

## توظيف التاريخ في مسرحية «هبوط تيمور لنك» لعبد الفتاح قلعجي

حسين ميرزائي نيا<sup>١</sup>، عبدالباسط عرب يوسف آبادي<sup>٢</sup>، صديقة بزرگ نيا<sup>٣</sup>

١. أستاذ مساعد، في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الحكيم السبزواري

٢. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة زابل

٣. طالبة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية، كاشمر

(تاريخ الاستلام: ١٤٣٦/١/٧؛ تاريخ القبول: ١٤٣٦/٢/٢٢)

### الملخص

يشكل التاريخ مادة مهمة بالنسبة للأديب يستمد منه موضوعاته وشخصياته وحوالم نضه، والمسرحية بوصفها نوعاً أدبياً لها علاقة وشيجة بالتاريخ، بحيث يرى كاتبها في أحداث التاريخ أو شخصياته مشابهاً من أحداث أو شخصيات معاصرة فيحاول أن يربط بين التاريخ والحاضر في مسرحيته وأن يعبر فيها من خلال الماضي عن بعض القضايا المعاصرة، وهذا ما نسميه بالتوظيف الدلالي للتاريخ. من المسرحيات التي وظفت التاريخ كعنصر رئيسي لها مسرحية «هبوط تيمور لنك» للمسرحي السوري عبدالفتاح قلعجي؛ إذ يطرح فيها الكاتب محاكمة تيمور لنك في العالم الآخر ويكشف عن الجرائم التي ارتكبتها الطاغية. والدراسة الحاضرة تبحث عن جوانب التقاء هذه المسرحية بالتاريخ، فترتكز على عناصرها لتبين وجوه الشبه والخلاف بين المسرحية وأصلها التاريخي، وفي النهاية حصلت على أن قلعجي استلهم من شخصية تيمور لنك وانعكس حالتها التاريخية على المعادل المقابل لها أي الحكومة الراهنة فتجح في سبر أغوارها سبراً معاصراً.

### الكلمات الرئيسية

المسرحية، التاريخ، هبوط تيمور لنك، عبدالفتاح قلعجي.

## مقدمة

## إشكالية البحث

أحداث الماضي مادة غنية للأدب شعراً وقصة ومسرحاً، فالإنسان يحب أن يسمع الحكايات التي يعرفها وأن يرى أشخاصاً رسخوا في ذاكرته بالهالة التي صنعها لهم، حقيقية كانت هذه الهالة أم متوهمة. «وكلما أوغلت أحداث الماضي في القدم كانت أعلى على القلب وأشحذ للخيال وألذ في المتعة. وكلما عنفت أحداث الماضي ولاقت شخصياتها الأهوال وقامت بالمغامرات كانت أفتن وأشد إثارة. فإن الأهوال والمغامرات لا يتلقاها الإنسان إلا إذا كان يصارع خصماً عنيداً أو مصاعب ضخمة، وفي هذا الصراع بين البطل وخصومه تنهض المتعة واللذة. لكن الإنسان سوف يكف عن الاهتمام بالحكايات القديمة مهما بلغت من المتعة والإثارة إذا لم يكن فيها حكمة مستخلصة من حقائق الحياة وعبرة يرتقي الإنسان حين يتمثلها ويهتدي بها في حياته» (بلبل، ٢٠٠١، ص١٢). فيشكل التاريخ مادة مهمة بالنسبة للآديب، يستمد منه موضوعاته وشخصياته وعوالم نصح «فليس صعباً أو مستحيلاً أن يكون التاريخ إلهاماً وتجربة ومصدراً لعمل أدبي ما كما يحدث مع التجربة الواقعية المعيشة. ولعل الماضي يكون مناسباً أكثر لممارسة العمل الأدبي المسرحي، كلما كان أكثر طواعية بين يدي المؤلف بسبب أن أحداث الماضي قد تبلورت على مر الأيام، فاستطاعت أن تترع عنها الملابس والتفاصيل التي ليست بذى بال من حيث الدلالات التي يتصيداها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه من عمله الفني» (بعلي، ٢٠٠٨، ص٦٥).

والمسرحية - من الأنواع الأدبية - ترتبط بالتاريخ أيما ارتباط يوظفه الكاتب المسرحي على أنه «يختار من تلك الأحداث والشخصيات ما يرى أنه ذو دلالة خاصة قد تكون نفسية أو أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية أو غير ذلك» (القط، ١٩٧٨، ص١٧). ثم يحاول أن يعرض تلك الدلالة في بناء فني متكامل تتحقق فيه السمات الفنية للمسرحية الناجحة، فقد يصبح البطل التاريخي رمزا لمعني من المعاني الإنسانية و«قد يجد الكاتب في موقف تاريخي كشفاً عن حقيقة نفسية باقية وقد يرى في تحول مصائر بعض الشخصيات وما انتهت إليه من فواجع تعبيراً عن حقيقة خالدة من حقائق الحياة، فينسج حول هذه الرموز والدلالات والحقائق نسيجاً فنياً كاملاً» (القط، ١٩٧٨، ص١٧). وقد يرى الكاتب في حدث من أحداث

التاريخ أو شخصية من شخصياته مشابها من أحداث أو شخصيات معاصرة فيحاول أن يربط بين التاريخ والحاضر وأن يعبر من خلال الماضي عن بعض القضايا في العصر أو المجتمع الذي يعيش فيه، أي «أن يسقط الحاضر على الماضي كما يقال في الإصطلاح النفسي المعروف» (القط، ١٩٧٨، ص ١٧).

إن أهمية التوظيف الدلالي للتراث التاريخي لا تكمن فقط في وعي الكاتب بالتاريخ ولكن تكمن بالأساس في وعيه أيضاً بالواقع المعيش، لأن ما يهم الكاتب في توظيفه للشخصية التاريخية أو للموقف التاريخي ليس الشخصية ولا التاريخ الصحيح ولكن دلالة الشخصية أو الموقف؛ لأن «دلالة الشخصية التاريخية بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير، هي التي يستغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره» (إسماعيل، ٢٠٠٠، ص ٥٧) ومن خلال ذلك يوضع المتلقي داخل فضاء من الجدل «بين لحظة آنية بكل عناصرها الجديدة ولحظة ماضية في حضورها المستعاد. فعبر التاريخ سيعمل المتلقي ذهنه في الفروق القائمة بين الحاضر والماضي ويخلص إلى نتائج تمكنه من تجاوز سلبيات حاضره، وصولاً إلى واقع أكثر قوة واستشرافاً لمستقبل أكثر إشراقاً» (الشنطي، ٢٠٠٧، صص ١٩١-١٩٢).

يشير تاريخ تطور المسرحية السورية إلى وجود موقف لها من التاريخ، فقد بدت المسرحية السورية في طور نشأتها الأولى وكأنها الوليد الشرعي للتاريخ، فتألفت معه من خلال «تركيزها على الشخصيات التاريخية وإبراز دورها في صنع التاريخ من جهة وتمسكها بالتسلسل الزمني للأحداث من جهة أخرى» (مجموعة من المؤلفين، ١٩٨٥، ص ١٣١). وعاد المسرحيون السوريون إلى التاريخ - من البداية حتى اليوم - يستقون منه موضوع مسرحياتهم، فوجدوا أمامهم فسحة زمانية ومكانية في انتقاء ما يشاؤوا من أحداث تاريخية. من المسرحيات التاريخية في هذه البقعة: «عبدالرحمن الداخل» و«مصرع الحسين» و«غادة أفاميا» و«الملكة زنوبيا» لعبدنان مردم بك، «ليل العبيد» لممدوح عدوان، «هبوط تيمور لنك» لعبدالفتاح قلعجي و«المهرج» لمحمد الماغوط.

١. على سبيل المثال مسرحيات أبي خليل القباني: «الشاه محمود»، «السلطان حسن»، «هارون الرشيد مع أنس الجليس»، «هارون الرشيد وغانم بن أيوب»، «عنترة العبسي»، «زبيدة»، «يزيد بن عبد الملك مع جاريته حباة وسلامة»، «الحاكم بأمر الله»، «يوسف بن تاشفين» و«كليوباترة».

## حدود البحث

نحن في هذه الدراسة نبحث عن الاتجاه التاريخي في مسرحية «هبوط تيمور لنك» لكتابتها عبدالفتاح قلعجي (١٩٣٨- م). بالقراءة للمسرحية وأصلها التاريخي/ تيمور لنك عيناً نطاق البحث وحدود الدراسة، فقسمناها إلى أجزاء: في البداية عرضنا مدخلاً إلى البحث للتعرف بالاتجاه التاريخي في المسرحية عامة والمسرحية السورية خاصة؛ ثم قدمنا نبذة عن عبدالفتاح قلعجي وسقنا الكلام إلى دراسة حياته ومراحل تكوين الفن المسرحية لديه مُلمِّين إلى أعماله الأدبية ونتاجاته المسرحية، وبعد هذه التمهيدات عرضنا صلبَ الدراسة وهو توظيف التاريخ في مسرحية «هبوط تيمور لنك» فدرسنا كيف استلهم الكاتب التاريخ في عناصر المسرحية، ومن هذه العناصر الحبكة<sup>١</sup> والشخصيات<sup>٢</sup> والزمان والمكان<sup>٣</sup> والأحداث<sup>٤</sup> وغيرها؛ وفي النهاية قدمنا نتيجة تبيين صفة ما حصلنا عليه.

## خلفية البحث

أثناء دراسة «هبوط تيمور لنك» وتدقيق الكتب والمقالات المرتبطة بها حصلنا على كتاب لزياد محبك (١٩٨٩م) وجعلناه نموذجاً بحثنا؛ إذ يتحدث الكاتب عن اتجاهات تاريخية في المسرح العربي ويقسمها إلى التغني بالماضي وتمجيده، تفسير التاريخ تفسيراً جديداً، اصطناع التاريخ، نقض التاريخ والسخرية منه، إسقاط قضايا الحاضر على الماضي، والتاريخ معرفة وتعليم، ثم يتحدث في كل قسم عن المسرحيات العربية التي تتجه هذا الاتجاه، أما المشكلة هنا أن الكاتب يتطرق في هذه الأقسام إلى المسرحيات التاريخية المصرية أكثر منها السورية ولم يتحدث عن مسرحيات قلعجي قط. وكذلك حصلنا على كتب أخرى تشير إلى أصول المسرحية التاريخية فقط من أمثال كتب مندور في الفن المسرحي (١٩٩٨ و ٢٠٠١م) وكتب ومقالات للناقد السوري بلبل (٢٠٠١ و ٢٠٠٢ و ٢٠٠٤م) والقط (١٩٧٨م)، إذ تتحدث هذه الدراسات بأسرها عن كليات للفن المسرحي أو تاريخ المسرحية في الأدب العربي أو إلمام إلى أشهر المسرحيين العرب ونتاجاتهم المسرحية فلم تكن كافية وافية

1. Plot
2. Characters
3. Setting
4. Events

لموضوع دراستنا بل تُعدّ بنوعها من الدراسات التوصيفية التي متميزة عمّا دارسناها في بحثنا العلمي. ثمّ حصلنا في أبحاثنا في المواقع العربية على مقالات لادخل لها بموضوع دراستنا أللهم إلا جانباً من مسرحيات قلجعي ولا الجانب التاريخي لها، منها مقال لموصلي (٢٠٠٣م) إذ يتحدث الكاتب فيه عن استخدام التراث في مسرحيات قلجعي وأحياناً دوافع اتجاهه نحو المعاصرة مع أنه تحدث عن فكرة مسرحية «هبوط تيمور لك» فقط دون باقي عناصرها وهذا مايبين موضوع دراستنا. وكذلك حصلنا على مقال آخر للدكتور بندق (٢٠٠٤م)؛ إذ يطرح الباحث الأبعاد الرمزية في جميع مسرحيات قلجعي ويطرح «هبوط تيمور لك» وأبعادها الرمزية في صفحتين، وهذه الدراسة تشارك موضوع دراستنا في عنصرى الفكرة والموضوع فقط دون باقي عناصر المسرحية، مع أن دراستنا تتجه اتجاهها تاماً إلى استخراج الأبعاد التاريخية وتوظيفها الدلالي في جميع عناصر هذه المسرحية. ومقال آخر لعزام (٢٠٠٣م)؛ إذ يبحث عن السخرية والكوميديا في عناصر مسرحية «مدينة من قش» بأسرها ويطرح في مقدمته بعض جذر مسرحيات قلجعي واتجاهاتها المعاصرة وهذا مايوافق موضوع دراستنا لأنه أشار في فقرة واحدة إلى الأبعاد التاريخية لـ«هبوط تيمور لك» وهذا قليل جداً بالنسبة إلى كونها مصدراً للدراسات العلمية.

#### أهمية البحث

قرأ جانباً من فصول هذه الدراسات؛ إذ فهم أن هذا المهم أي توظيف التاريخ في مسرحية هبوط تيمور لك مفقود في جميعها وهذا الأمر يؤكد على أهمية الدراسة عنها، فحاول الباحثون الممارسة في المفقود هذا، ولا نقول أن هذه الدراسة فريدة دون خطأ بل لا تخلو عن أي خطأ شكلي أو مفهومي. سبب اختيار مسرحيات قلجعي بدلاً باقي المسرحيات العربية يختبئ في رغبة الباحثين المضاعفة إلى الأدب العربي في بقعة الشامات وخاصةً سوريا، وانتقاء الاتجاه التاريخي كأساس لنقد هذه المسرحية يرجع إلى غلبة اللون التاريخي في المسرحية أكثر من الألوان الأخرى، كما يشير قلجعي إلى نفس الأمر «الطريق من الكلاسة إلى مدرسة العرفان الابتدائية في الأسواق القديمة، وأنا أقطعه يوماً عبر مقبرة الكليماتي وخذق السور الموازي وباب قسرين الشامخ والحارات القديمة بأزقتها المتلاوية وعمائرها الأثرية علمني كيف يقفز التاريخ من الأبراج المظلة وشقوق الأسوار إلى دم القصيدة والمسرحية، لكنني لم أكتب أبداً المسرحية التاريخية وإنما كنت أستخدم التاريخ

بأبيضه وأسوده مبضعاً لتشريح الواقع والولوج إلى أعماق أنسجته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية» (قلعجي، ٢٠٠٣، ص ١٨) فطبيعي أن يأخذ الباحث في أي دراسة أدبية الكفة الرجاء بدلاً من السفلى.

#### منهج البحث

اعتمد الباحث في هذه الدراسة على منهجين، أولهما المنهج التحليلي- الوصفي إذ هو «المنهج الذي يدرس ظاهرة ما، فإن أول خطوة يقوم بها هي وصف الظاهرة التي يريد دراستها وجمع أوصاف ومعلومات دقيقة عنها، ومازال هذا هو الأكثر استخداماً في الدراسات الإنسانية حتى الآن» (الشيخ خليل، ١٩٦٨، ص ٥)، إذ الباحث قام في تحليل هذه المسرحية على أساس تحديد خصائص التاريخ في المسرحية ووصف أسباب استخدامها ومتغيراتها ونوعية العلاقة بين التاريخ والمسرحية، ولا يقتصر على جمع الأحداث وتبويبها، وإنما يعني ما هو أبعد من ذلك، لأنه يتضمن قدراً من التفسير الفني للمسرحية التاريخية. وكذلك اتبع الباحث «المنهج الفني» الذي يعدّ من المناهج الأدبية لدراسة جماليات النصوص النثرية في تاريخ الأدب العربي (مشكين فام، ١٣٨٨، ص ١٣). إذ تناول الباحث العمل المسرحي وقومه معتمداً على القواعد والأصول الفنية المباشرة فيه كالأفكار والأسلوب والتقانات، وتطرق إلى النظر في قيمه الشعورية التي تؤدي الكاتب إلى استخدامه التاريخ في عناصر المسرحية وقيمه التعبيرية التي تسوقه إلى إسقاط القضايا الحاضرة على الأحداث التاريخية وشخصياتها الموروثة.

#### الأسئلة والفرضيات

يبقى سؤالان رئيسيان وهما: كيف وظّف التاريخ في مسرحية «هبوط تيمور لنك»؟ وما مدى الكاتب في توظيفه للتاريخ في هذه المسرحية؟ فبداية الأمر افترضنا أن قلعجي استلهم شخصية تاريخية/ تيمور لنك مع أحداث ترتبط بها كي ينعكس تيمور لنك والجرائم التي ارتكبتها والعواقب التي تنتظره على المعادل المقابل له أي الحكومة الراهنة، واستوحى من الحقائق التاريخية استيحاءً فعدل فيها وقدم تاريخاً جديداً يختلف عن التاريخ الذي استوحاه اختلافاً كاملاً بل هو تاريخ جديد له استقلاله الخاص.

وقبل أن نبدأ بتحليل الاتجاه التاريخي في المسرحية نقدم نبذة عن حياة قلعجي الاجتماعية والثقافية.

## عبد الفتاح قلعجي الكاتب والباحث المسرحي

ولد عبد الفتاح في حلب عام ١٩٣٨م ودرس فيها وتابع دراسته بجامعة دمشق (مجموعة من المؤلفين، ٢٠٠٣، ص ٢٠). وعاد إلى حلب مدرساً ثم ندب للعمل في إذاعة حلب والمركز التلفزيوني وهو عضو في اتحاد الكتاب العرب وعضو لجنة التراث في مهرجان الأغنية السورية.. ومنح «جائزة الباسل»<sup>١</sup> للإبداع الفكري عام ١٩٩٨م (مجموعة من المؤلفين، ٢٠٠٣، ص ٢٠)، وشارك مدعواً في مهرجانات سورية وعربية ودولية منها في إيران (مجموعة من المؤلفين، ٢٠٠٣، ص ٢١).

كتب قلعجي العديد من المؤلفات في مختلف الأجناس الأدبية، فقد كتب في المسرح: «الفصل الثالث» و«صرخة في شريان مبتور» (١٩٦٩م)، «الدينار الأسود» (١٩٧٠م)، «مولد النور» (١٩٧١م)، «غابة غار» (١٩٧٤م)، «ثلاث صرخات» و«طفل زائد عن الحاجة» (١٩٧٦م)، «السيد» (١٩٧٧م)، «اللحاد» (١٩٧٨م)، «ملحمة القيامة» (١٩٨٠م)، «صناعة الأعداد» (١٩٨٠م)، «هبوط تيمور لنك» (١٩٨٠م)، «أنيس الجليس» (١٩٨١م)، «عرس حلبي وحكايات من سفربرلك» (١٩٨٤م)، «صعود العاشق» و«القناصة بنت ملك النعمان» (١٩٩٦م)، «اختفاء وسقوط شهريان» (١٩٧٧م)، «مسرحيات قصيرة للأطفال» (١٩٧٩م)، «حكاية روزنة» و«القطن والشمس» و«قلعة حلب» (١٩٨٢م)، «مالكو يعود إلى تدمر» و«العُرس» (١٩٨٧م)، «سفر التحولات» (١٩٩٧م)، «ليالي شهرزاد» و«الملوك يصبون القهوة» (٢٠٠٠م)، «كفر سلام» و«علي بابا والأميرة شمس النهار» (٢٠٠٢م)، «مدينة من قش» و«فانتازيا الجنون» و«مغامرات سندباد» (٢٠٠٣م). ومن مؤلفاته الأخرى أعماله الشعرية وقصص الأطفال والتراجم والدراسات الفكرية والموسوعية ونشاطات في الإذاعة والتلفزيون التي تطلب بحثاً مستقلاً.

استوحى قلعجي في غالبية إنتاجاته المسرحية من المبنى التاريخي معتقداً أن من رسالة المسرح الاستجابة لمتطلبات اللحظة التاريخية المعاصرة: «التاريخ اليوم متسارع الأحداث بشكل مذهل، والإحباطات والانكسارات تتوالى بلا انقطاع، والمسرح بالرغم مما يهدف إليه من جمال وإمتاع لا يمكن أن ينفصل عن الواقع، غير أن العصر - عصرنا العربي - يشهد تحييد الفعل الثقافي واستبعاد المؤلف المسرحي وموته وعدم احترامه، والمؤلف كعقل للمسرح والعرض المسرحي هو وحده القادر على هذا الفعل الهادم المتمرد على الأنظمة القائمة، وعلى تجسيده

١. جائزة مجلس مدينة حلب.

والانطلاق منه إلى أمداء الفكر والاستشراف المأمول أو الكارثي، وعلى بناء عمارة متخيلة تبدأ بيوتوبيا ملونة وتنتهي بالواقع الملموس» (البعلاو، ٢٠٠٦، ص٤). فمن هذا المنطلق اتجه قلعجي إلى التراث التاريخي يستلهمه ويدرسه ويبحث في ظواهره المسرحية عن التاريخ لإسقاط قضاياها على المعاصر فـ«أخطأ من فسّر هذا التحول عند عبد الفتاح قلعجي بأنه مجرد حنين إلى الماضي وعزوف عن التجريب والتجديد وركون إلى التقليد، ولم يفسره التفسير الصحيح بأنه تجريب من نوع جديد أكثر انفتاحاً وأوسع أفقاً» (الهاشمي، ٢٠٠٣، ص٢٦).

### استلهام التاريخ في عناصر «هبوط تيمور لنك»

ظهرت مابعد الحرب العالمية الثانية في سوريا مسرحيات تتخذ من التاريخ مصدراً لها ويستوحي كاتبها من الحقائق التاريخية استيحاءً فيقدم تاريخاً جديداً يختلف عن التاريخ الذي استوحاه اختلافاً كاملاً بل هو «تاريخ جديد له استقلاله الخاص، وهو يحمل التاريخ الجديد الذي يصنعه فكرةً ويسقط عليه قضية مستمدة من الحاضر، فتعلق به وترتبط» (محبك، ١٩٨٩، ص١٨٩). وهذا عبد الفتاح قلعجي يتمثل الاتجاه التاريخي في مسرحية «هبوط تيمور لنك». قسم الكاتب المسرحية إلى ثلاثة أقسام/هبوطات: الهبوط الأول والثاني والثالث، وبهذا يكون قد استغنى عن الفصول والمشاهد المتعارف عليها في النص المسرحي، وكلمة هبوط هي الأحداث الواقعة التي تحفل بها المسرحية.

### الحُبكة

الحبكة هي التي تحول لذائد الحكاية إلى قصة مسرحية، فهي التي «تشبك وقائع الحكاية في تعارض عنيف بين رغبات الشخصيات» (بلبل، ٢٠٠٣، ص٤٢) وتعريفها الذي هو جوهرها هو أن تترايط أحداثُ القصة بتسلسل منطقي أي أنه «حدث كذا ولذلك حدث كذا». وهذا التسلسل المنطقي هو الذي يخلق التشويق لأنه هو الذي يصل بالحكاية إلى منطقة حرجة تتأزم فيها أحوال الشخصيات و يبلغ الصراع ذروته التي يسأل فيها المنترج نفسه: ماذا سيحدث بعد ذلك؟» (بلبل، ٢٠٠٣، ص٤٢).

يطرح الكاتب في المسرحية محاكمة تيمور لنك في العالم الآخر ويكشف عن الجرائم التي ارتكبتها. فالهبوط الأول يتحدث عن أربعة شخصيات هم حسن، بايزيد، تقي الدين وسارة جُمعوا في كهف مغلق من جميع الجهات ولا سبيل للنفوذ إلا من الأعلى الذي يقود للأسفل ومن خلال حوارات الشخصيات تكتشف أنها تنتظر شخصا خامسا غائباً عن المكان/تيمور

لنك ويظهر تيمور لنك ويناقش الأشخاص الأربعة حتى يخترق المكان نمتار/ المسؤول عن أمور العالم الأسفل وينتقل بتيمور لنك إلى مكان آخر/ الهبوط الثاني يبدو كقاعة محكمة فيتحول الأشخاص الأربعة إلى قضاة العالم الأسفل يحاكمون تيمور لنك ويدينونه وفي الهبوط الثالث يجري الحكم وتنتهي المسرحية بموت تيمور لنك موتاً أسود مع الموبقات التي ارتكبها. فحبكة المسرحية تبدأ من البداية/ الهبوط الأول وتصل إلى الوسط/ الهبوط الثاني ومن ثم إلى النهاية/ الهبوط الثالث، وكما يبدو من الحبكة أنها حكاية مصطنعة من خيال الكاتب مستخدماً الشخصيات التاريخية وأحداثها بل قسماً من ذاتياتها.

#### الشخصيات

الشخصية المسرحية هي «تصويرٌ منظمٌ لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره، موضوعاً في حالة صراع مع الآخرين، مقصوداً به الوصول إلى هدف معين» (بلبل، ٢٠٠٢، ص ٨٥). تقسم الشخصيات إلى الشخصية الرئيسية التي يدور الكثير من الحوادث والحوارات عنها، والشخصيات الفرعية التي تقع أمام البطل أو جنباً إليه. ثمة شخصيات حقيقية يتعامل معها قلعجي ومع أحداثها التاريخية، فمن الشخصيات الرئيسية: تيمور لنك ونمتار ومن الفرعية: ألجاي، سارة، بايزيد، الأميرحسن، ابن خلدون، تقي الدين، نائب القلعة وغيرهم. والجدير بالذكر أن شخصيات المسرحية التي تقع جنباً إلى تيمور لنك أو ضده أقل بالنسبة إلى الأشخاص التاريخية التي تعاون تيمور لنك أو خالفته في الواقع المعيش. وللإطلاع عن كيفية استخدام الشخصيات التاريخية في المسرحية نعرف بها:

تيمور بن طرغاي المشهور بتيمور لنك (١٣٣٦-١٤٠٥م): وُلد عام ١٣٦٦م بمدينة شهرکش التتيرية وهو «قائد أوزبكي ومؤسس السلالة التيمورية (١٣٧٠-١٤٠٥م) في وسط آسيا وأول الحكام في العائلة التيمورية الحاكمة» (تاكستن، ١٣٨٤، ص ٢٠). تطلق كلمة لنك/الأعرج نهاية إسمه «نتيجة لإصابته بجرح خلال إحدى معاركه» (احمدپناهي، ١٣٧٢، ص ٤٧)، أما كلمة تيمور فتعني «بالأوزبكية الحديد» (مجموعة من المؤلفين، ١٣٧٩، ص ٦٣). كان تيمور لنك قائداً عسكرياً فذاً قام بحملات شرسة أدت إلى مقتل العديد من المدنيين وإلى اغتنام مجتمعات بأكملها. وشخصيته كما يصورها التاريخ (مجموعة من المؤلفين، ١٣٧٩، صص ٢١-٥٠) تتسم بجبروتها

#### 1. Protagonist

فهي قوية فتاكة وقاهرة. استخدم قلعجي هذه الشخصية مضيفاً إليها أبعاداً أخرى مستلهمة من واقعه المعيش: «أنا الذي غزوتُ العالمَ برجال توران وأبطال إيران ونُمر تركستان وفُهود ساجستان ونُسور المغول وثنابين تدكان وجوارح جورجان وعُقبان صفانيان وأسود خراسان وذئاب الري وأفيال الهند وكباش اللور وثيران الفور وعقارب شهرزور وحشرات عسكر عكرم وجند سابور وفواعل التراكمة والأوباش...» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ١٠).

الأميرحسَن: إسمه في المراجع التاريخية الأميرحسين وهو من حكام بلخ وكابل (مجموعة من المؤلفين، ١٣٧٩، ص ٥٤) واستخدم المؤلف اسم حسن بدلاً من حسين. هو الصديق الوفي لتيَمور وتزوَّج تيمور من أخته/ألجاي (احمدپناهي، ١٣٧٢، ص ٥٦) وعندما توفيت ألجاي، انقطعت الرابطة بين تيمور والأمير حسين فعاد الصدام بينهما وعادت الحروب من جديد حتى انتهت بقتل الأمير حسين (احمدپناهي، ١٣٧٢، ص ٩٣). استخدم قلعجي هذه الشخصية موافقة مع ذاتياتها وأحداثها في الواقع المعيش فهي ذات سعة بالغة «نحن أحياء وهذا هو المهم... أحياء بالتأكيد.. ها أني أفسكم...» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ٤).

ألجاي تركان آغا: كما أشرنا أنفا تزوج تيمور منها وأنجبت له ولداً سماه فاتح العالم، وظهرت هذه الشخصية في فقرات قليلة للمسرحية.

بايزيد: هو السلطان العثماني وكما هو معلوم من المصادر التاريخية خاض مع تيمور لنك حرباً انتهت بهزيمة بايزيد وبأن تغتصب زوجته أمام عينيه (احمدپناهي، ١٣٧٢، صص ٢١٦-٢١٧). استخدم قلعجي هذه الشخصية كباقي الشخصيات وألبس عليها ثياباً جديدة وأحداثاً جديدة. سارة: زوجة الأمير حسين وقد تزوج تيمور من سارة بعد قتل الأمير حسين جوراً (احمدپناهي، ١٣٧٢، ص ٩٨). هذه الشخصية لها دور هام في المسرحية، ومن خلال حواراتها يفهم أنها أوتيت من جديد للثأر والانتقام من تيمور لنك.

تقي الدين: تقي الدين بن مفلح قاضي دمشق، كان يدعو إلى السلام وفاوض تيمور لنك على تسليم دمشق دون قتال أو مقاومة حتى يعفو تيمور لنك عن سكانها ويتظاهر بالموافقة على ذلك ودفع تقي الدين ألفاً ألف قطعة ذهبية له (مجموعة من المؤلفين، ١٣٧٩، ص ٤٢). استخدم ونوس هذه الشخصية وسبرها سبراً معاصراً. يناجي تقي الدين سارة «حبيبتي! قوامك كالرمح ونظراتك كالسيف وكلماتك رصاص.. أيتها الكلمة التي يحملها الثوار منارة» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ٩).

نائب القلعة: وهو اسم غير معروف وكما ورد في التاريخ كان نائب القلعة يحضّ الناس على القتال ضد تيمور لنك (احمدبناهي، ١٣٧٢، ص١١٢)، ظهرت نائب القلعة كشخصية أُلجاي في فقرات قليلة للمسرحية.

حافظ الشيرازي: لقي تيمور لنك بحافظ الشيرازي شاعرِ الفرس المعروف وقام بحوار معه قد أثبتته المصادر التاريخية (صمدي، ١٣٧٠، ص٩٥). استُخدمت شخصية حافظ في جملة قصيرة للمسرحية ولم يكن لها دور هام للمسرحية بل استخدامها كشخصية مسرحية يؤكد على جانب من أخلاقيات تيمور لنك يرتبط باستقباله من العلماء والأدباء والحضور في مجالسهم.

ابن خلدون: العالم الكبير الشهير، كما ورد في التاريخ لقي تيمور لنك به ورسم ابنُ خلدون خططاً أفريقيًا بناءً على طلب تيمور لنك وهو يعلم أنه يريد أن يغزوها (مجموعة من المؤلفين، ١٣٧٩، ص٩٦). جرى تيمور لنك حواراً قصيراً معه مؤكداً على طلبه لرسم الخطط.

نورالدين: قائد جيوش التتار عهدَ تيمور لنك. لم يأت الكاتب بهذه الشخصية في العالم الآخر بل يصوره من خلال حديث ألقاه تيمور لنك واصفاً قائده نورالدين.

نمطار: شخصية أسطورية ميثولوجية<sup>١</sup> وردت في الديانات القديمة كحارس للجحيم. وقد استخدم المؤلف هذه الشخصية كدلالة ربط بين الجحيم وشخصيات المسرحية من جهة وبين شخصية تيمور وأفعالها من جهة أخرى. يقوم نمطار بتعرية تيمور لنك من تاجه وسيفه وثيابه «عليك بتسليم السيف والتاج، هذه الأشياء لا تخصك..» (قلعجي، ١٩٨٠، ص٨٧).

وبالمقارنة بين شخصيات المسرحية وأصلها التاريخية يبدو أن قلعجي اتخذ الشخصيات التاريخية كوسيلة قام بها يعبر عن الشخصيات الحكومية والظواهر السياسية في عصره الحاضر.

### الزمان والمكان

جرى العرف في أغلب المسرحيات على أن تدور الأحداث في إطار زمني معين وأن لا تنتقل من مكان إلى مكان قدر الطاقة (القط، ١٩٧٨، ص٤٤)، فالزمن في المسرحية/يوم الحساب تختلف عنه في الواقع المعيش/العهد التيموري، لكن أحياناً يستقي الكاتب من الزمن الحقيقي/العهد التيموري ليسقط الزمن الحاضر على الماضي. والجدير بالذكر أن الكاتب

## 1. Mythology

حينما يقصد إلى طرح عاقبة تيمور لنك السوداء ونهاية رحلته في الهبوط الثالث يتوقف الزمن فتبدو الشمس ساكنة سوداء، إنه توقف الزمن، الزمن الأسود الساكن أي انتهاء الصيرورة، وحيث لاصيرورة لازمان، وحيث لازمان فلاقوة فاعلة سوى قوة السحق والدمار «مع ارتفاع أنوار المسرح، نلاحظ تبديلاً غريباً طرأ على قطع الأثاث، الأشياء تبدو في مكانها، إلا أنها استحالَت إلى قبور، فغدت منصات القضاة ومقاعد قبوراً، وبرزت أعمدة أثرية مكسرة وبقايا قصر وبيوت مهدمة، بحيث يوحي المكان بمدينة دائرة تتبع المقبرة في طرفها خلف المقبرة، تبدو الشمس سوداء، على خط الأفق، ثابتة لا تتحرك» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ١٢٧).

هبوط تيمور لنك اختراق المكان من الأعلى إلى الأسفل فليغير المكان مع تغيير الهبوطات ولكن الأمكنة المتغيرة تقع في إطار كلي يعمل في تطور الحدث المسرحي. المكان في الهبوط الأول كهف غير عادي لا يشبه الكهوف المتعارف عليها وفي الهبوط الثاني محكمة الحساب في العالم الآخر وفي الهبوط الثالث أسفل السافلين/الجحيم، فإن تغيير المكان يؤدي إلى «تغيير مجرى الحدث وإلى تطور حاسم في مجرى الفعل المسرحي وفي تعميق الحدث المسرحي وغزارة تدفقه ليصل إلى مصبه الأخير» (فاضل، ٢٠٠٣، صص ١٠٠-١٠١).

استلهم الكاتب من المكان التاريخي وحالته أي «الكهف»<sup>١</sup> وأصحابه المشهورين في التاريخ، وعبر عنه تعبيراً جديداً يناسب موضوع المسرحية. فهو مقطور لقطار يسير بسرعة الضوء يعبر نفقاً نحو العالم السفلي في الطريق إلى الجحيم «كهف ضيق عميق مغلق، أشبه بمنجم فحم، الغازات تتسرب من شقوق الجدران، في السقف فتحة ضيقة، تتسع لسقوط إنسان وتؤدي إلى مجهول، هناك ملاء وأنفاق ضيقة في الكهف وباب صخري مغلق في الصدر، كل شيء منحوت من الصخور الفحمية، الطاولة، المقاعد، المشجب، الخزانة، زجاجة الخمر، إبريق الماء، الصحون»<sup>٢</sup> (قلعجي، ١٩٨٠، ص ٧). والمسرحية خلال الهبوطات الثلاثة وأماكنها المحددة تدور على أمكنة آخر مستلهمة من الأمكنة التاريخية كسمرقند وهي عاصمة تيمور

١. أصحاب الكهف: الذين آمنوا بالله وتركوا عبادة قومهم عبادة الأوثان وعبدوا الله وحده هكذا يطلق عليهم عند المسلمين ويطلق عليهم عند النصارى السبعة النائمون الذين عاشوا في عهد اضطهاد النصارى وكان ذلك في ظل حكم ديقيانوس.

٢. منجم: معدن؛ الفتحة: الفرجة؛ الملاءي جمع الملوي؛ المأوي: أنفاق جمع نفق؛ فتحة: مشجب؛ خشبة موثقة توضع عليها الثياب وتُنشر.

لنك، دهنَ مبانيها باللون الأزرق حتى سميت بالعاصمة الزرقاء (ابن عربشاه، ١٣٧٣، ص ٢١)، وحصار دمشق وهو حصار مشهور مذكور في كتب التاريخ (ابن عربشاه، ١٣٧٣، ص ٢٢).

#### الأحداث

الحدث سرد قصصي موجز أو قصير يتناول موقفا واحدا «وحيثما تنتظم الأحداث معا ويجمعها خيط واحد بطريقة مترابطة تصبح سلسلة أحداث في الحكمة» (فتحي، ١٩٨٦، ص ١٣٧). يسير الحدث في المسرحية على ثلاثة مراحل هي: العرض<sup>١</sup> وهو «تهيئة الأذهان لما سيأتي من الحوادث والتعريف بالشخصيات وسائر الظروف المحيطة بالمسرحية تعريفاً محدوداً من خلال الحوار بين الشخصيات» (سلام، دون تا، ص ٢٧) والتعقيد<sup>٢</sup> ويراد به «اشتباك الحوادث وتداخلها مع تعارض الأهواء والنزعات وتصارع القوي واشتداد ذلك كله حتى تتأزم الأمور ويتلبد جوها ويصل الأمر إلى نقطة حاسمة توشك أن تتحدد» (عنبر المحامي، ١٩٦٦، صص ١٧٠-١٧١) والحل<sup>٣</sup> وهو «نقطة تنحل فيها كل التشابكات والتعقيدات خاصة العقدة الرئيسية<sup>٤</sup> وهو أحد السمات الدالة على انتهاء الحدث واكتماله وفض الاشتباك بطريقة محتملة» (عبدالوهاب، ٢٠٠٩، ص ٥٨). وتتابع هذه المراحل الثلاثة في مسرحية «هبوط تيمور لنك» في الهبوطات الثلاثة: - العرض/الهبوط الأول والتعقيد/الهبوط الثاني والحل/الهبوط الثالث - فحققت الأحداث المترابطة الحكمة الفنية والتلاحم العضوي<sup>٥</sup> بين جميع الأجزاء على أفضل الوجوه.

وعند تتبع أحداث المسرحية بمراحلها الثلاثة يبدو أن اتجاه المسرحية إلى التاريخ واتخاذها كعنصر رئيسي لتقديم الأحداث، وها هنا يلزم تحليل الأحداث كي يبين لنا الأمر هذا. المسرحية تتعرض لثلاثة هبوطات وتوضع في كون آخر وعالم أخروي، قاضي الجحيم يستمر في محاكمة تيمور لنك، وفي كل هبوط يتم كشف جديد للعلاقات بين هذه الشخصيات والجرائم التاريخية التي ارتكبتها الطاغية التتري/تيمور لنك.

1. Presentation
2. Complication
3. Resolution
4. Major complication
5. Organic unity

## العرض (الهبوط الأول)

الهبوط الأول يتحدث عن أربعة شخصيات هم حسن، بايزيد، تقي الدين وسارة، جمعهم مكان واحد/الكهف: «سارة: (تكلمُ نمتار)... أليس لديكم سجن خاص بالنساء؟/ نمتار: لست في سجن يا امرأة... أنت في العالم الأسفل في الطريق نحو الهاوية... هكذا بين الحين والآخر يستيقظ بعض ركاب القاطرات، ثم يعودون إلى النوم... وستبقون هكذا إلى أن ينادي عليكم... (يخرج... وينقطع صوت القطار)» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ١١).

تستيقظ الشخص واحد تلو آخر ويبدوون في بناء أفعالهم مع الواقع الجديد. إنهم فاقدون للذاكرة ويحاولون التعرف عليهم، لا يدرون من هم وما هي أسماؤهم: «تقي الدين: أعتقد أننا الآن في منجم للفحم.. دعونا نتذكر.. هل حدث انهيار وأغلق علينا المنجم...؟ في الحقيقة أنا لا أذكر اسمي./ بايزيد: وأنا لا أذكر شيئاً» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ٤).

إن المكان مغلق من جميع الجهات ولاسبيل للنفوذ إلا من الأعلى والأعلى يقود للأسفل تحديداً والمكان يضم رسماً للأشخاص الذين سيزجون فيه، إذن «المكان يحمل سمة القدرية، لأنه مهياً مسبقاً لهؤلاء الأشخاص، أما مادة الفحم التي تكون مادة المكان، فهو دليل على إشراق الحياة وانتهائها نهاية فجائية، وأن الأشخاص الذين سيحتويهم هذا الكهف، لهم علاقة بجريمة تمت إلى تدمير وحرق الحياة الإنسانية» (فاضل، ٢٠٠٣، ص ٩٩). هذا المكان يتم مسبقاً عن ضيوفه لدرجة أن صورهم نقشت على جداره تأكيداً لهويتهم: «تقي الدين: ألا تلاحظون؟/ سارة: (بدهشة).. غير معقول..!؟/ حسن: (يقفز مرتعباً).. لا.. لا يمكن أن أصدق ذلك!؟/ بايزيد: (لسارة).. يا للشيطان.. هذا أنت..!؟/ سارة: وهذا أنت..!./ تقي الدين: (لحسن) ... النقش يشبهك تماماً./ حسن: (لتقي الدين).. وهذه صورتك» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ٥).

وفي هذا المكان تعيش الشخصيات الأربعة في حيرة لاتتناهي، تعيش حالة اللاوعي، حالة من الفوضى وعدم التوازن مع نفسها. أين كانوا من قبل وماذا يفعلون في هذا المكان؛ بل ما هو هذا المكان وإلى أين يؤدي، كأنهم في النوم: «حسن: لا بد أنني غفوت قليلاً.. لعلّي أحلم، ربما لازلت نائماً.. (يحرك ساقيه ويديه، يفتح عينيه بقوة).. لم يعد هناك شك.. (يتحسس المكان)..» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ١١).

ويبدو لهم أن كل ما حصلوا عليه واقع وحقيقة ولا نوم وحلم: «حسن: نحن أحياء وهذا هو المهم.. أحياء بالتأكيد.. ها أني أسكم../ سارة: يهياً لي أننا متنا وبُعثنا من جديد..» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ٤).

تستمر هذه الشخصيات في البحث الدؤوب عن غربتها وخلال ذلك تكتشف أنها تلقت دعوة غامضة من قبل شخص خامس غائب عن المكان وعليها انتظاره: «سارة: أنظروا ثمة خامس./ الجميع: نحن نتنظر وافداً خامساً.. (صمت)...» (قلعجي، ١٩٨٠، ص٥).

وفي مكان آخر: «الجميع بصوت واحد: أقبل أيها المنتظر.. مهما كنت، شراً أنت.. خيراً أنت، أقبل أيها المنتظر..» (قلعجي، ١٩٨٠، ص٦).

تؤكد حقيقة الشخص الخامس/تيمور لنك، من ذلك النقش الذي يكتشف أثناء البحث عن معالم المكان. فيهبط تيمور لنك من فوهة الكهف وهبوطه يعطي للشخصيات دلالة ما لأنه تيمور لنك، وهو الوحيد الذي يعرف اسمه ويعرف شخصيته، لا يزال طازج الذاكرة وطازج الإحساس بالحياة الغابرة. إنه «تيمور لنك بن طرغاي، من بلدة كش، من قبيلة البرلاس» (قلعجي، ١٩٨٠، ص٨) وهو يعرف نفسه على أنه «تيمور لنك، ملك التتر، غازي العالم» (قلعجي، ١٩٨٠، ص٨). إن تيمور لنك يعرف الأشخاص الأربعة، فذاكرته لم تتفحم بعد، إنه يدعو المرأة باسم سارة ويعرفها بأنها زوجته، وهي لا تملك أية معرفة بذلك، ويدور حوار بين تيمور لنك العارف لنفسه والأشخاص الأربعة الذين لا يدرون من هم. فتبدأ لعبة الحب بحيث كل من الأشخاص الأربعة يحاول تقديم أوراق اعتماده ليفوز بقلب تيمور لنك، لكنهم جميعاً يفشلون بالاختبار الذي قدموه: «بايزيد: فنانٌ فاشلٌ/ تقي الدين: ألعانه مسروقة/ تيمور لنك: هل أحطم طنبوره/ بايزيد: رجعي مازال يؤمن بنظرية الفن للفن./ تيمور لنك: لا أفهم هذه الفلسفة، دعوني أدق عنقه وأحطم طنبوره./ تقي الدين: يناجي سارة).. حبيبتي! قوامك كالرمح ونظراتك كالسيف يا رمز النضال.. نهداك قنبلتان، وكلماتك رصاص.. أيتها الكلمة التي يحملها الثوار منارة.. / تيمور لنك: لا.. لأحتمل ذلك، هذا خطر وتتحدث عن الثورة.. هذا خطر.. أنا تيمور» (قلعجي، ١٩٨٠، ص٩).

وكان يمكن أن يستمر هذا النقاش إلى ما لا نهاية، لولا أن يخترق المكان نمتار، المسؤول عن أمور العالم السفلي. الحائط ينفرج، صوت قطار يعبر نفقاً، وفي هذا الحين يدخل نمتار: «نمتار: لم كل هذه الضجة. أنا نمتار حارس العالم السفلي، من منكم تيمور لنك؟ / تيمور لنك: أنا هو./ نمتار: عليك بتسليم السيف والتاج، هذه الأشياء لاتخصك./ تيمور لنك: لا، لن أفعل، هذا تاجي، أنا ملك التتر، (ينادي نورالدين)/ نمتار: يقهقه بوحشية) كلمة ملك لاتعني هنا شيئاً» (قلعجي، ١٩٨٠، ص٨٧).

## التعقيد (الهبوط الثاني)

يشير نمتار إلى تيمور لنك للانتقال إلى مكان آخر/الهبوط الثاني يبدو كقاعة محكمة في العالم السفلى ولا بد من هذا الانتقال، هذا الهبوط درجة أخرى في سلم الجحيم باتجاه الأسفل. لذلك وبعد حوار آخر بين تيمور لنك وأشخاص المغارة، يخترق نمتار المكان ثانية: «نمتار: النفر تيمور بن طرغاي، لديّ أوامر بتعريتك تماماً، لنظهر ثيابك من مكروب قتال، اخلع ثيابك قطعة قطعة./ تيمور لنك: وهل أبقى عارياً./ نمتار: عندما تعود عارياً تماماً، ستخلص من إحساسك بالعطش والجوع وتصبح جزءاً من لا نهاية» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ١٠٤).

مع الهبوط الثاني إلى مكان جديد يتحول الأشخاص الأربعة إلى قضاة العالم السفلي يحاكمون تيمور لنك، مع المكان الجديد استعاد الأشخاص الأربعة ذاكرتهم، عرفوا من هم وما هي أسماؤهم؟ مع تقدم الحدث نعلم أن حسن، هو الأمير حسن شقيق ألاجي وأن تيمور لنك قطع رأسه ذات يوم خوفاً من طموحه السياسي، وبايزيد فهو السلطان العثماني الذي خاض مع تيمور لنك حرباً ضروساً، وسارة، فهي زوجة الأمير حسن، وبعد مقتل الأمير حسن اغتصبها تيمور لنك له، وأما تقي الدين، فهو قاضي دمشق. يتمكن تيمور لنك أن يرد ادعاءات الأشخاص الأربعة إلى نحوهم؛ أما المعترضون فكثيرون يدينون تيمور لنك لأنه أهداهم الموت والجوع. يتم الهبوط الثاني مع الأخذ بقرار إدانة تيمور لنك، وهكذا يبدأ هبوطه الثالث إلى المكان الثالث، ومع المكان الثالث تتخذ أحداث المسرحية انعطافاً ثالثاً.

## الحل (الهبوط الثالث)

في الهبوط الثالث تبدلت الأشياء بدلاً غريباً فهي تبدو في مكانها إلا أنها استحالت إلى قبور، فغدت منصات القضاة ومقاعد قبوراً، وبدت الشمس ساكنة سوداء، إنه توقف الزمن، الزمن الأسود الساكن، أي انتهاء الصيرورة فلا قوة فاعلة سوى قوة السحق والدمار. «برزت أعمدة أثرية مكسرة وبقايا قصر وبيوت مهدمة، بحيث يوحي المكان بمدينة دائرة تقبع المقبرة في طرفها، خلف المقبرة، تبدو الشمس سوداء على خط الأفق ثابتة لا تتحرك» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ١٣٧).

إن أعمال تيمور لنك والمواقف التي ارتكبها بدت بصورة أشياء المكان، قبور، بيوت مهدمة، جثث، وبدت هي القاضي والحكم وهي التي تبت بالقرار والمصير، «إن لغة المكان التعبيرية تمثل مطرقة القضاء والتي حكمت على تيمور لنك بمصيره النهائي، أعماله هي القضاء الحق وهي منفذة القرار، فهي جحيمه ويحاول تيمور لنك أن يقاوم بشدة جذب

المكان والتأثير الذي يمارسه على وعيه وجسده والقادر على تبديل حتى صورته الجسدية» (فاضل، ٢٠٠٣، ص ١٠٢). يتحدث تيمور لنك في يأس وهزيمة: «تيمور لنك: أهي اليقظة من جديد.. عبث في عبث.. ودائرة الليل تخنق كل شيء.. ماذا تنفع اليقظة وهذا الليل يخفى كل الموجودات... ذكرياتي عفنة تفوح منها رائحة الدمط لايمكن أن تلاحقني أشباح الذين شنقتهم، رغيفٌ للجائع، ماء، قطعة خبز... لاشيء، لاشيء غيرعظام الموتى... والأرض شققها الجفاف... لم يعد ثمة أمل... والعتمة عدو الإنسان الأكبر» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ١٣٧).

فيحذف كحشرة على يديه ورجليه، يبدو كحشرة سوداء أشبه بصرصار ويحاول ألا ينقلب على ظهره. وخلال مونولوج طويل مؤثر ساخر يتعري ويتصلب ويسقط على ظهره، ويده ورجلاه إلى الأعلى: «تيمور لنك: أية قوة خفية تجذبني نحو تلك النقطة السوداء.../ يجب ألا أسقط، يا للكارثة، إنني أتحوّل إلى حيوان مفصلي» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ١٣٩).

يسقط تيمور لنك على ظهره، يخضع لقوة جذب غامضة تسحبه بيّطاً إلى عمق المسرح، حيث تتكاثف الظلمة، يختفي شيئاً فشيئاً ويُسَمَع صوتٌ عميقٌ أت من بعيد، صوتٌ يجمع بين القوة والحزن والمعاناة: «الصوت: تيمور لنك! أيها الصرصار!» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ١٤٢). وهكذا تنتهي المسرحية بانتصار مطلق للمكان، فالمكان ذاته هو الصيرورة لأنه قام بابتلاع تيمور لنك، إنه اتحاد الزمان بالمكان في نقطة واحدة وفعل واحد «امتزج الزمان والمكان، كل شيء ينهار، يرتصّ، يندم» (قلعجي، ١٩٨٠، ص ١٤١).

وفي المسرحية ظواهر أخرى تدل على الاتجاه التاريخي للمسرحية، من هذه الظواهر استخدام المعجزة كأداة خاصة بشخصيات المسرحية. والمعجزة هي «خرق لنواميس الكون أو لقوانين الكون، يعطيها الله سبحانه وتعالى لرسله ليدل على منهجه ويثبتهم به ويؤكد للناس أنهم رسله تؤيدهم السماء وتنصرهم» (خلاف، ١٣٥٨، ص ١٤٦). وقلعجي أفاد منها فجعل لكل شخصية من هذه الشخصيات معجزتها الخاصة بها، تحملها معها لأنها جزء من تكوينها التاريخي ثم المعاصر. فهذا تقي الدين، يحمل إعجازه في يده وهو الكتاب، وأي كتاب هذا؟ تاريخ، قانون، أدب، سياسة، زراعة، صناعة، في الأخلاق؟، إنه صالح لكل زمان ومكان: «تقي الدين: يوجد فيه بعض القصص ولكنه ليس رواية./ بايزيد: أهو كتاب جنسي؟/ تقي الدين: عيب يا رجل؟/ سارة: لعله كتاب تاريخ؟/ تقي الدين: لأنكر.. لكنه ليس بكتاب تاريخي.../ سارة: أخلاق؟/ تقي الدين: الأخلاق ليست في الكتب./ بايزيد: إذن نحافظ عليه./ تقي

الدين: من يقرأه يصبح دمه حاراً./ سارة: أهو كتاب ثوري./ تقي الدين: طبعاً.. الحيطان لها آذان...» (قلعجي، ١٩٨٠، ص٩).

وبإيزيد صاحب المعول، أداة يخرق بها العادات، أما خلال هذه الغفوة قد فقدتها والآن يبحث عنها و«أخيراً يجده مدفوناً في الكهف، فيلتقطه ويحاول جاهداً الخلاص من الكهف بواسطة ولكنه لم يفلح، فالرطوبة والعفونة تملآن المكان» (قلعجي، ١٩٨٠، ص١١).  
فكما يبدو من أحداث المسرحية بمراحلها الثلاثة أن الكاتب استخدم الشخصيات التاريخية للتعبير عن أحداثه الخيالية كي يسبرها سبراً معاصراً.

### النتيجة

المسرحية السورية مابعد الحرب العالمية الثانية قد ظلت تنظر بعين الاحترام إلى التاريخ بحيث يعتمد مؤلفها على حقائق تاريخية ويعامل معها ويستفيد منها بمصادقية مستفيداً من كتب التاريخ. وعبدالفتاح قلعجي من كتاب المسرحية البارزة استلهم من التاريخ كعنصر رئيسي في مسرحياته، ففي مسرحية «هبوط تيمور لنك» تعامل مع الشخصية التاريخية/تيمور لنك ونجح في سبر أغوارها سبراً معاصراً ووفق في تعامله مع هذه الشخصية مستفيداً من استخدام الدلالات التاريخية في عناصر الزمان والمكان والأحداث من العرض والتعقيد والحل وانعكاس حالة الشخصية التاريخية/تيمور لنك على المعادل المقابل لها أي الحكومة الراهنة، كأن تلتقي هذه الشخصية بتوأمها المعاصر. تدل هذه المسرحية على أهمية الحرية في استيحاء التاريخ وعدم التقيد به مما يتيح إمكان التعبير عن قضايا معاصرة ويفسح مجالاً خصباً للخيال يصطنع فيه ما يشاء، مما يمكن أن يحمل روح التاريخ ومناخه ويظل غير مسؤول عما يضيفه إليه؛ لأنه لا يدعي توثيقه ولا إحياءه ولا تفسيره، ولأن غايته لم تكن التاريخ وإنما كانت الواقع الحاضر.

## المصادر والمراجع

١. ابن عريشاه (١٣٧٣ش). زندگي شگفت آور تيمور. ترجمة محمد علي نجاتي، ط ٥، طهران: النشر العلمي والثقافي.
٢. أحمدبناهي، محمد (١٣٧٢ش). تيمورلنك جهره هراس انگيز تاريخ. ط ٢، طهران: حافظ نوين.
٣. إسماعيل، سيد علي (٢٠٠٠م). أثر التراث في المسرح المعاصر. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر.
٤. البعلاو، محمد (٢٠٠٦م). الكاتب والناقد المسرحي عبدالفتاح قلعجي. تاريخ المراجعة: <http://tishreen.inet.sy> ٢٠١٢/٠٩/٢٣
٥. بعلي، حضاوي (٢٠٠٨م). الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجاً). الجزائر: منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف.
٦. بلبل، فرحان (٢٠٠١م). مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
٧. بلبل، فرحان (٢٠٠٣م). النص المسرحي: الكلمة والفعل. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
٨. تاكستن، حيدر؛ وآخرون (١٣٨٤ش). تيموريان. ترجمة يعقوب آزند، طهران: نشر المولى.
٩. خلاف، عبدالمنعم (١٣٥٨هـ). النبوة الوحي المعجزة. القاهرة: مجلة الرسالة، العدد ٣١٦.
١٠. سلام، محمد زغلول (دون تا). المسرح والمجتمع في مائة عام. الاسكندرية: منشأة المعارف.
١١. الشنطي، انتصار خليل (٢٠٠٧م). القضايا الفكرية والفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٢. الشيخ خليل، جواد محمد (١٩٦٨م). كيف تعد بحثاً. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
١٣. صمدي، بيژن (١٣٧٠ش). ملاقات ناممکن حافظ وتيمور. مجلة كيهان انديشه، العدد ٣٨.
١٤. عبدالوهاب، شكري (٢٠٠٩م). النص المسرحي: دراسة تحليلية الأصول. الاسكندرية: مؤسسة الحورس.
١٥. عنبر المحامي، محمد عبدالرحيم (١٩٦٦م). المسرحية بين النظرية والتطبيق. ط ٢، القاهرة: الدار القومية.
١٦. فاضل، وليد (٢٠٠٣م). الزمان والمكان في مسرح عبدالفتاح قلعجي. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

١٧. فتحي، إبراهيم (١٩٨٦م). *معجم المصطلحات الأدبية*. ط ٣، تونس: المؤسسة العربية للناشئين المتحديين.
١٨. القط، عبدالقادر (١٩٧٨م). *من فنون الأدب المسرحية*. بيروت: دار النهضة العربية.
١٩. قلعجي، عبدالفتاح (١٩٨٠م). *هبوط تيمور لذك*. بيروت: دار ابن رشد.
٢٠. \_\_\_\_\_ (٢٠٠٣م). *خواطر ملونة في التجربة المسرحية*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
٢١. مجموعة من المؤلفين من جامعة كمبريج (١٣٧٩ش). *تاريخ ايران دوره تيموريان*. ترجمة يعقوب آژند، طهران: ديبا.
٢٢. مجموعة من المؤلفين (١٩٨٥م). *الأدب والأنواع الأدبية*. ترجمة طاهر حجار، ط ٣، تقديم محمود الريدائي. دمشق: دار طلاس.
٢٣. \_\_\_\_\_ (٢٠٠٣م). *حياة وأعمال الأديب والباحث والمسرحي عبدالفتاح قلعجي*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
٢٤. محبك، أحمد زياد (١٩٨٩م). *المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر*. ط ٢، دمشق: دار طلاس.
٢٥. مشكين فام، بتول (١٣٨٨ش). *البحث الأدبي مناهجه وأصوله*. ط ٥، طهران: سمت.
٢٦. الهاشمي، محمود منقذ (٢٠٠٣م). *عبدالفتاح قلعجي كما عرفته*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.