عبد الصَّمد خانقاه

رائد المسرحيَّة الحديثة في العراق

أ.د.علي محمّد هادي الربيعي

جامعة الحِلَّة – كلية الفنون الجميلة

الملخص

تعدُّ مسرحيات الكاتب العراقي عبد الصمد خانقاه بما تحمله من أفكار ومضامين اقتربت في كليتها من الدراما الحديثة بما قدَّمته المدارس الدرامية الحديثة في الغرب وحتَّى قبل صدور المسرحيات التي تُعد المتن الأساسي التي انبثقت عنها تلك المدارس التنظيرية.

ولم يعرف المسرحيون العراقيون هكذا صيَّغ اسلوبيَّة بنائيَّة في ذلك الوقت. فمسرحيات خانقاه مسرحيات قصيرة كُتبت بفصل واحد، بعضها احتكم على منظرٍ واحدٍ، وبعضها الآخر منظرين، فضلًا عن ذلك، فإنّ هذه المسرحيات تحمل مضامينًا وأفكارًا لم تكن قد أخذت طريقها إلى المسرح العراقي بعد، أي في سنة (١٩٥٢م) كما هو مثبّت على صفحتها الأخيرة حين الطبع.

الكلمات المفتاحية:

عبد الصمد خانقاه، المسرحية الحديثة في العراق، دراما اللامعقول، الدّراما الرَّمزيَّة والتَّعبيريَّة.

Abd Alsamad Khanqah
Leader of modern theater in Iraq

Prof- Dr. Ali Muhammad Hadi Al-Rubaie

Abstract

The plays of the Iraqi writer "Abd Alsamad Khanqah" with their ideas and contents, are considered to be close in their entirety to modern drama, as presented by modern dramatic schools in the West, even before the issuance of the plays, which are considered the basic body from which these theoretical schools emerged.

Iraqi playwrights did not know such structural stylistic formulations at that time.

The plays of Khanqah are short plays written in one act, some of which relied on one theoretician, and others based on two theoreticians. In addition, these plays carry contents and ideas that had not yet made their way to the Iraqi theater, that is, in the year (1952 AD), as stated on their last page. When printing.

Keywords:

Abl Alsamad Khanqah, modern play in Iraq, drama of the absurd, symbolic and expressive drama.

المقدِّمة

راوح المسرحُ العراقيّ خلال العقود الثَّمانيَّة الأولى من نشأته، أي منذ أوَّل مسرحيَّة قُدِّمت وهي مسرحيَّة (يوسفُ الصِّديق) التي أخرجها الأب ماري جوزيف وقدَّمها طلابُ مدرسة الآباء اللاتين في بغداد في سنة (١٨٧٤م) وحتى ستينيات القرن العشرين عندما لاح بريق التَّغيير بظهور كُتَّاب مسرحيين تأثروا بالمسرح الحديث في أوربا على صعيديّ الشِّكل والمضمون. أقولُ، راوحَ المسرح العراقي بين مثابتين: أوَّلاهما، المسرحيات التي ألَّفها كتَّاب عراقيون. والمثابة الأخرى، هي المسرحيات التي ترجمها مترجمون وقُدِّمت على المسارح العراقيَّة. وفي كلا المثابتين لم تتجاوز المسرحيات في بنائيتها الواقعيَّة بصيغتيها الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة.

وفي اطلالةٍ سريعةٍ على المسرحيات المقدَّمة في تلك الحقبة الزَّمانيَّة التي حددناها، سنلحظُ أن موضوعاتها لا تتجاوز حيثيات الحياة اليوميَّة المعيشة من قَبيل الأُسرة وما يعتورها من مشكلات حياتيَّة ناجمة عن تعدد الزَّوجات والطَّلاق والخيانة الزَّوجيَّة والحب والإدمان على المخدرات وتفشي الأمراض والأميَّة والرَّشوة. وموضوعات خيانة الوطن والعمالة للأجنبي والتَّسلط الاستعماري ونهب الثَّروات وغيرها. أو مسرحيات تتبنَّى شخصيات ووقائع تاريخيَّة وتعيد إنتاجها من جديد في رؤى دراميَّة.

وهذا الأمر – أي السِّياق المسرحيّ – قد توقَّف عنده العديدُ مِن الباحثين، وأغنوا المكتبة المسرحيَّة بعديد الدِّراسات الأكاديميَّة والبحثيَّة النَّاهضة التي لا يمكن إلَّا أن نقف أمامها باحترام وتقدير. وبقي المهتمون بالشَّأن المسرحي

يعتاشون على هذه الدِّراسات مدة طويلة، فيتبنون ما جاء بها من معلومات تاريخيَّة وتحليلات فكريَّة وبنائيَّة، ومن ثمَّ يعيدون تدويرها في أبحاثهم ودراساتهم من جديد.

إنَّ بارقة التَّغيير التي لاحت عند كُتَّاب المسرح العراقي في خمسينيات وستينيات القرن العشرين من قبيل الكُتَّاب: يوسف العاني في مسرحيته (مجنون يتحدى القدر)، وقاسم حول في مسرحيته (المهرج) والكاتب طه سالم في مسرحيته (طنطل)، قد فتحت الأبواب على مصراعيها أمام العديد من المؤلِّفين لينهجوا نهجهم في الكتابة. حتَّى إذا ما بزغ فجر سبعينيات القرن العشرين سنلحظُ غزوًا تحديثيًا قد نال المسرحيَّة العراقيَّة على صعيدي الشِّكل والمضمون، وظهور طائفة من الكُتَّاب المسرحيين الذين غازلوا البنائيَّة الدراميَّة الحديثة ووقعوا في شباكها.

وأجدني قبل سنتين من الآن أغادر ما تعالق في ذهني من معلومات جاهزة توارثتها من المظان التي بحثت في تاريخ تلك الحقبة المسرحيَّة، وتبنيتها وأعدتُ تدويرها في أبحاثي مدة من الزَّمن. إذ، وأنا أُنقِّب وأُفتِّش وأبحثُ في المكتبات، عثرتُ على نسخة من كُتيِّب عتيق، صغير الحجم، كُتب على الآلة الطَّابعة وضمَّ خمس مسرحيات، وكُتب على غلاف الكتاب مسرحيات من تأليف عبد الصَّمد خانقاه، انتهى من كتابتها في الحادي عشر من آذار (مارس) سنة (١٩٥٢م).

وما شدَّ انتباهي إلى هذه المسرحيات أنّني لم أسمع بكاتبٍ مسرحيٍّ عراقيٍّ بهذا الاسم من قبلُ، ولا بعنوانات المسرحيات. فعدتُ إلى جميع كتب البيلوغرافيات والمعاجم والأعلام المختصة بهذا الخصوص، إلَّا أنَّني لم أحظَ بشيء يذكر عن الأمر.

وانتهبت قراءة المسرحيات انتهابًا، وتملّكني الذُّهول والعجب والصَّدمة لما تحمله المسرحيات الخمسة من بنائيَّة حديثة على صعيديّ الشِّكل والمضمون؛ إذ لم يعرف المسرحيون العراقيون هكذا صيَّغ اسلوبيَّة بنائيَّة في ذلك الوقت. مسرحيات قصيرة كُتبت بفصل واحد، بعضها احتكم على منظرٍ واحدٍ، وبعضها الآخر منظرين، فضلًا عن ذلك، فإنّ هذه المسرحيات تحمل مضامينًا وأفكارًا لم تكن قد أخذت طريقها إلى المسرح العراقي بعد، أي في سنة (١٩٥٢م) كما هو مثبّت على صفحتها الأخيرة.

فاثنتان من المسرحيات وهما (التَّافهون) و(فقاعات) قد اقتربتا بل تقابلتا مع مسرح اللامعقول بناءً وصياغةً وفكرًا، وبالتَّحديد مع مسرحيَّة (في انتظار غودو) لصاموئيل بيكيت. وافترضتُ مع نفسي أنّ المؤلف هذا – أي خانقاه – لعلّه قد اطّلع على نصِّ مسرحيَّة (في انتظار غودو) وتعالق معه في تأليف المسرحيتين. غير أنَّ الأمر لم يكن بهذا الحال؛ بسبب أن نص بيكيت الذي انتهى من كتابته باللغة الفرنسيَّة في سنة (١٩٤٩م) لم يأخذ طريقه الى الطِّباعة والانتشار الَّا في سنة (١٩٥١م)، وقُدِّم تمثيلًا على خشبة مسرح بابلون في باريس أوَّل مرة في الخامس من يناير سنة (١٩٥٣م)، وأخرجه المخرج روجر بلين. فمن غير المعقول أنَّ خانقاه قد تعرَّف على مسرحيَّة (في انتظار غودو) بهذه العجالة وقلَّدها أو سار على هديها، هذا إذا افترضنا أنّه يجيد اللغة الفرنسيَّة؛ لأن النَّص تُرجم إلى الانكليزيَّة أوَّل مرة في سنة (١٩٥٥م). أمّا النُّصوص المسرحيَّة الثَّلاثة الأُخريات وهي: (الغابة) و(موعد مع العيد) و(الظَّلام) فهي مسرحيات كُتِبت برمزيَّة عاليَّة ممزوجة بتعبيريَّة أخَّاذة تأسر القارئ وتشدّه إليها.

ومرة أخرى، أجدُني مبهورًا لمبنى المسرحيات ومضمونها، فطفقتُ إلى هذا

الكتاب الذي أحسبُ أنَّه سيُنزل الكاتب عبد الصَّمد خانقاه المنزلة التي يستحقها في ريادة الكتابة في دراما اللامعقول، وفي الدّراما الرَّمزيَّة والتَّعبيريَّة. وأن أُوفِّر للقرّاء خمسة نصوص مسرحيَّة قصيرة في مسارها، ثريَّة في مضامينها[1].

فُصِّل البحث على فصلين تسبقهما مُقدَّمة وتتبعهما خاتمة. فبسطتُ في الفصل الأوَّل منهما مفهوم (الدِّراما الحديثة)، تعريفها، أسباب ظهورها، مع مدارسها أو مذاهبها الدّراميَّة. وأردتُ مِن وراء ذلك تعريف القُرَّاء بهذه الدِّراما وتحصّلهم على معرفة بهذا المسار الفنيّ والأدبيّ. وفي الفصل الثَّاني من الكتاب، عرضتُ حياة الكاتب عبد الصَّمد خانقاه مع وقفةٍ يسيرة عند المسرحيات الخمس.

(١) عدَّ الباحثون العرب بدايَّة مسرح اللامعقول في المسرح العربي مع مسرحيَّة (يا طالع الشجرة) التي ألفها الكاتب المسرحي توفيق الحكيم في سنة (١٩٦٢م). وإنّ هذه المسرحيَّة هي التي فتحت الباب على مصراعيه أمام الكُتَّاب للكتابة في مسرح اللامعقول.

الفصل الأوَّل

الدِّراما الحديثة

يتفـقُ أصحابُ المعجـمات الفنيَّة والأدبيَّة عـلى تعريف عام للدّرامـا الحديثة، إذ يعرِّفونها على أنَّها الأعمال الدِّراميَّة التّي ظهرت في أوربا وأمريكا في النِّصف الثَّاني من القرن التَّاسـع عشر، أي في حقبة تأليف الكاتب النَّرويجي (هنريك أبسـن ١٨٢٨ - ١٩٠٦م) لمسرحياتـه ومـا لحقها من تأليفـات مسرحيَّة. أو أنَّها الدِّرامـا الغربيَّة التّي ليسـت هـي بالكلاسـيكيات الاغريقيَّة واللاتينيَّـة القديمة، وانها لا تتقيـد في بنائها بعناصر البناء الدِّرامي التَّقليديَّة التّي وضعها أرسـطو في كتابه النَّقدي (فنُّ الشِّـعر) وتشمل الدِّرامات: الرَّمزيَّة والتَّعبيريَّة والملحميَّة واللامعقول والتَّسجيليَّة[١].

عوامل ظهور الدراما الحديثة:

تنضَّـدت عوامل عديدة أدت الى ظهور الدِّراما الحديثة في أوربا؛ منها سياسـيَّة واقتصاديَّة واجتماعيَّة، ومنها علميَّة وفلسفيَّة وفنيَّة.

أولًا- العامل السِّياسي:

شهد مطلع العقد الثَّامن من القرن التَّاسع عشر تحطمًا لآمال الأوربيين المتفائلين الذين كانوا يظنون أنَّ أوربا دخلت مرحلة سلام قائم على التَّصنيع المتسع والتِّجارة الحرة والتَّعاون الدَّولي بعد أن عانوا لعقود عديدة من نتائج حروب نابليون وانتشار ظلالها على السَّـاحة الأوربيَّة، ولاسـيما مقـررات مؤتمر فينا لسـنة (١٨١٥م) التي رسمت خارطة أوربا السِّياسيَّة بعد سقوط نابليون.

(١) ينظـر: معجـم المصطلحـات الدِّراميَّة والمسرحيَّـة، إبراهيم حمـادة؛ المعجم الأدبي، جبور عبـد النُّور؛ قامـوس المـسرح، جون غاسـنر وادوارد كـون؛ المفهوم التّراجيـدي والدِّراما الحديثـة، فوزي فهمي أحمد؛ الموسـوعة المسرحيَّة، جون رسـل تيلر، ج١-ج٢، الدراما الحديثة بين النظريَّة والتَّطبيق، ج.ل. ستيان؛ معجم المسرح، باتريس بافي.

فمع بدايَّة العقد الثَّامن أعلن عن تأسيس امبراطوريَّة ألمانيا في سنة (١٨٧٠م) التي نهج مؤسسها داهيَّة السِّياسة الألماني (بسمارك ١٨١٥-١٨٩٨م) سياسة اقترب فيها من نهج السِّياسي الإيطالي (كافور ١٨١٠-١٨٦١م) التي تمَّ بموجبها قيام الوحدة الايطاليَّة في سنة (١٨٦١م). فكلا السِّياستين قائمة على استخدام القوة العسكريَّة في انتزاع الأراضي وضمّها الى دوليتهما.

حاولت ألمانيا الموحَّدة التَّوسع على حساب المناطق المحاذيَّة لها، فشرعت في ضمِّ مقاطعتيّ الألزاس واللورين الفرنسيتين الأمر الذي أعاد إلى العلن الصِّراع القديم بين الدَّولتين، وتمخَّض عن هذا حرب انتهت بعقد معاهدة فرانكفورت في سنة (١٨٧١م) والتّي ضمَّت بموجب بنودها المقاطعتين.

إنَّ مدة الأربعين سنة من السَّلام التي أعقبت معاهدة فرانكفورت صيَّرت الدِّول الأوربيَّة الكبرى لأن تسعى إلى التَّعاون فيما بينها على تجنب الصِّراع المكشوف، إلَّا أنَّ المؤرخ (براين بوند) يذكر في كتابه (الحرب والمجتمع في أوربا) إنَّ المدة المحصورة بين عاميّ (١٨٧١-١٩١٤م) لم تتسم بالهدوء والسَّلام، بل شهدت تشكيل تحالفات منذرة بالسُّوء وسباقات تسلح متهورة وازدياد توقع حدوث حرب عظمى في النِّهايَّة.

طلع القرن العشرون على أوربا وهي في حالة من التَّرقب الذي ينذر بوقوع كارثة؛ إذ انقسمت دول أوربا إلى تكتلات بموجب الأحلاف العسكريَّة التي عقدت بينها، وأخذت الدِّول تسعى جاهدة إلى تطوير قدراتها العسكريَّة بصورة تحول دون تفوق غيرها عليها. وقد تمخَّض عن هذا الواقع اتجاهان مؤثران: أوَّلهما، اضطرار الدِّول المتصارعة إلى الاحتفاظ بجيوشها وأساطيلها الجرَّارة وما يتطلبه هذا مِن نفقات، وما يتبعه من مراقبة لخطوات العدو، ممَّا أدى إلى تحشيد شبكات

التَّجسس والمراقبة. والآخر قيام فئة من العسكريِّين بالسَّيطرة على مقاليد البلاد الإداريَّة والسياسيَّة وتوجيهها ضمن إطار عسكريّ.

وقُبيل بدء الحرب العالميَّة الأولى، وصف العقيد الإنكليزي (هاوس) الجو في أوربا بأنّه وضع استثنائي جنَّ فيه جنون النَّزعة العسكريَّة، وقد علَّق مؤرخون كثيرون على حقيقة أنَّ إعلانات الحرب قُوبلت بحماس شعبي لا نظيرَ له؛ إذ كانت تتصاعد منذ زمن ليس بالقريب. وعلى الرَّغم مِن بذل الدُّبلوماسيين ورجال الأعمال جهودًا مضنيَّة لتجنب اللجوء إلى الأعمال الحربيَّة، إلَّا أنَّهم كانوا عاجزين في وجه جيل أُعدَّ فكريًا وبدنيًا لهذه الحرب التي افترض وقوعها بين الأمم.

اشتعل فتيل الحرب العالميَّة الأولى في سنة (١٩١٤م) وخلال سنوات القتال الأربعة شهدت أوربا ومستعمراتها في القارات معارك كبيرة نتجَ عنها إصابات قُدّرت بحوالي خمسة ملايين قتيل فضلًا عن الخسائر الماديَّة الجسيمة، وتهاوي عروش بعض الأنظمة الملكيَّة والدكتاتوريَّة.

لقد شهدت وقائع الحرب الأولى اندحار واقع الاستعمار القديم بجميع أنواعه، وظهور الحركات الاشتراكيَّة في العالم بعد الثَّورة الرُّوسيَّة البلشفيَّة في سنة (١٩١٧م) وانهيار الاقتصاد العالمي وظهور الفاشيَّة الأوربيَّة الرَّهيبة وسيطرتها في إيطاليا وألمانيا ورومانيا والمجر. وفي ظلِّ هذه المتغيرات عاشت أوربا تمزقًا سياسيًّا واقتصاديًّا أدى إلى نشأة جو خانق للحريَّة في أكثر مناطقها. وبجانب ظهور الفاشيَّة في أوربا برز الفكر الاشتراكي الذي أخذ يعلو بعد نجاح الثَّورة الرُّوسيَّة ومقارعتها للنازيَّة. فآمن به الملايين من البشر الذين وجدوا في الفلسفة الماركسيَّة الخلاص الأخير للبشريَّة، إلَّا أنَّه في العهد الستاليني مرت الثَّورة بأزمة نتيجة لتطبيقها لهذه الفلسفة. فمال كثيرون منهم إلى اليمين في أوربا واضطروا الى مهادنة الرَّأسماليَّة مع

إبـراز مسـاوئها، وبعضهم اصطفَّ مع اليسـار متخذًا من العنف وسـيلة في مجابهة الرَّأسـماليَّة. فقد كان التَّطبيق السـتاليني يتسـم بالعنف وإهدار الحريَّة، صحيح أنَّ هناك مسوّغات لها قيمتها، أهمها أنَّ أوَّل واجب على أيَّة ثورة هو تأمينها خصوصًا حـين تقف حكومات العالم ضدها. وفي ظلِّ هذا التَّأمين قد تحدث بعض الأخطاء العارضة التي يجب ألَّا يركز المفكرون عليها، ولكن لا يوجد أي مسـوغٍ لأن تنزل إلى مسـتوى لا إنسـاني ولا حر، بينما هي قامت على أسـاس الاشتراكيَّة التي تعمل على إعلاء الإنسان وتعميق الحريَّة.

لم تعرف أوربا والعالم السَّلام بعد الحرب العالميَّة الاولى إلا لعقدين، إذ سرعان مـا أخذت السَّـماء الأوربيَّة تنـذر بوقوع حرب أخـرى. فقد كانـت الظُّروف التي مهـدت للحرب العالميَّة الثَّانيَّة مماثلة للمناخ الذي سـبق الحـرب العالميَّة الأولى مع وجـود بعـض الاختلافـات الجوهريَّة بينهما. وهكذا اشـتعل فتيل الحـرب العالميَّة الثَّانيَّة في سنة (١٩٣٩م) واستمرت لغايَّة سنة (١٩٤٥م).

إنَّ الواقع المؤلم الذي أحاط بالإنسـان في الرُّبع الأخير من القرن التَّاسـع عشر والنّصف الأوَّل من القرن العشرين عزَّز شـعور الإنسـان بفرديته ووحدته وخيبة أملـه في رقـي الحضـارة البشريَّة بعد تشـكيكه بالقيَّـم التي آمن بهـا، ولذلك وجد الإنسان في الأدب والفن والمسرح المجالات الحيويَّة التي مِن خلالها يمكن أن يعبر عن ذاته وعن الواقع الذي يعيش وينتمي إليه.

ثانيًا – التَّقدم العلميّ والصِّناعي:

تميزت الحقبة الأخيرة مِن القرن التَّاسع عشر والعقد الأوَّل من القرن العشرين بالماديَّـة والواقعيَّة اللتين تؤكدان القوميَّة والعسـكريَّة وانتشـار الحضارة الغربيَّة في العـالم وتأثيرها عـلى الحياة العقليَّـة واليوميَّـة في كلِّ مكانٍ. فأظهر النَّـاس ميلًا الى

العلوم بمختلف أنواعها، فكان النِّصف الثَّاني من القرن التَّاسع عشر عصر العلوم والتَّقدم العلمي وعزوف قسمٌ من النَّاس عن الفلسفة والتَّوجه إلى العلم ظنًّا منهم أنَّ التَّقدم الصِّناعيّ والعلميّ يؤدي إلى كثرة الانتاج وانتشار الرَّخاء. وقد عدَّت العلوم الطَّبيعيَّة القوة الدَّافعة في الحياة العلميَّة، ولهذا بدأ الطَّلبة في الجامعات الأوربيَّة التي كانت مركزًا للدراسات الفلسفيَّة يبدون رغبتهم في الدِّراسة العلميَّة منذ سنة (١٨٥٠م) وما بعدها.

لقد كسب العلم أكبر قسط من الاعتبار والتَّقدير؛ بسبب الخطوات الواسعة التي خطاها العلماء في حقول الطِّب والجراحة. كما أسهمت النَّظريات العلميَّة في كسر الأفكار القديمة، وخصوصًا نظريَّة (داروين ١٨٠٩-١٨٨٢م) في أصل الأنواع. ولعب قانون (مندل ١٨٢٢-١٨٨٤م) في الوراثة الذي نادى بتوارث الصِّفات. كما ظهرت نظريَّة التَّحليل النَّفسي لـــ(فرويد ١٨٥٦-١٩٣٩م) التي استندت إلى مفهوم أساس هو الحتميَّة البيولوجيَّة وأثره في تكوين شخصيَّة الانسان. وعدّت هذه النَّظريَّة من النَّظريات المهمة التي كان لها أثر كبير في الأدب والفن والمسرح في القرن العشرين فضلًا عن أثرها في تقدم الطِّب النَّفسي والفلسفة العقليَّة.

رافق التَّقدم العلميّ تقدمًا صناعيًا؛ إذ شهدت العقود الأخيرة من القرن التَّاسع عشر سيادة التَّصنيع الآلي الذي أصبح أنفذ قوة في تكوين معالم الحضارة الغربيَّة. فقد فاقت الآلة قصد صانعها، وهيّمنت الماديَّة الاقتصاديَّة على مرافق العصر، إذ كان الانتاج الآلي مندفعًا متوسعًا ولم يعد بالإمكان السَّيطرة على طاقاته، فراح يغير في صرح المجتمع الأوربي ويغزو بقاعًا خارج أوربا، وكان أوَّل ثمار التَّصنيع هو ظهور مبدأ التَّخصص في العمل وانتاج البضائع الرَّخيصة الأمر الذي أدى إلى ظهور طبقة من الرَّأسماليَّة كان همها الرّبح واستثمار رؤوس أموالها في المعامل ولم يكن لها أي اهتمام بتحسين حالة المعامل والعمال.

ولعـلّ التَّقـدم العلمـي والصِّناعي وما نتج عنهـا زاد في تضـاؤل دور العامل الدّينـي في حياة الإنسـان، وزيادة صراعه مع القوى الغيبيَّـة الأخرى. الأمر الذي جعـل الإنسـان يتجه بحثًا عـن أدلّة أخرى لعلّها ترشـده إلى لغز النَّفـس الباطنيَّة، ففي ذلك الجو المُشَـبَّع بالنَّزعة الطَّبيعيَّة الذي أخذ الإنسـان الأوربي يستنشـقه من خلال هذا العصر الماديّ، تحطمت الطَّمأنينة النَّفسيَّة، ووجد الإنسان نفسه وحيدًا في المجتمـع وغريبًا عنـه فاتجهت أفكاره صوب التَّركيز أكثـر فأكثر على ذاته. ومن الطَّبيعي أن تنعكس هذه النَّزعة النَّرجسيَّة وهذا التَّمجيد للذات في الفنِّ والأدب والمسرح الذي راح يعبِّر عن أفكار الإنسان الباطنيَّة وأحاسيسه الجديدة بطروحات فنيَّة وأدبيَّة ربَّما كانت جديدة هي الأخرى.

ثالثًا – الموقف الفكري (الفلسفة والفن):

عُدَّ القرن التَّاسـع عشر مفترق طرق في تاريخ الفكر الفلسـفيّ. فقد ظهر عددٌ مِن الفلاسفة الذين أثَّروا تأثيرًا بيِّنًا على مجمل النَّشاط الإنساني، وخصوصًا في مجال الأدب والفن والمسرح.

إذ شـهد مطلع القرن حضورًا مميزًا لفلسـفة الألمـاني (كانط ١٧٢٤-١٨٠٤م) بوصفه فيلسـوفًا استوعبَ تراث الأسـلاف ومن ثَمَّ حدَّد بدايَّة عصر جديد أطلق عليـه الباحثـون اسـم (العصر النَّقدي) نسـبة الى فلسـفته التي أسـماها (الفلسـفة النقديَّة)؛ لعنايتها بنقد المعرفة وفي البحث بشروطها الأوَّليَّة السَّـابقة على التَّجربة. وبذلـك ألغـى (كانط) المـردود النَّفعي المباشر للمنجز سـواء أكان عنـد مبدعه أو متلقيه؛ لأنّه يرى أنّ الشُّعور بالرَّائع يجب أن يكون منزهًا عن الرَّغبات والمتطلبات أيًا كانت. أمّا الشُّـعور الجماليّ فهو شعور خالص يقود إلى تأمل الشَّيء تأملًا مجردًا. وهـذه الآراء عُدَّت فتحًا مهمًا، وأثَّرت بشـكلٍ كبيرٍ على الخطـاب الفكريّ والفنيّ والمسرحيّ.

ومن الفلسفات التي ساعدت على إنهاء عهد الصُّروح الميتافيزيقيَّة فلسفة (هيغل ١٧٧٠-١٨٣١م) المثاليَّة التي شكَّلت مصدرًا غنيًا لأغلب النَّظريات الجماليَّة والمذاهب التي تتصارع بها الأفكار وخصوصًا الماركسيَّة والوجوديَّة. فقد عدَّ الفن إلى جانب الدِّين والفلسفة واحدًا مِن أسمى ثلاثة أشكال يتجلّى لها الرُّوح المطلق. ووجد أنَّ الفن يرتقي بالإنسان حدسيًا إلى مستوى الحضور الإلهيّ ويعيد اكتشاف البعد المثاليّ للواقع ويعطي امتدادًا لا متناهيًا لوجوده المتناهي.

وفي تلك الحقبة بسط (ماركس ١٨١٧-١٨٨٣م) خطابه المعارض لفلسفة هيغل الذي يرى أنَّ الفكر سابق على وجود المادة؛ إذ أقام ماركس أسس الماديَّة الجدليَّة التي تؤكد أنَّ وجودَ المادةِ سابقٌ على وجود الفكر، وأنَّ العالم الخارجيّ مستقلٌ عن الذِّهن البشري، وإنّه قابل لأن يعرف بالذِّهن معرفة موضوعيَّة يقينيَّة يزداد يقينها بازدياد التَّجربة البشريَّة وتطورها.

وجاءت آراء الفيلسوف (نيتشة ١٨٤٤-١٩٠٠م) في حقبة دخلت فيها الرَّأسماليَّة مرحلة الامبرياليَّة، وكانت ردّ فعل للأيديولوجيَّة البرجوازيَّة على تضخم التَّناقضات الطَّبقيَّة. فأعاد نيتشة مبادئ الايديولوجيَّة البرجوازيَّة الليبراليَّة ومعاييرها الفلسفيَّة العقلانيَّة وعلم الأخلاق التَّقليدي والدِّين. وعدّ هذه المسائل إنّما تُضعف من إرادة الصِّراع وهي غيرُ قادرةٍ على سحق الحركة الثوريَّة الصَّاعدة، ولذلك فهو يدعو صراحة إلى أن تحل محلها المبادئ اللاإنسانيَّة وغير الدِّيمقراطيَّة. كما دعا إلى الفلسفة الإراديَّة التي تُعارض إرادة الفعل ودعا إلى الصِّراع مِن أجل الوجود والذي يكبر ويتضخم فيصبح إرادة القوة الكليَّة الدَّافعة للتطور. إنّ فلسفة نيتشة هذه كانت تعبيرًا عن الحياة ومن ثم الصَّرخة التي زلزلت إيمان الإنسان في الوجود والإيمان بالله.

وهزّت فلسفة (أوكست كومت ١٧٩٨-١٨٥٧م) الوضعيَّة الفضاء الفلسفيّ،

فقـد حدّد كومت دور العلم في وصف المظهر الخارجيّ للظواهر، كما دعا إلى إلغاء الميتافيزيقيـا. وهـو يـرى أنَّ على الإنسـان أن ينصرف عن محاولة استكشـاف عِلل للعـالم الطبيعي فيما وراء هذا العالم، سـواء حاول ذلك بناءً على أسـاس لاهوتي أو على أسـاس طبائـع أو ماهيات ميتافيزيقيَّة، وذلك في سـبيل المنهـج العلمي الذي يربط وقائع الملاحظة بعضها ببعض.

ودخل النَّشـاط الإنسـاني حقبةً جديدةً في ظلِّ انتشار أفكار الفلسفة الوجوديَّة التـي تتكأ على دراسـة الوجـود والاهتمام بماهيات الأشـياء وجوهرهـا وتمجيدها للفرديَّـة الحرّة القـادرة على الوصول إلى إدراك أو تصـور للوجود ونبذها للوجود المتخيـل. وتفرَّعـت الوجوديَّة على فرعـين: الوجوديَّة المؤمنة ويمثلها الفيلسـوف الدنماركـي (كيركجـارد ١٨١٣-١٨٥٥م)، والأخـرى الوجوديَّـة الملحـدة وعلى رأس دعاتها الفرنسي (جان بول سارتر ١٩٠٥-١٩٨٠م).

وفي الخطاب الفنيّ، فقد تسـيَّدت الواقعيَّة على الرُّبع الأخير من القرن التَّاسـع عشر والعقد الأوَّل من القرن العشرين. والواقعيَّة هي وضع الأدب والفن والمسرح ضمن إطار الحيـاة الواقعيَّة والحقائق اليوميَّة للعالم المعاصر. وقد تبلورت الواقعيَّة بصفتها مذهبًا نتيجة لفلسفة أوكست كومت الوضعيَّة وكتابات داروين ونظريات كارل ماركس في الاقتصاد وتغييرات الثَّورة الصِّناعيَّة واكتشـافات العلوم الحديثة التي غيرت كثيرًا من المعتقدات السَّلفيَّة.

لقـد تأثـر المسرح بوصفه أحـد ضروب الفـن والأدب بالمذهب الواقعـيّ، وبدأ الكتـاب المسرحيون يوجهـون كتاباتهم نحو تفاصيل الحياة المعـاصرة لهم؛ إذ تجنبوا الموضوعات التاريخيَّة أو إضفاء صفة المثاليَّة على الأفعال البشريَّة، ونزلوا إلى الطَّبقات الاجتماعيَّـة الدُّنيـا وعبروا عن واقعهم بعدما كانت الدِّرامـا تُعبِّر عن حال الطَّبقات الرَّاقيَّـة والآلهـة والملوك. وأدى ذلك إلى اتسـاع نطـاق المادة الدِّراميَّـة حتَّى تطرقت

إلى موضوعـات كان التَّطرق إليها أو معالجتها شـبه محظور مثل الموضوعات الدِّينيَّة ومشاكل الجنس والإصلاح الاجتماعي ومشكلات العمال وحقوق المرأة وغيرها.

إنَّ رغبـة الكتّـاب الواقعيِّـين في كتابة مسرحيَّة تـوازي في أثرها الحياة نفسـها، دفعهـم إلى التَّقليـل من العنـاصر الدِّراميَّة وزيادة العناصر الحياتيَّـة، أي أنَّهم مالوا نحـو اسـتخدام حوادث من الواقع المعيش وعدم الميـل إلى بناء ذروات ومفاجآت وحيـل دراميَّـة. كـما أصبحت لغـة المسرحيات مكوَّنة مـن عبارات الحيـاة اليوميَّة الصَّريحـة المعـبَّرة حتَّى ولو كانـت إقليميَّة وغير خاضعة لقواعـد اللغة. فضلًا عن ذلـك تجنبهم لغة الشِّـعر والمناجـاة الفرديَّة والخطـب الانفعاليَّة أو الصُّـور البيانيَّة المسرفة في شاعريتها.

وتربَّع على عرش المسرح في هذه المدة الكاتب النرويجيّ (أبسن). لقد كدَّ أبسن إلى اكتشـاف مصادر اللغة واستغلال طاقاتها بطريقة لم يسبقه بها أحدٌ من قبل فاتحًا بذلـك أمـام الدِّراما مجالات رحبة. وأصبحت المسرحيَّة على يديه وسـيلة لمناقشـة المشـكلات التي تواجه الفـرد والمجتمع، فبعد أن كانت المسرحيَّة عند سـابقيه من الكتَّـاب تتكوَّن من العرض والعقدة (الموقف) ثم الحل، قامت عنده على العرض والعقدة والمناقشة، والأخيرة – أي المناقشة – هي محك المؤلِّف وهي المحور الرئيس الذي تدور حوله المسرحيَّة. وممَّا تقدم فإنَّ الدِّراما الحديثة ارتبطت بالكاتب أبسن، وأصبحـت الأبسـنيَّة علامة الثَّـورة الدِّراميَّة في المادة والتِّقانـة، بمعنى أنَّها تناولت بالتَّجديد كلًا من الموضوع والأسلوب.

لقد دخل المسرح في ظلِّ هذا المناخ الفلسفيّ والفنيّ حقبةً جديدةً انعتق بها عن موروثات العصور الإغريقيَّة والرُّومانيَّة والوسـطى، كـما فكّ الكُتَّاب المسرحيون قيودهـم التـي قيَّدهـم بها أرسـطو لأكثر من ألفي سـنة، وحققوا لآمالهـم انتصارًا عُرف بـ (الدراما الحديثة).

مذاهب الدراما الحديثة:

أوَّلًا – الرَّمزيَّة:

اتجاه بالفن يركن إلى استخدام الرُّموز أمَّا بذكر الملموس وإعطائه معنًى رمزيًا، أو بالتَّعبير عمَّا هو مجرَّد من خلال تصويرات حسيَّة مرئيَّة كحروف الكتابة أو اللوحات الفنيَّة.

واستندت الرَّمزيَّة في مفهومها العام على فكرتين أساسيتين: أوَّلاهما مثاليَّة أفلاطون التي تنكر حقائق الأشياء المحسوسة، ولا ترى فيها غير صور ترمز للحقائق المثاليَّة البعيدة عن العالم الواقعيّ. والأخرى الفكرة القائلة بأنَّ عقل الإنسان الواعي له مجال محدود؛ لأنَّ خلف هذا العقل الواعي مجال واسع يعمل فيه اللاشعور، وهو الذي يحدِّد سلوك الفرد وتصرفاته في كثيرٍ من المواقف، وإنّ اللاشعور يرجع له الفضل في الخلق والإبداع.

أهمل الرَّمزيون الموضوعات الاجتماعيَّة والأخلاقيَّة وأصروا على أنَّ الفن يهدف إلى الإحساس بالجمال من دون أيَّة مسؤوليَّة أخلاقيَّة أو اجتماعيَّة. وعندهم تعدّ أيَّة فكرة أو مفهوم فردي صوابًا ما دام يلتقط الحدس الرَّقيق للشاعر، وما دام يسهم في تصميم إطار كليّ بشكلٍ مختصرٍ. ولهذا حفلت الدِّراما الرَّمزيَّة بالمجازات التَّمثيليَّة والصُّور البيانيَّة والتَّشبيهات والمعميات والغيبيات الملغَّزة وإلى تجسيد أفكار مجرَّدة ورؤيتها في وقائع وشخصيات بغيَّة تفسير الحقيقة النَّفسيَّة أو الخلقيَّة وقد تكون الوسيلة إلى هذا التَّجسيد مادة اسطوريَّة أو واقعيَّة كما في مسرحيَّة (البطة البريَّة) للكاتب أبسن.

إنَّ تطبيق الرَّمزيَّة في الدِّراما المسرحيَّة أمر معروف، ففي المسرحيَّة يستطيع عنصر أو موقف رمزي ما أن يوحي مباشرة بفكرة أو إحساس أعظم من ذاته.

وهكـذا كانـت العاصفـة في بعض المسرحيـات ترمز إلى اسـتياء السَّـماء أو غضب الآلهـة، أو كما للتاج مـن رمزيَّة مؤثرة في مسرح شكسـبير. ويمكن أن يكون الرَّمز قويًـا إذا مـا تنبَّه الكاتب معنـاه ودوره بعنايَّـة ليصبح مفهومًا، حتَّـى ولو كان هذا الرَّمز شـخصيًا عند الكاتب المسرحـي. وقد يتباين المفهـوم الرَّمزي لعنصر واحد عند المتلقي تبعًا لمعالجات الكاتب الفنيَّة أو فهم المتلقي لهذا الرَّمز وفي كلتا الحالتين يثبت النَّص هذا المعنى الخاص ويترك المجال مفتوحًا للتواصل.

ثانيًا – التَّعبيريَّة:

تعدُّ التَّعبيريَّة من وجهة نظر ناقد الفن (هربرت ريد) إحدى الطُّرق الأساسـيَّة لفهـم العـالم المحيـط بنا وتقديمـه. فهي بوصفها حركـة فنيَّة ضمَّت أنـواع الفنون جميعها بمختلف اتجاهاتها وتياراتها.

بـرزت التَّعبيريَّـة كمصطلحٍ فنـيٍّ جماليٍّ وتبلـورت في طليعة القـرن العشرين؛ لتكـون رد فعـلٍ على حدثين رئيسـيين: أوَّلهـما الثَّـورة الصِّناعيَّة وانعكاسـاتها على المجتمـع، والآخـر هـو الحرب العالميَّـة الأولى وتأثيراتهـا على الانسـان الأوربي بما شهده من مجازر جماعيَّة ذهب ضحيَّة لها، وما تمخَّض عنها من الرّكود العقليّ، حتَّى هيّمنت التَّعبيريَّة وبشـكلٍ واضـح في ألمانيا والدِّول الاسـكندنافيَّة طوال العقدين الأوَّل والثَّاني من القرن العشرين.

رفـض التَّعبيريون المذهبين الانطباعـي والطَّبيعي بوصفهما مذهبين يقومان على نقـل الواقع في الحياة وتصويره بعيدًا عن أحاسـيس الكاتب وعواطفه الذَّاتيَّة ورؤاه الشَّخصيَّة التي لا تتعدّى مظاهر الأشياء. بمعنى أنّ الكاتب التَّعبيري أصرَّ على نقل خبرته الخاصة، ورفض بشـدَّة أي أسلوب واقعي بوصفه محاكاة واضحة؛ إذ لم يكن يهتم بالحقيقة الموضوعيَّة، كما رفض بقوةٍ التَّفاصيل السَّـطحيَّة إلى الحد الذي لم يكن

للكاتبين التَّعبيريين فلسفة جماليَّة كما كان حال الطَّبيعيين والرَّمزيين في المسرح. لقد كان التَّعبيري جريئًا يفرض رؤيته الحادة الغريبة الأطوار أحيانًا للعالم على ما يكتبه.

لقد كانت الدِّراما التَّعبيريَّة مسرحة اللاشعور، أي أنَّها شكلٌ مِن الحلم المكبوت مع ما يتبع ذلك من ضياع دافع الشَّخصيَّة وتطور الحبكة العقلاني الذي لم يؤدِ بالضَّرورة الى انعدام الشِّكل كما في السُّوريالِيَّة؛ إذ يمكن ضمان وحدة المسرحيَّة الدَّاخليَّة الصَّحيحة من خلال الرُّؤيا الوحيدة للحالم نفسه. ولعلّ من أهم كُتَّاب التعبيريَّة الكاتب السّويدي سترندبيرغ (١٨٤٩-١٩١٢م) والألماني فيديكند (١٨٤٦-١٩١٨م) والأمريكي يوجين أونيل (١٨٨٨-١٩٥٣م).

ثالثًا- الدِّراما الملحميَّة[١]:

تُقرن عادة الدِّراما الملحميَّة بالمسرحي الألماني برتولت بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦م) الذي صاغ شكلها وأفاد في بلورتها من امتدادات تاريخيَّة تعود في قسمٍ من أصولها إلى حضارات شرقيَّة قديمة في آسيا.

عمد بريخت في مسرحه إلى (التَّغريب) فجعل المألوف والسَّائد غريبًا. فالصُّورة المُغرَّبة هي عبارة عن عرض لشيء أو موقف مألوف للمتلقي في إطار من القول أو الفعل الذي يظهره غريبًا ليجبره على رؤيَّة إدراك شيء مألوف كما لو أنّه جديد ويراه لأوَّل مرة. بمعنى أنّ المتلقي عندما يتعوَّد على رؤيَّة أو سماع شيء تعودًا تامًا يصبح من السَّهل الاعتقاد بأنّ هذا الشَّيء هو دائمًا كذلك، ولكن عندما يقدّم إليه شيء جديد يعتقد بأنّه ليس حتميًا سوف يتقبله ويقتنع به وقد يرفضه وينبذه، الأمر الذي يصل بالمتلقي إلى قدرة التَّمييز على الحكم في الرَّفض أو القبول على الشَّيء

(١) لم يقترب الكاتب عبد الصَّمد خانقاه مِن شكل الدِّراما الملحميَّة، ولكنّه تبنَّى الجانب التَّحريضي الذي دعا إليه (برتولت بريخت) في رؤيته للمسرح الملحميّ؛ إذ يقول: (أنا أدعو إلى دراما تثوّر الواقع لا تعيد صياغته كما هو). وبالتَّالي نهض خانقاه إلى التَّحريض والدَّعوة الى التَّغيير في مسرحه.

المُغرَّب؛ لأنَّه أصبح في حكم الجديد، ولم يعد في مركز يفرض حتميَّة علينا لا لشيء إلَّا لأنَّه تعوَّد عليه وآمن بصحته.

ومسرح بريخت يشبه الملحمة، وهي التي تتألف من الحوار والسَّرد معًا، حيث تُروى القصة من وجهة نظر الرَّاوي كما تتوفر له الحريَّة الكاملة تقريبًا لتغيير المكان والزَّمان. فكاتب الملحميَّة يصور بعضًا من مشاهده ويروي الآخر منها متخطيًا الأبعاد الزَّمانيَّة الكبيرة بجملةٍ واحدةٍ أحيانًا أو بفقرةٍ سرديَّةٍ.

رابعًا- دراما اللامعقول:

تعدُّ دراما اللامعقول محاولة من محاولات الأدب والفن في السَّعي نحو استعادة الثِّقة بالإنسان بعد الآثار المدمرة التي خلَّفتها الحربان العالميتان على الفكر الأوربيّ؛ إذ فقد الإنسان ثقته بنفسه وبالعالم الذي يعيش فيه، فكانت دراما اللامعقول بمثابة جزء من السَّعي المتواصل في عصرنا لكسر قوقعة النِّفاق والآليَّة التي أحاط الإنسان الحديث بها نفسه، وتنبيه الى ضرورة العودة لتتبع الحقائق الأوَّليَّة في الحياة.

فتسخر دراما اللامعقول بعنف بعبثيَّة الحياة المزيفة الخادعة، ومن البَّشر الذين يخفون وراء سلوكهم حيوانيَّة بشعة ممَّا يصيب الإنسان بالذّعر نتيجة إحساسه بالجدب والموت والآليَّة. كما تسخر من لا معقوليَّة الوضع الإنساني نفسه في عالم فقد إيمانه ويقينه. والواقع أنَّه عندما يصبح من المتعذّر تقبل نظام كامل من القيَّم المبنيَّة على إرادة حكيمة علويَّة فإنَّ مواجهة الحياة تكون مريرة وقاسيَّة، وهي النَّتيجة الحتميَّة لمواجهة الحقيقة العاريَّة.

تحفل دراما اللامعقول بالنَّشاز، وانعدام التَّناسق، وهي تثير الضِّحك والأسى أيضًا، وتخلو من الهدف والانفصام عن الأصل ممَّا يجعل التَّصرف غير مسوغ والكلمة جوفاء. وقد انعكس كلّ هذا في شكل الدّراما فأصبح البناء الدِّرامي لمسرحيات اللامعقول من النَّسيج نفسه الذي غُزل منه المضمون، فجاء نشازًا ومعدوم التَّناسق كما خلت من الهدف ومثيرة للضحك والبكاء.

الفصل الثَّاني

حياته

القاص والأديب الشَّيخ عبد الصَّمد بن الشَّيخ عبد القادر، وجده الشَّيخ أحمد خانقاه بن السَّـيد حسـين بن الحاج عبد القادر بن أحمد سردار البرزنجي بن السَّيد يوسف بن السَّيد علي حاجي ويرجع نسبه الى جده الأعلى الشَّيخ عيسى البرزنجي الجد الجامع للسـادة البرزنجيَّة في العراق والعالم الإسـلامي. ولقبه خانقاه نسبة الى التَّكيَّة الصُّوفيَّة (خانقاه) التي أسَّسـها جده الشَّـيخ عبد القادر في سـنة (١٨٣٤م) في مدينـة كركـوك، والتي تُعدُّ صرحًـا حضاريًا ودينيًـا كبـيرًا وكان ملتقى الأدباء ورجال الدِّين الأكارم والوجهاء وله مقامه الاجتماعي والسِّـياسي وتخرَّج فيه أدباء ومفكـرون. فضلًا عن ذلـك كان ملاذًا آمنًا لَمن يتعـرض للمضايقة والاعتداء من سائر القوميات التي تسكن في مدينة كركوك.

ولـد عبد الصَّمد في مدينة كركوك في سـنة (١٩٢٩م) في أسرة تعود إلى أصول كرديَّـة عُرفـت بوجاهتهـا وعديد علمائهـا ومشـايخها[١]. أكمل دراسـته الابتدائيَّة والمتوسـطة والإعداديَّة في مـدارس كركوك. ومن ثم دخل كليَّـة الحقوق في بغداد وتخـرج فيها في سـنة (١٩٥١م). مـارس مهنة المحامـاة في مدينة كركـوك مدة من الزَّمـن، ثـم عُيِّن قاضيًا للتحقيـق في محكمة كركوك في سـنة (١٩٧٤م). وبعد وأد الحركة الكرديَّة في شمال العراق في سنة (١٩٧٥م) نُقل إلى جنوب العراق، وبعدها

(١) مدينـة كركوك: تقع مدينة كركوك شـمال العاصمـة بغداد وتبعد عنها بحـوالي ٢٤٠ كم. وهي مدينة تاريخيَّـة عمرهـا أكثـر من خمسـة آلاف سـنة، وعرفـت عـبر أدوارهـا التَّاريخيَّة بأسـماء عديـدة منها: أربخـا، كرخ سـلوخ، كرخيني، كرخورا، كرخا، كركر، كركوك. ويقطنهـا العرب والتُّركمان والكُرد والمسـيحيون، كـما تعايش فيها المسـلمون والمسـيحيون واليهود جنبًـا الى جنب منذ القـدم إلى ما بعد الحـرب العالميَّـة الثَّانيَّة حيث تمّ هجرة اليهود مـن المدينة. وتعد المدينة واحدة من أهـم البقاع العالميَّة التي تطفو على النَّفط إذ بدأ استخراجه من أراضيها في سنة (١٩٣٤م).

عاد إلى مدينة السُّليمانيَّة وبقي فيها إلى أن وافاه الأجل في سنة (١٩٧٧م) ودُفن في السُّليمانيَّة[١].

مارس خانقاه العمل الصَّحفي مبكرًا وكان ينشر نتاجه الأدبي في المجلات العربيَّة كالآداب البيروتيَّة، وشهدت الصَّحافة العراقيَّة على قلمه من خلال ما كتبه فيها من المقالات النَّاهضة. وعندما أصدر عبد القادر البرزنجي مجلّة (الشَّفق)[٢] في كركوك في سنة (١٩٥٨م) أسند مهمة تحرير القسم العربيّ من المجلَّة إلى عبد الصَّمد خانقاه، الذي أخذ يحرِّر القسم ويشرف على موضوعاته.

أصدر خانقاه مجموعةً من المجاميع القصصيَّة منها (في الغاب مجموعة قصص) في سنة (١٩٥٢م)، و(محاولات في النَّقد الأدبيّ) في سنة (١٩٥٨م)، وشارك آخرين في إصدار مطبوع (قصص مختارة) في سنة (١٩٦١م).

المسرحيات:

المسرحيات الخمس التي كتبها خانقاه ويؤشر تاريخها المثبت على غلافها إلى سنة (١٩٥٢م)، أنَّها من نوع الفصل الواحد، واقترب كاتبها كثيرًا من الدِّراما الحديثة ومذاهبها، وخصوصًا مِن المذاهب: الرمزيّ والتعبيريّ واللامعقول.

والمسرحيات تحمل أهميَّة خاصة كونها توضّح هموم الإنسان العراقي في خمسينيات القرن العشرين في ظلِّ الهيمنة الدكتاتوريَّة وتسلط البرجوازيَّة والاقطاعيَّة

(١) سيروان الشَّيخ محمود البرزنجي، التِّبر المسبوك، (كركوك: مطبعة الماس، ٢٠٢٢)، ص ٢٠٢-٢٠٣.

(٢) صدر العدد الأول من المجلة في ١٥/ ١/ ١٩٥٨ في مطبعة الشِّمال بكركوك وباللغتين العربيَّة والكُرديَّة. وكان بدل الاشتراك السَّنوي في المجلة دينارًا واحدًا وثمن النُّسخة ٧٠ فلسًا. ولم تكن المجلة تأبه بالأدب والثَّقافة للمجتمع الكركوكي ولا تُلمح إليها فكأنها تصدر في مكان آخر غير كركوك لذلك قوبلت بالإهمال من أبناء المدينة، ولم تلق الرَّواج والانتشار بعد أن صدر منها أربعة أعداد، ممَّا حملت ادارة المجلة الى الانتقال الى مدينة السُّليمانيَّة واصدارها باسم (بەيان) باللغة الكُرديَّة وقد تقلَّص حجم صفحاتها وأشرف على تحريرها الشَّاعر المعروف عبد الله گوران.

عـلى رقاب العراقيِّـين. والمؤلِّف تناول في مسرحياته أُنـاس محليِّين، وجهد قلمه في أن يصور آلامهم ومشـكلاتهم وأن يُعيِّن مركزهم وظروفهم في الحياة التي فسدت في كلِّ جزءٍ منها، وإنّه لم يغفل لحظة واحدة عن تصوير مساوئ المجتمع حينذاك.

ولذلـك جاءت الشَّـخصيات في المسرحيات بوصفها نـماذج حياتيَّة مُعبِّرة عن طبقاتهـا التي تنتمـي إليها. فهي ظواهر حياتيَّة أكثر منها شـخصيات إنسـانيَّة. كما أنَّ المؤلـف أراد مِـن وراء مسرحياتـه أن يسـتعرض لنـا مواقـف حياتيَّـة وشرائح اجتماعيَّـة تعيش بـين جوانبنا وننتمي إليها، ولذلك لم يُعرْ المؤلِّـف للبنائيَّة الدراميَّة أي أهميَّة بقدر ما أراد أن يسـتعرض المواقـف. فالمؤلِّف يضحي بالبنائية المنطقيَّة في سـبيل فكرته، وإنّ المسرحيـات لم تحتكم على توازنٍ بين الأسـلوب والفكرة، ولذا طغت الفكرة على الأسـلوب أو البناء السـليم. زيادة على ذلك، سيلحظُ القُرَّاء أنَّ الشَّخصيات لا تتطور، وأنَّ الأحداث مُصابة بالعقم وعدم التدفق والتغيير وتسير في خط مستقيم حتَّى النهاية، وهي سمةٌ من سمات بعض تيارات الدراما الحديثة.

مسرحيَّة (الغابة) :

تُعدُّ مسرحيَّة (الغابة) من أنضج مسرحيات خانقاه، وتُروى على لسان الحيوان وتصلح كمسرحيَّة للأطفال فشـخصياتها (أسـد وقرد وضفدع وأسـماك) وتجري أحداثهـا في غابـة داكنة كثيفة الأشـجار لا ينفذ إليها ضوء الشَّـمس. ونقرأ حوارًا بين الأسـد والقـرد يتضح منه أنَّ الأسـدَ جائعٌ وعلى القرد التَّفتيـش عن طعام له. وعندما يغيب القرد يحضر الضِّفدع متهالكًا على قدميّ الأسد باسطًا الطَّاعة وطالبًا الغفـران؛ لأنَّ الأسـماك قـد طردتـه من حـوض الماء ومنعـت عنه الطَّعـام فيخبره الأسـد بأنَّه سيرسـل وكيله القرد للتحقيق بالسَّـبب ومعرفته. وبعدها يعود القرد ومعه بعض البيض كطعام لسيّده الأسد، ويطلب منه سيّده الذِّهاب مع الضِّفدع؛ لاستيضاح حقيقة قوله فيجري حوارًا بينهم:

الضِّفدع: أجل لقد جئت إليكم فإنّي طوع أمركم السامي، فهل يريد مولاي أن أريه البُركة.

الأسد: أنا الآن متعب سوف أرسل وكيلي، وهو عزيز علينا جدًا ثم يسركم منظره الجميل، فهو قرد مرح..

الضِّفدع: (ينهال على أقدامه ويقبلها بحرقة وإخلاص أكثر) شكرًا يا مولاي يا سيّد المتظلمين والضعفاء.

القرد: مولاي أتيت لك ببعض البيض. وقد أشعلت الدجاج نار حرب ضروس عليَّ، أفلا ترى بقع الدم على جسدي.

أمّا المنظر الثّاني فنرى أنّ الضِّفدع قد وصل بركة الماء التي فيها الأسماك فيحدث وصوله ضجيجًا لخشيتهم منه، ويبدأ الضِّفدع متباهيًا متعاليًا عليهم فيقول:

الضِّفدع: أنا الآن سيّدكم ومَن لا يأتمر بأمري سأدق عنقه، واعلموا أنّ أيَّة حركة منكم ضدي تجعلني أقطع كلّ الطحلب عنكم.

وعندما يرفضون الخضوع له، يذهب القرد لجلب ضفادع أكثر لمعاونته، ويطلب من الأسماك الإذعان للأمر الواقع ثم يفرض عليهم شرطًا بإرسال سمكة طريَّة وسمينة مع الماء النقي إلى سيّده الأسد فترفض الأسماك طلبه؛ إلَّا أنَّ القرد يوضح لهم أنّ قانونه هو السائد ثم تنتهي المسرحيَّة.

الأسماك: (بصوت واحد) وأمّا نحن فلن نقدم ضحايا باردة.. سوف نمتنع عن كلِّ شيء فيه ضرر لنا.. هذا هو جوابنا لسيّدك أيها القرد.

وهذه المسرحيَّة تتقدَّم على جميع مسرحيات خانقاه وأكثرها تماسكًا ورمزيَّة، ولغتها سهلة وسلسلة، وإنّها قابلة للتأويل لرمزيتها العاليَّة على مستوى الفكرة والشَّخصيات. فالأسد يمثل القوة الغاشمة التي تريد فرض سيطرتها عن طريق وكلائها على الضعفاء الذين يرفضون الخضوع لهم ويتحدون من أجل تحقيق هدفهم.

مسرحيَّة (موعد مع العيد) :

المسرحيَّة الثَّانيَّة في مجموعة خانقاه، إذ نرى امرأة (حسنة) تجلس بين طفلتيها عائشة وقدريَّة في غرفة بائسة تهيء مستلزمات العيد وهي بانتظار زوجها لجلب الثياب والأحذيَّة للأطفال كي يفرحوا بهديَّة العيد كبقيَّة الأطفال إلا أن ظنها يخيب فيحضر الزوج دون أن يجلب لهم ما يسرهم لعدم تمكنه من ذلك لقلة نقوده:

قدوري: (يدخل لاهث الأنفاس.. حاملًا سترة على كتفه عليها بقع من النفط) حسنة.. حسنة

حسنة: (تقوم).. نعم

قدوري: (يجلس قرب قدريَّة ويداعبها من شعرها) هيا.. أنا اليوم جائع جدًا.. ألست جائعة يا عائشة ؟

حسنة: (تمضي لإعداد الشاي) ولكن يا قدوري.. الأولاد يريدون الثياب والأحذيَّة.. ألَا يمكنك تدبير بعض المال لشرائها؟

قدوري: ألا تعلمين بأنّي لا أملك شيئًا !!

أما المنظر الثَّاني فنرى قدوري يغني وهو مسرور أما كيف تحقق سروره فلا ندري.. وبعدها تأتي زوجته (حسنة) جالبة الشَّاي والسُّكر والسِّيكاير وبعض الحلوى كهديَّة من الجيران وعندما ترى زوجها يغني يساورها بعض الشك في وضعه فتقول له:

حسنة: كما ترى.. أتعلم بأنَّني لا أنام إلاَّ قليلًا ؟ إنَّ كلامَ الناس أحدُّ من السكين.. فهم يقولون بأنَّ قدوري سارق.. أجل سارق..!

وهكذا يتوضح للقارئ بأنَّ قدوري سارقًا مِن أجل إكساء أولاده ملابس العيد، ومِن هنا فإنَّ المؤلِّف لم يستطعْ أن يجد حلًا لشخصيَّة قدوري أو مشكلته سوى السرقة وبذلك زاد الطين بلةً فبدلًا من دفعه للكفاح لتغيير وضعه المعيشي

نـراه يضع له حلًا سـاذجًا وعقيمًا فيخلق منه عالة اجتماعيَّـة من الضروري التأكيد على وجوب القضاء عليها.

مسرحيَّة التَّافهون:

مسرحيَّـة تنتمـي إلى مسرح اللامعقول، فثمَّة شـخصيتين تتحدثان في موضوع حيـاتي يخصهـما مـن دون أن يتطـور أو مـن دون أن يلفت انتبـاه القـارئ لتفاهته. فالحديـث لا قيمـةَ لـه ولا نسـتطيع أن نخـرج من حوارهمـا بنتيجة بـأيِّ حالٍ من الأحوال. وهما لا يعرفان ماذا يريدان:

صادق: (يتثائب) آه.. آه.. إنني اليوم متعب

نوري: (في جزع مصطنع) متعب ؟ ولِمَ؟ أخشى أن أصابك البرد.

صادق: لا.. لم يصبني البرد. ولكنني فقط أشعر بالتعب.

نوري: لا.. لا تدع أن تشعر هكذا. أعتقد أنّه عارض يزول بزوال أسبابه.

صادق: تمامًا.. ولكن، ليس هناك من سبب، كما أظن.

نوري: (فاغرًا فاه) أمر غريب. ولكن.. لا.. لابدَّ أنَّ يكون هناك من سبب..

صادق: أقسم لك بأنَّ لا سببَ هناك.

واللافت في الأمر أنَّ هذه المسرحيَّة تقابل مسرحيَّة (في انتظار غودو) لصمويل بيكيت، فلا يوجد حدث، ولا تطور في البناء الدِّرامي، والخواء يلبس الشَّخصيتين، والحوار متقطع لا رابط له.

مسرحيَّة فقاعات:

تجري أحداث المسرحيَّة بين شخصيتين (نديم الشَّاعر) و(أكرم) صديقه وهي شخصيات تائهة لا تعرف ماذا تفعل وتتصور الحياة عبارة عن تسكع وخمر ودخان لا أكثر ثم كلامًا عن الحريَّة المطلقة والاختبار الحر:

نديم: بلا ريبَ.. فلولا ذات الإنسان لما ارتبط إنسان بالآخر. فالمهم هو أنَّ هناك رابطة بين الذوات يدور خطها حول وجود الإنسان فلا شيءَ غير الإنسان ولا شيءَ غير تلك الرابطة والتي هي خليقة بأن تكون حرة حريَّة مطلقة. من دون أن يعتور إرادة الإنسان يأس. علينا أن نحقق وجودنا ونؤكد على كياننا كفرد. أمَّا الأمل فلا.. فهروِّل خلفه.. فإن كنت تخشى حدوث مشكلة كان معنى ذلك أنَّك تهمل إرادتك في أن تعمل.

أكرم: هل يمكنني أن أقول إنَّه لولا ذلك لما انصاع مرقص لنا..

نديم: أجل.. إنَّ مرقص ارتبط في هذه اللحظة بنا، بمحض إرادته الحرة. فهو حرٌّ حريَّةً مطلقةً فلا قيدَ يقيده سوى وجوده. الوجود الخالق لخصائصه وعمله.

أكرم: تمامًا فهو اليوم مثلًا خادم هنا، وغدًا في بيت من البيوت وبعد غد..

نديم: في دار من دور الدعارة.. طالما هو غير مرتبط بالكون وبالحياة وبأي نظام. وجوده قائده، يسوقه في ظل إرادة حرة وحريَّة مطلقة. فهو يحقِّق حريته المطلقة، حين يغير من عمله بين لحظة وأخرى. وكما حققته أنا حين بعت له صورة حبيبتي، وهي مومس كما تعلم.. أرأيت كيف أشعر بالحريَّة المطلقة التي أتلمسها في كياني والتي أريدها لكلِّ شخصٍ.. فليتمتع هو بها أيضًا بـــ (نجاة) وماذا بهم ؟ أليست هي مومسًا بمحض إرادتها، إنَّها رغبةٌ من خصائص وجودها..

ومن الحوار نرى مدى تسفيه عبد الصَّمد خانقاه بالفكر الوجودي الذي بدأ حينئذٍ يغزو أفكار المثقفين الذين لم يستطيعوا تبيان مدى تفاهته؛ نظرًا للضبابيَّة

التـي كانت تشـكِّل مورد مطالعاتهـم وعدم وضـوح الرؤيا الفكريَّـة لمكانة الفكر البرجوازي.

لقد عرض المؤلّف موقفه من الفكر الوجودي الذي وجد فيه الضَّحالة والهراء وعقم النتائج.

فالحـوار بين الشَّـاعر نديـم وصديقه أكرم نستشـف منـه أنَّ نقودهما قد نفدت وهما لا يملكان ثمن علبة السـكاير وعليهما الاستدانة من خادم الفندق (مرقص) فيبدئان بالتَّحايل عليه وبعد جهد يقنعاه بأن يبيعا له صورة فتاة عاريَّة:

نديم: فهل تشتري صورة لفتاةٍ جميلة جدًا؟

مرقص: وماذا أفعل بها؟

أكرم: قبلها في خلواتك حتَّى يجسمها لك الخيال.

مرقص: (ببلاهة) ماذا؟

نديم: ألَا تريد أن تراها ؟ أنا سوف أجعل منها صديقة مخلصة لك.. وسوف تتمتع بها وحدك. (يخرج له صورة) خذْ.. وهات

مرقص: (يتناول الصورة ويمعن بها) إنَّها جميلةٌ..

نديم: إذًا هات نصف دينار..

مرقص: كلا.. مائة فلس.. أترضى ؟

نديم: هات.

ثـم فجـأة ومن دون مقدمات يدخل رجل الشرطة لإلقاء القبض على الشـاعر وصديقه؛ لأنَّهما من مدمني الحشيش والخمر ومرتادي المبغى العام:

المفوض: (يمعن فيهما جيدًا) آه.. نديم.. والآخر ؟ أكرم كدت أنساهما.. (يوجه الحديث إلى صاحب الفندق) إنَّهما من مدمني الحشيش ومرتادي المبغى العام. أُوقفا ذات مرة لشجارهما مع مومس في المبغى العام (ينهال عليهما صفعًا وركلًا) خذهما يا حسن إلى المركز.

وفي المنظـر الثـاني نجدهما في زقاق ضيق لا هدفَ لهـما، ولا تطلع الى القادم من الأيام، وكلُّ ما يرجوانه أن تمرَّ عليهما تلك الليلة:

نديم: جريًا على مفهوم الحريَّة المطلقة والإرادة الحرة.. سوف ننام الليلة في إحدى الحدائق العامَّة.. أفي ذلك ضير ؟

أكرم: والطعام ؟

نديم: إنَّك غبي.. فلحد الآن لم نهضم نظرياتنا (يمر بهما شاب أنيق)

نديم: لحظة (يسرع خلف الشاب) أيها الشَّاب.. أيها السيِّد

الشَّاب: (يقف مبهوتًا) ماذا ؟

نديم: (يقترب منه) هل لك أن تعطيني نقودًا، فإنَّني ورفيقي لم نذق الطعام منذ يومين..

الشَّاب: ألا تخجل وأنت رجل..؟

نديم: (ضاحكًا في بلاهة) وليكن مبلغًا قليلًا..

الشَّاب: (يعطيه عشرة فلوس) خذْ أيها الحقير (يبصق في وجهه ويمضي).

مسرحيَّة (الظلام):

تجـري أحداثهـا في حانة من حانـات الدَّرجة الثَّالثة مع مجموعة من السَّـكارى الصَّاخبـين يقتلون وقتهم باحتسـاء الخمر والابتعاد عن مشـاكل الحياة عن طريق فقدان الوعي:

سامي : ها.. ها.. ها.. نعم وهو كذلك. فمالنا نفني حياتنا بين جدران المنازل، بين الصُّراخ والبكاء ؟ إنّها والله لخسارة. آه.. آه.. لقد قضيت عشرين عامًا وأنا (ينظر الى ملابسه) وأنا هكذا كما تراني أخسر الحياة.. أفني العمر.. بين الأوراق والمنازل.. فولى أجل.. فولى الشباب.. وذهبت معه الأفراح.. ولكني (يشتد صوته وضوحًا وعلوًا) ولكني يا حمدي أفندي تداركت الأمر، فها أنت تراني أعوض ما فات بهذه المعبودة (يرفع الكأس الى فمه ويعيدها ثانيَّة الى موضعها).

حمدي : أجل.. الحياة لهو.. واللهو حياة.. آه (يضع رأسه فوق يديه على المشرب) آه.. آه..

سامي : (في نشوة وحماس) أجل.. آه.. وألف آه.. آه خسرنا..

لا همَّ للشخصيتين سوى قتل فراغهما ووقتهما في تناول الخمر في الحانة. وتبادل الحديث العقيم الذي لا طائلَ من وراءه. فكلّ شخصيَّة تحاول أن تبيِّن وجهة نظرها صوب الحياة عامَّة، وصوب حياتها الخاصة، لكن مِن دون أن يصلا الى نقطة التقاء في الهدف.

الشخصيتان تقابلان شخصيات مسرحية (في انتظار غودو) لصموئيل بيكيت، فكلاهما تائهان لا هدفَ لهما في الحياة، وكلاهما يسعيان إلى العدم اذا افترضنا أنَّ هدفهما الوصول إلى العدم. فهما يشعران بلا جدوى الحياة، ولا جدوى الوجود وهي خاصية رئيسة اتكأ عليها الوجوديون ومن بعدهم كتاب اللامعقول. فالهدف المرتجى من الحياة عند الشخصيتين قضاء اللحظة التي يعيشونها بسعادة، ولكن السعادة التي يفضلونها تتحقق بعيدًا عن الممكن وانعدام الهدف، فهي سعادة مزيفة قائمة على بعث الأحلام غير المنتجة، وغير المنطقية.

أمَّا اللغة التي تتحدث بها الشخصيتان فكانت لغة تلغرافية لا تتحقَّق فيها قواعد اللغة ولا التواصلية، فهي لغة غير مترابطة الجمل وتفعم بالزخرف غير المثمر أو المنتج، وهي اللغة نفسها التي نشدها كتاب اللامعقول وخصوصًا الكاتب يونسكو.

الخاتمة

تعـد مسرحيات عبد الصمد خانقـاه البداية الحقيقية للدراما الحديثة في المسرح العربيَّ عمومًا والمسرح العراقيّ على الخصوص؛ لأنَّها احتكمت على مقاربة حقيقية مع أشـكال الدراما الحديثة (الرمزية، التعبيرية، اللامعقول) وإنَّها حقَّقت العناصر البنائية المماثلة لعناصر البناء الدرامي في الأشكال المتقدمة.

فاللغـة التـي كتبت بها اقتربت كثيرًا من لغتَي الدرامـا الرمزية والتعبيرية، فهي متدفقة وقابلة للتأويل وإعادة القراءة وتحتكم على الكثير من التعبيرات الثنائية.

أمـا الشـخصيات فهـي تقـترب في رسـمها مـن رسـم الشـخصيات في دراما اللامعقـول. فهـي شـخصيات لا تحتكم على أبعاد شـخصية، بل هـي مجرد نماذج بشريـة خاليـة من العواطـف والأحاسـيس وقبل هذا فهـي خالية مـن التطلعات والأهداف، وهمها الوحيد هو قضاء وقتها الآني.

واحتكمت المسرحيات على حُبك بسيطة غير معقدة وتخلو من مبدأي التعرف والتحول. وهي تسير في مسار مستقيم غير قابل للتطور والنمو وتبقى محافظة على استقامتها من بداية المسرحية وحتى النهاية.

وبخصوص الأفـكار المعالجة، فإن المسرحيات عالجت أفكارًا فلسـفية قبل أن تكون أفكارًا واقعية لها مسـاس بحياة الانسـان. فجاءت الأفكار على قدر كبير من الجدل الدائر بين الفلسـفات المتخاصمة والمتقاطعة، وهذا ما انعكس في الحوارات وبناء المواقف والشخصيات.

المصادر والمراجع

* المفهـوم التّراجيـدي والدِّراما الحديثة، فوزي فهمي أحمـد، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.
* معجم المسـرح، باتريس بافي، ترجمة: ميشـال ف. خطـار، المنظمة العربيَّة للترجمة، بيروت، ٢٠١٥.
* التِّبر المسبوك، سيروان الشَّيخ محمود البرزنجي، مطبعة الماس، كركوك، ٢٠٢٢.
* معجـم المصطلحـات الدِّراميَّة والمسـرحيَّة، ابراهيم حمـادة، مطبوعات دار الشَّعب، القاهرة، ١٩٧١.
* الموسوعة المسرحيَّة، جون رسل، ج١-ج٢، ترجمة: سمير عبد الرَّحيم الجلبي، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠.
* الدراما الحديثة بين النظريَّة والتَّطبيق، ج.ل. سـتيان، ترجمة: محمد جمول، منشورات وزارة الثَّقافة، دمشق، ١٩٩٥.
* المعجم الأدبي جبور عبد النُّور، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.
* قاموس المسرح، جون غاسنر، وادوارد كون، ترجمة: مؤنس الرَّزاز، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنَّشر، بيروت، ١٩٨٢.