المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد 1، 2017، 1- 20

آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني

يحيى سليم عيسى، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2016/10/3 تاريخ القبول:2017/4/2

The Recruitment Of The Heritage In The Jordanian Theatrical Script

Yahya Salim Issa *,College of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.*

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني، حيث ذهب الباحث في البداية إلى محاولة رصد آلية الاشتغال على التراث عند عدد من المسرحيين العرب، وذلك بهدف البحث عن هوية للمسرح العربي وعدم الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، وبما أن الأدب المسرحي الأردني لم يكن هوالآخر بمعزل عن البحث عن هوية عربية للمسرح تستمد مقوماتها من التراث العريق للعرب والمسلمين، فقد جاءت هذه الدراسة لرصد آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني، وطبيعة وأشكال المصادر التراثية التي أفاد منها المؤلف في كتابة نصه، ومدى تأثره بالمحاولات الرائدة في تأصيل المسرح العربي على مستويي الشكل والمضمون من خلال الاختيار القصدي لنصين مسرحيين لاثنين من الأدباء هما: غنام غنام، وجبريل الشيخ.

الكلمات المفتاحية: توظيف، التراث، النص المسرحي الأردني، غنام غنام، جبريل الشيخ.

Abstract

The research aims to identify the ways in which the cultured heritage is used in the Jordanian theatrical script. At first, he tried to survey the work of some Arab dramatists on the use of the cultural heritage, with the aim to identifying the specialof revealing the distinctive identity to the Arabic theater and not-relying on the themes and clichés or ready-made forms, Since the Jordanian dramatic literature was not isolated from the other Arabs, which derives its components from the heritage of the Arabs and Muslims, this study came to identify the mechanism of the use of heritage in the Jordanian theatrical script , the nature and forms of heritage resources which the author benefited from in writing his script, and the extent to which he was influenced by the attempts of the pioneers to give a distinctive charater to Arabic theater both form and content. To achieve this goal , the research studied textsby: Ghanam ghanam and Jibril AL-Sheikh.

Keywords: Recruitment, heritage, text playwright Jordan, Ghanam Ghanam, Jibril AL-Sheikh.

مشكلة الدراسة:

شكل التراث مجالا واسعا للاستلهام أمام المبدع المسرحي الذي وجد فيه مقومات فكرية وإبداعية تمكنه من التعبير عن الهموم والقضايا التي تشغله، بل وتدعم بحثه المشروع عن ثقافة أصيلة تعبر عن ذاته، وتتطلب عملية توظيف التراث في المسرح الانفتاح على الآخر بوعي ونضج، ومحاولة الإفادة من كل منجزاته الحضارية لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والقيم السامية، من هنا تبرز ضرورة قراءة الموروث قراءة نقدية هادفة تسهم في تأسيس رؤيتنا لمشكلات الواقع الملحة، وبما أن التراث العربي هو نتاج الثقافة المدونة والمنقولة والشفاهية وهو يشكل مجموع التكوينات المميزة للشعب العربي، فإن ذلك يؤهله لإعطاء البديل الحقيقي لغياب الفعل المسرحي، ولأنه يحمل طابعا خاصا فإن استلهامه لابد أن يؤدي إلى إثراء أي عمل عربي ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية.

إن العودة إلى التراث ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد به نحو المستقبل بقيم متطورة بعيدة عن السطحية والابتذال، والتراث الشعبي يفرض نفسه على خيال الفنان الذي يجد فيه ضالته، ليشكل بذلك رافداً حيوياً للفنون المختلفة، من شأنه بلورة رؤية الفنان الفلسفية بما يتوافق مع روح العصر وإشكالاته، وفي هذا السياق يؤكد الكاتب المسرحي الألماني غوتولد افرايم ليسنغ (1729 – 1781م): " إن الفن يجب أن يتغذى من جذور شعبية، ولكن هذا لا يعني حتمية العودة إلى الأشكال البدائية للإبداع الفني فالفنان يجب أن يجمع عناصر الإبداع الشعبي، والأفكار ذات الطابع الأكثر تقدمية، وعليه وهو يصوغ المواضيع الشعبية، استخدام كل الوسائل الفنية المتوارثة التي صيغت من خلال مجرى الفن، رافعاً بذلك الشعبية إلى أرقى درجاتها" (ابن زيدان، 1987م، ص53ـ 54).

وفي ضوء ذلك فقد جاء جيل جديد من رواد المسرح العربي، حيث دعوا إلى أيجاد شكل مسرحي عربي خالص يتخذ مادته الأساسية من تراث الأجداد، ومن شأنه أن يحقق تواصلا بين المبدع وشعبه وعدم الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، فكانت محاولات توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونّوس وقاسم محمد وعز الدين المدني وعبد الكريم برشيد والطيب الصدّيقي وروجيه عسّاف وغيرهم، لتشكل مرحلة أولى على طريق تأصيل مسرح عربي على مستويي الشكل والمضمون.

ولم يكن المسرح الأردني بمعزل عن البحث عن هوية عربية للمسرح تستمد مقوماتها من التراث العريق للعرب والمسلمين، فجاءت هذه الدراسة للتعرف على آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني، ومن هنا تتحدد مشكلة الدراسة بالسؤال التالي: ماهي الآليات التي اعتمدها المؤلف الأردني لتوظيف التراث في النص المسرحي؟.

أهمية الدراسة:

تتناول الدراسة توظيف التراث في نصين لاثنين من الأدباء الأردنيين هما جبريل الشيخ وغنام غنام، ورصد مدى التقاء تجاربهما مع تجارب المسرح العربي، ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح من مؤلفين ومخرجين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح ككليات ومعاهد الفنون الجميلة.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى التعرّف على:

1- آليات توظيف المؤلف للتراث في النص المسرحي الأردني.

2- طبيعة وأشكال المصادر التراثية التي أفاد منها المؤلف الأردني في كتابة نصه المسرحي.

3. مدى تأثر المؤلف المسرحي الأردني بالمحاولات الرائدة في تأصيل المسرح العربي على مستويي الشكل والمضمون.

حدود الدراسة:

1- الحدود الزمانية: (1994-2016م).

2- الحدود المكانية: النصوص المسرحية الأردنية التي ظهرت في العاصمة عمان.

3- الحد الموضوعي: يتناول الباحث آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني من خلال اختياره القصدي لنصين مسرحيين لإثنين من المؤلفين المسرحيين الأردنيين.

تحديد المصطلحات:

1- التوظيف:

التوظيف اصطلاحاً يعني: " تقنية اختيار الرمز أو التجربة السابقة أو إسقاط ملامحها على التجربة المعاصرة... دون أن يطغى جانب على آخر" (رحاحلة، 2008م، ص25- 26).

وهو ايضا: "تجربة يندغم فيها صوت الحاضر في الماضي، والماضي في الحاضر للتعبير عن تجربة... معاصرة" (زايد، 1997م، ص61).

2- التراث:

كلمة (التراث) في اللغة مشتقة من فعل ورث، ومرتبطة دلاليا بالإرث والميراث والتركة والحسب، وما يتركه الرجل الميت ويخلفه لأولاده. وفي هذا الإطار يقول ابن منظور في كتابه "لسان العرب": "ورث الوارث: صفة من صفات الله عز وجل، وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق، ويبقى بعد فنائهم، والله عز وجل، يرث الأرض ومن عليها، وهو خير الوارثين، أي يبقى بعد فناء الكل، ويفنى من سواه فيرجع ما كان ملك العباد إليه وحده لا شريك له. ورثه ماله ومجده، وورثه عنه ورثا ورثة ووراثة وإراثة. ورث فلان أباه يرثه وراثة وميراثا ومَيراثا. وأورث الرجل ولده مالاً إيراثا حسنا. ويقال: ورثت فلانا مالا أرثه ورثا وورثا إذا مات مورثك، فصار ميراثه لك. وقال الله تعالى إخبارا عن زكريا ودعائه إياه: "هب لي من لدنك وليا يرثني ويرث من آل يعقوب"؛ أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي. والورث والإرث والتراث والميراث: ما ورث؛ وقيل: الورث والميراث في المال؛ والإرث في الحسب. وورث في ماله: أدخل فيه من ليس من أهل الوراثة. وتوارثناه: ورثه بعضنا بعضا قدما. ويقال: ورثت فلانا من فلان أي جعلت ميراثه له. وأورث الميت وارثه ماله أي تركه له. التراث: ما يخلفه الرجل لورثته، والتاء بدل من الواو. والإرث أصله من الميراث، إنما هو ورث فقلبت الواو ألفا مكسورة لكسرة الواو. أورثه الشيء: أعقبه إياه. وبنوورثة: ينسبون إلى أمهم. وورثان: موضع" (ابن منظور، 1993م، ص728- 729).

أما اصطلاحا فإن مفهوم التراث يعني: " كل ما هو متوارث، بما يحوي من الموروث القولي، أو الممارس أو المكتوب، إضافة إلى العادات والتقاليد والطقوس، والممارسات المختلفة التي أبدعها الضمير العربي، أو العطاء الجمعي للإنسان العربي قبل الإسلام وبعده" (خورشيد، 1992م، ص22-23).

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).

ويذهب (الكبيسي) إلى إعطاء التراث هوية عربية خاصة معتبراً أنه " مجموع ما ورثناه أو أورثتنا إياه أمتنا العربية من الخبرات والإنجازات الأدبية والفنية والعلمية ابتداء من أعرق عصورها إيغالاً في التاريخ حتى أعلى ذروة بلغتها في التقدم الحضاري" (الكبيسي، 1978م، ص6).

ويخلص الباحث إلى أن توظيف التراث في المسرح يعني: " استلهام مجموع ما ورثناه أو أورثنا إياه الأسلاف من عادات وتقاليد وخبرات وإنجازات أدبية وفنية عبر تراكم الأزمنة، وتوظيفها من خلال الفنان المسرحي شكلا ومضمونا، بروحية جديدة ورؤية معاصرة، تتلائم مع المستوى الحضاري، وتؤسس لمنظومة ثقافية وفكرية وتربوية وأخلاقية من شأنها أن تخلق هوية أصيلة للمسرح العربي".

الإطار النظري:

توظيف التراث في المسرح العربي:

بعد الصحوة القومية التي سادت الحياة الثقافية العربية منذ النصف الثاني من القرن العشرين، ذهب رجال المسرح إلى البحث عن مخرج لكسر هيمنة الشكل المسرحي الأوروبي، والخروج بشكل مسرحي عربي يرتكز على الموروث الشعبي ويمكن له أن يؤكد الهوية القومية الإنسانية التي تميز العرب عن سواهم من الأمم، وجاءت الدعوات التنظيرية المرتبطة بالتراث في المسرح العربي للبحث عن قالب مسرحي أو سامر شعبي أو حكواتي أو احتفال أو فرجة مرتجلة، " إلا أن الأمر يحتاج إلى تحديد الموقف من هذه الأشكال للكشف عن غاية التعرف على الأشكال الغربية أو الغاية من إحياء الظواهر المسرحية العربية من أجل توظيفها وفق متطلبات الواقع المعاش. في هذه الدعوات إلحاح على التعبير بوسائل جديدة لتحقيق أهداف جديدة تحركها دلالات حضارية متحركة تبرهن على القيمة الموضوعية للحقيقة التالية، وهي أن المعرفة الصحيحة بهذه الأشكال يجب أن تثبت بالتجربة، وأن تكون ضمن تسلسل جدلي نظري وعملي مرة واحدة" (ابن زيدان، 1995م، ص67).

لقد تنبه رواد المسرح العربي من أمثال مارون النقاش (1817. 1855م) واحمد أبوخليل القباني (1833-1903م) إلى غربة الشكل المسرحي الغربي في ظل المحاولات الجادة من قبل المستعمر لفرض ثقافته وطمس كل ثقافة وطنية، فكان التراث هو مصدر الإلهام بالنسبة للفنان المسرحي كونه يحقق له القدرة على حماية مقومات الأمة وهويتها، ويمكن القول أن دراسة التراث لا تعني العمل على إحياء العادات والتقاليد العربية البالية مثل: وأد البنات وامتلاك الجواري والقتال بين القبائل وإحياء الضغائن العصبية والحروب المذهبية وغيرها، وإنما دراسة التراث بطريقة واعية قائمة على الأصالة والمعاصرة، وربطه بالفكر، وإحياء القيم الأخلاقية النبيلة، وتلمس طريق هويتنا الثقافية، ووحدتنا الاجتماعية والسياسية، وإبراز البطولات والقيم المرتبطة بها، ولذا يفضل البعض استخدام لفظ "الوعي بالتراث" بدلاً من لفظ "إحياء التراث" (أنظر. صليحة، 1985م، ص129)، لأن الوعي بالتراث، تتوقف عليه عند توظيفه في المسرح، عملية التعبير عن الذاكرة الشعبية والوجدانية، في سبيل خلق مسرح شعبي يحمل صفات العراقة، ويؤرخ لوجدان الجماعة في ماضيها وحاضرها بصورة تشمل جميع جوانب الحياة المتعددة والمتداخلة، خالقاً بذلك المتع الذهنية والنفسية والفكرية للمشاركين في الظاهرة المسرحية.

من هنا تبرز ضرورة العودة إلى التراث ومعالجته وذلك لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والقيم السامية، "والفنان المسرحي يلجأ إلى التراث كوسيلة فنية حتى لا يسقط في المباشرة التي تقتل جمالية الإبداع ، وينبغي أن يتم التفاعل الفني بين الدلالة التراثية كحقيقة تاريخية للمرموز له، وبين الدلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية، ولا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدلالتين علاقة تعسفية، لأنه كثيرا ما يسقط الفنان المسرحي أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح الشخصية التراثية، فيصبح الخطاب التراثي خطابا

مضبباً لا يحقق التواصل، لذلك ينبغي أن تكون الدلالة الإيحائية نابعة من قدرة المصدر التراثي على الإيحاء والتعبير" (رمضاني، 1987م، ص88). وبما أن التراث العربي هو نتاج الثقافة المدونة والمنقولة والشفاهية وهو يشكل مجموع التكوينات المميزة للشعب العربي، فإن ذلك يؤهله لإعطاء البديل الحقيقي لغياب الفعل المسرحي، ولأنه يحمل طابعا خاصا فإن استلهامه لابد أن يؤدي إلى إثراء أي عمل عربي ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية.

وكان لرواد المسرح العربي محاولاتهم الواعية في توظيف التراث في المسرح، وكانت دعواتهم تقوم على إيجاد شكل مسرحي عربي خالص مستمد من تراث الأجداد بكل معطياته، ويكفل عدم الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، فجاءت محاولاتهم "عبارة عن دعوات إلى تأصيل المسرح العربي، أو تأسيسه من منطلقات مغايرة، أو إعادة تأسيسه ضمن هذه الثنائية الضدية الأنا / الآخر، إلا أن المزالق التي وقعت فيها أغلب هذه الدعوات، هي اعتبارها التأثر بالثقافة والنتاج الغربي أمرا مطلقا وليس نسبيا، لا يخضع لأية مقاربة نقدية" (أنظر. ابن زيدان، 1995م، ص66).

ومنذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي بدأ استلهام التراث وتوظيفه في المسرح العربي في مصر، ومن التجارب الإبداعية الأولى لتأصيل المسرح العربي تبرز مسرحية (أبوالحسن المغفل) التي كتبها مارون النقاش عام 1850م بوصفها أول مسرحية عربية اتخذت شكلاً ومضموناً إذ استمد المؤلف مادتها الأدبية من حكايات ألف ليلة وليلة، علما أن النقاش كان قد قدم أول نشاط مسرحي عربي في بيروت عام 1848م، وكان اقتباساً معرباً عن مسرحية (البخيل) لموليير.

ولم يكن توفيق الحكيم (1898. 1987) بمعزل عن الدعوة للعودة إلى التراث، إذ أنه في عام 1967م أصدر كتابه (قالبنا المسرحي) الذي دعا فيه إلى إيجاد صيغة مسرحية عربية خاصة تقوم على الحكواتي والمداح، وفي مسرحه استحضر الحكيم التراث بمختلف مصادره والتي توزعت بين القرآن والتوراة والتراث الشعبي العربي والفرعوني والإغريقي.

لقد تأثر الحكيم في مسرحه بالمسرح الغربي إلا أنه قد أبدى اهتمامه بالتراث الثقافي الشرقي واتجه إلى محاولات التجريب على الشكل التراثي المصري والعربي. ويؤكد الحكيم أنه " استلهم السامر الريفي في مسرحية (الزمّار) عام 1930م، وحاول إدخال الفنون الشعبية مثل الرقص والغناء التي تدور أحداثها في العراء أو الجرن أو المصطبة في مسرحية (الصفقة) عام 1956م، كما يذكر أنه تقصى بعض الملامح الشعبية المصرية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر في مسرحيته (يا طالع الشجرة) عام 1962م" (أنظر. الحكيم، 1967م، ص10.9)، إلا أن الحكيم قد بقي في دائرة السحر التي فرضها عليه المسرح الغربي، وبدا عليه عدم تحمسه الشديد للقالب الاستقلالي للمسرح العربي الذي رأى فيه أنه قد بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي.

في عام 1933م أتم الحكيم كتابة مسرحيته (أهل الكهف) التي عبرت عن البعث ومقاومة الفناء. " فقد حاول الحكيم المحافظة على الإطار العام لقصة أهل الكهف كما وردت في القرآن الكريم، وعلى الإطار الزماني والمكاني لها، غير أن أحداث المسرحية تبدأ باستيقاظ الفتية الذين حددهم المؤلف في ميشلينا ومرنوش ويمليخا الراعي مع كلبه، إضافة إلى شخصيات ثانوية أخرى في المسرحية، وفي مسرحية (سليمان الحكيم) جمع الحكيم بين المصدر القرآني والتراثي والمصدر الشعبي، حيث وظف قصة (سليمان) عليه السلام مع الهدهد وبلقيس مع رجال دولتها، كما يصورها القرآن في سورة النمل، وأضاف شخصيات أخرى كالصياد، وحتى يكثف الحوار وظف المؤلف قصة الصياد والعفريت المعروفة في قصص ألف ليلة وليلة " (رمضاني،1987م، ص90.89)، وبذلك فقد تجاوز في مسرحية (أهل الكهف) الفكرة الدينية بإحلال رؤية

جديدة للأسطورة مستمدة من العقل العلمي الحديث الذي يعتمد على الإنسان وقواه اللاشعورية، وهو بذلك أراد أن يقدم مأساة تجسد ما يحيق بالإنسان من كرب حين يصطرع عقله الشكاك مع قلبه المؤمن.

وجاءت دعوة يوسف إدريس (1927. 1991م) إلى إنشاء مسرح عربي أصيل عن طريق اعتماد مسرح السامر التراثي، حيث أكد عام 1964م ضرورة إن ينطلق الكاتب المسرحي من الذات والهوية العربية ومن ماضي بلاده التاريخي والأدبي عند الكتابة للمسرح، وذلك حتى يكون للمسرح العربي شخصيته المستقلة انطلاقاً من إيمانه بالظواهر البدائية للمسرح التي أطلق عليها (حالات التمسرح)، والتي تسود فيها ذات الجماعة على حساب الذات الفردية، وقد رأى إدريس " أن فن السامر هو حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة، سواء الأفراح أو الموالد، وتتجلى فنيته في الروايات المضحكة المتوارثة، مثل دور (فرفور) أو (زرزور) الذي يعد الشخصية المضحكة في الرواية، وفرفور بطل مصري ساخر، وهو رجل حقيقي من وسط الناس، أي لا يؤدي دور الفرافير إلا فرافير حقيقيون، فالفرافير ظواهر اجتماعية بشرية تعبر عن الجماعة التي تنتج من بين أفرادها فرداً وظيفته رؤية حياة الجماعة ومراقبتها وتذوقها حين ينشغل الآخرون بمزاولة الحياة، فهو الضمير الجماعي الساخر، ومن ملامحه نتعرف على المسرح المصري" (ادريس،1974م،ص484)، وهكذا جاءت مسرحية (الفرافير) عام 1964م لينبذ إدريس من خلالها المسرح التقليدي، ويقترب من الحركات المضادة الغير واقعية لاسيما تلك التي دعت إلى التغريب وأسقطت الحائط الرابع، مع تأثره بمسرح العبث، وبالألوان الشعبية الهزلية التي تكثر فيها النكت والمواقف المضحكة واللمحات الذكية، وبالألوان المسرحية التي شكلت ثورة على التقاليد المسرحية القديمة، وإذا كان في مسرحه قد عبّر عن مضامين واقعية، فإنه قد اختار شخصيات لا تمت إلى الواقع في سلوكها رغم ما كانت تحمله من فكر اجتماعي، وقد كان كل ما يشغله هو البحث عن أصالة المسرح المصري، واستلهام السامر الشعبي في محاولة منه للخروج بالمسرح من أصوله التقليدية.

وأخذ المسرح العربي السوري طابعاً ريادياً في توظيف التراث في مسرحنا العربي المعاصر، وذلك من خلال ظهور تجارب الرائد (أحمد أبوخليل القباني) في دمشق، فهو حجر الأساس الأهم في تأسيس المسرح العربي عامة، والسوري خاصة، حيث قدم أول عرض مسرحي له في دمشق عام 1871م، وكان مقاربة لمسرحية (عايدة) وسواها من الموضوعات الميلودرامية، فأحرز شعبية أوسع من تلك التي أحرزها النقاش، وفي مرحلة لاحقة ظهرت تجارب أبوالوهاب أبوالسعود (1897-1951م) فقدم مسرحيات وطنية من خلال عودته إلى التاريخ مثل مسرحية (وامعتصماه) عام 1944م، ثم توالت التجارب المسرحية في سوريا والتي ارتكزت على التراث في سبيل تأصيل المسرح العربي، وكان من بينها تجارب علي عقلة عرسان، وسعد الله ونوس، ومحمد الماغوط، وغيرهم..

وتعد جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب من الجماعات الرائدة في توظيف التراث في المسرح العربي، حيث ظهرت من خلال جهود عدد من المسرحيين كان من بينهم: الطيب الصدّيقي وعبد الكريم برشيد وعبد الرحمن بن زيدان وغيرهم، وقد أصدرت الجماعة بيانها الأول عام 1976م حيث ذهب أفرادها إلى أن المسرح الاحتفالي هو" تعبير جماعي عن حس جماعي وقضايا جماعية، قضايا لها وجود مكاني وآني، لها إشعاعات إنسانية شاملة، وهو تعبير متعدد الأصوات والأدوات الفنية، صفته الأساسية هي الحيوية، أما العمل الإبداعي فمن خلال هذا التصور ضمير حي للوجدان الشعبي " (السيلاوي،1983م، ص48).

إن جماعة المسرح الاحتفالي ترفض ضمن توجهاتها الدعوة إلى المسرح القديم، وتدعوإلى مسرح بديل يتم فيه الإفادة من التراث بوصفه نبعا فياضا وزاخرا بالحكايات والخبرات والتجارب الإنسانية الممثلة لروح الجماعة، حيث يقدم الاحتفال ضمن معطياته الشعبية بعيدا عن القواعد التقليدية للمسرح الأرسطي، ويمكن القول "أن الاحتفالية هي علم الذات، وفكر النفس، وهي التاريخ، للمعارك الخفية والبعيدة والمفترضة

والمتخيلة، والتي لا يمكن أن يدركها التاريخ المعروف، ولهذا انحازت الاحتفالية للمسرح، وذلك باعتبار أنه تاريخ ما أهمله التاريخ، ولأنه أيضا مرتبط باللحظة، الآن، وليس بذلك الذي كان" (برشيد، 2007م، ص132)، وبذلك فقد حاولت الاحتفالية أن ترتب كثيراً من الأوراق المرتبطة بتأسيس مسرح جديد يقوم على واقع تاريخي مغاير، ويؤسس لإنسان متحرر نفسياً واجتماعياً وفكرياً وسياسياً عبر قراءة الوجدان الشعبي قراءة مسرحية واعية.

وتعد تجربة فرقة مسرح الحكواتي اللبناني التي انطلقت عام 1977م من أهم التجارب التي قامت على رفض الشكل الأوروبي السائد للمسرح بوصفه يحمل فكرا دخيلا لا يمكن له التعبير عن حاجات الإنسان العربي، وذوقه الشعبي العام، وقد اتجه مخرجها الأول (روجيه عسّاف) إلى خوض تجربة العمل الجمعي في سياق اتصال فعلي مع الفئات الشعبية. " وتركزت الممارسة حول مسألتين أساسيتين:

أ ـ تغيير نوعية العلاقة مع الإنتاج.

ب ـ تغيير نوعية العلاقة مع الجمهور" (عساف، 1984م، ص11).

وهذا التوجه يرتبط في حد ذاته بمسألة الشكل الذي يطرحه المسرح برؤيته الجديدة والمرتبط بأنظمة العلاقات والاتصال لاسيما تلك التي تتعلق بالممثل وجمهوره المسرحي، وقد أوغل عساف قبل إقدامه على مشروع الفرقة بتقديم تجارب مسرحية في القرى اللبنانية والمخيمات الفلسطينية ووسط تجمعات بشرية شعبية، وقد تمثلت بواكيره المسرحية في تقديم أربعة أعمال هي: بالعبر والإبر، من حكايات الـ 36، أيام الخيام، وحكواتي من جبل عامل، وقد تبلورت في هذه الأعمال صيغة العمل الجماعي لكافة أعضاء الفرقة.

ولم يكن المسرح الأردني بمعزل عن استلهام التراث في محاولة للتأصيل والتجديد والبحث عن الأصول العربية، حيث ظهر عدد من الكتاب الذين قدموا نصوصا مسرحية استلهمت التراث كان من بينهم: جمال أبوحمدان، أمين شنار، جبريل الشيخ، عبد اللطيف شما، محمود الزيودي، هاشم غرايبة، غنام غنام، وغيرهم.. أما على صعيد الإخراج فقد ظهرت تجارب كل من: رائد الاخراج في المسرح الأردني هاني صنوبر، وتجارب حاتم السيد وباسم دلقموني ومخلد الزيودي وغيرهم..، إضافة إلى اتخاذ الاشتغال على التراث منهجا لعدد من الفرق المسرحية الأردنية مثل: أسرة المسرح الأردني، فرقة المسرح الحر، فرقة طقوس المسرحية، وفرقة الفوانيس التي برزت من خلالها تجارب كل من خالد الطريفي ونادر عمران، وقد جاء انطلاق فرقة الفوانيس بعد قراءة مستفيضة لواقع المسرح العربي وذلك " بحثا عن مزيد من التفاعل والتواصل والتوافق، حيث وضعت الفرقة نفسها أمام التحدي بأن شرعت في إرساء أسس مسرحية مغايرة تتغذى على ما أفرزه وجدان الإنسان عبر تداحر الحضارات بهدف بناء الـ (نحن) الاجتماعية. هكذا بدأت الفوانيس لعبتها مع محصلات المعرفة، مع المفاهيم والموروثات الاجتماعية المختلفة، والمدركة، فقد بدأ الإنسان ببناء تلك المفاهيم وتلك الموروثات ليشعر بالمتعة في هدمها، وذلك للوصول إلى بناء مفاهيم جديدة متطورة على أنقاض الأولى، ثم يهدمها مرة أخرى.. وهكذا " (فرقة مسرح الفوانيس، 1984م)، وبذلك فقد أكد أصحاب الفوانيس على أن المسرح لا يخرج عن كونه احتفالا شعبيا، حيث يمكن من خلاله التعبير عن الأصالة العربية من خلال الانطلاق من التراث الشعبي ومسرحته ضمن رؤية ابداعية خلاقة تؤكد الذات العربية وتؤسس للخروج من دائرة الهيمنة والتبعية للمسرح الغربي.

إجراءات البحث:

أ - مجتمع البحث: للوقوف على آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني قام الباحث باختيار اثنين من الأدباء المسرحيين، وقد تم اختيار نصين مسرحيين لهما حيث جاءت لتتوافق مع مشكلة البحث وأهدافه.

ب - عينة البحث: تم اختيار نصين مسرحيين اختياراً قصدياً للأسباب الآتية:-

1- كانت العينتان ممثلتين لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.

2- إمكانية رصد آليات توظيف التراث من خلالهما رصداً واضحاً وموضوعياً.
3- قراءة الباحث لهما وتكوينه رأيا خاصا عنهما.

والعينتان اللتان تم اختيارهما هما:-

- مسرحية سهرة مع أبي ليلى المهلهل 1994م لغنام غنام.
- مسرحية الحاذق 2016م لجبريل الشيخ.

ج - أداة البحث: اعتمد الباحث في تحليله للعينتين على المؤشرات الواردة في الإطار النظري، وعلى قراءة النصين قراءة نقدية واعية.

د - منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

تحليل العينات:

أولا: آليات توظيف التراث في مسرحية سهرة مع أبي ليلى المهلهل لغنام غنام:

تشكل تجربة الفنان (غنام غنام) إحدى التجارب الهامة في الاشتغال على التراث في المسرح الأردني، حيث تتنوع مرجعياته ومصادره التراثية بين الفنون الشعبية والحكايات والأساطير المرتبطة بالإنسان، حيث شكلت بالنسبة له مادة خصبة للتعبير عن هموم الحياة اليومية وحكمها وأهازيجها وفلسفتها وطقوسها، فمسرح حكايات الناس وعبر عن اهتماماتهم، وجسد في مسرحياته روح الفرجة المسرحية بأشكال متعددة ومختلفة، ويرى غنام " أن الكاتب الذي ينهل من التراث أو التاريخ صاحب مهمة من أصعب مهمات الكتابة،لأن مسرحة الأسطورة أو الحكاية أو أي نوع من مكونات التراث ليست مهمة نسخ للمادة الأصلية بل هي تفكيك وإعادة إنتاج لشكل جديد من الأدب ينتقي فيه الكاتب مادته التراثية بصعوبة تفرضها بنائية الشخصيات والأحداث والمواقف التاريخية " (أنظر. غنام، 2002م، ص180. 181).

أسس غنام رؤيته الفكرية والفنية للتراث انطلاقا من مشاهداته المتنوعة للفنون الشعبية لاسيما فنون الحكواتي والمشخصاتية التي كان يشاهدها وهو صبي في فلسطين، إضافة إلى اضطلاعه وبحثه الدءوب في الأصول التراثية للشعوب والأقوام الأخرى، وحول توظيفه للتراث في المسرح يقول: " إن إعجابي بمسرح سعد الله ونوس ولقائي بالكاتب المبدع والمنقوع بنبيذ التراث المعتق جبريل الشيخ، قد فتح لي أبواب الدخول إلى عالم التراث من ناحية المسرح، وكانت التجربة الأولى المشتركة بيننا هي (اللهم اجعله خيرا) من تأليفي وإخراجه، (...)، حاولنا مع جبريل الشيخ أن نقدم عرضا جماهيريا ملتزما، ولم نكن قد قصدنا تقديم فرجة مسرحية وحتى لم يخطر ببالنا بحثها، لكننا أردنا العمل على المسرح الملحمي والمسرح الفقير، وأظننا نجحنا ولم نكن الوحيدين الذين يعملون على ذلك، وكان ذلك عام 1986" (أنظر.غنام، ص187).

في مطلع عام 1990م ولد (مختبر موال المسرحي) في الوقت الذي أصبحت فيه الفرجة المسرحية والاحتفالية هاجسا يطارد غنام، ويفرض نفسه في خياراته ومشاريعه المسرحية كافة،وكان شعار الولادة الجديدة للمختبر هو (مسرح لكل الناس) أي:

"- مسرح ليس للنخبة المشوهة بالإسفاف.
- مسرح ليس للروح المطعونة بالاستهلاك.
- مسرح غير منقطع عن تجربة المسرح الأردني ورواده السابقين.
- مسرح غير مغلق عن المعرفة والتجدد والإطلالة على تجارب الآخرين.
- مسرح حلم لا يرتبط بشخص، بل منهج يكتمل بالفعل المسرحي الذي يؤديه مجموع الفريق" (مختبر موال المسرحي، 1992م).

إن عملية خلق مسرح لكل الناس تتطلب العودة إلى معطيات التراث وتوظيف ما في الواقع الإنساني في عملية الإعداد المختبري للعمل بكافة مفرداته،وذلك لتسجيل نبض الحياة ضمن سياقاتها الشعبية المتعددة،وهذا النوع من المسرح يبدأ " بالنص، وإكسابه دلالات متعددة التأويل تبعا لثقافة المتلقي،وذلك بتقديم الفهم الأساسي للدلالة، دون لبس للحد الأدنى لثقافة الشارع، وإطلاق العنان لأبعاد الدلالة،وبشكل مستقيم متنام بما يتناسب طرديا مع ثقافة المتلقي، دون خدش القيمة الدرامية للدلالة، مع الاستغناء التام عن إرباك التأويل، المختلف جذريا للدلالة الواحدة؛ذلك الإرباك الذي حول الكثير من تجارب المسرح إلى طلاسم" (مختبر موال المسرحي، 1992م)، وهذا المسرح يقدم قراءة للواقع المحلي والعربي انطلاقا من المعطيات التاريخية والإنسانية والنفسية، وذلك لإعادة إنتاج الوجدان الشعبي، مع ضرورة أن يصل إلى الجميع على اختلاف ثقافاتهم ومستوياتهم الاجتماعية متجاوزا حالة التعقيد التي يحفل بها المسرح المعاصر.

لقد قدم غنام آراءه حول الفرجة المسرحية على المستويين النظري والعملي، وينبغي الإشارة إلى أن الفرجة أو الاحتفالية عند غنام قد ظهرت في أعماله بشكل واضح ومعلن ومقصود في أوائل التسعينات، وتحديدا منذ بدأت تجربته على شكل العرض عام 1992م في مسرحية (من هناك؟) للأديب الأرمني الأمريكي (وليم سارويان)، واستكملت التجربة بالعودة لبناء النص والشكل وطرائق التمثيل معا في منظومة واحدة وذلك في التجربة المفصلية (عنتر زمانووالنمر) عام 1993 والتي واجهت ردود فعل متباينة، واستمر المشروع بعدها في أكثر من عمل.

وانطلاقا من النهاية التي آلت إليها مسرحية (عنتر زمانووالنمر) وفي ضوء استلهام الحكاية الشعبية نفسها، كتب غنام نصا فرجويا آخر هو (سهرة مع أبي ليلى المهلهل) عام 1994م، حيث تأسس النص على تكنيك مشابه للتكنيك المستخدم في المسرحية السابقة، مع إضافات جديدة تقوم على رفع مستويات الأفعال الحركية والموسيقية والطقسية بما يتوافق مع الروح التراثية للعمل.

ومنذ البداية يؤكد غنام أن العمل هو فرجة مسرحية مستوحاة من جنوح خيال السيرة الشعبية، ومن فنون الراوية والحكاية والقصيدة والغناء والرقص والتشخيص، ومن الروح الجماعية في انجاز الأسطورة الشعبية، أما الفريق الذي سيلعب هذه الفرجة فهو فريق مكتمل، متجانس، متعدد الآراء، أما الرواة فهم المجموع، والمجموع هو الفرد، بل ويقدم المؤلف أيضا توجيهات لها علاقة بطريقة إخراج هذا النص.

في ساحة اللعب يستعد اللاعبون ويتقدم الراوي وكأنه يستكمل رواية ما بدأه الليلة الفائتة من سيرة البطل الهمام الزير سالم، ويرجع الكلام إلى سعاد الساحرة الشاعرة الماكرة، والتي جاءت تسعى بالخراب في ديار بكر وتغلب، انتقاما لأخيها الملك التبع، الذي قتله كليب وساد البلاد والعباد بعدها، فهي لما ذبح عبيد كليب ناقتها، ورطت (جساس) في استرضائها الذي كان طامعا في وصالها ولم يكن يعلم أن تحت عباءتها عجوزا شمطاء، لا تداس ولا تباس، ويتمكن جساس من طعن ابن عمه (كليب) ويذهب (جساس)، ويتقدم العبد:

"كليب: من أنت؟

العبد: أنا عبد سعاد أخت الملك التبع، جاءت لتأخذ ثأرها منك في منك في هذه البلاد.

كليب: اذبحني يا عبد، ولكن قبل أن تذبحني جرني إلى تلك البلاطة عند الغدير لأكتب وصيتي لأخي سالم الزير" (غنام، مسرحية: سهرة مع ابي ليلي المهلهل، 1994، ف1، ص4).

فيجره العبد إلى بلاطة الغدير فيغمس يده بدمه ويكتب على البلاطة وصاياه العشر لأخيه المهلهل التي يوصيه من خلالها بألا يصالح على دمه من قاموا بقتله، ويطلب كليب من العبد أن يتم ذبحه فينحني العبد عليه ويذبحه، ويلطخ المنديل بدمه، ثم يرجع إلى سيدته ويعلمها بمقتل كليب، فتفرح فرحا شديدا، وصبرت إلى الليل، ثم حملت متاعها وسافرت من تلك القبيلة، حتى لا يعلم بها أحد بما فيهم جساس.

وحينما يصل الأمر إلى (مرة) يلوم ابنه (جساس) لوما شديدا لأنه جلب عليهم العار والمصائب، فمن يخلصهم من سطوة الزير، لكن جساس لا يهتم لهذا الكلام، بينما يخبر مرة أولاده أن الرأي الصواب عنده هو أن يقيدوا جساس ويرسلوه إلى الزير سالم وإخوته ليقتلوه ثأرا لكليب، وبهذه الوسيلة تزول الفتنة وتنطفئ النار بأقل الأضرار. وتمضي الأحداث إلى أن يصل خبر مقتل كليب لأخيه الزير سالم الذي كان بضيافته همام (أخوجساس وزوج أخت الزيرسالم)، فيطالبه بمغادرة مضاربهم على ألا يرى وجهه في الحرب والقتال، ويمضي الزيرسالم مع بنات كليب وهن ناثرات الشعور، حافيات الأقدام، وأمامهن (اليمامة) ابنته، حتى يصلوا إلى الغدير، ليجدوا الطيور وهي تحوم فوق جثة كليب، ولما قرأوا الشعر الذي كتبه على الصخرة، زادت أحزانهم وازدحم المكان بالرجال والنساء، أما اليمامة فقد علمت أنه لا يوجد من يأخذ بثأرها ويطفئ لهيب نارها سوى عمها سالم الزير، فقالت له بينما النساء تنوح ضمن طقوس جنائزية بالغة التأثير:

" اليمامة: مات أبى في طعن الغدر يا مهلهل بالعجل انهض وقوم
يا مهلهل ضاقت الدنيا علي وسقاني البين كاسات السموم

الزير: (وقد ارتمى على جثمان كليب) سلامتك يا أبي اليمامة يا صاحب الكرامة.
كليب لا خير في الدنيا وما فيها إن أنت خليتها من يبقى واليها
غدرك جساس يا عزي وسندي وليس جساس من يحسب تواليها
لا أصلح الله منا من يصالحهم حتى يصالح ذئب المعز راعيها.
وتولد البغلة الخضرا بلا ذكر وتسرع النوق لا ترعى مراعيها

(يلتفت الزير فيرى الجليلة زوجة كليب)

الزير: يا جليلة يا بنت مرة.. قتلة كليب في القلب حسرة.. وقعدتك في قومنا أكيد مرة.. فما تنوين؟

(الجليلة صامتة).. إذن اركبي رحلك على الفور وامض إلى دار أبيك، فليس لك بيننا مقام" (سهرة مع ابي ليلي المهلهل، فـ1، ص6. 7).

ثم أخذوا جثة كليب إلى بلاده ودفنوه باحترام ووقار، وجمع (الزير سالم) من الفرسان وأبطال القبائل أربعمئة ألف فارس، فلما بلغ الأمر بني بكر، إعتراهم الخوف فجهزوا المواكب والكتائب وتحرك الجمعان حتى التقيا بعد ثلاثة أيام في معركة كانت بداية لحرب طويلة، وكان المهلهل يعود كل ليلة بآلاف الجماجم، حيث يكومها حتى صارت تلالا، ولم يسلم كل من قدم لبني مرة العون، فقتل الزير الملك (الرعيني) قبل أن يبرح داره لمناصرة (جساس) الذي ضاقت به الدنيا، فقصد (العابد النعمان) للتدخل لدى الزير للاتفاق على هدنة لمدة شهرين لا دم فيها ولا قتال، وراح الزير أثناء الهدنة يقضي الوقت في شرب الخمر حتى صار طريح الفراش، فرأى جساس أن هذا هو الوقت المناسب للقضاء على الزير، فسير إليه ثلاثة آلاف من الفرسان، وهجموا على الحي ودخلوا عليه وهو سكران، فأوثقوا أكتافه، واعملوا فيه السيوف، حتى سال دمه، فظنوه مات، فوضعوه في كيس وأخذوه إلى أخته (ضباع) ـ التي قتل ولدها (شيبان) مع بداية الأحداث ـ لتثأر منه، وخرجوا وتركوا جثة الزير عند أخته:

"ضباع: الولد مولود والزوج لو غدا يعود، لكن الأخ آخ لو راح مفقود، لقد انتقموا منك فاصحوا..

(يبدأ الزير بالتململ والهذيان فتذهل ضباع)

الزير: (يهذي) قومي كلهم للصيد راحوا، وجلست بخيمتي والدن بجانبي، وما عندي سوى العبد وكان ما كان.

(ضباع تفرح فرحا ممزوجا بالعذابات)

ضباع: فداك عمري يا مهلهل يا آخي. (يفاجأ بأنه بين يدي أخته، فيستسلم لقدره)..

الزير: اقتليني إن أردت يا ضباع انتقاما لقتلي ولدك، انت تشبهين اللبوات حقا، وأنا سبع الفلاة.
(ضباع تتأثر وتنسى ثأرها بعد أن شدتها مشاعر الأخوة)
ضباع: بل مرني، ماذا ترى؟
الزير: إذن القني بصندوق مزفت وارمني أبحر في الماء، أيا اختي اتركيني على كف خالقي اسير" (سهرة مع ابي ليلي المهلهل، ف1، ص9).

وجاءت بصندوق مزفت كبير وضعت فيه سالم الزير وأمرت عبدين عندها أن يحملا الصندوق ويلقياه في البحر، فطرحاه وتقاذفته الأمواج حتى غاب عن الأنظار، أما ضباع فقد اوقدت قرب دارها النار لتوهم من يراها بأنها أحرقته، وتشتت أقوام المهلهل فمنهم من غاب وارتحل ومنهم من لجأ إلى جوار جساس، فجعلهم في عداد العبيد والغلمان، ولم يبق عند أخوة الزير من الأشراف إلا عصبة صغيرة، فأذاقهم جساس الويل ونهب أموالهم، وأشرط عليهم شروطه القاسية، أما الزير فقد حملته الأمواج والتقادير إلى شاطئ بيروت، فوجد الصندوق ثلاثة من الصيادين، حيث ظنوا أن في الصندوق كنزا عظيما، فاختلفوا على القسمة، واقتتلوا، وأثناء ذلك ظهر الملك (حكمون) الذي كان في جولة على الشاطئ، وحينما علم بأمرهم أخذهم إلى السجن، وأخذ الصندوق إلى القصر، وحينما تم فتحه وجدوا فيه انسانا مصابا، فأحضروا الطبيب وعالجوه، وأصبح الزير سايسا للخيل عند حكمون الذي ظل يجهل هويته إلى أن كشف عنها بعد قيامه بمقاومة جيش (برجيس) الذي هاجم حكمون وقومه، فأنعم عليه بلقب الأمير ونيشان من الماس، وأعطاه بناء على طلبه السيف والدرع والمهر الأخرج ومركبا بحريا يحمله إلى حيفا،كي يعود إلى مرج بن عامر، وحينما عاد إلى أهله وجدهم قد وهنوا من ظلم جساس وممارساته، وبعودة الزير سالم اضطربت أحوال بني مرة، وتجمع مريدوه من جديد، ودقت طبول الحرب، وبينما اعتلى جساس صهوة جواد الزير (الأخرج)، ركب الزير على صهوة أبو حجلان، وبعد أن قتل من قتل رأى الأمير (سلطان) أخو جساس، أن يقابل الزير ويطلب منه العفو والرحمة، وطلب من (جليلة) أرملة (كليب) أن ترافقه فرفضت خوفا على ولدها (هجرس) الذي حملت به من (كليب) قبل موته بشهرين، أما الزير فقد أحال الأمر كله لليمامة، فإن صالحت فهو سيقبل الصلح، ويقف الجميع بين يدي اليمامة التي تقول:

"قالت اليمامة من ضمير صادق لا تزيدوا لفظكم ولا لغاكم
قتلتم الماجد كليب والدي غدرا وماله ذنب معاكم
أنا لا أصالح حتى يعيش أبونا ونراه راكبا يريد لقاكم" (سهرة مع ابي ليلي المهلهل،ف2، ص14).

ويستأنف الفريقان الحرب من جديد، وحينما يحس جساس بالفشل يطلب من (المهلهل) أن يمهله وقومه شهرين من الهدنة، وفي ليلة من الليالي جاءت الجليلة بابنها (هجرس) إلى خاله (جساس)، وكان قد صار شابا وفارسا قويا، حيث أوهمه جساس بأن أباه هو (شاليش بن مرة)، وقد قتله (الزير) في يوم النزال.

وبينما (الزير) نائم يأتيه (كليب) في المنام يعاتبه فيطلب البصّارة لتضرب له الرمل، وتخبره البصارة بأنه قد زال همه بقدوم شخص من دمه ولحمه، سيقتل (جساس) في الوغى حالا، وكان هجرس أول من برز لقتال المهلهل، فقاتله بضراوة بينما كان المهلهل يتجنبه في أرض المعركة إلى أن انقضى النهار كله في هذا النزال، وبينما يعبر المهلهل لليمامة عن انشغاله بذلك الفتى القوي الغريب الذي بارزه، تؤكد اليمامة امكانية أن يكون هذا الفتى هو ابن كليب، إذ أن أمها حينما غادرت كانت حاملا، وتستطيع اليمامة التعرف عليه بأنه أخوها، فتنقض عليه وهو في أرض المعركة لتخبره بالحقيقة، ويستوضح (هجرس) الأمر من أمه (الجليلة) التي تخبره بأن أباه هو الملك كليب، وعمه هو الزير سالم، أما جساس فهو خاله الذي قتل أبيه.

ومضى (هجرس) إلى مضارب الزير وفي الطريق مر بقبر والده، ثم التقى بعمه الزير سالم وأصبح كل ما يشغله هو الثأر لوالده من خاله جساس، وما أن التقاه اللقاء الأخير حتى بدأ جساس باستعطافه:

"جساس: يا هجرس يا سياج البيض في طعن القنا، استجير بك يا ابن أختي من الفناء.
هجرس: اقصر يا خالي في كلامك، وأنا أجلك وحمامك، تطلب الجيرة؟ فهل تعرفها؟ قتلت كليب أبي ظلما وخيانة وصار لك بعده الحكم والظلم، ونسيت أنه الهجرس ولد كليب، أما الجيرة لك فهذه تراها في احلامك.
جساس: بالله عليك اتركني لوجه الواحد القيوم.
هجرس: لا بد من قتلك يا قاتل أبي، وبذلك أكون قد بلغت اربي.
الزير: أرى الكلام قد طال، والعتاب سجال!!
هجرس: صدقت يا عم، خذها يا خال" (سهرة مع ابي ليلي المهلهل،فـ2، ص19).

وطعنه هجرس بالرمح في صدره فخرج يلمع من ظهره، ثم وضع الزير فمه على عنق جساس وشرب من دمه، وهجم الرجال على فلول بني مرة، الذين استسلموا مستجيرين، فعفى الزير عنهم على أن يعيشوا مثل العبيد، ولا يحملون سلاحا، ولا يحضرون حربا أو كفاحا، ولا يوقدون نارا ليلا أو نهارا، ولا يعرف لهم قبر ميت، ويعيشون مشتتين في البراري والقفار، ويقضون حياتهم في ضرب الطبل ونفخ المزمار، وإن غابت امرأة منهم في النهار لا يسألها بعلها أين كانت، بل عما جابت، وليس لهم صنعة غير الرقص والخلاعة والسمع والطاعة.

وفي النهاية يصبح هجرس ملكا فيسود السلام والوئام، ويتفرغ عدد من العبيد لخدمة كليب إلا أنهم يملون منه بعد أن صار عبئا عليهم وعلى غيرهم، فهو سكران لا يصحو، ومريض لا يشفى، ويقرر اثنان من العبيد التخلص منه، فيطعناه ويفضح أمرهما، فيقوم (هجرس) بقطع رأسيهما.

إن غنام ككاتب قد وقع تحت تأثير الواقع العربي السياسي والاجتماعي والمثقل بالهزائم والانكسارات المتلاحقة في ظل الصراع الدامي على السلطة بين السياسيين والعسكريين، وفي ظل غياب كامل للدور الشعبي الذي وصل إلى حالة من اليأس وفقدان الأمل، فعاد ليجتر موروثه الشعبي وبما يتضمنه من انتصارات وبطولات تحققت في فترات تاريخية ماضية ليقدم لنا من خلالها بطولات فردية ما زال يتغنى بها المواطن العربي ويحن إليها (أنظر. الزيودي، وآخرون، 2014م، ص320).

وقد أظهر توظيف (غنام) للتراث الشعبي في مسرحية (سهرة مع أبي ليلى المهلهل) مدى تأثره بالجوانب والآفاق الشكلية للسيرة، فقد برزت في المسرحية كثرة الأحداث وتعددها لاسيما الأحداث الغرائبية التي تثير فضول المشاهد نتيجة لما تتسم به من كثرة الخوارق، وهي تحفل بالمفاجآت والمصادفات القدرية العجيبة مما يثير التشويق، ونجد إلى جانب الحبكة الرئيسة في المسرحية أكثر من حبكة ثانوية تتداخل معها، إضافة إلى كثرة الشخصيات التي تتوزع بين شخصيات بشرية عادية، وشخصيات بشرية تمتلك قوة خارقة لا يقدر عليها الإنسان العادي كالتحدث مع الحيوان أو التغلب على الخوارق كما ظهر من خلال شخصية (الزير سالم)، وحول تأثير التراث على هذه المسرحية يقول غنام أنه يكمن في:

1- "التقطيع المونتاجي للمشاهد المتتالية المتواترة بسرعة، وهذا أخذته من تقنية الحكاية الشعبية التي تحفل بانتقالات سريعة ومفاجئة في الزمان والمكان والحدث، وأفضل التقطيع المونتاجي الذي جاء في القرآن الكريم.

2- التركيبية في المشهد، بمعنى أن الحكاية الشعبية تفرد مساحة لكل حدث حتى تلك الأحداث التي تجري في الوقت نفسه في أماكن مختلفة، (...)، لذا أكدت على تركيبية المشهد التي تجعل حدثين أو ثلاثة تعمل في الوقت نفسه والحلقة نفسها، وهذا تأكيد للتجربة التي نجحت في عنتر زمانو والنمر.

3- التكثيف الإشاري للدلالات والجغرافيا التي تحتاج إلى مساحة زمانية وجغرافية في العرض استنادا إلى التكثيف الذي تتميز به بعض أحداث الحكاية الشعبية وأبلغ تكثيف تعلمته هو الوارد في (القرآن الكريم)

فمثلا: وضوح الإيحاء وتكثيف المشاعر واختزال الإشارات الدرامية.." (أنظر.غنام، 2002م، ص199.200).

ومن خلال توظيفه للتراث، قدم (غنام) الإنسان على أنه مجموعة من العلاقات الاجتماعية تتغير مع الأحداث، وهو في رؤيته الفنية يخرج بعيدا عن عذاب الإنسان الداخلي والمادي بوصفه فردا أو رمزا، ليحيلنا إلى الأسباب الموضوعية والتاريخية التي يسقطها على الواقع، والتي تصبح فيها الشخصية الرئيسة ممثلة للوعي الجمعي، وهذه الحالة تبلورت من خلال الصورالتي ظهر بها (الزير سالم) ودوره المحوري في الأحداث.

وبعد أن قدمت مسرحية (سهرة مع أبي ليلى المهلهل) في القاهرة عام1994م ([1])، صدر عن فرقة مختبر موال المسرحية (بيان الفرجة) بموازاة ذلك العرض، حيث جاء البيان استكمالا لما جاء في بيان (مسرح لكل الناس)، وجاءت مسرحية (سهرة مع أبي ليلى المهلهل) لتحمل خلاصة الجهود المبذولة من قبل غنام في البحث عن شكل مسرحي عربي يبلور الفرجة المسرحية التي تعتمد على مكونات الثقافة والشخصية العربية وكل ما هو انساني.

ويؤكد غنام في هذا السياق ان تجاربه على توظيف التراث في المسرح قد افرزت له قواعد عمل كثفها في تجربته مع مسرحية (الزير سالم)، إذ يرى أنه اعتمد في إنجازه على ما يلي:

1. "بناء العمل بالدلالة المعتمدة التأويل في اتجاه واحد تبعا لثقافة المتلقي.

2. القراءة المعاصرة المنفتحة للموروث الأدبي الدرامي العربي، واستنباط خصوصياته.

3. دراسة أنماط الأداء في الفنون الشعبية الأمر الذي يؤكد جرأة هذه الفنون باعتماد التشخيص –بالتمثيل– كأبرز أنماط الأداء الدرامي، وكذلك اعتمادها على فنون الموسيقى، الغناء،الشعر،الحداء، الإيحاء، الرقص، خيال الظل، والإرتجال.

4. توظيف تلك النماذج والأنماط في خلق أنموذج الفنان متعدد القدرات والأداء الشامل، والتجديد الموسيقي عند صياغة الدراما الغنائية الموروثة ضمن منهج الفرجة المسرحية، واعتماد مبدأ العمل الجماعي في صياغة العرض كاملا مع الحفاظ على تخصص كل فرد، واعتماد الشكل الدائري (الحلقة) كحيز للفعل المسرحي، فالدائرة هي أكمل الأشكال الهندسية، واختزال التقنيات المساعدة، وتفجير طاقة المؤدي وخيال المتلقي لأعلى مدى، وتوظيف الزخارف والفنون الشعبية في صياغة المهمات المسرحية، والتعامل مع المتلقي بوصفه جزءا عضويا في العرض يمكن من خلاله تفكيك المعرفة، وإعادة تركيبها من خلال صياغة الإدراك ونتائج المعرفة الجديدة" (مختبر موال المسرحي،1994م)، وهكذا فقد أكد غنّام على خصوبة القصص والموروث الشعبي، وإمكانية توظيفها في المسرح من خلال إخلاصه اللامشروط للماضي وتنكره لمعطيات الحاضر السلبية، مفككاً المكتوب التراثي، ومعيداً كتابته بشكل آخر مختلف ومغاير.

ثانيا: آليات توظيف التراث في مسرحية الحاذق لجبريل الشيخ:

حفلت نصوص جبريل الشيخ المسرحية بتوظيف التراث الشعبي بكافة مستوياته، وقد تمثل ذلك في استلهام الحكايات والأمثال والشخصيات والأغاني الشعبية، وتصوير الأمكنة بمرجعياتها التراثية، وشكلت عملية استلهام التراث بالنسبة له محطة رئيسة في اشتغالاته المسرحية منذ كتابته لمسرحيته (تغريبة زريف الطول) التي شكلت علامة فارقة في المسرح الأردني، وقد فتحت هذه التجربة الباب على مصراعيه لتدخل فيها كل التقنيات المعاصرة وأساليب القول وتلاوين الحكي، فمهدت لقيام مسرح شعبي برؤيا حديثة

[1] ـ تم تقديم مسرحية (سهرة مع أبي ليلى المهلهل) في الملتقى العلمي لعروض المسرح العربي في القاهرة عام1994م، وكان العرض من اخراج المخرج الأردني (محمد الضمور) وقد أحدث العرض مفاجأة كبرى في الملتقى نتيجة للإمكانات الفنية المتقدمة في توظيف معطيات التراث على صعيدي النص والإخراج.

وبإمكانات فكرية تتجاوز كثيرا من القوالب الفكرية الجامدة، لترسي بذلك عددا من القيم الجمالية والأخلاقية، وتشكل مدخلا صحيحا لنقد الواقع، ضمن منهجية أكثر إمتاعا وأصدق إقناعا سعت إلى توجيه الشخصيات توجيها عمليا شكل طبيعة سلوكها الفردي والاجتماعي.

وإذا نظرنا في تجربة الشيخ المسرحية نجدها تحفل بالعودة إلى أشكال ومواضيع من الثقافة العربية في إطار البحث عن هوية مستقلة للمسرح العربي، وهو يستخدم في نصوصه " أسلوب المسخرة في بحث قضايا جادة وهامة بطريقة ساخرة وشخوص كاريكاتورية، همه في ذلك توجيه سياط نقده اللاذع على الشرائح الاجتماعية التي يعرضها من خلال القضايا التي يتناولها " (حوامده، 1985م، ص41).

في مسرحية (الحاذق) عام 2016م، يحيلنا الشيخ منذ البداية إلى الأجواء العربية عبر اختياره لقصص تراوح بين الواقع والخيال، لينقلنا إلى بلاد الأعراب بمراعيها ورمالها ونباتاتها الصحراوية، حيث يدخل الراعي (صعصعة) فتلحق به بعض الإبل وتتناثر في المكان، ومع دخوله تتعالى الإيقاعات فيدخل (حنظلة) بهيئة خادم ضئيل وهو يقود ناقةً بخطامها عليها هودج، عيدانه من ذهب وفضة وستائره من حرير شفاف ملون بجميع الألوان، وكلما تمايل الهودج مع حركة الناقة لمعت عيدان الهودج وتراقصت الستائر، فتراءت له داخل الهودج العفريتة ليليث بهيئة امرأة (ظعينة) ذات جمال، فيصاب صعصعة بالذهول لجمالها، ويتأوّه، فتلتفت الإبل إليه بأعناقها من جميع الجهات وهي تقول:

" الإبل: يتأوه راعينا !..

رأيتَ إلى امرأةٍ، يا صعصعة؟!..

صعصعة: " بلهجة الهيام " أرى إلى امرأةٍ لم تنظر العين مثلها!..

آهٍ وآه، ثم أوّاه، أيها الجمال الساحر!..

الإبل: أهي إلى هذا المدى، يا صعصعة؟!..

صعصعة: (بلهفة أكثر) امرأة من أنوار ملونة!.. وجه أبيض مُدَوَّر.. سبحان من صَوَّر!.. وعيون كعيون المها، وجبين كأَنّه السُهى، وشعرُ كلُّ شعرة بلون، ما بين الأبيض والأشقر والأخضر.. والأزرق والأصفر، والأحمر والجَون" (الشيخ، مسرحية: الحاذق،2016م، فـ1، ص2. 3).

ويتوتر صعصعة، فيستل سيفه ويهم بالاندفاع نحو الظعينة فتستوقفه الإبل بعجيج وضجيج ورغاء، ويتوقف صعصعة مُتنمّراً بالسيف، حيث يحدّق بلهفة في الظعينة (ليليث) التي يبدي الخادم حنظلة أمامها تحديا لصعصعة، حيث يتشقلب وهو يقهقه باستخفاف به، فلا يتردد صعصعة من الإعلان عن جبروته وسطوته:

" صعصعة: أنا رب الشرف، وخير من تولى وزحف، الفارس الكرّار، البطل المغوار، مُذلُّ الأعناق، وناهبُ الأرزاق، وسابي النساء، وجاعلُ الحُرَّة من بعض الإماء " (الحاذق، فـ1، ص4).

وفي موضع آخر نراه يعبر عن شغفه وحبه لليليث التي ما تلبث أن تفتح ستائر الهودج وتلتفت بابتسامة إلى صعصعة، وتتعمد إبراز جمالها إزاءه، متحدية إياه بفيض جمالها، وبعد أن تغويه يلتفت إليها حنظلة بخبث، ويشير لها بحركة استفهام فتجيبهُ بحركة ناعمة من يدها كي يواجه صعصعة، فيتشقلب حنظلة بحركة سريعة معلنا تحديه له:

"حنظلة: أنا قاضي المسرّات، وصاحب الحاجات، وحارس الملذّات، وباني سبعةَ أسوار حولَ الفاتنات.. أحمي الذمار، بالسيف البتار.. (يتفاجأ صعصعة بتحدي الخادم له، فيواجهه بمزيد من العنجهية).

صعصعة: ويلك !.. كيف تجرؤ على أن ترفع رأسك أمام صعصعة؟!.. أنا مُفلّقُ الهامات، ممزّقُ الرايات، ومُشتّتُ الجماعات، وراعي الصولات والجولات.. ترتجفُ من هيبتي الصخور، وتقذفُ من صيحتي ما في بطونها القبور!..

حنظلة: أنا شمسُ الضُحى، وقطب الرَّحى، وريحُ مُجَنَّحَةُ لكي تَضبَحَا، فَأَضربُ إن شئتُ بالطّاحنات، وأَضربُ إن شئتُ بالعاصفات، وتأتي إليَّ الوفودُ، لكي أَصفحا..

صعصعة: وَيلَكَ، من أنت؟ ! كلامُك أكبرُ من طول ذراعك!.. إنتَسب، كي أعرف من سوف أُمَزّقُهُ قطَعاً..

حنظلة: أنا حنظلة، بن علقمة، بنُ مرّة، بنُ مُرار، أَحَدُ بني شيصبان.. انتَسب بدورك، إن كُنتَ عظيمَ الشّان، لأعرفَ مَن سوف أُعَلّمُهُ، كيف يكونُ الضربُ والطّعان..

صعصعة: (يهدر هائجاً كما لو أنه بعير) أنا صعصعة، بنُ معمعة، بنُ خنَيفس، بن حرملة، بنُ هميسع، بنُ جُنَيدع، بن حمار، بن جحفلة، أحد بني هيلمان" (الحاذق، ف1، ص5).

ويتصاعد هياج صعصعة فيلَوِّح بالسيف بضربات استعراضية في الهواء، ويتحفَّز لينقضّ على حنظلة، الذي يتشقلب راجعاً إلى الوراء، وهو يقهقه، فتستَلُّ ليليث سيفاً برّاقاً من رحل الناقة، وتطوّح به بحركة استعراضية سريعة، وهي تبتسم، فَيَتَلَقَّفُهُ حنظلة، ويتشقلب به ويطير في الهواء وهو يضرب بالسيف بحركات تُذهل صعصعة فيتراجع إلى الوراء بحركات دفاعية ، لكن حنظلة يعاجلَهُ بالهجوم، وهنا تتدخل كل من (الإبل الجمال) و(الإبل النياق) للتعليق على الحدث وتوضيحه ضمن تقنية أشبه بتقنية توظيف الجوقة في المسرح الإغريقي:

"الإبل الجِمال: يا بنات الرَّهام، أيتها المليحات من بين النياق، أنظرنَ إلى فحلين يعتلجان، وأبصرنَ كيف التقى البطلان، كأنهما جبلان، (تسمع دقات طبول الحرب عنيفة وقوية من خارج المسرح وتهيمن على المكان).

الإبل النياق: يا للهول !.. يا للهول، إن كانت هذه دقات الطبل الرجوف!.

الإبل الجمال: بل هذا الصدى، تُردِّدُهُ الصحراء، وهما يتضاربان بالسيوف !.. (يهاجم صعصعة خصمه وهو يصيح)

الإبل النياق: ينقض صعصعة على خصمه بالصيحات.. (يصُد حنظلة الهجوم وهو يقهقه)

الإبل الجمال: فيردها حنظلة عليه بالقهقهات.. (تُنيخ ليليث ناقَتَها، وتقف في الهودج وتجسد ما ترويه النياق برقصة الحرب).

الإبل النياق: يا فحول الرَّهام، أنظروا إلى مليحة المليحات، وكيف ترقصُ رقصة الحرب على إيقاع الضربات، والنهمات والصيحات " (الحاذق، ف1، ص7. 8).

وبعد الهزيمة التي تعرض لها صعصعة، نجده يتساءل عمن تكون هذه المرأة، التي ما تلبث أن تعلن عن نفسها بأنها ليليث، وهنا يؤكد صعصعة بأن نطق اسمها صعبٌ على لسانه طالبا منها أن تكون ليلى، ومن الملاحظ أن مخيلة (الشيخ) قد تحركت بين (قيس وليلى) و(أسطورة ليليث) عبر قراءة الموروث قراءة نقدية هادفة تسهم في تأسيس رؤية واعية لمشكلات الواقع الملحة، وهو بذلك إنما يؤسس رؤيته للرواية شبه التاريخية لقصة قيس وليلى والتي تشكل معادلا موضوعيا لشخصيتي (ليل) و(ليليث) اللتين وردتا في الأسطورة السومرية، وفي هذه المسرحية يعيد الشيخ حكاية قيس وليلى إلى أصلها السومري، ويتتبع فيها ليليث شيطانة الليل وهي تغوي آدم الذي تنعكس شخصيته من خلال شخصية حنظلة لتشكل المسرحية بذلك رؤية جديدة للأسطورة.

تنتمي أسطورة ليليث إلى أصول تاريخية قديمة جداً، فهي تتصل ببابل القديمة، حيث كان الساميون القدماء يتبنون مجموعة من المعتقدات الخاصة بأجدادهم السومريين، كما ترتبط بأكبر أساطير الخلق، " وليليث كلمة بابلية أشورية ومعناها أنثى العفريت أو الريح، كما أنها ذكرت مرة أخرى في إحدى القصائد البابلية، وتحول هذا اللفظ بعد ذلك من ليليث إلى ليلى، وهي ما أصبحت تظهر ليلا وعرفت بالجنية ليل، التي

تسكن الأماكن الخربة وموارد المياه وتظهر كخارقة ليلية يغطي الشعر جسدها العاري في الفلكلور السامي المعاش اليوم عامة" (عبد الحكيم، د. ت، ص599)

لقد أشارت الميثولوجيا في حضارة وادي الرافدين إلى ليليت ولیليتو باعتبارهما أرواح ريح حاملة للمرض، فكانت العفريتة ليليث سبب كل البلاء، وقد جاء في الأساطير أنه "بينما كانت ملكة السماء ـ انانا. تتمشى على ساحل الفرات أخذت الشجرة بيدها وجاءت بها إلى (ارك) وغرستها في حديقتها المقدسة وتعهدتها بالرعاية لأنها أرادت أن تتخذ من خشبها، بعد نموها، كرسيا وسريرا، وبعد أعوام نمت الشجرة خلالها، اتضح لـ (انانا) بأنها غير قادرة على كسرها لأن حية { لا يؤثر السحر فيها } قد بنت بيتها فيها، وفي أعلاها بنى طير (الزو) عشه ووضع فيه فراخه، وفي وسط الشجرة بنت (ليليث) بيتها، ولهذا أخذت (انانا) العذراء المرحة تذرف دموع الحزن والأسى، وحينما طلع الفجر ونهض أخوها (اوتو) من غرفة نومه حدثته باكية عما حدث. وحينما سمع جلجامش البطل السومري العظيم بكاء (انانا)، أرتدى درعه وتناول فأسه وهوى به على الحية فذبحها، أما طير (الزو) فقد هرب مع فراخه إلى الجبل، واقتلعت (ليليث) بيتها وطارت هاربة إلى الأرض المقفرة التي اعتادت التردد عليها" (كريمر، 1971م، ص58).

إن هذا أول إشارة لمنابع الشر في الموروث القديم، فلم يعرف عن ليليث سوى أنها كانت سبباً لجلب الشؤم، وقد انتقلت فكرة ليليث بعدئذ إلى التراث العبري والإغريقي وبنفس المضمون ولكن بأسماء مختلفة، لكن جبريل الشيخ يوظف الأسطورة في مسرحيته للتعبير عن الشر الذي أصبح يجتاح أبناء الجنس البشري من كل جانب، فحينما يستفسر صعصعة عن القوم الذي تنتمي إليهم ليليث أو ليلى يجبه حنظلة بأنها ليلى وكفى، وهل تحتاجُ سيدةُ نساء الجان وربة الحسن والجنان، إلى قبيل يُزَكيها؟!، وبذلك فإن حنظلة يؤكد هنا على المرجعيات الأسطورية لتلك الشخصية التي ترفع السيف عن عنق صعصعة لإكمال لعبتها معه، حيث تشير إلى حنظلة بابتسامه ليواصل اللعبة وتتراجع إلى هودجها فتجلس فيه على الناقة الباركة بهيئة مواجهه لهما، استعداداً للفرجة على ما سوف يحدث.

ويتحاور كل من حنظلة وصعصعة حوارا فكريا حول قضية تتعلق بالإحصاء والحساب، ويتحدث صعصعة عن إرسال أبيه له حينما كان صبيا لشيخ حاذق عارف بالحساب والهندسة كي يأخذ عنه مراتب الأعداد في عقد الأصابع، وبعد كل ما عاناه من جهد ومشقة أخبره الشيخ بأن ما كان ذلك كُلُّهُ غَيرَ تمهيدٍ لما سوف يَعْقِلُهُ لاحقا عن حساب الهند، وتتوالى الحكايات لنجد حنظلة وهو مقبل إلى صعصعة بشيء من الودّ معلنا أنه الآن شيخ عليه، فيرفض صعصعة ذلك لأنه ليس برقي وأناقة شيخه الذي علمه الحساب، فيخبره حنظلة الذي يعبر في حقيقته عن إبليس:

"حنظلة: إني أَتَمَثَّلُ بِكُلِّ هيئة، فأُبَدِّلُ هَيْئَتي حَسْبَ كُلِّ مقامٍ ومَقال، وما يَتَطَلَبُهُ الحال..

صعصعة: فلماذا ظهرتَ لي اليوم ضئيلا؟!..

حنظلة: كي أُطْمِعَكَ بالظعينة، فَتَتَحَرَّشَ بنا!..

صعصعة: وما حاجتك إلى كل ذلك؟!..

حنظلة: كي أَجْعَلَكَ أسيراً، ليس أَمَامهُ الا أَنْ يفتدي نفسه..

صعصعة: أتريدُ إبلاً، أيها الحاذق؟!..

حنظلة: لا.. لا.. لا.. عندي منها الكثير !.. وفائي لصنعتي في تعليم الحساب، جعلني أَستَعيدُك، لأُملي عليك ما سوف يقلب الدنيا رأساً على عقب... فإذا تَعَلَّمْتَ حسابَ الهندِ فهو فِدَاؤُك..

صعصعة: " بامتعاض وَأَنَفَة " علمٌ يحتاج إلى آلة !!.. (ثم يتمتم مذهولاً) أَكادُ أُدركُ لماذا نهتني إبلي عنكما!.. (ثم يخاطب حنظلة) ما الذي أدراها أنه لا قدرة لي عليكما؟!..

حنظلة: أَلَمْ يُطْلِعْكَ قومُك على أن الإبل من الجنِ الطَّيَّارة، فوقَ أَنَّها مطايا الجن؟!.. هي ترى أَبْعَدَ مما ترى، يا صعصعة!.. كانت وَفِيَّةً لك فَنَهَتْك..

صعصعة: سَأُجلِّها ما حييت..

ليليث: عُدْتَ إلى رحاب شيخك يا صعصعة !..

صعصعة: إنَّكَ شيخي حقاً، وأراني آمناً في حضرة شيخي، فأنكحني هذه المرأة..

حنظلة: ليليث، أَحَبُ الجنّيات إلي، عفريتة ولا كُلُّ العفريتات!.. ولولا أني لا أُحبُ الكذب، لقلت إنها أَحَبُ إليَّ من بِنْتَيّ سوسٍ ووسواس!" (الحاذق، فـ1، ص 17ـ 18).

ويظل صعصعة يبحث عن الخلاص من أزمته، ويدخل عبده نجران ضمن اللعبة المسرحية، وتستهوي فكرة العبد ليليث لأنها تظن بأنها ستكون لعبةً مضحكة لاسيما عندما يكون العبدُ عبقرياً وَسَيِّدُهُ أحمق، وحينما يدخل نجران يخاطبه حنظلة قائلا:

" حنظلة: كنتَ حراً؟!..

نجران: غلبني على أمري، رجلٌ اسمُهُ سويد بن الأرقم، في بعض أسفاري، فباعني في الحجاز، وَتَنَقَّلْتُ من نَخَّاسٍ إلى نَخَّاس، حتى صرتُ لمولاي صعصعة. (...)، إنه مولاي، مَالِكُ عنقي..

حنظلة: هو الآن أسيري، وحياتُهُ بين يديك..

نجران: إنْ شاءَ أن يدفع بي عبداً إليك، فداءً لحريته، فَعَل..

حنظلة: ألا يُضيرُك أن تصير عبداً عندي؟!..

نجران: وهل سأكون حراً لوبقيتُ عنده؟!.. طالما سأظلُ عبداً على كل حال فلا يعنيني تغيُّرُ السَّادة..

حنظلة: لكني الشيخ إبليس!.

نجران: وبما ذا تختلف عن مولاي صعصعة، أو يختلف عنك؟!.. أو عن سويد بن الأرقم؟!..

ليليث: وأنا ليليث.. عفريته من أكابر الجان !..

نجران: أنتِ أيضا !.. بما ذا تختلفين عن ربَّات الخيام، وبما ذا يختلفن عنك؟!..

صعصعة: ويلك !.. حياتي بين يديك !.. وتأدَّب في القول " (الحاذق، فـ1، ص 20ـ 21).

ويأمر صعصعة عبده بأن يأخذ حسابَ الهند عن شيخه حنظلة، لكن العبد يعلن أنه سيفعل ما يريد مولاه إلا أن يكون غير نفسه، وهنا يهب صعصعة ويشد على خناق نجران ويهزه، ويشتطُ غضباً، فيطلب من العبد أن يحضر السيف لقتله، فيهم نجران بالتوجه لالتقاط السيف عن الأرض، فتقبض ليليث على يده، وتطل في الوقت نفسه أعناق الإبل على صعصعة بهيئة كورس تحذره من السقوط في الحمق، وكل تلك الأحداث تجري بينما ليليث ترسل قبلات الإغواء إلى صعصعة الذي يظل مهموما بالبحث عن خلاصه حتى يظهر يائسا في حديثه مع حنظلة:

"صعصعة: (محبطا) جد لي خلاصاً أيها الحاذق، فأكون يميناً لك، وأنطق بلسانك إلى أبد الآبدين..

حنظلة: إجعل ميثاقاً بيننا..

صعصعة: وَهَبْتُكَ روحي.. وبين يديك أطلقتُ جموحي.. وَسَخَّرْتُ أيامي لمجدك، وإلى حيث شئتَ يكون سُروحي..

حنظلة: وجعلتُ في روعك مثل روحك روحي، وَشَدَدْتُ بأْسَكَ مُسْرَجاً بعهودي، ووهبتُكَ فيضاً من كلامي، وَمَدَدْتُكَ في الوغى بجنودي. كُن على هذا الميثاق، حتى أرسل صاحب الأمر إليك، فَيُعْلى في أربع أركان الأرض بنودي.. (ثم يلتفت إلى ليليث) خُطِّي في الرمل بِفَكِّ الذئب، يا ليليث، واستجيري بعالم الغيب والشهادة، كي يُبَيِّنَ مسألة الصِّفر.. صار حتماً علينا أن نجد خلاصاً لحليف..

(تجلس ليليث على الأرض بهيئة كاهنة وتستخرج من ثيابها فك ذئب وتهدِّر وتنتفض، وتخط في الرمل خطوطاً بالفك، وتعزّم).

ليليث: أناديك يا أبا مُرَّة.. أيها الشيخ إبليس.. عَزَمْتُ عليك، بما يشفع عندك ويحظى لديك، فأنت الأول والآخر والأمر إليك، ومنك إليك.. بحَقّ السَيَّارة والسَيَّاحين والإبل الطيارة والمدّاحين.. وبحق القنفذ والضَّب وبحق العنكبوت وبحق الطاووس، وأوعال العرش على الماء، وسيدةِ الرَّهَبُوت.. إلاَّ سمعتَ صوتي، وقبلتَ دعوتي، وفَرَّجْتَ كربتي، وأجبت عن مسألتي، وحضرتَ إلي.. ألوَحَا أَلوَحَا.. العَجَلَ العَجَلَ.. السَّاعةَ السّاعةَ .. (يضحك حنظلة).

حنظلة: دعوتِ سميعاً مجيباً، يا ليليث !.. (يستخرج حنظلة مزماراً من ثيابه ويعزف صوتاً، فتخشع ليليث وهي تنظر إلى الرمل)" (الحاذق، ف 1، ص 37. 39)

ويبنما يعزف حنظلة أصواتاً متعاقبة بالمزمار، نجد ليليث تجيب بهيئة من تتحاور مع الصوت، ومع استمرار العزف يقهقه نجران ثم تنتفض ليليث بطريقة كهنوتية وتخاطب خط الرمل معلنة أن العزاف قد قضى حاجتها فتباركتَ في مباركِ الإبل، وَتَعَالَيْتَ فوق الطيّارة، وفي النهاية يعزف حنظلة صوتاً فيتدرج الصوت بالخفوت إلى أن يذوب نهائياً، فيدس المزمار في عُبِّه، ويعود إلى حالته الأولى، وتنتفض ليليث من هيئة الكهنوت وتعود إلى حالتها الأولى أيضاً، فتمسح خط الرمل بيدها، وتدس الفك في ثيابها، وتنهض عن الرمل وتهرع إلى حنظلة وتنتحي به جانبا:

"ليليث: (همساً) أهذه إحدى سخرياتك، أيها الحاذق؟!.. تنسب الفضل إلى غير أهله؟!..

حنظلة: مجرد دعابة صغيرة، يا ليليث..

ليليث: بل أراها فاجرةً بين الخلائق!.. كأني أرى إلى كل صعصعة ، في مقبل الأيام، يتيهُ زهواً بالخوارزمي، وكيف ابتدع الصفر، ولم يبتدع شيئاً سوى أنه جعل الدائرة أكبر قليلاً من دائرة الهند!.. (يقترب نجران منهما بشيء من التواطؤ).

حنظلة: أليست مضحكةً هذه الدعابة؟!.. سيكون العبد الخوارزمي غافلاً ولن يزعم شيئاً مما يفترون، ثم نرى إلى الصعاصعة يتيهون بصفره تيها!..

نجران: يا لها من دعابة!.. كأن الضحك يتدافع من جوفي لينبجس كنار اليمن، وهي تطوح بلسانها من كهف الجبل، هازئةً بالسعادين المتعلقة على أغصان الدوم، مسيرة برق، في الجبال البعيدة !" (الحاذق، ف1، ص41. 42).

ويتبادل نجران وليليث نظرة استهتار فينفجران في الضحك، ثم يتوجه حنظلة إلى صعصعة الذي يقف مستغربا ليبلغه أنه قد افتدى نفسه، فيضج صعصعة بالفرح، ويندفع نحو سيفه الملقى على الأرض ويرفعه بين يديه مؤكدا أنه عنوان للقوة بالنسبة له، وتختار الشخصيات في النهاية العودة إلى شؤونها الخاصة، فالإبل (سعاد) تعود إلى المرعى، ونجران إلى قومه في اليمن، وحنظلة إلى وادي عبقر، أما ليليث فتقهقه وتطير إلى الراحلة وتركب في الهودج، وتسدل ستائره، ويحرك نجران خطام الراحلة فتنهض، ويبدأ نجران المسير بالراحلة ووراءها حنظلة، بينما يقف صعصعة مذهولاً وهو ينادي بحزن على ليلى التي تواصل الابتعاد عن المكان، فيهتز ويلقي قصيدته باكيا:

"أَتَرَكْتِ قَلباً مُدْنَفَا وَذَبَحْتِهِ حتى الوريد

فَمَتى يعودُ لي الصَفَا وَأَذوبُ في حُلمٍ جديد" (الحاذق، ف1، ص45).

مما لا شك فيه بأن جبريل الشيخ قد استلهم أسطورة ليليث التي هي على صلة وثيقة بقضية الخلق، لتشكل التعبير الجماعي عن الحضارات المتعاقبة ضمن معطياتها الدينية أو الفلسفية، فهي رؤية تاريخية وأدبية ووعاء فكري مرتبط بظاهرة لا يمكن تجاهلها، حيث عبر عنها الفرد والمجتمع بأسلوب اعتمد على

محاكاة اللاوعي وتكوين رؤية لكائنات غير موجودة في الواقع المستقل عن حدود ذهنه، ولم تتوقف عند ذلك بل امتدت إلى تدخل الإبل بالأحداث ضمن تقنية هي الأقرب إلى تقنية الجوقة في المسرح الإغريقي، وبذلك نحا المؤلف من خلال نصه ذي المرجعيات الأسطورية والتراثية باتجاه الواقعية الخيالية، حيث لعبت دور الوسيط بين الأحداث الطبيعية والمعتقدات الفلسفية، لتشكل الكائنات فوق الطبيعية في النص المكون لأصل الأشياء الخارقة دون النظر في ماهيتها أو وجودها وعدمه.

نتائج الدراسة:

1. ارتبطت 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 الانسانية المثلى، لا أن تقتصر نظرته للتراث على أنه مادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، وقد ظهر ذلك من خلال الآليات التي اعتمدها كل من جبريل الشيخ وغنام غنام في توظيف التراث في نصوصهما المسرحية.

2. تأسست عملية توظيف التراث في النص المسرحي الأردني من خلال قراءة الموروث قراءة نقدية هادفة أسهمت في تأسيس رؤية لمشكلات الواقع الملحة، وقد جاء توظيف التراث هنا بطريقة فنية إيحائية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل، لترسيخ قيم متطورة بعيدة عن السطحية والابتذال.

3. وظف الأديب المسرحي الأردني التراث ضمن مصادره ومعطياته المتعددة دون التخلي عن الأمانة العلمية في الحفاظ على أصالة المصدر التراثي، محاولاً ربط الذاتي بالموضوعي وذلك لإكساب التجربة بعداً إنسانياً كما ظهر في نصوص الشيخ وغنام.

4. أفاد الأديب المسرحي الأردني من الدعوات التنظيرية المرتبطة بتوظيف التراث في المسرح العربي للبحث عن قالب مسرحي عربي أو سامر شعبي أو حكواتي أو احتفال أو فرجة مرتجلة، فاستلهم الشيخ وغنام تقنيات الفرجة المسرحية مرتكزين في نصوصهما على المصادر التراثية الشعبية والتاريخية.

5. من سياقات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني استلهام الأسطورة والملحمة والحكاية الشعبية، واستخدام الكلمات الشعبية أحيانا، وبناء الشخصيات واختيار أسمائها وأماكنها ضمن مرجعياتها التراثية، واستخدام الألحان الحزينة والأغاني الجنائزية وتوظيف الشعر والأمثال الشعبية، وخلط عناصر الفرجة البصرية بالطابع الشعبي، بحيث يصبح في متناول عقل ووجدان الناس كي يفهموه ويتفاعلوا معه من خلال استيعابهم للمنظومة الفكرية والجمالية كما في مسرحيتي (سهرة مع أبي ليلى المهلهل) لغنام و(الحاذق) للشيخ.

6. التقى الأديب المسرحي الأردني في توظيف التراث مع توجهات رواد المسرح العربي، ومع تنظيرات وتجارب توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونوس وقاسم محمد وجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب وفرقة مسرح الحكواتي اللبنانية وغيرهم، وجاءت محاولاته لإيجاد مسرح ذي هوية عربية يتخذ من الفرجة الشعبية ومعطيات الاحتفال أسسه وقوانينه، ويعمد إلى إحياء الأشكال المسرحية الشعبية.

المصادر والمراجع:

1. ابن زيدان، عبد الرحمن، (1987م)، **أسئلة المسرح العربي، المغرب**، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
2. ابن زيدان، عبد الرحمن، (1995م)، **العلاقة بالأشكال العالمية في معالجة التراث والمسرح العربي**، تونس: وزارة الثقافة، المعهد العالي للفن المسرحي.
3. ابن زيدون، عبد الرحمن، (1992م)، **قضايا التنظير للمسرح العربي منذ البداية إلى الامتداد**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
4. ابن منظور، (1993م)، **لسان اللسان، تهذيب لسان العرب**، هذبه بعناية: المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، تحت إشراف الأستاذ عبد أحمد علي مهنا، الجزء الثاني، بيروت: دار الكتب العلمية.
5. إدريس، يوسف، (1974م)، **نحو مسرح عربي**، القاهرة: منشورات الوطن العربي، شباط 1974م.
6. برشيد، عبدالكريم، (2007م)، **الاحتفالية وهزات العصر**، الدار البيضاء: منشورات منتدى الفن والثقافة.
7. الجابري، محمد عابد، (2000م)، **إشكاليات الفكر العربي المعاصر**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
8. الحكيم، توفيق، (1967م)، **قالبنا المسرحي**، القاهرة: مكتبة الآداب.
9. حنفي، حسن، (1987م)، **التراث والتجديد**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
10. حوامده، مفيد، (1985م)، **البحث عن مسرح**، اربد: دار الأمل.
11. خورشيد، فاروق، (1992م)، **الموروث الشعبي**، القاهرة: دار الشروق.
12. رحاحله، أحمد زهير، (2008)، **توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر**، عمان: دار البيروني للنشر والتوزيع.
13. رمضاني، مصطفى، (1987م)، **توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي**، الكويت: وزارة الإعلام، المجلد السابع عشر، العدد الرابع.
14. زايد، علي عشري، (1997م)، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: دار الفكر العربي.
15. الزيودي، مخلد، وآخرون، (2014م)، **المسرح الأردني** ـ وجوه الواقع ومرايا الأحلام، الجزء الأول، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.
16. السيلاوي، محمد أديب، (1983م)، **مسرح عبد الكريم برشيد والاحتفالية**، بغداد:وزارة الثقافة، مجلة الأقلام، العدد3.
17. الشيخ، جبريل، (2016)، **الحاذق**، (مسرحية غير منشورة)، عمان.
18. صليحة، نهاد، (1985م)، المسرح بين الفن والفكر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة والهيئة المصرية العامة للكتاب.
19. عبد الحكيم، شوقي، (د. ت)، **موسوعة الفلكلور والأساطير العربية**، القاهرة: مطبعة أطلس.
20. عساف، روجيه، (1984م)، **المسرحة أقنعة المدنية**، بيروت: دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر.
21. غنام،غنام، (2002م)، وآخرون، **التأثيرات التراثية – المسرح والتراث**، في: المسرح في الأردن، عمان: اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية.
22. غنام، غنام، (1994م)، **سهرة مع البطل الهمام أبو ليلى المهلهل**، (مسرحية غير منشورة)، عمان.
23. فرقة مسرح الفوانيس، (1984م)، **الفانوس الأول: البيان التأسيسي لمسرح الفوانيس** ـ كتابات أولى، عمان: 3/27/ 1984م.
24. الكبيسي، طراد، (1978م)، **التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث**، بغداد: وزارة الثقافة والفنون.
25. كريمر، صموئيل نوح، (1971)، **الاساطير السومرية**، بغداد: جمعية المترجمين العراقيين.
26. مختبر موال المسرحي، (1992)، **بيان مسرح لكل الناس**، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
27. مختبر موال المسرحي، (1994م)، **بيان الفرجة**، القاهرة: الملتقى العلمي لعروض المسرح العربي.