تراثية الحدث وحداثة الرؤية

فى مسرحية " عودة هولاكو " للدكتور سلطان القاسمي

[دراسة نقدية فى آليات الفن ومعطياته]

تأليف

الدكتور/ صبري فوزي عبدالله أبو حسين

أستاذ الأدب والنقد المساعد

بكلية الدراسات الإسلامية والعربية بدبي

تراثية الحدث وحداثة الرؤية

في مسرحية " عودة هولاكو" للدكتور سلطان القاسمي

[دراسة نقدية في آليات الفن ومعطياته]

بقلم

أ.د/ صبري فوزي عبدالله أبو حسين

لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

وبعد:

فقد شهد مطلع القرن الحادي والعشرين مستجدات خطيرة خليقة بالتفقه؛ لأنها تستهدف عالمنا العربي والإسلامي في المقام الأول استهدافًا بارزًا مفضوحًا، غير مزوَّق بأية أقنعة ضبابية، على النحو الذي كان الآخر يتعامل به معنا في الماضي القريب.

ولا سبيل أمامنا إلا التخندق في كتلة واحدة عن طريق حوار ذكي هادئ بنَّاء مع النفس، ثم مع الآخر، بطريقة وسطية لا تدنِّي فيها ولا جمود. ومن ميادين الاستعداد لهذا الحوار قراءة النِّتاج الأدبي المعاصر قراءة مستبصرة، تعطينا دلالات بيِّنة على خطِّ السير الشائع للعقلية العربية المُبدِعة إبَّان هذه المواجهة الآنية.

ويعد النتاج الأدبي لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي ــ عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة ــ مُمَيزًا في التعبير عن رؤية ذاتية، بل استشرافًا مُلهَمًا صادقًا، تجاه مشهد من مشاهد صراعنا مع الآخر المتربِّص المعتدي في كل عصر ومصر. خصوصًا مسرحيته"عودة هولاكو"؛ إذ جمعت ــ بفوقية ــ بين سرد الماضي، ونقد الحاضر، واستشراف المستقبل، مع بيان أخطاء الانكسار، وتقديم الحلول الناجعة والشافية المخلِّصة بأسلوب إسقاطي غير

مباشر ولا مُلغز. عن طريق توظيف آليات فنية يسيرة لا تعقيد فيها ولا تجريب ولا سوقية، مقدمًا النموذج الأمثل الذي ينبغي أن تكون عليه الإبداعات الموجَّهة الملتزمة، التي تَتَغيًّا التأثير في قطاع كبير من جمهور المتلقين: قارئين للنصِّ الأدبيِّ مكتوبًا، ومشاهدين له مُمَثَّلا.

تلك حقيقة خلصتُ إليها من قراءتي النقدية التطبيقية لتقنيات الإبداع في هذه المسرحية المُمَيَّزة في ديوان الأدب الدرامي الإماراتي الحديث والمعاصر. وقد جاءت القراءة في خمسة محاور على النحو الآتي:

التمهيـــــد: القاسمي أديبًا.

المبحث الأول: دلالة الإطار الخارجي للمسرحية:(إشكالية المبدع، دلالة العنوان، قراءة المقدمة).

المبحث الثاني: بلاغة الإطار الداخلي للمسرحية:(الزمان والمكان، الشخوص، الأحداث، الصراع، اللغة والحوار).

المبحث الثالث: توظيف التراث في المسرحية.

المبحث الرابع: معالم حداثة الفن في المسرحية.

ولعلي بهذا النقد التطبيقي أكون قد أسهمت في إعطاء مسرح شيخنا الجليل حقه القمين به في دنيا الدرس الجامعي العريق، الذي تزداد الأعمال الإبداعية في رحابه خلودًا وحيوية وعطاء.

الباحث

التمهيـــد:

القاسمـي أديبًا

يعد سمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد بن صقر القاســمي علمًا من أعلام الأدباء الإماراتيين المحدثين الذين استهوتهم أجنــاس الحكي والسرد، من روايات ومسرحيات، تسير نحو التاريخ المسيَّس، أو السياسة التاريخية، إن صحّ الاصطلاح.

ففي جنس الرواية له روايتان: الأولى:" **الأمير الثائر**" التــي تدور حول أحداث حقيقية موثَّقة توثيقاً صحيحاً في مكتبة الشيخ، وقد وقعت في منطقة الخليج، بطلها الأمير مهنَّا الذي استطاع مع رفاقــه أن يهزم أقوى الدول، ويوم أن غدر برفاقه كان سقوطه المخزي[1].

والثانية: "**الشيخ الأبيض**"، وهي – أيضاً – قصة حقيقية وقعــت أحداثها في بداية القرن التاسع عشر، ولم يكتف أديبنا في إبداعها بما بين يديه من وثائق وكتب، بل قام بزيارة لأماكن بالولايات المتحــدة الأمريكية، شهدت بعض أحداث الرواية. وبذلك يمتزج فيهــا العمــق الأكاديمي بالتعبير الأدبي البديع، مع التفرد والإغراب والتشويق فــي الحديث عن شيخ عربي له دور في بلاد الغرب[2].

وللتاريخ سلطانه وسحره على الإبداع المسرحي لدى شيخنا، إذ كتب ثلاث مسرحيات استدعى فيها التاريخ: زماناً ومكاناً، أحداثا وشخوصاً.

---

(١) راجع مقدمة المؤلف لروايته، وعقود الخير ص ٦٥-٦٩ .
(٢) راجع مقدمة المؤلف للرواية، وعقود الخير ص٦٦-٦٧.

ففي دراميته الأولى "**عودة هولاكو**" – المسرحية المبحوثة – توظيف للتاريخ بقصد إسقاطه على الحاضر، انطلاقاً من أن التاريخ يعيد نفسه. وكذلك شأنه في مسرحيته الثانية "**القضية**" التي جاءت صيحة عالية ودعوة مخلصة إلى يقظة عربية إسلامية مطلوبة، من خلال عرضه للمشاهد البارزة في فترة التصدعات والخلافات التي دبَّت في أوصال الحضارة الأندلسية العظيمة، وحوَّلتها إلى دويلات وطوائف عديدة ضعيفة متناحرة، عملت على نخرها وانهيارها من الداخل، وشجَّعت المتربصين بها من الخارج على مهاجمتها وتفتيتها وتقويضها شيئاً فشيئاً[1].

أما المسرحية الثالثة: فهي "**الواقع: صورة طبق الأصل**"، دارت حول أحداث تحرير القدس، مُسبغًا عليها بعدًا سياسيًّا معاصرًا، هادفًا منها إلى أن تكون دافعًا لعدم اليأس، وحافزًا نحو التوحيد والنضال، حيث تعلو نبرة الأمل والتفاؤل بالمستقبل من خلال براعم الغد، من أجل تحرير القدس، تحرير الذات: الوطن[2]..

وهكذا نرى كاتبنا قد غامر بالخوض في لجج التاريخ المتشعبة، متأملاً في المشهد السياسي والاجتماعي العربي – بكل متناقضاته – معبرًا عن الواقع الذي راح يشكِّل هذه العلاقة بينهما، بعد ترتيب أثر

(١) راجع تحليل الدكتور أحمد الزعبي لهذه المسرحية في مقاله "المسرح الثوري وأقنعة التاريخ" المنشور بمجلة الرافد عدد يوليو سنة ٢٠٠٤م، ص٦٥ وما بعدها.

(٢) راجع مقدمة الكاتب للمسرحية، وعقود الخير ص٦٩ إعداد أ/سمير حسين ، إصدار جامعة الشارقة ، سنة ٢٠٠٣م.

كل منهما في صنع وقائع التاريخ وتحديد مجرياتـــه، لصـــناعة روح الواقع وجوهر المكان والأشخاص، فليست الرؤيا وحدها قادرة علـــى الإفادة من حركة التاريخ، بل كذلك التأثير المباشر في إعادة قراءتـــه وتوليد أسئلة لإشكاليات الواقع الراهن بكل عمق ووضوح.

ولا غرابة في إبداع كاتبنا لهذه الدراميات الهادفة، فهو باحث لديه ثقافة معرفية تاريخية يقظة وناشطة ومتجددة، وأكاديمي متعمق في الشؤون الاقتصادية وعلوم التاريخ. مارس الكتابة المسرحية منذ نهاية الخمسينات حينما كان طالبًا، ولا يزال يمارسه حتى اليوم كاتبًا ومتابعًا وذائقًا متميزًا، بل ونصيرًا وداعمًا حقيقيًّا للحركة المسرحية، ليس فقط على مستوى دولة الإمارات العربية المتحـــدة، بـــل علـــى مستوى الخليج العربي[1].

هذا إضافة إلى خبرة شيخنا بهذا الفن منذ يفاعته، حيث قـــام بأداء دور البطولة في مسرحية "جابر عثرات الكرام" علـــى خشـــبة المسرح المدرسي في الشارقة سنة ١٩٥٥م[2]، وبذلك نلحظ أن بينه وبين المسرح حالة من التلاقي الوجداني والذهني، حيث يـــرى فيـــه واحداً من وجوه تقدم الشعوب والأمم، كما يرى فيـــه حـــوار العقـــل

(١) راجع مقال: "في تكريم الشيخ الدكتور سلطان القاسمي" للـــدكتور نادر القنة المنشور في مجلة الرافد، العدد ٨٢، ربيع الآخر يونيـــو سنة ٢٠٠٤م. وعقود الخير ص ٩٣-٩٤.

(٢) راجع النص والعرض المسرحي في دولـــة الإمـــارات ص١٢٠، للأستاذ هيثم الخواجة، طبع وزارة الثقافة والإعلام ســـنة ٢٠٠٣م. والمسرحية الممثّلة شعرية، من إبداع الشاعر المصـــري محمـــود غنيم.

للعقل، والوجدان للوجدان، في تجارب لا تخلو من المتعة الهادفة الرصينة الجادة.

ولعل في تحليل آليات الفن الدرامي في مسرحيته " عودة هولاكو " ما يزيدنا قناعة بصلاحية شيخنا لأداء هذه الغاية المثالية في دنيا الفكر والإبداع الأدبي المعاصر، حيث تحقيق المعادلة الصعبة في دنيا الفن بالجمع بين مقتضيات الفن والمجتمع معاً.

المبحث الأول
دلالة الإطار الخارجي للمسرحية

الإطار الفني هو ذلك القالب أو الشكل الذي صبَّ فيه الكاتب تجربته الدرامية. وقد حرص كاتبنا على توظيف كل العناصر المُتاحة لديه لتحقيق ما يصبو إليه من أهداف، يريد إرسالها إلى المتلقين. وقد جاء هذا الإطار متنوعًا ما بين داخلي وخارجي.

وقد تمثل الإطار الخارجي في شخصية المبدع ذاته، وفي عنوان العمل، وفي المقدمة التي صنعها الكاتب لبيان منهجه في المسرحية.

وبالنظر العميق في هذه العناصر تتضح مجموعة من المعطيات المهمة في التحليل للمسرحية، وهي:

إشكالية المبدع:

يعد أي عمل إبداعي تعبيرًا عن العالم الداخلي للمبدع. وفهمنا للنص الأدبي يعتمد قبل كل شيء على فهم المبدع؛ فالنص صورة صاحبه، ومرآة تنعكس عليها مدى استجابته لأحداث حياته وظروف عصره.

وهذه الحقيقة النقدية تظهر – بجلاء – في المواجهة النقدية للمسرحية المبحوثة، تلك التي تتناول موضوعا حيًا، له صلة بالفترة الحرجة الخطيرة التي تعيشها أمتنا في آننا هذا. وقد تسربلت بثياب ماضوى، له إسقاط فني ذكي على الأحداث العسكرية الأخيرة بالعراق، إنها إبداع ذو رؤية خاصة لحاكم من حكام الأمة، وهي خصوصية أوقعته في ازدواجية خطيرة، إذ إنه " وهو في ذروة مقام المسئولية عن شعبه وحراسة مصيره، أخذ مكانًا محوريًا في تكوين التراجيديا. ومن طبيعة هذا المكان أنه يحدد مدى النظر إلى الموضوع المسرحي محكومًا بالموقع الخاص، متأثرًا به، ومن ثم تكون الشمولية صعبة، وموضوعية التحليل ودقة التفسير أشد

صعوبة"[1]فكاتب المسرحية الحاكم اختار لبطولة مسرحيته حاكمًا، وهنا يكون المنزلق؛ لأن المتلقين للمسرحية: قارئين ومشاهدين وناقدين، لا يستطيعون أن يغفلوا أن الكتاب الذي حملته رغبة جارفة في أن يكون في مرآب عالٍ منفرد، يتيح لنظرته أن يحيط بكل أطراف موضوعه وتفاعلاته. وإنما مكانه الطبيعي أن يكون داخل هذا الموضوع مؤثرًا في سير أحداثه وتشابك أطرافه. فكيف أتيح له التغلب على هذه الازدواجية ؟ وأن يكون موضوعيًا بأقصى درجة وأقسى درجة، إلى أن يناله قدر من الإدانة، وإن تكن إدانة تاريخية تصيب الموقع والرمز، وتتجاوز بدرجة ما ذات الكاتب/ الحاكم"[2] .

فهذه المسرحية تقدم دلالة تاريخية برؤية معاصرة، على أن مسئولية الحاكم عن مصيره ومصير أمته، كاملة غير منقوصة، وذلك من خلال القراءة المباشرة والتتبع السريع لحركة الشخصية الحاكمة في المسرحية: المستعصم[3]،

---

(١) من تقديم الدكتور محمد حسن عبد الله لمسرحيات القاسمي الثلاثة ص٦،طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة،سلسلة آفاق عربية سنة٢٠٠٣م

(٢) السابق ص٧ بتصرف.

(٣) هو عبد الله بن منصور بن محمد بن أحمد، آخر سلالة هارون الرشيد،ولد ببغداد سنة٦٠٩هـ،وولى الخلافة بعد أبيه سنة٦٤٠هـ، والدولة في شيخوختها، لم يبق منها للخلفاء غير دار المُلك ببغداد، ذكر المؤرخون أنه لم يكن يُلقي بالاً لما يدور حوله في داخل البلاد وخارجها، ففي الداخل كانت الفتن منتشرة، وبخاصة بين أهل السنة والشيعة، وكانت الأحقاد تأكل قلوب كبار المُتَنَفِّذين. وكان ضعيف الرأي،ألقى مقاليد الأمور بيد كبراء دولته،الذين أساءوا ولم يحسنوا، فسرحوا قسمًا كبيرًا من الجيش،وأجهزوا على عُدته وعتاده، فكانت نهاية المستعصم ونهاية الخلافة، وانقراض بني العباس – تقريبًا – سنة ٦٥٦هـ. راجع ترجمته في الحوادث الجامعة للبغدادي (ت٧٢٣هـ) ص٥٢٤ وما بعدها ، طبع المكتبة العربية ببغداد سنة ١٣٥١هـ، والأعلام للزركلي ١٤٠/٤ طبع دار العلم للملايين سنة ١٩٨٦م.

هولاكو[1]. فالمستعصم يمثل الحاكم الضعيف المنكسر المهزوم، جاء ضعيف الشخصية، شهوانيًا، ماديًا، يبحث عن مصلحته الجزئية القاصرة القصيرة، أسلم نفسه لوزير عميل، خائن، لعب به كل مُلعَب وذهب به في كل اتجاه يضيعه، ويضيع مَن يعول ويرأس. ويعد ركن الدين خورشاه[2] نسخة أخرى مكررة من المستعصم، حيث ألغى عقله، وترك نفسه للطوسي[3]، الذي زين له الاستسلام.

---

(١) هو حفيد جنكيز خان،استقرت له كثير من البلاد،وامتد ملكه عشر سنين،لا يُعرَف من أولاده أو أحفاده مَن فاقه في القتل والسفك،كانت أمه وزوجه مسيحيتين، ولكنه ظل متمسكًا بوثنيته،شأن أجداده. وكان شديدًا على تعاليم الإسلام خاصة، وقد توفي سنة ٦٦٤هـ بالقرب من كورة مراغة.راجع ترجمته في " السيف المهند في سيرة الملك المؤيد، لبدر الدين العيني(ت٨٥٥هـ) ص١٨١-١٨٢، تحقيق أ/ فهيم شلتوت، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة سنة ٢٠٠٣م.

(٢) هو ابن علاء الدين، سابع أمراء الإسماعيلية، قتل أباه سنة ٦٥٤هـ، وراسل هولاكو، وأبدى له الطاعة والخضوع، ونزل عن قلعة ألموت، وأمر باقي القلاع أن تستسلم لجيش هولاكو. وكان المغول كلما استولوا على قلعة أو تسلموها هدموها وأحرقوا ما فيها، وقتلوا جنودها. وكان نصير الدين الطوسي يحثه من الداخل على الاستسلام، ورافقه إلى حضرة هولاكو. ورغم خضوع ركن الدين وتسليمه القلاع، فقد أمر منكوقاآن أن يُقتَل ويُجتَث جذور أسرته جميعًا. راجع ترجمته في كتاب " التيارات الأدبية إبان الزحف المغولي " ص٥٢-٥٣، بتصرف، د/ محمد التونجي. طبع دار طلاس بدمشق سنة ١٩٨٧م.

(٣) هو محمد بن محمد بن الحسن، أبو جعفر، نصير الدين الطوسي، كان فيلسوفا، رأسًا في العلوم العقلية والأرصاد والرياضيات. ولد بطوس، قرب نيسابور سنة ٥٩٧هـ ابتنى بمراغة قبة ومرصدًا عظيمًا، واتخذ خزانة ملأها، من الكتب التي نُهبت من بغداد والشام والجزيرة، فيها نحو أربعمائة ألف مجلد، وعلت منزلته عند هولاكو، فكان يمدُّه بما يريد من الأموال، وكان=

أما "هولاكو" فيمثل نموذج الحاكم القوي الظالم المعتدي المتغطرس المنتصر ظاهريًا وسطحيًا، والذي كل إعلامه دائر حول القوة والجبروت،لا عقل عنده،ولا حكمة لديه،ولا عهد يمتلكه.فالمسرحية – إذًا – انتقاد ضمني، وإدانة غير مباشرة للحكام المفرطين، يجعلهم أحد أسباب السقوط السياسي والعسكري في الماضي، الذي يشير – أو يرمز، أو يسقط، أو يتفرس – إلى مثله الواقعي الآني.

وهذا النقد – ولا يقال الجلد – الذاتي هو المثير الأول الذي يجذبنا ويسلمنا إلى معايشة المسرحية، ومعرفة مدى مهارة المبدع في الخروج من هذه الإشكالية الشائقة والشيقة.

دلالة العنوان:

عنوان العمل الأدبي هو مفتاحه الذي ييسر لنا الدخول إلى أعماقه وسبر بعض أغواره وفك رموزه[1]. وعنوان مسرحية الدكتور سلطان "عودة هولاكو" مستقر، يضعنا أمام سؤال له صلة وثيقة بغاية النص كله وهو: ما معنى عودة هولاكو، والمسرحية أحداثها غالبًا تاريخية ؟!

إن التشريح اللغوي للعنوان يوضح أنه مكون من تركيب إضافي ابتدائي: المضاف المبتدأ به مصدر سماعي للفعل الثلاثي

=يطيعه فيما يشير به عليه. ولذا بالغ ابن قيم الجوزية في تصوير سوء فعلته ذاكرًا أنه: " نصير الشرك والكفر، الملحد وزير الملاحدة، شفى نفسه من أتباع الرسول وأهل دينه، فعرضهم على السيف ... " وله كثير من المصنفات في العلوم المختلفة، وشعر كثير بالفارسية. وقد توفى سنة ٦٧٢هـ ببغداد. راجع ترجمته في إغاثة اللهفان لابن قيم الجوزية ٢٦٧/٢، طبع مصر سنة ١٣٥٨هـ، وفوات الوفيات ٢١٤٩/٢، وشذرات الذهب ٣٣٩/٥، والأعلام ٣٠/٧-٣١.

(١) راجع في ذلك دينامية النص: تنظير وإنجاز للدكتور محمد مفتاح ص٧٢ طبع المركز العربي الثقافي، بيروت سنة ١٩٧٧م.

الأجوف "عاد" بمعنى جاء ثانية، أو رجع بعد رحيل وذهاب. قال ابن فارس(ت ٣٨٥هـ) في مقاييسه: "العين والواو والدال أصلان صحيحان: يدل أحدهما على تثنية في الأمر عودًا على بَدْءٍ. تقول: بدأ ثم عاد. والعودة المرة الواحدة[١]". فالمعنى الكلي لهذا الجذر يدورحول الرجوع بعد رحيل سابق. والمضاف إليه في العنوان علم على قائد همجي له حضوره في تاريخ أمتنا، لكنه حضور مرعب مرهب مخيف، حيث يقترن اسمه دائمًا في خلفياتنا الثقافية بالتقتيل والتشريد والتخريب واغتصاب الحرمات والمقدسات.

فالكاتب ــ إذًا ــ يقصد أن هذا العادي لم يُقضَ عليه قضاءً مبرمًا، بل ما تزال أنيابه حيةً قوية، تنال من أعضاء أمتنا، عائد بأفعاله الهمجية ثانية إلى أرضنا وأهلنا. وبناء على هذا التحليل تكون الإضافة من إضافة المصدر إلى فاعله.

وقد فُسِّر هذا العنوان وازداد جلاء في أثناء فصول المسرحية، خصوصًا في ختامها حيث يقول رجل بغدادي حين علم أن الوزير هو ابن ابن العلقمي: " يا عرب، يا مسلمون، أخرجوا ابن العلقمي من دياركم فهولاكو راجع ... " وأخذ يردد تلك الكلمات مارًّا بين الصفوف ومتجهًا إلى باب الصالة، بينما الستارة تقفل[٢]". وحق للستارة أن تسدل فقد وصل بنا الشيخ إلى ما يريد إرساله من تفسير وفك لغموض عنوان المسرحية في ختامها ذلك. ولكن العودة إلى أين؟ وإلى من ؟!!

جاء العنوان خاليًا من المُتَعدَّى إليه. وقد قصد الكاتب إلى ذلك قصدًا، كأنه يريد أن يقول للجميع – عربا ومسلمين في كل زمان

(١) مقاييس اللغة ١٨١/٤، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون، طبع الحلبي سنة ١٩٧٠م.
(٢) مسرحية عودة هولاكو ص٩٢، ٩٣.

ومكان – إن مَن توجد فيه الأدواء المُمَهِّدة لعودة هولاكو ستكون أرضه بغدادَ أخرى، وسيكون هو مستعصمًا ثانيًا، نهايتُها ونهايتُه معروفة متوقَّعة.

" إن الكاتب يقرأ التاريخ وعينه على الحاضر، فإذا وجد حدثًا أو مرحلة ماضية تقارب ما يجري الآن، انتزعها من سياقها الزمني وأحاطها بسور يُجدِّد معالمها، ثم فتح في هذا السور بابًا يفسح مجالاً لرؤية ممتدة من التاريخ إلى الراهن الذي نعيشه "[1] .

إن هذا العنوان البليغ يُحدث مفارقة رائعة؛ إذ " هولاكو المسرحية لم يعد، وإنما قَدِم مع جحافله، ومِن ثَم لا ينطبق على المسكوت عنه، المُدرَك من حالات التوازي والتشابه بين ما كان وما يتكون الآن. ومن هنا، نعلم أن الكاتب لا يسعى إلى موقع المعلم للتاريخ، فالموقف السياسي عنده أهم من الموقف المعرفي، أو هو يتجاوز بنا – نحن المتلقين من المشاهدين والقراء – مسافة المعرفة بالحديث إلى بيان الخطر من إمكان عودته حين بدت نُذُر تلك العودة فيما يرصد من إسقاطات، فهنا تكون عملية الشحن السياسي مترتبةً عضويًّا على المعرفة العملية التاريخية"[2]حيث تعرض المسرحية قضية واقع نعيشه، وكابوسًا يتحقق رويدًا رويدًا أمام أعيننا، ولكن من خلال استرجاع ماض أليم مرَّ بنا، أو مررنا به، من خلال خلف أسلافنا.

فالعنوان – حقًّا – غريب ومعبر وموطن تفجير شَظِّيات العمل الأدبي؛ لأنه ظل بين مدٍّ وجزر، ولم يستقر مفهومه ومغزاه إلا بعد اكتمال قراءة العمل. ومِن ثَم، فهو البداية الحقيقية للحوار مع عناصر بناء المسرحية ووسيلة فك شفرتها. ومِن ثَم يمكن وصف

(١) من تقديم الدكتور محمد حسن عبد الله ص١٨.
(٢) السابق ص١٨، ١٩.

العنوان بأنه نص موازٍ، حقق معادلة صعبة حيث الجمع بين عبق الماضي وسحره وأشجان الحاضر وآلامه، وما أعجبها وألذها من طريقة إبداعية مشوقة تهفو لها النفوس الطامحة المثقفة المتذوقة المعنية بحال أمتها سياسيًّا وحضاريًّا.

قراءة مقدمة المسرحية:

يحرص الأدباء الملتزمون على تيسير السبُل بين المتلقين ورسالة أعمالهم الهادفة، حتى يلجوا إلى العمل الأدبي من ألفه إلى يائه بلا مُعوِّقات، حتى يؤتي الإبداع ثماره سريعةً وبكل فعالية[1]؛ إذ يكون لدى الكاتب عدد من الناس يعرفهم ويريد تقديمهم إلى النظارة ــ المشاهدين ــ الذين لا يعرفونهم، ومعرفة كل منهم تقتضي معرفة الآخر، فيضطر إلى أن يقوم بمهمة الشارح والمفسِّر.

وكاتبنا من هؤلاء الهادفين فقد صنع مقدمة موجزة لمسرحيته، يتضح من قراءتها مصدر أحداثها وشخوصها، والهدف من كتابتها، وطريقة كتابته لها، والتقنية المُتَّبَعة في سردها وغايتها.

يقول الكاتب في الفقرة الأولى من المقدمة: "من قراءتي لتاريخ الأمة العربية وجدت أن ما جرى للدولة العباسية قبل سقوطها مشابها[2] لما يجري الآن على الساحة العربية، وكأنما التاريخ يعيد نفسه، فكتبت هذه المسرحية من منظور تاريخي لواقع مؤلم"[3].

---

(١) راجع في ذلك:فن كتابة المسرحية للاجوس أجري ص٥٠-٥٣ ترجمة الأستاذ دريني خشبة،طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٣م.والنقد الأدبي د/ أحمد أمين ص١٧٣، طبع النهضة المصرية سنة ١٩٨٣م ط٥.

(٢) في طبعة القاهرة للمسرحية [مشابهًا] وهذا خطأ نحوي ومطبعي واضح.

(٣) السابق ص٥٠.

فظاهر أنه استعد استعدادًا خاصًّا قبل إبداعه للمسرحية، إذ قرأ قراءات كثيرة في تاريخ أمتنا. قراءات فقيه يوازن بين أحداث الماضي ووقائع الحاضر، فوجد مُماثَلة جليةً بين حدث تاريخي معين وما يجري الآن في ساحتنا من صراعات ومواجهات ومقاومة وثورات، ومظاهر تخاذل واستسلام. ومن ثم جعل التاريخ مصدره الرئيس في بناء مسرحيته؛ إذ تنطلق من مجريات تاريخية فيها صراعات متنوعة لتتجه نحو التداعي والسقوط، من خلال صياغة معاصرة الشكل والإيحاء. وهذا أمر طبعي متوقع، فأحداث التاريخ أكثر عُرضة للتفسيرات الشخصية من حركة الطبيعة أو النظريات الرياضية"[1]. وهذا ما فعله الدكتور سلطان؛ فقد أعاد قراءة الحدث التاريخي وفقهه، موظفًا ومستدعيًا ومستلهمًا التاريخ ومعبرًا به عما يريد قوله، متجنبًا الوقوع في أبرز مخاطر الأدب الهادف من وعظية وتقريرية ومباشرة بضجيج وصراخ وصخب.

وهذا ما قرره الكاتب في الفقرة الثانية من مقدمة المسرحية، حيث يقول:

"إن أسماء الشخصيات والأماكن والأحداث في هذه المسرحية كلها حقيقية، وإن كل عبارة في هذا النص تدل دلالة واضحة على ما يجري للأمة العربية[2]. فحوادث المسرحية وشخوصها وصراعاتها له وجود موثق في التاريخ، أما اللغة ففيها إيحاء وتعريض بما يجري للأمة العربية، بل ونقد غير مباشر له.

وهو بهذا يقرر استمرار ازدواجية الماضي والراهن في جدلية كاشفة تقدم الدليل إثر الدليل على صدق التوازي وصحة

(١) الأدب المقارن للدكتور الطاهر مكي، ص٥٥، طبع مكتبة الآداب سنة ٢٠٠٠م.
(٢) المسرحية ص٥٠.

التشابه، بين التاريخ الماضي والحاضر المباشر انطلاقا من المثل العربي: ما أشبه اليوم بالبارحة.

ولكن لم يكن عمل القاسمي نقلا أو اقتباسًا أو نسخًا للقديم كما يصنع البعض ! بل كان رؤية خاصة تجاه القديم والمعاصر، كشف فيه عن موقفه عما يحيط به من وقائع مقدمًا عوائق المفرطين ونكباتهم، محاولا حث الأنا والمجتمع على البحث عن آليات التغيير والخلاص من الحالة الحاضرة.

يقول الدكتور محمد حسن عبد الله: "الكاتب الذي يخوض أحداث زمانه ويواجهها من موقعه المسؤول لا يعزل موضوعه بين أسوار التاريخ، لا يكتب بروح الإحياء الذي يستدعي التمجيد، وإنما بروح المراجعة والنقد الذي يمليه القياس، فيتشكل فنيًا في إسقاطات متتابعة، تدل عليها عبارة: كأنما التاريخ يعيد نفسه. وهذا يعني أن الكاتب أزال – أو كاد يزيل – الحاجز التاريخي، ليؤكد أن الحدث نفسه لا يزال ممتدًا، وأن النتيجة المخيفة التي انتهى إليها الوضع القديم من العار أن نلقاها بذاتها حديثًا؛ لأن معنى هذا أننا أمة لا تستوعب تاريخها ولا تتعلم من أخطائها[1].

وللبحث موقف مستفهِم ومناقِش من تقرير الكاتب في مقدمة مسرحيته أن عناصرها كلها حقيقية، ففي هذا تعميم ينال منه وجود زيادة خيالية من"القاسمي"على ما في كتب التاريخ والتراجم،استدعاها حرصه الواضح على الإسقاط والتعريض بما يجري. ولا ضير عليه في ذلك ما دام لا يناقض ما حكاه المؤرخون، ولا يضيع الحقائق ويهدم المسلَّمات العقلانية والمنطقية. وما دام يخدم الفن والإبداع.

ومن الملاحظ أنَ الكاتب جعل نص هذه المقدمة مقدمة لمسرحيته الثانية " **القضية** " وذلك يدل على الإيمان العميق منه

(١) من تقديم الدكتور محمد حسن عبد الله ص٦، ٧ بتصرف.

بضرورة قراءة التاريخ[1] قراءة مستبصرة تمكننا من فهم الحاضر واستشراف المستقبل، فليس التاريخ ماضيًا انتهى، بل إن الماضي ينسكب في الحاضر، ويكاد الحاضر يذوب بين معبري الماضي والمستقبل. وصدق الله تعالى إذ يقول:

﴿ قُلِ ٱنظُرُواْ مَاذَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ وَمَا تُغْنِي ٱلْآيَٰتُ وَٱلنُّذُرُ عَن قَوْمٍ لَّا يُؤْمِنُونَ ﴿١٠١﴾ فَهَلْ يَنتَظِرُونَ إِلَّا مِثْلَ أَيَّامِ ٱلَّذِينَ خَلَوْاْ مِن قَبْلِهِمْ ۚ قُلْ فَٱنتَظِرُوٓاْ إِنِّي مَعَكُم مِّنَ ٱلْمُنتَظِرِينَ ﴿١٠٢﴾ ثُمَّ نُنَجِّي رُسُلَنَا وَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ كَذَٰلِكَ ۚ حَقًّا عَلَيْنَا نُنجِ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴿١٠٣﴾ ﴾[2].

وما أحوجنا اليوم وغدًا إلى رجوعنا إلى الإيمان بأنفسنا والثقة بتاريخنا وفقهه، والرجاء في مستقبلنا، بإذن الله تعالى.

هذا، وقد طابق القالب الفني الذي صُبَّت فيه أحداث المسرحية مع ما قرره كاتبها في مقدمتها، فقد جاء مكونًا من أربعة فصول، كل فصل يُسلم لأخيه ويمهّد له، ويقدّم بعدًا من الأبعاد التي يريد أديبنا إيصالها إلينا.

ولعل التحليل المفصَّل في المبحث الثاني للإطار الداخلي يزيد دلالة أجزاء الإطار الخارجي ــ التي ذكرت هنا ــ إيضاحًا وبروزًا وثباتًا.

---

(١) راجع في ذلك: الشعر والتاريخ في المسرح للدكتور محمد عناني، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٩م.

(٢) سورة يونس الآيات: ١٠١، ١٠٢،١٠٣.

المبحث الثاني
تحليل الإطار الداخلي

يتمثل الإطار الداخلي للمسرحية المحلّلة في الزمان والمكان، والشخوص، والأحداث، والصراع، والحوار. وقد جاء به الكاتب متماسكًا ومركبًا بطريقة فنية جمعت بين المتعة الفنية والرسالة الفكرية، محدثًا وحدة منسجمة لا انفراط فيها أو تزعزع. وذلك على النحو التالي:

دلالة الزمان والمكان:

حدد الكاتب زمان أحداث مسرحيته بأنه في سنة ٦٥٣هـ[١]، أي قبل سقوط بغداد بثلاث سنوات. ولعل ذلك راجع إلى حرصه على تدبر ما قبل السقوط؛ لأنه الأهم لكل عاقل؛ إذ معرفة الأسباب والأدواء أهم من البكاء أو التباكي الذي لا يجدي ولا يفيد. كما أن في ذلك تقديمًا لصورة أهل القمة والحكم قبل مواجهتهم لعدو مدمر متكبر، لا يألو في القمة/ القادة، أو القاعدة/ الشعوب، إلاًّ ولا ذمة، بسبب تلاهيهم وتخاذلهم وانكسارهم النفسي والمادي معًا.

وهذا ما قرره الكاتب في مقدمته للمسرحية من أنها رؤية ذاتية لواقع مؤلم من منظور تاريخي مشابه[٢]. وهذا هو الإسقاط الفني بكل قيمته؛ إذ جعل من أحداث التاريخ الماضية برهانًا ينير

---

(١) راجع في تتبع الحالة السياسية والعسكرية للخلافة في هذه الفترة: أصداء الغزو المغولي في الشعر العربي للدكتور مأمون فريز جرار ص١٥-٣١، طبع مكتبة الأقصى بعمّان سنة ١٩٨٣م. والتيارات الأدبية إبان الزحف المغولي للدكتور محمد التونجي ص٢٣-١٠٠، إضافة إلى المصادر التاريخية التي سجلت هذه الفترة مثل البداية والنهاية لابن كثير، والنجوم الزاهرة لابن تغري بردي، وشذرات الذهب للعماد الحنبلي، وغيرها.

(٢) عودة هولاكو ص٥٠.

الفكر، ويطلق النبوءة ويقدم المحاذير. وكون أحداث المسرحية دائرة من الناحية الزمنية في العصور الوسطى، عصور التخلف والتردي – كما يزعم بعض المؤرخين – " يعني أمرين: أحدهما أننا لا نزال نعيش في تلك العصور الوسطى، التي غادرها العالم المتقدّم، بأن أفاد من منجزات حضارتنا التي غربت، وتركنا نتخبط في فلولها العبثية. وهذه رؤية واقعية متشائمة. والمعنى الآخر أقل تشاؤمًا، وإن يفض إلى الغاية ذاتها ...

إذ إن للكاتب فلسفته الخاصة العميقة في رصد عللنا وأوجاعنا، وتحليل الأخطار المهددة لوجودنا، فلجأ إلى الزمن الماضي، ليس ليدلنا عليها فحسب، وإنما ليكشف عن جذورها الضاربة، وعمق تأصلها فينا، ومدى حاجتنا إلى جهاد النفس، وجهاد الآخر، حتى نبرأ من سلبياتنا، التي تأخذ بهذا المنحنى بعدًا تاريخيًّا. خلاصة هذه الرؤية أن الكاتب لم يرد أن نرى ونفطن إلى ما بين تاريخنا وواقعنا من تشابه وحسب. وإنما أن نرى عيوبنا من جذورها في مرآة التاريخ، الذي لا يكذب ولا يتجمل[1].

وللزمن الدرامي عصرنة وحداثة بارزة في فصول المسرحية الأربعة من حيث بعض شخوصها، وبعض الجمل الحوارية، التي لم تسجلها وثائق التاريخ، ولا تليق بواقع الشخوص والأحداث وطبيعة الصراعات الماضية، بل إنها – قولاً واحدًا – من عمل خيال الكاتب ومعايشته الحقة والمخلصة لأحداث عصره المشابهة للماضي الموظَّف دراميًّا.

وللزمن حضوره الفاعل في الفصل الثاني حيث كان الطول الزمني لحصار القلاع المسلمة، واقترب فصل الشتاء بثلوجه وبرده

(١) من تقديم الدكتور محمد حسن عبد الله للمسرحيات ص٢١-٢٢ بتصرف.

القارس الشديد، سببًا في انزعاج هولاكو، وأخذه في إحداث وسائل متنوعة في إرهاب قائد هذه القلاع[1]. وبذلك يتضح مدى احتفاء كاتبنا بآلية الزمن وتوظيفها توظيفًا بارزًا لأداء ما يريد، وذلك طبيعي منه، فالزمن بالنسبة إلى المؤرخ دنياه التي يدور فيها وحولها، ولا يشعر إلا بها، ولا يعبر إلا عنها.

وأما المكان فقد جاء جزءًا لا يتجزأ من النص الدرامي، وقد تنوع بين رئيسي كلي عام، وجزئي خاص مميز، فالرئيس العام تجده في مطلع كل فصل، والجزئي الخاص يكون في جنبات الفصول، ويدور مع دوران حركة بعض الشخصيات؛ ففي الفصل الأول سارت الأحداث والحوارات في مجلس الخليفة ببغداد[2]، ومعه حاشية. وهذا المكان هو الذي شهد الأنواء التي مهدت للسقوط، وكأنه يوحي بأن منبع المشاكل والمصائب هو قصور الحكم، التي تشهد الدسائس ومظاهر الخذلان والخيانة. وفي الفصل الثاني ينتقل بنا المؤلف إلى مكان آخر، إنه قلعة ميمون في بستام، شمال إيران. وأمام قلعة ميمون، التي بها ركن الدين خورشاه، شيخ الطائفة، نصب هولاكو خيمته[3]... وهذا التفصيل في المكان راجع إلى أنه يشهد أحداثًا خاصة، تمثل الإجمال الذي يعقبه التفصيل، أو المقدمة المرهصة بسير الصراع بين أبطال المسرحية في الفصول الثلاثة الأخرى.

ثم يعود الكاتب في الفصل الثالث إلى قصر الخليفة، كما هو بالفصل الأول[4]، ليكمل ما بدأه من أحداث ومواجهات وينمِّيها فيه.

---

(١) راجع المسرحية ص٦١-٦٢.
(٢) عودة هولاكو ص٥٣.
(٣) السابق ص٦١.
(٤) السابق ص٦٩.

وأخيرًا يتناسى المؤلف أو يتجاهل ذلك القصر في الفصل الرابع[1]؛ لأنه الفصل الذي سيشهد حالة الانهيار وحادث السقوط للخلافة والخليفة ومعالم الحكم. ومِن ثم، غاب القصر بغياب مَن يمثله ويتحرك فيه. ولم يبق إلا المكان الذي له الحضور الفاعل في خاتمة المسرحية، وهو كرسي الوزارة. وما بقاؤه إلا بسبب الدور الخياني العمالي لصاحبه. وبقاء هذا الجزء المكاني [كرسي الوزارة] دون الكل [كرسي الخلافة وقصرها] تعبير عن ضعف الخلافة وتهاويها وتساقطها. أما الأماكن الخاصة المميزة في المسرحية، فمنها ما جاء في قول الكاتب ساردًا حال المستعصم وابن العلقمي[2]، أثناء قراءتهما لرسالة هولاكو: " ابن العلقمي يكمل الرسالة، ثم يسلمها للمستعصم فيقرؤها ويوقعها، ثم ينهض ويكشف عن سجادة تغطي صناديق كثيرة مليئة بالمجوهرات، ويتردد في إعطاء ابن العلقمي كل

---

(١) السابق ص٨٧.

(٢) هو محمد بن أحمد بن علي، أبو طالب، مؤيد الدين الأسدي، البغدادي: وزير المستعصم العباسي، وصاحب الجريمة النكراء في ممالأة هولاكو على غزو بغداد، في رواية أكثر المؤرخين اشتغل في صباه بالأدب، وارتقى إلى رتبة الوزارة سنة ٦٤٢هـ، فوليها أربعة عشر عامًا، ووثق به المستعصم فألقى إليه زمام أموره. وكان حازمًا خبيرًا بسياسة الملك، كاتبًا فصيح الإنشاء، اشتملت خزانته على عشرة آلاف مجلد. وقد نفى عنه بعض ثقات المؤرخين خبر المؤامرة على المستعصم. وقد مات ودفن في مشهد موسى بن جعفر بالكاظمية ببغداد. وخلفه في الوزارة ابنه عز الدين محمد بن محمد بن أحمد. وهناك روايات أن ابن العلقمي أهين على أيدي التتار بعد دخولهم، ومات غمًّا في قلة وذلة. راجع في ترجمته الحوادث الجامعة لابن الغوطي ص٢٠١-٣٣٦، والبداية والنهاية ٢١٢/١٣، والنجوم الزاهرة ٢٠/٧، وسير أعلام النبلاء ٣٦١/٢٣-٣٦٢، والأعلام ٣٢١/٥، والتيارات الأدبية إبان الزحف المغولي ص٦٦-٦٧.

المجموعة "[1] ففي هذا الوصف المكاني تظهر عيوب في شخصية المستعصم، حيث الحرص والتكنيز والطمع والخوف، ومحاولة الحفاظ على الحياة والسلطان فقط، دون اهتمام بأي شيء آخر !!

ومن هذه الأماكن الجزئية ما جاء في قول الكاتب: " يدخل المستعصم إلى داخل البيت، حيث يسمع أغاني وضحكات نساء، وتُسمَع أصوات بالباب، والحاجب يمنع دخول مجموعة من الشباب. يدخل الحاجب إلى الخليفة، وتدخل مجموعة منهم ... "[2] ففي هذا المكان الجزئي يقدم الكاتب عيبًا خطيرًا في الشخصية المحورية بمسرحيته، وهو أنه صار لُعبة، يتحكم فيها الآخرون سواء من الخارج حيث بطانةُ السوء، أو من الداخل حيث اللهوُ والمجون. ومن ثَم كان محجوبًا عن رؤية الحق، معزولا عن أهله. وهو حجاب تمكّن من نفسه لدرجة أنه أمر بطردهم إلى خارج القصر بواسطة جنود ورماح !!

وللمكان – كذلك – حضور في حركة هولاكو وتعبيره داخل فصول المسرحية، فعند قضائه على المقاومة في قلعة ميمون بالفصل الثاني، يقول: ها ها ها ... إذن إلى بغداد، ... يرفع سيفه، ويخرج من جهة المسرح، وهو يصرخ: بغداد، بغداد "[3].

وبعد قضائه على بغداد واستتباب الأمر له فيها، يتجه إلى غيرها قائلا: " إني سأفتح بقية بلدان المسلمين بقوة السلاح ... إلى الشام[4].

---

(١) السابق ص٥٦، وراجع ص٧٤.
(٢) السابق ص٥٧.
(٣) السابق ص٦٥.
(٤) السابق ص ٨٣ .

ومن ثم يتضح من ذلك أن هولاكو رجل يدرك موقعه، ويرتِّب خطواته، ويحدد أولياته، ويعرف مواقع تحركه الاستعماري، طمعًا في تنفيذ مخططه لنهب الخيرات واغتصاب الأعراض والأراضي.

وظاهر للمتأمل في فصول المسرحية أن أحداثها تبدأ من خارج حدود الأرض العربية، ولكن التحرك والقصد ينتهيان إليها وفيها، ولهذا دلالة على طبيعة المكان – العربي والإسلامي – الجاذبة للأغيار الطامعين، والحاقدين[1].

وبذلك يتبين أن الكاتب وظف المكان توظيفًا سديدًا للدلالة على أن الباطل يطو ويعيث في الأمة فسادًا، من خلال هيمنته على أغلى ما تملك وهو المكان ذو المكانة.

تصنيف الشخوص:

كثرت شخوص المسرحية حتى تجاوزت الثلاثين، وتنوعت بين شخصيات ثابتة، وأخرى ثلاثويه مساعدة، فمن الشخصيات الرئيسة الثابتة في كل فصول المسرحية: **هولاكو**، والمستعصم وابن العلقمي، ثم الدويدار[2] وركن الدين خورشاه، والدرتنكي[3]،

---

(١) راجع تقديم د/ محمد حسن عبد الله ص٢٢ بتصرف.

(٢) هو مجاهد الدين أيبك الدويدار الصغير، مقدم جيش العراق زمنَ المستعصم، أحد الأبطال المذكورين، والشجعان الموصوفين. كان يقول: لو مكَّنني أمير المؤمنين المستعصم لقهرتُ التتار، ولشغلتُ هولاكو بنفسه. وقد قُتِل مع الخليفة. وحُمِل رأسه ورأس الملك سليمان شاه، وأمير الحجج فلك الدين فنُصِبوا بالموصل. راجع سير أعلام النبلاء للذهبي ٣٧١/٢٣، ترجمة رقم ٢٦٤، وله ترجمة في الفخري في الآداب السلطانية ص٢٧١، والحوادث الجامعة ص٣٢٨، والوافي بالوفيات ٤٧٥/٩-٤٧٦، وغير ذلك من المصادر التاريخية.

(٣) ورد في المسرحية بلفظ " الدرتنكي "، أو " الطرتنكي ". ولم أعثر له على ترجمة فيما توفر لديَّ من كتب التاريخ والتراجم.

والشرابي[1]، وأبو العباس بن المستعصم[2]، والشباب المسلم. وأما الشخصيات الهامشية الثانوية منها شخصيات منكّرة معمَّمة مثل شخوص: أحد رجال هولاكو، أحد القادة، أحد الشباب، الحارس الحاجب، أحد الموظفين، وزراء ركن الدين خورشاه، الأمير المغولي، الرجل البغدادي.

وتعد شخصية ابن العلقمي الأكثر درامية ومفاجأة وإثارة؛ لأنها نامية متطورة، متعددة الأبعاد، عميقة الغور، فقد تنقل من كونه تابعًا خاضعًا للمستعصم مخادعًا له ومزيِّفًا ومزوِّرًا، إلى كونه مهادنًا لهولاكو معاونًاله، مجسدًا النموذج الخائن بكل تفاصيله؛ إذ سيطر على الخليفة ومقاليد السلطة، وصيَّرها لصالح المعتدي/ هولاكو.

وكذلك شخصية ابن الخليفة أبو العباس، فقد تحول من سكونه وهدوئه إلى إيجابية وفعالية في تدبر سير الأحداث والتفقه بألاعيب ابن العلقمي ومكائده. أما بقية الشخصيات فثابتة ساكنة نمطية، قريبة المأخذ، يستطيع المتلقي أن يتنبأ بسلوكها، ومِن ثم فهي سطحية منذ البداية الدرامية حتى النهاية. وهناك شخصيات

---

(١) هو جمال الدولة، أمير الجيوش، شرف الدين أبو الفضائل الحبشي المستنصري، إقبال الشرابي، جعل في سنة ٦٢٦هـ مقدم جيش العراق، له معروف كثير وجود على الصلحاء والشعراء، وبذل في بناء المدارس، والتقى التتار في سنة ٦٤٣هـ فهزمهم، فعظُم بذلك وارتفع قدره، وصار من أكبر الملوك إلى أن توجه في خدمة المستعصم نحو الحِلة لزيارة فمرض بها، فرجع إلى بغداد وتوفى بها في شوال سنة ٦٥٣هـ.
راجع سير أعلام النبلاء ٣٧٠/٢٣، ترجمة رقم ٣٦٠، وجعل صاحب النجوم الزاهرة وفاته سنة ٦٥٥هـ ٥/٧، وراجع الحوادث الجامعة ص٣٠٨، وشذرات الذهب ٦١/٥، وغير ذلك.

(٢) في سير أعلام النبلاء ٣٦٢/٢٣وشذرات الذهب ٤٦٨/٧، أن ابن المستعصم هو الأمير أبو بكر!!!

مجرَّدة تحمل أسماء عامة، أو قُدِّمت على أساس الطبقة أو الوظيفة التي تنتمي إليها. مثل شخصية الهاتف، الذي وظفَّه أديبنا لاختزال إشارة الزمان، وللتعبير عن أخبار الحصار الهولاكي لبغداد خارج قصر الخلافة. فقد ذكر المؤلف – على سبيل المثال – في الفصل الثالث ما نصه:

"أصوات من الكواليس تختلط، وتقترب، من أصوات الحرب، وهاتف يقول:

الصوت : سقط برج العجمي في يد المغول (أصوات الحرب).

الهاتف : هدم السور الشرقي (أصوات حرب).

الهاتف : دخل المغول بغداد (أصوات حرب).

الهاتف : قتل الدويدار. قتل الدويدار (أصوات حرب).

الهاتف : مجموعة الشباب المسلم، لابسو الأكفان البيضاء، استشهدوا جميعهم على الجسر ....[1].

وهكذا نرى أن الهاتف والأصوات يقومان بعمل إعلامي مؤثر، ويعبران عن الجلبة والضجيج الذي يحدث أثناء المواجهات العسكرية، والذي تقوم به – حاليًا – أجهزة الإعلام. مسموعة ومرئية ومقروءة. وهي بلا شك تفعل فعل السحر في النفوس. أما اختزال الزمان فتجده في بداية الفصل الرابع، حيث يقول الكاتب ساردًا:

" ابن العلقمي جالس على كرسي الوزارة ومعه بعض الوجهاء [صوت من الكواليس. يقول الصوت: وتمر الأيام] [2]

ويفسر طول الزمن في هذه العبارة التي نطقها الصوت قول الكاتب على لسان أحد الوجهاء:

---

(١) عودة هولاكو ص٧٩.

(٢) السابق ص٨٧.

" ابن العلقمي نبشت قبور الخلفاء ... ونثرت عظامهم وأحرقت أماكن كثيرة. وهتكت الأعراض ... وأخرجت الكتب من مكتبة بغداد، وألقيت في النهر لتعبر عليها خيلهم ... لا بد أن تتدخل يا ابن العلقمي"[1]. فهذه الأحداث وقعت في زمن طويل ممتد اختزلها الكاتب وكثَّفها عن طريق عبارة شخصية الصوت.

والشخوص بالنسبة إلى الصراع في المسرحية تسير في اتجاهين متعارضين: اتجاه الباطل المعتدي، حيث الشخصيات الشريرة والمتمثلة في هولاكو وجنده وعملائه من ابن العلقمي، وركن الدين خورشاه، والطوسي، وابن ابن العلقمي، والأمير المغولي وغيرهم. واتجاه الحق المهضوم الضعيف حيث الشخصيات الخيِّرة – التي تتفاوت نسبة إيجابيتها والمتمثلة في الدويدار – قائد جيش الخلافة – والشباب المسلم، والجويني[2] في الفصل الثاني – وأبو العباس بن المستعصم، والرجل البغدادي.

ويقع الخليفة المستعصم – والمفروض فيه أن يكون المتحكم في سير الأحداث – في منطقة التردد والاضطراب والاستسلام للطابور الخامس – الخونة – حيث ابن العلقمي والشرابي والطوسي وغيرهم. ومن ثم، كانت نهايته مأساوية حيث الندم والذلة والمهانة والقتل على يد المعتدي.

---

(١) عودة هولاكو ص٨٧.

(٢) هو عطا ملك الجويني، كان رئيس ديوان هولاكو ومستشاره، وحاكم بغداد من بعده، بالغ في تقدير المغول، فقد ألف كتابًا في تاريخهم، وتوسع فيه، فذكر جذور نشأتهم، وكان يهلل لبطولاتهم وانتصاراتهم في المشرق، بل اعتبرهم هبة من الله لنصر الحق على الظلم. بل قيل إنه رثى هولاكو!!! وكتابه في ذلك هو تاريخ فاتح العالم. ثلاثة مجلدات. راجع التيارات الأدبية إبان الزحف المغولي ص٧٠، ٥٢٢.

وواضح أن الشخوص من حيث الوجود في التاريخ أو الوجود في الخيال الأدبي، نوعان، فمعظمهم حقيقيون، لهم حضور في وثائق التاريخ ومصادره، نصَّ المؤرخون على أنهم ممَّن عاشوا في فترة الأحداث ومكانها.

ولا يُستثنى من حيث الحقيقة التاريخية إلا شخصية الشباب المسلم من ألفها إلى يائها، فهي غير مثبتة في كتابات المؤرخين. وإنما أبدعها المؤلف بخياله؛ لأن منطق الأحداث يستدعي وجودها.

وهذا لا يناقض ما قرره الكاتب في مقدمة مسرحيته من أن شخوصها حقيقية. فمثل هذه الزيادة الخيالية على التاريخ لا تنال من الصدق في المسرحية، وإنما تضيف إليها صفة الحداثة والمعاصرة، وتساعد على إثبات واقعيتها، وتحدث انشراحًا لدى المتلقي – قارئًا ومشاهدًا – حيث الإثارة في المزج الفني بين الماضي والحاضر: حكيًا ورؤية وإسقاطًا.

والقاسمي – بهذه الزيادة – يتابع رواد المسرح التاريخي في صنيعهم "حيث تكون الأحداث ذاتها واقعية بما فيه الكفاية، ولكن المؤلفين يحاولون تذكيرنا دائمًا بأن كل شيء خيال في خيال"[1] حتى يثبتوا ذواتهم، ويقدموا الأدلة على أنهم مبدعون مطورون في البناء الدرامي، وليسوا ناقلين للتاريخ حكَّائين له.

الأحداث:

بنى القاسمي حكايته الفعلية من أحداث متطورة لها بداية ووسط ونهاية، وكلها متماسكة مترابطة، تؤدي بدايتها إلى وسطها ثم إلى نهايتها أو خاتمتها طبقًا لمبدأي الضرورة والاحتمال اللذين

(١) راجع المسرح السياسي ص١٣٩، د/ عبد العزيز حمودة، طبع دار البشير بعمَّان سنة ١٩٨٨م و" نحو مسرح إسلامي ص٧٢، د/نجيب الكيلاني، طبع دار ابن حزم، بيروت سنة ١٩٩٠م.

يميزان الإبداع الفني عند أرسطو. [1] فقد جاءت أحداث المسرحية في أربعة فصول، ذات بناء درامي متقدّم للأمام، ففي الفصل الأول بيان لموقف الخليفة العباسي المستعصم وبطانته – المتنوعة الاتجاهات شجاعة وجبنًا، إخلاصًا وعِمالة – من المغول الذين يحاصرون بعض قلاع المسلمين.

والواضح من أحداث هذا الفصل أنه يقدم للمشاهد الأسباب الممهِّدة للاستسلام والسقوط؛ فالخليفة حائر، مغيَّب الرأي، وابن العلقمي داهية ماكر في تعبيره وتفكيره، والدويدار شجاع مخلص ليست لديه قدرة ابن العلقمي في المناورات السياسية والفكرية، والشباب المسلم محجوب عن لقاء الخليفة، الذي وفر له الشرابي – لعله الرجل المكلَّف بلذائذ الخليفة وشهواته – كل وسائل الانصراف عن الواقع المحيط به، حيث السيطرة عليه بفاحشتي شرب الخمر والمجون بالنساء.

ويأتي **الفصل الثاني** ليفاجئنا بحدث تاريخي كامل، يصلح وحده ليكون مسرحية تامة، لها بداية ووسط وخاتمة: البداية حصار مغولي لقلعة إسلامية، وصمود إسلامي شعبي أمام هذا الحصار. والوسط إرهاب مغولي متنوع عسكريًا وإعلاميًا، مع خيانة وعِمالة من أهل قمة هذه القلعة حيث الحكام الوزراء وعلماء السلطة. ثم تأتي الخاتمة نهاية معقولة، ونتيجة حتمية منطقية، وهما الهزيمة والسقوط للجميع: حكامًا ومحكومين.

وكأني بكاتبنا أتى بهذا الفصل عقب الفصل الأول، لتقديم إرهاص لما سيحدث للمستعصم وحاشيته، مقدمًا سببًا من أسباب سقوط المستعصم، وهو عدم اتعاظه من الأحداث التي تحدث له، أو

---

(١) راجع في ذلك النقد الأدبي الحديث د/ محمد غنيمي هلال ص٦٣ وما بعدها، طبع دار نهضة مصر.

لمن يشبهه في هذا الحصار. وبذلك يكون الفصل الثاني في ظاهره منفصلًا عن المسرحية، ولكن في باطنه، عندما يُقرَأ كاملًا، يكون ذا اتصال دقيق بما قبله وما بعده.

ثم تتخلق العقدة في الفصل الثالث، إذ تصل المواجهة بين هولاكو والمستعصم إلى أعلى درجات الصراع والمواجهة الظاهرة – بلا مؤامرات أو مكائد خفية وراء الكواليس، خصوصًا من الطابور الخامس – إذ يتدرج فيها كل من المتصارعين – صعودًا وهبوطًا، استعلاء واستفالا – صعود هولاكو ووصوله إلى درجة كبيرة في التجبر والتكبر والهمجية، وهبوط المستعصم إلى درجة عالية في الضعف والجبن والخذلان والصغار. فهذا هولاكو يرسل تهديدًا إلى المستعصم، الذي يواجهه بسخرية غير مبنية على حقائق، قائلاً: أنا الخليفة العباسي، يأمرني هذا الأحمق "[1] ثم يرسل بتهديد أجوف، ليس وراءه استعداد حقيقي، بل اختراق من قِبل حاشية السوء، خصوصًا ابن العلقمي وزيره. الذي يمارس دوره، فيبثُّ الرعب والإرجاف في نفس الخليفة، ويبعث بالمعلومات الصادقة إلى هولاكو، باعتباره صديقًا مخلصًا، أو إن شئت الدقة جاسوسًا خائنًا أو عميلا مأجورًا. وقد آتى دوره الثمار المرجوة، إذ رضخ المستعصم لنصائحه.

ويحاصر هولاكو بغداد التي يقودها خليفة شهواني ضعيف الرأي والنفس، ووزير ماكر خائن، وقائد عسكري مخلص لا حول له ولا قوة، فتكون النتيجة السقوط التام والعام للخليفة والخلافة حيث نَهبُ بغداد، وقتل الخليفة، ومكافأة الخائن، ثم ختامه المأساوي، واستشهاد المقاومين الشرفاء. هذا السقوط المزري الذي عبر عن بداياته المؤرخ ابن الأثير (ت ٦٣٠هـ) أبلغ تعبير بقوله: " لقد

(١) عودة هولاكو ص ٧٠ .

بقيتُ عدة سنين معرضًا عن ذكر هذه الحادثة استعظامًا لها، كارهًا لذكرها، فأنا أقدم إليها رجلا وأوخِّر أخرى. فمَن الذي يسهل عليه أن يكتب نَعِيّ الإسلام والمسلمين ؟ ومَن الذي يهون عليه ذكر ذلك ؟ فيا ليت أمي لم تلدني، ويا ليتني متُّ قبل حدوثها. وكنت نَسْيًا منسيًّا[1]. أما بعد السقوط فقد استمر القتل والنهب أربعين يومًا، ولم يسلم إلا مَن كان صغيرًا أو أُخذ أسيرًا، أو مَن لجأ إلى الكنائس، أو دار ابن العلقمي، أو بعض الأعيان!!! ولم يتوقف المغول إلا بعد أن قتلوا الخليفة وابنيه والأمراء العباسيين كلهم، ولم يسلم منهم إلا مَن كان خارج بغداد. وهم قليل[2].

لقد جرح العرب والمسلمون جرحًا لا يندمل، ولا يمكن وصف ما ألمّ بالناس فترتئذ، لأنه – كما يقول السيوطي (ت ٩١١هـ)-: "حديث يأكل كل الأحاديث، وخبر يطوي الأخبار، وتاريخ يُنسى التواريخ، ونازلة تصغّر كل نازلة "[3]...!!!

تلك الصورة القاتمة التي سجلها المؤرخون، وحللها الدكتور سلطان دراميًّا، تُعد نسخة مكررة من واقع العالم الإسلامي الآن في مواجهة غطرسة الآخر وجبروته، وانتهازيته بعراقنا الصبور الصامد.

أما الفصل الرابع فجاء رؤية ختامية لحال المنتصر/ هولاكو، والتابع /ابن العلقمي، فالمنتصر ازداد صلفًا وغرورًا، والتابع ازداد ذلة وهوانًا يومًا بعد يوم. ومن ثم أخذ التابع الخاسر يندم ندمًا قاتلًا

---

(١) الكامل في التاريخ ٣٥٨/١٢، طبع مصر ١٨٨٥، طبع دار صادر بيروت سنة ١٩٦٥م.

(٢) المختصر ١٩٤/٣، طبع دار المعرفة، بيروت، والبداية والنهاية لابن كثير ٢٠٣/١٣، طبع دار السعادة، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلي ٢٧١/٥، طبع مصر سنة ١٣٥١م.

(٣) تاريخ الخلفاء ص٤٠٣، طبع مصر سنة ١٩٦٩م.

على حاله المزري التي وصل إليها، والتي جعلته جثة هامدة لا حراك فيها، ويتولى الوزارة بعده آخر شبيه به، بل إنه ابنه، أي أن الصورة تتكرر وتتشابه، فما زالت الخيانة والعمالة ممتدة مستمرة دائمة، لها جذورها الحية لم تنقطع ولم تجتث.

ثم يخلص الكاتب في النهاية إلى تفسير عنوان المسرحية بقوله على لسان رجل بغدادي: " يا عرب، يا مسلمون: أخرجوا ابن العلقمي من دياركم، فهولاكو راجع[1]... وأخذ يكررها متنقلا بين الجمهوري، الذين هم – بلا شك – يُجسِّدون أفراد الأمة على اختلاف رؤاهم وميولهم ...

وبذلك تتحول التجربة التاريخية إلى تجربة إنسانية يمكن أن تهدينا إلى ما نبتغي من حقائق النفس البشرية ومآسي الحياة[2].ومن ثم نلحظ الانسجام الواضح بين عنوان المسرحية وعناصر حدثها من مقدمة ووسط وخاتمة، أو ما يسمى بالحبكة الفنية من تمهيد وعقدة وحل.

الصراع:

الصراع – بلا شك – عنصر عضوي في بناء العمل الدرامي، إذ لا بد – نقديًا [3]– أن يشتمل ــ العمل ــ على تعارض أو تنافس أو اصطدام بين قطبين أو أكثر من أقطاب الموقف المسرحي.

---

(١) المسرحية ص٩٣.

(٢) راجع المسرح د/ محمد مندور، طبع دار المعارف سنة ١٩٨٠م، والأدب ومذاهبه ص١٧، د/ محمد مندور، طبع دار نهضة مصر سنة ٢٠٠٣م.

(٣) راجع فن كتابة المسرحية ص٢٤٨ وما بعدها، والمدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية ص١٣٦ وما بعدها، والنقد الأدبي للأستاذ أحمد أمين ص١٤٥ وما بعدها.

وبالنظر في مسرحية كاتبنا نجد أنه بنى تصميمها الحدثي أو الفعلي على صراع له أبعاد مختلفة وأنماط عديدة ومعالم متنوعة فكريًا وفنيًا. فمن أنماط الصراع أو أبعاده في هذه المسرحية:

الصراع العقدي:

حيث الصراع بين الإسلام والوثنية، والمتجسد بقوة في الفصل الرابع حيث يذكر الكاتب نفور الأمير المغولي – الذي أن عينه هولاكو على بغداد – من الأذان، وأمره لابن العلقمي من يسكت هذا الصوت المزعج، في نظره. وكذلك نجد هذا الأمير الوثني، ينزعج من سماع صوت القرآن قائلا: " لا أريد أن أسمع القرآن. إنه يسلبني عقلي. لا أريد أن أسمعه. ولا بد من تغيير كثير من الآيات التي لا تناسبنا ... آيات كثيرة يجب أن تُشطَب من القرآن "[1] وهذه المقولة توحي لنا بأن هذا الصراع العقدي ما زال موجودًا حتى الآن، وذلك في الدعوات المشبوهة حول ما يُسمَّى زورًا تجديد الخطاب الديني، الحوار بين الأديان، محاربة الأصولية ... إلخ.

الصراع الفكري:

وذلك مثل الصراع بين فكرتين أساسيتين متضادتين، هما فكرتا الصمود والاستسلام لدى القوة الإسلامية في مواجهتها للمغول.

فهذا الدويدار يذم تخاذل المسلمين تجاه القلاع المسلمة المقاومة للمغول، ويعترض على إرسال قوة للمشاركة في حرب هولاكو ضد هذه القلاع. وهذا ابن العلقمي يزيف الموقف رادًا على اعتراض الدويدار، زاعمًا أن هذه القلاع تخالف الخلافة في الرأي والتوجه، وأنها خطر على المنطقة، حيث صاروا جيوبًا للإرهاب في بلاد المغول وحكامها[2] !!

---

(١) راجع المسرحية ص٩٠، ٩١.

(٢) راجع السابق ص٥٣-٥٥.

ويتطور هذا الصراع ويتعقد ويتنامى في أجزاء المسرحية محدثًا لذة وتشوقًا خصوصًا عندما نفاجأ بنهاية ممثلي الفكرتين حيث الاستشهاد الخالد، أو التقتيل الذليل المشين.

الصراع النفسي:

حيث الصراع بين حالات نفسية متنوعة متضادة، مثل صراع حالتي الضعف والقوة بين المستعصم وهولاكو، وحالتي المقاومة والتخاذل بين الدويدار وابن المستعصم والشباب المسلم من جهة، وابن العلقمي والطوسي والجويني من جهة أخرى. وحالتي الاضطراب والتوجس – لدى المستعصم وركن الدين خورشاه، في الفصل الثاني – والثبات والإقدام لدى هولاكو والأمير المغولي.

الصراع السياسي:

فقد جسدت المسرحية ذلك التناقض الشديد بين حزبين رئيسيين في التعامل مع الأزمة المماثلة بقوة وخطورة على الأمة: حزب يبحث عن مصالح خاصة به تتمثل في محاولة ضمان البقاء في الحكم، وإن كان اسميًّا، وعلى حساب مصالح الأمة، ويمثل ذلك المستعصم وابن العلقمي، وركن الدين خورشاه والطوسي، فهذا ابن العلقمي يقول للمستعصم: مولاي لديك الكثير من المجوهرات، ولن ينقص من هذه الصناديق أي شيء .. إنك تدفع شرًّا. ويردد المستعصم: هذه المجوهرات والأموال ضمانة لهذه الخلافة[1]. وهذا هولاكو يقول – بعد طول حصاره للقلاع المسلمة واقتراب الشتاء بثلوجه وبرده القارس الشديد–: أيها السفراء اذهبوا إلى ركن الدين خورشاه، وأعطوه باسمي ضمانًا لحياته وحياة مَن معه[2]. وبفعل هذا الوعد تأثيره القوي في المواجهة، حيث ينخدع ركن الدين، ويطلب

(١) المسرحية ص٥٦.
(٢) المسرحية ص٦١.

من قواته الاستسلام، ويذهب مع أتباعه إلى هولاكو، ظنًّا منه أن ذلك خير له وأنفع !! أما الحزب الآخر فهو الذي يتبنى سلاح المقاومة في المواجهة ولا يرضى عنه بديلا.وأفراده معروفون مذكورون من قبل.

الصراع الاجتماعي:

ويتمثل ذلك في صراع الشباب المسلم مع الشرابي، وذلك في قولهم له – بعد حجبه إياهم – بأنه سبب ابتلاء الأمة وضعفها، لسيطرته وأمثاله على الخلافة حاكمًا ومقدرات، فهناك كثير من بني العباس أدخلوهم السجن وعذبوهم عندما رفضوا المبايعة للخليفة الضعيف، حتى أجبروهم على الاعتراف به ... ومن ثم، كان هؤلاء الشباب في نظر الشرابي مجموعة من الغوغائيين[1] !!

... وهكذا، نجد في المسرحية صراعًا صاعدًا واثبًا، مُهِّد له بعرض متوازن للظروف الموضوعية التي تؤدي إليه، وتقديم للقوى – الممثَّلة في الشخصيات، التي تشارك فيه – ثم يستمر هذا الصراع ويتابع نموَّه، حتى يصل إلى غايته، دون مفاجآت أو تطورات أو قفزات غير معقولة أو غير مُمَهَّد لها. فالمسرحية تجسم صراعًا – داخليًّا وخارجيًّا – حدث تاريخيًّا، ويحدث واقعيًّا ككابوس يتحقق بمفرداته أمام أعيننا. وإن جاءت درجته – أحيانًا – ضعيفة أو بطيئة، فذلك أمر طبعي تفرضه الطبيعة الصادقة للكاتب في تعامله مع أحداث التاريخ[2]، وتكنيكه الفني البديع المقصود المتمثِّل في إسقاطه لما مضى على ما يحدث ويدور في واقعنا المعاش.

---

(١) راجع السابق ص٥٧–٥٨.

(٢) راجع " في النقد المسرحي ص٨٩. وما بعدها، د/ محمد غنيمي هلال، و المسرح الإسلامي: روافده ومناهجه ص٣٥٥ وما بعدها، أحمد شوقي قاسم، طبع دار الفكر العربي سنة ١٩٨٠م.

اللغة والحوار:

المفروض كلاسيكيًا أن تكون لغة المسرحية التاريخية جزلة رصينة لتناسب واقع مادتها الدرامية، ولكن كاتبنا لجأ إلى التحديث في اللغة: مفرداتٍ وأساليبَ، فجعلها فصيحة عادية واقعية معاصرة، بعيدة عن اللغة التراثية المعجمية القوية، قريبةً من اللغة اليومية المتداولة المأنوسة. وهذا التكنيك مقصود منه قصدًا ليحقق هدفه الأساسي من إبداعها، وهو إسقاط الماضي على الحاضر.

ومن ثم وجدت عدة ملامح في لغة المسرحية، يمكن إجمالها فيما يلي:

* الإكثار من الألفاظ والتعابير السيارة على ألسنة العامة مثل: تأخير القسم في عبارة " إنه التخاذل والله "، و " حبر على ورق "، و " ضمانة "، و" الفلوس "، و" الله. الله. كمّلتها يا بن العلقمي "، و" طيِّب طيِّب كما تريد "، و" هو قال لنا نفس الكلام "[1]. وقد أفلت زمام العبارات الحوارية من سيطرة الجو التاريخي والإبداعي، فانحدرت في مستنقع العامية، في موضعين، هما: قول الدويدار: إيش عمله ... رايح جاي "[2]، وقول المستعصم: وياكم "[3] فالتعبير باللهجة هنا – وليس اللغة – في نظر الكاتب أقوى تأثيرًا؛ لأن فَوْرة الانفعال تُنسى المتكلم قواعد التأدب أمام الخليفة، كما تنسيه انتقاء كلماته، كما أن الموقف الصعب المتأزِّم ينسى الخليفة مقامه ولسانه الأرستقراطي الفصيح فينزلق إلى لسان السُّوقة الغافلين. وصدق مَن قال: لكل حادث حديث، ولكل مقام مقال.

---

(١) راجع المسرحية ص٥٣، ٥٦، ٧٣، ٧٤، ٧٥.
(٢) راجع السابق ص٧٥.
(٣) راجع السابق ص٧٨.

* الاتجاه نحو المفردات والتعابير الدائرة على ألسنة المثقفين في أجهزة الإعلام المختلفة.

مثل: قائمة الضحايا، جيوب للإرهاب، القوة هي الحق، وهي شعارنا دائمًا، أنصحك أن تصغي إلى صوت السلام، تسلَّم مسئوليتك، أخرجوا رمز الخيانة[1] ... إلخ.

وهذه اللغة الإعلامية " تبدو متواشجة مع عناصر البيئة المسرحية، بحيث تبدو كتقنية، وليست مجرد أداة توصيل. أما الأمر الآخر فهو أن هذه اللغة الإعلامية تناسب تمامًا الهدف المرصود للكتابة، الذي توخّاه الكاتب، بل إنه الدافع والمحرك إلى الكتابة أصلا. وهذا ما يدعم الصيغة السياسية. وليس التاريخية وحسب – لهذه الأعمال "[2] وبذلك التكنيك تُوَجَّه القراءة أو المشاهدة – في تركيز واقعي حي – إلى بؤرة الأحداث ومغزاها الجوهري.

* استخدام بعض العبارات المجازية ذات الإيحاء الدالّ، مثل قول ابن العلقمي في بداية الفصل الأول: مولاي، قيل: إن قائدا من المغول يُدعَى هولاكو قد وصل إلى تلك القلاع[3] فكلمتا " قيل "، و " يُدعَى " توحي بمدى خبث قائلها، واستخدامه لأسلوب التقية في التعامل مع حاكمه. خصوصًا أنه تدرَّج في الحديث عن هولاكو تدرجًا ذكيًّا، إذ انتقل من حديث غامض مُنَكَّر إلى حديث مُطنَب مفصَّل، موزِّعًا ذلك على أزمان متباعدة، كل حديث حسب درجة ضعف الخليفة.

---

(١) راجع السابق ص٥٤، ٦٥، ٧١، ٨٣، ٨٩، ٩٣.
(٢) راجع تقديم د/ محمد حسن عبد الله ص٣٥.
(٣) المسرحية ص٥٣.

ويتكئ الكاتب على الإيحاء أيضًا في تكريره للفظة " العلقمي "[1] في ختام المسرحية في المشهد الذي حدث عقب موت الوزير الخائن، والحوار الذي دار بين الرجل البغدادي، وابن ابن العلقمي؛ إذ نشعر كأن الكاتب يريد أن يقول أن الخيانة كالعلقم في مرارتها التي تستمر ولا تنتهي.

ومن أدبية التعبير الدرامي تكرار ابن العلقمي هذه العبارة: " وجرى القضاء بعكس ما أملته "[2]؛ إذ هي ذات إيقاع عروضي ظاهر، حيث جاء على نسق شطر من بحر الكامل التام. كما أنها عبارة منقولة من نص الحدث التاريخي، لتعبر بجلاء عن مدى ندمه وشدة حسرته على ما فرط في جنب أمته.

* كما استعان الكاتب بالصوت الإشاري في قوله على لسان هولاكو، آمرًا قائده:أرسلوا ركن الدين خورشاه إلى بلاد المغول. وهو يشير بيده على رقبته هو بصوت [كلك]، علامة على القتل[3]. وقد أوحت هذه الإشارة بمدى تمكن هولاكو وسخريته من خصومه الخائرين المستسلمين.

وبهذه الملامح اللغوية، حيث: توظيف اللغة الواقعية، والنزعة الإعلامية، والتنوع بين اللغة الشعبية العامة، واللغة الأدبية النادرة، يتضح لنا ظهور ذات الكاتب المبدعة، وعدم خضوعه للقيود الفنية المُجحفة، مقدمًا الدليل الإبداعي على مُرونة الفصحى وقابليتها

(١) راجع المسرحية ص٣٣.
(٢) السابق ص٩٠، وراجع البداية والنهاية ١٢/١٣، والنجوم الزاهرة ٢/٧ وشذرات الذهب ٤٦٨/٧.
(٣) السابق ص٦٥.

للإفادة من اللهجات، مع الحفاظ على أبرز خصائصها وقواعدها نحوًا وصرفًا وبلاغة.

هذا وقد تنوع الحوار في المسرحية تنوعًا واضحًا، إذ يشيع الحوار الخارجي مع الآخر Dialogue [1] ليوضح طبيعة الشخصيات وطريقة تفكيرها، ودورها في صناعة الأحداث، محدثًا ديمقراطية حية في مواجهة النكبة التترية، ومجسدًا رؤى متنوعة للمتلقي.

وقد يستعين الكاتب بالحوار الداخلي مع النفس Monologue[2]، حيث تُكلِّم الشخصية نفسها بحديث خاص جدًا، ربما لا تقدر أو لا تستطيع أو لا تريد البوح به.

وهذا واضح في قول المستعصم: يا إلهي. إنني محتار بين العلقمي والدويدار "[3]. معبرًا بهذا الحديث المنفرد عن بلوغه درجة عالية من الاضطراب والضعف في الانحياز إلى أحد طرفي الصراع: الصمود أو الاستسلام.

وفي قوله – أيضًا –: "ليتني قابلتُ الشبان المسلمين. ليتني استمعتُ لهم. وأخذتُ بنصيحتهم وقتَها التهيتُ مع النساء[4] ... وكذلك في قول ابن العلقمي: وجرى القضاء بعكس ما أملتُه[5]. فهذان حواران داخليان مع النفس، تعبيرًا عن مدى ندمهما وحسرتهما تجاه تفريطهما وعدم أخذهما بأسباب العزة والكرامة !!

---

(١) راجع في النقد المسرحي ص٩ وما بعدها، وفن كتابة المسرحية ص١٩٤، وما بعدها، المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية ص٧٩ وما بعدها ... إلخ.
(٢) راجع في ذلك المراجع السابقة.
(٣) المسرحية ص٧٦.
(٤) السابق ص٧٩-٨٠.
(٥) السابق ص ٩٠ .

وهذا النوع من الحوار – بلا شك – أداة فنية تكشف للمتلقي ما يدور في داخل الشخصية من مشاعر وأفكار ذاتية، ويوضح الكاتب من خلالها ما يدور في الباطن بعد أن أظهر ما يدور في الظن والظاهر.

ويوجد نوع نادر من الحوار في المسرحية يسمى نقديًا: الحديث الجانبي Aside [1]. وظَّفه كاتبنا في المشهد الختامي حيث ينزل الرجل البغدادي من على خشبة المسرح، وهو يصيح: أخرجوا ابن العلقمي من دياركم فهولاكو راجع ... *[2]. والمقصود من ذلك تعليم المتلقين ووعظهم، وربطهم بالأحداث، وتقديم الكاتب لمغزاه الأسمى، وهو التفرس بما سيحدث، بناءً على ما حدث.

(١) راجع المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية ص١٤٨.
(٢) المسرحية ص ٩٣ .

المبحث الثالث
توظيف التراث في المسرحية

توطئة:

من مسلمات الفكر التي يكررها الأصلاء والأدعياء معاً أن التراث هو الرصيد الباقي والذخيرة الخالدة والمدَّخر المعبر عمَّا كانت عليه الأمة في كل المجالات الحضارية. وتلك مسلّمة تتجلى وضوحا وتزداد استقراراً في آننا هذا، الذي نتعرض فيه لغارة عدائية تتغيا تذويبنا أو زوالنا، بالقضاء على جذورنا وتزييف فروع وجودنا. ومن ثمّ، كانت الدعوة الصادقة إلى قراءة التراث قراءة مستبصرة، خصوصا التراث التاريخي، ذا الصلة الوثيقة بالأدب السردي.

ويعد الدكتور سلطان بن محمد القاسمي – بمسرحياته الثلاثة – واحداً من المبدعين الذين عوَّلوا على المصدر التراثي التاريخي، الذي وجد فيه ضالته، فراح يُسقط عليه قضايا أمته وهموم عصره، بطريقة فيها السهل الممتنع، حيث الاقتراب الفني من الواقع المباشر، والبعد عن الرمز الغامض والتجريب الحائر.

وهذا الإقبال الإبداعي من كاتبنا على المسرح التاريخي يدفعنا دفعاً إلى مناقشة الأطروحة الشائعة التي مفادها أن بعض كتاب المسرح يتكئون على التاريخ أو يستمدون فكرة مسرحياتهم من التراث، وذلك إما من أجل الهروب من الواقع بدعوى الإسقاط عليه، أو لأن حالة من النضوب أصابت المبدع فاضطر إلى الاستناد إلى الموروث.

وتلك أطروحة تنال من قيمة ذلك النوع المسرحي ومن مكانة مبدعيه، وتحاول أن تعصف بنماذج مسرحية خالدة في شكلها ومضمونها، وهذا ما قرره كثير من النقَّاد؛ إذ: " يمكننا الاستفادة من التراث والموروث الشعبي في المسرح الإسلامي؛ فقد يساهم ذلك في تطوير الأشكال الراهنة – بجوار المضمون – إلى ما هو خصوصي

ومميز لشخصيتنا، دون إغفال – أيضاً – للتراث العالمي وتجاربه الثرية... ولسنا بدعاً في ذلك بين أمم الأرض التي تستلهم التاريخ، بل والأساطير والخرافات.بل إن واحداً من أشهر الكتاب الصهيونيين يحيى في كتاباته التاريخية والمسرحية أحداثاً وقعت منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة، وربما لم تكن قد وقعت على الإطلاق، ويحظى بالشهادة والتقدير "(١).

وهذا يدفعنا دفعاً إلى البحث عن الدوافع التي كانت وراء لجوء الدكتور سلطان القاسمي إلى التاريخ، حتى نقف على درجة الصدق العاطفي في مسرحيته المبحوثة. ولعل هذه الدوافع تتمثل فيما يلي:

* كون الكاتب مؤرخاً متخصصاً، جعل التاريخ جلَّ اهتمامه الأكبر، ومعقد جهده الأعظم، كما هو معروف، ولا ريب في أن التخصص يؤثر في المعجم اللغوي للمبدع، والأدلة على ذلك جلية واضحة، فعلى سبيل المثال نجد أن الثقافة القانونية التي اختص بها توفيق الحكيم، رائد المسرح النثري في عالمنا العربي، واضحة في إبداعاته، خصوصاً: " يوميات نائب في الأرياف، والسلطان الحائر، وبراكسا أو مشكلة الحكم ... وغيرها.
* إحساس كاتبنا بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية وبالمعطيات الفكرية، التي تستطيع أن تمنح المتلقي المعاصر

(١) راجع في ذلك الأدب المقارن ص٥٠٥، د/ الطاهر مكي، طبع مكتبة الآداب سنة ٢٠٠٠م، ونحو مسرح إسلامي د/ نجيب الكيلاني ص٧٢، طبع دار ابن حزم للطباعة والنشر بيروت سنة ١٩٩٩م. والنص والعرض المسرحي في الإمارات ص١١٥، طبع وزارة الإعلام والثقافة سنة ٢٠٠٣م. وآفاق تطويع التراث العربي للمسرح ص٧.

طاقات فنية وفكرية لا حدود لها، وتمنح الشخصية التاريخية قدرة على تخطّي الزمن التاريخي بإعطائه نوعاً من المعاصرة. وهذا دافع فني إذ التاريخ يحتوي على موضوعات وصراعات بين شخوص وتقنيات، تساعد على تكوين العمل الأدبي وتماسكه وتطويره وإنمائه.

* رغبة كاتبنا في التغني بأمجاد الآباء والأجداد أو زيادة الوعي الوطني والقومي، أو إسقاط قضايا الحاضر المعاصر على ذلك الماضي التليد، بحيث تصبح الشخصية التراثية التاريخية، أو الحادثة، أو هما معاً، بمثابة معادل موضوعي – بلغة النقد الأدبي الحديث – يعبر عن موقف الأديب من قضايا أمته وهموم وطنه. فقد تشبث الدكتور سلطان في مسرحيته بجذورنا القومية لتأكيد كياننا وترسيخه في الوقت التي تتعرض فيه الأمة للخطر الداهم، وهذا طبعي ومتوقع، إذا تلجأ كل أمة مهددة بالأخطار إلى مثل هذا.

كما قد أحس إحساسًا مزدوجًا بالغربة وبجفاف الحياة المعاصرة وتعقيدها، وهذا دفعه إلى الهرب من هذا الواقع ونشدان عالم آخر أكثر نضارة وبكارة في أحضان التراث التاريخي، حيث عفوية الحياة الأولى وتلقائيتها وبساطتها ودلالتها المباشرة، التي تخلو مما يسوء عالمنا من زيف وخداع وإبهام.

* ولعل كاتبنا متأثر – أيضاً – بنشاط حركة إحياء التراث الداعية إلى كشف كنوزه وتجلياته، وتوجيه الأنظار إلى ما يزخر به التراث من دراميات ساحرة وكذلك تأثره بالاتجاهات الداعية إلى الارتباط بالموروث في الآداب الأوربية الحديثة، وخصوصاً دعوة الناقد الإنجليزي "ت. س – إليوت" الذي قال:

"ليس لشاعر وفنان في أي نوع من الفنون قيمته الكاملة في نفسه، وإنما تترتب قيمته على أساس علاقته بالسلف من الشعراء والفنانين. وأن الحاضر ينبغي أن يغيِّر الماضي بمقدار ما يوجِّه الماضي الحاضر "[1] خصوصاً إذا كان الأديب كاتبًا في مكانة الدكتور سلطان القاسمي سياسياً وثقافياً، صاحب الاتجاه الفكري والسياسي الملتزم، والنزعة الإسلامية الصادقة، التي يعرضها بكل وسيلة ممكنة، ومنها الشكل الدرامي ذو الرؤية الموضوعية غير المباشرة، ولا الزاعقة أو الصارخة أو الواعظة.

المصدر التراثي الموظَّف:

اتكأ الكاتب في مسرحيته على المصدر التاريخي مستعينا بوسيلة التوظيف لا التسجيل[2].

حيث استلهم ما يزخر به التاريخ من معطيات ووقائع، لإسقاط كثير مما تعانيه الأمة عليه، كاشفًا النقاب عن واقع مرير مليء بالمؤامرات والخيانات والتنازلات، واقع يقيس المواقف القومية بمقياس المنفعة السياسية والمادية الهشة المهينة.

---

(١) راجع: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هايمن ١/١٤٢، ترجمة د/ إحسان عبَّاس، ود/ محمد يوسف نجم، طبع دار الثقافة ببيروت، واستدعاء الشخصيات التراثية للدكتور علي عشري زايد ص٢٧، طبع دار الفكر العربي سنة ١٩٩٧م، ومقال د/ عبد الراضي زكريا " التراث التاريخي في مسرحيات الدكتور سلطان محمد القاسمي، ص٧٦، المنشور في مجلة الرافد عدد يوليو سنة ٢٠٠٤م

(٢) راجع في بيان مصطلحي التسجيل والتوظيف: استدعاء الشخصيات التراثية، د/ علي عشري زايد ص٢٥، طبع دار الفكر العربي سنة ١٩٩٧م.

فقد استمد كاتبنا أحداث المسرحية من وقائع في منتصف القرن السابع الهجري، وبالتحديد من وقائع سنة ٦٥٣هـ - ١٢٥٥م. تلك الفترة المعروفة في تاريخنا العربي والإسلامي بأنها بداية عصر الجزئيات أو الدول والإمارات، حيث الانقسامات والصراعات الداخلية، والضعف والخنوع، مما جعل الأمة - الممزَّقة - تستسلم لفعل الدسائس والمكائد التي حيكت ضدها، فتقع في براثن المغول الهمجية، وللأسف بمساعدة بعض العرب والمسلمين، فتحول الوقوع إلى سقوط مزرٍ مشين.

وبمتابعة هذه الأحداث التاريخية التي عرضتها المسرحية، وبموازنتها بما في المصادر التاريخية لهذه الفترة[1]، يتضح أن الكاتب اعتمد على الانتقاء، فلم يستقص كل الأحداث والملابسات التي كانت في هذه الفترة، بل اختار بذائقته ما يحلو له ويناسب مغزاه وهدفه. فعلى سبيل المثال: ترك المؤلف شخصيات لها دور بارز في هذه الحقبة التاريخية، دور مشابه لدور ابن العلقمي، فهذا الملك الناصر الأيوبي، الذي يُعدُّ أول من اتصل بهولاكو، وأنفذ إليه ابنه يستنجده لفتح مصر، وهذا مقدم الإسماعيلية الذي ركع تحت رجلي هولاكو وسلَّمه قلاعه. وهناك رجلان كانا أسوأ من ابن العلقمي في الخيانة، وكان بيدهما منع هولاكو من دخول بغداد، أو على الأقل

(١) تتبع ذلك في الصادر التاريخية الكثيرة التي سجلت هذه الأحداث، وراجع: الغزو المغولي حتى عين جالوت للدكتور محمد التونجي طبع لندن سنة ١٩٨٤م، ومؤيد الدين العلقمي لمحمد الشيخ حسن الساعدي، طبع النجف سنة ١٩٧٢م، ومادة تتر في دائرة المعارف الإسلامية بقلم بارتلد ترجمة أحمد الشنتاوي وآخرين، وأصداء الغزو المغولي في الشعر العربي، د/ مأمون فريز جرار ص٧-٤٢، طبع مكتبة الأقصى بالأردن سنة ١٩٨٣م، وبغداد في شعر الماضي والحاضر للدكتور صبري أبو حسين ص٧-١٠٧ طبع سنة ٢٠٠٣م.

التخفيف من حدة السفك وقتل الخليفة، هذان الرجلان هما: نصير الدين الطوسي الذي أكد لهولاكو إمكانية قتل المستعصم، وكان معه، وعطا ملك الجويني الذي كان رئيس ديوانه ومستشاره، وحاكم بغداد من بعده ... بالإضافة إلى عدد آخر من الخونة[1].

ولكن يبدو لي أن الكاتب اكتفى بابن العلقمي مضخمًا من دوره كبديل عن هؤلاء، باعتباره نموذجًا بشريًا دالاً على مثل هؤلاء في كل عصر ومصر.

كما ترك الكاتب الإشارة إلى حادث خطير له أثره الفعَّال في سير الأحداث حينئذٍ،وهو حادث الفتنة التي وقعت بين الرافضة"الشيعة وغيرهم"، وأهل السنة، والتي تطورت إلى صراع كانت كفة السنة فيه راجحة بسبب وقوف ابن الخليفة إلى جوارهم، ومن ثم ضُربت دورهم، حتى دار كبيرهم الوزير ابن العلقمي، يدل على ذلك ما قاله ذلك الوزير في رسالة إلى صديق له:"وقد نهب الكرخ المكرَّم، وقد ديس البساط النبوي المعظَّم،وقد نُهبت العترة العلوية،واستؤسرت العصابة الهاشمية، فلنأتينَّهم بجنود لا قِبَل لهم بها، ولنخرجنَّهم منها أذلة،وهم صاغرون.وكن لما أقول بالمرصاد"[2].وهذا أكبر دافع لابن العلقمي في مكاتبته للتتار،واستجارته بهولاكو ثأرًا لأهله،فأطمع المغول في أخذ البلاد،وحكى له حقيقة الحال،وكشف له ضعف الرجال، وسرّ هولاكو من مكاتبة ابن العلقمي وأعجبه اقتراحه، لذلك اجتهد ابن العلقمي في صرف الجيوش وإسقاط أسمائهم من الديوان[3].

---

(١) راجع فوات الوفيات ٧٧/٢، وشذرات الذهب ٣٠٩/٥، ترجمة الملك الناصر، والتيارات الأدبية ص٦٩-٧٠، وص٢٦٢-٢٦٥.

(٢) راجع طبقات الشافعية الكبرى للسبكي ١١١/٥، وتتمة المختصر لابن الوردي ٨٢/٢ والتيارات الأدبية إبان الزحف المغولي ص٦٩، د/ محمد التونجي

(٣) البداية والنهاية ٢٠٢/١٣، والسلوك للمقريزي ٤١٢/٢/١، والتيارات الأدبية إبان الزحف المغولي ص٦٧.

ورغم أن حادث الفتنة مؤثر فعال لكنه ينال من حزب الصمود [الدويدار – ابن الخليفة] ويضيف بعدًا جديدًا في حزب الاستسلام والخيانة، بعدًا يجمّل موقفهم، خصوصًا ابن العلقمي. وكاتبنا يبني أحداث مسرحيته على تقبيح الخيانة والخائنين، كما أنه من المقرر نقديًا أن " الأديب لا يُطالَب بأن يستوعب في أدبه جميع حقائق التاريخ وتفاصيله، بل يختار منها ما يريد، وما يتصل اتصالاً وثيقًا بموضوع مؤلَّفه الأدبي، ويستلزمه الفن الأدبي والهدف المقصود "[1].

فللكاتب أن يختار الفترة التي يعالجها، بحيث تشفّ عن حاضر عصره وظروفه، فمن أثناء الماضي يصور بعض جوانب الحاضر، ليبعث من ذلك الماضي مسائل وآراء لها سلطان الماضي في الإساغة والاحتمال، ولها صبغة الحاضر في جلاء القيم الإنسانية أو الدعوة للوعي والتغيير.

وقد يعترض بعض الناقدين على الكاتب أنه اختار لمسرحيته فترة كانت من أحلك فترات تاريخنا وأكثرها انحطاطًا وانكسارًا، مما يقوي اليأس في النفوس!!

وذلك مأخذ له وجاهته، وقد سبق أن أخذه العقاد على أحمد شوقي في نقده لمسرحه، ولكن هذا الاعتراض من السهل الدفاع عنه، بأن عصور المجد والازدهار ربما لا تتيح للكاتب المسرحي عنصر الصراع، الذي تقوم عليه المآسي في غالب الأمر[2]، فالمسرح – وكذلك المؤلف المسرحي – ليس معنيًا بمداراة العيوب أو تجميل

(١) المسرح د/ محمود مندور ص٧٨، وفي النقد المسرحي ص٩٠-٩١ د/ محمد غنيمي هلال. طبع دار العودة بيروت سنة ١٩٧٥م.
(٢) راجع المسرح ص ٧٥ ــ ٧٦ .

القبيح. إن القلم في يده مثل مبضع الجراح، يجرح ويقطع ويسيل الدم، ولكن بحساب وتقدير وحساسية صادقة تتغيًا العلاج والإصلاح.

كما أن الكاتب عبَّر بهذه الفترة التاريخية عن فترة زمنية نعيشها، تتشابهان في كثير من الأحداث والظروف، منطلقًا من أن التاريخ يعيد نفسه، وراغبًا في النقد البنَّاء لواقعه، وتطهيره وتنويره عن طريق تجسيد مظاهر سوداوية من حياته، كما أن للكاتب مسرحية أخرى فيها تصوير للجانب الأبيض الجميل حيث الرفعة والانتصار والاستقرار، وهي مسرحية "الواقع" التي قال في مقدمتها التعريفية: " لقد مرت بالأمة الإسلامية فترات أشد قسوة مما نحن فيه، فلتكن هذه المسرحية دافعًا لعدم اليأس، وحافزًا نحو التوحيد والنضال[1].

ويكفي الدكتور المؤلف أنه – حقًا – استطاع أن يجعل من هذه الأحداث التاريخية نصًا مسرحيًا يحمل فنيات تؤهِّله للعرض، وتقنيات تجذب المتلقي وتأسره، تسمح له بإسقاط الماضي على الحاضر بفقه، مع التركيز على أهمية الروح القومية في إطار خطاب الإسلام، ودق ناقوس التحذير من المتخاذلين، الذين يَسعَون بكل الوسائل الممكنة إلى تمهيد السبيل للعدو المغتصب ليدمر هذه الأمة الخالدة الصامدة. ولعل في التقاطه هذه الحوادث وتنويره عليها إبداعًا في حد ذاته نظرًا للمشابهات ما بين الفترتين في كثير من الظروف والأحداث، والمقدمات والنتائج.

---

(١) راجع المسرحية ضمن أعمال الثلاثة المطبوعة في إصدار سلسلة آفاق عربية ص١٥٠، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة سنة ٢٠٠٣م عدد ٦٣.

وليس هذا التكنيك الفني غريبًا على مؤلف في مكانة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي المؤرّخ والباحث والأديب والسياسي، الذي قصد قصدًا إلى هذه الفترة الحرجة فعرضها برؤية واعية وإيماء بارز، مظهرا أبعادها المأساوية المخيفة، مع الإشارة من بعيد، إلى أن حزب المواجهة والتحدي للآخر المعتدي هو الناجح والفالح، وأن المستقبل لهم؛ لأنهم ذائدون عن حمى الدين والوطن بدمائهم وأرواحهم، وليس باستسلامهم وخنوعهم، كما فعل الحزب الآخر الذي كانت نهايته الذلة والصَّغار والتقتيل !!

لقد قدم لنا الكاتب رؤية عميقة عن واقعنا من خلال اختياره الحرّ من التراث أحداثًا درامية فاعلة، في شكل درامي متقدم للأمام، أحداثًا استفزَّت كثيرًا من الأدباء قبله، خصوصًا الشعراء الذين واكبوا أحداث الغزو المغولي منذ بدايته حتى نهايته، فقد "عمل الشعراء والعلماء قصائد في مراثي بغداد وأهلها[1] فهناك الكثيرون الذين "هالهم ما سمعوه من أفاعيل المغول في المشرق، فراحوا يقرعون أبواب قصر الخلافة بأيد حديدية، ليوقظوا مَن فيه من سباتهم العميق، وصاحوا بأعلى أصواتهم في وجه الحكام الجاهلين، المنشغلين عن حكمهم بأطماعهم وملذاتهم. وهم ــ حين وقعت الواقعة ــ وصفوا الهجوم ودكَّ الحصون، ورثوا الشيخ والمرأة الحصون، وبكوا الرجال وهم يساقون كالقطعان إلى المنون، ثم هم رثوا الديار السليبة، والأراضي المدمّاة الحبيبة، وناحوا على بني العباس الذين كان بساطهم يباس ولا يداس، وتألموا للدين وتصدوا لرد المرتدين[2].

---

(١) راجع النجوم الزاهرة ٧/٥١، والحوادث الجامعة لابن الفوطي ص٣٣٤.

(٢) التيارات الأدبية إبان الزحف المغولي ص١٦٠، وراجع أصداء الغزو المغولي في الشعر العربي ص٥٤، د/ مأمون فريز جرار، وبغداد في مرآة شعر الماضي والحاضر للمؤلف ص٤٤، طبع سنة ٢٠٠٤م.

وقد استمر تأثر الشعر بهذه الفاجعة حتى عصرنا الحديث، ذلك لأنها نكبة " سُجِّلت بالدم لا بالمداد، فظلت معينًا لا ينضب، يستنبعها الأدباء والمفكرون، ويتعرض لها الشعراء والكتاب، رمزًا حينًا، وتصريحًا حينًا حتى اليوم. وما هذا الاستلهام إلا من تطباع الآلام التي حاقت بالأمة العربية آنئذ. وكانوا كلما أحسوا بغادر يريد بالأمة العربية شرًّا استعادوا الصورة الوحشية لهولاكو. وكلما نُكِبوا تذكروا ما جرى لأمتهم في منتصف القرن السابع[1]، ولعل أبرز مَن استلهم ذلك الحديث وأعاد وصفه الشاعر العراقي الكبير معروف الرصافي بقصيدة بائية طويلة عنوانها "هولاكو والمستعصم"[2].

وإن كان الشعراء يقفون أمام هذه النكبة وقوفًا تسجيليًّا غالبًا، ولا يُوظِّفونها في نقد واقعهم وإيقاظ ذوي الإمرة فيهم. أما كاتبنا فقد تفاعل مع هذا الحدث التاريخي تفاعلاً إيجابيًّا وعصريًّا، معبرًا عن آلامه ونظرته للمشكلة والخلاص ـ أو العقدة والحل ـ لحاضرنا ومستقبلنا، من خلال خوضه للأحداث، وتصويره للمشاهد، وتأليفه وترتيبه للحوارات، بقلم متحرِّق الفؤاد، وعقل عميق التفكير، سديد الرؤية تجاه كل آليات هذا العمل المسرحي ومعطياته. وليس في ذلك أية مبالغة، بل تلك حقيقة يخلص إليها كل من قرأ هذا العمل المسرحي الحي.

قيمة التوظيف:

إن القارئ للمسرحية أو المشاهد لعرضها التمثيلي، يخرج بجملة قيم فنية وفكرية واضحة، لعل من أهمها ما يلي:

* محاولة تبصير الجميع – قمةً وقاعًا – بحقائق تتجاوز الإدراك الطبيعي للأحداث، فالأدب ليس هو الواقع، بل هو بالأحرى صورة أخرى للواقع المنعكس على مرآة الفكر. وقارئ النص

---

(١) التيارات الأدبية إبان الزحف المغولي ص٢١٢. وراجع أصداء الغزو المغولي في الشعر العربي ص٥٤.

(٢) راجع القصيدة في ديوانه ص٣٦٢، وفي كتاب "أوراق بغداد" قصائد كثيرة في هذا المضمون، إعداد وتحرير د/ عبد الحكيم راضي وآخرين، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ٢٠٠٣م.

القصصي الدرامي يتحرك مع النص في كل اتجاه، إما نحو الماضي حيث تظل الأحداث شاهدة على العصر، أو نحو الحاضر حيث تظل الصراعات المتشابكة والأصوات المتداخلة، أو نحو المستقبل حيث افتراض التوقعات. وهذا هو ما يسمى بالتنبؤ [prophecy] (١).

* إحياء الروح الثورية والكفاحية في الأمة، مقدمًا الأوجاع والآلام الماضية في ثوب حديث، وجالدًا شخوص السقوط والخزي عن طريق تجسيدها في صور ماضوية قناعية، قاتمة في حياتها ونهايتها. وبذلك تكون مسرحية شيخنا الجليل من النصوص البديعية في ديوان أدب المقاومة الحديث والمعاصر، ذلك الذي ينطلق من أن " الأدب نشاط إنساني يقاوم عوامل الضعف والخور التي قد تلمُّ بالنفس البشرية في لحظات الانكسار "(٢).

فالكاتب – على النحو الذي رأيناه في تشريح البناء الفني للمسرحية – صوت صادق وجاد، يرتحل بنا – بوعي نافذ – إلى ما دون القشرة، يضرب بمبضعه في واقعنا، متجاوزًا المسلمات، باحثًا عن الشكل الفني الأكثر واقعية وعصرية في التعبير عن وضعية الأمة الراهنة باحتجاج والتياع ونقد.

* أثبت الكاتب إبداعيًا أن المادة التاريخية صالحة للقالب الدرامي، إذا وضعت في إطار رؤية تفسيرية للتاريخ، ليس بهدف البكاء على الأطلال، أو كتابة أخرى مكررة لأحداث الماضي، وإنما بهدف منع البكاء ثانية، وفهم أسباب انهيار الأمم وضياع الأوطان، لعل هذا التاريخ لا يعيد نفسه في الكوارث والانكسارات فقط. وإنما يعيد نفسه في الأمجاد والانتصارات أيضًا. وبخاصة أننا في هذا العصر نرى أندلسيات جديدة تتساقط وتنهار، قد تقضي في النهاية

---

(١) راجع فن القصص بين النظرية والتطبيق، د/ نبيلة إبراهيم ص١١–١٣، طبع مكتبة غريب، بالقاهرة، والمدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية ص٦٩، إصدار قسم اللغة العربية بكلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية بجامعة قطر، طبع دار النشر سنة ١٩٨٧م.

(٢) أدب المقاومة د/ غالي شكري ص٧، طبع دار المعارف سنة ١٩٧٠م.

إلى فناء هذه الأمة بأكملها وانقراضها. كما تحذر وتنبه أحداث المسرحية[1]، فالمسرحية إذن خطاب من الماضي إلى الحاضر بضرورة الوعي والفقه بسير الأحداث والمخططات، وبدور كل فرد من أبناء الأمة في سبيل المواجهة أو الخلاص من هذا الخطر المحدق، الذي حدث ماضيًا، ويحدث حاليًا.

وبذلك، يثبت الكاتب أن " التجارب التاريخية قد لا تختلف كثيرا عن التجارب المعاصرة؛ لأنها، كلها، تجارب إنسانية يمكن أن تهدينا إلى ما نبتغي من حقائق النفس البشرية ومآسي الحياة "[2].

وذلك ما صنعه "القاسمي" بقدرة كاملة وإتقان واضح، فقد هرع بنا صوب التاريخ دون أن يغض الطرف عن لحظته الحياتية الآنية، فصار صاحب نظرة ماضية ورؤية حاضرة تقنّعت في خضم شخوص درامية بعيدة في الزمن عنا، قريبة في الحال منا، وقد امتلك شجاعة في تحمل مناقشة غيره له عن طريق هذه الحوارات المتشابكة والمتصارعة بين حزبين مختلفين متضادين، لا يمكن ان يلتقيا أو يتفقا، رافضًا حزب الاستسلام والخنوع، ومؤيدا حزب الصمود والمواجهة.

وبذلك، كانت المسرحية ساحة حرة لتلاقي الأفكار تلاقيا فكريًا بناءً وفاعلاً، وفضاءً رحبًا لحوار الأحزاب والتيارات. مما جعلها تخترق جدار المنظور وتتجاوز مسلّمات الزمان والمكان وتلغي المسافات، لتصل بالقارئ أو المشاهد – إلى المغزى المطلوب.

---

(١) راجع الشعر والتاريخ في المسرح، د/ محمد عناني طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، سنة ١٩٩٩م ومقال " المسرح الثوري وأقنعة التاريخ: دراسة في مسرحية القضية للدكتور سلطان القاسمي " المنشور في مجلة الرافد عدد يوليو سنة ٢٠٠٤م ص٦٥ وما بعدها.

(٢) المسرح، د/ محمد مندور، ص٧٥. و راجع: الأدب ومذاهبه. د/محمد مندور ص١٣، طبع نهضة مصر سنة ٢٠٠٣م. ودراسة الأدب العربي، د/ مصطفى ناصف ص٢٠٥، طبع الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة، واستدعاء الشخصيات التراثية ص١٢٠، د/ علي عشري زايد.

المبحث الرابع
معالم الحداثة الفنية في المسرحية

مما لا شك فيه أن كاتبنا الدكتور سلطان القاسمي قد قدم بمسرحيته – ومسرحيتيه الأخريين – دلالة على استمرار العقلية العربية المبدعة المعاصرة في مواجهة الماضي ومحاولة إحيائه وإعادة حكيه حكيًا فنيًّا موظفًا للتعبير عن آلام الواقع المائل وتقديم سبل الخلاص منها. رغم أن المسرح ذا المادة التاريخية يحتاج إلى تقنية عالية من الفن، ولا يقدم عليه إلا صنف خاص من المسرحيين الذين رُزقوا موهبة فائقة في هضم التاريخ وقدرة على محاولة قراءته وتفسيره وإعادة تدبره. وشيخنا من هؤلاء؛ إذ مسرحيته مزدحمة بمعالم تجديدية حداثية متنوعة، حيث لم يكتف بنقل الماضي نقلاً حرفيًّا، تقليدًا ونسخًا، بل كانت له إضافاته المميزة على ما سجلته وثائق التاريخ حول المادة التاريخية المبدعة: مادة سقوط بغداد على يد التتار.

فقد اخترع شخصيات لم تُوجد في كتابات المؤرخين القدماء المعاصرين للأحداث أو اللاحقين، وكان دورها جزئيًّا في سير الأحداث وتطورها، وهي شخصية الشباب المسلم، الذين يمثلون دور أهل الحق المحجوبين[1]. وشخصية البنت المغولية التي قدمها هولاكو إلى ركن الدين خورشاه ثمنًا له على استسلامه وتنفيذه أوامر هولاكو[2]، وشخصية الأمير المغولي، الذي يقوم بإذلال ابن العلقمي، والقضاء على كل ما هو إسلامي من قراءة للقرآن أو رفع للآذان[3]. كما أبرز شخصية ابن ابن العلقمي، الذي يقوم بدور وزير خلف ابن

(١) عودة هولاكو ص٥٧.
(٢) السابق ص٦٣.
(٣) السابق ص٩٠، ٩١. وتوجد شخصية موازية لها في الفصل الثاني ص٦٥ هي شخصية القائد توتار.

الطقمي في عهد استيلاء المغول على بغداد[١]، معطيا لها دورًا مؤثرًا في خاتمة العمل الدرامي، رغم خفوت هذه الشخصية في كتابات أسلافنا المؤرخين. وحداثة هذه الشخصيات تبعها حداثة في أفعالهم وحواراتهم مع بعضهم أو غيرهم.

فمن أمثلة الحوارات الجديدة قول ابن الطقمي مخاطبًا على اعتراض الدويدار: " إنهم خطر على المنطقة، ألم تسمع بقائمة الضحايا على أيدي أولئك الناس. ونحن لماذا نلوم المغول في حصارهم لتلك القلاع. ألم يكونوا جيوبًا للإرهاب في بلاد المغول، وتهديد أمن المغول والرؤساء المغوليين أنفسهم دون استثناء "[٢]، وقوله مخاطبًا المستعصم عن الرسالة التي سيوجهها إلى هولاكو: "إنها حبر على ورق "[٣]، وقول هولاكو: " القوة هي الحق، وهي شعارنا دائماً "[٤]. وكذلك الحال إذا وازنَّا بين نص الرسائل المتبادلة بين هولاكو والمستعصم لوجدنا تغييرًا واضحًا وإضافة مميزة على ما سجلته يد المؤرخين[٥] ولكنه تغيير في اللغة والصياغة فقط، وليس في الفكر، فعلى سبيل المثال نجد في الوثائق التاريخية قول المستعصم لهولاكو: ألا يعلم الأمير أنه من الشرق إلى الغرب، ومن الملوك إلى الشحاذين، ومن الشيوخ إلى الشباب، ممن يؤمنون بالله ويعملون بالدين كلهم عبيد هذا البلاط وجنود لي "[٦]. وقد عبَّر عنها

---

(١) السابق ص٩٢.
(٢) السابق ص٥٤ .
(٣) السابق ص ٥٦ .
(٤) السابق ص٦٠، وقد كررها المؤلف على لسان هولاكو في نهاية كل فصل. راجع ص٨٣، ٨٩.
(٥) راجع جامع التواريخ لفضل الدين الله العمري مجلد ٢/ج ١ ص ٢٦٧، ٢٦٩، ٢٧١، ٢٧٥، طبع مصر سنة ١٩٦٠م، والتيارات الأدبية إبان الزحف المغولي ص٥٢٩ وما بعدها.
(٦) التيارات الأدبية إبان الزحف المغولي ص٥٣١-٥٣٢.

القاسمي بقوله على لسان المستعصم: " إن المسلمين من المشرق إلى المغرب كلهم تحت طلبي ورهن إشارتي، سيسيرون تحت قيادتي ضد المغول الغزاة "[1]. وفي الوثائق نجد المستعصم يقول: " إنني مع الخاقان – يقصد منكوقاآن أخو هولاكو – وهولاكو قلب واحد ولسان واحد، وإذا كنت مثلي تزرع المحبة، فما شأنك بخنادق رعيتي وحصونهم "[2]، وقد عبَّر عنها القاسمي بقوله: " هولاكو إني أنصحك أن تصغي إلى صوت السلام، وترجع من حيث أتيت. وإلا أقول لك ارجع إلى خراسان، ونتنازل لك عن الأراضي التي احتللتها برضانا واختيارنا "[3].

فمثل هذه التغييرات في نص المادة التاريخية للمسرحية مقصود إليه قصدًا من قبل الكاتب، وذلك لتحقيق عدة غايات – في نظري – منها إثبات ذاته وتقديم الدليل على مقدرته الإبداعية، والتيسير على المتلقي بجعل العبارة التراثية، العريقة العتيقة في لفظها وأسلوبها، عبارة حداثية معاصرة موجزة تصل إلى ذهن المتلقي وقلبه بسرعة.

وبذلك يتحول الماضي إلى حاضر في الشكل والمضمون، عن طريق التحوير في اللغة والأحداث والشخصيات. ومن ثم، يفر الكاتب من التقيُّد المسرف بالتاريخ الذي قد يجعله مجرد كاتب جديد لأحداثه، لا مبدع درامي له رؤيته الخاصة. وليس معنى عدم تقيده أنه قلب حقائق التاريخ أو عبث بمنطقه، بل هو تصرف فيه بحرية منضبطة مسؤولة وفقًا لمقتضيات الفن، وما يرمي إليه شيخنا من أهداف وضحها في مقدمة مسرحيته. هذه المساحة من الحرية الإبداعية هي

(١) عودة هولاكو ص٧١.
(٢) التيارات الأدبية إبان الزحف المغولي ص٥٣٢.
(٣) عودة هولاكو ص٧١.

التي يبيحها النقاد للكاتب المسرحي في تعامله مع التاريخ أحداثًا وشخوصًا[1].

ومن معالم الحداثة الفنية البارزة في جنبات المسرحية عمد الكاتب إلى الإسقاط الفني[2]، منطلقًا من أن التاريخ في التكوين الفني برهان ينير الفكر ويطلق النبوءة والمحاذير. وهذا كان سببًا في انقسام الشخصيات إلى مجموعتين: مجموعة الشخصيات الحقيقية المأخوذة من الواقع التاريخي، والتي تظهر على المسرح بأسمائها الحقيقية المعروفة جيدًا للجمهور والقارئين، وما أكثرها في مسرحيتنا، ومجموعة شخصيات خيالية، ابتدعها الكاتب ابتداعًا حتى يتسنى له الربط بين وقائع التاريخ المنفصلة في وثائقه وكتب مؤرخيه، وقد لعب الإسقاط دوره المؤثر في تحقيق غايات الكاتب.

ومن أهم الإسقاطات التي تبرق في مسرحيتنا:

* كون الخليفة ضعيفًا في مواجهة العدو؛ لأنه معزول عن شعبه، معزول فكريًا عن طريق وزيره الداهية، ومعزول جسديًا وروحيًا عن طريق انغماسه في سماع الأغاني والتلذذ بالنساء، وسيطرة الحاجب والشرابي كبير البلاط وتحكمهما في المتصلين بالخليفة. وذلك واضح في اللقطة التالية:

الشرابي : الخليفة لا يريد أن يقابل أحدًا. (يعطو صوت الشباب المسلم).

---

(١) راجع في ذلك: في النقد المسرحي ص٩٠، د/ محمد غنيمي هلال، طبع دار العودة بيروت سنة ١٩٧٥م، والمسرح للدكتور مندور ص٧٧، والمسرح الإسلامي: روافده ومناهجه ص٣٥٦، د/أحمد شوقي قاسم، طبع دار الفكر العربي سنة ١٩٨٠م.

(٢) راجع في ذلك المسرح السياسي للدكتور عبد العزيز حمودة ص ب-ح طبع دار البشير بعمان سنة ١٩٨٨م، وتقديم الدكتور محمد حسن عبد الله ص٣٦.

الخليفة (من الداخل) : شرابي مَن عندك ؟

الشـــــــــــرابي : مولاي إنهم مجموعة من الغوغائيين.

الخليفـــــــــــة : اطردهم يا شرابي.

" شرابي يدفع بالشباب إلى الخارج بواسطة جنـود برمـاح، ويعلو صوت الموسيقى وقهقهات النساء "[1].

وهذا الانعزال يؤدي بالخليفة إلى الضـعف والتهـاون أمـام الخطر المحدق، حيث التنازل لهولاكو عن الأراضي التـي احتلهـا، وبذل الأموال والمجوهرات وكل ما بخزائن الخلافة لـه، مـع جعـل الخطبة في المساجد باسـمه، وغيـر ذلـك مـن مظـاهر التـذلل والخضوع[2].

* ونتيجة للإسقاط السابق نجد كاتبنا يجعـل الخليفـة – ذلـك الضعيف المحجوب عن شعبه – يتحدث بعبارات منتفخـة، لا واقع لها، ولا تخدع العدو أو تؤثر فيه؛ لأنه يعرف عنا كـل شيء، من مثل قوله مخاطبًا وزيره: " أنا الخليفـة العباسـي أتنازل لهذا الكافر "[3]، وقوله في حال غضـبه مـن سـماعه لرسالة هولاكو: " أنا الخليفة العباسي يأمرني هذا الأحمـق. اكتب يا ابن الطقمي: هولاكو، إني أحذرك أنت وجنودك مـن غضب الله، الذي سينزل عليكم إن تعرضتم لبني العبـاس. إن المسلمين من المشرق إلى المغرب كلهم تحت طلبي ورهـن إشارتي، سيسيرون تحت قيادتي ضد المغول الغزاة "[4].

---

(١) عودة هولاكو ص٥٨.
(٢) عودة هولاكو ص ٧١-٧٤.
(٣) السابق ص٥٦.
(٤) السابق ص ٧٠ .

* ولم يخدع العدو بهذه العبارات العنترية – مع تقديري التام لعنترة الجاهلي الشجاع في فنه وواقعه – فهو يعرف كل شيء عن بغداد: قصرها وجيشها وحال أهلها. والدليل على ذلك معرفة هولاكو بصناديق الذهب المدفون في حوش القصر[1]، وذلك لأن السلطة العليا مخترقة بالعملاء حيث ابن العلقمي والجويني والطوسي وعباراتهم الإرهابية المثبطة، يقول ابن العلقمي: " ستزهق النفوس، وتضيع الفلوس. مولاي إن قوة المغول عظيمة، لا نستطيع أن نجابهها ولديهم سلاح فتاك. إنه المنجنيق والعربات الخاصة بقذائف الأسهم النارية. إن الخبراء الصينيين هم الذين يديرون آلاتهم القاذفة[2]. ثم يجيب على سؤال المستعصم: ما العمل ؟ بقوله (من ورقة كانت بجيبه): مولاي إن الخزائن والدفائن التي تملكها، حفظت لهذا اليوم لتدرأ الشر عن هذه الأسرة، ولحماية الكرامة والعرض وسلامة النفس. لذلك فإنه يجب إعداد ألف حِمل من نفائس الأموال. وألفًا من نجائب الإبل. وألفًا من الجياد العربية المجهَّزة بكل الآلات والمعدات التي تحتاجها ... "[3].

* ونظرًا لهذا الضعف السياسي والسلطوي للخلافة واختراقها من قبل العملاء نجد العدو المغولي يتلاعب بالخلافة كل مُلعَب، فيكرهها على مساعدته في تحطيم قوة إسلامية أخرى. وذلك في رسالة وجهها هولاكو إلى المستعصم وقرأها ابن العلقمي للمستعصم قائلاً: " مولاي إن هولاكو يطلب منك أن

(١) السابق ص٨١.
(٢) السابق ص٧٣.
(٣) السابق ص٧٤.

ترسل كتيبة من قِبلَك، مساهمةً منك في حربه ضد تلك القلاع المسلمة التي يحاربها "[1] وأخذ ابن العلقمي يمارس دوره الخياني بإرهاب الخليفة وإرجافه، مصورًا القلاع المسلمة بأنها خطر على الخلافة وجيوب للإرهاب، تهدد أمن المغول[2].

* وهذا التلاعب بالخلافة من قبل العدو سببه حالة التفرق والتخبط في قرارات قمة السلطة نتيجة نقص المعلومات، والعمالة للعدو، والانعزال عن حياة الناس. وهذا واضح في حوار المستعصم وابن العلقمي والدويدار حول قضية " معاونة هولاكو ! في حربه ضد القلاع المسلمة المقاومة " فقد استطاع ابن العلقمي أن يصل بالمستعصم – صاحب القرار السياسي – والدويدار – صاحب الرؤية العسكرية – إلى نتيجة مفادها الموافقة على إرسال أموال ومجوهرات لهولاكو بدلاً من إرساله قوة من جيش الخلافة لمساعدة هولاكو[3] !!

وتلك النتيجة ــ بلا شك ــ تصب في صالح العدو، وتدل على أن بغداد مُمَهَّدة نفسيًّا وماديًّا لدخول هولاكو بأقل الخسائر الممكنة إن وجدت مقاومة.

* ومن مظاهر اختراق العدو للسلطة ما أثبته الكاتب من مراسلات سرية تجسسية مع العدو، يتضح ذلك من قول ابن العلقمي محاولاً إقناع الخليفة بإرسال رسالة لهولاكو فيها تذلل: مولاي إنها حبر على ورق، ولن يطلع عليها أحد،

(١) عودة هولاكو ص٥٤.
(٢) راجع السابق ص٥٤-٥٥.
(٣) راجع السابق ص ٥٥ ــ ٥٦ .

ودويدار – قائد المعارضة في قصر الخلافة – غير موجود حتى يعترض على هذه الكلمات "[1].

* ومن أسباب ضعف الخلافة طغيان اللهو والمجون على البلاط، رغم شعور الشعب بالحزن العميق لحصار العدو لبغداد، حيث تجد الفصل الأول مزدحمًا بأصوات الموسيقى الغنائية المطربة وضحكات النساء العاهرة، وهذا ما دفع أحد الشباب المسلمين إلى توجيه هذه الكلمة البليغة إلى الشرابي: " ما مصيبة هذه الأمة إلا أنت، رتبت لاختيار هذا الخليفة الضعيف، وأخذت تغريه بالنساء والرقص واللهو حتى تسيطر أنت وأمثالك على مقدرات الحكم. وهناك كثير من بني العباس، أدخلتموهم السجن، وعذبتموهم عندما رفضوا المبايعة لهذا الخليفة حتى أجبرتموهم على الاعتراف به "[2].

* وتأتي النهاية لهذا الاختراق وهذا الضعف، نهاية حقيقية. إنها السقوط التام للجميع: قيادة سياسية، وقيادة عسكرية، وعملاء وخونة، الجميع سقط وقضى عليه العدو، والسبب هو الخيانة العامة بكل أشكالها، التي هي السبب في وجود هولاكو وحضوره في صورة القوي الجبَّار القهَّار، الذي لا يمكن مواجهته، ومن ثم يخلص المؤلف في النهاية إلى ما يريد أن يقوله منذ عنوان المسرحية، وهو أن ابن العلقمي – نبع الخيانة – لم يمت، وعلينا إخراجه من بين صفوفنا[3]، وأنه إذا ظل موجودًا بيننا الآن، كما كان في الماضي، وكان حالنا

(١) السابق ص ٥٦ .
(٢) راجع السابق ص٥٧-٥٨.
(٣) السابق ص ٩٢ ، ٩٣ .

الآني والآتي، كحال أسلافنا الراحلين، فإن هولاكو عائد لا محالة[1]..

وهذه الإسقاطات على الواقع من الماضي، ليس فيها مباشرة زاعقة. وليست متراكمة في مكان واحد من المسرحية، بل جاءت موزعة توزيعا متناسقًا، يجعلها مقبولة من المتلقي، ومساعدة للكاتب على تحقيق غرضه الذي بيّنه في مقدمته التجريدية المنطقية، فكانت تقنية جمالية مطلوبة، وموضع اشتياق من المتلقي، وليس موضع ملل أو لا مبالاة أو نفور.

ومن مظاهر التحديث الفني في المسرحية، إضافة إلى ما سبق، المفارقة اللغوية[2]، حيث يقدم الكاتب كلامًا على غير مقصده الحقيقي، يستخلص منه المعنى الثاني الخفي من المعنى الأول المباشر، مرتكزاً على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ، أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية التشكيلية.

وذلك واضح أبرز الوضوح في المشهد الذي يعقب موت الوزير الخائن ابن العلقمي. ونصه: الأمير المغولي يرجع ومعه شاب، ويجلسه مكان ابن العلقمي. وهو يقول:

الأمير المغولي: أنت الآن الوزير.

الوزير : سمعًا وطاعة يا مولاي.

(يخرج الأمير المغولي وجنوده، ليدخل وهو يقول):

الرجل : أنا من أهالي بغداد. لقد ظلمني الوزير السابق. انتقم لي ربي منه.

حسبي الله ونعم الوكيل (يدنو من الوزير وهو يسأله):

---

(١) من تقديم الدكتور محمد حسن عبد الله ص٣٧، ٤٠.

(٢) راجع في مفهوم المفارقة وقيمتها: فن القص في النظرية والتطبيق. د/ نبيلة إبراهيم ص١٩٧ وما بعدها، طبع مكتبة غريب.

الرجـــــــل : ما اسم الوزير الجديد ؟

الـــــــوزير : ابن العلقمـــي.

الرجـــــــل : ابن العلقمـــي مـــات.

الـــــــوزير : أنا ابنه. أنا ابن ابن العلقمي !!

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

الرجـــــــل : ابن ابن العلقمي، رمز الخيانة مرة ثانية "[1].

فالمفارقة في هذا المشهد نابعة من اسم الوزير، وهو اسـم حقيقي مكون أساسي في تأكيد سوداوية الإضحاك؛ إذ يتربـع علـى كرسي الوزارة " العلقم "، حتى إذا مات جاء خليفته " علقمًا " يتجدد، ومِن ثَمَّ يكون الضحك الممزوج بالأسى، صادرًا بسبب المفارقة، حيث يموت وزير دون أن يدري الشعب. وهنا تكون الغلطـة، أو الغفلـة، التي تجعل الشاكي يتعجل في إظهار سخطه على الـوزير السـابق، ليكتشف أنه لم يتغير شيء، وأن الخيانـة مثـل العلقـم، لا تنتهـي مرارتها[2] وأن الوزارة والمتولِّين لها في ظلال المعتدين المحتلين لا يمكن أن تكون حُلوةً، بل هي دائمًا مرارة، تنتقل من شـخص إلـى آخر، أو من جيل إلى جيل.

وهكذا جاءت المفارقة مُوظَّفة لتكون آلية اتصال سرى بـين الكاتب والقارئ ولتكون سلاحًا في يد الكاتب للهجوم السـاخر علـى الخاسرين والغافلين، وللتعريض بغير المتبصرين بوقـائع الماضـي، ومن ثم جاءت خليطًا من الهجاء والسخرية، وهذا يدل علـى قـدرة كاتبنا على استغلال قدرته الإبداعية على إثارة المتلقي ودفعه دفعًـا على إعمال عقله فيما يقرأ أو يشاهد. وتلـك مـن غايـات الإبـداع الدرامي العليا.

---

(١) عودة هولاكو ص٩٢.

(٢) من مقدمة الدكتور محمد حسن عبد الله ص٣٣.

ويتصل بهذه المفارقة من حيث الإغراب والمفاجأة مشهد، فيه ما يُسمَّى نقديًّا كوميديا سوداء أو دامعة، استعان بها كاتبنا لتصوير الحالة المزرية التي وصل إليها بعض القادة عصرئذٍ، وللتعريض أو التذكير بحال بعضهم في آننا الحزين. فعلى الرغم من أن الشعور العام للمسرحية شعور مأساوي قاتم، يسيطر عليها الجو الكابوسي الفظيع، حيث الانتقال من شدة إلى أخرى، ومن بلية إلى ثانية، ومن مؤامرة إلى مؤامرة – على الرغم من ذلك نجد في المسرحية " مسحة تتجلى في مواقف تنتمي إلى الكوميديا، ولكنها الكوميديا السوداء، التي تجري مع السياق الحدثي والنفسي للمسرحية "[1] مثال ذلك المشهد الذي يصف فيه القائد هولاكو الطريقة التي استجدى بها سلطان مهزوم حياته من القائد المغولي الدموي، ونص هذا المشهد:

ابن العلقمي : مرحبًا بعظيمنا. مرحبًا بملكنا. سيدي إن الناس في بغداد كلهم سعداء، ويتطلعون للقاء بك. حتى الذي أخطأ وقاوم المغول. فإنهم يريدون العفو منك.

هولاكو : العفو على طريقة السلطان عز الدين.

ابن العلقمي : وما هي طريقة السلطان عز الدين ؟!

هولاكو : السلطان عز الدين ملك الروم قاوم أحد قوادنا الذي أرسلناه إليه، فبدلاً من أن يرحب به قام بمحاربته، وكنت حاقدًا عليه، إلا أنه قَدِم عليّ قبل أيام عند حدود تبريز، بعد أن عرف باستيلائنا على بغداد. وقد قدّم اعتذاره بطريقة عجيبة. رسم وجهه تحت النعال وقدمه لي. (هولاكو يخلع النعال، ويوجه قاع النعال ناحية الجمهور لإظهار الصورة. وهو

(١) من تقديم الدكتور محمد حسن عبد الله للمسرحية ص٣١.

يقول:)

قال السلطان عز الدين: إن هذه صورتي التي تحت نظيك آمل أن تكون شفيعًا لي، وتجعلني مفتخـرًا بلطفك. يا ابن العلقمي ألا تريدني أن أعفو عنـه. عفوت عنه[1] !!.

ولكن هل العفو يفيد ذلك السلطان الذليل، المُسمَّى – زورًا أو سخرية – عز الدين، نعم لقد صار بسبب هذه الفعلة القبيحة المخزية حيًا، لكنها حياة أمرُّ وألذع وأشنع من الموت. وما أصدق قول عنترة الجاهلي:

لا تَسـقِني مـاءَ الحيـاةِ بذلّـةٍ ∴ بل فاسقني بالعزّ كأسَ الحنظلِ
مـاءُ الحيـاةِ بذلّـةٍ كجهـنمٍ ∴ وجهـنّمُ بـالعزّ أطيـبُ منـزلِ[2]

ومن مشاهد الكوميديا السوداء كذلك وضع الأمير المغـولي حذاءه على فخذ ابن العلقمي عندما اقترب منه، وحاول النهوض له. وقال له: لا داعي لذلك حضرت لأخبرك بأن قواتنا قتلت أربعين ألفًـا من أهالي الحلة، وهي الآن في طريقها إلى البصرة[3]... وبعد هـذا المشهد المزري تكون نهاية ابن العلقمي مزرية أيضًا، إذ يأتيه الأمير المغولي قائلاً: أنا جئتك يا ابن العلقمي لأمر هام، وهو أننا وصلنا إلى البصرة، واستولينا على جميع الأراضي. صحيح قُتل خلق كثير. ولكن لا يهم. أسمعت يا بن العلقمي (يرفسه برجله فيقع ابن العلقمي على الأرض مَيْتًا).(يأمر الأمير المغولي جنوده بأن يحملوه إلى الخارج): احملوه إلى الخارج سآتي بوزير آخر[4].

---

(١) عودة هولاكو ص٨٧-٨٨.
(٢) ديوان عنترة ص١٩٨،دار بيروت للطباعة والنشر، سنة١٩٨٤م.
(٣) عودة هولاكو ص٩٠.
(٤) عودة هولاكو ص٩٠-٩١ بتصرف.

وهذه نهاية كل جبان رعديد وخائن ذليل، بالغ كاتبنا مبالغة معقولة في تصويرها حتى يتعظ كل قارئ ومشاهد. وهذا الإذلال المُتَفنّن فيه، الواقع على خونة الأمة حدث ـ أيضًا ـ لقادتها المستسلمين أمثال المستعصم وركن الدين خورشاه، فقد كانت نهايتهما مأساوية، ولم يفلتا بجبنهما واستسلامها من قهر هولاكو وجبروته. وتلك سُنَّة الله في كونه، في صراع الحق والباطل، الخاسر دائمًا هم الجبناء الأذلاء، الخونة العملاء، أحارص الناس على حياة، مهما كانت حقارة هذه الحياة !!

وهكذا نجد "عودة هولاكو" مسرحية مكونة من بنيات مترابطة وملتفة حول تحقيق هدف تعليمي وعظي، لكن غير مباشر، ولا خطابي، بل قائم على آليات الفن الحديثة من إعمال الخيال في أحداث المسرحية من حيث ترتيبها وشخوصها وأنماطها، وإسقاط عناصرها الماضية على مشابهات من الواقع ، والمفارقات اللغوية اللذيذة، وتقديم ألوان من المشاهد الكوميدية السوداوية الدامعة .

... هكذا قدم سمو الدكتور الشيخ سلطان القاسمي رؤيته الذاتية المعاصرة حول مأساة الأمة الآنية في قالب درامي، ذي مادة تاريخية، مقررا مسئولية كل حاكم عن مصيره ومصير المحكومين، ومدينا ـ بطريقة غير مباشرة ـ للحكام المفرطين، بجعلهم سببا رئيسا في السقوط السياسي والعسكري في الماضي، الذي يرمز ـ أو يسقط على ـ إلى مثيله في الواقع، إذ تستمر ازدواجية الماضي والراهن في جدلية كاشفة تقدم الدليل إثر الدليل على صدق التوازي وصحة التشابه بين ما مضى وما قع، وما سيقع، معطيا نبوءة أو فراسة أدبية فريدة ونادرة في عالم الإبداع الأدبي .

ولم يكن عمل كاتبنا في مسرحيته نسخا أو نقلا للتاريخ أو تقيدا مسرفا بنصه، بل كان قراءة إبداعية واعية له، فيها تطوير وتغيير،

لا ينال من صدق أحداث الماضى، وتصويرا دراميا يجعل التاريخ حيا فاعلا فى الحاضر، محاولا حيث الأنا ـ وكذلك المجتمع ـ على البحث عن وسائل التغيير والخلاص من وعثاء هذه الحالة الراهنة المأساوية فى العديد من تفاصيلها ووقائعها، حتى لا تحدث نتيجة الماضى ـ السقوط ـ وإلا صرنا غير عاقلين، حيث لا نستوعب التاريخ ولا نتعلم من أخطاء أهله. لقد أضاف الكاتب ـ حقا ـ بهذه المسرحية أنموذجا إبداعيا بارزا فى آلياته ومعطياته، إلى مكتبة الأدب الإسلامى المعاصرة، تلك التى تفتقر، أو تشكو ـ مر الشكوى ـ من الفقر فى هذا الجنس الأدبى ، خصوصا بعد رحيل العملاق الإسلامى الكبير الأديب الدرامى الدكتور نجيب الكيلانى. فالمخلصون من دعاة هذه المدرسة الأدبية ـ الأدب الإسلامى ـ ينادون إلى الإكثار من الإبداع الملتزم بقيم الدين الثابتة وتقاليد الفن العريقة والمقبولة ـ عقليا نقديا ـ فى هذا الجنس الأدبى الفعال، الذى يتعرض الآن للتسطيح والإهمال أو الانحراف والتزييف على يد من يسمون المجربين.

فكاتبنا بإبداعه يدخل فى رحاب هذه المدرسة المثالية، جاعلا من الإيمان سنادا، ومن العروبة عمادا، ومن العربية الفصيحة المرنة صوتا عاليا مسموعا مشاهدا، ومن القيم الرفيعة منبرا وواقعا، بلا تبذل أو تعهر فى اللفظ أو التركيب أو المشهد، وبذلك يوجد فى الواقع الأدبى أهل أدب وفن يتدينون أو أهل دين وعقيدة يتفننون.

الخاتمـــــة

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا نهتدي لولا أن هـدانا الله رب العالمين. وبعـد:

فقد خلصت من هذه القراءة النقدية إلى جملة نتائج، هي:

* * جاءت مسرحية " عودة هولاكو " مسرحية مُكوَّنة من بِنْيات مترابطة وملتفَّة حول تحقيق هدف تعليمي وعظي، لكن غيـر مباشر، ولا خطابي، بل قائم على آليات الفن الحديثـة مـن إعمـال الخيال في أحداث المسرحية من حيث ترتيبها وشخوصها وأنماطها، وإسقاط عناصرها الماضية على مشابهـ ـ من الواقع، والمفارقـات اللغوية اللذيذة، وتقديم ألوان من المشـاهد الكوميديـة السـوداوية الدامعة.

* قدم سموّ الدكتور الشيخ سلطان القاسـمي رؤيتـه الذاتيـة المعاصرة حول مأساة الأمة الآنية فـي قالـب درامـي، ذي مـادة تاريخية، مقررًا مسئولية كل حاكم عن مصيره ومصير المحكـومين، ومُدِينًا ــ بطريقة غير مباشرة ــ للحكام المُفرِّطين، بجعلهـم سـببًا رئيسًا في السقوط السياسي والعسكري في الماضي، الذي يرمـز ــ أو يُسقَط على ــ إلى مثيله في الواقع، إذ تستمر ازدواجية الماضـي والراهن في جدلية كاشفة تقدم الدليل إثر الدليل على صدق التوازي وصحة التشابه بين ما مضى وما يقع، وما سيقع، معطيًا نبـوءة أو فِراسة أدبية فريدة ونادرة فى عالم الإبداع الأدبي.

* لم يكن عمل كاتبنا في مسرحيته نسخًا أو نقـلا للتـاريخ أو تقيُّدًا مسرفًا بنصه، بل كان قراءة إبداعية واعية له، فيهـا تطـوير وتغيير، لا ينال من صدق أحداث الماضي، وتصويرًا دراميًّـا يجعـل التاريخ حيًّا فاعلاً في الحاضر، محاولا حثَّ الأنا ــ وكذلك المجتمع ــ على البحث عن وسائل التغيير والخلاص من وعثـاء هـذه الحالـة

الراهنة المأساوية في العديد من تفاصيلها ووقائعها، حتى لا تحدث نتيجة الماضي ـ السقوط ـ وإلا صرنا غير عاقلين ، حيث لا نستوعب التاريخ ولا نتعلم من أخطاء أهله.

* أضاف الكاتب ـ حقًا ـ بهذه المسرحية أنموذجًا إبداعيًا بارزًا في آلياته ومعطياته، إلى مكتبة الأدب الإسلامي المعاصرة، تلك التي تفتقر، أو تشكو ـ مُرَّ الشكوى ـ من الفقر في هذا الجنس الأدبي، خصوصًا بعد رحيل العملاق الإسلامي الكبير الأديب الدرامي الدكتور نجيب الكيلاني. فالمخلصون من دعاة هذه المدرسة الأدبية ـ الأدب الإسلامي ـ ينادون إلى الإكثار من الإبداع الملتزم بقيم الدين الثابتة وتقاليد الفن العريقة والمقبولة ـ عقليًا نقديًا ـ في هذا الجنس الأدبي الفعَّال، الذي يتعرض الآن للتسطيح والإهمال أو الانحراف والتزييف على يد مَن يُسمَّون المجرِّبين.

فكاتبنا بإبداعه يدخل في رحاب هذه المدرسة المثالية، جاعلاً من الإيمان سنادًا، ومن العروبة عمادًا، ومن العربية الفصيحة المَرِنة صوتًا عاليا مسموعًا مُشاهَدًا، ومن القيم الرفيعة منبرًا وواقعًا، بلا تبذُّل أو تعهُّر في اللفظ أو التركيب أو المشهد.

ثبت بأهم مصادر البحث ومراجعه

- آفاق تطويع التراث العربى للمسرح ، د/ فاروق أوهان ، طبع وزارة الإعلام والثقافة بدولة الإمارات العربية المتحدة سنة ١٩٩٩م.
- الأدب المقارن د/ الطاهر أحمد مكي، طبع مكتبة الآداب سنة ٢٠٠٠م.
- أدب المقاومة،د/غالى شكرى،طبع دار المعارف بالقاهرة سنة١٩٧٠م
- الأدب ومذاهبه، د/ محمد مندور، طبع دار نهضة مصر سنة ٢٠٠٠م.
- استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، د/على عشرى زايد ، طبع دار الفكر العربى بالقاهرة سنة ١٩٩٧م.
- أصداء الغزو المغولى فى الشعر العربى المعاصر ، د/ مأمون فريز جرار، طبع مكتبة الأقصى بعمان سنة ١٩٨٣م.
- الأعلام لخيرالدين الزركلى (ت١٩٧٦م) طبع دار العلم للملايين، بيروت سنة ١٩٨٠م.
- إغاثة اللهفان لابن قيم الجوزية(ت٧٥١هـ)،طبع مصر سنة١٣٥٨هـ
- أوراق بغداد، إعداد وتحرير د/ عبدالحكيم راضى وآخرين، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة،سلسلة الذخائر سنة ٢٠٠٣م.
- البداية والنهاية لابن كثير (ت٧٧٤هـ)، طبع دار الكتب العلمية، بيروت سنة ١٩٨٩م.
- بغداد فى شعر الماضى والحاضر،د/صبرى أبوحسين،طبع سنة٢٠٠٤م
- تاريخ الخلفاء للسيوطى (ت٩١١هـ)، طبع مصر سنة ١٩٦٩م.
- تتمة المختصر لابن الوردى (ت٧٤٩هـ)، تحقيق أحمد رفعت البدراوى، طبع دار المعرفة، بيروت سنة ١٩٧٠م.
- تذوق فنون القص، د/ سعيد شوقى، طبع كلية الآداب بشبين الكوم سنة ٢٠٠٣م.
- التراث التاريخى فى مسرحيات الدكتور سلطان بن محمد القاسمى، مقال د/ عبدالراضى زكريا، المنشور فى مجلة الرافد عدد يوليو سنة ٢٠٠٤م.

- التيارات الأدبية إبان الزحف المغولى ، د/محمد التونجى ، طبع دار طلاس بدمشق سنة ١٩٨٧م.
- الحوادث الجامعة والتجارب النافعة فى المائة السابعة لابن الفوطى البغدادى (ت٧٢٣هـ) طبع المكتبة العربية ببغداد سنة ١٣٥١هـ.
- دراسة الأدب العربى، د/ مصطفى ناصف، طبع الدار القومية للطباعة بالقاهرة سنة ١٩٧٠م.
- دينامية النص: تنظير وإنجاز، د/ محمد مفتاح ، طبع المركز العربى الثقافى ببيروت سنة ١٩٧٧ .
- الرؤيا والتشكيل فى الأدب المعاصر، د/ أحمد رحمانى، طبع مكتبة وهبة بالقاهرة سنة ٢٠٠٤م.
- سير أعلام النبلاء للذهبى (ت٧٤٨هـ) ، طبع مؤسسة الرسالة، بيروت سنة ١٩٨٥م.
- السيف المهند فى سيرة الملك المؤيد لبدرالدين العينى (ت٨٥٥هـ) تحقيق أ/ فهيم شلتوت، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة سلسلة الذخائر سنة ٢٠٠٣م.
- شذرات الذهب لابن العماد الحنبلى (ت١٠٨٩م) ، طبع بيروت سنة ١٩٨٨م.
- الشعر والتاريخ فى المسرح، د/ محمد عنانى، طبع الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة سنة ١٩٩٩م.
- طبقات الشافعية الكبرى للسبكى(ت٧٧١هـ)تحقيق د/ محمود الطناحى ود/عبدالفتاح الحلو، طبع الحلبى وشركاه بمصر سنة ١٩٦٤م.
- عقود الخير [ترجمة شخصية لسمو الدكتور سلطان القاسمى] تأليف أ/سمير الشيخ حسين ، إصدار جامعة الشارقة طبع سنة ٢٠٠٣م.
- عودة هولاكو، القضية، الواقع [ثلاث مسرحيات قصيرة]، د/سلطان بن محمد القاسمى، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، سلسلة آفاق عربية عدد ٣٩ طبع سنة ٢٠٠٣م.

- عودة هولاكو ومسرحية التاريخ، أ/ محمود خليل، مقال منشور فى مجلة المجتمع عدد ٥٨٧ ، سنة ٢٠٠٣م.
- فصول فى الشعر ونقده ، د/ شوقى ضيف، طبع دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٨٨م.
- فن القص بين النظرية والتطبيق ، د/ نبيلة إبراهيم، طبع مكتبة غريب بالقاهرة.
- فن كتابة المسرحية، لاجوس آجرى، ترجمة د/ دريني خشبة، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٣م.
- فى تكريم الشيخ الدكتور سلطان القاسمى، مقال د/ نادر القنة . منشور فى مجلة الرافد ، عدد ٢٨٢٨ يونيو، طبع دار الثقافة والإعلام بالشارقة سنة ٢٠٠٤م.
- فى النقد المسرحى، د/ محمد غنيمى هلال، طبع دار العودة ، بيروت سنة ١٩٧٥م.
- الكامل فى التاريخ لابن الأثير (ت٦٣٠هـ) دار صادر بيروت سنة ١٩٩٥م .
- المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية ، إصدار قسم اللغة العربية بكلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية بجامعة قطر، طبع دار الثقافة بالدوحة سنة ١٩٨٧م.
- المسرح ، د/ محمد مندور، طبع دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٠م.
- المسرح الإسلامى : روافده ومناهجه، د/ أحمد شوقى قاسم، طبع دار الفكر العرب سنة ١٩٨٠م.
- المسرح الثورى وأقنعة التاريخ، مقال د/ أحمد الزعبى، منشور بمجلة الرافد عدد يوليو سنة ٢٠٠٤م، طبع دار الثقافة والإعلام بالشارقة.
- المسرح السياسى، د/ عبدالعزيز حمودة، طبع دار البشير بعمان سنة ١٩٨٨م.

- المسرح السياسى عند الشيخ الدكتور سلطان القاسمى: جدل الراهن والتاريخ، د/ محمد حسن عبدالله، مقال نشر كتقديم للمسرحيات الثلاثة للدكتور سلطان، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة سنة ٢٠٠٣م.
- مقاييس اللغة لابن فارس (ت٣٨٥هـ)، تحقيق أ/ عبدالسلام هارون، طبع الحلبى بالقاهرة سنة ١٩٧٠م.
- النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى (ت٨٧٤هـ) ، طبع المؤسسة المصرية العامة سنة ١٩٦٣م.
- نحو مسرح إسلامى ، د/ نجيب الكيلانى، طبع دار ابن حزم، بيروت سنة ١٩٩٠م.
- النص والعرض المسرحى فى دولة الإمارات، أ/ هيثم الخواجة، طبع وزارة الثقافة والإعلام سنة ٢٠٠٣م.
- النقد الأدبى ، د/ أحمد أمين، طبع دار النهضة المصرية سنة ١٩٨٣م.
- النقد الأدبى الحديث، د محمد غنيمى هلال، طبع دار نهضة مصر ١٩٧٧م.
- النقد الأدبى ومدارسه الحديثة لستانلى هايملن، ترجمة د/ إحسان عباس، ود/محمد يوسف نجم، طبع دار الثقافة، بيروت.
- الوافى بالوفيات للصفدى (ت٧٦٤هـ)، طبع دار النشر ، شتايز شتوتغارت سنة ١٩٨١م.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لابن خلكان (ت٦٨١هـ)، تحقيق د/إحسان عباس، طبع دار صادر بيروت سنة ١٩٧١م.