الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالى

جامعة عنابة

التعليم العالي والبحث العلمي
المركزية
جامعة أم البواقي

معهد اللغة والأدب العربى

مسرح عدنان مردم بك الشعري

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربى الحديث

اعداد الطالب :

ـــ اسماعيل بن اصفية

اشراف الدكتور :

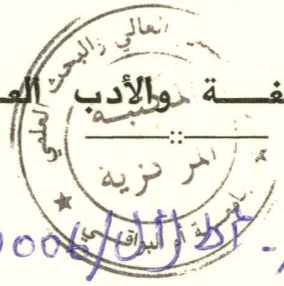
ـــ بوجمعة بوبعيو

12/A
08

الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الـــديمقراطية الشعبيـــــة

وزارة التعلـــــيم العـــــالى

جـــامعـــــة عنـــابـــــة



معـــهد اللغـــة والأدب العـــربى

مسرح عدنـان مردم‌بك الشعري

رسالـــة مقدمة لنيـــل درجـــة الماجستـــير في الأدب العربى الحديث

اعـــداد الطالب :

ـــ اسماعيل بن اصفية

اشراف الدكتور :

ـــ بوجمعة بوبعيو

1407 هـ ـــ 1988 م

وزارة التعلـــيم العـــالى

جـــامعـــة عنـــابـــة

معـــهد اللغـــة والأدب العـــربى

مسرح عدنـان مردم‌بك الشعري

رسالـــة مقدمة لنيـــل درجـــة الماجستـــير في الأدب العربى الحديث

اعـــداد الطالب :

ـــ اسماعيل بن اصفية

اشراف الدكتور :

ـــ بوجمعة بوبعيو

1407 هـ ـــ 1988 م

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

ظهر فن المسرح حديثا في الأدب العربي، وعلى الرغم من ذلك، فانه حظي في الدراسات النقدية المعاصرة باهتمام كبير من قبل الدارسين ،بصفته أحد الأجناس الأدبية الأكثر حضورا .

وقد حاولت تلك الدراسات النقدية مرافقة تطور هذا الفن ،من حيث الشكل و المضمون ، ولكنها صبّت جلّ اهتماماتها على المسرح النثري ، و أهملت – أو كادت – المسرح الشعري .

ولعل السبب في ذلك يكمن ،في أن بعض الدارسين مازالوا يعتقدون أن المسرح الشعري العربي لم ينضج بعد ،إذا ما قيس بضنوه النثري ، أو الرواية مثلا ، أو أن عدد المسرحيات الشعرية قليلة ، و هذا صحيح لأن شعراء المسرحية في الأدب العربي قليلون جدا ،بالقياس الى كتاب بقية الفنون الأدبية الأخرى ، ولكن أهمية هذا المسرح ،أو أي ابداع آخر لا تقاس بالعدد .

و ظلت هذه القاعدة قائمة بين المسرح الشعري و النقاد ، الى عهد قريب ،حين انكبت جماعة من الباحثين على دراسته و تقويمه .

كان محمود حامد شوكت من أوائل النقاد الذين تناولوا بالدراسة ، وذلك عندما أصدر كتابه ((المسرحية في شعر شوقي)) ،و تلاه محمد مندور بدراستين خص بالأولى مسرحيات شوقي ،و بالثانية مسرحيات عزيز أباظة ، و ركز عدنان بن ذريل على عنصري الشخصية و الصراع ، عند كل من أحمد شوقي و عزيز أباظة و عدنان مردم بك في كتابه ((الشخصية و الصراع المأساوي)) ،وحاول أحمد سليمان الأحمد التأريخ للمسرح الشعري في مؤلفه ((دراسات في المسرح العربي المعاصر)) ، ثم توالت بعد ذلك الدراسات و البحوث،

ولكنما عزفت عن دراسه نتاج بقيه شعراء المسرحيه العربيه ، مثل معين بسيسو و نجيب سرور و محي الدين البرادعي و عبد الرحمن الشرقاوي و سليمان العيسى وعدنان مردم بك ، الذي يعد أغزر الشعراء المسرحيين العرب نتاجا ، اذ بلغ مجموع ما أصدره أربع عشره مسرحيه شعريه .

وقد اخترت دراسه مسرح هذا الكاتب لعده أسباب أهمها :

- ان ماده الشاعر لا تزال بكرا ، اذ لم يدرس نتاجه - فيما أعلم - دراسه شامله ، باستثناء بعض الاشارات السريعه و المتناثره في عدد قليل من الكتب

- في ضوء هذه الماده الغزيره التي توفرت بين يدي ، ازدادت قناعتي بضروره دراسه مسرحياته ، التي تعد رافدا و دفقا جديدا لحركه المسرح الشعري ، الذي مازال كتّابه يشعرون بنوع من الغربه داخل حرم الأدب العربي .

- مازال المسرح الشعري العربي في اعتقادي لم ينل حظه من العنايه ، فالدراسات التي تناولته على الرغم من قلتها تبدو محتشمه .

- التشجيع الذي لقيه الموضوع ، عندما عرضته على أستاذي نسيب نشاوي - رحمه الله - الذي رحّب به ، و تحمس له .

كانت هذه أهم العوامل التي دفعتني الى اختيار مسرح هذا الشاعر موضوعا لرسالتي ، و لأسهم بدوري في بحث و تقويم هذا النوع من التأليف الذي ربما يبدو غريبا .

و لما شرعت في بحث الموضوع ، واجهتني صعاب عديده أهمها :

ندره الدراسات حول مسرح الشاعر ، فما عثرت في هذا المجال - إلا على اشارات سريعه و مقتضبه في بعض الكتب التي تناولت المسرح السوري بصفه

خاصة ،منها اشاره عدنان بن ذريل في كتابيه ((الأدب المسرحي في سوريه)) ،الذي ألمح فيه الى بعض المحاولات التي كتبها عدنان مردم بك ، وهو في بداية حياته الأدبيه ، أما كتابه الثاني ((الشخصيه و الصراع المأساوي)) فقد ركز فيه على عنصري الشخصيه و الصراع ، عند مجموعه من شعراء المسرحيه العربيه ، فهو فضلا عن كونه يتناول عنصرين من العناصر الفنيه في المسرح ،فان الدراسه لا تشمل كل ما أنتجه الشاعر .

أما بسام ساعي في كتابه ((حركة الشعر الحديث في سوريه من خلال أعلامه)) ، فانه تناول فيه ،الشعر السوري برمته ،ولهذا جاء حديثه عن المسرح الشعري السوري مقتضبا و سريعا .

و أما دراسه علي المصري لمسرحيات ((غاده أفاميا)) و ((الحلاج)) و ((دير ياسين)) ، فانهما تفتقر الى روح البحث و التقويم ، وكل ما يمكن أن يقال عنهما : انهما تحيه من كاتب لشاعر ، ولهذا أهملتهما .

في حين أن الدراسات الأخرى غير المباشره ،والتي تتناول المسرح الشعري في الوطن العربي ،أو أحد أعلامه ، اتسم بعضها الذي أمكننا الاطلاع عليه ، بالاختصار الشديد ،كما هو الشأن في رسالة المرسلي بوبطانه ((المسرحيه التاريخيه في الشعر العربي المعاصر)) ، فهو على الرغم من كونه ،يعرض للمسرحيه الشعريه العربية المعاصره ،التي استمدت مادتها من التاريخ ، الا أنه لم يزد على دراسه ثلاث مسرحيات ،واحده لعبد الرحمن الشرقاوي ،و ثانيه لصلاح عبد الصبور ،و ثالثه لمحمد الفيتوري و أهمل نتاج بقيه الشعراء ، حتى الذين وقع اختياره عليهم ،لم يدرس

كل مسرحياتهم التاريخيه .

بينما غلب التعميم و التكرار على دراسة كمال اسماعيل ((الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر)) التي تناول فيها مسرحيات أحمد شوقي و عزيز أباظه و عبد الرحمن الشرقاوي و صلاح عبد الصبور .

غير أن ذلك لا ينفي وجود بعض الدراسات الأكثر جديه وعمقا ، مثل دراسه حلال العشري ((ثقافتنا بين الأصالة و المعاصره)) وعاطف سلام ((عن مسرحيات عزيز أباظه)) و يوسف نوفل في ((تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر)) ،على الرغم من أن الكاتب ركز على عنصر الحوار عند مجموعه كبيره من شعراء المسرحيه المصريه .

و هناك أيضا صعوبه الحصول على كثير من المراجع التي من شأنها إغناء البحث ، وهي المعضله التي لا يزال يعاني منها الباحث العربي .

و تتمثل الصعوبه الأخيره، في طبيعة الماده نفسها ،لأن دراسه المسرحيه الشعريه التاريخيه ، ليس عملا سهلا ، اذا ما قيس بدراسه الشعر أو الروايه مثلا ، فالدارس لهذا النوع من المسرح ،عليه أن يلمّ بمقومات هذه التركيبه الثلاثيه " المسرح و الشعر و التاريخ " ،و التوفيق بينهما ، وهذا ليس بالأمر الهين .

و قد تنوعت مصادر و مراجع البحث بتنوع فصوله ، تتصدرها أعمال الشاعر المسرحيه و الغنائيه ،كما استفاد من الكتب القديمه والحديثه مثل تاريخ الطبري ،و تاريخ بغداد،وفن الشعر لأرسطو ، وعلم المسرحيه للأردس نيكول ،و كتابات محمد مندور ،وغنيمي هلال ، و طه وادي ،

وعدنان بن ذريل ،وغيرها مما هو مثبت في قائمة المصادر والمراجع

أما فيما يتعلق بمنهج الدراسة ،فلعله من الصعوبة بمكان أن يهتدي الباحث المبتدئ الى منهج ما ، منذ الوهلة الأولى ،دون أن يعيش مرحلة التردد و الحيرة ،لا سيما أن الأبحاث التي يمكن أن يسير على هديها قليلة ،وقد تراوح منهج الرسالة ما بين المنهج التاريخي ،و المنهج التحليلي الوصفي ، كما استفاد أيضا من منهج الاحصاء ،و خاصة فيما يتعلق بالشعر و اللغة و أهم البحور التي نظم عليها .

قسمت الرسالة الى تمهيد و أربعة فصول ،تسبقها مقدمة و تتلوها خاتمة .

في التمهيد : ألمحت الى نشأة المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث ،و مصادرها (مناهل الابداع) ،و أبرز التيارات الأدبية التي تقاسمتها ،لتكون خلفية لدراسة مسرح عدنان الشعري الذي لم يكن بعيدا عن تأثيرات أولئك الرواد الأوائل الذين حاولوا خلق مسرح شعري في الأدب العربي ،و ايجاد مكانة له ضمن بقية الأجناس الأخرى .

و عالجت في الفصل الأول : حياته و شعره ،مقسما الفصل جزأين ، ركزت في الجزء الأول على نشأة الشاعر و ثقافته ،و البيئة الاجتماعية التي ترعرع فيها .

و في الثاني على شعره الغنائي و المسرحي ، و أهم القضايا الفنية و الموضوعية التي اتسم بها .

و جاء الفصل الثاني ليعالج مضامين مسرحياته ،فقدمت صوره عن الواقع الفني ابتغاء تزويد القارئ بلمحة عن مضمون كل مسرحية ،لتكون قاعدة

ينطلق منهما في الحكم على النص المسرحي ، لا سيما أن أعماله غير متوفرة ، وكنت خلال ذلك أتعرض لكل مسرحيه بالنقد و التعليق ، وختمته بمجموعة من الملاحظات العامة التي انتهى اليها الفصل .

و أفردت الفصل الثالث للحديث عن بعض مظاهر الكلاسيكية (الاتباعية) الأكثر حضورا في مسرحه ، فقسمت الفصل قسمين ، خصصت الأول للحديث عن تعامل الكاتب مع الأحداث التاريخيه القديمه (اليونانيه و الرومانيه و الأوروبية و العربيه) ، و رجعت في حلها الى منابعها الأولى (كتب التاريخ القديمه) لأتبين من خلال المقارنة بين الواقع الفني (القصصي) و الواقع التاريخي (الموضوعي) ، مدى محافظة الكاتب على تلك الوقائع التي انتخبها من أعماق التاريخ ، و كذلك هل أضاف ، أو حذف ، قدّم ، أو أخّر ، ولماذا ؟ ثم الهدف الذي رمى اليه من ذلك كله .

أما الثاني فخصصته لدراسة الشعر و اللغه ، اذ لاحظت أنه التزم بمقومات القصيدة التقليديه ، فاعتمد نظام الشطرين ، و حافظ على الوزن و الروي في حوار الشخصيه ، ولكنه كان يغيّر ذلك عندما يفسح المجال الحيوار لشخصيه أخرى ، و غلب على معجمه توظيف المفردات الغريبة التي حشرها الكتاب ، مما أثّر سلبا في الحوار ، كما عنيت بأهم الأوزان التي نظم عليها ، و مدى ملاءمتها للحوار المسرحي ، و بعض الظواهر الأخرى التي طبعت مسرحه الشعري ، كالتضمين و الاقتباس .

و عنى الفصل الرابع بدراسة بعض الخصائص الفنيه ، فاقتضى منا ذلك تقسيم الفصل ثلاثه أقسام ، اهتم الأول بدراسة قانون الوحدات الثلاث (الموضوع ، الزمان ، المكان) ، ففي وحدة الموضوع لوحظ أن الشاعر حرص

عليها حرصا شديدا ، فاستبعد كل حادثه أو موقف لا يدعم الحدث الأصلي.
كما التزم وحدة المكان ، على الرغم من أنه قد يجري أحداث المسرحية في أماكن متعددة ، ولكنه يظل مرتبطا بحدود المدينة الواحدة.
بينما ترك التقيد بوحدة الزمن ، لأنه رأى أن تلك الأحداث التاريخية ، التي استمد منها مضامين مسرحياته ، لا يمكن أن تتسع لها الأربع والعشرون ساعة التي حدّدها (أرسطو) وحرص عليها النقد المسرحي القديم .

أما الثاني : فدار حول شخصياته المسرحية من حيث ، أنواعها و مواقفها ، فتبين أن الكاتب تقيد بالأصول الكلاسيكية في اختيار الشخصية المسرحية ، اذ أسند البطولة الى الأمراء و الملوك و الوزراء و القادة ، وحاول الخروج عن هذا المبدأ في مجموعة من المسرحيات ، ولكنه سرعان ما عاد الى الالتزام بذلك المبدأ الذي سار على هديه في مسرحياته الأولى .
ونحن المؤلف حينا ، وأخفق حينا آخر ، في خلق مسوغات مقنعة لذلك الثبات أو التغيير لدى شخصياته .

ودار الجزء الثالث حول الصراع المسرحي من حيث أشكاله ، فلوحظ أنه يختلف من مسرحية الى أخرى ، ففي المسرحيات التي ركّز فيها على محاربة الاستعمار ، أو الاستبداد بالسلطة ، كان شكل الصراع خارجيا ، أما عندما تتصادم الأهواء و النزعات فان الصراع ـ غالبا ـ عندما يتخذ الشكل الداخلي (النفسي) ، وأحيانا يمزج بين الشكلين في المسرحية الواحدة .

وأنهيت الرسالة بخاتمة سجلت فيها جملة من النتائج التي أمكن الوصول اليها .

وفي الختام إن العرفان بالجميل يحملني أقر بفضل أستاذي المشرف الأول المرحوم نسيب نشاوي الذي تعهّد هذا البحث في خطواته الأولى ، بالرعايه و الملاحظات الوجيهه التي ذلّلت الطريق .

و الى استاذي الكريم بوحمعه بوبعيو الذي رحّب بالاشراف ، و تحمل بصبر عشراتي المتعدده ،و أمدني بتوجيهاته القيّمه التي أزاحت تلك العقبات التي كادت تقف بي في منتصف الطريق ، و البحث مدين له باخراجه على هذه الصوره .

و الى أساتذة معهد اللغة و الأدب العربي و ادارته بجامعه عنابة على مساعداتهم لي .

و قد حاولت قدر ما وسعتني المحاولة توخي الحقيقة العلمية ضالة كل باحث ، و أملي أن أكون قد وفّيت الموضوع حقه ، فان وفقت فتلك غايتي و ان أخفقت فحسبي أني بذلت الجهد .

وباللّه التوفيق ...

عنابه في 15 جوان 1988

اسماعيل بن اصفيه

التمهيد

المسرحية الشعرية العربية

((لو [illegible] كان من آفو [illegible]
[illegible]))

نشأة المسرحية الشعرية

لا شك أن العلاقة بين الشعر و المسرح ، قديمة قدم الأدب المسرحي نفسه ، اذ ظل الشعر اللغة الأولى له ، منذ نشأته لدى اليونان ، الى مالع القرن التاسع عشر ، عندما بدأ النثر يزاحمه على تلك المكانة ، وتعد هذه العلاقة بين المسرح و الشعر ، من أهم الخصائص التي التزمها رواد المأساة الاغريقية (اسخيلوس Aiskhulos 525 – 456 ق.م) و (سوفوكليس Sophoklès 497 – 405 ق.م) و (يوريبيدس Euripides 485 – 406ق.م) و وقف (أرسطو Aristo 384 – 322 ق.م) عند ما طويلا ، في أثناء تقنينه لقواعد هذا الجنس الأدبي ، ولم يكن يتخيل أن المسرحية ستكتب يوما نثرا و بالتالي تنفصل عن هذه الصلة الحميمة بين المسرح و الشعر ، وظل هذا الحرص قائما ، على هذه العلاقة لدى كتاب المسرح في عنصر النهضة ، خصوصا في فرنسا ، التي كانت بمهما قلده الكلاسيكيين على الرغم من صيحات بعض الأدباء الرامية الى التخلص من تأثير سيطرة الثقافة الاغريقية الرومانية (1) ، الا أنهم لم يغيروا من الواقع شيئا ، بل زاد المسرحيون تمسكهم بها ، بفضل ما قدمه أقطاب المسرح الكلاسيكي من أعمال خلدوا فيها خلدو شعراء المأساة اليونانية ، وخاصة بعد أن عمل الناقد الفرنسي (بوالو Boileau (2) 1636 – 1711) على ترسيخ تلك القواعد الأرسطية في أذهان المسرحيين ، وذلك في كتابه ((فن الشعر)) الذي يخرج فيه عما سنه

---

(1) حتى ليقول أحدهم : ((من ذا يخلصنا من الاغريق و الرومان)) نقلا عن غنيمي هلال / الرومانتيكية / دار العوده بيروت / ط 6/ 1981/ ص 218

(2) يعتبر بوالو مشرع المدرسة الكلاسيكية و حامع دستورها بفضل كتابه فن الشعر .

(ارسطو) و (هوراس)، وهكذا عجز مناهضو الكلاسيكيه عن خلق أعمال تضاهي تلك التي قدمها (كورناي P. Cornelle 1606 – 1684)، أو (راسين J. Racine 1639 – 1699) وكل ماستاع الرومانسيون بزعامه (فيكتور هيجو V. Hugo 1802 – 1885) – شاعر فرنسا الأكبر – القيام به، أنهم خرجوا بالشعر المسرحي من شكل الى آخر، (من شعر الكسندران الموزون المقفى الى الشعر المرسل على النمط الشكسبيري، ولكن درامات هيجو و ألفريد دوموسيه لم تحقق النجاح الذي حققه المسرح الكلاسيكي.))(1).

ومع أن هذه المحاوله لم تغيير من الحقيقه شيئا، فانها كانت بمنزله ناقوس الخاسر الذي أخذ يهدد الشعر في المسرح، ومع التقدم العلمي و الثوره الفكريه، عرفت أوربا تقدما حضاريا شمل مختلف جوانب الحياه، فحاول الكثيرون من الكتاب احلال النثر مكانه الشعر في المسرح لاعتقادهم أنه لم يعد يتماشى و مقتضيات الحياه الاجتماعيه الجديده ولا يتسنى له التعبير عن متطلباتها، وعلى الرغم من ذلك فان نثر بعضهم جاء أقرب الى روح الشعر، فخابت مساعيهم مره ثانيه في تقديم مسرحيات تضاهي تلك التي نظمت شعرا.

وازدادت قناعه مناهضي الشعر في المسرح، بظهور الاتجاه الواقعي في الأدب الذي فهم لدى البعض منهم فهما خاطئا، حين اعتقدوا أن الواقعيه تتنافى و الشعر في المسرح، قال الكاتب المسرحي الانجليزي (سومرست موم Somerest Maugham): (في اعتقادي أن المسرحيه قد ضلت الطريق، حينما قادتنا الرغبه في الواقعيه لهجر حلبه الشعر،

---

(1) طي الزبيدي / الشعر و الفنون / مختارات من مهرجان المربد الثالث/ وزاره الاعلام العراقيه / بغداد 1974 / ص 48.

إن للشعر منزلة مسرحية سامية فضلا عما يحدثه النغم و الوزن من الاحاسيس و الانفعالات حين يلقى على المسرح ...))[1].

و مع هيمنة مبادئ الواقعية شيئا فشيئا ، أصبحت أغلب المسرحيات ـ ان لم تكن كلها ـ نثرية ، و هكذا قدر للمسرح أن يفقد أحد مقوماته الأساسية ، واعتبر بعض الدارسين ذلك التخلي عن الشعر قتلا للمسرح ((... حتى أصبح القوم يشعرون أن المسرح لن يتغلب على الموت الا إذا عاد الى ميزته الخاصة وهي الشعر ، ولا بأس أن يعرض للحقيقة البشرية و لكن بطريق الشعر .))[2] . ولكن ذلك لم يدم طويلا إذ سرعان ما تقلص أثر الواقعية ، ولا سيما الطبيعية منها ، التي حاولت رصد كل الظواهر الاجتماعية ، رصدا فوتوغرافيا ، يجعل المسرحية قطعة من الحياة بينما المسرحية ليست كذلك ، فهي تمثيل لأحداث حياتية ، حقيقية ، أم خيالية ، و هناك فرق بين المماثلة و المطابقة ، ((إن هذا الميل نحو المذهب الطبيعي لا شأن له بالفن ، وهو ميل يغشي النفس أينما لمحنا آثاره في الفنون . . . فتدريب فرقة من الممثلين على تمثيل الأمور التي ترى في كل غرفة من غرف الاستقبال ، أو أي ناد ، أو حانة ، أو مأوى خاص ، قد لا يعد و في عين أي متفرج أن يكون عملا من أعمال الشعوذة ...))[3].

---

(1) عمر الدسوقي / المسرحية ، نشأتها و تاريخها و أصولها / دار الفكر العربي / ص23

(2) المرجع نفسه / ص 56

(3) ادوار جوردون كريج / في الفن المسرحي / ترجمة / د رينى خشبة / مراجعة علي فهمي / مكتبة الآداب القاهرة 1960 / ص 59

اضافه الى هذه المآخذ على الواقعيه وصيحات بعض الكتاب التي انطلقت هنا وهنالك ، وظهور بعض الاعمال المسرحيه التي حذبت نحوها الانتباه ، باتخاذها الشعر اداه تعبير ، كل هذا وغيره هيأ المناخ لتلك العوده الميمونه للشعر على خشبه المسرح ، لا سيما ماقدمه الشاعر الايرلندي (وليام بتلريتس W. Butler Yeats) من مسرحيات (*) استطاع من خلالها أن يلفت انتباه الجمهور، وأن يوقظ المسرح الشعري من سباته العميق (1) .

غير أن الغيث للمسرح الشعري ، جاء على يد الشاعر الناقد (توماس ستيرن اليوت Tomas Stern Eliot) (**) بفضل ما قدمه من مسرحيات فاق بها أعمال (يتس) ، و تجسد آراءه النظريه الأولى حول هذه القضيه في مقالين مطولين ، أخرج الأول سنه 1919 ، بعنوان ((البيان و الدراما الشعريه)) ، وبعد تسع سنوات ، اصدر مقاله الثاني ((حوار حول الشعر المسرحي)) ، وفيه نعى على من ادعى أن الواقعيه في المسرح تتنافى مع الشعر : ((المسرحيه الشعريه ليست مسرحيه مناقضه ، وانما هي نوع آخر من المسرحيه ، فهي في بعض نواحيها أشد واقعيه من الدراما الطبيعيه لأنها بدلا من أن تلف الطبيعه في رداء من الشعر عليها أن تزيل

(*) كتب يتس سبعه عشره مسرحيه منها : "أحلام الموتى" و "المياه الظليله" و"الماهر" و "نبع الصقر" . . .

(1) الشعر و الناس / ص 33

(**) منها "الصخره" و "جريمه قتل في الكتدرائيه" ، و يرى (ولتر كير) أن المسرحيه الأخيره مثلت في سبعمائه حفله ، و تكرر احياءها بعد ذلك ، أنظر / عيوب التاليف المسرحي / ترجمه عبد الحميد الشلاوي / مكتبه مصر 1980 / ص 344

السطح الظاهري للأشياء ، و أن تعرض ما تحته أو قل انها تعرض الصفحه الداخليه من المظاهر الخارجي الطبيعي .)[1].

و هكذا قدر للمسرحيه الشعريه في أوروبا أن تبعث من جديد يشد ازرها في ذلك عده عوامل منها :

1 - جهود مجموعه من الشعراء و النقاد ، كان في طليعتهم (يتس) الايرلندي ، و (اليوت) الانجليزي و (ابسن) النرويجي ...

2 - ظهور عده تيارات أدبيه كالرمزيه و السرياليه ، و غيرها من المذاهب الفنيه التي قدم أصحابها مسرحيات شعرية لقيت نجاحا كبيرا .

3 - التقدم العلمي الذي أحرزته مجموعه من العلوم ذات صله بالشعر و المسرح على وجه الخصوص ، لا سيما علم النفس الأدبي و سوسيولوجيا الأدب.

4 - سأم الجمهور من الواقعيه الطبيعيه التي لجأت الى تحكيم القوانين العلميه ، ومحاولة مذاهبها تطبيق قواعد و قوانين العلوم على الفنون ، لمحاكاة الحياه ، و تصوير ما تصويرا فوتوغرافيا .

من خلال ما سبق حاول البحث الاشاره الى علاقه الشعر بالمسرح في الآداب الغربيه ، ولكنه لن يعرض الى اشكاليه افتقار العرب للمسرح لكثره ما دار حولها من بحوث و دراسات .[2]

---

(1) ف.أ.ماثينس/ اليوت الشاعر الناقد / ترجمه احسان عباس/المكتبه العصريه /بيروت 1965/ ص 295

(2) منها على سبيل المثال : توفيق الحكيم في مقدمه " الملك أوديب" و محمد كمال الدين في " العرب و المسرح " و عزالدين اسماعيل في " قضايا الانسان في الأدب المسرحي و جلال العشري في " المسرح أبو الفنون" و حسن محسن في " المؤثرات الغربيه في المسرح المصري "، وشمس الدين الحجاجي في " العرب وفن المسرح"...

و يشير الى أن شوقي ،لم يكن أول اديب عربي نظم مسرحيه شعريه فطوع بذلك الشعر الغنائي العربي للمسرح ،على نحو ماشاع عند بعض الدارسين ،فقد سبقه الى هذا التحديد في الشعر خليل اليازجي (1800 - 1889) بمسرحيه ((المروءه و الوفاء ، أو الفرج بعد الضيق)) التي ظهرت مطبوعه في كتاب عام 1876 ،ثم مثلت في بيروت بعد عام من ظهورها و دار موضوعها حول اعتناء النعمان بن المنذر للنصرانيه و اعجابه الشديد بوفاء خالد له ،وهي في مضمونها ذات نزعه اخلاقيه ، عرض اليازجي من خلالها بعض الفضائل و القيم العربيه الحميده كالوفاء و الشهامه ،و ان رأى فيها بعض الدارسين نزعه قوميه اثر افيان السلطان عبد الحميد (1).

و يمكن ارجاع تاريخ المسرحيه الشعريه الى اقدم من ذلك بكثير، فمسرحيات مارون النقاش (1817 - 1855) مثل (أبوالحسن المغفل) 1849 ،و (الحسود السليط) 1853 ،كتبت شعرا — رغم بساطته — ،وبعض مسرحيات احمد أبي خليل القباني (1836 - 1902) و كثير من المسرحيات الاجنبيه ترجمت شعرا (2) ،أو مزيجا من الشعر و النثر (3).

و من المسرحيات الشعريه التي سبقت اعمال شوقي ((مقتل هيرودوس)) لعبد الله البستاني (1854 - 1930) ،الذي ألف عددا من المسرحيات مثل ((حرب الوردتين)) و ((يوسف بن يعقوب)) و ((بروتوس ايام يوليس قيصر)) ،و ((بروتوس ايام تركوين الظالم)) ،غير انها

---

(1) أحمد سليمان الاحمد / دراسات في المسرح العربي المعاصر / ص 41

(2) مثل ترجمات محمد عفت لـ " ماكبث " و " زوبعه البحر" لشكسبير / و " ميروب " لفولتير" و ابراهيم رمزي لـ " قيصر و كليوباترا " لبرنارد شو .

(3) مثل ترجمات نجيب الحداد لـ " روميو و جوليت " بعنوان " شهداء الغرام " و "هرناني" لفيكتور هيجو بعنوان " حمدان" .

ضاعت حميعا – باستثناء مقتل هيرودوس – ولم يبق غير اسمها في كتب الادب(1)

وقد ترجم سليمان البستاني (1856 - 1925) الياذه هوميروس Homêros

في احد عشر الف بيت .

وعرفت هذه الفتره مسرحيات أخرى مثل : ((ابن زيدون و ولاده))

لابراهيم الطرابلسي ، و ((عجائب الاقدار)) لمحمود واصف ، و ((حسن

الوفاء و الظهور بعد الخفاء)) لحامد الصدر و قد شاع فيما النشر

المسجوع ، ولمصطفى كامل مسرحيه بعنوان ((فتح الاندلس)) 1893 -

زاوج فيها – هو الآخر – بين الشعر و الاناشيد و النثر مثل سابقيه ، وهي

السنه التي ظهرت فيها باكوره أحمد شوقي ((علي بك الكبير)) .

ان الهدف من هذا العرض التاريخي تأكيد ماورد في الصفحات السابقه

من أن شوقي لم يكن أول أديب عربي ذلل الشعر الغنائي للمسرح ، ولئن

كانت الريادة من نصيبه ، فلانه الشاعر العربي الذي عبد الطريق ، فنظم

مجموعه من المسرحيات بدأها بـ ((علي بك الكبير))(2) ، 1893 ،

فـ ((مصرع كليوبترا)) 1928 ، تلتها ((مجنون ليلى)) و ((قمبيز))

1931 ، ثم ((عنتره)) ، وأخيرا ((أميره الاندلس))(3) ، و ((الست

هدى)) . واذا كانت المنيه لم تمهل الشاعر ليواصل انتاجه ، فان

الناقد النقديه ، لما قدمه في أخريات حياته ، تلاحظ أنه تاثر و ازداد

فهما لاصول هذا الفن ، من مسرحيه لاخرى ، ومما عيب على شوقي

عدم أخذه بالمذاهب المسرحيه التي عاصرها عندما كان طالبا في

---

(1) ذكر عبد الرحمن ياغي / في كتابه / في الجهود المسرحيه / ص 219 أن محمد نجم يملك نسخا مخطوطه لهذه المسرحيات في مكتبته الخاصه .

(2) اختلف محمد نجم مع محمد مندور في سنه تنقيحها ، فاعتبر نجم أن التنقيح تم سنه 1932 بينما يرى مندور أن ذلك كان سنه 1927 ، و الصواب ما ذهب اليه نجم .

(3) هي الوحيده التي كتبها نثرا ، ويرى طه وادي أن شوقي شرع في كتابه " البخيله " لكن المنيه باغتته و احرقها مبثوثه في الشوقيات المجهوله .

1 ـ اتخاذه التاريخ القديم مصدرا لمآسيه

2 ـ اتخاذه الشعر أداة تعبير

3 ـ حصره الصراع بين القيم ، وقصر البطولة على العظماء

أما الرومانسيه فتحلت ـ هي الاخرى ـ في عدة مظاهر ايضا اهمها :

1 ـ تراخي التقيد بقانون الوحدات الثلاث

2 ـ عدم الالتزام بنهاية المأساة

3 ـ عدم فصله بين الانواع الادبيه ، اذ مزج بين المأساة و الملهاة في المسرحية الواحده (1) .

ان ما قدمه شوقي ـ في تلك المرحلة بالذات ـ ليس بالامر الهين وأن الهفوات التي وقع فيها كالغنائيه ـ مثلا ـ لها ما يسوغها ، ذلك أنه تمرس بالشعر الغنائي ، وليس معقولا أن يبرع دفعه واحده ، ولم تنقص من مكانته لانها طبيعة كل بدايه ، فحين شرع في تأليف مسرحياته لم يجد إرثا مسرحيا عربيا يتكئ عليه ، اذ كان الادب العربي يومها يفتقر الى هذا الفن ، ومن الانصاف أن يكون الحكم على مسرحياته مرتبطا ((بالظروف التي نشأ فيها فنه ، وحصيلة عصره الثقافي من هذا الفن ، فاذا اضفنا الى ذلك خلو تراثنا من فن المسرح ، تبين مدى اهميه الدور الذي قام به شوقي ...)) (2) .

وسيقى تاريخ المسرح العربي ، و الشعري منه خاصه ، يسجل له هذا الفتح الجديد .

و بموت شوقي دخلت المسرحيه الشعريه طورا جديدا ، اذ حمل

---

(1) اعتمدنا في هذه الفروق على كتاب مندور مسرحيات شوقي ص 19 و ما بعدها و أحمد هيكل / الادب القصصي و المسرحي في مصر / ط 4 / ص 304

(2) خيري شلبي / في المسرح المصري المعاصر / دار المعارف / القاهره 1982 / ص 08

1 - اتخاذه التاريخ القديم مصدرا لمآسيه

2 - اتخاذه الشعر أداة تعبير

3 - حصره الصراع بين القيم ، وقصر البطولة على العظماء

أما الرومانسية فتحلت - هي الاخرى - في عدة مظاهر ايضا اهمها :

1 - ثورة التقيد بقانون الوحدات الثلاث

2 - عدم الالتزام بنهاية المأساة

3 - عدم فصله بين الانواع الادبية ، اذ مزج بين المأساة و الملهاة في المسرحية الواحدة (1) .

ان ما قدمه شوقي - في تلك المرحلة بالذات - ليس بالامر الهين وأن الهفوات التي وقع فيها كالغنائية - مثلا - لهما ما يسوغها ، ذلك أنه تمرس بالشعر الغنائي ، وليس معقولا أن يبرع دفعة واحدة ، ولم تنقص من مكانته لانها طبيعة كل بداية ، فحين شرع في تأليف مسرحياته لم يجد إرثا مسرحيا عربيا يتكئ عليه ، اذ كان الادب العربي يوما يفتقر الى هذا الفن ، ومن الانصاف أن يكون الحكم على مسرحياته مرتبطا ((بالظروف التي نشأ فيها فنه ، وحصيلة عصره الثقافي من هذا الفن ، فاذا اضفنا الى ذلك خلو تراثنا من فن المسرح ، تبين مدى اهمية الدور الذي قام به شوقي ...)) (2) .

وسيقى تاريخ المسرح العربي ، والشعري منه خاصة ، يسجل له هذا الفتح الجديد .

و بموت شوقي دخلت المسرحية الشعرية طورا جديدا ، اذ حمل

---

(1) اعتمدنا في هذه الفروق على كتاب مندور مسرحيات شوقي ص 19 و ما بعدها و أحمد هيكل / الادب القصصي و المسرحي في مصر / ط 4 / ص 304

(2) خيري شلبي / في المسرح المصري المعاصر / دار المعارف / القاهرة 1982 / ص 08

لواءها – من بعد – نخبة من الشعراء أمثال عزيز أباظه الذي يعد صوره لشوقي وامتدادا له ،ثم عدنان مردم بك (1917 – ٠٠٠٠ م) وسليمان العيسى (1921 – ٠٠٠٠م) ومعين بسيسو (1927 – 1987) وعبد الرحمن الشرقاوي (– 1988م) وصلاح عبد الصبور (1931 – 1981م) ونجيب سرور (1932 – 1978م) ومحي الدين البرادعي (1934 – ٠٠٠٠م) وغيرهم.

ومما لا شك فيه أن المسرحية الشعرية تعدّ من أصعب الأجناس الأدبية لأنها مركب عضوي من ثلاثة عناصر أساسية هي الشعر والشرح والتاريخ ، وعلى الكاتب أن يحافظ على التفاعل القائم بين مقومات هذه التركيبة الثلاثية حتى يصل الى عمل فني متكامل .

والملاحظ أيضا أن معظم كتابها مارسوا الشعر الغنائي زمنا طويلا[1] ، ثم شغفوا بالمسرح فنظموا له ، فمنهم من أقبل عليه وبقي في رحابه ،ومنهم من اضطر الى تركه والعوده الى القصيدة الغنائية .

---

(1) من بين هؤلاء الذين كتبوا الشعر الغنائي قبل التجربه المسرحيه نذكر:

– عزيز أباظه : نشر ديوان "أنات حائره" .

– عدنان مردم بك : نشر " نجوى " و " صفحه وذكرى "

– سليمان العيسى : طبع مجموعه من الدواوين منها : "مع الفجر" و "رمال عطشى" و "شاعر بين الحدران "...

– عبد الرحمن الشرقاوي : له "من أب مصري" و "رساله الى الرئيس الأمريكي"

– صلاح عبد الصبور : أصدر "الناس في بلادي" و "أقول لكم" و "أحلام الفارس القديم".

– نجيب سرور : نشر "أغاني الزاحفين" و "صرعى الحزن "...

– محي الدين البرادعي : طبع "أناشيد الانتصار" و "الرحيل نحو المستقبل" "الحب لغتي" و "بدء ١ من حزيران "

مصادر الابداع في المسرحيه الشعريه العربيه

تنوعت مصادر التأليف في السرح الشعري ، بتنوع مذاهب الكتاب الفنيه، واتجاهاتهم السياسيه و الفكريه و سعه ثقافتهم المسرحيه ، و ابيعنلاحذا الاحداث الاجتماعيه و السياسيه التي عاصروها ، و من تقصي ينابيع الالهام لدى الشعراء المسرحيين العرب ، لوحظ أن جهودهم انصبت على استلهام الاحداث التاريخيه - بالدرجه الأولى - ثم التراث الشعبي و الدين و الأساطير الشرقيه منها و الغربيه ، ولم يقفوا عند حدود مصادرهم العربيه و الاسلاميه بل تعدوها الى تراث العالم و تاريخه .

وهي المصادر نفسها - تقريبا - التي استمد منها كتاب بقيه الاجناس الأدبيه كالقصه و الروايه و المسرحيه النثريه ، مضامين أعمالهم .

أولا : مسرحيات ذات مصدر تاريخي :

ظل التاريخ (*) - بروافده المتعدده في مقدمه ينابيع الالهام في المسرح الشعري العربي على الاطلاق ، لدرجة أن بعض الدارسين جعله سببا في نشوء المسرحيه و تطورها ، ((ولم ترتبط المسرحيه في الوطن العربي بالتاريخ في نشأتها فحسب ، بل إنها لم تلق القبول ، ولم تنتشر ، ولم تزدهر ، الا باعتمادها التاريخ مصدرا لها .)) (1)

وقد وجدنا سيلا جارفا من المسرحيات التي اعتمدت الوقائع التاريخيه ، وان ما ألف ليصعب على الدارس حصره .

انصبت جهود الشعراء - بشكل خاص - على سير بعض الشخصيات التاريخيه و الاحداث المأساويه ، التي عرفتها الأمة العربيه عبر تاريخها

(*) افردنا له الجزء الأول من الفصل الثالث

(1) زياد محبّك / حركة التأليف المسرحي في سوريه / اتحاد الكتاب العرب دمشق 1982 / ص 206 .

الطويل المشحون بالجراحات، أو التي اعترضت طرق أولئك العظماء في توجيه الأمة نحو الحضاره و الرقي .

ولعل أهم حدث تاريخي قديم ، جذب انتباه كتاب الدراما الشعريه كما استولى - على مشاعر كتاب بقيه الأجناس الأدبيه الأخرى - مأساة الاندلس التي تناولها أكثر من كاتب و من زوايا مختلفه.

و يمكن تحديد اتجاهين في استغلال الوقائع التاريخيه هما :

أ - التركيز على بعض الأحداث التاريخيه الكبرى ، مثل سقوط الحكم العربي في الأندلس ، و دك حصن تدمر، ومأساة فلسطين ، وبعض الثورات التي قامت في الوطن العربي لطرد المستعمر، أو لتحسين الأوضاع الاجتماعيه و السياسيه و الاقتصاديه.

ب - التركيز على سير بعض الشخصيات التاريخيه التي كانت حياتها غاصه بالأحداث الخصبه ، أو تلك التي نسجت حولها بعض الحكايات الغريبه و المتناقضه ، فاختلط فيها الحقيقي بالوهمي ، مثل شخصيه الحلاج و البرامكه و أبي عبد الله الصغير، و سير بعض الأبطال المشهورين في التاريخ . و اختلاف الروايات التاريخيه حولهم من شأنه أن يوفر ماده خصبه صالحه للبناء الدرامي .

وقد يمزج الكاتب بين الأحداث التاريخيه و حياه الشخصيه في عمل واحد على نحو ما فعل شوقي في ((علي بك الكبير)) فهو لم يعالج مسرحيا سيره هذا الرجل - رغم ماقدمه لمصر - بقدر ما أراد القاء الأضواء على ما عانته مصر، من تدهور و اضمحلال ، نتيجه للفتن و الدسائس التي حيكت ضد مصر أولا ، ولعلي بك الكبير ثانيا ، داخل القصر و خارجه ، ثم أثر ذلك كله في حياه الشعب المصري الذي لم يجن من وراء تلك المؤامرات سوى الظلم و ضنك العيش.

و أيضا ما فعله عدنان مردم بك في مسرحيه ((العباسه)) 1968 فلم تكن مأساه هذه الفتاه سوى وسيله ، صوّر من خلالها الصراع الذي

كان قائما على الحكم ، بين العرب - ممثلين في هارون الرشيد و زبيده و أتباعهما - و بين الفرس بزعامه آل برمك و اشياعهم ، وكان من نتيجه ذلك أن ذهبت العباسه ضحيه ، و في المسرحيه صور عديده للحياه الاجتماعيه و السياسيه من جور الحكام الى حياه البذخ و الترف التي كان يحياها الخليفه و حاشيته ، داخل تلك القصور التي كان بعضها حصنا للدسائس السياسيه و الأخلاقيه ، و بالمقابل يعاني الشعب الشقاء و الحرمان ، بل لا تملك حتى حريه التصرف في نفسها ، وقد جسد هذه الحقيقه الوصيفات اللواتي غصت بهن قصور بني العباس ، أراد عدنان من ذلك أن يقول : ان الصراع بين الطرفين اللذين هما في مستوى واحد من القوه غالبا ما يذهب ضحيته الكثير من الابرياء الذين رمز لهم بالعباسه ، ((فالصراع كما نرى صراع على الملك كما ذهب اليه ابن خلدون و اني أخذت بهذه النظره السليمه . . . وجعلت من العباسه الضحيه البريئه . . .)) (1)

أولينا في هذه الدراسه الجانب التاريخي بعض الاهتمام ، لذا آثرنا ذكر بعض المسرحيات التي استلهمت الاحداث التاريخيه بغض النظر عن أعمال شوقي ، وعزيز أباظه ، وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي ، لأنها معروفه و مشهوره ، و من بين هذه المسرحيات التي اعتمدت الوقائع التاريخيه :

فتح الاندلس	1931	- فؤاد الخطيب
مملكه اورشليم	1962	عبد المعطي جلال
الفلسطينيات	1968	علي عقله عرسان
الغربباء	1974	= =
مصرع غرناطه	1973	عدنان مردم بك
فلسطين الثائره	1974	= =
سولارا	د . ت	محمد الفيتوري

---

(1) ص 12

أما التي تناولت سيره الشخصيات فهي أكثر و منها :

مأساه حيفارا	1935	معين بسيسو
العباسه	1968	عدنان مردم بك
الحلاج	1971	= =
الازار الحريح	1966	سليمان العيسى
الوزير العاشق	1981	فاروق جويده

وهنا نلاحم بين سيره تلك الشخصيات المنتخبه من التاريخ و الأحداث الاجتماعيه التاريخيه الأخرى على نحو ما نوهنا به لأن مصير أولئك العظماء من الرجال غالبا مايكون مصير أمه كامله ،وليس مصير الشخصيه وحدها ،فسقوط زنوبيا ،وتسليم أبي عبد الله الصغير ،عند عدنان نتج عنه انهاء الوجود العربي في مرحله تاريخيه ما .

ثانيا : مسرحيات ذات مصدر ديني

لعل أقدم المسرحيات الشعريه التي استمدت مضامينها من الكتب المقدسه، ما قدمه عبد الله البستاني من مسرحيات تعود في أصولها الى الدين المسيحي من مثل : ((مقتل هيرودوس لولديه اسكندر و أرسطوبولس)) و ((يوسف بن يعقوب)) و ((بروتوس أيام تروكوين الظالم)) وغيرها ،ولكن هذه المسرحيات ضاعت جميعا ولم يبق منها سوى المسرحيه الاولى [1] ،ومن مثل ((بنت يفتاح)) 1935 لسعيد عقل ،التي تعود ـ هي الأخرى ـ في أصولها الى الكتاب المقدس) (الدين المسيحي) ، و من الدين استلهم محمد رضا شرف الدين مسرحيته ((الحسين عليه السلام)) وصلاح الكريمي مسرحيه ((يوسف النبي)) و عزيز اباظه ((قافله النور)) التي تناول فيها الفترة الأولى لنشر الدعوه الاسلاميه في مملكة الحيره ،ومحمود غنيم ((المرأه المقنعه)) و محمود رضوان ((نور على الصحراء))

---

(1) محمد نجم / المسرحيه في الادب العربي / ص 365 ،وعاطف سلام/عن مسرحيات عزيز أباظه / ص 57 ،و سليمان الأحمد / دراسات في المسرح العربي /ص43

وغيرهم من الكتاب الذين استلهموا مبادئ الدين الاسلامي ، وقصص القرآن الكريم ، وسيره بعض الشخصيات الدينيه ، كالحسين بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما ، والحلاج و رابعه العدويه (1) .

اضافه الى بعض السرحيات الاخرى التي التحم فيها الشعر بالنثر ، مثل (أفكار في الجحيم في الزمن القديم) لداود الشوبري ، و (آدم وحواء) للخوري الكاتب ، ومعظم هذه المسرحيات التي تعود في أصلها الى الدين ذات مغزى أخلاقي تهذيبي (اختلطت فيها الأفكار الدينيه بالأغراض التهذيبيه في مزيج متناسب جمع بين الموعظه الحسنه و السخريه اللاذعه (2)) لذا كثر فيها ضرب الحكم و الامثال ، وبالغ معظم مؤلفيها في التضمين و الاقتباس من الكتب المقدسه ، وقد افتقرت جل تلك الاعمال الى النزعه الدراميه التي هي قوام السرح ، ولئن شاع هذا النوع من التأليف في مراحل تاريخيه معينه ، فانه لفظ انفاسه الاخيره - أو كاد - في هذه المرحله .

وقد عرفت المسرحيه الاوروبيه مثل هذا الاتجاه نحو المنابع الدينيه في العصور الوسطى حين سيطرت الكنيسه على كافه مجالات الحياه ، فظهرت أنواع جديده من المسرحيات قائمه على موضوعات دينيه تناولت حياه المسيح و آلامه و صلبه ، و عالجت أحد ما يسمى بأسرار الكنيسه كما دارت حول حياه القديسيين و ما يتصل بهذه الشخصيات من المعجزات و الكرامات (3) .

كما استمد بعض كتاب هذه الفتره مسرحياتهم من قصص دينيه أخرى مثل قصه خروج آدم من الجنه ، وقتل قابيل لأخيه هابيل ، وغيرها . واشتهر في هذا النوع من التأليف الكاتب الاسباني (كالرون دي لا براكا Delabarca 1600P.C-1681) الذي قدم ما يربو على سبعين مسرحيه دينيه .

---

(1) لمزيد من التوسع راجع / أحمد شوقي قاسم / المسرح الاسلامي مناهجه و روافده

(2) محمد نجم / المسرحيه في الادب العربي الحديث / ص 385

(3) هند قواص / المدخل الى المسرح العربي / دار الكتاب اللبناني / بيروت ، ط 1 / 1981 / ص 130 ، و فرانكو هوايتينج / المدخل الى الفنون المسرحيه ص / 42

ثالثا : مسرحيات ذات مصدر أسطوري

الأسطوره ليست ((أكثر من قصة خياليه بعيده كل البعد عن منطق العلاقات بين الأشياء ، كما أن شخوصها لا ينتمون الى عالم الاسوياء من الناس وانما هم شاذون خارجون على طبيعه البشر.(1))) .

استمدت طائفه أخرى من الشعراء المسرحيين العرب مضامين مسرحياتهم من الأساطير القديمه ، الشرقيه و الغربيه ، و حاولت فئه منهم خلق أساطير جديده و اخضاعها لحمل فكره ما تعبر بها عن قضايا عصرهم و مجتمعهم و برع في توظيف الأساطير في المسرح الشعري ثله من الشعراء مثل خالد الشواف في ((حلجامش)) و ((الأسوار)) و ((شمسو)) و علي محمود طه في ((أغنيه الرياح الأربعه)) 1942 ، ثم ((أرواح و أشباح)) 1943 ، التي تدور ((في جو اغريقي مسحور أبطاله آلهات و آلهه يونانيون . . . يذكروننا بأناس يدرجون على هذه الأرض، وقد ثرامت الينا أخبارهم . كما أن ثمه تشابها و اقترانا بين ما أرادته هذه الأرواح في عالم الأرواح و بين ما صنعته في عالم الماده.(2))) ، و أحمد زكي أبو شادي في ((اردشير)) و ((الالهه)) 1927 ، وفؤاد الخشن في ((أدونيس و عشتروت)) 1964 ، ومحمد عفيفي في ((أراخت)) 1966 ، التي اعتمد فيها أسطوره هنديه ، تتحدث عن الملكه (أراخت) التي كانت تربطها وجدانيا بروح الشعب الذي يمعن زوجها (بلاذ) في تعذيبه و أراد أن يقيم سعادته على أشلاء و ضحايا شعبه و قد أدى تعاطف زوجته (اراخت) مع الشعب بحياتها . . . ولكن (اراخت) التي ماتت، فماتت روح الشعب في شخصها ، نراها تحيا من

---

(1) شفيع السيد / اتجاهات الروايه المصريه / دار المعارف القاهره / ط 1 1978 ص/ 33

(2) علي محمود طه / أرواح و أشباح / المقدمه / ص 6 ، نقلا عن دراسات في المسرح العربي المعاصر / ص 52

حديد ، ثم تنتقم من الملك بمساعده الحيش و الشعب [1] ، ومن المسرحيات الأخرى ((شمسون ودليله)) 1971 لمعين بسيسو ، و ((الحريه والسدم)) 1971 لمحمد مهران السيد الذي اعتمد فيها على أسطوره ايزيس و أزوريس ، و غيرهم الكثير .

و الملاحظ أن الاتجاه نحو الأسطوره كمنبع الهام قليل جدا ، ومتأخر عن بقيه المصادر ، ليس فقط لدى كتاب المسرحيه الشعريه ، بل حتى النثريه منها ، اذ يرجع تاريخ أول مسرحيه عربيه فنيه ، اعتمدت مضمونها من الأساطير الى سنه 1933 [2] ، عندما كتب توفيق الحكيم (1898 -- 1988) ((أهل الكهف)) ، بل حتى المسرحيات المترجمه عن الآداب الأجنبيه و التي تتخذ من الأساطير مصدرا لها ، قليله جدا ، ولعل السبب في هذه الندره أدعا هذا النوع من التأليف قوامه القضايا الذهنيه ، والتعبير عن الأفكار المجرده ، ولم تكن ثقافه الجمهور العربي في تلك الفتره تستوعب أو على الأقل تستصيغ فهم مثل تلك هذه القضايا ، لا سيما أن هذا الفن (المسرح) مازال يزهما لم يرسخ أقدامه بعد .

و من يوم أن فتح توفيق الحكيم [3] باب التأليف الأسطوري -- على مصرعيه -- أمام الكتاب ، لاسيما الناشرين اتجه ثلة منهم الى هذا النبع يستمدون منه مضامين مسرحياتهم و اشتهر في هذا ، علي أحمد باكثير [4] ، و خليل هنداوي [5] ، وسعد الله ونوس [6]

---

(1) خيري شلبي / في المسرح المصري المعاصر / ص 110

(2) شمس الدين الحجاجي / الأسطوره في المسرح المصري / ص 302 ، و حركه التأليف المسرحي / ص 238

(3) بفضل : "أهل الكهف" 1933 ، "بجماليون 1942" ، " الملك أوديب 1949" " ايزيس 1955" ...

(4) من مسرحيات باكثير الأسطوريه : " مأساه أوديب" 1949 ، " شهرزاد " 1952 " هاروت و ماروت" 1963 ...

(5) منها "سارق النار" 1945 ، " جزيره بلا رجل" 1945 ، " هاروت و ماروت" 1942 " سيزيف" 1962 .

(6) من مسرحيات ونوس : " ماروز تحدق في الحياه" 1963 ، " الحراد " 1965 الرسول المحمول في مأتم أنتيجونا" 1965 .

وغيرهم . ولم يتكن توظيف الأسطوره عند هؤلاء الكتاب هربا من الواقع، أو الاختفاء وراء تلك الرموز، ولكنها استخدمت لمعالجه الواقع وتقديم الحلول الناجعه لبعض المشاكل ، لذا جاءت في معظمها مرتبطه بالحاضر، معبره عن همومه عكس بعض كتاب المسرحيه الشعريه الذين اقتصرت جهودهم على التوظيف و الاحياء و قعدوا بها بعيدا عن مشاكل مجتمعاتهم الراهنه بمعنى أنهم لم يحاولوا تفسيرها من جديد حتى يتمكنوا من ربطها بقضايا عصرهم .

ولعل من أشهر الأساطير التي أغرت أقلام كثير من المبدعين العرب أسطورتي " أوديب " و " شهرزاد " حيث استلهمها طائفه من الكتاب مثل توفيق الحكيم، و علي أحمد باكثير ، وعلي سالم، و عزيز أباظه، وغيرهم ، ونظرا لكون الأسطوره تشكل مصدرا هاما في التأليف المسرحيه المعاصره فقد حظيت بعنايه الكثير من الدارسين.(1)

رابعـــا : مسرحيات ذات مصدر تراثي شعبي

غير أن أهم منبع ظل يغترف منه الكتاب مضامين مسرحياتهم هو التراث الشعبي ـ بألوانه المختلفه ـ و كان خليل القباني رائد هذا الاتجاه في المسرح العربي ، اذ تناول كثيرا من القصص و الحكايات الشعبيه التي شاعت على ألسنه العامه، و الشعراء والقصاصين الشعبيين ، وتناقلتها الأجيال ، لاسيما قصص وحكايات ألف ليله وليله ، وقد بلغ ما أنتجه القباني نحو خمسين مسرحيه(2)، استقى معظم موضوعاتها من التراث الشعبي وقصص ألف ليله و ليله منها ، ((الشاه محمود)) و ((هارون الرشيد مع أنس الجليس)) و ((عنتره)) . ولما ظهر يعقوب صنوع (1839 ـ 1912) ـ فيما بعد ـ وظف هذا التراث و اقتبس منه مجموعه من المسرحيات، و تأثر بالتراث الشعبي حتى في المصطلحات(3)، كما استمد منه شوقي مسرحيته ((مجنون ليلى)) و ((عنتـــره)) .

---

(1) منهم : سعد عبد العزيز في " الأسطوره والدراما " ، وأحمد الحاجي في " الأسطوره في المسرح المصري المعاصر " وعزالدين اسماعيل في "قضايا الانسان في الأدب المسرحي" وغيرهم .

(2) أسعد داغر/مصادر الدراسه الأدبيه/ج 2 / ص 645

(3) نجوى عانوس/مسرح يعقوب صنوع/الهيئه المصريه للكتاب/القاهره/ط 1 / 1984 / ص / 144

كان من نتائج حركة بعث التراث العربي ، وجعله موضع التداول ، ومحاولة ربطه بالتيارات الثقافية العالمية ، التفات مجموعة من المؤلفين العرب الى دراسته ، فأزالوا عنه غبار السنين ، وأفادوا منه في خلق أعمالهم الفنية .

ولمع اسم نجيب سرور بصفة خاصة ، بين كتاب الدراما الشعرية التراثية - ان صحت التسمية - الذي اصدر عددا من المسرحيات استلهما بـ : ((ياسين و بهية)) 1965 ، ثم ((قولوا لعين الشمس)) 1965 ، و ((مأساة أحيبا ناس)) 1965 ، و ((آه ياليل يا قمر)) 1969 ، و رحل قبل أن ينشر مسرحيته الأخيرة ((الحكم قبل المداولة)) (1) ، التي استقى موضوعها من التراث الشعبي في الريف المصري .

وكان عويز أباظة قد اتجه نحو ألف ليلة وليلة في مسرحيته ((شهريار)) 1954 ، ونسج ممدوح عدوان خيوط مسرحيته ((المخاض)) 1967 - من التراث الشعبي السوري . ولم يقفوا عند حدود توظيف هذا التراث و استلهامه ، بل تطلعوا الى تراث شعوب العالم ، فقدم رفيق معلوف مسرحية ((تبور)) 1956 من أحداث شعبية مجرية كما استمد أحمد سليمان الأحمد - هو الآخر - خيوط مسرحية ((مم و زين)) 1945 ، من حكايات شعبية كردية جرت أحداثها في شمال العراق .

ومن ضمن الأسماء التي كانت لها اسهامات كبيرة في العناية بالتراث الشعبي العربي و توظيفه في المسرح ، الكاتبان المغربيان الطيب الصديقي أحمد الطيب العلج اللذان خدما المسرح المغربي خدمات جليلة اقتباسا ، وترجمة ، و تأليفا ، و اخراجا (2) .

وذا كان محور تلك القصص و الحكايات الشعبية ، تدور حول موضوعات تستلذها العامة ، كالكرم ، و الشهامة ، و مغامرات الحب و البطولة ، فان

---

(1) في مجلة ابداع/ع 7/ تموز 1985/ ص 106 دراسة حول هذه المسرحية التي لم تنشر بعد .

(2) لمعرفة اثرهما في المسرح المغربي ، راجع / المسرح المغربي / أديب السلاوي دمشق 1975 ، ومجلة أقلام/ع 7/ س15/ مارس 1980 .

الشعراء المسرحيين العرب أعادوها دلالات معاصره، من ذلك أن عزيز اباظه ذكر في مقدمه مسرحيه شهريار ((. . . ان ألف ليله وليله لم تعد مجرد قصص بسيطه جذابه، بل إن الكتاب يجدون فيها حلا لبعض قضايا عصرنا، و يكتشفون من خلالها، صوره حيه صحيحه لآمالنا و مخاوفنا و أن شخصيات "شهريار" يتحدون بالغه غير غريبه عنا، حتى انه من الممكن أن يخلع القارىء أو المشاهد على ابطالها أسماء يعرفهم.))(1). وعلق منذور على مسرحيه ((ياسين و بهيه)) لنجيب سرور بعد عرضها على المسرح القومي المصري، بقوله: ((. . . وهكذا استطاع شبابنا أن يقدم بنجاح رائع قصيده شعريه قصصيه طويله في صوره دراميه، لا أظن أنها مسبوقه في بلادنا أو غيرها من بلدان العالم. . . شاهدت قصه شعبيه طورها الشاعر الملتزم الى قصه هادفه.))(2).

و هكذا فهم شعراء المسرحيه العربيه التراث، ولا زال بعضهم يسعى لاعطاء ذلك الإرث الشعبي وجه نظر معاصره و اقامه حسور بينه و بين الواقع العربي المعاصر. شاركهم في التوجه نحو هذا المنبع الذي لا ينضب طائفه من ألمع كتاب المسرحيه النثريه الذين أسهموا بعدد وافر من المسرحيات التي استمدت مضامينها من ذلك التراث من بينهم : توفيق الحكيم في ((الصفقه)) 1956 و ((مجلس العدل)) ، و ألفريد فرج في ((الزير سالم)) 1967 و ((علي جناح التريزي و تابعه قفه)) ، و يوسف ادريس في ((الفرافير)) 1964 ، و قاسم محمد في ((مجالس التراث)) ، و ((بغداد الأزل بين الحد و الهزل)) وغيرها، و رشاد رشدي في ((اتفرج ياسلام)) 1965 ، ويعد عبد الرحمن كاكي ، من أبرز كتاب المسرح في الجزائر استغلالا لهذا

---

(1) دراسات في المسرح العربي المعاصر/ 212

(2) مسرح توفيق الحكيم/ دار نهضه مصر/ القاهره/ ط 3، د. ت/ ص 191

الارث الشعبي ، حيث استلهم منه عددا من المسرحيات منها ، ((الشبكه)) و ((السفر)) و ((شعب الظالمه)) (1).

و كانت مجموعه من كتاب المسرحيه الاوروبيه قد اتجهت نحو التراث تستلهم منه مضامين مسرحياتها ، فبرع في توظيفه نخبه من الكتاب لعل اشهرهما الكاتبان الايرلنديان (وليام يتس) و (جون سينج) اللذان اعتمدا التراث الشعبي الايرلندي في الكثير من مسرحياتهما .

التيارات الأدبيه السائده في المسرح الشعري العربي :

ارتبطت الاجناس الأدبيه منذ نشأتها بحركه المجتمع الانساني ، و كان من نتيجه ذلك الارتباط ، أن ظهرت عده تيارات و اتجاهات تقاسمت الأعمال الأدبيه ، وفق قدرتها في التعبير عن هموم الانسانيه ماضيا ، و حاضرا ، و مستقبلا .

وقد عرفت المسرحيه الشعريه العربيه - على الرغم من حداثه عهدها - عده اتجاهات فنيه ، من كلاسيكيه ، الى رومانسيه ، فواقعيه ثم رمزيه ، وظهر ذلك التبني تاره في الموضوع ، وطورا في الاسلوب أو في طريقه المعالجه و العرض ، و الواقع أن هذه التيارات ، أو المذاهب الفنيه لم تكن ابنه البيئه العربيه ، فقد وفدت الينا من الغرب عبر منافذ الاتصال المختلفه بين الآداب العربيه و الثقافات الأوروبيه .

يمثل الكلاسيكيه (الاتباعيه) في المسرح الشعري العربي - بوجه خاص - أحمد شوقي بفضل ما قدمه من مسرحيات عدت اللبنات الأولى في صرح المسرحيه العربيه ، وجاء من بعده تلميذه عزيز اباظه فأغنى هذا الجنس الادبي بمجموعه من المسرحيات ذات نزعه تقليديه ، أولها ((قيس ولبنى)) 1943 ، وآخرها ((زهره)) 1968 ، ومع عزيز و عدنان مردم بك وخالد الشواف

---

(1) لمزيد من التوسع يراجع / نصرالدين صبيان / اتجاهات المسرح العربي في الجزائر / مخطوط رساله ماجستير / قدم بكليه الآداب جامعه دمشق 1985 / ص230 ومابعدها و سليمان قطايه / المسرح العربي من أين و الى أين ؟ / ص 76

و محمد عفيفي ... تدعم هذا الاتجاه ، حيث التزم هؤلاء الشعر العربي التقليدي فنظموا على البحور الخليليه و لكنهم تصرفوا في حوازاتها فأوردوها مجزؤه أو مشطوره مستغلين في ذلك أقصى ما تبيحه الحوازات العروضيه ، و حافظوا على القافيه و الروي و نظام الشطرين ، واعتمد اللغه الحزله الراقيه ، واتتخبوا موضوعاتهم — و هي في الغلب مأساويه — من التاريخ العربي القديم ، و امتد بصر بعضهم الى التاريخ الأوروبي القديم أيضا ، و أسندوا البطوله الى العظماء من الشخصيات كالملوك و الملكات و الأمراء و الوزراء وقاده الجيش ، وحاول بعضهم التقيد بقانون الوحدات الثلاث (وحده الزمان و المكان و الموضوع) ، وأحروا الصراع بين القيم و العواطف عندما يقع بينهما تعارض وآثروا الوصف على التمثيل .

و على الرغم مما وجه لشعراء هذا الاتجاه من نقد ، فان تاريخ المسرح العربي سيبقى يذكر أن هؤلاء هم الذين أدخلوا هذا الفن الذي افتقر اليه العرب الى حرم الأدب العربي.

و من أعلام الكلاسيكيه ، ظهرت المسرحيه الشعريه الرومانسيه ، ومن أعلامها أحمد زكي أبو شادي (1892— 1955) الذي نشر بعض المسرحيات مثل ((الآلهة))1927 و ((أخناتون)) 1937 و ((الزباء ملكة تدمر))1927 ، و ((احسان)) 1927 وغيرها مع أن بعض الدارسين رأوا أنها أقرب الى فن " الأوبرا" منها الى المسرحيه يدعمهم في ذلك أن المؤلف كان يكتب على غلافها " تلحينات" ، بينما كان يسعى من وراء ذلك الى تمثيلها على خشبه المسرح ، ولكن ذلك الأمل لم يتحقق بعد ، فلا تزال معظم أعماله مخطوطه، الى جانب أبي شادي ، لمع اسم الشاعر المهندس علي محمود طه (1901— 1949) بمسرحيتيه ((أرواح وأشباح)) و ((أغنيه الرياح الأربعه)) ، وربما صدق فيه ماقيل عن أبي شادي في أن كليهما أطلق اسم " تلحينات" على مسرحياته أصلا في تمثيلها على خشبه المسرح ، انطلاقا من أن قيمه العمل المسرحي ، لا تظهر جليا الا بعد تجسيده على خشبه المسرح . (*)

(*) نستثني من ذلك المسرحيات الذهنيه ، وبعض المسرحيات التي كتبت أصلا للقراءه .

من بين الذين اعتبروا مسرحيات أبي شادي ،ومحمود طه " أوبرات " محمد مندور (1) في حين يجمع البعض الآخر على أن ما قدمه الشاعران هو في صميم المسرح الشعري، فقد جاء في تقديم لطفي جمعه لمسرحيه ((احسان)) قوله : ((قصه أحمد زكي أبو شادي أميل إلى الدراما ،منها الى الأوبرا ،لأن الأبرا عاده ليست في حاجه الى ايراد الوقائع معقده ثم تحليلها .)) (2)، وعده إبراهيم حماده شاعرا مسرحيا رومانسيا من الدرجه الأولى (3) ،ونسب محمود أمين العالم الاتجاه الرومانسي في المسرح الشعري العربي لأحمد زكي ،وان لاحظ غلبه الطابع الغنائي على تلك المسرحيات ((فقد كتب أبو شادي مسرحيات شعريه يغلب عليها الطابع الغنائي ،وان اتسمت بطابع خاص هو الطابع الرومانتيكي الذي اتسمت به مدرسه أبوللو ،ثم طابع التجربه الوجدانيه الخاصه)) (4). كما أن مسرحيات على محمود طه – هي الأخرى – أميل الى الدراما ، ((وقد أشرف علي محمود طه على عالم الشعر المسرحي ،ثم دخله بمسرحيتيه " أرواح و اشباح " و " أغنيه الرياح الأربع " و في هذه المسرحيه يعيش الشاعر في جو اغريقي مسحور.)) (5).

ويمكن اعتبار جورج أبيض (1880 – 1959) من أوائل المسرحيين الذين دخلوا الاتجاه الرومانسي الى المسرح العربي ،فيما قدمه من أعمال مترجمه عن الآداب الأجنبيه ،بعد عودته من دراسه هذا الفن في فرنسا .

أما التيار الرمزي في المسرحية العربيه ،فقد ظهر في لبنان مع سعيد عقل في مسرحيتيه ((بنت يفتاح)) 1935 ،و ((قدمرس)) 1944 ،والذي أثر في معظم أتباع هذا المذهب في الوطن العربي ، ((وقد

---

1) في كتابه / في المسرح المصري المعاصر / القاهره / ط 1 ، 1971 / ص 256 ومابعدها
2) ابراهيم حماده / أعلام في المسرح العربي / المركز العربي للبحث والنشر / القاهره / 1983 ص / 223
3) المرجع نفسه / ص 309
4) الوجه والقناع في مسرحنا العربي / ص 108 ، عن المؤثرات الغربيه في المسرح المصري / ص 457
5) دراسات في المسرح العربي المعاصر / ص 52

شهد لبنان في فتره ما بين الحربيين العالميتين مولد الرمزيه في الادب شعره ونثره وخاصه في (المسرح الشعري) وكان " سعيد عقل " يمدها بالتأصيل والانتاج على السواء وكانت أراؤه و أدبه ، تجد لها صدى مستحبا عند الشباب ، وقد عاشت الرمزيه ايضا في سوريه و مصر و أبدع فيها الادباء (1)) ومع أن المسرحيتين رمزيتين فان سعيدا لم يتخلص فيهما من آثار الرومانسيه التي اتسمت بها شعره الغنائي ، ((حتي في المأساه الشعريه قدموس الرمزيه نستمع الى أحاديث وجدانيه رومانسيه في الحوار الدائر بين أورب وأخيها قدموس . . .) (2)) . أما بشر فارس (1907 - 1963) و أديب مظهر (1980 - 1928) ، فتجلت في اعمالنا معظم قواعد هذا الاتجاه ، الامر الذي جعل بعض الدارسين يعدونها رائدي الرمزيه في العالم العربي (3) .

ويعزى الاتجاه الى الرمز في المسرح الشعري بصفه خاصه ، الى مجموعه من كتاب المسرح العالمي أمثال : (وليام يتس) ، و (جون سينج) ، و (الايرلنديين) و (موريس ميترلنك M.Maeterlinck) البلجيكي ، و (سترندبرج Strinderg) السويدي ، وقد تأثر معظم هولاء بأفكار و آراء الشاعر الرمزي الفرنسي الكبير (ستيفان مالارميه S. Malarmé توفي نحو 1898) رائد هذه المدرسه ، ((لقد تصور مالارميه لغه مسرحيه جديده ، تتحرر من قواعد تركيب الجمله المعروفه ، وتمتزج فيها الصوره بالحركه امتزاجا ، يعبر عن الحياه الداخليه و النفسيه في اطار مسرحي شعري ، وهذه اللغه الجديده لن تكون واضحه بالمعنى التقليدي ، فهي لن تنقل أفكارا أو تقرر معاني و لن تخاطب العقل بل ستخاطب الخيال ، و ستكون معتمدا تحسيد الاحلام و الخيالات

---

(1) عدنان بن ذريل / الادب المسرحي في سوريه / دار الفن الحديث / دمشق / ط 1 / د . ت / ص 59

(2) نسيب نشاوي / المدارس الادبيه في الشعر العربي المعاصر / ديوان المطبوعات الجامعيه / الجزائر / ط 2 / 1982 / ص 270

(3) ياسين الايوبي / مذاهب الادب / ج 2 / المؤسسه الجامعيه للدراسات و النشر و التوزيع / بيروت / ط 1 / 1982 / ص 150 - 170 و المرجع السابق ص 486

بل والصمت ايضا – تحسيدا شعوريا ...)) (1) .

في حين أن الذي رسخ دعائم الرمزيه في المسرح الشعري العربي المعاصر، هو صلاح عبد الصبور ،الذي أثرى هذا الجنس الأدبي بمجموعه من المسرحيات كانت ((مأساه الحلاج)) 1964 باكوره أعماله ،تلتها ((ليلى والمجنون)) 1970 ،ثم أصدر مسرحياته الأخيره ((بعد أن يموت الملك)) و ((الأميره تنتظر)) و ((مسافر ليل)) 1973 ،كان في الأولى واقعيا ،ثم تحول الى الرمزيه التي تشرف على الواقع وتفضحه .

ومن بين الشعراء الذين تبنوا الرمزيه ،على كنعان في ((السيل)) 1974 ، التي ((تدعو إلى الوحده الداخليه و التخلص من الفساد و الاقطاع ... و تستخدم الى جانب الرمزيه العامه رموزا داخليه خاصه هي أشبه بايضاءات سريعه يسلطها على جزء من المسرح ليكشف لنا الموقف العام كله .)) (2). كما تبنا ها لفيف آخر من شعراء المسرحيه مثل معين بسيسو في بعض أعماله ، وفؤاد الخشن في ((أدونيس وعشتروت)) و عدنان مردم بك في ((أبوبكر الشبلي)) و ((الأتلنتيد)) و ((المغفل)) وغيرها من الأعمال المسرحيه الأخرى التي وإن لم تكن رمزيه محضه ،فهي لا تخلو من آثارها .

بعد ظهور الواقعيه – بمختلف اتجاهاتها – في الأدب الأوروبي خلال القرن التاسع عشر تقريبا ،نتيجه للثوره الشامله التي عرفتها أوروبا في مختلف مجالات الحياه ، وما أحدثته من تحولات في البنى الاجتماعيه و السياسيه و الفكريه ،وشيوع أعمال عمالقتها (تولوستواي L. Tolostaï 1828- 1910) و (تشيكوف Tcheikhov 1860 - 1904)

---

(1) نهاد صليحه / المدارس المسرحيه المعاصره / الهيئه المصريه العامه للكتاب القاهره 1982 / ص 25

(2) بسام ساعي / حركه الشعر الحديث في سوريه / دار المأمون للتراث دمشق ط 1 1978 / ص 103

و (ديكنز C. Dickens 1812-1870) و (بلزاك Belzac 1799-1850)وغيرهم وظهور ما يسمى بالالتزام، و وظيفه الأدب ، و رساله الشاعر ، وغيرها من القضايا التي أصبحت معيارا للعمل الابداعي الجيد ، اضافه الى ظروف عربيه صرفه و عسيره مر بها العالم العربي كل هذه العوامل و غيرها كانت سببا في ظهور الاتجاه الواقعي في الأدب العربي خلال منتصف هذا القرن .

بدأ هذا التيار يسجل حضوره في المسرح الشعري العربي منذ الستينات على وجه التقريب بعد أن تبناه ثله من شعراء المسرحيه العربيه الذين تمكن بعضهم من احتياز مرحله الانبهار بالذات و التغني بآلامها و أحلامها (المرحله الرومانسيه) الى مرحله جديده تظهر فيها أهميه الفرد و مكانته من خلال البنيه العامه لامجتمع.

و ان كانت البدايه الأولى لظهور المذهب الواقعي لدى كتاب المسرح الشعري العربي أبعد من ذلك التاريخ الذي حددناه ، و يذكر سليمان الأحمد أن الأديب اللبناني رئيف خوري أول شاعر مسرحي عربي ، اعتنق الواقعيه الاشتراكيه و جسدها في مسرحيته ((ثوره بيديا)) 1935 ، التي تأثر فيها بالفلسفه الماركسيه ((لقد رأينا أن المسرح الشعري الذي تأثر بالفلسفه الماركسية قد حملته الينا "ثوره بيديا" لرئيف خوري ، منذ أكثر من ثلاثه عقود ولذلك لكون رئيف خوري واحدا من أوئل المثقفين الماركسيين . . . (1))) وهي السنه نفسها التي بدأ فيها هذا المذهب يحدث تأثيرا في فرنسا ((ففي حوالي عام 1935 ظهر صدى هذه الدعوه في فرنسا بين الشعراء الغنائيين الذين ظلوا زرعا بالقطيعه بينهم و بين جمهورهم .)) (2) .

ولكن رئيف مثل في هذا الاتجاه ، اذ لم نعثر له على غير هذه المسرحيه ، لذا انتقلت ريادة هذا المذهب من لبنان الى مصر ، و من رئيف الى الشرقاوي الذي يعد بحق حامل لواء هذا التيار في المسرح الشعري المعاصر ، بفضل ما أبدعه من مسرحيات ذات نزعه واقعيه ، افتتحها عام 1961 بـ ((مأساه جميله)) ثم ((الفتى مهران)) 1966

---

(1) دراسات في المسرح العربي المعاصر / ص 208

(2) غنيمي هلال / الأدب المقارن / دار العوده بيروت / ط 5 / د . ت / ص 398

ف ((ثأر لله*)) في جزأين يحمل الأول عنوان " الحسين ثائرا)) و الثاني ((الحسين شهيدا)) ،التي طرح فيهما ((شرعيه السلطه ،و طبيعه النظام ،و موقف الرعيه منه و طبيعه الاحزاب المعارضه ،و موقفها من السلطه غير الشرعيه ،و طبيعه العمل السياسي لاحباط الانظمه الديكتاتوريه .(1)) ،أعقبها سنه 1976 بمسرحيه ((صلاح الدين و النسر الأحمر)) و هي ثنائيه أيضا ، يحمل جزؤها الأول عنوان((النسر و الغربان)) ويحمل الثاني((النسر و قلب الأسد)) ، وفيها عرض لقضيه معاصره و حساسه ،ذات شقين يتأثر فيها كل شق بالآخر ،وتتلخص في ((أن حريه الوطن لا تنفصل عن حريه المواطن بشقيها السياسي و الاجتماعي (2)) ، وقبل هذا التاريخ كان الشرقاوي قد أخرج مسرحيته ((وطني عكا)) 1970 ، تناول فيها مأساه العرب المعاصره في فلسطين ،غير أن الخيره و الحس القومي ،و التعاطف الوجداني مع أبناء فلسطين دفعه الى المبالغه في ((تصوير سلبيات المؤسسه العسكريه في اسرائيل و ضخم دورها في احداث التغيير المنتظر في محرن الصراع (3)) .

ولعل أهم منافس للشرقاوي في تبني الواقعيه الاشتراكيه في المسرح الشعري ،الشاعر و المخرج نجيب سرور الذي أغنى المسرح العربي بطائفه من المسرحيات منها ((ياسين وبهيه)) و ((آه يا ليل يا قمر)) و ((الحكم قبل المداومه)) ،وقد استلهم نجيب في كل ابداعاته التراث الشعبي بالريف المصري ،مما ربما أهله الى أن يكون رائد المسرحيه الشعريه التراثيه ،ففي ((ياسين و بهيه)) عطه الأول ،دفع الشاعر

(*) أثارت غضب مشايخ الأزهر فحالوا دون عرضها ،أنظر أحمد قاسم / المسرح الاسلامي روافده و مناهجه / ص 353

(1) المرسلي بوبانه/ المسرحيه التاريخيه في الشعر العربي المعاصر/مخطوط رساله ماجستير / معهد اللغه و الأدب العربي / جامعه وهران 1986/ص 158

(2) نسيم مجلي / المسرح وقضايا الحريه / الهيئه المصريه العامه للكتاب / القاهره / ص 77

(3) المرجع نفسه / ص 78

بمشكلات الريف المصري و ما يعانيه سكانه من ظالم الاقطاع الى المقدمه ، دون أن يترك المقام الأول للحب [1] ، على الرغم من أن ياسين و بهيه مأساه حب ريفي جرت أحداثه في قريه (بهوت) بالصعيد المصري ، وفي ((الحكم قبل المداومه)) التي أشرنا اليها منذ حين الى أنها لا تزال مخطوطه ، طرح نجيب قضيه حريه الفرد كما يطلبها و يعمل على تحقيقها أملا و رغبه في التعايش مع مجتمعه ، و بين الحريه كما يراها المجتمع ، و يوفرها لأفراده و يصبح الصراع بين الفنانين أمرا متوقعا ، يلجأ فيه المجتمع الى استخدام كافه الأسلحه لفرض ارادته بشتى السبل [2] .

و من المسرحيات الشعريه التي تنحو منحى واقعيا ـ في مضمونها ـ ((ثوره العراق الكبرى)) لعبد الحميد الراضي ، التي تناول فيها مقاومه الشعب العراقي للانتداب البريطاني ، و ((فلسطين الثائرة)) و ((دير ياسين)) لعدنان مردم بك اللتين عرض فيهما لجزء من واقع ابناء فلسطين و مأساتهم الداميه ، ركز في الاولى على أحداث موقعه (القسطل) التي سقط فيها المجاهد الشيخ عبد القادر الحسيني ، و في الثانيه على مذبحه ((دير ياسين)) التي تعد من أفضع المذابح الوحشيه التي هزت مشاعر العالم .

و على الرغم من أن هذه المسرحيات تنبع من التاريخ ، الا أنها مسرحيات واقعيه ، اذ تصور أحداثا من التاريخ العراقي و الفلسطيني ، حيث تظهر شخصيات عراقيه و أنجليزيه عند الراضي ، مثل الياسري و الشبيبي و تشرشل ، و فلسطينيه و صهيونيه عند عدنان مثل عبد القادر الحسيني و الحاج عايش و مناحيم بيغن ، وغيرهم ممن كانوا على قيد الحياه في أثناء تأليف تلك المسرحيات .

---

(1) دراسات في المسرح العربي / ص 63

(2) ابداع محله / الأدب و الفن / ص 107

و من المسرحيات الوطنيه التي تحمل قدرا من الثوره ،والتي يمكن ادراجها في هـذا الاتجاه ((ميسلون)) لبدر الدين الحامد ،التي أدار أحداثها حول نضال الشعب السوري ضد الغارسه الفرنسيه ،في معركه غير متكافئه الأطراف يقودها البطل يوسف العظمه الذي كان من بين شهداء الوطن ((وهي الأحداث التي عاشها المؤلف ووعاها و حفظها في وجدانه ثم صورها بشاعريته الأصيله (1))) . و كما ظهرت شخصيات عند الراضي و عدنان ،ظهرت أيضا عند بدرالدين الحامد ،من مثل الملك فيصل و يوسف العظمه و غورو و سامح الخضري و غيرهم من الشخصيات.

وحصله القول : أن الدارس لتاريخ المسرحيه الشعريه العربيه يلاحظ أن هناك تباينا في تبني المذاهب الأدبيه ،و المزج بين أكثر من تيار في العمل الابداعي الواحد ، فقد لاحظ مندور و غيره أن شوقي لم يكن كلاسيكيا محضا و لا رومانسيا في مسرحه ،و لكنه جمع بين أصول هذين المذهبين ،كما لاحظنا أن الكلاسيكيه و الواقعيه تداخلتا ن في بعض مسرحيات عدنان ،مع ميل الى الرمز و الايحاء لاسيما في أعماله الأخيره مثل : ((الاتلنتيد)) و ((المغفل)) و ((القزم)) و يلاحظ هذه المزاوجه بين الواقعيه و الرمزيه في مسرح صلاح عبد الصبور الذي بدأ واقعيا ثم تحول الى رمزي ،في حين تعانقت الرومانسيه بالرمزيه فيما قدمه سعيد عقل على نحو ما بين ذلك نسيب نشاوي ، بمعنى أن هناك خيوطا تربط المسرحيه الرمزيه تربطها بالرومانسيه ،و تشدها اليها ،ولم يشذ من هذا التذبذب الفني من شعراء المسرح العربي سوى الشرقاوي و بسيسو و سرور الذين التزموا بقواعد المسرح الواقعي الاشتراكي ،و تأثروا كثيرا بأعمال ((اكسندربوشكين) و ((نيكولاي غوغول)) و ((أنطوان تشيكوف)) و غيرهم . والى هذا التنوع المذهبي الذي عرفته المسرحيه العربيه شعريه و النثريه ،يشير غنيمي هلال بقوله :((... لم تلتزم المسرحيه مذهبا معينا ،بل تأثرت بالمذاهب كلها ،وقد تأثرنا بالكلاسيكيه

---

(1) زياد محمك / حركه التأليف المسرحي في سوريه/ ص 230

في الموضوعات و النواحي الفنيه ،وسرعان ما تأثرنا الى جانبها بالرومانتيكيه في المسرحيات ذات الطابع العاطفي ،و في المسرحيات التي تشيد بالماضي الوطني))[1].

وقد كان أمين محمود العالم من أوائل النقاد الذين أشاروا الى وجود مدارس أدبيه في المسرح الشعري العربي ، وذلك في كتابه ((الوجه و القناع في مسرحنا العربي المعاصر)) .

لقد بدا لنا ،ونحن بصدد دراسة مسرح عدنان مردم بك ضروره الاشاره في هذا التمهيد ،الى نشأه المسرحيه الشعريه في الأدب العربي الحديث ،والى ابرز مصادرها الابداعيه ،والتيارات الفنيه المختلفه التي تقاسمتها ،لتكون لنا بمنزله الجسر الذي نعبر من خلاله الى عالم هذا الشاعر المسرحي ،الذي لم يكن ببعيد عن تأثيرات شوقي فقد أخذ عدنان منذ الصغر يحذو حذوه و يجمع أخباره من مجالس أدبيه الأدبيه ،ويذكر الشاعر في مقدمه أول مسرحيه طبعها أنه تأثر بمسرحيتي ((كليوباترا)) و ((مجنون ليلى)) ،كما أنه تأثر من بعيد أو قريب بمسرحيات عزيز اباظه الذي كانت تربطه به علاقه وطيده الى أن توفي عزيز اباظه ، وتبدو ملامح بعض هذا التأثير في مصادر الابداع ،فقد صور عزيز في ((غروب الأندلس)) أفول نجم العرب في بلاد الأندلس فتناول عدنان الموضوع نفسه في ((مصرع غرناطه)) ،كما اشتركا في مصادر أساسه ((العباسه)) ، وان كانت هناك كثير من الفروق الفنيه بينهما ،كما تأثر أيضا بشوقي في الهدف المسرحي ،فقد انبرى كل منهما في الدفاع عن ملكه من ملكات بلاده ،فشوقي يبرئ كليوباترا مما علق بها ،وعدنان – هو الآخر – يبرز وانيه زنوبيه ،ويجعلها تضحي بحياتها في سبيل وطنها .

وقد التزم عدنان قوالب الشعر العربي القديم ، فاعتمد البيت ذي الشطرين الموزون

---

(1) الأدب المقارن / ص 177

على أحد البحور الشعريه الخليليه ، كما فعل ذلك شوقي و عزيز اباظه و غيرهما .

ولذلك فاننا نعتبر مسرح عدنان امتدادا للمنهج الذي بدأه شوقي و حاول عزيز اباظه اكماله .

في ضوء تلك المعطيات السابقه حاول التمهيد تبيان الظروف العامه التي نشأت فيها المسرحيه الشعريه العربيه و الى مصادرها و ذات حاجاتها الفنيه لتكون خلفيه لدراسه انتاج عدنان مردم بك المسرحي .

الفصل الأول

حياته وشعره

أولا :

حيـــاتـــــه

أ ـ مـــولـــــده

ب ـ نشأته و ثقافتـــه

أ ـ مولـــــده

ولد عدنان مردم بك عام 1917 (1)، في مدينه دمشق بأحد احيائها العتيقه "سوق الحميديه"، من أسره دمشقيه عريقه اشتهرت بالثراء و الثقافه و المكانه الاجتماعيه البارزه، فوالده خليل (1885 - 1959) علم من أعلام النهضه في بلاد الشام أخذ الشعر و الأدب عن أخواله ـ الذين هم في الوقت نفسه أخوال عدنان ـ آل الحمزاوي الذين يعدون في نسبهم الى الحسين بن علي (رضي الله عنهما) (2). كما أن والدته زهراء الحمزاوي، تنتمي ـ هي الأخرى ـ الى هذه الأسره، التي آلت اليها نقابه الأشراف في بلاد الشام أكثر من ستة قرون، انتهت بهم في العصر الحديث، اذ توفي سعيد الحمزاوي آخر نقيب لهم عام 1977 (3). ويبدو أن هناك روابط قديمه بين أسره آل الحمزاوي، وآل مردم تتمثل في المصاهره المتصله بينهما.

كان جده لأمه محمود الحمزاوي مفتي ديار الشام، شاعرا معروفا، أخذ الشعر عن أجداده الذين أشتهر منهم بصفه خاصه عبد الرحمن حمزه المعروف باسم "ابن النقيب" (*) الذي أشرف المجلس العلمي بدمشق على طبع ديوانه بتحقيق عبد الله الجبوري.

أما والده خليل فقد كان شاعرا، ناثرا، وسياسيا كبيرا، ذاع صيته في النصف الأول من هذا القرن، وقد شغل عند منصب هامه، في العهد العثماني

---

(1) اعتمدت في ترجمه حياه المؤلف كتاب سامي الكيالي "الأدب المعاصر في سوريه" ص 417 ونسيب نشاوي المدارس الأدبيه /ص 138، و علي المصري "المسرح المردمي دراسه في مسرحيه الحلاج" /ص 13 و مابعدها، وبعض الكتب الأخرى، مثل "معجم كتاب سوريه" لأديب عزت، و "معجم المؤلفين السوريين" لعبد القادر عياش و غيرها

(2) خليل مردم بك / أعيان القرن الثالث عشر / لجنه التراث العربي بيروت / ط 1 1971 / ص 19

(3) علي المصري / المسرح المردمي / مؤسسه الرساله ببروت / 1980 / ص 19

(*) وقد ألف عمر موسى باشا كتابا بعنوان "ابن النقيب" طبع في دمشق نحو 1969 كما أوحى لنا بذلك الأستاذ المشرف الأول.

عهد اليه برئاسه الديوان زمن الركابي باشا ، وعند بويع فيصل ، ملكا على بلاد الشام و ألف أول وزاره سوريه ، عين خليل معاونا لمدير ديوان الوزراء ، ((فألف مدرسه للتدريب على كتابه الرسائل باللغه العربيه بدلا من التركيه .)) (1) . ثم انتخب عضوا في المجمع العلمي العربي (مجمع اللغه العربيه حاليا) . ولما سقطت الحكومه السوريه و طرد الفرنسيون فيصل سافر خليل الى لندن وانتسب الى جامعتها مدة ثلاث سنوات ، ثم عاد الى نشاطه الفني المجمع فنظم قصيده "ميسلون" (*) التي مجد فيها روح يوسف العظمه كما وضع النشيد الرسمي السوري "حماه الديار" الذي مازال معتمدا الى اليوم ، ((وصف فيه ربوع الشام بأنها معقل العرب و عرش الشموس ، تزهو بنفوس ابنائها الاوباء ذوي الماضي التليد

حماه الديار عليكم سلام
أبت أن تذل النفوس الكرام
عرين العروبه بيت حرام
وعرش الشموس حمى لا يضام (2) (3)

بعد الاستقلال ، عهد اليه بعده وظائف منها : وزاره المعارف ، فالصحه العامه ، الخارجيه ، فأمين عام سر المجمع العلمي ، كما انتخب عضوا في بعض المجامع العربيه و الاجنبيه ، مثل مجمع اللغة العربية المصري ، فالعراقي ، ومجمع البحر الابيض المتوسط في (بالارمو) باطاليا ، فعضو افي لجنه تحرير دائره المعارف الاسلاميه (4) ، وخلف محمد كرد علي (1876 – 1953) بعد وفاته

---

(1) نسيب نشاوي / مجله الدوحه / ع سبتمبر 1982 / ص 128

(*) استلهم الكثير من الكتاب هذه الحادثه التاريخيه في ابداعاتهم الادبيه

(2) المرجع نفسه الصفحه ص 128

(3) عمر رضا كحاله / معجم المؤلفين / ج 13 / ص 384 ، و خير الدين الزركلي الاعلام / ج 2 / ص 315 ، وأحمد داغر / مصادر الدراسه الأدبيه / ج3 / القسم الثاني / ص 1183

في رئاسته المجمع العلمي السوري ، وهي الوظيفة التي ظل يشغلها الى أن وافته المنية عام 1959 .

صاحب مولد عدنان فترة من أحلك الفترات في تاريخ بلاد الشام، التي دخلت الحرب العالمية الاولى الى جانب الحلفاء بناء على الوعود التي قدمتها بريطانيا للشريف حسين ، وبعد انتهاء الحرب ألف الملك فيصل حكومة عربية ولكن الحلفاء نقضوا عهودهم ، فقسموا بلاد الشام فيما بينهم في مؤتمر (سان ريمو) بايطاليا عام 1920 ، وسارع الانجليز الى ترسيخ فكرة اقامة وطن قومي لليهود بفلسطين .

ب - نشأته وثقافته

في هذه الاسرة المثقفة ، ولد عدنان ، وترعرع بين أحضانها ، وقد عني والده بتوجيهه منذ الصغر ، فأدخله الكتّاب في سن مبكرة - دون الخامسة - الذي تعلم فيه اولى حروف الهجاء ، ولم يزل يرعاه فأدخله المدرسة الابتدائية " ملا الطاهر" ، وبعد أن أنهى المرحلة الاولى تلقى تعليمه الاعدادي في الكلية العلمية بدمشق ، وفيها أخذ دروس الادب على يد والده الذي يعد أستاذه الأول والمباشر ، لاسيما أن هذه المهنة (التدريس) لم تكن غريبة على هذا الوالد الذي قضى فيها ردحا من الزمن ، أما سائر المواد الاخرى ، فقد تتلمذ فيها على يد نخبة من الاساتذة المشهورين في عصره من أمثال محمد البزم ، ورشيد بقدونس ، وسليم الزركلي ، وزين العابدين التونسي وغيرهم .

في هذه المرحلة من الدراسة ازداد شغف عدنان باللغة العربية وآدابها ، لا سيما أن والده ظل يصحبه معه في المجالس والمناسبات باعتباره الابن الوحيد

للاسره ،ثم ليعوضه عما عاناه من حرمان عندما كان الوالد مهاجرا ببريطانيا و حضر مجالسه العلمية و الادبيه نخبة من المثقفين العرب ،مما كان له الاثر الاكبر في تنميه شخصيه عدنان الادبية و الفكريه ، التي بدأت تتفتح في سن مبكرة ، حيث بدأ ينظم الشعر وهو دون العشرين .

و في تلك المجالس التي كانت تعقد للمطارحات الشعريه ،و المساجلات الادبيه و الفكريه ، سواء التي كان مقرها بيت والده ،او المجلس العلمي ، أو دور اصدقاء والده ،تعرف عدنان الى نخبه من أعلام الفكر و الأدب مثل الامير شكيب ارسلان ،وعزالدين التنوخي ، و بشاره الخوري ،و محمد كرد علي وحسن الزيات ،وزكي مبارك ...

يقول عدنان : ((وللوسط الادبي الذي عشت فيه تأثيره الكبير عليّ ،فقد فتحت حفنلي على والد من كبار الشعراء ،وكان جميع من يتردد علينا لا يخرج عن كونه واحدا من ثلاثه " كاتبا أو عالما أو شاعرا " ،وكانت دارنا نادوه أدبيه يؤمها رجال الادب ، وكنت على صغر سني اجلس معهم و أستمع الى أحاديثهم ...(1)) ، وعلى الرغم من بعض المبالغه في هذا النص ،فان هنا حقيقه تتمثل في أن بيت خليل مردم كان ملتقى الادباء و الشعراء من أهل الشام .

و في هذه المرحلة من حياته ، حفظ القرآن الكريم ،و جزءا من الأحاديث النبويه ،والحكم و الأمثال العربيه ،وبعض الشعر القديم ، كشعر طرفه بن العبد (ت 564) ،وزهير بن ابي سلمى (530 - 627) ،وأبي العلاء المعري (973-1057) ،و أبي الطايب المتنبي (914 - 965) ،و أعجب بكتابات الجاحظ (775-868

---

(1) سامي الكيالي / الادب العربي المعاصر في سوريه / ص 417

وأبي الفرج الاصفهاني (ت 356 / 967) ،قال : ((... ان الاديب الذي استهواني في القديم الجاحظ و يشاركه الاعجاب أبو الفرج الاصفهاني صاحب كتاب الاغاني))(1) .

أما المحدثون فمالهم أحمد شوقي الذي يعده شاعر العروبة الأول ثم أحمد أمين ،و أحمد حسن الزيات ،غير أن شعره الغنائي ،وبعض مسرحياته ،كشفا عن تأثره ببعض الشعراء الآخرين .

أما في مجال الفلسفه فقد قرأ لفلاسفه المسلمين و أعجب بانتاج الفرابي وابن سينا ، وبعد هذه القراءة لعيون الادب العربي ،شعره و نثره ،حفظ عدنان لنفسه لغه شعريه أصيله ، و بيان عربيا صافيا .

أتقن اللغه الفرنسيه ، ودرس الادب الفرنسي الذي كان ضمن المقرر على يد الاستاذ (لويس دو فانس سيقرا) ،كما أجاد اللغة الانجليزيه حيث ألم بقواعدها و أوصولها ،على يد الاستاذ (سافج) الذي يعود اليه الفضل في اجاده الشاعر لها .

بعد حصوله على شهاده الباكالوريا ،انتسب الى كليه الحقوق في الجامعة السوريه بدمشق ،و قد يلوح أن التوجه لدراسه القانون ، تعارض مع تكوينه الثقافي ،و ابتعاد عن ميوله الادبية و الفنية ، ولعل أسرة الشاعر اختارت له كليه الحقوق ،ليتخرج قاضيا ،أو محاميا ناجحا للوجاهه الكبيره التي كانت ولا تزال تتمتع بها هذه المهنة في المجتمع، و سيبدو فيما بعد أن النجاح الذي حققه عدنان و السمعه التي أصبح يتمتع بها ،لم يكن وراءها دراسته للقانون ،بل حبه للادب و الثقافه .

---

(1) رساله من المؤلف مؤرخه بدمشق في 1985/2/14

في أثناء دراسته الجامعية ، بدأ الشق الثاني من ثقافة عدنان الوافية ، زيادة على مواد الحقوق ، اذ ولى وجهه نحو الثقافة الأوروبية، وامتدت قراءاته الى كتب الأدب والفلسفة ، وخاصة شعراء المسرحية الكلاسيكية. ففي مجال الفلسفة قرأ للمشهورين أمثال (سبينوزا B. Spinoza 1632 — 1677) و (روسو J.J Rausseau 1724 — 1804) ، و (نيتشه Nitzsche 1844 — 1900) وغيرهم ، لدرجة أنه خاف على نفسه من الضياع في متاهات تلك الأفكار والآراء المتناقضة.

وفي المسرح اطلع على آثار كتاب المسرحية الأوروبية وأعلامها مثل : (كورناي) و (موليير) و (راسين) و (شكسبير) و (ابسن) و (برنارد شو) ولا تزال أعمال هؤلاء العمالقة قريبة إلى نفسه ، قال في حوار: ((والمسرحيات التي أقرأها باستمرار مسرحيات شكسبير الانجليزي ، ومسرحيات كورناي وراسين و موليير من الأدب القديم ، ومسرحيات ابسن و برنارد شو في الأدب الحديث ، وأحد لذة في مطالعة الأدب الفرنسي و الأنجليزي من خلال النصوص الفرنسية والأنجليزية (1))) ، وأعجب بآثار شعراء المأساة اليونانية ، وخاصة مسرحيات (سوفوكليس) و (ارستوفان) واعترف بذلك مرارا (2). وأثرت مداوماته على قراءة أعمال المأساة الأوروبية في تعميق النزعة الكلاسيكية الصارخة في مسرحه (*) ، وبذلك دعم ثقافته

---

(1) المرجع السابق

(2) في حوار أجراه معه عدنان بن ذريل أنظر / كتابه / الشخصية و الصراع المأساوي / ص 195

(*) سنعرض لمظاهر هذه النزعة في الفصل الثالث .

العربيه ،باطلاعه الواسع على الثقافه الغربيه ، لا سيما الفرنسيه و الانجليزيه وساعده على ذلك تمكنه من اللغتين بحيث كان يقرأ تلك الآثار الادبيه بلغتها . إثر تخرجه بشهاده الليسانس في الحقوق عام 1940 ،مارس المهنه من خلال عده وظائف بدأها بالاشتغال في وزاره الرعايه و الشباب و هو في الثالثه و العشرين من عمره ،لمده ثلاث سنوات .

و يبدو أن التناقض بين الحرفه و الموهبه ليس وقفا على عدنان ،فالكثير من الادباء العرب لم يؤد علمهم تعليمهم إلى الابداع ، فلكليات الحقوق و الطب فضل كبير على الادب العربي ،إذ تخرج من كليه الحقوق نخبه من ألمع الشعراء و الكتاب ، مثل : أحمد شوقي ،و توفيق الحكيم ،و محمد حسين هيكل ، و نزار قباني ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، و أخرجت كليات الطب أحمد زكي أبو شادي ،وعبد السلام العجيلي ،وابراهيم ناجي ،و يوسف ادريس. . .

في عام 1943 ألغيت وزاره الرعايه و الشباب ، فلم يكترث بهذا الامر لأنه كان يعد نفسه لمهنه التدريس في كليه الحقوق بجامعه دمشق ، وكان آملا أن يجد يد المساعده ،لكن الذين وثق بمساعدتهم خذلوه ، بل وقفوا في طريقه ،فغض النظر و انصرف الى المحاماه مده خمس سنوات ،و هي المهنه التي ساعدته على معرفه طبائع الناس المختلفه و المتناقضه ،فكشفت له على المكر و الخداع و التلاعب بالقوانين و لكن ذلك لم يزحزح ايمانه بوجود الخير في نفوس البشر مهما بلغ بهم التوحش (1) .

---

(1) نسيب نشاوي / من محاضره ألقيت على طلبه معهد اللغات و الآداب بجامعه عنابه / عام 1932 — 1983

وفي عام 1948 تراه المحاماة و انتسب الى القضاء فأطل على المجتمع من زاويه أخرى ، و ظل يشغل هذا المنصب الى أن رقي الى مرتبة مستشار محكمة النقض في القضاء السوري .

و خلال شغله لهذه الوظيفه فوجئ يوم 21 حزيران 1959 بوفاة والده خليل ، عن عمر يناهز الاربعه و الستين فحزن عليه حزنا شديدا . و بعد هذه الحادثه بفتره دامت نحو سنه هفا قلبه للزواج فاقترن بفتاه ، و أثمر هذا الزواج أربعه أولاد ، و لا ندري سبب هذا التأخير ، لا سيما أن عوامل الاستقرار المادية و الصحية كانت في متناول يديه ، و نلحظ هذا الاضراب عن الزواج في حينه عند بعض الادباء العرب مثل : توفيق الحكيم ، و نازك الملائكه ...

انعكست تلك الثقافة القضائيه و العمليه على الكثير من أعماله الشعريه لا سيما المسرحيه منها ، ففي مأساه ((الحلاج)) و ((رابعه العدويه)) ، و ((العباسه)) وقف كقاض يريد انصاف أولئك المظلومين الذين ذهبوا ضحايا لملابسات شتى ، فشوه الحلاج الساسيه و الاجتماعيه ألبسها حكام بني العباس و حاشيتهم رداء الزندقه ، و عرى ذلك الرداء عن ستر الحقيقه ، فكان الثوب ممزقا مهلهلا . يقول عدنان في مقدمه مسرحيه الحلاج : ((حاولت في مسرحيتي هذه أن أنصف الحلاج فيما له و ما عليه ، و بينت أن سبب قتل الحلاج يرجع الى اسباب سياسيه بحته ، فقد كان ثائرا على نظام مجتمعه)) (1) و يتكرر في مسرحية العباسه الموقف نفسه ، موقف القاضي الذي يريد البت في قضيه

---

(1) ص 11 / مؤسسه عويدات بيروت / ط 1 / 1973

(*) الكلمات المسطر تحتها لها دلالات و ايحاءات قانونيه

بحضور الطرفين المتنازعين ، بل حتى في تعبيراته نشتم منها لغه القانون ، وأثر تلك المهنه ، يقول المؤلف : ((وحاولت أن أنصف كلا الطرفين في تصوير ما لهما و ما عليهما ، و جعلت من العباسه الضحيه البريئه ال...(1))) .

و يا مر ذلك ايضا في شعره الغنائي من خلال دفاعه عن تلك الطبقه المحرومة و تصويره لمعاناه هذه الشريحه الاجتماعيه المتمثله في أصحاب الحرف و الموظفين الصغار كالخباز و الراعي و الحمال ... أو من أطلق عليهم اسم المعذبين في الأرض(2) .

ظل عدنان يشغل مهنه مستشار بمحكمه النقض حتى عام 1966 حيث أجبر على ترك الوظيفه و أحيل على التقاعد و هو لم يتجاوز السن القانونيه بعد ، وقد أرخ لتلك الحادثه (اقالته من القضاء) بقصيدة "الأشباح" التي لم ينشرها إلا سنه 1970 ، بعد أن تغيرت الاوضاع السياسية السابقه ، منها قوله :

طمس الدجى ما سع من قبس ... لحقائق ساءت من القدم

و تساوت الاضداد و ائتلفت ... أشكالها في حالك الظلم

و عفت يد الظلماء ما سطرت ... أقلام افذاذ من الحكم

تسري بغشاء الطير سارحه ... في ليلها و تعيث كالبهم

قد شفها أن الظلام حمى ... لشرائم و ملاذ متهم(3)

---

(1) ص 12

(*) الكلمات السابقه تحتمل لها دلالات و ايحاءات قانونيه

(2) انظر ديوانه / نفحات شاميه / مؤسسه الرساله بيروت / ط 1 / 1979

(3) عدنان مردم بك / عبير من دمشق / مؤسسه الرساله بيروت / ط 1 / 1970 ص 126

لم يشغل عدنان نفسه بالسياسه ،ولا الانتماءات الحزبية لذا ظل بعيدا ـ كما ظلت أعماله ـ عن اضواء الصحف و المحلات العربية التي تسيطر عليها الاحزاب السياسيه في تلك الدول ،ولكنه هاجم و بأسوب رمزي ساخر في ((المغفل)) و((الانتلنتيد)) السياسيين و احتراف السياسة و النظام الديمقراطي الزائف الذي لا يخدم مصلحه الوطن ،ولا يدافع عن شرف و حقوق هذه الأمه ،التي نفتخر جميعا بالانتساب لها ،على الرغم من المحن التي اعترضتها ماضيا و حاضرا . وليس معنى هذا أنه انطوى على نفسه ، فظل بعيدا عن العالم الخارجي بل كان منفتحا على العالم ،ومما يؤكد ذلك كثره أسفاره و رحلاته العديده الى فرنسا و لاسيما العاصمه باريس ،وكذا زياراته لانجلتره ،و بغداد و تردده على فينا و مصر و بيروت ،و قد زار عام 1975 مدينتي تلمسان و الجزائر،بمناسبه مشاركته في الملتقى السادس للفكر الاسلامي الذي احتضنته مدينه تلمسان .

و نستشف من خلال الرسائل التي تمكنا من الحصول على نسخ مصوره منها ، أن الشاعر كانت تربطه علاقه و طيده بمجموعه كبيرة من أدباء الوطن العربي ، لا سيما مصر حيث عرف أحمد حسن الزيات ، و أحمد أمين ،و محمود تيمور و بنت الشاطىء (عائشه عبد الرحمن) ،و أنور الجندي ،وخاصه عزيز اباظه ،حيث كان لصلته به اهتمام خاص ،فظلت المراسله بينهما قائمه الى حين وفاه عزيز أباظه .

و في سوريه موطن الشاعر نشأت أول علاقه له مع الأدباء الشباب من بني جيله كانت مع نزار قباني ، يضاف الى ذلك علاقاته الحميمه بسامي الكيالي ،و عبد السلام العجيلي ،وعدنان بن ذريل ،وأحمد الجندي ،وسليم الزركلي اللذين قام صحبتيهما بتحقيق بعض المخطوطات بتكليف من المجلس العلمي بدمشق .

وكانت له صلات في لبنان مع أنيس المقدسي ، وقسطاكي زريق ، ومع بعض أدباء بغداد ، مثل : بهجه الأثري ، ومخائيل عواد ، وغيرهم من أدباء العربيه ، ومن الاجانب نذكر المستعرب المسلم عبد الكريم جرمانوس .

دارت المراسلات بينه وبين هؤلاء الكتاب حول الكثير من القضايا الفكريه والادبية بشكل خاص ، التي كانت - ولا يزال بعضها - يشغل فكرهم ، ويناوي تحت ذلك ايضا اطلاع هؤلاء الادباء على انتاج بعضهم البعض .

اذا ، ابتداء من النصف الثاني من الستينيات عاد عدنان ثانيه - بعد انقطاع طويل عن النشر وان ظل يكتب - الى عالم الادب الذي استهواه وهو دون العشرين ، أي رجع الى ماكان قد بدأه في مطالع حياته ، فماذا قدم لهذه المهنه التي تفرغ لها ، وقصر جهده عليها ، منذ أكثر من عشرين سنه ؟.

ثانيا :

شعـــــره

أ ـ الغنـــائـــي

ب ـ المســـــرحي

((ان شاعر المسرحيه الآن مضطر الى أن يثبت وجوده شاعرا غنائيا قبل أن يتعرض لكتابه المسرحيه حتى يضمن لمسرحيته الانتشار))

توماس سترن اليوت

أ - شعـــــره الغنـــــائـــــي

من بين المزايا التي انفرد بها بعض الادباء العرب ، أنهم لم يقصروا جهودهم على فن معين ، بل شملت تلك الجهود العديد من الاجناس الادبيه و ان مالوا الى شكل بعينه ، فتوفيق الحكيم مثلا مارس فن الكتابه في مختلف أجناسها ، فكتب المسرحيه و الروايه و المقال ، ولكنه اشتهر ككاتب مسرحي ، وعبد الرحمن الشرقاوي - هو الآخر - نظم الشعر الغنائي وكتب الروايه و المقال و المسرحيه الشعريه ، الى جانب هؤلاء نخبه أخرى منهم عدنان مردم بك الذي كان ينظم الشعر الغنائي، و يؤلف المسرحيات ، ويحقق المخطوطات، ويشارك في الملتقيات ، وقد صدر في هذا عن استعداد فطري و ثقافه استقاها من كتب التراث و الفلسفة و التاريخ .

إن اتجاهه نحو الشعر الغنائي و المسرحي على وجه الخصوص ، لم يكن من باب المصادفه أو المحاكاه ، فقد كان الاستعداد الفطري و الموهبه اللتين ظهرتا منذ البدايه قويه متدفقه أولى اسباب النجاح ، لأن كثرة الاطلاع لا تخلق أدباء ، كما أن العمل المتواصل في المسرح مثلا لا يخلق كتابا مسرحيين إذا انعدم عنصرا الموهبه و الاستعداد .

ومن العوامل المساعده على هذا التوجه نحو عالم الشعر ، البيئة الاجتماعيه التي نشأ فيها ، فقد فتح عينيه في بيت توارث العلم و الادب أبا عن جد ، وكان منتدى لاهل القلم ، فوالده خليل من كبار شعراء عصره ، كما كان لأخواله ايضا قدم راسخه في مجال الادب لاسيما الشعر (1) ، يقول عدنان :

((إن الاثر في نشأتي الشعريه يعود الى عوامل ارثيه مباشره ،

---

(1) فصلنا ذلك فيما سبق / انظر ص 35 من هذا الفصل

حملت طفولتي تتفتح براعمها الاولى على ميل تاثري لقول الشعر .(1)))

وصاحب تلك الموهبه و البيئه الاجتماعيه التي نشأ فيها ، شغف و ميل لا يقاوم نحو المطالعه ، ففي سنه 1933 كان الباً في الكليه العلميه الوطنيه ،وكان أستاذ الادب الفرنسي (لويس فائد سيطارا) يشرح لهم نصوصا مختاره من مسرحيات الشاعرين الفرنسيين كورناي و راسين بأسلوب محبب جميل ،أعجب به عدنان(2) ، مما دفعه – فيما بعد – الى مطالعه آثار هذين الشاعرين بالفرنسيه، وفي مرحله ثانيه الى مسرحيات شكسبير باللغتين الفرنسيه والانجليزيه ، أما شوقي فقد أخذ منه كل ما أخذ فاضل يدور معه في كل ما كتب ،واستقى أخباره من مجالس أبيه ،ثم أخذ يحذو حذوه .

عاصر عدنان مرحلتين من أهم المراحل في تاريخ الادب العربي الحديث، مرحله الاحياء و انصبت جهود اعلامها على إحياء اللغه العربيه ،و بعث التراث العربي القديم ، و التي كان من اعلامها في الشعر محمود سامي البارودي (1839 – 1904) و أحمد شوقي ، و حافظ ابراهيم (1871 – 1932) ، ومصافي صادق الرافعي (1880 – 1937) و معروف الرصافي (1877- 1945) .. ومرحله التجديد المتمثله في ظهور الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الذي قدم مفاهيم جديده للشعر و وظيفته ،وقد تزعمه نخبه من الشعراء ،كان في طليعتهم عبد الرحمن شكري (1886 – 1958) و عباس محمود العقاد (1889 – 1964 م ، وشعراء المهجر ،وجماعه أبوللو...

---

(1) الأدب المعاصر في سوريه / ص 417

(2) عدنان مردم بك / مقدمه مسرحيه غاده أفاميا / منشورات عويدات بيروت ط 1 / 1967 / ص 11

ساعدته تلك الظروف البيئوية الخاصة والعامة على نظم الشعر في سن مبكرة وهو دون الخامسة عشر ((... حين ما بدأت في نشر قصائدي بجريدة البرق البيروتية لصاحبها الاستاذ بشاره الخوري ، لم تكن سني تتجاوز الخامسة عشر))(1) ، وكان عدنان يومها يوقع باسم مستعار هو " فتى النيروبين ، ع " ومطلع أولى قصائده نشرت له عام 1931 .

أذكر الماضي ، ففي الذكرى لقلبنا عزاء

يوم كنا كصغار الطير نلهو ما نشاء

ثم أعقبها بمجموعة أخرى من القصائد ، مثل قصيدة " الشفاه " التي نشرتها مجلة السياسة الاسبوعية لحمد حسين هيكل ، ومن بين قصائد مرحلة الشباب المشهورة قصيدة " عيناك " التي مطلعها :

ضحكت بعينيك الحياة فارسلت عيناك من قبس الحياة شهابا

التي قال عنها الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي ، وكان من المشجعين له " هذا هو الشعر ياعدنان "(2) ، غير أنه عدل عن هذا النوع من الشعر الاباحي وتراجع عنه وتمنى أن لا يكون ، لذا رأينا ديوانه الاول (نجوى) الذي صدر عن دار المعارف المصرية خاليا من تلك القصائد .

ومرد هذا التحول في شعره الصدمات التي ألمت به ، اذ بدأ الشعور بالموت يهز كيانه ، وخاصة بعد وفاة أخيه " هيثم " ، الذي لم يكمل عشرين ربيعا من العمر ، تلك الوفاة التي تركت بصماتها على الأسرة ، وابعت اشعار عدنان بظلاله سوداء قاتمة : ((أما الطابع الحزين الذي يشوب شعري ، فمرجعه الى وفاة شقيقي هيثم ، حيث تركت وفاته في قلبي جرحا لا يندمل .))(3)

---

(1) المرجع السابق / ص 417

(2) من محاضرة نسيب نشاوي

(3) الادب المعاصر في سوريه 417

كانت تلا الوفاه سببا ايضا في تغيير مجرى حياه الشاعر الذي افاق مره واحده من حلم الشباب العابث ، الى تأملات الكهوره الرصينه ، فبعد ما كان شاكا لا مباليا أصبح رواقيا ينظر الى الحياه بحذر و تأمل (1) وبما يقف وراء حزنه ايضا ، الغاء الوزراه التي كان يشتغل فيها بعد أقل من عام من وفاه أخيه ، و فشله في الانضمام الى هيئه التدريس بالجامعه ، لاسيما أن الذين وقفوا في طريقه كان ينتظر منهم يد المساعده و تتوالى الأحداث بعد ذلا ثم يحال على التقاعد ، وهو دون السن القانونيه في ظروف سياسيه صعبه ،

وللتعبير عن الحزن الذي هز كيانه ، اتخذ الخريف معادلا موضوعيا لذلا الحزن ، لما فيه (الخريف) من تصوير بليغ لمعنى نهايه د و ره الحياه ، فهو فصل تتهجم فيه الطبيعه ، فتسقط الاوراق ، و تعصف الرياح ، و تهاجر الطيور ، و ما الى ذلا من مظاهر توحي للشاعر بالخمول و الذبول ، بل بالفناء ، ولهذا ايضا كانت مشاعر الطبيعه تتجاوب الى حد كبير مع نفسيه الشاعر المنكسره ، يقول :

نشر الخريف على الربى للصمت حين أهل رايه
فاذا الطبيعه كالسقيم تاپل في بث الشكايه
أزرى بها سوء المصير و شفها طول النهايه (2)

واسودت الدنيا في وجهه ، فراى المأساه تحثم عليه بكلكلها ، فاذا القصور الفخمه المشرفه بقبابها ، تغيب وراء الفواجع الجمه ، فضلا عما تحمله من

---

(1) عدنان مردم بك / فاجعه مايرانغ / مؤسسه الرساله بيروت / ط 1 / 1980 / ص 12

(2) نفحات شاميه / ص 82

من تكديرات و مشاكل يوميه ، يقول في قصيده ، تشف عن نفس حزينه باكيه ، عنوانها " في كل بيت مأساه " :

في القصر ما في الكوخ من أوصاب كدر الحياه مقدر بكتاب

تلك البيوت المشرقات قيابها غامت حقيقتها بزيف نقاب

لو رحت تستجلي الحقائق لانجلت لك عن فواجع حمه وعذاب

صور الشقاء في الحياه كثيره درجت مواكبها عن الاحقاب

في كل بيت مسرح لفواجع عصفت به اثباحها كعباب (1)

كما كانت تلك الحادثه وراء نظامه مسرحيه ((فاجعه مانرلنغ)) التي يقول في مقدمتها : ((ان السبب الذي حدا بي لاخذ حادثه انتحار الأمير رودولف موضوعا لمسرحيتي الشعريه هذه ، مرده أنني فجعت عام 1942 بوفاه شقيقي هيثم ...)) (2) .

و الحقيقه أن ظاهره الحزن تتمدى أشعاره الخنائيه الى مسرحياته ، فالحياه حزناء في معظم الاحيان ، وليست هذه الظاهره وقفا على عدنان و أدبه ، ولكنها تعد من أهم الظواهر المسيطره على الشعر العربي المعاصر ، و قد وقف عندها بعض الدارسين (3) في محاوله لاستجلاء اسبابها و دوافعها ، و الكشف عن طبيعتها .

كانت تلك الصدمه التي هزت مشاعره ، وقلبت كيانه سبب في هجرته الشعر الايحائي الباسم ، و التفاته الى مرحله جديده التعبير عن العصر و قضاياه ، غير أن الالتفاته الى هذا النوع الجديد من التأليف

---

(1) المصدر السابق / ص 156

(2) ص 11

(3) ضم عزالدين اسماعيل في كتابه / الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنيه و المعنويه / دار العود بيروت / ط 3 / 1981 / ص 350 ومابعدها .

(الشعر التمثيلي) لم يدم طويلا ، إذ سرعان ما عاد الى استكمال مشواره في باب الشعر الغنائي ، الذي كان قد بدأه في مطلع حياته الادبيه.

كانت " المقتطف " أهم مجله نشرت انتاجه على فتره طويله بلغت عشر سنوات من 1940 الى 1950 (1) وفيها معظم القصائد التي جمعها ديوانه الاول ((نجوى)) (2) ، من دون أن يضم اليه قصائد الغزل الذي نظمها في مرحله الشباب ، كما نشرت له جريدتا " السياسه الاسبوعيه" لهيكل و" الثقافه" لأحمد أمين معظم قصائد ديوانه الثاني ((صفحه وذكرى)) (3).

وفجأه انقطع عن النشر فتره دامت نحو ست سنوات ، قد يكون وراء ذلك هموم الحياه و مشاكلها التي غالبا ما تصرف الانسان عن كثير مما يرغب فيه ، و يشتاق اليه ، ولكنه عاد الى المسرح بعد أن استقرت قدماه في حلبه الشعر الغنائي الذي نشر فيه ((نجوى)) و ((صفحه ذكرى)) .

يأمر ذلك التحول الى المسرح خصوصا ، والشعر عموما ، عقب اقالته من منصب مستشار بمحكمه النقض ، فبعودته الى عالم التأليف أخذ انتاجه المسرحي يتدفق سنه بعد أخرى ، فابتداء من عام 1967 ، والى 1986 بلغ عدد مسرحياته اربع عشره مسرحيه ، زياده على دواوينين آخرين هما ((عبير من دمشق)) (4) و ((نفحات شاميه)) (5) ، وبذلك بلغ ما أنتجه في الشعر الغنائي اربعه دواوين .

---

(1) علي المصري / المسرح المردمي / دراسه في مسرحيه الحلاج / ص 17
(2) نشرته دار المعارف المصريه عام 1956
(3) نشرته دار المعارف المصريه عام 1961
(4) طبع في مؤسسه عويدات ببيروت عام 1970
(5) صدر عن مؤسسه الرساله ببيروت عام 1979

إذا كان الحزن هو المهيمن على روح الشاعر ، فلا يعني ذلك أنه ظل بعيدا عما يعتمل في بلاده من أحداث فقد اهتز لتلك الأحداث الكبرى التي عاصرها من مثل نكبة " حزيران " 1967 ، وحرب "أكتوبر" 1973 ، ثم تقاتل الاخوة الاشقاء في لبنان ، وتفاقم مأساة أبناء فلسطين في ظل ظروف سياسية عسيرة ، كيف لا ينفعل بهذه الاحداث وشعره : ((وفيّ أرض التي يعيش عليها ، وصوره صادقة للبيئة الدمشقية التي خاطر بين أفيائها ...)) (1) .

تأثر عدنان بكل ذلك وعبر عنه في دواوينه واتخذ منه موقفا ، خاصة في ديوانه ((نفحات شاميه)) الذي أختاره أنموذجا لشعره الغنائي ، وفيه قصيدتان حول حوادث لبنان ، " محنة بيروت " و " بيروت بعد عام من الفتنة " صور في القصيدة الأولى آثار تلك الفتنة الطائفية العمياء على شعب لبنان ومنها قوله :

أحلت ما الشرائع حرمته ... و جانبت المروءة و الصوابا

ولم ترفق بشيخ أو صغير ... ولم تخمد قواضبها احتسابا

محازر مثلما الاهواء شاءت ... و شاء الغدر ، خطفا واغتصابا

تشل في الشوارع كل يوم ... فتصافق القلوب لها اضطرابا

فمن حشث ترامت في فضاء ... وأشلاء توسدت الترابا

اذا حمك الرصاص لهن ثوبا ... كسا من الدم القاني ثيابا

وأنقاض الخرائب قائمات ... تحدث سائلا يبغي الجوابا (2)

---

(1) نسيب نشاوي / المدارس الادبية / ص 138

(2) الديوان / ص 188

واذا كان الحزن هو المهيمن على روح الشاعر ، فلا يعني ذلك أنه ظل بعيدا عما يعتمل في بلاده من أحداث.فقد اعتز لتلك الاحداث الكبرى التي عاصرها من مثل نكبة " حزيران " 1967 ، و حرب "أكتوبر" 1973 ، ثم تقاتل الاخوة الاشقاء في لبنان ، و تفاقم مأساة أبناء فلسطين في ظل ظروف سياسية عسيرة ، كيف لا ينفعل بهذه الاحداث و شعره : ((وفيّ للارض التي يعيش عليها ، و صوره صادقة للبيئة الدمشقية التي خاطر بين افيائها ...(1))) .

تأثر عدنان بكل ذلك و عبر عنه في دواوينه و اتخذ منه موقفا ، خاصة في ديوانه ((نفحات شاميه)) الذي أختاره أنموذجا لشعره الغنائي ، وفيه قصيدتان حول حوادث لبنان ، " محنة بيروت " و " بيروت بعد عام من الفتنة " صور في القصيدة الأولى آثار تلك الفتنة الطائفية العمياء على شعب لبنان منها قوله :

أحلت ما الشرائع حرمته ... و جانبت المروءة و الصوابا

ولم ترفق بشيخ أو صغير ... ولم تغمد قواضبها احتسابا

محازر مثلما الاهواء شاءت ... و شاء الغدر ، ختلا واغتصابا

تمثل في الشوارع كل يوم ... فتصطفق القلوب لها اضطرابا

فمن حثث ترامت في فضاء ... وأشلاء توسدت الترابا

اذا هتك الرصاص لهن ثوبا ... كساهن الدم القاني ثيابا

و أنقاض الخرائب قائمات ... تحدث سائلا يبغي الجوابا(2)

---

(1) نسيب نشاوي / المدارس الادبية / ص 138

(2) الديوان / ص 188

وكانت لمأساة فلسطين و المؤامرات التي حيكت و تحاك ضدها ، صداها في هذا الديوان ايضا ، ففي قصيدته " تل الزعتر" بين بساله المحاهد الفلسطيني الذي ما تهاون و لا قصر في الدفاع عن كيانه و هويته ، و [illegible]

وتغنى بالحريه ذلك المكسب النفيس ، الذي لا يأتي - كما يقول - الا بالاخلاص في الكفاح ، و شجب الظلم و الحبارون الذي تصانعه بعض الفئات الحاكمه ، بدعوى المحافظه على حريه الشعب و ازدهار البلاد ، ونسي هؤلاء أن حريه الفرد و أمنه أصل حريه الامه و ازدهار الحضاره ، فالامه اليونانيه لم تعرف تلك الحضاره الا بفضل الحريه التي كان يعيشها الفرد اليوناني (1) .

ولم ينس الشاعر أحداث وطنه ، فنظم اثناء حرب أكتوبر قصيده " الحرب في الجولان" مبرزا فيها شجاعه أبناء الشام الذين حابهوا الموت بكل حزم و عزم ، حتى غدت بطولاتهم ملاحم شعبيه و ذكرى للاحفاد منها قوله :

أشبال (حلق (*)) في الجولان ماوهنت ... يد لهم ، أو تراهم في وغى فزعوا

تسوروا (*) كل خطاب غام مسلكه ... وصافحوا الموت مرات وما هلعوا

سيانا عندهم و الموت غايتهم ... عن رضى نصروا حقا أم انتزعوا

. . . .

وفتيه الشام حن ليس يردعهم ... في عاصف الهول والارزاء مرتدع

هم طهروا التل من عار ومن دنس ... بصيّب من دم ، أحوضه تتسرع

وسطروا بالصفائح السمر ملحمه ... في كل عصر لها راو و مستمع (4)

ويظهر وفاءه لهذه الارض التي ترعرع فيها ، حتى في عناوين دواوينه الشعريه

---

(1) عدنان مردم بك / الاتلنتيد / مؤسسه الرساله / بيروت 1980 / ص 15

(*) حلق : قتيل اسم من أسماء دمشق

(*) تسوروا : اغتلوا السور

(4) الديوان ص 177

((عبير من دمشق)) و ((نفحات شاميه)) ،ومن خلال تركيزه في هذا الديوان غيره، على الاحداث التاريخيه التي كانت مدينه دمشق مسرحا لها ،واهتمامه الدائم بوصف المظاهر الطبيعيه الدمشقيه ، ((ونالت الطبيعه الحيه والجامده بألوانها وسماتها من شعره فوزها العظيم ، سواء أكان ذلك في وصف الامكنه التاريخيه في بلاد الشام ... أم في وصف منتزهات دمشق الطبيعيه ...)) (1) ، كما يشيع في هذا الديوان القصائد التي تتناول القضايا الاجتماعيه المعاصره من خلال وصفه حياه الطبقه الكادحه ،ممثله في صغار الموظفين و الحرفيين ، حيث أفرد لهذه الشريحه الاجتماعيه جزءا بعنوان" المعذبون في الارض" تناول فيه بائع الصحف و الجزار و الخباز و ضاربه الودع و الفلاح و الراعي ... وخص كل شخصيه من هذه الفئه بقصيده مستقله ،وهي في عمومها صور من الأسى على ما يلاقيه هؤلاء في حياتهم من ضنك و ضيق وارهاق .

وتلح عليه صوره هذه الفئه ومعاناتها ، فنجد لها حضورا في ديوانه الثاني ((عبير من دمشق)) ، بالعنوان نفسه " المعذبون في الارض" في سبع قصائد عن سبع شخصيات هي : بائع السوس ،و شواء الذره ،صانع الزجاج ، الحلاق، الخزاف ،الحمال ،و الحائك ،و كأني بالشاعر يطالب بتحسين أوضاع هذه الشريحه لابقا لشريحه السماء التي لم تخلق فئه للترف ،و أخرى للشقاء، فهم في شريعتها سواسيه ، لا فضل لهذا على ذاك الا بالتقوى و العمل الصالح مما يدل على روح الالتزام بقضايا الكادحين .

في الامثله السابقه ما يدل على أن الشاعر ظل مرتبطا بقضايا مجتمعه الشامي أولا ،و العربي ثانيا ،يعبر عن أحداثه ، ويشاركه أفراحه و أحزانه. وقد اشتملت دواوينه على الوصف و القوميات و الاجتماعيات و التأملات ،وان طغى

---

(1) الدوحه / ع سبتمبر 1982 / ص 128

ليها الوصف و ندر فيها المدح و الهجاء .

ويمكن أن نحمل الخصائص العامه لشعره الغنائي ، بهذه العباره الموجزه التي أوردها نسيب نشاوي في كتابه المدارس الادبيه في الشعر العربي المعاصر حيث قال : ((شعر عدنان مردم بك نموذج ممتاز للشعر الاتباعي الصافي، المتحرر من أسر التكلف و التصنع ، تعمل فيه العبارات المباشره ، التي تأتي عفو الخاطر ... أما الشكل الفني ، فيبدي اهتمامه البالغ فيه ، إذ تراه لا يتنازل عن البيت ذي الشطرين ، الموزون على واحد من البحور الستة عشر ، و يحلي قصائده بالقافيه الواحده و الروي الواحد ، ويحافظ على الانسجام و البلاغه و البيان العربي العاقي))(1)

تلك صوره غير مكتمله لشعره الغنائي ، الذي بدأ يقرضه في سن مبكره ، ولا زال يمارسه لأكثر من خمس و خمسين سنه ، ولا يمكن التوسع أكثر لأن الدراسة مخصصه لشعره المسرحي .

---

(1) المدارس الأدبيه / ص 138

ب - تجربته المسرحية

بدأ عدنان حياته الادبيه شاعرا غنائيا ، في مرحله كانت فيها سوريه تزخر بنخبه من الشعراء الكبار ، نذكر منهم والده خليل و محمد البزم وسليم الزركلي و شفيق جبري الذين يمثلون الجيل الأول للنيباجه الشعر العربي في سوريه ، ولعله كان يأمل أن يحقق لنفسه في يوم ما مكانه كتلك التي كانت لهؤلاء الرواد الاعلام .

وبعد أن اشتد ساعده ، وصلب عوده ، وتفتقت شاعريته رأى في نفسه استعدادا لخوض غمار تجربه جديده في مجال التأليف ، يمم وجهه نحو المسرح الشعري يساعده في ذلك أسباب عديده اهمها :

1- دعاوي التجديد في الشعر التي حملها طائفه من النقاد و الشعراء العرب.

2- النجاح الذي حققته أعمال شوقي المسرحيه ، على المستوى الادبي ، وهو المحبب له ، المقدر لجهوده الادبيه ، وهو الشاعر العربي الوحيد الذي ظل - باستمرار - يستقصي أخباره من مجالس والده .

3- توالي ظهور بعض المسرحيات الشعريه و النثريه لمجموعه من الادباء العرب بعد أن فتح شوقي الباب على مصراعيه .

4- الاطلاع على آثار كبار المسرحيين الاوروبيين ، وفي هذا يقول عام 1967 ((ان مسرحيتي غاده أفاميا و أخوتها ، كانت حصيله لدراسه جيده ، و تمعن عميق للمسرحيه الاوروبيه و المسرحيه العربيه (1))) .

واتجه في البدايه الى محاكاة عمالقه المسرح الكلاسيكي العالمي (سوفوكليس) و(كورناي) و(راسين) و (شيكسبير) و غيرهم ، فقد كتب هؤلاء المأساه شعرا ، وانتخبوا موضوعاتهم من التاريخ القديم ، و فصلوا بين الانواع الادبيه ، كما اختاروا العظماء

---

(1) غاده أفاميا / المقدمه / ص 11

أبطالا لمسرحياتهم ، و تقيدوا في معظم ما نظموه بقانون الوحدات الثلاث فاحتذى حذوهم ، و حاول محاراتهم و الافاده من آرائهم و صرّح بذلك فقال : ((اطلعت للكثيرين من كتاب المسرحيه القدامى و المحدثين على اختلاف المدارس، غير أنني أعجبت بصوره خاصه بالشاعرين اليونانيين سوفوكليس ، و أرستوفان ، و بالشاعر الأنجليزي شيكسبير ، و بالشعراء الفرنسيين كورناي و راسين و موليير و استفدت كثيرا منهم ...))(1) .

و ان كان عدنان قد تأثر بالمسرح الاوروبي القديم و الحديث، فانه تأثر أيضا بأعمال شوقي و عزيز اباظه ، ولا يمكن أن نعتبر ذلك عيبا ، لان التأثر و التأثير ، أو الأخذ و العطاء ظاهره معروفه في الحضارات الانسانيه ، فالتأثر لا يمحو الاصاله ، بل ان المسرحي النابه من استطاع الافاده من الأعمال السابقه على أن يحتفظ لنفسه بأصالته ، وعهدنا بكبار الكتاب العالميين أنهم نهلوا من الثقافات العالميه ، فهم أشبه بالنحل يقع على مختلف الزهور ويأكل من كل الثمرات ثم يخرج من بطونها شرابا مختلفا ألوانه فيه شفاء للناس (2) .

ولم تكن تلك الآثار لتمحو شخصيته الادبيه ، أو أصالته لأنه شق لنفسه طريقا خاصا ، ((ولكنني لم ألزم نفسي بالتقيد بواحد منهم ، بل سلكت طريقا خاصا بي ...))(3) .

كان ((المعتصم)) عام 1933 أول محاوله له في المسرح الشعري ، و التي نشرت مجله " الشام " الدمشقيه لصاحبها خليل المحصل فصولا منها ، ثم نشط في نظم المسرحيات التمثيليه نشاطا كبيرا ، فأصدر عام 1934 مسرحيته الثانيه

---

(1) عدنان بن ذريل / الشخصيه والصراع المأساوي/ ص 195
(2) غنيمي هلال في النقد المسرحي / دار العوده بيروت / 1975 / ص 21
(3) المرجع السابق / ص 195

أبطالا لمسرحياتهم ، و تقيدوا في معظم ما نظموه بقانون الوحدات الثلاث فاختفى حذوهم ، و حاول محاراتهم و الافاده من آرائهم و صرّح بذلك فقال : ((اطلعت الكثيرين من كتاب المسرحيه القدامى و المحدثين على اختلاف المدارس، غير أنني أعجبت بصوره خاصه بالشاعرين اليونانيين سوفوكليس ، و أرستوفان ، و بالشاعر الأنجليزي شيكسبير ، و بالشعراء الفرنسيين كورناي و راسين و موليير و استفدت كثيرا منهم .)) (1) .

و ان كان عدنان قد تأثر بالمسرح الاوروبي القديم و الحديث، فانه تأثر أيضا بأعمال شوقي و عزيز اباظه ، ولا يمكن أن نعتبر ذلك عيبا ، لان التأثر و التأثير ، أو الأخذ و العطاء ظاهره معروفه في الحضارات الانسانيه ، فالتأثر لا يمحو الاصاله ، بل ان المسرحي النابه من استطاع الافاده من الأعمال السابقه على أن يحتفظ لنفسه بأصالته ، وعهدنا بكبار الكتاب العالميين أنهم نهلوا من الثقافات العالميه ، فهم أشبه بالنحل يقع على مختلف الزهور ويأكل من كل الثمرات ثم يخرج من بطونها شرابا مختلفا ألوانه فيه شفاء للناس (2) .

ولم تكن تلك الآثار لتمحو شخصيته الادبيه ، أو أصالته لأنه شق لنفسه طريقا خاصا ، ((ولكنني لم ألزم نفسي بالتقيد بواحد منهم ، بل سلكت طريقا خاصا بي ...)) (3) .

كان ((المغتصب)) عام 1933 أول محاوله له في المسرح الشعري ، و التي نشرت بمجله " الشام " الدمشقيه لصاحبها خليل المحصل فصولا منها ، ثم نشط في نظم المسرحيات التمثيليه نشاطا كبيرا ، فأصدر عام 1934 مسرحيته الثانيه

---

(1) عدنان بن ذريل / الشخصيه والصراع المأساوي/ ص 195
(2) غنيمي هلال في النقد المسرحي / دار العوده بيروت / 1975/ص 21
(3) المرجع السابق / ص 195

((عبد الرحمن الداخل)) ، وبعد سنه أخرى نشر ((مصرع الحسين)) ، وأخيرا ((جميل بثينه)) عام 1936 ، ونشر فصولا من هذه المحاولات الاولى في الصحف والمجلات الشاميه التي كانت تصدر بدمشق وبيروت في الثلاثينيات مثل صحيفه "القبس" لنجيب الريس ، و " فتى العرب" لمعروف الارناؤوط ، ومجله " العرفان" البيروتيه للشيخ عارف الزين ، و " الانسانيه" لوجيه بيضون .

على انها ظلت محاولات لم تحقق ماكان يأمله ، لذا يلاحظ أنه لم ينشر نشرا كاملا أي مسرحيه بل اكتفى بنشر فصول منها في صحف ومجلات مختلفه ، ولو قدر له نشر حتى بعضها نشرا كاملا لعاد الباحث الى تلك المحاولات الاولى فجمع فصولها ، وناشر فيها ، ولكن الشاعر نشر جزءا واحتفظ ببقيه الاجزاء مخطوطات ، ومع الايام ضاعت تلك المخطوطات ولم يبق من تلك المحاولات الاولى سوى ((فاجعه مايرلنغ)) التي طبعها في بيروت عام 1975 ، ((فقد فقدت مخطوطات تلك المسرحيات ولم يبق منها سوى مختارات سبق لي أن نشرتها على صفحات مجله العرفان ... ومجله الانسانيه ...(1))) .

ولربما كان المؤلف غير راض عنها ، اذ نظمها في مرحلة كان هذا الجنس الادبي جديدا كل الجده لدى العرب ، وهي من بواكير أعماله ، كما أنها أيضا من بواكير التأليف في المسرح الشعري العربي الحديث ، لذا أهملها عدنان لاسيما أنه نظمها وهو دون العشرين ، في حين لما رأى أن مسرحيه ((فاجعه مايرلنغ)) التي ألفها عام 1942 ترقى الى مستوى النشر احتفظ بها ثم طبعها .

في مقدمه ((غاده افاميا)) أول مسرحيه نشرها أورد تعليلات تضاف الى ماقدم حالت دون نشر ابداع مرحله الشباب .

عقب هذه المحاولات قبيل النصف الاول من ثلاثينيات هذا القرن عزف

---

(1) عدنان مردم بك / فاجعه مايرلنغ / المقدمه / ص 13

عزف عن نظم المسرحيات الشعريه الى عام 1967 ،وان ظل يكتب القصيده الغنائيه وينشرها ،فطبع ديوانين ((نحوى)) 1956 ،و ((صفحه و ذكرى)) 1961.

صادف تلك العوده الى المسرح تاريخ اقالته من القضاء ،مما يدفعنا الى القول : ان للوظيفه دور كبير في تلك القطيعه التي دامت نحو خمس وعشرين سنه ، وكم شكا الأدباء من قيود الوظيفه ،التي كانوا يتعرضون لها باعتبارهم موظفين ، فهذا توفيق الحكيم ((يحاكم تأديبيا لاهماله شؤون الوظيفه ويحكم عليه بخصم نصف شهر من مرتبه .(1))) ،فلا يجد بدا من التخلص من قيود تلك الوظيفه التي ملها و ملته ،وذاك الرافعي يظل طوال حياته يتأرجح بين الحاجه للوظيفه و الرغبه في الابداع ،وعندما يهم بتأليف بعض الكتب يتذكر عقبه الوظيفه و قيودها فيقول : ((ولكن ما العمل ،لا يمكن الا اذا تركت الوظيفه و تفرغت له وحده .(2))) .

وانطلاقا من هذه المساهمات الاولى التي بدأ بها عدنان حياته المسرحيه، يتضح أن الرغبه في الكتابه للمسرح عنده كانت أصيله ،فقد ظلت تراوده الفكره منذ مده طويله الى النصف الثاني من الستينيات ،اذ تحول كليا الى المسرح بعد أن تمرس في الشعر الغنائي بطبعه لديوانين ،و عهدنا بكتاب المسرحيه الشعريه العربيه ،أنهم لم ينشروها الا بعد أن قدموا مجموعه من الدواوين ، فشوقي رائد هذا النوع من التأليف لم ينظمها الا في أخريات حياته، بعد أن تخم من الشعر الغنائي .(3) ، أما سليمان العيسى فقد نشر ثلاث مجموعات شعريه قبل أن يطبع مسرحيته الشعريه الاولى ((شاعر من غفار)) 1955

---

(1) محمد مندور/ مسرح توفيق الحكيم / ص 12

(2) عبد اللطيف الله محمد / نثر مصطفى الصادق الرافعي / دار و مكتبه الشركه الجزائريه ط 1 / الجزائر 1968 / ص 25

(3) لا يعتد النقاد بمسرحيه " علي بك الكبير " التي ألفها شوقي عام 1983 لأنها لم تكن ناضجه فنيا فأعاد كتابتها سنه 1932 ،ويرى هؤلاء أن المسرحيه الاولى لشوقي هي "كليوباترا" 1927 ،انظر طه وادي شعر شوقي الغنائي والمسرحي ص175 .

وعبد الصبور هو الآخر طبع ثلاثة دواوين ثم نشر ((مأساة الحلاج)) أولى مسرحياته عام 1964 ،ومحمد مهران السيد نشر ثلاثة دواوين هي ((ذات ليله))1955 ،و ((لمؤلاء أغني)) 1955 ،و ((بدلا من الكذب)) 1967 قبل أن ينشر باكوره أعماله المسرحيه ((الحريه و السهم)) 1971 ،و معين بسيسو نشر ايضا ست مجموعات شعريه منها ((المعركه)) 1952 ،و ((فلسطين في القلب)) 1964 قبل أن ينشر مسرحيته الأولى ((ثوره الزنج)) .

وهكذا تحقق في عدنان و غيره من كتاب المسرحيه الشعريه ما قاله الناقد أليوت : ((من أن شاعر المسرحيه الآن مضطر الى أن يثبت و جوده شاعرا غنائيا قبل أن يتعرض لكتابه المسرحيه حتى يضمن لمسرحيلته الانتشار)) (2) .

منذ هذا التحول الكلي الى المسرح ،وعقد الصلة معه من جديد و الى غايه 1986 نشر عدنان أربع عشره مسرحيه ، أي بمعدل مسرحيه في كل سنه تقريبا ، و افتتح اعماله عام 1967 بمشرحيته الاولى ((غاده افاميا)) تلتها ((العباسه)) 1968 و ((الملكه زنوبيا)) 1969 ،و ((الحلاج)) 1971 ثم ((رابعه العدويه)) 1972 ، و ((مصرع غرناطه)) 1973 ،و ((فلسطين الثائره)) 1974 أعقبتها ((فاجعه مايارلنغ)) 1975 ،ف ((دير ياسين)) 1978 ،ثم ((الاتلنتيد)) 1980 ،و ((أبوبكر الشبلي)) 1981 ،ف ((المغفل)) 1985 ،و أخيرا ((القزم)) 1986 (*) .

تخلل نشره لهذه المسرحيات طبعه لديوانيين شعريين هما ((عبير من دمشق))

---

(1) عبد المحسن سلام / عن مسرحيات عزيز اباظه / منشأه المعارف / الاسكندريه 1961 / ص 445

(*) سنتحدث عن مضمون كل مسرحيه على حده .

و ((نفحات شاميه)) ، و تحقيقه لبعض المخطوطات التي تركها والده بعد وفاته، ولم يهجر القصيدة الغنائية ، ولكنه أصبح مقلا فيها ، ولعله اعتقد بأنه قدم كل ما يستطيع تقديمه من خلال القصيدة ، أو ربما آمن بأنها (القصيدة الغنائيه) أصبحت وحدها لا تكفي للتعبير عن هموم العصر و قضاياه ، و أن عليه أن يلتفت الى محال أرحب تتفتح فيه آفاق جديدة للتعبير ، فأصبحت القصيدة التمثيليه الهم الأكبر الذي يشغله ، حتى كادت تنسيه القصيدة الغنائيه ، لأن المسرح هو المحرك الحقيقي لكل شاعر على حد تعبير نجيب سرور (1) ، بل هو أفضل منبر لمخاطبه هذه الجماهير العريضه في الوطن العربي لتثقيفها و توعيتها ، يقول الكاتب المسرحي السوري علي كنعان : ((ان يأسي من جدوى الكلمة الشعريه في هذا العصر الغارق في دوي الطبول ، و جمجمه الطواحين الخاويه حتى من القش يدفعني الى التخلي عن الشعر و التوجه الى المسرح أو الصمت)) (2) .

وفي نحو عشرين سنه نحح عدنان (3) نجاحا ملحوظا في التأليف المسرحي، و أصبحت له قدم راسخه فيه ، يشهد له بذلك الكثير من الدارسين و أهل الدرايه بهذا الفن . يقول الشاعر المسرحي عزيز أباظه بعد اطلاعه على مسرحيته ((العباسه)) و ((الملكه زنوبيا)) : ((ويقع في ذمتي أن أنهي اليك أنهما فتح جديد بالغ القيمه في عالم الشعر المسرحي ، هذا العالم المشرق الذي هجره الشعراء لغيرما سبب ظاهر و هذه القدره القادره التي تجلت في هاتين المسرحيتين ، شعرا ، ورسما للشخوص، وفن مسرح تفتح الباب على مصراعيه ، باب الأمل في عهد مزدهر لهذا اللون من الأدب . . .)) (4) . و يقول أنور الجندي بعد اطلاعه على مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) : ((وانا

---

(1) مجلة الاقلام / ع 6 س 15 مارس 1980

(2) أديب عزت/ أدب عربي معاصر في منشورات اتحاد الكتاب العرب / ص 112

(3) نعني بذلك المسرحيات المطبوعه في كتاب لا غير

(4) مجله الأديب اللبنانيه / ع مارس 1969 / ص 54

لنؤكد أن هذا العمل سوف يستمر و يمتد و يحقق نتائج باهره ، و سوف يكون له على المسرح العربي ، مكان لن يتخلف ، و أثر لن يذهب، وسوف تدخل هذه المسرحيات على النفس العربيه يقينا و ايمانا بتراثها وتاريخها ودورها الذي لا يتوقف (1)) .

و من ملامح النجاح الذي لقيه أن مسرحيه ((رابعة العدويه)) نالت في أسبوع الكتاب الصوفي العالمي ، من اللجنه الاستشاريه العالميه لمنظمه اليونيسكو الجائزه العالميه الثالثه ، و منح عليها لقب بروفسور . كما ترجمت جميع هذه المسرحيات الى اللغه البولونيه ، و فصولا من مسرحيه ((مصرع غرناطه)) الى اللغه الاسبانيه قامت بالمهمه الاولى المستشرقه البولونيه (ايغا لورانس) ، و بالثانيه البروفسور (جوان فرانت جوينيس) ، أما الاستاذ أبو طالب زيان فقد رأى في مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) بادره تستحق كل التقدير و الاهتمام ، و عد صاحبها أحد بناه المسرح الشعري التاريخي في الادب العربي الحديث ، ((إن هذه المسرحيه و سابقتيها غاده افاميا و العباسه لمن السوابق في المسرح الشعري التاريخي الذي لم يكتب له حتى اليوم الوقوف و الصمود ، ويوم أن يكون في الوطن العربي شعراء أمثال عدنان مردم بك يتوافرون على بناء المسرح التاريخي و اقامه بنيانه وسد النقص فيه يكون لنا محمد ... يومئذ نطمئن الى أنه عندنا شعراء تاريخيين يقيمون مسرحنا و يرفعون عنه ما رمي به ... (2))) .

كما اعتبره عدنان بن ذريل أحد رواد المأساه الشعريه في الادب العربي الحديث الى جانب شوقي و عزيز اباظه ، هؤلاء الرواد الذين ((أوجدوا غررا من الاعمال المسرحيه الكثير منها يضارع الاعمال المسرحيه العالميه ... (3))) .

---

(1) مجله الاديب اللبنانيه / ع أفريل 1969 / ص 56

(2) مجله النضال / ع 1 ، 2 / حلب / سوريه 1969 / ص 77

(3) الشخصيه و الصراع المأساوي / ص 7

وفي مارس 1980 تلقى الشاعر من موسوعة قاموس الاعلام التي تصدر في لندن باللغة الانجليزية رسالة مفادها أن اسمه أدرج في قاموسها لموسوعة عام 1981 تقديرا لفنه المسرحي .

وبهذا الانتاج المتواصل يكون عدنان ، وبلا شك قد أعطى دفعا جديدا لحركة التأليف في ميدان المسرح الشعري ، وسار بها مع نخبة من الشعراء امثال عزيز اباظه وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي ومعين بسيسو ونجيب سرور وسليمان العيسى وغيرهم الذين سعوا الى خلق مسرح شعري عربي ، وتمكنوا من ايجاد مكانه له في حرم الادب العربي الى جانب القصة والروايه والقصيده والمسرحيه النثريه .

د - جهوده في التحقيق

الى جانب اسهامه في مجالي الشعر الغنائي والمسرحي كان لعدنان نشاط آخر تمثل في تحقيق المخطوطات ونشرها ، هذا الميدان الذي ينفر منه الكثير من الباحثين ، ولا يحبذونه ، لأنه مضن وشاق ، يتطلب الوقت والصبر والمثابره والموضوعيه ، والتنقل بين مكتبات العالم ابتغاء الحصول على نسخ الكتاب المخطوط الذي يأمل تحقيقه .

يواجه المحقق صعوبات جمه ، بعد حصوله على نسخ ذلك المخطوط ، فاذا أمكن له ذلك ، عليه أن يتأكد من عناوينها ، وصحه نسبتها الى اصحابها ، ثم يبدأ في مقارنه النسخ ببعضها بعض لاصلاح ما سقط من كلام وما أصابه من تحريف ، وعليه الكثير حتى يتسنى له اعادة المخطوط الى صورته الاصليه التي تخول له النشر (1) .

---

(1) حول التحقيق المنهجي للمخطوطات ، انظر / ثريا ملحس / منهج البحوث العلميه ط 3 ، 1982 / ص 203 وما بعدها ، وعبد الرحمن عميره / أضواء على البحث والمصادر ط 2 / 1981 / ص 61

انصبت جهود عدنان على تحقيق و نشر مصنفات والده خليل الذي ترك بعد وفاته مجموعه كبير من مؤلفاته المخطوطه في شتى نواحي المعرفه ، كما أعاد اباعه بعض المؤلفات التي كان قد نشرها الوالد قبل وفاته .

حقق عدنان أكثر تلك المخطوطات ، بمفرده حينا ، و بالاشتراك مع غيره حينا آخر ، وذلك اعترافا منه بالجميل للوالد كان خبر من صقل موهبته ، و نمى ثقافته و تقديرا لجهوده العلميه .

((ديوان الخليل)) : أول مخطوط تناوله عدنان بالشرح و التوثيق و التبويب ، وذلك بتكليف من المجلس العلمي بدمشق (مجمع اللغه العربيه حاليا) تكريما لجهود هذا العلامه الذي قدم الكثير لهذه الهيئه العلميه ، على امتداد ثمانيه وعشرين سنه ، منذ أن كان عضوا فأمينا عاما لسرها الى أن أصبح رئيسا لها عام 1953 حتى وافته المنيه . أنجز هذا المخطوط سنه 1959 أي في السنه نفسها الذي توفي فيها خليل ، ونشر ضمن مطبوعات المجمع لعام 1960 ، قدم له حميل صليبا ، بدراسه مستفيضه عن خصائص شخصيته و شعره ، فاعتبره وجه دمشق الحق ، وشاعر الغوطه الملهم و عالم الشام الفاضل (1) .

ثم اشترك عدنان مع استاذه سليم الزركلي في تحقيق ديوان استاذه الثاني محمد البزم و ذلك بطلب من المجلس الاعلى لرعايه الفنون و الآداب (2) . وحقق مع أحمد الجندي مخطوط والده الثاني (جمهره المغنين العرب) ، وهو عباره عن : ((تاريخ موجز عن المغنين المسلمين و سيرهم في أزهى عصور الخلافه الاسلاميه أيام بني أميه و بني العباس الى زمن الراضي ...)) ، [illegible] لم تتم [illegible] .

---

(1) الادب المعاصر في سوريه / ص283

(2) صدر بدمشق في حزأين عام 1961 في أكثر من خمسمائه صفحه

(3) المرجع السابق / ص 284

كان الوالد قد ألفه و سنه لم تتجاوز الثامنه عشر ، نشر هذا الكتاب [1] في ثلاثمائه و اربع و عشرين صفحه ، و في السنه الموالیه و مع أحمد الحندي دقق مخطوط والده الثالث كتاب ((الاعرابيات)) الذي صدر - هو الآخر - عن مطبوعات المجلس العلمي في حوالي ثلاثمائه و ستين صفحه .

بعد هذا التاريخ الذي يصادف فتره اقالته من القضاء ، أتجه عدنان الى طبع أعماله المسرحيه التي قلنا انه بدأها عام 1967 ، فانشغل عن التحقيق و استمر غيابه ، نحو عشر سنوات ، نشر خلالها بعض مسرحياته و ديوانه الشعري الثالث ((عبير من دمشق)) ، و لما عاد أشرف على الطبعه الاولى من كتابه والده ((أعيان القرن الثالث عشر)) [2] و هو يشبه الى حد كبير معاجم الاعلام الحديثه ، وضعه الخليل نحو 1922 و أتى فيه على : ((ترجمه لطائفه من المفكرين ، ورجال السياسه المشهورين ، والعلماء المعروفين ، و الامراء و السلاطين في البلدان الاسلاميه سواء في آسيا أم افريقيا)) [3] ، فقدم له ، و علق على حواشيه و وضع فهارسه ، ثم الطبعه الثانيه من كتاب ((الشعراء الشاميون)) [4] الذي ألفه الخليل عام 1946 .

وتزامن نظامه لمسرحيه ((دير ياسين)) مع ضبطه و شرحه لمخطوط والده الرابع ((شعراء الأعلنوات)) ، ثم قام بتحقيق مخطوطين آخرين و شرحهما و التقديم لهما ، و هما ((دمشق و القدس في العشرينيات)) و ((رسائل الخليل)) و المخطوط الاخير عباره عن رسائل كان والده يتبادلها مع

---

(1) ضمن مطبوعات المجمع العلمي بدمشق عام 1964

(2) طبع في بيروت عن دار لحنه التراث العربي بيروت 1971

(3) خليل مردم بك / أعيان القرن الثالث عشر / ص 10 و ما

(4) صدر عن دار لحنه التراث العربي ببيروت.

بعض أعلام عصر من العرب و المستشرقين صدر الاول عام 1979 ،و الثاني عام 1980 .(1)

الى جانب ذلك كله ،شارك عدنان في بعض النشاطات الادبيه ،و الملتقيات الفكريه التي كانت تعقد هنا و هناك ،من بينها على سبيل المثال ،المهرجان الذي أقيم في القاهره بمناسبه السنه العاشره لوفاه شاعر القطرين خليل مطران (1872– 1949) و القصيده التي ألقاها الشاعر مثبته في كتاب ((مهرجان خليل مطران الشعري))(2) ، و من بين هذه النشاطات أيضا ، مشاركته في الملتقى التاسع للفكر الاسلامي الذي عقد بتلمسان (الجزائر) عام 1975 ،حيث حاضر في محور " هل كان الشعر في الاندلس سببا في انحلال أخلاقها ثم سقوطها أم كان لها مجرد مرآه عاكسه "(3) .

و بهذا بلغ عدد الكتب التي ألفها (نظمها) ما بين دواوين شعريه و مسرحيات ثمانيه عشر كتابا ،أما المحققه في ستة مخطوطا – بعضها – بالاشتراك – و بذلك يصل مجموع الكتب المحققه و المؤلفه ثلاثه و عشرين كتابا .

و جملة القول إن هناك مجموعه من العوامل تضافرت في تكوين شخصيه عدنان الادبيه ، كالاستعداد الفطري و الموهبه التي ظهرت منذ البدايه فيه متدفقه نحو عالم الشعر ، و نمت تلك الموهبه في جو ثقافي ، فقد فتح عينيه في أسره اشتهرت بالثقافه و المكانه الاجتماعيه البارزه ،فوالده الخليل من كبار أدباء عصره ،وكان بيته ملتقى لرجال القلم ،كما كان لأخواله و أجداده قدم راسخه في عالم الشعر و الادب عموما .

---

(1) عن مؤسسه الرساله بلبنان

(2) نشره المجلس الأعلى لرعايه الفنون و الآداب و العلوم بالقاهره

(3) نص المحاضره مثبت في / مج 4 / ص 1495 / محاضرات و مناقشات الملتقى التاسع للفكر الاسلامي /نشر وزاره الشؤون الدينيه / الجزائر 1979 .

تلمذ على يد نخبه من الاساتذه المشهورين الذين كان بعضهم اعضاء في المجلس
لعلمي ، و قرأ نماذج من عيون الأدب العربي و الأجنبي القديم منها و الحديث .
دأ رحلته الادبيه بنظم الشعر الغنائي و هو دون الخامسه عشر ، ثم تحول
نه الى الشعر التمثيلي (المسرحي) فقدم مجموعه من المسرحيات الشعريه ،
ستمد مضمونها من التاريخ العربي القديم ، و نشر فصولا منها في بعض الصحف
و المجلات الشاميه المختلفه .

بعد دخوله الوظيفه عام 1940 انقطع عن التأليف للمسرح ، و لكنه
ال ينظم القصيده الغنائيه و ينشرها ، فطبع ديوانين ، و ظلت تلك القاعده
بينه و بين المسرح الى سنه 1967 (تاريخ اقالته من القضاء) ، حيث بدأ
تاجه المسرحي في التدفق ، بمعدل مسرحيه كل سنه تقريبا ، فأصبح
لمسرح همه الاكبر ، لدرجه كاد ينسيه القصيده الغنائيه ، فعلى امتداد
واحد و عشرين سنه ، نشر ديوانين مقابل أربع عشره مسرحيه .

كان عدنان في دواوينه الشعريه الاربعه مشدودا الى الشعر القديم على
منوال والده و البارودي و حافظ ، كما كان مشدودا ايضا في مسرحه الى شوقي
و عزيز اباظه ، وكتاب المآسي الاغريقيه ، و الاوروبيه في القرن السابع عشر ، مما
جعل مسرحياته تحمل منحى كلاسيكيا .

و أسهم من جانب آخر في نشر بعض المخطوطات لأساتذته و خاصه ما
تركه والده و ذلك بتكليف من المجمع العلمي بدمشق ، وقد حقق تلك المخطوطات
منفرده حينا ، و بالاشتراك مع غيره حينا آخر ، وبذلك يصل مجموع الكتب
المحققه و المؤلفه ثلاثه و عشرين كتابا .

كللت هذه الاسهامات الادبيه في مجال نظم الشعر الغنائي و المسرحي
و تحقيق المخطوطات و نشرها ، بانتخابه عضوا عام 1984 في اتحاد

كتاب العرب بدمشق (*) ، و أدرج اسمه - كما أسلفت - في موسوعته تراجم الاعلام

التي تصدر في لندن باللغة الانجليزية ، في عددها الصادر في شهر مارس

من عام 1981 .

---

*) أوحى لنا بهذا الأستاذ المشرف الأول

الفصل الثاني

مضامين أعماله

نتناول في هذا الفصل وقائع مسرحيات عدنان مردم بك وأحداثها مرتبة ترتيبا زمنيا ، ونشير منذ البدء الى أن المحاولات الأولى التي نشر بعض فصولها في الصحف والمجلات ، التي كانت تصدر في منتصف الثلاثينيات ببلاد الشام (سورية ولبنان) لا يشملها التعريف ، لا سباب سبق الحديث عنها (1) ، فنحن لا نعرف سوى عناوين تلك البدايات ، واسم الجريدة أو المجلة التي نشرت تلك الفصول ، وتاريخ نشرها ، وهذه المسرحيات هي :

أ ـ المعتصم بالله 1933 ، نشرت مجلة الشام الدمشقية فصولا منها

ب ـ عبد الرحمن الداخل 1934 ، نشر بعض فصولها في مجلة العرفان التي كانت تصدر بعيدا في لبنان .

جـ ـ مصرع الحسين 1935 ، نشرت المجلة السابقة فصولا منها .

د ـ حمدان ثيلة 1936 ، نشرت مجلة الاسبوع الدمشقية بعض فصولها .

وقد ذكر عدنان هذا في مقدمة ((غادة أفاميا)) أول مسرحية طبعها (2) ، وكذلك في مقدمة ((فاجعة مارلنغ)) المسرحية الوحيدة التي بقيت له من مسرحيات فترة السباب (3) ، كما ألمح عدنان بين ذريل الى ذلك أيضا ، في كتابه ((الأدب المسرحي في سورية)) ، الذي حاول فيه صاحبه رصد حركة التأليف المسرحي في سورية منذ أبي خليل القباني (4) الى منتصف

---

(1) انظر الفصل الأول من هذه الدراسة / ص 59 وما بعدها

(2) ص / 9 ـ 10

(3) ص / 13

(4) ص / 82 ـ 83

لستينيات ،

ونقر بأنه عرض لا يغني الباحث عن مطالعة المصدر ، وسنختتم هذا الفصل بمجموعة من الملاحظات العامة التي تابعت كل ما قدمه الشاعر .

وفيما يلي مضمون كل مسرحية :

إطار ، أفاميا 1967

أول مسرحية نشرها الكاتب (*) ، بعد اقالته من القضاء عام 1966 كما أنها أول مسرحية استمد مضمونها من التاريخ السوري القديم ، عندما احتل الرومان مدينة أفاميا سنة أربع وستين قبل الميلاد ، وهي من أربعة فصول ، في ثمانمائة و أربع عشر بيتا ، وقد اتخذ المؤلف هذه الحادثة معادلا موضوعيا لمدينة دمشق ، حينما أعلن الشعب السوري الحرب على الانتداب الفرنسي .

تبدأ المسرحية بمشهد يصور قوات الاحتلال الروماني وهي تجوب الشارع الرئيسي للمدينة ، فتتعالى أصوات المارة معلنة الغضب على قوات الاحتلال ، فتقع مشادة بينهم و بين السكان ، ويتحول الشارع الى ساحة معركة يسقط فيها بعض الأهالي ، وبعد انتهاء المعركة ، يظهر الضابطان (سابا) و (روبين) ، فيتألم (سابا) من مناظر جثث القتلى الملقاة على الارض ، وفي تلك الأثناء تظهر غادة فيتقدم منها (سابا) معتذرا لها عن طيش قائده ، ويتمنى أن يرق قلبها له ، ولكنها تتحامل قوله .

وفي آخر هذا الفصل ، يلتقي كل من تميم و نايف بالوليد زعيم المدينة .

(*) عام 1967 في مؤسسة عويدات بلبنان في 124 صفحة .

ليؤكد له استعداد السكان للكفاح ، ولكن الوليد يرفض استعمال القوه ، بدعوى أن العداله لا تحتاج إلى سفك الدماء ، وينادي بالحب والاخاء فيرد عليهما بقوله :

تأبى العداله أن يراق دم ويسفح ساحمه (*)

والحق ليس يحوزه سيف ليرفع قائمه

. . . . . .

ان شئت كسب عدو فامدد يدا بتحيه

وابعث بعاطفه فيه شعوره المنسيه (1)

وفي الفصل الثاني يجتمع القائد (بيدا) في أحد القصور ببعض أعوانه ومنهم (روبين) و (سابا) فيخبره الأول عما فعل بالسكان. فيذكر (سابا) عليه ذلك ويؤكد لقائده أن القلوب لا تفتح بالسيوف ، بل بالحب والخير ، وهنا يخبر (روبين) قائده أن (سابا) يحب غاده ابنه الوليد ، فيحذره من ذلك ، ثم يدخل أحد الجند على المجتمعين معلنا قدوم الوليد ونايف وتميم رفقه اثنين آخرين ، يسعون في طلب الرفق بالأهالي ، ويعرض الوليد على القائد قبول العيش معهم في أمن وسلام ، ولكن القائد الروماني يشك في كلامه ، فيفصح الوليد عن استعداده لتحقيق ما يثبت لهم صدقه ، فيطلب منه تقديم قربان للآلهه في العيد الذي سيقام غدا ، فيتسابق كل الأفراد في تقديم نفسه ، فيشترط غاده ، فيذهل الجميع لهذا الطلب ، وعندما تعلم غاده بذلك تعبر عن

(*) ساحمه : سائله

(1) عدنان مردم بك / غاده أغاميا / ص 45

استعدادها لقبول الموت فداء لوالدها و يعلم القائد بذلك فيرسل (سابا) لاحضارها .

و في الفصل الأخير ، يقام استعراض عسكري ضخم في الساحة الرئيسيه للمدينه احتفالا بعيد النصر ، و تساق غاده الى المذبح ، و يصور المؤلف هنا موقفا صعبا مر به (سابا) حين يأمره قائده بضرب عنق غاده حبيبته ولكنه يعتذر في البدايه ، فيأمره ثانيه ، وبعد تردد طويل اذ بالسيف الذي في قبضه (سابا) ينزل على عنق القائد (بيدليا) فيرديه قتيلا ، فيسرع (روبين) لاعن (سابا) فيحمز كل واحد منهما على الآخر ، و ينقسم الجيش قسمين ، فيدخل الثوار لتخليص غاده ، بعد أن كانوا قد عدوا العده لذلك . و بهذ تنتهي المسرحيه .

و اذا كان المؤلف قد استمد مضمون هذه المسرحيه من التاريخ السوري القديم بعدما احتل الرومان مدينه أفاميا في القرن الأول قبل الميلاد ، فانه اتخذ ذلك معادلا موضوعيا للاحتلال الفرنسي لسوريه فأفاميا رمز أو بديل عن مدينه دمشق ، و صراع السكان و دفاعهم عنها رمز آخر لكفاح سكان مدينه دمشق ضد الانتداب الفرنسي ، وفي مقدمه المسرحيه ما يدعم هذا الرأي ، حيث يقول المؤلف: ((... ان فيها تصويرا لمشاهد مما شاهدته أيام افولتي ، وعشت معها حقبه طويله ، حين كان الشعب السوري بمجموع طبقاته حربا على المستعمر ، فحاولت تسجيل هذه الحقبه التي عشتها أيام افولتي .)) (1) .

---

(1) المعذاز السابق / ص 11

وفي ضوء ما سبق نلاحظ أن الكاتب لم يأخذ من التاريخ سوى الاطار العام و هو احتلال الرومان لمدينة أفاميا وما عدا ذلك فانه من ابداعه ،وقدّم فيها صوره لأولئك الزعماء الذين يضحون بكل شيء حتى تظل عروشهم قائمه ،فالوليد باطل المسرحيه و زعيم المدينة رفض الطلب السكان لاعلان الحرب بدعوى أن الحق لا يحتاج الى سيف يدعمه ،و عرض على الدخلاء العيش معهم على أرض أفاميا ،وهو بهذا الموقف المتخاذل يتسامح في حقق السكان المغتصب ،و حرياتهم و مقدساتهم المنتهكه .

و على الرغم من حرص الكاتب على أن يكون انتصار المدينة على أيدي الثوار ،الا أن هؤلاء الثوار الذين أظهرهم في المشهد الأخير من المسرحيه. لم يفعلوا شيئا ،فعندما هوى (سابا) على رقبة قائده (بيدلا) أنكسر عليه زميله (روبين) ذلك و حاول قتله ،فقتل كل واحد منهما الآخر ، فوقع انقسام داخل الجيش ،و هنا يتدخل الثوار لانقاذ غادة و تحرير المدينه .

2 - العباسة 1968

تحول الشاعر في هذه المسرحيه عن التاريخ الوثني ،والتفت الى التاريخ العربي الاسلامي في العصر العباسي ،الذي استهوته بعض أحداثه ، فاستمد منه مجموعه من المسرحيات، كانت العباسة فاتحة هذا الاتجاه .

و مأساة العباسة من الأحداث التاريخية التي كتب حولها العديد من الأعمال الابداعيه ،وقد اعتمد ـ في مادتها ـ ماروته كتب التاريخ مثل

تاريخ الرسل و الملوك للطبري ، و مروج الذهب للمسعودي ، و قد وزّع حوادث موضوعها على أربعة فصول ، اشتملت على تسعمائة و ثمانية و عشرين بيتا (*) .

تناهر العباسة في بداية الفصل الأول وهي تتحاور مع بعض جواريها وقد تملكها الحزن و الانكسار لسببين: أولهما: أن الرشيد قد عقد قرانها على جعفر و حرّم عليهما اللقاء الا بحضوره ، أي ألا يكون بينهما شيء مما يكون بين الزوج و زوجته ، و ثانيهما أن العباسة أصبحت تخشى على جعفر من كيد زبيدة لأنه استطاع أن يقنع الرشيد بعقد ولاية العهد للمأمون ابن الفارسية بدل الأمين ، الأمر الذي أغاظ زبيدة و معها العرب الذين اعتبروا ذلك سلبا لسلطتهم و دعما لشوكة الفرس .

و في الفصل الثاني : يستأذن جعفر من الرشيد لزيارة خراسان وهنا تبدأ بعض الشكوك تراود الخليفة ، لأنه علم من عيونه أن البرامكة على اتصال دائم بأهل خراسان ، وبعد خروج جعفر ، يحضر الوزير الفضل بن الربيع ليخبر الرشيد بأن جعفر أطلق سراح يحيى بن عبد الله - الذي أمر الخليفة بسجنه لأنه خرج عليه مطالبا بالخلافة لنفسه - من دون علم الرشيد ، فيهتز الخليفة للخبر ، ويأمر بمراقبة جعفر و أتباعه ، فيزداد ارتياب هارون في اخلاص البرامكة ويقوى في نفسه الشك الذي ظلت زبيدة تغذيه من حين لآخر ، بينما تظل العباسة - في بقية الفصل - تشكو مأساتها مع جواريها حينا ، و في مناجاتها حينا آخر .

(*) نشرها عام 1968 في مؤسسة عويدات بلبنان في 124 صفحة .

وفي الفصل الثالث : يجتمع الخليفه بجعفر بعد عودته من خراسان ، فيشكو اليه جعفر كيد الوشاه و محاولا تهم الايقاع به ويطلب منه اعفاءه من شؤون السياسه ، تخلصا من التعلق و الأحقاد التي تحاك ضده من حسّاده ، ولكن الرشيد يرفض الطلب في هذه الظروف التي يستعد فيها الروم و يتحينون الفرصه للانقضاض على بلاد المسلمين ، فيخرج جعفر مهموما ، ويبقى الرشيد وحده في القصر يناجي نفسه ، وعبثا تحاول العباسه تأليف القلوب بين أخيها و زوجها ، فتطلب من الرشيد منح زوجها احدى الولايات جزاءا له ، فيرفض ذلك قائلا :

حل السياسه للرجال ... فاتركها الداء العقيم

... ...

أزن الرجال على حقيـ ... ـقتها كما تقتضي الحلوم

وأثبت محسنهم و أجـ ... ـزي من أساء ولا أخيم (*)

أختاه ليس مع الهوى ... حكم يدوم و يستقيم (1)

وفي الفصل الرابع يجتمع جعفر بقصره مع ثلة من أعوانه يطلبون منه الاسراع في السير الى خراسان لأن الأتباع هناك سئموا الانتظار ، ويترقبون قدومه لرفع السيف و اعاده الماضي الفارسي التليد ، وعندما يتأكد جعفر من ذلك يبيّن لأتباعه أن سبب تأخره خوفا على رحاله من بطش الرشيد اذا علم الأمر ، وبعد ذلك يأمر رحاله بالسير

(*) أخيم : أحبن

(1) عدنان مردم بك / العباسه / ص 101

نحو خراسان .

وفي آخر مشهد من المسرحية يكشف جعفر للعباسة بنيته في اقامة حكم فارسي ،فيقول مخاطبا العباسة :

حاولت بعث حضاره للفرس حاولت العصورا

لأعيد سيره من مضى، كسرى العظيم و أردشيرا

....

حتى أكون أميرتي في حبك الكفء الخطيرا (1)

و تتمكن عيون الخليفه من الوقوف على الحقيقة ، فاذ بالسيّاف مسرور يقرع الباب طالبا جعفر بالحضور الى قصر الرشيد ،بينما يتولى الفضل بن الربيع مهمه أتباع البرامكه ،و تنتهي المسرحيه بأخذ جعفر، بينما أمه واقفه على الأرض من هول الخبر ،و العباسه تهتف شارده:

أناقصه ترى و أشحا ني على الدنيا حكايه (2)

وقصه العباسه مع جعفر ،أو الرشيد مع البرامكه من القصص العربيه التي اتسمت بالغرابه و البعد عن الشرعيه الاسلاميه في العلاقه بين الزوج و زوجته ،وهي مصدر استمد منه بعض الكتاب مضامين أعمالهم فكان ممن تناولها جرجي زيدان (1861- 1914) و عزيز اباظه ثم عدنان، أما زيدان فقد سمى روايته ((العباسه أخت الرشيد)) 1906، بينما أطلق عليها كل من عزيز و عدنان اسم ((العباسه)) ،و نرجح أن

---

(1) المصدر السابق / ص 117

(2) المصدر نفسه / ص 124

حو خراسان .

في آخر مشهد من المسرحية يكشف جعفر للعباسه بنيته في اقامه
دكم فارسي ،فيقول مخا ابا العباسه :

حاولت بعث حضاره للفرس اولت العصورا
لأعيد سيره من مضى كسرى العظايم و أزدشيرا
....
حتى أكون أميرتي في حبك الكفء الحديرا (1)

و تتمكن عيون الخليفه من الوقوف على الحقيقة ، فاذ بالسيّاف مسرور
يقرع الباب ما لبا جعفر بالحضور الى قصر الرشيد ،بينما يتولى
الفضل بن الربيع مهمه أتباع البرامكه ،و تنتهي المسرحيه بأخذ جعفر،
بينما أمه واقفه على الأرض من هول الخبر ،و العباسه تهتف شارده:

أناقصه ترى و أشحا نى على الدنيا حكايه (2)

وقصه العباسه مع جعفر ،أو الرشيد مع البرامكه من القصص
العربيه التي اتسمت بالغرابه و البعد عن الشرعيه الاسلاميه في العلاقه
بين الزوج و زوجته ،وهي مصدر استمد منه بعض الكتاب مضامين أعمالهم
فكان ممن تناولها جرجي زيدان (1861- 1914) و عزيز اباظه ثم عدنان،
أما زيدان فقد سمى روايته ((العباسه أخت الرشيد)) 1906، بينما
أطلق عليها كل من عزيز و عدنان اسم ((العباسه)) ،و نرجح أن

---

(1) المصدر السابق / ص 117
(2) المصدر نفسه / ص 124

يكون عدنان قد ألقى على مسرحيته عريزة أثرا للعلاقة الوايدة التي كانت تربط الشاعرين الى حين وفاة عزيز .

وتقوم فكرة المسرحية - أساسا - على الصراع الذي كان قائما بين العرب بزعامة هارون الرشيد و زبيده و الفضل بن الربيع و من والاهم ، و بين الفرس بقيادة جعفر و البرامكه و من تبعهم ، وكان من نتيجة ذلك الصراع أن ذهبت العباسة ضحية لتلك المؤامرة .

ومن هنا كان بامكان الشاعر أن يالق عليها اسم الرشيد و البرامكه ، أو نكبة البرامكه ، أو ما شابه ذلك .

وقد لاحظنا من خلال مقارنة النص الابداعي (الواقع الفني) بالنص التاريخي (الواقع التاريخي) أن الكاتب سعى جاهدا إلى التقيد بالحقائق التاريخية الكبرى التي روتها الكتب و اتفق حولها المؤرخون ، وان أدخل بعض التغييرات على المادة التاريخية فانه لم يمس الأحداث الجوهرية .

٣ - الملكة زنوبيا 1969

هي المسرحية الثالثة التي ابدعها المؤلف(*) ، و الثانية التي تتصل بالتاريخ السوري القديم ، تناول فيها فترة حاسمة في تاريخ سوريه ، وهي فترة القضاء على مملكة تدمر ، على يد الرومان الغزاة في القرن الثالث الميلادي وقد أدار أحداثها حول سيرة زنوبيا ملكة تدمر و ماوصلت اليه المملكة في عهدها من مجد و حضاره ، بحيث استطاعت (الملكة) أن تدوّخ أكاسرة الفرس ، وأباطرة الرومان ردحا من الزمن ، الى أن تمكن الرومان من هزيمتها بعد حصار

(*) في مؤسسة عويدات ببيروت عام 1969 في 125 صفحة

اويل لمدينة تدمر .

تتألف من أربعة فصول و اشتملت على تسعمائة و ثلاثة عشر بيتا .

في الفصل الأول و في المشهد الأول منه ، تعاتب خولة خايبها وهب اللات ،وتحاول حثه على أخذ السلطة من أمه زنوبيا ، و أن يكون مثل أبيه أذينه صاحب الموح ،ثم تظاهر زنوبيا رفقة مشتشاريها لونجين و كيكرتاس، فتسأل ولدها و خوله هل أخذا قسطا من جمال الطبيعة ، و يبدو القلق على خوله ثم تستأذن في الانصراف ،و يحذر لونجين الملكة من افراط هما في العطف على ابنها .

وفي نهاية الفصل يحمل أحد الجند بشرى انتصار الجيش التدمري على الرومان .

وفي الفصل الثاني يدخل رسول كسرى على الملكة "وهي في قاعة العرش رفقة بعض الحاشية" لتقديم تهاني بلاده للملكة بعد الانتصار الذي حققته على الرومان ،و يؤيد بموقفها مع بلاده ، فتبلغه زنوبيا أنها ما دخلت الحرب الا دفاعا عن ملكها ،و أنها لا تأمن جانب الرومان ،وبعد خروج الرسول ، يدخل الحاجب معلنا قدوم زيد أحد قادة الجيش ،ليخبر الملكة بأن عيونهم تأكدت من أن روما تتهيأ للزحف على مصر ، فترد عليه الملكة بأن ذلك كان متوقعا ،و أنها سوف تعرض القضية على المجلس ،و تبدي تخوفها من عدم تقديم كسرى يد العون لها ،بعدما كان زوجها (أذينة) قد ألحق به هزيمة في مناطق المدائن .

وفي بقية الفصل حوار بين همام و ابنته خوله و الحارث وهم من أقارب الملك أذينة نستشف منه نقمة همام على حكم زنوبيا و اتهامها باذلال الكرام

بناء المجد الشخصي على حساب الشعب التدمري .

وفي الفصل الثالث تواصل الشخصيات السابقة تحليلها للوضع ويبدو الحارث قومه بالمذلة والخنوع ، لأنهم حكموا النساء ، بينما صديقه همام يوعز ذلك الى سوء ظنه بالملكة في هذه المرحلة التي كثر فيها الأعداء ثم يدخل عليهم الحاجب لابلاغ همام بأن الملكة تطلبه الى حضور الاجتماع في هذ المساء .

ويفتتح القسم الثاني من هذا الفصل عن اجتماع الملكة في قاعة العرش برجال الدولة للبحث موضوع الحرب التي أصبحت على الأبواب ، وبعد نقاش طويل يجمع الحاضرون على الأخذ برأي زبدا الذي لا يرى مخرجا سوى الاستعداد للمعركة ، فتعلن زنوبيا أنها ستقود الجيش بنفسها للدفاع عن ملكها ، ويحاول وهب اللات عبثا اقناع والدته بالذهاب معهم الى ساحة المعركة للاشتراك في هذا المجد ، فتبين له والدته أن سبل المجد كثيرة ، وأهمها النصر الذي تحققه العقول لا السيوف ، وتكشف له عن تخوفها من مكر الأقارب وخيانتهم في هذه المرحلة العسيرة .

وفي الفصل الرابع حاله من الجزع والفوضى تعم البلاد ، بعد الهزيمة التي ألحقها الرومان بملكة تدمر ، فترسل زنوبيا قائد جيشها الى كسرى أملا في تقديم يد العون ، بينما بقية الشخصيات تحاول تفسير الحدث .

ويعرض المؤلف في هذا الفصل الأخير موقفا صعبا مرت به زنوبيا قبل أن تستسلم نهائيا ، فقد عرض عليها كسرى الذي أرسلت له زبدا لمساعدتها اللجوء اليه في الحال لتنعم بالرفاهية في امبراطوريته بعد هزيمتها ، ويحمّل كسرى زبدا تلك الدعوة :

ان حئت ألفيت ما يرضيك من شرف الكريم
ويكون مقعدك النجوم لديه ما بين النجوم (1)

ولكنها ترفض بإباء و شموخ تلك الدعوة ، وترد عليه بنفس عاليه و كبرياء :

أيريد مني أن أفر اليه في جنح الظلام
و أكون مثل ما يريده وثقت يداها باللحام
لا فارس بلدي و لا درعي هناك ولا حسامي (2)

وفي آخر مشهد من المسرحية ، يدخل رسول قيصر الروم ملهوفا جنده على الملكه ، يحمل أمر الامبراطور بالقبض عليها ، و أخذها أسيره الى روما ، فلا تجد بدا من الاذعان ، غير أن عواطف الأمومة تبرز على نحو مذهل ، اذ تتقدم نحو ابنتها (وهب اللات) لتمنحها وصيتها الأخيره في لحظه وداع رهيبه ، و تنتهي المسرحيه بسيرهما مع الرسول بينما الجميع يذرف الدموع .

وقد أغرت شخصيه زنوبيا أقلام الكثير من الأدباء ، مثل سليم البستاني (1847 – 1884) الذي تناول سيره هذه الملكه في قصه له بعنوان ((زنوبيا)) 1871 ، غير أن قصته هذه كانت عباره عن ((مزيج من المغامرات و المغامرات و الوصف الواقعي و غير الواقعي للأخلاق و العادات و المواقف الرومنطيقيه في الدار شارباني)) (3) .

---

(1) عدنان مردم بك / الملكه زنوبيا / ص 118
(2) المصدر نفسه / ص 118
(3) محمد نجم / القصه في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافة بيروت 1966 / ص 163

ويمكن اعتبار أحمد زكي أبو شادي من أوائل المسرحيين العرب الذين استهوتهم هذه الشخصية فنظم سنة 1927 مسرحية بعنوان ((الزباء أو زنوبيا ملكة تدمر)) ، ثم تناولها من بعده مجموعة أخرى من كتاب منهم أديب لحود ((1885 – 1964)) في مسرحية له بعنوان ((زينب الزباء ملكة حزيرة العرب)) 1952 ، و المطران سليمان صائغ ((1886 – 1961)) ، وربما كان عدنان قد قرأ احدى هذه الأعمال أو سمع عنها ، أو على الأقل لفتت نظره الى هذا الموضوع .

ولكنه خالف بعض الحقائق التاريخية العامة ، مخالفة أضرت بعض الشيء بالخطوط العريضة التي يلتزمها الكتاب عندما يستلهمون مضامين أعمالهم من التاريخ ، بحيث جعل الملكة تقبل الأسر واعية عند الرومان ، مادامت تلك رغبتهم في فك الحصار على تدمر ، بينما المثبت تاريخيا أنها ألقي عليها القبض وهي تحاول الفرار بعد انكسار جيشها عند مدينتي أنطاكية و حمص ، واضطرار التدمريين الى التسليم بعد الحصار الذي ضربه الرومان على مدينة تدمر .

والشاعر بهذا التحوير في نهاية المسرحية ، يريد أن يبرئ شخصية هذه الملكة ، و يبين وطنيتها بأن جعلها تضحي بنفسها في سبيل وطنها ، وهو المحور الذي قامت عليه المسرحية ، وقد فعل أحمد شوقي هذا في مسرحيته ((مصرع كليوباترا)) حين انبرى للدفاع عن كليوباترا .

٤ ـ الحـــلاج 1971

يدور موضوع هذه المسرحية ذات المنحى التاريخي ، حول شخصية الحسين بن منصور المعروف باسم الحلاج ، والذي يعد من أشهر الشخصيات في التاريخ الاسلامي بلبلة وغموضا ، فقد اختلف الناس ـ منذ القدم ـ في شخصيته ، وفي معتقده ، وانقسموا فئتين، الأولى حملته في عداد الصفوة ، والثانية اعتبرته مشعوذا زنديقا ، ومن شأن هذه الاختلافات أن توفر ماده خصبه للبناء الدرامي ، ولعل هذا كان من بين الأسباب التي حملت بعض الكتاب يستمدون مضمون مسرحياتهم من سيره حياه هذا الرجل (*) .

كانت نهايه الحلاج من أبشع المآسي في التاريخ الاسلامي مهزله لبست ـ كما يقول طه سرور ـ ثوب الدين و عجز الثوب المعلما ستر الحقيقه ، مهزله اشترا فيها الخليفه ، وبعض وزرائه وقاده جيشه وجمع من المرتشين و الزنادقه و السابحين في فلك الوزير حامد بن العباس ألد أعداء الحلاج (1) .

اعتمد عدنان على ما ورد في كتب التاريخ ـ رغم تناقضاتها ـ ورجّح أن الحلاج قد صلب لا من أجل التصوف ، بل لسبب سياسي ، لأنه كان شاعرا على نظام مجتمعه ، الأمر الذي جعل الخليفه و بطانته يتوجسون منه خيفه ، فلم يرو وسيله للتخلص منه الا تهمة الكفر و الزندقه .

(*) مدحهم صلاح عبد الصبور و عزالدين المدني

(1) الحلاج شهيد التصوف الاسلامي / دار نهضة مصر للطبع و النشر القاهره 1981 / ص 135

تقع المسرحية في أربعة فصول ، وتحتوي على تسعمائة و اثنين وثلاثين بيتا (*) .

يدور الفصل الأول بمشاهده الأربعة ، بين حامد بن العباس وزير الخليفة المقتدر ، و القاضي محمد بن يوسف حول خاطر الحلاج من حمقه ، وبين محمد بن عبد الصمد رئيس شرطة بغداد و زياد أحد مساعديه اللذين كلفا من طرف الوزير بمراقبة نشاط الحلاج من حمقه أخرى ، ويبدو منذ البداية الفصل ايمان زياد ببراءة الحلاج ، لكن رئيسه يوقف الحلاج و يحذره من افساد عقل الناس، فتتعالى أصوات تطالب اخلاء سبيله .

و في الفصل الثاني تأهل دار الحلاج تحت مراقبة أعين الشرطة التي تكاثر عددها ، بينما الحلاج مقيم في بيته ، يعظ أصدقاءه ومريديه وفي هذه الأثناء يقتحم محمد بن عبد الصمد و أعوانه بيت الحلاج ، فيرحب بهم ، لكن رئيس الشرطة يغلظ معه في الكلام ، ويدور بينهما حوار طويل ، ثم يأمره محمد بن عبد الصمد بالسير معه الى الوزير حامد فينصاع الحسين لذلك .

ويفتتح الفصل الثالث ، حيث الحلاج مسجون في غرفة مظلمة . يحاور أحمد مطر أحد اتباعه ، ويشاركهما السجان في ذلك ، ثم يسمعون طرقا على الباب ، فتدخل الذلفاء لتقبل ابنه أحمد اللذين يطمئنه على ما يحاك ضده في الخارج ، ولكنه لا يعبأ بذلك .

(*) نشرها عام 1971 في مؤسسة عويدات بلبنان عاقي 126 صفحة

وخص الفصل الرابع بمشاهده و أحزانه ،لمساعي الوزير حامد في كيفيه الصاق تهمه الزندقه بالحلاج ،و محاولاته قلب نظام الخلافه لاقامه حكم فارسي ،وتنصيب اله محكمه صوريه ،برئاسه كل من القاضيين الناصبين محمد بن يوسف و البهلول ،و تحت ضغط الوزير و الحاحه تصدر المحكمه حكما بصلبه ،و في الحوار التالي مايبين حرص حامد بن العباس على ذلك :

القاضي محمد " الى الحلاج بغضب":

أمسك أتروي الزور دون تورّع و تجادل

ما كان بعد الكفر الا القتل

" الوزير حامد " حكما عادل

أفتيت في قتل الشقي وما لحكما عاذل

" يتقدم حامد بصحيفه من القاضي قائلا "

وقّع ففي قتل الشقي لكل كافر فاعمل (1)

فيسحب الحلاج ليمثّل بجسده ،وهو يناجي ربه ،بينما الذلفاء تصرخ وابنه أحمد مغشيا عليه .

ارتكز عدنان في هذه المأساه على الجانب الثاني من حياه الحلاج ،وهو أنه رجل اصلاح اجتماعي و ثائر سياسي ، طالب باصلاح أوضاع المجتمع العباسي ،واقامه خلافه اسلامية تطبق شرع الله على أرضه وهو الأمر الذي يخيف حكام بني العباس و حاشيتهم ،فسارعوا

---

(1) عدنان مردم بك / الحلاج / ص 124

الى محاربته بالسلاح نفسه الذي شاد به الحلاج مكانته بين الناس ، حصل على تلك القداسه الروحيه باسم الدين ، فليحارب باسم الدين أيضا ، سعى حامد بن العباس ، و من ورائه طائفه من الحاسدين والمرتشين وأعداء الحلاج الى الصاق تهمه الزندقه التي كانت كفيله باعدام دمه و اقناع العامه بهذا ، تلك التهمه التي ذهب باسمها الكثير من الضحايا .

حاول الكاتب من خلال سيره هذه الشخصيه الاشاره الى بعض الصعاب و المعاناه القاسيه التي يتمرغ فيها المصلحون عبر العصور ، و كيف تواجههم السلطه الحاكمه ، وهو المحور الذي دارت حوله المسرحيه . فاذا كانت تهمة الحلاج ممثله في الزندقه ، ومحاولته هدم الخلافه الاسلاميه لبعث الحضاره الفارسيه ، و الاتصال بالقرامطه أعداء الخلافه ، فان زعماء الاصلاح في المرحله المعاصره تنسب لهم تهما قريبه من تلك التي ألصقت للحلاج ، كأن تكون الجوسسه و خيانه الوطن ، أو محاوله الاطاحه بالنظام ، أو اثاره الشغب و التحريض على الفتن الداخليه و ما شابه ذلك .

و على الرغم من الطابع السياسي للمسرحيه ، فان بعض الظواهر الاجتماعيه ، مثل الفقر و فساد النظام القضائي تتحد مع المضمون السياسي لثوره القرامطه التي اتهم الحلاج بأنه من مناصريها ، والتي ألبسها حكام بني العباس ثوبا سياسيا ، هي في الحقيقه ثوره اجتماعيه ، ثوره الفقراء ضد المستغلين و الاحتكاريين من الخلفاء و الوزراء و الولاة وقاده الجيش .

لم يكن امتثال الحلاج أمام محكمه صوريه الا ضربا من التمويه و دليلا على فساد نظام القضاء ، لأن الحكم بصلبه قد هيئ مع الوزير

قبل أن يمثل الحلاج أمام المحكمة ، كما أن شخصيه القاضي البهلول الذي مثل موقفا سلبيا آخر يدين نظام القضاء ، يحضر الجلسه و لكنه لم يناقش ببنت شفه ،وكان بالامكان الاستغناء عنه نهائيا ، ثم بأي حق يجلس الوزير خصم الحلاج قاضيا ، و بأي حق أيضا يحاسب الناس على معتقداتهم ، انما صوره لفساد العدل و تعريه لأولئك الذين يسخّرون علمهم لخدمة الأنظمة الاستبدادية .

وكشفت المسرحيه عن حماسه محرضه من طرف السلطه تهتف بالقرب من المحكمه بقتل الحلاج و احلال دمه ، وهو أسلوب اتبعته السلطه حتى تبعد عن نفسها الشكوك و تظهر أن الحكم صادر عن الشعب .

و على الرغم من أن الكاتب اعتمد كليه الجانب السياسي من حياه الحلاج ،الا أنه لم يستطع أن يخلص بطله من مواجده كأحد أعلام التصوف الاسلامي ،اذ بدت تلك المواجد الصوفيه في كثير من حوار الحلاج، هذا الحوار الذي نلامس فيه مستويين :

المستوى الأول عندما يناجي الحلاج محاورا مريديه ،ففي هذه الحاله يكثر الشاعر من الاستنجاد بالعوامل و يالق العنان لشاعريته للتحليق .

المستوى الثاني في الحوار الذي يرد على لسان بقيه شخصيات المسرحيه ، حيث خفّت تلك الحزاله و قلّت الحواشي ولكنها لم تنعدم .

5 - رابعه العدويه 1972

يعرض الكاتب في هذه المسرحيه الشعريه ذات المنحى التاريخي موضوعا سياسيا و اجتماعيا ، يتمثل في ظاهره الرّق التي عادت للظهور في العصر الحديث بمفاهيم و أشكال جديده ،وقد اتخذ من المرحله

الاولى (مرحله الشباب) في حياه رابعه العدويه منطلقا لمعالجه هذه الظاهره .

وزّع الكاتب موضوعها على أربعه فصول ، اشتملت على تسعمائه و اثنين وثلاثين بيتا (*) .

كانت رابعه جاريه تعزف الناي في احدى حانات البصره مع مجموعه من الحواري ، و مع الأيام أحست بأن حياتها رخيصه ، فهي تتاجر في متناول العابثين بأبخس الأثمان ، فكان الاحساس بالذنب ، ومن ثمه البحث عن وسيله للتكفير عن خطاياها ، راحت تقضي معظم أوقات فراغها متضرعه الى الله في أحد مساجد البصره ، الأمر الذي أثار حفيظه بعض المتصوفه في المدينه منهم (رباح القيسي و شقيق البلخي) فذهبا الى عمار يحذرانه من الاستمرار في اشاعه الفساد الذي ينبعث من حانته ، ويلتمسان اليه منع جاريته (رابعه) من دخول المسجد ، بدعوى أنها تحاول افساد عقل من عزف عن الذهاب الى حانه سيّدها ، و هنا تتصدى لهم رابعه لتقول ألا أحد يستطيع منعها من التضرع الى الله في بيته ، و تتألم من موقفهم هذا .

وينكفئ الحدث في الفصل الثاني ليروي كيفيه شرائها ، اذ يعرف ابن زياد أحد سادة البصره من صديقيه ورد و علقمه بأن رابعه ليست

(*) نشرها عام 1972 في مؤسسه عويدات بلبنان على امتداد 124 صفحه ، نالت في أسبوع الكتاب الصوفي العالمي الجائزه العالميه الثالثه من اللجنه الاستشاريه العالميه المنظمه لليونيسكو ، ومنح الشاعر لقب بروفسور .

جاريه روميه ،أو جاسوسه فارسيه كما يزعم رجال الصوفيه ، وانما هي عربيه أصيله ،غير أن الحاجه أرغمتها على الوقوع في الرذيله ، فيحزن على ما آل اليه الشرف العربي ، ويغلي في عروقه دم الأنفه ، فيعزم على شرائها بأي ثمن ،ويكتفي وردا بذلك قائلا :

ياورد من خذل القريب	أضاع حقا قد وجب
حتى (برابعه) وكنت	من أمرها حدبا كأب
واذا غلا (عمار)في	ثمن وأفرط في الطلب
أحزل له سيبا العطاء	كما يجب من الذهب
شرف العروبه دونه	الأرواح ترخص والنشب (*) (1)

ويتم له ذلك فتستنكر عزّه وعبده على عمار بيعه لصديقتهما رابعه ثم يدخل رسول بن زياد لأخذها الى القصر فتنخرط بقيه الحواري بالبكاء .

وتنتقل الأحداث في الفصل الثالث الى قصر بن زياد حيث انتقلت رابعه مركز الحدث ، فتتأمل في خلوتها تتقرب الى الله ضارعه ، فيعلم سيدها بحقيقتها ، وعندما يلتقي برياح القيسي و شفيق البلخي يحذرهما من الشطط و الحكم على الناس دون تريث ، ولكنهما يظلان على موقفهما السابق من رابعه ، فعندما تأتي سلمى وعبده لرؤيه رابعه و اخبارها بمرض عزه التي بعثت في البصرة ، يمنعهن رياح و شفيق و يتهمنهن بالتجسس لصالح الفرس ، و افساد عقول الناس بالخلاعه و المجون .

(*) النشب : كل ما يملكه الانسان من مال

(1) عدنان مردم بك / رابعه العدويه / ص 54

وتتكشف الحقيقة في الفصل الرابع ، حين يأتي أولئك الذين أمنوا في شرف رابعة الى بن زياد البين منه العفو و السماح عن مواقفهم منها و يعترفون بعفتها و طهارتها .

وفي آخر مشهد من المسرحية تتقدم رابعة من سيدها تستأذنه في الذهاب الى حانة عمار لزيارة صديقتها المريضة ، فيأذن لها بذلك ، ثم يلحق بها ومعه الطبيب ، فيجد رابعة كمعهده بها تتضرع الى الله ، فيعلن عتقها ، فتهتز زميلاتها للخبر ، فترد عليهم بقولها :

ليس الرقيق حكايه ... الحسد الذي ما نفك يشرى

الرق في الأرواح ، كان ... أشد آلاما و أضرى

عبد المطامع كان أحقر ... بالرشاء ، وكان أحرى (1)

وتنتهي المسرحية ، ورابعة لا تزال تناجي ربها متضرعة اليه .

وهي أهم مسرحية طوّع فيها لغة الشعر الى المسرح ، فتخلى عن تلك الحزالة و الرصانة التي عهدناها في مسرحياته الأولى ، فقلّ الاستحداد بالهوامش ، فأصبحنا نقرأ فصلا كاملا كي نجد كلمة مشروحة وقد لا نجد ، غير أننا اذا أخذنا برأي من يذهب الى أن مضمون المسرحية في كثير من الأحيان هو الذي يحدد لغتها (2) ، لكان الأمر مختلفا تماما ، اذ كان عليه أن يحلق في الجو الشاعري صوفي ، على اعتبار أن بطلة المسرحية أحد أقطاب التصوف الاسلامي .

---

(1) المصدر السابق / ص 124

(2) توفيق الحكيم / فن الأدب / ص 149 ، و زكي المحماوي / دراسات في النقد المسرحي / ص 233

وفيما استخدم الكاتب طريقه " الفلاش باك " (الاسترجاع) اذ ينكسر الحدث في الفصل الثاني ليروي المؤلف ماضي رابعه العدويه ، ولكنه بدلا من أن يورد ذلك على لسانها ، يأتي به على لسان شخصيات أخرى .

و الصراع فيها نفسي بالدرجه الأولى ، اذ عمد الشاعر الى تعميقه ليصور ما تعانيه مثل تلك الوصيفات اللواتي سلبت منهن حرياتهن ، وبعن بأبخس الأثمان للعابثين و طالبي المتعه .

و تقوم المسرحيه على فكره الرّق و الاستعباد لا كما عهدناه في سالف العصور ، ولكن حسب المفهوم المعاصر له ، لأن عصرنا - كما يقول المؤلف في مقدمة المسرحيه - أباح استرقاق الأمم الضعيفه بحجه الأخذ بيدها الى مصاف الأمم الراقيه ، كما أن المدنيه أباحت التجاره بالرقيق الأبيض في حلبه الحانات و المواخير بدلا من سوق النخاسه .

ومن هنا فان فكره المسرحيه تقوم على محاربه الرق في شتى ألوانه (النخاسه ، الرق الأبيض ، الاستعمار) .

وقد نجح المؤلف في اختيار نهايه المسرحيه ، فعندما أعلن بن زياد سيد رابعه عن اعتاقها ، لم تمتز للحدث ، لأن الكاتب لم يقصد الرق بالمفهوم القديم ، ولكن ما عبرت عنه البطله في نهايه المسرحيه :

ليس الرقيق حكايه ... الجسد الذي مانوا يشرى
الرق في الأرواح كل ... أشد آلاما و أضرى
عبد المطامع كان أجدر ... بالرثاء ، وكان أحرى (1)

---

(1) المصدر السابق / ص 124

9 - مصرع غرناطه 1973

انتقل عدنان في هذه المسرحيه من بغداد التي استهوته بعض أحداثها التاريخيه ، الى غرناطه آخر معقل احتمى به عرب اسبانيا بعد أن دكّت جميع المعاقل ، لتصوير حقبه من أعسر الحقب في تاريخ العرب و المسلمين ، تلك التي انتهي فيها وجود العرب في الأندلس ، بعد فتره طويله دامت قرابه ثمانيه قرون .

قدم الكاتب مسرحيته في أربعه فصول احتوت على تسعمائه و سبعه وثلاثين بيتا (*) .

يبدأ الفصل الأول في شارع الحمراء بغرناطه حيث يقف محمد بن زائده و نعيم بن رضوان أحد قاده الجيش ينتظران عوده موسى بن أبي غسان الذي خرج منذ مده شهر يطارد قوات القوط ، وترسل زينب ابنه الوزير يوسف كماشه و خطيبه موسى جاريتها لتستقصي أخباره ، فتعلم من صديقيه أنه عاد سالما ، فتعود حاملة البشرى لسيدتها ، غير أن موسى رجع آسفا على ما آل اليه حال المسلمين في الأندلس ، حيث تنازعتهم أهواء شتى ، في وقت يحتّم عليهم الوقوف صفا واحدا في وجه عدوهم الذي نظّم صفوفه استعدادا لسحقهم ، يتّجه موسى بعد ذلك الى قصر يوسف كماشه لرؤيه زينب والاستعانه بوالدها لحمل الأمير على دخول الحرب ، فيعقد أبو عبد الله اجتماعا في قصر الحمراء ، يضم قاده الجيش و الوزراء و وجهاء غرناطه و يطالب

(*) نشرها عام 1973 في مؤسسه الرساله بلبنان في 123 صفحه ، وقد ترجم البروفسور حوان فرانت فصولا منها الى اللغه الاسبانيه .

منهم وضع حل سريع لمعالجة الوضع المأساوي في تلك الأثناء ترد على المجلس أنباء عن استعداد القوط للمعركة فيتصارع رأي موسى الداعي الى الحرب ، مع رأي أبي القاسم حاكم المدينة الذي يؤثر المفاوضة و التسليم ، و أخيرا يتمكن موسى من اقناع المجتمعين بجدوى الحرب ، توازره في ذلك عائشة والده أبو عبد الله ، فينصاع الملأ لذلك ، ويكلف موسى بتجهيز الجيش .

و في الفصل الثالث يعود أبو عبد الله الى غرناطة يبكي آلامه بعد انكساره في الحرب ، فتحاول والدته مواساته ، لأن القوط الذين هزموه اليوم ، ذاقوا الكثير من الهزائم و لكنهم لم يستكينوا ، كما تعود رسله التي ذهبت لطلب النجدة من حكام الاقاليم الاسلامية بخفي حنين و تدور مناقشة طويلة بين وجهاء المدينة ، عن أسباب الهزيمة و مسبباتها يلخصها القاضي عياض في هذه الأبيات :

نحن الذي نصر العدو ... ولم نزل نتملق

أسيافنا ما بيننا ... بدمائنا تتدفق

ورماحنا ما بيننا ... بصدورنا تتشدق

أغرى العدّ و تشاحن ... ما بيننا و تفرق

كما على الوطن الذبيح ... النصل راح يمزق (1)

وتحدث حركة شغب من السكان طالبة المؤونة بعد الحصار الذي ضربه القوط على المدينة ، وعقب ذلك يكف أبو عبد الله الصغير أبا القاسم

---

(1) عدنان مردم بك / مصرع غرناطة / ص ٥٤

تفاوض مع الأعداء ،على التسليم ، في غياب موسى و معارضة عائشة الحرة.

و في المشهد الأخير من المسرحية ،يعود أبو القاسم حاملا صك التسليم فيجتمع الملأ بأعيان المدينة ،فيوقع الواحد تلو الآخر على الصك ما عدا موسى الذي دفع بالوثيقة و حاملها ،وانسحب من المجلس غاضبا مشهرا سيفه ،صارخا بأعلى صوته :

لا ،لن أكون الوغد يحيا بالقيود مصفدا

أنا لن أعيش العمر عبدا ،بل سأقضي سيدا (1)

كشف عدنان في هذه المسرحية – التي يمكن اعتبارها معادلا موضوعيا ، لنكبة فلسطين و هزائم المسلمين المتتالية – عيوب ذلك الواقع و ما عم فيه من فساد سياسي ،واضطراب اجتماعي ، و ما ساده من ألوان الدسائس و المؤامرات ،

وقد حصر المؤلف مأساة غرناطة في ضعف الجهاز السياسي ،والتهاون على كرسي الامارة ،حتى ولو أدى ذلك الى خيانة الوطن ،مادامت تلك الخيانة تحقق الزعامة و تحفظها ، وما ترتب على ذلك من احداث ألقت الشعب ،الذي مزقته الأهواء السياسية و المشاغبة ، ثم تخاذل الأقاليم العربية و الاسلامية عن بعضها بعض ،و عدم المؤازرة أثناء المحن ،فاندفعت الأحلاب نفسها تقريبا التي أدت الى النكسات العربية .

فكما حالف أبوعبد الله الصغير (فرديناند) و (ايزابيلا) و تنازل لهما عن بعض الأقاليم ،امتدت في الآونة الأخيرة أيدي بعض الحكام العرب لمصافحة أيدي (مناحيم بيغن) و (اسحاق رابين) و (شمعون بيراز) ،

---

(1) المصدر السابق / ص 123

الذين لم تجف أيديهم بعد من دماء اخواننا في دير ياسين و كفر قاسم و شرم الشيخ و جنوب لبنان و غيرها .

و اذا كان (فردينانند) قد استطاع أن يغذي روح الشقاق و التفرقه بين أبي عبد الله الصغير و عمه الزغل فان قاعده العدو الصهيوني أمكن لهم أن يحدثوا شرخا في صف الأمه العربيه ، و يخرج بعضها عن الاجماع العربي .

وكما سكت الكثير من الحكام العرب و المسلمين عن الاستجابه لصراخ الأندلسيين ، حين ذبحت عائشه الجزره و رسل أبي عبد الله طالب نجدتهم صموا آذانهم و آثروا السكوت و كأن القضيه لا تعنيهم ، مما دفع بسكان غرناطه بعد أن خذلهم الاخوه الأشقاء الى الموافقه على المفاوضه ثم التسليم ، سكت أيضا القاده المسلمون عن صراخ عرب فلسطين حين ذبح عبد القادر الحسيني بطل مسرحيه ((فلسطين الثائره)) الى الشام و هو يحمل بين كفيه مأساة وطنه الى الزعماء العرب هناك ، فعاد وهو يحمل الأسى و الحسره الأمر الذي جعل السكان لا يرون بدا من الاعتماد على قدراتهم الذاتيه و يدخلون في حرب غير متكافئه تنتهي بهزيمتهم .

و يتكرر الموقف نفسه في مسرحيه ((دير ياسين)) فقد ضاع نداء محمد الحاج عايش الذي ذهب يستنجد بالقوات العربيه الرابضه في عين كارم بالقرب من دير ياسين قبل يوم واحد من حدوث المذبحه ، فيرفضون مساعدته ، فيقوم العدو الصهيوني في اليوم الموالي بتنفيذ تلك المذبحه الهمجيه في حق السكان العزل من السلاح ، تحت سمع و بصر القوات العربيه المتخاذله .

على أن الكاتب أهمل بعض الحقائق التاريخيه ، فأسقط عددا من الشخصيات كان لها دور كبير في نسج خيوط تلك المؤامره ، وغير أحداث و أضاف أحداثا أخرى ولكنها ثانويه وهو أمر مسموح به للمبدع .

و تقيد فيما بوحده المكان وهو تقيد أضر بالبناء العام للمسرحيه ،ولا زال الشاعر يسعى وراء الألفاظ الغريبه و الصيغ المحوره التي لا تتماشى مع الحوار المسرحي .

وعلى العموم فان القارئ المسرحيه يشعر أن الكاتب كان يلح الحاحا شديدا من خلال ذلك القناع التاريخي على ابراز مآسينا المعاصره .

٢ - فلسطين الثائره : 1974

تعدّ هذه المسرحيه الأولى التي استمد الكاتب مضمونها من التاريخ العربي الحديث في " فلسطين " اعتمد فيها موقعه القسطل ،احدى المعارك التي استشهد فيها البطل (عبد القادر الحسيني) أحد رموز الجهاد الفلسطيني .

و المسرحيه بشكل عام تصور كفاح الشعب الفلسطيني الذي ما قصر و لا تهاون في الدفاع عن أرضه ، كما أنها تضرب في أعماق تاريخ القضيه الفلسطينيه ،منذ الاحتلال البريطاني الى المرحله المعاصره ،و تحمل القاده العرب مسؤوليه المأساه .

وهي شعريه مأساويه في أربعه فصول ، وتحتوي على تسعمائه وأربعه وستين بيتا (*) .

في المشهد الأول نشهد اضرابا عاما يقيمه سكان فلسطين

(*) طبعت عام 1974 / في مؤسسه عويدات بلبنان في 125 صفحه .

في حين يجوب جنود الانتداب البريطاني الشارع الرئيسي لمدينه القدس ،لحفظ النظام ،و ثلاثه رقباء من الجيش الانجليزي (حسون) و (شارل) و (ألكسي) يتحاورون فيما بينهم ،حيث يعيب (حسون) سياسه بلاده مع العرب ،و انكارها فضلهم ،و اخلافها للوعد الذي قدمته لزعمائهم ،بعد أن ناصروها في الحرب العالميه الثانيه ،و مره ثانيه يقوم العرب بمظاهرات فتتدخل قوات الانتداب لتفريقهم ،فتقع اشتباكات داميه بين الأهالي و قوات الاحتلال ،و تتلطخ الشوارع بالدماء ، فيتحسر عزمي الحاعوني و قاسم الريماوي و ابراهيم أبوديسه على هذا الوضع المأساوي .

و في الجزء الثاني من هذا الفصل تجتمع الشخصيات السابقه عزمي وقاسم و ابراهيم بعبد القادر الحسيني يتدارسون الوضع الذي آلت اليه فلسطين و يجمعون على المقاومه ،غير أن نقص السلاح جعل الدخول في الحرب ضربا من الانتحار ،و هنا يعرض الحسيني على المجتمعين الذهاب الى الشام لطلب العون من الأهل و الاشقاء ،ولكنه يحذرهم من مغبه الاعتماد الكلي على ذلك .

و في الفصل الثاني يجتمع زعماء الارهاب الصهيوني (مناحيم بيغن) بالمفيد الشلاح و (المرحوم الدكتور فوزي أبو ديه) لإقناع الهيئة العربيه للقدس بالقدس ،و يبدي (بيغن) تخوفه من تهديد العرب ،فيطمئنه زميله (مردخاي) بأن ذلك لن يتحقق لأن قادتهم منشغلون بطلب الزعامه و الانغماس في الملذات ،و في أثناء هذا الحوار بين قاده العصابات الصهيونيه ، تسمع القذائف ناريه ،و تأتي الأخبار بأن الفدائيين نسفوا الوكاله اليهوديه

في القدس فيهتز الصاهينه للخبر، و يتفقون على الانتقام في ليل ذلك اليوم انتقاما لا يبقى ولا يذر. ويصاب في تلك المشادات الرقيب الانجليزي (شارل) في صدره ، فيهرع صديقه لليهود الباسلا سعافه ، فيعتذرون عن ذلك ، فيظل يتألم الى أن يتقدم منهما شاب عربي فيحمله بسيارته لاسعافه ، ولكنه يموت في الطريق ، فيتحسر الجنود على موت زميلهم بعيدا عن أهله ، و عن عدائهم للعرب.

و في الفصل الثالث يعود النحسيني من الشام متحسرا آسفا ، ويخبر المحامدين بتقاعس الاشقاء العرب ، هنالك عن مدهم بالسلاح قائلا :

صيحاتنا في (الشام) لم تثمر ولم تك شافيه
بح النداء وليس من واع ولا واعيه
العرب في شتى الديار هم الصغار الاميه
....
وبكل صقع منبر لأذى يقوم ،وراويه
كثر التشدّق ،والمروءة ما لها من باقيه (1)

بناءا على هذه المعطيات يقرر زعماء المدينه خوض معركه بامكاناتهم المحدوده ،و يذهب كل واحد منهم لحث اخوانه و توديع ذويه ، واللقاء في صبيحه اليوم الموالي في مناطقه القسطل ،حيث ميدان الشرف ،فتقع المعركه ،و يبلون فيها البلاء الحسن ،و تسقط هذه النخبه من ابناء فلسطين في ميدان الواجب دفاعا عن العرض و الشرف .

---

(1) عدنان مردم بك / فلسطين الثائره / ص 83

8- لماحمه مايرلنغ 1875

نظم عدنان عندما كان طالبا مجموعه من المسرحيات ، نشر فصولا منها في الصحف و المجلات الشاميه ، ومع الأيام ضاعت منه جميع تلك المحاولات المحاولات الأولى ، ولم يبق من مسرحيات فتره الشباب سوى هذه المسرحيه التي كتبها عام 1946 كما يفهم من مقدمتها ، واحتفظ بها الى غايه 1975 حيث طبعها (*).

وهي المأساه الوحيده أيضا التي استمد مضمونها من التاريخ الأوروبي في عصر النهضه ، استقى حوادثها من قصه انتحار الأمير (رودولف) ولي عهد النمسا ، وقيصرتها المرتقب ، تلك الحادثه التي هزت مدن النمسا من أدناها الى اقصاها .

وزع المؤلف موضوعها على أربعه فصول ، اشتملت على ثمانمائه و ثمانيه وعشرين بيتا .

يبدأ الفصل الأول مع انتهاء الحفله التي أقامها الأمير (رودولف) ولي العهد لنخبه من زملائه ، و تصفيق الحاضرين اعجابا بـ (كاسندا) التي أمتعتهم بالرقص و الغناء ، ثم تدخل (آغايا) صديقه الأمير والشر يتطاير من عينيها ، باحثه عنه ، فتعلم أنه خرج بعد انتهاء الحفله الى حديقه القصر فتتجه نحوه ، و في القابل نرى (ماري فيتشرا) تحدّث وصيفتها بعد عودتها من الحفله ، عن الحب الذي اشتعل فجأه في قلبها نحو الأمير (رودولف) ، بينما يظل (تافي) رئيس الوزراء يراقب

(*) في مؤسسه عويدات بلبنان في عام 1972 بصفحه

تحركات الأمير ، ويعيب عليه هذا العبث أمام الضابط (أدولف) الذي يرد عليه بأن حب الأمير لهذه الحياة لم يحل بينه و بين تأديه واجباته عندما يحد الحد ، و في أثناء ذلك يدخل الأمير رفقه صديقه الشاعر المحبري (كارولي) فيتضايق رئيس الوزراء من ذلك ، في حين تبدو ملامح القلق على الأمير من جراء سياسة القصر التي حوّلت الشعب النمساوي الى قطيع من الأغنام .

و في الفصل الثاني يتصل الشاعر المحبري - مره أخرى - بالأمير ليسأله عمّا فعل بشأن تحرير بلاده من ربقه الاحتلال النمساوي ، ويحذّره من كيد الألمان الذين ازداد نفوذهم في النمسا ، فيطمئنه بأنه سيثير القضيه في مجلس النواب ، وقد أعد العده لذلك ، و لبعض القضايا الأخرى التي من المؤكد أنها ستغضب القيصر و القصر معا ، ولكن ذلك لن يهمه لأنه يرفض أن يطأطئ رأسه اذلالا للتيجان .

و في نهايه هذا الفصل تتصل (أغلايا) بالأمير - وهي في حاله عصبيه - لتخبره بأنها حامل منه ، فينزل الخبر عليه كالصاعقه ، و يتلعثم في الكلام ولا يدري ما الذي يفعله .

و في الفصل الثالث يواصل الأمير (رودولف) استعداده رفقه مجموعه من الأتباع و الاصدقاء ، داخل القصر وخارجه لخوض معركه تحرير النمسا من ربقه القصر المتواطئ مع الألمان ، ويعلم القيصر بذلك فيرسل رئيس وزرائه تافي ليحذر الأمير و يعيده الى حاده الصواب ، ولكنه يفشل في ذلك ، وبعد خروجه (تافي) يناجي الأمير نفسه من جراء تصارع مبدأ حبه لوالده ، و حبه لبلده ، فيقول : لقد أحببت القيصر عندما كان حاكما

عفيف السيره ،عندما كان عاطفا ،ولكن اليوم أصبح حبي للحقيقة أكبر.

وفي المشهد الأخير من هذا الفصل ،يعلم (أولولف) نتيجه العلاقه التي كانت بينه وبين أخته (آغايا) والأمير ، فيالله بازاله العار حسب ما تقتضيه الأعراف ،وتجري عمليه أشبه بالقرعه ،في الجيب كرتان احداهما بيضاء والأخرى سوداء ،والذي يسحب الكره السوداء ،لا مفر له من الانتحار، ومن سوء حظ الأمير أن سحب السوداء فحكم على نفسه بالموت .

وفي المشهد الأخير من هذه المسرحيه ،يكشف الأمير لصديقته الشابه (ماري فيتشرا) عن الحقيقه التي يزعم تنفيذها ،فتصر على الموت معه ،وبعد سحره صاحبه حمراء ،رفقه مجموعه من الأصدقاء بقصر مايرلينغ ،يتسلل الأمير خفيه مع عشيقته الى غرفه نومه ،فيصوّب المسدس نحو رأسها فيرديها قتيله ،ثم يقتل نفسه ،فيسمع الحاضرون في القصر صوت الرصاص،فيسرعون الى الغرفه ، ويقفون على الحقيقه ،فتتحول الموسيقى الراقصه الصاخبه الى صوت جنائزي .

وفاجعه مايرلنغ هذه يمكن اعتبارها المسرحيه الأولى للكاتب ،لأن المحاولات التي سبقتها ضاع جميعها ، كما أنها تمثل النموذج الذي سار على هديه في مسرحياته ،التي بدأت في الظهور منذ النصف الثاني من ستينيات هذا القرن ، حيث اعتمد الأحداث التاريخيه ،وأسند البطوله للعظماء ،وحافظ على البيت ذي الشطرين ، الموزون على أحد البحور الخليليه ،واللغه القاموسيه الراقيه برقي الأبطال .

وهي من المسرحيات التي قسّم فصولها الى مشاهد فحسب ، ولم يلجأ الى تقسيم كل فصل قسمين ،وكل قسم الى مجموعه من المشاهد

والحبكة فيها هشة تفتقر الى أصول البناء الفني المحكم ، فليس من المنطق أن يعلق الانسان حياته على عملية أشبه بالقرعة .

وعلى الرغم من الرابع الاجتماعي المأساوي للمسرحية حين يتحول حب الى عبث جنوني يقض مضاجع العشاق ، فانها تشير الى الهيمنة الاستعمارية من خلال احتلال النمسا للمجر ، والنفوذ الألماني على النمسا ، في محاربة الاستعمار ، وهو الموضوع الذي وجدنا له صدا في مسرحيات أخرى .

9 - ديوجين الحكيم 1977

أول مسرحية استمد مضمونها من التاريخ الاغريقي القديم ، خلال القرن الثاني قبل الميلاد ، حين ساد الفساد بين رجال السياسة والفكر الذين ماتت ضمائرهم وانحطت أخلاقهم ، مما جعل (فيليب) المقدوني ، يستطيع بدفنه من الذهب شراء ضمائر رجال السياسة اليونانية ، الأمر الذي خوّل له احتلال اثينا دون مقاومة تذكر .

تقع المسرحية في أربعة فصول ، وتحتوي على تسعمائة واربعة وستين بيتا (*) .

يدور الفصل الأول في احدى حارات أثينا بالقرب من بعض الدور ، أين وقف لفيف من أحرار اليونان وهم (ميداس) و (سرديتال) و (طاليس) يتحدثون عن أوضاع البلاد المزرية ، وما تعانيه تحت حكم الطاغية (فيليب) ثم يدخل (زينو) روح المقاومة في بلاد اليونان ، مع غايته (ميلانة) وصديقهما (ميسليوس) ، ليزف لهم بشرى موت (فيليب) فيهلل الجميع

(*) طبعتها مؤسسة الرسالة بلبنان عام 1977 في 139 صفحة .

الخبر ويشرعون في الاستعداد لخوض المعركة و كسر ربقه الأغلال لا عاده
مجد أثينا ،لأن (فيليب) تراجع وراءه لاغيه أكبر (الاسكندر) ،و هم يخشون
الوقوع ،فيما وقع فيه حكامهم حين باعوا ضمائرهم و خانوا وطنهم مقابل
حفنه من المال .

و في الفصل الثاني، يتعجب (ديوجين) من نظره الشعب اليه ،
وموقفه منه ،فجماعه أحلته محل النجوم ،و أخرى رمته بالبؤس و الحنون ،
ودونه جماعه في مشاحنات سياسيه ، بين مؤيد لحزب (الاسكندر)
ومعارض .

وفي المشهد الثاني من الفصل ،حوار فلسفي بين (ديوجين)
وتلميذه (كرايتس) ،حول الحق و الحريه ،و الخير و الشر ،و يختلف
التلميذ مع استاذه في بعض هذه القضايا .

و في المشهد الأخير من هذا الفصل ،يتصل (ميداس) و (ميسليوس)
بالحكيم(ديوجين) الما للنصيحه ،فيرفض الشيخ لأنه سئم ضلال
اليونانيين و نفاقهم ،لأن مأساتهم ـ كما يقول ـ تكمن في موت الضمير
مما أدى بحضارتهم الى الشيخوخه .

و في الفصل الثالث ،يرسل (الاسكندر) قاده الشرطه و بعض
الرقباء (ايزوب) و (حابي) و (ليسدياس) لمراقبه دار (طاليس) ،أين اجتمع
زعماء المقاومه لحكمه ،بينما تتابع الشرطه في مطارده (زينو) و (ميسليوس
و (ميلانة) فيغيبون وراء الظلام و لا يظهرون الا في احدى المخابئ السريه
بدار (طاليس) ،حيث بقيه أعضاء المقاومه ،وبعد حوار طويل ،فيما بينهم
عن أنجع السبل لمواجهه العدو ،يخبرهم (زينو) أنه عازم على قتل

(الاسكندر) ،وعبثا يحاولون اقناعه بالعدول عن رأيه ،وبعد خروجه يسمع المحتمعون طرقا على الباب ،فاذ بالشرطة تقتحم المخبأ و تقبض على الجميع لتلقي بهم في غياهب السجون .

و يدور الفصل الرابع في شوارع أثينا الرئيسية حيث معالم الزينة تكسو المدينة ،و يتعجب (كرايتس) حين يرى أمواجا من البشر، تهتف بحياه (الاسكندر) قاطعة وغازي بلادهم ،فيرد عليه الأستاذ ،بأن الانسان لم يخلق بعد ،وأنه ظل يرفع فانوسه في شوارع أثينا في وضح النهار بحثا عن الرجل، فلم يعثر عليه ،ويظل الأستاذ يداعب كلبه ،ويمدح خصاله ،و تلميذه يعيب عليه ذلك ، بدعوى أن الكلاب خسيسة ،و ديوجين يرى خلاف ذلك ،لأنها لم تغدر بأهل ،أو تخن أصدقاء ،و تظل تحمي الديار من المغيرين و الأغراب ،بينما الفرد اليوناني الذي تتشدق بأفضاله ، يغدر و يخون و يبيع الحمى بالمقابل ودون مقابل .

وفي نهايه المسرحيه ترحل (هيلانة) و (كرايتس) من الحكيم الذهاب الى (الاسكندر) ليكف أذاه عن الشعاب ،فيرفض لأنه لا يريد التملق أو المداهنة ،أو يمد يده ،وهو ما أطلق الرأس ،لان الحق لا بد من أن يؤخذ بالحراب ،و الموت أفضل من حياه المني :

أنا لن أ[illegible] حبـ ـمه كانت تدل على السمى

وأمد راحه خانـع مستسلم يبغي القرى

الحق يؤخذ بالحراب وليس يحنى بالمنى

و الموت أطيب من حيا ه بالضراعه تجتدى (1)

و مره ثانيه يتعجب (ديوجين) من (هيلانه) ، التي حزعت لسجن (زينو) ولم تحزع لأفول حضاره اليونان ، التي كانت النبراس للعالم في حالك الظلم ، و يتركهما وهو يحمل فانوسه بحثا عن الرجل .

صراع الدول من أجل استرجاع حريتها و استقلالها ، هو المحور الذي ينطلق عليه الكاتب هذه المسرحيه التي اعتمد فيها حادثه استلاء الملك المقدوني (فيليب) على مدينه أثينا ، بعدما تمكن من شراء ضمائر رجال السياسة بالمال مما جعله لا يلقى أيه مقاومه .

و قد أولى عدنان عنايه خاصه لهذا الموضوع (الصراع ضد المستعمر) في مسرحه إذ تقوم مسرحيه ((غاده أفاميا)) على صراع سكان المدينه ضد الرومان الغزاه ، و خص مسرحيتي ((فلسطين الثائره)) و ((دير ياسين)) لموضوع كفاح الشعب الفلسطيني في استرداد حريته المنتهكه ، و وطنه المغتصب .

والملاحظه المشتركه بين هذه المسرحيات الأربعه التي ركزت على مثل هذا الموضوعات ، أن الثائرين فشلوا في تحقيق أهدافهم باستثناء غاده أفاميا التي وان حاول الشاعر أن يجعل تحريرها على أيدي الثوار ، فان دورهم في ذلك ضئيل جدا ، كما سبق أن بينا .

وقد بين الكاتب في هذه المسرحيه ، وفي غيرها ، أن انهيار الدول وسقوط الحضارات عاده ما يبدأ من الداخل ، فانحطاط الضمير ، و التردي في مهاوي الفساد ، التي اتصف بها الفرد اليوناني ، خلال تلك المرحله من بين الأسباب التي جعلت (فيليب) يستولي على أثينا ، كما جعلت

---

(1) عدنان مردم بك / ديوجين الحكيم / ص 135

الفيلسوف يتحدى قومه و يحمل فانوسه في وضح النهار ليبحث عن الرجل و المسرحية في لغتها وسط بين الأغراب و البساطه ،ولكن اللافت للانتباه في حوارها ،أن الشاعر بدلا من يجعل لغه الباسل باعتباره فيلسوفا تتسم بتلك الغرابه الوارده في المسرحيه ،عكس الصوره ، بحيث بدت لغه (ديوجين) في منتهى البساطه ،لدرجه أن بعض المشاهد التي اعمر فيها كادت أن تخلو من لفظه واحده غريبه ،أي قل استجاد الكاتب فيها بالحوار مثل المشهدين الأول و الثاني من الفصل الثاني ،بينما وردت تلك العبارات الشاذه و الغريبه على لسان بقيه الشخصيات .

وهي من أكثر المسرحيات من حيث عدد الأبيات،وأقلها في عدد المشاهد .

و شخصياتها حيه نابضه ،قريبه من أرض الواقع ،على الرغم من أنها تاريخيه ،فيها المخلصون ، و فيها المسالمون ،وفيها الخائنون ،وحاول تقريبها من حقائق النفس الانسانيه ،فلم يقصر الخير على اليونانيين ، والشر على الرومانيين ،بل جعله مشتركا بين جميع الشخصيات ،فالى جانب المخلصين من ابناء اليونان مثل (زينو) و (طاليس) و (ميداس) الذين يقاومون حكم (الاسكندر) ،هناك (حابي) و (ايزوب) و (ليسدياس) الذين يمثلون أولئك الخائنين الذين باعوا أنفسهم لجلادي شعبهم بحفنه من الدراهم ،فأصبحوا عيونا و سيوفا مسلطه على رقاب أبناء وطنهم .

10 - ديريا سين 1978

استمد عدنان مضمون هذه المسرحيه ،من حادثه مذبحه ديريا سين عام 1948 ،وهي المسرحيه الثانيه التي تتصل بالتاريخ العربي الحديث ،وقد عرض المؤلف فيها لتلك المذبحه التي نفذها الصهاينه

في الساعة الرابعة من صباح يوم التاسع أفريل من عام 1948 ، ضد سكان قرية دير ياسين الوديعة ، وهي لا تخرج ، في شكلها و مضمونها عن مسرحية ((فلسطين الثائرة)) ، إذ حرص الكاتب فيها على تبيان دفاع الفلسطينيين و تضحياتهم في سبيل وطنهم ، و تحمّل الحكام العرب مسؤوليه المأساه ، ذلك أن الجيوش العربية التي جاءت لنجده عرب فلسطين ، ظلت قابضه بعين كارم ، على بعد عشرات الكيلومترات عن دير ياسين ، على الرغم من طلب السكان نجدتهم قبل حدوث المأساه بيوم واحد .

وهي شعرية مأساويه في أربعه فصول ، و تشتمل على تسعمائه و أحد عشر بيتا (*) .

يبدأ الفصل الأول ، بحوار بين وجهاء الدير الحاج عايش و ابنه محمد و علي خليل و اسماعيل عايه و علي زيدان و مختار حول الخطر المرتقب على الدير ، و يعارض الجميع لا سيما محمد العايش آراء مختار الداعيه لقبول معاهده السلام التي طرحها العدو ، غير أن قله الامكانات أرغمتهم على قبول هذا الاختيار الصعب ، و اشترطوا أن يلتزم العدو ببنود تلك المعاهده .

وفي الفصل الثاني يشن زعماء الارهاب الصهيوني غاراتهم على الدير فتقع المجزرة البشعه ، و يهرب الجميع من شرق اليهود للمعاهده المبرمه بينهما ، لا سيما مختار الذي فاوضهم ، فيطلب منه بعض زعماء الدير اعلان

(*) نشرها في مؤسسه الرساله عام 1973 في 126 صفحه

الحرب فينكر عليهم ذلك ، و تتحول المدارس الى مستشفيات و المعلمات الى ممرضات ، و لكنهم فشلوا في الاسعاف لقلة الأطباء و الممرضين والدواء و هياكل الاستقبال ، و تقوم المعلمة حياه البلبيسي بدور كبير في الاسعاف .

وفي الفصل الثالث ، يتدارس قادة الارهاب الصهيوني نتائج غاراتهم ويكشف (دافيد ليشل) الذي فاوض مختار أن تلك المعاهدة كانت خدعة حتى يتمكنوا من الاستعداد الكامل للمعركة فيقول :

وخدعتهم باسم السلا م وكان ما ذوّقت وهما

وغدرتهم ببهجة الرح وعدونا المغرور أعمى

حتى تكامل حمعنا وسلاحنا نصلا وسهما

والآن ، والدنيا حليفتنا سنضوي العرب كما (1)

ويستعدون لتنفيذ مؤامرة أخرى ، و في الجزء الأخير من هذا الفصل يعود محمد العايش الى الدير ليخبر المجاهدين ، أن اتصاله بالقوات العربية الرابضة بالقرب من الدير ، انتهى دون اقناعها بدخول المعركة فيتأسف الجميع لهذا الموقف المخزي ، و لا يبقى أمامهم سوى الدخول في مواجهة العدو على الرغم من ايمانهم بتفوقه عدة و عتادا ، نتيجة لمساعدات الانجليز له ، و تنتهي المسرحية باستشهاد معظم المجاهدين في تلك المعركة غير المتكافئة تحت سمع و بصر القوات العربية المتخاذلة .

واذا كان عدنان قد استمد مضمون مأتين المسرحيتين (فلسطين الثائرة ودير ياسين) من نكبة العرب المعاصرة في فلسطين ، فانه لم يكن

---

(1) عدنان مردم بك / دير ياسين / ص 77

السباق الى ذلك بين كتاب المسرح العرب ،اذ وجدت مسرحيات شعريه ونثريه قبل أن تظهر مسرحيه عدنان الأولى ((فلسطين الثائره)) 1974 ثم ((دير ياسين)) 1978 ،ومن هذه المسرحيات نذكر ((فصد الدم)) 1964 لسعد الله ونوس ،و ((الفلسطينيات)) 1968 لعلي عقله عرسان 1973 وطني عكا)) 1970 لعبد الرحمن الشرقاوي ، و ((النار و الزيتون)) 1970 لألفريد فرج ،و ((زهره من دم)) لاسماعيل ادريس ، و ((السؤال)) 1973 لهارون هاشم رشيد و غيرهم .

وقد كتب عدنان هاتين المسرحيتين شعرا ،على الرغم من أن موضوعهما معاصرا ، فأبطال و بطلات فلسطين الثائره و دير ياسين الذين أحيى على ألسنتهم الشعر ،ليسوا من عصور غابره ،بل أناس عاديون ،لا يتمتعون بأي مزايا ثقافيه ترفع حديثهم الى مستوى الشعراء ،ولا يعني هذا أن الشعر لا يصلح للتعبير عن الأحداث المعاصره ،ولكن لو صاغهما نثرا لكان أنسب و أكثر اقناعا .

على أن أهم ما يلفت الانتباه في الحوار ،أن الشاعر تخلى فيهما عن تلك الديباجه اللفظيه و الاغرابه التي طبعت أعماله سواء الأولى أو الأخيره ، و تشكل مسرحياته الثلاث ((رابعه العدويه)) و((فلسطين الثائره)) و ((دير ياسين)) أهم المسرحيات التي بسّط حوارها ، فكان أقرب الى لغة المسرح التي تتطلب البساطه غير المبتذله .

واذا كانت المسرحيتان تضربان في جذور أعماق هذه المأساه منذ أن بدأت الخيوط الأولى (الانتداب البريطاني) لهذه النكبه في التبلور الى المرحله المعاصره ، وتحمّلان الحكام العرب مسؤوليه الهزيمه ، وتلحان

الحاحا شديدا فانهما من جانب آخر خلتا من الاشاره الى أخطر قضيه تعيشها الثوره الفلسطينيه ، و المتمثله في موقف تلك الجماعات التي تركت الأرض سواء تحت ضغط العدو ، أو نتيجه للسياسات العربيه التي حملت من هذه القضيه قميصا ثانيا لعثمان .

و المسرحيتان تكادان تتشابهان من حيث البناء الفني العام ، فالأحداث و الشخصيات و الصراع و الحوار و الهدف واحد في كلتا المسرحيتين .

11 - الأتلنتيد 1980

يصور الشاعر في هذه المسرحيه - التي استقى مادتها من التاريخ الاغريقي القديم - أن عظمه الأمه و ازدهار الحضاره لا تقاس بسعه الفتوحات ، أو التفوق العسكري أو الأحكام الديكتاتوريه ، و انما بما توفره لأفرادها من حريه ، ذلك أن الحريه أفضل لازدهار الحضاره .

تتكون المسرحيه كسابقاتها من أربعه فصول ، و تشتمل على ثمانمائه وثمانيه و خمسين بيتا (*) .

في الفصل الأول تنظم القياده الحاكمه في الاتلنتيد استعراضا ضخما وينشأ حوار بين أعضاء حزب الوسط (ابسال) و (سلامان) و (هيلين) زوجه (اوراس) قائد الحزب ، نستشف من خلاله نقمه (أبسال) على الحكم القائم ، و تأييد (سلامان) و (هيلين) للقياده الحاكمه ، وفي أثناء ذلك الحوار تأتي الأخبار بأن القياده اعتقلت (أوراس) بتهمه افساد عقل

(*) نظمت عام 1980 في مؤسسه الرساله بلبنان في 111 صفحه

النشء و التمرد على النظام ، فيقع الخبر على الأعضاء كالصاعقه ، وخاصه على (هيلين) ، وفي القسم الثاني من هذا الفصل ، يجتمع لفيف من أعضاء الحزب الفاشي الحاكم (عازر) و (يوشافظ) و (شمعون) لدراسه مرحلة ما بعد اعتقال (أوراس) و يتفقون على تضييق الخناق على الشعب ، لا سيما على أعضاء حزب الوسط ، بينما يذهب (سلامان) الى مقر القياده مستفسرا عن سبب اعتقال زعيمهم ، فيرد عليه (بوشافظ) بأن القياده رأت ذلك ، ومن الأفضل له أن يقتصد في الاسئله .

وفي الفصل الثاني يواصل قاده الحزب الحاكم تنظيم المهرجانات والاستعراضات العسكريه ، ويرسلون العيون لمراقبه أعضاء حزب الوسط ، وخاصه بيت (هيلين) التي ترسل اليهما القياده أحد أعضائها ليقنعهما بالعوده ضد زوجها ، و أن تردد افتراءاتهم عليه ، فتجتمع بأتباع زوجها لتلقنهم ما تسعى اليه قياده الأثلنتيد .

وفي الفصل الثالث ، يتفق الغلاه المتطرفون على ضروره مواصله المراقبه الشديده للشعب ، وخاصه مؤيدي (أوراس) و زوجته ، فقد كان (حابي) أحد ابناء اليونان الذين باعوا ضمائرهم للشيطان فاصبحوا عيونا لهم فيأتون لهم بأخبار أصدقائهم و المخبرين و ميل الشعب اليهم ، فيأمر (عازر) برصد الشرطه و المخبرين في كل بقعه ، و التخابر لالقاء الشعب بوسائل أخرى ، بعدما فقدت المهرجانات و الاستعراضات ، والسيرك و الملاعب فاعليتها ، ومره أخرى يرسلون (عازر) الى (هيلين) لخداعها على أساس أنها رأس المعارضه ، وفي المشهد الأخير من هذا الفصل يجتمع قاده حزب الوسط في بيت (هيلين) و يتفقون على بدء الثوره ، فيكلفون (هيلين)

على التظاهر بالموافقه على طلب القياده .

وفي المشهد الأخير من المسرحيه الذي جرى في قاعه واسعه بمبنى القياده أمام عامه الشعب تدخل (هيلين) فيفاجئ مجيوها الجميع بما فيهم زعماء الأتلنتيد أنفسهم ، فتبين أن زوجها (أوراس) رفض أن يظل الشعب أعمى ، ورفض أيضا تأليه الحاكم لذا فهو في نظر القياده خائن فيخرجونها خوه من القاعه قبل أن تتم كلامها ، ثم يأمرها أحد الجنود فتقع شهيده .

يعالج الكاتب في هذه المسرحيه ، ذات المنحى التاريخي طبيعه الأنظمه السياسيه الفاسده ، وما تلجأ اليه من وسائل مختلفه ، حتى تأمن عروشها قائمه ، حيث تعمد الى المبالغه في اقامه المهرجانات و الاستعراضات والملاعب و الصخب الأعلامي ، و كل ما من شأنه أن يصرف الناس عن التفكير في الأمور السياسيه ، كما تلجأ من جانب آخر طبيعه الأحزاب السياسيه المعارضه التي تحاول اسقاط مثل تلك الأنظمه الفاسده .

و يحرص المؤلف ، على تقديم صور لبعض هذه الأنظمه الهشه القائمه على الجور و التسلط ، مدعما أنها تتوجس خيفه من كل شيء ، فكل تجمع تفسره مظاهره ضدها ، و كل همس تعتبره قدحا في سياستها ، ولذلك تلجأ الى رصد العيون في كل مكان ، وتشدد الخناق على المعارضين لسياستها ، وقد تساوم بعض زعماء الأحزاب المعارضه ، كما فعلت مع (هيلين) زوجه (أوراس) زعيم حزب الوسط ، التي طالبتها القياده الحاكمه في الأتلنتيد بالشهاده ضد زوجها ، لتكون تلك الشهاده بمثابه الطعم لأتباع (أوراس) الذي ألقت به القياده في السجن يتهمه افساد عقل النشء وعدم اطاعه النظام .

وزع عدنان عطله المسرحي على مجموعه من الشخصيات ، المجموعة الأولى تتكون من (عازر) و (يوشافط) و (شمعون) و (حابي) و هؤلاء يمثلون النظام الحاكم ، المجموعه الثانيه و تضم كلا من (أوراس) و (هيلين) و (أبسال) و (سلامان) و(بيدا) و هم يمثلون حزب المعارضه ،غير أنه لم يظهر لنا شخصيه (أوراس) رئيس الحزب ،ولم يشركه في تنميه الحدث المسرحي ،و اكتفى بعرض آرائه و أفكاره و بعض خصاله من خلال حوار الشخصيات .

و أبطال المسرحيه يمثلون أنماطا لأفراد لا نستبعد وجودهم في الواقع،و اتسمت تصرفاتهم و مواقفهم بالمنطق ،ولكن تصرفات القياده الحاكمه مع (هيلين) بدت غير مقنعه الى حد كبير،اذ كيف يعقل أو نستسيغ أن تذهب زوجه رئيس حزب معارض الى الشعلده ضد زوجها .

والأطلنتيد من أهم المسرحيات التي ولع فيها الشاعر بالبناء التقليدي للعباره الشعريه ،حيث شاع فيها الغريب الشاذ و المحصور من الألفاظ ،حيث يندر أن نجد صفحه تخلو من هامش ،بل استنجد الكاتب بالهامش في بعض الصفحات خمس أو ست مرات،و لا شك أن هذا يؤثر سلبا على المسرحيه ،لأنه ليس من المنطق أن يذهب الانسان الى المسرح ـ ان قدر لأصاله التمثيل ـ وهو يتأبط القاموس .

كما أنها من أبرز المسرحيات التي تبدو فيها النزعه الكلاسيكيه ،فقد اعتمد فيها الكاتب البيت في الشطرين ،وحافظ على البحر،و ايتمد مضمونها من التاريخ اليوناني القديم .

12 - أبوبكر الشبلي 1961

مره أخرى يعود المؤلف الى التاريخ العباسي ، في هذه المسرحيه المكونه من أربعه فصول موزعه على احد عشر مشهدا و المشتمله على ثمانمائه و أربعه و خمسين بيتا (*) ، وقد أدار أحداثها حول شخصيه أبي بكر الشبلي الذي كان حاجبا لولي العهد الموفق ثم قائد جنده ، و السيف الصارم المسلط على رقاب الشعب ، ليطرح من خلال هذه الحادثه التاريخيه بعض القضايا المعاصره مثل احداث الشغب و الفتن الداخليه التي تنشب من حين لآخر في بلدان العالم الثالث ، و منها بلدان الوطن العربي .

في الفصل الأول يشعر الشبلي بصحوه الضمير و هو بين أعازيز النصر التي تعالت خارج القصر تمجد الموفق و قواده الذين كان الشبلي أبرزهم في الفتك بثوره الزنج ، فيبدأ في محاسبه نفسه ، و حربه مع الغاوين ، وركوبه طريق الشهوه الحمراء فيتحسر على مافات قائلا :

أنا ذاكر تلك الليالي ، بالتحسر و الألم
لم يبق لي ، من حلوها غير التوجع و الندم
فكم سريت مع الغواه و كنت في اللهو العلم
وصحوت اذ ولى الشباب وضاع مني و انصرم
واضيعه العمر المبدد في متهمات العدم (1)

(*) نشرها عام 1981 في مؤسسه الرساله ببيروت في 140 صفحه
(1) عدنان مردم بك / أبوبكر الشبلي / ص 50

يظل خلال هذا الفصل عرضة للشكوك ،وتتصارع في نفسه المبادئ والقيم

صرخ بأعلى صوته في نهاية الفصل :

أنا تائه ضل الدرب و يظل يخبط من عمى (1)

وفي الفصل الثاني تبدأ رحلة الشبلي ،مع الشك و الضياع وتتصادم

في نفسه الأهواء المتناقضة ،ويظل متخبطا في تيه أعمى ،فلا نزعة

سامي تنتصر ولا الميول المادية تنخذل ،فلم يجد بدا من الاتصال

أحد رجال الصوفية (خير النساج) يسأله طريق النجاة :

يا(خير) من لي بالدليل و قد توعرت الدروب

أنا حائر أعمى تعيث به الهواجس و الكروب

أبغي الاشابة و الجزاء و أين من أعمى مثيب (2)

لكن النساج لا يستجيب له بسرعة ،بل يعنفه ،ثم يختبره ،وفي تلك

أثناء تأتي الأنباء بأن الزنج ثاروا على قرب بغداد فيتقدم النساج

من الشبلي قائلا ماذا عزمت ؟ هل عرفت الطريق ؟ فيرفض القائد

الاشتراك في اراقة الدماء من جديد ،ويصبح من مريدي خير النساج .

وتنتهي المسرحية ،وقد تخلى الشبلي عن كل ما يتصل بالحياة

المادية من جواه ،و قصور ،و مناصب ،فيلبس خشن الثياب،ويتضرع الى

الله طالبا الهداية و الغفران ،لأنه كان سيفا مسلطا لحاكم ظالم.

يعود الكاتب في هذه المسرحية ذات المنحى التاريخي للعزف على

الوتر السياسي ،ليطرح من خلال سيرة أبي بكر الشبلي قضية سياسية

---

(1) المصدر السابق / ص 54

(2) المصدر نفسه / ص 58

معاصره ، تتمثل في الفتن الداخليه و احداث الشغب ، التي تنشب من حين لآخر في بلدان العالم الثالث ، بصفه خاصه ، و منها البلدان العربيه من خلال الاسقاط التاريخي (ثوره الزنج على الخلافه العباسيه) فبين الكاتب على لسان بطل مسرحيته ، أن الزنج ما ثاروا الا بعد أن ظلموا و انتهكت حقوقهم .

و يحاول المؤلف تقديم وجهه نظر في كيفيه معالجه مثل تلك الاحداث الداخليه ، فبدلا من التنكيل بأولئك الثائرين علينا أن ندرس مطالبهم .

و تتداخل هذه القضيه مع قضيه أخرى و تتشابك معها ، بحيث تشير المسرحيه ، الى ظاهره الرّق الحديد المتمثل في الاستعباد الفكري والمادي .

فالرق الفكري يبدو في أن الانسان المعاصر ، لا يستطيع أن يفكر أو يقول ما يريد و كأنه كتب عليه أن يحاصر ، حتى يظل عبدا للخوف و الحاجه ، انه يعيش قلقا في الحاضر و خائفا من المستقبل .

و أما الرق المادي ، فيبدو في تلك الموارد التي يصل بالكثير ممن حكم عليهم الزمن ، أن يكونوا تابعين لمن أصبحوا مسؤولين عنهم .

و هكذا فان موضوع الرق ، بالمفهوم المعاصر ، لا يزال يأرق ذهن الشاعر ، فقد أشار اليه في مسرحيه رابعه العدويه ، وعاد يشير اليه ثانيه في هذه المسرحيه .

و قد شكل هذا الموضوع المحور الرئيسي الذي قامت عليه مسرحيه محمد الفيتوري ((سولار)) التي عالج فيها مأساه الشعب الافريقي خلال القرن الثامن عشر حين كان الأفارقه يشحنون كالبضائع الى القاره

الأمريكيـــه.

و هي المسرحيه الثانيه ـ بعد غاده أفاميا ـ التي لم يأخذ فيها الكاتب من التاريخ سوى الاطار العام ، و الثالثه التي أسند فيها البطوله لشخصيه صوفيه .

على أن الجديد في هذه المسرحيه هو أن الكاتب لم ينظر الى تلك الحواري اللاتي امتلأت بهن قصور الشبلي ، على أنهن اشياء مكمله لحياه الأغنياء و المترفين ، بل كائنا انسانيا يسعى الى أن يكون محبوبا و محترما .

وقد أحسن الشاعر في التخلص من بقيه الشخصيات ، فعندما يعهد القائدين هما م وغالب أن الشبلي اختار طريقا جديدا، تركهم ثم اختفيا نهائيا ، و الصراع فيها نفسي بالدرجه الأولى ، استغله الكاتب لابراز تصارع المادة و الروح في نفس بطله .

3 - المغفـــــل 1985

المسرحيه الشعريه الأخيره التي استقى المؤلف مادتها من التاريخ الروماني القديم ، عرض فيها لسيره الأمير (أوليفير) الذي نشأ يتيما ، يرعاه خاله الى أن حصل على مركز عسكري ممتاز ، فأعد خاله آثمه استولى بواسطتها على مدينه (فيرمو) من خاله ، فأقام حكمه على الظلم و القوه ، حتى هابته العامه و خنع له الكبراء .

تتكون المسرحيه من أربعه فصول ، و تحتوي على سبعمائه و اربعه و خمسين بيتا (*) .

في الفصل الأول يا هر في احدى غرف القصر ، الوزراء (نابيس)

(*) نشرت عام 1985 وهي أول مسرحيه نابعها في دمشق في 71 صفحه

و (روبرت) و (ماركوس) و (سيفروس) ، وهم يتحاذبون أطراف الحديث حول حقيقه الأمير الذي لم يعد يهتم بآرائهم سوى ماتقوله (صوفيا) ، وفي اثناء انتقادهم لسياسه أميرهم ، تدخل (صوفيا) فيعود التملق وينقلب الحوار من الحديث عن المثالب الى المناقب ، فيقول (سيفروس) بأنهم يحضرون مسرحانا للأمير ، ويالبسون منهما تلبيفه بذلك ، فتوافق على أن تنال سعيهما عنده .

وفي الجزء الثاني من الفصل نشهد اجتماعا للأمير مع وزرائه ، ويتظاهر برفضه لاقامه المسرحيات بدعوى أن العظيم لا يحتاج الى ذلك ، غير أن الحاح (صوفيا) جعله يوافق ، وفي أثناء هذا الحوار يدخل الحاجب معلنا قدوم رسول (ميلان) فيرد الأمير اذا كان محملا بالهدايا فأذن له ، والا فاصرفه ، فيدخل الرسول لتسليم الهدايا و ابلاغ السلام وتقديم طلب أميره المتمثل في ألفي فارس يشدون ازره ، ويعيدون له هيبته ، فيعده (أليفر) ببحث الموضوع مع وزرائه ، وفور خروج الرسول يصدر الأمير أمره بابقاء هذا الرسول في القصر حتى يسأم فيعود من حيث أتى .

ويبدأ الفصل الثاني في ساحه القصر التي أقيم بها المسرحان ، ونفهم من خلال الحوار أن العامة أحسرت على أن تحتف بحياة الأمير ، وتردد ما يقوله أولئك المتملقين من وزرائه ، وينعت (ماركوس) الشعب بالجبان ، فيتحسب (نابيس) من كلامه قائلا :

ان الضحيه قد تحـــ ـــر بقرنيها للمذبـــح

وتقول راحت عن طـــوا ـــعيه بكل تبـــحـــ ـــح (1)

---

(1) عدنان مردم بك / المفضل / ص 39

ويسأم رسول (ميلان) من الانتظار ، فيتصل بـ (نابيس) طالبا منه النصح فيرد عليه أنه من الخير له أن يسلم بجلده ، لأن الخير عند (أليفر) مستحيل .

و يصور في الفصل الثالث غضبا يسيطر على الوزراء الثلاث (ماركوس) و (سيفروس) و (روبرت) من (صوفيا) التي أخذت هدايا هم الثمينة واستصغرتها ، ولم تسع لهم لدى الأمير كما تم الاتفاق على ذلك ، فيبحثون عن طريقة يسترجعون بها هداياهم ، وعبثا يحاولون لأنها ردتهم بغضب الأمير ان لم يمنحوها هدايا أخرى ، و يتعجب (نابيس) من حماسة هؤلاء لاسترجاع غنائمهم ، حين ظهر الجميع أمامها (الغنائم) بشابه الأسود ، و أمام معازل الأمير ، أو حمايه الوثن كأحمال وديعة ،

وفي الفصل الأخير تتمكن (صوفيا) من اقناع الأمير بغروره الملاق سراح رسول (ميلان) و الاستحابة لطلب أميره ، و نفهم من خلال الحوار الدائر بين الرسول و (صوفيا) أن هذه الأخيرة من ميلان ، ثم يبدأ الأمير وفقه وزرائه في التحضير لأقامه مهرجان ثان ، يتم خلاله بناء تمثال تكريما للأمير بمناسبه عيد ميلاده ، فيعترض (نابيس) على ذلك قائلا :

تبغون تشييد الملا ... عبر و التماثيل اعتسافا

و الشعب يشقى وحده ... يبغي الكفافا و لا كفافا

تلك المرافع خدعة ... كانت و أوهاما عجافا (1)

---

(1) المصدر السابق / ص 67

ولكن الأمير لا يأخذ بكلامه بدعوى أنه مغفل ،ويعود و وزراؤه الى التطلع فيما دون سياسة أميرهم .،لأن بلادهم في فرح دائم ،فيرد عليهم (نابيس) بأن الأفراح تتبع من ضمير الشعب لا باشاره الصغب و دق الطبول ،ويطل (نابيس) بيديه النقيتين ،و قلبه الطاهر ،يطلب الحريه و الخير لهذا الشعب الذي أصبح كقطيع من الأغنام ،لدرجه أنه بدأ يشك في نفسه وسط هذا الجو المتناقض ،فقال متحسرا :

أأنا المغفل أم هو !. الشعب الغفل لست أدري !! (1)

الفساد السياسي كالرشوه و التملق للحاكم و الحرص على جمع المال و المنصب ،وطرق النذاله و الخداع التي ينتهجها بعض الأفراد بغيه الوصول الى سده الحكم ، هي قوام هذه المسرحيه التي استمد الكاتب مضمونها من التاريخ الروماني القديم ،عندما تمكن (أليفر) نزع السلطه من خاله أمير مدينه (فيرمو) بايطاليا بعد خطاه آثمه ، تتلخص في أن (أليفر) نشأ يتيما ، فتولى خاله تربيته ،ومع مرور الأيام أصبح أحد القاده المرموقين ،فأرسل الى خاله يطلب منه السماح له بدخول (فيرمو) رفقه ماته فارس ،و أن يخرج الأهالي لاستقباله ،فكان له ما أراد وكان (أليفر) قد أعد خطه للاستلاء على مقاليد السلطه من خاله . فلدى عودته أقام وليمه دعا اليها خاله و نخبه من أعيان المدينه ، وبعد الانتهاء من العشاء ،طرح بعض الموضوعات ،ثم طلب من خاله ووجهاء (فيرمو) أن يبحثوا تلك الأمور في غرفه مجاوره ،وهنا أعمل

---

(1) المصدر السابق / ص 71

السيف - مع بعض أعوانه - في رقاب الجميع ، وخروج الى الشارع ممتايا فرسه ، وحاصر دار قاضي القضاة ، مما جعل الأهالي يرضخون لحكمه ونصبوه أميرا عليهم ، فحكم البلاد بيد من حديد حتى خنع له الكبراء وخافته العامة (*) .

كما تأخذ المسرحية من جهة أخرى قضية السلامة المطلقة التي تحوّل الشعب الى قطيع من الأغنام ، فالحاكم في هذه المسرحية لا يعبأ بآراء وزرائه الا ما كان فيه اذلالا لشعبه ، أو تقديسا لشخصه ، فهو مثلا لا يمانع من اقامة المهرجانات و الاستعراضات ، وبناء التماثيل و النصب التذكارية له ، وعندما يسمع بعض الآراء المخالفة لذلك يصف أصحابها بالبلادة و الغفلة ، ولهذا أطلق اسم (المغفل) على (نابيس) أشرف وزرائه و أكبرهم قلبا و يدا ، هذا الاسم الذي اتخذه الكاتب عنوانا لمسرحيته.

و المغفل هي التجربة الأولى لعدنان في كتابة المسرحية ، ولكنها مسرحية قاتمة ، بحيث لا نشعر على طول أحداث هذه المسرحية ما يثير في نفوسنا السرور أو يدخل الى قلوبنا روح الفكاهة و المرح ، أو السخرية ، انها كوميديه ولكنها داكنة .

وتعتبر هذه المسرحية من أضعف ما قدمه الكاتب ، ذلك أن الصراع (العنصر الحيوي في المسرحية) بدا باهتا على الرغم من المواقف التي أتيحت له لتجليه هذا الصراع في نفوس أبطاله بين حرصهم على مناصبهم ، وبين واجباتهم نحو شعبهم .

(*) اعتمدنا في هذا التلخيص ما ورد في مقدمة المسرحية

ولا يزال الكاتب فيهما ملتزما بالمبدأ الكلاسيكي في اسناد البطولة للعظماء من الرجال ذوي المناصب السامية ، فأبطاله أمير و مجموعة من الوزراء ، على أنه بدأ في هذه المسرحية يتخلص من ظاهرة التضمين و الاقتباس التي وجدنا لهما حضورا كبيرا في مسرحياته السابقة .

14 - الملـــــزم 1986

استمد عدنان مضمون هذه المسرحية من بعض الأحداث التي عرفتها تركيا في الفترة الأولى من استيلاء كمال أتاتورك على مقاليد السلطة بعد ما خلع السلطان العثماني وحيد الدين ، حين لجأ الى استبدال الحرف العربي باللاتيني ، ومنع ارتداء الحجاب و القبعة ، وحاول قطع كل صلة بين العرب والمسلمين و بين تركيا ، الأمر الذي جعل الكثير من الأهالي يرفضون سياسته ، فما كان منه الا أن أعمل السيف في رقاب معارضيه .

قدم الكاتب مسرحيته في أربعة فصول كسابقاتها ، و احتوت على سبعمائة و خمسة و عشرين بيتا (*) .

في الفصل الأول تدخل خالدة أديب وهي كاتبة من مؤيدات سياسة الرئيس كمال أتاتورك ، رفقة فالح رفقي أحد أصدقائه على الفيلسوف رضا توفيق ، ويدور حوار بين هذه الشخصيات حول ماهية التاريخ ، وما يجب توافره في المؤرخ ، و كان من رأي خالدة ألا حرج على المؤرخ اذا لجأ الى التزوير أو التلفيق ، بهدف دفع مضرة أو ستر عيب عن الأعمال والأقارب ، وهي بذلك تحاول اغراء رضا توفيق بالكتابة عن الرئيس ، و تزوير

(*) نشرت في مطبعة الكاتب العربي بدمشق عام 1986 في 85 صفحة

بعض الحقائق ،وهو الهدف الذي جاءت رفقه فالح رفقي من أجله ،ولكنها تفشل في اقناعه ،و في تلك الأثناء يسمع المجتمعون حوارا منبعثا من الشارع حيث جماعة من الناس تتحاور فيما بينها ،يفهم منه (الحوار) نقمة السكان على سياسة الرئيس ،لان أحزابا قاطعت من البلاد وهو لم يحرك ساكنا ،بل يسعى الى نصب التماثيل التي تخلده في الشوارع الرئيسية لمدينة أنقره ، فيقول توفيق مخاطبا خالد أديب و فالح رفقي : هل سمعتم رأي الشعب في زعيمكم .

وفي الفصل الثاني تدخل خالده أديب و رضا توفيق على الرئيس ، فيبادرهما بالسؤال عن ذلك النصر الذي حققه في مجلس النواب أتراه تمّ عن قناعه أم رياء ،فتقول خالده ولم الرياء و مكانته فاقت كل عظماء التاريخ في حين يفهم من كلام رضا توفيق أن ذلك تمّ بتأثير الخوف و النفاق ،ويشير الى مجموعة من خلفاء بني عثمان الذين قدموا الكثير لتركيا و العالم الاسلامي ، و الذين يبدو أمامهم كمال كالقزم ،فيعرف الرئيس أنه يعرّض به ويصغّر من شأنه فيأمر رضا توفيق بطرده من مجلسه .

وبعد خروج رضا توفيق يدخل عدنان أديوار و فالح رفقي على الرئيس ليقدما له التهاني على ذلك الانتصار الذي حققه ،حين اتفق النواب على منع الحجاب و القبعة و استبدال الحرف العربي باللاتيني ،ولكنهما يحذرانه من الأعداء الذين كثر عددهم ،و يخرج الرئيس متحاملا على نفسه ،وقد عكّر صفوه هذا الخبر ،وتبقى الشخصيات الأخرى في القصر تتحاذب أطراف الحديث فيما سيفعله كمال مع معارضيه ،ويبدي فالح رفقي تخوفه من اراقة دماء جديدة ،لا سيما أن الكثير من المعارضين شباب ورجال

فكر ،ولكن خالده أديب ترى أن ذلك هو الحل الأسلم مادام ذلك يحقق الأمن للوطن ، فيعارضهما فالح رفقي ليقول ان كل هذه المشاكل كان من الممكن أن تتفاداها لو لم نتخل عن تعاليم الاسلام الذي وصفته بأنه رمز للتخلف ،و فجأه يسمع المحتمعون صوت الرصاص ينبعث من الشارع ،فينقل الكاتب الأحداث من القصر الى الشارع ، حيث مجموعه من الجند تركض وراء المتظاهرين ، و يتأسف أحد الحراس على هذه الحاله التي أصبحت عليها البلاد، بينما في الجانب الآخر من الشارع مجموعه من الماره تنعي على الرئيس هذه السياسه التي وصفها بالتمدن و الحضاره .

وفي الفصل الثالث يعمق الكاتب تأزم الأحداث ،ويبين شريحه اجتماعيه أخرى من المعادين لحكم كما أتاتورك ، حيث يفتتح المشهد الأول من هذا الفصل في ساحه كليه الحقوق حيث مجموعه من الطلبه رفقه الأستاذ أحمد رفيق يتحاورون حول المحاذير التي اقترفتها الحكومه في حقّ الأهالي الذين رفضوا خلع القباعه و الحجاب و تشبثوا بتعاليم الاسلام التي ترى فيها حكومه كمال سببا في تأخرها عن ركب الحضاره الغربيه ، ويحاول الأستاذ تهدئه طلابه الذين طغت عليهم الحماسه و الاندفاع ، ويحذرهم من العيون الموصده في كل ركن من أركان الجامعه ،ولكن بعض الطلبه يصرون على معاداتهم للرئيس الذي حاسر بمعاداه القرآن ،وتعاليم الاسلام ،وخنق الحريات وكم الأفواه ، ويبقى الكاتب على الأحداث بالقرب من الجامعه ، فنعين مشاهد بقيه هذا الفصل في ساحه عامه قرب كليه العلوم ، حيث أحد المارة يسأل الثاني جريمه هؤلاء الذين علقوا على حبال المشانق ، فيرد عليه تلك مشيئه الرئيس ،ويدخل المارة في مناقشات مع الحراس الذين

يحاولون منعهم من التجمع ، ثم ينبعث من مقدمه الشارع أناشيد دينية تقترب من المشنوقين ، وجماعه من الشباب يحاولون اثاره الشغب فتتدخل الشرطه لتفريقهم .

وفي المشهد الأخير من هذا الفصل تدخل خالده أديب و فالح رفقي الشارع فتفرع خالده الى الملازم تسأله عن مصدر صوت الرصاص الذي انبعث منذ حين ، فيقول لها ممنوعه من الفتيه ، فتنبهه بقتلهم و لكنه يرفض ذلك ، ثم تعود ثانيه بالسؤال ، ليس الى الملازم و لكن الى رفقي ، و ماالعمل اذن ؟ فيقول لها ليس أمامنا الا التلفيق و تزوير الأخبار ، و الدس كما فعلنا ذلك مرات عديده .

و في الفصل الرابع يعرض كمال أتاتورك أمام خالده و رفقي و عدنان ورضا بعض خصال رجال التراك الذين من حق كل تركي أن يفتخر بهم ، ليثبت لهم أن ما قدمه لقومه فاق أعمال محمد الفاتح و السلطان سليم وغيرهما فهو كما ورد في حواره بنى صرح تركيا الشامخ حيث غيّر اللباس ، واستبدل الحرف و قاطع كل صله لتركيا بالعرب و المسلمين ، ودفع بها الى مصاف الدول الغربيه المتقدمه ، ويوافق الجميع على ذلك ، ما عدا رضا توفيق الذي رأى في قاطع الصلة بالماضي احتشاك للتاريخ ، و أن الحضاره التي تبنى على تقليد الغرب في لغتهم و لباسهم ، و لا تقوم على المعارف و العلوم لن تدوم ولكن كمال يرفض رأيه و يعده اهانه له ، و أثناء اجتماعهم يدخل أحد الحند معلنا قدوم السفير الأنجليزي ، فيخرج كمال للقائه وهو يحاور نفسه ترى ماالذي يحمله ؟ ، ويكون هذا الحدث المحور الذي يدور حوله حوار الشخصيات بعد خروج الرئيس ، ويتفرع عنه أيضا الحديث عن الروابط التي

تحكم العرب و الأتراك من جهة ، و الأتراك و الأوروبيين من جهة ثانية ، وتبدي خالده أديب قناعتها و عدائها العرب و المسلمين ، باعتبار أن الدين أفيون الشعوب و قاطع رحم ، فيثبت لها رضا توفيق خطأ مزاعمها و يكشف عن تزويرها للحقائق و تزييفها المفاسد للرئيس وهذا ليس بجديد على اليهود ، وبعد هذا الحوار الحاد يدخل الرئيس على المجتمعين ليزف لهم بشرى اعتراف بريطانيا بحكومته ، فيهلل الجميع للخبر و يهنئون زعيمهم على هذا الانتصار ، ويتحجب رضا توفيق من وصف هذا التزلم بالزعيم ، وبهذا تنتهي المسرحية .

القزم هي الملهاة الثانية - بعد السفلة - للكاتب ، اعتمد في صياغة مضمونها بعض الأحداث التي عرفها الشعب التركي عندما تمكن كمال أتاتورك من الاستلاء على السلطة ، من بين هذه الأحداث منع لباس الزي الاسلامي كالحجاب و القبعة ، و استبدال الحرف العربي باللاتيني .

و القصة في مجملها جيدة لو أحسن الكاتب استغلال تلك الحادثة التي لم يسبق لها مثيل في التاريخ ، ليبين أثر تغيير الحرف العربي على المثقفين و المفكرين ، لأن ذلك التغيير معناه القضاء على فترة كبيرة من الحياة الثقافية للشعب التركي ، واستئصال للتاريخ من جذوره ، فالفنون و العلوم التي كتبت بالعربية استغلقت على الشباب التركي الذي أصبح يجهل العربية ، كما أن فيها اضعافا للجانب الروحي (الدين) عند الأتراك .

سمى الكاتب مسرحيته هذه ملهاة ، اعتمد فيها - كما يقول في مقدمتها - الفكاهة المهذبة و الرمز و التلميح ، غير أن القارئ لها لا يجد أثرا للمرح و الفكاهة أو السخرية عدا العنوان .

وهي المسرحية الثانية التي استمد مضمونها من التاريخ الأوروبي الحديث ،

الثانية أيضا التي طبعها في سوريه ،لم يتجاوز عدد ابياتها السبعمائه وهو عدد قليل بالقياس مع باقي المسرحيات .

قدم الكاتب في هذه الملحمه نموذجين من المثقفين ،الأول تمثله خالده أديب و فالح رفقي اللذين وقفا فكرهما لخدمه الأنظمه الاستبداديه بحيث أن هذين الكاتبين زينا كثيرا من المفاسد للرئيس ، و عملا على تضليل الشعب التركي بما ينشرانه في الصحف و الكتب من أكاذيب و أباطيل ،وقد لاحظنا أن الشاعر يلح كثيرا على هذا الموضوع ، بحيث وجدنا له إشارات في أكثر من عمل له ،ولعل السبب في ذلك أن الفتره المعاصره تعد من أهم الفترات التي شاع فيها هذا المرض .

والثاني رمزله بالفيلسوف رضا توفيق و الأستاذ أحمد رفيق ،و هما يمثلان أصحاب الفكر النير ، و ربما أن الاهانات التي لحقت كلا من رضا و أحمد إشارة الى المضايقات التي تعترض سبيل المثقفين الأحرار في ظل الأنظمه الاستبداديه .

و المسرحيه على الرغم من أنها تشترك مع المسرحيات السابقه في مجموعه من الصفات الا أنها من أضعف مسرحياته ،فالصراع فيها باهت وبناء الحدث هش ،

وعلى العموم فان الشاعر لم ينجح في كتابه الملحاه ، اذ يشوب هذه التجربه الكثير من الضعف ،فهو أقدر على كتابه المآسي التاريخيه .

وقبل الانتهاء من هذا الفصل يجدر بنا أن نشير الى مجموعه من الملاحظات التي طبعت كل ما كتبه عدنان ،دون أن نعرض الى تلك المحاولات الأولى التي كان الشاعر قد نشر بعض فصولها في الصحف و المجلات

الشاميه التي كانت تصدر في الثلاثينيات لأسباب سبق الحديث عنها.

و أول ملاحظه نسجلها على مسرحياته المطبوعه في كتب مفرده أنها جميعا شعريه تاريخيه مأساويه (*) ، يحمل معظمها عناوين أبطالها المحوريين ، موزعه على أربعه فصول (**) ، في كل فصل عدد من المشاهد تراوحت مابين خمسه عشر و ثمانيه عشر مشهدا ، أي بمعدل خمسه عشر مشهدا في المسرحيه الواحده ، ويصل عدد ابيات كل مسرحيه الى نحو ثمانمائه و تسعه و سبعين بيتا ، أما مجموع الأبيات في كلّ مسرحياته فبلغ اثنتي عشره ألف و ثلاثمائه و أربعه عشر بيتا .

ولم تأت الفصول على نسق واحد ، ففي بعض المسرحيات الأولى مثل ((غاده أفاميا)) و ((العباسه)) و ((فاجعه مايرلنغ)) توزعت المسرحيه على أربعه فصول ، وقسّم كل فصل الى مشاهد .

وعمد في بعض المسرحيات الأخرى الى تقسيم معظم الفصول قسمين ، في كل قسم مجموعه من المشاهد ، وترا فصلا واحدا من غير تقسيم ، وغالبا ما يكون الفصل الأول ، و يبدو هذا النظام في مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) و ((الحلاج)) و ((ديوجين الحكيم)) و ((أبوبكر الشبلي)) و ((المغفل)) و ((القزم)) .

وأحيانا أخرى يعمد الى تقسيم جميع الفصول قسمين ، يحتوي كل قسم على عدد من المشاهد ، تراوحت من حيث القصر و الطول من مسرحيه الى أخرى

(*) نستثني من ذلك المغفل و القزم

(**) اختلفت ظاهره تقسيم المسرحيه الى فصول ، والفصل الى مشاهد عند كتاب المسرحيه الشعريه المعاصره ، بحيث عدل صلاح عبد الصبور و معين بسيسو وعبد الرحمن الشرقاوي و سليمان العيسى و غيرهم عن هذا النظام و تلا [illegible]

وتوزيع المسرحيه على أربعه فصول أمر شائع عند شوقي و عزيز أباظه وغيرهما ،
درى عليه رواد المأساه العالميه في القرنين السابع عشر و الثامن عشر ، لكن
عدنان أنقص من عدد مشاهد الفصل الأول فلم يتجاوز ستة مشاهد
وهو الحد الأقصى تكرر ثلاث مرات (*) ، بينما بلغ عدد المشاهد في الفصل
الأول من مسرحيه ((عنتره)) لشوقي اثنين و عشرين مشهدا ، و عدنان
في هذا يتقيد بمبادئ الكلاسيكيين ، و بالتالي يخالف الرمانسيين الذين
((سرعان ما هاجموا التقليد ، فتعدوا حدوده الى ستة أو سبعة فصول)) (1)

وتعليلنا لهذه الظاهره ، (تقسيم الفصل قسمين) أن الشاعر يحاول
خلق توازن بين فصول المسرحيه الواحده ، فاذا رأى فصلا قد طال أكثر عمد
الى تقسيمه لاحداث التعادل مع سائر فصل المسرحية الواحده .

اعتمد عدنان في الانتقال من فصل لآخر ، أو من مشهد الى مشهد
أحد السببين :

اما تغيير مكان الحدث المسرحي كانتقال الحوار من غرفه الى أخرى ، أو
من قصر الى آخر . و اما ظهور شخصيه ثانيه في المشهد ، و ان سبق ظهورها
في مشاهد أخرى ، فبادر ما هما الى بقية الشخصيات بتغيير الفصل أو المشهد .

= الصالحات فقسموا مسرحياتهم أجزاء ، و الجزء الى أولواح أو مناظر بل حتى هذه
الصالحات اختلفت في بعض مسرحيات عبد الصبور ، يقول سليمان العيسى : ((تركت
الكلمات التقليديه التي تقسم المسرحيه في العاده الى فصول و مشاهد و مناظر و اخترت
كلمه " لمحه " أضعها على رأس كل فصل .)) . الازار الحريح الرابعه 2 / ص 17

(*) في العباسه و الملكه زنوبيا و المخفل

(1) عدنان بن ذريل / فن المسرحيه / دار الفكر / دمشق 1963 / ص 83

أحصينا أبيات كل مسرحية فلاحظنا أن الفصل الأول يحتوي على العدد الأكبر من الأبيات ،وهي تقنية على درجة كبيرة من الأهمية ،اذ بهذا الفصل تفتتح المسرحية ، فتظاهر الشخصية الثانوية ، ثم يحاول تقديم شخصياته الأساسية وعادة مايرد ذلك على لسان الشخصيات الثانوية ،ومن خلال حوارها الافتتاحي ،تبدأ تتبلور ملامح الشخصية المحورية التي لا يأتي بها عدنان ـ غالبا ـ الا في نهاية الفصل الأول ، وبداية الثاني و هذه الطريقة في تأخير ظهور الشخصية الأساسية اتبعها (موليير) في بعض أعماله ففي مسرحية ((طرطوف)) (*) ((لم يظهر البطل على المسرح من أول الأمر ـ بل مهّد لظهوره بحديث بين أشخاص آخرين تناولوه فيه بالوصف والتحليل والرسم و التصوير ـ فلما ظهر بعد ئذ كان المشاهد أو القارئ قد عرف عن شخصيته الشيء الكثير .)) (1).

كما يشير في هذا الفصل الى الأحداث و الشخصيات الأخرى التي سترد في بقيه الفصول ،ومن هنا جاء عدد ابيات هذا الفصل أكبر من سائر الفصول .

والواقع أن كتاب المسرح ونقاده ، أولوا الفصل الأول عنايه خاصه من ذلك قول (كورناي) : ((أرى أن يحتوي الفصل الأول على أصول الحوادث جميعا، وأن تسد الطريق على أي عنصر من عناصر المسرحيه ،قد يكون من الممكن تقديمه في هذا الفصل ،وكثيرا ما يعجز هذا الفصل عن تقديم جميع المعلومات الضروريه التي تعين على فهم الموضوع فهما تاما ،كما أنه ليس من اليسير أن تظاهر الشخصيات جميعا فيه ،ولكن حسبنا أن تذكر أسماءها ،

(*) كان عثمان جلال قد مصّرها بعنوان "الشيخ متلوف"

(1) توفيق الحكيم/فن الأدب / مكتبه الآداب / القاهره/د . ت/ص 153

أما الملاحظه الأخيره فهي أن عدنان قد تناول بعض المآسي التاريخيه التي سبق أن عالجها قبله أكثر من كاتب ، فمأساه الأندلس و فلسطين والحلاج و زنوبيا أغرت أقلام الكثير من الأدباء العرب (*) ، لا شك أنه قد أفاد من تلك الأعمال و اطلع عليها قبل البدء في التأليف و ليس هذا عيبا أو تقليدا ، لأن كل تغيير (يتناول شكل القصة الأولى ، أو كل تفسير جديد يعد مسوغا كافيا لمعالجة الموضوع من جديد (1))) لا سيما أنه استلهم مضامين مسرحياته من أحداث تاريخية مأساوية قديمة ((و كل الأحداث القديمة تحتمل التفسير ، وتقبل غير تفسير مادام هذا التفسير لا يناقض الحقائق الهامة (2))) . على نحو ما استلهم غيره أساطيره أو ديب ، أو شخصيه فاوست ، أو مأساه كليوباترا ، من الكتاب العرب و الأجانب ، فخلقوا منها أعمالا فنيه رائعه ، ويكفي القول : ان موضوع كليوباترا ألف فيه نحو ست و عشرين مسرحيه منها ((خمس عشره مسرحيه فرنسيه ، و ما لا يقل عن

(*) من بين الأدباء الذين تناولوا مأساه الاندلس : معروف الأرناؤوط في " أحلام وطموح " و أنور العطار في " أبو عبد الله الصغير " ، و عزيز اباظه في " غروب الأندلس " ، و عمر النص في " مفاتيح غرناطه " . . .

أما الذين تناولوا مأساه فلسطين فأكثر ، منهم خليل هنداوي في " طريق العوده " و سهيل ادريس في " زهره من دم " و الشرقاوي في " وامعتصماه " و على عقله عرسان في " الفلسطينيات " و ألفريد فرج في " النار و الزيتون " و هاشم حاج في " السؤال " و ضمين سيسو في " العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع " . . .

(1) عاطف سلام / عن مسرحيات عزيز اباظه / مجلة [illegible]

(2) المرجع نفسه / ص 112

ست مسرحيات أنجليزيه ، و أربع ايطاليه ، و في أدبنا الحديث كان لشوقي فضل البدأ بالاسهام في هذا الموضوع)) (1).

أما أسطوره أوديب فلا تزال من الموضوعات المحببه لدى الشعراء و الكتاب، وقد فاقت من حيث التناول سيره كليوباترا بحيث ((بلغ عدد الذين حاولوا كتابه هذه الاسطوره من جديد ثلاثين كاتبا و شاعرا (2).

ان الكتابه في موضوع تأرق البه الكتاب من قبل ليس أمرا هينا، كما قد يبدو لبعض الدارسين ، لأن رؤيه الكتاب تختلف ، و موقفهم من الشخصيه و عصرها ، والهدف من توظيفها ، يختلف هو الآخر من كاتب الى كاتب ، لذا فالمؤلف الذي يتناول مثل هذه الموضوعات مطالب بأن يضيف شيئا ، أو يبث فيها احساسا جديدا ، أو يعطي تفسيرات ((ومفاهيم تختلف عن مفاهيم غيره ، بصفته ذاتا منفرده ، لا يمكن أن تتشابه مع غيرها ، ولا أن تكون نسخه مكرره من ذات أخرى (3))).

---

(1) غنيمي هلال / في النقد المسرحي / ص 11 ، ومحمد حسن / كليوباترا في في الادب و التاريخ / ص 7 ، لم يكن فضل السبق في تناول سيره هذه الملكه الى شوقي كما يري غنيمي هلال و محمد حسن ، بل يرجع ذلك الفضل الى اسكندر فرح الذي كتب عام 1888 مسرحيه بعنوان " كليوباتره" ، ثم كتب بعد عمنا عبد المعطي حلال مسرحيه بالعنوان نفسه عام 1960 ، وبذلك يصل عدد المسرحيات التي تناولت سيره هذه الملكه ثمانيه و عشرين مسرحيه .

(2) زكي العشماوي / دراسات في النقد المسرحي / ص 42

(3) المرجع نفسه / ص 201

بيـــان المســـرحيـــــات (*)

اسم المسرحيه	رقم الفصل	نوعه	عدد مشاهده	عدد أبياته	العدد الاجمالي لمشاهد المسرحيه	العدد الاجمالي الأبيات المسرحيه	مصدرها و عصرها
فاده أفاميا	الأول	مقسم	3	263	12 مشهدا	814 بيتا	تاريخيه متخيليه عصر الرومان
1967	الثاني		2	214			
بيروت	الثالث		3	188			
	الرابع		4	149			
الملاه زنوبيا	الأول	غيرمقسم	5	219	20 مشهدا	913 بيتا	تاريخيه عصر الرومان
1969	الثاني	=	4	222			
بيروت	الثالث	مقسم	5	239			
	الرابع	=	6	226			
العباسه	الأول	مقسم	3	229	18 مشهدا	928 بيتا	تاريخيه عصر العباسيين
بيروت	الثاني		5	195			
1969	الثالث		6	325			
	الرابع		4	179			
الحلاج	الأول	غيرمقسم	4	224	18 مشهدا	932 بيتا	تاريخيه عصر العباسيين
بيروت	الثاني	مقسم	5	111			
1971	الثالث	=	5	376			
	الرابع	=	4	221			
رابعه العدويه	الأول	مقسم	4	228	16 مشهدا	932 بيتا	تاريخيه عصر العباسيين
بيروت	الثاني		4	198			
1972	الثالث		4	326			
	الرابع		4	180			
مصرع غرناطه	الأول	غيرمقسم	4	262	14 مشهدا	937 بيتا	تاريخيه العصر الأندلسي
بيروت	الثاني	مقسم	3	236			
1973	الثالث	=	4	228			
	الرابع	=	3	211			

* يوضح هذا الجدول اسم كل مسرحيه وتاريخها و مكان نشرها ، و نوعها من حيث كون فصولها مقسمه أم غير مقسمه ، و عدد المشاهد في كل فصل ، وفي كل مسرحيه ، و مجموع ابيات كل مشهد ، و كل مسرحيه ، و مصدرها و العصر الذي جرت فيه تلك الحوادث التي انتخبها الشاعر أو اعتمدها كمعادل موضوعي للأحداث المعاصره .

	الأول	مقسم	4	227			
سطين الثائره	الثاني		5	231	15	964	تاريخيه
بيروت	الثالث		5	237	مشهدا	بيتا	
1974	الرابع		4	216			العصرالحديث
	الأول	مقسم	3	210			تاريخيه
حمه مايرلنغ	الثاني		4	198	15	828	عصر النهضه
بيروت	الثالث		=	204	مشهدا	بيتا	
1975	الرابع		=	216			
	الأول	مقسم	4	249			تاريخيه
يوحين الحكيم	الثاني	غيرمقسم	2	239	14	964	العصراليوناني
بيروت	الثالث	مقسم	4	234	مشهدا	بيتا	
1977	الرابع	=	4	242			
	الأول	مقسم	3	234			تاريخيه
دير ياسين	الثاني		=	227	18	911	العصرالحديث
بيروت	الثالث		5	205	مشهدا	بيتا	
1978	الرابع		=	192			
	الأول	مقسم	4	227			تاريخيه
الأطلنتيد	الثاني		5	231	16	858	العصراليوناني
بيروت	الثالث		5	237	مشهدا	بيتا	
1980	الرابع		4	216			
	الأول	غيرمقسم	2	245			تاريخيه
أبوبكر الشبلي	الثاني	مقسم	3	212	11	854	العصرالعباسي
بيروت	الثالث	=	2	224	مشهدا	بيتا	
1981	الرابع	=	4	173			
	الأول	قسم	6	199			تاريخيه
المنفل	الثاني	=	3	199	15	754	العصر الروماني
دمشق	الثالث	غيرمقسم	=	162	مشهدا	بيتا	
1985	الرابع	مقسم	=	194			
	الأول	مقسم	3	187			تاريخيه
الفزم	الثاني		4	173	12	725	العصر الحديث
دمشق	الثالث		3	210	مشهدا	بيتا	
1986	الرابع		2	155			

1 = مجموع المشاهد في جميع المسرحيات 214 مشهدا ، المعدل حوالي 15 مشهدا

2 = مجموع الابيات في جميع المسرحيات 12314 بيتا ، المعدل حوالي 879 بيتا

الفصل الثالث

المظاهر الكلاسيكية

أولا

توظيف التاريخ

((أن علاقة كاتب ما بالتاريخ ليست شيئا خاصا ولا معزولا ، انما عنصر مهم من العناصر ، التي تؤلف علاقته بكامل الواقع و لا سيما المجتمع ، واذ نفحص كل المشاكل التي تقع في الرواية و الدراما نتيجة علاقة الكاتب بالواقع التاريخي ، نرى أنه لا توجد مشكلة جوهرية فريدة بالنسبة للتاريخ يمكن أن تساوي ميكانيكيا بعلاقته بالمجتمع المعاصر ، بل العكس يوجد تفاعل معقد جدا بين علاقته بالحاضر ، و علاقته بالتاريخ)) .

جورج لوكاتش
الرواية التاريخية / ص 241

استلهم عدنان مصامين مسرحياته من الاحداث التاريخيه القديمه ، العربيه منها و الاوروبيه ، واستلهام مثل تلك الوقائع الماضيه لا سيما (اليونانيه و الرومانيه) في المسرح ظاهره كلاسيكيه عهدنا ما - بصفه خاصه - لدى كتاب مآسي القرن السابع عشر .

وقد اشترك عدنان في الاتجاه نحو التاريخ باعتباره مصدر ابداع مع مجموعه كبير من الشعراء المسرحيين العرب ، وحتى بعض الكتاب المسرحيه النثريه والروايه ، لذا آثرنا الوقوف عند هذه الظاهره التي لم تكن جديده على المسرح العربي المعاصر بل نشأت مع البدايات الاولى لولاده هذا الجنس الادبي في الوطن العربي ، فقد أقبل أولئك الرواد الأوائل على التاريخ - بروافده المتعدده - يستمدون منه ماده مسرحياتهم ، كما هو الشأن عند القباني و ابراهيم رمزي و اسكندر فرح و خليل اليازجي و شوقي وغيرهم .

وعلى هذا الاساس ، فقد ظل التاريخ أحد الاشكال المميزه للمسرح العربي لا سيما الشعري منه ، على الرغم من تفاوت نظره الكتاب الى تلك الاحداث القديمه والغرض من توظيفها ، فبعضهم عمد اليها ابتغاء الامتاع ، و البعض الآخر من أجل هدف وطني أو قومي ، بمعنى احياء ذلك الماضي التليد و تمجيده وربطه بالاهداف الوطنيه و القوميه ، فيما حين نظرت المقيه الاخرى الى تلك الوقائع الماضيه بعيون معاصره لأنهم رأوا شبها بين تلك الاحداث التي عاشتها أوطانهم في الماضي ، و بين هذه الاحداث التي تعيشها اليوم ، بمعنى آخر حاولوا من خلال ذلك القناع التاريخي ، القيام بعمليه اسقاطات تاريخيه على الأوضاع الاجتماعيه أو السياسيه المعاصره .

حاولنا في هذا الجزء من الفصل الثالث تبيان علاقه المسرح الشعري العربي بالتاريخ ، لنصل من خلاله الى الطريقه التي تعامل فيها عدنان مع تلك الوقائع

التي انتخبهما من اعماق التاريخ ، والغرض من ذلك ، ولنصل ايضا الى كيفية معالجته مع التاريخ ، وما هي الاحداث أو الشخصيات التي اختارها ؟ ، ولماذا اختارها دون غيرها ؟ ، وهل حافظ على حقيقتها كما وردت أم حورها ؟ ، ولماذا حورها ؟ ، وهل أضاف اليها ؟ أم تقيد فيها بما روته كتب التاريخ واتفق حوله المؤرخون ، الخ

وقد سوقت لنا بعض هذه التساؤلات الحديث عن توظيف التاريخ عند عدنان ، والاشارة من حين لآخر الى توظيفه لدى بعض الكتاب المسرحيين ،

يشكل التاريخ - بروافده المتعددة - مصدرا من أهم مصادر الابداع الفني واتجاه الادباء الى هذا المنهل يستمدون منه ماده اعمالهم كان نتيجة حتمية للعلاقه الوايده بين التاريخ والفن عموما ، على اعتبار أن الانسان هو العصب الذي يدور حوله كل من هذا العلم (التاريخ) وذاك الفن (الأدب) حيث يستمدان مادتهما من نشاطاته المختلفه ، ثم العلاقه المتبادله بين التاريخ والانسان ، بصفته صانع التاريخ ، وفي الوقت نفسه نتاجا لهذا التاريخ ،

وارتباط الادب المسرحي بالتاريخ أو الافاده منه قضيه قديمه ، نشأت مع ولاده هذا الفن لدى اليونان ، في عصور ما قبل الميلاد ، واستمرت الى يومنا هذا ، اذ لا زال التاريخ يسجل حضورا كبيرا في المسرح العالمي ، ولم يخرج عدنان عن هذا ، اذ انصرف في جل أعماله الى التاريخ يستلهم منه حوادث مسرحياته ، فقدم ((رابعه العدوية)) و ((الحلاج)) و ((مصرع كليوباترا)) و ((الملكة زنوبيا)) و ((دير ياسين)) وغيرها ، ولم يكن اتجاهه نحو التاريخ بدعا أو تجديدا في الادب العربي ، فقد سبقه أحمد شوقي ، فان شوقي نفسه لم يكن سباقا الى هذا الاتجاه بين الكتاب العرب ، اذ وجدت

مسرحيات شعريه تاريخيه عديده قبله . لعل أول من اتجه هذه الوجهه في المسرح الشعري العربي هو خليل البازجي في ((المروءه و الوفاء)) وفيها عاد الى تاريخ النعمان بن المنذر و قصته مع حنظله الذي كان سببا في اعتناق النعمان للنصرانيه و تبعه في ذلك أهل الحيره (1) ، و استلهم كل من محمد عبد المطلب و عبد المعطي مرعي التاريخ الجاهلي ، فعادا الى حياه امرىء القيس (500 – 450) وصاغا منه مسرحيه شعريه بعنوان ((ملك الشعراء)) ، و كان أبو خليل القباني قبل هؤلاء جميعا قد اعتمد التاريخ في حل أعماله : ((الموضوعات في مسرحيات أبي خليل القباني في غالبيتها من التاريخ العربي ، أو القصص الشعبي)) (2) وان كان هناك تفاوت من الناحيه الفنيه ، بين تلك المسرحيات التي كتبها أولئك الرواد الأوائل و بين التي قدمها هذا الجيل .

اذا كان التاريخ المعين الاول الذي استمد منه معظم الشعراء ماده أعمالهم ، وحتى المسرحيات النثريه و بعض الروايات (*) و القصص التي ظهرت في تلك الفتره كان كثير منها مستمد من التاريخ ، وهي ظاهره جديره بالدراسه ، و لا تزال هذه الظاهره تسجل حضورا كبيرا في المسرحيات الشعريه المعاصره ، حتى ان بعض الدارسين ليذهب الى أن المسرحيه العربيه ((لم تلق القبول ، و لم تنتشر ، ولم تزدهر الا باعتمادها التاريخ مصدرا)) (3) .

---

(1) عاطف سلام / عن مسرحيات عزيز اباظه / ص 57 ، وعبد الرحمن ياغي / في الجهود الجهود المسرحيه / ص 219

(2) عدنان بن ذريل / الادب المسرحي في سوريه / ص 18

(*) خير من مثل هذا الاتجاه في الروايه جورجي زيدان و علي الجارم ، و للتوسع راجع قاسم عبده وزميله / الروايه التاريخيه في الادب العربي الحديث ، وشفيع السيد / اتجاهات الروايه المصريه .

(3) زياد محيك / حركه التأليف المسرحي / ص 206

والسؤال الذي يطرح لماذا لجأ عدنان والمسرحيون العرب قبله وبعده نحو التاريخ ؟ ربما كان ذلك نتيجة للتأثر بالمسرح الاوروبي ، لاسيما أن عدنان قد قرأ لعمالقة المسرح العالمي (سوفوكليس) و (شكسبير) و (راسين) و (كورناي) ... وغيرهم وقد استمد هؤلاء من التاريخ ماده اعمالهم فاقتفى آثارهم ، ثم ((ان للماضي عند العرب مكانه كبيره تبلغ درجه القداسه ، وقد تفوق ما هي عليه عند غيرهم ، وجهودهم في التاريخ كبيره فهو من أكثر العلوم العربيه نضجا وتقدما ، وهو علم عربي محض ... وأمجادهم في التاريخ كبيره فهو حافل بتحارب لهم في المجد والعزه والخيبه والاخفاق (1))) .

أما غنيمي هلال ، فيوعز هذه الظاهره الى النزعه الرومانسيه ، أي الهرب من الواقع ، والاستروح برومانسيه الماضي ، ((والهروب من الحاضر نزعه رومانتيكيه الأصل يمس الكاتب فيها الواقع مسا خفيفا ... (2))) .

ويرى سليمان الأحمد أن العوده الى التاريخ قد تكون نتيجه لافتقار العرب الى هذا الجنس الادبي ، وعدم وجود ارث يتكئون عليه ((ذلك أن المؤلفين الذين لا يرتكزون الى تقاليد عريقه في هذا المجال ، يستسهلون خوض مواضيع تاريخيه أو أسطوريه ، حيث الأحداث والمواقف مهيأه متسلسله ، الأمر الذي يوفر عليهم جهد الخيال (3))) .

ولو سلمنا بصحة ماذهب اليه الدارسون من أن التاريخ يوفر على الكاتب جهدا ، لأن الاحداث مهيئه متسلسله ، فان الارتكاز على الوقائع التاريخيه لم يكن دائما بسبب أن الاتئال

---

(1) المرجع السابق / ص 207

(2) في النقد المسرحي / ص 89

(3) دراسات في المسرح العربي / ص 196 ، وهو الرأي الذي نجده عند عدنان بن ذريل في كتابه / الشخصيه والصراع المأساوي / ص 15 ، وشفيع السيد في / اتجاهات الروايه / ص 22 .

المؤلفين لا يرتكزون على تقاليد عريقة في المسرح ، فهل نعتبر عوده (شيكسبير) أو (راسين) مثلا الى التاريخ أن الانجليز أو الفرنسيين ليست لهم تقاليد عريقه في المسرح ؟ .

الى جانب هؤلاء الدارسين ، اجاب بعض كتاب المسرح عن هذا السؤال ، من تعليل الكاتب و المخرج المغربي الطيب الصدقي توظيف التاريخ و استلهام احداثه في المسرح ، بأن العرب يملكون من الماضي منظورا اساسيا أكثر من الحاضر ، ثم ان محاوله التخلي عن هذا " الاسقاط في الماضي " يعد اهمالا لتجارب الشعب بأكمله و صراعاته و آلامه ، ان التاريخ ليس مجرد لوحه خلفيه ، بل حقيقه سياسيه و اجتماعيه (1) .

وحدد الشرقاوي الهدف من تلك العوده الى الاحداث التاريخيه الماضيه بقوله : ((التاريخ بالقياس الينا واقع اجتماعي مضى ، وترا آثاره و بصماته على النفسيات و على واقعنا الراهن ... و هناك لحظات في التاريخ لها ومضها الخاص ... وهذه اللحظات بالذات تشعرك أنك تعبر عن واقع تعايشه ، و أنك تستنبط منه رؤى المستقبل ، و تمنحك احساسا خارقا بالثقه بقدره الانسان على أن يهدم واقعه الفاسد ، و يبنيه من جديد (2) .)) .

وتشكل العوده الى التاريخ و عقد الصله معه في المسرحيه الشعريه ظاهره واضحه بدأت مع القباني و اليازجي و شوقي و أباظه ، و استمرت عند عدنان و الشرقاوي و عبد الصبور و مهران السيد و من اتبع خطاهم ، و هي نتيجه للتأثر بالمسرح الكلاسيكي الذي تنص احدى قواعده على استلهام التاريخ

---

(1) فاروق عبد القادر / عن الاتجاهات الفكريه في المسرح / مجله الثقافه العربيه / ع 9 س 4 سبتمبر 1977 / ص 33

(2) مجله المسرح / ع 67 / القاهره / 1969 ، عن حسن محسن / المؤثرات الغربيه في المسرح المصري / ص 477

القديم كمصدر اساسي في العمل المسرحي .

غير أن عدنان و بعض كتاب المسرح الشعري العربي لم يتقيدوا بمبادئ مدرسه معينه ،اذ مزجوا في أعمالهم بين الكلاسيكيه و الرومانسيه ،و أحيانا تداخلت الرومانسيه مع الواقعيه ،و أحيانا أخرى مزجوا بين الواقعيه و الرمزيه في حين نجد القليل منهم قصر نتاجه على مدرسة واحدة (1) .

واذا كثيرمن هؤلاء الشعراء المسرحيين لم يخرجوا فيما قدموه عن التاريخ العربي القديم ، فان ما يسجل لعدنان ،ذلك التنوع في المصادر التاريخيه ، مع بعض الاهتمام بالفتره العباسيه التي استمدوته موضوعاتها ،فاستمد منها أربع مسرحيات هي : ((العباسه)) و ((الحلاج)) فـ ((رابعة العدويه)) ثم ((أبو بكر الشبلي)) ،من التاريخ القديم معتديا بذلك بأعمال شوقي و عزيز أباظه ،كما قدم ايضا ، ((فلسطين الثائره)) و ((دير ياسين)) من التاريخ العربي الحديث أو المعاصر ،وزاد على غيره باغترافه من التاريخ العالمي القديم منه و الحديث،كما في ((فاجعه مايرلنغ)) و ((ديوحين الحكيم)) و ((الاتلنتيد)) و ((المغفل (2))) و ((القزم)) .

وبفضل هذا التنوع في المصادر التاريخيه في مسرحه من عربي و عالمي ،وعدم سيطره فكره تاريخيه بعينها على أعماله كما هو واضح لدى شوقي الذي ظل أسير التاريخ المصري القديم ،أو غلبه الوقائع الحديثه و المعاصره كما في مسرح بعض الكتاب الآخرين ،خاصيه ينفرد بها مسرحه عن المسرح الشعري العربي الحديث.

ان اتجاه عدنان و المسرحيون العرب ـ قبله و بعده ـ نحو أحضان التاريخ ،يقف

---

(1) عرضنا لهذا في المدخل أنظر ص/ 23 و مابعدها .

(2) في الاتلنتيد و ديوحين الحكيم و المغفل تظاهر كلاسيكيه عدنان بصوره أوضح اذ عاد فيهم الى التاريخ اليوناني الروماني القديم.

وراءه اسباب أخرى ربما فاق بعضها تلك الاسباب التي اعتقد دارسو المسرح العربي ،أنها كانت وراء هذه الظاهرة ،منها الظروف الاجتماعيه و السياسيه التي عرفها الوطن العربي من محيطه الى خليجه ،في أواخر الحكم العثماني، اذ مر عهد حاول فيه طمس شخصيتهم من خلال سياسه التتريك التي انتهجها الحكام الاتراك ،الى استعمار غربي بغيض استغل البلاد و العباد ،و عمل في بعض الامصار العربيه على تذويب الشخصيه العربيه الاسلاميه و هدم مقوماتها ،كما حدث في الجزائر ،وعلى نحو مايحدث الآن في فلسطين .

وبعد الاستقلال عن الشعب العربي من تسلط بعض الحكام الذين استأثروا بمقاليد الحكم ،فوأدوا الحريات و كمموا الافواه ،وخنقوا كل صوت ،فكثرت الانقلابات و التغييرات السياسيه ، و ما ترتب على ذلك من خلل في الموازين ، ثم الصدمات التي تعرض لها هذا الانسان من جراء الخيبه و الاخفاق في عدم قدره هؤلاء الحكام على تحقيق أقل ما كان يحلم به هذا الانسان العربي .

هذه الاسباب و غيرها تضاف الى ما كنا قد اشرنا اليه في الصفحات السابقه، كانت وراء توايف عدنان و غيره للوقائع التاريخيه ،أو لنقل الاختفاء وراء رموز التاريخ، اذلم يكن هدفهم اعاده كتابه أحداث تاريخيه خلت ،فهذا العلم (التاريخ) ليس من اختصاصهم و قد تنبه (أرسطو) لهذا الموضوع في كتابه ((فن الشعر)) و فرق بين الشاعر و المؤرخ : ((ذلك أن المؤرخ و الشاعر لا يختلفان في كون أحد هما يروي الاحداث شعرا ،و الآخر يرويها نثرا ،فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما ،و لكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا و انما يتميزان من حيث كون أحد هما يروي الأحداث التي وقعت فعلا ،بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان

شعر أوفر حظا من الفلسفه و أسمى مقاما من التاريخ ، لأن الشعر بالاحرى
روي الكلي ، بينما التاريخ يروي الجزئي .))(1) .

وفي ضوء ذلك عمل المسرحيون العرب على اعاده تلك الأحداث التاريخيه
خابره دلالات معاصره حافله بالعبر و العظه ، لأن العظه ـ كما يقول عدنان ـ
تي تستخرج من التاريخ أوقع في النفس ، و الرمز أحيانا أبلغ من الافصاح (2) .
من هنا صب ـ هو وغيره ـ أحداث الحاضر في الماضي ، أي قاموا بعمليه اسقاط
ما الماضي في مسرحهم سوى قاعده انطلاق لمعالجه المشكله من مشكلات العصر
راهنه ، فالذي حدث في الماضي له علاقه وطيده و تأثير في الحاضر و المستقبل ،
لى أساس أن ((الماضي هو الأب الشرعي للحاضر ، وانسان اليوم بفكره و خبراته
هو ثمره تحارب و أفكار الانسان منذ أن بدأ يسعى على سطح هذا الكوكب)) (3) .
وهو رأي عزيز اباظه في قوله في مقدمه مسرحيه ((أوراق الخريف)) 57 19 أولى
أعماله التي اتجه فيها الى الواقع مباشره : ((فكنت أعالج الحاضر في أنماط
الغابر ، ولكنني اختصرت الطريق في هذه المسرحيه)) (4) .

وحين نتأمل مسرحيه ((مصرع غرناطه)) لعدنان ، نلاحظ أن الشاعر لم يكن
يهدف الى توضيح كيفيه سقوط هذا الحصن الذي كان آخر قلعه احتمى بها
عرب اسبانيا بعد أن دكت حميع المعاقل و الحصون ، ولكن المؤلف قام بعمليه
اسقاط الاوضاع الاجتماعيه و السياسيه المعاصره على تلك المرحله المسيره في تاريخ
العرب و المسلمين ، عندما شاع الاقبال على الملذات ، وترك مقاليد الحكم للضعفاء ،

---

(1) أرسطو / فن الشعر / ترجمه و تحقيق عبد الرحمن بدوي / دار الثقافه / بيروت
ط 2 / 1973 / ص 26

(2) ديوحين الحكيم / المقدمه / ص 13

(3) قاسم عبده / الشعر و التاريخ / مجله فصول / مج 3 / ع 2 / 1983
ص / 234

(4) عبد المحسن عاطف سلام / عن مسرحيات عزيز اباظه / ص 376

و مصافحه يد الأعداء و التعاون معهم ضد الأبناء و الأخوان و الأهل و الأقارب ، وانتشار البلبلة ، وانقسام الشعب الى طوائف و شيع ، و التطاحن من أجل التربع على الكرسي ، و تغافل الدول العربية عن بعضها و غير ذلك من المفاسد الاجتماعيه و الساسيه التي عرفها الوجود العربي في آواخر عهودهم ، و بالتالي فان أي بقعه من بقاع الوطن العربي - أو بقاع العالم - تتفشى فيها تلك المفاسد أو بعضها لابد أن تلقى المصير نفسه الذي آلت اليه غرناطة .

وهكذا تكون تلك الوقائع التاريخيه على صله بمشكلات الحاضر ، فيحدث تلاحم بين تلك الاحداث الماضيه و الحاضره ، بمعنى أن هناك نوعا من التداخل في الأزمنه فأصبح الماضي (التاريخ) في هذه الاعمال حاضرا (واقعا) ، ولم يعد ((التاريخ تاريخا و كفى ، بل هو الحاضر من خلال الماضي ، وهو الماضي مفسرا بضائق الحاضر ، و من ثمه تكتسب الأحداث و الشخصيات في مثل هذا اللون الدرامي معاني رمزيه لا يعجز المتلقي عن ربطها بالواقع و معطياته))(1) .

وفي عودته تلك ، الى أحداث الماضي ، ركز عدنان على سير بعض الشخصيات التاريخيه البارزه التي شغلت اهتمام المؤرخين و الكتاب ، وكانت حياتها غنيه بالأحداث المؤثره في حياه مجتمعاتها ، أو تلك التي كانت قادره على ابراز المعاني السامية التي ينشدها المؤلف ، لأن الكاتب - كما يقول مندور - لا يسعى الى عرض الحقيقه التاريخيه ، بل يسعى الى بعث الشخصيه التاريخيه ، أو الأفراد العاديين الذين خلعوا قيما خاصه ، و تمخضت حياتهم عن دلالات مميزه(2) .

ان شخصيات مثل الحلاج و زنوبيا و ديوجين الحكيم و موسى بن أبي غسان وعبد القادر الحسيني و غيرها لتحمل كثيرا من المعاني و القيم السامية التي

---

(1) المرسلي بوبطانه / المسرحيه التاريخيه في الشعر العربي المعاصر / ص 107
وأشار في الحاشيه الى / فتوح أحمد / في المسرح المصري / ص157

(2) في المسرح المصري المعاصر / ص 6

التي يمكن أن تكون نبراسا للقاده و الامم ، فاختيار عدنان لشخصيه الحلاج مثلا يعود إلى كونه نموذجا للانسان المؤمن بمبدئه السامي ، الجدير بالدفاع عنه حتى الموت ، لذا لم يزعزع ايمانه كافه اصناف العذاب و التنكيل انه شخصيه من أشهر الشخصيات في التاريخ الاسلامي ، الأكثر غموضا و تعقيدا ، اذ اختلفت فيه آراء المؤرخين ، فجعلته طائفه في عداد الطبقه المختاره ، و جعلته الثانيه في فئه مناقضه للاولى ، كما جار أئمه المسلمين في معتقده ، فالامام أبو حامد الغزالي لم يأمن في ايمان الحلاج ، في حين أن الامام بن تيميه كفره و قال باباحه دمه.(1)

وقد كشفت المسرحيه على أن الحلاج قد صلب لا من أجل التصوف أو الزندقه ، بل كان الدافع سياسيا بحتا لأنه كان ثائرا على نظام مجتمعه ، وطالب باقامه خلافه اسلاميه تطبق شرع الله على أرضه الامر الذي جعل حكام بني العباس وحاشيتهم يتوجسون منه خيفه ، فلم يروا وسيله للتخلص منه افضل من تهمه الزندقه ((يجب أن يحارب الحلاج باسم الدين و سلاحه ، لقد شاد مكانته السابقه لدى الجماهير باسم الدين و القداسه الروحيه ، فيجب اذن أن يحطم باسم الدين ، وباسم الدفاع عن القداسه و المقدسات الروحيه.(2))).

ومن هنا فان الاهتمام بالشخصيه التاريخيه ((هو اهتمام بالانسان و قضيته ، لأن الانسان في هذه الاعمال الفنيه يبقى نقطه البدايه و النهايه مادام يعيش وحله عذاب لا متناهيه ، وسط واقع تاريخي مضطرب و عليه تكون الشخصيه التاريخيه في الاعمال المسرحيه هي النموذج الانساني العام.(3))).

كما وقف عند بعض المواقف الحرجه ، و الحقب التاريخيه العصيبه في حياة الأمه

---

(1) عدنان مردم بك/ الحلاج / المقدمه / ص 9

(2) عبد الباقي طه سرور/ الحلاج شهيد التصوف الاسلامي / دار نهضه مصر للطبع و النشر القاهره / 1981 / ص 105

(3) المسرحيه التاريخيه / ص 94

العربيه و الاسلاميه التي رأى أنها لا تزال تحتفظ بحرارتها الدراميه مثل سقوط غرناطه ذلك الفردوس المفقود ، وتقويض ملك زنوبيا ، وركز بشكل خاص على حقبه من أعسر الحقب العربيه الحديثه على الاطلاق ، ونعني بذلك مأساه فلسطين التي جسدها في مسرحيتين (فلسطين الثائره) و (دير ياسين) ولا زال يعتقد أنه لم يوفها حقها ، على الرغم من كثره الاعمال الفنيه (روايه ، قصه ، قصيده مسرحيه) التي كانت هذه الفاجعه محورا لها .

ولا مناص من مخالفه رأي بعض الدارسين الذين اعتقدوا أن استلهام المبدعين وهم شعراء المسرحيه ، للأحداث التاريخيه كانت بسبب سهوله التشكيل الفني ، حيث الاحداث معبأه متسلسله ، وغالبا أن الذين يرتادون هذا المسلك يفتقرون الى تقاليد عريقه في المسرح (1) .

والحقيقه أن العوده الى التاريخ عمليه صعبه و معقده و لا يقدر عليها كل الكتاب ، فهي تتطلب قدرا كبيرا من الدربه الفنيه و المهاره ريثما يتسنى للكاتب انتقاء الحدث التاريخي الذي يكفل له تأديه ما يريده ، من دلالات و رموز ، صالحه لمعالجه شكله من المشاكل التي يرى أن مجتمعه يعاني منها ، فالاعمال المسرحيه التي تتكون من هذا المركب العضوي المتفاعل (مسرح + شعر + تاريخ) لا شك أنها في غايه الصعوبه ، لأن الكاتب ملزم بالمحافظه على القيم الفنيه و الفكريه في هذه التركيبه الثلاثيه ، فلا يغلب عنصر على آخر ، كأن يسترسل مع الشعر الغنائي و ينسى أنه يكتب للمسرح ، أو يخالف الحقيقه التاريخيه الكبرى ، أو يهدم مقومات المسرح ، لأنه عندما يلتقي ((الفن و العلم في عمل أدبي فان هذا يستلزم درجه من رهافه الحس والوعي بما يأخذ و ما يدع ، حتى لا يطغى العلم (التاريخ) على الفن (الروايه) فيفقد العمل متعته (2))) .

---

(1) انظر ص 13 من هذا الفصل

(2) قاسم عبده و ابراهيم العواري / الروايه التاريخيه / ص 69

و عليه فان الاختيار أو الانتقاء عملية أساسية و شرط لابد منه عند توظيف الوقائع التاريخيه ، فليس كل حدث تاريخي صالحا لأن يكون ماده عمل مسرحي يناسب المرحله التي يعالجها الكاتب ، ويشف عن الحاضر الذي يريد أن يصوره من ثنايا الماضي ((بل عليه أن يختار من ذلك الماضي مسائل و آراء لها سلطان الماضي في الاساغه و الاحتمال، و لها صبغه الحاضر في جلاء القيم الانسانيه ، أو الدعوه الى التغيير فيلبس الماضي لباس الحاضر))(1) .

التزم عدنان في استلهامه للتاريخ ـ كمصدر ابداع ـ معظم الحقائق الكبرى العامه ، التي روتها الكتب و اتفق حولها المؤرخون ، لكنه من حين لآخر قد يسقط بعض الأحداث او الشخصيات ربما يكون بعضها ثانويا ، ففي مسرحيه (العباسه) لوحظ أن الشاعر عمد الى حذف أحد الجزئيات التي تتصل اتصالا وثيقا بشخصيه العباسه ، وكانت أحد الأسباب التي أدت الى نكبه البرامكه ، فقد ذكر الطبري أن ((الرشيد كان لا يصبر عن جعفر ، وعن أخته عباسة ، فكان يحضرهما اذا جلس للشراب . . . فقال لجعفر أزوجكها ليحل لك النظر اليها اذا حضرت مجلسي و تقدم اليه ألا يمسها و لا يكون منه شيء مما يكون للرجل و زوجته ، فزوجها منه على ذلك ، فكان يحضرهما مجلسه اذا جلس للشراب، ثم يقوم عن مجلسه و يخليهما . . . فحملت منه وولدت غلاما ، فخافت على نفسها من الرشيد ان علم بذلك ، فوجهت المولود مع جواض له من مماليكها الى مكه ، فلم يزل الامر مستترا عن هارون حتى وقع بين عباسه و بين بعض جواريه شر فأنهت أمرها و أمر الصبي الى الرشيد ، و أخبرته بمكانه و مع من هو من جواريهما . . . فلم حج الرشيد هذه الحجه أرسل الى الموضع الذي كانت الجاريه أخبرته أن الصبي به ، فبعث من يأتيه بالصبي و بمن معه من جواض ، فلما أحضروه

---

(1) غنيمي هلال / في النقد المسرحي / ص 91 و محمد مندور / الادب وفنونه / ص86

سأل اللواتي معهن الصبي فأخبرنه بمثل القصه التي أخبرته الرافعه عن عباسه ، فأراد ـ فيما زعم ـ قتل الصبي ثم تحوّب من ذلك (1) .

وهذا الحدث الحزئي الذي أسقطه الشاعر كان ـ كما أسلفت ـ أحد الاسباب التي دفعت بالرشيد الى قتل جعفر ، والقضاء على نفوذ البرامكه ، مع أن الكاتب أشار على لسان العباسه الى ذلك الزواج الصوري .

العباسه " تحاور جاريتها عاتكه بيأس " :

زوجت (جعفر) باختياري ... أخي ولم أذمم مصيري

لكنها لسياسه غدر ... قاء ، من خاتل المشير

حلئت عن ورد العشير ... ولم أمتع بالعشير (2)

وفي المشهد نفسه قولها :

مابال كل خليله ... نالت من الحب الكفايه

ومنعت عن نيل القليل ... من المحبه و العنايه (3)

مثل هذه الحزئيات التاريخيه ، قد يلجأ المؤلف ـ أحيانا ـ الى حذف بعض الشخصيات المثبته تاريخيا ، ففي ((مصرع غرناطه)) أغفل ثلاث شخصيات ، يمكن اعتبارها أساسيه نظرا للدور الفعال الذي قامت به في نسج خيوط مأساه غرناطه ، باجماع معظم المؤرخين الذين عرضوا لتلك الحادثه و هما (فرديناند و Ferdinand) و (ايزابيلا Isabella) اللذان كانا كالقدر يرسمان الخطط و يوجهان الاحداث بعنايه فائقه . أما الشخصيه الثالثه التي أسقطها المؤلف فهي شخصيه أبو عبد الله محمد بن سعد الملقب بالزغل .

---

(1) تاريخ الرسل و الملوك / ج 8 تحقيق أبو الفضل ابراهيم / دار المعارف القاهره / د.ت / ص 294 ، و المسعودي / مروج الذهب / مج 2 / ص 376 ومابعدها .

(2) العباسه / ص 29

(3) المصدر نفسه / ص 26

وفي الحلاج لوحظ ايضا أن أول تغيير في الماده التاريخيه، حين أهمل الشاعر شخصيه أبي بكر الشبلي مع أنه أقرب المقربين الى الحلاج و أدلى بشهادته في أثناء المحاكمه ، وهي الشخصيه التي وظفها صلاح عبد الصبور و أورد شهادتها في مسرحيته ((مأساه الحلاج)) ،و ان اختلف الشاعران في توظيف الهيئه القضائيه التي أفتت بصلب الحلاج ، و كلاهما وقع في التناقض ، فالقاضي بن سريج الذي وظفه صلاح عبد الصبور لم يثبت تاريخيا اشتراكه في اصدار تلك الفتوى ، بل كان ضمن الهيئه القضائيه الأولى التي رفضت اهدار دمه ، فقد ذكرت بعض الكتب مجموعه من الروايات تؤكد ذلك منها ما روي عن ابراهيم بن شيبان قال : ((دخلت على بن سريج ، القاضي ، يوم افتوا في قتل الحلاج فقلت : يا أبا العباس ما تقول في فتوى هؤلاء في قتل هذا الرجل ؟ ،قال : لعلهم نسوا قول الله تعالى : "أتقتلون رجلا أن يقول ربي الله ")) (1). ،وقال الواسطي : ((قلت لابن سريج : ما تقول في الحلاج ؟ قال : أما أنا فأراه حافظا للقرآن ، عالما به ، ماهرا في الفقه عالما بالحديث و الاخبار و السنن ، صائما الدهر ، قائما الليل ، يعظ و يبكي ، ويتكلم بكلام لا أفهمه ، فلا أحكم بكفره)) (2).

كما أن القاضي البهلول الذي وظفه عدنان لم يشترك - هو الآخر - في اصدار الحكم ، بل انسحب من منصه القضاء ، بعد أن رأى زميليه يسيران في ركب حامد بن العباس عدو الحلاج ، في حين المثبت تاريخيا أن القاضيين اللذين أفتيا بصلبه هما أبوعمرو الحمادي و أبو الحسين الاشناني ، فقد ذكر البغدادي أن أبا عمرو لما قال للحلاج : كذبت ياحلال الدم قد سمعنا كتاب الاخلاص

---

(1) أخبار الحلاج / ص 106 ،نقلا عن محمد جلال شرف / أعلام التصوف في الاسلام / دار الجامعات المصريه / الاسكندريه 1976 / ص 133

(2) المرجع نفسه / ص 135

للحسن البصري بمكه وليس فيه شيء مما ذكرته، قال له حامد أكتب بهذا ، فتشاغل أبو عمرو بخطاب الحلاج ، فأقبل حامد يملي عليه بالكتابة بما قاله ، ومد له الدواه من بين يديه الى أبي عمرو ألح عليه الحاحا لم يمكنه معه المخالفه فكتب بإهلال دمه ، وكتب من بعده من حضر المجلس (1) .

وربما اعتبر الشاعران أن ذلك لا يؤثر في مجرى البناء الفني العام ، لأن النتيجه واحده ولا يهم مصدرها .

ولا يلزم الكاتب المسرحي أن يتقيد بالجزئيات التاريخيه (أحداثا أو شخصيات) كما وردت لأن ذلك من صفات المؤرخ ولا يعد عيبا فنيا ان هو احتفظ ببعضها وأهمل بعضها الآخر ، ذلك أن المبالغه أو الاسراف في اثبات الأحداث الجزئيه ، يفسد على المسرحي عمله ، ويقربه من التاريخ بقدر ما يبعده عن العمل الدرامي ، وبالمقابل أن الاسراف في حذف تلك الجزئيات التاريخيه فضلا عن الوقائع الكبرى يحني عن العمل الأدبي أيضا .

وقد يلجأ المؤلف — في بعض الاحيان — الى ابتكار بعض الأحداث الثانويه لاثراء الحدث الرئيسي ودفعه ، على نحو ما يلحظ ذلك على مسرحيه ((العباسه)) حين حمل زبيده تقوم بدور كبير في نكبه البرامكه ، فكانت عاده ما تضع بين أوراق الرشيد التي ترد له من الأمصار رقاعا يتضمن أبياتا تتهم فيها البرامكه في التآمر على الخلافه الاسلاميه ، لكي يقرأها الرشيد فيغير موقفه منهم ، أو على الاقل يحذرهم ، وليس لهذا الحدث أي ذكر في كتب التاريخ ، وان أصبح — كما يقول عاطف سلام — راسخا في معلومات الناس أن زبيده اشتركت بالفعل في هذه المؤامره (2) .

---

(1) تاريخ بغداد / ج 8 / دار الكتاب العربي / بيروت د . ت / ص 139

(2) عن مسرحيات عزيز اباظه / ص 191

د نجح المؤلف في هذا الابتكار الى حد كبير ، و كان في حدود الموضوعيه الفنيه ، لا يستبعد كره زبيده للبرامكه بشبب مؤازرتهم للمأمون بن الفارسيه على الامين ابنها.

ونجد مثل هذه الاضافات الثانويه عند الكثير من الكتاب الذين يستلهمون تاريخ ماده لابداعاتهم الفنيه ، ففي مسرحيه ((سليمان الحلبي)) 1965 ، أضاف فريد فرج الى الأحداث التاريخيه ((حكايه الشابين اللذين يقومان بلصق المنشورات ... و حكايه صناديق الذهب و كذلك حكايه حدايه الأعرج ، و هذا من حق المؤلف حتى يتمكن من اثراء الخط الرئيسي و ابرازه .))(1) . و في مسرحيه ((علي بك الكبير)) لأحمد شوقي نرى الأحداث الخياليه المبتكره تدور حول ((زواج علي بك من الجاريه اقبال الجركسيه ابنه الحلاب مصافي البسرجي ، و ما كان من اضطراره للهرب الى الشام ، و خلو الجو لمراد بك ليقترب من اقبال التي تذله بحبها .))(2)

وهكذا أضاف عدنان أحداثا ثانويه مخترعه شأنه في ذلك شأن كتاب المسرح ، و اضافه مثل هذه الأحداث أو الشخصيات الخياليه أمر مباح في الأعمال الفنيه فقد لاحظ (أرسطو) أن شعراء المسرحيه الاغريقيه كثيرا ما يخترعون شخصيات لم يذكرها التاريخ(3) .

واذا كان للمؤلف الحق في تلك الاضافات الثانويه التي من شأنها أن تساعده على ابراز هدفه ، أو تلك التي تقتضيها الصياغه الفنيه ، فان الشرط في هذا ألا تتعارض مع الاحداث الرئيسيه أو تطغى عليها ، و أن يتمكن من ربطها بالحدث الاساسي العام ، ويحسن توظيفها فيجعلها بمنزله الحدول الصغير الذي يصب في النهر الكبير ، وهذا يختلف من كاتب لآخر ، تبعا للحدث الجزئي المضاف ، و موهبه الكاتب الفنيه

---

(1) نسيم مجلي / المسرح و قضايا العربه / ص 9

(2) محمد نجم / المسرحيه في الادب العربي الحديث / ص 303

(3) كمال اسماعيل / الشعر المسرحي في الادب المصري المعاصر / الهيئه المصريه العامه للكتاب / القاهره 1981 / ص 19

وطبيعه الموضوع والا أضحت تلك الزيادات سببا في اضعاف المسرحية، و المهم أن اضافه بعض الأحداث الثانويه الى الماده التاريخيه يجب أن يبقى في حدود الموضوعيه الفنيه و التاريخيه.

واذا كان للكاتب الحق في خلق أحداث أو شخصيات ثانويه لم تذكر في كتب التاريخ ،فان له الحق أيضا في حذف تلك الأحداث الثانوية المثبتة أو تعديلها ،أو تحويرها بالتقديم و التأخير ،حين يرى أن طبيعه العمل الدرامي تقتضي ذلك ، ففي مسرحيه ((الحلاج)) جعل عدنان محمد بن عبد الصمد رئيس شرطه بغداد ،يراقب دار الحلاج مع أحد مساعديه من بدايه المسرحيه الى أن سلمه للوزير حامد الذي أدخله السجن ، والحقيقه التي رواها كل من البغدادي وابن الأثير أن محمد بن عبد الصمد لم يتسلم الحلاج الا بعد أن أباح القضاه دمه و أفتوا بصلبه، فبعث الوزير الى الخليفه يستحثه في قبول الحكم، فجاء الجواب من القصر بأن القضاه اذا كانوا أفتوا بصلبه فلتحضر رئيس الشرطه ليتسلمه ، و يضربه ألف سوطفان مات والا ضرب عنقه (1).

وتبعا لذلك لم يشر عدنان ولا عبد الصبور الى المحاكمتين السابقتين للحلاج ولا الى دفاع ابن عطاء ،ذلك الدفاع الذي كلفه حياته، و كان - كما يقول عبد الباقي سرور - أغرب حادث في تاريخ القضاء ،بدأ باعدام زعيم ديني لم تعقد المحكمه لمحاكمته ،ولم يوجه اليه أي اتهام ،ذلك هو زعيم علماء الحنابلة أبو العباس بن عطاء (2)،ولا الى تلك الثورات التي قامت ببغداد و البصره و الكوفه الفندره بتعسف حامد بن العباس و المطالبه باطلاق سراح الحلاج و الغاء قانون الضرائب و غيرها من الحزئيات التاريخيه ،حتى لا يثقل كاهل مسرحيته

---

(1) تاريخ بغداد / ج 8 / ص 139 ،والبدايه والنهايه /ج 11/ص 141

(2) الحلاج / شهيد التصوف الاسلامي / ص 118

ط الأحداث التي لم يكن لها ارتباط عضوي في بناء المسرحية ، و هذا الأمر
ائع لدى الكثير من المسرحيين ، فـ (راسين) مثلا لم ((ينقل شخصياته التاريخيه
كل خصائصها و تفصيلاتها المعروفه))(1) ، و (شيكسبير) في تعامله مع التاريخ أخذ
((منه ما خدم غرضه الدراسي و حسب ، ولم يتردد في تغيير الأحداث
و تقويمها و تأخيرها ، وتبديل معالم الشخصيات تبديلا أساسيا ، فخرج
بمسرحيات ناجحه ، مدركا في وعيه على السواء أن الكاتب المسرحي هو منشئ
دراما وليس مؤرخا))(2).

وربما يحرر بعض الأحداث على نحو ما فعل في ((مصرع غرناطه)) حين جعل
السلطان أبو عبد الله الشقي يستصرخ حكام الأقاليم الاسلاميه ، وتذهب عائشه
على رأس وفد الى مصر لمقابله الأشراف قاتيباي حاكم مصر ، طلبا للعون على
رد الخطر الاسباني ، في حين أن الماده التاريخيه تقول : ان الذي استنجد
بملوك المغرب و سلطان مصر هو أبو عبد الله الزغل حاكم مالقه بعد ما هاجم فرديناندو
مملكته ، فأصبح عليه أن يحارب على جبهتين ، جبهه ابن أخيه أبي عبد الله الصغير
الذي وفد اليه من غرناطه ، وجبهه فرديناندو الذي جاء من قشتاله ، وحاصر
المدينه لمده ثلاثه أشهر(3).

وفي مسرحيه ((العباسه)) غير بعض الأحداث الثانويه ، منها أنه جعل
الرشيد و هو ببغداد ، يأمر السياف مسرور صحبه الفضل بن الربيع و جماعه
من الجند بمحاصره قصر جعفر فلما دخل عليه السياف يطلبه بالذهاب معه
الى قصر الخليفه لكي تضرب عنقه ، وجد معه كل من العباسه و أمه ، بينما

---

(1) الشعر المسرحي في الأدب المصري / ص 19
(2) علي الراعي / التاريخ العربي و المسرح / محله الحياه المسرحيه / ع 24- 25 / ص 387
(3) المقري / نفح الطيب / ج 4 / تحقيق احسان عباس / ص 520 ، و يوسف فرحات / غرناطه في ظل بني الأحمر / ص 62

بينما الذي اتفق حوله المؤرخون ،أن الرشيد لما أمر بقتل جعفر كان نازلا ب (الأنبار) في طريق عودته من اداء فرضة الحج ،و كان جعفر بقصره رفقة أبي زكار المغني ،و ابن أبي يختشوع المتطبب (1) .

وعلى الرغم من أن هذا التغيير الذي أحدثه المؤلف على ذلك الحدث الثانوي يخالف الحقيقة التاريخية ،الا أنه لم يؤثر في البناء الفني العام للمسرحية .

ورغم أن الكاتب حرص على الالتزام بالخطوط العامة للتاريخ ،الا أنه غير بعض الحقائق الكبرى في مسرحية ((الملكة زنوبيا)) ،حين ختم نهاية المسرحية بفداء الملكة لوطنها ، فجعلها تضحي بحياتها في سبيل شعبها ، فتقبل الأسر طواعية مادام ذلك يجنب شعبها ويلات الحرب ،و يحقق رغبة القيصر الذي رفض ايقاف القتال اذا لم تقبل الملكة شرطه الوحيد المتمثل في أخذها أسيرة الى بلاده ، والحقيقة التاريخية خلاف ذلك ،لأن الامبراطور (أورليانوس) لما انتصر عليها في انطاكية و (حمص حاصر المدينة فخاف أهلها و اضطروا الى التسليم، عام اثنين و ثمانين و مائتين (282) ،فأرادت " زنوبيا " النحاه بنفسها ،ففرت فألقي عليها القبض ،وحملت أسيرة الى رومه سنه أربع و ثمانين و مائتين (2) ، ولعل الشاعر عمد الى ذلك ،وأراد أن يبرئ شخصية هذه الملكة و تصوير وطنيتها بأن جعلها تقدم حياتها فداء لوطنها ،على نحو ما فعله شوقي في مسرحية ((مصرع كليوباترا)) .

وعليه فان للكاتب الذي يستلهم الوقائع التاريخية ،الحرية التامة في تشكيل تلك المادة ،و تقليبها على أوجه مختلفة ،ابتغاء تاويعها لمتطلبات البناء المسرحي

---

(1) تاريخ الرسل و الملوك / ج 8 / ص 295 ،و مروج الذهب/مج 2/ص 387

(2) خيرالدين الزركلي / الاعلام / مج 3 / ص 41 .

ط ((ألا يلوي عنق الحقيقه التاريخيه في سبيل الابداع الفني ، لأن ذلك يعد
ما للتاريخ ،و ينأى بالأثر الفني عن خاصيه أوليه تميزه وهي " الصدق" فالصدق
ي ينبغي ألا يحور على الصدق التاريخي .)) (1).

وكانت هذه القضيه (مخالفة الأحداث التاريخيه الكبرى) احدى العيوب التي
فيها شوقي في مسرحيه ((قمبيز)) فعابه على ذلك عباس محمود العقاد ،
ن كان نقد العقاد - كما يقول مندور - نقدا تعسفيا لأن شوقي لم يخرج عن
دود العامه التي يلتزمها الأدباء عندما يستمدون مادتهم من التاريخ ،فهو
يتمن شيئا من حوادثه الكبرى أو من حقائقه العامه (2).

ان الحديد الذي قدمه عدنان في هذا المجال ،هو خلق عهد تاريخي
ل مقوماته ،حيث اختزع حقبه تاريخيه برجالها و حوادثها و مواضعها و ذلك
ي مسرحيه ((غاده أفاميا)) (3) ،لقد ابتكر عدنان هذه الأحداث التي أجراها
ي مدينه أفاميا زمن الاحتلال الروماني من خياله كعادل موضوعي لمدينه
شق يوم كان الشعب السوري حربا على الانتداب الفرنسي في دمشق مسقط
أس الشاعر تلك الأحداث التي عاشها المؤلف و رآها رؤيه العين ،فهو اذا لم
أخذ من التاريخ سوى احتلال الرومان لمدينه أفاميا السوريه .،وفعل هذا
يضا في مسرحيه ((أبو بكر الشبلي)) فقد اتخذ من الحقائق العامه لسيره هذه
شخصيه لواه انطلق منها خياله ،ثم بدأ في ابداع العناصر الفنيه للمسرحيه ،
ن حدث و حوار و شخصيات ،وصراع ،و بيئه زمانيه و مكانيه . . . ،فلم تضف

---

(1) قاسم عبده و أحمد العواري / الروايه التاريخيه في الادب العربي / ص 8
(2) مسرحيات شوقي / ص 33
(3) زياد محبك / حركه التأليف / ص 284 ،و بن ذريل / الادب المسرحي / ص 117

كتب التاريخ و التراجم التي عرضت لحياة الشبلي على أنه ولد و نشأ في بيت غنى وجاه ، فقد كان خاله أمير الأمراء بالاسكندريه ، و والده حاجب الحجاب، وكان الشبلي حاجب ولي العهد الموفق ، فلما قعد هذا الأخير على سدة الخلافه، حمل الشبلي على امارة (دماوند) ، حضر الشبلي يوما مجلس خير النساج وتاب فيه ،ورجع الى (دماوند) وقال : أنا كنت صاحب الموقق و كان ولاني بلد تكم هذه فاحملوني في حمل ،فحملوه في حمل ،و حمدوا أن يقبل منهم شيئا فأبى ،وصار بعد ذلك واحد زمانه حالا و نفسا .(1)

ان قصر الكاتب عمله على الاحداث التاريخيه كما وردت ، و النظر اليها بمنظار القداسه و الاخلاص ، دون أن يكون لخياله أثر في نفخ روح العصر في تلك الوقائع الماضيه ((يشل من حركه الابداع الفني و الفكري ،و بالتالي من التفرد بالرؤيه والمفهوم ،و تبقى مهمة الكاتب المؤرخ قائمه على النقل و التسجيل و الاخبار.)) (2).

حاول عدنان أن يربط تلك الوقائع الاجتماعيه و السياسيه الماضيه بالاحداث المعاصره لوانه و أمته ، فكان صراع سكان أفاميا ضد الغزاه الرومان مماثلا موضوعيا لصراع الشعب السوري مع المستعمر الفرنسي على نحو ما سبقت الاشاره اليه .

أما في مسرحيه(أبوبكر الشبلي) فيعود ثانيه للعزف على الوتر السياسي دائما من خلال القناع التاريخي المتمثل في ثوره الزنج على الخلافه العباسيه ، ليطرح من خلالها ظاهره الثورات و الفتن الداخليه التي تعيشها معظم بلدان العلم الثالث ،و منها البلدان العربيه ، فأوضح أن هؤلاء الثائرين ،عانوا الظلم والجبروت، و أن على الحاكم في مثل هذه الحالات - كما قال الشبلي بطل المسرحيه -

---

(1) تاريخ بغداد / ج 14 / ص 389 ،و أعلام التصوف في الاسلام / ص 188

(2) المسرحيه التاريخيه في الشعر العربي المعاصر / ص 96

أن يدرس المظالم التي وقعت على كاهل الشعب فيزيلها ، ومن الغلط أن تواجه تلك الفتن ، بالقتل و التنكيل و سفك الدماء ، لأن ذلك يتنافى مع مناخ الحياة والعدل ، وعلى قادة الجيش في تلك الامصار التي تعرف من حين لآخر أحداث الشغب ألا يكونوا سيوفا مسلطة على عنق الشعب .

وبتأثير ذلك فان على الكاتب الذي ((يتعامل مع التاريخ عليه أن ينظر اليه بعيون معاصرة ، لا تنسلخ عن عصرها و عن اهتمامات الأنسان بكل ما يدور حوله من أحداث و ما يطرحه الواقع من تحديات .)) (1) .

وفي ((المفضل)) ومن خلال ذلك القناع التاريخي الشفاف عالج اشكال الفساد السياسي ، و بين طرق النذالة و الخداع و التآمر الذي تتسمح به بعض الفئات من أجل الوصول الى سدة الحكم ثم ما تفرضه من تسلط و قهر على الشعب حتى يخنع لها الكبراء ، و يخافها السواد الأعظم ، و في المسرحية صور أخرى من الفساد السياسي المتمثل في الرشوة و التملق و النفاق المهيمن على وزراء مثل أولئك الحكام ، ((و على هذا فقد أصبح القناع التاريخي (لازمة) أساسية في كثير من الأعمال المسرحية ، لكي يقدم الاديب المسرحي – من خلال ذلك القناع الرمزي الخادع – وجهة نظر معاصرة ، فيما يدور حوله من قضايا فكرية و اجتماعية وسياسية ولا شك أن المضمون السياسي هو الزاوية الأثيرة لدى أديبنا العربي اليوم .)) (2) .

ونخلص الى ماكنا قد أوردناه في البداية من أن مسرح عدنان تاريخي محض واستلهام الأحداث التاريخية و خاصة القديمة منها (اليونانية و الرومانية) مبدأ كلاسيكي عهدناه لدى كتاب المسرح الكبار منذ أن تألق هذا الجنس الأدبي .

---

(1) الرواية التاريخية / ص 10

(2) طه وادي / جماليات القصيدة العربية المعاصرة / دار المعارف / القاهرة ط 1 / 1982 / ص 94

وشكلت ظاهره توظيف التاريخ ، و استلهام أحداثه ، حضورا كبيرا في المسرح العربي ، قديمه و حديثه ، شعره و نثره ، ولكنها تتفاوت من بلد الى آخر ، و من مرحله لأخرى ، وعاده ما تزدهره في الفترات الحرجه التي تتعرض لها الامه العربيه .

وقد نوّع عدنان في مصادره المسرحيه ، فاعتمد التاريخ العربي القديم و الحديث ، وامتد بصره للتاريخ العالمي ، قديمه و حديثه أيضا ، ومن خلال استقرائنا للخلفيه التاريخيه لمجموعه من المسرحيات التي تمكنا من العثور على مصادرها لاحظنا أن الشاعر ، حاول جاهدا ، التزام الخطوط العريضه لتلك الوقائع المنتخبه ، وقد نجح حينا ، و أخفق حينا آخر ، كاسبعاده لبعض الشخصيات الاساسيه في مصرع غرناطه ، و مخالفه الحقيقه التاريخيه في نهايه مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) ، مع محاوله اضافه أو حذف بعض الاحداث أو الشخصيات الثانويه ، أو تعديلها بالتقديم و التأخير ، بحسب ما تتطلبه الصياغه الفنيه ، أو يراه مكملا لعمله ، ولم يقف من التاريخ موقف التقديس ، بل نفخ فيه روح الحاضر ، ونظر اليه بعيون معاصره بمعنى أنه أعطى تلك الوقائع الماضيه دلالات و رموز معاصره على نحو ما أشرنا اليه آنفا .

ثانيا :

الشعر واللغة

((لا علاقة بين الشعر والمسرحية ، فكل شعر يحتوي أن يكون دراميا ، وكل مسرحية تميل الى أن تكون شعرا)) .

توماس سترن اليوت

حين نتحدث عن الشعر من حيث كونه لغة حوار ، أو شكل تعبير اتخذه دنان لمسرحه ، فهذا ليس بدعا في تاريخ المسرحية العربية التي عرفت " مسرحه" شعر منذ المراحل الأولى لنشأتها ، حيث كتبت شعرا عند خليل اليازجي عبد الله البستاني و أحمد شوقي ، ثم شتت بعدما جاء مجموعة من الشعراء المسرحيين عزيز أباظه و سعيد عقل و عدنان مردم بك و عبد الرحمن الشرقاوي و صلاح عبد الصبور سليمان العيسى ونجيب سرور و معين بسيسو و غيرهم .

و ماقيل عن المسرح العالمي من أن للشعر فيه ـ من الوجهة التاريخية ـ أسبقية من النثر يصدق ـ الى حد كبير ـ على المسرح العربي ، من ذلك أن مارون النقاش الرائد الاول لهذا الجنس في الأدب العربي نظم مسرحياته شعرا ـ رغم بساطته ـ ولحن بعضها ، كما أدخل القباني (*) كثيرا من الأشعار على ما قدمه من مسرحياته غير الشعرية ((ولما أتى أبو خليل القباني الى مصر جعل لغة المسرحيات شعرا أحيانا وأحيانا أخرى نثرا مسجوعا يتخلله كثير من الشعر في المواقف الحماسية و العاطفية .)) (1) .

وزاوج المؤلفون و الفرق المسرحية بعدهم بين الشعر و النثر ، حتى في المسرحيات المترجمة التي عرفتها البيئة العربية ، كانت تتضمن بعض الشعر وأحيانا يقدم لرغبة المترجمين في أن تلقى أعمالهم القبول و الاقبال لدى الجمهور الذي يعد كسبه معضلة كبيرة .

وقد ترجمت بعض المسرحيات العالمية على أيدي مجموعة من الكتاب الذين برعوا في تاويع اللغة بصوره فتنوا بها الجمهور العربي المتعود على سماع الشعر الذي

(*) راجع مسرحياته في كتاب / محمد نجم / المسرح العربي دراسات و نصوص " أبوخليل القباني " دار الثقافة بيروت / 1963

(1) عمر الدسوقي / المسرحية / ص 43

كانت له في نفوسهم مكانه رفيعه ،لا يرقى اليها أي جنس أدبي آخر لأنه ((ديوانهم وسجل حياتهم ،و حافظ أمجادهم و مفخر لغتهم))[1] ،فأودعوه مآثرهم و مفاخرهم حتى جاءت عنهم هذه الاقوال المأثوره" الشعر ديوان العرب" و " ان من الشعر لحكمه". ولعل ما يفسر رواج المسرح الغنائي دون غيره ،فقد كان وراء تلك الشهره ،أن هذا المسرح اتخذ الشعر أداه له ،ثم لا ننسى أيضا أن الفن المسرحي منذ القدم كان يعتمد الشعر ،و من ثمه فلا غرابه أن يكتبه العرب كذلك ،((فالحقيقه تبقى ثابته لا تتغير و هي أن تقليد الشعر،كان من اقوى التقاليد المتصله بتقنيه المسرح ،ولم يعتبر الشعر الا في وقت متأخر جدا من تاريخ المسرحيه الطويل. . . وكان أعظم الفترات في تاريخ المسرحيه هي تلك الفترات التي كان كتاب المسرح فيها شعراء عظاما.))[2].

بعد ظهور الواقعيه في الآداب الغربيه و لا سيما الأوربيه منها ،اعتقد بعض النقاد أن الشعر لم يعد صالحا للتعبير المسترخي ،وأن الحوار يوجب قطع الصله بين الممثل و المسرح ،واحلال الشعر مكانه بدعوى أنه أقدر على التعبير. وقد تأثر النقاد العرب بتلك الصيحات و دارت معارك نقديه كانت أعمال شوقي وعزيز اباظه و الشرقاوي ميدانا لها ،غير أن شعراء المسرحيه العربيه ،و منهم عدنان لم تثن عزائمهم تلك الآراء المعاديه لفنهم ،بل ظلوا يؤمنون بأن الكلمه الشعريه بما تحمل من ايحاء و التكثيف و الدلاله ، ما يكفل بشحن الحوار وتكثيف المعاني بما لا يتسنى للنثر التعبير عنه، أو الدلاله عليه مهما بلغ من الجوده يقول صلاح عبد الصبور عن مسرحيته ((مسافر ليل)) : ((وقد كانت مسرحيتي

---

(1) حركه التأليف المسرحي / ص 206

(2) فردريك ميليت و جيرالد أيدس / فن المسرحية / ترجمه صدقي الحطاب / مراجعه محمود السمره / دار الثقافه بيروت / د.ت/ص 490

هذه حزبيه بأن تكتب نثرا ، ولكنني كنت اظن أنها عرضه لأن تفقد الكثير .)) (1) .

وقد فاز (اليوت) لهذه الميزه أثناء تبيانه لأهميه الشعر في المسرح فقال ((هنالك عواطف و انفعالات غير محدده لا يستطيع النثر التعبير عنها ، ولو كان النثر ، نثر ابسن و تشيكوف . . . وهذا القطاع الخاص من الحساسيه يمكن التعبير عنه بالشعر في أكثر لحظاته شده .)) (2) .

والى هذه الخاصيه التي ينفرد بها الشعر المسرحي لما تحمله لغته من ايماء وايحاء و قدره تخول لها التغلغل في اعماق النفس البشريه المعقده ، يشير الناقد الأمريكي (ولتر كير Walterkerr) : ((و الشعر ـ بما له من قدرة لاغريبه على أن يضفي على الالفاظ أكثر من معانيها ـ ينفذ الى مناطق خفيه لا يستطيع النثر الا أن يتصيب فيها عرقا و يصل الى نتائج تقريبيه هزيله ، ينفذ الشعر الى مناطق خفيه لا تستطيع الصور الفتوغرافيه أن تخترقها أبدا ، لأن الشعر هو اللغه الطبيعيه للمسرح .)) (3) .

ويعد عدنان من المتعصبين للشعر في المسرح ، اذ كتب جميع مسرحياته شعرا ، فضلا عن اعجابه الشديد بالمسرحيه الكلاسيكيه الاوروبيه ، التي كان من بين ملامحها اتخاذ الشعر شكلا تعبيريا في المسرح ، اذ يقول : ((ان الاتجاهات الحديثه ، وأخص بالذكر المسرحيات الحديثه التي طالعنا بها ابسن و تشيكوف و برنارد شو ، هي ألوان جديده لها طرافتها ، ولكنها لم تستطع أن تزعزع من اعمده المسرحيه الكلاسيكيه التي أشادها شيكسبير ، و كورناي ، و راسين ، و موليير ، وشيللر ، حتى انها

---

(1) الديوان / مج 1 ، 2 / دار العوده بيروت / ط 1 / 1972 / ص 690 .

(2) الشعر المسرحي / ص 24 / عن مسرحيات عزيز أباظه / ص 34

(3) عيوب التأليف المسرحي / ترجمه / عبد الحميد البشلاوي / ص 339

لم تستطع أن تسير معهما في صف واحد .)) (1).

وتنبه كتاب المسرحيه النثريه المعاصره ،لهذه الحقيقه فوظفوا الشعر مما أبدعوه من مسرحيات نثريه ،فقد عمد ألفريد فرج الى مجموعه من أشعار محمود درويش وأغان شعبيه من الفلكلور الفلسطيني في تأليفه لمسرحيه ((النار و الزيتون)) 1970 ،ولجأت فئه أخرى من الكتاب الى قصائد شعريه ذات تشكيل درامي ، وأخرجوها مسرحيات من مثل ما قام به الأديبان الأردنيان محمد الطاهر ورزق أبو زينه في تأليفهما لمسرحيه ((الينبوع)) التي أخرجها سهيل اليأس (2). بل ان مخرجا أردنيا آخر (شعبان حميد) أدخل بعض اشعار محمود درويش على مسرحيه الكاتب المصري محمود دياب ((الرجال لهم رؤوس)) ،وحول بذلك اطارها الاجتماعي الى مفاهيم سياسيه (3). وأيضا ما فعله قاسم محمد في مسرحيته ((أنا ضمير المتكلم)) ،التي عرضت في مهرجان دمشق المسرحي 1972 ، حيث اعتمد في صياغتها قصائد مختلفه لشعراء المقاومه الفلسطينيه (4).

وفي بعض مسرحيات علي عقله عرسان النثريه ،مثل ((السجين 95)) 1974 و ((عراضه الخصوم)) (*) 1976 ،مجموعه من الشعر الحر ،أما ((الاقنعه)) 1978 فزاوج فيها بين الشعر و النثر، فجاء الفصلان الاخيران منها شعرا فضلا عن مسرحياته الشعريه الأخرى ،((و قد اصطنع علي عقله عرسان في تأليفه المسرحي

---

(1) الشخصيه و الصراع المأساوي / ص 196

(2) عبد اللطيف شما / المسرح الأردني من أين و الى أين ؟ /مجله الأقلام/ ع 6 س 15 /1980/ص 110 – 109

(4) فتحي العشري /دقات المسرح /الهيئه العامه المصريه للكتاب /القاهره1973 ص 115

(*) يذهب بسام ساعي الى أن الكاتب حاول أن يوفق في هذه المسرحيه بين الشعر و النثر ،و بين الفصحى و العاميه .أنظر كتابه /حركه الشعرالحديث/ص 107

الشعر ،فاستباح مزجه بالنثر . . . ودلل به على غيرته في التعبير ،و حتميه الملقيم الأدبية و الفنية التي يوفرها أو يمكن أن يوفرها الشعر للمسرح الحديث .)) (1) .

و انصافا للحقيقة التاريخية نقول ان علي أحمد باكثير كان من أوائل رواد المسرح العربي الحديث الذين مزجوا الشعر بالنثر في المسرحية الواحدة .

نرمي بهذه الشواهد الكثيرة التي أوردناها الى تقرير حقيقتين :

أولهما بان كتاب المسرحية العربية النثرية أدركوا ما للشعر من قيمة درامية حين يحسن استغلالها ، لأن بعض المواقف في المسرحية لا يمكن التعبير عنها الا شعرا ، وهذا ما لاحظه ايضا الكاتب الامريكي (ماكسويل أندرسون M. Anderson) الذي مزج بين الشعر و النثر في مسرحيته ((ماري ملكة سكوتلندة)) فقال : ((يبدو أنه من الاقرب للطبيعة أن يكتب الحوار بالنثر الى أن تبلغ المسرحية مستوى معينا من الانفعال ،لكنني أجد من المحال ــ بعد أن أكون قد بلغت هذا المستوى ــ أن أكبح جماح قلمي عن الكتابة بالشعر ،لأن الشعر وسيلة أقرب الى الطبيعة من النثر للتعبير عن الانفعالات العليا .)) (2) .

ثانيهما : ان المسرح الشعري العربي لم يمت كما توهم بعض النقاد ،وان كان قد عرف مراحل ضعف و جمود شأنه في ذلك شأن المسرح العالمي الذي مر ــ هو الآخر ــ بمرحلة الفتور ،ثم بعث من جديد ،عندما تجند لهذه المهمة نخبة من أساطين المسرح العالمي ،كان في طليعتهم (اليوت) و (كريستوفر فراي) و (سينج) و (يتس) وغيرهم الذين أدركوا أن الشعر المسرحي هو الأبقى و الأجدى ،و أتت أعمالهم على شكل الغيث في الأرض الجدباء ،فأعادت لها الاخضرار ثانية .

---

(1) عدنان بن ذريل / مسرح علي عقله عرسان / اتحاد كتاب العرب / دمشق 1980 ص 47

(2) روجر بسفيلد / في الكاتب المسرحي / ترجمه / أدريني حشبه / دار نهضه مصر القاهره 1980 / ص 250

وعندما سئل عبد الصبور لماذا الشعر في المسرح ؟ أجاب بقوله : ((الشعر لأن المسرحيه ظلت تكتب شعرا طول عمرها ، فيما عدا القرن الأخير ، ولأنها تحاول أن تعود في سنواتها الأخيره الى النبع الذي انحدرت منه ، وقد أسعفها على العوده ذلك التغيير في مفهوم كلمه : ""شعرا" اذ لم تعد كلمه مرادفه للنظم)) (1).

وحين رشق عدنان هذه الصلة بين الشعر و المسرح في الادب العربي من خلال أعماله التي بلغ عددها أربع عشره مسرحيه ، لم يخرج عن حاده الصواب اذ ليس هناك فرق بين الشعر و المسرح ، فكل شعر ينحو أن يكون دراميا ، وكل مسرحيه تميل الى أن تكون شعرا ، أو كما قال (أندريه آلتير) : ((ليس المسرح والشعر الا شيئا واحدا ، فكلاهما شهود الانسان لمصيره)) (2). ثم ان مضمون المسرح المردمي — ان جازت التسميه — يحبذ الشعر ، لأنه تعبير عن مآس تاريخيه محزنه ، كان أبطالها في الغالب من عظماء الرجال الذين أنجبهم هذا الوطن الكبير عبر تاريخه الحافل بالنجاح و العظمه و الدهيه و الاخفاق ، ولربما آثرت المسرحيه التاريخيه الشعر لأنها تتحدث عن أشخاص خلّدهم التاريخ ، ومن شأن البطوله والعظمه أن تقام على أفعال جليله ، والشعر أصلح أداه لمثل هذا اللون و قد فطن لذلك أمراء المسرح القدماء ، سواء أكانوا من اتباع المدرسه التقليديه أو الابداعيه (3).

ويلاحظ الدارس للمسرح الشعري العربي أن بين الشعر و التاريخ علاقه وثيقه فمعظم المسرحيات التي اتخذت التاريخ مضمونا لها مصبوغه بلغه الشعر ، مما دفع بعضهم الى المغالاه في هذه العلاقه وعدها سببا في نشوء المسرحيه وازدهارها ((فقد كان التاريخ في المضمون و الشعر في الشكل هما المسوغ لدخول

---

(1) الديوان / مج 1، 2 / ص 687

(2) دراسات في المسرح العربي / ص 7

(3) نصور الحاسوقي / المسرحيه / ص 56 ، و علي الراعي / المسرح في الوطن العربي / ص 168 ، وعبد القادر القط / من فنون الأدب / ص 51

المسرحيه في حرم الادب العربي ، فقد أكسبها التاريخ من عراقته بعض التقدير ، مثلما منحها الشعر من أصالته بعض الاعجاب فحظيت بالقبول و الاقبال .))[1].

واذا كان البعض يعتقد أن الشعر اصلح للمأساه التاريخيه ، فهو أيضا صالح لتصوير الحدث الواقعي الاجتماعي أو السياسي ، بل أن المسرحيه الشعريه قد تكون - كما قال اليوت - أشد واقعيه من الدراما الطبيعيه نفسها ، لأنها بدلا من أن تلف الطبيعه في رداء من الشعر ، عليها أن تزيل السطح الظاهري للأشياء ، و أن تعرض ما تحته ، أو قل أنها تعرض الصفحه الداخليه من المظاهر الخارجي الطبيعي .))[2].

ان النظره التقديميه الفاحصه لمضمون ما كتبه شعراء المسرح العربي لتلاحظ أن بعضهم تناول أحداثا اجتماعيه و سياسيه من عمق اهتمامات الانسان العربي ، فعبر عدنان عن أهم و أعقد حدث يعيشه هذا الانسان من المحيط الى الخليج في مسرحيتين الأولى بعنوان ((فلسطين الثائره)) و الثانيه بعنوان ((دير ياسين)) فأوضح فيهما مشاهد من حياه البؤس و الشقاء ، و الثكل و الاستشهاد كما أوضح مشاهد أخرى عن السياسه العربيه و موقفها من القضيه ، وهي في محطها معايشه صادقه لهذه المأساه ، مما يدخله في اطار الالتزام بقضايا أمته المصيريه .

ومن قبل عالج شوقي و عزيز أباظه و باكثير أيضا قضايا واقعيه خطيره ، اذ هاجم شوقي ظاهره السعي وراء المرأه الثريه في ((الست هدى)) ، و انتقد عزيز أباظه ظاهره الطبقه البورجوازيه للريف المصري ، على أنه مكان للراحه و الاستجمام دون أن ترى ما يعشعش فيه من جهل و مرض و فقر و ذل في مسرحيته ((أوراق الخريف))[3].

---

(1) حركه التأليف / ص 206، و المسرحيه للدسوقي / ص 55

(2) ف. ماثيسن / اليوت الشاعر الناقد / ترجمه / حسان عباس / ص 295

(3) دراسات في المسرح العربي / ص 197

وفي أثناء الثوره المصريه و بعدها طرحت فكره موقف المثقف من الثوره و هي قضيه واقعيه معاصره ملحه في كثير من الآداب ،وعندما أثيرت في مصر دار حولها العديد من الابداعات الفنيه ،غير أن صلاح عبد الصبور جسدها على أحسن ما يكون في مسرحيته ((مأساه الحلاج))(*) ،بل هنالك من الدارسين من رأى في مسرحياته صوره لمصر ((... ان صوره مصر تتراءى في هذه المسرحيات كأوضح ما تكون الرؤيا ، حتى تكاد تتجسد أمامنا روحا هائما يبحث عن الحب و الحريه و المخلص الذي يبشر بتحقيق الآمال))(1).

يشاركهم في هذا التوجه نحو الأحداث الواقعيه المعاصره عبد الرحمن الشرقاوي بمسرحيتيه الرائدتين ((مأساه جميله)) و ((وطني عكا)) و معين بسيسو بمسرحيه ((المصافير تبني أعشاشها بين الاصابع)) .

ونخلص من كل ذلك الى أن عدنان وغيره من كتاب المسرحيه الشعريه عالجوا الأحداث السياسيه المعاصره ،وواكبوا تطلعات الانسان العربي ،فلم يكن الشعر عائقا عن الالتزام بقضايا المجتمع و الأمه ،بل ان الرأي القائل ان المسرح الشعري ظل بعيدا عن اهتمامات المجتمع العربي ،هو حكم جائر ينم عن جهل اصحابه بمضامين هذا النوع من التأليف ،لأن هؤلاء الشعراء كانوا يعالجون قضايا مجتمعاتهم في عده قوالب ،فقد يتجهون نحو تلك القضايا مباشره ،كما في الأمثله السابقه ، و قد يتخذون لذلك أقنعه تاريخيه ،فمدينه أفاميا عند عدنان رمز أو معادل موضوعي لمدينه دمشق ،و الرومان الغزاه رمز للاستعمار الفرنسي ،وصمود شعب أفاميا وتضحياته الجسام ،هو في حقيقه أمره رمز آخر لصمود الشعب العربي في سوريه في وجه الغزاه الدخلاء .

(*) التي فازت بالجائزه التشجيعيه الأولى من الدوله بعد تمثيلها على خشبه المسرح

(1) نسيم مجلي / المسرح و قضايا الحريه / ص 170

ولم يكن الهدف من مسرحيه ((مصرع غرناطه)) و ((فلسطين الثائره)) و((دير ياسين)) محاولة لاعاده ذكريات تلك المآسي التاريخيه للنفوس ، بل قناعا تاريخيا يريد النفاذ منه الى مآسينا المعاصره في فلسطين و نكسه حزيران 1967 و حوادث لبنان ، أليس حال العرب اليوم كحال عرب غرناطه بالأمس في قول أحد أبطال المسرحيه :

كانوا طيناقوي تخاذلهم أعق من العدى
أهواؤهم شتى و هم في البغي أهدى من قطا (*)
حيراننا شيع و أحزاب تقاسمها الهوى
وبكل ركن رايه و خليفه كالببغا
فالعرب في شتى التخوم دمى تسيرها الهوى (1)

وهكذا حمل عدنان التاريخ العربي وسيله للتعبير عن قضايا قوميه معاصره ، ومن ثمه حاول ايجاد نقاط التلاقي بين عرب الامس ، و عرب اليوم ، أو بالأحرى بين مآسينا الماضيه و مآسينا المعاصره ، من خلال تلك الوقائع التاريخيه . و يمكن أن نجد فيما ذهابه عن السؤال الكبير الذي طرح بعد هزيمه 1967 حين كثر الحديث عن أسباب تلك الهزيمه و مسوغاتها .

وقد التزم عدنان في كل ما أبدعه من مسرحيات القوالب التقليديه ، فاستعمل القصيده ، و المقاطوعه ، و البيت التام و المجزوء ، و حافظ على جزاله اللفه ، ونظام الشطرين و القافيه و الروي ، وتقيد بمجموعه من البحور الشعريه لم يحد عنها ، مهتديا في ذلك بأعمال شوقي و عزيز اباظه ، غير آخذ بتلك التجارب التي كان قد قدمها علي أحمد باكثير ، و أغناها من بعده ، رواد المسرح الشعري الحديث كالشرقاوي و عبد الصبور و الفيتوري و بسيسو و غيرهم .

(*) القطا : ضرب من الطير يرد الأنهار

(1) عدنان مردم بك / مصرع غرناطه / ص 78

أدى التقيد بمبادئ تلك المدرسة الى التأثير سلبا في ايقاع الحركة المسرحية، والوقوع في الحشو و التكلف و التكرار الممل الذي لا يضيف معنى جديدا ، اما ليكمل الوزن أو يحافظ على نظام الشطرين و الروي ،على شاكلة قوله على لسان رابعة العداوية :

حبّي (لعزه) ما يكرّ الدهر، لا يفنى و يبلى (1)

وقول محمد المايش في مسرحية ((دير ياسين)) مخاطبا وحماة الدير :

وتأهبوا لعدوكم فعدوكم يقظان ساهر (2)

ومن مثل قول الملكة زنوبيا "تخاطب ابنها وهب اللات":

مكر الاقارب ما أخاف وما أهاب و ما أحذر (3)

ومنها ما ورد على لسان (لونجين) مستشار الملكة زنوبيا :

فتح العقول بكل قلب خالد ،و بكل لب (4)

فأي معنى أضافته كلمة " يفنى " الى " يبلى " و " يقظان" الى " ساهر" ،أو هذا الحشو والتكرار في " أخاف و أهاب و أحذر" و " بكل قلب" و " بكل لب" ،فجميع هذه الزيادات لم تضف شيئا جديدا ،ولكنها - عند الشاعر - حلت اشكاليه الوزن و الروي .

وشاع في مسرحياته ضرب الحكم و الأمثال و الأقوال المأثوره ،في موقف النصح ، والارشاد أو الفخر و الغضب ،أو عندما تنقلب الموازين و يحسم الأبطال و العظماء وكأنه يتدخل في شرح بعض القضايا مما يحمل الأحداث ذات طابع تعليمي وعظي مباشر ،ولا شك أن ذلك يؤثر سلبا على المسرحية ، منها على سبيل

---

(1) عدنان مردم بك / رابعة العدويه/ ص 94

(2) عدنان مردم بك / دير ياسين / ص 27

(3) عدنان مردم بك/ الملكة زنوبيا / ص 97

(4) المصدر نفسه / ص 40

مثال قول (ميداس) أحد شخصيات مسرحيه ((ديوجين الحكيم)) :

والحرب في الدنيا سجال ... والاذى متوقع

وكذا الجراح وان شحت ... فشفاؤها متوقع (1)

يقول (زينو) في المسرحيه نفسها :

الدهر أطوار فمنه ... المر والعذب الزلال

لا العذب يبقى والمر ... يزول والدنيا زوال

والعيش أحوال ... وليس يدوم للانسان حال (2)

ومنها ما ورد في حوار موسى بن أبي غسان بطل مسرحيه (مصرع غرناطه) مع صديقيه نعيم ومحمد أحد قاده الجيش الغرناطي :

ان صح في النفس اليقين ... فكل صعب يسهل

والنصر من ثمره الاراده ... وحدها لو نعقل (3)

وتكرر مثل هذه الحكم والاقوال المأثوره السائره مسرى المثل ، في حوار شخصياته ، وأحيانا تردّ بعض الشخصيات على بعضها بمثل أو قول سائر كما في حوار الحارث مع همام في مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) .

الحارث :

غرائز الناس كانت ... منابع الأهواء

والمرء عبد ذليل ... لحامح الاهواء

من كان يأمل خيرا ... من اليد العسراء

لم يحظ يوما بخير ... ولم يفز بثراء (4)

---

(1) ص / 97

(2) المصدر نفسه / ص 31

(3) ص / 27

(4) المصدر نفسه / ص 60

مام : "يرد على الحارث":

مافي اختلاف الرأي بين الأهل خاطب حاصب

تتشعب الآراء من خطإ و يخطىء حاسب

لكنما الأرحام تجمع حبلها و تقارب (1)

وفي قول زنوبيا "وهي تعبث بهديه كسرى":

ليس في المال غنى ما دامت الروح فقيره

الغنى في شرف الخلق و في النفس الكبيره (2)

وعلى نحو ما ورد في مسرحية ((الشبلي)) في الحوار الدائر بين الحاريتين عريب وصالحه.

عريب مخاطب صالحه":

أنسيت أن الليل يعقبه الصباح المشرق

ما ثم ظلم سرمدي يبقى وشر مطبق

و الفجر من خلال السحاب على الثرى يتفدفق (3)

صالحه "ترد على عريب":

الفجر يبصر البصير و ليس يبصره الضرير

لا تدفىء الشمس الموات و أين من ميت شعور

....

الموت يأتي مره وتتفك أغلال الأسير

و الرق موت دائم دون الرقاب مع الدهور (4)

وقد يرد ذلك في نهاية بعض الفصول أو المشاهد، و كأنها خاتمه للقصيده الغنائيه.

---

(1) المصدر السابق / ص 63

(2) المصدر نفسه / ص 55

(3) ص 20

(4) المصدر نفسه / ص 21

و من الاقوال المأثوره التي وافقها في حوار بعض الشخصيات ما جاء على لسان رابعه العدويه :

ما كل شيء لامع ذهب ويعنى للجواهر (1)

تضمينا للمقوله الشهيره "ليس كل ما يلمع ذهبا" ،ومنها أيضا قول (رودولف) بطل مسرحيه ((فاحمه مايرلينغ)) ردا على زوجته :

الناس في شتى العصور الناس ، تخنع للفشوم (2)

وهذا المعنى مستوحى من قولهم : "الناس أتباع من غلب" ، يقول بن خلدون (1332 – 1406) : ((ولذلك ترى المغلوب يتشبه أبدا بالغالب في ملبسه ومركبه في اتخاذها و أشكالها ،بل و في سائر أحواله ... اذ الملك غالب لمن تحت يده ،و الرعيه مقتدون به ...)) (3).

و تحمل مسرحيه ((غاده افامبا)) حملا جواريه مستمده من بعض الحكم و الأمثال منها قول نايف لغاده :

صبرا وما من شدّه الا و يتلوها الفرج (4)

وهذا المعنى مأخوذ من المثل المعروف "الصبر مفتاح الفرج" ،و نرى مثالا لذلك أيضا ما جاء على لسان الكاهن في المسرحيه نفسها :

اياكم و الفتنه فانها محنه (5)

و من صور هذا الاحياء أو التوظيف للأمثال و الأقوال المأثوره ما ورد على لسان

---

(1) رابعه العدويه / ص 71

(2) فارجعه مايرلينغ/ص 70 مع ملاحظاته ما في هذا البيت من ضعف

(3) المقدمه / ج 2 /تحقيق عبد الواحد وافي / لجنه البيان العربي القاهره ط 2 / 1965 / ص 620

(4) ص/ 120

(5) المصدر نفسه / ص 121

يسى بن أبي غسان ، وهو يحاور زميليه نعيم و محمد :

ان الذي في داره يغزى ، يهان ويخذل (1)

قد استوحى عدنان معنى هذه الجمل الحوارية من خطابه الامام على بن أبي طالب رضي الله عنه) ، ((... وقلت لكم أغزوهم قبل أن يغزوكم فوالله ما غزي قوم قط في عقر دارهم الا ذلوا .)) (2) .

ويكثر الشاعر من توظيف مثل هذه الحكم و الأمثال و الأقوال المأثورة في حوار شخصياته و خاصة الرئيسية منها ، في مواقف بعينها كالنصح والارشاد أو الفخر أو عندما تتقلب الموازين .

ولم يكن استعمال الحكم و الأمثال في المسرحية شيئا محبذا دائما ، فقد يؤدي ذلك الى اضعافها لا سيما اذا جاءت منفصلة عن حقيقة الشخصيات ، ولذا يجب على الكاتب الذي يعتمد هذه الطريقة أن ((يقر في أذهان النظارة منذ أول المسرحية بطريقة واضحة لا لبس فيها ، أن مثل هذه السورات ما هي الا الطريقة المادية التي تستعملها الشخصية للتعبير عما تريد أن تقول .)) (3) .

ونراه من حين لآخر يطعم حواراته الشعرية ببعض الاقتباسات القرآنية ، من مثل قول الحلاج :

أوليس في اسم الله أمن للقلوب و مغنم (4)

مقتبس من قوله تعالى : ((ألا بذكر الله تطمئن القلوب)) (5)

---

(1) مصرع غرناطة / ص 27

(2) نهج البلاغة / شرح بن أبي الحديد / مج 1 / دار مكتبة الحياة / بيروت / ص 327

(3) روجرم بسفيلد / فن الكاتب المسرحي / ص 259

(4) الحلاج / ص 80

(5) سورة الرعد / الآية (26)

وعلى نحو ماورد في الحوار الذي أجراه على لسان القاضي الجهلول ردا على الوزير الذي يهفو للتخلص من الحلاج بأي وسيله ، فيقول القاضي :

والله يأمر بالعدالة حين يقضي والرسول (1)

فالمعنى مقتبس من الآيه الكريمه ((ان الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات الى أهلها واذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل .)) (2) .

ويقول الحلاج بعد أن أفتى القضاة السابحون في ركب الوزير بصلبه ، واتهمه حامد بالخوف من الموت ، فيرد عليه بأبيات اقتبست معانيها من القرآن الكريم :

المؤمنون على المدى لا يفزعون و يقنطون

وثقوا برحمه من ربهم مستبشرين آمنين (3)

وفي حوار الشبلي مع صديقه غالب حيث قال :

كل الى عدم يصير وكل شيء الى خراب

ماثم غير الله يبقى والأنام الى تباب (4)

فهذا الحوار مقتبس من قوله تعالى : ((كل من عليها فان و يبقى وجه ربك ذو الجلال و الاكرام .)) (5) .

وفي حوار عريب جاريه الشبلي مع صديقتها صالحه في المسرحيه السابقه قولها :

والناس اخوان بشرع الله لا عبد ولا حر (6)

---

(1) الحلاج / ص 111

(2) سوره النساء / الآيه (58)

(3) المصدر السابق / ص 125

(4) أبو بكر الشبلي / ص 44

(5) سوره الرحمن / الآيتين (26-27)

(6) أبوبكر الشبلي / ص22

المقتبس من الآيه الكريمه ((يا أيها الناس انا خلقناكم من ذكر و أنثى و جعلناكم شعوبا و قبائل لتعارفوا ان أكرمكم عند الله أتقاكم ان الله عليم خبير.))[1] .

ونلحظ هذا التأثر بالقرآن الكريم في حوار بعض الشخصيات مسرحيه ((العباسه)) على شاكله قول هارون الرشيد تعقيبا على زبيده " التي تثيره للفتك بالبرامكه":

قد حرم الله الدماء و حرمتها الانبياء
فيما أسفلا أو أريق دما تحرمه السماء[2]

أخذا من قوله تعالى : ((ولا تقتلوا النفس التي حرم الله الا بالحق))[3] .

ومن الملاحظ أن الشاعر أكثر من الاقتباس في مسرحيات بعينها مثل ((الحلاج)) و ((رابعه العدويه)) و ((أبو بكر الشبلي)) ، و تعليلنا لهذه الظاهره ثقافه الكاتب الدينيه ، ثم طبيعه الموضوعات التي تتحو منحى دينيا ، فأبطال هذه المسرحيات من أعلام رجال التصوف الاسلامي يذكرون الى جانب الجنيد وابن الفارض و ابن عربي .

أما الظاهره الاخيره التي طبعت أشعاره و نود الاشاره اليها ، فهي ظاهره التضمين أو التلميح كما يحلو لبعض البلاغيين تسميتها[4] ، و هي ان وردت في ثنايا حوار بعض الشخصيات الا أنها أقل حضورا من الظواهر السابقه ، ومعظم تضمينه كان لأبيات من الشعر العربي القديم ، شاعت على الألسنه ، وكاد بعضها أن يذهب مثلا ، مع ملاحظه أنه قد يدخل تغييرات على مفردات تلك الابيات ، بالحذف أو الزياده ، أو التقديم و التأخير ، وقد يحافظ عليها

---

(1) سوره الحجرات / الآيه (13)

(2) ص / 89

(3) سوره الأنعام / الآيه (151) ، و الاسراء / الآيه (33)

(4) مذهم صفي الدين الحلي في / الكافيه البديعيه / ص 328

كما وردت مثل تضمينه لأبيات أبي العتاهية (748 – 825) في مسرحية ((العباسة)) يثير فيها الرشيد ، ويعرض بجعفر البرمكي :

هذا ابن يحي جعفر قد غدا ... مثلك مابينكما حد

أمرك مردود الى أمره ... وأمره ليس له رد

ونحن نخشى أنه وارث ... ملكك ان غيّبك اللحد

سلوا ك في الملك فأبوابه ... آماله يعمرها الوفد

وما يباهي العبد أربابه ... الاّ اذا مايظرف العبد (1)

واستعمله في حوار العباسة مع جعفر في قولها :

مالدار عندي بالديار ... وأنت عن (بغداد) نائي

نهوى الديار لحب من ... سكن الديار والوفاء (2)

من قول الشاعر العربي :

أمر على الديار ديار سلمى ... فأقبل ذا الجدار وذا الجدارا

وما حب الديار شغفن قلبي ... ولكن حبي من سكن الديارا

وفي حوار العباسة – ايضا – مع جاريتها صالحة حيث تقول :

أخشى غدي وأهابه ... خوف المتاعب من غد (3)

قد ضمن كلامها عبارات ومعان من قصيده لآدم السوداني بعنوان "أغدا ألقاك" منها :

آه كم أخشى غدي هذا ... وأرجوه اقترابا

ونلحظ هذا في مسرحية (الأطلسيد) ، حيث (عازر) يحاور (سلامان) :

---

(1) ص / 67

(2) المصدر نفسه / ص 115

(3) المصدر نفسه / ص 25

جراح النصل قد تشفي　　على ما كان من علل

وما جرح اللسان على　　المدى يوما بمندمل (1)

فهذا الحوار تضمين للبيت الشعري المشهور :

جراحات السنان لها التئام　　ولا يلتام ما جرح اللسان

ومن الأبيات التي أدخل عليها بعض التغييرات لتتلاءم و الموقف الذي تتحدث عنه الشخصيه ،حوار (نابيس) مع (سيفروس) في مسرحيه المغفل :

و المال ما لم يقترن　　بمكارم لهو المشين (2)

فهو قريب من بيت حافظ ابراهيم

لا تحسبن العلم ينفع وحده　　ما لم يتوج ربه بخلاق (3)

وفي مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) أحس على لسان بعض الشخصيات حوارا ضمنه كلمات ومعان من ابيات مشهوره وردت عند بشار بن برد (714 – 784) ، وأبي الطيب المتنبي (915 – 965) ،منها ما جاء على لسان الملكه " وهي تخاطب زعيما قائد الجيش التدمري بشأن ضروره استشاره المجلس في قضيه دخولهم الحرب ضد روما " :

ما في المشوره لا مرىء　　نشد الحقيقه من خور

انني سأدعو للتشاور　　في المساء ذوي النظر (4)

تضمينا لما ورد عند بشار في قوله :

---

(1) ص 39

(2) ص 54

(3) الديوان / ج 1 / ضبط وشرح و ترتيب أحمد أمين و آخرون / المطبعه الاميريه بالقاهره / ط 7 / 1955 / ص 220

(4) ص 53

اذا بلغ الرأي المشوره فاستمن برأي ناصح أو نصيحه حازم
ولا تجعل الشورى عليك غضاضه مكان الخوافي قوه القوادم (1)

ومما يدعم الاتجاه التقليدي في مسرحه تقيده بالبحور الخليليه، ولكنه لم يقصر حوار شخصياته على بحور معينه ،بل استعمل الكثير من الأوزان ،غير أنه تصرف بحواراتها فأوردها محزوءه و مشطوره و منهوكه ،مستغلا في ذلك أقصى ما تبيحه الحوازات العروضيه حتى تتلاءم مع طبيعه الحوار المسرحي ،و الحالات النفسيه للشخصيات في المواقف المختلفه، و في هذا يقول عدنان : ((اختار الأبحر الشعريه القصيره ليسهل الحوار بها ،وليكون الحديث أكثر ملاءمه)) (2)

و يشيع في مسرحياته محزوء الكامل ،و الوافر ،و المحتث ،و الهزج ، والخفيف و الرجز ،و يقل الرمل ،و المتدارك ،ومخلع البسيط ،و ينعدم الطويل والمتقارب ،والمضارع .

وحين نتأمل هذه البحور نجده يعتمد اعتمادا كبيرا على محزوء الكامل .(*)

ويبدو أنه استفاد في اعماله الأخيره من خبرته في المسرحيات السابقه ، ففي مسرحياته الاولى تبين أنه قد يورد مثلا حدا كامله على بحر واحد ، كما في المشهدين الثاني و الخامس من الفصل الأول في ((الملكه زنوبيا)) ،والمشهد الأول من الفصل الأول ،و القسم الثاني من الفصل الرابع في ((مصرع غرناطه)) حيث

---

(1) الديوان / ج 4 / تحقيق الطاهر بن عاشور / الشركه التونسيه للنشر ،و الشركه الوطنيه للنشر و التوزيع / الجزائر/ ص 194

(2) غاده افاميا / المقدمه / ص 11

(*) في فلسطين الثائره" من 1964 بيتا 91 % على محزوء الكامل ،و 70 على المحتث و 35 على الوافر ... وفي "القدس" من 725 بيتا منها : 684 على محزوء الكامل و 18 من الوافر ،و 15 من مخلع البسيط ... وفي " أبوبكر الشبلي" من 854 بيتا منها 735 على محزوء الكامل ،و 62 على الوافر ،و 33 من المحتث ...

...ند في حلمها محدوء الكامل ،لذلك اتسمت تلك المشاهد بالبرودة و افتقدت ...راره الدرامية ،لما في التغيير من حيويه في شحن المواقف بالحركة لأن ((تغيير ...ن يشعر بتغيير الحالات النفسيه التي تعتري الافراد ،و ينم عن تغير نبره ...لام ٠))٠ (1)

...يصبح الالتزام ببحرمعين في بعض المشاهد " وخاصه القصيره منها ،شيئا ...ذا اذا كان تأكيدا للحو النفسي الذي يعتري تلك الشخصيه،ففي مشاهد ...رح و الطرب لا يؤخذ على الكاتب ان هو التزم ببعض الأوزان الخفيفه الراقصه ، ...ا تحدثه تلك الايقاعات من حركه ،ولكنه يصبح مملا ان كانت الشخصيه تعيش ...الات نفسيه مختلفه ،و الكاتب مقيد نفسه بايقاع لا يحيد عنه .

بينما لوحظ على بعض مسرحياته الأخيرة مراعاته لهذا الجانب النفسي ...خصيات ،فأكثر من تغيير الوزن داخل المشهد الواحد غير مره ،كما في القسم ...ثاني من الفصل الاول في مسرحيه ((فلسطين الثائرة)) حيث استعمل في حواره ...لا من الكامل و المحتث و الخفيف و الرمل .

...من الملاحظ أن الشاعر لم يجعل لتلك " المونولوجات " التي ترد في ثنايا الحوار ، ...وعقبه وزنا آخر يختلف عن الوزن السابق الذي كانت الشخصيه تتحاور عليه مع غيرها .

وأحيانا نجده يشرك شخصيتين في البيت الواحد ،ولا يوزع البيت على أكثر ...من ذلك ،حيث تقول احدى الشخصيات شطرا،و تكمل الأخرى الشطر الثاني ، ...من مثل هذا الحوار الدائر في قاعه المحكمه بين الحلاج و القاضي محمد بن يوسف ، ...القاضي " يخاطب الحلاج":

قل لي أتؤمن بالله

(الحلاج) : ...وهل لمسلم عليكما كفرا

---

(1) طه وادي / شعر شوقي الغنائي و المسرحي / ص 253

القاضي :

أو كنت تؤمن بالشريعه

(الحلاج) : سؤمن سرا و جهرا (1)

ومن ذلك ايضا ماورد في مسرحيه ((الملكه زنوبيا)) :

قوله " تستعد للانصراف " :

هل تأذنين ملكتي

(زنوبيا) برعايه القمار (2)

وكثيرا ما يلتزم وزنا واحدا ، و ربما رويا في حوار مجموعه من الشخصيات كما في مسرحيه ((القزم)) اذ اعتمد مجزوء الكامل بحرا ، و الميم الساكنه رويا ، الرئيس" باعتزاز " :

زف السفير لي البشا ره مثلما يحلى النغم

ورمى كتابا من حكـ متـه ، وصفت به العلم

خالده أديب :

يا للبشراه اذ وصفـ ت وكتبه الفرد العلم

رضا توفيق " يتمتم وهو مطرق " :

عجبا أتتعت بالعطايـم وأنت لا تعدو صنم

ما كنت فينا بالكبيـر ولم تزل ذاك القزم !!.. (3)

وقد ينطق كل شخصيه على بحر و روي مختلف ، وحين تعود تلك الشخصيه ـ ثانيه ـ للحوار ، تلتزم ما كانت قد انتهجته سابقا ، و يشيع هذا النمط بكثره في أعماله

---

(1) الحلاج / ص 122

(2) ص / 24

(3) ص / 80 - 81

واء الاولى أو الاخيره .

واذا كان الشاعر قد نظم على حلّ البحور الخليليه ، فان أكثر تلك الاوزان
تعمالا هي : مجزوء الكامل و الوافر و المجتث و الهزج و الخفيف و الرجز ،
البحور التي تتكون من تفعيلة واحدة مكرره هي أصلح طريقه للشعر التمثيلي
ى حد تعبير علي أحمد باكثير (1) .

ما في الآداب الاوروبيه فان أفضل البحور - التي تتلاءم مع طبيعه الحوار الشعري
هو الوزن الايامبي الثلاثي لأن هذا ((الوزن بايقاعه السريع يقترب كثيرا من الحديث
لعادي في الحياة اليوميه)) (2) .

غير أن عدنان فشل في بعض المشاهد من خلق ذلك الانسجام أو لنقل
التلاحم بين الايقاع الموسيقي و الحالات النفسيه المختلفة لبعض شخوصه بحيث
يلتقيهم في حالات نفسيه متباينه على بحر واحد ، أي لم يوفر التلاؤم بين المعنى
و الوزن ، على نحو ما نلحظه في مسرحيه ((رابعه العدويه)) مثلا ، فأصوات السكارى
المنبعثه من الحانه و ما صاحبها من ضجيج و صراخ توحي بالحركه ، لكن المؤلف
يورد حوار أحد السكارى على مجزوء الكامل ، كما يورد - في الموقف نفسه - حزن
عزه و تفجع رابعه على البحر نفسه :

أحد السكارى :

عمّار ء جّل بالشراب يشيع كالتبر المذاب
ما أظلم العمر البهيم بلا شباب أو شراب

---

(1) فن المسرحيه من خلال تجاربي / ص 9 / نقلا عن طه وادي في شعر شوقي
الغنائي و المسرحي / ص 272

(2) أحمد عثمان / الشعر الافريقي / عالم الثقافه / الكويت / 1984 / ص 124 ،
و الشعر المسرحي / ص 40

زه " بحزن " :

أسفصت حربده السكارى كالوحوش الضاريه
يتلمظون (*) الى الشراب بغلمه كزبانيه (1)

لحظ عدم ملائمة البحر لمقتضيات الحالات النفسيه للشخصيات ، في الابيات التي سبق الأستشهاد بها من مسرحيه (القزم) (2) ، حيث أورد المؤلف حوار الرئيس الذي ان في موقف نشوه و فرح لأن بريطانيا اعترفت بحكومته على محزوء الكامل ، كما زاحق شخصيه رضا توفيق المتضايق من الرئيس و سياسته و من بعض المتملقين على وزن نفسه ، بينما أدرك القدماء بحد سهم الفني ، هذه الفروق في الشعر الغنائي نبذوا أوزانا معينه لبعض الأغراض ، فقالوا على سبيل المثال ، البسيط أفضل لبث الشكوى و الطويل أنسب للفخر و الحماسه .

وخلال شعره من التشريع الا في القليل النادر من اقتتاح مشاهد بعض المسرحيات ، كما في المشهدين الثاني من الفصل الثالث ، و الثالث من الفصل الرابع ، في مسرحيه ((غاده أفاميا)) و في مشاهد أخرى من مسرحيه ((رابعة العدويه)) و ((الأتلنتيد)) ، بينما شاع فيها التدوير وهو نتيجه لاعتماده على البحور المحزوءه .

وهكذا التزم عدنان بقواعد الخليل العروضيه ، على نحو ما التزمها شوقي وعزيز أباظه و مهران السبد ، حتى الشرقاوي الذي يعد في هذه المرحله حاملا لواء المسرحيه الشعريه المعاصره ، ومن أبرز كتابها تمردا على القافيه و الوزن

(*) تلمظ : تتبع بلسانه بقيه الطعام و الشراب

(1) ص 19

(2) أنظر ص / 183 من هذه الدراسه .

(*) يذكر ابراهيم أنيس أن يكون الشعراء يتخيرون أوزانا معينه لأغراض بعينها ، انظر كتابه موسيقى الشعر / ص 177 و ما بعدها .

أن جمع الروي قالب الشعر الحديد قالبا يمت الى القديم في شكل الشاريـــن (1) .

لحظ هذا المزج بين الشكلين التقليدي والحديد عند أكثر من شاعر ففي مسرحيه (ابن الأيهم) لسليمان العيسى مثلا ((اختار الشاعر في بناء المسرحيه عمـــود شعر الكلاسيكي في أربع لمحات ،وشعر التفعله في لمحات أخرى ...)) (2) .

ي ((الوزير العاشق)) لفاروق حويده ((تمضي المسرحيه مع تفعلـه الشعر الحديد، من حين لآخر ينتقل الشاعر الى القالب الموسيقي القديم ،حيث البحر بتفاعلـه تامه)) (3) .

وما قيل عن الاوزان يصدق ـ الى حد كبير ـ على الروي (*) ،فقد التزمه الشاعر حافظ عليه ،ولهذه المحافظه أوجه متعدده . فأحيانا يناط الشخصيه على روي م تكمل حوارها ـ من غير أن يتخلل ذلك حوار شخصيه أخرى ـ على روي مختلف مـن ثل ما ورد في مسرحيه ((أبوبكر الشبلي)) ،اذ كان الروي را (4) فانقلب في بقيـــه لحوار الى نون (4) ،وعاده ما يشير المؤلف الى ذلك التغيير باحدى العبارات التاليـه كأن يقول : " تسكت ،تفكر ،تنظر ،تلتفت ..." ،والواقع أن الشاعر يلجأ الى هذا خوفا من الاسترسال مع جو القصيده الغنائيه ،فلا يجد بدا من التحويل ، أي الانتقال من روي لآخر ليوهمنا بالتغيير ،في حين أن الحوار متصل من حيث المعنى والجو النفسي العام .

---

(1) يوسف نوفل / تطور لغه الحوار في المسرح المصري المعاصر/ دار النهضه العربيه/ القاهره 1985/ ص 124

(2) أديب عزت /أدب عربي معاصر/ص 216

(3) المرجع السابق /ص 130

(*) يعرف العروضيون الروي بأنه الحرف الأخير الذي تبنى عليه القصيده ،واليه تنسب فيقولون لاميه الخنساء ،سينيه البحتري ،نونية ابن زيدون .

(4) ص 42

ما يكون الحوار بين شخصيتين أو أكثر داخل المشهد الواحد ، ففي هذه الحالة
ى ال حوار كل واحده على روي مختلف ، الا أن بعض هذه الشخصيات قد تعود
رويها السابق عندما يفسح لها ثانيه بالحوار داخل المشهد نفسه ، وربما يغيير
هما و يبقي على بعضها الآخر ، بمعنى اذا كان روي الأولى لاما و الثانيه نونا والثالثة
ا ، فأحيانا ترجع الاولى الى اللام ، بينما تتابع بقيه الشخصيات حوارها على روي جديد.
اده ما تواصل احدى الشخصيات حوارها على الروي نفسه الذي جرى عليه حوار
لتها بمعنى أن تغير الشخصيه قد لا يتبعه تغيير في الروي ، و كثير من حوار
(1)
ض المسرحيات جاء على هذا النمط و خاصه في المواقف التي يحتدم فيها الصراع
جه الاختلاف الشخصيتين في وجهات النظر ، فعندما نتأمل الحوار الدائر بين
جون) و (شارل) في (فلسطين الثائره) نجد اشتراكهما في الباء و الميم
الهاء الساكنه واختلافهما مره واحده طوال المشهد كله ، كان الروي عند (جون)
(2)
ما ، وعند (شارل) عينا.

الغريب أننا نجده في بعض الحالات – وان كانت قليله – يتقيد بروي واحد أو
ثيره قليلا في مجموعه من المشاهد القصيره لا سيما اذا كان الحوار بين شخصيتين
أكثر . و تاره أخرى يظل الروي متصلا في حوار مجموعة كبيره من الشخصيات ، من
ثل ما ورد في مسرحية (القرم) من حوار بين الرئيس كمال أتاتورك وخالده أديب
فالح رفقي و عدنان أديوار و رضا توفيق ، حيث التزمت كل هذه الشخصيات الميم
(3)
ساكنه رويا ، و كما في حوار الملكة زنوبيا مع ولدها وهب اللات و خطيبته خوله ، حيث
(4)
راء المكسوره .

---

(1) يشيع هذا النمط في " رابعه العدويه " و " فلسطين الثائره " و " ديوجين الحكيم "

(2) ص 17 و مابعدها

(3) ص 80 – 81

(4) الملكة زنوبيا / ص 23 و تكرر في ص 63 – 122

غير أنه عدل على هذا النظام الذي سنه لنفسه في حوار بعض الشخصيات في مسرحياته المختلفه مثل : ((غاده أفاميا)) و ((دير ياسين)) و ((مصرع غرناطه)) و ((رابعه العدويه)) ، فجاء حوار الشخصيه الواحده في عده أبيات ، كل بيت أو بيتين على روي مختلف عن البيت الآخر ، ففي المشهد الثالث من ((مصرع غرناطه)) تراوح الروي ما بين النون المكسوره و السين الساكنه ، فالتاء الساكنه أيضا ، ثم عاد ثانيه الى النون المكسورة في الصوت المنبعث من مقصف شمعون الاسرائيلي (1) ونحد هذا النمط أيضا في مسرحيه ((دير ياسين)) حيث جاء نشيد الشباب في اربعه أبيات ، التزم في البيتين الأولين الهمزيه المكسوره ، و في الثانيه الميم المضمومه ، وغالبا ما يرد ذلك على لسان الشخصيات الثانويه في شكل أناشيد أو غناء على شاكله الحوقه (الكورس) المعتمد لدى كتاب المأساه الاغريقيه ، و بعض المسرحيين المعاصرين ، كما استعمل في حوار مجموعه من الشخصيات الهامشيه طريقه المزدوج (*) ولكنه مقلّ فيها بحيث أورد ها مرتين فقط ، و في مسرحيه واحده هي ((غاده أفاميا)) منها على سبيل المثال قول أحدهم :

ما منع الأحرارا ... أن يحفظوا الذمارا

ماخابهم و الأمر ... كما علمت مرّ

هل يئسوا فناموا ... أم أنهم أصنام (2)

وربما أتى بعض الحوار مبنيا على طريقه الوشاحين من مثل ما ورد على لسان أحد الناس محذرا رهطه من بطش جنود الاحتلال الروماني في المسرحيه السابقه :

[illegible]

(1) ص 28 / 29

(*) المزدوج قصيده يكون فيها كل مصرعين على روي واحد ، مع اتفاق القصيده كلها في البحر ، وغالبا ما تأتي على الرجز

(2) ص 122

حـانبـــوا الـــردى واخـذروا العـــدى

فالوغـــى لهـــب تـوحـب الهـــرب

حـابـــوا الـــردى (1)

وكرّر ذلك في ((مصرع غرناطه)) ، حيث مجموعه من النسوه يصحن قائلات :

(القوط) دون الباب تمخـز كالعبـــاب

بـوابـــل صخّـــاب تنقض كالشهـــاب

القـــوط دون البـاب (2)

ولم نلحظ مثل هذه الأنماط سوى في المسرحيتين المشار اليهما .

ومال الروي عنده في معظم الحالات الى الحركه أكثر من السكون ، ومال في تلك الحركه الى الكسر فالضم فالفتح ، ومن خلال عمليه الاحصاء لوحظ كذلك أن أكثر الحروف التي وردت رويا هي الراء على الاطلاق ، فالباء ثم الميم و الهاء (*) وهكذا ، وهي الحروف نفسها التي شاع استعمالها رويا في الشعر العربي و ان اختلفت نسبه شيوعها في أشعار الشعراء (3) .

والواقع أن هذا الحرص الشديد على متابعات مدرسه الاحياء ، سواء في المحافظه على نظام الشطرين و الروي ، أو استكمال الوزن ، قد جنى عليه و أوقعه في مثل هذه

---

(1) المصدر السابق / ص 25

(2) ص 36

(*) الراء وردت في مسرحيه رابعه 38 وفي ديوحين 39 ، وفي الاتلنتيد 34 ، وفي المنفل 39

الباء : = = 22 = 12 = 21 = 21

الميم : = = 14 = 14 = 18 = 22

الهاء : = = 29 = 07 = 15 = 10

(3) ابراهيم أنيس / موسيقى الشعر / ص / 242 / ر

يوب الفنيه كالتكرار الممل و الاطاله و كثره المترادفات ،لكي يملأ ذلك الفراغ وبالتالي حافظه على النظام .

و ظهرت كلاسيكيته حتي في قاموسه الشعري ، فاستعمل اللغة الراقيه الحزله لبيان العربي الصافي ،و الملاحظ أنه استبعد الألفاظ النابية و المبتذله ،وأكثر ن التراكيب المعقده ، والمفردات التقليد به الغريبه و المهجوره التي لم تعد تتماشى روح العصر ،ولا شك أن شيوع مثل هذه اللغه سيقف حائلا دون فهم حوار بعض شخصيات،لأن الجمهور العربي متباين المستوى الثقافي ،فلا يمكنه الاحاطه بمثل لك الصيغ و التعابير و فهم دلالاتها ،و من هنا فالكاتب المسرحي ((الذي تستايع الوصول الى جمهوره في سهوله و يسر هو ذلك الكاتب الذي يستطيع أن خاطب جمهوره بلغه يستطيعون أن يفهموها ،فيقرر الامور ،و يحكي الوقائع و الاحوال في عبارات بسيطه مفهومه ... و من ثمة يجب عليه تحاشي الكلمات الغامضه غير المألوفه .)) (1).

مثال على تلك الألفاظ غير المتداوله قوله على لسان (هيلين) احدى بطلات مسرحيه ((الاتلشتيد)) :

أفصح ولا تلغز بقول ليس ينقع من أوام

ماذا وراءك ؟ قد شببت النار تعصف عن قتام (2)

و قول زهيده :

أزكى الصخائم مارحا (*) مل ء الحوانح يرعد

---

(1) فن الكاتب المسرحي / ص 269

(2) ص 27

(*) الصخائم : الأحقاد

تلقاه يتهم(*) بالوقيعه في البلاد و ينحد(**)(1)

كيف يتسنى للقارئ أو المشاهد ـ ان قدر لأعماله التمثيل ـ معرفه أن كلمه "أوام" تعني العطش ،و "القتام" بمعنى الدخان ،كما هو مثبت في هامش المسرحية ،انهما غريبه و لكنها نادره الاستعمال ،أو بالأحرى غير متداوله على الألسنه مما يجعل فهم الحوار صعبا لدى المشاهد ،((ويخيل الينا أن الشاعر لم يفترض ،حين كتابته لمسرحياته ... امكان تقديمها على المسرح ، و أمام جمهور متفاوت الثقافه و الاستعداد الأدبي أو الفني .))(2).

و لعل الغريب في الأمر أنه يلجأ أحيانا ـ الى تفسير الكلمه بمرادف ورد معها في السياق نفسه كما في قول الحارس :

كرهوا الدماء بكل منحر تسيل و تغرب(3)

فيشرح في الهامش كلمة " تغرب" بـ ' تسيل" و عليه يمكن القول ان مسرحه أقرب الى طبيعه المثقفين .

و قد لاحظ بعض النقاد أن لغه مسرح عدنان ((تذكرنا بمسرح عزيز اباظه و لغته الرصينه و ألفاظه القاموسيه ، و لا يتخلى الشاعر عن هذه الألفاظ وتلك اللغه و ان أحراها على لسان أجنبي مثل (شارل) أحد رتباء الجيش البريطاني في مسرحيه فلسطين الثائره .))(4).

(*) أتهم : دخل تهامه و هنا استعملت مجازا

(**) أنجد : دخل نجد و هنا استعملت مجازا

(1) العباسه / ص 86

(2) بسام ساعي / حركه الشعر الحديث في سوريه / ص 97

(3) القزم / ص 57

(4) المرجع السابق / ص 97

ويبدو أن الشاعر نفسه أحس بتلك الغرابة اللغوية مما حدا به الاستعانة
هوامش لشرح المفردات الصعبة ، فلا تكاد تخلو صفحة واحدة - وخاصة في أعماله
ولى باستثناء رابعة العدوية - من هامش ، بل الاكثر من ذلك أننا نجد أحيانا
الصفحة الواحدة تفسيرا لأربع أو خمس مفردات ، وهذه الملاحظة تصدق على
رحية ((غادة أفاميا)) و ((العباسة)) و ((الحلاج)) و ((الأطلنتيد))
((أبو بكر الشبلي)) و ((القزم)) بصفة خاصة .

اذا كان المؤلف نفسه قد شعر بغرابة تلك الالفاظ فلماذا وظفها ؟ ، هل كان
عبا عليه أن يجد في العربية مفردات متداولة تتناسب و تلك المواقف ؟ ،
لم تكن المحافظة على نظام الشطرين و القافية و الوزن - دائما - مدعاة لهذا
الايغال و التعقيد اللغوي ((ان المقياس الذي يجب الأخذ به فاختيار كلمة ما
(1)
و توضيحها للفكرة و قدرتها على تفهيم الجمهور .)) .

لعله يهدف من وراء ذلك كله الى تعليم العربية و تبيان أسرارها و قدرتها
على حمل المشاعر و الأحاسيس مهما دقت ، في مرحلة كثر فيها أعداؤها واحتدم
النقاش حول أداة التعبير في المسرح العربي المعاصر ، و مال كثير من النقاد
والمسرحيين الى تفضيل العامية في الحوار ، ولكن هذا الاسلوب الموغل في التعقيد
لم يخدمها بقدر ما ينفر منها ، ومن المعروف أن ((استخدام الكلمات غير الشائعة
(2)
كان منتقدا في مسرح " بلاوتوس" المسرحي الروماني الهازل ...)) .

وفي سياق الحديث عن اللغة المسرحية عند عدنان ، نشير الى أن موضوع المسرحية
في كثير من الأحيان - هو الذي يحدد لغتها ، فان كانت المسرحية تعالج قضايا

---

(1) فن الكاتب المسرحي / ص 268

(2) الشعر المسرحي / ص 96

فلسفيه أو ذهنيه، فان لغتهما عاده ما تكون أميل الى الرمز الايحاء، بينما
لى لغه المسرحيات الاجتماعيه والساطه و السهوله، ((فان كانت مأساه تخيّر
فاظ ما يثير في نفوسنا الرهبه و الحزع و الجلال و الخشوع، و ان كانت ملهاه
من العبارات ما يشيع في قلوبنا روح الفكاهه و المرح و السخريه و العبره ...)).(1)
ان سمو اللغه و جزالتها عند شوقي و عزيز أباظه سببا في تفضيل النقاد ،
لشرقاوي و عبد الصبور و بسيسو الذين جنحوا الى تاوير لغه الحياه اليوميه
ح، و تفصيح الكثير من المفردات العاميه، وتاعيمها فن حين لآخر، ببعض
حات الاجنبيه (*)، يقول رجاء النقاش: ((لقد نجح الشرقاوي في خلق لغه
م الشعري، هذه اللغه التي بحث عنها شوقي طويلا فلم يجدها، و بحث
عزيز ولم يجدها، و لذلك ظل مسرح شوقي و عزيز محموعه من القصائد الجميله
فيها الممثلون على المسرح، أما الشرقاوي فقد وفّق في خلق هذا الشيء
ب عندما اكتشف هذه اللغه الفنيه التي تعبر عن المواقف و الأشخاص تعبيرا
)). (2) وهو الرأي الذي ذهب اليه كل من محمد مندور (3)، و يوسف نوفل (4)،
ل العشري (5) الذين فضلوا لغه المسرح الشعري الجديد على المراحل السابقه.

توفيق الحكيم / فن الأدب / ص 149

من بينها في " شمشون و دليله" ؛ " البالكونات" ، " الباسبورات" ، " الجندرمه" ، "
"برافو" ، أنظر / ص 205 — 206، وفي ثوره الزنج : "بلياتشو" "كلاكيت" "ستوب"
"كوبارس" أنظر / ص 126 — 132

في أضواء المسرح / سلسله اقرأ / ع 270 حويليه 1965 / ص 146

في كتابه / في المسرح المصري المعاصر / ص 138

في كتابه / تطور لغه الحوار في المسرح / ص 124

في / ثقافتنا بين الأصاله و المعاصره / ص 232

ويبدو أن عدنان اكتشف ذلك فحاول التخلص من تلك التعقيدات اللغويه
لوبيه في مجموعه من المسرحيات مثل ((رابعه العدوية)) ،و ((مصرع غرناطه))
دير ياسين)) و ((فلسطين الثائره)) ،وان ظل محافظا على الكلمات الحرلـه
ة المعقده يؤشر فيه ،ولكن لغته في هذه المسرحيات تنم عن تطور ملحوظ
شروح الكلمات في الهوامش ، و أصبحنا نقرأ ثمان أو عشر صفحات و أحيانا
ا كاملا و ربما فصلا ،فنجد تفسيرا لمفرده ،وقد لا نجد ،بينما رأينا
سرحيات السابقه أن الصفحة الواحده لا تخلو من شرح لأكثر من خمس
.

ولتبيان هذا التطور في معجمه الشعري لجأنا الى عمليه احصائيه فوجدنا
رحيه ((رابعه العدويه)) كما استنجد فيها بالهامش سبعا و ثلاثين مره
ليفسر الكلمات المشروحة في مسرحيه ((الأيدي الناعمة)) أكثر من مائتي مفرده.
رد على تلك البساطه اللغويه غير المبتذله ،رد رابعه على صديقتها عزه :

ما كان يمنع ان أساء الناس أن نحيا بلا قلب
شر المصائب أن نعيش حياتنا من غير حب (1)

ل المختار " وهو يحاور زعماء الدير شارحا لهم أسباب موافقته على العدنه التي تقدم
عدو" :

عدد العدو تكاملت وعتادنا كان الغرورا
و(الأنجليز) وراءهم كان المساعد و النصيرا
أعطى و وفّى بالعطاء ولم يزل يعطي الكثيرا
وتنكر المولى القريب لنا ،ولم يبذل يسيرا (2)

رابعه العدويه / ص 49
دير ياسين /ص 19

ففي مثل هذا الحوار – سواء الذي دار بين رابعه و صديقتها ،أو بين المختار ورجال الدير – استطاع عدنان أن يقترب من لغة الحياه اقترابا كبيرا الى حد كاد أن يجعلنا لانشعر بالوزن و لا القافيه ،أو نظام الشطرين ،و البساطه هنا لا تعني بحال من الأحوال ((بساطه الفكره ،فالكبر من أشد الأفكار عمقا يمكن التعبير عنه تعبيرا بسيطا و بلغة بسيطه يفهمها جمهور غفير .)) (1).

وقد أكد بهذه المسرحيات التي مال فيها الى البساطه و اقترب من لغة الحياه قدرته على عدم استعمال الالفاظ القاموسيه الأمر الذي يحد من سريان روح القصيده الغنائيه ،ذلك أن ((الشعر الحزل الرصين بقدر ملاءمته للشعر الغنائي ،فهو غير ملائم للشعر المسرحي لأنه يشكل حائلا لفظيا ،لا بين الممثل و دوره فحسب، ولكن بين الممثل و جمهوره .)) (2).

وكنا نظن أن الشاعر تخلص من الميل الى استعمال الغريب و الشاذ و المهجور، غير أن الحنين شده من جديد ،فعاد في نتاجه الأخير الى الجزاله و الرصانه، ولم يحافظ على ذلك التجديد في بقيه المسرحيات التي نشرها مع بدايه الثمانينيات.

ولعل المؤلف مقتنع بأن عامه الأحداث التي دارت حولها مسرحياته – وهي أحداث تاريخيه مأساويه – و سمو أبطالها يفرضان أن تكون أداه التعبير ساميه ،و الشعر أرقى فنون القول ،وهو المفهوم الذي خطأه صلاح عبد الصبور بقوله : ((ولا أدري أي وهم فني رسخ في نفوسنا أن السادة في الحياه ساده في اللغه ،وأن عامه الحياه عامة في اللغه ،ولكن هكذا حرينا و دأبنا بتأثير النزعه الطبيقيه التي بلغ من عمقها في وجدان الانسانيه أن اشتقت منها كلمه " كلاسيكيه " دلاله على الأجود والأنقى و الأكمل ،و الواقع أن اللغه قادره على أن تسمو بتأثير المكانه الطبيقيه للاشخاص)) (3).

---

(1) فن الكاتب المسرحي / ص 268

(2) ثقافتنا بين الاصاله و المعاصره /ص 217

(3) الديوان / مج 1 ، 2 / ص 689

كن أبطال و بطلات ((دير ياسين)) و ((فلسطين الثائرة)) الذين أجري الشعر
ى ألسنتهم ليسوا من عصور تاريخيه غابره ، حتي يخلع عليهم جلال التاريخ وقد سيته
لك السيادة اللغويه ، فهم معاصرون و أناس عاديون بل بسطاء من عامه الشعب
فلسطيني ، وميزتهم الوحيده أنهم رفضوا الاحتلال فقاوموه ، قد يكون من بيننا من
وهم أو عاشرهم و علبه فهم لا يملكون أي تفويض لغوي أو مزايا ثقافيه ترفع مستواهم
ن حديث الشعراء ، بل الأكثر من ذلك أنه أنطق جميع شخصياته و في حالات مختلفه
ستوى لغوي واحد ، ساده أم عبيدا ، حرائر أم اماء ، شيوخا أم أطفالا ،
يا كانوا أم أجانب ، ولا شك أن هذه اللغه الموحده من شأنها
ن تؤدي الى طمس معالم الشخصيات ، لأنه لم يدرك الفروق النفسيه بين
لك الشخصيات ، بل ان القارئ لهاتين المسرحيتين و لغيرهما ليشعر في بعض
مشاهد أن اللغه بعيده عن الحقائق النفسيه و الاجتماعيه و الفكريه للشخصيات.
ي حين أن : ((الحوار المسرحي يتطلب مستويات متنوعه ، حتى يمكن للمثل من
ن يتفاعل معها بحيث يصبح الشعر تعبيرا عن حالته نفسيه أو حدث أو حركه
تكون الايقاعات المتنوعه المتدفقه التي تعكس و تنوع الدوافع و تغييراتها .)) (1) .

هل نتصور حوارا من طفل كهذا :

من حرب اليتم مثلي لم يحمل الأرزاء
أبي قضى مستميتا دون العربين فداء
أفاء غير غنين بالروح حين أفاء (2)

أي تجربه له في الحياه وهو لم يبلغ الحلم بعد ، أو قول الطفل غاوي في مسرحيه
((فلسطين الثائره)) :

---

(1) سامي عبد الحميد / اللغه العربيه الفصحى و العرض المسرحي / مجله الفيصل المسرحيه / ص 146
(2) دير ياسين / ص 68

الجرح في الاجساد على لواعجه يسيرا
لكن جرح العرض كان العار و المر العسيرا
ان المروءه حذوه سطعت فحركت الشعورا (2)

ثل اللغه و الأفكار في تصاعد كما اشتد نهي الأم ابنها انه لا يزال صغيرا ،
ى أن يصبح مجاهدا مثل أبيه ، فيرد عليها صغيرها ردّ الحكماء بقوله :

شرع الحياه هو الجهاد فما نخاف و نحذر
و الموت حق في الرقاب و ما به ينكسر
ان الجبان على المدى لمعذب يتضوّر
من رام أن يحيا كريما ، و الكرامه تؤثر
يرد المنيه غير هيّاب و لا يتعثر
و الحر يبذل ما يحتّمه الوفاء ويعمر (2)

هذه الثقافه و الحوار الفكري لا ينم عن فكر الطفلين ، و لا يتصل اتصالا وثيقا
شخصيتهما ، بقدر ما ينم عن ثقافه الشاعر و فلسفته في الحياه ،

حديث الكاتب على لسان شخصياته ، أو التعبير بألسنتهم عن مواقف لا تتلاءم
ستوياتهم الفكريه و الثقافيه ، أمر يجب تجنبه في الأعمال الابداعيه ، وفي هذا
قول يوسف ادريس : ((ان براعه الكاتب تمتد في قدرته على أن يبعد
شخصيه عن نفسه)) (3) ، و يعلن نعمان عاشور قائلا : ((لا شأن لي بشخوصي
الاقا وأنها لا تنطق بلساني أو تعبر عن فكري .)) (4) .

والمهم في هذا أن على الكاتب أن يجعل الشخصيه في يديه كالعجينه ، يشكل
منها مايريد ، ثم يتركها تقول ما تشاء شريطه أن يكون ذلك وفق طبيعتها وتكوينها ،

---

(1) ص / 33
(2) ص / 80
(3) تطور لغة الحوار / ص (ي)
(4) المرجع نفسه / ص (ي)

هذا ما فشل فيه عدنان حيث أنطق شخوص بعض المسرحيات بلسانه ولم يراع
بعه تكوينهم ، فجاءت اللغه في الأمثله السابقه غير مطابقه لمستوى الشخصيات،
التالي انعدم فيها التلوين الذي يحدد ملامح كل واحده من الفئتين المسرحيتين الحيويه
زمه ،لأنه ينبغي ((أن تكون اللغه التي تنطق بها كل شخصيه قادره على ابراز
بعه هذه الشخصيه و رسم ملامحها و قسماتها في أكثر وضوح .)) (1).

يقف وراء اهتمام عدنان بالصياغه اللغويه ، و إشاره لمعجم شعري تقليدي طبيعه
وينه الثقافي ، فقد كان سليل أسره ذات صله وثيقه بالأدب و اللغه ، فلأجداده
أخوله قدم راسخه في عالم الثقافه ، ويكفي أن نقول ان والده خليل لنتخب
وا في بعض المجامع اللغويه العربيه و الأجنبيه وتقلد رئاسه مجمع اللغه العربيه
ي دمشق سنوات طوالا ، كما تتلمذ (عدنان) على يد مجموعه من الأساتذة الأكفاء
لذين كان بعضهم اعضاء في المجمع العلمي ، ثم اعجابه الشديد بأعمال شوقي
لذي مازال يعده شاعر العربيه الأول ، اضافه الى تمرسه في الشعر الغنائي ،
م هناك الطابع العام للمدرسه التي ينتمي اليها وهي مدرسه المحافظين .
كل هذه الأسباب كانت وراء ولوع عدنان بالبيان العربي الصافي و اللغه القاموسيه
لعل هذا ما يدفع الباحث الى القول بأن لغته في بعض المسرحيات تصلح
لشعر الغنائي أكثر من الشعر المسرحي ، ذلك أن جزاله الاسلوب و رصانه اللغه
ن كانت من مقومات القصيده الغنائيه ، فان مثل تلك الصياغه لا تتلاءم وطبيعه
لغه المسرحيه التي تجنح الى البساطه غير المبتذله .

وهذا ما يلحظه الدارس لدواوينه الشعريه ، حيث يولي عنايه خاصه بالصياغه ، ويستمين

---

(1) زكي العشماوي / دراسات في النقد المسرحي / ص234

حواشي في تفسيرها استعمله من ألفاظ غريبه أو صعبه ، وقد صنفه بعض من درسو
ره في خانه الشعراء المحافظين في سورية [1] ، و بالتالي فقد كان محافظا
شعره الغنائي و المسرحي على السواء .

من كل ما سبق تبين أن عدنان ظل أسيرا لتقاليد مدرسة الاحياء في الشعر
ربي ، تحكمه و تتحكم فيه ، و كأنه لا يعلم شيئا عن تلك الثوره التجديدية التي
ت القصيدة العربيه منذ منتصف الأربعينيات - تقريبا - شكلا و مضمونا ، تلك
وره التي قادها في الشعر الغنائي بدر شاكر السياب (1926 - 1964)
بد الوهاب البياتي (1926 - ....) و (نازك الملائكه (1932 - ....)
خليل حاوي (1925 - 1982) و أدونيس (1923 - ....) و محمد الفيتوري
1930 - ....) وغيرهم ، وفي المسرح الشعري صلاح عبد الصبور و عبد الرحمن
شرقاوي و معين بسيسو و نجيب سرور ...

عاصر كل هذه التغييرات و لكنه ظل يدير وجهه نحو مدرسة الاحياء
جيد عنها ، مما أرغمه في كثير من الاحيان على الوقوع في الحشو و التكرار
سهل الذي لا يضيف جديدا ، اما ليكمل الوزن أو يحافظ على نظام الشطرين
الروي .

حافظ كذلك على الصياغه اللغويه مما حال دون فهم حوار بعض الشخصيات
استمد بالحواشي التي كثر استعمالها في مسرحياته ، وحاول في بعضها تطويع
لغته فتخلى عن ولوعه الشديد بالبناء التقليدي للعباره الشعريه فأثبت من خلالها
قدرته على تجاوز هذا الحائل اللفظي ، و كنا نتوقع أن يستمر على هذا المنهج
الذي اكتشفه أخيرا ، ولكنه سرعان ما عاد الى طريقه الاول المعتاد ، حيث الحزالير

---

(1) منهم : سامي الكيالي في / الأدب العربي المعاصر في سورية / ص 415 ،
ونسيب نشاوي في / المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر / ص 138

ونحن الى حد كبير في اختيار البحور الشعريه ، فأورد ما مجزوءه أو مشطوره
ن أكثر من توظيف بحور معينه ، و أنطق ايضا شخوص بعض المسرحيات في مواقف
طفه على بحر واحد ، بينما كان الأجدر به التغيير (أي الانتقال من بحر الى آخر) ،
ى يتماشى الايقاع الموسيقي مع الجو النفسي العام الذي تعيشه الشخصيه ، في تلك
واقف المختلفه .

و شاع في حوار مسرحياته ، ضرب الحكم و الأمثال و الأقوال المأثوره ، وعمّمه
عض الاقتباسات القرآنيه ، وبعض التضمينات من الشعر العربي القديم ، و رغم
ل فانه كثيرا ما ارتفع بشعره الى قمة الدراما و عبر بالفعل عن الأحداث
رامية .

الفصل الرابع

الخصائص الفنية

أولا :

قانون الوحدات الثلاث

أ - وحده الموضوع

ب - وحده الزمن

حـ - وحده المكان

يتفق الباحثون في مجال المسرح ،على أن الاغريق كانوا أول من عرف هذا النوع الأدبي بمفهومه الفني ،و اهتموا به ،وعنهم أخذت الأمم الأخرى أصول هذا الفن ،فهم بحق أساتذة العالم فيه ،كما كانوا أساتذته في الفلسفة .

بعد أن مر المسرح اليوناني بمراحل ،جاء(أرسطو) فأرسى قواعد النقد الأدبي و المسرحي في كتابه ((فن الشعر)) ،وقد لاحظ من خلال استقرائه بعض النصوص المسرحية ،أن الشعر مثل اللغة الأولى في المسرح ،و أن المسرحيين اهتموا بحياة الآلهة و أنصاف الآلهة ،ثم الملوك و الأمراء ،و انتخبوا موضوعاتهم من التاريخ و الأساطير ،و حرصوا على قانون الوحدات الثلاث (الزمان و المكان و الموضوع) ،وفصلوا بين المأساة و الملهاة و غيرها من القضايا الفنية التي لاحظها من خلال تلك الاستقراءات للأعمال المسرحية .

رغم أن بعض النقاد و كتاب المسرح حاولوا بشدة القواعد الأرسطية وحاولوا التمرد عليها، الا أن تلك القواعد التي أبدعتها العقلية اليونانية في المسرح بقيت بموضوعاتها و أعلامها و قضاياها الفنية ((تؤثر بشكل أو بآخر في المسرحيات الحديثة ، ولا زال الشباب الطامحون الى كتابة المسرحية في الغرب يمكثون أولا على دراسة المسرح اليوناني .))(1)

اتجه عدنان - منذ بداية حياته الأدبية - الى محاكاة نماذج من آثار كتاب المأساة الاغريقية ،و شعراء المسرح الأوروبي في القرنين السابع عشر والثامن عشر بالفرنسية و الانجليزية ،وقد ذكر في احدى مراسلاته أنه لا يزال يحبها باستمرار لأنها من أهم المسرحيات المحببة الى نفسه ، وقد بلغ به الاعجاب بتلك المسرحيات الى حد القول : ((ان الاتجاهات

---

(1) حسام الخطيب /تاريخ الأدب الأوروبي /مطبعة طربين/دمشق/ 1975/ص 38

حديده في المسرح الحديث رغم طرافتهما لم تستطع أن تؤعزع من أعمدة المسرحيه الكلاسيكيه التي شادها كورناي و راسين و موليير بل انهما لم تستطع أن تسير معهما في صف واحد (1)).

يشكل قانون الوحدات الثلاث احدى الظواهر الكبرى المميزه للمسرحين اليوناني و الأوروبي في القرنين السابع عشر و الثامن عشر ، أما في العصر الحديث، فلا تزال هنالك فئة من الكتاب تولي هذا القانون احترما و تقديسا كبيرين، أخرى تحايلت عليه فأعطت افتراضات مطاطه ، يدعمها فيما تذهب اليه التأثير الكبير الذي عرفه هذا الفن منذ نشأته الى الآن .

و سنحاول - فيما يلي - التعرض لموقف عدنان من هذا القانون لنرى مدى تمسكه به أو الثوره عليه .

أ- وحده الموضوع (*) :

ان وحده الموضوع هي القاعده الوحيده التي أكدها (أرسطو) و افرد لها فصلا خاصا في كتابه ((فن الشعر)) ، ودعا الكتاب إلى الالتزام بها ، لهذا ظلت من الجدل الذي دار بين نقاد المسرح على الرغم من اختلاف شرحهم لها في الأول و محاوله بعضهم هدمها واعاده بنائها من جديد ، ولكن سرعان ما فرضت نفسها على الكتاب ، فلم يدع أحد لتحاهلها تحاهلا مطلقا ، أو الثوره عليها كما حدث بالنسبه لوحدتي الزمان و المكان ، حتى من طرف أشد الناس عداوه للكلاسيكيه و لتعاليم أرسطو) .

---

(1) في اجابه له عن سؤال يقول : "هل تعتقدون أن الاتجاهات الحديثه منافس خطير للمسرح السلفي؟" ، وجهه عدنان بن ذريل /أنظر كتابه الشخصيه والصراع/ص196

(*) وردت عند بعض الدارسين بأسماء مختلفه كوحده العمل أو الفعل أو الموضوع ، وقد أخذ الباحث بمصطلح " وحده الموضوع " لشيوعه .

عرّف (أرسطو) وحدة الموضوع بقوله : ((ان وحدة الخرافة لا تنشأ كما يزعم
ض عن كون موضوعها شخصا واحدا ، لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حد
من الاحداث ، التي تكوّن وحدة ، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا
كون فعلا واحدا ... يجب أن يكون الفعل واحدا تاما ، و أن تؤلف الاجزاء .
ث اذا نقل جزء انفرط عقد الكل و تزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف
ن نتيجه ملموسه لا يكون جزءا من الكل .)) (1) .

ى هذا الأساس فان وحدة الموضوع تقتضي عدم خلق أحداث ثانويه مستقله
الحدث الأصلي ، و التزام هذه القاعدة المرتبطه أشد الارتباط بوحدتي
ان و المكان ضروره حتميه تفرضها طبيعه الفن ، لأنها الفكره الاساسيه التي
ها قوام العمل الفني ، و بالتالي فان أي خلل يلحق بها سيؤدي بالعمل
بداعي ـ حتما ـ الى التلاشي .

ونظرا لأهميه هذه الوحده في العمل الفني ، فقد التزمها عدنان و حرص
يها حرصا شديدا ، فاستبعد أيه حادثه أو موقف مسرحي مالم يكن مفيدا
تطور الاحداث و الوصول بها الى غايتها ذلك أن كثره الاحداث أو تعددها
ي العمل المسرحي الواحد عيب فني لأنه يوزع مشاعر الجمهور و لا يساعده على
تركيز ، الأمر الذي يترتب عليه و أد المسرحيه ، وان استكر بعض الأحداث الثانويه
لبساطه في مجموعه من المسرحيات ، كما في ((غاده أفاميا)) و ((الملكه زنوبيا))
((مصرع غرناطه)) ، و ((ديوجين الحكيم)) وغيرها ، وهي في معظمها قصص حب
صغيره ، ليست لها دعائم تستقل بها عن الحدث الرئيسي ، كتلك التي كانت بين
موسى بن أبي غسان أحد أشراف غرناطه و قائد جندها ، و بين زينب ابنه يوسف كماشه
لأمير أبي عبد الله الصغير في مسرحيه ((مصرع غرناطه)) أو الامير ((رودولف))

---

(1) فن الشعر / ترجمه عبد الرحمن بدوي / ص 25 ـ 26

و (ماري فيتشرا) في مسرحيه ((فاحمه مايرلنتغ)) فانه لم يجعل تلك القصص الثانويه استغلالا تاما عن الحدث الأصلي ،بل وشق صلتها به ، دون أن تطغى عليه ،فكانت وظيفتها تغذيه للحدث الرئيسي ،ودفعا بالعمل المسرحي الى الأمام. فلم يتوج أي حب بين تلك الشخصيات بزواج مثلا ، بحيث حسم نهايه تلك العلاقات العاطفيه بطريقه مأساويه تبعا للمنهج الذي آلت اليه المسرحيه ، فـ(ماري فيتشرا) في ((فاحمه مايرلنغ)) تقضي ليلته صاخبه مع خليلها (رودولف) ثم تصعد معه الى غرفه نومه ، فيصوب المسدس الى رأسها فيقتلها ،ثم يقتل نفسه ، و زينب لا تعرف شيئا عن موسى الذي رفض التوقيع على تسليم غرناطه لـ (فرديناندو) و (ايزابيلا) و قال :

واذا لم يكن من الموت بدّ فمن العجز أن تموت جبانا

أما أنا فوالله لن أشهد ذلك ، ثم دخل منزله و تقلد سلاحه الكامل ،وأمر فأسرج له جواده ،فركب و خرج من باب البيره ،الى حيث لم يسمع له بعد خبر ، ولم يوقف له على أثر.(1)

بينما خلت بعض المسرحيات الأخرى من أي حدث ثانوي ، ففي مسرحيه ((فلسطين الثائره)) و ((دير ياسين)) هيمن حدث واحد على مشاعر كل الشخصيات من بدايه المسرحيه الى نهايتها ،وهو كيفيه مواجهه قوى الاستعمار الصهيوني ،و المحافظه على الأرض و العرض،ولا شيء غير ذلك.

وهكذا تجنب عدنان الهفوات التي وقع فيها شوقي ، الذي عاب عليه النقاد تعدد الاحداث في مسرحيتي (أميره الأندلس) و(مصرع كليوباتره) ، ففي المسرحيه الأخيره حدثان سارا في اتجاهين معاكسين اذ كانت نهايه

---

(1) عبد العزيز عتيق / الأدب العربي في الأندلس/ دار النهضه العربيه بيروت /ط 2 1976 / ص 126

حابي و هيلانه سعيده حيث تزوجا ، وذهبا للعيش في الصعيد بعد أن منحتهما الملكه ضيعه هناك ، و بالمقابل كانت (كيوباتره) تتحسر. و يرى منذور أن ((مشهد الغرام هذا يتعارض أساسا مع المأساه ، التي اختتم بها الشاعر الحدث الأصلي ، وهو حب أنطونيو و كيوباتره ، و كأنه يدعون الى أن نفرح ونحزن في نفس الوقت (1) .)) .

وفي ((وطني عكا)) للشرقاوي ، تتعدد الأحداث الثانويه و تطغى على الحدث الأصلي ، فالى جانب فكره الحب و الزواج القائمه بين ليلى و حازم هناك حدث ثانوي آخر ، تمثله علاقه الحب المتبادله بين المناضل الفلسطيني مقبل والصحفيه الغربيه (ايمي) فهذا الحدث الثانوي يغيب وراءه الحدث الرئيسي (مقاومه الاستعمار الصهيوني) ، و حاول بعض النقاد تسويغ خروج الشاعر على هذه القاعده أو تحاملها ، وانه تعمد ذلك ابتغاء اظهار بعد جديد من سيطره الغرب على الأصل (من جهه حاجه الثوره الفلسطينيه الى التطعيم بعطاف القوى الأجنبيه معها ، من بعد تكاثرها في الداخل (2))) ، وهو تسويغ لايقنع الباحث – على الرغم من وجاهته – ولا يعتد في الأعمال الفنيه بقانون (ميكيا فيللي) الغايه تبرر الوسيله ، لأن هذه الوحده (وحده الموضوع) كما أشرنا آنفا ضروره حتميه تفرضها طبيعه الفن ، و ((أي خلل بتلك الوحده في أي عمل فني يفقده قيمته ، بل و يخرجه عن دائره الانتاج الجدير بالخلود والاعجاب (3) .)) .

---

(1) الكلاسيكيه والأصول الفنيه للدراما ص 29 و فنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص / 589

(2) كمال اسماعيل / الشعر المسرحي / ص 119

(3) عامر عطيه / النقد المسرحي عند اليونان / المطبعه الكاثوليكيه بيروت 1964 / ص 123

التزم عدنان بهذه الوحده و حافظ عليها ، و اهتمها من حين لآخر
حداث و قصص ثانويه بسيطه كتلك التي رأيناها في ((مصرع غرناطه))وفي((فاجعه
رلنسخ)) و على نحو ما صنعه في مسرحيه ((الحلاج)) ، حيث تكمن وحده
وضوع في محنه الانسان الرافض لظلم الحكام و المطالب بالعداله الاجتماعيه ،
مجتمع انقلبت فيه الموازين ، أما القصص الثانويه فحسدها في الفقر ، واحتكار
دين ، و المتاجره القضائيه ، التي رمز لها برجال القضاء الذين باعوا ضمائرهم ،
سخروا علمهم لخدمه الانظمه الاستبداديه .

و في لتزامه بهذه الوحده خالف كتاب المأساه الاغريقيه و مسرحيي
كلاسيكيه الحديده في القرنين السابع عشر و الثامن عشر في أوروبا ، الذين
صروا أنفسهم في حدث واحد لا يحيدون عنه ، بينما لاحظنا أن عدنان تقيد
هذا القانون الأرسطي ، ولكنه اهتما من حين لآخر بأحداث و قصص ثانويه ،
تى لا تفقد مسرحيته حيويتها و طاقاتها التأثيريه لأن تحريد العمل من الأحداث
ثانويه ، و من الأشخاص الثانويين يؤدي الى التكرار و تقليب الفكره على شتى
وجوهها ، وتشعر أن هذا الموقف أو ذاك قد سبق شرحه عده مرات ، و أنه لا يحتمل
الاسهاب ، و الاطاله ، و يتسرب اليك الملل و اليأس ، لأن المسرحيه صارت موضوعا
درس وليس قاعه من الحياه .(1)

وكانت تلك الاحداث الثانويه التي ابتدعها بمثابه الحداول الصغيره التي تصب
في النهر الكبير فتزيده قوه دون أن يكون لها استقلال تام أو نهايه خاصه ،
منفصله عن الحدث الرئيسي ، انما تنبع منه و تعود اليه في النهايه .

ومن المعروف في تاريخ المسرحيه الكلاسيكيه أن الأكاديميه الفرنسيه قد

---

(1) عمر الدسوقي / المسرحيه / ص 96

وجهت عتابا لـ(كورناي) على اثر خرقه لهذه القاعده و غيرها في مسرحيته ((السيد)) و اخر تعدد الأحداث في علاقه الحب التي كانت بين أبطال المسرحيه ((يحب " دون رودريج " و " دون سانش " كلاهما "شيمين " في حين تحب " شيمين " أحدهما ، و تحب الوصيفه " دون رودريج " ولكنه لا يحبها .))(1) ، فكانت هذه التعدديه في الأحداث من بين تلك الأسباب التي خلقت تلك الضجه في الأوساط المسرحيه الفرنسيه ، ولم تهدأ إلا بعد احتاله المسرحيه على الأكاديميه الفرنسيه .

و بتأثير ذلك ، فمحافظه عدنان على وحده الموضوع في مسرحياته نابعه من ايمانه بأهميه هذه الوحده التي و ان افتقدت في العمل الأدبي تحطّم بنيانه و هوى الى مكان سحيق .

ب - وحده الزمن

تعرض (أرسطو) لوحده الزمن في المسرحيه ، في موضع واحد من كتابه ((فن الشعر)) ، وذلك عندما وازن بين المأساه و الملحمه ، فقال : ((فاحداهما (المأساه) تتحول الى حصر نفسها - قدر المستطاع - في زمن مقداره دوره واحده للشمس أو لا تتجاوزه الا قليلا ، بينما الملحمه لا تحدّ بزمان ، وان كان الشعراء في البدء لم يتقيدوا بزمان لا في المأساه و لا في الملحمه))(2) وفيما عدا هذه الاشاره ، لا نجد لها ذكرا في بقيه كتابه ، وكل ما قيل بعد ذلك عن هذه الوحده لا يخرج عن كونه اجتهادات المفسرين ، والشراح لمفهوم وحده الزمن بحسب ما ذهب اليه (أرسطو) ، فاختلفوا في ذلك ، حيث حصرها بعضهم في اثنتي

---

(1) غنيمي هلال / النقد الأدبي الحديث / ص 588

(2) فن الشعر / ترجمه عبد الرحمن بدوي / ص 18

ر ساعه ،و منهم من مد زمنها الى أربع و عشرين ساعه[2] ،وقصرها بعضهم
خر على ثلاث ساعات[3] ،و منهم من مد زمنها الى يومين[4] .

ر هذا الخلاف أن (ارسطو) لم ينص عليها صراحة ،كقانون يجب التزامه
ى نحو ما فعل في وحده الموضوع ،و انما أشار – من خلال استقرائه لجمله
ن النصوص المسرحيه – الى أن هذا الأمر شاع استعماله لدى كتاب المآسي
لاغريقيه ، وظلت اشكاليه الوحدات الثلاث قائمه في النقد المسرحي بين مد
حزر ،الى أن تمكن الكلاسيكيون – فيما بعد – من اعتبارها قواعد ،يجب
لخضوع لها ، و فرضت نفسها .

ولم يزل عدنان هذه القاعده أدنى اعتبار ،فأدار الأحداث المسرحيه
في حقب زمنيه طويله بعضها غير محدد ،فكان الزمن في ((غاده افاميا))
ابان الاحتلال الروماني لهذه المدينه ،كما كان عام 1948 زمن مسرحيه
((دير ياسين)) وقبل الميلاد بمئات السنين في ((الأتلنتيد))و ((ديوجين
الحكيم)) ،و كلها أحداث تاريخيه عظيمه ،لا تتسع لها دوره واحده للشمس
على حد تعبير (أرسطو) ،وهو محق في ذلك لأنه لا يحافي أحداث الحياه،
اذ كيف يعقل أن ينتقل الحسيني بطل مسرحيه ((فلسطين الثائرة)) من
فلسطين و يجوب بلاد الشام ،ثم يعود ليتباحث مع اخوانه من المجاهدين
حول فحوى تلك المهمه ،ثم يشرعون في التخطيط للمعركه بالاعتماد على
القدره الذاتيه ،الى أن تشب المعركه التي تنتهي بهزيمتهم ، فهل من المنطق
أن تتم كل هذه الأحداث في خلال أربع و عشرين ساعه؟ .

---

(1) (2) الاردين نيكول / علم المسرحيه ترجمه لرينى خشبه /مكتبه الآداب القاهره/ص52

(3) ، (4) المرجع نفسه / ص 52

تستغرق مسرحيه ((مصرع غرناطه)) زمنا طويلا ، تشف عنه رحالات رسل
بي عبد الله الصغير الى حكام بعض الأقاليم الاسلاميه في حلب النحده ،
ما تسافر عائشه الحرّه والدته ، على رأس وفد الى مصر تستصرخ السلطان
المملو (قاتيباي) ، فيقاطع هؤلاء آلاف الكيلومترات ذهبا وايابا بين
رناطه و مصر ، وسائر الامصار العربيه ، و بوسائل نقل بدائيه ، فهذه أسفار
دوم الشهور .

وهكذا خرج عدنان على وحده الزمن في هذه المسرحيات المشار اليها
ل عصف بحسافي كل ما نظامه ، لأنه أحس بأن ابيعه المضمون التاريخي
المأساوي لمسرحياته ، يقتضي تركها ، و احراء تلا الأحداث في زمن طويل
يفوق ما تعارف عليه الكلاسيكيون ، مستفيدا في ذلك من بعض الآراء التي كانت
((لا ترى بأسا في أن يمد كتاب المسرحيات التاريخيه فسحه الوحده الزمانيه))(1)

لقد مكث الحلاج في السجن مده ثمان سنوات ، كما يذكر طه سرور(2) ،
واستغرق التحضير للمحاكمه الثالثه و الأخيره فتره زمنيه دامت قرابه السنه
(308 – 309 / 921 – 922) على حسب ما ذهب اليه المستشرق الفرنسي
(ماسينيون Louis Massignon) محقق كتاب ((الطواسين)) للحلاج(3) ، بعد
أن فشلت المحاكمتان الأولى و الثانيه ، و لا يخفى ما يتطلبه ذلك من وقت ، وخاصه
اذا ما علمنا أن المحاكمتين وقعتا في أوقات متقاطعه ، وقد تناول عدنان الحادث
من بدايتها الى أن صلب الحلاج و أسقط المحاكمتين الأولى و الثانيه ، ولكنه
حفظ لهما مدتهما الزمنيه ، فأفرد الفصلين الأول و الثاني لمراقبه الشرطه

---

(1) المرجع السابق / ص 55
(2) الحلاج شهيد التصوف الاسلامي / ص 110
(3) المرجع نفسه / ص 117

نشاط الحلاج و مريديه ،و الثالث لسجنه ،وحمل القسم الأول من الفصل الأخير تصوير المحاكمه ،و ما تتطلبه من أدلة اتهام جديده ،وجمع للشهود و تشكيل الهيئه القضائيه ،وخص القسم الثاني منه للمحاكمه النهائيه و الصلب ، و تفاديا لهذه المراحل الزمنيه الطويله حرّر عدنان مسرحيه الحلاج من قيود وحده الزمن الأرسطايه ،فليس بالمسرحيه ما يشير الى ذلك .

وعليه فالمسرحيه التاريخيه تبنى على تقاطع الأزمنه و تداخلها ،فهي تتحرك من الحاضر الى الماضي ،و تتوّج رحلتها بتحركها نحو المستقبل ، ثم لا تلبث أن تعود ثانيه الى الماضي لتضع يدها على أكبر اللحظات النفسيه في البناء الدرامي .(1)

و يحسن أن نورد دراسة تابيقيه لمسرحيتي ((مصرع غرناطه)) و ((دير ياسين)) لتأكيد موقف من الزمن المسرحي .

1-الزمن في مصرع غرناطه :

استغرق أحداث الفصل الأول من المسرحيه ،مده شهر كامل قضاها موسى بن أبي غسان في مطارده القوط في الصحراء ، يتضح ذلك في قول غالبه وصيفه زينب :

شهر و موسى مصرّ يستشرف الخطب الجليلا (2)

ومن البين أن عودته تمت نهارا ،لأن نعيم رأى موسى من بعيد ،ومع ذلك استطاع التعرف على طريقه سيره ،و ملامح وجهه ،حيث يقول :" مخاطبا زميله معط بن زائده " :

---

(1) المرسلي بوبعانه / المسرحية التاريخية في الشعر المعاصر/ ص 244

(2) مصرع غرناطه / ص 21

موسى أتى متحمـ القسمات مزورّ* الخطا

ياليت شعري مالذي يخفيه عنا من شحا (1)

وإذا كان الشاعر لم يحدد المدة الزمنيه ، التي تفصل بين الفصلين الأول والثاني ولم ترد في المسرحية اشارة الى ذلك ، فانه يمكن القول : - انطلاقا من الاحداث نفسها - ان الزمن متواصل ، لأن موسى عقب عودته من مطارده الأعداء ، وشرحه لصديقيه نعيم و محمد ما وقع له في الصحراء مع القوط ، اتجه فورا الى بيت الوزير يوسف كماشه لرؤيته خاصة زينب و الاستعانه بوالدها في الضغط على الملا و اقناعه بجدوى خوض معركه فاصله ، وقد بين الكاتب أن هذه الأحداث وقعت في اليوم نفسه ، من خلال قول موسى في وصف الملا للوزير يوسف :

عهدي به حين يدعى يكرّ عن ايمان

ماضاق يوما بأمر عجزا و لا بطعان

واليوم أرعى زمانا عن ذله و هوان (2)

ولا تلبث الأحداث بعد ذلك أن تفصح عن تمكن موسى - بمؤازره عائشه - من اقناع الملا و أعيان غرناطه بضروره الدخول في حرب ، و بهذا ينتهي الفصل الثاني .

ومره ثانيه لا يحدد المؤلف المدة الزمنيه الفاصله ، بين الفصلين الثاني والثالث و لا نعثر في السياق ما يدل على الزمن الذي استغرقته أحداث هذا الفصل ، و من الواضح أنها دامت مده طويله أتحت لعبد الله الصغير تحميز

(*) مزورّ الخطا : مائل

(1) المصدر السابق / ص 25

(2) المصدر نفسه / ص 53

الجيش و الاستعداد المادي و البشري للحرب ،ثم الدخول في المعركة التي أعقبها الانكسار، و العوده الى غرناطه ،وان حدد الشاعر تلك العوده بالنهار، اذ يكشف الفصل عن اجتماع الأمير في قصره بوجهاء القوم يتباحثون الوضع ؛ ثم أحداث شغب في الشوارع ،حيث تصيح مجموعة من الناس ما ألبه بلقمه العيش ،و الشرطه تحاول حفظ الأمن ، و في الغالب أن مثل هذه الأحداث (الاجتماعات ،المظاهرات) تتم نهارا ،كما نستشف ذلك من خلال طلب عائشه من ابنها ،و من أعيان غرناطه برفض التسليم الذي بدأ يلوح في الأفق ، يظهر الزمن في قولها :

(القوط) لم تجزع قديما لانهزام و انكسار

. . . .

وا ليوم نجزع لانكسار كالكواعب من صغار (1)*

وفي ليل ذلك اليوم الذي انكسرت فيه جيوش أبي عبد الله ،يتفق الوجهاء على تسليم المدينة في غياب موسى ،و معارضه عائشة ،و يكلف الملك وزيره أبا القاسم حاكم غرناطه بمفاوضة الاسبان قائلا له :

سر للعدى و كن الرسول لعل غمر الليل يحسر

قارب و داور ما استطعت و لمن اذا ما الليث زمجر (2)

ويبدو أن المفاوضات أخذت قدرا كبيرا من الوقت ،اذ يغيب أبو القاسم عن الأحداث في منتصف الفصل الثالث ،و لا يظهر الا في الصفحات الأخيره من المسرحيه

(*) الكواعب : الغواني

(1) المصدر السابق / ص 81

(2) المصدر نفسه / ص 85

ومعه صك التسليم ، فيجتمع الملك و الوزراء و القاضي و أعيان القوم في قاعة العرش للتوقيع على الصك قبل التسليم الرسمي لمفاتيح المدينة بيوم واحد ، كما في قول أبي القاسم :

مولاي في فجر الغداه ... يتم تسليم البلاد

والقوط عند وعوده م ... في قبض كف عن فساد (1)

وهو الزمن الحقيقي الذي سلمت فيه مفاتيح غرناطه ، اذ تشير بعض الكتب التي عرضت لهذه الحادثه الى أن التسليم تم قبل مطلع شمس اليوم الثاني من جانفي عام 1492 م . (2)

ويفهم من خلال البيت السابق أيضا أن التوقيع على الصلح تم قبل موعد التسليم بيوم واحد ، وفي صبيحة اليوم الثاني سلمت المفاتيح الى (فرديناندو) و (ايزابيلا) كما في قول الشقي :

الله أكبر لا مفر ... اليوم من حكم القضاء

كتب الشقاء علي منذ ... ولدت في دنيا الشقاء

. . . .

اليوم رايه يعرب ... تطوى وتنشر كالهباء (3)

وهكذا وان كنا لا نعلم على وجه التحديد المدة التي استغرقتها أحداث المسرحيه ، فمن المؤكد أنها دامت فتره طويله جدا ، وأيا كان الأمر فهي تفوق الأربع و العشرين ساعه التي حددها (أرسطو) ، وجرى عليها النقد المسرحي القديم .

---

(1) المصدر السابق / ص 117

(2) الأدب العربي في الأندلس / ص 127 ، و أحمد رائف / وتذكروا من الأندلس الاباده / ص 275

(4) المصدر نفسه / ص 122

2 - الزمن في مسرحيه دير ياسين :

اذا كانت المذبحه الوحشيه التي تعرض لها سكان الدير ، قد حدثت في الساعه الرابعه من فجر اليوم التاسع من شهر أفريل سنه 1948 ، على نحو ما ذكر المؤلف في مقدمه المسرحيه و التزمه في القسم الثاني من الفصل الأخير، فان الأحداث التي سبقت المذبحه ، و صورتها المسرحيه في فصولها الأولى ، من شأنها أن تساعدنا على تبيان الاتساع الزمني الذي استغرقته تلك الأحداث ، أي أن الشاعر أخذ فيها بنظام اللا له الزمن ، فقبول معاهده السلام المقترحه على سكان الدير من طرف الأعداء ، استغرقت مناقشتها الفصل الأول ، وجزءا من الثاني ، ويبدو من خلال الحوار الدائر بين زعماء الدير أنهم مرتبطون بموعد مع العدو في اليوم التالي للرد على طلبه ، يقول مختار الكف بالمفاوضات :

ماذا أقول اذا سئلت وما غد منا ببعيد (1)

كما يفهم الزمن من صيغه حوار مختار الدالة على المستقبل أيضا :

اني سأنقل للرسول أنكم تبغون سلما (2)

وما قيل عن المسرحيه السابقه من أن الشاعر لا يحدد المده الزمنيه بين الفصول أو التي يستغرقها كل فصل ، يصدق على هذه المسرحيه أيضا ، و بالنظر الى الأحداث يمكن أن نقول : ان المسرحية دامت فترة طويلة ، حيث تالعنا المسرحيه أن الصهاينه لجأوا الى هذه الخدعه (عقد معاهده سلام) حتى يتمكنوا من الاستعداد الكامل سياسيا وعسكريا ، ولا شك أن ذلك يتطلب وقتا ، و

---

(1) دير ياسين / ص 24

(2) المصدر نفسه / ص 25

ول (مردخان) الذي قام بمفاوضه سكان الدير :

وخدعتهم باسم السلام وكان ما نوّقت وهما

حتى تكامل جمعنا وسلاحنا نصلا وسهما

وآلان ، والدنيا حليفتنا سنضوي العرب كلما (1)

حرا سكان الدير من جهتهم ، فسافر محمد بن الحاج عايش الى القوات العربيه الرابضه في عين كارم (*) طلبا للنجده ، قبل يوم واحد من حدوث النكبه كما ذكر المؤلف في المقدمه ، ثم عاد والحسره تأكل قلبه ليقص على اخوانه ما حدث له عند مقابلاته لقاده القوات العربيه التي جاءت لنجده سكان دير ياسين ، وليطالب من السكان الاستعداد لمواجهه الأعداء ، بالاعتماد على امكانياتهم الذاتيه ، وهذه الأحداث لا شك أنها — هي الأخرى — استغرقت وقتا .

واذا كان عدنان — كما أشرنا — لم يشر الى المده الزمنيه بين الفصل والآخر ، فانه من حين لآخر يشير الى زمن بعض المشاهد أو الفصول ، فعلى سبيل المثال لاحظنا أن أحداث الفصل الثاني جرت نهارا ، من خلال قول مختار :

فكيف اليوم نخضبها بأدران على الملن (2)

وكما في الحوار الدائر بين احدى الشخصيات ، وبين مختار حين يطالعه أن اليهود أغاروا على الدير وقتلوا سكانه :

---

(1) المصدر السابق / ص 57

(*) قريه تبعد عن دير ياسين عشرات الكيلومترات ، تمركزت فيها القوات العربيه التي جاءت من عده دول عربيه للنجده .

(2) المصدر نفسه / ص 48

مختار :

ماخطبكم ؟

أحدهم قتل اليهود الناس في وضح النهار (1)

بينما جرت أحداث الفصل الثالث في ليلة واحدة ، حيث اجتمع زعماء المنظمة الارهابية (مناحيم بيغن و دافيد ليثل و مردخان بوفمان) بمستعمرة " حيمات شاؤول" للتشاور في ترتيب المحزوه و اتفقوا على تنفيذها في الغد ، حيث يقول (مردخان)

لم لا نكر على العدى غدا كسيل منهمر (2)

وبعد حوار طويل ، اتفق الجميع على تنفيذ المذبحة في الغد حيث يقول (دافيد ليثل) عقب انتهاء الاجتماع :

ما ثم عندي مانع أن نضرم الحرب غدا (3)

وبالمقابل ، وفي الليلة نفسها ، اجتمع وجهاء الدير في دار محمد خليل ليستمعوا الى حديث محمد بن الحاج عايش حول فحوى اتصاله بالقوات العربية ، وبعد أن تأكدوا أن لا فائدة ترجى من هؤلاء الاخوة الأشقاء ، شرعوا في رسم الخطط واعداد العدة لمواجهة الخطر المحدق بهم ، حيث تجلى الزمن في قول محمد الحاج عايش بعد انتهاء الاجتماع :

قوموا لنستجلي الخفي عن اليهود من الخبر

ونعد عدتنا لهم فالليل يعصف بالكدر (4)

واذا كان الشاعر قد حدّد زمن أحداث الفصل الثالث ، فانه أغفل ثانيه

---

(1) المصدر السابق ص 54

(2) المصدر نفسه/ ص 79

(3) المصدر نفسه/ ص 85

(4) المصدر نفسه/ ص 95

مختار :

ماخطبكم ؟

أحدهم قتل اليهود الناس في وضح النهار (1)

بينما جرت أحداث الفصل الثالث في ليله واحده ، حيث اجتمع زعماء المنظمة الارهابيه (مناحيم بيغن و دافيد ليئل و مردخاي بوفمان) بمستعمره " حبحات شاؤول" للتشاور في ترتيب المحزوه و اتفقوا على تنفيذ ما في الغد ، حيث يقول (مردخاي)

لم لا نكر على العدى غدا كسيل منهمر (2)

وبعد حوار طويل ، اتفق الجميع على تنفيذ المذبحه في الغد حيث يقول (دافيد ليئل) عقب انتهاء الاجتماع :

ما ثم عندي مانع أن نضرم الحرب غدا (3)

وبالمقابل ، وفي الليله نفسها ، اجتمع وجهاء الدير في دار محمد خليل ليستمعوا الى حديث محمد بن الحاج عايش حول فحوى اتصاله بالقوات العربيه ، وبعد أن تأكدوا أن لا فائده ترجى من هؤلاء الاخوه الأشقاء ، شرعوا في رسم الخطط واعداد العده لمواجهه الخطر المحدق بهم ، حيث تحلى الزمن في قول محمد الحاج عايش بعد انتهاء الاجتماع :

قوموا لنستجلي الخفي عن اليهود من الخبر

ونعد عدتنا لهم فالليل يعصف بالكدر (4)

واذا كان الشاعر قد حدّد زمن أحداث الفصل الثالث ، فانه أغفل ثانيه

---

(1) المصدر السابق ص 54

(2) المصدر نفسه/ ص 79

(3) المصدر نفسه/ ص 85

(4) المصدر نفسه/ ص 95

المدة الزمنيه الفاصله ،بين الفصلين الثالث و الرابع ،ولا نعثر في سياق الحوار على اشارات تدل على ذلك ،و ربما لا يعدو بقيه الليله السابقه ،الى الوع الفجر ،لأن معظم حوادث الفصل الرابع جرت ليلا ،فحديث محمد العايش مع زوجته في المشهد الأول من الفصل الأخير تم ليلا ،حيث كان يتأمل نجوم الليل بحزن و أسى عميقين،من نافذة البيت ،وليحذر مبا فته العدو لهم خلال هذه الليله ،فقال ردا على زوجته التي تحاول اخراحه من لحه الأحزان التي تنتابه :

الليل ميدان الخبان	على الوقيعه و الحرام
.....	.....
الليل أنشط للأذى	في خفر عهد أو ذمام
(صهيون) كالخفاش تؤ	نس بالظلام لستر ذام (1)

وقبيل الفجر بدأت المذبحه على ما ورد في المشهد الأخير من المسرحية ،حين وقف أمام دار الحاج عايش كل من مختار و محمد خليل يستمعان الى هدير الدبابات الاسرائيليه و أصوات المدافع ،وهو الزمن الذي نفذت فيه المنظمه الارهابيه مذبحتها الفاجعه ،ضد سكان قريه دير ياسين الوادعة .

وهكذا يتضح أن عدنان لم يعر قانون وحدة الزمن الأرسطي أي اهتمام ، بل أطلقه ،فأحيانا يحدد الزمن في مشهد أو مشهدين ،و ربما في فصل كامل أو أكثر ،من خلال تلك الاشارات الدالة على الزمن كالسنه أو العام ،و الشهر واليوم ،و النهار ،و الصباح ،و الفجر،و المغرب ،و المساء ، و الغد ،والنجوم والقمر ... و أحيانا لا نعثر في المسرحيه على أيه اشاره نهتدي بها لمعرفه

---

(1) المصدر السابق / ص 105

الزمن ، مما يؤدي بنا الى الاجتهاد و التقدير على حسب تطور الحدث المسرحي من فصل لآخر .

ومن خلال ما سبق يمكن استنتاج الملاحظات التاليه :

1 - ان الشاعر لا يحدد الفواصل الزمنيه ، بين فصول المسرحيه ، و لا نعثر في سياق الحوار ما يدل على ذلك ، و لا يعني أن الزمن فيها متسلسل ، فقد يكون كذلك كما لاحظنا في ((مصرع غرناطه)) بين الفصلين الأول و الثاني ، وفي ((دير ياسين)) بين الثالث و الرابع ، أو منقطع كما في بقيه فصول المسرحيتين.

2 - انه يحدد في كثير من الأحيان زمن حدوث بعض المشاهد ، و ربما الفصول، ولكن في فسحه غير محدودة زمنيا .

3 - كثيرا ما يركز على ذكر الزمن في القسم الأخير من المسرحيه ، ويحاول التقيد فيه بالزمن الحرفي (الواقعي) لحدوث المأساه ، على نحو ما لاحظنا ذلك على مسرحيتي ((مصرع غرناطه)) و ((دير ياسين)) ، اذ من المثبت تاريخيا أن مفاتيح المدينه سلمت قبيل مطلع شمس اليوم الثاني من جانفي 1492 و جاء في المسرحيه على لسان أبي القاسم الذي كلفه أبو عبد الله الصغير بالتفاوض مع الاسبان قوله :

مولاي في فجر الغداه يتم تسليم البلاد (1)

كما نفذت مذبحة دير ياسين ، في الساعه الرابعه من فجر التاسع أفريل 1948 ، وحدد المؤلف هذا الزمن بـ " قبيل الفجر " في مقدمه المشهد الأول من الفصل الرابع .

وفي هذا السياق نشير الى نوعين من الزمن في المسرحيه التاريخيه ، الزمن الحقيقي (الموضوعي) لحدوث مثل تلك المآسي التاريخيه ، والزمن الفني الذي استغرقته

---

(1) مصرع غرناطه / ص 117

أحداث المسرحيه ، القائم أساسا على نظريه الايهام المسرحي ، ولكن هذين الزمنين (الموضوعي و الفني) سرعان ما يمتزجان في المسرحيا فيصبح الماضي (غير منفصل عن الحاضر ، وكذلك المستقبل ، منظور اليه بعين الحاضر والحاضر هو اللحظه الزمنيه المشبعه لأنه هو التجربه ، و الماضي و المستقبل كلاهما حاضر في التجربه ، وليسا بذلك تعبيرا عن بعدين و لا عن اتجاهين ، الزمن في التجربه الانسانيه ديمومه و استمرار .)) (1) .

و مع ذلك فلا نكاد نعلم على وجه التحديد المده الزمنيه التي استغرقتها أحداث المسرحيتين (مصرع غرناطه و دير ياسين) ولكن الذي لا شك فيه ، أن تلك الأحداث بعظمتها و اتساعها - لاسيما التي كانت غرناطه مسرحا لها - دامت فتره طويله ، تعد بالشهور و في كلتا الحالتين ، فان الزمن فيها واسع ومتد وغير محدد ، مما يدل على أن الشاعر لم يحافظ على هذا القانون الأرسطي ، ولم يحاكي كتاب المأساه الاغريقيه ، أو يقتفي آثار شعراء الكلاسيكيه الجديده في أوروبا ، يقول (أوجيه Ogier) أحد نقاد القرن السابع عشر معبرا على المسرح الفرنسي تشدده في الأخذ بقانون وحدتي الزمان والمكان وغيرهما ((إنهم بملاحظاتهم التعسفيه عن وحدتي الزمان والمكان ، ومطابقة المشاهد ، قد حلبوا على أنفسهم الفقر في العقده ، و الضيق في الفكره ، وهم السمتان اللتان يمكن لهما في تمثيلياتهم ، اذ كم من الأحداث الجميلة يمكن أن تحدث حدوثا طبيعيا في يومين ، أو في ثلاثه أيام حتى نعود فنضغطها في أربع و عشرين ساعه ، وهي فتره لا يحتمل بحال أن تقع هذه

---

(1) عزالدين اسماعيل / قضايا الانسان في الأدب المسرحي / دار الفكر العربي / القاهره 1987 / ص 240

الحوادث فيها (1))) .

لم يكن عدنان بدعا في التمرد على هذا القانون ،بل ضجر منه كتاب المأساة الكلاسيكيه أنفسهم ، من ذلك اعتراف (كورناي) وهو أحد أقطاب المسرح الكلاسيكي ،بأن وحده الزمن قد ضيقت كثيرا على حوادث روايته بعد ما أخذ عليه النقاد تحميله الروايه بحوادث لا تتسع لها أربع وعشرون ساعه (2) ،و من المعروف في تاريخ المسرحيه الفرنسيه ـ كما أشرنا الى ذلك من قبل أن خروج (كورناي) على قواعد الوحدات الثلاث في المسرح في مسرحيه ((السيد)) قد أثار زوبعه لم تهدأ الا بعد إحالتها على الأكاديميه الفرنسيه ((ولما وجه اللوم رسميا الى كورناي على خرقه للقواعد ،اعتزل الكتابه المسرحيه مؤقتا ،فلما عاد الى الكتابه من جديد لم يصل بعد الى ذلك المستوى الذي حققه في السيد (3))) ،لأنه أصبح يضع تلك القواعد نصب عينيه بعد ما جنى عليه الخروج عنها .

وقد لاحظ النقاد أن الالتزام بهذا القانون الصارم كثيرا ما يؤدي الى خلخله الأحداث وبعدها عن المعقول ،من ذلك أن (يوريبيدس) جعل بطله ((تيسيوس يسير من أثينا الى طيبه في اليونان ،وهي مسافه تبلغ اربعين ميلا انجليزيا و يحارب تحت اسوارها ،ثم يظهر منتصرا في الفصل الثاني، و مع

---

(1) رساله في الشعر المسرحي / أخذا عن الأردس نيكول / علم المسرحيه / ص57

(2) دراين و الشعر المسرحي / ترجمه محدي وهبه و آخر / ص 85 ،نقلا عن كمال اسماعيل / الشعر المسرحي / ص 30

(3) فرانك م هوايتنج / المدخل الى الفنون المسرحيه / تر / كامل يوسف وآخرون / مراجعه حسن محمود وسعيد خطاب / دار المعرفه القاهره 1970 / ص 70 ،و محمد مندور / الكلاسيكيه و الأصول الفنيه للدراما / ص 25

ذلك ، فمنذ رحيله حتى عوده الرسول الذي يقص نبأ انتصاره ، لا تتشد "أثيرا" مع الحوقه الا سته و ثلاثين بيت من الشعر ، أي أن كل بيت لا يكفي لانشاده من يقطع فيه ميل كامل)) (1) .

يستخلص من كل ما سبق أن عدنان لم يكن الشاعر المسرحي الوحيد الذي نزل وحده الزمن الكلاسيكيه ، و أخذ بنظام إطاله الزمن ، اذ شاركه في ذلك نزيز اباظه في ((شحره الدر)) و ((قافله النور)) ، وعبد الرحمن الشرقاوي في ((الفتى مهران)) و ((وانى عكا)) ، و صلاح عبد الصبور في ((مأساه الحلاج)) وغيرهما ، وهم (أي عدنان) في هذا أقرب الى الرومانسيين الذين خروا من وحده الزمن ، حسب المفهوم الأرسطي ، ومن أخذ بتعاليمه ، لذا نسموا في مفهومها فحددها (ستاندال Stendhal) بسنه ، اذ بعد منه لا يظل الأشخاص كما هم ، ويرى غيره متابعه خيوط الباطل ولو استغرق سنين طويله (2) ، وقاد هذه الخطه على قانون الوحدات الثلاث و غيرها من قواعد المسرح الكلاسيكي ، شاعر فرنسا الأكبر (فيكتور هيجو) في مقدمه مسرحيته ((كرومويل)) ، ولكن عدنان في هذا متأثر بـ (شكسبير) أكثر من تأثره بأي شاعر آخر ، قال : ((ولا أنكر تأثيرات مسرحيات الشاعر الانجليزي العبقري شكسبير التي كنت أطالعها باللغه الفرنسيه و الأنجليزيه (3))) ، و من المعروف أن شكسبير أهمل هذه القاعده و غيرها ، في معظم أعماله ، اذ تستغرق أحداث

---

(1) درايدن و الشعر المسرحي / ص 84 ، أخذا عن كمال اسماعيل / الشعر المسرحي في الأدب المصري / ص 30

(2) غنيمي هلال / الرومانتيكيه / ص 220

(3) عدنان مردم بك / غاده اغاميا / المقدمة / ص 13

مسرحيه ((هملت)) ثمانى وستين يوما، و ((أنطونيو و كليوباترا عشرين عاما[2]) ، بينما كان (برنارد شو) من أشهر كتاب المسرح في أنجلترا تقيد بهذا القانون، ففي مسرحيه ((كنديدا)) على سبيل المثال يمتد الزمن ما يقارب الأربع وعشرين ساعه[3] .

و مهما يكن فان الزمن بمفهومه الفني ، يبقى فوق مفهوم وحده الزمن كما حددها أرسطو منذ سنين عديده قبل الميلاد ،و حتى عليها بعده نقاد المسرح و كتابه الذين أخذوا بتلك التعاليم الأرسطايه .

ج - وحدة المكان

أما الركن الثالث من هذا القانون ، فهو وحدة المكان ،ومن المثبت تاريخيا أن (أرسطو) لم يشر اليها ،ولم يرد لها ذكر في كتابه (فن الشعر)[4]، وانما استنتجها بعض شراح كتابه ، و اعتقدوا أن هذه الوحده نتيجه حتميه تقتضيها وحدتا الزمان و الموضوع، وعرفت هذه القاعده جدلا كبيرا بين النقاد والمسرحيين ، فقد أخذ بها كتاب المسرحيه الكلاسيكيه في فرنسا ،و في الوقت نفسه ثاروا عليها ،على نحو ما فعل (كورناي) في مسرحيه ((السيد)) كما اختلفوا في تعريف هذه الوحده ،وتوسعوا في مفهومها ،فقصرها بعضهم على المكان الذي يبدأ فيه التمثيل ،و فهمها بعضهم الآخر على أساس عدم تجاوز حدود المدينه الواحده و عرفها (كورناي) بأنها ،((الأمكنه التي يستطاع

---

(1) علم المسرحيه / ص 61

(2) غنيمي هلال / النقد الأدبي الحديث/ ص 588

(3) المرجع السابق / ص 64

(4) فن المسرحيه / فردب وبنتلي / تر / صدقي حماد / ص/ 131 ، والكلاسيكيه / محمد مندور ص/ 24 ، و الشعر المسرحي / كمال اسماعيل / ص 30

الذهاب اليها في أربع و عشرين ساعه.)) (1).

أما الرومانسيون فثاروا عليها كما ثاروا على وحده الزمن و غيرها من القواعد الكلاسيكيه ،وكانت حجتهم في ذلك أنه ليس من المنطق و المعقول أن : ((تجري وقائع حادثه تاريخيه عظيمه في مكان واحد ،ولا في أربع و عشرين ساعه.)) (2).

واذا كان عدنان قد رفض وحده الزمن ،و تمرد عليها على نحو ما نوهنا به من قبل ،فانه بالمقابل أظهر احتراما لوحده المكان ،فتقيد بها ،مع أن مخالفه أحدهما يترتب عليها مخالفه الأخرى نظرا للعلاقه المتبادله بينهما، ذلك أن علاقه الزمان بالمكان ،كعلاقه الروح بالجسد ((يعتمد الواحد منهما على الآخر ،و من ثمه فليس هنالك مكان بلا زمان ،كما أنه ليس هنالك زمان بلا مكان ،تماما ،كما أن الحياه لا تقوم بغير جسم ،و الجسم لا يستطيع أن يؤدي وظيفته من حيث جسم حي دون الحياه ...)) (3).

وهكذا فان عدم التقيد بالمكان ،معناه التحرر في نقل احداث المسرحيه من مدينه لأخرى ،و من وطن لآخر، مادام الزمن يسمح بذلك.

غير أن عدنان كما أسلفت أهمل الأول (الوحده الزمنيه) و حافظ على الثانيه (الوحده المكانيه) حيث أدار أحداث كل مسرحيه في مكان واحد ،مع أنه قد يغير تلك الأمكنه ،ولكنه يظل مرتبطا بحدود المدينه ،لا يخرج عنها ،ففي ((فلسطين الثائره)) مثلا لم يبرح مدينه القدس مع أن أحداث المسرحيه

---

(1) فيليب فان تيغم/المذاهب الأدبيه الكبرى في فرنسا /ترجمه فريد أنطونيوس/ منشورات عويدات لبنان 1980/ ط 2 / ص 61

(2) المرجع نفسه / ص 214

(3) قضايا الانسان في الأدب المسرحي / ص 252

حرت في أماكن مختلفة تراوحت ما بين دار عبد القادر الحسيني ، حيث احتماعه بالمحاهدين ، إلى حي يعمودا بالقدس ، فأحد المخابئ السريه بالحي نفسه. الى الشارع الرئيسي لمدينه القدس . ولا يخرج في ((العباسة)) عن قصور بني العباس ، و من البين أن تلك القصور و غرفها و ساحاتها و أروقتها كانت في مدينه بغداد ، وفي ((أبوبكر الشبلي)) صور بطله في أماكن متعدده ومختلفه ، في قصره مرات عديده مع القائدين غلاّب و همّام بعد عودتهم من الفاء لهيب فتنه الزنج الذين هاجموا مدينه بغداد ، ثم ينقله الى دار خير النساج في أحد الأحياء المتواضعه ببغداد ، حيث الشبلي يستعطفه لدفع عاديه الخاطر ، ويظهر في الفصل الرابع في الشارع الرئيسي لمدينه بغداد حيث ملامح التصوف باديه عليه ، ثم يعود به ثانيه الى قصره مع خير النساج الذي أتى به ليشهده على عتق الجواري و التخلي عن ماديه الحياه و بهارجها ، ومن الواضح أن هذه الأمكنه على الرغم من تعددها و اختلافها توحد ببغداد أيضا .

و يظهر التزامه أكثر بهذه الوحده المكانيه عندما نراه يكرر اشر الانتقال من فصل لآخر ، أو من مشهد الى مشهد عباره " في المكان نفسه "، وقد لاحظنا ، أن ذلك كان من بين الأسباب التي اعتمدها في تقسيم الفصل قسمين ، و القسم مشاهد (1) .

كما أن مسرحيه ((رابعه العدويه)) هي الأخرى تركن الى هذه الوحده المكانيه فلم تبرح مدينه البصرة ، و بالتحديد قصر بن زياد و غرف هذا القصر ، اذا استثنينا الفصل الأول منها ، الذي دارت أحداثه في احدى حجرات حانه عمّار، عندما كانت رابعه - في بدايه حياتها - عازفه على الناي في تلك الحانه ، أو

---

(1) أنظر الفصل الثاني من هذه الدراسه / ص 138

المشهدين الأخيرين من الفصل الرابع عندما انتقلت الى خانه عمّار لزياره صديقتها عزه الغانيه حين كانت ترتيحه الفراش .

ولم يكن التقليد - دائما - وراء تقيده بهذه الوحده سواء في هذه المسرحيه (رابعه العدويه) أو المسرحيات المشار اليها آنفا وإنما هو التزام نابع من مركز الحدث نفسه وهو البصره، اذ لا يعقل أن ينقل مكان هذه الوقائع خارج تلك المدينه ،بينما كانت مدينه البصره مركزا لمأساه رابعه لا سيما أنه يتناول حقائق تاريخيه ،و مخالفه مثل هذه الحقائق التاريخيه الكبرى أمر لا يباح للفنان لأنه يعدّ تزييفا للتاريخ و أحداثه .

وفي ((الملكه زنوبيا)) جعل مدينه تدمر و القصر الملكي بصفه خاصه مسرحا لتلك المأساه ،على الرغم من أن زنوبيا دخلت في أخريات حكمها في حرب ضد روما عندما وقفت هذه الأخيره على مصر الواقعه تحت نفوذ و سلطان زنوبيا ، وبعد هزيمتها بعثت بقائد جندها (زبدا) لطلب النجده من حليفها (كسرى) فخيب أملها ،ولكن الشاعر امعانا منه في التقيد بوحده المكان ،لم يفرد لتلك الأحداث التي جرت خارج مدينه تدمر فصلا أو مشهدا ،و اكتفى بالاخبار عنها (1) وعندما أحس بأن طبيعه الحدث المسرحي ،بدأ يحتم عليه الخروج عن هذه الوحده المكانيه بانتقال زنوبيا مركز الحدث أسيره الى روما أنهى المسرحيه ، وقد اعترف المؤلف نفسه ،بوحده المكان في هذه المسرحيه فقال : ((... أن أجمل من تدمر تلك المدينه التاريخيه مسرحا لحوادث تاريخيه عاشتها الملكه المدائيه زنوبيا)) (2) ،و الأمر نفسه يصدق على مسرحيه ((مصرع غرناطه)) حيث

---

(1) الملكه زنوبيا / ص 117

(2) المصدر نفسه/المقدمه / ص 12

اقتضت طبيعة الموضوع سمة مكانيه ، تتمثل في نقل المشاهد عن جمود عائشة الحره لدى السلطان المملوكي الأشرف قاتيباي ، ورسل أبي عبد الله غرناطة باقي حكام الأقاليم الاسلاميه ، ولكن التزام الشاعر بهذا القانون جعله يتجنب البعد عن وحده المكان (مدينه غرناطه) ، ويكتفي بالاخبار عن تلك الاحداث التي وقعت خارج المدينه (1) ، رغم صلتها القويه بالحدث الرئيسي. وفعل هذا أيضا في مسرحيه ((فلسطين الثائره)) ، حين انتقل عبد القادر الحسيني زعيم المجاهدين من فلسطين الى بلاد الشام لطلب العون من قادتها فلم يفرد مشاهد خاصه لهذا الحدث ، لأنه يبعده عن التمسك بوحده المكان بل اكتفى بالاخبار عن تلك الرحله (2) ، على نحو ما فعل في المسرحيات المشار اليها منذ حين .

والواقع أن التقيد بهذا القانون الصارم الذي فرضه على نفسه محاكاة لكتاب المأساه الكلاسيكيه خلال القرنين السابع عشر و الثامن عشر الذين فرضوه على أنفسهم أيضا ، باعتبار أن (أرسطو) لم يقل به كما سبقت الاشاره الى ذلك ، قد أفقد بعض مسرحياته الكثير من الحيويه ، فاذا كان مناقيا ، أو اتخذ شكل الضروره في مسرحيه ((الحلاج)) و ((غاده افاميا)) و ((العباسة)) و ((رابعه العدويه)) و ((أبوبكر الشبلي)) ، على أساس أن الوحده المكانيه في هذه المسرحيات نابعه من مركز الأحداث نفسها وهي بغداد (3) ، و البصره (4) و أفاميا (5)

---

(1) مصرع غرناطه / ص 75 — 79

(2) فلسطين الثائره / ص 82

(3) في " العباسه " و " الحلاج " و " الشبلي "

(4) في " رابعه العدويه "

(5) في " غاده افاميا "

فان الالتزام بها في مسرحيات أخرى مثل ((مصرع غرناطه)) و ((فلسطين الثائره)) و ((الملكه زنوبيا)) من العلل الواهيه ،لأن الأحداث التي حرت خارج هذه المدن لها فاعليتها في مجرى الحدث الأصلي ،وعلى صله قويه به ،إذ بد لا من تمثيلها أو منحها سعه مكانيه تشمل معظم أحداث المسرحيات ،اكتفى بالاخبار عنها ،ومن ثمه فان مثل هذه ((الأحداث التاريخيه بعامتها واتساع أحداثها لا يمكن أن نضبطها في مثل هذه القوانين الأرسطويه ،ذلك أنها ترقى فوق المحدوديه الزمانيه و المكانيه التي سنها النقد المسرحي القديم)) (1).

لقد تعرض مبدأ الالتزام بوحده المكان التي نادى بها الكلاسيكيون الى انتقادات شديده ،فكثر المعادون و المعارضون له ،وضحر منه الكثير من كتاب المسرح و نقاده ،وخاصه الرومانسيون ،حيث سخر منه (فيكتور هيجو) في مقدمه مسرحيه ((كرومويل)) فقال : ((على المسرح نرى الأعمال المهمه في المسرحيه تقع بعيدا عنه ،وبدلا من التمثيل يكتفى بالأخبار الطويله المملله ، وبدلا من الصور يأتي الوصف ،وثمه أشخاص يتدخلون بيننا و بين التمثيل كأنهم رحال الحوقه الاغريقيه ،ويخبروننا بما يحدث في الكنيسه أو في القصر ،أو في الميادين العامه ،بطريقه أغرتنا عده مرات أن نصيح فيهم : أحقا ما تقولون ! قودونا الى تلك الأماكن لا شك أن ما يحدث ثمه ممتع،و يجب علينا أن نراه)) (2).كما أبعدها (ستاندال)لأنها ((تفرض أحاديث مملة ،وتمنع من خلق الجو التاريخي)) (3).

---

(1) المسرحيه التاريخيه / ص 238

(2) عمر الدسوقي / المسرحيه / ص 92

(3) المذاهب الأدبيه الكبرى / ص 207

ر التمرّد على قواعد المأساه الاغريقيه و تعاليم (أرسطو) لسيما قانون الوحدات
لاث ، في مسرح (كريستوفر مارلو M. Christopher 1564 — 1593) الذي يعد
ق أفضل كاتب — باستثناء شكسبير — في فن المأساه أنجبته بريطانيا ، فقد
ن (مارلوا) : ((أنه لن يقيد خياله بالقواعد الأكاديميه التافهه أو بالوحدات
الكلاسيكيه)) (1) .

عندما ظهر (شكسبير) الذي حل ظاهره صعبة التفسير في تاريخ المسرح
انجليزي ، لم يحترم لا هذه القاعده ، ولا تلك ، كما لم يراعر عدائه الصريح
ها ، فقد نجده يكسر من تغيير الأمكنة ، كما في مسرحيه ((ماكبث)) ، وقد
يقصرها على مكان واحد كما في مسرحيه ((العاصفه)) ، ولا زال بعض كتاب
المسرح المحدثين — كما يقول الأردس نيكول — يحافظون على وحدتي الزمان والمكان (2) ،
في مسرحياتهم ، و خير من يمثلهم الكاتب الشهير (برنارد شو) .

أما كتاب مسرحنا الشعري العربي ، فقد حافظوا عليها في بعض المسرحيات ،
تخلوا عنها في مسرحيات أخرى ، حيث تجاهلها عزيز اباظه في ((شجره الدر))
و ((غروب الأندلس)) و ((الناصر)) ، ففي هذه المسرحيه الأخيره على سبيل
المثال أدار أحداث الفصل الأول في مدينه قرطبه و بقيه الفصول في غرناطه ،
ولكنه التزمها في ((العباسه)) و ((أوراق الخريف)) ، كما التزمها صلاح
عبد الصبور في ((مسافر ليل)) و ((الأميره تنتظر)) ، حيث اختار للاولى
غرفه قطار و للثانيه كوخا ، بينما تعددت الأمكنه و اختلفت في ثنائيه عبد الرحمن
الشرقاوي ((ثأر الله)) ، ففي ((الحسين ثائرا)) تراوحت ما بين الحجاز

---

(1) فرنكنم هوايتنج / المدخل الى الفنون المسرحيه / ترجمه كامل يوسف وآخرون / ص / 60

(2) علم المسرحيه / ص 64

والكوفه و جنوب العراق ،ثم كربلاء فدمشق ،و تقيد بما في ((الفتى مهران)) حيث دارت أحداثها في احدى القرى المصرية . كما أبعدها علي عقله عرسان في مسرحيه ((الفلسطينيات)) ،اذ تجري أحداث الفصل الأول في فلسطين بينما تجري أحداث الفصل الثاني في أحد مخيمات اللاجئين في البلاد العربيه (1)

ونخلص من هذا الى أن عدنان لم يكن الشاعر المسرحي الوحيد الذي خانها عليه ،فلا يزال هذا القانون لدي كتاب المسرحيه الشعريه العربيه ،بل وحتي الأوروبيه، بين مد و جزر ،ولعل الفارق الوحيد بينه و بين غيره من المسرحيين العرب ،أنهم تخلصوا منها كلما أحسوا بأن طبيعه الموضوع وأحداثه التاريخيه ،تفرض الانتقال من مكان لآخر ،لأن تلك الوقائع الماضيه التي اعتمدوها حرت في أكثر من مكان كما هو الشأن في حادثه قتل الحسين (رضي الله عنه) عند الشرقاوي ،بينما ظل عدنان متمسكا بها ،واكتفى بالاخبار عن تلك الأحداث التي حرت خارج الاطار المكاني الذي فرضه على نفسه بمحض رغبته ، على الرغم من طبيعه تلك الأحداث بمحض الحدث الأصلي لكل مسرحيه ،على نحو ما لاحظنا ذلك على بعض المسرحيات مثل ((الملكه زنوبيا)) و ((مصرع غرناطه)) و ((فلسطين الثائره)) وغيرها مما ذكرآنفا .

---

(1) عدنان بن ذريل / مسرح علي عقله عرسان / ص 86

ثانيا :

شخصياته المسرحيه ،أنواعها و مواقفها

أولى نقاد المسرح الشخصيه المسرحيه عنايه كبيره ،و اشترطوا في رسمها مجموعه من الصفات، حتى تكون ملائمه للدور الذي تقوم به ،و طالبوا بوضعها في الأماكن الصحيحه التي لا تستطيع منها فكاكا ،بغيه خلق الاقناع في نفس المشاهد أو القارئ ،واختلف المسرحيون في طريقه عرضها و تقديمها ،فبعضهم يمهد لظهورها بحوار بين الشخصيات الثانويه ،فلما ظهرت كان المشاهد قد عرف بعض صفاتها ،كما فعل (موليير) في ((طرطوف)) ،وعدنان في ((العباسه)) و ((الحلاج)) و ((أبوبكر الشبلي)) ،وآخرون دفعوا بها الى الظهور في المشهد الأول من المسرحيه ،دون تمهيد ،وقد سلك (شكسبير) هذا في ((ماكبث)) و (موليير) في ((السيد البرجوازي)) ، وعدنان في ((دير ياسين))و ((الاتلنتيد)) و ((المغفل)) .

تتحكم في طريقه العرض هذه ،عدة أمور منها طبيعه الموضوع ،و الشخصيه وطبيعه المؤلف نفسه .

ولم تعد الشخصيات في المسرح الحديث آلهه أو أنصاف آلهه ،كما وجدنا ذلك عند كتاب المأساه اليونانيه ،و الأمراء و ملوكا ،ونبلاء و اقطاعيين كما شاع لدى كتاب مآسي القرن السابع عشر ،بل أنتزعت من عامه الشعب تعالجه أوضاع المجتمع الساسيه و الاجتماعيه و الاقتصاديه ،عند كتاب المسرحيه الحديثه ،بل أصبحت البطوله في ((كثير من الاحيان نصيبا مشتركا بين كثير من الشخصيات ،بحيث يصعب أحيانا أن نقرر من هو بطل المسرحيه من وجه التحقيق)) (1) .

هكذا تغير مفهوم البطوله في المسرح تبعا لتغير حركة المجتمع الانساني .

---

(1) عبد القادر القط /من فنون الأدب " المسرحيه" / ص 29

وقد بينا في فصول سابقه أن عدنان تقيد بالأصول الكلاسيكيه في اختياره للشخصيه المسرحيه ، فأسند البطوله في معظم أعماله للأمراء و الأميرات والوزراء و القاده ، و كل من له شأن عظيم ، وحسبنا التنويه بالوليد في ((غاده افاميا)) زعيم المدينه و عقلها المدبر ، و هارون الرشيد في ((العباسه)) ، خليفه المسلمين ، و رئيس الامبراطوريه الاسلاميه التي كانت لا تغيب عنها الشمس ، و العباسه أخته ، و زبيده زوجته و ابنه المنصور الذي أرسى قواعد دوله بني العباس ، و جعفر وزيره و صفيه المفضل ، ينذر - هو الآخر - من أسره فارسيه عريقه ، و لا يبتعد أبطال و بطلات ((فاجعه مايرلنغ)) عن مثل هذه الأوصاف ، فالشخصيه الرئيسيه فيها (رودولف) ابن قيصر النمسا وولي عهدها ، و (ألكونت تافي) رئيس الوزراء ، و (سيفاني) زوجه الأمير .

حاول عدنان الخروج عن هذا المبدأ في ((رابعه العدويه)) و ((دير ياسين)) و ((فلسطين الثائره)) حيث أورد شخصيات عاديه و بسيطه ، وحصر البطوله في مجموعه من الشخصيات ، ولكنه لم يحافظ على هذا التحديد في سائر مسرحياته ، اذ عاد ثانيه الى الالتزام بهذا المبدأ الكلاسيكي في اختيار الشخصيه ، و قصر البطوله على العظماء .

و يلاحظ أن شخصياته أنماط متعدده لأفراد يوحدون فعلا في الحياه ، منهم من يومن بالاعتدال في الشوره و النضال ، و مثل هذا الاتجاه في مسرحيه ((دير ياسين)) - التي أخذت كأنموذج - مختار الذي رأى أن الشوره لا تعتمد الحماسه وحدها ، بل تتطلب الاستعداد و التخطيط التام ، لاسيما أنه يعرف أبعاد العدو الماكر الذي يواجهه سكان الدير ، لذا رأيناه على طول أحداث المسرحيه يحذر قومه من مغبه الغرور ، وهو ان قبل الهدنه المقترحه من

ارف العدو ، و فضّل السلام على الحرب ، لا جبنا و استسلاما ، ولكن استعدادا للمعركة ، فعرض هذا الرأي على المجتمعين قائلا :

عدد العدو تكاملت ... و عتادنا كان الغرورا
و (الانجليز) ورا ءهم ... كان المساعد و النصيرا
أعطى و وفى بالعطاء ... ولم يزل يعطي الكثيرا
وتذكّر المولى القريب ... لنا ، ولم يبذل يسيرا
بسط العدو مسالما ... يده ، وأقبل مستجيرا
أفلا نسالم من أراد ... السلم ، و لو كان المصورا (1)

و كان علي زيدان على هذا النمط نفسه ، يكره الارتحال ، و لا يقدم على خطوه غير مقتنع بها ، وهو إن قبل السلام المؤقت مع العدو ، فلكي يعدد العده و يهيئ اسباب النصر ، حيث قال :

... أرى السلام ... مع اليهود هو الخطا
مادام ينقصنا السلاح ... فكيف ندفع من أذى (2)

و كان الرشيد كذلك في مسرحيه ((العباسة)) ، حيث لم يستحب لما كانت تخطط له زبيده و أعوانها وهو الاسراع في القضاء على البرامكه ، ولكنه لم يقدم على نكبتهم إلا بعد أن تأكد من خيانتهم و غدرهم ، فعند ذلك لم يتردد لحظة في الفتك بهم .

والى جانب هذا النمط المعتدل ثمه نمط آخر من الشخصيات يمكن أن نضعه في صف المتطرفين ، مثّله محمد بن الحاج عايش في مسرحيه

---

(1) دير ياسين / ص 19

(2) المصدر نفسه / ص 28

((دير ياسين)) ، حيث رأى أن معاهدة السلام خيانة ، واليد التي تصافح الأعداء يجب قطعها ، وهو شاب يتقد حيوية ونشاطا ، يكره السياسة والسياسيين ، لأنها سببا في نكبة فلسطين ، يرفض كل الحلول الا الكفاح المسلح الذي يعيد الحقوق ، ويحفظ المقدسات ، وقد شاركه في هذه النظرة والده محمد الحاج عايش واسماعيل عايش والشيخ الأمير محمد علي خليل ، الذين كانوا من المتحمسين للقتال المبني على خطط مدروسة لا الارتجال والفوضائية ، لذا عدّ الحاج عايش العرض الذي قدمه مختار (قبول معاهدة السلام مع العدو) ، اهانة لهم ، فخاطب مختار الذي أرسل في طلبهم للاجتماع قائلا :

أدعوتنا لتهيننا ... بلواذع القول المرير

قوّضت كل مسرة ... بمعاول الشك الضرير

وقذفتنا من حالق ... كفايه قذف القشور

أوكنت تبغي أن نأتي ... هامة الذل الحقير

ونمد من عجز يدا ... لعدونا كالمستجير (1)

ويمثل هذه النزعة المتطرفة والدعوة الى تحكيم السلاح في المسرحية نفسها شخصيات العدو الصهيوني ، (مناحيم بيغن) و (دافيد ليثل) و (مردخاي بوفمان) ، حيث اتسمت بالتطرف والحقد الأعمى تجاه العرب ، غير أن هناك فرقا في شرعية هذه المواقف المتطرفة ، فالأول يدافع عن حق مغتصب ، ولا يضمر الحقد لأي جنس بشري ، وان اعتمد السلاح فلأن الظروف أجبرته على ذلك ، بينما الطرف الثاني أعماه الحقد العنصري ، وطلب حق غيره ،

---

(1) المصدر السابق / ص 18

يقول(د فيد ليتل) أحد عناصر الحركه الصهيونيه :

ما دير ياسين سوى　　الأمل المحبب و الوطر

سيروا منا لنحيلها　　اللا ، و نجعلها حفر

و نبيد شأنه أهلها　　بالنار ، نعصف و الشرر (1)

و أما النموذج الثالث الذي رفض الحرب نهائيا ، فلم نجد له صدى مباشرا في هذه المسرحيه ، و لا في مسرحيه ((فلسطين الثائره)) وهو عيب فني يؤخذ على المؤلف ، ويخالف طبيعه الانسان البشريه ، كما يخالف الواقع ، فثمه ثلثه من اليهود ، ومن الفلسطينيين رفضت الحرب و لا تزال ترفضها ، ومن حين لآخر نسمع صيحه من الجانبين ، تأبى هذه الحياه المبنيه على حتف اليهودي و الفلسطيني ، و التي خلقت لبعضهم جوّ عدم الاستقرار ، فنزحت جماعه من الفلسطينيين خارج الأرض المحتله ، و عاد الكثير من اليهود الى تلك البقاع التي وفدوا منها ؛ ولكن الشاعر ألبس هذه الصفه الحكام العرب و قواتهم التي جاءت لنجده سكان الدير ، و اذ بهذا وقفت تراقب المذبحه من بعيد ، و على بعد عشرات الكيلومترات من ساحتها ، والى هذه الحقيقه تشير المسرحيه :

في عين كارم شاهد　　يغني اللحوح عن السؤال

من دونها حيث ليعرب　　ضارب دون الضلال

يلهو كربات الجحال　　و لا يمدّ يد الرحال (2)

و من هنا فهؤلاء يمثلون النمط الثالث الذي رفض الحرب و لكنهم ليسوا بفلسطينيين أو يهود ، كما أن عدم دخولهم الحرب ، ليس بدوافع انسانية ، بل لأسباب كثيره معروفه .

---

(1) المصدر السابق / ص 79

(2) المصدر نفسه / ص 82

غير أن عدنان جسّد هذا النمط بصوره أوضح في مسرحيه ((غاده أفاميا)) حيث ظل الوليد بطل المسرحيه مصرا على رفض دخول الحرب ضد الرومان الغزاه ، فقبل بقاء هم على أرض أفاميا و تناسى حق السكان المغتصب ، و حرماتهم المنتهكه ، بدعوى التعايش السلمي ، و بمذاق أن الحياه ترفض اراقه الدماء ، و أن الحقوق لا تحتاج الى سيوفه يشف عن هذا العرض التالي الذي قدمه الى قائد الرومان :

وما يمنع أن نحيا معا اهلا و خلانا

و نبسط للاخاء يدا لننسى جرح ماكانا

فما أرض بسكان تضيق ربي وشطآنا (1)

و بهذا الموقف أقر الاحتلال و استسلم له ، و سعى الى العيش معه في مصالحه و تخلى عن حريه بلاده و أرضه ، لينتصر كما يتوهم العدل و التسامح ، وما القيم التي ينادي بها الا دليل على ضعفه و جبنه و رغبته في الحفاظ على عرشه و سلطانه الذي يريد له البقاء ، و لو كان على حساب حريه بلده . (2)

و على العموم فان نظرتنا الى مواقف طرفي الصراع في كلتا المسرحيتين اتسمت بالقصر و افتقرت الى الاعتدال ، ذلك أنه ركز فيها على ايجابيات الفلسطينيين ، ممثله في دفاعهم عن الأرض و تشبثهم بها ، و الاخلاص في الكفاح ، و الاصرار على رفض النزوح ، وخلت جميع هذه الشخصيات من أي ضعف أو خطأ انساني ، سواء كان ذلك مقصودا أو عفويا ، داخليا أو خارجيا ، فهي في مجملها شخصيات كامله تماما ، ذات مواقف ساميه لا عيب فيها ، وبالمقابل

---

(1) غاده افاميا / ص 64

(2) حركة التأليف المسرحي في سوريه / ص 271

وعلى النقيض منه ركز على سلبيات الصهاينه " القوه المضاده" فبين مساوئهم كالحقد العنصري و الظمأ الى الدماء ،و الواقع يخالف ذلك فلم يخلص كل الفلسطينيين في الدفاع عن ارضهم ،ولم يرفضوا جميعا النزوح (*) ،كما أن موقف (مناحيم بيغن) أو (دافيد ليثل) أو (مردخاي بوفمان) (**) لا يمثل نظره وموقف كل اليهود ،بقدر ما يمثل نظره الصهيونيه العسكريه الفاشيه ،و هناك فرق بين اليهودي و الصهيوني ،فالأول عاش في فترات تاريخيه جنبا الى جنب مع الفلسطيني ،بينما رفض الثاني ذلك ،بل لم يتمكن من التأقلم مع أي مجتمع في العالم .

كما ركز على سلبيات القاده العرب ،و قد توافق الشاعر على أن الكثير من أولئك الحكام أسهموا في النكبه بجهلهم و تخاذلهم .

وهكذا يقف أبو سال ((دير ياسين)) و ((فلسطين الثائره)) على أرض نقيض فالشخصيات العربيه خيّره مطلقا ،و الاسرائيليه شريره مطلقا مخالفين بذلك طبيعه النفس البشريه التي يتصارع فيها الخير مع الشر،وقد أدى هذا الى فقد الشخصيات الكثير من حيويتها و جاذبيتها و صدقها الانساني ، لأن من بين الأسس الأولى لجوده الشخصيه المسرحيه و التي حرص عليها النقاد ((الا تفقد هذه الشخصيات صلتها بالعالم الحقيقي ، فنحن نألف شخصيه جملت أو أوغليا لما لهما من صلات كثيره بالحقائق الانسانيه)) (2) أو ما أسماه البعض الآخر بالتشابه (مشاكله الواقع) أي ((أن تكون الشخصيه

(*) هنا من الفلسطينيين من أخرج عنوه ،وهنا أيضا من فضل العيش خارج الأرض من تلقاء نفسه

(**) وظف الشخصيات الاسرائيليه نفسها في المسرحيتين

(1) غنيمي هلال/ النقد الأدبي الحديث / ص 610

لها من شبيهاتها في الحياه ما يجعلها مقنعه))[1]. لاسيما أن شخصياته تقوم بأدوار مأسويه ،والشخصيه التي تقوم بمثل هذه الأدوار يجب كما قال باحثو المفهوم الأرسطي ((الا تكون كامله تماما ،بل يجب أن نتعرف على أنفسنا في هذه الشخصيات))[2].

وقد جاءت شخصيات ((دير ياسين)) و ((فلسطين الثائره)) على نسق واحد العربيه منها متفقه في افكارها و أهدافها ،و ميولها ،كما اتفقت الاسرائيليه في ابعادها العام ، لدرجه أننا لوجعلنا شخصيات ((دير ياسين)) مكان ((فلسطين الثائره)) ،و شخصيات المسرحيه الأخيره مكان الأولى ،لما تغير شيء في بناء المسرحيه من حيث أحداثها ،و صراعها ،و أهدافها وشخصياتها ،ونهايتها ،بينما قل ((لو وضعت هملت مكان عطيل ،وعطيل مكان هملت لما كانت هنالك مأساه)).

اشترك عدنان في هذه الثغره الى العنصر العربي على أنه خير ملقى، و محاوله تنقيته من كل شائبه ،مع سهيل ادريس في مسرحيته ((زهره الدم)) التي عرض فيها ـ هو الاخر ـ لمأساه ابناء فلسطين و كفاحهم الامر، وانهم السليب ،حيث أصر على ((أن ينقي الجانب العربي من كل شائبه ،حتى الجاسوس أحمد ،لا يلبث أن يشعر بالخزي من خيانته ،فيكفّر عنها ،و ينضم لصفوف المجاهدين و يموت في احدى المعارك ...))[3].

---

(1) رشاد رشدي / نظريه الدراما من أرسطو الى الآن / دار العوده بيروت 1975 ط 2 / ص 37

(2) عمر الدسوقي / المسرحيه / ص 348

(3) على الراعي / المسرح في الوطن العربي / ص 301

في حين رأينا الشرقاوي في ((مأساه حميله)) يقرب مسرحيته من الحقيقه الانسانيه ،فلم يقصر الخير و البطوله على الجزائريين ، و الشر على الفرنسيين بل جعله مشتركا ،فالى جانب الأبطال الجزائريين من أمثال حاسر و عمار و حميله هناك الشاب هارون الذي بدا أن الفقر و الحاجه،قد حطما شخصيته فأصبح عميلا لجلادي شعبه ،ومن جانب الفرنسيين هناك الشاويش (جان) حارس سجن بربروس الذي عذبه ضميره لما شاهده من فنون في تعذيب الجزائريين ،مما أدى به الى الاستقاله من الجيش الفرنسي ليسترد راحه ضميره ،وعلى نحو ما نرى من جعله المحامي الفرنسي الذي تطوع للدفاع عن حميله (1) . و عليه فلم يصور الشرقاوي الخير المطلق عند كل الجزائريين ،كما لم يصور جميع الفرنسيين أشرار ميتي الضمير ،ولكنه حرص على الصدق الانساني ،هذا الصدق الذي يفرض أن يكون أبطال المسرحيه ((كغيرهم من الناس ،معقدين ، و متنوعي الطبائع ،ممتزجين في صميمهم بالخير و الشر)) (2) .

كما لم يجعل رشاد رشدي في مسرحيته ((الزهور لا تذبل أبدا)) 1967 هذه الحقيقة الانسانيه ،وهي أن الانسان مهما بلغ به التوحش ،ومهما كانت طبيعته شريره يأبى الحرب ،ويفضل الحياه ،فعندما ((تتعاظم المقاومه يصاب بعض ضباط العدو بالانهيار العصبي ،نتيجه حرمانهم من الحياه الانسانيه العاديه ،وتحويلهم الى تروس حامده في آلة الحرب)) (3) .

---

(1) في المسرح المصري المعاصر / ص 139

(2) المذاهب الأدبيه الكبرى في فرنسا / ص 215

(3) سامي خشبه / قضايا معاصره في المسرح / دار الحريه للطباعه بغداد 1972 / ص / 82

واذا كان عدنان قد أهمل هذه الحقيقه الانسانيه في المسرحيتين السابقتين الذكر ، فانه رعاها في مسرحيه (ديوجين الحكيم) لذا جاءت شخصياتها أكثر تأثيرا وحيويه ، بمشاكلتها للحياه ، مع أنها تاريخيه ، الا أن القارئ يحس بأن مثل هذه الشخصيات يمكن أن يجد لها مثيلا في الواقع ففيها استطاع الكاتب خلق ما اتفق على تسميته بـ " الايهام بالواقع " ، فوفر بذلك عنصر الاقناع ، فالى جانب المتأرفين من الاغريق و جنود (الاسكندر) المقدوني ، ثمه فئه من المعتدلين الذين أسلموا قيادتهم للعقل ، وقد مثّل هذا الاتجاه حكيم اليونان (ديوجين) ، وراعى في رسمه لشخصيه (هيلين) طبيعه التكوين النفسي للمرأه ، فعلى الرغم مما اتسمت به هذه الشخصيه على طول أحداث المسرحيه ، من اخلاص في الكفاح و تضحيه في سبيل تحرير أثينا ، الا أنها عندما فقدت حبيبها (زينو) روح المقاومة الاغريقيه لحكم (الاسكندر) لم تترك وسيله من احل اخراجه من السجن ، فذهبت الى (ديوجين) وطلبت منه أن يستعطف الطاغيه (الاسكندر) ليرحم شعب اليونان و يالق سراح المعتقلين ، وهي في قراره نفسها تريد اطلاق سراح (زينو) ، ويعلم (ديوجين) حقيقه هذا الشعور النسوي فيرد عليها متهكما :

تبغين صفحا للحبيب ... من المغير الكاسر

خفت الحمام(*) على الحبيـ ... ـب وما حزعت لغابر

مجد اليونان انقضى ... ومضى كأمس دابر (1)

(*) الحمام : الموت

(1) عدنان مردم بك / ديوجين الحكيم / ص 138

فموقف الضعف هذا مقبول بالنظر الى مصدره ،لأن المؤلف في رسمه لموقف (هيلين) لم يخرج عن طبيعة المرأه عندما يتملكها الشعور بالحب ، فتلك ازا حقيقه انسانيه .

و استطاع الكاتب أن يغوص في أعماق شخصياته الأخرى في المسرحيه ونقصد بذلك الفئة التي باعت نفسها لحلادي شعبها ، مقابل حفنة من الدراهم ،فأصبحت اما سيوفا مسلطه على رقاب أهلها ،أو عيونا للغزاه الدخلاء كشخصيه (حابي) و (ايزوب) و (ليسد ياس) و بعض الرقباء في الحيش و الشرطه ،فأوضح أن بعض هذه الشخصيات ماتت ضمائرها تماما كما هو الشأن في شخصيه (ايزوب) الذي وصف أحرار اليونان الذين يقاومون حكم (الاسكندر) بالسفهاء و المضللين فيقول مخاطبا زميله لسيد ياس :

أعزز عليا بأن أرى السفهاء تعبث بالحمى
ويقوم كل مضلل يحكي ،ويناق عن هوى (1)

غير أن بعض هذه الشخصيات التي باعت نفسها و خانت أوطانها ،ينتابها من حين لآخر شعور بالذنب و تأنيب الضمير ،يظهر هذا الموقف عند كل من (حابي) و (ليسد ياس) في الحوار التالي الدائر بينهما :

حابي :" الى ليسد ياس" :

سنامس غير هيّابين كل حقيقه ترى
ونخنق بالحديد القول مرا كان أم حلوا (2)

---

(1) المصدر السابق / ص 87

(2) المصدر نفسه /ص 22

ليسد ياس " يرد على حابي " :

القوم أهلك شئت أم ... غالبت نفسك عامدا

و الحر يمنع أهله ... عن كل سوء حامدا

أعزز عليا بأن أرى ... حفن الأحبه ساهدا

وأرى الأقارب بالقيود ... مكبلين سواعدا

ما أوجع أن نكون ... السيف يقطع حاصدا

ونكون عينا للمغير ... على القريب و ساعدا (1)

و بهذا التنوع في رسم الشخصيات ، الذي ترتب عليه الاختلاف في المواقف ، جاءت حيوية المسرحيه و جاذبيتها ، لأن المؤلف لم يقصر البطوله و الخير على اليونانيين ، والشر على (الاسكندر) وجيشه بل جعل الخير و الشر مشتركا بين ابطال المسرحيه ، و خلق مسوغات مقنعه لانحياز أي شخصيه سواء للخير أو الشر ، فمثلا يقف وراء انحياز (ايزوبا) للشر المتمثل في خيانه وطنه ، المنصب و المال الذي أغدقه (الاسكندر) على سكان أثينا مما جعله يدخلها دون مقاومة تذكر .

ويصعب على المسرحي أن ينجح دائما في خلق مسوغات مقنعة للتحول الانساني ، فأحيانا يتم ذلك بصوره غير منطقيه ، أي مبالغ فيها ، ومن الشخصيات التي تغير موقفها دون تبريرات مقنعه ، شخصيه زياد مساعد رئيس شرطه بغداد في مسرحيه ((الحلاج)) الذي ظل في معظم المشاهد التي ظهر فيها مؤمنا ببراءه الحلاج واعيا لمنحنى الاصلاحي (*) ، معيبا سياسه بني العباس القائمه

---

(1) المصدر السابق / ص 82

(*) في مواضع كثيره منها / ص 58 — 59

على الارهاب و الظلم (*) ، محاولا مرات عديدة اقناع رئيسه ببراءة الحلاج و ترفعه عمّا يحاك ضده ، و فجأة يتحول في نهاية الفصل الثالث الى ألد أعدائه عندما سمع من رئيسه بأنه عثر على رسائل للحلاج تدعو الى هدم الخلافة الاسلامية ، و عندما تسأله الذلفاء (احدى مريدات الحلاج) عن سبب تغير موقفه من الحلاج ، و هل اطلع على تلك الرسائل ؟ ، يغيّر الحوار ، ثم يختفي نهائيا من المسرحية .

و من الشخصيات التي تغيرت مواقفها بشكل مقنع ، شخصيتا (هيلين) و (سلامان) في ((الاتلنتيد)) حيث ظهرا في الفصل الأول مؤيدين للوضع القائم ، ثم تحولا بعد ذلك الى المعارضة ، فكان وراء تغيير موقف (هيلين) من القيادة الحاكمة في الأتلنتيد ، أن هذه الأخيرة أسرت زوجها (أوراس) زعيم حزب الوسط ، و رمته بالفساد و الخيانة ، و السبب نفسه كان وراء تحول موقف (سلامان) ، الذي ذهب الى مقر القيادة يستفسر عن سبب اعتقال رئيسه ، فيعنّفه أحد أعضاء القيادة ، وتوجه اليه — هو الآخر — أصابع الاتهام ، ويصبح تحت مراقبة عيونهم ، و تطارده الشرطة بعد أن علمت القيادة الحاكمة أن (سلامان) وصفها بالمتو و القمر الفكري و الجسدي .

وفي مسرحية ((فلسطين الثائرة)) يكون وراء تحول الرقيب (شارل) أحد جنود الانتداب البريطاني الى صديق للعرب بعد سقوطه جريحا وذهاب زميله (ألكسي) الى اليهود يطلب مساعدتهم فرفضوا ، بينما أسعفه شاب عربي .

وتتجسد قمة التحول المنطقي المقنع في مواقف الشخصية عنتيد ر

(*) ورد هذا في صفحة 93

أبي بكر الشبلي ، حيث بدأ هذا التحول ينمو رويدا رويدا ، الى أن بلغ قمة التأزم ، ثم بدأ الشبلي في الانحياز للخير شيئا فشيئا ، الى أن صار في نهاية المسرحية أحد أئمة التصوف الاسلامي .

غير أن بعض الشخصيات الأخرى تظل ثابتة على مبدأ أو فكرة آمنت بها من بداية المسرحية الى نهايتها ، كما هو الشأن في الحلاج الذي لم يزحزح ايمانه بمبدئه السامي الداعي الى الاصلاح الاجتماعي و السياسي كافة أصناف العذاب الى أن صلب من أجله ، و من مثل موقف موسى بن أبي غسان وعائشة الحرة اللذين ظلا رافضين لفكرة مفاوضة الاسبان و تسليم المدينة ، مصرين على ضرورة الدفاع عن غرناطة .

مع الاشارة الى أن معظم شخصياته الرئيسية مثبتة تاريخيا ، أما الثانوية و ان لم تثبت فلا نستبعد وجودها في تلك الفترة ، فشخصيات مسرحية ((العباسة)) مثل الرشيد و زبيدة و جعفر و العباسة و الفضل بن الربيع و السياف مسرور معرفة و مشهورة و قد شاركت في تلك الحادثة التي أدت الى كسر شوكة البرامكة ، كما أن شخصيات مسرحية ((مصرع غرناطة)) مثل أبي عبد الله الصغير و عائشة الحرة و موسى بن أبي غسان و يوسف كماشة و أبي القاسم عبد الله ـ هي الأخرى ـ أثبتت كتب التاريخ أنها عاصرت تلك النكبة و أسهمت في نسج خيوطها .

و نخلص الى أن الكاتب تقيد بالأصول الكلاسيكية في اختيار الشخصيات حيث قصر البطولة على العظماء في معظم ما كتب ، وحاول في القليل منها ترك هذا المبدأ ، ولكنه سرعان ما عاد الى الالتزام به من جديد .

وقد استطاع المؤلف أن يحمل من تلك الشخصيات المنبعثة من أعماق

التاريخ ، حية نابضة لا نستبد وجودها في أرض الواقع ، الا أن نظرته الى مجموعة من الشخصيات في بعض المسرحيات اتسمت بالقصر و اقتقدت الى الاعتدال ، بحيث حصر كل القيم الخير في شخصيات ، و ما يناقضها تماما في الشخصيات الأخرى المعادية لها ، وذلك في المسرحية الواحدة ، مخالفا بذلك الطبيعة الانسانية ، وحقائق النفس البشرية التي يتصارع فيها الخير مع الشر ، ولكنه استطاع في بعضها الآخر تدارك مثل هذه الحقائق .

واختلفت مواقف شخصياته منها من ظل مؤمنا بفكره أو مبدأ على طول أحداث المسرحية ، ومنها من لم يستقر على حاله ، وقد نجح المؤلف حينا و أخفق حينا آخر ، في خلق مسوغات مقنعة لذلك الثبات أو التغيير .

ثالثا :

الصـــراع المسرحي و أشكـــالـــه

أ ـ الصـــراع الـــداخلـــي

ب ـ الصـــراع الخـارجـــي

تقوم الحركه المسرحيه أساسا على الصراع ، و نظرا لأهميته في بنـاء
سرحيه ، فقد اعتبر روحها و عمود ها الفقري الذي عليه قوامها .

عرف الكثير من القضايا الفنيه في المسرح العالمي تاورا كبيرا ، ذلـا
القفزه الحضاريه التي عرفتها الانسانيه ، شملت معظم جوانب الحياه ، بما
ـا الأدب و الفن عموما ، فلم تعد طبيعه الشخصيات في المسرحيه كمـا
ـت لدى كتاب المأساه اليونانيه ، آلهه و أنصاف آلهه ، أو أمراء و ملوك ونبلاء
ا شاع ذلـا عند شعراء المأساه الكلاسيكيه في القرن السابع عشر لا سيما
د الفرنسيين ، بل أصبحت هذه الشخصيات و خاصه لدى الواقعيين ، من
ـه الناس ، فهم بشر عاديون لا يحملون أي تفويض الهي أو سلطوي ،
ـذا قيل عن طبيعه هذا التاور " ان المسرحيه نزلت من السماء الى الارض"
ـل هذا التاور أيضا الحوار (اداه التعبير) فلم يعد شعرا كمـا
ن عليه خلال الأربعه عشرة قرنا الماضيه ، بل زاحمه النثر في مرحلـه
ـس ثم اطرده - أو كاد - في الآونه الأخيره من المسرح العالمي بصوره
اد تكون كاملـه .

أما الصراع فقد كان خارجيا[1] في المأساه الاغريقيه ، حيث يخـوض
ـالها صراعا عنيفا ضد قوى غيبيه خارجيه ، أو ماديه (بين شخصيتين)
ـس نحو ما يلحظ على شخصيات (اسخيلوس) و (يوربيدس) و (سوفوكليس)
ـتي تصارع في الغالب القوه الخارجيه المتمثله في الآلهه و القدر و الطبيعه

---

(1) يعرف مندور الصراع الخارجي في المسرحيه اليونانيه بقوله : ((الصراع الذي يجري بين بطل المسرحيه و قوه خارجه عن ذاته ، وقد تكون تلك القوه شخصيه أخرى في المسرحيه ، كالصراع الذي يجري مثلا بين " بروميثيوس" احد البشر وصانع الحضاره وبين الاله المتجبر "زوس" ...)) الأدب و فنونه / ص 111 ، ويعرفه عبد القادر القط تعريفا قريبا من هذا ، أنظر كتابه / من فنون الأدب / ص 28

وما إلى ذلك من معتقدات اليونان .

أما في القرن السابع عشر فأصبح الصراع داخليا (نفسيا) اذ تحول الى محاربة المشاعر و العواطف و القيم الاجتماعية عندما يقع بينها تعارض، كأن يكون بين الحب و الواجب ، أو بين العقل و القلب ، وخاصة عند (كورناي) و (راسين) ، بل إن بعض كتاب هذ القرن وظفوا بقية عناصر المسرحية لخلق هذا الصراع الذي ينشب في نفس البطل بغية ((تحليل النفس البشرية وتفسير السلوك الانساني)) (1) ، ولذا قيل عن (راسين) انه ((مصور العواطف)) (2) .

ظل الصراع في المسرحية داخليا بالدرجة الأولى إلى أن جاء كتاب العصر الاليزابيثي بأنجلترا ، فمزجوا في هذا العصر بين الشكلين ، وظهرت أولى المسرحيات التي يسير فيها الصراع الخارجي جنبا الى جنب مع الصراع الداخلي (3) .

أما لدى الكتاب الواقعيين فيعود الصراع الى شكله الخارجي ، غير أن هناك فرقا بين الصراع في مسرحياتهم و بين الصراع في المسرحيات الاغريقية فالأبطال لا يواجهون القوة الغيبية ، بل يواجهون القوة المضادة المتمثلة في فساد الأنظمة الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية ، أو السيطرة الاستعمارية أو جبروت الحكام و استبدادهم ، و بمعنى أدق فان شكل الصراع أصبح بين أفراد ينتمون الى طبقات اجتماعية متباينة ، و من الملاحظ - كما يقول مندور - أن هذا التطور في شكل الصراع قد ارتبط بتطور وظيفة الأدب المسرحي الذي

---

(1) محمد مندور / الكلاسيكية و الأصول الفنية للدراما / ص 75

(2) محمد مندور / الأدب و فنونه / ص 115

(3) الأردس نيكول / علم المسرحية / ص 136

الذي لم يعد يحاول تحليل السلوك البشري و بيان الدوافع ،بل في نقد الأوضاع الاجتماعيه المختلفه (1) .

و من خلال تمعننا لأشكال الصراع في مسرح عدنان ،لاحظنا أن شخصياته خاضت صراعات داخليه ،و أخرى خارجيه ،و أحيانا داخليه خارجيه ،شأنه في ذلك شأن معظم كتاب المسرح ،و سنفصل القول في كل شكل .

1 - الصراع الداخلي (النفسي): و ينشأ عن تصارع عاطفتين أو نزعتين في نفس البطل أو البطله ،كالذي دبّ في نفس العباسه أو نفس موسى بن أبي غسان في مسرحيه ((مصرع غرناطه)) ،أو في نفس الشبلي ، فالصراع الذي خاضه الشبلي مثلا ناتج عن تصارع المادة و الروح ،و بالتالي حدوث ذلك التمزق و تلك الحيره التي عانى الشبلي حيث قال :

تـرى من كنت ؟ لا أعرف ... من أمري سوى الظن

أ انسان أنا ؟ أم كنت ... عفرتا من الجن

و هل نفسي على ما كان ... من سوآتها مني ؟ !.

أرى في نفسي الضدين ... من قبح و من حسن

فماذا كنت ؟ لا أدري ! ... ونفسي لم تكن مني (2)

فكثره علامات الاستفهام تدل على شده حيرته أمام ماهيه الذات الانسانيه ومدى علاقتها بالنفس ،الشيء الذي جعل بطل المسرحيه يتساءل عساه يحصل بجواب عن هذا التمزق الذي عاناه ،وعندما احتدم الصراع في نفسه

---

(1) الكلاسيكيه و الأصول الفنيه للدراما / ص 75

(2) أبو بكر الشبلي / ص 43

لم يجد بدا من الاستنجاد بخير النساح المتصوف الشهير ، فتوسل اليه قائلا :

يا (خير) من لي بالدليل ... وقد توعرت الدروب

أنا حائر ، أعمى تعيث ... به المواحس و الكروب

أبغي الاثابه و الجزاء ... و أين من أعمى مثيب (1)

ولكن الشيخ لا يرحم توسلات هذا القائد الحائر ، فيعنّفه و يؤنبه على تلك التصرفات يوم أن كان سيفا في يد الأمير الموفق مسلطا على الرقاب ، وتتحول المقابلة بين الشيخ و القائد غلاب الذي جاء صحبة الشبلي ، الى مشادة كلامية ، يرتفع فيها الحوار الى مستوى الجدل الفكري الراقي ، حول القضايا السياسية ، ويدخل الصراع ((مرحلة جديدة ، فبدلا من أن يهدئ المتصوف الزاهد نفس الشبلي نجده يوجه اليه الاتهامات العنيفة ، ويرافق خروج القائد غلاب محيي الانباء بهجوم الزنج على قرن بغداد))(2) وهنا يتقدم النساح من الشبلي يتفحصه قائلا :

ماذا عزمت ؟ وقد توضح ... حت الأمور كما ترى

أعرفت دربا أم جبنـ ... ـت و ذقت ذعرا بالعدى

الدرب دونك واضح ... لا لبس فيه ، ولا دجى

فاختر لنفسك ما تحب ... من النعيم أو الأذى (3)

في هذا الموقف الدرامي الذي كان بمثابة اختبار حقيقي للشخصية ، تزداد

---

(1) المصدر السابق / ص 58

(2) من محاضرة : نسيب نشاوي

(3) المصدر السابق / ص 57

ـ الشبلي انقساما ، ولا يدري أي الظالمين يشايع ، ويتجلى ذلك الانقسام
أن البطل أمام امرين حرجين :
ا أن يسير مع الأمير في ردّ شغب الزنج فيحفظ لنفسه المال و الجاه ،
اما أن يسكت عن فتنة الزنج ، لأنهم ظلموا ، فانتقموا لحقوقهم (1) ، وتكون
اتمه الصراع النفسي بين المادة و الروح ، أن تنتصر الروح ، لقد اعتزل
شبلي الناس ، وعزف عن مناصرة الدارفين الظالمين و ارتضى لنفسه
انسحاب من معركة بين ظالمين ، و آثر حياة الزهد على مناصب الدنيا
بمارحها .

و في مسرحيه ((مصرع غرناطه)) يقوم الصراع الداخلي في أعماق موسى
ن أبي غسان بين العاطفه (حبه لخطيبته زينب) و بين الواجب (دفاعه
ن غرناطه) فلم يخضع لهذا الصراع ، بل حسمه منذ البدايه لصالح الواجب
بالرغم من شوقه لرؤيه زينب التي غاب عنها مدة شهر قضاه في ما اردة القوط
لا أنه لم يذهب - بعد عودته - مباشره لرؤيه خطيبته رغم أنهما بعشت
ايتهما في طلبه ، بل اتجه فور وصوله الى قاده الجيش الغرناطي ، يشرح
هم ما وقع له في تلك المعركه ، و يحثهم على توحيد الصف ، بعدما وحّد
لعدو صفوفه ، أما الحاريء فسمعت منه هذا القول :

حبّي لزينب لم يزل ... كالطود لا يتزعزع

متمكّن في القلب لا ... يبلى ولا يتصدّع

حبّي لزينب لا يؤخّر ... واجبا أو يمنع

---

(1) من محاضره نسيب نشاوي

عقدت عليا عشيرتي أملا كحم يسطـــــع (1)

ويزداد الانتصار للواجب في أحداث المسرحيـــة المتلاحقة زياره موسى لزينـــب في قصر والدهما (يوسف كماشه) كان الهدف من ورائها الاستعانه بأبيهـــا في الضغط على الأمير وحمله على دخول المعركة ،أي أن الدافع الى تلك الزيـــاره هو تأكيد اعلاء الواجب على الحب ،وعلمت زينب أن الهدف من زياره موسى لبيت والدهـــا لا لرؤيتهـــا وانما لما هو أسمى من ذلك فقالت لحبيبها :

هل كنت تقصد رؤيتـــي أم كنت تقصد والدي ؟

أم جئت تبغي ناصـــرا و تروم كفّ مساعـــد

خلفتني نهب السقـــام ونهب جهد حاسـد

وا خيبه القلب الجريـــح من المحب الحاسـد (2)

يرد عليهما موسى بأبيات تشع حكمة ،وقد تخلل الوفاء للوطن في نفسه وعلا على حبه :

إن نحن لم نخلص للأو طان كما يقضي الابـاء

كيف السبيل الى الوفـاء وكان ينقضنا الوفـــاء

ان الذي خان الامانـة ليس يردعه الحيـــاء

أرض الفتى ليست للتـــراب كما يحدد ها الغبـــاء

أرض الفتى التاريخ أشرف ساطها وهي الرجـاء (3)

---

(1) المصدر السابق / ص 491

(2) المصدر نفسه /ص 1511

(3) المصدر نفسه /ص 111

يتأكد هذا أكثر عندما يأتي لوداعها في بداية الفصل الرابع فتصاب الهلع و تصرخ قائلة :

رحماك (موسى) هل رفقت بأهلي و أسوت صدرا (1)

يرد عليها " وهو واقف بالباب يتأهب للخروج " :

شرف الديار على الكريم من الحياة أجل قدرا (2)

ند تغليب الواجب على العاطفة في شخصية موسى لم نحس بأي افتعال و تكلف ،لأنها اتسمت على طول أحداث المسرحية بالبطولة و الايمان العميق بالمروءة و الاسلام ،فهو مثال لأولئك العظماء من الرجال الذين وهبوا حياتهم للدفاع عن أوطانهم ،وطبيعة مثل هؤلاء أن يتساموا عن العواطف و أماني النفس ،و يسلموا قيادتهم للعقل ،ولعل هذا ما جعل الصراع في بدايته فاترا ،لأن انتصاره للواجب كان متوقعا ، فعودته من الصحراء الى أن أمكن له بمؤازره عائشة الحره أن يحمل الغرناطيين و أشرافها على خوض معركة فاصلة ،بعد صراع بينه و بين حاكمها أبي القاسم الداعي الى التفاوض مع الأعداء ،وظل متمسكا برأيه في الدفاع عن الحمى الى آخر المسرحية حيث رفض التوقيع على صك التسليم ،وأبعد أبا القاسم الذي قدّم له الوثيقة من طريقه واتجه صوب الباب شاهرا سيفه قائلا :

أنا لن أقرّ وثيقة فرضت و أخضع للعدى

....

---

(1) المصدر السابق / ص 51

(2) المصدر نفسه / ص 51

انـي رسمت نهايتـي ببدي ولـن أتردد ا

كنت الحسام لأمتـي و اليوم للوا ـن الفدى (1)

م يستجب أحد لندائه، كما لم يستجب هو الآخر لنداء الحب رغم توسلات زينب التي طالبته بالابقاء على نفسه، و الموافقه على التسليم لأنـه ي نظرها يحقق لها العيش مع خايدها .

هنا تبدو حقيقه الصراع لأن البطل بين خيارين ، هل يستجيب لنداء ينب (الحب) أم يلبي نداء الوطن (الواجب) و دون تردد حسم الشاعر صراع في نفس موسى بانتصار الواجب على العاطفه ، حيث خرج موسى لمقاومه و الدفاع عن الوطن .

ينما نصر الشاعر الحب في النفس زينب على الواجب رغم محاولات موسى متكرره بأن يجعلها تضع الواجب في المقام الأول ، ولكنه لم يفلح ، والشاعر يب في هذا لتحقيق التباين في المواقف ، تقول وهي ترد على موسى :

لغه الحماسه لا تفيد ـد مع النساء و تنفع

. . . . . .

لا تنس أني في الهوى أنثى أخاف و أخشع (2)

دم الكاتب على تصوير الحالات النفسية المنكسره في مثل هذا الصراع م في شخص زينب ، حين تعمل حاريتها على نصحها بأن الحياه منحتها م تمنح غيرها ، من جمال ومكانه اجتماعيه راقيه في كونها ابنة وزير يه قائد الجيش ، فتناجي زينب نفسها معبرة عما يختلج في قلب

) المصدر السابق / ص 123

) المصدر نفسه / ص 108

تل فتاه مثلهـا :

ماكان مجد أبي ليدفع ... من أسى عني و يمنع

أحسبت قلبي غير قلب ... الناس لا يأسى ويجزع

أنا في النوازع (*) و الهوى ... أنثى لها في الحب مشرع (**)

و يروّعني شجو العشير ... اذا تبرّم أو توجع (1)

وفي مسرحيه ((العباسه)) يقوم الصراع بين الحب و الوفاء ، أحبت العباسه جعفر البرمكي وزير أخيها (هارون الرشيد) ، و ولهت به في مجالس الرشيد ذاكرا لما له من خصال تحبذها المرأه في الرجل كالشباب و المال و الذكاء و المنصب و قوه الشخصيه ، و غيرها من الصفات الحميده التي جاء بعضها على لسان وصيفاتها ، كقول صالحه :

لله (جعفر) من فتى ... كالكوكب المتوقّد

حلو الشمائل شيّق ... بشبابه المتأوّد

يمناه ترشح بالندى ... للسائل المسترفد

وحسامه يوم الوغى ... للظالمين بمرصد (2)

وقول عاتكه :

خبر الأمور ولم يضق ... ذرعا ولم يتبلد

....

سلست له شمس الأمور ... وكل صعب محمد (3)

(*) النوازع : الوساوس

(**) مشرع : ورد الماء

(1) المصدر السابق / ص 103

(2) عدنان مردم بك / العباسه / ص 17

(3) المصدر نفسه / ص 18

فالصراع هنا قائم بين الحب و الواجب (الوفاء بالعهد) ،فقد عقد الرشيد قران أخته العباسه على جعفر دفعا للشبهات و الحرام ،و منع أن يكون بينهما ما يكون بين الزوج و زوجته، فالرشيد – كما ورد في مقدمه المسرحية و تؤكده الروايات التاريخيه – كان شديد الشغف بمسامره شقيقته العباسه و مسامره وزيره جعفر و الاستماع الى أحاديثهما ، ولكن التقاليد العربيه كانت لا تبيح للأجانب رؤيه الحريم ،فلم يجد الخليفه حلا سوى هذه الحيله (الزواج الصوري) التي تدفع الشبهات ،و الى هذه الحقيقه تشير العباسه في مطلع الفصل الأول في قولها :

زوجت (جعفر) باختيار ... أخي ولم أذمم مصيري

لكنما لسياسه خرقاء ... من خطل المشير

حلئت (*) عن ورد العشير ... ولم أمتع بالعشير (1)

و يمتد الصراع على طول المسرحيه من هذه المأساة التي تعيشها العباسه بين حبها لجعفر ،و وفائها لسياسه الرشيد ،أو انتقل خضوعها للتقاليد العربيه ،و تقوم زبيده عدوة آل برمك بتغذيه هذا الصراع ،و اتهامها بالتآمر مع جعفر و الفرس على الخلافه الاسلاميه (**)،فترد العباسه بألم مصوره ذلك الصراع المأساوي بين حبها و عقلها :

وحدي (لجعفر) ما علمت ... وغربه ما كان يخفى

وحد كموثق الضرا ... يمور أوحاعا و يافى

لو كنت أملك حيله ... لسلكت أمرا كان أهدى

(*) حلئت : منعت عن شرب الماء

(1) المصدر السابق / ص 29

(**) في مواضع كثيره منها / ص 35 – 36 – 38

وتبعت ما يقضي علـيّ القتل فيما كان أحدى
ما حليتي فيما اجترحت من الأذى وخلقت أنثـى (1)

لعل خير ما يصف اضطرابها قولها وهي تحاور احدى وصيفاتها :

أنا ريشه في عاصف راحت تعاوى دون غايـه (2)

ولكن حبها لجعفر جعلها تستهين بأوامر الرشيد ، وبقدسيه الأعراف العربيه ، فاتصلت بجعفر وحذرته مما يحاك له ، وطالبته بالفرار ، وكان ذلك الحب سببا أيضا ، في دفاعها عن جعفر أمام الرشيد ، عندما طالبته بمنحه ولايه حزاء لاخلاصه له (*) .

وهكذا فان اتصالها بجعفر والدفاع عنه هو مراميه البعيده ترجيح لصالح الحب وحسم للصراع الداخلي في نفس العباسة ، وهو انتصار ابيي ربما أخذ شكل الضروره ، لأن الحنين الى العشير ، وتكوين الأسره ، الى غير ذلك سجايا فطرت عليها المرأه ، وقد صرّحت العباسه بهذا في أكثر من موضع في المسرحيه كقولها :

هل كان من عار عليّ اذا حننت للعشير
أو رحت اهتف من حوى في ظلمه الليل الضرير
والله أوصى بالعشير بآي محكمه المنير (3)

وكقولها أيضا :

---

(1) المصدر السابق / ص 59

(2) المصدر نفسه / ص 26

(*) ورد ذلك في / ص 100

(3) المصدر نفسه / ص 28

كقولهـا أيـضا :

مابـال كـل حليلـه　　نالـت من الحب الكفايه

ومنعـت عن نيل القليل　　من المحبه و العنايـــه (1)

هكذا راعى عدنان ازاء انتصار الحب على الوفاء ، التكوين النفسي و البيولوجي لمرأه ، ولو رجح كفه الوفاء لكان ذلك مخالفا لما يبغيه المرأه ، ولكنهـا (العباسه) بكت بألم عندما عرفت نوايا جعفر في التآمر على الخلافه الاسلاميه لتكوين دوله فارسيه ، فقالت بألم :

ماحيلتي فيما اقترفت　　من الأذى وخلقت أنثى (2)

ان استخلاف العباسه بأوامر الرشيد ما هو في مغزاه الحقيقي إلا صراع آخر ضد التقاليد و الأعراف التي منعت اختلاط الدّم العربي بالأعاجم في مرحله اشتعل فيها فتيل الصراع الشعوبي ، غير أن عدنان لم يتعمق في هذه الظاهره (التسيير بين الأجناس) جيدا و اكتفى بالاشاره اليها على لسان العباسه وهي ترد على جاريتها :

ماكان (جعفر) بالهزيـل　　من الرجال ولا القصير

يمشي اذا انتسب الرجـال　　لـ(هرمز) (*) أو (أزدشير) (**) (3)

وجد شذرات لهذا التيار العنصري في مسرحيه ((العباسه)) لعزيز أباظه.

---

(1) المصدر السابق / ص 26

(2) المصدر نفسه / ص 58

(*) هرمز : من أكاسره الفرس

(**) أزدشير : من أكاسره الفرس

(3) المصدر نفسه / ص 28

حيث تقول عليّه لأختها العباسه :

أتحدين و ما أصبحت إلا برمكيه

ان زوجي قرشي أنجبته قريشيه (1)

ومثل هذا الصراع بين الحب و التقاليد من القضايا التي أولاها كتاب المسرحيه الشعريه عنايه خاصه ،و ان اختلفوا في ترجيح كفه الصراع، فشوقي ينصر الحب على التقاليد في مسرحيه ((عنتره)) ،فيجعل عبله تتحدى تقاليد البادية التي تمنع الفتاه من الزواج بمن صرّح بحبها ،بينما تخفق ليلى في تحدي هذه العقبه (الزواج من قيس) في مسرحيه ((مجنون ليلى))،و يعد هذا من عيوب مسرحيات شوقي ،لأنه لم يتعمق الصراع جيدا في نفس ليلى بين حبها للمجنون و زواجها من غيره ، يقول منذور ((فنحن لا نلمح في مجنون ليلى آثارا قويه لذلك الصراع ،و لا تمزقا داخليا عنيفا يهزّ مشاعرنا ، و على العكس مرّ هذا الصراع مرورا هينا ، فوالد ها يفوض لها الأمر ،ويترك لها الخيار فتفضل في سهوله و يسر ورد الثقفي على قيس ،دون أن نحس بأن هذا التفضيل قد كلفها عسيرا أو أثار في نفسها شجونا .)) (2).

واذا كان عزيز اباظه قد حاول تجنب مثل هذا العيب ،فانه وقع في الهوه نفسها ،ولكن بصوره مناقضه لأستاذه في مسرحيه ((قيس و لبنى)) القريبه الشبه من ((مجنون ليلى)) ،حيث لم يجعل لهذه العاده المتحكمه في نفوس عرب الصحراء ، أي سلطان ولم يتوقف كثيرا ((لتحليه هذا الصراع، بل

---

(1) أحمد سليمان الأحمد / دراسات في المسرح العربي / ص 156

(2) مسرحيات شوقي / ص 44 ،ومحمد الدسوقي / المسرحيه / ص 54

سار بالحب سيرا حثيثا الى الزواج دون أن تكون هذه العاده عائقا قويا ...)) (1).

ان الصراع الداخلي (النفسي) الذي أشرنا اليه في مسرحيه ((الشبلي)) و ((مصرع غرناطه)) و ((العباسه)) القائم على التعارض بين القيم والعواطف الحب و الواجب ،أو بين الحب و التقاليد ،أو بين العواطف المختلفه، ظاهره من أهم الظواهر لدى كتاب المأساه الكلاسيكيه الغربيه، في القرن السابع عشر وخاصه في فرنسا ، حيث اشتهر به كل من كورناي و راسين وغيرهما ففي مأساه ((السيد)) لكورناي يجري الصراع في ((نفس بطله المسرحيه بين الحب و الواجب ،عندما اشتبك السيد خايمها المحبوب مع أبيهما في معركه قتله فيها ،فتمزق قلب الفتاه بين حبها لخايمها و واجبها نحو أبيها ،و أصبح هذا الصراع الداخلي هو المحرك الأساسي لأحداث المسرحيه كلها .)) (2).

وفي مسرحيه (راسين) الشهيره ((أندروماك)) و التي تعد ـ كما يقول الأردنيكول ـ أنموذجا لمدرسه فرنسيه بأكملها في كتابه المأساه نرى صورا عديده لهذه الصراعات الداخليه ((صراعا في عقل أندروما ناشبا من حبها لولدها و من وفائها لزوجها المتوفي ،وصراعا في عقل هرميون ناشبا من غيرتها من أندروماك و من حبها لبيروس ،وصراعا في عقل بيروس ناشبا عن حبه لأندروماك و حبه لأندروماك ،ثم صراعا في عقل أورست ناشبا عن حبه لهرميون و كراهيته لبيروس)) (3).

---

(1) كمال اسماعيل / الشعر المسرحي / ص 57

(2) محمد مندور / الأدب و فنونه / ص 114

(3) علم المسرحيه / ص 137

2 - الصراع الخارجي (*) (الخفي) : وهو الشكل الثاني للصراع في مسرح عدنان عوقد اعتمد على هذا النوع في تحريك أحداث بعض مسرحياته ، ويتخذ هذا النوع شكلين :

أ - الصراع ضد الاستبداد الذي تحاول بعض الفئات الحاكمة ، فرضه على أبناء شعوبها ، كالذي تخوضه شخصيات مسرحيه ((الاتلنتيد)) ((الحلاج)) و ((المغفل)) وغيرها ، فالصراع في هذه المسرحيات يتخذ طابع الثوره على فساد الانظمة الاجتماعيه و السياسيه بشكل خاص في تلك البيئات التي اختارها المؤلف .

ب - الصراع من أجل الحريه و الاستقلال ، لطرد القوه الاستعماريه التي فرضت سيطرتها على تراب غيرها ، من مثل الذي تخوضه شخصيات ((غاده أفاميا)) و ((فلسطين الثائره)) و ((ديوجين الحكيم)) و ((دير ياسين)) .

وفي كلا النوعين - ان صح التقسيم - لا تواجه الشخصيات في صراعها الخارجي القوه الغيبيه كما هو شائع لدى كتاب المآسي اليونانيه ، بل إن القوه المضاده للشخصيات في مسرح عدنان ، هي قوه أفراد يمثلون اتجاهات مختلفه ، ومن تعارض أهداف و مصالح هذه الفئات ينتج الصراع ، وهذا هو الفرق بين الصراع في مسرح عدنان ، والذي تعتمد المسرحيات الحديثه لا سيما الواقعيه منها ، وبين الصراع في المسرح الاغريقي .

فالصراع الذي أجراه المؤلف في مسرحيه ((الاتلنتيد)) قائم بين القوه السياسيه الخاشعيه ممثله في أعضائها (عازر) و (يوشافط) و (شمعون)

(*) سبق و أن عرفنا الصراع الخارجي / أنظر ص 249 من هذه الدراسه .

(حابي) التي استأثرت بمقاليد الحكم ، و أمكن لها أن تصرف السواد الأعظم
ن الشعب عن سبيل التفكير السليم ، باعتمادها سياسة التزييف و التضليل
تي أنتجتها الأنظمة الاستبدادية لتظل عروشها قائمة ، فتمد الى المبالغة
ي اقامة المهرجانات و الاستعراضات و الملاعب و ما الى ذلك من وسائل
تى يظل الشعب في تيه أعمى .

ول (عازر) أحد أعضاء الحزب الحاكم مشيرا من الشرفة الى تلك الملاعب
السيراك و اللافتات ما مئنا زميله يوشافط :

تلك المسارح شبدت حتى يظل الوعي عازب (*)
و الرأي صرف القوم عن حدّ الأمور الى الملاعب
سنداك نلهي الشعب حتى لا يقوم بهم شاغب (1)

نما تحاول الفئة الواعية ـ الطرف الثاني للصراع ـ من أبناء الأتلنتيد ، و التي
زلها المؤلف بأعضاء حزب الوسط (أوراس) و (أبسال) و (سلامان)
(هيليس) و (بيدا) الذين يمثلون القوة المضادة لسياسة الحزب الفاشي ،
حاول هذه الفئة النيرة في صراعها مع القيادة كشف الألاعيب السياسية ،
بث روح الوعي و اليقظة في أوساط الشعب الذي ضاع وراء ذلك الزيف
ذي تصانعه القيادة الحاكمة .

يحتدم الصراع بين القوتين ، فتلجأ السلطة الحاكمة الى اعتقال (أوراس)
يم الحزب بدعوى افساد عقل الناشئة ، و خيانة البلاد ، ويرد (يوشافط)
ى (سلامان) الذي جاء يستفسر عن سبب اعتقال زعيمهم :

---

*) عازب : شارد

1) عدنان مردم / الاتلنتيد / ص 76

(أوراس) في نظر القيادة مفسد جاز النهايه

بذر الفساد منكورا بالنشء عن هدف وغايه (1)

مما يؤدي الى تحول في مصير الشخصيات الأخرى التي وان كانت لا تؤيد الوضع ، فهي على الأقل لا تنقده ، فتنضم هذه الشخصيات الى صف (أبسال) الذي بدا منذ المشهد الأول معاديا للنظام وسياسته القائمة على اذلال الشعب.

ويزداد الصراع وضوحا بين القوتين غير المتكافئتين في بقية الأحداث، حيث تلجأ السلطة الحاكمة الى تضييق الخناق على (أبسال) و (سلامان) فترسل عيونها لرصد أنفاس هذه الشخصيات المعارضة، على حد تعبير (عازر) و توضع بيت (ميلين) تحت مراقبة رجال الشرطة ، ويعرض عليها عازر الشهادة ضد زوجها في المحكمة التي ستقام له، ليكون شاهدا لأنصار (أوراس) ، وتخبر (ميلين) أتباع زوجها بالأمر، وينشأ جدل كبير بينهما ، ينتهي بالموافقة على الذهاب الى المحكمة لا الشهادة ضد زوجها ولكن لتكشف للشعب زيف السلطة الحاكمة، غير أن القاضي يرفض حديثها عندما تبدأ بالتعريض بالقيادة ، وتصر على موقفها فيأمر باخراجها عنوة ، ثم يأمرهما أحد الجنود فتسقط شهيدة ، وتكون تلك نهاية الصراع والمسرحية معا ، بأن تم للسلطة الحاكمة و بوسائلها المختلفة ـ الترزيف لعامة الشعب والتكيل بالفئة الواعية بعد أن رفضت المساومة ـ من أن تحسم الصراع لنفسها وتحقق ما تسميه باستتباب الأمن .

كما في مسرحية (الخلاص) التي وقف فيها هذا المتصوف الثائر، الذي

---

1) المصدر السابق، ص 39

لا يعرف المداهنه ولا التقيه ، ولا يرضى بأنصاف الحلول ، يصارع القوه الحاكمه في بغداد ، ويا الب باقامه ((خلافه ليس بينها و بين الجمهور نفور ، و تعمل كي تزيل من ثقوب الدوله ما بينها من نفور اجتماعي ، وتزيل ما بين الفرق من نفور ديني و تحطم ما بين الطبقات من تفاوت مادي))(1).

وقد لخص الحلاج منهجه الاصلاحي ، عندما سيق الى المحكمه ، حين رد على القاضي محمد بن يوسف الذي اتهمه بالسعي الى اشعال فتنه بين المسلمين ، يقول الحلاج مخاطبا أعضاء المحكمه :

ماذا يضير اذا دعو ت الى الصلاح بما جهارا
من قال ان الدين غض الطرف ذلا و انكسارا
الدين اسعاد النفوس وغوث أفئده الحيارى (2)

ثم يقول ثانيه في الموقف نفسه :

لم نأت عن عبث ولم يك بؤسنا في النفس فاطره
سوء السياسه أفسدت ذمم الورى حرّا و حرّه
جئنا لنبعث في النفوس يقينها و نزيح غمره (3)

امر الحلاج في مرحله كان فيها أحوال المجتمع العباسي تنذر بالتحلل والانحدار من حيث الجوانب الفكريه و السياسيه و الاجتماعيه ، ففي الجانب الفكري ا أصبحت أنديتها أروقه للسفسطه ، وغدت مساجدها ساحات

---

(1) الحلاج شهيد التصوف الاسلامي / ص 93
(2) عدنان مردم بك / الحلاج / ص 119
(3) المصدر نفسه / ص 119

صراع و القتال بين الحنابله و الأشاعره و المعتزله و الصوفيه و المنجمين و السحره ، فتمزقت وحدتها الفكريه ، وانحلت أخوتها القلبيه (1) و في الجانب السياسي ، ((أسرفت بغداد على نفسها في السياسه فنجمت الأحزاب و الشيع و الفرق ، مدنيه و سافره ، عربيه و أعجميه ، مؤمنه و ملحده ثائره رجعيه)) (2) ، و الأمر نفسه في المجالين الاجتماعي و العسكري ، و في قمه هذا المجتمع العجيب ، الخليفه المقتدر ، وهو صبي عربيد ، أحب جاريه روميه سلّم لها أمور الدوله ، وكان - كما يقول ابن الأثير - لا همّ له سوى اللهو في قصره بين عشر آلاف خصيّ من الصقالبه و الجواري و الغلمان (3) .

في هذا الجو المناقض و المضطرب أعلن الحلاّج ثورته ، ولكنه عجز عن التغيير فصلب ليكون مسيحا ثانيا ، و بتعبير آخر حسم المؤلف الصراع بين القوى الحاكمه في بغداد التي اتحدت في مواجهه هذا الخاطر الذي كان يهدد مصالحها ، و في الحوار الدائر في السجن بين الذلفاء و أحد السجّان ما يكشف عن طبيعه هذا الصراع :

الذلفاء

ان البنا انه شمرت ... للكيد في وضح النهار
هبت لتحمي نفسها ... بقواضب لطمت كفار
جزعت على العرش المصدع ... أن يؤول الى انحيار
تبغي الشراء بكل أسباب ... المكيده و الشنّار (4)

---

(1) المرجع السابق / ص 91
(2) المرجع نفسه / ص 91
(3) المرجع نفسه / ص 91
(4) الحلاج / ص 84

و نلاحظ أن الشاعر حسم الصراع الخارجي في مسرحيتي ((الحلاج)) و ((الاتلتتيد)) بانتصار القوه الغاشمه ،ويبدو أنه مصيب فيما ذهب اليه ، ذ لا يمكن أن نعد هذه نظره تشاؤميه ،ولا أن نصنفه ضمن الكتاب الذين يخلقون ابطالا سلبيين ،فكيف يتسنى للحلاج الانتصار ،وقد وقف في وجهه حكام بني العباس و بطانتهم و ألبوا عليه الناس ،بينما وقف مجده في مواجهتهم وهي وقائع يؤيد ها التاريخ ،و كيف ينتصر أبطال الأتلتتيد و هم قلة من أحرار تلك البلاد ،يجابهون قوة لها من الامكانات الماديه و البشريه مالم يتوافر لهم .

ب- أما الصراع الخارجي مع المستعمر فيبدو في ((غاده أفاميا)) ، ((فلسطين الثائره)) و ((ديوحين الحكيم)) و ((دير ياسين)) ، حيث دخلت جميع شخصيات هذه المسرحيات في صراع لا يعتمد الكلمه سلاحا ، كما في ((الحلاج)) و ((الأتلتتيد)) و ((القسم)) ولكنها تؤثر القوه على القول لأن الطغاه في أي زمان و مكان لا يصغون الاّ الى لغه القوه ،وهي لغه المصر التي تزيل الوقر من الآذان و الغشاوه من الأبصار،و تحيي الضمائر، وتزلزل المكان و الانسان ،فالحقوق لا بد من أن تنتزع بحدّ السيف ،وقد عبّر (شارلي) أحد جنود الانتداب البريطاني في مسرحيه ((فلسطين الثائره)) عن هذه الحقيقه في حواره مع زميله (جون) :

الأرض تؤخذ عنوه بشبا السلاح وتقتسم

تحنى بحق الفتح للأقوى كفيء من نعم (1)

وقد وعى حكيم اليونان (ديوحين) هذه الحقيقة أيضا ،في رده على تلميذه

---

(1) فلسطين الثائره / ص 21

كرايتس) و (هيلين) خطيبة (زينو) اللذين طلبا منه الذهاب الى الطاغيه فيليب) قائد الغزاه ليرحموه أن يكف أذاه عن شعب أثينا ،وقد رفض (ديوجين) بناء هذا العرض و فضّل الموت على حياة الذل و المهانه :

أنا لن أطأطئ جبهتي ... كانت تدلّ على السمى

و أمدّ راحة خانع ... مستسلم يبغي القرن (*)

و الموت أطيب من حياة ... بالذل أراه تحتذى (**) (1)

ن الصراع الخارجي الذي خاضته شخصيات هذه المسرحيات يتجه نحو هدف حد هو تحرير تلك الأوطان من براثن المحتلين سواء أكانوا صهاينه ي فلسطين أو ديرياسين ،أو رومان في أفاميا و أثينا ،وهو في مراميه بعيده صراع الانسان ضد قوى الشر و الطغيان ،سواء أكان هذا الشر صريا كما في فلسطين،أو استبداديا كما في الأثلنتيد و الحلاج و القزم، و استعماريا كما في مسرحيتي ((ديوجين الحكيم)) و ((غاده أفاميا)) .

و هكذا أحسن عدنان الصراع الخارجي في مسرحه بين فئتين انعدم بينهما التكافؤ ، ـ الأولى مسيطره ،والثانيه أقل منها شأنا ـ وتعارضت أهدافهما ،فحاولت كل فئه بوسائل مختلفه ترجيح الكفه لصالحها ،ونجح المؤلف الى حد كبير في خلق مسوغات ذلك الانتصار ،وقد تجسد هذا الصراع الخارجي أو الحسي على حد تعبير عزالدين اسماعيل (2) ، في القتل و السجن ،و الصلب ،والمضايقه ،و ما أشبه ذلك ،وكانت نهايه الصراع ـ دائما ـ لصالح قوى الشر و الطغيان ،لأن مسرحياته عباره عن مآس تاريخيه ،و بيئته

(*) القرن : الثواب

(**) تحتذى : تطلب بذل

(1) عدنان مردم بك /ديوجين الحكيم/ص 135

(2) الأدب وفنونه /دار الفكر العربي القاهره / ط 8 /1983/ص 194

أساه وفقا لمبادئ الكلاسيكيه أن تكون النهايه محزنه ، اذا ما استثنينا رهيه ((غاده أفاميا)) التي كانت شخصياتها تملك من المؤهلات ما ح لها بذلك الانتصار .

يفهم من هذا أن الصراع المسرحي قائم على أساس الصراع الخارجي المحض، النفسي المحض ايضا ، وانما راعينا في تلك التقسيمات السابقه لأشكال راع عنده ، الفلسفه و الحضور الأكبر ، فقد لجأ الى المزج بين هذين الشكلين السرحيه الواحده ، فالى جانب الصراع النفسي (الداخلي) في مسرحيه (العباسه)) ، وهو الأساس ، نجد صراعا خارجيا (حسيا) آخر بين عباسه و زبيده ، و بين العرب بزعامة الرشيد و زبيده ، و بين الفرس بزعامة فر البرمكي ، وقد وظفه الكاتب لتعميق احساس العباسه بالتمزق و الحيره ، انقسام الذي تعانيه بين قلبها و عقلها ، كما هو واضح في قولها الذي (1) ت الاشاره اليه ، و هذا المزج بين الشكلين في المسرحيه قديم ، عرفته سرحيه الانجليزيه في العصر الاليزابثي ، حيث ظهرت فيه أولى المسرحيات ي يسير فيها الصراع الداخلي جنبا الى جنب مع الصراع الخارجي ، على ب ما نوهنا به سابقا .

---

(1) انظر / ص259 من هذه الدراسه

الخاتمة

تناول هذا البحث دراسه مسرح عدنان مردم بك الشعري ، من حيث الشكل و المضمون ، معتمدا - أساسا - على النصوص المسرحيه ، و مستعينا بما أمكن العثور عليه من مراجع .

و بعد دراسه و تحليل مختلف جوانب الموضوع ، توصلت الى عدد من النتائج يمكن الاشاره الى أبرزها :

1 - تبدو الرغبه في الكتابه للمسرح ، أصيله عند الشاعر ، فقد طالت الفكره تراوده منذ أن كان طالبا في المرحله الثانويه ، اذ قدّم مجموعه من المحاولات الأولى ، ثم تحوّل عنها الى الشعر الغنائي ، فأصدر ديوانين ، ثم عاد الى المسرح في النصف الثاني من الستينات بصوره تكاد تكون كامله ، و منذ ذلك التاريخ الى الآن ، نشر ديوانين آخرين مقابل أربع عشره مسرحيه .

2 - أن الموهبه قادره على التحليق في معارج الثقافه و العلم حين تتاح لها الظروف الاجتماعيه المناسبه ، فقد أدت البيئه التي ترعرع فيها ، الدور الريادي في توجيه الكاتب نحو عالم الشعر ، و لا ندري كيف يكون عطاء عدنان لو لم تتح له مثل هذه الحياه العسكريه .

3 - مما يلفت انتباه المتمعن في سيره هذا الكاتب ، ذلك الفوارق الكبير في زخم العطاء الشعري سواء الغنائي أو المسرحي ، قبل الوظيفه و بعدها ، فالسنوات التي قضاها في الوظيفه ، تعد من أفقر الفترات انتاجا مما يدل دلالة قاطعه على أن الوظيفه كثيرا ما

تصرف الانسان عما يرغب فيه ، فمنذ إقالته من القضاء عام 1966 ، بدأت مسرحياته في الصدور سنه بعد أخرى ، و على هذا فان كانت الوظيفه نعمة عليه ، فانها نقمه على المسرح العربي .

4 ـ عدنان أحد الكتاب الذين لم يؤهلهم تعليمهم الى الابداع ، فالتناقض بين الموهبه و الحرفه واضح في سيره حياته ، فعلى الرغم من ميوله الأدبيه التي ظهرت مبكره ، الا أن الأسره اختارت له كليه الحقوق ، ليتخرج قاضيا أو محاميا للوجاهه التي يتمتع بها القاضي داخل المجتمع ، غير أن الشهره التي حظي بها كانت بسبب حبه للأدب و الثقافه .

و مع ذلك ، فقد انعكست تلك الثقافه القضائيه و العمليه على الكثير من أعماله ، لا سيما المسرحيه ، اذ تشيع فيه العبارات و الألفاظ ذات الايحاء القضائي .

5 ـ لم ينظم عدنان المسرحيه ، الا بعد أن تمرّس في الشعر الغنائي ، و عندما امتلك ناصيته اتجه نحو المسرح لأنه أحس بأن المسرح هو المجال الحيوي الذي يستطيع أن يتنفس فيه بصوره أفضل ، و يتيح امكانات كبيره للتعبير عن العصر و قضاياه .

6 ـ تنوّع الشاعر مصادره التاريخيه ، فلم يحصر نفسه في مرحله أو عصر بعينه ، بل أخذ من التاريخ العربي القديم والحديث و امتد بصره الى التاريخ العالمي ، القديم منه و الحديث أيضا ، خلافا لبعض الكتاب الذين صبوا جلّ اهتماماتهم على مرحله بذاتها .

7 ـ اذا كان الكاتب قد نوّع مصادره التاريخيه ، فانه أيضا لم يناسر الى تلك الأحداث ، التي انتخبها من أعماق التاريخ نظره قداسه ، بل حوّرها ، فقدم و أخر ، وحذف و أضاف ، على النحو الذي يخدم الهدف الذي رمى اليه من تلك الأحداث ، دون مخالفه الحقائق التاريخيه الكبرى ، وقد يأخذ من التاريخ الشكل العام فقط ، ثم يبدع كل ما تتطلبه الصياغه الفنيه ، على نحو ما يبدو على مسرحيتي "غاده أفاميا" و "أبو بكر الشبلي" .

8 ـ غرابه اللغه و حزالتها في مسرح الشاعر ، تقف حائلا من دون فهم حوار بعض الشخصيات ، و من الأحسن للكاتب أن يتجنب كل الألفاظ و الصيغ التي هجرها الناس ، وهو يمتلك هذه القدره ، وقد كشف في عدد ـ وان كان قليلا ـ من المسرحيات أنه باستطاعته تحاشي مثل هذا الأسلوب المعقد في الحزاله ، و تلك الألفاظ القاموسيه التي تعد عقبه أخرى ، من العقبات التي تعترض المسرح الشعري ، و تدعّم رأي المعارضين للشعر في المسرح .

9 ـ لوحظ أن الشاعر لم ينظم على جميع البحور الشعريه ، اذ لم نعثر الا على عدد من الأوزان أغلبها مجزوء و مشطور ، مثل الكامل و الوافر و المجتث و الهزج و الخفيف ، و هناك عدد آخر من البحور التي وردت بنسب قليله كالرمل و مخلع البسيط و الرجز ، غير أن الكاتب فشل في مشاهد بعض المسرحيات من خلق ذلك الانسجام بين الايقاع الموسيقي و الحالات النفسيه المختلفه لبعض شخوصه ، فأناطهم في مواقف نفسيه متباينه على بحر واحد .

10 ـ اعتماد الكاتب الأحداث التاريخية العالمية لا سيما اليونانية و الرومانية ، و تقيده بمبادئ مدرسة الاحياء من حيث حرصه على البيت ذي الشطرين ، الموزون على أحد البحور الخليلية ، و القافية و الروي ، اعتبرناه ظاهره كلاسيكية ، وقد ظل الشاعر متمسكا بها ، على الرغم من معاصرته لتلك الثورة التي عرفها الشعر العربي الحديث شكلا و مضمونا ، و التي كان من أعلامها ـ في الشعر ـ بدر شاكر السياب و نازك الملائكة ، عبد الوهاب البياتي و خليل حاوي ـ و في المسرح الشعري ـ صلاح عبد الصبور و عبد الرحمن الشرقاوي و معين بسيسو .

11 ـ أشرت غير مرة إلى أن الشعر لا يتنافى و المسرح ، لما فيه (الشعر) من طاقات لو يحسن الكتاب استغلالها ، و أن الذين رفضوه ، كما رفضوا الفصحى بدعوى الواقعية ، لم يفهموا حيدا معنى الواقعية ، و لا يعني هذا أننا من المتعصبين للشعر في المسرح على الرغم من أنه اللغة الأولى له ، ولكننا نرفضه ، اذا ما عجز عن تحقيق النزعة الدرامية ، وفي هذه الحالة لا يبقى أمامنا سوى الاقرار بأحقية النثر في الكتابة المسرحية ، مادام يستطيع تحقيق ما عجز عنه الشعر .

12 ـ أثبت البحث أن الكاتب مازال متقيدا بالمبدأ الكلاسيكي ، في اختيار الشخصية المسرحية ، حيث أسند البطولة في جل مسرحياته الى الملوك و الامراء و الأميرات و الوزراء ، و حاول في عدد ـ قليل ـ من المسرحيات التخلي عن ذلك ، ولكنه سرعان ماعاد الى الالتزام به في بقية المسرحيات .

13 ـ بين البحث أن أدب هذا الكاتب الذي ضربت عليه وسائل الاعلام في سوريه حصارا لسبب ما ، لم يكن أقل شأنا فنا و التزاما ، من أولئك الذين قامت حولهم ، و حول كتاباتهم حملات اعلاميه مركزه ، فهو لم يكن بعيدا عن الأحداث الوانيه و القوميه ، و قد أشرت في البحث ـ في أكثر من موضع ـ الى أنه كان ولا يزال متفاعلا مع معظم الأحداث التي عرفتها الساحه العربيه ، فكان له موقف من حرب أكتوبر 1973 ، و تقاتل الاخوه الأشقاء في لبنان ، و تعاظم مأساة أبناء فلسطين .

14 ـ ان الكاتب لم يتأثر بالمسرح الكلاسيكي الأوروبي فقط ، بل تأثر أيضا بالمسرح العربي الشعري الذي قدمه أحمد شوقي و عزيز أباظه و غيرهما من كتاب المأساة التاريخية الشعريه في الأدب العربي الحديث ، و تبين ذلك جليا ، سواء في الشكل أو المضمون .

هذه بعض النتائج التي أمكن الوصول اليها ، عرضتها موجزه في هذه الخاتمه ، وهي في حاجه الى بحوث أخرى تدعمها ، و تثري الموضوع في بعض الجوانب الأخرى التي ربما لم يتفان لها البحث .

آملا أن يكون هذا البحث لبنه تضاف الى ما قدّم لبناء مسرح مسرحنا العربي الحديث .

المصادر والمراجع

المَصَادر

القـــرآن الكـريـم

عـدنـان مردم بـك

أ ـ الـدواوين الشعـريـة :

1 ـ عبير من دمشق ، المنشورات عويدات بيروت الطبعة الأولى 1970

2 ـ نفحات شاميـة ، مؤسسة الرسالة بيـروت الطبعة الأولى 1979

ب ـ المسرحيات الشعرية :

1 ـ غادة أفاميا ، منشورات عويدات بيـروت الطبعة الأولى 1967

2 ـ العباسة ، منشورات عويدات بيـروت الطبعة الأولى 1968

3 ـ الملكة زنوبيا ، منشورات عويدات بيروت الطبعة الأولى 1969

4 ـ الحلاج ، منشورات عويدات بيروت الطبعة الأولى 1971

5 ـ رابعة العدوية ، منشورات عويدات بيروت الطبعة الأولى 1972

6 ـ مصرع غرناطة ، منشورات عويدات بيروت الطبعة الأولى 1973

7 - فلسطين الثائرة ، منشورات عويدات بيروت
الطبعة الأولى 1974

8 - فاجعة مايرلنغ منشورات عويدات بيروت
الطبعة الأولى 1975

9 - ديوجين الحكيم ، مؤسسة الرسالة بيروت
الطبعة الأولى 1977

10- دير ياسين ، مؤسسة الرسالة بيروت
الطبعة الأولى 1978

11- الأتلنتيد ، موسسة الرسالة بيروت الطبعة
الأولى 1980

12- أبوبكر السبلي ، مؤسسة الرسالة بيروت
الطبعة الأولى 1981

13- المغفل ، مؤسسة حداول للطباعة دمشق
الطبعة الأولى 1985

14 - القزم ، مطبعة الكاتب العربي دمشق
الطبعة الأولى 1986

المراجع

أ ـ الكتب

01 - ابراهيم أنيس :

موسيقى الشعر ، مكتبه الانجلو مصريه ،القاهره

الطبعه الخامسه 1978

02 ـ ابراهيم حماده :

آفاق في المسرح العربي ،المركز العربي للبحث

و النشر ،القاهره ، الطبعه الأولى 1983

03 ـ ابراهيم الشواربي و قاسم عبده :

الروايه التاريخيه في الأدب العربي الحديث ،

دار المعارف ،القاهره 1979

04 ـ أحمد رائف :

و تذكروا من الأندلس الابباده ،الزهراء للاعلام

القاهره ،الطبعه الاولى 1987

05 ـ أحمد عثمان :

الشعر الاغريقي ،تراثا عالميا و انسانيا ،المجلس

الوطني للثقافه و الفنون و الآداب ،الكويت 1984

06 ـ ادوار جوردون كريج :

في الفن المسرحي ،ترجمة ،د رينى خشبه ،

مراجعه ،علي فهمي ،مكتبه الآداب القاهره،د.ت

07 ـ أديب عزت :

أدب عربي معاصر في منشورات اتحاد الكتاب العرب ، مطبعة الكاتب العربي ، دمشق 1979

08 ـ الأردس نيكول :

علم المسرحية ، ترجمة ، درينى خشبة ، مراجعة علي فهمي ، مكتبة الآداب القاهرة د . ت

09 ـ أرسطو طاليس :

فن الشعر ، ترجمة ، عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الثانية 1973

10 ـ أسعد داغر :

مصادر الدراسة الأدبية ، الجزء الثالث ، المكتبة الشرقية ، بيروت 1972

11 ـ بسام ساعي :

حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، الطبعة الأولى 1978

12 ـ بشار ابن برد :

الديوان ، الجزء الرابع ، تحقيق الطاهر بن عاشور الشركة التونسية للنشر ، والشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر ، د . ت

13 ــ توفيق الحكيم :

فن الأدب ،مكتبه الآداب ،القاهره ، د . ت

14 ــ ثريا عبد الفتاح ملحسن :

منهج البحوث العلميه للطلاب الجامعيين ،

دار الكتاب اللبناني ،بيروت ،الطبعه الثانيه1982

15 ــ جورج لوكاتش :

الروايه التاريخيه ،ترجمه ،صالح جواد الكاظم

وزاره الثقافه بغداد 1978

16 ــ حافظ ابراهيم :

الديوان ،الجزء الأول ،ضبط و تصحيح وترتيب

أحمد أمين وآخرون ،المطبعه الأميريه ،القاهره

الطبعه السابعه 1955

17 ــ حسن محسن :

المؤثرات الغربيه في المسرح المصري المعاصر،

دار النهضه العربيه ،القاهره 1977

18 ــ الحلي (صفي الدين) :

الكافيه البديعيه ،تحقيق نسيب نشاوي ،مجمع

اللغه العربيه ،دمشق ،الطبعه الأولى 1983

19 ــ الخطيب البغدادي (أبوبكر أحمد بن علي)

تاريخ بغداد ،الجزء الثامن و العاشر ،دار

الكتاب العربي ،بيروت ،د . ت

20 ــ الخطيب(حسام) :

محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ، مطبعة طربين دمشق 1975

21 ــ ابن خلدون (عبد الرحمن) :

المقدمة ،الجزء الثاني ، تحقيق ،عبد الواحد وافي لجنة البيان العربي القاهرة ، الطبعة الثانية 1965

22 ــ خليل، مردم بك :

أعيان القرن الثالث عشر في الفكر و السياسة و الاجتماع ،لجنة التراث العربي بيروت الطبعة الأولى 1971

23 ــ خيري شلبي :

في المسرح المصري المعاصر ،دارالمعارف القاهرة 1981

24 ــ الدسوقي (عمر) :

المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها ، دار الفكر العربي القاهرة ، د . ت

25 ــ ابن ذريل (عدنان) :

فن المسرحية ،دار الفكر دمشق 1963

26 ــ " " الشخصية و الصراع المأساوي ،مطابع ألف باء الأديب دمشق 1973

27 ـ ابن ذريل (عدنان) :

الأدب المسرحي في سورية ، دار الفن الحديث العالمي دمشق ، د . ت

28 ـ " " : مسرح علي عقله عرسان ، مطبعة الكاتب العربي دمشق 1980

29 ـ الراعي (علي) :

المسرح في الوطن العربي ، المجلس الوطني للثقافه و الفنون و الآداب ، الكويت الطبعه الأولى 1980

30 ـ رشاد رشدي :

نظريه الدراما من أرسطو الى الآن ، دار العوده بيروت ، الطبعه الثانيه 1975

31 ـ روجرم بسفيلد (الابن) :

فن الكاتب المسرحي ، للمسرح و الاذاعه و التلفزيون ، ترجمه دريني خشبه ، دار نهضه مصر ، القاهره 1978

32 ـ الزبيدي (علي) :

الشعر و الفنون ، مختارات من الأبحاث المقدمه لمهرجان المربد الثالث ، وزاره الاعلام العراقيه بغداد 1974

33 ـ الزركلي (خيرالدين) :

الأعلام ، الجزء الثالث ، دار العلم للملايين بيروت ، الطبعة السابعة 1986

34 ـ زياد محيّك (أحمد) :

حركة التأليف المسرحي في سورية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1982

35 ـ سامي خشبة :

قضايا معاصرة في المسرح ، دار الحرية للطباعة بغداد 1972

36 ـ السلاوي (أديب) :

المسرح المغربي من أين و الى أين ؟ وزارة الثقافة و الارشاد القومي ، دمشق 1975

37 ـ سليمان الأحمد (أحمد) :

دراسات في المسرح العربي المعاصر ، دار الأحيال ، دمشق ، الطبعة الثانية 1972

38 ـ شفيع السيد :

اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية الى سنة 1967 ، دار المعارف 1978

39 ـ شمس الدين الحجاجي :

الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ، دار المعارف القاهرة ، الطبعة الأولى 1984 .

40 ــ شوقي قاسم (أحمد) :

المسرح الاسلامي ،روافده و مناهجه ،د ا ر
الفكر العربي ،القاهره 1980

41 ــ الطبري (محمد بن جرير) :

تاريخ الرسل و الملوك ،الجزء الثامن ،تحقيق
أبو الفضل ابراهيم ،دار المعارف القاهره،د . ت

42 ــ طه عبد الباقي سرور :

الحلاج شهيد التصوف الاسلامي ،دار نهضة
مصر ، القاهره 1981

43 ــ طه وادي :

شعر شوقي الغنائي و المسرحي ،دار المعارف
القاهره ،الطبعه الثالثه 1985

44 ــ " " : جماليات القصيدة العربيه المعاصره ،دارالمعارف
القاهره ، الطبعه الثانيه 1985

45 ــ عبد الرحمن عميره :

أضواء على البحث و المصادر ، مكتبه عكاظ
جدّه ، الطبعه الثانيه 1982

46 ــ عبد الصبور (صلاح) :

الديوان ،المجلد الأول والثاني ،دار العوده
بيروت ، الطبعه الأولى 1972

47 ـ عبد المحسن عاطف سلام :

عن مسرحيات عزيز أباظه ، منشأه المعارف

الاسكندريه 1961

48 ـ عتيـــــق (عبد العزيز) :

الأدب العربي في الأندلس ، دار النهضه العربيه

بيروت ، الطبعه الثانيه 1976

49 ـ عز الدين اسماعيـــل :

قضايا الانسان في الأدب المسرحي ، دار

الفكر العربي ، القاهره 1980

50 ـ " " : الشعر العربي المعاصر ، دار العوده بيروت

الطبعه الثالثه 1981

51 ـ " " : الأدب و فنونه ، دار الفكر العربي ، القاهره

الطبعه الثامنه 1983

52 ـ العشـــري (جلال) :

ثقافتنا بين الأصاله و المعاصره ، الهيئـــه

المصريه العامه للكتاب ، القاهره الطبعـــه

الثانيه 1981

53 ـ العشماوي (زكـــي) :

دراسات في النقد المسرحي ، دار النهضه العربيه

العربيه ، بيروت 1980

54 ـ عطيه عامر :

النقد المسرحي عند اليونان ، المطبعة الكاثوليكيه ، بيروت 1964

55 ـ علي بن أبي طالب (الامام) :

نهج البلاغه ، المجلد الأول ، شرح بن أبي الحديد ، دار مكتبه الحياه ، بيروت ، د . ت

56 ـ علي المصري :

المسرح المردمي ، دراسه تحليليه لمسرحيه الحلاج لعدنان مردم بك ، مؤسسه الرساله بيروت 1980

57 ـ العيسى (سليمان) :

الازار الجريح ، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1976

58 ـ غنيمي هلال (محمد) :

النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافه ، دار العوده ، بيروت ، الطبعه الأولى 1973

59 ـ " " : في النقد المسرحي ، دار الثقافه ، دار العوده بيروت ، الطبعه الأولى 1975

60 ـ " " : الرومانتيكيه ، دار العوده ، بيروت ، الطبعه السادسه 1981

61- غنيمي هلال (محمد) :

الأدب المقارن ، دار الثقافه ، دار العوده بيروت ، الطبعه الخامسه ، د . ت

62- فان تيغيم (فيليب) :

المذاهب الأدبيه الكبرى في فرنسا ، ترجمه فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت الطبعه الثانيه 1980

63- ف . ا . ماثيسن :

اليوت الشاعر الناقد ، ترجمه ، احسان عباس المكتبه العصريه ، بيروت 1965

64- فتحي العشري :

دقات المسرح ، الهيئه المصريه العامه للكتاب القاهره 1973

65- فردب ميليت و بنتلي :

فن المسرحيه ، ترجمه ، صدقي حطاب ، مراجعه محمود السمره ، دار الثقافه ، بيروت ، د . ت

66- قطايه (سليمان) :

المسرح العربي من أين و الى أين ؟ اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1972

67- القط (عبد القادر) :

من فنون الأدب " المسرحيه " ، دار النهضه العربيه بيروت 1978

68 ـ ابن كثير (اسماعيل بن عمر ، أبوالفداء) :

البدايه و النهايه ، الجزء الحادي عشر ، مكتبه المعارف ، بيروت ، الطبعه الأولى 1966

69 ـ كحاله (عمر رضا) :

معجم المؤلفين ، الجزء الثالث عشر ، د ا ر احياء التراث العربي ، بيروت ، د . ت

70 ـ كمال اسماعيل :

الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ، الهيئه المصريه العامه للكتاب ، القاهره 1981

71 ـ الكيالي (سامي) :

الأدب العربي المعاصر في سوريه ، دار المعارف القاهره ، الطبعه الثانيه 1968

72 ـ محمد حلال شرف :

أعلام التصوف في الاسلام ، دار الجامعات المصريه ، الاسكندريه 1976

73 ـ محمد حسن عبد الله :

كليوباترا في الأدب و التاريخ ، سلسله " المكتبه الثقافيه " عدد 270 ، الهيئه المصريه العامه للكتاب ، القاهره 1971

74 ـ المسعودي (علي بن الحسين ، أبو الحسن) :

مروج الذهب و معادن الجوهر ، المجلد الثاني ، دار الأندلس ، بيروت ، د . ت

75 ـ معين بسيسو :

الأعمال المسرحية ، دار العوده بيروت، الطبعه الأولى 1970

76 ـ المقري (أحمد بن محمد التلمساني) :

نفح الطيب ، الجزء الرابع ، تحقيق احسان عباس دار صادر بيروت 1968

77 ـ مندور (محمد) :

في المسرح المصري المعاصر ، دار نهضه مصر الطبعه الأولى 1971

78 ـ " " : الأدب و فنونه ، دار نهضه مصر القاهره ، الطبعه الأولى 1974

79 ـ " " : مسرح توفيق الحكيم ، دار نهضه مصر ، القاهره الطبعه الثالثه د . ت

80 ـ " " : مسرحيات شوقي ، دار نهضه مصر ، القاهره د . ت

81 ـ " " : الكلاسيكيه و الأصول الفنيه للدراما ، دار نهضه مصر ، القاهره 1983

82 ـ نجوى ابراهيم عانوس:

مسرح يعقوب صنوع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهره 1984

83 ـ نسيم مجلي :

المسرح و قضايا الحريه ، الهيئة المصرية العامه للكتاب ، القاهره ، الطبعه الأولى 1984

84 ـ نشاوي (نسيب) :

المدارس الأدبيه في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعيه، الجزائر ، الطبعه الثانيه 1984

85 ـ النقاش (رجاء) :

في أضواء المسرح ،سلسله "اقرأ" عدد 270 جويليت ،دار المعارف ، القاهره 1965

86 ـ نهاد صليحه :

المدارس المسرحيه المعاصره سلسله " المكتبه الثقافيه " عدد 367 ،الهيئه المصريه العامه للكتاب ،القاهره 1983

87 ـ هند قواص :

المدخل الى المسرح العربي ،دار الكتاب اللبناني بيروت 1981

88 ـ هوايتنك فرانك م :

المدخل الى الفنون المسرحيه ،ترجمه كامل يوسف وآخرون ،مراجعه حسن محمود وسعيد خطاب دار المعرفه ،القاهره 1970

89 ـ هولتر كير :

عيوب التأليف المسرحي ، ترجمه ،عبد الحميد البطل دار مصر للطباعه ، القاهره 1980

90 ـ ياسين الأيوبي :

مذاهب الأدب " الرمزيه" ، المؤسسه الجامعيه للدراسات و النشر ، بيروت ، الطبعه الأولى 1982

91 ـ ياغي (عبد الرحمن) :

في الجهود المسرحيه ، الاغريقيه ، الأوروبيه، العربيه المؤسسه العربية للطباعه و النشر بيروت، الطبعه الأولى 1980

92 ـ يوسف شكري فرحات :

غرناطه في ظل بني الأحمر ، المؤسسه الجامعيه للدراسات و النشر، بيروت ، الطبعه الأولى 1982

93 ـ يوسف نجم (محمد) :

القصه في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافه بيروت 1966

94 ـ " " : المسرحيه في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافه بيروت ، الطبعه الثالثه 1980

95 ـ يوسف نوفل :

تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر دار النهضه العربيه ، القاهره 1985

ب - المجلات والدوريات

1 - ابداع :

1 - ابداع (القاهره) :

مجله الأدب و الفن ، العدد السابع ، السنه الثانيه ، حويليه 1985 ، الهيئه المصريه العامه للكتاب القاهره

2 - الأديب (بيروت) :

مجله لبنانيه ، كان يصدرها ألبير أديب ، عدد مارس و أفريل 1969

3 - الأقلام (بغداد) :

مجله تصدرها وزاره الثقافه و الاعلام العراقيه ، العدد السادس ، السنه الخامسه عشر ، مارس 1980

4 - الثقافه (طرابلس) :

مجله شهريه جامعه ، تصدرها المؤسسه العامه للصحافه بليبيا ، العدد التاسع ، سبتمبر 1977

5 - الحياه المسرحيه (دمشق) :

مجله فصليه ، تصدر عن وزاره الثقافه و الارشاد القومي العدد الرابع و العشرون و الخامس و العشرون ، 1985

6 - الدوحه (قطر) :

مجله شهريه تصدر عن وزاره الاعلام بدوله قطر ، السنه السابعه ، سبتمبر 1982

7 - الفساد (حلب) :

مجله أسبوعيه لصاحبها و رئيس تحريرها عبد الله
يوركي حلاق ، عدد 946 ، ديسمبر 1971

8 - فصول (القاهره) :

مجله النقد الأدبي ، المجلد الثاني ، العدد الثاني
الهيئه المصريه العامه للكتاب ، القاهره 1983

9 - مناقشات و محاضرات الملتقى التاسع المفكر الاسلامي ، المجلد الرابع ،
وزاره الشؤون الدينيه الجزائر 1979

الفهرس

الفهـــــــــــرس

المقـــدمـــه ..... ا - ح

التمهـــيـــد : المسرحيه الشعريه العربيه ..... 1 - 32

- نشـأتهـــا ..... 2 - 11

- مصـادرهـــا ..... 12 - 22

- اتجاهاتهـــا ..... 22 - 32

الفصـــل الأول : حيـاتـه و شعـــره ..... 33 - 69

أولا : حيـــاتـــه ..... 34 - 45

أ - مـــولـــده ..... 34 - 37

ب - نشأته و ثقافتـه ..... 37 - 45

ثانيا : شعـــره ..... 46 - 69

أ - الغنـائـــي ..... 47 - 56

ب - المسـرحـــي ..... 57 - 64

ج - جهوده في التحقيق ..... 64 - 69

الفصـــل الثـاني : مضـامين أعمـالـــه ..... 70 - 136

الفصل الثالث: المذاهب الكلاسيكية (الاتباعية) ..... 137 - 200

أولا : توظيف التاريخ ..... 138 - 161

ثانيا : الشعر واللغة ..... 162 - 200

الفصل الرابع: الخصائص النبيلة ..... 201 - 270

أولا : قانون الوحدات الثلاث ..... 202 - 231

أ- وحدة الموضوع ..... 204 - 209

ب- وحدة الزمان ..... 209 - 224

جـ- وحدة المكان ..... 224 - 231

ثانيا : شخصياته المسرحية، أنواعها

ومواقفها ..... 231 - 247

ثالثا : الصراع المسرحي وأشكاله ..... 248 - 270

أ- الصراع الداخلي ..... 249 - 262

ب- الصراع الخارجي ..... 263 - 270

الخاتمة ..... 271 - 276

المصادر والمراجع ..... 277 - 298

الفهرس ..... 299 - 301