توظيف التاريخ في نصوص علي احمد باكثير المسرحية

فقدان طاهر عباس

مديرية تربية بابل

fuqdanabbas@gmial.com

الملخص

ان التاريخ يمثل رافدا مهما من روافد المعرفة الانسانية ومادة خصبة كثيرا ما تم استثمارها في النص المسرحي عالمياً وعربياً، جاء هذا البحث ليدرس تجربة أحد اهم الكتاب المسرحين العرب من الذين دأبوا على توظيف التاريخ في مسرحياتهم وهو الكاتب المسرحي العربي (علي احمد باكثير) الذي اكثر من استثمار التاريخ والتعويل على المادة التاريخية في نصوصه المسرحية رغبة منه في معالجة القضايا العربية والاسلامية انطلاقا من الارتكاز على تاريخ الامة العربية الاسلامية المشرق المليء بالمنجزات التي يحق لنا ان نفخر بها.

وقد ضم البحث اربعة فصول شمل الفصل الاول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث التي تمثلت بتساؤل عن المعالجات الفنية التي اتبعها الكاتب (علي احمد بأكثير) في توظيف التاريخ في نصوصه المسرحية.

واهمية البحث اذ اشارنا الى اهمية التاريخ فيما يتعلق بمسألة استثماره في النص المسرحي . والفائدة التي يقدمها البحث للدارسين والباحثين في مجال التعرف على كيفية المعالجات الدرامية للوقائع والاحداث ، وتسليطه الضوء ايضا على الكيفية التي وظف من خلالها (علي احمد بأكثير) التاريخ في نتاجه المسرحي ، كما يتضح – في هذا الفصل –هدف البحث وهو الكشف عن الكيفية التي وظف من خلالها (علي احمد باكثير) التاريخ في نصوصه المسرحية ، وتم تحديد الحد الزماني والحد المكاني والحد الموضوعي ، خلال هذا الفصل ايضا . وانتهى هذا الفصل بتحديد اجرائي لبعض المصطلحات.

اشتمل الفصل الثاني (الاطار النظري) على ثلاثة مباحث ومؤشرات .اهتم المبحث الاول بـ(مفهوم التاريخ) ، في حين اهتم المبحث الثاني بتوظيف التاريخ في النص المسرحي (عالميا–عربيا) ، بينما اهتم المبحث الثالث بـ (علي احمد باكثير ومسرحة التاريخ) ومن ثم ذكر الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري ببحثه.

ضم الفصل الثالث (الاطار الاجرائي) اجراء ت البحث الذي توزع بين ذكر مجتمع البحث الذي تكون من (١٣) مسرحية . والعينة التي تم تحليلها بصورة عشوائية (غير منتظمة) هي (ابي محجي الثقفي –فارس البلقاء) . والمنهج الذي سار البحث على وفقه في تحليل العينة وهو المنهج الوصفي.

أما الفصل الرابع فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها الباحث في هذا البحث ، كما ضم ايضا فهرست المصادر والمراجع والملاحق وملخصين باللغة العربية والانكليزية.

الكلمات المفتاحية: الكاتب المسرحي . المعالجات الدرامية . المادة التاريخية . الحدث التاريخي .

Abstract

Since history is an important tributary of human knowledge and fertile material frequently has been invested in the theatrical text globally and regionally, came this research to study the experience of one of the most important theatrical Arabs writers who have been employment history in their playwhich is the Arabian theater writer (Ali Ahmed Bakathir) which increased investment history and count on the historical material in the play texts Desiring to treatment our Arab and Islamic

issues from building on the history of the Islamic East and the Arab nation which is full of achievements which we can be proud of.

Research included four chapters the first chapter included (methodological framework) research problem represented by the questionably for technical wizards followed by the the writer (Ahmed Ali Bakathir) in the recruitment of history texts in the play And the importance of research that pointed to the importance of history in respect the issue of its investment in theatrical text. The benefit offered by Research for scholars and researchers in the field to learn how dramatic treatments of facts and events, and also on highlighting how the employs through which (Ali Ahmed which Bakathir) in his production of theatrical history, as evidenced - in this chapter - Research objective which is disclosure of how through which (Ali Ahmed Bakathir) employs history texts in the play, have been identified temporal and spatial limitation and reduction objective, through this chapter, too. And ended this chapter to determine a procedural some of the terms.

Second Chapter Included (theoretical framework) on two sections and indicators. Interested in the first section (the concept of history), while the second section Interested in employing history in the theatrical text (globally-Arab), and then the researcher said indicators resulting from the theoretical framework of his research.

third chapter included (procedural framework) research procedures which distributed among the mentioned Research community which consisted of (13) play. And the sample was analyzed at random (irregular) is (Abo Mahha Althagafi -faris Balqa). And the curriculum, which marched on the Research and in-kind analysis of jurisprudence which is descriptive approach.

The fourth chapter contains the outcomes and conclusions reached by the researcher in this research, as also included the sources Index, references and the appendices and a summary in Arabic and English.

Key wards: dramatist . dramafic treatment . historical data . event

الفصل الاول /الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

يُعدّ التأريخ أحد الروافد المهمة على مستوى الثقافة الاجتماعية المُنوعّة التي يفيد منهـــا العلـــم والأدب والفن بوصفه الممثل الحقيقي لماضي البشرية والسجل الذي يضم بين دفتيه الأحداث والوقائع التي مـــرّ بهـــا الإنسان أو مرت به منذ بدء الخليقة وحتى اللحظة الراهنة . وقد ظهرت دراسات عـــدة – عالميـــة وعربيـــة ومحلية – فضلاً عن بحوث قام بها باحثون أدت إلى إغناء هذا العلم الذي له موضوعه الخاص أسوة بالعلوم الأخرى . فكما إن لعلم الاجتماع موضوعه الخاص وهو أحوال المجتمع ، ولعلم الأحياء موضوعه الخـــاص وهو الكائن الحي ، كذلك كان لعلم التأريخ موضوعه الخاص الذي يتناوله بحثاً ودراسة ، والذي ليس هو إلا الحوادث والوقائع التي ترتبت وتسلسلت عبر الأزمنة والعصور . إن لهذا العلم أهمية كبـــرى فـــي دراســـة الماضي من أجل استلهام الدروس والعبر ، ولتستفيد منها الأمم الحاضرة حتى تتجنب – ما وسعها – الوقوع في الأخطاء التي وقعت فيها أمم قد خلت من قبل . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فـــإن ربـــط الماضـــي بالحاضر يُفيد التجربة الإنسانية ويثريها بما يخدم تطلعات الإنسان في استشراف غدٍ سعيد خالٍ قدر الإمكـــان من سقطات الماضي وحافل بالمنجزات في كل الأصعدة . ومن هنا فإن الربط ذلك لابد له من علـــم وعقـــل واسع قادر على القيام به على أتم وجه لاسيما في مجال الفن والأدب . إنه سيكون بلا شك بإزاء مهمة صعبة تدور حول الطريقة التي يمكنه من خلالها أن يستخلص المهم من أحداث التاريخ وينتقي الأجدر بالانتقاء مـــن بين شخصيات الأمم السالفة . ويستنتج ويحلل الوقائع مستعيناً بأدواته الناقدة وذائقته الجماليـــة ليخـــرج إلينـــا

بمعالجاته الجديدة لهذه الوقائع وهي مزدانة بثوبها الجمالي سواء على مستوى الأجناس الأدبية أم على مستوى الفنون المتنوعة . وهذا بالضبط ما يقوم به الكاتب المسرحي على سبيل المثال ، إذ يتجه صوب خزائن التأريخ باحثاً بين الكتب والمدونات عن الوقائع والأحداث التأريخية التي تصلح من وجهة نظره للمعالجة الدرامية. ولاشك أن المعالجة الدرامية لهكذا وقائع وأحداث تختلف من كاتب مسرحي إلى آخر . وهذا ما يوفر المناخ المناسب للإحساس بمشكلة تتلخص بالسؤال الآتي: **(ما هي المعالجات الفنية التي اتبعها الكاتب المسرحي (علي أحمد باكثير) في ما يخص مسألة توظيف التأريخ في نصوصه المسرحية)** .

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تتطلق أهمية هذا البحث من كونه:

١-يسلط الضوء على أهمية التاريخ واستثماره في النص المسرحي .

٢-يُفيد الدارسين والباحثين في مجال التعرف على كيفية المعالجات الدرامية للوقائع والأحداث التأريخية .

٣-يدرس الكيفية التي وظف من خلالها (علي أحمد باكثير) - بوصفه أحد الكتاب المسرحيين العرب - التأريخ في نتاجه المسرحي .

ثالثاً: هدف البحث:يهدف البحث إلى: الكشف عن الكيفية التي وظَّف من خلالها (علي أحمد باكثير) التاريخ في نصوصه المسرحية .

رابعاً: حدود البحث

الحد الزماني: ١٩٣٤م – ١٩٦٥م .

الحد المكاني: اليمن- مصر .

الحد الموضوعي: دراسة المعالجات الفنية التي اتبعها (علي أحمد باكثير) في ما يخص توظيف التاريخ في نصوصه المسرحية .

رابعاً: تحديد المصطلحات

أولاً: التوظيف

أ- **لغةً:**قال ابن منظور : " الوظيفةُ من كل شيء : ما يُقدَّرُ له في كل يوم من رزق أو طعام أو علف.أو شراب ، وجمعها الوظائف والوُظُف . وَوَظفَ الشيء على نفسه وَوَظفه توظيفاً ألزمها إياه ، وقد وظَّفتُ له توظيفاً على الصبي كل يوم حفظ آيات من كتاب الله عز وجل "[١] .

ب- اصطلاحاً: ذهب (سكوت) إلى أن " التوظيف من الوظيفة وهي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء"[٢]. وعرف (فلاديمير بروب) الوظيفة على أنها " فعل شخصية ، تُعرّف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل"[٣]. في حين عرفها (عبد المنعم الحفني) بأنها " القول بأن الأجزاء تخدم وظائف وتتساعد جميعها لتأمين الكلية، وأن لكل ظاهرة وظيفتها ، أو أسبابها الغائبة أو علة وجودها "[٤]. وكان تعريفها في موسوعة (لالاند) الفلسفية هو" دور خاص ومميز يلعبه عضوٌ في مجموع تكون أجزاؤه متداعية ، مترابطة هذا المجموع يمكن أن يكون آليا ، وظيفياً ، نفسياً ، اجتماعياً [٥].

التعريف الإجرائي:

التوظيف هو: الكيفية التي تعالج من خلالها الوقائع والأحداث التاريخية دراماياً من قبل الكاتب المسرحي .

ثانياً: التاريخ

أ- **لغةً:** قال ابن منظور: " التاريخ : تعريف الوقتُ ، والتوريخُ مثله . أرخ الكتاب ليوم كذا: وقَّتهُ ، والواو فيه لغةً ... وقيل: إن التأريخ الذي يؤرخه الناس ليس بعربي محض ، وإنَّ المسلمين أخذوه عن أهل الكتاب ، وتأريخ المسلمين أرُّخ من زمن هجرة سيدنا رسول الله ، صلي الله عليه [وآله] وسلم ، كُتب في خلافة عمر، رضي الله عنه فصار تأريخاً إلى اليوم "(٦).

ب- اصطلاحا: عرف (ابن خلدون) التاريخ - في مقدمته الشهيرة- على أنه فن " عزيز المذهب جم الفوائد شريف الغاية إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم والأنبياء في سيرهم والملوك في دولهم وسياستهم حتى تتم فائدة الاقتداء في ذلك لمن يرومه في أحوال الدين والدنيا " (٧). وعرفه (هتشنسون) على أنه " سجل للأحداث في المجتمعات الإنسانية "(٨). وعرفه (صائب عبد الحميد) على أنه " علم يُبحث فيه عن حوادث البشر في الزمن الماضي(٩). في حين عرفه (تشارلز) – أحد مؤرخي القرن التاسع عشر- على أنه " سجل لحياة المجتمعات الإنسانية وللتغيرات التي اجتازتها تلك المجتمعات وللأفكار التي تحكمت في توجيه نشاط تلك المجتمعات وللظروف المادية التي ساعدت على تطورها "(١٠)

التعريف الإجرائي: التأريخ: الوقائع والأحداث التي حدثت في الماضي والتي مرت بها البشرية سواء دونت أم لم تُدون .

الفصل الثاني /الاطار النظري

المبحث الأول:مفهوم التاريخ

لا شك في أن التاريخ اجراء علمي عملي يتم من خلاله البحث عن أحوال الماضين من البشر في الأمم السابقة والظروف الخارجية التي أحاطت بهم ، فهو علم له القدرة على اكتشاف الحقائق التاريخية التي جرت في الأزمان المنصرمة ، ومن هنا كانت دراسته مهمة للتجربة المعرفية البشرية لما تربطه من علاقة وثيقة بحياة الإنسان وبكل ما يحيط به . إن المجتمعات جميعها تفيد من علم التاريخ فائدة عظمى من خلال ما يكشف لها من مواطن الضعف التي سببت تعثر مسيرة كثير من الأمم السابقة فادى بعضها إلى سقوطها واندثارها واضمحلالها . هذا من جهة . ومن جهة أخرى فان المجتمعات هذه تفيد من التاريخ فائدة أخرى ليست بعيدة عن الفائدة الأولى ، إذ أنها ومن خلال استيعاب وتحليل ما جرى في الأمم السابقة سواء ما كان سببا في ارتقائها وتطورها أم ما كان سببا في سقوطها واندثارها ، تحاول هذه المجتمعات أن تتمثل الخطى الناجحة لتلك الأمم السابقة وتتجنب أخطاءها .

إن التاريخ من حيث الهدف الذي يصبو إليه يحاول معرفة كل ما فعله الإنسان في الماضي وتدوين كل الأفكار التي أنتجها العقل الإنساني والمتعلقة بنشاطه الإنساني مسوغا ومفسرا وراصدا ودارسا . وهذا ما يجعل من التاريخ مساهما مهما وفعالا في بلورة مفهوم الحياة في مجالاتها المنوعة كافة ، سواء أكانت سياسية أم اجتماعية أم اقتصادية أم ثقافية . وأما من حيث موضوعه الذي يتناوله فيمكن أن نقول إنّ موضوعه هو مجمل النشاط الإنساني ، لذلك يعد التاريخ سجلا للإحداث التي وقعت داخل إطار الوعي الإنساني منذ بداية الوجود . إن مادة التاريخ ، لا ترفد من حياة العظماء والعلماء والملوك فحسب . وإنما تنهل كثيرا أيضا من رواسب الحياة بأشكالها وأنواعها كافة ، ومن ملايين البشر – الصالح منهم والطالح – . حيث إن حياة هؤلاء جميعهم لَتجعل من مادة التاريخ " أشبه بالشعب المرجانية التي تتكون من حياة ملايين من المخلوقات البحرية الصغيرة القليلة الأهمية "(١١).

ومما تجدر الاشارة إليه ، أن للتاريخ أهمية كبيرة وفوائد جمة على صعيد الحياة بكليتها،لما يساهم بـــه من إثراء المعرفة الإنسانية والتجربة الفردية والجماعية . يقول ابن الأثير . في كتابه (الكامل في التاريخ): " إن الإنسان لا خفاء به يحب البقاء ، ويؤثر أن يكون في زمرة الأحياء ، فيا ليت شعري أي فرق بين ما رآه أمس أو سمعه وما قرأه في الكتب المتضمنة أخبار الماضين وحوادث المتقدمين ، فإذا طالعها فكأنه عاصرهم، وإذا علمها فكأنه حاضرهم"[١٢] . فهو يساعد الناس على فهم الحقائق والأحداث بصورة عامة ويفيـــدهم فـــي توسيع مداركهم وتقويم شخصياتهم " وتعويدهم على الإنصاف في الحكم ووضع الأشخاص والحـــوادث فـــي وضعها الصحيح على مسرح الشؤون العامة "[١٣]. إن التاريخ –وكما يشير بعض الباحثين– يعني أمـــرين ، هما:- [١٤].

أولا: التاريخ العام الذي يسجل أهم أحداث الأمم أو الحوليات التي تدون تلك الأحداث عاما بعد عـــام ، وكـــذا الأخبار المرتبة حسب العصور .

ثانيا: تحديد بداية الأخبار الخاصة بعصر من العصور ، وحساب الأزمان وحصرها وتحديد زمن وقوع الحوادث تحديدا دقيقا. فحريٌ بنا أن نلاحظ الوقائع التاريخية بطريقة غير مباشرة لأنها وقعت في الزمن الماضي وذلك بواسطة دراسة " الآثار التي حفظت لنا منها سواء كانت نقوشا أو أحجارا أو كتبا أو أمور أخرى "[١٥].

ومن ثم يصبح لدينا نوعان من الوقائع التاريخية ، هما :- [١٦] .

١. الموضوعات المادية التي كانت على صلة بالناس.

٢. النقول الشفوية أو المكتوبة التي مرت من خلال الوسيط النفساني للغة ، مضافا إليه – في حالة النص – علامة مكتوبة من نوع نفساني .

إن الوقائع التاريخية تحتاج إلى وسيط أو شخص يقوم بعملية تدوين الأحداث لكي تصبح تاريخا . فيقوم بهذه المهمة (المؤرخ) الذي يكون على علاقة وثيقة مع التاريخ بحيث يصبح التاريخ تجربته الشخصية علـــى حد تعبير البروفسور(اوكشويت) الذي يقول في هذا الصدد : " إن التاريخ هو تجربة المؤرخ انه لـــيس مـــن صنع احد سوى المؤرخ وكتابة التاريخ هو الطريقة الوحيدة لصنعه "[١٧] . وبذلك يصبح المـــؤرخ هـــو الأداة الوحيدة التي تسير التاريخ حسب حدود مرسومة ضمن خطة علمية ومنهجية ومنطقية تقـــوم بـــربط أحـــداث التاريخ وتنظيمها وبهذا يصبح منطق التاريخ منطقا " عبارة عن فروض عامة ، أي فلسفة تصـــبغ تموجـــات التاريخ بصبغتها "[١٨].

إن المؤرخ دائما ينظر إلى المواضيع التاريخية بعينين فاحصتين ، تكون الأولى منهما تحليلية – علمية . في حين تكون الثانية انتقائية – جمالية[١٩]. ومن هنا – كما يرى الباحث – ينبغي أن يتمتع المـــؤرخ بحـــس جمالي ورؤية جمالية وذائقة خاصة تميزه عن غيره ليتسنى له التقاط الأحداث التاريخية المهمـــة ومـــن ثـــم معالجتها بأسلوب ممتع وشيق . إن موضوعات التاريخ ومدلولاته ،لا تخضع فقط للمعالجات العقلية والعمليـــة فحسب ، وإنما تدرك أيضا بالحواس . وبهذا لا يكون لدينا فارق خاص يفرق بين فلسفة المعرفـــة والمنطـــق والدراسات التاريخية والعلوم الطبيعية [٢٠]. ومن هنا يصبح التاريخ حقا هو تاريخ " البشر للبشر وللبشر ، أما ما سواه فهو أما تاريخ بشري مقنع أو خاضع لمنطق آخر ، منطـــق الملاحظـــة (الطبيعيـــات) أو الكشـــف (الغيبيات) [٢١]. وتعد مادة المعرفة التاريخية من حيث صدقها وصحتها في النص والأصـــل مصـــدرا مهمـــا للتاريخ ، فلذلك من البديهي أن نعرف ثلاث طرق لتحصيل النص الصادق في التاريخ ، هي :-[٢٢].

١. المشاهدة المباشرة : وهي ما يحصل لشاهد عيان .

٢. المشاهدة غير المباشرة : وهي مشاهدة الآثار . وهذا النوع هو الذي يميز كتابات الرحالة.

٣. السماع والرواية : وهذا هو الطريق العام لنقل الوقائع التاريخية . وهو الطريق الوحيد أيضا أمام القارئ.

إن التاريخ كعلم له مكانة مهمة وعظيمة تضعه بين العلوم الأخرى التي أفادت البشرية منها على مر العصور ، لما يحمل بين طياته من أخبار وأسرار وخفايا الكون البشري وغير البشري برمته ، ولقدرته على إعادة وضع الحقائق في نصابها الصحيح ، ولعلاقته الوثيقة جدا مع علوم منوعة أخرى يفيد منها وتفيد منه . يرفدها بالحقائق والمعلومات المهمة جدا . وتساعده هي الأخرى بدورها – كعامل مساعد – في تدوين الوقائع والأحداث وجعلها في حقيبته الوافرة بالأخبار. ولعل من المناسب جدا للبحث أن نقوم بذكر بعض من هذه العلوم لمساهمتها الفعالة في تنشيط وإثراء المعرفة التاريخية. إن من هذه العلوم :-[٢٣].

١. علم الجغرافيا:وهو العلم الذي يتكفل دراسة المكان والمحيط الجغرافي الذي تقع فيه الوقائع والأحداث المدونة تاريخيا .

٢. علم الآثار (الاركولوجيا): وهو العلم الذي يبحث في الحفريات والآثار والمخلفات التي حفظت لنا من الماضي ، لأجل استخراج الدلالات التاريخية منها.

٣. علم الوثائق: وهو علم يتناول – باحثا ودارسا – الكتابات الرسمية وغير الرسمية والأصول التي تضم معلومات تاريخية صدد البحث التاريخي .

للتاريخ علاقة وثيقة مع الفن، خصوصاً الفن المسرحي . اذ اعتنى كتاب المسرح بالتاريخ لما يحمل بين طياته من وقائع وأحداث قدمت للفن المسرحي مادة خصبة طالما حفزت هؤلاء الكتاب على استثمارها في نصوصهم المسرحية ، فأصبحت المادة الأولى في كتابة مسرحياتهم . وأستمر هذا الاتجاه في جميع مراحل تطور المسرح وحتى يومنا هذا، بغض النظر عن أسلوب التعامل مع التاريخ وكيفية الاستفادة منه . وما يُعنينا هنا ليس التاريخ بحد ذاته بل كيفية صياغته بأسلوب فني جمالي ذوقي يُسر الناظر ويبهر السامع .

وإذا كان التأريخ له أداته الخاصة التي ليست هي سوى (المؤرخ) ، فإنّ للنص المسرحي أداته هو الآخر والتي هي (كاتب النص المسرحي) ، ولكن الفرق بين المؤرخ والكاتب كبير جداً حيث إن المؤرخ يقوم بنقل الأحداث والوقائع كما هي ويضعها في سجل التاريخ بينما نجد أن الكاتب يخضع الوقائع التاريخية إلى معالجات فنية جمالية فكرية بحيث تنسجم الفكرة مع الموضوع ويقوم بربطها من خلال الآليات التي يعتمدها في كتابة نصه المسرحي . فمهمة الكاتب المسرحي ليست " تسجيل ما حدث في التاريخ كما حدث فتلك مهمة المؤرخ ، وإنما مهمته أن يخلق عالماً جديداً تقع فيه الأحداث وتتصرف فيه الأشخاص وتنعقد فيه المشكلات وتصدر عنه النتائج مستهدياً بالفكرة التي جعلها أساساً لمسرحيته "[٢٤] . وفي هذا الخصوص أشار بعض الدارسين إلى أن : " في أيامنا هذه يزداد واجب الكاتب أهمية عندما يختار موضوعاً من التاريخ على أن يعرضه عرضاً دقيقاً صادقاً من الناحية التاريخية "[٢٥]. فوجب على الكاتب المسرحي أن يجعل من الحقيقة التاريخية " قريبة إلى الصدق الفني الذي لا تقل أهميته عن الصدق التاريخي[٢٦].

وتبعاً لذلك يعتمد الكاتب المسرحي في كتابته للنص المسرحي على المادة التاريخية من خلال جانبين ، هما:- [٢٧].

- **الجانب الأول:** فني ، يتصل بتقنيات العمل الإبداعي ومضمونه وما يخزنه التاريخ من معطيات تعين على تخير الموضوع ورسم الشخصيات وإذكاء الصراع وغيرها من العناصر التي تساعد في بناء الإطار الفني للعمل الإبداعي .

- الجانب الثاني:موضوعي ، يتعلق برغبة الكاتب في التمسك والتغني بأمجاد الآباء والأجداد أو زيادة وعيه الوطني والقومي أو إسقاط قضايا الواقع المعيش أو الحاضر على ذلك الماضي .

ومن خلال رؤية الكاتب العصرية يعرض التاريخ على المسرح بوصفه جزءً من الحاضر وهذا بلا شك يؤدي إلى " طرح قضايا تتصف بالشمولية وتمتلئ بنقل التاريخ وإمكانيات الحاضر "[٢٨]. فقد حاول (فالزر)[٢٩] " . من أجل الوقوع في وصف تفاهة الحياة الحاضرة أن يكشف في تاريخ الناس والأشياء والأحداث بُعداً جديداً يمكن أن نسميه بمصطلح (فوكنر) [٣٠]. (الزمن الأسطوري) الذي هو في حقيقته اكتشاف أبعد عمق ممكن وراء اللحظة الحاضرة أو هو مزج للحاضر بالماضي" [٣١]. ليفيد منها في معالجة قضايا معاصرة سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم غيرها . ومن هنا فإننا نجد أن الكاتب الذي يوظف التأريخ " يُسقط هذا التاريخ على الواقع المعيش أي يوظف التأريخ للتأثير به على المجتمع الحاضر الذي كُتب فيه العمل الفني أو الأدبي "[٣٢] ، لتصبح الشخصية التاريخية أو الحادثة أو كلاهما بمثابة " معادل موضوعي – بلغة النقد الأدبي الحديث يعبر عن موقف الأديب من قضايا أمته وهموم وطنه "[٣٣] .

لكن يبقى مع ذلك ثمة فرق واضح وكبير بين التأريخ والمعالجة الدرامية للمادة التأريخية . فإذا أردنا مادة تأريخية فما علينا أن نعدو منابع التأريخ وروافده. أما إذا أردنا فناً يلتزم بالأحداث والوقائع التاريخية ، فعلينا إذن أن نصوغه بأسلوب فني جمالي وبشكل أوسع وأعمق وأشمل حتى تصل المادة التأريخية المستثمرة في النص المسرحي إلى أعماق النفس البشرية بكل صدق وإخلاص. فمن الممكن ألاّ تصبح المادة التاريخية هي المهم في الدرجة الأولى ، وإنما ذلك العمل الإبداعي الذي يستجلي صياغة التأريخ فنياً ، ولهذا قالوا : " أن التأريخ يقيم عالماً من الممكن أن يقع ما فيه في عالم الحقيقة "[٣٤]. وبذلك يعمل الكاتب المسرحي قبل البدء بالمادة التاريخية وصياغتها على تعريض المادة هذه إلى الحذف أو الإضافة أو النقل الفوتوغرافي ، وعليه أيضا أن يلم بكل التفاصيل التي رافقت تلك المادة التأريخية ، والزمن والعصر الذي تنتمي إليه ، ومعرفة معطياتها وعلاقاتها ، وعليه كذلك أن يوازن بدقةٍ وتنظيم بين الشخوص والحقيقة التاريخية وبين التأويل والتفسير الإنساني والفني الدرامي ، وبذلك يصبح الكاتب ناجحاً من خلال ربطه الحقيقة الإنسانية والفنية بالحقيقة التاريخية ، وهو الهدف الأساس في العملية الفنية الإبداعية[٣٥].

المبحث الثاني/ توظيف التاريخ في النص المسرحي العالمي

عوَّل كثير من الكتاب المسرحيين على التاريخ وخصوصاً في العصر الإغريقي ،إذ ظهر كثير من الكتاب الذين عالجوا أو وظفوا هذا التاريخ في نصوصهم المسرحية . وفي مقدمة هؤلاء (أسخيلوس) [٣٦]. ومن ثم (سوفوكلس)و(يوربيدس)و(ارستوفانيس)[٣٧]. وقد كانت هناك عوامل ساعدت على إبراز الفكر الدرامي الإغريقي ، كان منها ما هو جغرافي،حيث أن المنطقة الإغريقية وان كانت فقيرة الحال ، لكن موقعها على ساحل البحر قد جعل منها مركزاً للتجارة والزراعة . وقد شكل هذا عاملا مهما في إثراء المنطقة الاغريقية بتاريخ حافل بالأحداث والوقائع المهمة. والعامل الثاني الذي كان له ابلغ الأثر في هذا الصدد هو العامل السياسي، فالحروب التي حدثت آنذاك، خصوصاً الحروب التي وقعت بين اليونان والإمبراطورية الفارسية، التي كان العالم القديم يخشى جبروت هذه الإمبراطورية . ولا شك إننا نعرف أن الأغارقة قد خرجوا من هذه الحرب منتصرين بفخر واعتزاز بوطنية أبنائها . وكانت الديمقراطية الأثينية لها دور بارز في مجال المسرح الإغريقي من حيث تطوره وازدهاره. فهو مسرح" يتفاعل مع الجماهير ويعبر عن آماله ويعالج مشاكله الاجتماعية وعقائده أصدق معالجة "[٣٨] .

لقد عمل كتاب الدراما الاغريقية على توظيف هذه العوامل سواء أكانت جغرافية أم سياسية أم غيرها بشكل يسعى " لإخبار المشاهد بما وقع أو وصف حوادث وقعت "[٣٩] . فنجد ذلك مثلا عند الكاتب (أسخيلوس) (٥٢٥ ق.م – ٤٥٦ ق.م) الذي يُعد أول كاتب مسرحي إغريقي قد وصل بالمسرحية إلى أعلى ذروة لها وأول من ابتدع التراجيديا فخلق منها بناءً دراماياً يتصف بسمو التعبير ويتسم بالأصالة الفنية . لقد أظهر (اسخيلوس) هذه العبقرية في مسرحياته التي كتبها ، والتي كانت منها (ثلاثية الأورستيا)، هذه الثلاثية التي تهز المشاعر لما تحمله من كوارث وعذاب أبطالها ، وكذلك مسرحية (الفرس) و(الضارعات) و(سبعة ضد طيبه)[٤٠].

وكان أسلوب هذا الكاتب في كتابة مسرحياته مزيجاً من العناصر المستمدة من الملحمة والشعر الغنائي وأبطال الحروب ، فاستخدم الكلمات المركبة والألفاظ الشعرية الخالصة وأراد من ذلك أن يزود جمهوره بانطباع الواقع الحي فاتسم بالسرعة والشدة . وقد استعمل التعبيرات الحادة والمألوفة وكذلك استعمل ألفاظاً مستخدمة في اللغة اليومية . فقد خلق كلمات درامية حقاً تستعمل في المسرح وكانت هذه الكلمات أو الجمل موجزة وقوية ، وفي بعض الأحيان تكون متسعة لتكفل التعبير الوافي عن الفكرة [٤١]. كما انه اتخذ من السياسة والأخلاق والبطولات الحربية منبعاً في خدمة المدينة وفي هذا السبيل قدم " نماذج رائعة للبطولات والصدق واستبعد الضعف في الأخلاق ومجد دور الإنسان في مواجهة القدر وأهواء الآلهة "[٤٢]. إننا نجد – بوضوح – كل هذه الأساليب والآليات التي استخدمها متجسدة في مسرحيته (الفرس) التي مثلت في ربيع سنة (٤٧٢ ق.م) . لقد اعتمد (أسخيلوس) في كتابة هذه المسرحية التاريخية على تاريخ اليونان المتمثل بالحروب التي تسمى بالحروب (الميدية) ولكنه – في الحقيقة – قد اقتصر على شيء واحد من هذه الحروب ، وهو هزيمة الأسطول الفارسي على يد اليونان في معركة (سلامين وبلاتايا[٤٣]. وهذا ما نقرأه في الحوارية الآتية التي تحملها مسرحية (الفرس) ، إذ يقول فيها :

الرسول: " يا مُدن آسيا كلها ، يا أرض فارس : مرفأ الثروة اللامتناهية بضربة واحدة قد دمّرت سعادة كبيرة وقضي على زهرة فارس . واسفاه ! إنها لمصيبة في حد ذاتها أن أكون أول من يعلن عن مصيبة ومع ذلك ينبغي أن أعرض أمامكم مصيبتنا كلها ، يا أيها الفُرس إن الجيش الأجنبي قد هلك كله .

الكورس : آلام رهيبة هائلة ومدمرة ! أبكوا إذن ، أيها الفرس ، لدى إعلان هذه المأساة .

الرسول: أجل فقد قُضي على كل أولئك الذين ذهبوا إلى هناك وأنا نفسي لم يكن عندي أي أمل في مشاهدة شمس العودة .

الكورس: آه إن الوجود الذي يجعل الشيوخ منا يسمعون هذه الضربة غير المنتظرة هو وجود استمر أطول مما ينبغي .

الرسول: وكشاهد ، لا كراهية لأقوال الغير ، سأخبركم ، أيها الفُرس ، بما أعِدّ لكم هناك من مصائب .

الكورس: أواه : إذن ! كان عبثاً أن آلافاً من الأسلحة المختلفة الأنواع قد نقلت من أرض آسيا إلى أرض العدو إلى أرض يونان .

الرسول: وكمية ضخمة من جثث أمواتنا المساكين تغطي في هذه الساعة شاطئ سلامين وكل نواحيه .

الكورس: أواه ! أواه ! إنك تجعلني أرى جثث رجالنا مطوية ومُفرقة في أمواج البحر ، أجساد بلا حياة محمولة شاردة في معاطفها الواسعة .

الرسول: كانت القوى عاجزة ، وأنهار جيشنا كله مسحوقاً تحت السفن" [٤٤].

ويرى الباحث أن (أسخيلوس) قد اعتمد توظيف التاريخ السياسي في كتابة مسرحياته المتمثل بسيادة الدولة والحروب التي خاضتها تلك الدولة . وأما في عصر النهضة فقد تطورت الدراما التاريخية في هذا العصر وازدهرت بفضل تاريخ انكلترا الحافل بالوقائع والأحداث المتمثلة بالشخصيات والحروب التي خاضوها ، فتُرجم ذلك التاريخ عن طريق الفن ، خصوصاً المسرح . فظهر كثير من الكتاب الذين استخدموا المادة التاريخية مصدراً أساساً في بناء مسرحياتهم الدرامية ، اذ كتب " (جون بال) مسرحية بعنوان (الملك جان) في سنة ١٥٤٥ وكتب (مارلو)[٤٥]. مسرحية (مأساة أدوار الثاني) في سنة ١٥٨٧م . وغيرهم من الكتاب الذين ظهروا في هذا العصر[٤٦]. أما (شكسبير)[٤٧] - الذي يعد من أهم كتاب الدراما في هذا العصر- فله المقام الأول في كتابة المسرحية التاريخية ، اذ صاغ كثيرا من مسرحياته ، خصوصاً التي تحتوي على رموز عالية . لقد اتخذ (شكسبير) من التاريخ صورةً حية باعتبارها " حجة قوية عاشها الناس وعرفوها جميعاً وعليها ارتكزت العبقرية الخلاقة لتشرف على العالم ومشاكله ولتوجه الناس نحو تأملات خصبة ذاتية وشاملة في معضلات البشر وتأخذ بيد كل إنسان ليحيا بانسجام مع زمنه "[٤٨]. والشيء الملفت للنظر أن (شكسبير) كان عندما يكتب شخوص مسرحياته فإنها تكون نابعة من ذاته فيعايشها معايشة تامة ويعاني " معاناة الشخوص الذين ابتكرهم إذ كان هذا التطابق التام أحد الأسرار الرئيسية في فنه "[٤٩]. ما جعل الآخرين يتأثرون به وبفنه بحيث وصل الحال إلى أن يعده بعض الباحثين مؤرخاً لا مؤلفاً وهذا ناجم عن كيفية تعامله مع المادة التاريخية والتي كانت بتركيز وحذر . فقد أخضع التاريخ " لنظام عالمه المسرحي فحذف وبدل وأضاف بما تقتضيه معالجته الدرامية "[٥٠]. حتى خرج علينا بصورة (ماكبث) المسرحية المعروفة لدينا .

فمسرحية (ماكبث) . كانت مادتها التأريخية مأخوذة من تاريخ " اسكتلندا الذي نشر لأول مرة عام ١٥٢٦ في باريس وترجم إلى الانجليزية عام ١٥٣٦ ، ونقل مرة ثانية إلى الانجليزية على يد (رافائيل هولنشيد) عام ١٥٧٧ في طبعته الأولى بعنوان تاريخ اسكتلندا وأيرلندا "[٥١]. وقد روي في هذا التاريخ أن (ماكبث) و (بانكو) كانا في غابات وحقول (اسكتلندا) ، اذ ظهرت لهم ثلاث نساء غريبات الشكل ، الأولى أخبرت (ماكبث) أنه سيصبح أمير (جلاميس) ، والثانية أخبرته بأنه سيصبح أمير (جادور) ، والثالثة قالت له : بأنه سوف يصبح ملكا . وكانت الأولى منهن قد أخبرت مرافقه (بانكو) أيضاً بأنه أسعد من (ماكبث) إلا انه لن يصبح ملكاً . وبعد أن تحقق ما قالته الساحرات الثلاث ، خاف (ماكبث) من أعدائه فهرب من القصر . ولكن (ماكدوف) تبعه وقتله ، فأتخذ (شكسبير) من هذه المادة التاريخية موضوعاً لمسرحيته (ماكبث) ، لكنه عالجها معالجة درامية تصب في مصلحة مسرحيته ، وتبدو هذه المعالجة الشكسبيرية للمادة التاريخية واضحة في الحوار الآتي:- [٥٢] .

الساحرة الأولى:" مرحبا

الساحرة الثانية: مرحبا

الساحرة الثالثة: مرحبا

الساحرة الأولى: دون حظ ماكبث ، ثم أسمى وأنسى

الساحرة الثانية: ليس مثل سعده ، وأنت منه أسعد

الساحرة الثالثة: سوف تنجب الملوك ولن تكون ملكاً" .

لقد استخدم (شكسبير) في مسرحيته (ماكبث) الحادثة التاريخية المشار إليها كما هي مثبتة في تاريخ (اسكتلندا) من دون إضافة أو حذف، لكنه استطاع أن يدخل أسماء أخرى غير التي وردت في تاريخ

(اسكتلندا) في سبيل تكملة الأحداث التاريخية وإضافة شيء من التشويق إليها وإذا غادرنا العالم الشكسبيري وانتقلنا مباشرة إلى القرن العشرين ، فإننا سنجد أن لدينا كثيراً من الكتاب الذين ظهروا في هذا القرن ، أمثال (بسكاتور)[٥٣]. و (برتولد برشت) [٥٤]. وغيرهما ، اتخذوا من المادة التاريخية مفصلاً أساساً في بناء مسرحياتهم لمعالجة قضايا سياسية واجتماعية واقتصادية . حيث عولجت بشكل علمي وتقني وفني ناجم عن دراية ووعي بالأحداث والوقائع التاريخية من أجل إفهام المجتمع - وخصوصاً الطبقات العمالية - حقيقة ما يحدث من خفايا في حياتهم ، والإقصاء الذين يتعرضون له . فكان هؤلاء الكتاب يبحثون في مسرحياتهم عن الفكرة التي كتبت من أجلها المسرحية ، لا عن النتيجة التي خرجت بها ، كما إن بعض منهم كانوا أيضا مخرجين ، لذلك عالجوا تلك القضايا بإدخال السينما في العرض المسرحي والتي ساعدتهم على عرض وثائق تاريخية صورية عن الحروب ما ساعدهم على توفير المناخ الدرامي المناسب للمشاهد بتصوير الأحداث التاريخية تصويراً حياً يربط بين ما مضى وما هو الان .

لقد انطلق (برتولد برشت) – الذي يعد من الكتاب الذين اعتمدوا على القضايا السياسية أو ما يسمى بالتاريخ السياسي في كتابة نصوصه المسرحية – من ثلاثة مبادئ أساسية في مسرحياته ، وخصوصاً من ناحية النص، هي : " التغريب والتأرخة والديالكتيك"[٥٥]. وليس غريبا أن يكون اهتمام (برشت) بالتاريخ قد منح نتاجه الفني والأدبي جوهره وشكله ، وهذا ما أدى به إلى أن يحدد " بوضوح الأشخاص والأحداث في التاريخ الثوري "[٥٦] . فكان استخدامه للتاريخ يهدف إلى إفهام الجمهور بأحداث العصر وكيفية معالجتها وربطها بالأحداث الماضية أو ما يسمى بالزمن الأسطوري ، وهذا في الحقيقة قد استدعى أن يوجد معنيان للتاريخ عند (برشت) ، هما :- [٥٧].

- الأول : إن التاريخ عامل حاسم من أجل التغير الاجتماعي ، ويعد في عملية التجريد النسبي إدراكاً حاسماً لعملية الشكل التاريخي الاجتماعي ، كما أن مصير الإنسان يرتبط بالإنسان نفسه .
- الثاني : إن التاريخ هو وسيلة لجعل العصر الحاضر أساساً مادياً وشرعياً فيسمو الإنسان مع التاريخ في رحاب المستقبل .

إن المسرحيات التاريخية التي كتبها (برشت) قد عالجها من خلال استخدامه للرموز في سبيل توضيح الحدث التاريخي الذي مر في زمن معين فمثلاً " استخدم في مسرحية (المعلم الخاص) محاضرات كلو بشتوك كرمز أنموذج للعواطف والحواس المضطهدة " [٥٨]. وقد ألف الكثير من المسرحيات التي سارت على شاكلة تلك المعالجات ومنها مسرحيته الرائعة (دائرة الطباشير القوقازية) ، التي كانت مادتها مستقاة من حكاية صينية كانت شبيهة بحكاية نبي الله سليمان (عليه السلام) التي وردت في التوراة ، ومفادها – حسب الرواية التوراتية له – أن امرأتين تصارعتا على طفل ، وكل من المرأتين تدعي أن الطفل ابنها ، فأراد النبي سليمان (عليه السلام) أن يحكم حكما يضمن معرفة الأم الحقيقية للطفل ، وهكذا اقترح عليهن أن يشطر الطفل إلى قسمين ، لتأخذ كل امرأة منهما نصفاً منه . وعند هذا أبت أمه الحقيقية فعل ذلك وتنازلت عن ابنها للمرأة الأخرى التي لم تكن سوى مدعية كاذبة . ومن خلال ذلك التصرف الذي أبدته كلٌّ من الأم الحقيقية والأم المدعية تجاه حكم النبي سليمان (عليه السلام) ، علم النبي سليمان (عليه السلام) أن الطفل يعود إلى تلك المرأة التي انتفضت ورفضت وتنازلت عن حقها في الطفل للمرأة الأخرى وذلك بدافع الأمومة . وأما في الحكاية الصينية فبدلاً من شطر الطفل إلى قسمين ، نجد أن القاضي يقترح أن ترسم دائرة ويوضع الطفل فيها، وطلب من المرأتين أن تسحب كل واحدة منهما الطفل إلى جانبها ، فرفضت الأم الحقيقية ذلك . ولكن في هذه القصة نجد أن القاضي لم يحكم بأن الطفل يعود إلى الأم الحقيقية بل حكم بعائديته إلى المرأة التي

اعتنت به وربته ، والمؤلف أراد من ذلك إفهام الطبقة العاملة أن الأقدر على الشيء هو الأحق به وهذا ما نجده متجسداً في الحوارية الآتية :- [٥٩] .

جروشا (يائسة):" أنا التي ربيته : هل أنتزع أطرافه ؟ لا أستطيع

أزدك: (ناهضاً): الآن تبين للمحكمة من هي أمه الحقيقية (مخاطباً جروشا) خذي ابنك وأخرجي به من هنا ! وأنصحك نصيحة: لا تمكثي به في هذه المدينة (مخاطباً زوجة الحاكم) وأنت اذهبي قبل أن أحكم عليك بتهمة الادعاء الكاذب . وأموال التركة تعطى للمدينة ويعمل بها حديقة عامة للأطفال فهم في حاجة إلى ذلك وأصر أن تسمى (حديقة أزدك) تخليداً لذكراه " .

توظيف التاريخ في النص المسرحي العربي: نشأ المسرح العربي وهو معتمد على المواضيع التاريخية منذ بداياته الأولى . اذ أصبحت تلك المواضيع مادة أولية اعتمد عليها الكتاب العرب في كتابة مسرحياتهم ، فعالجوا قضايا تَهُم الواقع الحياتي من خلال اختيارهم لقضايا تاريخية ، مرة عن طريق الإيحاء والرمز، ومرة عن طريق دمج الخيال بالواقع ، ومرة عن طريق إضفاء عنصر التشويق في سبيل إبهاج الجمهور ، ومرة بواسطة ربط الحاضر بالماضي ، وغيرها من المعالجات الدرامية ، وأول من استخدم اللون التاريخي في المسرح العربي هو (مارون النقاش) حيث " قدم منذ عام ١٨٨٤م في مصر وكتب لنا مسرحيات تحمل في ثناياها أبعاداً تاريخية منها مسرحية (أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد)" [٦٠]. وسار على ذلك النهج الكثير من الكتاب العرب اللاحقين ، فقد كتب (أحمد شوقي)[٦١] عدداً من المسرحيات معتمداً على التراث التاريخي مثل مسرحية (كيلوباترا وقمبيز وعنترة ومجنون ليلى وعلي بك الكبير)[٦٢]. وكتب (عزيز أباضه) بدوره أيضاً عدداً من المسرحيات " كالعباسه وقيس ولبنى والناصر وشجرة الدر وغروب الأندلس وقيصر "[٦٣]. وقدم لنا (عبد الرحمن الشرقاوي) مسرحيات اعتمدت على التراث التاريخي أو الديني كمسرحيات " الفتى مهران والنسر الأحمر والحسين شهيداً والحسين ثائراً "[٦٤]. وأما الكاتب (صلاح عبد الصبور) فقد كتب مسرحيات عدة مستلهماً بها التراث التاريخي منها " بعد أن يموت الملك والأميرة تنتظر وليلى والمجنون"[٦٥].

وسار الكاتب (توفيق الحكيم)[٦٦]على نهج هؤلاء الكتاب فكتب مسرحياته بالشعر المرسل (النثري) التي كانت منها مسرحيات " براكا وأوديب وأهل الكهف وكيلوباترا والفلاح الفصيح "[٦٧]. وكتب (سعد الله ونوس) هو الآخر مسرحيات عدة وظف فيها التاريخ ، منها (منمنمات تاريخية) وهي : "الشيخ برهان الدين الشاذلي أو الهزيمة وولي الدين عبد الرحمن بن خلدون أو محنة العلم وأزدار أمير القلعة أو الجزرة"[٦٨]. وغيرهم من الكتاب الذين أصبح لديهم التاريخ ضروريا " لأجل انتقاد العادات والتقاليد البالية ومن أجل أن يبينوا فظاعة الظلم الأجنبي" [٦٩] . إن هؤلاء الكتاب قد اغنوا المسرح من جانبين : " الأول امتدادي يتكئ على الماضي البعيد ، في حين كان الثاني يمثل جانباً استمرارياً يعالج همومنا المعاصرة "[٧٠]. وعلى الرغم من أن جميعهم قد وظفوا التاريخ في نصوصهم المسرحية ، إلا أن بعضاً منهم قد تميز بأسلوب خاص به فيما يخص معالجة المادة التاريخية دراميا ، فلقد جاء (توفيق الحكيم) إلينا بنظرية جديدة في ما يخص توظيف الموروث التاريخي في النص المسرحي، فقلب الموازين في تناول المادة التاريخية التي " تعالج قضايا فكرية وذهنية منها نص غير مباشر يقوم بناؤه ويعتمد في مضمونه اعتماداً كلياً على الوقائع التاريخية والأحداث الإنسانية " [٧١]. وهذا ما نجده في مسرحيته (لعبة الموت) والتي هي مؤلفة أو مُعّدة من ثلاثة نصوص هي (كيلوباترا ويوليوس قيصر وانطونيوس). فأستطاع (الحكيم) أن ينفذ إلى ذلك المسرح الذهني عن طريق المعالجات والأساليب التي استخدمها في سبيل تأصيل النص وربط الحاضر بالماضي . فقد عمد إلى الاعتماد في نصوصه على " سلاسة

الحوار وانسيابية الفكرة وطرافة موضوعاته وبراعة معالجته لها " [٧٢]. وينطلق (الحكيم) في الحقيقة من ثلاثة أبعاد في ما يخص مسألة توظيف التاريخ في النص المسرحي العربي كما هو مبين في الاتي:- [٧٣] .

أولاً: ينطلق من الواقع ثم يعود إليه باعتباره الزاوية الأساس . وهذا ما نجده في مسرحيته (الصفقة) . هذه المسرحية التي تتحدث عن تجمع عدد من الفلاحين في مكان معين في سبيل استعادة قطعة الأرض التي اغتصبها منهم أحد الإقطاعيين . لقد قدم (الحكيم) هذا العرض معبراً من خلاله عن العادات والتقاليد في المنطقة الريفية . ليكون قد عرض فكرته ضمن تلك العادات المترسخة في عقول هؤلاء الفلاحين .

ثانياً: ينطلق من محاولة التعدي على الحاجز الوهمي الذي يعيق الإبداع الفني وجعله في دائرة التراث المحلي فقط ، فعمل على كسر هذا الحاجز بالانفتاح على التراث العالمي المسرحي .

ثالثاً: ينطلق من القراءة المعاصرة للتاريخ . فبدأ من الحضور التاريخي للتراث في زمانه التاريخي ، أي بمعنى آخر:ربط التاريخ القديم بالحديث معاً . وهذا ما فعله في بعض من مسرحياته كـ(شهرزاد وأهل الكهف والملك أوديب) .

وأما (سعد الله ونوس) . فيُعد من الكتاب العرب الذين استطاعوا مزج الحاضر وواقعه بالأحداث والوقائع التي مرت في أزمان منصرمة ، ليتعرف المجتمع على ما مضى من تاريخ مزيف ومنمق . حيث كان (ونوس) يلح في إبراز الخراب التاريخي بمعالجاته المختلفة ، وهذا ما دفعه إلى أن يقرأ التاريخ قراءة جديدة " في ماضي يصور بأنه مشرق ومزدهر وحاضر ممزق ومستلب وحتى منتهك " [٧٤]. لقد تعامل (ونوس) في إنتاج مسرحياته مع المادة التاريخية لا على أساس الهروب إلى الماضي بل على أساس استلهام هذا الماضي التاريخي بدافع تغير الحاضر وبناء المستقبل[٧٥]. وكان (ونوس) في الأغلب من مسرحياته ينطلق من عنصرين مهمين ، هما: الأحداث والشخصيات ،اذ يقوم بمعالجة هذين العنصرين من خلال ذائقته الذهنية ليعطي "توظيفات ودلالات للأشخاص والأحداث فيتجلى التمايز والإبداع في عملية الاستلهام " [٧٦]. ومن المناسب هنا أن نضرب مثالاً لذلك بإحدى مسرحياته التي وظف بها التاريخ، ولتكن مسرحية (منمنمات تاريخية) . وتحديدا المنمنمة الثانية وهي : (ولي الدين عبد الرحمن بن خلدون) . حيث كانت المادة التاريخية لهذه المسرحية مستقاة من المراجع والمصادر التاريخية أمثال " كتاب النجوم الزاهرة للأنابكي وكتاب السلوك للمقريزي "[٧٧] . لقد ركز (ونوس) في هذه المسرحية على ثلاثة علاقات مهمة في المجتمع ، وهي: "علاقة الحكام بالحكم ، وعلاقة العلماء والقضاة بالسلطة ، وعلاقة العلماء والقضاة بعضهم ببعض" [٧٨]. وقد تجلى ذلك في الحوار الآتي:- [٧٩].

شرف الدين :" صار المكان لائقاً لاستقبال العلماء والأعيان .

ابن خلدون : (يتريث فترة قبل أن يرفع رأسه) العلماء والأعيان يقبلون علي لا على المكان .

شرف الدين: أعرف ذلك يا سيدي ، من يبالي بالمكان حين يكون في حضرة الشهاب اللامع سيدي عبد الرحمن ؟ لاشك أنهم جاؤوا كي يضعوا الأمر بين يديك ، وهل هناك رجل سواك يمكن أن يضع الأمانة بين يديه .

ابن خلدون : أية أمانة

شرف الدين : أن تهدئ روع الناس وتحملهم على الجهاد " .

وأما في العراق ، فقد بدأ التأليف للنص المسرحي العراقي منذ نشوء الحركة المسرحية الحديثة فيه ، وعلى الرغم من أن نشأة المسرح العراقي غير محددة بالدقة ، إلا أن بعض المؤرخين لتاريخ المسرح في العراق وجدوا أن أول مخطوطة للكتابات الدرامية " تحمل اسم الشماس (حنا حبش) من مدينة الموصل ويعود

تاريخ هذه المخطوطة إلى عام ١٨٨٠م وهي تضم مسرحيات دينية يبدو أنها مستمدة من المسرح الديني الأوربي في أواخر العصور الوسطى "[٨٠]. وبعد هذه المرحلة بسنوات قليلة ظهر كتاب قد جعلوا من تاريخ العراق القديم مادة أساسية لكتابة نصوصهم المسرحية لما يحمل ذلك التاريخ من حضارة عريقة وشخصيات لامعة أمثال (حمورابي ونبوخذ نصر) . فقد كتب الكاتب العراقي "(الخوري هرمز نورسو الكلداني الماردنبلي) مسرحية (نبوخذ نصر عام ١٨٨٦م مثلت هذه المسرحية في المدرسة الأكليركية في الموصل عام ١٨٨٨م وتدور أحداث هذه المسرحية حول سبي نبوخذ نصر ملك بابل لليهود وفتحه أورشليم "[٨١]. وأما في الربع الأول من القرن العشرين . فقد اعتنى الكتاب المسرحيين العراقيين بتاريخ الوطن العربي الإسلامي ، فأرادوا بذلك أن يمجدوا حضارة العرب – كرد فعل على الحضارة الغربية – من خلال الصراع والنزاع الذي حدث بين الحضارتين من حروب وغيرها . فولد الاتجاه التاريخي الذي دفع الكتاب العراقيين إلى البحث عن مواد تاريخية تكون موضوعات لمسرحياتهم . وقد تميزت المسرحيات التاريخية في العراق عن باقي الفنون والآثار الأدبية وذلك لأن التاريخ " يدعم الحاضر ويساعد على الاقتناع بما يثار فيه من قضايا " [٨٢]. ومن هنا يمكن القول أن المعالجة الدرامية للمادة التاريخية في العراق قد سارت في اتجاهين ، هما:- [٨٣] .

أولاً: الاتجاه الأول ، يختار الكاتب فيه لمسرحيته شخصيات تاريخية (خام) . ولكن يأخذ ما يحتاجه من هذه الشخصيات وما يراه مناسباً وصحيحاً كمادة عمل فني . وفي هذه المسرحيات يكون الكاتب حراً في أن يبتدع بعض الشخصيات الثانوية أو الأحداث الصغيرة التي تسلط الضوء على موضوعه الأساسي . ومن الكتاب الذين مارسوا هذا الاتجاه (عبد المجيد شوقي) الذي كتب مسرحية (فتح عموريه) التي مثلت في الموصل عام ١٩٢١م . و(يحيى عبد الواحد) الذي كتب مسرحية (فتح مصر) والتي مثلت في الموصل أيضاً عام ١٩٢١م . و(عادل كاظم) الذي كتب مسرحية (الطوفان) التي مثلت في بغداد عام ١٩٦٦م . أما (سليمان الصائغ) ، فهو خير من يمثل هذا الاتجاه ، إذ كان مولعاً بالأدب المسرحي ، فكتب مسرحية (مشاهد الفضيلة) التي كانت تشبه مأساة يوسف الصديق (عليه السلام) . وقد استطاع الصائغ في كثير من مسرحياته أن يوظف التاريخ بمعالجات درامية من خلال الحذف والإضافة وإدخال عنصر الجذب والتشويق والإيحاء والرمز وغيرها من المعالجات التي تجعل من التاريخ حاضراً بماضيه .

ثانياً: الاتجاه الثاني ، يتمثل بنقل الوقائع والأحداث والشخصيات – كما حدثت فعلاً في التاريخ – نقلا فوتوغرافيا . نقلاً أميناً صادقاً ، دون الالتفات إلى المعالجات الفنية. وخير من يمثل هذا الاتجاه (عبد الجبار شوكت) الذي كتب مسرحية (فتح مكة) ، و(عامر الديوني) في مسرحيته (متى استعبدتم الناس) ، و(يوسف سعيد) الذي كتب مسرحية (المجزرة الأولى) ، و(نور الدين فارس) في مسرحية (لتنهضوا أيها العبيد) . فإن هؤلاء الكتاب المسرحيين العراقيين قد كتبوا مسرحياتهم دون معالجة أو تفسير للمادة التاريخية . وأما في مجال المسرحية الشعرية التاريخية في العراق ، فقد أبدع الكاتب (خالد الشواف) في ذلك ، وكان ولوعاً بالتأريخ إلى الحد الذي كان يرى فيه " أنه لابد للشاعر المسرحي من استقاء مادته من التاريخ ، وذلك لأن البعد الزماني وما يضفيه من جلال القدم عامل مهم في إنجاح العمل المسرحي وحفظه من الابتذال والتدني"[٨٤].

ومن الملفت للنظر، أن (الشواف) ليس من الاتجاه الثاني الذي يصور الحقيقة كما هي ، فقد أستطاع بموهبته أن يخلق لنا في نصوصه المسرحية التي وظفت المادة التاريخية صوراً متخيلة من خلال المزج بين التاريخ الحقيقي والأحداث الموضوعة في مسرحياته ، وهذا ما نجده متجسداً في مسرحية (الأسوار) التي كتبها في عام ١٩٥٦م . اذ يبدو واضحاً من خلال المعالجات الدرامية التي استخدمها في كتابة هذا النص .

وقد كانت المادة التاريخية في هذه المسرحية هي سقوط الدولة الكلدانية في بابل سنة ٥٣٩ ق.م[٨٥]. لقد استطاع (الشواف) في مسرحيته هذه أن يطلق " موهبته في التصور فخلق لنا صورة فنية تمتزج فيها الحقيقة بالخيال بشكل فني جميل لا يمكن الفصل بينهما " [٨٦] . فضلاً عن قدرته في السيطرة على إدخال عنصري الإثارة والتركيز ، والسر في ذلك هو " أنه عرف كيف يمزج الحوادث الجانبية بالحدث الرئيسي" [٨٧]. وفكرة هذه المسرحية تدور بين الحق والباطل ، الأول متمثل بالمخلصين من أهل بابل . والثاني متمثل بالمتآمرين . وهذا ما نجده في الحوار الآتي من المسرحية المشار إليها: [٨٨] .

الضابط الثاني:" صه.... أما تسمعُ

الضابط الأول: بلى... أنها.... أنها ضجة وجمهرة نحونا تهرعُ (يدخل أحد الحراس بادي الاضطراب وينحني بيلشاصر وهو يلهث قائلاً) .

الحارس: الشعب يا مولاي في ثورة جموعه طوقت القصر(يعتدل بيلشاصر في جلسته ويلقي بكأسه محنقاً مغيظاً .

بيلشاصر: الشعب !! ويح الشعب .... ماذا به ؟ (ثم يصرخ في وزيره) نرجال قم واستطلع الأمر (يخرج نرجال.... تقترب أصوات الجمهور وتُسمع هذه الهتافات)

أصوات : ماءنا ... إننا ظماء

أصوات : خبزنا ... إننا جياع

أصوات : ماءنا ... خبزنا ... الكساء

أصوات : عيدنا ... عيدنا ... الضياع " .

المبحث الثالث / علي احمد باكثير ومسرحة التأريخ

يعتبر الارث التاريخي العربي محط اهتمام وتأثر العديد من كتاب المسرح العربي لما افرزه التأريخ من مفاهيم ومضامين وصور وعبر واحداث ووقائع وشخصيات اعطت بعداً رمزياً وواقعياً ، حقيقياً وخيالياً للنص الذي عالج تلك المواضيع والتي تداخلت مع العناصر المركبة للنص الدرامي وهذا مما دعت الضرورة الى ان يكون التاريخ منهجاً ومادةً دسمة لكثير من الكتاب المسرحيين وكان من بين هؤلاء – الكاتب المسرحي اليمني – (علي احمد باكثير) ، اذ ان علاقة باكثير بالتاريخ ذات علاقة جداً وثيقة وهي اوثق ما تكون باستيحائه واستلهامه وقراءته الواعية له ومن هنا اتكأ باكثير على التاريخ كمصدر لاغلب اعماله المسرحية حتى يستطيع من خلاله فهم الحاضر واشاعة جو الحقيقة والتامل واعادة النظر بالماضي نحو الحاضر، وقد افصح (باكثير) عن سر تاثره بالتاريخ بقوله : " لعل اهتمامي بالقومية العربية كان ذا اثر في ولوعي بالتاريخ واستلهامه لموضوعات كثير من مسرحياتي ، على ان هناك اسبابا اخرى منها ان الفن عموما والفن المسرحي خصوصا ينبغي عندي ان يقوم اكثر ما يقوم على الرمز والايحاء لا على التعيين والتحديد فتكون الحقيقة التي يصورها العمل الفني – وهو هنا المسرحية – اوسع وارحب من الحقيقة التي يمثلها الواقع " [٨٩] وهذا مما شكل محاولة فنية ذكية لباكثير في معالجة النص التاريخي عن طريق الايحاء والرمز لابراز جو الحقيقة اولاً واقناع المتلقي باعادة قراءة الحاضر من خلال اسقاطات الماضي ثانياً وانتاج الدلالات والرموز التي تساعد المتلقي على التفكير ثالثاً. فضلا عن ذلك فان احداث التاريخ " تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية اكثر مما تعينه احداث الجيل المعاصر ،لان احداث التاريخ قد تبلورت على مر الايام فاستطاعت ان تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذات بال من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول الى الهدف الذي يرمي اليه في عمله الفني " [٩٠] ، وهذا ما يدل على ان باكثير قد جمع ما بين الموضوعية والفنية في آن

واحد أي ما بين حبه لقوميته العربية وما بين استلهامه للتاريخ فنياً ما جعل عمله المسرحي متماسكاً في اطار فني رصين اذ جاء ذلك تأكيداً لـــ " شرعية الذات وهوية الانسان المسلم العربي وهاجس يؤكد علـــى وضـــع التاريخ في مواجهة الحاضر لبناء المستقبل لانه يساهم في تحريك طاقات الامل المختزنة لدى النـــاس " [٩١] هذا من جهة ومن جهة اخرى لم يكن باكثير في الاتكاء على التاريخ للغرض المذكور اعلاه فحســـب وانمـــا اتخذ التاريخ طريقاً ينفذ من خلاله لنقد الواقع العربي بطريقة غير مباشرة ، اذ تقول الباحثة (مديحة عـــواد سلامة) في رسالتها عن مسرح باكثير " كان باكثير من اوائل الكتاب المسرحيين الـــذين تصـــدوا لمحاولـــة الكشف عن الواقع العربي المعاصر بهذا البعد الزمني المتمثل في استمداد عقدة المسرحيات من التاريخ وعقدة الصلة بين الماضي والحاضر بهدف تطوير الحاضر نحو المستقبل الافضل والاكثر رقياً وازدهاراً " [٩٢] وما يلفت النظر هنا ان باكثير سعى جاهداً في سبيل اضفاء مشروعية اســـتمرار الماضـــي فـــي الحاضـــر فنيـــاً ومسرحياً، اذ التقى باكثير مع كتاب عرب كتوفيق الحكيم والفريد فرج وصلاح عبد الصبور وآخـــرين فـــي صياغة احداث التاريخ صياغة مسرحية فنية لا عن طريق المحاولات الاولى بالنسبة لباقي الكتـــاب او عـــدم التدخل في الوقائع والاحداث ضمن مسيرة خطوطها الماضية او تسجيل ما حدث في التاريخ كما حدث بل هذه المهمة وكما وصفها باكثير بانها مهمة (المؤرخ) ، واما مهمة الكاتب المسرحي في صياغة التاريخ فنياً فهي " أن يخلق في اطار تلك القطعة من التاريخ عالماً جديداً تقع فيه الاحداث وتتصرف فيه الاشخاص وتنعقد فيه المشكلات وتصدر عنه النتائج لا كما اثبتته سجلات التاريخ بل بمقتضى الصورة العامة التي تخيلهـــا علـــى ضوء معرفته بحياة ذلك العصر على وجه خاص وخبرته بالحياة الانسانية على وجه عام ، مستهدياً في ذلـــك كله بالهدف الذي يرمي اليه والرسالة التي يريد اداءها " [٩٣] ، والواقع ان باكثير يشير الى مسألة مهمة جـــدا في استلهام التاريخ وصياغته مسرحياً مؤداها يجب على الكاتب ان تتوافر فيه ثلاثة امور في كتابة المسرحية هي : الخيال الواسع والخبرة الانسانية المعرفية والرسالة التي من اجلها كتبت المسرحية ، وهذا ما يكشف لنا قوة مسرح باكثير التاريخي نتيجة لتلك الامور المتوفرة فيه التي من خلالها يستطيع الكاتـــب ان يبنـــي بنـــاءً مسرحياً قوياً ومتماسكاً من جميع النواحي الدراماتيكية ، بالاضافة الى ان مسرحة باكثير للتاريخ جعـــل منـــه مرآة عاكسة تدعم المجتمع العربي والاسلامي على حد سواء بالرقي والتقدم وللوقوف على قاعدة صلبة حيث التمسك بالتراث والتاريخ والسعي قدما بالجمع ما بين الماضي والحاضر من اجل مستقبل حضاري مزدهر .

مؤشرات الإطار النظري

١. ينتقل التاريخ عبر الأجيال بطرائق مختلفة ومتنوعة كالسماع والرواية والكتـــب والوثـــائق والمـــدونات والنقوش والأحجار والمصنوعات الفنية ، إلى غير ذلك من الوسائط الناقلة له .

٢. تأثر نقل التاريخ بنفسية المؤرخ وميوله واتجاهه ومديات ثقافته وثقافة عصره .

٣. مثل التاريخ المنقول تجربة شخصية للمؤرخ ، الذي ينبغي أن يكون ملما بأصول معرفية كثيرة ومنوعة.

٤. ضرورة أن يمتلك المؤرخ نظرة تحليلية ناقدة وان يتمتع بحس فني ورؤية جمالية لينتقـــي موضـــوعات تاريخية مهمة ، يعالجها معالجة دقيقة وممتعة .

٥. اشتبك علم التاريخ بعلاقة تواصلية مع كثير من العلوم الإنسانية والعلمية . كعلم الجغرافيا وعلم الآثـــار وعلم الوثائق .

٦. ثمة فرق بين مهمة المؤرخ ومهمة الكاتب المسرحي فيما يخص التعامل مع المادة التاريخية . ومن هنـــا نلمس الفرق واضحا بين المعالجة التاريخية والمعالجة الدرامية .

٧. تأسست المعالجة الدرامية للموضوعة التاريخية لدى الكاتب المسرحي على جانبين : فني ، موضوعي .

٨. يستمد الكاتب المسرحي موضوعاته التاريخية من التاريخ مؤثرا اختيار الوقائع والأحداث تارة ، وتارة أخرى يفضل استثمار الشخصيات . وثالثة يستثمر كلا الأمرين معا .

٩. تُعالج المادة التاريخية دراميا من قبل الكاتب المسرحي بما يتلاءم مع طبيعة عصر الكاتب وفلسفته . ومن هنا فإنها كثيرا ما تخضع لعديد من المعالجات ، كالحذف والإضافة والتغيير والتداخل والترميز والإيحاء والتكثيف والاستثمار الخالص .

١٠. يميل كاتب النص المسرحي لاختيار مادته التاريخية من تاريخ أمته (تاريخ خاص) في اكثر الاحيان ، وفي بعض الأحيان نجد التاريخ العام حاضرا أيضا.

١١. تتحرك المعالجة الدرامية لبعض الكتاب المسرحيين ضمن إطار إيديولوجي واضح وصريح كما لدى (بريشت) مثلا . في حين ليس الأمر كذلك لدى كتاب آخرين (شكسبير) مثلا .

الفصل الثالث الاطار الاجرائي

أولاً: مجتمع البحث: يتألف مجتمع البحث من (١٣) ثلاثة عشر نصاً مسرحياً - بضمنها (١٩) تسعة عشر جزء ضمته مسرحية (الملحمة الإسلامية الكبرى) - وقع تأليفها من قبل الكاتب (باكثير) خلال المدة من سنة (١٩٣٤ م) ولغاية (١٩٧٠ م)[٩٤].

ثانياً: عينة البحث: تبعاً لانسجام عينة البحث انتقى الباحث مسرحية (ابي محجن الثقفي- فارس البلقاء) للكاتب المسرحي (علي احمد باكثير) ، وقد تم اختيارها بالطريقة العشوائية غير المنتظمة .

ثالثاً: أداة البحث:اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري لهذا البحث لينطلق منها في تحليل العينة.

رابعاً: منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج (الوصفي) في بحثه تبعا لما تمليه عليه طبيعة هذا البحث .

خامساً: تحليل العينة

أولاً: مسرحية (أبي محجن الثقفي – فارس البلقاء) :

حكاية المسرحية

تعد معركة القادسية من المعارك المهمة التي خاضها المسلمون ضد بلاد فارس ، وقد وقعت هذه المعركة في موضع بين العتيق والخندق . وكان قائد جيش المسلمين (سعد بن أبي وقاص) الذي كان مريضاً خلالها ، وأما جيش الفرس فكان بقيادة القائد الفارسي (رستم) . أرسل (سعد) برسالة إلى (عمر بن الخطاب) خليفة المسلمين آنذاك يطلب منه أن يزوده بجيش من المسلمين ليخوض بهم معركة حاسمة مع الفرس ، فلبى الخليفة طلبه وأرسل له (القعقاع بن عمرو التميمي) الذي أخبر (سعدا) – فور وصوله إليه – بأنه سوف يأتي بجيش قوامه ستة آلاف فارس . فما كان من (سعد) إلا أن يأمر الجيش أن يساووا صفوفهم ويبدأ الخطباء والشعراء بتحفيزهم على القتال ويذكروهم بأيام الله ، فخرج الشعراء واحد تلو الآخر . وبعد أن أتى (أبو محجن) – الذي كان شاعرا من بين الشعراء – وأنشد أبياتا من الشعر ، قال له (سعد) الذي كان يعلم أن (أبا محجن) يتغنى بالخمرة اذ كان مدمنا على شربها : ويحك اسكت يا لعين . وبعد مساجلة طويلة بين (أبي محجن) وبين (سعد) رمى الثاني الأول في السجن ، وعندما بدأت المعركة كان (أبو محجن) يتلوى في السجن، تحرقا على قتال الفرس ، فخطر في باله أن يكلم زوجة (سعد) بإخراجه من السجن . فاستجابت لذلك وأعطته سلاحاً ، إلا أن (أبا محجن) طلب منها أن تعطيه فرس زوجها فأبت ذلك فأخذه عنوةً ، وتقلد السيف وتلثم وركب الفرس وهاج على الأعداء كأنه الثور الهائج . وفي الأثناء كان (سعد) يراقب المعركة فبهره ذلك الفارس فأخذ يتساءل : من هذا الفارس ؟ . فأجابه أحدهم قائلاً : انه ملكٌ من السماء . وأجابه آخر : مولاي

إنه الخضر (ع) . ولكن (سعداً) كان يقول لهم : إن هذا الفارس شبيه بـ(أبي محجن الثقفي) . بعد انتهاء المعركة أراد (سعد) أن يعرف من هذا الفارس . وبعد التقصي والبحث ، وجد أن زوجته قد أعانت (أبا محجن) على الخروج من الحبس ليشارك في المعركة ، فأرسل الحارس كي يأتيه بـ(أبي محجن) . فأتاه به مقيدا . وبعد كلام طويل دار بينهما ، اكتشف (سعد) أن (أبا محجن) أراد أن يتوب ويشارك المسلمين قتالهم هذا ، فأخرجه من السجن وأعطاه فرسه (البلقاء) ولقبه بلقب فارس (البلقاء) .

تحليل المسرحية: إن المادة التاريخية الموظفة في هذه المسرحية كانت تركز – من جهة – على الأحداث والوقائع التي حدثت في معركة القادسية بين الفرس والمسلمين . ومن جهة أخرى ، ركزت على بعض الشخصيات التأريخية ، وبالخصوص الشخصية الرئيسة في هذه المسرحية (أبي محجن الثقفي) . وشخصية قائد الجيش الإسلامي في هذه المعركة (سعد بن أبي وقاص) . فأما من جهة الأحداث والوقائع ، فكانت واقعة أو معركة القادسية ، التي جرت بين المسلمين والفرس تشكل الثيمة الأساس التي تتبني عليها المسرحية . وقد أشار إليها (باكثير) من خلال الحوار الآتي :

سعد :" (يرفع بصره إلى السماء) : اللهم هذه فارس قد خرجت بجموعها وفرسانها فإن لم تنصرنا اليوم عليها هلك المسلمون ! اللهم أنصر المسلمين وثبت أقدامهم اللهم أنجز لنا وعدك ." (٩٥).

وقد شكلت هذه المعركة – كما قلنا – الحدث الرئيس فيها – والذي من خلال الانطلاق منه – استطاع الكاتب (باكثير) أن يوظف أو يشير إلى بعض الأحداث الفرعية التي حدثت في هذه المعركة . حيث نجده ينقل أيضا أو يشير إلى أحداث تاريخية أخرى على لسان شخصيات مسرحية كشخصية(سعد بن أبي وقاص) وشخصية (القعقاع). كما في الحوار الآتي الذي دار بينهما :

سعد : " كيف تركت أخواننا بالشام

القعقاع : تركتهم وقد دخلوا دمشق

سعد : أوقد فتح الله دمشق للمسلمين

القعقاع : نعم .. وهم ماضون لفتح سائر بلاد الشام . " . (ص ١١٥)

إن المعالجة الدرامية لمعركة (القادسية) – بوصفها حادثة تاريخية موظفة – من قبل الكاتب (علي أحمد باكثير) كانت لا تتعدى النقل الحرفي لها من دون نقد أو تعليل . ولعل السبب الكامن وراء ذلك – كما يرى الباحث – إن هذه المعركة تشكل علامة بارزة ونقطة مضيئة في ذاكرة التاريخ الإسلامي لما تصطبغ به من صبغة دينية وسياسية قوية بقدر ما رفعت – آنذاك – من شأن العرب والمسلمين الذين انتصروا خلالها على الدولة الفارسية ، التي كانت طالما تزدري بالعرب وتستعبدهم قبل هذه المعركة . ومن هنا آثر (باكثير) أن ينقل الحادثة هذه في مسرحيته دون زيادة أو نقصان ، لأنه وجدها حادثة عصية على التحريف الدرامي .

وأما من ناحية الشخصيات ، فقد ركز الكاتب على شخصيات تاريخية رئيسة تدور حولها أحداث المسرحية ، مع ذلك ، أودع (باكثير) مسرحيته هذه شخصيات أخرى ذكرها استطراداً . وكذلك استطاع (باكثير) أن يذكر أسماء عدة لشخصيات تأريخية لم تكن من بين شخصيات المسرحية . كشخصية(خالد بن الوليد) وشخصية (أبو عبيدة) مثلا . فعالجها من خلال ذكره لها على لسان شخصيات المسرحية ، كما نجده في الحوار الآتي :

سعد :" أين أميركم خالد بن الوليد

القعقاع : قد استبقاه أبو عبيدة عنده بالشام

سعد : ألم يأمره أمير المؤمنين بإرسال خالد إلينا

القعقاع : ورد عليه كتاب أمير المؤمنين بإرسال الجيش العراقي مدداً لك ولم يذكر فيه خالداً بالتعيين فرأى أبو عبيدة استبقاءه عنده لقتال الروم " . ص١١٦

من خلال ذلك يتضح أن (باكثير) أراد أن يستثمر بعض الأحداث والشخصيات التاريخية من خلال الحوار الذي يدور بين شخصيات المسرحية والتي هي أيضا شخصيات تاريخية كما أسلفنا . وهو بذلك يريد أن يثري مسرحيته بكل صغيرة وكبيرة تهم المادة التاريخية (معركة القادسية) الموظفة في هذا النص . ولا يخفى أن الموضوع الموظف في هذه المسرحية هو موضوع إسلامي عربي . بمعنى انه موضوع خاص بالتأريخ الإسلامي العربي فقط وليس موضوعا عاما . وان الشخصيات المنتقاة من هذا التاريخ هي شخصيات إسلامية عربية . وهذا يعني أن (باكثير) قد اتجه صوب التاريخ الخاص – لا العام – ليستثمر هذا التأريخ ويجعل منه نصاً مسرحياً يذكر فيه بطولات المسلمين والعرب بوقائعهم المشرفة وشخصياتهم الفذة . ويكشف هذا لنا عن ولوع (باكثير) بتاريخنا الخاص وحبه وتعلقه وتمسكه بأمجاد امتنا ورجالاتها . بل إن (باكثير) عمل على إبراز قوة الشخصية الإسلامية العربية وسماتها بما تحمله من أفكار وذكاء في الحرب ، وكذلك ليذكر بدهاء العرب وحكمتهم اتجاه المواقف التي تمر بهم . حيث يتضح لنا هذا واضحا من خلال نقل شجاعة (خالد بن الوليد) على لسان (القعقاع) في تدبير الأمور في الحرب بحكمة ودراية . كما نجده في المعالجة الدرامية الآتية :

سعد :" وما فيلة العرب ويحك ؟

القعقاع : الإبل نجللها ونبرقعها بالسواد

سعد : لله أبوك : قد عرفتك ذا بسالة في الحرب فإذا أنت أيضاً ذو حيلة فيها وكيد عمن تلقيت هذا ويحك .

القعقاع : عن خالد بن الوليد تلقيت ومن بحره استقيت

سعد : إنه البحر لا تكدره الدلاء " . ص ١١٧ – ١١٨

ويلاحظ الباحث أن (باكثير) قد أشار إلى حكمة وذكاء العرب مستمدٌ ذلك من حكمة وذكاء شخصية تاريخية غائبة عن مسرح الأحداث لم يجعل منها (باكثير) شخصية مسرحية هي (خالد بن الوليد) ، اذ إن ذكرها قد ورد على لسان شخصية مسرحية هي شخصية (القعقاع) ، ولعل (باكثير) أراد من خلال ذلك – كما يرى الباحث – الإشارة إلى التفاوت بين الماضي التليد الذي أشير إليه خلال المسرحية (حالة غياب) ، والحاضر المفعم بخيبة الأمل (حالة حضور). ليقدم من خلال ثنائية (الغياب – الحضور) عرضا وافيا لما يحدث خلال العصور المتأخرة للأمة الإسلامية والعربية من سلبية هذه الأمة ذي التاريخ المشرف المليء بالمنجزات والانتصارات والتحضر ، اذ اكتفى أفرادها في العصور المتأخرة – للأسف الشديد – بالتشبث بأمجاد الأجداد ومنجزات الماضي المضيئة، دون أن يعملوا على أن يواصلوا مسيرة هؤلاء الأجداد فيضيفوا لأمجادهم أمجادا جديدة. ومن هنا نجدهم سلبيين بدرجة كبيرة بإزاء ما تتعرض لها الأمة الإسلامية والعربية

وعلى الرغم من أن (باكثير) قد ركز على شخصية (أبي محجن) الذي سميت المسرحية باسمه ، بوصفه شخصية رئيسة تدور حولها أحداث المسرحية . إلا انه مع ذلك – وكما هو واضح من المسرحية – قد اشتغل أيضا في المسرحية على توظيف التاريخ الجماعي وليس الفردي فقط فيما يخص شخصياتنا الإسلامية والعربية .إذ قام بذكر شخصيات أخرى كشخصية (سعد بن أبي وقاص) وشخصية (القعقاع) فضلا عمن ذكره من الشخصيات التاريخية الأخرى كشخصية الخليفة (عمر بن الخطاب) وشخصية (خالد بن الوليد) وغيرها من الشخصيات . وهذا ما يكشف عن كون (باكثير) قد عمل في مسرحيته هذه على الاحتفاء بالتاريخ الإسلامي العربي الجماعي أيضا وليس الفردي فقط .

من جهة أخرى ، يجد الباحث أن (باكثير) قد انتقى نمطين من الشخصيات التاريخية . ومن ثم عمل على توظيفها في مسرحيته هذه . نمط منها ينتمي إلى طبقة عليا (خليفة ، قائد جيش ، أمير) ، ونمط آخر ينتمي إلى طبقة أدنى من الأولى (شاعر – شارب خمر) . ولعل اختيار (باكثير) شخصية تنتمي إلى الطبقة الثانية وهو (أبو محجن) ليسمي المسرحية باسمها ولتدور الأحداث حولها ، هو في الحقيقة مطالبة من لدن (باكثير) من الأمة العربية أن تجد حلا لها ولمشاكلها الجوهرية بالاعتماد على نفسها وعلى إمكاناتها الفردية ، بمعنى آخر : تحريك هاجس الطبقات الدنيا فيها للتحرك السريع والعمل على إنقاذ الأمة من رقدتها بعد أن تقاعس قادتها هذه الأيام عن إيجاد حلول مناسبة لذلك .

لقد عالج (باكثير) الموضوعة التاريخية المشار إليها في مسرحيته بلغة فصيحة لأننا نعلم أن المسرحيات التاريخية من الأفضل لها أن تكتب باللغة الفصحى ، حتى تقترب بنا أكثر إلى واقع الحدث التاريخي الموظف . ولكنه هنا استخدم لغة فصيحة بسيطة وغير معقدة . فكأنه أراد من استخدام اللغة الفصيحة والبسيطة في الوقت نفسه أن يوضح للقارئ عظمة هذه الواقعة والشخصيات التي حملتها الواقعة بأسلوب بسيط وغير معقد ، ليتسنى للمتلقي استيعابها بصورة جيدة . لقد كانت لغة (باكثير) نثرية أكثر مما هي شعر مرسل ، لكنه في بعض الأحيان اقتبس لمسرحيته شعرا موزونا ومقفى ، لأن الشخصية التي عالجها في مسرحيته كانت تمثل شخصية شاعر عربي في صدر الدولة الإسلامية وهو (أبو محجن الثقفي) فكان من الأنسب أن ينطق هذا الشاعر الفارس بمقاطع شعرية تتلاءم مع طبيعة شخصيته . وهكذا وجدنا (باكثير) يستعير من شعر (أبي محجن الثقفي) (الشخصية التاريخية) بعض ما قاله ليجعل من الشخصية المسرحية التي تجسده تنطق بها مرات ومرات . وما هذا إلا ليردم المسافة – أو ليقلصها – بين الشخصية التاريخية الحقيقية والشخصية المسرحية المقدمة. وكنموذج واضح على ما قلناه ، نقرأ في المسرحية الآتي :

" إذا مت فأوقفني إلى أصل كرمةٍ

تروّى عظامي بعد موتي عروقها !

ولا تدفنني في الفلاة فإنني

أخاف إذا ما متُّ أن لا أذوقُها " . ص١١٩

وعلى الرغم من أن الكاتب قد نجح في معالجة أحداث المادة التاريخية الموظفة في مسرحيته ، وافلح في صياغتها بأسلوب درامي قائم على الحوار والفعل . إلا انه كثيرا ما لجأ إلى ما يمكن أن نطلق عليه تسمية : (تقنية رواية الإحداث) في بعض من مشاهدها . فمثلاً نجده في الحوار الآتي- وكثير مثله - يعتمد الأسلوب الدرامي:

سعد : ما ضرك لو جمعت بين الحسنيين فأريتنا خيرك وكففت عنا شرك

أبو محجن: إني لأعلم بنفسي منك يا سعد لقد حاسبت نفسي فوجدت أن خيري يرجح على شري" . ص١٢١

لكنه يلجأ في مرات كثيرة غيرها إلى اعتماد الأسلوب الروائي اذ يجعل من شخصية أو أكثر تروي الأحداث . وقد تكون الشخصية التي تروي الأحداث شخصية رئيسة ، وقد تكون شخصية غير رئيسة . كما انه قد تتم رواية الأحداث والإخبار عنها من خلال الحوار بين شخصيتين ، أو قد يتم ذلك من خلال شخصية واحدة . وهذا ما نلاحظه مثلا في الحوار الذي جرى بين (سعد) و (خالد بن عرفة) والذي يعرف المتلقي من خلاله حقيقة ما جرى في ارض المعركة . إذ تروى هذه الأحداث خلال حوار يجري بين هاتين الشخصيتين:

سعد : ما أظنه فاعلاً .. إن كبرياءه تمنعه دون ذلك

خالد : هذا فارس منهم قد برز

سعد : أهو رستم ويحك

خالد : كلا فذاك تاج رستم باقٍ حيث كان وإنما هذا رجل عربي الزيّ والهيئة

سعد : لعله ترجمانه ليقول شيئاً " . ص١٢٨

من هنا نستطيع أن نقول : ان (باكثير) قد استخدم الأسلوبين في كتابة نصه المسرحي ، بمعنى أنه أعتمد على الصيغتين الدرامية والروائية في آن معاً ، لكن كل منهما بحسب ما يتطلبه الأمر . كما استخدم (باكثير) أيضا أصواتا من خارج الكواليس تجسد أصوات الفرسان الذين يبرزون إلى المعركة ، فمثلاً جُسد صوت (القعقاع) وهو يحارب من خلال الصوت الذي يصدر من خلف الكواليس:

صوت القعقاع:" يا معاشر فارس . يا جنود كسرى ! إنه لم يبق لكم إلا بطل واحد ليقتلني فخير لكم أن تدعوا كبيركم رستماً يخرج لي ليحول بيني وبين قسمي الذي حلفته " . ص١٢٨

وربما يكون استخدام (باكثير) لتقنية الصوت في نقل ما جرى في ارض المعركة ناشئا مما قلناه سابقا من أن (باكثير) أراد أن يشير إلى ضرورة قيام أفراد الأمة بإيجاد حل لقضاياهم المصيرية العالقة من خلال عمل عسكري ، وهذا ما يدل عليه الصوت المستخدم في المسرحية والذي يدل على أن صوت المعارك في امتنا هذه العصور غائب عن مسرح الأحداث وواقعها الفعلي تماما ، على الرغم من إننا نحتاج – وبشدة – إلى الكثير من الحروب لاسترجاع هيبتنا التي ربما تكون قد ضاعت إلى غير رجعة .

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج

- **نتائج تحليل مسرحية (أبي محجن الثقفي)**

١. تنوعت الموضوعة التاريخية الموظفة في هذه المسرحية بين نمط الشخصيات ونمط الأحداث .

٢. ارتكزت المعالجة الدرامية بالدرجة الأساس على استثمار شخصية تاريخية (أبو محجن) ، انبنت أحداث المسرحية حولها . فضلا عن إفادة الكاتب من حادثة مرتبطة بهذه الشخصية (معركة القادسية) .وبعض الأحداث التاريخية الأخرى كأحداث ثانوية مساندة للحدث الذي سارت في سياقه حكاية المسرحية .

٣. اتسمت الموضوعة التاريخية الموظفة في المسرحية هذه بسمات كثيرة ، منها:-

أ- دينية .

ب- غير سياسية .

ت- ذات بعد فردي (أبو محجن) من الطبقة الدنيا (شعراء الصعاليك) وجماعي (المسلمين) من الطبقة العليا (سعد) والطبقة الدنيا (عامة جيش المسلمين) .

ث- مرتبطة بتاريخنا العربي الإسلامي القديم .

ج- تتحدث عن تجربة ذاتية لشخصية عربية إسلامية (توبة أبي محجن الثقفي) .

٤. اتجهت المعالجة الدرامية للموضوعة التاريخية الموظفة في هذا النص نحو تمجيد الشخصية الرئيسية (أبو محجن) .

٥. تحرك الفعل الدرامي في هذه المسرحية في إطار (زماني – مكاني) محصور للمادة التاريخية الموظفة (صدر الإسلام – ارض العراق) .

٦. تمت المعالجة الدرامية للموضوعة التاريخية الموظفة باستحضار التفاصيل التاريخية الخاصة بها ونقلها نقلا حرفيا دون أي تعليق أو نقد .

٧. لغة المعالجة الدرامية للموضوعة التاريخية كانت لغة فصيحة تنوعت بين الاعتماد على الأسلوب الشعري بنوعيه العمودي وشعر التفعيلة ، والأسلوب النثري ، وكان بعض الشعر العمودي مقتبسا مما قالته – فعلا – الشخصية التاريخية الموظفة (أبو محجن) .

٨. سارت المعالجة الدرامية للموضوعة التاريخية الموظفة في اتجاهين . اتجاه قُدِّم خلاله التاريخ تقديما دراميا (فعل + حوار) ، واتجاه قُدِّم التاريخ خلاله عن طريق رواية الأحداث (رواية).

ثانياً: الاستنتاجات

١. إن (باكثير) قد اعتمد في توظيفه للموضوعة التاريخية في نصوصه الدرامية على نمطين من أنماط هذه الموضوعة . وهما : نمط الشخصية التاريخية ، ونمط الوقائع والأحداث التاريخية .

٢. كان اعتماد (باكثير) بالدرجة الأساس فيما يخص بناء الأحداث المسرحية في نصوصه الدرامية التي عالج فيها موضوعات تاريخية على شخصية مسرحية رئيسة كان قد استمدها من التاريخ ، دعَّمها بواقعة تاريخية ارتبطت بهذه الشخصية تاريخيا لتكوِّن خلفية للأحداث تعمل على إبراز دور وأهمية الشخصية الرئيسة . فضلا عن بعض الأحداث التاريخية كأحداث ثانوية تثري حكاية النص الدرامي ، كما في مسرحيتيه (أبي محجن الثقفي – فارس البلقاء)

٣. لقد كشف لنا تحليل العينة أن الموضوعات التاريخية الموظفة في مسرحيات (باكثير) تنوعت سماتها ، إذ وجدنا أنها موضوعات تحمل سمات دينية تارة ، ودنيوية أخرى ، ودينية – دنيوية تارة ثالثة . سياسية مرة ، ومرة غير سياسية . ذات بعد فردي (من الطبقة العليا ، من الطبقة الدنيا) تارة ، وأخرى ذات بعد جماعي (من الطبقة العليا، من الطبقة الدنيا) . مرتبطة بتاريخنا الخاص دائما سواء أكانت من التاريخ العربي أم الإسلامي ، من تاريخنا القديم ، أم المعاصر ، أم تاريخنا على امتداد العصور . تتحدث عن شخصية (تجربتها الذاتية – نضالها) ، أو عن حادثة تاريخية ذات بعد إنساني عميق . وهذا يكشف عن احتفاء (باكثير) بتاريخنا الخاص فقط دون تطرقه في مسرحياته إلى التاريخ الإنساني العام .

٤. كان (باكثير) متجها في معالجاته الدرامية للتاريخ باتجاه تمجيد الشخصية التاريخية المستثمرة في نصوصه تارة ، وأخرى وجدناه يتجه نحو تعميق إحساس المتلقي بأهمية قضية من قضايانا المصيرية تحفيزا له ومطالبة منه باتخاذ موقفا تاريخيا بناءً .

٥. آثر (باكثير) أن تكون موضوعاته التاريخية الموظفة في نصوصه الدرامية محصورة مكانيا دائما . لكنه فضَّل أن يكون البعد الزماني لهذه الموضوعات محصوراً أيضا في اغلب مسرحياته وان كان مفتوحاً في مسرحيات أخرى .

الهوامش

١. ابن منظور: لسان العرب ، مجلد ٦ (القاهرة: دار المعارف ، بلا ، ت) ص٤٨٦٩ .

٢. سكوت ربرت جيلام: أس التصميم ، تر: محمد حمد يوسف (القاهرة: دار النهضة ، ١٩٦٨م) ص٧ .

٣. فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، تر: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر(جده: النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٨٩م) ص٣٧ .

٤. عبد المنعم الحفني: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط٣(القاهرة: مكتبة مدبولي ، ٢٠٠٠) ص٩٤٥ .

٥. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية ، تر: أحمد خابا ، مجلد١(بيروت: عويدات للنشر والطباعة ، ٢٠٠٨م) ص٤٣٧ .

٦. ابن منظور: مصدر سبق ذكره ، ص٥٨ .

٧. عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون (القاهرة : مؤسسة المختار ، ٢٠٠٨م) ص٢١ .
٨. هتشنسون:معجم الأفكار والأعلام، تر: خليل راشد الجيوسي (بيروت: دار الفارابي ، ٢٠٠٧) ص ١٠٧ .
٩. صائب عبد الحميد: علم التاريخ ومناهج المؤرخين (بيروت: الغدير، ٢٠٠١م) ص١٤ .
١٠. أ . ل . راوس: التأريخ أثره وفائدته ، تر: مجد الدين حنفي ناصف (القاهرة: مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٨) ص٥٦ .
١١. أ. ل. راوس: التاريخ – أثره وفائدته ، مصدر سبق ذكره ، ص١٥.
١٢. أبو الحسن علي ابن الأثير الجزري: الكامل في التاريخ ، ط٦ (بيروت: دار الكتاب العربي:١٩٦٧) ص ص٧-٨ .
١٣. عبد الواحد ذنون طه: أصول البحث التاريخي (بيروت: دار المدار الإسلامي: ٢٠٠٤) ص٣٢.
١٤. حسين محمد سليمان: المدخل إلى دراسة علم التاريخ (الدمام: دار الإصلاح ، بلا ت) ص٢٧.
١٥. المصدر السابق نفسه ، ص٣١.
١٦. المصدر السابق نفسه ، ص٣٢ .
١٧. خالد فؤاد طحطح: في فلسفة التاريخ (بيروت: الدار العربية للعلوم : ٢٠٠٩) ص١٧.
١٨. المصدر السابق نفسه ، ص٣٢.
١٩. ينظر: أ. ل. راوس: مصدر سبق ذكره ، ص٩١
٢٠. ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص١٠٠.
٢١. عبد الله العروي: مفهوم التاريخ- الألفاظ والمذاهب ، ج١، ط٣ (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧) ص٣٤.
٢٢. ينظر: صائب عبد الحميد ، علم التاريخ ومناهج المؤرخين ، ط٢ (بيروت: مركز الغدير، ٢٠٠٨) ص٤٩.
٢٣. حسين سلمان: مصدر سبق ذكره ، ص٦٤-٦٥ .
٢٤. عبد الله أبو طيف: المسرح المعاصر- قضايا ورؤى وتجارب (دمشق: منشورات إتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٢) ص٢٨٨ .
٢٥. مارجوري بولتن: تشريح الدراما، تر: دريني خشبة (القاهرة: الأنجلو المصرية ، ١٩٦٢) ص١٥١ ، نقلا عن: فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها (أربد: دار الكندي ، ٢٠٠١) ص١٢٦ .
٢٦. المصدر السابق نفسه ، ص ١٣٣
٢٧. يوسف عيدابي: شاهد على التاريخ (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠٥) ص٤٤ .
٢٨. بيتر فايس: مارا- صاد ، تر: يسرى خميس (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧) ص١٠ .
٢٩. مارتن فالزر: احد الكتاب الألمان الذي ثبت الاتجاه الجديد في المسرح وهو ما يعرف بالمسرح التسجيلي في عام ١٩٦٣م ، تعد مسرحيته (البجعة السوداء) دليلا على مزج الحاضر بالماضي (المزج الأسطوري) . ينظر: بيتر فايس : مارا – صاد ، مصدر سابق ، ص١٢ .
٣٠. وليم فوكنر (١٨٩٧-١٩٦٢م) : روائي أمريكي ولد في نيوالباني ، عالج مشكلات الإنسان في جنوبي الولايات المتحدة ، تميز أسلوبه بالرمزية والتحليل النفسي ، من رواياته : الصخب والعنف ، معبد ،

نور في آب ، جنازة راهبة ، حصل على جائزة نوبل عام ١٩٤٩م . لويس معلوف : المنجد في الأعلام ، مصدر سبق ذكره ، ص٤٢٠ .

٣١. المصدر السابق نفسه ، ص١٢ .

٣٢. أبو الحسن سلام: فنون العرض المسرحي ومناهج البحث (الإسكندرية: دار الوفاء ، ٢٠٠٤) ص١٠٦.

٣٣. يوسف عيدابي : مصدر سبق ذكره ، ص٤٤ .

٣٤. يوسف عيدابي : مصدر سبق ذكره ، ص١٣١ .

٣٥. ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص١٣٢ .

٣٦. اسخيلوس (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) : شاعر يوناني ، انصرف إلى الفن المسرحي فأبدع المأساة ، من آثاره : الضارعات ، بروميثيوس مقيدا ، اغامنون . لويس معلوف: المنجد في الأعلام ، مصدر سابق ، ص٤٤ .

٣٧. ارستوفانيس (٤٤٥-٣٨٦ ق.م) : اكبر شعراء اليونان الهزليين ، ولد في أثينا ، له مسرحيات هزلية ، منها : الغمام ، الزنابير ، العصافير ، الضفادع . هجا رجال الدولة والفلاسفة والمجتمع وحتى الآلهة . ينظر: لويس معلوف : المنجد في الأعلام ، مصدر سابق ، ص٣٧ .

٣٨. محمد حمدي إبراهيم: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية (القاهرة: دار الثقافة ، ١٩٧٧) ص٩ .

٣٩. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي (العراق: وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٥) ص٩٥ .

٤٠. رشاد رشدي وفاروق فريد: أجامنون وأسخيلوس ، المسرح (القاهرة) ع ٢٥، يناير، ١٩٦٥م ، ص٩٥ .

٤١. ينظر: عبد الرحمن بدوي : تراجيديا أسخيلوس (الأردن: دار الفارس ، ١٩٩٦م) ص٢٥ .

٤٢. المصدر السابق نفسه ، ص٣٣ .

٤٣. ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص١٢٥ .

٤٤. المصدر السابق نفسه ، ص١٤١ .

٤٥. كرستوفر مارلو (١٥٦٤-١٥٩٣م): شاعر وكاتب مسرحي انكليزي ، لم تكن عبقريته شانا من عبقرية شكسبير في كتابة المسرحيات،من أعماله: مذبحة باريس ، تمبرلان ، ادوارد الثاني ، الدكتور فاوست . ينظر: موريس حنا شربل: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب (لبنان: جروس برس، ١٩٩٦) ص٣٤٩ .

٤٦. ليون شانصوريل: تاريخ المسرح ، تر: خليل شرف الدين ونعمان أباضه (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٦٠) ص٦٦ .

٤٧. شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦م): شاعر مسرحي انكليزي في مصاف رجال الأدب العالمي ، امتاز بتحليله عواطف القلب البشري من حب وبغض ، من مسرحياته : هملت ، عطيل ، مكبث . لويس معلوف : المنجد في الأعلام ، مصدر سابق ، ص٣٣٤ .

٤٨. ليون شانصوريل : تاريخ المسرح ، مصدر سابق ، ص٦٦ .

٤٩. ف. أ. هاليدي: شكسبير حياته ونتاجه وعصره ، تر : سمير عبد الرحيم الجلبي (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٨) ص٧١ .

٥٠. أحمد سخسوخ: تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥م) ص١٠٥ .

٥١. المصدر السابق نفسه ، ص١٠٦ .
٥٢. وليم شكسبير: ماكبث ، تر : محمد فريد ابو حديد (مصر:دار المعارف،١٩٥٩م)ص٧٢-٧٣.
٥٣. ارفن بسكاتور (١٨٩٣-١٩٦٦م) : مخرج ألماني عمل خلال الخمسينات من القرن العشرين في مسارح ألمانية مختلفة ، كانت ابرز المسرحيات التي أخرجها المسرحية التي أعدها عن رواية تولستوي (الحرب والسلام) عام ١٩٣٩م والتي كتبها بالتعاون مع فالتر نويمان ، افتتح عام ١٩٦٣م مسرح (الشعب الحر) في برلين الغربية . ينظر: وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية (الأردن: دار أسامة ،٢٠٠٣) ص١٧١ .
٥٤. برتولد بريشت (١٨٩٨-١٩٥٦م): كاتب مسرحي وشاعر ألماني ، يعد احد ابرز من اثر في المسرح في القرن العشرين، وهو ماركسي ملتزم ، سعى لتطوير (مسرح ملحمي) ، من مسرحياته: الأم شجاعة، دائرة الطباشير القوقازية ، غاليلو. ينظر: هتشنسون: معجم الأفكار والأعلام ، مصدر سابق، ص٧٧ .
٥٥. عدنان رشيد : مسرح برشت (بيروت: دار النهضة العربية ، ١٩٨٨) ص٩٣ .
٥٦. بيتي نانسه فيبر و هيوبرت هابنن: برتولد برشت النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، تر: كامل يوسف حسن (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٦) ص١٨ .
٥٧. عدنان رشيد: مصدر سبق ذكره ، ص٩٢ .
٥٨. المصدر السابق نفسه ، ص٩١ .
٥٩. برتولد برشت: دائرة الطباشير القوقازية ، تر: عبد الرحمن بدوي (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة ، بلا ت) ص٢٣٣ .
٦٠. أحمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ط٣ (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٨٠م) ص٣٦٧ .
٦١. احمد شوقي (١٨٤٢-١٩٣٢م): أمير شعراء العربية في العصر الحديث وعلم من أعلام الشعر العربي في القرن التاسع عشر ، ولد في القاهرة ، ترك أثارا أدبية كثيرة منها : الشوقيات ، ديوانه في أربعة مجلدات ، دول العرب وعظماء الإسلام وهي أراجيز تبحث عن تاريخ الإسلام وعظمائه منذ عهد النبوة إلى عهد الفاطميين . ينظر: وليد البكري،موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية ، مصدر سابق ، ص٢٠٧ .
٦٢. أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي (الإسكندرية: مكتب الإسكندرية للكتاب ، ١٩٩٨) ص١٠٢ .
٦٣. المصدر السابق نفسه ، ص١٠٢ .
٦٤. المصدر السابق نفسه ، ص١٠٢ .
٦٥. المصدر السابق نفسه ، ص١٠٣ .
٦٦. توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧م) : رائد المسرح العربي ، ولد في الإسكندرية في مصر ، اغرم بفن التمثيل من صغره ، كتب أول مسرحياته في عام ١٩١٩م وهي عن الاستعمار الانكليزي لمصر ولم تنشر او تمثل ، حاز على عدة جوائز وشهادات تقديرية ، منها : قلادة الجمهورية عام ١٩٥٧م ، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب ١٩٦٠م ، كتب عدة مسرحيات . ينظر: وليد البكري ، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية ، مصدر سابق ، ص٢٠٧ .

٦٧. المصدر السابق نفسه ، ص١٠٤ .
٦٨. سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية (بيروت: دار الأدب ، ٢٠٠٠) ص٦ .
٦٩. إلمان اراسلي: جرجي زيدان والرواية التاريخية في الأدب العربي ، تر: حمد يونس (بغداد: منشورات مكتبة بغداد ، ١٩٦٩) ص٥٥ .
٧٠. خالد محي الدين البرادعي:خصوصية المسرح العربي (دمشق: إتحاد كتاب العرب ، ١٩٨٦) ص٣١٣ .
٧١. علاء نصر:علاقة الكاتب بالتاريخ وأثر ذلك في النص المسرحي ، مجلة الثقافة المسرحية ، القاهرة : العدد (١٧٦)، يوليه ، ٢٠٠٣) ص٥٣ .
٧٢. رياض عصمت: بقعة ضوء - دراسات تطبيقية في المسرح العربي (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٥) ص٢٣ .
٧٣. ينظر:وطفاء حمادي: الخطاب المسرحي في العالم العربي(المغرب: الدار البيضاء،٢٠٠٧) ص٣٠-٣١ .
٧٤. سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد (بيروت: دار الفكر الجديد ، ١٩٨٨) ص١١٩ .
٧٥. وطفاء حمادي ، مصدر سبق ذكره ن ص١٢٧ .
٧٦. المصدر السابق نفسه ، ص١٣٣ .
٧٧. المصدر السابق نفسه ، ص١٢٨ .
٧٨. المصدر السابق نفسه ، ص١٣٨ .
٧٩. سعد الله ونوس : مصدر سبق ذكره ، ص٣٨ .
٨٠. إعداد قسم الأبحاث والوثائق المسرحية: المسرح العراقي اليوم (بغداد: المكتبة الوطنية ، ١٩٧٨) ص٣.
٨١. عمر الطالب: المسرحية العربية في العراق ، ج٢ (النجف الأشرف: مطبعة النعمان ، ١٩٧١) ص٦.
٨٢. عمر الطالب : مصدر سبق ذكره ، ص٦٨ .
٨٣. ينظر: المصدر نفسه ، ص ٦٨ – ٩٥ .
٨٤. محسن اطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحياً (العراق: منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٧) ص١٦٤
٨٥. خالد الشواف: الأعمال الشعرية - المسرحيات الشعرية ، المجلد الأول (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٢) ص ١٤٩ .
٨٦. محسن اطيمش : مصدر سبق ذكره ، ص١٧٣ .
٨٧. المصدر السابق نفسه ، ص ١٧٤.
٨٨. خالد الشواف ، مصدر سبق ذكره ، ص٢٦٣ .
٨٩. علي احمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ط ٣،(القاهرة:مكتبة مصر، ١٩٨٥ م) ، ص٣٩ .
٩٠. المصدر السابق نفسه ، ص٣٩ ص ٤٠ .
٩١. يوسف عيدابي: مصدر سبق ذكره ، ص ٣٣ .
٩٢. مديحة عواد سلامة:مسرح علي احمد باكثير : دراسة نقدية ، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الادب العربي، جامعة القاهرة كلية الاداب قسم اللغة العربية، ١٩٨٠م ، ص١٦ .
٩٣. علي احمد باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، مصدر سبق ذكره ، ص٣٥ .
٩٤. ينظر ملحق رقم (١) في الملحقات الخاص بقائمة مجتمع البحث .

٩٥. علي احمد باكثير: مسرحية أبي محجن الثقفي - فارس البلقاء (القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٣٤) ص١١٤ .

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم .**
- **أولا: المعاجم والقواميس**

ابن منظور: لسان العرب،مجلد١ و مجلد٦ ،تحقيق:عبد الله وآخران، (القاهرة: دار المعارف ، بلا : ت) .

البكري (وليد) ، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية ، (الأردن : دار أسامة ، ٢٠٠٣) .

الحفني (عبد المنعم)، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ط٣ ، (القاهرة: مكتبة مدبولي ، ٢٠٠٠) .

شربل (موريس حنا)، موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب ، (لبنان - طرابلس: جروس برس ، ١٩٩٦) .

لالاند (آندريه)،موسوعة لالاند الفلسفية،تر:خليل أحمد خليل،(بيروت: عويدات للنشر والطباعة، ٢٠٠٨م) .

معلوف (لويس) ، المنجد في الأعلام ، ط٢٣ ، (منشورات ذوي القربى : ٣٨٤هـ) .

هتشنسون ، معجم الأفكار والأعلام، تر : خليل راشد الجيوسي ، (بيروت : دار الفارابي ، ٢٠٠٧م) .

- **ثانيا: الكتب**

أبو طيف (عبد الله)،المسرح المعاصر- قضايا ورؤى وتجارب،(دمشق:منشورات إتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢) .

إبراهيم (محمد حمدي) ، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية ، (القاهرة : دار الثقافة ، ٢٠٠٤) .

اراسلي (ألمان)، جرجي زيدان والرواية التاريخية في الأدب العربي،تر:محمد يونس،(بغداد:مكتبة بغداد، ١٩٦٩).

إطيمش (محسن) ، الشاعر العربي الحديث مسرحياً ، (العراق: منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٧).

بروب (فلاديمير)،مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر ، (جده : كتاب النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٨٩) .

بولتن (مارجوري) ، تشريح الدراما ، تر: دريني خشبة ، (القاهرة : الأنجلو المصرية ، ١٩٦٢) .

بدوي (عبد الرحمن) ، تراجيديات أسخيلوس ، (الأردن: دار الفارابي ، ١٩٩٦م) .

البرادعي (خالد محي الدين) ، خصوصية المسرح العربي ، (دمشق: اتحاد كتاب العرب ، ١٩٨٦).

بن خلدون (عبد الرحمن) ، مقدمة أبن خلدون ، (القاهرة: مؤسسة المختار ، ٢٠٠٨) .

التكريتي (جميل نصيف)، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي،(العراق: وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٧٧) .

جيلام (سكوت ربرت)، أسس التصميم ، تر: محمد حمد يوسف ، (القاهرة: دار النهضة ، ١٩٦٨)

الجزري (أبو الحسن علي أبن الأثير) ، الكامل في التاريخ ، ط٦ ، (بيروت: دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧) .

حمادي (وطفاء) ، الخطاب المسرحي في العام العربي ، (المغرب: الدار البيضاء ، ٢٠٠٧) .

دوفينيو (جان) ، سوسيولوجية المسرح دراسة على الظلال الجمعية ، تر: حافظ الجمالي ، (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٦) .

راوس (أ . ل) ، التأريخ أثره وفائدته،تر:مجد الدين حنفي ناصف،(القاهرة: مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٨) .

رشيد (عدنان) ، مسرح برشت ، (بيروت: دار النهضة العربية ، ١٩٨٨) .

سلام (أبو الحسن) ، فنون العرض المسرحي ومناهج البحث ، (الإسكندرية : دار الوفاء ، ٢٠٠٤)

سخسوخ (أحمد)، تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥).

شانصوريل (ليون)،تاريخ المسرح،تر:خليل شرف الدين ونعمان اباظه،(بيروت: منشورات عويدات،١٩٦٠) .
الشواف (خالد)،الأعمال الشعرية– المسرحيات الشعرية،المجلد الأول،(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢) .
صقر (أحمد)،توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي،(الإسكندرية: مكتب الإسكندرية للكتاب ، ١٩٩٨) .
طه (عبد الواحد ذنون) ، أصول البحث التاريخي ، (بيروت: دار المدار الإسلامي ، ٢٠٠٤) .
طحطح (خالد فؤاد) ، في فلسفة التاريخ ، (بيروت: الدار العربية للعلوم ، ٢٠٠٩) .
الطالب (عمر) ، المسرحية العربية في العراق ، ج٢، (النجف الأشرف: مطبعة النعمان ، ١٩٧١)
عبد الحميد (صائب)، علم التأريخ ومناهج المؤرخين ، (بيروت: الغدير ، ٢٠٠١م) .
الراوي (عبد الله)، مفهوم التاريخ – الألفاظ والمذاهب ، ط٣ ، (بيروت: المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧) .
عبد أبي (يوسف)، شاهد على التاريخ ، (الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠٤) .
عصمت (رياض)، بقعة ضوء – دراسات تطبيقية في المسرح العربي ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٥) .
فيبر (بيتي نانه) وهابنن (هيوبرت)،برتولد برشت،النظرية السياسية والممارسة الأدبية،تر:كامل يوسف حسن، (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٦) .
نجم (أحمد يوسف) ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ط٣، (بيروت: دار الثقافة ، ١٩٨٠م)
هاليدي (ف. أ)،شكسبير حياته ونتاجه وعصره،تر:سهير عبد الرحيم الجلبي،(بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩٨) .
ونوس (سعد الله) ، بيانات لمسرح عربي جديد ، (بيروت: دار الفكر الجديد ، ١٩٨٨م) .
أعداد قسم الأبحاث والوثائق المسرحية: المسرح العراقي اليوم ، (بغداد: المكتبة الوطنية ، ١٩٧٨).

- **ثالثا: الدوريات**

رشدي (رشاد) وفريد (فاروق) ، أجامنون واسخيلوس ، المسرح (القاهرة: العدد ٢٥، يناير، ١٩٦٥) .
نصر (علاء) ، علاقة الكاتب بالتاريخ وأثر ذلك في النص المسرحي ، مجلة الثقافة المسرحية، (القاهرة : العدد ، ١٧٦ ، يوليه ، ٢٠٠٣) .

- **رابعا: المسرحيات**

برشت (برتولد)،دائرة الطباشير القوقازية،تر:عبد الرحمن بدوي،(القاهرة:المؤسسة المصرية العامة،بلا ت) .
باكثير (علي أحمد وأبي محجن الثقفي،فارس البلقاء،(القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٣٤) .
شكسبير (وليم) ، مكبث ، تر: محمد فريد أبو حديد ، (مصر: دار المعارف ، ١٩٥٩) .
فايس (بيتر)، مارا- صاد ، تر: يسرى خميس ، (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧)
ونوس (سعد الله) منمنمات تاريخية ، (بيروت: دار الأدب ، ٢٠٠٠) .

الملاحق/ملحق رقم (١) يبين مجتمع البحث - مسرحيات (علي احمد باكثير) التاريخية

ت	اسم المسرحية	السنة
١	أبو محجن الثقفي (فارس البلقاء)	نشرت ١٩٣٤م
٢	إبراهيم باشا	نشرت ١٩٣٤م
٣	اخناتون ونفرتيتى	نشرت ١٩٣٨م
٤	عمر المختار	طبعت ١٩٤٤
٥	سر شهرزاد	طبعت ١٩٥٣م
٦	مضحك الخليفة	مثلت ١٩٥٤م
٧	شعب الله المختار	طبعت ١٩٥٦م
٨	الملحمة الإسلامية الكبرى، وتضم:- - على أسوار دمشق - معركة الجسر - كسرى وقيصر - أبطال اليرموك - تراب من ارض فارس - رستم - أبطال القادسية - مقاليد بيت المقدس - صلاة في الديوان - مكيدة من هرقل - عمر وخالد - سر المقوس - عام الرمادة - حديث الهرمزان - شطار وارمانوسة - الولاة والرعية - فتح الفتوح - القوي الأمين - غروب الشمس	أنجز تأليف هذه الملحمة بأجزائها التسعة عشر للمدة من ١٩٦٣ولغاية ١٩٦٥م
٩	الشيماء (شادية الإسلام)	طبعت ١٩٦٩م
١٠	التوراة الضائعة	نشرت ١٩٧٠م
١١	سر الحاكم بأمر الله	نشرت ١٩٧٤م
١٢	وآسلاماه	–
١٣	هكذا لقي الله عمر	–