توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني

The Integration of Heritage in Palestinian Theatrical Scripts

يحيى عيسى، وعمر نقرش

Yahya Issa & Omar Nakrash

قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، الأردن

بريد الكتروني: dryahya_bashtawi @ yahoo.com

تاريخ التسليم: (٢٠١٢/٦/٢٦)، تاريخ القبول: (٢٠١٢/١٢/٢)

ملخص

تتناول هذه الدراسة موضوعة توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني. كما أنها ترصد طبيعة المصادر التراثية وأشكالها التي أفاد منها المسرح. والتعرف على مدى تأثره بالمحاولات الرائدة في توظيف التراث وتأصيل المسرح العربي على مستوى الشكل والمضمون، انطلاقاً من حالات الوعي الفكري والجمالي، وبما أن النص المسرحي الفلسطيني لم يكن هو الآخر بمعزل عن البحث عن هوية عربية للمسرح تستمد مقوماتها من التراث العريق للعرب والمسلمين، فقد جاءت هذه الدراسة للتعرف على آلية توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني من خلال دراسة نصين مسرحيين لاثنين من أهم المؤلفين الفلسطنيين هما : غسان كنفاني وإميل حبيبي، وهذا ما تتأسس عليه أهمية هذه الدراسة التي سيحاول الباحثان من خلالها رصد توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني، من خلال الاختيار القصدي لعينتين هما مسرحية "الباب" لغسان كنفاني، ومسرحية "لكع بن لكع" لأميل حبيبي.

الكلمات الدالة: التراث، الموروث، النص المسرحي، الأصالة والمعاصرة، المسرح الفلسطيني.

Abstract

This research studies the integration of heritage in Palestinian theatre scripts. It also observes the nature and the forms of heritage in Palestinian scripts. Through the study of intellectual and aesthetic awareness, the study aims at recognizing forms and contents of Palestinian theatre scripts and analyzing regional Arab attempts to authenticate Arab and Muslim theatre. This study particularly aims at recognizing the

mechanism of integrating heritage in Palestinian scripts through the study of two scripts for two Palestinian authors: Gassan Kanafani (Al BaB) and Emil Habi (Lka'a Bn Lka'a). Choosing intentionally these two scripts forms the research justifications for exploring the use of heritage in Palestinian script.

Keywords: Heritage, play Script, Authenticity, Modernity, Palestinian Theatre.

المقدمة

في ظل الهجمة الاستعمارية التي شهدتها البلاد العربية، بدأ البحث عن خيارات ومسارات في ميادين الحياة المختلفة لإيجاد السبيل الأفضل للأمة العربية، للتعبير عن نفسها وهويتها وملامحها الخاصة، فكانت العودة إلى التراث العربي والانفتاح على مصادر التاريخ واحدة من أهم طرق التعبير والخلاص من الحقب السالفة، والمسرح العربي بدوره ناهض الاستسلام والهيمنة التي يفرضها المسرح الغربي شكلاً ومضموناً، ولا سيما أن هيمنة شكل المسرح الواحد والإذعان له وعملية النقل الحرفي دون دراسة وتمثل واستيعاب، تجعل من المسرح سلطة ليس من السهل الفكاك منها، بل تصل خطورة ذلك إلى درجة من شأنها أن تقتل الأشكال والظواهر الفنية ذات الامتداد العربي وتعرقل ، بالتالي، نشأة مسرح عربي خالص مستمد من الموروث الشعبي والتاريخي، وكان من تأثير ذلك أن أنكر بعض نقاد الجيل السابق وأدبائه على الشعب العربي كل تراث مسرحي بأي شكل كان، مما جعلهم يأخذون عن المسرح الغربي مفهومهم للمسرح كقاعدة مسلم بها وانطلقوا منها في صياغة أعمالهم المسرحية، فأخفقوا في الوصول إلى ما يمكن أن نسميه مسرحاً عربياً.

وكان للصحوة القومية التي سادت الحياة الثقافية العربية منذ النصف الثاني من القرن العشرين أثرها في بلورة الرؤية حول شكل المسرح الذي ينبغي ترسيخه عربياً، فجاءت الدعوات للبحث عن مخرج لكسر هيمنة المسرحي الغربي، والخروج بشكل ومضمون مسرحي عربي يرتكز على الموروث الشعبي و يؤكد الهوية القومية الإنسانية التي تمّيز العرب عن سواهم من الأمم، وهذه الدعوة جاءت مصحوبة بالانفتاح على الآخر بوعي ونضج، ومحاولة الافادة من كل منجزاته الإيجابية لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والقيم السامية.

إن قراءة الموروث هنا ينبغي أن تكون قراءة نقدية هادفة تسهم في تأسيس رؤيتنا لمشكلات الواقع الملحة، ونظرا لما يتمتع به التراث العربي من خزين ثقافي ومعرفي هائل فإن ذلك قد أهله لإعطاء البديل الحقيقي لغياب الفعل المسرحي، والقدرة على إثراء أي عمل عربي ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية، مما يمكن من الكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ.

مشكلة الدراسة

انعكست عملية توظيف التراث في المسرح لتشكل ملمحاً أساسياً من ملامح التطور في المسرح على مستوى الشكل والمضمون، ولأن التراث خصب بمعطياته وإمكاناته التي حملها لنا عبر العصور، فقد شكل مجالاً واسعاً 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، وتوظيف المبدع المسرحي للتراث يعني توظيف معطياته بطريقة فنية إيحائية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل، فالعودة إلى التراث ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد به نحو المستقبل بقيم متطورة بعيدة عن السطحية والابتذال، وفي ضوء ذلك جاء جيل جديد من رواد المسرح العربي تعامل مع التراث انطلاقاً من حالات الوعي الفكري والجمالي، فدعا رواد هذا الجيل إلى إيجاد شكل مسرحي عربي خالص يتخذ مادته الأساسية من تراث الأجداد، ويمكن له أن يحقق تواصلا بين المبدع وشعبه وعدم الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، فكانت محاولات كل من (مارون النقاش ١٨١٧-١٨٥٥) و(توفيق الحكيم ١٨٩٨-١٩٨٧) و(يوسف إدريس١٩٢٧-١٩٩١) و(سعد الله ونّوس١٩٤١-١٩٩٧) و(قاسم محمد ١٩٣٦ - ٢٠٠٩) و(عز الدين المدني١٩٣٨-) و(عبد الكريم برشيد١٩٤٣-) و(الطيب الصدّيقي١٩٣٧-) و(روجيه عسّاف١٩٤١-).... وغيرهم، مرحلة أولى على طريق التأصيل لمسرح عربي يستمد مقوماته من الموروث الشعبي. والنص المسرحي الفلسطيني بدوره لم يكن بمعزل عن البحث عن هوية عربية للمسرح تستمد مقوماتها من التراث الإنساني، فجاءت هذه الدراسة للتعرف على آلية توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني، ومن هنا تتحدد مشكلة الدراسة بالسؤال التالي: كيف يوظف المؤلف المسرحي الفلسطيني التراث في النص المسرحي؟

أهمية الدراسة

تتجلى اهمية الدراسة في كونها تسلط الضوء على موضوعة توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني، حيث تتناول الدراسة توظيف التراث في نصين مسرحيين لإثنين من الأدباء الفلسطينيين هما: (غسان كنفاني) و (إميل حبيبي)، ورصد مدى إلتقائهما 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 المسرحية.

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى التعرّف على

١. آلية توظيف المؤلف المسرحي الفلسطيني للتراث في النص المسرحي.
٢. طبيعة وأشكال المصادر التراثية التي أفاد منها المؤلف المسرحي الفلسطيني.

٣. دور المؤلف المسرحي الفلسطيني في تأصيل المسرح العربي على مستوى الشكل والمضمون.

حدود الدراسة

١. الحدود الزمانية: (١٩٧٤- ١٩٨٠).

٢. الحدود المكانية: النصوص المسرحية الفلسطينية المنشورة داخل الوطن العربي.

٣. الحد الموضوعي: يتناول الباحثان توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني من خلال الاختيارهما القصدي لنصين مسرحيين هما "الباب" لـ (غسان كنفاني)، ومسرحية "الكع بن لكع" لـ (أميل حبيبي).

تحديد المصطلحات

التوظيف: التوظيف اصطلاحاً يعني: "تقنية اختيار الرمز أو التجربة السابقة أو إسقاط ملامحها على التجربة المعاصرة... دون أن يطغى جانب على آخر" (رحاحله، ٢٠٠٨، ص٢٥-٢٦)، وعرّف بأنه تجربة "يندغم فيها صوت الحاضر في الماضي، والماضي في الحاضر للتعبير عن تجربة معاصرة" (زايد، ١٩٩٧، ص٦١)، ويعني أيضاً "الأسلوب الأفضل الذي لا يتم فيه حشد العناصر الأسطورية وحشرها، وإنما عن طريق إحيائها من جديد بفضل الدلالة الجديدة التي تكتسبها" (الموسى، ١٩٩٩، ص٥٦)، مع الاشارة إلى أن عملية التوظيف لا تقتصر على العناصر الأسطورية فقط، وإنما تمتد لتشمل صوراً وتعبيرات متعددة للتراث، وحينما نوظف التراث فإننا نستخدم معطياته استخداماً فنياً إيحائياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الإبداعية.مع مراعاة العناصر المكونة لأسلوب التوظيف والواجب توافرها لإنتاج عملية التوظيف ومنها مايلي:

١. الوعي التام بقدرة الرمز التراثي أو التجربة التراثية المناسبة على حمل أبعاد التجربة الفنية المعاصرة.

٢. توفر مساحة كافية من التقاطع المشترك بين التجربة التراثية أو الرمز التراثي والتجربة المعاصرة.

٣. القدرة الفنية على إعادة صياغة التجربة التراثية والقدرات الرمزية عبر الوعي بالإمكانات الإيحائية التي يمتلكها الرمز التراثي (رحاحله، ٢٠٠٨، ص٥٥-٥٦). وبناء على ماسبق يعد مفهوم التوظيف في المسرح العربي سبيلاً لمعاينة كيفية تعامل المسرحي العربي مع تراثه بوصفه وسيلة تعبيرية ذاتية وموضوعية.

التراث

لغوياً الكلمة مشتقة من فعل ورث، ومرتبطة دلالياً بالإرث والميراث والتركة والحسب، وما يتركه الرجل الميت ويخلفه لأولاده، وفي هذا الإطار يقول (ابن منظور) في (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 ماكان 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. وورثّ 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". (ابن منظور، ١٩٩٣، ص٧٢٨-٧٢٩).

أما اصطلاحاً فإن مفهوم التراث يعني "تجارب السلف المنعكسة في الآثار التي تركوها في المتاحف أو المقابر، أو المنشآت أو المخطوطات، وما زال لها تأثير حتى عصرنا الحاضر" (البسيوني، ١٩٨٠، ص٤١٧). وعرّف بأنه: "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، ١٩٩٢، ص٢٢-٢٣)، 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، ١٩٨٧، ص١٢).

وقد بين (شكري) أن التراث "ليس مرحلة تاريخية بعينها، إنه سابق على التكوين القومي للأمة، وتال له في نفس الوقت، فهو جماع التاريخ المادي والمعنوي للأمة من أقدم العصور إلى الآن لذلك فهو أبعد ما يكون عن التجانس" (شكري، ١٩٧٣، ص١٨)، ويرى بعض الباحثين أن التراث يمتد ليشمل الإنسانية دون تحديده بحدود قومية، فيما يذهب (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، ١٩٨٧، ص٦).

ويخلص الباحثان إلى أن توظيف التراث في المسرح تحدد في 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

أولاً: التراث بين الأصالة والمعاصرة

حدد (فهمي جدعان) التراث بأنه: "عمل إنساني خالص, أو هو حالة هي للإنسان بطبعه - كما يحلو لابن خلدون أن يعبر- أو أنها حالة من حيث هو للإنسان من حيث هو إنسان عالم، صانع، فاعل: عالم بما يكشف عنه من معرفة وعلم وحقائق ونظم معرفية، صانع لما هو أداة مؤثرة في الأشياء والطبيعة أي لما هو مفيد ذو جدوى، فاعل لأفاعيل ومسالك توصف بالخير أو بالشر. بالحسن أو بالقبح, أو لمصنوعات ممتعة أو جميلة استطيقياً" (جدعان، ١٩٨٥، ص١٧)، وقد عد العلم والتقنية والقيم الخلقية والجمالية هي الوجوه الإنسانية للتراث الذي يشتمل على ثلاث علائق كبرى عند الإنسان العربي (دينية، قومية، إنسانية) تضفي عليه الثراء والسلطة والقداسة. بالمقابل يشيربعض الباحثين إلى أن موقفنا من التراث ومن الحاضر هو الذي يقدم الحل لمشكلة العلاقة بين الحاضر والتراث، ولا بد من امتلاك وضوح علمي دقيق عن حقيقة مضمون التراث.

إن النظرة إلى التراث تحمل في محتواها دائما نظرة مشتقة من اعتبارات الحاضر - أيا كان زمن الحاضر – نحو الماضي، فاستيعاب التراث يقتضي النظر إليه ضمن بنيته التاريخية، ثم إخضاعه لأدواتنا العلمية المعاصرة، ولموقفنا الأيديولوجي، لأن ذلك كفيل بكشف جوهر العلاقات بين التراث في موقعه التاريخي، وبين الحاضر بكل تناقضاته، وبالتالي كفيل بتحقيق عملية الأصالة والمعاصرة في نوع من التفاعل والتوافق، فالتراث مجموعة من المواقف وليس مجموعة من المعارف، لأنه لا يقدم المعرفة مادامت المعرفة ملكاً للإنسانية ولا تخص مجتمعاً دون آخر، وهي نفسها تملك مشروعيتها الحيوية من الداخل، أي من خلال موقف أيديولوجي تكسبه عبر التموضع الاجتماعي (رمضاني، ١٩٨٧، ص٨٢).

الاهتمام بالتراث بحسب (الجابري) ارتبط بالهزائم المستمرة التي مني بها العرب منذ حملة نابليون على مصر، ولعل القمع الذي فرضه الحكم العثماني إلى جانب الاستعمار، ومن ثم نكبة فلسطين عام ١٩٤٨م وهزيمة حزيران عام ١٩٦٧م كانت أعنف الصدمات التي زلزلت كيان الإنسان العربي المعاصر، و "عملية الرجوع إلى الأصول وإحياء التراث التي تتم في إطار نقدي ومن اجل التجاوز في حال النهضة قد تشابكت واندمجت مع عملية الرجوع إلى الماضي والتمسك بالتراث للاحتماء بهما أمام التحديات الخارجية، فأصبح الماضي هنا مطلوباً ليس فقط من أجل الارتكازعليه والقفز إلى المستقبل، بل أيضاً وبالدرجة الأولى، من أجل تدعيم الحاضر، من أجل تأكيد الوجود واثبات الذات" (الجابري، ٢٠٠٠، ص٢٦)، فتحقيق النهضة لا يمكن أن يكون بمعزلٍ عن الرجوع إلى الأصول للانطلاق منها نحو المستقبل، وهذا يؤسس لإشكالية الارتباط بين الأصالة والمعاصرة ضمن حالات من التوتر والقلق والالتباس في العلاقة بين

الماضـي والمستقبل، بين التراث والفكر المعاصر، بين الأنا والآخر، مما يحيل إلى أن تبقى العلاقة قائمة على التنافر والتدافع لا على الاتصال أو الانفصال.

حينما برزت قضية الموقف من التراث تم الاهتمام بهذه الموضوعة في ضوء الحاضر ومتطلباته، حيث برز في هذا الإطار عدد من المواقف لخصها (فهمي جدعان) في ثلاثة مواقف رئيسة:

١. إحياء التراث: وهو صورة من صور تجسيد الفهم السلفي للتراث، وهو يعني أن معرفتنا بوجودنا التاريخي والثقافي هي معرفة غير مكتملة، وأن بعث وجوه التراث المختلفة من شأنه أن يوضح ويجلي صورتنا التاريخية وأن يساعدنا على تجسيدها في حياتنا الراهنة.
٢. استلهام التراث: ويقوم على الجمع بين التراث والمعاصرة، وهذا يعني أن نستلهم من التراث المواقف أو الأفكار أو القيم التي يمكن أن ندمجها في أحوالنا الراهنة التي أسهم العالم الحديث في تشكيلها إسهاماً حاسماً، وذلك يكون بأن ننتقي من التراث جملة المواقف والمفاهيم التي تصلح لأن تسهم في تدبير حياتنا وأمورنا ونجعلها نمطا سلوكيا أو ذهنيا لنا في تفكيرنا وفي فعلنا.
٣. إعادة قراءة التراث: كي نجعل التراث حيا راهنا ويستجيب لحاجات ذات طابع عقلي أو عملي ملح، نقوم باختيار منهج لقراءة التراث وذلك لفهمه وتفسيره وتوجيهه، فكل قراءة توجه التراث توجيها قبليا واضحا وتوظفه لقضايا العصر وهمومه وأغراضه، هي ليست مجرد قراءة للفهم فحسب وإنما للفعل والتأثير أيضا، بل أن بعضها ينشد التغيير والتثوير معا. (جدعان، ١٩٨٥، ص٢٤-٢٩)

إن التراث ليس وليد فترة زمنية محددة أو جهدا فرديا، وإنما حصيلة تجارب حية وتفاعلات واعية، وفي ضوء ذلك يجب أن يكون الموقف منه ليس موقفاً من الماضي، وإنما هو موقف من الحاضر لاسيما انه يتمركز بين حدثين: حدث إنتاجه / كتابته، وحدث إعادة إنتاجه / قراءته، ولكل حدث منهما زمن مغاير عن الزمن الآخر، وله أيضا حاجاته وضروراته الخاصة التي تقتضيها أبعاد فكرية واجتماعية معينة، وهذا ما يفسر لنا تعدد المنتج القرائي للتراث.

وقد أكد (الجابري) ضرورة التعامل مع التراث كموقف وليس كمادة فقط، وأن قراءة العرب لتراثهم تنطلق من إشكالية قياس الغائب على الشاهد، لأنهم ينظرون إلى الحاضر من خلال الماضي ويغيبون المستقبل، لذلك فإن وصف التاريخ بأنه أحداث غير حركية مسألة لا تاريخية، كما أن التعامل مع التراث من خلال الوجدان أمر يسقطهم في الطروحات السلفية المتقدمة للتراث، والخطوة الأولى التي ينبغي أن تتوافر عند العرب في تعاملهم مع تراثهم هي نقد العقل العربي بخلق قطيعة أبستمولوجية مع بنية العقل العربي في عصر الانحطاط، الذي اعتمد الفهم التراثي للتراث، فالمهم أن نحتوي التراث بدلا من أن يحتوينا، حتى لا تكون الذات جزءاً من هذا التراث، ففصل الذات عنه كفيل بربط العلاقة بينهما بشكل عقلاني، وبالتالي تكون تصور موضوعي عن هذا التراث نفسه. (الجابري، ١٩٨٣، ص٢٣-٣٠).

تشكل حالة الوعي بالتراث إشكالية قائمة في جدل الأنا مع ماضيها وحاضرها ومستقبلها وجدلها مع الآخر، وهي تؤدي إلى استيعاب التراث بشكل جديد وتوظيفه بما يسهم في تحرير الفكر العربي المعاصر من التبعية للفكر الاستعماري وللأيديولوجية البرجوازية، وهذا التوظيف الخاص بالتراث يؤدي إلى "الخروج من قضية التراث من كونها قضية الماضي لذاته، أو كونها إسقاطا للماضي على الحاضر، إلى كونها قضية الحاضر نفسه. وذلك من خلال رؤية الحاضر في حركة صيرورة تتفاعل في داخلها منجزات الماضي وممكنات المستقبل تفاعلا ديناميا تطورياً صاعداً، رغم القطع الحادث في مجرى حركة الصيرورة هذه، سواء كان القطع داخلا في طبيعة الوحدة الدياليكتيكية لهذا المجرى أم كان في التقطع القسري الطارئ من جانب القوى المعادية لمحتوى الحركة الثورية العربية الحاضرة" (رمضاني، ١٩٨٧، ص٨١)، فالجدل الفاعل يستلزم أن ننظر إلى التراث بوصفه نصوصاً لا قداسة لها على الإطلاق، لا بوصفه حقائق مطلقة ونهائية بالإمكان أن تشكل معياراً يوجه السلوك الإنساني، لاسيما أن هناك اشتباكا وحضورا متبادلا للتراث والآخر في وعي الذات العربية القارئة في ظل المحاولات المتواصلة للتخلص من التبعية الثقافية للغرب.

تتوزع مصادر التراث بين عدد من المصادر منها: الأساطير، الأحلام، السحر والكهانة، الفنون القولية غير المكتوبة من شعر ونثر وحكايات وقصص وملاحم وسير شعبية، والفنون الأدائية المكتوبة التي تعتمد التشخيص كحكايات كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، والمقامات، ويتخذ التراث صوراً وتعبيرات متعددة تقسم إلى:

أ. تراث ثابت ومدوّن: وهو التراث المحفوظ في الآثار والكتب والمخطوطات، وهو ثابت باق لا يغيره الزمن إلا بقدر ما تؤثر فيه عوامل البيئة الطبيعية.

ب. تراث شفاهي يتغير ويتحدد، ويتمثل في الكلمة والنغمة والحركة وتشكيل المادة، أي الفنون الأدبية والتشكيلية والتعبيرية، وهذا الجانب من التراث يتم تناقله شفاهة أو بالتقليد، ويرتبط بعادات ومناسبات اجتماعية يتواصل بها الإنسان مع مجتمعه، بل ويتحقق وجوده، والتراث الشفاهي معرض للتغيير والإضافة والحذف أثناء تناقله لأنه أشبه بالسجل الأمين لحياة ذلك المجتمع، إذ يعبر عن قيم الشعب وفلسفته ومزاجه الفني بصور متعددة من خلال الحكايات والملاحم والسير والأمثال والرسوم وأغاني دورة الحياة وفنون الرقص والحركة وغيرها ... (الخولي، ١٩٩٦، ص١١٨).

ثانيا: توظيف التراث في المسرح العربي

شكلت عملية العودة إلى التراث العربي والانفتاح على مصادر التاريخ واحداً من أهم طرق التعبير والخلاص من الحقب الإستعمارية السالفة التي ألقت بتأثيرها على مكونات الثقافة والفن، ومن هنا لم تنفصل إشكالية تأصيل المسرح العربي عن مجموعة التحديات التي تمثلت بالمد الاستعماري والسلبيات التي نجمت عن الحكم العثماني للمنطقة العربية، كذلك حالة الإحساس بالضعف أمام التقدم الغربي، والدعوات التنظيرية المرتبطة بالتراث في المسرح العربي كانت

بهدف البحث عن قالب مسرحي أو سامر شعبي أو حكواتي أو احتفال أو فرجة مرتجلة، وقد تنبه رواد المسرح العربي من أمثال (مارون النقاش) و(أبو خليل القباني) 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، لذلك "كان التجاء مارون النقاش إلى مصادر تراثية شعبية وتاريخية يمثل نوعا من التحدي للمسرح الغربي بصيغته الأرسطية، لأن هذا النوع من المسرح ما هو إلا وجه من أوجه المستعمر المختلفة، كما أن الالتجاء إلى التاريخ لاستيحاء بطولاته وأمجاده يعكس نوعا من المواجهة الضمنية، ذلك أن المبدع المسرحي كان يلجأ إلى إحياء هذه الأمجاد والبطولات لاستنهاض الهمم وبث الحماسة، خصوصا وأن المستعمر كان يفرض رقابة مشددة على الفكر. لذلك كان اللجوء إلى التراث واجهة نضالية، خاصة إذا علمنا أن كثيرا من هؤلاء المبدعين قد لعبوا أدوارا أساسية – وطنية أو اجتماعية – مهمة، كما هو الشأن بالنسبة لـ (مصطفى كامل) مؤلف مسرحية (فتح الأندلس١٨٩٣م). وقبله لعب (أبو خليل القباني) دورا اجتماعياً سياسياً خطيراً في سوريا حتى اكتسب مسرحه شعبية كبيرة اضطرت معها السلطة العثمانية إلى نفيه من دمشق مع فرقته" (رمضاني، ١٩٨٧م، ص٨٠).

إن توظيف المبدع المسرحي للتراث يعني توظيف معطياته بطريقة فنية إيحائية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل، فالعودة إلى التراث ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد به نحو المستقبل بقيم متطورة بعيدة عن السطحية والابتذال، وإذا كنا ندعو إلى استلهام التراث وتوظيفه في المسرح فإن التركيز يجب أن يكون على ما هو مناسب لنا، ويتوافق مع قيمنا الإسلامية وأخلاقنا العربية الأصيلة، فلا يمكن استلهام كل ما زخر به التراث العربي دون التفريق بين قيمه السلبية والإيجابية، ومدى الفائدة التي يمكن تحقيقها من عملية التوظيف، ودراسة التراث لا تعني بالضرورة 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" (صليحة، ١٩٨٥، ص١٢٩-١٣٢)، 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.

يلجأ الفنان المسرحي إلى التراث بوصفه وسيلة 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 كثيراً ما يُسقط الفنان المسرحي أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح الشخصية التراثية

فيصبح الخطاب التراثي خطاباً مضبباً لا يحقق التواصل. لذلك ينبغي أن تكون الدلالة الإيحائية نابعة من قدرة المصدر التراثي على الإيحاء والتعبير (رمضاني، ١٩٨٧، ص٨٨).

في ضوء أهمية توظيف التراث في المسرح دعا جيل جديد من رواد المسرح العربي إلى أيجاد شكل مسرحي عربي خالص مستمد من التراث الفني والأدبي من شأنه إن يحقق تواصلاً بين المبدع والمتلقي بعيداً عن الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، وعليه جاءت محاولات بعض المسرحيين العرب، باعتبارها "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، هو اعتبارها التأثر بالثقافة والنتاج الغربي أمرا مطلقا وليس نسبيا، لا يخضع لأية مقاربة نقدية. كان من البديهي أن يسيطر التقليد على مستوى التعبير الأدبي وعلى مستوى تأثيث الفضاء المسرحي وعلى مستوى كتابة العرض، فذاع السهل وانتشر أفقيا، ولم يستطع هذا الانتشار الأفقي للعادي والسهل والمقبول التأثير في المتلقي العربي إلا بترويضه على التبعية والرضى بالسهل والعادي والمبتذل" (ابن زيدان، ١٩٩٥، ص٦٦).

إن توظيف التراث في المسرح يتيح الفهم الموضوعي للذاكرة التراثية، وتفسيرها ضمن سياقات متعددة يمكن من خلالها نقد الحاضر في ضوء معطيات الماضي، ومن خلال أشكال الفرجة المسرحية والظواهر الدرامية يمكن أن يحقق توظيف التراث رهان الحداثة والتجديد، التي من شأنها الوقوف في وجه المحاولات الرامية إلى طمس الهوية العربية الإسلامية، وترسيخ قيم فكرية وفنية وجمالية تتجاوز التقليد والاستنساخ المبرمج للمنتج المسرحي الغربي، وذلك بهدف تأسيس حوار نقدي جدلي عبر تعميق ثنائية الأصالة والمعاصرة، والأنا والآخر، في محاولة لتأصيل المسرح العربي.

ومن تلك التجارب الإبداعية الأولى لتأصيل المسرح العربي مسرحية (أبو الحسن المغفل) التي كتبها (مارون النقاش) عام ١٨٥٠م بوصفها أول مسرحية عربية اتخذت شكلاً ومضموناً إذ استمد المؤلف مادتها الأدبية من حكايات ألف ليلة وليلة، وشكل مسرح (أبو خليل القباني) طابعاً ريادياً في توظيف التراث في مسرحنا العربي، حيث قدم أول عرض مسرحي له في دمشق عام ١٨٧١م، وكان مقاربة لمسرحية (عايدة) وسواها من الموضوعات الميلودرامية، حيث أحرز شعبية أوسع من تلك التي أحرزها (النقاش)، وفي مرحلة لاحقة ظهرت تجارب (أبو الوهاب أبو السعود ١٨٩٧-١٩٥١م) فقدم مسرحيات وطنية مستوحاه من التاريخ مثل مسرحية (وامعتصماه) عام ١٩٤٤م.

ولم يكن (توفيق الحكيم) هو الآخر بمعزل عن الدعوة للعودة إلى التراث، إذ أنه في عام ١٩٦٧م أصدر كتابه (قالبنا المسرحي) الذي دعا فيه إلى إيجاد صيغة مسرحية عربية خاصة تقوم على الحكواتي والمداح، وفي مسرحه استحضر (الحكيم) التراث بمختلف مصادره حتى يطوعه لخدمة معاناته وقضاياه المعاصرة، حيث اعتمد في بناء نصوصه المسرحية على مصادر متنوعة توزعت بين القرآن والتوراة والتراث الشعبي العربي والفرعوني والإغريقي. وحاول تطبيق ذلك في مسرحيته (أهل الكهف١٩٣٣م) التي عبرت عن البعث ومقاومة الفناء،

محاولاً 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 شخصيات (ميشلينا ومرنوش ويمليخا الراعي مع كلبه)، إضافة إلى شخصيات ثانوية أخرى في المسرحية، متجاوزاً الفكرة الدينية بإحلال رؤية جديدة للأسطورة مستمدة من العقل العلمي الحديث الذي يعتمد الإنسان وقواه اللاشعورية، وهو بذلك أراد أن يقدم مأساة تجسد ما يحيق بالإنسان من كرب حين يصطرع عقله الشكاك مع قلبه المؤمن، 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 الكريم في سورة النمل، وأضاف شخصيات أخرى كالصياد، وحتى يكثف الحوار وظف المؤلف قصة الصياد والعفريت المعروفة في قصص ألف ليلة وليلة (رمضاني، ١٩٨٧، ص٨٩-٩٠).

وجاءت دعوة (يوسف إدريس) في مطلع الستينات إلى إنشاء مسرح عربي أصيل عن طريق اعتماد مسرح السامر التراثي، حيث رفض استحواذ التقاليد الغربية على المسرح العربي، ودعا إلى أن 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، وعرض رؤيته تلك في (مجلة الكاتب عام ١٩٦٤م) وجاءت تحت عنوان (نحو مسرح عربي)، حيث أكد ضرورة إن ينطلق الكاتب المسرحي من الذات والهوية العربية ومن ماضي بلاده التاريخي والأدبي عند الكتابة للمسرح، لذلك فهو لم يغفل تلك القيم الدرامية الموجودة في الأدب الشعبي الشفاهي، وعد الحوار المقفى الذي هو لون من الكوميديا المرتجلة يمارسها الناس في الطرقات، كذلك مسرح السامر والفصل المضحك الذي يوجد في الريف، ومسرحيات خيال الظل وعروض القراقوز, من الأشكال التراثية التي قد تشكل أرضية صلبة لتأسيس مسرح عربي متحرر من تقليد الشكل المسرحي الأوروبي.

وقد رأى (إدريس) أن فن السامر هو حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة، سواء الإفراح أو الموالد، وتتجلى فنيته في الروايات المضحكة المتوارثة، مثل شخصية (فرفور) أو (زرزور) الذي يمثل البطل المصري الساخر، 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 يمثل الضمير الجماعي الساخر، (إدريس، ١٩٧٤، ص٤٨٤)، وهكذا جاءت مسرحية (الفرافير ١٩٦٤م) لدحض المسرح التقليدي، والاقتراب من الحركات المضادة غير الواقعية لاسيما تلك التي دعت إلى التغريب وأسقطت الحائط الرابع، مع تأثره بمسرح العبث، وبالألوان الشعبية الهزلية التي تكثر فيها النكت والمواقف الضاحكة واللمحات الذكية، وبالألوان المسرحية التي شكلت ثورة على التقاليد المسرحية القديمة، وإذا كان في مسرحه عبّر عن مضامين واقعية، فإنه اختار شخصيات لا تمت إلى الواقع في سلوكها رغم ما كانت تحمله من فكر اجتماعي، و كان كل ما يشغله هو البحث عن أصالة المسرح العربي، واستلهام السامر الشعبي في محاولة منه للخروج بالمسرح عن أصوله التقليدية.

ثم توالت التجارب المسرحية العربية التي ارتكزت على التراث في سبيل تأصيل المسرح العربي وصولاً إلى العقد السابع من القرن العشرين حيث شهد ظهور تجارب مسرحية هامة في هذا الاطار من بينها: تجربة الأديب السوري (سعد الله وّنوس) من خلال نصوصه المسرحية وجهوده التنظيرية التي أراد منها أن تشكل دعوة لمسرح عربي جديد، وكذلك تنظيرات وتجارب الفنان العراقي (قاسم محمد) الذي عمل على تأصيل المسرح العربي بصيغ وإمكانات فنية متقدمة، فهو في كتاباته وإخراجه لنصوصة الاحتفالية إنما يخلق نوعاً من التجانس بين الموضوعية التاريخية والمادة التراثية ليقدم لنا نصوصاً لها من الإمكانات الدرامية ما يؤهلها للتعبير عن فلسفته الفنية، وإذا كان (قاسم) اختار الأماكن الشعبية كالأسواق والساحات العامة مسرحاً لأحداثه، فإنه قد أعاد المسرح الشعبي بروحه ومحتواه وسخريته ومناظراته وطرائفه إلى واجهة الاهتمام، من خلال مسرحته لفن المقامات وكتب التراث، حيث إختار الشخصيات الساخرة التي تحفل قصصها بالحكايات الشعبية والطرائف النادرة، ضمن عملية مونتاج فني، تقوم على فصل الجمل الحوارية وتوزيعها على الشخصيات المسرحية، وربطها من خلال شخصية (الراوي) الشعبي ضمن سياقات مسرحية منظمة كما في مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) التي أعدها وأخرجها عام ١٩٧٣م.

وفي عام ١٩٧٦م أصدرت جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب بيانها الأول، وكان قد حمل لوائها كل من (الطيب الصدّيقي) و(عبد الكريم برشيد) و(عبد الرحمن بن زيدان) وغيرهم، حيث حاولت الاحتفالية بوصفها حركة فكرية وفنية 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.وبناء على ما سبق يتضح لنا كيفية تعامل بعض المسرحيين العرب مع موضوعة توظيف التراث بوصفه وسيلة تعبيرية غايتها الوصول إلى هوية خاصة ومستقلة بالمسرح العربي شكلاً ومضموناً.

إجراءات البحث

عينة البحث: قام الباحثان باختيار نصين مسرحيين اختياراً قصدياً للأسباب الآتية:

١. كانت العينتان ممثلتان لمشكلة البحث واهدافه واهميته.
٢. إمكان رصد توظيف التراث من خلالهما رصداً واضحاً وموضوعياً.
٣. قراءة الباحثين لهما و تكوينهما رأيا خاصا عنهما.

وقد تحددت العينات المختارة من النصوص الآتية:

- مسرحية الباب حيث كتبها غسان كنفاني عام ١٩٦٤م، ونشرت بعد استشهاده عام ١٩٧٤م.
- مسرحية لكع بن لكع لأميل حبيبي حيث نشرت عام ١٩٨٠م.

أداة البحث: اعتمد الباحثان في تحليلهما للعينات على ما اسفر عنه الاطار النظري بشكل عام من مؤشرات ونتائج تصب في العينة وعلى قراءة النصوص قراءة نقدية واعية.

منهج البحث: اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في تحليلهما للعينات.

تحليل العينات: قام الباحثان بتحليل عينات بحثهما ضمن آلية تقوم على دراسة توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني من خلال دراسة النصين المسرحيين.

توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني

حينما نتحدث عن المسرح الفلسطيني فنحن نقصد به المسرح الذي أبصر النور داخل فلسطين المحتلة، وما زال يتطور وينمو هناك بحكم ما تفرضه طبيعة الوضع السياسي الذي يعيشه الفنان الفلسطيني تحت الاحتلال، فقد بدأ المسرح الفلسطيني بالظهور في العقد الثاني من القرن العشرين أثناء حكم الانتداب البريطاني لفلسطين، حيث اتخذ في قالبه العام إلى حد كبير نمط المسرح العربي في مصر، وظهر في هذه المرحلة الكتّاب والفنانون الذين ساهموا في نشوء وتطور الفن المسرحي أمثال الأديب والفنان الفلسطيني (نصري الجوزي) الذي كتب عدداً من المسرحيات، و(نجيب نصار) و(محمد عزة دروزة) و(حنا شاهين) و(محيي الدين الحاج عيسى الصفدي...الخ). مستمدين موضوعاتهم في البداية من التاريخ العربي وما اتصل به من قضايا اجتماعية، وظهر تأثرهم بالتراث من جهة وبالنصوص والمترجمات الغربية من جهة أخرى، وقد كتب (محمد عزة دروزة) مسرحية (وفود النعمان على كسرى انوشروان) حيث استلهم أحداثها من مصادر تراثية متعددة، ومسرحية (الفلاح البائس) أو (الفلاح والسمسار)، وهي المسرحية الوحيدة التي التقط موضوعها من "الواقع مباشرة دون أن تتخذ التاريخ القديم إطاراً لها، وهي تتحدث عن بيع الأرض عن طريق السماسرة الذين لا تهمهم إلا منافعهم الشخصية الرخيصة، وتصور تسلط بنات اليهود على أبناء الأغنياء لاسترداد ثمن الأرض من البائعين، على نحو ما فعلت (كوديت) الفتاة اليهودية، فقد صادقت ابن أحد الأغنياء الذين باعوا أرضهم لليهود، لتسترد الأموال بوساطة السمسار اللئيم" (السعافين، ١٩٨١، ص١٨٥).

في ظل الصراع اليومي مع الاحتلال، اتجه المسرحيون الفلسطينيون إلى التراث لاستحضاره واعادة قراءته قراءة واعية من شأنها أن تسهم في تأكيد الهوية الفلسطينية، وظهرت في هذه المرحلة مسرحيات (غسان كنفاني) و(عبد اللطيف عقل) و(اميل حبيبي) و(معين بسيسو) و(توفيق فياض) و(جمال بنورة) وغيرهم من الكتاب المسرحيين، وعليه سيكتفي الباحثان بدراسة وتحليل موضوعة توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني عند كل من (غسان كنفاني) و(إميل حبيبي).

توظيف التراث في مسرحية الباب لـ (غسان كنفاني)

لم يعرف (غسان كنفاني) بوصفه كاتباً مسرحياً إلا بعد نشر أعماله الكاملة بعد استشهاده، حيث وصل إلينا من كتاباته المسرحية ثلاثة نصوص هي: (الباب)، (القبعة والنبي)، والمسرحية

الإذاعية (جسر إلى الأبد)، ولم تكن هذه المسرحيات بمعزل عن تناول الواقع الفلسطيني، إذ عبرت في مجملها عن مأساة الإنسان الفلسطيني وصراعه اليومي المتواصل مع الاحتلال.

جاءت مسرحية (الباب) في الفترة التي كتب فيها (كنفاني) روايته (رجال في الشمس) حيث حملت أفكاراً مقاربة لأفكار الرواية، إذ تناولت قضية مهمة في حياة الفلسطينيين والعرب هي قضية الموت بوصفه أساساً في تحقيق التحرر والاستقلال، وإذا كان الموت هاجساً أساسياً للإنسان فلا يجوز أن يكون مجانياً، لقد مثل في الرواية قوة طاردة عن المركز، بحث الأبطال عنه بحثاً عبثياً، وماتوا مستسلمين في قعر الخزان الملتهب، حتى أنهم لم يقوموا بدق جدرانه، ونزع بمواطنهم الحل الفردي عندما تقطعت الأسباب كلها، إلى أن ألقي بهم في مكب النفايات بعد تجريدهم من كل متاعهم، أما في مسرحية (الباب) فيصر كنفاني على مجابهة الموت وتحديه، بدلا من انتظاره في استكانة وخنوع (السعافين، ١٩٩٢، ص٧٢٣)، حيث استند في مسرحيته على أسطورة عربية قديمة، مستعرضاً، وبأسلوب رمزي، صوراً من المجابهة الجماعية التي تتوارثها ثلاثة أجيال متعاقبة من الملوك، هي جيل الجد (عاد)، وجيل الابن (شداد)، وجيل الحفيد (مرثد)، وجميعهم يصرّون على رفض الطاعة والخنوع إلى أن يقرروا مجابهة الإله (هبا) الذي سلبهم مدينة (إرم) وهو إله من آلهة قبيلة (عاد) الثلاثة (صدا، هبا، صمود).

ويتشكل الصراع منذ البداية حول مدينة (إرم) التي تعد رمزا أسطوريا ارتبط بالتراث وقد أراد المؤلف من خلاله التعبير عن فلسطين التي سلبها المحتل، ومما يلاحظ في مسرحيات كنفاني أنها لا تذكر فلسطين، أواسما لمكان فلسطيني كما عهدناه في كتاباته الأدبية الأخرى، وإنما يظهر ذلك على نحو رمزي أحيانا، وتجريدي أحيانا أخرى، أما الأجيال الثلاثة المتعاقبة من الملوك فهي رمز لإستمرارية المقاومة لذلك المحتل، وبالعودة إلى الأسطورة العربية القديمة، يذكر المؤرخون أن (عاد) كان ملكاً لقبيلة تسكن الأحقاف، وقد أصاب قبيلته القحط الشديد بسبب إلحادها، فأرسل (عاد) وفداً إلى مكة يضمكل من (قيل) و (لقمان) ليستسقوا الماء للأحقاف، إلا أن الوفد الذي نزل ضيفا على (معاوية بن بكر) في ظاهر مكة، نسي مهمته طرباً في غناء جاريتين تدعيان (الجرادتين)، فيدفع (معاوية) جاريتيه ليذكرا الوفد - من خلال غنائهما- بمهمته، وحينما يستسقي الوفد تحل في السماء ثلاث غيمات، حمراء وسوداء وصفراء ..إلخ، وبعد وفاة (عاد) يرث الحكم ولده (شديد) الذي ما يلبث أن يموت ثم يستلم الحكم بعده (شداد) الذي يقوم ببناء مدينة (إرم ذات العماد)، ولكنه لا يستطيع دخولها بسبب غضب الآلهة، وحينما يصر على ذلك تأخذه أصوات من السماء فيموت وتتهاوى (إرم).

عالج (كنفاني) هذه الأسطورة في مسرحيته بقليل من التصرف، إلا أن هذه المعالجة كان هدفها هو التعبير عن مغزاه السياسي، ومنذ البداية يظهر إلينا رجلان في خلاء صحراوي هما: (قيل) رئيس وفد (عاد) لاستسقاء ماء الحجاز، والآخر صديقه (رعد)، حيث يتبادلان الحديث حول هيامهما بغناء الجاريتين الذي يشبهه (رعد) وبأنه مثل أناشيد الآلهة، مما كان له الأثر في إنشغالهما عن استسقاء (آلهة مكة)، التي لجأ إليها (عاد)، والتي ترمز هنا إلى القوى العربية، ولكي ينقذا الأحقاف من الجفاف فإنهما يقومان باستسقاء آلهة قبيلة (عاد)، مخالفين بذلك رغبات

ملكهم الذي رفض عطاء الآلهة لأنه يمثل قوى الاستغلال أو الاستعمار التي تعد بالعطاء مقابل اذلال الناس، ويتضح ذلك من خلال الأمثلة التالية:

"رعد: تراه لو علم بأننا استسقينا صدا وصمود وهبا بدل آلهة مكة التي التجأ إليها، أكان يغفر لنا ذلك ؟.

قيل: ومن أين سيعلم ؟

رعد: لست أدري ! ولكنه أرسلنا نستسقي آلهة مكة الماء، ولم يرسلنا نتوسل لآلهتنا. أنت أعلم مني عن مدى كرهه لها .. أنت أعلم مني بكل أفكار عاد .. لماذا، تراه، هجر المعبد ودعا الناس إلى هجر (هبا) ؟

قيل: أنه يعتقد بأن الإله يجب أن يسقي شعبه، لقد قال لي بأن الخطيئة، أية خطيئة، يجب أن لا تدفع الإله – عفو هبا! – إلى الانتقام بأن يقتل البنات ويجفف الضروع ويزرع الجوع ..

رعد: ولماذا لم يطلب غفران هبا فيعطيه الماء ؟

قيل: أنت تعرف لماذا... إنه يعتقد أن طلب الغفران ذل .." (كنفاني، ١٩٧٨، ص٤٤).

وبدخول (عاد) إلى المسرح بلباسه المميز، وقبل أن يشاهد عشيرته، يشاهد الغيوم الثلاث (الصفراء، والحمراء، والسوداء)، فيقف مشدوها لما يطرأ أمامه من مشهد، وحينما يعلم (عاد) بأن الوفد الذي أرسله إلى مكة قد استسقى (هبا)، ينتفض غاضباً معلناً رفضه ومواجهته للآلهة بحالة من التحدي:

"عاد: (صائحاً في وجه الغيم) وها أنت ذا تعود إليّ يا هبا من جديد .. ولكنني سأنازلك ولست أريد ماءك ولا خيرك .. حملت إلي غيومك .. الموت بالسوداء، والدم بالحمراء .. والطاعة بالصفراء. .... ولكنني لا أريد الطاعة ولا أريد الماء...

قيل: (صائحاً بعاد) الماء . . الماء الماء الذي سيسقي مراعيك ويخصب أرضك . .

عاد: مقابل ماذا ؟ مقابل ماذا ؟ (يصيح) الذل ! الطاعة ! الخوف ! لا، لا أريد الماء بهذا الثمن ..

لقمان: إن شعبك يموت ..

عاد: الموت أفضل من ذله .. يا قيل .. اختر السحابة السوداء .. دعنا ننازل هبا بسلاحه الأشد .. هذه فرصتنا الوحيدة للخلاص منه .. (يستل سيفه).

قيل: السوداء . السوداء ..

الصوت: لقد اخترت رماداً رماداً ومدداً لا تبقي من عاد أحداً.. " (كنفاني، ١٩٧٨م، ص٥٠-٥١).

وهذا الاختيار هو مواجهة مع الموت الذي تبلوره حالة تحدي (عاد) للإله حتى يسقط صريعاً على الأرض، وبموته يتسلم الحكم من بعده شداد بن عاد (وهو رجل في أواسط عمره قوي البنية ذكي العينين حاد الملامح يلبس عباءة مذهبة الأطراف فوق رداء من حلقات معدنية موشاة بالفضة ويضع على رأسه كوفية بيضاء معقودة بشكل أنيق وفخور) (كنفاني، ١٩٧٨، ص ٥٣).

ومنذ ظهوره الأول يثير (شداد) االشك والريبة بتصرفاته في نفس أمه، لا سيما حينما يعقد حزامه العريض ويتقلد سيفه ويعد عدته للخروج، وتحاول الأم معرفة مبتغاه وما يدور في خلده، ومع تسلسل الأحداث يتضح أن شداد يريد بناء جنته على الأرض ويرفض جنة هبا وبقاء سلطته على إرم، وهو بهذا الموقف يختار المسير على خطى أبيه في مجابهة هبا، يقول شداد مخاطباً أمه: "شداد: استمعي إلي جيداً يا أمي .. استمعي إلي .. إنني لم أبن تلك المدينة لأتركها مأوى للطيور والضباع والخنافس .. هل فكرت يوماً بذلك .. هل تساءلت عن السبب الذي أحرقت به شبابي لأبني إرم ؟ " (كنفاني، ١٩٧٨، ص ٦٠).

ويظل شداد مصمما على موقفه في مواجهة هبا الذي أطاعه منذ نعومة أظفاره بتوجيهات من الأهل كي يدخله الجنة، ولكنه عصاه وعانده حينما أصبح كبيراً نتيجة لخلافه معه على مدينة إرم التي أرادها أن تكون جنته على الأرض التي تغنيه عن جنة هبا وتخلصه من طاعته، ولم تنجح الأم في إقناع شداد بالعودة عن قراره رغم علمه بنبوءة الكاهن:

"الأم: (محذرة) الكاهن لم يكذب قط ! ألف مرة تنبأ وألف مرة صدق، لقد قال لك إنك إذا خرجت لإرم فستلاقي حتفك على الطريق، ستنبثق من السماء أصوات تفت عظام الجيوش الجرارة وتذروها في الرياح .. إن (هبا) لن يغفر لك قط كفرك وإنكارك.

شداد: هل تعتقدين أنني أخاف من (هبا) ؟

الأم: أعتقد أنك تخشاه ..

شداد: مهما يكن، هذا المحك الأخير ! ليس في الأمر ما يخيف، لقد فكرت به شهوراً طويلة مريرة، لقد نمت الفكرة داخلي كما تنمو شجرة الزيتون... فكرة أن أموت ! أن أقاتل (هبا) وأصواته في الصحراء، وحيداً إلا من سيفي وذراعي، أن أخطو إلى موتي خطوة باسلة وراء خطوة باسلة، أن لا أرتد حتى أزرع في الأرض جنتي أو أقتلع من السماء جنته أو أموت أو نموت معا" (كنفاني، ١٩٧٨، ص ٦٢-٦٣).

إن (كنفاني) في مسرحية (الباب) يقدم لنا بطلين أسطوريين يواجهان الموت، لكن المواجهة هنا متفاوتة في مستواها، فالأول: يعلن رفضه لعطية الإله (هبا) وللخير الذي يأتي من عنده، ويبقى الأمر كذلك حتى يرسل إليه (هبا) عاصفة هوجاء فتقتله، فهذا البطل هو بطل ثائر يعبر عن ثورته بالتمرد والرفض المطلق، لكن حالة المجابهة عنده جاءت أقل منها عند البطل الثاني (شداد) الذي يأخذ سلاحه ويتجه إلى (هبا) لمواجهته، ورغم إيمانه بقوة (هبا) وأنه ميت لا

محالة، فإن موقفه يأتي نتيجة لقناعاته بأن الموت في ساحة المعركة يبعث على الفخر والاعتزاز أكثر من البقاء في صمت وخنوع والموت موتاً مجانيا.

لقد عبّر الملك (عاد) عن رفضه ومقاومته بالصراخ والاحتجاج، ولم يسر لمواجهة (هبا) كما سار ابنه (شداد) الذي تحرك باتجاه (هبا) لمنازلته بقوة السيف نتيجة لحالة التحدي التي تبلورت في داخله، لا سيما بعد إحساسه بالتشاؤم والسأم من الواقع الذي يعيشه:

"مرثد: (يقترب من والده، إنه شاب وسيم ذكي قوي البنية) تريد أن تذهب إلى ارم رغم الموت الذي يربط لك في الطريق ؟ حسناً ؟، إننا لا نطالبك بأن تؤمن بـ (هبا) لكننا نطالبك بأن تؤمن بحياتك .. أهي شيء بخس إلى هذا الحد ؟ .

شداد: (بعطف) يا بني العزيز! يا مرثد! لقد سئمت! هذا كل ما في الأمر، غداً، حين تكبر، ستعرف ماذا تعني كلمة السأم هذه ..

مرثد: (بشجاعة وثقة) أنت متشائم يا والدي .. متشائم، وهذا يعود إلى الأيام المضنية التي حبست فيها نفسك ..

شداد: هذا الكلام قديم قدم الكذب نفسه، ألست ترى أن التشاؤم هو الشجاعة ؟ ألست ترى أن التفاؤل هو كذب وهروب وجبن ؟ أنت تعرف أن الحياة قميئة وسيئة، فلماذا تواصل الأمل بها ؟ أنت تعرف أن الجنة التي يعدك بها (هبا) ليست جديرة بكل هذا العذاب (يشير إلى النافذة) أنا أعطيك جنة تراها بعينيك" (كنفاني، ١٩٧٨، ص ٦٨-٦٩)، وإذا كان الخلاف بين (هبا) و(عاد) يقوم على رفض سقاية الإله، فإن الخلاف بين (هبا) و(شداد) يقوم بسبب السيادة على (إرم)، وهذا البطل قد بدأ يتكون لديه وعي أيديولوجي يلزمه بالعمل على تخليص (إرم) من سلطة (هبا)، لكنه لم ينجح في ذلك حيث تهدمت (إرم) كما لو أحرقتها الصاعقة. أما الحفيد (مرثد) فلم يختر طريقه بعد، وعلى الأغلب أنه سيبدأ بوعي أفضل من سابقيه، إذ سيختار الخيار النضالي الثوري، وقد أراد المؤلف من خلال اختياره لشخصية (مرثد) أن يؤكد استمرارية المقاومة من خلال الأجيال المتعاقبة.

إن (مرثد) يرى أن والده قد ربح المعركة حيا لأنه نفذ إرادته وقاتل (هبا) ودمر جنته، لذلك فهو يثني على حكمته وشجاعته وخياره في المقاومة، بل ويؤكد أنه سيجعل من المملكة التي سيتولى حكمها جنة، وهو بذلك كأنما يتتبع خطى والده، وهذا الموقف يثير (الأم) التي تبقى الشاهد الوحيد على صراع الأبطال مع الإله (هبا)، وتبقى سياستها هي رفض مبدأ المقاومة لأنها لا تجدي، فكل من يقاوم (هبا) نهايته الموت:

"مرثد: ...، إنني أريد أن أصنع جنتي...

الأم: (تقف وتتجه إليه بتوسل) ولكن لماذا يا بني ؟ لماذا هذا السعي إلى الدمار ؟ لماذا هذا السعي إلى الموت.

مرثد: حين كان أبي واقفا هنا يحكي لنا عن جنته كنت أقول لنفسي أن جنة (هبا) لا بد أن تكون أروع، وإذا كانت أروع، فمن الطبيعي أن يتركه يكتشف ذلك بنفسه، يتركه يرى كم هي سخيفة الجنة التي يبنيها الإنسان أمام الجنة التي بناها (هبا) .. ولكنه لم يتركه يكتشف ذلك ... لم يتركه .. لماذا ؟.

الأم: (دون وعي) لماذا ؟.

مرثد: لأنه لا توجد ثمة جنة .. وإذا كانت هناك واحدة فهي لن تعطي التعويض الجدير بعذاب الحياة .. لقد خاف (هبا) أن يكتشف (شداد) ذلك !

الأم: إنك تتجه في نفس الطريق .. تبدأ من بدايته التي شادها أبوك، كلا .. البداية التي شادها جدك نفسه" (كنفاني، ١٩٧٨، ص ٨١-٨٢).

ومثلما تنمو فكرة مجابهة الإله (هبا) في داخل (شداد) – من قبل – كما تنمو شجرة الزيتون التي هي رمز للعطاء والديمومة، عادت هذه الفكرة لتنمو عند (مرثد) أيضاً، الذي يحسد (الأم) على الإطمئنان والقناعة اللتين تعيش فيهما، فهي تؤمن بقوة وسطوة (هبا) وترى أن كل من يفكر بمجابهته، إنما يلقي نفسه في طريق الهلاك الأبدي، تقول (الأم) مخاطبة (مرثد):

"الأم: إنني أشهد البداية دائماً، وأعيش لأشهد النهاية ودائماً ينتصر (هبا)، ودائماً تنهزمون ...، إنكم تخسرون دائماً لأنكم تبدؤون، دائماً، من البداية... أنكم تعطون (هبا) – بملء إرادتكم - حياته وقوته وسلطانه، وتحسبون أن ذلك جدير بإعطائكم فرصة بناء جناتكم على الأرض... دون أن تعرفوا بأنكم إنما تحكمون على هذه الجنات بالدمار" (كنفاني، ١٩٧٨، ص ٨٣-٨٤).

إن الموت الذي يختاره الأبطال هنا هو دفاع عن الكرامة والإنسانية، وكلما مات بطل ولد بطل مقاوم جديد، وليس هذا فقط، بل أن (شداد) يولد ولادة أخرى في عالم الأموات، وهو عالم من صنع خيال الكاتب. وهناك يلتقي برجلين يجلس كل منهما في مقعده، بينما يجلس (شداد) بتراخ في مقعد آخر، مرتدياً ملابسه التي شوهد بها في بداية المسرحية، وقد ظهرت عتيقة ومتعبة، كما أنه لا يحمل سيفه لكونه تركه في عالم الأحياء بعد صراعه مع (هبا)، وتلازم صفة المقاومة شخصية (شداد) في عالم الأموات، فهو لا يقاوم وهو حي فقط وإنما يقاوم أيضاً وهو ميت، وهذه الفكرة تتطابق مع معتقد في الفكر الصهيوني، يرى في أن روح الإنسان الفلسطيني المقاوم تبقى تقاوم حتى بعد موته، ومما يدلل على هذه الفكرة هو موقف (شداد) من (هبا) حينما يظهر إليه في عالم الأموات.

إن (شداد) يجدّ في طلب الموت لكنه لم يرد الوصول إليه تماما، وكان كل أمله أن ينازل (هبا) ولم يكن يتصور بأن (هبا) سيسلط عليه كل قواه، وينفرد به بكل الأسلحة التي لم يتوقعها، لينتهي الأمر به إلى أن يصبح رماداً نتيجة لتأثير عاصفة الصوت التي اقتحمها وهو يبحث عن (هبا)، فهو يشكل مع (عاد) ضحيتين لإله تقليدي يمارس عليهما كل ممارسات الإذلال والتعسف، فكلاهما "فاعل، رافض، ومأساته أقرب إلى مأساة البطل الإغريقي الذي يرضى بالفاجعة ثمناً لإرادته الواعية" (جبرا، ص١٥)، إلا أن درجة مسير كل منهما نحو الموت تتفاوت

تفاوتاً ملحوظاً نتيجة للاستعداد النفسي ولطبيعة التكوين الأيديولوجي عند كل منهما، ويدخل (هبا) إلى عالم الأموات بصورة مغايرة للصورة التي ظهر عليها (شداد)، إذ يبدو جذاباً قوي الملامح طويل القامة غزير الشعر، وهذا إن دل على شئ فإنما يوحي بالانتصار الذي لازم (هبا)، وبالهزيمة التي لازمت الشخصيات الأخرى التي تقاومه، و(هبا) يقر بأن المرء حينما يموت إنما تموت أيضاً كل الأشياء المقترنة به، وفي ضوء ذلك فهو يبرر النهاية المأساوية التي انتهت إليها مدينة (إرم)، ويرى (هبا) أن في موت الآخرين وفي إلغاء وجودهم حياة له، لذلك فهو لم يكن رحيماً في نزاله مع كل من (عاد) و(شداد):

"هبا: أنتم تبدأ حياتكم بالولادة وتنتهي بالموت.. أما أنا فتبدأ حياتي بالموت، وتنتهي بالولادة.

شداد: لقد خلقك الموت.

هبا: لقد خلقت نفسي قدراً حين كان الناس عاجزين عن صنع أقدارهم ..

شداد: ولكنني حاولت أن أصنع قدري بنفسي .. فلماذا لم تتركني ؟.

هبا: كيف صنعت قدرك ؟ بأن حققت للناس الأسطورة التي تلهب حياتهم بالأمل والجدوى؟ إنهم يفضلون الإتكاء علي فذلك أدعى إلى راحتهم" (كنفاني، ١٩٧٨، ص ١١٠).

وبذلك فإن (هبا) يحاول أن يجعل من وجود الشخصيات وجوداً عبثياً، فلا يمكن لها أن تستقل بقراراتها، بل تبقى محكومة للمسار الذي يحدده هو لها، وهذا الواقع يتضح في المأزق الذي يلقي شداد حينما يقترح عليه أن يأخذ كرة كبيرة من المطّاط حيث يواظب على قذفها إلى الحائط كي ترتد إليه من جديد مثلها في ذلك مثل صخرة سيزيف التي تناولها الأديب العبثي الفرنسي ألبير كامو في مقالته الفلسفية (أسطورة سيزيف) عام ١٩٤٢م، حيث استحضر شخصية سيزيف من الميثولوجيا الاغريقية، وقدمها لتعبر عن عبثية حياة الانسان، فكان قدرها أن تحمل صخرة إلى أعلى قمة جبل و ما أن تفعل حتى تتدحرج الصخرة إلى الأسفل فيعود سيزيف ويحملها من جديد ويستمر الفعل إلى ما لانهاية، وهكذا فإن قذف كرة المطاط المتواصلة هو فعل عبثي من شأنه أن يلهي شداد عن محاولاته في اقتحام الباب، الذي يظل حائلا دون عودته إلى الحياة، فيعلن موقفه من الباب قائلا: "لسوف أنهد على الباب حتى أحطمه أو يحطمني .. ولسوف ينهدون هم عليه من الخارج .. هم الأحياء، مرثد وابن مرثد وحفيد مرثد، ولسوف نجعله يشف بين أكتافنا حتى يذوب" (كنفاني، ١٩٧٨، ص ١١٩).

نلاحظ مما سبق سيطرة روح الأسطورة على مسرحية (الباب)، وظهورها على ملامح الأبطال الأسطورية من شجاعة وتحد وإمكانات عالية، فالبطل الأسطوري له صفات خارقة، إذ يحاول الوصول إلى مصاف الآلهة ولكن صفاته الإنسانية تشده إلى ما هو أرضي، وهناك بعض التشابه بين النماذج الأسطورية وبين أنموذج البطل الثوري من حيث دفاعهما عن المبادئ النبيلة حتى الاستشهاد من أجلها و البطل في مسرحية (الباب) يرى أن الموت قدريا وليس حتميا، "وطوال شعوره بأنه مهدد يظل ملاحقا بدافع الموت الذي غايته الانعتاق. المهم اجتياز البداية،

فبعد أن اكتشف المنفى بالموت، (...)، كان عليه أن يحقق نفسه باسترجاعها من أيدي الأقوى "الإله هبا" أيضا بالموت " (القاسم، ١٩٧٨، ص٥٧)، لا سيما أن المنفى يمثل لهذا البطل موتا حقيقيا في قيمه ومبادئه وأخلاقه، ليظهر البطل بذلك بصورة البطل الذي لا يريد أن يموت يائساً مهزوماً، وإنما بصورة الذي يجدّ في طلب الموت، رغم أنه لا يريده، ولكن يبقى مسيره باتجاه الموت مسير البطل المقاوم الذي يتسم بسمات التضحية والشجاعة.

توظيف التراث في مسرحية لكع بن لكع لإميل حبيبي

يعد (إميل حبيبي) من أهم أعلام الأدب الفلسطيني، فهو لا يتوقف في كتاباته الأدبية عند جنس أدبي معين، أنما تتنوع نتاجاته بين الرواية والقصة القصيرة والمسرح وكتابة المقالة، ومنذ أن قدم عمله الإبداعي الأول (سداسية الأيام الستة) عقب عدوان حزيران / يونيو عام ١٩٦٧م، أخذ على عاتقه عرض أبعاد المأساة الفلسطينية ليؤكد من خلال مواقفه أنه ابناً باراً لوطنه ولشعبه العربي الفلسطيني، وبالنظر في منجزات (حبيبي) الروائية والقصصية فإننا نجد أنه قد شكل تياراً حيوياً ومتجدداً في الرواية الفلسطينية والعربية على حد سواء، إلا أن ما يهمنا هنا هو الحديث عن (حبيبي) بوصفه كاتباً مسرحياً، وإن كانت نتاجاته في هذا الصدد ضئيلة إذا ما قيست بنتاجاته في الأجناس الأدبية الأخرى، فهو لم يصدر له سوى نصين مسرحيين هما: (لكع بن لكع) عام ١٩٨٠م، ومونودراما (أم الروبابيكيا – هند الباقية في وادي النسناس) عام ١٩٩٢م.

توصف مسرحية (لكع بن لكع) بأنها مسرحية تجريبية، حيث رأى فيها (حبيبي) أنها حكاية تراثية قدمت من خلال ثلاث جلسات أمام صندوق العجب، وهذا الفن من الظواهر المسرحية العربية وهو يشبه فن السينما من حيث إنه يقدم صورا ملونة يتابعها الكبار والصغارعبر فتحات زجاجية، ويتولى صاحب الصندوق مهمة الشرح والتعليق على الصور المعروضة لتنمية خيال المتفرج ومساعدته على الاندماج بالعرض و جاء عنوان الجلسة الأولى (مجنونة بدر)، والثانية بعنوان (بدر)، أما الثالثة والأخيرة فجاءت تحت عنوان (المهرج)، ولم يغب عن النص توظيف المؤلف لفن الحكواتي والشعر الشعبي الذي يعد سجلا مريرا للأحداث، ومنذ البداية يعلن (حبيبي) أن الفرجة على صندوق العجب ستكون برغيف فوق طبق طرعاني في مكان هو لا مسرح، وأمام جمهور هو من أهل الحارة يجتمعون لقضاء أمسية أسطورية مع صندوق العجب، بينما يكون أصحاب الأمسية قد انتدبوا صبياً وصبية يقفان أمام باب القاعة وهما يحملان طبقاً من ورق النخيل كالذي كانت تحمله جدتنا تجدله وتصف عليه أقراص العجين فنحمله نحن، أحفادها، إلى الفرن القريب ويكونون قد جاؤوا بهذا الطبق، شرطاً، من قرية طرعاني الجليلية القائمة على عهد هذه الأطباق حتى يومنا هذا متحدية الاستيطان الذي يطبق عليها من كل جانب (حبيبي، ١٩٨٠م، ص٩)، وبذلك فإن (حبيبي) يؤسس ومنذ البداية ومن خلال اتكائه على التراث موقفه النقدي للواقع الذي فرضه الاحتلال الصهيوني.

ومنذ دخول المهرج بعربته وصندوقه المزركش تبدأ الحكاية الشعبية المسرحية، بينما أهل الحارة يجتمعون حوله وقد أطبق عليهم الصمت إيذاناً باستعدادهم لبدء الفرجة، حيث يبدأ المهرج بالانشاد:

"قم تفرج يا سلام على شيء كان وما كان

شوف بوزيد الهلالي قاعد يبعزق بأموالي.

شوف ذياب بن غانم، غانم إيش وهو نايم؟.

شوف تغريبة بني هلال. صار الحال بقدر الحال

قم تفرج يا سلام على عجايب الزمان

صندوق العجب!.

صندوق الدنيا!

تعالوا وتفرجوا على ما كان وعلى ما هو كائن. شيء كان وشيء يرفض أن يصبح في خبر كان" (حبيبي، ١٩٨٠، ص ١١-١٢).

ويظل المهرج يحدث أهل الحارة عن حكاياته لا سيما تلك التي كان يحكيها للصغار، كحكاياته عن العقبان والنسور وفرسان الصعاليك وبساط الريح، وكل تلك الحكايات تقدم مقابل رغيف من الخبز، فإذا عز الرغيف فبنصفه أو بربعه، ثم يتوقف المهرج عن الكلام وينتصب أمام جمهور النظارة بلا حراك حتى يصبح كتمثال جامد، وهنا ينطلق صوت الشيخ أمام وهو ينشد أبياتاً من قصيدة توفيق زياد (أناديكم)، وما أن يتلاشى صوت الشيخ إمام حتى تعود الحياة إلى تمثال المهرج الذي يطلق نداءاته: "أناديكم، أناديكم! تعال يا بدر. تعالي يا بدور! كأننا يا بدر لا رحنا ولا جينا" (حبيبي، ١٩٨٠، ص ١٤)، وهنا تنتصب من بين الجمهور امرأة وقور في ثياب خريفية، حيث ترد على المهرج قائلة: "لا! لا! بل رحنا وجينا. ولكن بدراً لم يعد! " (حبيبي، ١٩٨٠، ص ١٥).

وفي الوقت الذي يسأل فيه (المهرج) عن الغائبين، تخبره (بدور) أن غياهب الغياب قد لفت كلاً من (بدر وبدران وبدرية وبيدر)، وكلهم يرمزون إلى أبناء فلسطين:

"المهرج: وبدران، يا بدور؟ أين بدران؟

بدور: غرق في النهر!.

المهرج: أي نهر؟

بدور: أي نهر؟ من المحيط إلى الخليج.

المهرج: وبدرية؟.

بدور: باعها الأمير في سوق النخاسين.

المهرج: أي أمير؟.

بدور: أي أمير. من المحيط إلى الخليج.

المهرج: وبيدر؟

بدور: افتقدته في البيادر ...

المهرج: أية بيادر؟.

بدور: حين تسيج البيادر كل البيادر بيادر!" (حبيبي، ١٩٨٠، ص ٢٢).

هكذا فإن النص لا يغب عنه الحس النقدي للواقع العربي المتخاذل والذي أسهم في ترسيخ معاناة الإنسان الفلسطيني ومأساته، حتى بات الفلسطيني متناثراً، وهو في تشتته يعيش غريباً عن هذا العالم.إن (حبيبي) يوظف في هذا النص قصائد لـ (توفيق زياد وأرغون ولوركا) وغيرهم، إذ أن الخط الثوري لهؤلاء الشعراء يتوافق مع ما يريد (حبيبي) تقديمه من خلال هذا النص، ثم أنه يوظف الأغاني والمواويل الشعبية الفلسطينية معمقاً بذلك محلية الأحداث وارتباطها بالتراث الفلسطيني، لتشكل بذلك سجلاً مريراً ساخراً للأحداث وملابساتها، تلخص من خلاله حقيقة المأساة بمفردات تبعث على الحزن والتأمل، ومن أمثلة ذلك الصوت الذي ينطلق على مسمع (المهرج) كأنه الآهة في الليل الكظيم، إنه ينطلق مردداً هذه الكلمات على نغم الموال البغدادي (الابراهيمي):

"أصبر على الضيم لو جار الزمان وحكم

فالنذل، يا ناس، على سبع البراري حكم

والباز قدره وطي والبوم ساد وحكم

ناديت: يا أهل الحمية اليوم قدري ضاع

الفاينة تنقبل والصالحة تنضاع!

ناديت: يا أهل البيت هالحين حقي ضاع

قوموا انظروا واعدلوا واجروا عليّ الحكم" (حبيبي، ١٩٨٠م، ص ٢٦).

وفي الجلسة الثانية التي جاءت أمام صندوق العجب وتحت عنوان (بدر) يبدأ المؤلف وانطلاقاً من مشهد (فلافل! فلافل) بالحديث عن مدينة الناصرة الفلسطينية، حيث يتطرق فيما بعد إلى (بني تغلب) الذين أقاموا، كما تناقل الرواة، في مرج بن عامر، وورد ذكرهم في الحكاية الشعبية المعروفة (قصة الزير سالم أبي ليلى المهلهل الكبير)، ثم يتعرض (حبيبي) إلى (عكا) و (يافا) وما اعتراهما من تحول بعد سيطرة الاحتلال عليها.

إن (المهرج) في جلسته الثانية يريد من المستمعين أن يضحكوا، لأنه يرى أن الضحك من شأنه أن يطلق اللسان، فليضحكوا قبل أن يصدر المحتل قانوناً يحظر عليهم من خلاله ماء البحر والضحك، وبدخول شخصية (ست الحسن) على حمارها، يبدأ حوار جديد بين (المهرج) وبينها،

يحمل في ثناياه أفكاراً تتعلق بهوية الأرض والإنسان الفلسطيني، وتصل الأمور بينهما إلى أن تنفجر (ست الحسن)، بينما يقف (المهرج) مستغربا لذلك، وتقفز فوق ظهر حمارها تشرع في يدها عصاها، وتشن الغارة على (المهرج) وهي ترغي وتزبد وتنشد:

"حماري كان دلال المنايا

وخاض غمارها وشرى وباعها

وسيفي كان في الهيجا طبيباً

يداوي رأس من يشكو الصداعا"

وتنحر المهرج بعصاها وهي تصيح:

"الفاشوش! الفاشوش!

يا لثارات العروش!

رؤوسهم داويتها وأعجازهم ثبتها على العروش.

سيف . فليشرع.

الآن، الآن وليس غداً

أجراس العودة فلتقرع!

يا لثارات بحر البلطيق! يا لثارات الرومان والإغريق!. انهق،

يا حماري، فقد حم النهيق!

وتحول عصاها نحو الحمار نفسه. تارة تهمز في مؤخرته وتارة تضربه على رأسه حتى يشرع في النهيق الحقيقي. فتعود إلى شن الغارة على المهرج بمزيد من الحماس وهي تصيح متفائلة:

"لقد نهق! متحمس! سعيد! فيتحاشاها المهرج ويراوغها وهو يستعطفها أن تترفق بالحمار ويقول:

"ترفقي بالحمار! الحمار حمارك! الحمار ينهق من شدة الوجع!" فتجيبه، وهي تصول وتجول:

"تموت الحمير ويحيى الوطن! تموت الحمير ويحيى الإسطبل! تموت الحمير وتحيى الزريبة! تموت الحمير وتحيى الزريبة!" (حبيبي، ١٩٨٠، ص ٦٦)، وتغيب عن المكان وهي تردد هذا الشعار المثير حتى يتلاشى صوتها، بينما الحضور بين معجب ولائم، ومصفق وواجم، وهنا يعود (المهرج) وهو يصلح هندامه ليلقي أبياتاً لشاعر عربي ببعض التصرف:

" كلنا في الهم شرق.

كلنا في الصبر شرق

كلنا في الصبر حمار.

عاش كما عاش آباء لهم سلفوا

وأورثوا الدين تقليداً كما وجدوا

فما يراعون ما قالوا وما سمعوا

ولا يبالون – من غيّ – لمن سجدوا" (حبيبي، ١٩٨٠، ص ٦٧).

إن (بدور) تعيش المأساة منذ بدايتها بكل ما فيها من أهوال ومصاعب، لتشكل بذلك مثالاً حياً لكل امرأة فلسطينية نكبت باحتلال وطنها وبفراق الأحبة، وهي بذلك لا تتوقف عند سرد الحقائق المرتبطة بالواقع المرير، وإنما تتجه إلى التحريض من أجل هذا الواقع الذي يقف (المهرج) منه موقفاً رافضاً أيضاً، بل يتعدى ذلك إلى الحديث عن المؤامرة في إطارها العالمي، تحت مسميات زائفة ترتبط بما يروّج له الاستعمار العالمي، وانسجاما مع ذلك فإن المؤلف يظهر شخصية (السيّاف) ضمن مظهر لا يتطابق مع دورها كما ورد في الموروث الشعبي، حيث يكون السيّاف، الخريج الجامعي، بلباس السهرة الأوروبي الرسمي الأسود وقبعة سوداء مربعة الأطراف يعتمرها فوق رأسه، وأما الحذاء فأسود شديد اللمعان، وحتى يدلل المؤلف على الجانب الدموي في شخصية (السيّاف) فقد أظهره وهو يلاعب سيفه بيد، ويفرش على الأرض، باليد الأخرى، النطع المخضب بالدماء، وفي أحد المشاهد يظهر مدى الحقد الذي يعتمل في صدر (السيّاف) تجاه (الشاب) الذي يمثل شعباً بأسره، والمتسلح بالعلم والإيمان وبمقولات تردد صداها عبر التاريخ:

"السيّاف: اسمك؟

الشاب: ربيع.

السيّاف: اسمك الذي ولدت به؟

الشاب: ولدت بلا اسم.

السيّاف: اسمك الحركي؟

الشاب: شعب

السيّاف: اسمك كلب! (...). بيدي أن أركعك (...)، أقتلع أظافرك.

الشاب: قد فعلت ..

السيّاف: لنتفاوض.

الشاب: النطع ليس للمفاوضة. سيّاف ومسيّف.

السيّاف: هل من بديل؟

الشاب: اطو النطع واغمد السيف!

السيّاف: وسيفي؟

الشاب: نصكه محراثاً.

السيّاف: ودبابتي؟

الشاب: نرجعها تركتوراً

السيّاف: وطائرتي؟

الشاب: نرش بها المبيدات.

السيّاف: وأمريكي؟

الشاب: ننكحه سوية.

السيّاف: شيوعي!

الشاب: كيف استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً!

السيّاف: شيعي!

الشاب: عجبت لمن لا يجد القوت في بيته كيف لا يخرج إلى الناس شاهراً سيفه!

السيّاف: عميل!

الشاب: عامل! " (حبيبي، ١٩٨٠، ص ٨٦-٨٨).

ومما يبدو أن (الشاب) في صراعه مع (السيّاف) قد عبّر عن الجانب الحيوي والمشرق من الأمة العربية وأن أبناءها قد سخروا أنفسهم للبناء لا للهدم وهم دعاة خير وسلام لا دعاة حرب، لذلك ارتكز الشاب في موقفه الفكري على إرث تاريخي وحضاري جسده من خلال ردوده بأقوال مأثورة استوحاها من التراث العربي الإسلامي، فعبّر عن رفضه للعبودية من خلال قول مأثور لسيدنا (عمر بن الخطاب) رضي الله عنه، بينما جعل من إحدى مقولات سيدنا (علي بن أبي طالب) كرم الله وجه طريقاً من شأنه أن يخلص الإنسان الفلسطيني من مشكلة الجوع، إذ أن العبودية والجوع هما سمتان ملازمتان للإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال، ولم يغفل (حبيبي) في مسرحيته التعرض للتخاذل العربي، وتقصير الأنظمة تجاه ما اغتصب من الأراضي العربية بما فيها فلسطين، بل إن المؤلف يعيدنا لاغتصاب الأندلس حيث يحيلنا إلى ماضي الأمة وإلى حاضرها، فيعرض موقفه من ذلك بصيغ تهكمية ساخرة كما ورد في حوار (الجارية) مع

(شارب الدم) وهي تهم ضاحكة برفع ثوبه عن ساقيه بطرف مكنستها، بينما هو يشده إلى أسفل وهو يتمتم:"يستر على عرضك".

"الجارية: هل يستر؟

شارب الدم: يستر .. يستر ..

الجارية: فإذا هتكوا هذا الستر؟

شارب الدم: لا نعدم أستاراً أخرى!

غب الطلب!

سدّة ملآنة!

الجارية: هات يا سبع!

شارب الدم: الجليل قبل الجولان!

قلب الأسد: حصل ..

الجارية: فوق .. فوق ..!

شارب الدم: الجليل كالخليل!

قلب الأسد: حصل ..

الجارية: دي. دي. دي!

شارب الدم: لا نرضى بأقل من استعادة الأندلس!

الجارية: عليهم ..!

شارب الدم: قومية المعركة!

قلب الأسد: يا أماه ...." (حبيبي، ١٩٨٠، ص ١٠٠-١٠١).

وتستمر الفرجة المسرحية ضمن نظام من المشاركة العقلية والوجدانية عمقه الحديث المباشر للشخصيات – لاسيما شخصيتي (المهرج) و (بدور) – مع الجمهور، وقرع الطبول الذي يضخم دخيلة الأبطال وما يكتنف في دواخلهم من أحاسيس ومشاعر ضمن بناء مسرحي أقرب ما يكون إلى المذهب التعبيري، و شكلت شخصية (بدور) شخصية محورية في النص، حيث تقاسمت معظم المشاهد مع شخصية (المهرج)، وأظهرها (حبيبي) ضمن معاناة نفسية كبيرة عبرّت عنها من خلال ثورتها ورفضها للواقع المأساوي الذي فرضه الاحتلال، وتبقى (بدور) شاهدة على الألم والمعاناة حتى النهاية، لتسأل (المهرج) إذا كان هناك نور في آخر النفق المظلم، بينما (المهرج) يجيبها:

"المهرج: إذا لم نر الحاضر لا نستطيع أن نرى المستقبل.
إن أمراً واحداً يقلقني في هذا الأمر،
يا بدور.
وهو أن نقعد ننتظر الانفجار
قيام الساعة.....
فالذي يحتمل منتظراً ساعة الانفجار
يصبح الماضي البشع، في عينيه،
أمراً جميلاً.
فيحتمل الأسوأ منه.....
ها نحن نقترب من منتصف العقد الثاني
للاحتلال.
فلا عجب إن أضطرب صاحب الخطاب
أمام تعاظم المقاومة في وجه
القمع المتعاظم.
يبدي خوفه من أن يستيقظ
في صباح أحد الأيام.
فيهوله ما يرى في المرآة.
يقول: "نستيقظ في صباح أحد الأيام
وننظر في المرآة
فلا نعود قادرين على تحمل
الوجه القذر
والمثير للاشمئزاز
الذي يبحلق فينا" (حبيبي، ١٩٨٠، ص ١٥٤-١٥٥).

ويظل (المهرج) مصمماً على أن وجهه ووجه (بدور) وغيرهما من الفلسطينيين هو وجه مشرق، ولم يغفل أن هناك بصيصاً من النور والأمل سوف يتعاظم ويكبر نتيجة للتضحيات الكبيرة التي يقدمها أبناء الوطن.

وهكذا كان اشتغال كل من (كنفاني) و(حبيبي) على التراث عبر رؤى مختلفة، ومن خلال آليات متنوعة انطلاقا من قناعاتهم وخلفياتهم الإيديولوجية. وكل ذلك من أجل إثبات الذات العربية الفلسطينية، والدفاع عنها، والوقوف في وجه التغريب الحضاري والمسخ الثقافي والسياسي والاجتماعي، بهدف حماية التراث وذاكرته وثقافته وفنونه وحضارته، مراعيين التعامل معه بطريقة ناجعة لتوظيفه دراميا كأداة للتغيير والبناء والتأصيل واقتراح الحلول والجمع بين الجانب المادي والروحي والقيم الجمالية والدلالية لترسيخ الهوية العربية الفلسطينية.

نتائج الدراسة

١. التقى النص المسرحي الفلسطيني في توظيف التراث مع توجهات وتنظيرات رواد المسرح العربي، لاسيما من خلال محاولة ايجاد مسرح ذي هوية عربية يتخذ من الفرجة الشعبية ومعطيات الاحتفال أسسه وقوانينه، ويعمد إلى إحياء الأشكال المسرحية العربية.

٢. ارتبطت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي العربي عند المؤلف المسرحي الفلسطيني بالتراث، وبرز لديه ثنائية الأصالة والمعاصرة بوصفهما تحققان وحدة عضوية تعبر عن الرؤية المعاصرة للتراث والتعامل معه على أنه مادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته.

٣. جاء توظيف النص المسرحي الفلسطيني للتراث بطريقة فنية إيحائية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل, لترسيخ قيم متطورة بعيدة عن السطحية والابتذال.

٤. يوظف النص المسرحي الفلسطيني 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 نصي (الباب) و (لكع بن لكع)، ليشكل بذلك رافداً حيوياً لبلورة رؤيته الفلسفية بما يتوافق مع روح العصر وإشكالاته.

٥. تأسست عملية توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني من خلال الانفتاح على الآخر بوعي ونضج، ومحاولة الإفادة من كل منجزاته الإيجابية لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنساني منتمي لأرضه وهويته وقضيته، فجاءت قراءة الموروث قراءة نقدية هادفة أسهمت في تأسيس رؤية لمشكلات الواقع الملحة وسبل حلها.

٦. أفاد المؤلف المسرحي الفلسطيني من الدعوات التنظيرية المرتبطة بتوظيف التراث في المسرح العربي للبحث عن قالب مسرحي عربي أو سامر شعبي أو حكواتي أو احتفال أو فرجة مرتجلة، فذهب (كنفاني) إلى التاريخ الأسطوري لاستيحاء بطولاته وأمجاده، ليمثل

ذلك نوعا من المواجهة الضمنية، بينما ارتكز (حبيبي) على المصادر التراثية الشعبية والتاريخية مقدما شكلا مغايرا للمسرح الغربي بصيغته الأرسطية.

٧. استلهم المؤلف المسرحي الفلسطيني من التراث ما هو مناسب ومتوافق مع الأخلاق العربية الأصيلة، التي تضمن تلمس طريق هويتنا الثقافية، ووحدتنا الاجتماعية والسياسية، وإبراز البطولات والقيم المرتبطة بها، حيث أكد ضرورة أن ينطلق الكاتب المسرحي من الذات والهوية العربية ومن ماضي بلاده التاريخي والأدبي عند الكتابة للمسرح.

٨. من سياقات توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني استخدام الأمثلة والحكاية واللغة الشعبية في كتابة النص، وبناء الشخصيات واختيار أسمائها ضمن مرجعياتها التراثية الشعبية، واستخدام الألحان الشعبية الحزينة والأغاني الجنائزية، وخلط عناصر "الفرجة" البصرية بالطابع الشعبي، كما في مسرحية (لكع بن لكع).

٩. انطلق المؤلف المسرحي الفلسطيني في توظيفه للتراث في نصوصه المسرحية من قضايا وهموم الإنسان العربي عموما والفلسطيني خاصة، وأسس علاقته الجوهرية مع المكان الذي شكل قيمة تاريخية في الوجدان العربي.

التوصيات

يوصي الباحثان بضرورة دراسة توظيف التراث في العرض المسرحي الفلسطيني وذلك استكمالا للفائدة المرجوة من الموضوع.

المصادر والمراجع

- ابن زيدان، عبد الرحمن. (١٩٩٥). العلاقة بالأشكال العالمية في معالجة التراث والمسرح العربي. المعهد العالي للفن المسرحي. وزارة الثقافة. تونس.
- ابن منظور. (١٩٩٣). لسان اللسان. تهذيب لسان العرب. هذبه بعناية. ط١. المكتب الثقافي لتحقيق الكتب. (إشراف) عبد أحمد علي مهنا. الجزء الثاني. دار الكتب العلمية. بيروت.
- إدريس، يوسف. (١٩٧٤). نحو مسرح عربي. منشورات الوطن العربي. القاهرة.
- البسيوني، محمود. (١٩٨٠). أسرار الفن التشكيلي. عالم الكتب. القاهرة.
- الجابري، محمد عابد. (٢٠٠٠). إشكالية الفكر العربي المعاصر. ط ٤. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت.
- الجابري، محمد عابد. (١٩٨٣). نحن والتراث. ط ٢. دار الطليعة. بيروت.
- جدعان، فهمي. (١٩٨٥). نظرية التراث. ط ١. دار الشروق. بيروت.

- حبيبي، إميل. (١٩٨٠). حكاية مسرحية - لكع بن لكع – ثلاث جلسات أمام صندوق العجب. دار الفارابيم. بيروت.
- حنفي، حسن. (١٩٨٧). التراث والتجديد. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة.
- خورشيد، فاروق. (١٩٩٢). الموروث الشعبي. ط ١. دار الشروق. القاهرة.
- الخولي، سمحة. (١٩٩٦). التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة. المجلد ٢٥. العدد الأول. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.
- رحاحله، أحمد زهير. (٢٠٠٨). توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر. دار البيروني للنشر والتوزيع. عمان.
- رمضاني، مصطفى. (١٩٨٧). توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي. المجلد السابع عشر. العدد الرابع. وزارة الإعلام. الكويت. ص٧٦- ٩٢.
- زايد، علي عشري. (١٩٩٧). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي. القاهرة.
- السعافين، ابراهيم. (١٩٨١). أصول الدراما ونشأتها في فلسطين. مجلة فصول. المجلد الأول. العدد ٢. الهيئة العامة المصرية للكتاب. القاهرة. ١٨٣- ١٩٥.
- السعافين، إبراهيم. ١٩٩٢م. "الصراع العربي الصهيوني في المسرح في: الأدباء العرب في مواجهة التحديات". بحث مقدم إلى المؤتمر الثامن عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب. منشورات الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب. عمان .
- شكري، غالي. (١٩٧٣م). التراث والثورة. ط١. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت.
- صليحة، نهاد. (١٩٨٥م). المسرح بين الفن والفكر. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. والهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
- القاسم، أفنان. (١٩٧٨م). غسان كنفاني – البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من البطل المنفي إلى البطل الثوري. دار الحرية للطباعة. وزارة الثقافة والإعلام. بغداد.
- الكبيسي، طراد. (١٩٧٨م). التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث. وزارة الثقافة والفنون. بغداد.
- كنفاني، غسان. (١٩٧٨م). المسرحيات – مسرحية الباب. المجلد ٣. مؤسسة غسان كنفاني الثقافية. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت.
- الموسى، خليل. (١٩٩٩م). "بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة". مجلة الموقف الأدبي. العدد ٣٣٦. دمشق. ٥١- ٦٢.