Batman Üniversitesi
İslami İlimler Fakültesi Hakemli Dergisi
Yıl 2017, Cilt 1, Sayı 1

Batman University
Refereed Journal of Islamic Sciences Faculty
Year 2017, Volume 1, Issue 1

# المسرح الشعريّ في سورية

**Bozan ALHAMAD**
Dicle Üniversitesi Edebiyat fakültesi, Öğretim Görevlisi, bozan555@hotmail.com

| Geliş Tarihi/Received: | Kabul Tarihi/Accepted: | e-Yayım/e-Printed: |
|---|---|---|
| 08.02.2017 | 03.05.2017 | 23.08.2017 |

## الملخص

المسرح أثروا الذين ورواده مراحله وبيان سورية، في الشعري المسرح حركة على لوقوف محاولة البحث هذا لا تأكيد ومحاولة المسرحيينَ، والشعراء الكُتّاب من بعدهم جاء لمَن مقياساً كانت التي الهادفة بالمسرحيات هم العربي الشعري إلّا العربي عالمنا إلى الغربية المسرحية استجلب الذي فهو سورية، أيادي على وتشكّل تأسس العربي المسرح أنّ على ضعيفاً مسرحاً يكن لم السوري الشعري المسرح أنَّ يُبيّنَ أن أراد البحث كما أسسها، وركّز دعائمها، وعزّز صياغتها، أعاد أنّه في المسرحي بين الكُتّاب وأهم أعظم من نا وأخرج قوياً، واكتمل قوياً بدأ فقد تماماً العكس على بل ومادته، وأسلوبه بأدواته المعاصر العربي الأدب.

**المفتاحية الكلمات:** المعاصر العربي الأدب ، شعر مسرح، سورية،

## SURİYE'DE MANZUM TİYATRO

## ÖZ

Bu çalışmada, Suriye'deki manzum tiyatro hareketi üzerinde durulmaktadır. Bu hareketin aşamaları ve kendilerinden sonra gelenlere kaynak olan eserleriyle Arap tiyatrosunu zenginleştiren öncüleri ele alınmaktadır. Bu çalışmada ayrıca Arap tiyatrosunun, Suriyeliler eliyle kurulduğuna ve şekillendiğine vurgu yapılmaktadır. Nitekim Batı tiyatrosunu Arap dünyasına taşıyıp onu yeni bir forma sokan, temelini sağlamlaştıranlar da Suriyelilerdir. Ayrıca bu makale, Suriye'deki manzum tiyatronun malzeme ve üslup bakımından zayıf olmadığını, güçlü olarak başlayıp yine güçlü olarak olgunlaştığını ve çağdaş Arap edebiyatında en büyük ve en önemli tiyatro yazarlarını ortaya çıkardığını göstermeye çalışmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Suriye, Tiyatro, Manzum, Modern Arap Edebiyatı.

## 1– المقدمة:

إنَّ الكثير من آداب الأمم لم تكن فيها مسرحيات نثرية تُمثَّل وخصوصاً في أوربا، بل إنَّ الممثلين حين يرتقون خشبة المسرح كانوا يتحدَّثون شعراً، فكان كُتّاب المسرح الأوائل يُعبرونَ عن أحداثهم وشخوصهم باستخدام الشعر، وهكذا حذا حذوهم الكتّاب والشعراء من بعدهم، وعندما دخلت المسرحية الوطن العربي عبر رواد المسرحي العربي، كانت أكثر مسرحياتهم مأخوذة من الغرب، إمّا بالترجمة أو بالفكرة والأسلوب، وكان من هؤلاء رواد المسرح السوري الذين شقُّوا طريقهم على مسارحهم ثم ما لبثوا أنْ نزحوا بفنهم الجديد ومواهبهم الواسعة إلى مصر، حيث وجدوا فيها مناخاً جيّداً للعمل المسرحي، كأمثال أبي خليل القباني، واسكندر فرح، وعبد الوهاب أبو السعود....

## 2– مراحل المسرح الشعري في سورية:

– مرحلة التأصيل:

إنَّ أقدم خبر عن المسرح في سورية ما نُقل عن واليها راشد باشا عندما أراد أن يحتفل بختان أنجاله سنة 1868م، فقد كلَّف الشيخ إبراهيم الأحدب في بيروت أن يعّلم رواية (الاسكندر المقدوني) لجوقة من الممثلين ويذهب بهم إلى دمشق من أجل تمثيلها، فقام الشيخ بذلك وكان لتمثيلها صدى استحسان لم يزل يردده سكان الفيحاء إلى الزمن الحاضر، وعند رجوع الشيخ إلى بيروت أهداه الوالي خاتماً مرصّعاً بالألماس ومئة ليرة عثمانية، ثم أنَّه نال من مكارم أعيان دمشق ما لم ينلْهُ غيره[1]. وهذا ما يدلّنا أنَّ بيروت كانت سبّاقة في هذا الفن، ومن المعروف أنَّ مارون النّقاش أصبح رائد المسرح العربي، حيث ألّف المسرحية الأولى في الوطن العربي سنة 1847م، بعنوان (البخيل) متأثراً بالمسرحيّ الفرنسيّ الكوميدي موليير، وقد ألفها وأخرجها ومثّلها في منزله في بيروت، ودعا إليها عِلية القوم، فلاقت استحساناً كبيراً، وهي مستوحاة من مسرحية "البخيل" لموليير، وقال عنها محمد يوسف نجم:" زعم الكثير من الباحثين أنَّ مسرحية البخيل لمارون النقاش، هي اقتباس أو ترجمة للمسرحية المعروفة بهذا الاسم، التي كتبها المسرحيّ العظيم موليير. والحقيقة التي لا يرقى إليها شكّ، أنّ هذه المسرحية مؤلفة من ألفها إلى يائها، بَيد أنَّ النقاش ألَّفها بعد قراءته للمسرحية الموليرية، واستيعابه لبعض شخصياتها، ولمقومات الإضحاك فيها، إلاّ أنّه لم يقتبس شيئاً من المادة (الموضوع) أو التنسيق الفنيّ بنوعيه الخارجي والداخلي"[2]. حيث استطاع مارون النقاش نقل الأسس المسرحية من المجتمع الأوربيّ إلى المجتمع العربيّ، فكانت بذلك سورية رائدة العمل المسرحيّ في الوطن العربي، كما يُذكر أنَّ هناك بعض الفرق التمثيلية الأجنبية كانت تأتي أحياناً إلى البلاد العربية لأجل التمثيل، وأنَّ إحداها حضرت إلى دمشق من فرنسا في عهد الوالي صبحي باشا سنة 1871م، ومَثَّلت في مدرسة العازارية في باب توما روايات اجتماعية وأخلاقية[3].

كما أنَّنا لا يمكن أن نتغافل عن رائد الحركة المسرحية الغنائية في سورية أحمد أبو خليل القباني، الذي درس اللغة والعلوم الدينية والموسيقا والموشحات، وأحبّ رقص السماح، ونظم الشعر والزجل مبكراً، ثمّ أُولع بالمسرح وانصرف إليه مؤلفاً ومخرجاً، فهو موسيقيٌّ نَشَر فنّ السماح، وله في الغناء باع طويل، وأديب وشاعر وممثّل وكاتب مسرحيّ، ولا شكّ أنَّ القباني سمع عن هذا الفنّ ممّن شاهده في أوربا أو في بيروت ، حيث يُذكر أنّه كان يحضر عروضاً لمسرحيين لبنانيين سبقوه، وخاصة لمارون النقاش وأتباعه، " ولمّا لم يكن بين المسرح ورقص السماح أو جوقة الغناء سوى قفرة صغيرة، فقد خطاها القباني

[1] فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، المطبعة الأدبية، بيروت 1913، ج1، ص: 104.
[2] محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847– 1914)، دار صادر، بيروت 1967، ص: 416.
[3] محمد يوسف نجم، المصدر السابق، ص:61.

بعبقريته، ووجد في القصص الشعبي الذي يعرفه مِن أَلْفِ ليلة وليلة وغيرها معيناً لا ينضب، وكان له ثقافةٌ –على بساطتها– ما يسمح له بإنشاء السجع المتكلّف وتركيب الحوار الساذج"[4]

ولعلَّ أول مسرحية شعرية عرفها المسرح الشعري هي مسرحية ( المروءة والوفاء) [5] التي ألفها خليل اليازجي سنة 1876م، وهي مأخوذة من التاريخ العربي في الجاهلية أيام النعمان بن المنذر، إذ جمعت بين يوم البؤس ويوم النعيم، وقصّة حنظلة بن أبي عفراء الطائي، حادثة حبّ بطلاها قراد الكلبي وهند ابنة الملك النعمان، وجعل هند تبادله هذا الحُبَّ، وتبتعد عن ابن عمها قيس الذي اختاره أبوها زوجاً لها، بينما هي لا تحبه لنذالته، وكذلك مسرحية (آشيل لسليم عنجوري[6]، التي مُثّلت في دمشق 1898م ، وقد نظمها العنجوري في ألفي بيت من الشعر تتخللها بعض القطع النثرية، وهي تعالج مشكلة الحسد وتدعو إلى الاعتبار، وقد ابتدأها بقوله:

رِوايةٌ قَد حَـــوتْ أَحكَامُهَا عِبَرا  لِلحَاسِدِينَ وَنُصْحَـــاً وَاضِحَ الجَدِد

مَا أَهْنأَ العَيشَ في الدُّنيَا وَأَبْعَدَه  عَن الـــــمَفَاسِدِ لـولَا آفةُ الحَـــــسدِ

ومن هنا نجد أنَّ الشعر كان محبّباً لدى كثير من رواد الأدب المسرحي في القرن الماضي سواء في سورية أو مصر، حيث كانوا يحرصون على إدخاله في المسرحيات النثرية وذلك مجاراة لذوق الخاصة، فقد أشار سليم النقاش إلى ذلك عندما ذكر ميول عمّه مارون النقّاش إلى ذلك" لمّا رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفنّ المفيد ... فجعل في الرواية الواحدة شعراً ونثراً وأنغاماً، عالماً أنَّ الشعر يروق للخاصة، والنثر تفهمه العامة والأنغام تطرب..."[7]، وعلى هذا المنوال ألّف أبو خليل القباني كثيراً من مسرحياته، من مثل مسرحية ( ألف ليلة وليلة)، وعبد الوهاب أبي السعود في مسرحيته (وامعتصماه) وغيره من كُتّاب المسرحية الشعرية.

– مرحلة التطور:

لما كان الشعر العربي بأشكاله العريقة وأساليبه الأصلية يحتوي في ذاته على ملامح قوية من ذلك الماضي الموروث، فقد كان الإطار المفضّل للمسرحيات التاريخية، لقدرته على رسم الصورة المحببة حول الأيام الماضية للعرب، ومن هنا قلَّ أن نجد مسرحية شعرية عربية في سورية لا تتخذ من الأحداث التاريخية موضوعاً أو ترتبط معه بسبب، وللتاريخ مع الوطن العربي عموماً ومع سورية خاصّة ارتباط وثيق الصّلةِ، إذ أنَّ سورية كانت تمرّ في السنوات الأولى من القرن الماضي بمرحلة انبعاث وإحياء تستمدّ من الماضي العريق والأمجاد العظيمة موروثاً أصيلاً يعينها على مواجهة الاستعمار الفرنسي وزبانيته يتجلّى في صورته العفوية الرائعة التي تحاول أن تبيّن للعدو المزهو بقوته أنّه كان يوماً راكعاً تحت أقدام العرب أيام الأندلس. وهكذا كان ثمّة مسرحيات كثيرة تنحو هذا المنحى، كمسرحية ( أبو عبدالله الصغير) لمعروف الأرناؤط، ومسرحية ( أبو عبدالله الصغير) لأنور العطار، ومسرحية (عبد الرحمن الداخل) لعدنان مردم بك ومسرحية (فتح الأندلس) لفؤاد الخطيب، وهي مجموعة من الشعر الحماسي نظَّمَها في إطار تاريخيّ، ووزّعه على أشخاص مسرحيته، فهي أقرب ما تكون إلى العمل الحواريّ التاريخيّ لافتقادها عنصر الدراما الذي يستمدّ حيويته من فحص نفوس الأبطال وتحليل منازعهم، كما أنّه التزم الأحداث التاريخية بدقائقها وتفصيلاتها، وعَمَدَ إلى كثير من الوصف في شعر قصصي، متناولاً أيام الفتح الأولى، وما كان يسبقها من أحداث سياسية مضطربة في إسبانيا، أمّا النزعة الغنائية فقد أثقل المسرحية بها، حتّى لتبدو بعض المشاهد قد بلغت بضعة عشر بيتاً في القطعة الحوارية الواحدة على لسان شخصٍ واحدٍ من أشخاص المسرحية، كما في قول طارق بن زياد عندما ألقى خطبته الشهيرة أمام جيشه حيث قلبت هذه الخطبة التاريخية النثرية إلى قصيدة شعرية تقارب العشرين بيتاً:

[4] شاكر مصطفى، القصة في سورية، إصدرات جامعة الدول العربية، القاهرة 1958، ص:190.
[5] عمر الدقاق، فنون الأدب المعاصر في سورية، دار الشرق، حلب 1971، ص: 213.
[6] شاكر مصطفى، المصدر السابق، ص:210
[7] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط2، عالم المعرفة، الكويت 1999، ص: 70.

ألا أينَ يا قومي المَفرُّ.. ومـا العُذرُ وقد كشّرتْ عن نَابِها الفَتْـكةُ البِـكرُ

أمامَكم الأعـــداءُ والبحرُ خلفَكم وليس لـــكم إلّا الـعَـزيمةُ والصَّبرُ

كـــذلـــك بِتُّم في الجزيرةِ، إنّهـــا لمـنزلـــكم بالعِزّ، أو إنّهـــا القَـــبرُ

وما القوتُ إلّا ما ابتززتُم من العِدى فَتُطعِمَكم مِن جنيها البِيضُ والسُّمرُ

وإنْ تُظلِم الأيامُ والفُـقرُ مُـــظلِمٌ ولم تَنْجِزُوا أمـــراً فَقد قُـــضي الأمرُ

ثم يختم قصيدته قائلاً:

أجلْ أنا مِنكم، لَستُ عِنكم بِنَجوة وإنْ أَدعُ لم أَحجِمْ ولم يلوني الزَّجرُ

وسَوف أَشـقُّ النَّقَـــعَ أَبدأُ قَبلَكم بِنفسي فَإمّا أَلْتَحِفُ فِيه أو النَّصرُ[8]

ومع هذا كُلِّه، فإنَّ تسلسل الأحداث التاريخية المحببة إلى النفوس، وجمال الشعر، جعل من هذه المسرحية سائغة للقراءة والمتعة الأدبية أكثر من كونها مسرحية صالحة للتمثيل.

أمّا مسرحية ( أبو عبدالله الصغير) لأنور العطّار التي ألفّها في سنة 1930م، فقد استقاها من الحقائق التاريخية المسهبة، وهي كما يصفها ابن ذريل: (في ثلاثة فصول، كلّ فصل بمشاهد عدّة، ويتبدّل فيها المكان من فصل لآخر، فهو تارة قصر من قصور بني الأحمر، أو قصر أبي عبدالله، أو ساحات القتال، أو الجبال..."[9].

وفي هذه الأجواء نفسها، أجواء الأندلس وما ارتسم حولها من الأمجاد والبطولات، والتي كانت تستهوي الجيل العربي القديم وتبعث فيه روح الذكرى استهوت شاعراً مجيداً جعل باكورة نتاجه الشعري مسرحيات شعرية تاريخية، إنّه عدنان مردم بك الذي ألّف مسرحيته التاريخية (عبد الرحمن الداخل) سنة 1934م، حيث يمكن اعتبارها من الناحية التاريخية حلقة أخرى من السلسلة الأندلسية التي تناولها المسرحيون، إلّا أنّه اكتفى بالاتّخاذ من أحداث التاريخ مجالاً فسيحاً لمسرحيته، دون أن يقيدها أو يلزمها بتفصيلاته ودقائقه، كما أنّه استطاع أن يبني علاقة من الحبّ المتسامي من بداية المسرحية حتّى نهايتها بين عبد الرحمن الداخل وابنة عمّه هند، وقد نجح في الربط بين عاطفتي الحبّ والطموح وجعلهما متوازيين خلال المسرحية، على غرار أعلام المسرح الكلاسيكي الأوربي وخاصة كورني واسين، فهند في المسرحية مثال المرأة العربية التي توقد الحمية في رجلها وتبعث فيه مكامن العزّة والإباء، كما كانت من جانب آخر حافزاً عاطفياً يزكّي في نفس الأمير الأموي مشاعر الثقة والأمل في بلوغه هدفه المنشود. وعلى هذا المنوال يدير مردم بك الحوار بين هند وبين عبدالرحمن الداخل الذي يقول لها:

عبد الرحمن– أَمِن العَدلِ أنْ نُحطّم كَأسَ الحُبِّ مِن أجلِ رِفْعة الأَحْسَابِ؟

خُلِقَ الطَّيرُ للغِناءِ و لكنْ خُلِقَ القَـــلبُ للهَوى والتَّصَابي

هند– أَنا أَخْشَى...

عبدالرحمن– مِمَّن تَخافينَ ياهندُ أَعـيـنُ الحُـــسّادِ والأَغـــــرابِ؟

[8] عدنان الذهبي، الأدب المسرحي في سورية، دار الفكر، دمشق 1964، ص: 66.
[9] عدنان الذهبي، المصدر السابق، ص: 92.

هند– أَنا أَخْشَى تَأْنيبَ صَوتِ ضَميري إنَّ وَخْزَ الضَّميرِ مِثلُ الطِعَانِ

عبد الرحمن– حَلي عنكِ الأَوهَامَ يا ابنةَ عمّي ودَعِي القَلبَ غَارِقاً في الأَمَانِي

لِذّةُ العَيشِ أنْ نَروح ونَغْدُو مَعَ جَهْلِ الهَوى مَدَى الأَزمَانِ

هند– ليسَ كلُّ الآمَالِ تُدْرَكُ بالسَّهلِ وتُعْطَى بِأبخَسِ الأَثمَانِ

عبد الرحمن– إنْ أمتُّ صَادِياً فَكَم مِن مُحِبٍّ مَاتَ قَبلِي، مُقْرِحَ الأَجْفَانِ

خَفْقَةُ القَلبِ للحَبِيبِ دُعَاءٌ وصَلاةٌ فَاهَتْ بِها الشَّفَتَانِ[10]

أمّا النزعة الغنائية فقد سادت المسرحية حيث استطاع عدنان مردم بك أن ينأى بها عن الرتابة عندما عمل على تقصير أنفاس المتحاورين، وبذلك أضفى عنصر الحركة والحوار على مسرحيته، في الوقت نفسه ظلّت النزعة الغنائية المحببة التي اكتست بها مشاهد المسرحية.

وكذلك مسرحية (غادة أفاميا) الشعرية للشاعر عدنان مردم بك أيضاً، تجسد الماضي العريق لمدينة أفاميا السورية، فيستهلها بجحافل الرومان وهي تجوب المدينة مزهوة بالنصر، على حين ترمقهم من وراء النوافذ عيون الشعب الكسيرة بحزن وأسى، وإذ يتحدّث تميم ونايف بمرارة تتقدم إليهما ابنة عمّهما غادة بوجه شاحب وتشاركهما في المأساة:

غَادة: أَليسَ لليلِ فَجرٌ وللشَّقَاءِ نِهَايةٌ ؟ [11]

أما شخصية الضابط الروماني (سابا) فتتمحور على كُره البطش والنفور من الظلم، وقد تَجَلّى ذلك في مبادرته لإنقاذ غادة من الجلد، فقلبُهُ صار يميل إليها:

سَابا: مَا حِيلَتي والظَّالِمُونَ هُم الأَقَاربُ والقَبِيلُ

والسَّيفُ ليسَ، وإنْ غَزا قَوماً، إلى القَلبِ سَبِيلُ

فَلَعلَّ قَلبَكِ لي يَرِقُّ ويَسْكُنُ الدَّاءُ الوبِيلُ[12]

وفي الفصل الثاني من المسرحية نشاهد القائد (بيدا) يطلب من أهل المدينة قرباناً بمناسبة العيد، فيتنافس تميم ونايف إلا أنَّ القائد يطالب بفتاة حتى تكون ذلك القربان، بل إنّه يعلن أنَّ قربانه هو غادة، لما سمعه عنها من ضابطه روبين، فيطلبها من أبيها زعيم أفاميا المقهور بوقاحة:

إنْ كُنتَ تَرغَبُ بالسَّلامِ لِدَفْعِ مَالَا يُشْتَهى

فَاجْعلْ فَتَاتَكَ فِدْيةً في دَرْءِ عَادِيةِ الأَذَى[13]

فلم يكن أمام الوالد البائس إلا أن يقدّم ابنته قرباناً للقائد في سبيل حماية وطنه:

إذَا فَكَّرْتُ في فَقْدِ ابْنَتِي أَو فَقْدِ أَوطَانِي

سَخَوتُ مَع المصِيبةِ يابْنَتي وكَتَمْتُ أَشْجَانِي[14]

[10] عدنان مردم بك، مجلة العرفان، العدد 25، بيروت 1934، ص: 699-700.
[11] علي المصري، المسرح المردمي، غادة أفاميا، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت 1978،ص: 213.
[12] علي المصري، المصدر السابق، ص: 215.
[13] علي المصري، المصدر السابق، ص: 217.

ويبلغ الصراع أَوْجَهُ في الفصل الأخير حيث ينصب السرادق في ساحة أفاميا احتفالاً بالعيد ويحتشد الجنود، وغادة موثقة بين يديهم تنتظر الإحراق، يأتي الحل من قبل سابا الذي أحبها وأعلن حبه لوالدها، حيث يندفع نحو القائد الطاغية ويغمد سيفه في صدره، ثم يطعن روبين، وينقسم الجنود بين راضٍ ومنكرٍ، فيحيي بعضهم بسالة سابا، على حين كان شبان أفاميا يتدفقون على المذبح ويفكّون قيد غادة، فيخاطبها نايف قائلاً:

صَبْراً، وَمَاشِدَّةٌ إِلَّا وَيَتْلُوهَا الفَرَجُ[15]

غير أنّ روبين المطعون يتكىء على نفسه ويتسلل من خلف إلى رأس سابا، فيعاجله سابا بضربة أخرى، فيسقط الاثنان صريعين.

وعلى هذا يمكن القول بأنّ الشاعر قد استوفى مسرحيته التي أحسن تفصيل مشاهدها بعناية، وأجرى حواره الشعري برشاقة بين شخوصها، وإنَّ القارئ لمسرحيات عدنان مردم بك يجد فيها عنصر التشويق الذي لا يهدأ طوال المسرحية، وغادة أفاميا ليست مسرحية تاريخية بالمعنى الدقيق إنَّما هي مسرحية متخيلة نسجها الشاعر من بنات أفكاره ليُعبِّر عن الواقع الذي يعيش فيه بإطار تاريخي، وقد أوضح الشاعر المراد من هذا الموضوع فقال خلال تصديره المسرحية: " إنَّ الذي دفعني اليوم لاختيار طبع مسرحية غادة بالذات دون غيرها من مسرحياتي كونها تدور حول فكرة قومية وإنسانية معاً... إنّ فيها تصويراً لمشاهد طالما شاهدتها أيام طفولتي في دمشق، حين كان الشعب السوري بجميع طبقاته حرباً على المستعمر"[16]

أما الشاعر عمر أبو ريشة فقد مارس كتابة المسرحية الشعرية في بواكير أدبه واتّخذ التاريخ إطاراً لها قبل المضي في ممارسة الشعر الغنائي، ففي مسرحيته (ذي قار) التي اقتبس أحداثها من تاريخ العرب في الجاهلية، فقد أحسن اختيار هذه الفترة من التاريخ، فأكسب بذلك مسرحيته روحاً قومية بالإضافة إلى العظمة التاريخية التي رسمها في هذه المسرحية، لأنّ معركة ذي قار أوّل مواجهة حقيقية بين العرب وبين الفرس تجلّت خلالها شهامة العرب وإبائهم ووحدتهم، كما انتهت بانتصار ساحق للعروبة على الكيان الصفويّ الفارسي، ومما لا ريب فيه أنَّ أبا ريشة كان يؤلف قصيدته وهو يضع نصب عينيه حال العرب في ظل الاستعمار الغربي البغيض، وكأنّه يهدف من هذه المسرحية إلهاب المشاعر المتوثّبة وامدادها بروح الثقة والأمل وهذا ما نلحظه في المسرحية، حيث يقول:

يَــا فُؤَادِي أَلا تَزَال كَئِيــباً شَاكِياً بَاكِياً عَــلى غَيرِ جَدْوَى

لَا تَكُنْ ظَالماً فَإِنَّكَ إِنْ مِتَّ تَرَكْتَ الآلَامَ مِـــن غَيرِ مَأْوَى [17]

لقد جسّدت المسرحية بفصولها الأربعة الشخصية المحورية التي تدور حولها، وهي (النعمان) ملك الحيرة، وتقابلها شخصية كسرى المعارضة، كما أنّه أحسن في تسلسل الأحداث، وتصوير الشخصيات فقد صوّر ملامح شخصية (الحرقاء) ابنة النعمان، ورفضها الزواج من كسرى، آبية أن تكون تحت علج فارسي، فيتصدى الأب لغطرسة كسرى الذي يسقط في القتال صريعاً كأنّه جثة هامدة، وهنا يبرز فارس العرب (المنذر بن الريان) الذي أحبّ الحرقاء وجاء مدافعاً عنها، وهو ملثم في المعركة الحاسمة معركة ذي قار، كما يبرز على رأس قومه من آل بكر (هانيء بن مسعود الشيباني)

وقد عَمَد أبو ريشة إلى نقل معركة ذي قار إلى القارئ عن طريق الحوار الوصفي على لسان الحرقاء ومريم وصفية وهن يشاهدنَ المعركة ويتحدّثنَ بها، وإذ بالنصر المبين قد تحقق وشارفت المسرحية على ختامها نرى الشبّان يعودون من الساحة برياتهم وهم يغنون:

اليَومُ يَومُ الشُّرْبِ يَا إِخْوان مَا أَحلَى الظَّفَرْ

فَلْنَرْشُف الخَمرَ العَتِيقَ إلى المساءِ إلى السَّحرْ

[14] علي المصري، المصدر السابق، ص: 218.
[15] علي المصري، المصدر السابق، ص: 222.
[16] علي المصري، المصدر السابق، ص: 212.
[17] عمر أبو ريشة، الأعمال الشعرية الكاملة، إصدارات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2016، ج2، ص: 57.

هانئ: كذَا فَلْيُبَدد شَمْلَ مَنْ رَامَ قَهرَنَا

المقنَّع: سَلَامَاً يَابني العَرَبِ الغُزَاةِ وَمَن رَامَ قَهْرَ العَربِ فَاللهُ قَاهِرَهْ

الجميع: سَلامُ اللهِ يَا لَيثَ الكُمَاةِ

ثم يحسر القناع عن وجهه وسط دهشة الحرقاء وسائر المحاربين

المنذر: أَيَا حَرقَاءُ هَذا ثَأرُ عَمّي

الجميع: إليكَ الشُّكرُ مِنّا أَجمعِينَا

ابن مسعود: أَلا يَاقومُ، مَلِكُ العَربِ هَذَا

الجميع: رَضِينَا وَهُو خَيرُ المَالِكِينَا

هانئ: وَذِي الحَرقَاءُ زَوْجُ المَلِكْ

المنذر: إِنّي قَبِلْتُ بِها (يخاطبها): فَهَلّا تَقْبَلِينَا

الحرقاء: بِرُوحي مَالِكي

صفية: انْقَادَتْ إِليهْ

مريم لنفسها: قَد انْقَادَا لِبَعْضِهِمَا سِنِينَا

وقد مُثلت هذه المسرحية في حلب وحمص وحماه وبيروت.[18]

وعلى هذا المنوال من استيحاء التاريخ واستجلاب الأمجاد، كانت مسرحية (اليرموك) الشعرية، للشاعر سلامة عبيد الذي جعلها في ثلاثة فصول، وتدور المسرحية حول القائد شرحبيل ممدداً في خبائه ويعاني من جرح بليغ أصابه أثناء الجهاد، وبجانبه جاسوسان رومانيان يتلقطان الأخبار وجمانة ابنة الجاسوس قالون من أمّ عربية جاءت من أجل تمريض الأمير، إلّا أنّها تشعر بالدور القذر الذي يمارسه أبوها ويريد منها أن تمارسه أيضاً، كما تشعر بتأنيب الضمير من تسرّب خطط العرب إلى الروم، ثمّ لا يلبث قلبها أن يهفو لحبّ العرب بعد أن تسمع من القائد شرحبيل عن مبادئ دينهم الجديد ورسالته السامية، ويقع الجيش العربي في ورطة كبيرة من شدة الالتحام مع الروم، فيقرر القائد شرحبيل النهوض من فراش مرضه والعودة إلى ساحات القتال، ثمّ يلوح من وراء الأفق بصيص الأمل بوصول خالد بن الوليد ومعه مجموعة من المقاتلينَ، فيقلب موازين المعركة إلى نصر مبين، على حين يقع الجاسوس قالون ورفيقه بقبضة العرب فيأمر القائد شرحبيل بقتلهما رغم توسل جمانة والتماسها العفو عن أبيها.

الشخصية المحورية التي تدور حول المسرحية هي شخصية شرحبيل، وشخصية جمانة التي يرتفع الصراع في نفسها عاطفتها الغريزية اتجاه أبيها وبين انجذاب قلبها إلى حبّ العرب أخوالها، أمَّا شخصية خالد بن الوليد فهي شخصية ثانوية يرتكز دورها على المرحلة الأخيرة من الأحداث. وأكثر ما يميز هذه المسرحية الشعر وأكثرهُ على البحور الطويلة، من مثل قول خالد لجنده في نهاية المسرحية منتشياً بحلاوة النصر:

وَالآنَ هَيَّا فَقَدْ حَنَـــتْ جَوانِحُنَا إلى دِمَشقَ وَنَادَتْنَا المَـــــواعِيدُ

[18] سامي الدهان، الشعر العربي الحديث في الأقليم السوري، القاهرة 1960، ص:243.

إلى دِمَشقَ التِّي في الحَربِ يُطْرِبُهَا وَقْعُ السِّلاحِ وَفِي السِّلْمِ الأَغَـارِيدُ

إلى دِمَشقَ التِّي في ظِـلِّ دَوْحَتِهَا شَابَ الزَّمَانُ وَمَا تَذْوِي الأَمَالِيدُ[19]

يطغى على هذه المسرحية الشعرية الجانب التاريخيّ أكثر من الجانب الفنيّ، وقد تطرب القارئ بأشعارها ولكنّها لا تهزّه في أحداثها وصراعها وحركتها.

– مرحلة التجدد:

إنَّ للشاعر سليمان العيسى مسرحية شعرية تدور في فلك التاريخ واستحضار الأمجاد،سمّاها (ابن الأيهم، أو الأزار الجريح) التي ألفها في عام 1966م، استوحى الشاعر فكرة مسرحيته من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، من أخبار حسّان وجبلة ابن الأيهم، الذي أعلن إسلامه ورحل إلى الحجاز وعندما حان موعد الحجّ طاف حول الكعبة، وفي أثناء الطواف داس رجل من قبيلة فزارة على إزاره فَانحلّ، فاستبدّ الغضب بالملك فهشم أنف الرجل، فاشتكى الفزاريّ أمره إلى الخليفة عمر بن الخطاب، فأمره الخليفة أن ينزل إلى حكم الله لكنّ جبلة يردّ محتجاً بأنّه ملك وأنّ الفزاريّ سَوقةٌ فيرد عليه الخليفة عمر بأنّ الإسلام جَعَل النَّاس سواسية، فيطلب جبلة من الخليفة مهلة للتفكير، ثمّ لايلبث أن يهرب إلى القسطنطينية لائذاً بحلفائه الروم، فيقضي أيامه هناك في الحسرة والندم[20].

والمهم من هذه المسرحية الشعرية أنَّ الشاعر لم يتخذ من هذه الحادثة مجرّد حادثة تاريخية عبرت مسرح الماضي، بل كانت له مرآة تعكس واقع المجتمع العربي في العصر الحديث، هذا المجتمع الذي يميل إلى نظام جديد تتبدل فيها العلاقات الاجتماعية، كما جعل شخصيات مسرحيته رموزاً لعناصر المجتمع المعاصر وطبقاته، فقد جعل جبلة رمزاً للطبقة الارستقراطية والبرجوازية التي ربطت مصالحها بالأجنبي فخدمته وخدمها، وظلّ مقاوماً للنظام الجديد مدفوعاً بمصالحه الطبقية: العرش والتاج والسلطان والجاه، فلم يكن مناص من أن تقع الأزمة، وأن يصطدم بالنظام الجديد ومبادئه، وتتجلّى هذا الغطرسة الجاهلية في قوله:

لَسْتُ مَن يُنْكِرُ، أَو يَكْتمُ شَيا

أَنَا أَدّبْتُ الفَتى... وأَدْرَكْتُ حَقّي بِيَديَا

أو قوله عن جبروت الملوك، ووصفه محتجاً على حكم عمر:

كيفَ ذَاكَ؟ وَهُو سُوقَةٌ[21]... وَأَنا صَاحِبُ التَّاجْ

أمّا الخليفة عمر فقد كان رمزاً للمُثل الجديدة في المجتمع العربي المنشود، وهذه المثل تتمثّل بالحقّ والعدل والمساواة والخير، يتطّلع الشعب المضطهد إليها في أيام عذابه وكفاحه، وشخصية عمرو، فهي رمز للشباب العربي المتفتّح والطبقة الثورية المتوثّبة التي استهوته القيم الجديدة، فكان في مقدمة من تجاوبوا معها، يناضل في ميادين الكفاح مبشراً بعقيدته التي ملأت نفسه بما انطوت عليه من قيم عُليا.

لقد استمدّ الشاعر من التاريخ شخصيات جبلة وعمر وحسّان وعمرو وعلقمة، فطوّر ملامح بعضها ووفق في إغنائها وتحميلها المُثل والأفكار التي شاءها، فكان مدى توفيقه كبيراً في رسم شخصية جبلة، كما ابتكر شخصيات أخرى لم يكن لها وجود تاريخي، إلّا أنّها ظهرت لازمة لاستكمال العمل المسرحيّ، فكانت شخصية عمرو وأميمة المتحابَينِ ونَوار وهند وسنان، بل إنّه استطاع أن يعقد علاقة حبّ بين عمرو وأميمة أرفدت المسرحية بعبير عاطفي وتعانقت مع مشاعرهما القومية وتطلعاتهما المتوثّبة:

[19] سلامة عبيد، مسرحية اليرموك، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1984، ص: 156.
[20] أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار صادر، بيروت 2002، ج15، ص:112.
[21] السُّوقة: الرجل من عامّة الناس

أميمة: أَكادُ أَقْبضُ في كَفّي عَلَى حُلُمي

يَاعَمرو.. أَوْشَكَ قَلبٌ ظَامِىءٌ يَرِدُ

غَدَاً.. سَأُلقِي بِسرِّي كُلِّه لَأَبي

وَلَنْ أُطِيلَ.. لِسَانُ الحُبِّ مُقْتَصِدُ

( أُحِبُّ عَمْراً..)

وَيَكْسُو وَجْنَتِي شَفَقٌ

وَالحَرفُ في شَفَتِي يَنهَارُ، يَنْعَقِدُ

(أُحِبُّهُ..)

عمرو: ذُؤَابتا هَذه الدُّنيا قَد اِلْتَقَتَا

عَلَى يَديّ، فَمَاذَا بَعدُ أَفْتَقِدُ؟

أَمِيرَتِي سُكْرَةٌ خَضرَاءُ مِلْءَ دَمِي[22]

وهكذا يُرى بأنَّ الشاعر سليمان العيسى كان موفّقاً في صوغ أكثر لمحات مسرحيته في قالب الشعر الجديد الذي ينأى عن التناظر الشطري للأبيات وعن وحدة القافية:

جبلة: كَيفَ ذَاكَ؟

يَا أَمِيرَ المؤمِنِينَ

كَيفَ ذَاكَ؟

وَهُو سُوقَهْ

وَأَنَا صَاحِبُ التَّاجْ

كيفَ أَرضَى؟

أَنْ يخرَّ النَّجمُ أَرْضَا

كَيفَ ذَاكَ؟

وَأَنا: عَرشٌ وَتَاجْ

عُمر: نَزَواتُ الجَاهِلِيَّهْ

[22] سليمان العيسى، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1995، ج3، ص: 423.

وَرِياحُ العَنْجَهيَّهْ

دَعْكَ مِن هَذا، وَجَنّبِي اللَّجَاجْ

وَالجَهَالَهْ!

أَنتُما نِدَّانِ.. في ظِلِّ الرِّسَالَهْ[23]

إنَّ هذه المسرحية الشعرية تجربة رائدة في ميدان الشعر الحرّ في المسرح العربي بما حوته من قصر و طول ومد وجزر، وعباراتها الشعرية جاءت ملائمة مع طبيعة الموقف، فربّما تقتضب بكلمة واحدة وربّما تتوالى متلاحقة متدافقة كالسيل.

وتعدُّ مسرحية (المخاض) الشعرية– والتي ألفها الشاعر والكاتب ممدوح عدوان سنة 1967م– تجربة ثانية في مضمار الشعر الحرّ بعد مسرحية سليمان العيسى (الإزار الجريح)، بل إنّها عمل فنّي يتّسم بالجدة في شكله التعبيري الجديد، وفي مضمونه الاجتماعي الهادف، وعلى الرغم من كثرة ما أُلف في الشعر المسرحيّ إلّا أنّه لم يخرج عن الإطار التاريخ، إلّا أنّ عدوان جنح لمعالجة موضوع اجتماعي بعيداً عمّا رأينا في المسرحيات السابقة، فالمسرحية في مضمونها تصوير فنّي مشوّق لحياة البؤس والظلم في ظل الإقطاع، فهي تصوّر رحيل المستعمر الأجنبي عن سورية إلا أنّه خلّف وراءه المالك والآغا، وبقي الفلاح عبداً، أجيراً ،بائساً، جائعاً:

تَثَلَّمَتْ نُفُوسُنَا... فَقَدْ نَمَتْ بَلَا حَنَانْ

وَلَم تَعدّ تَحسُّ بِالحِرمَانْ

أَو بِاليَأسِ وَالأَمَلْ

نَحنُ نَعيشُ دُونَمَا أَسْمَاءْ[24]

والنموذج البارز للفلاح المتمّرد في هذه المسرحية الشعرية هو شاهين، ذاك الطاقة الفردية الهوجاء التي صبّت نقمتها على أولئك الدرك المساكين الذين كانوا أدوات وأسواط في أيدي الجلادين وزبانية الإقطاع، فَرَاح يقتل ويقتل حتّى أصبح طريد السلطة محكوماً عليه بالإعدام، لقد كان ثورة قبل أوانها، ثورة لم يكتب لها أن تكبر لكنها تركت بذوراً في ضمير الفلاحين، فقد كان الأسطورة والبطل الذي يبطش ويهرب ويتحدّى... فهو:

الغَضبُ المَحْمُولُ مَعَ الرَّعْدِ

قِتَالُ الدَّرَكِ

يتَرصدُهُم في كُلِّ الطُّرُقَاتِ

وَيُطَارِدُهُم كَالشَّيطَانِ[25]

[23] سليمان العيسى، المصدر السابق، ص: 439- 440.
[24] ممدوح عدوان، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد 2005، ص: 912.
25 ممدوح عدوان، المصدر السابق، ص: 917.

وشخصية السكير في هذه المسرحية تجسيد آخر للمأساة، فهي تقف في الجانب المقابل لشخصية شاهين، إنّها تستشعر وطأة العيش وبؤس الحياة، لكنّها لا تجد إلى الخروج سبيلاً، بل إنَّها ترى أن تقتيل الدَّرك لن يحلّ المشكلة، فعلاج هذه المأساة بالهرب، بالخمرة... إنّها ترثي شاهين في ختام المسرحية بكلمات فيها كلّ ملامح المأساة:

مِسْكِينٌ أَنتَ، مِسْكِينٌ مِثْلِي، مِسْكِينٌ مِثْلُ جَمِيعِ النَّاسِ

مَا كَانَ بِوسْعِكَ أَنْ تَفْعَلَ شَيئًا

إِلَّا أَنْ تَسْحَقَ أَرؤُسَنَا قَدَمَاكَ

كَي لَا تَنْكَسِرَ... وَقَفَزْنَا مِن أَلَمٍ فَرَمَينَاكَ [26]

وينطوي الحوار على شاعرية دافقة، غير أنَّ الشاعر يجنح إلى التهاون في لغته دون تحرّج، فيدخل بعض العامي أو المبتذل حرصاً منه على مشاكلة الواقع اليومي الذي يعيشه.

### 3-الخاتمة

لم يستطع المسرح الشعري في سورية منذ بداية ظهوره أن يتخلص من تأثيرات الفرجة الشعبية عليه، فكان للغناء والسرد والحوار مكان فيه، وصحيح أنّه استعار الكثير من المسرح الغربي كبناء الشخصيات وتطور الحدث إلّا أنّ أصوله الأولى مازالت ترجع إلى التراث، لذا فهو مسرح عربي، ولقد ارتكزت المسرحية الشعرية على البناء الشعري، فكان دور الشعر يمثل عنصراً أساسياً من أهم العناصر، قد يطغى على الحدث كما يطغى على الشخصية، ومن هنا فقد ارتبط المسرح السوري بشعراء لهم دور بارز في عملية التطور الشعري مثل مارون النقاش وأبو خليل القباني، وإنَّ امتداد حركة المسرح الشعري في سورية بحلقاته الثلاث: حلقة التأصيل عند مارون النقاش وأبي خليل القباني، وحلقة التطور عند أنور العطّار وعدنان مردم بك، وحلقة التجديد عند عمر أبي ريشة وممدوح عدوان إنّما هي فواصل في حركة مسرحية شعرية واحدة يمكن تسميتها بفترة نشوء المسرحية الشعرية في سورية وتطورها.

### 4-المصادر والمراجع

**أبو ريشة**، عمر، الأعمال الشعرية الكاملة، إصدارات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2016.

**الأصفهاني**، أبو الفرج ، الأغاني، دار صادر، بيروت 2002.

**الدقاق**، عمر، فنون الأدب المعاصر في سورية، دار الشرق، حلب 1971.

**الدهان**، سامي ، الشعر العربي الحديث في الأقليم السوري، القاهرة 1960.

**الذهبي**، عدنان، الأدب المسرحي في سورية، دار الفكر، دمشق 1964.

**الراعي**، علي، المسرح في الوطن العربي، ط2، عالم المعرفة، الكويت 1999.

[26] ممدوح عدوان، المصدر السابق، ص: 926.

**طرازي**، فيليب دي ، تاريخ الصحافة العربية، المطبعة الأدبية، بيروت 1913.

**عبيد**، سلامة، مسرحية اليرموك، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1984.

**عدوان**، ممدوح ، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد 2005 .

**العيسى**، سليمان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1995.

**مردم بك**، عدنان، مجلة العرفان، العدد 25، بيروت 1934.

**المصري**، علي، المسرح المردمي، غادة أفاميا، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت 1978.

**مصطفى**، شاكر، القصة في سورية، إصدرات جامعة الدول العربية، القاهرة 1958.

**نجم**، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847- 1914) ،دار صادر، بيروت 1967.