ١٩٦٢ ثم نشر اربع مسرحيات من الفترة الثانية ، وواحدة من الفترة الاولى ، مـــع قصص قصيرة ، في مجموعته الثانية (الحكايا ذاتها) (٣٩) سنـــة ١٩٦٧ .

والمسرحيات التي نشرها في هذه المجموعة هي : (وراء الامل ــ انت ابي ــ قطعة الدانتيل ــ مشكلة الراتب ــ بائعة اعشاب) .

ومن ذلك ، يمكن تقديم القائمة التالية ، بمؤلفات (مرا دالسباعي) المسرحية ، حتى عام ١٩٦٧ :

---

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٨٨

(٣٨) السباعي، مراد الشرارة الاولى ، وزارة الثقافة، دمشق ، ١٩٦٢ ، قطع كبيرة ١٢٠ ص

(٣٩) السباعي، مراد ، الحكاية ذاتها وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٦٧ ، قطع وسط ٢١٧ ص

المسرحيـــة	تاريخ الكتابة	مـــلاحظـــــات
١ ــ ضابط عثماني	١٩٣٥	غير مطبوعة
٢ ــ شيطان في بيـــت	١٩٣٧	فازت بمسابقة المجلس الاعلى ١٩٦١ غير مطبوعة
٣ ــ وجوه واقنعة	١٩٤٢	غير مطبوعة
٤ ــ مشكلة الراتب	١٩٤٣	اشترك بها في مسابقة النقاد
	تاريخ النشر	
٥ ــ معركـــــة	١٩٦٢	مجموعة «الشرارة الاولى»
٦ ــ سجين الـــدار	١٩٦٢	مجموعة «الشرارة الاولى»
٧ ــ وراء الامـــل	١٩٦٥	مجموعة «الحكاية ذاتها»
٨ ــ انـــت ابي	١٩٦٥	مجموعة «الحكاية ذاتها»
٩ ــ قطعة الدانتيل	١٩٦٥	مجموعة «الحكاية ذاتها»
١٠ــ بائعة اعشاب	١٩٦٥	مجموعة «الحكاية ذاتها»

★ ★ ★

وجميع مسرحيات السباعي اجتماعية ــ عـــدا (معركة) (٤٠) فهي وطنية ، تاريخية ــ وهي ترتبط بالواقع ، ارتباطا قويا ، تصدر عنـــه في موضوعها ومادتها ، وتمثله تمثيلا صادقا ، أصيلا ولا سيما مسرحيـــات الفترة الاولى ، التي تفضح الطبقة البرجوازية وتدينها .

ففي مسرحيته (ضابط عثماني) (٤١) ١٩٣٥ يصور هزيمة الاقطاع

---

(٤٠) السباعي ، مراد ، الشرارة الاولى ص ١٠٠

(٤١) بابل ، فرحان ، الادب المسرحي في سورية ، مراد السباعي ، مجلـة الحيـاة المسرحية دمشق ، العدد ٤ ــ ٥ ربيع ــ صيف ١٩٧٨ ص ٥ ــ ٦ والمسرحية غير مطبوعة.

المحافظ بأفكاره القديمة المتحجرة المتسلطة ، امام البرجوازية المتحررة ، بأفكارها الجديدة المنطلقة بتفتح ، وهي الافكار التي يبدو انه معجب بها ، ولكنه لا ينتصر للطبقة التي تحملها ، لما يراه من تحلل في ممارستها لتلك الافكار .

والمسرحية تصور اسرة يسيطر فيها الاب بعقليته القديمة ، المتحجرة، على حين ينطلق الابن ، بما يحمله من قيم جديدة متحررة ، فالاب (كامل بك) ضابط في الجيش العثماني ، اشترك في الحرب العالمية الاولى ، واصيب فيها ، ثم احيل على التقاعد فهو يعيش على امجاد ماضية ، يسترجع ذكرياتها في هوس ، وابنه (نزار) شاب متحرر يعمل في الصحافة ، ويحب (كوثر) ابنة احد الاغنياء ، ولكن عمها الوصي عليها لا يوافق على زواجها ، طمعا منه في اموالها ، ويضطر (نزار) الى تهريبها من البيت ،ثم يعقد قرانه عليها ، بشكل فردي ، سري ، ساخر ، يقوم فيه الخادم عنده بدور الشيخ ، من غير شهود ، وكان احد مهربي المخدرات قد تعرف على والده (كامل بك) وادرك ما هو فيه من تعلق بالدولة العثمانية ، الزائلة ، فيودع عنده حقيبة مخدرات ، بعد ايهامه ان فيها وثائق سرية ، كلفه بحملها اليه الباب العالي ، وفاجا (كامل بك) بضابط المخابرات وهو يحاول القبض على مهرب المخدرات ، واخذالحقيبة ، فيتدخل (كامل بك) ويطلق الرصاص على الضابط . وعلى الرغم من تفاقم الامور ، الا انها تنتهي بموافقة المحكمة على زواج (نزار) من (كوثر) وشفاء ضابط المخابرات على حين يرسل (كامل بك) الى مشفى المجانين ، واخيرا يتم عقد قران خادم (نزار) على خادمته (كوثر) ولكن بموافقة من السيدين ، اللذين كانا يرفضان من قبل الوصاية على الزواج .

★ ★ ★

وفي مسرحيته (شيطان في بيت)(٤٢) ١٩٣٧ يفضح الطبقة البرجوازية فيصور ماتعيشه فيه من تحرر ، هو حقيقته تحلل ، ويؤكد ان المراة ، لم تحظ بعد بمكانتها ، فهي ماتزال في الطبقة البرجوازية ، موضع سيطرة وخصام ومتاجرة .

المسرحية « ملهاة في ثلاثة فصول ، وتقوم على السرد ، والتحليل معا . وتدور حول زواج غير متكافيء ، يريد والد متعصب وضرير ، هو (حمدي) أن يفرضه على ابنته (سوسن) فيزوجها من سكرتيره ، وخادمه (ابراهيم) وهو بليد دميم الشكل الا انها ترفضه ، وتؤثر عليه المهندس (عدنان) صديق اخيها (عفيف) .

ويكون اخوها (عفيف) وهو موظف طيب القلب ، من طرفها في حين اخوها (سهيل) العاطل عن العمل ، والسكير ، والفاسق ، والطيب القلب ايضا وهو الشيطان في البيت ، يريد أن يزوجها من صديقه (أنور) والذي يستفيد منصداقته فيبتز منه الاموال ، الا انه لا يمانع في أن يشد ازر خادمه (ابراهيم) في موضوع زواجه من اخته مقابل ليرات يبتزها منه، هو الآخر .

وبعد استعراض هذه النواحي في خلقهم ، وسلوكهم ، كافة ، وخاصة (سهيل) الفاسق الشيطان ، وصديقه (أنور) نشاهد عفيف و (سوسن) و (عدنان) يجربون ان يستميلوا (سهيل) الى طرفهم ، ليطرد (براهيم) من المنزل ، على الخصوص ، أن الوالد صمم نهائيا على عقد قران ابنته على السكرتير .

وكذلك يستميلون (سهيل) بالدراهم ، فيقبل بها ، ويدبر مقلبا لابراهيم فيوهمه أن (عدنان) و (سوسن) قررا الهرب من المنزل مساء

---

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٦
وابن دريل عدنان ، الادب المسرحي في سورية ، ص ١٢٢ — ١٢٣

اليوم ، كي ينجوا من عقد القران ، وان (عفيف) هو الـذي يساندهما ، وانه لابد اذن من التخلص من (عفيف) بدس السم لـه ، فيرضخ (ابراهيم) لـه ، ويتآمر معه على ذلك ، ويستلم منه السم ليدسه في كاسه (والذي يكون احضره معه من الصيدلية) .

وفي المساء يكون (سهيل) دعا الاصدقاء الى حفلة ، الا انه اثنـاء تقديم الليمون يتهجم ، ليفضح (ابراهيم) والذي كان يتلكأ ، ويرتجف ، ويعلن للحضور ان الكاس التي اعدها (ابراهيم) لـ (عفيف) مسمومة ، فيهلعون ، لذلك ، وعلى الخصوص والدهم ، ويطلبون الى (ابراهيم) ان يشرب الكاس المسمومة .

يعترف (ابراهيم) بالمؤامرة ، وانها من تدبير (سهيل) وتنفيذه فيحملون عليه ، ويطرده الاب شر طرده ، وهناك يتقدم (سهيل) ويشرب الكاس، التي فيها السم ويقول نعم انه تآمر مع (ابراهيم) الا ان السم صبغـة صفراء ، لجأ اليها ، لاظهار فساد طوية الخادم ، ويطرد الخادم ، ويصفو الجو لـ (عدنان) و (سوسن) ويربح (سهيل) الشرط في المقلب ، ولا يكون قد خسر الا ثمن الصبغة الصفراء »(٤٣).

ان المسرحية « تكشف خصيصة البرجوازية الاولى، وهي استخدامكل الوسائل للفوز ، في مجتمع التنافس الفردي ، الذي هـو سمة النظـام الراسمالي »(٤٤) ويتجلى ذلك في متاجرة (سهيل) بأخته ، وتنافس (انور) و (ابراهيـم) و (عـدنان) ، فيها واستخدامهم جميعا المال وسيلة الى ذلك ، يبيعون الانسان بـه ، ويشترونه ، حتى (عدنان) نفسه ، الشاب المثقف ، الذي يدعي حب (سوسن) ، فاذا المال هـو القيمة العليـا ، والوسيلة الوحيدة ، ذات القدرة على الفعل والتغيير .

---

(٤٣) ابن ذريل ، عدنان ، الادب المسرحي في سورية ، ص ١٢٢ ــ ١٢٣

(٤٤) بلبل ، فرحان ، « الادب المسرحي في سورية ، مراد السباعي » ، ص ٧.

ولقد تم التعرض لهذه المسرحية بشيء من الدرس ، على الرغم من انها لا تدخل في الفترة المحددة للبحث ، وذلك لان المؤلف كان قد اعاد تنقيحها ثم اشترك بها سنة ١٩٦١ ، في مسابقة المجلس الاعلى للفنون والآداب ، وقد فاز بها بالجائزة الاولى ، كما تقدم .

ويؤكد السباعي ادانته للطبقة (البرجوازية) بشكل اكثر قوة ، وخطورة ، في مسرحيته الثالثة ، التي كتبها سنة ١٩٤٢ ، وظلت تعرض حتى سنة ١٩٤٩ ، وهي (وجوه واقنعة) .

« وفي هذه المسرحية يهاجم (البرجوازية)ويفضح زيف افكارها ، ويكشف الاقنعة عن وجهها الحقيقي ، في ساحة الكذب ، والنفاق ، بل يفضح لعبة (الديموقراطية) (البرلمانية) التي تفتخر بها (البرجوازية) كشكل من اشكال الحرية ، ويبين انها حرية زائفة تقوم — ككل ما في النظام (الراسمالي) — على رشوة المال وخديعة الصحافة ، واستغلال كل الوسائل للحفاظ على المصالح »(٤٤) .

والمسرحية تصور شخصية رجل برجوازي ، يدعي الصلاح والفضيلة . في الظاهر ، ليكسب اصوات الناخبين على حين يمارس في السر ما هو دون ذلك .

« (فسامي بك) رئيس جمعية الذود عن الفضيلة ، المرشح للانتخابات يبلغ الخمسين من عمره ، يعيش مع خادمه (ماهر) واولاد اخيه (نسيب وذكاء ومنير) الذين مات ابوهم . فصار عمهم وصيا على مالهم ، وهو رغم ورعه وتقواه وعلوه في السن ، يعشق (شفيقة) الغانية في خمارة ابيها بالتبني (ابي خليل) و (سامي بك) طوال المسرحية يقوم بعملين مزدوجين ، عمل ظاهر هو الذود عن الفضيلة ،

(٤٤—٥) المصدر السابق ، ص ٧ .

لتدعيم مركزه في الانتخابات وعمل خفي هو التحايل علـى اولاد اخيـه والسعي الى المزواج من (شفيقة) فنراه يتحـدث في الصحـف ، وفي مظاهرات تأييده عن الفضيلة ، ويدافع عنها ، ويهاجم خمارة (ابي خليل) علنا ويدبر مؤامرة لقتل ابنة اخيه (ذكـاء) التي احبت صحفيا واستسلمت له ، حتى يظهر مدافعا حقيقيا عن الفضيلة ، يضحى في سبيلهـا بابنـة اخيه ، وفي الوقت نفسه يعطي زعيم المظاهرة اجرته ، ويدفع المال للصحيفة المؤيدة لـه ، ويجعل من قتل ابنة اخيه وسيلة للتخلص من اولاد اخيه ، ويزور الخمارة متخفيا ليرى (شفيقة) وبلعبة بارعة يدبرها (نسيب) مع الخـادم (ماهـر) يفتضح (سام بيك) حامي الفضيلة في الخمارة ، بؤرة الفساد »(٤٥) .

وبذلك فان السباعي ، في فترة تأليفه المسرحي الاولى ، (١٩٣٥ — ١٩٤٥) كان واعيا بمثالب الطبقة (البرجوازية) وتحللها ، وفسادها ، في الداخل ، وتناقضها مع نفسها ، وهي التي تحمل الافكار التحررية ، وتعادي الاقطاع ، ولقد عمل على فضح هذه الطبقـة ، وتعريتهـا ، بجراة باسلة ، وبذكاء وقاد ، وبصراحة لا التواء فيهـا ، من غير تعمية ، ولا اخفاء .

وهو بذلك يدل على ارتباط وثيق بالواقع ، وانتماء اليـه واضح ، وهو الذي يعمل في المسرح : يكتب لـه ، ويخرج ، ويمثل فيه . وهذا يعني انه يعيش مع الواقع في تماس مباشر ، بل احتكاك صريح وحاد ، ولعل في هذا نفسه ، ماجر عليه النقمـة ، فآثر الانقطـاع عن المسرح . (٤٦)

ولكنه حين عاد للكتابة للمسرح ، وللعمل فيه ، في مطلع الستينات، ظـل اسير تاثره بالطبقة (البرجوازية) وكانه ، وهو في الستينات ، مـا

---

(٤٦) السباعي ، مراد ، شيء من حياتي ، ص ١٣٥

يزال ينفعل بها مثل انفعاله بها في الاربعينات ، على الرغم من ان (البرجوازية) قد فقدت مواقعها ، ولم يبق لها ما كان لها قبل ، من دور .

لا يؤكد ذلك اخراجه لفرقة حمص المسرحية ، التي يديرها في الستينات مسرحياته القديمة ، التي كتبها في الثلاثينات ، والاربعينات ، فحسب ، وانما يؤكده ايضا اشتراكه بواحدة من تلك المسرحيات ، وهي (شيطان في بيت) التي كتبها سنة ١٩٣٧ في مسابقة المجلس الاعلى لرعاية الفنون والعلوم والآداب سنة ١٩٦١ ، ولعل في هذا ما يسوغ التعرض لمسرحياته في الفترة الاولى ، على الرغم من انها لا تدخل في الحدود الزمنية لهذه الدراسة .

والذي يؤكده بقوة ووضوح ، استمراره في الاهتمام بالطبقة البرجوازية ، في الستينات ، على الرغم من ضعف دور هذه الطبقة ، هو مسرحياته نفسها ، التي كتبها ، في الفترة الثانية .

ويمكن ان يلاحظ لديه اتجاهين في الكتابة ، في الفترة الثانية ، الاتجاه اول عني بكتابة مسرحيات يبدو ان لا غاية له وراءها ، غير الحبكة ، والاضحاك والاتجاه الثاني كتب فيه مسرحيات يرمي منها الى فضح الطبقة (البرجوازية) والازراء بها ، وتصوير ما آلت اليه من ضياع .

★ ★ ★

في مسرحيته (قطعة الدانتيل) (٤٧) يعرض لكاتب قصصي فقير ، لا يحصل غير قوت يومه ، وزوجته ترغب في شراء قطعل دانتيل ، لتخيطها ثوبا ترتديه في حفل زواج اخيها ، ولا يستطيع الزوج تأمين ثمن القطعة ، فتعمد الزوجة الى سرقتها .

---

(٤٧) السباعي ، عراد ، مجموعة الحكاية ذاتها ، ص ٢٤١ — ٢٦٧ .

والمسرحية ملهاة ، في فصل واحد ، يظهر فيها الزوج (نديم) وراء طاولته يكتب قصة ، وتدخل عليه زوجته (هيام) مرتبكة ، لتعرب له عن تخوفها من شرطي كان يطاردها ، فيدهش للأمر ، ثم تعترف له صراحة ، بسرقتها قطعة الدانتيل ، ويكاد لا يصدقها ، ولكنها تؤكد له ذلك ، واذ يقرع الباب ، بقلق اشد القلق ، ولكن القادم كان اختها (فائزة) فترحب بها ولكن باضطراب شديد . ثم تعلم من اختها انها اكتفت بشراء قطعة مخمل بمئة ليرة ، لتحضر بها حفل زواج اخيها ، ويقرع الباب ثانية ، واذا القادم شرطي ، فتصعق الزوجة وتكاد تنهار ، ولكن يبدو انه يرغب في استئجار الدار التي يشغلونها، وقد عقدوا العزم على الانتقال الى غيرها، ويمضي فيتفقد الغرف ، ثم يخرج بسلام ، ولكن الباب ما يلبث أن يقرع ولكن القادم هذه المرة ، هو موظف البريد يسلم الزوج دعوة الى تسلم رسالة مسجلة ويخرج الزوج تاركا زوجته مع شقيقتها ، ومرة أخرى يقرع الباب ، فتتوسل الزوجة الى اختها الا تفتح ، ولكنها تسمع من وراء الباب تهديدا ، باستدعاء الشرطة ، وتفتح الاخت الباب ، واذا القادم هو التاجر الذي سرقته الزوجة قطعة الدانيل ، ويبدي التاجر لطفا كبيرا ، اذ يعتذر لها ، ويسألها عن قطعة الدانتيل ، فلعلها حملتها سهوا ، مع اشيائها ، من غير عمد ، أو لعلها قصدت الى شرائها ونسيت دفع ثمنها ، او لعلها قصدت الى شرائها بالدين ، ولكن الزوجة تنكر ذلك كله ، وفي كل مرة تزداد حدة وشراسة ، ثم تنكر عليه اقتحامه البيت ، وتهدد باستدعاء الشرطة ، وتبدي قوة وصلابة ، على حين يبدي هو رقة ولطفا ، ثم لا يجد بدا من الانسحاب ، فيعتذر ، ويداري خيبته ، وهو يهم بالخروج ، ولكن الزوج يلتقي به في الباب فيعتذر للزوج ولكن حين يعرف الزوج انه التاجر ، يبادر فيدفع له ثلاثمئة ليرة سورية فيخرج التاجر ، مكررا ، اعتذاره ، بلطف وتواضع ، على حين تبدي الزوجة استياءها وتشنع على التاجر جشعه ، وبعد أن تخرج الاخت ، منهية زيارتها ، تعلم الزوجة ان

زوجها قد قبض ثلاثة آلاف ليرة سورية ، ثمنا لاحد كتبه ، الذي وافقت احدى دور النشر على طبعه ، فتفرح بذلك فرحا ، ثم يطلب منها ان تعد له شيئا من الطعام ، فتخبره ان ليس في البيت الا المعلبات ، فيخرج لشراء غيرها ، من الوان الطعام الشهي ، وفي غيابه تفتح الزوجة اللفافة ، وتخرج قطعة الدانتيل ، ثم تلف بها جسدها ، وتنظر الى المرآة ، ثم تضعها عنها ، وبعد شيء من التردد ، تقدم على احراقها .

فالمسرحية تصور الصراع بين القيم الثقافية والاخلاقية والحاجات المادية الحسية ، فتؤكد طغيان هذه على تلك ، ، ولكن لا تؤكد انتصارها. فالمرأة تسرق الثوب ولكن الشعور بالذنب يطاردها وتحوز الثوب ، ولكنها تقدم اخيرا على احراقه ، وبذلك تطغى الحاجة المادية في نفسها ، على الشعور الاخلاقي ، ولكن هذا هو الذي يتغلب في النهاية .

وما كان للصراع بين القيم الثقافية ، الاخلاقية ، والحاجات المادية الحسية ليقوي ، ويستمر ، لولا اوضاع في المجتمع ، قلقة ، متخلخلة ، لا تقيم توازنا بين الثقافة والمادة ولا تقدر كل واحدة حق قدرها ، ففي مجتمع يشتد فيه التنافس على المادة ، والتسابق في الظهور بمظهر الغني، تهمل القيم الثقافية ، ولا تقدر .

وعلى الرغم من جدية الموضوع ، وخطورته فان المؤلف يعالجه بروح ساخرة سخرية مرة ، ويقدمه ، في سلسلة من المواقف الهزلية الضاحكة ، اتقن فيها حبكة موضوعه اتقانا ، على الرغم من بساطة القصة ، وعفويتها ، واجاد في اخراج الشخصيات وادخالها بمهارة ، وذكاء ، وهي شخصيات ، كثيرة ولكنها تؤدي ادوارها بدقة ، واقتصاد ، وتنجح نجاحا في ادهاش المتفرج ، وجذب انتباهه ، وامساك انفاسه ،

بمزج الهزل بالجد مزجا منسجما ، فالباب يقرع غـــير مرة ، وفي كل مرة تتوجس المراة خيفة وتتوقع الاذى ولكن في كل مرة ينتهي الامر بســـلام ، حتى حين يجيء التاجر نفسه .

*

وفي مسرحيته (سجين الدار) (١) يصور رجلا احيل على التقاعد ، فتعد في البيت ، لايغادره ، فضاقت به زوجته وابنته ، ولاسيما حين اخذ يبالغ في التدخل بشؤون البيت ، ويزورهم شـــقيق زوجته ، فيطلع على الوضع ، فيعمد الى حيلة ذكية ، يخرج بها الزوج من البيت ، وينهي حالة الحصار .

والمسرحية ملهاة في فصل واحد ، وفيها تظهـــر الام والبنت وهما تضجان بالشـــكوى من رب الاسرة (عباس افنـــدي) الذي احيـــل على التقاعد ، فلزم البيت ، واخذ يتدخـــل في شـــؤونه ، فكان يضايق خطيب ابنته ، ولا يسمح له ان يخلو بها ، كما كان يضايق النسوة اللائي كن يجئن الى زوجته للخياطة عندها ، وكانت الزوجة تضطر لأن تعمل في الخياطة ، لتضيف شيئا الى راتب زوجها الضـــئيل ، وبجيء شقيق الام الى البيت في زيارة ، فيجد ا نالاب مايزال على عزلتـــه وانفراده ، ويرى اخته وقد ضاقت كثيرا بالمنزل لانها لا تستطيع الخروج ، فقد هددها زوجها بالطلاق، ان هي خرجت ، فيعدها الاخان يساعدها ، ويخرج من غير ان يبوح لها بما سيفعل . وما ان يخرج حتى يجيء الخطيب في زيارة ، فيضايقه الاب، ويدعوه الى اللعب معه بالطاولة ،او الورق وهو لا يريد ان يجالس ابنته ، ثم يريد له ان يشرب القهـــوة ، على حين تريـــد الام له ان يشرب عصير الليمون ،ويختلف الاب والام ، ويحصل بينهما تخاصم ، فيخرج الخطيب غاضبا وما يلبث ان يقرع البابِ ، والاب والام ، ما يزالان في اختصـــام ،

---

(٤٨) السباعي ، مراد ، الشرارة الاولى ، ص ١٠٤

فتفتح البنت ،واذا شرطي يسلمها مذكرة لوالدها ، من حاكم المدينة ، ينذر فيها الاب ، ويتهمه باتصالات مشبوهه مع بعض الاشخاص ، ويفرض عليه الاقامة الجبرية ، فيستنكر الاب ، ويتذمر ، ثم يشعر بالضيق ويحس بالاختناق ، فيطلب من ابنته أن تفتح النوافـــذ ، وأن تضيء المصابيـــح ، واخيرا يفتح الباب ، ويخرج .

وقصة المسرحية سهلة بسيطة ، قوامها مقلب ذكي ، استطاع أن يدبره شقيق الزوجة . والاشـــخاص فيها كثيرون ، فهم خمسة ، الزوج والزوجة ، والبنت وخطيبها وشقيق الزوجـــة ، ولكنهم منتقـــون بذكاء ، ويؤدون ادوارا قوية الارتباط لا يمكن اسقاط بعضها .

وفي مسرحيته (بائعة اعشاب) (٤٩) يعرض لرجل مرهف الاعصاب ، حاد الاحساس تزعجه الضوضاء ، يتنقل بين منازل كثيرة بحثا عن الهدوء والراحة ، وتتردد عليه فلاحة تبيعه بعض الاعشـــاب المهدئة ، فتشك فيها زوجته ، وتتهم زوجها بخيانتها ، وتتطور الامور ، ثم تنكشف الحقيقة .

وتبدو قصة المسرحية بسيطة الى درجة قريبة من التفاهة ، وهي تقوم على شيء من المبالغة والافتراض ، فمن غير المقنع أن يتنقل الزوج ، وهو الموظف المتقاعد ذو الدخل الضـــعيف ، بين ثلاثـــة منازل ، ثم يعقد العزم على الانتقال الى الريف ومن غير المقنـــع أن يقدم من كانمثله على زواج جديد ، ولذلك تبدو غيرة الزوجـــة غير مقنعة ، ولا سيما غيرتها من فلاحة ، هي دونها في المستوى الاجتماعي . كما تبدو القصـــة موزعة بين غيرة الزوجة ، وهوس الزوج ، مما يضعف من قدرتها على احـــداث تأثير موحد واضح ، تقوم عليه المسرحية .

ومرجع ذلك هو سعي المؤلف الى الاضحاك ، الذي قلل من اهتمامه

---

(٤٩) السباعي ، مراد ، الحكاية ذاتها ، ص ٢٩٣

بشخصية الزوج ، محور المسرحية ، فلم يحـــللها ، ولم يقدمها ، التقديم الكافي .

والمسرحيتان الاخيرتان (بائعة اعشاب) و (سجين الدار) تشبهان شبها كبيرا ، مسرحيته (مشكلة الراتب) التي كان قد كتبها حـــوالي عام ١٩٤٣ ، واشترك بهافي مســـابقة النقاد سنة ١٩٥٠ ، وقد تقدم الحديث عنها .

*

فالمسرحيات الثلاث المذكورة تقوم على شخصية نموذجية هي البخيل، او سجين الدار ، او القلق الحاد المزاج ، وهي جميعا شـــخصيات ذات امزجة مريضة منحرفة ، تؤهل المسرحيات لأن تكون من ملاهي الامزجة ، مريضة منحرفة ، تؤهل المسرحيات لأن تكون من ملاهي الامزجـــة ، التي « تستند الى الفكرة القائلة بوجود نقص فطري في شخصية المرء ، يتسبب في اثارة الضحك (٥٠) »

وما يلاحظ على المسرحيات انها تعني بتلك النمـــاذج ، معزولة عن المجتمع او عن طبقتها ، كما انها لا تحـــللها ، ولا تغـــوص في اعماقهـــا وتكتفي بتقديم مواقف من حياتها ساخرة .

ان ما يبتغى من تلك الشخصيات ، في الدرجة الاولى ، هو الاضحاك وتقديم حبكة متينة ، تقوم على مقلب مضحك ، قبل ان يبتغى منها فضح طبقة او ادانتها .

---

(٥٠) ماركس ، ملتون ، المسرحية ، كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة فريد مدور ، دار العربي ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ٢٠١

ولكن ما تمتاز بـــه المسرحيات الثلاث (مشكلة الراتـــب) و (سجين الدار) و (بائعة اعشاب) والمسرحية الرابعة (قطعة الدانتيل) والمسرحيات الاربع جميعا من فصل واحد ، هو طرافة الموضوع ، وبساطـــة القصة ، وعفوية الحوار ،ومتانة البناء ، وقوة الحبكة ، القائمة علـــى مقلـــب ، والمعتمدة على مواقف ساخرة ، تثير الضحك ، من خلال النقد اللاذع ، المر، وهي جميعا مسرحيات صالحة للعرض ، ممتعة ، طريفة ، يخـــرج المتفرج راضيا عنها ، مستمتعا بما فيها من توازن بين الفكرة ، الجادة، غير العميقة ، والعرض الساخر ، غير السخيف .

❁

أما المسرحيتان الاخيرتان ، اللتان كتبهما في الفترة الثانية ، (١٩٦١ــ ١٩٦٥) فهما (وراء الامل) و (انت ابي) وهما طويلتان ، تقع كل واحدةمنهما في ثلاثة فصول وتصوران الانسان حين يشوهه المال ، نتيجة لتعلقه بـــه، سواء أكان حاصلا عليه أم ساعيا وراءه للحصول عليه .

فالمسرحية الاولى (وراء الامل) (٥١) تصـــور رجلا حاز المال ، ولكنه لم يفده في شيء ، فحياته ، على الرغم من الثراء ، فارغة .

وفي المسرحية يظهر (فرحان) وهو « ثري عاطل عن العمل ، جـــال العالم وشغل نفسه بكل شيء ، فما استطاع القضاء على الفراغ الكبـــير الذي يحيط بـــه وكي يستعيد صفاء نفسه ،يلجأ الى وسيلة غريبة ، هي ادعاء المرض والبقاء في المستشفى ، وفي المستشفى يغازل الممرضة(ماري) ويدفع لها مئة ليرة ثمـــن علبة دخـــان، واربع مئة ليرة ثمن قبلة ويناقش الطبيب في هلوسته ، وفراغ الحياة من حوله ، ولكي لا يغادر المستشفى

---

(٥١) السباعي ، مراد ، الحكاية ذاتها ، ص ٥٩ ــ ١٤١

الى الحياة المادية ، يجعل (ماري) تدعي انه حاول اغتصابها ، فيساق الى السجن ، لكن السجن لايغير منحاله شيئا ، فينصحه الطبيببالزواج من (ماري) حتى يشغل نفسه بالبيت والزوجة والاولاد ، فيتزوج منها ، ويستعد للسفر في شهر العسل ، وعندها تاتي زوجته الاولى ، فلا يلبث أن يهرب تاركيا زوجته ، مفتشا عن امل جديد ، في مكان جديد » . (٥٢)

ان (فرحان) وقد تركز المال في يده ، بورائته الاموال عن ابيه ، عاطل عن العمل ، يعيش في فراغ قاتل ، لايعرف للحياة معنى ، ولايدرك لها غاية ، يعيشها بالمال ، فحسب يشتري به كل شيء ، ولكنه لايستطيع ان يحقق به ذاته ، لأن ما تتحقق به الذات ليس هو المال ، يشتري به المرء القبلة والزوجة ، وانما هو الذات نفسها ، يمنحها المرء للآخرين، ويلتقي بهم من خلالها ، يهبهم من اهتمامه وتعلقه وحبه ، وبذلك فان (فرحان) انما يبيع ذاته ، حين يحسب انه يشتريها — بما يحوز من اشياء ، يدفع ثمنها . وها هو يدفع ثمن قبلة ، يساوم فيها بسخاء ،لاعن كرم ، وانما عن فراغ :

الممرضة — ماذا ؟

فرحان — وعلام الخوف ؟ كل ما اطلبه قبلة واحدة ، اعبر فيها عن حبي لك ، الا يسرك ان تكوني محبوبة ؟

الممرضة — لا لا ، انا لا يسرني ان اكون محبوبة من احد .

فرحان — طيب لنعالج القضية بأسلوب تجاري ، انا أطلب شراء قبلة بمبلغ اربعمئة ليرة ، فهل توافقين على بيعها .

الممرضة — اربعمائة ليرة ثمن قبلة ؟ شيء رائع .

---

(٥٢) بابل ، فرحان « الادب المسرحي في سورية ، مراد السباعي » ص ٨

فرحان ــ اتجدين ان المبلغ قليل ؟ لا بأس نرفعه الى الالف . (٥٣)

وحين يتعامل المرء مع الحياة بالمال ، يشتري به الاشياء ، لايستطيع ان يرتبط بالحياة ، ويقدرها ، فاذا هو يبخسها حقها ، ولا يرى فيها غير الفراغ ، فيحس بالعدم والضياع ، وهو بذلك يدمر ذاته ، ويشتيها ، ويزرى بها ، اذ لا يعيش الحيـــاة ، ولا يحقـــق ذاته ، بل يمضي ، فيثـــير تساؤلات غيبية ، لامسوغ لها ، تشل رغبته في الحياة ، وتقعده عن عيشها مع الاخرين ، ، فيقعد اعزل ، وحيدا ، ينتظر المصير ، بقرف ، وسخف، ولا يرى في نفسه ، غير رؤية (كافكا) للانسان صرصارا ، مقلوبا علـــى قفاه ، وهذا ما يعبر عنه (فرحان) حين يناجي نفسه وحيدا ، في (مونولوج) قلق متشائم، يقول فيه :

فرحان ــ «الفراغ .. الفراغ .. لاشيء غير الفراغ، لاعمل ، لاأمل، لا رجاء ، ذلك ، هو العدم ، آه ما اجمل الموت في هذه اللحظة الصامتة، المظلمة العميقة ما الغاية من حياتي ولمـــاذا اعيش ؟ لو كنت لصا لعشت للسرقة ، او مجرما سياسيا لعشت لقتل الناس ، ولكني لست شيئا ، ولا يمكن ان اكون اي شيء .

الفراغ الفراغ ، العـــدم الذي يستقر في نفسي ، المـــوت الذي يختفي وراء صورتي الجحيم الذي اسميه حياتي ، ولا شيء غير ذلك ، يقولون ان الانتحار جبن انهم يكذبون ، فالذي يستطيع مجابهة ارادة الحياة في انف معركة مع النفس وينتصر عليها لا يعـــد جبانا ، ولكني ضـــعيف ، ضعيف حتى الاعياء ،حتى الموت ، وتنقصني تلك الروح المتمردة التي يمكنها ان تجعل مني بطلا ، يمـــوت الصرصور مقـــلوبا على ظهره ، يموت ووجهـــه الى السماء ، لاباس، فربما كان يؤمن بشيء ، لعله يطلب مكانا هناك ، اما انا فاين مكاني ؟ » . (٥٤)

---

(٥٣) السباعي ، مراد ، الحكاية ذاتها ، ص ٦٧

(٥٤) المصدر السابق ، ص ١٠٠ ــ ١٠١

ان (فرحان) نموذج لطبقته التي يمثلها خير تمثيل ، وهي البرجوازية الكبيرة ، بمـــا آلت اليه ، بعيد انهيارها ، من فراغ كبير ، فقدت فيـــه دورها ، في الواقع وانقطع ارتباطها به ، فاذا هي تعيش وحيـــدة مـــع ذاتها ، تبحث عن مسوغ لوجودها وعن مجال تحقق فيه ذاتها ، فلا تجـــد غير المتع والملذات ، تغرق فيها ، لانها هي وحدها ما يستطيع المـــال ان يوفره لهـــا ، وهي في اسلوب عيشها هذا تعاني من القلق والضيـــاع والتمزق ، وتحس بسخف الحياة ، التي تهرب من بين يديها ، على الرغم من سعيها الى شرائها .

وواضح أيضا تعامل المؤلف مع (فرحان) بأسلوب ساخر ، يسعى فيه وراء ، الاضحاك ، فيضع (فرحان) في مواقف هزلية ، ولكنها تبدو غير مقنعة ، وهي بعد ذلك تثير الاحساس بالمرارة ، والنقد اللاذع ، اكثر مما تحمل من القدرة على الاضحاك البريء .

والمسرحية تبدو باهتة ، مفتعلة المواقف ، غير مثيرة ولا جذابـــة ، وربما اثارت في النفس شيئا من الاحساس بالملل . فقصتها بسيطة جدا ، بل ساذجة ، واحداثها قليلة ، وهي متسلسلة ، ولكنها ضعيفة البناء ، غير محكمة ، لاكشف فيها ، ولا انقلاب ولا تغير . ولعل مكمن ضعفها هـــو اعتمادها اعتمادا كليا على شخصية (فرحان) وهي شخصية ثابتة ، غير جذابة ، ولا مثيرة ، بل مملة ، ومقرفة .

❋

وتبدو المسرحية الثانية (انت ابي) (٥٤) على العكس من المسرحيـــة الاولى فهي مبنية على قصة معقدة ، متينة البناء ، ذات حبكـــة جيـــدة ، تقوم على اللكشف ، والانقلاب والتغير ، وفيها جـــذب وتشويق ، وتعتمل

(٥٥) السباعي ، مراد ، الحكاية ذاتها ، ص ١٤٣ ـ ٢٣٩

فيها مشاعر مختلفة ، من حب وكراهية ، وحقد ومودة ، وتبرز فيها شخصيات كثيرة ، لا يتم اعتماد واحدة منها فحسب ، وهي تتقاطع في علاقات كثيرة ، متشابكة ، متباينة بين غدر ووفاء ، وحب ورياء ، وتعلق وتخل ،وتتمايز بين شخصيات تتعلق بالمال ، وتسعى اليه ، فيشوهها ، واخرى تسعى الى الخلاص من سيطرته ، والعودة الى النقاء الانساني .

وفي مسرحيته (انت ابي) يظهر (رئيف) ، وهو شاب مثقف ، يسعى وراء المال ، بجشع كبير ، ولكنه لا يحب العمل ، وهو يعيش في (فندق السعادة) ،،عالة على عمه (العم صالح) صاحب الفندق ، ويطمع في الزواج من ابنته (هناء) ليحصل على المال ويصبح ذا مكانة مرموقة ، وهي لا تحبه ، على حين يكره (زهرة) ، ابنة (العم جادالله) الخادم ، ويزدريها، وهي تحبه ، وتطمع فيأن يتزوجها . ويصل الى البلد (مليونير) قادم من أمريكا ، يبحث عن ابنته التي كان قد تركها ، حين هاجر من البلد ، منذ عشرين سنة ، ويعلم (رئيف) من (العم جادالله) أن (هناء) هي ابنة ذلك (المليونير) وأن (العم صالح) ليس الا ابا بالتبني ، ويسعى (رئيف)الى (هناء) يعرض عليها رغبته في تزوجها ، وبعدها أن تصبح مليونيرة ، ولكنها ترفض ، وعندئذ يسعى وراء زهرة فيؤكد لها رغبته في تزوجها ، ثم يقنعها بانها ابنة (المليونير) وأن (العم جادالله) ليس الا ابا لها بالتبني، فتصدقه ، وتتخلى عن ابيها ، طمعا في المال ، وتمضي فتتصرف بوصفها خطيبة (رئيف) ، وابنة (المليونير) ، وصاحبة (فندق السعادة) ولكن اباها (العم جادالله) يثور ، ويكشف امام الجميع مؤكدا ان (هناء) هي ابنة (المليونير) الذي كان قد نزل في (خان الاغوات) ثم تركها فيه ، وهرب ، فتبناها (العم صالح) صاحب ذلك الخان ، الذي حوله الى (فندق السعادة) وعندئذ يطلب (المليونير) من (هناء) أن تذهب معه الى (امريكا) ولكنها

ترفض ان تترك اباها بالتبني (العم صالح) وتعلن عن تخليها عن المال ، ويكون امر (رئيف) قد افتضح وهو الذي حاول اقناع (المليونير) بأن « (زهرة) هي ابنته ، طمعا منه في الحصول على الاموال ، بتوزجها ، وعندئذ يهرب، مقررا السفر الى (امريكا) مثل ما فعل (المليونير) من قبل ، ليغدو مثله، متخليا عن الوطن ، والزوجة ، ولكن (زهرة) تخرج ، مصممة على اللحاق بـــه حيثما ذهـــب .

لقد كان (المليونير) مدركا ذاته ، واعيا بدوره ، غير خاضع لسيطرة المال وها هو يجد في البحث عن ابنته ، التي تمثل في الحقيقة ارتباطـــه الصحيح بالواقع ، واخلاصـــه له ، وســـعيه من اجـــله ، واذ يكتشفها ، ويتعرف اليها ، يتخذ منها الموقف السليم ، فـــلا يتشبثبها ، ولا يريـــد احتجانها، ، لان صلته بها قوامها الارتباط الدموي ، من قبل والعلاقة الماديـــة ، فيما بعد ، وهو مالا يقتنع به ، ويدرك خطورته ، ولهذا يقـــر لهـــا بالبقاء مع ابيها ، الذي تربطه بها علاقات سليمة ، قوامها المحبـــة والحنان والوناء ، وهي العلاقات التي يرجوها لها ، ولكنه لايستطيع ان يحققها ، وحسبه ان تتحقق لها وفي هذاما يريحه ، ويرضيه ، ويعوضه من شقائه وحرمانه ، وغربته وضياعه .

ويلتقي هذا الموقف في جذوره معالاسطورة التي تتحدث عن امرائين ادعتا امومة ولد تنازعتا فيه ، واذ اختصمتا الى القاضي ، حكـــم بشطره بينهما ، فتخلت الام التي ولدته عن حقها فيه ، لتحفظ للولد سلامته ، فحكم لها القاضي به . وهي الاسطورة التي رويت في احدى اقاصيص العرب ، وهي التي بنى عليها ايضا (برتولد بريخت) مسرحيته (دائرة الطبـــاشير القوقازية) وانتصر فيها مثل (السباعي) ولكن من زاوية اخرى ، للقيم والعلاقات الثقافية والاخلاقية والشعورية ، على الروابط المادية ، بحكمه بالولد لمن رباه على من ولده .

لقد اصاب المال (المليونير) حقا بالحمى، فغرر به ، وقاده الى هجر الوطن والتخلي عن الولد ، ولكنه لم يستطع ان يدمر ذاته، ويجتث جذوره، وهي جذور ضاربة عميقا في الارض ، فهو في نشأته الاولى فلاح فقير ، ولذلك ظل يحمل في داخلة ذاته التي لم تحم ، فاستطاع ، بعد عارض دام عشرين عاما ، ان يشفى ويعي ذاته ، ويعودالى ارضه وابناء قريته ، وابنته ، ويتخذ منهم جميعا موقفا سليما ، معافى، يتاكد فيه اخيرا ان المال ليس هو السبيل الى الخلاص ، ولو كان بالعمل ، اذ لاينفع وحده ، في تحقيق الذات من غير حب ومودة وحنان .

وتبدو شخصية (المليونير) جادة ، متزنة ، تعي الامور ، وتدركها ، بقوة ، وحدة ووضوح ، وتتخذ دائما مواقف سليمة ، مدروسة، لا ارتجال فيها ، ولا تردد ، هي نتيجة لعراك مع الايام ، حاد شرس ، وقد تصرح ببعض الآراء ، المعللية المنطقية ، المباشرة لكنها تظل آراء مقبولة ، لان المواقف الفعلية تؤكدها ، بتوافق وانسجام .

ويمثل (المليونير) طبقته الفقيرة ، خير تمثيل ، ويرتبط بها ، بوضوح، وقوة وعمق ، فهي طبقة فقيرة ، محرومة ، تعاني من البؤس ، مثلما تعاني من الطموحات التي لاتنطلق من واقعها ، ولا ترتبطبه ، فتسعى الى الخلاص بسبيل تقودها الى الدمار ولكن (المليونير) يمثل ،بوعيه، ويقظته، استثناء ، فقد تمكن من الافلات من سيور الاخطبوط ، بعد وقوعه فيه .

ولقد اجاد المؤلف في بناء مسرحيته ، فاتقن حبكتها اتقانا ، واستطاع ان يوفي الشخصيات حقها ، فبرزت جميعا واضحة جلية ، تجيش بالحياة، واجري على لسانها حوارا رشيقا، يجمع بين الفصاحةوالسهولة ، ويخدم الحدث ، وينميه ويوضح الشخصية ويكشفها ، وهو حوار لاصق بالواقع، صالح للالقاء على خشبة المسرح ، والمسرحية بشكل عام ، من اكثر مسرحيات السباعي ، نضجا ،في المضمون والشكل ، وهي اكثرها ايضا

غنى بما تحمله من امكانات العرض على خشبة المسرح ، والنجاح فيه .

وهكذا ارتبط مراد السباعي ، بالواقع الاجتماعي في سورية ، من خلال كتابته للمسرح ، وعمله فيه ، خلال فترتين ، امتدت الاولى على عشر سنوات (١٩٣٥ــ١٩٤٥) على حين لم تعمر الثانية غير اربع سنوات (١٩٦١ ــ ١٩٦٥) انقطع المؤلف بينهما عن الكتابة للمسرح ، والعمل فيه ، وقد عني في الفترتين ، بالبرجوازية ، فكشف في الفترة الاولى تحللها ، وتناقضها ، في ممارستها التحرر ، الذي نادت به ، ثم كشف في الفترة الثانية ، ما آلت اليه من تفسخ وضياع وتمزق ، ولقد كان يعبر عن موقفه بأسلوب مرح ساخر ، يحمل الشعور بالمرارة ، وينم عن معرفة وخبرة به ، من خلال الممارسة والعمل على خشبة المسرح .

وما يلاحظ لدى المؤلف ، في مسرحياته عامة ، هو مقدرته الفائقة في بناء المسرحية بناء متينا، محكما ، يحسن فيه سلسلة الحوادث ، وتعقيدها، ثم البلوغ بها ازمة ، تنتهي بحل منطقي ، معقول ، ينسجم مع كل المعطيات المسبقة ، في غير افتعال ، وهو بناء يدل على فهم لاسس العمل المسرحي ، فهما قائما على خبرة وتجريب في العمل على خشبة المسرح .

ويلاحظ لديه الروح المرحة ، التي تشيع في مسرحياته جميعا ، على الرغم من جدية موضوعات بعضها ،وهي روح تبدو في مواقف ساخرة، تنتقد مواقف ، وعادات ، اجتماعية انتقادا مرا ، وتكشف عيوبا في اعماق الشخصية ،مرجعها على الاغلب الى الظروف الخارجية ، ولا سيما الاجتماعية والاقتصادية .

ويلاحظ لديه القدرة على مناقشة الامور ، والقضايا الفكرية ، مناقشة عفوية ، بسيطة ، ولكنها جادة ، لاضحالة فيها ، ولا افتعال ،

ويتم تقديمها من خلال موقف او حوار مقنع ، وهي — ان لم تكن مناقشات عميقة ، تدل على فلسفة متماسكة ،فهي في كـل الاحوال ليست بالفلسفة السطحية السخيفة .

ويلاحـظ لديه اخيرا خلوص مسرحياته من الظلال الثقافية ، التي قـد تثقل العمل فترهقه ، ولذلك امتازت مسرحياته بالصفاء ، فهي تشف عن موضوعاتها ، بنقاء ووضوح لا تشوبها شائبة ، وما هي في الحقيقة الا عصارة لتجربة ،في الواقع ، حارة حادة .

— ٥ —

ممثل وكاتب ومخرج :

وثمة كاتب مسرحي آخر ، يشبه (مراد السباعي) في اهتمامه بالواقع الاجتماعي في سورية ، وعمله مخرجا وممثـلا وكاتبا ، ويشـبهه ايضا في كتابته القصة القصيرة ، ولكنه دون (السباعي) في وضوح الرؤية ، والنضج الفني ، وهو اقـل منه ايضا في الانتاج ويتأخـر عن (السباعي) بحوالي العقدين ، وهو (وليد مدفعي) .

لقد عمل وليد مدفعي طوال الخمسينات في تدريب الفرق المدرسيـة على التمثيل ، وكان يسهم في الكتابة لها ، ويخرج ، واحيانا يمثل ، «ففي عـام ١٩٤٩ درب المدرسة الايوبية على رواية صلاح الديـن الايوبي ، ومثلت باخراجه ، وفي عام ١٩٥٠ درب فرقة ثانوية ابن خلدون بدمشق على روايتين من تأليفه واخراجه ، همـا : دماء لم تجف وهي في نضال الشعب السوري ضد الفرنسيين ، ونداء الدم ، وهي في اخوين يتخاصمان بسبب التعصب السياسي ، ثم يعودان في اللحظة الحاسمة ، يستجيبان لنداء الاخوة . وفي عام ١٩٥٢ درب المسرح الجامعي ، ولفيفا من طلبة ثانوية البعثة العلمانية بدمشق على مسرحية : سأطلق الرصاص ، لتوفيق

الحكيم ، وعام ١٩٥٣ نفس هذه الفئة من الجامعيين والثانويين قدمت مسرحية الجلف لتشيكوف ، وكلتاهما من اخراجه ثم عاد عام ١٩٥٦ درب المدرسة المحسنية على مسرحيته نداء الدم ــ السابقة الذكر ، كما درب مدارس اخرى » (٥٦) .

« وعام ١٩٥٩ شارك في تاسيس (جمعية العهد الجديد) لصاحبها الرائد المحترف محمد علي عبده ، وانتسب اليها عدد من الهواة والمحترفين.

ولكن الجمعية لم تدم طويلا ، وتوقفت عن النشاط بسبب تراكم الديون عليها ، فحجزت اموالها ، وانفرط عقدها . وقدمت الجمعية عدة مسرحيات شارك وليد مدفعي في التمثيل في بعضها ، ثم قدمت له مسرحيته (وعلى الارض السلام) ، التي قام نفسه فيها بدور (ابو صلاح)، وقد اخرجها (اسكندر لوقا) .

واثر ذلك فاز وليد مدفعي عام ١٩٦٣ بالجائزة النصفية لمسابقة وزارة الثقافة للمسرحية ، مع المؤلف المسرحي والروائي (حسيب كيالي) مسرحية (وليد مدفعي) وقتها هي : (البيت الصاخب) ومسرحية و (حسيب كيالي)هي (قارعو الابواب) وقد قدم المسرح القومي عام١٩٦٥ مسرحية (البيت الصاخب) باخراج (سليم صبري) (٥٧) .

وهو نموذج للممثل والمخرج المحترف ، حين يكتب للمسرح ، معتمدا خبرته في العمل المسرحي ، القائمة على قليل من الزاد الثقافي ، النظري، المسرحي ، وغير المسرحي ، والمنطلقة من قدر كبير من التجريب ، والممارسة ، في الحقل المسرحي واذا كان ممكنا لخبرته العملية ، ان تطلعه على حقيقة العمل المسرحي ، وتقنيته وطبيعة الجماهير ، وحاجتها، فان خبرته وحدها ، من غير زاد ثقافي ، او بزاد قليل لا يمكن ان تتيح

---

(٥٦) ابن ذريل ، عدنان ، مسرح وليد مدفعي ، دار الاجيال ، دمشق ، بلا تاريخ ص ٢٤ ــ ٢٥

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٢٦ ــ ٢٧

له الادراك السليم لذلك كله ، والوعي الصحيح بدوره ، على الرغم من انها تضعه في الظاهر ــ قريبا من الواقع .

ويبدو ذلك واضحا في مسرحيتيه (وعلى الارض السلام) و (البيت الصاخب) وهو يعالج في مسرحيته الاولى قضية اخلاقية تتعلق بالضمير ، الذي يصحو ، فيردع صاحبه عن الغواية ، فيرعوى ، ويتوب الى الرشاد . ويعالج فيمسرحيته الثانية المتغيرات في المجتمع ، وما يدور فيها من صراع ، بين الجمود والتحرر ، والقديم والجديد ، والآباء والبنين ، ومحور هذا الصراع هو الاخلاق ، الذي هو نفسه محور الصراع في المسرحية الاولى .

*

وترجع مسرحيته (وعلى الارض السلام) (٥٨) الى عام ١٩٦٠ ، هي تقع في ثلاثة فصول ، تدور حول رجل شرير ، يدعى الصلاح ، ويتزعم جمعية اصلاحية ، تعمل على جمع التبرعات ، من الفقراء ، ويدخل هذا الرجل قصور الاغنياء ، وينجح في خداعهم ويحظى منهم بتبرعات كثيرة ، وهو يعزم منذ البدء على الفرار بما سيجمعه من اموال واذ يقدم على تنفيذ ماعزم عليه ، يكتشف هؤلاء الاغنياء خطته ، ويفتضح امره ، ولكنهم على الرغم من ذلك يغضون الطرف عنه ، ويكتفون بما افادوه من عظته لهم ، ويخرج هذا الرجل المحتال بحقيبته الملأى بالاموال ، ولكنه يلتقي طفلا صغيرا ، جاء اليه ، يحمل بضعة قروش ، ليتبرع بها الى الجمعية وعندئذ يصحو ضمير المحتال ، فيرعوى ، ويتوب الى رشده ، فيرجع الاموال الى صندوق الجمعية .

وواضح ان المسرحية تؤكد انتصار الخير على الشر ، في نفس المصلح الاجتماعي (أبو صلاح) الذي سولت له نفسه خداع الآخرين ، فتراس

---

(٥٨) مدفعي ، وليد ، وعلى الارض السلام ، دمشق ، ١٩٦٠ .

جمعية خيرية ، كي يجمع الاموال ثم يفـــر بها ، ولكن في آخـــر لحظة ، صحا ضميره ، أمام موقف فطري ، لطفل بريء ، أكد فيه ان الخير هـــو الاصل في الانسان ، وان الشر عارض والانسان لابد عـــائد الى الاصل .

ولكن يبدو غريبا جدا رجوع (ابي صلاح) الى الخير ، لان نزوعه الى الشر ، لم يكن نزوة عارضة ، بل كان قصدا ، صمم عليه منذ البدء ، عند تاسيس الجمعية ، واكده طوال عمله فيها ، بوعي منه ، وذكاء ، يدل على احتراف ، ومثل هذا النزوع الاصيل لايمكن أن يحل محله نزوع آخـــر ، في لحظة تبدل ، لا مقدمات لها ولا دوافع ، باعثها حادث هش ضعيف .

ان المسرحية في اقترابها من الواقع الاجتماعي ، تنطلق من مثاليـــة ذهنية تؤمن بامكان التغيير ، من خلال الاصلاح ، القائم علـــى القـــول ، او الارشاد ، فاذا اصحاب القصور يرقون ، وتلين قلوبهم ، ويدفعـــون الاموال بسخاء للجمعية الاصلاحية ويؤمنون بالمثل الاخلاقية العليـــا ، ويغضون الطرف عن الكذب والسرقة ، يمارسان ضدهم ، واذا الغاوي الشرير الفاسد ، ينقلب الى الخير ويتغير . وذلك كله خلال الكلمة ، أو من خلال مواقف ضعيفة باهته ، وليس من خلال أحداث كبيرة ، جديرة أن تحدث مثل ذلك التغيير .

و « ترجع مسرحية (البيت الصاخب) (٥٩) الى عام ١٩٦٣ ، وهي جماع لوحات نفسية ولقطات اجتماعية ، تصور النكد والتفكك في عائلة ، تتصارع فيها عقليات متباينة ويتقاذفها القديم والجديد (٦٠) » .

والمسرحية تعرض لما طرأ على المجتمع العربي في سورية ، منـــذ الخمسينات ،من تغير كبير ، في العلاقات والقيم والاعـــراف والعـــادات

---

(٥٩) مدفعي ، وليد ، البيت الصاخب ، دمشق ، ١٩٦٥

(٦٠) ابن ذريل ، عدنان ، مسرح وليد مدفعي ، ص ٤٩

الاجتماعية ، تجلى في انتشار الثقافة الغـربية ، ولا سيمـا الفرنسية ، والوجودية خاصة ، وفي الدعوة الى الحرية الفردية والمنـاداة بتحريـر المراة ، ومساواتها بالرجـل ، وفي كسر سـيطرة الاب ، وتنفذه في البيت وفي الانعتاق من الافكار الدينية ، التي آلت منخلال الممارسة الخاطئـة، الى اعـراف متحجرة ، تفرض كثيرا منالحجر والحظر ، وهـو تغـير كـان ،فيما يبدو ، ومن خلال المسرحية يسير خبط عشواء ، باندفاعـه مرتجلة ، من غير وعي ، مثله مثل التمسك بالافكار الدينية تمسكا جاهلا ، من غير وعي ، ولا فهم ، فاذا التحرر يغدو تحللا ، واذا الحريـة تغـدو ضياعا ، واذا المساواة تغدو عبودية جديدة ، واذا القديم كله مرفوض ، وهكذا قاد التغير الى اجتثاثمن الجذور والى رفض ليس فيـه تاسيس لجديد ، ولم تكن النتيجة غير التفكك والتمزق والضياع .

والمسرحية تعرض ذلكله من خلال تصويرها وضعا مترديا لاسرة، تعاني من سيطرة الاب ، الجاهـل ، المستبد ، وتفسخ الابناء وتحللهم ، وتوزعهم في اتجاهات يضلون بها ويضيعون . ويدخل الاب والابنـاء في صراع عنيف ، مر احمق ، يتسم بتطـرف الاطـراف وتعنتها ، وجهالتها ، لينتهي صراعهم الاهوج الى تمزق .

والمسرحية بعد ذلك لا تقوم على قصة ، فليس ثمة غير استعراض لعدد مـن الشخصيات ، المتطرفة ، المسرفة في المغالاة والجهالة ، مـن خلال مواقف متعددة ، لا رابـط بينها ، تقوم علـى التصادم الخشن ، في فجاجة رعناء ، ومن خلال حـوار ضعيف ، مفكك ، فيه قدر كبير مـن الغلظة ، والسماجة ، وهي اقرب الى المسرحية السوقية التجارية .

وبذلك يعرض (وليد مدفعي) في مسرحيته (البيت الصاخب) للصدام بين قيم فكرية قديمة موروثة ، واخرى جديدة مكتسبة ، الاولى ذات جذور دينية ، والثانية من مصدر غربي ، والفهم لهذه ولتلك خاطـىء ومثلـه

الممارسة العملية ، في تطرفها ، وهو صدام يقدم على انه صدام فكري مجرد ، بين قديم وجديد ، او بين آباء وبنين ، من غير ان ينسب الى الطبقات التي تحتويه وتحتضنه ، وهو في كل الاحوال الصدام الذي كان قد تفجر في الخمسينات ، ولم يتخذ بعده الطبقي ، بشكل سافر محدد ، الافي اواخر الخمسينات، وبالتحديد في عهد الوحدة ، و (وليد مدفعي) يعبر عنه متأخرا حوالي العقد من الزمن .

*

وهكذا تالق في حركة التاليف المسرحي في سورية ، بضعة كتاب ، عنوا بالواقع الاجتماعي عناية كبيرة ، بل وقفوا معظم كتاباتهم عليه ، سواء منها القصصية ام المسرحية فهم جميعا قصاص ، ومسرحيون ، وهم : (حسيب كيالي) و (ومراد السباعي) و (وليد مدفعي) .

ولقد ارتبط الاخيران بالمسرح ، ارتباطا مباشرا ، يكتبان له ، ويمثلان فيه ويخرجان ، ويعدان الفرق ويديرانها ، الاول في حمص والثاني في دمشق .وهما بعد كاتبان محترفان الكتابة والتشيل .

واذا لم يكن الكيالي مثلهما ، فانه عرف المسرح وهو فتى ، ومثل عليه ، بعض الادوار .

ومهما يكن من امر ، فان ثلاثتهم يرتبطون بالقضايا الاجتماعية ، ويعبرون عنها وان كان لكل منهم سماته الخاصة التي تميزه . فالكياني ساخر ، منتقد ، بحدة لاذعة لا تخلو من مرارة . وهو معنى بشقاء الموظف ، وجهل المراة ينتقد ذاك بقسوة ، ويسخر من هذه بتهكم ، من غير ان يكشف الاسباب الحقيقية الكامنة وراء الظاهرة التي ينتقدها .

والسباعي يرى الواقع ، بحدة ، وينفعل به ، ويصوره ، بما فيه من اطراف متصارعة يكشفها ، بقوة ، ويقدمها ، في انتقاد جريء ، ينصب

في المقام الاول على الطبقة البرجوازية يفضحها ويعريها ويكشف مبادئها، وتناقضاتها ، وان كان يعبر دائما عن خيبة مرة ويأس كبير .

والمدفعي يلتقط صورة للواقع عريضة ، يصور فيها مشكلة اجتماعية قوامها الافكار الجديدة ،او الاخلاق ، ولا يبالي بحقيقة الصراع الطبقي ، ولا يعني بكشف الاسباب وراء المتغيرات ، التي يطرحها بحدة وجراة .

ومهما يكن ، فان ملامح البيئة المحلية ، تبدو في اعمالهم جميعا من خلال طبيعة الاعمال ، والشخصيات وليس بتسميتها او تحديد مكانها وزمانها . فلا احد منهم يعمل على ربط شيء من ذلك بالواقع التاريخي البتة .

ولعل من اجمل مسرحياتهم (شيطان في بيت) و (انت ابي) وهما لمراد السباعي و (ثائر عند الابواب) و (خلقت هواك) وهما لحسيب كيالي ، (والبيت الصاخب) لوليد مدفعي .

❁

والسباعي هو اكثرهم قوة ونضجا ، فهو يجيد الحبكة ، وينقنها ، اتقانا ، في تشويق كبير ، وينجح في بناء الشخصيات ، وتقديمها ، ومعظم مسرحياته طويلة ، صالحة للتقديم على خشبة المسرح ، وليست دونها القصيرة ، التي استطاع ان يقدم فيها نماذج اجتماعية طريفة ،مضحكة ، كالبخيل ، والعصبي ، القلق ، وتقوم هذه على موقف طريف ساخر .

ودونه الكيالي ، فأكثر مسرحياته قصيرة ، وهي في الحقيقة مجرد مواقف، باهتة لا فعل فيها ، ولا حبكة ، ولا سيما التي كتبها في الخمسينات، ولم يمل الى المسرحية الطويلة قليلا ، الا في الستينات ، وهي عنده افضل من تلك ، وينجح فيها في خلق الموقف الضاحك ، وان كان في سخرية مرة .

وياتي بعدهما المدفعي ، الذي لا يمتلك في مسرحياتـــه قصة ذات حبكة ، وانمـــا يعبر عن شخصيات ، ومواقف ، وهو لايطـــرح فكـــرة محددة ، ويبدو ان العرض التجاري هو غايته وحده .

ولم يظهر في سورية ، غيرهم ، كاتب يقف كتاباته ، أو معظمها على الواقع الاجتماعي يعنى به مثلما عنوا ، وليس ثمة بعدهم ، غـــير بضع مسرحيات قليلة متفرقة تعرض لجانب او آخـــر من جوانـــب الواقـــع الاجتماعي ومن هذه المسرحيات مسرحية (رجال محاصرون) التي تصور الفلاح المثقف ، في تمرده ورفضه .

— ٦ —

تمـــرد الفـــلاح المثقف :

ظهرت مسرحية (رجال محاصرون) في العدد السابع لشهر تمـــوز سنة ١٩٦٢ ، مـــن مجلـــة الآداب البيروتية ، لمؤلفها الكاتب الصحفي ، والقصصي ، والروائي : (مطاع صفدي) (٦١) .

والمسرحية تمثل خير تمثيل فترة اواخر الخمسينات ، او عهد الوحدة (١٩٥٨ — ١٩٦١)؛ وهي الفتـــرة التي شـــهدت فيها ســـورية تحولات اقتصادية واجتماعية وثقافية كبيرة ، ابرزهـــا هزيمة الاقطاع ، وانتشار الثقافة ، والمناداة بحريـــة المراة ، والمسرحية تسعى الى ابراز هـــذه المتغيرات ، من خلال مشكلة الحرية الاجتماعية ، وهي الحرية التي كان ينادى بها ، ويكافح في سبيل عيشها ، المثقف الفرد ، فكيف قدمت المسرحية هذه المشكلة ؟ وما هي الزاوية التي عرضت لهـــا من خلالها ؟ وما هـــو الموقف الذي تتخذه منها ؟

*

(٦١) صفدي مطاع ، رجال محاصرون مجلة الاداب ، بيروت ، العدد ٧ تموز ١٩٦٢

تحكي المسرحية قصة شاب مثقف ، قدم من الريف الى المدينة ، ليتابع دراسته الجامعية ، فاخذ بالمدينة ، والثقافة ، والحرية ، وساق اخته (خديجة) الى عيش ما يعيشه هو ،من تحقيق لذاته في السهر والرقص مع الاصدقاء ، فاثار نقمة اهله وذويه عليه ، وعلى اخته ، ولا سيما بعد أن تورطت في علاقة مع صديقه (منيب) ،فاخذوا يطالبونه بذبحها . ثم تبين له انهم يتمسكون بمعاني الشرف والفضيلة رياء ، كي يحفظوا للبيك تملكه لاراضي الفلاحين ، ويحفظوا لانفسهم سيطرتهم عليهم ، ويضمنوا لانفسهم بعد ذلك العيش في شيء من الرفاهية والرغد، فما هو الموقف الذي سيتخذه الشاب المثقف (ابراهيم) ؟ هل سيقدم على ذبح اخته أم هل سيواجه اهل قريته ويتحداهم ؟ أم هل سيتخذ موقفا آخر ؟ وكيف سيكون موقف اخته ؟ وقد تحررت وملكت ارادتها ؟

هذا ماستجيب عنه المسرحية .

*

وهي تقع في ثلاثة فصول طويلة ، تدور حوادث الفصل الاول (ص ١٥ ــ ١٩)في بيت في المدينة ، هو بيت (منيب) ،وهو شاب قد تعرف الى (خديجة) اخت صديقه (ابراهيم) ونشأت بينهما علاقة ، توالها لقاءات بينهما كثيرة ، يخلوان فيهما ، بعضهما ببعض ، وان كان من الصعب القطع بالمدى الذي كانت تصل اليه تلك اللقاءات ، ومهما يكن ، فها هو (منيب) يلتقي (خديجة) ، وهي قادمة اليه في زيارة له ، بعد انقطاع عنه دام عشرة أيام ، ويدور بينهما تحاور طويل ، تعرب فيه (خديجة) عن ضيقها بصديقها (منيب) فهو كما تصفه ، قد أوقعها في شركه ، وهو غير مستعد لدفع ثمن حقيقة واحدة مما ينشرها لسانه ، كما تعرب عن ضيقها بالمدينة التي استهوتها ، واخرجتها من

ريفها النقي البريء ، واضطرتها الى اصطناع الزينة ، مثل بنات المدن ، ويبدو (منيب) كما وصفته (خديجة) مجرد مفكر نظري لايملك الجراة على الفعل في الواقع ، ويبدو ان غاية ما يطمح اليه هو انهاء روايته التي يكتبها ، وهو شاب قلق المزاج ، يحس بالغربة والضياع ثم يذكر كلاهما كيف كان لقاؤهما لأول مرة في حفلة راقصة ، اقامها شقيقتها (ابراهيم) ثم يعودان الى التحاور ، واذ تخبره (خديجة) انها على وشك ان تقتل، يمضي ، فيفلسف الموت، ويتحدث عنه من زاوية وجودية ، قلقة متشائمة، ثم يدخل عليهما (ابراهيم) ليخبرهما ان الامور قد تطورت الى حد التأزم ، وانه بات مطالبا بقتل (خديجة) وتبدي الاخت استعدادها لان تقدم عنقها لمديته ، على حين يتساءل (منيب) بذعر عما سيكون مصيره ، ثميعرض عليهما (ابراهيم) ان يتزوجا ، فترفض (خديجة) ذلك رفضا ، ويعقب ذلك تحاور فيمعنى الحرية الفردية ، ثم تعلن (خديجة) عن استعدادها اخيرا للذهاب مع اخيها (ابراهيم) .

وفي الفصل الثاني (ص ٤١ ـ ٤٥) يستقبل (براهيم) ابن عمه (حسين) و (الشيخ منصور) في بيته ، بالقرية ، واذا ابن عمه (حسين) يفجؤه بقذف اخته واتهامها بالسقوط ويشترك معه في اتهامها الشيخ (منصور) ويطالبانه بذبحها ويتصدى لهما (ابراهيم) مدافعا عن اخته، وينضح التحاور بينهما بانفعال يدخل بهم جميعا في خصام يلجأ فيه (حسين) الى الشتم المقذع ، على حين يحاول (ابراهيم) مناقشة الرجلين بما يحمله من افكار ينكرها عليه الرجلان انكارا ، ويتضح من خلال الحوار ان والد (ابراهيم) كان يعمل في خدمة (البيك) وقد اخلص له في خدمته ، فاورثه بيتا واستطاع ان يتيح لابنه (ابراهيم) فرصة التعلم ، بل الذهاب الى المدينة ، لمتابعة الدراسة في الجامعة ، ولذلك ينكر عليه (حسين) تنكره للبيك، كما يظهر من الحوار ان (حسين) و (الشيخ منصور) مواليان (لسعيد بيك) وهو ابن البيك ، الذي توفي ابوه وهو

فتى ، فحرصا عليه ، وحفظا له سيطرته على الفلاحين ، ثم ما يلبث ان يدخل (سعيد بك) نفسه ، ووراءه امراة ، هي صديقته (نهلة) التي دعاها الى الريف ، لتمضي بعض الوقت في زيارته ، وها هو يسأل ابراهيم ان يقبل (نهلة) ضيفة عنده ، فقد عطل بعض الاشقياء سيارة البيك ، وهو لا يستطيع العودة بها الى المدينة ، ولا بد لها من ان تجد مكانا تنام فيه ، ويعرض (ابراهيم) على الشيخ منصور ان يضيف عنده (نهلة) ولكن الشيخ يتحرج ،ثم تدخل (خديجة) لترحب بضيفتها (نهلة)، ويبدي (ابراهيم) ميلا نحو (نهلة) يعبر عنه بجراة تبدو فجة ، غليظة ، فتعرض عنه (نهلة) ولكنها ما تلبث ان تميل اليه ، لما تجد فيه من ثقافة وجراة ، وتطرح قضية (خديجة) امام الجميع ، ثم تكشف قضية السندات التي ما يزال (سعيد بك) يحتفظ بها ، ويستطيع بها ان يظل المالك الفعلي لاراضي الفلاحين ، على الرغم من صدور قرار الاصلاح الزراعي ، وتحديد الملكية ، وعندئذ تنحاز (نهلة) الى صف (ابراهيم) و (خديجة) وتتخلى عن (سعيد بك) ثم تقرر ان تنام عند (الشيخ منصور) فيضطر هذا الى القبول ، فيخرج بها الى بيته ، على حين يخلو (حسين) بابن عمه، (ابراهيم) ليطلب منه أن يضع نهاية لمشكلة اخته (خديجة) ويدرك (ابراهيم) أن محور القضية هو في الحقيقة سندات تمليك الاراضي ، والرغبة في السيطرة واستمرار استغلال البيك للفلاحين ، وليس الشرف والاخلاق والدين كما يدعي (حسين) و (الشيخ منصور) في الظاهر .

وفي الفصل الثالث (ص ٤٥ ــ ٤٦) و (ص٧٦ــ ٧٩) يخلو (ابراهيم) بأخته (خديجة) ليذكرا معا الماضي ، ثم ما يلبث الاخ ان ينفجر ويثور في غضب شديد ،فيسأل اخته عن الحد الذي وصلت اليه في التفريط بجسمها ، ثم يتهمها بالزنى ، ويصمها به ، باقذاع ، ويستل خنجره يريد قتلها ، ولكنه يجبن ،حين تعلن (خديجة) امامه استعدادها لتلقي مصيرها التي تراه حتما ، ثم يدخل (منيب) على (خديجة) ليطلب منها

ان تذهب معه الى المدينة ، ولكنه لا يعلن لها عما سيكون مصيرها ، وهي ترفض ان يتزوجها ، وهو لا يملك في الحقيقة اي رغبة في ارتباط يقود الى شيء من المسؤولية ، التي يبدو انه غير مستعد لتحملها ، ولا تجد (خديجة) بدا من وصمه بـ (جبان) ثم يدور بينهما حوار حول الحب والحياة والموت والبطولة ، وتعلن (خديجة) اخيرا صمودها في تحد ، وان كان صمودا شاعريا ، لا ينمعن موقف محدد ، وما يلبث ان يسدل الستار ، ثم يكشف ثانية عن مكان جديد هو بيت المختار ، لتوضع النهاية ، الوجودية ، حيث يظهر (المختار) و (سعيد بك) و (حسين) وهم يتناولون طعام الافطار ، ولا شيء يشغلهم سوى اقتناع (سعيد بك) باستمراره في الاحتفاظ بسندات تمليك الاراضي ، ليظل المالك الفعلي لاراضي الفلاحين ، وليظل (حسين) و (المختار) المتنفذين المتسلطين على الفلاحين ، ولكن يبدو (سعيد بك) غير مقتنع بما يمليان عليه ، فهو شاب مثقف وقد حاز الدكتوراه ، وحتى انه ليرفض لقب (بيك) ويعلن عزمه على التخلي عن الاراضي ، ورغبته في تزوج (نهلة) ولكن (حسين) و (والمختار) يلجاان الى اسلوب المراوغة ، فيوحيان الى (سعيد بك) بأن الفلاحين سيتهمونه بالسرقة ، حين يعرفون حقيقة الامر ، ولن يسكتوا بعد ذلك عن المخالفات القانونية التي أرتكبها (حسين) من اجله ، وهكذا يقودانه شيئا فشيئا الى التخلي عن موقفه ، والتشبث بسندات التمليك ، والاستمرار في السيطرة على الفلاحين ، واستغلالهم وتدخل عليهم فجأة (نهلة) ووراءها (ابراهيم) وهي تبدي اعجابها بالريف الذي اطلعها عليه (ابراهيم) في نزهة مشتركة ، ثم تسألهم عن امر (خديجة) فلا تلقي غير الصمت ، وعندئذ تلتفت الى (سعيد بك) تقرعه ، وتعنفه وتنكر عليه ان يكون قد تخلى عن قناعته التي حدثها بها في الليل ، ثم تنكر على الجميع ظلمهم ، وعسفهم ، وجهالتهم ، وتخرج (نهلة) ، و (ابراهيم) ذاهل، ثم ما يلبث ان يعدو منطلقا وراءها ، معلنا عن عزمه على ترك اختـــه

(خديجة) والقرية ، ثم يعلو هدير السيارة التي كان (منيب) قد اتى بهـا من المدينة ، فيفر بها (ابراهيم) و (نهلة) ، وينهض (حسين) ليلعنهم جميعا ويشتمهم ثم يستل خنجره ، ويصيح « ثارات الرجال يا عرب » وينطـلق ماضيا نحـو (خديجة)على حين « يضع (سعيد) راسه بين يديه ، ويتابع (الشيخ منصور) تلمس لحيته ، وعينـاه محملقتان الى امام ، ببريـق وحشي » .

والمسرحية تعرض للأفكـار التحـررية ، الجـديدة ، المكتسبة ، بالثقافة ، والداعية الى الحرية الفردية وحق المرء في تحقيق ذاته ، وعيش ما يشاء من خبرات وتجارب ، وممارستها بمباشرة ، والمناداة بحق المراة، بذلك ، مثلها مثل الرجل ، وهي الافكار التي يحملها الشباب الذي اتيح له قسط من الثقافة ، الغربية الوافدة ، والذي اتيح له ايضا شيء من امكان تحقيق جوانب من افكاره ، ولكنه كان محاصرا ، بأفكار قديمة ، فيها قدر من الحظر والحجر والتقييد ، وهي افكار تتعلق بالدين والشرف والعرض والاخلاق وتحمل في داخلها تناقضا ، اذ تقر للرجل بما تنكره على المراة ، وهي الافكـار التي ترسبت في اعمـاق الشرقي ، فحين حـاول الشباب الجديد الانعتاق منها ، لم يكن محاصرا من الخارج فحسب ، بل كان محاصرا من الداخل ، اذا صح التعبير ، فقد كانت تطارده الافكار التي كان يحاربها ، بل كانت تثور في داخله ، وتنبعث ، في اللحظة التي تتحقق فيها الافكار الجديدة التي ينادي بها ، وفي كل الاحـوال لم تكن ممارسته لهذه الأفكار ممارسة سليمة ، بل كانت متناقضة مع الافكار التي يسعى الى تحقيقها في الواقع .

*

ان (ابراهيم) بطل المسرحية ، الشاب الجامعي المثقف ، الذي يحمل مثل تلك الأفكار ، يسـقط في التناقض ، وهو يمارسها ، ويخضع للأفكار القديمة ، وهو يثور عليها فلقد دفع (ابراهيم) بأختـه (خديجـة) الى

التحرر ، وسار بها ، بنفسه ، الى المدينة وهما من الريف ، واصطحبها معه الى الحفلات الراقصة ، وقدمها لاصحابه ، واصدقائه واتاح لها ان تخلو بصديقه (منيب) وهو ما يفتأ يحدثها عن الحرية والمدينة والمساواة ولكنه لم يلبث ان تحول من هاد ومرشد الى مسيطر ومهيمن ، فاذا هو يريد لاخته ان تكون كما يريد هو ، ولم يستطع ان يطلق ذاتها ، لتختار لنفسها ، ما تريد . وليس هذا فحسب ، بل انه ، ثار اخيرا ، وغضب ، وغلى الدم في عروقه ، وانتفض معنى الشرف في داخله ، فاذا هو يصيح بها في حدة وشراسة ، فيسألها عن جسمها ماذا فعلت به ؟ والى اي حد تمادت فيعلاقتها مع (منيب) وما يلبث ان ينتضي خنجرا ، ويهجم عليها وهو يكيل لها الشتائم الملقذعة ، ناسيا ثقافته ، منكرا للقيم والافكار ، التي ينادي بها بل انه ينطلق من الافكار التي كان يحاربها .

والمسرحية تنجح في وضع هذا التصادم بين الافكار القديمة الموروثة، التي آلت عبر الممارسة الخاطئة الى تحجر ، وبين الأفكار الجديدة المكتسبة ، التي آلت ايضا عبر الممارسة الخاطئة الى تحلل ، ضمن اطارها ، الاجتماعي ، وفي موقعها الصحيح داخل المجتمع ، وتربطها ربطا محكما بالصراع الطبقي ، بين الطبقة الفنية المالكة المسيطرة ، التي تسير الامور لصالحها ، وتنادي بالمثل والاخلاق ، والقيم الفكرية القديمة ، لتخدم بها مصالحها ، على حين تتنكر لها ، وبين الطبقة الفقيرة ، الضعيفة المظلومة التي تستغل وتنتهك باسم تلك القيم .

فالمختار والشيخ و (حسين) ابن عم (خديجة) جميعا من اعوان البيك ، المرحوم ، صاحب الخلق والفضيلة ، وهم الأوصياء على ابنه (سعيد بك) والراعون لمصالحه ، التي يعيشون عليها ، ويتنفذون بها في الفلاحين ، الفقراء ، وهم الساعون بداب باسم الدين ، وباسم الاخلاق

وباسم الشرف ، الى المحافظـــة على فقر الفلاحين وجهلهم ، وضـــعفهم ليحفظوا من جهة اخرى لـ (سعيد بك) ابن الاقطاعي الكبـــير ، سيطرة والده ، على الفلاحين، وتحكمه فيهم واستغلاله لهم ، وليضمنوا لانفسهم، بين هذا واولئك العيش الرخي المزدهر ، الذي هم فيه دون البيك ، وفوق الفلاحين ، ولذلك يتاومون بشراسة تحـــرر (خديجة) ويحرضون اخاها (ابراهيم) على ذبحها ، لما عرفوه من مصاحبتها لصديق اخيها (منيب) وهم لا يتورعون عن قذفها ، واتهامها بالزنى ، من غير ان يتأكد لهم ذلك ، وهم من جهة اخرى يسكتون عن (سعيد بك) الذي لا يتورع عن دعـــوة احدى صديقاته الى الريف ، وهي بادية التحرر واكثر تحللا من (خديجة) . وهم بعد ذلك كله حريصـــون عـــلى الابقـــاء على تمـــلك البيك لاراضي الفلاحين ، على الرغم من صدور قانون الاصلاح الزراعي ، الذي يحـــدد الملكية ، وذلك بما يعرفونه من استيلاء البيك الوالد على اراضي الفلاحين، من قبل ، واحتفاظه بسندات التمليك لديه ، من غير ان ينقل ملكية الاراضي رسميا اليه ، والفلاحون لا يعرفون ذلك ، على حين انه هو المالك الفعلي لها ، وهم ينصحون للبيك الابن ، ان يكتم هـــذا ، ويظل المالك الفعـــلي للأراضي ، وان لم يكن المالك القانوني ، ففي هذا ما ينقـــذه من التأميم ، ويضمن له استمرار السيطرة على الفلاحين ، وتملك اراضيهم ، وما يضمن للشيخ والمختار و (حسين) استمرار عيشهم على موائد البيك، واستمرار تسلطهم على ابناء طبقتهم (الفلاحين) .

ولكن من المؤسف ان (ابراهيم) على الرغم من معرفته بذلك وادراكه له يتخلى عن ثورته ، وعن اخته ، وعن قريته ، ويترك الأمور فيها تسير لما يريده (حسين) و (الشيخ منصور) فيـــدير ظهره ، ويمضي فارا مع (نهلة) و (منيب) الى المدينة ، ليحقق هناك ذاتـــه فردا ، بعد فشله في

تحقيق ثورته ، أو تمرده ، وفشـــله في تجريب التمرد والثورة ، في اختـــه (خديجة) التي تركها لمدية ابن عمها (حسين) .

وهي نهاية في الحقيقة غير غريبة على (ابراهيم) و (منيب) ذلك ان ما اعلنه كل منهما ليس ثورة ، وانما هو (تمرد) وهو في حقيقته رفض ، للرفض فحسب ، من غير ان يمتلك هذا الرفض تصورا لبديل ، أو رؤية لمستقبل ، ان (ابراهيم) لايملك غير الخروج على تقاليد القرية التي نشيء عليها وممارسة كل ما هو نقيض لما كان قد تلقـــاه من قبل ، مبالغا فيه ، ومتطرفا ، فاذا هو ينغمس في الطرف الآخر لكل من الحظر والحجر والقيد والشرف والخلق ، فيغرق في التحلل والميوعـــة ، والاباحة ، والانطلاق والانفلات مهدما كل ما كان قد تلقاه ، من غير ان يحاول بناء غيره .

وهو بعد ذلك كله منطـــلق من ثقافة غربيـــة ، محـــورها الثقافة الوجودية التي تدعو الى الحرية الفرديـــة ، وممارسة الفرد كل شيء ، ودخوله في كل التجارب ، والخبرات وعيشها بنفسه ، من غير تخطيـــط ، ليحقق فيها حريته ، ويجد ذاته ، منافيا بذلك كل الاعـــراف والقـــوانين والاخلاق ، انه يرفض مستندا الى ثقافـــة غربية وافدة ، غير منطلق من واقعه ، وغير متبصر بما يحتـــاج اليه هذا الواقـــع . ان ما يأتي به ليس نابعا من واقعه سواء في الرفض أو التغيـــير ، وانما هو نابـــع من ثقافة غربية ، خاصة ، فردية ، ضيقة لا تلائم الواقع ، ولا تنطلق منه ، ولا يمكن لها ان تغير فيه .

ان ابراهيم ، بما يأتي به ، من رفض وتمرد ، هو في الحقيقة فرد ، يحقق ذاته (او يدمرها) وحيدا ، من غير ان يســـعى الى اقناع الآخرين بذلك ، وما يريده لأخته هو تجريب ، يمارسه عليها بقدر من التسلط ،

يتناقض في حقيقته مع ما يعلنه ، وما يريده من مبادىء ، قوامها الحرية ، وتحقيق الذات ، بالدخول فيما نشاء من تجارب .

وهو ايضا منفصل عن بيئته، متنكر لها ، غير مرتبط بها ، انه فلاح، ولكنه منبت عن ارضـــه ، منعزل عن طبقتـــه ، لا يحمل صـــورتها ، ولا ملامحها ، ولامطامحها ، ولا همومها ولا يعيش شيئا من قضاياها ، لقد غدا ابن المدينة المثقف ، ليس غير ، وما تمرده الا نتيجة للانبهار بالمدينة ، والاندهاش بها ، وهو انبهار اعشى عينيه ، وشوش لديه الرؤية ، فضاع وتاه ، ولذلك فهو يحسب ان الدخول في المدينة ، والمغامرة فيها ، هو جزء من التمرد الذي يدعو اليه ، ومظهر من مظاهر التقدم عنده ، وهو لا يعرف غير رفض الريف ، وتدميره وليس هذا من الثورة في شيء .

لقد كان (ابراهيم) في الحقيقـــة نمـــوذج الجيل الذي نشيء تنشئة معينة ، عمادها الاخلاق المتحجرة ، ثم اطلع على الثقافة الغربية ولا سيما الوجودية ، فبهر بها ، فتمرد ، واراد الثورة ، ولكنه لم يستطع تحقيقها ، اذ لم يجد غير الرفض ، لأن الثقافـــة التي تلقاها ثقافة غريبة على انتمائه القومي ، والطبقي ، فكانت ثورته مجرد تمرد رافض .

*

ويعطي (منيب) نموذجا فذا للشاب ، ابن المدينة ، المثقف ، المنحل الباحث عن تحقيق ذاته، في عبث ، لاهدف له ، ولا رغبة ، تائه، مريض، قلق قلقا وجوديا . . فهو يظل حبيس غرفته عشرة ايام ، في انتظار زيارة خديجة له ، من غير ان يفعل شيئا ، فهو متشرد ، متبطـــل ، لا عمل له ، سوى الكتابة ، وانه ليبحث عن الموت ، ولا يدري لماذا لاينتحر وما هو الا شاحب نحيل ، ليس فيه غير جمجمة ، مشـــدودة الى جلد اصفر ، ولا يعرف يعرف شيئا غير الكتابة ، وهو في حبه (لخديجة) لا يبحث عن غير موضوع للكتابة ، يملأ به صفحات روايته الثلاثمئة ، واذا يسمع ان القرية

تطالب ابراهيم بذبح خديجة ، ينفض يديه منها وينسحب ، بذعر ، ويسأل بخوف ، عن مصيره هو .

واذ يجيء الى الريف ، لا يعرف ماذا يقدم لخديجة ، او ماذا يفعل لأجلها فلا يجد غير دعوتها للرجوع معه الى المدينة ، ولكنه رجوع مؤقت، او عابر ، لسلوك طريق لا يعرف الام تقـــود ، ولذلك يقترح أن تقيم عند احدى صديقاتها في المدينة ، ثم لا يجد غير ان يصف نفســه ، معترفا ، بأنه جبان ، ولايجرؤ قط على ان يلمح لها بالزواج ، على الرغم من انه يعرف جيدا انها ترفض هذا الحل .

« ان (منيب) الشخصية المتهالكـــة ، التي لا تعـــرف من الحرية الا وجهها المشرق والتي تنكر او تتجاهل اي جانب قاتم في المشكلة . لا تريد ان تعرف أسنانها الا مذاق العسل ، ولو كان الآخرون يتساقطون من عبء مسؤولياتهم ، لا يمكننا ان ندعي ان منيب لم يحب (خديجة) ، ربما احبها ، ولكن كما يمكنه ان يفهم هو الحـــب ، تجربة عاقـــرة لا تتخطى الحواجز والحدود ، وعندماتدق ساعة الخطر ، ينجو كل بنفســـه ، ان (منيب) جبان منذ البدء ، حسي خيالي ، واقعي مكشوف مجموعة من المتناقضات متراكبة متداخلة ، تسير كفقاعة عجيبة ، تستمد وجودها من معجزة مؤمنة هي نفسها بأنها ستنفجر في يوم ما ، وان انفجارها لن يترك اي اثر »(٦٢).

وهو الحالة القصوى ، التي يمكن ان يؤول اليها (ابراهيم) في تمرده على الريف ، ورفضه لقيمه المتحجرة ، وفي بحثه عن الحرية الفردية ، في المدينة ، والانعتاق من كل قيد ، وتجريب كل شيء وهما بعد ذلك مما نتاج لثقافة غربية ، لا تنتمي الى الواقع ، ولا ترتبط به ، بل تنبت عنه ، وتتنكر

---

(٦٢) الصبان ، د . رفيق ، رجال محاصرون ، حول مسرحية مطاع صفدي ، مجلة الاداب بيروت ، العدد ٨ آب ١٩٦٢ ، ص ٢٩

له ، سواء في الريف ، أم في المدينة ، ولا تبحث عن غـير الذات ، بحثا وجوديا قلقا ، متحررا من المسؤولية ، لتؤول الى ضياع وتمزق .

وهما معا نتاج لطبقة غنية ، أو اتيح لها الغنى، فامتلكت واستطاعت ان توفر لأبنائها التعليم ، وظروف التحرر ومناخه ، ومعطياته ، فأخذ هؤلاء الأبناء بالبحث عن ذواتهم مدعين الثـورة ، والتحـرر ، والرفض ، وهم منبتون عن واقعهم ، بعيـدون عن ادراك قضـايا الجماهـير ، والوعي بمشكلاتها الحقيقية ، بل لعلهم متنكرون لهذه الجماهير .

وخديجة ظلت ، على الرغم من تحررها ، المـرأة التابعة للرجل و لقراره المستسلمة لارادة المجتمع ، وكان تحررها لم يكن غير تجربة فردية، ادركت عقمها منذ البدء ، وهي تجربة سبقت اليها ، في الحقيقة ، سوقا، ولم تختارها ، ولم تكن هي نفسها الا مجـالا للتجريب . فلقد اراد اخوها (ابراهيم) ان يجرب فيها افكاره التحررية فأغراها بالقدوم الى المدينة ، واصطحبها معه الى الحفلات الراقصة ، وقدمها الى اصحابه حتى تعرفت الى صديقه (منيب) . وقد كان دائما الوصي عليها ، الحارس لها ، على الرغم من رغبته في تحريرها ، حتى انه في لحظـة من اللحظات تدخل في شؤونها الخاصة وسألها عن المدى الذي بلغته في علاقتها مع (منيب) .

ولقد كانـت (خديجـة) اكثر وعيا من (ابراهيم) ومن (منيب) ، واكثر منهما ذكاء وحدّة ، وشجاعة وجراة ، فقد قدمت الى المدينـة الى المدينة ، وتزيت بزي نسائها ، وخالطت الرجال ، وخلت (بمنيب) وقدمت اليه ، ولم تتورع عن فضح (منيب) وكشف جبنه وهزيمته ، وسلبيته ، كما لم تتورع عن البوح امام اخيها بما كان يطوف في ذهنها من افكار وهي صبية فتية ، وعما كان يراود جسدها من رغاب ، حين كانت ما تزال في الريف اذ كانت تصعد الى الجبل ، وتسـتحم بالمطر ، وتنظر الى وميض البرق ، وتعرض جسدها له(٦٢) .

---

(٦٢) صفدي ، مطاع ، رجال محاصرون ، ص ٤٦

وهي اكثر من اخيها (ابراهيم) ومن صديقها (منيب) احساسا بالغربة والضياع في المدينة ، والشعور بالقلق في متاهاتها ، والنفور من ضيقها ، وان كانت تحس بذلك احساسا شعريا رومانتيكيا كئيبا(٦٤) ليس كاحساس (ابراهيم) و (منيب) الذي هو احساس وجودي قلق .

ولكن) خديجة (على الرغم من ذلك كله ، تستسلم ، اخيرا ، لارادة المجتمع وتتخلى عن ثورتها ، وترجع مع اخيها تاركة صديقها لتلاقي برضى جلاديها في الريف وتسلم لهم ، بتخاذل كبير ، ويأس كبير ، من غير ان تنطق بكلمة واحدة تدافع بها عن نفسها ، فتظل صامتة ، لتثير حولها الشبهات ، بل لتؤكدها ، وتلحق بنفسها الادانة ثم اذا هي تلوي عنقها ، امام اخيها ، وتدعوه ليذبحها ، وقد ادركت زيف ثورتها وفشلها وهي ثورة كانت فيها وحيدة ، بل كانت في الحقيقة مجالا للتجريب الثوري فحسب كما كانت ثورة ولدت قبل الأوان .

ومهما يكن ، فان ما عاشته (خديجة) لم يكن ثورة بالمعنى الصحيح للكلمة وانما كان تجربة سيقت اليها ، من قبل اخيها ، لتجريب الرفض والتمرد على الاخلاق والعادات القديمة الموروثة ، من غير تصور لأخلاق جديدة بديلة ، وانما في سعي قلق تائه ، لتحقيق الذات في ممارسات حرة، غير مسؤولة ، هي في حقيقتها رفض ، للرفض فحسب .

*

« اننا امام ابطال ثلاثة اختلطت البطولة المزيفة في عالمهم مع التمرد الحقيقي ، ولكن طابع الزيف والبعد عن الحقيقة كان المحور الأساسي لمأساتهم . ان التمرد الذي يشعر به ابطال (رجال محاصرون) هو تمرد عابث ، بدأ بداية سيئة ، وانتهى الى لا حل ، انه يعكس صورة، عن مجتمعنا الشرقي المريض . ان الطريق التي رسمتها هذه المسرحية لتدل

---

(٦٤) المصدر السابق ، ص ١٦

على هوة اليمة يتخبط بها جيل فقد مثاليته وفقد فلسفته ، وفقد كل اساس يبنى عليه وجوده . وهي تحلل عجز الجيل عن ايجاد حل لمشكلة مصيره ، وعجزه عن وضع اسس لثورته وتمرده ، وعجـــزه عن مواجهة نفسه ، وقهر الحصار الوهمي الذي يطبق عليه »(٦٥) .

ان ابطال المسرحية يريدون الثـــورة ، ولكنهم لا يملكون غير اداتها ، وهـــي الرفض ، فهم لايملكون القاعدة الصلبة ، التـــي ينطلقون منها ، وقوامها معرفة الواقع معرفة صحيحة ، والانطـــلاق منه ، كما لا يملكون التصور المستقبلي ، الواضـــح ، والمتماسك والذي يحمـــل امكان الفعل ، والتغيير ، نحو الأفضـــل . ان ابطال المسرحية منبتـــون عن واقعهـــم ، منفصلون عن طبقتهم، وهم غير مرتبطين بالجماهير الكادحة، انهم لا يبحثون عن غير ذواتهم ، وهم بعد ذلك ينطلقون من ثقافة غربية ، وافدة ، غربية ، غيراصيلة،لاتمثل واقعهم ، ولا تنتمي اليـــه ولا تناســـبه ، ولذلك ســـقط تمردهم ، وأصبح مجرد رفـــض فردي ، ثم انتهى الى هـــرب واستسلام وخيبة ، لأن ما قاموا به لا ينطلق من الواقع ولا يرتبط به في شيء .

*

ان مسرحية (رجال محاصرون) هي نتاج للتحولات الاجتماعية التي عاشتها سورية ، أواخر الخمسينات ، في عهد الوحدة ، وهي الفترة التي شهدت انيار الاقطاع بصدور قرار الاصلاح الزراعي ، وتحـــديد الملكية ، والتي شـهدت من ناحية اخرى نهوض الثقافة وانتشارها ، والمناداة بتحرر المراة ومساواتها بالرجل ، وهي تســـعى الى تقـــديم صورة لتلك الفترة ، وللجانب الاجتماعي فيها خاصة ولكنها تقـــدمها من زاويـــة محددة غير موضوعية ، تنطلق فيها من موقع ثقافي ، مشـــبع بالفـــكر الوجـــودي المسرحية على الرغم من ذلك ، ممثلة لفترتها خير تمثيل ، فهي تحمل رؤاها وقيمها ، وما كان يضطرب فيها من متغيرات .

---

(٦٥) الصبان ، د . رفيق ، رجال محاصرون ، حول مسرحية مطاع صفدي ، ص ٢٩

التفـاوت الطبقي والصراع :

ان التفاوت الكبير بين الطبقتين القوية ، المالكة ، المسيطرة ، المستغلة الظالمة والضعيفة ، الفقيرة ، الخاضعة ، المسحوقة ، المظلومة ، والصراع الحاد بينهما ، وما فيه من تمرد ، مقموع ، أو رغبة في التمرد ، خاف مكبوت ، ينتظر الانطلاق ، هو ما تعبر عنه مسرحيتان اثنتان ، في حركة التأليف المسرحي ، ضمن الفترة المحددة للبحث ، وهما (دخان الاقبية) و (جثة على الرصيف) .

والاولى طويلة ، والثانية قصيرة ، وهما تختلفان بعد ذلك في اسلوب المعالجة وطريقة العرض ، وطبيعة الموقف.

*

وترجع مسرحية (دخان الاقبية)(٦٦) الى عام ١٩٦٣ ، وقد اشترك بها مؤلفها القاص والصحفي والكاتب السياسي (يوسف مقدسي) في مسابقة وزارة الثقافة للمسرحية ، لتلك السنة ، وهي المسرحية الاولى له والوحيدة ، ففاز بها ، مثلما فاز معه (حسيب كيالي) و (وليد مدفعي) بمسرحيتيهما : (قارعو الابواب) و (البيت الصاخب) .

ولقد عرضت المسرحية على (مسرح القباني) بدمشق ، أواخر عام ١٩٦٧ ، وقد أخرجها (أسعد فضة) ثم طبعت في كتاب مستقل ، سنة ١٩٧٣ ، صدر عن اتحاد الكتاب بدمشق .

---

(٦٦) مقدسي ، يوسف ، دخان الاقبية ، اتحاد الكتاب ، دمشق ، ١٩٧٣ ، قطع وسط ٨٤ صفحة .

والمسرحية كما وصفها المؤلف نفسه ، في مقابلة معه(٦٧) ، «عمل أدبي يرتكز على مستوى فكري سياسي محدد» ، وقد أراد ، كما صرح في المقابلة نفسها ،أن ينقض في مسرحيته «الفكرة القائلة آنذاك بأنه يمكن طمس واذابة الصراع بين الطبقات » وأن يؤكد « ان الصراع الاجتماعي لن يتوقف حتى تحسم الطبقة العاملة الصراع ، فهي الخلاص وهي القوة التي تملك القدرة على تحرير المجتمع من أمراضه ، وعلى غرس الفرح في حياته » .

وهي بذلك عمل جاد ، ملتزم ، يصدر فيه المؤلف عن موقف واع ، محدد ، يعرف ما يريد قوله ، ولا يصدر فيه عن انفعال ، وانما عن قصد ، وتصميم .

ولكن كيف نقل المؤلف هذا « المستوى الفكري السياسي المحدد » الى عمل أدبي ؟ كيف قدمه ؟ وفي أي شكل ؟ وكيف عالجه؟ وهل استطاع أن يصل الى تأكيد ما كان يريد تأكيده ، أو نقض ما كان يريد نقضه ؟ وكيف فعل ذلك ؟

تحكي المسرحية قصة (ابن السيد الكبير) الذي يتلصص من سطح القصر على بيوت الجيران الفقراء ، فيرى (بنتا) أمام احدى النوافذ ، وهي تتعرى ، وتنتبه اليه (أمها) فتغضب ، وتجيء الى القصر مع الجارة ، والمختار ، لتشكو الولد ، ويلتقيها عجوز فقير ، يعمل خادما في القصر ، فيعمل على صرفها بسلام ، بعد تدخل الشرطي في الامر ، ثم يزور العجوز الام في البيت ليخبرها بوقوفه الى جانبها ، وما يلبث أن يحضر السيد الكبير ليخطب البنت الى ابنه ، فتوافق الام بفرح كبير ، وتتخلى عن الفتى خطيب

---

(٦٧) مقدسي ، يوسف ، حوار معه ، مجلة الموقف الادبي ، دمشق ، العدد ١٠ شباط ١٩٧٤ ، ص ١٠٩ .

ابنتها وهوعامل فقير، وتحسدها جارتها، على حين يغضب العجوز، ويثور ، ويعلن تخليه عن السيد الكبير ، ولكن ثورة العجوز تذهب هباء ، اذ ما يلبث أن يرجع الى القصر ، وتأخذ الام في التردد على القصر ، مع ابنتها ، للقاء الشاب ابن السيد الكبير ولكن هذا غير مبال بها أو بخطيبتـه ، فهو متعـلق بالخـادم ، الصامتة ، التي تعمل في القصر ، والتي يسـهر على رعايتها العجـوز ، ويصرف الشـاب الأم وابنتها ، ثم يرقى الى القـصر ، على حـين يمضي العجوز الى الخادم الصامت ، كي يحتضنها ، ويؤكـد لها انتصار الفقراء الكادحين ٠

والمسرحية تسعى الى طرح فكرة الصراع بين الطبقة الفقيرة المسحوقة والطبقة الغنية المسيطرة، طرحا ذهنيا، لفكرة مجردة، وتأكيدها تأكيدا ، بالتمثيـل لها من غير أن تحـاول تصوير واقع الصراع ، كما هو في المجتمع ، بما فيه من أطراف ، تدخل في معترك بيّن حينا ، وخاف حينا ، ضمن ظروف خارجيـة وشروط داخلية ، تتأرجح فيها كفتا الصراع ، ان المسرحية لا تفعل شيئا من هذا ، البتة ، ولا تحاوله ، وانما تعمـد الى طـرح فكرة الصراع من خلال صنع عالم خاص،ذهني ، رمزي ، تمثيلي ، في فكرته وحبكته وفي شخصياته، وحوادثه ، وفي حواره ، هو عالم كل ما فيه غير حقيقي، وغير واقعي ، وغير مرتبط بالمجتمع ، وان كان يدعي لنفسه كل ما هو غير موجود فيه ٠ وهو بعد ذلك عالم تؤكد من خلاله فكرة غير منسجمة معـــه ، وهي فكرة الصراع الطـبقي ، الـتي هي واقـع اجتماعي حي متحرك صاخب ٠

ان قصة المسرحية مفتعلة ، وحبكتها ملفقـة ، وشخصياتها مصطنعة ، وكل ما فيها توفيقي ، تركيبي ، غير مقنـع ، ولا موح

بالواقع، وليس ثمة شيء آخر غير القصد الذهني، وراء المسرحية، والمستوى الفكري السياسي المحدد ، الذي أرادت المسرحية التعبير عنه ، ولكنها لم تنجح ٠

*

ان في المسرحية ، في الحقيقة ، قصتين ، الاولى هي قصة (السيد الصغير) الذي يرى (الفتاة) تتعرى ، من سطح القصر ، فتثور (أمها) وتغضب ، فيخطبها له (السيد الكبير) والده ، على الرغم من أنها كانت مخطوبة من قبل لـ (الفتى) العامل الفقير ، الذي تفسخ (الأم) خطبته ، وتقبل بخطبة (السيد الكبير) ابنتها لابنه والقصة الثانية هي قصة (العجوز) الذي يعيش في قبو القصر العالي مع (الخادم) الصامتة ، وهو يحس بالظلم الطبقي وبالعبودية ، فيغضب ويثور ، والقصتان ، معروضتان من خلال الشخصيات ، في مواقف متفككة ، وليس في حبكة متينة ، والقصتان غير منسجمتين ولا مترابطتين ٠

ان شخصية (السيد الصغير) طريفة ، وغنية وواضحة ، وتحمل امكانات ، لأن تكون أكثر غنى ، ونجاحا ، وتظل ، في كل الأحوال ، أفضل من الشخصيات الاخرى ٠ (فالسيد الصغير) يمثل طبقته خير تمثيل ، فهو وريث الغنى والجاه ، ولكن لا كيان له فهو ضائع مائع ، ضعيف قلق ، كالنعامة ، يخاف ويتردد ، يتلصص على الجيران ، ولا ارادة له ، ينجرف وراء (الخادم) مع ترفعه عنها ،وهوأسير شهواته قاصر النظر ، لا يرى غير الجسد ، ولا يملك آفاقا للتفكير ٠

وتقف بالمقابل شخصية (الفتاة) وهي على الرغم من انها شخصية مقابلة ، الا انها ، وللأسف تشبه (السيد الصغير)

الشبه كله ، فهي مثله ، تائهة ضائعة ، مريضة ضعيفة ، لا تملك ذاتها ، ولا ارادة لها ، انها تحبس نفسها في غرفتها ، ولا تقابل خطيبها ، ثم تظهر كالمريضة ، لتقبل ما اختارته لها أمها ، من خطيب جديد ، بعد شيء من الرفض السلبي ، وهي لا تكاد تنطق الا بقليل من الجمل، لا تكشف عن شخصيتها ، ولا تحدد ملامحها ، وكأنها مجرد شخصية ثانوية ٠

ولكن هذه (الفتاة) التي كانت ضعيفة ، مريضة ، وادعة ، تنتفض فجأة وتستيقظ كمن نهض من سبات عميق ، فترفض الخطبة ، وتأبى أن تكون تمثالا ، وتهرب من القصر ويحدث ذلك كله ، فجأة ، من غير توقع ، وبشكل لا يتناسب مع طبيعة الفتاة ، وذلك حين يعبر (السيد الصغير) فجأة ، وبشكل غير منطقي أيضا ، عن رغبته في رؤيتها عارية(٦٨) ٠

وبذلك تقع الأحداث غير المنطقية ، وتحدث الانقلابات ، والتغيرات غير المتوقعة ، بشيء من الغرابة ، التي لا تتفق مع منطق الامور ، وطبائعها ، ولا تنسجم مع أصول البناء المسرحي ، الذي يقتضي التطور ، الذي تمهد له الأسباب النابعة من طبيعة المواقف والشخصيات ٠

*

ويبدو (الفتى) خطيب (الفتاة) كالطائر المقصوص الجناحين ، فهو شخصية مسطحة ، لا دور لها ولا فعل ، وغيابها لا يغير كثيرا في بناء المسرحية ، على الرغم من انه الممثل الحقيقي للطبقة الفقيرة المسحوقة ، التي تسعى المسرحية الى تأكيد فكرة

---

(٦٨) مقدسي ، يوسف ، دخان الاقبية ، ص ٧١

الصراع بينها وبين الطبقة الفنية المسيطرة ، وكان من الجدير بهذه الشخصية أن تكون أكثر غنى ووضوحا ، وأكثر فاعلية وتأثيرا ، (فالفتى) عامل فقير ، ولكنه لا يمتلك الوعي ، ولا يمثل طبقته ،فهو لا يثور ، وانما يثور (العجوز) بدلا منه ، وليس ثمة غير قليل من الغضب يعلن عنه ، في بلاهة ظاهرة ، ومن الغريب أن يعتب على (الام) دفاعها عن ابنتها وغضبها لأجلها ، ويعتبر ذلك من (شأن الرجال) وهو العامل الذي يفترض فيه أن يكون أكثر وعيا وتحررا ، ثم انه يتخاذل أمام (السيد الكبير) ولا يجد غير قليل من الغضب يعلن عنه، في بلاهة ظاهرة، ومن الغريب أن (السيد الكبير) (الفتاة) خطيبته لابنه (السيد الصغير) ويبدو أكثر منه ثورة (العجوز) ، ومن جهة أخرى لا يبدو (الفتى) كالخطيب أمام خطيبته (الفتاة) فهو فاتر ، بارد المشاعر ، لا يأتي بشيء من القول أو الفعل يدل على اهتمام منه بخطيبته ، أو تعلقه بها ، ويؤكد ذلك انه لا يغضب أو يثور حين يعلم برؤية (السيد الصغير) لخطيبه وهي تتعرى ، بل انه ليؤكد ثقته بخطيبته ، وايمانه ببراءتها ، ببلاهة ، لا تحمل شيئا من الغيرة ، أو النخوة ، وكأن الامر لا يتعلق بفتاة هي خطيبته .

*

وأكثر ضعفا من (الفتى) خطيب (الفتاة) ، وأكثر منه اغراقا في السلبية وغياب الفعل ، وعدم الانسجام ، هو (السيد الكبير) الذي لا يظهر غير مرة واحدة في بيت (الام) ولا يظهر كأنه (السيد الكبير) فهو شخصية متقلصة ، ضعيفة الحدود ضيقة الأبعاد ، يتواضع فجأة ، فينزل من قصره ، ويزور (الام) ليخطب (الفتاة) ابنتها لابنه (السيد الصغير) ، وهو بذلك يقدم

على عمل انهزامي ، لا يمكن أن يصدر عن (السيد الكبير) الذي يملك القوة والفعل ، ولا يخاف الطبقة الفقيرة ، لقد كان من المعقول أن يدفع المال ، ليشتري سكوت الام ، ولكن اقدامه على خطبة (الفتاة) ، أمر غير مسوّغ ، وغير معقول .

*

ولعل شخصية (الأم) من أكثر شخصيات المسرحية نجاحا ، وانسجاما مع نفسها ، فهي شخصية حية ، ناضجة ، متكاملة ، ذات أبعاد واقعية ، فهي تملأ الدنيا ضجة وضجيجا ، فتغضب وتثور ، لرؤية (السيد الصغير) ابنتها وهي تتعرى ولكنها تنسحب بهدوء ، أمام ضغط الشرطي ، ثم ما تلبث أن تتخلى عن موقفها ، فتحتمي (بالسيد الكبير) ، وتوافق على خطبته ابنتها لابنه ، وتفسخ على الفور خطبة ابنتها « للفتى » العامل الفقير ، وتمضي فتحلم عللى الفور بعيش القصور ، والارتقاء الى الأعالي واقتناء كلب في البيت ، ولكن أحلامها تسقط من عل ، فجأة ، فتنهار ، وتتحطم ، ولا يبقى لديها شيء ، وهي بذلك تمثل المرأة كما أرادها المؤلف ، بنظرتها القاصرة وتطلعها الى الرفاهية والرغد ، ولو كان السبيل الى ذلك انسلاخها عن طبقتها ، وتخليها عنها والتنكر لمبادئها وقيمها وأخلاقها .

*

ويتضح مما تقدم أن الشخصيات الرئيسة ، وهي (السيد الكبير) وابنه (السيد الصغير) اللذان يمثلان الطبقة الغنية المسيطرة ، و (الام) وابنتها (الفتاة) والخطيب (الفتى) العامل ، الذين يمثلون الطبقة الفقيرة المظلومة ، لم يدخلوا في صراع حقيقي ، بصفتهم ممثلين لطبقتين متصارعتين ، وحين اقترب

الطرفان من الصراع ، انهى هذا الصراع ، قبل ان يبدا حقيقة ، بموالاة ، بل بانسلاخ طبقي وربما من قبل الطبقتين ، فالسيد الكبير) يخطب (الفتاة) و (الام) تقبل هذه الخطبة ، وهكذا فليس ثمة صراع .

ان (الفتى) لايثور، بل يغضب ، ولكنه لايفعل شيئا ، وتغضب (الام)، ولكن غضبها سرعان ما ينطفىء ، وتغضب (الفتاة) وتحبس نفسها ، ثم تقبل بخطبتها (للسيد الصغير) . ان احدا منهم لا يثور ، ولا يرفض ، وانما يغضب فحسب ، وهم جميعا يغضبون لاجل قيمة خلقية ، او حادث خلقي، وهو رؤية (السيد الصغير) (للفتاة) وهي تتعرى .

وحين تثور (الفتاة) وترفض خطبتها (للسيد الصغير) وتخرج من القصر تجيء ثورتها غير منسجمة مع كل المقدمات ، وهي في كل الاحوال ثورة ذاتية ،فردية (فالفتاة) رفضت خطبتها ، متأخرة ، (للسيد الصغير) لانها لاتريد أن تكون بالنسبة اليه مجرد تمثال ، كما يراها هو . رفضهما تمرد ذاتي ، من اجلها هي فحسب بانها لم ترفض (السيد الصغير) لانه من طبقة معادية لها ، اي لانه من طبقة غنية مسيطرة ، ولم ترفض (السيد الصغير) من اجل خطيبها (الفتى) العامل الفقير ، ابن طبقتها الفقيرة المظلومة .

وحين تغضب (الام) فانما تغضب لقيمة خلقية ، وهي رؤية (السيد الصغير) ابنتها وهي تتعرى ، وهي لا تعاديه ولا تخاصمه ، لانه من طبقة غنية مسيطرة ، ولا لما تحس به من عسف وفقر وظلم ، ولذلك فانها سرعان ماتقبل به خطيبا لابنتها ، وتفسخ خطبتها السابقة (للفتى) العامل الفقير .

وبذلك ليس ثمة صراع طبقي في قصة (السيد الصغير) و (الفتاة) التي رآها تتعرى ، مع انهما ينتميان في الحقيقة الىطبقتين متصارعتين،

او همـــا على الاقل رمز لهما ان مافي هذه القصة هو صراع من نـــوع آخر، لاينطلق مـــن الاحساس بالظلم ، والتفاوت بين طبقتين ، وانما ينطلـــق من قيمة اخلاقية ، ومن معاني الشرف والكرامة ، وبذلك فان المسرحيـــة في قصة (السيد الصغير) ليست مسرحية صراع طبقـــي ، وانمـــا هـــي مسرحية اخلاقية .

ولكن كان لا بد من ان تطرح المسرحية فكـــرة الصراع الطبقـــي ، فاصطنعت قصة (العجوز) الثرثار و (الخادم) الصامته ، واتكأت علـــى هاتين الشخصيتين وجعلت منهمـــا شخصيتين محوريتين في المسرحية ، على الرغم من انهما غير رئيسيين ويمكن الاستغناء عنهمـــا ، اذا اريـــد للمسرحية ان تكون متينة البناء ، ولكن عندئذ يغيب الصراع الطبقي .

★

ولقد حملت المسرحية (العجوز) الحس الثوري ، ففجرت في داخله الشعور الحاد بالعبودية ، ورفعت من مستوى وعيه ، ويقظته الى درجة عالية ، واذكت في نفسه الاحساس بالظلم والغسف الطبقـــي ، والشعور بالنقمة والغضب ، على واقعه ، وعلى (السيد الكبير) ثم دفعت بـــه الـــى الثورة دفعا ، فاذا هو يتمرد على (السيد الكبير) ويتخلى عنه ، وينضـــم الى (الام) و (الفتاة) و (الفتى) ولكنه انتهى الى اخفاق كبير فقد عاد الى قبو القصر ، ملاذه الوحيد ، ليتغنى بالثورة ، ويحتضن (الخادم) الصامتة ويرى في بسمتها الفرحة تغمر العالم .

ان الرجل (العجوز) لايمثل الطبقة الفقيرة المظلومة ، ولاينتمي اليها ، ولايمكن ان يكون رمزا لها ، فهو رجل متشرد ، طفيلي ، يعيش على فتات الطبقة المسيطرة وهو تابع لها وذيل ، فلقد خدم الفرنسيين ، من قبل ، وحارب فيصفوفهم ، ونال الاوسمة كما يدعي ، وهو الآن يخدم في قصـــر

(السيد الكبير) وقد باعه روحه ، منذ عشرين سنة كي يعيش في القبو الحقير ، كمايعترف هو نفسه ، وهو بعد ذلك لا يمكن ان يمتلك مثل ذلك الوعي ،ولا ان يثور ، وما ثورته في حقيقتها الا تمرد او رفض فردي اهوج باعثه الضيق والقلق ، وهو بعد ذلك لا يمكن ان يكو نموذجا للثائر

ان العجوز «ثائر رومانسي» بل هو شخص في افضل الاحوال غير متلائم ، ثار رومانتيكيا على الاسرة الاقطاعية ، ولكنه بقي عالقا بها ، دافئا ثورته ووعيه شبه الغيبي بالسكر الذي زاد كثافة الضباب امام عينيه ، الامر الذي جعله يرى الامور بشكل غائم وهو يحس ولكنه ليس واضحا ، هو لا يعبر ولا يطرح مشكلة عامة ، ابدا الموضوع بالنسبة له قضية ذاتية جدا ، ومن هنا تبدو السقطة الرهيبة ، وذلك لان المسرحية وضعت كامل ثقلها على شخصيةالعجوز هذه ، مكلفة اياها بأن تكون الوعي والبصيرة والكشاف والرائد، ولكن بدلا من ان يبدو العجوز كالثوري او يكون ، بدا كالمعتوه ، وبدلا من ان يصب نقمته او عدم تلائمه او رؤيته للحقيقة ، بتفجير ثورة او الاعداد لها ، انحصر في ذاته وصب نقمته في الخمر ، ومضى وقته مترددا هشا يتمادى في الحلم الى درجة تمييع القضية والهدف » (٦٩) .

والخادم فتاة صغيرة ، تظل صامتة طوال المسرحية ، لاتنطق بكلمة ، ولا تأتي بفعل ، ولكن تظهر على وجهها ملامح انفعالات قوية حادة ، تشير الى المتغيرات فيالواقع ، وتحمل نبوءات المستقبل ، وهي موضع طمعمن (السيد الصغير) الذي يتعشقها ويود حيازتها ، ونوالها، ويغريهابالقصر ، وبما يملك ، ولكن يبدو انه لا يريد غير افتراسها وهي غير مبالية به ، بل هاربةمنه ، ومولية عنه ، وهي تحظى باهتمام (العجوز) ورعايته ،

---

(٦٩) خضور اديب ، دخان الاتية ، المعرفة ، دمشق ، العدد ٧٠ كانون اول ١٩٦٧ ص ١٢١

بل حمايته ، فهو يحميها من (السيد الصغير) ، ولعله لم يعد الى القصر، بعد تمرده وتخليه عنه، الا من اجلها ، وهو يمحضها حبه ، ويهتم بها ، ويرى فيها نفسه ، ويبوح لها باحلامه وتجسد مستقبله ، فيجد فرحة العالم في بسمتها ، وهو يحتضنها ، في نهاية المسرحية ويغني لها .

وعلى الرغم من صعوبة تحديد ما ترمز اليه (الخادم) تحديدا قاطعا ، فانه من الممكن القول انها ترمز الى المستقبل ، الذي ليس هو للطبقة الغنية المسيطرة المتمثلة في (السيد الصغير) والذي تفر منه (الخادم) ، وانما هو للطبقة الفقيرة البائسة الثائرة المتمثلة ، في المسرحية ، في (العجوز) الذي تميل اليه (الخادم) وتبتسم له .

ان الخادم تبدو تقليدا لشخصية (كاترين) في مسرحية (الام شجاعة) لـ (برتولد بريخت) ، فـ (كاترين) بكماء ، وتظل طوال المسرحية ساكتة ، لاتاتي بفعل ولكنها في النهاية تصعد الى سطح احد البيوت ، وتبدأ بقرع الطبل لتحذير اهل القرية من الجند القادمين لتطويق القرية .

ان (العجوز) و (الخادم) ينتميان الى عالم آخر غير عالم (السيد الكبير) ، و (السيد الصغير) و (الام)و(الفتاة) و الفتى فهؤلاء من عالم الواقع الاجتماعي وان كانوا لا يحملون ملامحه الحقيقية ، على المستوى الفني ، علىحين ان (العجوز) و (الخادم) من عالم الحلم والخيال والاسطورة والشعر ، منعالم الصمت والخمر . وبذلك يبدو هذان غير منسجمين مع اولئك ، بتواجدهم جميعا في مسرحية واحدة .

★

وبعد «ثمة فجوة رهيبة بين ما ارادت المسرحية قوله ، وبين كيف قالته ، لقد فشل (يوسف مقدسي) فيتقديم شخصية مسرحية بكل معنى الكلمة، هذا كان سببا وبمعنىنتيجة،لعدم وجود جو مسرحي ؛ من جهة ،

باستثناء بعض اجزاء الفصل الثالث ولعدم وجود خيط مسرحي يسري عبر الشخصيات يشدها ، ويطورها ، ويجعلها تتمحور حوله . وربما كان افشل مافي المسرحية هو حوارها »(٧٠) .

« لقد وفق الكاتب باختيار الموضوع ، الا انه لم يكن بمثل ذلك التوفيق في معالجته ، فهناك ضعف في البناء عموما ، وخطأ في توزيع المهام على الشخصيات او بالاحرى في تكوينها »(٧١) .

تلك هي مسرحية (دخان الاقبية) التي طمحت مطمحا بعيدا ، فقصرت دونه وهي الطويلة ، فالام تطمح المسرحية الثانية ، وهي قصيرة ، وماذا ستحقق ؟

★

ويعرض (سعدالله ونوس)(٧٢) للصراع الطبقي ، بشكل سافر . فيفضح السلطة بجراته المعهودة ، ويكشف ارتباطها بالطبقة الغنية المسيطرة ، وولاءها لها ، بل يؤكد انها ليست سوى اداة في يدها ، بقدرته المألوفة على التعبير الكثيف ،المركز والواضح المحدد ، من خلال شخصيات قليلة ،قوية التأثير ، تمثل كل شخصية طبقتها ، بروح شعرية ، متألقة ، وفي ذكاء حاد لماع ، وجراة باسلة .

وذلك في مسرحيته (جثة على الرصيف) التيتقوم على قصة بسيطة، قوامها شحاذ يتوفى علىقارعة الطريق ، فيقدم غني على شرائه من صديقه ، ليتخذ منه طعاما لكلبه ويكون الشرطي وسيطا بينهما ، يحقق للغني سيطرته على الفقير .

---

(٧٠) المصدر السابق ، ص ١٢٨

(٧١) عرسان ، علي عقلة ، «الادب المسرحي في سورية» ص ١٠٦ .

(٧٢) ونوس ، سعد الله ، جثة على الرصيف ، مجموعة حكايا جوقة التماثيل ، ص ٦٣ — ٨٢

والمسرحية ذات فصل واحد ، تظهر فيها جثة فقير متسول ، مرمية على قارعة الطريق ، في صباح ليلة شتوية باردة ، وبجانب الجثة يقبع متسول اخر هو صديق للمتسول الاول ، الذي تجمد من البرد ، فمات . ويمر بهما شرطي ، فينهرهما ، وهو لا يعرف ان الاول ميت ، ويأمرهما بمغادرة المكان ، فهما يقعدان على رصيف بجوار قصر ، في حي راق ، يعمل على حراسته ، ولابد من ان يحاسب على وجودهما في هذا المكان ، واذ يعرف ان الاول ميت ، يذعر ، ولا يعرف كيف يتصرف ، ويمر بهما سيد ، في ثياب شتوية سميكة ، تقيه البرد ، وهو يسحب كلبا ، مربوطا بسلسلة ذهبية ، وكان قد التقط بعض تحاورهما ، فوقف ، والكلب ينبح ، ويعرض السيدعلي المتسول ان يشتري منه جثة صديقه فيستغرب المتسول العرض ، وينكره ، ولكن الشرطي يغمز له ان افعل ، ثم يبدا بتوثيق كلام السيد ،وتأكيده ، ويعمد الى اثبات حقه في الشراء ، فيوافق ، ولكن السيد الشاري يريد ان يتأكد من ان المتسول ميت حقا ، ومن ان الجثة غير نتنة ، ويحتج بأن القانون يعطيه الحق في ذلك ، ثم يلتفت الى الشرطي ليطلب منه تنفيذ القانون ،وما يلبث ان يأمره ان يشق بطن الميت ، ليتأكد من عدم نتن الجثة ، ويدهش الشرطي ، ولكنه يخضع للامر، فينفذه ، على مضض ، وهو في تقزز وخوف ، واخيرا يسأل السيد الشاري المتسول الحي عن قرابته للميت ، وحين يعلم انهما كانا صديقين ، يمتنع عن دفع الثمن اليه ، لان القانون ينص على ذلك ، وفي هذه الحالة يذهب الثمن الى خزينة الدولة وعندئذ لا يجد المتسول الحي غير أن يعرض نفسه للبيع ، ولكن السيد يرفض شراءه فهو يشتري الجثث لكي يطعم كلبه .

ومن الجلي أن المقصود بالمتسول الفقير الطبقة الفقيرة المسحوقة ، وبالسيد الغني الطبقة الغنية المسيطرة ،وبالشرطي السلطة الحاكمة ، التي تنفذ القانون لصالح الطبقة المسيطرة ، والتي تسهر على مصالحها ، فكل شخصية تمثل طبقتها ، او ترمز اليها وعلى الرغم من أن الشخصيات

لا تحمل ابعادا شخصية خاصة تميزهـــا ، لان المقصود بهـــا ليس ذاتها ، وانمـــا ما تمثله او ترمز اليه ، فانها تظل شخصيات واضحة ، محددة ، ذات تاثير قوي ، مقنع ، يمتاز بالحدة ، والشاعرية .

والمسرحية ليست في حقيقتها سوى لقطة صغيرة ، لموقف جزئـــي صغير ، عبرت عنه بلمحة شعرية خاطفة ، كانها قصيدة قصيرة ، اوخاطرة صغيرة ، ولكنها على الرغم من ذلك استطاعت ان تحتوي مشكلة اجتماعية كبيرة ، وان تقدمها بدقة ووضوح ، فتكشف اطرافها ، وتبرز اسبابها ، وتطرحها بجراة ، وتاثير ، فتخلق لحظة انفعالية ، تعرف وتحرض ، وتترك ادراكا واضحا ، ودافعا قويا .

والمسرحية تحمل ملامح من مسرح العبث، او اللامعقول ، في شكله وليس في منطلقاته الفكرية ، ويتجلى ذلك في فكرة شراء السيد جثة المتسول، لاطعام كلبه ، ودعوة الشرطي الى شق الجثة ، للتاكد من عدم نتنهـــا . ا يان فكرة المسرحية او قصتها بالذات هي قصة غير معقولة ، ولكنها تعبر في الحقيقة عن مدى التفاوت الطبقي ، غير المعقول ايضـــا ، الـــذي يعيشه المجتمع .

— ٨ —

الاقطاع والتمرد :

ظهرت مسرحية (المخاض)(٧٣) الشعرية ، لمؤلفها ممدوح عـــدوان في شهر ايار من سنة ١٩٦٧ قبيل الخامس من حزيـــران ، لتصور مرحلة ما بعد الاستقلال في سورية عاكسة وعيا طبقيا حادا .

---

(٧٣) عدوان ، ممدوح ، المخاض ، مط . الجمهورية ، دمشق ، ايار ١٩٦٧ ، قطع وسط ١٠٩ صفحات

والمسرحية مبنية على شخصية شاهين المتمرد الذي ظهر في منطقة مصياف في الساحل السوري ، في تلك المرحلة ، ثائرا على الاقطاع الـــذي كان سائدا آنئذ .

وكان شاهين فلاحا فقيرا ، أحس بسحقه حين اهانه رجال البيك ، ففر الى الجبل ، متمردا ، ومضى يقتل في الدرك ، حتى غدا بطلا شعبيا ، يتغنى بـــه ابناء المنطقة ، وما يزال ذكره فيها الى اليوم .

ولئن كانت المسرحية قد بنيت حول شاهـــين ، فان شاهينا نفسه لا يظهر فيها اذ لا تعرض المسرحية قصته ، وانمـــا تعرض قصة المجتمع الذي ظهر فيه ، وكان له فيه اثر وهـــو مجتمع ريفي يظهر فيه الاقطاعي : البيك ، ومساعده ، والدرك ، من جهة ، والفلاحون رجالا ونساء ، واطفالا وشبابا وشيوخا ، من جهة وما بينهم من علاقات تقوم على الظلم والاستغلال والاصطناع والولاء والخضوع والقتل والخوف والذعر والذل والحزن .

والمسرحية تتألف من سبع لوحاتشعرية ، تدور حوادثها في احدى قرى منطقة مصياف .

فاللوحة الاولى (ص١٥ ــ ٢٣)تقدم صورة عريضة لبيوت القرية، وقد خيم عليها الليل ، وثمة اصوات نسوية ترسل اغاني تعبر عن الجـــو الذي تعيشه القرية وما يشيع فيها من ذعروقلق ، فالجميـــع يعيشون في توقع مستمر لدورية الدرك ، التي تقوم بحملة تفتيشية ، تقتحـــم فيهـــا البيوت ، وتسيء الى الناس . وهم في انتظار مستمر لفتى هارب متمرد ، اعتاد ان يلجأ الى قريتهم ، وانهم ليقلقون عليه اذا تأخر .

ثم يدخل اللوحة دركيان يقصدان بيت البيك ، ويتعثران في ساحـــة القرية بالسكير ، فيشتمانه ويسخران منه ، ويخرج حمدان ، مساعـــد البيك ، فيستقبلهما ويستضيفهما في بيت البيك .

وتصور اللوحة الثانية (ص٢٤ــ٤٢) بيت البيك حيث البيك نفسه مع امراة عجوز تتوسل اليه كي يوظف ابنها الوحيد شيبان ، فيعدها ان يلحقه بسلك الدرك ثم يتركها لمساعده حمدان ، فيسلبها مئة وخمسين ليرة ، رشوة للبيك .

ثم يظهرالدركيان ، مع البيك ومساعده والسكير ويدور بين الجميع حوار يتملق فيه الدركيان غرور البيك ويشيدان بعطفه على الفلاحين ، ورعايته لهم ، على حين يبدي البيك تذمره من الفلاحين ، وضيقه بحمقهم الذي يرده الى «غريزتهم الحيوانية» ويعلق السكير اثناء الحديث ، وفي نهايته ، كاشفا الواقع الاجتماعي ، بما فيه من شقاء الفلاحين ، وغياب وعيهم الذي يرده الى طبيعة النظام القائم ، وحاجة الفلاحين الى لقمة العيش .

وفي اللوحة الثالثة (ص٤٢ــ٤٩) يظهر رجلان يلعبان «المنقلة»(٧٤) في ساحة القرية ويتحدثان في زواج ابنة احدهما ، ورفض والدها تزويجها من (شيبان) لفقره او ممن تهواه لانكاره ان يكون للمراة اختيار ، ويعبر كلاهما عن راي في المراة يعتبرها من سقط المتاع ، فاكلها خسارة ، وتحتاج الى « نطارة » وان هي الا سلعة تباع لشاريها وهو الزوج ، ويدخل اللوحة رجل ثالث لينبىء الرجلين ، ومن سيحضر من رجال القرية بمقتل شيبان الملتحق حديثا بالدرك ، فقد ارداه شاهين برصاصة ، ويدور حديث نتعرف من خلاله شاهينا الذي رفض ان يعطي «وقاف القرية»(٧٥) حصة البيك من الموسم ، ولما استعدى عليه الدرك ، فر الى الجبل ، ومضى يقطهم واحدا واحدا .

واللوحة الرابعة (ص ٥٠ ــ ٦٧) هي اللوحة الوحيدة التي يغيب

---

(٧٤) لعبة شعبية ، تعتمد رقعة ، وحجارة ، تشبه الشطرنج .

(٧٥) الرجل الذي يحصل الاموال للبيك من الفلاحين .

فيها السكير ليظهر بشكل ما (شاهين) اسطورة بطولية ، يتغنى بها الجميع ، فثمة رجلان يعظمانه بسذاجة ، وينسبان اليه « ان الرصاص اصابه ، ولم يهر بجسمه شعرة » (ص ٥٠) وتعجب به فتاة ، فتحسد عليه زوجته ، وتتمنى لو تلقاه بكتف الجبل ، ورجل آخر يرى فيه مثال الفروسية والشهامة ، فهو لا يقتل الدرك الا في معركة ، وبعد تحذير ، وثمة طفلان يحزر احدهما الآخر في بطل ليس (عنترة) ولا (ابا زيد الهلالي) وانما هو (شاهين) ومرتين يغني له شاعر زجلي ، عازفا على ربابته ثم يزعم شيخ القرية ان سيدا « قد صانه بكفه الرحيمة اعطى له تميمه » ، (ص ٦٢) ولقد اوقع الهلع في قلوب الدرك ، فثمة دركيان ، يبوح احدهما للآخر بخوفه من شاهين ، وتوقعه ان يبرز له في كل مكان .

وبمثل هذا الاعجاب الساذج ، وبنغمة جماعية مؤتلفة اشد واقوى ، تعرض اللوحة الخامسة (ص٦٨ـ٨٣) صورة لعيد الرابع (٧٦) واهل القرية « يدبكون » ويغنون مشيدين بشاهين البطل الاسطورة ، وحين تبلغ « الدبكة » أوج حماستها ، وهي تهزج ببطولة شاهين ، تدخل دورية الدرك ، فتفرق الجميع وتقودهم الى بيت البيك الذي يشجع الدرك على العسف بهم ، بعد ان يعلم انهم جاؤوا بحثا عن (شاهين) . ويضرب احد الدرك امراة ، فتقع على الارض ، ويمضي دركي آخر ليسأل طفلها الصغير ان كان (شاهين) قد بات عندهم ، ثم يفحش في القول للمراة ، وكان قد اشيع ان (شاهينا) قد التجأ الى القرية ، وانها قد آوته ، ثم يدخل دركي ليخبر رئيس الدورية ان شاهينا بكتف الجبل ، يتحدى الدرك ، وتخرج الدورية ، فيمضي احد الفلاحين الى السكير ليبوح له بأنه قد خبأ عنده ليلة امس (شاهينا)، ويصور له شاهينا البطل الاسطورة انسانا مثل كل

---

(٧٦) عيد يحتفل به الفلاحون يوم الرابع من نيسان ، بالتقويم الشرقي ، ويصادف يوم السابع عشر منه ، بالتقويم الغربي ، وهو نفسه عيد النيروز عند الفرس .

انسان ، فيدهش السكير ، ويعجب لأمر الفلاح كيف اخفى شاهينا ولم يش به ، ثم يدرك ان ابناء القرية فلاحون بسطاء ، انبتتهم الارض اتوياء طيبين، فلا غرابة أن يكون فيهم من هو مثل شاهين ، او الفلاح الذي آواه .

وفي اللوحة السادسة (ص ٨٤ ــ ٩١) حيث بيت أحد الفلاحين ، وهو حيدر الذي طعن ابن البيك ، وفر الجبل ، مثل (شاهين) ، تظهر زوجة (حيدر) تتوقع زيارة زوجها في ليلة قارسة البرد ، والسكير عندها ، يطلب اليها ان تقنع (حيدرا) زوجها ، ان هو عاد ، بضرورة تسليمه نفسه، فمثل هذا العصيان لن يحقق شيئا ، فقد القي القبض على شاهين ، وما ان يودعها السكير ويخرج ، حتى تسمع خبطة على الباب ، وتفتحه ، فيسقط (حيدر) زوجها صريعا أمام الباب ، والمطر يغسله .

وفي اللوحة السابعة والاخيرة (ص ٩٢ ــ ١٠٩) يتحدث بعض الرجال في ساحة القرية عن (شاهين) وقد سجن، ثم تدخل زوجة (حيدر) مع ابيها العجوز ، وشقيقها الشاب ، وحين يعلم الناس بمقتل (حيدر) يسألون الاب عما سيفعل ، فيجيب ان لاشيء ، على حين تقرر الزوجة الشكاية الى الحكومة ، فقد اخبرها زوجها ، وهو يموت بأن ابن البيك هو الذي طعنه ، وحين يدخل الشرطي تشكو اليه الزوجة مصرع زوجها فيدعي الشرطي ان لا حماية لزوجها على الدولة لانه « فراري » هارب ، ويدرك السكير ان الشرطي لن يكتب شيئا في تقريره ضد ابيك ، او ابنه ، ويكشف الاب عن سلبيته حين يمنع ابنته من الكلام، مثل يكشف عن عصبيته الاسرية، حين يتوهم في احد الرجال شماتته بمصرع صهره ويكاد يشتبك ابنه الشاب في عراك مع الرجل ، من اجل هذا التوهم ، لولا ان السكير قد فرق بينهما ، ثم يدخل الشرطي ثانية ليأخذ « بصمة الزوجة » على تقرير اعده ، وحين يحاول شقيقها الشاب معرفة ما وقعت اخته عليه ، يدفعه الشرطي ، فيرميه على الأرض ، ولكن الشاب ما يلبث ان ينهض ، وبسرعة مذهلة ،

يستفيق الجميع على الشرطي وقد سرعه الشاب بحجر ، وتحث الاخت شقيقتها على الهرب ، على حين يطلب الجميع من الاب ان يمنع ابنه من ذلك ، ويحثونه على تسليمه ، فحسبهم ما لاقوه من عسف الدرك وانتقامهم منهم بسبب تمرد (شاهين) وهم لا يريدون (شاهينا) آخر ، ثم ينقاد الجميع للشيخ وهو يتجه بهم نحو بيت البيك ، ليشفع لهم في مقتل الشرطي ، مؤثرين السلامة بتسليم الشاب والخضوع للبيك ، على العيش بقلق في وجود متمرد جديد ، ويقف السكير وحيدا ، ليرثي الشرطي وينعت كلا من الشاب والشرطي نفسه ، وكل واحد في القرية بصفة مسكين .

فالمسرحية تصور البيك يصطنع الدرك ليسيطر بهم على الفلاحين ، وهو خاضع للحكومة ومتآمر معها ، والدرك يأكلون على موائده متخلصين من حياة البؤس ، ويتحكمون بأعقاب بنادقهم في اشقائهم الفلاحين ، وهؤلاء يخضعون للاقطاعي ، ويقدمون له الولاء ويربطون مصيرهم به ، ويخافون الدرك ، ويذعرون لحملاتهم التفتيشية ، وهم فيما بينهم متخاصمون ، يقتل بعضهم بعضا ، يشكون الجوع والفقر ، وبهما يعللون ذلهم وخوفهم متمسكون بالعصبية الأسرية ، الاخ منهم مع أخيه ، على ابن عمه ، وهو وابن عمه على الغريب ، ويظلم المرأة ، ولا يرعى لها حقا ، معتقد بالخرافة والوهم ، وقد يظهر فيهم متمرد مثل (شاهين) فيقابل بفرحة ساذجة ، تعده اسطورة ، وليس بتأييد ومشاركة ، وما يلبث تمرده ان يواجه بضجر وملل ، لما جر من عسف الدرك ، فينتهي الى الأسر ويتم تأكيد الواقع بما فيه من ذلة وخضوع ، وقد يكون فيهم فرد واع ، كالسكير ، ولكنه لا يستطيع وحده أن يحقق شيئا ، فيغرق في الخمرة ليثمل ، وهو الصاحي ، وليس له بعد الا ان يثرثر كثيرا .

وكل ما في هذا المجتمع من عيوب واخطاء انما يصدر عن احساس الفرد بذاته من خلال خضوعه لمن هو فوقه ، وسعيه الى تأكيد هذه الذات ، من خلال سيطرته على من هو دونه ويبقى في الحالتين فردا .

فالبيك ، وهو خاضع للحكومة ، يشتري الدرك ، ليؤكد من خلالهم ذاته فردا ، هو رب نعمتهم ، وولي امرهم ، بيته مأوى لهم ، وطعامه فيه شبعهم ، وبهم يحقق سيطرته على الفلاحين ، مالك اراضيهم والمتصرف في ارزاقهم ومصائرهم .

وحمدان ابن القرية يخون اشقاءه الفلاحين ، فيبيع نفسه للبيك ، ويصبح مساعده ، ليحظى بشيء من الاكل الافضل ، والثياب الاحسن ، وبعض التنفذ ، مما يتميز به عن الفلاحين ، ويؤكد به ذاته فردا محققا سيطرته عليهم : (ص ٢٢) .

كلب الآغا . . . قد اصبح آغا .

والعجوز ترتجي البيك وترشوه بمئة ليرة كي يوظف ابنها (شيبان) وتفرح اشد الفرح حين تعلم ان ابنها سيصبح دركيا ، ليس لشيء ، وانما لكي يخيف الفلاحين ويتنفذ فيهم ، فتفخر به ، « ويجيء اليها النسوان ، يلتمسن وساطتها لديه » (ص ٢٨) وبذلك يتميز الدركي ، خائنا فلاحي تربته ، اشقاءه ، محققا ذاته فردا ، بسيطرته عليهم وهو الخاضع للبيك .

ويمتد العسف الى المراة ، فيلحقها حيف كبير ، فلا حق لها في اختيار زوجها ولا راي لها ، وان هي الا سلعة تباع وتشرى، وما اثقل عيشها على اهلها ، وما اوهى معنى الشرف المنوط بها (ص ٤٤) :

البنت تحتاج الستارة
تحتاج ايضا للنطارة
ولقمة تضيع كلها خسارة
وسمعة الفتاة كالزجاج
الخدش فيه لا يزول

فذاتها يجب ان تتلاشى ، كيما تظهر الى جانبها ذات الرجل ، ليحقق

وجوده فردا من خلال السيطرة عليها ، وهو الخاضع للدرك والبيك .

وبذلك يواجه الفرد الخاضع السيطرة بانتقام فردي غير واع ، يحقق به ذاته من خلال سيطرة مماثلة ، يمارسها تجاه شخص آخر .

*

وكل واحد في القرية يعيش واقعه ، فردا غارقا في اللحظة الراهنة قانعا بما يحققه لنفسه من بعض السيطرة ، والعيش الآمن الذليل ، وهو لا يدرك هذا الواقع ولا يحس مأساته ، ولذلك لا يفكر في مستقبله ، ولا يطمح الى التغيير فيه .

فحسب الفلاحين ان يعيشوا ، وهم لا يبحثون عن شيء سوى اللقمة، وكل ما يخشونه الجوع ، ولهذا يسهل اخضاعهم، من غير عنت (ص٤٠) :

من يرهبنا يكفي ان يقتل اصغرنا
من يقتلنا لا حاجة ان يقتل
فالقتل يتم بتقطيب الحاجب
والجوع هو الخوف الأكبر

وكذلك شأن الدركي ، فهو يقتل كي يحمي نفسه من القتل الذي ، يتوقعه بين لحظة واخرى ، ويخاف ان يجيئه ، فيبقى أولاده بلا أب ، وهو لأجلهم قد باع نفسه للبيك ومضى يبطش ويقتل (ص٦٦) :

يا ربي ، ان ورائي اطفالا
نبحسنتهم انقذني
فليخز الله البدلة
لا اخلص من همّ
حتى القنني همّا

فهو لم يلبس « البدلـــة » الا لكي يعيش لحظتـــه الراهنة ، من غير حساب العواقب وتوقع النتائـــج ، التي ستفاجئه .

وفي مثل تلك المعايشة للواقع ، والسقوط في آنية اللحظة الراهنة ، وغياب الوعي ، سيكون الحلم والشتهاء ، هو البديل من التفكير والتبصر ، وليس ذلك فحسب بل وضمن قوقعة الفردية الضيقة .

فالفلاح يرى البيك، وما له من قوة وسيطرة ، وما يصطنعه من درك، وما يحظى به من أموال وارزاق ، وما يكون له من زوجة جميلة ، وما يناله من الغانيا تو والفانتات حين ينزل الى المدينة ، يرى ذلك ، فيشتهيه لنفسه، ويحلم به ، أو ببعضه، ولايدرك ان البيك انما يحققه من خلال سحقه هو ، ونزفه ، فلا يحلم بأن يزول البيـــك ، وينتهي ظلمه ، بله ان يفكر بأن يزيله هو ، وينتهي ظلمه . وهكذا يحلم الفلاح بزوجة البيك (ص٤١) :

وعندنا احلامنـــا العديـــدة
جـــراتنـــــا الـــوحيـــدة
نحلم دائما باننا ننام في سرير زوجة الزعيم

وهل ثمة ما هو اسهل من الحلم واهون ، يحقق به ذاته ، امام ذاته ، امام ذاته ، فردا من غير عناء ولا جهد ، ولئن كان لدى بعض الشباب ، شيء من العنفوان والتأجج ، فلا يعرفون ما يفعلون ، لانطلاق الواحد فيهم من ذاته ، فحسب ، ولذاتـــه ، فلا يجد سوى الجبال ، يلجأ اليها « فراريا » هاربا ، يمارس فيها سيطرته ، مثل البيك ، ويحقق فيها ذاته وحيدا ، فردا متمردا (ص ٤١) :

وبيننا بعض الشباب المتعبين
يقطعـــون امتن الحبـــــال
ويلجـــــؤون للجبـــــال

والواحد من امثالهم ؛ يمل الفلاحـــون تمـــرده ، الفردي المابـــث ، ويضيقون بعسف الدرك بهم لأجله ، فيسلمونه ، مؤثرين الخضوع ، فينتهي تمرده الى تثبيت الواقع ، لا تحريكه .

وهكذا يدور كل فرد في هذا المجتمع ، حول ذاته ، فيزداد غوصـــا في آنية الواقع ، غير واع ، ليرسخ بؤسه وشقاءه ، تماما كالمسمار الحلزوني، يزداد غوصا في الخشـــبة ، كلما ازداد دورانا حول ذاتـــه ، وما اســـهل الغوص ، حين تكون الخشبة مهترئة نخـــرة ، مما يزيدها تثبيتا ولكن يعمل على ترب تفتتها .

*

و « شاهين » نفسه واحد من امثال اولئك الشـــباب المتمردين الذين فروا الى الجبال . فلقد رفض (شاهين) اعطاء البيك حصته من الموسم ، فسجنه الدرك ، وضربوه ، فغضب منهم ، ونقم عليهم ، فهرب من السجن ، ومضى الى الجبل يقتلهم واحدا واحدا (ص٤٨ـ٤٩) . وقد نال اعجـــاب الفلاحين بشهامته وجراته ، اذ كان لا يتعرض للفلاحين بسوء ، ولا يقتل الدرك الا في معركة ، ولا يأخذهم غدرا ، كما ان له مواقف بطـــولية ، تبلغ درجة الاسطورة ، فهو يقتحم مخافر الدرك ليأخـــذ بعض التبغ فحسب ، من غير ان يؤذي احدا ، ويدخل الى بيته ، ويخرج منه زوجته بســـلام ، والدرك يحاصرون البيت (ص ٥٤) . وكان قد التحق به بعض الرجال ، ولكنه رفض ان يضمهم اليه فظلوا مثله ، افرادا متمردين ، ثم كان ان وشي به ، فتم اسره (ص ٨٩) .

ان تمرد شاهين كما يبدو من المسرحية ، وهو لا يظهر فيها ، غضب فردي ، لقد رفض ان يعطي البيك حصته من الموسم ، ولكنه رفض فردي ؛ لم يرتبط بموقف جماعي ولم يخطط له من قبل ، ولم تحسب عواقبه ، وانما

جاء ارتجالا ،ونتيجة لانفعال نزق وهو في الحقيقة رفض امام شخص « وتاف » القرية ، الذي يكرهه وليس امام البيك (ص ٤٨) .

وكذلك شان نقمته على الدرك ، فهو لم ينقم عليهم ولاءهم للبيك ، وخيانتهم اشقاءهم الفلاحين وانما نقم عليهم اهانتهم له ، وضربه ، ولذلك فان تقتيله اياهم ،لم يكن في البدء الا ثارا لكرامته ، وانتقاما من اهانتهمله، ثم غدا تقتيله اياهم ، فيما بعد تاكيدا لهربه ، وفراره ، وتحصينا لموتمه ، ففي تقتيلهم زرع لرهبته في قلوبهم ، مما يجعله في مأمن منهم ، وشهامته في قتلهم ، اذ لا ياخذهم الا في معركة ، محاولة منه لاثبات ذاته فردا ، سواء امام الفلاحين ، ام الدرك ، واقناعهم بنبله وفروسيته بكل ما في معاني الشهامة والنبل والفروسية من قيم فردية ذاتية .

أن تقتيله الدرك لم يرتبط مثلا بحملة دعائية يحاول بها ان يقنع الفلاحين بالمسوغ الشرعي ، او المنطقي لقتل الدرك ، والهدف منه ، وهو الذ يكان يلجأ اليهم ويختبىء في بيوتهم ، فمثل هذه الحملة ، هي التي يمكن لها ان تحرك الحس لدى الفلاحين ، حتى ولو كان المسوغ للقتل هو الانتقام الفردي وغياب مثل هذه العملية العقلية يؤكد كون تمرده نزقا ، كان ردة لانفعال عنيف ، لا يدرك إلام سينتهي .

وفي رفضه انضمام المتمردين من امثاله اليه تاكيد لمعنى التمرد الفردي الذي سقط في آنية الفعل فغاص فيه ، ولم يدرك له شطآنا ولا مرافىء ، ولا غاية تسوغ استمراره .

وفي كل الاحوال يبقى ثمة شيء في نفس (شاهين) غير القتل ، هذا الشيء احس به رجل كان قد اضاف شاهينا ، في بيته ، وظل عنده طوال الليل ، يحدثه ويساله ، وفي صباح اليوم التالي يبوح للسكير ، فيقول (ص ٥٩) :

لكنني احسست كان به جوى للسمر
ولشيء غير الهرب الدائم
لكن يتمنى ان تطوى اضلعنا
مـــا اثقـــل اضلعـــــه

ثمة شيء — اذن — يتمخض ولا يولد . ويظل متسما بعدم الوضوح ، فيظهر بنزق ، في غضـــب ، جائش ، وحين يتعذر تحـــديده ، يتعذر تحديد هدفه ووسيلته ، ويتبادل العلاقة بين هذه الاطراف ، تأثرا وتأثيرا ، يتفاقم الأمر ، ولكن في دوران مستمر حول فرد ، ينتقم لذاته ، بتقتيل الدرك ، قد يشبع الرغبة في التمرد ، ولكنه لا يحركها .

*

واذا كان شاهين في غياب مستمر عن المسرحية ، فان ثمة شخصية لها حضورها المتصل في كل لوحات المسرحية ، عدا الرابعة ، وهي شخصية السكير .

وهو يبرز في اللوحة الاولى ليصطدم في نهايتها مع مســـاعد البيك كما يخلو به احد الرجال، في نهاية اللوحة ، ليخبره بأن شاهينا كان ليلة الامس على كلام البيك كاشفا الواقع اليائس الذي يعيشه الفلاحون ، ثم يظهر في آخر اللوحة الثالثة ، بساحة القرية ليعبر عن دهشـــته لظهور (شاهين) وقتله الدركي (شيبان) ويغيب عن اللوحة الرابعة . وفيها يمجد الفلاحون بشذاجة بطولة شاهين ، ثم يظهر في اللوحة الخامسة وهو يرقص في حلقة الشباب ، بساحة القرية ، بعيد الرابع ، وان لم يكن متوقعا ، منه ذلك ثم يخلو به احد الرجال ، في نهاية اللوحة ، ليخبره بأن شاهينا كان ليلة الامس في ضيافته ، ويستنكر السكير حين يسمع من كـــلام الرجل أن (شاهينا) فلاح عادي ، وليس اسطورة ، ويستغرب من الرجل انه لم يسلمه ، ثم ما يلبث ان يدرك ان الارض هي التي انبتت الفلاحين اقوياء كشاهين طيبين ،

كهذا الفلاح ، وفي اللوحة السادسة يظهر السكير في بيت (حيدر) وهو يطلب الى زوجته ان تقنع (حيدرا) زوجها ان هو عاد ، بضرورة تسليمه نفسه ، وفي اللوحة السابعة والاخيرة ، يفض النزاع في ساحة القرية بين شقيق زوجة (حيدر) واحد الرجال ويتوسل الى الاب ان يسلم ابنه ، الذي قتل الشرطي ، ثم يقف وحده ليرثي الشرطي وينعت كل واحد في القرية بصفة مسكين .

فالسكير يرفض التمرد الفردي ، من خلال دهشته لظهور (شاهين) وإنكاره قتل الدرك ، (ص ٤٩) وعدم اعجابه بـ (شاهين) الاعجاب الساذج الذي ظهرلدى الفلاحين في اللوحة الرابعة التي لا حضور له فيها ، وينم عن رغبة منه في تمرد جماعي قد يؤدي الى ثورة شاملة ، وذلك من خلال غضبه لرفض (شاهين) انضمام حيدر اليه (ص ٩٠) ويمتاز بتعقله وصحة ادراكه ، اذ لم يقر (شاهينا) على تقتيله الدرك ، فهم ابرياء ، وليسوا الاعداء الحقيقيين (ص ٨٨) :

قد ظل كمجنون يقتل يقتل

لكن ماذا أعطانا

هل ننهي شكوانا اذ نقتل كل الدرك

بؤساء اكثر منا

ويتسم بالوعي والتبصر حين يدرك ان مثل هذا التمرد الفردي لا قيمة في استمراره ولذلك يطلب الى زوجة (حيدر) أن تقنع زوجها بضرورة تسليمه نفسه (ص ٨٧) كما يطلب الى الاب ان يسلم ابنه قاتل الشرطي (ص ١٠٦) حتى لا يظهر شاهين آخر يجر على القرية ما جره (شاهين) من عسف الدرك ، ولان الفرد وحده لايستطيع مقاومة الدولة ، ومصارعة البكوات ، (ص ١٠٧) .

وليس وعي السكير وتعلقه سوى آني ، يرتبط باللحظة الراهنة ، ولا يحمل تصورا للمستقبل ، وهو وعي فردي غير مرتبط بجماعة .

فهو في وعيه ذاك لا يقوم بمحاولة لخلق وعي جماعي ، ولا يسعى ابدا الى تحريض الفلاحين ، بل يسعى الى تأخير تحركهم ، لانه فردي ، ولعله يدرك انهم غير مهيئين لقبول الوعي ، وان الوقت غير مناسب لقيام تحرك ما . ولهذا يمضي الى الخمرة يعب منها ، وحسبه انه في سكره صاح ، وان من حوله في صحوهم ثملون ، ولا يبقى ما يفعله سوى ان يفئ قهره بأحاديث تطول ، يناجي بها نفسه ، كاشفا واقع مجتمعه ، بمرارة قاسية .

وعلى الرغم من ان المؤلف ــ كما يبدو ــ قد اراد من السكير ان يكون تجسيدا لموقفه من التمرد الفردي ، فان السكير يبقى في وعيه الفردي ، كشاهين في تمرده الفردي ولئن كان للمتمرد الجبل ينعزل فيه ، فللسكير الخمرة يسكن اليها ، وهو في حضوره الدائم ، كشاهين في غيابه المستمر ووعيه الفردي لا يصلح لذلك المجتمع ، كما لا يصلح له تمرد شاهين الفردي ، وان كان كلاهما نتيجة منطقية لواقع مجتمعه ، وطبيعته الفردية فهما ، في وعي احدهما ، وعنف الآخر ، ليسا الا وجهين لقيمة واحدة ، هي الفردية التي لا تستطيع ان تحقق شيئا ، في مجتمع مسحوق ، مما تستطيع تحقيقه الثورة الجماعية المرتبطة بوعي جماعي .

★

ففي مجتمع يعيش تمزقه وتخلفه ، ولا يعي بؤسه وشقاءه ، قد يظهر متمرد فرد ، يملأ القلب نشوة ، ولكن لا يمكن ان يظهر ثورة شاملة ، تخلص المجتمع مما هو فيه مالم يَعِ هذا المجتمع واقعه .

فالتمرد الفردي يقظة في الحس ، لدى فرد واحد او افراد ، متفرقين ، وليس وعيا جماعيا ، وهو لا يستطيع ان يتبين عدوه الحقيقي ، ويحدد على

ضوئه هدفه ولا يستطيع ان يضع خطة العمل ، وقد يشبع الرغبة في الخلاص، ولكنه لا يحركها ، بسبب كونه ، في الحقيقة ، انتحارا فرديا ، وتضحية خارقة ، لايستطيع كل فرد ممارستها ، لان نهايتها الفاشلة ، من غير استمرارها ، محسوبة سلفا وبذلك تؤدي الى قبول وخضوع على العكس مما هو المجتمع في حاجة اليه ، وليس على العكس مما هو متوقع لها .

كما قد يظهر فرد واع ، يدرك واقع مجتمعه ، ويحس مأساته ، ولكنه بوعيه الفردي ، لا يستطيع ان يحقق شيئا ، وانما سيبقى في قوقعة ذاته ، غير مدرك الاسباب الحقيقية لهذا الشقاء ، ولا يمكن له ان يستشرف افقا للخلاص ، وعندئذ يسقط في الخمرة ليصبح سكيرا ، يثرثر كثيرا ، ولا يفعل شيئا ، ولا غرابة بعدئذ ان يقود مجتمعه الى الرضى بالواقع ، لياسه ، وقناعته ، بأن الوقت غير مناسب ، وادراكه بشكل ما أن التحرك الفردي لا يحقق شيئا .

★

ولكن اذا كان التمرد الفردي لا يحقق شيئا ، اذ ينتهي غالبا الى الى الاخفاق واذا لم يكن هو سبيل الخلاص الحقيقي ، مما يعيش فيه المجتمع ، من عسف وقهر ، فما هو الحقيقة فعلا عبثيا ، ولا جهدا ضائعا ، وان بدا لحظته الآنية كذلك ، فهو في الحقيقة مرحلة لا بد منها ، ونتيجة حتمية ، لطبيعة الواقع ، وتركيبه ، الذي لا يمكن ان تنفجر فيه الثورة ، اذ لابد قبل من التمرد الفردي ، كي ينبه الحس ، ويثير الوعي ، ويفجر اليقظة ، لدى الجميع ، ثم ليؤكد من خلال اخفاقه ، أن الثورة هي الخلاص .

وهذا ماغفلت عنه المسرحية ، فانقادت وراء تأكيد اخفاق التمرد الفردي ، حتى بلغت درجة الادانة لهذا التمرد ، والاعتذار للواقع ، الذي

ظهر فيه ، فاذا هي تبرىء الدرك ، وتعتذر للبيك ، فهو نفسه ضحية ، وهذا السكير يقف فيختام المسرحية ليرثي الدركي ، وينعته بصفة مسكين ، التي ينعت بها ايضا جميع الناس في القرية : (ص ١٠٩)

مسكين انت
مسكين مثلي
مسكين مثل جميع الناس هنا
تدم من فوقك قد ضغطت
كي تسحق راسك
ماكان بوسعك ان تفعل شيئا
الا ان تسحق ارؤسنا قدماك
كي لا تتكسر
وقفزنا يوما من الم ... فرميناك
لكن الثقل ازداد واصبح اكبر

ولقد اسرفت المقدمة المكتوبة للمسرحية في تاكيد براءة الدرك والبيك ، والاعتذار لهمـــا ، فكانت جانية على المسرحية ، ومحددة لفهمها ، حتى انها ضيعت قضية الصراع الطبقي ، وجعلت الجميع ضحية لشيء لم تستطـــع تحديده ، وحولته من الظلم الطبقي والاستغلال، الى القدر ، او الضرورة العمياء (٧٧) وهو ما لم تنطق به المسرحية ، وانما تم استيحاؤه منهـــا ، ودائما تبدو حرية الاستيحاء مغرية .

« ان الدرك ينحدرون حقا من طبقات فقيرة ، ومثلهم وكيل الآغا ، لكنهم كـــلاب الطبقة الحاكمة ، المدافعون عن امتيازاتها ، ولا بد للوصول الى رؤوس الشر من الصدام ، معهم أو توعيتهم واعادتهـــم الـــى صفوف

---

(٧٧) ممدوح ، عدوان ، المخاض ، المقدمة ، ص ٧و٩ وهي لبرهان غليون .

طبقاتهم الاصلية ، لقد دفعتهم الحياة حتا الى مواتهم ، لكننا بهذه الطريقة يمكن ان نبرر كل شيء ، فالحياة قد دفعت الاقطاعي ايضا الى استعبـــاد الفلاحين ، ودفعت الذئب الى افتراس النعاج »(٧٨) .

« ولقد كان تمرد شاهين فرديا ، وفي نفس الوقت مؤذنا بقدوم ثورة جماهيرية على الاقطاع ، كان من الرواد الاوائل الذين غالبا ما يقفـــون ، ولكن بالتأكيد ليس دون ، جدوى ، كمـــا قال ممدوح عدوان ، على لسان بطله «المسكير» فالتمـــردات الفرديـــة ، وبوار الارض ، . . . الـــخ ، هي المخاض »(٧٩) .

★

ولا بد من الاشارة بعد الى عملين آخرين صدرا عن قصة (شاهين) الفلاح المتمرد اولهما قصة طويلة ، لحيدر حيدر ، عنوانها «الفهـــد» (٨٠) والثاني قصيدة طويلة ، لمحمد عمران ، عنوانها «شاهين»(٨١) .

ولقد تغنى حيدر حيدر ببطولة شاهين ، ورأى فيـــه مثلا لوجـــدان الفلاحين وتعبيرا عن احساسهم بالقهر ، ورغبتهم في التمرد والرفـــض ، وبداية لفعل كان عليهم ان يجاروه فيه ، ولكنهم لم يفعلوا اذ لم يجرؤوا ، فسقط ضحية جبنهم ، وتخاذلهم ، او كما في الحقيقـــة ــ نتيجة لغيـــاب وعيهم الطبقي ، على الرغم مما يعيشون فيه من عسف وقهر .

ولقد مجد محمد عمران ، بطولة شاهين ، ورأى فيه اسطـــورة ، قوامها بطولة فردية خارقة ، لا تمثل شيئا من حاجة المظلومين الى الرفض

---

(٧٨) سليمان ، نبيل ، وياسين ، بوعلي ، الادب والادبولوجيا في سورية ، ص ٢١٥ .
(٧٩) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ .
(٨٠) حيدر ، حيدر ، حكايا النورس المهاجر ، وزارة الثقـــافـــة ، دمشق ، ١٩٦٨ ، ص ٣ ــ ٨٨
(٨١) عمران ، محمد ، اغان على جدران جليدي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٦٨ .

والثورة ، ولا تعبر عن شيء من الاحساس بالصراع الطبقي والظلم بل كانت بالنسبة اليه بطولة تكرر بطولة الحسين عليه السلام .

وواضح بعد ان ممدوح عدوان كان يدين في شاهين تمرده الفردي ، ويؤكد انه تمرد لا يحقق شيئا من الخلاص للطبقة المظلومة ، التي ظهر منها شاهين نفسه ، لانه في تمرده لم يكن الا معبرا عن غضب فردي .

ولا يمكن القول بأن احدا من محمد عمران او حيدر حيدر او ممدوح عدوان قد تأثر الآخر ، فأعمالهم جميعا صدرت في اوقات متقاربة ، وكان لكل منهم موقفه ورؤيته على الرغم من صدروهم جميعا عن قصة واحدة .

ولا بد من الاشارة اخيرا الى قيام المخرج السينمائي (نبيل المالح) بتحويل قصة «الفهد» لحيدر حيدر ، الى شريط سينمائي ، يحمل العنوان نفسه .

★

ويعثر الباحث ، بعد ذلك ، بنص مسرحي فريد ، عني بالواقع ، في اواخر الخمسينات ، عناية تدل على ارتباط قوى بالواقع ، ووعي عميق بمشكلاته ، وقضاياه ، وادراك لحقيقة الصراع فيه ، وطبيعته ، واطرافه وابعاده ، وهو نص جريء ،وراند ، ولكنه نص واحد لم يعقبه ، لمؤلفه الكاتب القاص نص مسرحي آخر وهو مسرحية «صياح الديكة» (٨٢) للكاتب القصصي سعيد حورانية .

وهي مسرحية قصيرة ، فيفصل واحد ، تدور حوادثها في مخفر للشرطة في بادية الرقة ، فتصور استغلال دركيين ، ورئيسهما العريف ، لفلاحي القرية ، التابعة لهم معتمدين على نفوذ الاقطاعي ، الذي يشاركهم

---

(٨٢) حورانية ، سعيد ، صياح الديكة ، مجلة الثقافة الوطنية ، بيروت ، نيسان ١٩٥٨ ص ٤٩

في نهب الفلاحين ، واستغلالهم ، ويكشف فسادهم ضابط شاب، في المقاومة الشعبية ، فيبلغ الامر للجهات المختصة ، فيتم اعتقال الاقطاعي ، ويتم تقديم الدركيين ، ورئيسهما ، للمحاكمة .

والمسرحية — على قصرها — تعالج سيطرة الاقطاع ، وتنفذه ، واصطناعه رجال الدرك ، يسيطر بهم على الفلاحين ، ويستغل جهودهم ، وهي لاتقف عند ابراز المشكلة والتغني بها ، بل تربطها بجوانبها الاخرى ، فتبرز غدر الدرك بالفلاحين ، وخيانتهم لطبقتهم ، ثم تضع المشكلة في سياقها التاريخي ، وتنظر اليها نظرة مستقبلية ، فتصور اطراف الصراع الاخرى ، فللجماهير دورها ، فهي بوعيها ، ويقظتها المتمثلة في الضابط الشاب ، تكشف الدركين ، وتفرزهما ، مع الاقطاعي، ولكن الجماهير لا تستطيع ممارسة دور اكبر من اللجوء الى السلطة ، لتشكو الامر ، وهو ما يؤخذ على المسرحية لان السلطة هي في الحقيقة الحامية للاقطاع . ومهما يكن فالمسرحية تحمل — من خلال العنوان — نبوءة بفجر جديد ، تتغير فيه الاشياء .

ويظهر ذلك كله من خلال لقطات من طبيعة الحياة في مخافر الشرطة في البادية ، وهي لقطات تقدم صورة دقيقة للحياة يبرز فيها اللون المحلي ، بشكل واضح .

والمسرحية مرتبطة بالواقع ، بعمق وقوة ، فمنه تنطلق ، في اختيار الموضوع وعنه تصدر ، في انتقاء المادة ، وبه ترتبط ، في معالجة المشكلة، وتظل وفيه ، له واثقة بالتغيير .

تقويم العلاقـــة مـــع الواقع الاجتماعي :

وهكذا برز الاهتمام بالواقع الاجتماعي ، في حركة التاليف المسرحي في سورية ، بين ١٩٤٥ ــ ١٩٦٧ كبيرا ، طاغيا ، وقـــد مثلتـــه نصوص مسرحية كثيرة ، يكاد يبلغ عددها الثلاثين ، وهي تزيد بذلك على المسرحيات التيعنيت بالواقع السياسي وعلى تلك التي صدرت عن الاسطورة ، أو التاريخ .

وهي مسرحيات كانت ترتبط بالواقع الاجتماعي ، بقوة ، وعمـــق ، وتواكب التغيرات فيه ، وتسير في تطور مطرد ، نحو وعي أعمق، واحساس أحد ، بحقيقة التفاوت الطبقي وما بين الطبقات من الصراع ، وان كـــان هـــذا الوعي لم يبلغ نضجه الا أواخر هـــذه الفترة عبـــر مراحل تطـــور كثيرة .

وما تمتاز بـــه اكثر هذه المسرحيات هو الفرصة التي اتيحت لهـــا ، فعرضت على خشبة المسرح، وهو مالم يتحالا لقليل غيرها من المسرحيات . كما كانت بمنجى من طغيان الثقافة الاجنبية ، ومؤثراتها المباشـــرة ، وان ظهر شيء من ذلك أواخر هذه الفترة عند (صفدي) و (ونوس) و (اخلاصي) .

وفي كل الأحوال ، كان الاهتمام الذي اولته حركة التاليف المسرحي في سورية للواقع الاجتماعي اهتماما جادا، مخلصا ، اعتمد في البدء السخرية، والتهكم ، ثم اقدم على التصوير الجاد الجريء ، عند (صفدي) ومن تلاه .

ولكن اكثر النصوص ، فيما يبدو ، قد ادت دورها في حينها ، ولم يعد لها من تاثير في فترة لاحقة ، كما لم يبق لها من مكانة ، ولعل اجملها واكثرها جدة وجدية (المخاض) لممدوح عدوان .

*

ولا بد — بعد — من الاشـــارة الى اتجاهين آخـــرين ، كانا ينافسان الاهتمام بالواقع الاجتماعي والسياسي ، في حركـــة التاليـــف المسرحي ، ويحظيان بشيء من الاهتمام قد يبدو احيـــانا ، عند كاتب او آخر ، اكثر من الاهتمام بالواقع الاجتماعـــي والسياسي ، في حركـــة التاليف المسرحي ،

وهما الاتجاهان اللذان سيتم الحديث عنهما في الفصلين التاليين .

* * *

الفصل الثالث

حركة التأليف المسرحي والتاريخ

« ان علاقة كاتب ما بالتاريخ ليست شيئا خاصا ولا معزولا ، انها عنصر مهم من العنـاصر التي تؤلف علاقته بكامل الواقع ، ولا سيما المجتمع . واذ نفحص كل المشاكل التي تقع في الرواية والدراما نتيجة علاقة الكاتـب بالواقع التاريخي نرى انه لا توجـد مشكلة جوهرية واحدة فريدة بالنسبة للتاريخ . وهذا لا يعني طبعا ان علاقـة الكاتب بالتاريخ يمـكن أن تسـاوي ميكانيكيا بعلاقته بالمجتمع المعاصر ، بل بالعكس يوجد تفاعل معقد جدا بين علاقته بالحاضر وعلاقته بالتاريخ الا أن فحصا نظريا وتاريخيا أدق لهذه العلاقة تبين أن علاقة الكاتب بمشـاكل الحاضر الاجتماعية حاسمة في هذا التفاعل . »

لوكاتش ، جـورج

الرواية التاريخيـة ، تر . د . صالح جـواد الكاظم
وزارة الثقافة ، بغـداد ، ١٩٧٨ ، ص ٢٤١

حركة التاليف المسرحي

والتاريخ

— ١ —

اتخاذ التاريخ مصدرا :

حظي التاريخ منذ بداية التعرف على المسرح ، في الوطن العربي ، والكتابة له ، بالمكانة الاولى ، باتخاذه مصدرا ، حتى قبل التجربة الحياتية ، فلقد اقبل رواد المسرح العربي الاوائل ، سواء في لبنان ام في سورية ام في مصر ، على التاريخ ولا سيما التاريخ العربي ، يستمدون منه مادة مسرحياتهم ، وموضوعها ، واحيانا هدفها المحض . واذا لم تكن اول مسرحية ، وضعت باللغة العربية ، وهي مسرحية (البخيل) التي قدمها (مارون النقاش) في بيروت ، سنة ١٨٤٧ م ، مسرحية تاريخية ، فان سيل المسرحيات التاريخية قد تتابع من بعدها ، ترجمة وتعريبا وتاليفا .

وتشهد على ذلك اوليات المسرحيات التي وضعت باللغة العربية ، فقد اعتمد كثير منها التاريخ مصدرا . ومن هذه المسرحيات ، حتى مطلع هذا القرن ، نحسب (١) :

---

(١) نجم ، د . محمد يوسف ، المسرحية في الادب العربي الحديث ، ص ٢٩٤ ــ ٣٢٧

١ ــ المروءة والوفاء	خليل اليازجي	١٨٧٦
٢ ــ كليوباترة	اسكندر فرح	١٨٨٦
٣ ــ هيرودوس	عبد الله البستاني	١٨٨٩
٤ ــ المعتمد بن عباد	ابراهيم رمزي	١٨٩٢
٥ ــ علي بك الكبير	احمد شوقي	١٨٩٣
٦ ــ فتح الاندلس	مصطفى كامل	١٨٩٣

ولقد كانت أول مسرحية شعرية عرفها الادب العربي مسرحية تاريخية، وهي مسرحية (المروءة والوفاء) التي الفها (خليل اليازجي) سنة ١٨٧٦ ، وهي مستمدة من التاريخ العربي في الجاهلية ، أيام (النعمان بن المنذر)(٢) .

ولم ترتبط المسرحية في الوطي العربي بالتاريخ في نشأتها فحسب ، بل انها لم تلق القبول ، ولم تنتشر ، ولم تزدهر ، الا باعتمادها التاريخ مصدرا لها الشعروسيلة للتعبير . فقد كان التاريخ في المضمون ، والشعر في الشكل ، هما المسوّغ لدخول المسرحية في حرم الادب العربي ، فقد اكسبها التاريخ من عراقته بعض التقدير ، مثلما منحها الشعر من اصالته بعض الاعجاب ، فحظيت بالقبول ، بل بالاقبال ، ولا سيما بعد أن اقدم شاعر كبير ، مثل (احمد شوقي)على كتابة المسرحية فأصدر عددا من المسرحيات الشعرية المستمدة من التاريخ ، وهي :

١ ــ مصرع كليوباترة	١٩٢٧
٢ ــ مجنون ليلي	١٩٣١
٣ ــ قمبيز	١٩٣١
٤ ــ عنترة	١٩٣٢
٥ ــ امرة الاندلس	١٩٣٢

---

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٩٤ وما بعدها .

لقد منح (شوقي) المسرحية وجـودا ادبيا ، اقر به الجميع ، وفتـح الباب امام الشعراء ، ليتنافسـوا في كتابـة المسرحية الشعرية ، فتتابعت مسرحيات شعرية تاريخية كثـيرة ، في مصر ، وسورية ، ولبنان ، منها ، بعيد وفاته فحسب :

ذي قـار	عمـر ابو ريشـة	١٩٣١
الحسين عليه السلام	محمد رضا شرف‌الدين	١٩٣٢
ثـورة بيدبـا	رئيـف خـوري	١٩٣٥
ديـك الجـن الحمصي	محمد طاهر جبلاوي	١٩٣٥

وغير تلك المسرحيات ، مما تلاها ، كثير (٣) .

*

وليس غريبا ان ترتبط المسرحية في‌الوطن العربي فينشأتها وازدهارها بالتاريخ والشعر ، فللماضي عند العرب مكانة كبيرة ، تبلغ درجة القداسة، وقد تفوق ما هي عليه عند غيرهم ، وجهودهم في التاريخ كبـيرة ، فهو من اكثر العلوم العربية نضجا وتقـدما ، وهو علم عربي محـض ، وهم فيه سباقون متقدمون ، وبه جد مهتمين . وامجـادهم في التاريخ كثـيرة ، فهو حافل بتجارب لهم في المجد والعزة والخيبة والاخفاق ، تغذو جميعا النفس بحس مسرحي عميق ، كما ان للشعر ، عند العرب مكانـة لا تسامى فهو ديوانهم ، وسجل حياتهم ، وحافـظ امجادهم ، ومفخرة لغتهـم وهو ارقى فنون القول عندهم ، ويدخل فيها جميعـا ، واذا كان لا بد للمسرحية من ان تغدو عربية ، وان تعبر عن مجتمعها العربي ، وان تتمثلـه ، فليكن لها من التاريخ الموضوع ، ومن الشعر الاسلوب .

ولهذا اتخذ رواد المسرح من التاريخ طريقا الى النفوس ، يرسخون

---

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٩٤ ـ ٣٦٥

به هذا الفن الجديد ، بربطه بالماضي ، ليمنحه شيئا من عراقة القدم ، يخفف ما له من دهشة الجديد وغرابته ، واتخذوا من الشعر وسيلة لتوصيله ، تخلصه من مزالق العامية ، وتنجيه من السقوط في التهريج ، وتسمو به الى مستوى الادب الرفيع ، الذي يمثل الشعر ذروته ، فما هو بالكلام العادي ، وانما هو شعر منظوم ، له وقع في النفس كبير وما هو بالحكايات التي يخترعها الخيال ، وانما هو صفحات من التاريخ الصادق الاصيل .

ولقد كان مثل المسرحيين الاوائل في اتخاذهم الشعر والتاريخ وسيلة الى ترسيخ المسرح ، وحيازة القبول به ، مثل كتاب القصة الاوائل الذين اعتمدوا الوعظ والارشاد والفصاحة والبلاغة ، وادعاء الواقعية ، وسيلة لنيل الاعتراف بالفن القصصي ، في مجتمع لا يقدر التمثيل ولا يقبل به ، مثلما لا يقدر القصص ولا يقبل بها ، بل ينظر الى هذا كله نظرة ازدراء ، ويظل الشعر عنده وحده للأدب (٤) .

ولم تكن الرغبة في ترسيخ المسرح في المجتمع العربي وحدها عاملا في ارتباط المسرحية العربية بالتاريخ موضوعا ، وبالشعر ، شكلا ، فلقد كانت ثمة عوامل اخرى منها الظروف التاريخية التي كانت تمر بها البلاد العربية ، ولا سيما بلاد الشام ، وهي التي كانت تعيش عهود تحول وتغير ، شهدت فيها تبدلات كثيرة ، فكانت تحاول الفكاك من الحكام العثمانيين الاتراك ، والخلاص من التخلف والضعف ، ثم كانت تحاول التحرر من سيطرة المستعمر الغربي ، واحتلاله ، وتسعى الى الدفاع عن ذاتها وبناء مستقبلها ، وهي مراحل قلق واضطراب ، وانتقال وتحول ، وفي مثلها تلوذ الشعوب بماضيها ، لتؤكد اصالتها وتحفظ شخصيتها ، في وجه ما يعترضها من تحديات ولتستطهم منه طريق غدها ، وتلتمس فيه حافز كفاحها ، ويبدو الشعر — في هذا المجال — لصيقا بالماضي ، له ما للماضي

(٤) دقاق ، د . عمر ، فنون الادب المعاصر في سورية ، ص ١١٠

نفسه من دور ، في تاكيد اصالة الامة ، ولا سيما العربية فالشعر حافظ لغتها ، واحد مقوماتها ، التي كانت تستهدف للنيل منها ، ففي تاكيد الشعر تاكيد لذاتها ، وفي العودة الى الماضي ، حفظ لشخصيتها ، وبعث لها .

ولعل السبب المباشر — ولكن ليس الوحيد — في ارتباط المسرحية في نشأتها بالتاريخ والشعر ، هو أن نشوء المسرح في الوطن العربي ، كان نتيجة للاطلاع على المسرح الغربي ، بالترجمة منه والاقتباس ، وكان رواد المسرحية الاوائل قد اطلعوا — اول ما اطلعوا — على المسرح الفرنسي [الكلاسيكي] ، وهو مسرح يعتمد الشعر ، ويتخذ من التاريخ ، في المقام الاول ، مصدرا له ، كمسرح « راسين » و « كورني » ، لذلك جاءت محاولات المسرحيين الاوائل ، حين ارادوا الكتابة ، متأثرة بما كانوا قد اطلعوا عليه، فكتبوا المسرحية الشعرية ، المتخذ من التاريخ مصدرا لها(١).

وايا كان السبب ، فان الارتباط بالواقع ، يبدو هو العامل الاول ، في العودة الى التاريخ واتخاذه مصدرا في التاليف المسرحي ، للتعبير من خلال الماضي ، عن قضايا في الحاضر ، معاصرة ، هي على الاغلب قضايا وطنية، تتعلق بالكفاح ، من اجل الحرية والاستقلال ، ولا سيما في عهد الانتداب الغربي على أجزاء من الوطن العربي .

— ٣ —

عهد الاحتلال الفرنسي :

ويبدو ذلك واضحا في سورية بجلاء ، فقد عانى الشعب العربي في سورية من عسف المستعمر الفرنسي ، (١٩٢٠ — ١٩٤٥) ومحاولته طمس الشخصية العربية ، ولقد ظهرت في هذه الفترة مسرحيات كثيرة ،

(٥) ابن ذريل ، عدنان ، الشخصية والصراع المأساوي ، دمشق ، ١٩٧٣ ، ص ١٥

بعضها كان يستوحي من الماضي صفحات مشرقة ، ليحفز ويثير ، وبعضها كان يستوحي صفحات قاتمة لينبه ويحذّر ، ففي حوالي خمس عشرة سنة، ظهرت تسع مسرحيات تاريخية ، ست منها شعرية وهي فترة كانت فيها الكتابة المسرحية ما تزال في بدايتها الاولى ، وهذه المسرحيات هي :

الرقم	المسرحية	المؤلف	تاريخ الصدور	ملاحظات
١	ابو عبد الله الصغير	معروف الارناؤوط	١٩٢٩	نثرية مثلث
٢	فتح الاندلس	فؤاد الخطيب	١٩٣٠	شعرية
٣	ابو عبد الله الصغير	انور العطار	١٩٣٠	نثرية
٤	ذي قار	عمر ابو ريشة	١٩٣١	شعرية مثلث
٥	عبد الرحمن الداخل	عدنان مردم	١٩٣٤	شعرية
٦	مصرع الحسين	عدنان مردم	١٩٣٥	شعرية
٧	جميل بثينة	عدنان مردم	١٩٣٦	شعرية
٨	اليرموك	سلامة عبيد	١٩٤٢	شعرية مثلث
٩	وامعتصماه	عبدالوهاب ابو السعود	١٩٤٤	نثرية مثلث

ان الذي قوى حركة العودة الى التاريخ ، عند الادباء العرب في سورية في عهد الانتداب الفرنسي ، هو انهم وجدوا في التاريخ مادة غنية ، يصدرون عنها في ابداع اعمالهم يضمنونها حماستهم للعروبة ودفاعهم عنها كي يؤكدوا عراقة الشعب ، ويثبتوا انتماءه ، وليثيروا في النفوس مشاعر العزة واحاسيس القوة ، بما يجلونه من عهود القوة والازدهار ، ولينبهوا الى ما يحيط بالامة من اخطار ، وما يبيت لها من دسائس ، بما يصورونه من عهود الضعف والانهيار ، لكي يثيروا في النفوس معاني الاباء .

ولكن تلك العودة الى التاريخ كانت عودة حماسية ، قوامها الاندفـــاع الصادر عن اعجاب بالماضي ، وتعلق به شديد من غير النظر اليه بالدرس والتحليل ومن غير الصدور عن رؤية للتاريـــخ ، وحركتـــه ، وفهم لطبيعة سيره ، وحقيقة المؤثرات فيه لقد كانت عودة عاطفية، ولم تكن عودة فكرية، زادها وسلاحها العاطفـــة ، وليس الفكر . لقد كانت عودة (رومانتيكية) تعبر من شيء من الفرار الى الماضي ، والعيـــاذ به ، من قســـوة الواقع ، ومرارته .

يؤكد ذلك المواقف الانفعالية المؤثـــرة التي تعتمدها تلك المسرحيات وهي مواقف تنم عن تعلق بالماضي شديد ، واعجاب به كبير ، يبلغان درجة التقديس وتشير الى وثوق اكيد بامكـــان اعـــادة ذلك الماضي ، بما فيه من فترات قوة ومجد .

كما يؤكده اسلوب المسرحيات ، سواء منها الشعرية ام النثرية،وفيها جميعا تبرز النبرة الخطابية ، والجمل الحماســـية ، والتعلق بالفخامـــة ، فالالفاظ جزلة منتقاة والجمل مسبوكة باتقان ، وهذا النهج نفسه نوع من التمسك بالأصالة العربية ، كالتمسك بالتاريخ فيوجه ما يتهدد الشخصية ، العربية ، من تحديات المستعمر وعســـفه ، الذي يسعى الى اضعاف ذلك كله .

ولقد كانت معظم المسرحيات بعيـــدة عن الحقيقة التاريخية ، واكثر تعلقا بالخيال ، وتمثيلا للعاطفة (الرومانتيكية) الجامحة ، وهذا ما ستؤكده مسرحيتان بارزتان من المسرحيات التي ظهـــرت في فترة الانتـــداب ، سيتم التعرض لها وهما : (احلام ودموع ، او ابو عبدالله الصغير)و(ذي قـــار) .

★

(احلام ودموع او ابو عبدالله الصغير)(٦) الكاتب الروائي والمسرحي (معروف الارناؤوط) من اوليات المسرحيات العربية ، وبذلك تكون قد جمعت فضل النضج ، الى فضل السبق ، فكانت من الاعمال الجديرة بالبقاء والخلود ، وهي قمينة ان يعاد طبعها والتمثيل ، ومما لاشك فيه انها ستلقى مثل ما لاقته في عصرها ، لانها تعبر عن ذوق عربي أصيل ، تمرس بالفن المسرحي الجديد ثم قدم عملا ، فيه الجدة والابداع ، وفيه الاصالة وا لاخلاص .

والمسرحية تصدر عن تاريخ الاندلس ، اواخر الحكم العربي فيه ، فتصور سقوط تلك الدرة الثمينة ، من التاج العربي ، متخذة من شخصية (ابي عبدالله) آخر ملوك بني الاحمر ، محورا لها ، تدير الاحداث حوله ، ثم تجعل سقوط الاندلس على يديه ، في نزوع كبير نحو الرومانتيكية الحافلة بالمشاعر والانفعالات .

والمسرحية تتالف من خمسة فصول ،تدور حوادث الفصل الاول (ص٢ــ ٣٤) في قاعة بني سراج ، في الحمراء بغرناطة ، حيث يلتقي القائد العربي (ابن حامد) بصنوه القائد (طرفة) ليتحدث في امر الملك (ابي عبدالله) وهما يرغبان في انقاذه مما هو فيه من خوف وضعف ، ثم ينضم اليهما (موسى) وهو قائد آخر ، وفي صحبته حبيبته (ضياء) وكان قد اخبرها انه اعد نفسه للموت ، فاقسمت ان تموت معه ثم يلتقي جميعهم بالملك (ابي عبدالله) الذي يدخل عليهم ، وهو خائر القوى ضعيف النفس ، ليسالهم رايهم فيما عرضه عليه (الاسبان) من اختيار الموت أو التسليم فينصح له الجميع بالقتال ، ويذكرونه بماضي اجداده ، ويستثيرون حماسته ، ويزرعون فيه القوة ، ثم تنضم اليهم (أمه) فتشترك معهم في بعث القوة فيه ، فتثور حماسته ويندفع ،مناديا الى القتال .

---

(٦) الارناؤوط ،معروف ، احلام ودموع او ابوعبدالله الصغير ، المطبعة العلمية ، حلب ١٣٤٧ هـ ١٩٢٩ م ، قطع كبير ١٠٦ صفحات

وفي الفصل الثاني (ص ٣٥ــ٥٨) يلتقي (موسى) بـ (ضياء) في مقبرة بني امية ، في الليل الداجي ، ليحدثها احاديث الاجداد الكرام ، ويحكي لها عن امجادهم ، وهو يحاول استلهامهم طريق النصر ، ثم تقسم (ضياء) امامه بالاجداد على ان تختار المصير الذي يختاره لنفسه ، ثم يفاجأ ان بـ (ابي عبد الله) يدخل المقبرة وهو يرتجي الموتى ان يستقبلوه ، وان يخرج من بينهم من يحافظ على المجد الذي كاد يضيع منه ، وما يلبث ان يخلع التاج ، ليضعه على قبر والده ، ثم يخرج ، واذ يحضر (طرفه) و (ابن حامد) ورجال آخرون من كبار رجالات (غرناطة) ، وكانوا على موعد للتشاور في امر البلد ــ يخبرهم موسى بما كان من امر الملك الذي ما يلبث ان يعود فيفجؤه الجميع بوجودهم ، ويطلبون منه الدفاع عن (غرناطة) واطلاق السجناء ورفض التسليم ، ويستثيرون همته ، ويصل صوت(أمه) من النافذة ، تحثه على المضي الى المعركة ، ويستجيب ، فتثور حماسته ، وينادي الى الموت .

وفي الفصل الثالث (ص ٥٨ــ٧١) يدخل (ابو عبدالله) الى مخدعه المضاء بالشموع ، والمعطر بالبخور ، فرحا بالنصر الذي حققه (موسى)بدحر جيش الاعداء ولكن ما ان تهب نسمة تطفىء الشموع حتى يذعر ، ويخاف ، وتدخل عليه (امه) لتبارك له في النصر ، فيلتمس عندها القوة والمدد ، ويحتمي بها ، ثم تدخل (ضياء) قادمة من الجبل ، وقد تطفت زهرات لتقدمها للابطال ، وفي مقدمتهم حبيبها (موسى) واذ تعلن عن عزمها على المضي سريعا الى ساحة المعركة، للقاء الابطال ، يعجب الملك لجرائتها، ويؤخذ بنبلها ، ويعقد العزم على الاحتذاء بها ، والمضي اثرها الى الجبل للقاء المقاتلين .

وفي الفصل الرابع (ص٧٢ ــ ٨٥) يظهر (موسى) في سهل (الفيجة) قريبا من (غرناطة) وهو يحدث الرجال في معسكر لهم ، عن بطولة القائد

(طرفة) الذي هزم جند (فرناند) ثم لا حقهم حتى بلغ سرادق (فرناند) نفسه، فغرس امامه رمحا فيه شتائم له ولزوجته (ايزبيلا) ، ولكنه قلق عليه لتأخره، ثم يدخل عليهم (طرفة) ليخبرهم ان رجاله قد هلكوا جميعا ، وان (كارسيلاكو) وجنده يجدون في اثره ، وما يلبث ان يدخل (دون كارسيلاكو) و (دون اورنيه) فيدعوان الرجال الى المبارزة ، فيتصدى (طرفة) للاول ، ويطلب منه ان ينتقلا الى ضفة النهر ، فيخرجان على حين يتصدى (موسى) لـ (دون اورنيه) ويصرعه في مبارزة رائعة ، ثم يدخل احد الجند ليخبر عن بطولة (طرفة) وسقوطه شهيدا ، ويقدم الملك (ابوعبدالله) ليعبر عن جزعه لما رآه من مشاهد القتل والقتلى ، وهو في اضطراب شديد، ثم تدخل (ضياء) فيرتاح اليها ويرتجيها ان تسمح له بالبكاء على صدرها .

وفي الفصل الخامس (ص٨٦-١٠٦) يظهر (ابوعبدالله) و (أمه) ولفيف من النبلاء والاتباع على سفح جبل (شلير) وهم مستعدون لمغادرة (غرناطة) و (عائشة) أم (عبدالله) تعتب على ابنها ضعفه ، وتستخف به ، وتنعته بـ « امرأة » وهو يعزو ما ناله الى القدر ، واذ يعده أحدهم بحياة هانئة في (المغرب) ينكر أن يتاح له ذلك ، فهو ، كما يصف نفسه، كالوباء ، ينشر حيثما حل الدمار ، ويلجأ الى صدر امه ، كالطفل ، ويقعد على ركبتها باكيا ،فتذكر يوم ولادته وتشاؤم والده منه ، ثم تدخل (ضياء) و(موسى) واذ يرى (موسى) (اباعبدالله) يهم بقتله ، ثم يحجم ، وحين تدعوه (عائشة) الى المضي معهم الى (المغرب) يرفض ، ويعلن عزمه على البقاء و (ضياء) ليموتا معا ، ثم يودعان (أبا عبدالله) .وعلى سفح جبل (شلير) المطل على نهر صغير ، يدعو (موسى) حبيبته (ضياء) الى ميتة انبل من ميتة (أبي عبدالله) واسمي ، ويصور لها الكون كله وقد تهيأ لعرسهما الذي لن يكون سوى الموت معا ، وتؤكد هي حبها له، وتستسلم اليه ، فيضمها الى صدره ، فتتوسل اليه ان يقتلها ، فيغمد

خنجره في صدرهـــا ،ويحملها بين يديه ، وهي تذوي ، واذ تموت ، يودع جثتها النهر ، ثم يرمي بنفسه فيه .

ان (ابا عبداللـــه) في المسرحية ضعيف النفس ، فاتر الهمة ، لاحول لـــه ولا فعل ولا ارادة ولا قدرة على التفكير ، ولا يمسك بشيء من خيوط الاحداث ولا يبدو ملكا ، فما هـــو برجل التاريـــخ ، وانما هو مهووس ، متقلب المزاج ، قلق ، حائر ، مضطرب يحب العزلة والوحدة ، مستوحش منفرد ، جزع ، محتاج الى العطف والحنان .

فهوكمـــا يظهر في المسرحيـــة دائم الشعور بالتعـــب والخـــور ، والاحساس بانه ليس اهلا للمسؤولية ، وكم يود لو ان الملك لم يسند اليـــه (ص٢٤) ولكنه اذا شجع واستثيرت حماسته ، استجاب للتشجيع، وانطلق بحماسة هوجاء (ص٣٤) ولكنه ما يلبث حين يخلو بنفســه ان يحس العجز والضعف ، ويعود الى ما هو فيه مـــن كره للمسؤولية حتى انـــه ليخلـــع التاج ، ويتخلى عنه (ص٤٤) وهو كالطفل ، يلتمس الحنان عنـــد امـــه ويرتجيها ان تباركه ، وتعطف عليه ، ويستمد من كلماتها العون ،ويحاول دائما ان يلمس يدها ، ليجد فيها القـــوة (ص٥٧ــ٦٤ــ٩٢) بـــل انـــه ليلتمس المثل في (ضياء) فيكبرها ويعظم فيها شجاعتها ، ويدهش لجراتها، ويتمنى لو يفعل مثلها فيحاول تقليدها في زيارة مواقع القتال (ص٧٠) ولكنه يجزع اشد الجزع ، وينال منـــه الخوف ، فيحس بالضعف والاستخذاء ، ويعبر عن رغبته في البكاء على صدرها والتماس الملجأ والعطف لديهـــا (ص ٨٥) ويبدو غير واثق باحـــد ، ولامطمئن الى شخص ، فلا وزير لـــه، ولا صديق ، ولكنه ينقاد دائما الى الذين يستثيرون حماسته (ص ٩٨) ولذلك اصطنع لنفســه اللذة، فجعل يعيش بين النساء ، قاذفا بنفسه في احضانهن، منتدبا الحسان الغيد لحراسة قصره (ص١٦) ولكـــن لذاته ليست الا متعا عابرة ، فما لقلبه الذي ينضح رعبا والما وتعبـــا ان يفيء الـــى الراحـــة

(ص٤) وانى لـــه ان يطمئن ، وهو الى جانـــب ضعفه ، مؤمـــن بنبوءة غريبة تهيمن عليه ، فهو مسترسل في مخاوفه على حين تسقط المدن في يد العدو (ص٧) وانه ليخشى على ملكه ، ويحزن لفقده ، ويحس بمـــا هـــو آيـــل اليه من سقوط ، ولكنه يرد ذلك الى القدر ، ولا يستطيع حيالـــه الا التسليم (ص٢٥) واذ يثور الفحول من بني الاحمر ،وبني عباد ، رافضين التسليم ، ينكل بهم ، ويرميهم في السجـــون (ص٨) ويمضي ممزق النفس ، يحس بكل شيء حوله ينهار (ص١٩) .

فالمسرحية تصور الملك ضعيفا ، مريضـــ النفس ، مبتلـــي بنبوءة متشائمة ، وينم سلوكه عن خور ، وغياب الثقة بالآخرين ، وعدم المقدرة على التخطيط للدولة وتكشف عن رغبة منه في التسليم والانهزام ، للفوز بالنفس القلة المتشائمة الواهنة وهي نفس مدللة لا تركـــن الا الى المراة ، تجد عندهـــا العطف والحنان ،بل تلتمس لديها القوة والقدرة والامان .

وهي تعنى بشخص الملك ، فتصور نقائصه ، لتحملـــه مسؤوليـــة ســـقوط (غرناطـــة) وانهيار ملك العرب في (الاندلس) وهي تعمد الى اقتطاع فترته التاريخية ، وبيئته المحلية ، عن كل ما يحيط بها من عوامل الانهيار، بل تعمد الى وضع رجال اشداء حوله مخلصين ، لتظهر مبلـــغ ضعفـــه وتخاذله ، وتغفل بعد ذلك حقيقتين اولهما ائتلاف الاعداء ، واتحادكلمتهم ، واحاطتهم بغرناطة ، والثانية تفكك أمراء الاندلس، واثرتهم وتفرقهم، وتطلع كـــل منهم الىامارة جاره ، ان (ابا عبداللـــه) وريـــث ثلاثة قرون مـــن الشقاق والخلاف والغدر والخيانة ، ووريث غزو طويلوعنيف شنته القبائل الاسبانية ثم ملوكها ، الذين كانوا متحدين متفقين .

ولكن ،لا يؤخذ على المسرحية مبالغتها في تصوير ضعف (ابي عبدالله) فهو ـــ سواء اكان كذلك ، حقيقة ، أم لم يكن ـــ صورة لعصره ، ونتيجة لبيئته ، انمـــا يؤخذ على المسرحية اقتطاعها شخصيته ، وعزلهـــا عـــن

الظروف المحيطة بها ، والتي صنعتها ، وهو ما قاد المسرحية الى تصوير ضعف (أبي عبدالله) نموذجا لحالة نفسية خاصة ، وليس نتاجا لوضع تاريخي عام .

ويبو ان المؤلف كان يحاول من وراء مسرحيته ، التي يستوحي بهافي الظاهر سقوط آخرملوك العرب في (الاندلس) ان يكتب في الحقيقة عن سقوط اول ملك عربي في سورية وهو الملك (فيصل) . فالمسرحية تقدم جزئيات وعناصر تاريخية تبدو في اسمائها بعيدة ترتبط (بالاندلس) ولكنها في حقيقتها ترتبط بسوريا ، هي بديل منها ، او معادل لها ، فالملك (ابو عبدالله الصغير) فيضعفه وتخاذله عن الحكم ومغادرته (الاندلس) الى (المغرب) شبيه بالملك (فيصل) في ضعفه ، وتخاذله وتقاعسه عن المقاومة ، وتخليه عن الحكم ، ومغادرته (سورية) الى العراق . والرجال في (غرناطة) ، (موسى) ، و (طرفة) و (ابن حامد) ، فيقوتهم ، وجراتهم واستبسالهم في القتال ،وموتهم ، في بطولة فردية ، خاسرة ، يشبهون الرجال في (سورية) ، (يوسف العظمة) وغيره، من الذين قضوا في (ميسلون) بقوتهم وبطولتهم ، واستبسالهم ، وموتهم الفردي في معركة خاسرة .

تؤكد ذلك ، وتقويه ، الاشارات الكثيرة ، المبثوثة في مواضع متفرقة من المسرحية الى العدوان والاستعمار ، والحريةوالاستقلال ، فها هو (موسى) يخبر (ابن حامد) بأن اثنين من رجال (غرناطة) « يؤيدان حرية الوطن ، يبثهما المقاتلة والجموع وبذلهما الاموال» (ص٤٦) ويجيب (ابن حامد) بقوله : اذا قدر لنا أن ننشر الوية السكينة في (غرناطة) فان فجر الحرية الذي تغطيه السحب لابلبث أن ينبثق وقد تنسجم انشودة الاستقلال (ص٤٧) ويقول احد الرجال في موضع من المسرحية :

« فلنعمل على ادراك الحرية قبل كل شيء » (ص٥٠) ويتضح ذلك

بشكل اقوى في قول موسى : « ماغربت شمس الضحى في الافق المضطرم المشبوب ،الا لتشرق فيه شمس هي اوفر بهاء من كل شمس ، تلك هي شمس حرية هذا الوطن السليب » (ص ٧٢) وهو نفسه الذي كان قد اعلن بصراحة : « لقد بقي علينا اشرف الخطتين : وهي الموت ، فلنمت في سبيل استقلالنا » (ص٢٧) .

ولا شك ، بعد التصريح بالفاظ «الحرية والاستقلال والوطن السليب» في ان المؤلف كان يقصد من استيحاء الماضي الغابر ، الى التعبير من خلاله عن الواقع الحاضر ، بشكل غير مباشر ، ينجيه من رقابة المستعمر ، الذي طالما نال خشبات المسرح بالعسف والتعطيل، (٧) ويضمن له وصوله الى الشعب ، وتحقيق هدفه في اثارة حماسته ، وتذكيره بدرس ذاقه من قبل ، في (الاندلس) ، ولقد نجح المؤلف في تحقيق ما كان يقصد اليه ، فلقد مثلت مسرحية (٨) ، مرات ومرات ، وصفق لها الجمهور ثم طبعت ، في وقت عصيب .

ان الروح التي تسري في المسرحية ، هي روح العصر الذي يعيشه المؤلف ويكتب له ، لا العصر الذي يكتب عنه ،وما ذلك الا لانه يكتب مسرحية وطنية ، اتخذ من التاريخ اطار لها ، ولم تكن المسرحية التاريخية هي غايته في شيء .

★

المسرحية الثانية هي مسرحية (ذي قار) (٩) لـ (عمر ابوريشة)، وقد صدرت من غير تاريخ ، حوالي سنة ١٩٣١ ، وهي شعرية ، في اربعة

---

(٧) القرا ، احمد نهاد ، المسرح في حلب ، مجلة العمران ، عدد خاص بحلب ،دمشق، السنة الثانية العدد ٢٠-٢١-٢٢ — ١٩٦٧ ، ص ٢٦٤ وما بعدها .

(٨) ابن ذريل ، عدنان ، الادب المسرحي في سورية ، ص ٥٠ ، حاشية ٤ .

(٩) ابوريشة ، عمر ذي قار ، مطبعة المعارف ، حلب ، بلا تاريخ ، (حوالي١٩٣١) قطع صغير ، ١٢٦ صفحة .

فصول ، تقع في (١١٦) صفحة ، من القطع الصغير ، وكان المؤلف قد كتبها بعيد العشرين من عمره ، حوالي سنة ١٩٢٩ ، وقد مثلت على مسرح المدرسة الشرقية بحلب ، سنة ١٩٢٩ ، وقامت بها الفرقة القومية الحلبية ، كما مثلت في حمص وحماه مرارا (١٠) .

والمسرحية تتخذ من معركة (ذي قار) مصدرا لها ، وهي المعركة التي انتصرت فيها القبائل العربية ، متحدة ، بزعامة (بكر) على جيش (الفرس) مع ظهور الاسلام ، ولكنها لاتلتزم الحقيقة التاريخية ، وانما تكتفي باتخاذها منطلقا ، ثم تمضي في اختلاق القصة والحوادث والشخصيات .

« ففي الفصل الاول ، المنظر الاول ، يظهر على المسرح جماعة من العرب يرقصون وينشدون ، ثم يدخل الامير المنذر ، فيطلب اليهم أن يستمروا في صفوهم ، ويبدو مهموما مبالا الى الشراب وسماع الغناء ، وينشد احدهم نشيدا يصور الم المحب البعيد عن الحبيب ، فينصت المنذر ، ثم يغني غرامه في موشح ، وحبه للحرقاء بنت النعمان وتدخل مريم وهند ، وتتحادثان في أمر ما تسمعان ، وترى هند أن تخبر مريم الحرقاء بأمر المنذر علها تتدبره .

وفي المنظر الثاني ، يرفع الستار عن قصر النعمان ، وتدخل مريم فالحرقاء فتخبرها مريم بأمر المنذر ، وتستوضحها الحرقاء الخبر ، وتستزيد ، فتصور لها مريم غرامه بها وفروسيته وشجاعته وشكواه ، ودمعه ، وغناءه الشجي .

وفي المنظر الثالث ، يظهر المنذر عند الغدير ، ومريم والحرقاء مختبئتان ، فيشكو قسوة الحرقاء ، ورقةقلبه ، وعذاب الحب ، وتظهر

---

(١٠) الدهان ، د . سامي ، الشعراء الاعلام في سورية ، دار الانوار ، بيروت ، ط.ثانية ، ١٩٦٨ ، ص ٣٠٨ .

امامه الحرقاء ، فيذهل عن نفسه وتعتب عليه كتمانه الهوى عنها ، ويعود فيصب عذابه وتذهب مريم ، فيبقيان وحيدين يتناجيان .

وفي الفصل الثاني ، يرفع الستار عن قاعة مزدانة بالصور والاثاث الثمين تتجلى فيها عظمة كسرى ، ويكون فيها الوزراء والشعراء والندماء والغرباء والحاشية والمنشدون ويستشعركسرى الهم وثقل الحكم ، ويسأل حسان أن ينشده الشعر ، فينشده اياه ذاكرا السماء التي ترعى ملكه الواسع المكين ، ويجيب كسرى بانه لا يخاف الزمان ولكن غدر التابعين ، وينذر الانداد بالفناء ان حدثتهم نفوسهم بالحرب والغدر ، ثم يصرح بأن افكاره ليست الا وساوس ، وينطلق دعبل النديم مداعبا ، فيسر كسرى ، ويكرمه ويظهر الشاعر جساس منافسا لحسان ، فيكرمه كسرى ، ثم تدخل جوقة العزف والمنشدين ، وعلى راسهم الحارث ، وينشدون ، فيطرب كسرى ، وتدخل وداد وترقص على عزف الجوقة ونشيد الحارث .

ويدخل الخادم منبئا بعودة الطميح من القتال ، فيستقبله كسرى ، ويقص عليه القائد ثورة شيبان التي اخمدها ، والسبايا التي غنمها ويسأل كسرى عنهن ، فيؤتى بهن ، فيعجب من حسنهن ، وينبهه وزيره يوسف ان ما يراه هو بعض ما يسمع عن حسن الحرقاء ، ويطرى الوزير محاسنها ، فيقع في نفس كسرى أن يطلبها من ابيها ، ويزين له المجلس الامر ، فيسأل عنها عصاما حاجب النعمان ، ، فيطري جمالها وشبابها وزهوها فيأمركسرى قائده ان يطلبها من ابيها وأن ينذره بسوء المصير ان تأخر فيتلبية الامر ويسأل كسرى عصاما عما يتوقع فلا يقول شيئا فينهض كسرى مودعا بالاجلال ويبقى عصام وعناد ، فيتوقعان رفض النعمان لمطلب كسرى ، ونشوب الحرب بين العرب والفرس ويتغنيان بحماسة العرب في الذود عن ذمارهم .

وفي الفصل الثالث ، تبدو مريم والحرقاء في قصر النعمان ، والحرقاء مضطربة لتأخر المنذر في الحضور ، ومريم تعللها بانـــه مشغول باستقبال ضيف لـــه ، وتحس الحرقاء بوطء اقدام ، فتنهض مريم ، وتعلـــن قـــدوم الملك والوزراء .

ويخل النعمان ووزراؤه وحاشيته ، ويدخل عليه شيـــخ يهـــودي ، فيشكو اليه وزيره ابن هانىء الذي سلبه ابنته ، فيأمر النعمان بالقاءوزيره في السجن ، ورد البنت الى ابيها ويخرج اليهودي شاكرا بـــين عجـــب الحاضرين ، وينادي النعمان بالمساواة ويدخل بعض الشعراء ، فينشدون الشعر ، ثم ينشده بدوي ملثم ، ويمدحه ، ويعتذر اليه ، فيقبل عذره ويعفو عنه ، ويرفع البدوي لثامه ، فاذا هو النابغة .

ويلحظ النابغة غبارا ثائرا من بعيد ، ويتبينه عصام ، فيعرف انـــه غبار ابيه الطميح جـــاء يسعى الى النعمان طالبا الحرقاء لكسرى مـــولاه ، ويخرجون جميعا لاستقباله ويعود النعمان بالقائد ، ونفسه تغلي شكا ، وتتوقع شرا ، ويدعوه الى الشراب ، ويشرب المجلس على ذكـــر كسرى والنعمان ، ويطلب النعمان فض الرسالة التي يحملها القائد ويقرأ الرسالة واقفا ، وأناس وقوف ، فيرفض طلب كسرى ، فينذره القائـــد بذهـــاب الملك فيرد بانه مل الحكم في ظل الفرس ، وانه سكت في الماضي لضعفـــه وقلة اعوانه ، وانه لن يسكت اليوم ، وان كسرى رجا أمرا لا يمكن تلبيته ، ويقف الامراء ،وفيهم عصام الموقف نفسه ، ويحتجون بأن كسرى ، على ضخامة ملكه ، لاينتمي الى اصل مكين ، وأن مصاهرة الاعجام ستكـــون مضغة الافواه ، ويثور عصام رغم تهديد ابيه لـــه ، وينذر القائد العـــرب والنعمان بالحرب التي ستأتي بالخراب والدمار ، وتذهب بالملك ، وتعود بالحرقاء الى كسرى ، فيهون هذا عند النعمان في جنب حفـــظ الذمار ، ويصر على ان الحرائر العربيات لا تباع ، ويفخر بنخوته وحميته العربية وبانتمائه الى الامة ذات الحسب الرفيع .

وفي الفصل الرابع، المشهدالاول، يظهر المنذر قريبا من قصر النعمان، وهـو يبكي ، ويندبقلبه ، ويشكو عدوانالدهر عليه ، ويصف حسرتـه على الديار التي ستخلو من العرب ، وتدخل الحرقاء ، وهي تظـن انـه جاءها منادما ، فاذا هومودع وتسأله عن زمن عودته فلا يحدد ، فتضيق بـه ، ويسألها عما تعرف من خبر ، فتجيب بانها عرفت كل شيءويخبرها بان جيش الفرس قادملاخذها ، ثم يغني ، ويعدها بان يقاتل ويفديها على المضي ، وتحمسه ، وتدفع به الى طلب المعالي .

ويظهر النعمان وحاشيته بملابس الحرب ، وبعد قومه لملاقاةالفرس، ويصل جيشالعدو ، فيدعو داع منهم الى الاستسلام ، فيأبى النعمـان متحديا مفتخرا بجنده الشجعان ، ويرتفع صوت الداعـي مـرة اخرى ، فيشتم النعمان الفرس ، ويلتحم الجيشان فيسقط النعمان قتيلا ، ويأمـر الطميع جنده بالسير لاسر الحرقاء ، فيعودون بخبر فرارها، فينذر الاعراب بالشر ، ويدنو عصام ، فيلوم اباه على ما فعل ، فيغضب الاب ، ويحول الابن نظر ابيه الى الدماء المراقة ، ويعيب عليه أن يكون عمله عند كسرى قـد انسـاه قومه ، فجاء اليوم يبطش بهـم ، فيجيب الاب بانه يقوم بما وجب عليه ، فيرد عصام بانه عاهد نفسه أن يفدي العرب ، وانه اخـذ عنه الولاء فيحيي فيه الاب هذه الخصال ، ثم يتبـارزان ، فيسقط عصام ميتا ، ويحزن الاب ، ويدخل الجنود فيسجدون خشوعا .

وفي المنظر الثاني تبدو الحـرقاء ومريـم في البـراري ، والاولـى تستشعر الخوف والقلق ، والثانية تصبرها وترجيها في عون اللـه ،ثم تقتربان من خيام بكـر ، فتؤمل الحرقاء ان تجد عندهم الملجأ ، وتصمـم على الانتحار خوفا مـن الوقوع في ايـدي الفرس ، وتعود الـى البكـاء والشكوى ، وتعود مريم الى تصبرها وتقترب منها صفية ، فتلحظ بكاءهما، وتسألهما عنالسبب، فتوضح الحرقاء الامر ، وتعرف صفية بنت النعمان ،

فتنبئها بان قبيلة بكـــر ذات باع طويل وانها ستجد عندها المامن ، ويظهر هانيء بن مسعود ، فيخبرهن بان رسول الفرس اتى طالبا مهددا ، وانـــه رده ، وبعث الى تغلب من يستصرخها لنجدته ، ويطمئن السيد الحرقـــاء ويجيرها ، ويعدها بالذود عنها حتى الموت .

وتجيء تغلب بفرسانها منجدة قبيلة بكر ، وعلى راسهم ابن حداجة، فيستقبلهم ابن مسعود ، ويتقارض الطرفان المدح والثناء علـــى الخلـــق العربي الذي يلبي المستنجد ، ويأبى الـــذل ، ويخوض الحـــرب في انفة وشجاعة ، ويرى ابن حداجة ان ينزحوا الى جبل ذي قار ، ويمكنوا فيه ، فاذا كان العدو في الوادي انقضوا عليه ، فيحبذ هانيء بن مسعود الخطة، وينادي : الى ذي قـــار .

وفي المنظر الثالث تتخوف صفية والحرقاء من جيش الفرس ، وهـــو يجتاز بطن الوادي وفي طليعته الفيلة ، ويحيط العـــرب بالفرس في قمـــم الجبل ، ويصل سيدا بكـــر وتغلب ، ويجولان ، وتاتي نجدة فتظن النسوة انها للفرس ، فاذا هي للعرب وتتحمس النسوة ، ويحيط العرب بالفرس ، وفي طليعتهم فارس همام ملثم يقاتل الطميح فيلقيه صريعا ، ويندحر الفرس، فتسر النسوة بالنصر ، ويشرب الشباب الخمر ، ويبحث الفرسان عـــن الفارس الملثم ، فاذا هو يفجؤهم بحضوره بينهم ، ويحسر اللثـــام عـــن وجهه فاذا هو المنذر ، وتذهل الحرقاء عن نفسها ، ويفخـــر المنذر بانـــه ثار لعمه النعمان ويرى ابن مسعود ان يكون المنـــذر ملكهـــم ، فيرضون جميعا ، ويتزوج المنذر الحرقاء »(١١) .

تلك هي قصـــة (ذي قار) كما تعرضها المسرحية ، على حين يروي التاريخ ان (النعمان) اقدم على قتل (عدي بن زيد العبادي) ثم ارسل الـــى

---

(١١) الاشتر ، د . محمد صبري ، الشعر في سورية بين الحربين ، رسالة ماجستير ، معهد الدراسات العالية ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٥٤ ـــ ٥٧ .

(كسرى) يعتذر له ، ويبين الاسباب التي دعت الى قتله ، وكان ترجمانا عنده ، فقام اخو (عدي) بتحريف رسالة (النعمان) وكان ترجمانا ايضا عند (كسرى) فغضب ، وارسل في طلب النعمان ، فاودع هذا اسلحته واملاكه عند (هانىء بن مسعود) ومضى للقاء (كسرى) آملا في الاعتذار ولكن (كسرى) قتله ، وارسل الى (هانىء بن مسعود) يطلب اموال النعمان وسلاحه ، فأبى (هانىء) تسليمها ، فأرسل (كسري) يهدد قبيلة (بكر) فشاورت بعض القبائل العربية ، فنصحت لها بالقتال ، واجتمعت كلمة القبائل العربية ، وكمنت لجيش (كسرى) عند (ذي قار) حيث دارت أول معركة انتصرفيها العرب على الفرس، وتوحدت فيها كلمة قبائلهم.(١٢)

وواضح بعد المسرحية عن الحقيقة التاريخية ، وواضح ايضا اعتمادها الاختلاق وسيلة لبناء الحبكة ، وليس في هذا ما يؤخذ على المسرحية فللمؤلف الحرية في الابداع ولكن ما يؤخذ على المسرحية هو اقتطاعها موقعة (ذي قار) عن ظروفها السياسية والاقتصادية والاجتماعية وتقديمها حربا غايتها الثأر الشخصي ، والمضي بعد ذلك في تقديمها باسلوب عاطفي انفعالي ، ضيق محدود ، فقير الأدوات ، ضعيف العناصر لم تستطع خلق مناخ حي متكامل .

فلقد اختلق المؤلف شخصية (المنذر) واصطنع الحب بينه وبين (الحرقاء) ، وهو حب باهت، لم يمتلك ابعادا حقيقية ، ولم يرتبط بجزئيات المسرحية ارتباطا قويا لقد تكلف المؤلف جهدا في تقديم هذا الحب ، فصنع له الفصل اول بكامله ، فصور جماعة من العرب تغني ، ثم انضم اليها (المنذر) ثم اغفى ، ثم استيقظ ، فوجد نفسه وحيدا ، فمضى ينشد الشعر يبث فيه حبه ، وتسمعه على سبيل المصادفة (مريم) و (هند) فتسرعان

---

(١٢) الاصبهاني ، ابو الفرج ، الاغاني ، تح محمد ابو الفضل ابراهيم ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ج ٢٤ ، ١٩٧٤ ، ص (٥٣ — ٨١)

الى اخبار (الحرقاء) التي ما تلبث ان تخف الى لقاء (المنذر) الذي ما ان يراها حتى يهمي عليها بالقبل . ان كلما في هذا الفصل من جزئيات ضعيف ، متفكك ، غير مقنع ، فلا مسوغ لدخول المنذر ، ثم بقـــائه وحيدا ، ولا اقناع في حضور (مريم) و (هند) على سبيل المصادفة ، وغريب جدا ان تسرع (الحرقاء) للقاء (المنذر) وهي التي لا تعلم عن حبه شيئا من قبل ، وليس من الحب في شيء ان يهمي عليها بالقبل ، فور دخولها عليه .

ولجوء المؤلف الى تلثيم (المنذر) والزج به في المعركة ، وجعله يصول في الصفوف ، ويجول ، ليحـــرز النصر ، وحده ، ثم تصوير (الحرقاء) وقد همت بطعن نفسها لدى ظهـــور نجدة ، وكفها عن ذلك ، حين تبين لها ان النجدة عربية ، مبالغات ضعيفـــة الاقناع ، شاحبة التأثير ، لا مسوغ لها ولا ضرورة ، لأنها لا تطور في بناء المسرحية ولا تغنيها في شيء .

ان الشاعر لم يصدر عن نظرة الى (ذي قار) يضعها بها في سياقها التاريخي فيسعى الى فهمها ، وتفسيرها ، وتقديم رؤية لها جديدة ، وانما نظر اليها نظرة فرديـــة (رومانســـية) ، فتغنى بهـــا وهو يعتبرها نصرا شخصيا (للمنذر) كي يثأر لعمه ، ويظفر بابنته ، ويصبح ملكا على العرب ، ويحقق ذلك كله ردا على غطرسة (كسرى) وعنجهيته ، ويؤكد انفة العربي وكبرياءه ، وهو يسعى خلال ذلك كله الى اثارة مشاعر العزة والكبريـــاء والاحساس بالشهامة والبطولة ، لدى القارىء ، وتذكيره بأنها قيم العربي الأصيل ، وخصاله الحميـــدة ، كي يتحدى بها الواقـــع الذي كان يفرضه المستعمر الفرنسي عليه ، في سورية ، وهو واقـــع مـــر قاس ، فيه القهر والذلة .

وعلى ذلك ، فالمسرحية ترتبط بالواقـــع ، بل هي تصـــدر في الحقيقة عنه ، وتوظف التاريخ في خدمتـــه ، من خـــلال اثارة مشاعر العزة والاباء والانفة العربية ليتم بها الدفع الى مواجهـــة التحدي الاســـتعماري الذي

يسعى الى ارهاق العربي واخضاعه ولكن المسرحية لا تمثل اتجاها واقعيا في معالجة التاريخ ، وانما تمثل نزوعا رومانتيكيا نحوه، قوامه الانفعال بالتاريخ ، ومعالجته في شاعرية بحثا عن العاطفة ، والحماسة وربما هربا اليه ، من واقع مر قاس ، للتغني بعزة الماضي ، الذي ليس في الحاضر منه شيء ، آنئذ .

وبعد ، فان المسرحية تمنح القارىء قدرا كبيرا من المتعة ، والتسلية وتثير فيه الاحساس بعزة العرب، وماضيهم ، وترضي مشاعره في الاحساس بالشهامة والأنفة والكبرياء ، وما شابهها من نزعات فردية ، قوامها الانفعال . ولكنها لا تستطيع ان تقفه على ماضي اجداده ، وقوفا صحيحا ، سليما معافى ، يزداد به خبرة ، يرى الظواهر فيعرف اسبابها ، ويدرك من ورائها الحقيقة الانسانية في سيولتها ، عبر الزمن .

*

ان مسرحيتي (ابو عبد الله الصغير) و (ذي قار) تمثلان خير تمثيل ما كتب في سورية قبيل الاستقلال من مسرحيات اتخذت من التاريخ مصدرا لها ، وهي مسرحيات ارتبطت بالواقع ، على الرغم من انها تصدر عن الماضي . فهي ترى الماضي من خلال الحاضر ، وتعبر عن الحاضر من خلال الماضي ، فلم يكن التاريخ بذلك غاية في ذاته ، وانما كان ، في عناصره . بديلا ، في الحقيقة ، من عناصر اخرى في الواقع شبيهة بها ، او كان يراد منه ان يذكر بما في الماضي من معان وقيم ، يفتقر اليها الحاضر ، ويحتاج اليها . ولقد كانت تلك المسرحيات تصدر عن الماضي يحفزها الى ذلك الانفعال به ، لا تفهمه ، فقد كان الماضي ملاذا ، مثلما كان مصدرا فلقد لجأ اليه الكاتب للتعبير به عن الواقع ، وللهرب اليه من الواقع ، في آن واحد . يحدوهم في ذلك مزاج رومانسي قلق ،يعجب بكل ما هو غريب او مبالغ فيه ،

ولا سيما في عالم الشعور والعواطف . لقد عاد الكتاب الى الماضي ليتغنوا به ، ولم يعودوا اليه لدرسه ، والوقوف على حقيقة الظواهر فيه ، والكشف عن أسبابها ، والتحليل لنتائجها والادراك لمسيرة التاريخ . لقد رجعوا الى الماضي منفعلين به ، ولكنهم مع ذلك لم يكونوا منقطعين عن الواقع ، بل كانوا مرتبطين به ، بشكل او بآخر .

ولكن إلام آل هذا الاتجاه ، نحو اتخاذ التاريخ مصدرا ، في حركة التاليف المسرحي في سورية ، بعد الاستقلال ؟ وما الذي ظهر فيه ؟ وما المراحل التي شهدها والمناحي التي عاشها ؟

— ٣ —

المرحلة الاولى ، من عام ١٩٤٥ الى عام ١٩٦٢ :

اذا كانت قد صدرت خلال خمسة عشر عاما من سنوات الانتداب الفرنسي على سورية تسع مسرحيات طويلة ، تتخذ من التاريخ مصدرا لها ، وقد مثلت اربع منها فان ثلاث مسرحيات فحسب ، قد صدرت متخذة من التاريخ مصدرا لها ، خلال الاثنتي عشرة سنة ، التالية ، الممتدة من عام ١٩٤٥ الى عام ١٩٦٢ ، ثم ظهرت فجأة خمس عشرة مسرحية ، خلال السنوات الخمس او الست التالية ، الممتدة من عام ١٩٦٢ الى نهاية عام ١٩٦٧ متخذة من التاريخ ايضا مصدرا لها ، ولم يتح العرض لواحدة من هذه المسرحيات جميعا ، ومجموعها ثماني عشرة مسرحية .

ولعل في القائمة التالية ، للمسرحيات التي صدرت في سورية ، بعد الاستقلال وحتى عام ١٩٦٧ متخذة من التاريخ مصدرا لها ، ما يعطي صورة واضحة لطبيعة العودة الى الماضي ، في حركة التاليف المسرحي ، في سورية ، ويشير الى اوقات نشاطها وركودها :

الرقم	المسرحية	المؤلف	تاريخ الصدور	ملاحظات
١	ميسلون	بدر الدين الحامد	١٩٤٦	شعرية طويلة
٢	المأمونية (١٣)	احمد سليمان الاحمد	١٩٥٧	شعرية طويلة
٣	مكيدة في غزة	جان الكسان	١٩٥٩	نثرية قصيرة جدا
٤	نكبة ابن رشد	خليل هنداوي	١٩٦٢	نثرية قصيرة
٥	من مكة الى مكة	خليل هنداوي	١٩٦٢	نثرية قصيرة
٦	عمر والثريا	محمد الحاج حسين	١٩٦٢	نثرية قصيرة
٧	الشجاء الخارجية	محمد الحاج حسين	١٩٦٢	نثرية قصيرة
٨	وضاح اليمن	خليل هنداوي	١٩٦٣	نثرية قصيرة
٩	درة قرطبة	خليل هنداوي	١٩٦٣	نثرية قصيرة
١٠	وداعا يا بثينة	محمد الحاج حسين	١٩٦٣	نثرية قصيرة
١١	خالد او يوم اليرموك	خليل هنداوي	١٩٦٤	نثرية قصيرة
١٢	الأمير الحمداني	سامي الكيالي	١٩٦٥	نثرية قصيرة
١٣	القادسية	نعيم قداح	١٩٦٥	نثرية قصيرة
١٤	الازار الجريح	سليمان العيسى	١٩٦٦	شعرية طويلة
١٥	غادة افاميا	غادة مردم بك	١٩٦٧	شعرية طويلة
١٦	إنسان	سليمان العيسى	١٩٦٧	شعرية قصيرة
١٧	الفارس الضائع(١٤)	سليمان العيسى	١٩٦٨	شعرية طويلة
١٨	حكاية الايام الثلاثة(١٥)	د . عمر النص	١٩٦٨	نثرية طويلة

وواضح ان العودة الى التاريخ لاتخاذه مصدرا في حركة التاليف المسرحي في سورية خلال الخمس عشرة سنة الاولى بعد الاستقلال ، قد

(١٣) كتبت عام ١٩٤٧ .
(١٤) كتبت عام ١٩٦٤
(١٥) كتبت عام ١٩٦٦

فترت فتورا واضحا ، اذ لم يظهر فيها غير ثـــلاث مسرحيات ، احداها في الحقيقة حوارية تصيرة جدا .

فبعد الاستقلال زال مايتهدد الشـــعب العربي في سورية من عدوان على شخصيته العربية ، ووجوده الحضاري ،فلقد جلا المستعمر الفرنسي وقامت حكومة وطنية وبذلك يكون قد غاب دافع العودة الى الماضي ، فقلت المسرحيات التي تتخذ من التاريخ مصدرا لها ، بل انها انقطعت عن الظهور حينا من الزمن .

ولا يؤكد هذا قلة عدد المسرحيات التي صدرت ، فحسب ، بل يؤكده أيضا موضوع ما صدر من مسرحيات ، واهـــدافها ، وهـــذا ما يظهـــر في مسرحية (ميسلون) للحامدو (المأمونية) للأحمد .

*

و (ميسلون) (١٦) هي المسرحية الاولى ، التي تصدر في (سورية) ، بعد جلاء المحتل (الفرنسي) فكأنها في صبيحـــة الاســـتقلال ، تذكر بعشية الاحتلال فالذكرى غالية ، وفيها نفع للمـــذكرين ، وهذا ما قصد اليه (بدر الدين الحامد) مؤلف المسرحية حـــين تدمها « ليعلم الابناء ، ما لقي الآبـــاء من عنت الزمان ، وجور الحـــدثان ، وفي ذلك عظـــات وعبر ، تنفع في دعم استقلالنا الحاضر، يلتقي فيها الاول بالآخر، ويستفيد الجديد من الغابر»(١٧)

والمسرحية تتخذ من سقوط (سورية) تحت الانتداب الفرنسي مصدرا لها فتبدأ بتتويج (فيصل) ملكا على (ســـورية) في ٨ آذار سنة ١٩٢٠ ، وتنتهي بخروجه منها ، ودخول الفرنسيين ، (دمشق) يوم ٢٨ تموز ١٩٢٠ مصورة خلال ذلك كفاح الشعب العربي في (ميسلون) واستشهاد رجالاته

---

(١٦) الحامد ، بدر الدين ، ميسلون ، مطابع ابي الفداء ، حماة ١٩٤٦ ،قطع صغير ١٦٨ صفحة
(١٧) المصدر السابق ، ص ٤

دفاعا عن الوطن . وهي الاحداث التي عاشها المؤلف ووعاها وحفظها ، في وجدانه ، ثم صورها بشاعريته الاصيلة .

والمسرحية تقع في خمسة فصول ، يتالف الفصل الاول فيها من ثلاثة مشاهد (ص١٥ــ٤٦) يظهر في المشهد الاول شيخان يسعيان نحو ساحة الشهداء في دمشق ، ليريا الى موكب الملك ، وهو يدخل مبنى البلدية وهما فرحان بخلاص العرب من حكم الاتراك ، ونهوض حكم عربي ، واذ يصل الملك ، تنشد الاشعار ، وتهزج المواكب ثم يكشف الستار عن الملك وهو في بهو البلدية ، وبصحبته اخوه ورئيس المؤتمر ، وعدد من الوجهاء ويتقدم رئيس المؤتمر فيبايع (فيصل) ملكا على (سورية)، فيبايعه الجميع، ويلقي أحدهم قصيدة في مدحه ، ثم يتوجه الملك بكلمة الى الشعب يعده فيها بالاخلاص للعروبة ،وفي المشهدالثاني يظهر الجنرال (غورو) مع الجنرال (غواييه) والاستياء باد عليهما ، لاقامة العرب ملكا لهم في (دمشق) ، ويعلن (غورو) عن عزمه على نيل دمشق قسرا ، وتهديم عرشها ، ويطلب من (غواييه) السير نحو (الشام) ، فينادي الضباط ، ويحثهم على الاستعداد لتقويض المملكة الجديدة ، التي يظهر الجميع سخريتهم منها ، وعزمهم على قهرها ، وفي المشهد نفسه ينكشف الستار عن الملك ليظهر في غرفة نومه أرقا يناجي نفسه ، معبرا عن قلقه لإخلاف الانكليز وعدهم بمساعدته ، وتهديد الفرنسيين له ، وما يلبث أن يدخل عليه اخوه ، ليطمئنه ويسري عنه . وفي المشهد الثالث يظهر (هشام) و (زياد) وهما ضابطان في الجيش السوري يتنزهان في طريق (الربوة) بـ (دمشق) و (هشام) يبث (زياد) ما بنفسه من حب لفتاة رآها يوم تتويج (فيصل) ، ثم يمران ببستان فيلتقيان فيه على سبيل المصادفة بالفتاة التي احبها مع احدى صديقاتها ، فيمضي اليها ، ويتبادل معها كلمات الحب ممزوجة بكلمات البطولة ، ثم يصممان على ربط فرحة الزفاف بفرحة النصر ثم يتعاهدان على الوفاء للملك (فيصل) من خلال الحب الذي يربط بينهما .

ويتالف الفصل الثاني (ص ٤٨ــ٧٥) من ثلاثة مشاهد ، يظهر الملك في المشهد الاول مع (نوري السعيد) وهو يكلفه بالسفر الى انكلترة نيابة عنه للقاء (لويد جورج) والتباحث معه في وعود (انكلتره) التي نكثت بها ، فلم تعترف بملكه ، ثم يستقبل رئيس الوزارة (رضا الركابي) الذي يخبره ان (فرنسا) تعود لغزو (سورية) وان الشعب يطالب استقالته ، ثم يقدم اليه استقالة وزارته ، فيرفضها الملك ويدعوه الى الاستمرار فيها ، ثم يدخل وزير الخارجية ليخبر الملك ان (فرنسا) طلبت من (سوريا) السماح للجيش الفرنسي بعبور اراضيها ، الى (كيليكية) ، فيجمع الملك الوزارة ويستشيرهم ، فينقسم الوزراء بين موافق ورافض ، ثم تنكشف الستارة عن جماهير الشعب المتظاهرة ،وهي تطالب بسقوط الوزارة ، ويدخل الضابط (هشام) ويحذر الناس من الدسائس ولكن المتظاهرين يهجمون على الجند ، ويشتبك الجميع في عراك .

وفي المشهد الثاني يظهر كبير الامناء ليشير على الملك باقالة الوزارة ، فيوافق ، ثم يدخل عليه اخوه الامير زيد ليخبره بتفاقم الموقف ، فلا حديث للناس غير الوزارة ، وتصل اصوات المتظاهرين ، فيزداد قلق الملك ويدخل كبير الامناء حاملا كتاب استقالة الوزارة ، فيوقعه الملك ، ثم يكلف (هاشم الاتاسي) برئاسة الوزارة الجديدة ، وينصح له بتعيين (يوسف العظمة) في وزارة الدفاع ، وان يذيع في الناس عزم الملك على الصمود في وجه العدو . وفي المشهد الثالث يظهر (غورو) و (غوابيه) وبعض الضباط ، وهم فرحون بما في (الشام) من فوضى واضطراب ، ويعرض (غورو) ان ينفذ رسالة الى (دمشق) يوعد فيها الملك ويتهدده ، وتستثار حماسة الضباط ، فيبدي كل واحد منهم عزمه على القتال وملء الارض بالدماء .

ويتالف الفصل الثالث (ص٧٧ــ١١٣) من ثلاثة مشاهد ، وفي

المشهد الاول يظهر الوزير (يوسف العظمة) مع الضابط (هشام) وهما يتذاكران انذار (غورو) وبيديان استعدادهما للتضحية والفداء ، وتدخل عليهما (هيفاء) حبيبة (هشام) لتخبرهما انها رات في المنام انهما استشهدا في ميسلون فيهدئان من روعها ، ثم يستأذن الوزير ويخرج لحضور اجتماع الوزارة ويبقى (هشام) و (هيفاء) فيؤكد (هشام) عزمه على التضحية ، وتؤكد (هيفاء) عهدها على الوفاء .

وفي المشهد الثاني يظهر الملك مترئسا اجتماع مجلس الوزراء ، وهو يشاور الوزراء في امر الانذار الموجه الى (سورية) فيختلف الوزراء بين القبول بالشروط ، وبين رفضها ، ومايلبث الملك ان يدعو رسول (غورو) ليملي عليه رسالته ، ويضمنها قبوله بالشروط ومنها حل الجيش . وفي المشهد الثالث يظهر الملكوحده يناجي نفسه متألما لما حل بملكه ، وبخيبة امله في الفرنسيين والانكليز ويتتابع عليه دخول رئيس الوزارة واخيه ووزير الداخلية ليؤكد له الجميع ان الناس قد خرجوا غاضبين مستنكرين قبوله الانذار وما يلبث ان يستدعي (ساط ع الحصري) ليرسله ممثلا له كي يقابل (غورو) وقد سمع باقترابه من (دمشق) ، ثم يدخل عليه (يوسف العظمة) ويعلن له عن عزمه على الخروج لمواجهة الجيش (الفرنسي) القادم نحو (دمشق) .

ويتالف الفصل الرابع (ص ١١٥ — ١٣٣) من مشهدين يظهر في المشهد الاول (يوسف العظمة) مع عدد من الضباط فيهم (هشام)و(زياد) وجميعهم يعتبون على (يوسف العظمة) حل الجيش ولكنه يؤكد عزمه على الصمود في وجه الجيش الفرنسي على الرغم من حل الجيش ، ثم تدخل عليهم (هيفاء) حبيبة (هشام) لتتهم الضباط كل الضباط ، بالتقاعس عن الكفاح ، فيعدها الجميع بخوض المعركة ، ثم يخرج (يوسف العظمة) لحضور اجتماع مجلس الوزارة ، وفي المشهد الثاني يظهر الملك مجتمعا مع الوزراء وهو يوضح لهم جلية الموقف ، ويعلن له (يوسف العظمة)

عن استعداده لخوض المعركة ، فيوافقه الملك ، ثم يدخل اخوه الامير (زيد) ليخبره انه ضاق بالمتظاهرين وامر باطلاق النار عليهم ، وان عددا منهم سقط بين قتيل وجريح فيغضب الملك ، ويطلب من رئيس الوزارة ان يذيع في الناس امر الحرب ، ويعين اخاه قائدا عاما ، ثم يوجه (يوسف العظمة) الى (ميسلون) ثم يستقبل زعماء الشعب ويعلن امامهم امر الحرب ، فيؤكد الجميع تأييدهم له .

ويتألف الفصل الخامس (ص ٣٥—١٦٧) من ثلاثة مشاهد ، تدور حوادث المشهد الاول منها في (ميسلون) حيث يوسف العظمة مع عدد من الضباط يوزع الرجال المتطوعين بقيادة الضباط على التلال والوديان والسفوح ، والضباط يشكون من قلة السلاح ، وانعدام الخبرة عند الرجال المتطوعين ، ثم ينفرد (يوسف العظمة) ليناجي نفسه ، فيتوقع الموت . ثم ينكشف الستار عن اثنين من المتطوعين يعترف احدهما امام الآخر بانه لايعرف شيئا عن السلاح الذي بين يديه وان ليس لديه سوى روحه ، وقد عزم على هدرها في سبيل الوطن .وفي المشهد الثاني يظهر (يوسف العظمة) مع ضابط آخر وهما يرصدان سير المعركة و (هشام) يرقى الجبل ليواجه العدو ، ولكن ماهي الا هنيهة حتى يدخل احد الجند حاملا (هشاما) وهو جريح ، واذ يكب عليه (يوسف العظمة) يرجوه أن يوصي (هيفاء) أن تظل وفية للعهد ، ثم يلفظ انفاسه ، ويسرع (يوسف العظمة) الى المعركة يلقي بنفسه فيها وما يلبث أن يسقط صريعا ، فيسرع اليه (زياد) الذي ما يلبث ان يسقط ايضا ، ثم يدخل ضابط فرنسي ليركز على الرابية عل مفرنسا ، ويفخر بانتصاره ، ولكن احد الجرحى يعده بأن له يوما . وفي المشهد الثالث تظهر (هيفاء)و(سعدى) وهما تلبسان السواد، و(سعدى) تحاول تخفيف مصيبة (هيفاء) وهي تمجد بطولة (هشام) وتؤكد أن (فرنسا) ستهزم في يوم قريب ،ثم يكشف الستار عن محطة (الحجاز) بدمشق فيظهر الشيخان اللذان ظهرا في المشهد الاول من الفصل

الاول من المسرحية ، وقد جاءا لوداع الملك (فيصل) الذي يدخل المحطة ومعه اسرته ،ويتقدم اليه المودعون فيلقي فيهم قصيدة يشكو فيها من قسوة الزمان ويذكر (فرنسا) ويتوقع لها يوما تجلو فيه عن ارض (الشام) ثم يدخل في القطار مغادرا (سورية) الى (العراق) ، ويقف كبار القوم وسرانهم ملوحين للملك بأيديهم مودعين .

ويتضح من خلال الملخص ، على الرغ ممن تكثيفه الشديد ، حرص المؤلف على التفصيلات الجزئية الدقيقة ، وتتبعه لها في تقص كبير ، مما جعل المسرحية كثيرة المشاهد ، ففيها اربعة عشر مشهدا ، وان بعض المشاهد لتقسم الى مشهدين او ثلاثة من غير ان يعلن المؤلف عن ذلك ، كالمشهد الاول ،في الفصل الاول ، والمشهد الثالث في الفصل الخامس ، ومرجع هذا الى طريقة المؤلف في التصوير الحرفي المدقق في الواقع ، الذي يقف عند الجزئيات فيحصيها ، ولكنه لا يستطيع ان يقدم صورة كلية تخفق فيها الحياة وتنبض .

ويقف العقل المدقق المنظم ، وراء ذلك التتبع للتفاصيل ، وهو عقل يعني بالمتانة والاحكام ، ووضع الامور في مواضعها ، بقياس دقيق ووعي شديد ، ومرجع هذا في الحقيقة الى نضج الموضوع ، واكتمال الصورة ، في ذهن المؤلف ،الذي وعى فترة المسرحية ، وعاش احداثها شابا ، وظل يحملها في نفسه خمسة وعشرين عاما ، نضجت خلالها نضجا ، واتضحت وضوحا ، ثم قدمها ،وقد بلغ الشيخوخة ، واتسم بالتعقل والاتزان ، فسيطر على مادة عمله ، وعناصرها ، فقدمها ، بتنسيق محدد ، وكأنه ينضدها تنضيدا ، ويصففها تصفيفا ، بوعي كامل .

لقد استطاع الكاتب ، حقيقة ، ان يتتبع جزئيات الواقع ، الماضي ، بدقة وان يحشد لها صورا كثيرة ، بامانة ، وحرفية بالغة ، ولكنه لم يستطع ان يخضع تلك الجزئيات لشعور سائد ، او فكرة مسيطرة ، فهو

يمتلك القوة العقلية التي تلتقط الجزئيات ، بعد تحليل ، ولكنه لا يمتلك الحرارة النابضة التي تصهر تلك الجزئيات وتوحد بعضها ببعض ، في تركيب يقوم على ادراك العلاقات والاسباب والوصول الى نتائج كلية تكسب خبرة، فقدم جزئيات دقيقة ولكنه لم يقدم حقيقة ما .

❋

ان المؤلف لا ينظر الى التاريخ ــ وهو بالنسبة اليه واقع عاصره وعايشه ــ نظرة شاملة ، ترى الاطراف فيه جميعا ، وتقف على القوى والفعاليات ، وتدرك ماوراء الظواهر من اسباب وبواعث ، وما بينها من علاقات ان المؤلف يقف عند الاجزاء وهو يعد التاريخ مسيرا بقدر ، يبرز فيه رجال عظماء ، يصنعونه ، فهم ابطال ، يخلدهم الزمن ولايسعى بعد ذلك الى شيء من التفسير ، او التحليل ، او كشف شيء جديد .

والمسرحية الثانية التي ظهرت في سورية ، بعد الاستقلال ، متخذة من التاريخ مصدرا لها ، هي مسرحية (المأمونية) (١٨) التي لم تظهر الا بعد مضي اكثر من عشر سنوات على ظهور المسرحية الاولى ، فقد صدرت سنة ١٩٥٧ ، وان كان مؤلفها الشاعر الشاب (احمد سليمان الاحمد) قد وضعها قبل ذلك التاريخ ، فقد كتبها كما صرح في المقدمة ، سنة ١٩٤٧ ، وله من العمر آنئذ واحد وعشرون عاما ، وهي مسرحيته الثانية ، بعد ان اصدر مسرحيته الاولى (مم وزين) سنة ١٩٤٥ ، ويبدو انه كتب المسرحيتين في فترة كان مهتما فيها بهذا الفن . ولكنه لم يجرب بعدهما كتابة المسرحية ثانية ، فقد كانت (المأمونية) مسرحيته الاخيرة ، اذ انصرف بعدها الى الشعر والدراسة .

---

(١٨) الاحمد ، احمد سليمان ، المأمونية ، مط ، الجمهورية ، دمشق ، ١٩٥٧، ١٠٧ صفحات ١٣×١٩ سم .

والمسرحية تصدر عن تاريخ الدولة العباسية ، في فترة هي من ازهى فتراتها واقواها ، ففيها توسعت رقعة الدولة ، وامتد سلطانها ، واغتنت بالعلماء والفلاسفة والمفكرين والادباء ، وهي فترة حكم (المأمون)، وتستوحي المسرحية من هذه الفترة حياة احدى الجواري ، فتبني عليها حبكتها ، وهي الجارية (عريب) التي اشتهرت بذكائها وجمالها ، وبحب (المأمون) لها ، الذي نسبها اليه ، فلقبها بـ (المأمونية) .

« وعريب المأمونية (١٨١—٢٧٧هـ — ٧٩٧—٨٩٠م) شاعرة مغنية أديبة ، من اعلام العارفات بصنعة الغناء والضرب على العود ، قيل هي بنت جعفر بن يحيى البرمكي ، ولدت ببغداد ، ونشأت في قصور الخلفاء من بني العباس ،وقيل :

سرقت لمانكب البرامكة ، وهي صغيرة ، فاشتراها الامين ، ثم اشتراها المأمون » (١٩) .

وقد روى لها الاصفهاني (٢٠) اخبارا كثيرة ، هي التي اعتمدها المؤلف في بناء مسرحيته .

والمسرحية شعرية تقع في اربعة فصول ، ولكنها لا تقوم في الحقيقة على غير ثلاثة ، فليس الفصل الرابع سوى قصيدة في بكاء (عريب) ، ويظهر الناس في الفصل الاول (ص١١—٤٠) وهم يتقاطرون على دار (عبدالله المراكيبي) تاجر الرقيق في بغداد ، حيث تقام حفلة ساهرة ، تغني فيها (عريب)، ومن قاصدي الدار قائدان في جيش (المأمون) هما : (زياد)و(حاتم بن عدي) ، وفي السهرة يفتن (حاتم) بـ (عريب) ويغريها بالهرب فتنتظر حتى تحجب القمر سحابة ، فتفر معه الى داره ، وتمر

---

(١٩) الزركلي ، خير الدين ، الاعلام ، ج٤ ، ص ٢٢٧

(٢٠) الاصفهاني ، ابو الفرج ، الاغاني ، تح ، محمد أبو الفضل ابراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ج ٢١، ١٩٧٣، ص ٥٤—٩١ .

الليالي ، فتمل الاقامة عنده لتضييقه عليها ، اذ كان لا يسمح لها بالخروج، حتى لا يعرف أحد انها عنده ، وتنتهز (عريب) ذات يوم غيابـــه ، فتصنع من ثيابها حبلا تتدلى به الى بستان مجاور ، يلتقيها فيه (حميد) وهو ابن اخ لـــ (عبدالله) مولاها ، ولكن هذا ما يلبث ان يعثر بها ، فيسترد (عربيا) بالسوط ، ويعلن هيامه بها ، وتعود (عريب) الى سيرتها الاولى ، مـــن الرقص والغناء في دار مولاهـــا (عبدالله) ويحضر احدى لياليها الساهرة قائد من قادة (المأمون) هـــو (محمد بن حامد) فينتبه اليه (عبدالله) ويعين جاريته (مظلومة) رقيبا عليها ، ولكن (ابن حامد) يجتاز اليها الرقيب ، ويفر بهـــا الى داره ،ويمضيان معا ليلة عطرة ، يستيقظان في ضحاها والجند يدعون (ابن حامد) الى الخليفة، ومهم (عبدالله) الذي شكاه الى (المأمون) .

وفي الفصل الثاني (ص٤٣ــ٦٨) يدخل (محمـــد بن حامد) علـــى (المأمون) فيأمره برد (عريب) الى مولاها ، فيرفض ، فيأمر به الجنـــد ، وهنا تدخل (عريب) فيؤخذ (المأمون) بجمالها ، ويصفح عن قائده ويستفتي فيهـــا (الواقدي) فيقضي له بشرائها ، ويدفع (المأمون) ثمنها لـــ (عبدالله)، فيخرج مصعوقا ثم يجن ، ويظن نفسه (شارلمان) ثم يأمر الخليفة الجواري ان يهيئن (عريبا) له ، وفي مجلسه تغني وترقص ، وفي مخدعه تنهله اللذة ، ويكون قطاف وجنى ، ويمنحها اسمه ، فتغدو (المأمونية) وذات يـــوم تأتيه رسالة من اخيه (المعتصم)، يطلب فيها حشدا من الجيش لمواجهة(الروم) فيأمر بتجهيز ثمانين الفا ، وفيهم بين القادة (محمد بن حامد) الذي مازال مقربا من الخليفة ،والذي مازالت (عريب) تكن لـــه الحب ، وتخفيه .

وفي الفصل الثالث (ص ٧١ــ١٠١) ينطلق الجيش ، بقيادة المأمون، وقـــد هيىء لـــ (عريب) هودج فخم ، وفي الجيش (محمدبن‌حامد) وعنـــد المغيب ، ينزل الجيش ، للاستراحة ، وتضرب (للمأمون) خيمة عاليـــة ، ينصرف فيها الى اعداد الرسائل ثم يخيم الليل ويدلهم الظلام ، ويقدح البرق،

فتطلق (عريب) في العتمة ، الى خيمة (محمد بن حامد) فلاجل هذا اللقـــاء تكبدت مشقة السير معالجند ، ولكـــن وهي خارجة من خيمته ، يراهـــا (حمدون) ، فيسرع الى الخليفة ليخبره ، فيحفظها (المأمون) في نفسه ، وفي فجر مشرق ، يصل الجيش الى حيث (المعتصم) ، ويعين (ابن حامد) قائدا عاما ، الى جانب المعتصم ، ويكون الصدام بين الروم والعرب وما ان يحل الليل ، حتى يدخل (المعتصم) و (ابن حامد) على (المأمون) ليهنئاه بالنصر ، فينادي (عريبا) ويمنحها لـــ (ابن حامد) مكافأة ، ويعلـــن تزويجهـــا لـــه فيشكر لـــه (ابن حامد) عطاءه ، ويذهب بـ (عريب) الى خيمته ، يمضي معها الليل ولكن امرا من (المأمون) بالتوجه الى (بغداد) لحمل نبأ النصر ، يأتيه في الصباح فيضطر (ابن حامد)للخضوع ، وقبل أن يغادر (عريبا) يوصي بها صديقه (سنانا) وفي المساء يبعث (المأمون) برسوله الـــى (عريب) يدعوها الى خيمته ، فترفض ، فيجيء اليها بنفسه ، فيهم بها ، ولكنها تنكر عليه ، فقد اصبحت زوجة ، ولم تبق جارية ، ولكنه يتمكن منها . وكان (سنان) قد راى الخليفة داخلا الى خيمة (عريب) واذ يعود (ابن حامد) يخبرهبالامر، فيطلق (عريبا) فتخرج من خيمته باكية ، فيلتقيها رسول الخليفة ، ليدعوها الى زيارة (المأمون) فهو محموم، وتدخل (عريب) على الخليفة وهو مشرف على الموت ، فلا تخبرهبما كان ، ويحس (المأمون) بأنه سيتركهـــا مضطرا (لابن حامد) وانه سيدفن فيتبر موحش ، في بلد (غريب) على حين انهـــا سترجع الى (ابن حامد) لتعيش معه هانئة ، كمـــا يتوهم فيرجوها اذا مـــا وضعت ولدا ان تمنحه اسمه ، ثم يموت .

لقد استطاعت المسرحية ان تبعث الحياة في «عريب» نابضة بالحـــب والالم والفن والشقاء ، حتى امتلكـــت الشخصية ذاتها ، ومضت تخطـــر بجمالها ، وتميس بشعرها الاشقر وتنثر شذاها العبق ، فتفتن العقول ، وتعطف القلوب ، بشدوها العذب ، وتحظى بالاعجاب ، وتثير الدهشة ، بذكائها وفطنتها وحسن تدبيرهـــا ثم اذا هي تفتت الافئدة ، وتكوي الكبود،

لما عانته من عذاب وشقاء ، وما لحق بها من حيف وقهر ولكنها تظل تحوز الاعجاب والتقدير ، لوفائها واخلاصها ، وطيب نفسها وسماحتها ، بل تظل لفتنة القلوب ، ومهوى الاسماع والابصار بما استعادته من كبريائها الجريح ، وانوثتها المهدورة .

لقد كانت (عريب) شخصية نامية متطورة ، تملك ارادتها ، وتعبر عن ذاتها بقوة وتحسن الفعل والتدبير ، وتتصرف بذكاء وحكمة ، الى جانب ما تمتلكه من جمال ، على الرغم من معاندة الظروف ، وانها لتملك بعد ذلك التأثير الكبير في من حولها ، بما لديها من جوانب متعددة ، غنية فاعلة مؤثرة.

وليست (عريب) فحسب الشخصية التي تفيض في المسرحية بالحياة، اذ لايمكن لها أن تكون كذلك وحدها ، فقد كانت جميع الشخصيات من حولها تملك ذواتها بقوة وعمق ، وحدة ووضوح ، فهي شخصيات حية ، تنبض فيها الحياة ، بدفء وسطوع وتتحرك ، وتعيش ، حبا وبغضا ، ألما وانتقاما ، شهوةوعذابا ،تسلطا وخضوعا ، وهي جميعا ، شخصيات واضحة الملامح ، قوية القسمات ، عميقة المشاعر ، حادة الانفعالات حتى الثانوية منها ، وهي تشترك جميعا في علاقات ضرورية مع (عريب) ، فكأنها البؤرة التي يلتقي فيها الجميع تكونها الشخصيات وتتكون بها في حيوية نابضة .

فـ (عبد الله المراكيبي) تاجر قيان ، عجوز ، جشع ، متهالك على اللذة ، يهوي (عربيا) ويطمع فيها ، وانه ليقدم على ضربها بالسوط ، ثم يندم على مافعل ، واذ يرغم على بيعها (للمأمون) يجن ، ويتخيل نفسه (شارلمان) وتراه (عريب) فتضحك من هوان النفس لتزدريه ، في جشعه ، وتحقد عليه ، في احتجازه (عربيا) وضربه اياها ، ثم لتسخر منه ، وتشمت به ، في جنونه .

و (حميد) ابن اخيه ، فتى مراهـــق ، متكسب ، يعيش على فتات عمـــه ويطمع في (عريب) فتزدريه النفس ، وتمقته .

و (الواقدي) قاضي بغداد ، عجوز مراء مـــداج ، يخـــدم في بـــلاط (المأمون) يسخر علمه في خدمه سيده ، اذ يحكمه (المأمون) في (عريب) لمـــن تكون : المولاها ؟ وهي لا تحبه ، ام لـــ (محمـــد بن حامد) الـــذي تحبه ، ولا حق لـــه في امتلاكها ، فيفتي على الفور ببيعها لـــ (المأمون) ويخرج غانما العطاء الكبير من (المأمون) والنفس تحقره ، وتنكر فيه ولاءه للخليفة ، وهو القاضي الجليل ، وتدينه في تطويع التشريع لخدمة السلطة .

و (مظلومة) جارية في دار المراكبي ، يوكل اليها مولاها السهر علـــى (عريب) ومراقبتها ، كي لا تهرب ، فتعمل على مساعدة (عريب) ومراقبتها ، كي تهرب ، فتعمل على مساعدة (عريب) في الهرب ، مع (محمدبن حامد) على الرغم من اعجابها هي نفسها بـــه ، وتمنيها ايـــاه ، وهـــي تحس بضعفها ، وتكره المراكيبي ، من غير ان تستطيع اظهار كراهيتها ، وهي جديرة بالشفقة والعطف ، لما تملكه من طيبة وبراءة ، وما تتقاضاه من ظلم وعسف .

و (محمد بن حامد) ضابط في جيش المأمون من (خراسان) يحـــب (عريبا) ويفر بها مـــن دار المراكيبي ، ثم يسلبه (المأمون) اياها ، وتشفع لـــه (عريب) عند (المأمون) فيظل في جيشه ، قريبا منه ، ثم يصحبه الى غزو (الروم) واذ يعلم (المأمون) بلقاء (عريب) به ، في معسكـــر الجيش، ينتقم منه ، يعينه قائدا ، لعله يقتل ، ولكنه يحرز له النصر ، وعندئذ يزوجه جاريته (عريبا) ثم يرسله الى (بغداد) ليخونه في زوجته ، وهـــو وسيم ، قمين بالاعجاب ، ولكنه قليل الفعل ، وقد يلام في شكوكه في (عريب) اذ عين صديقه رقيبا عليها .

و (المأمون) خليفة قوي حازم ، يعد الجيش ، ويذهب به ، لنجدة اخيه (المعتصم) ويسهر في اعداد الرسائل ، متهالك على اللذة ، شغوف باللهو والمتع ، يعقد مجالس الغناء والطرب ، ويستمتع بالرقص والشراب، وينال (عريبا) ثم يغضب من صلتها بأحد قواده ، فيبيت لها انتقاما مروعا ، اذ يمنتها ويزوجها قائده ، ثم يقدم على اغتصابها ، في خيانة شنيعة ، لقائده الذي أحرز له النصر ، ويغدر بجاريته التي طالما نهلته رضاب اللذة وهو في انتقامه هذا يثير الشعور بالمقت والازدراء ، بل انه ليدان .

تلك هي بعض الشخصيات التي تطوف حول (عريب) فتدخل معها في علاقات متعددة متنوعة ، فيها الهوى والتعلق والشغف والاخلاص والوفاء وفيها الابتزاز والغدر والضرب والختل والخيانة والاغتصاب .

وهكذا استطاعت المسرحية ان تبعث الحياة ، دافئة نابضة شهية مثيرة ، ولكنها قاسية مؤلمة ، بائسة مفجعة ، في جانب من جانب الحياة ، في العصر العباسي عهد المأمون ، وهو جانب من حياة الجواري في بلاط الخليفة ، خفي مجهول ، فيه خزي وخجل ، عمدت المسرحية الى تصويره كذلك .

وواضح بعد ذلك ان المسرحية لا تتصل بواقع الفترة التي ظهرت فيها بشيء ، فهي مسرحية تاريخية ، في مصدرها وغايتها وموضوعها ، وما تمتاز به هو نجاحها في احياء المرحلة التي صدرت عنها . وهو الذي يبدو انه هدف المسرحية ولكن لايمكن له وحده أن يكون كذلك .

وبعد المأمونية التي كتبت سنة ١٩٤٧ ونشرت سنة ١٩٥٧ لم تظهر في سورية مسرحية تتخذ من التاريخ مصدرا لها ، حتى سنة ١٩٦٢ ، عدا

حوارية نثرية قصيرة جدا ، عنوانها : (مكيدة في غزة)(٢١) نشرت سنة ١٩٥٩، وهي تمثيلية اذاعية مستوحاة من تاريخ صدر الاسلام ، عهد الفتوح الاسلامية في بلاد الشام وتصور تعاون رجل عربي من بني غسان ، يعيش في غزة ، تحت الحكم الروماني ، مع القائد العربي ، عمرو بن العاص ، القادم الى غزة ليفاوض حاكمها الروماني ، مؤكدا ذلك العربي احساسه بعروبته وانتماءه اليها ، متجاوزا مابينه وبين عمرو بن العاص من اختلاف في الدين ، لا يفرق بينهما ، اذ تجمعهما العروبة .

والمسرحيةحوارية قصيرة جدا ، لايمكن ان تمثل عملا مسرحيا حقيقيا، يدخل في حركة التاليف المسرحي .

ومن ذلك فان ثمة فتورا كبيرا في العودة الى التاريخ لاتخاذه مصدرا في حركة التاليف المسرحي في سورية ، في المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٥ الى عام ١٩٦٢ ، والشاملة لاكثر من خمس عشرة سنة ، لم يظهر فيها غير ثلاثة نصوص .

وليس ثمةمن تفسير لهذا الفتور غير ضعف الاهتمام بالواقع ، والارتباط به ،ولا سيما الواقع السياسي ، فحين كان الكاتب مرتبطا بالواقع السياسي ومعبرا عنه ، في كفاح في فترة الانتداب الفرنسي على سورية ، ظهرت خلال خمسة عشر عاما تسعة نصوص مسرحية تستلهم التاريخ ، على حين ضعف اهتمام الكاتب بالواقع السياسي ، وغاب بعد الاستقلال لاسباب عديدة ، فمرت خمس عشرة سنة لم يظهر فيها سوى ثلاثة نصوص احدها حوارية قصيرة .

فلقد كانت العودة الى التاريخ — على الاغلب — وسيلة للتعبير عن الواقع اسياسي والارتباط به ،بشكل غير مباشر .

---

(٢١) الكسان ، جان ، مكيدة في غزة ، مجلة الاداب ، بيروت ، العدد٣، اذار١٩٥٩ ص ٥٠ — ٥١ .

المرحلة الثانية : من عام ١٩٦٢ الى عام ١٩٦٥ :

وبعد ذلك الفتور ، اخذت تظهر منذ سنة ١٩٦٢ سلسلة من المسرحيات النثرية القصيرة ، لكل من (خليل هنداوي) و (محمد حاج حسين)، متخذة من التاريخ مصدرا لها ، وقد عددها حتى سنة ١٩٦٥ ، اي خلال ثلاث سنوات فحسب ، عشر مسرحيات ، وهي تشير الى اقبال على العودة الى التاريخ .

ولكن هذه العودة لم تكن غير تعبير عن هرب من الواقع الى التاريخ هربا رومانتيكيا كما عند (الهنداوي) ، او بحثا عن موضوع ، او مادة ، لعمل ادبي ، يتم فيه عرض صفحة من صفحات التاريخ ، في شكل حوار ، من غير التعبير عن موقف ، او رؤية ، كما عند (حاج حسين) .

*

فثمة خمس مسرحيات نثرية قصيرة لـ (خليل هنداوي) ، تتخذ من التاريخ مصدرا لها ، منشورة بين عام ١٩٦٢ وعام ١٩٦٤ (مما وقفت عليه) في مجلة (الآداب) البيروتية ، و (الثقافة) و (المعرفة) الدمشقيتين ، وان كان من المرجح ان له غيرها مما كان قد اذيع في اذاعة (حلب) المحلية ، التي كان يكتب لها مسرحيات تاريخية خاصة، او مما هو منشور له في كتب(٢٢)

---

(٢٢) راجع ، على سبيل المثال ، لا الحصر :

أ ــ الصقال ، لطفي ، وهنداوي ، خليل ، المختار في القراءة للصف الثالث الثانوي ١٩٥١ م ، ص ٢٢٠ ، ففيه مسرحية عنوانها (اباء شاعر) وتدور حول (المتنبي) في بلاط (سيف الدولة) .

ب ــ العيسى ، سليمان ، ورفقاؤه ، الادب العربي الحديث للثالث الثانوي ١٩٧٤ ــ ١٩٧٥ ، ص ٢٣٧ ففيه مسرحية عنوانها (امير الصعاليك) وتدور حول عروة بن الورد .

مدرسية من مسرحيات ، اكثرها تاريخي المصدر او مما ما يزال مخطوطا في مكتبته (٢٣) .

وتمثل القائمة التالية مسرحيات (الهنداوي) التي صدر فيها عن التاريخ ، ضمن ما هو منشور له ، خلال الفترة المحددة للبحث :

الرقم	اسم المسرحية	مكان النشر	التاريخ
١	نكبة ابن رشد	مجلة المعرفة ، دمشق	العدد ٦ ١٩٦٢
٢	من مكة الى مكة	مجلة الثقافة ، دمشق	العدد ٢ ١٩٦٢
٣	وضاح اليمن	مجلة المعرفة ، دمشق	العدد ٢ ١٩٦٣
٤	درة قرطبة	مجلة المعرفة ، دمشق	العدد ٥ ١٩٦٣
٥	خالد، أو يوماليرموك	مجلة الآداب ، بيروت	العدد ٤ ١٩٦٤

والمسرحية الاولى (للهنداوي) ، في تيار الصدور عن التاريخ ، هي مسرحية (نكبة ابن رشد)(٢٤) ويصدر فيها عن تاريخالاندلس، فيصور ما نال الفيلسوف العربي (ابن رشد) من حيف وظلم ، في عهد (يعقوب بن يوسف بن تاشفين) ، ثم ما لقيه من انصاف وتكريم ، أواخر حياته .

و « (ابن رشد) (١١٢٦ — ١١٩٨ م / ٥٢٠ — ٥٩٥ هـ) هو أكبر فلاسفة الأندلس ، صار كبير القضاة في (قرطبة) ، ولكنه اتهم بالزندقة والخروج على الدين فأحرقت كتبه ، ونفي ثم عاد من منفاه قبيل وفاته ، وحظي لدى السلطان الموحدي ومن مصنفاته الكثيرة : « فلسفة ابن رشد »

---

(٢٣) اطلعني عليها نجله : (محمد كامل) ، وفيها اكثر من عشرين مسرحيةتاريخية، ومثلها اجتماعية ، ومثلها ايضا وطنية ، عدا الاسطورة ، والتقسيم (للهنداوي) نفسه .

(٢٤) هنداوي ، خليل ، نكبة ابن رشد ، مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد٦آب١٩٦٢ ص ١٣٤ —١٥٢ .

و « فصل المقال في ما بين الحكمـــة والشريعة من الاتصـــال » و « تهافت التهافت» رد فيه على الغزالي ، « تلخيص كتب ارسطو»(٢٥) .

والمسرحية قصيرة ، تتالف من ســـتة مشاهد ، يظهر في المشهد الاول الخليفة (يوسف بن عبد المؤمن) ، وفي مجلسه الفيلسوف (ابن طفيل) ، وهو يشكر له رعايته رجال الفكر ، واذ يطلب الخليفة من (ابن‌طفيل) أن يدل على من ينقل له كتب (ارسطو) يقترح عليه (ابن رشد) .

وفي المشهد الثاني يقدم (ابن طفيل) للخليفة الفيلسوف الشاب (ابن رشد) ويشيد بنبوغه ، فيرحب به الخليفة ، الفيلسوف الشاب (ابن رشد) ويشيد بنبوغه ، فيرحب به الخليفة ، ويحسن استقباله ، واذ يدخل عليه ابنه (يعقوب) يعرفه بالفيلسوف ، وينصح لـــه ان يتخـــذ الفلاســفـــة في مجلسه ، ويوصيه بـ (ابن رشد) خيرا .

وفي المشهد الثالث يظهر (ابن رشد) في بيته ، ولديه عدد من اصحابه، وفيهم (أبو جعفر الذهبي) والشاعر (أبو العباس الحافظ) وهـــم يذكرون (يعقوب) الذي تولى الخلافة بعد ابيه ، واتخذ المتصوفة في مجلسه ، بدلا من الفلاسفة ، ويمضي (ابن رشـــد) في العتب عليه ، ثم يستنكر طريقـــة المتصوفة في المعرفة ، ويعلي من شأن العقل .

وفي المشهد الرابع يظهر الخليفة (يعقـــوب) ومن حوله بطانته من المتصوفة وفيهم صديقا (ابن رشد) : (ابو جعفر الذهبي) والشاعر (ابو العباس الحافظ) وهما يشتركان مع المتصـــوفة في تملق غروره ، وشكره على رعايته المتصوفة ، ويعملان معهم في تحريضه على (ابن رشد) الذي يقول بالعقل ، ثم انهما يوحيان اليه بقتله ، فيرى أن يحاكمه أولا .

وفي المشهد الخامس يظهر القضـــاة وقد اجتمعوا في مجلس قرطبـــة

---

(٢٥) الزركلي ، خير الدين ، الاعلام ، ج ٥ ص ٣١٨

لمحاكمة (ابن رشد) ويدعى القاضي ان للأشياء جهة نافعة ، وجهة ضارة ، ومتى غلبت الضارة امتنع العمل بها ، ثم يقضي بعد ذلك بقتل (ابن رشد) فيعلن (ابن رشد) استعداده لاستقبال الموت ، كما فعل (ارسطو) من قبل ، وتدخل زوجته ، فتدافع عنه بثبات ، وتنصح ليعقوب أن يذكر وصية ابيه في (ابن رشد) وتذكره بشيخوخته ، فقد تجاوز السبعين ، فيقرر (يعقوب) الاكتفاء بنفيه .

وفي المشهد السادس يظهر (يعقوب) على فراشه عليلا ، ينتظر دخول (ابن رشد) عليه ، فقد دعاه اليه ، بعد ان شهد جماعة لديه ببراءته ، وهو يبدي اسفه لإساءته اليه ، ثم يدخل عليه (ابن رشد) ليظهر صفاءه ونقاء سريرته ، ويريد (يعقوب) ان يرده نقيا للحكماء ، ولكنه يعتذر لشيخوخته ، ثم يتصافيان ، ويحيي كل منهما الآخر ، ويذكر (يعقوب) ان (الأندلس) لن تنسى ابدا اسم (ابن رشد) .

المسرحية ضعيفة الارتباط بالواقع ، ولا تمثل غير نزوع فردي نحو استمداد مادة العمل من التاريخ ، وهي بهذا تمثل هربا من الواقع ، الى عالم منجز ،مشكل ، سهل النقل الى عمل فني ، ليس فيه صعوبة التجربة الحياتية ، الحارة التي تحتاج الى تشكيل . كما تمثل هربا الى عالم بسيط سهل ، لا إشكال فيه ولا تعقيد كالحلم ، حتى الإشكال فيه أو التعقيد حلو ممتع ، يتم حله ببساطة ويسر ، من غير معاناة ، فالحل جاهز ، ومعروف مسبقا . ويؤكد هذا ان المسرحية تختصر نفي (ابن رشد) ، وتتجاوز شقاءه وعذابه ، لتصل سريعا كالقفز في الهواء ، الى العفو عنه والصفح ، وتضمن له بعدئذ خلود الاسم ا في طموح فردي رومانتيكي ، حالم ، يدين به الواقع للخيال ، ويخضع .

*

ويتأكد النزوع الرومانتي ، لدى (الهنداوي) من خلال العـــودة الى التاريخ في مسرحيته التالية ، وهي (درةقرطبة)(٢٦) وفيها يستوحي حيـــاة شاعر الحب والسياسة ، في الأندلس ، (ابن زيدون) ، الذي احب (ولادة)، وتقلد الوزارة ، ثم سجن ، فطمح الى ابعد من ذلك ، وهو الشاعر الرقيق، فتعاون مع (المعتمـــد بن عباد) في الاســـتيلاء على (قرطبـــة) ويصـــدر (الهنداوي) عن هذا التعاون ، فيقدم مسرحية حافلة بالمواقف النبيلة ، التي تتعانق فيها المغامرات العنيفة الخطرة بالمشاعر الرقيقة الناعمة .

والمسرحية نثرية قصيرة ، تتالف من ستة مشاهد ، يظهر في المشـــهد الأول (ابن زيدون) مع (ولادة) وهي تعتب عليه استكانته ، وفتور طموحه، بعد تقلده الوزارتين لدى (ابن جهور) ، ثم يدخل عليهما الخـــادم ليعلـــن وصول (ابن عبدوس) فتعتذر (ولادة) عن لقائه ، وتامر الخادم ان يتركـــه خارجا ، وعلى الرغم من ذلك ، يغضب (ابن زيدون) ، ويخرج وهو ناقم .

وفي المشهد الثاني يظهر (ابن عبدوس) مع (ابن جهور) امير قرطبة، وهو يصور له وجود مؤامرة تدبرها (ولادة) كي تثار لأبيها منه ، وتستعيد عرش (قرطبة) ويؤكد له ان (ابن زيدون) يساعدها في تنفيـــذ المؤامرة . واذ يساله (ابن جهور) المشورة ، ينصـــح له بقتل (ابن زيدون) والابقاء على (ولادة) حتى لا تكون فتنة فيقتنع (ابن جهور) ولكنـــه يكتفي بسجن (ابن زيدون) .

وفي المشهد الثالث يظهر (ابن زيدون) في السجن ، وهو يحـــدث حارسه الجديد ، الذي حمل اليه اوراقا ليكتب فيها اشعاره ، ولكنه ما يلبث ان يسمع نقرا يقوى شيئا فشيئا ، واخيرا تفتح كوة في الجدار ، فاذا احد

---

(٢٦) هنداوي ، خليل ، درة قرطبة ، مجلـة المعرفة ، دمشـق ، العـدد ٢ ، ١٩٦٣ ص ٨١ — ١٠٤

احد اتباعه قد أعد له منفذا للهرب ، واذا الحارس نفسه صديقه (الناصر) وعندئذ يهرب الثلاثة .

وفي المشهد الرابع يظهر (ابن زيدون) مع صاحبيه في حديقة قصر (ولادة) واذ يهم (ابن زيدون) بالدخول عليها ، يسمع صوتها وهي تحدث (ابن عبدوس) فيغضب لوجود (ابن عبدوس) عندها ، ولكنه ما يلبث ان يتأكد من وفائها له ، اذ يسمعها ترفض عروض (ابن عبدوس) ثم يدخل عليها مع الرجلين ، فيشد وثاق (ابن عبدوس) ثم يؤكد انه لن يعود اليها قبل أن تصبح (قرطبة درة) في جيدها ، ويخرج .

وفي المشهد الخامس يظهر (ابن زيدون) في طريقه الى قرطبة ، وبصحبته صديقه الناصر ، وقد أوشكت المدينة على السقوط في قبضة قائده (المعتمد بن عباد) اذ لم يبق غير حي (الامارة) حيث القصر وانه ليتمنى أن تستسلم المدينة ، من غير إراقة للدماء ، وما يلبث احد جنده ان يدخل ليزف اليه خبر استسلام المدينة .

وفي المشهد السادس ، يدخل (ابن زيدون) على ولادة ، ليخبرها بانه جاءها بدرة (قرطبة) لتزين بها جيدها ، ولكن (ولادة) تخبره بأن الدرة لن تعيد اليها الجمال الذي افقدتها اياه السنون ، وتهيب به ان يرجع الى (قرطبة) ليكون حاكما عليها ، فيتألم (ابن زيدون) لجوابها ، ثم يدخل الخادم ليدعوه الى (قرطبة) فالرجال ابوا ان يسلموا مفتاحها الا اليه ، فيخرج ، وولادة تحسبه ذهب الى (قرطبة) ، ولكن الخادم يدخل ثانية ليسألها عن (ابن زيدون) ، فتؤكد له ذهابه الى (قرطبة) ، ولكن الخادم ينفي ذلك ، وكان (ابن زيدون) قد توجه الى (إشبيلية) .

وحقيقة الحدث التاريخي الذي تقوم عليه المسرحية ، هو اعتماد (المعتمد بن عباد) أمير (اشبيلية) على خبرة وزيره الشاعر (ابن زيدون)

في غزو (قرطبة) والاستيلاء عليها ، لما (لابن زيـــدون) من معرفة وثيقة بـ (قرطبة) ، اذ كان وزيرا فيها ، لدى اميرها (ابي الوليد بن جهـــور)(٦٧) وهذا الغزو هو في حقيقته حلقة في سلسلة من المؤامرات التي كان يدبرها امراء الاندلس ، بعضهم لبعض ، وهو ما فكك الحكم العربي في الاندلس ، ومزقه ، على حين كان الإســبانيون يرصون صفوفهم ، ويوحدون كلمتهم لإجلاء العرب من ارضهم .

وما يفعله (الهنداوي) في مسرحيته ، هو انه يعزل الحدث التاريخي عن ظروفه ودوافعه الحقيقية ، بعيدا عن عنف الواقع وحـــدة الصراعات فيه ، ليضعه في مناخ آخر خاص ، قوامـــه العواطف الرقيقة ، والحوادث اللطيفة ، فبدلا من أن يكون دافع الحـــدث الكبير ، الغرض الاقتصادي او السياسي او الثقافي ، يغدو دافعه الحب ، والحب وحده وكان التاريخ بعد ذلك هو تاريخ فرد يحب ، لا تاريخ شعب يشقى ويكدح .

(فابن زيدون) ، الشاعر ، يسجن ، لأجل (ولادة) ، ويفر من السجن لأجلها ويغزو (قرطبـــة) ، ويســـتولي عليها ، لأجلها ، ثم يتخلى عنها ، ويتركها لأجلها فالحب، والحب وحده ، هوالمحرك الأول لكل تلك البطولات، وهي بطولات فردية خاصة ، يخوضها (ابن زيدون) ليصنع مجدا شخصيا، يحقق به ذاته ، ويضمن لها الخلود ، بما يتخذه من مواقف نبيلة .

ويتم ذلك كله من غير ان يثور شيء من الغبار ،في الواقع ، او يثور شيء من الغبار ، في الواقع ، او يسقط شيء من الظلال على الأرض ، فما هي الا احداث هلامية ، لا شكل لها ، ولا جسد ، تتحـــرك بيسر وسهولة ، تتابع وتتالى ، منسابة انسيابا لينا رقيقا ، خالصة من عناء الحياة ومشقتها

---

(٢٧) ضيف ، د. شوقي ، ابن زيدون ، دار المعارف بمصر ، سلسلة نوابغ الفكر العربي رقم (٥) ، ط . ثانية ، ١٩٥٩ ، ص ٢٥ ــ ٢٩ .

ومتجاوزة لتعقيداتها وعراقيلها، كمن يسبح في الفضاء ، بعيدا عن الجاذبية، من غير عناء .

ولئن دل ذلك على شيء ، فانه يدل على ان (الهنداوي) يرجع الى التاريخ هاربا من الواقع ، ليتغنى فيه بالبطولات الفردية ، التي يفهمها من خلال العواطف والمشاعر ، فيشدو بها ، غناء يهذب به الواقع ، ويسمو عليه ، ليجد في التاريخ لنفسه ملاذا ، فيه الرغد والهناءة ، وفيه اليسر والسهولة ، فيتحقق فيه للمرء ما يريد ، من غير إرهاق ولا وناء .

*

ويؤكد نزوع (الهنداوي) نحو التاريخ نزوعا رومانتيكيا ، لا غاية له من ورائه غير الكتابة ، هربا من الواقع الى عالم سهل بسيط ، غنائي ممتع بـ لـلطيف جذاب مسرحيته التالية (وضاح اليمن)(٢٨) وفيها يلتقط من التاريخ حادثة طريفة غريبة ربما كانت من اختلاف الاخباريين ، فيجد فيها مادة ، يبني عليها مسرحيته ، لما فيها من طرافة ، كالرومانتيكيين في بحثهم عن كل ما هو غريب او شاذ او طريف او مجهول ، في الواقع او التاريخ او الخيال .

والحادثة الطريفة التي يبني عليها مسرحيته قوامها إغلاق الصندوق على العاشق وتداختبأ فيه ، ثم الرمي به في غيابات الجب ، وهي الحادثة التي استوحاها من سيرة الشاعر الأموي (عبد الرحمن بن اسماعيل) المعروف بـ (وضاح اليمن) وكان وسيما ، حتى انه كان يضع قناعا ، حتى لا ترى النساء وجهه ، فيفتن به ، وتروي الأحاديث ان ام البنين بنت (عبدالعزيز بن مروان) زوجة (الوليد بن عبد الملك) الخليفة الاموي ، كانت قد قصدت (مكة) حاجة ، فتعرض لها (وضاح اليمن) فالتقت به ،

---

(٢٨) هنداوي ، خليل ، وضاح اليمن ، مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد ٢ نيسان ١٩٦٣ ص ٨٠ — ١٠١ .

فوقعت في هواه ، ثم أدنته من زوجها الخليفة ، وأتاحت له فرص زيارتها ، حتى بلغ الخليفة خبره ، فكانت نهايته أن القي به في بئر ، مات فيه ، وذلك نحو ٩٠هـ ٧٠٨م .

ويبدو ان لا غاية (للهنداوي) من وراء مسرحيته غير التقاط حادثة من التاريخ غريبة ، طريفة ، وتثبيتها في عمل فني ، تكمن قيمته في غرابة الحادثة وليس في العمل الفني نفسه وقدرته على التعامل مع التاريخ بطريقة جديدة ، خاصة ، تطرح فهما جديدا . ومن ذلك فالعودة الى التاريخ في المسرحية عودة لاستعارة مادة منه جاهزة مشكلة ، ثم تقديمها ببساطة في عمل لا يكلف من التعب والارهاق ، نفس ما يكلفه معالجة موضوع آخر من الواقع ، اي ان العودة الى التاريخ كانت هربا ، لا مسوغ له غير البعد عن قسوة الواقع وصعوبة المغامرة فيه .

❋

لقد كان (الهنداوي) في مسرحياته التي صدر فيها عن التاريخ، يلتمس في التاريخ عالما خاصا ، يرتاح اليه ، ويطمئن فيه ، ويمارس فيه الكتابة ، بل الحياة بيسر وسهولة ، من غير صعاب ، ولا عراقيل ، فهو عالم الاحلام والأوهام ، يستطيع ان يغنيه بالمشاعر والعواطف ، والمواقف النبيلة او النادرة التي يحقق فيها المرء ذاته على الرغم من التحديات والصعاب ، من خلال التضحية ، او الفناء ، وهي تحديات وصعاب تستعاد في العمل الفني، سهلة يسيرة ، يتغنى بها المرء ، بل بتجاوزها سريعا ، الى الخلود والبقاء الفني ، الذي هو غاية ما يطمح اليه الأديب الفنان ، الذي لا يجد له مكانا في عالم الواقع ، يستطيع أن يحقق ذاته فيه .

وثمة كاتب مسرحي آخر ، يشبه (الهنداوي) ، بعض الشبه ، في

كتابة مسرحيات قصيرة ، ذات فصل واحد ، يتخذ في بعضها من التاريخ مصدرا له ، وهو (الدكتور محمد حاج حسين) ومن مسرحياته التاريخية :

١ ـ	عمر والثريا	مجلة الثقافة دمشق	١٩٦٢
٢ ـ	الشجاء الخارجية	مجلة الناقد دمشق	١٩٦٢
٣ ـ	وداعا يابثينة	مجلة الثقافة دمشق	١٩٦٣

وهو يعتمد التاريخ ناقلا فحسب ، فيتخذ منه مادة مسرحيته ، في غير ما تحوير أو تغيير ، ومن غير ان يملك رؤية خاصة ، او فهما للتاريخ محددا ، ولا يهدف من مسرحياته التي يصدر فيها عن التاريخ الى غير كتابة مسرحية ، ينقل فيها صفحة من صفحات التاريخ ، نقلا يكاد يكون مباشرا ، ويبدو اقل من (الهنداوي) براعة في انتقاء اللحظة التاريخية المناسبة ، ليبنى عليها مسرحيته . كما تبدو مسرحياته قصيرة جدا ، لا حياة فيها ، ولا روح .

ولعل خير مسرحيات (حاج حسين) التي يصدر فيها عن التاريخ ، وافضلها هي مسرحيته : (الشجاعة الخارجية)(٢٩) والمسرحية قصيرة ذات فصل واحد ، يصور فيها دخول (الشجاء) على (زياد بن ابيه) وهي اسيرة ، وتحاورها معه ، في ثبات وقوة ، فكانت ترد حجته بحجة اقوى ، حتى انها اسكتته ، فاضطر اخيرا الى اطلاقها . والمسرحية تبدو تحاورا لا حركة فيه ولا فعل ، وهو تحاور عقلي ، يتم فيه نقل مقاطع كثيرة مما روته كتب التاريخ في خبر هذه الحادثة .

*

---

(٢٩) حاج حسين ، محمد ، الشجاء الخارجية ، مجلة الناقد ، دمشق العدد ٢١ ـ ٢٤ كانون اول ١٩٦٢ .

ويتضح من المسرحيات العشر القصيرة التي ظهرت في المرحلة الممتدة من عام ١٩٦٢ الى عام ١٩٦٥ ان هذا الإقبال على اتخاذ التاريخ مصدرا في حركة التأليف المسرحي ، كان هربا من الواقع الى عالم بديل ، يعاش بهناءة ورغد، فيسر وسهولة او كان ، في كثير من الحالات ، بحثا عن موضوع للكتابة ، فحسب من غير ارتباط بالواقع في شيء ، وهو هرب آخر منه .

من ذلك ، فإن الاتجاه نحو اتخاذ التاريخ مصدرا في حركة التأليف المسرحي في سورية يكون قد شهد انحسارا كبيرا وتراجعا امتد من بداية الاستقلال في سورية الى عام ١٩٦٦ ، على عكس ما كان عليه في مرحلة الانتداب الفرنسي .

ولكن هل سيظل هذا الاتجاه على هذه الحالة ، في المرحلة التالية التي تبدأ عام ١٩٦٦ أم هل ثمة تحولات جديدة سوف تطرأ ؟ .

— ٥ —

المرحلة الثالثة : من عام ١٩٦٦ الى عام ١٩٦٧ :

بعد « المأمونية » التي ظهرت سنة ١٩٥٧ ، والتي كانت قد كتبت عام ١٩٤٧ لم تظهر مسرحية طويلة في سورية ، تتخذ من التاريخ مصدرا لها ، حتى عام ١٩٦٦ حين بدأت بالظهور سلسلة من المسرحيات تتخذ من التاريخ مصدرا لها ، لترتبط من خلاله بالواقع ، وقد قوى هذا الاتجاه وطغى بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ ، وهي الحدود التاريخية التي يقف عندها هذا البحث . وقد ظهرت خلال هذه الفترة التي لا تبلغ السنتين ، خمس مسرحيات ، تتخذ من التاريخ مصدرا لها ، هي :

١ — الإزار الجريح سليمان العيسى ١٩٦٦ شعرية طويلة
٢ — غادة افاميا عدنان مردم بك ١٩٦٧ شعرية طويلة
٣ — إنسان سليمان العيسى ١٩٦٧ شعرية قصيرة

٤ ــ الفارس الضائع(٢٠) سليمان العيسى ١٩٦٨ شعرية طويلة

٥ ــ حكاية الايام الثلاثة (٢١) د. عمر النص ١٩٦٨ نثريــة طويلة

*

وما تمتاز به اثنتان من هذه المسرحيات ، وهما (الازرار الجريــح) و (حكاية الايام الثلاثة) هو ارتباطهما بالواقع في المرحلة التــي تصدر فيهــا ارتباطا قويا وواضحا ، وان كانت المسرحية الثالثة (غادة أفاميا) لاتخلو من ارتبا ما بالواقع .

*

وتصدر مسرحية (الازرار الجريح او جبلة بن الايهم)للشاعر سليمان العيسى بعد انقطاع في ظهور المسرحية المتخذة من التاريــخ مصدرا لهــا والمرتبط بالواقع ، انقطاعا دام اكثر من عشرين سنة .

وقد صدرت المسرحية في سورية عن وزارة التربية ، كتابا مدرسيا ، للعام الدراسي ١٩٦٦ ــ ١٩٦٧ ، مقررة في منهج الصــف الثالث الثانوي ، بفرعيه العلمي والادبي كتابا للمطالعة ، في مادة اللغة العربية ، ومؤلفهــا (سليمان العيسى) هو المفتش الاول لهذه المادة ، في وزارة التربية ، وقد استمر التدريس بها حتى مطلع العام الدراسي ١٩٧٠ ــ ١٩٧١ .

ولقد كتبها المؤلف ، كما صرح في نهايتها ، ســنة ١٩٦٦ وكان فراغه منها في حلب في ٢٦ حزيران .

---

(٢٠) كتبت عام ١٩٦٤ ، (٢) كتبت عام ١٩٦٦ .

(٢١) العيسى ، سليمان ، الازار الجريح ، أو جبلة بن الايهم ، مطبوعات وزارة التربية دمشق ، العام الدراسي ١٩٦٦ ــ ١٩٦٧ ، قطع كبير ، ١٩٠ صفحة وطبعت ثانية في : اتحاد الكتاب دمشق ، ١٩٧٦ .

والمسرحية تصدر عن صدر الإسلام ، متخذة من قصة إسلام (جبلة ابن الايهم) في خلافة (عمر بن الخطاب) ، محورا لها ، تبني عليه حبكتها ، وهي القصة التي رواها (أبو الفرج الاصفهاني) (٣٢) في كتابه (الاغاني) وخلاصتها أن ملك الغساسنة (جبلة بن الايهم) اعلن اسلامه ، متاخرا ، في خلافة (عمر بن الخطاب) ثم سار الى الحجاز ، يقصد الحج ، فرحب به الخليفة (عمر) وبينما كان يطوف حول (الكعبة) داس رجل من بني (فزاره) على طرف ازره ، من غير قصد ، فمزقه ، فغضب (جبله) وضرب الرجل ، فهشم انفه ، فشكا الرجل (جبله) الى (عمر) فاستدعى (جبله) فأقر بما فعل ، فقضى (عمر بن الخطاب) بالقصاص ، فغضب (جبلة) ورفض الحكم فكيف يقاصه رجل من (فزارة) وهو ملك ، ولكن (عمر) أصر على القصاص ، فاستمهله (جبلة) فامهله ، فجمع رهطه ، وهرب بهم في الظلام الى الروم ، ليعيش تحت جناحهم ، مرتدا عن الاسلام.

والمسرحية شعرية طويلة ، تقع في /١٣/ لمحة ، كما آثر المؤلف تسميتها بدلا من الفصول ، أو المشاهد ، تدور حوادثها في مواضع مختلفة ، في دمشق وفي انطاكية ، وفي المدينة ، وفي مكة ، ، وفي القسطنطينية ، وفي ما بين هذه وتلك .

وتبدا المسرحية بظهور قافلة قادمة من الحجاز تدخل دمشق مجتازة إليها الغوطة ، والحادي يتغنى بجمال الشام ، وفي القافلة شاعران ، يحملان بين جوانحهما آمالا كبيرة في لقاء (جبلة) ملك الغساسنة ، وكل منهما يعتد بما يحمل من شعر الا ان احدهما يعتد بقرابته لجبلة ، ويكاد الشاعران يختصمان ، ولكنهما سرعان ما يتصافيان ، وهما (حسان بن ثابت) و (الاعشى) والاول هو الذي أعتد بقرابته ثم يمضيان معا الى حانة قريبة ليشربا الخمر فيها .

---

(٣٢) الاصفهاني ، ابو الفرج ، الاغاني تح . ابراهيم الابياري ، دار الكتب ، القاهرة ، ج ١٥ ، ١٩٠ ، ص ٥٦١ / ٥٤٧٨ .

وفي اللمحة الثانية يظهر الملك الغساني في قصره بالغوطة في الشام ، وبين يديه الخدم ، وامامه قعد شاعران ، ويدخل عليه (حسان بن ثابت) ، فيرحب به أحسن ترحيب ، ويظهر منذ البدء ميلا اليه ، بسبب قرابته ، ثم يعرفه بالشاعرين ، فاذا هما (النابغة الذبياني) و (علقمة بن عبدة الفحل) وينشده (حسان) في مدحه وينشده الشاعر فينتصر (جبلة) (لحسان) ويفضله عليهما ، بسبب قرابته ، ويجزل له في العطاء ، ثم يعطي صاحبيه .

وفي اللمحة الثالثة يظهر الملك الغساني في المكان نفسه وبين يديه نفر من كبار قادته ، ويدخل عليه فارس ، ليخبره بجيش المسلمين ينتصر في القادسية واليرموك ويدق ابواب الشام ، فيسخر منه (جبلة) ويهزأ بما حمل من انباء ، ويؤكد ان الامر لا يعدو ما الفه من غارات تشنها القبائل على اطراف مملكته فيمزقها بددا ولكن احد القادة يؤكد له ان الامر ليس كما يتصور ، وان في الموقف شيئا جديدا ، فلا يصدق جبلة ، ويشك في ولاء القائد ، ثم تدخل ابنته (اميمة) لتؤكد ما يؤكده القائد وتذكر (خالد بن الوليد) فيعجب (جبلة) لاهتمامها بمثل هذه القضايا ، ثم يدعوه القائد الى اتخاذ موقف محايد ، فيابى الا التصدي للقبائل المغيرة ، كما يراها ويعتد بحماية قيصر مثلما يعتد بولائه له .

وفي اللمحة الرابعة يظهر (جبلة) في قصر روماني قديم في (انطاكية) وقد انسحب اليها بعد ان دخلت جيوش الفاتحين (دمشق) وضربت اقدامها في (حلب) ويظهر مع (جبلة) القائد الاول الذي كان يحاوره في اللمحة السابقة ، وهو (عمرو) الذي لايخفي اعجابه بالفتح العربي ، وتشترك في اللقاء (اميمة) ويحدث (جبلة) القائد بما في نفسه من احساس بالهزيمة ، وهو يقر بانتصار العرب باسم الدين الجديد ، ويكاد يفصح عن شيء في نفسه ، ولكنه يتردد ، وتتدخل (اميمة) لتعرب عن

رغبتها في العودة الى دمشق ، فيعدها (جبلة) أن ستعود ، ثم يطلب منها أن تتركهما وحدهما ، فتفعل وعندئذ يعلن (جبلة) عزمه على العودة الى الاروما العربية ، والانضمام الى ابناء العم ، فيستبشر القائد (عمرو) ثم يسلمه (جبلة) كتابا الى (عمر بن الخطاب) ، يطلب منه حمله اليه ، وهو يعلن فيه اسلامه ، واسلام من معه .

وفي اللمحة الخامسة يلتقي القائد (عمرو) (بأميمة) في حديقة القصر في انطاكية فيتناجيان ، ويتهامسان ، ويذكران هواهما في الشام و (أميمة) تؤكد حنينها الى الشام ، وتسأل عمرا أن يؤكد لها هواه ، وتتمنى لو تكون معه ، لترى جند الفتح ، فيؤكد لها أن مكانه هو بين جند الفتح ، وانه لم يتبع جبلة من دمشق الى انطاكية ، الا من اجل هواه لها ، فما هو بالذي يحمي ملك قيصر ، ثم يودعها ويمضي ، حاملا رسالة ابيها الى عمر ، وهي تعده بالانتظار .

وفي اللمحة السادسة يظهر (عمر بن الخطاب) في دار الخلافة ، بالمدينة ومعه صحبه ، ويدخل عليهم (عمرو) فيرحب به (عمر بن الخطاب) اروع ترحيب ، فيفضي اليه (عمرو) بما في نفسه من شوق عارم الى الايمان، والدخول في جند الفتح ثم يسلمه رسالة جبلة اليه ، فيفرح عمر بها أشد الفرح ، ويؤكد انتظاره قدوم (جبلة) عليه .

وفي اللمحة السابعة يدخل موكب (جبلة) دمشق ، في احتفال مهيب ، ويقف في استقباله (أبو عبيدة بن الجراح) وما يزال في نفس (جبلة) شيء من زهو الملك وخيلائه ، واذ يذكر (لابي عبيدة) مالغسان من قوة ورجال ، وانه يضعها تحت امره يؤكد له (أبو عبيدة) أن معنى البطولة في الاسلام قد اختلف ، ثم يعلن (جبلة) متغاضيا ــ رغبته في لقاء (عمر بن الخطاب) .

وفي اللمحة الثامنة تظهر خيام (جبلة بن الايهم) وقد ضربت خارج

المدينة وعليها مظاهر الملك ، في ابهة مفرطة ، وفخامة مبالغ فيها ، وقد اعد (جبلة) فرسانه في انتظار (عمر بن الخطاب) الذي سيخرج للقائه في ظاهر المدينة و (جبلة) يوصي القائد (عمروا) أن يمشي باستقبال (عمر) ما يستطيع ، وأن يظهر من مظاهر الملك ما يقدر عليه ، ثم ينتحي (عمر) جانبا ، ليلتقي (بأميمة) فيؤكد كل منهما للآخر فرحته وانتظاره الاستقرار واللقاء ، فلقد طوحت بهما الاسفار ، ثم يلوح الخليفة من بعيد لعيني (أميمة) فتعجب ، كيف يقدم وهو أمير المؤمنين في ثياب تملؤها الرقع ، ثم ينضم (عمر) الى (جبلة) في استقبال الخليفة ، ويقدم (جبلة) (لعمر) جنده وقواده وهو يستعرضهم في اعتزاز وشمم ، فيؤكد له (عمر) أنه سيزج بهم في الفتوح ، وأنه سيضرب بهم (الروم) في عقر دارهم ، ثم يطلب من ج (جبلة) ان يتهيأ للطواف بالكعبة في الغد ، ويدخلان خيمة (جبلة) للاستراحة .

في اللمحة التاسعة تظهر خيام (جبلة) قد ضربت قريبا من الكعبة ، وموكب الملك الغساني يطوف بالبيت الحرام ، وثمة خيمة تقف في مدخلها فتاتان تذكران أميمة وحبها للقائد (عمر) ، هذا الحب الذي شاع ذكره واشتهر ، وانهما لتحسد انها في فتاها الذي خلب الباب الفتيات ، وبينما هما في مثل هذا الحديث ، عزن الحب والشباب تسمعان لغطا وجلبة في الحرم ، ثم يدخل شقيق احداهما ليخبرهما ان امرا خطيرا قد وقع ، فقد داس احد الرجال ازار (جبلة) فمزقه ، فحطم (جبلة) انف الرجل وكادت السيوف تسل ، ولم يقنع (جبلة) بل مضى الى (عمر) يعرض أمره .

وفي اللمحة العاشرة يظهر (عمر بن الخطاب) في دار بمكة وحوله اصحابه ، وأمامه يجلس (جبلة) والرجل الفزاري ، الذي داس ازاره واذ يسأل (عمر) (جبلة) احقاأقدم على تحطيم انف الرجل ، لانه داس عفوا ازاره ، فيؤكد له ذلك (جبلة) في غضب ، فقد نال حقه بيديه ، فينكر عليه (عمر) ذلك ، ويؤكد أن الاسلام ساوى بينهما ، فتثور عنجهية (جبلة)

فيرده (عمـــر) ثم يطلب منه ارضاء الرجل او القصاص فينكر ، فيقرر (عمر) القود ، فيغضب (جبلة) ويهدد بالارتداد عن الاسلام ، فيخبره (عمـــر) ان جزاء من يرتد القتل ، فيستمهله (جبلة) فيمهله (عمر) .

وفي اللمحة الحادية عشرة يظهر (جبلة) مع رهطـــة وهـــم يولـــون الادبار ، هاربين من (مكة) يقودهم (جبلة) الى القسطنطينية تحـــت جنـــاح الليل ، ثم ينتحي (جبلة) جانبـــا ، وفي نفسه تثـــور الوساوس وتتلاطـــم الافكار ، ومن حوله الريح تعزف وتعصف وثمة صوت من الريح يناديه يسأله عمـــا هـــو مقدم عليه ، ويوعده بالويل والثبور ، والغربـــة والضيـــاع ، ولكنه يرد مستنجدا بقوته وجاهه وملكه وكبريائه الجريح ، ويؤكد عزمـــه على الفرار ، والاحتماء بقيصر ، استبقاء على عزة الملك الزائل .

وفي اللمحة الثانية عشرة تظهر (اميمة) مع صديقتها (نوار) في حديقـــة قصر بضواحي (القسطنطينية) و (اميمة) تشكو لنوار غربتهـــا وضيقهـــا ومرور الايام وشوقها الى (عمرو)وحرمانها منه ، فتواسيها نوار ، وتتمنـــى ان تصل الفتوح الى حيث هما ، لعل في جيش الفتوح يكون (عمـــرو) ثـــم تخبرهـــا (اميمة)ان اباها قد تمزق وضاع وانـــه بالامس كان يبكـــي على يديها ، ولكنه على عناده مايزال، فبالامس جاء رسول عمر الى قيصر والتقى به جبلة ، فلم يغيره في شيء اللقاء .

وفي اللمحة الثالثة عشرة والاخيرة ، يظهر (عمر) في دار الخلافـــة في المدينة ويدخل عليه رسوله الى (قيصر) ليخبره جواب (قيصر) على رسالتـــه اليه ، وقد دعـــاه الى الاسلام ويالم (عمـــر) لاباء قيصر الاسلام ، ثم يحدث الرسول (عمـــر) عن زيارته لجبلة ، ويصف له ماهو فيه من نـــدم عميق، ثم يقرئه منه السلام ، ويدخل عليهما (حسان)وهو شيخ ضرير ، فيقدم لـــه الرسول صرة حملها من (جبلة) له فيها هدايا ، وعطاء كثـــير ، فيشكرهـــا لـــه (حسان) ويأخذها ويخرج.

لقد كان (جبلة) في المسرحية رمزا لطبقته الارستقراطية التي ارتبطت مصالحها بالاستعمار فخدمته وخدمها ، وتعاونت معه على ضرب الشعب، وهي تأخذ وجها وطنيا أو قوميا يوم تكون مصالحها لا يعوقها عائق ، حتى اذا نبتت الاشواك في طريق مصالحها تنكرت لوطنيتها واستعـــدت الاجنبي العدو على ابناء وطنها لتفرض سيطرة مصالحها وعندما تجـــد أن سلاح الاجنبي قاصر عاجز عن تثبيت اقدامها تلجأ الى الخديعة والمكـــر فتتشدق بالشعارات القوميةوالاجتماعية الىأن تحين الفرصة فتطعن هذهالشعارات القومية والاجتماعية التي تتخلى عنها مدفوعة بمصالحها .

وكان عمرو رمزاللشباب العربي الذي استهوته المثل القومية العليا ، وتجاذبته عواطف متنافرة ، وعواطف الحب التـــي تفرقه في الفرديـــة ، والشعور القومي الذي يجتذبه الى ساحـــات الكفـــاح ، في سبيل المثـــل العليـــا .

وكان عمر بن الخطاب رمزا للمثل الجديدة ، الحق والخير والعـــدل والمساواة هذه المثل التي كانت فيخاطـــر الشعـــب المظلوم المضطهـــد ، احلاما يتطلع اليها في ليالي عذابه وكفاحه ، ثم تجسدت هذه الاحلام فكانت واقعا يمسك بعنان الامور ، ويدير شؤون الناس .

وبذلك لم تكن قصة جبلة بن الايهم حادثة تاريخية عبرت مسرحالماضي البعيد بل كانـــت مرآة تراءى في وجهها واقع المجتمع العربي ، في المرحلـــة التي كتبت فيها المسرحية ، وهي المرحلة التي كان المجتمع ينعطف فيها الى نظام جديد تتبدل فيه العلاقات الاجتماعية ، فكانـــت الشخصيات رمـــوزا لعناصر المجتمع العربي ، آنئذ وطبقاته . (٣٣)

*

(٣٣) الفهم السابق للشخصيات وتحليلها ، مقتبس بتصرف عن : ناصيف ، كامل « ابـــن الايهم ، دراسة وتحليل » ، مجلة المامون ، حلب ، بلاتاريخ (حوالي ١٩٦٨) ص ١٩ ــ ٣٩

والمسرحية التالية ، واحدة من نتاج ضخم ، لشاعر مع المسرحية الشعرية طوال حياته ،وما يزال ، وان كان ثمة انقطاع في نشر ما يكتب، فقديد النشر ، فيهذا المجال ، وهو في ميعة الصبا ، دون العشرين ، في عهد الانتداب الفرنسي على سورية فنشر اربع مسرحيات ، ثم عزف عن النشر ، وان لم ينقطع عن الكتابة ، فقد مضى يمارس القضاء ، بعدتخرجه من كلية الحقوق ، واستمر يرقى المناصب ، حتى عين مستشارا في محكمة النقض ، ثم ترك القضاء ، ورجع الى ما كان قد بداه في مطلع حياته ، فبدأ يصدر مسرحياته ، التي كان قد كتب بعضها من قبل ، فأخذت تظهر متتالية ، مسرحية كل سنة فاذا هي تتنامى ، فتبلغ عشرا ، وما تزال تزيد ، ذلك الشاعر هو (عدنان مردم بك) نجل شاعر الشام : (خليل مردم بك) (٢٤) .

والقائمة التالية تمثل مسرحيات الشاعر المطبوعة ، وهي جميعا شعرية :

الرقم	المسرحية	مكان النشر	التاريخ
١	المعتصم بالله	مجلة الشام ـ دمشق	١٩٣٣
٢	عبد الرحمن الداخل	مجلة العرفان ـ صيدا	١٩٣٤
٣	مصرع الحسين	مجلة العرفان ـ صيدا	١٩٣٥
٤	جميل وبثينة	مجلة الانسانية ـ دمشق	١٩٣٦
٥	غادة افاميا	منشورات عويدات ـ بيروت	١٩٦٧
٦	العباسة	منشورات عويدات ـ بيروت	١٩٦٨
٧	الملكة زنوبيا	منشورات عويدات ـ بيروت	١٩٦٩

---

(٢٤) مردم بك عدنان ، حوارمعه ، مجلة صوت المعلمين ، دمشق ، العدد ٤١ ، اذار١٩٧٩ ص ٣٦ ـ ٣٧ .

مردم بك عدنان حوار معه مجلة الفيصل، السعودية، العدد٣٣،ربيع الاول ١٤٠٠ فبراير ١٩٨٠م ص ٥١ـ٥٥

٨	الحـــلاج	منشورات عويدات ــ بيروت	١٩٧١
٩	رابعـــة العدويـــة	منشورات عويدات ــ بيروت	١٩٧٢
١٠	مصرع غرناطـــة	منشورات عويدات ــ بيروت	١٩٧٣
١١	فلسطين الثائرة	منشورات عويدات ــ بيروت	١٩٧٤
١٢	فاجعـــة مـــايرلنـــخ	منشورات عويدات ــ بيروت	١٩٧٥
١٣	مأساة ديـــوجـــين	منشورات عويدات ــ بيروت	١٩٧٦
١٤	ديـــر يـاســـين	منشورات عويدات ــ بيروت	١٩٧٧

ومسرحيته التي سيتم التعرض لها بالدرس هي أولـــى مسرحياتـــه التي نشرها بعد انقطاع ، وهي (غادة أفاميا) . (٣٥)

و (غادة أفاميا) مسرحية شعرية ، مستوحاة من التاريـــخ القديـــم لمدينة (أفاميا) الجميلة ، والواقعة في سهل الغاب ، القريب من الساحـــل السوري ، وهي مدينة عريقة في القدم ، كان اسمها (فارنـــاك) استولى عليها الاسكندر ، ثـــم آلت الى أحد قواده الذي دعاها(أباميا) باسم حبيبته الاميرة الفارسية ، التي عاد بها من احدى غزواته ولقد حفظ لها العـــرب اسمها ، حين دخلوها فاتحين ، فلم يصبه غير قليل من التحوير فاذا هـــو (أفاميا) (٣٦) .

وتدور حوادث المسرحية في هذه المدينة العريقة في القدم ، ابان احتلال الروم لها ، مستوحية من تلك العهود جواءها ، فاذا الجيش الغازي يعيث في المدينة فسادا يرهق شعبها ، ويذله ، ويخضعه لارادتـــه ، والشعب اصيل ، صامد يتمسك بالحق متطلع الى الحريـــة ، مستعد لبـــذل اكبـــر

---

(٣٥) مردم بك ، عدنان ، غادة أفاميا ، منشورات عويدات، بيروت ١٩٦٧ ، قطع وسط ١٢٤ ص .

(٣٦) الجابري ، د. شكيب ، وداعا ياأفاميا ، دار الهلال ، طربين ، دمشق ، تموز ١٩٦٠ ص ٧ ــ ١٥ .

التضحيات واجلها ، في سبيل بادته (افاميـا) يقوده امير البـلـدة الشيـخ الحكيم، رمز عزتها ، واصالتها وحكمتها .

والمسرحية تقع في اربعـة فصول ، تـدور حـوادث الفصل الاول (ص١٥ــ٤٨) بمشاهدة الثلاثة ، في الساحة الرئيسية ، بمدينة (افاميـا) حيث يظهر الجيش الروماني في المنظر الاول ، وهو يجوب الساحة ، وفئات من الشعب تنظر اليه ، ونوافذ الدور ، على حين وقف في احد الازقة (تميم) و (نايف) يتحدثان بمرارة عن ظلم الغازي وفتكه ، ثم تلتقي بهمـا (غادة) شاحبة اللون متألمة من طول الليل الذي فرضه الغازي الدخيل على مدينتهم، ويلومانها في اهتمامها هذا ، ولكنهـا تتحمس ، وتظهر ابـاء وقـوة ، ــ وفي هذه الاثناء تعلو اصوات المارين ، معبرة عـن غضبهم ، فيامر احـد الضباط الجند بتفريق الناس ، ويشتبك الفريقان ، ويصاب بعض الرجال وينصح (تميم) لـ (نايف) و (غادة) بالتنحي بعيدا عن ساحة القتال .

وفي المشهد الثاني ، من الفصل الاول ، يـدخل الساحـة ضابطـان من جنود القائد الفاتح ، همـا (سابا) و (روبين) وعلى الارض جثث مـن الضحايا فيعرب الضابط (سابا) عن ضيقه بالقتل ، وانكاره ان يكون غايـة وجودهم ، فيلومه (روبين) في ذلك ويعتب عليه ، ويرد افكاره الى هـواه ، ثـم تظهر (غادة) فيلمحها (سابا) فيتقدم منها ليلومها في دخولها ساحـة القتال ، فترد عليه منكرة الا تشارك قومها في المهم ، وينصرف (روبين) في غضب ، ويتجـه (سابا) الى (غادة) يعتذر اليهـا لطيش (روبين) ويؤكـد لها انكاره القتل ،كمـا يؤكد حاجة العالم الى الحـب ، فتشكـر لـه حسن صنيعه ، في امساكه سيفه عن اذى اهلها ، فيؤكد لها انـه سيقيـم من نفسه درعـاً يدفـع عن قومهـا الاذى ، متمنيا من وراء ذلك ان يرق لـه قلبها ، فتتجاهل قوله ، ومرة ثانية ينشب صدام بـين الجنـد وبعض الناس ، ويسحب (سابا) (غادة) من يدهـا بعيدا عن الساحة .

وفي المشهد الثالث يظهر (الوليد) زعيم مدينة (افاميا) وهو في الستين من عمره ، يرافقه (تميم) و (نايف) ، ويتأمل (الوليد) جثث القتلى ، يعرب عن المه لما يراه ، واذ يؤكد له تميم ان الشعب مستعد للكفاح، ينكر عليه (الوليد) ما قال، ويؤكد له ان الحق لايحتاج الى سفك الدماء ، فهو منزه عن العنف ولا يمكن ان ينال بالحراب ثم ينادي بالحب والاخاء ومرة ثالثة ترتفع اصوات الناس ، فيشهر الجيش السلاح ، ويهجم على الشعب الاعزل ، فينسحب (الوليد) مع (نايف) و (تميم) من الساحة .

وتدور حوادث الفصل الثاني (ص٥١ــ٧٥) بمشهديه الاثنين في قاعة كبيرة من قصور مدينة (افاميا) حيث ينزل القائد الغازي (بيدا)، وفي المشهد الاول يظهر (بيدا) على العرش، وحوله اعوانه ، ومن بينهم القائدان (روبين) و (سابا) وحين يؤكد (روبين) للقائد (بيدا) أن الجند قد نكل بالشعب تنكيلا، يؤكد له (سابا) ان القلوب لا تفتح بالسيف ، وانما بالحب ،وينكر عليه (بيدا) ذلك ، ومايلبث (روبين) أن يشير الى حب (سابا) من طرف خفي ، فيتقدم (سابا) على الاعتراف امام (بيدا) في جراة وصراحة ، بحقيقة حبه لبنت (الوليد) (غادة) ، ثم يمتدح (الوليد) نفسه ، فيعجب له (بيدا) كيف يمدح اعداءه ، ثم يلومه ، بل يعنفه ، ويحذره شر الهوى ، فيدافع (سابا) عن (الوليد) ويمضي فيمدح نبله ، وهنا يدخل احد الجند ليخبر القائد بحضور (الوليد) طالبا الدخول عليه ، فيستبشر (سابا) على حين يظهر (بيدا) ضيقه .

وفي المشهد الثاني يدخل (الوليد) على (بيدا) يصحبه (نايف) و (تميم) ورجلان آخران من رهطه ، ويتقدم (الوليد) بالشكوى الى (بيدا) مما لحق بقومه من اذى وضر ، ويرتجيه ان يرق للشعب ، فيغضب (بيدا) ويؤكد له ان النصر لا يجتني بغير القوة ، فيعرض عليه الوليد أن يحيوا معا في اخاء وتعاون وتعاون ، ويطرحوا الحقد والبغض ، لينتصر العدل

والاحسان ، وعندئذ يساله (بيدا) ما اعد لتحقيق دعواه اذ انـــه لا يثـــق بمعسول الكلام ،فيعلن (الوليد) عن استعداده لتحقيق ما يطلبه فيطلب منه (بيدا) على الفور ان يقدم له قربانا يتقرب بـــه في العيد الذي سيقام الغداة فيقدم (الوليد) نفسه ، ويعرض (نايف) نفسه بديلا من عمه الشيخ ، ولكن (بيدا) يرفض الاثنين ، ويطلب عذراء قربانا فيغضب (تميم) ويردّ على (بيدا) معرضا بتنكيل جنده بالشعب ، ويتقدم (الوليد) ليعتذر عن غضب (تميـــم) ويتودد الى (بيدا) ويطلب منه ان يفصح عمن يريدهـــا ضحية ، فيعلـــن (بيدا) بكل غطرسة وقوة (ص ٧٤) :

ان كنـــــت تـــرغـــــب في الســـلام
لـــــدفـــــع مـــــا لا يشتهـــــى
فـــاجعـــل فتـــاتـــك فـــديـــة
في درء عـــــاديـــــــة الاذى

ويخرج (الوليد) ورهطه مدحورا ، وهـــو يطمئن نفسه بـــأن لكـــل ظلم نهايـــة .

وتدور حوادث الفصل الثالث (ص ٧٧ــ١٠١) بمشاهده الثلاثـــة في دار الوليد حيث اجتمع ، في المشهد الاول رهط من اهل (انانيا) يتوسطهم (الوليد) مع ولدي شقيقه : (نايف وتميم) ويبدأ الحوار (نايف) حين يعلـــن امام الوليد عن قدرة الرجال على خوض المعركة ، فيرد عليـــه (الوليـــد) موضحا انه لا يريد الحرب ، فحسبه مـــا اريق من دماء ، ويؤكد لـــه انه لا يرفض الحرب خوفا وجبنا ، وانمـــا حقنا لدماء اهله واخوانـــه وحسبه اقداما انه سيقدم ابنته (غادة) ضحية ، ليشتري بهـــا عفو الغازي ويـــرد عليه (نايف)و لكـــن (الوليد) يؤكد عزمه على الجود بابنته فداء للوطن .

وفي المشهد الثاني يدخل احد اصدقاء (الوليد) ليعلن عن مجيء (سابا)

رسول القائد (بيدا) لاخـــذ (غادة) ويسري بين الرجال شيء من الغليـــان والتحرك ولكن (الوليد) يهدئهم ، ثم يدخل (سابا) ليحيي (الوليد) بتقديـــر كبير ، ثم يعترف بأنه اجبر على المجيء لاحضار (غادة) وحـــين يغلط لـــه (نايف) في القول ، يرق لـــه (سابا) ويعتذر ، ويؤكد ان ليس فيه مـــن خلق الاعداء شيء ،وانه محب للبلد واهله ثم يتمنى لو كان (لغادة) الفداء ، وهنا تدخل غادة لتعرب عن استعدادهـــا للقـــاء الموت فداء لقومهـــا ، فيأسف (سابا) لما جاء من اجله ، وهو الذي يتمنى لها ان تحيا كالزهرة ، ويغلبـــه هواه ، فيسترسل في التغزيل بها فيعاتبه (الوليد) فيؤكد هواه وحبه ورغبته في الزواج منها ، فيسخر منه (تميم) ، فيعتذر (سابا) ويؤكد انه لا يستطيع القيام بغير واجبه .

وفي المشهد الثالث يدخل (روبين) ليلوم (سابا) في تأخره ، فقد آثار فيـــه ريبه وشكوكه ، فيرد عليه (سابا) بحدة ، ويطلب منه العودة ، فيتظاهـــر بانه ما جاء الا خوفا عليه من كيد (الوليد) ومن هواه لابنته (غادة) فيتألـــم (سابا) لقول (روبين) ويدرك ان (بيدا) هو الذي ارسله وراءه ، ثـــم يخرج والجند يحيطون بـــ (غادة) وهي تؤكد استعدادها لافتداء قومها .

وتدور حوادث الفصل الرابع (ص١٠٥ــ١٢٤) بمشاهده الاربعـــة، فيساحة مدينة (افاميا) الرئيسة وفي المشهد الاول يظهـــر الجيش الروماني في عرض عسكري احتفالا باحد الاعياد ، واستعدادا لحرق (غادة) علـــى حين يقف في منعرج من الازقة شباب بينهم (تميم)و(نايف) وهمـــا يتحدثان عن استعداد القوم للتضحية والفداء ، وعزمهم علىمواجهة الموت الذي لا مناص منه ، ولامفر ، ثم يتقدم منهماحد الشباب ليحثهـــم على المضي الى الساحـــة ، فقد حزب الامر ، ويعلو لغط الناس وهرجهم اذ يدخـــل (سابا) ليعرب عن أساه وخيبته ، فقـــد عمل مع (بيدا) وجاهـــد وابلـــى واخلص، فلقي منه الانكار ، ثم يتقدم منـــه (روبين) ليحثه على المضي قدما لاستقبال (بيدا) .

وفي المشهد الثاني تظهر فئة من الثوار في المنعطف المؤدي الى المذبح حيث ستقدم (غادة) ضحية للآلهة ، ويتسلل بعض الثوار المذبح ، واحدهم يذكر الآخر بخطر المهمة التي سيقدمون عليها ، ثم يظهر (تميم) و (نايف) مع جماعة من الانصار ، و(تميم) يؤكد لهم ان الحق لا يؤخذ الا بالقوة ، ويؤكد له الرجال عزمهم الذي لا يلين ، ولكن (الوليد) يدخل عليهم ليحذرهم من خطر ماهم مقدمون عليه ، وليعظهم فيقول : (ص ١١٠ ــ ١١١) .

لا تفتحوا ياقوم دون
نفوسكم للحقد بابا
ليس الفتي من صارع
الاقران طعنا او ضربا
أوراح يثخن بالعدى
ويصب نقمته عذابا
ان الفتى من يبسط الكفين
للجاني احتسابا
وتراه يرخي عن اساءة
مجرم ، شمما ، حجابا

ولكن (تميما) يرد عليه ، ويمضي القوم نحو المذبح ، و(الوليد) يكرر لهم عظته .

وفي المشهد الثالث يمر موكب (بيدا) ودونه اسرى مكبلة بالحديد ،وفي منعطف من الازقة ، غلمان يتهامسون ، واحدهم ينكر على قومه تخاذلهم وصمتهم امام بطش العدوولكن الآخر يؤكد له قوةالقوم وشجاعتهم ، كما يؤكد له أن صمتهم هو نذير العاصفة .

وفي المشهد الرابع تساق (غادة) الى المذبح حيث جلس على (مقربة) (بيدا) وحوله بعض ضباطه ، وقد اشعلت النار استعدادا لتقديم الضحية، ويتقدم احد الكهنة من النار ليتلو صلواته ثم ينهض (بيدا) ليقدم الى سابا سيفه ، طالبا منه ان يضرب به عنق (غادة) فيعتذر (سابا) ولكن (بيدا) يأمره ، ويرفض اعتذاره ، فيتناول (سابا) السيف ، ويطرق مفكرا ، فتدعوه (غادة) الى تنفيذ ما أمربه ، ويظل (سابا) مطرقا لا يريم ، وتحبس الانفاس، ويصدر أمر (بيدا) أن اضرب ويرتل الكاهن صلواته واذا السيف الذي في يد (سابا) ينصب شواظا على (بيدا)فيهوى (بيدا) على الارض ميتا ، وينكر (روبين) على (سابا) فعلته ، ويعنفه ، فيقدم (سابا) على طعن (روبين) فيقع جريحا ، وينقسم الجيش الى فئتين ، تتنازعان ويدخل الثوار من الاهالي الى المذبح ، وفيهم (تميم)و(نايف) يحرران (غادة) ويطلقانها ، وبينما كان (سابا) يتأمل جثة (بيدا) ويعبر عن فرحه بانتصاره ينهض (روبين) متحاملا على نفسه ، ويضرب (سابا) بسيفه من وراء ، فيلتفت اليه (سابا) فيجهز عليه ،ثم يقع كلاهما ميتين ، ويحيط الثوار بالمذبح ، ويدخل (الوليد) مع (غادة) و (تميم) و (نايف) ليخطب (الوليد) في الثوار مهنئا لهم بنصرهم ، ويبارك لهم في قوتهم وشجاعتهم ، ثم يلتفت الى (سابا) مباركا جثته مستغفرا لروحه ، مؤكدا مبداه في التسامح وحب السلام .

واذا كانت المسرحية تستوحي تاريخ (أفاميا) القديم ، ابان احتلال الروم لها فتبعث فيها روح ذلك العصر ، فانها تصدر في الحقيقة عن فترة الانتداب الفرنسي على سورية ، فتستمد من هذه الفترة الجزئيات التي ترسم بها ، بعد تعديل ، ملامح ذلك العهد الذي كانت (أفاميا) قد عاشته من قبل ، أو الذي يتخيل المؤلف انها كانت قد عاشته .

فاذا المحتل الروماني لمدينة (أفاميا) هو في حقيقته المحتل الفرنسي

لمدينة (دمشق) واذا صمود الشعب فيمدينة (افاميا) هو في حقيقته صمود الشعب في (دمشق)وكان احدى المدينتين للاخرى توام ، ولاجرم ، فالبغي والعسف والظلم والصمود والتحدي والكفاح ، في كل زمان ومكان جميعا حقائق واحدة ولا تتغير غير الملامح والاشكال والاسماء .

ولكان الشاعر يذكر ما كان قد شاهده في (دمشق) عهد الاحتلال الفرنسي ، وهو طفل ، فيلبسه لبوسا جديدا ، حين يبعثه في مدينة (افاميا) ولقد اكد ذلك صراحة حين قال عن مسرحيته : « ان فيها تصويرا لمشاهد طالما شاهدتها أيام طفولتي في دمشق ، وعشت معها حقبة طويلة ، حين كان الشعب السوري بمجموع طبقاته حربا على المستعمر ، فحاولت تسجيل هذه الحقبة التي عشتها ايام طفولتي ، تمجيدا لها وبعثا لماضيها المشرق ، الذي جمع اسمى المعاني الخيرة » (٣٧) .

والشاعر بذلك يصدر عن مرحلة الاحتلال الفرنسي لدمشق ، مثلما صدر (بدر الدين الحامد) في مسرحيته الشعرية (ميسلون) عن دخول الفرنسي (دمشق) ولكن ما يمتاز به (عدنان مردم) من (الحامد) انه عمد الى معادل لدمشق ، في تلك الفترة ، أو الى بديل منها ، فصورها من خلاله تصويرا غير مباشر ، في احداث وامكنة وازمنة جديدة مستقلة ، وضعها في ظروف اختلقها وركبها تركيبا .

ولكن ما اصطنعه المؤلف من مكان وزمان ، لم يستطع ان يمتلك ذاته الحقيقية ليغدو واقعا ، أو تاريخا ، فمدينة افاميا ، التي اصطنعها المؤلف تفتقر الى ما هو ذاتي وعيني محدد ، وتظل واقعة في اطار المجرد والمطلق ، غير المحدد وذلك لان المؤلف اخضعها لفكر مجرد ، سعى من خلالها الى تاكيد فكرة كلية تتلخص في ظهور الحق ، وانتصاره على الباطل ، من غير حاجة الى فعل أو تدخل أو قوة ، لأن الحق كما تقول المسرحية ، يمتلك ما

---

(٣٧) مردم بك ، عدنان ، غادة افاميا ، ص ١١

يؤكد ذاته بذاته ،من الداخل ، وليس بحاجة الى تاكيد خارجي ، كالقوة مثلا التي يحتاج اليها الباطل ، كما تصور المسرحية ، كي يؤكد ذاته وهو الذي يمتلك في داخله ما يؤكد انه باطل ، بل انه ليحمل في داخله بذور فنائه .

ولذلك كله كان فداء المدينة ، وخلاصها ، مثلما كانت هزيمة الغازي واندحاره على يد سابا ، الذي قتل بيدا وروبين ، وانقذ غادة ، ثم ما لبث أن قتل ، بطعنة غادرة من روبين . أن فداء المدينة وخلاصها ودحر الغازي وهزيمته ، لا تتم على ايدي الثـــوار ، الذين اظهرتهم المسرحية اخيرا ، في اعداد شكلي ، نظري ، وفي بـــرود ، غير مقنـــع ، ولا متحقق ، فاذا هم يدخلون الساحة ، ولكنهم لا يفعلون شيئا ، اذ يابى المؤلف للحق انينتصر بالقوة ، يستخدمها اصحابه ، وهو الذي يريد له ان ينتصر باندحار الباطل، بهزيمة يلحقها به اصحابه ، انفسهم .

ويبرز (الوليد) زعيم المدينة ممثـــلا للنزوع نحو المثالية ، والتجريد ، والمطلق الذهني ، غير المحدد ، والايمان المطلق بانتصـــار الحق ، والخير ، وهزيمة الظلم والباطل ، من غير عنـــف ، ولا كفـــاح ، ويظهر ذلك جليا في مواقفه الذهنية المثالية الفردية التي يصـــدر فيها عن قيم مثالية ، بعيدا عن الواقع ، متفردا بها ، من غير أن يصدر عن تقـــدير للواقع ، وحساب فيه دقيق ، او عن مصلحة الجماهير ، ورغبتها وارادتها في الكفاح ، فمواقفه تتسم بالتسامح المفرط ، واللين الدال على ضعـــف وتخاذل ، لا على قوة ومقدرة ،لانه يسامح ووطنه محتل ، فهو يقوم بنفسه بزيارة لعـــدوه الذي يحتل بلده وينتك بشعبه ، ويتوسل اليه أن يعطف على شعبه ويرفق به ، بل انه ليعرض على عدوه المحتل أن يحيو، معـــا في اخاء وتعاون ويطرحوا الحقد والبغض لينتصر العدل والإحسان : (ص ٦٤)

وما يمنع ان نحيـــا معا اهـــلا وخـــلانا

ونبســـط للاخاءيدا　　لننسى جرح ما كانا

فما أرض بســـكان　　تضيق ربى وشطآنا

إن الوليد بهذه الدعوة يقر الاحتـــلال ، ويستسلم له ، ويسعى الى العيش معه في مصالحة ، متخليا عن حريـــة بلده ، وارضه ، لينتصر ، كما يتوهم ، العدل والتسامح والاحسان وما هذه القيم التي ينادي بها الا دليل على ضعفه وجبنه ،لا على حكمته وسداد رايه وما هي في الحقيقة الا تعبير عن رغبته في الحفاظ على عرشه ، وسلطانه الذي يريد له أن يبقى ولو كان على حساب حرية بلده .

مما لا شك فيه أن (الوليد) يحمل قيما سامية ، ومبادىء تطمح اليها كل نفس وتسعى اليها وترتجيها ، كالعدل والسلام والحب والخير والحق والجمال قيما سامية ، ومبادىء تطمـــح اليها كل وتسعى اليها وترتجيها ، كالعدل والسلام والحب والخير والحق والجمال ، ولكن الطريق الى هـــذه القيم هي كفاح الجماهير المستمر ، بوعي وتنظيـــم ، وليس بتخاذل القادة واستسلامهم ، كما يفعـــل (الوليد) الذي يحلم بالقيم الســـامية ، في عالم ذهني ، مجرد يتخيل فيه المعاني التي يطمح اليها ، مجردة ، بعيدا عن رؤية الواقع ، وادراك طبيعته وطبيعة العلاقات فيه ، بين اطراف كثيرة متنوعة متنازعة ، لا يستقيم فيها الحق الا بالقوة .

*

ان الوليد يناقض حقائق الاشياء وطبائعها ، ويبعد عن فهم التاريـــخ وادراك طبيعة مسيرته ، التي لا تفعـــل فيها غـــير الجماهير المناضـــلة ، فيقول : (ص ٤٥)

ما العنـــف يدفع حيفـــا　　ولا يصون قضيـــة

إن شـــئت كســـب عدو　　فامدد يدا بتحيـــة

ومن ذلك فالوليد يعالج مشكلة الحرية من منطلق اخـــلاقي مثالي ، قوامه الفرد ولا ينطلق من الواقع في شيء .

*

ويشبه مسرحية (عدنان مردم) مسرحية اخـــرى ، ظهرت في المرحلة نفسها ، او بعدها بقليل تحمـــل مثل تلـــك الرؤية فتتغنى بالحق والعدالة والخير كما تغنت (غادة افاميا) ، بل إنها لتشبهها في بناء مدينة ، واختراع حقبة من التاريخ ، وان كانت تمتاز منها بأنها اكثر حيوية ، وتشويقا ، تلك المسرحية هي (حكاية الأيام الثلاثة) .

ظهرت مسرحية (حكاية الايام الثلاثة)(٣٨) لمؤلفها (الدكتور عمر النص) سنة ١٩٦٨ ولكنها كانت قد كتبت سنة ١٩٦٦ بين آذار وتشرين الثـــاني ، كما صرح المؤلف في ختام مسرحيته وهي مسرحية نثرية .

والمسرحية تتخذ من غزو المغول لبلاد الشام ، بعد إسقاطهم الخلافة العباسية في بغداد ، سنة ٦٥٦ هـ ، مصـــدرا لها ، تنطلق منه ، لا لتستمد من التاريخ مادتها بل لتمد التاريخ نفسه بمادة جـــديدة ، تصنعها هي ، إذ تبتني مدينة تقيمها على الطريق الى (دمشق) وتمنحها اسما ، هو (جالوق) وتدخل اليها الغزاة وهم التتر ثم تصور الصراع بينهم ، وهم القتلة الطغاة ، وبين المدينة الآمنة الجميلة المسالمة ، فتخلق تاريخا لمدينتهم لا يمكن للناظر المدقق ان يعثر على اسمها في اكثر مصورات العالم الجغرافية دقة وامانة ، وتقدم سيرة لرجال لا يستطيع بحاثة في التاريخ منقب ان يعثر على اسمائهم ، في اكثر كتب التاريخ اخلاصا ووفاء .

---

(٣٨) النص ، د . عمر ، حكاية الايام الثلاثة ، دار الامانـــة ، بيروت ١٩٦٨ قطع وسط ١٩٨ صفحـــة .

هي تعبر عن حب للوطن يبلغ درجة الايمان المطلق به ، إذ تعده رمزا للحب والخير والجمال والعدل ، فهو بلدة طيبة ، آمنة مسالمة ، كالزهرة البيضاء ، يدخله الغازون ، فيحاولون تدنيسه ، ولكنهم يخفقون ، فيضطرون الى مغادرته ، بعد أن يتعرف فيه كل واحد منهم الى حقيقته ، ويكتشف ذاته ، فمنهم من يكون نصيبه القتل على يد أبناء جلدته ، ويكون قتله جزاء وفاقا ، ومنهم من يغادر البلد ، ومنهم من يهب البلد ذاته ، وينقلب من غاز الى مواطن ، يؤثر أن يموت فيه ، على أن يغادره حبا له ، بل تقديسا لطهارته ، فلقد ظل البلد محافظا على نقائه وطهره ، كالبحر الكبير ، فعلى الرغم من فتك الغازين به ، ظل بلدا آمنا مسالما ، لا يحمل حقدا ولا يوفر ضغينه ، ولا يحاول رفع صوت بغضب ، أو رمح بثار ، وأهله صامتون ، بل واثقون بأن بلدهم لا بد غالب لأنهم على حق ، وعلى خير ، وعلى عدل ، وعلى جمال .

ويدور ذلك كله في جو اسطورية ، فثمة سر انطوت عليه المدينة هو كنزها الذي يعرفه الجميع ، ولكنهم لا يعرفون عنه شيئا ، وهو الذي اجتذب اليها الغزاة واغراهم بها ، ولكنهم اذ دخلوها فوجئوا بصمت أهلها عن كنزهم على الرغم من اقرارهم به ، ثم يكشف الكنز ، فاذا هو صندوق خشبي عتيق ، عليه قفل حديدي صدىء لما رآه الطامع فيه ذهل ، وحتى اذا ما فتح ، ورأى ما فيه ، صعق ، فقد كان مقتله في الذي يحتويه الصندوق ، وتحفظه المدينة سرا، فما هو هذا الكنز ؟ ولمن هو مرصود ؟ هذا ما ستجيب عنه المسرحية :

والمسرحية نثرية طويلة ، تتالف من ثلاثة فصول ، تدور حوادثها جميعا في مدينة جالوق ، وتدور حوادث الفصل الاول (ص ١١ ــ ٧١) في القاعة الكبرى بقصر الأمير (داود) حيث يدخل (البهلول) في أواخر الليل ، ليطفىء المصابيح ، ويزيح الستائر عن النوافذ ، ثم يرنو الى

المدينة ، فيناجيها معبرا عن احساسه بالآلام لانتهاك الغزاة حرمتها ، ثم يدخل عليه (تاميش) القائد التتري ، يتبعه (خيتاي) احد قادته ، فينسحب (البهلول) ليقص (تاميش) على (خيتاي) حلما رآه ، فازعجه وملخصه انه رأى نجما ، فتبعه على جواده ، ولكن النجم اقترب منه ،ثم اشار عليه بالدخول في صندوق مهترىء ففعل ، ثم سمع صليل سيوف ، ولما خرج من الصندوق رأى نفسه في قصر منيف ، كل حجرة فيه تضيء ، كأنها اللؤلؤة ، ثم الفى نفسه عاريا فطلب العودة الى الصندوق ، فلم يجده . ويهدئه (خيتاي) ويذكره بأنه نصح له الا يدخل المدينة ، فيعترف بأن (ميران) احد ضباطه ، هو الذي اغراه بدخولها لما حكاه عن كنزها المخبوء ، ثم يذكران معا خوف الناس من دخولهم المدينة ، كما يذكران عنف (ميران) ووحشيته في الفتك بالاطفال والنساء ، ويأملان ان يعود ليعرفا منه ما وقف عليه من سر الكنز ولكنه حين يعود يخبرهما انه لم يستطع الوقوف على شيء من سر الكنز ، على الرغم من ان كل من في المدينة عارف به ، ثم يؤكد لهما ان اسرة (داود) الامير لا بد ان تكون عارفة بحقيقة الكنز ، وانه لينتظر من (تاميش) أن يسمح له بادخالها ، فقد احضر جميع افرادها ، وهم في الخارج ، فيأذن له (تاميش) فيدخلهم جميعا وفيهم (ظهير الدين) وهو شيخ يؤمن ايمانا ليس له حد ، و (ريحانه) بنت الامير (داود) وهي صبية في العشرين و (ام الخير) والدتها وهي امرأة صلبة عركتها الايام ، ويبدأ (تاميش) التحقيق مع (ظهير الدين) واذ يسأله عن سر الكنز ، لا يخبره بشيء ، ويؤكد له ان المدينة كلها تعلم به ، ولكنها لا تعرف حقيقته ثم يلتفت (تاميش) الى (ريحانة) فتؤكد له انها تسمع كثيرا عن الكنز ولكنها لا تعرف عنه شيئا ، وتجيبه (ام الخير) بمثل ما اجيب من قبل ، حين يسألها مثل ما سألهم وخلال ذلك التحقيق يثور (ميران) ويغضب ، ويهم غير مرة بالفتك بأسرة الامير (داود) ولكن (تاميش) يمنعه ، كما يرفض اقتراحه باخذ (ريحانة) رهينة كي يسلم (ابن وهب) نفسه ، وهو احد كبار التجار

في المدينة، وقد هرب من وجه التتر وهنا يدخل الجند يقودون رجلين احدهما (البهلول) والآخر (ابن وهب) نفسه فقد عثر الجند عليهما ويحاول (تاميش) أن يعرف منهما شيئا عن حقيقة الكنز وموضعه ولكنه يعجز ، فيغضب ، ويأمر الجميع بالخروج ، عدا (ابن وهب) ، الذي يطلب منه أن يبقى معه ، ثم ما يلبث ان يغريه بالبوح بسر الكنز ، ولكن (ابن وهب) يكابر ، ويعاند ولا يبوح بشيء ، بل انه يسوق (تاميش) نفسه الى الاعتراف بكراهيته للحرب ، وقرفه من مشهد الدماء ، ويمضي (تاميش) فيعبر عن خوفه من الموت ، وأمله في أن يعيش ليشيد مدينة آمنة ، جميلة ، كمدينة (جالوق) ليعيش فيها الاطفال بسلام ، ثم يقر بأنه يرغب في الكنز ، ويرهبه في آن واحد ، وعندئذ يدله (ابن وهب) على موضع الكنز ولكن (تاميش) يخشى من الذهاب اليه وحده ، ويطلب من (ابن وهب) أن يصحبه فيخرجان معا .

وفي الفصل الثاني (ص ٧٥ ــ ١٣٥) يدخل البهلول الساحة الكبرى في المدينة ، وقد اقيمت فيها منصة كبيرة ، يحرسها جند (تاميش) فتثير فضوله ويقدم على سؤال الجند عمن أعدت المنصة له ، ولكن احدا لا يجيبه بشيء ، ويمضي فيتحاور مع اهل البلدة في امر الكنز ، وبوح (ابن وهب) بسره ويبحث في امر الماضي ، والتقصير في الدفاع عن المدينة ، ويتم القاء المسؤولية على الامير ، ثم يقدم (تاميش) وقادته ومعهم ابن وهب ، محاطين جميعا بالجند ، ليتخذوا مواضعهم على المنصة ، ثم يأتي الجند بصندوق خشبي عتيق ،عليه قفل معدني صدىء ، يضعونه وسط المنصة ، ثم يقف تاميش ليلقي في الناس خطبة يعترف فيها بشكل مفاجىء بكراهيته للحرب ، واحساسه بالقرف منها ، وشعوره بالعار والمهانة فيها ، ويؤكد انه مرغم على خوضها وانه هو نفسه لا يعرف لها سببا ، ولا غاية ثم يقر بصفاء (جالوق) ونقائها ،وجمالها وطيبتها ، ولكنه يؤكد انها ليست وحدها ، وان هناك مدنا اخرى تحمل الضغينة ، والحقد والبغيض ثم يعرف

الناس المجتمعين امامه بخطئهم في التقصير في الدفاع عن المدينة ، اذ دخل جنده ولم ينهض احد منهم لصده ، وينكر عليهم مثاليتهم ، وصمتهم ، وبعد ان ينتهي من خطبته يهم بمعرفة ما يخفيه الصـــندوق ، ولكنه لا يجرؤ حتى فتحه ، ويسأل الرجال المحتشدين عما يحتويه الصندوق ، فلا يجيبه احد بشيء ، ويؤكد له الجميع انهم يســـمعون بالكنز ، ولكنهم لا يعرفـــون عن حقيقته شيئا ، وان احدا منهم لا يجرؤ على فتحـــه ثم يتدخل (ابن وهب) ليعلن عن معرفته بما يخبئه الصندوق ، ولكنه لن يصرح به حتى يعرف من (ميران) غايتـــه من الكنز ، ولكن (ميران) ينكر عليـــه ذلك ، ويضطرب ويجزع ، ويشتد جزعه حين يطـــلب (ابن وهـــب) من احد الجنـــد فتـــح الصندوق بل انه يصعق حين يرى ما فيه ، وهو حجر عتيق كبير ، مصبوغ بالدم ويغدو (ميران) بعد ذلك ضـــعيفا ، فيستسلم (لابن وهـــب) الذي يسأله اسئلة كثيرة يجيب عنها جميعا منقادا من غير مقاومـــة ، ولا تردد ، فيذكر ان اباه كان يرسله الى المدينة ، وهو صغير لبيع الخضر ، فكان يمر في الطريق ببيت فتاة يحبها ، فكان يعطيها من الخضر وذات يوم مر بها فلم يجدها ، ثم عرف ان احد الجند حاول اغتصابها فقاومته ، فقتلها وقد حاول ان يثار لها ، ولكنه كان صغيرا ، فلما كبر التحق بجيش (تيمورلنك) وتعلم فيه القتل ، ثم التقى بقاتل حبيبته ، فغرس خنجره في خاصرته وراح يشرب من دمه ومن ثم اعتاد القتل ، ومضى يقتـــل ويقتل ، حتى ســـمع بمدينة فمضى اليها في جيش (تيمورلنك) والبغـــض دافعـــه والحقد قائده ، وقد انقلب الى وحش ، مثله مثل اكثر الجنـــد في جيش التتـــر ، ثم يسرد على (ابن وهب) قصة دخـــوله (دمشق) مع الجيش الذي غـــدر بها ، وفتك باهلها ، وانتهـــك حرماتهـــا ، ودمر مقدساتهـــا ، و (ابـــن وهـــب) يستدرجه خلال ذلك استدراجا ، وهو منقاد اليه ، يجيب عن اسئلته كافة ، حتى يقوده الى الاعتراف بدخوله (الجامع الامـــوي) على صهوة جواده ،

يضرب يمنة ويسرة ، في رقاب الرجال والنساء ، الذين احتموا بالمسجد ، وقد اشعل الجند النار في كل شيء حتى اذا راى صبية مختبئة وراء احد الاعمدة ، هم بها ، يحاول اغتصابها فتمنعت عليه ، فحمل حجرا هشم به راسها ، وان الحجر المخبوء في الصندوق ، هو الحجر الذي قتلها به ، وها هو دمها ، قد جمد على اطرافه ،ثم يثر امام الجميع بذنبه ، ويعبر عن إحساسه بالإثم ، ويعترف بانه تحول الى مدينة (جالوق) طمعا بكنزها وهو يؤمل ان يستريح بقية عمره بما يحصل عليه من مال ، واذا كنز المدينة ، قد اسقط عنه قناعه ، وعندئذ يطالب الجميع بقتله ، واصواتهم تمزقه تمزيقا ، واذا (تاميش) نفسه يستل خنجره من غير تردد ، ويطعن به خاصرة (ميران) فيسقط صريعا .

وفي الفصل الثالث (ص ١٣٩ — ١٩٨) يدخل (البهلول) القاعة الكبرى في قصر الامير (داود) وهو يغني اغنية لاهية ، يدرك بعد حين انها ليست لائقة كما يدرك انه كان من واجبه ان يدافع عن البلدة ، ولكنه يذكر ان للبلدة ربا يحميها ثم يدخل عليه الخادم (مسعود) ويبوح له بانه دخل المدينة سرا ، فقد ارسله الامير (داود) ليقتل القائد (تاميش) وكانت (ريحانه) قد دخلت الى القاعة وسمعت تحاورهما ، فتقنع الخادم الا يقتل (تاميش) ثم يدخل (ظهير الدين) مع (ام الخير) ويناقش الجميع ما قاله القائد التتري في خطبته يوم امس ، وقد ادرك الجميع ان الخطأ كان في التقصير في الدفاع عن المدينة ، وهو يقع على الجميع ، الا ان الشيخ (ظهير الدين) يرى أن كل ما حل بالمدينة ليس الا عابرا ، تظل المدينة اكبر منه وابقى ، فهو عارض زائل ، ثم يدخل عليهم (تاميش) ليعبر عن شعور بالحب تجاه مدينة (جالوق) ، واحساسه بانه اسير هذه المدينة التي جعلته ينمي ذاته ، ويعرف معنى حياته ، ثم يعترف بانه ما اقدم على قتل (ميران) الا لينفصل بذاته عن ماضيه الحافل بالقتل وليقطع ما كان فيه ، وليخلص روحه من آثامه ، ثم يدخل (خيتاي) ليخبر قائده باقتراب جيش الامير

(داود) وليحدثه بما اتخذ من استعدادات لمواجهته ، وينتظر من قائده اوامره ، ولكنه يدهش فالقائد يأمره ان يطوف بالجند في شوارع المدينة وازقتها وان يصلح الجند كل ما كانو قد افسدوه ثم ليخرج منها مع الجيش منسحبا ، ثم يدخل (ابن وهب) لينذر (تاميش) طالبا منه مغادرة المدينة ، بغير ما قتال ، فتخبره (ريحانة) بعزم (تاميش) على الانسحاب ، ويعود (تاميش) الى الاعتراف أمام (ابن وهب) و (ظهير الدين) و (ريحانة) بما يعتلج في نفسه فيبوح بأنه يتوق الى الهزيمة ويتمناها ، لانه ما ذاقها يوما ، ويحدثهم بأن عجوزا في قريته كانت قد تنبأت له بأنه سيهزم ذات يوم بعد أن يريق كثيرا من الدم ، وانه سيجدنصره في هزيمته وها هو يجدها ، ويؤكد له (ابن وهب) انهم ايضا قد وجدوا نصرهم في هزيمتهم فالهزيمة معلم كبير ، ويحاول (تاميش) أن يعلم (ابن وهب) معنى الغضب والحقد والثأر ، ولكن (ابن وهب) يظل مصرا على ان مدينته ستظل ابدا للحب والعفو ، فيغضب (تاميش) ويطلب من الجميع الخروج ، ولكن (ريحانة) تبقى ، فيعترف (تاميش) امامها بضيقه وبأسه واحساسه بالعجز ، وشعوره بنهايته ، فتستثير في نفسه الثقة والامل وتظل تحاوره وتذكره بالله والحب والارادة ، ولكنه يعلن اخيرا عن رغبته في الموت . ثم يدخل عليه قائده (خيتاي) ليخبره بتنفيذ ما أمره به ، وانه أعد له جواده ، فيطلب منه ان يمتطيه هوويخرج ،فقد قرر البقاء في (جالوق) فيحذره من وصول الأمير (داود) ولكن (تاميش) يعلن عن تصميمه على البقاء في المدينة التي احبها ويؤكد انه يحس بنهايته ، وتحاول (ريحانة) ان تعيد اليه الامل ، ويعرض عليه (ابن وهب) الاموال ليخرج وليبني المدينة التي كان يحلم بها ، ولكنه يأبى ويصر على البقاء ، ويسمع صوت موكب الامير داخلا المدينة ، فيخرج الجميع لاستقباله ، ويبقى (تاميش) مع (البهلول) ليطلب منه أن يعيد عليه قصة الكنز التي كان قد رواها له من قبل ، فيبدأ (البهلول) بحكايتها وجيش الامير يدخل المدينة ، واصوات الجماهير المحتشدة ، تقطع

على (البهلول) قصته ، ولكن (تاميش) لا يسمع شيئا سوى صوت (البهلول) وهو يروي له ان شيخا مهيب الطلعة كان قد هبط المدينة ، فلما احس بالظلم طرق اول باب لقيه ، فخرجت اليه صبية تحمل زهرة بيضاء عصرتها بين يديه فسالت ماء فانتفض الشيخ وانقلب الى حمامة بيضاء طارت فحطت على ظهر الدار ثم تساقط ريشها وهبطت ميتة، ولكن (تاميش) يكمل القصة ويقول : ان الحمامة لم تمت ولكنها استحالت الى قطعة من الماس في حجم المدينة ، ثم يمضي فيتصور الماس واللآلىء تملأ السماء ويرى عيني (ريحانة) واعين الاطفال ،ويرى ظلمة تحاول اطفاء اللآلىء ، ولكن اللآلىء تظل تضيء ، وتضيء وفي هذه الاثناء يدخل جند الامير مشرعين سيوفهم .

وهكذا تشمخ (جالوق) واحدة من كبريات مدن العالم الطوباوي ، مثلهما مثل الجمهورية ، او مدينة الله ، او يوتوبيا ، او مدينة الشمس ، او اطلانطا الجديدة وغيرها مما بنته ، وما يزال تبنيه ، عقول الادباء والفلاسفة والمفكرين ، من مدن خيالية ، لتمثل غاية ما يطمح اليه الانسان، من بناء عالم فيه الحب والخير والحق والعدل والجمال ، وغيرها من القيم ، التي يكافح من اجلها ليحقق بها عيشه الحر العادل الكريم .

(فجالوق) متمسكة بقيم الحق والعدل والجمال ، معتزة بنفسها ، قوية متماسكة ، تعيش في سلام ، ولكن عوامل تحد مباشر ، تحدق بها ، وتدخل في عمقها كي تجتثها وتدمرها ، ولكن المدينة تظل صامدة ، صلبة ، عنيدة .

ان العدو الذي دخل المدينة ، يحمل الموت ، والدمار ، والفساد ، فهو عدو البراءة والنقاء ، والحق والخير والمدينة متشبثة بكنزها تشبثا ، فهي لا تحارب بقوة السلاح ، ولا تواجه بسورة الحقد ، بل تحارب بسرها الدفين وسحرها المتألق ، وجمالها البريء ، وحقها الثابت ، وعدلها المكين ،

بل انها لقادرة على تحويل العداء ، والبغض عند اعدائها الى القيـــم التي تؤمن هي بها وتعيش عليها ، وتدافع عن نفسها من خلالها .

وما(جالوق) الا دمشق ، عاصمة الحضارة العربية ، بما تحمل من قيم فيها العدل والحق والخير والجمال ، وما التتر الا العدو ، عدو الحضارة والانسان ، لا يحمل غير البغض والحقـــد والعنف والوحشية ، وما الكنز الا تاريخ الشام ، الشاهد على بطولاتها وتضحياتها ، وما النصر الـــذي حققته جالوق على اعدائها ، بالحب وبتحـــويلهم الى قيمهـــا ،الا النصر المرجو للامة العربية في حفاظها على قيمها ، وبعثها وحملها الى العالم ، ثانية ، لينتشر الحب والخير والحق والعدل ويتحقق للانسان العيش الحـــر الكريم ، حيث لا بغي ولا عسف ولا ظلم ولا عداء .

والمسرحية تقدم ذلك كله من خلال الايمان المطلق بقيم الحـــق والخير والجمال ، والتفاؤل بانتصارها ، ايمانا قوامه الانفعال بها ، والاعجاب ، وتفاؤلا مبعثه الوثوق بها ، والتسليم بانها هي الاقوى ، في ذاتها ، ولذلك فالمسرحية تتغنى بتلك القيم غناء ، وتشيد بها ، بانفعال ، في عالم مثالي، ذهني يتم فيه الانطلاق من ثوابت كلية ، تعترضها المتغيرات حينا ثم تزول، من غير أن تترك فيها اثرا ، الا كما يترك النمل في الصخر من اثر ، او مـــا ترك التتر في جالوق .

ان المسرحية تدرك قوى الشر ، وتراها وتضعها امام قوى الخـــير طرفا ، ولكنها لا تدخل الطرفين في صراع ، الا ماكان ذهنيا ، نفسيا فكريا ، ولا صدام بين القوتين فالامير (داود) رمز لقوة غائبة لا حضور لها بل كانه لا يراد حضورها ، اذ الحق الذي جالوق عليه لا حاجة لـــه في القوة ،لانه قوي بنفسه ، وينتصر ومنتصر بنفسه ، وحين يدخل جيش الامير (داود) البلدة يكون جيش (تاميش) قد غادرهـــا من غير عنف ، ولا قوة لانه ذاتـــه مهزوم ، زهوق .

وتاميش القائد في جيش البغي والظلم والباطل ، يتحول بنفسه من غير اكراه ولا عنف ولا خداع الى الحق والخير والجمال بل انه لينتقل الى ذلك بالحب لجالوق والاعجاب بريحانه والايمان بالخير وهكذا يتحول الباطل الى الحق او انه يعود الى الاصل ويزول عنه العرض ، الذي طالما حجب عنه وجهه ، وبدله ، وغيره واظهره على غير ما هو حقيقة ، اذ لابد لكل عرض من ان يزول ، وعندئذ ينتصر الحق من خلال الايمان به ايمانا كليا مطلقا .

ان المسرحية تعرض للقيم التي صنعت تاريخ الانسان من خير وحق وعدل ، وهي القيم التي كان يطمح اليها منذ البدء ، ويكافح في سبيل تحقيقها في نضال دائم مستمر يخوض فيه صراعا عنيفا ، مع قوى البغي ، والظلم والاستغلال ، وهو الصراع الذي تمخضت عنه الثورات والحروب التي كانت تدون بدماء الضحايا على انات الجراح ، وصراخ المنكوبين في سبيل الاقتراب من تلك القيم ، ومحاولة تحقيقها .

ولكن المسرحية في عرضها لتلك القيم ، تعزلها عن التاريخ ، والواقع ، وعن الآلام والكفاح ، لتضعها في عالم ذهني مثالي ، مجرد ، جميل مبرأ من القسوة ، فتتغنى بها ، وتشدو عذوبة رقيقة ، من خلال الايمان بها ، بانفعال ، وحماسة ، وليس بتعرفها من خلال ادراك موقعها الصحيح في التاريخ الذي تصنعه الشعوب بكفاحها المر الطويل .

لقد اكد التاريخ الا حق الا ما تؤيده الظبى ، وانه من لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ، وليست الحرب دائما شنيعة غير مطلوبة ، بل انها احيانا مشروعة وضرورة «فهناك حروب لابد منها ، ولا يد للناس في تجنبها ، بل منها ما يمكن ان يوصف بانه مشروع ، كحرب التحرير ، وحرب الدفاع عن النفس ، واذ كانت الحرب على انواع كالمشروع وغير المشروع ، والضروري وغير الضروري فلا بد تبعا لذلك ان تكون السلم على انواع

فما كل حرب حربا ، وما كل سلم سلما ، ورّب حرب هي سلم بعينها، ورّب سلم هي الحب عينها »(٣٩) .

ولكن المسرحية تتغنى بالجمال ، وتفسر التاريخ به ، في صوفية رقيقة شفافه، يتألق فيها الحب ، ويصفو الخير ، وتلين اشد القلوب قسوة، حتى قلوب الاعداء التي لاترق ، فاذا الكون بهجة وضياء ، وفرح وسلام، فيه العدل والحب والخير ، وحتى السيوف لا تشرع الا لما فيها من تألق وبريق ، وبما توحي به من قوة لا بما تحمله حقيقة من قوة .

وعلى الرغم من سعي المسرحية الى تاكيد فكر مثالية ،تظل نابضة بالدفء ، الوهاج ، فهي فنية ، قوية التاثير ، شائقة ممتعة ، تشد القارىء الى تتبعها بلهفة وتطلع ، وباعجاب وانفعال ، بما تملكه من قدرة على الجذب ، ولا سيما حين تبعث فيالنفس الشوق الكبير الى تعرف كنز المدينة، وهو الكنز الذي افلحت المسرحية في اصطناعه وتقديمه وتحميله الابعاد الحضارية ، مثلما ابدعت في ابتناء (جالوق) فاذا هي آية بما تعيش عليه ، من قيم تطمح اليها كل نفس وتتغنى بها ، وتشقى في الواقع ، في سبيل الاقتراب منها .

وبعد ، فالمسرحية تمثل ، كما مثلت مسرحية (غادة افاميا) روح الفترة التي صدر تافيها ، وهي الفترة التي سبقت حرب الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ وكان العرب يتغنون فيها بحقهم في استعادة الارض العربية السليبة ، في فلسطين ، وهو الحق الذي كانو يحسبون أن العالم جميعا يعرفه ، وينتصر له ، وانه قوي بذاته ، وانه لا بد متحقق لا بما يملكونه من قوة فحسب ، بل بما فيه هو نفسه من قوة ، وحقوقية وجدارة

---

(٣٩) الخطيب ، د . حسام ، في معنى السلم والحرب ، مجلة الموقف الادبي ، دمشق، العدد ٦ـ٧ـ٨ـ تشرين ١ـ٢ كانون١ ١٩٧٣ ص ١٩ـ٢٠ ونشرت ثانية في : « ملامح الادب والثقافة واللغة » وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٧ ، ص ٢٥٥ .

وكانوا بعد ذلك لا يقدرون قوة العدو حق قدرها ، ولا يرون فيه الا ما كان (ابن وهب) يرى في التتر .

وهي الروح التي تغيرت بعد نكسة الخامس من حزيران ، فاذا هي تختلف ، لتتلخص في مقولة شاعت ، وهي : « ان ما اخذ بالقوة لا يسترد الا بالقوة » . واذا الموقف من التاريخ ، الذي تصدر عنه المسرحيات ، بعد الخامس من حزيران ، يتغير ، التغير كله .

وهو ما يقف البحث عنده ، لانه جدير بان يكون بدءا لبحث آخر ، مستقل جديد .

— ٦ —

تقويم الاتجاه نحو اتخاذ التاريخ مصدرا :

وبعد ، فما هي قيمة الاتجاه نحو اتخاذ التاريخ مصدرا ، في حركة التاليف المسرحي في سورية ؟ وما هو دوره في هذه الحركة ؟ وما الذي قدمه فيها ؟

يبدو هذا الاتجاه في حركة التاليف المسرحي في سورية اصيلا ، على الرغم من مروره بفترات ضعف ، وفتور ، بل انقطاع ، وهو الاتجاه الذي يقوى ويزدهر في المراحل التي تبرز فيها تحولات في الحيوات الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية مما يؤكد ارتباط العودة الى الماضي بفترات التغير الحرجة وهو اتجاه يبدو ملائما للمسرحية العربية ، اذ اتضح نجاحها من خلاله ، فالتاريخ يمنحها عراقة ، ويقدم لها تجربة مكتملة ، طيعة ، سهلة التشكيل ، ويمكن تحميلها ابعادا جديدة ، ويعينها في حل مشكلة اللغة اذ يسهل قبول اللغة الفصحى والشعر في مسرحيات تاريخية بل ان الفصحى تلائمها الملاءمة كلها ، وتمنحها عنصرا من عناصر نجاحها .

ولعل اهم ما يلاحظ في هذا الاتجاه هو غلبة المسرحيات الشعرية

عليه ، وهي ليست مسرحيات شعرية ، في الحقيقة ، وانما مسرحيات كتبت شعرا ، اذ ليس للشعر فيها مسوغ غير الزينة ، وامتاع القارىء وليس فيه من الشعر على الاغلب غير الوزن وهو لا يخلو من غنائية وافاضة وتطويل ، جعلته يبدو في مواضع كثيرة فضفاضا لا وظيفة له ولا دور ويتضح ذلك في مسرحية (غادة افاميا) خاصة .

وما يلاحظ ايضا هو ان الصدور عن الماضي كان على الاغلب صدورا انفعاليا ، قوامه الاعجاب بالماضي ، والتعلق به بما فيه من قيم ثابتة والاعتقاد بأنه مراحل متكررة يعيد بعضه بعضه ،من غير الاستناد الى فهم له دقيق ، والانطلاق من موقف منه محدد وواضح .

ولكن لا بد من الاعتراف بأن هذا الاتجاه هو الذي قدم في حركة التاليف المسرحي بضع مسرحيات متألقة سيظل ذكرها يردّد ، منها مسرحية (المأمونية) لاحمد سليمان الاحمد ، و (الازار الجريح) لسليمان العيسى و (حكاية الايام الثلاثة) للدكتور عمر النص ، ومسرحية معروف الارناؤوط (احلام ودموع) من قبل .

ولعل اجمل ما قدمه هذا الاتجاه هو محاولة بعض المؤلفين اختلاق حقب تاريخية ، برجالها وحوادثها ومواضعها كمحاولة عدنان مردم بك في مسرحيته (غادة افاميا) ومحاولة الدكتور عمر النص في مسرحيته (حكاية الايام الثلاثة) وان كانت هاتان المسرحيتان ما تزالان في الحقيقة مرتبطتين بشكل او بآخر بحقبه من التاريخ العربي ، حقيقة ، تصدران عنها ، وليس عن الخيال وحده .

ولا بد من الاشارة بعد الى اتجاه آخر في حركة التاليف المسرحي في سورية كان يناقس هذا الاتجاه ويحظى بالاهتمام ، بما فيه من جدة ، وهو الاتجاه نحو الاسطورة .

وهو ما سيتم التعرض له في الفصل التالي .

الفصل الرابع

حركة التاليف المسرحي والاسطورة

نحن نفهم الاسطورة في الوقت الحاضر كتعبير عن عمليات يتم تفسيرها على نحو غير عقلاني ، وهي مستقلة عن الانسان ، بل انها تستمر في السيطرة عليه ، وتوجيه أفكاره و اعماله ، باعتبارها صيغة قديمة للسلوك .

أن فهم الاسطورة بهذا المعنى لا يلتقي مع جوهر ووظيفة الادب الواقعي الذي يفترض ، على حد تعبير (بريخت)قدرة الانسان على التحكم بمصيره ومفهوم الاسطورة غير صالح ايضا من اجل الفهم الذي يحتوي في ذاته كل العالم الفني وشمول الاحداث الواسع اللذين يتصف بهما الادب الواقعي .

ريد يكر ، هورست

الانعكاس والفعل ، ديالكتيك الواقعية في الابداع الفني .
تر . د . فؤاد المرعي ، مر . عدنان جاموس ، دار الفارابي ، بيروت، دار الجماهير ، دمشق١٩٧٧، ص ٢٨

حركة التاليف المسرحي
والاسطورة

— ١ —

اتخاذ الاسطورة مصدرا :

لم يلتفت احد من رواد المسرح في الوطن العربي الى شيء من الاساطير حتى الثلاثينات من القرن الحالي ، على الرغم من ان حركة المسرح في الوطن العربي ترجمة وتعريبا وتاليفا ، قد بدات اواسط القرن الماضي .

فما ترجم من مسرحيات ، تعتمد الاسطورة مصدرا لها ، كان قليلا ، بل نادرا اذ لم تترجم من هذا النوع غير مسرحية (اندروماك) لـ (راسين) ، ترجمها لـه (اديب اسحق) سنه ١٨٧٥ ، ولم يترجم شيء من المسرحيات الاغريقية القائمة على الاساطير ، فقد غلب على الترجمة ميلها نحو المسرحيات التاريخية والاجتماعية .

وهذا نفسه ما برز في حركة التاليف المسرحي ، في الوطن العربي ، التي كانت متاثرة بالترجمة ، فقد طغى على المسرحيات المؤلفة ميلها نحو التاريخ ، مثل مسرحية (المروءة والوفاء) لـ (خليل اليازجي) (١٨٧٦) ، و (علي بك الكبير) لـ (احمد شوقي) (١٨٩٣) ، و (فتح الاندلس) لـ مصطفى كامل (١٨٩٣) ، وهو الميل الذي قواه (احمد شوقي) ، فيما بعد

ودعمـــه بخمس مسرحيات شعريـــة ، تتخذ من التاريـــخ مصدرا لهـــا ، اصدرها أواخر حياته .

❋

وهكذا لم يعن احد ، في حركة التاليف المسرحي ، في الوطن العربي، بشيء من المصادر الاسطورية ، حتى سنة ١٩٣٢ ، حين اصدر (توفيـــق الحكيم) مسرحية (اهل الكهف) ثم اتبعها بسلسلة من المسرحيات المعتمدة الاسطورة مصدرا لها بلغت حتى عام ١٩٤٢ ، خمس مسرحيات ، وهي : (اهل الكهف ــ شهرزاد ــ براكسا ــ نشيد الانشاد ــ بجماليون) .

واذا كان (احمد شوقي) قـــد شق طريقا جديـــدة امـــام الشعراء في الوطن العربي لنظم المسرحية الشعرية ، التي تعتمد التاريخ مصدرا لها ، فان (توفيق الحكيم) قـــد شق طريقا اخرى جديدة ايضا ، امام الادبـــاء في الوطن العربي ، لكتابة المسرحيـــة النثرية ، المعتمدة الاسطورة مصدرا لهـــا .

وكل الذين كتبوا المسرحية الاسطوريـــة في سوريـــة اشادوا بفضل (توفيق الحكيم) واعترفوا بنزوعهم نحو الاسطورة ، متاثرين به ، ولا سيما الاوائل منهم ، مثل (خليل هنداوي) الذي لم يتاثر بـــه في اتخاذ الاسطورة مصدرا فحسب ، بل في طريقة صدوره عنها ايضا .

ولقد اكد (الهنداوي) ذلك ، في مقالة لـــه مخطوطة ، قال فيهـــا : «ثم جـــاء (توفيق الحكيم) برائعته (اهل الكهف) ، فاخذت بها ، ورحـــت اتساءل : لماذا ابحث عن اسطورة كاسطورة (الحكيم) ؟ .. ووقعت فجاة على اسطورة (هاروت وماروت) ، فاخذت هذه الاسطورة ، ودرستهـــا ، وبحثت عمـــا يمكن ان تخلقه في خاطري » (١) ولقد كانت نتيجة هذا البحث ان كتب مسرحية قصيرة عنوانها (هاروت وماروت) .

---

(١) هنداوي ، خليل ، « انا والمسرحية » ، مقالة مخطوطة ، لاتاريخ لهـــا ، محفوظة لدى نجلـــه محمد كامل . ص ٢١ .

(هاروت وماروت) هي أول مسرحية اسطورية تنشر في سورية ، وقد كتبها (الهنداوي) كما اعلن ، سنة ١٩٣٣ ، وهو تاريخ صدور مسرحية (توفيق الحكيم) (اهل الكهف) ، ولكن (الهنداوي) لم ينشر مسرحيته حتى سنة ١٩٤٢ .

ومنذ صدور مسرحية (الهنداوي) سنة ١٩٤٢ ، وحتى سنة ١٩٦٧ ، وهي السنة التي يقف عندها هذا البحث ، ثمة ثماني عشرة مسرحية ، قد اتخذت من الاساطير مصدرا لها وهي تمثل سدس ما نشر من مسرحيات ، في تلك الفترة ، ضمن حركة التاليف المسرحي في سورية ، ومجموع ماتم الوقوف عليه فيها من مسرحيات ، لا يزيد على المئة الا قليلا .

وتعرض القائمة التالية كشفا بالمسرحيات الاسطورية ، بحسب تاريخ صدورها وفيه يتضح مصدر الاسطورة ،شرقية ام غربية ، كما يتضح عدد المؤلفين المساهمين في كتابة المسرحية الاسطورية :

اسم المسرحية	رقمها	اسم المؤلف	رقمه	منشأ الاسطورة التاريخ
هاروت وماروت	١	خليل هنداوي	١	شرقي ١٩٤٢
فريني	٢	خليل هنداوي		غربي ١٩٤٢
بجماليون	٣	خليل هنداوي		غربي ١٩٤٢
باخوس	٤	عبدالرحمن أبو تونس	٢	غربي ١٩٤٣
سارق النار	٥	خليل هنداوي		غربي ١٩٤٥
فتنه	٦	خليل هنداوي		غربي ١٩٤٥
جزيرة بلا رجل	٧	خليل هنداوي		غربي ١٩٤٥
مم وزين	٨	أحمد سليمان الاحمد	٣	شرقي ١٩٤٥
نشيد الاناشيد	٩	عدنان الذهبي	٤	شرقي ١٩٤٧
لايس	١٠	عدنان ابو تونس		غربي ١٩٥٥
الاكلون لحومهم	١١	مطاع صفدي	٥	شرقي ١٩٥٩
نهاية بجماليون	١٢	محمد حاج حسين	٦	غربي ١٩٦٢
سيزيف	١٣	خليل هنداوي		غربي ١٩٦٢
زهرة البركان	١٤	خليل هنداوي		غربي ١٩٦٢
مادوز تحدق في الحياة	١٥	سعدالله ونوس	٧	غربي ١٩٦٣
حكايا جوقة التماثيل	١٦	سعدالله ونوس		غربي ١٩٦٥
الجراد	١٧	سعد الله ونوس		غربي ١٩٦٥
شهريار	١٨	د. عمر النص	٨	شرقي ١٩٦٦

والمسرحيات جميعا نثرية ، عدا واحـــدة ، فهـــي شعريـــة ، وهي (ممموزين) وهي في معظمها مسرحيات قصيرة ، ذات فصل واحـــد ، ست منها فحسب طويلة ، ذات ثلاثة فصول او اربعة وهي : (هاروت ومارت ـــ مم وزين ـــ نشيد الانشاد ـــ لايس شهريار الآكلون لحومهم) . وقد ساهم في كتابتها جميعا ثمانية كتاب ، احدهم لم ينشر طوال حياته ، سوىمسرحية واحدة ، وهـــو (عدنان الذهبي) ولعل لاكثرهم تعلقا بالمسرحية الاسطورية (خليل هنداوي) وهو اسبقهم جميعا اليها وان لم يكن افضلهم .

ولئن دل عدد المسرحيات الاسطورية على شيء ، فانـــه يدل على ان النزوع نحو اعتماد الاسطورة مصدرا لكتابة المسرحية في سورية ،لا يمكن ان يمثل تيارا محددا كشأن الكتابة المسرحية نفسها . اذ يظـــل ـــ مثلها ـــ ظاهرة فردية محدودة قوامها بضع مسرحيات قليلة . معظمها حـــواريات قصيرة ، لا يزيد عددها عند اكثر الكتاب اهتماما بهـــا ـــ وهو (الهنداوي) على ثماني مسرحيات . وبذلك لايبقى من عدد المسرحيات الاسطورية ، غير عشر مسرحيات ، يتوزعها سبعة كتاب .

ولا بـــد من ملاحظة ان خمســا من المسرحيات التي اعتمدتالاسطورة مصدرا لها ، كانت تنزع نحـــو الاساطير الغربية ، ولا سيما الافريقيـــة ، ممـــا يؤكد غلبة النزوع نحو الاساطير الغربية على النزوع نحو الاساطير الشرقية ، ولعل مرجـــع هذا الى البحث عن الادهاش والغرابـــة ، مـــن خلال استيحاء قصة جديدة على الواقع العربي ، تفجأ القارىء وتجـــذب اهتمامـــه .

وسواء اكان صدور الكتاب عن الاسطورة العربية ، ام عن الاسطورة الغربية فقد كان حافزهم الاول هو التعبير عن فكرة ذهنية ، مجردة ، مما حدد بالنتيجة طريقة معالجتهم للاسطورة، لخدمة تلك الفكرة ، فكانتغايتهم في المقام الاول طرح الفكرة قبل احياء الاسطورة ، ولا يستثنى من ذلك غير

مسرحية (شهريار) لمؤلفها (الدكتور عمر النص) مما جعل الثقل الفكري ، يطغى على التألق الفني ، وظل العقل هو الذي يحكم ، كما ظل الهدف الفكري هو المبتغى .

ولقد كانت معظم القضايا التي عبر عنها الكتاب حتى اواخر الفترة المحددة للبحث ، قضايا فكرية مجردة ، تعنى بالكلي والمطلق ، بعيدا عما هو يومي ، محلي محدد ، وهي تمثل نزوعات فردية تأملية ، تعالج اللذة والالم والتمرد والقلق والابدي والمؤقت ، والسامي والمنحدر ، مما يرتبط بقضايا ميتافيزيقية ، جدلية ، ولا يتصل بشيء من قضايا المجتمع ، أو السياسة ، ولم يتم التحول نحو هذه القضايا الا في وقت متأخر من هذه الفترة ، ولا سيما عند (سعدالله ونوس) .

ويبدو مرجع هذا الاهتمام بالقضايا الفكرية المجردة ، الى التأثر المباشر بـ (توفيق الحكيم) ليس في نزوعه نحو الاسطورة فحسب ، بل في نزوعه نحوها ، للتعبير من خلالها من افكار مجردة ، مصدرها التأملات الفردية ، والثقافة ، الغربية ، المعزولة عن الواقع ، وليس المعاناة الحياتية لقضايا المجتمع .

ولكن لابد من الاقرار بأن النزوع نحو الاسطورة ، الذي بداه (الهنداوي) في سورية ، كان ـ كما رأى (الدكتور عمر الدقاق)(٢) ـ نزوعا دافعه التجديد ، اذ تم به كسر طوقين قيدا حركة التأليف المسرحي ، الطوق الاول هو الشعر ، والثاني هو التاريخ ، ولم يكن من السهل على (الهنداوي) أن يكسر هذين الطوقين ليكتب المسرحية النثرية المستمدة من الاسطورة ، آتيا بجديد ، في خضم ما شاع من تأليف المسرحية شعرا مستمدا من التاريخ .

---

(٢) الدقاق ، د . عمر ، العالم الاسطوري في مسرح خليل الهنداوي ، مجلة الموقف الادبي ، دمشق ، العدد ٧٢ نيسان ١٩٧٧ ، ص ٤٣ .

ولكن لا بد من البحث عن اسباب اخرى للنزوع نحو الاسطورة ، على الرغم من الاقرار بدافع التجديد ، بالتأثر المباشر (بتوفيق الحكيم) والتأثر غير المباشر بالمسرح الغربي ، ولا سيما الفرنسي ، بما فيه من نزوع نحو الاسطورة ، لان مثل هذه الاسباب ما كان لها ان تؤدي دورها لو لم يكن ثمة اسباب اخرى في الواقع العربي تتيح لهذه الاسباب ان تمارس دورها ، وتظهر ، فهي في حقيقتها نتائج ،أولا ، ثم اسباب ثانيا ، نتائج للواقع العربي ، واسباب في النزوع نحو الاسطورة .

لقد كان الواقع العربي ، في العهود الاولى بعد الاستقلال ، يعاني فيه الشعب العربي من حكومات لاتمثل — على الاغلب — رغبته ، ولاتسهر على مصلحته ، وهو واقع متخلف مقهور ، كان ما يزال الشعب يسعى لتحقيق الحرية والعدالة ، ويواجه بقمع وتضييق .

وفي ذلك الواقع ، كان الاديب يعاني ما يعانيه الشعب ، ويحس بعد ذلك بقصور الكلمة ، وضعف فعاليتها ، بل عدم جدواها ، والحرية غائبة ، والقمع شديد ، فيشعر بالاحباط ويحس بالخيبة ، ولا يجد غير الهرب الى عوالم خاصة ، ذهنية يثير فيها معضلات فكرية ، لاحل لها ، يجبه بها الواقع ، وفجؤه متخذا من الاسطورة شكلا جديدا ، يحقق به مفاجاة للواقع جديدة ، باسم التجديد ، فيحقق ذاته ، بعد خيبة ، بعيدا عنالخوض فيما يجعله بحاجة الى حرية غائبة ، أو قمع حاضر .

ولقد اعترف (الهنداوي)(٣) بانه كتب مرة ، سنة ١٩٣٣ مسرحية اجتماعية ناقدة ولكنه خاف نشرها ، فعزف عنها ، بل عزف عن الواقع ، وازدراه ، وحقره ، ومضى الى الاسطورة، يحلق في سمائها ، فردا وحيدا،

---

(٣) هنداوي، خليل ، انا والمسرحية ، ص ١٧

غير مرتبط بغير قضايا مترفة ، يجد لها بنفسه حلولا بسيطة يحقق فيهـا ، ذاته بالكلمة .

وفي احسن الاحوال ، وحتى اواخر الفترة المحددة للبحـث ، كـان الاديب العربي في (سورية) يتخذ من الاسطورة وسيلة للتعبير غير المباشر ، عمـا يعز عليه ان يعبر عنه بشكل مباشر ، لان الاسطورة تتيح لـه ان يقول تلميحا ، مالايستطيع قوله تصريحا .

ولم تستثمر الاسطورة للتعبير بشكل جريء عـن قضايـا الواقـع الاجتماعية والسياسية في رؤية واضحة وواعية ، الا اواخر الفترة المحددة لهذا البحث ، وعند (سعدالله ونوس) خاصة .

❋

وان طبيعة الموقف الفكري من الاسطورة ، تفترض طبيعة التعامل الفني معها وتحددها ، ويمكن ملاحظة اتجاهين في التعامل مع الاسطورة، مثلها من كتب المسرحية الاسطورية في سورية ، خـلال الفترة المحـددة للبحـث .

والاتجاه الاول يمكن ان يسمى اقتباس الاسطورة ، كمـا يمكن ان يوصف بانه اعادة صياغة لها ، وفيه يستفيد المؤلف من حبكة الاسطورة ، فيستمد منها عناصرها : من شخصيات وحـوادث ، ومكان ، وزمـان ، ليعيد صياغتها ، صياغة جديدة ، قد يضيف اليها عناصر اخـرى ، وقـد لا يضيف ، وقد يحور فيها ، وقد لا يحور ويسعى من خلال اعادته صياغة الاسطورة الى طرح فكرة جديدة .

ويمثل هذا الاتجاه مسرحية (الذباب) لسارتر ، التي تعيد اسطورة (انتيجونا) و (الآلة الجهنمية) لجان كوكتو التي تعيد اسطورة اوديب ، و

(اوديب الملك) لتوفيق الحكيم ، و (هارو تاوماروت) لعلي أحمد باكثير ، وهاتان تعيدان الاسطورة التي تحمل كل منهما اسمها عنوانا .

ويتراوح عمل الاديب ، في هذا الاتجاه ، بين احياء الاسطورة وبين نسخها فهو يحيها يعطيها خلقا آخر ، ويكسبها دلالة جديدة ، تغني فكرته ، وتمنحها قوة وعمقا وهو حين ينسخها ثانية ، انما يعيد صورتها محاولا اتخاذها اداة لتأكيد فكرته التي يريد طرحها .

والاتجاه الثاني يمكن ان يسمى خلق الاسطورة ، ويمكن أن يوصف بأنه اعادة احياء لها ، وفيه يخلق المؤلف حبكة تشبه حبكة اسطورة ما ، ويضع فيها من العناصر من شخصيات وحوادث ومواقف وأمكنة وازمنة ، ماله نظائر في حبكة تلك الاسطورة التي تشبه حبكة مسرحيته ، ويظل لكل من المسرحية والاسطورة استقلالها ، في كل شيء من عناصر واهداف ، ولا يلتقيان الا في الطبيعة والروح ، وربما في العنوان ، أو أسماء الاشخاص .

ويمثل هذا الاتجاه (بجماليون) لـ (برناروشو) ورواية عوليس (لجيمس جويس) فالاولى تعرض قصة بائعة زهور فقيرة ، يلتقطها عالم لغوي ، ويصنع منها فتاة لائقة بمجتمع الطبقة الراقية ، مثلما صنع (بجماليون) من الرخام تمثالا لحبيبته (جالاتيا) ، والثانية تعرض لحياة رجل عادي ، في يو مواحد، في مدينة معاصرة وما يعانيه من صعاب ، مثلما عرضت (الاوديسة) لعودة (عوليس) وماعترضه فيها من صعاب ،كما تمثلها رواية (حضرة المحترم) لنجيب محفوظ وتصور حياة رجل بائس باع روحه للوظيفة ، فخسر ذاته ، مثلما باع (فاوست) روحه للشيطان في سبيل اللذة .

ويتراوح عمل الاديب في هذا المجال ايضا بين صنع اشخاص وحوادث

هزيلة ضعيفة توحي مباشرة بما يشبهها في الاسطورة ، او يشير الى التشابه ، فيحين لا تشابه وبين قدرته على خلق عمل ادبي حي متكامل له استقلاله ، وفيه من قوة الشخصيات ، كمال العناصر ، ما يمنحه قوة واستقلالا ، ينسي قربه من تلك الاسطورة ، ولكنه لا يلغيه ، كما انه يؤكده ويقويه ، ولكنه لا يفترضه او يدعيه .

وفي كل الاحوال ،فان المؤلف ، سواء حين يتنبس الاسطورة ، اوحين يخلقهاانما يقصد الى الربط بين ما هو واقعي او حاضر ، وبين ما هو اسطوري او ما ضوى ، وهو في الطريقة الاولى يتجه من الاسطورة الى الواقع ، مستعيرا شكل الاسطورة ، في طريقة أستنتاجية ، وهو في الطريقة الثانية يتجه من الواقع الى الاسطورة ، مستعيرا مضمونها في طريقة استقرائية ، فالاسطورة عند الاول واقع ، والواقع عند الثاني اسطورة وكلاهما يلتقيان في الربط بين الواقع والاسطورة ، ويبقى الفضل بعدئذ لمن هو اكثر ابداعا واقناعا .

❋

ويمثل الاتجاه الاول ، في (سورية) ، (خليل الهنداوي) أصدق تمثيل بل هو رائده ، وقائده ، وان لم يكن فيه مبدعا ، وقد تبعه فيه (محمد حاج حسين) ، و (عدنان الذهبي)، و (عبد الرحمان أبوقوس) ، ويمثله ايضا الدكتور (عمر النص) ويتميز بقدرته على احياء الاسطورة ، وان كانت ما تزال تخدم عنده غرضا ذهنيا كليا .

ويمثل الاتجاه الثاني (سعدالله ونوس) وهو اتجاه جديد في حركة التاليف المسرحي في سورية ، وقد تمت الاشارة ، من قبل ، الى تطوير (ونوس) اتجاهه واتخاذه الحكاية الشعبية ، مثل (أبي خليل القباني) بديلا من الاسطورة .

وستتضح خلال الصفحات التالية طريقة تعامل الكاتب المسرحي في سورية مع الاسطورة ، واسلوبه في اتخاذها مصدرا ، من خلال التعرض لممثلي هذين الاتجاهين والوقوف عند امثلة من اعمالهم .

— ٢ —

التحول عن الواقع نحو الاسطورة :

(الهنداوي) هو كاتب المسرحية الاسطورية الاول في سورية ، فهو الاسبق الى كتابتها ، والاكثر انتاجا فيها ، وان لم يكن الافضل ، فثمة، خلال الفترة المحددة للبحث ، مايبلغ عشرين مسرحية ، منشورة له ، ثمان منها تعتمد الاسطورة مصدرا لها .

وفي القائمة التالية ، ما يوضح عدد مؤلفاته المسرحية وتاريخها ، ويحدد الاسطورية منها ، ويوضح مكانة الاسطورة عنده ، ويبين مراحل صدوره عنها في مؤلفاته :

رقم المسرحية	اسمها	تاريخ نشرها		ملاحظات
١	هاروت وماروت	١٩٤٢	اسطورة بابلية	(١)
٢	فريني	١٩٤٢	اسطورة إغريقية	(٢)
٣	بجماليون	١٩٤٢	اسطورة إغريقية	(٣)
٤	اللحن الكئيب	١٩٤٣	———	
٥	سارق النار	١٩٤٥	اسطورة اغريقية	(٤)
٦	فتنة	١٩٤٥	اسطورة إغريقية	(٥)
٧	ميلاء	١٩٤٥	———	
٨	جزيرة بلا رجل	١٩٤٥	اسطورة اغريقية	(٦)
٩	المشوهون	١٩٤٩	———	
١٠	طريق العودة	١٩٥٣	———	

١١	تسع بنادق فقـــط	١٩٥٤	————	
١٢	الفدائي الصغير حسن	١٩٥٧	————	
١٣	انه سيعود	١٩٥٨	————	
١٤	ستة رجال تحـــت الارض	١٩٥٩	————	
١٥	سيزيـــف	١٩٦٢	اسطورة اغريقية	(٨)
١٦	نكبة ابن رشد	١٩٦٢	————	
١٧	من مكة الى مكة	١٩٦٢	————	
١٨	زهرة البركـــان	١٩٦٢	اسطورة اغريقية	(٧)
١٩	وضاح اليمـــن	١٩٦٣	————	
٢٠	درة قـــرطبـــة	١٩٦٣	————	
٢١	اقوى من الحـــب	١٩٦٤	————	
٢٢	خالد او يوم اليرموك	١٩٦٤	————	

وفي القائمة ما يدل على انـــه قد بدأ بكتابة المسرحية الاسطوريـــة ، واستمر يكتب فيها ، فكان نصف انتاجه ، تقريبا ، في المسرح الاسطوري ، ممـــا يؤكد ان الاتجاه نحـــو الاسطورة لم يكن عنده عرضا يجربه ، بـــل كان اتجاها مشى فيه واعيا .

ولقد كان (الهنداوي) حتى في مسرحياته الواقعيـــة يصدر عـــن روح اسطورية ، اذ يقدم احداثا خارقة ، لاتقع في غير الاساطير ، ويخترق الزمان والمكان ، ولا يتقيد باحتمال ولا ضرورة ، ففي مسرحيته (طريق العودة) تقدم الام على قتل ابنتها بالسم ، في احـــد مخيمات اللاجئين ، لتنهي عذابهـــا ، ولتضمن لها عودة الى (فلسطين) قريبة سريعة كما يقوم (الفتى حسن) في مسرحيته (الفدائي الصغير حسن) ببطـــولات اسطوريـــة يعجـــز عنهـــا الكبار(٤) .

---

(٤) راجع الفصل الاول ، من هذا البحث ، ص ٣٥ و ص ٣٧

وتدل مقدمته لمجموعته (سارق النار) على انه يتجه نحو الاسطورة متأثر بثقافته الغربية ، التي طالما اشار اليها ، في مواضع كثيرة ، فهو يذكر مقالة رومان رولان .

«لنعز انفسنا بمطالعة سير العظماء ، لكي نتناسى ما تنخبط فيه من الم وشقاء» ، فيحتذيها ويقول : «لنغادر هذا العالم الموبوء الى آخر من مبتدعات الفن الصافي والخيال المجنح ، ومن اولى بهذا العالم من عالم الاساطير »(٥) . وهو يؤكد بذلك نزوعه نحو الاسطورة نزوعا واعيا ، فيه قصد ، وفيه تصميم ، يتأثر فيه ادباء الغرب ، ولا سيما الرومانتيكيين .

وتدل المقدمة نفسها ، على انه يلجأ الى الاسطورة فرارا من الواقع، وهو لا يلجأ اليها الا لانها بالنسبة اليه تمثل هذا الفرار ايضا ، عند الانسان البدائي ، اذ انها كما يرى — « عصاره قلب خبر الحياة ، وتذوق ما فيها من شقاء ،وحاول تهذيبها ، فلم يقدر ، ففر من عالمه الى عالم آخر ، خلقه ، كما تهوى نفسه ، ليعزي به ، وقال للسماء :

لقد أوجدت انا أبدع مما كان ، وهنا القى الفن عصاه »(٦) وهو بذلك لا يقدم فهمه للاسطورة فحسب ، بل فهمه للحياة وموقفه منها .

ويقوى نزوعه نحوالاسطورة ، ولجوءه اليها، شعوره بتفاهة الواقع، واحساسه بسخف التعبير عنه، بدعوى الواقعية ، التي يمقتها، ويزدريها، وما الواقع الحق — عنده — الا الاسطورة ،التي تعيد تشكل الواقع ، « فهي متحدرة من صميم الحياة الواقعية لا هذه الواقعية المنحطة ، التي يلوكها اليوم زمرة الواقعيين معتقدين بأن الواقعية ان تنقل ما في الحياة كما هو ، وكم في الحياة من مبتذل »(٧) وواضح انه يغالط في فهم الواقعية كي يسوغ ازدراءه لها .

---

(٥) هنداوي ، خليل ، سارق النار ، منشورات الاديب ، بيروت ، ١٩٤٥ ،المقدمةص٥
(٦)(٧) المصدر السابق ص ٦

ولذلك فان الفن عنده خلق لعالم جديد ارقى من الواقع واسمى وهو واقع خاص يهرب اليه الاديب من الواقع القبيح ، ويعبر عن هذا بقوة ، ووعي ، فيقول : «اني اعتقد ان رائد الفن ان يبدع الحياة مرة ومرات ، وان يرفعنا من هذا الواقع الثقيل ، ولو بالوهم الى عالم تستحثنا رؤاه العجيبة ، على خلقه كحقيقة» (٨) وكان عليه بعدئذ ان يقول : « كحقيقة بديلة من الواقع » .

ان (الهنداوي) في نزوعه من خلال مسرحياته ، نحو الاسطورة ، يمثل مصداقا لفهم (فرويد) للاديب ، الذي ينظر اليه نظرته الى «عصابي يصون نفسه بواسطة العمل الابداعي ، من الانفجار ، ومن اي شفاء فعلي شفاء فعلي ايضا » ، يقول فرويد : « الفنان ــ في الاصل ــ رجل تحول عن الواقع لانه لم يستطع ان يتلاءم ان مع طلب نبذ الاشباع الغرزي كما وضع أولا ، وبعد ذلك اطلق العنان في حياة الخيال لكامل رغباته الغرامية ومطامحه غير انه وجد طريقا للعودة من عالم الخيال هذا الى الواقع ، وهو يصوغ في تهويماته ، بمواهبه الخاصة ، نوعا آخر من الواقع ثم يمنحها الناس تبريرا باعتبارها تأملات قيمة في الحياة الواقعية»(٩) .

ولقد مضى (الهنداوي) بعد ذلك ، يفسر في مقدمته نفسها نهجه الفني في استخدام الاسطورة ، ويوضحه ،ويرسم طريقه ، مما يدل على وعيه القوي ، وادراكه التا مها هو مقدم عليه ،فهو لايريد ان يستفيد من حبكة الاسطورة ، وانما يريد الاستفادة مما تدل عليه هذه الحبكة من فكرة، اي انه يحول الاسطورة الى فكرة ، فيجمدها وينقدها غناها ، متخذا منها ترميزا اشاريا لفكرة ، دون أن يتخذ منها عالما غنيا يعيد اليه الحياة ، فهو يريد طرح فكرة ، ويبحث لها في الاسطورة عن شكل يدعمها ، ولا يسعى

---

(٨) المصدر السابق، ص ٦

(٩) وارين، اوستن، ويليك، رينية الادب ،نر . محي الدين صبحي .مر.د حسام الخطيب، المجلس الاعلى لرعاية الاداب والفنون،دمشق، ١٩٧٢ ص ، ١٠٣

ابدا الى احياء اسطورة ، يطرح من خلالها فكرة ،وهذا ما يؤكده قولـــه : «فالاسطورة لم تعد اسطورة مجردة ، وانما غدت فكرة فنية» (١٠) .

والفكرة التي يمتلكها فكرة كلية ، مجردة ،تصلح لكل زمان ، ولاتمثل بيئة معينة ، ولا لحظة تاريخية محددة ، اي انها لاتنتمي الى عصرها وانما الى كل العصور ولذلك كان من الممكن ان يجد (الهنداوي) في الاساطير شكلا لافكاره تلك ، بدلا مـــن الواقع ، لان الافكار التي يريد طرحها افكار مجردة، لاترتبط بتجربة في الواقع ، ولقد كان واعيا بطبيعة افكاره ، ومدركا لهـــا ، فلقد قال : «ولذلك لا اعالج في هذه الاساطير قضية الانسان لأصل الـــى قضية الانسانية ، وانمـــا بدات بقضية الانسانية المتمثلـــة في الاشخاص لاصل الى قضية الانسان ، ولو لم يكن للحياة الا تاريخ انسان واحد لكفى أن تكون في نظري عظيمة» (١١) .

فهو يعني بالكلي ، المطلق ، العام ، المجـــرد ، ويترفع عن الجزئي ، العابر المحلي المؤقت،منطلقا في ذلك من العام الى الخاص ، يسير استنتاجيا لا استقرائيا ،منتقلا من الفكر الى التجربة ، ومن المثال الى الواقع متخذا من الاسطورة بديلا من التجربة ، يخضعها لغايته الفكرية ، متوسلا بهـــا الى الخلق الفني الذي يطمح من ورائه الى الخلود ، لا الى الفعل والتاثير .

(فالهنداوي) يعد لكل مسرحية من مسرحياته فكرة عقلية مجـــردة، ثم يختار لها الاسطورة التي تمثل تلك الفكرة، فيخضع المسرحية والاسطورة معـــا للفكرة ، فينطلق في الكتابة من تفكير عقلي ، ليؤكد بالاسطورة فكرته، ولا ينطلق من تجريب حياتي ليملأ الاسطورة بالحياة ، ولذلك يقدم الفكرة في ترميز عقلي مكشوف ، وليس في تجربة انفعالية حادة ، انه يقلص ابعاد الاسطورة ، ليحددها على قدر الفكرة .

---

(١٠) (١١) هنداوي ، خليل ، سارق النار ، المقدمة ، ص ٧

في الافكار المطلقة التي يعنى بها الهنـــداوي «تفصل بين الاشيـــاء ومفاهيمها وبين الخبرات ومغازيها ، فتجمد هذه المفاهيم والمغازي وتثبتها، في الوقت الذي لا تثبت فيه الاشياء والموجودات والخبرات ، فيؤدي هذا التجميد والتثبيت الى انفصال بين الفكر والواقع ، والى جعـــل المفاهيـــم والكليات موجودات ذهنية خالصة منقطعة الصلة بأصولها الحية ، اي ان جعل المفاهيم المجردة والكليات افكارا مطلقة ، يزيف الفكر والواقع علـــى السواء ، لانه يوسع الشقة بـــين مـــاهـــو قائم في الاذهـــان وما هـــو قائم في الاعيان »(١٢) .

ان في عودة (الهنداوي) الى الاساطير، واهتمامه بقضايا كلية مجردة، انصرافا عن معالجة الواقع ، والتصدي لمشكلاته ، واستغراقا في عالـــم خيالي ، يغني فيه الالم بدلا من ان يرفضه ، ان (الهنداوي) لايمتلك رؤيـــة للواقع ، تبصر المشكلات فيه ، وتربطها بأسبابها وعللها ، وتنظـــر الـــى مستقبلها ، لترى الحلول المناسبة لها ، من خلال ما نلاحظه من متغيرات في الواقع ، ان (الهنداوي) يكتفي باستعادة عالم قديم ، الحلول فيه جاهزة ، والنهايات معروفة مسبقا ، وكل شيء فيه معطى ومنجز .

ان العودة الى الاسطورة عند (الهنداوي) هي هرب من واقع معتد ، صعب التشكيل الى واقع قديم بسيط ، منجز هي ارتداد الى شكل جاهـــز واضح بسيط ، فرارا مـــن التعبير عن مضمون غني مضطرب حافل ، هي هرب من حياة معاصرة حارة الملمس صعبة المعاناة متعبة ، الى حياة قديمة سهلة مستعادة ، انها اشبه بالتذكر او التخيل او الحلـــم ، وهي جميعـــا فعاليات بسيطة سهلة ، واصعب منها واعقد المعاناة الحياتية المباشـــرة والتعبير عنها .

---

(١٢)نليمة ، د. عبد المنعم ، مقدمة في نظرية الادب ، دار العودة ، بيروت، طبعة ثانية ١٩٧٩ ، ص ١٧.

ولقد تقدمت الاشارة الى ان (الهنداوي) كان قد كتب سنة ١٩٣٣ مسرحية اجتماعية ناقدة ، عدل عن نشرها ، ثم عزف عن الواقع ، ليتجه نحو الاسطورة ، وها هو ذا يؤكد ذلك ، ويوضحه ، وهو يعيه ، بقوله ، «وحين أدركت ان الواقع لا يمكنني ان اخوض فيه كما اشاء ، لانه لاينشر ولا يذاع ، ولا يمثل وحين ادركت ان نفسي اصبحت تتوق الى الطلبات والمشكلات الانسانية ،عدت كالمهزوم الى عالم الاساطير ،وهذه المرة الاساطير اليونانية »(١٣) .

ولقد كان (الهنداوي) في مسرحياته الاسطورية جميعها واحدا سواء التي كتبها في صباه ، أو التي كتبها في شيخوخته ، ولا سيما في الجانب الفني ، الذي لم يطرأ عليه تغير يلاحظ ، فهو دائما يعنى باللغة والافكار في المقام الاول ولا يكاد يعني بباقي عناصر العمل المسرحي ، اما الجانب الفكري، فالتغير فيه هو تغير في مستوى التوتر ودرجة الانفعال ، وحدة الطرح ، وليس تغيرا في المنحى العام ، او الخط الغالب او الاتجاه السائد .

وهو يعبر في جميع مسرحياته عن اعجابه بالبطل الفرد ، ذي الابعاد الانسانية الشاملة ، غير المحددة بزمان او مكان ، الذي تواجهه الصعاب، فيشمخ امامها ،ويتحملها بصبر ، وصمت ، وقد يتحداها ، ولكن بشكل سلبي ، قوامه الصبر ،وهو في الحقيقة لا يسعى جادا الى زوالها ، بل كأنه يريد ، غير واع ، بقاء الصعاب ، ليظل يعاني ، لانه يحس بوجوده في معاناته .

ولعل في الوقوف عند بعض اعمال (الهنداوي) المسرحية ، مايعطي توضيحا لما تقدم من تعريف بمسرحه الاسطوري .

---

(١٣) هنداوي ، خليل ، انا والمسرحية ، ص ١٧
واستفتاء الآداب ، هل يمثل ادبنا واقعنا ، اجابة الهنداوي ، مجلة الاداب ، بيروت ، العدد ٥ أيار ، ١٩٥٥ ، ص ٢٢

(هاروت وماروت) هي اول مسرحيـــة منشورة (للهنداوي) ، وقـــد كتبها كما ذكر في مقدمتها سنة ١٩٣٣ ، ولكنه لم ينشرها حتى سنة ١٩٤٢، وقـــد نشرهـــا مع مسرحية اخـــرى صغيرة ، عنوانها (فريني) في كتـــاب واحد يحمل عنوان المسرحية الاولى (١٤) .

ولقد قدم للمسرحية (ميخائيل نعيمة) فاثنى عليها ، واشاد بالاسطورة كمـــا قدم لها (الهنداوي) نفسه ، فذكر ظروف كتابتها ، وحدد موضوعها، ووضح اصل الاسطورة ومصدرها .

والمسرحية مستوحاة مما ورد في القرآن الكريم (١٥) من ذكر الملكـــين هاروت وماروت ولكنها تستمد عناصر الاسطورة مما جـــاء عنها في كتـــب التفسير ، التي تذكر ان الملائكة قد انكرت على الانسان مـــا يأتيه مـــن شر وفساد ، فاختار الله تعالى منهـــا ملكين جعـــل فيهما طبيعة الانسان، ثم انزلهما الى الارض ، فارتكبا المعاصي ، مثلما في ذلك مثل الانسان ، اذ تصدت لهما فاجرة ، فأغوتهما ، وقادتهما الى الشرك ، والقتل و الزنـــا فبقيا في الارض يعذبان فيها ، ثم تابت الفاجرة ، فعفا اللـــه عنها ،وصعدت الى السماء ، خالصة من شقاء الارض .

والمسرحية تسعى من خلال هذه الاسطورة الى تاكيد قيمة الانسان المطلقة فالانسان محاط بظروف تثقله ، وهو يحمل من الدوافـــع والغرائز ما يوقعه في عذاب لا ينتهي يشقى به ، فيصفو معدنه وينقـــى ، ليغـــدو (الانسان) .

والمسرحية قصيرة ، تقع في ثلاثة فصول ، تدور حوادثها في مدينـــة بابل حيث يظهر اهلها وهم يضجون من كيد السحرة ، وقوة تأثيرهم ، ولا

---

(١٤) هنداوي ، خليل ، هاروت وماروت ، دار اليقظة ، دمشق ، بلاتاريخ، حوالي ١٩٤٢ ، ١١×١٤ سم ، ١٢٦ صفحة .
(١٥) القرآن الكريم ، سورة البقرة (٢) الآية : (١٠٢) .

سيما في النساء اللواتي يلجأن الى السحر للخلاص من ازواجهن . فقد كان للسحرة نفوذ في النساء خاصة ، وتحت تأثير هذا السحر تقع (بيدخت) التي يقنعها كبير السحرة بأن تغوي الملكين اللذين سيهبطان بابل، ويؤكد لها أنهما ليسا الا رجلين انسلخا من كونهما ملكين وانهما لابد واقعان في شركها انهي تعرضت لهما ، ويحذرها من شحره ان هي رفضت ، فتقبل راضية . ثم يلتقي احد السحرة (بهاروت) و (ماروت) فيحدثهما عن الانسان حديثا يغريهما بمعرفته ، ويسول لهما ان تكون لهما مثله الارادة ، ويؤكد لهما انهما لو ملكا الارادة كالانسان لكانا شرا منه ، وعندئذ يتطلع (ماروت) الى حياة الانسان بلهفة كبيرة ، ويصمم على البقاء في الارض للاستمتاع بملذاتها ، فقد سئم الحب النوراني ويعترف أمام صاحبه (هاروت) بحبه للراقصة (بيدخت) . ويلتقي (نوبخت) كبير السحرة بصديقه (نبوخذ) ليخبره ان (بيدخت) ستستقبل الملكين في بيتها الليلة ، فيعلن (نبوخذ) عن فرحه بذلك اللقاء الذي سيساعده في قطع صلة الانسان بالسماء ، وليؤكد من خلاله ان الانسان أسمى من الملائكة وانه هو نفسه محور الكون كما يعبر عن رغبته في تحريض الانسان على الثورة . وتتهيأ (بيدخت) لاستقبال الملكين ويدخل عليها (ماروت) سابقا صاحبه . فتمنحه قبلة ، يؤثرها على العالم السماوي ثم يأتي (هاروت) وعندئذ تطلب منهما ، كي تمنحهما اللذة ، أن يحتسيا الخمر فيترددان ، ثم يقبلان ، ويمر بالباب سائل ، فتحرضهما على قتله ، كي لا يذيع سرهما فيقدمان على قتله ، ثم تغريهما بالسجود لصنم في بيتها ، كي تسمح لهما بوصلها فيفعلان بعد تردد ، ثم تغويهما ، فيبوحان لها بسر صعودهما الى السماء ، فتعمد ـ على الفور ـ الى الصعود نحو السماء ؛ وتتركهما وحدهما ، معلقين بذنوبهما ، ويدخل الساحر (نوبخت) ليشمت بهما ، لبقائهما في الارض ، وشقائهما ، وليفرح بانتصاره على السماء ، ويحس بالالم الانساني يجمعهما به :

وهكذا تحول الملكان عن سكونهما وصفائهما ، الى شقاء الانسان وآثامه على حين انتقلت (بيدخت) الفاجرة من شقائها وآثامها الى صفاء الملائكة وسموها ، والتحول عند الجميع كان من خلال الشقاء والمعاناة ، والثورة والرفض ، فلقد ثار الملكان ، ورفضا واقعهما ، كما ثارت بيدخت ورفضت واقعها ، وهكذا لابد اذن من الثورة والرفض كي ينفي الانسان شقاءه ، الذي لن يزول الا بمعاناة مرة قاسية ، يشقى فيها بالالم .

ان مسرحية (هاروت وماروت) تمثل ايمان (الهنداوي) المطلق بالانسان وتمجيده له ، كما تنم عن نقمته على واقع الانسان ومعاناته، وتعاطفه معه . وهذه الابعاد الثلاثة ، الايمان بالانسان ، والنقمة على الواقع ، والاحساس بالمه ، هي المعاني التي سيظل (الهنداوي) وفيا لها طوال حياته ، ومن هنا تبدو اهمية هذه المسرحية التي تم الوقوف عندها على الرغم من انها لا تدخل في المرحلة التي يتعرض لها البحث بالدرس .

وليست دونها في الاهمية المسرحية الملحقة بها ،وهي (فريني) .

*

واذا كانت مسرحية (هاروت وماروت) قد مثلت موقف (الهنداوي) من الانسان فان مسرحيته (فريني) تمثل موقفه من الفن ، وهما موقفان متلازمان ، احدهما نتيجة للآخر ، وسبب فيه ، في آن واحد .

والمسرحية مستوحاة من اسطورة افريقية تروي ان (فرينة) كانت ابنة قراع في الجبل ، ثم نزلت الى المدينة لتبيع فيها اللذة ، فباتت حديث الاندية وعشيقة الاغنياء ، ورجال الدولة ، ثم هويها الفنان (براكستيل) وصنع لها تماثيل كثيرة ، فاخذ الناس بعبادة تماثيلها ، لما فيها من جمال ، فضج قضاة اثينا ، وقدموها للمحاكمة ، وحين اعيت

محاميها الحجة ، تقدم الفنان (براكستيل) وحسر عنها رداءها فبدت عارية امام الجميع ، فأثر لها القضاة بالجمال ، وخرجت ظافرة . (١٦) .

والمسرحية قصيرة ، ذات فصل واحد ، وهي تقوم على الجزء الاخير من الاسطورة وفيها تظهر (فريني) وهي حائرة قلقة ، تنتظر (بروكستيل) المثال واذ يدخل عليها متأخرا ، يعتذر لها ، فقد صنع لها تمثالا ثم حطمه، فتغضب اذ أنها ستقدم في الغد الى المحكمة ، وسيحكم عليها القضاة بالموت. لانها سخرت من ربات الجمال ، وبذلك يكون (بروكستيل) قد حكم عليها بالموت الابدي ، ولكنه يعدها ان يصنع لها تمثالا جديدا ، ويرجوها ألا تقدم نفسها للمحكمة ، لانه يحبها ، فتنكر عليه حبه وتعلن انها تأبى أن تسلم قلبها لرجل واحد ، وأنها تريد نفسها للجميع ، فيخرج (بروكستيل) حزينا ، وعندئذ تعترف أمام وصفيتها (ميتاسيديكا) بحبها له ، وتؤكد أنها لم تفعل ذلك الا اشفاقا عليه ، من أن يحبها اليوم ، وينقدها غدا .

وتمثل (فريني) في اليوم التالي امام القضاة ، الذين يوجهون اليها تهمة التجديف على الآلهة، وان كان بعضهم لم يستطع اخفاء اعجابه بجمالها، ثم يدخل (بروكسل) حاملا تمثالين لها ، فيشك القضاة في أن يكون التمثالان لها اذ يبدو انهما (لافروديت) أو (فينوس) ويؤكد (بروكستيل) انهما لـ (فريني) ، ويطلب القضاة منه الدليل ، فيسألها أن تلقي عن جسدها ما غطته به من غلائل ، واذ تتبدى أمامهم عارية ، يقر القضاء جميعا لها بالجمال ، بل يأسفون لمحاكمتها ، ويرفعون اليها اعتذارهم ، وتخرج منتصرة ، ليفسح لها الطريق الى (الاولمب) .

وفي اليوم التالي تعدو (فريني) الى (بروكستيل) فتجده مكبا على صنع تمثال لها ، فتفجؤه بدخولها عليه ، وتدعوه الى جسدها ، الذي انقذه ،

---

(١٦) الجر ، شكر الله ، قرطاجة ، دار الحضارة بيروت ، ط ٠ اولى ، ١٩٦٤ ص ١١٣ ــ ١١٥

لينال منه مايشاء ،ولكنه يعتذر ، ويؤكد لها انه حفظ الدرس الذي كانت قد لقنته اياه ، ولقد تصورها الهة ، فلتبق كما تصورها ، ولكنها ترمي نفسها عليه فيأخذها بين يديه .

والمسرحية تؤكد بقوة ان في الفن خلاص الانسان ، وان الانسان أروع من الآلهة واسمى منها ، فجمال (فريني) الذي برز من خلال تماثيلها التي صنعها الفنان (بروكستيل) هو الذي انقذها من حكم القضاة ، ولقد كان جمالها ، كما اكد القضاة اروع من جمال (افردويت) واسمى . ثم تؤكد المسرحية ان الفنان احق الناس بالعيش مع الجمال ، والاستمتاع به ، لانه هو وحده من يتذوقه ، ويعرفه ، ويدل الناس عليه ويظهر روعته لهم ، بل هو منقذه ومخلصه ، ولكن لا بد له من أن يشقى به ويتألم ويحرم ليحظى به اخيرا .

ان المسرحية تد مبشكل غير واع عن احساس (الهنداوي) بحاجة الفنان الى الالم وقناعته بأن الفن سابق على الواقع . فلا بد للفنان من ان يحرم من الواقع ،ويشقى به ويتألم ، ليتخيله ، ويبدعه على هواه ، واذ يفعل ذلك، ينقذ الواقع من الحكم عليه بالفناء اذ يمنحه الخلود ، وعندئذ يستلس له الواقع القياد ، ويسلمه ذاته ليحيا به في نعيم بعد شقاء ، ويعب منه ، وهوالفنان ، الذي لا يرتوى ولا يشبع .

وبذلكتمثل مسرحية (فريني) نظرة (الهنداوي) الى الفن ، الذي يعده اسمى من الواقع ، واسبق منه وابقى والذي يرى فيه عالما خاصا يشقى به الفنان ، ويتألم وبه يحقق خلاص الانسان . وهي النظرة التي سيظل (الهنداوي) وفيا لها طوال حياته . ومن هنا تبدو ايضا اهمية هذه المسرحية التي تم التعرض لها، على الرغم من انها لا تدخل في الفترة المحددة لهذا البحث ايضا .

ان (الهنداوي) لن يحيد في سائر مسرحياته الاسطورية ، التالية ، عما

خطه لنفسه ، منذ البدء في مسرحيته (هاروت وماروت) و (فريني) من ايمان بالانسان والفن ، وسوف تبدو مسرحياته التالية ، تعبيرا اكثر مبالغة ، او مغالاة ، في قناعته الاولى اذ سيؤكد ان الانسان اقوى من الآلهة وان الفن خالص ، وهذا ما سيتجلى واضحا في مسرحيته (بيجماليون) و(سارق النار) ، وتمثل الاولى موقفه من الفن ، على حين تمثل الثانية موقفه من الانسان .

* * *

و(بيجماليون) هي المسرحية التي اكتسب بها (الهنداوي) شهرته . فلقد نشرت في مجلة (المقتطف) (١٧) القاهرية ، سنة ١٩٤٢ ، وصادف نشرها نشر مسرحية (توفيق الحكيم) التي تحمل العنوان نفسه ، فانعكس عليها من شعاع مسرحية (الحكيم) مثل ما ينعكس على القمر من شعاع الشمس ، فتألقت ، ولا سيما بعد ان كتب عنها (حسن كامل الصيرفي) (١٨) في مجلة (المقتطف) ايضا مجريا مقارنة بينها وبين مسرحية (الحكيم) .

والمسرحيتان تقومان على اسطورة اغريقية تروي ان «بيجماليون ملك قبرص كان مثالا بارعا ، وذات يوم عزم على ان يصنع صورة لفتاة صغيرة، غاية في الجمال ،وقد اطلق عليها اسم جالاتيا ، فلما راعه جمال ما صنعت يداه توسل الى افروديت الهة الحب ان تنفث نفثة الحياة في الرخام البارد، وذات يوم تحركت نفس بجماليون لتقبيل شفتي التمثال وفي تلك اللحظة نفثت الهة الحب الحياة في الجسم المقدود ، وقد اثبتت جالاتيا انها

---

(١٧) هنداوي خليل ، «بيجماليون» ، مجلة المقتطف ، القاهرة ، عدد اغسطس ١٩٤٢ ونشرت ثانية في مجموعة (سارق النار) ص ٧٧ بعنوان «المثال الثائه» .

(١٨) الصيرفي ، حسن كامل ، «بيجماليون» ، مجلة المقتطف ، القاهرة ، عدد يناير ١٩٤٣ ص ٧١

من حيث هي كائن حي اكثر جمالا منها عندما كانت عملا فنيا ، ومع مرور الوقت صار بجماليون زوجا لها »(١٩) .

ويبدو من التعسف البحث عن تاثر احد الكاتبين بالآخر ، فقد ظهرت المسرحيتان في وقت واحد وبينهما بعد ذلك اختلاف كبير ؛ فمسرحية (الحكيم) طويلة تقع في اربعة فصول ، على حين أن مسرحية (الهنداوي) قصيرة ، تقع في فصل واحد ، لا يستغرق اكثر من خمس صفحات . وقد اكد (الهنداوي) انه لم يتاثر (بالحكيم) وان لم يكن بحاجة الى تاكيد ذلك ، فقال: «وليس غريبا ان يتلاقى كاتبان على موضوع واحد »، وقديما قال المثل : « قد يقع الخاطر على الخاطر ، كما يقع الحافز على الحافز » ولكني احب ان ازيد على هذا المثل : « ويبقى مستقلا بنظرته كل ناظر »(٢٠) .

وما يقوله (الهنداوي) حقيقة . فمسرحية (الحكيم) « هي تصوير للحيرة التي تلازم الفنان ، والقلق الذي يساوره ، فلا يهدأ ، لان نظره يتبع الافق كلما امتد ، فهو لايرضى بما هو فيه ، لانه يطلب ما هو اسمى ، فاذا ارتفع الى هذا ، وجد رغبته اسمى اما مسرحية خليل هنداوي فهي تصوير لما يجده الفنان من راحة في الوهم لا يستطيع ان ينالها في ضوء الحقيقة (٢١) .

وفي مسرحية (الهنداوي) القصيرة ذات الفصل واحد، يظهر (بيجماليون) مع حبيبته (جالاتيا) امام ستارة ، وهو يدعوها لتزيحها عن التمثال الذي صنعه لها واذ تراه تدهش لدقة صنعه ، فكأن الحياة تدب فيه ، وما يلبث (بيجماليون) ان يحتضن التمثال ، ويمضي في تقبيله ، ثم يقع مغشيا عليه .

---

(١٩) اسماعيل ، د. عز الدين ، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط . ثانية ، ١٩٦٨ ،ص٢٧١ .

(٢٠) هنداوي ، خليل ، انا والمسرحية ، ص ١٧

(٢١) المصري ، حسن كامل ،بيجماليون ، مجلة المقتطف ، ص ٧١

وتسرع (جالاتيا) والى صديقه (زينـــو) فتقص عليه امر (بيجماليون) مستنكرة هيامه بتمثالها ، فيعتذر له ، ويؤكد لها ان عالم الفن اروع من عالم الحقيقة ، ثم ينصح لها ان تحل محل التمثال ، فتوافق وينطلق كلاهما الى (بيجماليون) وهو ما يزال مغمى عليه ، فتقف (جالاتيـــا) وراء تمثالهـــا ، واذ يصحـــو (بيجماليون) يتوسل الى التمثال ان ينطق ، فتتكلم (جاليتا) من وراء التمثال ، فيغمى على (بيجماليون) ثانية ، وعندئذ يسرع (زينو) الى اخفاء التمثال وحين يصحو (بيجماليون) يجد نفسه بين يدي (جالاتيا) فتوحي له انها هي التمثال ، وقد تحـــرك فيؤكد لها حبه ، على انها التمثال ، وتنكره لحبيبته (جالاتيا) ويبارك (زينو) لصديقه في انبعاث الحياة في تمثاله ، وينصح (الجاليتا) هامســا الا تبوح بشيء ، ثم يخرج وهو يغمز لها من طرف ، ويبقى (بيجماليون) مع (جاليتا) على وهم انها التمثال .

فالمسرحية تنتصر للخيال ، الذي يصنع منه الفنان على هواه ، وهو اسمى وابقى من كـــل ما هو سواه . ولهذا يخاطب (بيجماليون) التمثال ، مؤكدا لـــه عزوفه عن حبيبته ، فيقول « كـــم مرة قلت لها اذهبي ، انني لا اعرفك ، تمثالك شيء آخر ، أنت شيء مبتذل قريب من الواقـــع ، يتلوى بين الايدي كالطين . وهنا ، عندك (يقصد التمثال) الصمت الازلي والكلمة الواحدة التي لاتتغير » (٢٢) .

وبذلك يؤثر (زينو) لصديقه أن يظل على وهمه ، فلا يخبره بانـــه قد اخفى التمثال واوحي اليه بأن التمثال قد دبت فيه الحياة ، والتمثال الحي في حقيقته هو جالاتيا نفسها «فالفنان يجب أن يبقى على وهمه ، الذي لا يحيا بدونه ، قـــد يكون هذا الوهم كل ماله في الحيـــاة ، فالفنان لا يحيـــا الا في الاوهـــام» (٢٣) .

---

(٢٢) هنداوي ، خليل ، سارق النار ، ص ٨٧ .

(٢٣) المصدر نفسه ، ص ٩٠ .

فاذا كان (الهنداوي) قد رأى في الفن ، في مسرحيته (فريني) انقاذا ، وخلاصا ، من مشكلة الحياة ، فانه في مسرحيته (بيجماليون) يرى في الفن بديلا من الحياة ، بل يرى فيه عالما يجب أن يعيش فيه الفنان وحده بعيدا عن المجتمع وما هذا الموقف الا تعبير عن هرب من الواقع ، لم يستطع الفنان التلاؤم معه ، الى واقع وهمي خاص ، يصنعه بنفسه ، ولنفسه . ان صنع عالم من الخيال ، عمل سهل لا يحتاج الى معاناة قاسية ، كالتي يحتاجها صنع عالم في الواقع ، حقيقي .

ان (الهنداوي) في فنه ، وفي موقفه من الفن ، يقدم مصداقا حيا لقول أحد المفكرين : «الفنون هرب من الواقع ، فهي تتيح للفنان مجالا يستطيع فيه أن يعمل بانطلاق ،في مادة طيعة ، وقد تكون المشاكل الفنية التي تعترض الشاعر أوالموسيقي مشاكل صعبة ، لكنها قابلة للحل ، وهو يجد فيحلها نوعا خلابا من الغبطة ، والموسيقى مثل العالم الرياضي ، يعيش في دائرة معقدة ، وان كانت طيعة لينة العريكة ، انها دائرة فسيحة، وهمية ، وميتافيزيقية يستطيع فيها عقله ان ينطلق ويعمل في حرية ، وتقدر ملكاته على انتجد سلامها ووئامها . وقد لوحظ أن الفنانين كثيرا مايعجزون عن مواجهة مطالب الحياة المادية ، تبدو لهم مشاكلها كليلة أو محيرةوان عقولهم المدربة على التكيف معدائرة واحدة جميلة بقدر ما هي صغيرة، لتشعر بالغربة وعدم الالفة في هذه الحياة التي لانظام فيها»(٢٤) .

*

ويؤكد (الهنداوي) نزوعه نحو الفن ، الذي هو عنده رديف للجمال والخيال وقرين للشقاء والالم، في مسرحيةاخرى صغيرة ، عنوانها (فتنة)(٢٥)

---

(٢٤) ادمان، اروين، الفنون والانسان ، مقدمة موجزة لعلم الجمال ، تر . مصطفى حبيب مكتبة مصر ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ١٧ — ١٨ .

(٢٥) هنداوي ، خليل ، سارق النار ، ص ٢٩ — ٤٠ .

يقدم فيها البطل وهو فنان على اختيار الخيال ، بديلاً من الحياة ، اختياراً واعيا ، فتخاطبه الآلهة قائلة :

« رفيقك العواصف ، ومسكنك مابين الثلوج ،ورفاقك الذئاب ، لا تأنس الا بالحياة الوعرة ، مزادك كأس من لبن ، وطربك لحن من شبابة، وذكرياتك أخيلة لا تنتهي تعرفك الصخور ، ولا يعرفك احد» (٢٦) ولكان الهنداوي يتكلم هنا بصوت جبران خليل جبران .

والمسرحيات قصيرة ، ذات فصل واحد ، مستوحاة من الاساطير الافريقية وهي تصور (ايزيس) غاضبة ، اذا لم تدع الى عرس ، دعيت اليه جميع الآلهة ، فتعد مكيدة لتوقع الفتنة ، فتعمد الى تفاحة ، تكتب عليها : « لأدري اين اسقط ، ولكن صاحبي أهداني الى اجمل واحدة بينكن » ثم ترميها بين الحضور ، وهم في هرج ومرج ، فيلتقطها أحدهم ، ويقبل الجميع على قراءتها ، وتمر بهم (هيرا) و (أثينا)و(أفروديت) فيتنازعن التفاحة ، فيما بينهن ، كل واحدة تريدها لنفسها وعندئذ تقترح (أفروديت) التحكيم ، فيلجأن الى اول انسان يلقينه ، واذا راع يمر في واد ، فيلجأن اليه ، ، عارضات عليه جمالهن ، فتر لهن جميعا بالجمال ، ولكنه يفضل عليهن (أفروديت) ، على الرغم من أنها لم تعده بشيء لانها خرجت من زبد البحر ، ولاتملك شيئا على حين وعدته (أثينا) أن تنصره ، فهي ربة الحرب ، ووعدته (هيرا) بمملكة آسيا ،فهي زوج (زيوس) واذ يختار (أفروديت) ، تحكم عليه الآلهة بالخبال ، يحيا فيه ، وبالالم والشقاء ، ولا تجد (أفروديت) غير وشاحها، تقدمه له هدية ، كما تعده أن تتراءى له شبحا او خيالا ، كلما عزف على شبابته لحنا .

ان النزوع الرومانتيكي واضح في المسرحية بجلاء ، من خلال ايثار الراعي (باريس) الجمال ، على المنفعة . والجمال كما يقدمه (الهنداوي) هو

(٢٦) هنداوي ، خليل ، سارق النار ، ص ٤٠

الخيال صنوان ،فلا بد اذن من العيش معه في الوهم ، وليس في الواقع ، وثمة في هذا العيش قدر من الشقاء والعذاب والالم ، يتغنى به المؤلف ، ولكن هل هو حقيقة اصعب من الشقاء والعذاب والالم في مواجهة الواقع ، والعيش فيه ؟ من المؤكد انه ليس بأصعب منه ، ومن ذلك ، يبدو ان اختيار الجمال ، ليس في الحقيقة الا هربا من الواقع .

*

ان المسرحية التي عبر فيها (الهنداوي) عن موقفه من الانسان وقد طارت بها شهرته ، هي المسرحية التي جعلها اول مسرحية في مجموعة مسرحياته الاولى التي حملت عنوانها ، وهي (سارق النار)(٢٧) .

والمسرحية مستوحاة من اسطورة «بروميثيوس» الاغريقية ، التي «تروي ان بروميثيوس ويميزه الاسم كرجل ذي بصيرة ، كان قد سرق النار من من(اوليمبوس) واخفاها في قصبة جوفاء ، واحضرها الى الانسان على الارض . فلما عرف ذلك (زيوس) اراد معاقبته فأمر (هيفايستون) ان يصنع المراة الاولى (باندورا) لتكون بلية للبشر ؛ ووهبتها الآلهة كل جمال ظاهري، كما وضعت فيها الخداع والمداهنة والمكر والخبث ، فاخذها (هيرميس) الى (ابيميثيوس) شقيق (بروميثيوس) الذي اتخذها زوجة ، وكان معها صندوق، قدم اليها هدية ،فلما دفعها الفضول الى فتحه ، هربت منه جميع الشرور ، فأسرعت (باندورا) واغلقته في الوقت المناسب ، قبل ان يهرب الامل ، فراى (زيوس) ان يضاعف العقاب ، فشد وثاق (بروميثيوس) الى صخرة فوق جبل (القوقاز) حيث كان يتعيش نسر على كبده بالنهار ، ثم يسترجعه (بروميثيوس) من جديد بالليل واخيرا قتل (هرقل) النسر واطلق سراح (بروميثيوس) »(٢٨) .

---

(٢٧) هنداوي ، خليل ، سارق النار ، ص ٧ — ٢٨ .

(٢٨) مجهول ، معجم الاعلام في الاساطير اليونانية والرومانية ،تر . امين سلامة دار الفكر ، القاهرة ، ط. اولى ، ١٩٥٥ ص ١٠٠

والمسرحية قصيرة ، ذات فصل واحد ، بستة مشاهد ، وفيها تظهر (هليوس)مع(بروميثيوس)لتبوح له بحبها ، وتعرب عن رغبتها في الفرار معه من الجزيرة ، وكان قد عزم على الا يغادر الجزيرة قبل ان يسرق النار من الاله المكلف بحمايتها ، ولذلك يتفق مع (هليوس) على ان تقوم بالهاء اله النار ، عن النار ، ليقوم هو بسرقتها ، وتقبل (هليوس) على اله النار، فتتوسل اليه ان يساعدها فيعبور الوادي ، فيضطر الى اخفاء النار فيكهف، ويمضي معها ، ولكنه يفاجأ حين يعود باختفاء النار ، فيدرك انه قد خدع فيغضب ولكنه يسخرمن الانسان ، ويعلن انه ليس اهلا لان يعطي النار — سر الخلق — ويسرع (بروميثيوس) الذ يكان قد سرق النار ، الى الاختباء مع (هليوس) في كهف يخفيان النار ، ويبيتان فيه حتى يطلع عليهما الفجر . ويظهر (زيوس) غاضبا لسرقة النار ويطلب من اله الارض ان يضرب الانسان بالصواعق ، كمايطلب من اله النار استرجاع ما سرق منه ولكن الوقت فات . فالنار قد ملأت الارض ، ولا خير في تدميرها ، ولذا يقترح احد الآلهة ارسال الامراض والعاهات على الانسان ليظلمشغولا بها عنالخلق الكامل ويقترح اله الارض أن يوضع مع الامراض والعاهاتالامل، فيتفق الالهة على ذلك .

وبينما كان (بروميثيوس) مشغولا مع (هليوس) ينفخ الحياة في التماثيل ، بفضل النار التي سرقها ، تدخل عليها (ميليتيا) تحمل صندوقا تقدمه الى (بروميثيوس) وترجوه ان يفتحه وتتوسل اليه (هليوس) الا يفعل، ولكنه يقدم على فتح الصندوق فتنطلق منه اشباح من دخان ، بعضها الامراض ، وبعضها العاهات ، وبضها الرذائل ثم يظهر الامل ، ويفيق (بروميثيوس)ذات يوم ، مريض الجسم و (هليوس) الى جانبه وهي تلومه لما جلب على نفسه من شقاء ، ولكنه ينكر لومها ، ويرفض ما تدعوه اليه من اعتذار للآلهة ، ويصمم على المضي فيما هو فيه ، ولو كان فيه فناؤه ، فلقد نال النار التيتخلق ،ولا يريد عنها حولا وحسبه أنيعيش لحظة واحدة،

هي لحظة الخلق ، وانه ليسخر من الآلهة الي ترسل صواعقها ويتوسل الى (هليوس) ان تبقى الى جانبه ، لان الها جديدا سيبعث من موضعه .

ان (برومثيوس) كما يصوره (الهنداوي) يتمرد على الآلهة ، ويسرق النار المقدسة ، سر الخلق ، ليحقق انفصاله عن عالم الآلهة ، ويحقق ذاته ، انسانا ، يمارس عملية الخلق ، والاضطراب، والتعامل مع الآثام والامراض والعاهات . وهو أكثر ابداعا من الالهة ، فهي تخلق خلقا ناقصا ، تحمل الشر والمرض والفناء ،وهو يخلق عالما بريئا لا شر فيه ولا فساد .

ان المسرحية تؤكد ان الانسان لايمكن له ان يحقق ذاته ــ انسانا ــ الا بتمرده على الآلهة ، مثل (برومثيوس) ، وممارسته عملية الخلق ، ومعاناته بعد ذلك العذاب والشقاء والمسرحية تحقق في (بروميثيوس) المتمرد ، سارق النار ، ما كان قد اعلن عنه (نوبخت) كبير السحرة ، في مسرحية (هارو تـوماروت) من رغبة في دفع الانسان الى التمرد ، حين قال : « لا اريد ان يعتقد الانسان بأن في السماء من هو اسمى منه لاتزال تعتقد بأن كل شيء في الوجود هو خادم للانسان ، لان الانسان غاية الوجود»(٢٩) .

ولكن الام سيؤول هذا الانسان ، الذي سرق النار ، بعد ان اشتعلت في كل مكان في الارض ؟ ماذا سيفعل ؟ هذا ما ستجيب عنه المسرحية التالية وهي : (زهرة البركان) .

*

و(زهرة البركان) (٣٠) هي المسرحية التي تصدرت مجموعة مسرحيات

---

(٢٩) هنداوي ، خليل ، سارق النار ، ص ٧٥ .

(٣٠) هنداوي ، خليل ، زهرة البركان ،دار الثقافة ،دمشق ، بلا تاريخ (حوالي ١٩٦٠) ١٤×١٢سم ٨١ ص ، وتضم ٦ مسرحيات .

(الهنداوي) الثانية ، ومنحتهاعنوانها ، مثلما تصدرت (سارق النار) مجموعة مسرحياته الاولى ومنحتها عنوانها ، وبين صدور هذه المجموعة ، وصدور تلك ، خمسة عشر عاما ، فقد صدرت (سارق النار) سنة ١٩٤٥ على حين صدرت (زهرة البركان) حوالي سنة ١٩٦٠ .

واذا كان (بروميثيوس) في مسرحية (سارق النار) قد سرق النـــار ، وهبط بهامن السماء الى الارض ، ليمارس بها الخلق ، فانتشرت في الارض الحرائق ، وعمت الشرور والآثامفان (برميثيوس) في مسرحية (زهرةالبركان) يسعى الى الآلهة يعتذر لها ويحاول اطفاء النار ، ليخلص الانسانية ، وهو بعـــد ذلك راغب فيالحـــب لا في الخلق . ان (زهرة البركان) هي طريـــق العودة الى السماء والتفكير ، بعد ان كانت (سارق النار) طريـــق الهبوط السماء والتمرد .

ومسرحية (زهرة البركان) هي امتداد لمسرحيـــة (ســـارق النـــار) ، المستوحاة من اسطورة (برميثيوس) وهي قصيرة ، ذات فصل واحد .وفيها تظهر (هليوس) وهي توقظ (برميثيوس) لتطلعه على النار التي سرقها ، فقد ملأت الارض، وهي تلومه فيها وتعنفه ، فيحس بالخطأ ، ويدركان الانسان ليس اهلا للنـــار ، فهـــيللبنـــاء ، ولكنـــه شاءهـــا للفنـــاء ، واذ تلمس (هليوس) الندم في نفسه ، تدعوه الى التوبة ، والتماس المغفرة من الآلهة ، فيتردد ، ولكنها تحثه ، فيقبل ، ويمضي الى الآلهة ، وفي تلك الاثناء كـــان الآلهة في قلق واضطراب ، فالنار تكاد تأتي على الارض ، لتفني الانسان ، وان الآلهة لتدرك أن في فناء الانسان فناءها ، وانها هي نفسها لم تبق قادرة عن كبح النار ويقبل (بروميثيوس)على الآلهة ، و(هليوس) معه ، يتوسلان الى الآلهة ، ان تطفىء النار ، ولكن الآلهة تعلن انها تخلت عن الانسان ، وانه هو وحده المسؤول عن النار وهووحده الذي يستطيع اطفاءها ، وليس لهما الا ان يعودا ليحملا نصيبهما من الالم فلا بد من أن تحترق الانسانيـــة

كلها ، لتنبت من رمادها انسانية جديدة ، ويرجع (بروميثيوس) مع(هليوس) الى الارض ، خائبين ، وان (برميثيوس) لنادم على اعتذاره للآلهة ، وتوسله اليها ، ولكنه ليس بنادم عىسرقته النار ، فهو جر الدمار على الانسانية ولكنه لم يفقد الامل ، بل يفتد الحب ، الذي هو وحده قادر على اطفاءالنار التي ستتفتح من رمادها زهرة البركان . وتتراءى الزهرة (برميثيوس) وهو عائد مع (هليوس) الى كهفها ، فيسعى الى اقتطاف الزهرة ، وحمايتها من النار ، ولكن النار تمنعه من الوصول اليها فيدرك انها بحاجة الى ضحية ، ويطلب من (هليوس) ان تلجأ الى الكهف ، ليطل هو على الزهرة التي كاد الرماد يغطيها ، ولكنه ما ان يبتعد عن (هليوس) قليلا ، حتى تناويه مستغيثة ، فلقد اكلت النار قدميها ، ويدرك أن (هليوس) قد غدت الضحية، ويتألم لان نار الآلهة لم تنلها ، على حين نالتها نار الانسان وعندئذ تنطفىء النار ، فيغشى على (بروميثيوس) ، فيأتيه طيف (هليوس) ويناديه ، طالبا منه وعده بقطف زهرة البركان ، وتقديمها لها ، وينتفض (بروميثيوس) من نومه مذعورا ، فيجد الزهور قد تفتحت على قبر (هليوس) وفي الروابي، وفي الوهاد ، وعندئذ يخاطبه اله الارض ، ليؤكد له أن خطاه انه كان يريد ان يصير الها يخلق ، قبل أن يكون انسانا يحب ويشعر ، وها قد تعلم درسه ، وقد خرج انسانا جديدا ، تضيء له النار الطريق الى السماء ، وهو الانسان .

ان (بروميثيوس) في (زهرة البركان) نادم علىسرقته النار ، لما جرت على العالم من آلام ،وهو ساع الى اطفائها ، ولذلك يذعن للآلهة ، ويذهب اليها معلنا ندمه ولكن الآلهة تخذله ، فقد تخلت عن الانسان ، وبود لو يكون الفداء ، ليخلص الانسانية ولكن الامر خرج من يده ، ويدرك أن خلاصه الوحيد في الحب ، حب (هليوس) ولكن (هليوس) تذهب ضحية النار ، وتكون الفداء فتتفتح زهرة البركان ، وتملأ الارض ، وعندئذ فقط

يتطهر (بروميثيوس) من ذنبه ، ويغدو الانسان ويستحق ان يعرج الى السماء بعد ان عانى الآلام .

ان (بروميثيوس) الذي شمخ الى الاعالي ، كي يكون (سارق النار) يتطامن وينحني الى الارض ، كي يقطف (زهرة البركان) فهو هنا اقل ثورة، واقل جموحا ، واقل عنادا ، بل هو متطامن ، خاضع ، يذهب الى الآلهة، يعتذر اليها ، بعد ما رأى النار التي سرقها قد دمرت كل شيء وها هو يدفع الثمن غاليا ، فتذهب حبيبته (هليوس) ضحية وان كل ما يرجوه ان تنطفيء تلك النيران ، بعد ان كان يطمح الى تأجيجها .

ولكن (بروميثيوس) محب للانسان ابدا ، فهو في (سارق النار) ثائر متمرد على الآلهة من اجل الانسان ، وهو في (زهرةالبركان) تائب خاضع للآلهة من اجل الانسان لقد ثار في الاولى ، وسرق النار ، كي يمنح الانسان ما يحقق به ذاته ، بتمليكه النار قوة الخلق ، وقد فعل ، ولكن الناس هم الذين أساؤوا استخدام تلك القوة ، وجروا عليه الآثام ، فعاقبته الآلهة ، وارسلت عليه العلل والامراض ، ولم تترك له سوى الامل ولقد تاب في الثانية ، واستغفر الآلهة ، كي يخلص الناس من النار ، فذل وخضع وندم من اجلهم ، وضحى بحبيبته ، لاجلهم ، ولذلك ، استحق بعد ان عانى تلك الآلام ان يتطهر الآثام ، ويصفو، ليغدو الانسان ، ويرقى عندئذ الى السماء، مثلما هبط منها .

ان المسرحيتين تؤكدان نبل الانسان ، وسموه ، وروعة خلقه ، وقدرته على تحقيق ذاته ، وتحقيق خلاصه ، من خلال ما يعانيه، في الواقع، من آلام وعلل وامراض بفضل ارادته ، وطموحه ما يجعله خليقا بصفة الانسان .على حين تدين المسرحيتان الالهة ، وتظهرها وتد الحقت بالانسان الآلام والشرور والامراض ، ثم تخلت عنه، وتركته وهي في الحالتين ناقصة الخلق ، مشوهة ،وبذلك يظل الانسان ارقى منها ، فهو كامل

الخلـق ، قادر علـى السمو ، وهـو بعد الانسان ، كمـا اثرت بذلـك الآلهة نفسهـا .

ولكن ـ بعد ان حقق الانسان ذاته ، كما اراد لـه (الهنداوي) مـن خلال بروميثيوس الذي قطف (زهرةالبركان) الام سيؤول هـذا الانسان ؟ هل سيبقى في سكون ؟ وماذا سيشغله بعد ان تمرد على الآلهة ، ونال منها الاعتراف بـه ؟

هذا ما ستجيب عنه مسرحية (الهنداوي) التالية ، وهي (سيزيف) .

ظهرتمسرحية (سيزيـف) (٣١) (للهنداوي) بعد صدور مجموعتـه المسرحية الثانية ، (زهرة البركان) ، فقـد نشرت في مجلـة المعرفـة ، الدمشقية سنة ١٩٦٢ ، وفيها يقدم الانسان وهو يحاول الالتفات الـى واقعه ، ليبني ويزرع ويعمل ، ولكن الانسان يفاجأ بانه ما يـزال محاصرا بالآلهة ، فهي تتخذ منه الهية لها ، تتسلى بتعذيبه ، فيدرك ان عذابه ابدي مستمر ،مادامثمة آلهة ، ولكنه لا يستسلم ، ولايخضع ، بل يظل محافظـا على روح التمرد والثورة ، وهو محكوم بالعذاب الابدي .

والمسرحية مستوحاة من اسطورة (سيزيف)التي تروي انـه رأى (زيوس) وهـو يخطف (ايجينا) فاطلع والدها على جلية الامر فارسل (زيوس) وهو في ثورة غضبه ، (ثاناتوس) (ملك الموت) ليعاقب (سيزيف) ولكن هذا دبر خطة لتقييده في سلاسل ، وخلص (زيوس) (ثاناتوس) ومنحـه الحريـة المطلقة (سيزيف) الذي امر زوجته الا تقوم بمراسم الدفن بعد مماته ، ثـم اخبر (سيزيف) (بلوتو) في (هاديس) (عالم الموتى) عن اهمال زوجته له،

(٣١) هنداوي ، خليل ، سيزيف ، مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد ٦،١٩٦٢ ص ٩٥ ـ ١٠١

فسمح له بالعودة الى الارض ،ففعلوظل حيا حتى مات بالشيخوخة ، ثم عوقب في (هاديس) وكان عليه ان يدفع صخرة الى اعلى احد التلال ، فاستطاع القيام بهذا العمل بعد ان بذل مجهودا كبيرا ، ولما وصل الى القمة افلتت من قبضته وتدحرجت ، وكلما وصل بها الى قرب القمة تفلت منه ، وهكذا كان يضطر الى اعادة المحاولة الى الابد(٣٢) .

والمسرحية قصيرة ، ذات فصل واحد ، بخمسة مشاهد ، وفيها يظهر (سيزيف) وهو يمشي وحده في الحقول شاكيا انحباس المطر عن بلاده مع أنها تؤدي واجباتها نحو الآلهة . ويمر به (زيوس) كبير الآلهة ، وهو يحمل (ايجينا) ابنة الـه الانهار ، وقد خطفها في غفلة من ابيها ، وهي تستغيث ، وما ان يبتعد (زيوس) حتى يقبل (اسوبوس) والد (ايجينا) باحثا عن ابنته ، وحين يسأله عنها ، يشترط عليه ان اخبره بالخاطف ان يرسل الماء على بلده ، فيقبل (اسوبوس) الشرط ، فيخبره (سيزيف) وهو متأكد من أن (زيوس) سينتقم منه لانه اخبر عنه .

ويرجع (سيزيف) الى بيته ، فيلتقي زوجته (هيرا) ويخبرها بما كان ، ويعلن عن استعداده لمواجهة نتائج اعماله ، وماهي الا هنيهة ، حتى يدخل عليه ملك الموت وقد أمره (زيوس) أن يقبض روح (سيزيف) قبل حينه ، ويقبل (سيزيف) بالموت راضيا ويحتسي السم ، وهو يوصي زوجته الا تحزن عليه .

وفي الجحيم يصلى (سيزيف) النار ، بتحد وثبات ، واذ يمر به(بلوتو) يخبره بأن ما يؤلمه ليس النار ، وانما خيانة زوجته التي لم تقم له مأتما ،

---

(٣٢) مجهول ، معجم الاعلام في الاساطير اليونانية والرومانية ، ص ٢٢٨ .

ويتمنى على (بلوتو) ان يعيده الى الحياة ، لايام قليلة ، كي ينتقم منهـا ، فيعده (بلوتو) بذلك ، على شرط ان يعود سريعا .

ويرجع (سيزيف) الى الحياة ، فيلتقي زوجته ، ويخبرها انه قرر الا يـرجع الى الموت ، وحين يدخل عليه ملك الموت ، يغريه بكأس خمـرة ، كان قد وضع له فيها منومـا فيشربها ملك الموت ، فيدب فيه النعاس ، وينام ، فيشد (سيزيف) وثاقه الى عمود ويضحك منه ، ويتحداه ان يطلق نفسه ، ان هو استطاع ، فقد آن للانسانية ان ترتاح من الموت ، ويغضب (بلوتو) اله الجحيم ، ويقضي على (سيزيف) ان يتعذب بالصخرة .

ويمضي (سيزيف) الى الجبل ، يرفع الصخرة ، ويدفعها بقوة ، الى القمة ، ثم تهوى ، ويعيد الكرة ، باستمرار ، وملك الموت و (بلوتو) ينظران اليه ، ويستمتعان بألمه ، ويسخران منه ، ويعجبان من صموده، وتحديه، فقد فضل هذا الشقـاء السرمدي على الموت ، وفجأة يربان (سيزيف) وقد دحرج الصخرة الى الطرف الآخر ، وقعد على القمة يستريح ، فيغضـب (بلوتو) ويأمر بجبر (سيزيف) على الاستمرار في دفـع الصخـرة ومعاودة رفعها بعد سقوطها ، وان يضرب بالسياط ، ولكن (سيزيف) يسخر منـه ويعود مختارا الى رفع الصخرة ، من غير ان يجبره احد على ذلك .

ان المسرحية تؤكد تمرد الانسان ، حتى في خضوعه ، فالانسان امام مشيئة الآلهة محاصر ، لامفرّ له ، قد يخضع ، لكنه لايستسلم ، وهـو يمتاز بصبره وتحمله ، وبعزته وكبريائه ، وبصموده وتحديه ، وهو مايميزه مـن الآلهـة ، اذ انها تعيش مثلـه في فـراغ ، لامعنـى لـه ، ولا قيمة ، وهي محكومة مثله بالعذاب والشقاء ، والوجود العبثي ، ولكنهـا ليست مثله في وعيه وتحديه ، وصبره ، بل هـي سخيفـة بلهاء ضالـة وحسب الانسان انه يستطيع أن يتمرد ويعصي ، وهو يعي ذاته ، علـى حـين انها لاتتحـدى ولاتعـي ، وليس لهـا الا ان تتسلى بشقائـه ،

وهي بعد معتمدة في وجودها على وجوده بل على شقائه ، ولذلك فشقاؤه سرمدي ؛ لانها تحفظ به وجودها ، كما تقول المسرحية(٣٢) .

وهكذا ينتهي الانسان عند (الهنداوي) في مسرحيته (سيزيف) الى الى شقاء سرمدي يعيش به حياة عابثة ، يتكرر فيها التمرد ، تكرارا لانهاية له ؛ فالانسان محاصر بالآلهة ، وليس ثمة اخيرا غير الخضوع ، لوجود عبثي شتى ، ولكنه خضوع لا يخلو من عزة واباء ، وهو آخر ما للانسان من عزاء .

ان الانسان الذي سرق النار ، ليمنح البشرية سر الخلق ؛ ليحقق بها الانسان ذاته ؛ في تمرد على الآلهة ، يضطر،كي يقطف زهرة البركان، بعد أن اشتعلت الارض بالنار التي سرقها ، الى الاعتذار الى الالهة ويتطامن ، ويضحي بحبه ، ويمر بآلام قاسية ثم يحظى باعتراف الآلهة به انسانا ، ولكنه ما يلبث ان يجد نفسه محاصرا بالآلهة ، التي تجد فيه الهيتها ، فتتسلى بشقائه ، مثل (سيزيف) وهو يقبل ذلك مدركا أن شقاءه ابدي ، ولكنه يظل محافظا على روح التمرد والكبرياء ، على الرغم من خضوعه .

وبذلك يكون (الهنداوي) قد هوى بالانسان من ذروة التمرد على كل شيء حتى الآلهة ، الى حضيض الخضوع للوجود العبثي ، الذي تتلهى به الآلهة ، ولكنه ظل في كل الاحوال ، مؤمنا بالانسان ، بل متقدسا له ، فقد جعله ابدا حاملا لروح التمرد ، الذي يحقق به ذاته ، حتى في خضوعه .

* * *

(٣٢) هنداوي ، خليل ، « سيزيف » . ص ٩٥

وهكذا استوحى (الهنداوي) في سورية ، الاساطير ، ولا سيما الافريقية فصدر عنها ، ليعبر من خلالها عن افكار كلية مجردة ، تدور حول الانسان والفن ، وكان ينزع في افكاره منزعا رومانسيا ، يهرب به من الواقع ، ويعبر عن ايمانه الكلي المطلق بالانسان الذي يحقق ذاته من خلال الالم والخيال ، وماالفن عنده ، بعد ذلك الا جسر يعبر عليه الانسان ، الى خلاصه ،وقوام الجمال عنده هو البعد عن الواقع ، والاغراق في الخيال ومعانقة المطلق ، ولقد ، كان فيما قدمه رائدا مجددا ، استطاع ان يخرج المسرحية العربية في سورية من الشعر والتاريخ الى النثر والاسطورة ، ولكنه بعد بها عنالواقع واغرقها في ذهن مجرد ،وكان متاثرا في ذلك (توفيق الحكيم) ، وان كان يختلف عنه في المستوى الفني . فمسرحيات (الهنداوي) حواريات نثرية قصيرة ، ضعيفة البناء ، لاصراع فيها ولا فعل ، ولاتطور ، وتعتمد السرد والحوار في الدرجة الاولى ، ولاتصلح للعرض على خشبة المسرح .

ذلك هو (الهنداوي) ممثل الاتجاه الاول ، في الصدور عن الاسطورة في سورية باعادة صياغتها ، في تحوير قليل او كثير ، واخضاعها لفكرة ذهنية مجردة ، تعبر عنها ، غير مرتبطة بالواقع ، فهل كان في هذا الاتجاه وحده ؟ وهل كان له تاثير في غيره ؟

— ٣ —

تجميد الاسطورة في فكرة ثابتة :

في الاتجاه الذي اختطه (الهنداوي) من اقتباس الاسطورة ، واخضاعها لفكرة كلية مجردة ، وتقديمها تقديما عقليا ، تغدو فيه الاسطورة شكلا ،

---

(٣٤) الذهبي ، عدنان ، نشيد الانشاد ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، بلاتاريخ حوالي ٩٤٧ قطع وسط ، ٨٧ صفحة .

من غير حياة تدب فيها ، تسير مسرحيات أخرى ،لم يحظ اصحابها بمثل ما حظى به (الهنداوي) من شهرة مسرحية ، ومن هذه المسرحيات مسرحية (نشيد الانشاد) (٣٤) لـ (عدنان الذهبي) .

والمسرحية ذهنية ، تعالج قضايا كلية ، مجردة ، بوعي وقصد ، يفقد المسرحية حيويتها ، ويبلغ الوعي الفكري ، والقصد الى الذهنية ، عند المؤلف ، درجة تدفعه الى كتابة مقدمة لمسرحيته ، يحدد فيها هدفه من المسرحية ، وفكرته ، ويحلل رموزه ، ويشرح كل شيء ، بل انه ليكتب عنها دراسة مستقلة (٣٥) . « فالمسرحية كما يحددها المؤلف في مقدمته — تحليل (فينومينولوجي) لازمة الشك الديني ، من اجل اثبات مجال كل من العنصرين الوجوديين الاصيلين في النفس الانسانية ، العقل والارادة ، وتغليب الارادة ، التي يهمنا منها هنا نشاطها الديني في مجالها الخاص هذا (٣٦) » .

وفي كل الاحوال ، لايبدو الباحث ملزما بفهم المؤلف لعمله ، لان فهم المؤلف لعمله ، هو في الحقيقة عملية تسويغية ، من قبل المؤلف ، غير موضوعية ، تنهي ابعاد العمل ، وتكشفه ، وتصحره من جهة ، وتحدد الباحث ، من جهة وتقيده ، ولاتتيح له فهم العمل بحرية .

والمسرحية مستوحاة من احد أسفار (التوراة) الذي طالما استوحاه الشعراء وهو سفر : (نشيد الانشاد) الذي يضم مجموعة اناشيد شعرية تتوجه فيها امرأة تدعى (شلميت) الى رجل يدعى (سليمان) ، واسم (شلميت) في العبرية هو تأنيث لاسم (سليمان) وفي هذه الاناشيد تعبر

---

(٣٥) الذهبي ، عدنان ، «في تعريف الرمزية ، مقدمة لمسرحية» مجلة الاديب ، بيروت، العدد ٩ ايلول، ١٩٤٧،ص١١

(٣٦) الذهبي ، عدنان ، نشيد الانشاد ، المقدمة ص ٧ — ٨

المراة عن رغبة عارمة في الوصال الجسدي ، تعبيرا صريحا ، تتعزل فيه بجسد الرجل ، وتتشهاه ، بتوهج شديد ، لايخلو من فحش (٣٧) .

وتقع المسرحية في فصلين ، تدور حوادث الفصل الاول في قصر (الملك سليمان) ، وتدور حوادث الفصل الثاني في البادية . وفي الفصل الاول (ص٩ــ٥٠) تدخل (شلميت) الى قصر الملك (سليمان) ،وهي تناجي نفسها ، معبرة عن هيامها بحبيبها الذي تبحث عنه ، وهي لا تعرف من يكون وتبدي شيئا من القلق والالم ، ولكنها على ثقة من وصولها الى حبيبها ولقائها به ، واذ يراها (سليمان) يعجب بها ، ويبدي لها حبه، ويظهر تعلقه بها ، ويعرض عليها الزواج ، وهو بحسب المقصود بمن تبدي لواعج الهوى نحوه ، ولكنها تنكر عليه ذلك ، ثم تدعوه الى حبيبها ، فلا يفهم شيئا ،ثم يستشير مربيته (هيلانة) وهي عجوز شمطاء ، فتحذره منها ، وتنصح له بسجنها ، ولكنها تفر من بين يديه ، ويظل وحيداً هائما بحبها .

وفي الفصل الثاني (٥ــ٨٧) تظهر (شلميت) هائمة على وجهها في الصحراء ، قريبا من مضارب البدو ، وامها تحاول ثنيها عما هي فيه ، وتدعوها الى الزواج من ابن عمها ، وتغيير طباعها ، فلا تفلح معها في شيء ، وتظل (شلميت) ماضية فيما هي فيه ، من حب ، ثم يظهر (سليمان) وقد تعقبها ، باحثا عنها ، واذ يلتقي بها ، يبدي لها تعلقا كبيراً، ويحرص على بقائه بقربها، ويعرض عليها ثانية الزواجممنه ويدعوها الى قصره ، لتهنأ في العيش ، ولكنها ترفض عروضه وتنكر دعوته ، وتدعوه هي بدورها الى حبيبها ، ويمضي (سليمان) الى أمها ، يحدثها في الامر ، ولكن احداً لا يستطيع أن يثني (شلميت) عما هي فيه ، فيتركها الملك ، ويهيم على وجهه مدحورا على حين تنطلق شلميت ، في سيرها الدائم ، الحثيث ، في طريقها ، باحثة عن حبيبها موقنة بوجوده ، غير عابئةبسواه .

---

(٣٧) الكتاب المقدس ، العهد القديم ، سفر نشيد الانشاد .

وواضح ان (شلميت) تسعى الى تحقيق ذاتها من خلال البحث عن معنى الوجود بحثا يعتمد الوجدان والشعور ، وهي تشبه في ذلك فريقا من المتصوفة قال بالوصول الى الحبيب عن طريق الوجد ، مخالفا فريقا آخر قال بامكان الوصول عن طريق المعرفة ، فشلمت تصرح بحبها ، وتعبر عن وجدها وهيامها ، مثلما تعبر عن قلقها في البحث ، وعذابها ، ومعاناتها ، ولكنها مطمئنة الى حبها ، واثقة بحبيبها ، وهي تعلم انه اقرب اليها ، منها اليه ، وان كانت لا تعرفه ، ولذلك فهي هائمة تائهة سائحة ، لا تلوى على شيء ، ولا تملك من حطام الدنيا شيئا ، وقد كانت راعية ، فعافت غنمها ، وتاهت .

ولقد صرح المؤلف — في مقدمة المسرحية — بأنه يريد (شلميت) رمزا للعاطفة الدينية و (سليمان) رمزا للعقل ، ولكن يبدو ، من خلال المسرحية ، أن (شلميت) تمثل الروح في نزوعها نحو المجرد والمطلق ، وعزوفها عن المحسوس ، وتركها للمتنيات ، وبعدها عن العقل . وان (سليمان) يمثل الجسد ، في نزوعه نحو الحسي ، بما يمتلكه من رغبة ، وقدرة على الفعل ، وميل نحو الحوز والامتلاك .

واذن ، فالمسرحية تطرح فكرة ذهنية مجردة ، قوامها التناقض بين قوتين ، تصورهما المسرحية لاتلتقيان ، من خلال رمزها اليهما بـ(سليمان) و (شلميت) الشخصيتين اللتين لا تلتقيان ، وسواء أكانت القوتان الجسد والروح ، أم كانتا العاطفة والعقل ، فانه لا سبيل الى انكار ما بين القوتين من تناقض واختلاف في مظاهر تحققها ، وفي مجالي تأثيرهما ولكن لايمكن القول بالقسمة النهائية بينهما ، والتباعد الجذري ، فكلتاهما ، وغيرهما من القوى الثنائية ، قوتان متكاملتان ، متحايثتان ، ومتزامنتان ، تتبادل كل قوة التأثر والتأثير مع الاخرى، وهي معها في صراع دائم ، مستمر ، ولكنه صراع لا تلغي فيه احداهما الاخرى وانما تدخلان به

معا في معطى جديد ، فاذا هما متلاحمتان ، مثلهما مثل الرجل والمراة ، في كونهما زوجين اثنين ، بعضهما من بعض .

وما تقدمه المسرحية ، هو ، في الحقيقة ، عملية ترميز ، من خلال حوار ذهني لايقدم تجربة . فالشخصيات دمى ، تحمل اشارات واضحة محددة ، تلخص ما وراءها من افكار ، تطرحها طرحا مباشرا ، من غير ان تحيا حياة ما ، فهي تنطق بحوار ذهني لايطور المواقف ، ولايقود الى حوادث ، اذ ليس ثمة حبكة ، وليس غير الافكار ، التي تقدم من غير أن تمثلها تجربة حية ، ذات دفء ونبض .

* * *

وفي الاتجاه نفسه يسير كاتب أغرق في معالجة القضايا الذهنية ، من خلال الشكل المسرحي ، متخذا من الاسطورة مصدرا له ، متلدا في ذلك (توفيق الحكيم) وقد بالغ في الذهنية ، حتى غدت الشخصية عنده رمزا لفكرة ذهنية مجردة ، تحملها مباشرة شعاراً واضحا ، بطرح فكرى جاف ، عماده، الحوار الطويل ، هذا الكاتب هو : (عبد الرحمن ابو قوس) .

لقد نشر (عبد الرحمن أبو قوس) بين عام (١٩٣٨) وعام (١٩٥٥) اربع مسرحيات وهي : (ثورة العبيد) ١٩٣٨ ، (طلسم الحياة) ١٩٤١ ، (باخوس) ١٩٤٣ ، و (ايس) ١٩٥٥ .

ويعرض (عبدالرحمن أبوقوس) في مسرحيته (باخوس) (٣٨) لمشكلة اللذة والجمال عرضا توامه الحوار الطويل ، غير المتماسك ، وتغيب عن مسرحيته (لافعال ، وتبدو الشخصيات رموزا باهتة ، لافكار مسبقة ، وهي

---

(٣٨) ابو قوس ، عبد لرحمن ، باخوس ، المطبعة العصرية ، حلب ١٩٤٣ ، قطع صغير ١٢٢ صفحة .

بعد ذلك تقوم على شخصية (باخوس) اله الخمر في الاساطير الافريقية .

وتبدو مسرحية (عبدالرحمن ابو قوس) الثانية (٣٩) على علاتها ، اكثر توفيقا من مسرحيته الاولى ، وهو يعالج فيها مشكلة اللذة والالـــم ، «فمنذ بـــدء الوجود ــ كما يقول المؤلف في مقدمتها ــ فتش الانسان عن اللذة ، والى ان اهتدى الى ما في اعمـــاق الالم من لذة ، ركب المركـــب الخشن ، الى لذات وهمية ، ما لبث ان راى فيها الجريمة والخطيئة ، وحتى يومنـــا هذا يتساءل الانسان عن مدى حقه في اللذة ، اذا اكتشف انها ممزوجة بالم الآخرين ، أيمنع نفسه عنها ، ام يتحمل ايلام غيره ؟ » .

والمسرحية تقوم على شخصية (لايس) التي تروي الأساطير الاغريقية انها «عاشت بـــين (٤١٠ ــ ٣٩٠ ق.م) وكانت اجمل امراة في عصرها ، هجرت مدينتها (كورنثية) وقدمت الى (اثينا) فأضافت الى جمالها معارف في الآداب والموسيقى واصبحت مـــن افتـــن نســـاء (اثينا) فأجمـــع على حبها وتعظيمها المفكرون ورجال الدولة واكابر الفنانين ، وكان مجلسها ابدا حافلا بكبار القوم وعليتهم ، تعقد لهم في دارها حلقات تناقشهم خلالهـــا في مواضيع فكرية جليلة، وتسحرهم بجمالها وتخلبهم بتهتكها، فقد كانت تنادي بأن من حق الجمال ان يتمتع بمن يشاء ، كمـــا يشاء فكانت بدعـــة من بدع مجتمعها ، حتى اصبحت مغامراتها حديث المجالس ، فأجمع كهان (اثينا) وشيوخها على التخلص منها ، فافتوا برجمها في الادغال البعيدة ، بدلا من الساحات العامة ، لئلا يثيروا عليهم عشاقها والمفتونين بها » (٤٠) .

وتقع المسرحية في اربعة مشاهد ، تدور حوادثها في مدينة (سيراقوز) حيث كان بلاط الطاغية (زيونسيروس) يفخر بضم اكبر عدد من الفلاسفة ،

---

(٣٩) ابو قوس ، عبد الرحمن ، لايس ، المطبعة العصرية، حلب ١٩٥٥ قطع كبير ٣٥ صفحة .

(٤٠) الجر ، شكر الله ، قرطاجة ، ص ٦٩ ــ ٧٢ بتصرف .

وفيهم (أرسطبس) وهو فيلسوف اللذة والالم ، وكانت (لايس) سيدة جمال ذلك العصر ولم تكن (سراقوز) تضن على القيصر بشيء ، حتى بالاقرار بأن يمجن ويلهو في صخب وأن يقدس الجمال ، وأن يضم اليه كل فاتنة .

وفي المشهدالاول (ص ٧ــ١٤) حيث بلاط القيصر (ذيونسيروس) ، يظهر القيصر نفسه مع (لايس) والفيلسوف (أرسطبس) و (المضحك) . ويطلب (ذيونسيروس) من (لايس) أن تحدثه . فتتمنع عليه ، ويتدخل في الحديث بينهما (المضحك) ويحدث شيء من الغمز بجمال (لايس) وما فيه من بعد عن الحكمة التي يمثلها الفيلسوف بصمته ، وعندئذ يتكلم الفيلسوف ، فيوجه اهانة الى القيصر ، فيطلب منه الانصراف فيخرج ويبقى القيصر مع (لايس) لتحدثه عن الشمس وهي توزع اشعتها على الاقمار ، وتعرب له عن احتقارها للاقمار ، لانها تحتاج الى الشمس ، واذ يسمع القيصر حديثها، يؤكد لها انه ليس الا قمرا دائراً في فلكها ، ثم يصرح برغبته فيها ، ويعلن عن ذلك في اشتهاء يخالطه احساس بالحقارة ، والضجر من العظمة،ثم يرجوها أن تتخذ منه قمرها الوحيد ، فتنكر عليه ذلك ، وتؤكد أنها للجميع ، ومن غير تردد ، يضمها القيصر اليه ، في عناق طويل ، يرسل (المضحك) خلاله ضحكاته الطويلة .

وفي المشهدالثاني (ص١٥ــ٢٣) حيث الساحة أمام القصر ، تظهر مدينة (سيراقوز) في عيد الربيع ، وقد تجمع الناس في الساحة وطاولات الخمر ممتدة ، وجرارها تحت أعمدة درج القصر ، والفيلسوف (أرسطبس) يشاهد لهو الشعب ، وهو يطل من درج القصر ، ويسمع الى احاديث اللاهين والعابثين ، وفيهم اثنان يتحدثان عن قاضي القضاة ، وقد قعدت (لايس) في حجره ، تمسح بلحيته يديها وشفتيها ، من الخمر واذ يهبط (أرسطبس) الى الساحة ، تتجه اليه (لايس) وهي تترنح من السكر لتفسد عليه حديثه عن الضمير مع الرجلين ، ثم تمنح نفسها لعبد اسود

على مرأى من (ارسطبس) لتنكر عليه بعد ذلك وجود الضمير، فها قد منحت نفسها للعبد من غير ان تشعر بشيء من الم الضمير ، كما يزعم ، ولكن (ارسطبس) يفجؤها بانحنائه احتراما لها ، ويعلل ذلك بان غاية السعادةهي ادخال السعادة على الآخرين وحسبها انها ادخلت السعادة على العبد ، فتصعق (ايس) وتنهار وقد اغمي عليها .

وفي المشهد الثالث (ص ٢٤ ــ ٣٠) تظهر (ايس) امام معبد (افروديت) وهو خاص بالنساء اللواتي ينزعن الى الخير بعد الشر ، ولقد رغب القيصر في أن يزج بها في هذا المعبد ، وهاهي تطرق الباب ، وتحاول الدخول ،ولكن اصواتا من الداخل تطردها، ويدور تحاور بينها وبين من في الداخل، فتطرح أفكارا عن اللذة والالم والحياة والفن ، ثم تقبل على معبد (افروديت) جماعة من النساء ، يقودهن الفيلسوف (ارسطبس) كما تقبل جماعة من الرجال، وقد جاء الجميع لانقاذ (ايس) ، وعندئذ تفتح النسوة من الداخل باب المعبد، ويدخلن (ايس) عنوة ليحرقنها .

وفي المشهد الرابع (ص٣١ــ٤٢) تظهر النسوة وقد بلغن يمين باب المعبد فوقفن امامه ، اما الرجال فقد وقفوا امام النساء ، في شكل قوس يحيط بهن ويتحدث الرجال مع النساء في اللذة والالم ، ويتدخل في الحديث (ارسطبس) ويقودهم الى مغالطات تدفع بهم الى وصمه بالجنون ، ولكن ابنته تنقذه حين تسأله عما يعنيه برموزه فيشرح اراءه في اللذة والالم ، بطريقة يقبلها الجميع ، بل انهم يمجدونه ويعظمونه ، ثم يستفتونه في امر (ايس) ايحررونها أم يسلمونها للفناء ، فيجيبهم محاولا مزج اللذة بالخير ثم يعلن عن عزمه علىتحرير (ايس) واستجداء العفو من القيصر ، فيطرق الجميع باب المعبد ، طالباً لـ (ايس) ، وبعد لأي يفتح الباب ، وتخرج (ايس) شبحا متهاويا ، على حين تفسح لها النسوة طريقا تمر فيه نحو الرجال ، ولكنأحدى سجينات المعبد كانت وراءها ، وفجأة تقدم على

طعنها من خلف ، بخنجر ، فتسقط ميتة ويرثيها (ارسطبس) الفيلسوف .

والمسرحية تصور الصراع بين العقل والجسد ، الجسد يطلب اللذة ، والعقل يحس فيها بالالم ، ويجسد الطرفين القيصر والفيلسوف ، و (ايس) هي محور الصراع ، واذا كان القيصر يتعامل معها وهو يعدها جسداً ، فان الفيلسوف يتعامل معها وهو يعدها انسانا ويسعى الى تخليص اللذة من الالم . وعبر آلام الفيلسوف ، وعنائه ، ومن خلال تفكيره وتأمله ، وبعد تعرضه للطرد من القيصر ، وللغواية والسخرية والاهانة من(ايس) وللرفض والازدراء من الجمهور، يستطيع الفيلسوف اخيرا ان يقنع الجمهور ويحرر (ايس) وينتصر ، بتخليصه ، اللذة من الالم ، حين يقرر ان اللذة خير وفضيلة .

ولكن تخليص اللذة من الالم لم يكن الا تخليصا ذهنياً تأمليا ، لم يلبث ان سقط في الواقع، ولم يتحقق ممارسة ، ذلك حين اقدمت فتاة من المعبد حرمت من اللذة ، على طعن (ايس) وبذلك يتلبس الالم اللذة ، ففي لحظة اعتاق (ايس) يتم طعنها ويتأكد اخيراً ان اللذة ممزوجة بالالم ، وانها لا تنال الا به .

والمشكلة التي تعالجها المسرحية ، كما هو جلي ، مشكلة ذهنية مجردة ، كلية لا ترتبط بزمان ولا مكان ولا ترتبط بواقع ، ولا تصدر عن بيئة، وما هي الا تعبير عن ترف ذهني ، مغرق في التأمل البعيد عن الواقع . والمسرحية تعالج المشكلة من خلال شخصيات باهتة ، لا تحمل ابعادها الحقيقية ، وما هي الا تشخيص لمعان مجردة ويغلب على المسرحية بعد ذلك الحوار الطويل ،وهو حوار ذهني مجرد، تطرح فيه الافكار مباشرة، وتحلل، وتناقش ، في شكل تعريفات او نظريات .

وواضح بعد ذلك ، ان كلا من (عدنان الذهبي) في مسرحيته (نشيد الانشاد)و(عبدالرحمن ابو قوس) في مسرحيته (ايس) ، ينطلقان من اتجاه

واحـــد ، وهو التعبير عن قضـــايا ذهنية كلية مجردة ، من خـــلال الرمز اليها باشخاص ، يمثلون أطراف تلك القضايا التي يعدونها اطرافا متباعدة، تقوم على ثنائية القوى البشرية ، مـــن عقل وعاطفة او جسد وروح .

وهما يتأثران في ذلك (توفيق الحكيم) الذي شق هذا الاتجاه ، وشهره وشغل بـــه الناس ، (فالحكيم) في مسرحيته (شهزاد) (١٩٣٤) وهي التـــي اذاعت شهرته ، يثير قضية الصراع بين الجسد ، والعاطفـــة ، والعقل ، فيقدمها من خلال ثلاث شخصيات هي : العبد ،والوزير ، والملك ، وهؤلاء يتصـــارعون فيما بينهم ، متنافسين في (شهرزاد)، الكل يريدها لنفســـه ، فالعبد ، رمز الجسد ، يبغي نوالها ، والوزير رمز العاطفة ، يتشوق الـــى حبها ،والملك، رمز العقل ، يتطلع الى فهمها ، ويخيب سعيهم جميعا ،لانها اعظم منهم جميعا ، واكبر ، وأغنى ، بل انها لتضمهم ، وتحتويهم ولا يمكن أن تكون ابداً لأحد منهم ، فهي رمز الحياة (٤١) .

وواضح ان (الذهبي)و(ابو قوس) لا يتأثـــران (الحكيـــم) في اعتمـــاد الشكل المسرحي ، او الصدور عـــن الاساطير ، او التفكير الذهني المجرد ، فحسب ، بل انهمـــا ليتأثرانه في الموضوعات ، وفي الاسلوب ، فهما يعالجان مثله قضايا ذهنية مجردة ويلجأان الى الترميز بالاشخاص .

ويبدو من الصعب القول ان احدا من (الذهبي) او (ابو قوس) قد تأثر (الهنداوي) ولكنهما، في كل الاحوال، يسيران في الاتجاه الذي خطه في حركة التأليف المسرحي في سورية ، وهو توظيف الاسطورة في خدمة فكرة ذهنية مجردة ، وقـــد تم تقديمه عليهما ، ليس لانه كاتب مسرحي متميز ، او انـــه اكثر منهما عدد مسرحيات فحسب ، بل لانه ليس مثلهما في تأثره (بالحكيم)، في هذا الاتجاه ، فهو يمتلك سمات خاصة ، تميزه بقوة ووضوح ، ولا يبدو

---

(٤١) العالم ، محمود امين ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي ، دار الآداب، بيروت ط.اولى، ١٩٧٣ ، ص ٥٣ وما بعدها .

تأثره احتذاء او تقليدا، او وقوعا تحت تأثيرمباشر ، وان كان يظل ايضا دون (الحكيـــم) .

ومهما يكن ، فان احدا من (الهنداوي) او (الذهبي)او(ابو قوس) لـــم يقدم مسرحية تجيش فيها الحياة ، وتخفق بنبض صاخب حار ، فقد كانـــت مسرحياتهم جميعا حواريات ذهنية ، تطرح افكارا مجردة ، لا حياة فيها ، ولا قدرة فيها على الاقناع او الامتاع .

— ٤ —

محاولة في بعث الاسطورة :

ثمة شاعر ، وكاتب مسرحي ، يسير في الاتجاه نفسه الذي سار فيه (الهنداوي) ولكنه يتميز عنه بقدرته على تفجير طاقات الاسطورة ،وبعثها حية تنبض بحرار وتتصاخب فيها المشـــاعر والانفعالات ، على الرغم من انها موظفة ايضا في خدمة فكرة ذهنية مجردة لاترتبط بزمان او مكـــان ، هذا الشاعر ، والكاتب المسرحي ، هو الدكتور (عمر النص) الذي يسهم في هذا الاتجاه بمسرحيته (شهريار) (٤٢) .

و(شـهريار مسرحيةنثرية طويلة ، مستوحاة من قصص الف ليلةوليلة؛ فهي قائمة على قصة الملك (شهريار) الذي كان قد خرج الـــى الصيد مـــع وزيره ، فجعـــل الوزير يحدثه عن النساء ، وخيانتهن لازواجهن ، فأثـــار شكوك الملك ، فترك رحلة الصيد ورجع قافلا الى القصر ، ودخـــل علـــى زوجته ، التيكان يحبها حبا جما ، فوجد عبدا أسود في مخدعها ، فقتلـــه وقتلها ، ثم آلى على نفسه ان يخلو كل ليلة بعذراء ليسلمها في الصباح الى الجـــلاد، ومضى يقتل في بنات المدينة ، حتى كانت ليلة زفـــت فيها اليـــه

---

(٤٢) النص ، د. عمر ، شـــهريار ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ١٩٦٦ ،قطع وسط ١٤٢ صفحة .

(شهرزاد) ابنة احد وزرائه ، فاستطاعت بذكائها ، وحيلتها ان تؤجل قتلها باستمرار بما كانت تروي له من حكايات ، تقطعها في لحظة شائقة ، وقد ظلت على هذه الحالة الف ليلة ، شفي بعدها الملك من دائه ، واحس بخطئه ، فاقلع عن القتل ، وسكن الى (شهرزاد) .

والمسرحية تبدأ بعد انتهاء الليالي الالف ، فتصور الملك مل سماع قصص (شهرزاد) وهي القصص التي اكدت له ان لكل شيء نهاية ، وان لكل جرم عقوبة فأخذ يبحث عن عقوبته ، طالبا القصاص ، فاذا القصص تقفه على الحقيقة، وتدفع به الى البحث عنها، فيشقى في البحث، ويضنى، بدلا من ان يسلو ويشفى .

وتتالف مسرحية (شهريار) من ثلاثة فصول ، تقع حوادث الفصل
. قاعة المكتبة ، بقصر الملك ، حيث تستقبل (شهرزاد) في
الصباح الباكر الملك (شهريار) لتسأله عن ليلته اين مضاها ، فلا يجيبها ، اذ أمضاها هائما في مقابر زوجاته ، وقد بلغ به اليأس ثم يبوح لها برغبته في اعتزال الملك ، واللجؤ الى صومعة منعزلة ، فتقرر الرحيل معه ، حيثما ذهب ، ثم يعلن عن رغبته تلك امام كل من وزيره (نور الدين) واخيه (ساسان) ، ويقرر تنازله عن العرش ، ويحاول الجميع ثنيه عن عزمه، فلا يفلح احد في ذلك ، ثم تسعى (شهرزاد) الى ادخال الطمانينة على قلبه ، وزرع شيء من الامل في نفسه ، ولكن احد الجند يخبره أن النار قد اضرمت في مقابر زوجاته ، فيعصف به القلق الشديد ، ويخرج ، وهو على شفا الجنون .

وتدور حوادث الفصل الثاني (ص٥٥ـ٩٨) في قاعة العرش ، حيث الاعيان ينتظرون (شهريار) ، ولكنه يعتذر عن لقائهم ، فيزداد قلقهم ، ولاسيما بعد معرفتهم ان الرجل الذي اشعل النار في المقابر ، قد التجأ الى القصر ،واستخفى فيه واشد الناس قلقا (شهرزاد) التي امتنع (شهريار)

عـــن لقائها ، فقـــد حبس نفســه في غرفته وبينمـــا الجند يبحثون عن الذي اشعل النار ، يظهر هذا الرجل امام شهريار ، ليخلو به ، فاذا هو الفتـــى (منقذ) وكان الملك قد تزوج حبيبته (جمانة) ثم دفع بها الى ســـيف الجلاد ، ويدور تحـــاور بينهمـــا ، يحس فيه الملك ببؤسه وشقائه ، ويدرك انه قد انتهى ، ولا سبيل له الى الامل او الغفران ، ويكاد الفتى ان يدفع بـــه الى الجنون ، وعندئذ يأمره بالخروج ،ويدله على منفذ سرى ، فيخرج منه ، ويبقى الملك وحـــده .

وتدور حوادث الفصل الثالث (ص٩٤ــ١٤٢) في قلعة براس جبل ، يعمل على حراستها جنديان ، يقومان بايواء (شهريار) من غير ان يعرفـــا فيه الملك ، وهو محموم وقـــد ضل الطريق الى الصومعة ، التـــي كـــان يريد اللجوء اليها ، ويدثره الجنديان بثيابهما وبتركانـــه لينـــام ، فيحلـــم في نومه بـــ (جمانة) حبيبة الفتى (منقذ) التي كان قد ارسلها الى الجـــلاد ، فتؤكد لـــه انها قد غفرت لـــه ، فيدرك بؤسه وشقاءه ، ثـــم يحلـــم بـــ (جهان) زوجته ، فتوضح لـــه الحقيقة ، وهي انها لم تخنـــه ، فيتألـــم ، ويسالها المغفرة ، ثم تدخل (شهرزاد) و (نور الدين) فيحدثهما بما جـــرى ، فتؤكد لـــه شهرزاد ان رحمة الله واسعة ثم تقنعه بالرجوع الى المملكة ، فشعبه يحبه ، وهو في انتظاره وتعيد الى نفســه الامل ، فيهـــم بالنهوض ، ولكنه يسـقط ميتا ، فترثيه (شهرزاد) ويخرج الجميع ، وتبقى وحدها مـــع جثمانه ، لتموت فوقه .

لقد كـــان (شهريار) قبل ان تخونه زوجه ، يريدالخير للناس جميعا ، ويسعى الى البناء ، ولكن خيانة زوجه له ،دفعه الى الجريمة ، وحولته عن طبيعته الخيرة ، وجعلته يرزح تحت عبء ثقيل ، لايستطيع بـــه ان يلتفت عن الماضي ،لينظر نحو المستقبل ولذلك ، فقد قرر اعتزال الملك ، لانـــه ، كما يعترف،ليس اهلا لـــه،ولاسيمـــا بعد ان غـــدا مشوه النفس ، بمـــا

اقدم عليه من قتل العذاري ، بعد الخلو بهن ، واحدة بعد الاخرى ليلة بعد ليلة، وانه ليائس قانط ، لا يرتجي من يده التي هدمت ان تبني (ص٢٤) .

ولكن هل يملك ماضيه ، حقيقة ، مثل ذلك الثقل ، ام هل كان ذريعه لنفس ضعيفة ؟. ان خيانة زوجه ، لم تكن ، كما يصفها الوزير (نورالدين) (ص٣٢) ، سوى حصاة صغيرة ، تعثر بها ، كان يمكن له بعدهاأن ينهض، ولكنه لم يفعل ، لا لانه لا يقدر على النهوض ، ولكن لانه لم يرد ذلك، وانه لقادر على ان يجعل من اخفاقه في الحكم نصرا كما يقول أخوه (ساسان) (ص٣٥) الا انه لم يرد ذلك ايضا .وفي هذا نفسه ما يؤكد ان الملك كان ضعيف الارادة ، فاتر القوة ، اتخذ من ماضيه علة يسوغ بها فتوره ويبالغ فيه .

والذي زاد في ثقل ماضيه ، وفي خضوعه لهذا الماضي ، هو احساسه المرهف (فشهريار) حاد الوعي ، متوفز الانتباه ، ودقيق الشعور ، وهذا ما كان يجعله متوترا باستمرار ، وذاكرا لماضيه ، أبدا ، فهو يعي ماضيه، الوعي كله، ويعيش فيه دائما بل يعيش به ، وعليه ، ويحسه بحدة ، وعمق ،وهذا مايزيد في قلقه ، وفي ضعفه ، ويدفعه الى الاستمرار في الخضوع للماضي .

لقد كان (شهريار) يحس تجاه ماضيه بالاثم ، والجرائر الكبيرة ،التي ارتكبها بارساله زوجاته واحدة بعد اخرى الى سيف الجلاد ، في صباح الليلة الواحدة ، التي يمضيها معكل واحدة منهن ، وانه ليحس بالاثم وحده، وروحه تبحث عن قصاص ، فلا تجد اذ ليس ثمة من يعاتبه او يلومه ،بله انيدينه ويحاكمه ، فقد كان الجميع يتملقونه ، ويراؤون امامه ، ولا احد يواسيه فاذا هو وحيد يناجي نفسه « وشد ما تقت الى ان اجد فما واحدا يدينني، ولكن اولئك الذين اتخذتهم بطانة لي ، كانوا يعدلون عن لومي اما خوفا مني ، او رحمة بي » (ص٧٠) .

ولم يزد بذلك الآخرون من حدة احساسه بماضيه ، أو عزلته ، فحسب ، بل انهم زيفوه ، امام نفسه وبدلوا حقيقته ، بل شوهوه ، فمضى يبحث عن ذاته ، في ذاته ، وليس في العالم الخارجي ، فاغرق في اسئلة ميتافيزيقية ، لاجواب لها ، ولا مسوغ لطرحها عند من يمارس الحياة ، ويعيشها ، فهو يقول : «اردت ان اعلم : لم جئت الى الدنيا ؟ . ولماحببت؟ ولم ابغضت ؟ ولم آمنت ثم كفرت ؟ اجل ، اردت ان اعلم هذا كله ، وفوق هذا ايضا» (ص٧٠—٧١) ثم يقول : «ولكن عقلي لم يقدر على اسعافي (ص٧١) » .

ان (شهريار) يبحث عن ذاته ، ليس في العالم الخارجي فهو غير موضوعي . يعيش ابدا حبيس عالمه الخاص ، فينفعل ، ويقلق ، ويضيع ، وهو لايستطيع بعد ذلك ان يواجه الواقع الخارجي ، ليعيش فيه بوعي وتخطيط واتزان . ولهذا اقام (شهريار) المقابر لزوجاته ، ليعيش فيها ، يبحث عن ذاته بينها ، ويرسخ بها وعيه بذاته ، وبماضيه ، انه يحس بالعدم ، ويرى نفسه شبحا ، فيبحث لنفسه عن ظل ، في العالم الخارجي، في الآخرين ، انه يريد جوابا ، يتوق الى صدى ، يبحث عن صورة ، والاثم يأكله من الداخل ، وهو وحده ، يعيش في فراغ ، وما من شيء يتمسك به ، فليس ثمة غير الماضي .

ولهذا نقم على الناس ، وارادهم مثله ، فكان يطلب عذراء كل ليلة ، ليجد في موتها موته ، وليرى في المها المه ، لا ليعيش لذة أومتعة ولا لينتقم منزوجته ، بغيرها من العذاري ، ولا ليقطع دابر الخيانة ، وانما ليعذب فيحس بالعذاب فينفسه ، وليرى الناس جميعا يتعذبون مثله ، فيخلص من وحدته ، انه يبحث عن شبيه ، عن ظل ، عن آخر وها هو يحدث نفسه فيقول : « كم كان يدور في بالي أن احدث ثلما في ذلك البلور الصافي، حتى احس ان الوباء لم يكن فيّ وحدي ، ولكن في كل انسان»

(ص٧١) ثم يخاطب الفتى (منقذ) فيقول : «شد ماتظلمني حين يخيل اليك اني كنت ادفع بتلك الرقاب الفتية الناعمة الى الذبح ، من غير الم ، كم مرة قمت من الفراش ، وانا اود لو استطعت ان اظل فيه لحظة اخرى ، لاطبع على ذلك الجسد المرتعش المطروح الى جانبي قبلة اخرى . اطفىء بها شوقي الى الحنان والحب » (ص ٨٠) « لقد كنت ارى في كل وجه موتا جديدا » (ص ٧٨) .

وعلى الرغم من اغراق (شهريار) في الضياع والقلق والوحدة ، والبحث عن الذات فانه لم ينته بعد ، انه من الصعب تحديد (شهريار) بتلك الحدود ، فهو اكبر منها اذ مايزال يأمل ، وان كان لايمتلك القوة ، ولا يمتلك الفعل . هو في اللحظة الحرجة ، يتأرجح بين موت وحياة ، وحياة وموت ، فلا هو يموت فينعى ، ولا يعيش فيحيا ، وما يزيد الامر تعقيدا — دائما — هو وعيه الشديد بما هو فيه ، فها هو يقول :

«ان مشكلتي هي انني لست يائسا ، انني لم ازل آمل » (ص٧٩) .

ولكن ماهو هذا الامل الذي مايزال (شهريار) يتمسك بخيطه الرفيع؟. انه الرحيل الى صومعة ، ينعزل فيها ، يكفر عنه ، ويطهر روحه ، وينسى ماضيه ، فيعود الى طفولته الاولى ، بما فيها من براءة ونقاء وطهر . ولكن هل يمكن له ان يفعل ذلك ؟ .

واذا كان يستطيع ، فهل من الممكن العودة الى النقاء الاول ؟ هذا ما يشككه فيه الفتى (منقذ) حين يقول له : « انت تخدع نفسك يا (شهريار) ، فالسماء لا تشرق مرتين ماذا تعني بانقاذك ؟ اتعني ان تمتد يد النسيان الى صدرك القلق ؟ فتزيل عنه ما علق به من اوضار ، وتعيده نقيا ابيض كما كان يوم ولدت ؟ لا ياشهريار ، انت تعلم ان هذا لم يعد ممكنا » (ص ٤٤) .

وما يقوله (منقـذ) حقيقـة ، ولا سيما بالنسبة الـى شخص مثـل (شهريار) ، فهو لن يستطيع التنكر لماضيه ، بعد ان خضع له ، وماضيه لن يزول ، بعد ان سيطر عليه ، وهـو لن يجد الخلاص في الصومعة ،لانها لا تتيح لهغير العزلة ، والبعد عـن الناس ، وما هذا عليه بجديد ، لانـه وهو في القصر يعيش وحيدا ، لايرى غير ذاته ، ولذلـك لن يكـون لـه الخلاص من ماضيه . ان ماضي (شهريار) هو قدره ، الذي سيظل يلاحقه حيثما ذهب ، فلا مفر منه ، الا اليه .

وهكذا يلتقي (شهريار) ماضيه ، في القلعة ، وهو منه هارب ، فيعرف فيه الحقيقة ، فيدرك انه لم يرتكب ما ارتكب من أخطاء ، الا بسبب غروره، وصلفه ، وها هو ذا ، يعترف ، فيقول : « يخيل الى اليـوم أننـي كنـت صلفا طائشا مسرفا في كبريائي ، أومـن بقوتي واثق بارادتي ، ترى الم تكن تلك الصفات كلها مقدمة تعدني لارتكاب ما ارتكبت مـن حماقات واثم» (ص١١٣) . وبعد ان عرف الحقيقة ، أدرك أيضا أن كل ما عاناه من عذاب وشقاء والم، لم يكـن الا عقابا لـه وقصاصا لارواح البريئات ، وهـو قصاص كسر صلفه ، وطهر روحه ، وصفى ذاته .

وليس ذلك فحسب ، بل كان له في الحقيقة شفاء ومغفرة وخلاصا ، فها هـو يرى النور والربيع والجمال ، فيتهيأ للعودة الى القصر ، ويعلـن بكل قوة عن ذلك كلـه فيقول : « الفجر يمـد خيوطه بيضاء عبر نوافـذ هـذا الليل ،نيسان يزقزق في الحقل احس بدفء الشمس على بدنـي ، الدرب امامي مفتوح سأقوم سأنهض ، الرب يشير الي ، خذي بيدي ، يـا شهرزاد ، خـذي بيدي »(ص١٤١) ولكنه يسقط ميتا .

وهكذا حقق (شهريار) طهره ، بمعرفته الحقيقية ، واعترافه بخطئه، وتخليه عن غروره ، بعد صلف كبير ، كان واقعا فيه ، قاده الى خطأ في ادراك الحقيقة ، ثـم جـر عليه اخطـاء كثيرة ، ساقته وراء جرائـر ،

جرت عليه وعلى الآخرين عذابات ،كان لـــه فيها ــ في الحقيقة ــ طريـــق الى الطهر . وقد اكد بذلك كله نقاء جوهر الانسان ، الـــذي لايتالـــق الا بالحقيقة .

★ ★ ★

لقد اكدت المسرحية ان الانسان نقي في جوهره ،ولكنه محكوم بنقص في طبيعته يفرض عليه الخطأ ، ويجره اليه ، ولكنه يندم على الخطـــأ ، بعد أن يقع فيه ، ويظل يتألم ويشقى ، باحثا بنفســه عن القصاص، الذي تنكشف لـــه فيه الحقيقة ، والذي يكفر بـــه عن ذنبه ويعود الى طهره وصفائه ، ودافع الانسان الى ذلك كله ، هو عيشه بين الناس ، واحساسه بحاجته اليهم ، وحاجتهم اليه ، وشعوره انه لا يستطيع ان يتواصل معهـــم الا في طهره وصفائه ، لانه في الاصل يريد لهم الخير والنفع ، ولا يمكـــن لـــه ان يفعل ذلك وهو خاطىء آثـــم ، وبذلك يبدو اهتمـــام المرء بنفسه اهتماما بالمجموع ، فالانسان هو محور الكون ومنه يبدأ كل شيء ، ولا بد هو عائد الى صفائه وطهره ، ليحقق لقاءه بالجماعة .

ولقد استطاعت المسرحية أن تصور شخصية (شهريار) بنجاح كبير ، فظهر شخصية حية ، ذات ابعاد قوية واضحة ، لها نبض ودفء ، ولهـــا قوة وتأثير ، وهي شخصية نامية متطورة ، وان كانت في الحقيقة شخصية تأملية ، قليلة الافعال ، منفعلة غير فاعلة ، هي أقرب الى المرض منها الى الصحة . ولقد زودت المسرحية الادب العربي بشخصية يمكـــن ان تنشأ حولها دراسات عدة ، تشبه (أوديب) في فراره من قدره ، ولقائه بـــه ، ثم في حاجته الى معرفة الحقيقة ، كمـــا تشبه (هاملت) فيتردده ، وعذابه وفي طول تأمله وتفكيره ، بل جنونه ، وفي بحثه عن القصاص لعمه ، وتشبـــه (راسكولينكوف) في شعوره بالاثـــم ، واحساسه بالذنـــب ، وفي مرضه ، وهذيانه ، وفراره الى ذاته ، واغراقه فيها ، وهو العقاب للجريمة التـــي

ارتكبها ، كما تشبه (فاوست) في ضياعه وقلقه وشكه ، ووقوعه في الآثام ، واغراقه في المتعة والجريمة ، ثم تطهره وتطلعه الى النور ، والآخرين .

★ ★ ★

ويبدو من الصعب القول ان (النص) قد استوحى اسطورة شرقية ، ثم اخضعها لفكرة ذهنية مجردة ، جمدها ، وحجرها ، ليبني عليها مسرحيته ، كما كان يفعل (الهنداوي) ومن سار فيركابه ، لقد استطاع (عمر النص) في مسرحيته ان يفجر في الاسطورة ابعادا جديدة ، وان يطورها ، ليبني عليها بعد ذلك عملا مستقلا ، له ذاته وميزاته الخاصة ، مثلما ان له القدرة على الامتاع والاثارة .

ان (عمر النص) بمسرحيته (شهريار) يقع في الاتجاه الاول من استيحاء الاسطورة لطرح قضية فكرية ،وهو الاتجاه الذي مثله في سورية (الهنداوي) ولكن (النص) يتميز من هذا الاتجاه ، الذي غلب عليه التحجر الذهني والجمود ، بما في مسرحيته من حياة نابضة ، وقدرة كبيرة على التاثير ، من غير خضوع للذهنية الجامدة .

★ ★ ★

وبذلك يتضح هذا الاتجاه في حركة التاليف المسرحي في سورية ، وهو اتجاه كان يستقي الاسطورة الغربية او الشرقية ، ليقتبسها ، ويقدمها، كما هي ، او بشيء من التعديل ، يطرح من خلالها فكرة ، او افكاراكلية مطلقة ، قوامها التجريد ، كاللذة والالم، والعقل والعاطفة ، والفن والواقع، والانسان والآلهة ، وغيرها من الافكار الثنائية الإنسانية المجردة ، ويقدم ذلك كله في عمل يتم فيه اخضاع الاسطورة للفكرة ، فتظهرالمسرحية

ذهنية ، راكـــدة ، لا حياة فيها . ولا يستثنى من هـــذا غـــير مسرحيـــة (شهريـــار) .

ذلك هو الاتجاه الاول في اتخاذ الاسطورة مصدرا في حركة التاليـــف المسرحي في سورية ، فكيف كان الاتجاه الثاني ؟ وبـــم يمتاز ؟ وفيم يتفـــق مـــع هذا الاتجاه ؟ وفيم يختلف ؟ وما هي ابرز سماته ؟

— ٥ —

التعبير عن الواقـــع من خلال الاسطورة :

الاتجـــاه الثاني في اتخاذ الاسطورة مصدرا للعمل المسرحي ، هـــو الاتجاه الذي سمي خلق الاسطورة ، ووصف بانه اعادة احياء لها ، ويتمثل في خلق حبكة ، تشير الى اسطورة ما، ويمثل هذا الاتجاه (سعدالله‌ونوس) .

و (سعدالله ونوس) لا يقتبس الاسطورة كما كان (الهنداوي) يفعل، ولا يرمز بها ، كما فعل (ابن ذريل) ولا يحييها كما فعل (عمر النص) وانمـــا يرتبط بالاسطورة ارتباطا خاصا ،يختلف مـــن مسرحية الى مسرحيـــة ، ويدل على بحث دائم عن الشكل الافضل .

ولسعد الله ونوس ضمن المرحلة المحددة للبحث اربـــع مسرحيات صدر فيها بشكل ما ، عن الاسطورة ، وهي :

مادوز تحـــدق في الحيـــاة	١٩٦٣
الجـــــراد	١٩٦٥
ماساة بائـــع الدبس الفقير	١٩٦٥
الرسول المجهول في مأتم انتيجونا	١٩٦٥

والمسرحيتان الاخيرتان تشكلان ثنائية واحدة ، وهمـــا منشورتان ،

مع المسرحية الثانية في مجموعته : « حكايا جوقة التمثيل » وقد منحهما معا ، عنوان المجموعة نفسه ، اما المسرحية الاولى ، فهي منشورة في مجلة الاداب .

★ ★ ★

و (مادوز تحدق في الحياة)(٤٣) هي اول مسرحية منشورة لـ (سعد الله ونوس) وهي تعرض لما يصطرع في وجود الانسان من قوى متناقضة ، يمثلها العلم والفن والحب والسلطة ولعل اكثرها خطرا على الانسان : السلطة ، ولعل الاكثر خطرا عليه، هوعدم مبالاته هو نفسه بما يدور حوله .

ويتبع الكاتب في مسرحيته طريقة خاصة ، تقوم على شيء من السرد والوصف ويسميها مسرحية مروية ، ويحتج لهذه الطريقة بأنها تسمح له بالتدخل ، ولاتتركه يقف غير مبال كما يقف العالم ، فكأنه يدعو الى الرفض ، وهو في سرده لبعض الحوادث وفي وصفه لاعماق بعض الشخصيات ، يقوم بدور تحريضي ، يبتعث في نفس القارىء شعورا استفزازيا يدعوه الى اتخاذ موقف ما من الحوادث والشخصيات .

وفي المسرحية عالم وفنان ، يتنازعان حب فتاة ، ويستغل ابوها الحاكم حب الرجلين لها ، ليوقع بينهما ، وليسخر اكتشاف العالم في تثبيت حكمه ، ويساعده في ذلك الوزير ، الذي لاتخفى اطماعه الخاصة .

والمسرحية ذات فصل واحد ،وهي غير مقسمة الى مشاهد ، ويمكن ان تلاحظ فيها اربع حركات، في الحركة الاولى يتم تحاور بين الحاكم(كورش) وابنته (فينوس) يتدخل فيه (فيدوس) الوزير ، ويعبر الحاكم عن تطلعهالى

---

(٤٣) ونوس ، سعد الله « مادوز تحدق في الحياة » مجلة الاداب ، بيروت العدد ٦ حزيران ١٩٦٣ ص ٣٤ — ٤٠ .

حـــوز الكشف العلمي الذي حققه (هيراري) العالم ، ليستطيع ان يدعـــم بـــه حكمه ،ويفرض هيبته ،ويبسط سلطانه على جيرانه ، ويغريه الوزير بذلك ، ويزينه له، وتكشف زلات لسانه عن اطماع شخصية ، ثم يسعى الى اقناع (فينوس) بالقيام بدورها في هذه اللحظة التاريخية ، وذلك بان تصرف هواها عن الفتى (داريو) الفنان ، الذي يحبها ، ويهيم بها ، ولكنـــه لايستطيع ان يخدم القصر بشيء ، وتتجه بهواها نحو العالم (هيراري) المكتشف ،الذي يعتبر منافسا كبيرا لفتاها (داريو) أو لتقوم على الاقل بدور تمثيلي تستهوي فيه (هيراري) ، وتعمـــل على استجـــراره لوضـــع نفسه واكتشافه تحـــت سيطرة ابيها .

وفي الحركة الثانية يتم دخول الفتى (داريو) الفنان عشيـــق (فينوس) وهو في غاية النحول ، شديد الهيام ، وما ان يدخل حتى يشعر بانـــه غـــير مرغوب فيه ، ولا سيما مـــن الملك ، الذي يظهر نحوه تذمرا شديدا ، بل انه يلمس تغيرا من (فينوس) نفسها ، ثم ما يلبث ان يعلم ان خصمه العالم (هيراري) سوف يحضر ، فيزداد قلقا واضطرابا ولكنـــه يكشف الملـــك ، ويفضح زيفه ويظهر ما يبيته من مؤامرة لحوز الاكتشاف العلمي والسيطرة على العالم واخضاع الانسان لسلطانه .

وفي الحركة الثالثة ، يدخل (هيراري) العالم ، فيلقى من الملك ترحيبا كبيرا ، وتزلفا ، فيكتشف زيف الملك ، كمـــا يلقي من الفنان مقتا وازدراء، بل ان الفنان ليهجم عليه بقيثارته ، فيتلقاه العالم بقوة ، ويحطم قيثارته ، ويرمي بها مزقا ، ويتوقع الفنان من (فينوس) أن تقف الى جانبه ، ولكنهـــا لا تفعل ، وتظهر حيادا بليدا ينم عن شيء من الميل الى العالم ، كمـــا يبدي العالم ميلا اليها ، وما يلبث الملك ان يعرض على العالم ان يضع اكتشافه في خدمة بلده ، ليحقق لهالقوة ، ويفرض هيبته على جيرانه، الذين يتربصون بـــه ، فيضحك العالـــم مـــن تزييف الملك ، ويفضحه ، ويؤكـــد ان مـــا

يسعى اليه هو السيطرة ، وهنا تنهض (فينوس) لتمثل دورها ، فتظهر بعض الميـــل نحو العالم (هيراري) ، فينتفض الفنان مذعورا ، ويرغب في منعها، ولكنه يحس بأنه لا يقدر فيقدم على الانتحـــار ، معلنا هزيمته أمام العالم .

و في الحركة الرابعة يعود الملك الى تملق العالم ، وعندئذ يكشف العالم للملك الحقيقة ، وهي ان العقل الذي اخترعه قد اكتسب استقلالا ذاتيا ، وبات حرا ذا ارادة ، بل ان العقل قد تنبأ للفنان بالانتحار ، وللعالم بأن يظل حاملا انثه ، على حين تنبأ للملك بالجنون ، ولجمال (فينوس) أن يشوه، وعندئذ يجن جنون الملك ويأمر بسجن العالم .

وخلال الحركات الاربع ، كان العالم كله ، منعزلا تماما عما يجـــري وهو عالم يدور بفتور ووناء ، من غير ان يشعر فيه احد بشيء ، أويعي شيئا انه غير مبال، او غير واع ، او غير قادر على الفعل .

والمسرحية تصور بيئة يتناحر فيها العلم والفن ، بتحريض مـــن حاكم مستبد يسيطر على تلك البيئة ، ويصطنع الخلاف والتباعد بين قواها وفعالياتها ، ليحفظ لنفسه السيطرة فيسعى الى القضاء علـــى الفـــن ، واستخدام العلم في تثبيت ملكه ، ولايبالي بعد ذلك بعواطف ابنته ،فيوظفها في خدمـــة مآربه ، متوسلا الى ذلك بالتزييف والدجل والرياء مما يقود في النتيجة الى تدمير الانسان ، بما صنعت يداه .

وهي بيئة تعمل فيها كل القوى ، متنازعة ، على تأكيـــد ذاتهـــا ، منفردة ، في تناحـــر ،وتصارع ، مـــن اجل سيطرة فـــرد ، ولا تعمـــل ، متعاونة ، في اتفاق ، لتحقيق ذاتها ، مجتمعة ، في تعاون وعدل ، تحقق به ذات الانسان ، وحريته ، وكرامته .

فالفنان يتوسل بفنه الى امتلاك قلب (فينوس) وهزيمة خصمه العالم، والعالم يفعل الشيء نفسه ، متوسلا اليه بعمله ، والحاكم يستخدم ابنته ،

ليسيطر بها على العالم ثم يستخدمه في تمكين حكمه ، وتوسيع نفوذه ، والوزير يغري الحاكم بذلك ، وهو يبغي الى القفز على الحكم من بعده .

فالعالم في تلك البيئة ، التي تصورها المسرحية ، هو ممارسة فرد اناني ، يعشق ذاته ويتخذ العلم مجرد وسيلة مناقضة لوسيلة اخرى هي الفن ، كي يحقق من خلالها سطرته الفردية على العالم ، وقهره لمنافسة الفنان ، ليحوز ما يحوزه الفنان من شهرة ومكانة ، فيستأثر لنفسه عندئذ بقلب (فينوس) بدلا منه وهو يعترف بأن دافعه الى البحث واحتواء العلوم كان الصلف والكبرياء والغرور ، ولم يكن بناء سعادة المجتمع ، فالعلم الذي يعيش في تلك البيئة ، هو العلم المنعزل الذي لا يضع نفسه في خدمة شعبه وانما يسعى الى تحقيق مكاسب شخصية ، فردية .

وهذا العلم ، وذاك الفن ، هما نتاج تلك البيئة التي تصورها المسرحية وهي بيئة يحكمها سلطان جائر ، مستبد ، يريد أن يتحجن كل شيء لنفسه ، كي يدعم به سلطانه ، ويقوي نفوذه ، ويمد سيطرته على شعوب مجاورة ، زاعما بذلك انه يحقق عالما تتوحد فيه السلطة ، وهو لا يفكر البته في اصلاح مملكته والاهتمام بشؤون رعاياه .

والمراة في تلك البيئة ، لا شخصية لها ، ولا دور ، ولا فعل ، ولا راي، والذي جعلها كذلك أبوها، ووزيره ، فاذا هي تفعل ما يملى عليها، وسرعان ماتتغير مواقفها فتنكر حبها ، محققة مصلحتها ، ومصلحة أبيها .

وتبدو السلطة المستبدة ، وحدها ، هي المسؤولة عن ذلك كله ، ويمثلها الحاكم الفرد المسيطر ، فهو الذي اصطنع الخلاف بين العلم والفن ، وزيف الحب ، وجعل كل شيء في خدمة هواه ، احتجنه

لنفسه ، وجمده ، ثم دمره ، مثله مثل (ميدوز) الساحرة التي تزعم الاساطير انه كان يتحول الى حجر ، كل ماتقع عيناها عليه(٤٤) .

ووراء ذلك كله يقف العالم في صمت ، فالناس مستسلمون لقدرهم، قد يعرفون ما يدور ، وقد لا يعرفون ، ولكنهم ، في كل الاحوال ، لايشاركون في صنع مصيرهم ، ولا يعترضون على من يصنعه ، بل انهم غير عابئين بشيء .

المسرحية الثانية (لسعدالله ونوس) في الاتجاه نحو اتخاذ الاسطورة مصدرا هي مسرحيته : (حكايا جوقة التماثيل) وتتألف من جزئين، الاول : (ماساة بائع الدبس الفقير)(٤٥) والثاني : (الرسول المجهول فيماتم انتيجونا)(٤٦) .

والمسرحية تصور في الجزء الاول المواطن العادي البسيط الساذج الفقير وهو يسحق سحقا ، ويسوى بالارض ، تحت اقدام المخبرين ، رجال السلطة ، واعوانها على حين تصور في الجزء الثاني صمود الانسان ، رمز المدينة ، امام بغي السلطة وتمسكه بروحه الاصيلة ، وعندئذ يتلوى رجل السلطة ، وينهار ، متآكلا ، بنخر داخلي .

وهي ترتبط بالاساطير ، من خلال اشارتها الى المسرح الاغريقي ، واستخدامها جزئيات وعناصر منه ، بطريقة جديدة ، ترتبط من خلالها في

---

(٤٤) مجاول ، معجم الاعلام في الاساطير اليونانية والرومانية ، ص ٢٨٨

(٤٥)ونوس ، سعد الله ، ماساة بائع الدبس الفقير ، مجلة الاداب ، بيروت ،العدد٢ شباط ١٩٦٥

ونشرت ثانية في : حكايا جوقة التماثيل ، ص ١٢٧ — ١٧٠

(٤٦)ونوس ، سعد الله ، حكايا جوقة التماثيل ، ص ١٧١ — ٢١٧

آن واحد ، بالواقع ، الحاضر وبالماضي الاسطورة ، لتؤكد استمرار كفاح الانسان ، وتحديه لقوى البغي والظلم سواء اكانت القدر ، ام السلطة .

ففي الجزء الاول من المسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) يتم تصوير مأساة فقير بائس ، خرج من بيته في الصباح الباكر ، يسعى على رزق عياله ، يبيع دبسه الحلو فعثر به مخبر ، فظل يراوغ ، حتى قاده الى التعبير عن شعوره بالتذمر ، وعندئذ سيق الى قبو التعذيب، حيث غاب فيه بضعة اشهر ، خرج بعدها محطم القدم ، ومرة اخرى مضى في الصباح ، يسعى على رزق عياله ، واذا المخبر نفسه يلتقيه ، فيجره بعد مراوغةالى التعبير عن شعوره بالتذمر ، فيساق ثانية الى قبو التعذيب ، ويمضي فيه بضعة اشهر اخرى ، ثم يخرج ، لتتقاذفه اقدام المخبرين ، من رصيف الى رصيف ، ثم ترمي به الى الارض ثم تطؤه وطئا حتى ينسحق ، ويتلاشى(٤٧)

تلك هي (بائع الدبس الفقير) التي كتبها (سعد الله ونوس) في القرن العشرين ، بعيد الميلاد ، لتشير الى (مأساة اوديب الملك) التي كتبها (سوفوكليس) قبل الميلاد ، باربعة قرون ، واذ كان بين المسرحيتين فوارق زمان ومكان ولغة كبيرة ، فان بينهما نقاط تشابه اكبر ، في العناصر والمراحل والاحداث .

فلقد خرج (أوديب) من (كورنثوس) باحثا عن الحقيقة ، فارا من القدر فقادته اقدامه الى قدره ، في (ثيبة) ، ليقتل اباه ، ويتزوج أمه ، ويصبح فيها الملك ثم يخرج منها ذميما مدحورا ، أمام سيطرة الآلهة ، التي كسرت صلفه وكبرياءه .

ولقد خرج (خضور) من بيته ، باحثا عن رزقه ولم يغادر مدينته ، فقاده المخبرون الى اقبية التعذيب ، ولم يقترف شيئا ، ليلقى فيها الهوان ، ويذوق

---

(٤٧) تقدم تلخيص هذا الجزء منالمسرحية في الفصل الاول من هذا البحث ص (٧٣–٧٥)

المـــر ثم يخرج منها محطم الجسم والنفس ، ثم يسحق تحت اقدام المخبرين وهو البسيط الساذج المتواضع .

الآلهة هي التي تحدت (أوديب) وهو الفتى الطمـــوح الشجاع ذو الكبرياء والصلف ، والمخبرون هم الذين تحدوا (خضور) وهو الطيب الفقير الساذج البسيط .

(أوديب) حـــل اللغز ، وقتل الوحش ، وقتل والده ، وارتكب الفحشاء مـــع أمه وحاز الملك ، ثم فقأ عينيه بيديه ، واختـــار لنفسه النفـــي . و (خضور) لم يفعل شيئا البته فهو طيـــب ، لا يفعـــل شيئا ، لايتدخـــل في السياسية ، ولايؤذي احدا ، ولايفحش على جـــار ، ولايفخر بشيء حتى رزق يومه لا يكاد يحصله ، وكـــان جزاؤه ان سيـــق مرغمـــا الى اقبية التعذيب ، ثم سحق سحقا .

(أوديب) بطل ، يتحدى الآلهة ، ويصارع القدر ، ثم يصنع نهايتـــه بيديه ويختارها لنفسه اختيارا ، و (خضور) انسان عادي يخاف السلطة، ويهرب منها وهي تصنع نهايته ، وتضع حدا لوجوده .

وثمة نقاط تشابه اخرى كثيرة ، بين (أوديب) الملك ، و (خضور) بائع الدبس الفقير ، يمكن ان تكشفها قراءة العملين ، ولعل في الكشف التالـــي ما يقدم بعض نقاط التشابـــه :

أوديـــب الملـــك	خضور بائع الدبس الفقير
شاب قوي متكبر	عجوز ضعيف متواضع متردد
خرج من المدينة التي ربي فيها	خـــرج من بيته
البحـــث عن الحقيقة	البحث عـــن الرزق
القدر يقود الى (ثيبة)	المخبر يقوده الى اقبية التعذيب
يحـــل اللغـــز	يبوح بمـــا في نفسه

يقتـــل الملـــك	
يتزوج الملكـــة	يحـــرم من زوجته
يـــرزق اولادا	يقتل ولده (ابراهيم)
يكتشف ذاته (ابن زوجته)	يكتشف ذاته (ابن مدينته)
يفقأ عينيه وينفي نفسه	يداس بالاقدام ويسحق

واذا كان سقوط (أوديب) الملك يثير الاحساس بالروعة ، ويحقـــق معنى المأساة لانه كان قد تحدى قدره ، وقاومه ، وحقق ذاته ، ثم اختار مصيره بنفسه ، وكان شجاعا جريئا فان سقوط (بائع الدبس الفقير) لايشبه سقوط (أوديب الملك) في شيء ، فهو يثير الاحساس بالمقت والازدراء ، لانه بائس ، مسكين ، متواضع ، مهزوم ، منسحب ، لايحمـــل قضيـــة ، ولا يتحدى ، ويستسلم ، الاستسلام كله ، فيسحق وهو ضعيف مهزوم .

ان (بائع الدبس الفقير) يستحق النهاية التي فرضت عليه ، لانه منذ البدء لم يختر البداية ، ولم يحاول ان يختار البتة ، انه متمسك بالبساطة، والسذاجة ، في عالم لا حق فيه الا لما تدعمه القوة ، وهو منسحب مهزوم متخل ، في عالم لا يمكن انتتحقق فيه ذات الانسان مالم تكن له قضية يدافع عنها ،ويكافح في سبيلها ، ان جرم (بائع الدبس الفقير) كبير جدا،ويستحق النهاية التي آل اليها ، ولا شعور تجاهه بالشفقة او العطف ، وجرمه هو غربته ، هو وقوفه خارج بيئته ، انه فرد غير منتم لايرتبط بشيء مـــن قضايا مجتمعه ، ولا يقوم بشيء من واجبه تجاه بلده ، ولا يمارس قـــدرا ولو بسيطا من مواطنيته .

ولكن حين يطغى الظلم ، الذي مس بائع الدبس الفقـــير ، الفـــرد ، ليشمل المدينة كلها ، هل سيبقى الموقف من الظلم هو نفسه الموقف الـــذي

اتخذه الفرد بائع الدبس الفقير ؟ هذا ما سيجيب عنه الجـــزء الثاني مـــن المسرحية .

الجزء الثاني من مسرحية (حكايا جوقة التماثيـــل) هـــو : (الرسول المجهول في مأتم انتيجونا) وهو تال للجزء الاول ، ويمثل ، بشكل ما الوجه الآخـــر ، او رحلة الاياب ، بالنسبة الى الجزء الاول : (مأساة بائع الدبس الفقير) .

في الجزء الثاني ، من (حكايا جوقة التماثيل) وهـــو (الرسول المجهول في مأتم انتيجونا) تظهر (خضرة) الفتاة الجميلة ، التي امتص الحكام المتعاقبون واحدا وراء واحد ، جمالها ، ورموا بها ، شاحبة ، باهتة اللون ، ولقـــد سيق اخوتها الى المعتقلات ، فهم لا يسمعون من وراء الاسوار نداءاتها ، كما ان فارسها الذي تنتظره قد غاص في الطين وهي وحيدة ، تجتر المهـــا، وحزنها ، ويظهر (حسن) احـــد المخبرين ، ليعبر عن رغبته في افتراسها ، فقد وثب على السلطـــة وآل الامر اليه ، وقد آن له ان يستمتع (بخضرة)، مثلما استمتع بها من قبله من الحكام ، وهو اجدر بها منهم ويظهر (حسن) شبقا كبيرا ، كما يظهر وحشية كبيرة ، اذ يدخل عليه مخبر يشبهه الشبه كلـــه ، ليسر اليه كلاما ما ، فيأمره على الفور ان يقتل الرجال الذين يبدو انهم من رجال الحكم السابق ، الذي قضى عليه ، ثم يهم (بخضرة) ، فتذكر المـــاضي ، ومـــا كان يحلم لهـــا اهلها بـــه مـــن سعادة وهناءة ، وهـــم ينظرون الـــى جمالها المتفتح ،واذ يهم المخبر بتقبيلها تستفيث ، وتخشى ان يتفسخ الموضع الذي سيلمسه مـــن جسمها ، وينخـــر فيه الـــدود ، ويتكرر دخول المخبر ، ليسر بشيء ما (الحسن) ، فيأمره على الفور ان يعلق جثث الرجال ، ويعود الى (خضرة) فيهم بها ، فتذكر الماضي ، وحكايـــات جارتها الطويلة التي كانت تحدثها بها عن الجن والعالم المسحور القائم تحت

المدينة ، فيشمئز المخبر من حديثها ، وينتزز ، وما يكاد يهم بها حتى يدخل عليه فتى يخبره ان سيده يقول له :

«ان احدا لم ينجُ» فيقدم المخبر على قطع لسانه ، وكرة اخرى يرجع المخبر الى خضره ليفترسها ، ولكن شيئا من الحك بدا يظهر في جسمه ، ويتكرر ظهور الفتى ، فيستأصل المخبر لسانه من الجذور ، ويهم بـ (خضرة) ولكن الحك ينتشر في جسمه ، فيهم بخنق (خضرة) ويدخل الفتى مرة ثالثة ، فيقدم المخبر على قتله وتقطيع اوصاله ، ويرجع الى (خضرة) فتستغيث بأبي العباس ، وتذكر ثانية قصص جاراتها ، وحلمها بالحياة والسعادة والزوج والاطفال ، وعندئذ يطغى الحك على جسم المخبر ، وكأن النمل يأكله اكلا ، فيشغل بجسمه شغلا ، ويجن من الحك جنونا ،على حين ماتزال خضرة صلبة متماسكة ، تذكر ماضيها ، وأهلها ، وحلمها ، ثم يتآكل المخبر ، ويسقط ملويا على نفسه ذميما ، مدحورا ، ويدخل الصبي معافى ، والبسمة تعلو وجهه ، على حين يبدأ وجه (خضرة) يصفو ويتألق .

ان العسف الذي لحق بـ (خضور) الفرد البسيط الساذج ، في (مأساة بائع الدبس الفقير) قد امتد وطغى ، حتى شمل المدينة كلها ، في (الرسول المجهول في مأتم انتيجونا) وترمز الى هذا العسف الذي امتد وطغى حتى شمل المدينة الفتاة (خضرة) التي اغتصبت مرات ، من قبل الحكام المتتالين ، وآخرهم المخبر ، الذي انقلب على اسياده ، واصبح في موقعهم وها هو يهم بافتراس (خضرة) رمز المدينة كلها ولكن العسف ، وقد امتد وطغى ،لم يبق من الممكن له ان يستمر ، امام صمود المدينة لانه يحمل في داخله بذور فنائه ، فهاهي المدينة التي ترمز اليها (خضرة) تصمد وتأبى وتصد ، وتقاوم مقاومة ، عمادها الرفض ، والاستنجاد ، بأصالة المدينة وعراقتها ، المتمثلة في تراثها الروحي ، من حكايات الجارة التي لاتنتهي ،

ان العسف هنا لا يستطيع ان يمتص اصالة المدينة ، وان انتهاكه طهرها لايستطيع ان يمس جوهرها فيشيء ، وهاهو الصبي ، الذي يظهر ثلاث مرات ، ليقطع لسانه ، ثم يجتث من جذوره ، ثم يقتل ويفرم جسمه ، يظل في النهاية سليما معافى ، انه روح المدينة واصالتها ، ومستقبلها المتجدد الدائم الشباب ، الذي هو أقوى من عسف الباغين ومن تسلطهم ، ان عسف هؤلاء يحمل في داخله بذور فنائه وينخر فيه الدود ، ويتآكل ، ثم يسقط ، على حين تظل (خضرة) رمز المدينة ، صامدة .

واذا كانت (ماساة بائع الدبس الفقير) قد اشارت بشكل غير مباشر الى مسرحية (ماساة اوديب الملك) لـ (سوفوكليس) فان (الرسول المجهول في مأتم انتيجونا) تشير بشكل غيرمباشر ايضا الى مسرحية (سوفوكليس) التالية لمسرحيته (ماساةاوديبالملك) وهي مسرحية (نتيجونا) .

فلقد وثب المخبر على السلطة ، عند (ونوس) في (الرسول المجهولفي مأتم انتيجونا) مثلما تولى (كريون) الملك من بعد (أوديب) ثم راح المخبر ينتهك حرمة المدينة ، ويمارس فيها الاغتصاب ، والعنف والقتل ، مثلما راح (كريون) يطبق اشد القوانين عسفا على (ثيبة) ومثلما صمدت (انتيجونا) في وجه (كريون) وتحدت امره فدفنت اخاها ، متمسكة بالقيم الروحية ، كذلك صمدت (خضرة) وتحدت المخبر وتمسكت بالروح الاصيلة لمدينتها ، واذا كان (تريسياس) رسول الآلهة ، لم يفلح في انقاذ (انتيجونا) فان الفنى الرسول المجهول ، قد استطاع ان ينقذ (خضرة) .

وكما هزم (كريون) فنكب في ولده وزوجته ، ودمر من الداخل ، كذلك هزم المخبر واصيب بحك فيجسده ، تآكل من الداخل وانهار .

ويمكن للعناصر المتشابهة في كل من المسرحيتين ان تقدم في الكشف التالي :

(انتيجـــونا)	(الرسول المجهول في ماتم انتيجونا)
١ــ (كريون) يتولـــى الحكـــم بعـــد (اوديب)	المخبر ينقلب على اسياده ويتولى الحكم
٢ــ (كريون) يفرض على المدينة قوانينه الصارمـــة	المخبر يفرض على المدينـــة العنـــف والانتهاك
٣ــ (انتيجونا) تصمد وتتحدى الملك	(خضرة) تصمد وتتحدى المخبر
٤ــ (انتيجونـــا) تتمسك بالاعـــراف الدينية	(خضرة) تتمسك بالقيم الروحية للمدينة
٥ــ (الكاهن) يعمـــل علـــى أنقـــاذ (أنتيجونا)	(الفتى) يعمل على انقاذ (خضرة)
٦ــ (كريون) يصاب بفجائع في اسرته	(المخبر) يصاب بحك داخلي
٧ــ (كريون) ينهار	المخبر ينهار

وثمة غير تلك العناصر ، عناصر اخرى ، تكشفها القراءة المتأنية لكل مـــن المسرحيتين وهي عناصر لا يلتقي بعضها ببعض ، في كل من المسرحيتين على اساس من التشابه ، فحسب بل على اساس من التناقض ، والمفارقة، احيانا ، والتشابه والتقارب ، احيانا اخرى هـــي عناصر بعضهـــا لبعض كالصوت والصدى ، أو الشكل والظل ، يشير بعضها الى بعض ويدل عليه، ويوحي به ، ولكنه بعد ذلك قد يشبهه ، وقد يختلف عنه .

وخلال المسرحية ، بجزايها ، وفي اثناء المواقف ، تظهـــر الجوقـــة ، وهي تسعة تماثيل حجرية منصوبة ، تردد اثناء العرض ، اناشيدهـــا ، وفيها تعبر عن احساسها بالمأساة ، وشعورها بالخـــوف ، فحتـــى هي لاتستطيع ان تنطق ، وتقول الحق ، ولكنها على الرغم من ذلك ، تغامر ، فتقول شيئا ،فتتهشم واحدا ،وراء واحد ، فلا يبقى منها في الجزء الاول غير اربعة ، على حين تتحطم في الجزء الثاني جميعا ، وهي تذكر في الجزء

الاول انها تمثل الرجال الذين كانوا ، وليسوا الآن ، فقد ماتت الرجولة ، وتلعن الاقدار ، وتلاحظ انها لم تكن مثلما هي عليه الآن . وتذكر في الجزء الثاني (انتيجونا) التي ضحت بنفسها من اجل دفن اخيها ، وتشير الى مدينة (ثيبة) وما نالها من عسف وظلم . وترثي (خضرة) وتشفق لحالها ، وتعلن ان الخوف يكم الافواه ، وان الانسان الجريء قد مات ، وان الانسان الذي كان يصارع الآلهة قديما قد انعدم وان انسان اليوم يصارع اقدارا تافهة يخضع لها .

وتسهم الجوقة في سرد الحوادث ، ووصف المكان والاشخاص ، وتطرح افكارا سياسية جريئة ، تنتقد فيها الواقع ، وتستثير الحماسة ، وتحرض على الفعل ، فتعمل بذلك على قطع العرض المسرحي ، وكسر اندماج المتفرج بالعرض ، لتقوم بدور تعليمي ، مباشر يبقي على يقظة المتفرج ، بل يثير انتباهه ، وينجيه من مزلق الانغماس في العمل والذهول عن ذاته .

ويساعد في ذلك جو التغريب الذي تحدثه هذه التماثيل الحجرية ، التي تبدو اكثر قدرة من الاحياء على التعبير عن وعيها ، بجراة ، تقدم عليها ، مستعدة للتضحية .

كما تعمل الجوقة بعد ذلك على تأكيد صدور المسرحية عن الاساطير الاغريقية القديمة ، التي قدمتها مسرحيات الاغريق القديمة ، فالجوقة نفسها جزء من التقليد المسرحي عند الاغريق ، وهي نفسها — عند (ونوس) — تشير الى تلك الاساطير وتعمل احيانا على فك الرموز وشرحها ، ولا سيما في (الرسول المجهول في مأتم انتيجونا) حين تصرح بان (خضرة) هي رمز المدينة .

★ ★ ★

وبذلك يكون (سعد الله ونوس) قد صنع في كل من جزاي مسرحيته

(حكايا جوقة التماثيل) حبكة تشير بشكل ما الى حبكة مسرحية اخرى قديمة قائمة على الاسطورة فالجزء الاول من مسرحيته (ماساة بائع الدبس الفقير) يشير في عناصر حبكته الى عناصر حبكة مسرحيـة (ماساة اوديب الملـك) القائمة على اسطورة (أوديب) والجزء الثانـي مـن مسرحيتـه (الرسول المجهول في مأتم انتيجونا) يشير في عناصر حبكته الى عناصر حبكة مسرحية (انتيجونا) .

★

ولقد كان صدور (سعد اللـه ونوس) في مسرحيته عـن الاسطورة الافريقية صدورا مدروسا ، يدل على وعي وذكاء ، كمـا يدل على موهبة وقدرة متفتحة . فلقد تمثل الاسطورة ، ووعاها ، وغابت في أعماق نفسه وحين كتب مسرحيته ، كانت الاسطورة قريبة منها ، بقدر ما كانت بعيـدة عنها ، فهي تستوحيها ولا تقتبسها ، وتصدر عنها ، في غير تأثر ، اذ تمتلك مسرحيته استقلالها ، وذاتها ، وشخصيتها ، ويمكن للمؤلف أو غيره أن ينكر ، بسهولة ، كل ماورد من اقامة للعلاقة بين (مأساة بائع الدبس الفقير) و(ماساة أوديب الملك)، أو بين (الرسول المجهول في مأتـم انتيجونـا) و (انتيجونا)، ولكن امكان الانكار هذا يدل نفسه على صدور المسرحية عـن الاسطورة ، ولكنه الصدور الذكي الذي يشير ولا يتأثـر ، ويستوحي ولا يقتبس ،ويظل محتفظا للعمل بشخصيته واستقلاله مما يزيده ذلك الصدور غنى وعمقا .

★ ★ ★

وواضح ان (سعد الله ونوس) يرتبط ، من خلال الاسطورة ، بالواقع السياسي المحلي ، ارتباطا قويا ، وواضحا ، فيه حدة وعنف ، وفيه جراة وبسالة، وهو مالم يسبقه اليه أحد من الكتاب الذين صدروا عن الاسطورة،

فقد كانوا يوظفونها في التعبير عن افكار كلية مجردة ، لاترتبط بالواقع بشيء ، بل ان احدا من كتاب المسرحية في سورية عامة لم يسبقه الى الارتباط بالواقع السياسي المحلي ، يرتبط به ، بمباشرة ، وقوة ، وحدة مثل ما ارتبط به هو وعبر عنه في جراة باسلة .

ان سعد الله ونوس معني بشكل واضح بالجزئي ، والخاص ، واليومي ، ليصل من خلاله الى الكلي ، والعام والدائم . فهو يغوص في اعماق الفرد ، ويظهر مكوناته ، وهو فرد مرتبط ببيئته ، واقع ضمن ما هو اجتماعي ، او سياسي . فالعالم (هيراري) ينكب على العلم والبحث ، وحيدا ، ولكن ضمن مجتمع ، يسيطر عليه حاكم مستبد ، يسعى الى تسخير كشوف العالم لترسيخ فرديته .

وبائع الدبس الفقير فرد ، يعاني من عذاب البحث عن اللقمة ، وهو بسيط ساذج ، هارب من الجماعة ، غير منتم ، ولامرتبط بالعالم الخارجي في شيء ، ولكن العالم الخارجي يفرض نفسه عليه بقوة وسيطرة وعسف ، لانفصاله عنه ، وخضوعه له . و (خضرة) وحدها ، رمز المدينة ، تقف في وجه العنف والعسف ، وتتمسك بأصالة المدينة ، فتنجو ، ولكن بتضحية الفتى الذي يجتث لسانه ، ثم يقطع ، وبحضوره ، ويتآكل الظالم نتيجة لحك داخلي .

ان (ونوس) يقابل بين الداخل والخارج ، بين الخاص والعام ، بين الفرد والمجتمع منطلقا دائما من الاول ، في اتجاه الثاني ، من الجزئي الى الكلي ، ليحدث الاصطدام بينهما ، وهو اصطدام مروع ، مذهل ، يدمر فيه الفرد ، ويسحق ، ويجر الوبال على الكل وبذلك يدين (ونوس) الداخل والخاص والفرد ، حين ينفصل هذا عن الخارج والعام والمجتمع وهو يسعى الى اعادة اللحمة بين الفريقين ، وهي اعادة صعبة ، تحتاج الى فضح ، ونقد ، وقد امتلك (ونوس) هذين ، وعبر عنهما بجراة ، بلغت

احيانا ، في (مأساة بائع الدبس الفقير) درجة التهور .

★ ★ ★

وبذلك يمثل (سعد الله ونوس) اتجاها جديدا مخالفا للاتجاه الذي كان سائدا قبله ، بالصدور عن الاسطورة ، في التاليف المسرحي ، وهو ما كان يمثله (الهنداوي) خاصة ، (فالهنداوي) يهتم بالكلي ، والعام ، والمجرد ، ليعبر من خلاله عن الجزئي والخاص والمحدد ، منتقلا ، كما صرح ، من الانسانية الى الانسان ، فاقدا بذلك الارتباط بالمحلي ، والتعبير عن الراهني ، ليحلق في فضاء قضايا لاترتبط بالواقع في شيء . على حين يقف (ونوس) على النقيض ، فهو ينتقل من الجزئي والخاص والمحدد ، ليعبر به عن الواقع ، ويرتبط بقضاياه مكتسبا صفات محلية تميزه ، وتبلغ به ، بعدئذ ، الكلي والعام والانساني ، من خلال الجراة والاصالة .

وهذا الاختلاف في الموقف الفكري ، بين (ونوس)،و(الهنداوي)، هو سبب الاختلاف بينهما في اسلوب التعامل مع الاسطورة ، والصدور عنها ، بل فهمها ايضا فـ (ونوس) لا يستعير حبكة اسطورة ولايتخذ منها شكلا يدعم به فكرته ، وانما يخلق قصة تشير الى اسطورة ما ، من غير ان يتقيد بقصة هذه الاسطورة ، بل انه يتخذ منها منطلقا يفجر بعده ما لديه من طاقات ، فالاسطورة تمثل عنده خلفية ثقافية ، تظهر في عمق عمله الادبي ، باعتبارها جزءا من ثقافته ، لا جزءا من عمله ، ولا سيما في (حكايا جوقة التماثيل) وهو ما لا يفعله (الهنداوي) . (فالهنداوي) يستعير قصة الاسطورة ، بل يتبناها ويعيد عرضها ثانية بلغته ، واسلوبه ، ولا يحدث فيها الا القليل من التعديل ، ليعبر بها بعد ذلك عن فكرته ، التي وجد لها شكلا جاهزا في الاسطورة ، يطرحها من خلاله طرحا مباشرا ، وهو شكل يحمل في طبيعته فكرة ليست بعيدة عن فكرة (الهنداوي) ، نفسها ، التي لا تختلف عنها الا قليلا .

محاولة في خلق الاسطورة :

وفي الاتجاه نحو الاسطورة ، الذي مثله (سعدالله ونوس) ، وهو الاتجاه الذي سمي بـ «خلق الاسطورة» تقع مسرحية فريدة ، ذات طابع متميز ، هي (الآكلون لحومهم) لـ (مطاع صفدي) ، وقد نشرت من غير تاريخ ولكن يبدو انها ترجع الى عام ١٩٥٩(٤٨) .

وعلى الرغم من انها اسبق من مسرحيات (ونوس) بثلاث سنوات ، على الاقل ، الا انه لا يمكن لها ان تمثل هذا الاتجاه ، الذي يمثله (سعدالله ونوس) فهو اكثر عدد مسرحيات من (مطاع صفدي) وهو بعد ذلكقد استمر في كتابة المسرحية ، بل انه وقف نفسه على كتابتها ، على حين انها اول مسرحية لـ (مطاع صفدي) ولم يقدم بعدها غير مسرحية واحدة هي مسرحية (رجال محاصرون)(٤٩) .

والمؤلف يبتني في مسرحيته مدينة غريبة راعبة ، ذات انظمة وقوانين خاصة يحكمها سر مغلق ، اصطنعه اهلها ، وتصالحوا عليه ، كالوحش الرابض في باب (ثيبة) وهم يعيشون وراء اسوار مدينتهم ، في ليل دائم ، واثره ضيقة ،ويحكم المدينة ملك ضعيف ، يعاونه في الحكم وزير ذكي ، ويتولى المعارضة امير يدعيتمثيل الشعب ويتدخل في الحكم باسمه .

---

(٤٨) صفدي ، مطاع ، الآكلون لحومهم ، دار الفكر المعاصر ، دمشق،بلاتاريخ،حجم وسط ٥٨ صفحة .

(٤٩) صفدي ، مطاع رجال محاصرون ، مجلة الآداب ، بيروت ، العدد٧تموز١٩٦٢

والشعب في المدينة منقسم الى حيين ، شرقي وغربي ، وهما حيان في صراع ونزاع دائم ، لايوحدهما غير السر او الوحش ، الذي يفترس كل طفل يولد ، بعد شهر او شهرين ، ثم تتم جلبية الابوين ، وبذلك يفدو كل امرىء في المدينة شبحا ، لايموت فيها ولا يحيا ، ولا يسعد ولا يشقى، ثم يدخل المدينة (غريب) ، فينكره الشعب ، ويطالب بخروجه ، على حين يحتويه الملك ، وتهواه ابنته ، ولكن من هو هذا الغريب ؟ ولماذا لايريده الشعب ؟ وما الذي سيفعله ؟

تقع مسرحية (الآكلون لحومهم) في ثلاثة فصول طويلة ، تدور حوادثها جميعا داخل المدينة الغريبة ، التي يفترس فيها الوحش أطفالها ، وفي الفصل الاول (ص٧ــ٢٦) يسمع صوت الشعب وهو يطالب الغريب الذي تسلل الى المدينة بالرحيل . وهو مقيم في ضيافة الملك ، وقد تزوج ابنته ، وها هو الامير مصطفى ، زعيم المعارضة الذي رفض تمن قبل ابنة الملك خطبته لها ، يدخل على الملك ، يطالبه بترحيل الغريب ويلومه في تزويجه ابنته ويذكره بما هم متفقون عليه جميعا من قبل ، وينصرح له بتنفيذه ثم يمضي الامير مع الوزير الى الاميرة ، ليلى ، بنت الملك ، فيدخل عليها في مخدعها مع الوزير ، وهي على وشك أن تبوح للغريب ، بسر المدينة ، فينصح لها بالتخلي عن الغريب ويطالبها برحيله ، ولكنها تصر على بقائه ، وتخبره انها حامل ، وتريد بقاء الغريب الى جانبها ، ليشهد معها افتراس الوحش وليدها ،ثم تفضي الاميرة للغريب بسر الوحش الذي يلتهم كل طفل بعد ولادته . ثم يعرف الغريب أن زوجته الاميرة هي كبيرة الكهنة في المدينة، وانها تشرف بنفسها على الاحتفال الذي يتم فيه الباس جلباب اسود للام التي افترس الوحش ولدها ، فتنعزل عن العام ، ثم يحضر احتفالا من هذا النوع ، وفي الاحتفال ، يتقدم منه الوزير ، وينصح له باللجوء الى داره قبل ان يعرفه الناس .

وفي الفصل الثاني (ص ٢٧ ــ ٤٠) يظهر الغريب في دار الوزير ، وقد التجأ اليه ، واقام عنده ، ثم يكتشف من خلال زيارة الامير مصطفى للوزير استغلال الامير تمثيله للشعب لدى الملك في تحقيق سيطرته على الشعب . كما يكتشف من خلال سماعه تحاور الوزير مع الامير ضلال السياسة وفسادها وخداعها للشعب ، كما يكتشف اخيرا ان الانقسام الحاصل في الشعب هو من صنع حكامه ، كي يضمنوا انفسهم البقاء في السلطة ثم يتدخل الغريب في التحاور بين الامير والوزير فيعلن استقلاله ، ورفضه حماية احدهما او كليهما ، ويؤكد لهما انه لن يبقى وحده في كفاحه لتخليص الشعب ، اذ انه على ثقة بأن القضية ستغدو قضية الجميع ولكن الامير يسخر من براءته ،ويؤكد له انه لن يستطيع تغيير العالم ، وما تلبث الجوقة ان تعلن عن انتحار الاميرة . ويسرع الغريب الى القصر ، ليؤكد للملك أن الاميرة لن تموت ، لان انتحارها غير حقيقي ، فلقد اكتشف انه لا احد في هذه البلد يملك ذاته ، او ارادته ، فقد عبر بالناس وكان يدوس الاطراف والاذرع ولا احد يشعر به ، اذ فقد الجميع ذواتهم ، ولم تبق لهم قدرة على فعل شيء حقيقي ،ثم يعلن الخادم راي الطبيب في امكان ان يعيش الطفل ، فيدرك الغريب ان زوجته قد اجهضت ، وانه بدأ يعيش غربته ، وحين يهم بالخروج ، ينبهه الملك الى ان الشعب يحاصره .

وفي الفصل الثالث (ص٤٣ ــ ٥٨) يخرج الملك ، فتنهض الاميرة معافاة واذ يعاتبها الغريب في انتحارها تؤكد له انها ما احبته يوما ، ثم تطلب منه الرحيل مثلما يطالبه به جميع الذين يحاصرون القصر ، ولكن الغريب يرفض الخروج ، ويتشبث بالطفل الذي تحاول اخذه منه ، ويصر على البقاء ، ليشهد حضور الوحش ،واذ تفوت ساعة حضوره ، يدرك انه ليس الا خرافة ، وان قتل الطفل ليس الا عملية يمارسها احد الابوين في غياب الآخر ، ليحافظ كلاهما على حياتهما ، بافتدائهما نفسيهما

بطفلهما وعندئذ يقدم الغريب على قتل الاميرة . ثم يدخل على الملك والوزير والامير ؛ وهو يحمل جثة الاميرة ، ومن ورائه خادم يحمل طفله ويؤكد لهم انتهاء اسطورة الوحش ولكن الملـك لا يصدق مايراه ، ويحاول الامير تأليب الشعب بعلى الغريب ، ولكن الغريب يكشف للشعب الحقيقة ، بـل يكشف للشعب ذاته ، ويعريه ، ويدعم الوزير موقف الغريب ويؤكد لهم ان الغريب ليس الا ابنه ، كان قد ارسله خارج المدينة ، يوم ولادته ، ليخلصه مـن مصيره ، املا في ان يكون على يديه خلاص المدينة .

وتزلزل المدينة ، وتهد اركانها ، ويميد كل شيء ، ويظل الغريب وحده حاملا طفله ، والى جانبه ملامح جثة الاميرة ، وينظر الغريب حوله ، ثم يعبر عن ثقته بامكان تجدد العالم ، ليبـدا ثانية ، ولكنه يظـل يشعـر بغربته ، ووحدته ، ورغبته في وجود الآخر ، كي يحاوره .

وهاهو ذا الغريب يقف في نهاية المسرحية ، وهو يحمل ولده ، والى جانبه تبدو جثة زوجته ، ليقول كلمته الاخيرة :

«كنت احسب نفسي انني الحـب ، انني البحـث عـن الحـب ، لايستطيع احـد ان يحكم على حياتي بقيمة ما ، لا يستطيع احد ان يقدر ما هوية عملي . انني الفرد . اتى الصباح مـرة اخرى . وهذا وجهها الجميل يتجاوز الموت ، طفلها ليس لها وليس لي ، انه بدؤه الخاص ، واما وجهها فانه سيعكس للحظات نور الصباح ، وبعدئذ سيطفأ ، وتصبح هي الجثة، فمن يصرخ بي الآن : ياغريب ياغريب . (يقف منتصبا) يمكن للعالم ان يبدأ مرة ثانية من السكون . انه هكذا يتفوق على اندراسه ، وها انا مرة اخرى لا اعرف كيف اجد حوارا مع آخر ، من منا الوحش ، ليس حولي الا الصمت مرة ثانية والانتظار » (٥٠)

---

(٥٠) صفدي مطاوع ، الاكلون لحومهم ، ص ٥٨ .

والمسرحية تشبه اسطورة (اوديب) الذي ارسله والده مع الخادم ليلقي به في العراء كي يموت ، بعد ان تنبات له الآلهة بأنه سيقتل بيد ابن يولد له ، فان الوزير في مدينة (الآكلون لحومهم) قد ارسل ابنه خارج المدينة ، على العكس من (ايوس) ، ليضمن له السلامة والنجاة، وكما عاد (اوديب) ودخل مدينته ، من غير ان يعرفها، فكذلك دخل (الغريب) مدينته من غير ان يعرفها وكما قضى (اوديب) على الوحش القابع في الطريق الى (ثيبه) ينقذ بأهلها ، كذلك قضى (الغريب) على الوحش القابع في اعماق (الآكلون لحومهم) وانقذ مستقبل المدينة .

كما تشبه حبكة المسرحية في بعض عناصرها اساطير وقصصا من التاريخ كثيرة فكثير من القصص تروي أن ملكا او آخر كان يقتل الاطفال ، ولا سيما الذكور ، وقد ورد في القرآن الكريم أن فرعون مصر كان يذبح الاطفال الذكور ، فلما ولد موسى ، أوحى الله الى امه أن تضعه في التابوت، فتلقيه في البحر ، فالتقطه موسى ، ورباه في حجره ، وكان على يديه خلاص مصر من طغيان فرعون (٥١) ، وتلتقي المسرحية بهذا في قتل الناس أطفالهم ، ليضمنوا لانفسهم الخلود ، كما تلتقي به في ارسال الوزير ابنه خارج المدينة وعودته اليها ليكون على يديه انقاذها .

وكثيرا ما يحدث في القصص الشعبية أن « يبعد البطل عن أهله عقب ولادته ليعيش في بلاد غريبة ، وينشأ في قوم غير قومه ، ويعتنق دينا غير دينهم ، وحين يحاول المؤلف الشعبي تبرير هذا الابعاد فانه يلجأ الى سبب ميتافيزيقي ، كأن يصور ذلك استجابة لنبوءة او رؤيا ، الهدف منها التحذير من الاخطار التي سيتعرض لها البطل ان اقام حيث ولد ، او يلجأ الى عوامل اجتماعية ، فالبطل غير مرغوب في بقائه لشك أحاط بوالدته ، أو لانه يشكل خطرا على آخرين لهم مكانتهم وسطوتهم ، ومن الخير اذن ان يبعد لئلا

يعترض للموت والهلاك . ولكن هذا البطل المبعد الذي اقام في ديار الغربة سرعان مايظهر من امارات النجابة والذكاء ، ومن علامات الشهامة والفروسية ما يعوضه عن اصله المجهول ، ويؤهله للرياسة والقيادة ، وهكذا يصير فارس القوم ، واوحد الشجعان ، في زمانه ، لا يتحقق نصر الا به ، ولا تصدر فضيلة الا عنه » (٥٢) .

فالمسرحية تستوحي اسطورة قتل الاولاد لضمان البقاء واسطورة الوحش الذي يتهدد المينة ، فتدمج بينهما ، ثم تخرج باسطورة جديدة ، وهي تستوحي أيضا اسطورة البطل المنقذ الذي يحمل الى خارج مدينته طفلا ثم يعود اليها رجلا ، ليكون على يديه انقاذها .

وهي تؤكد معنى الصراع بين الكائن الحي ، والفناء ، هذا الصراع الذي يثير في حالات مرضية الاثرة ،وحب الذات ، والرغبة في التخليد ، وهي تقدم ذلك الصراع من خلال نزوع الافراد نحو البقاء ، في مدينة مغلقة ، يقدم فيها الناس على افتراس أولادهم رمز المستقبل ، استبقاء لذواتهم ، كي يعيشوا في واقع عقيم ، لا مستقبل له ، يقود الى فناء مؤكد .

والمسرحية لا تبقي فيحدود المدينة المغلقة ، وانما تنطلق منداخلها الى العالم كله ، من خلال الرمز للعالم والشعوب ، فاذا المدينة هي العالم وقد قلص ، واذا الشعوب هي سكان المدينة ، وقد اختصروا ، واذا الحيان المختصمان في المدينة هما القوتان العظيمتان في العالم ، القوة الراسمالية فيالغرب ، واشياعها ، والقوة الشيوعية في الشرق ، واتباعها، واذ الملك والامير مثل لكل انظمة الحكم في العالم وهي الانظمة التي تسعى

---

(٥١) القرآن الكريم ، سورة القصص ، الآيات ٣ ــ ٤ .

(٥٢) دغمان ، سعد الدين حسن ، الاصول التاريخية لنشاة الدراما في الادب العربي ، ص ٨١

الى استمرار بقائها ، من خلال استمرار الشعب في انقسامه واختلافه . ويبقى بعدئذ الغريب ، فمن هو الغريب ؟ .

الغريب هو المخلص الذي سيأتي مع الغد ، ليرفض كل قيم العالم الخاطئة وانقساماته الضالة ، ويجترح نحو العدالة والحرية طريقا جديدة، يكون فيها انقاذ البشرية ، ولو بدمارها ، اذ من بعد دمارها ستبعث ثانية ، نقية ، جديدة ، خالصة من الدرن ، قد يكون هذا الغريب الامة العربية ، وقد يكون غيرها .

وهذا ما يؤكده المؤلف في مقدمته للمسرحية اذ يقول : « والغريب هو العربي الجديد ، واي انسان آخر ، يأبى ان يكون استمرارا لرعب العالم من قبل ، فريسة الكذبة الكبرى ، وهو ان العالم بدون مستقبل ، وان الشر وحده هو نبته القلب ، هو ابن الانسان . يولد الغريب ، وهو يرفض ان يقع ضحية الاحراج القاسي السابق عليه ، أن يكون من أتباع ماركس الشرق ، او داروين الغرب ، ان يكون تابعا وليس مجرد مبتدىء مبداه رائده » (٥٣) .

ثم يعلق امله على هذا الغريب ، ويؤكد ثانية انه العربي ، فيقول في مقدمته نفسها : « وغريب اليوم هو العربي الذي يحطم احراج العالم السابق عليه ، يصنع فرحا صغيرا ، يشق دربا ثالثا يكشف الاكذوبة يحطم السر المزيف ، يفضح الوحش الكامن في الانسان ذاته ، لا في قدر ولا تاريخ ولا اي تعليل اقتصادي او علمي آخر لقد قدر على العربي في هذا المفترق الحاسم لمصير العالم ان يحل اشكالات الحضارة المصطنعة ، لانه سيصنع هو حضارة جديدة ، وقدر عليه أن يكشف عن وحوش العصر كلها في معركته هو ، من اجل انسانه البريء الحر »(٥٤) .

---

(٥٣) صفدي مطاع ، الاكلون لحومهم ، المقدمة ، ص ٤

(٥٤) المصدر نفسه ، ص ٥

وواضح ان المؤلف يصدر عن روح الفترة التي يكتب فيها ، وهي الفترة التي تحققت فيها الوحدة العربية ، بين مصر وسورية (١٩٥٨ — ١٩٦١) وكانت تتويجا عمليا لازدهار فكرة القومية العربية ونضجها ، ولذلك فالمؤلف واثق بالامة العربية ، متفائل بمستقبلها ، مؤمل في ان تقود العالم نحو حضارة جديدة ، تخلص العالم من اخطاء الحضارة الغربية، ومساوئها .

ولكنه يعالج الموضوع كله من خلال فكر ثقافي راج في الفترة نفسها وازدهر وهو الفكر الوجودي ، فهو ينظر الى الحضارة من خلال ازمة الوجود ، وصراع الكائن الحي مع عوامل الفناء ، متخذا الفرد او الافراد ، محورا لعمله ، ساقطا في فكر غربي غريب ، مقتديا بـ (سارتر) وهو الذي يرفض (ماركس) و (داروين) ويرغب في ان يكون مبدؤه هو مبداه .

ان مشكلة العالم ليست في مواجهة الفناء ، من منطلق وجودي ، وانما مشكلته هي مواجهة الظلم والاستغلال والعسف ، من منطلق الانسان ، الذي له الحق في العيش ضمن جماعة ، يتعاون معها ، ويعمل ، في تلاحم وتماسك ، من اجل تحقيق الحرية و العدالة والرخاء والتقدم للجميع .

ومهما يكن فالمسرحية تعتمد اسلوب التجريد و الرمز ، اذ تجرد من العالم مدينة ، ومن الشعوب شعبا ، ومن الحكام حاكما ، وترمز بالجزء للكل ، لتعالج من خلال ذلك موضوعا مستقبليا ، تبحث فيه مصير البشرية، من منطلق وجودي .

وهو رمز غامض ، من الصعب الاقتناع بمعادل كل رمز ، او المرموز اليه ، اذ ثمة تناقضات كثيرة بين الرمز والمرموز اليه ، وتظل العلاقة بينهما مفترضة ، مسبقا من قبل المؤلف، ولولا المقدمة التي وضعها للمسرحية

لظلت الرموز سابحة في سديم معتم .

ويؤكد ذلك ان احد المدارسين لم يستطع ـ على ضلاعته ـ الوصول الى مايريده المؤلف من المسرحية ، فوقف عند حدود الاسطورة ، والفهم الاسطوري للمسرحية ، فقال فيها : « وموضوع المسرحية قهري ، وهو مقاومة لعنة متسلطة على شعب ، والتغلب عليها فالموضوع اذن قهري ، وهو ايضا غيبي ، يتلاعب القدر والقوى الغيبية فيه بمقدرات الابطال .(٥٥)

ان المسرحية تتعرض لقضية فكرية كبرى ، تمس العالم ، ومستقبله، فتعالجها بأسلوب البناء الاسطوري ، فتسقط في الغموض والضبابية ، ويغيب عنها الوضوح الفكري الذي تحتاجه تلك الفكرة ، كما انها تعالج الفكرة من خلال منظور وجودي ، فتحولها الى قضية صراع الكائن مع الفناء ، فتثير الاحساس بالغربة والقلق وهو ما لا تحتاجه الفكرة نفسها.

ان المسرحية تنتهي، وقد رسخت في النفس فكرة خلاصتها ان لاخلاص الا بالدمار الشامل ، أو الطوفان ، ليولد من بعد جيل جديد ، وهو خلاص غيبي ، معجز غير حقيقي ، وهو يغيض الامل في النفس ، ويمتص الثقة ، ويثير الشعور بالخيبة والضياع ولا سيما حين تنتهي المسرحية والغريب يقف بين الاطلال وحده ينتظر من يحاوره .

ولكن لا بد من الاقرار بان المسرحية قد نجحت في خلق الاسطورة، وبنائها ، في مناخ اسطوري ،متكامل ، ذي عناصر متلاحمة ، مترابطة ، فيها درس وفيها اتقان ، وهي لاتخلو من غرابة ، وادهاش ، فتثير ، وتجذب الاهتمام ، وتمتع ، وتطرف ، ولكنها لاتقنع ولعل هذا من اهم خصائص الاسطورة نفسها .

* * *

(٥٥) ابن ذريل ، عدنان ، الادب المسرحي في سورية ، ص ١٣٤

وبذلك يتضح الاتجاه الثاني في اتخاذ الاسطورة مصدرا في حركة التاليف المسرحي في سورية ، وهوخلق الاسطورة ، وهو الاتجاه الذي بداه في سورية متأخرا (سعدالله‌ونوس) وارتبط من خلاله بالواقع المحلي ، فعبر عن قضاياه بجراة باسلة من خلال بضع مسرحيات قصيرة ، عالج فيها العسف السياسي ، وتقع في نفس الاتجاه مسرحية (مطاع صفدي) التي عالج فيها مشكلة المستقبل من خلال الاسطورة ، ولكنه سقط في الغموض الفكري ولم يستطع تحقيق ارتباطه الصحيح بالواقع ، وان كان قد نجح في خلق مناخ اسطوري .

ومهما يكن ، فان ما يمتاز به هذا الاتجاه هو سعيه الى خلق الاسطورة ، لا الى اقتباسها ، وهو في ذلك مجدد ، مبدع ، وليس ذلك فحسب ، بل انه يسعى من خلالها الى الارتباط بالواقع ، بل التعبير عنه بقوة ، ولكنه كما هو واضح اتجاه ضعيف محصور ، لم يسر فيه غير كاتب واحد ، ما لبث أن تحول عنه .

— ٧ —

تقويم الاتجاه نحو الاسطورة لاتخاذها مصدرا :

وهكذا برز في حركة التاليف المسرحي في سورية ميل نحو الاسطورة ، يصدر عنها المؤلف في عمله ، وهو ميل كان دافعه مرة الهرب من الواقع ، الى عالم الاسطورة الخيالي ، ومرة التعبير عن الواقع ، بشكل غير مباشر ، من خلال الاسطورة نفسها . ولهذا ظهر اتجاهان في هذا الميل ، تمثل الاول في اقتباس الاسطورة ، واعادة صياغتها وتمثل الثاني في احياء الاسطورة ، واعادة خلقها ، والاتجاهان يمثلان مرحلتين متعاقبتين ، كما يدلان على موقفين من الواقع مختلفين .

والذي يلاحظ على هذا الميل الذي برز في حركة التاليف المسرحي

في سورية ، نحـــو الاسطورة ، انه بدا تقليدا للحكيم في مصر ، كما بـــدا تعبيرا عن الهرب من الواقع ، ثم تحول الى الارتباط بالواقع والتعبير عنه، والى الابداع والتجديد ، ولكنه لم يستطع في ارتباطه بالواقع ان يطرح رؤية واضحة محددة بل ظل غارقا في احلام وكوابيس ، او في مبالغات انفعالية، تحمل سمة الجراة السياسية الحادة . ولقد كان ــ في كل الاحوال ــ ميلا نحو اسطورة غريبة مقتبسة مصدرها الثقافة ، بعيدا عـــن الاسطـــورة الشرقية التي يعرفها الشعب ، ويعيشها .

والنماذج التي استوحت هذه الاساطير قليلة ، اذ لاتذكر غير مسرحية (شهريار) ولم تحقق المسرحيات التي صدرت عن الاسطـــورة ارتباطهـــا بالمسرح ، او بالجماهير بل ظلت اعمالا ادبية ، تقـــرا ، وتمارس دورهـــا المحدود ، في اوساط الفئة القليلة المثقفة ثقافة عالية ، والمهتمـــة بالادب الحديث خاصة . ولا يستثنى من هذا غير اعمال (سعدالله ونوس) التي ارتبطت بالمسرح ، ووصلت الى الجماهير ، واثرت فيها ، بمـــا كان فيها مـــن طرح سياسي مباشر ، ولا سيما مسرحيته (بائع الدبس الفقير) .

واخيرا ، فلقد كان نحوالاسطورة ، في حركة التاليـــف المسرحـــي في سورية ،تعبيرا عن نزوع فردي ، يمثله كاتب او آخـــر ، ويجربه بعضهم، وقـــد كان ظاهرة في حركة التاليف المسرحي فاترة ، لم تترك غير عدد قليل من النصوص ، لا يبلغ العشرين ، ولا يحمد لهذه الظاهرة غير جدتها .

ولكن هذه الجدة لم تكن مرتبطة بالواقع ، ولا صادرة عنـــه ، ففي الاتجاهين لم يستطع الاديب ، من خلال عودته الى الاسطورة ، ان يحقق شيئا من الارتباط الصحيح بالواقع ، حتى حين انتقده بحدةوجراة ، فقـــد ظل بعيدا عـــن الوثوق بالجماهير والايمان بدورهـــا في صنع غدهـــا ، من خـــلال كفاحهـــا المستمر ، ممـــا افقده الحس الايجابي والرؤيـــة المستقبلية .

وفي الحقيقة لا يمكن للاسطورة ان توفـــر للكاتب امكان الارتبـــاط الصحيح بالواقع لانها في طبيعتها مناقضة للواقع ، وبعيدة عنه .

ان العودة الى الاسطورة ظاهرة برزت في المجتمع الغربي الراسمالي، نتيجة «الشعور بالغربة ، فالعالم في العصر الراسمالي المتاخر ، هذا العالم الذي سادته الصناعة وتحولت فيه الكائنات الى اشياء ،اصبح غريبا على ابنائه ، واصبح الواقع الاجتماعي فيه موضـــع تساؤل مستمر ، وبلغـــت تفاهته حدا هائلا ، بحيث يضطر الكتاب والفنانون الى التشبث بكل وسيلة تبدو لهم لاختراق القشرة الخارجية للاشياء ، ان الرغبة المزدوجة في تبسيط هذا الواقع المعقد الى حد غير محتمل ، والاكتفاء منه بالجوانب الجوهرية والرغبة في ابراز كـــون ما يربط الكائنات الانسانية هو الروابط الانسانية الاولية لا الروابط المادية هذه الرغبة المزدوجة تؤدي الى ظهور الاسطورة في الفن » (٥٦) .

ولهذا تغنى الناقد الانكليزي ريتشـــاردز بالاسطـــورة ، وعبر عـــن احساسه بالخلاص من خلالها ، فقال : « ان الاساطـــير العظيمـــة ليست أوهاما ، بل هي منطوق النفس الانسانية كلها ، وهي من ثم لا يحيط بها التأمل ، ولا نأتي على كل مافيها ، وهي ليست متعة أو معاذا للهرب حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية ولكنها هي تلك الحقائق القاسية نفسها معروضة ممثلة ، هـــي الادراك الرمـــزي لتلـــك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها ، وتقبلها بالرضى ، ومن خلال تلك الاساطير تستجمع ارادتنا وتتوحد قوانا وينضبط نمونا ، ومن خلالهـــا ايضا يتزن كياننا المضطرب ويلتئم وجودنا المشعث . وبهذه الاساطير يطمئن

---

(٥٦) فيشر ، ارنســت ، الاشتراكية والفـــن ، د. اسعد حليم ، كتاب الهـــلال ، القاهرة ، العدد ١٨٣ يونيه ، ١٩٦٦ ، ص ١٤٢

التناقض ، وينسجم النشاز في الاشياء ومن خلالهـا حصلنا على التكامل الذي يجعل منا أناسا متمدنين » (٥٧) .

ان الاسطورة تبدو سفرية ، مدهشة ، مثيرة ، وفي هذا نفسه خطـر الانسياق وراءها ، اذ تتحول على التو وسيلة الى الهرب من الواقـع ، قبل ان تستخدم وسيلة لفهمه ومجابهته .

ان الاسطورة « تضع منذ البداية الانسان الاولي غير التاريخي ، في مقابل الانسان الذي يتطور داخل المجتمع . انها تضع الخالد في مقابـل المتاثر بالزمن » (٥٨) .

« ونحن نفهم الاسطورة في الوقت الحاضر كتعبير عن عمليات يتـم تفسيرها على نحو غير عقلاني ، وهي مستقلة عـن الانسان ، بل انهـا تستمر في السيطرة عليه وتوجيه افكاره ، واعماله ، باعتباره صيغا قديمة للسلوك ، ان فهم الاسطورة بهذا المعنى لا يلتقي ابدا مع جوهر ووظيفة الادب الواقعي ،الذي يفترض ، على حد تعبـير (بريخت) قـدرة الانسان على التحكم بمصيرة » (٥٩) .

★

ويبو ان عودة الكاتب في حركة التاليف المسرحـي في سوريـة الـى الاسطورة كانت نتيجة لثقافته الغربية ، وتقليده لها، فهو مـن خلالهـا

---

(٥٧) هايمـن ، ستانلـي ، النقـد الادبي ومدارسـه الحديثـة ، تر . د . احسـان عباس ، ود • محمد يوسف نجـم ، دار الثقافة ، بيروت ، ج٢، ١٩٦٠ص ٢٠٩

(٥٨) فيشر ، ارنست ، الاشتراكية والفن ، ص ١٤٣

(٥٩) ريديكر ، هورست ، الانعكاس والفعل ، ديالكتيك الواقعية في الابداع الفني ، تر.د.فؤاد مرعي ،ر. عدنان جاموس ، دار الفارابي بيروت ، دار الجماهـير ، دمشق ، ١٩٧٧ ،ص ٢٨ .

يستطيع ان يحقق معنى الجدة في عصره ، وان كان لايستطيع تحقيق الارتباط الصحيح بذلك العصر .

وربما كانت في الواقع نفسه عوامل دفعت بالكاتب نحو الميل الى الاسطورة ولكن يبدو أن دور هذه العوامل لم يكن مباشرا ، مثل الدور الذي كانت تقوم بـه ثقافته التي هي على الاغلب ثقافة غربية مستمدة من العالم الراسمالي .

* * *

وفي كل الاحوال لم يكن الميل نحو الاسطورة لاتخاذها مصدرا الا جزءا من حركة التاليف المسرحي في سورية ،لايمكن ان يفصل عنها او يعزل ، فهو يحمل ما تحمله هذه الحركة نفسها من خصائص .

وهذا ما سيؤكده الفصل التالي .

CamScanner

الفصل الخامس

خصائص

حركة التاليف المسرحي

« الادب مؤسسة اجتماعية ، اداته اللغة، وهي من خلق المجتمع، والوسائل الادبية التقليدية كالرمزية والعروض، اجتماعية في صميم طبيعتها، انها أعراف وأصول لا يمكن ان تبزغ الا في مجتمع، وعلى هذا فان الكثرة الكاثرة من المسائل التي تطرحها الدراسة الادبية هي مسائل اجتماعية، بشكل ضمني او كلي مسائل الاعراف والتقاليد ، قواعد الادب وانواعه ، رموزه واساطيره ، ويستطيع المرء ان يقول مع تومارس : لا تقوم الاعراف الجمالية على الاعراف الاجتماعية : فهي لا تشكل حتى جزءا من الاعراف الاجتماعية ، انها اعراف اجتماعية من نمط معين ، وتترابط في صميمها مع بقية الاعراف » .

ويليك ، رينيه ، ووارين اوستن

نظرية الادب ، تر . محي الدين صبحي، مر.د. حسام الخطيب، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية دمشق ، ١٩٧٢ ، ص ١١٩ .

خصائص
حركة التاليف المسرحي

— ١ —

البعد عـــن المسرح :

تبدو حركة التاليف المسرحي في سورية بين عام ١٩٤٥ وعام ١٩٦٧ بعيدة عن المسرح بعدا واضحا . فثمة مئة نص مسرحي مطبوع فيهـــذه المرحلة ، لميمثل منها غير قليل ، لا يزيد عدده على عشرة نصوص . حتى لتبدو هذه الحركة ممثلة لظاهرة ادبية مستقلة ، لا صلة لها بالمسرح ، غير الشكل الحواري ولذلك كان هذا البحث معنيا بحركة التاليف ، لغلبتهاعلى العروض ، في النشاط المسرحي ، ولتشكيلها جانبا فيه مستقلا ، جديـــرا بالدرس وحده . « فعندنا اليوم ادب مسرحي ، واقعي واجتماعي ، وذهني واشتراكي ووجودي ،ومعظمه فيهذه النواحي المختلفة كتب لغاية المتعة الادبية ، وليس للتمثيل » (١) .

---

(١) ابن ذريل ، عدنان ، الادب المسرحي في سورية ، ص ١٠٦

ومرجع هـذا البعد الى المؤلفين المسرحيين انفسهم ، فهم «يؤثـرون التاليف المسرحي ايثارا منهم لجمالية المسرحية ، والاسلوب المسرحـي ، مثل : خليل هنداوي ، وحسيب كيالي ، وعدنان مردم بك ، ومطاع صفدي ، وغيرهم الذين يؤلفون المسرحيات لذات الادب ، وللمتعـة الادبيـة (٢) . فمعظم الكتاب الذين شاركوا في حركة التاليف المسرحي في سورية ، والذين يبدو من الصعب وصفهم بالكتاب المسرحيين ، يكتبون نصوصا لا لتعرض في المسرح ،فهم بعيدون عن جوائه ، وانمـا لتنشر في مجلة ، أو تطبـع فيكتاب . اي انهم لا يسعون الى ابداع عمل فني يمثل وانما الى ابـداع عمل ادبي يقرأ ،وهم يقصدون الى ذلك واعين ، غير مبالين بالمسرح وليس لهم من غاية ، على الاغلب ، غير تأسيس هذا النوع الادبي ، الذي هـو المسرحية لادخاله في الادب العربي ، وسد ثغرة فيه .

لقد ظل الهنداوي طوال حياته يكتب المسرحية ، مع كتابته القصة القصيرة والمقالة والخاطرة والبحث ، ولكنه لم يرتبط مرة واحدة بالمسرح ولم يعرض لـه شيء وفي مقالة له كتبها أواخر حياته تحدث فيها عن تجربته في التاليف المسرحي ، ذكر مسـرحيته الاولى « هاروت وماروت » فقال :

«على ان هذه المسرحية كتبت لتقرأ لا لتمثل ، ومعنى ذلك انها كانت بعيدة عن الواقع » .ثـم ذكر ما يعانيه في تجربة التاليف المسرحي فقال : «انني الآن في أزمة مستعصية بين الكتاب للمسـرح الواقعـي او المسرح الذهني ، الذي يكتفي بالحوار الرفيـع » (٣) وواضح ان الاقتراب مـن الواقع يعني عنده الارتباط بالمسرح ، وهو الامر الذي يبدو انه كان مايزال يتردد فيه حتى أواخر ايام حياته ، ليظل وفيا لما كان قد بداه في أول ايامها ، من كتابة المسرحية المعتمدة الحوار فحسب ، لتقرأ لا لتمثل .

---

(٢) المصدر السابق ، ص ١٠٧

(٣) هنداوي ، خليل ، «انا والمسرحية» ص ١٨

ولم يكن معظم الذين ساهموا في حركة التاليف المسرحي بعيدين عن المسرح فحسب ، بل «ان اكثر منزاولوا هذا النوع من التاليف لم تكن لهم خبرة سابقة ولا لاحقة من موهبة او تجربة ، فقد جاؤوا الى العالم المسرحي عن طريق القصة والرواية والشعر او جاؤوا مدفوعين بحب المغامرة ، فهم يتمرسون بالتاليف المسرحي اثناء عملية التاليف »(٤) من غير أن تكون لديهم الثقافة المسرحية الجيدة . فهم يحملون ارثا ثقافيا خاليا من النوع الادبي الذي يجربون الكتابة فيه ، وهو ارث الثقافة العربية ، التي يمثلها الشعرالغنائي في المقام الاول ، وهو مختلف في طبيعته اختلافا كليا عن الثقافة المسرحية التي لاشيء منها في ذلك الارث ، ومن يمتلك منهم شيئا منالثقافة المسرحية الجديدة ، فهو يبدو انه لم يتمثلها بعد ، ولم تدخل في طبيعة تفكيره ، فهي ما تزال تحمل وحشة الجديد وغرابته وهي بعد ذلك ثقافة نظرية بعيدة عن المسرح .

ولقد اكد عدنان مردم بك في مقدمته لمسرحيته (غادة افاميا) مطالعاته في مسرحيات كورني ، وشكسبير ، (٥) وتأثر بها ، ولكنها كانت مطالعات بعيدة عن المسرح ،منجهة ، وكانت اولية غير متمثلة ، من جهة ثانية ، لم تنج من الارتباط بجوانب من التراث العربي غير مطلوبة في المسرح ، برزت عنده في الحكم التي يتأثر بها المتنبي ويسوقها في مواضع كثيرة من مسرحياته ، والفخامة اللفوية التي يتأثر بها ابا تمام ويعتمدها في صوغ اشعاره ، حتى لتقوده الى استخدام كلمات غريبة ، يضطر الى شرحها في الحواشي ، وهو بعض مما يضعف مسرحياته .

---

(٤) كيلاني ، د. ابراهيم ، «التاليف المسرحي عندنا»، مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد (٣٤) كانون الاول ١٩٦٤ ، ص ٢٥

(٥) مردم بك ، عدنان ، غادة افاميا ، ص ١٢

الى مسرحية (٩) ، لا تعني عنده غير الشكل الحواري .

ولكن لايمكن للمشاركين في حركة التاليف المسرحي من الكتـــاب إن يكونوا وحدهم المسؤولين عن بعد هذه الحركـــة عن المســـرح ، فالنشاط المسرحي في سورية نفسه ضعيف فاتر ، والمسارح قليلة بل نادرة ، وهي محصورة في العاصمة ، وفي بعض المدن الكبرى ، ومثلها الفرق .

ومعظ مالفرق المسرحية ، ولا سيما قبل عام ١٩٦٠ ، كانت تجارية، تهدف الى الكسب ،وتتخذ وسيلة الى ذلك الاضحاك ، والتهريج ، فتعتمد الرقص والغناء وتقوم على اللهجةالعامية ، وما تقدمه من تمثيل ليس سوى تقليد ساخر ، لا حبكة فيه وليس ثمة غير المواقف الهزلية (١٠) .

واول فرقة مسرحية جادة انشئت في سورية ، كانت سنة ١٩٦٠ ، وهي فرقة المسرح القومي،التي انشأتها في دمشق وزارة الثقافة ، وحين بحـــث عـــن مسرح لهـــا تقدم فيه عروضها ، تـــم اللجوء الى مسرح صغير ، هو قبو فيبناء عادي لا يزيد طول الخشبة فيه على ستة أمتار ، وعرضها علـــى اربعة ،وليس في صالته غير ٢٥٨ مقعدا ، وكان احد المواطنين قـــد حاول ان يجعله مسرحا خاصا ، فاستملكته وزارة الثقافة ، وحولته الى مسرح تعمل فيه فرقة المسرح القومي ، واطلقت عليه اسم : « مسرح ابي خليل القباني » . (١١)

---

(٩) جاسكوين ، بامبر ، الدراما في القرن العشرين ، تر. محمد فتحي ، مر.د.لويسعوض، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، لا تاريخ ،ص ١١٣ .

(١٠) ابن ذريل ، عدنان،المسرح السوري ، ص ٨٣ وما بعدها .

(١١) حسن،نجاةقصاب ، «بعض قضايا المسرح السوري» ، مجلة المعرفة دمشق ، العدد ٣٤ كانون الاول ١٩٦٤ ، ص /٣٣/

وعروكي، بدرالدين ، «التجربة المسرحية في سورية »، مجلة الموقف الادبي دمشق ، العدد ١ أيار ١٩٨٢ ، ص /١١/

ويضاف الى ذلك ان اكثر الذين شاركوا في حركة التاليف المسرحي لـم يمنحوا هذا التاليف اهتمامهم الجاد ، ولم يقفوا كتاباتهم عليه ، فقد كان بالنسبة اليهم شكلا ادبيا ، مثل باقي الاشكال ، يكتبون فيه حينا ، وفي غيره احايين كثيرة ، وهو مالم يتح لاحد منهم المران في هـذا التاليـف ، والدربة عليه ، « وباستثناء مراد السباعي وسعدالله ونوس ، ليس لدينا كاتب مسرحي متفرغ ، كتاب المسرح عندنا مايزالون مترددين بين المسرحية والاشكال الفنية والصحيفة الاخرى »(٦) ، « ولا يوجد لدينا كاتب يقـدم اعمالا بشكل مستمر للمسرح ، بحيث تتبلور تجربته المسرحيـة ، ويصل الى الابداع المنشود ، فقـد تقول عـن كاتب جيد ، لكننا نجـد ان هـذا الكاتب يعطينا كل حقبة من السنين نصا وقد يكون هذا مقبولا ، او غـير مقبول » (٧) ، وعديد من الكتاب توقفوا مكتفين بمسرحية واحدة ، لينهمكوا بأجناس اخرى من الابداع الادبي »(٨) .

فلقد ساهم في حركة التاليف المسرحي بين عـام ١٩٤٥ وعام ١٩٦٧ اربعون كاتبا ، هم الذين قدموا النصوص المسرحية المئة . وهم كثـر ولكن الكاتب المسرحي فيهم قليل ، بل نادر ، فثمة خمسة عشر كاتبا لـم يقدم كل منهم سوى مسرحية واحدة ، واكثر الآخرين كانو يكتبون القصة والمقالة والقصيدة والبحث ، مثل الهنداوي ، والكيالي والسباعي ، والحلاج .

ان معظم الذين ساهموا في حركة التاليف المسرحي ليسوا كتابـا مسرحيين ، وانما هم ادباء ، يتناول احدهم موضوعا مقبولا ، ثم يحوره

---

(٦) عمران ، محمد «كلمات» ملحق الثورة الثقافي ، دمشق تاريخ ١٩٨٢/٦/١٠ص١

(٧) كامل ، نهلة ، «ازمة البطل المسرحي» ، المصدر السابق ، ص٥

(٨) عصمت ، رياض ، البطل في مسرحنا الجاد ، جريدة الثورة،دمشق ،تاريخ ٢٧ /١٠/١٩٧٨ ص (٥)

وحين بدات فرقة المسرح القومي في دمشق بالتمثيل ، سنة ١٩٦١، اقبلت على المسرح العالمي ، والمسرح العربي في مصر ، فاختارت مسرحيات لارسطوفان والبيركامو ، وعمانوئيل روبلس ، وموليير ، وطاغور ، وغيرهم . ومسرحيات لتوفيق الحكيم ، ومحمود تيمور ، ويعقوب الشاروني ، وظلت على هذه الحالة اربع سنوات قبل ان تختار سنة ١٩٦٥ مسرحية محلية لـ «وليد مدفعي» ، هي مسرحيته (البيت الصاخب) ، التي فازت في مسابقة اعلنت عنها وزارة الثقافة . ولم تقدم فرقة المسرح القومي خلال السنوات السبع التالية غير تسع مسرحيات محلية ، على حين انها قدمت ثماني عشرة مسرحية عالمية اخرى ، غيرها ، اي ضعف ما قدمت من نصوص محلية (١٢) .

ويلاحظ ان بعض هذه النصوص لم تكن لكتاب مسرحيين ، وانما كانت لبعض العاملين في المسرح من ممثلين او مخرجين (١٣) ممن لا يمتلكون في الحقيقة خبرة التاليف المسرحي او موهبته ، وانما يمتلكون مكانتهم في الفرقة ، وتاثيرهم فيها ، فينتهزون الفرص ، ليؤلفوا لها نصا ، من غير ان يتيحوا للكاتب المسرحي فرصة الاقتراب من المسرح .

لقد اخذ عدنان مردم بك منذ سنة ١٩٦٧ باصدار مسرحية شعرية ، كل سنة وقد مضى عليه اليوم اكثر من عشر سنوات ، اصدر فيها اكثر من عشر مسرحيات ، وقد ترجم بعضها الى عدة لغات ، وفازت احداها بجائزة عالمية ، وهي صالحة للعرض ، على الرغم من الهنات التي في بعضها ، ولكن واحدة من مسرحياته لم يتح لها العرض ، وحين سئل عن سر ذلك،

---

(١٢) المصدر السابق ، ص ١١ — ١٢

(١٣) المصدر السابق ، ص ١١ — ١٢

(١٤) مردم بك ، عدنان ، حوار معه ، مجلة صوت المعلمين ، ص ٣٦

اجاب : « احس ان هناك شيئا من مقاطعتي »(١٤)

ولئن د لهذا على شيء ، فانه يدل على ان الكاتب المسرحي لم يكن هو وحده البعيد عن المسرح ، بل ان المسرح نفسه كان بعيدا عنه ، وهو ما رسخ البعد في حركة التاليف المسرحي في سورية عن المسرح ، وقواه .

— ٢ —

قلة الاهتمام بالواقع :

ولقد ارتبط بالبعد في حركة التاليف المسرحي عن المسرح ، قلة اهتمامها بالواقع . فقد غلب عليها الصدور عن التاريخ والاسطورة ، واتخاذهما وسيلة الى الهرب من الواقع ، والفرار منه ، وحيث عنيت به ، كانت عنايتها قليلة ، ضعيفة ، لم تمس فيه غير السطح ، فلم تصدر عنه ، ولم ترتبط به ، ولم تعبر عن رؤية له شاملة تحيط بأبعاده ، وتدرك مسار التغير فيه .

ومرجع ذلك الى طبيعة المؤلف المسرحي في سورية ، وهو المؤلف الذي تحدث عنه مرة (خليل هنداوي) في محاضرة له ، سنة ١٩٦١ فوصفه بانه «قليل التجربة ، لا يحسن الاتصال بالحياة والمجتمع ، اويتصل بصفوة منه دون الآخرين» ثم مضى يرسم صورة متخيلة ، للكاتب المسرحي، فأخذ يقول : « الاديب المسرحي ليس بأديب ذاتي لا يهمه الا عواطفه ، والتغني بها ، وليس بأديب دراسة يتبع الحقائق والخطوط في سير الادباء، وهو قابع في كسر بيته . ان الاديب المسرحي هو اديب اجتماعي ، اديب الحياة والضجة والمجتمع والصراع ، لايمكنه ان يستقر وراء طاولته ، الا ريثما يسجل ملحوظاته ثم يخرج الى الشارع حيث تختلط وجوه الناس

وحيث تشف العيون من مآسيها وملاهيها ، وحيث رحى الحياة وظروفه القاسية تطبق على ضحاياها » (١٥) .

ان المؤلف المسرحي في سورية يصدر على الاغلب عن نزوع فـــردي عماده التعبير عن ذاته ، ومشاعره الخاصة ، فهو يسعى الى تصوير تجربته الفردية ، او موقفـــه الخـــاص ، من خلال النص الحواري ، الذي يكتبه وكأنه يكتب خاطرة ، او قصيدة فيصب فيه رايه ، الذي يتخذ لبوسا فكريا، واضحا ، صريحا ، لا يعرضه في تجربة ، يصور بها الواقع ، من خـــلال رؤية شاملة ، تحيط بجميع الاطراف ، وترى ما بينها من صراع .

والمؤلف المسرحي منعزل ، يكتب وحـــده ، بعيدا عن المسرح ، مـــن غير أن يرتبط بأحـــد فيه ، ويحس التعـــاون بـــين الممثلـــين والمخـــرج والمؤلف، وهـــو يكتب عملا أدبيا ليقرأ لا ليمثل ، زاده فيه ثقافته العربية ، التي تقوم على الشعر الغنائي ، وتفتقر الى نـــوع مـــن الادب الموضوعي ، الذي تمثله المسرحية ، فهو اسير ذاته ، وعمله جهد فردي ضائـــع . « ان مسرحنا حتى الآن محاولات فردية يقوم بهـــا كتاب فرديون ، يعبرون عـــن ثقافتهم الخاصة ، ومزاجهم الفردي ، دون أن يشكلوا تيارا عاما »(١٦) .

وحين يحاول مثل هذا المؤلف الاقتراب من الواقع ، والاهتمـــام بـــه، فانه لن يملك على الاغلب غير التأثر الانفعالي ، والفهم الضيق ، وهـــو ما يقوده الى طرح افكار هي من مثل ما يشيع في الـــواقع من شعارات تدل على انه لايصدر عن موقف فكري محدد ولا يحمل قضية ، يكافـــح من

---

(١٥) هنداوي ، خليل ، وزميلاه ، الثقافة المسرحية ، المجلس الاعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب ، دمشق ، ١٩٦٣ ص /٣٠/ ومقالة الهنداوي في الاصل محاضرة القاها في المركز الثقافي العربي في دمشق بتاريخ ١٩٦١/٥/١٠ .

(١٦) العشري ، جلال «ندوة المسرح العربي الطليعي» ، مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد ١١٧ ، تشرين الثاني ١٩٧١ ، ص ٧١

اجلها ، وانمـــا يصدر عن مناسبة ، اقتضت منه مثـــل هـــذا الاقتراب .
« ولو اننا حاولنا وضع اليد على المشكلة الكبـــرى التي يعانيهـــا المسرح العربي لقلنا ان مشكلته الاساسية تكمن في افتقاره الى المقوم الفكري . ان عملا مسرحيا لايستند الى خلفية فكرية يظل زبدا وفقاقيع » (١٧) .

ولهذا كان الكاتب المسرحي لا يمتلك الجراة ، لانه لايملك قضية ، ولا يرى هدفا ، ولايسير في درب ، فكان ما يلبث ان يولي هاربا ، حين تعترضه قضية ، فيفر الى الخيال ، التاريخ ، او الاسطورة ، هاربا مـــن الواقع ، وقد يتخلى عن الكتابة ويعتزل ، فقد صرح الهنداوي بانه كتب مرة مسرحية اجتماعية تغدة ، ولكنه ادرك انـــه لايستطيع نشرهـــا ، فعزف عنهـــا ، وعاف الواقع ، ومضى الى الاسطـــورة ، يصدر عنها فيمـــا يكتـــب مـــن مسرحيات(١٨) . كما اعترف مراد السباعي بانه انقطع عن المجتمع في فتـــرة الحرب العالمية الثانية ، وترك الكتابة ، وانصرف الـــى تربية الطيور التي وجـــد معها السعادة كل السعادة (١٩) .

« ان الذين يكتبون لا يرون في الادب قضية جدير قبان تاخذ من وجودهم كل شيء. فالامر يتعلق بأديب عربي يحمل قضية العصر، كما يفعل الشهداء ويجيد التعبير عنها بلسان قومه ، ويغمر بأنفاسها كل ما تتناوله الحاسة الانسانية ، وتلتمس فيه نشوة الابداع الفني ، فالادباء الممتازون يعلنون عن ضمير شعبهم في كل عبارة وكل صورة ، كمـــا تعلن الحياة عن نفسهـــا في كل شكل من اشكالها »(٢٠)

---

(١٧) اللجمي ، اديب ، «من يصنع المسرح العربي» ، مجلة المعرفـــة ، دمشق ، العدد /١٠٤/ ،تشرين الاول ١٩٧٠ ص /٤/

(١٨) هنداوي ، خليل ، «انا والمسرحية» ص٢٢

(١٩) السباعي ، مراد ، شيء من حياتي ، ص ١٣٥

(٢٠) اسماعيل ، صدقي ، جوابه عن سؤال الاداب : «هل يمثل ادبنا حياتنا»ص١٧

ولقد كان المؤلف المسرحي في سورية يتأثر انماطا واشكالا مختلفة بقلدها ، وهي انماط واشكال غريبة على الواقع الذي يعيش فيه ، فيعمل هذا على بعده عن الواقع ، واضعاف اهتمامه به ، وربما تشويهه .

فالهنداوي قلد الحكيم في معالجة القضايا الذهنية ، الكلية ، المجردة، كاللذة والالم ، والانسان والفن ، كما قلده في اتخاذ الاسطورة وسيلة للتعبير من خلالها عن هذه القضايا ، فبعد بذلك عن الواقع بعدا ، وقد صرح نفسه بذلك واعترف به (٢١) . والحلاج تأثر سارتر في فلسفة القتل وتسويغه ، ومضى يقلده ، في مسرحيته (القتل والندم) على الرغم من انه كان يعالج فيها قضية التحرر الوطني ، والثورة ، على حين كان سارتر يعالج مشكلة الحرية والقتل ، على المستوى الفردي .

وبذلك فان التقليد في الشكل كان يقود الى تزييف المضمون، وتضييعه، وهو ما يجعل العمل الفني غير متماسك ، ولا اصيل ويزيد في بعده عن الواقع .

«ان تقليدنا للاشكال الادبية جعل طريقة معالجتنا لموضوعاتنا وبنية مسرحياتنا الدرامية ، وشخصياتنا المسرحية ، في مشاكلها ومعاناتها ، لاتسير في مسار خاص بها رغم انها مستمدة من واقعنا المحلي ، وانما تتخذ مسارا شبيها بالمسار الاجنبي . وتخدم اغراضه الاجتماعية والسياسية نفسها ، لان هذه الاشكال منبثقة عن واقعه الاجتماعي وتخدم اغراضه السياسية (٢٢) .

---

(٢١) هنداوي ، خليل ، «انا والمسرحية» ص ١٧

(٢٢) بابل ، هوية المسرح العربي ، ملحق النورة الثقافي ، دمشق ، عدد ٢٨تاريخ ١٩٧٦/٩/١٦ ، ص ٧

ولكن لايمكن للكاتب المسرحي ان يكون وحده المسؤول من ذلك كله . فهو فيحاجة الى نماذج في المسرح واشكال وانماط ، يطلع عليها ، ويثقف بها ، وهو لابد متأثر بها ، ومقلد لها ، وليس بين يديه من هذا الا ماكان . كما ان الوعي الفكري الذي هو بحاجة اليه ، لينطلق منه في موقف محدد ، من الواقع ، لم يكن آنئذ ، في عهد او آخر بالوعي الذي يتاح له النمو الصحيح . « فليست الازمة العربية هي ازمة الادب ، انما هي في الواقع ازمة الفكر العربي ككل ، وازمة الفكر السياسي بشكل خاص ، واذا نظرنا الى الوقع بتفحص لا نرى للفكر والفلسفة العربية اي وجود ، اذن المسؤولية ليست ادبية الرؤيا الادبية غالبا ما تكون مستقاة من الرؤية الفكرية والفلسفية وفي الوطن العربي كله لايستطيع الاديب ان يستند الى خلفية فكرية تعينه على الرؤيا » . (٢٣)

وقد تتوفر لدى الكاتب الرؤية ، ولكن لا تتاح له حرية التعبير ، « فالقيود التي تفرضها السلطة على الادب والفكر ، ما تزال ترهق الكاتب وتضع أمامه الكثير من العقبات المادية والمعنوية التي تحول دون وصوله الى تعبير دقيق صحيح عما يريد »(٢٤) .

— ٣ —

الفتور وضعف التاثير :

ان البعد فيحركة التاليف المسرحي عن المسرح ، وقلة ، اهتمامها بالواقع ، قاد الى فتور عام في هذه الحركة ، وضعف تأثيرها في الواقع ، اذ لم تقدم خلال المرحلة المحددة للبحث ، والممتدة على اكثر من عشرين عاما ، غير مئة نص ، تتوزع بين حوارية قصيرة ، وتمثيلية ذات فصل ،

---

(٢٣) الخطيب ،د. حسام ، حوار معه ، ملحق الثورة الثقافي ، دمشق ، عدد ١٢ تاريخ ١٩٧٦/٥/٢٧ ص ٣

(٢٤) النص ،عمر ، جوابه عن سؤال الاداب : « هل يمثل ادبنا حياتنا؟» ، ص١٧

ومسرحية في ثلاثة فصول فاكثر ، اي ان معدل التاليف كان خمسة نصوص في السنة ، وقد يبدو جيدا ، ولكن لابد ان يلاحظ ان عدد الحواريات القصيرة يزيد على العشرين ، وان عدد المسرحيات الطويلة ، لا يبلغ مثل هذا الرقم .

ومعظم تلك النصوص المئة كان قد نشر في صحف ومجلات دورية ، اكثرها صادر خارج سورية ، ولا سيما في لبنان ، مثل مجلة الآداب . وهي دوريات لا تقرا موادها جميعا ، وما تلبث ان تطوى وترفع ، بعيد صدورها، لتنام على رفوف المكتبات . وما نشر من تلك النصوص مطبوعا في كتاب مستقل قليل ،لا يزيد عدده على العشرين ، وما اعيد طبعه ثانية قليل جدا، بل نادر .

ويشير فهرس منشورات وزارة الثقافة التي بدات بالنشر سنة ١٩٦٠، الى انها لم تنشر خلال السنوات السبع الاولى غير ثلاثة نصوص محلية ، لم يزد عدد نسخ احدها على /١٥٠٠/نسخة ، على حين حين لم يذكر عدد نسخ النصين الآخرين ، (٢٥) وهي المؤسسة القادرة على النشر والتوزيع، والمشجعة عليه ، والتي تنشر في السنينات فكم يكون اذن عدد نسخ النصوص التي كانت تنشرها في الاربعينات والخمسينات مؤسسات دونها في مثل تلك القدرة ؟ .

وحين يذكر ان ما عرض من تلك النصوص كان قليلا جدا ، اقل مما اعيد طبعه ثانية يتضح ضعف حركة التاليف المسرحي في سورية ، وقلة انتشارها ، في الواقع ، وضعف تاثيرها فيه . ويتاكد ذلك حين يسال عن

---

(٢٥) مجهول ، فهرس منشورات وزارة الثقافة ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٧ ، والنصوص هي : «الشرارة الاولى١٩٦٢ ، و الحكاية ذاتها ١٩٦٧ و حكايا جوقة التماثيل ١٩٦٥» ، والاولان لمراد السباعي ، وهما مجموعتا قصص ومسرحيات قصيرة مشتركة ، والثاني مجموعة مسرحيات قصيرة لسعد الله ونوس ، وهو الذي ذكر عدد نسخه .

كاتب اشتهر بتاليفه المسرحي ! . او نص كان لـــه ضجة حين نشره ! فقد يظل مثل ذلك السؤال بغير جواب .

ويبدو المسؤول عن فتور حركة التاليف المسرحي ، وضعف تاثيرهـــا الاهمـــال الذي تلقاه من النقـــاد والدارسين . فهي لـــم تحظ حتى عـــام ١٩٦٥ (٢٦) بدراسة تلم بها ، ولو في استعراض سريـــع . كمـــا لم تحـــظ بشيء مـــن التاريخ ، او الاحصاء ، ولم تواكب بنقد ، وكل ما يعثر عليه المرء مراجعات سريعة ، هـــي تعليقات على نص ، او عـــرض ، منشورة في صحف ومجلات محلية ، ضائعة وليست بذات غناء .

«ان نقدنا المسرحي اضعف انواع النقد الادبي ، واقلها فاعليـــة ، واكثرها تشتتا واضطرابا ،ولذلك ينشأ كاتبنا المسرحي وناقدنا وهمـــا لا يعرفان تاريخ مـــن سبقهمـــا ولا ما اضافه السابقون عليهما »(٢٧) ولا يستطيع احدهمـــا تطوير نشاطه الادبي ،في مسار واضح ، مدروس .

ولهذا لا تشكل حركة التاليف المسرحـــي في سوريـــة تيارا عامـــا ، او اتجاها محددا وما هي الا حركة اولية ، تنم عن رغبة وطموح ، ولكنها شاحبة فاترة .

ولكن لمتكن حركة التاليف المسرحي ، وحدها كذلك ، فهـــي مثلهـــا مثل الحركة الادبية عامة في سورية «ان استجلاء ملامـــح حركـــة ادبيـــة معاصرة ما ، هو اشبه بالبحث عن حجر فلاسفة وهمي ، انهـــا ماثلـــة في قصص وقصائد ودراسات لمن لا يبحث عنها .

امـــا حين يصبو الناقد الى اسرها ضمن سياق تاريخي نقدي ، فلابد

---

(٢٦) هو تاريخ صدور دراسة ، عدنان بن ذريل ، «الادب المسرحي في سورية»،
(٢٧) بلبل ، فرحان ، هوية ، المسرح العربي وتأريخه النقدي ، ملحق الثورة الثقافي دمشق ، العدد /٣٢/ تاريخ ١٩٧٦/١٠/٢١ ص ٧

ان يكتشف بشيء من الخيبة ان الحركة الادبية المعاصرة صيرورة دائبة التشكل ، وانه يتعذر صياغتها بالفعل الماضي ، لانها بنية مركبة ، متعددة الاصوات ، وموضوعة في سياق حاضر متغير فهل هي حركة فعلا ؟ ام لعلها مجموعة تيارات ؟ او منظومة اتجاهات ؟ او نسق مذاهب ؟ » (٢٨) .

اذا كانت الحركة الادبية عامة ، في القصة والقصيدة والدراسة ، كذلك وهي الفنون الاكثر اصالة في الادب العربي ، والاكثر اصالة في الادب العربي ، والاكثر رسوخا في المجتمع ، فمن الطبيعي ان تكون هذه الحالة في حركة التاليف المسرحي خاصة اكثر قوة ووضوحا ، فالمسرحية فن جديد على الادب العربي ، ولا تمتلك الإرث الاصيل او المكانة الكبيرة .

— ٤ —

ضعف المستوى الفني :

ولقد ارتبط بذلك كله ، وكان نتيجة له ، ضعف المستوى الفني ، في حركة التاليف المسرحي ، فقد غلب على النصوص الفكر والحوار ، وغاب عنها الصراع والفعل ، وكانت في معظمها ضعيفة البناء ، غير صالحة للعرض .

ولقد كانت المسرحية عند معظم المؤلفين شكلا حواريا يطرحون من خلاله افكارهم ، وكانهم يكتبون مقالة ، فكانت معظم النصوص التي قدموها اعمالا ذهنية ، تطرح افكارا من خلال الحوار ، ولا تعبر عن موقف ، بتصوير تجربة ،تعيشها الشخصيات ، في افعال نامية متطورة .

ويبدو ان بعض الكتاب كانوا يعون ذلك ، ويقصدون اليه قصدا ، فهذا مصطفى الحلاج يصرح ، فيقول : « لم اشاهد اي عرض مسرحي عندما كتبت المسرحية . ولكن كان يجذبني الحوار ، لانه نوع من

---

(٢٨) الشمعة ، خلدون ، النقد والحرية ، اتحاد الكتاب ، دمشق ١٩٧٧ ص /٩٦/

الديالكتيك ، وان هذه الاداة الادبية قادرة على طـــرح افكار وموضوعات اكثر مـــن القصة »(٢٩) .

والحوار يبدو طويلا ، معبرا عن فكر ذهني ، او تحليل نفسي ، غـــير مرتبط بفعل او حركة ، ولا دال على نمو او تطور ، فهو بارد ، جـــاف ، وتظهر فيه المحسنات البلاغية ، وتغلب عليه النزعة الادبية ، ويبدو في كثير من المواضع غير ذي دور او وظيفة ويمكن الاستغناء عنه .

وحين طغى الفكر علـــى النصوص المسرحية ، وغلب عليها الحوار، غاب عنها الصراع ، فاذا هي خلو منه ، كما هي خلو من الفعل الذي يجسد الصراع . وهـــذا مـــا جعلهـــا بطيئة الحركة ، لا تشويق فيها ، مملـــة ، لاتثير الاهتمام . وهي مفككـــة لا يحسن المؤلف فيها البناء ، ولا يتقـــن صنع المشاهد ، والفصول ، ولا يعرف اصول ادخال الشخوص واخراجها، ولا يستثنى من ذلك غير مسرحيات مراد السباعي .

« ولعل مقتل المسرح العربي المعاصر انه يخاطب عقلك بمنأى عـــن انفعالاتك فهو في أحسن الاحوال مسرح افكار لا مسرح حبكة وشخصيات حاملة لاحاسيس وجدانية مؤصلة في القاع الصخري للروح ، هذه الذهنية يغلب ان تسقط في التجريد المتهافت فالمسرح لم يدرك بعد ان الشخصيـــة البشرية أو المسرحية سيان ،تتألف من ثلاثـــة مكونات ، هـــي الفكـــرة والاحساس والفعل » (٣٠) .

وتبدو النصوص التي تم فيها الصدور عن الاسطورة والتاريخ على الاغلب افضل من تلك التي تم فيهـــا الصدور عـــن الواقـــع السياسي ،

---

(٢٩) الحلاج ، مصطفى ، حوار معه ، مجلة الحياة المسرحية ، دمشق ، العدد ٣ شتاء ١٩٧٧ — ١٩٧٨ ، ص /٥٩/

(٣٠) اليوسف ، يوسف ، ازمة المسرح العربي ، ملحق الثورة الثقافي ، دمشق ، العدد ١٢ تاريخ ١٩٧٦/٥/٢٧

والاجتماعي ، وأكثر توفيقا في بنائها ، اذ تقدم الاسطورة والتاريخ حبكة جاهزة منجزة ، تسهل معالجتها (٣١) . على حين يقدم الواقع تجربة غير محددة ، تحتاج الى تحوير وتشذيب وتكوين آخر جديد .

— ٥ —

التطور نتيجة الارتباط بالواقع :

ولكن لا بد من ان يلاحظ التطور الكبير الذي طرأ على حركة التأليف المسرحي في سورية ، فالنصوص التي صدرت في المرحلة التي تعرض لها البحث بالدرس ، كان قد صدر نصفها في السنوات السبع عشرة الاولى من هذه المرحلة ، على حين صدر نصفها الآخر في السنوات الخمس الاخيرة من هذه المرحلة . اي ان خمسين نصا صدر بين عام ١٩٤٥ وعام ١٩٦٢ ، وخمسين نصا صدر بين عام ١٩٦٢ وعام ١٩٦٧ . وبذلك يكون معدل التأليف قد قفز من ثلاثة نصوص في السنة ، الى عشرة ، وهو تطور كبير مفاجيء .

ولقد رافقه تطور آخر ، في السنوات الخمس المشار اليها ، ولا سيما بعد عام ١٩٦٥ ، فقد اقترب النص من العرض ، ونشطت الفرق ، وظهر كتاب تلقوا ثقافة مسرحية جيدة ، وتفرغوا للمسرح ، فوقفوا انفسهم على الكتابة له ، والعمل فيه ، وقوي الاهتمام بالواقع السياسي والاجتماعي ، في جراة باسلة ، وارتباط عميق ، وحتى الصدور عن التاريخ اتخذ طبيعة اخرى ، ليست الهرب من الواقع ، بل الاقتراب منه ، وارتقى المستوى الفني ، وقويت النصوص وظهر فيها الصراع والفعل ، وتألقت النصوص .

---

(٣١) باكثير ، علي احمد ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ط . ثانية ١٩٦٤ ، ص ٠

فقد ظهر سعد الله ونوس وعلي عقلة عرسان ، وكلاهما من المختصين في المسرح ثقافة وعملا وكتابة ، واسست فرقة المسرح القومي ، وقدمت بعض النصوص المحلية . وعبرت عن الواقع الاجتماعي والسياسي بقوة وحدة مسرحيات مثل : (مأساة بائع الدبس الفقير) لونوس و (دخان الاقبية) ليوسف مقدسي ، و (المخاض) لمدوح عدوان ، وتألقت مسرحيات مثل (الازار الجريح ، او ابن الايهم) لسليمان العيسى .

وهو تطور رعته مؤسسات رسمية ، وشجعت عليه ، وعملت فيه ، كان في مقدمتها وزارة الثقافة .

وقد قوي هذا التطور ، بل طغى وتفجر ، بعد عام ١٩٦٧ .

— ٦ —

الحاجة الى التاصيل :

و فيما تقدم عرضه من خصائص في حركة التاليف المسرحي في سورية، مايدل على ان المسرح ما يزال فنا جديدا على الواقع ، في القطر العربي السوري ، لم يحقق فيه بعد مكانة تجعله فنا شعبيا اصيلا ، يدخل في الواقع ، فيحمل ملامحه ويعبر عنه ويؤثر فيه ، فيتطور بتطوره ، ويتغير بتغيره ، ويستمر في العطاء ، والنمو ، حتى يغدو احدى الظواهر الثقافية الاصيلة في هذا الواقع .

فلم يظهر بعد المؤلف المسرحي الذي يتغنى باسمه الناس ،كما يتغنون باسم هذا الشاعر او ذاك الروائي ، ولم يقدم عمل مسرحي يثير ضجة ، فيتحدث عنه الجميع كما يتحدثون بين حين وآخر عن هذه القصيدة ، او تلك الرواية ولم ينتشر المسرح في مدن القطر ، وهو في بعضها غير موجود ، وفي بعضها معطل .

ويبدو ان المسرح في القطر العربي السوري ما زال يحمل معظم ماتم التعرض اليه من خصائص .

وثمة جهود في القطر العربي السوري تبذل هنا وهناك ، وهي جهود صادقة وقابلة للتطور ، ويمكن لها ان تتقدم ، ولكن المسرح فن جماعي ، لا يمكن ان تحققه موهبة فذة ، متفردة ، فهو بحاجة الى اجتماع الجهود ، وتعاونها وتضافرها (٣٢) ، وهي بعد بحاجة الى مؤسسات مقتدرة ترعاها ، وتفسح لهامجـــال العمل وتقد مها امكاناته ، وتشجعها عليه ، ومن غـــير ذلك لايمكن للمسرح ان ينهض .

وهو بعد بحاجة الى الارتباط بالواقع ، والتعبير عنه ، والدخـــول فيه ، فنا اصيلا ، ذا دور ومكانة وتأثير ، ولن يحقق شيئا من ذلـــك الا اذا عبر من رؤية للواقع شاملة ، ترى المتغيرات فيه ، وتقف على الاسباب التي وراءها ، وتدرك دور الجماهير في تغيير هذا الواقع ، وتؤمن بها ، فتصورها وهي تكافـــح ، في سبيل غد افضل ، مؤكدة انها لا بد منتصرة .

ولن يتم لـــه التعبير عن هذ ه الرؤية ، والوصول بها الى الجماهين ، والتأثير فيها ، الا بالانطلاق من الواقع الفني ، لهذه الجماهير ، ومن ذوقها ، ومن ثقافتها لا لترسيخ ما هي عليه ، بل لتطويره ، من خلال الايمان بهذه الجماهير ، وقدرتها على التلقي والفهم والتأثر ، وقدرتها على التطوروالفعل والتأثير .

وعندئذ فحسب يمكن تأسيس المسرح العربي ، وتكوينه وترسيخه ، ليتجاوز ما بين الاقطار العربية من حدود مصطنعة ، محققا الوحدة ، بين

---

(٣٢) روبنس ، لنوكس ، محاولة لتقدير فن المسرح ، تر . منير احمد فتح الله ، دار النهضة العربية القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٥

الجماهير ، مؤكدا أصالتها وهي الاصالة التي لن يتحقق المسرح من غير الانطلاق منها ، والارتباط بها ، والكفاح في سبيلها .

ولكن : « كيف السبيل الى تحقيق ذلك المسرح وجودا واستمرارا وفعالية ؟ ان علل وآفات الحركة المسرحية خاصة والثقافية عموما ، مردها في الاصل الى علل وآفات سياسية واجتماعية أو اقتصادية ، أو دينية ، أو كلها أو بعضها مجتمعة .

والدعوة الى تقويم وترشيد الفن والثقافة ستظل تدور في فراغ كلامي ، الى ان يرشد ويقوم المجتمع ، فلا حياة للثقافة ولا للفنون الا في اطار اجتماعي ديمقراطي يمارس فيه المثقف والاديب والفنان حقه في التعبير في حرية لا يقيدها الا التزامه بالدفاع عن مصالح الناس وآمالهم ، وصيانةمجتمعة من التبعية والتحليل الاخلاقي ، وقيادة الجماهير بوعي وثورية على درب تحقيق مصيرها بإرادتها الفعلية . على انه ينبغي المبادرة الى القول بأن ذلك الترشيد للمجتمع لن يتحقق بمعجزة ، وانما بفعل عناصر عديدة ، لعل اخطرها الفن والثقافة نفسها .وتلكهي جدلية العلاقة : المجتمع الفن او الفن ــ المجتمع » (٣٣) .

واذن المسرح العربي قضية ترتبط بالواقع ، وهي جزء منه ، قوامها خلق المسرح العربي في المجتمع العربي ، وتطورهما معا ، وهو ما يحتاج الى الايمان بالمسرح والفهم لدوره ، والدرس لما كان منتجاربه ، في اقطار الوطن العربي ، والكفاح في سبيل لتكوينه ، وترسيخه ، حتى يتم له التحقق الصحيح ، ويبقى دائما الأمل في الجهود المستمرة .

---

(٣٣) مطاوع ، كرم ، « في سبيل تحقيق مسرح عربي» مجلة قضايا عربية ، العدد ١٢ كانون الاول ، ١٩٨٠ ، ص ١٨٦

مُلحـــق

احصاء في حركة التاليف المسرحي

يمثل الاحصاء في هذا البحث الذي يعرض لموضوع حديث معاصر ، ما يمثله التحقيق لمخطوط ، في البحث الذي يعرض لموضوع قديم غابر . فهو يكشف عن مادة البحث ، ويحددها ، ويحققها ، ثم يعطي مسوغ البحث نفسه .

وكان قد تم العمل في هذا الاحصاء قبل البدء في هذا البحث ، لتحقيق المنهج العلمي السليم ، ثم نشر في احدى الدوريات (٣٤) على أمل ان يثير اهتمام الباحثين ، فيتم تدارك ما غاب عنه ، اذ لايمكن الادعاء بوقوفه على جميع مانشر .

ولقد صادف نشره صدور « معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨ ــ ١٩٧٥ لـ (يوسف اسعد داغر) (٣٥) وهو ينم عن جهد متقن ، وعمل جاد ، فيه الدقة والاخلاص ، ولكن يمكن الادعاء بأنه لايقدم الا القليل من العون للباحث في حركة التاليف المسرحي في سورية ، فقد غابت عنه نصوص كثيرة منها : (الازار الجريح) و (حكاية الايام الثلاثة) و(ديان بيان فو)

---

(٣٤) محبك ، احمد زياد «دراسة احصائية لكتابة المسرحية في سورية ١٩٤٥ــ١٩٧٥» مجلة الموقف الادبي ، دمشق ، العدد ٨٤ نيسان ١٩٧٨ ، ص ١١٩ــ١٣٧

(٣٥) داغر ، يوسف اسعد ، معجم المسرحيات العربية والمعربة ، ١٨٤٨ــ١٩٧٥ ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٧٨ قطع كبير ، ٧٢٣ صفحة

و (شهريار) و (المامونية) و (المخاض) وهي جميعا مما نشر مستقلا في كتاب ، أما ما نشر في الدوريات ، وغاب عن المعجم ، فهو اكثر .

ويقع الاحصاء في قسمين : يعرض قسمه الاول للنصوص المسرحية في سورية المنشورة بين عام ١٩٤٥ وعام ١٩٦٧ مرتبة بحسب تاريخ صدورها ، وليس بحسب اسماء المؤلفين ، لكي تتم الرؤية الشاملة لحركة التاليف المسرحي في سورية ، في تطورها التاريخي ، وقد اشير الى تاريخ تاليف المسرحيات التي تم الوقوف على تاريخ كتابتها كما اشير الى ما اعيد طبعه منها ثانية ، كما تم تحقيق تاريخ مانشر منها من غير ان يذكر تاريخ نشره وقد اعطيت المسرحيات ارقاما متسلسلة ، واعطيت المسرحيات الشعرية ارقاما خاصة ، على هيئة كسر ، تحدد الصورة رقم المسرحية ضمن المسرحيات عامة ، ويحدد المخرج رقمها ضمن المسرحيات الشعرية خاصة .

ويعرض القسم الثاني من الاحصاء للمؤلفين ، وقد تم ترتيب اسمائهم فيه ترتيبا ابجديا ،بحسب بالالقاب ، وذكر امام كل مؤلف ارقام مسرحياته المنشورة ، كما وردت في القسم الاول من الاحصاء ، ثم ذكر الى جانبها تاريخ نشر كل واحدة ، بالتسلسل نفسه الذي وردت فيه ارقامها ، ثم ذكر اخيرا عدد هذه المسرحيات ، ليتضح عدد المسرحيات التي ساهم بها كل مؤلف وحده .

ومن خلال القسم الثاني من الاحصاء يمكن العودة الى القسم الاول، للوقوف على مؤلفات كل كاتب ، وبذلك يترابط القسمان ، ويكمل احدهما الآخر .

★ ★ ★

احصاء النصوص
في حركة التأليف المسرحي
في سورية
١٩٤٥ - ١٩٦٧

الرقم	المسرحية	المؤلف	مكان النشر
		- ١٩٤٥ -	
١	سارق النار	خليل هنداي	مجموعة سارق النار(٣٦) منشورات الأديب ، بيروت
٢	جزيرة بلارجل	خليل هنداوي	مجموعة سارق النار، منشورات الأديب ، بيروت
٣	ميلاء	خليل هنداوي	مجموعة سارق النار، منشورات الأديب ، بيروت
٤	فتنة	خليل هنداوي	مجموعة سارق النار، منشورات الأديب ، بيروت
١/٥	مم وزين	أحمد سليمان الاحمد	اللاذقية
		- ١٩٤٦ -	
٢/٦	ميسلون	بدر الدين الحامد	مطابع أبي الفداء حماه

(٣٦) في المجموعة نفسها ، مسرحيتان اخريان ، نشرتا من قبل ، هما : «المنال النائه» و«اللحن الكئيب» نشرت الاولى بعنوان : «بجماليون» في : مجلة المقتطف ، القاهرة ، عدد اغسطس ١٩٤٢ ، ونشرت الثانية بالعنوان نفسه في : مجلة الاديب ، بيروت العدد ١١ تشرين ٢ ، ١٩٤٣ .

الرقم	المسرحيـــة	المـؤلـف	مكـــان النشر
		- ١٩٤٨ -	
٣/٧	الحقيقة الكبرى(٣٧)	زهير ميرزا	مجموعة كافـــر ، دار اليقظة ، دمشق
٤/٨	بين جنديين	زهير ميرزا	مجموعة كافـــر ، دار اليقظة ، دمشق
٥/٩	لقـــاء	زهير ميرزا	مجموعة كافـــر ، دار اليقظة ، دمشق
٦/١٠	كـــافـــر	زهير ميرزا	مجموعة كافـــر ، دار اليقظة، دمشق
٧/١١	غانية وفكر	زهير ميرزا	مجموعة كافـــر ، دار اليقظة، دمشق
٨/١٢	وجهة نظر	زهير ميرزا	مجموعة كافـــر ، دار اليقظة، دمشق
٩/١٣	مصرع المثال	زهير ميرزا	مجموعة كافـــر ، دار اليقظة، دمشق
		- ١٩٤٩ -	
١٤	المشوهون(٣٨)	خليل هنداوي	مجلةالاديب،بيروت، العدد ٦٠
		— ١٩٥٠ —	
١٠/١٥	بـــدر الكبـــرى	محمود مهدي	دمشق
١٦	الحـــاجة كمالا	ممتاز الركابي	مجلة النقاد،دمشق، العدد ٢٩آيار
١٧	الصديقان	حسيب كيالي	مجلة النقاد،دمشق، العدد.٣حزيران

(٣٧) اشار المؤلف في نهاية كل حوارية ، من حواريات مجموعته ، الى تاريخ يتابقها ، عـــدا الثانية، وهـــي على التالي : ٤٤—٤٦—٤٨—٤٥—٤٨—١٩٤٤ .
والاحصاء يعتمد تاريخ النشر ، لا الكتابة .

(٣٨) نشرت ثانية في مجموعة : «دمعة صلاح الدين» دار صادر ، بـــيروت ١٩٥٨ ، ص ١٢١ —١٤٠

الرقم	المسرحيـــة	المـــؤلـــف	مكـــان النشر
١٨	ذات السوار	عباس الحامض	مجلة النقاد،دمشق، العدد٣١حزيران
١٩	على الدروب السود	محمداديب نحوي	مجلةالنقاد،دمشق، العدد٣٤تموز
٢٠	حمامة السلام	سعيد حورانية	مجلة النقاد،دمشق، العدد٣٩آب
٢١	مشكلة الراتب(٣٩)	مراد السباعي	مجلة النقاد،دمشق، العدد. ٤آب
٢٢	صرخة الصلصال — ١٩٥٣ —	سعيد حورانية	مجلة النقاد،دمشق، العدد. ٥تشرين٢
٢٣	طريق العودة(٤٠) — ١٩٥٤ —	خليل هنداوي	مجلةالاداب،بيروت، العدد ٩
٢٤	تسع بنادق فقط(٤١)	خليل هنداوي	مجلةالاداب،بيروت، العدد ١
	— ١٩٥٥ —		
١١/٢٥	عانس	زهير ميرزا	مجلة الاداب،بيروت ، العدد ١
٢٦	لايس — ١٩٥٧ —	عبدالرحمن ابوقوس	مطبعةالمعارف، حلب ، ١٩٥٥
٢٧	الفدائي الصغير	حسن(٤٢)خليل هنداوي	مجلةالاداب ،بيروت، العدد١
٢٨	القتل والنـــدم	مصطفى الحلاج	مجلةالاداببيروت، العدد ١

---

(٣٩) نشرت ثانية في مجموعة : «الحكايةذاتهـا» وزارة الثقافـة ، دمشـق ١٩٦٧ ، ص ٢٦٩ — ٢٩٢ .

(٤٠)و(٤١) نشرتا ثانية ، في مجموعة : «زهرة البركان» دار الثقافة ، دمشق ، بالتاريخ، حـوالي (١٩٦٠) .

(٤٢) نشرت ثانية في مجموعة «زهرة البركان»

الرقم	المسرحيـــة	المـؤلـف	مكـان النشر
٢٩	الملهمـــة	خير الدين احمـد	مجلـة الاداب، بيروت العدد ٧
١٢/٣٠	المأمونية (٤٣)	احمـد سليمـان الاحمـد	مط . الجمهورية ، دمشق

- ١٩٥٨ -

١٣/٣١	نشيد الانشايد (٤٤)	د.عمر النص	ديوان الليل في الدروب، المطبعة الهاشمية، دمشق
١٤/٣٢	مجنون بين الموتى (٤٥)	ادونيس	مجموعة اوراق في الريح، بيروت
		(علي احمـد سعيد)	
١٥/٣٣	السديـم (٤٦)	(علي احمد سعيد)	مجموعة اوراق في الريح ، بيروت
٣٤	صياح الديكـة	سعيـد حورانية	مجلـة الثقافـة الوطنية دمشق عدد٤
٣٥	الشوق واللقـاء	فاضل السباعي	مجموعـة الشوق واللقاء ، منشورات الاصدقاء، حلب
٣٦	الجسر	فاضل السباعي	مجموعـة الشوق واللقاء ، منشورات الاصدقاء، حلب
٣٧	صراع الاجيال	نسيب الاختيار	مجلـة الثقافـة ، دمشق ، العدد ٧
٣٨	انه سيعـود (٤٧)	خليل هنداوي	مجلة المجلة، القاهرة، العدد ٢١

(٤٣) اشار المؤلف الى انها كتبت سنة ١٩٤٧
(٤٤) اشار المؤلف الـى انها كتبت سنة ١٩٥٤
(٤٥) اشار المؤلف الى انها كتبت سنة ١٩٥٦
(٤٦) اشار المؤلف الى انها كتبت سنة ١٩٥٦
(٤٧) نشرت ثانية في مجموعة «زهرة البركان»

الرقم	المسرحيـــة	المؤلـــف	مكـــان النشر
		- ١٩٥٩ -	
٣٩	ستة رجال تحت الارض(٤٨)	خليل هنداوي	مجلة الاداب، بيروت، العدد ٢
٤٠	مكيدة في غـــزة	جان الكسان	مجلة الاداب، بيروت، العدد ٣
٤١	الغضب	مصطفى الحلاج	مجلـــة الاداب ، بيروت ، العدد ١٠ـــ١١
٤٢	نهاية مستهتر	رامي سعيد	مطبعة النصر، حلب
		- ١٩٦٠ -	
٤٣	السجـــن الكبير	محمد الحاج حسين	مجلة الثقافة ، دمشق ، العدد ٤
٤٤	وعلى الارض السلام	وليد مدفعي	دمشق
		- ١٩٦١ -	
٤٥	شيطان الاستعمار	كمال حريري	مطبعة الثقافة، حلب
٤٦	محاكمة ديغول	كمال حريري	مطبعة الثقافة، حلب
٤٧	الزيـــارة الاخيرة	اكرم الميداني	مجلة الاداب ، بيروت العدد ٤
٤٨	لعبة الاميرة ـــ ١٩٦٢ ـــ	اكرم الميداني	مجلة الاداب ، بيروت العدد ٩
٤٩	سيزيف	خليل هنداوي	مجلة المعرفـــة ، دمشق، العدد ٢
٥٠	نكبة ابن رشد	خليل هنداوي	مجلة المعرفـــة ، دمشق ، العدد ٦
٥١	رجـــال محاصرون	مطاع صفدي	مجلة الاداب ، بيروت، العدد ٧

(٤٨) نشرت ثانية في مجموعة «زهرة البركان»

الرقم	المسرحيـــة	المؤلـــف	مكـــان النشر
٥٢	من مكة الى مكـــة	خليل هنداوي	مجلـــة الثقافـــة ، دمشق العدد ٢
٥٣	عمـــر والثريـــا	محمد الحاج حسين	مجلة الثقافة ، دمشق ، العدد ١
٥٤	نهايـــة بجماليون	محمد الحاج حسين	مجلة الثقافة ، دمشق ، العدد ٤
٥٥	سجين الدار	مراد السباعي	مجموعـــة الشرارة الاولى ، وزارة الثقافة دمشق
٥٦	معركـــــة	مراد السباعي	مجموعـــة الشرارة الاولى ، وزارة الثقافة دمشق
٥٧	ثـــورة في مدرسة	محمد حسنـــاوي	مجلـــة حضارة الاسلام،دمشق العدد٩
٥٨	الشجاء الخارجية(٤٩)	محمد حاج حسين	مجلة الناقـــد، دمشق العدد٢١

— ١٩٦٣ — /٢٤/ كانون الاول

٥٩	وضاح اليمـــن	خليل هنداوي	مجلـــة المعرفـــة ، دمشق،العدد٢
٦٠	درة قرطبـــة	خليل هنداوي	مجلـــة المعرفـــة ، دمشق ، العدده
٦١	التوبة	نديم خشفة	مجلة الاداب،بيروت ، العدد١
٦٢	مادوز تحدق في الحياة	سعد الله ونوس	مجلـــة الاداب ، بيروت ، العدد ٦
٦٣	البطل والحلوى	نديم خشفة	مجلة الاداب ، بيروت، العدد ١٠
٦٤	وداعـــا يا بثينة	محمد الحاج حسين	مجلة الثقافة ، دمشق ، العدد ٨

(٤٩) نشرت ثانية ، في مجموعة «الحقيقة المرة» دار الاجيال ، دمشق ، ١٩٧٢

الرقم	المسرحيـــة	المؤلـــف	مكـــان النشر
٦٥	بعد الأصـــيل	اسماعيل حسني	مجلة الثقافة ، دمشق ، العدد ٩
٦٦	طبول الاعدام العشرة(٥٠) — ١٩٦٤ —	وليد اخلاصي	مجلة حوار ، بيروت، العدد ٧
٦٧	اقـــوى من الحـــب	خليل هنداوي	مجلـــة المعرفـــة ، دمشق ، العدد ٣٤
١٣/٦٨	الثائرون	حسيب كيالي	مجلة الموقف العربي، دمشق العدد ٢٣
٦٩	فصد الـــدم	سعد الله ونوس	مجلـــة الاداب ، بيروت ، العدد ٣
٧٠	لا تدفنوا الموتى	نديم مخشفة	مجلة الاداب ،بيروت، العدد ٣
٧١	خالـــد ـــ يوم اليرموك	خليل هنداوي	مجلـــة الاداب ، بيروت العدد ٤
١٤/٧٢	العصفور الاحدب — ١٩٦٥ —	محمـــد الماغـــوط	بيروت
٧٣	الامـــير الحمـــداني	سامي الكيالي	مجلة المعرفـــة ـــ دمشق، العدد٣٥
٧٤	القادسية	نعيم قداح	مجلةالمعرفة ـــ دمشق، العدد ٣٦
٧٥	مركـــب الصلع	انور قريطي	مجلة الاداب ، بيروت، العدد ١١
٧٦	لعبة الدبابيس	سعد الله ونوس	مجموعة حكايـــا جوقة التماثيل، وزارة الثقافة،دمشق
٧٧	جثة على الرصيف	سعد الله ونوس	مجموعة حكايـــا جوقةالتماثيل، وزارة الثقافة، دمشق

(٥٠) نشرت ثانية ، في مجموعة «العالم من قبل ومن بعد» دار الفن الحديثالعالمي ، دمشق ، بلا تاريخ (١٩٦٥)

(٥١)و(٥٢) نشرت ثانية في مجموعة «حكايا جوقة التماثيل» .

الرقم	المسرحية	المؤلف	مكان النشر
٧٨	المقهى الزجاجي	سعد الله ونوس	مجموعة حكايا جوقة التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق
٧٩	الرسول المجهو في مأتم انتيجونا	سعد الله ونوس	مجموعة حكايا جوقة التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق
٨٠	مأساة بائع الدبس الفقير(٥١)	سعدالله ونوس	مجلة الاداب ، بيروت ، العدد ٢
٨١	الجراد(٥٢)	سعدالله ونوس	مجلة المعرفة دمشق ، العدد ٣٩
٨٢	البيت الصاخب	وليد مدفعي	دمشق — ١٩٦٦ —
٨٣	زوار الليل (٥٢)	علي عقلة عرسان	مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد ٥٥
٨٤	شهريار	د.عمر النص	دار الكتاب الجدد، بيروت
٨٥	الاحذية	صدقي اسماعيل	مجلة الجندي ، دمشق، العدد ٧٥٠
٨٦	التوابيت	نديم خشفة	مجلة الاداب ، بيروت، العدد ١
٨٧	الجثة العنيدة	نديم خشفة	مجلة الاداب، بيروت، العدد ٥
٨٨	جزيرة ارواد	محمد حاج حسين	مجلة الثقافة ، دمشق ، العدد ١١
١٥/٨٩	الازار الجريح او ابن الأيهم (٥٤)	سليمان العيسى	مطابع وزارة لتربية ، دمشق — ١٩٦٧ —
١٦/٩٠	غادة افاميا	عدنان مردم	منشورات عزيدات، بيروت

(٥٣) نشرت ثانية في مجموعة : «ثلاث مسرحيات» وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧١

(٥٤) نشرت ثانية ، في اتحاد الكتاب ، دمشق ، ١٩٧٦ .

الرقم	المسرحية	المؤلف	مكان النشر
٩١	وراء الامـــل (٥٥)	مراد السباعي	مجموعة الحكايـــا ذاتها ، وزارة الثقافة دمشق
٩٢	انت ابي	مراد السباعي	مجموعة الحكايـــا ذاتها ، وزارة الثقافة دمشق
٩٣	قطعة الدانتيل	مراد السباعي	مجموعة الحكايـــة ذاتها ، وزارة الثقافة دمشق
٩٤	بائعة أعشاب	مراد السباعي	مجموعة الحكايـــة ذاتها ، وزارة الثقافة دمشق
١٧/٩٥	المخـــاض	ممدوح عدوان	مط. الجمهـــورية، دمشق
١٨/٩٦	انسان	سليمان العيسى	وزارة الثقافـــة ، دمشق
٩٧	الناس والحصاد	حسيب كيالي	مجلة الطليعة،دمشق العدد٥٨
٩٨	الكهـــف	علي الجندي	مجلة الطليعة ،دمشق العدد ٨٨
	ـ نشرت متأخرة ـ		
١٩/٩٩	جنازة امرأة (٥٦)	ادونيس	مجموعة المسرح والمرايـــا بيروت ١٩٦٨
٢٠/١٠٠	تيمور ومهيار	ادونيس	مجموعة المسرح والمرايـــا بيروت ١٩٦٨
٢١/١٠١	الراس والنهـــر	ادونيس	مجموعة المسرح والمرايـــا بيروت ١٩٦٨
٢٢/١٠٢	حزمـــة القصب	ادونيس	مجموعة المسرح والمرايا بيروت ١٩٦٨

(٥٥) في المجموعة نفسها مسرحية اخرى عنوانها مشكلة راتب ، نشرت من قبل ، فيمجلة النقاد ، دمشق ، العدد ٤٠ ، سنة ١٩٥٠ وقد اشير اليها في موضعها .

(٥٦) كتب النصوص الاربعة التالية بين عام ١٩٦٥ وعام ١٩٦٧ كما اشار المؤلف .

الرقم	المسرحية	المؤلف	مكان النشر
٢٣/١٠٣	الفارس الضائع(٥٧)	سليمان العيسى	منشورات عويدات بيروت ١٩٦٨
١٠٤	حكاية الايام الثلاثة(٥٨)	د. عمر النص	دار الامانة ، بيروت ١٩٦٨
١٠٥	دخان الاقبية(٥٩)	يوسف مقدسي	اتحاد الكتاب، دمشق ١٩٧٣
	— نشرت بلا تاريخ —		
١٠٦	نشيد الانشاد (٦٠)	عدنان الذهبي	دار الفكر العربي ، القاهرة
١٠٧	ديان بيان فو(٦١)	صلاح دهني	دار اليقظة، دمشق
١٠٨	الاكلون لحومهم(٦٢)	مطاع صفدي	دار الفكر المعاصر ، دمشق

(٥٧) اشار المؤلف الى انها كتب عام ١٩٦٤

(٥٨) اشار المؤلف الى انها كتب عام ١٩٦٦

(٥٩) اشار المؤلف الى انها كتب عام ١٩٦٤

(٦٠) ترجع الى عام ١٩٤٧ كما اشار عدنان بن ذريل ، في «الادب المسرحي في سورية» ص٦٦، وهـو نفسه صاحب المسرحية .

(٦١) سقط حصن «ديان بيان فو» في ايار١٩٥٤ وثمة اشارة الى المسرحية ، في تعريف بالمؤلف ورد في مجلة : «الثقافة الوطنية»، البيروتية ، العددين ٢—٣سنة ١٩٥٦ ص٣٩ ومن ذلك تكون المسرحية قـد نشرت عام ١٩٥٥ .

(٦٢) في الصفحة الاخيرة من المسرحية ، اشارة الى مؤلفات الكاتب وآخـرها مجموعة قصصه :
«أشباح أبطال» وقد صدرت عام ١٩٥٩ ، وثمة اعلان عـن قرب صدور روايته :
«جبل القدر» وقـد صدرت سنة ١٩٦٠ ومن ذلك تكون المسرحية قد صدرت علـى الاغلـب سنة ١٩٦٠ .

١٠٩	زهـــرة البركان(٦٣)	خليل هنداوي	مجموعةزهرةالبركان دار اليقظةدمشق
١١٠	المتعـــة ٢١ (٦٤)	وليد اخلاصي	مجموعة العالم مـــن قبلومنبعـــد ، دار الفن الحديـــث العالمي ، دمشق

ـــ لم يتح الوتوف عليها (٦٥) ـــ

١١١	الخطيبـــــة	حسيب كيالي	صحيفة محلية ، في الخمسينات
١١٢	رايـــــك	حسيب كيالي	صحيفة محلية ، في الخمسينات
١١٣	خلقت هـــواك	حسيب كيالي	صحيفة محلية ، في الخمسينات
١١٤	الانسجـــام مفقود	حسيب كيالي	صحيفة محلية ، في الخمسينات
١١٥	ادباء وحلاقـــون	حسيب كيالي	صحيفة محلية ، في الخمسينات
١١٦	في الخمـــارة	حسيب كيالي	صحيفة محلية ، في الستينات
١١٧	العتـــالـــون	حسيب كيالي	صحيفة محلية ، في الستينات

(٦٣) ذكر عدنان بن ذريل في : «الادب المسرحي في سورية» ص١١٢ انهـا نشرت سنة ١٩٦٣ ولكـــن ثمة اشارة الى صدورها على الغلاف الاخير لمجلة النقاد الدمشقية العدد/٥/ تشرين ، ١٩٦٠ ، ومن ذلك تكون قد صدرت سنة ١٩٦٠ .

(٦٤) في الصفحة الاولى من المجموعة اشارة الى مؤلفات الكاتب ، آخرها روايته : «شتاء البحر اليابس» وقد صدرت سنة ١٩٦٥ ، واشار محي الديـــن صبحي في مقالته : «نصو ص مسرحية سورية من الستينات» في مجلة الموقف الادبي ، عدد ايـــار سنة ١٩٧٢ صفحة/٢٢/ الى انها نشرت سنة ١٩٦٥ ، وهو المرجح .

(٦٥) الاشارة اليها عند :

أ) ابن ذريل،عدنان، الادب المسرحي في سورية ،ص ١٢٨

ب) عرسان ، علي عقلة ، «الادب المسرحي في سورية » مجلة المعرفة دمشق العدد١٠٤ تشرين الاول ١٩٧٠،ص٩٣

ج) بلبل ، فرحان «المسرح السوري الجزء الثاني ، حسيـــب كيالي» مجلـــة الحيـــاة المسرحية ، دمشـق،العدد ٩ صيف ١٩٧٩ ،ص ٤

احصاء المؤلفين
في حركة التاليف المسرحي في سورية
١٩٤٥ – ١٩٦٧

الرقم	اسم المؤلف	ارقام مسرحياته في الاحصاء	تاريخ نشرها	عددها
١	ابو قوس، عبد الرحمن	٢٦	١٩٥٥ (١)	١
٢	الاحمد ، احمد سليمان	٥ + ٣٠	٥٧/٤٥	٢
٣	ادونيس (ينظر : سعيد، علي احمد)			
٤	الجندي، علي	٩٨	٦٧	١
٥	حاج حسين ، محمد	٤٣ + ٥٣ + ٥٤ + ٥٨ + ٦٤ + ٨٨	٦٠/٦٢/٦٢/٦٣/٦٦	٦
٦	الحامد ، بدر الدين	٦	٤٦	١
٧	الحامض ، عباس	١٨	٥٠	١
٨	الحريري ، كمال	٤٥ + ٤٦	٦١/٦١	٢
٩	حسناوي ، محمد	٥٧	٦٢	١
١٠	حسني ، اسماعيل	٦٥	٦٣	١
١١	الحلاج ، مصطفى	٢٨ + ٤١	٥٧/٥٩	٢
١٢	حورانية ، سعيد	٢٠ + ٢٢ + ٣٤	٥٠ + ٥٠ + ٥٨	٣

(١) سيتم الاقتصار فيما بعد على ذكر السنوات، من هذا القرن .

الرقم	اسم المؤلف	ارقام مسرحياته في الاحصاء	تاريخ نشرها	العدد
١٣	الاختيار ، نسيب	٣٧	٥٨	١
١٤	خشفة ، نديم	٦١+٦٣+٧٠+٨٦+٨٧+	٦٣/٦٣/٦٤/ ٦٦/٦٦	٥
١٥	اخلاصي ، وليد	٦٦+١١٠	٦٣/ لا (٦٥)	٢
١٦	دهنـــي صلاح	١٠٧	لا (٥٥)	١
١٧	الذهني،عدنان	١٠٦	لا (٤٧)	١
١٨	الركابي ، ممتاز	١٦	٥٠	١
١٩	السباعـــي،فاضل	٣٥+٣٦	٥٨/٥٨	٢
٢٠	السباعـــي ، مراد	٢١+٥٥+٥٦+ ٩١+٩٢+٩٣+٩٤	٦٢/٦٢/٥٠ /٦٧/ ٦٧/٦٧/٦٧	٧
٢١	سعيد رامـــي	٤٢	٥٩	١
	سعيد علي احمد (ادونيس)	٣٢+٣٣+٩٩ ١٠٠+١٠١+١٠٢	٦٨/٥٨/٥٨ ٦٨/٦٨/٦٨	٦
٢٢	اسماعيل ، صدقي	٨٥	٦٦	١
٢٣	صفدي ، مطاع	٥١+١٠٨+	٦٢/ لا (٦٠)	٢
٢٤	عدوان ، ممدوح	٩٥	٦٧	١
٢٥	عرسان ، علي عقلة	٨٣	٦٦	١
٢٦	العيسى سليمان	٨٩+٩٦+١٠٣	٦٦/٦٧/٦٩	٣
٢٧	تـــداح نعيم	٧٤	٦٥	١
٢٨	قريطي ، انـــور	٧٥	٦٥	١
٢٩	الكسان جـــان	٤٠	٥٩	١
٣٠	كيالي ، حسيب	١٧+٦٨+٩٧+ ١١١+١١٢+١١٣+١١٤+ ١١٥+١١٦+١١٧	٥٠/٦٤/٦٧	١٠ ٤ ٤

الرقم	اسم المؤلف	ارقام مسرحياته في الاحصاء	تاريخ نشرها	عددها
٣١	الكيالي ، سامي	٧٣	٦٥	١
٣٢	الماغوط ، محمد	٧٢	٦٤	١
٣٣	مدفعي ، وليد	٤٤+٨٢	٦٥/٦٠	٢
٣٤	مردم بك ، عدنان	٩٠	٦٧	١
٣٥	مقدسي ، يوسف	١٠٥	٧٣	١
٣٦	مهدي ، محمود	١٥	٥٠	١
٣٧	ميداني اكرم	٤٧+٤٨	٦١/٦١	٢
٣٨	ميرزا ، زهير	٧+٨+٩+١٠+١١+١٢+١٣+٢٥	٤٨/٤٨/٤٨ ٤٨/٤٨/٤٨/٤٨ ٥٥/	٨
٣٩	النحوي ، محمد اديب	١٩	٥٠	١
٤٠	النص ، د. عمر	٣١+٨٤+١٠٤	٦٨/٦٦/٥٨	٣
٤١	هنداوي ، خليل	١+٢+٣+٤+١٤+٢٣+٢٤+٢٧+٣٨+٣٩+٤٩+٥٠+٥٢+٥٩+٦٠+٦٧+٧١+١٠٩	٤٥/٤٥/٤٥ /٤٥/١٨ ٥٣/٤٩/٤٥ ٥٨/٥٧/٥٤ ٦٢/٦٢/٥٩ ٦٣/٦٣/٦٢ /٦٤/٦٤ لا (٦٠)	
٤٢	ونوس ، سعدالله	٦٢+٦٩+٧٦+٧٧+٧٨+٧٩+٨٠+٨١	٦٥/٦٤/٦٣ ٦٥/٦٥ ٦٥/٦٥/٦٥	٨

المراجع
المشار إليها في البحث

مراجع في المسرح في الوطن العربي :

١ ــ الاحمد ، احمد سليمان — دراسات في المسرح العربي المعاصر دار الاجيال ، دمشق ، ط . أولى ، ١٩٧٢

٢ ــ باكثير ، علي احمد — فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة ط . ثانية ، ١٩٦٤

٣ ــ بلبل ، فرحان — «هوية المسرح العربي» ملحق الثورة الثقافي ، دمشق ، تاريخ ١٩٧٦/٩/١٦

٤ ــ بلبل ، فرحان — «هوية المسرح العربي ، وتاريخه النقدي» ملحق الثورة الثقافي ، دمشق ــ ٢١/ ١٩٧٦/١١

(١) مصادر البحث الرئيسة هي النصوص المسرحية ، وقد أشير اليها في الاحصاء .

٥ ــ ابن ذريل ، مدنان
الشخصية والصراع المأساوي
دمشق ، ١٩٧٣

٦ ــ بوتينتيفا ، ت.ا
«الف عام وعام على المسرح العربي»
تر . نوفل نيوف ، مجلة الحياة المسرحية ، دمشق
العدد ٣ شتاء ١٩٧٧ــ١٩٧٨

٧ ــ داغر ، يوسف اسعد
«معجم المسرحيات العربية والمعربة»
١٨٤٨ــ١٩٧٥
وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٧٨

٨ ــ دغمان ، سعدالدين حسن
الاصول التاريخية لنشأة الدراما في الادب العربي
جامعة بيروت العربية، بيروت، ٩٧٣

٩ ــ الراعي ، د.علي
المسرح في الوطن العربي
كتاب عالم المعرفة ، الكويت ، العدد /٢٥/ كانون الثاني ١٩٨٠

١٠ ــ الزبيدي ، د.علي
المسرحية العربية في العراق
معهد البحوث والدراسات ، الجامعة العربية القاهرة ، ١٩٦٦ ــ ١٩٦٧

١١ ــ اسماعيل ، عزالدين
قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر
دار الفكر العربي، القاهرة ،ط.ثانية، ١٩٦٨

١٢ ــ المصري ، احسن كامل
«بيجماليون»
مجلة المقتطف ، القاهرة ، عدد يناير، ١٩٤٣

١٣ ــ العالم ، محمود امين
الوجه والقناع في مسرحنا العربي ،
دار الآداب ، بيروت ، ط. اولى ، ١٩٧٣

١٤ ــ عزيزة ، محمد
الاسلام والمسرح :
تر.د. رفيق الصبان ، كتاب الهلال
القاهرة العدد ٢٤٣ ، ابريل ، ١٩٧١

١٥ ــ العشري ، جلال
«ندوة المسرح العربي الطليعي»
مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد ١١٧،
تشرين الثاني ، ١٩٧١

١٦ ــ قطاية ، د. سلمان
«المسرح العربي من اين والى اين»
مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد ١٠٤،
تشرين الاول ١٩٧٠

١٧ ــ قطاية ، د. سلمان
«المسرح العربي من اين والى اين»
اتحاد الكتاب ، دمشق ، ١٩٧٢

١٨ ــ اللجمي ، اديب
«من يصنع المسرح العربي»
مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد ١٠٤
تشرين الاول ، ١٩٧٠

١٩ ــ مطاوع ، كرم
« في سبيل تحقيق مسرح عربي »
مجلة قضايا عربية، بيروت، العدد١٢
كانون اول ١٩٨٠

٢٠ ــ مندور ، محمد
المسرح :
سلسلة فنون الادب العربي ، رقم١،
دار المعارف ، القاهرة ، ط. ثانية ،
١٩٦٣

٢١ ــ نجم ، د. محمد يوسف
المسرحية في الادب العربي الحديث ،
١٨٤٧ ــ ١٩١٤
دار بيروت ، بيروت ١٩٥٦

٢٢ ــ اليوسف ، يوسف
«ازمة المسرح العربي»
ملحق الثورة الثقافي ، دمشق، ــ٢٧/
١٩٧٦/٥

مراجع في المسرح في سورية :

٢٣ — ابوشنب ، عادل — بواكير التأليف المسرحي في سورية : اتحاد الكتاب، دمشق ، ١٩٧٨

٢٤ — بلبل ، فرحان ، — « الادب المسرحي في سورية ، خليل هنداوي » مجلة الحياة المسرحية ، دمشق ، العدد شتاء ١٩٧٧ — ١٩٧٨

٢٥ — بلبل ، فرحان ، — الادب المسرحي في سورية ، مراد السباعي ، ، مجلة الحياة المسرحية ، دمشق ، العدد ٤ — ٥ ربيع — صيف ١٩٧٨

٢٦ — بلبل ، فرحان ، — « الادب المسرحي في سورية ، القسم الثاني ٩٥٠ — ٩٦٧ مصطفى الحلاج» مجلة الحياة المسرحية ، دمشق العدد ٦ خريف ٩٧٨

٢٧ — بلبل ، فرحان ، — « الادب المسرحي في سورية ، وليد اخلاصي » مجلة الحياة المسرحية ، العدد ٧ — ٨ شتاء — ربيع ١٩٧٩

٢٨ — بلبل ، فرحان ، — « الادب المسرحي في سورية ، حسيب كيالي » مجلة الحياة المسرحية ، العدد ٩ ، صيف ١٩٧٩

٢٩ — ابن ذريل ، عدنان ، — الادب المسرحي في سورية دار الفن الحديث العالمي ، دمشق ، لا تاريخ (٩٦٥)

٣٠ — ابن‌ذريل ، عدنان ، — المسرح السوري دمشق ، ١٩٧١

٣١ ــ ابن ذريل ، عدنان ، مسرح وليد مدفعي
دار الاجيال ، دمشق بلا تاريخ

٣٢ ــ حسن ، نجاة قصاب « بعض قضايا المسرح السروي »
مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد ٣٤ ،
كانون اول ١٩٦٤

٣٣ ــ الحلاج ، مصطفى «حوار معه»
مجلة الحياة المسرحيـــة ، دمشق ،
العدد٣ شتاء ١٩٧٧ ــ ١٩٧٨

٣٤ ــ خضور ، اديب «قرات العدد الماضي من الآداب ،
مادوز تتحجر» مجلة الآداب ، بيروت،
العدد ٧، تموز ١٩٦٣

٣٥ ــ خضور ، اديب «دخان الاقبية»
مجلة المعرفـــة ، دمشق ، العدد ٧٠
كانون اول ١٩٦٧

٣٦ ــ الدقاق ، د ، عمر فنون الادب المعاصر في سورية
دار الشرق ، حلب ، ط.اولى،١٩٧١

٣٧ الدقاق ، د ، عمر تاريخ الادب الحديث في سورية
مط . جامعة حلب ، حلب ، ١٩٧٥

٣٨ الدقاق ، د. عمر «العالم الاسطوري في مسرح خليـــل
هنداوي»
مجلة الموقف الادبي،دمشق،العدد٧٢
نيسان ، ١٩٧٧

٣٩ ــ اسماعيل ، اسماعيل فهد «سعدالله ونوس ورحلة الالتـــزام
والوضوح»
مجلة الآداب ، بيروت ، العدد ٦
حزيران ١٩٧٨

٤٠ الصبان،د. رفيق
«رجال محاصرون » ، «حول مسرحية مطاع صفدي»
مجلة الآداب ، بيروت ، العدد ٨آب، ١٩٦٢

٤١ صبحي ، محيي الدين
«نصوص مسرحية سورية من الستينات»
مجلة الموقف الادبي ، دمشق ، العدد ١ أيار ١٩٧٢

٤٢ عرسان ، علي عقلة ،
« الادب المسرحي في سورية »
مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد١٠٤
تشرين اول ١٩٧٠

٤٣ عرودكي ، بدر الدين
«التجربة المسرحية في سورية»
مجلة الموقف الادبي ،دمشق ، العدد ١ أيار ١٩٧٢

٤٤ عصمت ، رياض ،
«البطل في مسرحنا الجاد»
جريدة الثورة ، دمشق ، تاريخ٢٧/ ١٠/١٩٧٨

٤٥ الفرا ،احمد نهاد
«المسرح في حلب»
مجلة العمران ، عدد خاص بحلب ، دمشق ، العدد
٢٠—٢١—٢٢ ، ١٩٦٧

٤٦ كيلاني ،د. ابراهيم
«التاليف المسرحي عندنا»
مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد ٣٤
كانون اول ١٩٦٤

٤٧ لوقا ، اسكندر
«البيت الصاخب»
مجلة العمران ، العدد ٤ ، كانون الثاني ، ١٩٦٦

٤٨ مردم بك ، عدنان
«حوار معه»
مجلة صوت المعلمين ،دمشق ، عدد ٤١آذار ١٩٧٩

٤٩ مردم بك ، عدنان «حـــوار معـــه»
مجلة الفيصل ، السعودية ،العدد٣٣
ربيع الاول ١٤٠٠هـ فبراير ١٩٨٠م

٥٠ مقدسي ، يوسف، «حـــوار معـــه»
مجلة الموقف الادبي ، دمشق ، عدد
١٠ شباط ١٩٧٤

٥١ ناصيف ،كامل ، «ابن الايهم ، دراسة وتحليل»
مجلة المأمون ، حلب لانا ، ١٩٦٨

٥٢ النقاش ، فريدة ، «مسرح سعدالله ونوس»
مجلة الهلال ، القاهرة ، عدد يوليو،
١٩٧١

٥٣ هنداوي ، خليل ، وزميلاه الثقافة المسرحية
المجلس الاعلى لرعاية العلوم والفنون
والآداب ،دمشق ١٩٦٣

٥٤ هنداوي ، خليل ، وزميلاه «انا والمسرحية»
مقالة مخطوطة ، محفوظة لدى محمد
كامل هنداوي حلب

٥٥ ياسين، بوعلي، وسليمان،نبيل دار ابن خلدون ، بيروت ، ط اولى ،
الادب والاديولوجية في سورية ،
١٩٧٤

ـ ٣ ـ

مراجع في المسرح الغربي :

٥٦ ارسطو، «فن الشعر»
تر. عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة،
بيروت ، ط ثانية ١٩٧٣

٥٧ بنتلي ،اريك الحياة في الدراما
تر . جبرا ابراهيم جبرا ، المكتبـــة
العصرية ، صيدا ، بيروت ، ١٩٦٨

٥٨ جاسكوين ، بامبر ، الدراما في القرن العشرين ، تر. محمد فتحي ، ر.د. لويس عوض، دار الكاتب العربي، القاهرة ،لاتاريخ

٥٩ روبنس ، لنوكس محاولة لتقدير فن المسرح ، تر. منير أحمد فتح الله ، دار النهضة العربية القاهرة ، ١٩٦٤

٦٠ فايس ، بيتر ، حديث عن فيتنام تر. ابراهيم وطفي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٠

٦١ كير ، وولتر عيوب التاليف المسرحي ، تر. عبد الحليم البشلاوي ، مكتبة الفنون الدرامية العدد ٧، مكتبة مصر، القاهرة ، لا تاريخ

٦٢ ماركس، ملتون المسرحية ، كيف ندرسها ونتذوقها ، تر ، فريد مدور ، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٥

٦٣ ميليت ، فرد ، وبنتلي ، فن المسرحية تر.صدقي خطاب ، مر.د. محمود السمرة،دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦

٦٤ نيكول ، الاردیس ، المسرحية في الادب الانجليزي ، تر.يوسف عبد المسيح ثروة ، وزارة الثقافة بغداد ، ١٩٨٠

— ٤ —

مراجع في الادب والنقد والتاريخ عربية :

٦٥ الاصفهاني ، أبو الفرج ، الاغاني تح.محمد أبو الفضل ابراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، ج ١٩٧٣/٢١ و ج ٢٤، ١٩٧٤

٦٦ الاصفهاني، ابو الفرج ، الاغاني
تح. ابراهيم الابياري ، دار الشعب ، القاهرة ج ١٥، ١٩٧٠ ، ص ٥٤٦١

٦٧ تليمه ، د. عبد المنعم مقدمة في نظرية الادب
دار العودة، بيروت ، ط. ثانية ، ١٩٧٩

٦٨ حيدر ، حيدر، «اطلالة على القصة القصيرة ، في سورية خلال ربع قرن»
مجلة المجلة ، القاهرة، العدد ١٩٦٤، آب، ١٩٧٠

٦٩ حيدر، حيدر حكايا النورس المهاجر ،
وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٦٨

٧٠ الخطيب ، د. حسام ، «اتجاهات وتجمعات وقيم ادبية جديدة»
مجلة المعرفة ، دمشق العدد ١٧١ ، ايار ١٩٧٦

٧١ الخطيب ، د. حسام ، «حوار معه»
ملحق الثورة الثقافي ، دمشق ، تاريخ ١٩٧٦/٥/٢٧

٧٣ الخطيب ، د. حسام ، ملامح في الادب والثقافة واللغة
وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٧

٧٤ الدهان ، د. سامي الشعراء الاعلام في سورية
دار الانوار ، بيروت، ط. ثانية ، ١٩٦٨

٧٥ السباعي ، مراد ، شيء من حياتي
مط. دار الانوار ، دمشق ، ١٩٧٨

٧٦ اسماعيل ، صدقي ، «جوابه عن استفتاء الآداب ، هل يمثل ادبنا حياتنا »
مجلة الآداب ، بيروت ، العدد ٥ مايو ١٩٥٥

٧٧ الشمعة ، خلدون ، النقد والحريـــة
اتحاد الكتاب ، دمشق ، ١٩٧٧

٧٨ ضيف ، د. شوقي ابن زيدون
دار المعارف بمصر ، سلسلة نوابغ الفكر العربي ، رقم ٥ ط.ثانية،١٩٥٩

٧٩ النص ، د. عمر ، «جوابه عن استفتاء مجلةالآداب، هل يمثل ادبنا حياتنا »
مجلة الآداب ، بيروت، العدد ٥، مايو ١٩٥٥

٨٠ هنداوي ، خليل ، «جوابه عن استفتاء الآداب ، هـــل يمثل ادبنا حياتنا »
مجلة الآداب ، بيروت ، العدد ٥ مايو ١٩٥٥

— ٥ —

مراجـــع في الادب والنقد والتاريـــخ مترجمة :

٨١ ادمان ، اروين الفنون والانسان ،مقدمة موجزة لعلم الجمال
تر.مصطفى حبيب ، مكتـــة مصر ، القاهرة ، لا تاريخ

٨٢ اليوت ،ت.س «الرجال الجوف»
تر.يوسف اليوســـف ، مجلة الآداب الاجنبية ، دمشق
العدد ٢ تشرين الاول ١٩٧٧

٨٣ ريديكر ، هورست ، الانعكاس والفعل ، ديالتيك الواقعية في الابداع الفني

تر . د . فـــؤاد المرعـــي وعـــدنان
دار الفارابي ، بيروت ، دار الجماهير دمشق ، ١٩٧٧

٨٤ فيشر ، ارنست
الاشتراكية والفن
تر. اسعد حليم ، كتاب الهلال ، القاهرة ، العدد ١٨٣ ، يونية، ١٩٦٦

٨٥ لوكاتش ، جورج ،
الرواية التاريخية
تر.د.صالح جواد الكاظم ، وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٧٨

٨٦ مجموعة من الكتاب السوفيت
الواقعية الاشتراكية، في الادب والفن
تر.محمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٦

معجم الاعلام في الاساطير اليونانية والرومانية
تر.امين سلامه ، دار الفكر، القاهرة
ط. اولى ١٩٥٥

٨٨ هايمن ، ستانلي
النقد الادبي ومدارسه الحديثة
تر.د. احسان عباس ، د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٠ ، الجزء الثاني

٨٩ وارين ، اوستن، وويليك،رينيه نظرية الادب
تر.محي الدين صبحي مر . د.حسام الخطيب ، المجلس الاعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب ، دمشق ، ١٩٧٢

قائمة بأسماء المسرحيات المدروسة

الرقم	المسرحية	المؤلف	الصفحة
١	الاكلون لحومهم	مطاع صفدي	٣٦٠
٢	احلام ودموع ابوعبدالله الصغير	معروف الارناؤوط	٢١٢
٣	الإزار الجريح او جبلةبن الأيهم	سليمان العيسى	٢٥٤
٤	انت ابي	مراد السباعي	١٤٢
٥	انه سيعود	خليل هنداوي	٢٨
٦	بائعة اعشاب	مراد السباعي	١٣٧
٧	البيت الصاخب	وليد مدفعي	١٥٠
٨	بيجماليون	خليل هنداوي	٣٠٩
٩	تسع بنادق فقط	خليل هنداوي	٢٥
١٠	جثة على الرصيف	سعد الله ونوس	١٧٩
١١	الجسر	فاضل السباعي	٣٣
١٢	الحاجة كمالا	ممتاز الركابي	١٠٤
١٣	حكاية الأيام الثلاثة	عمر النص	٢٧٢
١٤	حمامة السلام	سعيد حورانية	١٠٥
١٥	الخطيبة	حسيب كيالي	١٠٩
١٦	خلقت هواك	حسيب كيالي	١١٢

الرقم	المسرحية	المؤلف	الصفحة
١٧	دخان الأقبية	يوسف مقدسي	١٦٨
١٨	درة قرطبة	خليل هنداوي	٢٤٧
١٩	ديان بيان فو	صلاح دهني	٤٧
٢٠	ذات السوار	عباس الحامض	١٠٥
٢١	ذي قار	عمر ابو ريشة	٢١٨
٢٢	رايك	حسيب كيالي	١١١
٢٣	رجال محاصرون	مطاع صفدى	١٥٤
٢٤	الرسول المجهول في مأتم انتيجونا	سعد الله ونوس	٣٥٢
٢٥	زهرة البركان	خليل هنداوي	٣١٦
٢٦	سارق النار	خليل هنداوي	٣١٤
٢٧	سجين الدار	مراد السباعي	١٣٦
٢٨	سيزيف	خليل هنداوي	٣٢٠
٢٩	الشجاء الخارجية	محمد حاج حسين	٢٥٢
٣٠	شهريار	عمر النص	٣٣٤
٣١	الشوق واللقاء	فاضل السباعي	٣٣
٣٢	شيطان في بيت	مراد السباعي	١٢٩
٣٣	الصديقان	حسيب كيالي	١٠٤
٣٤	صياح الديكة	سعيد حورانية	١٩٨
٣٥	ضابط عثماني	مراد السباعي	١٢٧
٣٦	طريق العودة	خليل هنداوي	٢٤
٣٧	العتالون	حسيب كيالي	١١٣
٣٨	العصفور الأحدب	محمد الماغوط	٨٠
٣٩	على الدروب السود	محمد اديب نحوي	١٠٥
٤٠	غادة اماميا	عدنان مردم بك	٢٦٢

الرقم	المسرحية	المؤلف	الصفحة
٤١	الغضب	مصطفى الحلاج	٤٣
٤٢	فتنة	خليل هنداوي	٣١٢
٤٣	الفدائي الصغير حسن	خليل هنداوي	٢٧
٤٤	فريني	خليل هنداوي	٣٠٦
٤٥	فصد الدم	سعد الله ونوس	٥٨
٤٦	في الخمارة	حسيب كيالي	١١٦
٤٧	قارعو الأبواب	حسيب كيالي	١١٦
٤٨	القتل والندم	مصطفى الحلاج	٣٥
٤٩	قطعة الدانتيل	مراد السباعي	١٣٣
٥٠	لايس	عبد الرحمن أبو قوس	٣٢٩
٥١	لعبة الدبابيس	سعد الله ونوس	٦٥
٥٢	مأساة بائع الدبس الفقير	سعد الله ونوس	٧٣و٣٤٨
٥٣	المأمونية	أحمد سليمان الاحمد	٢٣٦
٥٤	مادوز تحدق في الحياة	سعد الله ونوس	٣٤٤
٥٥	المخاض	ممدوح عدوان	١٨١
٥٦	المقهى الزجاجي	سعد الله ونوس	٦٨
٥٧	مكيدة في غزة	جان الكسان	٢٤٢
٥٨	ميسلون	بدر الدين الحامد	٢٢٩
٥٩	الانسجام مفقود	حسيب كيالي	١١٠
٦٠	نشيد الإنشاد	عدنان الذهبي	٣٢٥
٦١	نكبة ابن رشد	خليل هنداوي	٢٤٤
٦٢	هاروت وماروت	خليل هنداوي	٣٠٤

الرقم	المسرحية	المؤلف	الصفحة
٦٣	وجوده واقنعة	مراد السباعي	١٣١
٦٤	وراء الأمل	مراد السباعي	١٣٩
٦٥	وضاح اليمن	خليل هنداوي	٢٥٠
٦٦	وعلى الأرض السلام	وليد مدفعي	١٤٩

* * *

المحتوى

مقدمة ٥

مدخل

العرب والمسرح في العصر الحديث ٧

الفصل الاول

حركة التأليف المسرحي والواقع السياسي

١ ـ العلاقة مع الواقع السياسي ١٩

٢ ـ الاتجاه الخطابي العاطفي ٢٢

٣ ـ الاتجاه المثالي الانساني ٣٤

٤ ـ الاتجاه الواقعي الانتقادي ٥٦

٥ ـ تقويم الاهتمام بالواقع السياسي ٨٩

الفصل الثاني

حركة التأليف المسرحي والواقع الاجتماعي

١ ــ العلاقة مع الواقع الاجتماعي ٩٧

٢ ــ مسابقة مسرحية رائدة ١٠٢

٣ ــ كاتب اجتماعي ساخر ١٠٨

٤ ــ كاتب وممثل ومخرج ١٢٤

٥ ــ ممثل وكاتب ١٤٧

٦ ــ تمرد الفلاح المثقف ١٥٤

٧ ــ التفاوت الطبقي والصراع ١٦٨

٨ ــ الاقطاع والتمرد ١٨١

٩ ــ تقويم العلاقة مع الواقع الاجتماعي ٢٠٠

الفصل الثالث

حركة التأليف المسرحي والتاريخ

١ ــ اتخاذ التاريخ مصدرا ٢٠٥

٢ ــ عهد الاحتلال الفرنسي ٢٠٩

٣ ــ المرحلة الاولى ١٩٤٥ ــ ١٩٦٢ ..... ٢٢٧

٤ ــ المرحلة الثانية ١٩٦٢ ــ ١٩٦٥ ..... ٢٤٣

٥ ــ المرحلة الثالثة ١٩٦٥ ــ ١٩٦٧ ..... ٢٥٣

٦ ــ تقويم الاتجاه نحو اتخاذ التاريخ مصدرا ٢٨٣

الفصل الرابع

حركة التاليف المسرحي والاسطورة

١ ــ اتخاذ الاسطورة مصدرا ٢٨٧

٢ ــ التحول عن الواقع نحو الاسطورة ٢٩٧

٣ ــ تجميد الاسطورة في فكرة ثابتة ٣٢٤

٤ ــ محاولة في بعث الاسطورة ٣٣٤

٥ ــ التعبير عن الواقع من خلال الاسطورة ٣٤٣

٦ ــ محاولة في خلق الاسطورة ٣٦٠

٧ ــ تقويم الاتجاه نحو الاسطورة ٣٦٩

الفصل الخامس

خصائص حركة التاليف المسرحي

١ ــ البعد عن المسرح ٣٧٧

٢ ــ قلة الاهتمام بالواقع ٣٨٣

٣ ــ الفتور وضعف التاثير ٣٨٧

٤ ــ ضعف المستوى الفني ٣٩٠

٥ ــ التطور نتيجة الارتباط بالواقع ٣٩٢
٦ــ الحاجة الى التاصيل ٣٩٣

ملحق

١ ــ احصاء للنصوص المسرحية ٣٩٨
٢ ــ احصاء للمؤلفين المسرحيين ٤٠٩

المراجـــع

المشار اليها في البحث

١ ــ مراجع في المســرح في الوطن العربي ٤١٢
٢ ــ مراجع في المســرح في سورية ٤١٥
٣ ــ مراجع في المسرح الغربي ٤١٨
٤ ــ مراجع في الادب والنقد والتاريخ عربية ٤١٩
٥ ــ مراجع في الادب والنقد والتاريخ مترجمة ٤٢١
قائمة باسماء المسرحيـــات المدروسة ٤٢٣
المحتـــوى ٤٢٦

طبع في:
مطبعة الكاتب العربي
دمشق ــ شارع خالد بن الوليد
☎ ١١٩٧٣٨ ــ ٢٢٣٧٥٢
(ص.ب ١٠١٩٢)
٢٠٠٠ ــ ١٢ / ٨٢

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق - ١٩٨٤

اسم الكتاب	المادة	المؤلف	السعر
١ ـ الجولان : الارض ـ الاهل	دراسات ـ قصص ـ شعر		١٢٠٠
٢ ـ اغان الى زهرة اللوتس	شعر	سليمان عواد	٨٠٠
٣ ـ دفتر الفرح	قصص للاطفال	عزيز نصار	٤٠٠
٤ ـ اناشيد متمردة	شعر	عبد الرحيم الحمصي	٦٠٠
٥ ـ مقصد العاصي	قصص	اديب نحوي	٧٠٠
٦ ـ وكان ذاهبا في العذوبة	شعر	عصام ترشحاني	٥٠٠
٧ ـ حدود	شعر	شوقي عبد الامير	٥٠٠
٨ ـ صخرة الجولان	رواية	علي عقلة عرسان	٨٠٠
٩ ـ صراع في جزيرة الذهب	رواية للاطفال	عبد المجيد القاضي	٥٠٠
١٠ ـ حكاية الحكايات	مسرحية	ع . آل شلبي	٨٠٠
١١ ـ توقيعات في سيمفونية البحر والجسد	شعر	علي عبد حسن	٥٠٠
١٢ ـ صور السهل الازرق	شعر	عماد جنيدي	٦٠٠
١٣ ـ سلاما ايتها الزرقة المسلحة بالبحر	شعر	محمود علي السعيد	٥٠٠
١٤ ـ الرمل والياسمين	قصص	عبد الله خليفة	٨٠٠
١٥ ـ الولادة والموت	قصص	احمد عودة	٥٠٠

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق-١٩٨٢

اسم الكتاب	المادة	المؤلف	السعر
١٦ ـ سراج الليل	شعر	فؤاد كحل	٦٠٠
١٧ ـ الواحة	قصص	ليلى اليالي	٥٠٠
١٨ ـ عربي يفكر	دراسة	حافظ الجمالي	١٠٠٠
١٩ ـ التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الادب الشامي الحديث	دارسة	د . نعيم اليافي	١٨٠٠
٢٠ ـ حصان الابانوس	مسرحية شعرية	خالد محي الدين البرادعي	٨٠٠
٢١ ـ بيت الخلد	رواية	وليد اخلاصي	٦٠٠
٢٢ ـ الطريق الطويلة	قصص	محسن يوسف	٦٠٠
٢٣ ـ المتعدد	رواية	عبد النبي حجازي	٨٠٠
٢٤ ـ الاعمى والراعي	قصص للاطفال	نظمية اكراد	٦٠٠
٢٥ ـ اليمامة	مسرحية	محي الدين زنكنة	٨٠٠
٢٦ ـ الكتابة ارق	شعر ونثر	سليمان العيسى	٢٥٠٠
٢٧ ـ دراسات في الادب المقارن	دراسة	د . محمد التونجي	١٥٠٠
٢٨ ـ اعتذار آخر للوطن	شعر	رزق ابو زينة	٦٠٠
٢٩ ـ الغربة في الشعر الجاهلي	دراسة	عبد الرزاق الخشروم	١٤٠٠
٣٠ ـ حركة التاليف المسرحي في سورية	دراسة	احمد زياد محبك	١٨٠٠

CamScanner

منشورات اتحاد الكتاب العرب

هذا الكتاب

هذه الدراسة تتناول التاليف المسرحي في سورية فيما بين ١٩٤٥ ــ ١٩٦٧ من منطلق استقصائي ، ويعود الباحث احيانا الى ماقبل سنة الاستقلال ، كما انها تضم مدخلا حول المسرح والعرب ، وملحقا احصائيا لحركة التاليف المسرحي في سورية .

السعر ٣٦ ليرة سورية
وفي البلاد العربية ٢٠ دولارا أمريكيا أو ما يعادلها

مطبعة الكاتب العربي ــ دمشق
☎ ١١٩٧٣٨ ص.ب ١٠١٩٢