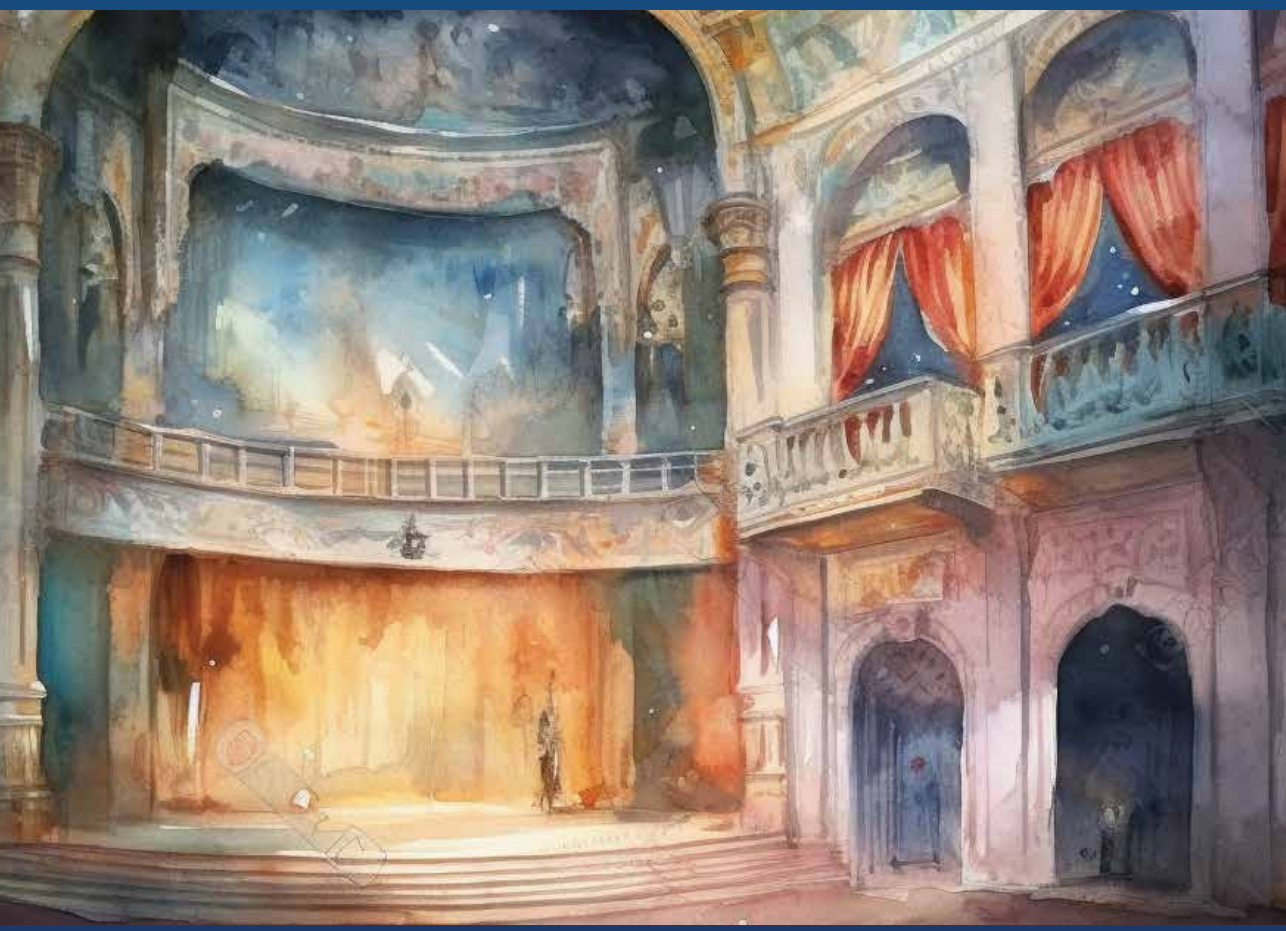
مؤسسة عبد الحميد شومان
ABDUL HAMEED SHOMAN FOUNDATION
البنك العربي - ARAB BANK

البنك العربي
ARAB BANK

إغواءات خشبة الحرية

ملتقى النص المسرحي الأردني الأول

(دورة جمال أبو حمدان)



تقديم: د. صبحة علقم

إغواءات خشبة الحرية

ملتقى النص المسرحي الأردني الأول

(دورة جمال أبو حمدان)

إغواءات خشبة الحرية

ملتقى النص المسرحي الأردني الأول (دورة جمال أبو حمدان)

إعداد: مؤسسة عبد الحميد شومان

تقديم: د. صبحة علقم

الطبعة الأولى 2023.

© حقوق الطبع محفوظة.

مؤسسة عبد الحميد شومان،
ذراع البنك العربي للمسؤولية الثقافية والاجتماعية

مؤسسه عبد الحميد شومان

هاتف: (4633372 - 00962 / 4633627 – 00962)

فاكس: (4633565 - 00962)

صندوق بريد: (940255 عمان، 11194 الأردن)

بريد الكتروني: AHSF@shoman.org.jo

Shomanfdn

www.shoman.org

الأهليّة للنشر والتوزيع *e – mail: alahlia@nets.jo*

الفرع الأوّل (التوزيع): المملكة الأردنيّة الهاشميّة، عمّان، وسط البلد، بناية 12

هاتف 4638688 6 00962، **فاكس** 4657445 6 00962

ص. ب: 7855 **عمّان** 11118، **الأردنّ**

alahlia_bookstore : AlAhliaBookstore :

الفرع الثاني (المكتبة): عمّان، وسط البلد، شارع الملك حسين، بناية 34

بيانات الفهرسة الأولية للكتاب:

عنوان الكتاب	إغواءات خشبة الحرية: ملتقى النص المسرحي الأردني الأول (دورة جمال أبو حمدان)
إعداد	مؤسسة عبد الحميد شومان (الأردن)
بيانات النشر	عمان: مؤسسة عبد الحميد شومان، 2023
الوصف المادي	170 صفحة
رقم التصنيف	792.09565
الواصفات	/العروض المسرحية//النقد//الدراسات الفنية//الأردن/
الطبعة	الطبعة الأولى

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مُصنفه ولا يعبّر هذا المصنّف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية الأردنية:(2023/11/6389)

ردمك: ISBN 978-9957-19-085-9

إغواءات خشبة الحرية

ملتقى النص المسرحي الأردني الأول

(دورة جمال أبو حمدان)

تقديم: د. صبحة علقم

المحتويات

مقاربات في النص المسرحي الأردني ..... د. صبحة أحمد علقم 7

ملتقى النّص المسرحي الأردني الأول (دورة جمال أبو حمدان).....15

الجلسة الأولى ..... رئيس الجلسة: أ. مفلح العدوان . 17

روّاد كتابة النّص المسرحي ..... أ. عبد اللطيف شمّا 19

النصّ المسرحي الأردني: محطّات وأسماء ونماذج... د. صبحة علقم 29

استلهام التراث والتاريخ في النص المسرحي الأردني د. فراس الريموني..... 47

أنا والمسرح بين الحضور والغياب ..... أ. هاشم غرايبة..... 73

الجلسة الثانية ..... رئيس الجلسة: أ. هيا صالح ... 89

النص المسرحي في الأردن من الكتابة الأرسطية إلى الكتابة

اللاأرسطية وما بعد اللاأرسطية من 2006–2022 .....د. مجد القصص..... 91

مواكبة النقد للنص المسرحي بين الأكاديميا والإعلام.. د. عمر نقرش 113

أصابعي لم تزل من نعناع .....أ. حسن ناجي 125

الجلسة الثالثة جمال أبو حمدان مبدعاً ومسرحياً

.....رئيس الجلسة: أ. هزاع البراري . 133

تجربة جمال أبو حمدان في كتابة المسرح .....أ. باسم دلقموني.....135
التجديد والتجريب في مسرحيّات جمال أبو حمدان .د. محمد عبيد الله.....149
ريشة تبحث عن جناح طائر/ شهادة .....أ.طاهر رياض 165
استعادة جمال أبو حمدان/ شهادة.....أ. أسعد خليفة.....171

التقديم

مقاربات في النص المسرحي الأردني

د. صبحة أحمد علقم(*)

حظي المسرح منذ زمن بعيد بمكانة خاصة، بل غدا مزية للتقدم الحضاري وسمة للازدهار الثقافي، وأي مجتمع يتجاوز طفولته الفكرية نجد مسرحه بالضرورة يشبّ عن الطوق وينهض ليمثّل أفرادَه ومنظومتهم الحضارية، لذا لا يمكن التنكر للدور المهم الذي يلعبه المسرح إلى جوار الفنون الأخرى الأدبية والتشكيلية والموسيقية وغيرها.

ولعل نجاح المسرح منوط بعملية معقدة ومركبة لا تتحقق إلا بتحقق ثلّة من الأقانيم التي تتمثل أجزاؤها المركزية في النص والممثلين والجمهور، وتنضاف إليها اشتراطات مادية تسهم في رفع سوية المنتج الفني المسرحي تتصل بالفضاء المسرحي؛ مكاناً وسينوغرافيا وديكوراً وغيرها.

ولأن الفنون تنهض بمقاربتها ومساءلتها النقدية واستمرارية الجدل حولها، فإن النقد المسرحي ضرورة لا يمكن إنكارها لرفع سوية النص

(*) أستاذة الأدب والنقد الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزيتونة الأردنية.

المسـرحي، وهـو فعـل إيجابـي يخلـق حالة وعـي ثقافـي بالمسـرح وتذهب به إلـى فضـاءات إبداعيـة متجددة.

لـذا فـإن إقامـة ورشـات أو نـدوات أو مؤتمـرات أو ملتقيـات لمقاربـة النصـوص المسـرحية ونقدهـا تؤكـد علـى الحـراك الجميـل باتجـاه ثقافتنـا المسـرحية ومُنتَجِنـا المسـرحي، ولعل خير ما يمثـل هذه الحالـة الإيجابية إقامة مؤسسـة عبد الحميد شـومان لملتقى النص المسـرحي الأردني يوم 6-5-2023 بمشـاركة متخصصيـن في المسـرح؛ كتّابـاً وأكاديميين ونقـاداً ومخرجين، طرح كل منهـم رؤيتـه للنص المسـرحي الأردنـي من زاويـة مختلفة، ليرسـم مجموعُ هـذه الزوايـا تصـوراً واقعيـاً لحالة نصنـا المسـرحي الأردني. وفي ظـل الافتقار إلـى إنتـاج الثقافـة المسـرحية نصاً ونقـداً فـإن تخصيص مؤسسـة عبـد الحميد شـومان وشـريكها مختبر السـرديات الأردنـي ملتقـى خاصاً بالنص المسـرحي الأردنـي، أشـبه بمغامرة مهمـة تسـجل للجهتيـن المنظمتين؛ ذلـك أن الاهتمام بالموضوعـات الجـادة والشـائكة بـات ضـرورة لرفـع سـوية المشـهد الثقافـي المحلـي ودفعـه باتجـاه التميـز والتجـدد والانزياح عـن النمطـي والمألوف.

يأتـي ملتقـى النـص المسـرحي الأردنـي ليقـف عنـد تجربـة الكتابـة المسـرحية الأردنيـة التـي سـعى أصحابهـا جادين لإنتـاج عمـل مسـرحي جاد ينـأى فيـه صاحبـه عـن مجـرد الترجمـة والتعريـب والاقتبـاس والإعـداد الذي وسـم النصـوص المسـرحية الأردنية فـي مراحل إنتاجهـا الأولى، فقـد حاولت الاقتـراب من الـذات المحلية وواقعها المَعيـش وقضاياها وهمومهـا وتطلعاتها وآمالهـا، مفيدة من التراث الإنسـاني بصـوره المتعددة لتقليص الهـوّة بين النص ومتلقيـه، ولجـذب متلقيـن أصبحـوا أكثر وعيـاً وانتخابـاً لما يعـرض عليهم في ظـل التكنولوجيـا الحديثـة والانفتاح علـى نماذج مـن الفنون العالميـة الجاذبة.

ومـن المهـم أن نسـجل هنـا ملاحظـة تتصـل بزيـادة النتـاج المسـرحي

بالمقارنة مع ما أنتج في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي، مع الانتباه إلى أن الحركة النقدية على مستوى نقد النص المسرحي المطبوع أو المعروض على خشبات المسرح لم تكن بالمستوى المأمول، بل كانت أقرب إلى الضعف والإهمال، مما لم يحقق تراكما يصعد بالإبداع المسرحي ويبني اللاحقون عليه، لكن ذلك لا يعني نفي الخير كلِّه، بل وجدنا نقداً صحفياً انطباعياً عمد أكثره إلى الذوق الشخصي، وهو ما يحسب للمنابر الصحفية الورقية التي كانت في أوج صعودها في تلك المرحلة.

تتجلى أهمية هذا الكتاب بأنه يوثق أعمال ملتقى النص المسرحي الأردني بما احتوته من شهادات إبداعية أو أوراق نقدية أو كتابات تأملية للمشهد المسرحي المحلي عاينت جميعها التحديات التي واجهت النص المسرحي وقاربت عدداً من المسرحيات ومؤلفيها.

ففي ورقة الباحث عبد اللطيف شما حديث عن روّاد كتاب المسرح ممن أتيح لنتاجهم المسرحي أن يترجم عرضاً مسرحياً، ويحقق المثلث المسرحي (النص، الممثل، الجمهور) فذكر المسرحيات التي عرضت في العشرينيات من القرن الماضي بداية تأسيس المسرح في الأردن مروراً بالستينيات، إذ تم استحداث دائرة الثقافة والفنون التي تضم أسرة المسرح الأردني عام 1965، والتي عدّت اللبنة الأساسية التي رسخت المسرح كحركة فنية تملك مقومات الاستمرار والانتشار حتى مطلع سبعينيات القرن الماضي، وهي الفترة التي توقف عندها الباحث.

جاءت الورقة الثانية بعنوان «النص المسرحي الأردني: محطات وأسماء ونماذج»، وقد عاينت فيها د. صبحة علقم عدداً من النصوص التي خطها مسرحيون أردنيون منذ العشرينيات حتى بداية العقد الثالث من الألفية الجديدة، فزخرت ورقتها بأسماء كتاب للنصوص المسرحية

تمثل تاريخ المسرح الأردني، واختارت ستة نماذج تمثل محطات مهمة في النص المسرحي الأردني، وهي على التوالي: مسرحية (الخيط) لجمال حمدان، ومسرحية (يا سامعين الصوت) لخالد الطريفي، ومسرحية (ظلمة الإمبراطور) لغنام غنام، و(أوراق الحب) لليلى الأطرش، و(عشيات حلم) لمفلح العدوان، و(ظلال أنثى) لهزاع البراري، وخلصت إلى أن النصوص المسرحية الأردنية خلال المئة سنة الماضية عالجت موضوعات تاريخية واجتماعية وسياسية وقضايا المرأة، وتوزعت بين المقاربات الجادة والساخرة، شأنها شأن النصوص المسرحية في العالم العربي، مع مراعاتها لخصوصية المجتمع الأردني وواقعه.

أما د. فراس الريموني فأشار في ورقته البحثية إلى موضوع مهم لا يمكن تجاهله عند الحديث عن النص المسرحي الأردني وهو موضوع استلهام الكتاب للتاريخ والتراث الإنساني في نصوصهم، ورأى أن هذا الاستلهام كان ضرورة فنية فرضتها ظروف اجتماعية وسياسية وسمت مرحلة تأسيس المسرح الأردني، واستمرت بعد ذلك، واتخذت أشكالاً متباينة تراوحت بين المباشرة والرمزية والإيحاء. واستعرض بعض الأعمال المسرحية لمفلح العدوان وهزاع البراري ومحمد العطيات وبسمة النسور التي اتكأت على التاريخ وشخصياته الخالدة وأساطيره التي تناقلتها الكتب السماوية والخرافات الشعبية، منطلقاً من أن الكاتب المسرحي لا يستغني عن هذا المعين الذي يوفر له القناع في طرح أفكاره ومضامينه بعيداً عن المباشرة والخطابية.

وأعلتْ د. مجد القصص في ورقتها المعنونة بـ»النص المسرحي في الأردن من الكتابة الأرسطية إلى الكتابة اللاأرسطية وما بعد الأرسطية من 2006 –2022» من قيمة نصوص العرض، وأكدت أن هذا لا يعيب المسرح

لأن الهدف الأول والأخير للنص المسـرحي هو أن يتحول إلى عرض مسـرحي يصـل بأفـكاره الى أكبر شـريحة مـن الجمهور، وهـذا وفق رأي القصص يسـهم فـي حل مشـكلة النص المسـرحي الأردني والعربي الذي يشـكو دائمـاً من أزمة وجـود نصـوص جيـدة. كمـا اسـتعرضت العديد مـن الأعمـال المسـرحية التي تنتمـي إلى المسـرح اللاأرسـطي وما بعـده منها: القنـاع، وسـجون، وكاركتير.

أمـا د. عمـر نقرش فقـد رأى في ورقتـه أن الحديث عن النص المسـرحي نقديـاً يعـد مغامـرة محفوفـة بالمخاطـر بوصفـه فضـاء إبداعيـاً مفتوحـاً يمنـح المؤلـف جـرأة الطـرح والمعالجـة فـي سـبيل تقديـم تصوراتـه واستكشـافاته المعرفيـة لمسـرح المسـتقبل، ورسـم رؤاه بموضوعيـة ومرونـة. وخلـص فـي ورقتـه التـي جـاءت بعنـوان «مواكبـة النقـد للنـص المسـرحي بيـن الأكاديميـة والإعـلام» إلـى أن النقـد المسـرحي فـي الأردن مـر عبـر مواكبتـه للخطـاب المسـرحي (نصـاً وعرضـاً) بمراحل أهمها: النقـد الصحفي الذي يمتـاز بالذاتية والانطباعيـة والتعميـم علـى عكـس النقـد الأكاديمـي الـذي حـاول توظيـف الأدوات الإجرائيـة فـي النقـد، للوصول إلى أحـكام بعيدة عـن الانطباع وأقرب إلـى الصـدق الموضوعـي، ناهيك عـن النقد التنظيـري الذي يحـاول أن يؤصل نظريـة نقديـة لمقاربـة النصـوص الإبداعية.

ومـن محاسـن هذا الملتقـى أنه احتفى بكاتب مسـرحي أردنـي أمد مكتبة المسـرح العربـي، لا الأردنـي فحسـب، بنصـوص قيمة حظيـت باهتمـام القراء والباحثيـن والمخرجيـن، وعرضـت مسـرحياته غيـر مـرة علـى مسـارح محلية وعربيـة، وهـو الأديـب جمـال أبـو حمدان. وقـد خصـص المخرج المسـرحي باسـم دلقمونـي ورقتـه للحديـث عـن «تجربـة جمـال أبـو حمـدان فـي كتابـة المسـرح». وبيـن أن جمـال دخـل المسـرح شـاهداً ودارسـاً لتاريخـه، ليسـتقر فـي مسـرح العبـث مندهشـاً ومنبهـراً بجاذبيته فـي تركيبيـة العلاقـة الجدلية بين

الشكل والمضمون. ولم يغفل الإشارة إلى دور أسرة المسرح الأردني بزيادة اهتمام الكاتب في النص المسرحي، ومحاولة كتابته نصوصاً محلية تعالج هموم أبناء مجتمعه وقضاياه السياسية والفكرية والاجتماعية. وقام باستعراض معظم مسرحيات جمال أبو حمدان مبيناً مواطن التأثر والتجديد فيها في الشكل والمضمون، وخلص إلى أن التراث الإنساني كان معيناً استقى منه الكثير في بناء مسرحياته التي تحمل هموم الإنسان في كل زمان ومكان.

وفي ورقة بعنوان «التجديد والتجريب في مسرحية جمال أبو حمدان»، أكد د. محمد عبيدالله على الثقافة الأدبية واللغوية التي يملكها جمال أبو حمدان، مشيراً إلى تعدد منابع التجديد والتجريب لديه، وانعكاسها على كتابته المسرحية، ما جعلها تحظى بدراسات ومقاربات نقدية كثيرة. وتناول عبيدالله بالدرس مسرحية (الخيط) التي تتكئ على التراث الإنساني، وتتعاطف مع ما سجله (هوميروس) في ملحمتيه الشهيرتين (الإلياذة والأوديسة)، حول حرب اليونان وطروادة التي مجّد هوميروس بطولاتها. و(رؤية أخيرة) التي تحاور قصة زرقاء اليمامة، و(زمن سندريلا) التي تستدعي حكاية سندريلا المكتوبة للأطفال. ما يميز هذه الورقة حديثها عن تجربة جمال أبو حمدان في كتابة المونودراما، ووقوفها عند التجريب في مونودراما (ليلة دفن الممثلة جيم) وغيرها.

إلى جوار ما تقدم من إشارات للأوراق النقدية التي قاربت النص المسرحي الأردني، حفل الملتقى بأربع شهادات إبداعية، منها شهادتان اتصلتا بالأديب جمال أبو حمدان، الأولى قدمها الشاعر طاهر رياض احتفى فيها بتجربة جمال الإبداعية التي تعددت وتنوعت، فهو شاعر وقاص وروائي ومسرحي، ولا يعجب من ذلك لأن الكتابة عند جمال متعة يمارسها

بشغف يعينه على ذلك ذكاؤه وثقافته الواسعة وشغفه المستمر بالمعرفة، فلم يحفل كثيراً بآراء النقد والنقاد، وبقي يعيش غواية الكتابة حتى فارقت روحه الحياة.

وحاول الفنان أسعد خليفة في شهادته «استعادة تاريخ جمال أبو حمدان» ككاتب درامي للإذاعة والتلفزيون. فقد كتب أعمالاً مهمة منها: العطش والينبوع والحجاج، وكتب مسرحيات حظي بالتمثيل فيها: (مسرحية شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف)، ومسرحية (الخيط). وعاين تجربة جمال في كتابة البرامج الوثائقية ومنها (ذاكرة مكان)، فالمكان وفق أسعد خليفة والإنسان صنوان لا ينفصلان، ويستحقان الاهتمام بهما رؤية وإبداعاً.

أما الروائي هاشم غرايبه فقدم شهادة يظهر عنوانها علاقته بفن المسرح، وقد وسمها بعنوان «أنا والمسرح بين الحضور والغياب»، فقد دخل المسرح وهو طالب في الصفوف الأساسية الأولى، ثم انقطع وعاد بعد ذلك للاهتمام بالنصوص المسرحية أثناء دراسته الجامعية في بغداد في سبعينيات القرن الماضي، ثم عاد وانخرط في فرقة عمون 74 وهي من أوائل الفرق الأردنية التي نهضت بالمسرح الأردني، وتعرف من خلالها على قامات المسرح الأردني (جمال أبو حمدان وجميل عواد وجوليت عواد...). ومن ثم أشار إلى المسرحيات التي كتبها وهو في السجن الذي دخله لأسباب سياسية، وانقطع بعد خروجه فترة ثم عاود الكتابة المسرحية من جديد، وهو يرى أن المسرح يعيش في داخله لم يفارقه أبداً.

وهذا ما أكده رائد آخر من رواد المسرح الأردني، وهو حسن ناجي في شهادته «أصابعي لم تزل من نعناع» والذي استهواه مسرح الطفل لأنه يقوم على الدهشة والمعرفة التي تعمر قلبه وعقله، وزادت مع مرور الأيام والأعوام. وأشار إلى تأثره بكتاب مسرح الطفل العربي ومنهم: عبد التواب

يوسف وعلي أمين...، وبين استفادته من التراث وقوالبه الشعبية في الكتابة لمسرح الطفل. ويؤكد أنه حتى تكتب للطفل تحتاج أن تكون طفلاً في داخلك.

الكتاب، بما يشتمل عليه من أوراق، يمثل إضافة مهمة لمكتبة النقد المسرحي الأردني التي ينقصها البحث الجاد، فالأوراق قدمت طروحات وأسئلة ستكون محط اهتمام الباحثين والمهتمين في المسرح، وهذا من شأنه أن يوجه اهتمام المبدعين نحو الكتابة المسرحية وتطويرها ليعود للمسرح الأردني حضوره المحلي والعربي.

ملتقى النّص المسرحي الأردني الأول

(دورة جمال أبو حمدان)

السبت 6 أيار (مايو) 2023

الجلسة الأولى

رئيس الجلسة: أ. مفلح العدوان

روّاد كتابة النّص المسرحي

إرهاصات البدايات ومرحلة التأسيس

أ. عبد اللطيف شمّا(*)

المسرح فن عريق ضارب في أعماق الثقافة والفكر الإنسانيين، وينفرد المسرح عن باقي الفنون باعتماده على العرض المسرحي، ولسنا هاهنا في صدد إثبات أو نفي وجود مسرح عربي قديم، وإنما غايتنا التأشير على إرهاصات البدايات التي كان من ثمارها غرس بذار المسرح في أرجاء البلاد، وساقتنا إلى ما نحن عليه اليوم من نهضة مسرحية. ونود التذكير بدايةً أنّ هدف هذه الورقة هو التركيز على رواد كتابة النص المسرحي ممن أتيح لنتاجهم المسرحي أن يُترجَم عرضاً مسرحياً يحقق المثلث المسرحي (نص وممثل وجمهور).

كان الأردن قبل عام 1921م يشكل الجزء الجنوبي من سوريا الطبيعية

(*) كاتب ومخرج مسرحي وتلفزيوني أردني.

المرتبطة بالإدارة العثمانية بدمشق وقد تميزت تلك المرحلة بعمق الصلات بين الأردن وفلسطين فما كان يجري في فلسطين كان يمتد إلى الأردن، ويتردد صداه في عمان، فقد ظهر في الأردن بعض النشاطات شبه المسرحية التي كان يقدمها نفر من (القاصين الجوالين) الذين كانوا يجوبون بلاد الشام يعرضون فنونهم من حكايات شعبية وسير وملاحم كحكايات أبي زيد الهلالي وعنترة على جمهور الفلاحين من أهل القرى، لكنّ ظاهرة المسرح في شرق الأردن كانت بتأثيرٍ من الفرق المسرحية العربية المجاورة التي كانت تجوب المنطقة، ومنها على سبيل المثال مسرحية (قاتل أخيه) لجميل البحري، التي عرضت في الأردن وسوريا بعد الحرب العالمية الأولى.. وبسبب سهولة الاتصال المباشر الذي كان يتم بين (مادبا) ومدينة (بيت لحم) في فلسطين نتيجة لأمان الطريق الموصل بين المدينتين، عرَض الأبوان الحيحي وزكريا الشوملي مسرحية (هاملت) في بيت ساحور ثم انتقلت إلى القدس ومادبا ومدن أخرى على ضفتي النهر.

وعندما حل الكاهن العربي (أنطون الحيحي) في مادبا، قام بإنشاء جمعية أسماها (جمعية الناشئة الكاثوليكية العربية) في مادبا وجعل من أهدافها التمثيل، فقدم أعمالاً عديدة كان يقوم فيها بدور المؤلف والمخرج ومن هذه الأعمال (الملاك والشيطان) و(الأميران الأسيران) و(الدبابيس) والمسرحية الهزلية (هات الكاوي يا سعيد). وكانت هذه الأعمال تقدم في الهواء الطلق، حيث تنصب الخيام في ساحة الدير لهذا الغرض. برحيل الأب الحيحي إلى بيت لحم، حل محله الأب زكريا الشوملي (من بيت ساحور) وازداد الاهتمام بالمسرح وتم تقديم العديد من التمثيليات العربية منها (قاتل أخيه، ابن وائل، السموأل -وفاء العرب-).

مع انتشار المسرح في تلك الفترة ازداد شباب المدن شغفاً بهذا

الفـن فأخـذوا بمحـاولات التأليـف ومنهم روكـس العزيزي الذي مسـرح رواية الأب يوسـف عمشـيني (سـجين جميـاج) ثم قدم مـن تأليفه وإخراجه مسـرحية (العاشـقان) عـام 1920/ 1921 التـي تحدثـت عن قصة حـب بين فتـى وفتاة من النصـارى يتفقـان علـى الـزواج إلاّ أن اختـلاف كل منهمـا فـي الانتمـاء الديني إلـى طائفـة معينـة قد حـال دون إتمام هـذا الزواج، ممـا أدى إلى هجرة الشـاب إلى بـلاد بعيـدة، واعتكفـت الفتـاة كراهبه فـي الدير.

يمكـن القـول إن مـن أهـم عوامـل انتشـار المسـرح فـي تلـك الفتـرة يكمـن فـي انتشـار الأديـرة والمـدارس وعـودة الدارسـين فـي القدس ودمشـق ممـن أحبـوا هـذا الفـن وتسـلحوا بالعديـد من اللغـات فاسـتطاعوا مـن خلالها نقـل مـا شـاهدوه أو سـمعوه أو قـرأوه خـارج حـدود الوطـن. ففـي إربـد قـدم «النـادي العربـي» عـام 1920 مسـرحية «سـهرات العـرب» قـام بهـا نفـر ممـن التحقـوا بمكتـب عنبـر فـي دمشـق لإكمـال تعليمهـم[1]. كانـت المسـرحية من تأليـف (عثمـان قاسـم) وتطرح موضـوع الصـراع السياسـي بين أحـرار العرب المطالبين باسـتقلال سـوريا وبين القادة العسـكريين الفرنسـيين الذيـن يأبون إلاّ حُكمـاً صوريـاً لسـوريا يضمن لهم إطـلاق أيديهم فـي مقدرات البـلاد ومصائر العبـاد. وشـارك فـي المسـرحية كل مـن (مصطفـى وهبـي التـل)، (سـليمان الصفـدي)، (سـامح حجـازي)، (جميـل وعبد اللطيـف شـاكر) و(محمد محي الديـن اللحـام) الـذي قابلتـه عـام 1979 أثناء إعـداد كتابـي الأول عن المسـرح الأردنـي وكان لايـزال يحفـظ دوره فـي المسـرحية.

(1) ممن التحق بمكتب عنبر في دمشق لإكمال تعليمهم سامح حجازي ومصطفى وهبي التل ومحمد صبحي أبو غنيمة، وكانوا من نشطاء الجناح الشبابي في الحركة الوطنية العربية التي تصدَّت للاحتلال الفرنسي والبريطاني، والمناداة بالأمير فيصل ملكاً على سوريا بحدودها الطبيعية. والكاتب عثمان قاسم.. من الزعماء الاستقلاليين في سوريا والداعين لمحاربة الاستعمار بشتى أنواعه وداعية لوحدة الوطن العربي، عاش في الأردن فترة طويلة.

وهنا تجدر الإشارة إلى محاولات الأديب عقيل أبو الشعر الذي تعلّم في القدس، ثم أكمل دراسته في روما وحقق شهادات عليا في الفلسفة والموسيقى، حيث عكف على التأليف والترجمة لإجادته عدة لغات فكتب مسرحية حول أمجاد العرب القومية، وقد كان سكرتيراً لجمعية العرب الفتاة.

بعد قيام الثورة العربية الكبرى تأسست المملكة بقيادة المغفور له الملك عبد الله الأول بن الحسين. وبالرغم من مشاغله السياسية فقد كان مجلسه منتدىً أدبياً يؤمه المبدعون من الشعراء والمفكرين والعلماء وأهل الفقه. وفي عهده بدأت بواكير النهضة المسرحية... في تلك الفترة نشط العزيزي فقدم عددًا من المسرحيات كتبها وأخرجها ومثّل فيها، وكانت مسرحيات تستلهم التراث والقضايا الاجتماعية ومنها: (المتمردة) 1922، (المتهمة 1922)، ففي المتمردة إدانة لسلوك الآباء المتزمتين الذين يحرمون الفتيات من أبسط حقوقهن حيث فتاة تتمرد بسبب تزويجها في سن مبكرة فلم تعد تطيق العيش مع ذاك المسنّ، أما مسرحية المتهمة فتحكي عن غيرة زوجة الأب من ابنة زوجها ونصب المكائد للتخلص منها، ويذكر هنا ونظراً لعدم وجود فتيات للقيام بالأدوار النسائية في تلك العروض فقد مثل الشباب تلك الأدوار ومنهم يوسف بن حنا الفرحان، فاضطروا لتقديم مسرحية (المتهمة، والمتمردة) في بيت المؤلف تفادياً للإحراج.

ولأنّ العزيزي كان معلماً فقد تابع تقديم مسرحياته في السلط وعجلون حيث كان ينقل فيما بعد، فقدّم في السلط مع جريس قبعين مسرحية صلاح الدين. ومن أهم الأعمال التي قدمها العزيزي مسرحية (الأرض أولاً) التي تصور هجوم إبراهيم باشا المصري على الكرك في منتصف القرن التاسع عشر مطارداً المناضل الفلسطيني قاسم الأحمد الذي هرب من نابلس

واحتمى بالكرك وأهلها الذين هبّوا لحمايته ورفضوا تسليمه لإبراهيم باشا.

في ثلاثينات القرن العشرين توالت الفرق المسرحية العربية لتقدم فنونها في قاعة سينما البتراء بعمان، كما نشطت المدارس في تقديم العروض المسرحية. ففي الكرك عام 1933 قدم نادي مؤاب مسرحية «الأسير» التي كتبها المدرّس في مدرسة الكرك محمد المحيسن[1] وهو من خريجي مكتب عنبر بدمشق عام 1908، المسرحية تحكي قصة كفاح بطل الثورة المغربي (عبد الكريم الخطابي) ضد الاحتلال الإسباني... وكانت مسرحية الأسير قد عرضت من قبل في ديترويت بأمريكا قبل أن يعود مؤلفها إلى الكرك ليتولى التدريس في مدرستها. واستجابت مدرسة إناث عمان في تلك الفترة، فترة الزلازل، ولما أصاب عشيرة بني حسن من قحط فقدمت ثانوية بنات عمان في سينما البتراء مسرحيتي «السموأل- وفاء العرب»[2] لأنطون الجُميّل، و«في سبيل التاج»[3] للمنفلوطي رصد الريع للفقراء من أبناء العشيرة. واقتصر الحضور على النساء كما أن التمثيل

(1) حكم عليه بالإعدام من قبل حكومة تركيا، فهرب إلى الولايات المتحدة الأميركية وعاش فيها خمسة عشر عاماً أصدر خلالها جريدة بالعربية أسماها (الصراط)، وأسّس جريدة أخرى مع عبد الحميد شومان لم يتسنّ لها الاستمرار أكثر من سنة واحدة، وأسمياها «جريدة الدبور» عاد إلى الأردن عام 1932 وعين عام 1933م رئيساً للديوان الأميري.

(2) مسرحية تاريخية تحكي عن «السموأل» الشاعر الجاهلي الذي ترك الشاعر «امرؤ القيس» دروعًا أمانةً لديه؛ خوفًا من بطش «المُنذر» ملك العراق آنذاك، وعندما أراد «المُنذر» أخذ الدروع رفض «السموأل» التفريط في الأمانة، فقبض «المُنذر» على ابنه لإجباره على التسليم؛ فأصرَّ «السموأل» على موقفه، فقتل «المُنذر» الولد أمام عيني أبيه، فازداد الأب إصرارًا على حفظ الأمانة حتى سلَّمها لأصحابها، فأصبح يُضرب به المثل في الوفاء وحفظ الأمانة، فمن أوفى من السموأل؟!

(3) في سبيل التاج، رواية من تعريب مصطفى لطفي المنفلوطي، وهي في أصلها مسرحية شعرية للأديب فرانسوا كوبيه عام 1895م وهي رواية تمثيلية، تدور أحداثها في القرن الرابع عشر على أرض البلقان، لعبت فيها الشخصيات أدواراً متباينة بين الانتماء والخيانة كعادة أي شعب محتل.

أيضـاً اقتصـر على المدرسـات وسـيدات المجتمع فـي أدوار الرجـال أيضاً وتم إحضـار ملابـس التمثيـل مـن القدس كمـا روت السـيدة سـلوى نصيـر وكانت إحـدى طالبـات المدرسـة آنذاك.

وفـي الأربعينـات من القرن العشـرين وفـي أجواء النضال ضـد الاحتلال الصهيونـي لفلسـطين قدمـت مدرسـة عمـان الثانويـة مسـرحية «الوطـن» كتبها عبـد الوهـاب أبـو السـعود وأخرجهـا حمـد الفرحـان عـام 1944 وعـاد زهيـر كحالـة ليخرجهـا لمدرسـة الكليـة العلميـة الإسـلامية عـام 1948. وتميـزت مدرسـة عمـان الثانويـة بتقديم عدد مـن المسـرحيات تعاقب علـى إنجازها كل مـن حمد الفرحان والأسـتاذ حبيـب الأفيوني ومنها مسـرحية «أميـرة الأندلس» ومسـرحية «المعتمـد بـن عبـاد» عـام 1946 علـى سـينما الزهـراء بإربد وشـارك فيهمـا أديـب الحافـظ الـذي كان طالبـاً في المدرسـة.

عـام 1948م، قـدم نادي التمثيل والموسـيقى في إربد مسـرحية (الشـموع المحترقـة) كتبهـا وأخرجهـا صـلاح أبـو زيـد، وقـد عُرضـت المسـرحية فـي (سـينما الزهـراء) بإربـد ثـم انتقلـت إلـى (سـينما البتـراء) في عمـان وخصص ريعهـا لمسـاعدة اللاجئيـن الفلسـطينيين، ويذكـر أنها جمعـت نحو ألـف دينار فـي ذلـك الوقـت. ثـم قدمـت عـام 1956 مسـرحية (أرجوحـة الأبطـال) كتبهـا وأخرجهـا (محمـد أبو غربية) تحدثـت عن عمليـات الإعدام التي نفذهـا الغزاة الصهاينـة بحـق ثلاثـة مـن رجالات فلسـطين وهـم (محمـد جمجـوم)، و(عطا الزيـر) و(فـؤاد حجازي).

وفـي الخمسـينات وبداية السـتينات مـن القرن العشـرين نشـطت الأندية الشـبابية والفـرق الخاصـة لتعـزز توجـه المسـرح الأردنـي القومـي فقدمـت مسـرحيات تميـزت بالحماسـة والصـدق والاسـتجابة المباشـرة للأحـداث السياسـية فقـدم منيـر الطاهر «دمـاء في الجزائـر». ومن بين الناشـطين في مجال

المسـرح كان إبراهيـم الخطيـب ومؤسسـة أضـواء النجـوم التـي قدمـت اقتلـوا ولـدي، يـأس وفـرج والمصـور الغلبـان، كمـا كان نايف نعناعـة مهتماً فأسـس فرقـة نـادي هـواة الفنـون وقـدم مسـرحيات منهـا حكايـة وحيـد، وآنسـة تريـد مقابلتـك. ومـن بيـن النـوادي المنتشـرة فـي البـلاد تميـز نـادي مخيم الحسـين باحتضـان المواهـب التـي غدت نجومـاً فيمـا بعد ومنهـم مهدي وهشـام يانس وهشـام الهنيـدي وربيع شـهاب.

فـي أوائـل السـتينات كانـت هنـاك فـرق شـعبية تابعـة لبلديـات البيـرة ورام اللـه وأريحـا ونابلـس أخـذت علـى عاتقهـا مهمـة إقامـة مهرجانـات فنية ومسـرحية فـي هـذه المـدن لتشـجيع السـياحة، شـكلت لها لجنـة عليا برئاسـة وزيـر السـياحة وعضوية الفنـان التشـكيلي مهنا الـدرة والمخرج هانـي صنوبر. توالـت مهرجانـات الاصطيـاف فيهـا مـن 1962 لغايـة 1966 حيـث قدمـت عـدداً مـن الأوبريتـات التـي حملـت قضايا الوطـن، وطرحـت مآسـي الهجرة، بأسـلوب الرقص الشـعبي، والاسـتعراضات، شـارك فـي كتابتها كل مـن: هدية عبدالهـادي مسـرحية (لقـاء) تحكـي عـن هجـرة الفلسـطيني مـن خـلال قصـة حـب بيـن شـاب وفتـاة يلتقيـان عند بئـر للمـاء وتتطـور الحكايـة فيتعـرف والد الشـاب علـى الفتـاة ويتضـح لـه أن الشـاب هـو ابنـه الـذي فقـده أثنـاء الهجرة بينمـا الفتـاة هـي التـي تبناهـا أثنـاء الهجـرة وهو يبحـث عن ابنـه، يتعانـق الأب وابنـه وتقيـم البيـرة احتفـالاً باللقـاء، وعبـد اللطيـف البرغوثي أوبريـت (عرس الطيـرة)، وعبدالرحيـم عمر مسـرحية (عيـن القصر) ومسـرحية (تـل العرايس) التـي قدمـت فـي مهرجـان (أريحا).

يمكـن اعتبـار عـام 1965 الذي تـم فيه اسـتحداث دائـرة للثقافـة والفنون تضـم «أسـرة المسـرح الأردني» هو اللبنة الأساسـية التي رسـخت المسـرح في المملكـة كحركـة فنيـة تملـك مقومـات الاسـتمرار والنمـو والانتشـار والتطور

بتوفـر عاملين مهمين وهما تأسـيس أسـرة المسـرح الأردني متزامناً مع تأسـيس الجامعـة الأردنيـة ومسـرحها الجامعي مما شـكّل النواة الصلبـة الأولى للحركة المسـرحية، فإلـى جانـب مهرجانـات الاصطيـاف شـهدت الجامعـة الأردنيـة نشـاطاً مسـرحياً متميـزاً، قـام بـه عـدد مـن طلابهـا المهتميـن بالأمـور الفنيـة كصـلاح أبـو هنـود وعبداللطيـف شـما وبهـاء أبو طـه ومهـدي يانس وأشـرف أباظـة، فقدمـت فـي البدايـة أعمـال مسـرح المجتمـع لتوفيـق الحكيـم وبعض الأعمـال المحليـة منهـا: سـبق صحفـي والطريـق إلى المجـدل للباحـث، وفي الأعـوام التـي أعقبـت عـام 67 تميـزت العـروض التـي قدمتهـا فـرق كليـات الجامعـة المسـرحية، بتناولهـا موضـوع مقاومة الاحتـلال والمنافحـة عن حرية الشـعوب ضد القهـر والاسـتعمار ومن هذه العـروض، (ثمن الحريـة) لروبلس وقامـت بإعدادهـا الطالبة شـادية كنعـان لكلية التجـارة، (العادلـون) لألبير كامو قـام بتعريبهـا الطالب عبداللطيف شـمّا لكليـة العلـوم، (الحرب) قـام بإعدادها الطالـب بهـاء أبـو طـه لكليـة الآداب، وفيمـا بعـد قـدم مهـدي يانـس مسـرحية (المؤسـس) للقـاص جمـال أبـو حمدان.

أمـا أسـرة المسـرح الأردنـي فقـد توالـت مواسـمها المسـرحية بتقديـم تجـارب وتنويعـات مـن الأدب العالمـي لغايـات تمهيـد الأرض المسـرحية البكـر فـي الأردن وإعدادهـا للبنـاء المسـرحي الصحيـح. وفي الموسـم الثالث فـي أعقـاب هزيمـة 1967م، أدرك هانـي صنوبـر أن اسـتيراد روبـرت تومـاس فـي الفـخ، وأوسـكار وايلـد فـي مروحـة الليـدي وندرميـر، وهنريك ابسـن في الأشـباح مجـرد مظاهرة سـياحية جيدة للتعريف بالمسـرح الحقيقـي، لكنها غير قـادرة علـى تثبيت جـذور مسـرحية في المجتمـع، فعهِـدَ هاني صنوبر للشـاعر عبدالرحيـم عمـر إعـداد مسـرحية (أفـول القمـر) (لجـون شـتاينبك) ونجـح عرضهـا نجاحاً كبيـراً لارتباطها بنـوازع الوجدان الشـعبي العـام، وتلقت الفرقة

دعـوة مـن سـوريا لتقديمهـا هنـاك، فمثلـت بالفعـل أربـع مـرات على مسـارح دمشـق، وسـجلها التلفزيـون السـوري، وحـذا العـراق حـذو سـوريا فقدمـت المسـرحية فـي بغداد وسـجلها.

وفـي أوائـل عـام 1970 شـاركت أسـرة المسـرح فـي مهرجـان دمشـق المسـرحي الثانـي بمسـرحيتين همـا (المفتـاح) و(الجـراد) للكاتب جمـال أبو حمـدان والمسـرحيتان فيهما دعوة إلى مواجهة واقع الإنسـان العربي ومشـاكله وقضايـاه، والسـبل فـي مواجهتـه المصيريـة. فـي 1971 قـدم صنوبـر مسـرحية «خالـدة» وهـي مسـرحية غنائية للشـاعر عبد الرحيـم عمر عرضت على مسـرح قصـر الثقافـة بمناسـبة الذكـرى الخمسـين لتأسـيس المملكـة، وتحكـي عـن مظاهـر التطـور التـي شـهدها الأردن منـذ قيـام الثـورة العربيـة الكبرى.

وقبـل مغادرتـه إلـى قطر عـام 1973 عهـد هاني صنوبـر إلى مهـدي يانس مهمـة إخراج النـص المسـرحي الأول للكاتب محمود الزيـودي «الضباع»، كما عهـد صنوبر إلى أحمد قوادري مهمة قيادة أسـرة المسـرح الأردنـي، والقوادري كان قـدم «الأقنعـة» لمحمود سـيف الديـن الإيراني علـى المسـرح الجامعي ثم بطاقـم أسـرة المسـرح فيمـا بعـد. كمـا عهـد للفنانـة مارغـو ملاتجليـان مهمـة الإعـداد والكتابـة للطفـل ومسـرحه، فقدمـت مسـرحية عنبـرة والسـاحرة عـام 1971.

ثـم قدمت الأسـرة نصـاً محلياً آخر وهو (رسـالة من جبل النـار) لمحمود الزيودي عام 1975 أخرجه المخرج (أحمد شـقم). وأشـادت المسـرحية بوحدة الشـعب الأردنـي والفلسـطيني، وضرورة دعـم مقاومة الأهل فـي الضفة الغربية إثر خسـارة عام 1967.

في عام 1975 قدم المسـرح الشـعبي لمؤسِّسـه إحسـان عماشـة مسـرحية

(ظـلام فـي عيـن الشـمس) للكاتـب أميـن شـنار أخرجهـا عمـر قفـاف، وفـي أواخـر عـام 1976م، قدم (شـعبان حميد) مسـرحية (الليلة يطلـع القمر) للكاتب الأردنـي (أميـن شـنار) وهـي مسـرحية تضـع الحـل الدينـي أمامنـا لكثيـر مـن مشـاكل حياتنا.

وبجملـة، فالسـبعينات ومـا بعدهـا فتحـت المجـال للكاتـب المسـرحي المحلـي مسـاحاتٍ للإبحـار فـي فضائنـا المسـرحي تجـاوز عـدد مرتاديه حتى العقـد الثانـي مـن الألفيـة الجديدة ما يزيـد ثمانين كاتبـاً، ما بيـن مؤلف ومخرج مؤلـف، منهـم (36) واظبـوا علـى التأليـف وآثـر الثبـات علـى حـب المسـرح كثبـات البلـوط فـي أرضنـا، مـا اسـتطاع إلـى ذلـك سـبيلاً ومنهـم مـن انحنـى لريـاح المواسـم التلفزيونيـة أو الحياتيـة... اللهم إنا نحب المسـرح ما اسـتطعنا إلـى ذلك سـبيلاً.

النصّ المسرحي الأردني: محطّات وأسماء ونماذج

د. صبحة علقم(*)

تشير الأبحاث المعنية بتاريخ المسرح في الأردن، إلى أن أول نص مسرحي مكتوب محليّاً كان يحمل عنوان «مات الكاوي يا سعيد»، وينسبه الدكتور مفيد حواتمة[2] إلى الأب البولوني يوحنا بونفيل من مدينة مأدبا عام 1914، فيما ينسبه غنام غنام[3] إلى روكس بن زائد العزيزي عام 1919، أما عادل لافي فينسبه إلى الكاهن أنطون الحيحي[4] عام 1918. وهو نص، أياً كان مؤلفه، ذو منحى كوميدي يسخر من المتكبّرين زمن الحكم العثماني.

تلت هذه المسرحية مجموعة نصوص مسرحية للعزيزي هي: «فيلسوف» 1920، «العاشقان» 1921، «المتهمة»، «ابن وائل»، و«فاء العرب»

(*) أستاذة الأدب والنقد الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزيتونة الأردنية.

(2) مفيد حوامدة، المسرح في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، 1993.

(3) غنام غنام، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد: المسرح في الأردن، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، 2009.

(4) عادل لافي، أوراق بيضاء من تاريخ المسرح الأردني 1818– 1960، وزارة الثقافة، عمان، 2002.

1922[1]، و«الأرض أولًا» الـذي يتكـون مـن خمسـة فصـول، وقـد كُتـب فـي الثلاثينـات، ونُشـر عـام 1971 فـي مجلـة «العرفـان» اللبنانيـة، ثـم نشـرته وزارة الثقافـة الأردنيـة عـام 1988[2].

وفـي نفس الفتـرة كتب وأخرج محمد المحيسـن مسـرحية «الأسـير» في الكـرك[3]. وفـي بدايـة الأربعينـات، كتب وأخرج حسـين سـراج مسـرحيتين في عمّـان هما: «الإنسـان سـيد المخلوقـات» و«جميـل بثينـة»، أعقبه حسـني فريز بمسـرحية «الإلـه علـى الأكروبـول» سـنة 1943[4]، ثـم إبراهيم قطان بمسـرحية «التجـارة بالبنات» سـنة 1946، وفـؤاد الخطيب بمسـرحية «فتح الأندلس» سـنة 1947، وشـعبان كبـة بمسـرحية «هموم منتصـف الليل» سـنة 1947، وصلاح أبو زيـد، أول وزيـر إعـلام في الأردن، بمسـرحية «الشـموع المحترقة» سـنة 1948، وقـد قُدّم ريـع عرضها في نـادي مـؤاب بالكرك للاجئيـن الفلسـطينيين[5].

وفـي الخمسـينات تراجـع عـدد المسـرحيات المحليـة، ولـم نعثـر إلاّ علـى خمـس هـي: «يـأس وفـرح» لإبراهيـم الخطيـب، و«دمـاء فـي الجزائر»، و«المعتصـم باللـه» لمنيـر الطاهـر، و«نضـال الجزائـر» لمحمـد الجمـل، و«الأميـران الأسـيران» ليوسـف العمشـيتي عـام 1958[6]، علـى الرغـم مـن أن النصـف الثانـي من هـذا العقد شـهد عـودة المخـرج هانـي صنوبر إلـى الأردن مـن الولايـات المتحـدة الأمريكيـة حاصـلاً علـى الماجسـتير.

(1) غنام غنام، المرجع السابق.
(2) منصور عمايرة، «تاريخ المسرح الأردني»، موقع الحوار المتمدن الإلكتروني، العدد 3870، 4/ 10/ 2012.
(3) غنام غنام، المرجع السابق.
(4) غنام غنام، نفسه.
(5) غنام غنام، نفسه.
(6) غنام غنام، نفسه.

ثـم قفـزت النصـوص المحليـة في عقد السـتينات إلـى 16 مسـرحية، بعد ظهور كتّاب جدد، ونشـوء مؤسسـات تُعنى بالمسـرح، وتشـكيل فرق مسرحية، ودخـول المـرأة إلـى مجـال التمثيـل. ومـن أبـرز كتّـاب هـذا العقد: جمـال أبو حمـدان، عبـد اللطيف شـمّا، وعبدالرحيـم عمر[1].

وفـي السـبعينات ارتفـع عـدد الكتّـاب إلـى حوالـي 35 كاتبـاً، كتبـوا 53 نصـاً، مـن بينهـم: جمـال أبـو حمـدان، عبـد اللطيـف شـمّا، محمـود الزيودي، عـادل عفانـة، بشـير هـواري، خليـل مصطفى، وهاشـم القضـاة. وقد شـهد هذا العقـد ولادة نصـوص مسـرح الطفـل إعـداداً وتأليفـاً، وتشـير الوثائـق فـي هذا السـياق إلـى إعداد وإخـراج مارجو ملاتجليـان لنص بعنوان «عنبرة والسـاحرة» عـام 1971، وتأليـف فـؤاد الشـوملي نـص بعنـوان «سـمير والـوردة»، وإخـراج جولييت عـواد عـام 1976[2].

وفـي الثمانينـات بلـغ عـدد الكتـاب حوالـي 33 كاتبـاً، كتبـوا وأعـدوا ما يزيـد عـن 40 نصـاً، منهـم: عبداللطيـف شـمّا، نـادر عمـران، جبريـل الشـيخ، نبيـل صوالحـة، وليد سـيف، محمود بـدر، عبدالجبار أبـو غربية، هشـام يانس، خالـد الطريفي، غسـان المشـيني، غنام غنـام، عبداللطيف عقل، فخـري قعوار، وفتحـي عبدالرحمـن[3]. ويُلاحـظ أن العديـد مـن التجـارب المسـرحية فـي الأردن، خـلال هـذا العقد، أخـذ ينحو منحـى تجريبياً، ويتمرد علـى مواضعات التأليـف والإعـداد أو الشـكل التقليدي، كما فـي تجارب خالـد الطريفي، ونادر عمران[4].

---

(1) غنام غنام، نفسه.
(2) غنام غنام، نفسه.
(3) غنام غنام، نفسه.
(4) حاتم السيد، «المسرح الأردني»، مجلة الفنون المسرحية الإلكترونية، 2016: theaterars.blogspot.com

وفي التسعينات ارتفع عدد الكتاب إلى حوالي 47 كاتباً، كتبوا وأعدوا ما يزيد عن 50 نصاً، منهم: خالد الطريفي، نادر عمران، جمال أبو حمدان، هزاع البراري، غنام غنام، هاشم غرايبة، محمود الزيودي، مخلد الزيودي، عبد اللطيف شمّا، حكيم حرب، فؤاد الشوملي، د. ميسون حنا، هند أبو الشعر، فتحي عبد الرحمن، بشير هواري، ومحمد البطوش. وشهد هذا العقد ترسيخ ما عُرف بـ»مسرح الفرجة» من خلال نصوص غنام غنام وخالد الطريفي، التي تركت بصماتها على الحركة المسرحية في الأردن[1].

وفي العقد الأول من الألفية الثالثة بلغ عدد الكتّاب حوالي 43 كاتباً، كتبوا وأعدوا ما يزيد عن 45 نصاً، منهم: جمال أبو حمدان، خالد الطريفي، بشير هواري، عادل عفانة، هزاع البراري، جبريل الشيخ، نادر عمران، غنام غنام، إبراهيم جابر، محمد الشواقفة، محمد خير الرفاعي، سوسن دروزة، ناهض حتر، وبسمة نسور[2].

أما في العقد الثاني والعقد الثالث، الذي ما زلنا في بدايته، فلم أعثر على إحصائية عن عدد الكتّاب الذين كتبوا نصوصاً خلالهما، وإن كنت أظن أنّ العقد الثاني حظي بعدد من الكتاب القدامى والجدد الذين لا يقلون عن عدد كتّاب العقد الأول. وقد دخلت المرأة إلى حقل التأليف بقوة، ونشير في هذا الصدد، تمثيلاً لا حصراً، إلى سميحة خريس، وليلى الأطرش، ونوال العلي، وسوسن دروزة، وسناء الشعلان، وهيا صالح، وأروى أبو طير، ونهلة الجمزاوي.

وقد تناولت النصوص المسرحية المحلية خلال المئة سنة الماضية موضوعات تاريخية واجتماعية وسياسية، وقضايا المرأة، ومظاهر التراث

(1) غنام غنام، نفسه.
(2) غنام غنام، نفسه.

الشعبي، وتوزعت بين المقاربات الجادة والكوميدية والساخرة، شأنها شأن النصوص المسرحية في العالم العربي عامةً، مع مراعاتها خصوصية واقع المجتمع الأردني.

نماذج من النصوص المسرحية

الخيط

أعاد جمال أبو حمدان في نصه المسرحي «الخيط» قراءةً معاصرةً لأحداث الملحمة الإغريقية الشهيرة «الأوديسة» لهوميروس، تلك الملحمة التي تدور حول أوديسيوس ملك إيثاكا، الذي يعود إلى زوجته بنيلوبي بعد أن حارب، عشر سنوات، مع الإغريق في حرب طروادة لاسترجاع هيلينا، زوجة منيلاوس شقيق ملك اليونان أجاممنون، التي هربت مع عشيقها باريس ابن ملك طروادة. وكانت قد وقعت لأوديسيوس أثناء عودته مغامرات وأحداث عجيبة، وتتحطم سفينته ويُشاع أنه مات. وبينما كان غائباً استقر عدد من نبلاء إيثاكا في قصره، يحاولون إقناع زوجته بأنه قد مات، ويطلبون منها أن تتزوج من أحدهم، ومن ثم يختارون ملكاً جديداً لإيثاكا، لكن بنيلوب تظل تراوغ، وتبتكر الأعذار تعبيراً عن إخلاصها لزوجها، وحين يمتعض تيلماكوس ابن أوديسيوس من النبلاء تقترح عليه الإلهة أثينا أن يذهب في رحلة للبحث عن أخبار والده، وفي الوقت نفسه تخبر أثينا أوديسيوس عن النبلاء في قصره، وتنصحه أن يرجع إلى داره متنكراً، وما إن يصل إليه في هيئة شحاذ حتى يجد أن زوجته قد وافقت على الزواج من الرجل الذي يستطيع أن يوتر قوس أوديسيوس الضخم، ويرمي بسهم من خلال إثني عشر محوراً، وهو أمر يستحيل على أي رجل، غير أوديسيوس، القيام به.

مـا فعله جمـال أبو حمـدان في نصـه مغايـر كثيـراً للملحمـة، فالأحداث الدراميـة لديـه تبـدأ بظهـور يوليسـيس (وهـو الاسـم اللاتينـي لأوديسـيوس)، وسـط ورشـة عمـل كبيـرة لبنـاء «حصـان طـروادة»، وفـي الوقـت ذاتـه تظهـر زوجتـه بينلوبـي، وهـي منشـغلة فـي بنـاء التوابيـت والأكفـان والأكاليـل، فـي إحالـة إلـى مـا يجول فـي خاطرها تجـاه الـزوج العائد منتصـراً ومكلـلاً بأكاليل الغار، لكن يوليسـيس يعـود مهزوماً عقيماً، جنسـياً وعاطفيـاً واجتماعياً، ويمنى بالهزيمـة فـي اللقـاء الـذي يجري بينـه وبين زوجتـه، ويـزداد موقفه صعوبـةً إثر ظهـور شـخصية هيلينـا، التـي دارت الحـرب بسـببها، وتوبيخها له لأنـه تدخل وحررهـا مـن حضـن عشـيقها الطـروادي باريس.

وينطـوي هـذا المشـهد علـى إسـقاطات سياسـية راهنـة تتعلـق بحـرب الخليـج الثانيـة، التـي نجـم عنهـا احتـلال العـراق للكويـت، حيـث إن السـبب الحقيقـي لهـذه الحـرب لم يكن السـبب ذاتـه الذي أُعلـن في وسـائل الإعلام، فالنظـام كان موجـوداً فـي الخليـج، أمـا مـا نراه هنـا فهو فوضـى وتخبـط، وإذا بالخيـط يمثـل الحد الفاصـل بين النظام والفوضـى. وهيلينا تُهمـل بعد تحريرها وإعادتهـا إلـى زوجهـا الملـك اليونانـي، وتعيش في عزلـة وضياع بيـن الحرب والحـب، حيـث لا أحـد يلتفت إليهـا، بل ينصـرف الجميـع عنها إلى احتسـاب الغنائـم ومكاسـب الحرب، دلالـةً على أنها لم تكـن الهدف من الحـرب، وإنما كانـت ذريعـةً لإشـعال فتيلهـا. كمـا تظهر شـخصية «بينلوبـي»، التي هـي محور البنـاء الدلالـي لمختلف العناصـر الدرامية، مثـل العنكبوت، التي تحيك شـباك منزلها بنفسـها، وتسـتطيع قتـل زوجها فـي المنـزل الواهن[1].

(1) يُنظر: جمال أبو حمدان، مسرحية الخيط ضمن مجموعة مسرحياته في كتاب «زمان آخر»، سلسلة إبداعات، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، 2003.

يا سامعين الصوت

تتخذ مسرحية «يا سامعين الصوت» لخالد الطريفي، التي كتبها وأخرجها لفرقة مسرح المسرح، وعرضها في مهرجان المسرح الأردني الثالث (1995)، من «تل الهلالي» فضاءً متخيلاً لأحداثها في أثناء الحرب العالمية الأولى حين كان الاحتلال العثماني للمشرق العربي على وشك الهزيمة أمام المحتلين الجدد: الإنجليز والفرنسيين.

في قلب هذا الفضاء العربي الصغير، الذي عمد الطريفي إلى جعله علامةً رمزيةً لمدلول أكبر هو الوطن العربي كله، أو جزء حيوي منه هو بلاد الشام كلها، يجري صراع بين الباشا التركي (المشاكي)، المسيطر على تل الهلالي بقوة الجيش الإنكشاري من جهة، ومنير وخطيبته، التي تصبح فيما بعد زوجته «ثريا»، ابني تل الهلالي البارين اللذين نذرا نفسيهما لها، أي البلدة، ولأهلها حباً وانتماءً من جهة أخرى. ولأن «ثريا» أيضاً تشكل رمزاً يحيل إلى مدلولاتٍ عدة منها بلدة تل الهلالي نفسها والأرض بمفهومها الشامل، والمقاومة والخير والجمال والتمرد، إذا ما عرفنا أن «الثريا»، في سياقها المرجعي، تستعصي على الامتلاك، وبعيدة المنال، يسعى المشاكي، بكل ما يمتلك من سلطة غاشمة وأساليب ترغيب وترهيب وتحايل وإكراه، إلى امتلاكها وانتزاعها من حبيب عمرها «منير»، الذي يوحي أيضاً إلى مدلولات شتى، إذا ما تأملنا العلاقة المرجعية بين القمر والثريا، وإيحاءاتها الشعرية والسيميائية في أذهان الناس، وتخفي نزعة الامتلاك عند المشاكي، أو ترشح عنها نزعة أخرى أكثر إيغالاً في الشر هي نزعة التشويه، وتحديداً تشويه «ثريا» بوصفها رمزاً يرتبط بجذر أبناء تل الهلالي، وحلمهم في التحرر والانعتاق من هيمنة الأجنبي المحتل. ولعل إطفاء عيني «ثريا» بضربها بالكرباج في المشهد الأخير يشكل ذروة هذه النزعة التدميرية

الحاقـدة، حين يعجز «المشـاكي» عـن منع زواجها مـن «منير»، علـى الرغم كل محاولاتـه الإرهابيـة ومطـاردة جنـده واتباعه لمنيـر، ذلك الـزواج الذي يحدث فـي مغارة «الشـمس والقمـر»، حيث اتخـذ منه «منيـر» مخبأً، إثر صـدور فرمان تعسـفي يقضـي بخوزقتـه بتهمة كونه لصـاً وقاطع طريـق؛ وهي تهمـة يهدف بها «المشـاكي» تشـويه شـخصية «منير»، رمـز البطولـة والرفـض والمقاومة ونبض كل بيـت عربـي في تـل الهلالي، والجسـر الذي يوصـل بين الحاضـر والماضي المتمثـل بالفروسـية والبطولـة والمروءة. وإن دل هـذا الفرمان، الـذي يغدو بنيةً دلاليـةً مهيمنـةً، حيـث يتـردد صـداه مـن بـدء المسـرحية إلـى نهايتهـا، ويجري تنفيـذه بعـد إلقـاء القبـض علـى «منيـر»، فإنمـا يـدل علـى السـقوط الأخلاقـي للمحتـل، وتجـرده مـن كل القيـم الإنسـانية، ومبادئ الإسـلام التـي كان يتعكز عليهـا فـي توسـيع امبراطوريتـه وادعائه بأنـه اسـتمرار للخلافة الإسـلامية[1].

ظلمة الامبراطور

يختـزل نـص مسـرحية «ظلمـة الامبراطـور» لغنـام غنـام، الفائـز بجائـزة التأليـف فـي مهرجـان المسـرح الأردنـي 1998، حيـاة ثلاثـة أجيـال امبراطورية (الجـد، الأب، والحفيـد) فـي متوالية من الحكـم والقهر والتآمـر والخيانة، التي تفضـي فـي الأخير إلـى الدنس. وتبـدأ الأحداث مـن نهايتها لتعود، عبر مشـاهد اسـترجاعية، إلـى بداية المشـكلة، ففي المشـهد الاسـتهلالي يظهـر الامبراطور الأب «العـدول» المطـرود مـن الحكـم على يـد ابنه «العـرام»، وهـو مختبئ في مـكان معـزول، يرافقـه «الفحل» الخـادم الغجري الـذي قام بإخصائـه ذات يوم فـي أثنـاء خروجهمـا إلـى الصيـد، فيتذكـر الامبراطـور خيانـة أمـه الامبراطورة

(1) عواد علي، المسرح الأردني في مرايا النقد العربي، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، 2015، ص51.

«ظبـأة» لأبيـه الامبراطـور «العـدوس» - الجـد- مـع قائـد الحـرس «النئوش»، وانتقامهـا منه بلسـعة أفعى سـامة بسـبب قتله لعشـيقها «النئـوش»، وحجزها في القصـر الامبراطـوري، ومن ثـم تنصيبه - أي العـدول- امبراطـوراً محل والده، وزواجـه من فتـاة غجرية «الوليعـة»، وإنجابه منهـا طفلاً «العـرام» تحل فيه روح جـدّه القويـة بفعل تدخـل السـحر والإله ليصبـح لاحقاً رجـلاً قويـاً، فينتقم من جدّتـه «ظبـأة»، ويرتكـب أعمـالاً دمويةً، ويطـارد أبـاه ليقتله، لكـن الأب يهرب إلـى مـكان معـزول ليختبـئ فيـه. وبانتهـاء هـذه المشـاهد الاسـترجاعية تنتقـل الأحـداث إلى حكـم الامبراطـور الحفيد فـإذا به مغـرم بأمه الغجريـة، لا يتورع عـن مصارحتهـا بحبـه الآثـم لهـا، والطلـب منها نسـيان أبيـه لأنه لا يسـتحقها، والحلـول محلـه زوجـاً لهـا، بيد أن أمه تسـتنكر فـي البدايـة طلبه وتتمنـع عليه، ثـم تكتشـف أن أنوثتهـا تميـل إليه بقـوة غريزية، فتهـرب من هذا المصير البشـع إلـى «الفحل» لإشـباع رغبتها، فتجـده قد فقـد ذكورته. وحين يعلـم الامبراطور الحفيـد بذلـك يصـدر حكمـاً يتهمهـا فيـه بالخيانـة، متذكـراً خيانة جدّتـه لجدّه «العـدوس»، ويقتلهـا انتقامـاً وهو يصـرخ: «كل النسـاء خائنات».

وهنـا يقـرر الامبراطـور الأب «العـدول» الخروج مـن مخبئه ودعـوة ابنه لنسـيان مـا مضـى، والبـدء بحياة جديـدة بينهمـا تسـودها المحبة. لكـن هجوماً مباغتـاً يشـنه «الفحـل» لقتـل الامبراطـور الحفيـد، انتقامـاً للغجريـة، يخطـئ الأخيـر ويصيـب الأب، فيرديـه قتيلاً.

وهكـذا فـإن النـص يقـوم علـى سلسـلة مـن الأفعـال العنيفـة الدمويـة، والإجـراءات الانتقاميـة داخـل مؤسسـة الحكـم الامبراطوريـة، متكئـةً علـى الخيانـة الزوجيـة والدسـائس والمؤامـرات. ومـن الواضـح أن غنـام غنـام قـد اقتبـس المتـن الحكائي للنـص من المـوروث العربي بدلالة أسـماء شـخصياته العربيـة ليكشـف عن فسـاد أنظمة الحكـم من الداخـل، وابتعادها عـن الفضيلة،

وانشغالها عن هموم شعوبها ومعاناتها بمشكلاتها الفردية التي تفتقر إلى أبسط مقومات النزاهة والقيم الإنسانية.

ويتضح من الأحداث أن النساء الثلاث في النص: الامبراطورة «ظبأة»، والغجرية «الوليعة»، والأم «العرافة» يظهرن نموذجاً للخيانة والغواية والمجون والتآمر، بل إن حبكة المسرحية تنشأ أساساً من خيانة المرأة لزوجها (كما تبدأ ألف ليلة وليلة بخيانة زوجة الملك شهريار)، هذه الخيانة التي تكون سبباً في كل ما يحدث لاحقاً من قتل وعنف ورذيلة[1]، وكأن المؤلف ما زال يحمل في لا شعوره صورةً للمرأة صاحبة الخطيئة الأولى، خطيئة حواء التي تسببت في طردها وآدم من الجنة!

أوراق الحب

«أوراق الحب»، أول نص مسرحي كتبته الروائية الراحلة ليلى الأطرش، واشتغلت عليه دراماتورجياً المخرجة الدكتورة مجد القصص أثناء إخراجه. وهو يقوم على ثيمة الحب التي هي المعادل الموضوعي، أو مجموعة من التمثيلات المعبرة عن العواطف، لثيمة الحياة، فغياب الحب يعني الموت والدمار بأشكالهما العديدة، التي أشارت إليها المؤلفة والمخرجة في شهادتيهما: النزاعات والحروب، الإرهاب الفكري والاجتماعي والديني والسياسي، تدمير الطبيعة، والخوف من التسرب الإشعاعي...

عدد من النساء والرجال يرقصون احتفالاً بعيد الحب تحت أنوار خافتة وسماء وقمر في مدينتهم الوادعة، تحيط بهم رموز العيد من بالونات وورود حمراء، وفجأةً تقطع عليهم صفارة الإنذار فرحتهم إشارةً إلى وجود

(1) عواد علي، المماثلة والاحتمال: قراءات في تجارب مسرحية أردنية، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، 2011، ص81.

خطـر يتهددهـم، إنه خطـر الغازات السـامة، الـذي يُحتمل تسـربه إلـى المدينة، فيُصـاب أهلهـا بالهلـع، وتضطـر المجموعـة إلـى الاحتمـاء بأحـد الملاجـئ، ووضـع الكمامـات علـى وجوهها.

فـي الملجـأ تركـض الشـخصيات، المكونـة مـن خمـس نسـاء وخمسـة رجـال، فـي كل اتجاه داخـل العتمـة.. خوف ورعـب وصراخ يبتعـد ويخفت.. ظـلام ثم نور يكشـف عـن الجميع، رجلان يتشـاجران، أحدهما يسـحب الآخر عـن الحائـط ليحتمي به، شـاب يمسـك ذراع فتـاة يشـدها إلى البـاب، ويحاول إرغامهـا علـى الجلـوس هنـاك كأنما يدفعهـا إلى المـوت. ثم تبدأ الشـخصيات بالكشـف عـن دواخلهـا، فنجـد أنفسـنا أمام نمـاذج إنسـانية مختلفة تؤمـن كلها بالحب وتعيشـه، باسـتثناء نموذجين، أحدهما متعصب ومتخلف هو الأخ الذي تعشـش فـي ذهنه أفـكار وقناعات ظلاميـة، فيحرّم علـى أخته الحـب ويتوعدها بالقتـل والقصـاص غسـلاً للعـار، والثاني هـو العبثـي الحكيم الذي يشـكك في قضيـة الحـب النبيلـة بيـن الرجـل والمرأة، رغم عشـقه لـلأرض، ويقـف موقفاً سـلبياً من جميـع القضايا المطروحـة للنقاش في المسـرحية، مؤكـداً أن الموت وحـده هو الحقيقـة الوحيدة فـي طوفان كلمـات البشـر الجوفاء.

كل الشـخصيات تبـوح بمـا يعتمـل فـي نفوسـها، وتسـرد حكاياتهـا وأحلامهـا: الزوجـة، العاشـقة، الـزوج، التاجـر المسـتغِل الجشـع، العاشـقان الشـابان المختلفـان دينيـاً.

ويوفّـر الملجـأ للشـخصيات نوعاً مـن الهنـاءة والقوقعة الأصليـة، ويتيح اسـترجاع لحظـات مـن أحـلام يقظـة تضـيء ذلـك الدمـج بيـن القديـم وبيـن المسـتعاد مـن الآمـال والذكريات والـرؤى. كمـا يدفعها إلـى التأمـل ومراجعة مواقفهـا وتصوراتهـا وأفكارهـا[1].

(1) عواد علي، المسرح الأردني في مرايا النقد العربي، مرجع سابق، ص 42.

عشيات حلم

يتناول مفلح العدوان في نصه المسرحي «عشيات حلم»[1] سيرة حياة الشاعر الأردني عرار (مصطفى وهبي التل) وقضايا إنسانية في حياته وحضوره، والتزامه بقيمه وأفكاره التي نادى بها وكتبها شعراً ونثراً، وفي أحيان كثيرة نهجاً لا يحيد عنه، حيث كان صوته يعلو منادياً بالحرية، والمساواة، والانتماء للوطن، حتى صار الأردن قصيدة حياته، ونبراس تضحية، ناسجاً منها سنواته، وديوان شعره «عشيات وادي اليابس»، الذي يضم أغلب قصائده.

وضع مفلح العدوان معاناة عرار في سياق درامي ينشد خلاله شعره، مصوراً فيه الأرض التي خُلق من صلصالها، وجعلته يعلن عن وجود إنسان فوق أرض هي الأردن كواقع وكأسطورة كتبتهما الذاكرة الجمعية بتوهج.

لقد عرف عرار كيف يكتب مأساته في واقع متشابك الدلالات أوجدت له ظلالاً في حالة فردية، كما أوجدت لرمزيته المطلقة أشكال تعبير عن أحوال جمعية في رحلات تشرد مأساوية، وهو واقع نشأت فيه معالم مدينة إربد التي تشكلت من نقطة انطلاق معلومة حفزته على معانقة مقدس هو الوطن، فامتزج الكلم بالجرح، واقتربت الرؤية التراجيدية للشاعر من تراجيدية العالم الذي يعيش فيه، وتحول الإحساس الفردي إلى تعبير جماعي من خلال الوظيفة الإبلاغية التي قامت بها الجوقة، وقام بها الشاعر نفسه الذي كان يظهر لإنشاد الشعر تعبيراً عن الحالة والمعاناة، والقسوة، وظلم ذوي القربى.

فبعد أن انتقلت معاناته من غموض اللحظات، وصارت تعرف كيف

(1) مفلح العدوان، عشيات حلم، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2002.

يمكـن لـكل جـواب أن يناغـي حـب الحرية ليخفـف من حـدّة هـذا الغموض، وأن يقـوي مـن ارتباطـه بالحيـاة، ويعـرف كيـف يرفع صوتـه المكتوم، ويرسـم صورتـه كمتكلم بلسـان المغيّبيـن عن الكلام من أجل إنسـانية الإنسـان وحريته وتحـرره وانطلاقتـه.. صارت هـذه المعاناة تبحث عـن لحظة فـرح حقيقية يريد تحقيقهـا لحـوران، ولوطنه، ولـكل الناس.

مـن بدايـة الانتظـار إلـى مـوت الشـاعر المتكلـم، كان شـعر «عـرار» هو الرابـط بين شـخصيات المسـرحية، وكان هـو الخيط الذي يرتق شـقوق النفس، ويجبـر انكسـار المنتظريـن بالأمل كي يكتـب كل متكلـم بعلاماتـه الخاصة ألم اللحظـات بـكل ما تُبنـى به أزمنـة الفرجـة، وبما تتأثث بـه صراعـات النفس مع النفـس، وصـراع الفـراغ مـع الفـراغ، والهبـاء مـع الهباء، والسـكْر مـع الصحو، ورجـع الصـدى إلـى الصـدى السـاكن فـي كل جـرة تسـمع مـا يقولـه الشـاعر عـن معانـاة الإنسـان، أو مـا تقولـه كل همسـة، وكل صرخـة، وكل أنين يسـكن رحـم هـذه الجـرة بعد نطق المـرأة العاشـقة، وبعد كتابـة ذكرى الأنيـن في رجع الصـدى الـذي ينفخه الشـاعر في هذه الجـرة. فعلى الجـرة يجري إنطـاق إيقاع القلـق بحالـة التوتر، وتصبـح الجرة منبعـاً للارتواء بالصحو والسـكر، وبالإيقاع المنسـجم مـع كل تصويـر موسـيقي للحظات الحكـي واللعب المسـرحي[1].

ظلال أنثى

تـدور أحـداث مسـرحية «ظـلال أنثى» لهـزاع البـراري حول ثلاث نسـاء فـى محطـة قطـار، يعانيـن مـن القهـر، ويحاولـن الهـروب مـن الواقـع المأزوم إلـى واقـع آخر، وينتظـرن أي قطـار قادم ليسـتقللنه. كل امـرأة منهن لهـا قصتها الخاصـة مـع رجـل خـاص أيضـاً، لكـن الرجـل لا يظهر على خشـبة المسـرح،

(1) د. عبد الرحمن بن زيدان، «عشيات حلم.. زمن الانتظار، جريدة الرأي، عمّان، 16/ 3/ 2012.

فهـو لا وجـود لـه كفعـل أو ككائـن، إلا أنـه حاضـر مـن خـلال مـا فعلـه بحياة المـرأة، ومـا خلفـه من جـراح لها.

هـؤلاء النسـوة واحـدة مناضلـة ثوريـة، تحمـل هـم العدالـة الاجتماعيـة وأفـكار نيلسـون مانديـلا فـوق كاهلهـا، فـأرادت أن تغيّـر التاريخ، لكـن حياتها انقلبـت رأسـاً علـى عقـب، بسـبب غـدر رفيـق دربهـا الـذي تركهـا يـوم زفافها بحجـة أنـه معتقـل، لكنـه فـي الحقيقـة كان كاذبـاً، فقد تـزوج من امـرأة أخرى، والثانيـة موظفـة، تحلـم فـي الأمومـة بعدما خذلهـا الرجل الـذي أحبتـه فأرادها عشـيقةً لا زوجـةً، والثانية فنانـة حالمة بالشـهرة من خلال التمثيـل، لكن حلمها ضـاع بعـد زواجهـا مـن رجـل أحبتـه وكان يحمـل طموحها نفسـه، ويدعـي أنه يؤمـن بالحريـة، إلاّ أنه كشـف عـن حقيقته عندما قـرر الزواج منهـا، بحيث صار أكثـر تحجـراً مـن الحجـر، وأراد أن يجردها مـن عشـقها للتمثيل[1].

وفـى ظـل ذلـك لا يتبقـى أمـام النسـوة الثـلاث سـوى مـؤازرة بعضهـن لبعـض، ويكتشـفن فـي النهايـة أن المحطة مهجـورة، ولـم تعد القطـارات تأتي إليها.

لقـد حـاول هـزاع البـراري في هـذا النـص مقاربـة القضايا الشـائكة التي تمـس المـرأة، ونـزع قناعـي المثقف والسياسـي المخادعيـن، وإعـادة النظر في تعريـف الحب والثـورة والحريـة، والغوص في إشـكالية العلاقـة الانتهازية بين الرجـل المثقف والأنثـى المثقفة.

ويتعالـق النـص مـع مجموعـة نصـوص مسـرحية عربيـة تـدور أحداثهـا حـول ثـلاث نسـاء، وتتنـاول قهـر المـرأة العربيـة، مثـل: «ثـلاث نسـاء طوال»

(1) منة الله الأبيض، «ظلال أنثى.. شيزوفرينيا الرجل الشرقي»، جريدة الأهرام، القاهرة، 22 سبتمبر 2017.

للبنانية رندا الأسمر، و«نساء في الحرب» لجواد الأسدي، و«سماء أخرى»، و«على أبواب الجنة» للعراقية روناك شوقي، و«نساء بلا ملامح» للعراقي عبد الأمير شمخي و«الأرامل» للتونسية وفاء طبوبي. والسؤال الذي يمكن أن يُثار هنا: هل الصدفة وحدها هي التي جعلت من هذه المسرحيات تركز على ثلاث نساء فقط، أم أن نوعاً من توارد الخواطر جمعها، أم أن بعضها تعالق ببعضها الآخر في سياق ما يُعرف بالتناص الذي يرى أن كل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى؟

المراجع

(1) مفيد حوامدة، المسرح في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، 1993.

(2) غنام غنام، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد: المسرح في الأردن، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، 2009.

(3) عادل لافي، أوراق بيضاء من تاريخ المسرح الأردني 1818-1960، وزارة الثقافة، عمان، 2002.

(4) منصور عمايرة، «تاريخ المسرح الأردني»، موقع الحوار المتمدن الإلكتروني، العدد 3870، 4/ 10/ 2012.

(5) حاتم السيد، «المسرح الأردني»، مجلة الفنون المسرحية الإلكترونية، 2016: theaterars.blogspot.com

(6) يُنظر: جمال أبو حمدان، مسرحية الخيط ضمن مجموعة مسرحياته في كتاب «زمان آخر»، سلسلة إبداعات، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، 2003.

(7) عواد علي، المسرح الأردني في مرايا النقد العربي، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، 2015.

(8) عواد علي، المماثلة والاحتمال: قراءات في تجارب مسرحية أردنية، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، 2011.

(9) مفلح العدوان، عشيات حلم، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2002.

(10) د. عبـد الرحمـن بـن زيدان، «عشـيات حلـم.. زمن الانتظـار، جريدة الـرأي، عمّـان، 16/ 3/ 2012.

(11) منـة اللـه الأبيـض، «ظـلال أنثـى.. شـيزوفرينيا الرجـل الشـرقي»، جريـدة الأهـرام، القاهـرة، 22 سـبتمبر 2017.

استلهام التراث والتاريخ في النص المسرحي الأردني

د. فراس الريموني[1]*

بدايات النص المسرحي الأردني:

شكل التاريخ والتراث المادة الأولى لتأسيس النص المسرحي الأردني في مطلع القرن العشرين، وكان هذا الاستلهام ضرورة فنية واجتماعية وسياسية في مرحلة تجتاحها التحولات السياسية والاجتماعية: ثورة على الحكم التركي القائم، ومخاضا لولادة كيانات سياسية جديدة، وتقسيمات لجغرافيات قديمة، وإرساليات استعمارية، وهجرات دينية.

حقبة زمنية مشحونة بالمتغيرات دفعت بالمثقف الأردني إلى الفن المسرحي، لبناء معمارية فكرية جمالية، تحمل رؤاهم للحاضر باستلهام التراث والتاريخ.

(*) باحث ومخرج مسرحي أردني.

فكانت الولادة الأولى على يد العلامة الأردني روكس بن زائد العزيزي، من أنثربولوجيا المجتمع العربي بأنماطه الدينية والروحية، لصياغة خارطة الطريق وكشف الزيف والخطر الذي يتربص بهم.

أشرف روكس العزيزي الرائد الأول للمسرح الأردني في مدينة مأدبا على مجموعة النصوص المسرحية، التي اعتمدت على التاريخ والتراث منها: مسرحية ابن وائل، ووفاء العرب، ومسرحية صلاح الدين، نكبة البرامكة. فضلا عن مسرحية سهرات العرب 1920 التي قدمت من مثقفي مدينة إربد تتحدث عن مرحلة تاريخية حاسمة عن فترة الاتحاد والترقي وخروج الملك فيصل.

ومن أهم النصوص المسرحية الأردنية في النصف الثاني من القرن العشرين والتي استلهمت التراث والتاريخ في مواضيعها ومعالجاتها وإسقاطاتها على الواقع العربي مسرحية آباء وأبناء للشاعر عبد الرحيم عمر، ومسرحية المضبوعون للكاتب محمود الزيودي. وأعمال الكاتب أمين شنّار مسرحية السد ومسرحية الليلة يطلع القمر ومسرحية قرية الشيخ حماد، ومسرحية ظلام في عين الشمس والمسرحية الغنائية الاستعراضية برجاس للشاعر حيدر محمود، وتغريبة ظريف الطول لجبريل الشيخ، ومسرحية لعبة مسرحية اسمها الشحادين لجميل عوّاد.(عبد اللطيف، شمّا، 1980)

تطورت بنية النص المسرحي الأردني من تسعينيات القرن الماضي إلى اليوم وارتبطت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي العربي عند الأديب المسرحي الأردني بالتراث، وبرزت لديه ثنائية الأصالة والمعاصرة التي فرضت عليه التعامل مع التراث كمواقف وحركة مستمرة من شأنها أن ترسخ القيم الإنسانية المثلى، لا أن تقتصر نظرته للتراث على أنه مادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، وتأسست عملية توظيف التراث

فـي النـص المسـرحي الأردني مـن خلال قـراءة المـوروث قـراءة نقديـة هادفة أسـهمت في تأسـيس رؤية لمشـكلات الواقع الملحة، وقد جـاء توظيف التراث هنـا بطريقـة فنية إيحائيـة ورمزية هدفها خدمة الحاضر والمسـتقبل لترسـيخ قيم متطـورة بعيـدة عـن السـطحية والابتـذال، فوظـف الأديـب المسـرحي الأردني التـراث ضمـن مصـادره ومعطياتـه المتعـددة دون التخلـي عـن الأمانـة العلمية فـي الحفـاظ على أصالـة المصـدر التراثي، محـاولاً ربـط الذاتـي بالموضوعي وذلـك لإكسـاب التجربـة بعـداً إنسـانياً، وتأثـر الأديـب المسـرحي الأردني في الدعـوات التنظيريـة المرتبطـة بتوظيـف التـراث فـي المسـرح العربـي للبحـث عـن قالـب مسـرحي عربـي أو سـامر شـعبي أو حكواتـي أو احتفـال أو فرجـة مرتجلـة، وتقنيـات الفرجـة المسـرحية مرتكـزا فـي نصوصـه علـى المصـادر التراثيـة الشـعبية والتاريخية، من سـياقات توظيـف التراث في النص المسـرحي الأردنـي واسـتلهام الأسـطورة والملحمـة والحكايـة الشـعبية، واسـتخدام الكلمـات الشـعبية أحياناً، وبناء الشـخصيات واختيـار أسـمائها وأماكنها ضمن مرجعياتهـا التراثيـة، واسـتخدام الألحان الحزينـة والأغانـي الجنائزية وتوظيف الشـعر والأمثـال الشـعبية، وخلـط عناصـر الفرجـة البصريـة بالطابـع الشـعبي، بحيـث يصبـح في متنـاول عقل ووجـدان الناس كي يفهمـوه ويتفاعلـوا معه من خـلال اسـتيعابهم للمنظومة الفكريـة والجماليـة، ووظف تاريـخ الأردن القديم عبـر حضاراتـه الممتـدة علـى مـر التاريـخ مثـل الحضـارة المؤابيـة والحضارة النبطيـة والتاريـخ العربي والإسـلامي والإنسـاني.

وهنـا لابـد مـن رصـد المعالجـات التـي اعتمدهـا المؤلـف الأردنـي لتوظيـف التاريـخ والتـراث فـي النـص المسـرحي.

لنـرى الماضـي بصـوت الحاضـر للتعبيـر عـن كل مـا هـو متـوارث، بما يحـوي من المـوروث القولـي، أو الممـارس أو المكتوب، إضافة إلـى العادات

والتقاليد والطقوس، والممارسات المختلفة التي أبدعها الضمير العربي، أو العطاء الجمعي للإنسان العربي قبل الإسلام وبعده (خورشيد، 1992م، ص22ـ23). وهو أيضاً: «المخزون النفسي المتراكم من الموروثات بأنواعها في تفاعله مع الواقع الحاضر، أو هو الحصيلة الثقافية التي تتبلور فيها ثقافة وخبرات وحكمة شعب. والتراث ليس كياناً معنوياً منعزلاً عن الواقع، بل هو جزء من مكونات الواقع، يوجه سلوك الإنسان في حياته اليومية» (حنفي، 1987م، ص12). استلهام مجموع ما ورثناه أو أورثنا إياه الأسلاف من عادات وتقاليد وخبرات وإنجازات أدبية وفنية عبر تراكم الأزمنة، وتوظيفها من خلال الفنان المسرحي شكلاً ومضموناً، بروحية جديدة ورؤية معاصرة، تتلاءم مع المستوى الحضاري، وتؤسس لمنظومة ثقافية وفكرية وتربوية وأخلاقية من شأنها أن تخلق هوية أصيلة للمسرح العربي.

برغم أن البدايات التي تأثر بها المسرح الأردني عبر رائد المسرح الأردني روكس بن زائد العزيزي المنبثقة من نقل القس البولوني بونفيل الشكل المسرحي الغربي لتدريب وصناعة العرض المسرحي على صعيد الشكل لكن العزيزي تنبه إلى ضرورة استلهام التراث والتاريخ العربي والإسلامي لتعزيز الموقف القومي للدفاع عن تهديدات الاستعمار والتقسيمات الغربية للمنطقة كونه يحقق له القدرة على حماية مقومات الأمة وهويتها، بطريقة واعية قائمة على الأصالة والمعاصرة، وربطه بالفكر، وإحياء القيم الأخلاقية النبيلة، وتلمس طريق هويتنا الثقافية، ووحدتنا الاجتماعية والسياسية، وإبراز البطولات والقيم المرتبطة بها، وتوظيفه في المسرح، للتعبير عن الذاكرة الشعبية والوجدانية، في سبيل خلق مسرح مقاوم يحمل صفات العراقة، ويؤرخ لوجدان الجماعة في ماضيها وحاضرها بصورة تشمل جميع جوانب الحياة المتعددة والمتداخلة.

ولـم يكـن المسـرح الأردنـي الحديـث بمعـزل عـن بداياتـه في اسـتلهام التـراث فـي محاولة للتأصيـل والتجديـد والبحث عـن الأصـول العربية، حيث ظهـر عـدد مـن الكتـاب الذيـن قدمـوا نصوصـاً مسـرحية اسـتلهمت التاريـخ والتـراث كان مـن بينهم: هزاع البـراري ومخلد بركات ومفلـح العدوان ومحمد البطـوش وجمـال أبو حمـدان، أمين شـنار، جبريل الشـيخ، عبد اللطيف شـمّا، وحسـن ناجـي ورياض طبيبـات ومحمـود الزيودي، هاشـم غرايبة، غنـام غنام، محمـد العطيات، بسـمه النسـور وغيرهم..

مفلح العدوان:

كتـب العـدوان مجموعة من النصوص المسـرحية التـي احتفلت بالتراث وصاغـه بطريقـة مبتكـرة جديـدة، ففـي مسـرحية نقـوش حورانيـة التـي ألفهـا تأليـف مفلـح العدوان وأخرجها للمسـرح فـراس المصري، تنـاول النص عراراً شـاعرَ الأردن مـن خـلال أشـعاره، وجـاءت الصياغـة الدرامية لمفلـح العدوان بطقـس غجـري يليـق بنظمـه للقصيـدة وفكره للسياسـة وحبـه للوطـن والحرية مـن خلال أنسـاق روحية وشـعبية وفكرية وجماليـة، جرار من صلصـال وفخار تخلـق إيقـاع الشـاعر المغـروس فـي حفنـات التـراب الشـيحانية والإربديـة... طقـس اسـترجاع أرواح الأجـداد الذائبة فـي الوجـدان... رحى تـدور ومهباش يصهـل بيـن خرابيـش العاشـقين برائحـة القهـوة... أضـواء خافتـة تتـلألأ بفوانيـس الحصاديـن، وغرابيـل وأطبـاق قـش تحمـل سـنابل قمـح الفقـراء... غجريـات يرقصـن بلـون قـوس قـزح، وعصـى تطـرق الصـوف المبشـر ببيـت الشـعر، وخربـوش يحـرر العبـد، فالكل سـواء لا عبـد ولا أمة... شـاعر يصهل كالحصـان وراء المنفـى... طقـس مسـرحي برؤيـة مشـعوذ وضـع تمائمـه بيـن الصالـة والمنصـة فتآلفـت المشـاعر والحـس العـام... فنهض الوعـي الجمعي

والوجداني ليشبك بين الفريقين في حلقة واحدة... هذا هو الطقس، وهذه لحظات التجلي والسموّ.

المسرحية رحلة في الزمن الأسطوري ورحلة في النصوص الأدبية حيث يتداخل الواقع مع الحلم والمروي والمتخيل وشخصيات وحكايات متعددة المصادر والجذور الثقافية والحضارية. نص مسرحية «نقوش حورانية» نص فرجوي طقسي ركز على الفضاء الدرامي من خلال الشكل السينوغرافي والضوئي، وظف فيه تقنية التقطيع والمونتاج عبر مجموعة من الطرائق مثل التوازي والتماثل بين اللوحات علاوة على تقنية التقاطع والتداخل، والتجأ كذلك إلى طريقة التناوب المتقطع سردياً وحدثياً، وتقنية فلاش باك واستقراء الذاكرة. وجاء الصوت وفقاً للمعاني التي تولدها مجموعة الكلمات الشعرية التي تخلق نظاما تعبيرياً عميق الأثر يكشف عن صورة الواقع هي أشبه ما تكون بالعرض البانورامي.

واستوحى البيئة الريفية من حوران في عفويته وطبيعته الحقيقية والواقعية للتقرب أكثر إلى حقيقة المكان والزمان والإنسان الأردني في مشاكله اليومية ورصد معاناته وأتراحه وأفراحه.

هذا أعطى المخرج مساحة من التكوينات الحركية بالرقص التراثي والفلكلور الشعبي الأردني بطريقة منسجمة ومتآلفة مع الإيقاع الضوئي ومع دوران الرحى المتحرك في دوائر مغلقة وسط غمام كثيف من دخان قاتم تظهر فيه كل حركة، وتسمع فيه كل همسة، وتصرخ فيه كل همهمة كأنها نشرات أخبار تسعى إلى تكوين خطابها بعشياتها، أو تأسيس ما ستنطق به بأحلامها وبما تريد كتابته في فضاء المسرح حينما يكسر الضوء زمن الدخان، والأطياف، ليركز إنارته على موضوعه الذي يريد أن ينطق به،

ويتكلم عنه كأنه ينبعث من نبرات شعر يسير على إيقاع الأنفاس الحالمة بالزمن الضائع الذي ستبنى بحضوره وحدة القصيدة الشعرية بوحدة التجربة الحياتية.

في هذا النص ارتفع صوت إنساني نبيل لتمجيد شاعر أردني أكثر نبلاً وتأثيراً في حياتنا: هو مصطفى وهبي التّل «عرار» من خلال مشهدية وفضاء جميل يجمع بين التراث والمعاصرة بعنوان تحت مظلة جماليات ثنائية الأدب والفن، وفي الواقع لسنا أمام مسرحية بمفهومها التقليدي، فلا يوجد هناك حدث درامي متنام سوى البناء على (الشخصية الغائبة/ عرار)، ولكننا كنّا نقرأ بكائية مشهدية تتوافر لها علامات بصرية حضرت بقوة في العرض، فحققت للمشاهد متعة بصرية ومعرفية فائقة الجمال والصدق.

مفلح العدوان بثقافته العالية ولغته الرصينة ذات الطابع الشعري، يحاول الكشف عن ملامح وهوية الشاعر «عرار» دون أن يكون حاضراً على المسرح في الإطار التقليدي، إلا من خلال (التماهي) مستفيداً من تكنيك مفهوم الشخصية الغائبة ليصنع لنا بذلك تشويقاً من نوع خاص، من خلال المزج بين الذاتي وما تحفل به الذاكرة الجمعية من معلومات عن هذا المبدع الغائب الحاضر، كما أنّه يحاول بخياله الخصب أن يرفع الستارة عن الوجه؛ الابتكار في مجال الكتابة الطليعية الجديدة للمسرح الأردني المعاصر، في ثورته على كل ما هو تقليدي وفي تطوره وتعبيره عن التجارب الإنسانية الدافئة.

يقول الكاتب أحمد علي البحيري «الكسب الحقيقي الذي قدّمه لنا هذا العرض تمثل في تقديم (الأصالة) و(الابتكار) في التعبير واللغة والتعليق بالإنشاد والتأريخ وبالأسطورة والجانب الحضاري والطقسي والشعائري، والجمع ما بين السياسي والإبداعي في شخصية عرار، وفي

بلورتـه للحـزن الفـردي بحيـث يصبـح حزنـاً وأمـلاً جماعيـاً يشـمل العالـم كلّـه. فالشـاعر الـذي مسـرحه لنـا نثـراً وشـعراً، لـم يكـن مجـرد شـاعر يكتـب القصائـد ويمجـد الخرابيش، بـل كان يعكـس تاريخاً، وتمـرداً، وحالة سياسـية ووطنيـة وإبداعيـة خاصـة، ومرحلـة تاريخية من حيـاة الأردن»(البحيـري، علي احمـد.2012)، ولهـذا كلـه تصبـح (مسـرحة) حياتـه وهواجسـه وأحلامـه مـن خـلال عمليـة الإيهـام الدرامـي، شـيئا لافتا علـى اعتبار أن المسـرح هو أوسـع الأبـواب التـي تدخـل منهـا الجماهيـر إلـى دهاليـز السياسـة التـي قـد يمثلهـا شـاعر أو مبـدع مثـل عـرار (1899–1949) الـذي نـادى عبـر قصائـده وأشـعاره بتحقيـق جملة مـن القيم الإنسـانية النبيلـة كالحريـة والعدالة والمحبـة، ووحدة الأمـة والتمـرد علـى التقاليـد الباليـة وغيرهـا مـن تأثيـرات إنسـانية تدعـو إلـى الخـلاص مـن خـلال المعنـى الشـعري، ممـا فاض بـه شـعره الـذي تقاطع مع همـوم الوطـن والإنسـان فـي مرحلـة مفصلية مـن تاريخ الوطـن والأمـة العربية امتـدت من عشـرينيات القرن الماضـي إلى نهايـة أربعينياته، حتـى ولادة الدولة ومواجهـة الاسـتعمار والمخططـات الصهيونيـة وجملة التحديات التي شـهدها العالـم فـي ذلـك الوقت.

تحمـل مشـهدية النـص رؤيـة جديـدة فـي البحـث عـن شـخصية وهوية بطـل المسـرحية الـذي تحققـت لـه شـروط البطـل التراجيـدي الكاملـة، بمـا يختزنـه تاريخـه مـن أحـداث ووقائـع وتحـولات للتعبيـر عـن الحاضـر الـذي يسـتوعب، عـن طريـق دراما الفكـر والصـورة، مناقشـة حيـاة مبدع مـن خلال تكنيـك الحـدث الاسـترجاعي (الفلاش باك) وهو من أجمل أسـاليب المسـرح المعاصـر وأكثرهـا اتسـاعاً.. ولعـل ذلـك مـا يحسـب للكاتـب مـن أنه قـدم لنا نصـاً مفتوحـاً يحمـل إشـكالياته كمـا يحمل تسـاؤلاته.

ولهـذا كانـت مهمـة الكاتـب صعبـة ومركبـة لتحقيـق الإيهام المسـرحي

المطلـوب، وكان بديعـاً أن يبرز ثنائي النص والإخراج في سـعي الشـاعر لبلورة مجتمـع ذي نزعـة مثاليـة فـي «الخرابيـش»، مجتمـع يخلو مـن الـرقّ والجريمة والتقاضـي وحـب المـال والمركـز، وكأنـه بذلـك سـبق عصـره فـي التنبيـه إلى مخاطـر عولمـة ثقافيـة جديـدة لتهميش المبـدع وخصوصية الإنسـان.

أمـا علـى مسـتوى حيـاة الشـاعر، فقـد لخصهـا الكاتـب مـن خـلال اسـتعراض واسـتحضار شـعره وأدائه ممسـرحاً في إطـار التوازن الرقيـق ما بين النثـري والشـعري، ومـا يمثله هذا الشـعر مـن تعبير عـن محليّة خالصـة، وعلى المسـتوى الآخـر تتشـكل رؤيـة النّص مـن خـلال دراما الصورة حيـث يحمل الاسـتهلال منظـرا يكشـف عـن امرأتيـن غجريتيـن يعكـس زيّهمـا المسـرحي فتـرة تاريخيـة بعيـدة وغير محـددة، فيما يفصـح الديالـوج الحـواري بينهما عن تسـاؤلات حـول غياب الشـاعر عـرار في هـذا الزمن الصعـب الذي يحتـاج فيه النّـاس إلـى مثـل هـذا النمـوذج الأصيـل مـن المبدعيـن الذيـن عبروا بقـوة من خـلال الشـعر عن همـوم وطموحـات الأمـة والوطن، الذي سـرعان مـا يحضر ضمنيـا فـي صـورة غيـر مرئيـة ليكشـف لنـا الكثيـر مـن أسـرار حياتـه وتمـرده ورفضـه وصراعـه المريـر مـع مجتمعه.

اسـتخدم الكاتـب فكـرة الغيـاب والرمـز بطريقـة الإيحـاء والإحالـة والإسـقاط المعاصـر بـكل رمـوزه مهتديـا بذلـك إلـى اصطـلاح (الخـلاص بالمـوت) أو الغيـاب الـذي أرسـاه الشـاعر والمسـرحي الراحـل صـلاح عبـد الصبـور، علـى نحو مـا يختزنه هـذا المقطع الشـعري لعرار من معـانٍ ومفردات ودلالات جـاءت علـى لسـان الشـخصيات.

ولعـل اتـكاء المخـرج على أهميـة الإلقاء المسـرحي للشـعر هـو أبرز ما فـي خطته الإخراجيـة لهذه المسـرحية الحافلـة بالممكنات الفنية، فقد اسـتطاع إلـى حـد كبيـر أن يحقق حلمـه الوردي فـي مسـرحية؛ الفكـر يكون فيهـا الأداء

والبصرية هو البطل الحقيقي، كما استطاع بمهارة وأدوات إخراجية بسيطة أن يقوم بتقطيع أناشيده وقصائده وبعض المقتطفات التعبيرية إلى فقرات وتوزيعها في مجموعات مترابطة متماشية تماماً مع التلاوات الشعرية وتناغمها مع التلوينات النغمية المطلوبة في التقاطع مع عناصر المسرح الشعري لتكون في النهاية مشهداً مسرحياً متكامل العناصر يقوم على قصيدة تجمع بين التأملات الفكرية في الحياة، وما تحفل به من ضروب الظلم والفوضى، وتدين ما في هذه الحياة من فقر وقبح واستغلال دون إخلال في وحدة النسيج المسرحي الذي انتهى إلى ساحة من الخراب المتسق مع رمزية المواقف التراتبية في حياة عرار.

إن شاعر الوطن «مصطفى وهبي التل (عرار)» قادر على العطاء والإدهاش بشعره وكينونته الفذة والتعبير عن إنسانيته ووطنيته، حيث تقول سوسن مكحل إن النص استهل بمشهد لامرأتين ترمز ملابسهما لتاريخ مختلف من العصور والحضارات، تساءلتا وهما تجرشان القمح عن سر غياب الشاعر عرار وتأخره للكثير من السنوات التي لم يحضر فيها، وكيف يغيب في هذا الزمن، حيث يعنون كلماتهما بأنه لا بد أن يأتي؛ فالشاعر لا يغيب، متأملتين عودة النور إلى القنديل، ورجوع الدفء إلى القلوب.

وعرضت المسرحية تفاصيل غياب شاعر مثل عرار وقدراته، عن هذا الوقت، وناقشت قضية قتل الموهبة أو إلباسها ثوباً غير ثوبها حيث تبدو بمظهر لائق للظلم والقهر.

ورددت الفتاتان عبارات الحب لهذا الشاعر الذي لن يأتي لكنه لا يغيب، فتقول إحداهما «هو لا يستطيع العيش بلا حب.. ونحن عشقه المنحوت له منذ ميلاده.. ننتظره.. وهو لا بد آت.. لا بد..»، لترد الأخرى «الأنثى ناموس حياته، وفانوس روحه.. هو لن يخذلنا بعد أن دعوناه»(مكحل، سوسن.2015).

وأضـاف النـص الـذي تجلّـى بعمق فـي حياة عـرار عن حياتـه التي سـطّرها في شـعره، وجـاء الحديث على لسـان الفتاتين اللتيـن انتقلتا بين مناطـق مختلفة من المملكـة والحضارات المختلفـة والتي تحدث عنها عرار في أشـعاره التي كتب بعضها على شـكل «خربشـات» شـاء للبعـض منهـا أن تبقى حبيسـة للذكريات. قـرع الطبـول رائحـة البخـور، صـوت الدف وضحـك تراقـص الفتاتيـن احتفاء بعـودة «الشـاعر» إلـى حقيقته، جعـل روح الشـاعر تنطق من جديـد وتقول «بين الأنيـن وغصـة الذكـرى.. أبعـد بعمر ينقضـي عمـراً.. وانفض يديك مـن الحياة إذا يومـاً أطقـت عـن الهـوى صبـراً.. مـا قيمـة الدنيـا وزخرفهـا.. إن كان قلبك جلمـداً صخراً».

ويـدور صـراع بيـن الفتاتين والشـاعر عن حضـوره وغيابـه، «معبرين عن الصمـت بجـرار تحمل في داخلها «حكاية» وطن وشـاعر لم يقتلـه الصمت، بل قتلـه صمـت الآخرين وحجـب البعض من حريـة شعره.»(سـامح،خالد.2011) ويسـدل السـتار علـى العمـل المفعـم بالسـيرة الذاتيـة المؤرقـة لـدى البعـض ومنهـم الشـعراء، علـى قـول عـرار لنسـائه «أحبينـي، ولا تنتظرينـي.. قولي لهم أيضـاً، لا تنتظرونـي.. مـا زلـت أحلـم.. فـلا توقظوني.. يـا أردنيـات إن أوديت مغتربـاً فانسـجنها بأبـي أنتنّ أكفانـي.. وقد «غادرنـا قاعة المسـرح ونحن نعيش الطقـس الشـعبي ونـردد الشـعر الشـجي ونناقـش المواقـف التاريخية...صورة بصريـة تبقـى بذاكـرة المتلقي زمنـاً طويلاً»(سـليمان، حـازم.2013).

امـا مسـرحية «ظلال القـرى» التـي وزع أحداثهـا على عدة لوحات أشـبه بالفصـول ينسـج مفلح العدوان من شـخصيات ميشـع.. أبرهة الأشـرم.. هبل.. الواشـي.. العرافـة.. الجوقة.. الشـيخ.. الحاجـب جملة من الأحداث الشـديدة الصلـة بالحكايـات والقصـص المتعـارف عليهـا في مخـزون الذاكـرة والتاريخ الحضاري:

يستعيد العدوان بفطنة وبراعة إرهاصات تقترب حيناً وتتشابه حينا آخر بما يدور في الواقع، لكن هذا كله ليس على حساب جماليات التكوين في المشاهد أو تنويع وإثراء شخصياته وتطورها، وبخاصة تلك التي تصف المواقف وتأخذ في تصعيد حركة الحدث.

أما مسرحية آدم وحيداً التي أخرجها الباحث عام 2009 يعود فيهما العدوان عبر شخصياته المحدودة التي تتحرك في موروث تاريخي إلى بدايات نشوء الكون والبحث من خلال تلك الشخصيات عن الأحداث التي شكلت انعطافة قوية في حركة التاريخ الإنساني.

يضعنا العدوان في مسرحية «آدم وحيداً» مباشرة أمام قصة سيدنا آدم عليه السلام فتتداعى الصور والرؤى في دقة من السرد المتين الإحكام سواء عبر استخدامه اللغة وما تطرحه من أسئلة تنزف مرارة ألم ومعاناة مما آلت إليه حال ذريته.

تأتي أهمية مسرحيتي مفلح العدوان في قدرته على تطويع لغته الفريدة والواضحة في الوقت ذاته في الانتقال بين الأحداث والشخصيات المتضادة وإبانتها أمام القارئ في سلاسة وتشويق نادرين قلّما جازفت فيه أقلام كتاب متخصصين بمثل هذا النوع من الكتابة الإبداعية.

مفلح العدوان هو كاتب يكتب للإنسان وعن الإنسان في كل أبعاده ومستوياته وحالاته ومقاماته، ويتحدث عن التاريخ في كل مستوياته الزمنية، وهو يكتب عن زرياب، حتى أنه يُخَيّل إلينا وكأننا نراه، ويكتب عن ابن سرين وكأنه واحد من جيراننا أو من أصدقائنا، ويكتب عن آدم آخر ممكن الوجود، آدم افتراضي يأتي في نهاية الخلق وليس في بدايته، وهو يختزل الكتابة في الأقانيم الثلاثة التالية: (الحرية، والجمال، والمحبة)، وهو مؤمن

بالعلـم تمامـاً كمـا هو مؤمن بـالأدب، ويـرى أن (الأدب هـو الأقدر علـى إنقاذ الإنسـانية مـن تيهها).

المونودراما هي فن الاختزال:

ويوضـح مؤلـف مسـرحيات «ظـلال القـرى» و«آدم وحيـداً» و«عشـيات حلـم» أن فكـرة المسـرحية تقوم علـى المفارقـة بيـن الماضي والحاضـر، حين يتغيـر الزمـان ويبقـى الأثـر. ويقـول الكاتـب إن «الواقـع انعـكاس آخـر لتلـك التراكمـات، باسـتعادة حكايـات وأسـاطير بيـن القـوة والضعـف، بيـن الجـدار والبوابـة، بيـن الماضـي والحاضر».

نحـن أمـام كتابة تنتمـي للمسـرح، ويبقـى أن المعنـى الحقيقي للمسـرح هـو الحضـور، وهـو التلاقـي، وهو الحـوار، وهـو الإنسـان، وهو الحيـاة، وهو الحيويـة، وهـو الشـفافية، وهـو التلقائيـة، وهـو اللحظـة الاحتفالية التـي يمثلها التلاقـي المسـرحي، وهـو النظـر إلى الخلـف خوفاً علـى الحاضر والمسـتقبل، وهـو اللعـب الجـاد، وهـو الضحك الـذي يحمل نقيضه فيـه، وهـو الوجه الذي تفضحـه أقنعتـه، وهـو الكشـف والمكاشـفة، وهـو رفـع السـتار، وهـو كذلـك الأمـر تسـليط الضـوء علـى الأركان المظلمـة فـي المجتمـع وفـي النفـوس، وهـذا مـا يمكـن أن نجـده فـي نـص (مرثيـة الوتـر الخامـس) لمفلـح العـدوان هـو كاتـب يكتب للإنسـان وعـن الإنسـان فـي كل أبعـاده ومسـتوياته، وحالاته ومقاماتـه، ويتحـدث عـن التاريـخ فـي كل مسـتوياته الزمنيـة، وهـو يكتـب عن «زريـاب»، حتـى إنـه يخيـل إلينا كأننـا نراه، فـي الأندلـس انطلق زريـاب بمزيد مـن الإبداعـات، وكان لـه الأثـر الكبيـر فـي المجتمـع هنـاك، حيـث سـاهم في تغييـر الكثيـر مـن مظاهـر الحيـاة الاجتماعيـة، ليـس فقـط فـي ذلـك المحيـط الجغرافـي، بـل تعـداه زمانيـاً ومكانيـاً، كمـا تسـتحضر «مرثيـة الوتـر الخامس»

زريـاب فـي الزمن الحاضـر، في إسـقاط لسـيرته وحيواتـه وتداعياتهـا الدرامية علـى مـا يحدث من تطـرف وظلامية، ومواقف تصادر الإنسـان والفـن والإبداع والموسـيقى. (المشـاقبة، عدنـان. 2021)

هزاع البراري:

قـام هـزاع البـراري باسـتلهام التـراث والتاريـخ فـي معظـم نصوصـه المسـرحية وتنـاول شـخصيات تاريخيـة وخياليـة ومنهـا مسـرحية هانيبـال ومسـرحية ميشـع يبقـى حيّاً ومسـرحية العصـاة وغيرها مـن المسـرحيات. ففي مسـرحية «هانيبـال» التـي لعب بهـا الباحـث دور هزروبـال وأخرجها للمسـرح عبـد الكريـم الجـراح؛ تناول النـص شـخصية القائـد القرطاجي هانيبـال، الذي عُـرف بشـجاعته وحنكتـه العسـكرية، وحللـت الثنائيـة المتضـادة المتجسـدة فـي شـخصيته، فقـد أظهـر حبـه الشـديد للوطن فـي الحـروب التـي دارت بين الإمبراطوريتيـن القرطاجيـة والرومانيـة، مـن خلال التخطيـط الذي قـام به أبوه هملـكار مـن أجـل بسـط نفـوذه علـى أرض الرومان، حيـث أحدث انشـقاقات فـي صفـوف الجيـش الرومانـي سـاعدته فـي تحقيـق الانتصـارات عليه.

ومسـرحية ميشـع يبقـى حيّـاً والـذي عمـل الباحـث علـى إخراجهـا عام 2007؛ حيـث تنـاول النـص شـخصية الملـك المؤابـي ميشـع، صاحب المسـلة الشـهيرة «حجـر مـؤاب»، الموجـودة فـي متحـف اللوفـر، الـذي هـزم الغـزاة العبرانييـن فـي القـرن التاسـع قبـل الميـلاد، وخلّـد حبّـه للوطن.

أمـا فـي مسـرحية «مرثية الذئـب الأخيرة» والتـي عمل بها الباحـث ممثلاً وهـي من إخـراج عبدالكريم الجراح فقد جسـد الكاتب، ثيمـة التمييز العنصري وتهميش الفرد وسـط أجواء أسـطورية، من خلال شـخصية «الأسـود» (عنترة)،

الـذي يتعـرض للاسـتعباد لأنـه ابـن امـرأة سـوداء، رغـم أن أبـاه هـو السـلطان «شـنخور»، وينكـره أخـوه «شـاجار» ويحكـم عليـه وعلـى أمـه «جـرداء» بالتيه والضيـاع في الصحـراء، طمعاً في الاسـتئثار بالسـلطة.

وفـي المقابـل ثمة شـخصية الكاهن وابنته فتنـة «ابنة النـار»، فهما يؤازران الأقـوى ويداهنـان السـلطة، ويغـدوان تابعَين منقادَين، ينهشـان لحم «الأسـود» كـي تعلـو منزلتهمـا عنـد «شـاجار». وقد صـور البراري شـخصيتي عنتـرة وأمه العجـوز وهمـا فـي أشـد معاناتهمـا، وتوقهمـا إلـى الخلاص مـن الظلـم الذي يحيـق بهما.

وفـي المنفـى الصحـراوي يلتقيهمـا «سـيّد الأسـفار»، ويتعـرّف إلـى قصتهمـا، فيبـرم مع «الأسـود» عهدا بأن يزوجه ابنته «شـمس»، ثـم يموت. حين يتزوجـان تلاحقهمـا «ابنـة النـار» ويقـادان مكبَّلين إلى «شـاجار» الـذي يحاول أخـذ «شـمس» بالقـوة، لكنهـا تهزمـه وتنتحـر مفضّلـة المـوت علـى الخضوع.

الأشـكال المختلفـة للصـراع في نصـوص البـراري وفقا للأحـداث التي تمـر بهـا، كصـراع «هانيبـال» مـع الإمبراطوريـة الرومانيـة وجيوشـها، وصـراع «شـاجار» مـع أخيـه الأسـود، وصـراع المؤابييـن مـع العبرانييـن، إضافـة إلـى حـروب المـدن التـي أسـقطها علـى الحـروب التـي شـهدتها أغلـب البلـدان العربية.

إن نصـوص البـراري المسـرحية كشـفت عـن تأثيـرات الحـرب علـى أصعـدة مختلفـة، وكيـف تسـببت فـي الكثيـر مـن العلـل أو الأمـراض النفسـية للمجتمعـات مـن خـلال العلامـات والرمـوز التـي ملأ بهـا نصوصـه (الموت، أنفـاق العمـر والأهـل، رائحة الـدم، التعب، الحصـان الهرم، الـرأس المحمول فـي عنـق الحصـان، سـقوط اللحـم، تهشّـم العظـام، الـدم، البـكاء، الصـراخ،

الرمـال، الألـم، الدهشـة، المـرض، الجنـون، التهميـش... إلـخ)، وكلّ هـذه صـور واضحـة للأحـداث التـي تجري في سـاحات الحـرب، وقد تفاعـل معها البـراري، وعبّـر عـن مرارتـه مـن الكـوارث التـي خلفتهـا الحـروب الأهلية في عالمنـا العربي.(علـي، عـواد)

أمـا مسـرحية العصـاة والتـي قـام الباحـث علـى إخراجهـا يقـول عبـاس علي:»جـاءت التجربة البدائية الطقسـية للمخرج الريمونـي ضمن إطار الطقوس البدائيـة مثـل طقـس القتـل، طقـس الاعتـراف، طقـس الطهـارة والاسـتحمام، طقـس العزلـة وهـو طقـس سـايكولوجي وهـي مـن الطقـوس التـي جعلـت الممثـل يحـل بالـدور والجمهـور يؤمـن بالحالة العامـة مثل طقـس ديني يدخل الجميـع دون تخطيـط لذلك، وجـاء المحور الثالـث وهو التجريب مـع الفضاء والجمهـور وهـو الحالة الغروتسـكية التي تظهـر الوجه والقناع الحالـة الداخلية والخارجيـة المختلفـة، لذلـك نضحـك أحيانـاً ثـم نتعاطـف أو نديـن الحالة ثم سـرعان مـا نؤيدهـا وهـذه سـمت المسـرحية بشـكل عـام والشـخوص بشـكل خـاص، والتجربـة الفضائيـة للريموني جاءت على طريقة السـيناريو السـينمائي أو التلفزيونـي فـي قطـع النـص إلـى مشـاهد وكل هـذه المشـاهد تصـب فـي أطرهـا المختلفة الشـارع- السـاحة- المسـرح؛ وبهذا جـاءت التجربة خصوصاً فـي إحالـة الفضـاءات إلـى معالم اندمـاج كبيـرة وناجحـة ليس على المسـتوى المحلـي بـل العربـي. (علي، عبـاس.2002)

إن مسـرحية العصـاة التـي ألّفهـا هـزاع البـراري زاخـرة بالطقـوس الأنثربولوجيـة فتطـرح موضوعـاً إشـكالياً اجتماعيـاً يعيـش دائمـا فـي الظـل ويحضـر النقـاش فيـه، ويصعب اتخـاذ الموقـف منه وهـو ذلك القاتـل العفيف الـذي يقتـل مـن أجـل قيمـة اجتماعيـة فيظلـم نفسـه ويظلـم الآخريـن.

فإحـدى الشـخصيات تقتل من أجل مسـح عـار العائلة ويذهـب ضحيتها

فتـاة فـي ريعـان الشـباب. وإحـدى الشـخصيات تقتـل ثـأراً ويذهـب ضحيتهـا أخـو القاتـل الحقيقي. وأخـرى تقتل انتصاراً للمبادئ ويسـقط ضحيتها شـرطي أثنـاء أداء واجبـه. كل هـؤلاء لا يقصـدون القتـل ولكنهـم قتلـوا هـل نؤيدهم أم ندينهـم؟! الحكـم متـروك للجمهور.

وكتبـت جريـدة الدسـتور الأردنية:»دأبـت فرقـة طقوس المسـرحية على إضفـاء طابـع خـاص علـى اشـتغالها فـي المسـرح فغالبـاً مـا يكـون عرضهـا المسـرحي فـي مسـاحة واسـعة، مبنـى قديـم مثـلاً، بحيـث يتـم اسـتدخال هذه المسـاحة فـي بنيـة العمـل المسـرحي مـا يعنـي أن العـرض يختلف كلمـا انتقل العمـل مـن مـكان إلـى آخـر... وهـي مسـألة صعبة تسـتدعي مـن المخـرج أن يعمـل بمخيلـة مفتوحة على احتمـالات متعددة يمكـن أن يتناول أيّـاً منها، ليس مـع كل عمل مسـرحي بـل مع كل عرض مسـرحي وذلك دون إهمـال لعنصرين آخريـن شـديدي الحساسـية: الممثـل والإضـاءة فضـلاً عـن النص. ومسـرحية العصـاة تتحـدث عن ملـف الجرائـم الاجتماعية وما هـي أسـبابها ودوافعها في إطـار نـزاع بيـن الفرد والمجتمـع، كما أنهـا تحمل مضامين إنسـانية مـن عبودية وظلـم واضطهاد. قدمت المسـرحية في الفضـاء المفتوح ضمـن التجريب على المـكان وإمكانية اسـتثماره ضمـن طقوس اجتماعية، سياسـية، دينيـة، للوصول إلـى التشـكيل الهندسـي والتكويـن المفتـرض. كمـا وتعمـل المسـرحية ضمن مـا يسـمى بالغروتسـك؛ وهو تقديـم الوجـه والقناع في نفـس الوقـت». (عياد، جمال. 2003)

«وطرحـت المسـرحية قصـة ثلاثـة ارتكبوا جرائـم قتل ذهـب ضحيتها في الحـالات الثـلاث أنـاس أبريـاء إلا أن الأمـر المختلـف فـي النص وفيمـا بعد في المعالجـة الإخراجيـة للريمونـي أن هـؤلاء الثلاثة ضرغـام، جعفر، سـعيد، الذي مثـل محمـد الإبراهيمي شـخصياتهما لـم يكونوا قتلـة بالمعنى الحرفـي للكلمة،

إنهم ضحايا بمعنى من المعاني؛ فضرغام الفنان التشكيلي مرهف الحس يرغم على قتل أخته لمسح عار العائلة، تنتخبه العائلة ليكون الناطق باسم خنجرها، المطلوب منه الغوص في جسد أخته طلباً للشرف، ولأنه تردد في فعل ذلك فقد نظر الجميع له بازدراء وحثه الأب ودفعته العيون وعندما فعل فعلته انفضوا عنه وتركوه يواجه عقوبة السجن الطويل وحده، وهكذا صارت جدران السجن مساحة تعبيره الجديدة، والمنهكة لأحلامه وتفاصيل يومه.

وجعفر الأستاذ المنطوي على نفسه والوديع يغصب على قتل إنسان بريء طالباً الثأر ليلحق بالقاتل الحقيقي المعتقل في السجن، دعوات للثأر ظلت تلاحقه ليل نهار ولم تتأخر عنها حتى خطيبته ابنة عمه التي ألقت في وجهه خاتم الخطوبة بدعوى أنها لا تتزوج من شبه رجل، فكان أن قام بفعل لم يتصور في حياته أن يقدم عليه.

أما سعيد الطالب الممتلئ حماسة ووطنية، الشاعر الذي يخط أشعاره بالرصاص أناشيد نور الشمس والحرية، فإنه في ذروة حماسه وعندما اختلط الحابل بالنابل في إحدى المظاهرات ضغط على عنق شرطي وواصل ضغطه إلى أن مات الشرطي وهو ينظر إليه متوسلاً ألا يفعل ذلك، التقى ثلاثتهم بالسجن وطالت إقامتهم هناك إلى أن أصبح السجن عالمهم وموضوع أشعارهم وخربشاتهم وميدان نقاشاتهم التي لا تنتهي، وعندما تحضر الدكتورة نرجس التي لعبت دورها ريما نصر الباحثة الاجتماعية لزيارتهم لإجراء دراسة نفسية اجتماعية ميدانية تكون المفاجأة عندما يكتشف سعيد أنها صديقة الجامعة ورفيقة النضال الذي كان، والتي تخلت عنه بعد فترة من سجنه وأكملت دراستها العليا وتزوجت، وقد أرادها المخرج معاقة حركياً تجلس فوق مقعد متحرك كإشارة على لا جدوى ما أنجزته بعيداً عن حبيب العمر القابع في السجن». (جان، قسيس. 2002)

«يتناول مخرج العصاة بتجريب جريء الثالوث الإشكالي الذي تعاني منه مجتمعاتنا العربية إلى الآن وهو الحرمان الجنسي، الثأر، جرائم الشرف ويتكئ الريموني على نص الروائي هزاع البراري الذي يحمل الاسم نفسه. «(حجلة، سحر.2003). ويقول الناقد الأردني رسمي محاسنة: «رفض السجناء الخروج إلى الحياة العامة احتجاجاً على الواقع الذي تبدل؛ فالصورة الرومانسية الجميلة التي يحتفظون بها ويحلمون بالعودة إليها اكتشفوا أنها تغيرت؛ فالبحر تغير لونه والناس تبدلت ملامحهم وتهمش مفهوم الإنسان وأصبح العالم مثل الغابة يأكل القوي الضعيف.. العصاة هجاء لهذا الواقع وصرخة في فضاءات الروح التي تصحرت والمنابع التي جفت فهل لدينا القدرة على التمرد وإعلان العصيان احتجاجاً كما فعل العصاة» (قسيس، جان. 2002).

ويقول الفنان الأردني عيسى صويص: «إن النص استطاع تجسيد الحصار الداخلي المعذب للنفس البشرية العربية بشكل خاص، وعدم القدرة على المواجهة ومجاراة الحياة والسير في ركب الموروث الاجتماعي». (سامح، خالد.2002)

وقال الناقد المصري صالح سعد «إنها مسرحية خاصة يصح فيها عنوان طقوس القتل والاعتراف، يولد بطل المسرحية ومعه العرض ولادة معجزة؛ إذ تحمله سيارة تكسي إلى باب المسرح والحيز يبدأ فعلاً في الشارع ويدخل إلى الحوش ثم إلى الصالة لتقذف به بعنف إلى العالم الجديد حيث لا شيء سوى السياج المثقوب المحيط بساحة ومبنى سجن كبير يكتظ بالمعذبين يصرخون ويئنون تحت سياط الجلادين، ثم ينتقل البطل إلى تشخيص جرائمه الواحدة تلو الأخرى ليصل بعدها إلى طقس الاعتراف وهو طقس يتكرر بانتظام

ثلاثة مرات، فالمسرحية دعوة إلى القتل وهو القيمة الأساسية والطقس الأساسي، وثمة طقوس أخرى تتم: طقس تسليم الرؤوس المقطوعة وحلاقتها، وطقس التدخين في الركن، طقس الاستحمام، الخ.. إنه بناء تكراري يعتمد على قيمة مركزية واحدة وحكاية بسيطة يرويها قاتل». (قسيس، جان.2002)

بسمة النسور:

استلهمت الكاتبة بسمة النسور مسرحية لوثة التفاح التي قام الباحث بإخراجها عام 2004 من التراث الإنساني فهي تأخذ أسطورة الغواية الأولى للرجل ضمن الطقوس الحياتية للرجل والمرأة ويقول الكاتب الأردني نزيه أبو نضال: «لوثة التفاح تطرح الخلق الأول/ الذكر والأنثى، وسر وجود ومصير الإنسان وهذا النص يعيد مجدداً طرح الأسئلة الثلاثة التي أرّقت الإنسان منذ أن تشكّل وعيه الأول:

من أين؟ ولماذا؟ وإلى أين؟

الأول: يتصل بسر الخلق حول الذكر والأنثى الأولى آدم وحواء.

الثاني: حول سؤال الوجود نفسه لماذا خلق الإنسان.

الثالث: عن مصير الإنسان بعد الموت.

ويكاد التاريخ العقلي للإنسان بكل أساطيره ومعبوداته الأولى وفلسفاته وحكاياته، ولاحقاً في الديانات السماوية أن يكون عمليات بحث في هذه الأسئلة، أو محاولة الإجابة عليها.

وعلى ذات المنوال نسج الكتاب والمفكرون والفلاسفة أطروحاتهم:

دانتي في الكوميديا الإلهية، والمعري في رسائل الغفران، وابن طفيل في حي بن يقظان، ونجيب محفوظ في أولاد حارتنا.

يتمحور نص لوثة التفاح حول إغواء التفاح والخطيئة الأولى، ولكن هذه المرة من موقع مختلف وبرؤيا نسوية مغايرة، لا ترى أن الأنثى هي مصدر الغواية والخطيئة الأولى، كما في كل المثيولوجيات تقريباً... ففي الأسطورة اليونانية مثلا نجد كبير الآلهة زيوس يحذر بروموثيوس وبنادورا (أول ذكر وأنثى) تحت حد العقاب الإلهي، بتجنب فتح إناء الأسرار ذي الغطاء الثقيل ولكن فضول بنادورا يدفعها لمحاولة فتح الغطاء، لتعرف ما في الإناء، وحين تخدعها قوتها الضعيفة تلجأ إلى بروموثيوس ذي العضلات القوية.. فتغويه لفتح الإناء، وحين يفعل يتطاير من الإناء كل شرور العالم، ولا يبقى فيه سوى الأمل بخلاص أو مخلِّص يأتي، وربما لا يأتي حسب جودو بيكيت.. في لوثة تعيد تمثيل الجريمة، ولكن بعيون امرأة هذه المرة.. وهكذا نفاجأ منذ اللحظة الأولى بوجود السيسو أو عامود التوازن الذي يجلس على طرفيه اثنان يتناوبان الصعود والهبوط، وكيف أن الذكر الجالس على طرف مقابل الأنثى، هما في حالة صراع محتدم.. فهي تهرب وهو يطاردها بلا هوادة، ملحّاً عليها أن تغويه، كي يُتمّا المهمة. ولكن الأنثى التي خرجت من ضلع آدم طاهرة بلا دنس لا تفهم ما معنى أن تغويه ولماذا، كما أنها لا تعرف ما هذه المهمة ولكن الذكر لا يتوقف، مستخدماً كل الألاعيب كي يقنعها بالقيام بفعل الغواية، كي تكون هي من ارتكب الخطيئة فيما الذكر المسكين مجرد استجابة بريئة.. هكذا ترد الكاتبة على الاتهامات التي تطارد المرأة، فالشيطان امرأة، والخطية امرأة، بل إن ما لا يقدر عليه الشيطان تقدر عليه المرأة، والنساء حبائل الشيطان، وبالتالي فهي وحدها من تقع عليها لعنة الآلهة.. ولكن في النهاية فإن كل أفعال المطاردة

والغواية والخطيئة والصراع الطويل بين الطرفين يتبدى في لحظة من العبث والكآبة فإذا بمصيره الموت.

إذن اللبنة الأولى للمسرحية منبثقة من الطقوس المثيولوجية وصراع أزلي لا ينتهي عبر امتدادات الحياة.

محمد العطيات:

كتب محمد العطيات مجموعة من المسرحيات التي استلهمت التراث والتاريخ لمدينة السلط الأردنية عبر أكثر من قرنين، وجاء هذا الاستلهام في مسرحية تل الجادور، ومسرحية ساحة العين، والتي عمل الباحث على إخراجهما وتقديمهما في مدينة السلط وفي المركز الثقافي الملكي، تل الجادور عام 2006، وساحة العين عام 2009.

مسرحية تل الجادور هي مسرحية زاخرة بالطقوس الأنثربولوجية والطقوس الشعبية والقصص الأسطورية والخرافية والطقوس الدينية والتاريخ الاجتماعي والسياسي مسرحية تل الجادور تتناول تاريخ الأردن ومسيرة النهضة فيه، ليتخذ من تل الجادور أحداثه، وهو تل مرتفع في مدينة السلط، أقيمت فوقه قبل أربعة آلاف سنة مدينة السلط القديمة، والجادور هو اسم سامي آرامي كنعاني عربي.

ومن سفح التل تنبع عين الجادور التي تسقي العطاش وبساتين السلط، فوق التل أقيمت أول منارة معرفة تمثلت في مدرسة السلط الثانوية، أم المدارس وكلية التعليم الأولى التي خرّجت أوائل المتعلمين والمثقفين، وقد سكن سمو الأمير عبدالله الأول هذا التل قبل إنشاء المدرسة وفي بداية عهد الإمارة، وتدور فكرة النص حول الصراع القائم بين القطروز

عبيـد الـذي لا يملـك الأرض، وهـو ابـن مدينـة السـلط الـذي يقاتـل ليصبـح حراثـاً، ثـم يصـارع ليصبـح مزارعـاً، ويـدرس فـي المـدارس الأميـة ثـم يصبح حامـلاً لأعلى الشـهادات العلميـة يتصارع مع زنيهيـر الكـذاب المرابي الذي لا يملـك أي موهبـة ويمثـل الشـخص الوصولي.

أمـا مسـرحية سـاحة العيـن فقـد اسـتلهمت التـراث الأردني عبـر نموذج السـلط ورصـدت سـيرة المـكان وحلقت فـي الذاكـرة الجمعية.

المصادر والمراجع

1. شـمّا، عبد اللطيف شـمّا. (1980)، المسـرح فـي الأردن، الصادر عن رابطـة الفنانيـن الأردنييـن.
2. حنفـي، حسـن، (1987م)، التراث والتجديد، القاهـرة: مكتبة الأنجلو المصريـة.
3. خورشـيد، فـاروق، (1992م)، المـوروث الشـعبي، القاهـرة: دار الشـروق.
4. أبـو حمـدان، جمال، حكايـة شـهرزاد الأخيـرة: في الليلـة الثانية بعد الألف، مسـرحية، عمـان: رابطـة المسـرحيين الأردنييـن، 2000م.
5. ينظـر: خليـل، إبراهيـم، فـي الذكـرى الثانيـة لرحيلـه: جـدل العلاقة بيـن التـراث والمعاصـرة فـي مسـرح جمـال أبـو حمـدان، صحيفـة قـاب قوسـين، مقـال منشـور بتاريـخ 03/ 27/ 2017.
6. أبـو حمـدان، جمـال، مسـرحية علبـة بسـكويت لمـاري أنطوانيت، عمـان: مخطوطـة 1969، ص (5 ـ 6).
7. انظـر: دلقموني، باسـم، المـرأة في المسـرح الأردني ـ مسـرح جمال أبـو حمـدان أنموذجا، رسـالة ماجسـتير غير منشـورة، بغـداد، جامعة بغـداد، 1992م.
8. حوامـدة، مفيـد، (1985م)، البحـث عـن مسـرح، إربـد: دار الأمـل، ص41.
9. غنـام، غنـام، سـهرة مـع البطل الهمـام أبو ليلـى المهلهل، (مسـرحية غيـر منشـورة)، عمـان:1994م، ص4.

10. البحيري، علي أحمد،10/ 2/ 2012، «عشيات حلم تصعد بالحزن من الفرد إلى الجماعي»، مجلة الاتحاد.

11. مكحل، سوسن، الخميس 12 اذار2015،»عشيات حلم نقوش حورانية»، جريدة الغد، الأردن.

12. سامح، خالد، الأحد 9 أكتوبر،2011»مسرحية عشيات حلم مرثية لعرار»، جريدة الدستور، العدد (17115)، الأردن.

13. سليمان، حازم،10/ 1/ 2013،»عشيات حلم حين تخنق المبالغات جوهر المسرح»، جريدة الهيئة العربية للمسرح، الفجيرة.

14. مشاقبة، عدنان. مجلة أفكار، ب 2021 العدد 38.

15. علي، عباس، مسرحية العصاة التجريب مع الفضاء والجمهور، جريدة الزمان اللندنية، 2/ 6/ 2002.

16. عياد، جمال، الشكل يتأسس وفق أداء الصورة في عرض طقوس الحرب والسلام، نشرة مهرجان المسرح الأردني التاسع، 16/ 8/ 2003.

17. حجلة، سحر، طقوس الحرب والسلام الواقعية والأسطورة، جريدة عرب اليوم،31/ 7/ 2003.

18. العصاة عرض مسرحي عن ملف الجرائم الاجتماعية، جريدة الدستور،7/ 8/ 2003.

19. قسيس، جان، د. صالح سعد: العصاة أدخلتنا إلى طقوس القتل والاعتراف، نشرة مهرجان المسرح الأردني التاسع، 1/ 10- 15/ 10/ 2002.

20. سـامح، خالد، قربان مؤاب محاولة لنبش أسـرار وأسـاطير الحضارة المؤابيـة، جريدة الدسـتور.

21. علـي، عـواد. هـزاع البراري كاتـب مسـرحي يعالج الحـرب بالحب، مجلـة الفنـون المسـرحية.

أنا والمسرح

بين الحضور والغياب

أ. هاشم غرايبة(*)

المسرح ناشطٌ حولنا وفينا ليلاً نهاراً.

أكاد أصدق أن السمكة الذهبية المرسومة على الكأس أمامي الآن قد تحولت إلى حورية مدهشة تسبح بين مكعبات الثلج البلورية!

هل أفرك عيني؟

من دون هذا المسرح الذي تخدمه آلاف الحيل العقلية والسحرية، هل يمكننا تحمل فجاجة الواقع من حولنا؟

أنا من جيل عاش طفولة حافلة بالطقوس المسرحية التي لا تسمى مسرحاً منضبطاً بخشبة وجمهور وممثل.. ألعابنا الجماعية، وأشغالنا اليومية، وعلاقاتنا بالبشر والكائنات من حولنا، مشاهد مسرحية متجددة.

(*) قاص وروائي أردني.

حياتنا حافلة بالدراما. وطقوس صحونا ونومنا وفرحنا وترحنا حافلة بالسينوغرافيا والإشارات والدلالات.

على سبيل المثال؛ كان الخسوف حدث استثنائي... القمر بلعته الغولة!

هيا نحرر قمرنا من مأزقه.

يندفع الناس إلى الخلاء حاملين كل ما يمكن أن يصدر صوتاً، ويشرعون بالقرع والصراخ:

هات قمرنا يا غولة..

وقد يلبث الخسوف طويلا، لكن الاحتجاج الصاخب يخيف الغولة في النهاية، ويبدأ القمر بالتحرر من فمها، فتعلوا زغاريد النصر.

حوّارة:

ومن أبرز المشاهد المسرحية في طفولتي هي صورة الغجر عندما كانوا يهلون على قريتنا حوارة مطلع كل أيلول عند «طيار البيادر»، فينصبون خيامهم على البيادر، ويدور طبالهم في الشوارع منادياً للتجمع في ساحة القرية للفرجة على رقص الفاتنات ولعب السعادين والمشي على الحبال.

وأتذكرهم مثل خيالات حلم عندما كانوا يأتون إلى قريتنا حوارة بعد «طيار» البيادر، ويقيمون مهرجاناً في ساحة القرية، فنتفرج على عماليق يمشون على سيقان خشبية، وأولاد يتشقلبون في الهواء، ويقفزون على أكتاف بعضهم بعضاً مشكلين أهرامات راقصة، وشباب ينفخون النار من أفواههم، ويقذفون الخناجر إلى أهدافها بمهارة، وكهول يطيّرون الحمام من

قبعاتهم، ويستخرجون البيضة من مؤخرة المختار...

أتذكر شيخهم (الهبر) وهو يضرب الطبل في الحارات ليجمع الناس كباراً وصغاراً ذكوراً وإناثاً في ساحة القرية ليتعجبوا من قدرة فتياتهم على الرقص على الحبال، وخفة شبابهم وهم يتبارزون بالترس والخنجر، ومهارة كبارهم بترقيص الكلاب المسروجة، وتناغم حركتهم عندما يقدمون العروض «الممسرحة» مع القرود: (اعجن عجين الفلاحة. احصد مثل الحصاد الشاطر. نَمْ نومة العجوز). ويدهن أحدهم ذقنه باللبن ليقوم القرد بدور الحلاق ويلحس اللبن عن وجهه.

المدرسة:

جيلي لم يدرك مصطلح المسرح المدرسي. لكن احتفالاتنا المدرسية لم تكن تخلو مما كنا نسميه «تمثيلية»؛ فقد «مثّلنا» قصصاً كانت دارجة تلك الأيام، مثل: «الشجرة والناسك والشيطان»، «عمر وطباخة الحصى»، ومن أشعار شوقي «مثّلنا»: «سليمان والهدهد» و«برز الثعلب يوماً..»، وغيرها من نصوص كتب «القراءة».

بالنسبة لي، فإن أهم تجربة مسرحية عشتها مع معلم اللغة الإنجليزية الأستاذ بطرس الربضي، الذي قرب لنا اللغة من خلال «مسرحة» نصوصها وقواعدها. في مبادرة إبداعية مبكرة، فقد كنا نخرج مقاعد الصف إلى الساحة ونشكلها على هيئة طائرة ونحن المسافرون:

.. /Airport /Airplane /Runway/

ثم نقوم بأدوار الكابتن والمضيف والمسافر ونحلق ونهبط.. وكان ذلك هاماً لأطفال قرية لم يروا المطار في حياتهم..

(كان ذلـك مدهشـاً لنـا نحن الأطفـال الريفيون الذيـن لم يروا مطـاراً ولا سـافروا في طائرات)

كمـا لا أنسـى ذلـك الأداء الدرامـي الحزيـن لقصيـدة ثوماس بـراون عن «الموت»:

DORA

She knelt upon her brother's grave,
My little girl of six years old —
He used to be so good and brave,
The sweetest lamb of all our fold;
He used to shout, he used to sing,
Of all our tribe the little king —
And so unto the turf her ear she laid,
To hark if still in that dark place he played.
No sound! no sound!
Death's silence was profound;
And horror crept
Into her aching heart, and Dora wept.
If this is as it ought to be,
My God, I leave it unto Thee.

هنـا أرى ضـرورة الحديـث عـن أول مسـرح بتجهيـزات حديثة فـي إربد مـا تـزال صورتـه راسـخة فـي ذاكرتـي، وهـو مسـرح مدرسـة الصناعـة، عندما اسـتضاف النـادي العربـي الشـاعر نـزار قبانـي فـي صيف عـام 1965.

المشـهد لا ينسـى: جمهـور راق مـن السـيدات والسـادة بكامـل أناقتهـم الرسـمية، وقاعـة شـبيهة بصالـة السـينما، وصـوت الشـاعر السـاحر يأتـي مـن خلفنـا.. كنـت مذهـولاً بالمشـهد أكثـر من الشـعر!

(للأسف صار ذاك المسرح مستودعاً للأثاث التالف ومرتعاً للفئران)

انتهى كل هذا في المرحلة الإعدادية (الصف التاسع حالياً)، إذ حلت حرب حزيران، ودخلتُ المرحلة الثانوية في صفوف مكتظة (لاستيعاب النازحين)، ودوام صباحي أو مسائي لا مجال فيه لرفاهية «التمسرح».

بغداد:

كانت دراستي الجامعية في بغداد وهي في أوج توهجها السياسي والفني والثقافي (1970-1975).. وهناك تعرفت على المسرح بشكله ومضمونه الراسخ، فرجة ومشاركة، ونهماً لقراءة النصوص المسرحية.

في تلك الفترة كانت قراءة المسرحيات الشعرية شائعة بين الشباب، فشغفت بمسرحية الحلاج لصلاح عبد الصبور، وغيره من شعراء تلك المرحلة.

«الفن يساري بطبعه» قال لي عبد الرزاق الصافي في مكتب الحزب الشيوعي، وسألني سعدي يوسف فيما إذا كنت قرأت تيسير سبول وجمال أبو حمدان، فصار همي أن التقي بهما عندما أعود للأردن.

تعرفت فيما بعد على المخرج قاسم محمد، ويوسف العاني، والفنان سامي عبد الحميد، وصرت أتردد على مكاتب مجلة «الثقافة الجديدة»، وجريدة «طريق الشعب» وشغفت بالمسرح العراقي من خلال مسرحيات «بغداد الأزل بين الجد والهزل»، «كلكامش»، «دائرة الشحبار البغدادية» الموازية لمسرحية بريخت «دائرة الطباشير القوقازية»، وتعرفت على جبرا إبراهيم جبرا عندما كانت ترجماته لمسرحيات شكسبير تصدر تباعاً. ومن

خلالـه تعرفـت علـى مثقفيـن وشـعراء وفنانيـن تشـكيليين مـن العـراق ومـن ضيوف العـراق..

درجـت الجامعـات العراقيـة علـى الترحيـب بالطلبـة العـرب بإقامـة «أسـبوع الطالـب العربـي»، مطلـع كل عـام دراسـي، وقد شـاركت فـي الإعداد لهـذا المهرجان السـنوي الذي كان يشـرف عليـه مخرجون عراقيـون مبدعون..

تعلمـت أن النـص المسـرحي لـه جمالياتـه الخاصـة وقراءتـه متعـة للعقل والمخيلـة، أمـا العرض المسـرحي فهو فن آخر لـه فضاؤه وجمالياتـه التي أبدعها المخـرج وطاقـم العمـل. لذا فأنـا لا أتدخل بعمـل المخرج الذي يمسـرح نصي، فمـن حقه أن يقـدم فكره الخـاص، ورؤيتـه الفنية، وتجلياتـه الخاصة.

العيـش فـي بغـداد تلـك الفتـرة 1970-1975، ومناخاتهـا الحضاريـة الخصبـة، صقلـت ذائقتـي النقديـة، وشـكلتني معرفياً وسياسـياً وثقافيـاً، وهناك نشـرت أولـى قصصـي «همـوم صغيرة» فـي مجلـة الثقافـة الجديـدة، واعترفت بذاتـي «كاتباً».

عمّان:

تخرجـت فـي جامعة بغـداد وثقافتهـا، وعدت إلـى عمان مكتظاً بالشـوق للفعـل الثقافـي. وصادفـت عودتـي بعيـد تأسـيس رابطـة الكتـاب الأردنييـن، والإعـلان عـن فرقـة عمـون 74 للتمثيـل المسـرحي، التـي التحقت بهـا صدفة.

كنـت أعمـل مدرسـاً في معهـد المهن الطبية في شـارع السـلط، وأسـكن حـي المصـاروة فـي جبل عمـان، وأتـردد علـى المركـز الثقافي الروسـي مقابل مستشـفى عاقلـة، وكان هناك مكتـب الفنان سـهيل الياس (مؤسـس فرقة عمون 74) الـذي ذاع صيتـه لـدوره في المسلسـل التلفزيونـي «راس العين».

انخرطت في فرقة عمون 74، وتعرفت على جمال أبو حمدان، وجميل عواد، وجولييت عواد (كانت تخرجت حديثاً من أحد معاهد الاتحاد السوفيتي)، لا أتذكر كل أعضاء فرقة عمون إلا من استمر حضوره في الساحة، فؤاد الشوملي، وعبد الكريم القواسمي، ومشيل بقيلي.. وغيرهم ممن لا تحضرني أسماؤهم.

بدأت الفرقة عروضها بمسرحية «ابن بطوطة»، مأخوذة من غرائبيات رحلة ابن بطوطة، كتب النص فؤاد الشوملي، ثم جرى عليه تعديلات كثيرة أثناء البروفات.

أخرج المسرحية وقام ببطولتها تمثيلاً سهيل الياس. وقد قدمها بأسلوب كوميدي استعراضي، يعتمد على لوحات منفصلة الحدث متصلة الفكرة والإطار عبر تابلوهات حوارية وغنائية راقصة. فقوة هذه المسرحية كامنة في السينوغرافيا أولاً.

عرضت المسرحية على خشبة قصر الثقافة، وحضرت الافتتاح الملكة علياء طوقان. ولاقت المسرحية اهتماماً وافياً من الإعلام والصحافة، وحظيت بتقريظ النقاد.

العمل التالي كان إشكالياً. فالرقابة لم تجز مسرحية جمال أبو حمدان (علبة بسكويت لماري أنطوانيت) بعد أن تدربنا عليها قليلاً. كان جميل عواد متحمساً جداً للعمل خاصة وأنه أسند البطولة لفاتنته الشابة جولييت عواد، فقام بإعادة كتابتها تحت عنوان «الشحادين» بموافقة جمال أبو حمدان، لكنهما اختلفا عندما ظهر منشور المسرحية التعريفي خالياً من أي إشارة لجمال أبو حمدان أو لنصه «علبة بسكويت لماري أنطوانيت».

حاصله،

عرضنا مسرحية «الشحادين» على مسرح وزارة الثقافة في جبل اللويبدة، وظل الخلاف بين جميل عواد وجمال أبو حمدان في الخفاء، ولم تتناوله الصحافة.

في تلك الفترة نشرت قصصاً ومقالات نقدية في الصحف المحلية (الرأي والدستور والصباح..)، ولاقت قصتي «المنديل» استحساناً لدى الفرقة إثر نشرها في مجلة الآداب اللبنانية، ونصحني جمال أبو جمدان بإعدادها للمسرح.. لكن جميل عواد كان متحمساً لنص أعده عن مسرحية الزوبعة لمحمود ذياب، وبدأنا العمل على مسرحية «الغائب»، أعدها جميل عواد باللهجة الريفية الأردنية، وساعدته في صياغة الحوارات، وأشرنا في مطوية التعريف بالمسرحية أنها مأخوذة عن مسرحية محمود ذياب «الزوبعة» التي تمتحن سلوكيات الناس في وقت حرج يبدأ بإعلان خبر عودة «الغائب»، ويتصاعد التوتر كاشفاً خبايا النفوس، وخفايا الأفعال..

لعب جميل عواد دور (أبو طالب)، ولعبت فيها جولييت عواد دور الجدة صالحة، وقمت «أنا» بدور خليل أبو عمر.. وكان عملاً ناجحاً ورائجاً بكل المقاييس، وصورت المسرحية وعرضت على شاشة التلفزيون الأردني في حينها.

لاحقاً استضافت فرقة عمون 74 «فرقة جيل جيلالة» من المغرب، وهي فرقة استعراضية غنائية قدمت عروضها على مسرح قصر الثقافة في المدينة الرياضية، ولاقت اقبالاً كبيراً، وشكل حضورها حدثاً ثقافياً وفنياً شغل الصحافة والإعلام في حينها.

و...

سُجِنت.

«الفن يساري بطبعه»

يبدو أني تماديت في يساريتي، فحكمت علي المحكمة العرفية بالسجن عشر سنوات، بتهمة الانتماء للحزب الشيوعي الأردني.

(كانت البلاد تخضع للأحكام العرفية منذ حرب حزيران 67، وامتد العمل بها حتى هبة نيسان 1989).

المحطة:

بعد سنة من إقامتي في سجن المحطة وسط عمان، وتمشياً مع رياح تغيير بالمفاهيم عالمياً، صار اسم السجن (مركز الإصلاح والتأهيل)، وتمشياً مع العنوان الجديد، سمح لنا بالكتب والتعلم والتعليم، فأنشأنا لجنة ثقافية برئاسة الرفيق نبيل جعنيني، وصرنا نصدر مجلة حائط تتغير موادها كل أسبوعين، وسمح لنا بإدخال التلفزيون إلى مهاجعنا، وخصصت إحدى غرف السجن الكبيرة للعروض السينمائية، وبنينا أمام الشاشة منصة بارتفاع نصف متر وعرض ثلاثة أمتار لغايات «الاحتفالات الوطنية» والندوات «التوعوية». وفتحنا فصلاً دراسياً للراغبين بالتقدم للثانوية العامة بالتعاون مع مدرسة الفتح بمنطقة المحطة التي كان يديرها عبد اللطيف عربيات. صار التواصل مع الخارج نشطاً لدرجة أننا استقبلنا عام 1980 عرضاً مسرحياً للأستاذ عبد اللطيف شمّا، بعدها مباشرة أسست فرقة المحطة 80 على غرار عمون 74 وبدأنا بمسرحية «الباب المسحور»، التي قدمناها في إطار احتفال السجن بيوم الاستقلال، وتجلى فيها صوت «عم عشري المصري» وحداء

شـاب مـن «حركة فتـح» لا أتذكر اسـمه، ثـم تابعنا بحمـاس الإعداد لمسـرحية «كان ولا يـزال»، ثـم «البـاب المسـحور»، و«مصـرع مقبـول ابـن مقبـول» عـن قصـة لعـرار بنفـس الاسـم، وصـولاً إلـى المسـرح البريختي مـع السـيد بونتيلا وتابعـه ماتـي التـي أعددتهـا تحـت اسـم «الباشـا باشـا»، ونالـت جائزة مسـرح الشـباب، بعـد أن حضـر العـرض داخـل السـجن لجنـة تحكيم ضمـت كل من الفنـان سـهيل اليـاس، والمخـرج أحمـد شـقم، والفنان مـازن عجاوي.

فرقة المحطة 80 للتمثيل المسرحي:

ربيـع عـام 1980 انطلقـت أولـى مسـرحياتنا (البـاب المسـحور) عرضنـا مـن خلالهـا معاناة السـجين فـي بعديهـا النفسـي والواقعي بمضمـون تراجيدي وإطـار سـاخر مسـتمد مـن وقائـع ومفارقـات حياتنـا اليوميـة، ونجحـت فـي الترفيـه عـن المسـاجين، ونالـت رضى إدارة السـجن عـن الغمـزات واللمزات التـي طالتهم.

مـا كنا نعـرف وقتها أننـا بإمكاناتنـا البسـيطة وكادر صفر التجربة نؤسـس لحالـة مسـرحية تـدوم ويصيـر اسـمها فرقة المحطـة 80، لهـا مخـرج وممثلون وفنـي صـوت، ومهنـدس ديكـور وتسـتمر حتـى عـام 1984. قدمنـا خلالهـا مسـرحيات:

* كان ولا يزال
* الباشا باشا
* غريب الدار
* الباب المسحور

* لف الدنيا وارجع هون

* مصرع مقبول ابن مقبول

وغيرها من العروض الراقصة والغنائية والأمسيات الشعرية والقصصية التي شاركني الفرح بإنجازها خضر الأخرس وعماد ملحم وسلمان النقرش ومحمد فضيلات وباسم بلعاوي وعشرات غيرهم لا أستطيع تذكر أسمائهم لأن حركة الدخول والخروج من السجن كانت تجدد الكادر باستمرار.

لا يتسع المجال هنا للحديث بالتفصيل عن كل مسرحية عرضناها، لذا سأكتفي هنا بالحديث عن الفشل..

ربما أصابنا الغرور. فمدير السجن العقيد غالب الضمور يريد أن يتباهى بنا..

الساعة الرابعة عصراً، وفي فضاء مفتوح، كانت ساحة شبك 3 مكتظة بالمساجين وقوفاً، والصفان الأماميان مقاعد لعلية القوم: سيدات من جمعية حقوق الإنسان، وصبايا من طالبات معهد الخدمة الاجتماعية.. مدير شرطة العاصمة، ومدير السجن، ومدير معهد الخدمة الاجتماعية، ومدير مدرسة الفتح وأتباعهم.. ومصطبة الشبك مزدانة بإبداعات «مهندس» الديكور خضر الأخرس، ولوحات مروان العلان التي رسمت على أجساد الشباب لتشكل لوحة خلفية للأحداث تتبدل باستدارتهم أو تفرقهم حسب لزوم الحال. والعناية بملابس الكورس الزاهية شكلت مشهدية سينوغرافية مدهشة. (حشدنا لذلك العمل ثلاثين كمبارس للديكور فقط)، فقد كان العرض مدعوماً من إدارة السجن ومنح كل التسهيلات الممكنة.

دوزن فني الصوت محمود العبادي جلسته بين علية القوم في الصف

الثاني، وأطلق عنان المسجلة بموسيقا نينوى.. ودخل غريب الدار (عم عشري المصري)، غنى فبدا صوته مخنوقاً، وتلعثم.. دفعت بالممثل الثاني (باسم بلعاوي) لينقذ الموقف بالحوار المعد له. لكنه ارتبك، ولم ينجح في إنقاذ الموقف. أشرت للكورس أن يرفع صوتهم باللازمة الموكلة إليهم، فلم يفهموا إشارتي..

قفزت إلى مقدمة المسرح، واعتذرت.

اكتفينا بتقديم فريق الدبكة، وانفض السامر.

إدارة السجن الحكيمة تفهمت ارتباكنا، واستمرت في دعم نشاط الفرقة.. وقدمنا بعدها مسرحيات ناجحة، أهمها «الباشا باشا» التي فازت بجائزة مهرجان الشباب لعام 1983.

«مصرع مقبول ابن مقبول» كانت آخر مسرحية للفرقة، قدمناها في صالة سينما السجن، وتوفرت لها كل مقومات النجاح، قوة النص، جمال الإضاءة، ورشاقة تبديل الديكور حسب المشهد، والصوت يأتي من غرفة ماكينة العرض، والممثلون صاروا أصحاب خبرة..

هذه المسرحية لم ترق للإدارة الجديدة للسجن. وانتهت نشاطات فرقة المحطة 80 للتمثيل المسرحي، بنقلي إلى سجن الطفيلة الوادع. هناك أعددت ثلاث مسرحيات للنشر، وهي:

*كان ولا يزال

* الباب المسحور

* مصرع مقبول ابن مقبول

وصدرت في كتاب عن رابطة الكتاب الأردنيين 1984

خرجت من السجن في 20 حزيران 1985. وتماديت في الاحتفاء بحريتي دون إنجازات تذكر مدة سنتين تقريباً.

إربد:

في إربد سعدت باهتمام كلية الفنون الجميلة/ جامعة اليرموك بنصوصي المسرحية، إذ أشرف الدكتور عبد الرحمن عرنوس (من مصر) على إخراج «الباب المسحور» كمشروع تخرج لطلبة قسم المسرح. وبعدها بعدة سنوات حظيت مسرحية «مصرع مقبول ابن مقبول» بإشراف الصديق المخرج الدكتور عوني كرومي (من العراق)، وعرضت عدة مرات على مسرح كلية الفنون الجميلة في جامعة اليرموك.

وبعدها انقطعتُ عن مناخات المسرح وانشغلتُ بكسب العيش، وكتابة المقالات لصحيفة الرأي، ونشر القصص بين الفينة والأخرى، وأصدرت: قلب المدينة، وعدوى الكلام، وجداتي الحكيمات..

في إربد لم يكن «وما زال» حراك مسرحي واضح الملامح باستثناء فرقة «مسرح الفن» التي أسسها حسن ناجي وباسم دلقموني، وكانت مهتمة غالباً بمسرح الطفل. فكانت فترة ركود مسرحي بالنسبة لي امتدت حتى عام 1997.

المدينة:

المسرح ابن المدينة، بل ابن الحواضر الثقافية، فهي حاضنته الخصبة، وبيئته الحيوية.. المسرح مدني و«مديني» بالضرورة.

عـام 1997 وحتـى عـام 2002 نقلـت عملـي إلـى عمـان وفي تلـك الفترة كتبـت مسـرحية «هـي وهـو والببغـاء»، ومنودراما «الطريـق» وكتبـت للأطفال مسـرحية «الغابـة المسـحورة»، ثـم أخذنـي عالـم الرواية إلـى سـاحته المغرية. فكتبـت روايـة «معهـد الكتبـا» عـن ملحمـة العـرب الأنباط. ومـن هـذه الرواية اسـتوحيت مسـرحية «الصـرح» التـي أخرجهـا الفنان عبـد الكريم الجـراح عام 2002 وقدمهـا فـي سـاحة مسـرح أسـامة المشـيني بجبـل اللويبدة.

الكتابة للمسرح:

بطـل التراجيديـا القديمـة كان محاطاً بهالة مـن نور. يكلل بالغار، يجسـد المهابـة والجلال. المسـرح الجديـد لا يحتمل البطولة المطلقـة، ولا يبحث عن القائـد الملهـم، بل همـه الاختـلاف والاعتراف بتنـوع الجماعـات وخصوصية الأفراد..

ثمـة خيـط رفيع دقيـق متعـرج مخاتـل ومتغيـر يفصل بيـن المتضـادات، تلـك المتضـادات التـي تبـدو متباعـدة متنافـرة متناقضـة لكنهـا في الوقـت ذاته متقاربـة ومشـتبكة لا يفصـل بينها سـوى خيـط رفيع لا يـراه الا الفنان فيكشـف مـا خفـي علـى العابريـن، ويفصل مـا بـدا مرتبطـاً، ويربط مـا يبـدو منفصلاً!

نحـن لا نعـرف كيـف تتجمـع الأحـزان الصغيـرة فـي الـروح، ولا نعرف كيـف تحرضنا المسـرات الصغيرة علـى اقتحام الحياة، ولا نعـرف كيف تتضافر الأفـكار وتترسـب الصـور في وعينـا لتصير نصاً قابـلاً للحياة.. ويصير مسـرحنا هـو رؤيتنا لحيـاة جديدة.

عـن مـاذا نكتـب عندمـا يمـلأ الزبـد حيـاة النـاس ووسـائل الإعـلام والمواعـظ والدروس والمؤتمـرات والندوات؟ نحن نكتب مسـرحيات متخيلة

لكنهـا تقول الحقيقـة.. وأولو الأمـر يقدمون أكاذيـب ويدعون أنهـا حقيقة ومن «مسـرح» الحدث!

نحـن نقـدم المسـرحية «الرمز» وندعي أنهـا عمل تخييلـي -غير حقيقي- وهـم يروجـون رواياتهـم بالصـوت والصـورة مدعيـن النقـل الحـي والمباشـر للحـدث لكـن السـادة يكذبـون ونحن الفنانـون نقـول الحقيقة.

الحيـاة لـن تتوانـى عـن إقحامنـا مـرة بعد مـرة، فـي جولـة إثـر جولة من جـولات: الإثـارة والتعـود، اليقظـة والكسـل، الشـك واليقين.

شـجرة معرفـة الخيـر والشـر احتطبـت قبـل أن تأتي أُكلهـا.. ولـم يبق لنا إلا الأحـلام نصوغهـا «مسـرحاً» عن الخيـر والحق والجمـال علّها تواسـينا في مواجهـة شـرور هـذا العالم..

الجلسة الثانية

رئيس الجلسة: أ. هيا صالح

النص المسرحي في الأردن من الكتابة الأرسطية إلى الكتابة اللاأرسطية وما بعد اللاأرسطية من 2006ـ2022

د. مجد القصص[1]*

مقدمة:

مما لا شك فيه أن النص المسرحي في العشرين سنة الماضية شهد تطوراً مختلفاً عما كان سائداً من قبل؛ فقد ظهرت نصوص جديدة صالحة للعرض أكثر منها للقراءة. وجاء هذا نتيجة تعاون الكتاب مع المخرجين الحداثيين للوصول إلى نص عرض أكثر من كونه نصاً أدبياً. وبالرجوع إلى المخرج الروسي المنظر فيسفولد مايرهولد، الذي طالب منذ بداية القرن العشرين بأن على كل مخرج أن يكون دراماتورجيا. أي أن يكون كاتباً حسب تعريف مايرهولد للدراماتورجيا. وبنفس الوقت ميزمايرهولد بين

(*) ممثلة ومخرجة، أستاذ مشارك، قسم المسرح، الجامعة الأردنية.

النـص الأدبـي الصالـح للقـراءة والنـص المسـرحي الصالـح للعـرض. حيـث علـى المخـرج أن يعمـل علـى النـص لتحويل السـرد إلـى أفعـال، لأن العرض المسـرحي منـذ الإغريـق وحسـب تعريـف أرسـطو يقـوم علـى ذلك. مـن هذا المنطلـق فـإن كل من مسـرحية، سـجون، بلا عنـوان، والحب في زمـن الحرب لمفلـح العـدوان. ومسـرحية القنـاع، وأبيـض وأسـود لنـوال العلـي. وأوراق للحـب وبوابة 5 لليلـى الأطرش. وأوركسـترا وإلا أنت القدس، ومسـرحية نون لسـميحة خريـس. ومسـرحية كاريكاتيـر فكـرة وبحث مجـد القصـص وتأليف زيـد خليـل مصطفـى، كل هـذه الأعمـال كانـت نتيجـة تعـاون بيـن الكاتـب والمخـرج للخـروج بنـص عـرض أكثـر مـن كونـه نصـاً أدبيـاً للقـراءة. إن هذا لا يعيـب المسـرح بـل على العكـس تمامـاً، لأن الهـدف الأول والأخيـر للنص المسـرحي هـو أن يتحول إلى عرض مسـرحي، يصـل بأفكاره إلى أكبر شـريحة مـن الجمهـور. كمـا سـاهمت هـذه الظاهرة فـي الأردن فـي حل مشـكلة النص المسـرحي الأردنـي والعربـي الـذي يشـتكي دائمـاً مـن أزمـة وجـود نصـوص عربيـة جيدة.

إن هـذه الآليـة الجديـدة وفـرت نصوصـاً كثيـرة مـن أدبـاء متميزيـن، وجعلتهـم يقتربون من المسـرح سـواء كروائييـن أو كتاب قصة قصيـرة، وحلت أزمـة النـص المسـرحي الـذي يعانـي منهـا العالـم العربـي وبالتالـي الأردن. وغـذت المسـرح الأردنـي بأفـكار جديـدة وجريئـة ولغـة أدبيـة متميـزة، كمـا وفـرت للمخـرج القـدرة الكبيـرة فـي تحويـل هـذه الصـور الأدبيـة إلـى صـور مسـرحية آسـرة.

المضامين الفكرية والصور التي طرحت في النصوص الجديدة:

قبـل التطـرق إلـى المضاميـن، أسـتعرضُ هنـا فـي هـذا البحـث مقاطـع

متنوعة من الأعمال المطروحة قيد البحث، ويأخذ الباحث نموذجاً منها وهي على التوالي:

كتبت نوال العلي في مسرحية القناع الجمل التالية:

- كانوا يكتبون التاريخ مثلما يرسلون حوالة بريدية مزيفة.
- يسجلون عناوين مغلوطة، بأختام مدنسة.
- يؤرشفون الخطايا بمسمياتنا، يقامرون بأنوثة الحقيقة.
- لم تعد لعبة السجلات تنطوي على أحد.

وعن المرأة واستلابها كتبت:

- اخرجي أيتها الكلمات الخبيثة، ويا حقيقة ابلعي نفسك.
- حركي لسانك القديم المهجور، قولي اصرخي فكري.
- شرنقة ميتة إلى جانب شرنقة ميتة إلى جانب شرنقة ميتة.

وكتب مفلح العدوان في مسرحية سجون:

رجل4: كان هذا منذ النطفة الأولى،

امرأة4: بل كان هذا منذ لقائهما البكر،

رجل1: ولعله كان هذا الأمر،

امرأة3: قبل أن تكون الأرض أرضاً،

امرأة1: وتصير السماء سماء،

رجل4: قبل أن تصير الأرض أرضاً وتصير السماء سماء.

الراوي: فلنبدأ الخروج إذن. نخرج من أين؟ ونمضي إلى أين؟

رجل1: نخرج من جدران الرحم، سجن الرحم، الرحمة قد تكون هناك ؟

الراوي 2: وما أدراك بما هناك: ظلمة أم نور؟

امرأة3: لا فرق المهم أن نخرج.

الراوي 2: قد نولد لنرى النور فيصير البياض سجناً.

امرأة2: ولربما نغلق العيون ونرسم الظلام نبضاً.

وكتبت الروائية ليلى الأطرش في أوراق للحب:

الأخت: أتذكر؟ أم ذاكرةُ الرجال غربالٌ ثقوبُه أوسعُ من قلوبهم؟

أنا حفيدةُ شهرزاد، أسيرةُ الحكايا

مجبولةٌ من عشقٍ وخيالٍ وبساطِ ريح

فاقتل يا هابيلُ أختَك

وحدَها السماء ستغفرُ عشْقَ امرأة

وحده الديان والغفار يا ابن أمي

عاشق الديانات: لا حواجزَ في سماءٍ واحدة وربٍ واحد،

بَشرٌ نحيا ونموت على نواميسه،

فحوّلوا حبَّه خناجر الاختلاف،

إن للسماء أبواباً خرج منها الأنبياء كلٌّ في اتجاه.

وكتبت الروائية سميحة خريس في مسرحية أوركسترا:

الرجل: تولد النار من الشرر، ليست كل الأغاني قادرة على النشيد في حمى المعركة، ولا كل القصائد تدل على الطريق في زمن البلبلة، ولا كل الرجال يمتشقون أخشاب أسرتهم سلاحاً، ولا كل الحبيبات يمسحن جباه الذاهبين إلى الحرية أو الموت، بابتسامة ودعاء، ووعد كما تفعلين.

الحبلى: لا تذهب، من أجلي لا تذهب، من أجل طفلك الذي نبض أول دقات قلبه في أحشائي.

الرجل: من أجلكما أذهب، من أجل أن نستحق أن يكون لنا بيت وله مدرسة، من أجل الأرض التي حنت كفيك في ليلة عرس.

الحبلى: أخاف إن ذهبت أن لا تعود، إنهم يتساقطون؟ الأحباء يصيرون ذكرى، والأبناء خسارات؟ واللحود تفترش الحدائق؟

الرجل: أذهب، لأمنحك الحق في الدمع عند لحدي إذا قضيت، والحق في الفرح إذا عدت، وفي الحالتين، أمنح ولدي القادم اسماً وكرامة، هيا لا تحزني، كوني الظهر الصلب الذي إليه أستند، ولا يفزعك احتمال الموت كما لا يفرحك احتمال الحياة الذليلة، كلنا إلى الموت، ومن لا يقفز في وجه الموت من أجل ترابه وأحبابه، لا يستحق الحياة.

الحبلى: ستعود؟

وكتب زيد خليل في مسرحية كاريكاتير:

حنظلة: اللي بضل راسه عالي راس التلة، وعينه عالحق بزمن ممسوخ، شهيد مش ميت.

اللي بعيش نظيف بوسط هبّة الإعصار، وبيموت بدون ما تتغبّر شعرة

مـن جسـمه شـهيد مش ميـت. اللـي مـا بتلوثـه السـلطة بحياتـه ولا بسـعى ورا الكرسـي عشـان يمـصّ دمّ الوطن والناس، شـهيد مـش ميت. اللي سـلّم روحه للـي خلقهـا ولسـه حامل فـاس أو طوريـة أو منجل.. شـهيد مـش ميت.

بعـد اسـتعراض اللغـة الأدبيـة التـي وضعت على المسـرح فـي العروض السـابقة، أرى أن هـذا مـا كان ليحـدث لولا اسـتقطاب الروائيين وكتـاب القصة القصيـرة، عملهـم مـع المخـرج المؤلـف للعـرض فـي إصـدار نصـوص ذات مسـتوى رفيـع فـي اللغة، في الصور الشـعرية وفـي الفكر. كل هذا حـدث نتيجة تعـاون الكاتـب مـع المخرج، حيث صـدرت وكتبـت كل هذه النصـوص نتيجة عصـف ذهنـي بين الكاتـب والمخرج. وعرض المخـرج للأفكار الرئيسـية التي يريد أن يضعها ويناقشـها على خشـبة المسـرح. وأضرب مثلاً مسـرحية سـجون حيـث ذهبـت إلى الكاتب المبـدع مفلح العـدوان وطرحت عليه الفكـرة التالية: وهـو أننـا نعيش في سـجن كبيـر بدأ يصغـر ويصغر حتـى أصبح كل منـا في هذا العالـم يعيـش فـي سـجنه الصغيـر. مـن هـذه البدايـة جرى عصـف ذهنـي بيني وبيـن الكاتـب حددنـا بهـا السـجون التـي نريـد أن نتحدث عنهـا، ووصلنـا إلى بداية سـجن الرحـم انتهاء بسـجن القبر. واتفقنا علـى اللوحـات وعناوينها وقام الكاتـب بكتابـة اللوحـات المتعددة للمسـرحية بلغة مسـرحية عالية المسـتوى. وخـرج العمـل إلـى الجمهـور بأبهـى صـورة أرضـت طرفـي الإبـداع الكاتـب والمخـرج. وهـذا مـا حدث فـي بقيـة النصوص الأخـرى المذكـورة أعلاه.

أهم المضامين التي ناقشتها النصوص السابقة:

1. قضايـا المـرأة المتعـددة ومنها اسـتلاب المـرأة وأحيانـاً قبولها لهـذا الاسـتلاب، المـرأة العـدو الأول للمـرأة فهـي تحمـل الأجنـدة الذكوريـة وتنقلهـا إلـى ابنتهـا وحفيدتهـا وتكـرس

هـذا الاسـتلاب وهـذا يتضح في مسـرحية قبـو البصـل والقناع لنـوال العلـي. حـق المرأة فـي تقلد مناصـب سياسـية، والدفاع عـن الإرث الشـرعي للمـرأة، قضايـا الزوجة والعشـيقة. قضايا النسـاء اللواتـي ينتهيـن وحيـدات بعـد مـرور الزمـن. ويعشـن فـي دور المسـنين. وهـذا يتضـح فـي مسـرحية نون ومسـرحية أوركسـترا لسـميحة خريـس. كمـا طـرح أيضـاً فـي مسـرحية قالـب كيـك لسـميحة خريس نمـوذج المـرأة التي يحـرم عليها أن تحـب وتُـزوج إلـى أول عابر طريـق لأنها أحبـت، وتتعرض إلـى التعنيـف الجسـدي والنفسـي.

2. القضيـة الفلسـطينية، ابتـداء من القـدس والدفاع عن مقدسـاتنا المسـيحية والإسـلامية، والتأكيـد علـى أنهـا سـتبقى عربيـة وعاصمـة فلسـطين للأبـد. وهـذا يتضـح فـي مسـرحية بـلا عنـوان وإلا أنـت القـدس لمفلـح العـدوان وسـميحة خريس. والحـرب علـى غـزة المكـررة منذ عـام 2007 إلـى الآن وموت الأبريـاء والأطفـال والنسـاء والشـيوخ وهـذا يتضـح فـي نـص نـوال العلـي أبيـض وأسـود. كمـا أكدت معظـم الأعمـال التي تناولـت القضيـة الفلسـطينية علـى أهميـة عـدم تغييـب هـذه القضيـة المحقـة، والتأكيـد الدائم علـى جعل البوصلـة موجهة لهـا دائمـاً حتى لا تغيـب القضية التـي إذا حلت سـتنتهي قضايا الشـرق الأوسـط. ويتضـح ذلـك فـي كل مـن أبيـض وأسـود، سـجون، بـلا عنـوان، بوابـة 5، الحب فـي زمن الحـرب، قالب كيـك، كاريكاتيـر.

3. قضايـا البيئـة فـي العالم والتلـوث الـذي أصبح يحيـط بالمناخ

بالعالـم بسـبب الغـازات السـامة والنفايـات السـامة ويتضـح ذلـك فـي نـص ليلـى الأطـرش أوراق للحـب.

4. قضيـة الإرهـاب والهجـرة. نتيجـة لموجـة الإرهـاب الموجـه مـن الخـارج إلـى عالمنـا العربـي دخـل الكثيـر مـن شـبابنا وتحـت رايـة الديـن وخاصـة بعض السـلفيين إلـى تكفيـر بقية المسـلمين ووضعـوا أنفسـهم ونصبوها بإعطاء صكـوك غفران جديـدة فمـن يتبـع منهجهـم المضلـل ويتبعهـم يبقى علـى قيد الحيـاة ومـن يعارضهـم يقتـل ويذبـح وتشـعل بـه النيـران، كل هـذا أدى إلـى هجرة العائـلات في كثير مـن الـدول العربية إلى الخـارج بحثـاً عـن الأمـان وهـذا يتضـح فـي مسـرحية بوابة 5 لليلـى الأطـرش لنبـذ العنـف والهجـرة.

5. قضايـا السـجون التـي أصبحـت تحيـط بنـا منـذ الـولادة إلـى المـوت. فأصبحـت رحلـة الحيـاة تبدأ بسـجن الرحـم وتنتهي بسـجن القبـر مـروراً بسـجن المدرسـة والعائلـة والجامعـة ومعرجاً إلى السـجون السياسـية سـجناء حرية التعبير والسجناء السياسـيين وامتـداداً إلى سـجون التكنولوجيا مـن الموبايلات إلـى جميع وسـائل الاتصال الحديثـة. عمل تنويـري يتضح في مسـرحية سـجون لمفلـح العـدوان.

ممـا طـرح سـابقاً نسـتطيع أن نقـول إن الكتابـة الجديـدة حملـت لغـة عاليـة المسـتوى، كمـا حملـت فكـراً تنويريـاً يخـدم الهـدف الـذي وجـد مـن أجلـه المسـرح. ومـا كان هـذا بالممكـن لـولا الشـراكة الجديـدة بيـن المخرج والكاتـب.

خصائص الكتابة الجديدة:

مما لا شك فيه أن الكتابة الجديدة قد خرجت من النص الأرسطي إلى النص اللاأرسطي وأحيانا إلى ما بعد الأرسطية.

وعندما نقول نص أرسطي فإننا نعني مقدمة وسط ذروة حل. أما اللاأرسطي والذي يمتاز به كل من مسرح العبث والمسرح الملحمي. فقد أصبح في الملحمي يتصف بأن لكل لوحة مقدمة وذروة وحل، فالنص يتكون من مجموعة ذروات تؤدي بالمشاهد لجمعها والوصول إلى المعنى النهائي. أما في العبث فالكتابة دائرية تبدأ وتنتهي بنفس النقطة، وقد صنفهم النقاد باللاأرسطية. أما ما بعد ذلك فقد ظهرت الكتابة التي صنفها النقاد وأطلقوا عليها مصطلح ما بعد اللاأرسطية: وهي كتابة رخوة لا يوجد بها ذروات ولا حكاية متماسكة، ومثال على ذلك المسرح الراقص ومسرح فيزياء الجسد. وتعتمد هذه الأنواع الجديدة في إيصال المعنى للمتلقي من خلال المشاعر وإيقاظها تماماً مثلها مثل الموسيقى وما تستطيع أن تخلفه عند الجمهور من مشاعر. واعتمدت الرقص ومسرح الجسد والصورة في إيصال المعاني المتشظية إلى المتلقي.

بناء على هذه المقدمة فإن كل الأعمال المسرحية التي تناولناها للكتاب والروائيين نستطيع تصنيفها بمكانين وهو كتابة لا أرسطية وكتابة ما بعد الأرسطية. وسيأخذ الباحث مثالين من عملين لتوضيح ذلك.

الكتابة اللاأرسطية:

الكاتب مفلح العدوان: مسرحية سجون

اللوحة الأولى: لوحة الولادة

تبدأ الرحلة بالسجن الأول سجن الرحم، وتبدأ الأجنة بطرح التساؤلات الوجودية المختلفة: متى بدأ كل هذا؟ هل كان منذ النطفة الأولى؟ أم كان هذا منذ لقاء آدم بحواء؟ أو قبل أن تصير الأرض أرضاً، وتصير السماء سماء؟ يضغط الجميع على الأغلفة وجدار الرحم في محاولة لإيجاد ثقب لرؤية النور ويخرج الجميع فرحاً إلى هذه الحياة باستثناء جنين امرأة والتي تقرر منذ البداية بعدم الرغبة في خوض هذه المغامرة -مغامرة الحياة- فتقرر العودة إلى سجن الرحم فيحاول أحد الرجال مساعدتها لتحقيق رغبتها إلا أن الراوي والذي ولد معهم يمنعها من ذلك ويدفعها إلى الحياة قصراً.

هذه اللوحة تعبر عن سجن الرحم والتي تصل فيها الذروة إلى لحظة الميلاد ومن ثم الخروج إلى هذا العالم.

اللوحة الثانية: الراوي

حيث يقرر الراوي أن يروي حكاية الجميع بعد نزولهم إلى الحياة، حيث يقول بأنه المالك لمفاتيح الرواية وكل حكايات السجن عنده، ويحثهم على البوح وإنهم إذا لم يتكلموا فسيأتي راو آخر يكذب على ألسنتهم قبل أن يسجنوا لسانه، فتقرر المجموعة الكلام، ويبدؤون بتوزيع مفاتيح الكلام بينهم حتى لا يكون سجنهم في صمتهم، هنا يبدأ تشكيل المجتمع؛ الكبار والصغار والشيوخ لأنهم في كلامهم ربما ينجحون في ثقب الجدار ليمر النور للأجيال مرة. وهنا يتضح لنا أن شخصية الراوي مستوحاة من المسرح الملحمي.

اللوحة الثالثة: المدرسة/ العائلة

يبدأ البوح على بداية تشكيل السجون الأولى بعد سجن الرحم

والتي تبدأ من العائلة ومن ثم المدرسة حيث يعاني أطفالنا شح العلاقة السليمة مع الأب والأم وشح العلاقة السليمة مع الأستاذ في المدرسة، ففي البيت يمنعون من الخروج إلى الساحة والشارع وضوء الشمس تحت حجة الحماية، كما يمنعون من طرح الأسئلة ويشجعون على الصمت، وعدم التدخل فيما لا يعنيهم فقط عليهم أن يأكلوا ويشربوا ويقرأوا ما يملى عليهم. وعند ذهابهم إلى المدرسة تأتي إملاءات جديدة بعدم السؤال وتحنيط أعينهم أمام لوح الأستاذ والاستماع فقط دون نقاش، كل هذه الإملاءات تحجزهم في سجون جديدة، والمأساة أن المرأة المربية تنفذ راضية أو غير راضية سلطة الأب والأجندة الذكورية وتطبقها على الأولاد، هذه أول صرخة لقرع الجرس وأخذ الحيطة.

اللوحة الرابعة: اعترافات من المجتمع

يكبر الأطفال ويخرجون إلى سجون المجتمع وتعقيداته ونستمع إلى اعترافات وبوح آخر فمنهم من أصبح سجين الكتاب وزنزانته الكلمة ومنهم من هو سجين الآلة الحاسبة، وها هي إحدى النساء تصبح سجينة الجسد والمكاسب التافهة وأخرى سجينة الجمال وأخرى سجينة قضايا الشرف وآخر يصبح سجاناً وسجيناً في آن واحد وآخر يصبح سجين الطحين الملون وتناوله للمخدرات، نماذج نحاول تسليط الضوء عليها في دعوة إلى قرع جرس آخر إذ إننا من نصنع هذه السجون بأيدينا.

اللوحة الخامسة: الخجل/ الأمل

يرتب لهم الراوي ليكملوا البوح عن سجون جديدة وهذه المرة هي الأخطر فهم يتحدثون عن السجون الثابتة وهي الاستعمار فها هم يبوحون

عـن قهـر شـعبين مـا زالـوا يرزحـون تحـت عـبء الاحتـلال وهمـا فلسـطين والعـراق، لقـد أصبحـوا وأصبحنا سـجناء هاتيـن القضيتيـن الكبرييـن وكأنهما عقـاب الأبـد، إلا أنهـم لا يفقـدون الأمل حيث يردد قسـم منهم أن مـا لا يقتلهم يجعلهـم أقويـاء ومـا يقتلهم يجعلهـم أيضا أقويـاء، يصرخون إلى عـدم التوقف واليـأس فهـم إن سـكتوا ماتـوا وإن نطقـوا ماتـوا فلينطقـوا ويقولوا كلمـة الحق ومـن ثـم يموتـون. دعـوة صريحة للدفـاع عـن أراضينـا العربية وحقنا الشـرعي بهـا ولتخليصهـا من سـجون المسـتعمر القاتلة.

اللوحة السادسة: صكوك وأحكام

سـجون مـن نوع آخـر مغطـاة ومخفية ولا نشـعر بهـا وهي تتمثـل بوجود بعـض الأشـخاص الذيـن يعطـون لأنفسـهم الحـق بإطـلاق الأحـكام المطلقة سـواء أحـكام إدانـة أو بـراءة مبتعديـن عـن قيمنـا الحقيقيـة. فهـذا مطبِّـع وآخر غيـر مطبـع وآخـر يسـاري وثـان يميني وهـذا شـمالي وذاك جنوبـي وشـرقي وغربـي، وآخـر ظلامـي وأخرى كافـرة وأخرى عاصيـة، أما آن لنـا أن نخرج من هـذه السـجون الثابتـة والقوالـب الجاهـزة ونفكر ونتعمـق قبل إصـدار مثل هذه الأحـكام والتـي تدمـر مجتمعاتنـا وتجعلنا خـارج الحياة.

اللوحة السابعة: التكنولوجيا

علـى الرغـم مـن أهميـة التكنولوجيا فـي تحويـل العالم إلى قريـة صغيرة إلا أن الاسـتخدام السـيئ لهـا جعـل الكثيريـن في عزلة، ويعيشـون في سـجون فرديـة إما مع شاشـة التلفـاز أو مع شاشـة الكمبيوتـر والإنترنت أو مـع الأجهزة الخلويـة؛ فبـدل اسـتخدامها للتعلـم والتواصـل هـا نحـن نـرى خروجـاً عـن المألـوف واسـتخدامها لإضاعـة الوقـت وللنظـر إلى أمـور خارجة عن نسـيجنا

العربي والإسلامي، ألسنا بحاجة إلى لحظة تأمل لهذه السجون الجديدة والعمل على تصحيح المسار قبل أن نفقد هويتنا.

اللوحة الثامنة: السجون السياسية

ألم تتحول المدن في فلسطين إلى سجون صغيرة وكانتونات، ألا يوجد فيها أحد عشر ألف سجين وسجينة محرومون من نعمة الحرية ويمارس عليهم كل أنواع التعذيب، وكذلك في العالم العربي بأجمعه ألا يوجد مساجين سياسيون كل خطئهم أنهم خرجوا في مظاهرة أو عبروا بطريقة أو أخرى عن أن الحرية حق والكلمة راية والوطن محبة، هنا ويؤكد لهم الراوي والذي يمثل دور السجان بأن الحجر الذي رفضه البناؤون هو الذي سيكون حجر الزاوية، بينما يؤكد المساجين بأنهم هم حجر الزاوية ولا يمكن تجاوزهم للعيش في بيئة أكثر ديمقراطية وأمنا للجميع.

اللوحة التاسعة: القبر/ النهاية

الرحلة في هذه الحياة هي رحلة بحث وهروب من سجن إلى آخر إلى أن تأتي النهاية بالسجن الأخير للفرد ألا وهو القبر، هنا يتمرد البعض على الراوي ويسكتوه فمنهم من يختار أن يبقى مع الراوي ويتمتع بسجنه ويدافع عنه ومنهم من يرى بصيص نور قادم فالثقب الذي بدأ في البداية ها هو يتحول إلى كوة وتكبر بقعة الضوء ويبقى المدافعون عن الحرية ويرتفع صوتهم وهم يرددون في عين الشمس حكاية الأسماء التي سقفها فضاء في عين الشمس، حكمة الأرض التي تحضنها السماء ويسكت صوت الراوي ويعلو صوت أصحاب الحق في حياة أفضل.

من كل هذه اللوحات التسعة يحدث التحريض لدى المشاهد وهو ما

أراده برخت من أجل التغيير في حيوات الناس وكشف الزيف لهم وجعلهم يتخذون موقفا مما يشاهدون ويبدأون بتغيير واقعهم.

الكتابة الما بعد اللاأرسطية

الكاتبة نوال العلي: مسرحية القناع

هذا النص مبني بشكل غير تقليدي فليس هناك بنية مباشرة كما هو الحال في النصوص الكلاسيكية – مقدمة، وسط، عقدة، صراع وحل – بل هو مبني على مقولة مسرحية تجريبية يتم تجميعها من قبل المتلقي من مجموعة المشاهد المتعاقبة ومن الموسيقى والإضاءة والحوار والرقص والحركات.

من أجل متابعة هذا العرض تم وضع وصف مختصر للوحاته كما يلي: (ملاحظة يتم توزيع الكتيب قبل العرض للجمهور لقراءة ملخص اللوحات قبل المشاهدة)

اللوحة الأولى: الغواية

منذ لقاء آدم بحواء وقصة إغوائه بتناول التفاح للوصول إلى المعرفة، خرج الناس عن الحقيقة وشاعت الأساطير الخاطئة التي تحمل المرأة وزر الخطيئة، وكيف أن عليها دفع ثمن هذه الخطيئة إلى يومنا هذا، وكيف أن محاولات المرأة الدفاع عن نفسها باءت بالفشل.

اللوحة الثانية: القناع

تم حجب المرأة على مدى العصور عن نفسها وعقلها وتم حصرها

فـي زوايـا مظلمـة وقد تـم اعتبارها دمية يتـم اسـتغلالها والتصرف بها وكسـرها كمـا يحلـو للسـلطة الأبويـة، وتم توظيـف المرأة نفسـها ضمـن هـذه المنظومة لقمـع ذاتهـا وكينونتها.

اللوحة الثالثة: قصص النساء

يتـم تغليـف امرأة1 بأقمطة مـن حرير لتحجبها عن نفسـها، كمـا يتم تعرية امـرأة 2 لاسـتخدامها للغوايـة وحصـر دورهـا فـي الاسـتجابة لرغبـات الرجل، وبالتالـي يتـم حجبهـا أيضاً عن نفسـها، بينما تقـص علينا امـرأة 3 قصتها ليتضح لنـا أنهـا عالقة في بيـت العنكبوت مثلها مثل سـائر النسـاء وأنها لا تملك سـوى القبول بهـذا الواقع.

اللوحة الرابعة: بداية الصحوة

تبـدأ امـرأة1 بتحريـض كل مـن الأخريات على رفـض هذا الواقـع المذل لهـن إلا أن نتيجـة التمـرد تبـوء بالفشـل ويقعن في شـباك العنكبوت مـرة أخرى ويتعرضـن للقمـع بوضعهـم في أقفـاص مغلقة، حيـث تعبر النسـاء عن رفضهن بالشـكوى والحسـرة بـأن هـذا الرجل ما هـو إلا طفلهـا الذي خرج مـن رحمها إلا أنـه فقد المسـار الصحيح وخرج مشـوها.

اللوحة الخامسة: الحق في حياة أفضل

تطالـب امـرأة1 في حقها بـأن تحلم بحيـاة أفضل تكون فيها شـريكة حقيقية تسـتخدم عقلهـا لتتعلم تكويـن رؤيتها الفلسـفية الجمالية في هذه الحيـاة المعقدة. كمـا تعبـر امـرأة 2 عـن رفضهـا لهـذا الواقـع الـذي يحصـر دور المـرأة فـي القيـام بالأعمـال المنزليـة دون تقديـر مـن الشـريك وهـذا الوعـي يتجلى بأنهن لـم يعدن

يشبهن امرأة 3 الخاضعة المستسلمة والقامعة لجنسها. ولكن هذا التمرد لا يملك أن يكون سوى عرساً جنائزياً بسبب هيمنة الرجل المصاب بالعمى إزاء الشريك.

اللوحة السادسة: تزوير التاريخ

يبدأ الوعي عند النساء بكشفهم تزوير التاريخ الذي تمت كتابته من قبل السلطة الأبوية على مدار ألفين وخمسمئة عام، ويقمن بمواجهة الرجال حول هذا الموضوع ولكن الرجل دائماً يجد مبرراته في الدفاع عن سلوكياته غير السوية متناسياً وملغياً لدور المرأة التي ساهمت في ولادة الرجل نفسه أولاً وفي صنع التاريخ ثانياً.

اللوحة السابعة: التمرد وإزالة الجدران

تنجح امرأة 1 و2 في إزالة بعض الجدران في محاولة رفض هذا الواقع الظالم ودعوة لبداية جديدة قائمة على التوازن إلا أن امرأة 3 تحاول إحباطهن بأن هذه الجدران ستنمو من جديد وكأن هذا الأمر هو سنة الكون وأمر حتمي.

اللوحة الثامنة: استخدام المرأة كسلعة

لقد تم على مدى التاريخ إغفال دور المرأة كشريك حقيقي في العلاقة وها نحن اليوم في واقعنا المعاصر نصل إلى أدنى درجات الإسفاف بحق المرأة وهذا من خلال التعامل معها كسلعة بهدف الربح السريع وذلك من خلال الفضائيات وشاشات التلفزة.

اللوحة التاسعة: مناصرة الرجل للمرأة

تنجح امرأة 1 وامرأة 2 في استقطاب رجل 3 للوقوف إلى جانب

قضيتهـن العادلـة إلا أنهـن لا يسـتطعن إزالة جميـع العوائق لأن الصـراع ما زال مستمر اً .

رسالة العرض

الدعـوة تبقـى قائمـة لمحاولـة إزالـة المزيـد مـن العوائـق لتحريـر المرأة مـن الأقبيـة وسـجونها وتحرير الرجل مـن عمى البصـر والبصيرة ليعيشـوا جنباً إلـى جنب فـي عالـم أفضل.

العلاقة الجديدة بين المخرج والمؤلف

ممـا لا شـك فيـه أن الكتابـة المشـتركة بيـن الكاتـب والمخرج مـا زالت مسـتمرة وقـد أثمـرت نتائجـاً إيجابيـة فـي العشـرين سـنة الماضية. فقـد قامت المخرجـة كاتبـة هـذه السـطور بعمل بحـث عـن فنـان الكاريكاتير الفلسـطيني ناجـي العلـي وشـاهدت وحللـت أثنـاء بحثهـا فـي رسـوماته مـا لا يقـل عـن خمسـمئة كاريكاتيـر. وكانت أثنـاء البحث تفتش عـن نقطتين أساسـيتين: أولاً، رسـومات تعبـر عـن الحاضـر، حيـث إن الفنـان كان قـد تـم اغتيالـه مـن قبـل الصهاينـة عـام 1987، وثانيـاً، البحـث عن رسـومات تحمـل في طياتهـا إمكانية التحويـل إلـى دراما مسـرحية. وقامـت المخرجـة باسـتدعاء الكاتـب المخرج خليـل مصطفـى وزودتـه بثمانـي كاريكاتيـرات أساسـية وثماني ثانويـة وطلبت منـه أن يكتـب نصـاً مسـرحياً مـن نتـاج البحث الـذي قامت بـه، والحفـاظ على كلمـات ناجي العلـي المرافقة للرسـومات، وبالفعل اسـتطاع المخـرج الكاتب زيـد خليـل أن يخـرج بنـص مكون من سـت لوحـات حملـت العناويـن التالية: لا صلـح لا تفـاوض لا اعتـراف، الرحيـل والشـتات، المهرجـان العربـي الدائم

للإنتاج التلفزيوني، الانتخابات، رجم إبليس والحواجز وبداية رحلة التحرير.

وغلف هذه اللوحات غير المترابطة بقصة بسيطة تحكي عن معاناة امرأة تنتظر حبيبها، وقد بترت ساقها نتيجة الحرب. هي سندريلا المعاصرة والتي تدور من مكان إلى آخر تبحث عن ساقها لعلها تجدها، وتمتد في الحلم لعل أميرها يأتي ليلبسها الحذاء فهل يتحقق الحلم؟ وأمير السندريلا هنا هو حنظلة المهتم بقضايا أمته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والذي يلتقي بسندريلته بعد زمن، ويقومان معا في البحث عن قدمها المبتورة.

في الوقت نفسه يبحثون مع أم قاسم عن زوجها الذي ذهب ليناضل ضد العدو والذي استشهد كحال المئات من الأبطال في الدفاع عن قضيتهم. يجد حنظلة الساق المبتورة لنكتشف أن (أبو القاسم) كان يحتضنها قبل أن يستشهد. ويتركون لنا أمل في غد أفضل بعيداً عن الغدر. في غد يعود الحق لأصحابه الذين لا يكفون عن المطالبة بحقهم المشروع وقضيتهم العادلة.

كتب المخرج نبيل نجم مدير مديرية المسارح والفنون سابقاً في وزارة الثقافة عبر صفحته على الفيس بوك عن العرض وقال: «**ست لوحات يظن قارئها أو الناظر إليها أنها منفصلة بالشكل والموضوع ولكن عند المعايشة الوجدانية على خشبة المسرح نلمس هذا الخط الدرامي المتين المبني بذكاء وحرفية مسرحية عميقة، ابتدأ من خطوط مبدع الكاريكاتير الشهيد ناجي العلي، الذي كانت أفكاره تحلق في فضاء فلسطين وكأنها شباك عنكبوت متداخلة متصلة لا تنفصل، أينما نظرت فيها ترى فلسطين، رابطها الأساس والمتين هو هذا الوجدان الملتصق بالأرض والسماء... تشابكت فيه الأحداث ببناء درامي متماسك من بدايته إلى نهايته، وقد شكل لوحة**

واحـدة متنوعة الألـوان والمدارس مـن الواقعيـة والتعبيرية والرمزيـة والملحمية متوجـة بالفكـر التجريبـي الذي شـمل النـص والإخـراج والتمثيـل والمكملات المسـرحية، كل هـذا اسـتطاع العـرض المسـرحي أن يتخطـى الجمـال بجمالية عالية».

هنـا نـرى أن الكتابـة المشـتركة بين النـص الأدبي الـذي كتبه زيـد خليل، ونـص العـرض الـذي كتبتـه المخرجـة القصـص أنتج كتابـة لاأرسـطية اختفت فيهـا المقدمـة والوسـط والمشـكلة والحـل والحبكة والعقـدة المتعـارف عليها والعالـم العربي.

الاستنتاجات:

1. لقـد صـدر مـا لا يقل عـن اثني عشـر نصاً جديـداً في المسـرح الأردنـي كتبـت خصيصـاً بالتعـاون بيـن الكاتـب والمخـرج، وهـذا كـم ونـوع يثبـت أن أزمـة النـص فـي الأردن يمكـن تجاوزهـا.
2. لقـد أتـت إلـى السـاحة المسـرحية أسـماء كبيـرة وكتبـت للمسـرح مـن مجـالات السـرد (الروايـة والقصـة القصيـرة) وهـم الذيـن كانـوا يبتعـدون عن هـذا النـوع الفنـي. ولكن عند توفيـر الظـروف المعنويـة والماليـة الجيـدة لهم أتوا ليسـاهموا فـي تطويـر المسـرح الأردنـي. ومنهـم الكاتبـة الروائيـة ليلـى الأطـرش، والكاتبـة الروائيـة سـميحة خريـس، والقـاص والمسـرحي مفلـح العـدوان، ونـوال العلـي.
3. لقـد ظهـر علـى المسـرح لغـة أدبيـة راقيـة عاليـة المسـتوى تم

الإشـارة لهـا بالبحـث تحمـل فكـراً عميقـاً وصـوراً شـعرية ناقشـت القضايـا المعاصـرة، ولـم يكـن لهـذا أن يحـدث لولا التوجـه الجديـد لهـم والعلاقـة الجديـدة بيـن الكاتـب والمخـرج.

4. قامـت هـذه الأعمـال بتقديـم مضاميـن فكريـة وسياسـية واجتماعيـة متنوعـة سـاهمت فـي تطويـر دور المسـرح ليأخـذ وظيفتـه التنويريـة فـي علاقتـه مـع المتلقـي.

5. نتيجة للعلاقة الجديدة بين المخرج والكاتب اسـتطاع المسـرح الأردنـي أن يقـدم نصوصـاً حداثية ومـا بعد حداثيـة أو كما ورد فـي البحـث لا أرسـطية ومـا بعـد اللاأرسـطية التـي تواكـب ما يحـدث فـي العالـم الغربـي كما سـاهمت هـذه النصـوص في تقليـل الهـوة الكبيـرة بيننـا وبيـن المسـرح العالمي.

المصادر والمراجع

- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953.
- فيسفولد مايرهولد محاضرات مايرهولد في الإخراج 1918–1919، ترجمة مؤيد حمزة، الهيئة العربية للمسرح، 2011.
- كتيب مسرحية قبو القناع، مطبعة جريدة الرأي، 2006.
- كتيب مسرحية أبيض وأسود، مطبعة جريدة الرأي، 2007.
- كتيب مسرحية سجون، مطبعة جريدة الرأي، 2008.
- كتيب مسرحية بلا عنوان مطبعة جريدة الرأي، 2009.
- كتيب مسرحية أوراق للحب، مطبعة جريدة الرأي، 2011.
- كتيب مسرحية بوابة 5، مطبعة جريدة الرأي، 2015.
- كتيب مسرحية أوركسترا، مطبعة جريدة الرأي، 2017.
- كتيب مسرحية قالب كيك، مطبعة جريدة الرأي، 2018.
- كتيب مسرحية كاريكاتير، مطبعة السفير الأردن، 2022.

مواكبة النقد للنص المسرحي بين الأكاديميا والإعلام

د. عمر نقرش(*)

تنطلق هذه القراءة النقدية التشخيصية استناداً إلى بعض مقتضيات الصناعة الثقافية والفنية المستقبلية، ومن منظور أن النقد المسرحي بآلياته ووظائفه وأبعاده الدراماتورجية من أصعب الممارسات النقدية باعتباره نقداً مركباً تتداخل فيه العناصر اللسانية (النص) والعناصر السيمائية (العرض). ويرتهن للمواجهة المفتوحة والحية بين ثنائية (العرض والجمهور) التي تحكمهما الضوابط والشروط والاشتراطات الفنية والجمالية. ويبقى السؤال المهم وفق النظرية النقدية. إلى أي مدى استطاع الخطاب النقدي في المسرح الأردني أن يتعامل ويتفاعل مع الخطاب المسرحي، ويرسم له إستراتيجية نقدية واضحة المعالم في ظل العلاقة الثرية والملتبسة بين النقد والفن المسرحي؟.

والحديث عن النص المسرحي الأردني نقدياً تعد مغامرة محفوفة

(1) أكاديمي أردني، كلية الفنون والتصميم، قسم الفنون المسرحية، الجامعة الأردنية.

بالمخاطـر بوصفه فضاء إبداعيـاً مفتوحاً يمنح للمؤلف جـرأة الطرح والمعالجة في سـبيل تقديم تصوراته واستكشـافاته المعرفية لمسرح المسـتقبل ورسم رؤاه بموضوعيـة ومرونـة. مما يدفـع بالتالـي الخطاب النقـدي إلى مزيد مـن القراءة النقديـة التأويلية التـي تعزز التفاعل مـع المتلقي وفق قانون المثير والاسـتجابة، ووفـق مواكبـة مفهوم الحساسـية الجماليـة للجمهـور الجديد، التـي يفترض أن تلبـي وتراعي فكـره وذوقـه الجمالي، حيـث إن النصوص المسـرحية بأسـئلتها الفكريـة المتأرجحـة بيـن الماضـي والحاضـر، والواقعـي والخيالي، والنسـبي والمطلـق، وبيـن مفاهيـم جديدة تتفـق أو تتغاير معـه، تنتخب مـن تراكمها وعياً متجـدداً، يسـهم فـي إعـادة صياغـة الذائقـة والوعـي الإنسـاني، وعليـه فالنص المسـرحي لا بـد مـن أن يتأسـس علـى مرتكـزات كائنـة وممكنـة مـن معطيات الواقـع والمسـتقبل وطمـوح المجتمـع. وعلـى معرفة عميقـة للذات الإنسـانية وشـرائط وجودهـا وتطورهـا وتفاعلهـا وفـق المسـتجدات الراهنـة، وهـذا مـا يفتـرض على الخطاب النقـدي أن يقوم برصده واسـتقصائه والتنظيـر له انطلاقاً مـن مدونـة النص المسـرحي بوصفـه الوعاء الفكـري للوعـي والإبداع.

واليـوم بتنـا نـرى ونتابـع فـي مسـرحنا الأردنـي محـاولات واجتهـادات مسـرحية منفتحـة ومسـتندة إلـى آفـاق ومظاهر مسـتقبلية لتأسـيس نمـط جديد مـن المسـرح والتلقـي. مثـل: مسـرح الشـارع، ومسـرح البيئـة، والمسـرح التشـكيلي، والمسـرح الطقسـي...الخ. وهـذه التجـارب الجديـدة نجدهـا وفق المنظـور النقـدي تعضدهـا نصـوص مسـرحية تتحـرك وتتفاعـل فيهـا الأبعـاد النفسـية والاجتماعيـة والأيدلوجيـة التـي تسـهم فـي تأسـيس المتلقـي وإثـراء وعيـه الفكري والجمالـي، ومن هذا المنطلـق فمن المؤكد أن المسـرح الأردني سـينعطف انعطافـة مغايرة ومتشـابكة مـع الواقـع الاجتماعي والسياسـي والقيم السـائدة فيـه والمفاهيـم المتداولـة داخلـه وفقـا لأيديولوجيته المؤمـن بها. من

خـلال طـرح خطاب مسـرحي مغاير فـي المضمون والشـكل. وهـذا يلقي على عاتـق المؤلـف المسـرحي صعوبـة تغلفهـا الضبابيـة وعـدم الشـفافية للخارطة السياسـية وانعكاسـاتها الاجتماعيـة والثقافيـة. وظهـور بعـض قـوى الشـد العكسـي التـي تؤمـن بالجمـود والتصلـب والتشـنج الفكـري وكبـت حريـات التعبيـر، وبالتالـي موقفهـا السـلبي المناهـض للفنـون. وعليـه فإنه لا بـد من أن يسـتند خطـاب المسـرح الأردنـي فـي انعطافتـه المسـتقبلية علـى رؤيـة فكريـة وفنيـة ونقديـة واضحـة، وأن تكـون لـه رهانـات أساسـية وحيويـة، باعتبـار أن المسـرح عامل من عوامل التنمية البشـرية الشـاملة. وبهذا يكـون من الضروري أن نراهـن علـى اسـتراتيجية نصيـة ونقديـة تأخـذ فـي عيـن الاعتبـار وتراعـي تجـاوز الكائـن بـكل رهاناتـه، والعمل علـى بناء الفكـر المجتمعي وفـق المناخ الجديـد والمطالـب المشـروعة للحـراك الاجتماعـي والسياسـي والاقتصادي. وبذلـك سـيعود الجمهور للمسـرح وتتسـع رقعه انتشـاره، والآن لدينـا الفرصة المواتيـة لتوسـيع فتحة الفرجار المسـرحي للتعبيـر وطرح الأفـكار الممكنة من خـلال نصـوص مسـرحية تراعـي المعطيـات الإنسـانية والاجتماعية بعيـداً عن الانفعاليـة والافتعـال والمتاجـرة بالفـن. ليكـون المسـرح الأردني في مسـتوى أفـكار وطموحـات الجمهـور الجديـد. خصوصـاً في ظـل غياب وسـائل قياس اسـتجابة الجمهور للتجارب المسـرحية السـابقة. المنسـوخة والمستنسـخة عن واقـع هجين أو التـي وجدت ضالتها بالارتداد نحو مدونـات التراث والموروث بحجـج التأصيـل والبحـث عن هويـة. وكأننا نقـر بأننا فعـلاً بلا هويـة. بالمقابل نتسـاءل هـل وضـع الخطاب النقـدي في اعتبـاره تقريـب المسـافة الجمالية بين الجمهـور والتجـارب الفنيـة الجديـدة والمتجـددة فـي مسـرحنا الأردنـي (نصاً وعرضـاً)؟ أم أنـه خطـاب متعـال عليهـا. حالـه حـال بعـض الخطابـات الفنيـة والمسـرحية المتعاليـة علـى جمهورها؟

أليس النقد هو بحث في معرفة المعرفة اعتماداً على مناهج نقدية تستقصي بنية العمل الفني، وأدواته الإجرائية والتعبيرية. وأي خروج للنقد عن الموضوعية العلمية. يتحول إلى أحكام ذوقية وتصفية للحسابات الشخصية، وينتج لنا بالضرورة خطابات نقدية متشنجة تنطوي على الانطباعية والتعميم والشخصانية. وعندها يصبح لازماً علينا البحث عن مكامن القصور وعن الإشكاليات الأخلاقية والأيديولوجية في الخطاب النقدي، وهذه الخطوة من شأنها أن تساعد صناع المسرح ونقاده على تحديد دعائم المنهج النقدي الملائم الذي ينصف ما تم تهميشه أو التعالي عليه.

ولا يخفى على بعض المشتغلين في الحقل المسرحي والنقدي محلياً أنه ليس هناك من حركة فنية، يهرب بعض صناعها من الاعتراف بأخطائهم كما هو حالنا! وليس هناك من ثقافة ابتكرت لها سبلا لتكريس الأخطاء وتبريرها كما هو حالنا اليوم! وليس هناك من حركة فنية تُحَرِّمُ النقد، وتستهجن أصحابه، وتلاحقهم وتحاكمهم وتهمشهم وتشوه سمعتهم، كالذي نجده في حركتنا الفنية بطولها وعرضها! وكأنها ثقافة متيبسة قوامها الخوف والرعب من النقد. وربما مرد ذلك كله يعود من وجهة نظري إلى ما يمكن أن يسمى بفساد نمط التفكير، والأنانية واللامسؤولية تجاه مفهومي الاحترام والاحتراف في المسرح ونقده ونقاده. وذلك سيقودنا بالضرورة إلى مفهوم جلد الذات. وشيوع الشعور السلبي المتنامي وفق مناخ الإحباط بحيث تتوارى النجاحات ويتصدر الإخفاق واجهة الصدارة، وصولاً إلى التقوقع والانحسار. لذلك فإن (نقد الذات) بدلا من جلدها هو نوع من الشعور الإيجابي الناضج الذي يتلمس المعرفة ومواطن القوة والضعف بصدق وموضوعية والأخذ بأسباب النجاح والاستفادة من أخطاء الماضي، وهو الركن الركين الذي يسد الطريق على الهزيمة الفنية دون الحاجة إلى

حجـج أو مبـررات براقـة بهـدف الرَّأفـة والرَّحْمَة.

ومـن بـاب اليقيـن بالإيجابيـة فإننـا لا نشـك أو نشـكك بـأن الحركـة المسـرحية المحليـة عبـر تاريـخ تطورهـا أفـرزت وشـهدت مؤلفين مسـرحيين ترفـع القبعـات لهـم ولنصوصهـم الإبداعيـة التـي نافسـت وفـازت بجـدارة فـي محافـل مسـرحية عربيـة. وبالمقابـل لا نشـكك بـأن هنالـك جهـوداً نقديـة علميـة ومنهجية وازنـة واكبتها ولامسـت عمقها الفكـري ونتائجها الملموسـة. ولقـد اتسـعت هـذة الجهـود فـي السـنوات الماضيـة، لتلمـس مفاصـل النجاح والإخفـاق التـي عاشـتها الحركـة الفنيـة دراميـاً ومسـرحياً، وصـولاً إلـى نقـد التجربـة المسـرحية بمجملهـا والبنيـة التنظيميـة لهـا، مـن أجـل الوصـول إلـى النقـد التنظيمـي، لأن التنظيـم هو جسـد الأيديولوجيا والسياسـة في الممارسـة الفنيـة والمسـرحية، وانعـكاس عفـوي للوحـدة بيـن النظريـة والممارسـة.

وهـذا بـدوره يقودنـا إلـى أن إشـكالية مسـكوت عنهـا نقديـاً فـي التجربة المسـرحية المحليـة والمتمثلـة بالذيـن يتسـللون إلـى الفـن المسـرحي من كل أبوابـه ونوافـذه. وفق منظومة صـراع الأجندات والمكاسـب والمنافع، والثواب والعقـاب، ومحـاكاة الغرائز وشـراء الذمـم. فنجد بعضهم يتخذون من التشـدق النقـدي بأسـاليب التمويـه والاغتيـاب ومفـردات النميمـة وفاحـش الـكلام من المـادة المعبـرة عـن أفكارهم فـي الوصول إلـى مبتغاهـم، فنجد بعضهـم يُلبس بعـض النصـوص أو العـروض المسـرحية المتواضعـة عبـاءة النجـاح ويلصـق بهـا ألقـاب المديـح والثنـاء. وينـزع عن بعـض النصـوص والعـروض الناجحة عبـاءة النجـاح والإبـداع ويلصـق بها عبـارات الـذم والتقزيـم. إن الإصـرار في كل مـرة علـى تطبيـق نفـس العقليـة الثأريـة النقديـة المخجلـة لا يمكنهـا أن تثمـر حركـة نقديـة حقيقيـة تحتـرم ذهنيـة المبـدع وذوق الجمهـور ووجدانـه، خصوصـاً فـي ظـل غيـاب المسـاءلة والشـفافية النقديـة وحضـور المعصوميـة

المسرحية بالمفهوم الديني للكلمة. لذلك نؤكد أن المنتج المسرحي الأردني وخصوصاً النص المسرحي لم يحظ كله أو جله بقدر كبير من الدراسات والقراءات النقدية الجادة والعميقة التي واكبت جديده ونبشت قديمه، وكشفت للعلن مظاهر تطوره ومساراته وأبرز منعرجاته وتعرجاته وانفراجاته من خلال الاتكاء على دراسة عينات من المنتج الإبداعي. بدليل وجود الكم الوفير، من النصوص التي من باب الجرأة النقدية يمكن أن نعطي بعضها صفة الإبداعية. لا يزال النقد قصياً عنها وعصياً عليها. وإذا وجد النزر اليسير منه نجده مقتصراً في أغلبه، على التغطيات والانطباعات الصحفية والآراء الذاتية العابرة التي لا تلامس جوهرها، وفي أحسن الأحوال يمكن لنا أن نعثر على دراسات نقدية أكاديمية متخصصة جاءت في أغلبها مغرقة في النظريات والإسقاطات والتأويلات والمصطلحات والمفاهيم المقعرة والغموض القاموسي والفكري الذي ساعد في عشوائية الاختلاف في الفهم والمفاهيم وكأنها تغرد خارج السرب النقدي. ولعل السؤال الأكثر وجاهة هو لماذا لم تحظ النصوص المسرحية المحلية بما تحمله من قيم درامية وفكرية ووجدانية، وحمولات ومحمولات ثقافية حتى الآن بنقد جاد وموضوعي وبناء؟ يظهر ما ينطوي عليها من جماليات وخصوصية، وتبرز مكامن الخلل أو القصور إن كان ينطوي عليها؟ ويدفعها إلى اختراق المعروف والمألوف والتحليق في عوالم جديدة ومتجددة، تنفي وتنهي بعض الاعتراض والامتعاض الجماهيري من شيوع بعض الأعمال المسرحية المخلصة لدرجة القداسة والاستنساخ لما درج عليه الآباء والأجداد في عقيدة الفن المسرحي المنقرضة.

أعتقد أن التقصير واضح من بعض المتخصصين في الحقل النقدي، ولكن بالمقابل أؤكد أن بعض المؤلفين تناسوا أو أنهم متناسون قصداً

فـي نصوصهـم مـا فـي مجتمعنـا مـن خصوصيـة وثـراء وتنـوع يسـتحق الطرح والمعالجـة والمناقشـة والتسـطير لـه دراماً. لذلـك نجد أن مواضيـع ومضامين مهمـة تـم التغاضـي أو التجـاوز عنهـا في مدونـات النصـوص المسـرحية مثل: مكافحة الفسـاد، حقـوق وواجبات المواطنـة، الديمقراطية والأحـزاب، العنف المجتمعـي والجامعـي، المركزيـة واللامركزيـة، المشـاركة الشـعبية فـي صنـع القـرار، الانتخابـات والشـفافية، المواطنـة، هجـرة الشـباب، فصل السـلطات، اسـتقلالية القضـاء، الحريـات العامـة والخاصـة، المسـاواة، تمكيـن المـرأة، الدولـة المدنيـة، مؤسسـات المجتمـع المدنـي، التعدديـة... إلـخ. ولعـل مـن أهـم الأسـباب وراء ذلـك التغاضـي والتجـاوز قيـام نفر من أشـباه النقـاد الذين تحولـوا إلـى شـرطي آداب أو جـلاد ثقافـي أو رجـل أمـن فكـري، نصب نفسـه محققـاً في النوايـا والخفايا وحارسـاً على العقـول. يوصي بمطـاردة المخالفين فنيـاً ومسـرحياً لقناعاتـه البائسـة والمظلمـة والمتكلسـة، ويطالـب بإقصـاء هذا ومحاكمـة ذاك. وأوصلتـه الضغينـة والاحتقـان إلـى التشـكيك والتخويـن فـي أخلاقيـات ومعاييـر الآخريـن مـن المسـرحيين أفـراداً وجماعـات. وكان النقد فـي قاموسـهم هـو (الثـار النقدي).

والسـؤال الـذي يفـرض نفسـه هنـا: مـن يضـع أولويـات الخطـاب الإصلاحـي للتجربـة الفنيـة والمسـرحية والنقدية؟ فـي ظل غياب المؤسسـات (أو علـى الأقـل ضعفها). ومهمـا طرحت من حلول لهذه الأزمـة لن تجدي نفعاً فـي المدى القريـب، أو البعيد. دون توفـر نية المراجعة ونقد الـذات وإصلاحها جذريـاً، كي توسـع مـن عباءتها لتصبـح ممثلة للخارطـة الاجتماعية والسياسـية برمتهـا. بمعنـى آخـر نحـن بحاجة إلى ثـورة فكريـة فنيـة ونقدية، تعيـد مراجعة التجربـة السـابقة والحاليـة بشـجاعة وعمـق، لكي تجـد طريقها الصحيـح. عدا ذلـك يظـل الطريـق للخروج مـن النفـق أبعد ممـا ترسـمه مخيلـة المتفائلين.

وتبقى ثقافة صناعة الجمهور هي الفيصل بين الخطاب الفني والخطاب النقدي والتي تبدو بعيدة المنال كون أغلب ما يقدم للجمهور (فنياً ونقدياً)، يجدونه ثقيلاً ومتعباً ومملاً ومليئاً بالتصنع والتكلف..؟ ربما لأن الفنانين من وجهة نظر الجمهور مملون بأفكارهم وأسلوبهم إضافة إلى الجدية السخيفة والنبرة المتعالية في امتلاك الفهم والمعرفة كأنهم الحقيقة الوحيدة الساطعة التي ترفرف فوق كل الشبهات أو النقد. بوصفهم ألصقوا بأنفسهم صفة الأبوية الجامدة والمتحجرة التي بسطت سلطتها العابسة وذوقها المتعالي على الجمهور، وعليه من الطبيعي أن تختفي الروح التلقائية والعفوية الصادقة من نتاجاتهم الفنية، وبالتالي أوقعتهم في فخ الاستعلاء والانعزال عن الجمهور، فغاب الجمهور عن المشهد الثقافي والفني والمسرحي، وأصبحوا يقدمون سلعة صعبة الهضم لا يتناولها إلا هم وأصدقاؤهم، هؤلاء هم من يتحمل مسؤولية ضمور الحضور الثقافي والفني والنقدي في بيئتنا المجتمعية. فالموضوع إذن ليس له علاقة بضحالة الجمهور بل بغياب ثقافة صناعة الجمهور. وببساطة أكثر تحتاج هذه الصناعة لموقف حر ومستقل وواع ومسؤول من المؤلف المسرحي أولاً، بعيداً عن مادة الوعي الزائف حتى لا يصبح ما يقدم من أعمال فنية مجرد كشكول بشري لتجميع المعلومات واستعراضها؛ فالمؤلف الحقيقي يحرص على أن يرى الأفق وما بعده، ويرى المشهد المحيط به بكل أبعاده وامتداداته؛ ويقرأ التاريخ جيداً، ويستنطقه، ويستوعب دروسه، ويفهم منطقه. والناقد الحقيقي يعرف أن البعض ممن يتصدرون الخشبات المسرحية الحماسية المفتعلة لا يمتلكون الشجاعة لتحمل مسؤولية مواقفهم لاحقاً؛ لذلك على الناقد، عندئذ، أن ينتبه ويفكر ملياً، قبل أن يطلق أحكامه جزافاً أو يرتجل مواقف خاطئة تضعه في غير موضعه الصحيح، لذلك كله بات علينا إفساح المجال للخطاب الفني

والنقـدي أن يقول كلمته، ولنسـعى جاهديـن متكاتفين لتطهيـر وتنقيح منظومتنا المسـرحية مـن بعـض أتـون الكراهية والإقصـاء والتشـكيك والتخويـن وحمى الاصطفافـات والانزياحـات وغيرهـا مـن الممارسـات التحريضيـة التي قضت مضاجـع أمننـا الفني وتعايشـنا مـع ذاتنا ومـع الآخر.

وخلاصـة القـول إن النقـد المسـرحي فـي مجملـه فـي الأردن مـرّ عبـر مواكبتـه للخطـاب المسـرحي (نصـاً وعرضـاً) بالمراحـل التاليـة:

1. **النقـد الإعلامـي أو الصحفـي**: الـذي في أغلبـه جاء نقـداً ذوقياً ذاتيـاً انطباعيـاً بعيـداً عـن المنهجيـة والموضوعيـة والمصداقية، لذلك نسـتطيع أن نلحـظ فيـه التسـرع فـي إطـلاق الأحـكام والميـل إلـى التعميـم والاكتفـاء بتلخيـص النـص والعـرض وعـرض المحاسـن والمسـاوئ حـول الشـكل والمضمـون أو جـودة العمـل أو رداءتـه بنسـب تفرضهـا وتشـترطها مسـاحة المجاملـة والزاويـة الصحفيـة وإكراهـات الوقـت والمسـاحة، ويشـفع لـه فـي ذلك أنه سـاهم بسـد الفراغ الذي تركه غيـاب النقد المتخصـص، إلا أن خطورة هـذا النـوع تظهـر عندمـا يقـوم الصحفـي بـدور الناقـد على نحـو ما تمليـه عليه وظيفتـه. ومـع ذلـك فالنقد الإعلامـي يمكـن أن يلعـب دوراً مهماً فـي الترويج للتجربـة المسـرحية نصـاً وعرضـاً وللفنـان المسـرحي، فهـو بمثابـة ترويـج مجانـي ويعـد مؤشـراً مسـاعداً فـي التخطيـط والترويـج بمعنـى الاسـتفادة من الانتقـادات في تحديـد الصناعة المسـرحية وحجـم الإقبال والاهتمـام وتوجيه زوايـا الاهتمـام الجماهيـري، مـن هـذا المنطلق نجـد أن النقد الإعلامـي بمثابة وسـيط يتوسـط بيـن العـرض والطلـب. بذلـك يمكن تصنيـف النقـد الإعلامي بأنـه وسـيلة وغايـة بنفـس الوقت، كمـا يقـدم النقد الإعلامـي والصحفي نفسـه باعتبـاره نقـداً مشـروعاً حتى لـو كان نقـداً منفلتـاً من القيـود ومفتقـراً للأدوات النقديـة الكافيـة. وهنـا يظهـر لنـا اختـلاف النقـد الإعلامـي والصحفـي عـن

النقـد الأكاديمـي اختـلاف الغايـة والوسـيلة. فالنقـد الصحفي يمارس ما يشـبه الوظيفـة الإعلاميـة ويختلـف في جوهـره عن النقـد العلمي الذي يـؤدي وظيفة أشـد رصانـة ومنهجيـة، ومـا يجب الانتبـاه إليـه أن النقـد العلمـي أو الأكاديمي بقـي محصـوراً ومقتصـراً علـى الكتـاب أو المجلة العلميـة، أما النقـد الصحفي فمجالـه الصحيفـة أو المجلـة الأكثـر انتشـاراً وقـراءة، وبالتالـي فـإن لـكل مـن النقديـن جمهـوره وقراءه.

2. **النقـد التنظيـري**: أي أن مفهـوم التنظيـر هنا هو البحـث النظري مـن أجـل الوصـول إلـى نظريـة معينـة في مجـال مـا، ووضـع التمهيـد الفكري والفنـي والتقني للاشـتغال النقـدي على النصـوص والعـروض الإبداعية بقصد تأصيـل المفهومـات وتوضيحهـا، وضبط المصطلحـات، ووضـع المعايير التي يتـم بموجبهـا تقويم النصـوص والعروض والحكـم عليها، ومثال ذلك مسـاندة جهـود بعـض المسـرحيين فـي عمليـة التأسـيس والتأصيـل لهويـة وخصوصية المسـرح العربـي. والتركيـز على قضيـة المضمون والشـكل ضمـن معايير النقد المرجعـي الذي يحتكـم إلى مناهج سـياقية مثل المنهج التاريخـي والاجتماعي والأنثروبولوجـي. مـع الإشـارة إلى أن التنظير شـيء والممارسـة النقدية شـيء آخـر تماماً.

3. **النقـد الأكاديمـي**: أو المنهجـي الـذي حـاول تجـاوز قضيـة التأصيـل والتأسـيس إلـى مرحلـة التأطيـر المنهجـي والـذي اسـتطاع توظيـف الأدوات الإجرائيـة فـي النقد مـن خلال اسـتخدام المناهج والأسـاليب العلمية والمصطلحـات والمفاهيـم النقديـة الحديثـة والمعاصـرة، وذلـك مـن خـلال الدراسـات والأبحاث الأكاديمية والملتقيات والمهرجانات المسـرحية. والنقد الأكاديمـي هـو نتـاج دراســة طويلــة متخصصـة، وحساسـية نقديـة مصقولة. وظيفتـه توفيـر التحليـل، أو التأويـل، والتقويـم، الـذي يجعـل التجـرد العلمـي

أو عـدم التحيـز ممكنـاً عنـد إصدار حكـم تقديري. مـن منطلقـات علمية تحدد لهـا الأهـداف وتوضـع الفرضيات وفق معاييـر وقواعد محددة. كمـا أنه يؤمن بـأن النقـد لا ينمـو ولا يتطـور إلا بنمو ونضج النصـوص والعروض المسـرحية باعتبارهمـا أسـبق في الوجـود الإبداعـي ويحكمهما قانـون المرسـل والمتلقي والمثيـر والاسـتجابة والموضوعيـة في الحكم النقـدي والجمالي وفـق منهجية علميـة تعتمـد التوثيـق والإحالـة العلمية كمـا يؤمن بالعلاقـة التبادلية بيـن النقد والإعـلام بكافـة وسـائله المقـروءة والمسـموعة والمرئية.

المصادر والمراجع

1. أحمد سامي سليمان، الخطاب النقدي والأيديولوجيا، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 2001م.
2. الخاني، ريمة، النقد الأدبي التطبيقي بين الأكاديمية والتجديد الإبداعي. مجلة اللغة الوظيفية، مج. 1، ع2، 2016.
3. ماري إلياس، وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997م.
4. عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م.
5. زهيرة بولفوس، إشكالات النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر، مجلة الذاكرة، العدد 3، جامعة قاصدي مرباح ورقله، الجزائر، 2014م.
6. علي هادي حسن، مناهج النقد الأكاديمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2017م.
7. قلولي بن ساعد: عن النقد الصحفي والنقد الأكاديمي، صحيفة المثقف، 2021م.

أصابعي لم تزل من نعناع

شهادة إبداعية حول الكتابة المسرحية للطفل

أ. حسن ناجي(*)

في سن الطفولة المتأخرة أكتب عن الطفولة المبكرة، إنها رحلة تبدأ من أسنان الحليب إلى حليب الكلمات، وأعترف بداية، أن الطفل الأول ما زال بداخلي لم يغادرني حتى اليوم، فهو يكاغي ويشاغب ويضرب الهواء بأصابع من نعناع، هذا الطفل الذي تحلو له الإقامة فيّ وتطيب لي استضافته، لو غادرني لحظة واحدة لفقدت الكثير من إنسانيتي، فكيف لي أن أحب وأن أضحك وأبكي بصوت عالٍ؟؟؟ إنه بوصلتي للتعبير عن ذاتي، إنه بوابة حريتي الشخصية ومفتاح إلى الفضاء. هذا الطفل لو غادرني لحظة لفقدت الكثير من قدرتي على الإبداع، فقد تعلمت منه متعة التجربة وحلاوة المحاولة ودهشة الوصول. تعلمت منه التمرّد والرفض وقول - لا- تعلمت منه أن أقبل ما أريد وأرفض ما

(*) شاعر وكاتب مسرحي أردني.

لا أريد، حاولت كثيراً أن آخذ بيده ليكبر معي، لكنه استطاع بابتسامة أن يبقيني معه طفلاً.

مراحل الكتابة، شبيهة بمراحل الطفولة، فهي تبدأ بالحبو وبعده الوقوف ومن ثم المشي، وهناك من طابت له الإقامة في خانة الحبو، وآخر من استطاع الطيران، وبالنسبة لي ما زلت أمشي، لكنني لم أتعب بعد، ولن أصل إلى مرحلة الهرولة أو الركض، فكيف بي إلى مرحلة الطيران، لقد وجدت أن المشي أفضل وسيلة للوقوف على الأرض التي تملكها بثبات.

القراءة هي الخطوة الأولى إلى الكتابة، والمقصود بالقراءة هنا، كل فعل يؤدي إلى معرفة، مثل الاستماع، والمشاهدة، والمطالعة، والطفل الذي في داخلي كان يبدي الدهشة أمام ما يرى وما يسمع أو يقرأ، وأدركت بعد مرور الزمن أن كل ما يبعث على الدهشة والمعرفة هو إبداع حقيقي، من هنا، ومنذ أن تحملت مسؤوليتي في الكتابة للطفل، فأنا أكثر حرصاً على أن تكون كتاباتي له مليئة بالدهشة لأنها معبري إلى عالمه، وبوابته إلى الاستمتاع والتخيل، ومنهله إلى المعرفة، فالطفل إذا لم يجد المتعة في القراءة التي تدفعه إلى التخيل والابتكار، وتعرّفه بما حوله، ومن حوله، فسوف يبتعد عن المطالعة، حتى لو كانت الكتب مدرسية منهاجية، من هنا أجد ضرورة أن تحتوي مناهجنا المدرسية على عناصر التشويق والدهشة، خاصة في المراحل الابتدائية المتقدمة.

أولى قراءاتي كانت لمجلات الأطفال، فقد كانت تصلنا مجلتا سمير وميكي بانتظام أسبوعياً من مصر، وحينها كنت في المرحلة الابتدائية، وقد اعتدت أنا وأصدقائي في المدرسة، وإخوتي في البيت أن نتناقش حول شخصيات هاتين المجلتين، وننحاز إلى شخصية معينة ونتبناها وندافع عن سلوكها، وأكثر ما كان يشدنا القصص المصورة المتسلسلة والتي تكون

على حلقات، وهذا ما كان يدفعنا إلى الانتظار لصدور العدد القادم. كان من كتاب مجلة سمير الكاتب الكبير والمهم علي أمين وإلى جانبه أهم كاتب عربي للأطفال وهو عبد التواب يوسف، الذي استضافته وزارة الثقافة أكثر من مرّة في مؤتمرات خاصة بأدب الطفل.

رغم دخولي إلى عالم الكتب والقصص المكتوبة، فإن مجلات الأطفال بقيت رفيقتي حتى الآن، أقرأها مستمتعاً ومستفيداً، وقد قرأت في بداية مشواري مع المطالعة، مجموعة كبيرة من الكتب ذات العناوين المختلفة والمتنوعة، وإذا كنت لا أذكر اسم أول قصّة قرأتها، لكنني أذكر تماماً أنواع القصص التي استهوتني والمواضيع التي شدّتني إليها، لقد أغرمت كثيراً بحكايات الزير سالم وأبي زيد الهلالي، وسيرة عنترة بن شدّاد وسيف بن ذي يزن، تأثّرت بها وبأسلوبها، فهذه النصوص جميعها مليئة بالأحداث الغريبة والمدهشة والمشوّقة، وقد كُتبت بأسلوب حواري مسرحي وبلغة قريبة من العامية، إضافة إلى كثرة الأشعار الحماسية والوصفية، والحكم والأمثال الشعبية، لقد أحسست بها لقربها مني ومن عالمي، فوجدت نفسي مندفعاً إلى تقليدها ومحاكاتها، وكتبت في فترة مبكرة قصصاً حوارية شبيهة بالمشاهد المسرحية، وما زلت محتفظاً ببعضها، وقد كُتبت بخط رديء، وتحتوي على أخطاء ومفارقات كثيرة، قد تكون مضحكة أحياناً، وغير منطقية أحياناً أخرى.

كان من حُسن حظي حين وصلت مرحلة الدراسة الثانوية أن أشرف على تدريسي معلمٌ محبٌ للمسرح، فشكّل فريقاً مسرحياً من الطلبة، كنت أنا أحد أفراد هذا الفريق. طلب منّا هذا المعلم الجليل أن نمسرح بعض القصص المعروفة، مثل قصة عمر بن الخطاب والعجوز التي تطبخ حجارة لأطفالها، وقصة إسلام عمر، وقصص القاضي إياس المعروف بذكائه

وطرافة أحكامه، وكنت أتبارى أنا وزملائي في الكتابة، وفي النهاية يعيد المعلم صياغة ما كتبناه، ليصبح جاهزاً للتمثيل، بعد أن يدلنا على مواطن الخطأ والصواب في كتاباتنا.

كانت هذه المحاولات المهمة - بسبب إشراف معلم قدير عليها- أولى محاولاتي في كتابة مسرحيات للأطفال وأشعار غنائية من أجلهم، وكنت أجد متعة كبيرة في هذا الجو التنافسي، خاصة وأن زملاء آخرين كانوا مثلي متحمسين لهذه اللعبة كما يسميها معلمنا، وأذكر منهم المخرج المسرحي باسم دلقموني الذي قام بإخراج أكثر من عشرين مسرحية من تأليفي، وذلك بعد أن تخرجنا من الجامعة، وفزت وإياه بأكثر من جائزة في مجال مسرح الطفل وكذلك الفنان شعبان آغا الذي نافسني أيامها في الكتابة، لكنه اختار التمثيل في النهاية.

أبقى في المرحلة الثانوية، إلى جانب معلمي والفريق المسرحي، لأهمية هذه المرحلة في مسيرتي الكتابية، في هذه المرحلة ظهرت أولى محاولاتي في الكتابة المسرحية للطفل، متأثراً بما شدّني من مواضيع درامية وغنائية في قصص أبي زيد الهلالي والزير سالم وسيرة عنترة، إضافة إلى الجانب الطفولي في حكايات الأطفال مثل، رحلات السندباد والشاطر حسن وعلي الزيبق وعلي بابا والسندريلا.

كانت أول مسرحية كتبتها غناء زجلياً وحواراً نثرياً هي، السندباد والساحر، والمسرحية الثانية علي بابا والأربعين حرامياً، وعند هاتين المسرحيتين أريد أن أتوقف قليلاً لأبين دور الكاتب في التعامل مع التراث الشعبي والموروث الإنساني، ومسؤوليته فيما يقدم للأطفال.

إن حكايات السندباد كثيرة، أما علي بابا فلم تُروَ عنه سوى قصة

واحـدة، لذلـك كان علـيّ أن أختـار حكايـة واحـدة مـن حكايـات السـندباد، واختـرت حكايتـه مـع السـاحر باستشـارة معلمـي، وكتبتهـا مسـرحية غنائيـة، وكنـت قـد جعلـت مـن السـندباد وصديقـه الشـاطر حسـن، سـوبرمان العرب، فنبهنـي معلمـي إلـى قضية فـي غاية الأهميـة وهي أن الشـعوب المقهـورة تبقى بانتظـار أن يزورهـا السـندباد القـادر بقوتـه وحكمة الشـاطر حسـن أن يخلصها مـن القهـر والظلـم والخـوف، وهـذه الشـعوب تبقـى تنظـر إليـه بإعجـاب، أو تسـاعده فـي بعـض الحـالات، فسـألني ألا تـرى معي أن هـذه الشـعوب لا تبدأ بمحاربـة القهـر والظلـم؟ إنهـا تبـدو لنـا عاجـزة تمامـاً عـن الدفاع عن نفسـها، وتنتظـر مـن يقـوم بدلاً عنهـا بالـدور، هـذه الكلمات مـن معلمي جعلتنـي أعيد النظـر ثانيـة فـي ما أقرأ مـن تـراث عربي أو مأثـور عالمـي، وفعلاً فقـد توجّهت بالقصـة الوجهـة التي أشـار إليها المعلـم، وجعلت السـندباد عاملاً مسـاعداً في الانتصـار علـى الظلـم والخوف، بعـد أن قـام أهل الجزيـرة بدورهـم الكبير في محاربة السـاحر.

أمـا قصـة علي بابـا المعروفـة عند الجميـع، فإنهـا تنتهي بـأن يذهب علي بابـا خلـف اللصـوص ويعـرف كلمة السـر التـي تفتـح بـاب المغـارة الحجرية -افتـح يا سمسـم- فيدخـل المغـارة ويأخـذ كل ما سـرقوه من النـاس، ويعيش بسـعادة. فعرفـت بعـد قراءتـي الثانيـة للقصـة، أن علـي بابـا هـو أيضـاً حرامـي ولا يختلـف أبـداً عن اللصـوص، فقد سـرق منهـم كل مسـروقاتهم، فاجتهدت أن أغيّـر فـي نهايـة القصـة فـي الحوار الخـاص بعلـي بابا حيـن يدخـل المغارة ويـرى الذهـب وجميـع المسـروقات فيقـول: ...هـذا سـيف أبـي، وهـذا ذهب جارتنـا بهيجـة، وهـذه القـلادة لفلانـة وهـذا لفـلان... آه سـوف أعيـد لـكل شـخص مـا سـرقه اللصـوص منـه، وهكـذا رأيـت أن علـي بابـا أصبح شـخصاً إيجابيـاً، يسـاعد النـاس، ويعمـل علـى حمايـة أموالهم. بهـذا الأسـلوب وهذه

الـروح كانـت أولـى محاولاتي، بالتعـاون مـع معلمي وبتنفيـذ إرشـاداته. وبعد أكثـر مـن عشـر سـنوات علـى كتابـة المسـرحيتين، قمـت بكتابتهمـا مـن جديد وبأسـلوب أكثـر نضجاً، وقـام الفنان باسـم دلقمونـي بإخراجهمـا، وعرضتا في مهرجـان جـرش الأول والثاني.

إن الكتابـة للطفـل وعـن الطفـل، تبـدأ مـن ثقافتـه الخاصـة، التي تشـكل بالنهايـة مجمـل اهتماماتـه بالنـص الإبداعـي مـن حيـث الشـكل والمضمـون والإخـراج، وتدفعـه إلـى الإقبـال علـى المنتـج الإبداعـي، وقـد تشـكلت ثقافة طفـل هـذا العصـر فـي سـنواته العشـر الأولـى، مـن خـلال قراءتـه القصـص التراثيـة، ومـن مشـاهداته أفـلام الصـور المتحركة التـي تعتمد على شـخصيات ثابتـة الحضـور، إضافة إلـى التربية الدينيـة والاجتماعيـة والتي تفـرز اهتمامات بقيـم محـددة، تشـكل عالمـه السـلوكي، وتكـون ذات دلالات تربويـة، من هذا المفهـوم، بـدأت أكتب للطفـل الأغنية والقصيدة والمسـرحية، وأقـول للمبدع: كـن قريبـاً مـن الطفـل يكـن قريبـاً منـك. لهـذا أعتبـر نفسـي مشـاركاً لـه هـذه الاهتمامـات والرغبـات، ومتعـة القـراءة أو الغنـاء أو مشـاهدة المسـرحية.

بـدأت أفهـم الطفـل بعـد أن قمـت بتدريسـه أكثـر مـن عشـرين سـنة، في المـدارس الابتدائيـة والإعدادية، وأخـذت أتلمـس دوري نحوه مربيـاً ومبدعاً، وعلمـت أننـي كلمـا فهمت الطفـل أكثـر، عرفت مـا يريـد، وزادت مسـؤوليتي نحـوه، وأنـا لا أرى الطفـل عالمـاً صغيـراً يكبر مـع الزمن، بـل أراه عالمـاً كبيراً أخشـى أن يصغـر مـع الزمـن، ومـن هـذا الخـوف الحقيقي علـى العالـم الكبير للطفـل، علينـا جميعنـا وكلٌ مـن موقعـه، الأب، الواعـظ،، المعلـم، المبـدع، الدولـة بجميـع مؤسسـاتها، أن نفهـم دورنـا، ونعطـي للطفـل مـا يريد هـو لا ما نريـد نحـن، مـن هذا الفهـم ومـن موقع المسـؤولية فقـد عرفت حجـم التحدي الـذي بداخـل الطفـل فكتبـت لـه مسـرحية غنائيـة مونودراما بعنـوان داليـا عام

2006 وقـد قامـت طفلـة بتمثيل الدور وشـاركت المسـرحية بمهرجان المسـرح الأردنـي إضافـة إلـى مشـاركتها بمهرجان سوسـة المسـرحي بتونـس وحصلت علـى سـت جوائز.

وبعـد.. فمـا زلت أمشـي ولـن أتعب، مـا دمت أسـمع تصفيـق الأطفال، وأرى الفرحـة فـي عيونهـم، وأختـم حديثـي بعبارتـي التـي مـرّت ضمـن هـذه الشـهادة وهـي.. إننـي لا أرى عالـم الطفل صغيـراً يكبر مـع الزمـن، لكنني أراه عالمـاً كبيـراً أخشـى أن يصغـر مـع الزمن.

الجلسة الثالثة

جمال أبـو حمدان مبدعاً ومسرحياً

رئيس الجلسة: أ. هزاع البراري

تجربة جمال أبو حمدان في كتابة المسرح

أ. باسم دلقموني(*)

بدأ جمال أبو حمدان الكتابة في سن مبكرة وواصلها في القصة والمسرح والشعر والمقالة وأدب الأطفال كذلك قدم أعمالاً درامية مرئية وقد منح جائزة الدولة التقديرية، وترجمت بعض أعماله إلى اللغات الأجنبية، كما أن أعماله المسرحية شاركت في مهرجانات مسرح عربية، عضو مؤسس في رابطة الكتاب الأردنيين، كما أنه شارك في هيئات تحرير مجلات ثقافية عربية وأجنبية، وعند كتابة الدراسة حول مسرحه ومسرحياته كنت أقابله في دار أزمنة للنشر لصاحبها الأديب الراحل «إلياس فركوح» -عمان- 1995، وعند حديثه عن المسرح، أشار إلى أنه دخله مشاهداً ودارساً تاريخه من بداياته الإغريقية مروراً بكل التيارات والاتجاهات ليستقر في مسرح العبث متأثراً (بأدوارد أولبي) و(صموئيل بيكيت) و(درينمات) و(يوجين أونسكو)... مندهشاً ومنبهراً بجاذبيته في تركيبة العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون

(*) مخرج وناقد مسرحي.

فـي المسـرح، لذلـك تحـول بيـن كتابـة القصة والشـعر إلى المسـرح، واتسـمت كتاباته بعواطفها الشـعرية والشـاعرية الجياشـة، وانعكس ذلك داخـل البناء العام لمسـرحياته التي اعتمد فيها الرمزية والمنولـوج الداخلي الغائصة في عمق القصة والشـعر؛ محـولاً إياهـا إلى محاورات مسـرحية، بوصف المسـرح يمس مباشـرة الوجـدان الإنسـاني ويتفاعل معـه لحظوياً وجمعيـاً. وكان للمسـرح الأردني دورٌ فـي نقله مـن الكتابـة للقصة والشـعر والمشـاهدة المسـرحية إلى التأليـف، وجد التحـدي الذاتي لنفسـه أمام أسـرة المسـرح الأردني في سـتينات القـرن الماضي فـي الانتقـال بهـا من تقديـم أعمـال عالميـة مترجمة ومقتبسـة إلى أعمـال محلية التأليـف، تعالج الهمـوم الاجتماعيـة والأخلاقيـة والفكرية والسياسـية للمواطن الأردني بشـكل خـاص، والمواطن العربي بشـكل عام، وهكذا خـرج أبو حمدان مـن شـرنقة الإغـراء المسـرحي ليجد نفسـه واحداً مـن ركائـزه المهمـة ومحركاً لتفاعلاتـه المسـتقبلية، مبدعاً فـي الجمع بيـن الأدب والفن حيث يقـول: «أنا ابن هـذا العصـر العربـي القلـق بكل عناصـره ومكوناتـه فما يؤثـر فيه يؤثـر في».

كتـب فـي بداياتـه مسـرحية (الجـراد) و(المفتـاح) سـنة 1970 مركـزاً علـى الإنسـان كقيمـة كبرى وسـامية، داعيـاً فيها إلـى الحريـة والحيـاة الكريمة والارتفـاع والارتقـاء بالواقـع العربـي وصـولاً إلـى سـعادته ومنحه الإحسـاس بوجـوده، لكـن (أبـو حمـدان) لا يبقـى أسـيراً لهـذا النمـط الكتابـي، إذ يبحـث عـن كل شـيء جديد شـكلاً ومضموناً ليمنـح كتاباتـه خصوصية مغايـرة لكتّاب عصـره. تداخـلات العصـر وهيمنتـه السـلطوية حركـت فيـه نـوازع يصعـب ظهورهـا بالمكشـوف وبشـكل ظاهـر، فاسـتنجد أسـلوبياً بالرمزيـة والتعبيريـة ليصـل إلـى حالـة التصـوف، مسـتوعباً وبشـمولية كل إفـرازات العصـر، داعيـاً إلـى نبذ السـلبية وإحراقهـا وإيجاد أفـق الإيجابيـة، متفاعلاً مع القضايـا الكبرى متخطيـاً الإقليميـة والقطريـة بنزعـة قوميـة غيـر عنصريـة وغيـر متعصبة.

ونجد في نصوص (أبو حمدان) المسرحية، أن للمرأة مكانة هامة، خاصة مقدماً إياها عن قصد وبوعي إنساني رفيع من خلال تاريخها ومحاولات عزلها عن حركة المجتمع العربي لدهور طويلة، مبرزاً أهليتها وإمكانيتها في قيادة المجتمع، فهو يقارع الظلم الواقع عليها مانحاً إياها كل ما يرتقي بالإنسانية إلى السمو بتفاعلها مع الرجل.

تشكل الحداثة خطاً تصاعدياً في مسرحياته، فارضة نفسها من خلال الرؤيا في الشكل والمضمون زمانياً أي ليس قربه من العصر الحديث أو الابتعاد عنه، وإنما من خلال جدلية المضمون وجدته، فهو لا يرسم مخططاً لنمط وتصنيف الكتابة، حيث الدهشة التي تولد الألفة في التفاعل مع عناصر الكتابة، فكل مرّة يكتب عملاً كأنه يراه للمرة الأولى، فالعمل يتكامل شكلاً ومضموناً من تفاعل كليهما، قد يرد أحدهما أو يتكون قبل الآخر ولكن لا ينفيه وإنما يتداخل فيه وكأنما يلبس أحدهما الآخر.

وجمال أبو حمدان يعتبر نفسه كاتباً إنسانياً لا يربطه أو توقفه أي حدود، فهو يُعالج في أعماله الأدبية بشكل عام وأعماله المسرحية بشكل خاص القضايا السياسية والاجتماعية، ومن خلالها يتخطى كل الحواجز المذهبية والطائفية ومقدماً ذلك بوعيه الإنساني الشامل، وحسه القومي لانتمائه لأمته العربية، فهو ينشد لهذه الأمة الخير والتطور لا أن تبقى بظلامها، وينشد العدل والمساواة، لهذا كان بعيداً عن كل مذهبية وطائفية... إنه يحترم الإنسان.

موجز للمسرحيات التي تناولتها الدراسة:

1 – **المفتاح**: تتناول في مضمونها موضوع صراع الإنسان العربي

ضـد الصهيونيـة المحتلـة لأرض فلسـطين وكتبهـا بعـد نكسـة الخامـس مـن حزيـران 1967، وقـد أغـرق فيهـا بالرمزيـة.

2 – **علبة بسـكويت لمـاري أنطوانيـت كتبها عـام** 1971: اعتمد فيها علـى شـخصية تاريخيـة (مـاري أنطوانيـت)، وقد اسـتغلها أبو حمـدان بـذكاء ليعيـد تركيبهـا كمـا يـرى هو، وقـد أبـرز قوتين متضادتيـن لا تلتقيـان أبـداً، السـلطة المتمثلـة بالملكـة والتـي تعنـي التسـلط والحكـم الفـردي وقوانينهـا التـي لا تطبـق إلا بالسـلاح، القـوة الثانيـة هي الشـعب التـي تعني حكم الشـعب للشـعب مـن خـلال دسـتور ومواثيـق وقوانيـن يعطـي كل ذي حـق حقـه، وكان الطفـل هـو الأمـل فـي الخـلاص والانعتاق، وقدمهـا أبـو حمـدان بمفهومهـا السياسـي والأخلاقـي عاكسـاً ذلـك علـى واقـع الأمـة العربية لمـا تمـر به مـن قنـوط لقبولها أي سـلطة.

3 – **حكايـة شـهرزاد الأخيـرة فـي الليلـة الثانيـة بعـد الألـف** 1974: نلاحـظ أن (أبـو حمـدان) زاد ليلـة علـى ألـف ليلة وليلـة، يبدأ زمـن حكايـة جديـدة يصنعهـا أبو حمـدان، أشـخاص موجودة حقـاً أو متخيلـة فـي أزمـان وأفعال، تحـاول شـهرزاد التخلص مـن كابوس «شـهريار» فقد اسـتطاعت أن توقف صيـاح الديك لكـي تصـل بـكل الشـخصيات لنهايـة قاتلـة، وهـو ما عبّـر عنه أبـو حمـدان من خـلال النـص المسـرحي ليطبقـه علـى الواقع العربـي... ليقـول... الحلـم شـيء... والواقـع شـيء آخر.

4 – **مسـرحية القضبـان** 1978: تعالـج قضيـة هامة ذات بعد إنسـاني فلسـفي، ألا وهـي قضيـة الحريـة، وهـي المشـكلة الأبديـة.

شـخصية (هـو1) نفسـها (هـو2) وجهـان لعملـة واحـدة شـطر أبـو حمـدان الـذات الإنسـانية إلـى شـطرين، وزمـان الحـدث فـي المسـرحية معـوّم تنتمي إلـى أي زمـان وأي مـكان، تحاور العقـل الإنسـاني الدعـوة إلـى الحريـة واختيـار الإنسـان لهـا، أبـو حمـدان يفضـح النفـس الإنسـانية بإعلانـه أن السـجين والسـجان همـا شـخص واحـد، أنـه يتصـارع مـع نفسـه، وفي نهايـة المسـرحية يتفـق السـجين والسـجان علـى إحصـاء عدد قضبـان السـجن المحيطـة بالجميـع (خشـبة المسـرح وصالـة المشـاهدين) ليدخلـوا جميعـاً داخـل القضبـان وليطالـب أبـو حمـدان بأجوبـة لـكل التسـاؤلات التـي طرحهـا عبر مسـرحية (القضبـان).

5 – **مسـرحية (ليلـة دفـن الممثلـة جيـم)**: صـراع بيـن الـذات والشـخصيات التـي تمثلهـا فـي حالـة الانسـجام والتوافـق والقبـول والرفض، إن جيم تـؤدي أدوار (زرقـاء اليمامة، ماري أنطوانيـت، هيلين الطروادية، وولّادة، وكليوباتـرا) إنها تعايش الـدور مـن الداخل والخارج ليتطـور الحدث وينتهـي إلى نقطة الصفـر، شـخصيات أدتهـا التقـت مع ذاتهـا، وثمة شـخصيات لـم تلتـق مـع ذاتهـا لانعـدام التطابـق معهـا... إن الممثلـة جيم هـي نقطـة البدايـة لأنهـا الأصـل لـكل الدوائـر... نقطـة الشـدّ والإفـلات... وحين تسـقط فـي الصندوق تصـدر صرخة كأنما سـقطت فـي بئـر عميقة وقـد أُغلق الصنـدوق، يدخـل اثنان من عمـال المسـرح ليحملاه وكأنـه قبر... وقـد كتبت عبـارة: «هنا ترقـد يرحمهـا اللـه الممثلـة جيـم التـي ولـدت مـا بيـن الدور

الأول والـدور الثانـي... وعاشـت ما بيـن الوهم ووجـه الوهم الآخـر... فسـبحان الحـي الباقي...

كيف وصل أبو حمدان إلى المذهبين الرمزي والتعبيري

اتضـح عند)أبـو حمدان(مـدى التأثير النفسـي فـي مسـرحية (القضبان) فنجـد أن الشـخصية قـد انشـطرت إلـى (هـو 1) و(هـو 2) وهما وجهـان لعملة واحـدة وبين مـدى المعاناة لإيجـاد صيغة فلسـفية نحو الحرية والذات البشـرية مـع فهـم التجـارب العاطفية الشـخصية عنـد عملية تحليـل الأفـراد - (الذات) مـع - (الخـارج) حيـث (اللاوعـي) أي (الهـو) الأداة التـي تمنـح (الأنـا) قدرة علـى الإعادة وتحضيـر الماضي أنيـاً، وفي المفهـوم (الفرويدي) علـى (الهو) كبـح جمـاع (الأنـا) وقـد اعتمـد أبو حمـدان لغتـه لغـة شـعرية وأكثـر الأحيان كانـت شـاعرية واتضـح ذلـك فـي مسـرحياته التـي تـمّ تحليلهـا أن لغتـه فيهـا تلاعـب بالألفـاظ كمـا فـي مسـرحية (المفتـاح) وأحيانـاً تكـون لغتـه - كمـا فـي مسـرحية (علبـة بسـكويت لمـاري أنطوانيـت) - شـفافة تغلفهـا الشـاعرية المملـوءة بالحمـاس فتصبـح الجملـة قويـة فـي أداء صوتهـا، وتلاعـب فـي اسـتخدام الجملـة الواحدة فـي أكثر من صياغـة، وأن اللغة في مسـرحية (جيم) لغـة شـعرية مكـررة ليأتـي الخطاب وصفـاً أكثر منـه انفعـالاً وأحياناً مـا يضعف الجانـب الدرامـي فـي الفعـل العام.

إنـه يقـدم صـوراً شـعرية تتفاعل مـع العاطفـة والوجـدان بينما نجـده في مسـرحية (حكايـة شـهرزاد الأخيرة) قـد اعتمد فيهـا على اللغـة السـهلة القريبة إلى الشـعر والشـاعرية وهـي مليئـة بالانفعالات المشـحونة.

كمـا أنـه زج بـكل الشـخصيات فـي مسـرحية (المفتـاح) التـي أحاطـت

جميعاً بشخصية محورية هي شخصية (الجدة) وأعطاها مفهوماً شاملاً وكأنها مركز إشعاع لكل تلك الشخصيات، وهذا يتطابق مع ما نشده التعبيريون من وجود شخصية أساسية تحوم حولها الشخصيات وكأنها مركز الدائرة.

كذلك استخدم أبو حمدان الأقنعة كما في مسرحية (علبة بسكويت لماري أنطوانيت) وقد استخدمت الشحاذة القناع عند تمثيل دور (ماري أنطوانيت) كما استخدم جميع الشحاذين ملابس غريبة بنفس المسرحية.

أيضاً استخدم الأقنعة والملابس في مسرحية (ليلة دفن الممثلة جيم) كي تؤدي أدوار الشخصيات (زرقاء اليمامة ولادة كيليوباترا، ماري أنطوانيت، هيلين الطروادية) وغيرها من الشخصيات وهذا ما يتفق والمذهب التعبيري في استخدام الأقنعة والملابس.

إشارات مهمة في نصوص (أبو حمدان) المسرحية

يتميز الكاتب (جمال أبو حمدان) بأخذ الواقعة التاريخية، وبعد أن يبدأ بصياغته للمسرحية فإنه يحول الواقعة لا كما كانت وإنما كما يريد هو وحسب تفكيره وفلسفته الذكية في ما يريد طرحه من فكر كي يجعل القارئ أو المتلقي أو المشاهد يفكر في تلك الإشارات. أي أن المسرح عنده تنوير وتحريض لحياة أفضل.

الإشارة الأولى: ففي مسرحية (علبة بسكويت لماري أنطوانيت) يقلب أبو حمدان موازين اللعبة من خلال شخصية الطفل والتي يوحي بها إلى الأمل والنور في نهاية النفق.

الطفل هو الأمل الغائب الحاضر، إنه لا يقتنع في ما يدور على خشبة

المسرح مع جمهور الشحاذين، يكره السرقة حتى لو كانت مبررة، فهو لا يشارك في هذه اللعبة التي نفذها الشحاذون ولا يرضى بوجود أقنعة أو يدونها، ثائر على الوهم والواقع - (الوهم الخبز والطعام) و(الواقع التعيس الذي يعيشونه والذي تختلط به الأوراق ولا يظهر فيه الأبيض من الأسود، إنه يريد لهذه الجموع أن تحقق أهدافها بوضوح وعقلانية بعيدة عن الغوغائية والفوضى والضجيج.

فقد انحرف الصراع من مفهومه الطبقي والسياسي إلى مفهومه الأخلاقي، وقد خلط المؤلف الأوراق بين الوهم بإعدام الطفل، وسدّ في المسرحية كل المنافذ التي تؤدي إلى الحل وكأن الأمل ما زال مجهولاً، في ظل مجتمع عربي لا زال يتخبط في ظلامه ولا يعرف منفذاً أو بصيصاً من نور الحياة. قتل هذا البصيص - الطفل - فالجموع أمسكت بحبل المقصلة من أجل قتله، والسارق تطاله عاقبة القانون؛ فقد انحرف الصراع من مفهومه السياسي إلى مفهومه الأخلاقي، فيتدحرج رأس الطفل وكأنه لعبة من الألعاب التي حاول أن يسرقها، هذا الربط بين أداة اللعبة ومفهومها.

زجه المؤلف ليبرهن على خواء الفكر عند الشحاذين في كونهم لا يفرقون بين أداة اللعبة وما تهدف إليه.

من هنا استطاعت (ماري أنطوانيت) أن تتلاعب بجمهور الشحاذين، فانقلب من ثائر عليها إلى مؤيد لها، وفي نفس الوقت لا تريد أن يكون ثمة أمل لدى الشعب، والسلطة بذكائها احتوت الثورة التي أوشكت الإطاحة بها.

الإشارة الثانية: حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف

شخصية الديك: شخصية من شخصيات المسرحية المهمة، ونستنتج

تأثيرات شكسبير في جلب شخصيات إلى الواقع المسرحي. فقد باتت في مسرحية (جمال أبو حمدان)، وفي مسرح شكسبير (الشبح في مسرحية هاملت) و(الساحرات في مسرحية ماكبث) و(الرسول في مسرحية يوليوس قيصر) و(المنديل في مسرحية عطيل) هي تلك الشعيرة لبناء الحدث وتركيب الأحداث لاحقاً، وهكذا هو (الديك) في (حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف)؛ إنه الخيط الذي يربط بداية النص بنهايته ولا فكاك من صياحه عند كل فجر، فصياحه معناه أن هناك شيء ما يتحرك... إلا أن شهرزاد تطلب من مسرور السياف أن يقتل الديك... وهنا تتجلى فلسفة (أبو حمدان) من أن قتل الديك معناه لا فجر يبزغ ولا ضوء نهار يطلع وأن الأمة العربية غارقة في سباتها العميق.

الإشارة الثالثة: القضبان

يدخل أبو حمدان في نصه (القضبان) بُعداً نفسياً اندمجت (الأنا) مع (الهو) أي (الذات) مع (الخارج) هو صراع قوي مرت به الشخصية حيث (الهو) أي (اللاوعي) هي الأداة التي تمنح (الأنا) الوعي قدرة على الإعادة وتحضير الماضي آنياً صراع بين (الحاضر) (المسحوب عن الماضي) والحاضر الواقعي الذي تعيشه الشخصية داخل المكان، وفي المفهوم (الفرويدي) على (الهو) أن يكبح جماح (الأنا) لكن (أبو حمدان) لعب لعبة بأن جمع كل ما يريد أن يقوله (الهو) ليبثه في مرحلة لاحقة عن كل ما قدمته (الأنا) لكي لا تتضارب أفعال الشخصيتين باعتبارهما عيانيتين واقعيتين برجوعه إلى صيغة العرض المسرحي.

إن الاثنين يبحثان في الوقت نفسه (ذات وخارج) في آن واحد ليتعرفا على بعضهما عن قرب تتساوى قوة (هو 2) في صراعه مع (هو 1) وتظهر

قوتهما سوياً في الاشتراك في قوة (هي) - الزوجة، ويصبح الثلاثة زمانياً ومكانياً قوة واحدة.

الإشارة الرابعة: ليلة دفن الممثلة جيم

إنها جيم التي ارتضت أن تلعب دوراً في حياتها غير دورها الطبيعي في علاقاتها مع الآخرين وكأنها - مسرح داخل المسرح - على فرض أن الحياة مسرح كما نرى في مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للكاتب، الإيطالي براندللو، والتي أبت على الممثلين على المسرح أن يتقمصوها فقامت بأداء أدوارها وأنهم يخلقون وهماً كاملاً للحقيقة. إن (جيم) قدمت أدواراً كثيرة (كليوباترا، شهرزاد، ولّادة، ماري أنطوانيت ... وغيرها من الشخصيات كزرقاء اليمامة). إن زرقاء اليمامة هي الدرس الذي فتح أقفال الأبواب بأن تنظر بعين العتاب والسؤال المرّ، وقلق التردد، إن الناس تركض وراء السراب، وراء الوهم، وهي التي تكشف عن الحقيقة الغطاء، وترشدهم إليها وتسطع وتكون نجمة يهتدون بمسارها، لكن هذا واقع الحال عند العرب، يغمضون العين عند مواجهة الحقيقة ويدعون بأنهم لا يرونها، ويوهمون أنفسهم وهم مفتوحو الأعين بأن يروا كل شيء، فزرقاء اليمامة تحذرهم بأن الأشجار تتحرك، ومعناه أن العدو يقترب... لكنهم يقتلون فيها الرؤيا، وهكذا تتطابق (جيم) مع (زرقاء اليمامة) في رؤياها، وتدل الآخر على الحقيقة، لكن الآخر يستدير إلى الجهة المعاكسة ويدعي بأنه يرى غير الذي تراه، إنه فعل الوهم ووخز الحقيقة، وحسب رأي الفنانة جولييت عواد: إن (زرقاء اليمامة) التي كانت في الأدب العربي عرافة دفعت ثمن بصيرتها مرتين، مرّة من السلطة، لأنها تبشر ولا يريد الحكام، ومرة أخرى دفعت الثمن من أبناء قومها.

السمات التي اتسمت مسرحيات (أبو حمدان) بها

- اتسمت مسرحيات (أبو حمدان) بالرمزية والتعبيرية.
- كان الهم العربي شغله الشاغل وقد كان لديه استشراف المستقبل بالنسبة للوضع العربي وما آل إليه من انحطاط وتدهور.
- غلب على مسرحياته الحزن والنزعة التشاؤمية فهو قاتم في نظرته للأشياء.
- دعا في مسرحياته إلى الحرية والعدالة، وأفرد جانباً مهماً على المشاهد العربي؛ فالاستجابة جاءت اعتماداً على الحسّ الجمعي، كما طالب بالديمقراطية.
- استخدم شخصية المرأة في تحريك خيوط ونسيج أعماله المسرحية بمسارٍ متوازٍ، فالمرأة تعني الإنسان مرة وتعني الوطن مرة أخرى، وأعطاها دوراً لتأخذ مكانتها الصحيحة في المجتمع العربي، لأنه لا ينظر إليها نظرة عداء وتخلف.
- تم تناول القيم الفكرية التي قدمها أبو حمدان سواء كانت قيماً اجتماعية أو قيماً سياسية، وهي شغل الإنسان العربي الشاغل في الأقطار العربية وما آلت إليه، وما زالت تتلقى الضربات تلو الضربات، دون الاستفادة من هذه التجارب، وبالرغم من كل الدروس والعبر التي تناولها الكتّاب والمفكرون العرب من خلال أعمالهم الأدبية والدرامية بالذات. إن الكاتب والمفكر يقدم أعماله المباشرة وغير المباشرة ليعبر عمّا في حواسه ودواخله من معاناة وتعسف مما وقع ويقع على الإنسان العربي، وهو ما يطرحه أبو حمدان في أعماله التي تتمحور وتتبلور عبر

الاتجاهـات المختلفـة... فهـل نجـح فـي تقديـم هـذه الاتجاهـات.

- نجـح (أبـو حمدان) بتوصيـل نزعته لقوميتـه العربية لتصـل هذه الأمة لمجتمـع واحـد لا تبعده المسـافات، بـل إن أعماله تجـاوزت محيطه العربي لتتسـم بالإنسـانية فـي التعامل والتحـاور والمحبـة، حاول أبو حمـدان أن يطالـب بحـق الإنسـان العربي فـي العيش بحريـة بمعناها الشـامل فـي التعبيـر عن رأيـه وأن يُحتـرم كإنسـان، ومطلبه هـذا جاء ضمـن نظرتـه للواقـع العربي القاتـم المظلم مـن خلال مسـرحياته.

  - المفتاح.
  - القضبان.
  - حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف

وكان فـي كل مـرة يطرح تسـاؤلات تبحث عـن إجابات، وقد اسـتفاد في محاكاتـه ومحاولاتـه الجـادة في اسـتنباط شـكل يتمتـع بخصوصيته التـي تعبر مـن خلاله عـن العصر الذي يعيشـه ومناقشـته الهموم الإنسـانية لمسـرحياته:

- ليلة دفن الممثلة جيم
- علبة بسكويت لماري أنطوانيت

فهـو يقودنـا إلـى رؤيـة فلسـفية فـي معالجتـه لمسـرحياته مـن حيـث الشـخوص؛ فهـم يؤسـرون لفعـل التغير ويلبـون نداء قدرهـم الـذي ينبعث من تراكـم فعـل البيئـة والوراثـة والأنظمـة.

جـاء القـدر عند (أبو حمـدان) بمثابة القـوة الهائلة التي تنبعـث من صميم داخـل الإنسـان لمقاييس العصر وأحكامـه العلمية، فـي الأدب الإغريقي فالقدر متحكم بمصير الشـخوص.

اتفق أبو حمدان في البنائية الشكلية مع (جان أنوي) و(أدامـوف) و(كوكتو) و(سلاكروا) في أن ما يقع من أحداث مصدره أنفسنا، ولكنه يختلف معهم أن يكون عدواً لكل القوى التي تحاول سحق إنسانية الإنسان وتهدف إلى دماره، وكثيراً ما يحاكم الضمير الجمعي حول ما يتعرض له الإنسان من اضطهاد وعدم الأمان وديمومة مصير البشرية.

التجديد والتجريب في مسرحيّات جمال أبو حمدان

د. محمد عبيد الله(*)

يمثّل الإسهام المسرحي وجهاً من وجوه إبداع الأديب الراحل جمال أبو حمدان (1944–2015)، وهو إسهام لا ينقطع عن وجوه إبداعه الأخرى؛ وعن إسهاماته الأدبية، خصوصاً في كتابة القصة القصيرة والرواية والشعر وأدب الأطفال، إلى جانب تجربته الثرية في كتابة الدراما التلفازية، وإعداد البرامج وكتابة (السيناريو) ولا ننسى التجربة الصحفية التي مارس من خلالها كتابة المقالة الصحفية اليومية والأسبوعية، وشملت كتاباتُه شؤوناً مختلفة في الثقافة والسياسة والمجتمع.

وقد نالت تجربته القصصية قدراً طيباً من الاهتمام والنقد، وتمثّل ذلك في اعتراف النقاد ومؤرّخي الأدب بريادته للقصة القصيرة الحداثية من خلال المكانة المرموقة لمجموعته المبكّرة (أحزان كثيرة وثلاثة

(*) أستاذ الأدب والنقد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا/ الأردن.

غـزلان/ 1970) ذلـك أنهـا علامـة مضيئـة فـي تاريـخ القصـة القصيـرة الأردنية والعربيـة، وقـد أكّـد الكاتـب هـذا التميز فـي مجموعاتـه اللاحقة التي اسـتأنف نشـرها منـذ بداية عقد التسـعينات من القـرن الماضي، ومنها: مـكان أمام البحر، نصـوص البتـراء، مملكة النمـل، البحث عن زيزيـا، موت الرجـل الميت، أمس الغـد... وأضـاف إليهـا أعمالاً روائيـة منها: المـوت الجميل، خيط الـدم، نجمة الراعي...

لقـد جاء جمال أبـو حمدان إلى المسـرح والكتابة المسـرحية مـن البوابة الأدبيـة الواسـعة، بمـا تقتضيـه مـن اسـتعداد لغوي ومـن إعـداد أدبـي وثقافي، ومـن مخيلـة منفتحـة علـى الوعـي الجديـد، وعلـى الجسـارة فـي النظـر إلـى موضوعـات الكتابـة والتمكن من أسـاليبها المختلفـة الجديـدة، وإذا أضفنا إلى ذلـك السـياق الثقافـي المجـدد الـذي أحـاط بتجربتـه الأدبيـة والمسـرحية فإن أفـق انتظارنا سـيتطلع إلـى أن تقـع تجربته المسـرحية قريباً من عالمـه القصصي والروائـي ومن مجمـل كتاباتـه التجريبيـة المجدّدة.

وقد نالت مسـرحيات جمـال أبو حمـدان بمعناها الأدبـي والفني قراءات متعـددة، قاربـت بعض جوانبها الأدبية والفنية، وكشـفت عن فـرادة هذه التجربة وريادتهـا فـي سـياق تاريـخ الكتابـة المسـرحية الأردنيـة، وأنها كتابـات تنطوي علـى كثيـر مـن عناصـر التجديـد والتجريـب، علـى مسـتوى الرؤية والتشـكيل وفـرادة اللغة والأسـلوب[1].

(1) من الدراسات التي تناولت التجربة المسرحية لجمال أبو حمدان:
- صالح أبو أصبع، دراسة فنّية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، بحث مقدم إلى مؤتمر الحركة الأدبية في الأردن، جامعة مؤتة، نيسان 1993م.
- مرسل الزيدي، رحلة النص المسرحي عند جمال أبو حمدان، ضمن: أعمال ملتقى عمان الثقافي الرابع- المسرح الأردني واقع وتطلعات، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1999.
- نسرين محمد أبو سعيد، جمال أبو حمدان أديباً، رسالة ماجستير بإشراف د.هاني العمد، الجامعة الأردنية، 2004 (الفصل الثالث: جمال أبو حمدان مسرحياً).

وتعـود منابـع التجريـب فـي تجربتـه المسـرحية إلـى المنابـع ذاتهـا التي انطلقـت منهـا تجربتـه الأدبيـة، ومـن بينهـا: تنـوع كتابـات الأديـب الراحـل، وتمكنـه مـن الخوض في عـدة أجناس وأنـواع أدبية، ومـا يعكسـه ويقتضيه هذا التنـوع مـن الثقافـة الواسـعة القادرة علـى أن تجمـع خيوطـاً وأنواعـاً متباينة في نسـيج متكامـل، ويضاف إلى هذا وعيـه بالتجريب والتجديـد، وانتماؤه الصريح إلـى التيارات الأدبيـة الجديدة منذ سـتينات القرن العشـرين، وميله إلـى التفكير والتعبيـر الحداثـي المعبّـر عـن شـخصيته وثقافتـه، وقد مثّـل الراحل شـخصية ثقافيـة فريـدة، في اهتمامـه بنصوصه وعكوفه عليهـا، بعيداً عن المعـارك الأدبية الهامشـية، ولـم يكـن بطبيعتـه وتكوينـه شـخصية اتباعيـة لا فـي الثقافـة ولا في الفكـر، بـل كانـت شـخصيته مـن تلـك الشـخصيات الإبداعيـة المتميـزة التـي تضفـي علـى محيطها صفـاء نادراً يتسـع للأسـئلة، ويبتعـد عن ادعـاء الجواب.

(1)

تقـوم مجموعـة مـن مسـرحيات جمـال أبـو حمـدان علـى مـا يمكـن تسـميته بالاسـتئناف السـردي، الـذي يسـتند فيـه علـى توظيـف حكايـة

- نبيل حداد، زرقاء اليمامة في رؤيتها الأخيرة وأسئلة الحاضر العربي، ضمن كتاب: الإبداع ووحدة الانطباع، ط1، دار جرير، عمان، 2007.
- جودي البطاينة، أسطرة الواقع: قراءة في مسرحية (رؤية أخيرة) لجمال أبي حمدان، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، ع52، يناير 2013.
- زيد محمد العليمي، الأدب المسرحي عند جمال أبو حمدان، رسالة ماجستير بإشراف د.غسان عبد الخالق، جامعة فيلادلفيا، 2018.
- صبحة علقم، المونودراما في المسرح الأردني: قراءة في مسرحيتي (ليلة دفن الممثلة جيم) و(البحث عن عزيزة سليمان)، بحث منشور في مجلة: البلقاء للبحوث والدراسات، جامعة عمان الأهلية، مج18، ع2، 2015.
- باسم دلقموني، المضامين الفكرية في مسرحيات جمال أبو حمدان، ط1، منشورات الآن ناشرون وموزعون-بدعم من وزارة الثقافة، عمان، 2023.

سابقة، تراثية عربية أو عالمية، ولكن عمله المسرحي لا يقوم على إعادة مسرحتها أو تقديمها كما هو الحال في الصيغ المعهودة من توظيف التراث وإعادة تمثيله سردياً أو مسرحياً، وإنما تقوم تجربته على استئناف الحكاية التراثية والمضي بها إلى معنى جديد وولادة ودلالة جديدة، مثلما تنطوي على نشاط ملحوظ للمخيلة بما يضيف أحداثاً وتفاصيل جديدة وكأننا أمام حكاية مختلفة، تعيد النظر في الحكاية الأولى التي تتأسس على التناص معها، ولكنها لا تطابقها ولا تعيدها وإنما غالباً ما تنقضها وتمضي بها نحو وجهة جديدة تتلاءم مع المعنى والشكل اللذين يريد الكاتب تأسيسهما.

تبدأ المسرحية عند جمال أبو حمدان من انتهاء أصلها وانقضائه ومضيّ زمن عليه، وتبدو أقرب إلى صيغة مناهضة لمعناه الأول، عندما تزحزحه إلى معنى جديد يتلاءم مع رؤية الكاتب ومع الزمن الجديد الذي كتبت لأجله المسرحية الجديدة.

التراث الإنساني والتراث العربي بهذا المعنى ليس مصدراً يستمد منه الكاتب مادته على نحو مباشر، وليس مادة يحافظ على الوفاء تجاهها ليعيد معناها أو قيمتها التراثية الأولى، وإنما هو مكوّن تجريبي يسمح للكاتب المجدد أن يعيد تركيبه ويخترع إضافات وتوجيهات مغايرة تماماً لما هو في الحكاية التراثية. وفي هذا القدر من الإضافات تتمثل طاقة التجريب والتجديد، ذلك أنه ضرب من التمرد على الموروث عبر تأويله وتغيير مساراته، وتعديل معانيه، وعبر إعادة إبداعه استناداً إلى رؤية الكاتب ولحظته المعاصرة دون أن يحتكم إلى قوة الموروث وسطوة صياغاته. إنها صيغة تجريبية يصح معها تسمية هذا اللون من التوظيف التراثي بـ (التوظيف الإبداعي) الذي يؤوّل المادة الأصلية وينقض أحداثها، ويخترع

أحداثاً جديدة تضاف إليها بعد انقضائها وانتهائها وإيداعها في الكتب والمظان التي عرّفتنا بها.

ولعل الانتباه إلى المقدّمات السردية التي تبدأ بها مسرحياته تكشف لنا عن شيء مما نحاول توضيحه، ففي هذه المقدمات يعمد الكاتب إلى تقديم ملخص شديد الإيجاز للحكاية التراثية التي ينوي تقديمها، ولكنه يختمها بانتقالة سردية تهيئ المجال أمام المادة المسرحية الجديدة. ويمكن أن نمثل ببعض هذه المواقف الانتقالية التي تفتح المجال للمعنى وللشكل الجديدين:

مسرحية الخيط:

هذه مسرحية تستند إلى التراث الإنساني، وتتعالق مع ما سجله (هوميروس) في ملحمتيه الشهيرتين (الإلياذة) و(الأوديسة) حول حرب اليونان وطروادة والأبطال الذين مجّد هوميروس بطولاتهم. في المقدمة النثرية يركّز المؤلف على شخصيات محدّدة: (إيلينا) زوجة الملك اليوناني التي وقعت في حب (بارس) الأمير الطروادي، وفرّت معه إلى طروادة، واتخذت هذه الواقعة سبباً أو ذريعة لإعلان اليونان الحرب على طروادة. تركّز المسرحية على (يوليس) أحد أبرز أبطال هذه الحرب، وعلى زوجته (بنيلوب) التي ظلت تنتظره في (إيثاكا) وهي تحيك غزلها وتنقضه لتتهرب من الخطّاب الكثر الذين حاولوا إقناعها بأن (يوليس) لن يعود، ولكنها بقيت في حالة من الانتظار الطويل حتى عودته بعد انتهاء الحرب. يكتفي أبو حمدان بهذه الشخصيات الثلاثة من شخصيات هوميروس وشخصيات حرب طروادة: يوليس، وبنيلوب، وإيلينا.

بعد المقدمة التلخيصية يكشف المؤلف عن المساحة التي ستنتقل

إليها مسرحيته، يقول: «هذا حدث قديماً أما هنا [أي في المسرحية المُعاصرة] فيرتفع الستار، وبعد زمن من عودة (يوليس).. عن أثاث غرفة عادية، موضوعة في فضاء مفتوح. (بنيلوب) تجلس على كرسي بعجلات، تغزل وتحيك، وحولها أكوام من الخيطان والحياكة.. منهمكة فيما تقوم به. (يوليس) جالس قبالتها على كرسي هزاز، حوله مكومة ومبعثرة أعتدته الحربية، يمسك بيده قوسه الشهير. الاثنان يرتديان ملابس عادية»[1]. فهذا الوصف الابتدائي يمنحنا خيوطاً أولى للاختلاف بين الواقعتين، فالملابس العادية، إلى جانب استمرار (بنيلوب) في الحياكة والنسج رغم أن يوليس الذي تنتظره قد عاد.. لا تنبئ هذه الصورة بأن الأمور على ما يرام. ونتبين من خلال الحوارات المسرحية بين الشخصيتين (بنيلوب، يوليس) ثم الحوار الثلاثي عندما تظهر (إيلينا) بعض ما تخيله الكاتب، وما أراد أن تتسع مسرحيته للتعبير عنه.

تذهب المسرحية بالشخصيات إلى منطقة جديدة، تتأسس على ما لم تقله ملحمة هوميروس، وعلى ما لا صلة له بالبطولة وتمجيد الحرب والانتصارات، وبما يحيط بذلك من الروح القومية، إنها تذهب إلى أسئلة أقرب إلى الوجودية وإلى أسئلة الإنسان وحصاره الخانق، فالخيط الذي تحيكه (بنيلوب) يغدو مشنقة يعلق فيها (يوليس) ولا يفلت منها حتى تخنقه وتقتله. تأخذ المسرحية معنى الانتظار وتواصله، وعوضاً عن تحقق اللقاء بعد الانتظار الطويل ينفلت الانتظار ليغدو سلوكاً وقدراً أبدياً لا نهاية له، ويتفكك كل شيء لتتحول الشخصيات إلى ضرب من القلق الوجودي وإلى التسآل عن معنى البطولة ومعنى الحرب والحب، وتكشف

(1) الخيط، ضمن: زمان آخر-خمس مسرحيات، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2002، ص9-10.

الأسئلة عن مستويات مختلفة ومعان مغايرة لا تتصل بالمعاني المستقرة في الملحمة.

رؤية أخيرة:

وتتكرر هذه الطريقة تقريباً في مسرحية (رؤية أخيرة) التي تتأسس على قصة عربية موروثة هي قصة الزرقاء أو زرقاء اليمامة التي طالما ترددت حكايتها في كتب الأخبار وقصص الأمثال، فهي مضرب المثل في الإبصار، ولكن قوة إبصارها لم تكن كافية لتجنيب قومها ما تعرضوا له من إفناء وقتل وهزيمة، بعدما كذّبوها ولم يصدّقوها عندما أعلمتهم أنها ترى الأشجار تمشي، ولم يمكّنهم خيالهم من كشف خدعة الملك الحميري، الذي أمر جنوده بحمل الأشجار كي لا تراهم الزرقاء. المهم انتهت الحكاية بفوء (الملك تبع) عيني الزرقاء شديدتي الإبصار، انتقاماً منها ومن قوة إبصارها التي طالما هددت أعداء اليمامة وكشفت عنهم قبل وصولهم. وتعبّر المقدمة عن الانتقالة السردية تعبيراً صريحاً بعد التلخيص السابق: «هذا ما حدث في زمن عتيق، زمن العرب البائدة. أما هنا فيرتفع الستار بعد زمن من ذلك الحدث، في مكان من يمامة الحاضر، وفي زمن قبائل العرب التي لم تبُد بعدُ»[1]. وهذه إشارة صريحة إلى ترهين المعنى، وإلى أن كتابة مسرحية عن زرقاء اليمامة لا يهدف إلى الرجوع إلى الماضي وإلى إعادة المادة التراثية المودعة في مصادرها، وإنما الهدف يتعلق بالزمن الراهن وبمشاغله ومشكلاته.

أما المسرحية فتتركز على شخصيتي الزرقاء والملك (تبع) ملك حمير المنتصر، ولكنها أيضاً تذهب إلى أسئلة جديدة لم ترد في

(1) رؤية أخيرة، ضمن: زمان آخر، ص63.

المادة الإخبارية القديمة، ولم تخطر على بال الرواة القدامى. ومن بين التعديلات الجوهرية أن المسرحية تزحزح الأحداث والتفاصيل حتى تكاد تجعل من الزرقاء منتصرة لا مهزومة، وتوقع الملك الحميري في لجة من الاضطراب والقلق، في تأويل جديد لمعنى النصر والهزيمة، بل إنه يحاول أن يتقرب من الزرقاء والوصول إليها بلا فائدة. ويأمر أخيراً جنوده بالمغادرة وترك اليمامة التي كادت تخلو من أهلها وسكانها. وبعد رحيله يظهر على مسرح الأحداث رجلان من أقاربها، عمها وخالها من طسم وجديس، وفي التفاتة أخرى أيضاً لا شأن لها بالمادة القديمة يتعاونان على خنقها وقتلها بدعوى محو عارهما وحماية شرفهما، فما الذي كانت تفعله وحدها في غرفة مغلقة مع الملك الحميري؟ وما الثمن الذي دفعته لتقنعه بالرحيل عن اليمامة؟ وبذلك تضيف المسرحية إلى الأحداث القديمة مشكلة الشرف المعاصرة، وتسقطها على الأحداث التراثية، دون أن تكتم السخرية من ادّعاء الشرف بعدما أبيدت اليمامة بأسرها وانهزمت أمام اجتياح الملك الحميري.

لم تتضمن الحكاية الموروثة حواراً ولا لقاء مطولاً بين الزرقاء والملك الحميري باستثناء مثولها أمامه قبل فقء عينيها، ولكن المسرحية بأسرها تأسست على حوار طويل بينهما، كأنه حوار أنداد، رغم أنها كانت تذكّره بفقء عينيها وبأنها لم تعد تمتلك طاقة الإبصار التي عرفت بها. ويعبر الحوار الجدلي بين الشخصيتين عن تأمّل معنى النصر والهزيمة، مثلما يتسع لميول وجودية ألقاها المؤلف على الشخصيات، فالملك تبع الحميري يبدو قلقاً خائفاً من الوحدة، ومن الزمن، ولا يجد إجابات على أكثر أسئلته، ويقع في مصائد أسئلة الزرقاء وتشكيكها بما كان لديه من قناعات ومبادئ سابقة. هكذا تتغير نظرته ومواقفه تدريجياً مع تقدم هذا الحوار، فيأمر أخيراً

برحيل الجنود والخروج من اليمامة، استجابة لاضطراب نظرته، ولما عاناه من مشاعر السأم.

زمن سندريلا:

ونجد هذه الظاهرة التي تقوم على ضرب من التوظيف الجديد ولا تتوانى عن منح الشخصيات الموروثة طبائع ومعاني مختلفة في مسرحية (زمن ساندريلا) التي تستعيد حكاية سندريلا المكتوبة للأطفال، وبعد ملخص موجز كما هو معتاد في هذا النوع من المسرحيات، تتجه المقدمة للتهيئة للمسرحية بوعيها الجديد: «هذا في الحكاية أما هنا فيرتفع الستار بعد زمن من أحداث الحكاية الطفولية، عن ركن في شارع مهجور في أي مكان، ما بين منتصف النهار ومنتصف الليل من أي زمان. أنقاض وتهدم ومظاهر بؤس وفقر. الشارع خال من المارة. تظهر سندريلا قادمة عبر الشارع كبيرة السن شعثاء الملابس، ومشعّثة الشعر. في إحدى قدميها فردة الحذاء التي ألبستها إياها الساحرة في حكاية الأطفال الخيالية، الحذاء الزجاجي اللامع. بينما قدمها الأخرى حافية، ولهذا تعاني من عرج بيّن في مشيتها... فجأة ينفجر في أجواء المكان صوت دقات الساعة، قادم من جهة غامضة مبهمة. تهب ساندريلا مذعورة وتصرخ، بينما تستمر دقات الساعة أثناء صراخها»[1].

ولعل ظهور ساندريلا بهذه الصورة المزرية هو أول صدمة للقارئ الذي يعرف الحكاية الخيالية، وقد رسخ في الأذهان جمال سندريلا وشبابها المتقد، ويعطي الكاتب دقات الساعة بما تحمله من رمزية دالة على فعل الزمن وقهره للإنسان وللجمال بطولة وأثراً واضحين، إذ يتكرر صوت

(1) زمن ساندريلا، ضمن: زمان آخر، ص112.

دقـات السـاعة ويسـهم فـي شـحن الشـخصيات بالقلـق والخوف والإحسـاس بالعجـز أمـام حركـة الزمـن. ويذكرنـا هـذا التوظيـف للسـاعة بحضورهـا فـي أعمـال سـردية حداثيـة من مثـل: (الصخـب والعنف) لوليـم فوكنـر، و(ما تبقى لكـم) لغسـان كنفانـي، علـى سـبيل المثـال. وهكـذا منـح جمـال أبـو حمـدان حكايـة سـاندريلا حضـوراً جديـداً ومعنـى مختلفـا عبـر وضـع شـخصياتها في سـياق مختلـف عـن السـياق الحكائـي المـوروث، وجعلهـا تعبر عـن دلالات جديـدة ليسـت مـن دلالات الحكايـة الأصلية.

المونودراما:

تُعـرّف المونودرامـا (monodrama) علـى «إنهـا مسـرحية يؤدّيهـا ممثـل فـرد، بإمكانـه تأديـة عـدة أدوار، وتركّـز المسـرحية علـى وجـه شـخص واحـد نتقصّـى حوافـزه الحميمـة، الذاتيـة أو الغنائيـة. والمسـرحية ذات الشـخصية المنفـردة أصبحـت متداولـة فـي نهايـة القـرن الثامـن عشـر وفـي مطلـع القـرن العشـرين وخصوصـا مـع التعبيريـة...»[1]. فهـي أقـرب إلـى عـرض منفـرد «يؤديـه شـخص [ممثـل، ممثلـة] يمثـل دور شـخصية أو عـدة شـخصيات. إنـه أيضـاً عـرض لمـدة محـددة، يتمحور غالبـاً حول شـخصية واحدة مسـتعارة من المسـرح الغنائـي[2]».

وضمـن تجربتـه المسـرحية جـرّب جمـال أبـو حمـدان كتابـة هـذا النوع مـن المسـرحيات (المونودراميـة) التـي تلتقـي مـع ميولـه الشـعرية والقصصية ذات البطانـة الغنائيـة والشـعرية والتأمليـة، مثـل مسـرحيته المعروفـة (ليلة دفن

(1) بافي، باتريس، معجم المسرح، ص369.

(2) المرجع نفسه، ص369.

الممثلة ج)[1]، ومسرحيته (مكاور: يقظة سالومي)[2]، فمثل هذه المسرحيات تتأسس على نوع تجريبي يعمد إلى اختصار الشخصيات المسرحية في شخصية واحدة، ويعتمد على ممثل واحد، أو ممثلة واحدة، ويغدو تعويض العناصر الغائبة تحدياً للكاتب، فكيف يجد بديلاً عن الحوار الثنائي أو الجماعي، وكيف يحافظ على بناء مسرحيته وتطوّرها في ظل عناصر قليلة على رأسها غياب الممثلين، وما ينشأ عن حواراتهم من ثراء وتطور.

وقد بنى جمال أبو حمدان مونودراما (ليلة دفن الممثلة ج) على شخصية الممثّلة التي تتأمّل ماضيها المسرحي وتتذكّر الشخصيات التي تقمّصتها، والأقنعة التي ارتدتها، ويتبيّن لنا أنها خلال رحلتها قد اختلطت بشخصياتها وتأثرت بها، ومع تقدم الزمن ازداد اضطرابها بين مهنتها وشخصيتها الإنسانية خارج التمثيل، ومجموعة الشخصيات التي حلّت فيها خلال التمثيل، وتعكس المسرحيّة ضرباً شديداً من اضطراب الهوية إذ لم تعد تعرف تماما من هي؟ وكيف تتخلّص من تأثير تلك الشخصيات؟ وهي أثناء ذلك تعبر عن ألوان من اضطرابات النفس، وتعبر عما في كواليسها، بلغة تعانق حدود الشعر، بل تتمثّل أحياناً في مقاطع شعرية موزونة بقصدية واضحة، وتتأمل قضايا دقيقة في حياة المسرحي والممثل وفي علاقته باختصاصه ومهنته، مما يقع ضمن **لمحات الـ (ميتا مسرحية)**: metatheatre» وهو «نوع من المسرح تكون الإشكالية فيه كامنة في المسرح عينه، بمعنى أن يتكلم عن نفسه، ويعرض نفسه»[3].

(1) منشورات أزمنة، عمان، 1992. كما عرضت في مهرجان المسرح الأردني الثاني 1992، تمثيل جولييت عواد، وإخراج جميل عواد.

(2) منشورات أزمنة، بدعم من وزارة الثقافة، عمان، 2017.

(3) بافي، باترس، معجم المسرح، ص326.

وينطوي هذا الضرب من المسرح على كسر الإيهام وعلى إقامة حوار بين الممثل وشخصياته الممثلة، وبين الجمهور أحياناً، كما يسمح بنقد العمل المسرحي وطبيعته ووظيفته، في صورة من صور المراجعة والتأمل في العلاقة بين الفن والواقع، وعلاقة الممثل بكليهما، أي بين وظيفته كممثل والأدوار المؤداة، وطبيعته الإنسانية.

المكوّن الشعري والفضاء التخييلي:

امتلك الأديب الراحل موهبة وطاقة شعرية لم يقيض لها أن تتوسع أو تكتسب استقلالها وظهورها الممكنين، وقد كتب ونشر أشعاراً في بعض المجلات والصحف، وإن لم يجمع أشعاره أو ينشرها في كتاب شعري، وأبعد من هذا فإننا واجدون المكوّن الشعري يتسرّب إلى قصصه وإلى رواياته ومسرحياته، بدرجات وطرائق مختلفة، بما يجعل الشعر مكوناً تجريبياً في أعماله المسرحية.

ومن مظاهر هذا المكون استعمال مقاطع شعرية على ألسنة الشخصيات للتعبير عن بعض المواقف التي تستدعي الشعر، وقد جرّب في إحدى مسرحياته الاعتماد على الشعر اعتماداً كلياً، ونعني مسرحية (مكاور-يقظة سالومي) فهذه المسرحية كما سمّاها في المقدّمة (قصيدة مسرحية) أو (مونودراما شعرية)[1]، جرّب فيها الجمع بين المونودراما التي تقتضي الاعتماد على ممثلة واحدة (دور سالومي) وعلى الصياغة الشعرية، ذلك أن الكلام الذي تلقيه شخصية سالومي في تأملاتها ومراجعاتها فقرات من قصيدة تعبر عن أزمتها بعد تسببها في مقتل يحيى المعمدان. سالومي في المسرحية تمتلك وعياً حاداً يدفعها إلى حدود قصوى من الندم واليقظة

(1) مقدمة المسرحية، مكاور يقظة سالومي، ص8.

تجـاه الجريمـة التي كان يحيـى الزاهد ضحيتها. لم تعد غانية تسـتعمل جسـدها فـي تصفيـة خصومهـا، وإنمـا اكتشـفت آلام روحهـا التـي حيّـدت قوة الجسـد وتأثيـره، ودفعتهـا لهـذه المراجعـة المؤلمـة التـي تعبـر عنهـا المقاطع الشـعرية في المسـرحية.

وفـي إنتاجـه المسـرحي أيضـاً مسـرحيات لا تحمل شـخصياتها أسـماء، وإنمـا يعبـر عنهـا بتجريد الشـخصية إلى ضميـر، مثل: (هـو، هي) في مسـرحية (نافـذة علـى الداخـل). ويحيلنـا العنـوان إلـى اتجـاه المسـرحية للتعبيـر عـن الداخـل وليس الخارج، ومـا الداخل إلا النفس الإنسـانية بانقسـاماتها وتقلباتها وشـروخها المتعـددة. وفي هـذه المنطقة تغدو الأسـماء قشـوراً واقعيـة لا قيمة لهـا، ولذلـك تتخلـى المسـرحية عـن تسـمية الشـخصيات لأن التسـمية ضرب مـن التفريـد وبيـان القسـمات والاختلافـات، وفـي منطقـة الداخـل المتأزمة لا ضـرورة للتسـمية كـي تتسـع مسـاحة التعبيـر الشـعري عـن قلـق الإنسـان وعن رحلتـه الوجوديـة المضنية.

وإلـى جانـب توظيف الأسـلوب الشـعري الـذي يبعـد باللغة عـن نثريتها وعاديتهـا، فـإن المؤلـف يصـوغ بعـض الحـوارات والفقـرات صياغـة شـعرية صريحـة، فنـص الوصيـة التـي يجهـد (الرجل-هـو) فـي إكمالهـا نص شـعري متقطّـع على امتـداد المسـرحية:

ففـي بدايـة المسـرحية تـرد الفقـرة الشـعرية الآتيـة مـن تلـك الوصيـة- القصيـدة، وهـي فقرة تلتزم بالوزن وبخصائص شـعر التفعيلة والالتـزام بالتقفية:

«لأبي أترك ميراثاً

من الوجد

ورؤيا من أرقْ

ولأمّي،

طلّة الفجر الذي سالت دماه

عندما باغتها عشق الغسقْ»[1].

ولا نكاد نتبين مشكلة محددة يعاني منها الرجل أو المرأة المعبّر عن شخصيتيهما بضميري (هو، هي)، فهو يكتب وصيته دائماً وأبداً، ولذلك تقول له المرأة: «منذ عرفتك وأنت تكتب وصيتك، مرة شعراً، مرة نثراً. وأحياناً تتمتم بها، دون أن تكتبها، متى تنتهي منها؟». (ص194).

وحين يتخيلان نافذة مقابلة يسمعان منها صرخة آتية من بعيد يختلفان في تأويلها: أهي صرخة فرح وحب؟ أم صرخة ألم وكره؟ فتتذكر مساواة أبي العلاء المعري بين صرخة الميلاد وصرخة الموت:

غير مجدٍ
في ملّتي واعتقادي نوح باك ولا ترنّم شادِ

وشبيه صوت
النعيّ إذا ما قيس بصوت البشير في كل نادِ

فنحن بإزاء نص مسرحي يمكن وصفه بالتجريدي استناداً إلى تخلّيه عن واقعية الشخصيات وعن أسمائها وانتمائها الاجتماعي، والإبقاء على جوهرها الإنساني الذي يتخفّف من ثقل الأسماء وما تحيل إليه من هويات وفروقات، بل يدفع المؤلف شخصيتيه إلى شيء من التعبير الموحي عن هذا التجريد، وهما يحاولان فهم نفسيهما وطرح أسئلتهما التي لا

(1) مسرحية (نافذة على الداخل)، ضمن: زمان آخر، ص193-194.

تنتهي، فالأسئلة في مثل هذا النوع من المسرح الذهني الوجودي أهم من الإجابات[1].

وتنتمي مسرحية (القضبان) إلى هذا الضرب التجريدي، وتجادل في معنى السجن الذي يحيط بالإنسان من كل جانب، وتعبيراً عن تعميم الأزمة تختفي الأسماء ويجري التمييز بينها باستعمال الضمير (هو 1، هو 2)، وتعبّر الضمائر في حواراتها عن جوانب من أزمة النفس الإنسانية، وعن الحصار والسجن في حياتنا، وخلافاً للمسرحيات التي تقدّم السجن بمعناه الواقعي أو السياسي، فإن هذه المسرحية تكشف عن تشابه السجين والسجّان وأنهما يعبّران عن أزمة واحدة:

هو 2: هذا أنت!

هو 1: أنا! أنت؟

هو 2: إنك تشبهني.

هو 1: شبهاً مطلقاً.

هو 2: تماما كأنني أقف أمام مرآة.

هو 2: لكن لا تنس أنك سجين وأنا سجّان.

هو 1: صحيح لولا هذه الملابس لما استطاع أحد أن يفرّق واحداً من الآخر»[2].

وفي نهاية المسرحية يتفقان على أن يتسليا أو يلعبا بعدّ قضبان السجن

(1) تقول المرأة للرجل صراحة في أحد الحوارات: «لا يهم.. أحياناً الأسئلة أهم من إجاباتها». مسرحية نافذة على الداخل، ضمن: زمان آخر، (ص195).

(2) جمال أبو حمدان، مسرحية القضبان، منشورات مكتبة برهومة، عمان، 1995، ص20.

وإحصائها، ويقتضي ذلك أن يخلعا ملابسهما كي يتساويا ويلغيا الفروق بينهما، فخلع الملابس مسلك تجريدي آخر ليغدو السجين والسجان شخصية واحدة، ومعاناة واحدة، وحين يقومان بإحصاء القضبان يتبين أنها تمتد لتشمل مقاعد الجمهور فكأن الجميع في زنزانة واحدة، كأن الحياة كلها سجن أو زنزانة تضيقها القضبان من كل ناحية. إننا مع هذا النوع من الكتابة المسرحية أمام كتابة تدمج بين الشعر والنثر وتجهد في التعبير عن الأزمات الداخلية، وتميل إلى التجريد وإلى ضروب من الذهنية للوصول إلى الهموم الوجودية المشتركة بين البشر، بعيداً عن الفروقات التي يمكن أن تتبدى في الأحوال الواقعية. حياتنا سجن بقضبان مرئية أو غير مرئية، هذه هي الخلاصة التي نتبينها، لا فرق بين من يقوم بدور سجين أو سجان، فلكل سجنه وممنوعاته، وما السجين والسجان إلا وجهان لذات واحدة أو حالتان لأزمة واحدة. ولا شك في أن مثل هذه التأملات نتاج رحلة طويلة من المعرفة، ومن تأمل الحياة ومعاينة وجوهها وتقلباتها المختلفة.

ريشة تبحث عن جناح طائر/ شهادة

أ.طاهر رياض(*)

«في يوم الفرحة والأشواقْ
تَدهمُنا ذكرى موتانا
فَيَهلُّ الدمعُ من الأحداقْ
في يوم الندبِ على الموتى
يدهمنا النسيانُ القاسي
ويفجّرُ ضحكًا في الأعماقْ»

بهذا المقطع الشعري تفتتح الممثلة «جيم» قصة حياتها، في المونودراما المسرحية «ليلة دفن الممثلة جيم»، والتي أبدعت في تأديتها على المسرح فنانتنا القديرة جولييت عواد.

(*) شاعر أردني من أصول فلسطينية.

وفي مطلع قصة «قبر مفروش للإيجار» من مجموعته القصصية «موت الرجل الميت» يقدم كاتبنا نفسه بوضوح ومن دون مواربة، قائلًا: «اسمي جمال توفيق أبو حمدان، أكتب قصصًا قصيرة وطويلة ومسرحيات، وتدور حول الموت». وعلى الرغم من أن هذا التعريف ورد على لسان بطل القصة الذي كان يبحث عن قبر مريح يقضي فيه أبديته، إلا أنه التلخيص الكامل لشخصية جمال أبو حمدان كاتبًا وإنسانًا.

لقد اكتشف جمال مبكرًا خديعة الوجود وعريَه من المعنى، ولمس هشاشة الحياة وفقدانَها للجدوى، فكرس موهبته وإبداعه لثيمة الموت الذي يلضم كل ذلك ويتغلغل فيه، ويبدؤه وينهيه. بيد أنه كان أبعدَ ما يكون عن اليأس والإحباط، فقابل بالحبّ تَبدّدَ الوجود وتلاشيه، وبالفرح عبثية مجريات الأمور والأحداث، وراح يصب اهتمامه على إنسانية الإنسان، الإنسان الذات، المفرد، الواحد المتوحد، في أزمنة من طبعها العمل على تشييئ الإنسان وتسليعه واللهو بكينونته ومصيره، الإنسان الذي يصنع الحياة التي صنعته، ويعابث موتها الذي كان يعتبره جمال تتمةً لها.. بلا انتهاء.

هذا الشعور المأساوي بالحياة، حسب تعبير الفيلسوف الإسباني ميغيل ده أنامونو، هو ما كان يوجّه رؤية جمال الكونية، ويدفعه إلى الكتابة في أكثر من حقل أدبي وفني، لا للتخلص منه، أو إيجاد إجابات على أسئلته المحرورة، بل ليعيد صياغته وتوكيد أهمية الغوص في مجاهل نشأته وتسيّده على كل مشاعر الإنسان في رواقات وعيه الأكثر عمقًا.

وكان لا بد أن يصطدم بفكرة الحرية، حرية الفرد أولًا، وحرية المجتمع وحرية الشعوب، وهي تنتهك على مدى التاريخ بأيدي الزمن والقدر والطغاة.

الحريـة بأبعادهـا الواقعيـة والأنطولوجيـة والميتافيزقية، كانـت موضوعة أساسـية فـي الكثيـر مـن نصوصـه، نذكـر هنـا مثـلًا مسـرحيته الرائـدة والرائيـة «القضبـان»، التـي يجـري الحـوار فيهـا بيـن سـجين وسـجانه، كل منهمـا على جانـب مـن قضبان الزنزانة، لنكتشـف أن كليهما سـجين، على الرغـم من أوهام هـذا وآمـال ذاك، وليصـل إلى نتيجـة مؤداها أن لا حريـة لهذا الكائـن المعصور بيـن رغباتـه فـي مـا سـواه، ورغبات مـا سـواه فيـه، والمتطوح، أبـدًا، بيـن واقع غيـر ممكن التحقـق، وخيال عَصِـيٍّ على التوقع. وسـنجد هذا المفهـوم للحرية المكبوتـة مبثوثًـا فـي العديد من قصصـه ومسـرحياته ورواياته. وإن إعـادة قراءة رواياتـه: المـوت الجميـل، وقطـف الزهـرة البريـة، ونجمـة الراعـي، لتؤكـد ما أذهـب إليه.

فـي الأحاديـث القليلة الموجـزة التي كانت تـدور بيننا (حيـث كان بطبعه أميـل إلـى أن يسـود الصمـت فـي لقاءاتنـا، ويتـم تبـادل الأفـكار والتأمـلات الجوّانيـة مـن خلال محـض وجودنا معًـا)، كان يسـرد أحلامًا وأمنيـات، ويعيد حكايـة الماضـي، ماضيـه الملتبـس بأحـداث الغـد البعيـد، غـده الـذي يـدرك تمامًـا أنـه لـن يصله.

وكان يوجـز، ولا أقـول يسـهب فـي وصـف حياة هي مـن اختيـاره الحر، حيـاة مُثلـى يتشـاركها مـع بشـر مثاليين فـي مـدنٍ فاضلـة... ثـم مـا يلبـث أن يسـتغرق فـي الضحـك سـاخرًا مـن كلامه.

وكنـت أحسـب أن فكرة التقمـص، المزروعة، لابد، فـي لاوعيه كدرزي، لهـا أكبـر الأثـر فـي انصبـاب اهتمامه علـى هـذا البعد الوجـودي في احتسـاب المصائـر وعبثيتهـا، لا سـيما وأننـا تناولنـا فـي أحاديثنـا، غير مـرة، أفكار نيتشـه عـن «العـود الأبـدي»، إلـى أن سـألته مـرة إنْ كان يؤمـن بهـذه الفكـرة، أعنـي التقمـص، وهـو العلمانـي ولا أنسـى إجابتـه التـي جـاءت قريبـة ممـا توقعـت،

قال: «إذا كنا لا نعرف من نحن هنا، في هذا الجسد وهذا الزمن، فما جدوى تكرار وجودنا في جسد آخر وزمن آخر، يعيد علينا جهلنا الأبدي في مَن نحن؟ وماذا نفعل هنا؟».

كان جمال أبو حمدان شاعرًا في عمق كينونته، لا لأنه بثّ مقاطع شعرية في عدد من مسرحياته وقصصه ورواياته فحسب، ولا لأن الوزن الشعري كان يتسلل إلى جمله وحواراته، بشكل خفيّ وظاهر، بل لشمولية رؤيته للوجود ومأزق الإنسان فيه، ولعمق شجنه النبيل المتوائم مع دنف موسيقى الشعر.

بمزاج كافكاوي كان يراقب الأشياء وعبورَها، والوقائع ومجانيتها، يتأملها، ويتحرّى أسرارها وخفاياها، ثم، بأسلوب كافكاوي يخطّها على الورق، أسلوب رائق شائق، مشحون بتلك الطاقة الشعرية، التي تتضح في سلاسة جمله وإيجازها، وتخيّره المترف لكلماته، ولعبه الذكي على الأضداد، بما هي السر المضمر في كل ما عاشه وما أحاط به.

بعض الكتاب والشعراء (وأنا واحد منهم) يعتبرون الكتابة عبئًا ومعاناة وكابوسًا يحط بكلكله عليهم، يتوجسون منها ويخافونها وينزفون وهم مضطرون على ممارستها.

لكن الكتابة عند جمال كانت متعة يمارسها بحب، بشغف، بل قد أقول بلذة إبيقورية.

ما عاشه، ما رآه، ما خبِره، بل ما حلمه أيضًا، كل ذلك لم يمثل له غير إيحاءات ومواضيع يكتبها أو يتهيأ لكتابتها بخطه الأنيق، بعد أن تنضج على نار تأملاته الحارقة، لكن الهادئة، وتمر في مصفاة فكره العفوي، لكن العميق.

أدرك جمال أبو حمدان بحصافته وذكائه وثقافته المصقولة صقلًا بديعًا، أن التعقيد الذي تتسم به مجريات الحياة، والغموض الذي يكتنف تحولات الوجود، لا يمكن ولا ينبغي الخوض فيهما بغير اعتماد البساطة، في اللغة والأسلوب، أي بكتابة تعلن بساطتها، فيما تخفي خلف أحداثها وشخصياتها ومجازاتها ورموزها ما يستعصي على القبض، ويتأبى على الوضوح الذي سِمته السذاجة.

وظلّ ذلك الطفلَ الذي لم يفقد دهشته، ولم يتخلّ عن حلمه البريء. ولنعد إلى ما قدم به مجموعته «زمن البراءة - حكايا الصغار للكبار»، باستعارته قول بول إيلوار: «أنا كهل مكوّن من مجموعة من الأطفال»، ليتساءل إن كان بإمكانه أن يقول: «أنا طفل مكوّن من مجموعة من الكهول».

وربما لهذا السبب، أي لهذا الشعور، لم يكن لديه كثير من الأصدقاء، بالدلالة المعتمدة لما بين صديقين من قرب روحي وفكري، وما يُتوقع أن يتبادلاه من بوح حر شفاف، وشكوى ممضّة، واتكاء عند الحاجة. صديقه الوحيد كان قلمه.

كان كثير الصمت قليل الكلام، فإذا تكلم لن تفوتك تلك النبرة الساخرة بل المتهكمة في حديثه وتعليقاته وآرائه، كأنه كان يشك في قدرة كلامه وتعبيره اللفظي على إيصال أحاسيسه وأفكاره، فيكتفي بإيداعها الورق.

وكان ينأى بنفسه عن الجدالات والنقاشات التي تكتظ بها لقاءات الكتاب والمثقفين، وعن تجمعات هؤلاء وشلليتهم، عن حماساتهم المضحكة في الدفاع عن آرائهم وتوجهاتهم، وعن الهذر السائد (كما كان يسميه) في حواراتهم التي لا طائل وراءها، مفضلًا الركون إلى ذاته،

والإصغاء إليها والتأمل من خلالها، فيجري الحوارات التي تعنيه وتؤرقه وتغذي رؤيته وإبداعاته.

وإذا كان من عادته أن يمرر لي نصوصه الجديدة قبل دفعها إلى النشر، فما كان يفعل ذلك ليأخذ برأيي فيها، أو نقدي لها، أو ملاحظاتي عليها، فما كانت كبرياؤه لتسمح بذلك، بل ليشاركني، كصديق، بهجته بإنجازها، وليرضي لهفته لاطلاع أحد عليها.

ولم يكن يأبه لآراء النقاد والنقد في ما يكتب (وعلى أي حال كان وما يزال النقد مقصرًا عن تناول تجربته الإبداعية الفذة، وما ذلك عليه بغريب!)، بل يكفيه أن يكتمل نصه بما يرضيه، لتأخذه بعد ذلك الحيرة والشك في هذا الاكتمال، فلا يلبث أن يشرع في التفكير في نصه القادم، بقلق ريشة ما تزال تبحث عن طائر.

استعادة جمال أبو حمدان/ شهادة

أ. أسعد خليفة(*)

(1)

جمال أبو حمدان كاتب درامي للإذاعة والتلفزيون.. إنه ملتقى النص المسرحي الأول لمختبر السرديات الأردني.. **وهي** الجلسة الثالثة والأخيرة من الملتقى.. وأنا آخر المتحدثين بعد ذوي الاختصاص والإحاطة بكل التفاصيل والمتعلقات بالنص المسرحي موضوع اللقاء، وقد أجادوا وأثروه ولم يتركوا شاردةً ولا واردة لنصوصه المسرحية إلاّ وقدموها فأفادوا بها وأمتعوا.

ولكنه.. جمال أبو حمدان

من احترف التغيير لكل مرفوض، والإضافة لكل ما يحتملها وسلاحه الحرف والكلمة، معلناً ذلك في نصه الذي أُطلق سراحه على الخشبة

(*) ممثل ومذيع ومدبلج ومقدم برامج أردني.

فمُسرح من قبل المخرج سهيل إلياس عام 1980، وكان بداية حظوتي بشرف القرب منه ممثلاً مسرحياً، وما تزال عبارته لا تبرح ذاكرتي والتي قالها الرائع بكر قباني (هاليافطة الفاضية لهالاجتماع الفاضي)... فكان التغيير مقصودَه... **وهو** من أبدع في الإضافة عندما انضم إلى قائمة من كتبوا حكايات ألف وليلة عبر الأزمنة، مضيفاً على لسان شهرزاد حكاية ثانية بعد الألف ليلة وليلة، جاعلاً رأس شهريار يسقط في حجرها نائماً بعد أول جملة لها من حكايتها التي أخذتها من جمال أبو حمدان القائل فيها على لسانها: وكانت هناك بلاد ينام أهلها تحت جناح العتمة الممتد.. لكنَّ تحت جفون الأعين إعصاراً يعصف.. ولما هب الإعصار وضعوا في أيديهم جمرة التاريخ ليشعلوا منها وهجاً يحرق جنح الظلمة.. لكن أيديهم تراخت فوق الجمرة.. ذيل هذا النص بقوله: كتبتُ هذه المسرحية عام 1974 وفي الذاكرة كذلك **أن جمال أبو حمدان** ذيَّل هذا النص بقوله: ولست أدري في أية ليلة من زماننا يقع هذا العمل؟

ولكنه.. جمال أبو حمدان

ونحن اليوم من يستعيد جمال أبو حمدان في شومان...

وكنا قد قلنا إنه يضيف لكل ما يحتمل الإضافة وها نحن نحاول محاكاة مدرسته بالإضافة فكذلك هي خصال المبدعين وكذلك هم على مدى الأيام لا يلتزمون بالتخصص لكي لا يحرموا ذواتهم من التأثير بأدوات إبداعية أخرى يمتلكونها فقد امتد حرفه وانتشر كذلك على المساحة الممتدة للشاشة الصغيرة فكان من أعماله التلفزيونية في الفترة المبكرة (**العطش والينبوع**) ولاحقاً وليس بالبعيد (**الحجّاج**) وبينهما وبعدهما الكثير من الأعمال التلفزيونية والإذاعية كذلك..

(2)

جمال أبو حمدان كاتباً مسرحياً

الحضـور الكـرام نسـتأذنكم بمرافقتنـا الآن والدخـول معنـا ثانيـة إلـى متحـف ذاكرتنـا الجميلـة الحامـل علـى رفوفـه الكثيـر عـن سـيد هـذا اللقـاء ومضيفنـا فيـه **جمال أبو حمدان**.. واسـمحوا لنـا قبل الدخول إلـى هذا المتحف أن نسـتبدل اللوحـة فـوق المدخـل والمخطـوط عليهـا (**إن كنـت لا تواكـب زمانـك.. فالمتحـف مكانك**) بلوحة يسـتحقها جمـال أبو حمـدان وأقرانه يقول مخطوطهـا (**عندمـا تصبح مؤثـراً.. فإنـك تنفلت مـن الزمان والمـكان.. فيصبح كل مـكان مكانَك وكل زمـان زمانَك**).. وها أنت أيها المُعلم تشـدك إلينا خيوط الزمـان وتجمعنـا بـك ثنايـا المـكان وهـا نحـن نأخـذ بأيدينـا مطويـة مهرجـان المسـرح الأردنـي الثامـن الـذي أقيـم عـام 2000 محتويـاً العمـل المسـرحي الـذي زادنـا قربـاً وفائـدة مـن تلـك العلاقـة الحميمـة بيننـا، ونقـرأ فـي إحـدى صفحـات المطويـة أو ألــ (Pamphlet) كمـا تعودنـا على تسـميته في المسـرح، نقـرأ: مسـرحية الخيـط/ إخـراج محمد الضمـور/ تأليـف جمال أبـو حمدان/ كلمـة المخـرج: مـا زالـت الصرخـة تـدوي ومـا زال الحصـان فارغاً فإمـا أن.. أو.. حيكـوا أكفانكـم بأيديكـم/ بطولة نـادرة عمران وأسـعد خليفة بالاشـتراك مـع رانيـة فهـد.. وها أنا أتنـاول من علـى أحد رفوف الذاكرة المسـرحية نسـخة ممـا كنت كتبتـه في أحد أعـداد دورية ذلـك المهرجان المسـرحي بعنـوان (**بين معانـاة الممثـل وسـعادته**) وأقـرأ: (بعضهـم يتجمـد لسـانه وجسـده ويلتصـق بزاويـة مـن المكان وبعضهـم يبدأ بالارتجـاف الخارج عن السـيطرة وبعضهم.. يذهـب إلـى الحمـام لعـدة مـرات خـلال دقائـق وبعضهـم.. يفعل كل هـذا مرة واحـدة إنهـم الممثلـون خلـف السـتارة قبـل اللحظـات ذات أعلـى درجـات التوتـر فـي حياتهـم.. إنهـم وهـم بيـن هـذا الـركام الهائل مـن الأشـياء يدركون

كذلـك أن الجالسـين أمامهم فـي الصالة يشـاركونهم ذات المشـاعرت، تتحرك أياديهـم بالتصفيـق عندما تهزهـم الصدمات العاطفيـة القوية، ويحبَطـون عندما لا يحصلـون علـى ما جـاؤوا من أجلـه أو توقعـوه.. أو ليس الممثلـون أقلَّ حظاً مـن السـعادة **وهـم حيـن يدركونها تكـون رائعـةً نبيلة**.

(3)

جمال أبو حمدان.. كاتباً للبرامج الوثائقية

«ذاكرة مكان» نموذجاً

ذاكرة مكان وجمال أبو حمدان نخلتان عندي صنوان..

أشـهد أنـك غرسـتهما فـي حقـل عمـري منـذ عشـرات السـنين.. منذ أن تخلقـت تلـك النطفة لـلأداء والتعليـق والرواية الصوتيـة، لمـا كان يخطّه قلمك لذلـك البرنامـج التوثيقي الشـهير لعالمنا العربي فـي امتداده الزمانـي والمكاني والحدثي (ذاكرة وطن) راسـمين معـاً الملامح العامة والتفصيليـة لمئات الزوايا والأركان للآثـار والمعمـار ممـا كان أو سـيكون عليـه الحـال في قـادم الأيام.. بالغيـن مـا لم يسـبقنا إليـه غيرنا فـي الوصول إليـه وإدخالـه إلى كل بيـت عربي عبـر نافـذة شاشـته الصغيرة بأصـداء موسـيقى وليد الهشـيم، بضربـات الإزميل فـي الصخـر، ورجـع الصـدى مـن الماضـي البعيد الـى الحاضـر المجيـد وإلى القـادم السـعيد.. **جمـال أبـو حمـدان** أشـهد أنـك لـم تبخل يومـاً فـي أن تكتب مـا احتملـه صبـرك مـن الكتابة علـى الـورق الأصفـر ذي الخطـوت المتقاطعة، المشـكلة للمربعـات الدالـة علـى الدقـة الهندسـية والكتابيـة ضمـن طقوسـك الإبداعيـة الخاصة بـك، تاركاً لنا المسـاحة الكافية لاسـتكمال الكتابـة فالولادة القيصريـة القصريـة للكتابـة عنـدي بما قدر لنـا أن نبلغـه لاحقاً فأوصلنـا إلى أن نوسـم وزمـلاء لنـا ممـن مـروا بمدرسـتكم **بصائـدي الجوائـز** حيـث قلمـا بعد

ذلـك أن دخلنـا المنافسـة في مهرجانـات أو مسـابقات الوثائقيـات، دون حصد الجوائـز والتكريمـات، متشـرفين برفـع اسـم وعلـم الأردن عالياً حيثمـا كنا من وطننـا العربـي الكبيـر وفـي المـدى الأرحـب.. وكـم كان ماتعـاً نافعـاً لنـا أن يجمعنـا القـدر بالمـكان أو الإنسـان الذي كنـت تستشـرفه وتشـير وتوجهنا إليه حاديـاً لركبنـا منيـراً لدربنـا محققاً ذلـك لنا..

جمـال أبـو حمـدان.. لروحـك الرحمـة ولذكـراك الخلود وعسـانا نكون الأمنـاء الأوفيـاء لروحـك الطاهـرة وإبداعـك الخالد، منتشـين بهذا الاسـتذكار لكـم اليوم متشـرفين بإهدائكـم كل منجز حققناه، والسـيرِ على خطاكـم، الواثقة وحمـلِ الأمانة وعـداً وعهداً لكـم بالمحبـة والوفاء..

جمال أبو حمدان سلامٌ عليك.. سلام عليك..

إغواءات خشبة الحرية

ملتقى النص المسرحي الأردني الأول

(دورة جمال أبو حمدان)

حظي المسرح منذ زمن بعيد بمكانة خاصة، بل غدا مزية للتقدم الحضاري وسمة للازدهار الثقافي، وأي مجتمع يتجاوز طفولته الفكرية نجد مسرحه بالضرورة يشبّ عن الطوق وينهض ليمثّل أفرادَه ومنظومتهم الحضارية، لذا لا يمكن التنكر للدور المهم الذي يلعبه المسرح إلى جوار الفنون الأخرى الأدبية والتشكيلية والموسيقية وغيرها

ولعل نجاح المسرح منوط بعملية معقدة ومركبة لا تتحقق إلا بتحقق ثلّة من الأقانيم التي تتمثل أجزاؤها المركزية في النص.والممثلين والجمهور، وتتضاف إليها اشتراطات مادية تسهم في رفع سوية المنتج الفني المسرحي تتصل بالفضاء المسرحي؛ مكاناً وسينوغرافيا وديكوراً وغيرها

ولأن الفنون تنهض بمقاربتها ومساءلتها النقدية واستمرارية الجدل حولها، فإن النقد المسرحي ضرورة لا يمكن إنكارها لرفع سوية النص المسرحي، وهو فعل إيجابي يخلق حالة وعي ثقافي بالمسرح وتذهب به إلى فضاءات إبداعية متجددة

ISBN 978-9957-19-085-9

الأردن، عمّان، وسط البلد، بناية 12، وبناية 34
ص. ب 7855 هاتف 00962 6 4638688
فاكس 00962 6 4657445 • منشورات 2023

البنك العربي
ARAB BANK

مؤسسة عبد الحميد شومان
ABDUL HAMEED SHOMAN FOUNDATION
البنك العربي • ARAB BANK