حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٦ (عدد إبريل – يونيه ٢٠١٨)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

مظاهر السرد في مسرحيات غنام غنام
"نماذج منتخبة"

صبحة أحمد علقم*
هناء عمر خليل**

أستاذ مشارك/ قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة الزيتونة الأردنية
أستاذ مساعد/ قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة الإسراء

المستخلص

يهدف هذا البحث إلى تقصّي مظاهر السرد في خمسة نصوص مسرحية للكاتب المسرحي الأردني غنام غنام هي: "سأموت في المنفى"، و"صفير في الرأس"، و"الأبواب: الحبيب المجهول"، و"الجنرال إذ يعود فجأةً"، وطلقة واحدة تكفي".

وقد استدعى البحث، قبل الوقوف على تلك المظاهر، تقديم إطار نظري حول دلالة السرد، لغة واصطلاحاً، وحضور السرد في المسرح القديم، الذي عرفته الحضارات الشرقية، كالهندية والصينية، والغربية، كاليونانية والرومانية، حيث شكّل مهد التجارب المسرحية فيها، ثم في عصر النهضة، والمسرح الغربي المعاصر، ومسرح ما بعد الدراما، وفي المسرح العربي الذي استلهم تقاليد الحكي العربية القديمة من خلال تجارب عدد من المسرحيين العرب . وقد اعتمد البحث على مخطوطات مسرحية تم عرضها ، ولقيت حضورا جماهيريا لافتا ، مما يؤكد أن وراء العرض الجيد نص يستحق من الباحثين الدرس والتأمل الذي من شأنه أن يرقى بالنص المسرحي، ويعزز التوجه إلى كتابته ونشره .

الكلمات الدالة: (المسرح السردي، سأموت في المنفى، صفير في الرأس، الأبواب، الجنرال إذ يعود ، طلقة واحدة تكفي).

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٧.

أولاً: الإطار النظري

السرد لغةً

السّرد، حسب لسان العرب لابن منظور، "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً"(لسان العرب لابن منظور، مادة سَرَدَ)، وحسب المعجم الوسيط "مصدر سرَد، يسردُ. ومن معانيه "إخبار"، "رواية الحديث أو القصة"، "شيء سردٌ: متتابع. يقال: نجومٌ سردٌ"[١].

السرد اصطلاحاً

"السرد" (Narrative) مظهر تعبيري يشير إلى "الحديث أو الإخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية)"[٢]. والهدف الذي يسعى إلى بلوغه هو "الإفضاء بنوع معين من المعلومات مع وضعها بطريقة معينة". كما أنه "يمثّل نوعاً معيناً من المعرفة، فهو لا يعكس مرآوياً ما يحدث، إنه يكتشف ويخترع ما يمكن أن يحدث. "وعلى هذا فالسرد، يمكن أن يلقي الضوء على قدر فردي أو مصير جماعي، وعلى وحدة النفس، أو طبيعة الجماعة"[٣]. ويختلف "السرد" عن "السردية" (Narratology)، كما يختلف الشعر عن الشعرية (أو البويطيقا)، فالسردية "**تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروي ومروي له. ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد أن السردية هي: العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالةً**"[٤]. كما أن "السردية" تُعنى بدراسة السرد على مختلف أشكاله وأنواعه، كالسرد الروائي والقصصي، وسرديات التاريخ والصورة والشعر والسينما والمسرحية، وغير ذلك. وما دامت خطاباً يصف ويحلل خطابات أخرى من الدرجة الأولى، فإنها "خطاب من الدرجة الثانية، يسبقه دائماً فهم سردي، ينبع من الخيال الخلاّق" كما يقول بول ريكور[٥].

السرد في المسرح

على الرغم من أن الحوار في المسرح يُعدّ أسلوب التعبير الدرامي النموذجي، والصيغة الأكثر ملاءمة لتعبير الشخصية المسرحية، والأكثر مشابهة للواقع، والعنصر الأساسي الذي يميز المسرح عن بقية الأجناس التي تقوم أساساً على السرد مثل الملحمة والرواية، فإنه يندر وجود نص مسرحي يخلو من مظهر سردي ذي وظيفة إبلاغية، سواء كان بصيغة استرجاع حدث ما عن طريق الحكي، أو على شكل مناجاة (مونولوج)، أو حديث جانبي، أو تعليق، أو مخاطبة الجمهور... إلخ، لكن بعض النصوص تحتل فيها المظاهر السردية حيزاً كبيراً، في حين لا تحتل في نصوص أخرى إلاّ حيزاً ضئيلاً. ويعتمد النوع الأول على دور السارد، وهو ما يُعرف بـــ "المسرح السردي"، الذي حدده الباحث والمنظّر المسرحي الفرنسي باتريس بافيس، في كتابه "معجم المصطلحات المسرحية"، بأنه "**مسرح يستعمل أدوات سرديةً وليست دراميةً مثل: الروايات والأشعار ونصوص أخرى مختلفة لا تكون مبنيةً على أسس درامية. ويعتمد هذا المسرح على دور السارد**"[٦].

شكّل السرد أساساً انبثقت منه أنواع روائية مكتوبة شعراً ونثراً، وكل أشكال الأدب الشفاهي التي عرفتها الحضارات الإنسانية القديمة مثل: الملحمة والسيرة والرواية والحكاية، ومعظمها يقوم على وجود شخص يروي كالحكواتي والراوي والمحدّث واقوّال والمنشد والمدّاح [٧]. وعُرف السرد في المسرح القديم على نطاق واسع، بل لعله "**من**

أبرز المصادر التي استقى منها المسرح مادته"[٨]، فقد شكّل مهد التجارب المسرحية في حضارات الشرق كالهندية والصينية. ومما يذكر في هذا الخصوص أن تلك التجارب تعود بأصولها إلى رواية الملاحم، مثل الماهاباهاراتا والرامايانا. أما في الحضارة الإغريقية فكانت معظم نصوص أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس وأرستوفانيس وغيرهم مستلهمة من ملحمتي هوميروس الشهيرتين "الإلياذة" و"الأوديسة". وقد لجأ هؤلاء الكتّاب إلى الصيغة السردية في الكثير من المشاهد كضرورة درامية عملية، أو كحل لما تتطلبه القواعد المسرحية الصارمة من تكثيف لزمن الحدث، والالتزام بوحدة المكان فيه. لذلك جرى التعامل مع وجود السرد في العمل المسرحي كعرف من الأعراف المسرحية[٩]. وكان "**يلبي ضرورةً دراميةً تكمن في تعريف القارئ أو المُشاهد بما كان يجري قبل بداية المسرحية، ولذلك كانت المقدّمة في المسرحيات الكلاسيكية تحتوي دائماً على سرد يأتي ضمن مونولوج، أو ضمن حوار بين شخصيتين احداهما تجهل ما تعرفه الشخصية الأخرى وترويه لها. وقد ارتبط السرد عادةً بالشخصية الثانوية (الرسول أو كاتم الأسرار)**"[١٠]. وميّز أرسطو بين محاكاة الحدث بالفعل ومحاكاة الحدث بالرواية عنه، أي أنه فصل بين التمثيل كعرض للحدث على أنه يحدث هنا/ الآن، وبين السرد كاسترجاع لحدث من الماضي عن طريق روايته في الحاضر.

وتأثر الكتّاب الرومان، مثل ميناندر وبلاوتس بتلك النصوص، بحكم الامتداد الحضاري بينهم وبين الكتّاب الإغريق، وأعادوا كتابتها بما يتوافق وطبيعة الثقافة الرومانية. وكان من الطبيعي أن تتضمن نصوصهم مظاهر سردية شبيهة بالمظاهر السردية التي تضمنتها نصوص أسلافهم الإغريق. واستمر حضور السرد في مسرح القرون الوسطى، بصيغ متباينة، مركزاً على القدّاس والتراتيل، وتناول حياة القديسين، وقصص ميلاد المسيح[١١]. أما في عصر النهضة فقد "**خضع استخدامه لشروط محددة مثل تلك التي وضعها الناقد الفرنسي الأب دوبينياك في القرن السابع عشر، حيث عد أن السرد يمكن أن يكون طويلاً في المقدمة وقصيراً خلال مجرى الحبكة وفي الخاتمة، وأنه يجب أن يكون مبرّراً لكي لا يكسر منطقية الحدث**"[١٢].

في المسرح الغربي المعاصر بدأت العودة إلى فنون السرد مع بيسكاتور وبريخت وغيرهما، بعد الموقف المناهض لاتجاه مظاهر السرد القصصي الذي لازم الاتجاهات الواقعية الطبيعة. وأخذت استراتيجيات الحكي المتجذرة في الثقافات الفرجوية الأفريقية والأسيوية، بما فيها العربية، تغزو، في أعقاب رحلة المسرح الغربي صوب الشرق، أعمال المخرجين التجريبيين العالميين: الأمريكي روبرت ويلسون، والبريطاني بيتر بروك، والفرنسية آريان منوشكين، وآخرين[١٣]، وذلك لأن المسرح الشرقي لم يعرف التمييز بين الحوار والسرد، حيث ظل السرد هو الأساس والحوار فيه يأتي ضمنه. "**وقد استفاد بريخت من القالب السردي ليُدخل على مسرحيّاته عناصر التغريب، التي تشكّل قطعاً في استمرارية الحدث، وتُكسِّر الإيهام... وتؤدي إلى تفكيك المضمون عبر شكل أغنية أو توجّه إلى الجمهور أو معلومة مكتوبة على لافتات**"[١٤].

صار استخدام السرد خياراً واعياً في الفترة التي تلاشت فيها الحدود بين الأنواع المسرحية، وغابت القواعد التي تحدّد ما هو مقبول وما هو مرفوض في المسرح، وتداخل التمثيل كعرض للحدث في لحظة حضوره مع السرد بوصفه استرجاعاً لحدث انقضى، وبذلك تمّ تخطي نظرية أرسطو التي أشرنا إليها، حيث أصبح بإمكان الشخصية المسرحية أن تمزج بين تجسيد (أداء) الحدث وروايته، أو الانتقال من "هنا" إلى "هناك" أو العكس.

وبات هذا الخيار أحد أبرز ملامح مسرح ما بعد الدراما، حيث يعدّ مبدأ الحكي من أهم مرتكزاته، ذلك أن "المسرح أصبح بؤرة للفعل السردي" كما يقول الباحث والناقد المسرحي الألماني هانز- تيز ليمان، فالأعمال التي تقدم تأملاً عمومياً حول قضايا معينة، بدلاً من الفعل الدرامي تؤكد وجود مشهد مسرحي ما بعد درامي. من هنا، تعدّ مظاهر التسريد الحكائي من أهم مكونات الأسلوب ما بعد الدرامي(١٥).

نخلص من ذلك إلى "**أن المنعطف السردي، كخيار ما بعد درامي، أمسى رهاناً مغرياً من منظور الباحثين والمسرحيين في المسرح اليوم، بما يشرعه من تخصيب للفرجة، وتوسيع أفقها بأسئلة متصلة بشعرية السرد وهي تواكب على امتداد عقود المنجز السردي، سواء في الغرب أو عندنا**"(١٦).

السرد في المسرح العربي

برزت الحاجة، في المسرح العربي، إلى استحضار تقاليد الحكي العربية القديمة بهدف ابتكار أشكال مسرحية جديدة ضمن منظومة المسرح المحكي، فلجأ إلى القالب السردي، لاسيما أن القص يشكّل جزءاً من الذائقة العامة، ومن التراث الشفوي في العالم العربي، ومن أشكال فرجة يقوم أغلبها على القص والسرد (الحكواتي والراوي والسامر). وأصبح المسرحي العربي، ابتداءً من منتصف القرن العشرين، يستشرف رحابة السفر في المتون السردية القديمة، والسرود الشفهية. وأدى هذا الأفق إلى إنتاج هجنة مسرحية من جراء تناسج ثقافات فرجوية متنوعة(١٧). ومن بين المسرحيين العرب الذين استثمروا تقاليد الحكي العربية القديمة:

١- الكاتب المسرحي التونسي عزالدين المدني. اعتمد مفهوم الاستطراد بوصفه خاصية جمالية مكنته من اقتراح شكل مسرحي يجمع بين القديم والجديد، كما في مسرحياته "ديوان الزنج"، "ثورة صاحب الحمار"، و"على البحر الوافر"، و"التربيع والتدوير"، و"تعازي فاطمية"، و"الفرس". وقد أسعفه ذلك في تحقيق الوصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، انطلاقاً من رؤية ملحمية بريختية بامتياز (١٨).

٢- المسرحي المغربي الطيب الصديقي. انخرط- عن وعي- في هذه الدينامية، مدشناً مسار العودة إلى فنون الحكي التراثية بمسرحيات نالت شهرةً واسعة مثل: "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"، و"مقامات بديع الزمان الهمداني"، و"أبو حيان التوحيدي" و"الفيل والسراويل". كما "**استشرف الصديقي أفقاً مشرعاً على المصالحة مع الوجدان الفرجوي المغربي من خلال التركيز على مسرحة نصوص حكائية، وشعرية تراثية مؤطرة في بنية الحلقة بوصفها وعاء لـ'قصصية معممة'، وبؤرة لتعايش ثقافات فرجوية مختلفة**"(١٩).

٣- المسرحي الجزائري عبد القادر علولة. اتخذ المنحى نفسه في مسرحياته: "القوّال"، و"اللثام"، و"الأجواد"، و"التفاح"؛ صارفاً كل طاقته الإبداعية في العقد الأخير من حياته لتطوير منهج مسرحي مستمد من التقنيات السردية للحلقة والقوّال الجزائري(٢٠).

٤- الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس. كشفت التحولات التي عرفتها تجربته أن نصوصه الأخيرة: "الأيام المخمورة، و"يوم من زماننا"، و"منمنمات تاريخية" اعتمدت على أشكال متنوعة من السرد، بحيث لم يعد مجرد عنصر خارجي عن الحدث عبر راوٍ أو حكواتي، بل أصبح جزءاً من عمل الشخصية، أو حوارها، أو تعبيرها عن نفسها. وثمة مستويات عديدة من السرد في هذه النصوص (٢١).

ثمة دعوات عديدة اليوم يطرحها بعض المسرحيين العرب لإعادة ظاهرة الحكي أو السرد إلى المسرح العربي انطلاقاً من أن الزّمن الرّاهن يشهد ازدهاراً لم يسبق له مثيل للعروض ذات الطابع السردي في أنحاء العالم جميعها.

ثانياً: القراءة التطبيقية

الكاتب المسرحي غنام غنام أحد المسرحيين العرب المعاصرين الذين تضمنت نصوصهم المسرحية مظاهر سردية مختلفة كالحكي عبر استرجاع وقائع وأحداث ماضية، أو بصيغ استباقية، أو المناجاة، أو البوح والاعتراف، وغير ذلك من الأشكال والأساليب. وقد اختارت الباحثة عينة للتحليل خمسة نصوص له هي: "سأموت في المنفى" و"صفير في الرأس"، "الأبواب: الحبيب المجهول"، و"الجنرال إذ يعود فجأةً"، وطلقة واحدة تكفي"، والوقوف على مظاهر السرد فيها.

١- سأموت في المنفى

يبدو نص "سأموت في المنفى" أقرب إلى المونودراما، لكنه ليس مونودراما، بمعنى دراما الشخصية الواحدة، لوجود شخصيات وأصوات عديدة فيه يؤديها ممثل واحد، بل هو من نوع ما يُعرف بـــ"مسرحية المؤدي الواحد".

يضطلع غنام غنام في هذا النص بثلاث وظائف: فهو الكاتب والراوي والشخصية (أو البطل)، وكل ما يسرده ويؤديه إنما من منظوره أو وجهة نظره، عالماً بكل شيء عن الشخصيات التي تتخلل الأحداث، مثل كاتب السيرة الذاتية. ولذلك يمكن أن نصطلح على هذه التجربة بـــ "السيرة الدرامية" على غرار ما يُعرف بـــ" السيرة الروائية". وبالرغم من اعتراف المؤلف بأن النص من السجل الشخصي، فإنه يعدّه أنموذجاً لحكايات فلسطينية كثيرة.

يتضمن النص أربعة أنواع من المظاهر السردية: السرد الاستهلالي، السرد الاسترجاعي، السرد المناجاتي (بما فيه البوح والاعتراف)، والسرد الاستباقي. وما يجمع بين هذه المظاهر السردية أنها غير متسلسلة، أي لا تقوم على نظام خطي واضح ضمن تصور الزمن، أو التدرج في وقوع الأحداث، بل إنها متقطعة، وتعتمد على الاسترجاع والتلخيص والحذف. وكثيراً ما يقطع المؤلف غنام الحكي بحوارات مع شخصيات أخرى، وقصائد وغناء.

يبدأ النص بسرد استهلالي يخاطب فيه البطل الجمهور، وهو سرد عرفته الدراما القديمة تحت مسمى "البرولوج" الذي كان يشكّل مشهد البداية، ويأتي في صيغة خطاب مسرحي يوضح للجمهور بعض المسائل، ويشير أحياناً إلى محتوى العمل المسرحي. ووظفه بريخت لكسر الجدار الوهمي، وتأكيد اللعبة المسرحية. يظهر البطل في المكان، ويلقي تحيته المسرحية على الحضور الذين يجلسون على شكل حلقة أو مستطيل حسب معطيات القاعة: **"الله يمسيكم بالخير ويمسي الخير فيكم، لأنه الإنسان بيحلى بالأيام والأيام بتحلى بالإنسان، واحلى الناس هم البني آدمين، وأحلى البني آدمين هم الناس، و مساء الخير ع البني آدمين"**(٢٢).

الحكاية الأولى في النص، وهي سرد استرجاعي، حكاية البطل مع الحقائب في المطارات، وتدور حول سرقة حقيبته التي تحتوي على ثمانية كتب في الثمانينات، حين كان تهريب كتاب ممنوع يساوي انتصاراً، وكان ضبط كتاب واحد ممنوع معك يعني خمس سنوات من السجن. تلي هذه الحكاية حكاية عودة البطل من فلسطين إلى الأردن عبر جسر الملك حسين عام ٢٠١١، حيث يصادر جنود الاحتلال الإسرائيلي الحجر والتراب الذي جلبه في حقيبته. ويمزج هذه الحكاية مع حكاية أخرى يسترجع أحداثها من

عام ١٩٦٧، عن البيت الذي ولد فيه وعاش قبل نزوح اسرته إلى الأردن: "**هذا البيت الذي عشت فيه، هنا كنا نلعب، هنا كنا نجلس كل مساء لنغني، هذا درج البيت الذي يقبع في الدور الأول، ثلاث وعشرون درجة، كنت أعدها صعوداً ونزولاً حين كنت طفلاً يتحدى نفسه بصعود كل درجتين معاً ثم كل ثلاثة، كان عددها الثلاثة وعشرين لا يقبل القسمة على اثنين ولا على ثلاثة، آخر مرة هبطت الدرج في الخامس من حزيران عام ١٩٦٧، كنت في الثانية عشرة من عمري، وها أنا بعد أربع وأربعين عاماً أصعدها من جديد**"(٢٣).

ثم يتوالى السرد الاسترجاعي في النص، فيستذكر البطل حال أمه بعد وفاة أخيه فهمي، وتفاصيل وفاة ذلك الأخ عام ١٩٩٢، ثم حكاية أبيه صابر، فحكاية اعتقال أخيه، آخر العنقود، الطالب الجامعي ناصر. ويبلغ السرد درجة عالية من الشاعرية المؤثرة حينما يحكي البطل عن أبيه ويناجيه **"صابر أيها النشيد الوحيد البعيد الفريد، هل كان الشجر ظلك؟ هل كان العشب وعدك، أم هو الحمام الذي كنت تزوج أغرابه في باحة الدار وأنت تغني له؛ صابر أنت الذي لم يكن يكف عن الدندنة والغناء حين تكون وحيداً، ماذا كنت تغني وأنت تجر بمشط الأرض الأعشاب الجافة قبل أن تصبح وقوداً لنارك؟... صابر لم تستطع العودة إلى فلسطين، وأخاف أن أعدك بأنني ساحمل رفاتك يوماً إليها، لأنني مثلك سوف أموت بعيداً عنها، مثلك سأموت في المنفى"**(٢٤).

وفي مشهد ما قبل النهاية، يواجهنا المؤلف غنام بسرد استباقي يَندُر استخدامه في المسرح، يقول فيه: **"سأموت في المنفى، ويحمل نبأ موتي إعلان نعيٍ واحدٌ من نقابة الفنانين بحكم العضوية، والآخر من عائلتي لتحديد مكان العزاء، وسيضع الأصدقاء على الفيس بوك عبارات الوداع على رأس صفحاتهم، يتبادلون بعض مقاطع الفيديو من مسرحياتي..."**(٢٥). ولعل هذا المقطع الذي اجتزأناه من النص يتناغم تماماً مع عنوان المسرحية بصيغته الاستباقية التراجيدية "سأموت قي المنفى".

٢- صفير في الرأس

شخصيات هذا النص المسرحي، الذي ينتمي إلى مسرح المقاومة، ثلاث فقط هي: صبري غْريّب- فلاح فلسطيني ثمانيني، سمير- صحفي فرنسي من أصل فلسطيني ثلاثيني، والضابط- عسكري صهيوني أربعيني. أما حوارات النص فهي في مستويات لغوية فصيحة، ودارجة فلسطينية، مع استعمال بعض المفردات بالعبرية، ومقطع باللغة الفرنسية للضرورة الدرامية. وتجري أحداثه في بيت صبري بقرية "بيت إجزا" شمال غرب مدينة القدس المحتلة، حيث يحاصرها جيش الاحتلال، وقد زاره الصحفي سمير لإجراء حوار معه بوصفه بطلاً مقاوماً ومتشبثاً ببيته، بالرغم من محاولات سلطة الاحتلال الاستيلاء عليه، في حين أن أبناءه الثلاثة حارج البيت وغير قادرين على العودة بسبب إغلاق الطريق المؤدي إليه، في إطار أساليب الضغط التي يمارسها المحتلون لإرغام الفلسطينيين على ترك بيوتهم. تبدو علاقة صبري بالصحفي متوترة في البداية، لكنها تنفرج فيما بعد حين يتأكد الأول من حسن نوايا الثاني، الذي لم يكن يعرف أنه من أصل فلسطيني.

أول مظاهر السرد في هذا النص يتمثل بمناجاة صبري للذات الإلهية، مكرراً إياها عدة مرات، بصيغ مختلفة، بعد أداء صلاته متوجهاً إلى القدس، تأكيداً لمكانتها العظيمة ورمزيتها في نفوس الشعب الفلسطيني: "**ثمانون عاماً وأنا أقارع الاحتلال الصهيوني ولم يقهرني، الموت سوف يشفي غليل المستوطنين في بيت إجزا، بيت إجزا يا مولاي طاهرة**

كما القدس... موتي يا رب سوف يكون عيداً للمستوطنين، سيكون عيد مساخر آخر يرقصون فيه، و يسخرون مني "هياتو صبري غرّيب ماتو يأكله دود الأرض، أما اسرائيل باقية ومستمعرة جيفعات روش باقية. رباه أتقبل بهالحكي؟ إن قبلت أنت فأنا مش قبلان... بدك تزعل مني ازعل"(٢٦).

ثم يشرع صبري في الحكي، مازجاً بين السرد الاستباقي والسرد الاسترجاعي "**المستوطنون سيجعلون رأسي هدفاً لطلقاتهم، سيقتلونني كل يوم مئة مرة، ولربما بال على رأسي أحدهم كما فعل ذلك السافل مع عروس ولدي سمير.."**(٢٧). ويروي بعدئذ حكاية اعتداء أحد المستوطنين على عروس ابنه سمير، وذلك عندما اعتلى سور البيت وبال على باحته، فيما كانت العروس ترعى حوض نعناع فيه. وحين عاد سمير إلى البيت روت له عروسه ماجرى، فخرج غاضباً وضرب المستوطن السافل، الذي لم يكن قد برح المنطقة هو وجماعته. لكن جنود الاحتلال يقتحمون البيت ملثمين، عند المساء، ويردون سميراً الشهم شهيداً.

يواصل صبري بعد ذلك سرده الاسترجاعي على مسامع الصحفي، حاكياً له عن البيت الذي ورثه عن أبيه. ومن حسن الحظ أن الأب كان قد استصدر له رخصة، فلم يستطع المحتلون سلبه منه لذا حاصروا البيت بالبناء حوله، وسجنوه في قطعة صغيرة لا تتجاوز النصف دونم... سياج مكهرب مزود بكاميرات مراقبة وارتفاعه أعلى من ارتفاع البيت، **"لو كنا قروداً لما استطعنا القفز عنه أو حتى تسلقه"** كما يقول صبري **"سجنوا البيت، ونحن أخترنا أن نكون فيه، صار أبانا وأمنا، وعنوان وجودنا وكرامتنا. صار عنواننا وصرنا أعمدته، فبدوننا كان سيركع على الأرض متهدماً"**(٢٨).

ومن حكاية إلى حكاية يطوف بنا صبري، في سرده الاسترجاعي، على أحداث ماضية عاشها أو شهدها، منها إنجاب زوجة ابنه ولداً أسماه على اسم ابنه سمير، حيث كانت حاملاً به عندما استشهد زوجها. ومنها التحاقه جندياً إلى الحرس الوطني الفلسطيني في الزرقاء، وعلاقته بصديقه العسكري البدوي الأردني من بني حسن، الذي يصبح نسيبه فيما بعد، دلالة على وحدة الدم والمصير بين الأردنيين والفلسطينيين، وغير ذلك من الأحداث.

في المشهد الأخير من النص تحدث انعطافة درامية، أو تحولاً تتأكد من خلاله مخاوف صبري من إصرار المحتلين على اقتلاعه من بيته، الذي هو رمز لوطنه، وذلك بمجيء ضابط عسكري صهيوني إليه حاملاً نبأ اعتقال أبنائه بتهمة اغتصابهم أربع قاصرات، اثنتين منهن عربيات واثنتين يهوديات، وأن عشرات المواطنين العرب والإسرائيليين متجمهرين حول البيت ويريدون اقتحامه وحرقه. لكن صبري لا تنطلي عليه الخطة الخبيثة. وعندما يعرض عليه الضابط مرافقته للتوقيع على التنازل عن البيت، مقابل أن يحتضن أولاده وأحفاده ويرتاح، يطلب منه أن يعطيه خمس دقائق لوحده كي يودع البيت. وإذ يستغرب الصحفي، وهو يخرج مع الضابط، من الحالة التي صار عليها صبري، ويتبادل معه نظرات لا يفهمها سواهما، تنتهي المسرحية نهاية تعبيرية مفتوحة على احتمالات عديدة، حيث بقي صبري وحده يتأمل البيت، ويلمح أطياف رموز فلسطينية، مثل: وديع حداد، وغسان كنفاني، وأبي إياد، وأبي جهاد، ودلال المغربي، وعبد القادر الحسيني، وعز الدين القسام، ومحمد الدرة، ومحمود درويش وياسر عرفات، وجورج حبش، وأشجار الزيتون تجرفها الجرافات الإسرائيلية، وأطفال الحجارة، والشهداء، وقصف غزة وتدمير مخيم جنين، ثم يدور حول نفسه ويتوجه إلى قبلته، وينوي

الصلاة، ويفتح ذراعيه بالدعاء. وينطوي النص كسابقه على "نوستالجيا"(*) عالية.

٣- الأبواب: الحبيب المجهول

تجري أحداث هذا النص، المكون من ثلاث شخصيات أيضاً (هو، هي، هي ٢)، في صالة قصر تبدو أشبه بالمتاهة، متعددة المداخل، أبوابها متشابهة، لكنها مختلفة المقاسات، تحتوى على أريكة من القطيفة، ومرآة، وكرسي هزاز، ومزهرية، وساعة حائط لا تعمل، تشير إلى التاسعة، ومشغل اسطوانات موسيقية، وأصيص زهور، وبضع شموع، وزجاجة نبيذ أبيض وكؤوس، ومشجب ملابس عليه شال نسوي، إضافةً إلى قطع أثاث أخرى. الرجل (هو)، رغم كونه متزوجاً، ينتظر وحده قدوم امرأة (هي)، وقد هيأ لها جواً رومانسياً، لكنها تأخرت عن الموعد فأخذ يستحثها، من خلال هاتفه النقال، على الإسراع بالمجيء. وبينما يتحدث معها نقع على أول مقطع سردي في النص يتخلل حديثه، وهو ذو منحى استباقي، يقول فيه "عرائس الليل سوف تؤرجحنا في المقعد، وسوف تسكب لنا الراح في الأقداح. سنرقص عندما تدور الرؤوس، وسترتدين ثوباً قصيراً هفهافاً، وسأعزف بنفسي على عودي الأندلسي "لاموني اللي غاروا مني وقالولي وش عاجبك فيها، قلت للي جهلوا فني خذوا عيني وشوفوا فيها"[٢٩]. **يبدو هذا المقطع، أول وهلة، كأنه صادر عن شخصية عاشق حالم، ذو نزعة إنسانية، لكننا ما إن نمضي في قراءة النص حتى نكتشف أنه أفّاك، زير نساء، لديه علاقات جسدية مع مجموعة من النساء، ويخفي في بطانته روحاً شريرةً.**

في المقاطع التالية لحديثه مع المرأة ينفرد الرجل مع نفسه، ويمضي في حوار ذي طابع مونولوجي يتخلله سرد استرجاعي يروي فيه لقاءه صدفةً بتلك المرأة في نفس اليوم على سلم المؤسسة نازلاً وهي تصعد "شخصت إليّ بعينيها، أربكتني، وسرعان ما قبضت عليّ مثل طير بكفها، هاتفني الليلة إن كنت مستعداً، كيف قرأت شهوتي ورغبتي بلمحة واحدة وأربكتني؟ لم أسألها كيف أهاتفها وأنا لا أملك رقمها. على الرصيف وقفت حائراً، كيف أهاتفها وأنا لا أملك رقمها؟ هل أنتظرها؟ رن هاتفي أربكني هو أيضاً. "هذا رقمي" قالتها وأنهت المكالمة[٣٠]. **وحينما تباغته المرأة بالدخول إلى قصره، وهو معصوب العينيين، تبدأ لعبة الاعتراف، كل منهما يبوح للآخر بعلاقاته الجسدية مع آخرين، وتسويغ خيانته بذريعة أن الحب طريق طويلة، والخيانة تتم بأقصر الطرق، لكن على نحوي سري حفاظاً على مشاعر الزوجة أو الزوج، وتجنب خراب البيت! ويتحول البوح السردي إلى ما يمكن وصفه بـ "سرد استرجاعي ثنائي"، حيث يتناوبان في حوارهما الحكي عن وقائع ماضية في حياتهما الزوجية، هي تحكي عن علاقتها بزوجها، وهو يحكي عن علاقته بزوجته كما في المقطع الطويل الآتي:**

"هي: فعل العكس، قال لي نعم لا أشتهيك لأني أحس أن بئرك جافة.
هو: هي قالت لي يبدو أن بئرك جافة.
هي: أخذني إلى طبيب مختص سبق أن فحصه فكانت النتيجة فحولة استثنائية.
هو: ذهبت وحدها، الفحوصات قالت بأنها مخصبة.
هي: قرر الطبيب فحصي ليضمن أن الطرفين مستعدان، خجلت.
هو: و أنا كذلك، لكن قلت إذا كانت السعادة قادمة فليكن.
هي: كنت أفضل أن يحبني أكثر إن كنت عاقراً.
هو: أنا لم أتزوجكِ لأنني أريد أطفالاً بل لأنني أحبك.
هي: أنا أريد، هكذا قال.

هو: هكذا قالت..."[٣١].

ويُلاحظ في هذا المقطع أن الكاتب يلجأ إلى تقطيع المتن السردي، وتوزيعه إلى جمل قصيرة على لسان الشخصيتين، بدلاً من أن يروي كل منهما حكايته دفعةً واحدةً، كما يحدث في القصة القصيرة أو الرواية، مثلاً، لئلا يشعر القارئ، أو المتلقي، بالملل، من ناحية، وإضفاء منحى درامي على المشهد. ونرى أن ذلك تقنية، أو حيلة فنية ناجحة في عملية "تسريد" النص المسرحي.

في مقطع آخر من النص يستخدم الكاتب الفعل المضارع (صيغة الحاضر) في السرد على لسان المرأة، في حين أنها تسترجع أحداثاً ماضية، وهي صيغة معروفة في السرد القصصي والروائي تمنحه ديناميكية "**تتلاشى الشموع تحت غمرة ضوء المكان، وعبق الزهور يقتله الملل، ويصبح النبيذ أشبه بخديعة المنوم، أعود إلى البيت...**"[٣٢]. كما أن هذا المظهر السردي يكتسب طابعاً مونولوجياً، حيث أن المرأة تحكي وكأنها تناجي نفسها، بالرغم من وجود الرجل الذي يُعدّ مروياً له.

يكثر غنام غنام في النص من الإرشادات المسرحية، وهي مقاطع ذات طابع سردي، ولها مرادفات عديدة في النقد المسرحي، منها: ملاحظات الكاتب، والإشارات المسرحية، والإرشادات الإخراجية، والتوجيهات المسرحية، والنص الثانوي، والنص الفرعي، والنص المرافق... إلخ. وترد هذه الإرشادات في شكل ملاحظات أو مفردات أو عبارات أو جمل مركزة أو فقرة نصية أو نص فرعي للنص الرئيسي الحواري، يكتبها المؤلف المسرحي للممثل أو للمخرج أو للسينوغراف؛ لأنها تتضمن مجموعة من المعطيات التي تتعلق بحالة الشخصيات (حركاتها، وردود أفعالها)، وتحديد الفضاء الدرامي، والإضاءة، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى، والإكسسوارات، ، وغير ذلك [٣٣]. لكن ما يعنينا هنا فقط تلك الإرشادات التي تأخذ مظهراً سردياً يفصّل فيها غنام غنام حركات الشخصيات، على غرار ما يفعله السارد في القصة القصيرة أو الرواية، علماً أن المخرج غير ملزم بالأخذ بها لأنه يحرك الممثلين وفقاً لرؤيته الإخراجية. ومن أبرز الأمثلة على هذا المظهر السردي في نص "الأبواب: الحبيب المجهول" المقطع الآتي: "**تأخذ (هي ٢) الشال الذي كان يعصب به عينيه، تعيده للمشجب، تخلع معطفها فيبدو ذات الثوب الشفاف القصير الفضفاض الذي كانت ترتديه "هي"، تفك شعرها فينتثر، تشعل الضوء، تشغل الأسطوانة، تمضي إلى غرفة أخرى بحركة راقصة. هو يتابعها بنظرة فيها بعض الريبة، يتفقد المكان كأنه يبحث عن أثر المرأة الأولى، يتجه صوب المرآة، يفتح الباب الذي يغطيها، ينظر إلى وجهه في المرآة ثم يشيح وجهه بسرعة، يتناول المعطف عن المشجب، يرتديه ويخرج مسرعاً من باب لم يدخل منه ولم تستعمله هي في دخولها أو خروجها، أثناء حركته تلك يغير مواضع بعض الأبواب، يخرج. المكان يبدأ بالإظلام مجدداً، وجهه يطل كئيباً من المرآة، تظهر هي بحركتها الراقصة، تخلع حذاءها ذا الكعب العالي بشكل فوضوي، وتتحس قدميها المتعبتين من طول انتعال الكعب العالي قرب مشغل الاسطوانات، وتنتعل النعل الخفيف جداً...**"[٣٤].

٤- الجنرال إذ يعود فجأةً

يغلب على هذا النص أسلوب الغروتسك(**)، ويختلط فيه الجد بالهزل لتعرية حاكم عسكري مستبد (جنرال)، ورعديد، وزير نساء مثل الرجل في النص السابق، لا تسلم منه حتى الخادمة، وصديقة عدوه الجنرال "ذو الأعناق"، الذي يخطط لاغتياله، بمؤامرات ودسائس شتى، ليستولي على الحكم. وبسبب فساد هذا الحاكم وطغيانه تمقته أسرته أيضاً (زوجته وابنه)، وتنقض عليه مخلوقات غريبة تحكم حوله حلقة وتقتله قصاصاً، تماماً مثلما تنقض الحاشية على الإمبراطور الروماني الطاغية "كاليغولا" في مسرحية ألبير كامو "كاليغولا" انتقاماً من ساديته وأفعاله الوحشية التي لا يعقلها بشر. لكن أحداث مسرحية غنام غنام تؤول إلى نهاية غير معقولة، فما إن يسقط الجنرال بين أقدام تلك المخلوقات حتى ترفع إيديها فإذا بها تحمل أنخاباً بدل السيوف، وتنتشر إلى الخارج في رقص ومجون! عنئذ يتململ الجنرال ويمد يده لمنبه ليوقف دندنته فلا يستطيع، ويلقيه بعيداً اعتقاداً منه بأنه جهاز مفخخ وضعوه على مقربة منه لاغتياله. ثم نكتشف من خلال صوت المرأة (نعيمة)، التي يُفترض أنها زوجته في ما مرّ من أحداث، أن كل ما جرى كان حلماً رآى فيه رجل يسكن في خرابة نفسه جنرالاً، وقد أصدر خلال الحلم أصواتاً عالية أزعجت الجيران، وأيقظتهم من نومهم، لذا تهدده بأن تشكوه إلى السلطات جميعها في الحي والمدينة وشيخ الجامع وخوري الكنيسة. إلا أن الجنرال يظل تحت سطوة الحلم، متوهماً أنه يخوض معركته الأخيرة في الخندق الأخير، فيستنجد بجنده الأشاوس!

ينطوي هذا النص على مظاهر مختلفة من السرد الإخباري والاعترافي والاسترجاعي والاستباقي والإرشادات المسرحية، إضافة إلى ما يمكن أن نطلق عليه "السرد الخطابي الرنان"، ونعني به الكلام المباشر الذي تخاطب به احدى شخصيات جمعاً من الناس لإعلامهم وإقناعهم أو توجيه أمر لهم بأداء فعل ما. وتؤدي هذه المظاهر السردية الوظائف ذاتها التي أدتها في النصوص السابقة.

يبدأ النص بمخاطبة الجنرال لحاشيته وجنوده، بخطبة يهينهم فيها، ويكشف فيها عما ينوي القيام به، ويؤكد لهم مجدداً جبروته وطغيانه قائلاً: "**أيها الأغبياء لست عائداً لقلعتي..أنا ماضٍ إلى معركة جديدة أقطف فيها رأسَ أبي الأعناق الذي حان قطافه ورؤوساً أعلقها نياشين على صدري، وأرسمها على راياتي المخضبة بالدماء، ترهب عدوي وكل من تسول له نفسه أن يتحدى أو أن يتعدى فإن أمه تكون قد دعت عليه، وأنا من يفتح باب السماء لدعوتها كي تستجاب... فلترابط كل الكتائب والفيالق من كل الأسلحة، كل الجند والحرس الشخصي عند حدود المدينة بانتظار الأوامر الشديدة السرية، تلفعوا بالكتمان وبالظلمة وبالصمت وأذهبوا** "[٣٥]. ثم ينتقل في فقرة تالية إلى سرد مركب يمزج فيه بين ثلاث صيغ: الفعل الماضي (الاسترجاع) والفعل المضارع (الحاضر)، والمستقبل (سرد استباقي) "**لقد قتلتم الدولة جعجعةً، الناس لا تحب الجعجعة، الشعب يكدح طوال النهار، يمخر عباب التعب يطوع الفولاذ ويهزم الصخر، قاسٍ عنيد، متعب، لكنه في المساء يكون كالطفل الوديع، يريد هدية من أبيه، وأنا أبوه، سأهديه النصر تلوَ النصرِ ليستعين بالفخر على شظف الحياة، وليحلم بغدٍ فيه هدايا أكبر وأعظم...**"[٣٦].

يلي ذلك المظهر السردي مقطع طويل من الإرشادات المسرحية يتداخل فيه الوصف بسرد يفصل حركة الشخصيات في الفضاء الدرامي (قصر الجنرال أولاً ثم حديقته) "**يختفي ظل الجنرال، ويظهر ظل لعجوز هي مدبرة المنزل تسحب ستارة، فيغدو المكان**

قصر الجنرال من الداخل، ردهات و ممرات وزوايا، ظلال عديدة تروح وتجيء، صاحب العباءة، ظل زوجة الجنرال يعبر مرة مسرعاً، وفجأة يتوقف، تتلفت حولها ثم تهم بقوة، يلتقيها ويكاد يرتطم بها ظل القائد، يهمسان و يدنوا منها كثيراً، تدفعه برقة فيفترقان، ظلال لفتاة هي الخادمة تظهر مسرعة، تعود ساحبة كيساً كبيراً ثقيلاً كما لو أن فيه جثة، يهب لمساعدتها شاب (إبن الجنرال)على كرسي متحرك ويسحب الكيس خلف كرسيه، يظهر ظل مدبرة المنزل وهي تمسح الأرض في إثره ثم تعود وهي تطارد بمنشة الحشرات مجموعة من قصار القامة، ثم تسحب الستارة فيغدو المنظر خارج القصر من ناحية خلفية..."[٣٧]. وثمة مقاطع كثيرة في النص من هذا القبيل تحتل عشرات الأسطر تشير كلها إلى أن المؤلف لا يكتب بوصفه كاتباً فحسب، بل بوصفه مخرجاً أيضاً يميل إلى إسقاط رؤيته الإخراجية على النص، لكننا نكتفي بهذا المثال لئلا نثقل البحث.

ثمة مظاهر سردية أخرى في النص تتداخل فيها مجموعة صيغ مونولوجية وإخبارية واعترافية، وصيغ زمنية تتراوح بين الماضي (الاسترجاع) والحاضر، تضفي عليه تنوعاً، من ذلك مثلاً هذا المقطع الطويل: "**إن أمرت بإطفاء الأنوار في المدينة كلها فسيدب الرعب في قلوب الجميع، الفقراء والأغنياء على حد سواء، كل بني آدم يكرهون العتمة، لأنهم جاؤا منها، لأنهم ينتهون فيها، لذا كان أول اكتشافاتهم النور، بحثوا عنه فوجدوه في النار، وكان أول آلهتهم النور، بحثوا عنه في الشمس والقمر والنار والنجوم. في العتمة يتساوى الأعمى والبصير، أنا البصير، وفريستي الليلة عمياء، فرائسي عمياء، أعمتها الطمأنينة إلى أنني لا أرى، إلى أنني لا اسمع، إلى أنني لا أدرك، الطمأنينة لبلاهتي لحبي وقلبي الذي يدفعني للتسامح، الطمأنينة عمى، القلق يفتح في الرأسِ ألف عين، الحقيقة عين، والشك مئة عين.**

الآن وقد سبحوا في بحر الطمأنينة، وتسربلوا في الغفلة، وأطفأوا الأنوار بأيديهم، وظنوا أن العتمة ليست لها أعين حانت لحظة العودة المباغِتة، المباغَتَةُ سحر الزمن وشهقته، باغت أي أحدٍ بأي شيء يشهق، فرحاً أو مصعوقاً، فالشهقة سيان، والدمعة في الفرح والحزن سيان، جرح الشهقة لا يعرف سره إلا اثنين، وملح الدمعة يختلف بين الفرح والحزن، دمع الحزن مالحٌ ومر.

لقد عدتُ من تعبٍ وعواء روح مثل ذئب البراري الجريح، ضقت بالمعاركِ، ضقت بالأمجاد التي لا تلزمني إلا من أجلِ غيري، كافية بعض الأمجاد التي حققت كي أكون عظيماً، لكنني بحاجة إلى أمجاد جديدة دوماً كي أظل عظيماً، كي يظل شعبي معجباً بي، كي أظل في عيني طفلي عظيماً، كي يظل طفلاً مهما كبر لأنني مستمر في حصادي للمجد تلوَ المجد. تعبت ومللت. أريد لمركبتي أن تتوقف قليلاً، أريد لخيلي أن تمشي على مهلٍ، أن تصهل فرحاً شبقاً لا تعباً واستنفاراً.. ولكنهم لم يحسبوا حساب عودتي فجأةً"[٣٨].

ويبدو هذا المقطع السردي أيضاً كأنه جزء من نص قصصي أو روائي يحكي فيه السارد (العالم بكل شيء) بضمير المتكلم، عبر منظوره الشخصي.

٥- طلقة واحدة تكفي

ينتمي نص "طلقة واحدة تكفي" إلى ما يُعرف بـــ"المسرحية الانعكاسية" (Metaplay)، التي تجسّد خصوصيتها عبر ما تسميه آن أوبر سفيلد بـــ"أنوية التمسرح"[٣٩]، فهي تكشف عن كونها مسرحية تتمرأى في ذاتها (مسرحية داخل مسرحية)، أو خطاباً مسرحياً مصطنعاً ينبّه المتلقي إلى آليّاته، بدلاً من يخفيها خلف قناع وهمي [٤٠]، حيث يخاطب الممثل/ المخرج جمهوراً افتراضياً، في بداية النص، كاشفاً عن كونه مخرج المسرحية "**هذه نهاية المسرحية، آثرت أن أستمتع بالتحية ومنكم جميعاً قبل أن ينسحب بعضكم ملاً،**

وبعضكم الآخر احتجاجاً، وبعضكم الآخر بسبب طول المسرحية" (٤١).

يستحضر غنام غنام في هذا النص، الذي يزيد عدد شخصياته عن ثلاثين شخصية، مجموعة أدباء عرب وأجانب ماتوا انتحاراً بسبب إحساسهم بالفجيعة، أو عدم قدرتهم على تقبّل ضياع أحلامهم، واصطدامهم بالواقع المأساوي الذي يضغط عليهم، ويحول دون تحقق رؤاهم وأفكارهم وتطلعاتهم، وهم: الشاعر والروائي الأردني تيسير سبول، الكاتب المسرحي والقاص والشاعر الألماني هنريتش فون كلايست، الشاعران الروسيان يسنين ومايكوفسكي، المسرحي والشاعر الفرنسي أنطونين آرتو، الشاعر اللبناني خليل حاوي، والشاعر السوداني عبد الرحيم أبو ذكرى. لكن كل واحد منهم يظهر على المسرح منفرداً، باستثناء يسنين وما يكوفسكي اللذين يجمعهما مشهد افتراضي واحد.

يحتل السرد في هذا النص مساحة واسعة، متمثلاً في المظاهر أو الأنماط جميعها التي مرّ ذكرها، ويتداخل بعضها مع بعض في عدد من المشاهد، مضفياً عليها تنوعاً تعبيرياً يثري جمالية النص وبنائه الدرامي.

يتمثّل المظهر السردي الأول في المقطع الآتي الذي يرسم فيه الكاتب حركة بعض الشخصيات في الفضاء الدرامي، إلى جانب وصف تفصيلي لعناصره السينوغرافية والسمعية، في سياق الإرشادات المسرحية "**يظهر الممثل من زاوية في الفضاء مع ازدياد الضوء. تتسرب موسيقى بيانو بيانو (ليسيزت- حلم حب - love's dreem–Leszt)، توحي بالهدوء والسكينة. يتجه الممثل نحو المقعد الذي يتوسط الفضاء إلى جانب منضدة خشبية عتيقة تحت مسقط ضوءٍ شاحب. عدد من الممثلين يشكّلون حركةً تملأ الفضاء بتكوينات توحي بالرومانسية والحب العنيف والاشتباك الحياتي، وفي لحظة كما لو كانوا بحراً وموجه يعصف برأس الممثل، ثم يبدون كأنهم يتظاهرون، ثم يفترقون، ثم يرقصون رقصةً يتمايل معها معها الممثل بانسجام...**"(٤٢).

بعد حوار قصير بين الممثل وأكزانتيب (سيدة الروح) يوغل الكاتب مرة أخرى في تفاصل إرشادية سردية ووصفية نكتفي بإيراد جزء منها "**يقبع الممثل على المقعد مجدداً، يضع المسدس في فمه ويطلق طلقةً، ويرتمي ميتاً على المنضدة، تتدلى ذراعه التي تحمل المسدس، ثم ترتخي قبضته، فيسقط المسدس. يخف الضوء شيئاً فشيئاً حتى العتمة بمصاحبة موسيقى البيانو التي تتصاعد ويسدل الستار. بعد لحظات يُفتح الستار ليظهر الممثل ومجموعة الممثلين المشاركين في المسرحية لتحية الجمهور تحية مبتكرة و حيوية...**"(٤٣).

يعدّ المقطع الذي أوردناه أعلاه على لسان الممثل/ المخرج، سرداً استهلالياً، لأنه يخاطب فيه الجمهور بهدف الحديث عن المسرحية التي يريد عرضها، كجزء من اللعبة الميتانصية. ويضيف قائلاً "**هل رجال الأمن موجودون؟ مدير المسرح، وزير الثقافة، مراسلو الصحافة، الأصدقاء والصديقات والرفاق والرفيقات؟ المخبرون؟ الزملاء؟ الكل موجودون**"(٤٤).

وفي مشاهد لاحقة يبوح الممثل/ المخرج بمونولوجات عديدة عن الانتحار، متلبساً أو مختزلاً شخصيات الأدباء المنتحرين في شخصيته، منها المونولوج الآتي الذي يرى فيه أن موت المبدع يمنحه مكانة أكبر مما كان يحظى بها في حياته: "**لن أتردد في إطلاق النار، هي طلقة واحدة، وأعرف أين أصوبها، طلقة تختصر الحياة، وتقسمها على صفر ليكون الحاصل صفراً، موتاً، لا يساوي شيئاً، لرجل لا يساوي الآن شيئاً، لكن الموت**

سيحوله إلى قيمة لا نهائية"[٤٥]، وكذلك المونولوج الذي يليه مباشرةً، وفيه يلقي اللوم على الواقع المرير، على نحو غير مباشر، لأنه هو القاتل الحقيقي لأمثال هؤلاء المبدعين حينما يغتال أحلامهم وتطلعاتهم ويدفعهم إلى الانتحار **"يا لجرأة القاتل البارد الأعصاب... يا للمجرم يتدثر بالناس إذ يجلس بينهم، يمسح بحضورهم ما يمكن أن يكون قد علق على كفيه من شظايا الروح التي أزهق، وينفض من على عينيه منظر الضحية إذ تتوسل الحياة لحظة الموت..."**[٤٦].

وما إن ينتهي من ذلك المونولوج حتى يخاطب الجمهور بأسلوب يندغم فيه السرد الآني والسرد الاستباقي والسرد الاسترجاعي، مشيراً إلى علاقته بكاتب النص (لعبة ميتامسرحية أيضاً)، كونه (أي الممثل/ المخرج) هو من أملى عليه أحداث هذه المسرحية والمسرحيات السابقة، وكأن الكاتب محض مدون وليس مبدعاً **"لا تنظروا إليّ هكذا يا أصدقائي، فلسوف أريح روحي من عذاب لم أختره ولم أصنعه ولم أعرف كيف أنهيه، كلكم تعلمون بشكل أو بآخر الآن أن التفاصيل التي رأيتم في المشهد، وحتى تلك التي في مسرحيات سابقة، ليست من نسج الخيال، الكاتب لم يتخيلها، سردتها له بالتفصيل، كان عليه أن يكتب فقط ما أبوح به"**[٤٧]. وينطوي هذا المقطع أيضاً على تلميح إلى الممارسة الميتامسرحية، ويتعزز في مقاطع لاحقة يميط فيها الممثل/ المخرج اللثام عن أسرار كتابة هذا النص المسرحي، وصراعه مع الكاتب الذي يتأفف ويشكو مما يسببه له من ضنى "**توقف عن الكتابة فجأة وقال لي: أف!! ما هذا الضنى؟ لو كتبت هذا الأمر من خيالي لقلت لنفسي خفف ولا تبالغ حتى لا يتهمك الجمهور بأنك ملت إلى ميلودرامية تبتز مشاعر النظارة**"[٤٨].

وفي مشهد انتحار الشاعر سيرجي يسنين نقع على مونولوج آخر مأساوي يستبطن ذاتاً شاعرةً حساسة إلى درجة مفرطة، تمقت السلطة، وتعشق الحرية، وتشعر بالحزن لأبسط الأمور وأتفهها، وترفض الاستلاب والعبودية وقتل الروح الإنسانية الفردية بذريعة ثورية واهية "**ثلاثون عاماً يا سيرجي وأنت تنفخ بوق الحب و الحرية والثورة لتأتي الثورة باسم الشعب، جاءت وما تريدنا إلا عبيداً لها، السلطة هي السلطة، والموت سلطة، وهذه ذراعي التي هللت للثورة والحب فلتقطع**"[٤٩].

يتناص غنام غنام في هذه المسرحية مع بعض النصوص الإبداعية لشخصياته، ولأدباء آخرين لا يحضرون في الأحداث، مستثمراً إياها في صياغة مشاهد تلقي الضوء على جانب من تجاربهم الحياتية ورؤاهم ومآسيهم، وهي عملية تدخل في صميم الممارسة الميتامسرحية لأنها تفتح أفقاً للبحث عن صدى نصوص أخرى في صيرورة النص قيد البحث دون أن يخفي وجودها في متنه الدرامي، أو تمثله لها، وأثرها في صناعة خطابه ومنحاه الدلالي. من بين تلك النصوص قصيدة "القصيدة الأخيرة" وقصة "هندي أحمر" لتيسير سبول، وهي قصة تمثّل فيها شخصية "علي" صوته، يحكي فيها عن أبيه الإقطاعي العابث، الذي كثيراً ما كان يترك أطيانه ويصطحبه إلى العاصمة عمّان لمشاهدة أفلام الهنود الحمر في السينما، وعن لقائه بالدكتور الأمريكي سميث وزوجته في صالة سينما ومقهى ببيروت عقب مشاهدتهم لفيلم عن الهنود الحمر أيضاً، والشجار الذي يحدث بينه وبين ذلك الدكتور. وكذلك مقطع من قصيدة "في غابة الظلام" لبدر شاكر السياب، وقصيدة لمايكوفسكي، وأبيات من قصيدة "ليالي بيروت" لخليل حاوي، ومقطع من قصيدة "في غابة الظلام" لنازك الملائكة، وأبيات من قصيدة "الرحيل في الليل" لعبد الرحيم أبو ذكرى، الذي يكاد غنام غنام يختم نصه المسرحي بمونولوج له يكشف فيه عن خيبته وصدمته بسبب

انتهاء العهد الاشتراكي، مع انهيار الاتحاد السوفيتي، الذي كان يشكّل حلمه الكبير، بوصفه ماركسياً مؤمناً بحكم الطبقة العاملة، على النقيض من يسينين ومايكوفسكي اللذين فُجعا بالنظام الاشتراكي المناوئ لحرية الفرد "**موسكو تقفل أبواب البرد على جثمان روحي. كانت الدفء الذي يحمي الروح. تغيرت مثل عاهرة عجوز أرادت أن تستعيد الصبا، فانقلبت على كل أحبتها ورفاقها القدامى، على الذين رصعوا جبهة السماء بالنجمة الحمراء. برسترويكا وغلاسنوست ومافيات تطارد الحالمين وصناع الحياة بالموت. لمن كتبنا عن المستقبلِ، عن العمال عن المعملِ، لمن ستبقى ومن يقرأ؟ كانت أساطير، فلتذهبي يا كل الأحلام الندية بالاشتراكية أدراج الخراب. العمر يباب والحلم سراب**"(٥٠).

خاتمة

انتهى البحث إلى مجموعة من النتائج البحثية يمكن إيجازها بالنقاط الآتية:

١- شكّل السرد الملحمي أساس المسرح في الحضارات الشرقية والغربية القديمة، ولاسيما الملحمتين الهنديتين "الماهاباهاراتا" و"الرامايانا"، وملحمتي هوميروس "الإلياذة" و"الأوديسة". واتخذ منه المسرحَين اليوناني والكلاسيكي الفرنسي حلاً لما تتطلبه القواعد المسرحية الصارمة على صعيد الكتابة من تكثيف لزمن الحدث، والالتزام بوحدة المكان فيه.

٢- قلما نجد نصاً مسرحياً، قديماً أو حديثاً، ليس فيه مقاطع سردية، سواء كانت على شكل استرجاع لحدث ما عن طريق الحكي، أو مناجاة (مونولوج)، أو حديث جانبي، أو تعليق، أو مخاطبة الجمهور... إلخ، لكن بعض النصوص يحتل فيها السرد حيزاً كبيراً، في حين لا يحتل في نصوص أخرى إلاّ حيزاً ضئيلاً.

٣- بتأثير من المسرح الشرقي والفرجات الأفريقية، عاد بعض المسرحيين المعاصرين في الغرب إلى استثمار فنون السرد؛ متخطين موقف المسرح الواقعي والطبيعي المناهض لها. واستندت هذه العودة إلى أسس جمالية وفكرية، لاسيما مع تداخل الأجناس الأدبية والفنية بعضها ببعض، وتلاشي الحدود فيما بينها إثر ظهور تيارات ما بعد الحداثة.

٤- جاء انفتاح المسرحيين العرب على الموروث السردي المكتوب والشفوي، وتقاليد الحكي القديمة بهدف إثراء تجاربهم المسرحية التي تنشد التأصيل، وابتكار أشكال مسرحية جديدة تتناغم والذائقة العامة العربية، ووجدان الجماهير.

٥- سار الكاتب المسرحي غنام غنام في أغلب نصوصه المسرحية، لاسيما النماذج الخمسة التي اختارها البحث، على خطى مَن سبقه من المسرحيين العرب؛ مضمّناً إياها مظاهر سردية مختلفة، كالحكي عبر استرجاع وقائع وأحداث ماضية، أو بصيغ استباقية، أو المناجاة، أو البوح والاعتراف، وغير ذلك من الأشكال والأساليب. ولم يتعامل معها برؤية الكاتب المسرحي فحسب، بل برؤية المخرج أيضاً.

Abstract

Features of Narration in Ghanam Ghanam's plays "Selected Models"

By Sabha Ahmad Alkam

And Hana Omar Khalil

This research aims at detecting features of narration in five drama texts by the Jordanian theatre author Ghanam Ghanam namely: I Shall Die in Exile, Whistling in the Head, the Doors, The Anonymous Lover, and The General as he Suddenly Returns, as well as One Bullet is Insufficient. The paper, prior exploring the features, required the introduction of a theoretical framework over the indication of narration linguistically and as a terminology. It also focused on the presence of narration in ancient theatre in Oriental civilizations such as the Indian and Chinese, and Western such as the Greek and Roman, where it contributed to the formation of the theatrical experience. Subsequently it also did for the Renaissance Age, the Contemporary Western Theatre as well as the Post Drama Theatre. The Arab Theatre, on the other hand, inspired the ancient traditions of narration through the experiments of a number of Arab theatrical figures. The paper relies on a number of dramatic transcripts which are displayed and had a striking audience, which reassures that behind a good show lies a good script which requires researchers to look into and contemplate and thus would lead to elevate the Drama script and promote the trend of Authorship and publication.

Keywords: Narrative Theatre, I shall Die in Exile, Whistling in the Head, The Doors, The General as he returns, One Bullet is insufficient.

الهوامش

(١) مجمع اللغة العربية؛ ٢٠٠٤، المعجم الوسيط، مادة سرد، ط ٤، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة ، ص ٤٢٦.

(٢) برنس، جيرالد؛ ٢٠٠٣، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، ط ١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ص ١٤٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٤٨.

(٤) إبراهيم، د. عبد الله؛ ١٩٩٢، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ص ٩.

(٥) بول ريكور؛ ١٩٩٩، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، ط ١، الدار البيضاء/ بيروت، المركز الثقافي العربي، ص ٤٤.

(٦) باتريس بافيس؛ ٢٠١٥، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطّار، ط ١، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ص ٣٦١.

(٧) الياس، د. ماري، وحسن، د. حنان قصاب؛ ١٩٩٦، المعجم المسرحي، ط ١، مكتبة لبنان، بيروت، ص ٢٤٨.

(٨) الطاهر، أسماء يحيى؛ ٢٠١٠، مسرحة الرواية: دراسة في المسرح المصري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ١٥.

(٩) المرجع نفسه، ص ٢٤٩، ومحمد الأمين، صالح بوشعور، د. ت، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، الموقع الإلكتروني لجامعة وهران:theses.univ-oran1.dz.

(١٠) الياس، د. ماري، وحسن، د. حنان قصاب؛ المرجع السابق، ص ٢٤٩.

(١١) أمحجور، رشيد؛ ٢٠١٦، "التمثيل السردي، أو الأداء المفتوح" في: المنعطف السردي في المسرح: عودة فنون الحكي، ط ١، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة (المغرب)، ص ٩٢.

(١٢) المرجع نفسه، ص ١٤٩.

(١٣) العزيز، محمد؛ ٢٠١٦، "المسرح المغربي بين سيرورة السرد وانعطافاته" في المرجع نفسه، ص ١٠٧.

(١٤) علي، عواد؛ ٢٠١٧/٦/٢٥، "السرد في المسرح"، جريدة العرب الدولية، لندن.

(١٥) أمين، خالد، ويوسفي، حسن؛ المرجع السابق، المنعطف السردي في المسرح: عودة فنون الحكي، المرجع السابق، ص ٢١.

(١٦) أبو العلا، محمد ، "المسرح والحكي: التفاعل والإزاحة" في المرجع نفسه، ص ٨٣.

(١٧) أمين، خالد، ويوسفي، حسن؛ المرجع نفسه، ص ١٦.

(١٨) المرجع نفسه، ص ١٦– ١٧.

(١٩) المرجع نفسه، ص ١٨.

(٢٠) المرجع نفسه، ص ١٨.

(٢١) إلياس، د. ماري؛ صيف ١٩٩٧، "قراءة في مسرحية الأيام المخمورة"، مجلة الكرمل، العدد ٥٢، رام الله، ص ٦٠.

(٢٢)غنام غنام؛ سأموت في المنفى، مخطوط، ص 4.

(٢٣) المصدر نفسه، ص٦.

(٢٤) المصدر نفسه، ص ٢٨.

(٢٥) المصدر نفسه، ص ٣٠.

(٢٦) غنام، غنام؛ صفير في الرأس، مخطوط، ص ٧.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ٨.

(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٢٩)غنام، غنام؛ الأبواب: الحبيب المجهول، مخطوط، ص ١٣.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٣١) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٣٣) حمداوي، جميل، ٢٤ نيسان ٢٠١١، "الإرشادات المسرحية"، الموقع الالكتروني: http://www.diwanalarab.com

(٣٤)غنام، غنام؛ الأبواب، مصدر سابق، ص ٣٧.

(٣٥)غنام، غنام؛ الجنرال إذ يعود فجأةً، مخطوط ، ص ٣.

(٣٦)المصدر نفسه، ص ٤.

(٣٧)المصدر نفسه، ص ٥.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ٦

(٣٩) يوسفي، حسن، ٢٠٠٣، المسرح والمرايا: شعرية الميتامسرح واشتغالها في المسرح الغربي والعربي، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص ٧

(٤٠) علي، عواد؛ ١٩٩٦، شفرات الجسد: جدلية الحضور والغياب في المسرح، ط ١، دار أزمنة، عمّان، ص ١٠٦. كذلك: علي، عواد؛ ١٩٩٧، غواية المتخيل المسرحي: مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ص ٤١.

(٤١) غنام، غنام؛ طلقة واحدة تكفي، مخطوط، ص ٥.

(٤٢) المصدر نفسه، ص ٤.

(٤٣)المصدر نفسه، ص ٥.

(٤٤)المصدر نفسه، ص ٦.

(٤٥) المصدر نفسه، ص ٧،

(٤٦) المصدر نفسه، ص ٦.

(٤٧) المصدر نفسه، ص ٧.

(٤٨) المصدر نفسه، ص ٨.

(٤٩) المصدر نفسه، ص ١٦.

(٥٠)المصدر نفسه، ص ٢٥.

المصادر والمراجع

١- الكتب

إبراهيم، د. عبد الله؛ ١٩٩٢، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت.

الياس، د. ماري، وحسن، د. حنان قصاب؛ ١٩٩٦، المعجم المسرحي، ط ١، مكتبة لبنان، بيروت.

أمين، خالد، ويوسفي، حسن؛ المنعطف السردي في المسرح: عودة فنون الحكي، ط ١، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة (المغرب).

باتريس بافيس؛ ٢٠١٥، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطّار، ط ١، المنظمة العربية للترجمة، بيروت.

برنس، جيرالد؛ ٢٠٠٣، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، ط ١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

بول ريكور؛ ١٩٩٩، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت.

جباري، صلاح الدين؛ ٢٠١٠، بلاغة الغروتسك، ط ١، النادي الادبي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق.

زهران، حامد عبد السلام؛ ١٩٨٧، قاموس علم النفس، ط ٢، عالم الكتب، القاهرة.

الطاهر، أسماء يحيى؛ ٢٠١٠، مسرحة الرواية: دراسة في المسرح المصري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

علي، عواد؛ ١٩٩٦، شفرات الجسد: جدلية الحضور والغياب في المسرح، ط ١، دار أزمنة، عمّان.

ـــــــ؛ ١٩٩٧، غواية المتخيل المسرحي: مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء.

مجمع اللغة العربية؛ ٢٠٠٤، المعجم الوسيط، مادة سرد، ط ٤، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة.

٢- المخطوطات

غنام غنام؛ سأموت في المنفى.
ـــــــ؛ صفير في الرأس.
ـــــــ؛ الأبواب: الحبيب المجهول.
ـــــــ؛ الجنرال إذ يعود فجأةً.
ـــــــ؛ طلقة واحدة تكفي.

٣- الدوريات

إلياس، د. ماري؛ صيف ١٩٩٧، "قراءة في مسرحية الأيام المخمورة"، مجلة الكرمل، العدد ٥٢، رام الله.
محمد الأمين، صالح بوشعور، د. ت، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، الموقع الإلكتروني لجامعة وهران:theses.univ-oran1.dz.

٤- الصحف

علي، عواد؛ ٢٠١٧/٦/٢٥، "السرد في المسرح"، جريدة العرب الدولية، لندن.

٥- شبكة الإنترنيت

حمداوي، جميل؛ ٢٤ أبريل (نيسان) ٢٠١١، "الإرشادات المسرحية"، http://www.diwanalarab.com.

الهوامش

(*) هوس الحنين إلى الوطن، يُنظر: زهران، حامد عبد السلام؛ ١٩٨٧، قاموس علم النفس، ط ٢، عالم الكتب، القاهرة ص ٣٣٢.

(**) مصطلح يشير إلى ما هو مضحك وشاذ وخارق، وإلى الشخص الذي يضحك في طريقة كلامه وتصرفاته. يُنظر: جباري، صلاح الدين؛ ٢٠١٠، بلاغة الغروتسك، ط ١، النادي الادبي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ص ١٢.