استلهام التاريخ في المسرح الشعري العربي

د. إسماعيل بن اصفية
قسم اللغة العربية و آدابها
جامعة باجي مختار عنابة

ملخص

رغم ثراء مناهج الكتابة الإبداعية وتعدد مصادرها، إلا أن شعراء المسرح العربي ظلوا يستلهمون مضامين مسرحياتهم من التاريخ ، وكأنهم لم يجدوا لفنهم الوحي والإلهام خارج كهوف التاريخ ومغاوره. فلماذا اقتصروا على توظيف التاريخ؟ وكيف تعاملوا معه؟ وهل هناك جوانب جمالية وفكرية يوفرها هذا المصدر دون غيره؟ وما هي طبيعة هذا التعامل وحدوده؟ وما هي الفترات الأكثر إثارة والشخصيات الأكثر درامية التي انجذبوا نحوها؟ وإلى أي حد نجحوا في مسرحية الحادثة التاريخية؟ وهل كانت تلك الوقائع والشخصيات مجرد أقنعة عالجوا من خلالها بعض مشكلات العصر وقضاياه؟

تلك بعض التساؤلات التي نسعى إلى الإجابة عنها.

Résumé

Malgré la richesse des sources de l'écriture littéraire et la multitude de ses origines, les poètes du théâtre arabe n'ont pas cessé de puiser les contenus de leurs pièces théâtrales de l'histoire. Comme si ils n'ont pas trouvé leurs inspirations en dehors des cavernes de l'histoire ancienne .Pourquoi se sont-ils contentés à l'exploitation de l'histoire ? Comment se sont-ils comportés avec ces évènements et ces personnages. Est ce que cette source recèle des caractéristiques esthétiques et idéologiques qu'on ne trouve pas ailleurs ? Quelle est la nature de cette exploitation et quelles sont ses limites ? Quelles sont les périodes de l'histoire les plus excitantes et les personnages les plus dramatiques qui les ont attiré ?, et à quels degrés ont-ils réussi à mettre en œuvre ces faits de l'histoire? Est ce que ces faits et ces personnages étaient de simples masques à travers lesquels ils ont traité des problèmes de leurs sociétés contemporaines ?

Telles sont les problématiques auxquelles nous tenterons d'y répondre.

مقدمة

العلاقة بين الفن والتاريخ عريقة وقديمة قدم الإنسان نفسه، باعتبار أن الإنسان صانع التاريخ والفن تعبير عن ذلك النشاط وصورة له، فكلاهما يستمد مادته من أوجه نشاطه المختلفة، إنه العصب الذي يدور حوله كل من هذا الفن **(المسرح)** وذاك العلم **(التاريخ)**، منه ينطلقان وإليه يعودان، رافقا رحلته وسجلا تاريخه ودونا تراثه.

وعلى نحو ما ظل التاريخ منبعا ثريا لمختلف الفنون والأشكال الأدبية، كان الفن –هو الآخر– مصدرا من مصادر المعرفة لدى علماء التاريخ والآثار الذين اعتمدوا في كثير من الأبحاث على ما تركته الشعوب من رسوم وآثار، ألم تتحول العديد من النصوص الأدبية إلى وثائق تاريخية، لأنها رصدت الكثير من التحولات التي مست مجتمعا ما في حقبة تاريخية بعينها؟ ألم نستشهد على كثير من الأحداث والمواقف على ما ورد في الشعر الجاهلي والإسلامي ؟

ألا يوصف شعر الخوارج بأنه انعكاس لعقيدة سياسية آمنت بها طائفة من العرب في مرحلة اشتدّ فيها النزاع على الخلافة وانقسم الناس إلى طوائف؟ ألم يردد كثير من النقاد والدارسين هذه المقولة: " **الشعر ديوان العرب وجامع أخبارهم**"، وغيرها من الأمثلة الدالة على وضوح العلاقة بين الفن والتاريخ في الثقافة العربية.

وتبعا لتجذر تلك العلاقة، ظل التاريخ سواء أكان حقيقيا أم أسطوريا المصدر الأول للكتابة المسرحية لدى شعراء الإغريق، واستمر ذلك التقليد لدى كتاب المسرح الروماني، وازداد رسوخا في تلك النصوص التي قدمها نخبة من كتاب المسرحية الكلاسيكية لاسيما في فرنسا، ولا يزال التاريخ حاضرا في الكتابات المسرحية المعاصرة. وقد سبق لأرسطو وأن قصر منابع الإبداع على ثلاثة مصادر أساسية هي التاريخ والواقع والأسطورة، وذلك في مقارنته بين الواقعي والمحتمل، فلاحظ أن كتاب المسرحية اليونانية دأبوا على استلهام الوقائع والأحداث الممكنة الوقوع، وإذا كان الكثير منهم قد اعتمد أسماء معروفة ومشهورة، فإن نصوصا أخرى بنيت على وقائع وأسماء مخترعة ليس لها أي سند تاريخي، وهذا أمر مباح من الناحية الفنية ولا يعيب المسرحية : « **ومع ذلك ففي المأساة نجد شخصا أو شخصين فقط منا من بين الأسماء المشهورة المعروفة، بينما سائر الأسماء مخترع، وفي بعض المآسي لا نشهد شخصا واحدا معروفا، ومع ذلك فلا ينقص ذلك من قدرتها ومتعتها، ولهذا فلا داعي للحرص بأي ثمن على الخرافات التقليدية التي تدور عليها مآسينا،... لأن التواريخ المعروفة ليست معروفة في الواقع إلا لفئة قليلة من الناس ومع هذا فكل المشاهدين يستمتعون بها**»[1].

وقلل أرسطو من القيمة الفنية للمسرحيات التي تبنى على أحداث وقعت فعلا، لأن دور الشاعر – في هذه الحالة– لا يعدو أن يكون انتقاء لأحداث وتوثيقها، وآثر المسرحيات التي يبتكر فيها الحدث وتخلق فيها الشخصية من العدم.

ورغم ثراء منابع الكتابة الإبداعية وتعدد مصادرها ما بين الأساطير والتاريخ والتراث والحياة بمفهومها الواسع، إلا أن شعراء المسرح العربي اتخذوا التاريخ مصدرا لمعظم مسرحياتهم، فقليلة جدا هي المسرحيات التي لم تستلهم هذا المصدر أو تستظل به، وكأنهم لم يجدوا لفنهم الوحي والإلهام خارج أحداث التاريخ وقضاياه وشخصياته.

ويبدو أن التوجه نحو التاريخ كان عاما ولم يقتصر على المسرح بل شمل مختلف الأجناس الأدبية بحيث استلهمه كتاب الرواية والمسرحية النثرية، وفي مرحلة موالية الشعراء والقصاصون، كان جورجي زيدان في طليعة الروائيين العرب الذين وظفوا التاريخ واستحضروا شخصياته في العديد من النصوص جاوزت العشرين عملا، جال خلالها عبر مختلف حقبه وعصوره من الفترة الجاهلية إلى بداية عصر النهضة، وأقبل على كتابتها من بعده نخبة من الكتاب الذين نقبوا في صفحات التاريخ بحثا عن حدث أو موقف أو شخصية مؤهلة فنيا ودراميا لتكون مادة لنص جيد، فاستحضروا تاريخ القادة والزعماء والخلفاء والعشاق والمتصوفة. وإن اختلفوا في الفترات التاريخية والرقعة الجغرافية، فاستلهم علي أحمد باكثير التاريخ العباسي في "**وامعتصماه**" و "**الثائر الأحمر حمدان قرمط**"، وعاد عبد الحميد جودة السحار إلى التاريخ القديم دون التقيد بفترة زمنية أو رقعة جغرافية، فحضر التاريخ المصري القديم في "**أحمس بطل الاستقلال**" والحديث في "**قلعة الأبطال**" والعربي القديم في "**درة قرطبة**".

ولم يعجب علي الجارم من التاريخ إلا الشخصيات التي نبغت في الشعر، فقدم للرواية العربية "هاتف من الأندلس" **عن سيرة بن زيدون وقصة الحب الخالدة بينه وبين ولاّدة و**"**فارس بني حمدان**" التي استحضر فيها السيرة الشخصية لأبي فراس الحمداني، وخصّ سيد الشعراء ونبيهم "**أبو الطيب المتنبي**" بعملين "**الشاعر الطموح**" و"**نهاية المطاف**".

واتخذ نجيب محفوظ التاريخ محطة انطلاق نحو عالم الرواية في ثلاث أعمال هي "**عبث الأقدار**" و"**كفاح طيبة**" و"**رادوبيس**"، وهي تشكل المحطة الأولى في مسيرة نجيب محفوظ الروائية، اصطلح عدد من النقاد على تسميتها بالمرحلة الرومانسية أو المرحلة التاريخية[2].

وهكذا هيمن التاريخ على الكتابة الروائية لفترة ليست بالقصيرة وأصبح يشكل أحد اتجاهاتها الرئيسية. وأقبل عليه في وقت مبكر نخبة من كتاب المسرحية النثرية الذين استهواهم هذا المنبع الثري أمثال إبراهيم رمزي في "أبطال المنصورة" و"**الحاكم بأمر الله**" و"**المعتمد بن عباد**" التي عدها محمد مندور من أقدم النصوص النثرية في الأدب المسرحي المصري[3]. واستمد منه فرج أنطون أحداث مسرحيته "**صلاح الدين ومملكة أورشليم**" ومحمود تيمور "**صقر قريش**" وعلي أحمد باكثير "**سر الحاكم بأمر الله**".

وإذا كان المسرح النثري قد نوع في مصادره الإبداعية وأثراها على نحو ما فعل كتاب الرواية والقصة، فإن المسرح الشعري ظل وفيا للتاريخ يؤثره وتحول إلى إحدى التقاليد الفنية العريقة والأصيلة التي طبعته منذ المراحل الأولى لنشأته، فإذا كانت "**المروءة والوفاء**" لليازجي باكورة المسرح الشعري وفاتحته، فإن هذه الباكورة قد استلهمت التاريخ العراقي القديم، حيث بنى المسرحية على حادثة وقعت للنعمان بن المنذر الذي حكم الحيرة في القرن السادس قبل الميلاد، ولم يخرج عبد الله البستاني، وهو من أغزر شعراء المسرحية وأسبقهم إلى كتابتها، عن هذا التقليد، ومما انفرد به أنه استمد بعض مسرحياته من التاريخ اليهودي، فأحداث مسرحية "**مقتل هيورردوس لولديه**" مستلهمة من تاريخ اليهود في القرن الأول قبل الميلاد، «**والمرجع الذي استقى منه المؤلف حوادث مسرحيته هو تاريخ يوسيفوس اليهودي الذي أورد تاريخ هيردوس وجاء بتفاصيل قتله لزوجته وأولاده** »[4].

وأثرى شوقي هذا التقليد وأغناه بطائفة من المسرحيات الشعرية، كانت "مصرع كليوباترة" **فاتحتها**، **تلتها** "**مجنون ليلى**" و"**قمبير**"، ثم "**عنترة**" و"**علي بيك الكبير**"، واستلهمه حتى في "أميرة الأندلس" المسرحية النثرية لشوقي مع أن بطلها المعتمد بن عباد أحد كبار شعراء الأندلس.

ورغم التطور الذي شهده المسرح الشعري في المرحلة المعاصرة والذي شمل الكثير من الأدوات الفنية والجمالية، إلا أن التاريخ ما زال المصدر الذي يؤثره معظم كتاب هذا اللون من التعبير، الذين اتخذوا من شوقي بوصلة يهتدون بها، ومن مسرحياته أنموذجا للاحتذاء والمتابعة سواء من حيث أداة التعبير، أو على مستوى المضمون، فألتزمه عزيز أباظة في تسع مسرحيات منها "**شجرة الدر**" و"**الناصر**" و"**العباسة**" و"**غروب الأندلس**"...

وكانت "**أوراق الخريف**" النص الأول لعزيز الذي لم يستظل فيه بالتاريخ، والتفت فيه إلى بعض مشكلات الواقع، التفاتة يشوبها الحذر ويطبعها الخوف، عبر عن هذا التحول والانتقال بقوله : «**خرجت في هذه المسرحية عن مأثور ما التزمت به في مسرحياتي السابقة... كنت استمد مسرحياتي من التاريخ القديم... ولكني اختصرت الطريق في هذه المسرحية وأخذت سمتي إلى الموضوع المعاصر، دون الالتجاء إلى الدلالة عليه من تضاعيف الماضي وسيره وأمجاده** »[5].

ولم يعرف عدنان مردم بك في تجربه الطويلة مع المسرح ملهما آخر غير التاريخ فاعتمده في أربعة عشرة مسرحية منها "**الحلاج**" و"**الملكة زنوبيا**" و"مصرع غرناطة" و"**دير ياسين**" و"**القزم**" سار فيها على نهج أستاذيه شوقي وعزيز، ولكنه خالفهما باستلهامه لبعض المسرحيات من التاريخ الحديث مثل "**القزم**" و"**دير ياسين**" وامتد بصره إلى التاريخ العالمي في ثلاث مسرحيات، وسعى في إحدى نصوصه "غادة أفاميا" إلى خلق حقبة تاريخية بكل مقوماتها من أحداث وشخصيات وبيئة زمانية، لتكون معادلا موضوعيا لحقبة معاصرة «فإذا المحتل الروماني لمدينة (**أفاميا**) هو في حقيقته المحتل الفرنسي لمدينة (**دمشق**)، وإذ صمود الشعب في مدينة (**أفاميا**) رمز

لصمود الشعب في **(دمشق)**، وكأن إحدى المدينتين للأخرى توأم، ولا جرم فالبغي والتعسف والظلم والصمود والكفاح في كل زمان ومكان حقائق واحدة ولا تتغير غير الملامح والأشكال والأسماء »[6].

وآثره الشرقاوي في ثنائيته "**ثأر الله**" وفي "**عرابي زعيم الفلاحين**" و"**صلاح الدين والنسر الأحمر**" واستمد منه صلاح عبد الصبور أحداث "**مأساة الحلاج**" و"**ليلى والمجنون**"، واستحضره معين بسيسو في "**ثورة الزنج**" وسليمان العيسى في "**الإزار الجريح**" وخالد محي الدين البرادعي في اكثر نصوصه مثل "**الأمبراطور زمسكس**" و"**دمر عاشقا**" و"**المؤتمر الأخير لملوك الطوائف**" وعاد إليه فاروق جويدة في "**الوزير العاشق**" و"**دماء على أستار الكعبة**" و"**الخديوي**".

مع ان حضور التاريخ واستدعاء شخصياته لم يكن على مستوى واحد، وفي جميع الأقطار العربية، فقد شهد فترات ازدهار وتألق نتيجة لإقبال الكتاب على توظيفه، وعرف أيضا فترات صمت طويلة انحسر فيها وتراجع فاسحا المجال لمصادر إبداعية أخرى. فعلى امتداد أربعين سنة لم تعرف حركة التأليف للمسرح الشعري في سورية سوى ثلاث مسرحيات، وشهدت خلال أقل من ثلاث سنوات أكثر من عشر مسرحيات[7].

تقف النماذج السابقة دليلا على عمق العلاقة بين هذا الفن **(المسرح)** وذاك العلم **(التاريخ)**. بل إن بعض الدارسين جعل التاريخ أحد أسباب قبول العرب لهذا الفن، باعتبار أن الشعر **(أداة هذا المسرح)**، هو الفن العربي الأصيل، والتاريخ **(مضمونه)** من أشهر العلوم التي برع فيها العرب « **ولم ترتبط المسرحية في الوطن العربي بالتاريخ في نشأتها فحسب بل أنها لم تلق القبول ولم تنتشر ولم تزدهر إلا باعتمادها التاريخ مصدرا لها والشعر وسيلة للتعبير، فقد كان التاريخ في المضمون والشعر في الشكل هما المسوغ لدخول المسرحية في حرم الأدب العربي فقد اكسبها التاريخ من عراقته بعض التقدير، مثلما منحها الشعر من أصالته بعض الإعجاب فحظيت بالقبول، بل والإقبال، لاسيما بعد أن أقدم شاعر كبير مثل أحمد شوقي على كتابة المسرحية الشعرية المستمدة من التاريخ.**»[8].

ويبدو أن هذه العلاقة الوطيدة التي ظلت لفترة مميزة لحركة المسرح الشعري وأحد تقاليده الفنية، كانت وراء اعتقاد بعض النقاد أن المسرحية الشعرية « **ينبغي أن تعالج موضوعات مستمدة من الأساطير، أو مستمدة من فترة تاريخية بعيدة عن الحاضر، إلى الحد الذي يتطلب الاعتراف بالشخصيات كشخصيات حية، مما يتيح لها أن تتكلم بالنظم والملابس التاريخية المتعددة الألوان والتي تساعد على تقبل النظم** »[9].

وتبعا لتجذر العلاقة بين المسرح والتاريخ لم يستطع أن يستغني عنها أي كاتب للمسرح الشعري، فقد ينصرف هذا الكاتب أو ذاك عن التاريخ ويستلهم مادته من مصدر آخر إلا أنه يعود ثانية بشكل آخر إلى هذا النبع الثري.

وإذا كانت العودة إلى التاريخ ظاهرة مميزة يمكن أن يرصدها الباحث في تاريخ المسرحية الشعرية، إلا أن مسوغاتها تبقى متباينة بين نقاد المسرح وكتابه، ويمكن الإجابة عنها من زوايا متعددة، فنية وموضوعية وعامة. فأرجع بعض الدارسين عودة رواد المسرح إلى التاريخ إلى قلة التجربة نتيجة لافتقار الأدب العربي إلى نماذج تحتذى، فحين أقبل أولئك الرواد لم يجدوا إرثا مسرحيا يتكئون عليه وأمثلة يحتذونها، يقول عبد القادر القط: «**إن المؤلفين العرب استمدوا موضوعاتهم في البداية من التاريخ حين كان أول عهدهم بهذا الشكل الجديد من أشكال التأليف الأدبي، لم يوجد بينهم لغياب البيئة المسرحية... فكان طبيعيا أن يلجأ إلى التاريخ يقتبس من أحداثه وشخصياته ما يغنيه عن الخلق الشامل.**»[10].

وهو رأي سبق وأن طرحه توفيق الحكيم في مقدمة مجلد "المسرح المنوع" حيث ذهب إلى أن قلة الزاد والفراغ المسرحي لم يكن فقط وراء إقبال العديد من الكتاب على التاريخ، بل كان أيضا وراء تنقل الكاتب في فترة وجيزة

بين المذاهب المختلفة، ولكنه تعليل يبدو غير مقنع لجملة من الأسباب أولها إن توظيف التاريخ لم يقتصر على رواد المسرح الشعري، بل شمل معظم من أقبل على الكتابة لهذا اللون الأدبي، سواء تعلق الأمر بأولئك الرواد أو بالجيل الثاني، وثانيهما أن استلهامه ظاهرة طبعت المسرح العالمي، وآداب أمم لها تاريخ عريق في هذا الفن، فهل كانت عودة راسين وكورناي وفكتور هيجو وبرناردشو وقبلهم شكسبير وكريستوفر فراي، وبعدهم إليوت إلى التاريخ بسبب جدة هذا الفن على الأدبين الفرنسي والإنجليزي ؟!

ولم لا تكون العودة إلى التاريخ مرجعها اعتبارات فنية وجمالية، قوامها سهولة التشكيل الفني على اعتبار أن التاريخ يقدم للكاتب الهيكل العام للنص، فالأحداث مهيأة والشخصيات جاهزة، والحل قد يكون معروفا وشائعا مما يجعل عملية البناء والتأليف أقل عسرا، لأن صعوبة النص تكمن بالدرجة الأولى في تصور الموضوع وطريقة بنائه، والتاريخ هو المصدر الذي يسهم في تذييل تلك الصعوبة بما يضعه بين يدي الكاتب من مادة خام يتناولها هذا الأخير ويعيد صياغتها وتشكيلها، حتى تتماشى مع رؤيته الفكرية والقضية التي يريد التعبير عنها، والثابت أن هذا العامل الفني وراء نزوع العديد من الكتاب وفي مختلف الأجناس الأدبية نحو التاريخ ووقائعه: «**حيث يقدم التاريخ للكاتب كثيرا من المادة التي يمكن تشكيلها دراميا، وتتمثل هذه المادة غالبا في صفات الشخصية وما عرف عنها تاريخيا... كما يحاول الكاتب النفاذ إلى رؤية عصرية يرصدها من خلال تشكيله اللغوي عن طريق الإيحاء والمماثلة**[11].

لا شك في أن التاريخ يسهم في تذليل صعوبة التأليف بما يقدمه للكاتب من أحداث درامية جاهزة يمكن إعادة صياغتها وتشكيلها مسرحيا، ويعفيه من مشقة الخلق وصعوبة الإبداع، مصدر ثري وحافل بالشخصيات التي لها ومضها الخاص ولا تزال تحتفظ بقدر كبير من الدرامية، وزاخر أيضا بالأحداث المؤهلة فنيا لأن تكون مادة لنص مسرحي جيد، فعن حوادث الحب والغرام حفظت المصادر التراثية أخبار عبلة وعنترة، وليلى والمجنون، وعزة وكثير، وعروة وعفراء... وعن مواقف العزة والشهامة والكبرياء سجل التاريخ – وبأحرف من ذهب – أسماء المعتصم وهارون الرشيد وصلاح الدين الأيوبي والمعز بن عبد السلام وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، وعن الدهاء والمكر حكت صفحاته عن دهاء معاوية ومكر عمرو بن العاص، وعن ورع وتقوى أبو بكر وعمر وعثمان وأبي ذر والحلاج وابن الفارض، وعن جبروت الأفراد والأسر حدثنا التاريخ عن الحجاج وزياد بن أبيه وأبو مسلم الخراساني ونكبة البرامكة وآل طاهر... وهكذا يجد الكاتب المسرحي في كتب التاريخ ما من شأنه أن يمدّه بالمادة ويغنيه.

وهذا التعليل يتردد في العديد من الدراسات ويتكرر على لسان أكثر من ناقد، ونحن على يقين بأن سهولة التشكيل **(المعيار الفني)** وراء إقبال طائفة من المبدعين، ليس في المسرح فحسب بل في بقية الأجناس الأدبية، على توظيف أحداث التاريخ واستدعاء شخصياته، ولكن الذي لا نقره أن يكون المعيار الوحيد في تفسير الظاهرة، فلم لا يكون الدافع إليه إحساس الكاتب بأن هذا المصدر قادر على أن يمنح نصه الإبداعي «**طاقات ودلالات تعبيرية لا حصر لها، لأن معطيات التراث لها كثير من القداسة والتبجيل في نفوس الأمة، والكاتب المسرحي، حين يقوم بتوظيف التراث يقوم في الوقت نفسه بإثارة وجدان الأمة لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدانها** »[12].

وكان التأثر بالمذاهب الأدبية من كلاسيكية ورومانسية في مقدمة العوامل التي جعلت شعراء المسرحية يقبلون على التاريخ يستلهمون أحداثه ويستدعون شخصياته، فقد كشفت النصوص الأولى التي قدمها إبراهيم اليازجي وعبد الله البستاني سيادة المسرح الكلاسيكي، لاسيما الفرنسي، وجاء شوقي وعزيز فجذرا تقاليد هذا المذهب الذي

يشترط اعتماد التاريخ سواء أكان حقيقيا أو أسطوريا... «**إن المذهب الكلاسيكي اشترط لتأليف التراجيديا أن يستمد موضوعها من التاريخ، ولما كان المذهب الكلاسيكي قد قام على بعث ومحاكاة الآداب اليونانية واللاتينية القديمة، فكان من الطبيعي أن يكون التاريخ الحقيقي والأسطوري الذي يستمدون منه موضوعاتهم هو تاريخ اليونان والرومان على نحو ما يلاحظ على مسرحيات الكاتبين الفرنسيين اللذين تتمركز فيهما كلاسيكية المسرح وهما راسين وكورناي**»[13].

ورغم الثورة على تقاليد الكلاسيكية، إلا أن كتاب المسرح الرومانسي لم يتخلوا عن هذا التقليد، وما ميزهم في التعامل مع التاريخ، أنهم عادوا إلى التاريخ الأوروبي الحديث كبديل عن التاريخ الإغريقي الذين قصر الكلاسيكيون مضامين مسرحياتهم عليه، فقدم فكتور هيجو، أديب فرنسا الكبير وحامل لواء المذهب الرومانسي في المسرح "**الملك يمرح**" من تاريخ فرنسا، و"**هرناي**"[14] من التاريخ الإسباني، و"**كروموبل**"[15] و"**ماري تيودور**" من تاريخ بريطانيا، وبالتبعية والتأثير استلهم شعراء المسرح العربي تاريخ أوطانهم، فعاد شوقي في "**مصرع كليوباترة**" و"**قمبير**" و"**علي بك الكبير**" إلى تاريخ مصر القديمة، وفي "**عنترة**" و"**مجنون ليلى**" و"**أميرة الأندلس**" إلى التاريخ العربي، وسار على خطاه عزيز أباظة في "**الناصر**" و"**شجرة الدر**" و"**غروب الأندلس**، وحضر التاريخ السوري القديم في مسرح عدنان مردم بك من خلال "**غادة أفاميا**" و"**الملكة زنوبيا**" والعربي الحديث مجسدا في "**دير ياسين**" و"**فلسطين الثائرة**" وهذا خلافا للشرقاوي الذي استهوته بعض الفترات العسيرة من المرحلة المعاصرة، فقدم "**مأساة جميلة**" و"**ووطني عكة**" و"**عرابي زعيم الفلاحين**"، أما فاروق جويدة فلم يتقيد بفترة زمنية أو رقعة جغرافية، فحضر التاريخ الأموي في "**دماء على أستار الكعبة**" التي وظف فيها شخصية الحجاج بن يوسف، والأندلس من خلال "**الوزير العاشق**" إحدى درر المسرح الشعري المعاصر، وكان نصيب المرحلة المعاصرة "**الخديوي**".

وعليه فإن تفضيل شعراء المسرح العربي للتاريخ يمثل أحد أوجه التأثر بالمسرح الغربي لاسيما الكلاسيكي منه، فعلى نحو ما عاد شعراء المسرح في أوروبا إلى تاريخ أوطانهم واستمدوا منه مضامين مسرحياتهم عادت هذه النخبة من كتابنا إلى تاريخنا العربي كمظهر من مظاهر الولاء للوطن والاعتزاز به.

وكانت النزعة الوطنية والقومية عاملا آخر أسهم في عودة نخبة من المسرحيين والروائيين إلى التاريخ، فلم يكن الدافع لدى الرعيل الأول من شعراء المسرح التعبير عن مشكلات اجتماعية من خلال القناع التاريخي، بل إحياء أمجاد الماضي والتعبير عن الحس الوطني والقومي على نحو ما جاهر به علي أحمد با كثير الذي يعد أحد الأسماء التي كتبت للمسرح الشعري في مرحلة مبكرة إذ ترجع نصوصه إلى النصف الأول من الثلاثينيات، حيث أرجع توظيفه للتاريخ إلى هذا المعيار « لعل اهتمامي بالقومية العربية كان ذا أثر في ولوعي بالتاريخ واستلهامه لموضوعات كثيرة من مسرحياتي»[16]. ولكنه لم يستثن المعيار الفني أو ما عبرنا عنه بسهولة التشكيل، حيث أقر بأن التاريخ أقدر فنيا وإيحائيا على التصوير من الحاضر.

وإلى هذا العامل الفكري **(النزعة الوطنية)** نعيد اهتمام شوقي بكليوباترة، وعلي بك الكبير، وتناول عزيز لشجرة الدر، وتوظيف عدنان لسيرة الملكة زنوبيا، والشرقاوي لأحمد عرابي، وبدر الدين الحامد لموقعة "ميسلون" فالوطنية هي التي جعلت شوقي يتحول من أديب إلى محام بارع يدافع عن ملكة بلاده التي ظلمتها أقلام المسرحيين الغربيين، من خلال تلك النصوص التي قدمها شكسبير ودرايدن وبرناردشو والتي قدمت فيها كليوباترة على أنها امرأة ماجنة غرها جمالها فضحت بوطنها وعرشها في سبيل ملذاتها الآثمة، والسبب ذاته كان وراء استدعاء عدنان لسيرة الملكة زنوبيا، حيث جاهر بالدافع الوطني وأعلن أنه كان المحرك الأول لكتابة هذه المسرحية، فقال في

تقديمها : «**وخطر لي بعد ذلك أن أجعل من تدمر تلك المدينة السورية التاريخية مسرحا لحوادث تاريخية عاشتها الملكة العظيمة زنوبيا، لأبعث تاريخا مشرقا من تاريخ بلادي**»[17].

ويمكن أن نقرأ العودة إلى التاريخ خلال تلك المرحلة على أنها مظهر من مظاهر المقاومة والجهاد والتصدي لمخططات الاستعمار الذي سعى إلى طمس معالم الأمة وتذويب مقوماتها، فكان استحضار الكتاب لصفحاتها المشرقة وشخصياتها المشهورة بمثابة ردة فعل تجاه تلك السياسة وملمح من ملامح الشعور بالذات والولاء للوطن والاعتزاز به وبمن دافع عنه من أبنائه المخلصين. وقد تزامن صدور العديد من المسرحيات في مرحلة بدأت فيها الأمة تتحسس ماضيها وحاضرها وتتطلع إلى المستقبل. وهيمنت روح بعث أمجاد الماضي على الكتاب المفكرين، الأدباء في الشعر واللغة، ورجال الإصلاح في الدين والمجتمع...

وتميز تناول المادة التاريخية بالتجوال الحر للشعراء عبر مراحل التاريخ، فحضرت جميع فتراته وعصوره قديمها وحديثها، ولكن بنسب متفاوتة، إذ هيمنت الفترتين العباسية والمعاصرة، وكادت تختفي المرحلة الجاهلية، وكان حظ الفترة الإسلامية قليلا بالقياس إلى بقية الفترات.

وخلافا لبقية الأنواع المسرحية (**واقعية، اجتماعية، سياسية،...**) والأشكال الفنية فإن المسرحية التاريخية استطاعت أن تتلخص من مشكلة اللغة بالتزامها العربية الفصحى، في وقت آثر فيه معظم كتاب المسرحية الاجتماعية اللهجات المحلية. فساهمت العودة إلى التاريخ في حل مشكلة اللغة الفنية (**الحوار**) وأخرجتنا من دائرة النقاش القديم الجديد بأي لغة تكتب. وفي ظل الازدواج اللغوي الذي نعاني منه، حيث نتعلم ونكتب بمستوى لغوي ولكننا نتحاور بمستوى آخر غير الذي نكتب به، وهذا الازدواج اللغوي رافق المسرح العربي منذ المراحل الأولى لنشأته وأصبح إحدى معضلات المسرح، حيث وظف أولئك الرواد مستويات مختلفة من الشعر إلى النثر، ومن الفصحى إلى العامية اللبنانية والسورية فالمصرية إلى لهجة أولئك الأجانب الذين لا يحسنون من العربية إلا القليل، مشكلة فنية عرض لها مارون النقاش في مسرحية "**البخيل**" النص المسرحي العربي الأول، حين لفت الانتباه إلى لغة "**أم رشا**" والتي تتناسب مع وضعها الاجتماعي باعتبارها خادمة، وأنها لهجة بعض المناطق اللبنانية، و"**عيسى**" الذي يتنكر فيظهر في صورة تركي لا يحسن العربية.

تناولها يعقوب صنوع في مسرحية "**موليير مصر وما يقاسيه**"، وعرض لها عثمان جلال حين ترجم بعض المسرحيات الفرنسية زجلا عاميا، حيث علل تفضيله العامية بأنها «**أنسب لهذا المقام وأوقع في النفس عند الخواص والعوام** » وناقشها بعد هؤلاء الرواد عدد من نقاد المسرح وكتابه، ذلك أن البعد الزمني – وربما المكاني أيضا – الذي يفصل بين المشاهد وبين ما يعرض أمامه من وقائع تاريخية يجعل إمكانية قبول أن يرى مثل تلك الشخصيات البعيدة عنه زمنيا ومكانيا، تتحدث بلغة عربية فصحى أو تتحاور شعرا، انطلاقا من أن «**الشخصية التاريخية ليس لها وجود مادي ملموس يحول دون تقبله إياها بالصورة الشعرية التي يرسمها لها المؤلف، وللماضي في نفوس الناس من السحر والغموض ما يغلفه بجو شعري يتناسب مع المسرحية الشعرية** »[18].

وكان علي أحمد باكثير في طليعة المسرحيين العرب الذين آثروا التاريخ لهذا الاعتبار الفني، حيث علل انصرافه عن الموضوعات الاجتماعية إلى التاريخ لأنه يسهم في حل مشكلة اللغة الفنية للمسرح « **ومن الأسباب أيضا التخلص من مشكلة اللغة... وأعترف بأن من أسباب غرامي بالتاريخ والأسطورة التهرب من مواجهة هذه المشكلة، وإن كنت قد حاولت مع المحاولين أن أجد لها حلا آخر، وذلك باستعمال لغة فصيحة جارية على قواعد الإعراب ولكنها تلتزم أسلوب اللغة الدارجة ومنطقها وبلاغتها** »[19].

وتفاوت الكتاب في مدى التزامهم حقائق التاريخ أو التمرد عليها ومحاولة تجاوزها، إلا أنه يمكن القول بشيء من الاطمئنان، أن الكتابات المسرحية الأولى، لاسيما الشعرية منها، كانت أكثر التزاما بوقائع التاريخ والارتباط بها والتمسك حتى بجزئيات الحادثة وتفصيلاتها، وتلك إحدى عيوب مسرحيات شوقي وعزيز أباظة وعدنان مردم وبعض مسرحيات الشرقاوي مثل "الحسين ثائرا" و"الحسين شهيدا" فحضر التاريخ في بعضها وكاد يغيب المسرح، وهذا الالتزام يتماشى مع هدف بعض النصوص التي كانت تسعى إلى غاية أو هدف تعليمي تثقيفي.

وتحررت أغلب نصوص ما بعد الستينيات من قداسة التاريخ وتعاملت مع وقائعه وفق الحاجة الفنية المحضة، وتبعا لذلك تصرفوا في الحادثة التاريخية بالإضافة والحذف والتحوير، فغيروا في مسيرة الأحداث ونهج الشخصيات ودوافعها، ولم يخرج في بعض النصوص عن كونه معادلا موضوعيا للحاضر، أو قناعا يعالج الكاتب من خلاله بعض جراحات الحاضر وآلامه، لأنهم كانوا على يقين أنهم أدباء وفنانون وليسوا علماء تاريخ وإن بنوا مسرحياتهم على وقائعه وأحداثه.

ومن الظواهر المميزة في تعاملهم مع أحداث التاريخ إبداعيا لجوء بعض الكتاب إلى اختلاق حقبة تاريخية بأحداثها وشخصياتها وزمانها ومكانها وبناء نص على ذلك التاريخ المتخيل بكل حوادثه الكبرى وتفصيلاته، وتعود الريادة في هذا البناء أو الخلق لحقبة تاريخية إلى الكاتب العراقي الكبير خالد الشواف الذي نشر عددا من المسرحيات استلهم وقائعها من التاريخ العراقي القديم خلال الفترة البابلية، حيث ابتكر أحداثا وشخصيات وبيئة زمانية ومكانية « **ولم يتقيد بأحداث التاريخ الحقيقية كما هو الحال في المسرحيات التاريخية، فاخترع الأحداث ووضع الأسماء واختار الزمان والمكان حسب ما اقتضى موضوع المسرحية ولن يلام في هذا أبدا، فتأليف المسرحية التاريخية يسمح له بالتصرف كما يشاء** »[20].

وهو الاتجاه الذي جذره بعض كتاب المسرح في سورية الذين نشروا عددا من النصوص المبنية على وقائع تاريخية متخيلة، كانت "**غادة أفاميا**" لعدنان مردم بك (1967) فاتحتها وتلتها "**حكاية الأيام الثلاثة**" لعمر النص، و"**العرش والعذراء**" لخالد محي الدين البرادعي. وهذا النوع من التأليف لا ينطلق من فراغ، فغالبا ما يبنى على مثال تاريخي يشبهه، أو يشير إليه، أو يتقاطع معه، فقد بنى عدنان مردم بك مسرحيته على أحداث ووقائع متخيلة تخوضها شخصيات مبتكرة في مكان معلوم يشير من خلاله إلى التاريخ الحقيقي، فمكان المسرحية معلوم، لأن "**أفاميا**" مدينة تقع غرب سورية خضعت للاحتلال الروماني ثم الفتح الإسلامي، أما المتخيل في المسرحية فهو الوقائع والأحداث والشخصيات التي ليس لها أي سند تاريخي. وقد أتخذ الكاتب من هذه المدينة معادلا موضوعيا لمدينة دمشق واحتلالها من طرف الرومان معادل آخر لاحتلال سورية على يد الاستعمار الفرنسي، ومقاومة سكان مدينة "أفاميا" وتضحياتهم في سبيل مدينتهم رمز لتضحيات الدمشقيين ودفاعهم عن وطنهم، ومما يؤكد هذه الافتراضات ويقويها قول المؤلف في مقدمتها : «**إن فيها تصويرا لمشاهد طالما شاهدتها أيام طفولتي في دمشق وعشت معها حقبة طويلة حين كان الشعب السوري بمجموع طبقاته حربا على المستعمر، فحاولت تسجيل هذه الحقبة التي عشتها أيام طفولتي تمجيدا لها وبعثا لماضيها المشرق** »[21]. تأسيسا على هذا فإن المسرحية تصدر في الحقيقة عن فترة الاحتلال الفرنسي لسورية، وإن اتخذت من تلك الأحداث والوقائع والشخصيات المبتكرة منطلقا، لأن الوضع في كلتا المدينتين واحد : «**وإن تباعدتا في المكان واختلفتا في الزمان، فقد عانت كلتاهما من جيش غاز، يستبد ويسفك ، وقد كافحت كلتاهما فكان فيهما شجاعة وابتسال وتضحية وفداء، ثم كان النصر فيهما، وهزيمة الغازي وانحداره، وهو ما يؤكد أن الحق واحد، وأن الباطل واحد في كل زمان ومكان وإن اختلفت الأشكال وتعددت الأنواع**»[22].

والقلة القليلة من كتاب المسرح العربي الذين لجأوا إلى اصطناع حقب تاريخية تنسج على مثال تاريخي حقيقي، أو شبيه به، يستمد منه بعض العناصر ويضيف إليه، رغم أن لهذا التوجه ما يدعمه في الكتابات النقدية والإبداعية، فقد أشار أرسطو إلى أن بعض شعراء التراجيدية الإغريقية كانوا يعتمدون في مسرحياتهم على أحداث وشخصيات ليس لها أي سند تاريخي :« **ففي المأساة نجد أن شخصا أو شخصين فقط من بين الأسماء المشهورة والمعروفة بينما سائر الأسماء مخترع، وفي بعض المآسي لا نشهد واحدا معروفا، ومع هذا فلا ينقض ذلك من قدرها ورفعتها**»(23).

ومن الصور المشرقة في توظيف وقائع التاريخ واستلهام أحداثه، صدور بعض المسرحيات التي تجاوزت فكرة إحياء الماضي أو تمجيده، بل لتعيد قراءة بعض الأحداث التاريخية وتفسرها تفسيرا مغايرا لذلك الذي اعتاد عليه الناس وسلموا به، فبعدما رسخ في الذاكرة الجماعية العربية أن الزنج جماعة مارقة ضالة هاجمت البصرة وأشعلت فيها النار، وحين قدموا إلى بغداد قمعوا ومحقوا تحت أسوارها، وتحولوا إلى ما يسميه سياسيو هذا العصر، بالمرتزقة والمأجورين الخارجين عن رأي الأمة، تحول هؤلاء في مسرحية "ثورة الزنج" لمعين بسيسو إلى شرفاء وأبطال، وقائدهم إلى زعيم يقود أولئك الجياع والفقراء ضد المتخمين والمترفين من طبقة الملاك وزبانية الحكم.

ولم يعد الحلاج عند صلاح عبد الصبور صورة لذلك الصوفي الذي يلبس الخرقة ويعيش بعيدا عن المجتمع، بل تحول إلى ثائر اجتماعي ورمز لكل مثقف آمن بشرف الكلمة وثقل الأمانة فنزل إلى الشارع ليمارس دوره في التغيير وفي الإصلاح الاجتماعي والسياسي باعتباره أحد مثقفي الأمة، فتخافه السلطة فتكيد له وتصلبه ليكون مسيحا ثان، عقابا له على هذا الفكر الاجتماعي. أما فكرة الزندقة والقول بالحلول وأنه على اتصال بأعداء الخلافة وغيرها من التهم فذلك هو التاريخ المزيف الذي رغبت فيه السلطة العباسية وسجله المأجورون الذين باعوا شرفهم وضمائرهم بدراهم معدودات.

وفي استلهامهم لوقائع التاريخ واستدعائهم لشخصياته، لوحظ تركيزهم على فترات الضعف والانكسار، حيث انتخبوا لحظات الهزيمة والانكسار، وشدتهم مواقف الفجيعة، احتلال فارسي في مسرحية "**قمبيز**"، ورومانى في "**مصرع كليوباترة**" و"**الملكة زنوبيا**"، وفرنسي في "**مأساة جميلة**" و"**ميسلون**"، وإسرائيلي في "**وطني عكة**" و"**دير ياسين**" و"**وا قدساه**"، وإنجليزي في "**عرابي زعيم الفلاحين**"، وصراع صليبي في "مصرع غرناطة" و"**صلاح الدين والنسر**"، وجبروت وتسلط في "**الحسين ثائرا**" و"**الحسين شهيدا**"، واستبداد وقهر في "**بعد أن يموت الملك**" و"**مأساة الحلاج**".

وكثرت المسرحيات التي استلهمت مادتها من مأساة فلسطين باعتبارها فاجعة الفواجع، وكانت الريادة لسهيل إدريس الذي نشر سنة 1969 مسرحية "**زهرة من دم**" التي عرضت في القاهرة في السنة نفسها، ووجه القصور فيها أنها تقدم أبطالا من ورق ولم تستطع طرح القضية طرحا « **فنيا وعبر ساحات الصراع المحدد بشكل لا يحتمل التأويل أو التفسير الظاهري بقدر ما تقدم المسرحية حلولا وتصورات فنية واهية تنفصل عن حدود اللهب والاحتراق للقضية الفلسطينية** »(24).

وتوالت بعد ذلك النصوص التي دارت حول هذه المأساة، فقدم الشرقاوي "وطني عكة" سنة 1970، وهاشم هارون مسرحية "**السؤال**" ومعين بسيسو "**العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع**" وعلي عقلة عرسان "**الفلسطينيات**"، ويسري الجندي "**واقدساه**" وهي آخر مسرحية شعرية تتناول القضية الفلسطينية أمكن الاطلاع عليها، ولا تزال مخطوطة، وهي إحدى النصوص التي لقيت رواجا كبيرا على خشبة المسرح.

وهكذا وبدلا من اختيار الفترات المشرقة من التاريخ العربي الإسلامي واستحضار تلك الشخصيات التي كانت بمثابة منارات يهتدي بها أولئك الذين يسعون إلى خدمة دينهم ووطنهم وأمتهم، استحضر المسرحيون الفترات العسيرة والمظلمة، فلم يرق لشوقي في تاريخ مصر الموغل في القدم إلا الآسي والفواجع، مما دفه ببعض دارسي مسرحه إلى البحث عن الدافع الذي جعله لا يرى من تاريخ وطنه غير تلك الصفحات السوداء القاتمة.

وإذا كان الزعيم المصري مصطفى كامل قد استحضر سنوات العز وكتب عن الفتح والانتصار العرب مسرحية "**فتح الأندلس**" فإن أسلافه عادوا إلى الحقبة ذاتها ليكتبوا عن الهزيمة والانكسار، فصور عزيز أفول تلك الحضارة في مسرحية سماها "**غروب الأندلس**"، ولم يبعد عدنان عن هذا فعنون مسرحيته بـ "**مصرع غرناطة**" أو لنقل مصرع آخر من ظل يقاوم في سبيل بقاء الوجود العربي الإسلامي.

وعوض من استحضار مراحل القوة الإباء زمن عبد الملك بن مروان وعمر بن عبد العزيز والمعتصم وهارون الرشيد، راح المسرحيون يستحضرون الصورة القاتمة من التاريخ، فأعادوا إلى الذاكرة فاجعة مقتل الحسين رضي الله عنه، على نحو ما جسدته ثنائية الشرقاوي "**ثأر الله**" و"**صلب الحلاج**" وما ترتب عنها من تحول للقضاة والعلماء إلى دمى في أيدي زبانية بني العباس، وعن الحب الآثم والمؤامرات داخل قصور الخلفاء والأمراء والولاة.

وبدلا من عدل عمر وورع عثمان وزهد أبي هريرة وكفاءة خالد وإباء المعتصم وحنكة الرشيد وكبريائه وإخلاص محمد عبده وجمال الدين الأفغاني، وتضحيات سعد زغلول وعمر المختار ومحمد المقراني والعربي بن مهيدي وعبد الكريم الخطابي، وغيرهم من الأبطال الذين دفعوا حياتهم في سبيل أوطانهم، بدلا من هؤلاء الشموع والنجوم، استدعى بعض المسرحيين العرب شخصيات تقشعر الأبدان لسماع اسمها لما عرف عنها من بطش وجبروت وما ميز حياتها من استبداد كالحجاج وزياد وأبو مسلم الخراساني وغيرهم من الذين تحولوا إلى رموز للتسلط والقهر وامتهان كرامة الإنسان.

واهتم آخرون بفترات شهدت صراعا بين كتلتين أو أسرتين تتصارعان من أجل النفوذ والسيطرة على نحو ما عبرت عنه مسرحية "**العباسة**" لعدنان مردم بك، التي كانت صورة للصراع الذي كان يدور سرا وعلانية داخل الخلافة العباسية بين العرب ممثلين في هارون الرشيد وزبيدة والفضل بن الربيع، والفرس بزعامة جعفر البرمكي.

ولوحظ على العديد من النصوص غياب الرؤيا الفكرية المعاصرة لتلك الحادثة أو الشخصية المستحضرة من أعماق التاريخ، وانعدمت الروابط بين ماضي الحادثة وواقع الكاتب، وخلت بعض المسرحيات من أي إثارة أو تلميح إلى أن الكاتب يسعى من خلال ذلك القناع التاريخي إلى التعبير عن طريق الإيحاء والمماثلة إلى بعض قضايا العصر ومشكلاته. وتوقف التوظيف في حدود إحياء الحادثة دون إعطائها بعدا معاصرا، أو تحميلها مضمونا جديدا غير ذلك الذي عرف عنها، يتحول معه ذلك الماضي البعيد إلى حاضر، وهذا القصور في التوظيف مرتبط لدى العديد من المسرحيين، بالغاية من العودة إلى التاريخ التي اقتصرت على الغاية التعليمية والهدف التثقيفي، المتمثل أساس في تعليم التاريخ، من خلال بعث أمجاد الماضي والانفعال به والتغني ببطولاته وتمجيد شخصياته، وتبعا لذلك لم يستطع هؤلاء الكتاب تجاوز وقائع التاريخ والتعبير بواسطته عن موضوعات وقضايا تتصل بالحاضر، فلم يستطع عدنان مردم بك في مسرحية "**الحلاج**" أن ينفخ في هذه الشخصية روح العصر ويجعلها تعيش هموم ومشكلات الحياة، مع التسليم بنجاحه في انتخاب هذه الشخصية التي ارتبطت في الذاكرة بأنها رمز لكل مثقف يؤمن بمبدأ ويخلص له ويدافع عنه حتى الموت، رفض إغراء السلطة وتهديدها وأصرّ على ممارسة دوره في الإصلاح الاجتماعي والسياسي والديني[25].

بدلا من هذا استرسل المؤلف في تتبع تفاصيل حياته وجزئياتها، دون أن يزحزحه من صوفيته أو يخلصه من شطحاته. وفشل خالد محي الدين البرادعي في إقناع قراء مسرحيته "الأيام السبع الطوال" بأن هموم بطله هي بعض همومنا، فالمسرحية لا تومض ولا توحي بأن مشابهة بين حياة أبي القاسم وحياة إنسان هذا العصر، فشل في أن يجعل بطله يعيش بيننا ويفكر بما نفكر به، فظلت همومه رهينة التاريخ، وظلت القضية التي عايشها قضية فردية[26].

وتبعا لذلك ارتبط غياب الرؤيا الفكرية بوظيفة النص وغايته، ذلك أن الكتاب الذين تجاوزوا الهدف التعليمي وتحرروا من حرفية الحادثة التاريخية التي تحولت إلى وسيلة فنية يطل من خلالها على قضايا العصر، فهؤلاء جاءت نصوصهم مرتبطة بالواقع معبرة عنه، على نحو ما يمكن تلمسه لدى الشرقاوي في "**الحسين ثائرا**" و"**الحسين شهيدا**" و"**الفتى مهران**"، وألفريد فرج في "**سليمان الحلبي**" وصلاح عبد الصبور في "**الحلاج**" و"**ليلى والمجنون**" وفاروق جويدة في "**دماء على أستار الكعبة**" و"**الوزير العاشق**". وغيرهم من المسرحيين الذين قدموا مسرحيات بنيت على وقائع تاريخية.

وعلى نحو ما اختلف المسرحيون في الهدف من العودة والغاية من التوظيف، شمل التغيير طبيعة الشخصيات المشكلة للحادثة التاريخية، فبعدما ظلت النصوص تبنى على الأحداث الجسام وتستلهم سيرة العظام من ملوك وأمراء وقادة وخلفاء وولاة ووزراء وغيرهم ممن يمثلون صفوة المجتمع ونخبه، ألم يستلهم شوقي وهو رائد المسرح الشعري العربي سيرة "**كليوباترة**" و"**أميرة الأندلس**" و"**قمبيز**" والمعتمد بن عباد **(أميرة الأندلس)**. ويعرض عزيز أباظة خليفته إلى شجرة الدر وصلاح الدين، ويتناول فاروق جويدة السيرة الذاتية للحجاج بن يوسف في مسرحية "**دماء على أستار الكعبة**".

شرع الكتاب من خلال هذه النصوص في التمرد من هذا التقليد الكلاسيكي الذي ظل يربط البطولة بالعظماء والوجهاء، فاتجهوا إلى البحث ضمن الأحداث الكبرى والشخصيات المشهورة، عن أخرى ثانوية وشخصيات بسيطة ليجعلوها محور الارتكاز في أعمالهم، فأسندوا إلى أولئك البسطاء، الذين همشهم مؤرخو السلاطين ومرتزقة الملوك، الأدوار الأولى في تلك الحوادث الكبرى وجعلوهم وراء نجاح ذلك الحدث أو إخفاقه. فكانت بداية تشكل ظاهرة جديدة في المسرحية التاريخية تمثلت في إسناد البطولة إلى أفراد من عامة الناس، كالحلاج وسليمان الحلبي وأبي ذر الغفاري وأبي بكر الشبلي ورابعة العدوية وعبد الله بن محمد **(بطل مسرحية ثورة الزنج)**.

فمن تكون رابعة العدوية التي أسند لها دور البطولة في أكثر من نص؟ وأي وزن لها مقارنة بكليوباترة أو زنوبيا أو شجرة الدر، وغيرهن من بني جلدتها، إنها لا تعدو أن تكون جارية اشتراها أحد المترفين من أسواق البصرة وبعد فترة من حياة الرق والجواري وما كان يتحتم على كل رقيق أن يقوم به[27]، تحولت إلى واحدة من أشهر العباد والمتصوفة، ومن هي جميلة وعمار في مسرحية مأساة جميلة لعبد الرحمن الشرقاوي إنهم يمثلون عامة المجتمع الجزائري ورمز لأولئك الذين انتفضوا ضد الاستعمار الفرنسي ، وأي ثقل كان يمثله الحلاج في العصر العباسي خول له من أن يصبح من أهم الشخصيات التي انجذب نحوها عدد من كتاب المسرح الحديث [28]، فلا يذكر التاريخ سوى أنه كان أحد المتصوفة، وحوكم بتهمة الزندقة، وصلب ليكون مسيحا ثانيا. نصوص عادت إلى التاريخ وأزالت الغبار عن أولئك البسطاء الذين كان لهم دور ولكنهم همشوا حتى يبقى الفضل والمجد والشهرة للأمير أو السلطان أو الزعيم، أو غيرها من الشخصيات التي يعرفها القارئ واعتاد عليها وسلم بأنها وراء ذلك الانتصار والمجد، عادت إلى التاريخ ودفعت بأولئك البسطاء إلى الواجهة، إلى الشمس بعد فترة طويلة من حياة الظل والظلام، فكان أن تعرف القارئ على شخصيات جديدة ساهمت في ذلك الحدث، ولكن دورها ظل غير

معروف بفعل الإقصاء والتهميش، ولا شك أن إبراز مثل تلك الشخصيات غير المشهورة وإشاعة بعض إنجازاتها، يسهم في إغناء التاريخ وإثرائه وإضاءة بعض جوانبه التي ظلت مظلمة. وكان بها تشكك في التاريخ الرسمي لأنه لا يؤرخ إلاّ للملوك والسلاطين، لذلك راحت تمحص ذلك الماضي وتدقق في وقائعه، وتعيد صياغته بإسناد معظم البطولات والإنجازات إلى الشعب الصانع الجديد للتاريخ، بفضل أولئك البسطاء والمهمشين.

على أن التغيير في طبيعة الشخصيات التاريخية مرده اعتبارات فنية أخرى، تمثلت في تبني الكتاب لقيم وتقاليد مسرحية جديدة بديلة عن تلك التي طرحها النقد الأرسطي، وجذرها كتاب المسرح الكلاسيكي ونقاده ولاسيما "**بوالو**" الناقد الفرنسي في كتابه "فن الشعر" الذي صاغه وفق النظرية الأرسطية، ومظهر من مظاهر الاستجابة لما طرحته حركات التجديد في المسرح العالمي، فقد مضى زمن تقاليد المآسي الإغريقية والكلاسيكية التي كانت تقصر البطولة على العظماء، تقليد لم يعد له أثر في ظل التغيرات الاجتماعية والسياسية والفنية، وبفعل تلك الثورة التي قادها بعض أساطين المسرح العالمي أمثال إبسن وإليوت ولوركا وبريخت وغيرهم.

خاتمة:

وفي تعامل الكتاب مع التاريخ، لوحظ أن شعراء المسرح لاسيما الكلاسيكيين كانوا أكثر إخلاصا للتاريخ واحتراما له، فلم يكتف الواحد منهم الالتزام بالخطوط العامة لتلك الحادثة أو الشخصية التي استدعاها من التاريخ، بل تمسك حتى بجزئياتها وتفصيلاتها، مما جعل بعض النصوص تقترب كثيرا من التاريخ، وأرجعنا ذلك إلى الغاية التعليمية والهدف التثقيفي.

بينما سعى الجيل الجديد إلى تجاوز الواقع التاريخي والتخلي عن النظرة التبجيلية لكل ما هو تراثي قديم، ووضع جميع الأحداث والوقائع موضع التداول، وسبق لصلاح عبد الصبور وهو أحد الأسماء اللامعة في الحياة الثقافية العربية أن أكد على : « **ضرورة أن يرتدي التراث برقع الحداثة... وأن نسقط طابع القداسة عن التراث** » [(29)].

وتبعا لذلك تناولوا المادة التاريخية بالحذف والإضافة والتحوير وإعادة تفسير الحادثة وتقليبها على شتى الأوجه، رافضين فكرة الإخلاص للتاريخ والخضوع التام لأحداثه، فكان التعامل مع مكوناتها وفق حاجة النص الفنية أو الموضوعية، وتلك إحدى اللمسات الجمالية في التعامل مع هذا المصدر، ذلك أن عدم التقيد بحرفية التاريخ يسهم في خصوبته وإثرائه بما يضيفه المبدع من أحداث وما يقدمه من تفسيرات لبعض الظواهر والوقائع تفسيرا يخالف ما شاع عنها، وهذا التوجه قد تكون الغاية منه إثبات فكرة أو الدفاع عن رأي أو إبداء وجهة نظر تجاه تلك الأحداث أو الشخصيات، وعليه فإن الكاتب المسرحي المعاصر لم يعد يولي اهتماما كبيرا لوقائع التاريخ إلا بالقدر الذي يثري النص ويضيء فكرته، يستلهمه ويوظفه ليعيد صياغته وتشكيله، ويتخذه قناعا ليطل من خلاله على بعض إشكالات الحاضر، وفي هذه العودة دليل أيضا على أن بعض مشكلاتنا الفنية والجمالية قد تجد لها حلا حين نعيد صياغة ذلك التراث وإعادة تشكيله.

الهوامش

1– أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط3، دار الثقافة بيروت، 1973، ص27.

2 – منهم نبيل راغب في كتابه قضية "الشكل الفني في أدب نجيب محفوظ" ومصطفى التواتي في رسالته "روايات نجيب الذهنية".

3 – محمد مندور، المسرح النثري، دار نهضة مصر، د.ت، ص42.

4 – محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، ط3، دار الثقافة، بيروت، 1980، ص356.

5– عزيز اباظة، الأعمال المسرحية الكاملة، ط1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ، ج2، ص 13.

6– أحمد زياد حركة التأليف المسرحي في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982، ص269.

7– المرجع نفسه، ص242.

8– المرجع نفسه، ص206.

9– السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ص190.

10 – عبد القادر القط، من فنون الأدب، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص51.

11– سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة 1981، ص43.

12– سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح المصري، دار قباء للطباعة ، القاهرة، 2000، ص40.

13 – محمد مندور، المسرح النثري، ص37.

14– عربها باقتدار نجيب الحداد تحت عنوان "حمدان" ومثلتها فرقة جورج أبيض فلقيت رواجا كبيرا، حيث استمر عرضها لفترة طويلة.

15– حملت هذه المسرحية معظم قواعد المسرح الرومانسي الفرنسي، فكانت تلك المقدمة سببا في شيوع المسرحية بين المثقفين.

16– علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ط3 مكتبة مصر، القاهرة ص 9.

17– عدنان مردم بك، الملكة زنزبيا، ط1، بيروت، 1969، المقدمة، ص 12.

18 – فن المسرحية من خلال تجاربي، ص40.

19 – المرجع نفسه، ص40.

20– علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، معهد البحوث والدراسات العربية، 1967، ص 176.

21 – عدنان مردم بك، غادة أفاميا، ط1، بيروت، 1967، المقدمة، ص11.

22– أحمد زياد محبك، المسرحية التاريخية، ط1، دمشق 1989، ص182. وانظر أيضا حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 230، حيث تقدم نماذج أخرى

23– أرسطو، فن الشعر، ص27.

24 – محمد الرفاعي، فلسطين في المسرح المصري، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 18.

25 – إسماعيل بن اصفية، مسرح عدان مردم بك، رسالة ماجستير (مخطوط)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر 1989، ص178.

26 – خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 84.

27– عدنان مردم بك، رابعة العدوية، ط1، بيروت، 1972، المقدمة، ص 09.

28– كان صلاح عبد الصبور سباقا في توظيف هذا الرجل دراميا، حيث نشر سنة 1968 مسرحية مأساة الحلاج، وتوالت بعد ذلك النصوص المسرحية التي استحضرت سيرة الحلاج.

29 – سيد علي اسماعيل :أثر التراث في المسرح المصري، ص43.