آليات توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي وكيفياته (نماذج مختارة)

د. يحيى سليم عيسى ●
د. عدنان علي المشاقبة ●●

ملخص :

تتناول هذه الدراسة آليات توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي وكيفياته - نماذج مختارة، حيث ذهب الباحثان في البداية إلى محاولة رصد اشتغالات عدد من المسرحيين العرب على آليات توظيف التراث انطلاقا من حالات الوعي الفكري والجمالي، بهدف البحث عن هوية للمسرح العربي وعدم الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، وبما أن الأدب المسرحي الإماراتي لم يكن هو الآخر بمعزل عن البحث عن هوية عربية للمسرح تستمد مقوماتها من التراث العريق للعرب والمسلمين، فقد جاءت هذه الدراسة للتعرف على آليات توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي من خلال دراسة نماذج مختارة لاثنين من الأدباء هما : سلطان بن محمد القاسمي، واسماعيل عبد الله، وهذا ما تتأسس عليه أهمية هذه الدراسة التي سيحاول الباحثان من خلالها رصد مدى التقاء تجربة هذين الأديبين مع تجارب المسرح العربي.

إن هذه الدراسة تهدف إلى التعرّف على آليات توظيف المؤلف المسرحي الإماراتي للتراث في النص وكيفياته، وطبيعة وأشكال المصادر التراثية التي أفاد منها في كتابة نصه المسرحي، ومدى تأثره بالمحاولات الرائدة في تأصيل المسرح العربي على مستويي الشكل والمضمون، وكل ذلك يأتي من خلال الإختيار القصدي لثلاثة نصوص مسرحية ظهرت في إمارة الشارقة بين عامي (1998-2001).

● كلية الفنون والتصميم - الجامعة الأردنية
●● كلية الفنون والتصميم - الجامعة الأردنية

المقدمة:

ارتبطت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي العربي في أذهان كثير من المسرحيين العرب بالتراث، وكان طبيعياً أن تبرز لديهم ثنائية الأصالة والمعاصرة بوصفهما تحققان وحدة باطنية عضوية تعبر عن الرؤية المعاصرة للتراث التي تفرض علينا أن نتعامل معه كمواقف وحركة مستمرة من شأنها أن تساهم في تطوير التاريخ وتغييره نحو القيم الإنسانية المثلى، لا أن تقتصر نظرتنا للتراث على أنه مادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته.

ولأن المسرح شكل من أشكال التعبير وأداة من أدوات التواصل الثقافي بين أبناء الجنس البشري، فقد برزت الحاجة إلى ضرورة أن يأخذ المسرح دوره على الساحة العربية بعيدا عن الاستسلام والهيمنة التي يفرضها الشكل الأوروبي للمسرح، ذلك أن هيمنة شكل المسرح الواحد وعملية النقل الحرفية دون دراسة وتمثل واستيعاب، تجعل من المسرح سلطة ليس من السهل الفكاك منها، بل إن خطورة نقل هذا الشكل والإذعان له من شأنها أن تقتل الأنشطة والظواهر الجانبية وتعرقل نشأة مسرح عربي خالص مستمد من الموروث الشعبي والتاريخي، وقد كان من تأثير ذلك أن أنكر نقاد وأدباء من الجيل السابق على الشعب العربي كل تراث مسرحي بأي شكل كان، وأخذوا عن الأوروبي مفهومهم عن المسرح كقاعدة مسلم بها وانطلقوا منها في أعمالهم، فأخفقوا في الوصول إلى ما يمكن أن نسميه مسرحا عربيا.

وبعد الصحوة القومية التي سادت الحياة الثقافية العربية منذ النصف الثاني من القرن العشرين، ذهب رجال المسرح إلى البحث عن مخرج لكسر هيمنة الشكل المسرحي الأوروبي، والخروج بشكل مسرحي عربي يرتكز على الموروث الشعبي ويمكن له أن يؤكد الهوية القومية الإنسانية التي تميز العرب عن سواهم من الأمم، وهذا الشكل من المسرح من شأنه أن يكشف عن روح الأصالة في امتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ.

إن عملية توظيف التراث في الفن المسرحي تتطلب منا الانفتاح على الآخر بوعي ونضج، ومحاولة الإفادة من كل منجزاته الإيجابية لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والقيم السامية، من هنا تبرز ضرورة قراءة الموروث قراءة نقدية هادفة تسهم في تأسيس رؤيتنا لمشكلات الواقع الملحة، وبما أن التراث العربي هو نتاج الثقافة المدونة والمنقولة والشفاهية وهو يشكل مجموع التكوينات المميزة للشعب العربي، فإن ذلك يؤهله لإعطاء البديل الحقيقي لغياب الفعل المسرحي، ولأنه يحمل طابعا خاصا فإن استلهامه لابد أن يؤدي إلى إثراء أي عمل عربي ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية.

مشكلة الدراسة:

تشكل عملية توظيف التراث في المسرح ملمحا أساسيا من ملامح التطور في بنية النص المسرحي، ولأن التراث خصب بمعطياته وإمكاناته التي حملها لنا عبر العصور، فقد شكل مجالا واسعا للاستلهام أمام المبدع المسرحي الذي وجد فيه مقومات فكرية وإبداعية تمكنه من التعبير عن الهموم والقضايا التي تشغله، بل وتدعم بحثه المشروع عن ثقافة أصيلة تعبر عن ذاته.

إن توظيف المبدع المسرحي للتراث يعني توظيف معطياته بطريقة فنية إيحائية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل، فالعودة إلى التراث ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد به نحو المستقبل بقيم متطورة بعيدة عن السطحية والابتذال، والتراث الشعبي يفرض نفسه على خيال الفنان الذي يجد فيه ضالته، ليشكل بذلك رافداً حيوياً للفنون المختلفة، من شأنه بلورة رؤية الفنان الفلسفية بما يتوافق مع روح العصر وإشكالاته، وفي هذا السياق يؤكد الكاتب المسرحي الألماني غوتولد افرايم ليسنغ (1729 – 1781): (إن الفن يجب أن يتغذى من جذور شعبية، ولكن هذا لا يعني حتمية العودة إلى الأشكال البدائية للإبداع الفني فالفنان يجب أن يجمع عناصر الإبداع الشعبي، والأفكار ذات الطابع الأكثر تقدمية، وعليه وهو يصوغ المواضيع الشعبية، استخدام كل الوسائل الفنية المتوارثة التي صيغت من خلال مجرى الفن، رافعاً بذلك الشعبية إلى أرقى درجاتها) (ابن زيدان، 1987، ص53ـ 54).

وفي ضوء توظيف التراث في المسرح جاء جيل جديد من رواد المسرح العربي، حيث دعا رواد هذا الجيل إلى أيجاد شكل مسرحي عربي خالص يتخذ مادته الأساسية من تراث الأجداد، ومن شأنه إن يحقق تواصلا بين المبدع وشعبه وعدم الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، فكانت محاولات توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونّوس وقاسم محمد وعزالدين المدني وعبدالكريم برشيد والطيب الصدّيقي وروجيه عسّاف وغيرهم، لتشكل مرحلة أولى على طريق تأصيل مسرح عربي على مستويي الشكل والمضمون.

ولم يكن المسرح الخليجي بشكل عام، والإماراتي بشكل خاص، بمعزل عن البحث عن هوية عربية للمسرح تستمد مقوماتها من التراث العريق للعرب والمسلمين، فجاءت هذه الدراسة للتعرف على آليات وكيفيات توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي، ومن هنا تتحدد مشكلة الدراسة بالسؤال التالي:

ماهي الآليات والكيفيات التي يعتمدها المؤلف الإماراتي لتوظيف التراث في النص المسرحي؟.

أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية الدراسة في كونها تسلط الضوء على آليات توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي وكيفياته، حيث تتناول الدراسة توظيف التراث في نصوص إثنين من الأدباء الإماراتيين هما الشيخ سلطان بن محمد القاسمي وإسماعيل عبدالله، ورصد مدى التقائهما مع تجارب المسرح العربي، ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح من مؤلفين ومخرجين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح ككليات ومعاهد الفنون الجميلة.

أهداف الدراسة: تهدف الدراسة إلى التعرّف على:

1. آليات وكيفيات توظيف المؤلف للتراث في النص المسرحي الإماراتي.
2. طبيعة وأشكال المصادر التراثية التي أفاد منها المؤلف الإماراتي في كتابة نصه المسرحي.
3. مدى تأثر الأديب المسرحي الإماراتي بالمحاولات الرائدة في تأصيل المسرح العربي على مستويي الشكل والمضمون.

حدود الدراسة:

1. الحدود الزمانية: (1998-2001).
2. الحدود المكانية: النصوص المسرحية الإماراتية التي ظهرت في إمارة الشارقة.
3. الحد الموضوعي: يتناول الباحثان توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي من خلال اختيارهما القصدي لثلاثة نصوص مسرحية لإثنين من المؤلفين المسرحيين الإماراتيين.

تحديد المصطلحات:

1 - التوظيف:

التوظيف اصطلاحاً يعني: (تقنية اختيار الرمز أو التجربة السابقة أو إسقاط ملامحها على التجربة المعاصرة ... دون أن يطغى جانب على آخر) (رحاحلة، 2008، ص25ـ 26).

وهو ايضا: (تجربة يندغم فيها صوت الحاضر في الماضي، والماضي في الحاضر للتعبير عن تجربة... معاصرة) (زايد، 1997، ص61).

2 - التراث:

كلمة (التراث) في اللغة مشتقة من فعل ورث، ومرتبطة دلاليا بالإرث والميراث والتركة

والحسب، وما يتركه الرجل الميت ويخلفه لأولاده. وفي هذا الإطار يقول ابن منظور في كتابه» لسان العرب»: (ورث الوارث: صفة من صفات الله عز وجل، وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق، ويبقى بعد فنائهم، والله عز وجل، يرث الأرض ومن عليها، وهو خير الوارثين، أي يبقى بعد فناء الكل، ويفنى من سواه فيرجع ماكان ملك العباد إليه وحده لا شريك له. ورثه ماله ومجده، وورثه عنه ورثا ورثة ووراثة وإراثة. ورث فلان أباه يرثه وراثة وميراثا ومَيراثا. وأورث الرجل ولده مالاً إيراثا حسنا. ويقال: ورثت فلانا مالا أرثه ورثا وورثا إذا مات مورثك، فصار ميراثه لك. وقال الله تعالى إخبارا عن زكريا ودعائه إياه:«هب لي من لدنك وليا يرثني ويرث من آل يعقوب»؛ أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي. والورث والإرث والتراث والميراث: ما ورث؛ وقيل: الورث والميراث في المال؛ والإرث في الحسب. وورثّ في ماله: أدخل فيه من ليس من أهل الوراثة. وتوارثناه: ورثه بعضنا بعضا قدما. ويقال: ورثت فلانا من فلان أي جعلت ميراثه له. وأورث الميت وارثه ماله أي تركه له. التراث: ما يخلفه الرجل لورثته، والتاء بدل من الواو. والإرث أصله من الميراث، إنما هو ورث فقلبت الواو ألفا مكسورة لكسرة الواو. أورثه الشيء: أعقبه إياه. وبنو ورثة: ينسبون إلى أمهم. وورثان: موضع) (ابن منظور، 1993، ص728. 729).

أما اصطلاحا فإن مفهوم التراث يعني: (كل ما هو متوارث، بما يحوي من الموروث القولي، أو الممارس أو المكتوب، إضافة إلى العادات والتقاليد والطقوس، والممارسات المختلفة التي أبدعها الضمير العربي، أو العطاء الجمعي للإنسان العربي قبل الإسلام وبعده) (خورشيد، 1992، ص23.22).

وهو أيضاً: (المخزون النفسي المتراكم من الموروثات بأنواعها في تفاعله مع الواقع الحاضر، أو هو الحصيلة الثقافية التي تتبلور فيها ثقافة وخبرات وحكمة شعب. والتراث ليس كياناً معنوياً منعزلاً عن الواقع، بل هو جزء من مكونات الواقع، يوجه سلوك الإنسان في حياته اليومية) (حنفي، 1987، ص12).

ويرى بعضهم أن التراث يمتد ليشمل الإنسانية دون تحديده بحدود قومية، فيما يذهب (الكبيسي) إلى إعطاء التراث هوية عربية خاصة معتبراً أنه (مجموع ما ورثناه أو أورثتنا إياه أمتنا العربية من الخبرات والإنجازات الأدبية والفنية والعلمية ابتداء من أعرق عصورها إيغالاً في التاريخ حتى أعلى ذروة بلغتها في التقدم الحضاري) (الكبيسي، 1978، ص6).

ويخلص الباحثان إلى أن توظيف التراث في المسرح يعني: (استلهام مجموع ما ورثناه أو

أورثنا إياه الأسلاف من عادات وتقاليد وخبرات وإنجازات أدبية وفنية عبر تراكم الأزمنة، وتوظيفها من خلال الفنان المسرحي شكلا ومضمونا، بروحية جديدة ورؤية معاصرة، تتلائم مع المستوى الحضاري، وتؤسس لمنظومة ثقافية وفكرية وتربوية وأخلاقية من شأنها أن تخلق هوية أصيلة للمسرح العربي).

الإطار النظري: توظيف التراث في المسرح العربي:-

شهدت البلاد العربية، بعد الحرب العالمية الثانية، توتراً داخلياً وخارجياً على جميع الصعد (الثقافية والسياسية والاقتصادية)، وكان من نتائج هذا التوتر البحث عن خيارات ومسارات في ميادين الحياة المختلفة، وذلك لإيجاد السبيل الأفضل للأمة للتعبير عن نفسها وهويتها وملامحها الخاصة المستقلة، ولعل العودة إلى التراث العربي والانفتاح على مصادر التاريخ واحد من أهم طرق التعبير والخلاص من الحقب السالفة، ولم تنفصل في هذا السياق إشكالية تأصيل المسرح العربي عن مجموعة من التحديات التي تمثلت بالمد الاستعماري والسلبيات التي نجمت عن الحكم العثماني للمنطقة العربية، كذلك حالة الإحساس بالضعف أمام التقدم الغربي.

لقد جاءت الدعوات التنظيرية المرتبطة بالتراث في المسرح العربي للبحث عن قالب مسرحي أو سامر شعبي أو حكواتي أو احتفال أو فرجة مرتجلة، (إلا أن الأمر يحتاج إلى تحديد الموقف من هذه الأشكال للكشف عن غاية التعرف على الأشكال الغربية أو الغاية من إحياء الظواهر المسرحية العربية من أجل توظيفها وفق متطلبات الواقع المعاش. في هذه الدعوات إلحاح على التعبير بوسائل جديدة لتحقيق أهداف جديدة تحركها دلالات حضارية متحركة تبرهن على القيمة الموضوعية للحقيقة التالية، وهي أن المعرفة الصحيحة بهذه الأشكال يجب أن تثبت بالتجربة، وأن تكون ضمن تسلسل جدلي نظري وعملي مرة واحدة) (ابن زيدان، 1995، ص67).

وقد تنبه رواد المسرح العربي من أمثال مارون النقاش (1817. 1855) واحمد أبو خليل القباني (1833-1903) إلى غربة الشكل المسرحي الغربي في ظل المحاولات الجادة من قبل المستعمر لفرض ثقافته وطمس كل ثقافة وطنية، فكان التراث هو مصدر الإلهام بالنسبة للفنان المسرحي كونه يحقق له القدرة على حماية مقومات الأمة وهويتها، لذلك (كان التجاء مارون النقاش إلى مصادر تراثية شعبية وتاريخية يمثل نوعا من التحدي للمسرح الغربي بصيغته الأرسطية، لأن هذا النوع من المسرح ما هو إلا وجه من أوجه المستعمر المختلفة، كما أن الالتجاء إلى التاريخ لاستيحاء بطولاته وأمجاده يعكس نوعا من المواجهة الضمنية، ذلك أن المبدع المسرحي كان يلجأ إلى إحياء

هذه الأمجاد والبطولات لاستنهاض الهمم وبث الحماسة، خصوصا وأن المستعمر كان يفرض رقابة مشددة على الفكر . لذلك كان اللجوء إلى التراث واجهة نضالية، خاصة إذا علمنا أن كثيرا من هؤلاء المبدعين قد أدوا أدوارا أساسية – وطنية أو اجتماعية – مهمة، كما هو الشأن بالنسبة لمصطفى كامل، صاحب مسرحية «فتح الأندلس» التي ألفها سنة 1893. وقبله لعب أبو خليل القباني دورا اجتماعيا سياسيا خطيرا في سوريا، حتى اكتسب مسرحه شعبية كبيرة اضطرت السلطة العثمانية إلى نفيه من دمشق مع فرقته(رمضاني،1987، ص80).

وإذا كنا ندعو إلى استلهام التراث وتوظيفه في المسرح فإن التركيز يجب أن يكون على ما هو مناسب لنا، ويتوافق مع قيمنا الإسلامية وأخلاقنا العربية الأصيلة، فلا يمكن استلهام كل ما زخر به التراث العربي دون التفريق بين قيمه السلبية والإيجابية، ومدى الفائدة التي يمكن تحقيقها من عملية التوظيف.

إن دراسة التراث لا تعني العمل على إحياء العادات والتقاليد العربية البالية مثل: وأد البنات وامتلاك الجواري والقتال بين القبائل وإحياء الضغائن العصبية والحروب المذهبية وغيرها، وإنما دراسة التراث بطريقة واعية قائمة على الأصالة والمعاصرة، وربطه بالفكر، وإحياء القيم الأخلاقية النبيلة، وتلمس طريق هويتنا الثقافية، ووحدتنا الاجتماعية والسياسية، وإبراز البطولات والقيم المرتبطة بها، ولذا يفضل البعض استخدام لفظ «الوعي بالتراث» بدلاً من لفظ «إحياء التراث» (صليحة، 1985، ص129)، لأن الوعي بالتراث، تتوقف عليه عند توظيفه في المسرح، عملية التعبير عن الذاكرة الشعبية والوجدانية، في سبيل خلق مسرح شعبي يحمل صفات العراقة، ويؤرخ لوجدان الجماعة في ماضيها وحاضرها بصورة تشمل جميع جوانب الحياة المتعددة والمتداخلة، خالقاً بذلك المتع الذهنية والنفسية والفكرية للمشاركين في الظاهرة المسرحية.

وبما أن مصادر التراث قد جاءت متنوعة لا يمكن حصرها في جانب واحد من جوانب النشاط الإنساني، فإنها قد جاءت لتتوزع بين ما هو أدبي وفلسفي وديني وأسطوري وفلكلوري وصوفي، وبين ما هو محلي وإنساني، كما تنوعت معطيات هذا التراث نفسه ما بين أحداث ومواقف وشخصيات وصيغ جمالية وأشكال تواصل متعددة سمعية وبصرية، أما المبدع المسرحي فقد تعامل مع التراث طبقاً لما يتناسب مع رؤيته الفلسفية، دون التخلي عن الأمانة العلمية في الحفاظ على أصالة المصدر التراثي، محاولاً ربط الذاتي بالموضوعي وذلك لإكساب التجربة بعداً إنسانياً.

إن الفنان المسرحي يلجأ إلى التراث كوسيلة فنية حتى لا يسقط في المباشرة التي تقتل جمالية الإبداع، وينبغي أن يتم التفاعل الفني بين الدلالة التراثية كحقيقة تاريخية للمرموز له، وبين الدلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية، ولا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدلالتين علاقة تعسفية، لأنه كثيرا ما يسقط الفنان المسرحي أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح الشخصية التراثية، فيصبح الخطاب التراثي خطابا مضبباً لا يحقق التواصل، لذلك ينبغي أن تكون الدلالة الإيحائية نابعة من قدرة المصدر التراثي على الإيحاء والتعبير (رمضاني، 1987، ص88).

وكان لرواد المسرح العربي محاولاتهم الواعية في توظيف التراث في المسرح، وكانت دعواتهم تقوم على إيجاد شكل مسرحي عربي خالص مستمد من تراث الأجداد بكل معطياته، ويكفل عدم الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، فجاءت محاولاتهم (عبارة عن دعوات إلى تأصيل المسرح العربي، أو تأسيسه من منطلقات مغايرة، أو إعادة تأسيسه ضمن هذه الثنائية الضدية الأنا / الآخر، إلا أن المزالق التي وقعت فيها أغلب هذه الدعوات، هو اعتبارها التأثر بالثقافة والنتاج الغربي أمرا مطلقا وليس نسبيا، لا يخضع لأية مقاربة نقدية) (ابن زيدان، 1995، ص66).

ومنذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي بدأ استلهام التراث وتوظيفه في المسرح العربي في مصر، ومن التجارب الإبداعية الأولى لتأصيل المسرح العربي تبرز مسرحية (أبو الحسن المغفل) التي كتبها مارون النقاش عام 1850 بوصفها أول مسرحية عربية اتخذت شكلاً ومضموناً إذ استمد المؤلف مادتها الأدبية من حكايات ألف ليلة وليلة، علما أن النقاش كان قد قدم أول نشاط مسرحي عربي في بيروت عام 1848، وكان اقتباساً معرباً عن مسرحية (البخيل) لموليير.

ولم يكن توفيق الحكيم (1898- 1987) بمعزل عن الدعوة للعودة إلى التراث، إذ إنه في عام 1967 أصدر كتابه (قالبنا المسرحي) الذي دعا فيه إلى إيجاد صيغة مسرحية عربية خاصة تقوم على الحكواتي والمداح، وفي مسرحه استحضر الحكيم التراث بمختلف مصادره حتى يطوعه لخدمة معاناته وقضاياه المعاصرة، حيث اعتمد في بناء نصوصه المسرحية على مصادر متنوعة توزعت بين القرآن والتوراة والتراث الشعبي العربي والفرعوني والإغريقي.

لقد تأثر الحكيم في مسرحه بالمسرح الغربي إلا أنه قد أبدى اهتمامه بالتراث الثقافي الشرقي واتجه إلى محاولات التجريب على الشكل التراثي المصري والعربي. ويؤكد الحكيم أنه استلهم السامر الريفي في مسرحية (الزمّار) عام 1930، وحاول إدخال الفنون الشعبية مثل الرقص

والغناء التي تدور أحداثها في العراء أو الجرن أو المصطبة في مسرحية (الصفقة) عام 1956، كما يذكر أنه تقصى بعض الملامح الشعبية المصرية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر في مسرحيته (يا طالع الشجرة) عام 1962 (الحكيم، 1967، ص10.9)، إلا أن الحكيم قد بقي في دائرة السحر التي فرضها عليه المسرح الغربي، وبدا عليه عدم تحمسه الشديد للقالب الاستقلالي للمسرح العربي الذي رأى فيه أنه قد بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي.

في عام 1933 أتم الحكيم كتابة مسرحيته (أهل الكهف) التي عبرت عن البعث ومقاومة الفناء. فقد حاول الحكيم المحافظة على الإطار العام لقصة أهل الكهف كما وردت في القرآن الكريم، وعلى الإطار الزماني والمكاني لها، غير أن أحداث المسرحية تبدأ باستيقاظ الفتية الذين حددهم المؤلف في ميشلينا ومرنوش ويمليخا الراعي مع كلبه، إضافة إلى شخصيات ثانوية أخرى في المسرحية، وفي مسرحية (سليمان الحكيم) جمع الحكيم بين المصدر القرآني والتراثي والمصدر الشعبي، حيث وظف قصة (سليمان) عليه السلام مع الهدهد وبلقيس مع رجال دولتها، كما يصورها القرآن في سورة النمل، وأضاف شخصيات أخرى كالصياد، وحتى يكثف الحوار وظف المؤلف قصة الصياد والعفريت المعروفة في قصص ألف ليلة وليلة (رمضاني،1987، ص90.89)، وبذلك فقد تجاوز في مسرحية (أهل الكهف) الفكرة الدينية بإحلال رؤية جديدة للأسطورة مستمدة من العقل العلمي الحديث الذي يعتمد على الإنسان وقواه اللاشعورية، وهو بذلك أراد أن يقدم مأساة تجسد ما يحيق بالإنسان من كرب حين يصطرع عقله الشكاك مع قلبه المؤمن. وفي ضوء إهتمامه بدراسة الأدب الإغريقي، فقد قدم الحكيم جزءاً منه للجمهور العربي ضمن مرجعيات فكرية استندت للعقيدة الإسلامية، فجاءت مسرحية (الملك أوديب) عام 1949، لتؤكد ذلك النهج حينما جردها (الحكيم) من بعض المعتقدات الخرافية التي لا تتوافق مع العقلية العربية الإسلامية.

وقد جاءت دعوة يوسف إدريس (1927- 1991) إلى إنشاء مسرح عربي أصيل عن طريق اعتماد مسرح السامر التراثي، فعرض مقالاته في مجلة الكاتب عام 1964 والتي جاءت تحت عنوان (نحو مسرح عربي)، حيث أكد ضرورة إن ينطلق الكاتب المسرحي من الذات والهوية العربية ومن ماضي بلاده التاريخي والأدبي عند الكتابة للمسرح، لذلك فهو لم يغفل تلك القيم الدرامية الموجودة في الأدب الشعبي الشفاهي، ورأى أن هناك عدداً من الأشكال التراثية التي قد تشكل أرضية صلبة لتأسيس مسرح عربي متحرر من تقليد الشكل المسرحي الأوروبي، ومنها:

الحوار المقفى الذي هو لون من الكوميديا المرتجلة التي يمارسها الناس في الطرقات، ومسرح السامر والفصل المضحك الذي يوجد في الريف، ومسرحيات خيال الظل وعروض القراقوز.

رفض إدريس استحواذ التقاليد الغربية على المسرح العربي، ودعا إلى أن يكون للمسرح العربي شخصيته المستقلة انطلاقاً من إيمانه بالظواهر البدائية للمسرح التي أطلق عليها (حالات التمسرح)، والتي تسود فيها ذات الجماعة على حساب الذات الفردية.

وقد رأى إدريس أن فن السامر هو حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة، سواء الأفراح أو الموالد، وتتجلى فنيته في الروايات المضحكة المتوارثة، مثل دور (فرفور) أو (زرزور) الذي يعد الشخصية المضحكة في الرواية، وفرفور بطل مصري ساخر، وهو رجل حقيقي من وسط الناس، أي لا يؤدي دور الفرافير إلا فرافير حقيقيون، فالفرافير ظواهر اجتماعية بشرية تعبر عن الجماعة التي تنتج من بين أفرادها فرداً وظيفته رؤية حياة الجماعة ومراقبتها وتذوقها حين ينشغل الآخرون بمزاولة الحياة، فهو الضمير الجماعي الساخر، ومن ملامحه نتعرف على المسرح المصري(ادريس،1974،ص484)، وهكذا جاءت مسرحية (الفرافير) عام 1964 لينبذ إدريس من خلالها المسرح التقليدي، ويقترب من الحركات المضادة غير الواقعية لاسيما تلك التي دعت إلى التغريب وأسقطت الحائط الرابع، مع تأثره بمسرح العبث، وبالألوان الشعبية الهزلية التي تكثر فيها النكت والمواقف المضحكة واللمحات الذكية، وبالألوان المسرحية التي شكلت ثورة على التقاليد المسرحية القديمة، وإذا كان في مسرحه قد عبّر عن مضامين واقعية، فإنه قد اختار شخصيات لا تمت إلى الواقع في سلوكها رغم ما كانت تحمله من فكر اجتماعي، وقد كان كل ما يشغله هو البحث عن أصالة المسرح المصري، واستلهام السامر الشعبي في محاولة منه للخروج بالمسرح من أصوله التقليدية.

وأخذ المسرح العربي السوري طابعاً ريادياً في توظيف التراث في مسرحنا العربي المعاصر، وذلك من خلال ظهور تجارب الرائد (أحمد أبو خليل القباني) في دمشق، فهو حجر الأساس الأهم في تأسيس المسرح العربي عامة، والسوري خاصة، حيث قدم أول عرض مسرحي له في دمشق عام 1871، وكان مقاربة لمسرحية (عايدة) وسواها من الموضوعات الميلودرامية، فأحرز شعبية أوسع من تلك التي أحرزها النقاش، وفي مرحلة لاحقة ظهرت تجارب أبو الوهاب أبو السعود (1897-1951) فقدم مسرحيات وطنية من خلال عودته إلى التاريخ مثل مسرحية (وامعتصماه) عام 1944، ثم توالت التجارب المسرحية في سوريا والتي ارتكزت على التراث في سبيل تأصيل المسرح العربي.

وتعد تجربة الأديب السوري سعد الله وّنوس (1941- 1997) في توظيف التراث من التجارب المهمة في المسرح العربي، فمنذ أن بدأ مشروعه الثقافي في التنظير للمسرح العربي، كان قد توصل لبلورة فكرية متكاملة لمشروعه القومي، الذي نادى من خلاله بتحقيق حالة التحرر من كل القوى التي تهدد وجود الإنسان العربي، وكل ما يحتشد في حياته من صراعات سياسية واجتماعية وثقافية، وقد جاءت جهوده التنظيرية عام 1970 بعد ثماني سنوات من كتابته لأول نص مسرحي، حيث شكلت رؤوس أقلام لموضوعات تحتاج إلى وقفات طويلة، ومع تقديم (ونوس) لبياناته التي أراد منها أن تشكل دعوة لمسرح عربي جديد، فقد وضع رؤية طليعية للمسرح تتجاوز التجارب المسرحية الجاهزة والمستوردة في آن واحد معاً، وتركن في الوقت نفسه إلى تعرية الواقع العربي وفضح سلبياته، وكان للمسرح عند ونّوس وظيفة سامية، فمن خلال ما كتبه في بياناته ظهر أن الهدف من المسرح عنده يكمن في:

1. خلق مسرح جماهيري للطبقات الكادحة من الشعب.
2. رفض القوالب الجاهزة في المسرح.
3. تسييس الخطاب المسرحي وتكريس هذا الجوهر في الممارسة المسرحية العربية)(ابن زيدون،1992، ص193).

ففي مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) قدم ونّوس تجربة مسرحية امتزجت فيها البنية التاريخية مع عناصر فولكلورية كثيرة في محاولة لتقديم عالم مسرحي عريض متشابك العلاقات شكل المقهى الشعبي صورة مصغرة عنه، بينما رواد المقهى ينتظرون الحكواتي (مؤنس) الذي يعد شخصية تراثية مهمة ومؤثرة لما يقدم من حكايات تروق للسامعين، وفي مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) 1968 ، استحضر ونّوس تراث القباني وتفاصيل تجربته الرائدة في المسرح، ودوره في إنشاء وتثبيت دعائم حركة مسرحية للمرة الأولى في دمشق، وفي مسرحية (الملك هو الملك) 1978 أثار ونوس الكثير من الآراء والاجتهادات بعد كتابة هذه المسرحية، وذلك لما حفلت به من بناء فني متقدم، شكل حالة متطورة في تطويع تراث ألف ليلة وليلة وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر، مقدماً بذلك رؤية معاصرة للواقع السياسي تقوم على تعريته ونقده من خلال استلهام حكاية (النائم واليقظان) التراثية.

وتعد جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب من الجماعات الرائدة في توظيف التراث في المسرح العربي، حيث ظهرت من خلال جهود عدد من المسرحيين كان من بينهم: الطيب الصدّيقي وعبد

الكريم برشيد وعبد الرحمن بن زيدان وغيرهم، وقد أصدرت الجماعة بيانها الأول عام 1976 حيث ذهب أفرادها إلى أن المسرح الاحتفالي هو (تعبير جماعي عن حس جماعي وقضايا جماعية، قضايا لها وجود مكاني وآني، لها إشعاعات إنسانية شاملة، وهو تعبير متعدد الأصوات والأدوات الفنية، صفته الأساسية هي الحيوية، أما العمل الإبداعي فمن خلال هذا التصور ضمير حي للوجدان الشعبي، هذا الوجدان الذي أنبت التركيب الفني والفكري والاجتماعي والاقتصادي للشعب والذي نسميه إبداعا وأعطاه صفته ونكهته، ومن

ثم كان الجمهور المسرحي بما يحمله من ظلال مختلفة هو المرجع الأساسي لهذا الإبداع) (السيلاوي،1983، ص48).

إن جماعة المسرح الاحتفالي ترفض ضمن توجهاتها الدعوة إلى المسرح القديم، وتدعو إلى مسرح بديل يتم فيه الإفادة من التراث بوصفه نبعا فياضا وزاخرا بالحكايات والخبرات والتجارب الإنسانية الممثلة لروح الجماعة، حيث يقدم الاحتفال ضمن معطياته الشعبية بعيدا عن القواعد التقليدية للمسرح الأرسطي، ويمكن القول (إن الاحتفالية هي علم الذات، وفكر النفس، وهي التاريخ، للمعارك الخفية والبعيدة والمفترضة والمتخيلة، والتي لا يمكن أن يدركها التاريخ المعروف، ولهذا انحازت الاحتفالية للمسرح، وذلك باعتبار أنه تاريخ ما أهمله التاريخ، ولأنه أيضا مرتبط باللحظة، الآن، وليس بذلك الذي كان) (برشيد، 2007، ص132)، وبذلك فقد حاولت الاحتفالية أن ترتب كثيراً من الأوراق المرتبطة بتأسيس مسرح جديد يقوم على واقع تاريخي مغاير، ويؤسس لإنسان متحرر نفسياً واجتماعياً وفكرياً وسياسياً عبر قراءة الوجدان الشعبي قراءة مسرحية واعية.

ويشكل المخرج (روجيه عسّاف) إضاءة مهمة في تاريخ المسرح اللبناني لما قدمه من تجارب مسرحية عبرت عن حسه الفني العالي وعقليته الإخراجية الواعية، ولم تقم تجربته المسرحية بمعزل عن مجموعة الظواهر الفكرية والفنية التي كان دورها إيجابيا في تحديد ملامح وتوجهات مسيرته المسرحية، إذ شكلت تجارب (محترف بيروت للمسرح) التي امتدت بين عامي (1967 – 1972م) إحدى المحطات المهمة في مسيرته الفنية، وذلك لما تمتعت به من عمق في الرؤية.

وفي عام 1977 انطلقت تجربة فرقة مسرح الحكواتي اللبناني من الجامعة اللبنانية – قسم التمثيل، وكان من أهم أعضائها: مخرجها الأول روجيه عسّاف ونقولا دانيل وعادل شاهين، وقد قامت تجربة الحكواتي اللبناني على رفض الشكل الأوروبي السائد للمسرح بوصفه يحمل فكرا دخيلا لا يمكن له التعبير عن حاجات الإنسان العربي، لأنه لا يتلاءم مع الذوق الشعبي للجمهور

العربي، لذلك اتجهت الفرقة إلى (خوض تجربة العمل الجمعي في سياق اتصال فعلي وحيوي مع جمهور الفئات الشعبية. وتركزت الممارسة حول مسألتين أساسيتين:

أ – تغيير نوعية العلاقة مع الإنتاج.

ب – تغيير نوعية العلاقة مع الجمهور: (عساف، 1984، ص11)، وهذا التوجه يرتبط في حد ذاته بمسألة الشكل الذي يطرحه المسرح برؤيته الجديدة والمرتبط بأنظمة العلاقات والاتصال لا سيما تلك التي تتعلق بالممثل وجمهوره المسرحي.

إن البحث المتواصل من قبل عسّاف عن شكل يضمن حيوية الاتصال في العرض المسرحي قد جاء بتأسيس شكل جديد للعلاقة بين الممثل والجمهور، يقوم على تحقيق نظام للمشاركة عبر كسر الإيهام، و ذلك بتجاوز إطار مسرح العلبة الإيطالي ، ومد الجسور بين الخشبة والقاعة لمعالجة المواضيع الاجتماعية والسياسية التي تشغل الناس بشكل جاد ومؤثر، لذلك فقد أوغل قبل إقدامه على مشروع الفرقة بتقديم تجارب مسرحية في القرى اللبنانية والمخيمات الفلسطينية ووسط تجمعات بشرية شعبية، وبذلك (جاءت تجربة الحكواتي، من هذا المنظور، متصلة، في إطار تواصل تجربة اجتماعية وسياسية (...) لم يكن المسرح الحافز والهاجس الرئيس فيها. فالنشاط السياسي الاجتماعي في اللجان الشعبية والتعاونيات الزراعية في الضاحية الجنوبية والجنوب والتعاون مع الحركة الوطنية اللبنانية والمقاومة الفلسطينية، كان هو التجربة. وجاء المسرح فيما بعد كوسيلة تعبير عن هذا الانتماء، ووسيلة ثانوية للتعبئة في العام 1977 عندما تأسست فرقة الحكواتي) (عساف، 1984، ص25).

وقد تمثلت بواكير إنتاج فرقة مسرح (الحكواتي اللبناني) في تقديم أربعة اعمال مسرحية هي: بالعبر والإبر، من حكايات الـ 36، أيام الخيام، وحكواتي من جبل عامل، وقد تبلورت في هذه الأعمال صيغة العمل الجماعي لجميع أعضاء الفرقة، وتعد تجربة (من حكايات الـ 36) مثالا حيا لحالة التحول في الأسلوب الفني الذي ظهر في أعمال الفرقة ، فقد سعى عسّاف من خلال مسيرته مع فرقة الحكواتي إلى إلغاء الكتابة المغلقة وبناء نص مسرحي يركن إلى التأليف الجماعي والارتجال، ويتخذ من الخشبة والصالة مكانا للتمثيل وذلك سعيا إلى تحقيق علاقة حميمة بين الممثلين والجمهور. وتقوم المسرحية على حكاية شعبية واقعية جرت أحداثها في منطقة (بنت جبيل) اللبنانية عام 1936، إذ إنه في ذلك العام هاجمت الجماهير سرايا بنت جبيل للإفراج عن زعمائها الوطنيين الذين اعتقلتهم سلطات الانتداب الفرنسي.

وحينما نتحدث عن توظيف التراث في المسرح العربي فإننا لا بد وأن نستذكر تجارب الفنان العراقي (قاسم محمد) الذي عمل على تأصيل المسرح العربي بصيغ وإمكانات فنية متقدمة، فهو في كتاباته وإخراجه لنصوصه الاحتفالية إنما يخلق نوعاً من التجانس بين الموضوعية التاريخية والمادة التراثية ليقدم لنا نصوصاً لها من الإمكانات الدرامية ما يؤهلها للتعبير عن فلسفته الفنية، وإذا كان قاسم قد اختار الأماكن الشعبية كالأسواق والساحات العامة مسرحاً لأحداثه، فإنه قد أعاد المسرح الشعبي بروحه ومحتواه وسخريته ومناظراته وطرائفه إلى واجهة الاهتمام، (وهو حين يتعامل مع المادة التراثية فإنه يضع نصب عينيه تلك المسألة، فيسعى جاهداً لإعطاء الطابع السردي القصصي الموجود في التراث إطاراً مسرحياً بعد أن يغذيه بنفس درامي حين يوفر له أشكالاً من الصراع، ويسعى إلى تنميتها عبر الحدث والشخوص والحوار. غير أن قاسم محمد وهو في دوامة البحث عن أشكال مسرحية لمادته التراثية يوقع نفسه في أسر ذلك الشكل الذي يحاول دوماً أن يعطيه طابعاً عربياً خاصاً كالديوان والبساط وحلقات المساجد أثناء الصلاة كما فعل في مسرحية «مجالس التراث» (هارف، ب ت، ص87)، التي بنى شكلها انطلاقاً من الأصالة والخصوصية العربية ليقدم لنا مسرحاً تراثياً يحمل سمات الجدة والابتكار والتفرد.

لقد توزعت مصادر قاسم محمد التراثية بين فن المقامات وكتب التراث، حيث اختار الشخصيات الساخرة التي تحفل قصصها بالحكايات الشعبية والطرائف النادرة، ضمن عملية مونتاج فني، تقوم على فصل الجمل الحوارية وتوزيعها على الشخصيات المسرحية، وربطها من خلال شخصية (الراوي) الشعبي ضمن سياقات مسرحية منظمة، وفي عام 1973 أخرج مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) والتي بناها من خلال مجموعة من المواقف والمناظرات بين نقائض متباينة وأضداد مختلفة اتخذت من السوق البغدادي مكاناً للأحداث، وهكذا شكل قاسم مشروعه الثقافي في سبيل خلق هوية عربية تركن إلى التراث ومعطياته – لاسيما فن المقامة - لطرح رؤية معاصرة تتخذ من الفرجة المسرحية وسيلة للتجسيد، منطلقا كغيره من الرواد من أن تأصيل المسرح العربي يستدعي بناء المضمون المسرحي ومن ثم الشكل الخاص به، فالمضمون هو الذي يفرض طبيعة شكله من خلال العلاقة المتفاعلة بينهما، والتي تبحث عن تحقيق حالة من حالات التجانس والتآلف.

إجراءات البحث:

1 - **مجتمع البحث:**

للوقوف على آليات توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي وكيفياته قام الباحثان بإختيار اثنين من الأدباء المسرحيين، وقد تم اختيار ثلاثة نصوص مسرحية لهما حيث جاءت لتتوافق مع مشكلة البحث وأهدافه.

2 - **عينة البحث:**

تم اختيار ثلاثة من النصوص المسرحية اختياراً قصدياً للأسباب الآتية:-

1. كانت العينات ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.
2. إمكانية رصد آليات وكيفيات توظيف التراث من خلالها رصداً واضحاً وموضوعياً.
3. قراءة الباحثين لها و تكوينهما رأيا خاصا عنها.

وقد تكونت العينات المختارة من النصوص الآتية:-

- مسرحية عودة هولاكو 1998 لسلطان بن محمد القاسمي.
- مسرحية حرب النعل 2000 لإسماعيل عبدالله.
- مسرحية الواقع صورة طبق الأصل 2001 لسلطان بن محمد القاسمي.

3 - **أداة البحث:**

اعتمد الباحثان في تحليلهما للعينات على ما أسفر عنه الإطار النظري بشكل عام من مؤشرات ونتائج تصب في العينة وعلى قراءة النصوص قراءة نقدية واعية.

4 - **منهج البحث:**

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي.

تحليل العينات: ارتأى الباحثان تحليل عينات بحثهما من خلال دراسة آليات وكيفيات توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي وعلى مستويين:

أولا: آليات وكيفيات توظيف التراث في نصوص سلطان بن محمد القاسمي المسرحية:

يشكل صاحب السمو الشيخ الدكتور (سلطان بن محمد القاسمي) عضو المجلس الأعلى حاكم إمارة الشارقة، حضوراً فريداً على المستويين الفكري والثقافي في العالم المعاصر، وهو بوعيه التاريخي يعد تجربة استثنائية تجسدت ملامحها في نتاجاته الأدبية جميع لاسيما المسرحية منها، إذ حاول من خلال حرصه الوطني والقومي الكشف عن تحديات العصر الراهن ببصيرة واعية هدفها الوقوف

على مكامن الضعف والقوة في مسيرة الأمة.

والشيخ القاسمي لم يثنه الحكم عن مشروعه الثقافي الذي ارتضاه لنفسه وبحث فيه منذ وعيه، فعند التطلع إلى البعيد سنجده شارك في المسرح المدرسي بشخصية (جابر) في مسرحية (جابر عثرات الكرام)، وهو نص لـ (محمود غنيم) ، وكان ذلك في عام 1955، وكان سموه آنذاك في المرحلة الإعدادية، ثم كانت نقلة أخرى في الاتجاه ذاته في فرع آخر هو الكتابة، حيث كتب القاسمي نص (نهاية صهيون) في عام 1959 (مجموعة من الكتاب، 2003، ص263).

وبما أن القاسمي قد قرأ التاريخ قراءة واعية واستوعب معطياته، فإنه قد شكل بذلك ظاهرة أدبية فريدة في التعامل مع التاريخ وتوظيفه دراميا، مستنداً على إلمامه بتفاصيل كل واقعة تاريخية تناولها، ومعطيات تلك الواقعة وطبيعة عصرها الذي تنتمي إليه، وبذلك رسخ منهجه في تأصيل المسرح العربي ومسرحة التاريخ.

وقد ذهب القاسمي إلى أن حركة تجديد وتأصيل المسرح العربي قد توزعت بين عدة تيارات أهمها:

التيار الأول: ويرى أن النتاج المسرحي العربي يفتقر إلى الرؤية الدرامية التي لابد منها لكل إبداع مسرحي، وأن الوعي الدرامي يتعارض مع العقلية العربية الإسلامية، وانطلاقاً من هذا المنظور يرفض المنتمون لهذا التيار الاعتماد على أشكال الفرجة العربية وعلى الموروث الشعبي ويعتبرونها غير كافية لبناء مسرح عربي.

التيار الثاني: وينفي صفة الكونية عن المسرح الغربي، ويؤكد ارتباطه بحضارة المدنية القامعة للإنسان، ويرى أن المسرح العربي المعاصر هو وليد المسرح الغربي ونسخة باهتة منه، ويدعون إلى التخلي عن تقليده وبناء مسرح عربي اعتماداً على أشكال التعبير في الموروث الثقافي العربي الإسلامي مثل: فن الراوي والحاكي والمقتبس من الملاحم العربية.

التيار الثالث: ويرى أنه من الخطأ البحث عن ظواهر مسرحية في التراث العربي مقننة بضوابط المسرح اليوناني القديم والأوروبي الحديث، وأنه من الضروري إعادة قراءة التراث العربي للبحث عن منطقه الداخلي وعن الضوابط التي تحكم صور الفرجة العربية الممكنة، ولا يرى مدعاة لقطع الصلة بالمسرح الغربي لتحقيق هوية المسرح العربي، ويدعو أصحابه إلى العودة للأصول وإعادة الاعتبار إلى الموروث الثقافي العربي وإلى تقاليد الفرجة الشعبية دون انقطاع عن الروافد الغربية والإنسانية (القاسمي، 2007).

ويقف القاسمي إلى جانب التيار الثالث الذي يرى فيه أنه يشكل الأصلح للعالم العربي، حيث تمثل هذا التيار بنتاجات سعد الله ونوّس المسرحية، وتجارب جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب، وتجارب مسرح الجيب المصري التي ارتبطت بسعد أردش و كرم مطاوع.

وفي ضوء اختياره للمسرح كعالم للكتابة، فقد استند على عدد من المرجعيات الفكرية والجمالية النابعة من التاريخ العربي بشكل خاص، حيث وظفها توظيفاً دلالياً عبّر عن الواقع العربي الراهن بكل مأساويته، محاولاً إعادة قراءة التاريخ الإسلامي في سبيل قراءة الذات العربية التي تحفل بالمعاناة والألم.

لقد أحكم القاسمي بنيان نصوصه المسرحية، ورصفها بثقافته العربية الأصيلة وبمعرفته بالتاريخ العربي، فوثق العناصر التي انتقى منها مواضيعه لمسرحة التاريخ، فاختار التاريخ من المعطى الموجود، وإحضار الواقع المنسي بعوالمه المسدودة وإدراجه في الكتابة الدرامية لفهم دروسه وعبره وأحداثه، معناه فهم التاريخ وفهم الوجود العربي في هذا التاريخ، والقاسمي يجعل من التاريخ في مسرحه عاملاً مساعداً يعين على كشف الواقع التراجيدي العربي، وما العودة إلى التاريخ العربي الإسلامي إلا لتقديم رؤية واحدة موحدة ترصد تراجيديا التاريخ العربي في الكتابة المسرحية (مجموعة من الكتاب، 2005، ص69).

وبما أن القاسمي قد وظف في مسرحه قصصاً من التاريخ العربي اشتملت على أحداث وشخصيات أثرت في حركة التاريخ، فإن أعماله المسرحية تندرج تحت ما يسمى بمسرح الوثيقة السياسية، وتأخذ (توصيف «التراجيدي – ملحمي» لأنها تخوض غمار البحث في مواضيع تاريخية واسعة أفقياً وعميقة عمودياً من أحداث رئيسة مرت في حياة الأمة الاسلامية – العربية، ثم تتوغل هذه التآليف في كشف هذه الأحداث، عبر مراحلها المختلفة، عارضة ومحللة محنها المصيرية وكاشفة بقوة لحظة الانهيار الهائل لمراكز الحضارة العربية الإسلامية، سواء ما كان منها دنيوياً مادياً، وما كان من بنائها الروحي، أو ما كان قد تراكم من منجزها الفكري والفني والثقافي، وبناء حضاري كلي مرموق في حواضرها الشهير على امتداد تاريخها الإنساني) (مجموعة من الكتاب، 2005، ص88).

إن عملية استلهام التاريخ عند القاسمي تقوم على الجمع بين الأصالة والمعاصرة، فهو ينتقي من التراث أفكاراً أو مواقفاً أو قيماً فكرية يمكن لها التفاعل مع القضايا المعاصرة، ويدمجها في أحوال العرب الراهنة التي تشكلت بفعل الوقائع والأحداث السياسية والاجتماعية التي أثرت في

مسيرة المجتمع، لذلك فإن (عملية الرجوع إلى الأصول وإحياء التراث، يجب أن تتم في إطار نقدي للاحتماء بها أمام التحديات الخارجية، فالماضي هنا مطوياً ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل بل من أجل تدعيم الحاضر، ومن أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات) (الجابري،2000، ص26).

لقد اتخذ القاسمي من التاريخ مادة لبناء معظم نصوصه المسرحية، ولم يكن التاريخ غاية في حد ذاته، بقدر ما تعامل معه القاسمي بوصفه وسيلة طيعة من شأنها أن تحقق له القدرة على الخلق الدرامي الكاشف عن معاني الأحداث التي يريد أن يتمثلها، ضمن رؤية ملتزمة تنبثق من رؤيته للواقع، ليقدم لنا بذلك نتاجا مسرحيا لا يختلف احيانا عن ذلك الإطار الزمني الذي ينتظم الوقائع التاريخية.

إن القاسمي من خلال نصوصه التاريخية يقدم قراءة للواقع الراهن من خلال الماضي محاولا أن يضع رؤيته للمستقبل وفق ما أملته الحالة السياسية المتأزمة، معطيا الأهمية للدلالة على حساب الواقعة التاريخية، وهذا الأسلوب الفني الذي ينهجه (القاسمي) هو تكنيك يهدف إلى استكشاف سيكولوجيا الانسان المسلم والعربي المهزوم ،وتهيئة كل الظروف التي من شأنها أن تمكنه من تجاوز ضبابية الواقع والبحث عن أفق أفضل.

وفي هذه الثيمات يتبنى القاسمي في مسرحياته التاريخية مسرح الأطروحة، ويجعل من الموقف السياسي رهان بناء سرديات موازية تؤسس الموقف المعرفي لديه، لتقديم صورة الزمن العربي كماهية تعيد الأبطال التاريخيين إلى حتفهم، لبناء تراجيديا الكتابة في هذه النصوص بمضمون عربي إسلامي تقدم فيه قيم الإنسان وحالاته الانفعالية في ماهية هذا الزمن العربي ماضيا وحاضرا، حتى يصبح المضمون الزمني للسقوط العربي رؤية تراجيدية تغذي الفعل الدرامي لتجعل منه كيانا واحدا يتكون من الماضي والحاضر مع فارق التشبيه والتماثل في الخصوصيات، وحتى إذا وجد تشابه فذلك لأن السياسيين يتحملون مسؤولية أخطائهم في التاريخ وفي هذه المسرحيات (مجموعة من الكتاب، 2005، ص74).

ارتبطت مسرحيات القاسمي بالتاريخ ارتباطاً وثيقاً، لتقدم من خلال أحداثها تصورات أملتها الحالة السياسية الراهنة للأمة العربية، والتي فرضتها المشكلات والأزمات المتعاقبة عبر مسيرة التاريخ.

وقد استلهمت النصوص تلك اللحظات واقتنصتها للتعريف بالنتائج والممكنات التي قد

تستنبط من درس التاريخ لإعادة إنتاجها بزمن جديد وبرؤية مفيدة، واستدعاء الشخصيات بعظمتها التاريخية والمتوجة بهالات التقديس أو الإيجابية ضرورة فنية لمعانقة إشكاليات الراهن، فإكساب تلك الشخصيات لحماً ودماً من جديد وتحريكها أمام المتلقي ستعيد لديه حراك الفكر وتنتشله من ركوده، ومسرح القاسمي ينفخ في التاريخ ويوقظه من أجل إيقاظنا وتنبيهنا للخطر المحدق لأننا غارقون في حالة اللامبالاة (مجموعة من الكتاب، 2005، ص32ـ 33).

إن نصوص القاسمي المسرحية تتشابه من حيث مغزاها الفكري، فهي تعرض من ناحية، وضمن إسقاط للحقائق التاريخية على الواقع العربي، للتردي الراهن في واقع الأمة، وتستنهض من ناحية أخرى الإنسان العربي مطالبة إياه بعدم اليأس من الواقع، إذ إن الأمة قد مرت بمراحل أشد قسوة مما هي فيه اليوم، لكن تلك الأحداث كانت دافعاً نحو المجابهة وعدم الانحناء أمام العواصف.

ويستلهم القاسمي في عودته للتاريخ شخصياته المسرحية من الواقع، حيث يختار الشخصيات المعبرة عن حالات الضعف والانكسار في التاريخ العربي، مبيناً طبيعة البناء النفسي العام لشخصية الإنسان المسلم والعربي، وما ينطوي عليه من تخاذل وهوان، ومن أمثلة تلك الشخصيات الخليفة العباسي المعتصم بالله في مسرحية (عودة هولاكو)، وأبو عبد الله الصغير أمير غرناطة في مسرحية (القضية) وعلى النقيض من ذلك يقدم لنا القاسمي من خلال اختياره لنماذج بطولية لها مكانتها في التاريخ العربي والإسلامي كشخصية (صلاح الدين الأيوبي) في مسرحية (الواقع .. صورة طبق الأصل)، جانباً مشرقاً من تاريخ الأمة، محاولاً من خلال ذلك إثارة الحماسة وبث روح المقاومة في الذات العربية المنكسرة، ليشكل اختيار تلك الشخصيات بمثابة ملجأ وملاذ آمن للإنسان من أجل الانتصار على واقعه المرير، حيث يتخذ الإنسان من خلال السفر في الماضي واستذكار زمن البطولة الوازع الذي يعيد له التوازن النفسي في الواقع الذي يعيش فيه.

إن الاتكاء على المصدر التاريخي من بين المصادر التراثية يعود إلى سببين:

الأول: فني يتصل بتقنيات العمل الإبداعي ومضمونه، وما يكمن في التاريخ من معطيات تعين على تخيّر الموضوع، ورسم الشخصيات وإذكاء الصراع، مما يسهم في بناء إطار فني متماسك للعمل الإبداعي الأدبي.

والثاني: أسباب موضوعية عامة ترجع إلى رغبة الكاتب في التغني بأمجاد الآباء والأجداد، أو

زيادة الوعي الوطني والقومي من خلال تقديم وقائع وأحداث من الماضي وربطها بالحاضر، محدثة من خلال ذلك حالة من الإسقاط على الواقع (مجموعة من الكتاب، 2005، ص44).

وعلى نحو ما فعل القاسمي في نصوصه المسرحية الأخرى، جاءت مسرحية (عودة هولاكو) عام 1998، حيث استلهم حادثة من الحوادث الكبرى في التاريخ العربي ارتبطت بالدولة العباسية قبل سقوطها، محاولا اسقاط ذلك الواقع المؤلم على الواقع العربي الحالي في سبيل بث روح التنوير لتحقيق النهوض في مسيرة أبناء الأمة العربية، وقد جعل المؤلف أسماء الشخصيات والأحداث والأماكن في المسرحية حقيقية، فالشخصيات تتألف من مجموعة مجلس الخليفة العباسي المستعصم بالله، وهم: المستعصم، الوزير ابن العلقمي، الشرابي، مجموعة من الجنود، وغيرهم. وهناك أيضا مجموعة رجال هولاكو، مجموعة السفراء، مجموعة القاده، مجموعة حراس هولاكو، مجموعات الجنود المغول، الوجهاء، جنود الأمير المغولي، وغيرهم.

أما الزمان فهو سنة 635هـ الموافق لسنة 1255م، أما المكان فهو يتوزع بين مجلس الخليفة المستعصم في بغداد، وقلعة ميمون في بستام شمال ايران. ومن هذه المعطيات السابقة يبدأ المؤلف في تشكيل أحداثه المسرحية من خلال اختياره لشخصيات لها مرجعياتها الراسخة في الوعي الجمعي العربي.

جاء البناء الدرامي للمسرحية موزعا بين حبكتين، الأولى: حبكة رئيسة تتعلق بحصار هولاكو لبغداد واسقاطه للمستعصم، والثانية: حبكة فرعية ترتبط بمحاصرة هولاكو لقلاع القرامطة واسقاط حكمهم والقضاء عليهم، وفي كلتا الحبكتين يركز المؤلف على أن الخيانة والتآمر هما من يؤدي إلى انهيار السلطة الحاكمة، ومنذ البداية يظهر لنا المؤلف الدويدار الصغير (قائد الجيش) وهو يبلغ المستعصم بأن القائد المغولي هولاكو يحاصر وجنده ثلاث قلاع للمسلمين في مناطق (تون، تركشيز، وكاملي)، ولا أحد من المسلمين يقوم بنجدتهم.

وتتعمق حالة التخاذل بل والتواطؤ مع هولاكو في عدوانه حينما يدخل الحاجب على الخليفة المستعصم ويسلمه رسالة من هولاكو كان قد أحضرها رسول من قبله، حيث يطلب فيها أن يرسل المستعصم كتيبة من قبله مساهمة منه للقضاء على تلك القلاع المسلمة المحاصرة، لتتضح بعد ذلك حالة السقوط التي وصل إليها ابن العلقمي:

المستعصم: وانت ما رايك يا ابن العلقمي؟

ابن العلقمي: مولاي رأيي أن ترسل كتيبة تساهم في القضاء على تلك القلاع .

المستعصم: وأنا رأيي من رأيك.

الدويدار: أنا أعترض على ارسال قوة للمشاركة في تلك الحرب .

ابن العلقمي: (موجها كلامه للدويدار)،

أولا: هؤلاء الناس يخالفوننا في الرأي والتوجه.

ثانيا: إنهم خطر على المنطقة.. ألم تسمع بقائمة الضحايا على أيدي أولئك الناس..؟!

ونحن.. لماذا نلوم المغول في حصارهم لتلك القلاع ..؟! ألم يكونوا جيوبا للإرهاب في بلاد المغول، وتهديد أمن بلاد المغول والرؤساء المغوليين أنفسهم دون استثناء ..؟!

الدويدار: أنا معك يا ابن العلقمي، ولكن هولاكو ليس في حاجة لتلك المساعدة، إنه ماكر يريد خروج هذه القوات من بغداد وبذلك يسهل عليه احتلال بغداد. (...) أرسلوا له بعض الهدايا بدلا من الجنود) (القاسمي، 2008، ص17ـ 18).

إن الخليفة هنا يظهر بوصفه واحدا من أهل الدنيا، فهو يختار أن يضحي بكل شيء في سبيل المحافظة على كرسي الخلافة، وهو أمام حاشيته لا يتوانى عن محاولة حفظ ماء وجهه ببعض الخطابات الهزيلة، ويقف القاسمي من خلال نصه على هشاشة العلاقة بين الحاكم والمحكوم لاسيما أن الخليفة المستعصم قد بدا منعزلا عن واقعه وشعبه، ووجه اهتمامه نحو متعه الشخصية وتكديس الأموال والذهب دون الاهتمام بقضايا شعبه ومتطلبات وطنه وجيشه، وحينما اشتد عليه الخطر فلم تثن كل الهدايا والاغراءات هولاكو عن أطماعه في احتلال بغداد. وبسقوط إحدى القلاع يأتي شيخ الطائفة (ركن الدين خورشاه) واتباعه وعدد من السفراء إلى هولاكو الذي يرحب بهم، ويجلس شيخ الطائفة بالقرب منه ويقول:

هولاكو: أحضروا فتاة مغولية لركن الدين خورشاه.. والآن.. نريدك أن تتعاون معنا.. ونوقف سفك الدماء..(...). أريدك أن تبعث برسل إلى القلاع المنيعة تطلب من قواتك هناك الاستسلام.

ركن الدين خورشاه: (لوزرائه) ليذهب كل واحد منكم مع فرقة من فرق هولاكو.. ليطلب باسمي الاستسلام..) (القاسمي، 2008، ص26).

وأمام هذه الحالة من الانهيار والضعف التي يبدو عليها المسلمون نجد أن هولاكو يتمسك بالقوة كشعار دائم في حياته، فبعد أن يحقق له (ركن الدين خورشاه) هدفا من أهدافه يأمر بقتله، ثم يعلن أنه قد حان وقت الذهاب لإحتلال بغداد، ويبقى نهج هولاكو قائما على الترغيب

والترهيب في النيل من خصومه، وهو يستخدم الوسائل جميع للوصول إلى أهدافه، وبينما هولاكو يحقق تقدما في مشاريعه التوسعية، ينشغل الدويدار بتوجيه اللوم للمستعصم الذي رهن نفسه لآراء ابن العلقمي، **يقول الدويدار:** (مولاي.. منذ سنتين وأنا أطالب بأن تمدنا بالأموال لتكوين جيش قوي يدافع عنك وعن الاسلام.. ما فائدة هذه المجوهرات التي ملأت بها خزائنك.. كما طالبتك بأن تعرض القضية على جميع القادة المسلمين ليتحمل كل واحد منهم هذه المسؤولية.. ولكنك لم تستمع لكلامي واقتنعت بكلام ابن العلقمي..) (القاسمي، 2008، ص36).

وتسقط بغداد تحت سيطرة هولاكو وتتم تصفية الخليفة المستعصم وإنهاء الخلافة العباسية في بغداد، ويصبح ابن العلقمي وزيرا على بغداد مكافأة له من قبل هولاكو على دوره في اسقاط الخلافة، ورغم أن القاسمي قد تقيد بالأحداث التاريخية إلا أن ذلك لم يمنعه من اسقاط تلك الأحداث على واقعنا المعاصر، مركزا على (الصفات الجوهرية للشخصيات الدرامية، لا على تفاصيلها، وأبعادها الاجتماعية والنفسية، لأن المسألة أكبر من كونها تتعلق ببنية شخص، بقدر ما تتعلق بالشروط التاريخية لتلك المرحلة، وآلية تعامل الشخصيات معها) (اليوسف، 2012، ص133).

لكن ابن العلقمي- هو الآخر- ينتهي نهاية مأساوية حينما يرفسه أمير مغولي برجله فيقع على الأرض ميتا، ثم يعين وزيرا آخر ليتضح في المشهد الأخير من المسرحية أنه (ابن ابن العلقمي) وذلك من خلال الحوار الذي دار بينه وبين رجل من أهالي بغداد، في دلالة على توريث الخيانة لعناصر جديدة في البلاد الإسلامية:

الرجل: أنا من أهالي بغداد.. لقد ظلمني الوزير السابق.. لقد انتقم لي ربي منه.. حسبي الله ونعم الوكيل.. (يدنو من الوزير وهو يسأله) ما اسم الوزير الجديد ؟

الوزير : ابن العلقمي..

الرجل : ابن العلقمي مات..

الوزير: أنا ابنه.. أنا ابن ابن العلقمي..

(يصرخ الرجل البغدادي في وجه ابن ابن العلقمي وهو يقول):

الرجل : ابن ابن العلقمي رمز الخيانة مرة ثانية ؟!

(يلتفت إلى الجمهور قائلا): ومن يدري لربما هو موجود بينكم الآن..

(ثم ينتقل إلى وسط القاعة ويقول):

يا عرب! يا مسلمون! أخرجو ابن العلقمي من دياركم فهولاكو راجع (القاسمي، 2008، ص59-60).

ويظل الرجل يردد العبارة السابقة، حيث ينزل إلى القاعة ويكلم الناس، ويمر بين الصفوف وهو يفتش عن ابن العلقمي دلالة على أنه لم يزل موجودا بيننا من خلال تلك النماذج البشرية التي تشبهه، والتي تلقي بتأثيرها على أحلام وطموحات أبناء الأمة، وقد أراد القاسمي من خلال تلك النهاية أن يشرك المتلقي معه بهذا الوعي محاولا إبراز نماذج لأفراد تآمروا على أمتهم في وقت لم يجدوا فيه رادعا لهم في ظل وجود حكام ضعاف ومتخاذلين انصرفوا عن هموم الأمة وقضاياها.

لقد غاب الصراع تقريبا عن مسرحية (عودة هولاكو) لأن القاسمي أراد أن يقدم لنا التاريخ على شكل أمثولة، حيث ركز على الحدث نفسه وعلى الشرط التاريخي الذي أدى إلى النهاية التراجيدية للخليفة وللخلافة، وعلى الرغم من الخطر الذي يحيط به ويهدد دولته، فإن المستعصم لم يعش أزمة داخلية، باستثناء حيرة بسيطة لم تأخذ منحى تصاعديا كان من الممكن أن يحدث انقلابا دراميا في الشخصية، حيث تمثلت بمونولوج وحيد عبر من خلاله عن حيرته بين موقفين متناقضين لابن العلقمي والدويدار، اللذين لم يتم تصعيد الصراع بينهما في المسرحية رغم أنه قد حصل تاريخيا، فما يهم القاسمي هنا هو أن ذلك الصراع قد حسم أصلا لصالح ابن العلقمي، وللسبب نفسه تم تقديم هولاكو بصورة محارب عنيف شعاره القوة هي الحق، رغم غياب الصراع الخارجي بينه وبين الخليفة (اليوسف، 2012، ص135).

وجاءت مسرحية (الواقع .. صورة طبق الأصل) عام 2001، لتصور أحداث قضية من القضايا المهمة التي عاشت في الوجدان العربي والإسلامي، لا بهدف إحياء التاريخ وإنما لإعادة قراءته قراءة واعية في ضوء المستجدات المعاصرة التي من شأنها أن تفضي إلى أخذ العبرة واستلهام حالات الوعي التي تمكن من التعامل مع الواقع.

ويتناول المؤلف في مسرحيته الأحداث المرتبطة بالحملة الصليبية على بيت المقدس حيث يختار شخصياته من التاريخ لتتوزع بين عدد من عامة الناس، اثنان من المغاربة، مجموعة من البطاركة، مجموعة من رجال ونساء وشيباً وشباباً وصبية، مجاميع من رؤساء الكنائس والقساوسة والأمراء والجنود والرجال والشيوخ والوجهاء والقضاة، وكذلك شخصيات من التاريخ من بينها: البابا أوزبان الثاني، الخليفة المستظهر بالله، الخليفة المستعلي بالله، والقائد صلاح الدين الأيوبي وغيرهم ..

وقد كتب القاسمي في مقدمة المسرحية: (لقد مرت بالأمة الإسلامية فترات أشد قسوة مما

نحن فيه، فلتكن هذه المسرحية دافعاً لعدم اليأس، وحافزاً نحو التوحيد والنضال..) (القاسمي، 2008، ص127)، وهذه المقدمة تحيلنا منذ البداية إلى وعي المؤلف بالتاريخ والعبر المستفاد منه، وإمكانية أن يكون هناك تماثل بين فترات زمنية من تاريخ الأمة، وكأنما التاريخ يعيد نفسه من جديد، حيث يخرج (هاتف) بعد رفع الستارة ليحدد مدينة القدس مكاناً للأحداث التي تكون بدايتها منذ عام 486هـ الموافق 1093 ولغاية 1244، وهي مساحة زمنية شاملة حافظ المؤلف فيها على وحدة المكان معبّراً عن الأحداث الدرامية من خلال صياغة منسقه.

جاءت المسرحية ضمن بناء ملحمي تعددت فيه الأزمنة والفضاءات الدرامية، وقد اختار المؤلف بداية الأحداث حينما (يدخل إلى المسرح رجلان، أحدهما بطرس الناسك، مسيحي، رجل ضئيل، قصير القامة، داكن اللون بوجه قبيح يشبه وجه الحمار، يسير حافي القدمين وقد ارتدى ملابس رثة. والآخر المضيف لبطرس، وهو يهودي بشعر يتدلى على طرفي وجهه) (القاسمي، 2008، ص134)، حيث نلاحظ أن هناك نوايا خبيثة تجمعهما، تستهدف في حقيقتها الوجود الإسلامي في القدس وذلك من خلال العمل على طلب النجدة من ملوك وأمراء الغرب.

وأثناء ذلك يحيلنا المؤلف إلى واقع المسلمين في المشرق والمغرب العربي من خلال حديث (الشيخ محمد) - متعهد المغاربة زوار بيت المقدس- مع المغربيين (أحمد) و (علي)، فبينما يتحدث أحمد عن انتصارات (يوسف بن تاشفين) في المغرب، وعبوره إلى الأندلس بخمسة وعشرين ألف مقاتل، يصور لنا الشيخ محمد الحال في المشرق العربي بفوضاه السياسية والاقتصادية والعقائدية نتيجة للخلافتين المتناحرتين في بغداد والقاهرة، ونتيجة لاستغلال الحكام وتسلطهم على شعوبهم.

وفي مواضع أخرى من المسرحية يصور المؤلف حالات التسامح الديني التي يتصف بها المسلمون وحالات الحقد التي يتصف بها أعداؤهم من النصارى واليهود، فها هو الشيخ محمد يضرب من أحد الرجال حتى يسيل الدم من جبهته، بينما هو يحاول الدفاع عن (بطرس) الذي كان يتجسس عليهما، وحين يحتل الصليبيون القدس يوم الجمعة 22 شعبان من عام 492هـ، الموافق 15 يوليو عام 1099، تظهر حالة الحقد واضحة حينما يدحرج الجنود بأقدامهم جثة كانت ملقاة على طرف المسرح، ثم ما يلبث أن يجلس صاحب الجثة قبالة بطرس وإذا به الشيخ محمد متعهد المغاربة في القدس وهو يقول:

الشيخ محمد: بطرس .. أنا شيخ محمد الذي دافع عنك عندما كنت في القدس .. أنا الذي

سال دمه لكي يحميك .. أنسيت بهذه السرعة؟! .. ويشير بيده إلى علامة أثر الجرح الذي أُصاب جبهته وهو يدافع عن بطرس ..

بطرس: شيخ محمد، ها ها ها ها ..

بطرس يشرب من قنينة النبيذ، وبعد أن يملأ فمه يمجه على وجه الشيخ محمد.. يتزاحم الجنود ويصبون قناني الخمر على الشيخ محمد وهو يردد..

الشيخ محمد: أستغفر الله .. أستغفر الله .. أستغفر الله.

الجنود يتدافعون، وكل واحد منهم يقول:

الجنود: أنا أقتله.. أنا أقتله.. أنا أقتله..

يتقدم بطرس ويأخذ سيف أحد الجنود وكأنه يدافع عن الشيخ محمد وهو يقول:

بطرس : لا لن يقتله أي واحد منكم. (...) أنا الذي سأقتله بنفسي..

يسقط الشيخ محمد ويتحلق الجنود حول جثته حاملين بطرس وهم يرقصون ويقهقهون..)

(القاسمي، 2008، ص155ـ 156).

وكان من نتيجة الحملة الصليبية على بيت المقدس واحتلاله أن قتل ما يقرب من سبعين ألفاً من المسلمين، ولم تسلم دور العبادة بما فيها المسجد الأقصى من جورهم وظلمهم، أما القلة القليلة منهم فقد هربوا من القدس وكان منهم عدد من اللاجئين الذين وصلوا إلى دمشق، حيث اصطحبهم قاضي قضاة دمشق (أبو سعد الهروي) للذهاب إلى بغداد للقاء الخليفة العباسي (المستظهر بالله)، فما أن نقلوا له وقائع المأساة التي عاشوا فصولها قبل أشهر حتى أعلن عن حزنه الشديد وتعاطفه لما جرى في القدس، لذلك قرر تشكيل لجنة من ستة من أصحاب المناصب الرفيعة في البلاط وتسميتها لجنة الحكماء للتحقيق في تلك الأحداث المفجعة مما أثار الهروي لعدم رضاه عن القرار الذي اتخذه الخليفة، وحينما بدأ بالبحث عن خليفة أو قائد يمكن له أن ينقذ القدس وأهلها، لم يجد الهروي أحدا منهم بسبب حالات الضعف وانشغالهم بالحروب الداخلية، ففوض الأمر لله.

ولا تختلف قصة الهروي مع الخليفة العباسي المستظهر بالله عن قصة القسيس مندوب المسيحيين في القدس مع الخليفة الفاطمي (المستعلي بالله) في القاهرة في 17 صفر سنة 495هـ، الموافق 10 ديسمبر عام 1101م، حينما دخل القسيس ـ وهو يحمل صليباً ـ على الخليفة وصافحه، بينما يجلس حوله وجهاء القاهرة:

القسيس: أيها الخليفة لقد جئنا لكي نخلص القدس من هذا الاحتلال البغيض.. الذي قام به الفرنجة ضد الديار المقدسة.

المستعلي بالله: لقد حاولنا التفاهم مع ملك الإغريق، فأخبرنا بأنه لا يمارس على الفرنجة أي رقابة، وأن هؤلاء الذين احتلوا فلسطين يتصرفون لحسابهم الخاص، ويسعون إلى إقامة دولتهم الخاصة.. وإن ملك الإغريق ينكر عملهم، ويتمسك بشدة بحلفه معنا.. كما تعلم كنا سنعتمد على تحرير القدس عن طريق الشام.. ولقد قام جيشنا باحتلال صور، ولكن ما حال دون ذلك هو أن رضوان (سلطان حلب) وقع في حرب مع أخيه دقاق (سلطان دمشق) مما أضعف وضعنا هناك.. لكننا نعدك بأننا سنقوم بتحرير القدس) (القاسمي، 2008، ص160ـ 161).

وإزاء حالة الضعف التي اتصف بها الموقف العربي إزاء ما حل بالقدس، تبدو دويلات الأمة الإسلامية ممزقة وفي صراع دائم فيما بينها، حيث يظهر الأخ وهو يستبيح حرمة أخيه، وتستحوذ أطماع السلطة وشهوات السلاطين في تلك الدويلات المتناثرة والممزقة، فيناصب الأخ العداء لأخيه، ويناهض عليه أعداء الأمة.

وبعد ثمان وثمانين سنة من احتلال الفرنجة للقدس، لاحت في الأفق بشائر النصر بعد توحيد الأمة والقضاء على الفتن والتمزق من قبل القائد (صلاح الدين الأيوبي)، الذي بدأ في السابع والعشرين من رجب عام 583هـ، الموافق الثاني من أكتوبر عام 1187م بقصف مواقع الفرنجة في مدينة القدس بقذائف المنجنيق، وبقي كذلك إلى أن سحق الصليبيين في موقعة حطين، وبعد انتهاء المعركة وتحرير بيت المقدس عبر (صلاح الدين) عن أخلاق الإسلام وسماحته، بعد أن دخل عليه بعض الجنود المسلمين، وقد أسروا عدداً من قادة الفرنجة الذين ركعوا على الأرض أمام صلاح الدين:

صلاح الدين: نصارى القدس يسمح لهم بالإقامة في البلاد.. وبالتمتع بحقوقهم المدنية كاملة.. هل تعلمون أيها القادة، إنهم كانوا يراسلونني ويطلبون مني تخليص القدس من الفرنجة؟!، أما الفرنجة واللاتين غير المحاربين، الذين يرغبون في البقاء في فلسطين فيجب أن يقيموا فيها بوصفهم رعايا. أما المحاربون فيجب أن يرحلوا عن فلسطين، ولهم علينا سلامة الوصول بحراسة جنودي إلى الساحل، وعليهم فدية.. (...) فمن عجز عن أداء الفدية أخذ أسيراً، ويجب أن ترحلوا خلال أربعين يوماً. (...) «لقادته» أيها القادة.. تعالوا لأوصيكم بالترتيبات التي يجب أن تتخذوها لإدارة مدينة القدس (...)، عليكم بالمحافظة على كل بيت من

النهب، وألا يصيب أي إنسان أذى.. وعليكم حراسة الطريق وأبواب المدينة.. وعليكم حراسة المسيحيين من أي اعتداء قد يصيبهم.. وعلى قادة الفرق توزيع المال والدواب على المرضى والمسنين والمحتاجين من الفرنجة) (القاسمي، 2008، ص182.183).

ولا تقف أحداث المسرحية عند ذلك، بل إن المؤلف يختار امتدادا مستقبليا للأحداث يريد من خلاله أن يربط الماضي بالحاضر، وذلك حينما يصور لنا وبعد اثنين وثلاثين عاماً من تحرير القدس على يد (صلاح الدين) حالة جديدة من التردي العربي، وقد تمثلت تلك الحالة بقيام السلطان (الكامل) سلطان مصر والشام بإرسال رسوله الأمير (فخر الدين يوسف) إلى شمال الشام للتفاوض مع إمبراطور من الفرنجة كان قد وصل إلى هناك، إذ إنه قبل ثماني سنوات، عندما احتل الفرنجة دمياط، تنازل الكامل عن فلسطين بأكملها لهم مقابل الجلاء عن دمياط، لكن الكامل حاربهم عندما رفضوا عرضه، لأنهم كانوا يطالبون بأكثر من فلسطين، وهزمهم، ورغم ذلك وقع السلطان الكامل معهم اتفاقية سلام تم بموجبها تسليم مفاتيح القدس لإمبراطور من الفرنجة من قبل قاضي نابلس (شمس الدين)، مما أثار احتجاج أبناء المدينة المقدسة من المسلمين.

وإذا كان القاسمي في عودته للتاريخ قد استلهم قصصه وشخصياته ووظفها مسرحيا، فإن استخدامه للراوي المتمثل بـ (الهاتف) قد توافق مع البنية الملحمية، ومع آليات وكيفيات توظيف التراث في النص المسرحي، لتتعدد وظائف الراوي في المسرحية بين تحديد للزمان والمكان في بداية كل مشهد، أو السرد التاريخي للأحداث واختزالها على المسرح، أو ربط المشاهد ببعضها، أو التعبير عن أحاسيس وانفعالات بعض الشخصيات وواقعها الصحي والنفسي، أو التدخل في بناء الأحداث، فبعد احتلال مدينة القدس من قبل الفرنجة يقول الهاتف: (ما هذا الواقع المرير يا قدس؟!) (القاسمي، 2008، ص194)، وهنا يظهر عدد من الرجال المسلمين المسنين الذين يتحسرون على واقع القدس تحت الاحتلال، ليتداخل فيما بعد المتخيل من الشخصيات والأحداث الدرامية التي خلقها المؤلف مع الواقعي التاريخي، لينقل لنا المؤلف بذلك صورة واضحة المعالم عن الواقع العربي والاسلامي في تلك المرحلة، لاسيما حينما يشعل أهالي القدس والمسلمون الخوارزمية ثورة جديدة يتم بموجبها تحرير المدن وطرد الفرنجة إلى بلادهم ليعلو بذلك صوت الحق من جديد.

لقد جاء نص (الواقع.. صورة طبق الأصل) ليقدم لنا خطة درامية متعددة القراءات، تتفاعل

عناصرها من أحداث وشخوص وأمكنة وأزمنة لتحقيق إنجاز درامي يمكن أن يؤدي دوراً فكرياً وجمالياً، (فالمؤلف تعامل مع تلك الاشتراطات التاريخية وأطرها وهو يتحسس ذلك الفضاء الفني المشحون بالحس الجمالي ويبتدع تلك الصور المسرحية بفعل الذهنية الفنية الشخصية للمؤلف والمنتمية إلى عمق التاريخ والحضارة العربية الإسلامية من جهة، والمنفتحة على حتمية الواقع ومهيمناته من جهة أخرى) (مجموعة من الكتاب، 2005، ص196)، وهو بذلك أراد أن يتعرض لكل ما هو جوهري في الواقع الراهن من خلال إدراك إشكالات العصر الكبرى وتناقضاته إدراكاً عميقاً، متجاوزاً في ذلك المستوى العادي والمكرر إلى المستوى الإبداعي والجمالي الذي يمكن من خلاله مجابهة الواقع والتغلب عليه.

وعلى الرغم من أن القاسمي في هذه المسرحية قد عرض التاريخ كما حصل تماما إلا أنه اختار منه أبرز المحطات، لتكون عبرة للحاضر، واهتم بالأحداث لا بالشخصيات، وركز على نتائج الصراعات بين الحكام العرب لا على أسبابها، وقد أبرز المواقف المقاومة عند بعض الشخصيات التاريخية في مواجهة الحكام المتخاذلين للتأكيد على أن المقاومة لم تخمد يوما عند المسلمين رغم كل ما عانوه من هزائم، والدليل على ذلك وجود شخصيات ايجابية مثل: أبي سعيد الهروي وابن الخشاب، أو ظهور أبطال مثل صلاح الدين الأيوبي، ومع ذلك لم يجعل القاسمي من تلك الشخصيات أيقونة للخلاص النهائي، ومع أنه أبرز أهميتها إلا أنه لم يقدمها كشخصيات محورية، لأن من شأن ذلك أن ينحو بالمسرحية في اتجاه آخر (اليوسف، 2012، ص149).

إن (القاسمي) قد منح ابطاله الذين استقدمهم من التراث بعدا معاصرا في سبيل أن يجعل امتدادا لنصوصه باتجاه المستقبل القادم، لأن الفرق بين صورة البطل التاريخي وصورة البطل التراجيدي تحيلنا إلى قراءة الحاضر في ضوء الماضي، هذه القراءة التي تمنحنا الأمل في الانتصار، وبذلك فإن (القاسمي) في عودته للتراث قد عبّر عن إحساس عميق بمكنونات الذات العربية بحث من خلاله عن مضامين عربية وإسلامية عريقة، ساعياً بذلك إلى تخليص المسرح العربي من التبعية للغرب، وهو بذلك قد استثمر كل معطيات القصص التاريخية والدينية الملتصقة بوجدان الجماهير العربية، وقدمها لنا ضمن منهج نقدي ملتزم يقوم على الجدل، الذي يؤسس لوعي الجماعة ومدركاتها للأحداث اليومية والمستقبلية، فلا يمكن لأحد أن يحرر نفسه أو يحرر الآخرين دون موقف جماعي، وهو بتقديمه لتلك الأحداث بهذه الصيغة إنما أراد أن يخدم مشروعه الثقافي القائم على خلق مسرح عربي يستلهم من التراث مادته الأدبية.

ثانيا: آليات وكيفيات توظيف التراث في نصوص إسماعيل عبد الله المسرحية:

تعود تجربة (إسماعيل عبدالله) في الكتابة المسرحية إلى مطلع الثمانينات من القرن العشرين، فهو من جيل الرواد الذي حمل على عاتقه مهمة تأسيس حركة مسرحية في الإمارات، وقد وجد في التراث الشعبي لمنطقة الخليج العربي مادة خصبة يمكن استلهامها وتوظيفها في المسرح، حيث عبر من خلال ذلك عن هموم الحياة اليومية وحكمها وأهازيجها وفلسفتها وطقوسها، فكتب مجموعة من النصوص المسرحية ذات المرجعيات التراثية.

وينطلق عبدالله في تحديده لإشكالية الهوية والتراث في المسرح الخليجي، وبشكل خاص في المسرح الإماراتي، من فهمه الموضوعي للتراث، فهو يرى أنه يشكل كل ما يتعلق بتاريخ الإنسان في تجارب ماضيه وعيشه في حاضره وإطلالته على مستقبله، أما التراث الحضاري والثقافي فهما الممتلكات والكنوز التي تركها الأولون، وهي السند المادي للأمم والشعوب، ومن خلالها تستمد جذورها وأصالتها لتضيف لها لبنات أخرى في مسيرتها الحضارية لتحافظ على هويتها وأصالتها (عبدالله، 2011،إ).

وبذلك فإن مشروعه يقوم على استلهام التراث واستنباط مواقف أو أفكار أو قيم ودمجها في الأحوال الراهنة التي أسهم العالم الحديث في تشكيلها إسهاماً حاسماً، وذلك بانتقاء جملة من المواقف والمفاهيم التراثية ضمن عملية تقوم على الجمع بين التراث والمعاصرة، وهو في ذلك يعمل على إعادة قراءة التراث عبر منهج يقوم على فهم التراث وتفسيره وتوجيهه، فكل قراءة توجه التراث توجيها قبليا واضحا وتوظفه لقضايا العصر وهمومه وأغراضه، هي ليست مجرد قراءة للفهم فحسب وإنما للفعل والتأثير أيضا، بل إن بعضها ينشد التغيير والتثوير معا، وهكذا جاءت عودة عبدالله للتراث في سبيل البحث عن هوية حقيقية للمسرح في الخليج العربي يمكن لها أن تؤسس لثقافة عربية رصينة تستمد من الموروث الشعبي والتاريخي مقوماتها الفكرية والجمالية.

ويرى عبدالله أن إشكالية البحث عن هوية قد آرقت المسرحيين العرب منذ عقود وقبل بروز قطار العولمة، والتمسك بالأصالة والتراث والخصوصية لايعني الهروب إلى الماضي وحسب وبالتالي لايجب كذلك تقديسه إلى حد عدم التجاوز، وعلينا خلق حالة مزدوجة بين التراث والمعاصرة لتجاوز الراهن واللحاق بالتطور وتعويض ما فات، بيد أن أفق هذا التزاوج يبرز إشكاليتان مهمتان تتعلق الأولى بماهية المعاصرة، بينما تتعلق الثانية بشكل التراث وحدوده وطبيعته ومضمونه وكذلك قضاياه (عبدالله، 2011، إ).

إن المشروع الثقافي الذي يسعى إليه عبدالله يقوم على تجذير هوية مسرحية عربية تدعم وجود الهوية الوطنية عبر تخليص المسرح الإماراتي من أزمته التي كان يعاني منها في ظل عدم وجود كتاب قد اختصوا بالكتابة للمسرح، وهو بذلك يبحث عن هوية حقيقية للمسرح من خلال العودة للتراث بعد ردم الفجوة بينه وبين المسرح.

وعلى المسرح هنا أن يعيد الاهتمام للموروث بوصفه حاملا لقيم اجتماعية مهمة، وحافظا للهوية وعاكسا لسلوك الجماعة، وبالتالي يمكن أن يكون ركيزة للتطلع نحو المستقبل، من خلال موقف الجماعة ضد هجمة الحداثة والسلوكيات الوافدة بسبب عوامل كثيرة متداخلة، وقد قدم النص المسرحي الإماراتي الموروث في نطاق ظروفه الحاكمة من خلال الماضي الذي طرحه أو الآتي منه، فظهر الماضي بوصفه صورة غير جيدة ولا تفيد الحاضر أو الآتي، والمطلوب من المسرح التعاطي مع هذا الموروث من خلال توظيف جوهره من أجل تعديل الراهن أو صياغة المستقبل بما يتوافق ومصلحة الأمة أو الجماعة (عبدالله،2011،إ).

لقد وجد عبدالله في التراث معينا لاينضب فمسرح حكايات الناس وعبر عن اهتماماتهم، وجسد في مسرحياته روح الفرجة المسرحية بأشكال متعددة ومختلفة، يقول : (لدي مشروع أشتغل عليه منذ فترة طويلة، قضيته المركزية هي الإنسان إماراتياً وعربياً، أسعى للتأكيد على قيمته وعلى الكرامة التي منحها الله له، والدفاع عن حقه في الحياة والعيش الكريم والسعادة، وكل مسرحياتي هي تفريعات لهذا الموضوع وغوص في معانيه وتفاصيله، (...) وأنا أرى أن من مقتضيات النجاح في العمل والإبداع فيه أن يسعى الكاتب إلى بناء نصه الخاص به، المنسجم مع ذاته ورؤاه وبيئته، ومن هنا فإن الكتاب الجدد عليهم أن يعكسوا هموم جيلهم وتجارب حياتهم بكل أبعادها المادية والنفسيةً) (عبدالله، 2011، م).

إن توظيف عبدالله للتراث يعني توظيف معطياته بطريقة فنية إيحائية ورمزية تتيح الفهم الموضوعي للذاكرة التراثية، وتفسيرها ضمن سياقات متعددة يمكن من خلالها نقد الحاضر في ضوء معطيات الماضي، ومن خلال أشكال الفرجة المسرحية والظواهر الدرامية يمكن أن يحقق توظيف التراث رهان الحداثة والتجديد، التي من شأنها الوقوف في وجه المحاولات الرامية إلى طمس الهوية العربية الإسلامية، وترسيخ قيم فكرية وفنية وجمالية تتجاوز التقليد والاستنساخ المبرمج للمنتج المسرحي الغربي، وذلك بهدف تأسيس حوار نقدي جدلي عبر تعميق ثنائية الأصالة والمعاصرة، والأنا والآخر، في محاولة لتأصيل المسرح العربي، وبذلك فقد أسس عبد الله

القيم العقلية والعاطفية والجمالية في نصوصه المسرحية إنطلاقا من معطيات مجتمعه العربي عموما والخليجي خصوصا، حيث تأثر ضمن رؤيته ببيئة البحر والصحراء التي بقيت حاضرة التأثير في تكوين شخصية الإنسان الخليجي وحياته وثقافته.

في مسرحية (حرب النعل) عام 2010 يوظف عبدالله التراث من خلال عودته إلى قصة شعبية ارتبطت بالبحر، حيث تنقلنا الأحداث إلى قرية صيادين ساحلية تعاني من هيمنة الوالي أوالنوخذة (الحوت)، وهنا نلاحظ دلالة الاسم (حوت) التي تذهب بك مباشرة نحو الهيمنة والاستحواذ على خيرات البحر، فهو ربان ظالم يفرض على أهلها أتاوات مما يصيدونه من أسماك، ويتحكم في أرزاقهم، حيث يمنعهم من دخول البحر وممارسة مهنة الصيد حتى يتسنى له التصرف بالأسماك المجففة الهائلة التي يحتفظ بها في مخازنه، ويساعده في السيطرة على الأهالي وتوجيههم وكيله، لكن القرية تتعرض لهجوم وموجات من القطط التي تحاصر المدينة وتبدأ في أكل السمك المجفف، ويستغل هذا الربان المتغطرس الظرف ليفرض سيطرته على المدينة، وعلى الجانب الآخر يحتمي مجموعة من الصيادين بربان طيب ونوخذة سابق هو (غيث) الضرير ومعه حفيدته (حور) التي تشك في أن موت والدها هو موت مدبر من قبل الحوت وأعوانه، وهناك أيضا (أحمد الصنقل) الذي تحول إلى شخص سكير ومشرد بعد أن حبسه الحوت في سجن مظلم وخانق مدة ثلاث سنوات شهد خلالها رحيل والدته التي ماتت هما وكمدا على ما أصاب ابنها، ويحاول غيث الضرير هو وجماعته الوقوف في وجه الحوت، لكن خيرات القرية تنهب من قبل جيوش القطط التي لها دلالة رمزية تعبر عن الذين يعملون على إفقار القرية وسرقة خيرات أبنائها، وتزداد محنة القرية الساحلية عندما تتحول تلك القطط إلى قطط سمينة وشرسة تهاجم الأهالي وتعيث فسادا في مخازن السمك، ويضطر الحوت للقتال على جبهتين، جبهة غيث الضرير وحفيدته والصنقل، وجبهة القطط التي لم تفلح حرب النعل والخطط الفاشلة للحوت في دحرها وهزيمتها، حتى يرغم في النهاية على إعلان عجزه أمام إستغاثة أعوانه، وتسقط القرية في قبضة القطط المتوحشة التي تقوم بإنتهاك حرمات البيوت وملاحقة النساء وترويع الأطفال.

تبدأ أحداث المسرحية في منتصف الليل في مقبرة دفنت فيها رفاة والد الفتاة (حور) التي تبدو وقد تكورت على شاهد القبر بعد أن فجعت بوفاة والدها ودفنه قبل ساعات، وتظهر في المكان مجموعة من النساء في عمر الشباب، وقد توشحن بالسواد وشعورهن مسدولة وقد اصطبغت

وتعفرت برمل المقبرة نتيجة للنواح، إلا أن ما يثير الانتباه تلك الكائنات شبه الآدمية التي لاتظهر بوضوح، وقد تعلقوا من أرجلهم على سياج المقبرة، وكأنهم ملابس غسيل منشورة على حبل من دون حراك في حالة جمود تام، ثم تبدأ مجموعة النسوة بالنواح في حركة واحدة حول شواهد القبور فيتمايلن بأجسادهن حزنا ونحيبا على إيقاع لحن شعبي حزين يبدأ بالارتفاع رويدا رويدا مع حركتهن، ثم يبدأن يرددن أغنية على وزن اللحن الإيقاعي السابق:

النسوة: يرددن في غناء جماعي وبحزن

يا عيني على باموت باموت في شف حبيبي باموت

ياعيني على يو زهبوا لي الجفن واللحد والتابوت

يرتفع صوت اللحن .. ويؤدين على إيقاعه حركات جسدية جنائزية.

النسوة: يا عيني على وش خانتي من عقب عينك يا نور الشمس

يا عيني على وانطفت دنياي وأصبحت أصرخ بليا حس

(عبدالله،2010، ص2).

وعلى وقع ذلك الغناء الجنائزي ترفع (حور) رأسها ثم تلتفت إلى النسوة وهي في مكانها، وتبدأ بالغناء على اللحن نفسه، وبصوت قوي يحمل نبرة التحدي ليحيلنا ذلك إلى أجواء الأحداث اللاحقة في المسرحية.

لقد جاءت آليات وكيفيات توظيف التراث في نص (حرب النعل) من خلال استخدام المؤلف للغة الشعبية الإماراتية في كتابته للنص، وتوظيفه أيضا للحكاية الشعبية الدارجة، إضافة إلى بنائه لشخصياته المسرحية واختيار أسمائها وأزيائها ضمن مرجعياتها التراثية الشعبية، وتقديمها من خلال حكاياتها مع البحر ومع القادم الذي يهدد وجودها الإنساني حيث خلط عناصر الفرجة البصرية بالطابع الشعبي ليصبح في متناول عقل ووجدان الناس، كي يفهموه ويتفاعلوا معه من خلال استيعابهم للمنظومة الفكرية والجمالية، لا سيما وأن النص يقدم جزءا من تراثهم وأحداث تتعلق بوعيهم الجمعي.

ولأن البحر متحرر من كل القيود فقد بنى المؤلف الأحداث والشخصيات المسرحية في فضاء التحرر انطلاقاً من الفعل والنظرية الاجتماعية التي آمن بها والتي تدعو للتحرر والانعتاق، حيث أكد في مسرحيته أن خلاص الإنسان من القهر والعبودية يكمن في خلاصه من حالة الاستغلال الاقتصادي التي تقيد حياته المعيشية، وتؤسس لحالة الصراع بين الخير والشر، بين من يقومون

بالاستغلال وبين من يقع عليهم الاستغلال، وهكذا فإن وسائل الانتاج يجب أن تكون بأياد أمينة حريصة على تحقيق العدل والمساواة في المجتمع، لذلك جاءت مسرحية (حرب النعل) لتصور لنا الوقائع الاجتماعية بدلالاتها المعبرة عن طبيعة تركيبتها الفنية، والتي يشكل البحر ومرتادوه فيها أساسا كبيرا في بناء الأحداث المسرحية المؤسسة على وقائع إشكالية تؤثر في أنظمة العلاقات الإجتماعية بين طبقة البحارة والنوخذة، لتتأسس بذلك بنية الصراع بين هاتين الفئتين التي تتوزع من خلالهما الشخصيات بين غالب ومغلوب، حيث تتجه سياقات النص نحو القضية التي تم تناولها بوصفها تعبر عن أنموذج سلطوي له تأثيره في رسم ملامح الواقع الاجتماعي وما يترتب عليه من صراع فئوي في مجتمع البحر .

إن عبدالله قد أسس رؤيته لتضرب بجذورها في أعماق الخيال والفلسفة والتراث الحضاري الذي نهل منه، وحينما يقدم لنا قضية ترتبط بحياة البحر فإنه يتجه إلى مسرحة الحالات الموجودة في الواقع محاولا إبراز مشاعر الحنين والترقب مما قد تحدثه رحلة ركوب البحر، وللوصول إلى ذلك يختار وسائل سمعية وبصرية قريبة من بيئة البحر، وتحمل دلالات ومضامين فكرية وجمالية، ففي المشهد الثالث من المسرحية مثلا يطل (غيث) من بعيد على مجموعة من الرجال وقد تسلحوا بنعالات في أيديهم وعند أحزمتهم، وطوقوا شاطئ البحر بالكامل بهدف حراسته، وأمام هذا المشهد يتخذ له مكانا في أعلى صارية لازالت صامدة لأحد المراكب القديمة المركونة على شاطئ البحر من بعيد، حيث ينهم بموال بحري:

غيث: أوه ياماال.. ياماال.. ياماال.. أووووه ياماااااااااااال

زيد الرجال رجال وزيد الردايه عيـــــــــش
الخمس مخلوقة الفعل ما هي لدق العيـــــــش
لعزوم ملّعبها الشقي ما هي صواني العيـــــش
شيفيد غلج الباب وبيتك ما حواه ايـــــــدار
جانك تبا دفوة قمر سور أرضهـــــــــا دار
ما ينحصد حنظل ربا غير ابحمش بيـــــــدار
نور الفجر صيده ابتفك حتى طفلنـــا ايـعيش

(عبدالله،2010، ص32).

إن الأغاني والمواويل التراثية التي يحفل بها النص في مواضع مختلفة لاتنفصل عن الثقافة

الشعبية المتوارثة في المجتمع الخليجي، وهي تشكل سجلا مريرا للأحداث، وجاء استخدامها كي تؤدي أغراضاً متعددة إضافية من بينها تأكيد عمق المأساة ومدى ارتباطها بالشخصيات والإيحاء بسوداوية الأحداث اللاحقة.

لقد ظهر الصيادون عاجزين عن تأكيد الفعل الإيجابي باتجاه تحقيق العدل والمساواة، وهذا يحيلنا إلى أن شكل الصراع ونوعه قد قام بين فئتين متعارضتين غير متكافئتين، وحينما كان هم الحوت يكمن في استخدام الرعية في زيادة غنائمه وثرواته، مقابل فتات يلقيه لهم، فإنه لا بد وأن تضعف هذه الرعية، وحينما يتكون لديه الخوف من أقويائها وممن يتكون لديهم وعيا فكريا بحقيقة وجودهم، فإنه يتخلص منهم باضهادهم أو قتلهم أو شراء ولائهم، وفي ضوء ذلك تهون هذه الرعية وتضعف أمام أعدائها حتى لو كانوا من القطط، وحين يكون السلاح الذى يوفره السيد لمواجهة الأعداء هو النعال فلابد أن يسقط المرعى والراعي والرعية معا.

وبعد الخسائر التي أحدثتها القطط في الأهالي ينخرط الجميع في البكاء وهم يحتضنون شواهد القبور، حيث يطل علينا غيث من مكان مرتفع وهو يردد موالا حزينا، ثم يتبعه الحوت بترديد أبيات شعرية على شكل بكائية مفتعلة يشاركه بها الوكيل:

غيث: ضاع الزقر يوم المقابر بندر وسيفه
ما يقبض لجام من باع بالرخص سيفه
حرز المحامل قمر يضوي على السيفه
الحي يحييك والميت ايزيدك موت

«يدخل عليهم مع انتهاء غيث من الغناء الحوت ويتبعه الوكيل.. بخبث ومكر شديد فور دخوله يبدأ يردد في بكائية أبيات شعرية من قصائد (المالد) وبنفس طريقة النواح التي تؤدى في المالد.

الحوت: هيجتموا يوم الرحيل فؤادي سرتم وسار دليلكم يا وحشتي
وحرمتموا جفني الرقاد ببعدكم الموت أقلقني وصوت الحادي

« يواصل بكاءه المفتعل ومعه الوكيل»

الحوت: أحسن الله عزاكم يا جماعة.. وألهمنا وإياكم الصبر والسلوان.. مصابكم مصابنا.. معقولة؟ معقولة كل هذا ايسوونه القطاوة؟ خمسة ايموتون ظربة واحدة؟!) (عبدالله، 2010، ص56).

إن هذه الرؤية الجديدة التي انطلق منها المؤلف إنما أراد بها إعادة الحياة إلى القضية التي

يناقشها من خلال فهم وإطار فني جديدين، حيث تجسد ذلك من خلال حسم الصراع من قبل القطط وإستحواذها على المكان :

الحوت: ...«يصرخ» اشهدوا يا جماعة أنا ووكيلي مرابطين اهني جدام فريجهم.. بنكون العين الساهرة والحصن الحصين لحريمكم وعيالكم.. يا الله شدوا الهمة ما عدنا دقيقة وحدة انضيعها.. حياكم الله.. خزايني مفتوحة لكم وخذوا اللي وعدتكم فيه.

«يأتينا من العمق صوت صراخ أحدهم مفاجئا»

أحدهم: الفزعة.. الفزعة.. الحقونا!!!!.. الحقونا يالربع.. الفزعة.. الفزعة.. اتلاحقونا!!!!!..

« يفزع كل من على المسرح من صراخه.. يدخل الرجل لاهثا».

الوكيل: «بخوف» بلاك شو مستوي! شلعت قلوبنا.

أحدهم: القطاوة.. القطاوة يا جماعة.. هجموا على الفريج الشرقي ودخلوا البيوت.. وما عتقوا حد من شرهم.. لا حريم ولا يهال ولا شوَاب.. اتلاحقووونا.

المجموعة: «يصرخون بنفس واحد» دخلوا البيوت؟!

أحدهم: «وهو يبكي» وعاثوا فيها فسادا..) (عبدالله، 2010، ص63).

لقد بلورت المسرحية لنا أزمة الشخصيات الحقيقية من خلال إنطلاق المؤلف في بنائه للمواقف والشخصيات المسرحية من تاريخ الأمة وصراعها مع الطبيعة والمجتمع والمحيط بكل ما تعنيه من ممارسات عملية وقناعات وموروثات شعبية، ومن خلال النهاية التي آلت إليها الأمور في المسرحية نلاحظ أن النص قد قدم أفكارا وأسئلة وجودية إرتبطت بالواقع الإنساني، ضمن بنية الأحداث التي أحالتنا إلى الطبيعة الجدلية للإنسان من حيث هواجسها ونوازعها النفسية، وذلك من خلال بنية الصراع التي تتأجج بين الشخصيات وفي دواخلها، لتحيلنا ظاهريا إلى أزمات الإنسان المتعلقة بوجوده وأحلامه المشروعة وإنكساراته أمام سطوة القوانين الإجتماعية والسياسية والاقتصادية السائدة، ففي نهاية المسرحية تلد إحدى نساء القرية طفل / مسخ يحمل رأس قط وجسد إنسان، فينفر منه سكان القرية ويصابون بالفزع، بينما تحمله القطط عاليا كتتويج لانتصارها واندماجها الكلي في المكان وتغلغلها الشامل في نسيج القرية وسيطرتها عليها.

ومن الملاحظ أن واقع القهر الذي تعيشه المرأة في المجتمعات التي تسيطر عليها سلطة النوخذة يتشابه تناوله في معظم نصوص المسرح الخليجي، فممارسات النوخذة تؤسس لصراع

فئوي وتجسد صور الاستغلال والاستلاب الاجتماعي، مما يدل على أنها لا تخرج عن كونها عملية للتحكم بمدخولات الفئة العريضة من أبناء المجتمع، وذلك للدلالة على سريان حالتي الاستغلال والتفاوت في المستويات المادية والمعاشية ومن ثم الاجتماعية، والأديب المسرحي الخليجي يختار أبطاله وموضوعاته المسرحية ضمن رؤية تتوافق مع تطلعاته الفكرية والإنسانية القائمة على رفض كل مظاهر الاستغلال، لذلك نجد أن المؤلف في مسرحية (حرب النعل) قد جعل من الشخصية النقيضة التي تحمل القيم الإنسانية السامية شخصية تمثل صوت العقل والضمير الجمعي المعبر عن معاناة الجماعة أمام ممارسات الحوت ومكره.

وإذا كان الجميع قد عبروا عن حالات الضعف أمام سطوة الحوت، فإن المؤلف قد منح القوة لـ (غيث) الذي جاء أعمى البصر لا البصيرة، حيث اتخذ موقفا صلبا في التعبير عن موقفه من الحوت، ومساندته لقيم الحق والخير، وقد عبر عن موقفه من الأحداث من خلال ترديده لبيت شعري أصبح مضربا للمثل الشعبي، حينما قال: (لقد أسمعت لو ناديت حيا.. ولكن لا حياة لمن تنادي) (عبدالله، 2010، ص57)، فهو لم يجد آذانا صاغية له، وقد اختار منذ البداية الوقوف إلى جانب حفيدته (حور) التي أحبت أحمد الصنقل غير أنه باع نفسه للحوت، ولما عاد الصنقل نادما على موقفه، انتهى الأمر بالصفح عنه من قبل غيث الضرير وحور وتطهيره وعودته إلى حضن جماعته.

لقد جاء النص نصا فرجويا ذا مناخات شرقية، وضمن سياق تجريبي نحا باتجاه الفانتازيا الشعبية التي حاول المؤلف من خلالها أن يكشف عن آليات الاستبداد وما يترتب عليها من أزمات تفرضها طبيعة الوقائع والأحداث الاجتماعية، وقد استخدم الأغاني والأهازيج الشعبية المحلية بما يتوافق مع اللعبة المسرحية، فأسقط شيئا من الأحداث على الواقع العربي وقدمها لنا من خلال نص ذات بناء درامي متكامل، رتبت عناصره ترتيبا خاصا وطبقا لمزاج معين، واستخدمت فيه الأنماط الإجتماعية المعبرة عن طبيعة الصراع المستتر في بنية المجتمع الخليجي، ليقدم من خلال ذلك تساؤلات عديدة حول حاضر الشخصيات ومستقبلها.

نتائج الدراسة:

1. ارتبطت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي العربي عند الأديب المسرحي الإماراتي بالتراث، وبرزت لديه ثنائية الأصالة والمعاصرة التي فرضت عليه التعامل مع التراث كمواقف وحركة مستمرة من شأنها أن ترسخ القيم الانسانية المثلى، لا أن تقتصر نظرته

للتراث على أنه مادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، وقد ظهر ذلك من خلال الآليات التي اعتمدها كل من سلطان بن محمد القاسمي واسماعيل عبدالله في توظيف التراث في نصوصهما المسرحية.

2. تأسست عملية توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي من خلال الانفتاح على الآخر بوعي ونضج، ومحاولة الإفادة من كل منجزاته الإيجابية لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والقيم السامية، فجاءت قراءة الموروث قراءة نقدية هادفة أسهمت في تأسيس رؤية لمشكلات الواقع الملحة، فقد استلهم القاسمي قضية احتلال بغداد من قبل هولاكو واحتلال بيت المقدس من قبل الفرنجة للوقوف على الواقع العربي المعاصر الذي يحفل بالهزائم والانكسارات، بينما استلهم اسماعيل عبدالله من التراث ما يمكنه من الوقوف على هشاشة العلاقة بين الراعي والرعية ودورها في خلق وطن ضعيف لا يقوى أبناؤه على مواجهة الأعداء حتى لو كانوا جيشا من القطط .

3. جاء توظيف الأديب المسرحي الإماراتي للتراث بطريقة فنية إيحائية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل، لترسيخ قيم متطورة بعيدة عن السطحية والابتذال، وهذا ما ظهر في نصوص القاسمي واسماعيل عبدالله التي نبهت إلى المخاطر التي يحفل بها المستقبل.

4. وظف الأديب المسرحي الإماراتي التراث ضمن مصادره ومعطياته المتعددة دون التخلي عن الأمانة العلمية في الحفاظ على أصالة المصدر التراثي، محاولاً ربط الذاتي بالموضوعي وذلك لإكساب التجربة بعداً إنسانياً كما ظهر في نصوص القاسمي، وتأثر الأديب المسرحي الإماراتي أيضا بالتراث الشعبي الشفاهي والمكتوب، الذي شكل رافداً حيوياً له لبلورة رؤيته الفلسفية بما يتوافق مع روح العصر وإشكالاته كما ظهر في نصوص عبد الله.

5. أفاد الأديب المسرحي الإماراتي من الدعوات التنظيرية المرتبطة بتوظيف التراث في المسرح العربي للبحث عن قالب مسرحي عربي أو سامر شعبي أو حكواتي أو احتفال أو فرجة مرتجلة، فاستلهم القاسمي من التاريخ بطولاته وأمجاده، ليمثل ذلك نوعا من المواجهة الضمنية، ووظف في مسرحه تقنيات الراوي الذي شكل أساسا في المسرح العربي، بينما ارتكز عبدالله على المصادر التراثية الشعبية والتاريخية محاولا البحث عن هوية للمسرح العربي.

6. استلهم الأديب المسرحي الإماراتي من التراث ما يتوافق مع القيم الإسلامية والأخلاق العربية الأصيلة، التي تضمن تلمس طريق هويتنا الثقافية، ووحدتنا الاجتماعية والسياسية، حيث أكد ضرورة إن ينطلق الكاتب المسرحي من الذات والهوية العربية ومن ماضي بلاده التاريخي والأدبي عند الكتابة للمسرح كما فعل القاسمي وعبدالله.
7. قدم القاسمي من خلال نصوصه المسرحية التاريخ مستنداً في ذلك على إلمامه بتفاصيل كل واقعة تاريخية تناولها، وبذلك رسخ منهجه في تأصيل المسرح العربي ومسرحة التاريخ بالعودة إلى الحوادث الكبرى في التاريخ العربي، كما في مسرحيتي (عودة هولاكو) و(الواقع صورة طبق الأصل)، بينما إشتغل عبد الله على إستلهام الحكاية الشعبية المحلية كما في مسرحية (حرب النعل).
8. انطلق القاسمي في تعامله مع التراث من العودة للأصول وإعادة الاعتبار إلى الموروث الثقافي العربي وإلى تقاليد الفرجة الشعبية دون انقطاع عن الروافد الغربية والإنسانية، محاولا من خلال ذلك إعادة قراءة التاريخ الإسلامي في سبيل قراءة الذات العربية التي تحفل بالمعاناة والألم، وقد جاءت أعماله المسرحية لتندرج تحت ما يسمى بمسرح الوثيقة السياسية.
9. استلهم الأديب المسرحي الإماراتي شخصياته التراثية من مصادر تاريخية، كما فعل القاسمي في نصوصه، بينما جاءت شخصيات عبد الله شعبية الطابع.
10. انطلق الأديب المسرحي الإماراتي في توظيفه للتراث في نصوصه المسرحية من قضايا وهموم الإنسان العربي عموما، وأسس علاقته الجوهرية مع المكان، ففي نصوص القاسمي شكل المكان قيمة تاريخية في الوجدان العربي، بينما، أسس عبد الله القيم العقلية والعاطفية والجمالية في مسرحية (حرب النعل) انطلاقا من بيئة البحر والصحراء التي بقيت حاضرة التأثير في تكوين شخصية وثقافة الإنسان الخليجي.
11. من سياقات توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي استخدام اللغة الشعبية الإماراتية في كتابة النص، وتوظيف الحكاية الشعبية الدارجة، وبناء الشخصيات واختيار أسمائها ضمن مرجعياتها التراثية الشعبية، واستخدام الألحان الشعبية الحزينة والأغاني الجنائزية، وخلط عناصر الفرجة البصرية بالطابع الشعبي ، بحيث يصبح في متناول عقل ووجدان الناس كي يفهموه ويتفاعلوا معه من خلال استيعابهم للمنظومة الفكرية والجمالية كما في مسرحية (حرب النعل).

12. التقى الأديب المسرحي الإماراتي في توظيف التراث مع توجهات رواد المسرح العربي، ومع تنظيرات وتجارب توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونوس وقاسم محمد وجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب وفرقة مسرح الحكواتي اللبنانية وغيرهم ، وجاءت محاولاته لإيجاد مسرح ذي هوية عربية يتخذ من الفرجة الشعبية ومعطيات الإحتفال أسسه وقوانينه، ويعمد إلى إحياء الأشكال المسرحية الشعبية.

المصادر والمراجع:

1. ابن منظور،(1993)، لسان اللسان تهذيب لسان العرب، تهذيب المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، إشراف عبد أحمد علي مهنا، الجزء الثاني، بيروت: دار الكتب العلمية.
2. أحمد زهير رحاحلة،(2008)، توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، عمان: دار البيروني للنشر والتوزيع.
3. اسماعيل عبدالله،(2011)، إشكالية الهوية والتراث في المسرح الخليجي: مسرح الإمارات أنموذجا، ورقة عمل مقدمة في الندوة الفكرية لمهرجان الفرق الأهلية الحادي عشر. الدوحة.
4. اسماعيل عبدالله ،(2011)، مقابلة شخصية على هامش مهرجان الفرق الأهلية الحادي عشر. الدوحة.
5. اسماعيل عبدالله ،(2010)، مسرحية حرب النعل، (نص غير منشور)، الشارقة.
6. أكرم اليوسف،(2012)، اللغات الدرامية ووظائفها في مسرح الدكتور سلطان القاسمي. دراماتورجيا الفرجة، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.
7. توفيق الحكيم،(1967)، قالبنا المسرحي، القاهرة: مكتبة الآداب.
8. حسن حنفي،(1987)، التراث والتجديد، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
9. حسين علي هارف،(ب ت) فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، اربد: دار الكندي للنشر والتوزيع.
10. روجيه عساف،(1984)، المسرحة أقنعة المدنية، بيروت: دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر.
11. سلطان بن محمد القاسمي،(2008)، الأعمال المسرحية الكاملة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
12. سلطان بن محمد القاسمي ،(2007)، رسالة إلى أهل المسرح، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.
13. طراد الكبيسي،(1978)، التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، بغداد: وزارة الثقافة والفنون.

14. عبد الرحمن بن زيدان ،(1987)، أسئلة المسرح العربي، المغرب، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
15. عبد الرحمن بن زيدان ،(1995)، العلاقة بالأشكال العالمية في معالجة التراث والمسرح العربي، تونس: وزارة الثقافة، المعهد العالي للفن المسرحي.
16. عبد الرحمن بن زيدون ،(1992)، قضايا التنظير للمسرح العربي منذ البداية إلى الامتداد، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
17. عبد الكريم برشيد،(2007)، الاحتفالية وهزات العصر، الدار البيضاء: منشورات منتدى الفن والثقافة.
18. علي عشري زايد،(1997)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: دار الفكر العربي.
19. فاروق خورشيد،(1992)، الموروث الشعبي، القاهرة: دار الشروق.
20. مجموعة من الكتاب،(2003)، جدل الراهن والتاريخ، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.
21. مجموعة من الكتاب،(2005)، شاهد على التاريخ، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.
22. محمد أديب السيلاوي، (1983)، مسرح عبد الكريم برشيد والاحتفالية، بغداد:وزارة الثقافة، مجلة الأقلام، العدد3 ، ص 45 ـ 53.
23. محمد عابد الجابري،(2000)، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
24. مصطفى رمضاني، (1987)، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، الكويت: وزارة الإعلام، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، ص74ـ 96 .
25. نهاد صليحة،(1985)، المسرح بين الفن والفكر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة والهيئة المصرية العامة للكتاب.
26. يوسف إدريس،(1974)، نحو مسرح عربي، القاهرة: منشورات الوطن العربي، شباط 1974م.

The recruitment of the heritage in the UAE

" Theatrical script"

Dr. Yahya Salim Issa
Dr. Adnan Ali Mashaqbeh

Introduction

This study deals with the recruitment of the heritage in the UAE theatrical script , where the two researchers at first tray to surveillance the work of some Arabian dramatists on the recruitment of the heritage which based on awareness of intellectual and aesthetics , which aims to find a special identity to the Arab theater and non-reclining on the implications and cliché or ready-made shapes ,since the UAE dramatic Literature was not isolated from the other Arab efforts , which Derives its components from the heritage of the Arabs and Muslims, this study came to identify the mechanism of recruitment of heritage in the UAE theatrical script through the study of the texts of two writers are: Sultan bin Mohammed Al Qasimi, Ismail Abdullah, the importance of this study is based on the efforts of researchers try to observe the extent to which these two writers meet with the experiments of Arab theater

This study aimed to identify the mechanism of recruitment of heritage in the script written by UAE playwright, the nature and forms of heritage resources which he benefit of in writing his script, and the extent of be affected by the attempts of leader in the origination of Arab theater at both form and content, and all that comes through the intentional Choose to three plays appeared in the Emirate of Sharjah between (1998- 2001)