حســـين حمـــوي

# الاتجـــاه القـومـــــي

## في مسرح عدنان مردم الشعري

***دراســـــة***

اســم الكتـــاب: الاتجـاه القومـــي في مسرح عدنان مردم الشعري
اسـم المـؤلــف: حســين حمــوي
الترقيم الـــدولي: ISBN:9789776689749

جميع حقوق الطبع وإعادة الطبع والنشر والتوزيع © محفوظة لدار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة المشهرة برقم ٢٤٨٢١ بتاريخ ٢٠١٥/١٠/١. ومقرها جمهورية مصر العربية / محافظة الجيزة.
وأي اقتباس أو تقليد، أو إعادة طبع، أو نشر أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون موافقة قانونية مكتوبة من الناشر يعرض صاحبه للمساءلة القانونية، والآراء والمادة الواردة وحقوق الملكية الفكرية بالكتاب خاصة بالمؤلف فقط لا غير.

العنوان: جمهورية مصر العربية/ محافظة الجيزة/ مدينة السادس من أكتوبر/ ٣٣ التمويل العقاري.
هاتف: ٠٠٢٠٢٣٨٨٥٠٦٤٩/ موبايل ٠٠٢٠١٥٥٣٢٤٧٤٨٦
البريد الإلكتروني: tahreradbe@gmail.com

# إشـــارة

* الاهداء
* مقدمة البحث

❑❑

# الإهـــــداء

إلى الأقمار التي أضاءت دياجير الظلمة في أوطانها، وحملت على كاهلها مشروعها النهضوي، وسعت بكل إمكاناتها لنثر بذور الخير، والمحبة، والفرح فوق هذه الأرض.

أقدم هذا الجهد المتواضع

حسين حموي

❑❑

# مقدمة البحث

كان المسرح في الماضي، ولا يزال يشكل أداة مهمة من أدوات الإيصال والتثقيف، وكأي فرع من فروع الثقافة والفن، لا بد أن يعتريه قليل أو كثيرٌ من التطور والتغير، ليس بالضرورة أن يكون ذلك نحو الأحسن، فالأجناس الأدبية، والفنون على اختلافها، يتعاورها مد وجذر، تبعاً لحالات النهوض أو الركود التي تمر بها الأمم والشعوب. وليست أمتنا العربية إلا واحدة من الأمم التي مرّت هي الأخرى في مراحل قوة وضعف، ومراحل نهوض وركود.

وقد أصاب المسرح العربي، ولا سيّما الشعري منه بشكل خاص، ما أصاب العديد من الفنون التي خبا أوارها أو ربما، انقرضت، وأصبحت طيّ النسيان، كالأراجيز، والمقامات، وخيال الظل، وغيرها. ومع أن العرب باعتراف جميع المؤرخين (أمة شاعرة) والشعر ديوانها، والظواهر المسرحية بادية في مجالسها، ومساجلاتها، وحروبها، واحتفالاتها، وأفراحها، وأتراحها، حيث ذكر الدكتور علي عقلة عرسان[1] عدداً كبيراً من هذه الظواهر في كتابه الظواهر المسرحية عند العرب. فإن كثيراً من الباحثين والدارسين اعتبروا أن فن المسرح –جديد وطارئ على مجتمعنا العربي بدأ مع (مارون النقاش)[2] ١٢٣٢-١٢٧١هـ /١٨١٧-

---

[1] عرسان، علي عقلة: باحث سوري معاصر، وكاتب مسرحي، ولد بقرية صيدا في محافظة درعا في العام ١٩٤٠، عمل مديراً للمسارح ثم رئيساً لاتحاد الكتاب العرب، وأهم كتبه (سياسة في المسرح، والظواهر المسرحية عند العرب).

[2] النقاش، مارون (١٢٣٢-١٢٨١هـ ١٨١٧-١٨٥٥م) من الروّاد الأول لفن التمثيل العربي، ولد بصيدا في لبنان، ونشأ وتعلم ببيروت، وعمل في التجارة، رحل عام (١٨٤٦) إلى إيطاليا، فأعجب بالتمثيل، وعاد إلى بيروت فترجم عن الفرنسية قصة (البخيل) لموليير، وأدخل فيها شعراً، ثم ألف روايات غيرها (الزركلي، خير الدين الأعلام) دار العلم للملايين، بيروت، ط٥- ١٩٨٠، المجلد الخامس (ص٢٥٣) ويرى الناقد محمد يوسف نجم أن النقاش لم يقتبس أو يعرب أو يترجم مسرحية (البخيل) لموليير بل هي من تأليفه حيث يقول: "زعم كثير من الباحثين أن مسرحية البخيل لمارون، هي اقتباس أو ترجمة للمسرحية المعروفة بهذا الاسم التي كتبها المسرحي العظيم (موليير) الحقيقة التي لا يرقى إليها شك أن هذه المسرحية مؤلفه من ألفها

١٨٥٥م، الذي حمل أنسام المسرح الغربي (الأوربي) إلى الوطن العربي بحكم إطلاعه المباشر على هذا المسرح.

لقد استطاع هذا الرائد العربي اللبناني الأول للمسرح أن يقدم في بيته في بيروت سنة ١٨٤٨م مسرحية (البخيل) وفي سنة ١٨٤٩م مسرحية (أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد) ثم أشاد أول مسرح عربي بجوار بيته في بيروت، قدم عليه سنة ١٨٥٣م مسرحية (الحسود السليط) بتقنيات فنية يحاكي فيها التقنيات التي وصل إليها المسرح الأوربي آنذاك.

وتتالت الأعمال المسرحية بعد ذلك في مصر، وبلاد الشام، والمغرب العربي وسواء أكان للمسرح العربي تاريخ قديم، وملامح هوية مشتركة، أم لَمْ يكن، فإن المسرحيات التي بدأت تظهر هنا وهناك على امتداد الساحة العربية، كانت مستوحاة من التاريخ العربي، والشعر العربي، لذلك نستطيع القول: إن بدايات هذا المسرح كانت قومية المنطلق والأهداف، عربية الامتداد، ومن مظاهر هذا التطلع القومي، انتقال الرواد بفرقهم وأعمالهم المسرحية من بلد عربي إلى آخر، عندما تشتد الحصارات من حولهم، أو حينما يجدون متسعاً للعرض في بلد عربي آخر[٣] وكانت اللغة العربية الفصحى هي لغة المسرح، يمازجها الغناء العربي الأصيل،

---

إلى يائها، بيد أن النقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية المولييرية، واستيعابه لبعض شخصياتها، ولمقومات الإضحاك فيها، (نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث ص٤١٦).

[٣] لقد تنقل مارون النقاش بين لبنان ومصر وبعض المدن الشامية كحلب ودمشق، وسافر إلى الاسكندرية والقاهرة عام ١٨٤٦ ثم عرّج من هناك إلى إيطاليا ثم سافر إلى طرطوس في بلاد الشام أيضاً. في أيلول عام ١٨٥٤ ومكث فيها ثمانية أشهر وأصيب بحمى شديدة في أواخر أيار سرعان ما أودت بحياته في الأول من حزيران عام ١٨٥٥ ثم نقلت أسرته فيما بعد جثته إلى لبنان ولم تنته الحركة المسرحية بوفاة النقاش فهو الذي مهّد لها وسواها وألف فرقته التي أثمرت جهودها المسرحية في بلاد الشام أولاً ثم في مصر، وانتشر تلاميذه يؤسسون الفرق، ويؤلفون لها المسرحيات ومن هؤلاء أخوه نقولا النقاش، وابن أخيه سليم النقاش (ت١٨٨٤م) الذي ألف وترجم عدداً من المسرحيات منها (المقامر) و(الكذوب) و(غرائب الصدف) وهذه الأخيرة أغضبت الخديوي (اسماعيل) في مصر إذ ظن أنها نقد لأساليب الحكم في ذلك الوقت فطرد الجوقة من مصر. كما أن أبا خليل القباني الذي تختلف المراجع بين زمني ولادته (١٨٣٢-١٨٤١) ووفاته (١٩٠٢-١٩٠٤م) وقد كان يحضر عروض الفرقة اللبنانية التي شكلها مارون النقاش هو الآخر سافر إلى مصر بعد أن صادف عنتاً من القوى المتزمتة بدمشق، وبعد أن أصدر السلطان أمراً بإغلاق مسرحه وإحراقه، فقد رحل إلى القاهرة عام ١٨٨٤م وقدّم عروضه المسرحية ولاقى نجاحاً ملحوظاً وشاركه العمل الشيخ سلامة حجازي صاحب الصوت الجميل (د. الموسى خليل، المسرحية في الأدب العربي الحديث ص١٤٠).

والرقص، والحكواتي، وخيال الظل، وحتى النصوص التي أدّيت باللهجات المحلية استقبلت كنتاج عربي ولم تستقبل كنتاج إقليمي، والسبب أن المضامين التي اشتملت عليها هذه النصوص تعبر عن هموم وآمال عربية.

ونظراً للأهمية الكبيرة التي يحتلها الشعر في تاريخنا الأدبي، والفني، بصفته يدخل في نسيج هذا التاريخ، ويشكل عنصراً هاماً في ملامح الحضارة العربية التي استقت منها الحضارات الإنسانية معظم المعلومات، والأحداث التي شهدتها المنطقة العربية، كان لا بد من محاولة جادة، وجديدة، لدراسة هذا الشعر في البناء الفني الدرامي الذي نادراً ما تخلو حركة شعرية في العالم من بعض تأثيراته.

لما لهذه الدراسات من أهمية في توضيح الجوانب الإبداعية والفنية معاً، الداخلة في نسيج الشعر كجنس أدبي له سماته ومميزاته الفنية الخاصة به، وفي نسيج المسرح فناً مركباً، له عناصره البنائية والفنية الخاصة به أيضاً، وفي توضيح هذه الارهاصات الابداعية الاولى، والظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، والفكرية التي رافقت هذه الإرهاصات، ومهدت لها.

هذه العوامل مجتمعة، وعوامل أخرى تتعلق بدور الشعر في بعث الوجدان القومي، ودور المسرح الشعري كشكل من أشكال التعبير الفني عن فاعلية الشعر في الدراما، وقابلية الدراما للشعر الذي يقوم على نظام البيت العربي الأصيل، وبأهمية هذا الشاعر المسرحي الذي يأتي ثالث اثنين من أهم شعراء المسرح الشعري العربي، بعد شوقي[٤] وأباظة[٥] اللذين حظيا بدراسات نقدية كثيرة حول

---

[٤]شوقي، أحمد (١٢٨٥-١٣٥١هـ ١٨٦٨-١٩٣٢م) هو أحمد بن علي بن أحمد شوقي، أشهر شعراء العصر الأخير يلقب بأمير الشعراء، مولده، ووفاته بالقاهرة، وهو أول من جوّد القصص الشعري التمثيلي بالعربية، وقد حاول قبله أفراد، فبذّهم، وتفرّد. من آثاره (الشوقيات) أربعة أجزاء، ومن مسرحياته مصرع كليوباترة، ومجنون ليلى، وقمبيز، وعلي بك، وعلي بك الكبير، وعذراء الهند، وقصص أخرى (الزركلي، خير الدين (الأعلام)، المجد الأول، ص١٣٦.

[٥]أباظة، عزيز (١٣١٦-١٣٩٣هـ ١٨٩٨-١٩٧٣م): هو عزيز بن محمد بن عثمان أباظة، شاعر مصري من رجال الأدب واللغة والقضاء ولد في (الربع ماية) بالشرقية، وتخرج بالحقوق في القاهرة (١٩٢٣) وعمل في المحاماة، ثم صار مدعياً عاماً، فقاضياً، ثم عضواً في مجلس النواب (١٩٢٩) من مؤلفاته: ديوانه الشعري، أنات حائرة، قيس ولبنى، العباسة، عبد الرحمن الناصر، شجرة الدر، أوراق الخريف، قافلة النور، قيصر، وآخر كتبه قبل وفاته من إشراقات السيرة النبوية (الزركلي، خير الدين (الأعلام)، المجد الرابع، ص٢٣٢).

مسرحهما في حين لم يحظ عدنان مردم إلا بالقليل من الاهتمام، هي التي دفعتني لاختيار موضوع دراستي تحت هذا العنوان (الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري) حيث كان رائداً من رواد المسرح الشعري في سورية، على مدى نصف قرن من الزمان. والآثار التي من بعده، أصبحت تراثاً شعرياً ومسرحياً لهذا النوع من الكتابة، وأحد المؤشرات الدالة على تطورها، ومفاخرها، فمن حقه علينا، ومن واجبنا تجاهه، أن ندرس هذا التراث، دراسة أكاديمية، في محاولة أولية لفهمه أولاً، وللاستضاءة بنوره ثانياً، ولتقديم صورة عن شكله ومضمونه، وتأثره، وتأثيره في الحركتين الشعرية والمسرحية اللتين واكبتا عصره ثالثاً، ولمساعدة الأجيال العربية في التعرف على هذا المبدع العربي السوري، وللاستفادة من أثاره فيما إذا توفرت البواعث، والموثبات الموقظة لهذا النوع من الشعر وهذا النوع من المسرح في المستقبل.

فالزمان إذن هو العقود الخمسة الماضية من هذا القرن الذي يوشك على نهايته، والمكان هو بلاد الشام التي كان لها أثر بارز، ودور هام في بعث الفكر القومي، وتوضيح مدلول القومية العربية على الصعيد الشعري والمسرحي.

وعدنان مردم أحد أعلام هذه المرحلة، مثل فكراً بارزاً ومهماً في إحياء بعض جوانب هامة من هذا التراث العربي، ونشره بأسلوب شعري جديد، ولغة شعرية تناسب الدراما الكلاسيكية ومضامينها، حيث اتكأ على التراث العربي القديم في بعض المسرحيات، واعتمد على الرمز الأسطوري، والإسقاط التاريخي في بعض المسرحيات الأخرى، لكنه في جميع ما كتبه شعراً ونثراً، بقي حاملاً لمشعل القومية العربية، باذلاً قصارى جهده لبعث هذا الفكر بكل أصالته، وإنسانيته على امتداد وطنه العربي الكبير.

إن عدنان مردم، سليل بيت عربي ثقافي عريق، فهو نجل الشاعر خليل مردم[٦] شاعر الشام، وحفيد جميل مردم[٧]، وقد كان يطمح منذ نعومة أظفاره، رؤية

[٦]مردم، خليل (١٣١٣-١٣٧٩هـ ١٨٩٥-١٩٥٩م): هو خليل بن أحمد مختار مردم بك: رئيس المجمع العربي في دمشق، وأحد شعرائها، مولده، ووفاته بها، شغل عدة مناصب وزاوية أهمها وزارة المعارف

هذه الأمة التي ابتليت بالفُرقة، والضعف، موحدة، قوية، لها حضورها السياسي والحضاري، والثقافي بين الأمم.

وكان يجد في تراث هذه الأمة المرجعية التي تحافظ على الانتماء القومي، والقوة الخفية التي تجدد انبعاثها الحضاري، لذلك نجد في كثير من أعماله المسرحية يعود إلى الماضي ينقب عن المواقف الأصيلة، والمآثر الكريمة، ويبحث ويستقصي من بحر التراث العربي، ما يؤكد هوية هذه الأمة، ووحدتها القومية، فتخصص فيه، وتعمق في دراسته، ووقف عليه معظم سني حياته، وأسهم في إحيائه، ودعا المثقف العربي لمعرفة هذا التراث العربي العظيم الزاخر بالبطولات والمآثر والمكارم، ليستلهم منه ويبني عليه إبداعاً جديداً، يضيف إلى ذلك الأصيل تأصيلاً وتجديداً لمدلول القومية العربية على الصعيد الثقافي بشكل عام، والمسرحي منه بشكل خاص. انعكس ذلك في فكره، وفي شعره وفي نشأته، فقد اهتم باللغة العربية، وأحبها، منذ الطفولة، لأنه تربى في كنف والده الشاعر خليل مردم رئيس مجمع اللغة العربية، في دمشق، كما اهتم بالتاريخ، وعشق الوحدة العربية، ودعا إليها، فلم يقتصر ما قدمه على قطر آخر، ولم يطرح في كتاباته مشكلات بلاد الشام وحدها، بل كان يحمل هموم الأمة ويتطلع إلى مشروعها القومي التحرري العربي بمنتهى التفاؤل والأمل.

لا شك أن دراسة عدنان مردم سيرة ذاتية، وفكراً قومياً، ومسرحاً شعرياً، سوف تساعدنا على فهم الكثير من الجوانب المهمة في الشعر المسرحي المعاصر، وعلى بيان دور هذا الشعر في تطور الحركة الأدبية والفنية في سورية والوطن العربي.

هذه بعض الأسباب، والمسوغات التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع، لا

---

والخارجية. أهم مؤلفاته: ديوان شعر مطبوع، وشعراء الشام في القرن الثالث، وأئمة الأدب، وجمهرة المغنين (الأعلام، خير الدين الزركلي، المجلد الثاني، ص٣١٥).

(٧)مردم، جميل _١٣١١-١٣٨٠هـ ١٨٩٤-١٩٦٠م): هو جميل بن عبد القادر مردم بك، وزير دمشقي من رجال السياسة كان مستشاراً خاصاً للامير فيصل بن الحسين في دمشق (١٩١٩) وتسلم عدة وزارات، وترأس الوزارة ثلاث مرات، توفي بالقاهرة، ونقل جثمانه إلى دمشق (الأعلام، خير الدين الزركلي، المجلد الثاني، ص١٣٨).

سيّما وأن هذا الشاعر لم يأخذ حقه، ولا جزءاً يسيراً من حقه، لا في حياته، ولا بعد رحيله، من الدراسة، والتقويم لا بل بقي طيّ النسيان، إذا لم أقل طيّ الإهمال، ربما كان يعود السبب في ذلك إلى انحسار المسرح الشعري، أو غيابه عن الساحة الأدبية والفنية في معظم الأقطار العربية، وليس في سورية فقط، وربما يعود السبب إلى التهيّب من اقتحام أبواب هذا المبدع الذي كان همه الوحيد أن يقرأ ويبدع، من غير أن يبحث عن الشهرة أو الأضواء، ولقد كانت تربطني به علاقة طيبة، فقمت بزيارته غير مرّة إلى بيته، وكان هو الآخر على الرغم من مرضه، يزورني إلى مقر عملي في اتحاد الكتاب العرب بدمشق، بصحبة أحد ولديه قتيبة أو وضاح وأحياناً الاثنين معاً، إلى أن توطدت عرى الصداقة، والمحبة بيننا، وشعرت بإلحاح الفكرة، ومشروع البحث، بعد رحيله، اعترافاً بفضله، وكشفاً لنبله، وسموّ أخلاقه، وفكره، وإبداعه. فأقدمت، وأنا أشعر بالتهّيب أمام هذا العدد الضخم من المسرحيات الشعرية الذي يصل إلى خمس عشرة مسرحية، وإلى بيادر متناثرة من الشعر جمعها، ونشرها في أربعة مجموعات شعرية، مع عدد غير قليل من الكتب النثرية، والدراسات الأدبية، والمقالات المتفرقة لكل هذه الأسباب، وإخلاصاً لمثل هؤلاء الأعلام الأفذاذ، وعرفاناً بجميلهم علينا، وعلى الأجيال العربية القادمة من بعدنا كانت هذه الدراسة التي توخيت فيها الموضوعية، بعيداً عن أية عاطفة وجدانية خاصة، أو مقاربة فكرية، أو أخلاقية.

معتمداً في بحثي على الآثار الأدبية التي خلفها الشاعر نفسه، وعلى أهله، وذويه من المقربين إليه في حياته في دراسة سيرته الذاتية، مستفيداً من معظم الأبحاث، والدراسات التي تناولت إبداعه الشعري[٨]، أو إبداع والده الذي يخيّل إليّ

---

[٨] ثمة دراسات في الدوريات، ولقاءات صحفية تضيء جوانب هامة من أدب عدنان مردم وسيرته الذاتية، وفكره القومي أهمها: دراسة الدكتور عبد المنعم خفاجي في جريدة الجزيرة العراقية -٥ محرم ١٣١٩هـ تحت عنوان (تقريظ ونقد ديوان عبير من دمشق) لمؤلفه عدنان مردم. ودراسة حول مسرحية (فلسطين الثائرة) بقلم الدكتور جميل صليبا في مجلة مجمع اللغة العربية الجزء الرابع ١٩٧٤م. وقراءة في مسرحية (ديوجين الحكيم) بقلم عيسى فتوح في جريدة البعث تاريخ ١٩٧٧/٢/٨ العدد ٤٥٤٠ ودراسة بعنوان (فانوس ديوجين يضيئه الموزون المقفى) للدكتور فوزي عطوي في جريدة النهار اللبنانية بتاريخ ١٩٧٨/٣/١٦ العدد ١٣٤٧٨ ودراسة بقلم أديب ملحم البستاني تحت عنوان (نفحات شامية لعدنان مردم بك

أنه كان النسغ الأهم في رفده، وتغذيته، بتلك الموهبة الشعرية واللغوية، ويعود إلى تشجيعه ورعايته، الفضل الأول في دفعه على دروب الإبداع وفي غرس الشعور القومي في وجدانه منذ نعومة أظفاره.

إن دراسة عدنان مردم فيما أبدع وأعطى شعراً ونثراً، تساعدنا على فهم الكثير من الجوانب المهمة في المسرحية الشعرية، وتجعلنا نتعرّف إلى موقع المسرح الشعري من هذه المنظومة الثقافية الشاملة، والأسباب التي أدت إلى تراجعه أو اضمحلاله في العصر الحديث كما تعرفنا في الوقت ذاته إلى تجليات الفكر القومي في مسرحياته الشعرية من خلال:

١-***التعريف بحياة عدنان مردم*** *من الجوانب التربوية والفكرية والإبداعية وأثر ذلك على انتمائه القومي الأصيل.*

٢-***التعريف بإبداعه المسرحي،*** *ولا سيّما في إطار الاتجاه القومي الذي كان من أبرز سمات المسرح المردمي.*

٣-***التعريف بالمراحل التاريخية*** *التي عاش فيها، وأهم الأحداث التي سادت عصره.*

٤-***بيان الدور الذي أدّاه على الصعيد الوطني والقومي،*** *والوقوف عند أهم منطلقاته الفكرية، والإبداعية، التي استهدى بها في سلوكه الحياتي، وإبداعه الشعري، وبيان الأصالة والحداثة فيها.*

لقد وزّعت موضوعات البحث على ستة فصول، يتفرّع عنها عدد من الأقسام، تتكامل فيما بينها، لتعطي الصورة التقريبية عن جذور الفكر القومي في الفن، وعن حركة القومية العربية في بعديها التاريخي واللغوي، وعن الشاعر عدنان مردم، سيرة

---

ديباجة وجرس وكلمة منتقاة) في جريدة الأنوار بتاريخ ١٩٧٩/٣/٢٠م العدد ٦٥٥٦ أما أهم الكتب التي تناولت عدنان مردم بالبحث والدراسة التي تسنى لنا الإطلاع عليها فهي (الموسوعة الموجزة) لحسان بدر الدين الكاتب حرف العين. (الشعر المسرحي في سورية) لعدنان بن ذريل. و(بواكير المسرح في سورية) لعادل أبو شنب. و(تاريخ الأدب العربي والحديث) للدكتور عمر الدقاق. و(المسرحية في الأدب العربي الحديث) للدكتور خليل موسى وغيرها من الكتب الأدبية والفنية التي لها علاقة بالمسرح الشعري، أو بالشعر المردمي الذي وضع حجر الأساس في بنيانه الشاعر عدنان مردم لا يتسع المجال لتعدادها.

ذاتية، ومبدعاً مجلياً في ميدان المسرح الشعري.

وقد جعلت المدخل لهذه الدراسة من الفصل الأول للإلماح إلى جذور الفكر القومي في الوطن العربي عبر مراحل تاريخية متتالية تبدأ بالمنابت الأولى لأصل العرب، واللغة العربية التي عززت هذا الأصل، وأسست بنيانه الحضاري الشامخ، والتطورات الفكرية التي رافقت حركة القومية العربية المعاصرة على ضوء النضال السياسي لمعظم حركات التحرر العربي التي كان الفكر القومي الوحدوي يشكل القاسم المشترك الأعظم لنضالها.

ثم انتقلت في الفصل الثاني للحديث عن حياة الشاعر من حيث النشأة، والثقافة، والشخصية، وكيف كان شديد التأثر بأبيه الشاعر خليل مردم وبالأحداث التي عايشها.

وما عكسته الحياة السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية زمن الشاعر عدنان مردم على إبداعه الوطني والقومي.

وخصصت الفصل الثالث للحديث عن المظاهر الدرامية في التاريخ القديم، مشيراً إلى الشعر التمثيلي، ومظاهره في الطقوس القديمة، ثم إلى وجوه المقاربة والمفارقة بين المسرح الشعري والشعر المسرحي.

وخصصت الفصل الرابع للحديث عن مصادر المسرح المردمي، من حيث الارتكاز على التاريخ مصدراً، وعلى استحضار الرمز في التراث العربي والعالمي.

وخصصت الفصل الخامس للحديث عن تجليات الاتجاه القومي في المسرحية المردمية، وكيف تجلى هذا الاتجاه القومي في المسرح الشعري المردمي من خلال اللغة العربية والتمسك بالفصحى، ثم استحضار التراث والتمسك بالأصالة، ثم الانتماء القومي والتغني بالمآثر والدعوة للوحدة العربية، وتمجيد البطولة والشهادة، والتحريض على المقاومة ضد جميع أشكال القهر والظلم، والاستلاب، ولم أتوقف عند جميع مسرحيات عدنان مردم فهي كثيرة ومتعددة الاتجاهات، واكتفيت بالمسرحيات التي اتكأ فيها الشاعر على التراث العربي،

وتراث الشعوب الأخرى التي تشبه أحداثها ورموزها التاريخية أحداث الواقع الراهن، والتي تؤكد على حب الأرض، والحرية، والتضحية والفداء في سبيل الأرض والحرية، واستنهاض الهمم للكفاح ضدّ جميع أشكال الظلم والقهر، ولا سيما ما يدور حول مأساة فلسطين التي تعيد إلى الذاكرة مأساة العرب في الأندلس، من خلال مسرحية (مصرع غرناطة) ومسرحية (دير ياسين) ومسرحية (فلسطين الثائرة) التي تتمحور شخوصها وأحداثها حول القضية الفلسطينية محور النضال القومي لأمتنا العربية، ومنطلق النظرة القومية لوحدة هذه الأمة التي تقع فلسطين منها في القلب، والموقف من الصهيونية التي تحاول اغتيال الأمل بالوحدة والموقف من المقاومة، والتحرير، واستعادة الحقوق رغم التجزئة وتخاذل الحكام، وتجهيل الشعب، وبث الفرقة، والأمراض المزمنة التي توهن الجسد العربي، وتعيده مرّة أخرى إلى عهود القهر والظلم والعبودية، وتحدّ من قدرته على النهوض من جديد لاستعادة أمجاده، وبناء حضارته العربية المعاصرة بناء جديداً يتحقق فيه التوازن الفعلي بين الأصالة والمعاصرة، وبين هوية الإنتماء للأمة، والتمسك بالقيم الأصلية المعززة لهذه الهوية من جهة، وبين المستجدات والمتغيرات الكونية التي تحتمها قوانين التطور في المجتمعات الأخرى من جهة ثانية. هي أهم تلك الموضوعات التي شكلت المحتوى العام لمعظم المسرحيات الشعرية التي أبدعها الشاعر عدنان مردم على مدى خمسة عقود من الزمن.

وخَتَمْتُ الدراسة في الفصل السادس بالوقوف على أهم السمات المميزة للمسرح الشعري المردمي الذي يندرج في سياق الاتجاه القومي لهذا الشاعر من حيث البناء الفني شكلاً ومضموناً.

فجاء البحث دراسة مونوغرافية تتصدى لدراسة الفكر القومي عند عدنان مردم، والعوامل والمؤثرات التي كونته، وأهم المسرحيات التي تجسّد فيها هذا الفكر، وتطبيقاته على صعيد الإبداع وكان منهج الاستقصاء التاريخي، والتحليل التطبيقي، هو منهج البحث في إضاءة الجوانب الشخصية والإبداعية من حياة هذا المبدع،

فقد رجعت إلى نتاج عدنان مردم الشعري والنثري، وتتبعت الأحداث والعوامل والظروف السياسية والاجتماعية، والفكرية التي عاش في إطارها وما عكسته هذه الأحداث والعوامل على تشبّعه بالفكر القومي، كما بذلت قصارى جهدي لمقابلة أكثر عدد ممكن ممن عاشوا معه في كنف الأسرة أو في دائرة العمل من الذين ما زالوا على قيد الحياة، واتصلت بالمؤسسات والمنظمات التي عمل فيها، ولا أدّعي بما حصلت عليه من أخبار، وقراءات لنتاجه المسرحي، أنني في هذه الدراسة قد وفّيت هذا المبدع المجلي حقّه من البحث والاستقصاء، فالإحاطة بتفاصيل حياة عدنان مردم، والإلمام بكل ما أبدعه، تحليلاً ونقداً، ولا سيما في المسرح يحتاج إلى فريق عمل متعدد الاختصاصات والاهتمامات لكي يضيء الجوانب الحياتية والفكرية والإبداعية في شخصية هذا المبدع الغزير الإنتاج.

إن ما قدّمته في هذا البحث من إضاءات حول شخصية عدنان مردم وحياته، واتجاهه القومي في مسرحه الشعري، والخصائص الفنية لمسرحه الشعري، ما هو إلا محاولة متواضعة وبداية على طريق تلمّس حركة الخط البياني لحركة المسرح الشعري في سورية وأثر المسرحية المردمية في هذه الحركة. وما قدمه عدنان مردم إلى جانب غيره من المبدعين للأجيال القادمة من أفكار ومواقف ومنطلقات وإبداع. والله ولي التوفيق.

❑❑❑

# الفصل الأول

# جذور الفكر القومي في الفن

أ - المسرح والاتجاه القومي.
ب - اللغة العربية والوحدة القومية.
ج - عصر النهضة وتأصيل الاتجاه القومي.
د - الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية زمن الشاعر (قبل الاستقلال) (بعدالاستقلال).

- خاتمة.

❑

# أ – المسرح والاتجاه القومي

عرف الإنسان الفن، وخفق قلبه للجمال، منذ اللحظة الأولى التي وقع فيها بصره على جمال الطبيعة من حوله، وسرت إلى أسارير روحه نشوة الفرح عندما سمع تلك الأنغام، والأصوات الجميلة التي يتردد صداها في فضاء الغابة، من أفواه الجداول والأنهار وهي تنحدر من علٍ بشلالاتها العذبة، ومن أصابع حبات المطر، وهي تعزف على أوراق الشجر، وسطوح المنازل التي كان يسكنها إيقاعاً جميلاً يشبه إيقاع الرقص عندالشعوب القديمة.

عرف ذلك، وتلمس أنسامه، وتحسس أنغامه، منذ أن بدأت التشكيلات الاجتماعية الأولى ترتسم هاهنا، وها هنا حول الضفاف، وراح يصوغ أفكاره وفنه على طريقته الخاصة من وحي تلك المشاهدات، والأصوات التي عكستها الطبيعة والأطيار الصادحة فيها على مرآة نفسه، معبراً عن خلجات أحاسيسه ومشاعره البدائية كالفنان الطفل الذي يحاكي من حوله بحركاتهم، وأصواتهم من غير أن يدري بأنه يؤدي عملاً ذا قيمة فنية، حاول أن يرسم بإيقاعات يديه وقدميه بعض الخطوط المنكسرة على الأرض فكان الرقص، وحاول أن يدرّب حنجرته على إطلاق بعض الصرخات والنداءات فكان الغناء، ونحت بإزميله بعض الوجوه والأسماء والأفكار على الجدران والصخور فكانت الكتابة. ومع اتساع رقعة الأرض المسكونة، وتعدد أسماء وأشكال ومواقع تلك التشكيلات الاجتماعية، وتطورّها في السياق التاريخي لقوانين السيرورة،اتسعت المعارف، وتطورت أدوات الإنتاج، وتنوعت الفنون وتنامى الوعي المعرفي، والحسّ الجمالي بالطبيعة والحياة بما يوازي تطور تلك المجتمعات وشعوبها.

لقد تدرج الإنسان في فهمه للواقع، وبرهن عن وعيه للوجود. من خلال العلاقة الحميمة مع الفن الذي أبدع فيه، وطوّره أيضاً. بما يناسب معتقداته الدينية، ولم

تكن الدراما الإغريقية إلا واحدة من تلك الفنون التي جاءت تتويجاً لمرحلة تاريخية ضاربة في عمق التاريخ، توصّل إلى اكتشاف قوانينها ومعرفتها الإنسان؛ بعد أن قطع شوطاً بعيداً حول المعابد القديمة يؤدي بعض الطقوس الدينية، ويستمع إلى تلك الأناشيد والأغاني التي ترددها الجوقات المنشدة بإيقاعات متبادلة في مواسم الأعياد، والاحتفالات الدينية والدنيوية السنوية، وما يرافقها من رقص، وموسيقى، وشعر، وغناء، ولم تكن هذه الفنون تُعرف بهذه القسمات المحددة التي نعرفها الآن، بل كانت تتدرج مع كل احتفال ديني أو اجتماعي.

وكان الإغريق القدماء يوزعون هذه الاحتفالات على ربّات الفنون التسعة:[(كيلو) ربة التاريخ و(يوتيربي) ربة موسيقى الناي، و(ثاليا) ربة الملهاة. و(ميلوميني) ربة المأساة، و(إيراتو) ربة الشعر الغنائي والأناشيد، و(تربسيخوري) ربة الرقص، و(بوليمنيا) ربة فن التمثيل، و(كاليوبي) ربة الشعر البطولي (الملاحم) و(يورانيا) ربة الفلك، وكانت ربّات الفن العذارى هنّ بنات الإله (زيوس) و(مينو زين) التي لا تنحدر من صلب الآلهة][٩].

وكان الإغريق يربطون بين الجمال والفضيلة، ويؤمنون بالصلة التي تجمع بينهما أكثر مما يؤمن بها أي شعب من الشعوب المتحضرة القديمة وكانوا يسمونها [(كالوثا أغاثياس)] أي اتحاد الجميل، والفاضل.

ويكشف لنا ترتيب شقي هذا اللفظ اليوناني عن صدارة (الجمال) ومكانته العليا][١٠].

وفي إطار هذا المفهوم الأخلاقي للجمال، وضعوا فيما بعد نظرياتهم الفلسفية التي لا تزال تثير اهتمام الباحثين، وتشكل المرجعية الأولى لآداب تلك المرحلة التاريخية وفنونها.

وكانت الموسيقى بشكل خاص تحتل مركز الصدارة بين تلك الفنون، والمكانة

---

[٩] عكاشة، ثروت. الزمن ونسيج النغم، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٧٨، ص ٢٦.
[١٠] المرجع السابق، ص ٢٦.

التي ينالها الموسيقي في المجتمع الإغريقي لا يصلها أو يحوز عليها إلا القلائل من صفوة المجتمع (حتى وصف الشخص المثقف الممتاز بأنه رجل موسيقي على حين قيل عن غير المثقف، إنه غير موسيقي، ولقد مدح الشاعر (بندار) عازف المزمار البارع (ميداس الأجر يجنتي) بالأسلوب نفسه الذي يمتدح به البطل الفاتح، وكانت الموسيقى تمثل جزءاً هاماً في الشعر إلى الحد الذي جعل أفلاطون يرى القصص الشعرية هزيلاً إذا قرئ نثراً، وجرّد من جمال الإطار الموسيقي)[١١] ولهذا كان تاريخ الموسيقى اليونانية هو تاريخ الشعر اليوناني نفسه، لأن كليهما متصل بالآخر في وحدة لا تنفصم عراها استمرت منذ العصر الكلاسيكي وحتى القرون الوسطى.

وقد ارتبط فن الرقص عند الإغريق ارتباطاً وثيقاً بفن الشعر وفن الموسيقى، فالفنون الثلاثة يجمع بينها التعبير الإيقاعي، والفنون الثلاثة ارتبطت ارتباطاً أساسياً بالدراما الإغريقية التي تعد مرحلة متقدمة عن المرحلة الأولى التي كانت فيها الموسيقى تصاحب أنغام التعاويذ السحرية، والطقوس الدينية، وكان فيها الشعر الهوميري يشكل (بداياته الأولى من الأناشيد والتراتيل الدينية، ومن إلقاء مغني المعبد أو منشده)[١٢] وقدأشار الدكتور فايز ترحيبني في كتابه (الدراما ومذاهب الأدب) عند قراءته العميقة للتاريخ العربي القديم، ولاسيّما في الألف الثالث والرابع قبل الميلاد، على أن (أسطورة ايزيس واوزوريس الفرعونية، وأوغاريت الفينيقية، وجلجامش البابلية وغيرها من أساطير الشرق وملاحمه)[١٣]، هي الأقدم في تاريخ الأسطورة والفن.

---

[١١] يذكر في هذا السياق أن الإغريق يستخدمون المصطلحات الموسيقية في وصف صحة الإنسان وأحواله وحياته، فالعيد عندهم (قيثارة متسعة الأنغام) والمتوتر الأعصاب (مشدود الأوتار).والمعتل (ممزق الأوتار) وقد استخدم (أرسطو) كلمة (كاثارسيس) ويعني بها عملاً فيسيولوجياً عنيفاً لاسترداد العافية، للتعبير عن وظيفة الفن في تحرير العواطف والانفعالات عن طريق الموسيقا والدراما.

[١٢] ترحيبني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص ٦٧.

[١٣] المرجع السابق، ص ٦٧.

فقد أخذ الشعر الهوميري أجنته الدرامية الأولى منها أيضاً، وكانت أسبق (بماضٍ طويل، وتراث أدبي شرقي عريق، لم يصلنا مكتملاً في غياب التدوين)[١٤].

في حين أغفل كثير من الباحثين ذكر هذا التراث العريق جهلاً أو تجاهلاً، مكتفين بما أنتجه الإغريق من آداب وفنون هي في حقيقتها من صلب تلك الحضارات الفرعونية والفينيقية والبابلية الأم. ليس مجال بحثنا التفصيل في إفرازات هذه الحضارة وامتداداتها، وإن كانت تندرج بشكل أو بآخر في عنوان بحثنا (جذور الفكر القومي في الفن)، فلكل شعب خصائصه الفكرية والفنية والثقافية التي يتمايز بها عن سواه. ربما يكون هناك قواسم مشتركة بين الثقافات تتشكل من خلال التفاعل والتواصل، والتأثر والتأثير فيما بينها. إلا أن الجذور البعيدة التي تشبه المتن في البحث، والقواعد الإسمنتية في البناء، والأرومة الأصل في الانتماء، تمدّ كل شعب، بثوابت، وقيم، وخصائص، يُعرف بها، ويقدّم نفسه إلى الشعوب الأخرى من خلالها.

وإذا تعذر علينا معرفة الواقع الاجتماعي والثقافي لشعب من الشعوب فإننا من خلال قراءة تراثه الشعبي وفنونه، وآدابه، نستطيع التعرّف إلى أحواله الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. ولعلّ نبضات الفن التي نتحسسها في الشعر، والزخرفة، والعمارة، والموسيقى، والدراما، والرسم، والنحت هي الأكثر دلالة على أصالة ذلك الشعب وحضارته.

لأن الفن الخالد هو الفن الأصيل الذي يرسم ملامح الشعب الذي أبدعه، ويفصح عن درجة رقية، وتقدمه، ويبرهن عن الذات القومية والخصوصية والهوية، فمن قال: إن الفن يولد من فراغ؟ ومن قال: إن اللامنتمي من الفن هو الأكثر إبداعاً وجمالاً؟

إن أي فن لا يرتبط بالذات الفردية التي أبدعته وبالذات الجمعية التي ألهمته،

---

[١٤] المرجع السابق، ص ٦٧.

هو فن مهزوم هزيل يحمل بذور موته، أما الفن الأصيل الذي يولد من رحم الأرض التي نبت في تربتها، ومن عبقرية الشعب الذي انصهر بتلك الأرض، وجبلها بالعرق والدم حتى أصبحت جزءاً من نسيج بنيانه الوجداني والنفسي، وأصبح هو جزءاً من تكوينها القومي؛ هو الأصيل الخالد على مر العصور.

إن المسرح – هذا الفن المركب الذي ينضوي تحت جناحيه عدد غير قليل من الفنون – في جوهره، وفي واقعه ظاهرة اجتماعية، يتماهى فيها الواقع، والفكر، والانتماء في أصدق صورة. وفي هذا السياق يقول الكاتب المسرحي المصري يوسف إدريس:

(إن الفن ظاهرة إنسانية اجتماعية لابد لإنتاجها من بيئة معينة تتبع شعباً معيناً، وتنتج من أجل ذلك الشعب، إننا مهما غيرنا وبدلنا في المسرح الأوربي، فستبقى طبيعته الخاصة التي ينتج فنونه استجابة لها)[١٥]

ويمضي (إدريس) مؤكداً على حقيقة الاختلاف بين المسرح المصري وبين المسرح الإغريقي بقوله: ((لا شيء يؤكد الاختلاف بين ملامحنا المسرحية اختلافاً جذرياً عن الملامح الإغريقية، ومن ثم الأوروبية مثل مفهومنا شعباً للمأساة أو الفاجعة. المأساة الإغريقية لون من ألوان المسرح، أراد به الإغريق أن يصوروا بطولة الإنسان، وهو يقاوم أو يناضل قدره المحتوم. البطل هنا إذن ضحية مغلوبة على أمرها، ضحية بريئة لا ذنب لها، أو ذنبها الحقيقي أنها إنسان غير قادر على خط مصيره أما بطلنا التراجيدي هنا في مصر أو البلاد العربية أو الشرق عامة فهو مختلف. إنه ليس ضحية لقدر مجرم أو عابث. البطل هنا بطل حقيقي ليس للأعمال البطولية التي يقوم بها، ولكن لأنه هو الذي يملك مصيره في يده، ويتولى تحديد خط حياته، بمعنى أنه هو الذي يتولى الاختيار، ويتحدد مصيره نتيجة محتمة لهذا الاختيار. مأساة الإنسان هنا هي مأساة اختياره، هي مأساة القابض

---

[١٥] السنيورة، ماجدة. الرؤية الاجتماعية في المسرح المصري المعاصر. رسالة أعدت لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها من الجامعة اللبنانية العام ١٩٨٨، بإشراف الدكتور أحمد أبو حاقة. ص ٦٩.

على مصيره المالك زمام أمره)[١٦].

لقد رافق الانتماء مسيرة الإنسان، وإبداعه، عبر تاريخه وتطوره، ولا يزال هذا الإحساس يدخل بشكل أو بآخر في نسيج أفكارنا وإبداعنا، مهما حاولنا إهماله أو نسيانه. وما وصلنا عن تلك المجتمعات القديمة، ماكان لنا أن نكتشف أسراره، لولا تلك المنحوتات، وتلك النصوص المدوّنة على الرُّقُم. إن ملحمة جلجامش لولا أن قيّض لها كاتب شجاع يدونها لبقيت تلك الأسطورة مدفونة تحت أنقاض بلاد مابين النهرين، وضاعت في سرابات النسيان. الأمر الآخر الذي لابد من الإشارة إليه، وهو مانؤكد فيه رأي (الكاتب المسرحي يوسف إدريس) أن الإنسان على الأرض هو في نهاية المطاف صاحب الاختيار فيما يشاء (فالاعتقاد بالآلهة أو بالمقدسات سواء كان واعياً أم غير واع، فهو من اختراع البشر)[١٧] وقد حاولت الآلهة أن تحدّ من إرادة الإنسان واختياره، ووقفت أمام انطلاقاته وإبداعاته وأحلامه منذ امتلاكه لوعيه وإرادته ومعرفة نفسه، ومعرفة العالم المحيط به في إطار الجماعة التي تعيش معها، ومن أجلها، ومنذ أن وجد التفسير المنطقي لوجوده. لقد تمثل ذلك كله في شخصية جلجامش التي كانت مزيجاً من البشر والآلهة (ثلثان إلهيان وثلث إنساني) عندما رفض إغراءات عشتار التي نزلت من السماء مرتين بقصد زيارة الملك المنتصر جلجامش وامتلاكه. غير أنها تعود إلى السماء خائبة. وينتصر الجزء الإنساني على الأرض وهو انتصار (يتجلى بتوصل الإنسان إلى وعي شرطه الوجودي، والتأكيد على أولوية الإنسان، تأكيد على أولوية أخرى هي أولوية الأرض على السماء)[١٨].

هذه الأرض التي تشكل مع رديفاتها من العناصر الأخرى. كاللغة، والتراث، والتاريخ، والقيم، والثقافة، والفن مجمل هذا الرصيد الفكري الحضاري القومي لأي

---

[١٦] الرؤية الاجتماعية في المسرح المصري المعاصر، مرجع سابق، ص ٧٠.
[١٧] المقداد، قاسم: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال، دمشق، ط١، ١٩٨٤، ص ٦٩.
[١٨] هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، مرجع سابق، ص ٧٠.

شعب من الشعوب. ألا يحق لشعبنا العربي الذي ابتلي بأشرس، وأحقد الأعداء على الأرض –وهم الصهاينة– أن يعزز جذوره الفكرية والحضارية والقومية المعبرة عن أصالة هذه الأمة، وشخصيتها الثقافية والفنية الدالة على خصوصيتها وهويتها؟ وأن يبحث عن كل أصيل في الفن والأدب – قديمه وحديثه– ويجري عليهما نوعاً من القراءة الاستنطاقية العادلة التي لا يشوبها تزّمت لفكر، أو انحياز لقديم أو جديد؟

إن كثيراً من فنانينا المعاصرين، وبخاصة الذين اختاروا طريق المسرح في القرنين الأخيرين (التاسع عشر والعشرين) ربطوا النص المسرحي بالتاريخ ليس من قبيل التكرار والاستفادة بل من قبيل الربط بين السلف والخلف أي بين الأصالة والمعاصرة( فالأخذ بالتاريخية كرمز وإسقاط، وتمثُّل هو الذي يجعل الخروج على الكلاسيكية أمراً مشروعاً أما إحلال الأثر الأدبي في معترك التاريخ، وتحويل النص المسرحي إلى نص تاريخي، فذلك انغماس في الكلاسيكية، وانحسار من آفاق الإبداع إلى معترك التوثيق التاريخي الفوتو غرافي الوصفي السطحي الباهت)[١٩].

لقد حاول المسرح في سورية وفي معظم الأقطار العربية؛ أن يربط ربطاً عضوياً بين الماضي والحاضر، لكي يمكّن المتلقي من الوعي بخصائص الواقع وإشكالاته، بالمقارنة مع السياقات التاريخية أو الرموز التراثية السابقة التي اتكأ عليها المبدع في نصه المسرحي، مفسحاً له المجال أن يستنطق التاريخ ويحلل الرموز، ويكتشف بنفسه أسباب تلك الإشكالات ونتائجها. من خلال مواقف الشخصيات التاريخية التي وظفها الكاتب أو الشاعر في النص. أو من خلال أحداث معينة تحمل في مضامينها العظة والعبرة، وتظهر الجوانب المشرقة في التاريخ العربي، أو التاريخ العالمي، ويكون ذلك بإسقاط حالة راهنة معاصرة على تلك الحادثة التاريخية، أو على أحداث وقعت في سياق تاريخي ماض لشخصية تشكل رموزاً من رموز التاريخ القديم.

---

[١٩] الواد، حسين: قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، ط٢، تونس ١٩٨٥، ص ٦٠.

إن أمتنا العربية أمة غنية بتراثها القومي في آدابها وفنونها، لذلك وجد المسرحيون العرب في هذا التراث الفني منهلاً خصباً للكثير من موضوعاتهم، إلا أن سوء الفهم القومي عند البعض منهم أدى بشكل أو بآخر إلى إغلاق نوافذهم، وأبوابهم في وجه الوافد القادم من الغرب الأوربي الذي بلغ ذروة تقدمه العلمي، وازدهاره الفني في القرنين الأخيرين مهما كان نوع هذا الوافد، وأهميته بينما وقف المتنورون موقفاً عقلانياً من الآخر، فأقبلوا على المسارح العالمية، ولاسيّما الغربية منها ليس بقصد محاكاتها، بل للاستفادة منها، ولمعرفة الاتجاهات الفنية، والمدارس الأدبية فيها.

ولعلّ تأثّر كتاب المسرح الأوائل من جيل الروّاد، والجيل الثاني، بهذه المدارس والاتجاهات، جاء نتيجة التواصل الثقافي الذي حققته الزيارات الشخصية الأولى، ومشاهدة بعض العروض المسرحية الأجنبية وبخاصة الفرنسية والإيطالية. وما حققته الترجمات، والحوارات المتاحة بين الفنانين أنفسهم الذين لم يقتصر عمل الواحد منهم على جانب محدد في المسرح، بل كان كثير الاختصاصات (كاتباً للنص، ومخرجاً،وموسيقياً، وممثلاً، ومديراً إدارياً للفرقة وربّما محاسباً ومموِلاً لها أيضاً. وهذا الأثر ينطبق على ثلاثة مبدعين من الروّاد هم على التوالي مارون نقاش، وأبو خليل القباني، ويعقوب صنّوع. وقد برز تأثر هؤلاء بالمسرح الأوربي، ولا غرابةفي ذلك، فإن عدم وجودتراث مسرحي قديم، وعدم وجود ثقافة مسرحية عربية، إلى جانب تأثر الضعيف بالقوي حسب رأي ابن خلدون، فقد كانت أوربة هي الأقوى، والعرب هم الأضعف، لذلك ظهر جلياً تأثر العرب بالمسارح الغربية، والأنماط الفنية السائدة آنذاك، من غير أن يبتعدوا عن انتمائهم القومي، وارتباطهم القوي بالمكرمات والقيم العربية الأصيلة، وقد وجدوا في الشعر ضالتهم الأولى، وفي التاريخ ضالتهم الثانية، فلم ينقلوا المسرح الغربي بحرفيته النصية والتمثيلية، بل آلفوا ومزجوا بين المسرح الأوروبي والمسرح العربي؛ بما يلائم الموروث العربي، وأصول الفرجة عند العرب، وكان الشعر رمز البيان والأصالة والإنشاء والغناء من

أهم العناصر الأساسية، إذا لم أقل أهمها على الإطلاق في نسيج البيان الفني لهذا المسرح.

من هذا المنطلق فإن الشعر العربي المسرحي، أدرك مسؤوليته الجديدة في الدراما، واستدرك ماكان سائداً عن الشعر بأنه ذاتي ووجداني فردي، معللاً أسباب توجهه إلى الموضوعات الأكثر التصاقاً بالواقع والإنسان العربي، فمسألة الموقف القومي في الشعر هذه المرة ليست مسألة فردية ذاتية بقدر ما هي استجابة جماعية لهذا الفن الذي يشكل طرفي المعادلة فيه، ليس فقط النص الإبداعي بل الجمهور كمتلقٍ لهذا النص بعد تحويله إلى فن قريب جديد يتداخل فيه الرقص، بالغناء، بالموسيقى، بالشعر، بالحكاية، وبقدر ماهي استجابة للمتغيرات السياسية الجديدة التي كانت أحدثتها الثورة العربية الكبرى بقيادة الشريف حسين في العام ١٩١٦، وكان منطلق هذه الثورة وتوجهها وعمادها الاتجاه القومي، والانتماء للجذور العربية لغة وأرضاً وتراثاً. كان الباعث لهذا الانتماء، والبحث عن الجذور،والتمسك بها؛ بداية دخول غمار التجديد في جميع الأجناس الأدبية الأخرى بما فيها المسرح، وحين يكون في أي مجتمع من المجتمعات تحول وتطور ونزعات تجديدية، يظهر الحرص الشديد على التمسك بالأصول، والاحتفاظ بالخصائص المميزة للشخصية والهوية في الفنون والآداب بشكل خاص، ولاسيما الدعوة إلى توحيد الأمة، والدعوة لكل ما يعزز هذا التوحيد.

وظهرت الخطوات الأولى على طريق تأصيل المسرح العربي بالعودة إلى النبع، ونبش التراث، وفي الوقت ذاته إدخال المفاهيم العصرية الأوربية في تطويره بما يلائم العصر؛ فكان الاتجاه نحو المفهوم القومي، لخلق مسرح عربي لا تشوبه شائبة من أي مسرح آخر، أي جعله عربياً محضاً شكلاً ومضموناً؛ من خلال الارتكاز على الوقائع التاريخية التي تشكل القاعدة الرئيسية لمرتكزات النص، كأحداث وشخصيات، وإلغاء فكرة التوليف بين النص العربي، والنص الأوربي المترجم، والاستناد على شخصيات ورموز وأحداث من صميم التاريخ العربي.

ولابد لنا، ونحن نتحدث عن مفهوم الاتجاه القومي للمسرح العربي من أن نقف أمام مصطلحي (الاتجاه) و(القومي) للتعرف إلى مدلولاتهما فكثيراً ما يكون للمصطلح الواحد أكثر من مدلول، فمفهوم الأمة يختلف تبعاً للمنطلقات الأيديولوجية التي يؤمن بها الإنسان (فهناك من يتحدث عن أمة عربية ومن يتحدث عن أمة إسلامية ومن يتحدث عن أمة تونسية أو لبنانية أو مصرية والجميع يستخدم مصطلح الأمة) [٢٠] وكل واحد من هؤلاء يفهم الأمة من منظوره الخاص، وكذلك الأمر بالنسبة للاتجاه فهناك السلفي، وهناك الاتجاه الماركسي المقابل له، وهناك الاتجاه القومي، وهناك الاتجاه الليبرالي، وفي المسرح يُضاف إلى هذه الاتجاهات. الاتجاه الواقعي، والاتجاه التعليمي، والاتجاه السياسي، والاتجاه الوجودي، والعبثي، والطليعي إلى ما هنالك من التسميات التي لا يسعف المجال لذكرها والتوسع فيها ما يهمنا في هذا البحث التعريف بمفهوم الاتجاه من منظور علم الاجتماع فهو (موقف إدراكي انفعالي متحفز للفعل نحو الأشياء والمواضيع الاجتماعية والمادية والنفسية، ويظهر هذا الموقف في مواجهة شيء أو شخص أو ظاهرة، أو موضوع، أو فكرة، وذلك عندما يبدي الفرد نحوها موقفاً إما سلبياً وإما إيجابياً، وإما محايداً"[٢١].

ويرتبط الاتجاه عند الفرد عادة باعتقاد معين يقتنع به، ويدافع عنه وهذه القناعة مردّها الإيمان والعقيدة بصحبة الاتجاه الذي يعمل من أجله وأي تغيير في هذه العقيدة يؤدي إلى تغيير في إتجاه الفرد. والاتجاه لا يُعبّر عنه باللفظ الخارجي، بل بالموقف والسلوك الذي من خلاله يترجم الفرد اتجاهه الأدبي أو الفكري أو الفني إلى موقف وسلوك.

وثمة مقاربة بين الميل والاتجاه "في الاستعداد للاستجابة لمثير معين فهو

---

[٢٠] علي اسماعيل، سعيد، الفكر التربوي الحديث، عالم المعرفة. سلسلة الكتب الشهرية التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت. العدد ١١٣، مايو (أيار) ١٩٨٧، ص ١٢٢.

[٢١] مهنا، عدنان. الاضطرابات السلوكية المدرسية. حركة الريف الثقافية. جمعية الإنماء التربوي في البقاع ط٢- ١٩٩٩- ص١٣٩.

ميل إيجابي نحو أمر محبب ومرغوب، والميل هو توجه نحو إشباع رغبة وكلاهما يتمظهر في الاهتمام بموضوع ما، وبفكرة معينة"[٢٢] وتلعب الأحداث السياسية، أو التحولات الاجتماعية، والخبرات ذات الفعالية الثقافية أو الاجتماعية الكبيرة دوراً مؤثراً في تكوين الاتجاهات، ولا سيما في المجتمعات التي تشكو من الاستقرار والثبات في أوضاعها السياسية والاجتماعية كما أن الأسرة، والمدرسة، والمؤسسات، والتنظيمات، والجمعيات تلعب دوراً مؤثراً في اتجاهات الأفراد والمجتمعات على السواء.

أما مصطلح (القومي) فهو منحوت من القوم، أي الجماعة التي ترتبط بمكان وتقيم فيه، وإذا كان المكان هو رباط قوي يجعل من الجماعة قوماً، لكنه ليس الرباط الوحيد، فإلى جانبه رباط قوي آخر هو اللسان بمعنى اللغة، والذي يدلنا على هذا الرباط هو القرآن الكريم فقد جاء فيه: "وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم" أي بلغة قومه "وأول ذكر للفظ قومية (نسبة لقوم) في رسالة يحي بن مسعدة في الرد على الشعوبية عند الإشارة إلى موقف كسرى من النعمان قائلاً: "ويشمخ بقوميته" كما يرد في رسالة ابن الدردية البلنسي في الرد على الشعوبية "تلك صفات قومنا العرب ذوي الأحساب والأنساب والعلوم والحلوم، أول اللسن والبيان" ويلاحظ هنا أثر مفهوم النسب، جاء في محيط المحيط (ج١ ص١٧٧٧) وقوم الرجل أقرباؤه الذين يجتمعون معه في جد واحد، ويعرف قاموس علم الاجتماع لهنري فيرتشيلد H.P.Hairchild القومية كما يلي: "القومية هي جماعة من الناس تربطهم روابط واضحة من الثقافة المتجانسة.

والقومية الصحيحة تستمد حيويتها من شعور أفرادها بوحدة نوعهم، ومن التشابه الأساسي بين تقاليدهم وطباعهم. ومن مقومات القومية، تجانس الخصائص الثقافية، إن لم تكن وحدتها الكاملة، وكذلك تجانس النظم الأساسية، كاللغة، والدين، والملابس، ووسائل الزينة، والقانون الخلقي، والنظام السياسي، ونمط الأسرة، والقيم

---

[٢٢] مهنا، عدنان، الاضطرابات السلوكية المدرسية، مرجع سابق، ص١٤٠

والمثل. وأساس القومية هو الشعور بالـ (نحن) أو الشعور بالانتماء للجماعة، ويشعر الأفراد المنتمون لقومية ما برابط التعاطف فيما بينهم شعوراً يختلف عما يحسون به نحو أفراد قومية أخرى، ويحسون بالرغبة في أن يعيشوا معيشة مشتركة، وهذا الإحساس هو الذي يجعل القومية حقيقية، ويجعلها واقعية، واصطلاح القومية يمكن أن يدل على المجموعة البشرية نفسها كما يمكن أن يدل على المركب الثقافي الذي يوجد بينها[٢٣].

وهنا أيضاً نلمس وجه المقاربة والتشابه بين العوامل التي تكون القومية وبين العوامل التي تكون الأمة. وبتحليل التعريف السابق نلاحظ أن عوامل القومية هي[٢٤]:

*١-وحدة النوع أو تجانسه .*

*٢-وحدة الثقافة والمدنية أو تجانسها على الأقل .*

*٣-الشعور بالانتماء للجماعة .*

*٤-الشعور بالتعاطف وبالرغبة في المعايشة .*

*٥-ولما كانت هذه العوامل لا تتوفر إلا إذا جمع الأمة وطن واحد، كان من الضروري أن نضيف الوطن كعامل أساسي في تكوين القومية.*

لقد برز هذا الاتجاه القومي عند معظم الشرائح المثقفة في الوطن العربي، وبرزت قدرة بعض المسرحيين العرب على استيعاب هذه المفهومات الحديثة بما يحقق هذا التطلع الجديد، وهذا المفهوم الجديد للاتجاه القومي في المسرح العربي. وأكثر ما تجلى هذا الاتجاه في المسرح الاحتفالي بعد نكسة حزيران ١٩٦٧ التي صدمت المبدعين العرب، وجعلتهم يعيدون النظر في كيفية التواصل مع شعوبهم، بتغيير لغة الخطاب، والطريقة، والأدوات.

لقد بحث كتاب المسرح عن صيغة مسرحية جديدة كفيلة بخلق مسرح قومي

---

[٢٣] علي اسماعيل، سعيد، الفكر التربوي الحديث. مرجع سابق ص١٢٣.
[٢٤] المرجع السابق ص١٢٤

متميز فجربوا أساليب متنوعة "بدءاً من تبديل أسماء شخصيات المسرحية وأماكنها مروراً بإضافة فصول ومقاطع ثم تحبيرها بمشاهد تراثية وشعبية وغيرها من التعديلات التي لم تكن في الحقيقة غير ترقيعات لم ترق إلى مستوى خلق هذا الشكل المسرحي المتميز مما دفع بعض الباحثين إلى القول:

بأن تجاوز القالب المسرحي الأوروبي أمر مستحيل وأن تحقيق الصيغة الأصلية للمسرح العربي ما زال في حدود الحلم الجنيني"[٢٥].

وسعى المبدع العربي للخروج من شرنقة إشكالية التأصيل، محاولاً العودة إلى الذات القومية. وإلى الأدوات المسرحية التي تساهم في خلق عرض مسرحي شعبي. وكانت بداية المرحلة التأصيلية كما يقول الدكتور مصطفى رمضاني! مع (توفيق الحكيم) في بعض إبداعاته بداية شعبية قبل أن يتحدث عن قالبه المسرحي الذي دعا فيه إلى توظيف الراوي، والمقلد والحكواتي ثم جاء (يوسف ادريس) ليدعو إلى صيغة السامر الريفي، كما دعا الدكتور علي الراعي إلى الكوميديا المرتجلة، وتنوعت بعد ذلك الدعوات التأصيلية بعروض مسرحية تستفيد من الصيغ الشعبية والتراث[٢٦].

لقد كانت مرحلة السبعينيات مرحلة البحث الجاد عن الأسئلة المقلقه، وعن الخطاب القمين بإخراج المسرح العربي من التبعية إلى الاستقلالية من التجريب إلى التأسيس، فهل يملك المسرح العربي المؤهلات الموضوعية الكفيلة بتحقيق هذا الخطاب المسرحي المستقل؟ وهل أصبح راشداً بالفعل حتى نتحدث عن هوية المسرح العربي المتميز؟ إن الجواب على مثل هذه الأسئلة يبرزه قول الكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد: "مع السبعينيات عرف المسرح العربي صفة القدم، وقد تجلت هذه القفزة في الاجتهاد والتجريب والبحث ومحاولة المزاوجة بين النظرية

---

[٢٥] الصديقي، الطيّب. تأصيل المسرح العربي -مجلة المعرفة السورية- وزارة الثقافة دمشق، العدد المزدوج ١٢٤-١٢٥.حزيران تموز ١٩٧٢- ص٢٢

[٢٦] رمضاني، مصطفى. قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ط١-١٩٩٣- ص١٠

الفكرية والممارسة العملية، وبهذا ينتقل المسرح العربي إلى المرحلة الثالثة. أي مرحلة البحث عن نظرية فكرية ذات بعد فكري وجمالي"[٢٧].

والحقيقة إن هذه المرحلة الثالثة لا تنفصل عن الأحداث السياسية، والاجتماعية التي واكبتها، ولا تزال تواكبها إلى جانب الصراعات الداخلية، والتحولات السياسية العالمية التي أفرزت قوى عالمية جديدة، وهزمت قوى عالمية كان لها دور بارز وهام في حركة التحرر العربية.

إن التطلع لتأصيل الخطاب المسرحي وتعزيز الاتجاه القومي في هذا الخطاب لم يبدأ في السبعينيات من هذا القرن، بل بدأ مع أول خطاب سردي أو شعري شفهي أو مكتوب فوق الأرض العربية عبر العصور بدءاً من ملحمة جلجامش مروراً بمسرحيات خيال الظل وانتهاءً بفرقة الحكواتي. مع معظم الفرق المسرحية، والنوادي الفنية التي نبتت فوق ثرى هذا الوطن الكبير على اختلاف اتجاهاتها، كان الاتجاه القومي في المضمون الجوهري لأفكارها، لأنها دعت إلى تأصيل المسرح، والعودة إلى التراث الشعبي، وكانت على الرغم من اتساع الهوة السياسية بين الأنظمة الحاكمة في أقطارها، تطرح الموقف القومي الداعي لوحدة الأمة، وليس لتشتيتها وأجدني مؤكداً قول الكاتب المسرحي عادل أبو شنب بأن المسرح العربي "بدأ قومياً ولم يبدأ اقليمياً، فهو مسرح عربي قبل أن يكون مصرياً أو سورياً أو عراقياً.. الخ ومن مظاهر قوميته أن يعمل المسرحيون العرب الأوائل في بلد عربي بعد أن اضطهدوا في آخر بنفس النكهة والأداء، وأن يتبادلوا التجول دونما حرج.. وقد اكتسب النص المسرحي العربي أبعاداً قومية منذ ولادته وحتى النصوص التي أديت باللهجات المحلية استقبلت كنتاج عربي، ولم تستقبل كنتاج إقليمي والسبب أن المضامين التي عبئت في هذه النصوص، تعبر عن هموم وآمال شاملة أكثر من تعبيرها عن هموم وآمال موضعية"[٢٨].

---

[٢٧] قضايا المسرح الاحتفالي، مرجع سابق: ص٢٣.

[٢٨] أبو شنب، عادل. بواكير التأليف المسرحي في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب -دمشق، ط١- ١٩٧٨، ص١٠-١١.

أخيراً لا بد من القول: إن إتساع جبهة النضال من الساحة الضيقة إلى الساحة القومية الواسعة التي يشعر فيها العرب أنهم أمام مصير مشترك، ويحل فيها مفهوم العروبة، والموقف القومي بديلاً عن مفهوم الموقف الديني أو الموقف العرقي، أو الموقف العشائري، هذه المفاهيم المغلوطة التي حاول تكريسها الحكم العثماني على مدى أربعة قرون تقريباً، فكانت ردّة الفعل على هذه المفاهيم أن نشأت بين الحربين العالميتين الأولى والثانية معظم الجمعيات والأحزاب التي حددت أهدافها على أساس قومي، وكان التنبه والوعي المتزايد عاماً إثر عام على الخطر الصهيوني الذي لا يواجه إلا بمزيد من التوجه نحو المنطلقات القومية، وفي إطار هذا التوجه أخذ المسرح العربي المعاصر يشق طريقه في معالجة قضايا الأمة، وقضايا الحياة، ولم يكن مسرح عدنان مردم إلا من جبلّة هذا الاتجاه في إحياء التراث العربي، وإبراز السمات القومية والتوحيدية النضالية لهذه الأمة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

## بـً- اللغة العربية والوحدة القومية

تشكل اللغة العربية أهم عناصر مقومات الوحدة القومية إذا لم نقل: أهمها على الإطلاق إلى جانب التاريخ، ووحدة الثقافة، والأرض والآمال، والطموحات، والمصالح المشتركة، وقد جاء في قول محكم للنبي العربي محمد بن عبد الله: إن (العربية هي اللسان) وهذا يعني أن العروبة هي الهوية السياسية للعرب، والعرب هم كل من تكلم العربية، واندمج في الثقافة العربية وتمثلها، واعتز بالانتماء إلى هذه الأمة، وعمل جاهداً لتوحيد كلمتها، وازدهارها.

وكما ذكرنا في حديثنا عن القومية، كانت العربية على اختلاف لهجاتها تشكل القاسم المشترك الأعظم لمختلف القبائل العربية التي سكنت الجنوب أو الشمال على حد سواء يقول (رينان): (إن الضبط التام الذي كتبت به الأسماء العربية في نقوشنا ليعدّ أمراً لا يفوت الفقيه اللغوي التنبه له، لقد روعيت فيها أدق خصائص اللغة العربية، والتوافق الذي تقيمه هذه الخصائص بين العربية قبل الإسلام، والعربية التي يتحدث بها اليوم، لهو توافق يدعو إلى العجب حقاً، لو لم نكن نعلم من جهة أخرى مقدار الثبات الكبير الذي تتصف به اللغات السامية"[٢٩] إن آلاف النصوص التي ظهرت منذ ذلك الوقت حتى الآن في تل مرديخ، وإيبلا، وأوغاريت، وماري، وغيرها من الأماكن الأثرية القديمة، سواء أكانت نصوصاً إغريقية أم نبطية أم صفوية تشير بوضوح إلى أن ساكني هذه المناطق سواء أقاموا في جنوب فلسطين حيث كانت مدينة (سلع) هي العاصمة، أو سواء أقاموا في ما بين النهرين على ضفاف دجلة والفرات، أو على ضفاف النيل، إن هذه الأقوام تجمع بينهم قواسم مشتركة، وتلك الموجات المتتالية التي خرجت من جزيرة العرب سواء أكانوا

---

[٢٩] (ديسّو، رينيه) (العرب في سورية قبل الإسلام) ترجمة: عبد الحميد الدواخلي. مراجعة د. محمد مصطفى زيادة -السلسلة التاريخية -الطبعة الثانية بيروت، دار الحداثة، ١٩٨٥م- ص١٥.

بابليين أو كنعانيين أو آراميين، يجمع بينهم سمات وملامح متقاربة في اللغة والثقافة، ويذهب (فنكلر) إلى أن "جزيرة العرب هي المهد الأول للساميين ففي موجات متتالية خرج العرب البابليون، والكنعانيون، والآراميون، وذلك على مثال الفتوح الإسلامية في القرن السابع الميلادي"[٣٠] التي أصبحت بعدها لغة قريش هي اللهجة العربية السائدة.

إن دراسة السكان الصفويين وفقاً للنصوص التي تركوها، يتيح لنا أن ندرس التغيرات التي طرأت على اللهجات التي كان يتكلم بها أولئك الأقوام، ولا سيّما حين يقيم، أو يستقر قوم في أرض معينة، وينتقلون من حياة المدر إلى حياة الحضر فالبدوي الذي يقيم في إقليم متحضر، يفقد غالباً لغته، وعاداته، أو على الأقل يطعم تلك اللغة بلهجات جديدة بحكم التعامل والمحادثة والثقافة وما خلفه النبطيون، والتدمريون، وقد أحاطوا إحاطة تامة باللهجات الآرامية، يؤكد هذه الحقيقة.

إن التحليل الموضوعي لنشوء القومية العربية، هو في حقيقة الأمر محصلة منطقية للمسار الذي سلكته الجماعة العربية.

وهذا النشوء الموضوعي الضارب في أعماق التاريخ، جعل لأمتنا العربية من الخصائص، وربط بها من القضايا والحقائق، ما لا تشاركها فيه كثير من الأمم، "وقد شكلت اللغة العربية –وهي إحدى دعائم الأمة رباطاً وثيقاً يؤلف بين الجماعة العربية، ووعاء إنسانياً وحضارياً، تختزن فيه ذكرياتها، وتجاربها، وجل ثقافتها، وتصوغ بها أحلامها، وآمالها"[٣١]وكما أشرنا في هذا البحث هي من أقدم اللغات إذا لم نقل هي أم اللغات، ولأنها تمتاز بهذه الخصيصة فقد استطاعت أن تحافظ على هويتها، وفي الوقت ذاته أن تطوّر نفسها، وتجدد مفرداتها باستمرار مع تطور الحياة ومستجداتها. قال أحد المفكرين: "إن اللغة هي جهاز الاجتماع عند الإنسان، فاللغة والأمة أمران متكاملان، إن الحدود السياسية التي تستحق أن تسمى

---

(٣٠) المرجع السابق، ص٢٠

(٣١) آراء ودراسات في الفكر القومي (كتاب العربي) الكويت، العدد الثامن، ١٥ يوليو (حزيران) ١٩٨٥م، المقدمة، ص٦

(طبيعية) هي الحدود الداخلية التي ترسمها اللغات، فما بالك بأمة على سطح هذه الرقعة الواسعة المتوغلة في طولها وعرضها يتكلم قاطنوها لغة واحدة"[٣٢]!! أليست من الأمم الجديرة في أن تحافظ على شخصيتها الثقافية وهويتها القومية؟ أمر بديهي أن تظل الأمة التي أعطت الأبجدية إلى العالم أجمع، وكانت مهد الحضارات الأولى، في مقدمة الأمم الحية الجديرة بالحياة، والبقاء والحضور المتميز، لا نقول ذلك، تعصباً أو انحيازاً، وإنما بما تستأثر به من مقومات وعناصر لغوية وتاريخية وثقافية، تشكل النسيج الحي لبنائها. إننا لا نستطيع أن نحيط في هذا المدخل التاريخي إحاطة شاملة ومفصلة بجميع عناصر الوحدة القومية التي شكلت منابع الفكر القومي في بداياته، من جميع نواحيه اللغوية والتاريخية والاجتماعية والثقافية، فإن الإحاطة بمثل ذلك تحتاج إلى وقوف طويل وتحليل عميق للتراث الثقافي والوقائع التاريخية التي وصلتنا عن تلك الحقب التاريخية الضاربة في القدم، والذي فعلناه هو استقراء عام وشامل لظواهر الحياة العامة التي كانت سائدة آنذاك، واقتصرت على أهمية اللغة باعتبارها أهم الشروط والمقومات في تشكيل بنية الفكر القومي، ومقومات الأمة، حيث يتجلى لنا بها ومن خلالها تراثنا الثقافي، ومنازع الفكر العربي في نشأته الأولى، وفي المراحل اللاحقة التي كان عصر النهضة تجديداً، واستعادة لتلك النشأة، وتأكيداً لحيويتها، واستمرارها. ولعلّ المسألة التي استأثرت بحوارات ونقاشات حادة بين رجال الأدب والفكر والمسرح، هي مسألة العامية التي تنافس الفصحى في مجالات الإبداع، فقد دار جدال طويل، ولا يزال يدور بين رجال المسرح بشكل خاص حول اللغة أهي الفصحى أم العامية التي ينبغي لها أن تكون لغة الحوار المسرحي، فإذا كانت اللغة عند بعض الروائيين والشعراء هي غاية بحدّ ذاتها: فهي في لغة المسرح وسيلة اتصال أكثر حضوراً في دائرة الاستماع منها إلى القراءة "هي جزء من كل، هي وسيلة أو أداة تعبير، أو علامة في جملة وسائل أو من جملة علامات، يلتقط

---

(٣٢) المرجع نفسه ص٧

الصوت البشري اللغة (النص) يراصفها حيناً وفق إيقاع المشهد والفعل، ويخلع عليها الحياة في الأحيان كلها"[٣٣].

وبما أن هذا الأمر يلامس الشعور القومي، ويحرك الانتماء، ويطرح قضية التواصل العربي على امتداد الوطن العربي الكبير، ولأن اللهجات المحلية تحول دون إيصال النصوص المكتوبة بالعامية إلى جماهير عربية في أقطار أخرى، قد تجد صعوبة في فهم تلك اللهجة.

ولا سيما بين أقطار المغرب العربي، فإن اعتماد اللغة العربية الفصحى البعيدة عن التعقيد والتقصير، هي التي تحقق التواصل بين أبناء الأمة الواحدة وإن كانت اللهجات المحلية تجد قبولاً من السكان الذي يتكلمونها ويؤثرونها، لأنها تعبّر عن حياتهم وواقعهم.

فالكتابة بالفصحى كما يقول الدكتور طه حسين تجعل الكاتب مقروءاً "ومفهوماً في جميع الأقطار العربية التي تتكلم العربية، أما الذي يكتب بلهجة من اللهجات فلا يفهمه إلا أصحاب هذه اللهجة"[٣٤].

وتظل اللغة الثالثة (المبسّطة الفصحى) هي لغة المسرح التي دعا إليها توفيق الحكيم وكتب بها مسرحية (الصفقة) ١٩٥٦م والتي أرفقها ببيان أقرب ما يكون إلى التبرير منه إلى التوضيح (توضيح الحاجة إلى تلك اللغة) يؤكد فيه أن استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص، فالفصحى ليست نهائية كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن، ولا في كل قطر، بل ولا في كل أقليم.[٣٥]

وتبقى مسألة اللغة في النص ذات خصوصية متميزة عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى بوصفها تتفاوت في نبرة الخطاب، وبلاغته تبعاً لطبيعة المتلقي،

---

(٣٣) معلا، نديم، قضايا مسرحية، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ١٩٩٥،ط١، ص١٠.
(٣٤) قضايا مسرحية، مرجع سابق ص١٢
(٣٥) قضايا مسرحية، مرجع سابق، ص١٦.

والمستويات اللغوية والاجتماعية التي تحقق التواصل، والتفاعل مع هذا المتلقي. وتبعاً لقدرة الحوار المسرحي على صياغة الأفكار وإيصالها.

## ج- عصر النهضة وتأصيل الاتجاه القومي

ما يزال التاريخ يشكل المرجعية، والأرومة لأي شعب من الشعوب إلى جانب اللغة التي تشكل ثقافة الأمة، وعقلها، "والأمة التي لا تعي تاريخها، تكون شبيهة بشخص فاقد الشعور في حالة السبات، أو الإغماء، وأمثال هذه الأمم، لا تستيقظ من سباتها، يقظة تامة، ولا تعي ذاتها وعياً كاملاً، إلا بتأثير التاريخ، وإيحائه"[٣٦] هذه الحقيقة تتجلى لنا بوضوح عند كل قراءة معمقة لثقافة الأمة، وتراثها، ومن هنا فإن الاهتمام بالتاريخ القومي للأمة، هو من أولى المهام التي ينبغي التأسيس والتأصيل لها في نفوس الناشئة، ليس من قبيل الالتفات إلى الوراء، وقراءة الماضي، بل من قبيل البحث واستنباط مراحل الانبعاث، والعمل على إذكاء شعلة هذا الانبعاث، كلما أوشكت هذه الشعلة على الانطفاء.

لقد كانت الحضارة العربية قبل الإسلام ذات حضور متميز، والكتابات التي تم اكتشافها حتى الآن عن هذه الحقبة من التاريخ، تشير بوضوح إلى قيام أبراج حضارية شاهقة في اليمن والبتراء وتدمر ومكة ودمشق وحلب والقاهرة والاسكندرية وبغداد، والعرب الذين أشادوا تلك الحضارات ضربوا بسهم وافر في الزراعة والتجارة منذ أقدم عصور التاريخ، وهم الذين كانوا واسطة عقد التجارة الدولية بين الشرق والغرب.

غير أن المراحل التاريخية اللاحقة ولا سيّما التي عاشتها الأمة العربية في ظل الحكم العثماني، أبعدت المسافة بين الغرب الأوروبي الذي كان ينتقل نقلات سريعة على طريق التصنيع. والتطور الحضاري، وبين العرب الذين كانوا يعيشون في ظلام التجهيل العثماني.

---

[٣٦] الحصري، ساطع: (آراء ودراسات في الفكر القومي) (كتاب العربي) الكويت، العدد الثامن، ١٥ يوليو ١٩٨٥م ص٢٠

وكانت محاولة محمد علي باشا (١١٤٨-١٢٦٥هـ -١٧٧٠-١٨٤٩م) لتوحيد سورية ومصر في دولة واحدة في النصف الأول من القرن التاسع عشر هي المدماك الأول في المشروع النهضوي الجديد الذي عززه ابنه إبراهيم باشا (١٢٠٤-١٢٦٤هـ - ١٧٩٠-١٨٤٨م) بالدعوة لتأسيس دولة عربية قوية مستقلة تضم جميع الأقطار العربية التي تتكلم لغة الضاد، وتتمحور أهدافها حول بعث الوعي القومي في نفوس العرب الذين عانوا الأمرّين من الحكم العثماني، وراحوا يحلمون بأمة تستعيد تاريخها الغابر، وكان للكوادر العلمية التي تمّت تهيئتها في أوربة الدور البارز في بث أفكار اليقظة، وغرس الشعور القومي في الجيل الجديد حيث كان رفاعة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣م) الرائد الأول في هذه النهضة القومية.

ثم أخذت حركة القومية العربية تتبلور باتجاه المنحى العروبي، بعد أن كانت في بداياتها تأخذ شكل الإصلاح، وتنامت هذه الحركة مع بداية حروب نابليون وفتوحاته في أوائل القرن التاسع عشر، حيث أحدثت صدمة سياسية كبيرة على مستوى الوطن العربي، أملاً وحلماً لجميع الشعوب الأوربية، فتوحدت ألمانيا، وإيطاليا، واستقلت بولونيا، ووحدت أقطارها الثلاثة التي كانت مقسمة بين روسيا وألمانيا والنمسا، وتكونت دولة يوغسلافيا ووحدت أقطارها التي كانت موزعة بين إمبراطورية النمسا، وبين السلطة العثمانية وتكونت عدّة دول جديدة رومانيا، بلغاريا، ألبانيا، تشيكوسلوفاكيا وغيرها.. إن كل هذه التبدلات والتطورات العظيمة إنما حدثت وفق مقتضيات (مبدأ القوميات)[٣٧] وحدثت في تواريخ مختلفة بين انتهاء الحروب النابليونية، وبين نهاية الحرب العالمية الأولى، ومما هو جدير بالذكر والملاحظة: أن جميع الآراء التي أبديت، والأبحاث اتي نشرت حول الفكرة القومية، وحول مبدأ حقوق القوميات خلال القرن التاسع عشر "كانت تنحصر بالشعوب

[٣٧] الحصري، ساطع (ماهي القومية؟) مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٥م، طبعة خاصة، ص١١

الأوربية وفروعها ولم تشمل الشعوب الآسيوية والافريقية"[٣٨] فهي شعوب متخلفة لا تستحق أن تحكم نفسها بنفسها، بل ينبغي أن تبقى تحت الوصاية حتى تبلغ مرحلة من التقدم تؤهلها لأن تشكل قومياتها فهي شعوب محرومة من قابلية التحدث والتقدم. وعلى هذا الأساس قام نظام الانتداب الذي ينص على "أن الشعوب المتأخرة يجب أن تمنح حق تقرير مصيرها، وإدارة نفسها بنفسها، ولكنها في حالتها الحاضرة متأخرة، فيجب أن توضع لمدة من الزمن تحت انتداب دولة راقية، تقوم برعايتها وإرشادها إلى أن تبلغ مرتبة النضوج الاجتماعي، والسياسي الضروري للاستقلال"[٣٩] وكان من نصيب الأمة العربية أن تقع تحت الانتداب، فتعيّن أن يكون لكل قطر، أو عدد من الأقطار، وصي يرعى شؤونها إلى أن تبلغ سن الرشد، وبناء على ذلك نصبّ الغرب الأوربي (الفرنسي والانكليزي والإيطالي) نفسه وصياً على القاصرين العرب في مشرق الوطن العربي ومغربه، وعلى الرغم من تلك الوصاية الصارمة التي انتهت إلى الاغتصاب، والاحتلال، والعدوان للشعوب الضعيفة، فإن الفكرة القومية أخذت تتغلغل في نفوس تلك الشعوب، وقد تجلى ذلك بوضوح بين الحربين العالميتين، وفي العقود التالية للحرب العالمية الثانية، فإذا كانت تصح تسمية القرن التاسع عشر بأنه عصر القوميات، بالنسبة للشعوب الأوربية، فإن القرن العشرين هو عصر التفتح القومي للشعب العربي، وسائر شعوب آسيا وافريقيا. ومع إستيقاظ الأفكار القومية العربية التي هي امتداد لأفكار ضاربة في عمق التاريخ، إذا لم نقل هي انبعاث لتلك الأفكار القومية القديمة المتجددة مع تجدد الأزمنة، فقد تطور المفهوم القومي ذاته في نظر العديد من المثقفين والمفكرين "فبالنسبة للاتجاه التقليدي السلفي كان الشرق يتحدد جغرافياً، ودينياً، فالغرب هو المسيحية والشرق هو الإسلام، كما أن أوربا وأمريكا فيما بعد هما الغرب، والشرق هو آسيا بدءاً من الهند وحتى شمال افريقيا، من هنا فقد تطابق مفهوم (الأمة) لدى هذا الاتجاه مع مفهوم الدين الإسلامي، وكان يُنظر إلى

---

[٣٨] المرجع نفسه ص٢٢
[٣٩] المرجع نفسه ص٢٥

العلاقة ما بين الشرق والغرب. كعلاقة بين دينين متنافسين"[٤٠] وهذا الاتجاه السلفي غاب عنه أن هناك أدياناً أخرى غير الإسلام في عقائد الشرق، وأن الصراع بين الغرب والشرق، ليس دينياً حتى وإن تبدى في بعض الحالات، والظواهر غير الطبيعية على أنه كذلك. لقد توضح مفهوم القومية العربية في الفكر السياسي العربي التحرري المناهض للاستعمار، بجميع أشكاله في أوائل القرن العشرين، وخصوصاً بعد ثورة الشريف حسين ١٠ حزيران ١٩١٦م، وكان رداً طبيعياً على التعصب التركي الذي قاد حملته جمال باشا السفاح عام ١٩١٤م، وحركات التتريك التي مارست أبشع أنواع الضغط والإذابة للهوية العربية، وقد فوجئ العرب بعد انفصالهم عن الدولة العثمانية، بأنهم محكومون باتفاقات سرية عقدها بالخفاء الاستعمار الأوربي الجديد ولا سيّما (بريطانيا وفرنسا) في سايكس بيكو (١٩١٦م)، ومن ضمنها وعد بلفور (١٩١٧م) أمام هذه المخططات الجديدة التي ترمي إلى تجزئة الوطن العربي، وتفكيك عرى الأمة، تنامى مفهوم القومية العربية ليصبح عاماً وشاملاً يحمل معاني وحدة الشعب بثقافته، ولغته، وتاريخه، وأرضه، وانتمائه، وليس بدينه فقط. "لقد بقي المطلب السياسي للحركة العربية حتى وهي مهزومة حلماً ومطلباً، بل وموقفاً، يرفض الاعتراف بإتفاقية سايكس بيكو ونتائجها في تقسيم بلاد الشام، ثم تقسيم سوريا نفسها إلى دويلات واستمر المثقفون، والقادة العرب أوفياء لحلم هذه الثورة وغير معترفين –شرعياً– بما ينتج عن الانفصال عن الأتراك من وقوع في براثن وانتداب الاستعمارين الانكليزي والفرنسي"[٤١] ولا بد من الإشارة إلى أن ثمة مفهومات متباينة لحركة القومية العربية فهي تعني لدى البعض (الواقع الاجتماعي والثقافي واللغوي والتاريخي والنفسي للأمة العربية) وتعني لدى البعض الآخر (الدافع للنضال القومي) وبالتالي فهي تعني حركة الجماهير العربية الهادفة إلى تحقيق دولتها القومية الواحدة، والقومية العربية مثلها مثل أية قومية "رابطة

---

(٤٠) الخطيب، محمد كامل (القومية والوحدة) القسم الأول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤م ٧/١.

(٤١) القومية والوحدة، مرجع سابق ص١٢.

تاريخية داخل التاريخ" هذا يعني أن مضامينها، والأشكال المعبرة عن هذه المضامين في تطور وتبدل مستمرين على المراحل التاريخية المختلفة التي تمر بها. وما الأيديولوجية القومية سوى التعبير عن مضمون وشكل القومية في مرحلة تاريخية ما"[٤٢] لكن ذلك لا يعني بالضرورة تأخير القومية ذات المعنى الواسع والشامل لوحدة الأمة ونضالها ضمن إطار الأيديولوجية، فلكل أيديولوجية قومية واقعها، وظروفها التاريخية المختلفة، وتوجهاتها المرحلية التي تقترب من العمل السياسي التكتيكي أكثر مما تقترب من العمل الاستراتيجي النضالي، فالحركة القومية العربية هي المعبرة بالضرورة عن "نضال الأمة العربية من الخليج العربي إلى المحيط الأطلنطي، للوصول إلى تكوين وحدتها السياسية المستقلة، وتحقيق دولتها القومية، والأمة العربية هي الشكل الذي يأخذه التجمع البشري للعرب اليوم وهي –واقعهم المادي– الروحي الوحدوي المتواجد ضمن الإطار الجغرافي لحدود الوطن العربي الحالي، والعروبة هي الرابطة التي تربط بين العرب، وتشعرهم بوحدة الانتماء إلى أمة واحدة هي الأمة العربية، بغض النظر عن اسم الدولة التي يحملون جنسيتها بصورة رسمية، وعن الديانة التي يدينون بها"[٤٣].

إن انتصار الثورة العربية الكبرى، وانزياح الاحتلال التركي عن الوطن العربي، ودخول الأمير فيصل على رأس جيش عربي إلى دمشق في ١١ أيلول ١٩١٨م، قد ساهم في زيادة التفتح القومي، وفتح الآفاق أمام حركة القومية العربية بأن تأخذ مداها على أرض الواقع ولا سيّما بعد أن أعلن الأمير فيصل، عن تشكيل الحكومة العربية في سورية في ٥تشرين الأول ١٩١٨م بمساندة انكلترا التي بدأت تضغط على فرنسا لتنفيذ اتفاقية سايكس بيكو، فما كان من قائد القوات البريطانية الجنرال (اللنبي) الذي جعل مقرّه فلسطين تمهيداً لتنفيذ وعد بلفور، إلا أن اتخذ إجراءاته العملية لتقسيم سورية الطبيعية التي كانت تضم سورية ولبنان والأردن

---

[٤٢] د. محمد، نجاح (الحركة القومية العربية في سورية) الجزء الأول ٤٨-٦٣، دمشق، دار البعث ط١- ١٩٨٧م، ص١٧

[٤٣] المرجع نفسه ص١٨.

وفلسطين إلى ثلاث مناطق عسكرية تكون جميعها تحت إشرافه العام:

***المنطقة الغربية:*** *وتضم لبنان والساحل السوري من صور إلى كيليكية ويعين عليها حاكم فرنسي.*

***المنطقة الجنوبية:*** *وتشمل فلسطين ويعين عليها حاكم انكليزي.*

***المنطقة الشرقية:*** *وتضم سورية الحالية باستثناء الساحل مضافاً إليها شرق الأردن وأقضية حاصبيا، وراشيا، والبقاع وعهد بإدارتها إلى فيصل"*[٤٤].

وبهذه العملية التقسيمية، يستطيع الاستعمار الجديد ضرب حركة القومية العربية في الصميم، وشعر الأمير فيصل بهذه الطعنة الجديدة، فراح يطالب في المؤتمرات الرسمية، وأمام التنظيمات السياسية العربية، والجماهير الشعبية، وفي خطبه بأن العرب أمة واحدة تاريخياً وجغرافياً وثقافياً، وأن العروبة هي التي تربطهم جميعاً على اختلاف مذاهبهم الدينية "فالعرب هم عرب قبل موسى وعيسى ومحمد"[٤٥] وكان يدعو لوحدة العرب في ظل القومية العربية الواحدة التي ينبغي تحقيقها عاجلاً أو آجلاً.

---

(٤٤) الحركة القومية العربية في سورية، مرجع سابق، ص٤٦.

(٤٥) المرجع نفسه ص٤٧.

## د-الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية في سورية (زمن الشاعر)

لقد ترك النظام العثماني، ومن بعده النظام الفرنسي الأرض والسلطة في أيدي الاقطاعيين من ملاّك الأراضي، بالإضافة إلى المتنفذين من أصحاب رؤوس الأموال الذين ينتمون إلى كبار الضباط، والأسر الحاكمة، والبرجوازية الكبيرة وعلى رأسها الأرستقراطية العقارية وكبار التجار، وكان لرجال الدين شأن كبير في هذا التشكيل، وفي الطرف الآخر كانت الجماهير العريضة، تعيش حالة الكفاف والفقر والجهل والاستغلال بأقصى وجوهه، فكان التفاوت الطبقي حاداً، وكان التنافس بين العائلات الإقطاعية نفسها، وكانت الانقسامات الداخلية. ومما لا شك فيه أن هذا الوضع الاقتصادي، انعكس سلباً على الوضع الاجتماعي، والثقافي، فجعل الحياة الثقافية تكاد أن تكون عقيمة جامدة، فتراجعت روح الابتكار الشخصي، والإنتاج الخلاق في كل المستويات العلمية والفلسفية والفنية والأدبية، ولكن ومع ازدياد علاقات الوطن العربي بأوربا، زاد انفتاحه على الثقافة الغربية الليبرالية، وفكرها القومي العقلاني الحديث، وهنا لا بد من الإشارة إلى (البعثات العلمية والتبشيرية التي حاولت أن تفتح بعض المدارس والكليات العلمية في هذه العاصمة أو تلك، وقد كان نصيب سورية في هذه المرحلة ليس قليلاً. كما أن الصحافة، وحركة التأليف، والترجمة، ونشاط الجمعيات الأدبية والعلمية والسياسية، أثّر تأثيراً بارزاً في هذا المضمار، وقد تحقق لأبناء البرجوازية الوطنية السورية نصيباً وافراً من ذلك كله. مما هيأ لها أن تستلم مقاليد السلطة في سورية بعد الاستقلال، وأن تزيد

استثماراتها في مختلف المجالات الاقتصادية، فنمت حركة التصنيع بشكل خاص، وازداد عدد الشركات الصناعية، إلا أنها اقتصرت على الصناعات الخفيفة، والغذائية، واستمرت في توظيف أموالها في ميدان الزراعة والتجارة، ولم تحاول هذه البرجوازية الوطنية سواء أثناء الانتداب أو بعد الاستقلال المساس بالملكية الإقطاعية. لا بل تعاونت مع الإقطاع بعد الاستقلال وتقاسمت معه أملاك الدولة، وكانت النتيجة أن ارتفعت نسبة الملكية الكبيرة، وبالمقابل فإن عملية تحول الإقطاع إلى برجوازية زراعية، استمرت في مسيرها بسرعة، وبقي الفلاح على وضعه السابق يعاني من الاستغلال والفقر والمرض، وعرضة للتهجير الإجباري حين يغضب عليه ذلك الملاّك، سواء أكان إقطاعياً أو برجوازياً، ولم يكن العامل أحسن حالاً من أخيه الفلاح، فكلاهما عرضة للاستغلال وسرقة الجهد"[٤٦]. وفي سياق هذا التفاوت الطبقي، والظلم، حصلت بعض الإرهاصات في صفوف الشعب، تدلل على وجود رؤية نهضوية تحررية، ولا سيما بعد أن ظهر ضعف الكتلة الوطنية، وتواطؤها مع الإقطاع والرجعية، "حيث انشق أحد زعمائها المعروفين أيضاً (جميل مردم ١٣١١-١٣٨٠- ١٨٩٤-١٩٦٠م)[٤٧] وشكل حزباً جديداً أسماه (الحزب الجمهوري) وفي نيته خوض الانتخابات المقبلة بهوية جديدة، بعد أن تكهن بفشل الهوية القديمة أي (الكتلة). فهو مثلها ينادي بالعمل على الوحدة العربية، وبالنظام الجمهوري، وبتقوية الجيش، وبتطوير التعليم والاقتصاد الخ وبعد استقالة سعد الله الجابري في

٢٣ كانونالأول ١٩٤٦ عهد القوتلي بتشكيل الوزارة إلى جميل مردم"[٤٨] وتبلورت

---

[٤٦] الحركة القومية العربية في سورية ص٩٧.

[٤٧] مردم، جميل بن عبد القادر، عم الشاعر عدنان مردم وزير دمشقي من رجال السياسة، تعلم بفرنسة، وكتب منها إلى صحف دمشق بإمضاء "طالب سياسة" ثم كان مستشاراً خاصاً للأمير فيصل بن الحسين في دمشق العام ١٩١٩م، وحكم الفرنسيون بإعدامه لما دخلوا سورية (١٩٢٠م) وهم الفرنسيون باعتقاله في تهمة موجهة إليه، ففر إلى العراق، ثم عاد إلى دمشق، فكان في عهد شكري القوتلي وزيراً للخارجية وترأس الوزارة ثلاث مرات، وتوفي بالقاهرة، ونقل جثمانُه إلى دمشق.

[٤٨] الحركة القومية العربية في سورية، ص١١٣

حركة القومية العربية بشكل جلي وناضج بعد توحيد أجنحة البعث العربي الاشتراكي تحت راية واحدة. حيث عقد مؤتمره التأسيسي الأول في ٤نيسان ١٩٤٧م في دمشق، واستمر ثلاثة ايام حضره حوالي المئة من عدة أقطار عربية هي الأردن، لبنان، الجزائر، فلسطين، تونس، العراق، معظمهم من الطلاب الذين يدرسون في سورية، وكان التيار السائد في هذا المؤتمر، هو التيار القومي العربي الاشتراكي الديمقراطي الإصلاحي. وقد تضمن الدستور الذي انبثق عن هذا المؤتمر أهم أهداف هذه الحركة القومية التي وضعت شعارها الأول وحدة الأمة (أمة عربية واحدة ذات رسالة خالدة) وأقر المبدأ الأول (أن العرب أمة واحدة لها حقها الطبيعي في أن تحيا في دولة واحدة، وأن تكون حرّة في توجيه مقدراتها، فالوطن العربي وحدة سياسية اقتصادية لا تتجزأ، ولا يمكن لأي قطر من الأقطار العربية أن يستكمل شروط حياته منعزلاً عن الآخر، والأمة العربية وحدة ثقافية، وجميع الفوارق القائمة بين أبنائها عرضية، زائفة تزول جميعها بيقظة الوجدان العربي"[٤٩] وتحت عنوان مبادئ عامة نصت المادة الثالثة من الدستور على أن "حزب البعث العربي قومي يؤمن بأن القومية حقيقة خالدة، وبأن الشعور القومي الواعي الذي يربط الفرد بأمته ربطاً وثيقاً هو شعور مقدس حافل بالقوى الخالقة، حافز على التضحية، باعث على الشعور بالمسؤولية، عامل على توجيه إنسانية الفرد توجيهاً عملياًً مجدياً، والفكرة القومية التي يدعو إليها الحزب، هي إرادة الشعب العربي أن يتحرر ويتوحد، وأن تعطى له فرصة تحقيق الشخصية العربية في التاريخ، وأن يتعاون مع سائر الأمم على كل ما يضمن للإنسانية سيرها القويم إلى الخير والرفاهية"[٥٠] وأكدت المادة الرابعة ارتباط الاشتراكية في صميم القومية العربية، باعتبارها النظام الأمثل الذي يسمح للشعب العربي بتحقيق إمكانياته، وتفتح عبقريته على أكمل وجه، فيضمن للأمة نمواً مطرداً في إنتاجها المعنوي

---

[٤٩] دستور حزب البعث العربي الاشتراكي (القيادة القومية)، مكتب الثقافة والدراسات، والإعداد الحزبي، دمشق، لاط، لات، ص٥.

[٥٠] دستور حزب البعث العربي الاشتراكي، مرجع سابق، ص٧

والمادي، وتآخياً وثيقاً بين أفرادها"[٥١]، كما أكدت المادة الخامسة بأن حزب البعث العربي شعبي "يؤمن بأن السيادة هي ملك الشعب، وأنه وحده مصدر كل سلطة وقيادة، وأن قيمة الدولة ناجمة عن انبثاقها عن إرادة الجماهير، كما أن قدسيتها متوقفة على مدى حريتهم في اختيارها"[٥٢]، وأكدت المادة السادسة على ثورية الحزب فهو حزب انقلابي يؤمن بأن أهدافه الرئيسة في بعث القومية العربية وبناء الاشتراكية لا يمكن أن تتم إلا عن طريق الانقلاب، والنضال، وأن الاعتماد على التطور البطيء، والاكتفاء بالإصلاح الجزئي السطحي، يهددان هذه الأهداف بالفشل والضياع لذلك فهو يقرر:[٥٣]

*أ- النضال ضد الاستعمار الأجنبي لتحرير الوطن العربي تحريراً مطلقاً كاملاً.*

*ب-النضال لجمع شمل العرب كلهم في دولة مستقلة واحدة*

*ج-الانقلاب على الواقع الفاسد انقلاباً يشمل جميع مناحي الحياة الفكرية، والاقتصادية والاجتماعية، والسياسية.*

ومع أن انتخابات ١٧ تموز ١٩٤٧ هي أول انتخابات تجري في ظل الاستقلال السياسي التام، وأنها أول انتخابات تجري على درجة واحدة، انطلاقاً من احترام حرية الشعب وحقه في انتخاب ممثليه بشكل مباشر، ودون وسطاء، فإن البرجوازية الحاكمة، استطاعت أن تدفع بملاّك الأراضي، ورجال الأعمال، وزعماء القبائل، ورؤساء العائلات الكبرى، وكبار التجار، ورجال الدين إلى قلب المجلس النيابي، وبقيت القوى الوطنية التي تمثل الجماهير العريضة من شعبنا على هامش الحياة السياسية، لذلك، تم تمرير قرار تقسيم فلسطين في ٢٩ تشرين الثاني ١٩٤٧م، وتم تنفيذ طبخة، الحرب العربية، الإسرائيلية الأولى في العام ١٩٤٨م، وفي ٢١ آب ١٩٤٨م، قدم جميل مردم استقالته، ليعيد تشكيل وزارة جديدة تسير

---

[٥١] المرجع نفسه، ص٩

[٥٢] دستور حزب البعث العربي الاشتراكي، ص١٠

[٥٣] المرجع نفسه المادة السادسة، ص١٠ وما بعدها

على نهج سابقتها، ولا بدّ من الإشارة بأن نتائج نكبة فلسطين، وهزيمة الجيوش العربية التي شاركت في هذه الحرب انعكست سلباً على حركة القومية العربية، وجميع الآمال المعقودة على نجاح هذه الحركة، لكنها ساهمت بشكل أو بآخر في تنمية شعور العرب في سورية، والأقطار الأخرى "برابطة العروبة التي تربط بينهم، وفي إدراكهم لضرورة وحدتهم وفشل الجامعة العربية في استرجاع عروبة فلسطين، جعلهم يدركون أيضاً، ضرورة البحث عن نظام آخر للتعامل العربي أفضل من الجامعة"[٥٤] ومع تنامي حركة البعث العربي الاشتراكي، كانت حركة القومية العربية تزداد ألقاً في نفوس الجماهير، وكان الوعي الوحدوي يؤشر إلى وجوب إقامة وحدة عربية، وفي بداية عام ١٩٥٥م، طرحت سورية على لسان معظم قادتها السياسيين، وفي مقدمتهم قادة البعث إقامة اتحاد مع مصر، واشترط موافقته بالمشاركة في وزارة العسلي الوطنية، بأن تتعهد هذه الوزارة تنفيذ هذا الاتحاد، وقد أنجزت هذا الوعد حقاً"، فقد أرسل عبد الناصر وزير خارجيته محمود رياض إلى سورية في ١٩٥٥/٣/٢٦م ليمهد لهذا الاتحاد، وأقر المجلس النيابي السوري بالإجماع موضوع بدء الحكومة بمباحثاتها من أجل الاتحاد مع مصر منذ ٥ تموز ١٩٥٥م وقد أججت حرب السويس عام ١٩٥٦م هذه المشاعر الوحدوية في كل من سورية ومصر على حد سواء، وقد انعكس فشل انكلترا وفرنسا وإسرائيل في هذه الحرب، إيجاباً على التقارب مع المعسكر الاشتراكي. كما بلغ هذا الشعور مداه نتيجة لنزول القوات المصرية في ميناء اللاذقية في تشرين الأول ١٩٥٧م، تنفيذاً لاتفاقية الدفاع المشترك، لمجابهة الخطر التركي على الحدود السورية، مما عجل في اندفاع القادة السوريين (مدنيين وعسكريين) لعقد الاتحاد مع مصر في كانون الثاني ١٩٥٨م غير أن هذا الاتحاد تحوّل إلى وحدة اندماجية في ٢٢ شباط ١٩٥٨م"[٥٥]، وبهذا الحدث السياسي التاريخي الهام، يصل المدّ القومي ذروته، ويسجل الخط البياني تصاعداً في مشروع النضال القومي التوحيدي للأمة العربية

---

(٥٤) الحركة القومية العربية في سورية، ص١٥٦.

(٥٥) الحركة القومية العربية في سورية، ص١٦٠.

لكنّ هذا الحلم ما لبث أن تكسّر على صخرة الانفصال في ٢٨ أيلول ١٩٦١م بتشجيع من الدول الامبريالية، وذلك بهدف إضعاف ثقة الجماهير العربية بإمكانية نجاح حركتها القومية من جهة، وإضعاف سورية ومصر، والاتجاه العروبي فيهما من جهة أخرى، غير أن حركة القومية العربية لن تتوقف، وإن اعتراها الشحوب بعض الوقت، فما لبثت ثورة الثامن من آذار ١٩٦٣م، أن أعادت لهذه الحركة نضارتها وإشراقاتها الفكرية ليس في سورية فحسب، وإنما على امتداد الوطن العربي الكبير وما يزال هسيس نار الشعور القومي، يلهب الوجدان العربي في الأفراح والأتراح، بما يؤكد وحدة المشاعر القومية، بين أبناء الأمة الواحدة، مهما حاول الأعداء، النيل من هذه المشاعر، أو الحدّ منها. لقد نضح وعي الطبقة العاملة، ومعظم الشرائح الاجتماعية التي تشكل القاعدة العريضة للجماهير المنتجة التي بدأت تشكل حضوراً متميزاً في العديد من الأقطار العربية، وفي مقدمتها سورية، وأخذت ذمام المبادرة في صياغة مستقبلها، وأحلامها، حيث كانت الوحدة العربية على رأس تلك الأحلام وفي مقدمة رؤى المستقبل، وكان خليل مردم والد الشاعر من الذين بشّروا بها، ودعوا إليها، وناضلوا من أجلها، وكان نجل شاعر الشام موضوع بحثنا الشاعر عدنان مردم الذي عايش تلك الأحداث، والتحولات الجذرية المتلاحقة في الحياة السياسية والفكرية، وفياً كأبيه لقضايا التحرر القومي، والوحدة القومية الشاملة، فاستوحى معظم نتاجه الإبداعي من صميم الوجدان القومي، وقضايا الوطن العربي.

# خاتمة

بعد هذه الإلماحة عن الأوضاع السياسية والاقتصادية، والاجتماعية والثقافية التي كانت سائدة في سورية، أواخر الحكم العثماني، وأيام الانتداب الفرنسي، وبعد الاستقلال، نستطيع القول: إن مخلفات الحكم العثماني، وأساليب النظام الإقطاعي، والبرجوازية الكومبرادورية، التي تقوم على الاستغلال، والاضطهاد، والتفاوت الطبقي، انعكست سلباً على تطور المجتمع، فبقيت المرأة سجينة جدرانها، وحجابها، غارقة في ظلام الجهل، والتخلف، والخرافة إلى أن تسنى لها الخروج من هذه الشرنقة الظلامية بعد الاستقلال، واستطاع الفكر العربي التنويري، أن يتجاوز حالة الركود التي أصيب بها، لينتقل إلى مرحلة الانبعاث، واليقظة الفعلية بعد انجلاء ظلام الاستعمار، وانتشار التعليم في الأوساط البرجوازية أولاً، ثم في الأوساط الشعبية ثانياً بعد الاستقلال. وكان الأدب في هذه المرحلة يواكب الأحداث، ويدعو إلى التحرر الوطني، والقومي، والوحدة العربية، والثورة، مستمداً مادته الأولية من صميم الوجدان الشعبي، والقضايا القومية للأمة، وقد لعب المجمع العربي في دمشق، دوراً بارزاً في تعزيز اللغة العربية، وإحياء التراث، وتوافر لهذه المؤسسة الثقافية العديد من المفكرين والأدباء المخلصين الذين عرّفوا بالحضارة العربية، وتاريخها، كما حقق الكثير منهم كتباً من التراث العربي، وقد أسهم خليل مردم والد عدنان مردم الذي كان نائباً لرئيس هذا المجمع (محمد كرد علي) ثم رئيساً له فيما بعد، مساهمة فعالة في ترسيخ الثقافة القومية، وكان للجمعيات الأدبية في سورية، والمهجر، وللمجلات الأدبية، دور بارز أيضاً في خدمة هذه الثقافة، وتعميمها، ولم يكن الأدب رغم جميع الحصارات المضروبة على حرية التعبير في مرحلة ما قبل الاستقلال، معزولاً عن الوضع الفكري، والثقافي، والاجتماعي الذي كان سائداً، لا بل كان أكثر العناصر تأثراً بالأحداث، وبالتيارات الفكرية التي ظهرت في الغرب الأوربي، فظهرت مدارس أدبية، وشعرية جديدة، بالإضافة إلى الأجناس الأدبية المختلفة، كالرواية والقصة والمسرحية حيث

كان المسرح واحداً من تلك الأجناس والفنون والآداب الجديدة، ولا سيّما الشعر المسرحي الذي كان أكثر هذه الأجناس فاعلية في بث الوعي القومي. وفي إيقاظ وتوثيب الوجدان العربي للتطلع نحو الاستقلال، والوحدة، وتقوية الروابط القومية، وتمجيد البطولة ضد الاحتلال الأجنبي (وكان على القصيدة أن تؤدي دوراً كبيراً وفعالاً بسرعة وتصميم لم يخب الأمل في شعراء استطاعوا أن يمسكوا بالمبادرة، وأن يصنعوا الثورة، أو يسهموا في تكوينها، وأن يحلوا المقاومة، مكان التهيئة لها، وبدون توطئة، أو تمهيد زمني، حولوا الموضوعات الشعرية السائدة التي دارت في أَجواء فردية ضيقة خاصة، لا تهم سوى أصحابها، كالمديح الكاذب، والتهنئة، والرثاء، والإخوانيات إلى مضامين عامة في مجالات سياسية واجتماعية، وثقافية، وبدأ الشعراء يتناولون قضايا معاصرة كالفقر، والجهل، والمرض، والحث على العلم، ومشاركة المرأة في بناء المجتمع، وبلورة الشعور القومي، والدعوة إلى الوحدة العربية، وسحق الإقطاع، ومحاربة الاستعمار، ونبذوا الاهتمام الكلي بالتذويق اللفظي والمحسنات البديعة الساذجة"[٥٦].

باختصار نستطيع القول: إن الروّاد الأوائل لهذه النهضة من المفكرين والشعراء، مهدوا الطريق لروّاد آخرين، كانوا الطلائع المبشّرة بنهوض هذه الأمة وتطورها، وكانوا أهم عناصر النجاح في معركة التحدي القومي، وليس من طموح هذا البحث أن يقدّم تصوراً كاملاً لحركة الأدب، ودوره في الاتجاه القومي، فالإحاطة الشاملة بهذه الحركة، تحتاج إلى مجلدات، وإنما أقصى ما نطمح إليه هو تقديم إضاءة وافية عن هذا الاتجاه القومي في شعر عدنان مردم المسرحي، الذي تمحور في العديد من مسرحياته حول هذا الاتجاه، من خلال تتبعه لحركة التاريخ، وأحداثه الكبرى في الوطن العربي، ومن خلال توظيفه لبعض الرموز التاريخية على سبيل الإسقاط التاريخي، لما يجري على أرض الواقع العربي من أحداث مشابهة عايشها مردم، وربما كابد حرقتها، ومرارتها في عصره، فكتب عنها،

---

[٥٦] د. الخياط، جلال، (دور الأدب في الوعي القومي العربي)، مركز دراسات الوحدة العربية ص٢٣٣.

وصورّها شعراً وطنياً وقومياً في بناء درامي، يستطيع من خلاله. التنفيث عن تلك الهموم والمرارات، ويرسم دروب الخلاص الجماعي لأمة ممزقة، تتطلع لتحقيق مشروعها النهضوي التوحيدي. وإذا كان الأدب بعامة، والشعر منه بشكل خاص، هو تعبير عن فهم الأديب لمجتمعه، ومعايشة لواقعه، وانعكاس هذا الفهم، وهذه المعايشة في إبداعه شعراً أو نثراً، فإن هذه المقولة أكثر ما تنطبق على شاعرنا عدنان، مردم الذي عايش تلك الأحداث في كل لحظة ويوم، وعبر عنها بكل تناقضاتها، ومتغيراتها، كيف لا وهو ينحدر من أسرة عريقة في الوطنية؟ ويعيش في كنف والده شاعر الشام خليل مردم، صاحب النشيد السوري الوطني الذي تردد أصداؤه كل يوم على مسامع الطلبة والجماهير بكل فئاتها [من المتقارب]:

***حُماةَ الدّيارِ عَلَيْكُمْ سَلامْ  أَبَتْ أَنْ تُذَلَّ النُّفُوسُ الكِرَامْ***

وهو المرتبط إلى درجة الانصهار بوطنه وأمته، المتطلع إلى نهوضها، وتحفزها بكل شوق وشاعرية، المسكون بهاجس توحّدها، وانتصارها على أعدائها بما يفوق حالة الحلم، ليقارب إمكانية العقل الداعي لترسيخ المفهوم القومي التحرري في كل نفس حرة أبية. والذي يمتلك رؤيته الشعرية الإبداعية الخاصة في الشعر والمسرح على حد سواء. تلك الرؤية التي يمكن استنباطها من مسرحياته، والمضامين التحررية القومية التي اشتملت عليها، كأسئلة تطرح نفسها بقوة حيث يأتي في مقدمة تلك الأسئلة: كيف تشكلت هذه الرؤية؟ وإلى أي الشرائح ينتمي هذا المبدع؟ وكيف استطاع أن يعبّر عن هذا المفهوم القومي التحرري شعراً ممسرحاً؟ وأين هو من أقرانه، وشعراء عصره على صعيد الإبداع؟ وهو ما سنحاول كشف بعض جوانبه في الأبحاث التالية بعد أن قدمنا صورة بانورامية شاملة عن منابع هذا المشروع القومي التوحيدي عبر العصور، وعن الخطوط البيانية المنحنية الصاعدة، والهابطة التي تعرض لها هذا المشروع، في مراحل تاريخية متعاقبة، بما

فيها العصر الذي عاش فيه، وعايشه، شاعرنا موضوع البحث (عدنان مردم)، لنبّين مدى تأثره، وتأثيره في مجريات أحداثه، فكراً، وشعراً، ومسرحاً. ولنوضح أسباب تراجع هذا المسرح، مع أنه يرتكز في بنائه على الشعر، وفي مضامينه على التاريخ، وكلاهما يدخل في نسيج المشروع القومي التحرري التوحيدي.

❑❑❑

# الفصل الثاني

## *حياة عدنان مردم*

أ-ولادته
ب-نشأته
ج-شخصيته وبعض ما يُؤثر عن الشاعر
د-تأثره الواضح بأبيه خليل مردم.
خاتمة.

❑

# حياة عدنان مردم

## أ-ولادته.

حين نطوف حول أهم الآثار المتناثرة كحبات اللؤلؤ حول جيد دمشق، وحين نشعر أننا أمام مجموعة كبيرة من الآثار. تتجمهر في منطقة واحدة، تمتد من باب الجابية إلى باب شرقي إلى باب الحريقة[٥٧]، حيث مقام السيدة رقية بنت الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، وحيث تشهق قلعة دمشق القديمة بأسوارها العالية، ودهاليزها العجيبة، وسجنها القديم، يتقدمها فارس يمتطي صهوة جواده الأصهب، ملفعاً بعمامة مستديرة من الفولاذ، ومتجلباباً بلباس الميدان، يحمل ملامح صلاح الدين الأيوبي، بطل حطين. الذي يطل على مدخل سوق الحميدية الأثري، الممتد إلى مدخل الجامع الأموي الكبير، وقد رقد فيه، إلى جانبه عدد غير قليل من الرجال العظام، ما تزال رفاتهم تنبئ عن أفعالهم، وما يزال الناس من مختلف الأديان والأجناس والأقوام، يؤمّون تلك الآثار، والمواقع، والأضرحة. وحين ينتهي بنا المسير إلى مكان مكشوف في آخر سوق الحميدية، نُزِع عنه السقف، وندخل في الشارع الفرعي، الأيمن باتجاه قصر العظم، وسوق الصاغة الجديد، ما بين سوق الحريقة والبزورية، ونصل إلى ردهات شارع فرعي، يفضي بنا إلى سوق الحرير، ويطالعنا شاهق من البناء القديم، وباب دار بنّي اللون، مصنوع، من

---

[٥٧] جميع هذه الأمكنة تقع في الجنوب الشرقي من سوق الحميدية الموازي للسوق المسقوف الذي يواجه ساحة باب الجابية المحاذي لقلعة دمشق، والسجن القديم، وقصر العدل، والذي يتفرّع عنه باب شرقي، وباب الحريقة، ومقام السيدة رقية، والجامع الأموي، وسوق الحرير ويجمع عدداً من الأحياء هي: حي العمارة، وحي الشاغور، وحي مسجد الأقصاب، وحي باب توما، وحي القيمرية، وسيدي عامود، وحي القنوات، وكلها تقع في الجهة الشرقية الجنوبية من محافظة دمشق.

الخشب القديم الذي كان يستخدم لصناعة السفن الحربية، قد حفر حفراً بين عمودين من الحجر الأزرق، منحوتين بإزميل فنان بارع، نجد أنفسنا أمام آثار من نوع خاص. آثار الفن والتاريخ، والمعمار، والأدب، وأول شيء يشد انتباهنا في صحن تلك الدار بركتها المستديرة المزخرفة المملوءة بالماء إلى حافة العنق. وتلك الردهات التي تفضي إلى صيوان كبير، يصلح أن يكون قاعة للمحاضرات. كلمة حق نقولها: إن مدخل البيت، وتناسق الغرف فيه على طبقتين متباعدتين في الطول والعرض، لفسح المجال أمام أشعة الشمس، كي تأخذ طريقها إلى داخل تلك الغرف، ولتترك فسحة واسعة حول تلك البركة، لمن يودّ الجلوس مساءً، وإلى جانبه نرجيلته المحببة إلى قلبه. إن هذا المدخل، وتلك الغرف الموشّاة بالنحت والزخارف، تدلل على عراقة هذه الأسرة وأصالتها.

في هذا البيت الأثري الكائن في الجانب الأيمن من سوق الحميدية، الذي يتكئ على سوق الصاغة الجديد من جهة الشمال، وعلى قصر العظم من جهة الشرق، ويشرف على قلعة دمشق والجامع الأموي وقبر صلاح الدين، ومقام السيدة رقية من الغرب والجنوب، في هذا البيت الشامي القديم العريق، الذي ينهض كالقلعة في منطقة (البوص)[٥٨] كما تعارف على تسميتها أهل المنطقة. ولد الشاعر عدنان مردم في ٢٤ أيلول ١٩١٧م من أب عظيم في شهرته وعبقريته هو الشاعر خليل مردم، ومن أم عريقة في نسبها وتقواها هي فاطمة الزهراء الحمزاوي. وقد تقصدّت أن أكتب (عدنان مردم) حاذفاً كلمة (بك) لأنها ملصقة بالكنية إلصاقاً، على سبيل التفخيم، والتبجيل، وفي سياق الألقاب التي كانت سائدة في الماضي (كالأفندي، والآغا، والباشا، وما شابه ذلك من الألفاظ، والألقاب التي

---

[٥٨] (البوص) يقال: إن هذه المنطقة سميت بهذا الاسم، لأن نبات (البوص) وهو نبات يشبه القصب، كان يحيط بقلعة دمشق، والمناطق المجاورة التي تقف في حدودها، فأخذت البيوت التي تقع في تلك المنطقة هذه التسمية هذا في المفهوم الشعبي لساكني المنطقة. وتأكدت من صحة هذه المعلومات من السيدة قمر كيلاني ابنة دمشق والخبيرة بأحيائها أما في لسان العرب المحيط، ٢٨٦/١ (بوص) فالبَوْص: الفوت، والسبق، والتقدّم، والبَوْص أيضاً: الاستعجال، وقيل اللون، وصنُه والبَوْص: البُعْد، والبائص: البعيد وقد سمّي الزقاق الذي يؤدي إلى منزل الشاعر عدنان مردم زقاق البوص، الزقاق الموازي له زقاق الحكمة والزقاق المواجه له زقاق النقيب.

تحدد المنبت الطبقي، أو الوضع الاجتماعي لصاحبها. وبما أن أسرة الشاعر التي ينحدر منها، أو التي يندرج في إطار نسبها أسرة عريقة في العلم والأدب والنضال والتاريخ، وهي أسمى مراتب الفخار، لا ترقى إليها صفة باشا أو آغا أو بك، فإنني اكتفيت بالاسم المجرّد (عدنان مردم) خالياً من أية صفة ملصقة أخرى، لأن من يحوز على شرف النسب، والعلم، والأخلاق، والأدب –وهي أرفع المقامات في نظري– لا يحتاج بعد ذلك إلى هذه التسميات والألقاب، مع أنني لمست إصراراً شديداً من أسرته ولا سيما زوجه (أم قتيبة) وابنته حسّانة، على إبقاء هذا اللقب، لأنه أصبح في نظرهما جزءاً لا يتجزأ من الكنية، وما عادت الأسرة تستطيع سماع الاسم منطوقاً أو مكتوباً، بدون كلمة (بك) التي لا أحبذها شخصياً في الحياة العامة، فكيف لمن حاز على مراتب ثقافية وأخلاقية أسمى؟ إنني أقدر العاطفة الزوجية والأبوية لهذه الأسرة، وحرصها على أن تظل كلمة (بك) ملصقة باسم الشاعر وكنيته، لكنني آثرت حذفها، بعد أن تأكد لي أن عدنان مردم، الشاعر والإنسان، هو أكبر بكثير من تلك التسميات والألقاب، التي كانت من صنع الدولة العثمانية، وذيولها. لقد رجعت إلى دوائر النفوس الحالية، والقديمة في دمشق فوجدت أن كلمة (بك) من إضافات الدولة العثمانية التي كانت تحرص على ذيوع هذه الألقاب، وإلصاقها بالأسر العريقة المشابهة لأسرة الشاعر عدنان مردم، وعلى الرغم من وجودها، فإنني أرى من وجهة نظري أن لقب شاعر أو أديب، أو مبدع أكبر بكثير من جميع هذه الألقاب، وحرصت على حذفها.

## ب-نشأته:

في كنف هذه الأسرة العريقة في أدبها ونسبها، نشأ الشاعر عدنان مردم، وترعرع إلى جانب أخيه الأصغر هيثم وأخواته لميس وفاطمة، وماما.

ولأنه كان الابن الأكبر لوالده خليل مردم، فقد انصبت عناية الوالد نحوه منذ نعومة أظفاره، وتنامت هذه العناية، عاماً إثر عام على طريق الثقافة والإبداع، فتشكل إثر ذلك نوع من العلاقة الأبوية والرفاقية الحميمة، بين الابن وأبيه على

مدى اثنتين وأربعين سنة، قضياها معاً جنباً إلى جنب. وقد تجلت هذه الحميمية بعد رحيل الشاعر خليل مردم، الأب عام ١٩٥٩م، حيث عكف نجله عدنان على جمع أشعاره، وطباعة مخطوطاته التي كان قد كتبها على أوراق متناثرة بخط يده، وقد اعترف النجل البار عدنان بفضل والده عليه، وتأثره به ذلك التأثر الشديد، في جميع الحوارات التي أجرتها معه الصحف والدوريات التي التقت به في حياته، وفي مقدمات المخطوطات التي خلفها وراءه والده خليل مردم بعد رحيله، ولا غرابة في ذلك، فالشاعر خليل مردم علم من أعلام الشعر والأدب في بلاد الشام، وسفر خالد من أسفار المبدعين، الذين كان له آثار ومواقف نضالية ضدّ الاستعمارين العثماني والفرنسي، ويحسن بنا أن نشير إلى بعض الإضاءات التوضيحية من حياة هذا الأب الذي نقل إلى ولده عدنان كثيراً من خصاله ومزاياه، ليس عن طريق الوراثة فحسب، وإنما عن طريق الاكتساب والتعليم والمحاكاة، فهو نجل أحمد مختار مردم من وجهاء دمشق وعلمائها، الذي ينحدر من شجرة عثمان مردم المشهور بعلمه وفقهه ونبله. حتى إن السلطة العثمانية حاولت أن تمنح لقب (الباشوية)، وهو من الألقاب الفخمة التي لا يصل إليها أو ينالها إلا القلائل جداً. حاولت منحها للجد الأكبر، فرفض ذلك، في حين حصل عليه ابن شقيقه الأكبر سامي، الذي أصبح يعرف باسم (سامي علي باشا مردم بك)[٥٩] ولم يتأت علوّ النسب للشاعر خليل مردم، وأسرته من جهة الأب فقط، بل من جهة الأم أيضاً، فقد كانت أمه أي والدة خليل مردم من عائلة عريقة جداً في دمشق. فهي فاطمة بنت محمود الحمزاوي، ومحمود هذا كان مفتي الشام، ونقيب الأشراف، وأحد الرجال العظام، الذين حموا المسيحيين عام ١٨٦٠م مع الأمير عبد القادر الجزائري[٦٠] من المذابح والتهجير في سورية ولبنان، وقد أهداه نابليون الثالث وسام

---

[٥٩] لم نعثر له في كتاب الأعلام (للزركلي) عن أية ترجمة له، إلا أن أحفاده يقولون: إنه كان من المقربين عند الولاة العثمانيين، ومن ذوي الجاه والسلطان، منح لقب (باشا) علاوة على (بك) لما كان له من حظوة عند الوالي العثماني بدمشق.

[٦٠] هو عبد القادر بن محي الدين بن مصطفى الحسني الجزائري، أمير مجاهد من العلماء الشعراء البسلاء ولد في القطيفة العام ١٢٢٢-١٣٠٠هـ -١٨٠٧-١٨٨٣م) في الجزائر، وتعلم في وهران. وحج مع أبيه سنة ١٢٤١هـ فزار المدينة ودمشق وبغداد ولما دخل الفرنسي بلاد الجزائر سنة

الاستحقاق الفرنسي، كما أهداه بندقية صيد (ما زالت تحتفظ بها العائلة)[٦١] حتى اليوم لأنه كان يحب الصيد، ولأن خليل مردم، ينحدر من أسرة عريقة في العلم والفقه والنسب، فقد ترعرعت معه الموهبة الأدبية بحكم الوسط الذي يعيش فيه (ففي ديار أسرته من آل مردم، التقى بالدكتور عبد الرحمن الشهبندر خطيب الثورة السورية، وشكري العسلي، وعبد الوهاب الانكليزي، ورشدي الشمعة، وهم من أعلام النهضة العربية وممن حكم عليهم جمال باشا بالإعدام سنة ١٩١٦م، كما التقى بالعلامة محمد كرد علي[٦٢]، وفارس الخوري[٦٣]، وأنيس سلوم[٦٤]، وجورج حداد[٦٥]، وسامي العظم[٦٦]، وعارف الشهابي[٦٧]، وفي الدار أيضاً انعقدت حلقة

---

١٢٤٦هـ بايعه الجزائريون، وولوه القيام بأمر الجهاد، فنهض بهم وقاتل الفرنسيس خمسة عشر عاماً وترك السلاح سنة ١٢٦٣هـ -١٨٤٧م فنفوه إلى طولون ومنها إلى أبنواز، واستقر أخيراً في دمشق، وتوفي فيها عام ١٩٩٧م ثم نقل جثمانه إلى الجزائر من أثاره (ذكرى العاقل) و(رسالة في العلوم والأخلاق) و(ديوان شعر) و(المواقف ثلاثة أجزاء في التصوف).

[٦١] دمشق في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. تأليف: ليندا شلشير ترجمة عمرو الملاح، ودنيا الملاح. ص٢٣٣ وكذلك كتاب جلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر. تأليف: عبد الرزاق البيطار، الجزء الثالث. تحقيق: محمد بهجة البيطار، ص١٤٦٩.

[٦٢] هو محمد بن عبد الرزاق بن محمد كرد علي (١٢٩٣-١٣٧٢هـ - ١٨٧٦-١٩٥٣م) رئيس المجمع العلمي العربي بدمشق، ومؤسسه، وصاحب مجلة المقتبس.

[٦٣] هو فارس بن يعقوب بن جبور بن يعقوب بن إبراهيم الخوري (١٢٩٠-١٣٨١هـ -١٨٧٣-١٩٦٢م) من رجال السياسة والأدب في سورية. ولد في قرية الكفير التابعة لقضاء حاصبيا وتعلم بها وبالمدرسة الأميركية بصيدا ثم بكلية الانجيلية السورية التي سميت بعد ذلك (الجامعة الأميركية) ببيروت، استلم عدّة مناصب أهمها رئيساً لمجلس النواب العام ١٩٣٦م ثم رئيساً للوزارة (١٩٤٤-١٩٤٥م) ومثل سورية لدى منظمة الأمم المتحدة مرات، وتوفي في دمشق العام ١٩٦٢م.

[٦٤] -هو كاتب وشاعر وباحث لبناني، لم نعثر على ترجمة في أعلام الزركلي، ولا أدري إذا كان هو ذاته (ونيس الخوري القدسي (١٣٠٣-١٣٩٧هـ -١٨٨٥-١٩٧٧م) الشاعر والباحث اللبناني الذي مارس التدريس في جامعة بيروت الأميركية. وحقق ديوان ابن الساعاتي، من مؤلفاته. تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، وأمراء الشعر في العصر العباسي، والاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. ويخيل إلي أنه الباحث الاجتماعي أنيس سلوم المولود في مدينة حماه (١٣٥٠-١٨٦٣هـ) عضو المجمع العلمي العربي بدمشق له من الكتب (موجز في علم الاجتماع، وعلم النفس، وعلم الاقتصاد).

[٦٥] هو الشاعر المهجري الذي ولد في حمص عام (١٩١٠م) واغترب إلى الأمريكيتين وتوفي هناك مخلفاً وراءه عدداً من الدواوين الشعرية.

[٦٦] لم نعثر على ترجمة له، وعند سؤال الباحث يوسف عبد الأحد أجاب إنه من أسرة العظم العريقة بدمشق.

[٦٧] هو عارف بن محمد سعيد بن جهجاه بن حسين من أمراء الأسرة الشهابية (١٨٨٩-١٩١٦م) كاتب وشاعر.

الرابطة الأدبية[٦٨]، التي ضمت نخبة من رجال الأدب أمثال: سليم الجندي[٦٩]، أحمد شاكر الكرمي[٧٠]، عز الدين التنوخي[٧١]، شفيق جبري[٧٢]، محمد الشريقي[٧٣]، ماري العجمي[٧٤]، فخري البارودي[٧٥]، عبد الله النجار، حليم دموس، وغيرهم"[٧٦] ولم يكن خليل مردم بعيداً عن مواقع المسؤولية، فقد انتخب رئيساً للرابطة الأدبية التي كانت تشهد حلقات أدبية خاصة في البيت ذاته الذي نشأت وترعرع فيه الابن (عدنان) وكان منذ طفولته أي عدنان، يرى هذه الشخصيات الأدبية المرموقة، تؤم دار أبيه الخليل.

"لقد كانت تلك الدار (دار الخليل)، محجاً لرجال الفكر والسياسة والأدب من داخل سوريا وخارجها، حيث كان الشاعر المصري أحمد شوقي حين يزور دمشق،

---

[٦٨] هي رابطة ثقافية أدبية ضمت نخبة من رجال الاداب والفكر، عقدت أولى اجتماعاتها في دار خليل مردم وانتخبوه أول رئيس لها في العام (١٩٢١م).

[٦٩] هو سليم الجندي الشاعر والكاتب ولد في معرّة النعمان بسورية عام (١٨٨٠) وأفنى عمره باحثاً عن شوارد اللغة العربية منقباً في فنونها، وفقهها وقواعدها، وهو من مؤسسي المجمع العلمي العربي بدمشق، توفي عام (١٩٥٥).

[٧٠] هو شفيق الشاعر الفلسطيني الكبير أبو سلمى الكرمي ولد في طولكرم بفلسطين عام (١٨٩٤) وتوفي عام (١٩٢٧)م

[٧١] أديب ومؤلف ينتهي نسبة إلى قبيلة تنوخ العربية، ولد بدمشق عام (١٨٨٩م) وتعلم في مدارسها ونهل العلم والمعرفة من مكتباتها. وتبحّر في علم اللغة إلى أن أصبح عضواً في المجمع العلمي العربي بدمشق توفي عام (١٩٦٦م).

[٧٢] شاعر من أبرز شعراء الشام في القرن العشرين ولد في حي الشاغور بدمشق عام (١٨٩٧م) وتوفي فيها عام (١٩٨٠م) مخلفاً العديد من الأشعار الوطنية والقومية حتى لقب بشاعر الوطن.

[٧٣] شاعر وكاتب من اللاذقية ولد بها عام (١٨٩٨م) عضو في الرابطة الأدبية، نزح إلى الأردن عام (١٩٢٢م) وتقلب في عدة مناصب هناك إلى أن صار رئيساً للديوان الملكي وكان شاعراً وصحفياً وخطيباً له ديوان شعر بعنوان (أغاني الصبا*) وأهم مؤلفاته (نهج الأدبين القديم والحديث) و(رسالة الأدب) توفي بعمّان في ١٩٧٠/٣/١٠م.

[٧٤] هي ماري بنت عبده يوسف العجمي من طائفة الروم الأرثوذكس، أديبة وشاعرة أصلها من سكان حماه ثم انتقل جدها (اليان الحموي) إلى دمشق في القرن الثامن عشر، ومن ثم إلى بلاد العجم بقصد التجارة ولدت بدمشق عام (١٨٨٨م) وانشأت فيها مجلتها (العروس) ثم مرضت وتوفيت بدمشق عام (١٩٦٦م).

[٧٥] من أهم السياسيين والمناضلين ضد الحكم العثماني ولد في دمشق عام (١٨٨٦م) في حي القنوات في عائلة عريقة وغنية، ثم سافر إلى باريس للدراسة، وهناك انتسب إلى جمعية العربية الفتاة، ولما عاد إلى دمشق انتخب نائباً عنها في المجلس النيابي ضمن دورات متتالية بين سنتي (١٩٢٨-١٩٤٧م) ومرض فدخل مشفى الجامعة الأميركية ببيروت، وانتهت حياته في ٢ أيار ١٩٦٦م.

[٧٦] -الحليح، فادية عبد اللطيف (خليل مردم، دراسة أدبية في حياته وشعره) دار الفداء، دمشق، ط١-١٩٩١م- ص٣٤.

يقضي أكثر أوقاته في تلك الدار، فقد أطال المكوث فيها عام ١٩٢٤م، وكذلك الشعراء جميل صدقي الزهاوي، ومعروف الرصافي، وخليل مطران وبشارة الخوري، وإيليا أبو ماضي، والكتّاب أحمد حسن الزيات، وإبراهيم عبد القادر المازني، ومحمود تيمور، وزكي المبارك وغيرهم كثيرون، كانوا يؤمون تلك الدار، ويتبادلون الآراء والأفكار الأدبية والسياسية، ويتدارسون أوضاع الوطن من المحيط إلى الخليج. وقد ساعد الأب على استقطاب هذه الأسماء شاعريته المتفردة، وكرمه، وميسور حاله الاقتصادية، والمناصب الإدارية التي تقلدها "ففي عام ١٩١٨م عين رئيساً لديوان الرسائل العامة، وهو منصب مرموق آنذاك في الدولة. وفي عام ١٩١٩م عيّن أستاذاً للإنشاء في مدرسة الكتاب، والمنشئين التي جعلتها الحكومة لموظفيها خاصة من أجل تعليمهم اللغة العربية، والتركية، والإدارة، وفي سنة ١٩٢١م انتخب رئيساً للرابطة الأدبية، وفي سنة ١٩٢٥م انتخب عضواً في المجمع العلمي العربي، وفي سنة ١٩٤١م انتخب أميناً عاماً لسر المجمع العلمي العربي، وفي سنة ١٩٤٢م عهد إليه بوزارة المعارف، ثم وزارة الصحة، ثم بوزارة المعارف والخارجية في سنة ١٩٥٢م، ثم رئيساً للمجمع العلمي العربي في سنة ١٩٥٣م، وبقي في هذا المنصب حتى وفاته عام ١٩٥٩م)[٧٧].

في إطار هذه الأسرة العريقة، العامرة بالحوارات الأدبية، والجدل، والمناقشات السياسية والفكرية، التي جعلت جل اهتمامها حول الإبداع والفكر والسياسة، نمت وترعرعت موهبة هذا الطفل الصغير الذي كان يرى بعينيه، تلك الشخصيات الأدبية، والفكرية، تؤم محج أبيه، ويسمع بأذنيه بعض تلك الحوارات والمناقشات عن كثب، من غير أن يشارك فيها. ولم يكن يدرك أحد آنذاك ما الذي سيكون عليه هذا الطفل في المستقبل؟ وماذا تخبئ له الأقدار؟

وينمو الغصن الغض الطري عاماً إثر عام، تحت هذا السقف العابق بالثقافة، والحوارات، والأماسي الأدبية العارمة، وتتفتح عبقريته، وتنفتح عيناه على مكتبة

---

[٧٧] خليل مردم دراسة أدبية في حياته وشعره، مرجع سابق ص٤٣.

والده التي تضم بين رفوفها آلاف الكتب التراثية والأدبية، ومعظم المجموعات الشعرية للشعراء العرب، ويبدأ الطفل اليافع بعد أن شغف قلبه، بحب الأدب والأدباء، بتقليب تلك الكتب، وقراءة بعض الصفحات منها، وعندما كان يشدّه الإمتاع، يستمر في القراءة حتى ساعات متأخرة من الليل، فيلتفت إليه الأب، بحنّو الوالد وعطفه على صحة ابنه الصغير، وحرصه على دروسه، وواجباته الدرسية اليومية، يلتفت إليه، والفرحة تغمر قلبه وعينيه قائلاً: يكفيك قراءة هذا اليوم يا عدنان، ضع إشارة في المكان الذي وصلت إليه من الكتاب، وغداً تكمل ما قرأت. وإذا ما نسي أو تناسى الأب توجيه هذه الكلمات، كانت الأم (فاطمة الزهراء الحمزاوي) التي كانت ترمق عدنان بعينيها، وتسرح بعيداً في الآفاق، تحلم أن تراه أفضل من والده سمواً ورفعة، كانت هذه الأم الحنون، تقوم إلى حيث يجلس عدنان في المكتبة، وتربت على كتفه، قائلة، قم يا بني إلى فراشك، فغداً سوف تستيقظ باكراً لتذهب إلى المدرسة، ولكي تكون نشيطاً بين زملائك في الصف، يجب أن تنام باكراً، وكان الابن المدلل الذي يصقله العلم والأدب، وتشحذه الأخلاق والقيم، ينهض على التوّ من مكانه ملبياً طلب أمه وأبيه، بلا تردد أو عناد[٧٨].

وتمر الأيام والسنون متسارعة، يكبر معها الناس، ويتغيرون، ويكبر عدنان مردم الطفل، ويتغيّر يكبر الفتى ويغادر مدرسة الملك الضاهر الابتدائية التي كانت تسمى مدرسة (الجقمقية)، نسبة إلى الأمير جقمق المملوكي الذي بناها قرب الجامع الأموي بمحاذاة ضريح نور الدين الزنكي، لتكون قريبة من المسجد الجامع. يغادر الفتى هذه المدرسة إلى مدرسة أغزر علماً، وأرفع مستوى، هي مدرسة العازارية في باب توما بدمشق، وهي لم تزل حتى الآن في الموقع نفسه، وتحمل التسمية نفسها. حيث يقضي فيها قرابة ثلاث سنوات، ثم ينتقل إلى الكلية العلمية الوطنية في منطقة البزورية بدمشق، فيمضي بها سنتين ثم ينتقل إلى المدرسة

---

[٧٨] من مقابلة أجريتها مع السيدة (فردوس الغزي) في منزل الشاعر عدنان مردم، حيث كان يحدثها الزوج عن مدى احترامه الكبير لأمه (فاطمة الحمزاوي) التي كان لها أثر بارز في شخصيته أيضاً. قد لا يكون بالقدر الذي كان لأبيه، لكنه كما تذكر الزوجة كان مسكوناً بذكراها وكان يزور قبرها وقبر والده في كل عيد.

التجهيزية التي تسمى حالياً (جودة الهاشمي) فينال شهادة (البكالوريا) أي الشهادة الثانوية قسم الفلسفة عام ١٩٣٦م، ولم يكن هناك فرع لدراسة الآداب، فيدخل معهد الحقوق الذي كان يشكل النواة الأولى لنشوء جامعة دمشق، ويتخرّج في هذا المعهد، حاملاً إجازة في الحقوق العام ١٩٤٠م.

يتجاوز الفتى الشاب عدنان مردم مرحلة التعليم النظري، الذي استغرق قرابة عشرين عاماً في مدارس متعددة داخل دمشق، كان فيها الأول على أقرانه، المتفرّد في أدبه وجدّه واجتهاده.

يتجاوز هذه المرحلة، ليدخل معترك الحياة العملية، محامياً متدرباً في مكتب الأستاذ المحامي سعيد الغزي. لكنّ الطباع التي تشربها، وهو في سن الطفولة واليفاعة، والشباب، والأخلاق التي تربى عليها في كنف أبيه وأمه، ومعلميه، جعلته يشعر بالنفور، والبعد عن هذه المهنة التي تحتاج إلى كثير من المرونة في التعامل مع الناس، وفي الوقت ذاته تتطلب من المحامي أحياناً أن يدافع عن قضية من القضايا ليس مقتنعاً بها، ويدرك (عدنان) أنه لم يخلق لمثل هذه المهنة، وأنه غير قادر على الدفاع عن موكل، أسند إليه قضية غير عادلة مقابل مبلغ من المال، تعارف عليه المحامون والقانون بأنها (أتعاب المحاماة). ثمانية أعوام فقط عاشها عدنان في حمأة هذا الجحيم من العذاب اليومي، والصراع الدائم، بينه وبين نفسه أولاً ثم بينه وبين أبيه الذي كان يحلم أن يكون عدنان امتداداً إليه، ووريثاً أميناً بحمل الراية من بعده، يكمل ما بدأه، ويتألق نجماً بين أقرانه، يجمع المجد من جميع أطرافه، من جهة الحسب الكريم، والنسب الرفيع، والموهبة، والكياسة، والأدب.

ثمانية أعوام فقط، قضاها الشاعر عدنان مردم في هذه المهنة، تقدّم بعدها لمسابقة في القضاء، فكان أول الناجحين، وعين قاضياً في مدينة حمص عام ١٩٤٨م، ثم ترفّع قاضياً للاستئناف حتى عام ١٩٦٢م. حيث انتقل إلى محكمة التمييز بدمشق، ليشغل منصب العضو الأيمن في المحكمة الجزائية العليا التي

كان يرأسها القاضي عبد الحسيب عدي وكانت تربطه مع هذا القاضي النزيه الذي أثنى على أخلاقه، وعدالته الأستاذ الأديب الياس غالي[٧٩] قبل رحيله ثناءً كبيراً، باعتباره كان رئيساً لديوان القضاء الأعلى طوال الحقبة التي كان فيها عبد الحسيب عدي، وعدنان مردم، وعبد القادر الأسود، يعملون معاً في مكان واحد مع الأستاذ غالي الذي وصفهم بأنهم (المثلث العادل). لقد سألته عن رأيه في شاعرنا (عدنان مردم) فقال: "تعرفت عليه منذ عام ١٩٤٢م، عندما كان محامياً في مكتب الأستاذ سعيد الغزي، فقد أهديته مسرحية كنت قد ترجمتها من اللغة الفرنسية إلى العربية، ثم استمرت العلاقة الأدبية، والمهنية فيما بيننا، فأنا أعشق الثقافة والأدب، وأعمل في القضاء، وهو كذلك يعشق الثقافة والأدب، ويعمل في القضاء وكلانا، كان يشعر أنه لا يعمل في المناخ الملائم لأحلامه، وتطلعاته، وكلما كنت أطبع كتاباً أقدّم النسخة الأولى إليه، وهو يفعل بالمثل تماماً، فقد أهداني جميع مؤلفاته، وأشهد أمام الله والتاريخ –والكلام ما زال للأستاذ غالي – "أنه كان عفيفاً –نزيهاً– عادلاً، وغاية في التربية، والأخلاق، وكان يقضي في الدعاوى التي تسند إليه بكل جراة ونزاهة"[٨٠] واستمر في القضاء حتى عام ١٩٦٦م.

حيث أحيل إلى التقاعد، وتفرّغ لإنتاجه الأدبي، والإبداعي، حتى ارتحل إلى الملأ الأعلى في ١٧ تشرين الأول ١٩٨٨م.

## ج-شخصيته وبعض ما يُؤثر عن الشاعر:

إنّ السمة الأكثر بروزاً لدى الشاعر عدنان مردم، وتثير انتباه المرء ودهشته

---

[٧٩] هو الياس بن سعد غالي. ولد في مدينة دمشق العام (١٩٠٨م) عمل مترجماً محلفاً في المحاكم ثم أميناً لمكتبة وزارة العدل، ثم رئيساً لديوان القضاء الأعلى، عضو جمعية البحوث والدراسات في اتحاد الكتاب العرب. له العديد من الكتب المؤلفة والمترجمة أهمها رسالة الغفران، والكوميديا الإلهية. توفي في دمشق في العام (١٩٩٦م).

[٨٠] من لقاء شخصي مع الأستاذ الياس غالي، عضو اتحاد الكتاب العرب، جمعية البحوث والدراسات، مواليد دمشق ٧ أيار ١٩٠٨م، من أقرب المقربين إلى الأستاذ الشاعر عدنان مردم، في مجالي الأدب والقضاء، كان لا يزال حياً عندما التقيته بتاريخ ١٩٩٦/٧/١٩م في منزله الكائن في باب توما، الساعة الثامنة مساء، وتشاء الأقدار أن يرتحل إلى جوار ربه في ١٨ تشرين الثاني ١٩٩٦م.

هي ملكة الصمت المهيب العميق الذي كان يتمتع به، هذا الصمت الذي مردّه التأمل، والتفكير، والإبحار في فضاءات البحث، والتصوير، والتدبير، فيما هو كائن من الأشياء، وما يجب أن يكون، وإذا تكلم، تتابعت كلماته بهدوء، ورزانة، وتَهَدُّج، حتى ليخال المتلقي أنه يوشك على التوقف، لا سيما وأن صوته كان خافتاً وناعماً جداً يدلل على ذوق رفيع، وتربية راقية. كثيراً ما كنت أحمل الكرسيّ الذي أجلس عليه في مكتبي إلى جانبه، لكي لا تضيع مني بعض الكلمات التي ينطق بها، ولكي أشعره بمدى احترامي وتقديري إليه، هذا الصمت الطويل، وهذا الصوت الخافت المرصعان بالتأمل العميق، يشيران بوضوح إلى شخصيته الرزينة، الهادئة التي تشبه إلى حد كبير شخصية والده الخليل.

ولا أدري فيما إذا كان هو يقصد إلى التشبّه بأبيه، أو أن الفطرة والوراثة، والمعايشة، قادته إلى ذلك؟ يقول الدكتور إبراهيم الكيلاني عضو مجمع اللغة العربية، مشيراً إلى شدّة تأثر الشاعر بأبيه، وهما من جيل أدبي وعمري متقارب حيث لا يفصل بينهما إلا عام واحد، يقول في هذا السياق: "إن عدنان مردم يمثل الظلّ بالنسبة إلى أبيه خليل مردم، حاول أن يتتبع خُطا والده في حياته وبعد مماته، في أحاديثه وفي مشيته، في عزلته وفي علاقاته الاجتماعية، فقد كان يعتبره القدوة، والمثل الأعلى، ويعجب بشخصيته أيما إعجاب، لذلك كان يتقصد أن يحاكيه في شعره، وسلوكه الاجتماعي، ومواقفه، الشيء الوحيد الذي خالف أباه فيه، هو أنه تزوج غير واحدة، بينما استمر الأب مع زوجة واحدة إلى آخر يوم في حياته، وكلاهما كانا متعلقين بلفظة (بك) يرفضان أن تلصق هذه الصفة أو المرتبة إذا صح التعبير إلا بمن يستحقها، حتى إنه في (مجمع اللغة العربية) عندما كان والده، يخاطب رئيس المجمع محمد كرد علي، كان يخاطبه بعبارة (الأستاذ الرئيس)، وحين يخاطب جميل صليبا، يضع كلمة (الدكتور جميل). أما هو فلا يقبل أن يناديه أحد، إلا بعبارة (خليل بك) هذه العبارة التي كان يحاول الوالد غرسها في نفوس الصغار قبل الكبار، فقد كنا في جلسة ذات مساء في صحن داره

الكائنة في آخر سوق الحميدية، واحتاج إلى أن يطلب من طفل لا يتجاوز عمره العشر سنوات حاجة من الحاجات لم أعد أذكرها– والكلام ما زال للدكتور إبراهيم كيلاني– فنادى ذلك الطفل بلقب (بك). وكأنه يريد إفهامنا جميعاً، أن عائلة مردم، كبارها وصغارها، يحملون هذا اللقب من دون غيرهم، وكان هذا الشعور، يفضي بشكل أو بآخر إلى إقامة علائق من نوع خاص، ومع شرائح اجتماعية، تنتمي إلى فئة الأرستقراطية التي يفصل بينها وبين العامة من الناس مسافات بعيدة، لكنّ ذلك لم يحجب عن الأب والابن معاً، صفات التواضع لأهل العلم الأجلاّء، ولأصحاب المناصب الرفيعة من الخاصة، وقد حذا عدنان مردم حذو أبيه مقلداً إياه في كل ما ذهب إليه حتى في شعره، مضيفاً إليه اتجاهه نحو كتابة المسرحية الشعرية"[٨١] ويقول الأستاذ محمود الأرناؤط بأن الدكتور صلاح الدين منجد حدّثه طويلاً عن الشاعر عدنان مردم ومما قاله: "إن هذا الشاعر قد ظُلم بشهرة أبيه، فظن البعض بأنه كان يتعلق على شهرته، وينتفع منها، وربما قال بعضهم: بأن الذي يكتبه، في حياة أبيه، ربما ساعده فيه والده، فكان يحجم عن النشر إلا ما ندر، فما عُرف فضله وإبداعه بشكل أكيد، إلا بعد وفاة والده، حين قدّم من الأعمال المسرحية والشعرية بعد رحيله، ما يشعر بأنه شاعر أصيل ومن كبار الذين كتبوا الشعر في فترته، فرُفعت الظلامة عنه متأخرة، وهكذا هو حال الكثيرين من أبناء المشاهير إن عملوا فيما يعمل فيه آباؤهم من الفنون الأدبية والفنية"[٨٢].

الأمر الثاني الذي يُؤْثرَ عن الشاعر عدنان مردم، هو تعلقه الشديد باللغة العربية إلى درجة العشق، وتمكنه المدهش من صرفها ونحوها، والشواهد الشعرية التي كان يحفظها كثيرة، ومتنوعة، حيث كان يندر أن يتحدث بحديث دون أن يورد شيئاً من هذه الشواهد التي يحسن اختيارها بعناية، فقد كان ينتقي مفرداته، وألفاظه انتقاءً دقيقاً، فيؤثّر في نفس من يصغي إليه، ويحقق نوعاً من التواصل والتفاعل،

---

[٨١] من مقابلة أجريتها مع الدكتور إبراهيم كيلاني في مقر اتحاد الكتاب العرب بدمشق، بتاريخ ١٩٩٦/٧/٢٠م الساعة العاشرة والنصف صباحاً.

[٨٢] من مقابلة أجريتها مع الأستاذ محمود الأرناؤط في مقر اتحاد الكتاب العرب بدمشق، بتاريخ ١٩٩٩/٥/٢ الساعة ١٢ ظهراً.

والدهشة، فإذا أضفت إلى عنايته باللغة، قوة الذاكرة، والصوت المتهدّج الخافت، الرصين، واللهجة الجذابة، (صار كلامه أشبه بالسحر، يملك على المستمع كل لبه، وعقله)[٨٣] في هذا السياق: "كان يعشق اللغة، ولا يتهاون مع من يلحن، أو يخطئ في كتابتها أو نطقها، والكتب التي كان يوجهها على شكل مراسلات، أو إحالات، أو أحكم قضائية، كان يدققها بعناية فائقة، ويصحح فيها، لتكون خالية من أية شائبة"[٨٤] وقد ساعده عمله في القضاء على أن تكون النتائج مرتبطة بأسبابها، فظهر على شخصيته رصانتها، وعلى تفكيره تسلسلها المنطقي، ووضوحها التعبيري، فهو يعرف كيف يجذب إليه محدثه بأسلوبه السلس، الذي يقوم على الحجة والبرهان، ما دام الهدف الذي يرمي إليه واضحاً في ذهنه، وهذا التفكير المنطقي الواضح، انعكس في إبداعه المسرحي، وفي تسلسل الأحداث والمشاهد التي تضمنتها كل مسرحية من مسرحياته الشعرية التي سوف نشير إليها عند دراستها. كما أن هذه الطريقة في التفكير التي تقوم على التحليل، والتركيب، والاستنتاج والاستقراء، لاستنباط الأحكام، والنتائج من الأسباب الموجبة لها، حببت إليه مهنته الجديدة (القضاء)، على عكس مهنة المحاماة التي نفر منها، ورفض الاستمرار فيها، وكونه مستشاراً في محكمة النقض، وهي من أرفع المحاكم بعد المحكمة الدستورية، وجد نفسه وجهاً لوجه، أمام العدالة التي يبحث عنها وينشدها في أدبه وشعره. لذلك نستطيع القول: "إنه لم يكن مرغماً على هذا العمل، بل مارسه عن حب وهواية به، وجد فيه لذة ومتعة لا تعادلها لذة أخرى، أو متعة غيرها"[٨٥] وبخاصة عندما كان يحقق الإنصاف والعدل للمظلومين من الناس في أحكامه القضائية التي كان لرأيه القدح المعلى فيها. لقد تجلى حبه، وإخلاصه لعمله في نزاهته، وحفاظه على شرف المهنة من أن ينال منها أي موقف وضيع، أو تصرّف لا يليق بها، أو بنسبه الذي يناسبها ويروى عنه قوله: "فلا تصلح إلا

---

[٨٣] من المقابلة إياها مع الأستاذ الياس غالي بتاريخ ١٩٩٦/٧/١٩م.
[٨٤] من المقابلة إياها مع الأستاذ الياس غالي بتاريخ ١٩٩٦/٧/١٩م.
[٨٥] من المقابلة إياها مع الأستاذ الياس غالي بتاريخ ١٩٩٦/٧/١٩م

له، ولا يصلح إلا لها" حين كان يسأل عن مهنة القضاء، وإننا نرجح ذلك لمجموعة أسباب منها:

**أولاً:** إن مهنة القضاء كانت وما زالت، تكسب صاحبها مهابة ووقاراً عند القاصي والداني، والحاكم والرعية، وهي تتناسب مع تلك المهابة، وذلك الوقار اللذين ترعرع عليهما في كنف أبويه منذ نعومة أظفاره، وحتى بلوغه سن اليفاعة، وهي السنوات الأساسية في تشكيل القيم والأخلاق، وسمات الشخصية.

**ثانياً:** إن مهنة القضاء غايتها: إنصاف الناس، وتحقيق العدالة في الأرض، ووظيفة الأدب ترمي إلى هذه الغاية. فالهدفان متداخلان، والشاعر عدنان مردم، وجد ضالته المنشودة في كليهما معاً، لذلك أحبّ عمله بالمقدار الذي أحب فيه أدبه.

**ثالثاً:** اختيار طريق الأدب، واختيار طريق القضاء، يفضي إلى التعرّف على أحوال الناس، والإطلاع على مشاكلهم، وهمومهم، وكلا الطريقين يفتحان الآفاق، ويبحثان عن دروب الخلاص من تلك المشاكل والهموم، وقد وجد الشاعر عدنان مردم نفسه في الميدانين، يؤدي واجبه الوطني والقومي والإنساني. في القضاء كان يسعى لانتصار الحق والعدالة، وفي الأدب كان يضيء بإبداعه دياجير الظلمة للوصول إلى الحقيقة.

لقد كان صديقاً للأتقياء الطيبين من الناس، ورفيقاً للأتقياء النبلاء منهم، ونصيراً للفقراء المستضعفين في الأرض، واسع الصدر، يستمع إلى شكاواهم، ويجهد بكل ما أوتي من قوة لحل مشكلاتهم، وإنصافهم، ومعالجة قضاياهم بروية وصبر وحكمة، وإن أدّى ذلك أحياناً إلى إغضاب من لا يروق لهم هذا السلوك. إن عدنان مردم القاضي الذي آمن بالعدالة، طريقاً وحيداً لإظهار الحق والحقيقة، هو نفسه الشاعر القومي الذي وقف جل شعره العادي، والمسرحي لنصرة تلك العدالة،

وإحقاق الحق على الأرض، إنه كان يعي دوره تماماً في تحقيق نهضة أمته القومية، ويعي الدور الكبير الذي ينبغي لرجال الفكر، والأدب، والعدالة أن يؤدوه لبعث أمتهم، وتحقيق نهضتها القومية.

ولذلك كان شديد الحرص على أن يكون المثال والقدوة في سلوكه، ومواقفه، وعمل مع عدد غير قليل من أبناء جيله المتنورين الباحثين عن الحقيقة، والمتمسكين بالعروة الوثقى، لتحقيق ذلك، فدعا إلى ندوة الأربعاء التي كانت تعقد في منزله كل إسبوع من العاشرة صباحاً حتى الواحدة، وأحياناً حتى الثانية والثالثة ظهراً، وكان يؤمّها عدد غير قليل من رجال القضاء، ومن رجال الفكر على السواء:[٨٦]

كما كان يتردد بعض القضاة والمحامين والأدباء والشعراء على هذه الندوة، وكانوا يناقشون أهم القضايا الأدبية والثقافية، وغالباً ما كان يحدد موضوع الندوة مسبقاً، لتكون الحوارات، والمداخلات مكتوبة. ويخصص أحد المنتدين، لتقديم الموضوع الأساس في بداية الجلسة، ثم يفتح باب الحوار والمناقشة، وبذلك توزعت

---

[٨٦] أهم الأدباء والشعراء والكتاب الذين كانوا يقصدون دار الشاعر عدنان مردم لحضور ندوته الثقافية الإسبوعية هم:
الأستاذ عبد القادر الأسود (رئيس محكمة التمييز بدمشق) توفي عام ١٩٩٥م.
الأستاذ أدهم الجندي (باحث في الأدب وشاعر)، معاصر
الأستاذ أنطون شار (قاضي في محكمة الاستئناف) توفي عام ١٩٨٦م
الأستاذ عبد الحسيب عدي (قاضي في محكمة النقض).
الأستاذ رياض الأتاسي (قائمقام) بمرتبة محافظ، توفي عام ١٩٩٦م.
الأستاذ عبد الوهاب الأزرق (قاضي في دمشق، وضع دستور الإمارات العربية المتحدة).
الأستاذ الياس غالي أديب وباحث ورئيس ديوان إدارة القضاء الأعلى مدة عشر سنوات، توفي في ١٨ تشرين الثاني ١٩٩٦م
الأستاذ محمود غراب أديب وباحث، تركزت معظم أبحاثه على ابن عربي وشرح أهم مؤلفاته، معاصر.
الدكتور حسين عمر حمادة باحث ما زال حياً، عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق
الأستاذ أحمد دهمان باحث وشاعر توفي بدمشق عام ١٩٥٩م.
الأستاذ حسين دوامنة محام ما زال حياً يرزق بدمشق
الأستاذ رضا العظمة محام ما زال حياً يرزق بدمشق
الأستاذ كامل القصار باحث في المكتبة الظاهرية بدمشق معاصر.
الأستاذ يوسف عبد الأحد باحث، عضو اتحاد الكتاب العرب، ما زال حياً يرزق بدمشق.
الأستاذ عبد الغني العطري باحث ما زال حياً يرزقبدمشق.
الأستاذ عيسى فتوح باحث ما زال حياً يرزق، عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

نشاطات عدنان مردم في هذه المرحلة على ثلاثة محاور رئيسة هي:

***-أنشطته الأدبية الاجتماعية، تمثلها هذه الندوة .***

***-أنشطته الإبداعية، تمثلها إبداعاته الشعرية والمسرحية .***

***-أنشطته الإدارية، تمثلها وظيفته في القضاء .***

وخلال هذه المرحلة التي امتدت قرابة ثمانية عشر عاماً من عام ١٩٦٢م وحتى ١٩٨٨م. أي حتى وفاته، أنجز فيها عدنان مردم جزءاً كبيراً من غاياته، وأهدافه الاجتماعية والإبداعية، غير أن طموحه الإداري، تبدد إثر إحالته على التقاعد عام ١٩٦٦م، مع عدد غير قليل من أقرانه في القضاء الذين كانت تنتظرهم مناصب رفيعة في الدولة. مهما يكن من أمر فإن إحالة عدنان مردم على التقاعد، لم تدخل إلى قلبه اليأس أو الوهن، بل زادته نشاطاً ودأباً، في الطريق الآخر، طريق الإبداع الشعري، ولا سيّما الدرامي منه الذي شغل عليه معظم أوقات فراغه، وأصبح أكثر ملازمة لبيته، وبشكل أدق لا يخرج من مكتبته العامرة بأمهات الكتب في الطبقة الثانية من منزله إلا نادراً وفي هذا السياق تتحدث الزوجة الثالثة (فردوس الغزي) مواليد دمشق ١٩٤٢م -التي ما تزال تحيا على ذكراه، وتتابع مسيرته في تربية أنجاله الثلاثة قتيبة ووضاح وحسّانة، تتحدث عن هذا الجانب من حياته باعتبارها الوحيدة التي كانت تلازمه طيلة هذه الفترة الممتدة من عام ١٩٦٦م وحتى عام ١٩٨٨م، أي حتى ساعة احتضاره ورحيله تتحدث قائلة:[٨٧] "كان مثال الزوج في معاملته لأزواجه، وكان مثال الأب في معاملته لأبنائه، إنه خفيف الظل في منزله، مهذب في ألفاظه، لطيف في عشرته، حنون في علاقاته، لا يزعج أحداً ممن يعيشون معه، أحب الأوقات إليه هي الأوقات التي يكون فيها مع الكتاب، ينام باكراً، ويستيقظ باكراً، يتهجد باسم الله، والدعاء إلى الله في السّراء والضّراء،

---

[٨٧] من مقابلة أجريتها مع السيدة (فردوس الغزي) في منزل المرحوم الشاعر عدنان مردم بحضور أبنائها، قتيبة، وضاح، وحسّانة الابنة الوحيدة، امتد اللقاء من الساعة التاسعة مساء يوم الثلاثاء ١٩٩٦/٧/١٦م وحتى الساعة الثانية عشرة ليلاً تم فيها تسجيل أهم النقاط المهمة لهذا البحث عن الأسرة بكاملها، وعن الشاعر عدنان مردم محور البحث بشكل خاص، وقد شارك الاربعة في هذا اللقاء، وكل منهم أدلى بدلوه فيما يعلم.

كأنه الصوفي المتوحد مع خالقه، لا يذكر أحداً بسوء حتى الذين لم تكن تربطه بهم علاقات ودّ أو صداقة، وكان بعضهم يحاول الإساءة إليه، كان لا يذكرهم إلا بالخير" أما الابن الأكبر قتيبة عدنان مردم[٨٨] فيقول: "لم أتعرف على والدي جيداً إلا في السنوات الأخيرة من حياته، بيني وبينه قرابة خمسين عاماً، كنت في صغري أحترمه كثيراً، وأتحاشى إتيان إي خطأ كي لا يغضب مني، وأصبحت كبيراً وترسخ هذا الشعور. لا بل تُوّج بالاحترام والإجلال عوض الخوف، كانت تكفي نظرة واحدة منه، لتحول بيني وبين أي تصرف لا يرضيه، وفي الوقت ذاته كان يشعرنا بقربه منا، وبخاصة عندما كان يلتقي في صالونه الأدبي مع عدد من زملائه، كان منظماً لوقته في الطعام والشراب والقراءة، والنوم، وعندما يكون موجوداً في مكان، يسود المكان الهدوء والصمت، وينتفي اللعب أو الصراخ، وكان يحثنا على الدراسة، ويعطينا بعض القصص والروايات لنقوم بتلخيصها. وكان في بعض الأحيان يداعبنا، ويحكي لنا الحكايات" وتتدخل الزوجة لتضيف: "لا يتردد على المقاهي، ولا يكثر من العلاقات الاجتماعية، يكتفي فقط باغتنام المناسبات لزيارة أقربائه، وأصدقائه، وما تبقى من الوقت يقضيه في القراءة والكتابة، وغالباً ما كنا نذهب في فصل الصيف إلى أحد المصايف القريبة من دمشق كالزبداني أو بلودان. وهناك كان يطيل التأمل في الطبيعة الخلابة، ذات مرّة كنا في وادي بردى، فوقف وارتجل شعراً، ثم عاد إلى البيت ودونّه في دفتر أشعاره، كان يتجاوز بنظره الثاقب المسافات، فيرى أبسط الأشياء، وأدقها بعينين حاذقتين، تجيدان التصوير، والرؤية، إنه قليل الكلام، كثير التأمل، طويل الشرود، كم مرّة أردت أن أشعره بوجودي، فقطعت عليه شروده بسؤال، أو بإشارة تحمل دلالات التنبيه فقط، وما كان يمتعض، أو يتضجر، بل كان يبتسم، وأحياناً، يشعرني بأنني كنت مصيبة في ذلك التصرف" ويتدخل وضّاح عدنان مردم[٨٩]، ليقول: "كان أبي ديمقراطياً في

---

[٨٨] مواليد دمشق ١٩٦٤م، يحمل إجازة في الرياضيات والفيزياء من جامعة دمشق، ولديه بعض المحاولات الشعرية الواعدة.

[٨٩] الابن الثاني مواليد دمشق ١٩٦٥م، خريج كلية التجارة ويعمل في مؤسسة سياحية.

تعامله معنا، يشجعنا على القراءة، ويلفت انتباهنا إلى أهمية تعلم اللغات الأجنبية، ويشجعنا على أن نتخذ قراراتنا بأنفسنا، وبمحض إرادتنا، وبهذا الشكل، كان يحملنا مسؤولية اختياراتنا، كان صديقاً وأباً وأخاً، نحاوره في بعض المسائل والقضايا، فنحسّ بأنسام الديمقراطية الحقة، تغمر الزمان والمكان اللذين يوجد فيهما، نساعده في تصحيح بعض المخطوطات أثناء طباعتها، ونقف عند بعض العبارات والجمل، لنمازحه فيما يقصد منها، فيضحك، ويتقبل ذلك المزاج بروح رياضية واعية، وعندما كان يتضايق كثيراً يصمت".

**أما ابنته حسّانة عدنان مردم[٩٠] فإنها تقول:**

"كان لوالدي طقوسه الخاصة، غير المرتبطة بالتقاليد والأعراف السائدة، إن تلك الطقوس تشكل منهج تفكيره، وأسلوب حياته، علاقتي العاطفية معه كانت أكثر من أخوتي، كان يحكي لي القصص ليضحكني، ويغني بعض الأغاني ليفرحني، وكنت أراه عملاقاً، وله حضور، ورهبة، وشخص فوق مستوى الواقع، وما زالت هذه الرؤية مزروعة في نفسي حتى الآن. إنه لا يتكلم كثيراً، لكنه حين يتكلم، يجذب إليه الأسماع، والأبصار، لأن لأحاديثه وقعاً، ومعنى، له رهبة تصل إلى درجة الخوف، مع أنه كثير اللطف والتواضع، وهو أبعد ما يكون عن التكبر، لا بل إذا ظهرت مني أو من أخوتي بادرة، تدل على التكبر كان يؤنبنا، لم يدخلنا إلا في مدارس حكومية مع أنه كان بإمكانه أن يعلمنا في مدارس خاصة، لكي لا يتشكل لدينا مثل هذا الشعور، وكان لا يأبه للمظاهر، بل يفتش عن الجوّاني الجوهري في الإنسان والأشياء، وكان والدي لا ينكسر، لأول مرّة وجدته يبكي، عندما تزوجت اختي، وغادرت منزلنا إلى منزل الزوجية، عرفت أنه عاطفي إلى درجة عالية، ومرّة ثانية رأيت حبّات الدمع تنهمر من عينيه وهو يقرأ قصيدة ابن الرومي (واسطة العقد) لم يكن لديه اهتمامات مادية إطلاقاً، ولم يضع في حسبانه أن يكون ثرياً،

---

(٩٠) آخر العنقود مواليد دمشق ١٩٧٣/١٠/١م خريجة أدب انكليزي، من جامعة دمشق عام ١٩٩٤م، وطالبة دراسات عليا في قسم اللغة الانكليزية، وفي الوقت نفسه طالبة في المعهد العالي للعلوم المسرحية (اختصاص نقد).

ولم يفكر في مسألة التملك، أو الإرث أو ما شابه ذلك" نعم صدقوا فيما قالوا، فقد كان جلّ تفكيره منصباً على الأدب بعامة، والشعر منه بشكل خاص، وهاجسه الوطني والقومي الذي لا يفارق تفكيره، ويملأ عليه حياته أكثر من أي شيء آخر، كان ينغصه ويزيد في أحزانه وهمه هو كيف تنهض أمته من هذا العثار؟ وكيف يرتقي مجتمعه إلى مصاف المجتمعات الراقية؟ بعيداً عن أي مطمح دنيوي فردي، سوى أن يكون شاعراً مجلياً، يلهب الحماس والنخوة في أبناء أمته وشعبه، ويبث فيهم ضياء الحب والمقاومة. هكذا عرفته في حياته، يوم كان يتردد على اتحاد الكتاب العرب، لزيارتي بين حين وآخر، وهكذا عرفته في رحيله إلى الملأ الأعلى بعد أن اطلعت على سيرته الذاتية، ونتاجه الشعري، الدرامي فتوضحت إشراقات ذلك العقل المستنير، والشعور القومي المتوهج في ثنايا كل سطر، خطته أنامله المعطرة بأريج الشعر والدراما على حد سواء. وماذا نحكي عن مآثره ومزاياه؟ هناك العديد من القصص والحكايات التي تشير إلى نبله، وأخلاقه:

يُحكي أنه كان يسير مع ابنته حسّانة على ضفاف نهر بردى، بعد زيارة قصيرة لأحد الأصدقاء العائدين من الحج، وقد قدّم لهما ذلك الصديق ضيافة عدداً من حبات التمر الحجازي، فكان حين يأكل حبة، يلقي بالنواة على مجرى النهر، مما أثار انتباه ابنته حسّانة،

**فسألته: لماذا تلقيها في النهر يا أبي؟**

فأجابها: إنها من أرض الرسول النبي محمد صلى الله عليه وسلم فكيف تريدين مني أن ألقيها على الأرض؟ فتدوسها الأرجل، أو عجلات السيارات؟ هذه النواة ينبغي لها أن تكون محفوظة إما داخل التربة، أو في قلب الماء. وعن نزاهته في القضاء يُحكي أنه لشدّة نزاهته، كان يعتذر عن النظر في أية دعوى تربطه بأصحابها قرابة، أو صداقة، وغالباً ما كان يطيل النظر في أحكامه قبل إعلانها على الأسماع، حدثني الأستاذ الأديب الياس غالي، وكان ممن لازموه طوال فترة وجوده في القضاء، حيث كان الاثنان يعملان في القصر العدلي بدمشق، حدثني

قائلاً: هناك عشرات الحوادث، والمسائل التي يمكن إيرادها مثالاً على نزاهة عدنان أذكر لك بعضاً منها على سبيل المثال لا الحصر:

إحداها: أنه كان لأحد أقربائه دعوى جزائية عنده، ولما سمع أن دعواه سينظر فيها قريبه (عدنان مردم) جاء إليه قاصداً إيضاح بعض الجوانب التي لا يتيسر الكشف عنها بسهولة في حيثيات الدعوى، وحين فرغ من توضيح رأيه، وغادر المكان منصرفاً إلى بيته، قدّم عدنان مردم اعتذاره عن النظر في دعوى قريبه، ليبتّ بها قاض آخر، وحين سأله فيما بعد ذلك القريب عن سبب اعتذاره، أجاب: أنا سمعت من طرف واحد، هو أنت، فكيف تريدني أن أقضي حكماً في دعوى لم يتح للطرف الآخر أن يوضح وجهة نظره؟ ويقال: إن بعض المجرمين كانوا يرتجفون خوفاً، عندما يعلمون أن دعواهم، أحيلت إليه للنظر فيها. ذات يوم حكم على مجرم بحكم يستحقه، لأنه قتل صديقه عن سابق إصرار وتصميم، مقابل سرقة ما بحوزته من المال، ويبدو أن القاتل استطاع التماس الأعذار المخففة للحكم بغير وجه حق، فما كان من الشاعر عدنان الذي لا يرتضي عن إحقاق الحق بديلاً، إلا أن نقض الحكم

الذي اختلق الأسباب المخففة اختلاقاً، وأكد على القاضي الذي التمس له تلك الأعذار، أن يأخذ بالأصول الجزائية المنصوص عنها في المواد القانونية التي تنطبق على ذلك الجرم، تحقيقاً للعدالة.

كان يساوي بين الناس جميعاً دون النظر إلى الشرائح الاجتماعية التي ينحدرون منها، أو الوجاهات والثروات التي ينالونها.

ومما يذكر عنه أيضاً، أن أحد القضاة حكم على أمين مستودع يعمل في أحد صوامع الحبوب في محافظة الحسكة، بالطرد من الوظيفة، والسجن ثلاث سنوات، بحكم سوء الأمانة، ومخالفة الأوامر والتعليمات الواردة من الجهات العليا؛ وحين شكى ذلك الموظف البسيط أمره إلى الأستاذ الأديب الياس غالي قائلاً: إنه لم يخرج من مستودعه حبة قمح واحدة لذلك المتعهد؛ إلا بناء على أمر خطي من

رئيسه المباشر، وأبرز الوثيقة التي تثبت ذلك، فما كان من الأستاذ غالي إلا أن ذهب مباشرة إلى الأستاذ عدنان مردم، وهو مستشار محكمة النقض– أي يتربع على أرفع المواقع الإدارية في القضاء– وقصّ عليه القصة، وأطلعه على الكتاب الذي وجهه رئيس ذلك الموظف لمرؤوسه؛ بشأن تسليم كميات الحبوب المطلوبة لذلك المتنفذ، وعندما اقتنع أن أمين المستودع مظلوم، لم يفعل شيئاً سوى أنه نفذ الأوامر التي أعطيت إليه من رئيسه المباشر، طلب إعادة النظر في الدعوى، واستدعى ذلك المدير، وحكم عليه بالغرامة والسجن، وأفرج عن أمين المستودع، وأعاده إلى وظيفته مع إعادة كامل مرتباته الشهرية التي يستحقها عن المدة التي قضاها في السجن، وحين التقى به الأستاذ غالي فيما بعد، وشكره على حسن صنيعه مع ذلك العامل، ترحّم على أبي العلاء المعري وقال حكمته الشهيرة عندما وصفوا له قلب الديك علاجاً لمرض مزمن ألم به في أواخر أيامه: ((استضعفوك فوصفوك، فلماذا لم يصفوا قلب الأسد أو النمر))؟

وأردفها بعبارة تحمل كل معاني الإصرار على تحقيق العدالة وهي: (لن تكون أحكامنا كخيوط العنكبوت لا يقع بين شباكها إلا الحشرات الصغيرة، فالقانون وجد من أجل الجميع، ويجب أن يطال الجميع) هكذا عاش عدنان مردم طوال المرحلة التي قضاها في القضاء، وهكذا عاش في بيته، وفي المجتمع، وفي إبداعه، يبحث عن الحقيقة، ويعمل لترسيخ القيم، والمبادئ السامية في نفوس أبناء مجتمعه.

وذلك هو عدنان مردم القاضي، والشاعر، والإنسان الذي لم يلتفت إلى التمايز الطبقي الذي كان قائماً في مجتمعه، ولم تأخذه خشية أو رهبة من صاحب منصب أو ثري، أو ذي وجاهة، ولم يضعف أمام أكبر الإغراءات والمناصب التي كان يمكن له أن يحظى بها، إذا هو غيّر قليلاً من تلك السلوكات التي تغضب منه أقرب المقربين إليه، إذا لم أقل تجعلهم ينفرون منه، ويرشقونه بسهام الحقد، والحسد، والكراهية، وربما انعكست هذه السلوكات على علاقاته الاجتماعية. فأصبحت محدودة جداً، إلى المستوى الذي يمكن أن نصفها، بمجانبة الناس،

والاتجاه نحو العزلة في مكتبته أواخر أيامه، ولاسيّما العقد الأخير من عام ١٩٧٨-١٩٨٨م، حيث كان لا يخرج من منزله إلا نادراً، لعمل مهم، أو لعيادة مريض يخصه، أو تربطه به علاقة حميمة، أو لزيارة صديق في إحدى المناسبات الرسمية. وبذلك بقي صلباً، متماسكاً أمام منطلقاته، وأفكاره.

## د- تأثره الواضح بأبيه خليل مردم

لقد زاوج عدنان مردم بين شخصيته، وشخصية أبيه الخليل التي تأثر بها تأثراً شديداً ففي الوقت الذي كان يسعى لتحقيق ذاته الإبداعية، ويطبّق قناعاته من خلال عكوفه على إبداعه؛ كان إبداع والده الراحل خليل مردم، ينال منه منزلة كبيرة، فقد أعطاه جانباً هاماً من حياته، كما يقول الدكتور شاكر الفحام: عندما سألته عن أسباب تجاهل إبداع هذا الشاعر- أقصد عدنان مردم- من قبل النقاد والباحثين فأجاب: ((لقد أفنى حياته براً بأبيه خليل مردم. ففي حياته لم يكن يسمح لنفسه أن يتقدم حتى ولو بالذكر أو بالنشر على أبيه، وبعد وفاة أبيه، صرف ما تبقى من عمره لنشر المخطوطات الشعرية، والنثرية التي خلفها وراءه الخليل))[٩١]وإنني من خلال قراءة السيرة الذاتية لهذا الشاعر، ومتابعة المقابلات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية التي أجريت معه، حيث يندر أن يتحدث عن أي عمل جميل، أو رأي جليل، أو موقف نبيل، إلا وكان يعزوه إلى والده خليل مردم. وقد ظل هذا الاحترام والإجلال، والاعتزاز والاعتراف، بفضل والده عليه في كل شيء قدمه لوطنه، وأمته حتى الساعات الأخيرة من حياته، حيث كان يذكره بالرحمة كل صباح، ويزور قبره بكل مناسبة، ويتحدث عنه، وعن صفاته، وعبقريته، ومزاياه، في جلساته الخاصة والعامة، وفي المقدمات التي استهل بها معظم المخطوطات التي أعاد قراءتها، وتدقيقها، ودفع بها للطباعة، والنشر بعد رحيل أبيه الخليل، يؤكد إعجابه وتعلقه، واقتداءه به كمثل أعلى، يحتذى في كل

---

[٩١] من لقاء مع الدكتور شاكر الفحام، رئيس مجمع اللغة العربية بدمشق، في إطار لجنة الإشراف على مجلة بناة الأجيال، يوم الخميس الواقع في ١٩٩٦/٧/٢٥م.

شيء كان يؤديه على صعيد الإبداع، أو على صعيد السلوك، ولذلك نزع في السنوات الأخيرة من حياته لتحقيق، وجمع تلك الآثار التي خلفها الخليل، وطباعتها بعد التقديم إليها بما يوضح هذا الإقتداء إلى درجة التماهي. يقول في مقدمة كتابه (محاضرات الخليل): التي حققها وعلق عليها ونشرها في عام ١٩٨٥م، وهي عبارة عن مجموع الدروس التي كان يلقيها خليل مردم على رؤساء الدواوين في فن الإنشاء، بصفة أمالي يتلوها عليهم، وكانت على غاية من التركيز، فلم يترك المؤلف على –إيجازها– شيئاً إلا وأشار إليه، إذ ابتدأ بتاريخ الكتابة عند العرب، ثم عصر النبي، فالخلفاء الراشدين، فعصر بني أمية ومن بعدهم عصر بني العباس، إلى العصر الحاضر، وعقد فصلاً تكلم به عن شعر الكتاب، وذكر في آخر الكتاب أسماء طائفة من الكتب التي يستفيد منها القارئ، وكان هدف المؤلف إرشاد كل مطالع إلى مطالعة بعض هذه الكتب، والاستفادة منها. يقول عدنان مردم عند التوطئة لهذا الكتاب: ((إن كتاب الخليل في أسلوبه ومادته، وحسن اختياره للأمثال، والفصول، على ما فيه من إيجاز، هو نهج قائم في بابه، أبان بقصد، ولم يسهب عما رمى إليه، وأصاب كبد الحقيقة. كانت المختارات التي اختارها المؤلف من أجل قطع البيان، وهي تدل على سعة اطلاع، وذوق أدبي مرهف، إذ لا يتأتى لكل أديب أن يأتي بمثل ما جاء به الخليل))[٩٢]إنه يكاد يخصّ والده خليل مردم بخاصيّة التفرّد عن جميع الكتاب والمبدعين، لشدة إعجابه، واقتدائه بهذا النموذج إلى الدرجة التي يبالغ فيها بالتوصيف، والمديح من غير أن يشعر القارئ أنه يمدح أبيه، فهو يخاطبه بلغة الغائب كقوله: ((فكتاب المؤلف جليل في نهجه، جديد في تقسيمه، وفيه من الذوق السليم في اختيار النصوص، والشواهد الشيء الكثير، والعجب أن الأستاذ خليل مردم بك، حينما ألف هذا الكتاب كان في ميعة الصبا، ولم يتجاوز الثالثة والعشرين، والكتاب بمجمله ثبت على كفاءة الخليل البيانية،

---

[٩٢] مردم، خليل (محاضرات الخليل في الإنشاء العربي، حققها وعلق عليها عدنان مردم، الشركة المتحدة للتوزيع، مطبعة خالد بن الوليد، دمشق، طبعة أولى، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م، المقدمة ص٦.

وسعة اطلاعه الأدبية))[٩٣]وفي مقدمة كتاب (أعيان القرن الثالث عشر في الفكر والسياسة والاجتماع) يؤكد أنه ((كتاب جامع للحياة الفكرية))[٩٤]، أظهر فيه مؤلفه بشكل جلي انحلال الإمبراطورية العثمانية، ودور الرجال العظام والمفكرين في انبعاث يقظة الشعوب التي كانت ترزح تحت وطأة الحكم العثماني حيث يقول الأستاذ عدنان مردم في المقدمة: ((أتى الكتاب على ترجمة طائفة من المفكرين، ورجال السياسة المشهورين، والعلماء المعروفين، والأمراء والسلاطين في البلدان الإسلامية، سواء في آسيا أم إفريقية، وكان هم المؤلف، أن يؤرخ لطائفة مختارة من الرجال في القرن الثالث عشر نعتها بالأعيان، وأتى على ترجمتها بإيجاز غير مخل. لقد بين الخليل رحمه الله، النقاط المهمة في حياة الأعيان المترجم لهم، ووصف العصر الذي عاشوه بعين نقّادة، وقلب واع، فكنت تطالع خلال ترجمة الرجل، صورة العصر الذي عاشه، بتخلفه الاجتماعي في عدم استقرار الأمن، وانتشار الأمية بين أفراد الشعب، وتفشي الأوبئة، والأمراض في أكثر البلدان... جلا الخليل في مؤلفه الفريد جميع هذه النواحي، وقدمها بصفحات قليلة، فيها كثير من الدقة، والتركيز المحكم، يلمسهما القارئ جلياً في ثنايا السطور، وكان الأسلوب الذي اتبعه المؤلف في تسطير صفحات كتابه، أسلوب المؤرخ الفطن، فقد توخى سهولة العبارة من غير ضعف، وأحسن في عرض الحوادث التاريخية، مع إيفاء الناس أشياءهم، دون أن يبخسهم حقهم، ولو قدر قلامة ظفر. يأتي المؤلف إلى شرح أدق الأمور، دون أن يسترسل مع العاطفة أوالهوى، وإذا أتى على وصف الخوالج النفسية، أو الطبائع البشرية، لمست إشراق البيان في عباراته.... إن اللغة التي توخاها الخليل، لغة سهلة، لا تعسّف بها، ولا تقّعر، وكانت بعيدة عن الزخرفة اللفظية، لأنه أراد أن تكون علمية، لتطابق مضمون الحال، وليفهمها جميع طبقات الناس دون عناء))[٩٥] إننا نلاحظ بوضوح نزعة التحبب، والمديح، والإطراء في لغة

---

[٩٣] محاضرات الخليل في الانشاء العربي، مرجع سابق، ص٨.

[٩٤] مردم، خليل (أعيان القرن الثالث عشر) لجنة التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى، عام ١٩٧١م. ص ١٠.

[٩٥] أعيان القرن الثالث عشر، مرجع سابق، ص١٠.

الخطاب، ولا نلمس أبداً أي جانب نقدي، حتى ولا مجردّ الإشارة إلى هفوة، أو خطأ، أو رأي مخالف لا بل نجد مغالاة، وإطناباً في المديح، حيث يشير إلى أن هذا الكتاب، هو بيت القصيد لمن سبقه في الكتابة بهذه الموضوعات، وبخاصة المؤرخ محمد أمين المحبي مؤلف كتاب (خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر) ومحمد خليل المرادي مؤلف كتاب (سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر) حيث يقول: ((جاءت هذه الحلقة بيت القصيد للحلقتين السابقتين، ذلك أن الخليل رحمه الله، لم يقصر كتابه على جماعة في قطر واحد، بل رغب أن يلم بترجمة الأعيان من الناس في بعض الأقطار الإسلامية، مبتدئاً بالقطر الشامي اعتزازاً بصلة النسب... وقد أتم كتابه وهو في شرخ الشباب، لم يتجاوز السابعة والعشرين من عمره، وجاء الكتاب على حداثة سن المؤلف جامعاً في بابه))[٩٦] وفي مقدمة (كتاب الأعرابيات) الذي قام بطبعه مجمع اللغة العربية بدمشق، ووقف على طبعه وشرح حواشيه عدنان مردم مع المرحوم أحمد الجندي، في مقدمة هذا الكتاب آثر أن يكون وحده الذي يشير إلى دار الشاعر، وأسرته، وشيوخه، وأخلاقه، وآثاره، وحبذا لو ترك هذا التقديم للشاعر أحمد الجندي، أو على الأقل وضع اسمه تحت آخر سطر في التقديم، بدلاً من التفردّ بالكتابة، وفي هذه المقدمة، نلمس إشارات واضحة إلى عراقة النسب التي يعتدُّ بها، وإلى حصافة النبوغ في الأدب لدى العديد من أبناء هذه الأسرة العريقة التي يقف الشاعر خليل مردم على رأسها، أو على الأقل في مقدمتها حيث يقول بعد الانتهاء من وصف الدار التي كان يسكنها أبوه، أي البيت الذي ترعرع، فيه عدنان مردم: وكأنه أراد أن يفخر على أقرانه، ويدلل على عراقته هو ذاته، من خلال الحديث والتأصيل لآثار أبيه الإبداعية والتراثية، ها هو بعد أن يفرغ من وصف دار الشاعر خليل مردم التي تقف في منتصف جادة فخر الدين الرازي، على بعد مئة متر تقريباً من الجهة الغربية للجامع الأموي. والتي تتميز بهندستها العربية، وسعة أرجائها، ووجود بركة

---

[٩٦] أعيان القرن الثالث عشر، مرجع سابق، ص١٣.

ماء كبيرة مبنية من المرمر الأحمر في إيوان واسع، نضدت أرضه وحيطانه بالرخام الأبيض، وقد زرعت أحواض الدار الفسيحة بأشجار الليمون والنارنج، والكباد وبعض الأشجار المثمرة، بعد أن ينتهي من الوصف، والتصوير اللذين يفضيان في نهاية الأمر إلى المديح والفخر بحلقات الرابطة الأدبية التي كانت تعقد على التوالي في تلك الدار، بحضور عدد غير قليل من فرسان الكلمة، أمثال شكيب أرسلان، محمد كرد علي، عبد القادر المغربي، إسعاف النشاشيبي سليم الحصري، بدر الدين النعساني، وكذلك أحمد شاكر الكرمي، عز الدين التنوخي، شفيق جبري، محمد الشريقي، عبد الله النجار، حليم دموس، وغيرهم كثيرون كانوا يؤمون تلك الدار التي أصبحت محجة لرجال الفكر والأدب من العرب والأجانب على حد سواء، تصوروا كيف يفضي به المديح ليقول عن الدار التي ولد ونشأ وترعرع فيها: ((والدار مضيافة كريمة، حلها زائرون عديدون، ونزلوا بها)) ويقول عن تلك الأسرة التي سكنت مدينة دمشق ما يقرب من ثلاثمائة سنة، ((واحتلت مكانة رفيعة بين الناس، لدماثة أخلاق أفرادها، وبعدهم عن أذى الناس))[٩٧] ويورد ما قاله البديري في يومياته عن السيرة الذاتية لأفراد هذه الأسرة، التي صنعت لنفسها مخطوطة يظهر فيها (تاريخ أسرة مردم بك) منذ أن سكنت دمشق فيقول على لسان البديري مفتخراً بالجد الأكبر مصطفى بك الشهير بالقرشي: ((إنه من أعرق أسر دمشق مجداً، ووجاهة، ومن أكثرها ابتعاداً عما لا يعنيها، وهو على طول باعه في الوظائف العالية التي يشغلها محب للخير، وبعيد عن هضم الحقوق، وأكل أموال الناس بالباطل))[٩٨] إن مصطفى بك هذا، هو حفيد الأمير على صاحب الوقف الشهير بوقف القرشي، والضارب بأعراقه إلى الوزير الكبير (لالا مصطفى باشا فاتح قبرص)[٩٩]والصفات ذاتها يسبغها بوالد الخليل أي (جده

---

[٩٧] مردم، خليل (كتاب الأعرابيات) مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٦٥م، المطبعة الهاشمية، وقف على طبعه وشرح قوافيه عدنان مردم، وأحمد الجندي، طبعة أولى، ص٨.

[٩٨] المصدر نفسه ص٩.

[٩٩] مصطفى، لالا باشا: من أمراء الجيش العثماني المقدمين والمشهود لهم بالكفاية الحربية والإدارية. فتح قبرص وتولى الصدارة العظمى (رئاسة الوزراء) أيام السلطان سليم العثماني، اختلف المؤرخون فيما إذا كان من أصل عربي أم تركي. ولكن المرجح على أنه عربي، ويؤيد هذا

أحمد مختار بك) الذي كان مزارعاً كبيراً، واشتهر بكرم الخلق، وحسن الحديث، وبعد النظر، ولا يفوت الشاعر الإبن من أن يشير بإضاءات سريعة إلى أهم الرجال العظام من هذه الأسرة، ممن نبغوا في هذا العصر فيقول: ((لمع رجال عديدون من أسرة مردم بك في شتى الميادين، العلمية والأدبية والسياسية نذكر منهم الأستاذ جميل بن عبد القادر مردم الذي يعد بحق أحد أبطال الجلاء الذي تحقق عام ١٩٤٥م، وكان الدماغ المفكر لحزب الكتلة الوطنية، وتولى رئاسة الوزارة السورية أكثر من مرة، وكان رجلا فذاً بحنكته، ودهائه، وتصريفه للأمور، وكذلك شقيقه عثمان بن عبد القادر، من أحرار العرب الأوائل الذين ناضلوا ضد الترك، وسعوا للوحدة العربية الكبرى وانضم رحمه الله مع من انضم من الثائرين العرب إلى الشريف حسين، وساهم في بناء ملك فيصل الأول في دمشق، وتوفي سنة ١٩٢٠م، ولم يجاوز الخامسة والثلاثين من عمره، واشتهر من بين رجال الأسرة راشد باشا، وسامي باشا، فقد شغل الأوائل نائب رئيس محكمة الاستئناف، وانتخب عضواً لمجلس الشوري أيام الحكم الفيصلي، وانتخب سامي باشا عضواً في مجلس الإدارة، ثم مبعوثاً عن دمشق، وعضواً في المجلس التمثيلي))[١٠٠] فلا ضير في تعصب الشاعر عدنان مردم لشآمه جرياً وراء دمشقيته في حبه العنيف الجارف لها، وهو ابنها الدمشقي الأصيل الذي ينحدر من سلالة عرفت بمواقفها النضالية ضد الاستعمار، وحسّها الوطني والقومي الرفيع، أليس هو الشاعر المعتز بوالديه، وبمسقط رأسه الأم دمشق، فيسمي ديوانه الأول (عبير من دمشق) ويخط في الصفحة الأولى تحت عنوان الإهداء: إلى والديّ الغاليين: (إلى روح الشاعر الإنسان خليل مردم بك، إلى زهراء الحمزاوي الإنسانة الصالحة أهدي، لهما هذه النفحات من عبير دمشق))[١٠١]وقد مرّت معنا عائلة الحمزاوي بين الأسر الدمشقية

---

القول ما جاء في كتاب: (التاريخ والأزمنة) في الصفحة ١٦٩ البطريرك اسفاطانوس الدويهي لأنه يؤكد بأنه عربي، تزوج فاطمة خاتون، حفيدة ملك مصر(قانصوه الغوري) والكتاب مازالت تحتفظ به عائلة الشاعر كوثيقة تاريخية على سمّو النسب الذي ينحدر منه الشاعر عدنان مردم.

[١٠٠] التاريخ والأزمنة، مرجع سابق، ص١٦٩.

[١٠١] مردم، عدنان (عبير من دمشق) منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الأولى، كانون الثاني، (يناير) ١٩٧٠م ص٧.

العريقة التي تحدث عنها والده خليل مردم في كتابه (أعيان القرن الثالث عشر)، ها هو يحذو حذو والده الخليل الذي كان اللسان الناطق لأمته، وشعبه في نضالهما القومي ضد المستعمر أيام الانتداب، والمؤجج لنيران الشعور القومي، بآياته البيانية في كل مناسبة وطنية وقومية، يقدّم التحية والسلام إلى دمشق التي نزح عنها أيام الانتداب حيث يقول الأب في قصيدة (سلام على دمشق) [من الوافر]:

***تراءتْ لي دمشقُ فقمتُ أرنو  فردَّ رواؤُها بصري كليلا***

***وشاعت نشوةٌ بي من شذاها  كأنّي شاربٌ صرفاً شمُولاً***

***كأنّي حينما استوحيتُ شعْري  عزمتُ على دُموعي أن تقولا***

***أُوقعهُ على خفقان قلبي  وأرسلهُ هُتافاً أو هَدِيلا***

وحيث يقول الابن في قصيدة (غوطة دمشق) تحت عنوان (تحية دمشق) المنشورة في ديوانه (عبير من دمشق)[١٠٢][من البحر الكامل]:

***طَابَتْ منابتُ تربها وتألَّقَتْ  عن كلِّ زاهرةٍ تروقُ وتعشقُ***

***ما كانَ بِدْعاً أن تطيبَ غراسُها  ودمُ الضَّحايا مائجٌ متدفِّقُ***

***وإزاءها ماضٍ يشوقَ كتابهُ  فيه الفخارُ مُدّيجٌ ومنمَّقُ***

---

[١٠٢] عبير من دمشق، مصدر سابق، ص٣١.

***صفحاتُهُ فوقَ الثَّرى منشورةً هيهاتَ تُبلى أو تُرَثَّ وتُخلقُ***

***سطرَ الفخارُ بهنَّ كلَّ عظيمةٍ من غابرٍ بشذا المكارمِ يعبقُ***

***ويُطِلُّ تاريخٌ يشعُّ ضياؤهُ من دونهِ تعنو الرِّقابُ وتطرقُ***

***بردى نشيدٌ خالدٌ عنْ غابرٍ تاهَ الزَّمانُ بهِ وعزَّ المشرِقُ***

إننا ونحن نجول في حدائق هذا الديوان، نتلمس بوضوح تعلق الشاعر بوطنه الأم سورية، ونتحسس النبض القومي الصارخ، الذي يبدو جلياً واضحاً بين ثنايا معظم قصائد المجموعة، كما نتوجس ملامح النزعة الوصفية، والتصوفية لدى الشاعر، ولا سيما في قصائد من كنوز بلادي– تراب الوطن، أزقة دمشق القديمة– الغوطة في الربيع، ربوة دمشق– سفح دمر– تدمر التاريخ– قلعة الحصن– شارع النصر–الخريف في دمشق– الوطن– الحرية– جبال لبنان– البرق– شقائق النعمان– سنابل القمح– الصفصافة العارية– الناعورة– خريف إلخ القصائد، ومع كل وصف وتصوير كانت تظهر تلك المشاعر القومية المتأججة، وذلك الفخر الكبير بمآثر الأمة ونضالاتها، ها هو يقول في قصيدة (جبال لبنان)[١٠٣][من البحر الكامل]:

***ماضٍ كمؤتلقِ الضُّحى يتوقدُ ملءَ العيونِ وصارمٌ لا يغمَدُ***

***وسعتْ حضارتُه العصورَ ولم تزلْ منهُ العصورُ على المدى تُسترفدُ***

[١٠٣] (عبير من دمشق) ص٦٣-٦٥.

وجلا بنور الحرفِ ليلَ عمايةً ما كان يُجلى ليلهُ المتلّبدُ

ماضٍ تدفقت الحياةُ سخيةً عبرَ القرونِ به وسالَ الجلمدُ

وازدانتِ الدنيا به وتبَّرجتْ كالأُفقِ زيّنه بليلٍ فرقدُ

تلكَ الجبالُ مسارحٌ لحضارةٍ درجَ الفخارُ بها وشبَّ السّؤددُ

وحضارةٍ ما طالها في غابرٍ عصرٌ ولم يلحقْ بسؤددها غدُ

تبلى العصورُ وتنطوي وشبابُها كالنّور لا يبلى سناهُ ويخمدُ

تلكَ الصّخورُ صحائفٌ لملاحمٍ من غابرٍ وحقيقةٍ لا تَنْفَدُ

والأرز في القمم المنيفة والذرى متشامخ بتراثه متمرد

دَرجَ الفخارُ حيالهُ في غابرٍ طفلاً وشبَّ على ثراهُ السؤَدُ

وحقائقُ الأيّامِ ملءَ كتابها سورٌ يرتلها الزّمانُ وينشِدُ

إن عدنان مردم الابن البار بأبيه الخليل، لم يكتب مذكراته، ولم يلهث وراء الشهرة، والكتابة والنشر، عندما كان والده يتسلم رئاسة المجمع العلمي العربي بدمشق، في حين دأب على تدوين وتوثيق يوميات الخليل، وتوضيح أكبر قدر ممكن من سيرته، ليقول لنا بشكل غير مباشر: هذا هو أبي القدوة، والرمز، والمعلم. ومن يقرأ يوميات الخليل التي قدم لها ورتّبها، وشرحها الابن البار عدنان مردم، وأصدرها عام ١٩٨٠م، عن مؤسسة الرسالة في بيروت؛ يدرك جيداً مدى انصهار شخصية الابن في شخصية الأب، ومدى التقارب الواضح بين الشخصيتين حتى في تزجية الوقت، وتنظيم العمل، وترسيم العلاقات الاجتماعية. فقد كان الخليل يستيقظ صباحاً باكراً، يتوضأ ويصلي، ويتبهل بالدعاء إلى الله مناجياً إياه الفلاح فيما يسعى إليه في حياته الدنيا، وكان الابن عدنان مردم يفعل الأمر ذاته عند كل صباح. ولا خلاف بينهما في تزجية الوقت. فالوالد كان يذهب إلى المجمع في العاشرة صباحاً، ليستقبل الوافدين على المجمع من رجال الفكر، والسياسة، والأدب. فإذا بلغت الساعة الثانية من بعد الظهر؛ عاد إلى داره لتناول طعام الغداء، وإلى الإخلاد للراحة حتى الرابعة، ثم هب بعد ذلك ليراجع النصوص التي يبحث عنها، والإبن يفعل الأمر ذاته عندما كان في القضاء، حيث يصعد قوس المحكمة في العاشرة صباحاً، ويغادره في الثانية من بعد الظهر عائداً إلى بيته، لتناول طعام الغداء حوالي الساعة الثانية والنصف ثم الدخول إلى غرفة المكتبة، بعد استراحة قصيرة، ينقب في بطون أمهات الكتب عن أحداث التاريخ الهامة، ليصنع منها أفكاراً جديدة، ولينسج من بعض رموزها التاريخية شخوص مسرحياته. وبعد استراحة قصيرة في المساء على مائدة العشاء، مع الزوجة والأبناء يعاود بحثه، وقراءاته في رواق تلك المكتبة العامرة بالكتب التي خلفها إليه والده الخليل، وأضاف عليها بما يؤثره من الكتب والمسرحيات.

لقد كان عدنان مردم بحق، ابناً باراً بأبيه الخليل، وكان يرى فيه الفرادة كلها، والقدوة، والمثل الأعلى، وهذه الفرادة لا تقتصر على الإبداع الشعري فحسب، بل

تتعدى ذلك لتشمل كل شيء يقوله، أو يكتبه أو يفعله في الحياة. ها هو يؤكد على هذه الفرادة في مقدمة (يوميات الخليل) فيقول: ((فاليوميات التي سطرها العلامة الخليل. فريدة في نوعها، إذ لم يتسن لأحد قبله ممن كتب في هذا الباب، أن أتى بشيء مما أتى به الخليل من الإبداع، والفهم العميق على قلة الأيام التي سطرها في يومياته، والسبب في رفعة قيمة يومياته، أنه شاعر كبير مرهف الحس، وعالم فحل، وناقد بارع، يعرف ما ينتقي من الأحداث بموهبة كاتب صناع ذي قلم سيال))[١٠٤]ولا مندوحة من القول: إن هذه المذكرات التي دونها الخليل في يومياته، لم تكن أكثر من تسجيل عابر لأهم الأعمال التي قام بها، ولأهم الأحداث التي عايشها، ولأهم الشخصيات التي كان يلتقيها في كل يوم، ولا ترقى لا في أحداثها، ولا في أسلوبها إلى مستوى السير الذاتية العادية. ومع ذلك أسبغ عليها الابن البار عدنان مردم، تلك الفرادة من شدة إفراطه بحب أبيه، وإجلاله؛ هذا الحب الذي جعله ينكب على مخطوطات الخليل بعد رحيله. ينقحها، ويرتبها، ويشرح ما يحتاج منها إلى شرح وتوضيح، ثم يدفعها إلى المطبعة. ها هو يعترف بذلك قائلاً: ((إن الذي منعني عن طبع بقية السلسلة طيلة هذه الأعوام؛ يعود إلى انكبابي على بعض الكتب للمرحوم (يقصد أباه الخليل) ومنها ديوانه، وبقية مؤلفاته الأخرى التي قمت بشرحها، وطبعها وهي: ديوان خليل مردم بك، جمهرة المغنين، الأعرابيات، شعراء الأعراب، أعلام القرن الثالث عشر، الشعراء الشاميون، دمشق وفلسطين في العشرينات، رسائل الخليل، يوميات الخليل، تقارير الخليل الدبلوماسية، محاضرات الخليل في الإنشاء العربي))[١٠٥]ويخيل إليّ لو أنه جمع يوميات الخليل ورسائله وتقاريره الدبلوماسية، وبعضاً من محاضراته، وخطبه في كتاب واحد لكان أكثر متعة، وأكثر تعريفاً بسيرة الخليل الذاتية، ويخيل إليّ أن عدنان مردم أثناء تقديمه وترتيبه لتلك الرسائل. كان يدرك ذلك، إلا أنه إمعاناً في إظهار هذه الفرادة عند أبيه، كان يشير بكل مقدمة إلى هذه السمات المتفردة في شخص الخليل دون سواه

---

[١٠٤] مردم، خليل (يوميات الخليل)، ط١، مطبعة الرسالة، بيروت، ١٩٨٠م، ص١.
[١٠٥] مردم، خليل، (أبو نواس الحسن بن هانئ)، ط١، مطبعة الملاح، دمشق، ١٩٨٦م، ص٦.

من المبدعين وحين يناظر، أو يقرن به أحداً من شعراء عصره. ما يلبث أن يلمح إلى التمايز الذي يحظى به الخليل على زملائه من الشعراء، والدبلوماسيين، والأدباء. ها هو يشير في مقدمة كتاب (رسائل الخليل) إلى ذلك بوضوح عندما يقول: ((عثرت في درج منضدة قديمة لشاعر الشام الكبير الأستاذ خليل مردم بك، على رسائل وهي مسودات لتحارير كان سطرها إلى رجال معاصرين، من أئمة البيان والفكر، والسياسة جواباً على رسائلهم، قرأت كتب أولئك الأئمة والأجوبة التي سطرها بدوره لهم، فطالعت السحر الحلال، وعزمت على أن أجمع تلك الرسائل المتبقية لما تحوي من بلاغة ساحرة وأسلوب مبين، ذلك أن خليل مردم بك إلى جانب مكانته الشعرية المرموقة، بكونه صاحب مدرسة الوصف في الشعر الحديث دون منازع، فإنه يعد في أسلوبه الكتابي علماً من أئمة الكتاب المنشئين، وقلّ من تجد بين أدباء العربية من جودّ في فني الشعر، والنثر، وكان سباقاً منذ أقدم العصور حتى اليوم. إذ لم يتأت ذلك الأمر في السابق إلا لنفر قليل، نذكر منهم الشاعر الأندلسي ابن زيدون في المغرب، والشاعر ابن المعتز، وأبا العلاء المعري في المشرق، أما في العصر الحاضر، فلا يحضرني سوى الخليلين، خليل مردم بك، وخليل مطران، فقد جوّدا في الشعر والنثر، وبلغا ذروة مرموقة بهما، إن براعة شاعر الشام الكبير في رسائله، تعتمد على طبع أصيل مرهف، يرفده ذوق أدبي سليم في معرفة الخفي من أسرار البيان، مع سعة إطلاع أدبي وثقافي))[١٠٦]وبذلك يتضح بجلاء، تأثر الشاعر عدنان مردم بأبيه، في سلوكه، وأخلاقه، وإبداعه إلى حد كبير، ولا سيّما فيما يتعلق بالشعر الوطني، والقومي، وعشقه لدمشق، ووصفه لمعظم الأماكن الطبيعية الجميلة، والأثرية الخالدة التي انعكست صورها على مرآة نفسه، وفي حفظه لمآثر التاريخ، والبطولات، والأمجاد التي تشكل موثبات اعتزاز وافتخار، وروافد إبداع له، في معظم أشعاره، وفي معظم مسرحياته، فقد تمثل عدنان مردم هذا التراث التليد تمثلاً كاملاً، فأصبح يشكل نسيجه الإبداعي الهام، كما تمثل

---

[١٠٦] مردم، خليل، (رسائل الخليل) قدم لها ورتبها وشرحها عدنان مردم بك، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م، ص٨.

محاكاة أبيه في الكثير من صفاته وسلوكاته، باعتباره الأنموذج الذي يحتذى، والمعلم الذي يستقي منه الابن، الذي تتلمذ على يديه في حب الأدب، وقراءة التاريخ، ونظم الشعر، وفي تكوين مجمل آرائه، ومواقفه الحياتية، مما جعل الاتجاه القومي ساطعاً في ثنايا أشعاره، كما انعكس هذا الاتجاه القومي في جميع مسرحياته الشعرية التي أبدعها، من خلال الشخوص التي اختارها، والأحداث التي استقى منها، والأفكار التي تضمنتها. لا شك أن الشاعر ابن بيئته، فلا غرابة إذا كان الشاعر عدنان مردم متأثراً هذا التأثير الكبير بأبيه الشاعر خليل مردم الذي لقب بشاعر الشام من كثرة تعلقه بالشام وقضايا الوطن والأمة.

فكما كان الأب ملتزماً بالقضايا الوطنية والقومية، فقد استقر في نفس الابن هذا الالتزام في شعره ومسرحه وسلوكه الاجتماعي. صحيح أن شاعرنا لم ينتسب إلى حزب من الأحزاب السياسية. ولم يقيد نفسه بعقائدية أية أيديولوجيا، إلا أنه كان ملتزماً في أدبه إلى درجة التفاني، مخلصاً أشدّ الإخلاص للشام والعروبة، وقضية فلسطين التي تشكل محور الالتزام والنضال والوعي.

وبالقدر الذي كان فيه والد الشاعر شغوفاً بالعلم والأدب، حريصاً على التمسك بأساليب القدماء، مدافعاً عن اللغة العربية الفصحى، والشعر العربي الأصيل الذي يقوم على نظام البيت العربي المقفى الموزون، كان الشاعر الإبن عدنان مردم يحمل في طيّات نفسه كثيراً من جوانب المقارنة والشبه بما كان يحرص عليه الأب، وبخاصة في الجوانب الإبداعية، والسلوكية، فقد ظلّ محافظاً على المدرسة الاتباعية في الشعر والمسرح على السواء. كما ظل حتى أخر يوم في حياته مثالاً للرجل الرصين الرزين الوقور، الي تتسم شخصيته بالوداعة والاتزان، يؤثر الهدوء على الصخب، والصمت على التكلم، وإذا تحدّث لا يتحدث إلا بما يعرف، وينأى عن العبارات الجارحة فما عرف الذين عاشروه أو عملوا معه، أن سمعوا منه كلمة جارحة أو نابية، أو تعرّض لأحدٍ من أصحابه، أو خصومه بالقدح والذم. بل كان التعفف والتسامح والحب للأرض، والوطن والإنسان

السمة البارزة في شمائله التي يشكل الالتزام بهذه الأقانيم الثلاثة مرتكز أفكاره، ومنهل إبداعه، ومحور نضاله الوطني والقومي طوال المرحلة التاريخية التي عاصرها، فدمشق مسقط رأس الشاعر، هي المدينة التاريخية التي ينطلق كل معلم أثري فيها، بعظمة هذه الأمة وحضارتها، وهي الحصن الحصين، والسور المنيع الذي يحمي هذه الأمة من غوائل الدهر. منها خرجت جحافل الفتوح في الماضي، وإليها تتوجه الأنظار في قيادة جحافل النصر في المستقبل وفي ذلك يقول[١٠٧]: (من البحر الكامل):

***يتصرّم المجدُ التليدُ ويهرمُ وتليدُ مجدِك شامخٌ لا يثلمُ***

***شاخَ الزمانُ ولم تشخْ لك همَّةٌ من دونها يعيا الزمان ويسأمُ***

***قدتِ الجحافلَ للفتوحِ فما عصا ثغرٌ عليك، وما تمنَّع مخرَمُ***

***وبنيت للتاريخِ صرحَ حضارةٍ هيهاتَ يعروهُ البَلَى أو يُهْدَمُ***

وعندما يتقدم الجيش العربي السوري في حرب تشرين محرراً الجولان، وهو الذي يسير على نهج أبيه، يرصد هذا الحدث القومي، ويصور بأس الرجال الأشداء واستبسالهم في اقتحام مواقع العدو الصهيوني، غير هيّابين ولا وجلين بما ينتظرهم، وهم يقتحمون أبواب الموت في غمرات تلك الحرب الضروس حيث يقول[١٠٨]: (من البحر البسيط):

***بأسُ الرجالِ تميدُ الراسياتُ له وليس يُعجزُهُ صعبٌ وممتنعُ***

---

[١٠٧] مردم، عدنان، نفحات شامية، قصيدة دمشق التاريخ، ص٢١.
[١٠٨] نفحات شامية، مصدر سابق، ص١٧٣.

***وما الشبابُ بهيَّابٍ ولا وكلٍ  هيهات عن غايةٍ يعيا ويرتدعُ***

***توعّر السهلُ في الجولان من قتم  والسهلُ ما كان يستعصي ويمتنعُ***

***جحافلُ الرعبِ في الجولانِ ما فتئتْ  تغذُّ في شاسع رحبٍ وتجتمعُ***

***تقحَّمَ الموتَ شبانٌ غطارفةٌ  في عارض للمنايا وبلها همعُ***

***تجلببوا الصبر درعاً حينما قرَعُوا  بابَ الردى بيدٍ لم يُثْنِها ضَرَعُ***

***يستعذبون منايا هم كأنَّ لهمْ  في الموتِ غنماً وما في الموت منتفَعُ***

وعندما تعصف الأهواء والمحن بلبنان، ويحترق وجه بيروت بحرائق الحرب الأهلية الظالمة، يتفجر قلب الشاعر ألماً وحزناً على هذه المأساة الجديدة التي راح ضحيتها آلاف الأبرياء، وهجّر بسببها آلاف المنتجين عن أرض الوطن: حيث يقول[١٠٩][من البحر الوافر]:

***ضَغَائنُ حدَّدَتْ للشرِّ ناباً  وأشرعتِ القواضبَ والحرابا***

***أحلَّت ما الشرائعُ حرَّمتهُ  وجانبتِ المروءةَ والصَّوابا***

---

[١٠٩] نفحات شامية، مصدر سابق، ص١٨٨.

***ولم تُرفقِ بِشيخٍ أو صغيرٍ ولم تُغمدْ قواضبِها احتسابا***

***مجازرُ مثلما الأهواءُ شاءت وشاءَ الغدرُ ختلاً واغتصابا***

وتبقى صورة الإنسان الحر الكريم مرسومة في ذاكرة الشاعر ومخيلته، مناصراً له في وجه الظلم والظالمين وفي ذلك يقول[١١٠]: (من البحر الكامل):

***وغضبتُ للإنسان يلوي جيدهُ جِسْراً يمرُّ عليه ذو السلطانِ***

***ويغصَّ بالطرفِ الجريحِ على القذى مستسلماً لطوارئ الحدثانِ***

إننا من خلال معالجة الشاعر عدنان مردم للقضايا الوطنية والاجتماعية والقومية؛ كمحتوى عام لمجمل نتاجه الشعري والمسرحي، ومن خلال الشكل الفني الذي اختاره لهذا المحتوى، ولا سيّما في الإطار العام لبناء القصيدة، وفي الوصف الساحر للطبيعة، وبعض الشخصيات الاجتماعية التي استنهضت شاعرية الشاعر؛ يتوضح لنا تأثر الابن بأبيه على المستويين الاجتماعي والفكري (سلوكياً وابداعياً) وهذا ما سنقف عليه في الفصول التالية عندما نتقصى ملامح الاتجاه القومي في المسرح المردمي. الذي تجاوز فيه الابن أباه، ليس في مجال الإبداع الشعري، وإنما في مجال النص المسرحي الذي لم يكن الخليل قد أعاره أي انتباه في نتاجه الشعري أو النثري طوال حياته، وكأن الإبن أراد أن يختار طريقاً إبداعياً آخر، يظهر فيه شاعريته من غير أن يدخل في منافسة، أو مقارنة بشاعرية والد الخليل، وكأنه أيضاً يقصد إلى إشادة صرحٍ إبداعي آخر في لون من الكتابة، لم

[١١٠] صفحة ذكرى، مردم عدنان، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٦١م، ص١١٥.

يسبقه إليه أحد من شعراء جيله، هو صرح المسرحية الشعرية التي يستطيع من خلالها التوليف بين المسرح والشعر، والماضي والحاضر، عن طريق فن جديد بدأ يرسم معالمه على الساحة الأدبية والفنية، هو فن المسرح، وحاجة هذا الفن إلى نصوص مسرحية شعرية جديدة، تغذيه، وتنشط دورته الدموية التي كانت بحاجة ماسّة إليها، وتفتقر إلى هذه النصوص.

ويبقى السؤال المطروح هو: هل استطاع الشاعر عدنان مردم في مسرحياته التي أبدعها أن يملأ جزءاً من هذا الفراغ في المسرح السوري؟ هذا ما سوف نحاول الكشف عنه في الفصول التالية.

# خاتمة

ولد الشاعر عدنان مردم في الرابع والعشرين من شهر أيلول ١٩١٧م، في دار أبيه الكائنة بسوق الحميدية، شارع فخر الدين الرازي، من أبوين سوريين هما خليل مردم شاعر الشام الكبير، وأديبها المعروف الذي ولد في الدار ذاتها عام ١٨٩٥م، وتوفي بها أيضاً عام ١٩٥٩م، ووالدته زهراء الحمزاوي، سليلة الأسرة المعروفة بآل حمزة، نقباء الأشراف في دمشق، وكان منهم السيد نسيب حمزة، والشاعر عبد الرحمن حمزة بن النقيب، والسيد محمود حمزة مفتي الديار الشامية، ولدت عام ١٨٩٧م بدمشق، وتوفيت عام ١٩٨٣م، من هذه الأسرة العريقة، انحدر عدنان مردم، وفي كنف والده نشأ، وترعرع، يكتسب العلم، والمعرفة، والأخلاق الفاضلة، فما إن فتح عينيه على الحياة، وتسّرب إلى قلبه شعاع التعلّم واكتساب العلم، حتى وجد ضالته المنشودة في مكتبة والده الخليل في الدار التي يعيش فيها. حيث كانت تضم الآلاف من الكتب، والمجلدات المختلفة، كما وجد ضالته في الإصغاء إلى أحاديث، وحوارات أولئك الزوّار الذين كانوا يؤمون تلك الدار من أقطار عربية أخرى، يفدون إليها لزيارة والده خليل مردم الذي كان رئيساً للرابطة الأدبية أول الأمر، ثم رئيساً للمجمع العلمي العربي حتى وفاته. فقد تعرّف إلى نخبة من الأعلام السوريين والعرب من خلال تلك الزيارات، والندوات التي كانت تعقد في صحن دار الخليل أمثال الأساتذة سليم الجندي، وعز الدين التنوخي، وأحمد شاكر الكرمي، وشفيق جبري، والمطران ابيفانيوس زائد، وحليم دموس، وعبد الله النجار. ومحمد كرد علي، وعبد القادر المغربي، وفارس الخوري، وفايز الخوري، والشيخ بدر الدين النعساني، وجميل صدقي الزهاوي، ومعروف الرصافي من العراق، وبشارة الخوري (الأخطل الصغير)، وأمين نخلة من لبنان، وحافظ إبراهيم، ومحمد الهزوي من مصر، كما حفلت تلك الدار بزيارات لكل من طه حسين، وأحمد حسن الزيات، وزكي مبارك، ومحمود تيمور، وإسعاف النشاشيبي، وانستاس الكرملي، عندما كانوا يفدون إلى دمشق.

## ثقافته:

في هذا الجو الأدبي، والمحيط الثقافي، نشأ وترعرع عدنان مردم، وتشكلت ثقافته العربية والأجنبية فقد كان يشجعه والده الخليل على حضور تلك الندوات للاستماع إلى المناقشات الأدبية التي كانت تدور فيها، فشب منذ صغره محباً للأدب والشعر. بدأ مراحله الدراسية الأولى، وبالتحديد في سن الخامسة من عمره، في مدرسة الملك الظاهر، الكائنة في باب البريد حتى تخرّج منها، وأتم تعليمه الإعدادي، والتجهيزي في الكلية العلمية الوطنية، وحصل منها على شهادة بكالوريوس في الآداب، ثم دخل في مدرسة التجهيز، قسم الفلسفة ونال منها شهادة بكالوريوس في الفلسفة، ثم انتسب إلى كلية الحقوق بدمشق، عام ١٩٣٦م، وتخرّج منها عام ١٩٤٠م.

مارس المحاماة مدة ثماني سنوات، أي حتى عام ١٩٤٨م، متتلمذاً على يد الأستاذ الكبير المحامي سعيد الغزي، ولما لم تطب له هذه المهنة، غادرها مديراً لها ظهره إلى العمل في سلك القضاء، حيث عين قاضياً للتحقيق في مدينة دمشق، وبعد مضى سنتين ترفّع إلى محكمة الاستئناف في مدينة حمص، وعيّن مستشاراً بها، وأعيد عام ١٩٥٢م إلى محكمة الاستئناف الحقوقية بدمشق مستشاراً بها، وظل في محكمة الاستئناف حتى عام ١٩٦٢م، حيث انتخب مستشاراً في محكمة النقض. درس اللغة العربية على أيدي أساتذة فحول أمثال الشاعر محمد البزم، والشيخ بهجت البيطار، والأستاذ رشيد بقدونس وهم أعضاء في المجمع العلمي العربي، وعلى الأستاذ عثمان الحوراني، ودرس الأدب العربي على يد والده مدة أربع سنوات، ودرس اللغة الفرنسية على المسيو لويس درفان سيكارا، وعلى الدكتور أنور حاتم أستاذ الأدب الفرنسي في جامعة (فوبورغ) بسويسرا حالياً، ودرس اللغة الإنكليزية على المستر (سافتنج)، مدير المركز الثقافي الإنكليزي، والسيد عادل الصقال. تحرر من العبء الوظيفي عام ١٩٦٦م، وانصرف بكليته إلى الشعر والأدب. تزوج للمرة الأولى من السيدة نعمة العمري عام ١٩٤٧م، وقد أنجبت له

ابنة وحيدة (علوة) عام ١٩٥٠م، وحصل الانفصال عام ١٩٥٢م وتزوج للمرة الثانية من السيدة نزهة العجلاني عام ١٩٥٥م، ولم تنجب له، وتزوج للمرة الثالثة من السيدة فردوس الغزي عام ١٩٦٠م، وأنجبت له (هند) ١٩٦٢م (محمد قتيبة) ١٩٦٤م (وضاح) ١٩٦٥م (حسانة) ١٩٧٣م والثلاثة من دمشق ومن عائلات مرموقة، (فالعجلاني) من عوائل الشام التي يزعم أبناء هذه العائلة أنهم ينتهي نسبهم إلى سيد المرسلين محمد صلى الله عليه وسلم وكذلك (الغزي) فهي من عوائل الشام العريقة، وقد كان فيها قديماً إفتاء الديار الشامية للشافعية، وحديثاً رجال علم وسياسة، ومن هذه العائلة فوزي الغزي، وسعيد الغزي، وهذا الأخير، تتلمذ على يديه الشاعر في مهنة المحاماة. و (العمري) من العائلات المحافظة والبارزة في دمشق.

وذلك يشير بوضوح إلى أن عدنان مردم، كان حريصاً على اختيار زوجاته من أشراف الشام أو العائلات الشهيرة التي تتناسب وعائلته (مردم) التي التصقت بها صفة الباشاوية والبيكاوية زمناً طويلاً، حتى غدت جزءاً لا يتجزأ من الكنية والنسب، وحرص أبناؤها أن تظل هذه الصفة (بك) ملازمة للأسماء البارزة من العائلة، كخليل مردم بك، وجميل مردم بك، وعدنان مردم بك، حتى رحيل هؤلاء الثلاثة، هذا اللقب الذي كان لا يُعطى إلا للأشراف، والرجال العظام في السياسة، والعلم والأدب.

## آثاره

لقد نظم الشاعر عدنان مردم الشعر في سن مبكرة، لأن الدوافع التي تحفزه على النظم كثيرة، منها موهبة موروثة عن أبيه، مع إحساس مرهف، وسعة خيال، ومنها ماتأتى له من خلال قراءاته الشعرية لفحول الشعراء ومطالعاته التاريخية والأدبية لأمهات الكتب. من النقاد من يذكر أنه بدأ بنظم الشعر؛ وهو في (سن العاشرة ونشر بعض القصائد في مجلتي العرفان والبرق، وهو في سن الرابعة

عشرة)[١١١]ومن النقاد الآخرين من يذكر، أنه بدأ بنظم الشعر قبل أن يتم الخامسة عشرة من عمره، وفي ذلك يقول الأستاذ علي القيم معاون وزيرة الثقافة في سورية بعد رحيله إلى الملأ الأعلى بأسبوع واحد: ((درس الشاعر عدنان مردم بك الأدب العربي على يد والده الخليل، وكان لهذه الدراسة الأثر الكبير في ذوقه الأدبي، فنظم الشعر في سن مبكرة، إذ لم يتم الخامسة عشرة من عمره، حينما نشر قصائده في أمهات الصحف والمجلات))[١١٢]أما حول التأليف المسرحي؛ فمعظم الآراء تلتقي حول نظمه المسرحية الأولى (فتح عمورية) في مجلة الشام، لصاحبها الأستاذ خليل محفل، وله من العمر ستة عشر عاماً، وبعد عام واحد نشر مسرحية (عبد الرحمن الداخل) في مجلة العرفان، وأتبعها بمسرحية (مصرع الحسين) وقد لاقت هاتان المسرحيتان استجابة من القرّاء، وتناقلتهما أكثر الصحف الدمشقية والعراقية. ثم نظم مسرحية جميل بثينة، ونشر مقدار فصل واحد منها في مجلة الإنسانية، لصاحبها الأستاذ وجيه بيضون، وفي الوقت ذاته لم ينقطع عن نشر القصائد الغنائية، والقومية والوصفية في العديد من الصحف العربية، أمثال مجلة الثقافة المصرية لصاحبها الأستاذ أحمد أمين، ومجلة المقتطف، ومجلة السياسة الأسبوعية، ومجلات العرفان، والبرق، والأديب، والطريق، والكتّاب، ثم انقطع مدة لا بأس بها عن النشر، ربما كان السبب في ذلك انقطاعه عن عمله بالقضاء، وربما كان هناك أسباب أخرى، المهم في الأمر أنه لم يطبع تلك الأشعار، في مجموعات شعرية، ولا تلك المسرحيات في كتب إلا منذ عام ١٩٥٦م، حيث كانت مجموعته الشعرية الأولى (نجوى) عن دار المعارف بالقاهرة ثم كرّت السبحة حسب التسلسل التالي:

**صفحة ذكرى – ديوان شعر (دار المعارف) القاهرة ١٩٦١م.**

---

[١١١] رشاد، أديب علي( الشاعر المبدع عدنان مردم بك) مجلة الكلمة، العددان ٥و٦ أيار - حزيران ١٩٧٧م، ص ٢٠٠-٢٠١.

[١١٢] القيم، علي (عدنان مردم بك) الرائد الحقيقي للمسرح الشعري، جريدة تشرين الدمشقية ١٩٨٨/١١/١ رقم العدد ٤٣١٣، ص١٢، عمود أخير.

**غادة أفاميا(١١٣)– دراما شعرية– منشورات عويدات بيروت ١٩٦٧م.**

**العباسة(١١٤)– مسرحية شعرية– منشورات عويدات بيروت ١٩٦٨م.**

**الملكة زنوبيا(١١٥)– مسرحية شعرية– منشورات عويدات بيروت ١٩٦٩م.**

**عبير من دمشق ديوان شعر– منشورات عويدات بيروت ١٩٧٠م.**

**الحلاج(١١٦)–مسرحية شعرية– منشورات عويدات بيروت ١٩٧١م.**

**رابعة العدوية(١١٧)– مسرحية شعرية– منشورات عويدات بيروت ١٩٧٢م.**

وقد نالت هذه المسرحية في أسبوع الكتاب الصوفي العالمي الذي أقيم في

---

(١١٣) مدينة أثرية في البلاد الشامية (سورية) شمال شرقي حماه. تبعد حوالي ١٦ ستة عشر كيلو متراً مربعاً عن حماه، حوالي ٢٨ ثمانية وعشرين كيلو متراً عن منطقة سلمية مسقط رأس الشاعر مؤلف هذا الكتاب، التي يقال أن أحد أمرائها عشق أميرة آفاميا، فحفر قناة تحت الأرض، تصل سلمية بآفاميا، وتصل المياه إليها، ولا تزال تسمى حتى الآن (بقناة العاشق) وتشير المصادر الأفريقية أن آفاميا خضعت للحكم اليوناني، غير أن أساطير قليلة تذكر أنها خضعت للرومان، وقد أخذ الشاعر عدنان مردم بهذا الزعم لما عرف عن الرومانيين من قوة وحب للفتوح، وتمجيد للواجب.

(١١٤) هي أخت الخليفة العباسي هارون الرشيد: يروى أنها سبب نكبة البرامكة التي أوقعها هارون الرشيد بالبرامكة بعد أن بني جعفر وزير الخليفة بالعباسة سرّاً فثارت الأنفة العربية، واستفزه الغضب وأوقع بالبرامكة دون رحمة ولا هواده. حاول الشاعر عدنان مردم الاستفادة من هذا الحدث (تسليم العباسة زمامها لجعفر) هي محور أحداث المسرحية جاعلاً من العباسة الضحية البريئة التي تمثل الأنثى في كل عصر.

(١١٥) هي الملكة زنوبيا التدمرية المولد السورية النسب، كانت على غاية من الجمال المقرون بالعفة والشجاعة، شاركت زوجها آذينة في حروبه التي شنها على الفرس، وتمكن من قتل سابور الأول كسرى فارس، كما أنها اشتركت مع زوجها في الوقعة التي دارت بينه وبين جيوش روما في مدينة حمص، وقُتل فيها إثر مصيدة دبرها له الرومان، وحاربت الامبراطور أورليانوس وظهرت عليه في سهول أنطاكية، وإثر الظفر لقبت نفسها (سلطانة الشرق) واستتب الأمر لها عدة سنوات إلى أن تم أسرها واقتيادها إلى روما. واختلفت الروايات في مصيرها، حاول الشاعر عدنان مردم أن يجعل من مدينة تدمر وبطلتها زنوبيا مسرحاً لأحداث مسرحية ساعياً لبعث إضاءة من إضاءات التاريخ العربي المشرق.

(١١٦) أحد روّاد المتصوفة الزاهدين (الحسين الحلاج) فلسف التصوف وأوجد له اصطلاحات جديدة، ومفاهيم جديدة لم تكن له من قبل، فخاف من أفكاره العباسيون، واتهموه بالاتصال بالقرامطة ولم يروا وسيلة للتخلص منه إلا رميه بتهمة الكفر والزندقة، فقتلوه. لقد حاول الشاعر عدنان مردم الاستفادة من هذا الحدث لإظهار حقانية الحسين الحلاج في طروحاته، ويوضح أنه قتل بدوافع سياسية محضة، وليس بدوافع دينية.

(١١٧) هي صاحبة المدرسة الصوفية التي تنفي عن التصوف ضروب التقشف والزهد، لتحل محله فكرة الحب الإلهي الذي يجعل من الحب مصدراً للكشف والكشف، ويحيل الكون إلى أرواح مسبحة باسم الخالق الذي حدا بالشاعر عدنان مردم لتأليف هذه المسرحية هو الاعجاب الكبير، والإكبار الشديد لهذه الإنسانة التي كانت أمه، وأعتقها مولاها لما آنس من كرامتها الكثيرة، لتختار كنفاً خارج البصرة، وتنقطع للعبادة فقط.

عاصمة الأرجنتين من اللجنة الإستشارية العالمية، ومن اليونسكو الجائزة العالمية الثالثة، ومنح الشاعر لقب بروفسور.

**مصرع غرناطة –مسرحية شعرية– منشورات، عويدات بيروت ١٩٧٣م.**

**وقد ترجم البرفسور (فرنت جونيس) فصولاً منها إلى اللغة الإسبانية**

**فلسطين الثائرة– مسرحية شعرية– منشورات عويدات، بيروت ١٩٧٤م.**

**فاجعة مايرلنغ(١١٨)–مسرحية شعرية– منشورات عويدات، بيروت ١٩٧٥م.**

**ديوجين الحكيم(١١٩)– مسرحية شعرية– منشورات مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٧م.**

**دير ياسين(١٢٠)– مسرحية شعرية– منشورات مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٨م.**

**نفحات شامية– ديوان شعر– منشورات مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٩م.**

**الإتلنتيد(١٢١)– مسرحية شعرية– عن مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٠م.**

---

(١١٨) مايرلنغ: دارة ريفية، تبعد قليلاً عن فينا عاصمة النمسا، كانت تحكم من قبل القيصر، كان (رودولف) بطل هذه المسرحية ولي عهد قيصر النمسا، يتردد على هذه المدينة كثيراً مع صحبه، يلهو ما شاء له اللهو والشباب، فهو محب للقصف والمجون، فقد تورط في حب أكثر من واحدة مع أنه متزوج، وقد شاء القدر أن تقع في حبائل حبه الشريفة (آغايا) شقيقة النبيل (أدولف) والضابط الأول في الحرب الامبراطوري، وقد أودى هذا الحب بحياتها انتحاراً. وهزت هذه الفاجعة مدن النمسا من ادناها إلى افصاها، استفاد الشاعر عدنان مردم من هذا الحدث ليصوغ بشكل الفاجعة الأسروية التي نكبت بها آل مردم بفقدان الشاب هيثم مردم شقيق الشاعر على أثر مرض عضال في بيروت وهو في ربيع العمر.

(١١٩) حكيم من حكماء اليونان، عاش عمره لا يملك من دنياه سوى عصا غليظة، وعباءة خشنة يستر بها جسمه، وقدح خشبي يشرب به، فقد قيل كان يخرج في وضح النهار حاملاً فانوساً مضاء وهو يجوب شوارع أثينا. فإذا ما سئل لماذا يفعل ذلك أجاب: إني أبحث عن الرجل، ختم ديوجين حياته حين امتنع عن التنفس ومات منتحراً حاول الشاعر عدنان مردم تصوير مأساة ديوجين النفسية التي كان يحياها في هذه المسرحية.

(١٢٠) هي بلدة صغيرة في جنوب فلسطين تعرض أهلها لأبشع أنواع المذابح البربرية على أيدي القوات الصهيونية في التاسع من نيسان ١٩٤٨ حين هوجمت القرية الوادعة بأرتال عديدة من الجيوش الارهابية تتقدمها المصفحات والمدرعات، فاستشهد معظم سكان القرية ولم ينج منهم إلا القليل القليل، حاول الشاعر أن يسطر مأساة هذه المذبحة شعراً مسرحياً.

(١٢١) هي قارّة وهمية أول من أشار إليها الفيلسوف اليوناني (أفلاطون) زاعماً أن هذه القارة لاصقة بأوربة، لكن العوامل الطبيعية فصلتها عن أوربا وحولتها إلى ناحية مجهولة من الكرة الأرضية، وهي رمز للمدينة الفاضلة التي كان ينشدها أفلاطون. اتكأ على هذا الرمز شاعرنا عدنان مردم

**أبو بكر الشبلي(١٢٢)- مسرحية شعرية- عن مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١م.**

**المغفل- مسرحية شعرية- عن مؤسسة جداول الينابيع، دمشق، ١٩٨٥م.**

**القزم- مسرحية شعرية- ملهاة عن مطبعة الكاتب العربي بدمشق ١٩٨٦م.**

وقد ترجمت المستشرقة البولونية (إيفا لورنغ) معظم هذه المسرحيات إلى اللغة البولونية. وهناك ديوان شعر مخطوط بعنوان (عالم الليل) أشار إليه الشاعر قبل رحيله بأنه قيد الطابع، لكنّه لم ير النور حتى الآن. تأثر الشاعر عدنان مردم تأثراً شديداً بأخلاق وسلوكات والده الخليل إلى درجة المحاكاة، وكان باراً به في حياته، وبعد مماته، حيث قام بجمع وترتيب، وطباعة معظم المخطوطات التي خلفها وراءه الخليل شعراً ونثراً، وقدّم العديد منها، وشرحها، وأطنب في مديح والده. ولا غضاضة في ذلك، فقد كان يمثل إليه القدوة، والأنموذج. أما عن أصدقاء الشاعر عدنان مردم في مرحلة الطفولة، والشباب، فقد كان سليمان حمزة، وعبد المطلب أمين، وعدنان رضا سعيد من أعز أصدقاء طفولته، وكان مظفر رفعت وحسني سيفي، ومعتصم سيفي، وعلي الشهابي، ويحيى الشهابي من الملازمين له أيام الشباب، أما صداقاته فيما بعد، حين دخل معترك الحياة العملية في مهنة المحاماة، والوظيفة في سلك القضاء، فقد كانت متنوعة، بعضهم من وسطه الوظيفي، وبعضهم من رجال الفكر، والأدب أمثال الشعراء أنور العطار، بدوي الجبل، أحمد الجندي، أدهم الجندي، الياس غالي، إبراهيم الكيلاني، يوسف عبد الأحد، حسين عمر حمادة، عيسى فتوح، عبد القادر الأسود، عبد الحسيب عدي، أنطون شار، ماجد الغزي وآخرون.

---

ليقول لنا من خلالها: إن الحرية للأمة هي الأصل لازدهار الحضارة البشرية، وليس نظام القوة، والتعسّف، وبناء الجيوش المدججة بالسلاح.

(١٢٢) أحد أعلام المتصوفة، ولد في مدينة سامراء في القرن الرابع للهجرة ونشأ في بيت غنى وجاه، تقلد إمارة (دُماوند) في عهد الأمير (الموفق) وساهم مساهمة فعلية في الحملات التي كان يشنها الأمير الموفق على الزنج دفعاً لخطرهم الذي كان يهدد الخلافة العباسية. ثم توجه بكليته إلى الله جل وعلا واقفاً نفسه على حبه، اتخذ الشاعر من حياة الشبلي الروحية ومن مجتمع بغداد المادي المضطرم مصدراً لهذه المسرحية.

وجميع من عاصروا الشاعر عدنان مردم في المحاماة، أو القضاء، أو الإبداع، يثنون على سلوكه وأخلاقه، ونزاهته، ويعتبرونه من مفاخر القضاء السوري في العدل والنزاهة، والصرامة، هذه الصرامة التي كانت ترهب حتى أقاربه، وثمة قصص، وحكايات كثيرة؛ تؤكد تلك النزاهة، وتشير إلى تلك الصرامة، فقد كان يرفض أية هدية مهما كانت صلته بمن حملها إليه، وربما تعرض جالب الهدية للطرد؛ إذا كان له مصلحة في دعوى، أحيلت للشاعر عدنان مردم كي ينظر فيها، كما أنه كان يرى أنه لا يجوز للقاضي أن يرتاد الأماكن العامة، كالنوادي الليلية، والمقاهي، لذلك كان يؤثر البقاء في منزله معظم الأوقات، ولا يخرج إلا في زيارة لقريب، أو عيادة لمريض.

انتخب عضواً في لجنة الشعر عام ١٩٥٩م.

ومنح لقب برفسور عام ١٩٧٣م أثر فوزه بالجائزة الثالثة على مسرحية (رابعة العدوية) من قبل منظمة اليونسكو.

وانتسب إلى اتحاد الكتاب العرب– وأصبح عضواً بارزاً في جمعية الشعر عام ١٩٨٢م، وفي عام ١٩٨٣م، عين مستشاراً لرئيس لجنة الكونغرس للسلام في الولايات المتحدة الأمريكية. ومنح عام ١٩٨٧م شهادة الدكتوراه الفخرية من جامعة المركيز (جوزيف سيكلونا) بالإضافة إلى عدة شهادات تقديرية أخرى.

انتقل إلى الملأ الأعلى، يوم الثلاثاء الواقع في السابع عشر من تشرين الأول، عام ١٩٨٨م، عن عمر يزيد على السبعين عاماً، وبرحيله تُطوى حياة رائد مهم من رواد المسرحية الشعرية؛ ليس في سورية فحسب، بل في الوطن العربي، بعد أن أثرى هذا المسرح بالعديد من الأعمال المسرحية التقليدية المتميزة، التي سنحاول إضاءة جوانب منها في الفصول التالية من هذا البحث.

❑❑❑

# الفصل الثالث

## *المظاهر الدرامية*
## *في التاريخ القديم*

- تمهيد
١- الشعر التمثيلي ومظاهره في الطقوس القديمة.
٢- وجوه المقاربة والمفارقة بين المسرح الشعري والشعر المسرحي.

❑

# تمهـيد

لعلّ كثيراً من الفنون والعلوم والآداب، تم اكتشافها عن طريق المصادفة، فالإنسان البدائي الأول، اكتشف النار، عندما كان يضرب بفأسه الحجرية على إحدى الصخور، فتطاير الشرر، وأصاب كومة من القش قرب تلك الصخرة، فاشتعلت النار فيها، ولعلّه اكتشف الكتابة عن طريق تلك الصور التي كان يرسمها، أو بشكل أدق، ينحتها على جدران الكهوف والمغاور الملائمة لسكنه وإغماضة عينيه آخر النهار فيها.، ولعلّه اكتشف المسرح عندما راح يقصّ لمن كان يسكن معه في تلك الغابة، كيف واجه وحشاً كاسراً فانقض عليه، وضربه عدة ضربات على رأسه ثم تعارك معه بالأيدي حتى صرعه، منتصراً، عندما لعلّه حين كان يؤدي تلك الحركات والمشاهد تمثيلاً، كان يؤدي عملاً درامياً، من حيث لا يدري، وذاك كان يصور الحروف الأولى للكتابة الهيروغليفية من حيث لا يدري أيضاً، وهكذا دواليك.

لقد ظلم العرب أنفسهم عندما، أنكروا معرفتهم الدراما في التاريخ القديم وأمعن الآخرون في ظلمهم، حين اعتبروا ولادة المسرح العربي في منتصف القرن التاسع عشر على يد مارون النقاش، والحق، إن العرب عرفوا أشكالاً ومظاهر متعددة للدراما منذ قرون طويلة، في طقوسهم الدينية، وفي احتفالاتهم الاجتماعية، وفي ملاحمهم، ومنافراتهم الشعرية، وثمة إشارات واضحة، بأن العرب لم يعرفوا الدراما المكتوبة، فالعرب الأقدمون كما يقول الدكتور علي الراعي: ((لم يقرأوا نصوصاً مسرحية قط، لا من فن اليونان، ولا من فنون الشرق الأقصى، فكان المسرح بهذا –كفكرة وفن معاً– غير وارد عليهم... إلا أنهم كانوا يمارسون المسرح دون أن

يعرفوا أنه مسرح))[١٢٣].

ويرى ألاردس نيكول في كتابه المسرحية العالمية، ج١، ترجمة عثمان نوية، الصادر عن وزارة الثقافة في الجمهورية العربية المتحدة، أن التسلية المسرحية ومظاهر الدراما، موجودة قبل أن يعرف اليونان المسرح حوالي ٤٩٠ق. م حين عرض أسخيلوس اليوناني مسرحية (الضارعات) في أثينا وفي هذا السياق يقول: ((إن الكتّاب الإغريق أفادوا الكثير من مسرحياتهم شكلاً ومضموناً من رجال الدين الذين كانوا يمثلون المسرحيات الدينية المقدسة في مصر القديمة التي تصور احتفالات المصريين القدماء بعيد أوزوريس) رب الخصب والنماء، والذين كانوا يقدمونها على شكل رقصات دينية أمام الجمهور[١٢٤].

إن هذا يعيدنا أيضاً إلى ملحمة جلجامش، وإلى الطقوس الإحتفالية عند الفينيقيين والبابليين، ولعلنا نضرب على غير هدى، فيما إذا حاولنا التقصي الدقيق، لما كان يجري من مظاهر احتفالية دينية ودنيوية في العصور السحيقة، غير أننا نستطيع أن نضع أيدينا على بعض هذه الأشكال، والمظاهر الدرامية، التي مهدت بشكل فعلي لظهور المسرح الإغريقي –كنص، وكعرض مسرحي– على الصورة التي وصلتنا.

إن الرقصات الدينية، والأشعار، والموسيقى التي كانت ترافقها، أعطت لوناً درامياً هو أقرب إلى المظهر المسرحي، كما أن السمار الشعبين قد أسهموا في بناء هذا اللون من الدراما فيما بعد، وكذلك الجوالين من المغنين والممثلين الذين كانوا يطوفون على القرى والمدن، يرقصون ويغنون في قطاف العنب وأيام الحصاد وأيام الأعياد، ويشاركهم الفلاحون والقرويون هذه الإحتفالات.

كل ذلك رسم المعالم الأولى وشكل الركائز الأساسية لنشوء المسرح، وقد أكد

---

[١٢٣] الراعي علي. المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم ٢٤٨، آب، ط٢، ١٩٩٩م، ص٦٢.

[١٢٤] الشريقي، خالد، (لمسات درامية في مصر القديمة) مجلة الفيصل، العدد ٢٧٣، حزيران ١٩٩٩م، ص٦١.

المؤلف الروماني لوسيان هذا بقوله: ((إن التمثيل الصامت عبّر بالحركة عن بعض الشعائر الطقسية الدقيقة لديانة المصريين القدماء مثل أسطورتي (أبيس، وأوزوريس))[١٢٥].

ولم يكن الإنسان المصري القديم وحده مولعاً بالرقص والموسيقا والغناء بل كان الإنسان في بلاد الشام أيضاً، وفي شبه الجزيرة العربية، له طقوسه الدينية والدنيوية، ويحب الرقص، والموسيقا، والشعر والتسلية، ولا يزال أحفاد ذلك الإنسان يحتفظون للشعر والرقص والغناء والموسيقا والتسلية في الحفلات العامة والخاصة؛ بمنزلة أثيرة على نفوسهم، وشعرنا العربي القديم في منافراته، ومناظراته، وقصصه الشعرية؛ ظل عالقاً بالذاكرة، وظل قادراً على أن يؤدي رسالته الشعبية في إطار الدراما، ثم كيف لنا أن ننسى بأن (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) أعطى للشعر المقام الأول في الدراما، وتبعه في ذلك ت. س. إليوت الذي يرى أن الشاعر والإنفعالات في النفس البشرية لا يستطيع النثر مهما بلغ من الجودة والأصالة أن يعبر عنها، ((وتظل تلك مهمة الشعر، والشعر المسرحي بطبيعة الحال))[١٢٦]، أو كما قال أندري آلتير: ((ليس المسرح ، والشعر إلا شيئاً واحداً، فكلاهما شهود الإنسان لمصيره))[١٢٧]، واشتهر العرب بتراثهم الشعري القديم، وكان الشعر يحمل بذرة الدراما في أحشائه، ((فقد كان القص أسلوباً متوفراً في أدبنا منذ أقدم العصور، غير أن الشكل لم يكن مركزاً له قواعده، ومقوماته في إطار ثابت محدد))[١٢٨].

لقد كانت القصة الشعرية المدماك الأول، لبدايات ظهور المسرحية الشعرية التي وصلتنا بأشكال مختلفة، والحافز الكبير للعديد من الفنون لكي تأخذ طريقها إلى إلتقاط صور الحياة الإجتماعية، والإقتصادية والثقافية التي كانت سائدة آنذاك، كما كانت معظم المسرحيات الحكائية التي يتناقلها الرواة عن طريق القص أو عن

---

[١٢٥] المرجع السابق، ص٦٣.
[١٢٦] الأحمد، أحمد سليمان (دراسات في المسرح العربي المعاصر)، دار الأجيال، دمشق، ط١، ١٩٧٣م، ص٧.
[١٢٧] المرجع السابق، ص٧.
[١٢٨] مريدن، عزيزة، القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٤م، ص١٣.

طريق الإخبار؛ تتمحور حول الأعمال العظيمة، والحروب، والأحداث الهامة التي تصور واقع الحياة وطبائع الناس، ومواطن الخير والشر، والقوة والضعف والجمال والقبح، على لسان شخصيات واضحة السمات والملامح، تمثل معظم الشرائح الاجتماعية، وتعبر عن دفء الحياة الإنسانية، وصدق المشاعر تجاه الأرض والعشيرة والمحبوبة والمعتقد، وجميع القضايا التي تلامس الوجدان، والذات والمجتمع، ولم تكن ثمة فوارق كبيرة بين القصة والأقصوصة والرواية والمسرحية والقصيدة التمثيلية؛ فالقاسم المشترك لهذه الأشكال من الكتابة، هو تصوير الحياة بوقائعها وأحداثها وشخوصها، مع اختلاف بسيط في الأسلوب والسرد، وقد نحا الشعر التمثيلي، والقصة الشعرية السردية منحىً متقارباً، وإن استطاع الشعر التمثيلي أن يصبح أكثر اتساعاً وشمولاً؛ عندما ضم بين جناحيه العديد من الأحداث والعديد من الشخصيات في حوادث تناسب تلك الأحداث، وتتناسب مع وقائع كل شخصية، حيث كان يرى المبدعون أن القالب الشعري أكثر قرباً إلى النفس، وأرحب مجالاً من النثر في التعبير الفني الشعوري، وفي هذا الإطار تتباين الآراء والنظرات؛ فبعضهم يرى أن الشعر لا يتعدى بوح الخاطر والوجدان عما يختلج في ثنايا النفس من إرهاصات، ومشاعر، في حين يرى الآخرون أنه الأداة الأكثر قدرة على شدّ الأنفاس وإيصال الحوار إلى أعمق أعماق النفس الإنسانية.

إنه أمر طبيعي أن تتعدد الأشكال الفنية للإبداع، تبعاً لأسلوب كل مبدع في الجنس الأدبي، أو الفن الذي يبدع فيه ولولا ذلك ما كان هناك هذا التنوع في المدارس الأدبية والفنية التي وصل إليها الأدب والفن هذه الأيام، وما كان هذا التنوع في المظاهر الدرامية في بداياتها الأولى، أو بعد تطورها وتناميها في إطار التأثر والتأثير بالمسارح الأخرى.

وهو ما سوف نضيئ جوانب منه في الأبحاث القادمة.

# ١- الشعر التمثيلي ومظاهره في الطقوس القديمة

المسرح ظاهرة ثقافية مركبة، يشارك في تكوينها عدة عناصر فنية، أهمها النص المسرحي الذي يشكل العمود الفقري لمجمل العناصر الأخرى، ولأنه كذلك، فهو يندرج تحت سلّم الأدب، كأي جنس أدبي، وتحت سلم الفن، باعتباره يدخل في نسيجه التمثيل، والتصوير، والموسيقى، والخشبة، والإضاءة، والملابس، والديكور، والمكياج، والنظارة، وغير ذلك من المتطلبات الفنية اللازمة للعرض المسرحي.

ومما لا شك فيه، أن المسرح أكثر الفنون استيعاباً للشرط الإنساني، وكشفاً عن الحياة الاجتماعية، والهموم الإنسانية، وتطلعاتها؛ لامتلاكه جناحين يمكنانه من التحليق عالياً في فضاءات الزمان والمكان، وبالتالي في فضاءات التاريخ والمجتمع، وما تفرزه المجتمعات على اختلاف شرائحها من ميثولوجيات وأساطير، وخرافات، وأنساق ثقافية أخرى، أثرت، وتؤثر في تشكيل هذا المجتمع، أو ذاك في المجالات المختلفة.

إذن المسرح نص أدبي أولاً، له خصائصه الفنية التي لا يمكن أن ينعزل فيها عن الخصائص الفنية الأخرى، لأي جنس أدبي يتقارب معها في البنى الذهنية والثقافية، ولا سيما القصة، والرواية، والشعر التمثيلي، هذه الأجناس الأدبية التي تتحول بفعل تقنية الكتابة المسرحية إلى مجموعة من الحوارات المتداخلة، والمتراكبة فيما بينها، لتؤدي وظيفتها كحدث درامي له مقوماته الفنية المميزة. فهو نص أدبي عندما يكون خطاباً مقروءاً، أما حين يتحول إلى دراما، بعد أن تمتد إليه يد المخرج، ليصبح نصاً ممسرحاً، فإنه يعامل معاملة العرض المسرحي. والمسرح من هذا المنظور، بنية حضارية تدل على مدى تقدم المجتمعات ورقيها، يساهم بفعالية في تطوير تلك المجتمعات، ونموها. لقد كان الشعر منذ بداية التجمعات البشرية موازياً للطقوس الدينية، والدنيوية على اختلاف ألوانها، رافق تصوير الأفعال، والأحداث، والوقائع، والأدعية، والصلوات في معظم المراحل التاريخية إلى جانب الفنون الأخرى التي ساهمت في تصوير هذه الأفعال، ولا سيما القصة الشعرية،

باعتبارها تتشابه مع الشعر في التعبير عن أهدافها، بالخلق، والإيحاء، والتأثير، والتمثيل والسرد.

والشاعر بطبيعة الحال، لا بد أن يكون صاحب خيال خصب، يحملنا معه إلى عوالمه البعيدة من خلال اللفظة الموحية، والعبارة المجنحة، وروعة الأداء، وقوة التعبير، وبذلك تحدث المقاربة بين النص الشعري، والشعر التمثيلي إلى درجة التناظر والتماثل أحياناً. ((ولقد قسم الغربيون الشعر إلى تمثيلي وقصصي/ وغنائي، ولو دققنا في مضمون كل منهما، لوجدنا أن القصة هي الدعامة القوية للقسمين الأولين. وقد بدأ الشعر الغربي قصصياً، حتى يبدو أن القصة نشأت في أحضانه، وترعرت على أنغامه، ثم تطور إلى الغنائي والتمثيلي، بينما الشعر العربي عندنا؛ نشأ غنائياً صرفاً، ولم يتطور ليشمل النوعين الآخرين، وإن ما نجده منهما عند بعض شعرائنا؛ ما هو إلا محاولات فردية، ليست من الكثرة والتنوع بشكل يمكننا أن نعدها اتجاهاً فنياً واضح السمات، والمعالم، أو لوناً شعرياً قائماً بذاته))[١٢٩]إننا حين نقرأ بعض القصص الشعرية في أدبنا العربي؛ تأخذنا الدهشة كل مأخذ، فهي ليست قصة محضة، وليست شعراً محضاً، وربما اختلطت علينا أسباب تلك الدهشة من القالب الشعري الذي انسكبت في إطاره تلك القصة أم بسبب أحداث القصة ذاتها؟

ويخيل إلي أن الوزن والقافية، والجو الشعري الذي تمتلكه طاقات الشعر ذات التأثير المباشر في نفس القارئ والسامع؛ هو السبب المباشر، والأهم في خلق تلك الدهشة، والهزّة الوجدانية.

لهذه الأسباب، فإن الشعر التمثيلي، يحتاج إلى مضاعفة مزدوجة، تقتضي عبقرية خاصة قادرة على تصوير الأحداث، وإبداع الشخصيات المناسبة، كما تقتضي براعة في الأسلوب الذي يفسح المجال للقارئ؛ كي يطوف في مرابع النفس وحنايا الوجدان، ويمكنه من الغوص على أسرار الحياة الإنسانية، والإلمام بمذاهبها،

---

[١٢٩] (القصة الشعرية في العصر الحديث) ص٢٢.

ومثلها، كل هذا في إطار من الأوزان والأنغام، فهل توفر لأدبنا العربي مثل هؤلاء العباقرة من الشعراء؟ وهل وفقوا في نظم شعرهم التمثيلي؟ وبرهنوا بذلك، أن الشعر قالب ملائم للفن المسرحي؟ وهل كان الشعر العربي، هو الأسبق في الدخول إلى نسيج الدراما، قبل غيره من الفنون الأخرى؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات، تقتضي بالضرورة العودة إلى الماضي البعيد، لاستقراء الشعر التمثيلي في بداياته الأولى، مع مكونات الظاهرة المسرحية في التجمعات البشرية البدائية يوم كانت الظاهرة الاحتفالية، تتمحور داخل المعابد في الطقوس الدينية القديمة إلى جانب الكهنة من خلال الرقص ((بأنواعه الديني والدنيوي والغناء والموسيقا التي تتضمن الإيقاع، ويشارك في أداء الفعل التمثيلي بشكل حي وفعال، عدد غفير من الناس معظمهم من الذكور، تختلف مراتبهم، وأدوارهم، وأساليبهم في الأداء، وكذلك مهماتهم في أثناء تقديم العرض، الذي كان يقدم بدءاً من المعبد وينتهي بالمقابر مروراً بالشوارع، والساحات، ويقدّم أيضاً في ساحات خاصة تقع على مقربة من المعابد كما في مسرحيات التتويج))[١٣٠].

وليس المجال هنا للتفصيل في النصوص الفرعونية القديمة مثل (ايزيس واوزوريس أو إلى مسرحيات التتويج، أو حور وقد لدغته الأفعى) أو إلى النصوص اليونانية القديمة التي جاءت منسجمة مع العقيدة والطقوس الدينية السائدة آنذاك، والتي تشكل الاحتفالات (الديونوزوسية أو الباخوسية)[١٣١]قاعدتها الرئيسية، وتشكل الأناشيد العنزية أو (الديثرامب)[١٣٢]عموده الفقري إلى جانب الرقص والغناء المرافق

---

[١٣٠]عقلة علي، د. عرسان، (الظواهر المسرحية عند العرب) الطبعة الثالثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص١٧.

[١٣١] هي احتفالات سنوية كانت تقام في اليونان القديمة إحياءاً لذكرى الإله باخوس أوديوينزوس إله الخمر والكروم، تحييها مجموعة من المنشدين في إطار طقس خاص له مقوماته وتقاليده.

[١٣٢] كلمة يونانية تطلق على نوع من الشعر كان يغنيه فريق من المنشدين (كورس- جوقة) في اليونان القديمة وهو الأصل في نشأة المسرحية، وأغلب الظن أن أغاني الديثرامب وهو الشعر المسرحي الذي يحوي في طيّاته قابلية التلّون والصياغة في شكل حوار ويطلق على هذه الأناشيد اسم الأناشيد العنزية أيضاً، وقد تطورت أناشيد الديثرامب على أيدي شعراء المأساة اليونانية فأدخل تسبس وفرانيخوس رئيس الجوقة أو رئيس المنشدين الذي يتبادل الحوار مع الجوقة ثم أدخل اسخيلوس الممثل الأول فأصبح هناك حوار بين الجوقة ورئيسها من جهة وبين الممثل من جهة أخرى، وأدخل سو فوكليس العظيم الممثل الثالث والرابع. وبذلك أخذت الأناشيد العنزية صيغة

لتلك الأناشيد، وما ينطبق على اليونان، ينسحب على عدد كبير من التجمعات البشرية، مع بعض الفوارق في أسلوب الطقس الديني لكل شعب من الشعوب، ومن الملاحظ أن (الرقص في أنحاء العالم من أكثر مظاهر العبادة التصاقاً بفطرة الإنسان، وقد تجلى اليوم ولآلاف خلت من السنين في قارة آسيا، ارتباطه بالسحر والابتهال إلى الآلهة، وتهدئة الاضطرابات النفسية حتى لقد أصبح شيئاً عسيراً على الناس أن يستبعدوه من حياتهم كبعض الخرافات)[١٣٣]إذن من خلال هذه الإلماحة السريعة لنشأة الدراما، يتبين لنا أن الشعر، والرقص، والغناء، والموسيقا؛ هذه العناصر الأربعة، شكلت أضلاع مربع المسرح في نشأته الأولى.

واستمرت هذه العناصر الأربعة بنسب متباينة في تقديم الفرجة على النحو الذي نراه هذه الأيام إلى جانب العناصر الرافدة الأخرى التي أضافتها التقنيات الحديثة للمسرح. ففي الجاهلية كانت طقوس دينية ودنيوية تُؤدى بطرائق تمثيلية عند أداء مناسك الحج إلى مكة المكرمة من خلال إنشاء الأشعار والأدعية، والرقص، والأهازيج التي تؤديها كل قبيلة بتقاليد معينة، وقد أشار ابن الكلبي في كتابه الأصنام والأزرقي في كتابه أخبار مكة. وجواد علي في كتابه المفصل إلى هذه الطقوس بالتفاصيل، حيث يقول هذا الأخير: (( إن الجاهليين مثل غيرهم من الساميين يستخدمون الغناء في عباداتهم، وربما استخدموا معه بعض آلات الطرب، وذلك تعبيراً عن بهجتهم وسرورهم بتعبدهم للآلهة، وتقرباً إليها بهذا الغناء الذي يدخل السرور إلى نفوسها))[١٣٤]ولم يقتصر هذا الرقص والغناء والأدعية على الاحتفالات الدينية، بل امتد إلى الاحتفالات التي تقام بمناسبة ميلاد شاعر، أو

---

مسرحية فيها حوار وصراع وموضوع، وظهرت منها التراجيديا، وقد كان الأساس في ذلك كله أناشيد الديثرامب التي ينظمها شاعر وتلقيها الجوقة أي فريق المنشدين، فالديثرامب إذن هي الأغنية العنزية أو الأناشيد العنزية التي كان يتغنى بها الكورس في اليونان القديمة، ثم أدخل الشعراء المسرحيون على هذه الأناشيد تطويرات على مر السنين، وأدخلوا شخصيات، وخلقوا الحوار، فأخرجوا من ذلك كله التراجيديا فخر المسرح العالمي على مَرِّ العصور.

[١٣٣] باورز، فوبيون (المسرح في الشرق) ترجمة أحمد رضا، محمد رضا، ومراجعة محمود خليل النحاس، منشورات دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ص ٢٤.

[١٣٤] (الظواهر المسرحية عند العرب) ص ٤٥-٤٦.

استقبال كبار الوافدين، ولا سيما أهل مكة والحجاز الذين كانوا يستعينون بالعبيد من الحبش وغيرهم للرقص والغناء، كما كانوا يقدمون أصنافاً من اللهو حيث يخرج ((المقلسون بالسيوف والريحان، وبالدفوف والغناء))[١٣٥]وهو نوع من الاحتفال الدنيوي التمثيلي، فهناك حركات، وغناء، وأدعية، وموسيقا ومتفرجون، كما كان الاستسقاء[١٣٦]وما يرافق هذا التقليد الاجتماعي من مظاهر احتفالية تمثيلية. واستمر هذا الطقس الاحتفالي بأشكال مختلفة بعد ظهور الإسلام إلى أيامنا هذه، وقد شاهدت شخصياً هذه الظاهرة في سنوات الجدب في بلدتي (سلمية)، حيث كان يخرج عدد من الرجال والنساء والأطفال، في صفوف منتظمة إلى ساحة البلدة، يتقدمهم رئيس الجوقة، وهو ينشد بعض الأدعية والآخرون يرددون خلفه، ومن هذه الأدعية مازلت أذكر المقطع التالي:

***يا الله الغيث، يا الله الغيث***

***بجاه محمد، وآل البيت جود علينا بقطرة غيث.***

***يا غيمة غيثينا***

***اسقي الزرع واسقينا... إلخ***

وكان بعض الأطفال يحملون بأيديهم (العرائس) المثبتة على ألواح خشبية تشبه الصليب.

يصاحب هذا الدعاء ضرب، الدفوف، والرقص ورفع الأيادي إلى السماء، وربما وصل هذا الكورس إلى الجامع المسجد، لينضم إليهم الإمام ويلقي خطبته وصلاته وأدعيته، وأحياناً يأتي الإمام إلى الكورس، ويؤدي بهم الصلاة في الفلاة.

((وحددت صلاة الاستسقاء بركعتين فقد جاء في سنن النسائي: خرج رسول

---

(١٣٥) الظواهر المسرحية عند العرب، مرجع سابق، ص ٤٨.

(١٣٦) الاستسقاء: طقس عربي عرف منذ (عاد) التي جاءت تستسقي في مكة حينما أصيبت أرضها بالقحط، تؤدي فيها هينمة، أي ترنم بأدعية، تقوم بها القبيلة وعلى رأسها (القيل) وهم يصلون ويقرعون الطبول ويبكون، ويقدمون الذبائح تقريباً وتكفيراً وكثيراً ما كانت تقدم ذبائح الاستسقاء عند (مناة) كأنها آلهة النوء والمطر.

الله في الاستسقاء مبتذلاً متواضعاً متضرعاً فجلس على المنبر فلم يخطب خطبتكم هذه، ولكنه لم يزل في الدعاء والتضرع والتكبير، وصلى ركعتين كما كان يصلي في العيدين))[١٣٧]وكذلك عرف الجاهليون (المنافرة)[١٣٨]ومن أشهر المنافرات في الجاهلية: ((منافرة عامر بن الطفيل، مع علقمة بن علاثة. منافرة بني فزارة، مع بني هلال، منافرة الفقسي وضمرة، منافرة جرير البجلي، وخالد بن أرطاة الكلبي. منافرة القعقاع بن زرارة بن عدس، وخالد بن مالك. ومنافرة هاشم بن عبد مناف، وأمية بن عبد شمس.

وأكثر ما يتبدى هذا المناخ التراجيدي في الحوار بين البطل والبطل المضاد، فكل منهما يحاول أن يتغلب على الآخر، وهناك الكورس الذي ينشطر إلى قسمين مع كل من البطلين المتنافرين ولعل المنافرة كانت البداية الممهدة))[١٣٩]لأدب النقائض، الذي ظهر بشكل جلي في العصر الأموي، ولا سيما بين جرير والفرزدق وجرير والأخطل. وقد ذكر أبو الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني الكثير من هذه المنافرات كما ساهم السمر بقسط وافر في نسيج هذه الطقوس الاحتفالية القديمة، ((فقد صار السمر أساساً للقصص العربي والتاريخ الجاهلي، وعلى الرغم من أن طابع السمر، أي القص، والتحدث والإنصات إلى المسامر لا يتفق مع الطابع التاريخي، إلا أنه موّن المؤرخين مع ذلك بشيء من أخبار أيامها، ورجالها في صورة من الصور المعروفة عن القص، ومن ذلك قصص الأيام والأبطال الشجعان الذين ساهموا فيها، قد يكون المتكلم نفسه من شهد الأيام وقاتل فيها، وهذا النوع من السمر، لا يتقيد بالصدق، وبالتعقل، كما أن المسمعين لا يهمهم فيه إذا كان معقولاً أو غير معقول. وكل ما يهمهم منه، هو التلذذ بسماع القصص أو الأشعار أو

---

[١٣٧] المرجع نفسه، ص٥١.

[١٣٨] جاء في لسان العرب المحيط (نفر) نافرت الرجل منافرةً، إذا قاضيته، والمنافرة: المفاخرة، والمحكمة في الحسب، قال أبو عبيد: المنافرة: أن يفتخر الرجلان، كل واحد منهم على صاحبه، ثم يحكما بينهما رجلاً، كفعل علقمة بن عُلاثة مع عامر بن طُفيل، حين تنافرا إلى هرم بن قطبة الغزاري، ٦٨٦/٣.

[١٣٩] (الظواهر المسرحية عند العرب)، ص٦٢، وما بعدها، نقد اعتمدنا عليه في استخلاص أهم الإشارات الدالة على الظاهرة المسرحية في طقوسنا القديمة.

الأخبار، وأمور الشجعان وغير ذلك....، لهذا كان السمر ألواناً وأشكالاً، منه ما يتناول أخبار العالم، كما وصلت إلى البادية، ومنه ما يتناول أخبار الملوك وأخبار سادات القبائل، ومنه ما يتناول الشعر والمناسبات التي قيل الشعر فيها، ومنه ما يتناول الجن والأساطير والخرافات، وأمثال ذلك من غريب، قد يبهر لب أذكى الناس، ويلهب في السامعين نيران العواطف، فيجعلهم يقبلون على الاستماع إليه بكل قلوبهم، لما فيه من عنصر التصنع في القصّ والإغراب، لأن من طبع الإنسان البحث والتفتيش عن كل شيء غريب عجيب وقد يستدعي الملوك في مجالس أنسهم الخاصة من يضحكهم، ويسليهم، ويجلب لهم البهجة والسرور، من أمثال القصاصين الذين يقصون لهم القصص، والمسامرين الذين يسامرون الملوك بأنواع قصص السمر، والحكايات المضحكة الغريبة، والأمور المثيرة، والمضحكين الذين يأتون بالنكت، وبالأفعال المضحكة لإضحاك الملك))[١٤٠].

ولا يزال هذا المسامر، أو القاص، أو الراوي، أو الحاكي المنّدر؛ يلعب دوراً هاماً في الكثير من الأعمال المسرحية التي نشاهدها في أيامنا المعاصرة، وثمة بعض المقاهي في عصرنا، تقدّم بعض القصص والأساطير من التاريخ، والواقع على لسان السامر بأسلوب مشوّق وأداء تمثيلي، وثمة بعض المجالس العامة تعتمد إلى هذا النوع من القصص المرصّع بالأشعار التي قيلت في كل مناسبة من المناسبات، وأحياناً مع الموسيقا والغناء، والناس يتحلقون حول هذا السامر، يصغون إليه باهتمام متشوقين مسرورين، وأحياناً يشدّهم مشهد من المشاهد؛ فيطالبون بإعادته، وأحياناً يغضب بعضهم لموقف من المواقف، فيقف آخرون ضدّه، ويجري صدام بين المتخاصمين، فتكون تلك الخصومة جزءاً من المشهد التمثيلي، ومعظم تلك الوقائع والأحداث التي يرويها السمّار، مستقاة من التاريخ القديم والملاحم والحروب التي جرت في الماضي أمثال حرب داحس والغبراء، وحروب البسوس، ويوم ذي قار، وسيرة أبي زيد الهلالي، وسيف بن ذي يزن،

---

[١٤٠] (المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام) ٥/٣٤/٣٨.

وعنترة، وغيرها، بالإضافة إلى المُلح والنوادر التي كان يسوقها بعض القصاصين السمّار، كأنموذج أشعب ((أي شعيب بن جبير مولى عثمان بن عفان الذي طالما سمعنا عن فصوله، وملحه، ونوادره، ومواقفه))[١٤١].

ولا بد في هذا السياق من الإشارة إلى أن الشعر القصصي حمل بين جوانبه ملامح الشعر التمثيلي، فقد كانت الأراجيز العربية، متضمنة أهم الأحداث والأخبار والوقائع. ليس كما هو الحال في الملاحم الغربية، وإنما من خلال الإيحاء بما يشبه الملحمة، ففي شعر العرب أوصال الملاحم، وأجزاؤها، وعناصرها، بيد أنها لم تجتمع في نسق واحد، ولم تلتق على وحدة جامعة، فما تخلل شعر الأعشى في حديثه عن القرون الخالية، وسير الملوك الأولين، وما نظمه من حادثة السموءل، وقصيدة لقيط بن يعمر، ومعلقة عمرو بن كلثوم، وقصيدة الحطيئة الميمية في تصوير الضيافة العربية، وقصص امرئ القيس، وعمر ابن أبي ربيعة، والأحوص من الغزل، ثم ما يصور الشعر الحماسي من حكايات الأحوال، ومعترك الغرائز والنزعات، كل هذا يعطي مؤشراً واضحاً لوجود ملامح وسمات من الملحمة، لا يعوزها إلا لم الشتات وربط الأجزاء، وتنسيق البنيان في رأي بعض النقاد الذين تناولوا هذه الظاهرة بالدراسة والبحث. يرى المعلم بطرس البستاني ((أن الأمثلة التي كان بعض الشعراء، يضمنها قصائده، تدخل في زمرة الأساطير، كأسطورة (عدي بن زيد) عن الزباء (وجذيمة الأبرش) وقصير الذي جدع أنفه، ليأخذ بثأر مولاه، وعن قصة الحية وخدعها لآدم، وأسطورة دروع امرئ القيس، ووفاء السموءل، وكأسطورة (النابغة) التي قصها للنعمان عن (زرقاء اليمامة) التي عرفت بنظرها الحاد، وما حكي عنها مع سرب القطا، وأسطورته عن الحية والأخوين))[١٤٢] وإذا

---

[١٤١] ولد أشعب وهو شعيب بن جبير في المدينة المنورة سنة ٩ للهجرة وكان والده من مماليك عثمان ابن عفان، عُمّر أشعب حتى هلك في أيام المهدي، وقد ربي في كنف آل أبي طالب، وقد حرر يوم أغمد سيفه أول من أغمد أثناء حصار عثمان، كان خفيف شعر اللحية والحاجبين (أشطأ) قصيراً دميماً قليل اللحم، أزرقاً، أحولاً، أقرعاً، ذكياً خفيف الروح، أطيب أهل زمانه عشرة، وأكثرهم نادرة، وأحسن الناس أداء الغناء سمعه، من قراء القرآن، كان أقوم أهل وهرة بحجج المعتزلة (الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٨٩).

[١٤٢] (القصة الشعرية في العصر الحديث) ص٣٥-٣٦.

كانت قصيدة الحطيئة، تصور العقدة في المشهد التمثيلي حيث لم يجد الحطيئة لضيفه شيئاً من الزاد في تلك الصحراء الموحشة، غير أن يناجي ربه ضارعاً إليه أن يمن عليه بما يكرم به ضيفه، وصوت ابنه يناديه عندما رآه حائراً (أيا أبت اذبحني ويسرّ له طعماً) حيث بلغت المشكلة ذروتها، والحبكة شدتها، ثم جاء الحل في النهاية، مناسباً للمشهد التمثيلي. قلت: إذا كانت الحبكة هي محور هذا المشهد في هذه القصيدة، فإن الحوار في قصيدة جميل بثينة وهو يعاتب محبوبته الجميلة التي وعدته وعوداً خلابة، ثم بخلت عليه باللقاء محتجة بأعذار واهية؛ هو محور المشهد التمثيلي أمام القاضي الذي يحتكمان إليه حيث جاء في القصيدة [من الوافر][١٤٣]:

***فقُلنا ما قضَيتَ به رضينا وأنتَ بما قضيتَ به كفيلُ***

***قضاؤك نافذٌ فاحكمْ علينا بما تهوى ورأْيك لا يفيلُ***

***وقلت له: قتلت بغير جرمٍ وغبَّ الظّلمِ مرتعةٌ وبيلُ***

***فسلْ هذي متى تقضي ديوني وهل يقضيكَ ذوَ العللِ المطولُ***

***فقالت: إنّ ذا كذبٌ وبُطْلٌ وشرٌّ من خصومتهِ طويلُ***

***أأقتلهُ ومالي من سلاحٍ وما بي لو أقاتلهُ حويلُ***

---

(١٤٣) المرجع السابق ص٣٥.

***ولم آخذْ لهُ مالاً فُيلفى  له دينٌ عليّ كما يقولُ***

***وعند أميرِنا حكم وعدلٌ  ورأيٌ بعد ذلكمُ أصيلُ***

***فقلتُ لها وقدْ غلَبَ التعزّي:  أما يُقضى لنا يا بُثْنُ سول؟***

***فقالتْ ثم زجَّتْ حاجبيها  أَطْلَتَ ولستَ في شيءٍ تُطيلُ***

***فلا يجدنَّك الأعداءُ عندي  فتُشْكِلُني وإياك الشكولُ***

ولشاعر الغزل (عمر بن أبي ربيعة) عدة قصائد تشبه هذه القصيدة في أسلوبها الحواري وثمة شواهد كثيرة كلها تعتمد على الوصف والحوار أكثر مما تعتمد على الصراع الذي يقوم عليه المشهد التمثيلي، لكنها إلى الملامح الأولى لهذه الظواهر المسرحية أو التراجيدية[١٤٤]كالنياحة التي تهيج المشاعر وتستمطر

---

[١٤٤] التراجيديا: كلمة قديمة وفدت علينا مع الفن المسرحي ومعناها (المأساة) أي المسرحية التي يكون فيها الطابع الجدي وهو الطابع المسيطر على الحوادث والمواقف والحوار، والشخصيات ولا يكون فيها مجال للإضحاك أو التهريج والتنكيت، وقد أشار أرسطو قديماً إلى أن التراجيديا أو المأساة هي المسرحية الجادة المكتملة والتي تثير فينا انفعالي الخوف والشفقة، فتحدث في نفوسنا التطهير، أي تجعلنا نحس بالتعاطف مع أشخاص المسرحية ونخشى مصيرهم، ولذا ترق نفوسنا، وتلين وتسمو أرواحنا وعقولنا والتراجيديا كلمة مشتقة من كلمتين هما:
تراجوس ومعناها ماعز و (إيدي) ومعناها أغنية أو غناء. وقد أدغمت الكلمتان وخرجت منهما كلمة (تراجيديا) ولهذا أسباب تتعلق بنشأة المسرحية كفن. إذ يروي أن (ديونزوس) أو (باخوس) إله الخمر والكرمة عند اليونانيين قد وفد إليهم من آسيا الصغرى، وكان يتجول، ويشرب الخمر ويغني وهو يرتدي لباساً من جلود الماعز، وأصبح لباخوس أتباع يجالسونه، ويشربون معه، فيستخفهم الطرب، فيرقصون، ويغنون، وهم يلبسون جلود الماعز، وسميت أغانيهم لذلك بالأناشيد العنزية التي نشأت منها التراجيديا، وقد كان الشعراء ينظمون قصائدهم التي تثبت آلامهم، ويلقونها في أعياد هذا الإله، وهم يرتدون جلود الماعز تشبهاً به، وكان أفراد (الجوقة) أو فرقة المنشدين(الكورس) يشاركون الشاعر بالغناء وهم يرتدون جلود الماعز أيضاً، ومن تطوير الشعراء لهذه الأناشيد، وإدخالهم الحوار في صلبها نشأت التراجيديا.

الدمع بوسائل مختلفة، يدخل فيها تمزيق الثياب، وشدّ شعر الرأس، وتخميش الوجه بالأظافر، والضرب باليدين على الصدر، يرافق تلك الحركات أناشيد، وأشعار حزينة تثير البكاء عند غنائها، ولا تقتصر على فرد واحد، بل تردد الجوقة بصوت واحد تلك الأناشيد المغناة بما يشبه تماماً أداء الأغاني الرثائية الحزينة عند اليونان، وليس الذي نشاهده في عاشوراء من ضرب الصدر باليدين، والنواح، والغناء الحزين إلا امتداداً لتلك الظاهرة التي تحمل سمات المشهد التمثيلي في المسرح العربي الذي امتزج فيه الشعر بالنثر في أيامه الأولى. ثم تحددت ملامح المسرح الشعري بعد ذلك بشكل مستقل، ثم المسرح النثري الذي اتخذ منحيين: المنحى الأول، يعتمد على الفصحى سبيلاً للحوار، والمنحى الثاني، يعتمد اللغة العامية المحكية أساساً لإيصال الأفكار، ومنحى ثالث، يعتمد الشعر وجه آداة وهدفاً في المسرح، وقد تباينت الآراء، وتعددت النظرات حول الشكل الأسمى لهذه الأنواع الثلاثة في القدرة على الإيصال، والتواصل مع الجمهور، فمنهم من بقي مصراً على أن الأمة العربية أمة شاعرة، والشعر هو ملهمها مؤكداً على أن المسرح ((لم يتخل ولا بلحظة من عمره عن الشعر، لأن الأسطورة والخرافة وتجنيحات الخيال، تكوينات شعرية سواء صيغت في القصيدة أو في المسرحية أو في الحديث العادي، أي أن الشعر ظل ولا يزال نسيجاً أساسياً في بناء المسرح. حتى في الزمن الذي تخلص فيه مسرح الشعر التقليدي والاتباعي من هيمنة القوالب، وقسوة القواعد، وصخب الإيقاع))[١٤٥] ولم يكن الشاعر والناقد الإنكليزي ت س إليوت إلا واحداً

---

ويرجع بعض الباحثين هذه التسمية إلى عدة أسباب أخرى، فيقول بعضهم: إن السبب في هذه التسمية هو أن أتباع الإله (ديونزوس) كانوا يقدمون لآلهتهم قرابين من الماعز، ويعزو فريق آخر التسمية إلى أن فرقة المنشدين كانت تتلقى في نهاية الإنشاد هدية قوامها الماعز.
وأياً كان منشأ التسمية، فالثابت أن كلمة التراجيديا أتت من إدغام الكلمتين (تراجوس) أي ماعز و (ايدي) أي أغنية، ونشأت من الأغاني العنزية أو (الديثرامب) كما يسمونها، والتي كان ينشدها الشعراء في أعياد (ديونزوس) في اليونان القديمة التراجيديا ومعناها المسرحية ذات الطابع الجاد، والتأثير المحزن الرصين، والمضمون العميق (الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١٣٩-١٤٠).

[١٤٥] د. البرادعي، خالد محي الدين (خصوصية المسرح العربي) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٦م، ص٧٤.

من هؤلاء الذين أكدوا على أن البناء الشعري ضرورة إنسانية في نسيج العمل المسرحي، ونادى بأن المسرح هو الوسط النموذجي للشعر، ضمن الشروط الفنية الرفيعة التي فهمها لتصبح ((المسرحية الشعرية قادرة على أن تعطي المسرح، ما تعجز عنه مسرحية النثر))[١٤٦].

ويحار المرء حين يحاول الدخول إلى عوالم الدراما الشعرية؛ من أين يبدأ في التأسيس لهذا الفن الذي يعتبره الكثيرون، فناً طارئاً، وجديداً على آدابنا وفنوننا، في حين يعتبره آخرون، بأنه نشأ بين ظهراني الحضارات العربية الأولى، ولعل المرء يقف مندهشاً أمام تلك الأعمال المسرحية العظيمة الخالدة التي لا تزال تُذكّر بنفسها، وبمبدعيها، وعصورها على الرغم من تباين الأزمنة، وتباعد المسافات بيننا وبين من أبدعها، وتباين الآراء النقدية حول نشأتها، فثمة عدد غير قليل، ممن أرخو للمسرح العربي في دور التأسيس، يؤكد أن العرب عرفوا شيئاً من الظواهر المسرحية في حضاراتهم القديمة الأولى ولا سيما (الحضارة الفرعونية في وادي النيل، والحضارة البابلية ما بين النهرين) من خلال الأدعية والمهرجانات الاحتفالية، والطقوس الدينية، والدنيوية التي كانت تؤدى على شكل حركات رقصية ترافقها أغان، وأناشيد تتناسب وطبيعة المناسبة، وقد ألمحنا إلى ذلك في بداية هذا الفصل، مؤكدين أن رحلة الشعر مع الدراما قديمة جداً، بدأت مع التشكلات الأولى للمشاهد الاحتفالية الطقسية التي كانت تقام في معابد الآلهة، لمناسبة تولي الملك للعرش، أو الانتصار في معركة من المعارك، أو إقامة الأدعية لمناسبة من المناسبات، وترجع بداية البدايات، للطقوس الدينية الإغريقية التي كانت تقام للإلهة (ديونيزيوس– وسيريس، وديميتر) في شهري آذار (مارس) ونيسان (إبريل) من كل عام احتفالاً بقدوم الربيع وفصول الخصب الزراعية، وقد أشار المؤرخ والمفكر الإغريقي (أرسطو) في كتابه فن الشعر إلى نشأة الواقعة المسرحية، والتراجيديا ((فأرجع أصولها إلى منشدي المدحيات، كما أرجع أصول الكوميديا إلى الأغاني

---

[١٤٦] عبد الصبور، صلاح (من المقدمة التي كتبها لمسرحية إليوت ((جريمة قتل في الكاتدرائية)) وترجمها ونشرها ضمن سلسلة المسرح العالمي، الكويت، كانون الثاني، ١٩٨٢م.

القضيبية))[١٤٧].

والمتعارف عليه عند جميع المؤرخين للدراما، أن التراجيديا كانت هي السباقة على الكوميديا، ففي ختام التطوافات الديونيزية، كان الساتيرون أي المداحون الذين يرددون الأغاني الخاصة بتكريم الإله، يكتفون بارتجال تلك المدائح، وبصوت واحد، ولكن فيما بعد أدخلت على تلك الأغاني نصوص شعرية مثبتة، وظلت تحتفظ بطابعها الغنائي، ثم انقسمت الجوقة (جوقة الساتيرون) إلى قسمين: أحدهما يسأل، والآخر يجيب، وكانت الجوقة هي التي تؤدي الحوار الدرامي المباشر بوصفها العنصر المسرحي الوحيد ((حيث كان قائدا الجوقتين يتحاوران فيما بينهما، وبقية العناصر تردد بعض الأناشيد في مقاطع محددة، وتلك كانت بداية لنشوء تراجيديا الجوقة المسرحية، وقد ألف (تيسبيس) أول حوار بين الجوقة والممثل الذي يقودها، وقد يكون ذلك في بلدة أيكاروس الأتيكية الإغريقية))[١٤٨]ثم خرج بتلك الاحتفالات خارج الأسوار الطقسية، والأبنية المسرحية البدائية الأولى ليجوب البلاد بمسرح جوّال سمي نسبة إلى مبتكره (عربة تيسبيس) وفي تألق هذا المسرح وانتشاره، أعظم فترات المسرح التراجيدي، إلا أن هذه الفترة لم تدم طويلاً، فقد اقتصرت على قرن ونصف القرن من النصف الثاني للقرن السادس قبل الميلاد إلى نهاية القرن التالي فيما بين عام ٤٩٠و ٤٠٦ قبل الميلاد عندما برزت شخصيات اسخيلوس، وسوفو كليس، واوربيدوس العظيمة التي أسست لنشوء فن التراجيديا، حيث استطاع ايسخيلوس أن يدخل ممثلاً آخر، وأن يحدّ من دور الجوقة، في حين استطاع سوفوكليس، أن يدخل ممثلاً ثالثاً، وديكوراً مسرحياً، وقد امتدت الكوميديا عهداً أطول من ٤٨٦إلى ٢٩١ قبل الميلاد، وهو عام وفاة الشاعر (ميناندروس) ويعتبر (ارستوفانيس)؛ أول المؤسسين لفن الكوميديا، وقد سميت الفترة

---

[١٤٧] باندولفي، فيتو (تاريخ المسرح)، ترجمة الأب الياس زحلاوي ط١، وزارة الثقافة، دمشق/ ١٩٨١م، ص٤٥ والتطوافات القضيبية: هي تظاهرات صاخبة ذات طابع عائلي، كانت تقام تكريماً للخصب في المواكب الريفية القضيبية المسامة (ليفيئية) وفي التقليد الجوال لبعض الفارسات الشعبية: تلك هي أغاني القطاف.

[١٤٨] تاريخ المسرح ، مرجع سابق، ص ٤٦.

الأولى لنشأة هذا الفن (فترة الكوميديا الأتيكية القديمة) وكانت نزعتها المتميزة هي السخرية الشخصية، أي تصوير أشخاص في أحجام مشوهة على نحو مثير، فليس فيها ثمة نماذج خاصة، فالشاعر يسخر من بعض معاصريه المشهورين، ويجدد عادات عصره، كما أنه يمارس النقد السياسي))[١٤٩]ثم تقلص الهامش النقدي في مرحلة الكوميديا الوسطى في القرن الرابع قبل الميلاد، تبعاً للظروف السياسية التي كانت تحكم أثينا، ثم عاد، واتسع ذلك الهامش في مرحلة الكوميديا الأتيكية الجديدة في القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد.

ولا تختلف أشكال التمثيل الكوميدي إلا جزئياً عن أشكال التراجيديا، بل إنها فيما يبدو اقتفت آثارها إلى حد ما، في الوقت الذي تباينت فيه عنها في بعض وجوهها، وما كان يميز الكوميديا بوضوح، هو استخدامها للجوقة، وكثيراً ما أخذ على الكوميديا الأتيكية، سوقيتها وفسقها، وكان لعب الممثلين يساهم في إبرازهما، ولكنها كانت تبدي صراحة، وحرية فكرية، مطلقتين في نقد المسؤولين، والعادات، والمؤسسات، وكان (اريستوفانيس) غالباً ما يستخدم الكوميديا، كوسيلة عدوانية للتدخل في شؤون المدينة والهجاء، ولا سيما في مسرحيتي (الدوتاليون، والبابليون) اللتين تعارضان سياسة (بيريكليس) وقد خصّ (كليّون) بنقد لاذع في كوميديته (البابليون والفرسان). ولا بد من التأكيد على أنه في التراجيديا، والكوميديا على السّواء كان الرقص والشعر والموسيقا يشكلون ثلاثية الأثافي في البناء الدرامي، يضاف إليهم الغناء أو الشعر المُغنى. فقد كان هناك تداخل درامي موسيقي في النص التمثيلي بين الحركة واللحن والإيقاع والتلاوة أو (الغناء)، وكان في بعض الأحيان يبرز عزف منفرد على الناي أو موسيقا تشارك في صياغتها أكثر من آلة موسيقية.

---

[١٤٩] المرجع السابق، ص٤٨.

## ٢- وجوه المقاربة والمفارقة بين المسرح الشعري والشعر المسرحي

ثمة ظواهر للمسرح الشعري العربي في عدد من الأساطير والملاحم القصصية أو البطولية، إذا جازت التسمية بشكل خاص، نتلمسها في ملحمة جلجامش، وفي الأساطير والقصص القديمة، كقصص ألف ليلة وليلة، وسيف بن ذي يزن، وتغريبة بني هلال، ثم في بعض القصائد الشعرية الجاهلية والمخضرمة والإسلامية، وما تلاها من عصور، وقد ذكرنا بعضاً منها كقصائد الحطيئة، وعنترة وعمر بن أبي ربيعة التي تحمل في معانيها شيئاً من الحوارات الدرامية. وقد فرق الدارسون بين التراجيديا، والملحمة، والأسطورة، والدراما[١٥٠] فاعتبروا التراجيديا مأساة شعرية تنحصر أحداثها في يوم واحد، أو تتجاوزه قليلاً، في حين أن الملحمة لا تتقيد في حدود زمنية معينة، واعتبروا أن التراجيديا، تفوق الملحمة في بنائها الفني، لذلك فهي تحدث عند المشاهد متعة أعظم مما تحدثه الملحمة، وتفلح أكثر

---

[١٥٠] الدراما (Drama) نعني بها الأداء المسرحي، وليس الكتابة أو القراءة أو الاستماع فقط، بمعنى أنها النصوص أو المشاهد الاحتفالية التي تؤدي على شكل عروض. إذن هي مجموعة الأفعال التي يتألف منها النص المكتوب للمسرح، مقدّمة في إطار معين، ومن خلال أشخاص يجسمون المواقف والأفعال والإرادات، والمشاعر المتصارعة على خشبة المسرح، وتقابل كلمة المسرحية في لغتنا العربية، تلك الكلمة في اللغات الأجنبية، فالدراما أو المسرحية هي أية قصة كانت لتمثل على المسرح بواسطة ممثلين، وصيغت في قالب حواري يضمن أساس البناء المسرحي، سواء أكانت هذه المسرحية مأساة أو ملهاة، نصها محزن كله، أو مضحك كله، أو يختلط فيه الإضحاك بالدموع. وكثيراً ما يستعمل لفظ (الدراما) استعمالاً عامياً أو استعمالاً بعيداً عن الدقة، فيطلق على أي فعل مؤثر أو محزن أو مثير، وهذا الاستعمال المضلل يسيء إلى المعنى الأصلي المقصود للكلمة، ويمكن أن يرد هذا الاستعمال البعيد عن الدقة للكلمة إلى طبيعة الحوادث والأفعال المسرحية، فهي حوادث وأفعال مركزة، فيها كثير من الإثارة وفيها الترابط الفني والبناء التركيبي المحكم الذي يجعلها تتمتع بطبيعة خاصة تختلف عن طبيعة الحوادث والأفعال العادية في الحياة العامة، فهي حوادث وأفعال لا تحدث إلا على المسرح، ومن هنا جاء ذلك الخطأ في استعمال الكلمة للدلالة على الأفعال المدروسة أو المتقنة، أو غير المتوقعة، ولا موجب للخلط في استعمال هذه الكلمة ومدلول كلمة أخرى هي (الدرام) دون ألف في نهايتها، وهو نوع من أنواع المسرحية تعالج مشكلات معينة، وتختلف عن الملهاة بأنها تحافظ على الملامح الفردية الإنسانية المميزة للشخصيات، ولا تطمسها، فتجعلها أنماطاً، كما أنها تحتفظ للعاطفة بشيء من العمق وتلقي صبغة أخلاقية على العمل أثناء عرضها المشكلات التي تعالجها. ومن أهم هذه المسرحيات التي يمكن أن نأخذها كأمثلة على الدرام مسرحيات الكاتب الإنكليزي (كوتنربيو) التي كانت تجد رواجاً شعبياً منقطع النظير في انجلترا ومسرحية (دقة بدقة) للشاعر الانجليزي العظيم شكسبير (الظواهر المسرحية عند العرب، ص ١٥٧-١٥٨).

في بلوغ غايتها، وركزوا على أهمية المتعة، لأنها توصل المشاهد إلى المحاكاة، أي التطهير الذي قصد إليه أرسطو في وظيفة المسرح من هذا المنظار، نجد أن رحلة الشعر مع المسرح، كانت رحلة طويلة متكاملة، يتبادلان فيها معاً مهمة الأداء المشهدي الرائع، الشعر في جانبه الإنشادي النغمي الإيقاعي، الوزني، والمسرح في جانبه الحركي، الرقصي، الحواري، الصراعي، التمثيلي. وعلى هذا الأساس ظل الشعر يشكل صيغة الحوار الوحيدة في الماضي منذ أن عرضت مسرحيات (ايسخيلوس) على المسرح الأثيني في أوائل القرن الخامس قبل الميلاد، وحتى أواسط القرن السادس عشر، حين بدأت اللغة النثرية، ترجّع الأناشيد، والأشعار الدينية وتمازجها في المشاهد الدينية الكنيسية، وفي بعض المسرحيات الطقسية التي لا بد فيها من إدخال لغة النثر على الحوار الدرامي، ثم عاد الشعر من جديد في القرن الثامن عشر حتى أواسط النصف الثاني من القرن الماضي ليأخذ مكانته، ويشكل صيغة الحوار الرئيسية، ومع تعدد المدارس الأدبية الجديدة التي تتالت بعد الكلاسيكية، بدأ الشعر المسرحي يسجل عداً تراجعياً إلى يومنا هذا، ولعلنا نخالف بذلك رأي الدكتور (لطفي عبد الوهاب يحيى) الذي يعتبر أن المسرح صياغة بعض المسرحيات النثرية التي أثبتت عروضها نجاحاً بالحوار الشعري، سواء بشكل كلي أو جزئي، كما هو الحال في مسرحية (بجماليون) التي ألفها الكاتب الإيرلندي جورج برناردشو، وعرضت في أواسط العقد الثاني من القرن الحالي، ثم أعاد كتابتها شعراً بشكل جزئي، الكاتب والشاعر الأمريكي المعاصر (آلان جي لونر) لتصبح مسرحية غنائية تحت عنوان (سيدتي الحسناء) في النصف الثاني من الخمسينات[١٥١]إننا لا ننكر على الدكتور لطفي رأيه في أن الشعر، والمسرح الشعري، أخذا يسترجعان شيئاً من مكانتهما في العصر الكلاسيكي الذي حاول أن يرتكز في آدابه على الأساطير، آخذاً من المدارس السلفية، ولا سيما الإغريقية، وتعاليم أرسطو منهجاً تطبيقياً على جميع الآداب

---

[١٥١] حموي، حسين (المسرح الشعري ولغة الدراما الموازية للعصر) مجلة الفكر العربي، العدد (٦٩)، عدد تموز آب أيلول ١٩٩٢م، السنة الثالثة عشرة، ص ١٧٢.

والفنون، ولا سيما أن أرسطو يعتبر أن الشعر محاكاة للأفعال الإنسانية، والشاعر في نظره صانع قصص، والمأساة في نظره أرقى أنواع التعبير الشعري، وكان يضع الشعر في المرتبة الأولى بين الفنون. ويقدمه على جميع الأنواع الأدبية الأخرى، بما فيها الملحمة، غير أننا لا نوافقه فيما ذهب إليه أن المسرح الشعري سوف يعاود سيرته الأولى، وتتبعاً لمنهج أرسطو وآرائه، فقد استعاد الشعر في العصر الكلاسيكي شيئاً من هيبته الضائعة في العصر الكنسي، والعصور الوسطى، وحاول أن يتقدم جميع الأنواع الأدبية، ولا سيما في الأدب المسرحي، والدراما حتى نهاية القرن المنصرم، عندما أخذ الرومانسيون الغربيون كرد فعل على السلفية الآخذة بمفاهيم الإغريق، يميلون إلى الرأي الذي يعتبر أن القصيدة الوجدانية القصيرة، هي النموذج مجزوء الكامل للشعر. في حين تبقى المطولات الملحمية والمسرحية مهدّمة بعض الشيء للبناء الشعري الأساسي، وبذلك قلّ عندهم اصطناع الشعر للمسرح، وغلب النثر على التأليف المسرحي، ولم يعد الغربيون بعدها من كافح التيار الرومانسي، ومفاهيمه، وحاول إعادة الشعر للمسرح، وإرجاع ما كان له من مكانة وقيمة[١٥٢]، ومازالت هذه الآراء المتباينة، تتصارع فيما بينها، بعضها يريد أن يثبت أن الشعر هو لغة الحوار المسرحي الذي لا بديل عنه، لما يتمتع به من طلاوة، ومرونة، وإيقاع. وبعضها يرى أن لغة العصر والحداثة، تفرض أساليب حوارية جديدة أداتها النثر وليست الشعر، ولا سيما اللغة النثرية المبسطة المرنة القادرة على استيعاب جميع الأفكار، والتعبير عن أدق المواقف، في حين أن اللغة الشعرية القاسية الجامدة في قوالب إيقاعية محددة، تعجز عن ذلك وقد بدا هذا الصراع عنيفاً في وطننا العربي بين أحمد شوقي، وعزيز أباظة، وعدنان مردم من جهة، حيث يمثل هؤلاء الشعراء العمالقة الثلاثة؛ ثالوث المسرح الشعري العربي، وبين طه حسين، ومحمد مندور، وشفيق جبري وغيرهم ممن أنكروا حضوره الدرامي على خشبة المسرح، كما أنكروا على الشعر حضوره

---

[١٥٢] بن ذريل، عدنان (في الشعر المسرحي) دار الأجيال، دمشق، ط١، ص٨٨.

المسرحي في الدراما، ها هو طه حسين ينفي نفياً قاطعاً صلاحية الشعر للمسرح حيث يقول: ((إنني لست من الكلفين بالقصص التمثيلية التي تعرض على الناس شعراً في هذه الأيام، وشعراً عربياً بنوع خاص، فقد شبّ التمثيل عن طوق الشعر، وتمرّد على أوزانه، وقوافيه، وآثر حرية النثر وطلاقته، وسماحته على قيود الشعر، وتحجره وصرامته، منذ زمن غير قصير، وأصبحت القصص الشعرية في اللغات الأوربية، نادرة أشد الندرة لا يكاد الناس يقبلون عليها إن وجدت، فإن فعلوا لم يطل إقبالهم عليها، إلا ريثما ينصرفون عنها إلى الحرية الحرّة، والطلاقة الطلقة في هذا التمثيل المفتور الذي لا يكلفهم إلا أيسر الجهد، وأقل العناء، وإذا أضفت إلى ذلك أن أدبنا العربي لم يعرف التمثيل شعراً ولا نثراً إلا بآخره، عذرتني فيما ترى من تحفظي أمام التمثيل العربي الذي يعرض على أذواقنا الحديثة. ولهذا لم أفتن قط بتمثيليات شوقي، تلك التي عرضت على الناس منذ ما يقرب من ربع قرن، ولم أنشط لتمثيل عزيز أباظة، حين أخذ يعرضها على الناس منذ سنين، وكنت أرى هذا كله رجوعاً إلى فن قديم، بعد به العهد، وأسرف في البعد وأقبل الناس على أشياء طريفة هم بها أشد كلفاً، ولها أعظم شأناً))[١٥٣].

وقد ردَّ عزيز أباظة على طه حسين في التقديم الذي كتبه بنفسه لمسرحيته الشعرية (شهريار) متحمساً للشعر، وقيمته المسرحية معتبراً إياه أفضل اللغات للحوار المسرحي، ومعدداً أهم السمات التي تتميز بها اللغة الشعرية من اللغة النثرية، ولا سيما في الإيقاع والإيحاء والصلة بالحياة، مدللاً على صحة آرائه بأمثلة عربية وغربية على السواء حيث يقول: ((الشعر في رأيي، هو أنسب لغة للحوار على المسرح، فللسذج من النظارة القصة، كما يقول إليوت، وللمتأدبين الديباجة المشرقة، ولهواة الموسيقى الإيقاع وجمال النغم، ولذوي الحساسية المرهفة المعاني البعيدة التي لا تلبث أن تنجلي رويداً رويداً. إن الشعر له أثره في ضروب النظارة على تباين مشاربهم، وأذواقهم، ولكنه أثر يختلف منفعلاً باختلاف تذوقهم،

---

[١٥٣] د. حسين، طه (من مقدمته لمسرحية غروب الأندلس) للشاعر عزيز أباظة ط١ عام ١٩٥٢م، المقدمة هـ وز.

واستجاباتهم، والشعر كما نرى يحقق أسمى ما ينشده الفن من تهذيب للحياة، ويسمق إلى مشارف جمالية باهرة قاهرة، تقصر دونها مقدرات النثر العالية العامرة))[١٥٤] كما يقف الشاعر شفيق جبري في صف الدكتور طه حسين مؤكداً أن لغة النثر أصلح للمسرح من لغة الشعر[١٥٥] في حين وقف الناقد عدنان بن ذريل موقفاً وسطاً بين الشعر والنثر في المسرح، فهو يعتبر محاولات شوقي وأباظة ومردم الذين حلقوا بالمسرح الشعري محاولات رائدة وناجحة، فقد قبلها الذوق الأدبي الحديث عن تحمس في بادئ الأمر، وهي في نظره محاولة إنقاذ للمسرح في تلك الفترة، كان يصعب عليها الحياة لو لم تكن أصيلة، مدعمة بشاعرية جبارة ضخمة كالتي لأمير الشعراء أحمد شوقي حيث يقول: ((لقد نجحت محاولة (أحمد شوقي) في المسرحية الشعرية، ونجحت بعدها محاولة (عزيز أباظة) فيها، واليوم تنجح محاولة عدنان مردم بك، ولكن بماذا نفسر هذا النجاح؟ وهو نجاح عربي حديث!!! لقد أتينا المسرح في أخريات نهاراته، ولا نموذج قديم له عندنا نقلده، ولا قواعد مضطردة له قديمة أو حديثة نتبعها، فاتبعنا أصالتنا))[١٥٦]غير أن عدنان بن ذريل يقف موقفاً آخر من المسرح الشعري الذي يقوم على المحاولات الشعرية الحديثة للشعر الحرّ أو شعر التفعيلة، ويتهمه بالعشوائية التي لا ترتكز على مرجعية التراث حيث يقول: ((ولكن ماذا نقول في محاولات الشعر الحر، أو شعر اللامعقول في المسرح اليوم؟ إنها أيضاً عشوائية لا تستند إلى تراث، أو هي تستند إلى تقليد الغربيين أو إلى الاستجابة لإغراء العروض التمثيلية، والشهرة، وفي ذلك خطر عليها، وخطر أيضاً على الشعر المسرحي العربي المعاصر الذي لهؤلاء الرواد (شوقي وأباظة ومردم بك) لأنه الشعر المسرحي الأصولي العمودي المتصل بألف سبب بتراثنا، وأصالتنا، وتفننا، وإنساننا العربي))[١٥٧].

وليسمح لنا الأستاذ الناقد عدنان بن ذريل أن نخالفه الرأي في هذا الجانب،

---

(١٥٤) أباظة، عزيز (من مقدمته لمسرحية شهريار) من تأليفه، ط١، عام ١٩٥٥م، المقدمة ص ي ن.
(١٥٥) (في الشعر المسرحي) ص١٤.
(١٥٦) مقدمة مسرحية شهريار، مرجع سابق، ص ١٤.
(١٥٧) المرجع السابق، ص ١٥.

فالشعر الحر الذي يقوم على التوقيع، أو على تعدد التفاعيل وتنوعّها في إطار التموجات الإيقاعية التي يقوم عليها دون التقيّد بالقيود الصارمة التي يتطلبها الشعر التقليدي في البحر الواحد، والوزن الواحد والقافية الواحدة، والروي الواحد، استطاع أن يطوّع اللغة الشعرية إلى لغة درامية حوارية مقبولة، ومستساغة من غير أن يفقد طلاوة الشعر، وبريقه، ونغمة الإيقاع، ومن غير أن يقصر في استيعاب مجمل الأفكار التي تتجسد في شخصيات النص، بما تحمل كل شخصية من تمايزات في الواقع الاجتماعي والثقافي، ولنا على صحة ما ذهبنا إليه العديد من النصوص المسرحية الشعرية التي تحولت من نصوص شعرية ذات أبعاد أدبية، إلى نصوص شعرية مجسّدة فنياً على خشبة المسرح حقق أكثرها نجاحاً، وقبولاً جماهيرياً، يوازي أو يفوق بعض الأعمال المسرحية التي كتبت نصوصها بلغة النثر. إن توظيف الشعر الحر، أو شعر التفعيلة في المسرح، شدّ أنظار نقاد المسرح وبخاصة المحدثين منهم إلى أن هذه الصيغة من الكتابة المسرحية، هي الأمثل والأفضل لاستمرار المسرح الشعري، وانبعاثه من جديد، بعد أن سجل تراجعاً ملحوظاً في العقود الثلاثة من أواخر القرن الحالي، نذكر على سبيل المثال لا الحصر (ثورة الزنج) للشاعر الفلسطيني المرحوم معين بسيسو (عمر المختار) للشاعر السوداني محمد الفيتوري (مأساة الحلاج، ومسافر الليل، والأميرة تنتظر) للشاعر المصري صلاح عبد الصبور (الحسين شهيداً، والحسين ثائراً) للكاتب والشاعر عبد الرحمن الشرقاوي (قراقوش) للشاعر الفلسطيني سميح القاسم (منسية) للشاعر السوري حسين حموي (الممثلون يتراشقون الحجارة) للكاتب المسرحي فرحان بلبل (الفلسطينيات) للكاتب السوري علي عقلة عرسان (أخناتون) للكاتب اليمني علي أحمد باكثير (المخاض) للشاعر السوري ممدوح عدوان (عرس حلبي– والسيد) للكاتب السوري عبد الفتاح قلعجي (السيل) للشاعر السوري علي كنعان (جودو والكنز، والمؤتمر الأخير لملوك الطوائف، الوحش، وأبو حيان التوحيدي، وجميع المسرحيات الشعرية الأخرى التي تربو على اثنتي عشر مسرحية للشاعر السوري

خالد محي الدين البرادعي عشرة منها صاغها الشاعر على طريقة الشعر الحر، والتفعيلة، واثنتان بلغة مجنحة قريبة من الشعر، ولا بد من الإشارة أن الشاعر البرادعي يشكل ظاهرة فريدة في المسرح الشعري المعاصر، ليس فقط من حيث غزارة الإنتاج، ولا من حيث الصياغة الشعرية الحداثوية التي تعطيه مجالاً رحباً للتعبير عن الموضوعات والأفكار التي تضمنتها مسرحياته، بل من خلال لجوئه إلى الماضي، واختياره معظم شخصياته وأحداثه من هذا الماضي، ثم صياغتها بطريقة جديدة، يربط فيها ربطاً عضوياً بين المسرح الشعري والتراث بتاريخه، وأساطيره، ومأثوراته، ومن خلال دفاعه عن هذا النوع من الكتابة على صعيد التأليف، والتنظير، وقد دافع في كتابه (خصوصية المسرح العربي) الذي خصص القسم الكبير منه للحديث عن المسرح الشعري، ولدراسة أهم المسرحيات التي قاربت هذا المسرح أو جسدته على الخشبة دفاعاً صارماً، حيث يقول: ((وهذا التوجه في الإبداع المسرحي المعتمد على إعادة صياغة التاريخ، والتراث بما يحقق الروح المعاصرة، ورؤية الإنسان المعاصر، ورؤياه وينفي عنه ليس طبيعة التقليد والتأثير فحسب، بل ينزع عنه خاصة الخضوع للمصطلح، فهي ليست مسرحيات تاريخية، إنها تحتوي التاريخ، وتتجاوزه، وتضيف إليه، وهي ليست مسرحيات سياسية، لأن الفكر السياسي يشغل جوانب من زخمها الفكري، هي في حقيقتها ضرورات لتصحيح المسار الحضاري، تحاول أن تعرض هموم، ومواجع، وطموحات الإنسان العربي الذي يحن إلى الماضي حنيناً شاعرياً سامياً، ويرفض الكثير من سلبيات الحاضر، ويعيش حلماً وشوقاً، وتطلعاً إلى الآتي))[١٥٨]غير أن الشاعر البرادعي رغم انحيازه للمسرح الشعري، والدفاع عنه في كل مناسبة، فإنه لا ينفي دور المسرح النثري وأهميته وفي ذلك يقول: ((التعاطف الذي أبديناه حيال المسرح الشعري، والمسرح ذي الحضور الشعري رغم نثريته، لا يعني أننا نتبرأ من المسرح النثري الذي يصطدم بالأحداث، أو بالدلالات بصورة مباشرة. بل نحن

---

[١٥٨] (خصوصية المسرح العربي) ص ٨٣.

نطمح بإلحاح لأن نمتلك مسرحاً من هذا اللون، يحتفظ بخصوصية عربية، ولا يشوّه صورتنا في زحام الخطوط المتشابكة، والتيارات المعقول منها وغير المعقول))[١٥٩].

ألا أنه يشير بإصبع الاتهام إلى المسرح الذي يحاول أن يفلت نهائياً من خصائص التراث، ومن النكهة الشعرية، ويرتطم بأحداثه مباشرة، هذا اللون من المسرح ظل في معظم الحالات ((أسيراً للتيارات الغربية إلى حد التقليد، والتأثر المباشر، مما أفقده هويته، وذاتيته القومية وإذا جاز لنا أن نستثني العدد القليل من مسرحيات هذا اللون، نستطيع بالطبع أن نرى، أو نقرأ نصوصاً قليلة جداً ظلت متحفظة بالخصوصيات القومية، وتمكنت أن تفلت من ربقة السطوة الأوربية، وسحر إسارها[١٦٠])) ولا يزال السؤال الذي يطرح نفسه باستمرار ويخالج أذهان الكثيرين من أنصار المسرح الشعري وخصومه هو: هل تستطيع لغة الشعر أن تؤدي الدور الذي تؤديه لغة النثر في المسرح باعتباره أكثر الفنون التصاقاً بالواقع، وأكثرها ملامسة لمشاعر الناس وأفكارهم وحواسهم؟ وأيهما أصلح لهذا الفن؟ لا شك أن الإجابة عن هذا السؤال لن تكون لصالح الشعري حتماً، لأن المسرح الحديث، والتقنيات الحديثة التي لحقت بهذا الفن لم يعد بإمكان المسرح الشعري استيعابها، والتعامل معها فالمسرح الحديث يتطلب بالضرورة لغة مبسطة، لها قوة الدلالة، وأحداثاً متشابهة تعبر عنها شخصيات لا يخلو معظمها من مواقف تتطلب حوارات متباينة تتناسب مع كل شخصية، خالية من البهرجة والمجاز والرنين والبلاغة التي يتطلبها بناء القصيدة. إن الدراما العظيمة لا بدّ أن يساهم في صياغتها كتّاب مبدعون، يعرفون جيداً لغة الخطاب التي تقتضيها الظروف الموضوعية لكل فن، ثم بعد ذلك يطلقون العنان لأخيلتهم وعبقريتهم كي تقدم كل ما هو ممتع ومفيد.

ولا أظن المسرح الشعري الذي أرسى دعائمه الأولى أمير الشعراء شوقي، وسار على طريقه من بعده عزيز أباظة، وعدنان مردم، قادراً على شدّ الجمهور،

---

[١٥٩] المرجع السابق ص ٨٣.
[١٦٠] المرجع السابق ص ٨٤.

والصمود أمام المسرح الحديث، بلغته النثرية المفعمة بالحوار الساخن، والتقنيات الحديثة التي واكبت تطور المسرح في الوطن العربي والعالم بما ينسجم مع واقع كل شخصية، والدور الذي تؤديه في سياق الحدث، إن اللغة المسرحية هذه الأيام هي لغة الحدث، وبقدر اقتراب هذه اللغة من شعرية الحدث، واستيعابها لمجريات النص، تكون أكثر قدرة على التواصل مع النظارة.

ولانستطيع مهما امتلكت اللغة خاصّة الدراما أن نحملها وحدها تبعة نجاح أو إخفاق العرض المسرحي الذي يشارك في إنجاحه عناصر متعددة من ضمنها النص المسرحي، وإذا كان ثمة إخفاق لبعض العروض المسرحية المصاغة بلغة نثرية، فإن احتمال الإخفاق في النص الشعري ولا سيما الذي ينتمي إلى الشعر الغنائي التقليدي كبير جداً ذلك أن عالم الشعر الغنائي عالم أحادي ذاتي، إيحائي، نادراً ما يتوافق مع طبيعة المتلقي، أو يلقى استجابة مقبولة لديه، ولا بد لنا في هذا السياق من أن نفرّق بين الشعر المسرحي، والمسرح الشعري فالأول منهما ((شعر غنائي استخدمت في بنيته الكبرى عناصر درامية، كالحدث، والحوار، والشخصيات، والقناع حسب ما تقتضيه طبيعة كل نص على حدة، ويمكننا أن نقول: إن الشعر المسرحي هو شعر أولاً، ومسرح ثانياً))[١٦١]، وهذا يوصلنا إلى تعريف المسرحية الشعرية: فهي مسرحية أولاً وشعر ثانياً وقد بيّن لويس عوض الفرق بين المصطلحين فقال: ((والتمييز بين الشعر المسرحي، والمسرح الشعري ليس شيئاً مستحدثاً، ولكنه شيء قديم معروف عرفته كل الآداب التي عرفت المسرح والشعر، الشعر المسرحي شعر أولاً ومسرح ثانياً.

أما المسرح الشعري فهو مسرح أولاً وشعر ثانياً والآداب العالمية لم تتعرف الشعر المسرحي إلا بعد أن جفت ينابيع المسرح الشعري))[١٦٢] ويعيد لويس عوض غلبة الشعر المسرحي على المسرح الشعري إلى الحركة الرومانسية، فارتفعت نبرة

---

[١٦١] د. الموسى خليل (المسرحية في الأدب العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١ ١٩٩٧م ص ٤٢.

[١٦٢] د. عوض لويس (دراسات عربية وغربية)، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥م، ص ١٠٠.

الشعر، وخفضت نبرة المسرح حتى تحول المسرح الشعري آخر الأمر في قمة الحركة الرومانسية الأوربية إلى شعر صرف صراح ليس فيه من المسرح إلا صورته الخارجية، وشكلياته الظاهرية، كالتعبير بالحوار بديلاً من التعبير بالسرد بل أصبح مجرّد قصائد غنائية يتبادل أداءها أشخاص مختلفون))[١٦٣]ولعلنا نجانب الصواب إذا جعلنا بداية المسرح الشعري ونشوءه في العصر الحديث على يد أمير الشعراء أحمد شوقي، والأصح أنه بدأ قبله بزمن بعيد، والمتفق عليه أن (ابراهيم الأحدب في القحفة الرشدية ١٨٦٨) و (خليل اليازجي في المروءة والوفاء) أو (الفرج بعد الضيق ١٨٧٦) و (الخنساء أو كيد النساء ١٨٧٧) من أوائل الذين نظموا المسرحيات الشعرية في اللغة العربية، للشيخ عبد الله البستاني (١٨٥٤-١٩٣٠) خمس مسرحيات شعرية منها (مقتل هيروديس وولديه اسكندر وارسطبولس ١٨٨٩) و (بروتوس أي قيصر) و (حرب الوردتين) وثمة العديد من المسرحيات التي أشار إليها الأستاذ يوسف أسعد داغر في (معجم المسرحيات العربية والمعرّبة) ولكن الإشكالية في هذه المعاجم أن كثيراً من القصائد الموضوعية والشعر المسرحي أضيفت خطأ إلى المسرحية الشعرية كقصيدة (المجدلية) لسعيد عقل وسواها وكثير من قصائد جماعة (ابولو) وما بعدها ناهيك عن القيمة الفنية المتدنية لكثير من الأعمال المسرحية الشعرية التي جاءت في المعجم إضافة إلى ضياع قسم كبير منها يصعب الحكم عليه، وخاصة في مرحلة البدايات والريادة وهذا ما يجعل البت في هذا الأمر إشكالية وترجيماً على حد تعبير الدكتور الموسى في كتابه (المسرحية في الأدب العربي الحديث) الذي يصنّف فيه هذه المسرحيات الشعرية، في قائمتين:[١٦٤]

***قائمة المسرحية الشعرية التقليدية***

***قائمة المسرحية الجديدة***

---

[١٦٣] دراسات عربية وغربية، مرجع سابق، ص١٠١.

[١٦٤] (المسرحية في الأدب العربي الحديث) ص٤٢ وما بعدها.

فالمسرحية الشعرية من وجهة نظره تمثل مرحلة البدايات ومعظمها كتب على الأوزان الخليلية المعروفة، والمهم فيها –تاريخية أو تراثية– أنها استدعت التراث، ولكنها لم تستلهمه أو توظفه توظيفاً معاصراً، ويمكننا أن نعد في هذه القائمة معظم المسرحيات الشعرية قبل منتصف هذا القرن، ففي لبنان مسرحيات الخوري بطرس المكرزل (ت١٨٨٨) (استير) وقيصر المعلوف
(نيرون ١٨٩٢) وعبد الله البستاني، وأمين ظاهر خير الله (البيان الصراح في نذر يفتاح ١٩٢٣–السموءل) ويوحنا حداد (ابليس) ويوحنا اليشعلاني (الأسيرة ١٩٠٣) وحنا طنوس (أمير لبنان وكسرى ١٩١٤) و (البطل الأخرس ١٩٠٦) ورشيد الحاج عطية (تبرئه المتهم ١٨١٩) وعيسى اسكندر المعلوف (جزاء المعروف أو جابر عثرات الكرام) وأمين آل ناصر الدين (جزاء الخيانة ١٩٠٨) والياس عطا الله (شهداء الغرام ١٩٠١) وسعيد عقل (بنت يفتاح ١٩٣٥– قدموس ١٩٤٥) وغيرهم.

وفي سورية مسرحيات نسيب عريضة (ديك الجن الحمصي ١٩٢١) و عمر أبو ريشة (ذي قار ١٩٣٢) وبدر الدين الحامد (ميسلون) ومسرحيات عدنان مردم (غادة آفاميا ١٩٦٧– العباسة ١٩٦٨– الملكة زنوبيا ١٩٦٩– الحلاج ١٩٧١– رابعة العدوية ١٩٧٢– مصرع غرناطة ١٩٧٣ فلسطين الثائرة ١٩٧٤ الخ) وسواهم وفي مصر مسرحيات أحمد شوقي (علي بك الكبير أو دولة المماليك ١٨٩٣ ولكنها لم تُنشر إلا في عام ١٩٣٢ وعدل فيها –مصرع كليوباترة ١٩٢٩– قمبيز ١٩٣١– مجنون ليلى ١٩٣١ عنترة ١٩٣٢– الست هدى كوميديا نُشرت ومُثلت بعد فاته) ومسرحيات عزيز أباظة (قيس ولبنى ١٩٤٢– والعباسة ١٩٤٧– الناصر ١٩٥٠– شجرة الدر ١٩٥١– غروب الأندلس ١٩٥٢– شهريار ١٩٥٥– أوراق الخريف ١٩٥٧– قيصر ١٩٦٧– زهرة ١٩٦٨) ومسرحيات أحمد زكي أبو شادي (الألهة ١٩٢٧– إحسان ١٩٢٧– أردشير وحياة النفوس ١٩٢٨– الزباء أو زنوبيا ملكة تدمر ١٩٥٧ وسواها) وعلى محمود طه (أرواح وأشباح ١٩٤٥ وثمة مسرحيات متشابهة في العراق لعبد الغني الملاح (مجد الزهور ١٩٤٩) وخالد

الشواف، وفي حضر موت لعلي أحمد باكثير (همام ١٩٣٤، أخناتون ونفرتيتي ١٩٤٠، قصر الهودج ١٩٤٤) وغير ذلك كثير وإذا تلمسنا أسباب إخفاق المسرحية الشعرية التقليدية في أن تكون مسرحية، وجدنا أن أهمها أن الشعراء كانوا غنائيين قبل أن يكونوا مسرحيين، وأن الشكل الشعري القديم غنائي، وهو متأصل في الغنائية الشعرية العربية. ولذلك لم يساعد على رسم الشخصيات والحوار، وبناء الحبكة، فهو ذو إيقاع أفقي أحادي يتلاءم والإحساسات المباشرة أكثر مما يتلاءم والنمو المسرحي، وهو ليس إيقاعاً سيمفونياً متعدد الأصوات، أو ذروياً يتلاءم والبناء المسرحي الذي يقوم على الصراع والتأزم، والعقدة، والذروة، والتلّون.

أحادي الاتجاه، ولكنه في المسرحيات متعدد، يتلّون بتلّون الشخصيات، والوزن في القصيدة الغنائية، وتنوعها ويختلف بين موقف وآخر عن الشخصية الواحدة وقد حاول الشعراء – منهم أحمد شوقي– أن يستعينوا على ذلك بتعدد الأوزان والقوافي في العمل المسرحي الواحد ولكنهم لم يفلحوا في الوصول إلى المسرحية الشعرية لأن الشعر بشكله القديم لا يطاوع العمل المسرحي ولا يناسبه، وقد استطاع شعراء المسرحية المعاصرة التغلب عليه بالشكل الجديد، وإن ظل بعض هؤلاء الشعراء غنائياً داخل المسرحية، ويعود ذلك إلى أن معظمهم وفد إلى المسرحية من الشعر الغنائي فظلت الغنائية عالقة في مسرحياته، أو هي تسللت من قصائده الغنائية إلى مسرحياته، وبخاصة إذا كان يزاوج بين الجنسين في فترة واحدة.

ومع ذلك كله فإن تغيراً ملموساً قد طرأ على بنية المسرحية الشعرية المعاصرة بثقافاتها، وخصائصها بالثورة على الوزن الشعري الغنائي ذي الشطرين، وباستفادتها من الثقافة المسرحية العالمية فكان لموليير، وشكسبير، وبريخت وغيرهم بصمات واضحة في المسرحيات النثرية العامة، والمسرحيات الشعرية بخاصة تجلى ذلك بوضوح من خلال خلق واقع فني بديل من الواقع يرتكز على التراث، والإسقاط التاريخي، وإيجاد مقاربة بين الماضي والحاضر بالإعتماد على حادثة

تاريخية في البناء العام للمسرحية أو على رمز تاريخي ثم توظيف ذلك وإسقاطه زمانياً ومكانياً على الواقع الراهن فقد ((التجأ الشاعر يوسف الخال في مسرحيته الشعرية (هيروديا) إلى إنجيل متى [الفصل الرابع عشر] ليستقي منه مادته، وهي تتناول مشكلة يوحنا المعمدان مع هيردوس وهيروديا ليعبّر من خلال المعمدان عن مشكلة الإنسان المعاصر الذي يرى الفساد، ولا يسكت عنه))[١٦٥].

والحال كذلك في معظم مسرحيات خالد محي الدين البرادعي، وصلاح عبد الصبور، فقد استفاد هذا الأخير من مسرح بريخت في عملية التغريب وكسر الإيهام المسرحي الذي يطلق عليه أيضاً اسم المسرح الملحمي أو المسرح التعليمي وهو يقف على النقيض من المسرح الأرسطي المؤسس على قاعدة المحاكاة وإيهام المتلقي بأن ما يجري أمامه على الخشبة هو حقيقة، بينما المسرح البرختي، يقطع سلسلة الإيهام، ويوقظ الذهن مذكراً المتفرجّ بأن ما يشاهده هو عرض مسرحي عليه أن يفكر تفكيراً منطقياً عقلانياً بكل ما يجري، ففي مسرحية (بعد أن يموت الملك) لصلاح عبد الصبور تقف المرأة الأولى في الفصل الثالث لتقول:

المرأة الأولى: هذا هو الحل الثاني – سيداتي وسادتي– ولا ندري هل أعجبكم– دراماياً بالطبع– أم لا، فنحن نحكي لكم حكاية وهمية كما ترون ولكننا سنعرض عليكم الحلّ الثالث كما وعدناكم، وفي إمكانكم عندئذٍ أن تقارنوا بين الحلول المختلفة[١٦٦] وتحقيق التغريب، وكسر الإيهام المسرحي في المسرح الملحمي حين لا تجسد الأحداث على المسرح، ولكنها تروى (فبهيّة) في مسرحية (آه يا ليل يا قمر) لنجيب سرور تروي معاناتها بعد استشهاد زوجها الأول ياسين، وتروي كيف استطاعت أن تنساه وتحب صديقه أمين، ويروي أمين كيف أحب بهية بعد وفاة ياسين، ثم تسرد بهية معاناتها بعد أن غادرت قرية يهوت إلى مدينة بور سعيد[١٦٧]، كما يتحقق توظيف المسرح داخل المسرح لإدخال شخصيات

---

[١٦٥] (المسرحية في الأدب العربي الحديث) ص٦٩.
[١٦٦] المسرحية في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٧٠.
[١٦٧] المرجع السابق، ص٧٠.

تاريخية، أو أحداث تاريخية في متن النص المسرحي المعاصر كمسرحية (الممثلون يتراشقون الحجارة) لفرحان بلبل ومسرحية (ليلى والمجنون) لصلاح عبد الصبور ومسرحية (الحسين ثائراً) لعبد الرحمن الشرقاوي.

أخيراً لا بدّ من القول: إن هناك مقاربات وتداخلات كثيرة بين المسرحيات الشعرية التقليدية، والمسرحية الشعرية المعاصرة، وفي الوقت ذاته ثمة مفارقات تشير إلى نوع من التباين أو الاختلاف، في مقدمتها اللغة ((فالشاعر الغنائي شاعر لغة قبل كل شيء والشاعر المسرحي شاعر مسرح وهذا يعني وجود اختلافات بين لغة الشعر الغنائي وبين اللغة الشعرية في المسرحية، أو بين اللغة الشعرية في كتاب، وبين اللغة الشعرية على الخشبة))[١٦٨].

إذا كان هم الشاعر الغنائي أن يفجّر اللغة، ويأتي بأروع الصور البيانية والمجازية، فإن هم الشاعر المسرحي ينبغي له أن يبتعد عن ذلك بعداً كبيراً، لأنه يكتب مسرحية ولا يكتب قصيدة، وشتان ما بين الحالتين ((فاللغة في القصيدة غاية في ذاتها، بينما في المسرحية الشعرية وسيلة لغاية أخرى، إنها لغة مسرح للفرجة قبل أي شيء))[١٦٩].

يضاف إلى ذلك الصراع والشخصيات، وأسلوب الحوار، والموضوعات.

من هذا المنظار نستطيع القول: إن المسرح الشعري بأشكاله التقليدية القائمة على التقييد الحرفي بالوزن والروي والقافية، وعلى بهرجة اللغة وتزيينها، وعلى الاتكاء على الموروث والتاريخ أثبت تراجعه وإخفاقه، وقد حاول مناصرو المسرح الشعري المعاصر بأشكاله التحديثية أن يعيدوا إلى هذا النوع من الكتابة حضوره على الخشبة، غير أنه هو الآخر لم يحقق النجاح المطلوب باعتباره بقي مشدوداً إلى تلك الغنائية التي توارثها عن شوقي وأباظة ومردم وغيرهم، وبقي صوت الشاعر أقوى من صوت الشخصيات التي ينبغي أن تفصح عن نفسها بلغتها، نعم

---

[١٦٨] (المسرحية في الأدب العربي الحديث) ص٧٤.
[١٦٩] المرجع السابق، ص٧٥.

على الرغم من تعدد الأوزان والتفاعيل، وتوظيف التقنيات الحديثة في المسرح الشعري المعاصر، فقد بقي عاجزاً عن تحقيق التواصل والتفاعل الحقيقيين مع الجمهور على الخشبة بالقدر الذي يحققه كنص أدبي، يمتع القارئ ويقبل على قراءته كشعر يحمل نكهة الدراما، ولا شك أن الحركة النقدية التي يفترض بها أن تواكب الحركة الأدبية والفنية معاً، معنية بتسليط الضوء على النص المسرحي الشعري الذي يصلح للتجسيد على الخشبة، وعلى النص الذي يندرج في سياق الإبداع، وربما يقع على المخرجين المسرحيين والسينمائيين مثل هذه المسؤولية أيضاً.

# الفصل الرابع

# مصادر المسرح المردمي

(إشارات حول سيرورة المسرح السوري المعاصر)

أ- الارتكاز على التاريخ.
بً- استلهام الرمز التراثي القومي والإنساني.

❑

# (إشارات حول سيرورة المسرح السوري المعاصر)

حين نقرأ النصوص المسرحية التي رسمت المعالم البارزة للحركة المسرحية في سورية، ونرصد حركة هذه النصوص في مسارب الإبداع الأدبي كأدب، أو فوق الخشبة كمسرح، لمعرفة البواكير الأولى لهذه النشأة، وحركة تطورها على مدى قرن ونصف من الزمن، تبدأ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع (أبو خليل القباني ١٨٣٣-١٩٠٢) وتنتهي في أواخر هذا القرن الذي يشرف على نهايته مع المسرح البانورامي المتعدد الأشكال والمضامين، وحين نتفحص بيبلوغرافيا العروض المسرحية التي قدمت على مسارح القطر العربي السوري، خلال هذه المرحلة التاريخية؛ نجد أنفسنا أمام إشارات مضيئة، وأعمال مسرحية ذات مستوى فني رفيع، وأخرى معتمة لاترقى إلى مستوى الإبداع الأدبي أو الفني. وهي على اختلاف مستوياتها تشكل في مجملها سيرورة النصوص، وخطوطها البيانية ارتفاعاً وانخفاضاً، وهوية المسرح السوري أو الخصائص المميزة لنصوصه وعروضه في آن معاً. وأهم هذه الإشارات:

***أولاً***: إن العروض التي قدمت لم تكن منتظمة ومستمرة، فكثيراً ما كان ينتابها سكون وجمود يستمر عدة أشهر، وفي بعض الأحيان تفيء إلى الانقطاع سنة أو سنتين، خوفاً من أصحاب العقول السلفية المغلقة الذين كانوا يثيرون غضب الحكام والناس، على أولئك الفنانين ويتهمونهم بالإساءة إلى تعاليم الدين، وبالكفر والإلحاد كما فعل الشيخ (سعيد الغبرا) عندما ذهب إلى الآستانة واشتكى إلى السلطان، بعد أن عجز عن إيقاف تجربة القباني بنفسه قائلاً له: ((أدركنا يا أمير المؤمنين، فإن الفسق والفجور قد تفشيا في الشام فهتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووئد الشرف، واختلطت النساء

بالرجال))[١٧٠].

ومن المؤسف حقاً أن السلطان استجاب لطلبه، وأمر والي دمشق، بإغلاق المسرح فما كان من الجهلاء الحاقدين على الإبداع والفن أن اقتحموا أبواب مسرح القباني وأشعلوا فيه النار مجهزين على أول تجربة مسرحية وليدة في المسرح السوري، مما اضطر أبو خليل القباني أن يسافر إلى مصر عام ١٨٨٤م ، ويتابع مسيرته الفنية هناك،، ولعلّ أمثال هذه الحوادث، وعدم توافر الرصيد المالي الكافي، والمكان المناسب للعرض، وعدم الراغبين في التمثيل، ولاسيما من النساء حيث كان الذي يمثل على الخشبة، يتهم بسوء الأخلاق أو اتهامات أخرى، لعل ذلك كان من الأسباب التي أدّت إلى إصابة المسرح بنوعٍ من السكون والجمود، وأحياناً بالتعثر والانقطاع عن متابعة عروضه عدّة أشهر، وربما عدّه سنوات.

***الأمر الثاني***: الذي يثير الانتباه والملاحظة في سيرورة المسرح السوري، أن أصحاب الفرق المسرحية لم يكونوا ((يعيرون النص المسرحي كبير اهتمام من حيث العناية بالبناء الدرامي، بل ينظرون إليه على أنه مادة قصصية حوارية قابلة للتجسيد))[١٧١].

وهذا دفعهم أيضاً باتجاه الاقتباس والتقليد بما يخدم أهدافهم، ويشدّ الجمهور إليهم، لذلك جاءت معظم عروضهم استعراضية غنائية، يمتزج فيها الشعر بالغناء بالموسيقى، وكان عمادها الشعر المغنى، لذلك لم يكن همهم منصباً على النص بل على هذه العناصر مضافاً إليها الرقص في كثير من الأحيان، مما جعل عروضهم أقرب إلى مفهوم ((المسرح الشامل من موسيقا، وغناء، ورقص، وكلمة، من خلال التلاحين، والتواشيح، والسماح، مما له صلة

---

[١٧٠] معلا، نديم، الأدب المسرحي في سورية، منشورات مؤسسة الوحدة، دمشق، ط١، ١٩٨٦، ص٩.
[١٧١] الأدب المسرحي في سورية، مرجع سابق، ص١٥.

بالتكايا، وحلقات الذكر، والأعراس، والاحتفالات المختلفة))[١٧٢].

لقد مزجوا الشعر بالغناء والفصحى بالعامية، وولفوا بين خيال الظل، والحكاية العربية، وبين أشكال المسرح الأوربي، في المراحل الأولى للنشوء، ثم طوروا هذا التوليف بتقديم عروض مسرحية لنصوص أجنبية مترجمة إلى العربية من مختلف اللغات، ولكتاب مسرحيين عالميين بطرائق إخراجية جديدة، وتقنيات فنية رفيعة، مع تغيير طفيف في بعض المشاهد والأسماء، لكي تناسب الواقع المحلي.

***ثالثاً*** : غياب الخطاب النقدي عن متابعة تلك العروض، وتقويمها باستثناء العقود الأخيرة من هذا القرن، حيث ظهرت دراسات نقدية حول المسرح العربي عموماً، وهي في معظمها موسمية ترافق مهرجان دمشق للفنون المسرحية ومهرجان الهواة، ومهرجان المسرح الجامعي، ومهرجانات الشبيبة وغيرها..

غير أن تلك الدراسات في الأغلب الأعم، كانت تدور في حلقات مفرغة من التهويمات النقدية السطحية، فإذا ماتناول أحد النقاد عملاً مسرحياً؛ تناوله من جوانب وصفية انطباعية وذوقية تتحكم فيها الأيديولوجيا، والأهواء الشخصية. ولايخلو الأمر من بعض الاستثناءات النقدية الأكاديمية التي تنفذ إلى سوسيولوجيا المضمون في النص، وإلى تقنيات الشكل، والبنية الجمالية.

***رابعاً*** : غلب على المسرح السوري طابع التجريب، مما جعل الفرق الخاصة، والعامة تتنافس لتقديم الجديد الذي يثير الدهشة، مستفيدة من جميع المسارح بدءاً من مسرح (النو) في اليابان مروراً بالمسرح البرشتي الألماني، وانتهاءً بمسرح اللامعقول الفرنسي، وقد خصصت وزارة الثقافة في القطر العربي السوري مسرح القباني لتقديم العروض الخاصة بهذا المسرح (١٩٤١-١٩٩٧) وأطلقت عليه اسم المسرح التجريبي، وأسندت إدارته للكاتب المسرحي المرحوم

---

[١٧٢] أبو هيف، عبد الله، الإنجاز والمعاناة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٨، ص٤١.

سعد الله ونوس. وقد قدم على هذا المسرح العديد من المسرحيات العربية والمترجمة.

***خامساً*** : الاعتماد على النصوص التراثية التي تناسب فكرة التأصيل لمسرح عربي له خصوصيته، وهويته التي تميزه عن سواه من المسارح الأخرى، وقد وجدوا في قصص ألف ليلة وليلة، والمقامات، ضالتهم المنشودة فاستفادوا منها، وتفننوا في إبراز شهريار وشهرزاد في التاريخ الحكائي للسرد العربي، فكانت شهرزاد رمزاً للانعتاق، والتحرر، وكسر قيود الرتابة والملل، والتسلية، وكان شهريار رمزاً للذكورة والتسلط والقمع، والاستلاب، واستطاع عدد من الكتاب السوريين والعرب الذين غاصوا في أعماق التاريخ، ووقفوا على البعد الإنساني لقصص ألف ليلة وليلة أن يوظفوا هذه القصص التراثية في بنيات معرفية متشعبة، تجمع في داخلها المتعة إلى جانب قوة الفعل الثقافي في تصوير الواقع الاجتماعي، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر توفيق الحكيم في مسرحية (شهرزاد) وسعد الله ونوس في مسرحية (الملك هو الملك) وعزيز أباظة في مسرحية(شهريار) والفريد فرج في مسرحية (حلاق بغداد)، وغيرهم كثيرون شكلت قصص ألف ليلة وليلة مصدراً هاماً لإبداعاتهم المسرحية، وهذا يحيلنا إلى إشارة هامة في سيرورة المسرح العربي بشكل عام، والمسرح السوري بشكل خاص هي: ظاهرة التناص.

***سادساً*** : إن ظاهرة التناص هذه تشكل القاسم المشترك، والعمود الفقري الذي يضم أضلاع الجسد كله، وهي النواة الأولى لتشكل الاتجاه القومي في المسرح العربي، لأن التراث الشعبي الزاخر بالقصص والحكايات، والأساطير، كان ولايزال المنهل العذب الذي يرد عليه معظم المبدعين، وفيه الشذرات الأولى لفكرة الوحدة العربية، ولابد أن ينعكس ذلك على الفكر والفن والثقافة، عند اختيار حادثة أو حكاية أو قصة من قصص ألف ليلة وليلة، فهي تراث قومي للعرب جميعاً وليس لقطر بعينه.

***سابعاً***: الأمر الآخر الذي لابد من الإشارة إليه؛ هو أن الشعر العربي بأشكاله المختلفة، ومدارسه المتعددة، اقتحم أسوار المسرح، وحاول الصعود إلى المنصة بقوة الذاكرة الجمعية المحبة للشعر، والحافظة للتراث على مرّ العصور، حيث قدّم بعض الشعراء نصوصاً مسرحية وهي في حقيقة الأمر شعر غنائي، خالص أبعد مايكون عن المسرح. لأن الشاعرية كانت غالبة على نصوصهم، كالشاعر عمر أبو ريشة في مسرحية (ذي قار) وبدر الدين الحامد في مسرحية (ميسلون) وسليمان العيسى في مسرحية (الإزار الجريح) وبعضهم قدم مسرحاً شعرياً يرتكز على التاريخ بشكل رمزي أو إشاري إلى الواقع، كخالد محي الدين البرادي في مسرحية (المؤتمر الأخير لملوك الطوائف) وفي مسرحياته الأخرى التي التي تقارب العشرة وعدنان مردم في (دير ياسين) (وفلسطين الثائرة) وفي مسرحياته الأخرى تعدادها ثلاث عشرة مسرحية، وبعضهم قدم شعراً مسرحياً مرصعاً بالنثر كعلي عقلة عرسان في مسرحية (فلسطينيات) و(السجين ٦٥) وعلي كنعان في مسرحية (السيل) وممدوح عدوان في مسرحية (المخاض)، ومحمد الماغوط في مسرحية (المهرج)، وفرحان بلبل في مسرحية (الممثلون يتراشقون الحجارة) وكاتب هذه الأسطر في مسرحية (منسية)، فكان هؤلاء الشعراء يمثلون التيار القومي في الأدب على الرغم من اختلاف مشاربهم الفكرية، ومدارسهم الشعرية التي قد تصل إلى درجة التناقض، ((وكان كل منهم يفهم الالتزام القومي على طريقته الخاصة، فكان بعضهم يستند إلى مفهومات عربية إسلامية تقليدية معتدّلة، بينما اتجه بعضهم الآخر إلى العقلانية الغربية، والتمس آخرون حلولاً في الفلسفة الوجودية، كما جنح الكثيرون إلى الواقعية الاشتراكية بعد تطعيمها بالمقومات القومية، على أن الفئة الأكثر تماسكاً وانسجاماً من بين كتاب التيار القومي كانت فئة الكتاب الملتفين حول حزب البعث العربي

الاشتراكي))[١٧٣].

وكانت الصفة الغالبة على مسرحيات هذا الاتجاه، التأريخ للأحداث، والاتكاء على التاريخ، والرمز لتجنب المباشرة في مواجهة الواقع، وتعريته، مما جعل الكتاب مأسورين بالحديث، يتابعونه، ففقدوا الحرية في المعالجة وفي إدارة الحوار للوصول إلى أهدافهم، كما طغت الشعارات على معظم هؤلاء الكتاب، فغلب عليهم الخطاب المباشر، أكثر من الخطاب المرصّع بالرمز والإيحاء، وقسم كبير من هؤلاء الكتاب عالج القضية الفلسطينية، وقضية التجزئة، ومسألة الوحدة، ولعلّ الفترة الزمنية التي تمتد من عام ١٩٥٠ وحتى عام ١٩٧٠ هي ذروة النشاط المسرحي، وذروة الاتجاه القومي، فقد شهدت هذه الفترة أحداثاً وتحولات اجتماعية وسياسية، ساعدت على تعزيز هذا الاتجاه، حيث أُنشئ في كل قطر عربي، فرقة قومية للفنون الشعبية، أو مسرح رسمي باسم المسرح القومي، كما أنشئت الاتحادات والجمعيات الأدبية والفنية، ولاشك أن قيام ثورات وحدوية تقدمية، تتضمن أهدافها شعارات متقاربة، تحمل معاني هذا الاتجاه في مصر والعراق واليمن وسورية والجزائر وليبيا، وإعلان الكفاح المسلح ضد العدو الصهيوني، وقيام الوحدة العربية بين سورية ومصر هذه الاتحادات التي تحولت إلى اتحادات هلامية صورية انتهت جميعها إلى الفشل والانفصال، وكانت نكسة حزيران ١٩٦٧ أكثر تلك الأحداث دفعاً لهذا الاتجاه إلى الصفوف الأمامية في الإبداع الشعري والنثري والفني فقد نبهت هذه النكسة إلى مخاطر التجزئة وشجعت على الكتابة بالفصحى، ومحاربة العامية في الأدب وحرصت على رفض الواقع العربي الموشوم بالتجزئة، والضعف الذي أودى إلى هذه النكسة الحزيرانية التي صُدم فيها الإنسان العربي من المحيط إلى الخليج.

***ثامناً*** : إن كثيراً من النصوص المسرحية التي سهر مبدعوها الليالي الطوال، وهم

---

[١٧٣] غنيم، غسان، المسرح السياسي في سورية، منشورات علاء الدين، ص١، ١٩٩٦، ص٨٣.

يكتبونها، ويوزعون شخصياتها في مخيلاتهم على المنصة، بقيت مرسومة على الورق، ولم تتحرك واحدة منها على الخشبة، وكأنها كتبت لتقرأ، لا لتمثّل، وقد أشار إلى ذلك الناقد رياض عصمت بقوله: ((غابت عن الساحة أسماء مؤلفين من الخمسينيات والستينيات بعض الأعمال الهامة ولكتاب من السبعينيات أيضاً، لأن مسرحياتهم لم تحظ بفرصة الاعتلاء فوق خشبات مسارح العاصمة دمشق في عروض محترفة لائقة))[١٧٤].

وقد كان الشاعر عدنان مردم –موضوع بحثنا– وهو الذي عرف بغزارة إنتاجه المسرحي من بين تلك الأسماء التي لم تر نصوصهم النور فوق خشبة المسرح، ورحل إلى الملأ الأعلى من غير أن يمتع نظره بشخصية واحدة من بين تلك الشخوص التي اختلقها بخياله تتحرك على الخشبة، وبقيت نصوصاً أدبية للقراءة فقط. مع أن معظم نتاجه المسرحي كان منصباً في الاتجاه القومي الذي بلغ ذروته في الستينات والسبعينات، حيث كان يصدر في كل عام نصاً مسرحياً جديداً غير عابئ فيما إذا تجسّد هذا النص على المنصة أو لم يتجسد، وكان الاتجاه القومي هو الاتجاه الأبرز فيها. وهو ما سنتوقف عنده في الفصول القادمة.

## أ- الارتكاز على التاريخ:

تتعدد المصادر التي ينهل منها المبدع، وهو يشيد بناءه الإبداعي في المخيلة، قبل أن ينقله على الورق، أو أثناء الكتابة، وثمة مصادر عديدة تسعف الشاعر أو الفنان في توظيف ما اختزنته الذاكرة من ثقافة، ومعرفة، ودربة في نسيج عمله الأدبي أو الفني، التاريخ أحد أهم هذه المصادر إذا لم نقل أهمها على الإطلاق. فثمة أحداث تاريخية هامة تشكل منعطفات حاسمة في المجتمعات التي وقعت فيها، وثمة رموز تاريخية خالدة في التراث العربي والإنساني، دخلت التاريخ من

---

[١٧٤] عصمت، رياض، المسرح العربي سقوط الأقنعة الاجتماعية، مؤسسة الشبيبة للإعلام والطباعة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٥، ص٢٢.

بابه الواسع، وساهمت بفاعلية في صياغة جزء هام من أحداثه، داخل أوطانها، وخارجها، ارتسمت صورها على جدار الذاكرة. هذه الرموز مع تلك الأحداث، تشكل مواد خام خصبة، غنية بالدلالات والمعاني الإنسانية السامية لمن يريد أن يبرز معنى من هذه المعاني في نسيج إبداعه، أو لمن يتوق إلى نزعة التأصيل، وقراءة صفحات الماضي بتمحيص وتأمل. فيختار من تلك الأحداث، مايصلح أن يكون مادة حية للحاضر الراهن، وينتقي من الشخصيات، مايصلح منها للتناظر مع الشخوص التي تتحرك على أرض الواقع، فيتماهى الحاضر بالماضي، والماضي بالحاضر، ليرتسما معاً على صفحة مرآة ذات المبدع نصاً أدبياً يحمل رؤى جديدة عن كيفية صياغة المستقبل. وحين تكون ((تجربة الحياة وحدها المصدر الأول للعمل الإبداعي في مادته وبنائه وهدفه، فإن ذلك لايلغي أثر المصادر الأخرى، لأنها جزء من تجربة الحياة نفسها))[١٧٥]كما أن اشتراك أكثر من مصدر في تكوين العمل الإبداعي، لايضر ذلك العمل، ولايقلل من أهميته فيما إذا طغى جانب على آخر من عناصره الرئيسة، أو وقع التخاطر، والحافر على الحافر في توظيف تلك الأحداث، والرموز التاريخية بين مبدع أو أكثر في نص أدبي تتقارب فيه المصادر والأهداف، مع الاحتفاظ لكل مبدع بخصوصية فردية، تشير إلى سمات التفرّد في لغته إذا كان شاعراً.

وفي أسلوبه إذا كان كاتباً، وفي ألوانه أو ألحانه إذا كان فناناً، فغالباً ماتتوافق الموضوعات، والأسلوبية إذا كان مبدعان ينهلان من مصادر متشابهة، أو تجمعهما بيئة شبه متشابهة، أو ثقافة واحدة، أو أيديولوجية معينة، فكلما كان التأثير كبيراً بينهما، تجلى ذلك التشابه في إبداعهما.

الشاعر عدنان مردم واحد من هؤلاء المبدعين الذين تقاربت إبداعاته مع الشاعرين أحمد شوقي، وعزيز أباظة في الموضوعات، وطريقة الكتابة حتى وصل الأمر إلى التماثل في بعض العناوين التي اختارها لمسرحياته حيث نجد هذا

---

[١٧٥] د.زياد محبك، أحمد، المسرحية التاريخية، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٨٩م، ص١٤.

التماثل في مسرحيات العباسة. وغروب الأندلس عند أباظة وأميرة الأندلس عند شوقي من خلال مسرحيتيه العباسة، ومصرع غرناطة، وهؤلاء الشعراء الثلاثة (شوقي، أباظة، ومردم) ((كما يقول عدنان بن ذريل: يتمم أحدهم الآخر في حمل رسالة الشعر المسرحي العربي الأصولي الإنساني))[١٧٦].

ويتماثلون إلى حد كبير في الموقف من التاريخ وفي طرائق التعبير، وفي العودة إلى التراث برموزه اللامعة، وفي التقيّد ببحور الخليل وأوزانه مع بعض الفوارق في القاموس اللغوي لكل واحد منهم، وفي طريقة التعامل مع بعض الرموز التاريخية، والشخوص التي اختاروها للتعبير عن تلك الرموز، وبشكل أدق في تفسير الوقائع التاريخية، وتحليل الأحداث من خلال رؤى مختلفة.

والواقع إن شوقي كما يقول الدكتور محمد مندور ((لم يأخذ أصول الأدب المسرحي عن كاتب واحد، ولا عن مذهب بعينه، بل جمع بين عدة اتجاهات غربية، وأضاف إليها اتجاهات أخرى شرقية عربية))[١٧٧]فنراه متأثراً بالكلاسيكية الفرنسية، ولاسيما في كتابات كورني، وراسين، ويظهر تأثره بكورني أكثر، ويتخذ من المسرح مدرسة ((النفس، والإخلاص، ونبل الأخلاق على نحو ما فعل كورني، فكليوباترة تضحي بحبها في سبيل وطنها، وتضع مجده فوق عبقرية جمالها، وليلى تضحي بغرامها نزولاً على التقاليد العربية التي لاتبيح زوجة لقمبيز فداء لوطنها، وإن كان هذا الاتجاه الأخلاقي لم يخل من اضطراب وشوائب، وتناقض أحياناً))[١٧٨]والأمر ذاته نجده عند الشاعر عدنان مردم في مسرحية غادة أفاميا وأخواتها من المسرحيات التي ترتكز على التاريخ في شخوصها وأحداثها فهي كما يقول ((حصيلة دراسة جدية وتقص عميق للمسرحية الأوربية، والمسرحية العربية))[١٧٩]فالذي حبب إلى نفسه كتابة المسرحية الشعرية أستاذ الأدب الفرنسي

---

(١٧٦) ابن ذريل، عدنان. في الشعر المسرحي. دار الأجيال. دمشق ط١، ١٩٧٠م، ص٩.
(١٧٧) مندور، محمد. مسرحيات شوقي مكتبة نهضة مصر ومطبعتها. ط٣، بلا، ص١٩.
(١٧٨) المرجع السابق، ص١٩.
(١٧٩) مردم. عدنان، غادة أفاميا، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٧، ط١، ص١٢.

في الكلية العلمية لويس فاند سيطارا سنة ١٩٣٣، عندما كان يافعاً على مقاعد الدرس، يصغي إلى شرحه الأدبي لنصوص مسرحيات الشاعرين الفرنسيين الكبيرين كورناي وراسين وفي ذلك يقول: ((لقد كنت مأخوذاً بآثار كورناي وراسين، ولا أنكر تأثير مسرحيات الشاعر الانكليزي العبقري شكسبير التي أطالعها باللغة الفرنسية والانكليزية.

يضاف إلى ذلك مسرحيتا كليوباترا ومجنون ليلى لشاعر العروبة أحمد شوقي[١٨٠]، ولعلّ هذا التشابه يبرز بشكل واضح في تأثر شوقي وأباظة ومردم بالمذهب الكلاسيكي. هذا المذهب الذي يرتكز في موضوعاته على التاريخ ((سواء أكان هذا التاريخ حقيقياً أم شعورياً، وذلك على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون، وإذا كان هؤلاء قد استقوا موضوعاتهم من تاريخ الإغريق والرومان القدماء، فإن شوقي قد استقاها من تاريخ مصر وتاريخ العرب، فالاتجاه واحد، إذ عاد كل إلى أصوله التاريخية))[١٨١]، من التاريخ العربي ماهو مضيء مشرق في ذلك الماضي كما استقى عدنان مردم الوطنية والقومية العابق باللمعات التي تفرز هذا الاتجاه القومي الأخلاقي الذي يتمحور حول ((الإخلاص للوطن، والنبل والوفاء، والدفاع عن الكرامة)) فغادة أفاميا تقدم نفسها قرباناً للقائد الروماني (بيدا) مقابل أن يمتنع هذا الأخير عن إحراق المدينة، وقتل شبابها. فالمعادل الموضوعي للوطن هو الموت طوعاً لا كرهاً، ويحمل الرسالة إلى غادة عشيقها سابا مخاطباً شقيقها نايف[١٨٢] [من مجزوء الكامل]:

***يبغونَ غادةَ وحدها  كبشَ الفدى عن كلِّ ذنبِ***

***ماشاءَ (بيدا) غيرها  كبشاً يقدمه لصُلبِ***

---

[١٨٠] مردم، عدنان، (غادة أفاميا) مصدر سابق، ص٩٠-٩١.
[١٨١] مندور محمد، مسرحيات شوقي، مرجع سابق، ص٢١.
[١٨٢] مردم. عدنان، غادة أفاميا مصدر سابق، ص٩٢.

وتستجيب (غادة) للطلب مخاطبة (سابا)[١٨٣] [من المجتث]:

***هوّنْ عليكَ قليلاً  فالأمرُ ليس جليلا***

***وما الردى بمخيفٍ  لمن يرومُ نبيلا***

***دمي يقل لأهلي  فدى وكان قليلا***

***أليس بذل حياتي  للأهلِ شيئاً نبيلا***

والأمر ذاته بالنسبة لزنوبيا ملكة تدمر، وموقفها البطولي من طلب قيصر إليها أن تسلّم نفسها، ويحملها معه إلى روما أسيرة تمشي في مهرجان النصر مكبلة بالأصفاد[١٨٤] [من مجزوء الكامل]:

***ناشدتُ قيصرَ أنْ يكفَّ  الشرَّ حَقْناً للدماءِ***

***وسعيتُ في دفْعِ البلاء  لردِّ عاديةِ البلاءِ***

***لم يرض قيصرُ غير  رقّي عن بلادي من فداءِ***

ويريد في مهرجان النصر أسرها كالإماء فتجيبه متحدية، والكبرياء يتوّج رأسها

---

[١٨٣] المصدر السابق، ص٩٣.

[١٨٤] مردم، عدنان، (الملكة زنوبيا) منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٦٩، ص١٢٣.

كما تاجها الذهبي [من مجزوء الكامل]:

***أنا من تحدى بالصوارم  كل طاغوت بغى(١٨٥)***

***وحطمت هالة مجده  نثرتها أيدي سبا***

***وأشدت للأجيال نهجا  عبقريا يُحتذى***

***وأبنت أن رسالة  الصحراء يدعمها الهدى***

***أو لم نقم في (تدمر)  ملكاً يطل على السهى***

***وبنا ازدهى وجه المروءة  واستنار بنا الحجا***

***ماذا يضير إذا انتهيت  وكل شيء للردى***

ثم تنظر زنوبيا إلى الرسول وتأمره ملبية نداء الواجب [من مجزوء الكامل]:

***قم يا رسول معي  فإن الليل أستر للأذى(١٨٦)***

***ماكان أروع أن أكون  عن الحمى كبش الفدا***

---

(١٨٥) مردم، عدنان، الملكة زنوبيا، مصدر سابق، ص١٢٣-١٢٤.
(١٨٦) المصدر السابق، ص١٢٤-١٢٥.

والحال هو الحال مع المناضلة حلوة زيدان أم الشهيد محمد في مسرحية (دير ياسين) عندما تنخو ولدها أن يكون مقداماً في قتال الصهاينة، وأن يحمي تراب الوطن من دنس أقدام الأعداء، تخاطبه، وقلبها ينفطر ألماً على ولدها الوحيد الذي تدرك أنه لن يعود إليها، ولن تراه ثانية، ومع كل ذلك تخاطبه بقلب الأم الرؤوم المقاوم[١٨٧] [من مجزوء الكامل]:

***ولدى عرفتُ بكَ الشجاعةَ  مذ درجتَ فتىً صغيرا***

***ولمستُ فيك مواهباً  عصفتْ نواقمها عبيرا***

***كنتَ الأثيرَ ولم تزلْ  عندي المحبَّبَ والأثيرا***

***ياطالما أمَّلْتُ فيكَ  ولم تزلْ أملي النضيرا***

***ذدْ عن حِماكَ كما المروءةُ  تقتضي وكنِ الهصورا***

***فالعيشُ دونَ كرامةٍ  زيفُ السَّرابِ، وكان زورا***

***دونَ الكرامة والمذلةِ  خطوةٌ فكنِ الجسورا***

وينطلق الابن الوحيد منفذاً وصية أمه حاملاً بندقيته القديمة، وماتيسّر من

[١٨٧] مردم، عدنان (دير ياسين) مؤسسة الرسالة بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص١٠٨.

الطلقات التي كان قد ادخرها لمثل هذا اليوم، ينطلق قائلاً[١٨٨] [من مجزوء الكامل]:

***سترينَ مني فوقَ ما  أمَّلتِ من شرفٍ وبَذْلِ***

***ستقرّ بي عين المروءةِ  حين أُردى دونَ أهلي***

***فالمجد يمهر بالدم المهراقِ  لافي زيفِ قولِ***

***أزفَ الرحيلُ ولم يعدْ  في الوسع مصطبرٌ لمثلي***

أو تأذنين:

فتجيبه الأم. أجل بني وكم يشق علي ثكلي.

ويقضي الشاب محمد في سبيل الدفاع عن الأرض والكرامة. ويصل النبأ إلى الأم الثكلى من أحد رفاق محمد، وقد عاد يحمل بندقيته إلى أمه كما أوصاه قبل أن يتوقف قلبه عن الخفقان[١٨٩] [من مجزوء الكامل]:

***أوصى بدفع سلاحهِ  لكَ وهو راضٍ يبتسمْ***

***مَهَرَ الثَّرى بدمائهِ  ورعى الأمانةَ والذِّممْ***

---

[١٨٨] المصدر السابق، ص١٠٩.

[١٨٩] مردم، عدنان، (دير ياسين) مصدر سابق، ص١٢٣.

ويدفع لها البندقية، فتأخذها، ثم تتقدم من زوجها، وتدفع البندقية إليه قائلة[١٩٠] [من مجزوء الرمل]:

***يا ابنَ عمّي قَدْ قضى الشِّبلُ  كريماً دونَ غيلهْ***

***خذْ سلاح الشِّبلِ وانهجْ  أيها الليثُ سبيلهْ***

لقد نهج عدنان مردم نهج شوقي في العلاقة مع التاريخ فكان له مصدراً في كل ماذهب إليه من موضوعات تغنى بالماضي الغابر، وبالأمجاد العظام، حيث استخدم معظم موضوعاته، وشخصياته من التاريخ، وركّز على الشخصية الرئيسية من بين تلك الشخصيات عنواناً ومحوراً لمسرحياته، ولم يقتصر على الشخصيات والرموز العربية بل استقى من التاريخ العالمي والأحداث التاريخية العالمية شخصيات ورموزاً أيضاً كديوجين الحكيم، وفاجعة مايرلنغ، والقزم، والاتلنتيد، والمغفل. فقد وظف فيها رموزاً تاريخية أجنبية، مستفيداً من خبرته، وثقافته الموسوعية التي استقاها من الأدب العربي القديم، ومن الآداب العالمية ولو لم تكن كذلك، لما استطاع أن يبدع هذه المسرحيات بشخوصها، وأحداثها من سير ذاتية لرجال كان لهم أثر بارز في كتابة تاريخ شعوبهم، ومن أحداث تاريخية، ارتبطت أو قاربت قليلاً أو كثيراً أحداثاً في تاريخنا العربي، أو في حدث شخصي كما هو الحال في مسرحية فاجعة مايرلنغ التي اتخذ منها الشاعر حادثة انتحار الأمير (رودولف) ولي عهد قيصر النمسا موضوعاً لمسرحيته بعد أن فجع بشقيقه هيثم الذي لم يكمل العشرين ربيعاً من العمر، حين وافته المنية على أثر إصابة صمامات قلبه بالمرض بعد استفحال داء (الرثية) (الروماتيزم) في جسمه، وقد عانى شقيقه هيثم من هذا الداء طويلاً، ولاسيّما في سنواته الأخيرة، حيث نقله والده خليل مردم عام ١٩٤١م إلى المستشفى الأميركي ببيروت وظل يُعالج هناك مدّة

(١٩٠) دير ياسين، مصدر سابق، ص١٢٥.

سبعة أشهر، والوالد والأخ عدنان يلازمان فراشه حتى كان صباح اليوم الخامس من شهر كانون الثاني من عام ١٩٤٢م إذ جاء القدر وجاء أمر الله الذي لا يردّ.

وكانت الفاجعة بالنسبة للأسرة كبيرة جداً، طحنت قلب الوالد طحناً، فسببت له سوء الصحة والتعجيل بالوفاة، وطحنت مشاعر الشقيق الأكبر عدنان، فجعلته يزهد في حبّ الدنيا، وحلم الشباب العابث إلى تأملات الكهولة الرصينة، ولم يكن له من العمر أكثر من خمس وعشرين سنة، كان شكاكاً لا مبالياً، فأصبح رواقياً صارماً ينظر إلى الحياة بحذر وتأمل، مقدراً عبء الرسالة التي يحملها الإنسان تجاه أمته وشعبه والإنسانية جمعاء.

تنتهي هذه المسرحية نهاية مأساوية حين يصوّب رودولف المسدس إلى رأس معشوقته فيقتلها، ثم يقتل نفسه وقد ران الحزن على الأسرة المالكة، إذ قضت الأم حزناً على وحيدها، استسلم القيصر للحزن العميق، ذلك الحزن الذي اسلمه للتقشف والزهد، أراد عدنان مردم الذي شكل رحيل أخيه هيثم فاجعة للأسرة، أن يبكي الشباب الذاوي في مطامحه العالية، وقد نظم هذه المسرحية وليس له من العمر سوى تسعة وعشرين عاماً، وبقي محتفظاً بها كمخطوطة زمناً طويلاً إلى أن دفع بها للمطبعة عام ١٩٧٥م كما هي من غير زيادة أو نقصان كي يتيح لنقاد الأدب الذين يهتمون بدراسة المسرحية الشعرية الحديثة، الدراسة الموضوعية لشعره المسرحي في فترة الشباب، وفترة مابعد الشباب وقد أهدى هذه المسرحية إلى شقيقه زين الشباب هيثم الذي لم يمتع بالشباب بقوله [من مجزوء الكامل]:[١٩١]

***هَيْهَاتَ يُنْسيني الزمانُ  أُفولَ نَجمكَ يا أُخَيَّا***

***ذِكْراكَ ملءُ جوانحي  لا تأْتلي نَشْراً وطَيَّا***

---

[١٩١] مردم، عدنان (فاجعة مايرلنغ) منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٥م، ط١، الإهداء.

***وأكادُ ألمسُ غُصْنَكَ  الفينانَ في كَبِدِي جَنيًّا***

***مارِدَّ عنْكَ تَلَهُّفي  قَدَراً وما أغناكَ شيًّا***

مايلفت الانتباه في هذه المسرحية أن الشاعر عدنان مردم لم يختار هذه الشخصيات من الفراغ بل من التاريخ الموازي للواقع، وبأسمائها التاريخية المحددة، ولم يرتكز في الموضوع على المقاربة بين الضحيتين (رودولف) الأمير الشاب الذي انتحر بمحض إرادته مع هيثم شقيق الشاعر الذي مات بسبب المرض؛ بل من وجه الشبه بين الفاجعتين، فالاثنان في زهو الشباب، وغرّة العمر، والاثنان خلّفا وراءهما حزناً كبيراً لمن يحيط بهما، وختام المسرحية على لسان (بولمبوس) الذي يعكس الذات الشاعرة المتألمة لفقدان الشقيق تشير إلى مدى اللوعة، وهول الفاجعة على فقدان هذا الشاب الذي كان يُنتظر منه أن يحتل مكاناً مرموقاً في وطنه كنظيره (رودولف) ولي عهد القيصر لكنه رحل باكراً قبل أن تتحقق بعض صبواته وأحلامه لقد عبر عدنان مردم عن هذا المصاب الجلل على لسان بولمبوس الذي يسأل (هويوس) بدهشة([من مجزوء الكامل]):[١٩٢]

***أسمعتَ أصواتَ الرّصاصِ  تَساقطتْ تَتَتابعُ***

***فيجيبه هويوس:  ((إني سمعتُ***

***وما تقول؟  أذى وشرٌّ واقع***

---

[١٩٢] فاجعة مايرلنغ، مصدر سابق، ص١١٧.

***نَفْسي تئن وخافِقِي  دونَ الأضالعِ خاشعُ***

ويتدخل (كاسبا) ليخفف من وطأة الحدث وقسوته قائلاً: [من مجزوء الكامل]:

***هوّنْ عليكَ فإن با  بَ اللّهوِ بابٌ واسعُ***

***ماذا نَهَابُ وكُلُّنا  غَرَضٌ لما هو واقعُ***

***ما للقضاءِ إذا رمَتْ  يُمناهُ يوماً دافِعُ***

أما (بولمبوس) الذي يجسّد روح الشاعر المفجوع فإنه يصرخ نادباً [من المجتث]:

***والوعتي وزفيري  على الشبابِ النضيرِ***

***أبكي وليسَ بكائي  بنافعي ومُجيري***

***وما يردُّ حنيني  وما يردّ زفيري***

***ويا غناءَ السواقي  وسجعةَ الشَّحرورِ***

***ويا ابتهالَ العذارىَ  في جُنْح ليلٍ ضريرِ***

***أكانَ صدْقاً وحقاً  دعاءُ ذَاكَ النّذيرِ***

***هل بتَّ رَهْنَ فَنَاءٍ  في ظُلْمَةِ الدّيجورِ***

***وباتَ حسنُكَ مرعى  هوامَ قَبْرٍ حقيرِ***

***أبكي وليسَ بُكائي  بنافِعي أو مُجيري***

***وما يردُّ حنيني  وما يفيد زفيري***

ألا نشتم رائحة الرثاء الممض الذي يتفجر من قلب صدّعه الموت لفقدان عزيز، يشاطر الروح فرحها وحزنها، ومن أكثر التصاقاً للروح من الشقيق الذي كان شاعراً أيضاً، وصديقاً للأخ الأكبر عدنان الذي لايكبره إلا بسنوات قليلة، وكأنه كان يحلم أن يشيد وإياه مملكة الشعر والرياسة التي توارثتها هذه الأسرة كابراً عن كابر، فجاء الموت كالصاعقة على رأس الشاعر المفجوع فلم يعد يروق له سماع أي نشيد أو غناء إلا نشيد الموت [من المجتث]:

***يا عازفُ أُعزفْ نشيدَ الرْ...  رّدى فخطبي جليلُ***

***قلبي يشبُّ بنارٍ  ودمعُ جفني بخيلُ***

***وبي من الدّاءِ نارٌ  أدواؤُها لاتحولُ***

***قضى الأميرُ فأودى  للمجد ركنٌ طويلُ***

***وغابَ حزمٌ وبأسٌ  وضاع حُلْمٌ جميلُ***

***وانهدَّ صَرْحٌ منيفٌ  به وماتَ قُنبَيلُ***

***ياعازفُ اعزفْ نشيدَ  الردّى فخطبي جليل***

***لا الدمعُ فيه بشافٍ  وليس يُغْني العويلُ***

على مدى أربعة فصول وخمسة عشر مشهداً تتبدى هذه الفجائعية على ألسنة معظم شخصيات المسرحية التي نسجت منها هذه التراجيديا الشعرية العابقة بالشعر، الشاحبة بالدراما.

المسرحيات الأخرى التي اصطفى رموزها وأحداثها وشخصياتها من التاريخ العالمي مسرحية ديوجين الحكيم، وهو الفيلسوف اليوناني الذي كان يحمل فانوسه في وضح النهار باحثاً عن الرجل، من غير أن يوفق بالعثور عليه. كان من معاصري أفلاطون وأرسطو، وكان له معهما محاكات جدلية، عرف عنه سرعة البديهة، والنكتة اللاذعة، وعرف بأسلوب خاص في الحياة استهجنه الكثيرون، وأعجب به الندرة من الناس، وكان الفيلسوف الألماني (شوبنهور) واحداً منهم إذ لم يخف الفيلسوف الألماني إعجابه بالنهاية التي ختم بها ديوجين حياته، حين امتنع عن التنفس، ومات منتحراً.

حيث أبرز دور تلك الشخصيات التاريخية في الحدث، وانتقى من صفحات التاريخ مايلائم أفكاره وتطلعاته من تلك الرموز التاريخية، وأضاف إليها من مخيلته ما أمدّه الخيال بشخصيات أخرى مساعدة لإبراز الفكرة وإيصالها. ولابد من الإشارة إلى أنه يوجد هامش بين كل من التاريخ والمسرح والشعر والفلسفة، وقد يتسع هذا الهامش ويضيق تبعاً لأسلوب المبدع في الصياغة، وقد فرق أرسطو بين التاريخ والمسرح من كون (أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة، وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي. بينما التاريخ يروي الجزئي))[١٩٣].

ويخيّل إليّ أن الشاعر عدنان مردم اعتبر التاريخ أهم مصدر للتأليف المسرحي، واعتبر الشعر هو الأداة التي يمكن من خلالها تكوين نص مسرحي. مقتدياً بالشاعر أحمد شوقي أولاً، وعزيز أباظة ثانياً، مع خروج طفيف على أسلوبيهما وعلى طريقة التعامل مع الشخصيات والرموز التاريخية التي اتكأ عليها في مسرحياته، فلم يقدّم نصاً مسرحياً محضاً، ولم يقدم نصاً تاريخياً خالصاً، بل تناول موضوعات تاريخية وسجّل أهم الأحداث التي تخدم تلك الموضوعات، وساقها في إطار شعري درامي، وبذلك تخلص من مهمة التأريخ لأن ذلك من اختصاص المؤرخ، وتجاوز إرهاصات الشعر من الوصف، والتصوير، والإيحاء إلى دلالات الحدث، وتنامي هذا الحدث في السياق الدرامي للمسرح الشعري الذي اختطه لنفسه نمطاً لم يحد عنه في جميع مسرحياته الشعرية لأنه لايكتب قصيدة وإنما يؤلف مسرحية. لقد اتخذ عدنان مردم من التاريخ مرجعية وحيدة لتأليفه المسرحي، لايقدّم عملاً مسرحياً يتحدث عن الماضي، ولايقدّم صورة استرجاعية ميكانيكية لوقائع ذلك الماضي، وإنما يقدّم عملاً فنياً يرتبط بالحاضر، ويحمل رؤيا كاشفة للمستقبل، عن طريق توظيف ذلك الماضي بأحداثه وشخوصه، في إظهار

---

[١٩٣] طاليس، أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣م، ص٢٧.

هذا الارتباط بين الماضي والحاضر والمستقبل. ((إن استحضار جوهر التاريخ، وحقيقته، قد يفقد معناه إذا هو لم يعبر عن حركة هذا التاريخ المستمر القادم نحو عصرنا، لقد كتبت الدراما المعاصرة لنا، لم تكتب لأولئك الذين عاشوا في التاريخ، فإذا سقط ظل التاريخ علينا، من خلال الدراما التي تستحضر جوهره، فإن هذا الظل لابد أن يكتسب لون العصر الذي سقط عليه))[١٩٤].

وليس بالضرورة أن يتقيد الكاتب المسرحي بحرفيات الحدث التاريخي، أو الشخصيات التي ساهمت بصنع ذلك الحدث، وربما اقتضى الأمر إلى تحوير بعض الشخصيات، أو تغيير مسارها تبعاً لطبيعة العمل الفني ومتطلباته، وفي ذلك يقول (بيلنسكي): ((إن تقسيم المأساة إلى تاريخية وغير تاريخية، ليس له أي قيمة جوهرية، فأبطال هذه وتلك يمثلون بقدر واحد، تحقُّق قوى الروح الإنساني الخالدة الجوهرية، وهذا هو السبب في أن تحريف الأشخاص التاريخيين يبدو حقاً لا مراء فيه... ينبع من ماهيتها ذاتها، فقد يريد كاتب مأساة تصوير بطله في وضع تاريخي ما، وقد يجد في التاريخ مايوفر له مثل هذا الوضع، فإذا كان البطل التاريخي لهذا الوضع لايتطابق والمثل الأعلى للكاتب، كان لهذا الحق في تعديله كما يرى))[١٩٥] ويقول الدكتور شكري غالي موضحاً هذه العلاقة الترابطية بين الفن والتاريخ: ((ليس هناك أدب تاريخي بالمعنى الدقيق للكلمة، لأن أحداث الحاضر التي يتخذها الفنان المعاصر خاصة لفنّه، هي جزء بدورها من المسار اللانهائي لمجرى التاريخ، فالتاريخ هو الحياة بعينها، وقد ارتدت ثياب الماضي أو الحاضر أو المستقبل، والفن إذن في ارتباط دائم وثيق بالتاريخ في حدود هذا المعنى))[١٩٦].

وقد أكد الأديب (اسكندر دوماس) الأب، صاحب عشرات القصص والمسرحيات التاريخية أن التاريخ ليس إلا مجرد إطار يضع فيه الأديب لوحاته

---

[١٩٤] باكثير، أحمد علي: (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية) معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤م، ص٣٥.

[١٩٥] بيلنسكي (نصوص مختارة) ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٨٠م، ص٢٦٧.

[١٩٦] د. شكري، غالي (أدب المقاومة) دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧٠م، ص٢٦٦.

الخاصة، ولقد سئل هذا الأديب الكبير عن الحرية الواسعة التي يمنحها لنفسه إزاء أحداث التاريخ فأجاب قائلاً: ((التاريخ!! من يعرفه؟!! إن هو إلا مسمار أشجب عليه لوحاتي))[١٩٧].

لقد جهد الشاعر عدنان مردم على فهم التاريخ وأحداثه فهماً عميقاً، وتعامل معه كشاعر على نحو أصيل. لأنه بفطرته ينزع نحو الأصالة، ولم يقيد نفسه بالحدث التاريخي كما هو تماماً، بل سمح لمخيلته، وفكره، أن يتحركا داخل ملعب التاريخ، مستفيداً من المعطيات التاريخية التي اختزنها في ذاكرته من غير شطط أو جمود. فلم يكن متتبعاً أعمى للتاريخ، بل ابتكر بعض الشخصيات، وطوّر بعض الأحداث بما يناسب رؤيته وتفسيره وفهمه للحدث التاريخي، وقدمها لنا برؤية جديدة، وقالب شعري غنائي عربي أصيل يقوم على وحدة نظام البيت العربي الأصيل، ((كما تمكن من التعبير عن قضايا، ومشكلات في الواقع، لايملك حرية التعبير عنها، إذا ما اتخذ مادته من الواقع نفسه))[١٩٨] ولذلك لم يقيد نفسه بالحقائق التاريخية كما هي. بل لجأ إليها، واتكأ عليها طلباً للحرية، لأن التقييد الحرفي ينقض الحرية، ويلغي المسوّغ لذلك اللجوء، استطاع أن يسوق تلك الأحداث على ألسنة الشخوص في إطار حوارات درامية وهي تتحدث عن الماضي كأنها شخوص حيّة بلحمها ودمها تعيش في الراهن، وتتحدث عن المعيوش. معتبراً أن ((صفة المحاكاة التي تميز الشعر من التاريخ ليست صفة التقليد، بل صفة التخييل والتخيل، والمؤرخ أو الكاتب في العلوم يقوم بتقليد موضوعات ذات وجود جوهري، ولايصح تقليده مالم يطابق الواقع، أما الشاعر فغير مقلد بمثل هذه المطابقة، فليس الموضوع في الأدب تقليداً لموضوع في العالم الواقعي، ولايجوز أن يحكم عليه بموجب مطابقته لأي موضوع موجود فعلاً في العالم الواقعي، ومع ذلك فإن المحاكاة التي يقوم بها الشاعر ليست منقطعة عن العالم الواقعي على الرغم من أنها لاتتألف من موضوعات نوعية ذات وجود تاريخي... هذا الوضع المزدوج،

---

[١٩٧] د. محبّك، أحمد زياد (المسرحية التاريخية) دار طلاس، ط١، دمشق، ١٩٨٩م، ص٢٣.
[١٩٨] المسرحية التاريخية، مرجع سابق، ص٢٥.

الابتكار الحر من ناحية، والتقليد من ناحية أخرى، هو حالة وجود الأدب))[١٩٩]وهو المنهج الذي اختطه لنفسه الشاعر عدنان مردم في معظم مسرحياته الشعرية كما فعل العديد من الكتاب والشعراء الذين عايشوه أو سبقوه إلى هذا الفن. صحيح أنه اتجه مثلهم نحو التاريخ، وتوقف طويلاً عند النوابغ، والأبطال يستوحي منهم بعض المواقف القومية التي تدعو إلى الفخر والاعتزاز، وتثير في النفوس الانتماء الوطني، والعزة القومية، والحمية والأنفة في مقاومة الأعداء من أي جهة كانوا، وسعى جاهداً للتذكير بالأمجاد والمآثر، مشيداً بالبطولات، والوقائع، والأخبار التي تؤكد عراقة هذه الأمة، وأصالة هذا الشعب، هذا التوجه نحو التاريخ كان من أهم بواعثه الأسباب السياسية والاجتماعية والاقتصادية المتردية التي كان يعيشها العرب، وتنامي الشعور القومي المتأجج في صدر هذا الشاعر، وتطلعه نحو الوحدة القومية لهذا الشعب.

ذلك كله كان المحرّض للتذكير بأهم المواقف والأحداث الناصعة والمضيئة في التاريخ العربي والعالمي على السواء، لينفذ من خلال هذه المواقف والأحداث إلى استنهاض الهمم، وإيقاظ النفوس. وإحياء الشعور القومي بين أبناء الأمة الواحدة، كي يبعثوا أمجادهم، ويعيدوا كتابة تاريخهم من جديد بطريقة جديدة، تعزز حريتهم، وتؤكد حضورهم كأمة عريقة أصيلة ذات أمجاد رفيعة بين أمم العالم المعاصر.

لم يفعل كما فعل مارون النقاش (١٨١٧–١٨٥٥م) رائد المسرح العربي في مسرحياته (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) ولا كما فعل خليل يازجي في مسرحية (المروءة والوفاء ١٨٧٦م) ولا إبراهيم رمزي في مسرحية (المعتمد بن عبادة ١٨٩٢م) ولاغيرهم من الشعراء والكتاب الذين كان لهم فضل الريادة المسرحية العربية منذ مطلع هذا القرن بترصيع مسرحياته الشعرية بالنثر، بل اتخذ المسرح الغنائي سبيلاً لتفسير التاريخ وأحداثه، واتكأ على التاريخ والأساطير

[١٩٩] هو، غراهام (مقالة في النقد) ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط١، ص٥٦.

والقصص الشعبية والرموز العظيمة، وأضاف إليها شيئاً من خياله ليقدمها في إطار شعري غنائي يحمل نكهة الدراما، وليس مقومات الدراما. إنه وقف على الحادثة التاريخية واصطنع منها أحداثاً تاريخية متخيلة، فقدّم مسرحاً شعرياً غنائياً في شعره، تاريخياً في أحداثه، وشخصياته ضبابياً أوهلامياً في زمانه ومكانه وتفصيلاته، لأنه كان يعكس كل ذلك الماضي البعيد بحقائقه التاريخية وتجميلاته المصطنعة على الراهن المعاصر، ويُحرّض على تغييره بأسلوب أدبي رفيع، يُستشف من ثنايا الحروف والأحداث استشفافاً، عن طريق الإيحاء. بعيداً عن الخطاب المباشر، والسرد التاريخي، والوعظ التلقيني. وهذا ماجعل الخطاب المسرحي عند عدنان مردم ليس شعراً محضاً، وليس تاريخاً محضاً، بل مزيج من الشعر والتاريخ في إطار من الدراما التي يغلب عليها الشعر الغنائي أكثر مما يغلب عليها التقانة المسرحية. الأمر الذي جعل النص المردمي، أقرب إلى الشعر منه إلى الدراما.

## بـً-استلهام الرمز التراثي القومي والإنساني:

لم تكن منجزات الثقافة الإنسانية، وماتبلغه ثقافة أي شعب من الشعوب، إلا رافداً غنياً، ورصيداً خصباً للمبدعين على اختلاف مشاربهم، ومعظم الذين تفردّوا في مجتمعاتهم، كانوا من أولئك القادرين على تمثّل ما أنجزته تلك الثقافات الإنسانية عبر مراحل التطور البشري، وماقدمته من علامات فارقة، ورموز إنسانية لها دلالاتها ومعانيها السامية في مواقفها، وتعارضاتها الفاعلة في حركة الوعي الإنساني.

هذا الوعي المعرفي الذي يتنامى شيئاً فشيئاً من خلال العلاقات التبادلية الخصبة بين الثقافات، والفهم العميق لجميع الأشكال الرمزية في تراث كل مجتمع من المجتمعات في السياق التاريخي لكل مرحلة قديمة أو جديدة، ويكون هذا الشكل الرمزي هو النموذج المثالي في تراث الأمة التي يمثّلها.

وفي تراث البشرية جمعاء عندما يتحوّل ذلك الشكل الرمزي، إلى رمز إنساني يفيد منه الإنسان في كل زمان ومكان.

لقد قسم أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ق.م) الرمز إلى ثلاثة مستويات رئيسية: ***((الرمز النظري، أو المنطقي، وهو الذي يتجه بواسطة العلاقة الرمزية إلى المعرفة، والرمز العملي، وهو الذي يعني الفعل، والرمز الشعري أو الجمالي، وهو الذي يعني حالة باطنية معقدة من أحوال النفس، وموقفاً عاطفياً أو وجدانياً))***[٢٠٠].

ومافتئ الفلاسفة منذ أرسطو وحتى اليوم، يجهدون في وضع تعريفات للرموز، والإنسان كان من بينها هذا التعريف الذي قدمه كاسيرر (Kassirer) بأن الإنسان ((حيوان رامز)) فهذه الوظيفة الرمزية هي التي أدت بالإنسان إلى أن يخلق اللغة والثقافة، وفتحت له بعداً ثقافياً جديداً يتعذر على الحيوان بلوغه))[٢٠١].

وفي هذا السياق تشكل الأساطير بدورانها في ((مدار الرمز أرضية صالحة لتفتح وبروز الرموز، لكن الفكر الأسطوري لم يكن له الخيار في أن حطّ فوق هذه الأرضية أو تلك. والرمز لا يشكل وسيلة إنما غاية في المرحلة الأولى لتشكله))[٢٠٢] حيث لم يكن الفكر الإنساني قادراً على التفريق بين الرمز والمرموز (فالشمس مثلاً لاترمز إلى الإله: إنها الإله بحد ذاته) فهي المعبود وهي رمز العبادة ((تشكل ماهية مستقلة، لاترتبط بأية ظاهرة أخرى، ولأنها كانت أقوى الظواهر الطبيعية. إذ ذاك لم يكن هنالك رامز ومرموز إليه، ولم يظهر التمييز بينهما إلا بعد أن دخل الإنسان في السيرورة المعرفية، وبعد أن صار يشكل جزءاً منها، وبعد أن وصل إلى مرحلة متقدمة استطاع فيها رؤية الرمز لكن بالنسبة لذاته فقط))[٢٠٣].

---

(٢٠٠) نصر عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، ببيروت، ط١، ١٩٧٨، ط١٩.

(٢٠١) المرجع السابق، ص٢٢.

(٢٠٢) هندسة المعنى، مرجع سابق، ص٥١.

(٢٠٣) هندسة المعنى، مرجع سابق، ص٥٢.

فالإنسان وحده هو الذي استطاع أن يكشف عن ماهية الشكل الرمزي في خياله وإدراكه، وتفسير مدلولاته، فهو لم يعد مرتبطاً بالأديان والأساطير القديمة، وإنما يواكب مسيرة الحياة ونشاط الإنسان الإبداعي على مرّ العصور، عرّف بيرس (PEIRCE). الرمز بالقول: ((إن كل الكلمات، والجمل، والكتب، والعلامات الاصطلاحية الأخرى تشكل رموزاً))[٢٠٤]والرمز تبعاً لما يقوله بيرس هو؛ إذاً علامات متنوعة ترتبط ارتباطاً عشوائياً بالشيء الذي تمثله. أما سوسير (SOUSEIR) فيذهب إلى رأي آخر حيث يعتبر (أنه في حالة الرمز، توجد علاقة طبيعية بين الدال والمدلول. إذ لايمكن أن نحل محل الميزان رمز العدالة، عربة على سبيل المثال))[٢٠٥]فالعلاقة بين الرامز والمرموز لاتكون اعتباطية، إنما سببية، والرموز بمعناها الاصطلاحي الدقيق بتعذر ردّها إلى علامات خالصة إذ العلاقات والرموز كما يقول كاسيرر (KASSIRER) ((ينتميان لعالمين مختلفين، فالعلاقة جزء من العالم الفيزيائي والرمز صفة من العالم الإنساني الخاص بالمعنى، وللعلامات بحسب فهمها وتوظيفها على هذا النحو، ضرب من الوجود الفيزيائي المادي، أما الرموز فقيمتها وظيفية فحسب))[٢٠٦].

لقد اتسع مفهوم الرمز في العصر الحديث حتى شمل في النهاية كل أشكال الثقافة الإنسانية، والرموز بهذا المعنى، تندرج فيما ورثناه من تلك الثقافات، ومانشارك نحن في إضافته إليها، فهي موجودة في ذواتنا الجمعية والفردية، كما أنها موجودة عند الآخر الذي يقدّم رموزه وإضافاته باستمرار لذلك فإن وظيفة الرموز هي القدرة على التعبير عن (طائفة من الأشياء ذات الطابع الكلي وقد تعبّر عن الأشياء الحاضرة والأشياء الغائبة، ماضية كانت أو في المستقبل وقد تصوّر الأشياء اللاموجودة، والأشياء المستحيلة الوجود، وقد تستخدم في الكشف عن الأشياء المجهولة، وهكذا تخدم الرموز الإنسان في وظائف التذكر والتوقع،

---

(٢٠٤) هندسة المعنى، مرجع سابق، ص٥٣.
(٢٠٥) المرجع السابق، ص٥٤.
(٢٠٦) هندسة المعنى، مرجع سابق، ص٥٤.

والتعرف، والإدراك الحاضر للأشياء، ويصبح التوقع بنوره إذا تضمن الرمز روابط اتصالية ذات طابع يقيني، وتبدو علاقة العلية في هذا الصدد ذات أهمية قصوى))[٢٠٧].

إن التغيرات التي عرفتها المدارس الأدبية والفنية، جعلت هذه المدارس ومن ضمنها المدرسة الرمزية لاتستقر على حال، فالإبداع في أي فن من الفنون مرهون بالقيمة الجمالية التي يحققها، ومرتبط بالتحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي لاتعرف الثبات، والفن في جوهره ((خبرة جمالية، ونشاط استطيقي يعيد تركيب العالم المعطى في الشعور بطريقة تتجاوز سلبية المحاكاة إلى ضرب من دينامية الإبداع، وفي صميم هذا النشاط المبدع تتركز قوى النفس، وتُستقطب الانفعالات، والعواطف، والتصورات، والمدركات الحسية، والتخيلية، والذكريات، ومايزخر به الشعور، واللاشعور من خبرات بعضها فردي وبعضها مما شارك الجنس الإنساني في صنعه))[٢٠٨].

وهذا ماحاول الشاعر عدنان مردم أن يقترب منه في نصوصه المسرحية، حيث حاول أن يستفيد قدر المستطاع من الرموز الإنسانية في التراث العربي والعالمي على السواء. فهو ينظر إلى هذا التراث على أنه الينبوع الثر للقيم الروحية والفكرية والفنية التي يحملها، ويريد أن يحمّلها لنصه المسرحي، ولايضير الشاعر أن يستفيد من أي رمز تراثي يحقق له نوعاً من العلاقة الوشيجة بين الماضي والحاضر، وليس بالضرورة أن يكتفي المبدع بالموروث الثقافي القومي لأمته، فالتراث الحضاري الإنساني ملك للبشرية كلها، وأرض مشاع لكل من يرغب الحرث فيها، أو جني غراس وأزهار منها.

لقد انفتح عدنان مردم على الثقافات الأجنبية، واستوعبها، وأخذ منها مايطور تجربته ويغنيها، بالقدر الذي نهل من تراث الأمة العربية الذي وجد فيه معيناً

---

[٢٠٧] الرمز الشعري عند الصوفية، مرجع سابق، ص٨٧.
[٢٠٨] الرمز الشعري عند الصوفية ، مرجع سابق، ص٩٩.

لاينضب، ومجناً قوياً يحمي هذه الأمة من جميع المحاولات الرامية إلى فصل هذا التراث عن قيمه الأصيلة، ولعلّ الإحساس القوي بالأخطار المحدقة في الواقع العربي نتيجة تمادي قوى الظلم والطغيان إلى حدود التهديد بوجود الأمة، وهويتها، والواقع المعيوش الذي واكب فيه الشاعر عدنان مردم تحقيق الأطماع الصهيونية في تهديد فلسطين، واغتصاب أراضٍ جديدة بعد نكسة حزيران ١٩٦٧، كل ذلك جعل الشاعر يلتفت إلى الماضي البعيد، يستلهم من رموزه التراثية، مايعزز الدفاع عن الأرض، والحق، والتمسك بالقيم التي تفعل فعلها في بناء الإنسان العربي الجديد الذي يحلم أن يرى الشاعر شيئاً من ملامحه على أرض الواقع.

وقد تمثل ذلك في استخدام التراث بالإضافة إلى مكوناته الخاصة لاستنبات تلك القيم الجوهرية التي يوحي بها ذلك التراث بشقيه القومي والإنساني على السواء.

لقد اتكأ عدنان مردم في مسرحية ديوجين الحكيم على التراث الإنساني الذي استقرأه من تاريخ أثينا السياسي والاجتماعي زمن ديوجين، فكشف عن فساد الضمير والانحطاط الخلقي، والانقسام الذي ابتليت به أثينا رغم نضج شعبها الفكري، ووجود عدد من فلاسفتها الكبار فقد انقسم الناس إلى شيع شتى. منهم من يدعو إلى الملك فيليب المقدوني عدو شعب أثينا اللدود، ومنهم من هو حائر في أمره، يتخبط في ظلمة الجدل العقيم، والقليل من أدرك الخطر، وكان أن هاجم فيليب المقدوني بلاد اليونان، ودخلها دون كبير مقاومة. ذلك أنه اشترى ضمائر رجال السياسة بالمال، ولم تحرك أثينا ساكناً طيلة حياة فيليب المقدوني، واستكانت على الضيم سوى أفراد قلة أمثال (ديموستين) تفرقوا خارج الوطن، وعاشوا مشردين. وعندما توفي الملك فيليب ظن بعض أفراد من الشعب اليوناني، أنهم تنفسوا الصعداء ولكنّ ابنه الاسكندر الكبير، هاجمهم ثانية وقضى على استقلالهم. شهد ديوجين تلك المأساة الأخلاقية التي تفشت في نفوس رجال الفكر والسياسة وهاله هذا التردي في مطاوي الفساد فأنكر على قومه رجولتهم، وراح يتحداهم بقوله لكل

من كان يسأله عن سبب حمله الفانوس مضاءً في وضح النهار؛ بأنه يبحث عن الرجل.

من خلال هذه الشخصية (الرمز) المعبرّة عن الثورة والتمرد على أسلوب الشعب اليوناني في حياته الاجتماعية، المفارق تماماً لأسلوبه في حياته الثقافية القائمة على الجدل والتفلسف والحوار، كان يريد أن يقول ديوجين لشعب أثينا: ماذا يفيد المرء أن يتفلسف ويبحث في الأخلاق والميتافيزيك، ووجدانه العدم فلا عجب إذا ما احتقر ديوجين أولئك الناس الذين لايغضبون لحمى مستباح، ومجد غابر وشرف تليد، وإنما كانوا يشقشقون وهم الأذلاء، ويتفلسفون وهم الأدعياء (الجهلة)[٢٠٩]لعلنا لانبالغ، أونشتط بعيداً إذا قلنا: إن شخصية ديوجين في هذه المسرحية تعبّر عن روح الشاعر ذاته المتوثبة للدفاع عن هذا التراث الغابر، وعن هذا الحمى المستباح من قبل العدو الصهيوني الغادر الذي راح يتغطرس مختالاً بانتصاراته على العرب، وبتفوقه عليهم، وقد أشار إلى ذلك بقوله:

((أردت أن أسطر مأساة ديوجين النفسية التي كان يحياها، وأخرجها مسرحية شعرية للناس، والرمز أحياناً أبلغ من الإفصاح، ورحمه الله شاعر الشام الكبير الأستاذ خليل مردم بك حين قال في رائعته الشعرية الكبرى قصيدة بردى:

***أرى الكِنَانَةَ تَشْقَى في مواطِنِها  والرمزُ أَبْلَغُ مِنْ شَرْحٍ وإيضاحِ***

ولا أخال عدنان مردم الذي تأثر بأبيه أشدّ التأثر يخرج عن هذا المنهج الرمزي في شعره أو في نثره ولايبتعد عن الجذور فيما يكتب، ذلك أن نزعة التأصيل مغروسة في نفسه منذ الصغر، فلم يخرج عن تعاليم المدرسة الكلاسيكية في شعره، ولم يتحرر من شباك ذلك التراث البعيد الذي يشكل بالنسبة إليه مرجعاً

---

[٢٠٩] مردم، عدنان مسرحية (ديوجين الحكيم) مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٧٧م، التوطئة، ص١٢.

*** مسرحية (ديوجين الحكيم) التوطئة ص ٢٣، ٢٤.

وحيداً، يستقي من أحداثه، ورموزه، وحقائقه التراثية واللغوية، مايعزز ملكته الإبداعية، وكلما سنحت له سانحة يذكرنا بذلك الماضي الغابر، والمجد التليد، هاهو يقول على لسان طاليس رمز التراث الإنساني الذي اختاره كنموذج مثالي ليجري من خلاله عملية إسقاط على الواقع العربي الراهن [من مجزوء الكامل]:

***قَدْ كانَ أولى أن تثو  رَ على المغير القاتلِ***

***مامَجْدُ قومكَ بالهزيل  ولمْ يَكُنْ بالنّاحلِ***

***مَجْدٌ أفاءَ على الورى  بخمائلٍ وجداولِ***

***وحضارةٍ كالبحرِ  ليسَ لبحرها من ساحلِ***

***هلاّ غضبتَ لغابرٍ  عجبٍ وماضٍ حافلِ***

أما في مسرحية (القزم) فإنها تتداخل فيها الأسماء العربية بالأسماء الأجنبية استنبطها الشاعر من تراث شعوب أخرى والرمز الذي يشكل محور تلك الشخصيات؛ هو مصطفى كمال المقصود (بالقزم) عنوان المسرحية الذي نصب نفسه رئيساً للجمهورية بمساعدة لفيف من أعضاء مجلس النواب، الذين هم من أنصاره ومؤيديه، ثم بعد سنتين من حكمه، قام بتغيير الحرف العربي تنفيذاً للوعد الذي قطعه على نفسه للحلفاء، الذين اشترطوا عليه بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، وانحسار ظل الحكم العثماني إلى الوراء، أن تقوم حكومة علمانية، وأن تبدّل الحروف العربية بالأحرف اللاتينية، وكانت الحكومة الإنكليزية آنذاك من أكثر الحلفاء تحمساً لهذين الشرطين اللذين نفذهما (القزم) مصطفى كمال؛ منصاعاً

لرغبة الحلفاء على الرغم من مناشدة رجال الفكر والأدب والدين له رفض هذين الشرطين. حاول عدنان مردم معالجة هاتين النقطتين مشيراً إلى منهجه الرمزي في هذه المعالجة بقوله: ((كانت معالجتي لهاتين النقطتين لم تخرج عن التلميح دون التصريح، والإشارة دون التجريح، وذلك بإيراد النكتة المهذبة، وبالرمز أحياناً، فمسرحيتي القزم من نوع الملهاة شأن شقيقتها مسرحية المغفل، واتبعت نفس الأسلوب الذي شققت طريقه قبلاً، مبتعداً عن الضوضاء والحركة التي يستعملها المؤلفون المسرحيون، معتمداً على النكتة الفكرية، والإشارة والرمز))[٢١٠]. وفي مسرحية العباسة يشير إلى روعة الخيال في اختيار الرمز على لسان العباسة أخت الرشيد وهي تخاطب عاتكة[٢١١][من مجزوء الكامل]:

***مافي الإشارةِ ما يخيفُ وإنما معنى الإشاره***

***يا ربَّ معنىً في الإشارةِ كان أدهى من شراره***

***وهل الخيالُ سوى دقيقِ الرَّمزِ عن فحوى العباره***

***كُشف الغطاء فما الخيالُ لعاقلٍ غير الإشاره***

***والعاقلُ الفطنُ اللبيبُ يخافُ من زللٍ عثاره***

ومسرحية المغفل تشبه إلى حد كبير في مضمونها نكبة البرامكة، فقد قرر (أوليفير) القائد العسكري الشرير أن ينتزع السلطة من خاله (جيوفاني) بالخداع

---

[٢١٠].مردم، عدنان (مسرحية القزم) مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ط١، ١٩٨٦م، التوطئة، ص٩.
[٢١١] مردم، عدنان (العباسة) منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٦٨، ص٥٥

والمكر، فأرسل إلى خاله يطلب السماح له بالرجوع إلى (فيرمو) برفقة مئة فارس، وأن تقوم الأهالي باستقباله تكريماً له، فكان له ماأراد، فأعد (أوليفير) خطة آثمة للاستيلاء على المدينة تتلخص أنه دعا خاله حاكم المدينة، وجميع الحاشية إلى وليمة كبرى، وبعد العشاء بدأ ببعض المناقشات ثم طلب من خاله أن يبحث هذه المواضيع في خلوة، فمضى إلى غرفة مجاورة، ولحق به إليها خاله (جيوفاني والوجهاء الآخرون) فأطبق عليهم جنود (أوليفير) وأعملوا برقابهم السيف، حتى استأصلوا شأفتهم، وقتلوهم عن بكرة أبيهم، ولما تمت الخطة بنجاح، امتطى (أوليفير) جواده، ومرّ بشوارع البلدة محاصراً دار قاضي القضاة، مما اضطر الأهالي إلى الرضوخ لحكمه، ونصبوه عليهم أميراً، لقد اختار الشاعر عدنان مردم من سيرة هذا الأمير ملهاته (المغفل) ومايجري في حكمه من أشكال الفساد، فوزراؤه مرتشون متملقون، وقطيع الشعب حاله كقطيع تائه، يردد مايسمع دون وعي أو تمحيص، والقلة الواعية، آثرت أن تحتجب في برجها العاجي، وكان الشريف منهم الوزير (نابيس) يتكلم، ولايسمع له، حتى وصف بالمغفل، وذنبه أن يده طاهرة، وفؤاده نقي، حتى أخيراً كاد يشك في نفسه، وراح يقول متحسراً آسفاً[٢١٢]:[من مجزوء الكامل]:

***خَيْرُ الدّواءِ لناقةٍ  جَرْباءَ أَنْ تُكوى بِجَمْرِ***

***والأرضُ ماصلُحَتْ على  زَرْعِ الجميل وغرسِ شُكرِ***

***لكنّما الطوفانُ يَكْفَلُ  غَسْلَها مِنْ كُلِّ وِزْرِ***

وفي مسرحية (الاتلنتيد) تتسع دائرة الرمز لتشمل الزمان والمكان، فهو

---

[٢١٢] مردم، عدنان (مسرحية المغفل) منشورات دار المختار للطباعة بدمشق، ط١، ١٩٨٥م، ص١٠.

يصطنع مكاناً هلامياً اسمه (الاتلنتيد) لعلّه المدينة الفاضلة التي نادى بها أفلاطون، ويرسم شخوصاً يتوزعون على جبهتين متناقضتين، جبهة السلطة الغاشمة، وجبهة الفئة المثقفة والشعب، ويقدم الشاعر إلى مسرحيته كطريقته المألوفة عند كل توطئة بالإشارة إلى عدم وجود هذه القارة (الاتلنتيد) في عداد القارات المعروفة، ويذكر بعض الأسماء التي عرف عنها التعصب العرقي والشوفينية كشخصية (أدولف هتلر) مؤسس الحزب النازي في ألمانيا، و(موسوليني) مؤسس الحزب الفاشي في إيطاليا والكولونيل الفرنسي (لاروك) مؤسس حزب الصلبان الحديدية القومي المتطرّف ويؤكد على أن الحريّة للإنسان والشعوب جوهر الحياة، وعظمة الأمم والشعوب لاتقاس كما ذهب إليه موسوليني وهتلر ولاروك، بسعة الفتوحات التي تحققها الجيوش الغازية، ولابسعة المساحات التي تسيطر عليها من أراضي الآخرين، فالدولة العثمانية في الماضي سيطرت على قسم عظيم من قارة آسيا، وعلى قسم كبير من أوربا (البلقان) مدة أربعة قرون تقريباً، ولم تترك في ميدان الحضارة أثراً يذكر، وكذلك من قبل كان شأن جنكيز خان، وهولاكو المغوليين، اللذين خلفاً الدّمار والخراب في كل قطر فتحاه، بينما نجد الأمة اليونانية لم تغز جاراً، ولم تخض حرباً إلا مضطرة كحرب طروادة، ووقعة (ماراتون) التي انتصرت بها على الفرس، ومع هذا فإن حضارتها من أروع الحضارات الأصلية التي مازالت النبراس المضيء في جبين التاريخ رغم صغر مساحتها، وقلة عدد سكانها، وعدم تفوقها العسكري مؤكدين أن الحرية للأمة هي الأصل لازدهار الحضارة، وليس القوة العسكرية الغاشمة والقمع، إنها الحرية التي أهدى إليها الشاعر هذا النص المسرحي منذ البداية بقوله:

**((إليك أيتها الشعلة المتقدة في كل ضمير حي، إليك أيتها الحرية))**[٢١٣]

[من البحر الكامل]:

***زَعَمُوكِ خَيْراً خالصاً وَطَهارَةً  من دونها تُسْتَرْخَصُ الأرواحُ***

---

[٢١٣] مردم، عدنان (مسرحية الاتلنتيد) مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٠م، ص٥.

***فعلامَ باسمكِ يُستَبَاحُ مُحَرَّمٌ ويصولُ تَحْتَ جَناحِكِ السفّاحُ***

نعم الحرية التي يجسّدها الوعي، واحترام الرأي الآخر، والديمقراطية بأسمى معانيها، هذه المعاني التي هي كانت الدافع الأساسي لتأليف هذه المسرحية كما أشار إلى ذلك الشاعر في التوطئة ((هذا ماحدا بي إلى نظم مسرحيتي الشعرية الجديدة هذه، لأبيّن خطر الحركة الفاشية والنازية في وأد الحرية الفكرية، والأساليب البشعة المتبعة عندهم، صورت في مسرحيتي الشعرية (الاتلنتيد) كيف أن القوة الغاشمة، استأثرت بمقاليد الحكم في قارة الاتلنتيد، واستطاعت أن تصرف جمهوراً كبيراً عن سبل التفكير السليم، حتى خيل للطاغين أن الأمر استتب لهم، غير أن بعض ومضات فكرية من أصحاب النفوس الحرّة، أيقظت ضمير الشعب، حين صحت العزيمة واستيقظت الإرادة الخيّرة في النفوس))[٢١٤]وكان الرمز التراثي الإنساني البطولي الذي اتخذه محوراً للنضال من أجل الحريّة (أوراس) المسؤول الأول في التنظيم الذي دعا إلى نيل هذه الحريّة كاملة غير منقوصة، واستمر بحمل الراية من بعده (أبسال) صديقه و(هيلين) زوجته.

هذه المسرحيات الخمس، كان الرمز الشعري التراثي واضحاً على الشخوص، والزمان، والمكان، والأحداث، اختار الشاعر بعناية فائقة أحداثاً وشخوصاً من شعوب أخرى، ليؤكد أن التراث الإنساني متشابه إلى حد كبير، وبعض الرموز التراثية فيه يمكن أن تنسحب على أي شعب من الشعوب، وليوضّح حقيقة الموقف الذي ينبغي على الإنسان أن يقفه عندما تُغتصب أرضه، أو تُغتال حريته، ومن خلال هذه الرموز الإنسانية تمايزت المسرحية المردمية عن سواها. أما المسرحيات التي كان التراث القومي متمثلاً في رموزها، فهي التي حملت أسماء رجال ونساء ضربوا المثل الرائع، وكانوا القدوة، والنموذج في الصدق والأخلاق، والمحبة،

---

[٢١٤] الاتلنتيد، مصدر سابق، ص١٦.

والشجاعة في الموقف أمثال مصرع غرناطة، والحلاّج والملكة زنوبيا، ورابعة العدوية، وأبو بكر الشبلي وغيرهم من الشخصيات المبثوثة في تلك النصوص.

إن عدنان مردم يوظف الرمز التراثي، لطرح الأفكار التي يرغب في إيصالها للمتلقي، فالحسين الحلاج، صورة مثالية نموذجية لرجل الفكر، الذي يناضل من أجل انتصار مبادئه وأهدافه، فهو يصوّر في هذه الشخصية طابع الحرص على المبدأ مهما كانت أدوات الترغيب والترهيب، والتمسك بالقيم، فالحلاج صاحب الفكر والمبدأ يتصدى للسلطان الظالم، ويطلق صيحة الثورة في وجه أعداء الخير والحق والفضيلة من غير خوف أو تردد. هاهو يجيب صاحب الشرط وهو يسأله مستغرباً: (أو ماجزعت من الردى وحذرت من ريب الليالي؟) بقوله[٢١٥][من مجزوء الكامل]:

***الموتُ حقٌ ليس يخشاهُ  اللبيبُ من الرّجالِ***

***يخشى المنيةَ آثمٌ  كرهَ الحقيقةَ عن ضَلاَلَ***

***في الموت مانشد الأنامَ  منَ العدالةِ والكَمَالِ***

ويتكرر المشهد ذاته مع الرمز الأنثوي (النموذج) رابعة العدوية التي ذهبت شاردة في بلاد الله الواسعة تبحث عن ملاذ للعيش بكرامة، بعد أن حلّت بالبصرة مجاعة أرغمت معظم سكانها على الرحيل منها، فاختطفها أحد اللصوص، ثم باعها بستة دراهم إلى أحد التجار في زمن تجارة الرقيق، فاشتغلت عنده عازفة زمر (زمّارة) وما كانت تنقطع عن الذهاب إلى المسجد في ساعات الراحة للتعبير عن إيمانها، ولما آنس لديها شفافية الإيمان مولاها أعتقها، فجعلت من هذا الكون

---

[٢١٥] مردم، عدنان، الحلاج، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص٦٣.

أنشودة روحية، وانتقلت بمفهوم التصوّف الذي كان ضرباً من ضروب التقشف والزهد إلى فكرة الحب الإلهي، الذي يؤدي إلى الكشف والإلهام. لقد حاول عدنان مردم أن يبيّن مأساة حياة الرق، تلك المأساة البشعة التي لم يخل من عارها عصر، وإن اختلفت الأشكال والأساليب وكأنه أراد أن يشير إلى استعباد الأمم القوية للأمم الضعيفة بحجة الأخذ بيدها إلى مصاف الأمم الراقية، كما أن المدينة الحاضرة أباحت التجارة بالرقيق الأبيض في حلبة الحانات والمواخير بدلاً من سوق النخاسة، يقول الشاعر في مقدمة هذه المسرحية: ((رأيت أن أسطر مأساة حياة الرقيق، لأنها لم تزل تمثل كل يوم، تحت سمع الناس وبصرهم، وأحببت أن أقدم شيئاً من روحانية رابعة العدوية التي فتحت آفاق الصوفية في محبة الله تعالى، وكم نحن بحاجة إلى مثل هذا الحب السامي بعد انهيار المفاهيم الأخلاقية، وطغيان المادة على الروح))[٢١٦]. والحال هو الحال في مسرحية ((أبو بكر الشبلي)) الذي أصيب باللوثة بسبب الهيام في حب الله، فإذا كانت رابعة العدوية قد جاءت بنظرية الحب الإلهي؛ فإن أبا بكر الشبلي، قد زاد عليها الإغراق في الحب حتى الجنون، فقد تخلى عن منصبه في الدولة كأمير لمقاطعة (دماوند)، وعاف زيف الدنيا، بعد أن تمكنت المعرفة من لبه، وراح يقهر نفسه بالحرمان، ويقسم أمواله على المحتاجين الفقراء، ويعتق جميع العبيد الذين كانوا بحوزته، ويحرر إماءه من ربقة الرق، ويقنع بالفقر صاحباً وخديناً. يقول عدنان مردم في تقديمه لهذه المسرحية: ((اتخذت من حياة الشبلي الروحية، ومن مجتمع بغداد المادي المضطرم بناء ثورة الزنج مصدراً لمسرحيتي الشعرية هذه، راجياً أن يجد القارئ في حياة الشبلي واعظاً ومزدجراً، نحن أبناء هذا العصر المادي الذي نحيا به حياة مادية خالصة، ونتخبط في ليل مظلم مدلهم))[٢١٧]. وفي مسرحية مصرع غرناطة التي يصور فيها مأساة جلاء العرب عن إسبانيا، حين تم تسليم غرناطة إلى القوط ويشبهها بمأساة فلسطين اليوم، ومأأوجع المصيبتين على القلب، فأكثر ملوك العرب والأمراء المحيطين

---

[٢١٦] مردم، عدنان، رابعة العدوية، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧٢، ص١٢.
[٢١٧] مردم، عدنان، أبو بكر الشبلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص١٧.

بالأندلس، كانوا في غفلة تامة عما يجري من أحداث، رغم الصيحات التي كانت تأتيهم بواسطة الرسل والرسائل، مثلهم مثل أمراء وملوك العرب الذين يحيطون بفلسطين، فقد تقاعسوا عن مد يد العون كما يجب للأشقاء الفلسطينيين وهم بأمس الحاجة للمساعدة. استطاع عدنان مردم أن يوظف عدداً من الرموز القومية التي اختارها من التراث بلحمها ودمها وحروف أسمائها كشخصية موسى بن أبي غسان، وأصحابه نعيم بن رضوان، ومحمد بن زائدة ووالدة أبي عبد الله الصغير عائشة الحر، التي وقفت في صف موسى، ولم تألُ جهداً في شد أزر المقاومة، وذهبت بنفسها إلى البلاد العربية، تستنجد بالعرب وتحض قواد الجيش الغرناطي على خوض الحرب حتى تحقيق النصر. استطاع أن يوظف هذه الشخوص لكي يقول لنا: هكذا كان الآباء والأجداد، فماذا ينبغي علينا أن نكون؟

❑❑❑

# الفصل الخامس

# ملامح البعد القومي في المسرح المردمي

*تمهيد

١-اللغة العربية والتمسك بالفصحى.

٢-استحضار التراث والتمسك بالأصالة.

٣-الانتماء القومي، والتغني بالمآثر، والدعوة للوحدة العربية.

٣-تمجيد البطولة والشهادة.

٥-التحريض على المقاومة.

❑

# تمهيد

يشكل المنطلق القومي في معظم مسرحيات عدنان مردم الشعرية اتجاهاً بارزاً، يطغى على جميع الاتجاهات الأخرى لمسرحياته، وإذا كان صحيحاً أن الأسلوب هو الرجل، فإن الفكر، هو الدماغ أو الرأس في ذلك الرجل لأنه يمثل البوصلة، التي تشير إلى توجهات الإنسان، وأفكاره في كل مايكتب، أو يتحدث أو يقوم به من سلوكات في الحياة.

فإذا ما أخذنا بعين الاعتبار التربية التي أعدّ في رحابها، والبيئة الثقافية التي نشأ وترعرع في كنفها. والثقافة العربية الإسلامية التقليدية التي تشرّبها في صغره عندما كان يؤم مجلس أبيه خليل مردم، وفي كبره بعد أن عاد إلى أمهات الكتب. ليستقي منها معارفه، وعلومه يضاف إلى ذلك ماحصل عليه، واختزنه من الثقافات العالمية الأخرى. كل أولئك ساهموا في تكوين الفكر القومي الإنساني المنفتح لدى شاعرنا عدنان مردم الذي يُعد أحد روّاد المسرح الشعري العربي الذين أسهموا في تعزيز هذا الاتجاه القومي في المسرح العربي المعاصر. قد نجد أثراً واضحاً لتأثره بالجوّ الديني الذي يحيط بأسرته، لكن هذا الأثر بقي محدوداً في سياق الفهم السمح للإسلام، وفي الفهم المعمّق للدين، من خلال نزعة التصوّف التي يبدو أنها كانت تشده أكثر من سواها إلى هذا الاتجاه من التدين. فقد كان زاهداً في كل شيء إلا في طلب العلم والمعرفة، وكان متوجهاً بكليته إلى الله، فالله عنده خير ومحبة وعدالة، ومصدر للطمأنينة، وملاذ للأمن عند الشدّة، وانصهار مع الوجود والكون والذات المبدعة عند التجلي، ولم يكن وقوفه الطويل في محراب رابعة العدوية، والحلاج، وأبي بكر الشبلي، وكلّهم من أعمدة الصوفية إلا من هذا القبيل. والأبيات التي افتتح بها ديوانه (نفحات شامية) تشير إلى هذا التعلق الصوفي بالذات

الإلهية، والحب اللامتناهي لهذه الذات حيث يقول[٢١٨][من البحر الكامل]:

***حُبٌّ لذاتِكَ صُنْتَهُ بِجَوارِحِي  ورَعَيْتَهُ بمشاعري وحَنانـي***

***أهواكَ ماوسعَ الفؤادُ من الهوى  وأَطاقَ منْ بَرْحِ الجوى جُثْماني***

***وأراكَ في الإصْباحِ نوراً ساطعاً  ينهلُّ بالنُّعمى وبالإحسانِ***

***وأراكَ في جَوْفِ الظّلام محبةً  في مُقْلَةٍ وسنى وثغرٍ هاني***

وإذا استطاع هذا الوسط البيئي المحافظ الذي تمثله الأسرة، أن يؤثر في تكوين فكر شاعرنا على هذا النحو، فإن البيئة الشامية الواسعة التي كان بها مسقط رأس الشاعر في عاصمتها دمشق، ونشأته ودراسته، وشاعريته في أرجاء غوطتها الغناء. ساهمت هي الأخرى في غرس هذا الشعور القومي الأصيل الذي بدأت بذوره تتفتح منذ عصر النهضة، وغراسه تنمو وتكبر مع بداية منتصف القرن العشرين، حيث كان الشاعر يعاصر هذه المرحلة التاريخية. ويواكب أحداثها بوعيه المعرفي، ووجدانه القومي، هذا الوعي الذي ابتعد بمنطلقاته عن أي تفكير سلفي جامد، بل فتح أمامه آفاقاً رحبة من النزوع القومي الإنساني الصوفي الذي يجمع بين الاعتداد بالماضي، والاستمداد منه كل شيء مضيء وناصع، وبين الحوار والاقتباس والتفاعل مع الثقافات الأخرى التي يتجدد كل شيء فيها باستمرار حسب قوانين الصيرورة المتكاملة في الماضي والحاضر والمستقبل.

في إطار هذا الفهم الواعي للفكر القومي الإنساني البعيد عن أي شكل من أشكال التعصب أو الشوفينيه، والذي يقوم على وحدة اللغة، والتاريخ، والجغرافيا،

---

[٢١٨] مردم، عدنان (ديوان نفحات شامية) مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٧٩، قصيدة إلى الله تعالى، ص١٧.

والعادات، والتقاليد، والمصالح المشتركة، والآلام والآمال، وليس على وحدة العرق أو الجنس، أبدع الشاعر عدنان مردم مسرحياته الشعرية المفعمة بحب الوطن، وبالانتماء لهذه الأمة العريقة بأمجادها وحضاراتها، وبالإيمان المطلق بقدراتها، وإمكاناتها في مقاومة كل محاولات الإفناء، بما تمتلكه من مقومات المقاومة، والبقاء، والاستمرار، والوحدة، ونادراً ما نقرأ له مسرحية إلا ونجد فيها ملمحاً من هذه الملامح القومية التي تنبض بها شاعريته، وعبقريته، في كل ما أبدع شعراً أو نثراً طوال حياته. وسوف نتلمس هذه الملامح كما كان ينظر إليها في سلّم الأولويات.

## 1-اللغة العربية، والتمسك بالفصحى

استحوزت اللغة العربية على ساحة كبيرة من تفكير الشاعر عدنان مردم واهتماماته حيث كان ينظر إليها نظرة خاصة، ويعطيها المقام الأول في تكوين الأمة، ووحدتها، وباعتبارها أقوى العوامل، وأشدّها تأثيراً في عمليات التواصل والتفاعل بين أبناء الأمة الواحدة. فهي مرآة الأمة، وسجل تاريخها، ومخزن حضارتها، وأداة عبقريتها، لقد أدرك عدنان مردم أهميتها في حفظ التراث الفكري والروحي للأمة، وأهميتها في حياة العرب القومية في الماضي والحاضر معاً، فحارب كل مواقف التشكيك فيها، وصاغ شعره ومسرحياته وكل ماأبدع ((بلغة أصيلة، متينة السبك، رفيعة المعاني، مرصوصة المباني، تذكرنا بلغة أولئك الأفذاذ الأماجد من كتاب العربية الذين زادوا عن حياض الفصحى، وحموا ذمار الأصالة الشعرية على مدى تاريخنا الأدبي العريق، كأصدق مايكون الذود عن الحياض، وأشرف ما تكون حماية الذمّار))[٢١٩] وكان عدنان مردم يرى أن كلّ شيء فان إلا

[٢١٩] عطوي، فوزي (جريدة النهار اللبنانية) رقم ١٣٤٧٨، تاريخ ١٩٨٧/٣/٦م، عنوان الدراسة (فانوس ديوجين يضيئه الموزون المقفى).

البيان فهو المخلد الذي لاينال منه الفناء نصيباً وفي ذلك يقول[٢٢٠] [من البحر الكامل]:

***تَفْنى العصورُ كومضةٍ من بارقٍ ويؤولُ أمرُ النّاس للنسيانِ***

***وترى البيانَ على الزّمانِ مخلداً يَبْقى مَعَ الأيّامِ والأزمانِ***

وتجلى سحر البيان في نصوص المسرحية التي لم يقبل أن يكون في واحدة منها عبارة باللهجة المحكية، حتى العبارات التمهيدية التي كان يقدّم فيها لبعض المشاهد، كانت باللغة العربية الفصحى ففي مسرحية العباسة يقدّم للمشهد الخامس من الفصل الثاني بقوله:

**[تدخل مهدية وبيدها ورقة، وتتقدم من زبيدة]**[٢٢١].

زبيدة: من أين؟

مهدية [من مجزوء الكامل]:

***جئتُ بما يفوقُ المرّ من قول مرير***

***شعرٌ تروقُ لسامعٍ آياتهُ أبدَ الدهور***

***تُصْغي له مأخوذةً ببيانه آذن الضمير***

---

[٢٢٠] مردم، عدنان (ديوان صفحة ذكرى) دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٦١م، قصيدة الشاعر (الإنسان)، ص١١٨.

[٢٢١] مردم، عدنان، العباسة، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٦٨م، ص٦٢-٦٣.

***وتغصُّ منْ شَجَنٍ لهُ مقلٌ بمدمعها الغزير***

***الشعر معجزةُ البيانِ البكرِ في شتى العصور***

***لم يبقَ بعدَ الوحي منْ نبأِ السماءِ سوى الشعور***

[تأخذ زبيدة الورقة وتقرأ شعراً لأبي العتاهية اقترحته عليه في التحريض على البرامكة] مشيراً بطرف خفي إلى أهمية البيان في تحريك المشاعر الإنسانية [من مجزوء الكامل]:

زبيدة:

***ماكان (إسماعيل)(٢٢٢) النسَّر حلَّقَ في الفضاء غيرَ***

***هو أمةٌ في شعرهِ بين الورى دونَ امتراء***

***يتصيدُ المعنى تَصَيُّدَ قانص جَمّ الدهاء***

***شعرٌ يشبُّ بثاقبٍ كالشَّمسِ في رَحْبِ الفضاء***

***تتقادمُ الدنيا وشرخُ قصيدِهِ جِمُّ الرواء***

---

(٢٢٢) هو الشاعر أبو العتاهية.

***سيذيق هذا الشّعرَ (جعفرَ)  غصّةَ الداء العياء***

***ويكون نصل السّيف يفري  في رقابِ الأدعياء***

هكذا كان يرى أن الفصحى أمضى من السيف البتار في وجه الذين يحاربون العرب والعربية، فلم يكتب نصاً شعرياً أو نثرياً واحداً بالعامية، وجميع النصوص المسرحية الشعرية التي أبدعها، كان البيان والفصيح واللسان العربي الأصيل مجلياً فيها.

ولقد أدرك عدنان مردم أن اللغة العربية لغة التراث والشريعة والفصاحة والبيان، وأنها أكثر لغات العالم سمواً في عالم الفكر، وأغناها من حيث مفرداتها، وسعة اشتقاقاتها، ودقة تعبيرها ومرونتها وفي ذلك يقول: ((اللغة إرث تاريخي، وآصر مقدس من أواصر أمتنا العربية، ولايمكن التهاون بهذا الإرث الحضاري. كان هناك سدنة اللغة والتراث، يهبون أعمارهم لخدمة الحضارة العربية. الآن يؤسفني أن أرى بعض المتنورين لايخجلون من تحطيم هذه القيم، ويؤسفني أن يبدأ هذه الحملة (سعيد عقل) ))[٢٢٣].

وكان لايقبل عن الفصحى بديلاً، وعندما كان يسأل عن استبدالها بالعامية لايتوانى عن تمسكه بالفصحى، ورفضه القاطع لهذه الدعوات لأنها تزيد فرقة العرب، وتزيد من لهجاتهم بينما اللغة الفصيحة توحّد أبناء الضاد، وتزيد من تلاحمهم في ذلك يجيب أحد محاوريه عن سؤاله: هل يمكن أن نستبدل العامية بالفصحى؟ قائلاً: ((أسأل هل يمكن أن أفهم، أو يفهم غيري لهجة محلية صرفة من بلد عربي آخر مثلاً... أعتقد أنه يتعذر ذلك. إن اللغة العربية توحد بين كل

---

[٢٢٣] مردم، عدنان (من حوار أجرته معه مجلة صوت المعلمين السورية) العدد ٤١، شهر ١٩٧٩م، ص٣٧.

الأقطار العربية، ويفهمها الجميع، ويجب أن تسود))[٢٢٤]حتى إنه لم يوافق على اللغة الثالثة التي تجمع بين الفصحى والعامية، وبقي حتى آخر يوم في حياته لايتفق مع الذين يدعون إلى تفجير اللغة، أو تحويلها عن قواعدها المألوفة، مع أنه لم يتخذ الموقف ذاته من الحداثة وحركات التجديد التي لابدّ أن تلامس اللغة من قريب أو بعيد، حيث يجيب أحد محاوريه في الأسبوع الثقافي عن حركة التجديد في الشعر العربي بقوله: ((الواقع لايوجد شعر تقليدي. وشعر مرسل، فالشعر إما أن يكون جيداً أو رديئاً، ونحن نريد القصيدة البارعة، سواء أكانت تقليدية أم تجري على التفعيلة، لأن الشعر لايخرج عن كونه نفسياً عاطفياً إنسانياً، والنغم العبقري يظل عبقرياً بغض النظر عن الآلة التي يوقع عليها الفنان ذلك أن العازف البارع، يهز المشاعر في ضربه على الكمان أو على البيانو أو على الأرغن، وليست حركة التجديد اليوم إلا محاولة في مرحلتها الأولى ولايتسنى للمرء أن يعطي رأياً قاطعاً.. أما القول بأن التجدد انتاب كل شيء، فإن هناك أشياء ثابتة وقواعد راسخة لدى جميع الأمم لايمكن أن تمتد إليها يد العبث، كقواعد اللغة من صرف ونحو، وأنماط الفنون الأدبية من نثر أو شعر، فتظل هناك ضوابط ترعاها، وتقيدها، ولولا ذلك لعمت الفوضى))[٢٢٥].

وهكذا كان عدنان مردم يرى أن الشخصية الثقافية للأمة مرتبطة بشكل أو بآخر بلغتها، وأن اللغة العربية هي قوام شخصية الإنسان العربي، وهي أقوى من العوامل الجغرافية، والتاريخية، وأقوى من وحدة المصالح الاقتصادية، لأنها الوعاء الحضاري للأمة، والإرث التاريخي الذي يحقق عملية التواصل، والتفاعل، والمشاعر بين أبناء الأمة الواحدة. لذلك بقي متمسكاً بها متحمساً إليها، ومدافعاً عن فصحاها في جميع اللقاءات والندوات التي شارك بها، ولاغرابة في ذلك فقد كان والده الشاعر خليل مردم رئيس مجمع اللغة العربية... وهو أستاذه ومثله

---

[٢٢٤] (من حوار أجرته معه مجلة صوت المعلمين السورية) العدد ٤١، مصدر سابق، ص٣٧.

[٢٢٥] مردم، عدنان (من حوار له في الأسبوع الثقافي في جريدة البعث) العدد ٣١١٦، تاريخ ١٩٧٣/٥/٧م، أجرى الحوار الأستاذ علي حيدر، ص١٢، العمود الأخير.

الأعلى، أكثر أدباء الشام وشعرائها اعتداداً بهذه اللغة، ودفاعاً عن قواعدها وفصحاها. الأمر الآخر الذي يؤكد حرص الشاعر عدنان مردم على الفصحى وتعلقه بها، أنه ماكان يتحدث إلى أقرانه، وأصدقائه في المجالس الخاصة أو العامة؛ إلا بالفصحى محافظاً على سلامة التشكيل، ونطق الحروف، ولذلك كان يوجز في الحديث وينظم الأفكار التي يروم إيصالها إلى من حوله قبل كل حديث. وإلى ذلك يشير في إحدى قصائده التي اختار لها عنواناً مناسباً للدقة في العبارة، والاختصار في القول هي: (روعة حديث)، نختار منها بعض الأبيات التي تؤكد ماذهبنا إليه [من البحر المجتث]:

***رأيتُ كلَّ مقالٍ  يُشينُهُ التَّكْرارُ***

***ويهزُلُ القولُ لمّا  يشوبهُ الإكثارُ***

***أما المعاني ففيها  من العقول الثِّمارُ***

***ويعذُبُ اللفظُ وَقْعاً  كأنَّهُ الأوتارُ***

***ويجزلُ القولُ حيناً  كأنَّه الإعصارُ***

***سرُّ البلاغةِ أمرٌ  حارتْ بهِ الأفكارُ***

إن عدنان مردم كان يُعنى عناية فائقة بدراسة اللغة العربية، من حيث نتائجها وخصائصها الاجتماعية والنفسية والصوتية، ومن حيث تقنيات وتراكيب كل لغة

على حدة، وللتعرف على ماهية اللغة في بعدها الكلي الشامل، وإذاً فعيان الماهية هو نقطة البدء في دراسة اللغة واستبطانها وعن هذه الماهية يقول هيدجر (HEDGAR) " ((إنها لاتنحصر في كونها وسيلة للفهم، فتعريفها على هذا النحو لايصل إلى ماهيتها الخاصة، وإنما يورد نتيجة من نتائج هذه الماهية، إذ اللغة ليست مجرّد آلة يملكها الإنسان إلى جانب كثير غيرها، وإنما هي أولاً وعموماً، مايضمن إمكان الوقوف وسط موجود هو موجود منكشف، فحيث تكون لغة يكون عالم، وحيث يكون عالم يكون تاريخ، واللغة من هذه الوجهة تضمن للإنسان أن يكون على نحو تاريخي، فهي ليست أداة جاهزة، بل بالعكس إنها تلك الحادثة التي تملك بين يديها أعلى إمكانيات الوجود الإنساني))[٢٢٦].

واللغة بهذا المفهوم إمكانية فاعلة في تحقيق الوجود الإنساني الموثق بالمكان والزمان أي بالتاريخ والجغرافيا ((فاللغة والعالم والتاريخ مشروط بعضها ببعض، بحيث لاينبثق العالم ولايتضح إلا باللغة، كما أن الإنسان لايكون على نحو تاريخي إلا إذا انتمى إلى الموجود في جملته، وشهد على هذا الانتماء، فانكشاف العالم إذاً وتاريخية الإنسان مشروطان باللغة))[٢٢٧].

ولأن الشاعر عدنان مردم كان يعي جيداً هذه الحقيقة، ويعتبرها بعداً قومياً من أبعاد الاتجاه القومي الذي يؤمن به، ويسعى جاهداً في شعره ومسرحه لترسيخه في عقول الدهماء، كان متشدداً بالدفاع عن الفصحى في الحوار الشفوي، والكتابي، لأن الحوار هو الأقدر على كشف وجوه استعمال اللغة مع الآخر (المتلقي) وإذا كان الكلام لغة، فإن الصمت أيضاً لايعد وأن يكون كلاماً وحواراً داخلياً بل هو على حد تعبير (كير كجورد) ((ماهية أصيلة للجوانية والحياة الباطنة، والذين يعرفون كيف يصمتون، هم وحدهم القادرون على الكلام بشكل أصيل))[٢٢٨]. لعله من قبيل الفهم العميق لماهية اللغة العربية، والحوار كان يسمح لبعض الشخصيات

---

[٢٢٦] الرمز الشعري، مرجع سابق، ص٥٩.
[٢٢٧] الرمز الشعري عند الصوفية، مرجع سابق، ص٥٩-٦٠.
[٢٢٨] المرجع نفسه، ص٥٩-٦٠.

في مسرحياته أن تعالج الموقف داخلياً مع برهة من السكوت والصمت.

## ٣-استحضار التراث والتمسك بالأصالة

ترعرع الشاعر عدنان مردم منذ نعومة أظفاره على حب التراث العربي، وقراءته، قراءة معمقة، فازداد تعلقاً به عاماً إثر عام، ولاسيما المضيء منه، وسعى جاهداً بعد أن صلب عوده، واستقامت قناته، وبرزت موهبته التأصيلية في النفس العربية التواقة لإذكاء شعلة الحضارة العربية الغابرة من جديد، غير عابئ بكل الدعوات المهدمة لهذا التراث. فكان بحق مدافعاً صلباً عن الأصالة، داعياً للتمسك بها، والسير على منهاجها، متفائلاً أن هذه الأمة التي كَبَتْ بعض الوقت، لابد أن تنهض من كبوتها، وتستعيد أمجادها، وتبني حضارتها العربية المعاصرة بناءً جديداً في الشكل والمضمون، يتحقق فيه التوازن الفعلي بين الأصالة والمعاصرة، وبين هوية الانتماء للأمة ومواكبة المتغيرات الكونية. ولم يتأت له ذلك من فراغ، بل من خلال إيمان عميق بالقومية العربية المنفتحة على العالم، المتجددة دوماً مع تجدد الأزمنة، وليس بالقومية العربية المنغلقة على ذاتها، المتعصبة لنفسها وأبنائها فقط. إن موقف عدنان مردم من التراث واضح وصريح، لالبس فيه ولاغموض، فهو مع التراث وليس على الموروث، وهو مع الأصالة والمعاصرة في آن معاً، لأنه يؤمن أن الانقطاع والانفصال عن ماضي الأمة، يعني ضياع الهوية القومية، وأن الانقطاع والانفصال عن الحاضر والمستقبل، يعني التحجّر والتجمد في المكان على طريق التخلف، والانعزال عن العالم، خارج العصر الذي ينبغي أن تعيشه كل أمة من الأمم في سياقها التاريخي. فالماضي عنده عنصر هام من عناصر الوجود القومي للأمة، باعتباره الأرومة التي تحفظ لهذا الوجود خصوصيته القومية، والحاضر هو النسغ الذي يمدّ هذا الوجود بالاستمرار، والتجديد، لصياغة المستقبل. فمن يفرط بماضيه يعجز عن إدراك حاضره، ومستقبله، ومن يتنكر لتراثه الثقافي الذي يتضمن أروع ما أبدعه العقل، وأمتع ما أوحى به القلب، سوف يفقد بالتأكيد

ذاكرته الوطنية والقومية التي تعرّفه بمزايا أمته التاريخية وآثارها العلمية والأدبية، والعكس هو الصحيح عند من يطيل المكوث في محراب هذا التراث يتهجد بمنجزاته، ويكتفي باجترارها، من غير أن يضيف إليها شيئاً من إبداعه ومنجزاته، لابد أن يصيبه الوهن، والشلل، والموت في مقابر اجترار الماضي، وتصنيم التراث. من هذا المنظور الذي يحقق التواصل، والحوار الواعي بين الماضي والحاضر والمستقبل، للتمييز بين المضيء المفيد من هذا التراث، وبين المعتم الضار الذي، يذكّر بالمآسي، ويوغر الصدور، ويزيد الفرقة، كان ينظر عدنان مردم إلى تجديد التراث في جوانبه الحية الغنية، وإلى استبعاد الجوانب العائقة للتطور، ومن هذا الفهم للأصالة، انطلق في اختيار موضوعات مسرحياته الشعرية التي تتمحور معظمها إذا لم نقل جميعها حول انبعاث الماضي، وإحياء التراث إحياءً يناسب لغة العصر، ومتغيراته. جعل الرموز التاريخية، والإضاءات التراثية الفنية بدلالاتها القيمية، والقومية، والإنسانية، منطلقاً في بناء مسرحه الشعري الذي يؤصل لثقافة هذه الأمة، ويجدّد في تراثها من خلال فكر قومي مستنير، يرتكز على فلسفة عربية يتماهى فيها التقليد بالاقتباس، والتجديد بالتواصل مع الجذور التي تشكل المنطلق والأساس لكل ابتكار أو إبداع، إنه مفهوم يقوم على الفهم الواعي للتراث، وأهميته في تعزيز هوية الانتماء القومي، لأن الجهل بالتراث، يورّث التراخي في الدفاع عن الأصالة، والهوية، والمعرفة المعمقة به، تزيد الإنسان تمسكاً به، وصموداً في الدفاع عنه بوجه جميع المحاولات الرامية إلى زعزعة الثقة بوحدة هذه الأمة، وتاريخها الناصع. ومن هذا المنطلق ومن هذا الفهم الواعي للتراث، طرح عدنان مردم مع غيره من الشعراء والمفكرين مقولاته الفلسفية التي يشكل الاتجاه القومي محورها الأساسي في مسرحياته الشعرية التي تصل إلى خمس عشرة مسرحية، تجنب فيها التقليد الأعمى، وآلف بين الماضي والحاضر، وبين الشرقي والغربي، وساهم بشكلٍ فعّال في تنمية الوعي القومي، وخلق الروح الوطنية، وإضفاء الروح الإنسانية العامة على مجمل إبداعه، فالماضي الذي يعتز به، والحاضر الذي

يعايشه بكل جوارحه، والمستقبل الذي جند نفسه، للمشاركة في صياغته، صار هاجسه الأول، ومحور إبداعه، فقد أنفق جل وقته في السنوات الأخيرة من عمره، للإبداع المسرحي والقراءة، في ذخائر كتب التراث، والتمحيص في المخطوطات التي تركها له والده خليل مردم بعد رحيله، كان يفتش في أعماق ذلك الماضي عن رموز الحق، والعدالة، والاستشهاد، ليصوغ من تلك الرموز مسرحياته الشعرية، لم يكن الماضي غاية بحد ذاته، بل كان وسيلة لإمداد الحاضر، والمستقبل بالناصع، والمضيء من المواقف، والأحداث، فالتراث العربي والتراث العالمي اللذان اطلع عليهما، ليسا أكثر من جسر ومخزون معرفي لإشادة حضارة عربية معاصرة، نواتها الوحدة العربية، ولحمتها وسداها العدالة والحرية والديمقراطية. لم يكن محدود الآفاق والرؤى، لذلك اقتبس من التراث العالمي مايغني ثقافته، وتراثه، وصهر معارفه التي اختزنها في بوتقة أفكاره التي يؤمن بها، وتجاربه التي عاشها، ليقدّم نصوصاً مسرحية قوامها التجديد والإبداع، وليس التقليد، والاتباع. ففي دواوين الشاعر، يعيش المرء لحظات ممتعة مع الجمال، ومع التاريخ، ومع الشعر: مع جمال دمشق وغوطتها، وجمال دمّر، وربوتها، وهامتها، ومع تاريخ دمشق العريق المجيد من عهد الغساسنة وبني أمية، ومع الشعر الهادئ الذي يسجل الجمال، ويذكر بأمجاد التاريخ، مهيباً بالحاضر أن يبقى مثل الماضي، ليظل لدمشق المدينة الخالدة، جمالها، ومجدها، ولبردى ترتيله الخالد في قلوب الأجيال[٢٢٩][من مجزوء الكامل]:

***(بردى) وكَمْ منْ صورةٍ جَمَعتْ  أَثباجُه وحَوَتْ جوانُبهُ***

***ترتيلُه للمجد أروعُهُ  ورقيقهُ لرؤى تغالُبهُ***

---

[٢٢٩] (صفحة ذكرى) ص١٥.

***وملاحمُ الأجيال في فمِهِ لحنٌ تَطيبُ بهِ مشاربُهُ***

***وطلائعُ الأجواد حيث جرى أعلامُها طَلَعَتْ تُواكبُهُ***

***شطآنُهُ صُحُفٌ مُنمقةٌ عَنْ غابرٍ طُوِيَتْ غَرائبُهُ***

***تاريخُه بالمجدِ مُتَّشِحٌ هيهاتَ تاريخٌ يقاربُهُ***

***رتَعَتْ أميةُ في ملاعبه وببأسهمْ عزَّتْ ملاعبُهُ***

***في كلِّ ناحيةٍ لهمْ أَثَرٌ يُحكى ومجدٌ طال جانبُهُ***

***ونشيدُهُ لرؤى تساورُهُ من غابرٍ برقتْ سحائبُهُ***

إنها الرؤى التي تستمد خيوط ضيائها من الغابر المعطّر بالتراث العريق، الذي يمد هذا الحاضر بالقوة، والاستمرار فما تكاد تخلو قصيدة من دمشقياته الجميلة من تلك اللمسات الوطنية والقومية التي تؤكد على تمكسه بالتراث، ودعوته للأصالة، وماتنفك ذكريات غسان، وأمنيته تتكرر في قصائده، ولايكتفي بمجرّد التغني بالماضي هرباً من الحاضر، بل تحمل في تضاعيفها كل معاني التحدي للحاضر، وكل معاني الاستثارة الملحة، فلقد بادت غسان وأمية من قرون، ولكن دمشق باقية، تسجل لكل جيل من أبنائها مايقدم لها مجداً من قرابين على مذبح

الحرية والكرامة. أليس هذا مايعنيه قول الشاعر[٢٣٠][من البحر الكامل]:

***نَشَطَتْ أميةُ دونه وتسابقتْ  تجري لمكرمةٍ وكَسْبِ غِلابِ***

***عزَّ التّرابُ ببأسها لمّا مشت  للفتحِ تضربُ في جَناحِ عُقابِ***

***ليس الترابُ سوى أمانة جيرةٍ  وودائعٍ لأحبّةٍ وصِحابِ***

***والحرُّ من يرعى الأمانةَ جاهداً  ليصونَ أعراضاً عن الأوشابِ***

أوليس ذلك مايعنيه بقوله: إن دمشق التاريخ والمكرمات، لم تغب عن ذاكرة الشاعر، بل ظلت تمثل له حاضرة التاريخ، والتراث، والعزة القومية، وحاضنة المجد في الماضي والحاضر والمستقبل هاهو يقول فيها[٢٣١][من البحر الكامل]:

***مجدٌ كأنَّ الصُّبحَ يكمنُ دونه  يفترُّ عن متألقٍ متهللِ***

***في كلِّ زاويةٍ كتابُ حضارةٍ  يُنبيك عن ماض وَعَنْ مُسْتَقْبَلِ***

***تلكمْ دمشقُ وكَمْ بها مِنْ فِتْنَةٍ  لمتيَّمٍ في حُبّها مُتَبَتِّلِ***

***هي حليةُ التاريخِ ليس كمجدها  مجدٌ على الأيام للمتأملِ***

---

[٢٣٠] مردم، عدنان، ديوان (عبير من دمشق) منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧٠م، من قصيدة بعنوان تراب الوطن، ص٢١-٢٤.

[٢٣١] ديوان (صفحة ذكرى)، ص١٩-٢٣.

***حَسَبٌ يضوعُ بكلِّ عُرْفٍ طَيّبٍ  والمجد للمستافِ صُنْوُ الصَّنْدَلِ***

***وطني تَقَدَّسَ تُربُه وَتَبارَكَتْ  عِنْدَ الطِّعان حُصُونُهُ مِنْ مَعْقِلِ***

***مازالَ طيفٌ من أميَّة ماثلاً  يُومي بِمُخْتَضبٍ ويَغْمُزُ مِنْ علِ***

***وأرى صلاحَ الدين في ساحاتِها  يختالُ مزهواً أمامَ القَسْطَلِ***

***أعلامُهُ بجناحِ نَسْرٍ حَلَّقَتْ  وسُيوفُه شُهُبٌ تُضيئُ وتَعْتَلي***

***وَطَني وأُمسكُ غيرَ خافٍ مَجْدَهُ  عَنْ مُنْصِفٍ نَشَدَ الهوى بِتَعَقُّلِ***

***الأَمْسُ أَمْسكَ لَيْس ثَمَّ منازعٌ  لَكَ والغَدَاةُ حَصيلةُ المُسْتَقْبَلِ***

لعله كلما استراحت ذاكرته، وعيناه من قراءة ذلك التراث العابق بالأمجاد والمفاخر، ذكرته تلك الأوابد التي تشمخ في الحي الذي يسكن فيه، حيث منزله يحاذي الجامع الأموي، ويجاور قبر صلاح الدين الأيوبي، والمكتبة الظاهرية، ومجمع اللغة العربية، وسوق الحميدية، فتستيقظ الشاعرية، وتنتعش الذاكرة، فيمسك قلمه السيال، ويبدأ الكتابة، أما في المسرح فجميع مسرحيات الشاعر منظومة شعراً، رغم إدراكه أن الشعر لم يعد اليوم لغة المسرح باستثناء الأوبرا، التي ماتزال تؤكد حضورها في كثير من البلدان في العالم. وجميع تلك المسرحيات اشتملت

على هذا الارتباط الوثيق بالتراث والأصالة والقيم.

في حديث أجراه الأديب والناقد المسرحي السوري عدنان بن ذريل مع الشاعر عدنان مردم، وسجله في ختام كتابه (الشخصية والصراع المأساوي) الذي درس فيه مسرح شوقي وعزيز أباظة، وعدنان مردم بك، يجيب عدنان عن السؤال التالي: ماهي فلسفتكم في الحياة، وفي الأدب، وفي المسرح، فيقول: "الأدب رسالة فنية وأخلاقية، ورسالة الأدب ترمي إلى أن تحرر إنسانيتنا الخيرة التي لم تزل سجينة في أعماقنا. أما عن الشخصيات والمدارس المسرحية التي تأثر بها الشاعر فيقول: طالعت للكثيرين من كتاب المسرحية القدامى، والمحدثين على اختلاف مدارسهم، غير أنني أعجبت بصورة خاصة بالشاعرين اليونانيين سو فوكليس، وارستوفان، وبالشاعر الانكليزي شكسبير، وبالشعراء الفرنسيين كورناي، وراسين، وموليير، واستفدت كثيراً منهم، ولكنني لم ألزم نفسي بالتقيد بواحد منهم، بل سلكت طريقاً خاصاً بي[٢٣٢].

نعم، لقد نهل عدنان مردم من التراث العربي، ومن تراث الأمم والشعوب الأخرى، لكنه بقي له صوته المتفرّد، وأسلوبه المتميز، وطرائقه، ورؤاه وقد أشرنا عند الحديث عن اعتماده على الرمز في التراث القومي والإنساني، إلى اعتداده، واعتزازه بتراثه العربي الثري يندر أن تخلو منه قصيدة أو مسرحية وطنية أو قومية.

## ٣-الانتماء القومي والتغني بالمآثر والدعوة للوحدة العربية

حرص عدنان مردم حرصاً شديداً على إحياء الذاكرة القومية في الوجدان العربي. وحشد كثيراً من أفكاره، وأدواته الإبداعية لتحقيق الأهداف الوطنية والقومية التي كان يؤمن بها. وحاول من خلال منتدى الأربعاء الثقافي الذي كان يقام

[٢٣٢] د. الناعوري عيسى، (مجلة البطريركية) العدد ١٨، تشرين أول ١٩٧٤م، ص٤٦١.

أسبوعياً في منزله، ومن خلال قصائده، ومسرحياته أن يرسخ دعائم ثقافة قومية، تطبع كل مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية في الوطن العربي بطابعها القومي. وأدرك أن التاريخ يشكل القاعدة الأكثر ارتباطاً بالشعور القومي، فحاول إيقاظ الذاكرة الوطنية والقومية في نفوس الجماهير العربية من خلال إعادة صلتهم بماضيهم من جهة، وتحفيزهم لصياغة حاضرهم ومستقبلهم بما يعزز ذلك الماضي، ويضيف إليه مفاخر ومآثر جديدة، وقد تجلى ذلك في التركيز على الجوانب التالية:

***أ-الإيمان بالوحدة العربية:*** حيث كان يؤمن إيماناً مطلقاً بأن الأمة العربية، وحدة روحية وثقافية، تؤكدها الحقائق التاريخية والجغرافية، واللغوية، والآلام والآمال المشتركة التي تعبر عن أصالة هذه الأمة، وتماسكها، وأن اللغة العربية هي التي تعبر عن هذه الوحدة الثقافية، وأن القومية العربية إنما هي إيمان عميق بعبقرية الأمة العربية. وقدرتها على التجدّد، والإسهام في بناء الحضارة الإنسانية، وكان يطمح أن يكون للعرب هذه الثقافة القومية المتجددة التي تعيد إليهم سابق مجدهم، وتدفعهم إلى إبداع قيم ثقافية جديدة، تنبع من روحهم القومية، وتلائم بين منازعهم، وحاجاتهم الحاضرة من أجل (خلق جيل مؤمن بوحدة أمته، وخلود رسالتها، آخذ بالتفكير العلمي، طليق من قيود الخرافات، والتقاليد الرجعية، مشبع بروح التفاؤل، والنضال، والتضامن مع مواطنيه في سبيل تحقيق الانقلاب العربي الشامل، وتقدم الإنسانية)[٢٣٣].

إذن هو من المبدعين الذين يريدون الجمع بين القديم والحديث، بين تراثنا العربي الأصيل، ومعطيات الحضارة الغربية، من خلال الإدراك الواعي بأهمية الربط والتواصل بين الماضي والحاضر وقراءته القراءة الموضوعية الواعية، وبين المستقبل الذي يتشكل من خلال إدراك ذلك الماضي والبناء عليه. ولعله في هذه

---

[٢٣٣] منهج التثقيف الحزبي، الجزء الأول، القيادة القطرية لحزب البعث العربي الاشتراكي، دراسات فكرية، منشورات مكتب الإعداد القطري، دمشق، ط١، ١٩٧٦م، ص١٥.

النظرة لم يشبه (جانوس) ملك (لاسيوم) صاحب الرأس ذي الوجهين، ينظر بأحدهما في الماضي، وينظر بالآخر إلى المستقبل، كافأه الإله (ساتورنس) فمنحه بصيرة وقادة، كما تقول الأسطورة تساعده على إدراك الماضي والمستقبل معاً. بل زاد على ذلك بأن نظر بعينين ثاقبتين إلى الواقع، بعد أن عاين هذا الواقع، وعايش أحداثه، وعانى الأمرين من حالات التردي، والضعف، والتشرذم السياسي والأخلاقي، والقيمي التي تعاني منه الأمة، فزاده ذلك إصراراً على طرح أفكاره الوحدوية الأصيلة، وإصراراً على صون القيم الثقافية التي تعيد اللحمة إلى هذه الأمة من خلال الدعوة للأصالة، والتمسك بالهوية، وإيقاظ الذاكرة التي يستعيد من خلالها الإنسان العربي ارتباطه، بهذا الماضي، وتستيقظ في وجدانه كل الموثبات المساعدة لرفض أي انقطاع عن الجذور، أو تفريط بالتراث أوتعصب زميم في فكر أو دين، أو تراخٍ في الدفاع عن مقدسات الأمة، وحرماتها وقيمها. أليس هو القائل على لسان زبيدة في المشهد الثالث من مسرحية العباسة[٢٣٤][من مجزوء الكامل]:

***وَلَنَا بسيرةِ مَنْ مَضَى  عِظَةٌ تُقَصُّ وتُنْشَدُ***

***ما أمسُ إلا اليوم  قَامَ بِبَهْرجٍ يَتَقَرَّدُ***

***وَغَدٌ لهذا اليوم  صُورَتُهُ التي تتجدد***

لقد كتب عدنان مردم مسرحية العباسة في مرحلة تاريخية حرجة، تأتي بعد نكسة حزيران مباشرة أي في العام ١٩٦٨، هذه النكسة التي هزّت الوجدان العربي من الأعماق، وجعلته يفتش عن دروب النور والخلاص من الظلام الدامس الذي فتّح عيون جميع أصحاب الاتجاهات على الواقع العربي المهيمن، فأصحاب

[٢٣٤] مردم، عدنان، (مسرحية العباسة) منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٦٨م، ص٨٧.

الاتجاه الماركسي عاينوا الواقع السياسي والعلاقة بين السلطة والمواطن، وبين السلطة والمثقف، فوجدوا أن انعدام الثقة بين هذه الأطراف، وممارسة القمع والتعسف على الجماهير هو السبب الرئيسي في حصول النكسة، وأصحاب الاتجاه الوجودي، حملوا المسؤولية للغرب الأوربي والقوى العظمى، وأصحاب الاتجاه العبثي، لم يكن الحدث بالنسبة إليهم إلا مغامرة عسكرية، ولعلّ الاتجاه القومي هو الاتجاه الذي شعر بعد النكسة أنه جريح في كبريائه، مطعون في صميم عروبته، وانتمائه، فالتشتت والفرقة، والتمزّق؛ هي من الأسباب الرئيسية التي أوصلت العرب إلى هذه الحالة من الضعف، شعر أصحاب هذا الاتجاه أن هذه الحدود التي كانت خطوطاً زرقاء على الخارطة الجغرافية بين الأقطار العربية، أمست خطوطاً حمراء يصعب تجاوزها، أو محوها من الخارطة الجيو سياسية الجديدة التي حدد معالمها الاستعمار الأوروبي مع اتفاقيات سايكس بيكو، وسان ريمو وغيرهما.

لقد أصبحت هذه الحدود أمراً واقعاً يصعب تخطيه وتجاوزه، وعقبه كأداء في طريق الوحدة والعودة إلى الوضع الصحيح، وضع الوحدة العربية، وقد زاد الطين بلة زرع جسم غريب في قلب الوطن العربي الكبير في ((فلسطين)) هو الكيان الصهيوني الذي ظهرت قوته الفعلية، وأطماعه الحقيقية في الأرض، وظهرت مخاطره على الوجود العربي برمته بعد نكسة حزيران.

لم يكن أمام أصحاب هذا الاتجاه القومي، إلا أن يذكروا بالماضي التليد الذي كان لهذه الأمة، وأن يشعلوا في الذاكرة فتيل التمرّد على الواقع المرير الموشوم بالتجزئة، والضعف، والسعي لكسر تلك الحواجز والحدود بين أبناء الأمة الواحدة، ونبذ الأحقاد والضغائن، ورأب الصدع، فلن يكون هناك نصر على الأعداء؛ مادام هناك حقد وتنابذ وخصام بين الأشقاء، وقيود تحول دون الانطلاق.

وكان على رأس هذا الاتجاه الشاعر عدنان مردم الذي جاءت صرخته مدوية حين قال[٢٣٥][من مجزوء الكامل]:

---

[٢٣٥] العباسة: مصدر سابق، ص٣٤.

***من أين لي النصرُ المبينُ وكنتُ أرسفُ بالقيود***

***ماكنتُ أملك قد أنملةٍ على خطِّر الجدود***

***أنا قصةُ الرقِّ التي عصفتْ تجلجلُ بالحديد***

***أنا نفثةُ الأوجاع قائمة بأضلاع الشهيد***

***من أين لي النصر العظيم ورحتُ أرسفُ بالقيود***

لقد تفرق العرب أيدي سبأ، وأصبحوا شيعاً وأحزاباً، والأصابع الخفية التي أوقعت في الماضي بين الأخوين ((الأمين والمأمون)) هي ذاتها تعود من جديد لتفريق الأشقاء، وبذر الفتنة فيما بينهم على مستوى الحكومات والشعوب، وفي ذلك يقول[٢٣٦][من مجزوء الكامل]:

***هذا لعمري ما إليه سعى ابن يحي في الخفاء***

***شَطَرَ الرجال قبائلاً وأثار حرْصَ الأدعياء***

***وأثارَ كلَّ ضغينةٍ بالنَّار تنفثُ والبلاء***

---

[٢٣٦] العباسة: مصدر سابق، ص٣٥.

***وأحالَ أكيادَ الرجالِ بمكرهِ وكراً لداء***

***في كلِّ مُنعَرَجٍ تعالى الحقدُ منشورَ اللواء***

تعود به الذاكرة إلى الماضي البعيد، فتسطع أمام عينيه منارات دمشق، ورياتها التي كانت تخفق في الجوزاء، وتهب عليه أنسام المجد الغابر الملطخ بدم الضحايا، وغار الفخار، فينصهر الجزء بالكل، وتمسي دمشق وطن العرب كلهم.

فلم يعد هذا الارتباط العضوي بين الشاعر عدنان مردم ودمشق، مسقط رأسه معبراً عن انتمائه القطري، وعاطفته الوطنية، بل غداً انتماءً قومياً لهذه الأمة، تجسده دمشق بملاحمها البطولية، وتاريخها التليد، والتقديم الذي رصّع به ديوانه (عبير من دمشق) يشير إلى ذلك حيث يقول[٢٣٧] [من البحر الكامل]:

***طابَتْ منابتُ تُربها وَتَألَقَتْ عَنْ كُلِّ زاهرةٍ تروقُ وتُعْشَقُ***

***ما كانَ بِدْعاً أَنْ تَطيبَ غراسُها ودَمُ الضَّحايا مائجٌ مُتَدَفقُ***

***وإزَاءَها ماضٍ يَشُوقُ كتائبُهُ فيه الفَخَارُ مُذَبَّجٌ وَمُنَمَّقُ***

***صَفَحَاتهُ فَوْقَ الثَّرى مَنْشورةٌ هَيْهاتَ تَبْلى أو تَرِثُّ وتَخْلقُ***

***سَطَرَ الفَخَارُ بهنَّ كلَّ عظيمة مِنْ غابرٍ بشذا المكارم يَعْبَقُ***

---

[٢٣٧] مردم، عدنان، ديوان (عبير من دمشق) منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧٠م، ص٩.

***وُيطِلّ تاريخٌ يَشُعّ ضياؤُهُ  مِنْ دونِهِ تَغْنو الرّقَابُ وتُطْرِقُ***

وتذوب قطع الجليد الوهمية التي كانت تحول بين التقاء الأشقاء، وتنفتح الأنهار والجداول والبحار العربية لتصب في بحيرة واحدة، تتوحد فيها جميع الأقطار العربية بالآلام، والآمال، والمصير المشترك. ولم تكن وهران والجزائر وأوراس ونضال الشعب الجزائري الشقيق ضد الاستعمار الفرنسي، بعيداً عن شعور الشاعر وشاعريته، فيكتب قصيدته (الليث الجريح) ويهديها إلى أحرار الجزائر قائلاً[٢٣٨] [من البسيط]:

***إنْ غَلّ قَيْدٌ يداً يوماً وكَبّلها  هَيْهاتَ قَيْدٌ يَغلّ العَزْمَ والهِمَمَا***

***يأْبَى على الليثِ خُلْقٌ أَنْ تَنَامَ لَهُ  عَيْنٌ على الذُّلِّ أَوْ عَنْ ظالمٍ شَمَمَا***

***فانقضَّ يَهْوي عَلى الجلاّدِ منكدراً  يُقَطّعُ السَّوْطَ بالأَنْيابِ مُنْتَقِما***

***وآثَرَ الموْتَ في ساحِ الكفاحِ على  أَنْ يُغْمِضَ الطَّرْفَ لِلْجَلاّدِ مُنْهَزِما***

إن النفوس الأبية العاشقة للحرية، لا تقبل بالذل، ولا تنام على ضيم، بل تمتشق الحسام، وتنقض كالطيور الجوارح على رأس المغتصب، تؤثر الموت على الحياة، والشهادة على الخنوع.

يريد الشاعر عدنان مردم أن يبعث من قلب رماد الخوف والتردد فينيق التمرّد، والثورة، والكفاح ضد الجلادين والسفاحين الطغاة.

---

[٢٣٨] ديوان (صفحة ذكرى) ص١٣٧.

لم يكن الشاعر شاهد زور، ولا حارس قبور ينام مع الموتى، بل كان يتابع بإمعان ما يجري من أحداث فوق أرض وطنه الكبير، ويعيش بأحاسيس ومشاعر المبدع الحق مع هذه الأحداث، كيف لا وهو قارئ ممتاز لأحداث التاريخ العربي والإنساني، ومحلل بارع للعوامل التي تقف خلف كل حدث، ويمتلك الرؤية الواضحة، والطموح المشروع لاستنهاض الهمم، وتأجيج ثورة المقاومة والكفاح ضد جميع أشكال الظلم والقهر والاستعباد، ولا غرابة في ذلك، فهو ابن هذه الأمة العريقة، وهو المعبر عن طموحاتها والعين المبصرة لآمالها، والمرآة العاكسة لآلامها.

من هذا الشعور القومي المتأجج في صدر شاعرنا عدنان مردم، ومن أحداث الواقع العربي المعيوش لحظة فلحظة من قبل الشاعر، كان هذا الموقف الإنساني في إبداعه الشعري، وفي إبداعه المسرحي على السواء، موازياً بين الزمان والمكان من إبراز أوجه المقاربة والشبه بين ما كان بالأمس، وما هو عليه الواقع العربي اليوم.

هو يستحضر الماضي البعيد زمانياً إلى المكان والزمان اللذين يطلّ منهما على الراهن المعيوش، ويجري عملية مقايضة، أو مقارنة بين ما كان وما ينبغي أن يكون. ففي مسرحية غادة أفاميا يظهر هذا الاندماج بين الزمان والمكان بشكل مقصود من الشاعر وليس اعتباطياً ويشير إلى ذلك بقوله: ((إن الذي دفعني اليوم لاختيار أفاميا بالذات، كونها تدور حول فكرة قومية وإنسانية معاً، واخترت مدينة أفاميا مسرحاً لأبطالها لأن أفاميا قطعة من البلاد الشامية التي لي شرف الانتساب إليها))[٢٣٩].

وينسحب ذلك إلى تدمر في مسرحية الملكة زنوبيا، وعلى قرية دير ياسين وغيرها.

ونادراً مانقرأ له قصيدة أو مسرحية، إلا ونجد هذه المشاعر القومية تتأجج من

---

[٢٣٩] غادة أفاميا، مصدر سابق، ص١٠.

ثنايا الحروف، من خلال التغني بالمآثر العربية الغابرة، والاعتزاز بالانتماء إلى هذه الأمة، والإشارة إلى نصاعة صفحات تاريخها، والمجد التليد العربي الذي شيده الآباء والأجداد في الماضي البعيد، ونبذ الأحقاد والضغائن بين أبناء الأمة الواحدة، كل ذلك يؤكد مصداقية المشاعر القومية التي تختلج بها نفس الشاعر عدنان مردم، صباح مساء، وإيمانه المطلق بوحدة هذه الأمة طريقاً للخلاص من جميع الشوائب التي تعيق نهوضها، وانتماءه للعرب والعروبة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وقد شبه العروبة بسبيكة الذهب التي تسطع في جنح الدجى بقوله على لسان إحدى شخصياته في مسرحية (العباسة)[٢٤٠] [من مجزوء الرجز]:

***أرومة ما شَابَهُا  شَيْنٌ على كَرِّ الحقَبْ***

***تَسطَعُ في جُنْحِ الدَّجَى  عَاصِفَةً مِثْلَ اللَّهَبْ***

***يَخَالُها مَنْ شَامَهَا  سَبِيكَةً مِنَ الذَّهَبْ***

وفي مكان آخر من المسرحية ذاتها على لسان إحدى الشخصيات يقول[٢٤١] [من مجزوء الكامل]:

***حَقُّ العُروبةِ لا يُشَابُ  يَقِينُه بالبُطْل أصْلاً***

***هُوَ في الرِّقَابِ أَمَانَةٌ  لَيْسَتْ عَلَى الأَيَّامِ تَبْلى***

---

[٢٤٠] (مسرحية العباسة) ص٣٥.
[٢٤١] المصدر نفسه ص٦١.

ويقول في مكان آخر[٢٤٢] [من مجزوء الكامل]:

***إنّ امْرءاً يُنْمى (لها  شم) نَجْرَةُ لَفَتَىً سَعِيْدْ***

***مِنّا الرسولُ وحَسْبُنا  شَرَفاً إذا ذُكِرَ الجُدودْ***

***وبنا اسْتَطَالَتْ لِلخِلافَةِ  أَغْصُنٌ واخْضَرَّ عُودْ***

إن هذا الاعتزاز بالانتماء مردُّة إلى الشجرة الأصيلة التي ينحدر منها الشاعر كما ذكرنا في سيرته الذاتية، ومردُّة إلى الفهم العميق لتراث هذه الأمة، وتاريخها المجيد.

من هنا جاء تأكيده على حق العروبة على كل إنسان عربي أن يدافع عنها، ويعتز بها، ويكون المؤتمن على رسالتها وحضارتها، فالرسالة السماوية التي حملها الرسول محمد بن عبد الله الهاشمي صلى الله عليه وسلم إلى العالم أجمع مبشراً ونذيراً، مازالت تشهد على عظمة هذه الأمة وعراقتها بين الأمم، ولم تكن دولة المسلمين في عهد الخلفاء الراشدين أيضاً إلا نوراً وخيراً على خير. وبهذا المفهوم الشامل للعروبة والإسلام استطاع الشاعر عدنان مردم أن يرسم في الآفاق شجرة النسب العربي الباسقة، وعن اعتزازه بهذه الأمة التي ينتسب إليها الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدون، والذي هو أيضاً غصن من هذه الشجرة الكريمة يعبر عن آمالها وآلامها، وتربطه مع كل إنسان فيها صلة قربى وثيقة، يحزن لحزنه، ويفرح لفرحه، وهو ليس رباطاً حديث العهد، بل هو قديم، متجذر في عمق التراث، والتاريخ وباسق مستمر على مر العصور وفي ذلك يقول أيضاً[٢٤٣]

---

[٢٤٢] المصدر نفسه، ص٧٨.

[٢٤٣] مسرحية العباسة، مصدر سابق، ص١٠٧.

[من مجزوء الرمل]:

***يا بَنْ عَمّي جُرْحُكَ الدّا  مي جُروحي وكُلُومِيْ***

***كُلّ ما يُشْجيكَ يُشْجِيني  ويُبْكي من هُمومي***

***بيننا مِنْ سَبَبِ القُرْبَى  وَلاءٌ مِنْ قَدِيمِ***

***وَهَوانا واحدٌ في  كُلّ تَدْبيرٍ حَكِيمِ***

***مُلْكُ آباءٍ كِرَامٍ  دَرَجُوا مُنْذُ القَديمِ***

***وَتُراثٌ عَبقَرِيّ  لِعَشيري وحميمي***

رغم جميع الأفكار المثالية والأخلاقية المبثوثة في النصوص المسرحية لعدنان مردم، فإن الاتجاه الأكثر حضوراً هو الارتباط بالأرض، والارتهان للتاريخ، بمعنى آخر بقي الاتجاه القومي الذي يتمثل بحب الأرض وساكني هذه الأرض، والارتهان للتاريخ، والاعتداد بتاريخ هذه الأمة، هو الاتجاه الغالب على معظم مسرحيات عدنان مردم. فهو لا يؤمن بالقطرية ولا يفضل أرضاً عربية على أخرى، ولا شعباً عربياً على آخر، فالأرض العربية من المحيط إلى الخليج أرضه، والشعب العربي الذي يسكن هذه الأرض على امتداد الوطن الكبير هو شعبه، ولذلك فإنه يرفض رفضاً قاطعاً كل دعوة قطرية، تكرّس هذه الحدود المصطنعة التي وضعها الاستعمار، ويتصدى لكل نزعة إقليمية تزيد من تجزئة هذه الأمة، وتضعف

مقاومتها في وجه التوسع الصهيوني، الذي بدأت مطامعه العدوانية في قضم المزيد من الأراضي العربية، تتحقق فعلياً على الأرض عاماً بعد عام.

إنه يؤكد حبه للجغرافيا أي الأرض وساكني الأرض من أبناء العروبة في كل مكان، فأي أرض يحل بها هي أرضه وموطنه وشعبها أخوته وأهله:[٢٤٤] [من مجزوء الكامل]:

***نَهْوى الدّيارَ لحُبِّ مَنْ  سَكَنَ الدِّيارَ وللوَفَاءِ***

***أيُّ البِلادِ حَلَلْتُها  بَلَدِيْ وَرَفَّ بِها رَجَائي***

ويأسف على تشرذم قومه، وتفرقهم، بينما العدو يوحد صفوفه في مواجهتهم متأسفاً لما آل إليه حال العرب في مواجهة أعدائهم الذين نظموا صفوفهم، ووحدوا أهدافهم، وراحوا يهاجمون العرب كتلة متراصة، وجبهة واحدة، بينما العرب يتخبطون في عمى الجهل والتفرّق، يقاتلون أعداءهم فرادى، ومن على عدّة جبهات، لا ينظم بينهم ناظم، ولا يوحّد بينهم هدف وغاية.

بل الأنكى من ذلك أنهم يتربص كل واحد منهم بالآخر، ويقومون وينامون على التناحر، والمكائد، والفتن، جاهلين، أو متجاهلين أن الموت ينتظرهم جميعاً، وأن العدو الصهيوني سوف يقيم على أنقاض جماجمهم، وبيوتهم، مستوطناته، وكيانه العنصري الذي تمتد حدوده من الفرات إلى النيل.

لقد نسوا أو تناسوا أنهم في خصوماتهم، وتناحرهم كانوا أشد بلاءً، وعداءً لوطنهم وأمتهم، من العدو الصهيوني ذاته، لأنهم بما يقترفون من جرائم وآثام بحق بعضهم إنما يوطئون لهذا العدو أن يحتل ديارهم، ويشرّد المزيد من شعبهم وفي هذا السياق يقول[٢٤٥] [من مجزوء الكامل]:

---

[٢٤٤] (مسرحية العباسة) ص١١٥.

[٢٤٥] مردم، عدنان مسرحية (مصرع غرناطة) منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧٣م، ص ٢٨.

***نَظَمَ العدوُّ صُفُوفَهُ صَفّاً وجَاءَ مُوحَّدا***

***والعُرْبُ في لَيْلِ العَمَى يَتَخَبَّطونَ بلا هُدَى***

***يَتَنَاحَرونَ وكَيْدُهُمْ ما بَينَهُمْ بَلَغَ المدَى***

***يَتَشَاحَنونَ وكلُّهمْ غَرَضُ المنونِ على سُدَى***

***وكأَنَّهُمْ في بَغْيِهِمْ كَانوا عَلى الوطَنِ العِدى***

ويبقى السؤال المحيّر الذي لا يجد له الشاعر الإجابة الشافية، وقد أعياه القلق من الآتي، وقطع عليه حبل تأملاته، ما يسمعه كل يوم، وما يراه بأم عينه من تقتيل للأطفال، وتشريد للنساء والشيوخ من بيوتهم، ويهجع مصغياً لنداءات قلبه، وتوجسات أحلامه، وقد ارتسمت المأساة غيوماً سوداء أمام ناظريه.

فقد تحطم الحلم الذي كان يعلل نفسه بتحقيقه أيام الشباب على صخرة المآسي والهزائم والنكسات المتتالية، والتوت ذراعه القوية التي كان يطمح أن يزيح بها، وبأمثالها كابوس القهر والذل عن هذه الأمة، ويكتب بفرح عن ملاحم البطولة والنصر على الأعداء، كل ذلك تحوّل إلى سراب، ووهم في خضم تلك المأساة التي ساهم في صنعها أطراف عدّة، وفرقاء كثيرون، على رأسهم أولئك الحكام الغارقون في ملذاتهم، العاكفون ليل نهار حول الموائد يأكلون ويشربون، بلا ضمير وطني يوقظهم، وبلا حس قومي يدغدغ مشاعرهم، بينما القدس مثخنة بالجراح، تستغيث، والشباب العربي نهب العذاب والقتل والتشريد.

بريشة فنان امتلأ قلبه إلى حافة العنق بالقهر، ونفسه إلى ذؤابة الروح بالقلق والخوف على هذه الأمة، من أن تتحول إلى هباء في مهب الريح، وأن يمسي شعبها مثل الهنود الحمر مدفوعاً إلى طريق الانقراض والفناء. بهذه الريشة العابقة بحب الأرض، والأمة التي يعتز بالانتماء إليها كتب يتساءل مندهشاً مما يجري فوق تراب هذا الوطن[٢٤٦] [من مجزوء الكامل]:

***إني أسائلُ جاهداً  نفسي وأعيا عن جواب***

***هل حالَ في العُرْب الضمير  إلى بهارجَ من تراب***

***القدسُ مُثْخَنَةٌ تضجُّ  وتستغيث من الذئاب***

***وشبابُنا نَهْبُ العذاب  مشردينَ بكل باب***

***جثثٌ لهمْ منثورةٌ  دون الأباطح والروابي***

***ودمٌ يسيلُ على التُّرابِ  كصوب منهمر السراب***

***والحالمون من الملوك  العاكفين على الشراب***

***كانوا الحيارى العابئين  القابضينَ على الرَّقَاب***

---

[٢٤٦] مردم، عدنان، دير ياسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص٩٨- ٩٩.

***ومتى يفيقُ لهم ضميرٌ  أو يعودوا للصَّواب***

لن يجد عدنان مردم جواباً لتساؤلاته، ما دام الواقع العربي على هذه الشاكلة من التخلف، والتمزق، والقهر ليس من أعدائه الصهاينة فقط، وإنما من أعدائه الحكام القابضين على رقاب شعوبهم حتى الاختناق.

## ٤- تمجيد البطولة والشهادة

إن الكشف عن الأغراض التي عالجها الشاعر عدنان مردم في مسرحياته: مهما أوتيت من ملكة البحث والاستقصاء، فلن أستطيع التّعرف إليها جميعها، وحسبي أن أشير إلى ما استطعت استشفافه من ثنايا الحوارات الشعرية التي أبدعها، والشخصيات التي رسمها في مسرحياته، حيث يأتي في مقدمة الأغراض:

أً- تحقيق عملية التواصل بين الماضي والحاضر من غير انقطاع، لكي يضمن تعريف الأجيال بأصالة هذا الماضي، وعراقته.

بً- غرس حبّ الأرض، والحرية، والاستشهاد في سبيل الأوطان في نفوس أبناء شعبه، لكي يزدادوا تشبثاً بالأرض، وعشقاً للحرية، وإقداماً على طريق التضحية والفداء من أجل رفعة أوطانهم، وعزّة أمتهم.

جً- تعريف العالم بالجرائم التي ارتكبتها، وترتكبها الصهيونية بحق الشعب العربي الفلسطيني، وبحق الأمة العربية، ومحاولة كسب الأنصار والمؤيدين للحق العربي، للتصدي بشجاعة لهذا العدو الصهيوني ومقاومته بكل الوسائل الممكنة.

ءً- استنهاض الشعب العربي من المحيط إلى الخليج للتصدي للظلم والظالمين داخل الأوطان التي يعيشون فيها، وإدانة الحكام الذين مهدوا ويمهدون للعدو

الصهيوني في أن ينتصر على العرب، ويفرض هيمنته على الإرادة العربية. والتوجه بالخطاب إلى القواعد العريضة من الشعب التي تشكل قوة التغيير الأساسية في المجتمعات.

هـ- الارتقاء بوعي الإنسان العربي وأخلاقه، وقيمه ومعارفه، وإدراكه لمسؤولياته إلى المستوى الذي يمكنه من انتزاع النصر على الطغاة والظالمين بالعقل والسلاح والإيمان، والتضحية بالروح لتحقيق ذلك (والجود بالروح أقصى غاية الجود) معتبراً أن ذلك الإنسان الذي يسكن في القاع هو محور القاعدة العريضة للجماهير الفقيرة التي ينبغي أن تكون خارج دائرة القمع، والجور، والجوع، لكي تندفع بكامل طاقاتها، وإمكاناتها لتحقيق النصر على الأعداء. وفي ذلك ربط وثيق، وتحليل عميق، ورؤية صائبة لأهمية الدور الكبير الذي يقع على عاتق الجماهير، وليس سواها من فئات الشعب في التصدي للأعداء، والتضحية والفداء من أجل نيل الاستقلال الوطني، والحفاظ على الهوية القومية للأمة، فقلّما نقرأ مجموعة شعرية، أو مسرحية، إلا ونجد إشارات واضحة إلى ذلك، هاهو في قصيدة (تراب الوطن) يقول[٢٤٧] [من البحر الكامل]:

***هذا التَّرابُ كِتابُ كُلِّ حَقيقَةٍ  غَبَرَتْ، وعُنْوانٌ لِكُلِّ كِتَاب***

***صَفَحَاتُه شَرَفُ الجهادِ تَضَمَّخَتْ  بِدَمِ الشَّهيدِ ورِفْعةِ الأَنْسابِ***

***والحرُّ مَنْ يَرْعَى الأَمانَةَ جَاهداً  ليصونَ أَعْراضاً عَنِ الأَوْشَابِ***

إن هذه الكلمة (الحر) تتردد عشرات المرّات في المجموعات الشعرية الأربعة التي أصدرها الشاعر عدنان مردم، وفي المسرحيات جميعها بما فيها التي تنحو

---

[٢٤٧] (عبير من دمشق) ص٢٢.

منحى الملهاة. وليست اللفظة الوحيدة التي يكررها الشاعر في أكثر من حوار، فهناك عدد من الألفاظ حاولت أن أجمع أكبر قدر منها في أكثر من مسرحية فوجدت معظمها يتمحور حول (الشرف، الدم، الوطن، المروءة، الشهادة، النصر، الحمى، الليل، الفجر، المدينة، الموت، الحق، الديار، الرجال، النضال، الكرامة، الضمير، النخاسة، الثأر، القدر، الردى، الحب، الأرض، الفداء، السيف، العرض الجراح، العدى) وهي في مجموعها تحوم حول تمجيد البطولة والشهادة في سبيل الأرض والكرامة، ها هو الوليد في مسرحية (غادة أفاميا) يضحي بابنته الوحيدة في سبيل حماية البلدة من الدمار والإحراق مخاطباً تميم ونايف اللذين كانا يمانعان أن تُقدّم شقيقتها ضحيّة للقائد الروماني، كي يوقف الحرائق والقتل في أهالي البلدة، يقول في المشهد الأول من الفصل الثالث في مسرحية (غادة أفاميا)[٢٤٨] [من البحر الوافر]:

***أحب بنيتي حبي  الحياةَ بجفنِ نشوان***

***وليس بمانع عن واجبٍ  حبٌّ ولا ثان***

***وما حبُّ البنينَ بصارف  عن حبِّ أوطاني***

***كلا الحبين يعصف صاخباً  بعزيف شيطاني***

***وحبُّ الأرضِ من شرفٍ  ومن دينٍ وإيمان***

---

[٢٤٨] غادة أفاميا، مصدر سابق، ص٨٣.

***وما حبٌّ إذا ما قيسَ  يعدل حب أوطان***

نعم لا شيء يعادل كرامة الأوطان، إن حب الواجب الوطني، يتقدّم على العاطفة الأبوية، فالحق لا يستعاد بالخطابات، والشعارات، بل بالتضحيات، والذين يرومون رؤية أوطانهم عزيزة كريمة، مصانة من كل ذل أو هوان، ما عليهم إلا أن يدفعوا ضريبة الحرية، ويقتحمون الوغى غير هيابين من الموت، ولا مترددين أمام تسجيل حروف أسمائهم في قوائم الخالدين من الشهداء والأبطال، بأقلام من غار أحبارها دماؤهم، وأكاليلها أشلاؤهم وفي هذا السياق يقول[٢٤٩] [من مجزوء الكامل]:

***بالسيف تُقْتَسَرُ الحقوق  وليسَ تُؤْخَذُ بالأماني***

***مَنْ رامَ دَفْعَ الضَّيم لم  ينكر مصاحبة اليماني***

***والحرُّ من وَرَدَ الوغى  ليصونَ عِرْضاً عن هوان***

***والموتُ غضُّ الجفن عِندَ  الضَّيمِ خوفاً من طِعان***

***والخلدُ ما شاد الرجالُ  من الجليل على الزمان***

وفي مسرحية دير ياسين التي لم يقصر الشعب الفلسطيني في بذل ما يترتب عليه من ضريبة أداء جزية الدم، وهو الشعب الأعزل إلا من بعض الأسلحة البدائية القديمة، يصوّر الشاعر عدنان مردم هذه المذبحة النكراء التي أقدم عليها

---

[٢٤٩] المصدر نفسه، ص١١٠.

الصهاينة في العام ١٩٤٨ بتدبير وتخطيط من زعماء المنظمات الإرهابية آنذاك؛ مناحم بيغن، ودافيد ليئل، والسفاح مردخان بوفمان.

حاول الشاعر عدنان مردم، أن يمجد البطولة، والتضحيات التي قدّمها الشعب الفلسطيني في تلك المذبحة التي تشكل نقطة سوداء في تاريخ الإجرام الصهيوني، وتضيف صفحة مشرفة في تاريخ الجهاد الفلسطيني المملوء بصفحات البطولة والجهاد، يقول الشاعر مخاطباً تراب الوطن الغالي على لسان (إسماعيل) الشخصية التي تمثّل أحد أهالي القرية[٢٥٠] [من مجزوء الكامل]:

***وطني تقدَّسَ تُربكَ الغالي وجُنّبت الأذى***

***يا موطنَ الأحرارِ والأمجاد والرسلِ الألى***

***عَبَقُ النبوَّةِ في ترابكَ كان فوّاحَ الشذا***

***وشواهدُ الإسراء دون سماكَ زاخرةُ الرؤى***

***ما عذرنا إنْ لم نزدْ ذودَ اللباة عن الحمى***

***أنخافُ غصّات الرَّدى والذلُّ كان هو الرَّدى***

***لا لن تضنَّ لنا يدٌ بالروح بخلاً أو وجى***

---

[٢٥٠] دير ياسين. مصدر سابق. ص٢٢.

***يحلو الرَّدى يوم الفداء  لرد غائلة الردى***

فيجيبه (محمد العايش) وهو من الشخصيات المجاهدة المندفعة لقتال الصهاينة من غير تردد أو خوف، ومعه في هذا الاندفاع عدد غير قليل من أهالي القرية المنكوبة التي كانت تنتظر حتفها في ذلك، يجيبه بكل رجولة وثقة[٢٥١] [من مجزوء الكامل]:

***هيهات نجبنُ أو نكلّ  عن الصِّراع ونحجمُ***

***الحرُّ لا يلوي يداً  عجزاً ولا يتبرمُ***

***والحقُّ ما لم يمحهُ  سيفُ جزارٌ يُهدمُ***

***أو ليسَ بعدَ الليل  فجرٌ ساطعٌ يتبسَّمُ***

***لا لن نهابَ ولنْ نُذَلّ  وفي ضمائر نادمُ***

لقد كان عدنان مردم، ينفخ في الأرواح النائمة أنسام اليقظة، وكان في بعض القصائد، والمشاهد المسرحية يقرع على الطبل قرعاً شديداً من أجل إيقاظ أولئك الذين طال سباتهم، مؤكداً أن الرجولة لا تكتمل في الكائن البشري، إذا لم يكن شجاعاً مقداماً مضحياً في سبيل حرية أمته وشعبه. وفي قصيدة الشهيد تبدو لنا

---

[٢٥١] المصدر السابق، ص٣٣- ٣٤.

هذه النظرة الفلسفية للاستشهاد[٢٥٢] [من مجزوء الكامل]:

***تَقْضي المروءةُ في الحياةِ إباءَ وتَعَفُّفاً لا خسَّةً ورياءَ***

***إنَّ الرَّجولَةَ مَغْرَمٌ لا مَغْنَمٌ والحرُّ مَنْ بَسَطَ اليَدَين سَخَاءَ***

***وإذا تَكاملتِ الرُّجُولَةُ في امرئٍ جَعَلَ الفِدَاءَ لمُبتَغَاهُ دمَاءَ***

***أَوَ لَيْسَ في يَوْمِ الشَّهيدِ لذاكرٍ عِظَةٌ تُثِيرُ الشَّجْوَ والأَدْواءَ***

ولم تكن صورة الشهيد لتفارق مخيلته في جميع مجموعاته الشعرية، ومسرحياته، فالشهادة والبطولة في نظره صنوان، ها هو يهدي المناضلة جميلة بو حريد قصيدة (الشهيد العربي) وهو يقتحم عتبات الموت، مرفوع الهامة، مسربلاً بدماء الشهادة، صاعداً إلى مدارج العلياء، ليستقر في أعلى عليين مع من سبقه من رهط الشهداء، حيّا خالداً لا ينال منه الموت منالاً، ولا النسيان مجالا[٢٥٣] [من المقتضب]:

***مَهَرَ المَجْدَ بالدِّما ورأى الغُرْمَ مَغْنَمَا***

***جَعَلَ الهامَ دونَها للمروءاتِ سُلَّما***

---

[٢٥٢] (ديوان عبير من دمشق) من قصيدة الشهيد، ص١٨٦- ١٨٩.
[٢٥٣] مردم، عدنان (ديوان صفحة ذكرى) ص١٥٧.

***لا تَسَلْ عن نجارِهِ حسبُهُ الجودُ مُنتمى***

***وَهَبَ الجِسْمَ للثَّرى وَرَنَا يُنشِدُ السّما***

***شَرَفُ المجدِ يَقْتَضِي أَنْ نضَحّي لِنَغْنَما***

ولم تغب المرأة عن الفعل البطولي في التاريخ، فقد أفرد الشاعر عدنان مردم لمسيرة الملكة زنوبيا، نصاً مسرحياً كاملاً، يصوّر روعة ما يذكر عن مأثرها، ومواقفها البطولية في وجه جيوش روما الزاحفة من الغرب وفي وجه الجيوش القادمة من الشرق أيضاً، واستطاعت بفضل شجاعتها أن تنشئ مملكة عظيمة تضاهي أكبر الإمبراطوريات آنذاك، ولم تخض تلك الحروب عن طمع في استيلاء على أرض الآخرين، ولا عن غايات فردية بقصد الهيمنة والتسلط، وإنما بقصد جمع شمل القبائل العربية المنتشرة في بلاد الشام ومصر، ومن أجل الذود عن الديار العربية التي كان يطمع في السيطرة عليها قيصر الروم في الغرب وسابور ملك فارس في الشرق. وفي هذا السياق يقول على لسان زنوبيا، وهي الشخصية المحورية في المسرحية[٢٥٤] [من مجزوء الكامل]:

***ما كان خوضي الحرب عن طمع بفتحٍ واعتزاز***

***حاربت دون قضيةٍ مثل تجلّت كالنهار***

***وجمعتُ شَمْلَ قبائلٍ كانَتْ مشتّةَ الدّيار***

---

[٢٥٤] الملكة زنوبيا، مصدر سابق، ص٣٤- ٣٥

***وجعلتُ منهم أمةً  لا تستكين على صغار***

***حاربتُ ذوداً عن حمىً  لأردّ عاديةَ الضواري***

***وأنفتُ أنْ أعطى لقيصر  مقودي في عقر داري***

***وحطمتُ صَرْحَ الظُّلمِ في  لهبي بأحقادي وناري***

وتدور معارك كافة على الجبهتين في آن معاً، والجنود البواسل في جيش زنوبيا، يسجلون انتصارات حاسمة على الجبهتين من شدّة بأسهم واستبسالهم في تلك المعارك، ويعود أحد الجنود الذين كانوا يقاتلون تحت قيادة (زبدا) القائد السوري الذي ضرب أروع الأمثلة في قراع الروم والفرس، يعود الجندي الرسول من جبهة القتال حاملاً رسالة من (زبدا) إلى الملكة زنوبيا وعلائم السرو على وجهه فيسأل قائد حراس زنوبيا (كليكرتاس) قائلاً[٢٥٥]:

أين الملكة؟ فيجيب كليكرتاس: ما وراءك. فيقول الجندي [من مجزوء الكامل]:

خير أنباء وبشرى

***نصرٌ مبينٌ مشرقٌ  تاهَتْ به العلياء كبرا***

***حطمتْ طلائعُنا الطغاةَ  وحققتْ مجداً ونصراً***

---

(٢٥٥) الملكة زنوبيا، مصدر سابق، ص٣٤-٣٥

كنا على الرومان صاعقةً وداءً مستعرّا

لم يبقَ للماضين مأثرة وللأحفاد فخرا

سل أرضَ فارسَ عن دمٍ ينهلُّ دون الترب قطرا

يا ربِّ أشلاءٍ هناك تناثرتْ شطراً فشطراً

في كل منعطفٍ لملحمةٍ كتابٌ ضاعَ عطرا

نظمَ الفخارُ روائعاً دون الثَّرى سطراً فسطرا

عزّ الحليف بنا وصال وريعت الرومان ذعرا

عصفت طلائعنا كيمٍّ زاخر مدّاً وجزرا

درنا كؤوسَ الموتِ نسقيهمْ فعبَّ القوم مُرّا

وتساقطَ الرومانُ إعياءً على مضض كسكرى

هذا التصوير الرائع لأجواء المعركة، وتحقيق النصر على جيش الرومان الذين كان جنودهم يترنحون أمام ضربات طلائع جيش (زبدا) وهو ينقض عليهم مع جنوده كالصواعق، تحدوهم نخوة الأجداد، ومآثرهم العظيمة في التصدي للأعداء، وما خلفوه للأحفاد من ملاحم وبطولات يفوح منها العطر والفخار. هذا التصوير الدقيق لأجواء المعركة، يدلل على المقدرة البيانية والتصويرية لهذا الشاعر، وعلى امتلائه بحب الأرض والأجداد، والتوق الذي لا يعدله توق آخر لتحقيق نصر مماثل على الأعداء الصهاينة في معركة قادمة يقودها قائد عربي يشبه (زبدا) غير أن قيصر لم يقتنع بالنتيجة التي وصلته عن هذه المعركة، ولم تسرّه تلك الأنباء المزعجة عن انتصار زنوبيا على جيوشه في مصر والإسكندرية والشام، فيحشد الجيوش الجرّارة، ويزحف بها نحو الشرق ليحارب جيوش زنوبيا، قبل أن تستريح، وتكفكف جراحها، ويأتي (همام) أحد الشخصيات الرئيسة في المسرحية ليخبرهم عن الزحف[٢٥٦] [من مجزوء الكامل]:

***إن المصيبةَ ما علمتِ  جليلةٌ لا تُدفعُ***

***من دوننا قام العدو  لغايةٍ يتطلعُ***

***وظباتُه شهبُ الفواجعِ  بالفواجع تَسْطَعُ***

***ورماحُهُ، رسل المنيةِ  لا تُردُّ وتدفعُ***

***إن المصيبةَ فوقَ ما  يُحكى وما نتوقعُ***

---

[٢٥٦] الملكة زنوبيا، مصدر سابق، ص١٠٨.

فتجيبه خولة غير مكترثة بما ينشره من أخبار الذعر، عن هذا العدو الذي كان لجيش زنوبيا معه سجال وسجال، بأن يكفّ عن هذا التوجع والتفجع، فالإنسان الشجاع يموت ميتة واحدة، أما الجبان، فيموت عشرات المرات من شدّة خوفه من الموت، والحياة التي يقبل أن يعيشها الإنسان في خنوع، وضيم، هي الموت بعينه، أما الذي يموت وهو يدافع عن أرضه، وعرضه فهو الحي الخالد على مرّ العصور، وتلقي مسامعه الحكمة الأبدية التي لا تزال تتردد على ألسنة البشرية عند كل تردد في إقدام، أو تقاعس في قتال، بأن الموت لن يفلت منه أحد، وما دام هو نهاية المطاف لكل كائن حي، فإذاً ليكن الموت تحت ظلال السيوف، وفي أرض الوغى دفاعاً عن الحمى، وفي ذلك يقول الشاعر عدنان مردم على لسان هذه الشخصية الأنثى[٢٥٧] [من مجزوء الكامل]:

***ماذا يفيدُ توجُّعٌ  والحرُّ لا يتوجَّعُ***

***المرء يهلكُ مرةً  وإذا قضى لا يرجعُ***

***ما في الحمام لمن يعاف  الضيمَ شيءٌ يفزعُ***

***عيشُ الخنوعِ الموتُ  والخطبُ الجليلُ المفجعُ***

***والحرُّ من لم يثْنِهِ  عنْ دَفْعِ ضَيْمٍ مَصْرَعُ***

إذن من خلال هذه الرؤية الفلسفية للشهادة. والتضحية في سبيل الأرض

---

[٢٥٧] الملكة زنوبيا، مصدر سابق، ص١٠٨- ١٠٩.

والوطن والحرية، نكتشف أن هؤلاء هم الذين يكتبون التاريخ بمدادهم، وهم الذين يستحقون التكريم والتخليد من أوطانهم وشعوبهم في نظر الشاعر عدنان مردم، بمهجهم خطوا تاريخ أمتهم، وبمداد جراحهم سطروا ملاحم البطولة والفداء للأجيال القادمة من بعدهم، وإذ يتجلى ذلك بوضوح في معظم مسرحياته التي يمجد فيها البطولة والشهادة، من خلال الرموز التاريخية التي يوظفها لإبراز هذه القيمة التي يضعها الشاعر في ذروة القيم، ومن خلال التركيز الشديد على أهمية الشهادة، والاستشهاد في سبيل حرية الأوطان، وعزّة الأمة.

## 5- التحريض على المقاومة

إذا كان الشاعر عدنان مردم. يتطلع إلى رؤية أمته العربية، أمة واحدة، قوية، متماسكة، عزيزة في نظر الأصدقاء، مرهوبة الجانب من قبل الأعداء، فإنه يتطلع في الوقت ذاته إلى رؤية الإنسان الذي يشكل اللبنة الأساسية في شموخ تلك الأمة، وتحقيق عزتها، إنساناً واعياً، شجاعاً، صلباً في الدفاع عن حرمات أمته وشعبه، بكل الوسائل والإمكانات المتاحة، ولا سيّما عندما يمتلك مقدّراته بنفسه، وإرادته، ووعيه، ومسؤليته لقد توجه الشاعر عدنان مردم إلى هذا الإنسان في إبداعه الشعري، والمسرحي يحثّه على الدفاع عن الحق، وصون الأرض والعرض والكرامة من كل دنسٍ أو إذلال. أليس هو القائل[٢٥٨] [من البحر الكامل]:

***هذا التُّرابُ كِتَابُ كُلِّ حَقِيقَةٍ  غَبَرَتْ، وعُنْوانٌ لكُلِّ كِتَاب***

وهو المحّرض على حبّ الأرض والدفاع عنها بالغالي والرخيص لأن حب الديار شريعة الأجداد للآباء، والآباء للأبناء[٢٥٩] [من البحر الكامل]:

---

[٢٥٨] ديوان (عبير من دمشق) ص٢١.
[٢٥٩] المرجع السابق، ص٥٤.

***حُبُّ الدّيارِ شَرِيعةٌ لأبوّةٍ  في سَالِفِ وفَرِيضَةٍ لجُدودِ***

***تلْكَ المرابعُ دونها دَرَجَ العُلى  في غَابِرِ يحبو بخطوِ وَليدِ***

***كَم مهجةٍ إثْرَ التُّرابِ دفينةً  عَصَفَتْ مُصَفَّقَةً بغَيْرِ وريدِ***

***تهفو إلى الأوطان من حجب الرؤى  بحنين مشتاق ووجد عميد***

لقد اخترنا هذه الأبيات في البداية من شعره، لنشر إشارة عابرة إلى أنه كان في شعره ومسرحياته لم يخرج عن هذا الاتجاه القومي التحريري الذي يهفو من خلاله إلى تحقيق الوحدة القومية بين أبناء الأمة الواحدة، واستعادة الحقوق المغتصبة من براثن الأيدي الغاصبة. هذه الحقوق التي تتجلى في حرمة الأرض والمقدسات التي جبلها الأجداد بدمائهم الزكية، ودافعوا عنها وصانوها بالمهج والأرواح. فأي تفريط في ذرّة تراب منها ذلاً وخنوعاً لغاصب دخيل، تستطير تلك الأرواح والمهج من قلب التراب، وتستصرخ الضمائر والمقاومة كي تحررها من دنس المحتل، وأكثر ما يتجلى ذلك في مسرحية غادة أفاميا، حين يحتدم الصراع في دار الوليد سيّد البلدة بين من يدعو للرضوخ للأعداء، يجرُّ أذيال العار والانكسار، ويحسم الموقف (نايف) إحدى الشخصيات المؤمنة بالمقاومة والجهاد ضد الغاصب حتى الرمق الأخير بقوله[٢٦٠] [من البحر الكامل]:

***ما كان نَفْعُ حياةٍ  في ربقةِ الأغلال***

---

(٢٦٠) غادة أفاميا، مصدر سابق، ص٧٩.

***العيشُ في الذلِّ موتٌ ولوثةٌ من خبال***

***مولاي مازال فينا بقيةٌ لنضال***

***ولم يزلْ في نفوسِ الرجالِ بأسُ الرجال***

لم ييأس عدنان مردم، رغم جميع الهزائم التي مُني بها العرب في حروبهم ضد العدو الصهيوني. بل لعلّه مازال يوطن نفسه على النضال، والمقاومة، مقنعاً نفسه بنفسه بالقول[٢٦١] [من المجتث]:

***إن نحن نكره خوض الرَّدى حذار المنون***

***فكيف يُدفع عارٌ يوماً بغضِّ الجفون***

***هيهات يُدرك ثأرٌ إلا بقطع الوتين***

***دون الكرامة بحرٌ مُخَضَّبٌ بشجون***

لابد لكي يُمسح العار عن جبين الأوطان، وجباه الرجال، من أن يقدّم على مذبح الحرية والشهادة قرابين، تسحُّ أوردتهم الدم غزيراً في ساحة الوغى، فالثأر للكرامة والأرض عربون هذه الكرامة –والأرض عربون هذه الكرامة– دونه بحر مخضب بالأحزان والضحايا.

---

[٢٦١] غادة أفاميا، مصدر سابق، ص٨٠.

ويمر موكب (بيدا) القائد الروماني الذي احتل أفاميا، وحاصرها بجنوده من جميع الجهات، يمر الموكب من وسط المدينة، ودونه أسرى مكبلة بالحديد، وجميع الشوارع خالية، إلا من جنود (بيدا) وحرّاسه، ومن غلمان صغار لا يتجاوز عمر الواحد منهم العشرة أعوام، تجمعوا في أحد المنعطفات، يتهامسون بصوت شفيف مخافة أن يسمعهم (بيدا) أو أحد جنوده، وكأن الشاعر عدنان مردم، أراد أن يقول لنا: قد يستطيع غاصب محتل أن يدخل مدينة من المدن، ويحتل قطعة من الأرض، لكنه لن يستطيع أن يحتل نفوس الشعب الذي يقطن تلك المدينة، أو يعيش فوق تلك الأرض، وإذا استطاع حشر الكبار في بيوتهم فلن يستطيع حشر الصغار، وراء الخباء، وبذلك إشارة ضمنية إلى أطفال الحجارة داخل الأرض، المحتلة، وثورتهم الرائعة (ثورة الحجارة) التي شكلت منعطفاً حاسماً في حركة المقاومة، وكانت البداية الحقيقية لانتفاضة شعبنا ضد الكيان الصهيوني، ولو تسنى لهذه الانتفاضة أن تأخذ مداها، لتغيرت مجريات الأحداث التي تلت سكوت انتفاضة الحجارة وإخمادها باتجاهات مختلفة تماماً، أمّا وقد تّم التآمر على إخمادها، وحصارها من بني جلدتها، بعد أن عجز عن إخمادها الصهاينة، فتلك هي الطامة الكبرى، كأني بالشاعر عدنان مردم عندما أجرى حواراً مهموساً بين هؤلاء الصبية الصغار الذين لم ينصاعوا لأوامر (بيدا) بإخلاء الشوارع من المارّة، ولم يتسرب الرعب الذي أراد أن يفرضه القائد الروماني على سكان المدينة، كأني به أراد أن يدفع الكبار ويحمسهم للمقاومة والنضال، من خلال الحوار الذي يحمل نوعاً من الاستفهام الاستنكاري المرصّع بالسخرية المرّة حيث يقول على لسان أحد الغلمان[٢٦٢][من مجزوء الرجز]:

***ما منعَ الأحرارا  أن يحفظوا الذمارا***

***ما خطبهم والأمر  كما علمت مرُّ***

---

[٢٦٢] غادة أفاميا، مصدر سابق، ص١١٢.

***هل يئسوا فناموا  أم أنهم أصنام؟***

***إني أرى الأحجارا  في القدح توري نارا***

***فما لقومي أبلسوا  وبالزمام أسلسوا؟***

***الأسد تأبى الغلاّ  ولا تطيق الذلا***

***ولا تراها تخنع  في حادث أو تخشع***

ثم يجيبه آخر ولكن هذه المرّة ليس همساً، بل بصوت عالٍ سمعه جنود العدوّ، وهم يؤدون استعراضاتهم العسكرية في شوارع المدينة، وكأنه يتوعدهم بالمصير الذي ينتظرهم، فهذا السكون الذي تعيشه المدينة، وهذه الشوارع الخالية من الأهالي الذين ركنوا إلى بيوتهم يطلونّ من النوافذ على الموكب، لن يطول سكونهم وركونهم للطاغي الدخيل، فما بعد الظلام والليل، إلا انبلاج الفجر، وطلوع النهار، وما هو إلا سكون الريح الذي يسبق العاصفة ها هو يقول بصوت الواثق المطمئن بالمستقبل الآتي[٢٦٣] [من مجزوء الرجز]:

***رجالُنا أسدُ الشرى  والأسدُ لا تخشى الوغى***

***ما كان صمتُ القوم  عن غفلةٍ أو نوم***

---

[٢٦٣] المصدر السابق، ص١١٣- ١١٤.

***قدْ يسكنُ الظلامُ وجوفه ضرام***

***والريح قبل العاصفة تصمت صمت الخائفة***

والحال هي الحال في مسرحية الملكة زنوبيا عندما يغمز من خلالها على جميع الحكام العرب بأن يصونوا الأمانة، ويحرصوا على ملكهم بعيداً عن التبعية والخنوع لأية جهة أخرى، فالدفاع عن حرية الأوطان وسيادتها أمانة في أعناق حكامها الذين إذا استسلموا وخضعوا، دفعوا شعوبهم إلى الخنوع والاستسلام وفي ذلك يقول[٢٦٤] [من مجزوء الكامل]:

***الملكُ في عنقِ الكريم أمانةٌ وجوى ثقيل***

***في مثله يحلو الفداءُ ويعذبُ الداءُ الوبيل***

***والملك عرضٌ والكريمُ بعرضه أبداً بخيل***

ولم تغب مأساة جلاء العرب عن إسبانيا من ذاكرة الشاعر، حين تم تسليم غرناطة إلى القوط، فهي تشبه إلى حد كبير مأساة ضياع فلسطين، وما أشبه حال غرناطة أمس بفلسطين اليوم، وما أفجع المصيبتين، وأوجعهما، حال العرب متشابه في المصيبتين، فهم منقسمون على أنفسهم، تتنازعهم أهواء متباينة، وخلافات لا طائل منها، وقد أوضح الشاعر هذه الحالة في مسرحيته (مصرع غرناطة) حيث

---

[٢٦٤] غادة أفاميا، مصدر سابق، ص١٣٠.

كان أكثر ملوك العرب والأمراء في غفلة عما يجري من أحداث داخل الأندلس، وضاعت الأندلس كما ضاعت فلسطين في زحمة تلك الصراعات الجانبية التي كانت بين الأمراء والملوك، وفي غفلة الحكام الآخرين الذين لا يملكون من السلطان والحكم إلا الاسم فقط. يقول الشاعر عدنان مردم في التوطئة لهذه المسرحية بعد أن يعدد مآثر الذين قادوا حركة النضال في غرناطة أمثال موسى بن أبي غسان، ونعيم بن رضوان، ومحمد بن زائدة، وعائشة الحرة والدة أبي عبد الله الصغير التي كانت تشدّ أزره على المقاومة، وتذهب بنفسها إلى البلاد العربية تستنجد بالمسلمين على القوط، وكانت تحض قواد الجيش الغرناطي على خوض الحرب، للحفاظ على الأرض، وبفضلها، وبفضل والدها أبي عبد الله الصغير قاومت غرناطة طويلاً، حتى أثخنت بالجراح، ونفذت منها المؤونة، وجاع الشعب بعد حصار شديد، ويبعث الحاكم أبا القاسم إلى فريدرك، وإيزابيلا ليفاوضهما على تسليم غرناطة، على شروط ذكرتها كتب التاريخ. رجع أبو القاسم، وعرض شروط التسليم على الملك أبي عبد الله الصغير، والوزراء، والأعيان، فرضخوا للأمر الواقع، ولكن موسى بن أبي غسان وحده؛ نادى بأعلى صوته قائلاً: لن أوقع صك استسلام، وأردف متمماً: ((لنمت دفاعاً عن حريتنا، وانتقاماً لمصائب غرناطة؛ ولئن لم يظفر أحدنا بقبر يسرّ رفاته، فإنه لن يعدم سماء تغطيه، وما شاء الله أن يقال أشراف غرناطة خافوا أن يموتوا دفاعاً عنها))[٢٦٥].

لم يستجب لندائه أحد، ولكنه أبى أن يوقع وثيقة خزي، وانسحب من المجلس غاضباً، مشهراً سيفه كأنه يتحدى الجبناء، وتذكر كتب التاريخ الإسبانية: أن موسى خرج مخترقاً بهو الأسود، وركب حصانه، مشهراً سيفه، وغادر غرناطة من باب البيرة، والتقى بكتيبة من جيش القوط، يقدر عددها بخمسة عشر فارساً، وراح يثخن فيهم، ويقتل حتى مات أكثر من نصفهم، ولكنه جرح في النهاية، فرمى بنفسه، وبحصانه في النهر، ولم يسمع له بذكر.

---

[٢٦٥] مردم، عدنان، مسرحية (مصرع غرناطة)، ص١١.

لقد حاول عدنان مردم استعادة هذه المأساة، مذكراً بمأساة فلسطين التي تركت جرحاً ثخيناً في صدر كل عربي، لعلّه يكون في استعادة ذكرى تلك المأساة درسٌ بليغٌ لمن غاب عن ذاكرتهم التاريخ الذي تشكل أحداثه عظة وعبرة لأولي الألباب. وقد عمد الشاعر عدنان مردم إلى تسمية أشخاص المسرحية، بأبطالها الحقيقيين لكي يضفي عليها صفة الواقعية، والتوثيق، والحوارات التي تضمنتها فصول هذه المسرحية تشير بوضوح إلى التمسك بالمقاومة، والانتصار لكل من يرفع لواءها في وجه الأعداء فها هو ينبّه من الآتي على لسان محمد بن زائد صديق موسى، وأحد قواد الجيش الغرناطي بقوله[٢٦٦] [من مجزوء الكامل]:

***إنَّ المصيبةَ فَوْقَ ما  أَخْشى وأَضْرى مِنْ لَظَى***

***أَخْشَى على هذي الدّيارِ  تَقُوْل نُهْباً للعدى***

***وأرى الرّوايةَ شَارَفَتْ  أَجْزاؤُها لِلْمُنْتَهَى***

ويجيبه موسى مؤكداً على المقاومة، بالإجهاز على الأعداء، وليس بالانتظار في المكان من موقع الدفاع آخذاً بمقولة علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه ((ما غزي قوم في عقر دارهم إلا ذلوا)) [من مجزوء الكامل][٢٦٧]:

***والحقُّ في حَدِّ الظّبا  صَرْحٌ أَشَمٌّ ومَعْقلُ***

***إنَّ الذي في دارِهِ  يُغْزَى، يُهانُ ويُخْذَلُ***

---

[٢٦٦] مسرحية (مصرع غرناطة) ص ٢٠ وما بعدها.
[٢٦٧] المصدر نفسه، ص٢٧.

إنها دعوة صريحة للانتقال من الدفاع إلى الهجوم، وهذا لا يتحقق بسهولة، بل يحتاج إلى الإرادة، والإيمان بعدالة القضية التي يناضل من أجلها الإنسان، ثم بتوحيد الصفوف، وبناء القوة الذاتية القادرة على تحقيق النصر، واستعادة الحقوق، فالحق الضعيف سوف يتحول مع الزمن إلى هباء، أما الحق المدعوم بالقوة، فهو النور الساطع الذي لا يعرف الغياب ولذلك فإن (موسى) وهو الشخصية الرئيسية في المسرحية؛ يحدد متطلباته لخوض غمار هذه المعركة مع الأعداء قائلاً[٢٦٨] [من مجزوء الكامل]:

***أبغي رجالاً لا تهابُ  من المنون وتجفل***

***إني أريد سواعداً  بنَّاءة لا تكسل***

***وضمائراً بلظى العزيمة  كالثواقب تشعل***

***إن الشباب غدٌ يشع  بثاقب لا يأفل***

عندما يتحقق له الرجال الشجعان التي لا تهاب من الموت، ولا ترتعد من ساح الوغى إذا حمي الوطيس، وعندما تتوافر له السواعد المنتجة القوية التي لا يدخلها الكسل والضمائر الحيّة ذات الإرادة القوية، إذا ما أشعل فتيل الزناد فيها، والشباب المتحمس القوي الذي ينعقد في ذوائبه نصر الغضب، وحزم الفتوة. وعندما يستجيب لطلبه (نعيم) إحدى الشخصيات الثانوية في المسرحية؛ يأمره باستنفار الرجال للقتال قائلاً[٢٦٩] [من مجزوء الكامل]:

---

[٢٦٨] مصرع غرناطة، مصدر سابق، ص٢٨.
[٢٦٩] المصدر نفسه، ص٣١.

***ناد الرجالَ إلى الجهاد  لدفع عادية القدر***

***واهتفْ بهمْ حانَ القيامُ  لردِّ غائلةِ الخطر***

وينسحب أحد الجنود بأدب وهدوء، ويبقى نعيم وحده مع موسى فيوجه إليه السؤال التالي، لكي يتأكد أنه مصمم على القتال، أم هو غير جاد فيما ذهب إليه: يسأله قائلاً: ماذا عزمت؟ فيجيبه موسى على الفور[٢٧٠] [من مجزوء الكامل]:

***وهل هناكَ  سوى مماتٍ أو ظفرْ***

***ما مات من فدّى الديارَ  بروحِهِ ولها انتصر***

***وطنُ الفتى عِرضٌ يُصانُ  بكل غالٍ مُدَّخَرْ***

ويمتشق موسى سيفه، ويعلن الجهاد، رافضاً التوقيع على صكوك الاستسلام المذلة التي تنزع منه كل شعور بالكرامة والعزة القومية، وتكبله بقيود الخنوع والاستسلام، لذلك يقسم معاهداً نفسه على متابعة القتال حتى النهاية، ولن يجبن، ولن يخون الأمانة: قائلاً[٢٧١] [من مجزوء الكامل]:

***أنا لَنْ أُطَأطئَ هامتي  ذُلاً وأَجْبُنَ عَنْ جِهادْ***

***لا عشْتُ إنْ جَبُنَ الفُؤادُ  وخارَ بَأْسٌ عَنْ مُرَادْ***

---

(٢٧٠) المصدر نفسه، ص٣١.

(٢٧١) مصرع غرناطة، مصدر سابق، ص٣٣.

***أنا لَنْ أخونَ أمانتي  والله كانَ عليَّ شَاهدْ***

***إنّي وَقَفْتُ على الحِمى  نَفْسي وكنْتُ الدّهرَ واجِدْ***

***ورأَيْتُ في الموتِ الحياةَ  فكيفَ أَجْبُنُ في الشدائدْ***

ويعلو الهرج والمرج، ويهرع الناس مذعورين فينظر موسى إلى غالية وقد ارتسمت على ناظريها علامات الخوف والقلق من موقف موسى الذي لم يتوضح بعد، مع أنها تدرك في أعماقها أنه لن يرضخ لشروط الأعداء، ولن ينصاع لأوامرهم، وسوف يمضي إلى نهاية الشوط ملبياً نداء الضمير والواجب تجاه الأوطان، يتوجه إلى غالية ويقول: [من مجزوء الكامل][٢٧٢]:

***نَادَى المُنَادي للجِهَا  دِ فَكَيْفَ أُبطئُ عَنْ جِهَادِ***

***تَأْبى عليَّ مُروءتي  أَنْ لا أُغَارَ على بِلادِي***

***قُولي لزينَبَ حُبُّها  مَازالَ عِنْدي في ازْدِيادِ***

***أنا ما سَلَوْت ومَا نَسيتُ  ولم أُقَصِّر عَنْ وِدَادِ***

[٢٧٢] مصرع غرناطة، مصدر سابق، ص٣٧

***لكنَّ صَوْتاً في الضَّميرِ أَطالَ منْ شَجنٍ سُهادِي***

***صَوْتُ الضَّميرِ النَّارَ يَعْصِفُ في الأَضَالعِ والفُؤادِ***

وتسمع الإبنة (زينب) صوت أبيها، المتهدج الذي يتحشرج في الحنجرة قبل أن يبلغ الشفتين، وتجد أن الواجب الأبوي يحتم عليها، أن تقف إلى جانبه في محنته الصعبة التي يقف فيها وحيداً من غير نصير، أو مؤازر بالمعنى الفعلي، تجاه عدو يحشد قواه كلها لإنزال الهزيمة به، وإسقاط آخر قلعة من قلاع العرب في الأندلس، وتضطرم مشاعر الواجب الوطني والقومي أيضاً تجاه الوطن الذي احتضنها في المهد، وترعرعت فوق ثراه حتى أصبحت شابة قادرة على أن تدلي بدلوها، في مثل هذه المواقف الحرجة، فتتوجه إلى أبيها تقوي من عزيمته، وتدفعه باتجاه الضغط على المليك كي يحفظ الأمانة ويعلن المقاومة الشعبية الضارية ضد الأعداء، وتخاطبه قائلة[٢٧٣] [من مجزوء الكامل]:

***أَبَتَاهُ لَيْس مَعَ الأَذَى خَيْرٌ وعَيْشُ الذُّلِّ عَلْقَمْ***

***أَبَتاهُ عُمْرُ المرءِ يَوْمٌ والرَّدى قَدَرٌ مُحَتَّمْ***

***سِرْ للمليكِ وقُلْ لهُ بلسانِ صِدْقٍ غَيْرِ مُلْجَمْ***

***إنَّ البلادَ أمانَةٌ كالعِرْضِ بَلْ أَغْلى وأَكْرَمْ***

---

[٢٧٣] مصرع غرناطة، ص٥٦.

وفي قصر الحمراء، القصر الذي لا يزال يشهد على المعمار العربي الأصيل، حيث كان يجلس أبو عبد الله الصغير آخر ملوك العرب في الأندلس على العرش، وبجانبه والدته عائشة الحرّة، ودونهما الوزير يوسف كماشة، والحاكم أبو القاسم، وموسى بن أبي غسان وبعض الوجوه الأخرى من الحاشية، انتصبت قامة الأم شامخة باسقة، كما انتصبت من قبل قامة والدة عبد الله بن الزبير، وهي تقول لابنها وقد جاء يشكو إليها تخازل أصحابه عنه، وخشي أن يمثل أعداؤه به بعد موته، قائلة: إذا كنت تثق بأنك على حق، فامض في سبيلك إلى النهاية، فإن الشاة المذبوحة لا يهمها السلخ بعد ذبحها، ثمة مقاربة بين الموقفين، فالأم هنا تدفع ابنها، لأن يتخذ القرار الفصل، وتشير إليه أن يكون القرار إيجابياً في المقاومة، وليس سلبياً في الرضوخ والاستسلام، فالتاريخ لم يكن في يوم من الأيام حكايات للهو والمسامرة، بل هو مواقف، وأحداث عظيمة يسجل فيها الرجال مواقفهم منها، فحاذر أن تقدم على عمل يجلب إليك لعنة التاريخ والأجيال، واحذر أن تذل أو تسقط في إغراء العيش المهيمن تحت وطأة حب البقاء، أو أن تضعف أمام تهديدات العدو وحشوده، إنها تثق أنه سيتخذ القرار المشرف، وسوف يظل ولدها كما عهدته رجلاً شجاعاً لا يساوم على الحق، والكرامة قائلة[٢٧٤]: [من مجزوء الكامل]:

***ولداهُ أَدْلى بالجوابِ الفَصْلِ  موسى حينَ أَدْلى***

***ما كانَ تاريخُ الرّجالِ  حكايةً للهوِ تُتلى***

***إنّي أرى التّاريخ أَمْجاداً  وأَحْساباً ونُبلاً***

---

[٢٧٤] مصرع غرناطة، ص٦٥.

ولداهُ حاذِرْ لَعْنَةَ الثـ ـاريخِ واحذَرْ أَنْ تُنَزِلاّ

فيجيبها أبو عبد الله مؤكداً ثقتها به، من غير تردد أو تمهّل في اتخاذ القرار، فقد اقتنع أنه لا مناص له من أن يقف هذا الموقف قائلاً[٢٧٥]: [من مجزوء الكامل]:

ما كُنْتُ أُحْجِمُ عَنْ قِتَا لٍ حينَ أُدْعى للقِتَالِ

أو كنتُ بالروح الضَّنينَ لِصَوْنِ أَعْراضٍ غَوَالِ

أَعْطَيْتُ غَايَةَ ما يَجُودُ الحرُّ مِنْ وَفْرٍ وَغَالِ

وتنفرج أسارير الأم العظيمة، وتشعر من الداخل بالارتياح لموقف الابن البار بحليب أمّه، الذي أرضعته إياه من صغره في المهد على حب الأرض، والشجاعة، والإباء، والمقاومة، والبار بالواجب الوطني الذي تحتمه الأوطان على أبنائها عندما تتعرض للمحن والأهوال، فهو لم يحجم عن قتال حفاظاً على روحه التي لم يضن بها يوماً في سبيل صون أعراض الأهل والشعب، ولم يبخل في بذل الغالي والرخيص من أجل أن تظل رايات الوطن خفاقة عالية، لكنّ الأمر، وقد أضحى فوق جهده، وقدرته على احتماله، فقد آثر أن يشرك رجاله وحاشيته والمقربين منه في إيجاد حل ناجع لهذا الداء العضال، وليخرج برأي موحد يقتنع به الجميع، وربما يكون فيه الحل المناسب، أما وقد كانت إجابة الأم بتلك الصرامة، فلم يعد أمامه من خيار إلا أن يحزم أمره، ويمضي إلى قراع الأعداء، حتى الرجل الأخير، ثم يتوجه إلى موسى بن أبي غسان الذي يمثل روح المقاومة الوطنية في غرناطة

(٢٧٥) المصدر نفسه ص٦٦.

قائلاً: [من مجزوء الكامل]:

***ناد الرّجالَ إلى الجِهادِ وزِدْ بِهِمْ سَهْلاً ونَجْدا***

***وأَنَا نَصِيرُكَ ما جَرَتْ أَيَامُنا نَحْساً وسُعْدا***

***(موسى) سنبقى زاحفينَ إلى الوَغَى قَلْباً وزِنْدا***

***لِنَصُونَ عِرْضاً عَنْ أذىً ونَصُونَ تاريخاً وَمَجْدا***

فتقترب منه الأم، مباركة له موقفه الشجاع، وقلبها يتفطر حزناً، ويخفق فرحاً في آن معاً، يتفطر حزناً على ابنها الذي تدرك أنه هالك لا محالة، ولن تراه بعد هذه الساعة إلاَّ مضرجاً بدمائه أو مسربلاً على الأرض، بين مئات القتلى والجرحى، ولا شيء في هذا العالم كله يعادل قلب الأم في حبها لوليدها– ومع ذلك نداء الواجب الوطني، جعلها تغمض عينيها عن نداء القلب، وعاطفة الأمومة، مستجيبة لنداء الوطن والواجب، وفي الوقت ذاته كان يخفق ذلك الوجيب فرحاً لأن موقف ابنها لم يكن موقفاً متخاذلاً، وضعيفاً، بل كان ينم عن رجولة وشجاعة، وإباء، وهذا ما يجعلها كأم، تفخر وتعتز بموقف ابنها السيد في قومه، الجدير بهذه السيادة، ثم تقترب منه، وتربت على كتفه قائلة: [من مجزوء الكامل]

***هذا لَعَمْري مَا يُحَتِّمُهُ الوَفَاءُ على الرّجَالِ***

***تَقْضي المُروءَةُ صَوْنَ أَحْسابٍ بِأَرْماحٍ عَوَالِ***

***واللّيْثُ دونَ عرينِهِ ما كانَ يسأَمُ مِنْ قِتَالِ***

***يَغْلُو الحِمَى بأَشَاوِسٍ تَفْديهِ بالمُهَجِ الغَوَالِ***

***ذّودوا عَنِ التَّارِيخِ وانتصروا لربَّاتِ الجَمَالِ***

أليست هذه الصرخة، تصلح أن تكون في عصرنا الراهن لجميع القواد، والأمراء، والملوك الذين يشاهدون كل يوم أطفال الحجارة، وأمهاتهم ربّات الجمال، يقاومون العدو الصهيوني في فلسطين؟ هكذا دأب الشاعر عدنان مردم في معظم مسرحياته، أن يعزز في نفس الإنسان العربي روح المقاومة، واستذكار الأحداث التي تحضّ على المقاومة، والنضال، وذلك لعمري أقصى ما يرمي إليه الأدب الحق، والفن الرفيع.

❑❑❑

# الفصل السادس

# (خصائص المسرح المردمي)

* تمهيد
ً١- البناء الفني في المسرحية المردمية
أً- الموضوع
بً- اللغة
جً- الحدث
ءً- الزمان والمكان
هـً- الصراع
وً- الخيال
زً- الحبكة
حً- الشخصيات
طً- الحوار
ً٢- المسرح المردمي بين حضور النص وغياب العرض.
* خاتمة

❑

## * تمهـــيد

لا ريب أن شخصية المبدع تلعب دوراً بارزاً في إبداعه، فكما تظهر أشكال النشاط الاجتماعي والإنساني على فرادة الشخصيات الفاعلة في المجتمع، من حيث السلوك، والعقيدة، والموقف، كذلك تظهر نوازع هذه الشخصية المبدعة فيما تبدع، وأكثر ما تبدو هذه الخاصية في الشعر، والرواية والمسرح، لأنّ الذاتي يبرز بشكل أو بآخر في القصيدة، وأحداث الرواية. وفي شخوص المسرحية الذين يختارهم، ويصطنعهم المبدع لإبراز الجوانب التي يهدف إيصالها إلى القارئ أو المشاهد. وهذا لا يعني بالضرورة أن يتجسّد في إبداع الفنان، كل غزارة شخصيته الواقعية الحياتية، بل تتبدى بعض ملامح هذه الواقعية الحياتية. وهذه الأفكار والأهداف التي يؤمن بها الفنان على لسان الشخوص. وربما في بعض الحالات، كانت الثنائية متداخلة في العمل الفني. بحيث تختلف شخصية الفنان جوهرياً عنها في الحياة العادية. فإن بين المعطى التجريبي للفنان ((الإنسان البسيط بين الناس))– وبين المعطى الفني لشخصيته علاقة تبادلية تتشابه حيناً، وتختلف حيناً آخر. ذلك أن الشخصية الشعرية التي يسميها بوشكين ((روح الشاعر)) أي الشخصية التي تعبر عن نفسها في الإبداع، تبدو كما لو أنها ترتفع فوق الشخصية الحياتية الملموسة بكل مشاغلها الحياتية المضطربة، واهتماماتها، حيث تسمو فوق المعيشي العرضي، لتبرز كشخصية مثالية حاملة لأفضل الخواص الإنسانية. من هنا فإن إبداع الفنان يزداد أهمية؛ كلما استطاع أن يحلق بجناحيه إلى أعلى، باحثاً عن المثل العليا والقيم، والفضيلة، مدافعاً عنها، في ثنايا إبداعه، لأنها تجسّد أفكاره ومعتقداته. وأهدافه. وقد أجمع النقاد على وجود بطل غنائي في أي شعر وهذا البطل هو بالطبع، ((صورة عن الشاعر نفسه، ولكنه صورة، وتجسيد لأناه

الشعرية. وليس قالباً دقيقاً تسجيلياً لطباعه اليومية، لصورة حياته وتصرفاته))[٢٧٦] وإن درجة الاختلاف أو الائتلاف تتفاوت بين شاعر وآخر حسب الشروط الاجتماعية التي يعيش، ويبدع ضمنها الفنان ذلك لأن ((أناه)) اليومية، وأيضاً ((ثنائيته الذاتية)) الشعرية– الغنائية تتولد بواسطة الوسط الاجتماعي ونمط الحياة، ونمط الأفكار المميزة له، وحين نطالب الفنان المبدع أن يحلّق بجناحيه إلى فضاءات الحلم، والرؤيا والكشف، لا نقصد من ذلك انفصاله عن الواقع، أو الابتعاد عن المجتمع الذي يعيش فيه، فالعبقرية في الفن، لا تفصل الفنان عن المجتمع، بل تجعله ينغمس في أعمق أعماق الحياة الاجتماعية، وأرغب هنا الاستشهاد بقول بيلنسكي: ((كلما كان الشاعر في مرتبة أعلى، كلما زاد انتماؤه إلى المجتمع، وإلى الوسط الذي ولد فيه، وتوقفت علاقة تطوره، وتوجهه، بل وحتى طبيعة عبقريته مع التطور التاريخي للمجتمع.. فلا يستطيع أي شاعر أن يكون عظيماً انطلاقاً من نفسه، ومن خلال نفسه، ولا من خلال آلامه الخاصة، ولا من خلال سعادته الخاصة، بل إن كل شاعر عظيم، هو عظيم لأن جذور آلامه، وسعادته، قد نمت عميقاً في أرض المجتمع والتاريخ))[٢٧٧].

لقد كان الشاعر عدنان مردم بحق، من هؤلاء الشعراء.. استطاع أن يعبّر بشعره الغنائي، والمسرحي، عن أفكاره الخاصة، وأحاسيسه، وعن كل غزارة حياته الروحية الشخصية، فجاء إبداعه ذاتياً وموضوعياً في آن معاً، لأن المجتمع، والوطن والأمة بكل الإرهاصات، والإشكالات، والهموم، يسكنون في داخله أراد ذلك أم لم يرد، ففي كل نص شعري أو نص مسرحي كان يعبّر عن الذاتي والمكنون فيه، أي عن الهم الوطني والقومي الذي يتحسس أعباءه مع كل شهيق وزفير في المجتمع الذي يعيش فيه، وبذلك أصبح التعبير عن الذاتي في إبداع عدنان مردم هو تعبير عن المجتمع العربي من المحيط إلى الخليج، أي عن الهم القومي الذي أصبح متغلغلاً في نسيج شخصيته، وروحه المبدعة. فأصبح لسان حاله، لسان

---

[٢٧٦] كاجان، (الإبداع الفني) ترجمة عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٠م، ص٩.
[٢٧٧] (الإبداع الفني) ص١٢.

حال الملايين من أبناء العروبة الذين يؤلمهم، ويؤرقهم رؤية أوطانهم مستغلة، محتلة من قبل الأعداء، وشعوبهم مشرذمة لا حول، ولا قوة لها في التصدي لهؤلاء الأعداء. استطاع أن يجسّد بشكل نمطي ما يحيا في نفوس الآخرين من قلق على المستقبل، ومن طموح لرؤية هذا المستقبل على غير الصورة التي يرونه عليها.

هناك قصيدة للشاعر الفرنسي (كينو KEINO) يتم التعريف فيها بشكل ساخر بجوهر الإبداع الشعري، تنطبق كلماتها حرفياً على شاعرنا عدنان مردم الذي ولد شاعراً واعتبر الكلمة واللغة أساساً في إبداعه يقول ((كينو))[٢٧٨] فيها:

**اعتبر الكلمة أساساً**

**وعلى النار ضع الكلمة**

**خذ نتفة من الحكمة، ومن السذاجة قطعة كبيرة،**

**بعض النجوم، بعض الفلفل،**

**من القلب الخافق قطعة، وعلى فتحة موقد المقدرة**

**اغل مرة ثم مرتين، ثم مرات كثيرة، كثيرة كل ذلك.**

**الآن اكتب!!! ولكن في البداية عليك رغم كل شيء،**

**أن تولد شاعراً.**

نعم لقد ولد عدنان مردم شاعراً، ونشأ، وترعرع في ظلال رياض شاعر الشام أبيه خليل مردم، وعايش هموم مجتمعه، وأمته، لحظة بلحظة، فكان شعره، ومسرحه الشعري، صدى، وصوى لخلجات تلك النفس الشاعرة التوّاقة لرؤيا شعبها، وأمتها في مشارف العلياء، والتوحد، والقوة، وليس العكس. وعلى قدر الموهبة التي استحوذ عليها، والمعرفة التي تمثلها، والهموم الوطنية والقومية التي اختزنها خلف الضلوع؛ كان إبداعه، كان يعرف ماذا يكتب، وماذا يصوّر، ولأنه كان يمتلك وعي الفنان؛ فقد أدرك أن القصيدة وحدها غير قادرة على أداء الدور الذي ينبغي أن

---

[٢٧٨] المرجع نفسه، ص١٣.

يؤديه في الحياة والمجتمع، فتوجه بكليته إلى المسرح الذي يلامس وجدان الناس بشكل مباشر، ويمكّن الشاعر في الوقت ذاته من أن يخاطب هؤلاء الناس بلغة أقرب إلى قلوبهم، وأكثر وقعاً على أسماعهم، وأشدّ تأثيراً في نفوسهم عندما تتحول تلك الكلمات إلى شخوص من لحم ودم، تتحرك على المنصة أمام المشاهدين، لكنّ هذا الحلم الأخير لم يتحقق، فقد بقيت مسرحياته الخمس عشرة، في طيات النسيان على الرفوف في واجهات المكتبات من غير أن تمتد إليها يد مخرج فنان لتبعث في تلك الكلمات نبض الحياة من جديد على خشبة المسرح. ورحل الشاعر وهو يحلم أن يرى تلك الشخوص التي رسمها في مسرحياته تتحرك فوق المنصة، تصدح بأشعاره التي نسجها من لحمة وسدى تاريخ أمته، وشعبه، وأضاف إليها خيوطاً جديدة من ثقافته العالمية التي اكتسبها، وألواناً زاهية من فيض عبقريته وخياله. تتلاءم مع كل نص مسرحي، ونعترف منذ البداية أننا لن نستطيع تحليل جميع المسرحيات التي أبدعها، في سياق المنهج التحليلي الشامل لكل أعماله لذلك عمدنا حين دعت ضرورة التقصي في التحليل إلى الوقوف عند المسرحيات التي تجتمع فيها الخصائص المميزة لهذا الشاعر المبدع، وخاصة في أسلوب البناء والتأليف، باعتباره يشكل صوتاً خاصاً له سماته، وميزاته الخاصة في التأليف المسرحي، وهو ما سنحاول الإشارة إليه في هذا الفصل.

## 1- البناء الفني في المسرحية المردمية:

إذا كان المثقفون العرب في عصرنا الراهن. قد تجرّعوا كأس المرارة إثر مأساة فلسطين، فإن الشاعر عدنان مردم، قد تجرّع هذا الكأس ممزوجاً بالغصص والحنظل، فهو قارئ جيد للتاريخ وحافظ أمين للتراث، ومدافع عنيد عن الأصالة والهوية القومية التي تعيد لهذه الأمة شيئاً من حضارتها الغابرة، وتبقي على وحدة هذا التراب مصاناً من دنس الغزاة والصهاينة الذين استطاعوا بمكرهم وجرائمهم، أن يقتلعوا الشعب العربي الفلسطيني من أرضه، ويزرعوا بدلاً عنه مهاجرين يهود غزاة

من أنحاء العالم.

لقد كانت مأساة فلسطين تقض مضجع شاعرنا ليل نهار، وكان هاجس التحرير والخلاص من كابوس هذه المأساة، يلازمه في حلّه وترحاله. لا سيّما وأن هذه القضية تشكل محور النضال القومي لأمتنا العربية، ومنطلق النظرة القومية لوحدة هذه الأمة، التي تقع فلسطين منها في القلب من زاوية الرؤية التاريخية والجغرافية على السواء.

والذي يتسنى له الاطلاع على إبداع عدنان مردم الشعري والمسرحي منه بخاصة، يجد أن مجموع إبداع هذا الشاعر ملتزم بقضايا وطنه، وأمته يتمحور حول المقاومة، والتحرير، والوحدة، والشهادة في سبيل الأرض، والعرض والكرامة. إنه إبداع ينم عن عبقرية تستمد إبداعها من تراث الأجداد. وتاريخ الأمة، ونضال الشعب. ويحمل معاناة التجزئة، والتمزّق، والجهل، والتراجعات، والأمراض التي أصابت الجسد العربي عبر عصور الظلام، وفترات الانحطاط، والنكبات التي مهدت الطريق أمام احتلال فلسطين، وتشريد أكثر من مليوني عربي فلسطيني من ديارهم، ليعيشوا تحت الخيام في عدد من الأقطار العربية.

من هنا جاء إبداع عدنان مردم ليس ترفاً فنياً، وليس مجرّد كتابة إنشائية بقصد المتعة، بل كتابة جريئة تعرّي الجوانب السلبية التي أدت إلى كارثة الاحتلال، والتزام وطني وقومي في الدفاع عن التاريخ والجغرافيا، والقيم التي تصور هذا التاريخ، وتلك الجغرافيا، وترسم طريق التحرير بالكلمة الملتزمة الصريحة التي تؤسس لأدب المقاومة، وبناء الإنسان. لأن بناء الإنسان العربي على حبّ الأرض، والاستشهاد، والانخراط في صفوف المقاومة، وإبراز الجوانب المضيئة في تاريخه الناصع، تؤهل ذلك الإنسان لكي يساهم بدوره في حركة التاريخ، وكتابته من جديد؛ هي الغاية والهدف من كل كتابة خطتها أنامل عدنان مردم شعراً أو نثراً. ففي مجموعاته الشعرية الأربعة (صفحة ذكرى) و(عبير من دمشق) و(نجوى) و(نفحات شامية) نتلمس هذه الرؤية، وفي مسرحياته الخمس

عشرة أيضاً تتكشف لنا في ثنايا سطور كل مشهد من المشاهد هذه الأهداف الوطنية والقومية تجاه الأرض، والوطن، والأمة، والإنسان.

وإذا كان الشاعر عدنان مردم. قد اعتمد في موضوعات مسرحياته على التاريخ، فإنه لم يكن يقصد استرجاع الحقائق التاريخية بعينها، بل كان يرمي إلى انتشال، واستخلاص العبرة من التاريخ من خلال قراءاته قراءة جديدة بعين بصيرة واعية، وفي ذلك يقول: ((لم يكن معيار النجاح لأي مسرحية في يوم من الأيام، حقائقها التاريخية، على وقائع، وإنما العبرة كل العبرة في النجاح لبراعة الشاعر نفسه، أو الكاتب ذاته. فيما يخلقه، أو يبدعه من الآثار الفنية، القمينة بالتجلة، والجديرة بالإعجاب، ومن المكرور المعاد أن أذكر أن المسرحية خلق وإبداع، وبناء فني ضخم، يرتكز على العبقرية، والجهد الفني، فإذا ما تحققت العبقرية، وقام الجهد الفني، فإن النجاح يكون مضموناً للمسرحية، بل ومؤكداً، ولعل الدليل على هذا، وهو يغني عن كل دليل، مسرحيات الشاعر الإنكليزي (شكسبير) في نوعيها: الذي قام منها على الحقائق التاريخية، أو الذي كان من نسج خياله، فقد كن سواء في الحسن، ولا يمكن أن نميّز بينهن، أو نحكم لواحدة على الأخرى، على أن ما سقناه في حق الشاعر (شكسبير) يصدق على ما أبدعه الشاعر الألماني (شيلر) في مسرحياته المرتكزة على حقائق تاريخية، أو التي هي من نسج خياله، ولا يبعد أن يكون مرد النجاح في المسرحية أو في القصة إلى جهد الكاتب، وفنه الأصيل، وليست المصادر التي تلعب دور النجاح، أو الفشل، أو تمثل حجر الزاوية، فقد يتنازع الموضوع من المصدر التاريخي أكثر من كاتب، ولكن قصبات السبق تكون دائماً في يد المجلي ذي الباع الطويل الذي يعرف كيف يحكم عقله، أو يمشي الهوينا مع حوادث التاريخ))[٢٧٩]، وفي ذلك تلتقي نظرة عدنان مردم مع قناعة أرسطو الذي كان يرى أن الشعراء الكبار من المبدعين فقط هم الذين يستطيعون كتابة الدراما الشعرية أما الشعراء العاديون فقد استبعدهم من ساحة الدراما حيث

---

[٢٧٩] أبو طالب، زيان (من مقابلة أجراها مع الشاعر في مجلة الكويت، العدد ٢٢٠، يوليو ١٩٧٢م) ص ٢٤- ٢٥.

يقول: ((إن وحدة المأساة لا تتحقق لمجرّد أن البطل واحد، وإنما تتحقق حين يكون العمل واحداً، ولا يقدر على ذلك سوى الشعراء الكبار أمثال هوميروس))[٢٨٠].

وكان (أرسطو) يرى أيضاً أن المأساة والملهاة هما أعلى شأناً من الشعر الغنائي. وشدّد كثيراً على أن تحافظ الدراما الإغريقية، وبخاصة المأساة على الوحدات الثلاث، التي تشكل العناصر الأساسية للعمل الدرامي، في إطار تكاملي لفعل تام له بداية ووسط ونهاية. وهذا يعني أن للمأساة موضوعاً مستقلاً بنفسه يتضمن فعلاً واحداً، يساعد على توالد الأحداث بعضها من بعض، ولها هدف محدد تسعى إلى بثه من خلال العمل. وكانت اللغة الشعرية في القديم، هي اللغة المحببة إلى الناس، لما تتسم به من إيقاع رخيم، وموسيقا عذبة، تستجيب لها الأفئدة، وتترنم لسماعها الآذان. وأول ما بدأت هذه اللغة تشكل إيقاعها الشعري في الدراما الإغريقية، التي يبدو أنها أثّرت إلى حدٍّ كبير بكل أنواع الدراما التي نشأت ها هنا وها هنا فيما بعد، ومن ضمنها الدراما العربية التي كان الشعر العربي الغنائي وما يزال يشكل عمودها الفقري، مع الإشارة إلى الفارق الذي يميز بين الشعر الغنائي (كنص شعري) وبين الدراما الشعرية (كنص مسرحي) والذي حاول عدنان مردم قصارى جهده أن يقدّم لنا في جميع مسرحياته نصاً بتشكيلات شعرية تنم عن شاعرية كبيرة، لكنّه مع ذلك بقي مشدوداً من حيث لا يدري، إلى تلك الغنائية العربية الأصيلة التي انتقد شوقي عليها، وقد اعترف له بريادته للمسرح الشعري العربي، ومحاكاته لكبار الشعراء الفرنسيين والإنكليز، ووقوفه إياهم على قدم المساواة، وإتيانه بجديد لم يألفه الشعر العربي قبله، حيث يجعل شوقياً المؤسس الأول. والرائد الأول بحق للمسرح الشعري العربي، انتقده قائلاً: ((ولئن أُخذ على شاعرنا العظيم شوقي من شيء في مسرحياته، فإنما هو الإفراط في الغنائية، وفخامة مشاهد لا طائل من ورائها، والاستطراد الذي كان يلجأ إليه، وإن كانت جل هذه المآخذ لم تؤخر من فنه، أو تنل من بنائه، أو تهلهل من نسجه، بل كان وما

---

[٢٨٠] (فن الشعر) ص٢٥.

يزال، المؤسس الأول للمسرحية الحديثة في الأقطار العربية دون منازع، أو حتى محاول أو شريك))[٢٨١].

بهذه الصراحة يعلن عدنان مردم فردانية شوقي في ريادة المسرح الشعري، رغم تحفظه الذي أبداه حول البناء الفني في هذا المسرح، متجاهلاً كل التجاهل عزيز أباظة، الذي كان وما يزال يشكل امتداداً طبيعياً لهذا الرائد، وكأنه أراد أن يوحي بشكل خفي أنه مع شوقي فقط يرودان هذا المسرح، فهو الخليفة الوحيد الذي يحمل راية هذا المسرح، مستفيداً من العثرات التي سقط بها شوقي وهو يشق طريقه في التأسيس لمسرح شعري عربي جديد.

إننا من خلال قراءتنا لمسرح شوقي ومسرح عدنان مردم، نجد أنفسنا أمام دوحة متشابهة في ورودها، وأزاهيرها، وظلالها. فالإثنان نهلا من منهل واحد هو التراث والتاريخ والأسطورة، والاثنان وجهّا إنتاجهما المسرحي في مصب واحد؛ هو اجتراح الواقع وتغييره بأسلوب شعري، يرتكز بشكل رئيسي على شروط المدرسة الكلاسيكية الصارمة التي تشكل بحور الخليل، بأوزانها المحكمة، وقوافيها المنظمة، ولغتها الجزلة، وبيانها البليغ عمودها الفقري.

فالاثنان تلميذان مجتهدان في مدرسة الشعراء الكلاسيكيين الكبار العربية والأجنبية، التزما بكل مقومات هذه المدرسة من أصالة التجويد، وصفاء العبارة، ورشاقة التشبيه، وسحر البيان، وصخب الموسيقى، ودقة التقيد بالوزن والقافية، وإذا كان من فارق يميّز أحدهما عن الآخر هو تنامي الحسّ القومي، وشمولية الرؤيا عند شاعرنا عدنان مردم الذي يمتلك خصوصيته المتفرّدة في هذا الجانب. وفي هذه المقاربة، أو المقارنة بين شوقي وعدنان مردم، نلتقي مع وجهة نظر الشاعر الدكتور خالد البرادعي، الذي وحّد بين أدوات الشاعرين إلى المسرح الشعري، وجعل الاثنين يقفان في المنزلق عينه فشوقي ((قدّم شيئاً جديداً في أدبنا هو المسرح الشعري حقاً، لكنه فضل أن يظل شاعراً غنائياً فوق خشبة المسرح، بدلاً من أن

---

[٢٨١] مجلة الكويت العدد ٢٢٠، ص٢٤- ٢٥.

يطوع الشعر في الدراما، وهذا بالضبط ما فعله عدنان مردم... كمعظم كتاب المسرح الشعري، اختار مواقع من التاريخ العربي، وشرائح من تراثه، لكنه عالجها بنفس طريقة أحمد شوقي متجاوزاً التجارب الصحيحة، أي أن عدناناً قرأ سيرة فلان من الغابرين، وصاغها كما هي في التاريخ دون أن يتدخل في تركيب بنائها، وبهذا المعنى هو دخل إلى الماضي مصوراً ولم يدخل إليه رساماً))[٢٨٢] وإذا كنا نتفق مع البرادعي، أن عدنان مردم قد نقل الشعر الجميل إلى المسرح بكامل قيوده، وصرامته، بما يقيّد حركة الدراما في النص المسرحي؛ فإننا نخالفه في أنه كان حيادياً في إيراد الحادثة التاريخية كما هي من غير أن يتدخل في تركيب بنائها. فقد اصطنع أحداثاً تاريخية في بعض أعماله المسرحية لا وجود لها، وغيّر وبدّل في الكثير من الأحداث والوقائع التي تؤكد الحقائق التاريخية صحتها، وقدّمها برؤية جديدة، تتناسب والإسقاط التاريخي المعاصر الذي رمى إليه عدنان مردم.

فمسرحية غادة أفاميا لم يكن نسيج أشخاصها من الأحداث التاريخية، بل من خيال الشاعر، مستفيداً من أهمية الجغرافيا أي المكان في صناعة الحدث، فمدينة أفاميا كما ذكرت المصادر التاريخية خضعت للرومان، وقد أخذ عدنان مردم بهذا الزعم لما عرف عن الرومانيين من قسوة، وحب للفتوح، وتمجيد للواجب، واختار أشخاص المسرحية من البيئة الشامية عاكساً صورة الاحتلال الروماني، بما يناظره من احتلال القوات الفرنسية لدمشق وفي ذلك

يقول الشاعر عدنان مردم:

***((إن الذي دفعني لطباعة مسرحية غادة بالذات دون غيرها من مسرحياتي كونها تدور حول فكرة قومية، وإنسانية معاً، واخترت مدينة أفاميا مسرحاً لأبطالها، لأن أفاميا، قطعة من البلاد الشامية التي لي شرف الانتساب إليها، يضاف إلى ذلك أن فيها تصويراً لمشاهد طالما شاهدتها أيام طفولتي في دمشق، وعشت معها حقبة طويلة، حين كان الشعب السوري بمجموع طبقاته***

---

[٢٨٢] البرادعي، خالد محي الدين، (خصوصية المسرح العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٦ ص١٦٠- ١٦١.

***حرباً على المستعمر، فحاولت تسجيل هذه الحقبة التي عشتها أيام طفولتي تمجيداً لها، وبعثاً لماضيها المشرق الذي جمع أسمى المعاني الخيّرة))[٢٨٣].***

يستوقفنا في هذا النص ثلاثة أفكار رئيسية:

**الأولى:** الإسقاط الجغرافي للحدث، حيث استبدل الشاعر عدنان مردم مدينة أفاميا بمدينة دمشق. فالحالة في كلتيهما متقاربة إن لم نقل متشابهة.

**الثانية:** استذكار الماضي المنظور الذي شاهده الشاعر بأم عينيه عندما كان منظوراً بالماضي المتخيل، الذي تصوره حاصلاً في أفاميا زمن الرومان. والخيال هنا رئيسي خصب، وليس ثانوياً، فكم من الصور، والإحساسات نقلها إلينا الشاعر عدنان مردم بدون عناء وبدون أي نشاذ على لسان شخصيات المسرحية التي رسمها في الخيال قبل أن يرسمها على الورق، وفي هذا السياق يتجاوز عدنان مردم التاريخ المسجل إلى التاريخ المتخيل.

**الثالثة:** استنباط أحكام ونهايات مناقضة كلياً للحقائق التاريخية، وربما مخالفة لطبيعة الأحداث ومجرياتها على أرض الواقع، فانتصار زعيم مدينة أفاميا، وقائدها القومي بهذه النهاية ليس مقنعاً بالنسبة للمشاهد، لكنه من وجهة نظر الشاعر الذي يريد أن يغلّب الحق على الباطل، ويجعلنا نسلّم بهذه الحقيقة، برّر دعوة زعيم المدينة إلى الإخاء والسلم، كي تأخذ طريقها إلى النجاح، مع العلم أن كفاح الشعوب واستبسالها في سبيل استقلالها وحريتها هو العامل الحاسم في دحر الباطل، وهزيمته. وهذا ما جعل عدنان مردم يصطنع أحداثاً، ويصوّر شخصيات، تساعده في تقديم تاريخ متخيل، يشير إلى تاريخ حقيقي عايشه الشاعر، أو عاش على استذكاره عند تأليف المسرحية، فكان استحضار الذاكرة، والتخيّل الذي دفع بالشاعر إلى

---

[٢٨٣] مردم، عدنان(مسرحية غادة أفاميا) منشورات عويدات، بيروت، طبعة أولى ١٩٦٧م، ص١١.

إعطاء شخصية (سابا) هذا الدور الذي يفوق التصوّر المنطقي، لأي حركة نضالية شعبية غير مقنع، وغير موافق لما جرى على أرض الواقع، في دمشق ضد الاستعمار الفرنسي الذي لم يخرج من سورية، إلا بعد معارك طويلة خاض غمارها ثوار عرب سوريون حقيقيون، في دمشق وخارج دمشق، وليس من خلال حبّ ضابط فرنسي لابنة زعيم مدينة دمشق، ثم تمرّد هذا الضابط على سيدّه، وتفجير الثورة.

إن إعطاء (سابا) الضابط الروماني، هذا البعد الخيالي أبعد المسرحية عن واقعية الأحداث، ومنطقيتها، ولو أعطى هذا الدور لأحد الثائرين في المدينة، لكانت النهاية منطقية إذ لا يعقل أن يحرر غاصب أرضاً اغتصبها بنفسه؛ فيقتل سابا القائد الروماني (بيدا)، والضابط المساعد له (روبين) ثم يهوي مضرجاً بدمائه على أثر طعن هذا الأخير له بالسيف، فيشتبك أهالي المدينة مع أفراد الجيش، حول المعبد الذي كانت تنتظر فيه غادة حتفها، ويفكوّن الأغلال من يديها وتنتصر الثورة بهذه السهولة.

أما في مسرحية (الملكة زنوبيا) التي استطاعت أن تؤسس مملكة عظيمة في الشرق، تضاهي بها امبراطورية روما في الغرب، لا سيّما بعد أن حققت نوعاً من التوحيد بين بعض أجزاء الوطن، وأخضعت مصر والاسكندرية بقيادة القائد العربي السوري (زبدا) إلى ملكها، وهزمت جيوش الإمبراطور (غاليان) على حدود فارس بعد قتل قائده (هرقيليا نوس) فالمتدبر لسيرة هذه الملكة الكبيرة في كتب التاريخ، يجدها امرأة فذة بذّت الفحول من الرجال، لما حققته من جليل الأعمال، ويجد أن نهايتها؛ كانت عن طريق أسرها على حدود فارس، على شاطئ نهر الفرات عندما كانت تحاول اجتيازه إلى الطرف الآخر، بقصد طلب المساعدة من ملوك فارس، لتجاوز الحصار الذي ضربه الرومان حول مدينتها، وليس كما أرادها الشاعر بشكل آخر، حين غيّر النهاية بأن جعلها تجمع رجالها في بلاطها، وتعرض عليهم حقيقة الموقف، وخطورة الحال، وتهديدات روما، فيشير عليها (زبدا) بمقارعة

الأعداء والتصدي لهم حيث يخاطبها قائلاً: [من المجتث]

***مَلِيكَتي كُلَّ حَلٍّ  غَيْر القِتالِ مُحالُ***

***هَنيهاتَ يُغْني سَلامٌ  وللغُزَاةِ نِبَالُ***

***جَحافلُ الرُّومِ سَيْلٌ  عَلَى الثَّرى ورمالُ***

***غَرِيزَةُ الشَّرِّ فيهِمْ  مِنْ دونِها الأَهْوالُ***

***والغَزْوُ ما أَلِفُوهُ  على المدى والنضالُ***

***وسِلْمُهُمْ مِنْ مُحَالٍ  فَكَيْفَ يُرجى مُحَال***

وبعد التداول والمناقشة، يقرر الجميع خوض الحرب ضد الرومان بقيادة زنوبيا التي تتخذ قرارها بالقتال حتى الاستشهاد في سبيل الكرامة والأرض قائلة[٢٨٤]: [من مجزوء الكامل]

***سأَقُودُ في نَفْسي الجُيو  شَ إلى ميادينِ الوَغَى***

***أَرْضُ الفَتَى عرضٌ يُصانُ  عَنِ الهوانِ ويُفتَدَى***

[٢٨٤] مردم، عدنان (مسرحية الملكة زنوبيا) منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٦٩، م، ص٩٠.

وَأَمَانَةٌ فـي مِثْلِها قلّ الفؤادُ لها فِدَى

وتظل زنوبيا ساهمة في دفاعها عن تدمر إلى أن يدخل عليها رسول كسرى، ليخبرها بأن كسرى يرحب بها إذا هي أرادت اللجوء إليه، فينزل هذا القول على رأسها كالصاعقة فتجيبه بغضب[٢٨٥] [من مجزوء الكامل]:

أَيُريدُ منّـي أَنْ أَفِرَّ إليهِ فـي جُنْحِ الظَّلامِ

وَأَكُونَ مِثْلَ طَرِيدَة وَثِقَتْ يَدَاها باللّجامِ

لا (فَارسٌ) بَلَدِي ولا دِرْعِي هُناكَ ولا حُسَامِي

هنا في هذا الفصل الأخير من المسرحية ينعطف عدنان مردم بالأحداث، فيلغي قصة المساعدة، أو الهرب كلياً كما تذكرها كتب التاريخ، بعد انتصار أورليان على زنوبيا وتدمر عام ٢٦٢م، كيف حاولت زنوبيا الهرب إلى فارس، للاستنجاد بقادته غير أن الجيش الروماني، استطاع قطع الطريق عليها، وحملها إلى أورليان مصفدّة بالسلاسل.

لقد جعل خاتمة المسرحية؛ بتقديم زنوبيا نفسها كبش فداء من أجل تدمر وشعب تدمر، وذلك كي تبقى هذه الشخصية التي تشكل محور النضال، والمقاومة شامخة في نظر المتلقي. آثر الشاعر عدنان مردم أن تكون زنوبيا، هي كبش الفداء لشعبها، تعلن ذلك بمحض إرادتها أمام الحاشية، متوجهة بالنصح إلى ولدها

[٢٨٥] المصدر نفسه ص١٨٠.

وهب الله، أن يكون أميناً على المملكة من بعدها[٢٨٦]

[من مجزوء الكامل]:

***أَدِّ الأَمَانَةَ يا بُنَيَّ وَكُنْ مِثَالاً يُحتَذَى***

***واصدَعْ بما يُوحي الضَّميرُ إليكَ مِنْ سُنَنِ الهُدَى***

***واعلَمْ وإنْ جَرَحَ الزَّمانُ سيعْقُبُ اللّيلَ الضُّحَى***

ثم تنظر إلى الرسول وتأمره [من مجزوء الكامل]:

***قُمْ يا رسُولُ مَعي فإنَّ الليلَ أَسْتَرَ للأَذَى***

***ما كانَ أَرْوَعَ أَنْ أَكُونَ عَنِ الحِمَى كَبْشَ الفِدَا***

وتمشي بكل أنفة وإباء على طريق الجلجلة، رمزاً من رموز التضحية والفداء، بينما يضج الحاضرون بالبكاء والعويل، ومستشارها لونجين يعدد بعض مناقبها قائلاً [من مجزوء الكامل]:

***شَيّدْتِ للتَّاريخِ شَيْئاً لا يُزَعْزِعُهُ الرَّدَى***

***وَبَذَلْتِ نَفْسِكِ عَنْ رِضَا دُونَ الرَّعيَّةِ والحِمَى***

---

[٢٨٦] مردم، عدنان (مسرحية الملكة زنوبيا) منشورات عويدات بيروت ط١، ١٩٦٩م، ص١٢٨.

***في مِثْلِ نَفْسِكِ تُزْهِرُ الدُّنْيا وتُطْعَمُ بالشَّذَا***

***لَوْلا المُروءَةُ لم يَطِبْ عَيْشٌ ولم يَعْذُبْ صَدَى***

خاتمة مأساوية هي من مخيلة الشاعر، وليست من الحقائق التاريخية، فكيف نحكم على هذا الشاعر الذي ترك لأخيلته المسرحية، والشعرية العنان كي ترسم شخصيات، وأحداثاً لا وجود لها في أروقة التاريخ؛ بأنه كان مصوراً ولم يكن رسّاماً؟

((إن رسم عدنان مردم بك لملامح شخصية زنوبيا في المسرحية موفق))[٢٨٧]، لا بل هو دليل واضح على قدرة الشاعر؛ في أن يختار النهاية التي تترك آثارها في نفس المتلقي، زمناً طويلاً أبعد من الزمن الذي تُقرأ، أو تُشاهد فيه، وذلك هو في صميم الفعل الدرامي الذي يستطيع الانتقال بالإنسان، والمجتمع نقلات نوعية إلى أمام. أما رسم الانتفاضة الشعبية في مدينة أفاميا بتلك الطريقة لم يكن كذلك.

وفي مسرحية العباسة، خالف الشاعر عدنان مردم الخطوط الموازية للتاريخ، من منظور عزيز أباظة، ليقدّم خطوطاً جديدة، يوضح من خلالها أسباب النكبة التي أوقعها الخليفة العباسي هارون الرشيد بالبرامكةَ، وأسباب كل نكبة، وكارثة. باعثها الصراع على المُلْك. وليس نزاعاً شخصياً بسبب قصة حب، بين جعفر والعباسة شقيقة الرشيد، وقد حاول الشاعر عدنان مردم في هذه المسرحية أن يجعل من العباسة الضحية البريئة التي تمثل الأنثى في كل عصر.

***مَاْ حِيْلَتي فيما اقْتَرَفْـ ـتُ مِنَ الأَذَى وخُلِقْتُ أُنْثَى***

وقد صرّح الشاعر عدنان مردم في بداية المسرحية، أنه نسج هذه المسرحية

---

[٢٨٧] (في الشعر المسرحي) ص١٢٨.

كما تراءت له أحداثها، وليس محاكاة لأحد حيث يقول: ((إني في مسرحيتي، لم أقتف أثر أحد، فقد نسجتها كما تراءى لي على ضوء معلوماتي، وشعوري))[٢٨٨] حتى أن مسرحية رابعة العدوية التي تمثل لوحة إنسانية تعبّر عن أوجاع الرق، وتصور الحياة المريرة التي يحياها الرقيق في كل عصر، لم يصوّر تلك الظاهرة، بقصد التوثيق فقط، بل لكي يشير إلى هذه الظاهرة اللاإنسانية التي لا يخلو منها عصر من العصور، وإن اختلفت الأشكال والأساليب ((فلئن حرّمت القوانين اليوم الرق، فإن عصرنا أتانا برق جديد أقسى من الرق السابق، إذ أباح استرقاق الأمم الضعيفة، بحجة الأخذ بيدها إلى مصاف الأمم الراقية، وأباح تجارة الرقيق الأبيض في حلبة الحانات والمواخير، بدلاً عن سوق النخاسة في الماضي. فمسرحية رابعة العدوية صراع بين المادة والروح، وانتصار الروح بأريجها على المادة، إذ فتحت آفاق المعارف الصوفية في محبة الله تعالى، واستطاعت أن تطلق إنسانيتها الخيرة المقيدة في أعناقها، حين قدّر لها أن تتحرر من ربقة الرغائب الجسدية، والشهوات النفسية))[٢٨٩] فكم نحن اليوم بحاجة إلى مثل هذا الحب الصوفي السامي، بعد أن انهارت المفاهيم الأخلاقية، وتبدّلت القيم على غير الصورة التي كنا نأمل أن تكون عليها، وطغت الحياة المادية، والنزعات الأنانية الفردية على الروح، والقيم النبيلة التي تؤثر سعادة المجموع على أي شيء آخر.

وليست مسرحيات الحلاّج، وأبو بكر الشبلي، وديوجين الحكيم؛ إلا في المنحى ذاته، بقصد إنصاف الحسين الحلاّج فيما له، وما عليه دون تحيز، مبيناً أن سبب قتل الحلاج يرجع إلى أسباب سياسية بحتة، فقد كان ثائراً على نظم مجتمعه، وكان على اتصال بالقرامطة، الأمر الذي جعل أولي الأمر من العباسيين يخافون شرّه، ولم يروا وسيلة للتخلص منه إلا رميه بتهمة الكفر والزندقة.

وكان ينشد في مسرحيته هذه الحقيقة التي ينشدها كل منصف، كما كان يتوخى الجمال الفني في الكشف عن أدق المشاعر النفسية، والإنسانية. كما اتخذ

---

[٢٨٨] (مسرحية العباسة) ص١٢.
[٢٨٩] جريدة البعث في ملحقها رقم ٣١١٦، كمرجع سابق، ص١٢.

من حياة الشبلي الروحية، ومن مجتمع بغداد المادي المضطرم بنار ثورة الزنج، مصدراً لمسرحية (أبو بكر الشبلي) الذي كانت حياته أنموذجاً فريداً في سيرة المتصوفة.

أما بالنسبة لمسرحيات: ديوجين الحكيم. والاتلنتيد، والقزم، والمغفل وفاجعة مايرلنغ فهي كما ذكرنا سابقاً تستمد مضامينها من موضوعات ورموز عالمية، فمايرلنغ دارة ريفية تبعد قليلاً عن فيينا، عاصمة النمسا، وشخصية رودلف تمثل ولي عهد قيصر النمسا الذي كان يتردد على تلك الدارة مع صحبه، يلهو في فيئها، ويعبث دون رفرفها، ما شاء له اللهو والشباب، فقد كان الأمير محباً للقصف والمجون، وهو إلى جانب لهوه كان يجمع صفات حميدة، يقدرها له كل من عرفه، فهو نيّر الفكر، حرّ الضمير، له نزعته الاشتراكية العلمية، أحبه الناس لطيب سريرته، ورأى به الأحرار، والمضطهدون النصير، والقائد، فكانت رابطة صداقة ما بينه وبين الزعيم المجري (كارولي) الذي يسعى لتحرير المجر من ربقة النمسا، وكذلك روابط أُخر ما بينه وبين كثير من الأحرار.

لم تكن حركات ولي العهد ترضي (القيصر) وهو المحافظ على العادات، والتقاليد الموروثة، فكانت عين رئيس الوزراء (تافي) ساهرة لا تنام، تراقب الأمير بحيطة، ودراية، والأمير يعرف هذا الشيء، ويتألم منه، مما جعله يعيش منغصاً في حياته. هو يريد أن ينفتح على الناس، والقصر يأبى عليه ذلك إلا بقدر محدود له، فكان يثور حيناً، ويستسلم حيناً للقدر، أحبته الكثيرات من النساء لرجولته، وقد تورط في حب أكثر من واحدة مع أنه متزوج. وقد شاء القدر أن تقع في حبائل حبه الشريفة (أغايا) شقيقة النبيل (أدولف) الضابط الأول في الحرس الإمبراطوري، وصديق الأمير (رودلف) في الوقت نفسه. وتحمل (آغايا) من (رودولف) سفاحاً، ولما نمي الخبر إلى شقيقها (ادولف) طار صوابه، واجتمع بالأمير ولي العهد، وطلب منه الرجوع إلى شريعة النبلاء، لغسل العار، واتفقا على اختيار الطريقة الأميركية: في سحب إحدى الكرتين البيضاء والسوداء، والذي يسحب الكرة

السوداء، لامفر له من أن ينتحر، وكان أن سحب الامير الكرة السوداء وهكذا قضى عليه بالموت. وقد ارتضى (رودولف) هذا المصير بصبر وشجاعة، لكن معشوقته هي الأخرى تصرّ على الموت معه، وفي إحدى الأماسي، بعد سهرة صاخبة أحياها رودولف في دارة مايرلنغ، يصعد مع عشيقته (ماري فيتشرا) إلى غرفة نومه، ويصوب المسدس إلى رأسها، ليقتلها، ثم يقتل نفسه.

هزت هذه الفاجعة مدن النمسا من أدناها إلى أقصاها، وبكى الشعب طويلاً (رودولف) لأنه أحبه على علاته، وقد ران الحزن على الأسرة المالكة، إذ قضت الأم حزناً على وحيدها، واستسلم القيصر للحزن العميق، ذلك الحزن الذي أسلمه للتقشف والزهد))[٢٩٠] هذه الحادثة كما يقول الشاعر عدنان مردم في التوطئة هي التي حدت به لكتابة هذه المسرحية، فقد فجع الشاعر عام ١٩٤٢م بوفاة شقيقه هيثم الذي لم يكمل عشرين ربيعاً من العمر حين وافته المنية، فكانت الفاجعة كبيرة على الوالد، أثرت على صحته، وعجلت بوفاته، وعلى الأسرة، ومن ضمنها الشاعر عدنان الذي جعلته كثير التأمل، واجماً رصيناً في كل ما يفعل وهو في سن لا تتجاوز حينذاك خمساً وعشرين عاماً. أراد أن يبكي شباب شقيقه هيثم، من خلال هذه الفاجعة وفي ذلك يقول: ((أردت في مسرحية مايرلنغ أن أبكي الشباب الذاوي في مطامحه العالية، وفي مباذله التافهة، وأن أصف أحاسيس الشباب المتناقضة، من غيرية مثالية، إلى أثره هي غاية في الأنانية))[٢٩١] ويختتم كلمته، وهو يستمطر شآبيب الرحمة على روح شقيقه (هيثم) الذي ترك شرخاً كبيراً، ونقطة سوداء في قلبه الراعف بالحزن والألم. أما مسرحية الاتلنتيد فهي من أولها حتى آخرها من نسيج الخيال، فهي قارة ضبابية، لا وجود لها على الخارطة الجغرافية، والفيلسوف اليوناني أفلاطون، هو أول من أشار إلى هذه القارة وحضارتها، وكأنه توهمها مكاناً لمدينته الفاضلة التي كان يحلم بتحقيقها.

أراد الشاعر عدنان مردم من خلال رسم شخصيات هذه المسرحية أن يقول

---

[٢٩٠] مسرحية (فاجعة مايرلنغ) مصدر سابق، ص١٠- ١١.
[٢٩١] مسرحية فاجعة مايرلنغ، مصدر سابق ص١٢.

لجميع الباحثين عن السبل الناهضة بأممهم وشعوبهم. أن الاعتماد على القوة وحده ليس كافياً، فالحرية هي الأساس لكل تحرر ونهوض. ((لم تزدهر الحضارة اليونانية إلا بفضل الحرية التي يعيشها الفرد اليوناني، وبمثل هذه الحرية المباركة، قام رجال أفذاذ في شتى ميادين العلم والفكر، والأدب والفن، والسياسية، والفلسفة، وكانوا النبراس والعلم الخفاق لكل عصر. قد تطغى القوة في بلد ما، كشأن الفاشيين في إيطاليا، والنازيين في ألمانيا، حيثُ يصرف الشبان عن التفكير، وحياة التأمل، بإقامة الاستعراضات العسكرية والمهرجانات الدورية المستمرة، ولكن يظل الفكر الواعي لدى الشعب الأصيل، الرقيب، والديدبان الذي ينبه لدى كل انحراف"[٢٩٢] هذه الرؤية المعمقة للحرية هي التي حرضته لتأليف هذه المسرحية الشعرية، ليبين خطر الحركة الفاشية، والنازية في وأد الحرية الفكرية، أراد أن يصور من خلالها كيف أن القوة الفاشية الغاشمة التي تستأثر بمقاليد الحكم، لن تستطيع أن تصرف الجماهير عن سبل الفكر السليم، مهما خيل للطاغيين أن الأمر استتب لهم، فإن ومضات الفكر، واليقظة من أصحاب النفوس الحرّة، لابد أن توقظ ضمير الشعب حين تصح العزيمة، فتستيقظ الإرادة الخيرّة في النفوس، ويكون التغيير. إنها دعوة صريحة للديمقراطية واحترام الرأي الآخر، وتحقيق العدالة والمساواة بين الحاكم والمحكوم. ودعوة صريحة أيضاً للنضال من أجل امتلاك هذه الحرية مهما كانت ضريبتها قاسية على نفوس طالبيها. [من مجزوء الكامل]:

***إنَّ القَضيّةَ دونَها  الأَعْنَاقُ مِنْ ثِقَلٍ لِتَدمَى***

***حُرّيةُ الإنسان كانَتْ  مِنْ حَياةِ المَرْءِ أَسْمى***

***ما قِيمةُ الإنسانِ يَرْزَحُ  خَانِعاً ويَعيشُ أَعْمى***

---

[٢٩٢] (مسرحية الاتلنتيد) ص١٥.

***والعَيْشُ دونَ كَرَامةٍ كان العذابُ شَجاً وغَمَّا***

كذلك مسرحية (القزم) مستوحاة من شخصية القائد التركي (مصطفى كمال) الذي أقدم إثر عقد المعاهدة مع الحلفاء بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها إلى خلع الخليفة العثماني (وحيد الدين) وطرده من سائر الأسرة العثمانية، منصباً نفسه رئيساً للجمهورية بمساعدة لفيف من أعضاء مجلس النواب الذين هم من أنصاره ومؤيديه، ثم بعد سنتين من حكمه، قام بتغيير الحرف العربي، تنفيذاً للوعد الذي قطعه على نفسه للحلفاء، مما ساهم في قطع تلك الوشائج بين العرب والأتراك يقول في التوطئة: ((أتيت في مسرحيتي الجديدة هذه القزم على معالجة هاتين النقطتين اللتين تعرضت لهما الحكومة التركية: تغيير الحرف العربي والعلمانية مسايرة للحلفاء، ولم تخرج معالجتي لهاتين النقطتين عن التلميح دون التصريح، والإشارة دون التجريح، وذلك بإيراد النكتة المهذبة، وبالرمز أحياناً. فمسرحيتي القزم من نوع الملهاة شأن شقيقتها مسرحية (المغفل) واتبعت نفس الأسلوب الذي شققت طريقه قبلاً، مبتعداً عن الضوضاء، والحركة التي يستعملها المؤلفون المسرحيون، معتمداً على النكتة الفكرية، والإشارة، والرمز))[٢٩٣].

نعم لقد اختار ملهاته المغفل أيضاً من سيرة الأمير (اليفير) وما يجري في حكمه من أشكال الفساد، فوزراؤه مرتشون متملقون، وقطيع الشعب حاله كقطيع تائه، يردد ما يسمع دون وعي أو تمحيص، والقلة الواعية آثرت أن تحتجب في برجها العاجي، وكان الشريف منهم الوزير (تابيس) يتكلم، ولا يُسمع له، حتى وصف بالمغفل، وذنبه أن يده طاهرة، وفؤاده نقي، حتى أخيراً كاد يشك في نفسه وراح يقول متحسراً آسفاً [من مجزوء الكامل]:

---

[٢٩٣] (مسرحية القزم) ص٩.

***خَيْرُ الدَّواءِ لناقَةٍ جَرْبَاءَ أَنْ تُكوَى بِجَمْرِ***

***والأَرْضُ ما صَلُحَتْ على زَرْعِ الجميل وغَرْسِ شُكْرِ***

***لكنّما الطّوفانُ يَكْفَلُ غَسْلَها مِنْ كُلِّ وِزْرِ***

إنها دعوة صريحة للثورة والتمرّد على الفساد، والبحث عن الحق والعدالة في الوعي المعرفي، والصدق بعيداً عن أي تزييف أو نفاق.

ولم تكن مسرحية ((ديوجين الحكيم)) إلا تأكيداً على هذا البحث عن الحقيقة، والعدالة، والحرية. فقد ظل هذا الفيلسوف اليوناني الحكيم يحمل فانوسه في وضح النهار، يبحث عن الرجل الرجل، ولم يوفق بالعثور عليه.

اعتمد على هذه الشخصية في بناء هذه المسرحية، فقد كان ديوجين ثائراً متمرداً على أسلوب الشعب اليوناني في حياته الاجتماعية التي تنطوي على ترف فكري، واستلاب إرادته، فلا يغضب لحمى مستباح، ومجد عابر، وشرف تليد؛ وإنما كانوا يشقشقون وهم الأذلاء، ويتفلسفون وهم الأدعياء الجهلة، أراد أن يسطر مأساة ديوجين النفسية التي كان يحياها، ويخرجها للناس مسرحية شعرية، تحمل أسمى معاني التذكير بالتاريخ الغابر الذي ينطوي على كثير من الأحداث والمواقف. ((لأن العظة التي تستخرج من التاريخ، أوقع في النفس، والرمز أحياناً، أبلغ من الإفصاح))[٢٩٤].

إن هذه المسرحيات برموزها التاريخية، تدل على أن الشاعر عدنان مردم لم يسترجع قراءة التاريخ العربي والعالمي لمجرّد الاستذكار، والتأريخ لأهم أحداثه، بل من أجل استنباط العظة والعبرة من كل حدث، وكل موقف، ولا سيّما عندما يكون

---

[٢٩٤] (مسرحية ديوجين الحكيم) ص١٢.

الموضوع حساساً، يلامس الحياة الاجتماعية والسياسية للشعب، أو يصوّر العلاقة غير المتوازنة بين الحاكم والمحكوم، فكيف لا نشير بالبيان إلى هذا الجانب السياسي الهام في مسرح عدنان مردم الذي يتوّج الاتجاه القومي في فكر شاعرنا ورؤياه؟

إننا لو وقفنا عند مسرحياته الثلاث: مصرع غرناطة، ودير ياسين وفلسطين الثائرة، التي تدعو صراحة إلى استنهاض الهمم، والمقاومة، والدفاع عن الحقوق العربية المستباحة، لوجدنا أنها ترتبط بشكل أو بآخر في دعوة الشاعر لبناء الإنسان العربي بناء صحيحاً، تتحقق فيه حريته وإنسانيته. ولا غرابة في ذلك فثقافة عدنان مردم، وفلسفته في الحياة تقوم على هذه الرؤية الوطنية والقومية والإنسانية المؤكدة على تحرير الإنسان في الأعماق.

في حديث أجراه الأديب والناقد المسرحي السوري، عدنان بن ذريل مع الشاعر، وسجله في ختام كتابه (الشخصية والصراع المأساوي) الذي درس فيه مسرح شوقي، وعزيز أباظة، وعدنان مردم، يجيب عدنان عن السؤال التالي: ما هي فلسفتكم في الحياة وفي الأدب وفي المسرح؟ قائلاً: ((الأدب رسالة فنية وأخلاقية، ورسالة الأدب ترمي إلى أن نحرر إنسانيتنا الخيّرة التي لم تزل سجينة في أعماقنا[٢٩٥])) وقد وصف ابن ذريل أبطال مسرح عدنان مردم بأنهم: ((مكافحون إراديون، صابرون، إنهم من الفضيلة، والحق، والخير، ومسرح عدنان مردم هو مسرح الفضيلة والإرادة الخيّرة، وهو مسرح ملتزم، قضاياه، وموضوعاته من تاريخنا، وتراثنا، وإنساننا، ذلك أن أصالة عدنان مردم، جعلت قلمه الشاعري، نظيفاً مبدعاً، محباً للخير، ينفر من الشرّ، والظلم، ويأبى التعسف في حقوق الإنسان، وعلى الخصوص في حرياته وكراماته. إن مسرح عدنان مردم هو مسرح الإنسان المناضل من أجل الإنسان))[٢٩٦].

---

[٢٩٥] ابن ذريل، عدنان، الشخصية والصراع المأساوي، دمشق، ط١، ١٩٧٣م، ص١٩٧.

[٢٩٦] د. الناعوري، عيسى (من حديث إذاعي له في الأردن في شهر تموز ١٩٧٤م) ونشر في المجلة الأميركية، عدد ١١٨ تشرين الأول ١٩٧٤م، ص٤٦١.

إن مسرحية دير ياسين على الرغم من خصوصيتها القومية، باعتبارها تصور النضال الفلسطيني ضد الاحتلال الصهيوني والتي تشكل امتداداً واستكمالاً لمسرحية فلسطين الثائرة، التي صدرت قبلها بأربع سنوات أي عام ١٩٧٤م، هي في الوقت ذاته، دعوة إنسانية لتحرير الإنسان في كل مكان من هذا العالم من الظلم والقهر والعبودية. وتصوير للمآسي المروعة التي ارتكبتها الأيدي الصهيونية الآثمة بحق الإنسان العربي، والإنسانية جمعاء، كان إعلان التقسيم عام ١٩٤٧م مفاجأة غير منتظرة لعرب فلسطين، وللأمة العربية في سائر أرجاء الوطن العربي، ولكنهم ويا للأسف لم يدركوا حقيقة الخطر، ولم يتقاعس الفلسطينيون في الدفاع عن أرضهم، وحريتهم رغم الظروف الصعبة التي كانت تحيق بهم، فقد توالت الثورات، حاول الشاعر عدنان مردم في هذه المسرحية أن يصور مأساة فلسطين مشيراً إلى الغفلة التي رانت على نفوس أكثر الحكام في البلاد العربية، وعدم تفهمهم للمسؤولية الكبرى المتوجبة عليهم إزاء فلسطين، وفي ذلك يقول في التوطئة: ((حاولت أن أنصف النضال الفلسطيني، مكبراً في شعبه الشجاعة، وأن أسطر شيئاً من ثوراته، واكتفيت بوقعة القسطل، لأن الوقائع التي جرت كثيرة، وكل وقعة تستحق بمفردها مسرحية خاصة))[٢٩٧]المسرحية تتوزع كما في أغلب مسرحياته على أربعة فصول، وبطلها الشهيد

الخالد عبد القادر الحسيني، بطل القسطل، وشهيده، ومعه عدد من رفاقه المناضلين يستخدم مجزوء البحر مجزوء الكامل]، خاصة، ويلجأ أحياناً قليلة إلى مجزوء الوافر، ومجزوء السريع، أو غيرهما، ويظل أغلب اعتماده على المجزوءات، لأنها أسهل للحوار وقد اختار لها عنواناً تتمثل فيه واقعية الحدث والحقيقة التاريخية لمصداقية الحدث هو (عنوان فلسطين الثائرة) التي تتوزع على أربعة فصول في الفصل الأول منها يصف الجنود البريطانيين المكلفين بحفظ الأمن في مدينة القدس، محاولاً إثارة صحوة الضمير في نفوسهم على لسان أحدهم[٢٩٨] [من مجزوء

---

[٢٩٧] مردم، عدنان (مسرحية فلسطين الثائرة) منشورات، عويدات، بيروت، ١٩٧٤م ص١٢.
[٢٩٨] فلسطين الثائرة، مصدر سابق، ص ٢٤.

الكامل]:

***ما بَالَنا في دامسٍ  نَغْدُو وَقَدْ وَضَحَ الصّوابْ***

***وأرى عَدَالَتَنَا السَّرابَ  وَهَلْ شَفَى ظَمَأٌ سَرَابْ***

***أَنَقُولُ كُنّا الخيّرينَ  وَنَحْنُ في عَسَفِ ذَئابْ***

***والقُدْسُ شَاهِدُ حالِها  فيهِ لمُسْتَقْصٍ جَوَابْ***

***أوْ ندّعي زرعَ الجميل  وزرعُنا العمر الخراب***

في قلب شارع القدس الرئيسي، كان عدد من الجنود البريطانيين المدججين بالسلاح، يسيرون بانتظام، أمام الحوانيت المغلقة، جون،وشارل، وألكسي، يتحاورون فيما بينهم، وقلوبهم يعصرها الأسى والندم، مما سببته اليد البريطانية الآثمة لفلسطين وشعبها، من ظلم، وتعسف خلال فترة حكم الانتداب الإنكليزي، تنفيذاً لوعد بلفور بإقامة وطن قومي لليهود في فلسطين، ويبدو من خلال الحوار بعض الخلاف في وجهات نظرهم حول هذه المسألة: (فشارل) يرى أن تطبيق النظام بقسوة على المتظاهرين، العرب، ردع للفوضى، وتثبيت لأركان الحكم[من مجزوء الكامل]:

***مافي النظام كما زعمتَ  أذى وليس به معاب***

***أتريدها فوضى يموج  على غوار بها العذاب؟***

في حين يرى(جون) أن مع العرب كل الحق في أن يثوروا ويغضبوا، فقد سئموا هذه التحديات الصهيونية، وهذه الجرائم التي ترتكب بحق الشعب الفلسطيني، كل يوم على مرأى ومسمع الحكومة البريطانية، لا بل بمؤازرتها أيضاً، فالظلم وقر كالجبال، صعب على النفوس الأبية التي لا تقبل الهوان،ولو أن الحكومة البريطانية أنصفت العرب، وكانت عادلة في موقفها؛ لما نزلوا إلى الشوارع بهذا العنف، فليس من العدالة أن تتحول القدس إلى ساحٍ للقتال، وندّعي أننا كنا العادلين في معاملة العرب، ومنصفين لهم [من مجزوء الكامل]:

***هل كان عدلاً أن تحول القدس ساحاً للقتال***

***ونقول كنا العادلين على التخرص والمحال***

ثم يستمر الشاعر في وصف العرب المتظاهرين الذين تجمعوا في الشوارع، وأخذوا يقذفون الجنود بالحجارة، وقد أصبحت مدينة القدس ساحة قتال، فالحوانيت مغلقة، والطلقات النارية تدوي في الفضاء، والمتظاهرين يفتحون صدورهم للنار، فيسقط منهم بعض القتلى والجرحى ويشاهدون الدم المسفوح على الأرض من أجساد رفاقهم، فيزدادون غضباً، وتعلو صيحاتهم، ثم يجتمع زعماؤهم للنظر فيما يجب اتخاذه من التدابير، برئاسة عبد القادر الحسيني الذي يحاول أن يخفف من هول الفاجعة، ويزيد من رباطة جأشهم، وثقتهم بالمستقبل[٢٩٩] [من مجزوء الكامل].

***إنَّ الأمانَةَ ما عَلِمْـ ثُمْ كانَ مَحْمَلُها ثَقِيلاً***

***أَنْتُمْ لكلِّ عظيمةٍ مَنْ يَحْمِلُ العِبْءَ الثَّقيلا***

---

[٢٩٩] فلسطين الثائرة، ص ٤٠.

***لا تَيْأَسوا فالليلُ مَهْمَا  طالَ يُوشِكُ أنْ يَزُولا***

***والحقُّ ماكرَّ الزَّمانُ  يَظَلُّ مَرْهُوباً مَهُولا***

أراد الشاعر مردم أن يعرّي الواقع العربي، على لسان هذه الشخصية (شخصية عبد القادر الحسيني)؛ وهو يحاور عدداً من المجاهدين (عادل النجار، إبراهيم أبو دية، عزمي الجاعوني، قاسم الريحاوي)، وكلهم من صميم الحادثة التاريخية لحماً ودماً، وينبئهم بالحقيقة، وهو يدرك أن الحقيقة مرّة في الأفواه، وقاسية على الأسماع، فقد كان وقت المكاشفة، والذي يكاشف بهذه الحقيقة هو الشاعر عدنان مردم ذاته، الذي كان يطل برأسه، وكأنه أحد شخصيات المسرحية، ليدلي بآرائه وأفكاره على لسانها. ولم يجد أكثر جرأة وصراحة من المجاهد عبد القادر الحسيني في أن يجاهر بالقول: بأن سبب البلاء الأعظم هو عرب النفط، فنفطهم ليس ملكهم بل هو يصب في سواحل الأعداء، وفي أرصدة مصارفهم، وإذا كان يشكل نعيماً على أعدائهم، فهو جحيم على الشعب العربي، الذي يُحرق بلهيب ناره، وأمراض العرب مزمنة يتعذر شفاؤها، فالجهل أناخ بكلكله فوق الأرض العربية، والحكم لا يجتنى إلا بالقوة والدسيسة والدهاء، والحكام تخموا ولم يشبعوا بعد، والشعب منقسم على نفسه شيعاً وأحزاباً، ففي كل بيت فتنة، والرذيلة تحل محل الفضيلة، والناس حرب كما الذؤبان، والأخلاق احتضرت في الوجدان الذي ينوس ويهزل يوماً إثر يوم في ضمير الإنسان العربي.

***ومردّماً نشكوه أخلاقٌ  لنا كانَتْ هزيلهْ***

يضاف إلى ذلك نقص في الذخائر والأسلحة، بينما الغرب يغذي العصابات

الصهيونية، ويشد أزرهم بأحدث الأسلحة وبالدعم المعنوي أيضاً، والعرب ينامون نومة أهل الكهف، ولا أمل في استيقاظهم، وإذا كان عرب النفط أصل الداء، فإن أهل الشام ليسوا أفضل حالاً منهم، ثم يستدرك ليقول: حكام الشام الذين ضلوا السبيل، وضللوا شعوبهم، باللهاث وراء الزعامات والكراسي، والتشدّق بالشعارات والخطب الحماسية[٣٠٠][من مجزوء الكامل]:

***أنا لستُ أياسُ من دمشقَ وأهلها كانوا الشُّبولا***

***لكنَّ حكام الشآم همُ الألى ضلوا السَّبيلا***

***وأرى الزعامةَ في دمشقَ الخطبَ والدَّاءَ الثقيلا***

ثم ينتقل الشاعر عدنان مردم في الفصل الثاني، ليصف زعماء المنظمات اليهودية الإرهابية الذين اجتمعوا في ملجأ سري من حي يهودا في القدس وهم مردخان،ودافيد ومناحيم، للبحث عن طريقة يقضون بها على روح النضال العربي، فبعضهم يخشى بأس العرب، وبعضهم يسخر منهم ومن رؤسائهم وملوكهم، وبعضهم يفخر بقتل الأبرياء من الأطفال والنساء والشيوخ تحت جنح الظلام، لا يردعهم رادع، فهم كالموت الذي يحصد الأرواح جميعاً من دون تفريق بين كبير وصغير، حيث يصرّح بذلك دافيد مخاطباً مردخان[٣٠١][من المجتث]:

***في كلّ رَبْعٍ سَفَكْنا دَماً على الغَبْراءِ***

***وكَمْ بَريءٍ قَتَلْنا في فَحْمَةِ الظّلماءِ***

---

(٣٠٠) فلسطين الثائرة، مصدر سابق، ص ٣٩-٤٠.
(٣٠١) مسرحية (فلسطين الثائرة)، ص ٤٧.

***وما أقلّنا لشَيخٍ عثارهُ مِنْ حَيَاءِ***

***وما رَحمَنَا صِغَارا مِنْ فِتْيَةٍ ونِسَاءِ***

***كنَّا الرَّدَى لَيْسَ يَرْثِي لِمَدْمَعِ الضُّعَفَاءِ***

ويستمر حوارهم حول الطريقة التي يستطيعون من خلالها تدمير القرى العربية، وتشريد أهلها، فمردخان يقترح شراء زعماء العرب وملوكهم، غير أن دافيد يقنعه أن الشعب هو الذي يحمي المعاقل والثغور لا الزعماء، وهو الذي يقرر مصيره عندما يتخاذل حكامه في الدفاع عن الأرض، ثم يلي هذا المشهد عدة مشاهد تكشف عن موقف الجنود البريطانيين إزاء هذه الحوادث. إنهم يتحدثون عما يشاهدون بمرارة وإطراق، وتفجع، حتى إذا أصابت صدر أحدهم رصاصة طائشة، هرع أحد الجنود إلى القوم طلباً للنجدة، فلا يجد في طريقه إلا فتى عربياً ذا مروءة وإباء، يتقدم من الجندي الجريح (شارل)، ويمسكه برفق، ويحمله إلى إحدى المستشفيات وهو يقول[٣٠٢] [من مجزوء الكامل]:

***أَنَا مِنْ بَنِي العُرْبِ الكِرا مِ الذَّائِدِينَ عَنِ المحارِمْ***

***لا أَسْتَكينُ على أَذَىً ذُلاًّ ولا أُغْضِي لِظَالِمْ***

***وَإِنْ استَجَارَ بِيَ العدوُّ بَسَطْتُ كَفّاً غَيْرَ نَادِمْ***

---

[٣٠٢] المصدر نفسه، ص ٦٤.

ويقوم شارل متكئاً على ذراع الفتى العربي، والدم ينزف غزيراً منه، ثم يتهاوى بين يديه، فيحمله على ظهره قائلاً: وهو يتألم، ويشعر باقتراب الموت منهِ، وفي صدره أشياء كثيرة يريد أن يبوح فيها لصديقيه جون وألكسي فقد كان قبل اليوم مضللاً من قبل الصهاينة، وكان يظن أنهم أوفياء مخلصون للإنكليز، أما وقد اكتشف أنهم معتدون ظالمون، فلابد أن يجهر بهذه الحقيقة قبل أن يفارق الحياة، بعيداً عن أهله وليس بقربه إلا زميلاه جون وألكسي، وهذا الفتى العربي الشهم الذي يحاول إنقاذه من براثن الموت، يحث الخطا للوصول إلى أقرب مركز إسعاف، لعله يجد فيه طبيباً يسعفه، ويوقف هذا النزف الغزير من جراحه، بينما شارل يسترجع ذكرياته الماضية، وكيف كان يظلم العرب، وينحاز للصهاينة في كل موقف من المواقف، ويشعر أن مطارق الندم فوق رأسه، أصعب عليه من جراحه التي تنزف دماً غزيراً، تترك أثراً لها على الأرض، وتبلبل ثياب الفتى العربي، الذي مازال يحمله على ظهره وهو يقول[٣٠٣] [من مجزوء الكامل]:

***أَمسِكْ بِرَأْسِي جَاهداً  وانْهَضْ معي بِقُنَاةِ حَازِمْ***

فيتوجه إليه شارل بالشكر قائلاً(٣٠٤):

***شُكراً لما أَوْلَيْتَنِي  وَبَذَلْتَ دُونِي مِنْ مكارِمْ***

***طَوَّقْتني بِجَمِيلِ عُرْفَانٍ  كَأَنْفَاسِ البرَاعِمْ***

***وَأَبَيْتَ إلا أَنْ تَكُونَ  الحُرَّ لَيْسَ لَهُ مُزَاحِمْ***

---

[٣٠٣] (مسرحية فلسطين الثائره) ص ٦٥.
[٣٠٤] المصدر نفسه، ص ٦٦.

***إنّي ظَلَمْتُ العُرْبَ عَنْ جَهْلٍ وإنّي اليَوْمَ نَادِمْ***

***وبكِل قطر لليهود جماعةً ولهم دعائم***

***والعرب ليس لحقهم بين الورى في الناس داعم***

لقد استطاع اليهود أن يلفقوا الأكاذيب، ويصطنعوا الأساطير الخرافية، بأن لهم حقاً مشروعاً في فلسطين، وراحوا ينشرون جماعاتهم على امتداد الكرة الأرضية، لترويج تلك الأساطير والخرافات، مستفيدين من مذابح هتلر، وسواها التي بالغوا فيها، وبالأرقام التي زُيِّفت عن عدد قتلى اليهود في ألمانيا وخارجها، كل ذلك من أجل أن يوهموا العالم بأنهم مظلومون، وبأن العرب هم الظالمون، وقد استطاعوا بما توفر لديهم من أرصدة، وشركات تجارية، ووسائل إعلام موظفة لترويج أفكارهم أن يجعلوا العالم، في معظم سكانه وحكوماته، مع اليهود وليس مع العرب، كل ذلك مرّ كالشريط السينمائي، من أمام ناظري (شارل) الجندي البريطاني الجريح، وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة على ظهر الفتى العربي، الذي كان يحاول جاهداً قطع المسافة التي يجري فيها القتال، وإطلاق الرصاص، والوصول إلى أقرب مشفى أو نقطة إسعاف، لكنّ النزف الغزير حال بينه وبين الحياة، فقد شعر الفتى العربي أن ساقي (شارل) بدأا يلامسان الأرض، وأنه لم يعد يسمع له شهيقاً أو زفيراً على عنقه، فتوقف قليلاً، ثم أنزله عن ظهره، وحاول أن يكلمه، فلم يستطع شارل أن يفتح فمه بكلمة، وجحظت عيناه جحوظ الوداع الأخير، بينما زميلاه ألكسي وشارل يصرخان والفتى العربي تغرورق عيناه بالدموع. لقدمات الشقي بعيداً عن أهله ووطنه مضرجاً بدمائه ممدداً على الأرض التي ماكان يظنّ

يوماً أن يُسجى فوقها بلا نبض أو حياة، ويلتفت جون إلى الفتى العربي، وقد امتلأت روحه غضباً وحقداً على الصهاينة الذين قتلوا صديقه قائلاً:[٣٠٥] [من مجزوء الكامل]:

***أديّتَ غايةَ ما تؤديه  المروءةُ من كرمْ***

***وأتيتَ مِنْ ناداكَ دون  تردّد والدربُ دمْ***

***وبذلتَ روحكَ طائعاً  من غير خَوْفٍ أو نَدَمْ***

***ماكان: أشرفَ ما بذلتَ  من المروءةِ والهممْ***

***صنت الأمانة حين لم  نَحْفَظْ ولم نَرْعَ الذممْ***

وفي الفصل الثالث، وصف لمجلس ضم (أم موسى)، زوجة المجاهد عبد القادر الحسيني، وقريبتها (أم بسام) تتحدثان عن المأساة الفلسطينية بألم ومرارة، وخوف، حتى إذا ارتفعت أصوات الطلقات النارية، دخل عليهما غازي ابن أم موسى، وقد ضمّد ذراعه، فتنظر إليه أمه بحزن يمازجه الزهو، والفخر، والإعجاب، ثم تجهش بالبكاء عند سماع أصوات الشباب، وأصوات طلقات النار، يلي ذلك وصف لاجتماع المجاهد عبد القادر الحسيني برفاقه المجاهدين إبراهيم أبو دية، وعزمي الجاعوني، وحافظ بركات، وقاسم الريماوي، ثم ينضم إليهم الشيخ عبد الفتاح المزرعاوي في غرفة أرضية من داره بمدينة القدس، حيث قرروا أن يخوضوا

---

[٣٠٥] فلسطين الثائرة( مصدر سابق)، ص ٦٨.

معركة القسطل لأخذ الثأر من أعدائهم[٣٠٦] [من المجتث]:

***في القسطل الثّأرُ يُغْرِي  بالزّحفِ كالأنواءِ***

***ماكان أطول شوقي  ولهفتي للقاء***

ثم يودعهم عبد القادر الحسيني وهو يدرك أن المعركة خاسرة مع الصهاينة الذين، تدربوا أحسن تدريب على جميع أنواع السلاح، ثم استطاعوا بدهائهم وخبثهم أن يجعلوا جنود الإنكليز يقفون إلى جانبهم، ويمدونهم بالسلاح، والذخيرة عند الحاجة، ودعهم بحشرجة حزينة تمزّق نياط القلب، وزفرة حراء تحرق الكبد قائلاً[٣٠٧][مجزوء الكامل]:

***برعاية المولى الكريم  وحفظ جبار السماء***

بينما يبقى عزمي متأخراً قليلاً، وهو يقول إلى عبد القادر بصوت متهدج[٣٠٨][من مجزوء الكامل]:

***إنّي تَفَهَّمْتُ الحقيقَةَ  دونَ لُبْسٍ أوْ خَفَاءِ***

***وَوَعيْتُ ما تَرْمِي إليه  على الحقيقَةِ في جَلاءِ***

***أَجْهَدْتَ نَفْسَكَ كَيْ تُثيرَ  ضميرَ قَوْمٍ كالغُثَاءِ***

---

[٣٠٦] (مسرحية فلسطين الثائرة) ص ٩٠.
[٣٠٧] فلسطين الثائرة، مصدر سابق، ص ٩٢.
[٣٠٨] المصدر نفسه، ص ٩٣.

***وجَعَلْتَ نَفْسَكَ دُونَهُمْ لتثيرَهُمْ كَنْبَشَ الفِدَاءِ***

لقد تأخر عزمي الجاعوني عن رفاقه في الجهاد، لينفرد بالشيخ عبد القادر الحسيني، لعلّ هناك شيئاً خاصاً به، يريد أن أن يبلغه إياه على انفراد شأن أي قائد عسكري، يحتفظ لنفسه ببعض المعلومات الخاصة المتعلقة بشؤون القتال، ولا يبوح بها أو ببعضها إلا لمن يجد لديه الكفاءة، والمقدرة في الاطلاع على تلك المعلومات، تلكأ عزمي عن الخروج مع أصحابه في الجهاد، ووقف أمام الشيخ عبد القادر، ينظر في عينيه اللتين تنطقان بالخوف والقلق على مصير الوطن والشباب الذي يموت مجاناً على مذبح الحرية برصاص الصهاينة، والعرب مكتوفوا الأيدي، يكتفون بالفرجة على إخوتهم الفلسطينيين، وهم يُذبحون ويشردون من قرى فلسطين، ومن قلب مدينة القدس التي تشكل أسمى المقدسات الدينية للعرب المسلمين والمسيحيين على السواء. ولا أظن الشاعر عدنان مردم قد اختار شخصية عبد القادر الحسيني، ليكون على رأس هؤلاء المقاتلين المقاومين للاحتلال الصهيوني، وهو من بلاد الشام، وبالتحديد من مدينة جبلة في سورية، إلا لكي يبرهن أن أبناء هذه الأمة هم في حقيقة الأمر، شعب واحد لا فرق بين سوري، أو لبناني، أو فلسطيني، أو مصري، أو عراقي.

وأن هذا الشعب، لو تسنى له حكومات وطنية، مخلصة لما كان هناك حاجز حدودي، يفصل قطراً عن آخر.

هذا الثائر المجاهد الشامي، هو الذي يقود معركة القسطل، التي تعدّ من المعارك الحاسمة في الصراع العربي الصهيوني، وهو الذي أراد أن يلقي آخر الكلمات على مسامع عزمي الماعوني، يوصيه فيها أن يكون الساعد الأيمن له في القتال، وأن يكون الصوت المدوّي في الدفاع عن القضية الفلسطينية، وأن يرعى الأجيال الشابة، التي يريد الصهاينة تخريب أخلاقها وتفكيرها، وإفساد ضمائرها، وأن يتعامل الشباب بمنتهى الدراية والحكمة وأن لا ينظر للوراء، وللأسباب التي

أودت العرب إلى هذه الحال، بل ينظر إلى أمام، إلى المستقبل الذي فيه التفاؤل والأمل. يقترب من عزمي الجاعوني رابط الجأش، ثم يتصافحان بحرارة وعبد القادر يخاطب عزمي قائلاً[٣٠٩] [من مجزوء الكامل]:

***(عَزْمِي) أُرِيدُكَ أَنْ تَكُو  نَ لِيَ المُهَنَّدَ واليَدَا***

***وتَكُونَ صَوْتاً داوياً  للحقِّ صَاحَ مُغَرِّدِا***

***قُمْ وابْنِ ماخَرَبُ العدوُّ  مِنَ الضَّمِيرِ وأَفْسَدَا***

***لا تَرْثِ للأَمْسِ البَعِيدِ  وإِنْ أَمَضَّ وأَجْهَدَا***

***(عَزْمِي) أُرِيدُكَ أَنْ تُشِيدَ  مَعِي لأُمَتِنَا الغَدَا***

وفي الفصل الرابع بحوار ساخن بين المجاهد عبد القادر الحسيني وزوجته (أم موسى)، التي جاءت لتخبر زوجها أن ولدهما الصغير (غازي)، يريد وداع أبيه قبل خروجه لملاقاة الأعداء، في حين يحاول الأب أن يتجنب هذا الموقف، لكنه يلبي أخيراً رغبة الزوجة، ويدخل إلى غرفة الأولاد، يودعهم، بينما الأم يعتصر فؤادها الألم وهي تقول[٣١٠] [من مجزوء الكامل]:

***ما أَوْجَعَ النَّبَأَ الجَلِيـ  ـلَ بِفُرْقَةِ الخَدْنِ الخَلِيلِ***

---

[٣٠٩] مسرحية (فلسطين الثائرة) ص ٩٣.
[٣١٠] المصدر نفسه، ص ١٠٦-١٠٧.

***أَزِفَ الفِرَاقُ ولا مَفَرَّ مِنَ التَّأَهُبِ للرحيلِ***

***حَسْبي الذي جُرِّعْتُهُ مِنْ لاعِجِ الدَّاءِ الوبيلِ***

***لم تُبْقِ لي الآلامُ مِنْ جَلَدٍ على حَمْلِ الثَّقيلِ***

***لكنَّ صَوْتاً في الضَّميرِ دَعَا فَسَكّن مِنْ غَليلي***

***صَوْتٌ أَهَابَ مُجَلْجِلاً يَدْعو إلى العَمَلِ النَّبيلِ***

***لا لَنْ أُثَبّط هِمَّةً الزوَّجِ المفَدَّى بالعويلِ***

كانت تتمنى الزوجة (أم موسى) أن لا تنظر بعينيها الأب الذي يعدّ نفسه للقتال، في حالة من الضعف وهو يودع أبناءه مكسور القلب، لا يدري إذا كان سيراهم ثانية أم سيكون الوداع الأخير، لهم ولزوجته التي لم يكن موقفها سهلاً، فقد صبرت على نفسها، وكابرت، وقلبها يتفطر حزناً على فراق زوجها، لكنها تأبى إلا أن تعبر عن جلادة الأم العربية، ونخوتها في الدفاع عن الكرامة. ثم تودع زوجها، ويخرج المجاهد عبد القادر باتجاه القسطل، حيث يبدو لنا على مشارف القسطل في المشهد التالي شيخ ورجلان، يتحدثون جميعاً عن الواقعة، حيث يُسمع عن بعد بعض الأهازيج الحماسية، ثم نرى عبد القادر وإخوانه على بعد أمتار من قرية القسطل، يتقدمون وهم يهزجون ويهتفون بإيمان وعزم وشجاعة، ثم تلتهب نار المعركة، ويشتد أوارها، وفي قلب لعلعة النيران، واندلاع الحرائق يتقدم المجاهدون

وهم يهزجون[٣١١] [ من منهوك المتدارك]:

***عَبْدَ القَادرْ  مِلْءُ الخَاطِرْ***

***أَعْطَى وجَزَى  كَحَيَا غَامِرْ***

***عَبْدُ القَادرْ  لَيْثٌ خَادِرْ***

***صَعْبٌ مُرٌّ  كَشَبَا البَاتِرْ***

الملفت للانتباه في معظم مسرحيات عدنان مردم التي يجري في مشاهدها قتال، أو حروب، أنه يكتفي بوصف الحالة، وبتصويرها، من دون أن يجسّد المشهد عملياً، فهو يكتفي من النيران، والمعارك، بالتوصيف، وهذا ما فعله في الفصل الأخير من مسرحية(فلسطين الثائرة)؛ لم يختمها بالانتصار على الصهاينة وبالانكسار أمامهم، بل ترك الخاتمة مفتوحة على الجراح والأهازيج والحرائق، والهتافات التي تعزز الثقة بالنفس والمستقبل ويستمر إطلاق النار، وتستمر الأهازيج، ويحاول أحد الرجال أن يثنيه عن المضي إلى حيث عقد العزم، لكن عبد القادر الحسيني،يظل مستمراً صامداً في مقارعة الأعداء وهو يقول:[٣١٢][من مجزوء الكامل]:

***والحُرُّ دُونَ عَرِينِهِ  يَرِدُ المنيّةَ عَنْ رِضَا***

---

[٣١١] (مسرحية فلسطين الثائرة) ص ١١٤-١١٥

[٣١٢] فلسطين الثائرة ، مصدر سابق، ص ١١٨.

***يَرْمِي فَيُرْمَى ثُمَّ يَقْضِي  وَهُوَ يَهْتِفُ لِلْحِمَى***

***وَطَنُ الفَتَى تَاريخُهُ  الغَالي ومِحْرابُ الهُدَى***

***هَيْهَاتَ نُحْجِمُ في قِتَالٍ  أو نَخَافُ مِنَ العِدَى***

***إنَّ الذي وَرَدَ المنيَّةَ  مَنْهَلاً أَمِنَ الرَّدَى***

وتنتهي المسرحية على لعلعة الرصاص، ودخان الحرائق، وأناشيد الشباب، وصوت امرأة عربية، تتضرع إلى الله أن لا تكون هذه المعركة كسابقاتها من المعارك التي حُصدت فيها أرواح الأطفال والنساء والشيوخ حصداً كما الهشيم بقنابل الجنود الصهاينة، ورصاصهم الغادر، وأن لا يُفتح في صدر الأرض الفلسطينية جرح جديد، يزيد الجراح نزفاً، ويضاعف عدد الثكلى والأيامى فوق الأرض العربية التي امتلأت بالمآسي، والمشاهد المروّعة من شدّة الحروب، والمعارك مع العدو الصهيوني، الذي يزداد أشراً وغطرسة يوماً إثر يوم من خلال تفاقم المصائب، والضعف العربي الذي يزداد سوءاً على سوء، كلما امتدت طريق الصراع مع هذا العدو، الذي ليس له شبه بين جميع الغزاة والغاصبين، يحاول الشاعر عدنان مردم أن ينهي فصول المسرحية، ويسدل الستارة الأخيرة على صورة تلك المرأة العربية، وهي تفتح ذراعيها متضرعة إلى الله أن يحمي شباب العرب، وأرض العرب من كيد المجرمين الصهاينة قائلة[٣١٣] [من مجزوء الكامل]:

***لا تُفْجعِ اللَّهُمَّ أَطْفَالاً  بِوالِدِهِمْ ولا شَعْبَاً بقائِدْ***

---

[٣١٣] المصدر نفسه ص ١٢٥، واستخدم فيه جوازاً لم نجده في مجزوء الكامل، بإضافة تفعيلة كاملة في البيت الأول.

***الأَرْضُ بالدَّمِ خُضِّبَتْ وبصدرها الجُرْحِ شَاهِدْ***

***وبِكُلِّ زَاوِيَةٍ لمأسَاةٍ مُرَوَّعَةٍ مَشَاهِدْ***

***رَبَّاهُ ضَاقَ بِنَا الطَّرِيقُ وَقَدْ تَفَاقَمَتِ الشَّدائِدْ***

لقد ترك الموضوع منفتحاً على المستقبل المجهول، الذي لا يُعرف ما يُخَبّأ للعرب من مآسٍ جديدة، ومجازر جديدة ليشد أنظار المتلقي إلى المستقبل، وما يتطلبه هذا المستقبل من إعداد للأجيال، واستعداد كامل لمواجهة هذا العدو الذي يقضم الأرض العربية قطعة إثر قطعة، ويخطط لابتلاع كامل التراب الفلسطيني، وتشريد أكبر عدد ممكن من الشعب الفلسطيني تحت الخيام، والعرب بكل أسف، ما زالوا يتعاملون مع هذا العدو الفريد من نوعه في التاريخ، بكل استهانة، واستكانة وضعف.

لقد حاول عدنان مردم في هذه المسرحية، وفي مسرحية دير ياسين أن يصور كفاح شعب ثار على الاحتلال الصهيوني، وتحدى كل ما رافق هذا الاحتلال من قمع، وذبح، وتشريد، فما من عاطفة قومية يفترض وجودها في نفوس الثائرين، إلا مازجت قلب الشاعر، وما من فكرة وطنية، تلهج بها نفوس الناس، إلا خامرت عقله، والشاعر عدنان مردم لا يعرف اليأس، ولا يترك إليه سبيلاً في قلبه مهما ادلهمت أمام عينيه الطريق.

يتجلى في هذه المسرحية الصراع الأبدي بين الخير والشر، فقوة الخير يمثلها المجاهدون الفلسطينيون، وقوة الشر، يمثلها زعماء المنظمات اليهودية، والشاعر يعتقد اعتقاداً جازماً أن النصر في النهاية لن يكون إلا لصالح قوى الخير. إنه

يقدس الحق، والعدل، وينفر من الجور، والظلم، ويدعو إلى الرحمة والعطف، ويكره الاعتداء على حرية الإنسان وكرامته، ومن يعشق الحرية، والأرض والإنسان هذا العشق الصوفي لا يصيبه اليأس.

إن هذه المسرحية كغيرها من المسرحيات التي تتشابه في بنائها الفني، وعملها المسرحي، يتناول الشاعر فيها موضوعات قومية، وسياسية، واجتماعية، وإنسانية مختلفة، يقتبسها من التاريخ القديم، ليعبّر من خلالها عما في نفسه من الأفكار والأحاسيس المتولدة من الحياة الحاضرة، إنه يبدأ موضوعه بتصور فكرة مجردة، ثم يبحث عن حادثة تاريخية معينة، تصلح لتصوير هذه الفكرة تصويراً مشخصاً، ففكرة نضال الشعب في سبيل حريته، واستقلاله، أوحت إليه بمسرحية (غادة آفاميا) وفكرة الصراع السياسي، والتنافس على الحكم، أوحت إليه بمسرحية (العباسة) وفكرة الفداء أوحت إليه بمسرحية (الملكة زنوبيا) وهكذا دواليك، وتمتاز مسرحية فلسطين الثائرة، ومسرحية دير ياسين، بأنهما من المسرحيات التاريخية التي تستمد عناصرها وأحداثها وشخوصها من التاريخ المعاصر، أي من حياة شعب ناضل كثيراً، وما زال يناضل، ويجاهد لاسترجاع أرضه، ونيل استقلاله، فموضوع هذه المسرحية مع شقيقتها (دير ياسين) موضوع واقعي حي، أو قل إذا شئت موضوعاً سياسياً خصباً، يعبر عن مأساة فلسطين أحسن تعبير، ويقارب بين ماجرى من أحداث قبل خمسة عقود من الزمن، ومايجري حالياً من مقاومة لهذا الاحتلال في القدس والضفة والجنوب اللبناني.

إنها من النوع الكلاسيكي الذي يتغلب فيه العقل على العاطفة، والمثال على الواقع، وقد تجلى ذلك في الموقف العاطفي الذي صوّر لنا فيه الشاعر (أم موسى) وهي تودّع زوجها المجاهد عبد القادر الحسيني، والموقف الآخر عندما رأت والدها غازي جريحاً. إن الصراع تجلى بين العاطفة والواجب، بين الحب، وعاطفة الأمومة، والزوج، وبين الدفاع عن المقدسات والكرامات، فانتصر العقل على العاطفة.

إن معظم الشخصيات التي اختارها الشاعر، كانت من صميم الواقع، توضح المخاطر التي يتعرض لها الإنسان عندما يتقاعس عن قتال الأعداء، والتصدي لمخططاتهم، وهذه سمة من سمات الشاعر المثالي الرصين، تبدو واضحة في تركيزه على الشخصيات المسكونة بالرتابة، والعقل، والعفة، والحكمة، والشجاعة، وغيرها من القيم التقليدية. ولابد من الإشارة إلى أن الحقائق التاريخية التي تضمنتها هذه المسرحية، قد تكون مجزوءة، لأنها حقائق مقنّعة بالآراء السياسية والأفكار الذاتية للشاعر الذي احتلت القضايا القومية، ولاسيما قضية فلسطين حيزاً كبيراً من تفكيره، وإبداعه.

إن موضوع المسرحية مصدره الواقع والتاريخ معاً، فهو مستمد من إحدى المعارك التي حدثت في فلسطين في منطقة القسطل، والبناء الفني الذي ارتكزت عليه المسرحية المردمية، يقوم على العناصر التي قامت عليها المسرحية الكلاسيكية مع قليل من التطوير والتغيير. نقف على أهمها:

## أ - الموضوع:

هو مجمل الأحداث في المسرحية، وهو الذي يوحي بالعبرة فيها، ومن هنا تباينه عن فكرة المسرحية، أي القصد الذهني فيها، لأنه هو (قصة المسرحية)، ومدار مغزاها[٣١٤] وقد كان أرسطاليس يرى أن الموضوع هو الجزء الهام، والأساسي في المسرحية، وإنه بمثابة الروح فيها، وبدونه لا توجد مسرحية، ناهيك أنه كان يتوسع في استعمال مصطلح (موضوع) يطلقه على الحدث، والحبكة، والعمل المسرحي، وعلى الخصوص كان يتشدد بأمر (وحدة الموضوع) عبر تشدده بأمر وحدة الحدث في المسرحية، فيكون الموضوع واحداً، كما يكون الحدث واحداً، وتكون الحلول نابعة من الموضوع ذاته. لم يتقيد الشاعر عدنان مردم في معظم مسرحياته بوحدة الموضوع أي على وحدة العمل المسرحي في المسرحية، وكذلك

---

[٣١٤] (فن كتابة المسرحية) ص ٩....

على وحدة الزمان، ووحدة المكان وهي الوحدات الثلاث التي أكد عليها أرسطاليس، وجميع الكتاب والنقاد الاتباعيين الكلاسيكيين فيما بعد، ففي مسرحية غادة أفاميا التي وزع الشاعر أحداثها على أربعة فصول، يتمحور موضوعها وأحداثها حول فكرة حق الشعب في سيادته على أرضه، وحقه في الدفاع عن هذه السيادة عندما يتعرض لها غاصب محتل، فالقائد الروماني (بيدا) احتل أفاميا بجيش جرار، لا يملك أهالي المدينة القدرة على التصدي له، إلا أن بعض الشباب المتحمس في المدينة، يأبى أن ينام على الضيم، ويحاولون مع الوليد الزعيم الوطني للمدينة، أن يبدأوا بأعمال فدائية، تشعر القائد الروماني بشيء من المقاومة فيحاول الوليد الزعيم الوطني إخماد غضبهم، ويدعوهم للقبول بالأمر الواقع.

ويجعل الشاعر عدنان مردم الخلاص على يد الضابط الروماني (سابا) الذي يقع في حب (غادة)، ويكون هو نقطة البداية لشق صفوف الجيش الروماني، وإشعال الشرارة الأولى في المعبد الذي كانت ستقدم فيه ابنة الوليد (غادة) قرباناً للآلهة في عيد النصر الروماني، والذي سينفذ المهمة في حرقها، عاشقها الضابط (سابا) الذي يتحول إلى خط الدفاع المضاد ، فيقتل قائد الغزو، ومعاونه، وينقذ محبوبته من الموت، وتتحرر المدينة من استعباد الجيش الروماني، ويقف زعيم المدينة ليعلن انتصار الحب على الحقد والكراهية، والسلام على الحرب.

إنه انتصار افتراضي، أقرب إلى الخيال منه إلى الواقع، وانتصار الشعوب لا يتم على أيدي غاصبها، وإنما بالمقاومة وبالثورات الشعبية.

لعلّ الشاعر عندما اختار هذه النهاية لمسرحية غادة أفاميا، أراد أن يؤكد دور القيم في التاريخ، وتأثيرها في حركته من خلال قيمة (الحب ) التي تذيب جميع الفواصل الحدودية بين البشر، وتوقظ ضمير الغاصب والمغتصب في لحظة واحدة من صحوة الضمير، فيكون صوت الحق هو الصوت الأقوى، لعلّ الشاعر عدنان مردم أراد أن يوهمنا، أو يتوهم هو بذلك، أما في الحقيقة فإن تاريخ الشعوب التي تتعرض لغزوات خارجية، يؤكد لنا أنها لم تتحرر من قيود الاغتصاب والاحتلال

إلا بالمقاومة، وإذا كان الشاعر قد استند في موضوعه على حدث تاريخي، فإنه لم يبرهن على صحة هذا الحدث أو على واقعيته في مجريات الأحداث التي ساقها على مدى أربعة فصول، ربما أراد أن يقنعنا بأن انتصار الحق ليس مرتبطاً بوجود القوة الصادّة والرادعة لسارق الحق، بل إن القوى الخارقة التي يمتلكها الحق ذاته، تجعله يحقق انتصاره بنفسه، وهذا ما يروّج له بعض الناس المثاليين في أفكارهم إلى درجة الوهم في صراعنا مع العدو الصهيوني، بأنه سيتفسخ من داخله، ويهزل ويموت من تلقاء نفسه جرّاء هذا التفسخ الداخلي، وهو مفهوم مثالي أبعد مايكون عن إرادة روح التاريخ وأحداثه التي لم تخل مسرحية من مسرحيات عدنان مردم من رمز تاريخي، أو حادثة تاريخية، يقيم عليها بناءه المسرحي، وتكون هي محور الموضوع الرئيسي فيها.

## ب - اللغة:

إن الشيء المميز في المسرحية المردمية (لغتها) فقد كان عدنان مردم مسكوناً بهاجس حب اللغة، واختيار الألفاظ المناسبة للمعاني التي يريد طرحها في المسرحية أو القصيدة، فلم نقرأ له شعراً غنائياً، أو شعراً مسرحياً إلا باللغة الفصحى السليمة من أي خلل، لذلك جاءت معظم مسرحيات عدنان مردم، تتسم بالمتانة، وقوة السبك، خالية من عناصر المسرحية الذهنية، فهي لا تعتمد على المعاني المجردة، ولا الأفكار المطلقة، بل يختار الكلمات التي تعبر عن الحدث، وتخبر عن الموضوع، وتضفي على الزمان والمكان حواراً طويلاً أحياناً، لكنه يصوّر الحدث، ويصف الحالة بمعنى آخر لقد ساعدته شاعريته على بلاغة الوصف اللغوي، الذي جاء مساعداً للفعل والحركة والموقف في المسرحية المردمية.

غير أن هذه اللغة الشعرية التي وظفها لنقل أفكاره إلى المتلقي، لم تكن متنوعة في الخطاب حسب الحالة التي يتطلبها الموقف، أو حسب الشخصية التي يتوجه منها وإليها الخطاب، حتى يخيل لنا ونحن نسمع بعض الحوارات على اختلاف الشخصيات والزمان والمكان، متقاربة إلى حد كبير في لغتها، ففي

مسرحية دير ياسين مثلاً في المشهد الأول من الفصل الثاني عندما يلتقي محمد علي خليل وجابر مصطفى في بيت المختار، وكان الموقف يتطلب أن يتحصّن أهالي القرية في بيوتهم، ويستعدوا لملاقاة العدو الذي يدبر لهم مكيدة، بينما المختار يحاول تهدئتهما.

يقول الشاعر على لسان شخصية (محمد علي خليل)[٣١٥] [من مجزوء الكامل]:

***ما في التريث حيلة  تُجدى وليس بها غنى***

***قمْ وادع للعمل الشبابَ  ولا تطلْ جدلاً سدى***

***وأجب نداءَ الضارعين  بما يُحتِّمه الندى***

وفي المشهد الأول من الفصل الثالث، في مستعمرة جبعات شاؤل حيث كان يجتمع في أحد الأمكنة، زعماء المنظمات الصهيونية الإرهابية مناحيم بيغن، ومردخان بوخمان، ودافيد ليثل للتشاور بصدد مجزرة دير ياسين يقول الشاعر على لسان دافيد ليثل[٣١٦] [ من مجزوء الكامل]:

***مافي التردد حيلة  والسيل قد بلغ الزبى***

***دربُ الكرامةِ شائكٌ  من دونه عصفُ الأذى***

***والحقُ يُنتزعُ انتزاعاً  بالصَّفائح والقَنَا***

---

[٣١٥] دير ياسين، مصدر سابق، ص ٥٦.
[٣١٦] دير ياسين، مصدر سابق، ص ٧٥.

***والملكُ يُرفع صَرْحُهُ بجماجمٍ لا بالمنى***

ترى أي درب للكرامة، وأي حق، يدافع عنه الصهاينة؟ ربما كان يصلح هذا الحوار، وهذه اللغة في خطاب موجه لمجموعة عربية تتردد في الدفاع عن أرضها وكرامتها، وهذا الأمر يتردد على لسان العديد من الشخصيات، ويبدو أن مسألة اللغة شغلت مساحة واسعة من تفكير رجال المسرح فبعضهم نظر إلى الكتابة للمسرح، على أنها من أنواع الكتابة الأدبية، وفي مقدمتهم شاعرنا عدنان مردم الذي كان يريد أن يقدم نصاً أدبياً بلغته، وحواره يقرأه المتلقي قراءة، وكأنه يقرأ ديواناً شعرياً، في حين أن الكاتب سعد الله ونوس، كان يعتبر النص المسرحي جزءاً من كل، وأعطى للعرض المسرحي الذي يشكل (جوهر الظاهرة المسرحية) الأهمية القصوى، (حيث يقول: تقليص الظاهرة المسرحية إلى دراسة أدبية للفصول أو أحكام جمالية تتناول بقية عناصر العرض المسرحي مفردة أو متراصفة، إنما ينطوي على جهل بطبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية، ويؤدي فوق ذلك إلى تمويه مضمونه الاجتماعي، والانحراف بالدور الذي ينبغي أن يلعبه في حياتنا)[٣١٧] وقد رفض ونوس مسرح الحكيم الذهني لأنه كتب ليقرأ لا ليعرض أمام النظارة وتكاد تجمع الآراء النقدية على أن لغة الشعر المقصودة لذاتها المرصّعة بالغنائية والإنشائية، ماتزال تقف حائلاً دون إيصال الأفكار إلى المتلقي، لاسيما في الشعر المقفى الموزون الذي يحتاج فيه الشاعر إلى مراعاة الوزن والقافية والروي في الحوار.

## جـ الحدث:

لم يكن عدنان مردم من هواة تعددية الأحداث في المسرحية، بل كان يشيد

---

[٣١٧] المسرح العربي، سقوط الأقنعة الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٢٢.

بناءه الفني لجميع مسرحياته حول حدث محوري واحد، تتفرع عنه، أو تقوم عليه عدة أحداث فرعية، وهذا ساهم بشكل أو بآخر في بناء مسرحياته بناءً سردياً، يبدو عفوياً في إطار الشخصية التي تؤديه، لكنه في حقيقة الأمر هو متصاعد، ومرتبط وفق جري الزمن، مع الأخذ بعين الاعتبار، مقاربة المونولوج الشعري من طبيعة السرد التي تفرضها عمليات استرجاع الماضي، أو الحلم، أو الحكمة التي كانت تتغلغل في ثنايا معظم المشاهد. "إن البناء السردي بناء سهل، يغري بالجري عليه، ولكن في سهولته مزالق كثيرة، ولا يمكن تجنبها إلا بامتلاك مقدرة على التكثيف والتركيز، والإغناء، ويبدو البناء السردي ملائماً للمسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدراً لها، ولكن مزالق ذلك البناء، ستبدو عندئذٍ أكثر خطورة، إذ يبدو التاريخ نفسه مبنياً بناءً سردياً، وهو ماقد يؤدي إلى إضعاف دور المؤلف في إغناء بناء المسرحية، وقد يقصره على نقل التاريخ إلى المسرحية، بتحويله إلى حوار فحسب، من غير عناية بالبناء أو اهتمام ولكن لا يمكن أن يعد البناء السردي سيئاً في ذاته، ولا ضعيفاً، فالقيمة ليست فيه، وإنما في أسلوب الاعتماد عليه"[٣١٨].

إن الشاعر عدنان مردم حينما حاول أن يقدم نصاً مسرحياً، معتمداً على حادثة من التاريخ، أو على رمز من التراث العربي أو الإنساني، فإنما كان يحاول أن يعبّر عن أفكاره، وموقفه والرموز التاريخية والتراثية التي اعتمدها، تكشف عن طريقة التفكير والرؤية التي كان عدنان مردم ينظر من خلالها إلى التاريخ، فلم يكن ينظر إليه من منظور المؤرخ، بل من منظور الشاعر الذي يستبعد التاريخ، ويستحضر التراث ليلتمس منهما العظة والعبرة فيما يوازي تلك الأحداث التي وقعت في الماضي أو ما يشبهها في الواقع الراهن المعيوش للشاعر، فقد سجل الشاعر عدّة مواقف متشابهة إلى حد كبير، تتلخص في الدفاع عن الحق،و مقاومة المحتل، ورص الصفوف في معظم المسرحيات الشعرية التي اعتمد فيها التاريخ ولم تكن مسرحيات فلسطين الثائرة، مصرع غرناطة والملكة زنوبيا وغيرها التي التزم

---

[٣١٨] (المسرحية التاريخية) ص ٢٧٤.

فيها بجوهر الأحداث التاريخية، وخرج عن هذا الجوهر في بعض الجزئيات الثانوية، مضيفاً إليها ما يُسعفه الخيال من أحداث فرعية، ويظهر اهتمامه الكبير بالهيكل الخارجي للعمل المسرحي، وبطريقة التعبير الشعرية التي تقوم على الجزالة، وسلامة اللغة، وسحر البيان وليس على المفردة الدرامية المنسجمة مع الحركة المسرحية، والملائمة لها، وهذا بكل أسف انعكس سلباً على تنامي الحدث الدرامي وفق تتابعه الزمني في النص المسرحي، المحمول على خَطّي سكة القطار، أحدهما حدث في الماضي والثاني يحدث في الحاضر.

ولا غرابة أو استغراب، أن تكون معظم مسرحيات عدنان مردم تسير على نمط واحد، فوق تلك السكة، من حيث البناء الفني الذي ينهج نهجاً كلاسيكياً في شكله ومضمونه، مع بعض الخروج الطفيف على هذا النهج الكلاسيكي عندما يجد الشاعر أنه مدعو إلى ذلك في سياق الحدث التاريخي ذاته.

## د - وحدة الزمان والمكان:

إن تقانة الإبعاد الزماني والمكاني "تقوم على خلق واقع فني بديل من الواقع، يبتعد عنه زمانياً ومكانياً، ولكنه غير بعيد عنه من ناحية الدلالة، وتتم هذه التقانة عادة باستخدام واقع تراثي، ويقوم هذا الإبعاد على عملية المشابهة بين الواقعين الفني والمعيشي، وبين الماضي والحاضر[٣١٩].

بحيث يختار الكاتب أو الشاعر حادثة تاريخية من ذلك الماضي، وينسج عليها أحداثاً مسرحية يمتزج فيها التاريخ بالواقع.

إن مأساة الحلاج، ومأساة (أبوبكر الشبلي)، ومأساة رابعة العدوية، والملكة زنوبيا وغادة أفاميا، والعباسة، هي تعبير عن مأساة الإنسان الذي يبحث عن الحقيقة، ويدرك أن خلاصه الفردي والجمعي، يقوم على انتصار هذه الحقيقة. ولم يتقيد عدنان مردم بحرفية المسرح الكلاسيكي في الزمان والمكان، حيث يحدد زمن

---

[٣١٩] المسرحية في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٦٨.

المسرحية بأربع عشرين ساعة والمكان في موقع واحد لا يصح الانتقال منه بسهولة. لقد تجاوز هذا الشرط، فكانت تستمر أحداث بعض المسرحيات شهراً أو شهرين، ويتم الانتقال مع كل حدث جديد إلى مكان جديد، ورغم أنه من أنصار التقاليد الفنية التي يقوم عليها المسرح الكلاسيكي، فقد تجاوز هذه التقاليد المسرحية المعروفة، ليس فقط في الإبعاد الزماني والمكاني والحدث بل في الصراع، والحوار اللذين يُجسَّد فيهما الفعل الدرامي، فأزمنة الأفعال التي وظفها الشاعر في نصوصه الشعرية؛ تشير إلى أنه استخدمها بصفتين وزمنين: زمن الماضي المشبه، والحاضر المشبه به، وصيغة السرد التاريخي والوصف السردي للحدث، وبلغة الشعر الموشّى بالاسترسال، والإنشاء، والمبالغة، والصور المجازية، والإيقاع الشعري المناسب للموقف، والحالة، إن تشكل الزمنين في زمن واحد وتوصيف الأحداث التاريخية المتقابلة أو المتماثلة في الزمنين، يوقظ في الذاكرة أشياء وأشياء، ويدفع الخيال باتجاه الآفاق البعيدة لاكتشاف أحداث جديدة على البعدين الزماني والمكاني، وقد برع الشاعر عدنان مردم في هذا التوليف بين الماضي والحاضر من خلال اختيار أحداثه التاريخية، والرموز البشرية التي صنعت تلك الأحداث، أوساهمت في صناعتها، وقد أباح أرسطاليس للشاعر إباحة التصرف بالمعطيات التاريخية، وعلى هذه الشاكلة راح يميز بين التاريخ وبين الشعر، الأول يروي ماحدث، والآخر يروي مايحتمل أن يحدث، وترك هامشاً للشعراء في المأساة أن يحافظوا على الأسماء التاريخية الحقيقية، وهذا مافعله الشاعر عدنان مردم في معظم مسرحياته، فقد حافظ على رموزه التاريخية بأسمائها كما وردت في كتب التاريخ، أو الأخبار، ولا ينقص من شاعرية الشاعر، أو ينتقص من إبداعه إذا هو انتزع موضوعه من التاريخ، أو اختار أشخاصه من أحداث تاريخية أو رموز تراثية إنسانية وأبقى عليها أسماءها، كما فعل في مسرحية الملكة زنوبيا، وفي مسرحية فلسطين الثائرة، ودير ياسين وغيرها، فالشخوص التاريخية التي شاركت في تلك الأحداث ثبتها الشاعركما هي في نصوصه المسرحية.

## هـ - الصراع:

الصراع: "حالة وجدانية من التوتر، تتضارب فيها العواطف مع ظرف ما؛ إن دراسة الصراع بالتالي، هي دراسة (العاطفة) في هذا الوضع التوتري، وهي تتصارع فيه، مع نفسها داخلياً، ومع الظروف، والعوائق خارجياً"[٣٢٠].

والصراع هو أحد مقومات العمل الدرامي إذا لم أقل أهمه على الإطلاق، فهو النابض الذي يدفع الأحداث باتجاه التصاعد.

والإنسان بحكم تكوينه يحمل في طياته بذور المثنوية: الخيروالشر، الحب والكره، الشفقة والقسوة، الفرح والألم، الإقدام والإحجام، وعندما تصطدم الدوافع الداخلية بالمعوقات الخارجية يكون الصراع، وعندما تتناقض العاطفة مع العقل يكون الصراع أيضاً، وقد تجلت هذه الأشكال من الصراع بنسب متفاوتة في المسرحية المردمية، وغالباً كان الواجب، والضمير والتضحية هي المنتصرة: "وقد تفردت (المأساة اليونانية) بالصراعات الخارجية، في حين غلب على الواقعيين المحدثين؛ تصوير الصراعات الداخلية، بينما نجد في المآسي الكلاسية نوعاً ثالثاً هو المزيج من الصراعات الخارجية والداخلية، وقديماً كان أرسطاليس يقول: "إن الشفقة والخوف اللذين تثيرهما المأساة، يصدران عن (الصراع المسرحي) وأيضاً عن (تقلب الأحوال) بالبطل من السعادة إلى الشقاء"[٣٢١]. وأمر بدهي أن الصراع ينشأ عن الشخصية، بحيث أن مقدار الصراع، يحدد بقوة الإرادة عند الفرد، وأبعاده الثلاثة: البعد العضوي الوظيفي –ثم البعد الاجتماعي– ثم البعد النفسي والتي تجعل الفرد بطلاً، ويذهب (أيجري) إلى أن الصراع ككل في المسرحية أربعة أنواع[٣٢٢]: تشكل في مجموعها مرتكزات الصراع في العمل الدرامي، وهي تتفاوت بين عمل وآخر، وقد تلتقي في العمل الواحد، تبعاً لأحداث المسرحية، والشخصيات الحاملة للنص المسرحي، والصراعات القائمة بينها.

---

[٣٢٠] (فن كتابة المسرحية)، ص ٢٨.
[٣٢١] فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص ٣٢.
[٣٢٢] المرجع نفسه، ص ٣٣.

فالصراع الساكن بطيء الحركة، والشخصيات في نظره هي المسؤولة عن سكون الصراع في المسرحية، وحين تكون الشخصية لا تحسم في أمر من الأمور، ولا تريد شيئاً، ولا تعرف ماذا تريد، فلا ينتظر منها صراع صاعد كما هو الحال في شخصية(المختار) في مسرحية(دير ياسين) وشخصية (الوليد) في مسرحية(غادة أفاميا) وشخصية (نعيم) في مسرحية (مصرع غرناطة).

أما الصراع الواثب فهو الذي يتدرج صعوداً بسهولة، وهدوء، كأن يبدأ المؤلف من وفاء، ثم يصل بوثبة إلى الغدر، وهذا يتوضح بشكل جلّي في مسرحية العباسة، وديوجين الحكيم، والحلاج، حيث يتنامى الحدث الدرامي من خلال الصراع بين القوى الخيّرة والقوة الشريرة.

أما الصراع الصاعد فهو الذي يكون صاعداً في تدرجه في المسرحية، وذلك أمر يعود في الأساس إلى فكرة الموضوع، وأكثر مايمثل هذا النوع من الصراع في مسرحيات عدنان مردم (مسرحية الملكة زنوبيا) التي يتصاعد فيها الصراع حتى يصل ذروته في إقدام الملكة زنوبيا إلى مواجهة الموت بكل شجاعة.

أما الصراع المرتقب فهو الصراع الذي يشعر المشاهد، أو القارئ بالتسوية الوشيكة وهو الذي يشير بشكل خفي من خلال الحوار إلى النتيجة أو الخاتمة، وقد تجلى ذلك في مسرحية غادة أفاميا، ومسرحية (أبو بكر الشبلي)، ومسرحية القزم، وفاجعة مايرلنغ التي تنبئ عن نهاياتها باستثناء مسرحية غادة أفاميا التي كانت نتيجتها غير متوقعة.

## و- الخيال:

يستعمل النشاط الخيالي للدماغ البشري في إبداع مختلف الآداب والفنون، للدلالة على كل ماله علاقة بالتصوير الحسي للأشياء، أو تصوّر أشياء غائبة عن الحسّ، وقد يعني مفهوم النشاط الخيالي (إعادة تشكيل حالات (المتلقي) العاطفة،

وبخاصة التعبير عما قد يصاحبه من (تأثير) أو لذة أو حالة انفعالية)).[٣٢٣]

والخلق الخيالي بهذا الفهم، هو الخيال القادر على الجمع بين فكرة الإشارة الموجهة أو وحدة الدلالة، وبين الصورة المتخيّلة لهذه الفكرة.

((وإن النهج المثالي التأملي لا يستوعب مافي النشاط الخيالي من دلالات (متفاعلة)، وإن الإشارة إلى القلب أو العواطف لا تعين كثيراً على إدراك الخلق الخيالي، أو بيان نشاطه الجمالي وإن فاعليته لا تعتمد في قوتها ونموها على إعادة تشكيل المدركات الحسية، وإدراك الارتباطات فيما بينها، وإضافة تجارب جديدة، أو إعطاء هذه المدركات فرصة الدخول في مسافات بعيدة وقريبة. وإنما تعتمد في ذلك على مجرّد تصور أشياء غائبة عن الحسّ، واعتبار الصورة المتخيلة شكلاً من أشكال الانفعال بالعالم الخارجي))[٣٢٤].

والخيال في المسرح يختلف عن الخيال في الشعر، ذلك أن الأخير يعتمد بالدرجة الأولى على نشاط اللغة التصويري والمدلول اللغوي في الصورة الشعرية المركبة التي ينتجها خيال المبدع في حين أن الخيال في المسرح يخضع لتقاطعات متنوعة تبعاً لتطور الحدث والشخصية معاً.

ومن الصعب في هذا المقام أن نتوقف عند جميع الإضاءات الخيالية التي أتبعتها مخيلة الشاعر عدنان مردم في كل مسرحية، وحسبنا أن نشير إلى نقطة هامة ترتبط بالخيال الفني لهذا الشاعر، وهي قدرته على تحريك شخصياته بما يوازي حركة الأحداث، واصطناع شخوص متممة أو مساعدة للشخوص التاريخية التي كان يستنبطها من قلب الأحداث التاريخية ذاتها، يضاف إلى ذلك خلق شخصية درامية جماعية تعبّر عن الرأي الأقوى في المسرحية وهي الشخصية التي تتمثل في الكورس. (مجموعة الصبيان في مسرحية غادة أفاميا) الذين يرفضون الانصياع لأوامر القائد الروماني بإخلاء شوارع مدينة أفاميا استعداداً للعرض

---

[٣٢٣] سلوم، تامر، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٨٣، ص ١٧٠.

[٣٢٤] نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، مرجع سابق، ص ١٧١.

العسكري، و(مجموعة الصبيان واليافعين في ثورة فلسطين)، الذين يهتفون بحياة عبد القادر الحسيني، ويؤكدون قيادته، وانتصاره على الصهاينة قدّمها على شكل أهازيج، وأصوات شعبية تعبّر عن خلاصة الموقف النهائي للشاعر في المحصلة كقوله[٣٢٥] [من منهوك المحدث]:

***عَبْدَ القَادرْ  مِلْءُ الخَاطِرْ***

***أَعْطَى وجَزَى  كَحَيَا غَامِرْ***

***عَبْدُ القَادرْ  لَيْثٌ خَادِرْ***

***صَعْبٌ مُرٌّ  كَشَبَا البَاتِرْ***

وكلما توفرت لدى المبدع ملكة الخيال، كلما استطاع أن يخلق صوراً جديدة، أو شخصيات جديدة وفاعلة في القصيدة أو المسرحية.

إن خيال الشاعر عدنان مردم كان جوّاباً في الآفاق، ولاسيما عندما يسترسل في الحوار، فتتولد الصورة من الصورة، والشخصية من صميم الحدث، وأكثر ماتبرز شاعريته في تصوير المشاعر الداخلية في العمق النفسي للشخصية، وليس في الظاهر أو (الخارج) فوق الأسطح، استطاع أن ينطقها الشعر بخيال مجنح قد لا تمتلك شيئاً من هذا الخيال في حياتها العادية.

لكن الصورة التي انتهت إليها خاتمة مسرحية غادة أفاميا، كانت تدعو إلى الدهشة، منذ المشهد الأول كان الصراع بين شخصيات تميم ونايف وغادة من

---

[٣٢٥] فلسطين الثائرة: مصدر سابق، ص ١١٣.

جهة، يقابله في الجهة الأخرى الوليد، وبعض أهالي المدينة يشكل وقود العمل الفني ولا غرابة في ذلك فالصراع عماد العمل الدرامي، والوقود الذي يحرّك أحداثه وشخوصه، ويرتكز على مجموعة المشاعر والأحاسيس والنوازع، والمحاكمات التي تعصف بأبطال المسرحية وتحركهم لتطوير الحدث، وتصاعده المستمر حتى يصل إلى الذروة التي تسمى في المصطلح النقدي العقدة أو الحبكة.

والصراع في مسرحية غادة أفاميا لم يخرج عن هذا السياق، فقد بلغ الصراع ذروته عندما جيء بغادة مقيدة إلى المعبد لتقدم قرباناً للآلهة في عيد نصر الامبراطور الروماني (بيدا) وجيء بعاشقها (سابا) الجندي الروماني لتنفيذ حكم الإعدام فيها، فتتعطف الأحداث بسرعة عجيبة، وبدلاً من أن تكون الضحية محبوبته غادة، يكون الضحية(القائد الروماني بيدا) هذا التحول المفاجئ في أحداث المسرحية لم يكن متوقعاً أما النهاية التي تحمل توقعات انتصار الإرادة الشعبية على الغاصب المحتل، فهي واردة منذ المشهد الأول الذي يقف فيه تميم ونايف بين أشداق المأساة تمزقهم مخالب الحقد والألم والثورة الذي يقذفه إليها صوت وقع أقدام الجيش الغازي المظفر على ساحة مدينتهما حيث يتفجر فيها الشعور القومي؛ بعض يتوالد من بعض على الرغم منهما فيصرخ تميم[٣٢٦][من مجزوء الكامل]:

***أسمعت عربدة القوي وصوته المتوعدا***

***وشهدت مصرع من قضى دون الحمى مستشهدا***

***في كل رابية دم يجري ويعصف مزبدا***

ويستمر الصراع متدافعاً على شكل نضال قومي وطني بين المختار الذي

---

[٣٢٦] غادة أفاميا- مصدر سابق- ص ١٧.

يريد حلاً سلمياً للصراع وبين تميم ونايف اللذين يصرّان على الكفاح المسلح والمقاومة، ويظل الصراع الداخلي موازياً للصراع الخارجي في معظم الشخصيات ولاسيما شخصية (الوليد) التي تحمل سمات الشخصية الإشكالية في المسرحية، فهي تقارب الخيانة في بعض طروحاتها الفكرية التي تدعو إلى القبول بالأمر الواقع، وتقارب الموقف الوطني والقومي في مؤازرة أهالي المدينة للدفاع عن مدينتهم في بعض المواقف الأخرى.

## ز - الحبكة:

وهي العقدة أو مركز الدائرة التي تتلاقى فيها جميع الخطوط الداخلية في نسيج المسرحية، وتنشأ من جملة الأحداث والصراعات، والظروف التي يخلقها المؤلف من التناسق بين تلك الخيوط، لتصل إلى ذروة الهرم في التقاط أنفاس القارئ أو المشاهد. وكلما سمح الشاعر أو الكاتب المسرحي للحدث الدرامي أن يتصاعد، وينمو باتجاه إثارة أفكار للبحث عن الحل، كلما كان العمل مشوقاً، فهناك حلول عقلانية، وهناك حلول سعيدة مثل الزواج، واللقاء، والانتصار وماشابه ذلك، وقد كانت معظم الحبكات في المسرحية المردمية تتجه نحو الماسأة، والحلول المفجعة.

وفي الحبكة تتمحور ذروة الصراع، ويتجلى التوتر في أسمى معانيه الحركية والنفسية، مما يدفع القارئ إلى احتباس أنفاسه، والتعجيل في تقديم الحل المنسجم مع تنامي تلك الأحداث وتتابعها، لقداستطاع الشاعر عدنان مردم في معظم مسرحياته، أن يقدم تسلسلاً درامياً مقبولاً في التدرج شيئاً فشيئاً صوب الحبكة.

إلا أن حركته كانت بطيئة أقرب إلى السكون منها إلى الحركة في المشاهد التي كان فيها يغوص إلى أعماق الشخصية ويستنطقها.

واجتهد الشاعر أن يجعل الحوار مناسباً وفصيحاً، ولأنه كانت تأخذه الشاعرية من المسرح من حيث يدري أو لا يدري، فقد أثّر ذلك على الحبكة وجعلها باهتة

مسرحياً ودافئة شعرياً حتى جعل أحداث تاريخ الحاضر، تتنفس في تاريخ الماضي يبدو ذلك في غادة أفاميا، الملكة زنوبيا، وفي مسرحية مصرع غرناطة وكان هناك استبطان عميق لشخوص غادة أفاميا بقدر ماكان هناك غوص في التحليل النفسي لكل شخصية رئيسية في المسرحية؛ ولاسيما تلك الشخصية التي تقترب من الشخصية الإشكالية ذات المواقف المتباينة، والصراعات النفسية العميقة في الداخل.

## حـ الشخصيات:

"الشخصية في عرف علم النفس هي الصورة المنظمة المتكاملة، لسلوك فرد يشعر بتميزه عن الغير؛ ففي (مرآة الذات)، الشخصية هي الشخصية الذاتية، وهي شعور المرء بذاته، وذاتيته، في حين في (مرآة الغير) هي شخصية موضوعية، أو هي الأثر الذي تتركه المظاهر السلوكية للشخص في مشاهديه أو في خلقه هو نفسه، وفي مجالات التحليل الأدبي؛ (الشخصية) هي مجموع الصفات الجسمية والعقلية والخلقية التي يتصف بها الإنسان، وتميز الشخص في سلوكه، وطباعه عن غيره، وفي المسرح هي البطل، ومايتصف به من طباع، تؤلف تكوينه النفسي، والخلقي"[٣٢٧]. لقد قدّم لنا الشاعر عدنان مردم شخصيات من التاريخ، ومن التراث، ومن الواقع، هذه الشخصيات تتسم بصفات معينة جسمية، وخلقية، ووجدانية، وفكرية، كما أنها تعاني هموماً ومشاكل وطنية وقومية أكثر مما تعاني من مشاكل يومية حياتية، وقد اعتنى بتصوير هذه الشخصيات عناية فائقة، فقدمها على أنها نموذجية، أو نمطية لا تتبدل ولا تتغير، وألبسها على اختلاف شرائحها الاجتماعية، ومستوياتها الثقافية؛ لبوس الشعر والبيان، فأصبحت تنطق بالحكمة، والبلاغة بمقدار متقارب جداً، لأنه هو الذي كان ينطق بلسانها، ولأنه ترك لشاعريته العنان كي تصول وتجول في رحاب الشعر، أكثر مما تصول وتجول في رحاب المسرح، مما أضعف وتيرة الصراع في المسرحية الدرامية، ونحن عندما نقرأ مسرحية ملكة

---

[٣٢٧] (فن كتابة المسرحية) ص ١٧.

تدمر أو فاجعة مايرلنغ أو غادة أفاميا أو فلسطين الثائرة لا نجد أي اختلاف في بناء الشخصيات ومنطوقها إلا من حيث الناحية التراتبية، تتقدم شخصية أو تتأخر حسب طبيعة المشهد، ومتطلبات الحدث، أما من حيث الجوهر، فالرمز التاريخي، أو التراثي أو المعركة، هي محور الموضوع، والشخوص يتوزعون على ثلاثة اتجاهات:

الاتجاه الأول: رافض لكل أنواع المساومة على احتلال الأرض ومصرٌّ على الدفاع والمقاومة حتى يتم جلاء الغاصب عن أرض الوطن، ويستعيد الشعب حريته وكرامته، وهذا ينطبق على شخصيات عبد القادر الحسيني، وعادل النجار، وإبراهيم أبو دية، والشيخ عبد الفتاح المزرعاوي. وعزمي الجاعوني في مسرحية فلسطين الثائرة.

أما الاتجاه الثاني: فهو المسالم الضعيف المتخاذل الذي يضعف أمام المحتل، ويضعف المعنويات، ويلوي العنق أمام المحتل.

والجيل الثالث: هو الذي يقف على مفترق طرق يريد أن يحافظ على هيبته وسلطته، وفي الوقت ذاته يريد أن يحقق رغبات الشعب في التحرر والاستقلال، ويبرز هذا الاتجاه في شخصية المختار في مسرحية دير ياسين، وإبراهيم في مسرحية فلسطين الثائرة، والوليد في مسرحية غادة أفاميا حيث يخاطب ابنه تميم قائلاً[٣٢٨][من المجتث]:

***بنـيّ بالحب يُبنى ماهدَّمَتْهُ المنيّه***

***وبالحنان جراح تُؤسى وتُنسى الرزيهْ***

***ما العنفُ يدفع حيفاً ولا يصون قضية***

---

[٣٢٨] غادة أفاميا، مصدر سابق، ص ٤٥.

***إن شئتَ كسب عدوٍ فامدد يداً بتحيهْ***

***وابعث بعطفك فيه شعوره المنسيّه***

ولكن الابن الثائر الغاضب تميم الذي يدرك تماماً أن الغاصب لا يجلي عن أرض الوطن إلا بالقوة، وله مع هذا الغاصب ذكريات دامية لا تُنسى، فقد امتلأ قلبه حقداً على الأعداء إلى الدرجة التي لم يبق فيها فراغ واحد للحب، ولم تترك له الأيام من عبء الأسى فؤاداً ينبض بالتسامح.

ويستحيل أن يُنسى دم أريق فوق هذه الثرى برصاص العدو اللئيم، ومازال هذا الدم يروي تراب الوطن كل صباح، هاهو يجيب أباه بكل العزيمة والتصميم على المقاومة والقتال[٣٢٩].[من مجزوء الوافر]:

***أبي لا ترج أن ننسى دماً فوق الثَّرى رطباً***

***وأن نغفر لسفّاكٍ إثماً جاوز العتبى***

***وصارت دارنا نهب المغير توزعت نهبا***

## ط - الحوار:

إن الحوار الطويل، والسردية، والغنائية المنسوجة على بحر واحد، وروي واحد

---

[٣٢٩] غادة أفاميا، مصدر سابق، ص ٤٥.

تظهر في حوار عدد من الشخصيات، وتكثر الكلمات والمفردات التي تحتاج إلى قاموس لإخراج معانيها، وقد أدرك ذلك الشاعر عدنان مردم، فقام بشرح عدد غير قليل من المفردات في الهامش، وتدل بعض الكلمات الصعبة على احتفاء الشاعر، واهتمامه باللغة، وقدرته على توظيف المهجور منها في السياق الشعري، ربما سعياً إلى إحيائه، وربما لكي يؤكد على اهتمامنا وحرصنا بهذه اللغة، وربما أضفى ذلك على المسرحية ببعض الهنات، فأصبحنا ونحن نقرأ لا تشدّنا الشخصية بأفعالها، بقدر ما تشدنا الشخصية بلغتها، وحكمتها، وقوة بيانها، حيث نلاحظ كثرة الحكم في المسرحية المردمية، وهي في الأغلب الأعم حكم نمطية، تتصل بالقيم، والشجاعة، والدفاع عن الأرض، وحب الاستشهاد، والاعتزاز بالتاريخ، ومقاومة الفساد، وفيها إشارات واضحة إلى البحث عن طرق للخلاص، حتى يبلغ الأمر في بعض الإشارات إلى اعتماد المعنى الذهني المجرّد.

وقد أدى ذلك إلى غياب الفجوة، أو اضمحلال الخلاف بين طبائع الشخصيات ومواقفها، لأن اللغة والحوار في المسرحية المردمية كما ذكرنا لم يعد يتصل اتصالاً مباشراً بالشخصيات، بقدر اتصاله بالسحر والشاعرية واللغة التي تقدّم الصورة الخارجية لتلك الشخصية وليس جوانيتها، فلم يعد بإمكاننا التمييز بين شخصية، وأخرى إلا من خلال اختلاف الأسماء فقط، لأن الأسلوب الشعري المتقارب لا بل الواحد، لأنه ينبع من قلب شاعر واحد كان نمطاً واحداً. ويعبّر عن فكر واحد، أومتقارب إلى حد كبير عند جميع الشخصيات، ولم يكن فيه من التنويع، والتلوين مايجعلنا نستطيع التمييز أو التفريق بين هذه الشخصية أو تلك إلا إذا كانت في الطرف الآخر، أي في الخندق الموازي للصراع كشخصية المجاهد عبد القادر الحسيني، وعادل النجار وإبراهيم أبو ديه، والشيخ عبد الفتاح المزرعاوي، وعزمي الجاعوني وأم بسام، وأم موسى من جهة، ومردخان بوفمان، ومناحم بيغن، ودافيد ليثيل في الجهة المقابلة، حتى إن لغة هؤلاء الصهاينة وشعرهم في سياق الحوارات التي كانت تدور بينهم، لم تكن ضعيفة ركيكة تنم عن

لكنة في لسان الأجنبي، بل كانت في المستوى ذاته في متانة الحبك، وقوة الألفاظ، وفخامة العبارة وجزالة التراكيب، مما يشير بوضوح إلى أن الشاعر كان يجهد نفسه، ويحرص حرصاً شديداً على صياغة شعره، وتصيد معانيه، قبل أن يحرص على صياغة الدراما من خيوط ذلك الشعر، بمعنى آخر بقي في كل ما أبدع من شعر على لسان شخوصه شاعراً فذاً، يمتلك أدواته الشعرية. وحريصاً على تقديم هذه الأشعار، بأجمل أثوابها، وصورها، أكثر من حرصه على تقديمها في نسيجها الدرامي، ولذلك بقي النص المسرحي الشعري المردمي، يراوح في دائرة الغنائية التي عاب الشاعر عدنان مردم سلفه أحمد شوقي على الوقوع في شباكها، فوقع هو من حيث يدري أو لايدري في الشباك ذاتها.

## ٢ – المسرح المردمي بين حضور النص وغياب العرض:

مما لاشك فيه أن هناك علاقة وثيقة بين الشعر وجميع فنون الكتابة، إلا أن التقارب والتشابه الذي يتأطر فيه الشعر داخل قالب حواري ثابت، في بناء المسرحية الشعرية ربما يشكل عائقاً في إيصال الأفكار التي نريد، فالشعر ليس نسيج أفكار وحسب، بل هونسيج وجدان، وخلجات نفس بشرية ذات اتجاهات وتشظيات متعددة، وفي هذا السياق لابد من طرح التساؤلات التالية:

أيهما أكثر ملاءمة للمسرح الشعر أم النثر؟ وإذا كان بينهما قواسم مشتركة تحقق نوعاً من التقارب، أو التشابه بحيث يتداخل القالب الشعري بالقالب النثري، فهل تكون الدعوة إلى اعتماد الشعر المسرحي في النص المسرحي بدلاً من الدعوة إلى اعتماد المسرح الشعري بكليته، هي أقرب إلى الصواب؟ وأيهما أكثر قدرة على الإيصال، وتحقيقاً للتواصل مع النظّارة؟ وكيف يمكن الوصول إلى لغة مسرحية يفهمها الجميع ويحبذونها؟ إنها تساؤلات لابد من طرحها ونحن نتفحص المسرحية الشعرية التي أرسى بنيانها شاعر متمكن كعدنان مردم، كنص أدبي بعيداً عن النظر إليها كمسرحية شعرية تتجسد شخوصها وأحداثها على الخشبة، محاولين إماطة اللثام عن كنه هذا النص، وعن سرّ غيابه عن الخشبة في العصر الذي وجد فيه، وربما في العصور القادمة من الأزمان التي تليه.

إذا كانت الغاية من الإبداع، والابتكار، في أي جانب من جوانب الحياة، (في العلوم، أو الفنون، أو الآداب) تجميل الحياة، والارتقاء بالوعي المعرفي والجمالي عند الإنسان؛ فإن الإبداع المسرحي بشكل خاص، لا تتحقق له هذه الغاية إلا إذا انصهرت الكلمات في قلب الشخصية التي تحملها، وتجسدت على الخشبة، تتلمس

دفئها أسماع المشاهدين في الصالة. فالإبداع لا يكتمل، أو يحقق الجدوى المعرفية والجمالية التي وجد من أجلهما، إلا حين يتحقق فيه شرطان رئيسيان:

**الأول: وجودالمبدع.**

**والثاني: وجود المتلقي.**

هذان الشرطان يشكلان طرفي المعادلة في أي إبداع، وبخاصة في المسرح، لأن النص المسرحي لا يؤكد حضوره، ونجاحه وفاعليته إلا فوق الخشبة.

لقد استقبل الجمهور البدائي تلك الطقوس الاحتفالية القديمة الدينية، والدنيوية بشيء من الدهشة، لاسيما حين أصبحت تشكل بالنسبة إليه شيئاً من المتعة، ومع تطور تلك الطقوس إلى مايشبه المسرح، تنامى هذا الحب، والتجاوب على اختلاف الأشكال التي تبدى بها بدءاً من مسرح الجوقة، والممثل الواحد، وانتهاءً بالمسرح الملحمي، ومسرح العبث، والنوّ مروراً بالأراجوز والمهرج والحكواتي، وحوارات الشعر التي كانت تقوم على وحدة البيت، أو القافية.

لقد أكد كثير من كتاب المسرح، ونقاده على أهمية الجمهور في أي عرض مسرحي، لا بل ربطوا ربطاً عضوياً بين النص المسرحي، والجمهور، وأول من تنبه إلى هذه المسألة في وقت مبكر الدكتور محمد يوسف نجم في مقال له نشر في التاسع عشر من تشرين الأول عام ١٩٧١م حيث يقول: "إن المسرح العربي هو الجمهور، وللمؤلف العذر إذ يستهل عمله بمسرحيات هزلية قصيرة، ولا يتصدى للمآسي، أو المسرحيات العصرية، أو الملاهي الراقية"[٣٣٠].

كما تنبه إلى هذه المسألة الكاتب الفريد فرج من خلال بحثه عن شكل للمسرح العربي حيث يقول: "لا يمكن اعتماد النظرية في مجال المسرح إلا عن طريق امتحانها في التطبيق، ولا يمكن قياس التجربة، أو قياس أي طرح فكري نظري إلا بالممارسة. إن فن المسرح فن تجريبي، لا يملك جمالياته في حد ذاته، وإنما قانونه،

---

[٣٣٠] (المسرحية في الأدب العربي) ص ٨٩.

وجمالياته هي العلاقة بين الإبداع وجمهوره في كل مكان وزمان".[٣٣١]

ومنذ منتصف هذا القرن (القرن العشرين) ظهرت بعض المسرحيات التي تعتمد على مشاركة الجمهور في الصالة بتقديم بعض الأدوار، وظهرت دعوات تحديثية تؤكد على ضرورة تحطيم الإيهام، والانتقال بالجمهور من مجرد متلق ومستقبل إلى مرسل أيضاً وأكثر ما يتجلى هذا النوع من المسرح في (مسرح بريشت) الذي انتشر في وطننا العربي، انتشاراً كبيراً في عقود الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، وإذا كان بعض كتابنا قد تأثر بالمسرح الأوربي، وعمل جاهداً لمحاكاته في كثير من إبداعه، فإننا نجد في الطرف الآخر كتاباً آخرين بحثوا، واجتهدوا لإيجاد ملامح شكل مسرح عربي، يكون النص المسرحي فيه مستعيناً بالجمهور، أو داخلاً في حوار معه أثناء تقديم النص على الخشبة، ويأتي في مقدمة هؤلاء الكتاب سعد الله ونوس في مسرحية (حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران)، التي يشارك فيها الجمهور بحوارات حادة من أول المسرحية حتى نهايتها. وقد لاقت هذه المسرحية نجاحاً كبيراً من قبل الجمهور في سورية، ومصر وفي العديد من الأقطار العربية.

عدنان مردم في جميع مسرحياته، لم يسمح لجمهور الصالة أن يشارك في الأداء المسرحي، ولم يضع في حسبانه هذا الجمهور عندما كان يهندس شخوص تلك المسرحيات، وأحداثها، كان همه الأول، والأخير منصباً حول تقديم نص مسرحي يتوهج فيه الشعر، وتتألق فيه اللغة، ويشمخ فيه البيان. حتى الجوقة التي وظفها في بعض مسرحياته، والتي تمثّل الذاكرة الشعبية، لم يقبل أن تقدّم حوارها إلا باللغة العربية الفصحى، وفي السياق الشعري وقوانينه العروضية الصارمة.

إن جل تفكيره يتركز حول الخطاب الشعري المباشر إلى الجمهور، الذي كان يقتنع أنه يعشق الشعر، ويعشق الكلمة المجنحة، ويستمتع بأحداث التاريخ، وقصص البطولة، وسير الرجال العظام، وكان ينظر إلى نفسه على أنه شاعر

---

[٣٣١] رحومة، محمد محمود (في تحليل النص المسرحي)، القاهرة، ١٩٩٣م. ص ٨١.

كبير، يمتلك موهبة الشاعر الفذ القادر على صياغة الدراما الشعرية بجدارة، أو بشكل أصحّ بامتياز أكثر من سواه، فهو يؤمن إيماناً مطلقاً أن الدراما الشعرية ترتبط إلى حد كبير بالشعراء الذين يبدعونها، فهي تنمو وتتصاعد، عندما يتسنى لها مبدعون كبار أمثاله، وتسجل تراجعاً، وانحساراً عندما لا يتحقق لها ذلك، متأثراً بنظرية أرسطو التي تصب في هذا الاتجاه حين يعتبر (أن المأساة لا تتحقق لمجرد أن البطل واحد، وإنما تتحقق حين يكون العمل واحداً، ولا يقدر على ذلك سوى الشعراء الكبار أمثال هوميروس"[٣٣٢]، كما أن هناك علاقة وثيقة بين الشعر وجميع فنون الكتابة، إلا أن التقارب والتشابه الذي يتأطر فيه الشعر داخل قالب حواري ثابت في بناء المسرحية الشعرية، ربما يشكل عائقاً في إيصال الأفكار التي نريد، فالشعر ليس نسيج أفكار وحسب، بل هو نسيج وجدان، وخلجات نفس بشرية ذات اتجاهات وتشظيات متعددة، وفي هذا السياق لابد من طرح التساؤلات التالية:

أيهما أكثر ملاءمة للمسرح الشعر أم النثر؟ وإذا كان بينهما قواسم مشتركة تحقق نوعاً من التقارب أو التشابه بحيث يتداخل القالب الشعري بالقالب النثري، فهل تكون الدعوة إلى اعتماد الشعر المسرحي في النص المسرحي بدلاً من الدعوة إلى اعتماد المسرح الشعري بكليته، هي أقرب إلى الصواب؟ وأيهما أكثر قدرة على الإيصال، وتحقيقاً للتواصل مع النظّارة؟ وكيف يمكن الوصول إلى لغة مسرحية يفهمها الجميع ويحبذونها؟ إنها تساؤلات لابد من طرحها ونحن نتفحص المسرحية الشعرية التي أرسى بنيانها شاعر متمكن كعدنان مردم، كنص أدبي بعيداً عن النظر إليها كمسرحية شعرية تتجسد شخوصها وأحداثها على الخشبة، محاولين إماطة اللثام عن كنه هذا النص، وعن سرّ غيابه عن الخشبة في العصر الذي وجد فيه، وربما في العصور القادمة من الأزمان التي تليه...

وما تزال معظم الدراسات النقدية النظرية والتطبيقية للمسرح العربي، تصب في بحيرة نقد الدراما النثرية بجميع أشكالها التراجيدية، والكوميدية، والميلودرامية.

---

[٣٣٢] (فن الشعر) ص ٢٥.

وقليلاً منها في بحيرة نقد الدراما الشعرية باستثناء مسرحيات شوقي وأباظة التي نالت حظاً وافراً من الدراسة على عكس مسرحيات عدنان مردم، التي تفوق في كثير منها مسرحيات شوقي وأباظة من حيث الشاعرية، والبناء الفني، ولا أدري ماهو السبب الرئيسي في إهمال نتاج هذا الشاعر العملاق من النقاد والمخرجين المسرحيين على السواء. هل يعود السبب في ذلك إلى انحسار المسرح الشعري في زمن الشاعر عدنان مردم؟ أم يعود السبب إلى انعزال الشاعر في صومعته بعيداً عن الناس معتكفاً على التأليف والإبداع، غير مكترث بالآخرين؟ أم أن نتاجه ذاته لم يكن في المستوى الذي يمكنه من أن يأخذ مكانه الطبيعي في صفوف المبدعين من كتاب المسرح في سورية والوطن العربي؟ أسئلة كثيرة تحاصر الذهن ونحن نجد خمس عشرة مسرحية منسوجة بلغة شعرية رفيعة المستوى، ومشاعر وأفكاراً مشحونة إلى نخاع العظم بالهم الوطني والقومي، مهملة ومطوية على رفوف المكتبات العامة والخاصة. لم تمتد إليها يد مخرج واحد، لتجسيد نص من النصوص على الخشبة لا في حياة الشاعر عدنان مردم، ولا بعد رحيله، وقد مضى أكثر من عقد على هذا الرحيل.

ويخيّل إليّ من خلال دراستي للسيرة الذاتية، وللنتاج الشعري، والمسرحي لهذا الشاعر المبدع أن أهم الأسباب التي أدت إلى غياب النص الشعري المردمي عن المنصة تتلخص في التالي:

**أولاً:** عدم قدرة هذه النصوص على مواكبة إيقاعات الحياة الجديدة التي أحدثتها المتغيرات الجديدة منذ منتصف هذا القرن، ولاسيما تلك المتغيرات التي لامست جوهر الأشياء بدءاً من تغيير أنماط الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي كانت سائدة في الماضي، حيث انتقلت معظم الأقطار العربية من مرحلة الانتداب إلى مرحلة الاستقلال الوطني، ومن مرحلة الإقطاع إلى الثورة الصناعية، والتوزيع العادل للثروة، وقد رافق ذلك صعود الأيديولوجيات المواكبة لهذه التطلعات الوطنية والقومية.

**ثانياً**- صعود شريحة واسعة من المثقفين والمبدعين والمخرجين المسرحيين الذين أفرزتهم هذه المرحلة الجديدة ممن يحملون أفكاراً جديدة، وتطلعات جديدة تخالف إلى حد كبير كل ماهو كلاسيّ تقليدي يحمل بذور الأصول، ويدعو إليها، وطرح بدائل تحديثية عوضاً عنها في الشعر والمسرح والسينما، وفي مختلف الفنون والعلوم والآداب. ولم يكتف بعض هؤلاء المبدعين والمخرجين من تقديم الجديد، وطرح الحداثة الشعرية والمسرحية والروائية بديلاً، بل راحوا يعارضون هذا النوع من الكتابة بجميع أشكاله الرومانتيكية، وأول المعارضات انصبت على القصيدة الخليلية، وعلى المسرح الذي يعتمد الوحدات الثلاث والقصيدة الكلاسية، وقد كان عدنان مردم من الذين يحرصون على الأصول في التقيد التام والصارم بشروط القصيدة الخليلية، والمسرح الأرسطي وإن خرج عن هذه الأصول في بعض مسرحياته.

**ثالثاً**- عدم قدرة الشاعر عدنان مردم التخلص من الغنائية الشعرية التي انتقد مسرحيات شوقي بسببها، وبقي حريصاً على إبراز الخطاب الشعري، والصورة الشعرية أكثر من حرصه على إبراز الجوانب الدرامية الأخرى في النص المسرحي. مما جعل هذه النصوص أقرب إلى القراءة، وإمتاع الذهن بقوة السبك، وسلامة اللغة، وسحر البيان، أكثر من المشاهدة التي تقوم على الحركة، وعلى تنامي الحدث الدرامي في العمل الفني مع كل مشهد إلى أن يبلغ الذروة في نهاية العرض وهذا الأمر افتقدته المسرحية المردمية، وجميع النصوص الشعرية التي نحت هذا المنحى.

**رابعاً**- الاكتفاء بالأحداث التاريخية، والرمز، والأسطورة، مصدراً لمضامين هذا المسرح، مما جعل السردية الشعرية، تحل محل الحوار الدرامي، واللغة الحكائية تحل محل اللغة الدرامية. بل لعل الإغراق في الرمز أحياناً، والمبالغة في الفصحى، والتفنن في إظهار الشاعرية، كانت من الأسباب

المنفّرة لهذا النوع من الكتابة، وهذا الشكل من المسرح الذي أصبح المسرح الجديد بكل تقانياته الغربية، ولاسيما المسرح البرشتي ومسرح النوّ، ومسرح العبث وغيرهم، يزاحمون المسرح الشعري، ويشيرون بشكل خفي إلى عدم صلاحيته، وعدم قدرته على مواكبة العصر، والمشكلات التي تعجز اللغة الشعرية عن التعبير عنها.

**خامساً:** لقد كان الشاعر عدنان مردم محدود العلاقات الاجتماعية، بل اقتصرت علاقاته على ملتقى الأربعاء مع عدد من الباحثين الذين يماثلونه في الرؤية والتفكير، ولم ينخرط في الأجواء الفنية التي يتطلبها المسرح، بل ربما لم يكن يروق له الانخراط في مثل تلك الأجواء التي لا يحبذها، فبقيت نصوصه الشعرية حروفاً تنبض بالشاعرية فوق تلك الصفحات، غائبة عن الإفصاح عن نفسها، وعن شخوصها فوق الخشبة.

ولابد من الإشارة أخيراً إلى إلماحة تحمل دلالة سياسية، لم يرغب أحد من أسرة الشاعر أو ذووه الإفصاح عنها، وهي أن الشاعر ترك عمله قبل أن يكمل خدمته الوظيفية التي تؤهله للإحالة على التقاعد "فقد بدأ عمله قاضياً للتحقيق كما هو موضّح في سجله الوظيفي بتاريخ ١٩ نيسان ١٩٤٨م وانفك من عمله كمستشار في محكمة النقض تسريحاً في ١٩٦٦/٦/٦م"[٣٣٣] وليس له من سنوات الخدمة الفعلية إلا ثمانية عشر عاماً، ولم يبلغ الستين من عمره. لعل هذا السبب وأسباباً أخرى جعلت المسرح المردمي يسجل حضوراً متميزاً على صعيد النص، وغياباً، أو تغييباً على صعيد العرض.

[٣٣٣] بيان من السجل العام للموظفين رقم ٤٩/٢٢٣ تاريخ ١٩٦٦/٦/٤ م، ذاتية الشاعر.

# الخاتمة

لقد أخصب المسرح الشعري في مرحلة متقدمة من هذا العصر وبالتحديد في الأربعينات والخمسينات من هذا القرن على أيدي ثلاثة شعراء يشكلون أضلاع مثلث المسرح الشعري العربي الكلاسي هم على التوالي:أحمد شوقي، وعزيز أباظة، وعدنان مردم، ثم حاول عدد من الشعراء العرب في مصر وسورية واليمن وفلسطين والعراق كالشرقاوي وصلاح عبد الصبور وباكثير والبرادعي وبسيسو وغيرهم تطوير هذا المسرح من خلال تطوير اللغة الشعرية، والتموجات الإيقاعية والمتعددة التي تناسب حركة العصر، وإيقاعاته الجديدة، غير أن هذا التطوير لم يجعل المسرح الشعري، يؤكد حضوره، وبقيت معظم الدراسات منصبة على المسرح النثري، لا بل انطلقت بعض سهام الاتهام والرفض للمسرح الشعري بكل أشكاله وقد آن الأوان لدراسة هذا المسرح دراسة متأنية بعيدة عن الانحياز أو الرفض، لتمييز الغث من السمين في هذا المسرح، ومعرفة ماهو صالح من النصوص للتشخيص على الخشبة، وماهو غير صالح إلا للقراءة فقط، وتسليط الضوء على الجيد والمفيد، والممتع الذي يغني الحركة الأدبية والمسرحية على السواء.

نعم، لقدآن الأوان للإقبال على كل ما أُبدع في الوطن العربي على شكل مسرح شعري، أو شعر مسرحي، لنتعرف إلى السر، والمفتاح، ونضع أيدينا على الجرح الذي أحدثته في جسده الدعاوى المغرضة التي ما انفكت تطلق صيحاتها لإبعاد هذا الفن عن مسارحنا، وأدبنا، تارة تحت دعاوى تخلف المسرح الشعري عن مواكبة قضايا العصر، وعجزه عن تصوير الواقع كما هو، أو كما يجب أن يكون، وتارةأخرى، تحت شعار عزوف الجماهير الشعبية عن هذا المسرح بحجة عدم قدرتها على الاستجابة للغته المعقدة، أو عدم قدرتها على التفاعل مع أحداثه التي تعتمد في بنائها الدرامي على رموز تاريخية ملّتها أو ملت تكرارها على مسامعها، ونحن عندما نعاين هذه الدعاوى نجد أنفسنا أمام دعاوى مناقضة لها بشكل مباشر،

تتذّرع بصعوبة اللغة، وعدم القدرة على الاستيعاب والفهم. وبأن المسرح المحبب للجماهير هو المسرح المكتوب باللغة العامية، وتلك لعمري دعوة تتستر بالحقيقة، ولكنها ترمي إلى الباطل، فاللغة الشعرية، ولاسيما في لغتنا العربية تضفي على جميع الفنون الإبداعية التي تدخل في تركيبها ظلاً شفيفاً رقيقاً عذباً خفيفاً على الأسماع، والقلوب، فكيف يكون الحال عندما يكون الشاعر مجلياً، ويمتلك أدواته الفنية بشكل جيد؟

إن الذين عارضوا المسرح الشعري في الماضي، وفي مقدمتهم عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، عارضوه لأنه جاء تاريخياً محضاً على غرار المسرحيات التاريخية التي أبدعها شوقي، وأباظة، لا بل لم يتسن لبعض الشعراء الذين جاؤوا بعد هذين الشاعرين العملاقين، وبخاصة الشاعر عدنان مردم أن يأخذ حقه من الدراسة والنقد، ولا أجد غضاضة من الإشارة إلى أهم السمات التي تمايز بها مسرح هذا الشاعر المبدع الذي يحمل رسالة وطنية وقومية متأججة في صدره، فهو بحق صاحب رسالة ينظر إلى المسرح على أنه وسيلة أخلاقية، وأداة جماهيرية لها دورها في الارتقاء بوعي الجماهير، وتحريضهم لأن يقولوا شيئاً. والمسرحية عنده ليست نصاً مغلقاً تؤرخ للأحداث التاريخية، وتوثقها كما وقعت. بل هي نص مفتوح يعرض على المتلقي أسئلة كثيرة، ومثيرة في آن معاً تدفعه للتفكير، والبحث، وتحرضه على الفعل،وعدنان مردم ينظر إلى نفسه على أنه شاعر أولاً، وكاتب مسرحي ثانياً، كما أنه يرى مسرحياته، مختلفة عن مسرحيات شوقي وأباظة ليس بما منحها من قيمة تاريخية فقط، بل بما أودعها من أفكار جديدة وبما أضاف إليها من أحداث جديدة لم يؤرخ لها المؤرخون فالخيال الشعبي في عين عدنان مردم هو في تقديم الشخوص المعبرة عن التراث الشعبي، والأفكار معاً في إطار النزعة التراجيدية التي تتصف بها مسرحيات عدنان مردم الخاضعة بصرامة لشروط المسرح التراجيدي، لذلك جاء المسرح المردمي عابقاً بالبيان وسحر اللغة. صوّر من خلال هذه اللغة المطواعة أحداثاً لاهبة بالعواطف والمشاعر

الوطنية والقومية. ولم يتوقف عند المأساة وحدها لمجرد البحث عن الحزن والآلام، بل من أجل عبور هذا الحزن والمأساة إلى الوجه الآخر، لذلك نظم بعض المسرحيات على سبيل الملهاة ليبرز الوجه الساخر القادر على مواجهة النقائص والعيوب، وكأنه يتناغم مع لامارتين الذي أشار إلى أن الرومانسية لم تعرف السعادة التي هي في الواقع انتصار على الزمن بقوله: "إن شعباً جاداً لا يؤسس شعره على الهزل، والجدية في كل شيء جزء من الجمال والإنسانية، ليست ضرباً من التهريج"، مضيفاً أن الإنسان لم يخلق للضحك وبحق فإن الموقف الكوميدي عند عدنان مردم يرتكز على مظهر من مظاهر عدم الانسجام، فهو لا يثير الضحك بقدر ما يثير السخرية، والهزء بقصد إثارة القارئ أو المشاهد وفي الوقت ذاته يؤكد على قدرته على خلق المواقف المتأزمة التي يتصرف حيالها الأشخاص بطريقة لا تتفق مع الحدث. نضيف إلى ذلك قدرة الشاعر على تصوير الطبائع والأشخاص بشكل نمطي، فهو يصور الناس حسب شرائحهم، وحسب طبائعهم في الحياة الاجتماعية دون زيادة أو نقصان، فالخيّر من البشر، خيّر وطيب في كل مواقفه، والشرير، شرير في كل مواقفه، وفي إطار الحدث لا يتغير هذا النمط إيجابياً أو سلبياً، والرمز التاريخي، أو الشخصية التاريخية التي يختارها أيضاً تحمل هذا المضمون في عصرها، وفي الإسقاط على العصر الراهن قد انعكس ذلك سلباً على تنامي الحدث، والصراع، والحوار في المسرح المردمي. فالحركة والدينامية عند عدنان مردم تعتمد على الحركة النفسية الشعورية واللاشعورية أكثر من اعتمادها على الحركة الجسدية، وانخفاض مستوى الصراع أو بطء الحركة يعودإلى انخفاض مستوى الصراع في الحوار، وعدم تصاعده إلى درجة الاحتدام إلا في بعض المواقف التي نستطيع أن نتنبأ بها، أو نتلمس ملامحها الأولى منذ البداية لذلك نستطيع أن نصف مسرح عدنان مردم بأنه يشكو من بساطة العقدة، أو على وصف العقدة أو الحبكة بأنها غير متماسكة ولا تبلغ الذروة. وكأنه يضع مخططاً للنص المسرحي على الورق أو في الذاكرة لكل نص، في إطار هذا

المخطط يرسم شخصياته، ونستطيع أن نصف المسرح المردمي بأنه مسرح رصين موّار بالمأساة، والوصف والسردية، والغنائية، فهو يصور المشهد تصويراً، ويكتفي بعرض الأحداث عرضاً وصفياً، بلغة شعرية، وسحر بياني يمتلك كل مقومات الشعرية، والغنائية في الخطاب الشعري التقليدي، لأنه نص شعري أولاً ينحو منحى الأدب أكثر مما ينحو منحى الدراما.

وقد استطاع عدنان مردم أن يتجاوز من سبقوه في هذه السمة، من خلال إدراكه التجارب العالمية في تراث الغير، والتجارب العربية في تراث الأمة الزاخر بالأحداث، وتوظيف هذا التراث بإبداع شعري ومسرحي في آن معاً، يتجاوز سابقيه.

وينبغي أخيراً أن لا نسرف في تفسير اقتباسات عدنان مردم من التاريخ فقد اعتمدها فقط كمرتكز ومنطلق ليطرح من خلالها أفكاره، ورؤياه ويصوّر شخصياته في إطار تلك الأحداث والرموز بما يخدم الأدب والفن والثقافة والتراث الوطني والقومي للأمة.

إنه شاعر قومي لحماً ودماً، ينضح من معين هذا الانتماء القومي في كل ما أبدعه: شعراً، ونثراً، ومسرحاً، ويؤصل له بإيمان عميق، لا يضاهيه إيمان، وبمشاعر نبيلة تنم عن أصالة، وعبقرية وحب لا حدود له، لأمته في أن يكون لها حضورها الذي كانت عليه في الماضي، وعزتها القومية التي لا توازيها عزّة أمة بين الأمم.

❑❑❑

# فهرس المصادر والمراجع

## ـأـ


- أحمد ، أحمد سليمان، (دراسات في المسرح العربي المعاصر)، دار الأجيال، دمشق، ط١، ١٩٧٣م.
- ابن ذريل ، عدنان (في الشعر المسرحي) دار الأجيال، دمشق، ط١، ١٩٧٠.
- ابن ذريل ، عدنان (فن كتابة المسرحية) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.
- ابن ذريل ، عدنان (الشخصية والصراع المأساوي)، دمشق، ط١، ١٩٧٣م.
- ابن منظور ، محمد بن مكرم (توفي ٧١١هـ)، صنّف يوسف خياط، وقدّم له عبد الله العلايلي، بيروت، دار لسان العرب، لاط، لات.
- السنيورة ماجدة (الرؤيا الاجتماعية في المسرح المصري المعاصر)، رسالة ماجستير في اللغة العربية من الجامعة اللبنانية بإشراف الدكتور أحمد أبوحاقة، ١٩٨٨م.
- المقداد قاسم (هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي)، دار السؤال، اللاذقية، طبعةأولى، ١٩٨٤م.
- الواد حسين (قراءات في مناهج الدراسات الأدبية)، تونس، ط٢، ١٩٨٥م.
- الصديق الطيب (تأصيل المسرح العربي)، مجلة المعرفة السورية، وزارة الثقافة العدد المزدوج ١٢٤، ١٢٥، حزيران تموز ١٩٧٢م.
- أبو شنب عادل (بواكير التأليف المسرحي في سورية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ط١، ١٩٧٨م.
- الخياط جلال (دور الأدب في الوعي القومي العربي) مركز دراسات الوحدة العربية.
- القيم علي (عدنان مردم بك الرائد الحقيقي للمسرح الشعري)، دمشق ١٩٨٨م.
- أبو هيف عبد الله (الإنجاز والمعاناة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٨م.
- الموسى ، خليل (المسرحية في الأدب العربي) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٧.


## ـ ب ـ


- باكثير ، أحمد علي (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية) معهد الدراسات العربية العلمية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤م.
- د. البرادعي ، خالد محي الدين (خصوصية المسرح العربي)، منشورات اتحاد الكتاب

العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٦م.
- باندولفي ، فيتو (تاريخ المسرح)، ترجمة الأب الياس زحلاوي، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٨١م.
- برنيتون ، كرين(تشكيل العقل الحديث)، ترجمة:شوقي جلال، مراجعة، صدقي خطاب(سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رقم ٨٢ تشرين الأول، ١٩٨٤م).
- باورز ، فوبيون (المسرح في الشرق) ترجمة أحمد رضا، ومحمد رضا، مراجعة، محمود خليل النحاس، منشورات دار الكاتب العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩١م.
- بيلنسكي (نصوص مختارة)، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٨٠م.

## ـ ت ـ

- ترحيني فايز (الدراما ومذاهب الأدب) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.

## ـ ح ـ

- الحصري ، ساطع (ماهي القومية؟) مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، طبعة خاصة، ١٩٨٥م.
- الحصري ، ساطع (آراء ودراسات في الفكر القومي)، كتاب العربي، الكويت، العدد الثامن، ١٥ يوليو ١٩٨٥م.
-حموي ، حسين (المسرح الشعري ولغة الدراما الموازية للعصر)، مجلة الفكر العربي، العدد ٦٩، تموز، آب، أيلول، ١٩٩٢م.
- الحليح ، فادية عبد اللطيف (خليل مردم، دراسة أدبية في حياته وشعره)، دار الفداء، دمشق، ط١، ١٩٩١م.
-د.حسين طه (مقدمة مسرحية غروب الأندلس) من عزيز آباظة، ط١، المقدمة، ١٩٥٢م.

## ـ خ ـ

-الخطيب ، محمد كامل(الإصلاح والنهضة) القسم الأول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٢م.
- الخطيب ، محمد كامل (القومية والوحدة)، القسم الأول، منشورات وزراة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٤م.
- الشريقي خالد ، (لمسات درامية في مصر القديمة)، مجلة الفيصل، العدد ٢٧٣، حزيران ١٩٩٩م.

## ـ د ـ

-دستور حزب البعث العربي الاشتراكي القيادة القومية، مكتب الثقافة، والدراسات والإعداد الحزبي، دمشق.

- ديسّو ، رينية(العرب في سورية قبل الإسلام)، (السلسلة التاريخية)، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي، مراجعة محمد مصطفى زيادة، ط٢- دار الحداثة، بيروت ١٩٨٥م.

## -ر-

- رحومة ، محمد محمود (في تحليل النص المسرحي) القاهرة، ١٩٩٣م.
- رمضاني مصطفى (قضايا المسرح الاحتفالي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط١، ١٩٩٣م.

## -ز-

-زيادة معن ، (معالم عن طريق تحديث الفكر العربي)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد، ١١٥، تموز، ١٩٨٧م.

## -ش-

- شكري غالي (أدب المقاومة) دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧٠م.

## -ط-

- طاليس أرسطو (فن الشعر) ترجمة: د.عبد رحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣م.

## -ع-

- عصمت رياض (المسرح العربي سقوط الأقنعة الاجتماعية)، مؤسسة الشبيبة للطباعة، والإعلام والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٥م.
- عطوي فوزي (فانوس ديوجين) جريدة النهار اللبنانية، العدد ١٣٤٧٨، تاريخ ١٩٨٧/٣/٦م.
- علي اسماعيل سعيد (الفكر التربوي الحديث)، عالم المعرفة العدد ١٣، الكويت، مايو (أيار)، ١٩٨٧م.
- عبد الصبور ، صلاح (مقدمة جريمة قتل الكاتدرائية)، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، كانون الثاني ١٩٨٢م.
- د. العاقل نبيه (تاريخ العرب القديم والعصر الجاهلي) ط١، مطبعة جامعة دمشق ١٩٩١- ١٩٩٢م، ١٤١١-١٤١٢هـ.
- الراعي علي (المسرح في الوطن العربي) سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، والكويت، ٢٤٨، آب، طبعة ثانية، ١٩٩٩م.
- عوض لويس (دراسات عربية وغربية)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥م.
- د.عرسان عقلة علي (الظواهر المسرحية عند العرب) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط٣، ١٩٨٥م.

- د. عماره ، محمد (فجر اليقظة القومية)، دار الوحدة، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.
- د.علي ، جواد (المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام) ط٢، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٦م.

## - غ-

- غنيم ، غسان (المسرح السياسي في سوريا) منشورات علاء الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.

## ـ ك ـ

- كاجان ، (الإبداع الفني) ترجمة عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.

## - م-

- د.مروّة ، حسين وغيره (دراسات في الإسلام) دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.
- مردم ، خليل (محاضرات الخليل في الإنشاء العربي) حققها وعلق عليها: عدنان مردم بك، الشركة المتحدة للتوزيع، مطبعة خالد بن الوليد، دمشق، ط١، ١٤٠٥ هـ/١٩٨٥م.
- مردم ، خليل (أعيان القرن الثالث عشر) لجنة التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٧١م.
- مردم ، خليل (كتاب الأعرابيات) مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، المطبعة الهاشمية، وقف على طبعه وشرح قوانينه، عدنان مردم، وأحمد الجندي، ط١، ١٩٦٥م.
- مردم ، خليل (يوميات الخليل) مطبعة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.
- مردم ، خليل (أبو نواس الحسن بن هانئ) مطبعة الملاح، دمشق، ط١، ١٩٨٦م.
- مردم ، خليل (رسائل الخليل) مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
- مردم ، عدنان (عبير من دمشق) منشورات عويدات، بيروت، ط١، كانون الثاني (يناير)، ١٩٧٠م.
- مردم ، عدنان (فاجعة مايرلنغ) منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٥م.
- مردم ، عدنان (مسرحية ديوجين الحكيم) مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٧٧م.
- مردم ، عدنان (مسرحية القزم) مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ط١، ١٩٨٦م.
- مردم ، عدنان (مسرحية المغفل) منشورات دار المختار، للطباعة بدمشق،ط١، ١٩٨٥م.
- مردم ، عدنان (مسرحية الاتلنتيد) منشورات مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.
- مردم ، عدنان (ديوان نفحات شامية)، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٧٩م.
- مردم ، عدنان (ديوان صفحة ذكرى) دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٦١م.

- مردم ، عدنان (مسرحية العباسة)، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٦٨م.
- مردم ، عدنان (ديوان نجوى)، دار المعارف، بمصر، ط١، ١٩٥٦م.
- مردم ، عدنان (مسرحية مصرع غرناطة)، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧٣م.
- مردم ، عدنان (مسرحية غادة آفاميا) منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٦٧م.
- مردم ، عدنان (مسرحية فلسطين الثائرة) منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.
- محبّك ، أحمد زياد (المسرحية التاريخية)، دمشق، دار طلاس، ط١/١٩٨٩م.
- محمد ، نجاح (الحركة القومية العربية في سورية) دمشق، دار البعث، ط١، ١٩٨٧م.

- منهج التثقيف الحزبي، الجزء الأول، القيادة القطرية لحزب البعث العربي الاشتراكي، دراسات فكرية، منشورات مكتب الإعداد القطري، دمشق، ط١، ١٩٧٦م.
- مندور محمد (مسرحيات شوقي) مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ط٣، بلا
- معلا نديم (الأدب المسرحي في سوريا) منشورات مؤسسة الوحدة، دمشق، ط١، ١٩٨٦م.
- مهنا عدنان (الاضطرابات السلوكية المدرسية) حركة الريف الثقافية، جمعية الإنماء التربوي في البقاع، ط٢، ١٩٩٩م.

## - ن-

- نجم ، محمد يوسف (المسرحية في الأدب العربي) القاهرة.
- نصر عاطف جودة (الرمز الشعري عند الصوفية)، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، ط١، ١٩٧٨م.

## - هـ-

-هو ، غراهام(مقالة في النقد) ترجمة، محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط١، ١٩٦٠م.

# الفهـــرس


إشـــارة ..... ٣
الاهـــــداء ..... ٥
مقدمة البحث ..... ٦

**الفصل الأول ..... ١٦**

**جذور الفكر القومي في الفن..... ١٦**

أ - المسرح والاتجاه القومي ..... ١٧
بً- اللغة العربية والوحدة القومية ..... ٣٢
ج-عصر النهضة وتأصيل الاتجاه القومي ..... ٣٧
د-الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية في سورية (زمن الشاعر) ..... ٤٣
خاتمة ..... ٤٩

**الفصل الثاني..... ٥٣**

**حياة عدنان مردم..... ٥٣**

حياة عدنان مردم ..... ٥٤
أ-ولادته. ..... ٥٤
ب-نشأته: ..... ٥٦
ج-شخصيته وبعض ما يُؤثر عن الشاعر: ..... ٦٣
د- تأثره الواضح بأبيه خليل مردم ..... ٧٥
خاتمة ..... ٩٢
ثقافته: ..... ٩٣
آثاره ..... ٩٤

**الفصل الثالث ..... ١٠٠**

**المظاهر الدرامية في التاريخ القديم..... ١٠٠**

تمهـــيد ..... ١٠١
١- الشعر التمثيلي ومظاهره في الطقوس القديمة ..... ١٠٥
٢- وجوه المقاربة والمفارقة بين المسرح الشعري ..... والشعر المسرحي ١١٩

**الفصل الرابع ..... ١٣٤**

**مصادر المسرح المردمي ..... ١٣٤**

(إشارات حول سيرورة المسرح السوري المعاصر) ..... ١٣٥
أً- الارتكاز على التاريخ: ..... ١٤١
بً-استلهام الرمز التراثي القومي والإنساني: ..... ١٥٩

**الفصل الخامس ..... ١٧٣**

**ملامح البعد القومي فـــي المســـرح المردمـــي ..... ١٧٣**

تمهـــيد ..... ١٧٤
١-اللغة العربية، والتمسك بالفصحى ..... ١٧٦
٢-استحضار التراث والتمسك بالأصالة ..... ١٨٣
٣-الانتماء القومي والتغني بالمآثر والدعوة للوحدة العربية ..... ١٨٩
٤- تمجيد البطولة والشهادة ..... ٢٠٣
٥- التحريض على المقاومة ..... ٢١٥

**الفصل السادس ..... ٢٣١**

**(خصائص المسرح المردمي) ..... ٢٣١**

* تمهـــيد ..... ٢٣٢
١- البناء الفني في المسرحية المردمية: ..... ٢٣٥
أ - الموضوع: ..... ٢٧١
ب - اللغة: ..... ٢٧٣
جـ- الحدث: ..... ٢٧٥
د - وحدة الزمان والمكان: ..... ٢٧٧
هـ - الصراع: ..... ٢٧٩
و- الخيال: ..... ٢٨٠
ز - الحبكة: ..... ٢٨٤
حـ- الشخصيات: ..... ٢٨٥
ط - الحوار: ..... ٢٨٧
٢ - المسرح المردمي بين حضور النص وغياب العرض: ..... ٢٩٠
الخاتمة ..... ٢٩٧
فهرس المصادر والمراجع ..... ٣٠١
الفهـــرس ..... ٣٠٦
صدر للمؤلف: ..... **خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**

إشـــارة ..... ٣
الاهـــداء ..... ٥
مقدمة البحث ..... ٦

**الفصل الأول ..... ١٦**

**جذور الفكر القومي في الفن ..... ١٦**

أ - المسرح والاتجاه القومي ..... ١٧
بً- اللغة العربية والوحدة القومية ..... ٣٢
ج-عصر النهضة وتأصيل الاتجاه القومي ..... ٣٧
د-الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية في سورية (زمن الشاعر) ..... ٤٣
خاتمة ..... ٤٩

**الفصل الثاني ..... ٥٣**

**حياة عدنان مردم ..... ٥٣**

حياة عدنان مردم ..... ٥٤

أ-ولادته. ..... ٥٤
ب-نشأته: ..... ٥٦
ج-شخصيته وبعض ما يُؤثر عن الشاعر: ..... ٦٣
د- تأثره الواضح بأبيه خليل مردم ..... ٧٥
خاتمة ..... ٩٢
ثقافته: ..... ٩٣
آثاره ..... ٩٤

**الفصل الثالث ..... ١٠٠**

**المظاهر الدرامية في التاريخ القديم..... ١٠٠**

تمهيد ..... ١٠١
١- الشعر التمثيلي ومظاهره في الطقوس القديمة ..... ١٠٥
٢- وجوه المقاربة والمفارقة بين المسرح الشعري ..... والشعر المسرحي ١١٩

**الفصل الرابع ..... ١٣٤**

**مصادر المسرح المردمي ..... ١٣٤**

(إشارات حول سيرورة المسرح السوري المعاصر) ..... ١٣٥
أ- الارتكاز على التاريخ: ..... ١٤١
بً-استلهام الرمز التراثي القومي والإنساني: ..... ١٥٩

**الفصل الخامس ..... ١٧٣**

**ملامح البعد القومي في المسرح المردمي ..... ١٧٣**

تمهيد ..... ١٧٤
١-اللغة العربية، والتمسك بالفصحى ..... ١٧٦
٢-استحضار التراث والتمسك بالأصالة ..... ١٨٣
٣-الانتماء القومي والتغني بالمآثر والدعوة للوحدة العربية ..... ١٨٩
٤- تمجيد البطولة والشهادة ..... ٢٠٣
٥- التحريض على المقاومة ..... ٢١٥

**الفصل السادس ..... ٢٣١**

**(خصائص المسرح المردمي) ..... ٢٣١**

* تمهيد ..... ٢٣٢
١- البناء الفني في المسرحية المردمية: ..... ٢٣٥
أ - الموضوع: ..... ٢٧١
ب - اللغة: ..... ٢٧٣
جـ- الحدث: ..... ٢٧٥
د - وحدة الزمان والمكان: ..... ٢٧٧
هـ - الصراع: ..... ٢٧٩
و- الخيال: ..... ٢٨٠
ز - الحبكة: ..... ٢٨٤

حـ- الشخصيات: ..... ٢٨٥
ط - الحوار: ..... ٢٨٧
٢ - المسرح المردمي بين حضور النص وغياب العرض: ..... ٢٩٠
الخاتمة ..... ٢٩٧
فهرس المصادر والمراجع ..... ٣٠١
الفهـــرس ..... ٣٠٦

❑❑