مسرح ناظم حكمت

دراسة في أصوله ومرجعياته

عامر صباح نوري د. علي محمد هادي الربيعي

المقدمة :

يعد الكاتب المسرحي التركي (ناظم حكمت 1902- 1963م) واحداً من بين أهم المسرحيين الأتراك الذين أبدعوا في مجال المسرح . فقد اتخذ من المسرح أسلوباً لمواجهة الظلم والاستبداد ، وأصبحت مواقفه الجريئة والشجاعة مثالاً يحتذى به من قبل الآخرين السائرين على الجادة نفسها .

كتب ناظم مسرحيات باتجاهات فنية متعددة خلال سنوات عاشها متنقلاً في المنافي والسجون ، وهذه التعددية تبرهن على روحه غير المنكسرة ، هذه الروح التواقة إلى كل منفذ يجد فيه متنفساً يعبِّر فيه عن هموم الإنسان في زمن النحس والكدر والبغض .

تأمّل ناظم مبكراً التراث الشعبي التركي ، وقرأه قراءةً نقديةً متفحصةً ، وعوّل على صوره التي ضمّنها في قسمٍ من أعماله المسرحية . وفي وقت لاحقٍ من ذلك تحوَّلَ بفكره صوب الأيديولوجية اليسارية ووجد فيها متنفساً لمزاجه الذي اعتل من الفكر السلفي السائد في تركيا ، لذلك تبنَّى هذه الأيديولوجية وصوَّر العديد من مسرحياته وهي ترتدي زياً يسارياً .

ويرى الباحثان أن هذه المرجعيات المعرفية العديدة التي أغنت تجربة ناظم المسرحية وأثرتها تعد مصادر منمازة لا بإطارها العام ، بقدر ما حاول ناظم أن يتبناها وينطلق منها نحو أفق العالم الرحب . لأنه اعتقد أن مسرحه لا يمكن أن يتحدد بإطار أسلوبي واحد أو أنه مسرح يتحدد بإطار جغرافي واحد ، ولذلك فإن القارئ لمسرح هذا الكاتب سيجد فيه أطيافاً وألواناً عديدة تؤشر في ذلك انتماءه إلى الفكر اليساري أو الفكر التحرري أينما وجد . وهذه المرجعيات توزعت بين سياسية واجتماعية واقتصادية وفكرية أو حتى فنية .

لقد ظلّت التجربة المسرحية لهذا الكاتب معتمٌ عليها ، ولم تتناوشها أقلام الباحثين والنقاد العرب بالدراسة المعمقة . ولم يجد الباحثان من خلال البحث والتقصي في كثير من المصادر والمراجع والدوريات العربية أية دراسة أكاديمية أو بحثية سلطت الضوء على هذه التجربة إلا بعض الصفحات التي تحدثت عن الكاتب وتجربته باقتضاب ويسرٍ وخصوصاً في مقدمات نصوصه المسرحية التي ترجمت إلى العربية وهي في أصلها تعود إلى مقدمات تصدرت تلك النصوص باللغة التركية . الأمر الذي حفّز الباحثين على سبر أغوار هذه التجربة ودراستها وتفكيك شفراتها وتعرف مرجعياتها وتسليط الضوء عليها .

الـفـصل الأول
الـمـبـحث الأول

حياة ناظم حكمت :

عاش ناظم حياةً غير مستقرة ، إذ كان يعيش بحساسية الشاعر وقلق السياسي . فلا يمر حدث أو موقف من دون أن يكون له فيه رأي أو قصيدة أو مسرحية أو رواية ، فكان على المتتبع لحياته أن يراقب المصادر ويدقق في مصداقيتها للوصول إلى ترجمة حية وصحيحة وموثّقة توثيقاً علمياً .

إن عدم الاستقرار الذي غلب على حياة هذا الكاتب ومطاردة السلطات له في وطنه ، وحياة التنقل التي عاشها في بلدان أوربا الشرقية ، ومن ثم استقراره الطويل في موسكو ، صيرته إنساناً مغترباً يعاني الاغتراب والإغراب الذي لازمه طوال حياته .

وثمة مشكلة تواجه المتابع لدقائق حياة ناظم ، فهو لم يتحدث عن نفسه كثيراً ، بل أن المتابعين لحياته أخذوا الكثير من دقائقها عن طريق الرسائل التي كان يتبادلها مع زوجته وأصدقائه في أثناء فترة سجنه . وعلى الرغم من ذلك بقي الجزء الأكبر من حياته خفياً وغير معلن حتى كتاباته لم تمط اللثام عن حياته وهذا ما جعل الناقد (أكبر بابا ييف) يقول : إن منجز ناظم " لا يكشف النقاب عن وجهة نظره الفلسفية والسياسية "[i].

ولد ناظم حكمت ران في مدينة سيلانيك في اليونان في السابع من شباط عام 1902م من أسرة عميدها باشا كان والياً من الولاة العثمانيين . درس دراسته الابتدائية في مدرسة (كوزتبة) بإسطنبول ما بين أعوام 1908 – 1914م ، ومن ثم أكمل مشواره الدراسي في ثانوية (غلطة سراي) في إسطنبول ما بين أعوام 1914 – 1919م . وكانت هذه المدرسة تضم صفوة الطلبة من أبناء الوجهاء في المدينة ، وتُدَّرس المناهج فيها باللغة الفرنسية ، ويحاضر في المواد الأدبية الشاعر التركي (توفيق فكرت) الذي كان ينتمي إلى الرعيل الحداثوي في تلك الحقبة . وتابع دراسته في مدرسة (نيشان طاشي) النموذجية ، ومنها ألتحق بالمدرسة الإعدادية البحرية العسكرية المسماة (هيبلي آدا) في الجزر الأميرية ، وفي هذه الحقبة بدأ نشاطه في كتابة الشعر فيها ، وأخذ ينشره على صفحات مجلة هذه المدرسة[2]. بعد أن تخرج من المدرسة العسكرية عمل ضابطاً ملاحا وبعد خمس سنوات من العمل هجر الحياة العسكرية لإصابته بمرض ذات الجنب للمرة الثانية [ii].

وفي عام 1920م عمل ناظم مدرساً في مدرسة (بولو الثانوية) ، إلا أن عمله لم يدم طويلاً حيث أضطر إلى مغادرة إسطنبول ، وتخفى في أحد موانئ البحر الأسود منتظراً السماح له بدخول الأناضول وكانت المعارك على أشدها ، وفي الميناء تعرف ناظم إلى العمال الأتراك الذين كانوا يعملون في ألمانيا إبان الحرب [iii].

أشترك ناظم في حرب التحرير التركية التي نشبت بعد الحرب العالمية الأولى ، فذهب في كانون الثاني عام 1921م إلى جبهة الأناضول ، وتعرف هناك على (كمال أتاتورك) الذي أُعجب بشعره ، وقدّر موهبته ، وسّهل إيفاده فيما بعد إلى الإتحاد السوفيتي . وفي شهر شباط من السنة نفسها سافر إلى روسيا للدراسة في معهد الشعوب الشرقية في جامعة عمال الشرق في موسكو ودرس الاجتماع والاقتصاد وتمكّن من اللغة الروسية[iv].

لقد أتاح له التواجد في موسكو أن ينخرط في الوسط الثقافي الروسي آنذاك وقد كان وسطاً ينماز بحراكه الكبير . فتعرّف على الشعراء الروس وقرأ شعرهم ، واختلط مع المُنظّر المسرحي والمخرج الروسي (فيسفولد مايرهولد) الذي كانت له بصمة مميزة على نتاجه المسرحي فيما بعد .

ظل ناظم يتنقل بين الإتحاد السوفيتي وتركيا في الأعوام 1925م وحتى عام 1927م بسبب الأوضاع غير المستقرة التي كانت تشهدها تركيا . وحينما فكّر في العودة إلى وطنه والاستقرار فيه في نيسان عام 1928م ألقي القبض عليه بسبب العبور غير القانوني للحدود واتّهامه بتهمة تنظيم أعمال إرهابية في تركيا . بقي موقوفاً لما يقرب عاماً واحداً من دون محاكمة في سجن (هوفا) ، ومن ثم حكم عليه بالسجن خمس عشرة سنة إلا أن الحكم لم ينفذ لعدم كفاية الأدلة ، وبعد العفو عنه عمل في الصحف والمجلات من عام 1931 إلى 1936م بمدينة إسطنبول[v] . وبدأ يحرّر المقالات ويكتب الشعر تحت أسم مستعار هو (أورخان سليم) وألف الروايات وكتب المسرحيات[vi] ، فضلاً عن عمله مصوراً سينمائياً[vii].

وفي آذار من عام 1938م ألقي القبض عليه بتهم[viii]ة تحريض طلبة الكلية العسكرية على الثورة ، وحكم عليه بالسجن خمس عشرة سنة ثم عشرين سنة بالتعاقب بموجب المادة (94) من قانون الجزاء العسكري التركي[ix] . وظل مسجوناً ثلاث عشرة سنة وخمسة أشهر ، ويصف ناظم أيام سجنه في بورصة فيقول :

> ها أنا في سجن بورصه . النوافذ والجدران والممرات المحصبة هي نفسها دائماً . لم تشخ ولم تبدل . حتى أنني التقيت بعض الموقوفين الذين ما يزالون هنا . لقد وجدوا أنني شخت ، ووجدت أنهم شاخوا كذلك . لكم وصفت ... هذا السجن : بناء على شكل طائرة ، وغرفتي في الطابق الثالث ، إلى اليسار ، في آخر نقطة منه ، أنها غرفة صغيرة ، بل أصغر جداً من غرفتي في سجن تشانكيري ، نقيم فيها نحن الاثنين ، أنا وزميل يدعى كمال ... إنه محكوم بالسجن بموجب المادة 94 ... إنني راض بزميلي في هذه الزنزانة[(x)].

وبعد إطلاق سراحه وُضِعَ تحت الإقامة الجبرية وتحت حراسة مشددة ، وظل مرصوداً من قوى الأمن التي تلاحقه في كل نشاطه . وبعد مدة من خروجه من السجن أستدعي إلى الخدمة العسكرية . وبدأت صحته بالتدهور التدريجي ، وأخذت تلازمه نوبات المرض بصورة منتظمة ، الأمر الذي جعله

يفكر طويلاً في الهرب من تركيا إلى أي مكان آخر يجد فيه نفسه وحريته ، فترك وطنه في العشرين من حزيران عام 1951م متوجهاً نحو الاتحاد السوفيتي . وبعد إقامة طويلة في موسكو توفي صبيحة الثالث من حزيران سنة 1963م ، ودفن في مدفن (نوفودوفيتشيي) بموسكو [xi].

المبحث الثاني

مرجعيات ناظم حكمت المعرفية :

أولاً . المرجعيات الفنية

تعددت المرجعيات التي غرف منها ناظم فكره وأدبه . وهذه التعددية تعود في أصولها إلى شخصيته وتكوينها من جانب ، والى الأيديولوجية التي آمن بها والى تنقلاته في المنافي والبلدان من جانب آخر . وسيقوم الباحثان بمتابعة مرجعياته الفنية بحسب مواقعها المكانية وكما يأتي :

1. في تركيا :

تعرّف ناظم لأول مرةٍ على فنون المشاهدة والفرجة من خلال مشاهدته لـ (مسرح العرائس) في حفلة ختانه حينما كان في الثامنة من عمره . وعادة يجري الأتراك طقوساً دينية واجتماعية في أثناء تلك الحفلة ، وهيأت له مثل هذه المناسبة نفسها أن يتعرف على (الحكواتي) واستمع إليه بدقة ، ولا يتذكر من صورة الحكواتي سوى صوته الذي ظل يرن في أذنه طوال حياته حتى بلوغه الستين من عمره ، غير أن ذاكرته خزنت الصور الملونة لشخصيات (القرة قوز) التي اعتاد على مشاهدتها[xii].

وفي عام 1915م شاهد لأول مرة في مدينة اسطنبول فرقة فنية نمساوية قدمت (الأوبريت) وكانت الممثلة الرئيسة في الفرقة امرأة تدعى (ميلوفيتش) ، لكن ذاكرته لم تخزن لها صورة ولم تؤثر عليه بقدر ما حازت عليه الممثلة الثانوية (اليزا بينمجيان) وكانت أرمينية الأصل ، إذ أثّرت عليه كثيراً ، حتى أنه صفّق لها بشدة وأُعجب بجمالها وبلغتها وكانت تجيد اللغة التركية وكأنها واحدة من أهالي إسطنبول ، يقول ناظم بصددها : " ما إن خرجت من المسرح حتى خطر لي أن اكتب مسرحية ، فلا سبيل غير ذلك لرؤية أليزا عن قرب أكثر ، وقد تصافحني ، من يدري ؟ غير أنني كنت أتصور كتابة المسرح وكأنه أصعب عمل في الدنيا "[xiii] . وبالفعل كانت مسرحية (عند الموقد) هي أولى مسرحياته التي كتبها شعراً وكان الحب هو أساس موضوعها .

وفي شتاء عام 1921م شاهد في أنقرة عروضاً لمسرحيات شكسبير التي سبق وأن تعرف عليها وقرأ قسماً منها ، غير أن مشاهدة ما قرأ عزَّزَ لديه حبه لهذا الكاتب الكبير الذي أطلق عليه لقب (المعلم الكبير) . كما قرأ المسرحيات المترجمة من اللغة الفرنسية التي كانت تصدر في سلسلة

(المصور الصغير) ، وتعلّم منها الأوجه الداخلية للبرجوازية الفرنسية والبرجوازية الصغيرة ، فضلاً عن تعلمه تقنية كتابة المسرحية وحرفيتها [xiv].

وفي سنوات النضج شغف ناظم باكتشاف صوت الشعب التركي ، كان هذا الصوت يجتذبه من خلال الأغاني الريفية التي يرددها عامة الناس من عمال وفلاحين والتي يترنم بها المحزونون في أحزانهم والغرباء في وحدتهم ، والمرضى فوق أسرتهم ، تلك الأغاني التي تفيض حزناً وأملاً وعزاءً ، والتي تشكو الظلم في صبر وتنتظر الفرج في غير تعجل . وكان ناظم محباً للحياة لا يكف عن الحديث والغناء بصوت شجي سرعان ما ينفذ إلى القلوب . ومن خلال هذه الأغاني انتقلت إلى أعماقه حكمة شعبه الأصيلة وتجربته الطويلة عبر عصور التاريخ ، وشيئاً فشيئاً تزايد التصاقه بمآسي شعبه الكادح . كان يهرع ليلتمس إحدى الأغاني الشعبية المجهولة المؤلف وسط أكثر المناطق فقراً وشقاء ، ويعود حاملاً في أعماقه بذرة تمرد فجّرت في نفسه شعراً ثورياً يهاجم غزاة تركيا الانجليز الذين سارعوا إلى اعتقاله ومطاردته .

وفي مرحلة من حياته اشتغل ناظم مصوراً سينمائياً وهذا ما جعله يرى بعين المصور الفنان الذي يختار لقطاته بدقة ، فأتاح له هذا الاشتغال فيما بعد أن ينسج مسرحياته بخيالات سينمائية ، وهذا التمازج الفني ما جعله دائما يهتم بالعرض المسرحي .

2. في موسكو :

تغيّرت مفهومات ناظم الفكرية والأدبية والفنية بعد أن سافر إلى الاتحاد السوفيتي وشاهد في موسكو فكراً وأدباً وفناً جديداً لم يألفه من قبل ، وخاصة في تلك الحقبة التي كانت تشهد التغيير والتبدل والتحول من جراء أفكار ثورة أكتوبر عام 1917.

وفي موسكو تفتح وجدان ناظم على نبع جديد من منابع الإبداع الإنساني ، والتصق باثنين من أهم الشعراء السوفييت وهما مايكوفسكي وييسين ، وتشرب تقاليد الشعر الأوربي مضيفاً بذلك ثراءً جديداً إلى حصيلته الخصبة من تراث الشعر التركي . ولعل تفتح شخصية ناظم وحبه العميق للشعب وثورية الظروف التي عاشها أيام نضجه ، وتمثله الواعي للفكر الاشتراكي ومعايشته للتجربة الاشتراكية أيام تأججها الثوري ، هي التي أتاحت له أن يحدث أعظم انقلاب وأخصبه في اللغة الشعرية في تركيا .

وهاله المستحدثات التي طالت فنون المسرح على صعيد الإخراج والتمثيل والتعامل مع الفضاء والملحقات المسرحية . وشاهد هناك العروض المسرحية المفعمة بالحياة والحراك والجمال والبطولة والطيبة والعقل والذكاء . فشاهد في (مسرح موسكو الفني) مسرحية (بيت الرعاع) و(العاصفة) و(المفتش) و(فيدرا) ، وحفّزت تلك المشاهدات مزيداً من الاستفهامات عنده حيث تساءل مع نفسه : " هل يعقل لمن يشاهد كل هذه المسرحيات أن يبقى على مفهومه للفن من دون أن ينقلب رأساً على

عقب ؟ وهل يمكن إذن إلا أن أتقد ناراً حتى أكتب مؤلفات تدعو إلى الأمل والنور والتقدم والحق والحقيقة والجمال والحرية والإخاء من أجل شعبي ، ومن أجل سائر الشعوب ؟ إن هذا هو ما جرى لي تماماً "[xv] . وهذا الانبهار بالعروض المسرحية أوجدت عنده الإحساس بالحاجة إلى البحث والدراسة والنزول إلى الأعماق ، والقدرة على تقديم التجريدات والتعميمات ، وليس في الفن وحده .

ويرى الباحثان أن مشاهدة ناظم للأساليب المسرحية المتقدمة في موسكو آنذاك أثرت في كتاباته المسرحية ، حيث بدأ يفكر في مكان عرض المسرحية قبل كتابتها وهي نظرة ذكية من قبل مؤلف مسرحي ، فلا بد للمؤلف أن يعي لم يكتب ، هذا ما آمن به ناظم ؟ ووجد أن الكثير من الكتاب المسرحيين يكتبون المسرحيات من أجل القراءة فقط ، غير أن طموحه كان أكبر من ذلك . وعندما بدأ مشواره في الكتابة المسرحية أخذ يضع بالحسبان مكان عرضها وهذا ما شجع المخرجين على التسابق نحو مسرحياته ، وفي ذلك يقول المخرج السوفيتي (بلوتشيك) : " لقد كانت لي تجربتان مع مسرح ناظم حكمت . وفي كل مرة كان يعتريني شعور بالحيرة والتردد إزاء أعماله التي لا شبيه لها في التراث الدرامي . ولكنني فيما بعد كنت أجدني شديد الغبطة بلقائي مع فكر مسرحي جريء وفريد . لقد أيقنت أن التوفيق العظيم يمكن أن يحالف المخرج إذا استطاع أن يوصل للجمهور صوت ناظم حكمت المتميز عن كل ما عداه من أصوات ولم يتحقق هذا بالطبع إلا إذا تحرر المخرج من الأساليب التقليدية "[xvi] .

اطّلع ناظم في موسكو على تجارب إخراجية مختلفة لمايرهولد ، وكانت تذهله في كل عرض المعالجة الفنية والتقنية والاكتشافات التي تستهدف التنشيط الثوري والكشف العميق عن الأفكار والمشكلات التي كانت تقلقه . وتعدى هذا التأثير إلى طبيعة العلاقة القائمة بين المسرح والمتلقي ، فيعترف ناظم أنه مدين لهذا المسرح بفكرة تأسيس المسرح العمالي بعد رجوعه إلى تركيا ، وفي ذلك يقول : " إن تأثير مايرهولد على المسرح التركي قائم بلا ريب . وهو يمتزج عضوياً ويتضافر مع التأثير الأكثر قوة الذي مارسه المسرح الروسي على المسرح التركي . إنها عملية تطور مهمة جداً "[xvii].

ويسوّغ ناظم تأثره بمايرهولد كون الأخير قد بدا تصوره للفن قريباً من نفسه ، وأنّه يستوعب عناصر مسرح الشرق ، وكانت إحدى أفكاره المفضلة تتلخص في أنه ينبغي على كل مسرح قومي أن يمد جذوره في حياة الشعب ، وينهل من التقاليد المسرحية الشعبية والفولكلور ، وأن يجمع بالإضافة إلى كل هذا بين التعبيرية الجديدة الأصيلة وبين العناصر التقليدية التي تفهمها وتحبها أوسع فئات المشاهدين الكادحين لدى كل شعب ، حتى أن ناظماً تمنى أن يكتب مسرحية يخرجها مايرهولد . وبالفعل قدم ناظم سيناريو (مسرحية الأهرام) الذي صوّر فيه المجتمع الطبقي وتباياناته والقوى المنتجة ومشكلاتها والطبقة العاملة وإغتراباتها ، وعرضه على مايرهولد ، وأخذه الأخير منه واستحسن

مشروعه هذا وقال : إن كل شيء ينبغي أن يوضع موضع التنفيذ ، ولكن فقط ، ينبغي معالجة العرض بالبانتوميم ، وقد فهم ناظم بان مايرهولد محق ، فينبغي أن يضع عرضاً مسرحياً بدون كلمات ، وشرح مايرهولد بصورة تفصيلية عن أولويات العمل المسرحي . إن ما يثير أعجاب ناظم إلى حد كبير ، هو إخلاص مايرهولد الفريد في العرض المسرحي والأداء التمثيلي . ففي جميع الفنون يكون القارئ والمتفرج قد أعطى مواقفه مسبقة على المساهمة في لعبة ما ، وهذا ما جعله يعمل مع كتاب مسرحيين شباب ومبتدئين[xviii]. لقد اعتقد مايرهولد أن المشاهدين ـ كونهم يمثلون المجتمع الجديد وحدة واحدة ـ يشهدون مستقبلهم ليس كفكرة تنبع من الخيال ولكن عن طريق تجربة حقيقية ، إلا أن الاهتمام الرئيس الذي شغل باله هو ذلك التوتر والتداخل بين الوظيفة الطبيعية للعناصر المتعددة للمشهد المسرحي وبين وظيفتهم الرمزية[xix] .

وفي أمسية إبداعية عقدت في المتحف الأدبي بموسكو في الثلاثين من مايس سنة 1959م صرّح ناظم قائلاً : لو استطعت أن أكتب شيئاً ما ، فإني مدين قبل كل شيء لمايرهولد ، لأن المسرح بالنسبة لي كما يراه مايرهولد ، وإن أي إنكار لمسرح مايرهولد يعني إنكار أحد أكبر فروع المسرح السوفيتي قوة[xx] .

وأعجب ناظم بالشاعر السوفيتي (مايكوفسكي) وأيقن أن شعره جدير بأن يتمرى به ، فهو شعر يحمل في طياته معاني سياسية واجتماعية متعلقة بحياة الشعوب ، الأمر الذي قاده إلى إتباع أكثره والإتيان بشكل جديد لم يكن معروفاً في الوسط الشعري التركي المعاصر، وبذلك يكون ناظم الرائد الأول للشعر الحر في الأدب التركي ، لاسيما وانه كتب أول قصيدة من هذا النوع في سنة 1921م[xxi] . فضلاً عن ذلك تأثر بالشكل الشعري لقصائد مايكوفسكي الذي اتفق مع المضمون الثوري الدافق الذي عبّر عنه في أشعاره ، وهذا التأثر لم يتجاوز في حدوده إلى تقليده وفي ذلك يقول :" إن أبيات مايكوفسكي المقطعة تشبه في الواقع أبياتي ولكنها نظمت من العروض ، إنها من بحر المستزاد الروسي ، أما أوزان أشعاري فليست سوى إيقاع محض[xxii] . هكذا يرى ناظم المقارنة بين أشعاره ونتاج مايكوفسكي ، فأشعاره اتخذت من الثورة التركية وتمجيد أبطالها موضوعاً أساسياً لها ، وحاوّر بحماس كبير وبعاطفة متهدجة ومتوهجة أبطال الثورة ، وبرزت في أشعاره اتجاهات لفتح نوافذ نحو العالم الخارجي بما يجعل من المضامين والأشكال التركية أن تجد مساحة لها .

ويرى الباحثان أن ذلك قد تحقق لناظم فعلاً ، حيث تبحّر في لغته القومية ، وأضحى أستاذاً قديراً استطاع إيصال الرومانسية الثورية إلى أوجها ، وأحدث ثورة هائلة في الشعر التركي ، حيث بات من المستحيل إنكار تأثيره الجلي في الشعراء الأتراك ، ولاسيما في الشعراء ذوي التوجهات والمشارب الاشتراكية .

كما أرتبط ناظم خلال حياته بعلائق وثيقة مع عدد كبير من الشعراء والفنانين في العالم الذين عرفوا حياته ودفاعه عن وطنه واغترابه لمدة طويلة ، وقدروا فكره حق تقدير مما دفع الكثير منهم إلى أن يراسله أو يزوره أو يطلب منه آثاره ، ومن هؤلاء الشاعر التشيلي (بابلو نيرودا) الذي زاره في ريف موسكو ، وقد وصفه بأنه شاعر كبير وكاتب خرافي أسطوري ، وعرض له آراءه بمستقبل الشعر لأن الأبواب متفتحة على المكتبات والقاعات والمسارح وهذه التي تضمن المستقبل[xxiii] .

كما ارتبط ناظم بعلاقة حميمة مع الشاعر العراقي (عبد الوهاب البياتي) حتى أن الأخير وصف علاقته بناظم بأنها علاقة دهرية ، وهي دلالة على أصالتها ومتانتها . يضاف إلى ذلك محبة صميمة وقرب ذاتي في التصوف إذ أن كلا الشاعرين يرجعان في أصول أسرتيهما إلى جذور التصوف الإسلامي ، ويربطهما حب الوطن والدفاع عنه ، وحينما كتب البياتي تجربته الشعرية لم ينس ناظم وأسماه (الأمير النائم) واصفاً إياه بنعوت جميلة وافية[xxiv]. إن الذي يرسم خارطة الذكريات هذه وطبيعة العلاقة الحميمة بين هذين الشاعرين أن يرجع إلى كتاب (رسالة إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى) وفيها تصريح واضح على صميمة هذه العلاقة من خلال الرسائل الشعرية التي كان يبثها البياتي متخذاً من ناظم رمزاً إنسانياً ووطنياً[xxv] .

3 . السجن

لعلنا لا نبالغ في القول إذا صرّحنا بأن أدب وفن ناظم خرج من عباءة السجن . فقد آمن مبكراً بآراء وفكرٍ مناهض لما هو موجود من خطاب سلفي مقيت من وجهة نظره . ولذلك راح يبحث ويفتش عن الفكر الذي يتماشى مع التحول التاريخي للعصر ، ووجد في الخروج على السلطة (الحكومات ، التقاليد ، الدين ..) جادةً له ، الأمر الذي عرّضه إلى السجن في كثير من الأحيان .

عرف ناظم السجن والمنفى والشعر جميعاً ، وارتبطت ثلاثتها في نفسه . كان في سجنه ومنفاه يكتب الشعر ، كما كان شعره يلقي به دائماً إلى سجنه أو إلى منفاه . كان يكتب القصيدة في سجنه فما تلبث أن تتخطى الأسوار ويتناقلها الناس عبر ربوع تركيا ، مئات القصائد وعشرات الملاحم بقيت في ذاكرة كثيرين . من سجنه خرجت قصائد صافية كالأحلام ، كالمياه الفضية ، رقيقة ، شجاعة لا يسحقها الحزن الشامخ ، نابضة بمآسي شعبه ومشكلات عصره ، وكأن لم تك أسوار السجن سوى روابط تشده للعالم ، ها هو يبعث من سجنه برسالة إلى زوجته :

ما أجمل أن أشرد وأفكر فيك
من أجلك سوف أقوم بنحت تماثيل صغيرة
وسأصنع لك صندوقاً وأسوي لك خاتماً
وسأنسج ثوباً حريراً
وسأنهض فجأة

وأروح إلـــى النافـــذة فألصـــق وجهـــي
بالقضبان
وأردد تحت سماء الحرية
ما صغته لك من شعرٍ
ما أروع أن أشرد وأفكر فيك
عبر ضجيج الموت وصخب النصر
وأنا في السجن وقد جاوزت الأربعين[xxvi].

في السجن توافّر لناظم متسع من الوقت لمطالعة الكتب ، فقرأ القرآن والإنجيل قراءة معاصرة على وفق مرجعيات فكرية وعلمية آمن بها ، كما قرأ تاريخ مصر . وأخذ يتابع الحراك الذي بدأ يصيب البنية الفكرية الإنسانية ويتابع أخبار حركات التحرر في العالم . وفي السجن تعلم الرسم والنسج وحفر الخشب . وتوافرت له فرصة أن يراقب المسجونين معه ويبني معهم صلات أفاد منها كثيراً ، يقول (كلود روا) واصفاً حال حكمت في السجن بقوله : " خلال سجنه الطويل كله ، أصغى ناظم إلى اللصوص والقتلة والمهربين الذين كانوا زملاءه ، وأعتبر نفسه سعيداً برغم المحنة التي هو فيها ، وكان يقول إن شيئاً لن يمنعه من إنجاز عمله كثوري وشاعر"[(xxvii)].

لقد ظل شعره يمضي في رحلته عبر أسوار السجن حتى بلغ فرنسا ، وما زال يفد عليها حتى أفسح له (أراجون) مكاناً في مجلتي الآداب الفرنسية وأوربا ، وتشكلت إثر قراءة قصائده لجنة لتحريره من سجنه في عام 1949 . وبدأت حملة شجاعة لتحريك الرأي العام العالمي ، فضمت إليها اتحاد كتاب فرنسا وجمعية رجال القانون الديمقراطية ، واتحاد الشباب التركي التقدمي ، وترددت نداءات الحرية من أجل ناظم في أكثر بلاد العالم في وقت أخذت فيه صحته تتدهور ، وبدأ إضراباً تاماً عن الطعام ، ويلخص ناظم تلك الأيام العصيبة من الإضراب عن الطعام ومعاناته في سجنه برسالة قد بعث بها إلى أخويه في الثامن من أيار صوّر فيها حاله ، جاء في بعض منها :

> **ستكون رسالتي قصيرة . فعلى الرغم من أنني أشعر بالحاجة إلى إطالة الحديث لا أملك الشجاعة للإطالة في الكتابة حتى إليكم . أنا متفائل بنسبة 50 بالمائة ، واكرر لنفسي لم أكن قط على مثل هذا البرود ، وأستشعر حزناً خفيفاً ساخراً ، وباختصار ، في حسابي أن هناك 50 بالمائة من الحظ ، وهذا كيلا أكون متشائماً جداً ... من ناحية أخرى ، أرى أنه من غير المفيد أن تأتوا لزيارتي . سأبرق إليكم أو سآتي لأقرع أبوابكم دون إعلام سابق بوصولي ، وسأرجوكم أن تمنحوني ضيافتكم بعض الوقت .. لا تقلق كثيراً يا فالا . كن واثقاً أنه في اللحظات الأخيرة يمكن أن يسوء كل شيء ، ومن أجل هذا فأنا لست عصبياً**

أبداً ، باستثناء أنّه يستحيل عليّ الآن أن اكتب رسالة حتى إليكم . أستطيع أن أؤكّد لكم أنني ومتأكّداً من أني استطيع أن اذهب بنفسي إلى إستانبول دون ضجة وحكايات ، ودون أن ألفت النظرات المعادية لحالي . مزهر! ، ويا بنتي ! لا تحزنا أبداً . وبالرغم من أنني لا أشكو من شيء ، وبالرغم من أنني تألمت كثيراً من أجلها ، وبالرغم من كل شيء ، وأنت كنت أقرب شاهد على كل هذه الآلام ، فأنا أشكو إليك ، أبكي كطفل ، فقد كل سلاح . قل لنفسك أنني لو متّ دون أن اعرف كل هذه الآلام ، لكنت قد انتهيت دون أن افهم مظهراً هاماً جداً من مظاهر هذه الحياة . وفي هذا المجال ، والشكر لله ، فأنا أشبه مولانا كثيراً . كفى كلاماً على كل هذا ، فما سيأتي سيأتي . أقبلكما أنتما الاثنين بشوق [xxviii].

تلقفت الأوساط المثقفة التركية والعالمية رسالة ناظم حكمت الأخيرة وذاع أمرها بين محبيّه مما شكل عامل ضغط على السلطات التي وجدت نفسها في موقف لا يحسد عليه الأمر الذي جعلها تذعن إلى ضغوطات الرأي العام وتأمر بإطلاق سراحه في الخامس عشر من تموز عام 1950م بموجب المادتين (86 و77) من القانون التركي[xxix].

ثانياً . المرجعيات الفكرية

كان ناظم مثالاً للإنسان الثوري الذي قضى عمره وهو يحمل وجدان شعبه التركي وفكره ونضاله من أجل الحرية والاستقلال ، موظفاً هذا النضال في أعماله الشعرية والمسرحية وفي رسائله التي حملت في طياتها مكنوناته الذاتية وعطر ملابسه الحبيسة وشفافيته المفرطة . وعلى الرغم من كل الظروف التي مرَّ بها ناظم إلا أنه بقي متفائلاً متخذاً من موهبته منهجاً فكرياً يرسم من خلاله طريقه النضالي الطويل ، يقول سارتر في ذلك :" كم أود أن أذكِّر بعظمة هذا الرجل وقدرته التي لا تحد . عرفته مريضاً ، وأذهلتني رغبته في الحياة وإرادته الصمود ، أما ما أذهلني خاصة ، فهو نفاذه الساخر الحزين "[xxx]

ترجع بدايات اتصال ناظم بالشيوعية والظروف التي غذت فيه هذا التوجه إلى الجولة التي قام بها في منطقة الأناضول بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة ، حيث شاهد هناك عمال المناجم وحياة البؤس والشظف التي يعيشونها ، وكأنهم مازالوا يعيشون في العصر الحجري ، بينما السادة وأصحاب الامتيازات يعيشون حياة الترف والنعيم ، فاعتصر الحزن قلبه ، وأحس بالخجل من نفسه ، لصمته وسكونه على ذاك . كما ألقت حادثة اغتيال مصطفى صبحي . وهو أول مؤسس للحزب الشيوعي في تركيا – وأربعة عشر رفيقاً من رفاقه ، ضلالاً من الحزن والحسرة في نفسه ، عبّر عنها بقصيدته الرائعة (28 كانون الثاني)[xxxi].

ورأى في (الثورة الروسية) وما جاءت به من مبادئ ملاذا لتطلعاته الفكرية وما يثار في دواخله وأحاسيسه من هموم حتى أنه تبنى الماركسية وأصبحت توجهاته تتماشى مع هذا الفكر ، وقد لاقى الكثير من صنوف العذاب والاضطهاد في سبيل اعتناقه الفكر الاشتراكي ودعوته له ، وهذا ما أخذ من حياته الكثير .

كما شغف ناظم بمؤلفات ماركس وإنجلز ولينين ، وكتب فيها أشعاراً بصورٍ مباشرة وبوعيٍ فلسفيٍ مستمد من مؤلفاتهما ولاسيما مؤلفات لينين منها ، ناقلاً صوره في أشعاره ، وكان يحلم أن يعرض في المسرح المبادئ الأساسية للمادية الديالكتيكية مستفيداً من لغة الصور . ووجد ناظم في المفكرين الثلاثة فنانين كبار ، حتى انه تمنى وضع مؤلفات لينين على خشبة المسرح لأنه آمن بأن للمسرح القابلية الكبيرة على حلِّ جميع المشكلات التي كانت تنهض أمامه . وفي ذلك يكتب الناقد (ك. ساكني) بعد مشاهدته لأحدى مسرحيات ناظم وهي مسرحية (إيفان ايفانوفيج) واصفاً إياها :" بأنها عمل ممتع لكاتب ثوري ، والذي ينقض بعمله النقيض ، مهاجماً كل ما هو ميت ، وكل ما يعذبنا نحن الأحياء على حد قول ماركس . ومن هنا يمكن لمسرحيته أن تبدو غير اعتيادية ، ويمكن أن تقوم حولها آراء مختلفة ، وعليه يكون مفهوماً تاماً أنه مثلما يكون علينا إمعان النظر لمواجهة كل معوق يعترض الطريق إلى الشيوعية ، علينا الانتباه بإمعان أيضاً إلى عبادة الشخصية ، ولا بد من نشر تلك الأفكار التي أوردها ماركس وإنجلز ولينين في أيامهم ، وهذه اليقظة هي ما نراه متوقداً في مسرحيات ناظم حكمت من دون أدنى شك "[xxxii] .

لقد كان نقاد الأدب في تركيا آنذاك ينادون بأنه ليست للفن أية مسؤولية سياسية أو أخلاقية ، وأن قيمة كل عمل فني تكمن في خصوصيته الجمالية وليست في تكوينه الفكري ، ويجب أن لا يستغل الفن كمادة دعائية لفكر ما ، لذلك تصدوا للأفكار الديمقراطية والثورية التي كانت تتسرب إلى الأدب والفن . وكان الوقوف بوجه هؤلاء وتسفيه آرائهم أيديولوجياً واجباً مهما آمن ناظم به ، وحين قارعهم بالحجج إنما كان يحارب من اجل تأسيس أدب جديد يخدم الجماهير التركية ويعمل على تحريرها وطنياً واجتماعياً وفي ذلك يقول ناظم :" منذ الساعة التي أصبحت فيها شيوعياً فإن ما انتظرته من الفنون الجميلة ، وما طالبتها به هو خدمة الشعب ، ودفع هذا الشعب نحو أيام أكثر جمالاً ، وأن تكون قادرة على ترجمة آلام الشعب وأحزانه وحقده وآماله وأفراحه ، جنباً إلى جنب مع أتراحه . إن هذا الشيء هو الثابت الذي لا يتغير في فهمي للفن ، أما الجوانب الأخرى فقد تغيرت وتتغير وستظل تتغير . ومن أجل التعبير عن الثابت بأكثر الأشكال تأثيراً ومهارة وفائدة وجمالاً وكمالاً فقد تغيرت على الدوام وسأتغير إلى الأبد دون توقف أو راحة "[xxxiii].

اجتمعت الكلمة لدى ناظم بالفكر الثوري وبالموقف الثابت النابع من إيمانٍ جازمٍ بقضايا الجماهير الكادحة . ووجد إنسانيته منصهرة في أتون الإحساس الطاغي بالعذابات الناهشة لحياة

الملايين من أبناء وطنه ، بمخالب الظلم والقهر والمذلة ، وإيمانه المطلق بحرية الفكر وكرامة الإنسان ، ورفضه النهائي للدكتاتورية والفاشية والاستبداد بآدمية البشر . كل ذلك كان يصدر عن إرادةٍ وتصميمٍ وإيمانٍ بالنضال والتحدي والصمود والتفاؤل بالمستقبل والعزم على تحمل قسوة السجن وقيوده وتعسف جلاديه ، ويصف الأديب الغواتيمالي (ميغيل انخل استورياس) ناظم بقوله :" كل ما فيه كان يمثل الصراع الموصول ، الذي لا يعرف الكلل ، ضد سلطان القوى العمياء التي تجعل الأفراد والشعوب عبيدا أرقاء . لقد كان رجلا يجابه برابرة كل زمن ، البرابرة أنفسهم الذي توالوا عبر الأيام ... كان ينصت إليه من أحبهم من الناس ، من الشعب التركي ، من شعوب العالم أجمع ، ولكي يكون عالميا بحق "[xxxiv] .

كما استعار ناظم من التاريخ الإسلامي (ملحمة الشيخ بدر الدين بن قاضي صماونة) وعمد من خلالها إلى تصوير كفاح ثائر تركي من القرن الرابع عشر لقي حتفه في نهاية كفاحه . ويعد هذا العمل الأدبي إحدى روائع الأدب التركي الذي حاز ناظم من خلاله على شهرة عالمية ، ولقد أكد ذلك في قوله :" إن جذور شعري تضرب عميقاً في تراب وطني ، إلا أنني أستطيل بكل أغصانه إلى كل الأراضي ، إلى كل الحضارات التي شيدت فوق تلك الأراضي ، إلى عالمنا الكبير "[xxxv] .

المبحث الثالث
ناظم حكمت وفن المسرح

قضى ناظم فترة كبيرة من عمره في السجن ، وفكّر في ذلك الحيز المكاني القاسي أن يكتب للمسرح وخاصة أن لديه الوقت الكثير للتأمل والتفكير ، ورأى أن فكرة المنولوجات في المسرح العصري كادت تختفي من الوجود ، واكتشف أن من الممكن تطوير المونولوج وتوظيفه من زاوية أخرى حتى تتيح لعالمنا الداخلي أن يمثل دوراً رئيساً على خشبة المسرح . وفعل ذلك في مسرحية (فرهاد وشيرين) ، كما أحسن ذلك في مسرحية (يوسف وإخوانه) ، وكان مسروراً جداً ، وعند خروجه من السجن قرأ هاتين المسرحيتين على أصدقائه ، فقال احدهم : إن هذا التناول الذي جاء به ناظم ، قد سبقه إليه سارتر منذ زمن بعيد[xxxvi] . وهكذا كان ناظم في سجونه قد تأخر أو قد كان يجهل التطورات التي أصابت ركب المسرح في العالم وتزايد كتّابه وأساليبه ، لكنه على الرغم من عيشه في هذه السجون التي أخذت من عمره الشيء الكثير فانه استطاع أن يجترح له أسلوباً خاصاً ومنمازاً ، حتى عُدَّ من الرواد الأوائل في الكاتبة الشعرية والمسرحية في تركيا .

لقد أيقن ناظم أن المسرح لابد أن يعرض الحقيقية الاجتماعية بطريقة آسرة وفي ضوء جديد ، وعبر إتحاد فاصل بينه وبين الموضوع والشخصيات . وعلى العمل الفني أن يمتلك المتفرجين لا عن طريق المطابقة السلبية بينه وبينهم ، بل عن طريق مخاطبة العقل ودفعه إلى اتخاذ مواقف وقرارات . إن المسرح ينبغي أن يعالج القواعد التي يضعها الناس لسلوكهم على أنها قواعد مؤقتة بعيدة عن الكمال ، وبهذا فإن المتفرج الكادح يذهب إلى المسرح ليتفرج ويستمتع بمشاهدة جهده الشاق الذي لا

يتوقف من أجل كسب القوت ، وليواجه صدمة التغيير المتصل الذي تمر به حياته ، وفي ذلك يقول ناظم : " إنني أنتظر وأتطلب من الفن أن يكون في خدمة الشعب وأن يجذبه إلى الاشتراكية . أن يعبر عن آلامه وآماله . أن يعبئه للنضال في سبيل انتصار الاشتراكية . وتلك هي النقطة الوحيدة التي لا تتغير في مفهومي للفن ... إذ لا ينبغي أن يغيب عن البال أن الواقعية الاشتراكية منهج وليست أسلوباً وحيداً ولا لوناً وحيداً ولا اتجاهاً وحيداً . إن الواقعية الاشتراكية لا ينبغي أن تتحول إلى قيود تحد انطلاق الفنان وإنما ينبغي أن تظل منهجاً ثورياً يضع أمام الفنانين مهاماً وأهدافاً ثورية ويوضح رؤية الواقع الموضوعي "[xxxvii] .

ويؤكد ناظم أن مسارح موسكو جعلت منه باحثاً يحتاج البحث والدراسة والنزول إلى الأعماق ، وساعدته على التطور أيديولوجيا . فضلاً على ذلك فإنه يدين بالفضل الكبير إلى (الجامعة الشيوعية لكادحي الشرق) التي درس فيها أصول الفلسفة الشيوعية وتشكل وعيه وشخصيته ورجولته[xxxviii].

ويرى الباحثان أن هناك خيطاً خفياً واصلاً بين أفكار وتوجهات برتولد برخت وناظم ، إذ أن كلاهما قد تأثر منجزهما تأثراً حقيقياً بمايرهولد ، وإن الاثنين قد اشتركا بآراء سياسية وإيمان بفلسفة واحدة وهمّ واحد ، هو تحرير الإنسان والنهوض به من واقعه المرير .

وتشير بعض الكتابات القليلة التي صدرت عن ناظم كونه (إنساناً يعيش للآخرين) فحتى عندما كان يعيش على أرض بلاده كان يحيا بوجدانه وفنه مع المعارك التي كانت تحصد الآلاف على أبواب مدريد ، ويعايش كفاح الشعب الإسباني ضد الفاشية . وكان متعاطفاً مع بسالة التلميذة الروسية (زوبا) التي دوّخت بصمودها وكبريائها زبانية العدوان الهتلري . وفي المنفى يزداد إحساس ناظم بانتمائه إلى الإنسانية ككل ، ففي باريس يكتب كوميديا عن نموذج (المنافق الفرنسي) ، ومن مدينة براغ يكتب (أسطورة تشيكية) ، ومن موسكو قبيل المؤتمر العشرين للحزب السوفيتي يكتب مسرحيته الكوميدية الساخرة (هل كان إيفان ايفانوفيتش موجوداً) وفيها يوجه النقد لظاهرة تقديس الفرد في روسيا . ويرى بعض النقاد السوفييت إن هذه المسرحية جزء من التراث الأدبي الروسي على الرغم من أن كاتبها تركي ، وأياً كان الأمر فهي ولا شك تؤكد حقيقة مفادها أن هذا الكاتب لم يكن يحل على الشعوب ضيفاً أو سائحاً بل كان يعيش بينها كواحد من أبنائها لمشاركتهم بكل صدق وعفوية أفراحهم وأحلامهم ومصائرهم[xxxix] .

وعندما كانت تعرض مسرحيات ناظم الذي يخرجها المخرج (نيكولاي أيك) في الجامعة الشيوعية لكادحي الشرق ، كان ناظم يجري اختباراً في المعلومات السياسية للممثلين المتسابقين وان يقرأوا افتتاحية جريدة (البرافدا) ومن ثم يشرحون ما فهموه منها ، وبعد ذلك كان يتداول معهم

القضايا السياسية الداخلية والخارجية اليومية ، فقد كان مسرحهم يدّعي أنه يحقق الوحدة العضوية بين السياسية وخشبة المسرح[xl] .

ويجد الباحثان أن السمة المميزة لمسرح ناظم هي العداء المتأصل لما هو بورجوازي . ويظهر ذلك في كل أعماله مهما اختلفت الموضوعات أو البلاد أو العصور التي يتناولها . فهو يكن كراهية عميقة للمجتمع البرجوازي وقيمه العدوانية والأنانية المتفسخة . ومن هنا كانت مسرحياته أشبه بالقذائف المحكم تصويبها على مواقع الضعف في استحكامات العالم القديم ، عالم الكولنيالية والاستغلال والحرب .

وعدت مسرحية (الرجل المنسي) بحسب رأي النقاد الأتراك واحدة من المسرحيات المنمازة التي غرفت موضوعها من أرشيف العلاقات الاجتماعية التي كانت سائدة في تركيا الحديثة ، فهي ممر إلى هموم الإنسان التركي وعذاباته وبيان عوامل الاصطدام القسري بين المؤسسة العسكرية والأصوات التي ترتفع لتطالب بمساحة كبيرة من الحرية ، على وفق عالم أصبح يتحرك بسرعة كبيرة وتتغير فيه القوانين ويحصل الأفراد على حقوقهم المشروعة بينما تعد شعوب العالم الثالث والشعب التركي بخاصة نماذج للسيطرة والعبودية ومصادرة الحرية .

كان ناظم يكتب للمسرح بوعي ، ويرى أن المسرح ليس نصاً يبقى على رفوف المكتبات بل هو دعوة قد تبناها اغلب المخرجين المسرحيين بعد الحرب العالمية الثانية . ودعا إلى التجريب المسرحي عبر انفتاح للرؤى وتهشيم وكسر المألوف وتمازج الفنون . كما أنه كان يجمع بين الصورة الشعرية والعين السينمائية ويمزجها بوعي مسرحي يختلف مع اختلاف توجهاته الحياتية (الفنية والفكرية) وهذا يمكن متابعته في نتاجه المسرحي المتنوع ، لكن جوهر (الإنسان) بقي هو (الثابت) في نتاجه الشعري والمسرحي .

والحال فإن ناظماً يعد من بين أكثر كتاب الدراما المتجددين ، فقد كان يتنبأ بالحركة الحتمية للتاريخ ، ويبشَّر بالتحولات الاجتماعية الكبرى ، ومسرَّحَ قوانين التطور الاجتماعي ، وعلى الرغم من ذلك كله لم ينسَ الإنسان الفرد في زحمة الحياة الاجتماعية . فضلاً عن ذلك كله فإن البناء الفلسفي المعقد لمسرحياته لم يكن يحيلها إلى عوالم يتعذر أو يستحيل فهمها على جمهور المسرح البسيط ، بل على العكس تماما فإن مقدرته الفذة كانت تتبين من خلال استخلاص العام والرئيس والجوهري من بين التفاصيل المتشابكة والمتناقضة التي كانت تجذب الجماهير إلى مسرحه وتستحوذ على رضاهم وإعجابهم . إذ أن موضوعات معظم مسرحياته كانت تدور حول مصير الإنسان ، فهو يركز الضوء على بطل محوري يتمتع بميزات وخصال وخصائص نألفها في الحياة اليومية مثل العمل والحب والزواج والأسرة وفقد صديق عزيز وزحف الموت على حبيب وما إلى ذلك من عواطف وقيم تخلق عنصر التشويق ، وفي ذلك يقول ناظم : " فيما يخص كل عمل فني وسواء تعلق الأمر بالأدب

أو فن العمارة أو الموسيقى فان السؤال الذي أطرحه على نفسي في آخر المطاف هو ماذا يقول هذا العمل وكيف يعبر عن وجود الإنسان "[xli] .

ويشير ناظم إلى أنه لم يرتبط ارتباطاً كاملاً بأي اتجاه مسرحي بقدر ما أرتبط مع كل الاتجاهات المترابطة مع بعضها البعض ، بل يجد أن بعضهم مندمج في البعض الآخر ، ويعترف أن مسرحيته (الجمجمة) هي المسرحية الأولى التي عرضت في تركيا بالانسجام مع بعض مبادئ مدرسة (مايرهولد) ، وأخرجت هذه المسرحية فيما بعد إذاعيا في إذاعة موسكو[xlii] .

انمازت مسرحيات ناظم بوحدة الفكر التي تمتلكه . إذ أنه وحّد العناصر المختلفة وجمعها بشكل جمالي متماسك انطلاقاً من الزاوية التي ترى أن الفنان الكبير لا يتردد في أن يُدْخِل في نسيج العمل الدرامي كل ما يؤكد الفكرة التي تقوم عليها الدراما ويوضحها ويجسدها . فلا بد من استيعاب هادئ وعميق للنص الذي يصنعه ناظم . فللرمزية في أعماله روعة أخَّاذة وعميقة ، فالبقرة في مسرحية له بهذا الاسم ليست مجرد حيوان حي متحرك له قرنين ، بل هي رمز إلى الإقطاعية الخاصة التي تستذل (الأبطال) ، وإن شخصية إيفان ايفانوفيتش ليس مجرد موظف يتملق رئيسه فحسب ، وإنما هي رمز إلى الميت الذي يطوق خناق الحي ، رمز إلى البقايا الطفيلية التي تمتص رحيق البراعم الفتية في مرحلة التحول الاشتراكي ، وتهدد بالذبول ذاك الطموح الأبدي إلى الحرية[xliii].

ويرى ناظم أن المسرح قد ظُلم عندما أقحم داخل علبة مغلقة ومزينة ومحاطة بالستائر ، بل اشتاق إلى ذلك المسرح الذي يؤدى في الهواء الطلق وفي الساحات العامة ويشترك فيه الممثلون مع الجمهور . ولاقت توجهات ناظم تلك حيز التنفيذ عندما اشترك مع نيكولاي أيك في كتابة مسرحية اشتركا فيها في مسابقة للعروض المسرحية في الهواء الطلق ونالت المسرحية الجائزة الأولى ، وعرضت في السيرك لمدة أسبوع ، وعلى الرغم من أن السيرك كان مغلقا فقد سادته أجواء شعبية واستعراضية وحماس وصخب مسرح الهواء الطلق ، مسرح الشارع ، مسرح ساحة المدينة ، واشترك في هذه المسرحية ممثلون مسرحيون وراقصو الباليه ، وفنانو السيرك . من بشر وحيوانات . يقدمون عروضهم جنباً إلى جنب ، أما الأحداث فكانت تجري من جهة على الأرض ، أي خشبة المسرح ، ومن جهة أخرى على الشاشات السينمائية الأربع المشدودة بالجدران ، كما كان الجمهور يشاركون في التمثيل[xliv] .

ويشير ناظم إلى أن التعصب هو أكبر أعداءه في المسرح ، وهو شكل آخر من أشكال العدمية . فالمتعصب ينكر عدا ما يتذوقه هو وينفي كل وجهات النظر الأخرى ولاسيما في قضايا الشكل ، وهي أكثر بكثير من أن تحصى . وراح ناظم يبحث عن أشكال جديدة ، وبدأ ينفرد بأسلوب خاص به إلى حد ما ، وفي ذلك يقول :" الفنان مضطر لان يبقى دائباً على البحث المستمر ، دونما توقف أو راحة ، عن أفضل الأشكال والصيغ ، الكفيلة بجعل الشعب يصغي إلى أغنيته . وفي بعض الأحيان لا تؤدي

الأبحاث التي تطول أشهراً من الزمن إلى أية نتائج سوى أوجاع الرأس ، ليكن . ومثل هذا البحث يخطئ أحياناً . ليخطئ ، فالفنان الذي لا يعاني من وجع الرأس ومن تعصب الأعصاب أشهراً ، والذي لا يخطئ ، هو وحده ذلك الفنان الذي يراوح في مكانه "[xlv] .

ويجد الباحثان أن ناظم برأيه هذا إنما ينطلق من مقولة ماركس الفلسفية (أنا أدعو إلى فلسفة تغيّر العالم لا تفلسفه) وكان لهذه المقولة تأثيرها على عدد كبير من الكتاب المسرحيين ومن بينهم الكاتب المسرحي الألماني (برتولد برخت) الذي تبنى هذه المقولة أساساً لمسرحه الملحمي الذي عد من الثورات المهمة في تاريخ المسرح العالمي التي قلبت كيان المسرح من حيث الشكل والمضمون ، وقد تأثرت به أغلب المدارس المسرحية الحديثة ومنهم هذا الكاتب .

الفصل الثاني

في هذا الفصل سيقوم الباحثان بتحليل عينات منتخبة من مسرحيات ناظم حكمت وتبيّن مرجعياتها وأصولها . وسيعتمد الباحثان منهج التحليل الوصفي سمتاً دلالياً لهم في التحليل لأنه يمثل المنهج الأكثر تناسباً مع طبيعة البحث وخصوصيته .

أولاً : مسرحية الجمجمة*

رأى ناظم الكثير من الأمثلة الساطعة على تطبيق الفكر الماركسي . اللينيني الذي يؤمن بأنه الوريث . الوحيد . للقيم الحقيقية التي أوجدتها الإنسانية عبر جميع مراحل تاريخها . ومن هذه الأفكار التي آمن ناظم بها خرجت مسرحية (الجمجمة) التي ألّفها في سنة 1932 وتم مصادرتها من قبل الحكومة التركية حينذاك ، ومع ذلك فقد أُخرجت فيما بعد إذاعياً في إذاعة موسكو .

يطالعنا المؤلف بمتن حكائي يستمد أفكاره بصفة شمولية عامة من تصور فعل الإمبريالية الخبيث وعملها المستميت في الحفاظ على مصالحها ، إذ تتحول القيم المعنوية والمادية إلى سلع تباع وتشترى وتدمر من يقف بوجهها حتى لو نسفت البشرية بكاملها وهي بذلك مناقضة للحضارة والتقدم .

إن المسرحية منفلتة في زمانها ومكانها فهي تدور في مكان وهمي يرمز إلى بلدان ما يزال نظامها الاقتصادي رأسمالياً ، وزمانها غير محدد ربما يكون بداية القرن العشرين أو يمتد حتى منتصفه .

تظهر جلياً شخصية (دالبانيزو) الأستاذ الجامعي الفقير الذي يكتشف لقاح السل ويتم إجراء لقاء صحفي معه للوقوف على ما توصل إليه في اكتشافه هذا ، ومن خلال هذا اللقاء الذي قام الصحفيون بنشره في صحفهم كلا حسب ما يريد ، وحسب مزاجياته ، وهي حقيقة نتلمسها حتى في وقتنا هذا . فانتبه المؤلف لهذه الظاهرة مبكراً وعالجها فنياً ، فالإعلام المزيف والمسير يخلو من أي ضمير أنساني ، فقد تناقلت الصحف هذا اللقاء من دون مصداقية وضمير ، بل وبتصرفات ذاتية وشخصية ، والمؤلف لم يكن بعيداً عن الجو المشحون بالخدع والأكاذيب ، فعمل لمدة طويلة في

صحف تركية محرراً أدبياً ، وفي الراديو أيضاً ، فكان قريباً من هذا العالم الذي باستطاعته أن يوجه سهامه أينما يشاء :

بيدرو : هل جاءت لجنة مؤلفة من سبعة أشخاص مع المراسل للتحدث معكم ، حقاً ، مثلما كتبت الصحف ؟

دالبانيزو : لا .. لا ! وأنا أيضاً دهشت قليلاً للأمر . ربما كان ذلك ناتجاً عن خطأ ما في الترتيب .. ربما كانت هناك لجنة كهذه ستأتي فكتبت الصحف أنها أتت فعلاً..

بيدرو : فضلاً عن أن لقاحكم كان ناجحاً في العديد من التجارب الخاصة ، وأنه أثبت فعاليته لدى معالجة مريض في المرحلة الثالثة من المرض و ...

دالبانيزو : لا .. لا ! .. إنكم تعرفون جيداً إنني لم أجر أية تجربة كتلك التي يتحدثون عنها . لقد بالغوا في قضية الاختبار .. وتقول أبنتي بأن هذه هي عادة الصحفيين .. أما أنا فلا يتسع عقلي لذلك ولكن .. (ص17.18) .

ومن ذلك وداخل تلك الأجواء التي يحياها المتن الحكائي يقوم المؤلف بتعزيز دور النشر للأخبار وضرورة الاهتمام به من خلال نداء الراديو كمادة إعلامية موجهة :

الراديو : ألو ، ألو هنا راديو دولاريان . منذ هذا الصباح شرع تروست صحف إتحاد البوست بدولاريان بنشر تحقيقاته عن لقاح السل الذي أكتشفه الدكتور دالبانيزو . وجميع جرائد ومجلات التروست مستنفرة لدعوة رأس المال والحكومة والرأي العام إلى مساعدة الدكتور دالبانيزو ... إن اختراع هذا العبقري العظيم ...(ص10)

كما أن المؤلف جعل من ابنة الدكتور دالبانيزو هي المصابة بمرض السل ، وكان ذلك يشغل فكر والدها الدكتور المتخصص فراح يفكر ويفكر في حل لشفاء أبنته القريبة إلى قلبه من هذا المرض الخبيث ولابد من معالجتها واقترابها من الشفاء ، ويكون هكذا قد أخترع هذا الاكتشاف ليعالج ابنته ومن جرائها وبسببها يقوم بنشر وإذاعة هذا الاختراع وهو الذي ينوي أن تكون البشرية هي المستفيدة من نتائجه ، وفي المحصلة فان نظرة المؤلف تبدو منفتحة على الهم الإنساني وكيفية علاج هذا المجتمع بشتى الأساليب والطرق والتفكير بإيجاد حلول ناجعة لسعادته :

الفتاة : في أية مرحلة من مراحل المرض أنا الآن يا بابا ؟

دالبانيزو : إن تقسيم المرض إلى مراحل هو مسألة منهجية . وكل هذه

الأمور سأفسرها لك كلما أخذت حرارتك . أما روح القضية فهي عصية كوخ ، لقاح دالبانيزو . هل فهمت ؟ إن عصيات كوخ ولقاحي أنا سيمسك كل منهما بخناق الآخر . والمعركة المكشوفة الأولى سأخوضها في رؤيتك أنت ... والمطلوب منك لا أستطيع التعامل معها . إما عن فيزيولوجيتك فأنا هو المسؤول . فالنصر هو للقاح دالبانيزو ، لقاحي أنا ، مئة بالمائة . كانت تواجهنا مشكلة هي مشكلة المال . غير إنني واثق الآن من إنني سأنجح في حلها أيضاً . إنني أرى عصيات كوخ ممددة تحت أقدامي ... (ص13) .

وبرزت إلى السطح شخصية مهمة أختارها المؤلف هي شخصية (الشاعر) ، وقد شاركت هذه الشريحة من المجتمع هموم الدكتور وما أصاب أبنته من خلال المجاورين له في السكن وغيرهم ، وقد أراد المؤلف أن يجمع عدة شرائح متنوعة من المجتمع في سكن واحد وهي دلالة على وجود القحط والفقر الذي يصيب المجتمع آنذاك ، فنظرة المؤلف تسقط دائماً على هموم الإنسان وخلاصه من ويلاته .

يتناول المؤلف موضوعات حياتية حقيقية عاشها فعلاً وأمتزج بها ، فهذه الموضوعات هي موضوعات واقعية يجترحها المؤلف ويمسرحها على وفق مرجعياته التي تنوعت فكرياً وفنياً مصداقاً لمستوى الثقافة التي تشبّع بحملها واعد العدة لها ، فالشاعر هنا هو نفسه ناظم حكمت الذي حلم بأن يرى دواوينه الشعرية ومسرحياته ترى النور وأن يطلع عليها الجمهور التركي دون أن تقف الدولة عائقاً أمامه فتمنع نتاجاته من نشرها في وطنه ، حلم الشاعر الذي يكتب عن حبيبته ويوثق حبهما بكلمات معطرة بلهفة الانتظار ودفء الحب :

الفتاة : هل سيكون كتابكم كبيراً جداً ؟

الشاعر : حوالي 200 صفحة على ما أظن . تصوروا كتابي الأول . كتاباً سميكاً يغلفه غلاف جلدي أسود .. أسطره مثل الدموع المتساقطة من العين المكحلتين لامرأة شرقية فوق صفحات الأوراق البيضاء مثل القشة .. أنت ، يا آنستي المحترمة ، معجبة بأشعاري ، أليس كذلك ، سؤالي التقليدي الذي أوجهه إليك دوماً . لأنك أنت نافدتي الأولى . وتواريخ الأدب ستنقل هذه الحقيقة الخارقة للعادة بجمالها من جيل إلى جيل . فكتب تاريخ الأدب ستحمل أسمك الطاهر مثل مريم العذراء جنباً إلى جنب مع أسمي المضطرب والمعذب مثل عيسى المصلوب على صفحاتها المطبوعة على الأوراق الخشنة

والثقيلة . (ص32،31) .

وبمستوى آخر يعالج المؤلف موضوعة الحداثة في الشعر ، إذ كان هو الذي ينشد ذلك فالمعروف عنه انه صاحب التجديد الأساسي في الشعر التركي بعد إعلان الجمهورية ، وكان أشبه بثورة سلمية علي صعيدي الشكل والمضمون بما كتبه من شعر ومسرحيات منذ بواكيره ، فلقد ألقي ناظم حكمت الوزن جانباً وهدم مفهوم الشطر ، وهذا هو جديد على الأدب التركي ، ومع ذلك فأنه لم ينقطع عن التقاليد تماماً ، وكأن المضمون هو المهم بالنسبة إليه ، وهذا ما يتضح جلياً في الحوار الآتي :

الناشر : ومن ثم ، يا سيدي (مشيرا إلى بيدرو) ماذا قال السيد المحترم منذ قليل ؟ لقد تفضل قائلاً بأن شاعرنا هو من نتاج القرن التاسع عشر ، وهذا صحيح ! ..

الشاعر : ما معنى ذلك ؟ كيف يكون صحيحاً ..

الناشر : إن أشكال الأقمشة الرائعة التي قمتم بتفصيلها لا تلبي طلبات أسواق القرن العشرين ..

بيدرو : أو على الأصح ، طلبات فئة المشترين المحددة في القرن العشرين .. (ص50،49) .

أفاد المؤلف في بناء مسرحيته من حرية بناء الحدث الدرامي وتناميه ، إذ صب الكاتب تفكيره على تجارب الفرد والتغلغل في أعماق الشخصية ، فسارت الحبكة بشكل تقليدي على هيأة محطات متتابعة تتناول صوراً ومواقف وتنقل ملامح للصراع الداخلي للشخصيات ، أما الصراع الخارجي الذي تناول عمق التأزم وهو ما يصيب المجتمع إزاء الخراب الرأسمالي واستغلال الطاقات العلمية والسيطرة عليها وتحريكها بعيداً عن الجوهر الإنساني للموضوع وهذا ما قام به وليامز رئيس مجلس إدارة (تروست تعهدات مصحات السل) الذي أراد أن يشتري هذا الاكتشاف وهو على دراية بأن الدكتور دالبانيزو رجل فقير ولا يملك أموالاً كافية لدفع الإيجار وتسديد قوائم الماء والكهرباء :

وليامز : بموجب نصوص اتفاقيتنا تقول المادة الأولى : إن كل الطابق الأرضي لبنايتي الكبيرة الواقعة في مزرعتي الكائنة في فاست وست

باولينا : مجهز تمام التجهيز ..

وليامز : سيخصص لكم ليكون مخبراً ..

دالبانيزو : رائع ..

وليامز : المادة الثانية : يوضع لأمركم مبلغ مليون دولار من المال ..

باولينا : مع إمكانية زيادته عند اللزوم ...

دالبانيزو : إنه مبلغ كبير ، أكثر من كافٍ ..

وليامز : المادة الثالثة : إن الالتزامات التي تعهدت بها مؤسستنا بهذا الشأن مقابل ما سبق .. انتم أيها الدكتور دالبانيزو ..

دالبانيزو : بالطبع سأقوم بوضع اللقاح موضع التطبيق في أقصر وقت ممكن

وليامز : لا .

باولينا : ليست هذه هي المادة الثالثة .

دالبانيزو : ما هي إذن ؟

وليامز : إن العمل هو أن يقوم الدكتور دالبانيزو بمعالجة أبقاري وثيراني البالغ عددها مئتين وخمسة وخمسين رأساً في مزرعتي بفاست وست خلال فترة ستة أشهر اعتبارا من تاريخ توقيع هذا العقد .

دالبانيزو : ولكنني لست بيطرياً ..

وليامز : أتابع تلاوة المادة الثالثة : وخلال هذه الأشهر الستة التي ينبغي أن تنحصر في معالجة الأبقار والثيران فقط فإن الدكتور دالبانيزو لن ينشغل بأي عمل آخر ولو كان العمل عملا فكريا محضا .. ولن يقدم على إجراء أية تجارب مهما كانت بسيطة إلا في هذا الميدان . (ص39،37) .

يكرر المؤلف المشهد الأول من الفصل الأول في المشهد الأول من الفصل الثاني من حيث أنه حاول أن يكشف به تسييس الإعلام وكيفية التلاعب بالخطاب الإعلامي من خلال الرشوة وشراء الضمير مقابل الأموال ، وبالفعل فإن المؤسسة الإعلامية نفسها هي التي مجدت بالدكتور دالبانيزو وجعلت منه إنساناً بيطرياً لا يعرف عن العلم شيئاً ، فالمؤلف في معظم مسرحياته يحاول أن يجعل الدراما تدور حول مصير إنسان يسلط عليه الضوء من خلال تجارب حياتية مفهومة لنا جميعاً ، لهذا نرى في مسرحياته مزجاً بين الواقعية والتجريد بين الأبطال والأنماط والأشخاص العاديين :

فرايمان : أكتبوا . إن الدكتور دالبانيزو مشعوذ من أدعياء العلم . لقد تم توظيفه طبيباً بيطرياً لدى تروست المصحات . وباقي القصة معروف

الهاتف رقم 2 : (يغلق الخط ، للآلة الكاتبة) أكتبوا .

الهاتف رقم 3 : (يغلق الخط ، للآلة الكاتبة) أكتب .

الهاتف رقم 4 : (يغلق الخط ، للآلة الكاتبة) أكتب .

الهاتف رقم 2 : إيضاح هام من تروست تعهدت صحف البوست بدولاريان . إن هدفنا الأول هو عدم تضليل قرائنا .

الهاتف رقم 3 : قراءنا الكرام . إن كون الدكتور دالبانيزو الذي دأبنا منذ أسبوع على الحديث عنه وعن عثوره على لقاح السل مشعوذاً من أدعياء العلم ..

الهاتف رقم 4 : لقد ضللنا الدكتور دالبانيزو ، كما ضلل لجنة الأساتذة التابعة لنا فضلاً عن تضلل الرأي العام .

الهاتف رقم 2 : نظرا لوقوعنا ضحية دجال خبيث منذ أسبوع ..

الهاتف رقم 3 : إن الدكتور دالبانيزو مغامر دولي .

الهاتف رقم 4 : لقد وقفنا سداً في وجه نشاطات ذلك الدجال الذي أراد ان يلطخ العلم الدولارياني أمام التاريخ . إن الدكتور دالبانيزو لم يكن أكثر من طبيب بيطري لمعالجة الأبقار والثيران ، وتافه . (ص60) .

إن حياة المؤلف التي عاشها في أماكن مختلفة منها تلك التي أجبر عليها أو جاءت ضمن الحياة العامة ، فقد شهدت مفردات حياته تفاوتاً في الثقافات والطباع لمن يلتقي بهم ولكن المصير المحتم هو الذي يجبر الإنسان الذي يبحث عن الحرية والعيش بعيداً عن التعسف والحكومات التي تبحث عن إقصاء شعبها ، بهذه العين الفاحصة الناقدة الوقادة كان ينظر ناظم حكمت إلى الحياة ويجسد ذلك في مسرحياته ، فالشخصيات التي يخلقها ناظم حكمت هي شخصيات واقعية تحمل همها الإنساني ، وتعيش عذاباتها رغماً عنها :

دالبانيزو : قرأت كثيراً . ما أكثر ما قرأت ! .. ما أكثر ..

الآفاق : كم يساوي ذلك ؟! لا جدوى من القراءة أيضاً . فأنا إذا ما رأيت حرف الألف ظننته عصا . ولكن أنظر كلانا يمضي ليلته في المكان نفسه ، جنباً إلى جنب . ما فائدة تعليمك ، وما الضرر من عدم تعلمي أنا ؟ .. فلا بد للمرء من الحظ .. (ص96) .

يشير ناظم حكمت إلى أنه لم يرتبط ارتباطا كاملاً بأي اتجاه مسرحي بقدر ما انه قد ارتبط مع كل الاتجاهات المترابطة مع بعضها البعض ، فنجد اللغة عنده واقعية تنقل أفكار وثقافات الشخصيات مبتعدة عن تراكيب الجمل وزخرفاتها وقواعد اللغة الميتة والكلمات الرنانة ، فقد حاولت شخصية (الشاعر) في هذه المسرحية أن تعتمد على لغة تختلف عن غيرها وتفوق بقية الشخصيات ، فالمؤلف من هذا الجانب كان واعياً وداركاً لصنعة المسرحية وكيفية بنائها مهما اختلفت موضوعاتها ومهما كانت كيفية صياغاتها وكل ذلك يكون وفق مرجعيات الكاتب الفنية والفكرية رغم اختلاف وعيه وخاصة بعدما تابع المسرح السوفيتي وقد زادت هذه المتابعة من قوته ورصانة كتابته للمسرح .

إن شخصية الدكتور المكتشف الذي حمله المؤلف عناء الحياة الشاقة ومواجهة المؤسسات الاقتصادية التي تبحث عن إقصاء الإنسانية ، جاءت في شخص الأستاذ الجامعي الذي أضطر للركوع وقبول كل شيء مقابل الحصول على المال مما جعله يصطحب أبنته إلى المصحة لمعالجة الأبقار رغم أن ذلك لا يجعله قابلاً للانتظار طويلاً في هذه المهنة الشاقة البعيدة عن اختصاصه وآماله وطموحاته ، فقام باستحضار اللقاح سراً لأبنته مما دعا إلى غضبهم وتكون النتيجة أن تموت أبنته ويلوذ هو بالفرار لكنه لم ينج من ذلك فيلقى به في السجن وينتهي الأمر إلى أن يكون واحداً ممن يعرضون ألعابهم في السيرك وفي النهاية يموت وتعرض جمجمته للبيع :

بيدرو : أنظر إلي ! هل أنت حارس المورج (مستودع الجثث) ؟

الحارس : نعم ، وماذا هناك ؟

بيدرو : لقد جلبوا جثة الدكتور دالبانيزو إلى هذا المكان .

الحارس : نعم جلبوها .

بيدرو هل هي في الداخل ؟

الحارس : لا ! ..

بيدرو : أين هي إذن ؟!

الحارس : عبثا تسأل .. تأخرتم كثيراً ..

بيدرو : ماذا تقول ؟ أين هو الدكتور دالبانيزو ؟

الحارس : لقد بعناه الآن ، قبل قليل .. (ص116) .

ثانيا - مسرحية (حكاية حب أو فرهاد وشيرين)*

أفاد ناظم حكمت شأنه شأن الكثير من المؤلفين المسرحيين من الأساطير والحكايات والقصص الشعبية الشائعة في فولكلور الشعوب وآدابها ، وهذا ما يمكن رصده مع بداية الكتابة الدرامية عند الأغارقة وصولاً إلى الوقت الحاضر .

والملحمة الشعرية (خسرو وشيرين) التي وردت بنصوص فولكلورية مختلفة وبمعالجات أدبية عديدة في التراث الثقافي لشعوب الشرق الأوسط والأناضول وآسيا الوسطى ، وكما هو واضح من أسماء أبطال هذه الأسطورة ومسرح أحداثها ووقائعها أنها (فارسية . تركية) الأصل ، لأنها تستند إلى وقائع تاريخية حقيقية . وأبرز من عالج هذه الأسطورة هو الشاعر الفارسي العظيم الفردوسي (940 – 1020م) في مؤلفه الشهير (الشاهنامة) التي يرجع تأليفها إلى أواخر القرن العاشر وأوائل القرن الحادي عشر الميلاديين ، والتي تعد من عيون الأدب الكلاسيكي الشرقي والعالمي .

ألف ناظم مسرحيته (حكاية حب أو فرهاد وشيرين) والتي قدمت على أشهر مسارح العالم لسنوات طويلة متتالية في موسكو وباريس وبرلين وغيرها من العواصم ، وقد كانت مختلفة في

صياغتها عمن سبقه فقد غيّر من جوهر القصة وموضوعها ، وبدّل في معالمها وأبتكر أحداثاً وشخصيات جديدة وأختزل في أصل الحكاية وحذف منها ، وهذا ما لم يفعله ممن سبقوه . فلم يغيروا في القصة وان الاختلاف جاء في بعض التفاصيل والاستطرادات الشعرية التي تختلف من شاعر لآخر .

كما أن المؤلف وجد في اللغة النثرية أسلوباً أكثر طلاوة وطواعيةً من اللغة الشعرية في كتابة المسرحية ، وهو تحول أسلوبي لم يسبقه إليه أحد من الأقدمين ، وأراد أن يغاير ممن سبقه من أدباء الفرس أو الأتراك في تناول هذه الملحمة التي نظموها شعراً في القالب العروضي المعروف باسم (المثنوي) .

كتب ناظم المسرحية وهو في السجن ، إذ وجد هناك فراغاً كبيراً وعزلة عن العالم الخارجي وما يدور فيه من تجديدات وتطورات ، لذلك لجأ إلى التراث مبيناً قدرته في تناول الموضوعات الفولكلورية وإعادة صياغتها . وهذا التناول يختلف عما طرحه من أفكار وموضوعات في مسرحياته التي سبق وأن كتبها ، بل أنه وجد في التراث اللباس الثري الذي يمكن أن يُلْبسهُ لقضايا المجتمع المعاصر ، وتمرير نقده للأفكار البرجوازية والرأسمالية العالمية ، وتجسيد هموم الإنسان الذي يدافع عنه ويشاركه همومه .

يطالعنا المؤلف في بداية المسرحية بقصة الأميرة (مهمنة) التي رسم شخصيتها في قمة التصوير الفني ، هذه الشخصية التي عرفت بحكمها العادل وبجمالها الذي يفوق الوصف ، فعجزت عن إنقاذ أختها التي تصغرها سناً واسمها (شيرين) وكان قد أصابها مرض جعلها طريحة الفراش لمدة أربعين يوماً ولا يعرف أحد أسباب مرضها ، وهكذا فإن المؤلف يفتتح المسرحية بالنداء الذي ينادي به المنادي على لسان الأميرة (مهمنة) :

المنادي : يا أهل أرذن .. خطابنا موجه إليكم من صبيكم في السابعة إلى شيخكم في السبعين ... نحن الأميرة مهمنة بنت الشاه سليم حاكمة هذه الديار ، نحن الذين نزن العدل بميزان الجواهر وليس بميزان الحطب ، نحن الذين كنا في الشجاعة كشجعان العرب ، وصرعنا أشهر الأبطال ، حين هاجمت جيوش العدو بلادنا .. وأن كنا أرق من غصن الصفصاف ، وشعرنا الذهبي لمس كعوبنا يا أهل أرذن ، خطابنا إليكم جميعاً . أختي مريضة الفراش منذ أربعين يوماً .. وسأمنح من يجد الدواء لدائها أربعين بلداً ، وله من خزائني أحمال أربعين جملاً .. يا أهل أرذن خطابي إليكم جميعاً ، من صبيكم إلى شيخكم في السبعين .. أختي مريضة طريحة الفراش منذ أربعين يوماً . (ص53.52) .

وبالفعل جاء (القادم) كما يسميه المؤلف وهو رجل هندي يملك الدواء الذي يشفي (شيرين) ، وهذا الرجل الذي يمثل قدراً خفياً يغير في أحداث المسرحية وتظل كلماته تدوي حتى آخر المسرحية ، فطلب من الأميرة (مهنمة) ثلاثة شروط لإنقاذها من المرض ، فكان شرطه الأخير هو ما أثار تغيراً في مسار الأحداث ، فهذه الشخصية التي تظهر فجأة وتختفي يكون فعلها مهماً جداً ، فطلب من الأميرة أن تضحي باثمن ما تملك وهو جمالها إذ يشوه وجهها في سبيل إنقاذ أختها الوحيدة (شيرين) :

القادم : إنني أذكر شرطي الثالث أيتها الأميرة مهمنة ... شرطي الثالث ... ستضحين بجمالك كي تعيش أختك ...

الوزير : ليس لك هذا الحق يا أميرتي ، ليس لك أن تقبلي مثل هذا الشرط، إن هدباً واحداً من أهدابك ليعادل مائة ألف ...

القادم : إنني أعرف أيتها الأميرة مهمنة في أي شيء تفكرين . بسرعة كبيرة وبأفكار مضطربة لكن هأنت ذي لا تفكرين في شيء .. حتى أنك لا تفكرين في عدم التفكير ، الآن سكن خاطرك .

الأميرة : لا أفكر في شيء .. لا أفكر في أي شي مطلقاً .. لا أفكر .. حسن مهمنة فقد قبلت شرطك الثالث أيضاً .

القادم : أنا لا أكذب ... سوف يموت وجهك ، سيشيخ ، إلا أن جسدك وقلبك سيظلان دائماً ناضرين وفي شهوة وعطش دائم ... لا تفكري قائلة (الحمد لله) ... فياليتهما يشيخان ويفنيان . (ص69،70) .

أشتغل المؤلف على موضوع الحب في هذه المسرحية وجعلها أساساً لبناء حكايته وربط هذا الحب بمصير الإنسان جاعلاً كلا الأختين (مهمنة) و(شيرين) يعشقان رجلاً واحداً هو (فرهاد) الفنان الذي يعمل نقاشاً مع والده في نقش قصر الأميرة ، وبالفعل يبدأ الصراع بين الأختين كما يأتي :

الأميرة مهمنة : (عيناها معلقتان بفرهاد تحدث نفسها) ما اسمه .

شيرين : (عيناها معلقتان بفرهاد تحدث نفسها) فرهاد .

الأميرة مهمنة : (تحدث نفسها) لا أستطيع رؤيتهما .

شيرين : (تحدث نفسها) عيناه .

الأميرة مهمنة : (تحدث نفسها) والله إنني قد ..

شيرين : (تحدث نفسها) فتنت به . (ص96،97) .

أقترب المؤلف في خلق الشخصيات من كتاب الدراما التعبيريين إذ نجد الأشخاص يسردون حواراتهم داخلياً وبعمق ، إذ جعل شخصياته تتحدث مع نفسها في أكثر الحوارات وكأن هناك اتصالاً روحياً بين الشخصيات التي ولدّها المؤلف :

فرهاد : (يحدث نفسه) يا فرهاد .. يا بني .. لماذا أنت حزين هكذا

شيرين : (تحدث نفسها) سيمسك بذراعي .

فرهاد : (يحدث نفسه) ها هي ذي أمامك وقد أسلمت نفسها .. هيا يا فرهاد .

شيرين : (تحدث نفسها) سيمسك في ذراعي ويقبلني في عنقي مرة ثانية .

فرهاد : (يحدث نفسه) هيا يا فرهاد ، ماذا تنتظر ؟.

شيرين : (تحدث نفسها) سيقبلني في عنقي

فرهاد : (يحدث نفسه) فرهاد يا بني ماذا تنتظر ... هيا قبلها في عنقها مرة أخرى ... (ص107) .

مثّل المؤلف علاقة الحب بين (فرهاد) و(شيرين) حباً يتسع كل جوانب الحياة الجميلة بكل معانيها ومختلف أوصافها وهذه الحياة بالتأكيد تمثل حياة المؤلف نفسها ، كما تمثل حبه لوطنه الأم تركيا والى اللغة التركية تلك اللغة الجميلة لديه :

فرهاد : شيرين أني احبك عن قرب وبعد وفي كل زمان ومكان جميلة كاللغة التركية الجميلة التي تتكلمينها ..(ص111) .

أنعطف المؤلف في شخصية (فرهاد) ذلك الفنان الحالم الذي أحب فنه كما يحب فتاة أحلامه ، عندما جعل لها معادلاً بين الحب والفن اللذين سارا بالقوة والأهمية نفسيهما ، وهذا الثقل نفسه والموازنة الموضوعية تتحول إلى صراع داخلي في فضاء الجسد ، فالمؤلف جهد ساعياً ليجعل من الفن أداة لرقي وتغير العالم :

فرهاد : هل تعرفين يا شيرين كيف تترسم الزنبقة ؟ أنها ترسم بالضبط كما ينظم الشعر ، وتلحن الأغاني ، بالضبط كما تبنى المنشآت ، ويطرق الحديد ، وتحرث الأرض .. أي أن لنقش الزنبقة أصولاً وقواعد . وشوقي إليك ليس له مقياس ولا طراز ، ولا يعرف الحدود والقيود . والرسام الذي يقول إنني استطعت أن أضع حبيبتي داخل الزنبقة أما كاذب [كاذباً] أو أحمق ، ولا يحسن فنه أو أنه يعرف الحقيقة ولا يعترف بها ، إذ أن شوقه محدود بحيث يسعه فنه ، إننا لا نستطيع أن نطوي في زنابقنا إلا واحداً في الألف من شوقنا (ص110) .

تسير عجلة الحبكة بشكل متصاعد إذ يتم سرد أحداث الحكاية عن طريق الشخصيات وما يجري من مستجدات بشكل تقليدي ، ويتبين ذلك من خلال هروب (فرهاد) و(شيرين) بمساعدة المربية وولدها (شريف) ، وتظل الأميرة تبحث عنهم وأرسلت وزيرها والفرسان للمجيء بهم ، هذه الأميرة التي ضحت بجمالها وأنوثتها حتى تشفى أختها التي خطفت الحبيب المشترك وهربت دون كلام ، أثار المؤلف الصراع بين (غيرة الحب) والسلطة من جهة ، والإيثار بين شهوة الحب والأنانية من جهة أخرى ، هذا الصراع الداخلي الذي يبنيه المؤلف بتقنية المونولوج :

الأميـــرة مهمنة : (تحدث نفسها) جسدي مازال في العشرين من عمره . ساقي .. بطني ثدياي ، ذراعاي . عنقي .. (تنظر إلى معصميها) معصماي ما زالا كفرخ حمام ابيض .. تستطيع أن تمسكهما بيدك السمراء الكبيرة ، وتستطيع أن تربت عليهما وتكسرهما.. يا فرهاد .. فرهاد .. الهي كم أحبه .. لا لكي يمسكني من معصمي أو ليضغط برأسه على صدري فقط .. ليس جسدي الراغب الناطق بالتهور فحسب .. وإنما لقلبي ولعقلي ولشوقي لأسمع صوته ... ولأرى وجهه الهي كم أحبه وبالأخص الآن .. وبالأخص الآن .. ولم يعد .. لي أي أمل ، قد يكون لعدم وجود أي أمل ، ما أقل حيلتي .. إن قلبي كجرح متقيح .. كيف أتحمل مثل هذا العذاب .. كم أغار .. سأموت .. أقتلوني ككلبة هائجة .. أقتلوني وإلا قتلتهما .. شيرين .. أختي الوحيدة .. سأقتلك .. فرهاد يا حبيبي .. فرهاد أنت كل شيء عندي .. سأسفك دمك . أيها الناس رحماكم .. إلهي .. ماذا يخطر على بالي .. فلم أفكر ؟ التفكير .. حتى التفكير في عدم التفكير .. ما هذا الضوء الواقع على الحائط المقابل ؟ لابد أنه ضوء الشمس عدم التفكير في أي شيء حتى أشعة الشمس الساقطة على الحائط يا فرهاد .. شيرين .. شيرين .. أختي .. وحيدتي كانت ستموت .. أنا التي أنقذتها .. أنا .. أنا .. هل أنا نادمة ؟ لا . ولو عدت جميلة كما كنت .. ولو طلبوا مني أن اصنع نفس الشيء لإنقاذ شيرين .. فهل أندم ثانية؟ الضوء ينتشر على الحائط المقابل . على الحائط المقابل احمر كشراب الفراولة هل أحضر لك شراباً .. انك تحبين شراب التوت .. هل أنا نادمة ؟ هل أنا نادمة ؟ (ص123.124) .

عمد المؤلف في بناء المسرحية إلى شكل تقليدي حيث يتنقل في الزمان والمكان على وفق بناء متسلسل في سرد الحكاية ، فهناك حبكة رئيسة تدور فيها الأحداث ، ومن خلال الترابط المنطقي للأحداث ، يتم الإمساك بـ (فرهاد) و(شيرين) والرجوع بهما إلى الأميرة التي كادت أن تفقد عقلها ، حتى اقتنعت بأن تعاقب حبيبها (فرهاد) الذي شرطت عليه أن يشق قناة في الجبل ليوصل المياه العذبة إلى المدينة مقابل زواجه من (شيرين) وهو يعرف أن هذا العمل شاق ويأخذ من وقته الكثير ، لكن الحب لديه أكبر من أية صعوبة من صعوبات الحياة ، فقبل بشرط الأميرة :

الأميرة مهمنة : أرأيت يا أستاذ فرهاد ، لست بالإنسان الذي يقبل طرف ردائه ولكنك لم تفطن إلينا . إنك أنت أيضاً لا تكترث للناس الذين يبكون موتاهم انك الآن لا تفكر في شيء سوى غير شيرين (صمت لمدة) سوف نعطيك شيرين يا أستاذ فرهاد . هل أنت مستعد لأخذها ؟ ماذا ستقدم أنت ؟ هل تستطيع أن تنقب جبل الحديد ؟ وتوصل ماءه إلى المدينة ؟ أنا لا أقول هذا لأن الذي يسيل من عيون المياه صديد وليس ماء ، فليس يهمني إخراج ماء أم صديد . هل تستطيع أن تنقب جبل الحديد لتمتلك شيرين؟ هذا هو شرطي . هل شرطنا ؟

فرهاد : قبلت شرطكم . (ص143.144) .

ويفاجئنا المؤلف في الفصل الثالث بتصاعد حركة الحبكة بشكل متسارع ، إذ يبتدئ الفصل بعد مرور عشرة أعوام على نهاية أحداث الفصل الثاني ، فقد بنى المؤلف مسرحيته بناءً تسلسلياً منطقياً للأحداث في الفصلين الأول والثاني ، وسار سرعتها بشكل مفاجئ في الفصل الثالث وهذا ما نتلمسه في مسرحيات ناظم حكمت التي تتبنى السرعة والحركة . فتبدأ أحداث الفصل الثالث بعد انتهاء العام العاشر على بدء عمل (فرهاد) ليفتح طريقاً للماء من خلال الجبل ، وتحميل هذه الشخصية عناء المشقة والتحمل والشجاعة من أجل الحب الذي هو أسمى آيات الحياة وأرقها ، كما أنه حصل على حب الناس الذي أصبح بطلاً في نظرهم ليوصل المياه العذبة إليهم :

السمرقندي : إننا نعرف حال مجنون ليلى .. هام في الفلوات هياماً بليلى ، بكى وأنتحب وضرب صدره في الصخور السود .. كنا نحسب أن تلك حال العاشقين .. طرق الرأس دامع العين .. مع أن فرهادكم هذا لا يبكي ولا يئن .

شريف : وإنما يمسك بمقبض المعول الذي يزن مائة رطل ويثقب الصخر لتسيل المياه لقد صب له حداد وارذن هذا المعول منذ ثمانية أعوام . (ص150.151) .

إن توظيف اللغة التي أراد المؤلف من خلالها التعبير عن الأفكار والمواقف بشكل أكثر طلاقة وحرية ، رغم أن الموضوع قد أستمده من التراث الشرقي القديم ، إلا أنه جعلها قريبة من لغة العصر ، لغة تتماشى مع معطيات الحياة الجديدة .

كما مزج المؤلف في شخصيات مسرحيته بين شخصيات آدمية ، وشخصيات غير آدمية مثل (شجرة الخور ، الرمانة الضاحكة ، الشمس ، جبل حديد ...الخ) ، وصورها تصويراً فنتازياً خيالياً يقترب من شخصيات دراما اللامعقول فهي شخصيات تتجرد من إبعادها وملامحها ويتمثل هذا التصور الفانتازي في الحوار الآتي :

فرهاد : .. ثمان .. تسع .. عشر .. أحدى عشرة .. زرعت أحدى عشرة شجرة حور .. يحل العام الحادي عشر .. لقد أوشك الصبح أن يطلع (يربت على شجرة الحور الحادية عشرة ويتكلم) إنك تبردين يا شجيرة الحور . تبردين يا أبنتي .

شجرة الحور : أبرد ..

فرهاد : سوف تدفئين بعد قليل يا شجيرتي الحور . قبل ساعة عندما تلمس الشمس أوراقك .

شجرة الحور : لست أدري ما أن كنت أدفأ ؟

فرهاد : هيا .. هيا سوف تدفئين ودعي الدلال . أنظري إلى أخيك الأكبر في الصف الأول . لقد غرسته منذ أحد عشر عاماً . أنظري إلى قامته المديدة مع أنه كان نحيلاً مثلك .. ونسيت أن أسلم على أصدقائي اليوم لاشتغالي بك (يأخذ معوله الموضوع بجانب شجرة الدلب) أهلاً يا معولي أنا ، يا من تزن مائة رطل أهلاً . (ص153.154) .

يختتم المؤلف مسرحيته وصولاً للخيار بين إكمال ما قام به في عشرة أعوام حتى بقيت صخرة واحدة ، أم ترك العمل والرجوع للزواج من (شيرين) التي حلم بها وعانى من أجلها ومن أجل الحب الخالد ، فخلط بين حبها وبين حب الحياة كلها ، حب الجماد وما يحيط به في الجبل من نبات وحيوان :

فرهاد : ما هو الشرط الجديد الذي اشترطته أختك ؟

شيرين : قالت : اذهبي إلى فرهاد ، فإذا رجع من جبل الحديد فوراً ولم يعمل ثانية في إيصال المياه إلى المدينة فسأوافق على زواجكما. وإذا لم يقبل شرطي الجديد فالشرط القديم قائم . (ص169) .

حرص المؤلف على توضيح التطور الذي أصاب (فرهاد) الناشئ من خلال سنوات العمل ، وخلال التفات أهالي المدينة حوله باعتباره البطل الذي يكمل مشواره وجهده الذي أستمر ردحاً من الزمن ، فأستمر في ما شرع وهو يسمع صيحات أهالي المدينة المتعطشين للمياه النقية وهي تدوي في أذنيه :

الناس : أضرب يا أستاذ فرهاد ، أضرب ، وأسرعي يا مياه جبل الحديد أسرعي ، واملئي آنتينا إملئي .. أضرب يا معول فرهاد .. أضرب . (ص173) .

ثالثاً - مسرحية (سيف ديمقليس)*

يقوم المتن الحكائي لمسرحية (سيف ديمقليس) على فكرة مفادها أن الحياة السياسية التي يختل فيها التوازن العسكري تبشر بمصير رهيب يصيب البشرية جمعاء ، وأنها لعبة خطرة صورّها المؤلف بصورة تراجيدية رائعة مناقشاً ما يدور حول مصير الإنسان ملقياً الضوء على تجارب حياتية مثل : العمل ، الحب ، الأسرة ...الخ ، ومازجها مع تراكمات الحياة السياسية . كما أنه حلم في طوال حياته بتحطيم البرجوازية ويظهر ذلك جلياً في اغلب مسرحياته مهما اختلفت موضوعاتها وأفكارها . فالسؤال الذي يطرحه المؤلف على نفسه في آخر مشوار ما يكتب : ماذا يقول هذا العمل ؟ وكيف يعبر عن وجود الإنسان ؟

لاقت مسرحية (سيف ديمقليس) نجاحاً بارعاً عندما عرضت على أكبر مسارح موسكو ، وبعد العرض تمت مناقشة مفتوحة للمسرحية حتى وقفت شابة عاملة وقالت : " إن المسرحية قد فرَضَت عليّ أن أفكر في جوهر السعادة الإنسانية ... إن السعادة برأيي تتوفر حين يشعر الإنسان في الصباح بحنين دافق إلى العمل ويشعر في نهاية اليوم بنفس الحنين إلى البيت"[xlvi] .

أستنبط المؤلف شخصياته من أرض الواقع إذ يفتتح مسرحيته بحوار يدور بين (المهندس) و(زوجته) طافحاً بالحب والبهجة ممتزجاً بألفة وفكر عال . فالمؤلف يجعل أبطاله أناساً لا يحبذون السجون والمعسكرات والحروب وهي ردة فعل لما شاهده المؤلف من واقع مرير طيلة حياته ، مطالباً باستبدال هذه الحروب بالفن الذي يهذب النفوس ويغير العالم :

المهندس : ليس لي أحد سواك

زوجة المهندس : قريباً سيكون لك ولد

المهندس : ربما جاءت بنتاً

زوجة المهندس : ثم هناك الناس والعالم

المهندس : أنت هذا كله

زوجة المهندس : بودي لو كنت مهندسة مثلك

المهندس : سوف أبني بيوتاً من الزجاج والألمونيوم والبلاستيك

زوجة المهندس : هل ستبني بيوتاً فقط ؟

المهندس : لن أبني سجوناً ولا معسكرات

زوجة المهندس : يمكنك أن تبني مسارح وسينمات

المهندس : وقاعات للموسيقى ... (ص20) .

ويطالعنا المؤلف بمستوى ثان من الشخصيات كشخصية (أ . ب) التي جردها من أسمها وهي سمة امتازت في شخصيات دراما اللامعقول التي تعيش بمعزل عن المجتمع ، هذه الشخصية التي طمحت في الحصول على عمل ، والظفر بالحياة السعيدة إلا أنها ببساطة أحلامها تخشى أن تحول الحروب دون تحقيقها :

صوت أ . ب : لقد كنت أنت الوحيد الذي لم يهزأ بي . والحقيقة ... كان هناك شخص آخر ... ترى هل سيصلك خطابي هذا ؟ أم إنك أيضاً مع ملايين الأوغاد في هذا العالم ستتلاشى في غمضة عين من على ظهر الأرض دون أن تعرف لم ؟ وكيف ؟ ولأجل أي شيء ؟ (ص23.24) .

تميل الحبكة في هذه المسرحية إلى التفكك والتجزؤ إلى أحداث مترابطة وأحداث عرضية ولوحات تتداخل باستمرارية الحدث ، فدخول شخصيات لا علاقة لها بما يدور ومن ثم تخرج وتدخل أخرى باستمرارية من دون توقف عجلة سير الحبكة ، فهذه الدوامة السريعة في تكاملية الحدث وزج شخصيات عديدة وعوالم جدية لا علاقة لها ، كشخصية (السمين ، الرفيع ، العجوز ، الشخص ، السمسار ، الملاكم ، ابن الصيدلي) مع حوارات لا علاقة لها بالحدث بل هي حوارات عرضية تحكي هموم هذه الشخصيات التي تحمل هماً إنسانياً على كتفها ، راسماً إياها بجدلية وحراك مستمر :

أ . ب : أنهم لا يعثرون على البترول في كل أرض .

السمسار : ما الذي تنوي عمله في المساء ؟

أ . ب : سأذهب إلى السينما .

السمسار : دعك من السينما ... مر علي .

أ . ب : لماذا ؟

السمسار : ينقصنا لاعب للبرتيته .

أ . ب : ولكن ...

السمسار : ينقصنا رابع . في التاسعة بالضبط .... لا تتأخر .

أ . ب : ولكني أريد الذهاب إلى السينما .

السمسار : آه يا حبيبي لو كان واحد يستطيع أن يعمل ما يريده ... سأنتظرك في التاسعة بالضبط . (ص29) .

إن المؤلف بنى مسرحيته بشكل غير تقليدي فيما يخص سرد الأحداث ، فهو يتخذ من (المهندس) و(زوجته) بوقاً لسرد الأحداث في زمن محدد ، ووقت معلوم ، فقسم الفعل إلى قسمين ، فعل رئيس وفعل ثانوي يشتركان بتدوير الأحداث وسردها ، وكأن المهندس وزوجته يقومان بدور الراوي الذي يريد أن يشوق الأحداث :

زوجة المهندس : يا ترى من أي نوع أنا ؟

المهندس : من النوع الإنساني .. يعني من النوعين في نفس الوقت ؟

زوجة المهندس : هل كانت إبنة القاضي جميلة جداً .

المهندس : لقد سافرت وعمرها 11 سنة ، ولكن حتى في ذاك الوقت كان واضحاً أنها ستصبح حسناء .

زوجة المهندس : وإبنة العامل ؟

المهندس : يبدو أنها جاءت إلى المدينة بعد سفري فأنا لا أعرفها .

زوجة المهندس : ألم يكن في مدينتكم كلها إنسان واحد طيب ؟

المهندس : وهل هذا معقول !

زوجة المهندس : إقرأ يا حبيبي . (ص38،37) .

وفي مستوى آخر يشتغل المؤلف على تحطيم أماني وأحلام (أ . ب) البسيطة ، هذه الشخصية القلقة المهزوزة التي لم تجد الفرح ولا السعادة ، عاش حياته في دوامة الأكاذيب والغش ، وجعل المؤلف هذه الشخصية تواجه الخراب والتعسف وتتصادم مع أكثر الشخصيات التي يلاقيها بشكل مفاجئ :

صوت أ . ب : كان قد بقي عام على تخرجي من مدرسة الطيران وكانت تلك هي زيارتي الخامسة للمدينة وكالعادة انطلقت من القطار إلى بيت القاضي مباشرة

أ . ب : ماذا تفعلين هنا .. هل تشرفين على تمريض احد ؟

ابنـــة عامـــل : زوجة القاضي مريضة .

التشحيم

أ . ب : ما جرى لها .. لم يأت ذكرها في آخر خطاب إليّ ..

ابنـــة عامـــل : لا ترفع صوتك . فهي مصابة بالسرطان .

التشحيم

أ . ب : سرطان ؟

ابنـــة عامـــل : لا ندري لماذا أخفت عنك حبيبتك الحقيقة .. أنها قلقة جداً .. ربما

التشحيم ظنت أنك أيضاً ..

أ . ب : امرأة شابة . ما عمرها ؟ حوالي الأربعين ؟

ابنـــة عامـــل : خمسة وأربعون .

التشحيم

أ . ب : ولماذا لم تدخل المستشفى ؟

ابنـــة عامـــل : تود أن تموت في بيتها .

التشحيم

أ . ب : وما رأي القاضي ؟

ابنـــة عامـــل : الانتخابات على الأبواب ... (ص82) .

التشحيم

خلق المؤلف جواً يسوده الحب والاشتياق واللهفة بين (أ . ب) و (ابنة القاضي) التي فارقته لعدة شهور ويلتقيان فجأة ضمن مسرد الأحداث العرضية التي يدّخلها المؤلف بدون ممهدات ، هذا الحب الذي يقحمه المؤلف دائماً في نصوصه المسرحية ، حب إزاء الخراب والدمار الذي يعوم المكان ، حب رغم عدم تحقيق الأمنيات والأحلام ، فالحب رمز السلام والتفاؤل عند ناظم حكمت ، فشخصياته تتمازج فيها الحب والاشتياق من جهة ، والهموم الحياتية ومشقاتها من جهة أخرى :

ابنة القاضي : لم أكن أعلم أنك قادم .

أ . ب : ولكنك لم تكتبي لي شيئاً عن هذا الوغد .

ابنة القاضي : يا لك من قاس .. لماذا لا تقبلني .. ألا تشتاق لي ؟ لقد افترقنا منذ نصف سنة .

أ . ب : خمسة شهور وعشرون يوماً على التحديد .. أنني أحسب أيام فراقنا

ابنة القاضي : لماذا لا تقبلني ؟

أ . ب : كذلك لم تخبريني بمرض والدتك .

ابنة القاضي : ومن أين عرفت ؟ هل قابلتها .. أنها ليست فتاة بل ملاك بلا جناحين .

أ . ب : لماذا لم تخبريني بأن والدتك مريضة ؟

ابنة القاضي : وما الجدوى ؟

أ . ب : ولم تكتبي أيضاً أن إبن الصيدلي صار على رأس الحملة الانتخابية .

ابنة القاضي : هل كنت تريد ترشيح نفسك منافسا لوالدي ؟

أ . ب : ولم تكتبي عن موت الصيدلي .

ابنة القاضي : هل كنت تستطيع إحياءه . لقد كنت في كل خطاب أكتب لك عن أهم شيء . عن حبي . (ص87) .

فهذا الاستخدام في تقنية الكتابة المسرحية نتلمسه عند كتاب الدراما التعبيرين الذي يقحمون في مسرحياتهم أحداثاً عرضية لا علاقة لها بسير الأحداث التي تتصاعد مع تقدم الحبكة بشكل متصاعد كما في البناء الدرامي التقليدي القائم على البداية والذروة ومن ثم الحل والعلاقة السببية في سير الأحداث ، بل لجأ إلى استمرارية الحدث بدون مبررات ، فالمؤلف يحدد وصول الصراع والأحداث من خلال ما تسرده الشخصيات :

زوجة المهندس : ماذا كنت تصنع لو وقعت في حب فتاة كإبنة القاضي؟

المهندس : لم تكن لتستهويني فتاة مثلها . الساعة الآن الثامنة إلا عشر دقائق.

زوجة المهندس : بقيت صفحتان . (تقرأ الخطاب) "في ذلك المساء استدعيت إلى قسم البوليس" تتوقف

المهندس : أعطيني الخطاب يا حبيبتي فينبغي أن اقرأ الخطاب في نفس واحد.

زوجة المهندس : الساعة الآن الثامنة إلا عشر ؟

المهندس : لست ادري .. ربما . أعطيني (يناول الخطاب ، يقرأ) . (ص96.97) .

جعل المؤلف مسرحيته من فصل واحد بدون مسميات أو فصول أو لوحات وإنما جعل أشخاصه يدخلون في اللعبة المسرحية من خلال ما يقوم به الأشخاص الذين يظهرون واحداً تلو الآخر لتدخل بقية الشخصيات التي خلقها المؤلف ، وبهذا أراد أن يقحم الأحداث بمكان وزمان منفلتين ، وهذه الشخصيات تريد أن تحدد وقت ظهورها وغيابها على خشبة المسرح ، وكأنها شخصيات تولد للتو :

أ . ب : يا سيادة القاضي .. يا سيادة القاضي

القاضي : ماذا حدث لم تصرخ ؟

أ . ب : يا سيدي القاضي .. أنا . قصدي ... نحن .. أنا وأبنتك مخطوبان..

القاضي : أنت ... وابنتي .. مخطوبان .

أ . ب : نعم ... وغداً سنتزوج .

ابنة القاضي : غداً لن نتزوج .

أ . ب : غداً سنتزوج .

الملاكم : أليس من الأفضل أن تتفقا أولا فيما بينكما على موعد للزواج ثم بعد ذلك تخبرا الآخرين ؟ أليس كذلك ؟ هه ؟ (ص95) .

أما بالنسبة للغة المسرحية فلا نجد هناك تمايزاً واضحاً للشخصيات رغم وجود تفاوت في مستوياتها وسلوكياتها ، إذ يمكن القول أن اللغة ارتبطت بفكر ووعي المؤلف نفسه ، الذي يحرك شخصياته بفكره ووعيه ، ويظهر جلياً أن المؤلف لا يهتم بتزويق اللغة وتضخماتها بل يبحث عن لغة معبرة عن أحلام الشخصيات ، لأنه يقترب من الواقع وموضوعاته كلها من صميم الحياة . فالفكر والهدف الذي يسعى إليه المؤلف ويريد توصيله للمتلقي هو هدفه الأساس .

عمد المؤلف إلى إيجاد مسافة بين المتلقي والحدث الدرامي كي يسمح للمتلقي أن يبقى يقظاً محللاً للأحداث على نحو ما كان يفعل (برخت) ، فأراد أن يبين هذه الروحية التي يختفي وراءها المؤلف الذي يدرك ويعلن أن المسرح فكر وأداة للتغير ، وهناك رسالة لابد من توصيلها ، فنرى هناك رقيباً يراقب الأحداث ويشد على سواعد الشخصيات في عدم التوقف بل الوصول وبسرعة :

المهندس : بقيت نصف صفحة يبدو أن ساعتنا تقدم قليلاً .

زوجـــــــــة : ساعتنا ؟

المهندس

المهندس : في تمام الثامنة ...

زوجـــــــــة : ماذا ؟

المهندس

المهندس : (يقرأ الخطاب) "في تمام الثامنة سينتهي كل شيء"

زوجـــــــــة : لقد عاد إلى تهديده "إن ساعتنا فعلاً تقدم ربع ساعة لقد لاحظت ذلك

المهندس أمس"

المهندس : إذن فأمامنا خمس عشرة دقيقة .

زوجـــــــــة : أية دقائق .. ماذا يعني ؟

المهندس

المهندس : لا أعرف

زوجـــــــــة : أرجوك .. أتوسل إليك .. اقرأ الأسطر الباقية ..

المهندس

المهندس : ولماذا لم تفعلي أنت ؟

زوجـــــــــة : بحق الله .. ليس هذا وقت النقاش (تتوجه ناحية الساعة)

المهندس

المهندس : إلى أين .

زوجـــــــــة : سأضبط الساعة . (ص105) .

المهندس

جرد المؤلف شخصية (أ . ب) من السعادة والعيش الرغيد على الصعيد العائلي إذ مات طفله أثناء إنجاب زوجته ، فهو يطمح أن يصبح أباً وهو ولهذا يصاب بتأزم عندما يعلم بأن الطبيب قد أجرى عملية قيصرية لزوجته التي فقدت بذلك الطفل الذي كان في أمل أن يولد ليكمل المسيرة ، لكن هذه الفتاة تعني بحد ذاتها إشارة إلى حدود الأمل :

أ . ب : لماذا لم تخبروني بأنه ستجرى لها عملية جراحية ؟

ابنـــة عامـــل : لا ترفع صوتك . أنا لم اسمع بذلك

التشحيم

أ . ب : ما أسم هذه العملية ؟

ابنـــة عامـــل : ولادة قيصرية . لقد فتح بطنها لإخراج الطفل

التشحيم

أ . ب : يا إلهي . يا إلهي . إنني سأجن ... والطفل ؟

ابنـــة عامـــل : ولد ميتاً

التشحيم

أ . ب : ليته لم يولد قط . (ص107) .

في ختام المسرحية يقوم المؤلف بسلب (أ. ب) كل الأشياء التي واجهته وتواجهه حتى حق الأمل ويكون بذلك قد سلبه بوساطة التسلط القسري ليشمل كل ما هو إنساني ليحوله بعدئذ آخر الأمر إلى وحش كاسر حقود ، يكشر عن أنيابه ، يريد أن ينتقم ، يريد أن يدمر كل شيء لأنه لم يعد يملك شيئاً ، وتروق له فكرة التدمير الذري انتقاماً للكرامة الشخصية المهدرة، ويجري هذا التحول على نحو واضح ومفهوم ومقنع إلى حد يثير أعمق العواطف الإنسانية لترتفع إلى مستوى التأمل والتأثر والإعجاب :

صوت أ . ب : وعدت إلى المعسكر . ثم بعد شهر طلبت نقلي إلى أية قاعدة في أوربا لأعمل على الطائرات التي تتناوب بصفة مستمرة التحليق في الفضاء وهي محملة بالقنابل الذرية

المهندس : (يوصل القراءة) إذا وصلكم خطابي في ميعاده فسترون إنني

سوف أقوم بأول رحلة جوية أحمل فيها شحنة من القنابل الذرية فوق المدينة التي أنتم بها الآن . وسيكون هذا في تمام الثامنة .

أ . ب : "وسوف ألقى القنبلة . ثم يبدأ الدمار .. أنا المنتقم .. الرب المنتقم أنا الإله الذي يبيد كل شيء .. الذي يقنص من الإثنين بلا رحمة .. في تمام الثامنة .. ستسمعون في البداية ضجيج المحركات .. ستكون مدينتك أول ما يباد . ثم تنشب الحرب ويعم الدمار العالم كله .. إذ كان لا يزال لديكم وقت فاقضوه في طلب المغفرة . (ص116.117) .

الخاتمة و النتائج

بعد أن رحلنا في عالم ناظم حكمت المسرحي ومرجعياته يمكن أن نؤشر مجموعة من النتائج التي توصل إليها الباحثان ويمكن إجمالها بالاتي :

1 – تنوعت الأفكار والموضوعات التي تناولها ناظم في مسرحياته والتي أستمدها من المجتمع ونقد المجتمع البرجوازي وتجسيد هموم الإنسان الذي يدافع عنه ويشاركه همومه .

2 – أفاد ناظم من التراث مبيناً قدرته في تناول الموضوعات الفولكلورية وإعادة صياغتها كما في مسرحية (حكاية حب أو فرهاد وشيرين) .

3 – جعل ناظم حكمت معادلاً بين الحب والفن اللذّين سارا بالقوة والأهمية نفسيهما ، وهذا الثقل نفسه والموازنة الموضوعية تحولت إلى صراع داخلي في فضاء الجسد . فناظم جهد ساعياً ليجعل من الفن أداة لرقي وتغير العالم ، كما في مسرحية (حكاية حب أو فرهاد وشيرين) .

4 – أستنبط ناظم شخصياته من أرض الواقع وجعلها شخصيات طافحة بالحب والبهجة ممتزجة بألفة وفكر عالٍ . فهو يجعل أبطاله أناساً لا يحبذون السجون والحروب وهي ردة فعل لما شاهده ومرّ به من واقع مرير طوال حياته ، كما في مسرحيات (سيف ديمقليس) و(الجمجمة) .

5 – يطالعنا المؤلف بمستوى ثان من الشخصيات المسرحية والتي جردها من اسمها وهي سمة امتازت في شخصيات دراما اللامعقول التي تعيش بمعزل عن المجتمع ، كما في مسرحيات (سيف ديمقليس) و(حكاية حب أو فرهاد وشيرين) .

6 – عمد ناظم إلى إيجاد مسافة بين المتلقي والحدث الدرامي كي يسمح للأول أن يبقى يقظاً محللاً للأحداث على نحو ما كان يفعل (برخت) ، فأراد أن يبين هذه الروحية التي يختفي وراءها ناظم الذي أدرك مبكراً وأعلن أن المسرح فكر وأداة للتغير ، كما في مسرحية (سيف ديمقليس) .

7 – رأى ناظم الكثير من الأمثلة الساطعة على تطبيق الفكر الماركسي . اللينيني الذي يقول بأننا نحن الورثة للقيم الحقيقية التي أوجدتها الإنسانية عبر جميع مراحل تاريخها ومن هذه الأفكار خرجت مسرحية (الجمجمة) .

8 – أنتبه ناظم إلى ظاهرة الإعلام المزيف مبكراً وعالجها فنياً كما في مسرحية (الجمجمة)

9 – ابتعد ناظم في مسرحياته عن البناء التقليدي المتصاعد ، إذ أقحم أحداثاً سريعة وحوارات كثيرة وأفكاراً متشابكة وشخصيات عديدة وكأنه يريد أن يقول أن العالم سريع وإن التكنولوجيا لها دورها في حراك العالم بسرعة وبهذا يرتبط مع (المستقبليين) الذين تبنوا الحركة والسرعة ووظفاها في أشعارهم ومسرحياتهم ولوحاتهم ، وكما في مسرحيات (الجمجمة) و(سيف ديمقليس) .

10 – عمد ناظم إلى أن يجعل الشخصيات تتغير مع تغير الأحداث وبسرعة أيضاً وهذا الإقحام يدخل مع الشخصية وهي تسرد ما تريده من حدث وفعل ومن ثم تخرج عن مسار الأحداث من دون الإشارة لها ، أي تكون النهايات مفتوحة لخروج الشخصيات من الحدث من دون إشارة ، وهذا ما يمكن ملاحظته في كثير من المواقف التي تبناها المؤلف في مسرحياته .

11 – نقل ناظم حالة سياسية عاشها المجتمع التركي إبان فترة الخمسينيات وهي حالة الاعتقالات والخوف من الدفاع عن الشيوعيين ورفض الحكومة لمن يقف معهم ويدافع عنهم .

12 – عكس ناظم حكمت حياته في المنفى من خلال شخصياته المسرحية التي يتناولها .

13 – مسّ ناظم ما جاء به (برخت) في مسرحه الملحمي الذي أراد به أن يجعل المتفرج مشاركاً بالحدث وجزء منه ، والموضوع الذي يطرحه هو يخص الناس عامة . وفي مسرحه هذا ثار على القوانين المسرحية كلها والقواعد التي ظل المسرحيون يسيرون بموجبها ردحاً طويلاً من الزمن ، كما في مسرحية (سيف ديمقليس) .

14 – أستعار ناظم من التعبيريين تقنية المونولوجات التي تسهل عملية التعبير عن الأحاسيس الداخلية ، كما في مسرحية (حكاية حب أو فرهاد وشيرين).

15 – أقحم ناظم تناقضات في سير الحبكة وإقحام أحداث لا علاقة لها بمسرد الحكاية مع تغير الأشخاص الذين يكملون الحكاية وكان الأشخاص جميعهم يشتركون في تدوير عجلة الأحداث على لسان المؤلف . وهنا يقترب ناظم من كتاب الدراما التعبيرية التي تميل الحبكة لديهم نحو التفكك والتجزؤ إلى أحداث مترابطة وأحداث عرضية ولوحات يعد كل منها قائماً بذاته ، كما في مسرحيتي (الجمجمة ، سيف ديمقليس) .

<u>الهوامش:</u>

[1] – بابا بيف (أكرم) ، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة ، ناظم حكمت ، تر : فاضل لقمان (بيروت : دار الفارابي ، 1979) ص34 .

[2]- Bak : Şükran Kurdakul , Şairler Ve Yazarlar SÖzlüğü , a. g. e. , s.353

3- Bak : Orhan Ural , Cumhuriyet DÖnemi Türk Şiiri , (Ankara : Doğuş Matbaası , 1984) , s.55

4 – توفر (يرجى) ، مقدمة مسرحية مهما يكن الثمن ، ناظم حكمت ، تر : عادل كوركيس (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 2009) ص22 .

5 – المصدر نفسه ، ص36 .

6 – Bak : Ilhami Soysal , 20 . Yűzyıl Türk Siiri Antolojisi , (Istanbul : Bilgi Yayınları , 1983) , s.61

(3) Bak : Seyit Kemal Karaalioğlu , Ansiklopedik Edebiyat SÖzlüğü , a. g. e. , s.542 .

(4) Bak : Şükran Kurdakul , Şairler Ve Yazarlar SÖzlüğü , a. g. e. , s.353

6– بابا بيف (أكرم) ، مقدمة قصائد ملحمية لناظم حكمت ، تر : عبد الوهاب الداقوقي ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1980م) ، ص17 .

7 – مينة (حنا) ، ناظم حكمت : السجن ، المرأة ، الحياة ، ط2 (بيروت : دار الآداب ، 1980) ص112 .

8 – فائق برجاوي (علي) ، مع ناظم حكمت في سجنه : مذكرات لبناني زامل الشاعر في سجن بورصة ، تر : زهير السعدواي ، (بيروت : دار ابن خلدون ، 1980م) ، ص5 .

9 – حكمت (ناظم) ، حول مسرحياتي ، ضمن مسرحية عند الموقد ، تر : فاضل لقمان ، (بيروت : دار الفارابي ، 1979م) ، ص5–6 .

10 – المصدر نفسه ، ص7 .

11 – المصدر نفسه ، ص10.9 .

12 – ناظم حكمت ، حول مسرحياتي ، مصدر السابق ، ص13 .

13 – عسل (ماهر) ، مقدمة مسرحيتي سيف ديمقليس وجوهر القضية ، ناظم حكمت ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب) ص6.

14 – حكمت (ناظم) ، في خدمة الثورة ، تر : سعيد مراد ، في : مجلة الموقف الأدبي ، العددان (10 و11) ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 1973م) ، ص98

15 – المصدر نفسه ، ص103.99 .

16 – كريبج (لارس) ، الحركة الطليعية في المسرح الروسي ، تر : حسين البدري ، (القاهرة : إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 1998) ، ص128 .

17 -. فيفر اليسكي (أ) ، ناظم حكمت وميرهولد ، تر : ماردين عرفان ، في : مجلة شانو ، العدد (1) ، (السليمانية : 2006م) ، ص117.118 .

18 – بندر اوغلو (عبد اللطيف) ، إشارات أولية في الشعر التركي ، (بغداد : دار الجاحظ للنشر ، 1983) ، ص56–57 .

19 – القاسم (نضال) ، ناظم حكمت شاعر الثقافة المضيئة (1902-1936) ، في : مجلة الموقف الأدبي ، العدد (425) ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 2006) ، ص181.182

20 – نيرودا (بابلو) ، مذكرات بابلو نيرودا : اعترف بأنني قد عشت ، تر : محمود صبح ، ط2 ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1978) ، ص290.291 .

21 – البياتي (عبد الوهاب) ، تجربتي الشعرية ، (بيروت : دار العودة ، 1973) ص123

22 – الركابي (عذاب) ، صلوات العاشق السومري عبد الوهاب البياتي : قراءة وموقف ، (عمان : دار أزمنة ، 1997) ، ص32.

23– حكمت (ناظم) ، أغنيات المنفى ، ترجمة : محمد البخاري (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 2002) ص 44 .

24 – المصدر نفسه ، ص138 .

25 – حنا مينة ، ناظم حكمت : السجن ، المرأة ، الحياة ، مصدر سابق ، ص296.297

26 – عبد اللطيف بندر اوغلو ، قصائد مختارة من الشعر التركي المعاصر ، مصدر سابق ، ص373 .

27– ناظم حكمت ، أغنيات المنفى ، مصدر سابق ص 46 .

28 – بركات (عبد الرزاق) ، دراسات مقارنة في الأدب العربي والتركي المعاصر ، (القاهرة : عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، 2006م) ، ص263 .

29 – يرجى توفر ، مقدمة مسرحية مهما يكن الثمن ، مصدر سابق ، ص62.63 .

30 – أكبر بابا ييف ، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة ، مصدر سابق ، ص35 .

31 – علي فائق برجاوي ، مع ناظم حكمت في سجنه : مذكرات لبناني زامل الشاعر في سجن بورصة ، مصدر سابق ، ص6.7 .

32 – نضال القاسم ، ناظم حكمت شاعر الثقافة المضيئة (1902-1936) ، مصدر سابق ، ص187 .

33 – ناظم حكمت ، حول مسرحياتي ، المصدر السابق ، ص28.29 .

34 – ماهر عسل ، مقدمة مسرحيتي سيف ديمقليس وجوهر القضية ، مصدر سابق ، ص12

35 – ناظم حكمت ، حول مسرحياتي ، مصدر سابق ، ص14 .

36 – ماهر عسل ، مقدمة مسرحيتي سيف ديمقليس وجوهر القضية ، مصدر سابق ، ص8

37 – ناظم حكمت ، حول مسرحياتي ، المصدر السابق ، ص16 .

38 – شاكر الحاج مخلف ، الأعمدة والفضاء : دراسة نقدية في الأدب والمسرح التركي الحديث ، مصدر سابق ، ص53 .

39 – ناظم حكمت ، حول مسرحياتي ، مصدر سابق ، ص23.22 .

40 – ماهر عسل ، مقدمة مسرحيتي سيف ديمقليس وجوهر القضية ، مصدر سابق ، ص13.12 .

41 – ناظم حكمت ، حول مسرحياتي ، مصدر سابق ، ص24.23 .

42 – أكبر بابا ييف ، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة ، مصدر سابق ، ص33 .

43 – حكمت (ناظم) ، مسرحية الجمجمة ، تر : فاضل لقمان ، (بيروت : دار الفارابي ، 1979م) .

44 – حكمت (ناظم) ، مسرحية حكاية حب أو فرهاد وشيرين ، تر : أكمل الدين أحسان ، (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، دت) .

45 – حكمت (ناظم) ، مسرحية سيف يمقليس وجوهر القضية ، تر : ماهر عسل ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971م) .

46– الحاج مخلف (شاكر) ، الأعمدة والفضاء : دراسة نقدية في الأدب والمسرح التركي الحديث ، (دمشق : منشورات دار علاء الدين ، 1988) ، ص52 .

---

[i] – بابا ييف (أكرم) ، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة ، ناظم حكمت ، تر : فاضل لقمان (بيروت : دار الفارابي ، 1979) ص34 .

[2]- Bak : Şükran Kurdakul , Şairler Ve Yazarlar SÖzlüğü , a. g. e. , s.353

3- Bak : Orhan Ural , Cumhuriyet DÖnemi Türk Şiiri , (Ankara : Doğuş Matbaası , 1984) , s.55

4 – توفر (يرجى) ، مقدمة مسرحية مهما يكن الثمن ، ناظم حكمت ، تر : عادل كوركيس (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 2009) ص22 .

5 – المصدر نفسه ، ص36 .

6 – Bak : Ilhami Soysal , 20 . Yűzyıl Türk Siiri Antolojisi , (Istanbul : Bilgi Yayınları , 1983) , s.61

(3) Bak : Seyit Kemal Karaalioğlu , Ansiklopedik Edebiyat SÖzlüğü , a. g. e. , s.542 .

(4) Bak : Şükran Kurdakul , Şairler Ve Yazarlar SÖzlüğü , a. g. e. , s.353

6– بابا ييف (أكرم) ، مقدمة قصائد ملحمية لناظم حكمت ، تر : عبد الوهاب الداقوقي ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1980م) ، ص17 .

7 – مينة (حنا) ، ناظم حكمت : السجن ، المرأة ، الحياة ، ط2 (بيروت : دار الآداب ، 1980) ص112 .

8 – فائق برجاوي (علي) ، مع ناظم حكمت في سجنه : مذكرات لبناني زامل الشاعر في سجن بورصة ، تر : زهير السعدواي ، (بيروت : دار ابن خلدون ، 1980م) ، ص5 .

9 – حكمت (ناظم) ، حول مسرحياتي ، ضمن مسرحية عند الموقد ، تر : فاضل لقمان ، (بيروت : دار الفارابي ، 1979م) ، ص5–6 .

10 – المصدر نفسه ، ص7 .

11 – المصدر نفسه ، ص9.10 .

12 – ناظم حكمت ، حول مسرحياتي ، مصدر السابق ، ص13 .

13 – عسل (ماهر) ، مقدمة مسرحيتي سيف ديمقليس وجوهر القضية ، ناظم حكمت ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب) ص6.

14 – حكمت (ناظم) ، في خدمة الثورة ، تر : سعيد مراد ، في : مجلة الموقف الأدبي ، العددان (10 و11) ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 1973م) ، ص98

15 – المصدر نفسه ، ص99.103 .

16 – كريبج (لارس) ، الحركة الطليعية في المسرح الروسي ، تر : حسين البدري ، (القاهرة : إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 1998) ، ص128 .

17 –. فيفر اليسكي (أ) ، ناظم حكمت وميرهولد ، تر : ماردين عرفان ، في : مجلة شانو ، العدد (1) ، (السليمانية : 2006م) ، ص117.118 .

18 – بندر اوغلو (عبد اللطيف) ، إشارات أولية في الشعر التركي ، (بغداد : دار الجاحظ للنشر ، 1983) ، ص56–57 .

19 – القاسم (نضال) ، ناظم حكمت شاعر الثقافة المضيئة (1902-1936) ، في : مجلة الموقف الأدبي ، العدد (425) ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 2006) ، ص181.182

20 – نيرودا (بابلو) ، مذكرات بابلو نيرودا : اعترف بأنني قد عشت ، تر : محمود صبح ، ط2 ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1978) ، ص290.291 .

21 – البياتي (عبد الوهاب) ، تجربتي الشعرية ، (بيروت : دار العودة ، 1973) ص123

22 – الركابي (عذاب) ، صلوات العاشق السومري عبد الوهاب البياتي : قراءة وموقف ، (عمان : دار أزمنة ، 1997) ، ص32.

23– حكمت (ناظم) ، أغنيات المنفى ، ترجمة : محمد البخاري (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 2002) ص 44 .

24 – المصدر نفسه ، ص138 .

25 – حنا مينة ، ناظم حكمت : السجن ، المرأة ، الحياة ، مصدر سابق ، ص296.297

26 – عبد اللطيف بندر اوغلو ، قصائد مختارة من الشعر التركي المعاصر ، مصدر سابق ، ص373 .

7[2]– ناظم حكمت ، أغنيات المنفى ، مصدر سابق ص 46 .

28 – بركات (عبد الرزاق) ، دراسات مقارنة في الأدب العربي والتركي المعاصر ، (القاهرة : عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، 2006م) ، ص263 .

29 – يرجى توفر ، مقدمة مسرحية مهما يكن الثمن ، مصدر سابق ، ص62.63 .

30 – أكبر بابا ييف ، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة ، مصدر سابق ، ص35 .

31 – علي فائق برجاوي ، مع ناظم حكمت في سجنه : مذكرات لبناني زامل الشاعر في سجن بورصة ، مصدر سابق ، ص6.7 .

32 – نضال القاسم ، ناظم حكمت شاعر الثقافة المضيئة (1902.1936) ، مصدر سابق ، ص187 .

33 – ناظم حكمت ، حول مسرحياتي ، المصدر السابق ، ص28.29 .

34 – ماهر عسل ، مقدمة مسرحيتي سيف ديمقليس وجوهر القضية ، مصدر سابق ، ص12

35 – ناظم حكمت ، حول مسرحياتي ، مصدر سابق ، ص14 .

36 – ماهر عسل ، مقدمة مسرحيتي سيف ديمقليس وجوهر القضية ، مصدر سابق ، ص8

37 – ناظم حكمت ، حول مسرحياتي ، المصدر السابق ، ص16 .

38 – شاكر الحاج مخلف ، الأعمدة والفضاء : دراسة نقدية في الأدب والمسرح التركي الحديث ، مصدر سابق ، ص53 .

39 – ناظم حكمت ، حول مسرحياتي ، مصدر سابق ، ص22.23 .

40 – ماهر عسل ، مقدمة مسرحيتي سيف ديمقليس وجوهر القضية ، مصدر سابق ، ص12.13 .

41 – ناظم حكمت ، حول مسرحياتي ، مصدر سابق ، ص23.24 .

42 – أكبر بابا ييف ، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة ، مصدر سابق ، ص33 .

43 – حكمت (ناظم) ، مسرحية الجمجمة ، تر : فاضل لقمان ، (بيروت : دار الفارابي ، 1979م) .

44 – حكمت (ناظم) ، مسرحية حكاية حب أو فرهاد وشيرين ، تر : أكمل الدين أحسان ، (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، دت) .

45 – حكمت (ناظم) ، مسرحية سيف يمقليس وجوهر القضية ، تر : ماهر عسل ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971م) .

46- الحاج مخلف (شاكر) ، الأعمدة والفضاء : دراسة نقدية في الأدب والمسرح التركي الحديث ، (دمشق : منشورات دار علاء الدين ، 1988) ، ص52 .

الأنظمة المعلوماتية - الأنظمة الدكتاتورية (حتمية التغيير)

في البوابة الحادية عشر للقرن الواحد والعشرين ، نجد المفارقة التأريخية وهي تعلن عن نفسها بخصومة جديدة وغريبة الأطوار . لم نجد لها مثيلاً في كل صراعات التاريخ والمدونة عبر المسلات والبرديات والأوراق المخطوطة . خصومة من نوع أخر أبطالها شباب فُتحت لهم نوافذ الأنظمة الالكترونية بوابات وشبابيك للمستقبل الواعد قبالة أنظمة أدمنت على فكرة الخلود والأبدية والاوحدية , وحاولت مراراً وتكراراً أن تقرن وجودها الموميائي في كراسي السلطة لكل ما تحمل السلطة من قوة وهيبة وفساد . إلا أن لغة الصراع غير المتوازن عبر كل الأنظمة السوقية والإستراتيجية والتي يحسن الحديث عنها القادة طبعاً عبر فضائياتهم المدججة بعبق التاريخ والبطولات الزائفة من دون المساس بكل ما تحمل العفونة من دسائس وغل وسلب إرادات .

وفي الضفة الأخرى من بوابات الصراع تلك نجد الأنامل وهي تغامر بكل حياتها من اجل ترصيع الحلم والأمل لليوم القادم لترسم عبر مواقعها الالكترونية نشيد (التغير الحتمي) (الحرية) وإذ تعاود السلطات الدكتاتورية الارتماس بأحضان التاريخ وإعادة دفة الأزمة من بوابة (المؤامرة) وهي تستنجد بقواها المندسة عبر الجموع المحتشدة في ساحات التغيير والحرية ، تمارس لغة الاحتراب المعهودة نفسها عبر أنغامها السابقة ، العصي والهراوات والخيول والجمال وصولاً إلى الرصاص المطاطي والحي ، ثم الدبابات والطائرات والأسلحة العنقودية بكل شيء متاح للإبادات الجماعية وهي تستخدم ألعن العنوت وأشدها غرابة عند شعوبها التي قادتها عبر يوبيلات فضية وذهبية تؤشر تواريخ المحنة واستلابها لإدارة الجماهير وثرواتها عندما فضحت صفحات الانترنيت كل تلك الأرصدة المتسخة والمتخمة في بنوك (الأعداء) كما يدعون .

تلك المفارقة التاريخية بكل غرابتها ومرارتها والتي شهدتها البلدان العربية مؤخراً في تلك البوابة من التاريخ المعاصر وهي تؤشر بكل وضوح انتصار الأنظمة الالكترونية عبر مواقعها على الأنظمة الدكتاتورية ، انتصار(الفيس بوك) على فراعنة العصر وهي تمتطي جواد المهزلة عبر هرمها المقيت .

رئيس التحرير