مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد الثاني والعشرون، العدد الأول، ص221– ص246 يناير 2014
ISSN 1726-6807 http://www.iugaza.edu.ps/ar/periodical/

المسرحية التاريخية العربية
وحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس

د. يحيى سليم عيسى
كلية الفنون والتصميم
الجامعة الأردنية

ملخص: هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على المسرحية التاريخية العربية وكيفية تناولها لحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس، فالمسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدرا لها تشكل محاولة جدية لإعادة بناء حياة إحدى الشخصيات التاريخية، أو أحد العهود التاريخية، أو قسم منها، وإبرازها في شكل مسرحي، ومن هنا تحددت مشكلة الدراسة من خلال قيام الباحث بدراسة كيفية تناول المسرحية التاريخية العربية لتلك الحملة من خلال اختياره القصدي لثلاثة من نصوص المسرح العربي، ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح من مؤلفين ومخرجين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح ككليات ومعاهد الفنون الجميلة.

الكلمات المفتاحية: المسرحية التاريخية، فرح أنطون، محمود دياب، سلطان القاسمي.

The Historical Arabic Play and the Expedition of Ṣalāḥ ad-Dīn Ayyūb on Jerusalem.

Abstract: The goal of this study is to identify Arabic historical play and the way it dealt with the expedition of Ṣalāḥ ad-Dīn Ayyūb on Jerusalem. The play that uses history as the main source form a new attempt to rebuild the life of one historical character or a historical era or part of it and representing it theatrically.

In this paper the researcher studied the way the historical Arabic play of this expedition through the intentional choosing of three Arabic scripts written by Farah Anthon, and Mahmod Diab, Soltan Al- Kasimi . This study will be beneficial for researchers, directors, authors and critics as well as theater academic institutions.

Key words, Historical play, Farah Anthon, Mahmod Diab, Soltan Al-Kasimi.

المقدمة:

شكل استلهام التاريخ وتوظيفه في المسرح مصدراً مهماً من بين المصادر التراثية، وقد عبر بحكم ماهيته وموضوعاته ومناهجه عن معطيات واقعية، حيث وثق للمسار البشري ضمن تحولاته المرحلية المتعددة محاولا من خلال ذلك البلوغ إلى أكبر قدر من الموضوعية، ونظرا لما

يتمتع به من إمكانات فقد أمكن تشغيله من خلال النص المسرحي بمستويات متعددة، فأصبح النص بذلك وثيقة تكشف عن بعض تفاصيل الصورة المتكاملة لفترة زمنية معينة.

ورغم ما يبدو ظاهريا من اختلاف بين الأدب والتاريخ، نتيجة لاختلاف مجالي اشتغالهما، فإن هناك علاقة خفية تحيك وشائج متشابكة فيما بينهما، حتى أن المتأمل لهذه العلاقة سيكتشف حالة من التكامل تربط بعضهما ببعض، فإذا كان التاريخ شاهدا على الحياة فإن المسرح شاهد آخر بمقدوره هضم التاريخ ومعطياته دون الخلط بين التاريخ والموروث، فالمسرح يستطيع التقاط تلك الفجوات التاريخية وملؤها بالحاضر، وهو يشكل لحظة راهنة تستقطب الماضي والمستقبل، مما يعني أن المسرح هو زمن الحدث المسرحي وزمن الشخصية وزمن العرض مثلما هو زمن التلقي.

وكان طبيعياً أن تبرز ثنائية الأصالة والمعاصرة بوصفهما تحققان وحدة باطنية عضوية تعبر عن الرؤية المعاصرة للتراث التي تفرض علينا أن نتعامل معه كمواقف وحركة مستمرة من شأنها أن تساهم في تطوير التاريخ وتغييره نحو القيم الإنسانية المثلى، وذلك لإيجاد السبيل الأفضل للأمة للتعبير عن نفسها وهويتها وملامحها الخاصة المستقلة، لا أن تقتصر نظرتنا للتراث على أنه مادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته.

مشكلة الدراسة:

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

وبما أن إشكالية تأصيل المسرح العربي لم تنفصل عن مجموعة التحديات التي واجهت الأمة والمتمثلة بالمد الاستعماري والسلبيات التي نجمت عن الحكم العثماني للمنطقة العربية، كذلك حالة الإحساس بالضعف أمام التقدم الغربي، فإن توظيف الأحداث التاريخية في المسرح قد جاء للوقوف على القضايا الاجتماعية المعاصرة، بل واستشراف رؤية جديدة للمستقبل يمكن لها تحقيق الخلاص من آثار الحقب السالفة، وإعطاء دفعة قوية للأمة من أجل النهوض والتقدم الحضاري.

وفي ضوء ذلك فقد شكلت حملة صلاح الدين لتحرير بيت المقدس، وبأبعادها التاريخية والاجتماعية، ميدانا خصبا بالنسبة للمسرحيين، حيث تم توظيف أحداثها انطلاقا من أن مقومات الماضي بإشراقاته وانتصاراته كفيل بطمأنة الأمة تجاه حاضرها ومستقبلها، والتقدم بثقة إلى

الأمام من خلال ربط حاضر الأمة بماضيها الذي يمكن أن يؤسس لمقومات التحرر. ومن هنا تتحدد مشكلة الدراسة بالسؤال التالي:

كيف تناولت المسرحية التاريخية العربية حملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس؟

أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية الدراسة في كونها تسلط الضوء على موضوع المسرحية التاريخية العربية وحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس، حيث تتناول الدراسة بالتحليل ثلاثة من نصوص المسرح العربي، ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح من مؤلفين ومخرجين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح ككليات ومعاهد الفنون الجميلة.

أهداف الدراسة: تهدف الدراسة إلى التعرّف على المسرحية التاريخية العربية وكيفية تناولها لحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس.

حدود الدراسة:

1- الحدود الزمانية: (1914- 2001م).

2- الحدود المكانية: النصوص المسرحية العربية المنشورة في الوطن الغربي والتي تناولت حملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس .

3- الحد الموضوعي: يتناول الباحث المسرحية التاريخية العربية وحملة صلاح الدين على بيت المقدس من خلال اختياره القصدي لثلاثة نصوص مسرحية لثلاثة من المؤلفين المسرحيين.

تحديد المصطلحات:

المسرحية التاريخية:

التعريف الإجرائي:

المسرحية التاريخية: هي المسرحية التي تتخذ من أحداث التاريخ مادة لها عبر تقديم مرحلة تاريخية معينة بأحداثها وشخصياتها، وقد تأتي عملية التقديم ضمن سياق مقارب لتلك الأحداث والشخصيات يفرضه طبيعة التزام الكاتب بالحقيقة التاريخية ومعطياتها، أو ضمن سياق متباعد يتدخل فيه خيال الكاتب بالحذف والإضافة على الأحداث والشخصيات وبما يتوافق مع رؤيته الفنية.

المسرح والتاريخ:

ذهب (جورج بوشنر) في حديثه عن علاقة المسرح بالتاريخ إلى أن المؤلف المسرحي هو أقرب إلى " أن يكون مؤرخا، ولكنه يحتل مرتبة أعلى من هذا الأخير؛لأنه يخلق التاريخ مرة أخرى، ويغوص بنا في حياة أحد العصور بدلا من أن يقدم لنا سردا جافا عنه، ويرينا الطبائع بدلا من الخواص، والوجود بدلا من الوصف، (...)، وأسمى واجبات هذا الشاعر هو الاقتراب من التاريخ كلما كان فعلا ما أمكنه ذلك"(أصلان، د ت، ص 246ــ 247)، وبذلك فإن (بوشنر) قد رجح أهمية الجوانب التاريخية في عمل المؤلف على الجوانب الإبداعية، متجاهلا إلى حد (ما) أهمية تدخل الإبداع الفني في المنتج من خلال الحذف والإضافة وإعادة التركيب، وذلك لخلق الصدق الفني في الكتابة التاريخية.

وإذا كان التاريخ من أهم المصادر التي اعتمد عليها المؤلف المسرحي فذلك لأن التاريخ يتفق في طبيعته مع المسرح في كونهما يعنيان بالأحداث المصيرية لشعب من الشعوب أو فرد من الأفراد، ومهمة الكاتب المسرحي ليست تسجيل الأحداث التاريخية وإنما تقديم منتج إبداعي يتخذ من الماضي وسيلة لمعاينة الحاضر، مستعينا بخبرته الإنسانية في استحضار جوهر التاريخ بما يتلائم مع طبيعة المشكلات المعاصرة، إذ " أن علاقة كاتب (ما) بالتاريخ ليست شيئا خاصا ولا معزولا، إنها عنصر مهم من العناصر التي تؤلف علاقته بكامل الواقع، ولا سيما المجتمع، وهذا لا يعني طبعا أن علاقة الكاتب بالتاريخ يمكن أن تساوى ميكانيكيا بعلاقته بالمجتمع المعاصر، بل بالعكس، يوجد تفاعل معقد جدا بين علاقته بالحاضر، وعلاقته بالتاريخ، إلا أن فحصا نظريا وتاريخيا أدق لهذه العلاقة، تبين بأن علاقة الكاتب بمشاكل الحاضر الاجتماعية حاسمة"(لوكاش، 1978م، ص241)، وهذا الموقف يستدعي من المؤلف المسرحي عدم العبث بحقائق التاريخ في سبيل خدمة غرضه الفني، لكنه ليس ملزما بالتقيد بتلك الحقائق وعدم الخروج عليها لكونه لا يكتب بحثا تاريخيا وإنما عملا إبداعيا يقدم من خلاله فكرة جديدة خلاقة ترتبط بالواقع.

إن عملية توظيف التاريخ ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد به نحو المستقبل بقيم متطورة بعيدة عن السطحية والابتذال، " وكل ذلك سيتطلب من الكاتب المسرحي قبل أن يعمل في المادة التاريخية حذفا أو إضافة أو تحويرا، الإلمام بتفاصيل الواقعة التاريخية وطبيعة عصرها ومعطياتها وعلاقتها وروحها، وإذا استطاع الكاتب المسرحي بعد كل ذلك أن يوازن بدقة بين حقائق الواقعة التاريخية وشخوصها وبين تفسيراته وتأويلاته الفكرية والإنسانية والفنية "الدرامية"، فإنه سينجح عندئذ في تقديم الحقيقة الإنسانية والفنية إلى جانب الحقيقة التاريخية، وتبقى الحقيقة الفنية هي الهدف الأول والأهم في العمل الفني"(هارف، 2001م، ص29).

ورغم الطابع التخييلي المهيمن على مجال اشتغال الأدب، فإنه كثيرا ما اعتمد على معطيات التاريخ لتوظيفها في نسج بعض النصوص الأدبية، ولم يكن الأدب المسرحي العربي بمعزل عن هذا التوجه الذي اتخذ طابعا أكثر عمقاً، إذ لم يعد الأديب مكتفياً بالتوظيف الخارجي للمعطى التاريخي، حدثا كان أو شخصية، بل عمد إلى جعله جزءاً من بنية النص، وذلك لتحقيق أهداف فنية ودلالية، هي بالتأكيد تضفي على الإبداع قيمة مضافة، ويمكن القول إن العلاقة بين المسرح والتاريخ ليست علاقة بسيطة، أو صيغة مسطحة، إنما هي علاقة مركبة متشابكة، لكون المسرح يعتمد حساسية خاصة في التعبير عن الوضع التاريخي والحضاري ليعكس الكثير من مفردات الفعل، ويلتقي المسرح مع التاريخ في تعامله مع الزمن ومحاولة تغطية امتداداته الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل ، كل بأسلوبه الخاص.

إن المؤرخ يحكي ما حدث مجرداً من الخيال وإن أظهر ما في التاريخ من أسس إنسانية، بينما الأديب يفسر ويتخيل ويستنبط الحقائق الكلية التي تصدق على الواقع، وهو يقرأ حقائق التاريخ ويتخيلها، ثم يترك لوحيه الفني أن يلهمه صوراً لا تكذب على التاريخ برسومها وأعلامها، ولكنها ليست ترجمة تاريخية مبنية على وقائع، فلا يحاول إعادة تجسيم التاريخ، بل يحاول تجسيم العوامل التاريخية(هلال،1975م، ص44ــ 45).

وإذا كان الأدب بأنواعه قد اعتمد الواقعة التاريخية ضمن مساحات واسعة من أنشطته الإبداعية ، فإنه قد شكل بذلك مورداً خصباً للتوثيق الذي يخدم الحقيقة التاريخية ويصونها من الضياع، وذلك بسبب قدرة الذاكرة البشرية على استيعاب النّص الإبداعي.

إن العلاقة بين التجربة الواقعية والتجربة التاريخية هي علاقة اتصال وانفصال، وهناك شكلان للمسرحية المرتبطة بالتاريخ، الأول: يتمثل في ارتباط الكاتب بالتاريخ؛ أي التجربة التاريخية زمانا ومكانا، والثاني يمزج فيه الكاتب مزجا واضحا ومتعمدا بين التاريخ والواقع فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية موحدة، فالوعي بالتراث لا تصبح له فعالية حقيقية إلا إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع؛ لأنه في هذه الحالة وحدها، يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر(العشري،1985م، ص90). إلا أن معالجة الأديب المسرحي لموضوع تاريخي تقتضي منه أن يختار من الأحداث ما يلائم هدفه، ويترك ما لا يفيده من تلك الأحداث، فينبغي أن يكون توظيفه لهذه الأحداث التاريخية نابعا من ضرورات فنية وليست من قبيل الترف العقلي.

ويظهر توظيف التاريخ في المسرح بوضوح من خلال مسرحيات وليم شكسبير(1564-1616م)، فهو يعد أعظم كتاب المسرح في العصر الإليزابيثي حيث تفوق من خلال تراجيدياته تفوقا مذهلا لاسيما التاريخية منها، وقد عاش في عصر مليء بالثورات وعدم الاستقرار السياسي

والاجتماعي مما أثر على خياراته المسرحية، وكان (شكسبير) قد بدأ بكتابة المسرحيات حوالي عام 1590م مستندا في كتابتها على الروايات والمسرحيات وكتب التاريخ والأساطير وغيرها من المصادر.

إن مسرحة الشخصيات والأحداث التاريخية عند شكسبير تشكل ظاهرة فريدة في استلهام التاريخ من شتى المصادر وتوظيفه دراميا بشكل واع ومتقدم، فقد " اتخذ شكسبير من التاريخ حجة قوية عاشها الناس وعرفوها جميعا، وعليه ارتكزت العبقرية الخلاقة لتشرف على العالم ومشاكله، ولتوجه الناس نحو تأملات خصبة ذاتية وشاملة في معضلات البشر، وتأخذ بيد كل إنسان ليحيا بانسجام مع زمنه"(شانصوريل،1961م،ص66)، فجاءت مآسيه غريبة بحكم طبيعة وجوهر الحدث، أما أبطالها فهم دائمو الحركة ولا يتصالحون مع مذهب الانفصال بين المصالح وبين وجود الإنسان نفسه مما يعكس شعبيتهم، أما الشخصية التاريخية عند شكسبير فتظهر ضمن نوازعها المتعددة، وهي شخصية مفهومة من جانب الشعب الذي ارتبطت به بصورة عفوية لا سيما أن الخلفية الشعبية تنسجم مع طبيعة الأبطال المأساويين.

وجاء توظيف التاريخ في المسرح العربي لتحقيق الفهم الموضوعي للذاكرة التراثية، وتفسيرها ضمن سياقات متعددة يمكن من خلالها نقد الحاضر في ضوء معطيات الماضي، وإثراء أي عمل عربي ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية، وتعد تجارب (توفيق الحكيم) في استلهام التاريخ من التجارب الثرية في المسرح العربي، ورغم أنه قد تأثر بالمسرح الغربي إلا أنه قد أبدى اهتمامه بالتراث الثقافي الشرقي واتجه إلى محاولات التجريب على الشكل التراثي المصري والعربي. ففي عام 1933م أتم الحكيم كتابة مسرحيته (أهل الكهف) التي عبرت عن البعث ومقاومة الفناء، وفي خريف عام 1959م كتب مسرحية (السلطان الحائر)، حيث كانت غايته منها هو تقديم فكرة عن طريق اللقاء والصراع بين ضدين، مستوحياً من عالم اليوم السؤال حول كيفية حل مشكلات العالم، وقد ارتكز عند كتابتها على واقعة تاريخية هي أقرب إلى طبيعة الأسطورة أو الحكاية الشعبية القديمة، وتتلخص في أن أحد عظماء سلاطين المماليك قد وجد نفسه في موقف حرج حينما علم أن الناس في المدينة يلغطون أنه لم يزل عبداً مملوكاً لم يعتقه سيده السلطان السابق كما تقتضي الشريعة، وحتى يتمكن من الاستمرار في حكمه يجب أن يصبح حراً ؛ لأن العبد لا يجوز له أن يحكم شعباً حراً.

لقد اختار الحكيم من بين أحداث التاريخ موقفاً يقوم على فكرة الرق والعبودية، حيث شرعها لتكون محوراً للصراع الذي ينتهي بانتصار الحق والقانون، وهذا الموضوع رغم ظرافته إلا أنه يثير في نفس المتلقي مشاعر القلق إزاء هذا التسليم الشكلي بفكرة الرق، وحول

ذلك الحوار الطويل الذي يقضي ببيع سلطان وقائد عظيم حمى أمته ووطنه من غارات المغول بالمزاد العلني، لتتحول فكرتا العبودية والحرية عند الحكيم، كالمعتاد في مسرحياته الذهنية، إلى معان مجردة لا شأن لها بواقع الحياة ولا صلة لها بشعور الناس (القط، 1978م، ص175ــ178).

وأخذ المسرح العربي السوري طابعاً ريادياً في توظيف التراث التاريخي في مسرحنا العربي المعاصر، وذلك من خلال ظهور تجارب الرائد أحمد أبو خليل القباني (1833-1903م) في دمشق.

وفي مرحلة لاحقة من حياته قارب القباني بالتعاون مع اسكندر فرح بعض حكايات وشخصيات التاريخ العربي، كما اقتبس حبكات مسرحيات ميلودرامية أجنبية، فضلاً عن ابتداعه قصصاً وشخصيات من وحي خياله، حيث صهر كل ذلك في بوتقة موهبة واعية للذوق العام السائد في المجتمعات العربية، ومن أشهر أعماله: كليوبتره، والشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح (عصمت، 2009م، ص3ــ4). ثم ظهرت تجارب أبو الوهاب أبو السعود (1897-1951م) فقدم مسرحيات وطنية من خلال عودته إلى التاريخ، مثل مسرحية (وامعتصماه) عام 1944م، كذلك ظهرت كتابات مراد السباعي، خليل مردم، وغيرهم، ثم توالت التجارب المسرحية في سوريا والتي ارتكزت على التاريخ في سبيل تأصيل المسرح العربي.

وتعد كتابات (سعد الله ونوس) المسرحية من أهم تلك التجارب، حيث كتب عددا من المسرحيات ذات المرجعيات التاريخية، وقد اختار التصرف بالمادة التاريخية على المستوى الإبداعي حيث اتصفت تجربته بالعمق والأصالة، فهو " يستلهم التاريخ والتراث العربي الإسلامي لا من أجل سرد أحداث التاريخ ونقل أحداث التاريخ فحسب، وإنما الاستفادة منهما من حيث عمق المضمون ومنطقية ترابط الأحداث والشخصيات في سياقها التاريخي من حيث الشكل الذي يحظى عند ونوس باهتمام، كما يهتم بالتعرية السياسية؛ أي التحليل العلمي الذي يتسم بالتماسك الفني والبناء العضوي"(الطالب،1987م، ص47)، فاقترب كثيرا من الواقع السياسي وعبر من خلال توظيفه للتاريخ عن موقفه من السلطة والممارسات القمعية التي تمارس على الإنسان العربي.

في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) ارتكز ونوس على التاريخ، والمسرحية عمل تغريبي امتزجت فيه البنية التاريخية مع عناصر فولكلورية كثيرة في محاولة لتقديم عالم مسرحي عريض متشابك العلاقات شكل المقهى الشعبي صورة مصغرة عنه، وفي مسرحية (الملك هو الملك) 1978م اختار ونوس حكاية تراثية من حكايات ألف ليلة وليلة اسمها (النائم واليقظان)،

بطلها هو (هارون الرشيد)، حيث أجرى على الحكاية بعض التغييرات التي انسحبت على البنية الدرامية للنص.

ـ إجراءات البحث:

1- مجتمع البحث:

للوقوف على المسرحية التاريخية العربية وكيفية تناولها لحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس، فقد قام الباحث باختيار ثلاث عينات مسرحية حيث جاءت لتتوافق مع مشكلة وأهداف البحث.

2- عينة البحث: تم اختيار ثلاثة نصوص مسرحية اختياراً قصدياً للأسباب الآتية:

1- كانت العينات ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.

2- إمكانية رصد كيفية تناولها لحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس رصداً واضحاً وموضوعياً.

3- قراءة الباحث لها و تكوينه رأيا خاصا عنها.

وقد تكونت العينات المختارة من النصوص التالية:

ـمسرحية السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم 1914م لفرح أنطون.

ـمسرحية باب الفتوح 1974م لمحمود دياب.

ـمسرحية الواقع صورة طبق الأصل 2001م لسلطان بن محمد القاسمي.

3- أداة البحث: اعتمد الباحث في تحليله للعينات على ما أسفر عنه الإطار النظري بشكل عام وعلى قراءة النصوص قراءة نقدية واعية.

4- منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليله للعينات.

تحليل العينات: ارتأى الباحث تحليل عينات بحثه ضمن آلية تقوم على دراسة المسرحية التاريخية العربية وكيفية تناولها لحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس من خلال دراسة ثلاثة نصوص لأدباء ينتمون للأمة العربية.

مدخل تاريخي:

أجمع المؤرخون بأن القدس قد كانت وعلى مر التاريخ محورا للصراع سواء بين المسلمين وأعدائهم، أو بين المسلمين أنفسهم. فبعد أن تمكن الخليفة عمر بن الخطاب من فتح القدس ودخولها سنة 16هـ /637م، آلت أمور المدينة فيما بعد إلى عدد من الخلافات الإسلامية المتناحرة من عباسيين وطولونيين، ومن ثم ظهور الإخشيديين ثم الفاطميين الذين احتلوا مصر وفرضوا سيطرتهم على القدس إلى أن تمكن التركمان من طردهم منها سنة 465هـ ، ونتيجة

لثورة المقدسيين على التركمان قام حاكمهم (أتسز بن أوق الخوارزمي) بقتل ثلاثة آلاف شخص منهم مما دفع حاكم دمشق السلجوقي (تتش) إلى اقتحام القدس وقتل أتسز، لكن الفاطميين بقيادة (الأفضل الجمالي) تمكنوا من استرداد القدس من السلاجقة سنة 491هـ/ 1098م إلى أن جاء الصليبيون وحاصروا المدينة واحتلوها سنة 492هـ (العسلي،2009م، العارف 2009م).

لقد كانت المدينة تكتظ بعشرات الآلاف من سكان فلسطين الذين هربوا أمام قوات الفرنجة المتقدمة يبتغون الحماية وراء أسوارها، بعد حصار دام ما يقرب من أربعين يوما استخدموا فيها كل أسلحة الحصار، وإذا كان المقاتلون المجربون من المسلمين المتواجدين داخل المدينة قد تمكنوا من صد الهجمات الصليبية في البداية، إلا أن استخدام الفرنجة للبرج الشهير الذي يشبه القلعة المتحركة التي استخدمها الفرنجة في حصار صور هو الذي مكن الصليبيين من اقتحام المدينة.

في ظهيرة يوم الجمعة، 15تموز 1099م، شق الفرنجة طريقهم إلى داخل المدينة، وهرب المدافعون من خلال الأزقة الضيقة، وتلا ذلك مذبحة فظيعة أودت بكل سكان المدينة حيثما وجدوا، ولجأ كثير من الناس إلى الحرم الشريف على أمل أن تحول حرمة المكان دون قتلهم، ولكنهم لوحقوا وذبح ما يقرب من عشرة آلاف منهم، وقد قدرت أعداد من قتلوا داخل أسوار المدينة بنحو سبعين ألفا، وأحجم الفرنجة عن قتل العلماء والوجهاء في البداية أملا في الحصول على المال فدية لهم، وقد ذهب مجير الدين الحنبلي إلى أن الفرنجة قد أسروا الشيخ عبد السلام الأنصاري وداروا به في مختلف أنحاء فلسطين ليفتدى بألف دينار، ولما لم يدفع أحد المبلغ قتلوه، كما قاموا بقتل عالم آخر هو عبد الجبار بن أحمد الأصبهاني (العسلي، 2009م، ص176).

لقد حققت الحملة الصليبية هدفها الرئيس بالسيطرة على المدينة وبسط النفوذ المسيحي، واستحوذ الفرنجة على بيوت وأملاك أبناء المدينة، وأرغم الفرنجة جماعات من الأسرى على تنظيف البيوت وساحة الحرم من عشرات الآلاف من الجثث التي جمعت في أكوام وأحرقت أو رميت من فوق الأسوار إلى الخارج، وهام الكثيرون من سكان القدس وبعض مدن الساحل في الشام على وجوههم من وطأة الاحتلال الصليبي، ولاذ بعضهم بالعراق، وراحوا يروون في بغداد ما لقيه قومهم من أهوال، وكان لا بد للعرب بعد ذلك أن يفيقوا من الصدمة، وما لبثت الأحداث أن أفرزت قائدا شجاعا اسمه عماد الدين زنكي الذي أخذ يسترد بعض المراكز الحصينة التي كانت بيد الصليبيين، ويمكن القول " إن أهم نصر حققه عماد الدين في حياته هو احتلال إمارة الرها، قاعدة أول إمارة أقامها الصليبيون في الشرق الإسلامي، وقد عرفنا ما كان لها من شأن بين حواضر المسيحية في تلك العهود، وكان استرجاعها سنة 539هـ نصرا مؤزرا له مغزى

بعيد"(الدقاق،1992م،ص45)، حيث إن هذا النصر قد أعاد للمسلمين الثقة بالنفس وخلصهم من حالات الإحباط التي وصلوا إليها بعد سلسلة الهزائم المتكررة، واستبشر العرب بأن تحرير بيت المقدس لم يعد بعيد المنال في ظل تلك الانتصارات المتلاحقة التي يحرزها المسلمون على الفرنجة.

ولما لم يتمكن الفرنجة من قهر عماد الدين عن طريق الحرب، أرسلوا له غلاما فرنجيا من الأرقاء، حيث تمكن من التسلل إلى سرادق القائد، وعاجله بطعنات أودت بحياته فلفظ أنفاسه الأخيرة على ضفاف الفرات، وقد أعقبه فيما بعد ابنه نور الدين، ثم هيأت الأقدار للسلطان صلاح الدين الأيوبي تسلم زمام الأمور حيث سار على النهج الذي سار عليه نور الدين زنكي وابنه، " وعندما كان صلاح الدين مجرد قائد في خدمة نور الدين زنكي، كان الشعراء والعلماء ــ وخاصة عماد الدين الأصفهاني ــ كثيرا ما يذكروه بواجبه في تخليص بيت المقدس والحرم الشريف من أيدي الفرنجة"(العسلي، 2009م، ص188)، وما أن استلم مقاليد الحكم حتى مضى إلى ترتيب الدولة وتدعيم بنيانها من الداخل بتوحيد الفرقاء استعدادا لتحرير ما تم احتلاله من الأرض، وفي ضوء توجهاته نحو الوحدة وترتيب الدولة فقد بدأ الصليبيون بمحاولات استعادة هيبتهم باستقدام مقاتلين جدد من أوروبا، لتدخل الحروب بذلك ضمن طور جديد عرف لدى المؤرخين بالحملات الصليبية الثانية.

ووجد صلاح الدين من الحكمة أن يتظاهر أمام العدو بالمسالمة والمهادنة، فعقد معه صلحا لمدة عامين (576هـ / 1180م)، دأب خلالهما على تجميع القوى وحشد الطاقات، وكذلك تعبئة الموارد وإعداد الجيوش(الدقاق،1992م، ص69)، وسارت الأحداث نحو المواجهة فالتقى الطرفان عند مشارف قرية حطين الفلسطينية القريبة من مواقع الصليبيين في ظاهر عكا.

وفي الوقت الذي لم يسترح فيه الفرنجة من عناء الطريق ووهج الشمس، حمل عليهم صلاح الدين بشدة على رأس كتيبة من أشجع فرسانه، وساندته في ذلك مجموعات متلاحقة من الجند، وخلال نهارين من المعارك تشتت شمل الفرنجة وراحوا يرجعون القهقرى، ويروي المؤرخون أن جند صلاح الدين عمدوا إلى إفساد مياه آبار الأعداء، كما أشعلوا النيران في الأعشاب اليابسة المحيطة بمواقعهم، وكان من نتيجة ضربات جيش المسلمين أن تصدع كيانهم، واكتظت الأرض بقتلاهم، فأقروا بالهزيمة وأعلنوا استسلامهم خوفا من القتل وكان في عداد الأسرى الناجين الملك (غودفري) وأخوه الملك (بلدوين) و (أرناط) حاكم الكرك والشوبك، وكان هذا النصر بتاريخ 15من شهر ربيع الآخر 583هـ / 4 تموز 1187م (الدقاق، 1992م، ص72).

ثم يمم صلاح الدين وجهه شطر بيت المقدس، وكانت القدس مدينة حصينة، تحيط بها أسوار منيعة، فحاصرها العرب من جميع جهاتها، ونصبوا المجانيق لدك أبراجها، وقد احتمى الصليبيون في داخلها وتجمعوا للدفاع عنها، بينما عقد صلاح الدين العزم على أخذ المدينة بالقوة، وهدد (باليان) الذي أصبح قائدا للمدافعين عن القدس بتخريب الأماكن الإسلامية المقدسة وقتل خمسة آلاف من الأسرى المسلمين الذين كانوا في المدينة، وجرت مفاوضات بينه وبين صلاح الدين حيث انتهت بأن فرض صلاح الدين شروطه على الفرنجة، وفي يوم الجمعة 27رجب 583هـ / الموافق 15تشرين الأول 1187م دخل الناصر صلاح الدين المدينة المقدسة على رأس جيشه، وقد تعامل مع الفرنجة انطلاقا من أخلاق الإسلام السمحة.

وقد أخذت حملة صلاح الدين لتحرير بيت المقدس مساحة واسعة في الأدب المسرحي العربي نظرا لما أحدثته من حالة تحول في التاريخ، وتعد مسرحية (السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم) 1914م لفرح أنطون إحدى المسرحيات التي ناقشت هذه الحملة وطبيعة العلاقة بين الشرق والغرب نتيجة لما أحدثته الحروب الصليبية، مع إبراز المؤلف لحقيقة الصراع الإسلامي المسيحي وأبعاده السياسية والاجتماعية.

جاءت المسرحية ضمن أربعة فصول، وقد تقاسم الأحداث فيها عدد من الشخصيات التاريخية وغير التاريخية، ففي الفصل الأول اتخذ المؤلف من قصر صلاح الدين في القلعة في القاهرة ــ قبل فتح العرب للقدس في عام 583هـ ــ مسرحا للأحداث، ومن بين الشخصيات التاريخية التي تظهر مع تطور الأحداث شخصية الملك العادل أخو صلاح الدين، وشخصية فخر الدين بن صلاح الدين، وشخصية ميمون أحد مماليك صلاح الدين الذي كان شخصية طيبة بسيطة، وكثيرا ما كان يردد ما يوحي بحرصه على مصالح المسلمين، ولم يتوان عن بيان الأثر السلبي للهدنة بين المسلمين والمسيحيين على المسلمين، يقول:

" ميمون: الفرنج قد أفسدوا علينا أهل الشام بالفراغ والخمر والنساء، وهم يفسدون الآن قصور السلاطين والأمراء"(أنطون،1981م،ص8)، ثم ظهور عدد آخر من المماليك الذين عاشوا حول السلطان صلاح الدين، وتقديم بعض الأحداث المرتبطة بهم والتي تعبر عن قيمهم الفكرية وعاداتهم ومواقفهم الإجتماعية.

ثم يظهر في الفصل الثاني السلطان صلاح الدين الذي يبدو حريصا على إقامة العدل بين أفراد رعيته على اختلاف أديانهم ومستوياتهم الاجتماعية، وحزمه مع من يشيعون الغناء والمجون وشرب الخمر في القصر، وقد كانت الملكة (جوانا) ملكة صقلية في الفصل السابق قد أرسلت رسولها (بلوندال) للسلطان صلاح الدين طلبا في عونه على أمير صليبي يهدد ملكها

يدعى (تنكريد)، وقدمت المملوك (هنري) هدية للسلطان حيث أثار هذا المملوك في القصر بعض العادات السيئة كالغناء وشرب الخمر مما أثار إعجاب كل من المملوك (إياز) وفخر الدين بن صلاح الدين الذي لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره بعد، ونتيجة لذلك تظهر شخصية بهاء الدين الأسدي (قراقوش) الذي يكون شديدا في الحق، فنظرا لتجاوزات السلطان (ميمون) فإنه يرسله إلى الأسطول، ويأمر فخر الدين بملازمة غرفته، أما إياز فإنه قد برر موقفه بأن الأمر يعود للهدنة التي أباحت لهم المحضورات، يقول مخاطبا صلاح الدين:

" إياز: فما الذنب ذنبنا، إن كان ثمة ذنب، إنما الذنب لهذه الهدنة التي تغرينا بعيش كعيش النساء. خلقنا لتحطيم الممالك وضرب أعناق الملوك وجعل أعزة الناس أذلة، والسلطان يغل أيدينا بهذه الهدنة.. ثم يقول لنا صونوا أخلاقكم ولا تطيعوا هوى نفوسكم. عبئنا للقتال، وأشغلنا به ، ثم انظر أي الرجال نحن"(أنطون،1981م، ص49).

ولا يتردد صلاح الدين في إشاعة الخير والحب والأخلاق السامية بين جميع أفراد الرعية على اختلاف أصولهم ومعتقداتهم الدينية، وهذا ما يجعل الذين يعيشون حوله يدينون له بالولاء والطاعة، فحينما يعتق المملوك هنري إكراما لملك صقلية، فإنه يختار الحرية شريطة أن يكون خادم السلطان الخاص.

ولأن سياسة أعداء المسلمين قد قامت على نقض العهود كما يرى الباحث، فإنهم لا يترددون في تدبير المكائد للمسلمين، فهذا الأمير (برنار) يعبر عن موقف من مواقف العداء للمسلمين حينما يعلن بأن مهمته تكمن في ضرورة نقض الهدنة وإشعال الحرب، يقول:

" برنار: لقد كان لنا السلم أشد إيذاء من الحرب. فقد دبت عقارب الحسد والكبرياء بين أمرائنا في الشرق، فاختلفوا، وتنابزوا، وانصرف جندنا إلى اللهو والملاذ والفراغ، فضعفوا، وانحطوا. ومذ أصبحت أورشليم في أمن في أيدنا نام عن نجدتنا ملوكنا وأحبارنا في الغرب، واطمئنوا، فنحن الآن في حاجة إلى سوط من الله يلهب جلودنا، وضربة حاطمة توقظنا من سباتنا"(أنطون،1981م،ص61).

وحينما تحاول (ماريا) إقناع برنار الذي ارتبطت به بعلاقة حب قديمة بضرورة الهرب والعودة إلى ديارهما، يرفض عرضها منطلقا في ذلك من أن مصلحة الصليبيين وأحلامهم التوسعية أسمى من قيم الحب.

وينقض الفرنجة الهدنة مع المسلمين بعد قيام أمير الكرك بالاعتداء على ست الشام أخت صلاح الدين وأسرها، فيختار صلاح الدين محاربة الفرنجة، وتنتهي الحرب بهزيمة الصليبيين ويقع في الأسر ملك القدس (في دي لوزينيان) وأمير الكرك الذي يكن نوايا خبيثة تجاه المسلمين،

فقد توعد بالقضاء على صلاح الدين وجيشه، فنقض الهدنة وأساء إلى أخت السلطان، بل كان يفكر أبعد من ذلك حينما تعهد بالحملة الصليبية على مكة المكرمة ونبش قبر محمد، لذلك يأمر صلاح الدين بإعدامه، بينما يصدر عفوا عن ملك القدس، وفي أعقاب الحرب تبرز ماريا التي كانت قد اتفقت على الزواج من إياز أو فخرالدين وكل على حدة شريطة أن يحققا لها رغبتها بتحرير أخيها أمير الكرك، وفي مشهد آخر تظهر ماريا وهي تحاول قتل فخر الدين ثأرا لأخيها إلا أنها تفشل في ذلك وتنتهي بها الأحداث في مصحة الأمراض العقلية التابعة للفرنج في صور، لتهرب لاحقا، ثم تظهر مع بلوندل وهما متنكران بزي بدوي، ويتمكنان من الدخول إلى مجلس صلاح الدين، حيث تهم ماريا بطعن السلطان لولا تدخل ميمون الذي أحبط محاولتها، لكن السلطان صلاح الدين يعفو عنها ويأمر بالقبض على بلوندل، ليحيلنا المؤلف بذلك إلى حالة التسامح التي يتصف بها السلطان قياسا إلى حالة الظلم والحقد التي يتصف بها العدو لا سيما فيما يتعلق بالتعامل مع المرأة.

وبعد النصر في معركة حطين تستمر حملة صلاح الدين لتحرير بيت المقدس ويتحقق ذلك لتظهر في المكان عدد من الشخصيات التاريخية المعبرة عن ابتهاجها بهذا النصر من بينها الشاعر أبو العلي الحسن بن علي الجويني الذي كتب قصيدة في مدح صلاح الدين وتمجيد فتح بيت المقدس، ومطلعها:

جند السماء لهذا الملك أعوان من شك فيك فهذا الفتح برهان (أنطون،1981م،ص151).

وفي هذه الأثناء ترتفع أصوات الفرنجة في الغرب طلبا للثأر، وحينما يخلع (برنت) ملابس الناسك ويظهر بزي أمير صليبي يرتدي ملابس الجند، فإنه يتبنى وجهة نظر الغرب، ويفصح لصلاح الدين ــ بوصفه ممثلا للشرق ــ عن كثرة الحشودات التي يتزعمها (فردريكوس بربروسا)، يقول:

" برنت: إني وإياك الآن رجلان يمثل كل منهما روح قومه وما تثور في نفوسهم من الأماني. وكلانا في مفترق الطريق فأي طريق سلكنا ارتفع أحدنا وسقط الآخر، ولا أريد أن يسقط أحدنا. وفي وسعنا إيجاد وسيلة تبقي لكل منا مجده ويصون البناء الذي جد في بنائه" (أنطون ،1981 م،ص167). وفي موضع آخر يظهر برنت خبايا نفسه الخبيثة حينما يهدد صلاح الدين الذي طلب منه أن يأخذ ثوب نسكه، حيث يقول مخاطبا السلطان:

" برنت: صنه أيها السلطان في دار آثارك. سيأتي أحفاد أحفادنا بثياب غير ثيابنا لأخذه"(أنطون، 1981م، ص174)، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن الصراع معهم مستمرٍ، وأن

حروبهم لا تخرج عن كونها حروبا صليبية تفرضها دوافع دينية مقيتة تقوم على الحقد والتوسع والعنصرية.

لذلك فلا عجب أن نجد صلاح الدين يدق ناقوس الخطر ويحذر المسلمين من كلام (برنت) ومن نوايا الصليبيين الخبيثة، فيقول:

"صلاح الدين: أسامعون أنتم هذا الإنذار أيها الناس، حذار حذار أن تغفل لنا عين أو تهن عزيمة؟ والاتحاد الاتحاد بين جميع أهل البلاد. إن الله مع كل قوم يذودون عن حماهم، فعلينا أن نبقى أهلا لنعمة الله. إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم"(أنطون،1981م،ص174)، وبذلك فإن النظرة المستقبلية لحقيقة الصراع تأخذ امتدادها لتحيلنا إلى استمراريته التي تتطلب منا الوحدة في وجه المحاولات الرامية إلى النيل من الأمة ومقدراتها.

إن فرح يختار المادة التاريخية ويضيف إليها من إلهامه ما يساعد على رسم صورة حية لتلك الفترة الحرجة، متجنبا الحشو والاستطراد والاسترسال في الوصف، ليقدم لنا الحادثة في صورتها الممثلة المجسمة محاولا المحافظة على منطق التاريخ، ومنطق الحوادث والشخصيات، ليحقق بذلك صحة الجو التاريخي، وتسلسل الحوادث واستنادها على قانون السببية (نجم،1956م، ص329ــ330)، فالمسرحية تقوم على حشد من الأحداث الحقيقية والمتخيلة التي تتحرك بقوة ونشاط، وهي تعبر عن قدرة فنية عالية في التوفيق بين الأحداث المسرحية رغم تنوعها، ولا يتردد المؤلف في توظيف بعض الأبيات الشعرية التي قيلت في مدح صلاح الدين وبيان عظمة النصر الذي حققه، وإبراز الجانب الرومانسي في مسار الشخصية والحدث المسرحي.

إن توظيف التاريخ عند فرح أنطون يقوم على بناء المواقف والشخصيات المسرحية وفق معالجة تحرص على تقديم مسرح أكثر تمثيلاً لروح الشعب وضميره، إذ يتعرض لتاريخ الجماعة ونسيجها الوجداني بحيث يستقي قيمه الفكرية والجمالية من الأحداث والرموز الخالدة في التراث العربي،(وهذا ما يجعل المسرحية تتسم بطابع رومانسي واقعي تاريخي، قائم على خلق واقع من الصراع الدرامي، استقطب محورا دراميا تاريخيا رئيسيا، وكانت محاور الحب الفرعية تفضي إلى المحور الرئيس، لنرى صورة الصراع بين الحب والواجب الوطني) (المناصرة،1994م، ص215)، حيث أظهر فرح من خلال ذلك عدداً من المواقف والمفاهيم التي تسهم في التفاعل مع قضايانا المعاصرة موليا الاهتمام للمسرح الاجتماعي الملتزم، ومرتكزا في رؤيته الفنية على التراث وعناصره التاريخية، وهو في نظرته للواقع إنما ينطلق من مواقفه السياسية والاجتماعية التقدمية، والتي جعلته يتعامل مع التاريخ على أنه قوة دافعة وفعل ثوري نحو المستقبل، فهو

ينطلق من الماضي في تأسيس رؤيته المرتبطة بالحاضر والمستقبل، وترسيخ الحكمة والموقف السياسي الذي من شأنه أن يتماشى مع المشكلات المحدقة.

وتبرز فكرة استلهام حملة صلاح الدين على بيت المقدس في مسرحية (باب الفتوح) 1974م للأديب المصري محمود دياب الذي قدم من خلال مسرحيته أنموذجا جيدا للمسرحية التراثية التي تعاملت مع التراث كحركة حيوية متفجرة يمكن من خلالها استشراف المستقبل، منطلقا في ذلك من بعض الوقائع التاريخية والصيغ الشعبية، وذلك لتسليط الضوء على الواقع المعاصر بكل سلبياته، فقد استحضر لنا شخصية القائد صلاح الدين الأيوبي وتحديدا من خلال حملته على بيت المقدس والأحداث المحيطة بها ضمن بناء فني برز فيه تأثير تقنيات المسرح الملحمي من خلال توظيف بعض العناصر كعنصر الزمن الذي أخذ امتدادا بين زمنين مختلفين، حيث جاء الأول ليمثل المستوى المعاصر الذي شمل مجموعة معاصرة من سبعة شبان بينهم فتاتان، وتتراوح أعمار الجميع بين الثالثة والعشرين والثلاثين، أما المستوى التاريخي فقد حمل لنا اللحظات التالية لنهاية معركة حطين في العام 1187م، وتحديدا الساعة التالية لنهاية المعركة بين جيش صلاح الدين والفرنجة، وقد قدم لنا المؤلف هنا مجموعة من الشخصيات التاريخية إضافة إلى مجاميع من التجار واليهود، ومجموعة من أسرى صلاح الدين من الصليبيين، ومجموعة من جند صلاح الدين وحراسه، ومجموعات من فقراء العرب العائدين إلى بلاد الشام بعد فتح صلاح الدين لها، وعدد من رجال ونساء وأطفال الصليبيين الذين خرجوا من القدس بعد فتحها، إضافة إلى مجموعة من سادة العرب من تجار وملاك عاشوا أيام صلاح الدين، ونظراً لوجود هذه الأعداد من الشخصيات التاريخية فقد جاءت الأحداث التاريخية هنا هي الأبرز تأثيراً عبر مسار الأحداث.

جاءت المسرحية في ثلاثة فصول ومنذ البداية تظهر مجموعة معاصرة من الشبان وهي تتحدث عن صعوبة الصمت على أحداث الواقع، ثم تقدم الشخصيات مقترحات بالعودة إلى أبعد أحداث التاريخ، وتقترح الفتاة الأولى أن لا شيء أجمل من أن نتوقف عند عصر الفتوحات الاسلامية، وتبحث مجموعة الشباب في التراث لتنتقي منه فترة انتصار صلاح الدين على الفرنجة في موقعة حطين وتحرير القدس، ومن الملاحظ أن المجموعة لا تهتم كثيراً بما قاله التاريخ، بقدر اهتمامها ببعض الحقائق التي لم يرصدها هذا التاريخ، ومن أجل ذلك يبتكر المؤلف شخصية الشاب الأندلسي الثائر(أسامة بن يعقوب) الذي كان قد فر من دولة المسلمين المتداعية المتناحرة في الأندلس هربا من جنود اشبيلية، وقد جاء هروبه إلى المشرق وهو يحمل في قلبه أملا وفي يده كتابا يعبر عن فكره حول علاقة الحاكم بالمحكومين واسمه (باب الفتوح)، وتختار

الشخصيات المعاصرة أن تقدم إعادة صياغة للتاريخ عبر استرجاع أحداث فتح القدس من قبل السلطان صلاح الدين الذي يعد قائداً عظيماً، " ويقررون أن يلعبوا لعبة التاريخ. أن يعيدوا صنعه، أو بالأحرى أن يتخيلوه على هواهم. أن يحلموا التاريخ كما ينبغي أن يكون. فإذا كان هذا التاريخ يحكي عن بطولات صلاح الدين، فأجدر بهم أن يفتشوا في زوايا الأحداث بحثا عن رجل يقابل صلاح الدين ويكافؤه"(الراعي،1980م، ص 146).

إن طبيعة الفكر الاشتراكي الذي آمن به دياب هي التي تحيلنا إلى طبيعة الموقف الفكري الذي اتخذه في هذا النص والذي أراد من خلاله تعزيز دور الشعب في صناعة التاريخ، فحينما تبدأ المسرحية تكون الشخصيات المعاصرة هي التي تبدأ الأحداث، حيث يظهر أفرادها وهم متقلون بالأعباء والهزائم، ولا يتردد المؤلف في تقديم النقد لرواة التاريخ من أعوان الملوك والسلاطين الذين رأوا بأنهم هم الذين يصنعون الأحداث التاريخية والانتصارات وليس عامة الناس من الشعب، وهكذا جاء اختيار المؤلف لشخصية صلاح الدين وتحريره لبيت المقدس، وذلك للوقوف على السبب الحقيقي الذي كان خلف ذلك النصر، هل هو القائد بعبقريته وإصراره، أم هم الجنود البسطاء الذي اختاروا الدفاع عن أمتهم بشجاعة وإقدام؟.

ومن خلال اعتماد ثنائية الأصالة والمعاصرة، عمد دياب إلى تقديم أسامة بن يعقوب، الذي جاء وهو يحلم بأن يبلغ السلطان صلاح الدين، لكن الشاب يلتقي بعماد الدين " مؤرخ السلطان " الذي لازم صلاح الدين في معاركه، حيث يعرض عليه أفكاره من خلال الكتاب:

" أسامة: ليت صلاح الدين يستجيب لفكرتي فيتجه بعد القدس.. إلى الأندلس..

زياد :"في دهشة".. الأندلس..؟..

أسامة: ما أحوجنا هناك إليه..

زياد: في الأندلس..؟..

أسامة: لقد آن للجسد أن تلتئم أعضاؤه كلها.. فيعود جسدا سويا كما كان. إنها الفرصة الوحيدة لكي يعيش الجسد والأعضاء جميعا.. العضو المبتور هو عضو ميت بيقين..

العماد: يالضياع أهل الأندلس.. لقد أحدثت جيرتهم للفرنجة فجوة في ايمانهم.."ويقرأ".

المجموعة: كرسي الحكم ملك الأمة.. لا يُورّث.. أو يُباع.. ولا يُعار ولايُوهب.

العماد: على السلطان أن يقتل أبناءه حتى لايرثوه.. (ويقرأ).."(دياب، 1974م، ص45).

وحينما تصفح العماد الكتاب واضطلع على ما فيه ثار نتيجة لما ورد فيه من مبادئ؛ لأنه رأى أنه يخالف الشريعة التي تطلب طاعة أولي الأمر وأنه يتدخل بين الله وعباده في توزيع الأرزاق، ورفض العماد أن يحاكم الشعب حكامه؛ لأنّ ذلك يقلل من هيبة الحكّام، ثم اعترض على تنصيب

أسامة لنفسه ناصحا للسلاطين في حين أنه لا علم له بأصول الكتابة؛ ولأن ما جاء في الكتاب من مبادئ يمكن أن تؤثر على مصالح من يحيطون بصلاح الدين، فإن العماد يسارع إلى تنبيه (سيف الدين) ــ أحد قادة صلاح الدين ــ إلى الخطر الذي سيجره هذا الشاب، يقول العماد مخاطبا سيف الدين:

" العماد: كنت أقول.. إن هذا الفتى.. أسامة بن يعقوب الأندلسي.. يطالب في كتابه الكبير الذي تراه ــ والذي يأمل أن يجعله السلطان شريعة ــ أن نعتق كل ما لدينا من عبيد وجوار"صدم سيف الدين" وأن نتخلى عما خصنا الله به من نعمة إلى من حرمهم اياها لحكمة يعلمها الله وحده.. "روع سيف الدين" وأن يقيم العامة محاكم أو ما شابه ذلك لمحاسبة السلطان ورجاله.. عما يصدر من أقوال وأفعال."ذهل سيف الدين" وألا يرث الحكم أبناء السلطان من بعده.."(دياب،1974م، ص53)، وينتهي النقاش بين العماد وأسامه بطرد الأول للثاني مهددا اياه بجند السلطان إن نشر هذه السخافات بين الناس، إلا أن الشاب يبقى مصرا على عدم الذهاب بعيدا والبقاء حيث يحل صلاح الدين، ومهما أقام الزبانية من أسوار حوله فإنه لا بد وأن ينفذ إليه حتى يبلغه الرسالة التي جاء بها.

إن دياب في حديثه عن الحرية الإنسانية يؤكد قوة علاقة موقفه بالتراثين العربي والإسلامي؛ لأن التراث تناول قضية الحرية الإنسانية من زاوية علاقة الإنسان بخالقه وبأخيه الإنسان، وهنا يفسر لنا الأسباب التي تقف خلف غياب الحرية السياسية، وهو يعبر عن موقفه من هذه الموضوعة عبر تناوله لعلاقة الحاكم بالمحكوم ودور المحكوم في اختيار الحاكم، فالحرية السياسية يتحدد من خلالها مصدر السلطة في المجتمع ودور الشعب في اختيار الحاكم و الرقابة عليه، وحين يحدد دياب مصدر السلطة في المجتمع فإنه يؤكد على أن الأمة هي المصدر الذي يستمد منه الحاكم سلطته، لذلك نجد أن موقف العماد الرافض لما جاء في الكتاب جاء نتيجة حتمية لإيمانه بأنه يحمل بذور التحرر التي من شأنها أن تهدد السلطان وأتباعه؛ ولأن ما جاء فيه لا يتوافق مع أسس التوريث في الحكم التي يؤمن بها، يقول من خلال أبيات يرددها:

" العماد: رأيتُ صلاح الدين.. أفضل من غدا.."سكتة".. رأيتُ صلاح الدين أفضل من غدا.. وأشرف من أضحى.. وأكرم من أمسى"ويعيد البيت برضا واستمتاع".. رأيتُ صلاح الدين أفضل من غدا.. وأشرف من أضحى وأكرم من أمسى.."ثم يضيف".. وقيل لنا.. في الأرض سبعة أبحرٍ.. "يفكر". ولسنا نرى إلا أصابعه الخمسا"(دياب،1974م، ص118).

ويصل أسامة بيت المقدس وهناك يُلاقي ما لقيه في أشبيلية من ظلم وتعسف، ولكن تمتلئ الدنيا بكلمات باب الفتوح حيث ترددها الجموع المتلهفة لحرية ما بعد النصر، وفي الوقت الذي يحاول

فيه حرّاس السلطان صلاح الدين قتل أسامة وحرق كتابه، يجدون أن هذا الكتاب قد نُسخ أكثر من مرة وأنّه وُزّع بين أهالي فلسطين، ونظرا للأخطار التي تلاحق أسامة في فلسطين يختار أن يتخفي وسط أولاد (أبي الفضل) وهو رجل مقدسي تجاوز المائة من عمره، وقد شهد سقوط القدس وضحى بأولاده وأحفاده بين يدي عماد الدين زنكي وصلاح الدين ليشهد تحريرها، وعندما يعود إلى القدس يجد بيته وقد أصبح ملكاً لسيدة يهودية تدعى (سارة) كانت قد اشترته ــ كما تزعم ــ من أحد سكانه الفرنجة، وترفض إعادة البيت لصاحبه متسلحة بموقف حرّاس السلطان صلاح الدين الذي أعطاها الأمان، وبمواقف التّجار والأغنياء من ذوي المصالح والأمراض الاجتماعية، ونتيجة لموقفه الرافض للصلح مع الصليبيين، يزاد البطش علي أبي الفضل وابنته، وحينما يتم اكتشاف شخصية أسامة الحقيقية تتم محاصرته من قبل عدد من التجار والسادة، حيث يضيقون الخناق عليه بينما هو يخاطبهم:

" أسامة: إنني أعرف من أنتم.. أعرفكم جميعا.. فما أكثر ما التقيت بوجوهكم.. في الأندلس.. في المغرب.. في مصر.. وفي الشام.. في كل بلد وطئته قدماي. ليت رفاقي يأتون الآن، ليروكم في اجتماعكم الشيطاني هذا، فيكتشفوا الحقيقة في أعينكم.. إننا على حق.. أن الفتوح لن تتيسر لهذه الأمة إلا إذا هي مرت على أجسادكم جميعا.. بلا رحمة.."(دياب، 1974م، ص155).

ويموت أسامة في وسط السوق، بينما يخرج علينا عدد من الشعراء وهم يرددون أبياتا تمجد النصر الذي حققه صلاح الدين، وبينما هم كذلك يخرج شابٌ ليصرخ "كفى"، فتختفي على الفور كل الأصوات ويخيم الصمت على المسرح باستثناء تلك الحوارات التي تجري بين عدد من أفراد المجموعة المعاصرة، والتي تؤكد أن نصر صلاح الدين لم يدم طويلا، فقد عاد الفرنجة بعد شهور وهم أكثر عدة وعتادا، وذبحوا آلاف المسلمين واستردوا عكا ويافا وحيفا وغيرها، حتى سلمهم الملك الكامل الأيوبي مدينة القدس نفسها، وفي الغرب سقطت الأندلس في أيدي الفرنجة، ومع ذلك بقيت أفكار أسامة بن يعقوب حية ولم تمت، وبقي الجميع يرددها.

إن المؤلف قد تجاوز التعامل الحرفي مع التاريخ لينطلق إلى طرح رؤى مكثفة، تهدف إلى استشراف المستقبل، لذلك نجده يربط بين الواقع والحلم، وبين التاريخ المكتوب والمتخيل؛ لأن المسرحية تنطلق من رؤية ثلاثية تكون نسقاً متكاملاً: هو التاريخ والواقع والمستقبل (عثمان، 1982م، ص241)، فالمسرحية قد قامت على فكرة جوهرية أراد المؤلف من خلالها الوقوف على أسباب هزيمة حزيران عام 1967م، مع الإدانة المطلقة لأنظمة الحكم العربي على تقاعسها إزاء احتلال فلسطين، وإذا كانت المسرحية قد أكدت أنه لا سبيل لتحرير فلسطين إلا بالقلم، إذ إن الشعب الواعي بقضيته هو الذي يحقق النصر، فإنها قد قدمت في الوقت نفسه تساؤلات حول

أسباب توقف الانتصارات بعد صلاح الدين، وأسباب ضياع القدس بعد تحريرها، وبذلك فقد مزج الكاتب بين التاريخ والواقع؛ لأن الوعي بالتراث لا يصبح له فعالية حقيقية إلا إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع، واستعادة التجربة التاريخية يمكن أن يكون لها مغزى ينعكس على الحاضر ويوضحه ويقف على جوانبه السلبية.

لقد تعامل دياب مع الواقعة التاريخية كخلفية بنى عليها أحداثه المسرحية ورؤيته للواقع العربي بشكل عام والفلسطيني بشكل خاص، ولم يتعامل مع معطيات التاريخ تعاملا حرفيا إنما أراد تقديم الأحداث بما يتوافق مع رؤيته الملحمية التي تعتمد تقنية السرد، وتهيء للمتلقي إجراء المحاكمة العقلية للأحداث وعقد المقارنة بين نقيضين يمثل كل منهما جوانب مهمة من الأحداث التاريخية.

ولم تغب حملة صلاح الدين لتحرير بيت المقدس عن مسرح (سلطان بن محمد القاسمي) حاكم إمارة الشارقة، الذي كشف من خلال حرصه الوطني والقومي عن عدد من التحديات بهدف الوقوف على مكامن الضعف والقوة في مسيرة الأمة، حيث شكل من خلال نتاجاته المسرحية ظاهرة أدبية مهمة في التعامل مع التاريخ وتوظيفه دراماً.

لقد أحكم القاسمي بنيان نصوصه المسرحية، ورصفها بثقافته العربية الأصيلة وبمعرفته بالتاريخ العربي، فوثق العناصر التي انتقى منها مواضيعه لمسرحة التاريخ، فاختار التاريخ من المعطى الموجود، وإحضار الواقع المنسي بعوالمه المسدودة وتوظيفه في الكتابة الدرامية لفهم دروسه وعبره وأحداثه، وهذا يعني فهم التاريخ وفهم الوجود العربي في هذا التاريخ، والقاسمي يجعل من التاريخ في مسرحه عاملاً مساعداً يعين على كشف الواقع التراجيدي العربي، وما العودة إلى التاريخ العربي الإسلامي إلا لتقديم رؤية واحدة موحدة ترصد تراجيديا التاريخ العربي في الكتابة المسرحية، فالقاسمي يقدم عملية ميلاد جديدة لأحداث التاريخ، وهو بإدراكه للجانب الفني والحيوي إنما يبني الشخصية في إطار فهمه للتاريخ (ابن زيدان، 2005م، ص69، عبد القادر،2004م، ص43).

وقد استند القاسمي في مسرحه على إلمامه بتفاصيل كل واقعة تاريخية تناولها، ومعطيات تلك الواقعة وطبيعة عصرها الذي تنتمي إليه، فرسخ منهجه في تأصيل المسرح العربي ومسرحة التاريخ، من خلال اعتماده على عدد من المرجعيات الفكرية والجمالية النابعة من التاريخ العربي بشكل خاص، حيث وظفها توظيفاً دلالياً عبّر عن الواقع العربي الراهن بكل مأساويته، محاولاً إعادة قراءة التاريخ الإسلامي في سبيل قراءة الذات العربية التي تحفل بالمعاناة والألم، وقد حققت دراسته الأكاديمية للتاريخ خزينا فكريا ومعرفيا بالنسبة له، وأخذت نصوصه (توصيف

"التراجيدي – ملحمي" لأنها تخوض غمار البحث في مواضيع تاريخية واسعة أفقياً، وعميقة عمودياً – من أحداث رئيسة مرت في حياة الأمة الإسلامية – العربية، ثم تتوغل هذه التآليف في كشف هذه الأحداث، عبر مراحلها المختلفة، عارضة ومحللة محنها المصيرية وكاشفة بقوة لحظة الانهيار الهائل لمراكز الحضارة العربية الإسلامية، سواء ما كان منها دنيوياً مادياً، وما كان من بنائها الروحي، أو ما كان قد تراكم من منجزها الفكري والفني والثقافي، وبناء حضاري كلي مرموق في حواضرها الشهير على امتداد تاريخها الإنساني)(محمد، 2005م، ص88).

إن عملية استلهام التاريخ عند القاسمي تقوم على الجمع بين الأصالة والمعاصرة، فهو ينتقي من التراث أفكاراً أو مواقفَ أو قيماً فكرية يمكن لها التفاعل مع القضايا المعاصرة، ويدمجها في أحوال العرب الراهنة التي تشكلت بفعل الوقائع والأحداث السياسية والاجتماعية التي أثرت في مسيرة المجتمع، لذلك فإن (عملية الرجوع إلى الأصول وإحياء التراث، يجب أن تتم في إطار نقدي للاحتماء بها أمام التحديات الخارجية، فالماضي هنا مطلوبٌ ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل بل من أجل تدعيم الحاضر، ومن أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات)(الجابري، 2000م، ص26)، وهكذا جاءت نصوصه المسرحية ضمن سياق تاريخي معبّر عن تصورات أملتها الحالة السياسية الراهنة للأمة العربية، والتي فرضتها المشكلات والأزمات المتعاقبة عبر مسيرة التاريخ.

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

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

والثاني: أسباب موضوعية عامة ترجع إلى رغبة الكاتب في التغني بأمجاد الآباء والأجداد، أو زيادة الوعي الوطني والقومي من خلال تقديم وقائع وأحداث من الماضي وربطها بالحاضر، محدثة من خلال ذلك حالة من الإسقاط على الواقع (خالد،2005م، ص43 ــ 44).

وقد جاءت مسرحية (الواقع .. صورة طبق الأصل) عام 2001م، ليصور القاسمي من خلالها أحداث قضية من القضايا المهمة التي عاشت في الوجدان العربي والإسلامي، لا بهدف إحياء التاريخ وإنما لإعادة قراءته قراءة واعية في ضوء المستجدات المعاصرة، وقد تناول المؤلف في مسرحيته الأحداث المرتبطة بالحملة الصليبية على بيت المقدس، فاختار شخصياته من التاريخ لتتوزع بين عدد من عامة الناس، اثنان من المغاربة، مجموعة من البطاركة، مجموعة من رجال

ونساء شيباً وشباباً وصبية، مجاميع من رؤساء الكنائس والقساوسة والأمراء والجنود والرجال والشيوخ والوجهاء والقضاة، وكذلك شخصيات من التاريخ من بينها: البابا أوزبان الثاني، الخليفة المستظهر بالله، الخليفة المستعلي بالله، والقائد صلاح الدين الأيوبي وغيرهم .. .

ولأن القاسمي قد استوعب معطيات التاريخ العربي وحالات الكر والفر التي اعترت أبناءه، فقد كتب في مقدمة المسرحية : (لقد مرت بالأمة الإسلامية فترات أشد قسوة مما نحن فيه، فلتكن هذه المسرحية دافعاً لعدم اليأس، وحافزاً نحو التوحيد والنضال ..) (القاسمي، 2008، ص127)، وهذه المقدمة تحيلنا منذ البداية إلى وعي المؤلف بالتاريخ والعبر المستفاد منه، وإمكانية أن يكون هناك تماثل بين فترات زمنية من تاريخ الأمة، وكأنما التاريخ يعيد نفسه من جديد، حيث يختار مدينة القدس مكاناً للأحداث التي تكون بدايتها منذ عام 486هـ الموافق 1093م ولغاية 1244م، وهي مساحة زمنية شاملة حافظ المؤلف فيها على وحدة المكان معبّراً عن الأحداث الدرامية من خلال صياغة منسقه.

تبدأ الأحداث حينما (يدخل إلى المسرح رجلان، أحدهما بطرس الناسك، مسيحي، رجل ضئيل، قصير القامة، داكن اللون بوجه قبيح ...، يسير حافي القدمين وقد ارتدى ملابس رثة. والآخر المضيف لبطرس، وهو يهودي بشعر يتدلى على طرفي وجهه)(القاسمي، 2008،ص134)، حيث نلاحظ أن هناك نوايا خبيثة تجمعهما، تستهدف في حقيقتها الوجود الإسلامي في القدس وذلك من خلال العمل على طلب النجدة من ملوك وأمراء الغرب.

فقد ورد في التاريخ أن الراهب الفرنسي بطرس الناسك قد زار بيت المقدس عام 1093م، وقابل بطريرك القدس (سمعان)، وتحدث الاثنان حول ضرورة تخليص القدس من المسلمين، ولما رجع إلى بلاده أخذ منه رسالة استغاثة للبابا (أوربانوس الثاني) الذي راح يدعو الناس لانقاذ المسيحيين في الأرض المقدسة من العبودية، وانقاذ ضريح السيد المسيح من أيدي الكفار، وانتشرت الفكرة بمساعي البابا الذي أعفى الناس من دفع الفوائد، ومنح من يشارك بتحرير الأرض المقدسة صكا للغفران، ووعد الذي يموت فيها جنات الخلد(العارف، 2009م، ص147).

وبعد الحديث الذي دار بين شخصيتي بطرس الناسك واليهودي مع بداية المسرحية، يعود القاسمي ليحيلنا إلى واقع المسلمين في المشرق والمغرب العربي من خلال حديث (الشيخ محمد) ــ متعهد المغاربة زوار بيت المقدس – مع المغربيين (أحمد) و(علي)، فبينما يتحدث أحمد عن انتصارات (يوسف بن تاشفين) في المغرب، وعبوره إلى الأندلس بخمسة وعشرين ألف مقاتل، يصور لنا (الشيخ محمد) الحال في المشرق العربي بفوضاه السياسية والاقتصادية والعقائدية نتيجة للخلافتين المتناحرتين في بغداد والقاهرة، ونتيجة لاستغلال الحكام وتسلطهم على شعوبهم.

وفي مواضع أخرى من المسرحية يصور المؤلف حالات التسامح الديني التي يتصف بها المسلمون وحالات الحقد التي يتصف بها أعداؤهم من النصارى واليهود، فها هو الشيخ محمد يتعرض لضربة من أحد الرجال فتدمى جبهته، بينما هو يحاول الدفاع عن (بطرس) الذي كان يتجسس عليهما، وحين يحتل الصليبيون القدس تظهر حالة الحقد واضحة حينما يدحرج الجنود بأقدامهم جثة كانت ملقاة على طرف المسرح، ثم ما يلبث أن يجلس صاحب الجثة قبالة (بطرس) وإذا به الشيخ محمد متعهد المغاربة في القدس وهو يقول:

(الشيخ محمد: بطرس.. أنا شيخ محمد الذي دافع عنك عندما كنت في القدس.. أنا الذي سال دمه لكي يحميك .. أنسيت بهذه السرعة؟! .. ويشير بيده إلى علامة أثر الجرح الذي أصاب جبهته وهو يدافع عن بطرس ..

بطرس: شيخ محمد، ها ها ها ها .." بطرس يشرب من قنينة النبيذ، وبعد أن يملأ فمه يمجه على وجه الشيخ محمد .. يتزاحم الجنود ويصبون قناني الخمر على الشيخ محمد وهو يردد ..)(القاسمي، 2008،ص155). ويسقط الشيخ محمد بعد أن قتله بطرس، بينما يتحلق الجنود حول جثته حاملين بطرس وهم يرقصون.

إن المتخيل هنا يتداخل مع ما هو تاريخي واقعي، حيث تتلاقى بعض الشخصيات التاريخية مع شخصيات درامية خلقها خيال المؤلف، لترسم لنا صورة واضحة المعالم عن الواقع العربي والإسلامي في تلك المرحلة التاريخية، هذا الواقع المكلل بالانتصارات في المغرب والغارق بالهزائم في المشرق، وعلي وأحمد والشيخ محمد شخصيات من عامة المغاربة والمشارقة، وهي غير محددة الملامح أو الحالة النفسية أو البيئة، وقد وضعها القاسمي للتعبير عن حال العرب والمسلمين، لكن ذلك لا يمنع أن تلتقي تلك الشخصيات المتخيلة مع شخصية تاريخية حقيقية هي بطرس الناسك(اليوسف، 2012م، ص151).

وفي مشهد آخر تظهر الأحداث أن دور العبادة، بما فيها المسجد الأقصى، لم تسلم من جور وظلم الفرنجة، أما القلة القليلة من المسلمين فقد هربوا من القدس وكان منهم عدد من اللاجئين الذين وصلوا إلى دمشق، حيث اصطحبهم قاضي قضاة دمشق (أبو سعد الهروي) للقاء الخليفة العباسي (المستظهر بالله)، فما أن نقلوا له وقائع المأساة التي عاشوا فصولها حتى أعلن عن حزنه وتعاطفه معهم، وشكل لجنة حكماء من ستة من أصحاب المناصب الرفيعة في البلاط وذلك للتحقيق في تلك الأحداث المفجعة مما أثار (أبو سعد الهروي) لعدم رضاه عن القرار الذي اتخذه الخليفة، وحينما بدأ بالبحث عن خليفة أو قائد يمكن له أن ينقذ القدس وأهلها، لم يجد الهروي أحدا منهم بسبب ضعفهم وانشغالهم بالحروب الداخلية، ففوض الأمر لله.

ولا تختلف قصة الهروي مع الخليفة العباسي المستظهر بالله عن قصة القسيس مندوب المسيحيين في القدس مع الخليفة الفاطمي (المستعلي بالله) في القاهرة في 17 صفر سنة 495هـ، حينما دخل القسيس على الخليفة وصافحه، بينما يجلس حوله وجهاء القاهرة:

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

المستعلي بالله: لقد حاولنا التفاهم مع ملك الإغريق، فأخبرنا بأنه لا يمارس على الفرنجة أي رقابة، وأن هؤلاء الذين احتلوا فلسطين يتصرفون لحسابهم الخاص، ويسعون إلى إقامة دولتهم الخاصة .. وإن ملك الإغريق ينكر عملهم، ويتمسك بشدة بحلفه معنا .. كما تعلم كنا سنعتمد على تحرير القدس عن طريق الشام .. ولقد قام جيشنا باحتلال صور، ولكن ما حال دون ذلك هو أن رضوان "سلطان حلب" وقع في حرب مع أخيه دقاق "سلطان دمشق" مما أضعف وضعنا هناك .. لكننا نعدك بأننا سنقوم بتحرير القدس)(القاسمي، 2008،ص160ــ 161).

وبعد ثمان وثمانين سنة من احتلال الفرنجة للقدس، لاحت في الأفق بشائر النصر بعد توحيد الأمة والقضاء على الفتن والتمزق من قبل القائد صلاح الدين الأيوبي، الذي بدأ في السابع والعشرين من رجب عام 583هـ، الموافق الثاني من أكتوبر عام 1187م بقصف مواقع الفرنجة في مدينة القدس بقذائف المنجنيق، وبقي كذلك إلى أن سحق الصليبيين في موقعة حطين، وبعد انتهاء المعركة وتحرير بيت المقدس عبر صلاح الدين عن أخلاق الإسلام وسماحته، فبعد أن دخل عليه بعض جنود المسلمين، وقد أسروا عدداً من قادة الفرنجة الذين ركعوا على الأرض أمامه، قال صلاح الدين: (نصارى القدس يسمح لهم بالإقامة في البلاد .. وبالتمتع بحقوقهم المدنية كاملة .. هل تعلمون أيها القادة، إنهم كانوا يراسلونني ويطلبون مني تخليص القدس من الفرنجة؟!، أما الفرنجة واللاتين غير المحاربين، الذين يرغبون في البقاء في فلسطين فيجب أن يقيموا فيها بوصفهم رعايا. أما المحاربون فيجب أن يرحلوا عن فلسطين، ولهم علينا سلامة الوصول بحراسة جنودي إلى الساحل، وعليهم فدية .. (...) فمن عجز عن أداء الفدية أخذ أسيراً، ويجب أن ترحلوا خلال أربعين يوماً. (...) "لقادته" أيها القادة .. تعالوا لأوصيكم بالترتيبات التي يجب أن تتخذوها لإدارة مدينة القدس (...)، عليكم بالمحافظة على كل بيت من النهب، وألا يصيب أي إنسان أذى ..وعليكم حراسة الطريق وأبواب المدينة .. وعليكم حراسة المسيحيين من أي اعتداء قد يصيبهم.. وعلى قادة الفرق توزيع المال والدواب على المرضى والمسنين والمحتاجين من الفرنجة)(القاسمي، 2008، ص182ــ 183).

لقد فرضت طبيعة البناء الملحمي تعددا في الأزمنة والفضاءات الدرامية؛ ولأن الضرورة الدرامية تطلبت الفعل لا السرد نظرا لقدرة الفعل على التأثير، فقد لجأ القاسمي إلى تقنية المسرح داخل المسرح، فاستحضر فضاءات بعيدة داخل فضاء الحدث الرئيس، وقد ظهرت تقنية الراوي من خلال شخصية الهاتف الذي عمل على تحديد الزمان والمكان في بداية كل مشهد، والقيام بالسرد التاريخي للأحداث، والإعلان عن مرور فترات زمنية محددة أو غير محددة، والتعبير أحيانا عن انفعالاته، ثم إن البناء الدرامي قد جعل المتخيل من الشخصيات يتداخل مع ما هو تاريخي واقعي لتقديم صورة واضحة المعالم عن الواقع العربي الإسلامي في تلك المرحلة التاريخية (اليوسف، 2012م، ص150ــ 151).

وفي ضوء حالة التعدد في الأزمنة، فقد صور لنا المؤلف ــ وبعد اثنين وثلاثين عاماً من تحرير القدس على يد صلاح الدين ــ حالة جديدة من التردي العربي، فهذا السلطان (الكامل) سلطان مصر والشام يقوم بإرسال رسوله الأمير (فخر الدين يوسف) إلى شمال الشام للتفاوض مع إمبراطور من الفرنجة كان قد وصل إلى هناك ، وقبل ثماني سنوات ــ عندما احتل الفرنجة دمياط ــ تنازل الكامل عن فلسطين بأكملها لهم مقابل الجلاء عن دمياط، لكن الكامل حاربهم عندما رفضوا عرضه؛ لأنهم كانوا يطالبون بأكثر من فلسطين، وهزمهم، ورغم ذلك وقع السلطان الكامل معهم اتفاقية سلام تم بموجبها تسليم مفاتيح القدس لإمبراطور من الفرنجة من قبل قاضي نابلس (شمس الدين)، مما أثار احتجاج أبناء المدينة المقدسة من المسلمين، ومع الأيام يشعل أهالي القدس والمسلمون الخوارزمية ثورة جديدة يتم بموجبها تحرير المدن وطرد الفرنجة إلى بلادهم ليعلو بذلك صوت الحق من جديد.

نتائج البحث:

1ــ ركزت المسرحية التاريخية العربية في استلهامها لحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس بإبراز ثنائية الأصالة والمعاصرة، فقد وظف المؤلف المسرحي العربي تلك الحملة للتعبير عن الحاضر واستشراف المستقبل لإيجاد السبيل الأفضل للتعبير عن الأمة الإسلامية وعن هويتها وملامحها الخاصة المستقلة، وقد ظهرت تلك الثنائية بوضوح من خلال مسرحية باب الفتوح لمحمود دياب، ومسرحية الواقع صورة طبق الأصل للقاسمي.

2ــ اقتضت معالجة المؤلف المسرحي العربي للحملة أن يختار من الأحداث ما يلائم هدفه، فجاء توظيفه لهذه الأحداث التاريخية نابعا من ضرورات فنية، وهو بذلك ينطلق من أن العلاقة بين التجربة الواقعية والتجربة التاريخية هي علاقة اتصال وانفصال، فهو إما أن يرتبط بالتجربة

التاريخية زمانا ومكانا كما عند (فرح أنطون)، أو يمزج مزجا واضحا ومتعمدا بين التاريخ والواقع فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية موحدة كما عند (محمود دياب، والقاسمي).

3ـ شكلت حملة صلاح الدين على بيت المقدس واقعة تاريخية، وقد تعامل معها المؤلف المسرحي العربي بوصفها خلفية بنى عليها أحداثه المسرحية ورؤيته للواقع العربي بشكل عام والفلسطيني بشكل خاص، ولم يتعامل مع معطيات التاريخ تعاملا حرفيا إنما أراد تقديم الأحداث بما يتوافق مع رؤيته الملحمية التي تهيء للمتلقي إجراء المحاكمة العقلية للأحداث وعقد المقارنة بين نقيضين كما عند دياب والقاسمي، في حين جاءت رؤية فرح أنطون للحملة رؤية ذات طابع رومانسي وواقعي تاريخي.

4ـ فرضت طبيعة البناء الملحمي تعددا في الأزمنة والفضاءات الدرامية، واستحضر القاسمي من خلال تقنية المسرح داخل المسرح فضاءات بعيدة داخل فضاء الحدث الرئيس، وظهرت عنده تقنية الراوي من خلال شخصية الهاتف الذي عمل على تحديد الزمان والمكان في بداية كل مشهد، والقيام بالسرد التاريخي للأحداث، والإعلان عن مرور فترات زمنية محددة أو غير محددة.

5ـ إن البناء الدرامي للمسرحية التاريخية العربية التي تتناول حملة صلاح الدين لتحرير بيت المقدس يجعل المتخيل من الشخصيات يتداخل مع ما هو تاريخي واقعي لتقديم صورة واضحة المعالم عن الواقع العربي الإسلامي، وقد أضفى ذلك على الإبداع قيمة مضافة، لكون المسرح يعتمد حساسية خاصة في التعبير عن الوضع التاريخي والحضاري ليعكس الكثير من مفردات الفعل، وهذا ما يبدو واضحا في مسرحية باب الفتوح لمحمود دياب، والواقع صورة طبق الأصل للقاسمي.

6ـ تقوم المسرحية التاريخية العربية في تناولها للحملة على حشد من الأحداث الحقيقية والمتخيلة التي تتحرك بقوة ونشاط، وهي تعبر عن قدرة فنية عالية في التوفيق بين الأحداث المسرحية رغم تنوعها، ففرح أنطون يختار المادة التاريخية ويضيف إليها من إلهامه ما يساعد على رسم صورة حية لتلك الفترة الحرجة، متجنبا الحشو والاستطراد، ومحاولا المحافظة على منطق التاريخ، ومنطق الحوادث والشخصيات، حيث يظهر الجانب الرومانسي في مسار الشخصية والحدث المسرحي، أما القاسمي فهو ينتقي من التراث أفكاراً ومواقفاً يمكن لها التفاعل مع الأحوال السياسية والاجتماعية التي أثرت في مسيرة الأمة العربية، وتتلاقى بعض الشخصيات التاريخية مع شخصيات درامية خلقها خيال المؤلف، لتعبر من خلال الأحداث عن الواقع العربي والإسلامي ضمن معطياته التاريخية.

7ــ جاءت رؤية المؤلف المسرحي العربي لحملة صلاح على بيت المقدس ضمن معالجة حرصت على تقديم مسرح أكثر تمثيلاً لروح الشعب وضميره، إذ تعرض كل من (أنطون، دياب، والقاسمي) لتاريخ الجماعة ونسيجها الوجداني وبنسب متفاوتة، حيث استقوا قيم نصوصهم الفكرية والجمالية من الأحداث والرموز الخالدة في التراث العربي مقدمين شخصية صلاح الدين ضمن طابعها الرومانسي.

المصادر والمراجع:

1- أصلان، أوديت: (د ت): فن المسرح، ج1، ترجمة. سامية أحمد أسعد، ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

2ــ أنطون، فرح:(1981م): السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم، دار مارون عبود، بيروت.

3- الجابري، محمد عابد:(2000م): إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

4ــ الدقاق عمر:(1992م): أصداء حطين وصلاح الدين في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

5ــ دياب، محمود: (1974م): باب الفتوح، دار الحرية للطباعة، بغداد.

6ــ شانصوريل، ليون:(1961م): تاريخ المسرح، ترجمة. خليل شرف الدين ونعمان أباظة، مطبعة كرم، بيروت.

7ــ الطالب، عمر:(1987م): نحو مسرح عربي جديد، مجلة الأقلام، العددان 4،3، وزارة الثقافة، بغداد.

8ــ العارف، عارف:(2009م)، الأعمال المقدسية الكاملة ــ المفصل في تاريخ القدس، المجلد الأول، وزارة الثقافة، عمان.

9ــ عبد القادر، عبد الإله، (2004م)، المسرح في الإمارات ــ المرجعيات وتجليات الواقع، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

10ــ عثمان، اعتدال:(1982م): الواقع والتاريخ – قراءة في باب الفتوح، مجلة فصول، المجلد 2، العدد 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

11ــ العسلي، كامل:(2009م): القدس في التاريخ، وزارة الثقافة، عمان.

12ــ العشري، أحمد:(1985م): المسرحية السياسية في الوطن العربي، دار المعارف، القاهرة.

13- عصمت، رياض، (2009م)، المسرح في سوريا، ط1 ، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة.

14- القاسمي، سلطان بن محمد:(2008م): الأعمال المسرحية – الواقع .. صورة طبق الأصل، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

15ــ القط ، عبد القادر:(1978م): من فنون الأدب – المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت.

16ــ لوكاش، جورج:(1978م): الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والفنون، بغداد.

17ــ محمد، قاسم ، وآخرون:(2005م): شاهد على التاريخ ــ نظرات في الأعمال المسرحية والروائية للشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، اعداد وتقديم. يوسف عيدابي، ط1 ، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

18ــ المناصرة، حسين:(1994م): فرح أنطون روائيا ومسرحيا، ط1، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان.

19ــ نجم، محمد يوسف:(1956م): المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت، بيروت.

20ــ هارف، حسين علي:(2001م): فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد.

21ــ هلال، محمد غنيمي:(1975م): في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت.

22ــ اليوسف، أكرم:(2012م): اللغات الدرامية ووظائفها في مسرح الدكتور سلطان القاسمي، ط1، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة.