

القدس في المسرح العربي الحديث (نماذج منتخبة)

صباحة أحمد علقم، عالية محمود صالح*

ملخص

يهدف هذا البحث إلى تقديم قراءة في ثلاثة نصوص من المسرح العربي الحديث تناولت مدينة القدس، في ماضيها وحاضرها، وهي (الشهادة على بوابات الأقصى) للكاتب العراقي قاسم محمد، و(الطريق إلى بيت المقدس) للكاتب الأردني إبراهيم السعافين، و(بلا عنوان) للكاتب الأردني مفلح العدوان، وذلك لكون هذه النصوص أحدث ما كُتب عن القدس في المسرح العربي باللغة العربية الفصحى، وهي منشورة في كتب يسهل على من يرغب في قراءتها الحصول عليها، على عكس النصوص التي جرى تقديمها على المسرح، سواء بالعربية الفصحى أو اللهجة المحكية، ولم تُنشر، وتأتي أهمية هذه النصوص أيضاً لما تحتله المدينة، ومسجدها الأقصى من مكانة تاريخية ورمزية متميزة في نفوس العرب والمسلمين، وبين تأثير المسرحيين العرب بمعاملة القدس وأهلها، وحرصهم على ملاءمة مسرحياتهم للواقع الأليم، والنكبات القاسية التي عصفت بالقدس، بلغة مالت إلى الإيحاء أحياناً وإلى الوضوح في أحيان كثيرة؛ لأنها تبحث عن الكلمة الفعل التي تشدّ الهمم من أجل إنهاء الاحتلال وتحرير القدس.

الكلمات الدالة: القدس، الشهادة على بوابات الأقصى، الطريق إلى بيت المقدس، بلا عنوان، مفلح العدوان.

المقدمة

لمدينة القدس منزلة كبيرة في الوجدان العربي، فهي روح فلسطين وعاصمتها التاريخية، إضافة إلى قداستها، إذ يقع في قلبها المسجد الأقصى، أولى القبلتين وثالث الحرمين، الذي يشدّ المسلمون إليه الرحال لحجّه، وقد ارتبط بليلة الإسراء والمعراج حيث أسرى الله بالنبي (صلى الله عليه وسلم) من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، ومنه عرج إلى السماء العليا: {سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ} (القرآن الكريم، سورة الإسراء: 1).

وبهذا المعنى، فإن القدس تمتاز عن غيرها من المدن الحضارية بقداستها وتاريخها المجيد، ولذا حظيت، عبر عصورها الإسلامية المتتابعة، بمكانة جليلة، جعلها محطاً للتكريم والتشريف، وعلى الرغم من تعاقب السنين وتقدم الزمن؛ فإن هذه المكانة الرفيعة بقيت راسخة في القلوب والعقول دون تراخ أو وهن، وقد شارك المجتمع الإسلامي، على مختلف عصوره ومستوياته، في التعبير عن احترامه لمدينة القدس بالوسائل التي يملكها، سواء أكان بالأفعال المادية في مجالات البناء والعمران أم بالمصنّفات الدينية أم التاريخية أم بالأعمال الأدبية في مختلف أوجهها شعراً كانت أم نثراً (الطلح، 2013) وقد ازدادت هذه المكانة بعد احتلالها من قبل الصهاينة في حزيران عام 1967، وأصبح استردادها حلمًا بعدما تهاونت الأنظمة العربية في استردادها حرباً أو سلباً.

لذا لا غرابة في أن أصبحت القدس علامة كبرى، واستعارة اجتهد المؤرخون والشعراء والفنانون في تسميتها أو وصفها بنحو مائة اسم وصفة، شكّل كل منها علامة تحيل على مدلولات لا حصر لها. وقد وقف أحد الباحثين على هذا التعدد الدلالي لاسم المدينة في الشعر العربي، قديمه وحديثه، فوجد أن اسم (القدس) حظي بالنصيب الأكبر، يليه اسم "المسجد الأقصى"، ثم "أور سالم"، ف "المسرى"، ف "مهد عيسى". وأما في المدونات التاريخية، التي وجدت في أنحاء كثيرة من العالم، فقد أطلق عليها نحو 50 اسماً، منها الكنعاني والفارسي واليوناني والروماني والبيزنطي والعربي المسيحي والإسلامي، مثل: "أور سالم، ييوس، يابيشي، إيليا كابيتولينا، ايفن، مدينة الأنهار، مدينة الوديان، أور سالم، نور السلام، نور الغسق، يارة، كيلة، إريانة، أنوخيا، بيت المقدس، دار السلام، الأرض المباركة، الساهرة، الزيتون، المسرى..." (علي، 2017).

وقد تفاوت حجم تناول مدينة القدس في الأدب العربي تفاوتاً شديداً من جنس إبداعي إلى آخر، فقد كتب الشعراء المعاصرون

¹كلية الآداب، جامعة الزيتونة الاردنية؛ ²كلية الآداب والعلوم، جامعة عمان الاهلية.

تاريخ استلام البحث 2019/3/23، وتاريخ قبوله 2019/9/17.

مئات القصائد عنها بعد نكبة 1948، ونكسة 1967، إذ اتجهت أفئدتهم إليها، فجاء إنتاجهم غزيراً، يكشف على نحو مباشر أو رمزي عن جرحها الغائر في أعماقهم؛ لأن الشعر ينبع من لحظة وجدانية، ولا يحتاج إلى وقت طويل في كتابته، إلا ما ندر. وفي مقابل هذه الغزارة في الشعر نجد نقصاً فادحاً في تناول الأجناس الأدبية الأخرى للقدس، كالرواية والسينما والتلفزيون والمسرح، فلا تكاد تُذكر للروائيين العرب إلا روايات قليلة استحضروا فيها المدينة فضاءً ووصفاً لواقعها، بتفاصيله وأحداثه، لتاريخها وشوارعها وأزقتها وأحيائها وأسوارها وأبوابها، لطبيعتها أهلها ولغتهم وأمثالهم ومقاوميتهم ودياناتهم وعلاقاتهم الاجتماعية وزواجهم (الأسطة، 2010). من تلك الروايات، مثلاً، "مقدسية أنا" لعلاء مهنا، "صورة وأيقونة وعهد قديم" و"أصل وفصل" لسحر خليفة، "برج اللقلق" لديمية جمعة السمان، "مصاييح أورشلیم" لعلي بدر، "صبري عزام" لتوفيق أبو السعود، "سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج، "قصة حب مقدسية" ليوسف العيلة، "قلادة فينوس" لأماني الجنيدي، "مدينة الله" لحسن حميد، "كافر سبت" لعارف الحسيني، و"ترانيم الغواية" ليلي الأطرش.

وفي السينما العربية الروائية لا يُذكر إلا فيلم "الناصر صلاح الدين" ليوسف شاهين، و"باب الشمس" ليسري نصرالله، و"القدس في يوم آخر"، و"زواج رنا" لهاني أبو أسعد، و"تذكرة إلى القدس" لرشيد مشهراوي، و"آخر الصور" لأكرم صفدي، مقابل نحو 127 فيلماً روائياً من إنتاج شركات أوروبية وأمريكية وإسرائيلية، أغلبها يدافع عن القدس باعتبارها "مدينة يهودية"، أو يتخذ القدس فضاءً لأحداث ليس لها علاقة بالقضية الفلسطينية أو الاحتلال الإسرائيلي.

وأما السينما الوثائقية، فقد بدأ حضور القدس فيها مع نكستها الفاجعة عام 1967، وكان فيلم "القدس"، الذي أنجزه الفنان التشكيلي فلاديمير تماري، أول محاولة سينمائية تواكب ولادة "سينما الثورة الفلسطينية". ثم توالى ظهور أفلام أخرى منها: "فلسطين في العين" للمصور السينمائي الشهيد هاني جوهري، و"صوت من القدس" (1977)، و"فلسطين سجل الشعب" (1982) للمخرج قيس الزبيدي، و"القدس تحت الحصار" (1990) للمخرج جورج خليفي، و"بيان من مآذن القدس" (1993) للمخرج جمال ياسين، و"القدس... أبواب المدينة" (1995) للمخرج فرانسوا أبو سالم، و"أنت، أنا، القدس" (1996) للمخرجين جورج خليفي وميشا بيليد، و"محوطة بالصور" (1998) للمخرج وليد بطراوي، و"القدس وعد السماء" (1999) للمخرج إياد الداود، و"خلف الأسوار" (2000) للمخرج رشيد مشهراوي. و"جوهر السلوان" (2001) للمخرجة نجوى النجار، "القدس... الثمن الصعب للعيش" (2001) للمخرج حازم البيطار، و"صباح الخير يا قدس" (2004) للمخرجة سها عراف، و"القدس الشرقية" (2007)، للمخرج محمد العطار (النوري، 2018).

وفي مجال الدراما التلفزيونية لم ينتج العرب أكثر من بضع مسلسلات عن القدس، منها: المسلسلات الأردنية الثلاث: "فندق باب العمود"، تأليف: أمين شنار، وإخراج: عدنان الرمحي، و"القدس" للمخرج: أحمد دعبس، و"بوابة القدس"، تأليف: وليد سيف وإخراج رضوان شاهين، والمسلسل السوري المصري المشترك "أنا القدس"، للمخرج السوري باسل الخطيب، والمسلسل السوري "سفر الحجارة" للمخرج: السوري يوسف رزق، والمسلسل الفلسطيني "القدس بوابة السماء" إنتاج قناة الأقصى، وإخراج: زهير الإفرنجي (علي، 2017).

وإذا نظرنا إلى المسرح، فإننا لا نجد أفضل حالاً من الرواية والسينما والدراما التلفزيونية، على الرغم من أنه كان رائداً في تناول قضية القدس، ففي العام 1914 كتب فرح أنطون مسرحية "السلطان صلاح الدين ومملكة أورشلیم" ناقشت الحملة الصليبية على بيت المقدس وطبيعة العلاقة بين الشرق والغرب (عيسى، 2014).

وفي العام 1921 قدمت في مدرسة "الخضرية" ببغداد مسرحية "صلاح الدين الأيوبي وفتح القدس"، أخرجه السياسي العراقي أرشد العمري (أمين العاصمة آنذاك) (علي، 2017)، "صلاح الدين أو فتح بيت المقدس" لفرح أنطون (1922)، "صلاح الدين الأيوبي" للبناني جورج بشعلاني (في الثلاثينات)، "صلاح الدين الأيوبي" لنقولا حداد (في الثلاثينات)، "صلاح الدين الأيوبي" لعبد الحمن البنا (1952) (القنة، 2011).

وفي منتصف الستينات كتب الأديب اليمني على أحمد باكثير عملاً ملحماً طويلاً بعنوان: "ملحمة عمر" يتألف من تسعة عشر جزءاً، ويقع في 1000 صفحة، ويضم 100 شخصية رئيسية، وتحتل القدس مكانة كبيرة (علي، 2017)، "تمثال الحرية" 1967 لعبد الرحمن الشراوي، "شمشون ودليلة" لعلي أحمد باكثير، "شمشون ودليلة" لمعين بسيسو (1970)، "النار والزيتون" لألفريد فرج (1970) (القنة، 2011)، وثمة مسرحية شديدة الأهمية بعنوان "باب الفتوح" (1974) للكاتب المصري محمود دياب، وقد أخرجت في أغلب الدول العربية لأن كاتبها يمسرح الجانب المسكوت عنه في انتصار صلاح الدين على الفرنجة، و"يفتش في جنبات هذا النصر عن الصانع الحقيقي له، هل هو صلاح الدين وعبقريته أم هم الجنود المحاربون البسطاء الذين سعوا إلى

حماية أهليهم وأرضهم وبيوتهم من هجمات الصليبيين، دفاعاً عن حاضرهم ومستقبلهم معاً؟" (الراعي، 1979)، ثم "صلاح الدين والنسر الأحمر" لعبد الرحمن الشرقاوي (1976)، و"هو عمل يتضمن مسرحيتين "النسر والغربان" و"النسر وقلب الأسد"، تنتهي الأولى في الوقت الذي أصبح فيه صلاح الدين حاكماً لمصر، والثانية تنتهي بخاتمة السلام بين صلاح الدين وريتشارد قلب الأسد" (بدوي، 2016)، "صرخة عند المسجد الأقصى" (1979) لمحمد علي الخطيب، "دعاء القدس" لأحمد الطيب العليج ومصطفى القباچ (1980)، "واقدها" ليسري الجندي (1984) (القنة، 2011).

وفي الألفية الثالثة ظهرت نصوص مسرحية عديدة، منها: "لن تسقط القدس"، للكاتب المصري شريف الشوباشي وإخراج: فهمي الخولي، "العودة" للشاعر المصري مختار عيسى، "مسرى" تأليف: محمد مأمون حمداوي وإخراج فاضل عباس، "طار الحمام" للفلسطيني عزام أبو السعود، "كيس رصاص" للفلسطيني كامل الباشا، "أنا القدس" للفلسطيني ناصر عمر، "لوحات مقدسية" لهاشم عبد السلام الكفاوين (علي، 2017)، "شمشون الجبار" للشيخ الدكتور سلطان القاسمي، "الشهادة على بوابات الأقصى" لقاسم محمد، "الطريق إلى بيت المقدس" للدكتور إبراهيم السعافين، و"بلا عنوان" لمفلح العدوان، وقد اخترنا النصوص المسرحية الثلاثة الأخيرة نماذج للتحليل للأسباب التي ذكرناها في الملخص، مع تأكيد الدراسة على أهمية الجهود التي بذلها كتاب المسرح العربي المعاصر في معالجة قضية القدس العربية، والنقاد الذي انشغلوا بإحصاء هذه الأعمال وتحليلها، لما في ذلك من إفادة علمية ووطنية وقومية (بعلي، 2015).

1- الشهادة على بوابات الأقصى:

كيف الكاتب والمخرج العراقي الراحل قاسم محمد، في كتابة مسرحيته "الشهادة على بوابات الأقصى"، الصادرة عام 2002 قصائد من شعر المقاومة للشاعر الفلسطيني سمح القاسم، مطوّعاً إيها إلى نص درامي، يشكل نوعاً من إعادة الإنتاج، حسب نظرية التناص؛ لأنه امتصاص وتحويل وتشرب للقصائد، جرى نقلها من فضاءها الشعري إلى فضاء حواري درامي وإيمائي وحركي من خلال اشتغال دراماتورجي، ويقوم على الفعل الأنّي المباشر للشخصيات من دون وسيط أو سارد، ويحيى حياة أخرى (علي، 2018).

تنتمي المسرحية، في بنائها وتوجهها، إلى (مسرح البوستر السياسي) الذي يعرفه المؤلف بأنه: "مسرح شبابي مقاتل، يقاتل بطريقة الخاصة والمبتكرة، وهو لا يطرق طرقاً مألوفة معتادة، ولا يقلد ظاهراً قائمةً ليجترها، لكنه قد يلتقي مسارح وأساليب مسرحية متشابهة الظروف ليرفدها، ويتواصل معها... وعلى الرغم من أن جوهر هذا المسرح جوهر سياسي، تحريضي، ناقد وناقم، فإنه يسعى إلى تثبيت وتأسيس جانب فني إبداعي تجريبي يضيف إلى حركة المسرح العربي إضافةً إبداعيةً تدخل في مجال البحث عن نص جديد، وعرض جديد، وأسلوب معالجة وأداء جديدين" (محمد، 2002).

ومن المعروف أن هذا النوع من المسرح له مرادفات اصطلاحية عديدة منها: مسرح الاحتجاج السياسي، مسرح التحدي، مسرح التصميم، مسرح المقاومة، ومسرح الشهادة، وهي كلها تشير إلى المسرحيات التي تهدف إلى الاحتجاج على الاحتلال، وتدعو إلى مقاومته، وتهاض عدم المساواة السياسية والاقتصادية والعلل الاجتماعية. وقد عرفه المسرح في فيتنام وجنوب إفريقيا، وفي تسعينيات القرن العشرين ميز الكاتب المسرحي والروائي الجنوب إفريقي زاكس ما أسماه "مسرح الاحتجاج" الذي يهدف إلى تعبئة المظلومين (esat.sun.Febrewary 2014).

والمسرحية، بصفة عامة، وعبر نبرة شعرية عالية تحاول إيقاظ ضمير الأمة العربية، والإعلاء من شأن قضية الشهادة والمقاومة من أجل الوطن، وفي الوقت نفسه إدانة الصمت الساكن في الذات العربية تجاه ما يحدث في فلسطين، وفي القدس تحديداً، وتتساءل عن الخلاص الذي يعيد الأقصى لأهله، والمشرّد لوطنه. وعلى الرغم من السوداوية القائمة في الوضع العربي، فإن المسرحية تنبئ، قبل ستار النهاية، عن انفراج الأمل القادم، في حوار ليلي:

"تقدّمت أبواب جنين ونابلس

أتت نوافذ القدس

صلاة الشمس

أتى البخور والتوابل".

فيجيبها الجميع:

"تقدّمت ... تقاتل ... تقدّمت تقاتل ... تقدّمت تقاتل ...

لا تسمعوا... لا تفهموا... تقدّموا...

كلّ سماء فوقكم جهنم...

وكل أرض تحتكم جهنم " (محمد، 2002).

وتنقسم شخصيات المسرحية إلى نوعين، النوع الأول يتمثل بالشخصيات التي لا تحمل أسماء، وهي سبعة مؤدين وست مؤديات، تشكل أصواتاً ساردة، ويصل الانسجام فيما بينها إلى حد تبدو معه وكأنها تقتسم مونولوجاً واحداً طويلاً، فهي تروي بعض الأحداث التي تقع خارج المسرح، وتنقل الأخبار والمعلومات، وتعلق، وتحرض، وتدعم موقف الشخصية الرئيسة بتعبيرات مختلفة من خلال الحكي الفردي والحكي الجماعي، وتخطب الجمهور على غرار المسرح البريختي، والمسرح التسجيلي، اللذين لجأ إلى الصيغة السردية، وعدها فناً يتضمن ما هو درامي، ويسمح بتقديم الأحداث ضمن امتداد زمني، مع تبيان أنها جرت في الماضي كما في الملحمة، ويسمح أيضاً بالتوقف عنها والتعليق عليها (علي، 2016) من ذلك مثلاً:

- "مؤدي(5): (يحمل بوسترًا) خبر عاجل... هذا الانفجار صوت تهدم دار.. تهدم البيت بأمر عسكري" (محمد، 2002).

- "مؤدية(6): خبر عاجل... على اليد المبتورة تولد من جديد حقيقة أسطورة... وفي هشيم الرأس تولد من جديد زهرة عباد الشمس، وفي عظام الساق تبدأ من جديد مسيرة المشتاق" (محمد، 2002).

- "الجميع: الكل للساحات والشوارع

الكل في الساحات والشوارع

وليدرك المصارغ المصارغ

ولتقدح الشرارة بحكمة الحجارة" (محمد، 2002).

وأما النوع الثاني فيتمثل بشخصيات (قيس، ليلي، الشيخ، الجندي 1، الجندي 2، الجندي 3)، وهي الشخصيات التي تتحاور وتجسد الفعل الدرامي، وإذا كان الجنود الثلاثة يمثلون المؤسسة العسكرية للاحتلال الصهيوني، ويعبرون عن وجهة نظرها، فإن كلاً من "قيس" و"ليلي" و"الشيخ" يشكلون علامات رمزية، ونعني بالعلامة الرمزية هنا أنها "تمثل للعقل مظهرًا خارجيًا لشيء معين لا نراه، بل ندركه بارتباطه بذلك الشيء" (عبد الحميد، 2013)، فالمؤلف قاسم محمد يعتمد، في تجسيدها، الإيحاء والتلميح، ويترك للقارئ مجالاً للتصور والخيال لإكمال الدلالات الرمزية كما توحى بها. ولنبداً بشخصية "قيس"؛ إنه يظهر عاشقاً ومقاوماً وثائراً وحكيماً ومتجذراً ومقاتلاً، ويمتزج الحب في شخصيته بالوطن وبالحبيبة الأنتى، بل أنه يتوحد معهما، بوصفها قناعاً للانتماء يُفرغ من خلاله كل مشاعر الشوق والحنين والحب تجاه وطنه وأرضه، مثل: محمود درويش الذي جسد ثنائية الأرض والمرأة، بوصفهما مصدرين للحياة، فتغنّى بخطاب المرأة إمعاناً في تقديس أرضه ووطنه.

قيس العاشق

"وردة روحك

ازرعها على راحة الأرض

وزعي جسمك المحروق في جسم الوطن

هذه التربة رحم لا كفن" (محمد، 2002).

قيس المقاوم

"ربما تسلبني آخر شبر من ترابي

ربما تطعم للسجن شبابي

ربما تسطو على ميراث جدي

من أثاث وأوانٍ وخوابي

ربما تحرق أشعاري وكتبي

ربما تطعم لحمي للكلاب

ربما تبقي على قريتنا كابوس رعب

يا عدو الشمس

لا... لن أساوم...

وإلى آخر نبض في عروقي سأقاوم" ((محمد، 2002).

قيس الثائر

"أنا ابن الشمس والإعصار والموجة

أنا ابن الساعد المقتول واللؤلؤ والضجة
أنا المتمرّد الدامي فلا، لن أعيد الصمت" (محمد، 2002).

قيس الحكيم

"لا تخرجني في الليل يا حبيبتي

لا تخرجني في الليل

الشر في المرصاد يا حبيبتي" (محمد، 2002).

قيس المتجنّد

"الجندي (2): ما ماضيك؟

قيس: كتب جمّة والتمر والشمس

وغار الوحي والتكبير والدعوة" (محمد، 2002).

قيس المقاتل

"الجندي: كيف تقاّتل؟

قيس: أقاّتل بالنبقطة الثائرة

وأدير على رأسك الدائرة" (محمد، 2002).

ليلي

وتتعدد العلامات الرمزية التي تحيل عليها شخصية "ليلي" في النص، لاسيما أنها الاسم الكلاسيكي العربي الأكثر تناوّلًا ورمزية في الشعر والرواية العربيين، فهي ترمز في البداية إلى مدينة القدس التي يعشقها "قيس"، ويناضل من أجل تحريرها من الاحتلال الإسرائيلي، ويتغنّى بها في أكثر من مشهد، عاقدًا صلةً قويةً بينها وبين بلدان ومدن عربية أخرى، في إشارة إلى الانتماء الواحد الذي يجمعهما وهو الانتماء إلى العروبة:

"قيس: ما تريدني أن أقول فيك وأنت جنتي؟

ليلي: صفني كما تشاءني.

قيس: شاءك الله فكنت كبلادي العربية

شعرك ليلة صيف بين كثنان تهامة

مقلتاك عين مهة يمنية

فمك من رطب الواحة في البيد عسيرة

عنقك زوبعة بين رمالي الذهبية

صدرك نجد السلامة يحمل البشرى إلى نوح

فعودي يا حمامة

شاءك الله فكنت كبلادي العربية

نكهة الغوطة والموصل فيك

ومن الأوراس عنف وقثامة" (محمد، 2002).

وفي مشهد ثانٍ تغدو "ليلي" رمزاً للمرأة الفلسطينية، وخصب الحياة والتحدّي، مجسدةً معاناتها من عمليات التنكيل التي تنتهجها سلطات الاحتلال الإسرائيلي ضد الفلسطينيين أصحاب الأرض، ومنها الاعتداء على ممتلكاتهم من خلال هدم منازلهم، وتجريف مزارعهم، ومصادرة أراضيهم:

"ليلي: صباح اليوم هدموا منزل جدي

لم يبق لهم غير هذا البيت

لم يكتفوا بمنزل جدي

هدموا منزل علي... ومنزل أم... (محمد، 2002).

وتعبيراً عن تحدي الفلسطينيين لعمليات التنكيل هذه يحرض "قيس" "ليلي"، في المشهد ذاته، قائلاً:

"هذا دينهم... يهدمون وبنني

يجرفون ونزرع

هذي... فلن نوقف التحدي

هم هدم ومعاول

وهنا عند قلبك... بناء الله يتكامل...

هنا بشر على بشر وينهض منزل

بين الركام وينهض المستقبل" (محمد، 2002).

وفي مشهد ثالث تتحول "ليلي" إلى رمز للانتفاضة، فتتلبس إحداها الأخرى بالبهجة، والخطوات العالية، وتغدوان زوبعة ونسيماً وندياً وفيضاناً وحجراً يهز الركود (محمد، 2002). وفي مشهد رابع تصبح رمزاً للأسير الفلسطيني المقاوم عندما تلقي دورية عسكرية إسرائيلية القبض عليها، وهي خارجة من المنزل لتسقط أخبار الانتفاضة من قيس، وترميها في السجن بتهمة أنها تحمل تحت ثيابها قنابل أو سكاكين، بينما هي في الحقيقة حبل بابين فلسطين، في إشارة إلى أن الأرض المحتلة مستمرة في إنجاب المقاومين، سواء أكانوا رجالاً أم نساء:

"الجندي (1): ماذا في بطنك؟ بنت أم ولد؟

ليلي: الأمر سواء... ما ألد...

كلهم فلسطين، وكلهم لفلسطين" (محمد، 2002).

بعثذ نفاجاً أن "قيس" قد جرى اعتقاله أيضاً، وتكشف الإضاءة عنه في سجنه، وهو في صراع محتدم مع سجانیه، صراع يقوم على تصوريين "وجوديين" متناقضين، ليس بمعنى الفكر الفلسفي الوجودي، بل معنى الأحقية في الوجود، فقيس يخاطب السجانين قائلاً لهم:

"نحن أهل هذه الديار من دهور...

نحن هنا... وهنا أهلنا من قديم العصور"

فيرد عليه الجندي (2):

"لستم أنتم...

بل نحن هنا...

لست ولستم من هنا...

هنا أنا،

وأنت سترجع إلى تلك البلاد الهمجية...

عد إلى بلادك العربية...

فلست من هنا، ولن تبقى هنا..."

لكن قيساً يتحده:

"أنا هنا..."

وجنيني هنا...

وجنيني هنا...

وجذري.. وعجري

وكل أيامي الثلاثاء أمسي ويومي وغدي" (محمد، 2002).

وأما "الشيخ" فتجتمع في شخصيته مناحٍ رمزية عديدة متداخلة، فهو الشاهد، وخازن الوعي والإدراك، والحاضن لروح المقاومة والصمود، والجسر الذي يربط الحاضر بالماضي، وكوة الضوء، كما يتبين من الحوارات الآتية، في سبيل التمثيل:

- "مؤدي (6): (مخاطباً الشيخ) اذهب إلى هيئة الأمم المتحدة...

الشيخ: حسن... أطرق الآن أبواب الأمم المتحدة... وغير المتحدة.

(يطرق بعصاه بقوة)

ماذا أقول لهم عن هذا الخراب...

ألا يعلمون بكل هذا العذاب؟

ليلي: غاضباً... لا عناً كل معتد...

قل لهم يا جدي...

الشيخ: نبت الطحلب في قلبي وغطى كل جدران الزجاج

فاللقاءات الكثيرة

والخطابات الخطيرة

والجواسيس وأقوال البغايا... واللجاج

ما الذي تجديه في هذا الزمان؟" (محمد، 2002).

- "الشيخ: كل منذوة تستحيل

شاعراً أو قتيل

كل أغنية قنبلة

كل مرثية بوصلة

كل قنبلة سنبل

كل سنبل معضلة

كل معضلة معبر نحو باب الزمان النبيل" (محمد، 2002).

- "الشيخ: في قديم الزمان... ملك مستبد مخاتل

صاح في سكرة العنفوان

"تلك مصر وبابل..."

ثم دار الزمان... في هدير الزلازل

وانطوى في جحيم اللظى والدخان

ملك في قديم الزمان" (محمد، 2002).

وإن عنوان هذه المسرحية هو ذاته: "شهادة مكتوبة وناطقة على بوابات الأقصى تشهد على ما يجري من أحداث تشير إلى مكان الاستشهاد، وتكون إحياء- أيضاً- بأن كلام المتكلم هو كلام عن المدينة من خارج المدينة، وخارج الأقصى؛ لأن كل الأبواب موصدة أمام كل من يفكر في المدينة، بسبب قوانين المنع السارية في وطن محتل" (بن زيدان).

2- الطريق إلى بيت المقدس:

شكل الكاتب الأردني الدكتور إبراهيم السعافين مسرحيته الطويلة (124 صفحة) "الطريق إلى بيت المقدس" الصادرة عام 2002 من أحداث مستوحاة من مرويّات تاريخية، لكنه لم يتقيد أو يلتزم بها التزاماً حرفياً، وإنما أدخل عليها ما جادت به مخيلته، وأولها بمنظاره المعاصر، كونه ليس شاهد عيان يستحضر الماضي بشكله الجامد، بل مبدع يحتكم إلى مخيلته ورؤيته، وأدبية النص المسرحي أو فنيته التي توفر له حرية التصرف في الوقائع التاريخية كيفما شاء، وبحسب هدفه من كتابة عمله المسرحي "حتى أن معظم ما وظفه من حقائق تاريخية كان يحكمه فيها مدى توافقها مع واقعنا المؤلم المشتت المتهاافت على إرضاء الآخر الغاصب" (الشمال، 2010).

ومن هنا فإن هذه المسرحية أقرب ما تكون إلى "التخيّل التاريخي" منها إلى "المسرحية التاريخية"، منقطعة عن وظيفتها التوثيقية والوصفية لتؤدي وظيفة جمالية ورمزية، ما ساعد على رسم دراما حية للفترة الحرجة التي تدور في إطارها، مستعيناً بخبرته الإنسانية في استحضار جوهر التاريخ بما يتلائم مع طبيعة المشكلات المعاصرة، ومتجنباً الحشو والاستطراد والاسترسال، مقدماً أحداثها في صورتها الممثلة المجسّمة في شكل مسرحي، واستنادها إلى حبكة متماسكة تقوم على قانون السببية، الذي يقضي أن: "تترابط الوقائع بعلاقات سببية ضمن مسار يمتد من بداية إلى وسط أو ذروة ونهاية" (إلياس، وحسن، 1997). وتتألف المسرحية من فصلين، كل فصل يشتمل على أربعة مشاهد، تفصل بينهما تسعة عقود، وتتوزع شخصياتها على ثلاثة أقسام: أ- شخصيات المسلمين، ب- شخصيات الفرنجة، ج- رجال الدين المسيحي.

ويبدأ المشهد الأول في بهو قصر الخليفة العباسي المستظهر (لا يذكر المؤلف اسمه)، بعد مدة قصيرة من احتياج الفرنجة بيت المقدس، إذ يستقبل وفدًا من أعيان دمشق، برئاسة قاضيها "ابن الصلاح" الذي جاء ليلبغ بفتك ملك الفرنجة "بلدوين" بالمسلمين في بيت المقدس:

"قاضي دمشق: ...يا أمير المؤمنين، إن ما حلّ ببيت المقدس تشيب من هوله الولدان، الدماء الطاهرة، يا أمير المؤمنين، تدفقت في ساحة المسجد الأقصى... لقد اقتحموه دون رادع، وذبحوا كل من احتوى به من المسلمين وعددهم سبعون ألفاً أو يزيد..." (السعافين، 2002).

وإذ يستحث القاضي الخليفة، ويستصرخه لجهاد الفرنجة ومقاومتهم، ونجدة بيت المقدس، والثأر لكرامة المسلمين، وما لحقهم من دمار وذلة، فإن الخليفة لا يملك إلا أن يردّ عليه بـ "لا حول ولا قوة إلا بالله"، تعبيراً عن عجز الخلافة، التي تترنح ضعفاً تحت وطأة الحكم السلجوقي، ويسانده في ذلك قاضي بغداد بقوله:

"...وإننا لنسأل الله العزيز أن يهب أمير المؤمنين القوة فيهب لنجدة قبلة المسلمين الأولى، وأن يقبض له الأعوان المخلصين الذين تؤرقهم مصلحة الجماعة وقضية الأمة... إن أمير المؤمنين، أدام عزّه، يشكو ملكه من ولاّة يتنازعون الإمارة، ويتصارعون على الكرسي والصولجان..." (السعافين، 2002).

ويكشف هذا المشهد، في ما يلي من حوارات بين حاشية الخليفة ووفد دمشق، عن حال الأمة المتضعع وتفرقها وتشتتها بسبب ضعف أمراء بلاد الشام، وخياناتهم، وانشغالهم بقتال بعضهم بعضاً، ولهاث كل واحد منهم وراء تحقيق مكاسب خاصة به، رغم الأخطار التي تتهددهم جميعاً، وفي ذلك إسقاط واضح على الحاضر العربي الذي يعاني من التمزق، تأكيداً لما جاء في بيت طرفة ابن العبد الشعري: "ما أشبه الليلة بالبارحة" في قصيدته التي يقول مطلعها: "أسلمني قومي ولم يغضبوا لسوءة حلت بهم فادحة" (ابن العبد، 2002).

ولقد مال المؤلف إلى إظهار الخليفة عاجزاً ومتعاساً عن نجدة بيت المقدس؛ لا بسبب ضعفه، بل بسبب تناحر الأمراء، الذين ينعتهم بالأنانية والجشع والطيش (السعافين، 2002)، في حين يذكر بعض المؤرخين أن الخليفة كان على جانب من الأنانية، يروي المؤرخ الدمشقي ابن القلانسي أن الخليفة، عندما وفد إليه جمع من الأشراف الهاشميين من أهل حلب، وجماعة من الصوفية والتجار والفقهاء أعيان دمشق، كان يتجهّز للزواج من أخت سلطان السلجقة محمد بن ملكشاه، فقامت جماهير الناس بثورة في بغداد لئصرة أهل الشام وبيت المقدس المنكوبين على يد الصليبيين؛ ما أدت إلى تكثير صفو مزاج الخليفة، فطلب من كان الأصل والسبب لمعاقبته، لكن السلطان منعه من ذلك، وعذر الناس فيما فعلوه، وأوعز إلى الأمراء بالتأهب للمسير إلى جهاد أعداء الله (ابن القلانسي، 1908). ويبدو أن السعافين أراد أن يظهر الجانب المشرق في شخصية الخليفة؛ مرجحاً وصف بعض المؤرخين له بأنه كان لين الجانب، سمح، غزير العلم، كريم الأخلاق، محبّ للعلماء، ولم تصف له الخلافة، بل كانت أيامه مضطربة كثيرة الحروب. ولعل نهج السعافين في هذا يختلف عن نهج أغلب الكتاب المسرحيين العرب، الذين صوروا مساوئ خلفاء العصر العباسي الثاني، الذي عُرف بعصر نفوذ السلجقة، ومن بعدهم البويهيين، واستثنائهم بالمناصب العليا في الدولة، وأوغلوا في إبراز فساد هؤلاء الخلفاء وانغماسهم في اللهو والترف والمتعة المادية.

ومن حسنات هذا المشهد ظهور صوت الشاعر مظفر الدين الأيوبي ناقداً السكوت على احتلال بيت المقدس، وسوم الروم الهوان إخوته أبناء الشام، ومحرّضاً على نصرتهم بالرجال والسلاح، والشروع إلى العدى بالرمح، متجرناً على الخليفة، بقوله له إن: "اليوم يوم النفير، لا يوم الندب يا أمير المؤمنين... الخطب جلل، والمصاب لا يحتمل التأجيل أو التعليل" (السعافين، 2002)، وفي إشارة بليغة إلى دور المتقف العضوي الذي يزود عن كرامة أمته؛ ولأن "جعفر" قائد الجيش يستبطن في نقاشه تردداً وجنباً، ويتمهم الشاعر بإثارة البلبلة، والإسراف في تهيج خواطر الناس الذين يطالبون بالثأر، متعللاً بالظروف الحرجة، فإن الشاعر يردّ عليه بجرأة مماثلة: "يا جعفر إذا لم تستطع شيئاً فدعه، وجاوزه إلى ما تستطيع" (السعافين، 2002)، وكأنه يطلب منه ترك قيادة الجيش لمن هو أشجع وأكفأ منه.

وتدور أحداث المشهد الثاني أيام السلطان صلاح الدين الأيوبي، بعد مرور تسعة عقود على أحداث المشهد الأول، في قصر الأميرة "سبيل"، وريثة عرش الكرك والشوبك في أثناء الاحتفال بزواجها من "أرنط"، الذي سيصبح أميراً، ويتضح من الحوارات التي تجري بين "أرنط" وصديقه "فيليب" أن الأول كان أسيراً لدى المسلمين، مدة 17 عاماً، وقد عاملوه معاملة حسنة قبل إطلاق سراحه، لكنه يذم تلك المعاملة، عاذاً إياها نوعاً من الإذلال والإهانة "أحسست أنهم يحتقروني وهم يحسنون معاملتي... كلما أمعنوا في الإحسان زدت في الكراهية" (السعافين، 2002). ويكشف عن حقه الشديد تجاه المسلمين؛ واصفاً إياهم بالأعراب الجفاة، ومتوعداً أنه سينال من شراستهم ونزقهم وطيشهم وعصبيتهم، ويذوي أحقادهم بحقد مدمر شرس (السعافين، 2002).

وكما ورد في المشهد الأول، فإن المشهد الثاني يكشف عن تشتت المسلمين وفرقتهم، وفساد الأحوال، وقصر نظر الأمراء، وتقشي المظالم، فضلاً عن تأمر بعض الجماعات المارقة، مثل: الحشاشين الذين كانوا يتبعون طريقة الاغتيال المنظم للتخلص

من أعدائهم ومنافسيهم، على الأوفياء من أبناء الأمة ولا سيما صلاح الدين الأيوبي، وإظهار عمالتهم للفرنجة، مغتصبي بيت المقدس، رغم أن الفرنجة لا يتقون بهم، ولا يأمنون لهم، إدراكاً منهم بأنهم بلا مبادئ، يتحالفون مع الشيطان من أجل مصالحهم: "أرناط: لا يمكن أن نأمن للحشاشين يا عزيزتي... غادرون... لا تنتبأ بتحول اتجاه الرياح... سببيل: لا أخالفك الرأي، ولكن مصلحتنا في هذه الأيام، ولكل حادثة حديث أيها الفارس النبيل. أرناط: هذا رأي راجح، ولكن إذا تناقضت المصالح؟ سببيل: كل شيء متوقع منهم... إذا تمكنوا منا فسيفتكون بنا فتكاً ذريعاً، قوم لنأمن صدورهم قُدت من الصخر"(السعافين، 2002).

ويتوالى في المشهد الثالث الذي يجري في بيت صلاح الدين الأيوبي بدمشق، الكشف عن مزيد من تناخل بعض الأمراء وتآمرهم، فهم لا يزولون يعيدون تاريخ أسلافهم، يحسبون الناس أدوات لتحقيق أغراضهم، وقبلوا لأنفسهم الهوان بخضوعهم للفرنجة: يقول مظفر الدين، قائد حامية دمشق: "لقد عرض وفد من إمارة الموصل على ملك بيت المقدس دفع جزية سنوية قدرها عشرون ألف دينار، وتسليم عدد من البلدان للفرنجة، وإطلاق سراح من لديهم من الأسرى الفرنجة إذا نجحوا في طرد مولانا الناصر صلاح الدين من دمشق"(السعافين، 2002). إذ يتساءل مصعب، قاضي حامية دمشق، عما إذا كان باستطاعة الفرنجة أن يقيموا بسلام وعدوهم موحد، يجيبه صلاح الدين "يا مصعب... الوحدة هدف غالي... غالي جداً، ولكن طريقها صعب، وتكليفها باهضة"(السعافين، 2002). ويغمز السعافين من قناة الحاضر العربي الممزق، وحلم العرب بالوحدة، والعراقيل التي تواجه تحقيقها، لكن القاضي يدعو صلاح الدين إلى المضي على بركة الله: "أنت لها أيها المجاهد... فجنودك يحققون العزم ويعبدون طريق النصر"(السعافين، 2002).

ويتضح في هذا المشهد أن "أرناط" قد نقض الهدنة بين صلاح الدين ومملكة بيت المقدس بمهاجمته قافلة كانت متجهة من دمشق إلى مكة، واقتياده الرجال والنساء، عدا أفراد قلائل منهم نجوا، وتمادى وبلغ به نزقه وتهوره أن هدد بتدمير الحرمين الشريفين، ونش قبر الرسول (ص). وكان تهديده هذا قاصمة الظهر، فما هو صديقه "فليب" يقول له، محدراً، مدركاً خطورة ما بدر منه "أتاهم الأمير من حيث لا ينبغي... محمد رمز العرب والمسلمين... ربما تقتضي الحكمة ألا نتعرض لهم بما يوحدهم في وجوهنا"(السعافين، 2002). ويتخلّى عنه بقية أمراء مملكته ليواجه مصيره، كراهية منهم له والتزاماً بالهدنة، كما يتبين في الفصل الثاني.

ويتعرض صلاح الدين، في المشهد ما قبل الأخير، إلى محاولة اغتيال، بخنجر، على يد حشّاش مندرس، اسمه منظور، يعمل خادماً لدى تاجر فحم، وقد ألح على سيده التاجر أن يسمح له بحمل الهدية الرمزية، التي جهّزها وفد تاجر دمشق، وتقديماً بنفسه، نيابة عنه، للسلطان:

"منظور: (يستل خنجراً بسرعة البرق، وبحركة سريعة مدربة يطعن به السلطان، قائلاً بصرخة مدوية) خذها وأنا فداء الحشاشين..."(السعافين، 2002).

غير أن يد قائد حامية دمشق مظفر الدين كانت أسرع، فذهبت بالخنجر بعيداً عن قلب صلاح الدين، فمزق قميصه وأصاب ذراعه بجرح بسيط، وقد شكّلت محاولة الاغتيال هذه نقلة نوعية في مسار أحداث المسرحية وبنائها الدرامي، وأسهمت مع خرق "أرناط" للهدنة، واعتدائه على قافلة المسلمين، وتهديده بتدمير الحرمين الشريفين، في تأجيج حماسة جند صلاح الدين، وتحقيق النصر على الفرنجة في معركة "حطين" التي قاد جيش الصدام فيها صلاح الدين بنفسه، وكان من نتائجها أسر ملك الفرنجة الجديد "جاي لوزجان"، والأمير "أرناط"، وأبرز قادة جيشه "فليب" و"ريكاردوس"، ويتضح في المشهد الرابع والأخير، الذي يلقي فيه صلاح الدين خطبة رائعة أمام الحضور من أعوانه، يعترف فيها أن النصر ما تمّ بسيفه ولا بسيف جنده "وإنما بقلم القاضي الفاضل مبدع الكلمة ومفجرها لهباً في سيوف الجند وفي معاول الزّراع وفي سواعد الصّناع وفي عقول أبناء جيلنا الذي يشقّ درب الحياة من جديد..."(السعافين، 2002). ولعل أبرز الدلالات التي تستبطنها هذه الخطبة هي أهمية العدل، الذي يرمز له القاضي هنا، فهو "أساس الملك" كما تقول الحكمة، وأيقونة الوئام والأمن والمنعة والوحدة بين أبناء الأمة، وقد أجمعت الحضارات المختلفة على مركزته في حياة الأمم والشعوب، على الصعد المختلفة، فإذا نُذر أو اختفى انهارت الشعوب والدول وأصبحت تاريخاً، وإذا وُجد قويت واستمرت.

ويصور السعافين في هذا المشهد الختامي صلاح الدين قائداً محنكاً يجمع بين الفروسية والشجاعة والتسامح من جهة، والحزم والشدّة من جهة أخرى، كما تحدّثت عنه المرويات التاريخية، إذ يأمر بسقي ملك الفرنجة "جاي لوزجان" بماء مثلوج، ومنحه

الأمان، ورعايته وإكرامه، في حين يأمر بقتل "أرناط"، نظير غدره وانحطاطه وإساءته إلى مقدّسات المسلمين، ويأمر ببيع فرسانه الأسرى، في المزاد العلني، بثلاثة دنائير للأسير الواحد فقط، في أسواق دمشق، ويدعو رجاله قائلاً: "لقد عبدتم الطريق إلى بيت المقدس واستردادها... لن يطول أكثر من أيام... استعدّوا للجولة الحاسمة" (السعافين، 2002).

وتتنطوي المسرحية على مواقف مهمة لم يتطرق إليها البحث، في سياق عرضه لأحداثها، أبرزها:

- موقف الفاطميين إبان الاحتلال الفرنسي، ويعرض وزيرهم الأفضل الفاطمي الصلح مع الفرنجة على أن يأخذ هو بيت المقدس في مقابل التنازل لهم عن أنطاكية؛ لكن الفرنجة يرفضون عرضه ويتمادون في ازدراء شأنه، ويحتلون شواطئ فلسطين كلها (السعافين، 2002).

- الصراع بين العرب والأتراك، بعد أن يخذل المهاجمون المسلمون من صمود الفرنجة المحاصرين تطل أفعى العصبية برأسها، فينشرب صراع مرير بين العرب والأتراك، وينسون في غمرة الفتنة عدوهم المشترك (السعافين، 2002).

- وقوف النصارى العرب إلى جانب إخوتهم المسلمين ضد الفرنجة، رافضين أي تعاون مع المحتلين من خلال رد أسقف سانت كاترين في سيناء الحازم على رسول "أرناط" بأن رعيته مواطنون يعيشون مع المسلمين في محبة وإخاء، وأن الفرنجة جاؤوا من أجل اللبن والعسل، أي المصالح، لا من أجل السيد المسيح (السعافين، 2002).

3- بلا عنوان:

تحمل مسرحية "بلا عنوان"، للكاتب الأردني مفلح العدوان، الصادرة عام 2013 عنواناً ثانوياً هو "عن القدس في كل زمان"، ويقوم بنائها على تسعة مشاهد قصيرة مستقلة لا تجمعها حبكة درامية، كما في المسرحيات الواقعية جيدة الصنع ذات العرض والعقدة والحل، بل تسير في خط تراكمي، ويتداخل بعضها ببعض بانسيابية، وبحركات وإيماءات ينتظمها رابط جمالي إيحائي، وحوارات قصيرة، تتحو في بعض الأحيان منحى شاعرياً، تحول دون تفكك جسد النص وانفراط جغرافيته إلى جزر عائمة. وهي في هذه البنية أقرب ما تكون إلى مسرحية قاسم محمد "الشهادة على بوابات الأقصى".

تصوّر السينوغرافيا، بشكل تعبير، أبواب القدس السبعة: باب العامود، باب الساهرة، باب الأسباط، باب المغاربة، باب النبي داوود، باب الخليل، وباب الجديد، لكن ستة منها مفتوحة، ومتحركة، وواحد مغلق، ثابت هو باب الشهيد، وتتحوّل هذه الأبواب تارةً إلى جدران، وتارةً أخرى إلى سجون من خلال توظيفها سيميائياً. وبمعنى آخر أن الفضاءات التي تجري فيها الأحداث فضاءات إيحائية، تحمل رؤيةً تشكيليّةً مقترحةً لسينوغرافيا حرة، تتعمّق دلالاتها بتضامها مع التشكيلات الحركية، أكثر من كونها فضاءات ذات طراز واقعي.

تتألف شخصيات المسرحية من: الفتاة 1، التي تمثّل الجهة الشرقية من القدس والمسلمين والحاضر القدسي، ويمكن أن يكون اسمها "فاطمة"، الفتاة 2، التي تمثّل الجهة الغربية من القدس ونضال المسيحيين مع المسلمين، وتاريخ المدينة منذ الكنعانيين حتى الآن) ويمكن أن يكون اسمها مريم، رجل ضرير (الشاهد الشهيد)، ستة أعداء، وسبعة أبناء (ستة أحياء، وواحد شهيد هو الضرير)، ويتناوب الأعداء والأبناء الأدوار حسب طبيعة المشهد، فالأعداء هم المحتلون الصهاينة (يرتدون أقنعة)، أما الأبناء فيجسّدون شخصيات بأزياء مختلفة: فلسطينيين من أبناء القدس، خطباء عرب، وأصحاب شعارات، في سياق تحول دلالات مشاهد النص من زمن الاحتلال الأول، حيث يجري فيه اغتصاب رمزي للمدينة، إلى زمن الشعارات الجوفاء والعجز العربي في مواجهة النكسة، إلى الحاضر الذي تدعو فيه القدس أبناءها المخلصين إلى التمسك بخيار الصمود والتحدي والمقاومة لتحريرها من قبضة المحتلين الصهاينة.

تهدف المسرحية، في إطار فكرتها العامة، إلى التأكيد على أن القدس كانت وستبقى عربيةً، ذات طابع إسلامي/مسيحي، وأن احتلال إسرائيل لها اغتصاب غاشم يتجسّد رمزياً من خلال ستة رجال صهاينة يغتصبون الفتاتين المقدسيتين العربيتين: "الرجل 2: أمنية قديمة ها قد تحققت... لا يهم الآن هلالاً روحك، أو صليباً قلبك.

الرجل 3: كنت متمنعةً، وأردناك بكل ما فيك، شرقاً وغرباً، جسداً وروحاً، مريم كنتِ أو فاطمة، لا فرق" (العدوان: 2013). ولكن عملية الاغتصاب لا تحدث بسهولة، فالفتاتان تقاومان، وتدفعان الرجال من حولهما، فيتراجعون إلى ما وراء الأبواب الستة، وتحاولان الهروب، ويزداد حصار الرجال لهما، وعندما يتمكنون منهما، بصعوبة، ينهمر الألم على جسديهما وروحيهما، فتتقدمان إلى أمام المسرح، كلّ منهما تحاول أن تتخلص من آثار الاغتصاب:

"الفتاة 1: الجسد أكذوبة.

الفتاة 2: الحقيقة هي الجوهر" (العدوان: 2013).

ولا يكتفِ المغتصبون بتلك الجريمة، بل يخرجون من مخبأهم وراء الأبواب، بأيديهم سياط، ويبدؤون بجلد الفتاتين، اللتين تأخذان بالتدحرج على الخشبة، وهما تطلقان آهات شديدة، ثم قوم اثنان منهما بتحريك بابين إلى وسط المسرح، ويحمل البقية الفتاتين ويلقونهما عليهما.

ولكي يصور الأثر النفسي المدمر لعمليات الاغتصاب والجلد والصلب، ينهي المؤلف المشهد بهذا الموقف الدرامي الوجداني العميق: "الضرير: (يؤذن) الله أكبر.

ويعلو مع الأذان قرع أجراس كنائس، ويأتي الضرير وينزل الفتاتين من على صليبيهما إلى مقعديهما" (العدوان: 2013). لكن المغتصبين لا يكفون عن مواصلة جرائمهم، فإذا بهم في مشهد لاحق يتقاذفون الفتاتين، وهما على كرسييهما، فيما بينهما بحركات عبثية ممزوجة برقص هستيري، مطلقين العنان لما في دواخلهم من خسة ودناءة: "الرجل 4: أردناك فاجتحنالك... لهات رغبنا لهات رغبنا امتد فوق كل مساحاتك.

الرجل 5: لا مكان منك بعيد عنا.

الرجل 6: الآن اكتملت اللذة... تحققت الرغبة... عجباً عرق شهوتنا بطين قداسك" (العدوان: 2013).

ومن الواضح هنا أن جملة "طين قداسك" تعبير مجازي يشير إلى اغتصاب مدينة القدس، التي ما كان لها أن تقع فريسةً لهؤلاء المغتصبين الصهاينة لولا وجود خيط من المؤامرة بين الاغتصاب والعجز، هذا الخيط الذي يكشف عنه غناء الضرير:

"الضرير (يغني) بين الاغتصاب والعجز خيط من المؤامرة... حديث يحكي عن التي أحصنت ذاتها، فجفاها الأهل، وباعها السماسرة... هذا ما كان... في قديم الزمان... كان بدء الاغتصاب، وتلك فاتحة الأسطورة" (العدوان: 2013).

ويمر عام، عامان، عشرة، عشرون، وأكثر... وهي هكذا كما هي تنتظر، ما زالت على كرسيها، في مكانها، لا أحد جاءها، ولا هي أعطت ما عندها، وكان بينها وبين أهلها المقدسين لحظة وصل، ولحظة فصل، كأنها خلقت من ضلعهم، أبوابها تغوّلت كأنها رصد عتيق، وصارت أخشابها أحد من المخالب، ونقوشها مثل الأنياب. إلا أن الجميع يتعهدون بأنهم لن يفرطوا بها، ولو بعد طول وعد، وسحافظون عليها حتى آخر الزمان. وفي الجانب الآخر، الجانب العربي حيث تكثر فيه المزادات، والخُطب الرنانة، والحركات البهلوانية والهزلية، يصور المؤلف، بسخرية مريّة، مجموعة رجال وهم ينصبون المنصات، كأنهم يتحدثون مرّة إلى الجماهير، ويتسممون مرّة ثانية، ويتدافعون ويتنافسون فيما بينهم مرّة ثالثة كأنهم أمام الكاميرات:

"الرجل 1: وإن نبضها عربي، ودمها، وتاريخها.

الرجل 2: (يتدخل مقاطعاً) وكل ما يشع فيها من ذاكرة حاضر بيننا.

(يتحول التنافس بين الاثنين على تكملة الخطاب إلى معركة، فيتدخل بقية الرجال بينهما، ويحلون مكانهما)

الرجل 3: لن يمرّ هذا الفعل دون ردع للمجرمين الغاصبين... انتظر أيها البحر، سنرميهم مأدبةً لأسماكك، ونطويهم زبدًا لأموالك" (العدوان: 2013).

ولكن المسرحية في النهاية تتمسك، مثل مسرحية "الشهادة على بوابات الأقصى"، بباب الأمل في أن تعود القدس فلسطينية عربية، حين يتحرك الضرير إلى باب العودة، ويخاطب أبناء المدينة: "خياركم بيدكم... لون واحد يسكنكم، لون ثابت أو لون متحرك"، وتتشد الفتاتان: "من كان مني فليلتحق بي، وحده القادم لي، هو مني، يحمل روح نبي، يحمل نقش دمي، وحده العائد لي" (العدوان: 2013).

أخيراً، يمكن القول إن من يقرأ هذه المسرحية سيجد أن العنوان الذي وضعه مفلح العدوان لها أبلغ بكثير من أي عنوان آخر، فهو من ناحية يعبر عن حالة الخراب العربي والعالمي إزاء ما جرى لمدينة القدس من اغتصاب وتهويد سافرين، ومن ناحية أخرى يشكّل عنواناً مستقراً، يتيح للقارئ حرية اختيار عنوانه الخاص به.

نتائج البحث:

- امتازت مدينة القدس عن غيرها من المدن الحضارية بقداستها وتاريخها المجيد، لذا حظيت، عبر عصورها الإسلامية المتتابعة، بمكانة جليلة، جعلها محطاً للتكريم والتشريف، وقد ازدادت هذه المكانة بعد احتلالها من قبل الصهاينة في حزيران عام 1967، وأصبح استردادها حلمًا بعدما تهاونت الأنظمة العربية في استردادها حرباً أو سلباً.

- تفاوت حجم تناول مدينة القدس في الأدب العربي تفاوتاً شديداً من جنس إبداعى إلى آخر، فبينما كتب الشعراء المعاصرون مئات القصائد عنها، نجد نقصاً فادحاً في تناول الأجناس الأدبية الأخرى لها كالرواية والسينما والتلفزيون والمسرح.

- على الرغم من أن المسرح العربي التفت في وقت مبكر، في بداية القرن الماضي، إلى قضية القدس، فإنه ليس أفضل

- حالا من الرواية والسينما والدراما التلفزيونية، في تناولها خلال المائة سنة الماضية، الأمر الذي يشكّل نقصاً فادحاً، قياساً إلى مكانتها الكبيرة في الوجدان العربي القومي والديني (الإسلامي والمسيحي)، وتاريخها المجيد على مر العصور.
- هدفت مسرحية "الشهادة على بوابات الأقصى" إلى إيقاظ ضمير الأمة العربية، والإعلاء من شأن قضية الشهادة والمقاومة من أجل الوطن، وفي الوقت نفسه إدانة الصمت الساكن في الذات العربية تجاه ما يحدث في فلسطين، وفي القدس تحديداً.
- لم يتقيد مؤلف مسرحية "الطريق إلى بيت المقدس" بالأحداث المستوحاة من مرويّات تاريخية، أو يلتزم بها التزاماً حرفياً، لذلك جاءت أقرب ما تكون إلى "التخيّل التاريخي" منها إلى "المسرحية التاريخية"، منقطعة عن وظيفتها التوثيقية والوصفية لتؤدي وظيفة جمالية ورمزية، ما ساعد على رسم دراما حية للفترة الحرجة التي تدور في إطارها.
- قام ببناء مسرحية "بلا عنوان" على مشاهد قصيرة مستقلة، لا تجمعها حبكة درامية، كما في المسرحيات الواقعية جيدة الصنع ذات العرض والعقدة والحل، بل تسير في خط تراكمي، ويتداخل بعضها ببعض بانسيابية، وبحركات وإيماءات ينظمها رابط جمالي إيحائي، وحوارات قصيرة، تتحو في بعض الأحيان منحى شاعرياً.
- هدفت مسرحية "بلا عنوان" إلى التأكيد على أن القدس كانت وستبقى عربية، ذات طابع إسلامي/مسيحي، وأن احتلال إسرائيل لها اغتصاب غاشم يتجسّد رمزياً من خلال اغتصاب فتاتين مقدسيتين عربيتين.

المصادر والمراجع

المراجع العربية:

- القرآن الكريم، سورة الإسراء .
- الأسطة، ع . (2010) رواية القدس ثنائية، جريدة الأيام، العدد 5227، رام الله. ص32
- إلياس، م، حسن ، ح . (1997) المعجم المسرحي، ط 1 بيروت: مكتبة لبنان ناشرون. ص166
- ابن القلانسي، ح . (1908) ذيل تاريخ دمشق، ط1 بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين. ص173
- بدوي، م . (2016) المسرح العربي الحديث في مصر، ترجمة: أنوار عبد الخالق، ط 1 القاهرة: المركز القومي للترجمة، ص418.
- بعلی ، ح. (2015) فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر، ط1 عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ص 49-50
- بن زيدان، ع. (2012) مقامات القدس في المسرح العربي، ط 1 الشارقة : الهيئة العربية للمسرح. ص362
- الراعي ، ع. (1979) المسرح في الوطن العربي، ط 1 الكويت : سلسلة عالم المعرفة (25)، وزارة الإعلام . ص138
- السعافين، إ. (2002) الطريق إلى بيت المقدس، ط1 الشارقة: منشورات دائرة الثقافة والإعلام. ص 10، 11، 12، 19، 33، 31، 38، 39، 43، 44، 99، 100، 114، 116، 117، 124، 21، 66، 67
- الشمالی، ن. (2010) "الطريق إلى بيت المقدس" لإبراهيم السعافين... التاريخ بوصفه قيمة أدبية، جريدة الرأي: عمان. ص12
- الطلح، م. (2013) رواية القدس في الأدب العربي، أطروحة ماجستير، كلية الدراسات العليا جامعة النجاح الوطنية: نابلس. ص1
- عبد الحميد، س. (2013) الرمز والترميز والرمزية في المسرح، جريدة المدى، العدد 2862، بغداد. ص12
- العنوان، م، وآخرون. (2013) مسرحيات، ط 1 الشارقة : الهيئة العربية للمسرح. ص 89، 88، 90، 97، 104، 105 .
- علقم ، ص. (2012) النص المسرحي وجماليته التلقي، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، الأردن، مجلد 39، عدد 2، ص 380 .
- عواد ، ع . (2016) السرد في المسرح، جريدة العرب، العدد 10351، لندن.
- عواد ، ع (2017) القدس ملهمة الشعراء والفنانين، جريدة العرب، العدد 10839، لندن. ص15
- عواد، ع، وآخرون. (2018) الرواية والمسرح: الالتقاء والافتراق.. المسرح والتكييف"، ط 1 الدوحة: كتارا. ص190
- عيسى، ي (2014) المسرحية التاريخية العربية وحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية: غزة، المجلد 22، العدد 1. ص230
- القرعان ، ف . (2008) الألوان ودورها البلاغي في إنتاج الدلالة ، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية ، الجامعة الأردنية ، الأردن، مجلد 35، عدد 3، ص 409 .
- القنّة، ن. (شتاء 2011) القدس في المسرح العربي... ثنائية التاريخ والراهن، الحياة المسرحية، العدد 74 دمشق : وزارة الثقافة. ص50، ص51، ص52
- محمد، ق. (2002) الشهادة على بوابات الأقصى، ط1 الشارقة: منشورات دائرة الثقافة والإعلام. ص 47، 46، 12، 9، 40، 44، 28، 20، 21، 22، 26، 7، 8، 9، 10، 15، 23، 24، 11، 25، 34، 16
- ناصر الدين ، م . (2002) ديوان طرفة ابن العبد، ط 3 بيروت : دار الكتب العلمية . ص17

النوري، ع. (2018) القدس في السينما بين الصورة المزورة وحقائق الزمان والمكان، مجلة مقابسات حضارية: عمان ، ع 6، ص132
المراجع الأجنبية:

- Issa, E (2014) *Ālmsrḥia Āltārḳieh Āla'rbieh wa Ḥmat ṣalāḥ āldin A'lā bayt Ālmqd- The Arab Historic Play and the Campaign of Salah Al Din on Holy Jerusalem*. The Islamic University Journal for Research in Humanities. Volume number 22, issue number 1. Page 230
- A'bd Ālḥmyd, S (2013) *Ālrmz wā Altrmiz wā Alrmzya fi Ālmsrḥ- the Symbol, Codification and Symbolism in Theatre- Ālmdā Newspaper* Issue number 2862, Baghdad. Page12.
- Al Qarān, F. (2008) Colors and their Rhetorical Role in Generating Connotation, DIRASAT Human and Social Sciences, the University of Jordan, Jordan, Volume 35, Issue number 3, P409.
- Āla'dwān, M, et al. (2013) *Masrhyāt- Theatrical Plays, 1 Sharjah: The Arab Commission of Theatre*. Pages , 88, 89, 90,97,104,105.
- Ālnuweiry,A ' . (2018) *Ālqds fi Ālsynmā bin Ālṣwa ālmuzwa wa ḥqāiq ālzmān wālmkān- Jerusalem in Cinema between the deformed Image and the Facts in Time and Place*. Muqābsāt Ḥaḍārya Journal: Amman, A6. Page132
- A'lqam, S. (2012) *the Theatrical Script and the Aesthetics of Reception*, DIRASAT Human and Social Sciences, The University of Jordan, Jordan, volume 39, issue number 2, P380.
- Ālqna , N. (winter, 2011) *Ālqds fi Ālmsrḥ āla'rby.. tnāyat āltāryḥ wālrāhn, ālhyat ālmsrḥya- Jerusalem in Arabic Theatre... A Duality of History and the Present*, Issue number 74 Damascus: The ministry of Culture. Pages 50,51,52.
- Ālra'y, A' . (1979) *Ālmasrāḥ fi Ālwaṭan Āla'rby,- Theatre in the Arab World- 1 Kuwait: The World of Knowledge Series(25), the Ministry of Information*. Page 138.
- Āls'āfyūn, A. (2002) *Ālṭaryq Ilā Bayt Ālmqds- ,The Road to Holy Jerusalem- 1 Sharjah: Publications of the Department of Information and Culture*.Pages 1067 , 66 , 21 , 124 , 117 , 116 , 114 , 100 , 99 , 44 , 43 , 39 , 38 , 31 , 33 , 19 , 12 , 11 ,
- Ālsmāly, N. (2010) "*Ālṭaryq Ilā Bayt Ālmqds- The Road to Holy Jerusalem- by Ibrāhim Ālsa'āfyūn.. History Defined as a Value in Literature*, Al Rāi Newspaper: Amman. Page 12.
- Ālṭḥl, M. (2013) *Riwayāt Ālqds fi Āl'db Āla'rbi- the Novel of Jerusalem in Arabic Literature, a Master's Thesis, the Faculty of Higher Education at Al Najāh University; Nablus*. Page 1
- ĀlUṣṭa' . (2010) *Ālqds Tānyan Novel- Jerusalem Again Novel- , Ālayām Newspaper, issue number 522: Rāmāllah*. Page32
- A'wād , A' . (2016) *Ālsrd fi Ālmsrāḥ,- Narration in Theatre Āla'rb, Newspaper, Issue number 10351, London*.
- A'wād, A' (2017) *Ālqds Mulhimat Ālṣa'rā' wā lfnān- Jerusalem, the Inspiration of Poets and Artists, Āl'arb Newspaper , Issue number 10839, London*. Page15.
- A'wād,, A' , et al. (2018) *Ālriwāya Wālmāsrāḥ: Ālāltqā' Wālfātrāq.. Ālmsrāhia Wāltkuyuf"- the Novel and Theatre; Areas where they Meet and Depart.. The Play and Adaptation 1 Doha: Katārā*. Page190.
- Badawy, M. (2016) *The Contemporary Theatre in Egypt: Translated by Anwar A'bd Āl ḳaleq. T1. The National Center of Translation*. Page 418.
- Ba'ly , Ḥ. (2015) *Palestine and Jerusalem in the Contemporary Arab Theatre ,T1 Amman, Dār Ālyāzwry Publishing and Distribution House*. Pages 49-50.
- Bin Zaydān , A' . (2012) *Mqāmāt Ālqds fi Ālmasrāḥ Āla'rby,- the Stature of Jerusalem in the Arab Theatre- 1 Sharjah: the Arab Theatre Commission*. Pages 362.
- Elyās, M Ḥassan , Ḥ. (1997) *(the Dictionary of Theatre, 1, Beirut: The Library of Lenbanon Publishing House*. Page 166.
- Ibn Ālqlānsy, Ḥ. (1908) *Ḍyl Tāryḥ Dimšq,-The End of Damascus History- 1 Beirut: Jesus Fathers Publishing House*. Page 173.
- Muḥmad, Q. (2002) *ālshāda A'la Bawābāt ālaqša- Martyrdom on the Gates of Al Aqsa Mosque- 1 Sharjah: the Publications of the Information and Culture Department*. Pages 47,46,12,9,40,44,28,21,20,7,26,22,8,9,15,10,23,24,11,25,34,16
- Nāṣr āldin , M. (2002) *Dywān Ṭarfa Ibn āla'bd - the Book of Verses by Tarafa ibin Al Abd - ,3 Beirut: the Scholarly Books Publishing House*. Page 17.
- The Holy Quran , Al Isra' verse
- www.esat: (Febrewary, 2014):sun.ac.za/index.Protest theatre.

Jerusalem in the Modern Arab Theatre “Selected Models”

Sabha Ahmad Alkam¹, Alia Mahmoud Saleh²

ABSTRACT

This paper aims at introducing a reading in selected models of the Modern Arab Theatre, which tackled the city of Jerusalem in the past and present. The selected models are namely: "Martyrdom on the Al-Aqsa Gates" by the Iraqi author Qasem Mohammed, "The Way to Holy Jerusalem" by the Jordanian author Ibrahim Al Sa'afeen, and "without an Address" by the Jordanian author Mufleh Al Adwan. The focus comes to reiterate the value of the city and Al Aqsa Mosque historically and symbolically and its status for Arabs and Muslims. It also sheds light on how playwrights are affected by the suffering of Jerusalem and its people, and how keen they are to appropriate their plays to the painful reality and the harsh calamities that hit Jerusalem in implicature sometimes and explicitly at other times. The reason is that they seek the utilization of inspiring words aiming at the termination of the occupation of Jerusalem and liberating it.

Keywords: (Jerusalem, Al Aqsa Gates, the way to Holy Jerusalem, Mufleh Al Adwan).

¹Faculty of Arts, Al Zaytoonah University of Jordan; ²Faculty of Arts, Amman Private University
Received on 23/3/2019 and Accepted for Publication on 17/9/2019.