المسرح العربي في فلسطين بين
(١٩٧٥-٢٠٠٠)

إعداد

نهى محمود عبد الرحمن عفونة

المشرف

الدكتور إبراهيم خليل

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع ..... التاريخ ٢٠٠١/٧/٣٠

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الدكتوراة في

اللغة العربية وأدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

تموز، ٢٠٠١م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ ٢٩ / ٧ /٢٠٠١م

أعضاء اللجنة

التوقيع

١-الدكتور إبراهيم خليل ، رئيسا .....
أستاذ مشارك اللغويات

٢-الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين ، عضواً .....
أستاذ الأدب الحديث

٣-الأستاذ الدكتور صلاح جرار ، عضواً .....
أستاذ الأدب الأندلسي

٤-الأستاذ الدكتور حسني محمود ، عضواً .....
أستاذ الأدب الحديث-جامعة اليرموك

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإهداء

إلى:

رفيق العمر الذي شاركني قلق البحث وفرحة الإنجاز.

إلى:

أولادي الذين تحملوا انشغالي عنهم وهم في مسيس الحاجة إلى الأمومة والحنان.

مروان، عماد الدين، لانا، راما.

إلى:

والدتي الحنونة نبع المحبة والعطاء.

إلى:

شقيقتي شهيرة وسهى اللتين تحملتا عبء مسؤولية رعاية أولادي في حلي وترحالي بين راما الله وعمان.

إليهم جميعا أهدي ثمرة جهدي .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكر وتقدير

يسرني أن أتقدم بجزيل الشكر وعظيم العرفان إلى أستاذي الفاضل الدكتور إبراهيم خليل لإشرافه على هذه الرسالة ولجهوده الطيبة الكبيرة المتمثلة في إبداء ملاحظاته وإسداء المشورة لي وتوجيهاته أثناء كتابة هذه الرسالة، مما كان له أكبر الأثر في إغناء الموضوع.

وأتقدم أيضا بجزيل الشكر والعرفان إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء اللجنة لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة المتواضعة، سائلة المولى -عز وجل- أن يمن علي بالإفادة من علمهم بما يرقى بهذا العمل ويجوده.

كما أعرب عن شكري الخالص وتقديري الكبير لأساتذتي الأجلاء في قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية وإلى كل من مد لي يد العون والمساعدة في جمع مادة هذه الرسالة وكتابتها وإخراجها على هذا النحو اللائق.

إلى هؤلاء جميعا من الشكر كله ومن التقدير أجله

والله المستعان.

الباحثة

نهى محمود عفونة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهرس المحتوى

الموضوع	الصفحة
-قرار لجنة المناقشة	ب
-الإهداء	ج
-شكر وتقدير	د
-فهرس المحتوى	ه
-ملخص باللغة العربية	ز
-المقدمة	(١-٢)
-التمهيد	(٣-٢٣)
-الفصل الأول: النشاط المسرحي في فلسطين من عام (١٩٧٥-٢٠٠٠)	(٢٤-٨٠)
-المسرحيات المؤلفة في هذه الفترة	(٢٤-٢٨)
-فرق السبعينات	(٢٩-٥٨)
-فرق الثمانينات	(٥٨-٦٦)
-مسرح التسعينات	(٦٦-٨٠)
-الفصل الثاني: دراسة تحليلية للنصوص المسرحية	(٨١-١٤٩)
-توطئة	(٨١-٨٤)
-النص بين التأليف والأداء	(٨٤-٨٥)
-عناصر النص الدرامي	(٨٥-٩٦)
-اختيار النص	(٩٦-٩٧)
-مسرحية "الموت الأكبر" لزكي درويش	(٩٧-١٠٢)
-مسرحية "لكع بن لكع" لإميل حبيبي	(١٠٢-١١٥)
-مسرحية "أدونيس الرافض للغربة" لسميرة الشرباتي	(١١٥-١٢٥)
-مسرحية "طرقات على باب الأمل" لحسن عبد الله	(١٢٥-١٣١)
-مسرحية "احتفال في قلعة الموت" لزكريا محمد	(١٣١-١٤٢)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهرس المحتوى

الموضوع	الصفحة
-إطلالة على مسرح عبد اللطيف عقل	(١٤٢-١٤٩)
-الفصل الثالث: موقع المسرح الفلسطيني من المسرح العربي وأثر التيارات الغربية فيه	(١٥٠-١٩٠)
١-موقع المسرح الفلسطيني من المسرح العربي	(١٥٠-١٥٢)
أ-التأليف المسرحي	(١٥٣-١٥٨)
ب-العروض المسرحية	(١٥٨-١٦٣)
ج-الجمهور	(١٦٣-١٦٦)
د-المسرح السياسي	(١٦٧-١٧٠)
٢-أثر التيارات الغربية في المسرح الفلسطيني	(١٧١-١٩٠)
-طرق التأثر بالغرب	(١٧٢-١٧٨)
-مظاهر التأثر بالمسرح الغربي	(١٧٨-١٩٠)
أ-لغة الجسد في المسرح	(١٧٨-١٨٠)
ب-مظاهر التأثر بالتيارات المسرحية الغربية	(١٨٠-١٩٠)
-الخاتمة	(١٩١-١٩٤)
-المصادر والمراجع	(١٩٥-٢٠٢)
-الملخص باللغة الإنجليزية	(٢٠٣)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملخص

المسرح العربي في فلسطين بين ١٩٧٥-٢٠٠٠

إعداد

نهى محمود عبد الرحمن عفونة

المشرف

الدكتور إبراهيم خليل

نخلص من دراستنا لمسيرة الحركة المسرحية في فلسطين في الربع الأخير من القرن العشرين، اعتمادا على الاتصال بالقائمين على الحياة المسرحية من كتاب وممثلين ومخرجين وإداريين، ومتابعة العروض ورصد ما كتب عن المسرح وله، وتحليله في الفترة التي تناولها البحث، إلى النتائج التالية:

١-أن النشاط المسرحي في السنوات من ١٩٧٥-٢٠٠٠ قد اتسم بالتنوع والعطاء، وقدم المسرح عروضا للتعبير عن قضايا الإنسان الفلسطيني وأصبح المسرح شكلا من أشكال التربية القومية والوطنية والمسرح المقاوم، مما عمق الإحساس لدى الجمهور بأهميته والالتفاف حوله.

٢-وأن النص المسرحي في أثناء هذه الفترة تشكلت موضوعاته مركزة على الإنسان الفلسطيني وحريته، ولمسنا الإيحاءات بالتفاؤلية، رغم القتل والتعذيب، وتنوعت النصوص المسرحية فمنها الحكاية المسرحية، ومنها اللوحات المسرحية، ومنها النصوص الشعرية والنثرية. فبعضها ارتقى لمستوى متقدم أضاف قيمة أدبية إلى مسيرة الحركة الأدبية العربية عامة، والفلسطينية خاصة. ومنها من تعثر فنيا وضعف فيه البناء الدرامي ولكنها تبقى نصوصا واعدة.

٣-وأن العمل الدؤوب والنشاط المتواصل للمسرح الفلسطيني مكنه من تثبيت أقدامه في المشاركات المسرحية العربية والعالمية، كما برز تأثره بالتيارات الغربية بطرق عدة.

وخلصت الدراسة أيضا إلى أن الحركة المسرحية الفلسطينية، وعلى الرغم من الصعوبات التي تعترضها، حركة واعدة وتحتل مكانة لا يستهان بها على خارطة المسرح العربي.

وما يزال المسرح العربي في فلسطين يسعى بكل جد ونشاط للنهوض بأعباء المرحلة، والقيام بالمهام الملقاة عليه بكل أصالة وإبداع.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدمة

المسرح فن أدبي رفيع، ويمثل رافدا من روافد الحياة الثقافية لتأثيره في الجمهور باعتباره فرعا من فروع الأدب، وأدب المقاومة جزء من المقاومة ذاتها، وجزء من المعركة، ومن هنا يبدو وجودها في خط النار وجودا ملتصقا بالنار والدم، وبمراجعة سريعة لمسيرة الشعب الفلسطيني منذ بداية القرن العشرين، يتبين أن التاريخ لم يشهد دراما أعنف وأطول من دراما الشعب الفلسطيني، وهي دراما التغرب عن الوطن والغربة في الوطن الأمر الذي يجعل كل الأشياء مليئة بالصراع، بل وتعيش فيه.

هذه الغربة للإنسان الفلسطيني –الذي سيطرت الصهيونية على بلاده، وحولته إلى شعب مضطهد–تحولت إلى صوفية الاندماج بالأرض وبلفظة فلسطين، فصارت المقاومة هي الوطن، تتجلى في نتاج شعراء فلسطين وكتابها. ليس لأن هؤلاء يعبرون عما في أعماق هذا الإنسان الفلسطيني الصامد هناك، بل لأنهم هم في طليعة حركة الصمود هذه، هم على مسرح المواجهات اليومية، في الإضرابات، والمظاهرات، في شتى أشكال الاحتجاج وصور الغضب، هم في السجن، وهم كذلك في عداد الشهداء.

من هنا فإن مهمة المسرح الفلسطيني صعبة جدا، فقد وجد نفسه مسكونا بالقضية والغوص في أعماق الحياة اليومية للمواطن الفلسطيني، وعبر إلمامه بالقضية الفلسطينية وتطوراتها وتقديمها بشكل فني جميل وممتع مع الاستفادة من التقنيات الحديثة، فإن المسرح الفلسطيني سعى لكي يكون مسرحا مناضلا بكل معنى الكلمة، وحاول أن يغطي واجهة واسعة من واجهات النضال.

حاولت الباحثة في هذه الدراسة تتبع مسيرة الحركة المسرحية في فلسطين في الفترة الواقعة بين (١٩٧٥–٢٠٠٠) في محاولة للوقوف على التجربة الإنسانية التي تصوغها اللغة في العمل المسرحي على نحو يخلق مواقف فنية وأشكالا تفصح بالحوار عن الصراع لا بالوصف الحسي والسرد الخطابي. فهل أخذ المسرح الفلسطيني بأسباب الفن الدرامي في اعتماده على الحركة والحوار، أم بقي في دائرة مسرح الشعارات والخطابية؟ وهل انتبه المسرح إلى أشكال العرض الفني واعتماد الفعل الدرامي وإن كانت المضامين وطنية؟ وإلى أي مدى استطاع المسرح الفلسطيني في داخل فلسطين النجاح والتفوق باعتباره تعبيرا عن هموم الجمهور؟ هذه الأسئلة وأسئلة أخرى غيرها كثير،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

دفعت الباحثة للدراسة الأكاديمية لهذا الفرع من فروع الأدب تأريخا ونقدا وتحليلا لجل ما كتب للمسرح وعن المسرح في داخل فلسطين في الحقبة الزمنية المحددة.

وقد جاءت الدراسة في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة.

في التمهيد حاولت الباحثة الإشارة سريعا إلى تتبع الحياة المسرحية في فلسطين من البدايات حتى العام المحدد لبداية هذه الدراسة، معرجة على النكبات التي مرت بها فلسطين عامي ثمانية وأربعين وسبعة وستين.

وانتقلت الباحثة في الفصل الأول للتأريخ للنشاط المسرحي في فلسطين من عام (١٩٧٥-٢٠٠٠)، باستعراض للفرق وما قدمت من عروض، ورصد للكتابة المسرحية في هذه الفترة، والتوثيق لأكبر مجموعة من العروض وذلك بالرجوع إلى أرشيف المسارح وبرامجها واللقاءات مع العاملين فيها من إداريين وفنيين، ورصد لنشاطات المسرح ومهرجاناته في الداخل والخارج والعروض التي لقيت اهتماما من الجمهور ونالت جوائز محلية وعربية وعالمية.

وانتقلت الباحثة في الفصل الثاني إلى دراسة تحليلية لبعض النصوص بين التأليف والأداء، وعناصر النص الدرامي من حبكة وشخوص وصراع وحوار ولغة، وبعد تحليل هذه العينة من النصوص بالاعتماد على قراءتها قراءة داخلية استطاعت استخلاص السمات العامة للكتابة المسرحية في فلسطين.

أما الفصل الثالث فقد حاولت الباحثة فيه استجلاء موقع المسرح الفلسطيني من المسرح العربي وأثر التيارات الغربية فيه. مع بيان خصوصية ما مر به مما جعله يتسم بمقومات المسرح السياسي أكثر من غيره في مواطن عربية أخرى.

ولم يكن المسرح الفلسطيني بمعزل عن التأثر بالتيارات الغربية في نواحي عدة وخاصة تقنيات المسرح الغربي والمؤثرات الصوتية والإضاءة ولغة الجسد في المسرح، وذلك من خلال اطلاع العاملين فيه واطلاع كتابه على نظريات المسرح الحديث.

وفي الخاتمة رصدت الباحثة النتائج والملاحظات التقويمية للمسرح العربي في فلسطين في الربع الأخير من القرن العشرين. و أدرجت قائمة بالمصادر والمراجع التي رجعت إليها في الدراسة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بسم الله الرحمن الرحيم

التمهيد :

الحياة الفنية سجل خالد لحركة المجتمع وتفاعله، غير أنه إذا كان كل فن تعبيراً عن زاوية خاصة في حياة الإنسان، فإن المسرح تعبير عن حياة الإنسان بمختلف زواياها، لأنه محصلة الفنون جميعها. ولئن كان اتصال الجماعة بالفنون الأخرى اتصالاً مرحلياً، فإن علاقة الجماعة بالمسرح علاقة عضوية، لأن العملية المسرحية هي محصلة حوار حار بين المنصة والجمهور.

جاء في كتاب يعقوب . م. لنداو "دراسات في المسرح والسينما عند العرب" بخصوص النهضة المسرحية في فلسطين: "على الرغم من كل شيء، فقد كان للعرب من الفلسطينيين، تحت حكم الانتداب البريطاني، مسرح خاص بهم يتخذ في قالبه إلى حد كبير نمط المسرح العربي في مصر."(١) إلا أن هذا لم يمنع بعض كتاب المسرح المحليين من تأليف عدد معين من المسرحيات التي طبع القليل منها، ثم تقطعت الأسباب نحو تطور هذا المسرح عندما بدأت حرب ٤٧-١٩٤٨ بين العرب والعصابات الصهيونية، إذ إن الكثير من دعاماته غادرت البلاد لتذكي تطور المسرح في الأردن بقواها الدافقة .

هكذا يتبين أن فلسطين شهدت في هذه الفترة حركة مسرحية نشطة كان لها كتّابها وفنانوها المرموقون. وقد أثرت في نشوء وتطور الحركة -فيما يذكر الأديب والفنان نصري الجوزي – عدة عوامل، أهمها: الإرساليات التبشيرية ، والفرق المسرحية المصرية التي كانت تزور فلسطين في ذلك الوقت ، والإذاعة الفلسطينية في القدس، وسأحاول تبيان دور كل منها:-

دور الإرساليات التبشيرية: من المعلوم أن فلسطين شهدت توافد الإرساليات التبشيرية الروسية والإنجليزية، والفرنسية والألمانية والإيطالية، منذ أواخر القرن التاسع عشر لأسباب سياسية لا مجال لبحثها هنا، هذه الإرساليات التي افتتحت مدارس في مختلف المدن الفلسطينية قامت بالإضافة إلى عملها التعليمي بتقديم بعض الأعمال المسرحية.

---

(١) يعقوب .م. لنداو، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، ص١٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهذه الأعمال، برغم أغراضها المشبوهة، وبرغم ركاكة لغتـها، وبعدهـا عـن الواقع والاهتمام الفلسطيني، أسهمت في خلق نهضة مسرحية في فلسطين.

فبالإضافة إلى أن عدداً لا يستهان به من الفنانين الفلسـطينيين بـدأوا خطواتـهم المسرحية الأولى في هذه المدارس، فإن بعضاً من الأساتذة الفلسطينيين الذين عملوا فيـها وبعض خريجيها تنبهوا إلى الدور المشبوه الذي تقوم به، وتنامى لديهم الشعور الوطنـي، فعمدوا إلى إنشاء النوادي، والجمعيات الأدبية والفنية ، التي أدت دوراً مهماً في الحركـة المسرحية الفلسطينية.

وهكذا تأسس في مدينة القدس عام ١٩٠٩ "المنتدى الأدبي" بمبادرة مـن جميـل الحسيني، وكان رئيسه الشرفي الملك فيصل الأول. وقـد قـدم أعضـاء هـذا النـادي مسرحيات: صلاح الدين، السموأل، طارق بن زياد، هملت، وغيرها .

وتجدر الإشارة إلى الدور الريادي الذي لعبه خليل بيدس، الذي عمل في المدرسـة الروسية بمدينة الناصرة، وساهم في خلق نهضة مسرحية فيها. فأشـرف علـى تقديـم مسرحيتين هما: السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم والسموأل أو وفاء العرب.

كما أن من الأثر غير المباشر للإرساليات التبشيرية، ظهور بعـض المـدارس الوطنية العربية في بعض المدن العربية لمواجهة مدارس الإرسـاليات، مثـل مدرسـة "روضة الفيحاء" التي أسسها الشيخ محمد الصالح في أواخر حكم السلطان العثماني عبـد الحميد، وأسس أيضاً مدرسة "روض المعارف" بعد الاحتلال البريطاني، التي قدمت أواخر عام ١٩٢٧ مسرحية "عبد الكريم الخطابي" فأثارت غضب سلطات الحماية البريطانيـة، وأمرت بعدم تقديمها ثانية[١].

آ ٠ أ ٥ ٤ ٥

دور الفرق المسرحية المصرية :

-منذ أواسط العشرينات، بدأت الفرق المسرحية المصرية تقوم بجولات عبر أهم المـدن الفلسطينية، مثل القدس، يافا، وحيفا، ونابلس ومن هذه الفرق:

١-فرقة جورج أبيض، التي زارت فلسطين أول مـرة عـام ١٩١٤، وقدمـت علـى المسارح الفلسطينية مسرحيات: لويس الحادي عشر، وأوديب، والشيخ متلوف وغيرها.

---

(١)واصف منصور، قراءة في واقع المسرح الفلسطيني، مجلة الكرمل، عدد ١٨، نيقوسيا، ١٩٨٥، ص٢٢٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢-فرقة رمسيس ليوسف وهبي، التي قدمت مسرحيات: انتقام المهراجا، أولاد الذوات، أولاد الفقراء، تاج الدم، راسبوتين، العدالة، المجنون، سر الاعتراف، القاتل، وغيرها.

٣-فرقة نجيب الريحاني: وقد أثر نجيب الريحاني، ويوسف وهبي، وجورج أبيض، وعزيز عيد، وأحمد علام، وغيرهم من الفنانين المصريين في الحركة المسرحية الفلسطينية، لا من حيث طرق الإخراج وبناء الديكور فقط، بل ومن حيث الأداء والحركة على الخشبة. فقد بدأ العديد من الفنانين الفلسطينيين حياتهم الفنية بتقليد شخصيات هؤلاء الفنانين الكبار ، قبل أن يكونوا شخصياتهم الخاصة بهم فضلاً عن قدوم هذه الفرق المصرية بعث الحماسة في قلوب مجموعة من الشباب الفلسطيني المثقف ، فعملوا على تكوين أول ناد للتمثيل سموه "نادي الإخاء الأرثوذكسي " عام ١٩١٦ الذي قدم العديد من المسرحيات المترجمة مثل "لصوص الغابة" للكاتب الألماني نيتشه على مسرح "فاينغولد" في القدس عام ١٩١٦.

-دور الإذاعة الفلسطينية :

تأسست الإذاعة الفلسطينية في القدس عام ١٩٣٦ ، وتولى إدارة القسم العربي في المحطة منذ تأسيسها إلى يوم وفاته في العام١٩٤١ شاعر فلسطين الكبير إبراهيم طوقان، وتولاها بعده الأستاذ عجاج نويهض إلى غاية ١٩٤٨. وقد ساهم هذان الأديبان مساهمة كبيرة في دفع عجلة الحركة المسرحية الفلسطينية، لا بتأليفهما وترجمتها واقتباسهما فقط، بل بما فسحاه من مجال للشباب الفلسطيني للتأليف، والإخراج، والتمثيل الإذاعي، الذي امتد إلى المسرح، وقد قدمت تحت إشرافهما مئات المسرحيات عبر أمواج الإذاعة الفلسطينية في سنيها القصيرة[١]. فضلاً عن الدور الذي قامت به في تقديم عدد من الكتاب والأدباء الفلسطينيين الذين تعاملوا مع المسرح وأهمهم :

-الأرشمنديت ستيفان جوزيف سالم، من الناصرة، وأهم مسرحياته: السجناء، الأحرار، غرام ميت، قبلة المحبة، صراع بين العلم والإيمان، صديق حتى الموت، يوم الجيش، دقت الساعة يا فلسطين، الموسيقى خير علاج.

-أسمى طوبي، وأهم مسرحياتها: نساء وأسرار، صبر وفرج، مصرع قيصر روسيا، أصل شجرة الميلاد .

---

(١)نصري الجوزي، المسرح الفلسطيني ١٩١٨-١٩٤٨، شرق برس، نيقوسيا، ١٩٩٠، ص١١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

– صليبا الجوزي، وأهم مسرحياته: أمي، لا بد للحب أن ينتصر.

–نصري الجوزي، وله ست عشرة مسرحية وأهمها: الحق يعلو، الشموع المحترقة، العدل أساس الملك، أشباح الأحرار، أمة تطلب الحياة، ذكاء القاضي.

وحين تتبع "د. إبراهيم السعافين [١]العناصر الفنية للعمل المسرحي، درس مسرحية "العدل أساس الملك" ومسرحية "ذكاء القاضي" لنصري الجوزي وخلص إلى أن الحكاية المسرحية فيهما بسيطة، إلا أنها استطاعت أن تحتفظ بتماسك الأحداث، وأن تنمي الصراع، رغم ما قد يعتورها من معوقات تحول دون نمو الحركة الدرامية نمواً طبيعياً.

–محمد دروزة: مسرحية "وفود النعمان على كسرى أنوشروان" وتهدف هذه المسرحية إلى الكشف عن صورة من صور التاريخ، ليفيد منها الشباب، ومسرحية "صقر قريش" ويعرض السعافين لقضية الشكل من خلال تحليل البناء الفني لهذه المسرحيات ويلح على بيان أثر التراث أثناء التحليل إذ يذكر: "إن المتأمل يلحظ أن هذه الأعمال المسرحية والتمثيلية تتفاوت في بنائها الفني، ومع هذا تظل أسيرة مرحلة النشأة، مما يؤدي إلى محاولة تلمس أثر الأشكال التراثية في بنية العمل الدرامي، ومدى تأثيرها على بنية الأعمال سلباً وإيجابا"[٢]. "فمسرحية "وفود النعمان" وظفها الكاتب في التعبير عن فكرة الوحدة العربية، ولذا أسقط مشكلات الأمة على هذه الفترة التاريخية ، وفي سبيل هذا ضحى الكاتب بالبناء الفني لإظهار تلك الغاية، فبدا الصراع خافتاً، وظهرت الحبكة مفككة عبر سرد الحكايات[٣].

وقبل النكبة عام ١٩٤٨ كان عدد الفرق المسرحية في القدس وحدها ينوف على ثلاثين فرقة مسرحية ، ولكنها كانت فرقاً ضعيفة، وكان يعمل إلى جوارها كتاب غزيرو الإنتاج على رأسهم جميل حبيب بحري وقد كتب اثنتي عشرة مسرحية بينها "الوطن المحبوب" نشرت في القاهرة عام ١٩٢٣، "والخائن" مأساة في ثلاثة فصول "١٩٢٤ وفي سبيل الشرف ، مأساة في خمسة فصول ١٩٢٦، "وسجين القصر" مأساة في خمسة فصول (١٩٢٧). وكتب برهان الدين العبوشي مسرحية "وطن الشهيد" من خمسة فصول وتدعو إلى العمل العربي الموحد ضد نشاط اليهود في فلسطين. وكتب محمد حسن علاء الدين

---

(١)د. ابراهيم السعافين، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥، ص١٠٤.

(٢) المرجع السابق، ص١١٠.

(٣) المرجع السابق، ص١٠٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مسرحية شعرية في أربعة فصول عن حياة وموت الشاعر الجاهلي امـــرىء القيـــس. وكتب في الاتجاه نفسه محيي الدين الحاج عيسى الصفدي مسرحية "كليب" وهي شـــعرية في خمسة فصول وتحكي عن معارك كليب مع جساس ابن عمه وصهره. وكتب محمـــود محمد بكر هلال مسرحية : "فلسطين" باللغة الفصحى [١].ولا بد لنا ونحن نتحـــدث عـــن المسرح الفلسطيني في هذه المرحلة ، من إيضاح الدور الذي نهضت به قرية عين كـــارم بضواحي القدس في هذا المجال. ذلك أن مدرسة عين كارم قامت ببناء خشبة مسرح فـــي باحة المدرسة عام ١٩٢٥ لتقدم عليها مسرحية "صلاح الدين" التي ألفها الشـــيخ نجيـــب حداد، وقام النادي الرياضي لعين كارم، بعد الإضراب الكبير الذي شهدته فلسطين عـــام ١٩٢٦، بعرض مسرحية "شيخ الأحرار" التي يدور موضوعها حـــول مســـألة سماســـرة الأراضي، ثم قدمت مسرحية "في سبيل التاج" عن جزاء الذين يخونون وطنهم وأهلهم [٢].

وبقراءة أسماء المسرحيات التي قدمتها الفرق المسرحية الفلسطينية، يتبين الغرض من هذه المسرحيات وأن موضوعاتها في غالبيتها تتناول الصراع العربـــي الصـــهيوني، وأهمية الإنسان الفلسطيني في أرضه، ورفضه التنازل عنها بـــأي ثمـــن، وكذلـــك فيـــها استنهاض همة الأمة العربية، وحث أفرادها على الالتفات إلى أمجـــاد المـــاضي، تلمســـاً للعبرة، وللحافز معاً، فهي نظرة للتراث المجيد بقصد الاستمداد المادي والمعنوي ودعـــت المسرحيات إلى حب الوطن، والدفاع عنه ضد المغتصبين الإنجليز والصهاينـــة. كذلـــك عرف المسرح الفلسطيني أيام الانتداب المسرحيات السياسية، وقـــدم الشـــاعر الشـــعبي الفلسطيني الشهيد نوح إبراهيم مسرحية "العربي والصهيوني" المكتوبة بـــالزجل وتـــدور حول قضية الإنسان العربي ووجوده من خلال الصراع على الأرض، عرضها في نـــادي رياضي عين كارم عام ١٩٣٦ مع صرامة رقابة سلطات الاحتلال، التي كـــانت توجـــه أقسى معاملتها ضد المسرحيات السياسية المطبوعة [٣]غير أن هذا لم يحل دون أن تـــترك المسرحية السياسية أثرها الكبير في الجمهور الذي أقبل على مشاهدة المسرحيات وكـــان يتفاعل مع موضوعاتها ويضج بالهتاف والتصفيق عند أي موقف يعـــبر عـــن طموحـــه ويتفاعل مع همومه [٤]، فهذه المسرحيات فجرت أحزان الناس، ونبهتهم إلـــى مآســـيهم

---

(١)د.علي الراعي،المسرح في الوطن العربي،المجلس الأعلى للثقافة والآداب،ط٢، الكويت، ١٩٩٩،ص٢٣٥.

(٢) واصف منصور، قراءة في واقع المسرح الفلسطيني، ص٢٢٩-٢٣٠

(٣) د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص٢٣٦.

(٤) واصف منصور، قراءة في واقع المسرح الفلسطيني، ص٢٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعرضت في فترة ما بين الحربين العالميتين مسرحيات تحارب الصهيونية وتحث على عدم بيع الأراضي لليهود، وصرف بعض الكتاب همه الأول للكتابة المسرحية الموجهة ضد النفوذ الأجنبي وتدخله في شؤون العرب الداخلية.

وإذا أردنا أن نجري تقويماً للمسرح الفلسطيني في هذه الفترة من الناحية الفنية، فيجب أن نراعي ظروفه الزمانية والمكانية فهو مسرح مبتدىء يقوم على عنصر الهواية، ويقدم عروضه تحت حراب الانتداب البريطاني. ويمكن القول إن العروض المسرحية، في غالبيتها، اعتمدت أسلوب العرض والوصف أكثر من أسلوب التحليل والتفسير، والعروض الخفيفة بدلاً من الحبكة المعقدة، وفي لغتها اعتمدت على اللهجة الفلسطينية والزجل، وعلى اللغة السهلة اليسيرة في المسرحيات المكتوبة بالفصحى. واعتمدت أيضاً على الصراع اللفظي أكثر من الحركة على الخشبة ، ولعل ذلك راجع إلى أن المؤلفين كانوا يحرصون على التواصل المباشر مع الجمهور عن طريق الطرح البسيط لأفكارهم أكثر من حرصهم على تقديم عروض مسرحية مكتملة الشروط الفنية [١].

وفي موضوعات المسرحيات التي تفيد من القضايا الاجتماعية فإنه يغلب عليها المغامرات والصدف، مما يذكر بالتراث الشعبي، وحين حلل د.السعافين مسرحية "جزاء الفضيلة" لحنة خوري شاهين وجدها تقوم على المغامرات والمخاطرات ثم تنتهي نهاية سعيدة، أما الحبكة، فيرى أنها بنيت في كل منهما على حكاية طريفة أقرب إلى مغامرات انتهت بانتصار الفضيلة والقيم الأخلاقية [٢].

وفيما يتعلق بالنوع الذي يستقي حوادثه من وقائع التاريخ، ويتخذ من الشعر أداة تعبير، وشكلاً يقوم به البناء الدرامي، فإن مثال ذلك مسرحية "وطن الشهيد" لبرهان الدين العبوشي، التي يلاحظ أن بناءها يهتم بالحدث اهتماماً واضحاً دون أن يرصد تطوره في شخصية أو شخصيات نامية، أو مواكبته لفترة طويلة من الأحداث التاريخية، وفيما يرتبط بالحبكة فإن بإمكان الكاتب أن يقيم الحبكة على شخصيات عربية وأخرى يهودية ليحقق نمواً درامياً للأحداث يلتحم مع هذه الشخصيات ويؤثر فيها، ويتأثر بها، ولو أنه عمق

---

(١) واصف منصور، قراءة في واقع المسرح الفلسطيني، ص٢٣٠.

(٢) د. ابراهيم السعافين، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين، ص١٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بعض الصور الحية التي التقطها لأبناء الريف والشاعر من جهة، والسماسرة والغانيات من جهة أخرى، لاكتسبت المسرحية عمقاً درامياً مؤثراً (١).

وقد اختلفت لغة المسرحية الشعرية عن لغة المسرحية النثرية، فالمسرحيات الشعرية بدا حوار الشخصيات فيها أقرب إلى المقطوعات الغنائية التي لا ترابط بين أبياتها، ولا ترتبط المقطوعات فيما بينها ارتباطاً دراماً، يحرك الحدث، وينمي الصراع (٢).

ونعود للقول مع كل المعالجات لموضوعات المسرحيات سواء التاريخية أو الاجتماعية أو السياسية، فإنها تظل رائدة وجادة، في إطار النشأة وتمثل علامات مضيئة في طريق تطور الفن المسرحي، مما جعلها تتيح لكتاب المسرح فيما بعد أن يضيفوا إلى هذه الخطوات الأولى إضافات جوهرية.

المسرح الفلسطيني بعد العام ١٩٦٧ :

على الرغم من أن نتائج حرب ١٩٦٧ كانت قاسية جداً، إلا أن الجمهور العربي في فلسطين بدأ يدرك ضرورة المواجهة الفلسطينية للاحتلال الصهيوني، وكان من الطبيعي أن تشمل هذه المواجهة نواحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية والأدبية والفنية كلها، وبالطبع كان المسرح هو أحد الساحات التي شملها النضال الفلسطيني. ففي أواخر العام ١٩٦٩ تكونت فرقة مسرحية صغيرة في مدينة رام الله من الهواة اسمها "عائلة المسرح" بدأت تتدرب على عرض مسرحية الشاعر الفلسطيني سميح القاسم "قراقاش" وتقع هذه المسرحية في افتتاحية وأربع لوحات مكتوبة شعراً وهي تحكي قصة دكتاتور بغيض اسمه قرقاش يقود قومه المضللين إلى السلب والنهب والقتل. وحوادث المسرحية تدور في كل زمان، وفي كل مكان. وأشخاصها هم: قرقاش وفلاحون، ونبلاء وجنود قراقاش وفلاح ثائر، ولص وطفلة، وامرأة، وبنت وأمير شاب هو ابن قرقاش، وضابط وحاجب، ووزير ملتح، ورجل وزوجته، وجندي فقد ذراعه، وجماعة من اليونانين القدماء، وأخرى من المصريين القدماء، وجماعة أوروبية معاصرة، وكورس. وينص سميح القاسم على أنه يحق للمتفرجين أن يتدخلوا في الحوار ويبدوا آراءهم بالشكل الذي

---

(١)د. إبراهيم السعافين، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين، ص١٣٩.

(٢)المرجع السابق، ص١٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يرونه. كما أنه في صلب المسرحية يجعل قرقاش يخاطب جمهور المتفرجين في أحد مواضع اللوحة الأولى.

وتحت ضوء خافت ينفرج عن ستار الافتتاحية يلقي أفراد الكورس ترنيمة يؤكدون فيها أن قرقاش يعيش في كل زمان وفي كل مكان، وأنه يأتي في صورة إنسان ويأتي معه الموت ، ويظل يدوي الصوت [١]:

في كل زمان عاش

في كل مكان عاش

قرقاش

قرقاش

قرقاش

ثم يسطع الضوء وتدخل جماعة من اليونانيين القدماء مكبلة بالسلاسل، وتجتاز المسرح بخطى بطيئة ومنهكة، على إيقاع ثقيل من الموسيقى. ووراء الجماعة رجل يرتدي الزي اليوناني القديم، وهو يسوقها بالسوط، حتى تغادر المسرح. وتدخل جماعة أخرى من المصريين القدماء بالطريقة ذاتها ، وتليها جماعة باللباس الأوروبي الحديث. تحمل صورة كبيرة لهتلر، وتدب تحت لسع السياط وعبء السلاسل، بينما يرافقها صوت هتلر في إحدى خطبه، حتى تغادر المسرح نهائياً. ثم يعود الضوء خافتاً. وتبدأ اللوحة الأولى، فسميح القاسم يعنونها كاللآتي: "الطاغوت يصعد إلى العرض، على سلم الجوع".

وعلى خشبة المسرح فلاحون يدخلون من زوايا مختلفة، بعضهم يقرفص، وآخرون يركعون، أو يقفون باتجاهات مختلفة. ثم تدخل جماعة أقل عدداً، وأفضل مظهراً هم جماعة النبلاء ويتبادل الجميع النظر دون كلام، ثم يتركز الضوء على أحد أفراد النبلاء.

وسرعان ما يدخل قرقاش، ويجد الجمع واجماً فيعمل فيهم ألفاظه الرنانة، ومنطقه الزاعق المغلوط. يسألهم ماذا نفعل إذا ما عض البلاد الفقر، وأجدبت أرضها؟

---

(١) سميح القاسم، مسرحية قرقاش، المكتبة الشعبية، الناصرة، ١٩٧٠، ص١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويرد عليه فلاح ثائر وحيد: نضرب في الأرض بالفؤوس ونعمل ونجهد حتى نحصد ثمرة أتعابنا.

ولكن قرقاش يسخر من هذا المنطق القويم، ويرد كأي لص في التاريخ، كأي فاش في العصر الحديث، كأي هتلر أو أي ديان (قرقاش ذو عين واحدة)، بل نسوق إلى البلاد الخصبة المجاورة، ونحصد رخاءها وثروتها لأنفسنا .

وعبثا يحاول الفلاح الثائر أن يبصر إخوانه: أن قرقاش لا يريد الرخاء لكم بل لنفسه وجماعته والغنائم التي يعدكم بأن تعودوا بها ، سيستولي عليها هو وجماعته، فيزدادون وتنقصون أنتم. إن الرخاء في سواعدكم وليس في أسلحتكم. ولكنهم لا يسمعون له. لقد سحرهم الطاغية، وطمأنهم بأنهم –تحت لوائه– لا يموتون، بل يعودون منصورين.

وفي اللوحة الثانية وعنوانها: قرقاش يحصد حنطة الآخرين، ويشرب آبارهم، يعود الجنود، وقد "انتصروا" –ولكنهم لا يعودون كلهم، فقد أصدر الطاغية أمرا بألا يعود الموتى، أما الجرحى، فقد عادوا بعد أن رموا وراءهم أطرافهم المقطوعة. ويأخذ الكورس في هذه اللوحة دور الموتى الذين لم يعودوا، ولن يعودوا ويروح يندب هؤلاء وهؤلاء. ثم يسطع الضوء على مشهد مخالف. فهذا فجر نهار صيفي يطلع على حقل من القمح الناضج، وجماعة من الفلاحين ما بين رجال ونساء وصبيان يحصدون في مرح وحماس ويغنون ثم يرقصون. وفجأة يطلع عليهم قرقاش طلوع الوحش الكاسر. إنه في رحلة صيد، وهو يغضب لأن غناء الفلاحين سوف يخيف ويطرد الطيور، ولهذا فهو يحظر غناء الفلاحين باسمه واسم الوطن، فلا ينبغي لغير السيف البتار وغير الكبرياء أن ينشد في هذا البلد، ثم يصدر قرقاش أمرا بأن تتعطل كل الأعمال، وتغطي الزينات كل النوافذ في البلد كل مرة يشاء فيها عظمته أن يخرج في رحلة صيد، أو رحلة تنقيب عن الآثار (ديان يتاجر في الآثار). أما أغاني الغوغاء فلا ينبغي أن تسمع. إن الدول الراقية تتغنى بالسيف الباتر لا بهوان المنجل والمطرقة المشؤومة.

وينصرف قرقاش وحاشيته ويتخلف عنهم ابنه، وهو شاب رقيق وجميل، يسوؤه ما فعل أبوه فيقبل على الفتاة التي كانت تغني وبناديها: يا عروس الزنابق ويطلب إليها وإلى قومها أن ينهضوا، ويعتذر للجميع ويرجوهم أن يقبلوا صحبته.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

و يقسم في غيبة الفتاة أن يعود لها ناصعا، متخففا من أوساخ استغلال الإنسان للإنسان. فإن لم يفعل، حق للفتاة ألا تغفر له. لقد أماتته عيناها –أماتت الأمير المستغل، ثم بعثته من جديد – بعثت الأمير الذي يحب الشعب.

ويأتي الوزير، وقد أرسله قرقاش ليستطلع خبر الأمير المتخلف. فيقول له الأمير إنه قد أحب فتاة من الشعب، وإن حبها قد جعله يرى وجهه الحقيقي، وأنه متمسك بها. ثم يكلف الوزير أن يتلطف فينهي النبأ لقرقاش. وتنتهي اللوحة الثانية.

وفي اللوحة الثالثة، وهي تبدأ بلافتة يحملها رجلان مقنعان، ويدخلان بها المسرح ، وقد كتب على اللافتة: "حين تحس الجماهير بالسكين التي تقطع لحمها، لا يبقى لها مفر من التفكير في شيء ما تفعله، إذا شاءت أن تواصل الحياة " (١).

وتبدأ أحداث اللوحة بقرقاش وهو في قاعة العرش وإلى أحد جانبي العرش صورة لميزان العدل، وإلى الجانب الآخر رزنامة بينما يقوم بعض الجنود بتلميع أوسمة قرقاش وحذائه، وتنظيم ملابسه.

ثم نعلم من صياح قرقاش أن هذا هو يوم العدل. وينادي على المتهمين، فيكون أولهم أرملة فقدت ابنها في حرب قرقاش الاستعمارية. وهي متهمة بأنها لم تسعد بالشرف الكبير الذي أولاه إياها قرقاش يوم تعطف وقبل منها ولدها شهيدا.

وتقول المرأة دفاعا عن نفسها وعن ابنها، إنه لم يزحف لغرض نبيل ليس كي تتفجر الأرض عما في بطنها من خير، ولا كي تسمن الأبقار أو تزهر أشجار اللوز أو يولد الأطفال في ساحة المنزل –أطفال الخصب الأبدي– أو لكي يدفن في صدر أمه وجهه، فلماذا تفرح حين يعاد إليها قطعة معدن؟

ويهدر قراقاش بالسباب، ويقرر حرمان المرأة من حق الحزن، ويعين أحد وزرائه وزيرا للحزن، يحزن باسم القوم، حتى تنتفي الفتنة بين الناس، أما المرأة فعليها أن تقف على ساق واحدة ستة أيام في شمس الليل ودرب التبانات الظهرية، وقبيل اليوم السادس، عليها أن تلد سبعة أولاد سابعهم يؤخذ للجندية، والستة أيضا للخدمة في الجندية.

وبحين موعد غداء قرقاش ، فيترك منصة "العدل" ويأمر أحد جنودة بأن يتحمل عنه أعباء ذلك "العدل".

---

(١) سميح القاسم، مسرحية قرقاش، ص٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويدخل المتهم الثاني، فإذا هو فلاح فقد ابنه في الحرب وداست عربات الجيش سنابك الخيل مزرعته فأتلفتها، ومع ذلك لم يزد على أن سكب دمعتين، الأولى على ابنه الذي صاح لدى باب الدار يوم رحيله بأنه لن يعود، والثانية على الجهد الذي بذل في زراعة الأرض والذي ذهب بددا.

ويأمر الجندي الذي أصبح قاضياً بأن تدفع الدولة تعويضاً عما لحق مزرعة الفلاح من أضرار، ويقرر أن الحزن على الولد أمر مشروع ومن حق الفلاح الثاكل، وأن الفلاح هو الأصل، ولولا جهده ما قامت دولة، ولا استدعى الأمر أن يقوم شيء يدعي الحكم، ثم يقول للفلاح انهض وارجع للأعراس، وارو حديثي للناس!

ويعود قراقاش من وجبته الفاخرة ليسأل: "كم عدد المحظوظين بحكم الإعدام؟ فيقفز نبيل من مكانه صائحاً: إن هذا الجندي المغمور قد ألب حثالة الناس ضد القانون، إذن فليشنق. ويقول نبيل آخر فليحرق !

ويرد قرقاش باستخفاف: فليشنق. وليحرق" (١).

وفي اللوحة الرابعة تستمر لوحة المحاكمة، ويدخل الوزير الذي كلفه الأمير الشاب بتحسس الطريق نحو موافقة قرقاش على الزواج من بنت الشعب، فيأخذ بطرق ملتوية يحكي لقرقاش عن أمير في مملكة ما، أحب فتاة من الشعب. لكن أباه الجبار ثار ومار، وأوعز للحراس بذبح العاشقة المغمورة. فأقسم إله الخصب أن يحل البوار والخراب بالمملكة المشؤومة، فتجف الأنهار والآبار، وتموت الحنطة والأغنام.

ثم يسأل الوزير الملك قرقاش ماذا يفعل لو أن أميراً في مملكته أحب فتاة من الشعب ويجيب الملك: آتوني الآن بجثته وجثتها.

وتحمل الجثة الأولى. جثة الفتاة. ويؤتى بالجثة الثانية. جثة الأمير. ويرفع عن الجثة الثانية الغطاء فإذا هي جثة ابن قرقاش.

ويعول الملك ويندب ما شاء له صوته العالي، وقلبه الذي تحطم، ثم يقرر أن ينتقم فيسوق الناس إلى حرب جديدة.

---

(١) سميح القاسم، مسرحية قرقاش، ص٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكن الثورة تندلع. والناس يطالبون بجثة عذراء الشعب المذبوحة. ويطالبون أيضاً بجثة قاتلها جثة قرقاش، فقد طفح الكيل.

وتهجم الجموع على قاعة العرش، وحين يشهر قرقاش سيفه في وجوههم يجهز عليه وعلى وزيره الجمهور الغاضب وتجر الجثتان إلى الخارج. ويجلس فلاح على العرش وهو يضحك متأملاً نفسه في بهجة ويعيد آخر صورة العدل المقلوب إلى وضعها الأمثل. ويمزق ثالث الرز نامة. وترتفع الموسيقى ويشتد الرقص والغناء، ويقذف الجنود خوذهم وينضمون إلى حلقة الرقص. ويصيح فلاح: "عاش الملك العادل! ويرد الجميع: نحن الملك العادل. نحن الملك العادل"!!(١) .

في قالب الأمثولة، والحكاية، صب سميح القاسم أحداث مسرحيته واستخدم شعرا سهلاً، متعدد الطبقات، يهتف بالكلام المألوف تارة ، وتارة أخرى يرتفع إلى مستوى الغناء العذب. وحمل هذا الشعر فكره الواضح، فحمله في يسر دون إملال أو خطابة وصور به جنون قرقاش ومنطقه المعكوس إلى حد الهوس المضحك ، كما صور به شخصيات كثيرة متباينة. الأمير الجميل الحالم، والفلاحة الرقيقة التي تهفو إلى الحب وإلى ذراعي حبيبها الجميل ولكن يقعد بها المنشأ المتواضع عن أن تصبو إلى تحقيق أمانيها (٢).

واحتمل هذا الشعر تصوير النبلاء الأخساء، والضحايا الملتاعين. وصور الغوغاء ورسم في اقتدار صورة النصر النهائي للشعب، وأبرز مهزلة المحاكمة وما حفلت به من تهم غريبة مضحكة، ومن قرارات ومفاجآت أصابت الشعب كما أصابت النبلاء.

وأبرز هذا الشعر شخصية الفلاح الثائر، والجندي الثائر، كما احتمل غناء الفتاة، وجدل الأمير الجميل مع نفسه ومع الوزير، وصور الوزير تصويراً مقنعاً، جعله يقرب كثيراً من الوزير بولونيوس في "هاملت" الوزير المتأنق الناعم، الراغب في الخدمة، أي خدمة، والذي يموت، كوزير قرقاش، ضحية نفاقه. واستخدم سميح القاسم الموضوع التقليدي في الحكايات، الأمير الشاب المتوثب الروح وفتاة الشعب الجميلة، وإن كانت خاتمة سندريلا وأميرها هنا خاتمة دموية. ذلك أن المسرحية ليست حديث خرافه، ولكنها حقيقة كبيرة وعظيمة ومرة وحلوة، صبها سميح القاسم في قالب الحكاية، لأن هذا القالب

---

(١) سميح القاسم، مسرحية قرقاش، ص١٠٧.

(٢) د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص٢٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في يد الفنان القادر يسمح بالمتعة والعظة معا، دون نتوء أو طغيان لأي من العنصرين على الآخر. "وبالمسرحية أنفاس من فن بريشت. ولا سيما حين يدخل الرجلان المقنعان على المسرح وفي أيديهما اللافتة المكتوبة. فهذا بعض من فن بريشت.

ومن فن بريشت أيضا: الموضوع السياسي البالغ الجدية المصبوب فيما يشبه الأوبريت، والواقع أن "قراقاش" تصلح لأن تكون أول أوبريت سياسية تدين الفاشية والطغيان في أدبنا المسرحي "[١].وهي على كل حال قد أفادت كثيرا من شعر سميح القاسم، الذي استخدمه استخداما دراميا فعالا. فهذه مسرحية شعرية جيدة البناء أثارت اهتمام النظارة.

وتلت فرقة أسرة المسرح في التشكيل وفي العام التالي فرقة بلالين التي تم تأليفها عام ١٩٧٠ وكانت تضم في البداية ثلاثة عشر عضوا أبرزهم: فرانسوا أبو سالم. سلمح العبوشي. هاني أبو شنب. علي حجاوي. عادل ترتير. وقد انضم إليهم فيما بعد الفنان مصطفى الكرد وآخرون [٢].

وقد أوضح فرانسوا أبو سالم أهداف الفرقة، بتأكيده على إيجاد مسرح شعبي بكل معنى الكلمة ، يتناول مشكلات المجتمع، ويبين الواقع السياسي الذي يحياه الناس في الأرض المحتلة، وتوضيح الأمور الغامضة للجمهور بأسلوب هزلي حينا وجاد حينا آخر، وذلك من أجل إجبار الناس على التفكير بطريقة مختلفة عما يفكرون به حاليا [٣].

وتعد فرقة بلالين من أهم الفرق المسرحية الفلسطينية التي ظهرت في الأرض المحتلة، ومدرسة تعلم فيها معظم مسرحيي الأرض المحتلة. وقد قدمت الفرقة على مدار سبع سنوات عدة مسرحيات أهمها: العتمة، الكنز، نشرة أحوال الجو، قطعة حياة، ومع الأيام ظهرت بعض الخلافات بين أعضاء الفرقة، وهي خلافات فكرية وسياسية لا في النظرة الفنية حسب، فانشق بعض أعضائها، وأسسوا فرقة أخرى أسموها (بلا-لين) أي دون عنف.

---

(١) د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص٢٤٤.

(٢) محمد عبد الرؤوف محاميد، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية ٦٧-٨٧،دار احياء التراث، الطيبة/المثلث، ، ١٩٨٩، ص٢٧.

(٣) واصف منصور، قراءة في واقع المسرح الفلسطيني، ص٢٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وظهرت فيما بعد في أوائل السبعينات العديد من الفرق المسرحية منها: فرقة المسرح الشعبي، وفرقة النجوم، وفرقة الأمل الشعبي، وفرقة المسرح التجريبي، وفرقة الكشكول، وفرقة المسرح الفلسطيني، وفرقة صندوق العجب.

إلى جانب هذه الفرق، عمدت بعض النوادي والنقابات إلى تأسيس فرق مسرحية خاصة بها، أو إلى إنجاز بعض الأعمال المسرحية بواسطة أعضائها، وهكذا تشكلت فرقة "دبابيس" (١٩٧٣) من بين نادي نقابة عمال البناء في رام الله والبيرة، ممن لهم بعض التجارب في العمل الفني. وقد قدمت الفرقة مسرحيات: الطرشان، الحق عالحق، خوازيق ، وآخر مسرحياتهم "الحشرة" التي اعتقل بسببها أغلب أعضاء الفرقة بتهمة التحريض. وقدم نادي "حطين" مسرحية "المجانين". من تأليف واخراج علي المصري، ومسرحية "حب حسب الأصول". كما أن النادي الأرثوذكسي في مدينة بيت ساحور، كان له بعض الإسهامات في المجال المسرحي [١].

ويجدر بنا ونحن نتحدث عن المسرح الفلسطيني في الأرض المحتلة، أن نشير إلى مساهمة الجامعات الفلسطينية في هذا المجال، ففرقة المسرح الجامعي في جامعة بير زيت بدأت تقدم عروضها منذ العام ١٩٧٥، وكذلك فرقة المسرح الجامعي في جامعة النجاح التي قدمت عروضها في السنة نفسها مما يجعلهما تدخلان ضمن الفترة المحددة لدراستنا هذه، مما يستدعي تأخير البحث في عروضهما إلى الفصل اللاحق.

وإذا أردنا الخوض في أعماق الحركة المسرحية الفلسطينية في الأرض المحتلة، فإن ذلك يستدعي الحديث عن الموضوعات التي تناولتها الأعمال المسرحية والأشكال التي قدمت فيها.

فمن حيث الموضوع، كانت أغلبية النصوص التي قدمتها الفرق المسرحية في الأرض المحتلة محلية، وبرز في هذا المجال سامح العبوشي، وفرانسوا أبو سالم. وكانت موضوعاتها تدور حول: انتقاد التخلف الاجتماعي، ومعالجة أوضاع المرأة. ونقد الأفكار الغيبية والروح الإتكالية، وإبراز أهمية الأرض وضرورة الحفاظ عليها. وتمجيد الطبقة العاملة وإبراز دورها القيادي، وتصوير قسوة الأوضاع التي تعيشها الجماهير في ظل الاحتلال الصهيوني.

---

(١) محمد أنيس، الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، دار العامل، رام الله، ١٩٧٩، ص٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويلاحظ أن الكتاب المسرحيين استخدموا اللهجة الفلسطينية الدارجة كثيرا في الحوار ، كما عمدوا إلى تضمين الشعر الشعبي والشعر الحر في أعمالهم، وحاولوا الاستفادة من التراث الشعبي بإدخالهم الأغنية الفولكلورية ، والدبكة الشعبية، كما أنهم استخدموا الرمز بطرائق متعددة ليستطيعوا الإفلات من الرقابة الصارمة.

وتلاحظ أيضاً الروح الجماعية في العمل المسرحي، فمعظم الأعمال التي قدمت كانت من إنجاز جماعي تأليفاً، وإخراجاً، وتمثيلاً.

أما من حيث الشكل، فيجب الاعتراف بأن الحركة المسرحية في الأرض المحتلة كانت ما تزال تتسم بالتواضع الفني (حتى عام ١٩٧٥) ولعل ذلك راجع لكون أغلب المسرحيين الفلسطينيين من الهواة الذين لم يلتحقوا بأي معهد للتمثيل، وهو راجع أيضاً لظروف العزلة عن المسرح العربي والعالمي.

"مع ذلك يسجل للمسرح في الأرض المحتلة، أنه استخدم ومنذ أوائل السبعينيات تجربة المسرح ذي الستارة المفتوحة، وتجربة اختلاط الممثلين بالجمهور، بل تحويل الجمهور إلى جزء من المسرحية. وقدم تجربة الأربع خشبات التي يتم عليها التمثيل، مثلما حدث في مسرحية "نشرة أحوال الجو" لفرقة بلالين، وتم ترتيب المقاعد في القاعة ترتيبا يتيح للمتفرجين رؤية ما يجري على الخشبات الأربع[١].

ويشير أحد الباحثين في المسرح إلى أن فرقة بلالين اهتمت بتنمية جمهورها فأسست جمعية أصدقاء بلالين ، وهي مجموعة من الشباب والشابات المهتمين بالمسرح والمشجعين له يتولون الدعاية لمسرحيات الفرقة من توزيع للمناشير وإلصاق الإعلانات على الجدران، ويساهمون في نقل الديكورات، وبنائها، وغير ذلك مما يتعلق بنشاط الفرقة، كإقامة الندوات والمحاضرات عن المسرح. وقد حاول بعضهم الكتابة النقدية عن المسرح في الصحف والمجلات التي تصدر في فلسطين آنذاك.

وابتكرت الفرقة ما أطلق عليه "بستان بلالين" وهي عروض خفيفة تقام في الهواء الطلق داخل الحديقة التي تحيط بمقر الفرقة. وهذه العروض تقدم في الفترات التي ليس لدى الفرقة فيها عمل مسرحي، فمن ضمن العروض التي قدمت في بستان بلالين "يونس الأعرَج" للشاعر التركي ناظم حكمت. أسست الفرقة أيضاً فرقة للفنون

---

(١) واصف منصور، قراءة في واقع المسرح الفلسطيني، ص٢٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعبية، قدمت رقصات شعبية تحت إشراف الفنان زكريا شاهين، وأغاني شعبية لمع فيها نجم الفنان مصطفى الكرد، وتشير الوثائق إلى أن الفرقة نفسها أقامت في صيف(١٩٧٣) مهرجانا في مدينة رام الله، قدمت خلاله ستة عشر عملاً مسرحياً وهذا شيء يدل على حجم النشاط المسرحي الذي قامت به .

ومن الفرق المسرحية الأخرى التي ظهرت بعد حرب حزيران ١٩٦٧ مباشرة فرقة مسرحية تابعة لنقابة عمال الطراشة والدهان في القدس وقدمت أواخر العام ١٩٦٧ مسرحية "هزيمة الشيطان" من تأليف زكريا شاهين وإخراج مصطفى الكرد، وكان موضوعها أن الشيطان شيء من الوهم وكل المجرمين على اختلاف جرائمهم يتهمون الشيطان بالمسؤولية عن جرائمهم، وقام بالتمثيل فيها: خالد أبو الوليد، أيوب حجازي، جميل عيد، مصطفى الكرد، زكريا شاهين وآخرون.

كما قدمت مسرحية "الطريد" في عام ١٩٦٨ من تأليف زكريا شاهين وإخراج مصطفى الكرد. ويدور موضوعها حول شخص لفظه المجتمع وارتكب جريمة فسجن، وبعد خروجه منه حاول أن يعود إلى حياته بشرف لكنه لم يستطع.

وقد أغلقت النقابة بعد ذلك بضغط من السلطات الإسرائيلية ليفرضوا على العمال العرب الانضمام لاتحاد نقابات العمال الإسرائيليين (الهستدروت) فأسس الشباب نادي القدس الرياضي، وكانت فيه لجنة فنية استمر الممثلون من خلالها بتقديم المسرحيات والأغنية الشعبية والدبكات [١].

وفي العام ١٩٧٠ تأسست فرقة الفنون المسرحية وتم تسجيلها كجمعية عثمانية بموجب قانون الجمعيات العثمانية في فلسطين. وتمت الموافقة على نظامها الداخلي وتألف لإدارتها مجلس برئاسة المخرج المسرحي جورج إبراهيم. و ما تزال الفرقة موجودة حتى الآن. ومن العروض التي قدمتها في أوائل السبعينات مسرحية "البيت الصاخب" عام ١٩٧٠ من تأليف وليد مدفعي وهو كاتب سوري ، وإخراج انطوان صالح ومن تمثيل: يوسف فرج، جورج إبراهيم، مادلين بجالي، وجاكي أيوب، وخليل الخالدي، وسميح بدران، وخميس نجمة، وعبد الله زينة، وعرضت المسرحية حوالي ٨٠ عرضاً في

---

(١) جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق الفلسطينية المحتلة، مجلة الكاتب، عدد٩٨، القدس، ١٩٨٨، ص٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القدس وضواحيها، والضفة الغربية، والناصرة، وحيفا، وشاهدها طلاب المدارس الإعدادية والثانوية وعامة الناس [١].

وموضوع المسرحية: حرية المرأة وصراع الأجيال "القديم والحديث" وانعكاس ذلك على المجتمع الفلسطيني.

-مسرحية **لعبة الحب والمصادفة** عرضت عام ١٩٧١

من تأليف: ماريفو "كاتب فرنسي"

إعداد: جورج إبراهيم ، وإخراج أنطوان صالح.

تمثيل: مكرم خوري، جاكي أيوب، بسام زعمط، جورج إبراهيم، مادلين بجالي. وهبه وهبه، خليل الخالدي، روبير سابيلا.

عرضت هذه المسرحية (٣٥) عرضا لطلاب المدارس ولعامة الناس في القدس وضواحيها.

موضوع المسرحية: كوميديا كلاسيكية من العصور الوسطى "كوميدي ديلارت" وهي نقد لاذع لتقاليد الزواج البالية.

توقف نشاط الفرقة لعدة سنوات بسبب التفرغ للدراسة والتخصص لمؤسسها الفنان جورج إبراهيم، ثم عاد أفرادها واجتمعوا مرة أخرى عام ١٩٧٤ وبدأوا بتقديم مسرحيات في العام ١٩٧٥ . وسنتحدث عن نشاطها في الفصل الأول من هذه الدراسة .

ومن الفرق الأخرى التي تأسست بعد نكبة حزيران وفي العام ١٩٧٣ فرقة المسرح العربي في القدس ومن مؤسسيها: عبد العزيز الرجبي، خالد المصري، نبيل اشتيه، سمير أبو عصب، راغب دعنا، ناريمان عواد، علية سلوم، زهير الطويل. وبعد تأسيسها بفترة قصيرة انضمت لجمعية الشبان المسلمين بالقدس وغيرت اسمها إلى "فرقة المسرح الإسلامي" [٢] وقد قدمت مسرحيات عدة منها :

-**الإنسان والظل** : قدمت في حزيران ١٩٧٤ وهي من تأليف الدكتور مصطفى محمود والمسرحية تقارن بين العقيدة والمادة.

---

(١) مقابلة مع الفنان جورج ابراهيم/ أجراها الكاتب جميل السلحوت في مجلة الكاتب، عدد٩٦، ١٩٨٨، ص٧٦.
(٢) المرجع السابق، ص٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- ظروف العزلة عن المسرح العربي والعالمي التي يفرضها الاحتلال الصهيوني على الفرق المسرحية الفلسطينية، مما يحرمها من الاحتكاك والتعلم.

- عدم توفر قاعات مناسبة للعروض المسرحية في الكثير من المدن، ناهيك عن القرى، مما يعيق انتقال الفرق المسرحية إلى هذه المدن واستحالة ذلك بالنسبة للقرى، مع العلم أن غالبية الفرق المسرحية تتواجد في رام الله والقدس.

- ندرة النصوص المسرحية المحلية الجاهزة فتقوم الفرق، حرصا منها على الالتصاق بالواقع المحلي والتعبير عنه، بتأليف نصوصها بنفسها بما يشتمل عليه ذلك من محاذير خطيرة كضعف النص مثلا.

لا بد من الإشارة إلى أنه في المناطق المحتلة من فلسطين منذ العام ١٩٤٨، التي يتجمع فيها الفلسطينيون الذين صمدوا تحت الاحتلال، ظهر العديد من الفرق المسرحية، ولا سيما في مدينة الناصرة حيث فرقة "المسرح الشعبي" عام ١٩٦٤، وفرقة "المسوح الحديث" عام ١٩٦٥، وفرقة أنصار المسرح الحر، عام ١٩٦٩، ثم مسرح "بيت الصداقة".

وفي مدينة حيفا تأسس "المسرح الناهض" عام ١٩٦٧. وفي بلدة شفا عمرو تأسست فرقة "مسرح الغربال"، وفي بلدة مجد الكروم تأسست فرقتان هما "مسرح الكروم" ثم "المسرح البلدي" وفي بلدة المغار تأسست فرقة مسرح البلد، وفي بلدة سخنين تأسست فرقة "المسرح الشعبي الجوال". وفي بلدة المكر تأسست فرقة "فتافيت السكر" (١).

ولكن هذه الفرق لم تعمر طويلا، ولم تقدم أعمالا كثيرة، للأسباب نفسها التي ذكرتها آنفا في حديثي عن الصعوبات التي تواجه الحركة المسرحية في الأرض المحتلة عام ١٩٦٧، بالإضافة إلى السياسة الخاصة التي تتبعها سلطات الاحتلال الصهيوني لمسح الهوية والتراث الفلسطينيين عن فلسطينيي الأرض المحتلة منذ العام ١٩٤٨(٢).

وهذا يجعل المسرحيين في فلسطين ١٩٤٨ بين صراع البقاء وانفصام الهوية، وما يزال يعاني المسرح عندهم بصفته مسرح التأرجح بين "العرض" والمعارضة وبين لعبة الموقع والموقف، بين إبداع السلطة وسلطة الإبداع، بين هوية المسرح وبطاقة الهوية.

---

(١) واصف منصور، قراءة في واقع المسرحي الفلسطيني، ص٢٣٥.

(٢) راضي شحادة، المسرح الفلسطيني في فلسطين ٤٨ بين صراع البقاء وانفصام الهوية، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، ١٩٩٨، ص٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهناك سبب آخر يقول فيه الشاعر توفيق زياد:"إن الرجعية الحاكمة، وأصحاب سياسة الاضطهاد القومي، ينظرون بقلق وعدم رضا إلى كل خطوة يقطعها المثقفون العرب في إسرائيل، وذلك إثباتا لنظريتهم أن العرب شعب قاصر فكريا".

ومن المسرحيات التي عرضها المسرح الحديث في الناصرة مسرحية "البخيل" و"مريض الوهم" وذلك في ٧٣/٢/١٧ احتفالا بمرور ٣٠٠ سنة على وفاة موليير.

وفي الأعوام ١٩٦٥- حتى ١٩٧٥ قدم المسرح الحديث ثلاث عشرة مسرحية، ومع كل محاولات أعضائه لجعله مسرحاً محترفاً ولا سيما بعد عودة "صبحي دامونـي" أحد أعضاء الفرقة من دراسته في باريس، إلا أن جهوده باءت بالفشل وذلك لعدم الحصول على ميزانية ودعم مالي للمسرح من وزارة المعارف والثقافة [١].

ومن المسرحيات التي عرضها المسرح الشعبي في الناصرة مسرحية "الأب" لستريندبرج، و "خادم لسيدين" لكارلو غولدوني عام ١٩٦٧ وتوقف نشاط المسرح في نفس السنة بعد انتقال ثلاثة أعضاء إلى القدس للعمل في التلفزيون الإسرائيلي. ولما لم يبق سوى أديب جهشان فقد أنشأ فرقة المسرح الناهض.

والمسرح الناهض هو أول مسرح يقام في حيفا بعد ١٩٤٨، وسنوات نشاطه الفعلية بين الأعوام ٦٧-٧٧ ، وبدأ مسرحاً هاويا ثم تحول إلى الاحتراف وكانت معظم عروضه حتى العام ١٩٧١ خاصة بمسرح الأطفال. وبعد عرضه لأربع عشرة مسرحية للكبار وخمس للأطفال واجهته مشاكل مادية أدت إلى انقسامات داخلية في الفرقة، وهذه ظاهرة جابهت معظم الفرق المسرحية العربية في المحتل من أرضنا عام ١٩٤٨ ، وهي ظاهرة الانقسامات الداخلية ، ونشأت فرق جديدة مثل "المسرح الحر" الذي عرض في ١٩٧٢ مسرحية بعنوان " زغرودة الأرض" لمؤلف محلي من الناصرة هو سهيل أبو نواره [٢].

---

(١) عبير زيبق حداد، المسرح الفلسطيني في الجليل (دراسة وتحليل)، أطروحة ماجستير، جامعة تل أبيب، ١٩٩٤، ص٢٠.

(٢) المرجع السابق، ص٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهكذا نرى أن المثقفين العرب في فلسطين قد استخدموا المسرح للتعبير عن قضاياهم وأفراحهم وأتراحهم، وسخّروه لتصوير أفكارهم ووجدانهم، وأمانيهم وتطلعاتهم نحو مستقبل يحافظون فيه على هويتهم العربية في مواجهة التهويد والتمييز.

أما من ناحية الأسلوب فأصبح المسرح شكلاً من أشكال التربية القومية والوطنية والمقاومة السياسية، فلا توجد قرية أو مدينة أو مضارب في أنحاء فلسطين أو مؤسسة إلا وشهدت شكلاً مسرحياً على الأقل ابتداء من الروائي الجوال، والزجالين والحكواتية وانتهاء بالمسرح بشكله الأوروبي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأول

النشاط المسرحي في فلسطين من عام ١٩٧٥-٢٠٠٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حين يرتفع صوت الأدب الفلسطيني يختلط الصوت برجع الدماء، فالصوت الفلسطيني ليس فلسطينيا إلا بمقدار قدرته على تكثيف تجربة الرؤية الثورية العربية في الثقافة والأدب داخل حقل ممارسة دموي، رسمت خريطته عشرات الانتفاضات، وأجساد الرجال الذين سقطوا وعيونهم تفيض بالحلم الثوري، حلم تأسيس رؤية جديدة، فالحقل الثقافي العربي هو حقل صراع داخلي، وهم مركزي، هو هم اكتشاف الذات الواقعية، أي هم اكتشاف منافذ جديدة للرؤية التي تصاغ على إيقاع ممارسة جماهيرية صاخبة، لتكون هذه الرؤية صوت الممارسة، أو أقرب الأصوات إليها، ولنحاول إعادة تلك الوحدة التي فقدناها تحت ضربات قرون الشتات والتهجير القسري[١].

إن الشعراء والكتاب الفلسطينيين وجدوا أنفسهم منذ ولدوا جزءا من حركة التحرر القومي ضد الإنجليز ، وضد الصهيونية فيما بعد ، أي أنهم وجدوا ذواتهم وسط نار الكفاح قبل أن يصيروا كتابا وشعراء، وازداد ارتباطهم أكثر بالحركة النضالية منذ وعوا أن وطنهم قد ضاع وأهلهم تشردوا، وأصحاب البلاد صاروا أقلية قومية فيما يسمى "إسرائيل" وهذه الأقلية تعيش تحت وطأة اضطهاد قومي عنصري متعدد الوجوه والأساليب، مشحون بالقمع والكبت والدم المسفوك ، إنهم إذن لا يكتبون عن المقاومة بل يقاومون[٢].

وبمراجعة سريعة لمسيرة الشعب الفلسطيني منذ بداية هذا القرن ، يتبين أن التاريخ لم يشهد دراما أعنف وأطول من دراما الشعب الفلسطيني، وهي دراما التغرب عن الوطن والغربة في الوطن، الأمر الذي يجعل كل الأشياء مليئة بالصراع، بل وتعيش فيه، من هنا فإن مهمة المسرح الفلسطيني صعبة جدا، فقد وجد نفسه مسكونا بالقضية. فإذا كان محترفو السياسة والنضال يستطيعون التعبير عن ذلك بالشعارات الرنانة والعبارات المطاطة والخطب النارية، فإن هذه الأساليب لن تمنح المسرح هويته الوطنية، التي هي رسالة يؤديها عبر استغواره أعماق الحياة اليومية للمواطن الفلسطيني، وعبر إلمامه بالقضية الفلسطينية وتطوراتها وتقديمها بأسلوب فني جميل وممتع، باختصار فإن

---

(١) الياس خوري، صوت الأدب الفلسطيني، مجلة شؤون فلسطينية، عدد ٤٠، ١٩٧٢، ص١٥٢.

(٢) محمد دكروب، عن المميزات الخاصة للأدب المقاوم في فلسطين، مجلة الطريق، عدد ١٠-١١، السنة ٤٥، بيروت، ١٩٨٦، ص٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المسرح الفلسطيني سعى لكي يكون مسرحا مناضلاً بكل معنى الكلمة، وحاول أن يشغل واجهة من واجهات النضال، وبذلك أدى وظيفة من وظائف المسرح بخدمته الإنسان من نواحي المتعة والتثقيف لكونه يمثل رافدا من روافد الحياة الثقافية في فلسطين. في حين أنّ النشاط المسرحي سواء فيما يتصل بالكتابة أو النشاط الفني للعروض المسرحية لم ينل من الاهتمام ما نالته نشاطات فنية وأدبية أخرى، فحركة الشعر مثلاً نجدها أكثر الفنون الأدبية ظهوراً لما يدعمها من تراث شعري عميق، وظلت القصة والرواية أقل منه مع أنهما نالتا من البحث والدراسة الشيء الكثير، أمّا المسرح، فما زال يتعرض لنوبات من المد والجزر، من حيث نشوء الفرق واستمرارها لفترة ثم توقفه، وهذا لا ينفي أن فرقاً وصلت إلى درجة كبيرة من الاحتراف. وفي هذا الفصل نحاول الإجابة عن تساؤلين: أولهما: هل يوجد كتاب للمسرح ؟ وما هي المسرحيات التي طبعت في الفترة قيد الدراسة؟ وثانيهما: ماذا قدّم المسرح لجمهوره في الربع الأخير من القرن العشرين؟ للإجابة عن هذين السؤالين لا بد من ضوء نلقيه على الحياة المسرحية نتتبع فيه ظهور المسرحيات وما يتصل بها من عروض، ملمين بالنصوص المسرحية التي صدرت في الفترة قيد البحث من حيث كتابها، موضوعاتها، والمؤسسات التي قامت بنشرها. ثم نقوم بمحاورتها نقديا في الفصل الثاني كذلك نلم بالعروض المسرحية من حيث المسارح الرئيسة وعروضها، والفرق وعروضها، والمسرحيات التي عرضت (نصوصها هل هي عربية، محلية، عالمية) ونشاطات المسرح ومهرجاناته في الداخل والخارج والعروض التي استحوذت على اهتمام الجمهور ونالت جوائز محلية وعالمية.

١-النشاط المسرحي:

أ-المسرحيات المؤلفة في السبعينات وتحديداً (١٩٧٥-١٩٧٩)

المسرحية	الكاتب	الناشر : مكانه وتاريخه
زغرودة الأرض	سهيل أبو نوارة	الناصرة ١٩٧٥
النور مطلعه الشرق	فوزي الحاج	المؤسسة الثقافية /غزة/١٩٩٧٦
المفتاح	عبد اللطيف عقل	دار البيادر/القدس/١٩٧٦
الناطور	د. سليم مخولي	مطبعة الاتحاد التعاونية/حيفا/١٩٧٩
عودة على بابا	محمود عباسي	مطبعة الشرق التعاونية/شعفاط/١٩٧٦
ثلاث مسرحيات	محمد كمال جبر	مطبعة دار الكاتب/القدس/١٩٧٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكان لا بـــد أن يـــنزل المطر	محمد كمال جبر	مطبعة دار الكاتب/القدس/١٩٧٨
محاكمة الكبار	محمد كمال جبر	مطبعة دار الكاتب/القدس/١٩٧٨
الذئاب والمدينة	محمد كمال جبر	مطبعة دار الكاتب/القدس/١٩٧٨
الموت الأكبر	زكي درويش	دار الأسوار/ عكا/ ١٩٧٩
سور البلالين	ادمون شحادة	دار النهضة/الناصرة/ ١٩٧٥
الصمت والزوال	ادمون شحادة	دار النهضة/الناصرة /١٩٧٨

ب-المسرحيات المؤلفة في الفترة (١٩٨٠-١٩٨٩) أي فترة الثمانينات.

المسرحية	الكاتب	الناشر: مكانه وتاريخه
كان الموت ونحن على ميعاد	جمال بنوره	دار الأسوار/عكا ١٩٨٠
العرس	عبد اللطيف عقل	دار العامل/رام الله ١٩٨٠
اللي صار	محمد كمال جبر	دار الأسوار/عكا/١٩٨٠
اللعبة	محمد الظاهر	دار الكاتب/القدس/١٩٨٠
المولد	محمد الظاهر	دار الكاتب/القدس/١٩٨٠
السلام المفقود	راضي شحادة	دار الأسوار/عكا/١٩٨٠
بيت في العاصفة	ادمون شحادة	المكتبة الحديثة/الناصرة١٩٨١
الطفل الضائع	رياض مصاروة	الناصرة/١٩٨٢
الجنون والانسياب	سمير نقاش	دار المشـــــرق/شـــــفا عمرو/١٩٨٠
لكع بن لكع	إميل حبيبي	دار ٣٠ آذار/ الناصرة/١٩٨٠
الخروج من دائـــرة الضـــوء الأحمر	أدمون شحادة	الناصرة /١٩٨٦
جمهورية بني كلب:جمهوريـــة مساهمة محدودة	عبد الرحمن عباد	البيادر/القدس/١٩٨٤
تشريقة بني مازن	عبد اللطيف عقل	دار العودة/القدس/ ١٩٨٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البلاد طلبت أهلها	عبد اللطيف عقل	بيسان-نيقوسيا١٩٨٩
بعث عروة	عبد الحميد طقش	اتحاد الكتاب/القدس ١٩٨٩
التحقيق في مقتل الشيخ مفتاح بن مفتاح	فوزي الحاج	المؤسسة الثقافية/غزة١٩٨٧
وثيقة سفر فلسطينية	وليد رباح	دار الأسوار/عكا ١٩٨٥
جيفارا أو دولة الشمس	رياض مصاروة	دار الأسوار/عكا ١٩٨٥
قباب المدينة	بشير عبدالله عمرو	١٩٨٣
نيرون	بشير عبدالله عمرو	١٩٨٥
محطة اسمها بيروت	رياض مصاروه	دار الأسوار/عكا ١٩٨١
القديسه	ادمون شحادة	دار النهضة/الناصرة ١٩٨٠
بيت في العاصفة	ادمون شحادة	دار النهضة/الناصرة ١٩٨٢

ج-المسرحيات المكتوبة في الفترة (١٩٩٠-٢٠٠٠) أي فترة التسعينات

الحجر مطرحو قنطار	عبد اللطيف عقل	عمان/دار الكرمل ١٩٩٠
محاكمة فنس بن شعفاط	عبد اللطيف عقل	عكشة/عمان ١٩٩١
أدونيس الرافض للغربة	سمير عثمان شرباتي	اتحاد الكتاب/القدس ١٩٩١
امبراطورية الحمير	عبد الحافظ أبو سرية	اتحاد الكتاب/القدس١٩٩١
النكبة والهجير	عاطف الخالدي	المطبعة العربية الحديثة/القدس
القرار الأخير	عاطف الخالدي	١٩٩٥
المدينة المحاصرة	عاطف الخالدي	
مسيلمة بالمزاد	عاطف الخالدي	
رباب	مازن سعادة	رام الله /١٩٩٧
حديث	اسماعيل الناشف	مطبعة السلام-صور باهر
بيت الجنون	توفيق فياض	مطبعة الاتحاد التعاونية/حيفا/١٩٩٣
السجين	جمال بنوره	دار الأسوار/عكا/ ١٩٩٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

زائر من الماضي	قاسم فؤاد عبد الهادي	مطبعة الوحدة/رام الله ١٩٩٦
العكش	عدنان طرابشة	مطبعة أوفست الناصرة ١٩٩٦
الخوازيق	صقر السلايمة	القدس/١٩٩٤
الحسناء والأراجوز	بشير عبد الله عمرو	١٩٩٣
الحداثة العربية	فوزي الحاج	المؤسسة الثقافية/غزة ١٩٩٥
الزائر الغريب	ادمون شحادة	رابطة الكتاب الفلسطينية في إسرائيل دار النهضة/٢٠٠٠
زهرة الكستناء	ادمون شحادة	١٩٩٠
احتفال في قلعة الموت	زكريا محمد	دار الاسوار –عكا١٩٩٩

٢-الفرق المسرحية :-

- وفيما يتصل بالفرق المسرحية التي عملت أو تعمل في فلسطين منذ منتصف السبعينات وحتى الآن، فهي فرق محدودة وستكون موضع حديثنا في هذا الفصل. ويمكن تقسيمها إلى ثلاث فئات هي :

١-فرق تأسست في العام ١٩٧٥ أي سنة البداية بالنسبة للدراسة.

٢-فرق تأسست بعد ذلك في الثمانينات والتسعينات.

٣-فرق تأسست قبل هذا التاريخ وذكرت في التمهيد إلا أنها قدمت أعمالا في الفترة قيد البحث قبل أن تختفي أو يتوزع العاملون فيها على فرق أخرى. وسنفصل القول عن فرقتين عمرتا طويلا وقدمتا أعمالا متميزة وما زالتا تعملان، ونستطيع تسميتها فرق الاحتراف. فالفرق الأولى ممكن أن نطلق عليها اسم فرق التأسيس أو الفرق الأولى لإقامة النشاط المسرحي. والفرق الثانية يمكن أن نطلق عليها اسم فرق النهوض المسرحي حيث أن أعمالها كانت بمثابة النهضة الأولى للحركة المسرحية والفرق التي سأركز على جميع تفاصيلها وعروضها الداخلية والخارجية هي فرق الاحتراف المسرحي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من الفرق التي تأسست في منتصف السبعينات :

١-صندوق العجب

ظهرت فرقة صندوق العجب في أواخر أيلول سنة ١٩٧٥ بمبادرة مجموعة من أعضاء فرقتي بلالين وبلا-لين. بدأ هؤلاء الشبان عملهم بنشاط فكانت تجربتهم أول تجربة تفرغ للمسرح، معتمدين على قدراتهم الذاتية، وقد اعتمدت هذه الفرقة على أسلوب العمل الجماعي والتمارين المكثفة المتصلة والتخطيط لعروض في كافة المدن والقرى وذلك من أجل خلق مسرح جماهيري نقدي ملتزم بسيط من حيث الإمكانات غني من حيث المضمون.

المسرحيات التي قدمتها الفرقة :

(١) لما انجنينا:

وكانت باكورة أعمال الفرقة. ويوضح أعضاؤها أسباب اختيارهم لهذه المسرحية بقولهم:"الوضع النفسي سيء ومكبوت ... والناس في حالة غير طبيعية تؤدي بهم أحيانا إلى الجنون .... يعيش الناس في حلقة مفرغة تدور بالفرد لترمية في دائرة الجنون مع الآخرين من أمثاله ... ويعي أنه وحده لا يستطيع محاربة القهر، وتبدأ مرحلة تبلور العمل الجماعي للخروج من حالة الجنون والعجز إلى حلبة النضال المشترك ضد العدو المشترك" [١].

ويقول محمد أنيس في كتابه "الحركة المسرحية في المناطق المحتلة" عن هذه المسرحية "بدأت عروض المسرحية بأربعة عروض في القدس، واتفق على أربعة عروض أخرى في قاعة مدرسة الفرير إلا أنه بعد العرض الأول وفي بداية العرض الثاني اعتقل أحد أعضاء الفرقة وهو مصطفى الكرد. فتوقفت العروض، فبحثت الفرقة عن شخص آخر يقوم بدوره وكان جبر الزبيدي ، فتدرب من جديد على إتقان الدور وأكملت الفرقة معظم العروض المتفق عليها".[٢]

"تبدأ المسرحية باستقبال الممثلين أنفسهم لجمهور الحاضرين، وبغناء مواويل وأغنيات شعبية معروفة، يشارك فيها الجمهور. بحيث يأخذ العرض طابع السهرة العائلية

---

(١) كتيب مجمع العمل والتطوير الفني، لجنة المسرح، شباط ١٩٨٠، ص١.

(٢) محمد أنيس، الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، دار العامل، رام الله، ١٩٧٩، ص٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القروية. وينطلق الممثل الرئيس المسمى (عنترة) عبر ثماني دوائر في تأدية مشاهد تمثل استغلال الإنسان العامل البسيط من قبل صاحب السلطة (أبو الخنازير). تستخدم المسرحية الحركات التعبيرية، وتنقل الأضواء بين الدوائر لوصف الاضطهاد والبؤس الذي يتعرض له (عنترة) في تفاصيل حياته اليومية كافة، وتدخل شخصيات عديدة تمثل التاجر، والساحر، والشاعر، والطيار، وآخرين كي تمثل حجم الخديعة التي يواجهها (عنترة) من مؤسسات المجتمع، تلك الخديعة التي تؤدي به إلى الجنون والذهول في النهاية، وإلى انحياز المتفرجين له، متلمسين في شخصيته، التي يحمل اسمها رمز القوة الفولكلورية العربية-ملامح من حياتهم ومعاناتهم الصارخة[١].

وكانت عروض هذه المسرحية قد شملت مناطق مختلفة إلى جانب القدس وهي: الناصرة وعكا وكفر ياسيف وبير زيت ورام الله وبعض المعاهد والجامعات[٢].

(٢) "تغريبة سعيد بن فضل الله" :

وهذه المسرحية جاءت بعد فترة من الغياب عن ساحة العمل المسرحي لظروف قاسية مرت بها الفرقة. وقد عرضت بتاريخ ١٩٧٩/٥/٢٤ فجاءت استمرارا لأسلوب العمل الجماعي الذي اتخذته الفرقة نهجا لها. شارك في العرض: عادل ترتير، ومحمد أنيس البرغوثي، وخلف أمير طه، وسونيا النمر، وعمر سماره، وعصام نصار، ومجدي المالكي، وحسان زهران، وجمال حمزه، وعبد المجيد اسحق. وقد تعددت العروض في أزمنة وأماكن مختلفة.

وفي صيف ١٩٨١ قامت الفرقة بعرض هذه المسرحية في الأردن بمساعدة رابطة المسرحيين الأردنيين على مسرح دائرة الثقافة والفنون في عمان وهي المحاولة الأولى التي يعرض فيها المسرح المحلي الفلسطيني على المسارح في الوطن العربي[٣].

أما موضوع المسرحية فهو قصة الإنسان البسيط الذي تصطدم إمكاناته المتواضعة بالشروط الاجتماعية والاقتصادية القاسية، فلا يستطيع تحقيق طموحاته الشخصية إلا من خلال بيع قوة عمله في السوق السوداء، ولعبة السوق السوداء تفرض عليه أن يعمل كليا

---

(١) ليانة بدر، الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، مجلة الكرمل، العدد الأول، ١٩٨١، ص٢٤٦.

(٢) عادل ترتير، الحركة المسرحية في المناطق المحتلة: صندوق العجب، مجلة الكاتب، عدد ٩٧، القدس، ١٩٨٨، ص٨٥.

(٣) المرجع السابق، ص٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في سيرك يملكه إنسان انتهازي يتقن لعبة الاستغلال. ويندمج سعيد في هذا العمل إلى أن يجيده، ويتم قبوله عضوا رسميا في السيرك. وقبل أن يجني ثمار عمله يكتشف أنه دفع إنسانيته ليصبح كلبا (أو على الأقل) يراه الناس كلبا، فتكون الصدفة التي تدمجه مع الآخرين للبحث من جديد عن إنسانيتهم التي ضاعت ضمن قوانين لعبة السيرك التي وضعها المهرج: يعي هؤلاء أن إنسانيتهم لن تتحقق بالعودة للحياة السابقة التي دفعتهم لهذا النوع من العمل ، ولن تتحقق ببقاء لعبة السيرك على ما هي. ويصلون في نهاية المسرحية إلى صورة يضعون قوانينها هم أنفسهم ويبدأون أول خطوة نحو تحقيقها[١].

(٣)مسرحية "راس روس":

وقد عرضت لأول مرة في شهر تموز سنة ١٩٧٠ في ساحة سرية رام الله في الهواء الطلق وتميز العرض عن باقي العروض المسرحية بحضور جماهيري ضخم يقارب ألف مشاهد ثم توالت العروض على مدى سنتي ١٩٨٠-١٩٨١ في أماكن مختلفة ثم أعيد عرضها في ٢٣-١٩٨٤/٩/٢٤ على مسرح(النزهه /الحكواتي)في القدس وشاركت في مهرجان ليالي بير زيت في ١٩٨٤/٨/٢٤[٢]والجديد في تجربة "راس روس" هو أن هذه المسرحية أول مونودراما (أي مسرحية يمثلها شخص واحد فقط) في الحركة المسرحية بأكملها. فقد قام أحد أعضاء فرقة صندوق العجب عادل ترتير بتمثيلها وتأليفها وإخراجها[٣].

والفكرة الأساسية التي تدور حولها إنسان يعيش فيه مجتمع القهر والاستغلال في تناقضاته كافة، سلبياته وعجزه عن فهم حركة الصراع الدائر من حوله ومحاولاته للخروج من هذا المأزق. وشخصية "الزبال" التي تعد العمود الفقري للمسرحية هي إحدى هذه النماذج للإنسان العاجز المقهور التي تتكشف من خلالها هزيمة الفرد الذي يهرب من حركة الواقع إلى عالم الوهم الذي يصنعه بنفسه. وهذه الشخصية لها تاريخ طويل يشكل سلسلة طويلة من عمليات القهر والاستغلال الذي وقع عليه مع بقائه كل الوقت في أدنى السلم الاجتماعي مما ولد عنده ردود فعل سلبية، تتفاعل في داخله وتؤدي في النهاية إلى تخلق إنسان مريض يخترع عالما وهميا من اللعب صنعها من الإسفنج والخشب وبقايا

---

(١)كتيب مجمع العمل والتطوير الفني، لجنة المسرح، شباط ١٩٨٠، ص٢.

(٢)عادل ترتير، الحركة المسرحية في المناطق المحتلة: صندوق العجب، ص٨٦

(٣)المرجع السابق، ص٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأشياء والمهملات بحيث تمثل نماذج عايشها في الواقع، ويضعها بترتيب جديد هو الأقوى فيه والمسيطر وهو الذي يتحكم بعلاقات هذه النماذج بما لديه من أحلام بالتغيير وتطلعات بمجتمع آخر، مجتمع قائم على علاقات جديدة لذلك ومن خلال عالمه الوهمي وفي مختبره الخاص بدأ بعملية خلق شخصية جديدة تكون نموذجا للإنسان المرشح للتغيير أو المنقذ الذي يجسده في شخصية الطفل. وعند انتهائه من بنائها وفي هذه المرحلة التي أحس أنها قمة إنجازه وفي اللحظة التي ينتظر فيها طفله للتغيير. تبدأ أصوات الأطفال القادمة إلى مسامعه من الشارع تجسيدا لمظاهرات حقيقية وصرخات وطلقات يزداد معها انفعاله ويدفع طفله الإسفنجي الوهمي للخروج إلا أنه لا يخرج ولا يتحرك ولا يرد ولا يستطيع أن يحمي نفسه، وعند هذه النقطة يبدأ التحول الكبير في نفسه فيكتشف وهمه الذي يتلاشى عندما يبدأ الواقع الحقيقي بفرض نفسه على شكل معركة وصراع حقيقي يجسده الجيل القادم فعلا .....[١].

(٤) "من يعلق الجرس":

في تموز ١٩٨٠ عملت فرقة صندوق العجب مع أطفال نادي سرية رام الله في تأليف وإخراج مسرحية من يعلق الجرس وشارك بالتمثيل صلاح هنية وإحسان طوطح بالإضافة إلى مجموعة من الأطفال.

المسرحية تتحدث عن مجموعة أطفال يقومون بترتيب وتنظيف مساحة من الأرض لممارسة حقهم في اللعب عليها، ولكن فجأة يعترضهم غريب حيث يصادر هذه الأرض ويقوم بتسييجها لصالحه وهنا يبدأ الصراع مع هذا الغريب ويبدأ الأطفال في الدفاع عن حقهم.

(٥)الحقيقة:

هذه المسرحية عرضت لمرة واحدة في كانون أول عام ١٩٨٢ في حفل تكريمي أقامته فرقة الأمل الشعبي في قاعة نقابة الحدادة والألمنيوم [٢] شارك في العمل ماجد الماني، عادل ترتير، عصام نصار، حيان الجعبة، فهمي عيوش.

---

(١)عادل ترتير، مقال حول مسرحية راس روس، مجلة الكاتب، عدد ٦٩، القدس، ١٩٨٦، ص٨١.

(٢) جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق الفلسطينية المحتلة، مجلة الكاتب، عدد٩٤، ١٩٨٨، ص٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهي عبارة عن مسرحية قصيرة من فصل واحد قام بتأليفها عبد الصاحب إبراهيم ونفذت بأسلوب العمل الجماعي.

تتحدث المسرحية عن علاقة الشعب بالسلطة التي تحاول جاهدة كم الأفواه وتخدير الشعب وتزويده بحقائق مشوهه بعيدة عن حقيقة الاستغلال والقمع الاجتماعي والسياسي الذي يعانيه وتظهر هذه الصور فينا بشكل علاقة مخرج (الذي يرمز إلى السلطة) مع ثلاثة ممثلين وملقن.

(٦) مسرحية الأعمى والأطرش :

قدمت في عدة عروض على مسرح النزهة/ الحكواتي. العرض الأول كان بتاريخ ١٩٨٦/٥/٣٠ ثم توالت العروض في كل من بير زيت وأم الفحم وقد توقف عرضها في أسبوع غسان كنفاني في مجد الكروم وذلك أثر منع استمرار المهرجان[١].

"قد نتوقف لحظات نعايش الزمن ... والمرحلة نهضمها ونصوغها فنا، بعد عدة مسرحيات يلتقي المسرح معكم وبنفس أسلوب العمل الجماعي ومع عمل للكاتب غسان كنفاني كان في الأصل قصة والقصة أصبحت مسرحية من إخراج أكرم المالكي" [٢]

من الواضح أن المسرحية أعدت عن قصة غسان كنفاني "الأعمى والأطرش" وأعيدت مسرحتها بأسلوب العمل الجماعي الذي تنتهجه الفرقة.

وبعد هذا العمل اختفت الفرقة وكعادة الفرق في أواخر السبعينات وأوائل الثمانيات يتوزع أعضاؤها على فرق أخرى. وربما ستعود للعمل في أوقات لاحقة.

أعمال الفرقة : (صندوق العجب).

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة الإنتاج
لما انجنينا	تأليف جماعي	عمل جماعي	١٩٧٦
تغريبة سعيد ابن فضل الله	تأليف جماعي	إخراج جماعي	١٩٧٩
راس روس موندراما	عادل ترتير	عادل ترتير	١٩٨٠
من يعلق الجرس	جماعي	جماعي	١٩٨٠

(١)جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق الفلسطينية المحتلة، مجلة الكاتب، عدد٩٤، ١٩٨٨، ص٨٨.

(٢) محمد عبد الرؤوف محاميد، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية ٦٧-٨٧، ص٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحقيقة	عبد الصاحب إبراهيم	عمل جماعي	١٩٨٢
الأعمى والأطرش	غسان كنفاني	عمل جماعي	١٩٨٦

٢- فرقة الشموع[١]:

تأسست هذه الفرقة في شهر تشرين أول ١٩٧٥ بمبادرة من بعض الطلبة الجامعيين ، ومؤسسو هذه الفرقة هم: نبيل أبو شريف، يونس أبو حمدية، بسمان أبو رميله، ماجد أبو رميله، محمد علي أبو رميله.

وفي ٢٤ نيسان ١٩٧٦ بدأوا بتقديم مسرحية "الطريق من وين" تأليف يونس أبو حمدية وإخراج حمدي الطويل ، وقد لاقت هذه المسرحية نجاحا كبيرا في أثناء عروضها في مختلف مدن الضفة الغربية.

وموضوعها عن التمسك بالأرض وعدم بيعها ورفض التعويض في حالة مصادرتها.

وبعدها قدمت الفرقة مسرحية "والله يا زمن" تأليف جمال عبده وإخراج حمدي وهي مسرحية اجتماعية كوميدية تعالج قضايا النصب والاحتيال.

وبعد هذين العملين توقفت الفرقة عن العمل ، ويعللون ذلك لأسباب نقص العنصر النسائي، سفر بعض أعضائها، عدم التنوع ... وكان مقر الفرقة جمعية الشبان المسلمين بالقدس .

٣- فرقة المواكب

تأسست في مدينة أريحا عام ١٩٧٥ وهي الفرقة المسرحية الوحيدة في المدينة، والمؤسسون هم : ماجد الدجاني ، سعيد عميرة، محمد الفتياني، خليل النمري، عمر الجلاد، شعبان عبد الرسول، عدنان أبو زيد، يعقوب الشاعر، سعود عبد الرحيم.

---

(١) جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، مجلة الكاتب، عدد ٩٨، القدس، ١٩٨٨، ص٧٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قدمت الفرقة مسرحية "المارقون" من تأليف ماجد الدجاني، وإخراج خليل النمري. وتعالج قضية انحراف الشباب في ظل الاحتلال كالهروب من المدارس وارتياد المقاهي ومصاحبة بائعات الهوى، وتحث الأهالي على توجيه أبنائهم للمطالعة في المكتبات وارتياد النوادي الرياضية والثقافية.

وقد شاركت فرقة القدس للفنون المسرحية في عرض مسرحية انتخبوا عبد الباسط، وهي مسرحية تتحدث عن الدعاية الانتخابية للبلديات عام ١٩٧٦ وتطالب الجمهور بانتخاب الرجل المناسب. وبعدها حلت الفرقة لعدة أسباب أهمها عدم وجود مقر، وعدم وجود قاعات في أريحا، إضافة للنقص في الإمكانات المادية.

٤- فرقة الأمل الشعبي

بدأت الفرقة عملها عام ١٩٧٦ في القدس المحتلة، واستمر حتى عام ١٩٨٢ قدمت خلالها خمس مسرحيات هي:

١- مدرسة السعادة. ٢- المهرج. ٣- يا عالم نفسي اتزوج.
٤- جنون الفن. ٥- أهل الكهف.

ثم عادت وبعد استراحة أربع سنوات وقدمت مسرحية "محكمة الفن" عام ١٩٨٦. ولم تظهر لها أعمال أخرى بعد ذلك.

تشكلت الفرقة من ممثلين وهواة جميعهم من سكان القدس، وكانوا يعملون أعمالا مختلفة، فمنهم العامل، والموظف والطالب، والمعلم، والنجار ..... وهم يقومون بإنتاج مسرحياتهم في أوقات فراغهم. ولم تنتهج الفرقة أسلوبا خاصا في عروضها على الرغم من محاولاتها غير الناجحة في استخدام الكوميديا[١].

أعمال الفرقة :

(١) مدرسة السعادة: عرضت عام ١٩٧٦، "وهي تعالج مشكلات الطلبة الفلسطينيين الاقتصادية والاجتماعية، لتوجه في نهاية العرض نداء للطلبة تدعوهم فيه إلى التكاتف مع العلم ووضع الرجل المناسب في المكان المناسب"[٢]

---

(١)محمد عبد الرؤوف محاميد، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية ٦٧-٨٧، ص٦١

(٢) مقابلة مع مخرج المسرحية "معتصم صندوقة" أجراها محمد محاميد، صحيفة الفجر العربي ٨٢/٢/٢٨، القدس، ص٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(٢) **يا عالم نفسي أتزوج:** وهي المسرحية الثانية للفرقة، وتتحدث عن العالم الرأسمالي الذي أصبح يتاجر بالنساء.

(٣) **المهرج:** عرضت عام ١٩٧٩ وهي من تأليف الشاعر الكاتب السوري محمد الماغوط، ينتقد فيها أوضاع الحكام العرب، ومواقفهم من القضايا العربية وما أوصلوا إليه شعوبهم، وتشير تقارير العرض وتواريخها في برامج المسرح الوطني الفلسطيني (النزهة/ الحكواتي) أن عدد عروضها من أكبر العروض في تاريخ الحركة المسرحية الفلسطينية في ذلك الوقت.

(٤) **جنون الفن**[١]: وعرضت عام ١٩٨١، وتبسط الفرقة فيها وجهه نظرها حول الفن، ولاسيما المسرح، وتقدم للجمهور مسرحية تعليمية حول أهمية الفن.

(٥) **أهل الكهف:** عرضت عام ١٩٨٢. واعتبرها مؤلفها (توفيق الحكيم) مسرحية ذهنية، رمزية، وأنها عبارة عن أفكار تتحرك على خشبة المسرح -كما وردت في الحكايات القرآنية – حول مجموعة من الأشخاص ناموا أكثر من ثلاثمائة عام، ثم أفاقوا ليجدوا أمامهم غريبا[٢].

(٦) **محكمة الفن:** عرضت عام ١٩٨٦ بعد انقطاع دام أربع سنوات عادت الفرقة لتطرح فيها قضية الفن في مسرحيتها تساؤلات منها :

هل كل من وقف على خشبة المسرح أصبح ممثلا مسرحيا؟ وهل كل من حمل العود أصبح عازفا؟ وحول التجمعات المسرحية تقول الفرقة: "تع يا صاحبي تتشكل نقابة للفنانين زي غيرنا... بسيطة كلها نصف ساعة عهالخشبة وبنصير فرقة ...." [٣]. وتتناول المسرحية هذه الأمور بأسلوب كوميدي ساخر غنائي، وهي العمل السادس والأخير لفرقة الأمل الشعبي المقدسية في سيرتها المسرحية التي استمرت عشر سنوات" [٤].

---

(١) نشرة المسرحية، فيها تلخيص لموضوعها (بروشور المسرحية).

(٢) محمد محاميد، فرقة الأمل الشعبي، صحيفة الفجر العربي، ١٥/١٠/١٩٨٢، ص٦.

(٣) كتيب المسرحية (النشرة الخاصة بالمسرحية المعد لتوزيعها عند العرض).

(٤) برنامج مسرح الحكواتي، شهر نيسان،القدس، ١٩٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد انتقدت في المسرحية الفنانين والفنانات في فلسطين وأسلوب عملهم وتعاملهم مع الفن، ولكن لوعدنا إلى أعمال الفرقة رأينا أنها جميعها كانت أعمال هواه مما أدى إلى اندثارها واختفائها.

٥- فرق المؤسسات:

ومن الفرق الأخرى التي تأسست في العام ١٩٧٥، وكانت تابعة لمؤسسات تعليمية أو ثقافية أو كانت ترعاها تلك المؤسسات من النواحي المعنوية والمادية :

أ-فرقة جامعة بير زيت:

تعمل غالبية المؤسسات التعليمية الفلسطينية على تنمية المواهب الفنية للطلبة، وجامعة بير زيت تتعامل مع موضوع المسرح في إطار تنمية مواهب طلابها، ولم يكن في الجامعة برنامج تدريسي للمسرح، يدرس في كلياتها كمنهاج علمي أسوة ببقية مناهج التدريس. وليست فرقة الجامعة فرقة مسرح "ثابتة العاملين" بل يتغير عاملوها وفقاً لتسارع تخرج الطلبة، لذلك فإن نشاطها يزداد أو يتباطأ تبعاً لمواهب الطلبة في كل دفعة، وتبعا للظروف السياسية التي تؤثر على سير الدوام في الجامعة. "وتاريخ تأسيس أول فرقة في الجامعة ليس معروفا حصرا، إذ ليس عندنا تحديد لكيفية بدء النشاط المسرحي فيها، وربما بدأ قبل أن تصبح كلية – وهي ما زالت مدرسة[١]. ولكن المعروف أن أول مسرحية على صعيد الجامعة عرضت في عام ١٩٧٥ وهي مسرحية "الفرافير" من تأليف يوسف إدريس "بعد أن غيرت فيها أشياء في النص لصالح توجه فكري معين. فالمسرحية أساساً تعالج قضية الحرية والتبعية من منطلق فكري وجودي يبحث عن الحرية بمعناها المطلق، ووجه الكاتب أحداث المسرحية للبحث عن معنى الحرية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وهي حرية الجماعة، وقد تم تقديم المسرحية من قبل الطلبة وكان أنشطهم عبد الكريم الكايد، وأكرم عبد الرحمن وإيمان المصري ومدرسة اللغة العربية آنذاك ساهرة فخر الدين" [٢].

بعد ذلك قدمت مجموعة من الطلبة مسرحية "المفتاح" التي كتبها الدكتور عبد اللطيف عقل وتدور في "مقهى يمثل الحارة العربية، وأشخاصه رموز لأنماط من

---

(١) محمد أنيس، الحركة المسرحية في الأرض المحتلة، ص١٣٧.

(٢) المصدر السابق، ص١٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأشخاص الذين يعيشون في الحارة ويقضون أوقاتهم في مقهى الانتظار وكأنه يرمز للسلطات، ومحور المسرحية باب صغير يحتفظ صاحب المقهى -فارط أفندي- بمفتاحه ويسحب فيه شخصا ما. وتقدم الشخصيات على طريقة الكاريكاتير، أي أنها ترسم مضخمة العيوب وبنبرة هزء واضحة، ويجمعها حب الادعاء وانهيار القيم واستعمال البلاغة العربية التقليدية لتبرير مصالحها. وفي النهاية يخرج رجل غريب من بين الجمهور ويتقدم بخطى ثابتة إلى الباب كي يفتحه فيعم النور المسرح، وتتنادى الشخصيات فيما بينها، خائفه من الموت والدمار"[١].

وبقي المسرح في الجامعة يقدم عملا أو عملين في موسم النشاط الثقافي حتى الآن فقدم مسرحية "قراقاش" لسميح القاسم، ومسرحية "الاختيار" و"الحبوب" لتوفيق الحكيم. وقام بإعدادها غسان عبد الله ثم مسرحية "الثعلب والعنب"، كما قام غسان عبد الله بكتابة وإخراج مسرحيات هي "**النائمين**" و "**لن أبيع روحي**" و "**الاختبار**".

وبعد ذلك تسلم تدريب فرقة "مواسم" المسرحية في جامعة بير زيت وليد عبد السلام الذي أنهى دراسة المسرح في مصر، ومنذ عام ١٩٨٢ تضاعف إنتاج المسرح وقدم مسرحيات متنوعة منها "مسرحية دعائية" للكاتب الروسي "يوري بوريس" و"الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس وكان هدف هذا المسرح كما يصرح به وليد عبد السلام[٢] إثارة الجدل حول قيام المسرح الفكري في فلسطين وتحث مسرحياته الجمهور على التفكير وفق النمط الملحمي.

ب-مسرح النجوم[٣]

تأسست الفرقة عام ١٩٧٦ ، وضمت بين صفوفها ممثلين هواة وآخرين ذوي تجارب مسرحية مختلفة ومنهم مؤسس الفرقة المخرج حاتم دجاني وقد اتخذت الفرقة من معهد الفنون الجميلة في رام الله مقرا لها.

بدأت نشاطها بتسارع جيد فقدمت (خلال ثلاثة أعوام) أربع مسرحيات هي: اخدمني وأنا سيدك" و "المنحرف" و "لعبة الحب والثورة" و "محكمة الشعب" . ووصل معدل العروض لكل مسرحية سبعة عشر عرضا، وهذا معدل جيد إذا قيس بمعدل

---

(١) ليانة بدر،تطور الحركة المسرحية في المناطق المحتلة،مجلة الكرمل، العدد الأول، بيروت،١٩٨١،ص٢٤٥.

(٢) مقابلة أجريناها مع وليد عبد السلام-مدير دائرة المسرح في وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، ٢٠٠٠/٩/١

(٣) محمد عبد الرؤوف محاميد، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية ٦٧-٨٧، ص٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عروض مسرحيات الفرق الأخرى. ووصلت عروض الفرقة إلى قطاع كبير في منطقتي الضفة الغربية والجليل قبل أن يتوقف عملها عام ١٩٨٠ بسبب سفر مخرجها إلى أوروبا واستقراره في إحدى دولها. وعادت الفرقة من جديد وقدمت عملاً في أواسط ١٩٨٤ وهي مسرحية "لعبة الحب والحياة" للكاتب رياض عصمت.

جـ-فرقة معهد الفنون الجميلة -رام الله:

انشىء المعهد عام ١٩٧٧ ، وكان قد تبنى فرقة النجوم، وبعد توقف عملها استمر المعهد بنشاطه المسرحي على مستوى الهواة بفرقته التي تحمل اسمه، وقدمت الفرقة مسرحيات:

١- المنحرفون . ٢- مواكب الفن. ٣- المدير.

وهي من تأليف الفنان قاسم عبد الهادي ، أحد أصحاب المعهد ومؤسسيه.

د-فرقة مؤسسة شرف -نابلس:

تأسست الفرقه في مؤسسة شرف بنابلس عام ١٩٧٩، وقدمت مسرحية واحدة بعنوان "سمير وعروسه". وتوقفت الفرقة عن عملها عام ١٩٧٩ وانضم العاملون فيها إلى مؤسسة حطين في نابلس لأسباب تتعلق بتوفير الإمكانات المادية لدعم المسرح.

وبعد انتقال العاملين في الفرقة إلى مؤسسة حطين، استمروا بالعمل المسرحي وحملت الفرقة اسم المؤسسة "حطين" وذلك عام ١٩٧٩ وقامت الفرقة بانتاج مسرحية واحدة هي "العصفور الأحدب" من تأليف الكاتب الشاعر محمد الماغوط، وبعد رفض سلطات الاحتلال ترخيص المؤسسة، أغلقت بقرار من الحاكم العسكري وتوقف عمل الفرقة.

٦- فرقة الدلال الشعبي[١]:

تأسست في شباط ١٩٧٩ من عدد من الشبان الذين كانوا مع فرق مسرحية وانسحبوا منها لتأسيس هذه الفرقة وهم:

١-زياد مزعرو . ٢- موسى الصباح. ٣- عز الدين الشرباتي.

٤- اسامة أبو سنينة ٥- هاشم دعنا.

---

(١) جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق الفلسطينية المحتلة، مجلة الكاتب، عدد٩٨، ١٩٨٨، ص٧١-٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقدمت هذه الفرقة مسرحية "الفجر البائس" من تأليف وإخراج موسى الصباح وتعالج موضوع : الانتماء للأرض والاستيطان ومشكلات العمال العرب في المؤسسات الاسرائيلية. كما عملت مهرجانا في قاعة سينما الحمراء قدمت فيه مجموعة اسكتشات مسرحية منها: "مطلوب أم ليوم واحد" و"الأرض" و "الشهيد" ثم توقفت الفرقة لعدة أسباب منها:

١-سجن عدد من أعضائها.

٢- عدم التفرغ.

٣- نقص الإمكانات المادية.

٤-الخلافات بين الأعضاء.

٧- مسرح الحكواتي:

"التقى في بداية عام ١٩٧٧ الطلبة الفلسطينيون من كلية المسرح في الجامعة العبرية -ولأول مرة منذ احتلال الضفة الغربية- مع بعض العاملين بالمسرح في الضفة الغربية والقدس تحديدا، وتعاون الجميع على إنتاج مشهد مسرحي قصير ساهمت بتمويله لجنة الطلاب العرب في الجامعة" [١]. بعد الانسجام الذي ظهر بين الطلاب الفلسطينيين من الجليل والمثلث وبين العاملين في المسرح من القدس قرروا تأسيس فرقة مسرح جماهيرية وأطلقوا عليها اسم "مسرح الحكواتي"[٢]. وجمعت بين الأعضاء ميزة هي الأساس في العمل المسرحي وهي "حب العمل بالمسرح، أي أن جميع هؤلاء لم يأتوا من فراغ بل إن العمل المسرحي بالنسبة لهم كان أسلوب حياة، وللحكواتي ارتباط وثيق بحضارتنا الشرقية، وقد اتخذنا منه، كوننا أحفادا مخلصين له اسمه الجميل وجعلناه يبعث حيا من جديد على خشبة المسرح، وقد وضعنا تحت تصرفه كل العناصر الحديثة التي تقوي فيه عنصر الفرجة أو ما يسمى بالمسرح المرئي أو الأدائي، مستعيضين بالأزياء والمكياج والإضاءة والكلمة والستائر والموسيقى والشعر والكريوغرافي والرقص واللوحات الخلفية والمنصة والإكسسوارات، وكلها تساعد على تشغيل حواس المشاهد

---

(١) محمد عبد الرؤوف محاميد، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية ٦٧-٨٧، ص٤٠.

(٢) المؤسسون هم: ادوار معلم، وعدنان طرابشة، وفرانسوا ابو سالم، وطلال حماد، وجميل عيد، وجاكي لوبيك.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإشباعها وتنبيهها، وبذلك نكون قد نقلناه من مرحلة السرد القصصي إلى مرحلة عصرية من مراحل اللعبة المسرحية المتكاملة"(١).

إلا أن شكل الحكواتي القديم لم يكن ليشكل أساسا ورصيدا كافيا للإحتذاء به كتقليد مسرحي متطور مستمر فقد انقطعت أخبار هذا الفن عن جمهوره مدة طويلة مما يجعل عمر التجارب التي حاولت إيجاد شكل وتقليد مسرحي لا يزيد عن مئة سنة خلت.

"ومن هنا نبعت الحاجة للّجوء إلى عنصر التجريب والاكتشاف والبحث من جديد عن شخصية مميزة للمسرح الفلسطيني خاصة والعربي عامة. إن صح قول ذلك، واتضح أن التجريبية هي مجال واسع جدا، وأن استعمال التراث لا يمكن أن يكون هدفا للنسخ والتقليد كما هو الحال في أشكال الفلكلور المقبولة. بل كان من الضروري البحث عن وجه الضرورة في ذلك التراث والإستيحاء من روحه وإيقاعه وصبها في قالب عصري وإلباسها لباساً يليق بإيقاع حياتنا العصرية، مدعوما بموضوعات ذات صلة حميمة بوجدان الإنسان الحديث، تربط فيما بينها استمراريتها الحضارية منذ القدم وحتى يومنا هذا، مع الأخذ بالحسبان ضرورة إثارة التساؤلات الأساسية حول أهم القضايا التي تشغل بالنا وتحاول أن تعيد التوازن المفقود بين الإنسان وبيئته،أي أن مسرح الحكواتي نبه إلى حقيقة وجودنا في واقع شاذ وخطير ووضع الإصبع على الجرح النازف ونكأه من جديد" (٢).

"وتجربة مسرح الحكواتي في التجريب والبحث عن موضوعات وأشكال فنية من خلال التجارب الحياتية للفنانين والمشاركين في العمل بشكل جماعي وفي فترة لم تتوفر فيها النصوص والتقاليد المسرحية الكافية شكلت أساسا قويا ورافدا محفزا لمسيرة الحكواتي خلال مسيرته المسرحية منذ تأسيسه، وزادت من طموحه لإيجاد لغة مسرحية مميزة، فأخذ مضمون تلك اللغة في مسرح الحكواتي طابع لغة الشيفرة، اللغة البطيئة، بين الفرقة وجمهورها، لأن لغة المضمون المباشر في ظل الاحتلال سيكون مصيرها الهلاك والقمع" (٣). إذ ليس من السهل إيجاد حركة مسرحية تسهم في التوعية والنضال الوطني تحت حراب الاحتلال. ولذلك فإن محاولات المسرحيين الفلسطينيين لإيجاد مسرح ملتزم، وربما محترف، أخذت طابعا من الهبات الحماسية التي كان يتبعها الركود ومن ثم الحماس

---

(١) نشرة مسرح الحكواتي، القدس، ١٩٨٠، ص١.

(٢) المرجع السابق، ص٢.

(٣) راضي شحادة، الحكواتي، مجلة الكاتب، عدد٩٩، القدس، ١٩٨٨، ص٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من جديد. وقد أسهمت المصاعب المادية ومتطلبات العمل الجماعي في المسرح في خلق هذا الجو من التغير المسرحي، وكان لا بد من اتخاذ خطوة جريئة متطورة لإيجاد أساس قوي للنهوض بالحركة المسرحية على أساس جديد ومتين وقوي.

وما يدفعني للتركيز على فرقة الحكواتي دون غيرها من فرق السبعينات تميزهـا بالاستمرار، فبعد فترة الركود المسرحي التي تلت الهبة المسرحية في السبعينات، ولـدت فرقة الحكواتي(سنة ١٩٧٧) واستطاعت أن تقطع شوطا طويلا دون توقف، تكاد تتميز به عن باقي الفرق المسرحية الفلسطينية الأخرى ، واعتمدت أسلوب التجوال المستمر فـي أرجاء فلسطين وأوروبا، وهذا ما لاحظناه في نشـرات المسـرح الشـهرية والسـنوية، والعرض في أماكن متعددة من فلسطين بل والمشاركة في مهرجانات المسـرح الدوليـة. وعند الحديث عن أعمالها المسرحية لا بد من أن نتطرق بالتفصيل لأماكن العرض وعـدد العروض لكل عمل، وقد لوحظ أن مسرحياتها حظيت بعدد كبير مـن العـروض، مثـلاً "مسرحية محجوب محجوب" عُرضت أكثر من (١٢٠) عرضاً، وهذا يعد رقما قياسيا فـي عروض المسرح الفلسطيني في ظروفه المتقلبة والشـاذة. بالإضافـة إلـى أن الفرقـة استطاعت أن تتغلب على أهم المصاعب الرئيسـية، وهـي أنـها تمكنـت مـن إيجـاد موضوعاتها ونصوصها من ذاتها وبطريقة الإبداع الجماعي والارتجال مما ساعدها على طرح موضوعات من صميم واقعنا تحت الاحتلال واستغلال عناصر المسرح المختلفة بما فيها من قوة دون الاعتماد على قوة الكلمة فقط.

ويقدم أعضاء الفرقة أنفسهم في نشراتهم فخورين بأسلوب العمل الجماعي الـذي ساعدهم على تخطي مرحلة مهمة كانت تشكل أزمة رئيسية فـي المسـرح الفلسـطيني، "استطاعت الفرقة من خلالها أن تصهر التجارب الحياتية للممثلين والمشتركين في العمـل الجماعي وصبها في قالب واحد، انصهر فيه الشكل بالمضمون وأصبحت للمسرح لغتـه الخاصة القائمة بحد ذاتها ومن خلاله حاولت الفرقة البحث عن إيقاع مسرحي خاص بـها تستقي عناصره من حضارتنا العربية الفقيرة نوعاً ما إلى رصيد الفن المسرحي والتقـاليد المسرحية"[١].

وعانت هذه الفرقة كغيرها من الفرق المسرحية في تأمين مقر بأويها أو على الأقل ويحتضنها في فترة التدريبات ريثما تنجز المسرحية وتخرج إلى النور والتجوال. وبالطبع

---

(١) نشرة المسرح الوطني الفلسطيني-أسبوع حكايات، فرقة الحكواتي، ١٩٩٢، ص٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النظر في البرنامج الشهري للمسرح وأن ينتقي العمل الذي يرغب فيه لنفسه، وقد أتاحت إدارة المسرح المجال أمام جميع الفرق المسرحية لتقديم عروضها بحرية وإظهارها في برامج المسرح الإعلامية. وذلك بدافع تشجيع الحركة الفنية الفلسطينية وترك المجال لانتقاء الأعمال وحرية التمييز بينها. وهذا المجال يتيح الفرصة للنقاد لسبرغور هذه الأعمال والتمييز بين الغث والسمين وفق المناهج النقدية والأسس الفنية أداة للقياس والتقويم، وهذا أدى إلى تشجيع التنافس بين الفرق وازدادت الأعمال الفنية لفرق فنية فلسطينية عديدة: "فرقة سنابل، والمسرح الفلسطيني، وصندوق العجب، وفرقة الجوال المقدسية، وفرقة الورشة الفنية، وفرقة الأمل من غزة، ومسرح العبير، ومسرح الرحالة" [١] ناهيك على أن المسرح استقطب أعمالاً فلسطينية من داخل حدود ٤٨ أو ما نسميه فلسطين الداخل،كالمسرح الجوال السخنيني، والمسرح البلدي الناصري، "وفرقة يعاد" من الرامة، وفرقة الرقص الشعبي الحديث من الناصرة.

والتنافس الفني بين الفنانين خلق عملية مخاض وصراع ستؤدي في النهاية إلى فرز معالم جديدة للثقافة والوعي الفلسطيني، وستحث الفنانين على البحث عن أساليب خاصة بهم وموضوعات ذات علاقة بقضيتهم الأم، وهذا سنلمسه من خلال الحديث عن أعمال الفرقة ونعرف إن كان هذا الجو الثقافي جعلهم يبحثون عن الأصالة والعمق ويبتعدون عن الرث والمستهلك، أم أنهم بقوا يحومون في دائرة الشعاراتية والخطابية الرنانة؟؟؟ فالمسرح يواجه التحديات للارتقاء إلى مستوى إبداعات إنسانية ووعي عصري للواقع.

النشاطات المسرحية للحكواتي:

١-مسرحية "**بسم الأب والأم والابن.**" قدمت عام ١٩٧٧ وهي من تأليف الفرقة، وإخراج فرانسوا أبو سالم، وتمثيل: إدوار معلم، طلال حماد، جاكي لوبيك، عدنان طرابشة، ومحمد محاميد، وقدمت: ٣٦ عرضا في الأراضي المحتلة والجليل، وإيطاليا، وسويسرا، وفرنسا، وأشتركت في مهرجان قرطاج في تونس، ومهرجان ايرلنجن في ألمانيا الغربية ومهرجان المهرجين في هولندا[٢]. وهي مسرحية واقعية من حيث مضمونها تنقل لنا عبر مشاهد ومناظر ملحمية – مستعينة بالرمز والحكاية والمثل –

---

(١) مجموعة من هذه الفرق سبق الحديث عنها ومجموعة منها سيتم الحديث عنه لاحقا في فرق الثمانينات.

(٢) راضي شحادة، الحكواتي، مجلة الكاتب، عدد٩٩، القدس، ١٩٨٨، ص٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صورا اجتماعية وسياسية وتربوية لحياة العائلة الفلسطينية التي ترزح تحت الاحتـــلال، فنشاهد فيها الظلم المحيط بالمرأة من قبل المجتمع، وتظهر التربية الخاطئة التي تنتهجـــها الأم نتيجة للضغوط الملقاة عليها من قبل الاحتلال الذي يضغط بدوره على المجتمع وهـذا يضغط على الرجل ثم المرأة فالابن[١].

كما تظهر المسرحية وحشية الاحتلال تارة ضد العمال وطـــوراً ضـــد الشـــعب الفلسطيني ككل، ففيها عرض للعدو وهو يسلب الأرض من الفلاح، ثم في محاولاته لمحو التراث الفلسطيني والاستيلاء على ثقافة الإنسان الفلسطيني[٢]".

٢-مسرحية "**محجوب محجوب**" : قدمت عام ١٩٨٠ وهي أيضاً من تأليف الفرقـة وإخراج فرانسوا أبو سالم، وتمثيل عدنان طرابشة، وادوار معلـــم، وواصـــف دنديـــس، وإبراهيم خلايلة، وراضي شحادة. قدمت (١٤٠) عرضاً في فلسطين وبريطانيا، وفرنســا، والدنمارك، والسويد، والنرويج، وهولندا، وبلجيكا، وبولندا، وتونس.

موضوعها: تصور المسرحية حياة شخص فلسطيني عادي، يعيش حياته اليوميـــة دون الانضمام إلى أي تنظيم سياسي، ولكنه يقاوم الاحتلال بحسه الفطـــري، وبمقدرتـــه الشخصية، ويمكن وصفه بالإنسان الفهلوي بذكائه الفطري وأعماله البسيطة التي توصلـــه في النهاية .. بعد تعرضه للتنكيل من قبل الاحتلال إلى الثورة على واقعه الذي هو واقـــع الاحتلال الاستيطاني والفكري والسياسي والاقتصادي. لكن المسرحية لا تعطي حـــلا أو توجيها للجمهور إلى طريق التي ينتهجها من خلال ثورة محجوب.

وتعرض مشاهد المسرحية حيـــاة هـــذا الشـــخص بجميـــع أبعادهـــا السياســـية والاجتماعية، فهو يواجه في بدايات حياته عمه الطماع، ثم يواجه "أبو حميد" زميله أيـــام الدراسة الذي أصبح موظفا بسيطا يريد أن يفرض سلطته على جميع من حوله، وينجـــح في بعض الأحيان في قمعهم وكبح جماحهم من الوصول إلى أي تطور. ويستمد قوته هنـــا من كونه محافظا. ويجلب محجوب بالمقابل مرضعته "أم مصطفى" إلى جانبـــه وكذلـــك صديقته ليلى عصفور ، ومن ثم "الأستاذ سليمان" ذلك الصحفي الذي خضع فـــي البدايـــة لـــ"أبو حميد" المحافظ ومن ثم وجد طريقه في صفوف الثورة مع محجوب وأم مصطفـــى وليلى عصفور.

---

(١) محمد عبد الرؤوف محاميد، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية ٦٧-٨٧، ص٤٨.

(٢) المرجع السابق، ص٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويثور محجوب ضد المحافظين في مجتمعه وضد الاحتلال بطريقته الخاصة، فهو يستعمل الحيلة تارة للتخلص من رجال حرس الحدود المحتلين الذين يسألونه عن بطاقة هويته عندما لا تكون صورته موجودة على البطاقة، وتارة أخرى يجلب الجنود إلى أم مصطفى الفلاحة البسيطة كي تقرأ لهم فنجان القهوة فتمتلىء قلوبهم بالخوف بعد أن تتوقع لهم "مستقبلاً أسود". إلا أن محجوباً يوافق على الذهاب للتصويت في انتخابات بلدية القدس بدل زميله "أبو حميد" الذي ترغمه وظيفته في البلدية على فعل ذلك. وأبو حميد يخجل من نفسه في الإدلاء بصوته فيلجأ إلى محجوب. أما محجوب فإنه يفضح هذه الطريقة في التلفزيون عندما يلاحقه مصورو الإذاعة الإسرائيلية باعتباره أول فلسطيني يصل إلى الصندوق للإدلاء بصوته، ويتهرب منهم بطريقته الخاصة (١).

قدمت الفرقة المسرحية نفسها في منشوراتها بالشكل التالي."لقد حوصر محجوب وزملاؤه في عالم صغير مغلق ومستقل في ذاته، عالم يمكن أن يكون "كبيت الراحة" حوفظ فيه على المظاهر الخارجية والسطحية للمجتمعات، عالم معلق في الفضاء ومغوق بالإيهام، أفرغ من حيويته وإبداعيته وتطوره ... سكانه ليسوا من الموتى ولا الأحياء، وإنما يعيشون في حالة بين الاثنين لكنهم يتحركون، يروحون ويجيئون ... يزرعون ويجتمعون ... يبيعون ويشترون ولكن دون طائل، فكأنهم ينفخون في رماد، أو في قربة مقطوعة، حياتهم أثيرية أحياناً ، وأحياناً أخرى مطاطية ، وقد تكون متأرجحة على شفا حفرة". (٢)

وها هنا بالضبط يرقد بطلنا التراجي -كوميدي محجوب محجوب، ذكي، ساذج، وفطين. يكتشف أن حياته ناقصة وليست أفضل من الموت بكثير، عندما يستلم ويختار أن يكون ميتا أو ربما يرضى أن يكون كذلك، لكنه سرعان ما يصحو مندهشا مبهوتا حين يرى حياته تعاد أمامه كشريط من الأحلام أثناء ليالي العراء الطويلة حيث تسرد، تشخص، تطرز حياة محجوب الملحمية على لسان الشخصيات الست التي تحيط به.

٣-مسرحية "**ألف ليلة وليلة في سوق اللحامين**(٣)": (١٩٨٢) وهي مسرحية غنائية موسيقية، من تأليف الفرقة، وإخراج : فرانسوا أبو سالم. أنتجت بالتعاون مع فرقة

---

(١)محمد عبد الرؤوف محاميد، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية ٦٧-٨٧، ص٤٩.

(٢) نشرة المسرحية.

(٣) راضي شحادة، الحكواتي، مجلة الكاتب، عدد٩٩، القدس، ١٩٨٨، ص٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السيرك السحري الكبير في فرنسا. قدمت حوالي ٣٠ عرضا في القدس، والجليل، وفرنسا، والدنمارك، وألمانيا. تمثيل: جاكي لوبيك، إبراهيم خلايله، أدوار معلم، عدنان طرابشة، كريستو خياط، صقر السلايمة، عبد السويطي، ماجد الكرد، وصالح طه.

موضوعاتها مستوحاة من ألف ليلة وليلة، ولكنها تدور حوله الواقع السياسي الراهن. تتحدث عن حياة الشعب الفلسطيني المتمثلة "بالحارة التحتا" مقابل حياة الحاكم العسكري في "الحارة الفوقة". وتتطرق بالذات إلى رامي الحجارة "نصور" الذي يرمي بحجرة الحاكم العسكري ويهرب ويختفي، فيستخدم الحاكم العسكري جميع وسائله المعسوله والقمعية للعثور عليه ومحاكمته (بما في ذلك الرشوة لجدته التي ترفضها ومن ثم استخدام عميل لمراقبةُ نصور، وقلع أشجار حقول أهل الحي وفي النهاية استخدام السلاح فالقتل).

وتتعرض المسرحية كما يلاحظ للحاكم العسكري بالنقد الساخر، وتظهر حضارته المزيفة الظاهرة للعيان على أنها طاهرة، فتكشف المسرحية عن خبايا نفسه واستعماله للقمع والعنف. وبالمقابل تعرض المسرحية حياة الشعب الفلسطيني على فئاته المختلفة السياسية والانشقاقات الداخلية التي تحدث في التنظيمات الفلسطينية وعدم التعاون بينها لمواجهة الاحتلال، وتتضمن المسرحية عرضا للوحات من حياة الشعب الفلسطيني وتراثه ولا سيما العاب الأطفال، وهي تحتوي على أغان استعراضية.

٤-مسرحية **"جليلي يا علي"** :(١٩٨٣) وكعادة مسرح الحكواتي فقد ألفت جماعيا، وأخرجها فرانسوا أبو سالم. وموضوعها "علي"، وهو إنسان فلسطيني من داخل "الخط الأخضر" [١]هو يعيش وضعاً خاصا، أنه ذلك الانسان الخاص الذي يعمل في داخله صراعات خلفها الاحتلال والاستغلال المستمران، وهو عامل من قرية عربية في الجليل أو النقب أو من فلسطينيي المدن المختلفة ، يعمل ويعيش -بعد أن أجبرته الظروف، في مدينة يهودية- "متحضرة" كتل أبيب، بعيدا عن أهله وشعبه.

وتصفه الفرقة في الكتيب الذي أصدرته بعد إتمام تشييد مسرح النزهة / الحكواتي على أنه " الابن الضال، الساذج، الذي يعيش في الظلام، الكاوبوي، الشجاع، المحب

(١) الخط الأخضر: المناطق المحتلة من فلسطين عام ١٩٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العذري، العامل السكوت، المناضل الصامد، ملك الفلافل صاحب الشخصيات الملونة والمتعددة" [١].

هذه الصفات جميعاً تشكل عناوين للمشاهد التي تتضمنها المسرحية التي تبدأ بعرض مهرجان خاص إحياء لذكرى "علي" بعد أن تم إدخاله إلى مستشفى المجانين، ويتولى عرافة المهرجان طبيبه النفسي الذي يستعرض حياته التي تمر أمامه كشريط سينمائي ألا أنه في نهاية المسرحية يثور على أطبائه ويسكب عليهم الماء كتعبير عن ثورته ، بعد أن شاهد بأم عينيه محاولاتهم التي تستهدف طمس شخصيته وهوية الإنسان الفلسطيني فيه.

قدمت هذه المسرحية ٦٥ عرضا في الضفة الغربية، الجليل، إسبانيا، فرنسا، وألمانيا.

٥-"**قصة العين والسن**": (١٩٨٤) تأليف الفرقة وإخراج فرانسوا أبو سالم

وموضوعها محاولة إقامة حفل زفاف خلال حرب طاحنة تدور رحاها بين أولاد العم منذ أربعين عاماً -يقصد العرب وإسرائيل- وتختلط زغاريد العرس وموسيقاه بأصوات البنادق وعويل الحرب، ويصطبغ لباس العروسين الأبيض بدم المتحاربين. وهذه المسرحية قدمت بقالب مأساوي كوميدي ساخر. وبلغ عدد عروضها (٥٥)عرضاً في القدس والجليل وبريطانيا، وفرنسا، واسكتلندا، وهولندا، وبلجيكا.

٦-**شرشوح**: (١٩٨٥) وهي من تأليف راضي شحادة وإخراجه، وتمثيل أطفال من القدس وضواحيها، وهذه تجربة جديدة للحكواتي، فهو حكواتي صغير يروي قصة الصراع الحاد بين المؤمن شرشوح المنقذ المنتظر، وبين معارضيهم الذين يؤمنون بأنه ما من منقذ للانسان ألا نفسه، وهذه دعوة لنبذ الخرافات.

قدمت في حوالي ٢٥ عرضا وحضرها حوالي سبعة آلاف متفرجا.

٧-"**حكايات الصلاة الأخرى**": (١٩٨٦) وهي من تأليف داريوفو الايطالي، وإخراج فرانسوا أبو سالم، تمثيل: يوسف أبو وردة.

---

(١) الكتيب الذي صدر للإعلان عن المسرحية في مسرح النزهة/ الحكواتي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

موضوعها: تتعرض للعجائب الدينية من وجهة نظر الكادحين الذين يعانون الاستغلال.

٨-"**عنتر في الساحة خيال**": (١٩٨٦) وهي مسرحية شعرية غنائية من تأليف راضي شحادة وتمثيله وإخراجه، وألحان مصطفى الكرد، وهي مسرحية غنائية، وقدم لها بما يلي:

"عنتر في الساحة خيال عنتر ثاير عبلة بلاد

عنتر واقف بالمرصاد بنور عيونه بفديها.

كثيرا ما تناقل الرواه العرب سيرة (عنترة العبسي) وسردوا على الناس بطولات العرب وأساطيرهم، وأخذ راضي شحادة هذا الموضوع ووضعه في إطار معاصر لشخصية عنترة (الثائر) وحبه لعبلة (الوطن) ذلك الحب الذي يتغلب به على ما عاناه من إهانات أبيه شداد.

لقد بنيت مسرحية "عنتر في الساحة خيال" لتشكل تجربة نموذجية لمثال الحكواتي العصري أو المعصرن، لما حواه هذا العمل من تداخل عناصره المسرحية وغزارتها وكثافتها من خلال شخصية الحكواتي الفرد قبل انتقاله إلى مرحلة الظهور الجماعي من قبل زيادة عدد المشتركين في اللعبة المسرحية إلى أكثر من ممثل واحد ما إن تجلب فيه معظم أعمال مسرح الحكواتي الأخرى.

٩-**الاستثناء والقاعدة:** (١٩٨٦) وهي من تأليف بريخت، وإخراج فرانسوا أبو سالم، وتمثيل: إدوار معلم،إيمان عون، جاكي لوبيك، جورج ابراهيم، اسماعيل الدباغ، حسن ذياب، صيام عباس، عامر خليل. قدمت ٣٠ عرضا في القدس والجليل

موضوعها: "في الصحراء تجار يتسابقون بلا رحمة من أجل الفوز بحق الامتياز لعقد صفقة، وأحدهم يطرد دليله في سياق السبق ويقتل عتاله ظلماً، وحكم القاضي يقول:- "إن المقتول برىء، لكن ظلم التاجر له كان من المفرض أن يثير عنده خطة الانتقام من التاجر، وبالتالي التاجر كان في حالة دفاع مشروع عن النفس بغض النظر إذا كان التاجر مهددا من قبل العتال فعلا أو كان فقط يشعر بأنه مهدد بالقتل ... لذا هو برىء[١]؟؟

---

(١) نشرة مسرحية الاستثناء والقاعدة، الحكواتي، القدس، ١٩٨٦/٩/٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٠-"**بيت زكي**": (١٩٨٦) [١]تأليف جماعي، وإخراج فرانسوا أبو سالم، تمثيل: ادوار معلم، ابراهيم خلايلة، راضي شحادة، جاكي لوبيك، إيمان عون، عامر خليل، عبير مخول.

موضوعها: مجموعة مسرحيين متجولين يحكون مأساة قرية مشردة. قدمت في ثلاثة عروض بالقدس.

١١-"**تغريب العبيد**": (١٩٨٦) [٢]تأليف إبراهيم خلايلة، وإخراج راضي شحادة، تمثيل: إبراهيم خلايله، نضال الخطيب، عبير مخول، ختام أدلبي، ناصر مطر، عبد السلام عيده، علي الحجاوي، جميل الحوساني .

تتناول المسرحية موضوع العمال من منطلق واقعهم المرير ورفضهم للتحكم والاستغلال من أي طريق كان. تعتمد المسرحية نهج السخرية الصارخة والضحك العالي من شدة الألم ومن كل ما يحيط بالممثلين.

١٢-"**كفر شما**": (١٩٨٧) [٣]تأليف جاكي لوبيك وفرانسوا أبو سالم وهي تطور من القالب العام "لبيت زكي" إخراج فرانسوا أبو سالم. تمثيل: أدوار معلم، عامر خليل، عماد مزعرو، اسماعيل الدباغ، ايمان عون، نبيل الحجار، قدمت ١٥ عرضا في القدس والجليل، فرنسا، بريطانيا، المانيا، ايطاليا، هولندا، الدنمارك.

وموضوعها قرية فلسطينية وهمية هي كفر شما التي اختفت وطمست آثارها، وتصفها المسرحية من حيث موقعها الجغرافي أنها قريبة من قرية اللد ، وكانت قد بنيت على التلال الملتوية جنوبي فلسطين.

وتروى القصة عن طريق الشخصية الرئيسية "وليد" وهو أخو المختار الذي يحدثنا عن شطحاته، وأصدقائه الذين التقى بهم في أثناء تنقله بحثا عن أهل قريته. ترك وليد قريته قبل عام ١٩٤٨ بأعوام قليلة، وعاد إليها ولم يجد فيها غير "كحوش الأصيل" بعد أن

---

(١) جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، مجلة الكاتب، عدد ٩٩، القدس، ١٩٨٨، ص٨٥.

(٢) المصدر السابق، ص٨٦.

(٣)محمد عبد الرؤوف محاميد، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية ٦٧-٨٧، ص٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تشرد أهلها عنها، فيقرر حزم أمتعتهما والسفر للبحث عن أهل القرية، وتأخذهما رحلتهما إلى مخيمات اللاجئين في لبنان، وإلى صحارى شبه الجزيرة العربية وإلى أمريكا.

يلتقي الشخصان أثناء ترحالهما "بنجمة" وهي لاجئة فلسطينية من أصل يافاوي و "بكريم" وهو محارب فلسطيني يبلغ من العمر الثامنة عشرة، واللاعبة المطلقة "حجلة" و "عبد" التاجر النابلسي الذي يعيش في الخليج العربي، ويقوم الأشخاص الستة بعملية البحث عن أهالي كفر شما، ثم يعودون إلى "كفر شما" كي يجدوا أن القرية أبيدت بكاملها وبقي فيها حجر هنا وشجرة هناك.

١٣-**مسرحية "اليوبيل"** : سنة (١٩٨٧) تأليف تشيخوف، وإخراج فرانسوا أبو سالم، وتمثيل: إدوار معلم، عامر خليل، ايمان عون، فلنيتا أبو عقصه، حسام جويلس، وسام البرغوثي.

١٤-**مسرحية "يويا"** : (١٩٨٨) بدأت عروضها في ١٠ حزيران ١٩٨٨ ، بمناسبة يوم الطفل العالمي، وهي مسرحية عرائس للأطفال من تأليف وإخراج راضي شحادة ومستوحاة عن قصة للأطفال للدكتور عمر محجوب.

١٥-**مسرحية "العصافير"**: (١٩٨٩) تأليف إبراهيم خلايلة، وإخراج: فؤاد عوض وتمثيل إسماعيل الدباغ، صقر السلايمة، إبراهيم الخلايلة.

وموضوعها: "قصة استسلام وتمرد، سيطرة وخنوع، ورفض، ثلاث شخصيات تمر في تجربة فريدة من نوعها: صياد يحب السيطرة والتملك، ويستعمل كل الأساليب لذلك. عجوز نفسه مريضه يقبل كل شيء سلبي أو إيجابي ما دام هدفه العيش وبأي ثمن. شاب يطمح لأن يعيش قصة أناس يحفرون قبورهم بأيديهم، بعضهم عن إدراك وبعضهم مجبرون ... لماذا؟[١].

قدمت الفرقة اسكتشات ارتجالية كما قدمت مشاهد من رواية المتشائل لمحطة (BBC) ضمن برنامج أعده الدكتور أدوارد سعيد.

من الملاحظ أن الفرقة استمرت تعمل بنشاط طول فترة الثمانينات، ولكن في بداية التسعينات اتجه أعضاؤها إلى استقلال كل واحد منهم عن الآخر وإنشاء فرقة مسرحية أو مسرح خاص به، فالممثل إدوار معلم وإيمان عون أسسا مسرح عشتار -وهذا

---

(١) نشرة مسرح النزهة/ الحكواتي لشهر آذار ١٩٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سيفرد له حديث خاص عن فرق التسعينات لاحقا- وجاكي لوبيك أسست مسرح اليوم، ومحمد محاميد وعدنان طرابشة ذهبوا إلى الخط الأخضر وأسسوا المسرح الآخر، وبقية الممثلين توزعوا للعمل في فرق مسرحية أخرى.

أما مقر مسرح النزهة / الحكواتي فقد أصبح يسمى المسرح الوطني الفلسطيني ويتولى إدارته مجلس أمناء وله مدير فني وآخر إداري وأصبحت الأعمال تصدر باسمه وما تزال تعرض فيه الفرق الأخرى التي لا مسارح لها.

٨- مسرح القصبة :

حملت الفرقة عند إنشائها عام ١٩٧٠، اسم "فرقة الفنون المسرحية" وجرى تسجيلها كجمعية عثمانية بموجب قانون الجمعيات العثمانية في فلسطين عام ١٩٧٧، وتمت الموافقة على قانونها الداخلي وهيئتها التأسيسية، وألفت لإدارتها هيئة برئاسة المخرج جورج إبراهيم. وفي مرحلتها الأولى اتسمت أعمالها بالعروض التي تستهدف خلق الوعي المسرحي، فاتجهت نحو الأطفال وحاولت أن تقيم مسرحا خاصا بهم، ولم تغفل عن تقديم مسرحيات للكبار أيضا. واستمرت في مسيرتها هذه حتى عام ١٩٨٤ عندما ألغت السلطات قانون الجمعيات العثمانية واستبدلته بقانون جديد هو "قانون المؤسسات الجماهيرية -عموتاه" فسجلت الفرقة نفسها بموجب هذا القانون الجديد تحت اسم "مسرح الشوك" ذلك أن الفرقة كانت قد حولت أعمالها إلى شكل من أعمال الواقعية الانتقادية الاجتماعية، مع محافظتها على مسرح الأطفال، وقد وجدت في الاسم الجديد تعبيرا عن مرحلتها الفنية الجديدة.

وفي عام ١٩٨٦ غيرت الفرقة اسمها مرة أخرى، إلى اسم جديد هو "مسرح الورشة الفنية" وكان التغيير أيضا بسبب رؤية جديدة، إذ إن الفرقة شعرت بدورها التجريبي الطليعي في تقديم وإرساء أساليب فنية جديدة تقوم على المعاصرة والتجديد، مستفيدة بذلك من كل تجاربها السابقة، وشعورا منها بضرورة التطوير الذي يواكب عملية الإبداع اليومي في نبض الحياة الجماهيرية لدى سكان فلسطين المحتلة.

وفي العام ١٩٨٩ قامت الفرقة باتخاذ مقر لها يعرف الآن باسم مسرح القصبة ويقع في عمارة النزهة في القدس. ويتكون من قاعتين: قاعة تتسع لـ٩٥ مقعدا مع خشبة مسرح مجهزة بكل المعدات اللازمة، وقاعة أخرى عبارة عن كافتيريا وقاعة عرض

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للصور واللوحات الفنية. ويعمل في مسرح القصبة ما يقارب خمسة عشر موظفا بين إداريين وفنانين. ومسرح القصبة في القدس هو مسرح متخصص أقيم من أجل استيعاب نشاطات الحركة الثقافية الفلسطينية عامة ونشاطات الحركة المسرحية خاصة، ويوفر المسرح الآن مكانا للتمارين والعروض المسرحية ضمن قاعاته المعدة لاستيعاب الأعمال المسرحية التجريبية وغيرها من الفعاليات الفنية والثقافية المختلفة.

"ومن منطلق إيماننا بأن للمسرح أهمية ثقافية وتربوية عالية يمكن من خلاله زيادة وعي الطفل وتنشيط خياله وقدراته على التعبير فقد حظي مسرح الطفل لدينا بأولوية كبيرة، فقد كنا وما زلنا نقدم سنويا ثلاث مسرحيات للأطفال، إضافة إلى الأعمال الأخرى"(١).

أنتج مسرح القصبة من خلال مجموعة ممثليه وعلى مدار السنين ما يقرب من ٥٠ مسرحية عالمية ومحلية للأطفال والكبار، إضافة إلى عدد من البرامج الفنية المختلفة، ولم تقتصر عروض هذه المسرحيات على صالات المسارح المتخصصة وإنما عرضت أيضا في قاعات المدارس والمخيمات وساحات القرى الخارجية. وشارك المسرح في العديد من المهرجانات المحلية والإقليمية والدولية منها: مهرجان قرطاج في تونس، ومهرجان أيام عمان المسرحية في الأردن، ومهرجان الرباط في المغرب ، ومهرجان الربيع الفلسطيني في باريس، ومهرجان لندن الدولي، ومهرجان أفنيو الدولي، ومهرجانات دولية أخرى في باريس، زيورخ، روما، بيرجين، ليل، فينسيا، لندن، واسبانيا.

وفاز المسرح بجوائز عدة منها جائزة أفضل ممثل عن مسرحية "رمزي أبو المجد" في مهرجان قرطاج السابع ١٩٩٥ وجائزة أفضل فريق تمثيل عن مسرحية الأطفال "القزم وبنت الطحان" في مهرجان مسرحيات الأطفال في حيفا ، وجائزة فلسطين للمسرح لعام ١٩٩٨.

وقام مسرح القصبة بإنتاج مسرحية "العذراء والموت" في أيار ١٩٩٧ ولاقت انتشارا واسعا محليا ودوليا، بتقديمها ٢٤ عرضا على مسرح كوليبري، في مهرجان أفنيون في فرنسا، ومهرجان الربيع الفلسطيني في باريس عام ١٩٩٧، ومشاركتها في أيام

---

(١) جورج ابراهيم، مؤسس مسرح القصبة، نشرة خاصة بتاريخ مسرحه، القدس، ١٩٩٩، ص٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عمان المسرحية ١٩٩٨، ومهرجان أيام قرطاج المسرحية حيث حصل الفنـــان محمـد بكري على جائزة تقدير لمجمل الأعمال.

والفنان محمد بكري يعد من أشهر الفنانين الفلسطينين المعروفين يعمل مع مسارح القدس ويسكن الجليل وتعده الباحثة "كريستينا باتروســـون" ممثـلا للفلسـطينيين داخـل إسرائيل(١)

وأنتج أيضا منذ ذلك الحين مسرحيتين كبيرتين إحداهما مسرحية "المهرج" لمحمـد الماغوط، بالإضافة لاقتحامه مجال الإنتاج المشترك مع عدد من الدول. من ذلك مسرحية "ساكو فانزيتي" ل"أرمون جاتي" بالتعاون مع مسرح بريتكست في باريس ومسرحية نبـع العسل مع المسرح الوطني الأندلسي CAT كما شارك في "أوبرا كارمن" مع المركز الثقافي الفرنسي في القدس.

وأخيرا أنتج عام ١٩٩٩ مسرحية جديدة بعنوان "المهاجر" شاركت بمهرجان أيـام عمان المسرحية للعام نفسه. وكانت المتابعة الصحفية لمســرحياته التــي شــاركت فــي المهرجانات كبيرة وبلغات متعددة، وقد عبر الجمهور عن إعجابه بمستوى المســرحيات والموضوعات التي تعالجها.

ويتميز مسرح القصبة بأنه مسرح فلسطيني متخصص بإنتاج المسرحيات العربيـة والمسرحيات المختارة من الأدب العالمي بشكل دوري وسنوي. ويستمر هـــذا المســرح بتقديم إنتاجه المتواضع ومشاركته بالمهرجانات الدولية والإقليمية العربية والمحلية. وفيمـا يلي رصد بالأعمال المسرحية التي تم عرضها مع ذكر المؤلف والمخرج وتاريخ الإنتاج.

الرقم	اسم العمل	المؤلف	المخرج	تاريخ الإنتاج
١	أشواك السلام	توفيق الحكيم	أنطوان صالح	١٩٧٠
٢	الجـلاد والمحكـوم عليـنـه بالإعدام	فتحي رضوان	أنطوان صالح	١٩٧١
٣	أنشودة الموت	توفيق الحكيم	أنطوان صالح	١٩٧٢

(١)An Exploration of Theatre in Israel and the Occupied Territories, Christine Patterson, Manchester University, Page 21.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤	مغامرة في القدس	جورج إبراهيم	جـــــورج إبراهيم	١٩٧٣
٥	شمس النهار	توفيق الحكيم	يوري ساليوك	١٩٨٧٤
٦	مصير صرصار	توفيق الحكيم	سميح بدران	١٩٧٤
٧	الرجل اللي ضحك عالملائكة	علي سالم	سميح بدران	١٩٧٥
٨	مدينة الأحلام	جورج إبراهيم	فيكتور صالح	١٩٧٥
٩	الاسكافي السعيد	جاكي أيوب	جـــــورج إبراهيم	١٩٧٦
١٠	حلاق البلد	الفرد فرج	جـــــورج إبراهيم	١٩٧٦
١١	مين بلعب ع مين	بومارشييه	جـــــورج إبراهيم	١٩٧٧
١٢	لعبة الحب والمصادفة	ماريفو	أنطوان صالح	١٩٧٧
١٣	هبط الملاك في بابل	دورينمات	جـــــورج إبراهيم	١٩٧٨
١٤	الجرة المحطمة	فونكلايست	جـــــورج إبراهيم	١٩٧٨
١٥	علاء الدين والفانوس السحري	جورج إبراهيم	جـــــورج إبراهيم	١٩٧٩
١٦	قمر الأميرة	جورج إبراهيم	جـــــورج إبراهيم	١٩٧٩
١٧	جسر آرثا	جورج ثيو توكاس	جـــــورج إبراهيم	١٩٧٩
١٨	البيت الصاخب	وليد مدفعي	جـــــورج إبراهيم	١٩٨٠
١٩	ليلى الحمراء	جورج إبراهيم	جـــــورج إبراهيم	١٩٨٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٠	القزم وبنت الطحان	جورج إبراهيم	جـــــورج إبراهيم	١٩٨١
٢١	دكان العم سليمان	جورج إبراهيم	جـــــورج إبراهيم	١٩٨١
٢٢	ابن السلطان	جورج إبراهيم	جـــــورج إبراهيم	١٩٨٢
٢٣	جدي مش ختيار	جورج إبراهيم	جـــــورج إبراهيم	١٩٨٢
٢٤	المغتربان	مروجاك	أنطوان صالح	١٩٨٣
٢٥	ثوب الامبراطور	جورج إبراهيم (عن مسـرحية هـــانز أندرسون)	أنطوان صالح	١٩٨٣
٢٦	عسكر وحرامية	الفرد فرج	جـــــورج إبراهيم	١٩٨٤
٢٧	الملك ميداس	جورج إبراهيم	جـــــورج إبراهيم	١٩٨٤
٢٨	الإنسان مهنة	جورج إبراهيم	جـــــورج إبراهيم	١٩٨٥
٢٩	هارون الرشيد والاسكافي	جورج إبراهيم	جـــــورج إبراهيم	١٩٨٥
٣٠	مشعلو النيران	ماكس فريش	جـــــورج إبراهيم	١٩٨٦
٣١	كاليجولا	ألبير كامو	جـــــورج إبراهيم	١٩٨٦
٣٢	علي بابا والاربعين حرامي	جورج إبراهيم	جـــــورج إبراهيم	١٩٨٧
٣٣	موتى بلا قبور	جان بول سارتر	مازن غطاس	١٩٨٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٤	الملك راح ينام	جورج إبراهيم	جـــــورج إبراهيم	١٩٨٩
٣٥	قمر الأميرة	جورج إبراهيم	جـــــورج إبراهيم	١٩٩٢
٣٦	ليلى الحمراء (دمى)	عدنان طرابشة	جـــــورج إبراهيم	١٩٩٣
٣٧	روميو وجولييت	شكسبير	فؤاد عوض	١٩٩٤
٣٨	الليل والجبل	د.عبد الغفار مكاوي	فؤاد عوض	١٩٩٥
٣٩	القزم وبنت الطحان	جورج إبراهيم	ضـــــرار سليمان	١٩٩٥
٤٠	رمزي أبو المجد	جورج إبراهيم (عن مســرحية لأثولـــد فوجارد)	محمد البكري	١٩٩٥
٤١	السمكة الذهبية	طاقم المسرحية	فاديم ديكرمان	١٩٩٦
٤٢	العذراء والموت	جورج إبراهيم (عن اريئيل دورفمان)	جـــــورج لإبراهيم	١٩٩٧
٤٣	علاء الدين (دمى)	جورج إبراهيم	فاديم ديكرمان	١٩٩٧
٤٤	المهرج	محمد الماغوط	مكرم خوري	١٩٩٨
٤٥	ساكو وفانزيتي	أرمون جاتي	نجيب غلال	١٩٩٨
٤٦	نبع العسل	لوبيه دي فيجا	إميليـــــو هيرناندز	١٩٩٨
٤٧	المهاجر	جورج إبراهيم (عن جورج شحادة)	محمد خميس	١٩٩٩

وقام المسرح بنشاطات أخرى على مدار السنين منها :

١-برامج ترفيهية لمخيمات الأطفال الصيفية.

٢-برامج ترفيهية للكبار في القرى خلال شهر رمضان من كل عام.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن مشروعات مسرح القصبة

١-افتتح المسرح عام ٢٠٠٠ مقرا له في رام الله بعد ترميم دار سينما الجميل وحولها إلى مسرح حديث مجهز بتقنيات متطورة، ويتألف من قاعتين كبيرتين إحداهما تتسع لـ ٤٠٠ مقعد والأخرى ل ٣٠٠ مقعد، والقاعتان متعددتا الاستعمال: للعروض المسرحية بالإضافة إلى عروض الأفلام السينمائية.

١- إضافة إلى ما سبق يعمل مسرح القصبة منذ وقت طويل لتأسيس مدرسة للفنون المسرحية في القدس. ويطمح المسرح إلى إغناء المسرح الفلسطيني ومساعدته على الانتشار دوليا وعالميا باعتباره مسرحا قوميا مستقلا.

فرق الثمانينيات

فرق قصيرة الأمد :

١- فرقة "إن عاد رفاقي" :

تجمعت عام ١٩٨٢ مجموعة من الشبان في منطقة القدس لتشكل فرقة مسرحية موسيقية وعرضت خلال عامين مسرحيتين هما :

الإنسان قضية ، والبديل.

وتوقفت عن العمل عام ١٩٨٤.

٢-"فرقة بيسان" [١].

تشكلت عام ١٩٨٣ ، قدمت هذه الفرقة مسرحية واحدة بعنوان "٤٥١ درجة فهرنهايت" وسرعان ما اختفت.

٣- فرقة المسرح التجريبي[٢].

تأسست عام ١٩٨٤ وعرضت في نفس العام مسرحية "الحقيقة" ثم توقفت لعدم الانسجام بين أعضائها.

---

(١) حيان الجعبي، استمارة تأسيس الفرقة، ص١.

(٢) المصدر السابق، ص٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤- **الرحالة :** تأسست فرقة الرحالة عام ١٩٨٥، وقدمت مسرحيات:

١-**الدكتاتور:** من إعداد وتمثيل أكرم المالكي ويعقوب إسماعيل وتتحدث عن شخصين وجدا نفسيهما في عزلة عن العالم، وبعد مجهود كبير وبحث للتعويض عن عزلتهما، يلعبان لعبة: يختار أحدهما دور التابع والثاني دور الجنرال الدكتاتور، وتنتهي المسرحية دون حل المشكلة الدكتاتورية، إلا أن العمل إجمالا يدين الدكتاتورية التي تحد من قدرات الفرد في المجتمع[١].

٢-**الرجال لهم رؤوس ١٩٨٦:** تأليف محمود ذياب، تمثيل سهام غزالة، حيان الجعبي، اكرم المالكي إخراج يعقوب إسماعيل. وتقدم الفرقة هذه المسرحية في برنامج مسرح النزهة/ الحكواتي بما يلي:"يفتح مسرح الرحالة عروض مسرحيته الثانية لهذا العام (الرجال لهم رؤوس) حيث يتابع بحثه ويساعده في ذلك محاولة خوض تجربة التفرغ والاحتراف وهمومه بإسلوب الكوميديا والتجريب من خلال رجل وزوجته، يعيشان وحدهما. يكتفي الرجل بالتأوه واللامبالاة إزاء أي حادثة تقع له أو حوله، ويصادف مشكلة خاصة في المسرحية وهي وجود جثة في بيته. وحتى هذه المشكلة لا يفكر بحلها وإنما يكتفي بالتأوه ويقول "أنا مالي". وأغنية النهاية في المسرحية تحثه على الخروج من داخل نفسه ليحدث أي تغيير أو تطور في الشخصية.

٣- **مونودراما المزبلة:** (عرضت للمرة الأولى بتاريخ ١٩٨٦/٨/١)

في برنامج مسرح النزهة/ الحكواتي لشهر آب ١٩٨٦ قدمت المسرحية على النحو التالي "رصيف المدينة في الليل لا غبار عليه، عندما لا تخاف منه ولا تنام عليه ... عندما ينبع الجمال في عيوننا من الربيع في داخلنا يكون الرمش لا غبار عليه ... وطن يحتقر الإنسان فيه نفسه ويبدع فيه لأجل الإبداع، ولكن لا يبع نفسه ، ويربح فيه كل العالم، ولكن لا يخسر نفسه ... وطن لا غبار عليه ... (عن نص المزبلة).

٤-**الكاتب والشحاذ[٢].**

تمثيل وإخراج : أكرم المالكي ويعقوب إسماعيل، وهي مسرحية تناقش الانزلاق من خلال نموذجين هما (الكاتب والشحاذ) بإسلوب كوميدي ساخر.

---

(١)محمد عبد الرؤوف محاميد، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية ٦٧-٨٧، ص٦٧.

(٢) برنامج مسرح النزهة/ الحكواتي لشهر حزيران ١٩٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- فرق عمل نشيطة ومستمرة :

١- **فرقة المسرح الشعبي "سنابل"**[١] تأسست هذه الفرقة عام (١٩٨٤) من مجموعة من الفنانين الذين عملوا منذ سنوات في مجال المسرح، وقد اختاروا بزعمهم أن تكون فرقتهم مسرحا للشعب أي تعبيراً عن هموم الجماهير الكادحة فهي شغلهم وهمهم بصفتهم القطاع الأوسع والأكثر نقاء وتضحية. ومن هذا المنطلق فهم يقدمون مسرحيات تحمل في طابعها رسالة ثورية فيتجاوب الشعب الكادح مع مسرحه الشعبي. وأعضاء هذا المسرح المؤسسون هم : أحمد أبو سلعوم، وحسام أبو عيشة، وإبراهيم عثمان عليوان، وحيان يعقوب، وأكرم إبراهيم، وإيمان عاشور، وفيوليت فراج. وتتلخص أعماله فيما يلي :

١-**مسرحية "المهرجان"** تأليف وإخراج -أحمد أبو سلعوم.

تمثيل: إبراهيم عثمان عليوان، محمود أبو الشيخ، اكرم كاشور، حمدي الطويل، حسام أبو عيشه، أحمد أبو سلعوم.

وموضوعها هو الخلافات العربية وتغليب الصراعات الثانوية على القضايا المصيرية للأمة العربية . وتحمل في طياتها رسالة تقول "اللي بفرط في الديك، بفرط في البقرة، واللي بهون عليه صغيرة، أكيد بهون عليه كبيرة".

قدمت خمسة عشر عرضاً في القدس، وعروضاً أخرى في بيت لحم وبيت ساحور.

٢-**مسرحية "سيدي الجنرال"** ١٩٨٥ وهي من إعداد وإخراج حيان يعقوب وقد أعدت من ثلاث مسرحيات هي "الجنرال" للكاتب الايراني غلام حسين ساعدي و"الدكتاتور" للكاتب اللبناني عصام محفوظ و "أنشودة الدم" للدكتور مصطفى محمود. ومثلها: إبراهيم عثمان عليوان وحسام أبو عيشة. وموضوعها هو مفهوم الحرب والسلام وأسلوب الانقلابات العسكرية في دول العالم الثالث.

٣-**مسرحية "كلاب وأرقام"** [٢]أعدها وأخرجها أحمد أبو سلعوم وهي مقتبسة عن "مأساة بائع الدبس الفقير وجثة على الرصيف" للكاتب السوري سعد الله ونوس.

---

(١) جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق الفلسطينية المحتلة، مجلة الكاتب، عدد٩٩، ١٩٨٨، ص٨٦.

(٢) كتاب مهرجان القدس الاول للمسرح الفلسطيني، ص٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عرضت في آذار ١٩٨٦ وقدمت في ستة عشر عرضا في القـــدس، وأم الفحـــم، وبيت لحم، وبيت ساحور. وهي تشرح سلبيات "الأغلبية الصامته".

٤-**مسرحية "تغريبة عدنان بن قحطان"** [١]وهي من تأليف الفرقة وإخراج حيان يعقوب.

وتتمحور حول الإنسان العربي الفلسطيني تحت الاحتـــلال وفـــي أرض الشـــتات وعلاقته مع الأنظمة العربية، بالإضافة إلى معالجة مشكلة الـــهجرة وذلـــك مـــن خـــلال الشخصية الشعبية. وهي مسرحية كوميدية تميزت بديكورها المتواضع الذي هو عبـــارة عن طاولة ، وكرسي، وتلفون، وواجهة سجن. وافتتحت المســـرحية فـــي أيلـــول ١٩٨٦ وقدمت ثلاثة وخمسين عرضا. وما يميز هذه المسرحية بالإضافة إلى عروضـــها فـــي أماكن مختلفة عرضها في جامعة بار إيلان، وجامعة حيفا، ومعهد التخنيون -حيفا.

٥-**مسرحية "سبق صحفي"**[٢] وهي من إعداد المسرح الشعبي "سنابل" وإخـــراج حيان يعقوب وقدمت في ٨٧/٣/٢٧ بمناسبة يوم المسرح العالمي الذي أقامـــه المســـرح الشعبي بالتعاون مع الفرق الأخرى، وتحدثت عن الواقع العربي والفلسطيني المعاش.

٦- **مسرحية "ناطرين فرج"** وهي من إعداد المسرح الشعبي "ســـنابل" وقـــامت الفرقة بأبحاث ميدانية في مناطق مختلفة حتى استطاعت سحبها على الواقع المعيش بعـــد أن استوحتها من مسرحية "روزا البرت" لمسرح السوق في جنوب إفريقيا والمسرحية تبدأ بأغنية :

"جوه السور وبره السور

لا تستنى يطلع نور

اضوي العتمة بشمعة إيدك

خلي عيونك تطلع نور "

وهي تعالج الواقع المعاش وتحارب الاعتماد على الغيبيات.

---

(١)جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق الفلسطينية المحتلة، مجلة الكاتب، عدد٩٣، ١٩٨٨، ص٨٧.

(٢) المرجع السابق، ص٨٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"وقد أظهرت المسرحية الإمكانات الهائلة للفنانين الذين مثلوا دور ثلاثة وخمسين شخصية بإتقان ومقدرة فائقتين" [١]. وقدمت المسرحية عددا من العروض ومن ثم أوقفها مجلس الرقابة على الأفلام والمسرح بتهمة أن المسرحية "تمس بأمن الدولة، وذات طابع تحريضي، ومضلله للرقابة[٢]

٧-**مسرحية "عبد القرش" :**

عرضت بتاريخ ١٩٨٧/٤/٢١ ، وهي مسرحية "المرابي" المستقاه من عيون الأدب الإنساني ، وتتحدث عن أحد المرابين فقد ابنه حبا وطمعاً في المال، والمسرحية في الأصل من تأليف الكاتب الأمريكي أ.وليامز، ومن إعداد وإخراج المسرح الشعبي سنابل". "كما قامت الفرقة بتحريك واستنطاق رسومات الكاريكاتير للشهيد ناجي العلي وذلك في مسرح الحكواتي، سرية رام الله، شفاعمرو، جامعتي، بيت لحم، وبير زيت[٣]

وشاركت الفرقة بمسرحيتها "ناطرين فرج" في مهرجان القدس الأول للمسرح الفلسطيني عام ١٩٩٠.

المسرح في قطاع غزة :

بعد عملية البحث المكثف في أرشيف المسرح، والوثائق الخاصة بالحركة المسرحية وصلنا إلى نتيجة هي أن العمل المسرحي في قطاع غزة شبه معدوم إلا من بعض المحاولات، فقد نشرت بعض الأخبار تذكر إعلانات عن مسرحيات لفرق من غزه. فقد ذكرت صحيفة الفجر بتاريخ ١٩٨٠/٤/٣ أن مؤسسة الشباب الحر الإسلامي الفلسطيني في غزة تستعد لتقديم مهرجان مسرحي أول لعرض مسرحية "أسياد وعبيد" في منتصف تموز القادم في الضفة الغربية". وقالت الفجر بتاريخ ١٩٨٠/٦/١٤ أن "مركز خدمات الشاطىء -غزة ، تلقى موافقة على عرض مسرحيته (ليالي الصيادين)، وستعرض خلال الشهر الحالي". أما في عددها الصادر يوم ١٩٨٠/٧/١١ فقد أفادت بأن "مؤسسة الشباب الحر الإسلامي تقيم مهرجانا قدمت خلاله أربع مسرحيات (عالم وطاغية) و(التحقيق) للكاتب السوري محمد بركات و(سكينة بلدي) و(في غياب طيبة).

آ ٥٤٥ آ

(١) محمد عبد الرؤوف محاميد، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية ٦٧-٨٧، ص٥٩.

(٢)جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق الفلسطينية المحتلة، مجلة الكاتب، عدد٩٤، ١٩٨٨، ص٨٨.

(٣) كتاب مهرجان القدس الأول للمسرح الفلسطيني، ص٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي المهرجان الأول للمسرح في القدس عام ١٩٩٠ ، قدمت "فرقة حناظل المسرحية بقطاع غزة مسرحية شعرية بعنوان (عرس عروة) من تأليف:عبد الحميد طقش وإخراج سعيد البيطار". وقدمت الفرقة نفسها في دليل المسرحية قائلة: "نتيجة لأن العمل المسرحي في قطاع غزة شبه معدوم إلا من بعض المحاولات التي لم تلاق نجاحا يذكر، فكانت دائما تلح على كثير من الشباب فكرة تكوين فرقة مسرحية تأخذ على عاتقها نهضة العمل المسرحي في قطاع غزة، ويكون لها دورها المتميز على أرض فلسطين الحبيبة ومن هنا وإيمانا من بعض الشباب الفلسطيني بدور المسرح الحضاري والثقافي الذي يساعد في دفع الحركة الوطنية الفلسطينية، وتغذيتها بالفكر المتجدد وتقديم الأعمال المعالجة لقضايا هذا الشعب، تبلورت الفكرة لدى مجموعة من الشباب الذين جمعهم حبهم للمسرح وإيمانهم بدوره الرائد في تغذية الشعب الفلسطيني بالفكر والفن، وعلى الرغم من التناثر الجغرافي لمناطق سكناهم إلا أن عوامل كثيرة جمعتهم ولا سيما ظروف الانتفاضة الفلسطينية المجيدة التي ساعدت على زيادة الترابط الاجتماعي بين أبناء هذا الشعب العظيم، فطرحت بينهم فكرة تكوين فرقة مسرحية تأخذ على عاتقها بناء مسرح فلسطيني جاد وملتزم داخل القطاع يناسب الواقع ويغذي المستقبل فلاقت هذه الفكرة استحسان الجميع الذين ما انتظروا اختبار هذه الفكرة بل سارعوا إلى تنفيذها وهم يعلمون جيدا مدى الصعوبات التي ستواجههم وأنهم سيحفرون في الصخر من أجل تنفيذ هذه الفكرة التي داعبت أحلامهم وآمالهم وحركت فيهم غريزة الفن الأصيل وحبهم للمسرح"[١]

وهنا نتساءل هل كان لهؤلاء الشباب تجربة مسرحية وهل زاول أحد منهم العمل المسرحي؟!!

ربما لم يأت هذا الاندفاع الكبير عفويا بل كانت لهم بعض التجارب البسيطة إما في المدارس أو الجامعات، ولم يكن ذلك بالطبع يكفي "ولكن لديهم الموهبة الكبيرة والإيمان والأمل وهذا ما ساعدهم على الإقدام وعدم التردد من أجل خلق حركة مسرحية واقعية متأكدين بأن التجربة سوف تصقلهم وحب الجماهير سوف يلهبهم وحماسهم المتقد سوف يساعدهم من أجل الرقي والتقدم "[٢] وتشير النشرة إلى أن نشأة الفرقة كانت سنة

---

(١)كتاب مهرجان القدس الأول للمسرح الفلسطيني، ص٦٧.

(٢) المرجع السابق، ص٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١-"مسرح للجميع -غزة" (١)

وقدمت عملها الأول بعنوان مسرحية "الموت الحي" عن مسرحية: أوتول فوجارد ومن إعداد: كامل الباشا وفريق العمل وإخراج: نعيم نصر وتمثيل: جمال الرزي، حسلم المدهون، ماريان بلوم وقدموا للمسرحية "إلى آلهة آبائي ... إلى أرضي ... إلى مرعى طفولتي ... الزمن لا ينتظر... أنا ذاهب الآن إلى موتي الحي لأني احترمت أشياء كان لا بد من احترامها. أحداث حياة يومية لسجينين عاديين ملزمين بالعيش معا، يتعرضان لسادية السجان ... يأكلان معا، ينامان يحلمان، يغتسلان، يناقشان، يتقاتلان، ويحضران مسرحية محاكمة انتيجون لكي يعرضاها في السجن. ألا أن ما حققاه من توازن بينهما ينهار حين يبلغ أحدهما بأنه سيتم الإفراج عنه قريبا، صراع لا متناه بين السجين ومثله وقيمه ومبادئه من جانب، وصراع السجينين في اختلاف المشاعر والأفكار من جانب آخر، والصراع بينهما وبين السجان من جانب ثالث:

سجننا هو بقعة ضوئية على المسرح، وسجيناننا ممثلان من غزة وسجاننا ممثلا من بلجيكا، هل تتوحد معاناتهما القهرية بكل خصوصياتها مع معاناة أي سجين آخر في أي مكان ... أو زمان؟. هذا هو السؤال!

عرضت هذه المسرحية على المسرح الوطني الفلسطيني الذي ساهم في إنتاجها أيضا في برنامج مهرجان القدس المسرحي الأول الذي نظم في ١٩٩٨/٧/٦.

٢-فرقة البيادر المسرحية (٢)

قدمت هذه الفرقة مسرحية "أبو عرب في خانة اليك" في مهرجان القدس المسرحي الثالث عام ٢٠٠٠، وهي من إعداد رجب أبو سرية، ارتجالات وتمثيل: علي أبو ياسين ، وإخراج: نعيم نصر. وتفرض ظروف الإغلاق على الرجل أن يبقى في بيته، في غرفته القديمة، بين الذكريات التي تستثيرها صور قديمة وكتب وأشرطة تسجيل، وتتنقل عواطف الرجل بين ثقافة الذاكرة، وما تفرضه اللحظة، وما يخلقه الواقع في الخارج من قسوة، وكل ذلك يخنق أحلامه، فيعبر عنه في حوار متتابع مع الذات، لكن دون سياق، فهو حكمة خالصة بعض الوقت وهذيان خالص في بعضه الآخر ، لكنه كله

(١) كتاب مهرجان القدس المسرحي الأول، ص١٩.

(٢) كتاب مهرجان القدس المسرحي الثالث، ص٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مرتبط بما يفكر به الناس تجاه واقعهم ولا يقولونه. وبما أن الحركة المسرحية في قطاع غزة حديثة النشأة أو لنقل بدأت بطيئة الخطى ولا زالت في إرهاصات التكـــون، فكيـف تستطيع هذه الفرق ضمان الاستمرار؟ هل يتوجب تجاهل هذه الفرق وعـــدم احتضانـها بحجة أنها دون المستوى اللائق؟ وهل يترك هذا الجنين وحيدا منفردا أم تقوم المؤسســات ووزارة الثقافة برعايته ودعمه؟ وهل يتجاهل ذوو العلاقة هؤلاء الفنانين وحاجاتهم الفنيـة الضرورية لتطورهم؟؟

تساؤلات كثيرة طرحت ولم تسفر الإجابة عـــن أي تشـجيع لتطويـر الحركـة المسرحية في القطاع على الرغم من وجود المكان المطلوب والمجهز بكافة المســتلزمات الضرورية وطبقا لأحدث التصاميم في أرقى مسارح العالم وهو المركز الثقافي في غـزة، ومركز رشاد الشوا الثقافي الذي يحتوي على قاعة مسرح. وأخيرا تـــم افتتـاح مركـز هولست الثقافي وفيه مسرح حديث، وبما أن مشكلة المكان محلولـــة علىعكـس الفـرق الأولى التي عانت من عدم وجود أماكن للعرض، تبقى رعاية المواهب، والدعم المـــادي والمعنوي، للمساهمة في تفعيل الحياة الثقافية في القطـــاع هـــي الدافـع الـذي ينتظـر المسرحيون وجوده.

مسرح التسعينيات

١- مسرح عشتار:

بودر في أواخر صيف ١٩٩١ إلى تأسيس مسرح عشتار فـــي رام الله، وكـانت المبادرة من عضوين سابقين في فرقة الحكواتي وهما: ادوار معلم وإيمان عون. وطمـوح عشتار منذ البداية تأسيس أول مدرسة لتعليم المسرح في فلسطين ، هدفها الوصول إلـــى طلاب المدارس الثانوية الذين تتراوح أعمارهم بين ١٤و١٧ سنة في مواقعـــهم. ويقـول ادوار معلم مؤسس الفرقة "بصفتنا مسرحيين نحب اللعب، تعلمنا أن اللعـــب والارتجـال والقدرة في التعبير عما يجول في داخلنا هو المفتاح لحل المشكلة".

ويقدمون لنشأتهم بالقول "إن الاحتلال سبب ما يكفي من الشقاء والإحباط ، فجاءت الانتفاضة لتحرك وتغير الوضع القائم ولتضع حدا لوضع كان الشعب قد اعتاده. فـأغلقت المدارس ووجد الطلاب أنفسهم على هامش المجتمع. ومع فتح المدارس، وبسبب توالـــي الإغلاقات فرض على النظام التدريسي قدرا كبيرا من الجمود الفكري والتعليمـــي حتـى

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تتمكن من أنهاء المقرر السنوي للمواد الرئيسية المتعلمة. فلوحظ غياب الفنون والنشاطات اللامنهجية في المدارس الثانوية عامة. لذا بنيت عن طريق تغذية العقل والقلب والجسد معا. فأصبح المسرح لعدد كبير من طلاب وطالبات "عشتار" جزءا أساسيا في حياتهم"[١]

ونفذ "عشتار" برنامجه التدريبي في عدد من مدارس رام الله والقدس، بهدف ملء الفراغ الناشيء عن عدم وجود مدرسة كهذه في فلسطين ... مهمتها نقل طلبة "عشتار" من الرغبة إلى الفعل، ومن عالم المألوف إلى عالم المسرح.

من إنجازات فرقة عشتار:

١-مسرحية "**الجميلة والوحش**"[٢] (١٩٩٣) من تأليف الألماني هانس بورغ شنايدر وترجمة سامح حجازي، وتمثيل: عامر خليل، ساندي عويس، ادوار معلم، لما رنتيسي، فادي عبد الوهاب ولينا حبش، وإخراج السويسري بيتر براشلار.

وموضوعها هو الأساطير التي كانت وسيلة للتأمل في الطبيعة وفهمها قبل أن يستطيع الإنسان أن يحلل الأسباب والظواهر ويعللها وعلى الرغم من فهم الكثير لأسرار الكون بقيت الأساطير تسيطر بقوتها على الإنسان وهي تجسد بأشخاصها الحركة الدائمة للنواحي النفسية العميقة الجذور. وما هذا الفن إلا من أجل العمل لتوسيع جزيرة الحرية ومن أجل إحداث ثقوب في جدران محظورة علينا . ويبقى السؤال الأخير مطروحا ... من هو الوحش؟؟.

٢-مسرحية "**كل إشي تمام**[٣]" (١٩٩٤) من تأليف:كولين سيرو/كولومبيا

وترجمة: سامح حجازي. وتمثيل: إيمان عون، ورائد توفيق، وشادي زمرد، ودورين منير، وشادي هنديله، وعزيزه دنديس، وفادي عبد الوهاب. وإنتاج عشتار ومسرح مارالام -سويسرا.

وموضوعها "أم أرنب سعيدة ، تبذل جهدها في إيجاد الأفضل، عباس الابن الأكبر، على وشك أن ينهي دراسة الطب، سعيد حصل على عمل جديد في البنك

---

(١) كتيب مسرح عشتار (المقدمة) رام الله، ١٩٩٤.

(٢) نشرة مسرحية "الجميلة والوحش"، صادر عن مسرح عشتار، رام الله، ١٩٩٣.

(٣) نشرة مسرحية " كل اشي تمام"، صادر عن مسرح عشتار، رام الله، ١٩٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التجاري. الابنة الكبرى متزوجة وسعيدة، والابنة الصغرى على وشك الزواج. مع أحد أجراس الصباح تبدأ عمدان هذه العائلة بالانهيار وسعيد الذي يعمل في البنك التجاري ملاحق من قبل السلطة. وسلمى، البنت الكبرى، تعود للبيت، والبنت الصغرى إيناس ترفض الزواج. وأبو أرنب يفصل من عمله، وأرنب يفصل من المدرسة. ثمة انقلاب سياسي في البلاد يقلب الدنيا رأسا على عقب، عباس الأمل الأكبر يعتقل ويتهم بالإرهاب، ويختفي أرنب، كل العائلة تريد إنقاذ عباس المعتقل. يظهر أرنب فجأة قادما من العالم الخارجي ويحول مسار القصة إلى نهاية سعيدة.

٣-مسرحية "**واحد عالماشي**" للكاتب هارولد بنتر

عرضت في غزة-صيف ١٩٩٤.

٤-مسرحية "**الأخيرة**" للكاتبة بولين مول

عرضت في القدس -شتاء ١٩٩٥.

٥-مسرحية "**حلم ليلة صيف** [١]" للكاتب وليم شكسبير (١٩٩٥)

من ترجمة ودراماتورج: سامح حجازي، وإخراج: بيتر براشلار وموضوعها في قصر ثيزيوس ملك البلاد، تجري الاستعدادات للاحتفال بزواجه من الملكة هيبوليتا، وثمة عدد من صناع البلد يرغبون في تقديم هدية متواضعة لملكهم في يوم زواجه. ولكن اختيارهم للشكل الفني لهذه الهدية يأخذ مسارا آخر. علاقة حب ثيريوس ملك البلاد لهيبوليتا واضحة المعالم. كذلك كانت علاقة هيرميا وليساندر اللذين يقرران الهروب من البلد ومن عاداتها وقوانينها الصارمة، ولا سيما بعد أن وعد إيجيوس والد هيرميا ديميتريوس بتزويجه منها هذا الهروب يؤدي بديمتريوس إلى اللحاق بهما بعد أن أخبرته هيلينا التي تهتم بحبه بهذا الهروب، والتي قررت هي الأخرى ومن شدة حبها لديمتريوس اللحاق به.

وفي أحد الأحراش القريبة تتشابك حكاية العشاق الأربعة مع حكاية ملك الجن أو بيرون وملكة الجن تيتانيا، الذي يؤدي بالأول إلى طلب المساعدة من عفريت وأمره بإحضار رحيق إحدى الورود، والتي بعصارتها تتبدل العواطف والأحاسيس ويحمل خطأ باختيار عفريت للشخص المقصود فتحدث العجائب، وتتبدل العواطف ويصبح كل شيء

---

(١) نشرة مسرحية "حلم ليلة صيف"، إصدار مسرح عشتار، رام الله، ١٩٩٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كابوسا أو حلما مزعجا، حيث يتدخل عفريت "بعفرتته في أثناء تدريب صناع البلد على هديتهم للملك وهم بالقرب من خلوة ملكة الجن تيتانيا- ويقلب الدنيا رأسا على عقب. وكما تمت "العفرتة"، تصوب الأخطاء في الشكل والمضمون المقصود، ويصل الجميع للنتيجة المتوخاة، ويتم الاحتفال في قصر ثيزيوس بزواج الجميع، ويقدم صناع البلد مقطوعتهم بنيتهم الحميدة أمام العرائس والعرسان وحاشية القصر، ويتم الوفاق بين عمالقة الطبيعة والمتحكمين بجزئياتها الصغيرة والكبيرة.

قام بتمثيل هذا العمل مجموعة كبيرة من الممثلين وطلاب عشتار قاموا بأدوار أهل القصر وأهل الجن وصناع البلد، وأبرزهم: نضال الخطيب، وأدوار معلم، فادي عبد الوهاب، هيام حرب، سوزان دغمان ... وغيرهم.

٦-مسرحية "**الشهداء يعودون**" [١](١٩٩٦)

حازت هذه المسرحية جائزة أفضل ممثلة وجائزة العرض العربي المميز في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي -الدورة الثامنة- ١٩٩٦. وهي مسرحية مقتبسة عن قصة الكاتب الجزائري الطاهر وطار "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" وبعض الصور المسرحية للكاتب الألماني "هايزمولر" ، وهي من إعداد وإخراج: سامح حجازي. وتمثيل: إيمان عون وإدوار معلم، فادي عبد الوهاب، رائد العيسة. وملخص أحداث المسرحية يبدأ بوصول رسالة غير معنونة من مكان بعيد. أم العز تغفو لتصحو على أنغام وضربات حلمها ... تدخل في دهاليز الواقع والحلم ... الرؤية والخيال ... بين كونها امرأة لها تاريخها النضالي، وبين كونها تحمل رؤية غير مقبولة في هذا المجتمع الذكري. في عيشها رؤاها، تلتقي أم العز بالقهوجي ... السياسي ... المناضل ... الانتهازي ... الصادق ... الخائن ... الملحن ... والمتدين . وتحدثهم عن رؤاها عن عودة الشهداء. وتقابل بأبواب موصودة، وتحاول فتح نوافذ في بيوتهم المتصدعة، العادية، ولكن الأبواب الموصودة أشد إحكاما من النوافذ نصف المفتوحة ، مما يؤدي إلى قتل رؤاها. وحماسها وهدم بيتها الزجاجي ، فتنهار وتنكسر.

قيل في هذه المسرحية : "الشهداء يعودون ... مسرحية القلق الوجودي الفلسطيني المشروع: رائعة عشتار الجديدة علامة ارتقاء للمسرح العربي في الشكل والمضمون

---

(١) نشرة مسرحية "الشهداء يعودون"، اصدار مسرح عشتار، رام الله، ١٩٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والأداء الحركي: ... وإن التركيز الدرامي في المسرحية والإيمان بالفكرة استطاعا أن يشدا أنظارنا وأذهاننا حين علمنا أن لكل حركة ولكل كلمة وظيفة خاصة لا عبث فيها"(١).

"نص محكم ... يأخذنا نحو السواد دون رحمة ..." (٢).

". .... أم العز الفلسطينية –تفوز بجائزة افضل ممثلة في مهرجان القاهرة التجريبي للمسرح ... ومسرحية "الشهداء يعودون" تفوز بجائزة "القاهرة عاصمة ثقافية" عن العرض العربي المميز في الدورة الثامنة لمهرجان القاهرة التجريبي"(٣).

٧- مسرحية "**شيء بزهق**"(٤) عن "أحاديث المنفيين" لبرتولت بريشت، وقد ترجمها للعربية سامح حجازي، وعرضت في القدس في ١٩٩٨/٧/٢٢م.

وهذه المسرحية تتحدث عن شخصين يلتقيان صدفة، فارّان من المانيا النازية ويتناولان الكثير من المواضيع في أحاديثهم وحواراتهم منها الشخصية والسياسية والاجتماعية والتاريخية – حيث كتب بريشت هذا العمل في فنلندا عام ١٩٤١ ونشر بعد مماته.

أما الحكاية الفلسطينية "شي بزهق" فليست بعيدة عن هذه الأجواء، فالإثنان يلتقيان في مكان ما في هذا العالم بعد سنوات عديدة من الشتات والتهجير والنفي، وبعد أن تضيق بهم كل الحواجز الحدودية يلتقيان على حدود منافيهم القصرية والاختيارية، أحدهم ينحدر من خلفية وتنشئة برجوازية وهو فيزيائي ويحمل مذكراته وشهاداته على ما يدور في هذا العام، والثاني عامل يحمل ذكرياته وتجربته القوية المليئة بالحيثيات.

سيرهم الذاتية وتجاربهم الشخصية هي المحرك لحواراتهم. تدفعهم للخوض في رحلة خاصة داخل دماغ كل منهم، إلى عالم البحث عن أسباب الغربة والمنفى –الخاصة والعامة، اللقاء والالتقاء، الفرقة، والافتراق، السطحية والأنانية، القسوة والفضيلة، التربية، الحرية الجماعية، الهوية، ليقرا بأن الإنسان عليه أن يتحلى بالشجاعة للحديث والنقاش عن كل ما هو موجود. معايشاتهم، ذكرياتهم، مذكراتهم تنتقل من عالم الأبيض والأسود إلى عالم الألوان المليء بالتناقضات والمآسي من خلال ثلاثة من الممثلين، الذين

---

(١) تحسين يقين، صحيفة الحياة الجديدة، رام الله، ٩٦/٥/١٣.

(٢) مازن سعادة، صحيفة البلاد الفلسطينية، رام الله، ٩٦/٥/١٣.

(٣) عبدو وازن، صحيفة الحياة اللندنية، ٩٦/٩/١٢.

(٤) نشرة مسرحية "شي بزهق"، اصدار مسرح عشتار، رام الله، ١٩٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يحولون التجربة الإنسانية الخاصة والعامة في أدمغة هاتين الشخصيتين بما تحمل من معان وتناقضات إلى صور حية.

٨- مسرحية "**مسك الغزال**"[١] (١٩٩٩)

المسرحية عن رواية الكاتبة اللبنانية حنان الشيخ، وأعدتها للعمل المسرحي: إيمان عون التي أدت الدور الرئيسي فيها إلى جانب تهاني سليم، ومنيرة زريقي، وفاتن خوري. وأخرجها بيتر بلاشلار.

وموضوعها أربع نساء يلتقين في إحدى الصحاري العربية .. وأربع قصص محاكة بمشاعر الغربة والاغتراب .. إنها محاولة لإزالة الستار عما هو مخفي ومستور في عالم تحكمة جملة من المحرمات والمسلمات. أربع نساء وحكايات وعالم جديد يتشكل أمامنا.

-سهى امرأة شرقية تعيش مع زوجها وابنها في إحدى الصحاري العربية، تهيمن عليها مشاعر الغربة والارتباك وتؤدي بها إلى ترك المكان والعودة إلى مجتمعها.

- نور: امرأة صحراوية تبحث عن نقطة تماس لوجودها في مواجهة دوامة الفراغ التي تكتنف روحها.

- تمر: امرأة صحراوية تواجه بعناد وقوانين مجتمعها القاسية وقوالبه بحثا عن تحقيق ذاتها.

- سوزان: أمريكية، تعيش مع زوجها في الصحراء، وهناك تحاول أن تكتشف نفسها عبر النسيج الجديد لعالم يمنحها قيمة لم تحصل عليها في موطنها.

وعندما علمت الكاتبة حنان الشيخ بعرض المسرحية في عمان قالت: "كم أنا في غاية الشوق والفضول، الشوق إلى سهى ونور، وسوزان وتمر، اللواتي تركتهن يعاركن معا الصحراء، خوفا من الاحتراق في باطنها الملتهب وخوفا من هجرها سواء.

ستأخذني "عشتار" من يدي وتقربني من بلورة الساحرات لألتقي بسهى ونور وسوزان وتمر وجها لوجه، وأسمع النغمات والبكاء والصراخ والوشوشات والضحكات والهمهمات. سأرى الأجساد رابضة تحت القماش الأسود والملون ورائحة البخور تتعالى

---

(١) نشرة مسرحية "مسك الغزال"، اصدار مسرح عشتار، رام الله، ١٩٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

منه، ورائحة "مسك الغزال" تزيد من توتر الروح التي ظنت بأنها استسلمت إلى حياة جامدة. ليس ثمة من اكتفاء يفوق اكتفاء الكاتب وهو يرى الشخصيات تفارق السطور والورق، وتنبض أمامه على خشبه المسرح، كما تنبض في مخيلته" [١]وترددت أقوال كثيرة بعد عرض مسك الغزال ، فمنهم من اعتبرها "انتقالا خطرا في تجربة عشتار، نحو مناطق أخرى في تجربتها المسرحية، هي الأكثر خطورة مما سبق ... عملا جريئا يشكل خطوة في الاتجاه نحو الأمام في المشهد المسرحي الفلسطيني ..." [٢]وآخر قال: "ألقت عشتار قنبلة موقوتة "مسك الغزال" جعلتنا نخجل من تناقضاتنا بين ما نراه حقيقيا وبين ما هو حقيقة فعلا، بين ما نحب أن نكون عليه وبين ما نحن فيه"[٣].

وعرضت المسرحية التي أنتجت بالتعاون مع مسرح مارالام في أماكن مختلفة منها القدس، وأريحا خلال ملتقى الإبداع النسوي ضمن مهرجان أريحا الشتوي، وعرضت في عمان، وقيل عنها الكثير. فمنهم من قال: "حبة مسك زيادة"[٤] ومنهم من كان عنوان مقالته: " مسك الغزال غوص شفاف في أعماق نسوية محظورة"[٥] وآخر مسرحية "مسك الغزال" لمسرح عشتار الفلسطيني مدهشة إلى حد الصدمة"[٦] وآخر مسك الغزال ... مسك البداية اختزلت الزمان إلى معناه الشمولي، والمكان إلى مداه الرحب فلا يقع في دائرة الخصوصية"[٧]. وعلى الرغم مما في هذه العناوين من حماسة مبالغ بها إلا أن الذي لا ريب فيه هو أن المسرحية نجحت في انتزاع تصفيق الحاضرين وإعجابهم، وذلك بعد مشاهدة مسرحية تقترب من المسكوت عنه بشجاعة، وتنتهك حرمات التابو الذي تحميه اللغة، بقدر ما تدافع عن التقاليد، كما لا يمكن الفصل، بالقدر نفسه ، بين المؤلفة حنان الشيخ وبيروت، صاحبة الرواية التي مسرحتها النساء الفلسطينيات والإخراج العشتاري.

٩-خاض مسرح "عشتار" بالتعاون مع مؤسسة "كير" الدولية ووزارة الثقافة الفلسطينية تجربة مسرح المنبر أو مسرح المضطهدين الذي وضع أسسه "أوغو ستو بوآل" من

---

(١) رسالة من الكاتبة اللبنانية حنان الشيخ الى مسرح عشتار، ١٩٩٩/١/٢٠.
(٢) صحيفة الدستور، عمان، ١٩٩٩/٢/٦.
(٣) احمد ابو سلعوم، صحيفة الاتحاد، حيفا، ١٩٩٩،٩،٢٢.
(٤) حسن البطل، صحيفة الايام، رام الله، ١٩٩٩/٥/١٠.
(٥) رنا العناني، صحيفة الايام، رام الله، ١٩٩٩/٢/١٦.
(٦) زياد شليوط، فصل المقال، ١٩٩٩/٥/٧.
(٧) خالد الغول، صحيفة القدس، القدس، ١٩٩٩/٥/١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البرازيل وقامت عشتار بتنفيذ أعمال مسرحية تحت اسم شؤون أبـــو شـــاكر" فـــأنتجت بأسلوب مسرح المنبر الذي يعتمد على إشراك الجمهور في اللعبة المسرحية بتحويلهم مـن "مشاهدين متلقين" إلى "مشاهدين مشاركين".

ولأن صاحب هذا المسرح يؤمن بأن "المسرح هو فن مراقبة الذات ... وشكل مـن أشكال المعرفة، ويمكن له أن يكون وسيلة لتغيير المجتمع" كمـــا يقـــول أوغوســـتوبوآل "المسرح يساعدنا على بناء مستقبلنا بدلا من انتظار ذاك المستقبل" ومسرح المنـــبر فيـــه نطرح التساؤلات ... ننتظر أجوبة نتحاور معا ... نتعلم سويا"[١].انطلاقا من ذلك قدمـــت فرقة عشتار أمسيات مسرحية بمشاركة الجمهور في حل "

"شؤون أبو شاكر ١٩٩٧"

"شؤون أبو شاكر ١٩٩٨"

"شؤون أبو شاكر ١٩٩٩"

"شؤون أبو شاكر ٢٠٠٠"

وشاهد العروض جمهور كبير ويعزى ذلك الإقبال لكون هذا المسرح يتيـــح للحضـــور فرصة المشاركة ومناقشة ما يراه وما هو جار الآن وما هـــو علـــى خشـــبة المســـرح، وللجمهور أن يتساءل: هل نتفق مع ما هو جار وما نراه؟ إذا كان الأمر كذلك فما علينـــا إلا أن نقول: هكذا هي الحياة. وإذا لم نتفق، فنحن مدعوون لتوجيه طاقم المسرحية فـــي اللعب والتمثيل والنقاش معهم، وطرح وجهة النظر التي نجدها مناسبة أو أكثر ملاءمة...

فعالجت أمسية "شؤون أبو شاكر ٩٧ موضوع الباحثين عن عمل وهي المشـــكلة التي تؤرق الخريجين وأسرهم" . وشؤون أبو شاكر ٩٨ عرضت أيضا مشـــكلة عمالـــة الصغار وعملهم ساعات طويلة دون رحمة". وفي أمسيات ٩٩ عرضت مشكلة حـــوادث الاعتداءات الجنسية التي تتعرض لها بعض الفتيات ولا سيما حين يكون المعتـــدي أحـــد الأقارب المقربين إلى الضحية؟ فأين المجتمع من هذه الظاهرة ؟ أين القانون منها؟ أيـــن الأعراف وأين الإنسان الفرد ومسؤوليته في التعامل معها؟؟

---

(١) نشرة مسرحية "شؤون أبو شاكر ١٩٩٧"، عشتار، رام الله، ص٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي العرض الذي قدم عام ٢٠٠٠ كانت هموم أبو شاكر وشؤونه ما تزال منصبة على الواقع الاجتماعي الذي تعيشه الفتاة صغيرة السن التي تتزوج من رجل في سن والدها وحياتها التعسة في قفص الزوجية حيث زوجها يعاملها بوحشية، فتجبر على الخروج للعمل وتتعرض إلى تحرش جنسي مستمر من قبل صاحب العمل "أبو شاكر" فتحاول كتمان الأمر خوفا على مصيرها ومصير أولادها .. لكن الإشاعات لا ترحمها ... فتجتمع العائلة للبت في مصيرها ... (١)

١٠-ضمن فعاليات مشروع بيت لحم ٢٠٠٠ ، قدمت "عشتار" مسرحية "**من تراب وأرجوان**" في ٢٠٠٠/٩/١ في ساحة كنيسة المهد. وهي من إنتاج مسرحي مشترك بين: مسرح عشتار/فلسطين ومرآة ميديا للإنتاج الفني/ الأردن، التياترو/تونس. وهي نسيج متكامل من عبق الماضي ونبض الحاضر" عمل تستحضر فيه النصوص الكنعانية التي وجدت على ألواح أوغاريت من أساطير تتحدث عن الحب والحرب، الشهادة والثأر، صفاء الروح وثورة الجسد ... في محاولة لاستعادة روح المكان وتاريخه ..." (٢)وقد شارك في هذا العمل المسرحي فريق من الممثلين منهم:

تهاني سليم	الحالم مسعود	اياد نصار
سامي متواسي	شادي زمرد	رانيا الحارثي
منذر الرياضة	أشرف فرح	فادي عبد الوهاب

وفريق من الإداريين منهم: مازن سعادة ورجاء بن عمار و المخرجة سوسن دروزة.

ونستطيع القول بأن مسرح "عشتار" مسرح نشيط وصل لدرجة الاحتراف وذلك على صعيد التدريب والإنتاج المسرحي المشترك مع مؤسسات عربية وعالمية وكذلك إبداعه في مجال مسرح المنبر. فهو خير ما يمثل التجربة المسرحية الفلسطينية في التسعينات بمشاركاته العالمية والعربية، وحصوله على جوائز تقديرية .

---

(١) مقابلة مع السيدة إيمان عون، مديرة مشروع "أمسيات أبو شاكر" ٢٠٠٠/٨/٣١ في مسرح عشتار، رام الله.

(٢) نشرة مسرحية "من تراب وأرجوان"، عشتار، رام الله، ٢٠٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢-المسرح الوطني الفلسطيني

في بداية العام ١٩٩١ أطلق اسم المسرح للثقافة والفنون الفلسطينية على مبنى النزهه (الحكواتي سابقا) مع بقاء الترخيص باسم فرقة الحكواتي، لأن تغيير الأوراق في القدس الشرقية فيه صعوبة. وبعد أن تفرق مؤسسو الحكواتي ليكون كل منهم مسرحا جديدا خاصا به تسلمت المبنى هيئة إدارية جديدة وبدأت عملها بشكل مؤسساتي. ومن الطبيعي أن لا تأخذ إنجازات الآخرين ويبقى الاسم "الحكواتي" . ومع بقاء الترخيص باسمهم لأمور لا مجال هنا لذكرها، وبعد عام، وتحديدا في السنة التالية ١٩٩٢ أصبح معروفا للجميع باسم المسرح الوطني الفلسطيني. وبدأ نشاطه بشكل يومي في مجالات عدة، منها:

- برامج ولقاءات مفتوحة.

-الاهتمام بمسرح الأطفال والدمى والعرائس.

-دورات في مجالات مختلفة:الكتابة المسرحية، المكياج المسرحي والديكور، والتمثيل، سيكودراما، فن تشكيلي، صناعة دمى .

- أمسيات فنية: موسيقى، شعر، عزف.

- معارض فنية: صور، لوحات تصوير فوتغرافي، بوستير، خزف، قش، خيزران، معارض للكتاب.

- عرض فيلم أسبوعي، ندوات سياسية.

- مهرجانات محلية ودولية لمسرح الدمى والعرائس.

- استضافة عروض الفرق المختلفة مثل:الجوال المقدسية، كشكول، مسرح اليوم، الرحالة... الخ. فضلا عن فرق أخرى من فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ ومنها:

فرقة الميدان، السرايا، البيادر، تل الفخار، السيرة. وفرق عالمية، كرانيش/ المانيا، سكاربورو/بريطانيا، أمالجاما/ البرازيل وفرق عربية/ المسرح الأردني، الدلفين/ الجزائر، .... الخ. وغدا هذا المسرح بعد قيام وزارة للثقافة في فلسطين فيها قسم مختص بالمسرح المسرح شبه الرسمي إلى جانب المسارح الخاصة الأخرى (القصبة، عشتار) وقلنا شبه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرسمي لأنه في القدس، ومعروف للجميع ما لقضية القدس العالقة سياسيا من أثر في مثل هذه الأمور.

ومن الأمور التي تجدر الإشارة إليها أن لهذا المسرح إبداعه في مجال "مسرح الطفل" فهو يقيم سنويا ومنذ العام ١٩٩٢ مهرجانا دوليا لمسرح الدمى والعرائس وتشارك فيه الدول العديدة منها: أمريكا، وفرنسا، وأيطاليا، وبريطانيا. ويقام في شهر تشرين أول من كل عام.

ومهرجانات مسرح الكبار أيضا ابتدأت منذ العام ١٩٩٨ الذي شهد مهرجان القدس المسرحي الأول وأصبح تقليدا سنويا أن يقام المهرجان في النصف الأول من شهر تموز ويستضيف إلى جانب الفرق المحلية فرقا عالمية من مختلف الدول العربية والغربية، وعلى هامشه تعقد ندوات تطبيقية لنقد الأعمال والمسرحيات المقدمة سواء أكانت محلية أم عالمية للاستفادة منها على الصعيد المحلي والعربي.

وهذا النشاط الموصول جعل من المسرح الوطني مسرحا يوميا يجد الجمهور فيه متنفسا طوال أيام السنة، ويصدر المسرح نشرة شهرية ببرنامجه ومواعيد عروضه لإثارة اهتمام الراغبين وتلبية اختياراتهم.

وسنركز هنا على النشاط المسرحي، والعروض التي أنتجها طاقم المسرح الوطني في القدس، وتنقل بها إلى باقي المدن الفلسطينية لما يشدد من حصار حول الدخول إلى القدس. فالفرقة تذهب للجمهور بدلا من أن يأتي الجمهور للمسرح، وكأنه لا بد للمسرح الفلسطيني أن يبقى جوالا على الرغم من وجود المكان المناسب، ولكن إعادة فكرة المسرح الجوال وبث الأعمال المسرحية عبر التلفاز ونشرها عبر الصحف هو مساهمة من المسرح في كسر طوق العزلة على المدينة المقدسة.

بدأت فرقة المسرح باكورة إنتاجها بمسرحية "**سيف ديموقليس**" من تأليف الشاعر التركي: ناظم حكمت، وإعداد وإخراج: مازن غطاس، وتمثيل: طاهر نجيب، نضال المهلوس، أمجد غانم، عماد مزعرو، رجائي صندوقه، حسام زحيكة، هبة صبحي. "سيف ديموقليس"[١] هو قوة ما، قوة جسم مخيف ومرعب ، معلق فوق رؤوسنا ... ويمكنه أن ينشرخ في أي لحظة ويهوي ... سيف ديموقليس هو صدى حرب قادمة ، تتأرجح في

---

(١) المسرح الوطني الفلسطيني، البرنامج الشهري من ٢٢ تموز حتى ٣٠ آب، القدس، ١٩٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سمائنا ثمنا لخسة الروح وبؤس النفس والجبن ... ثمنا لاختيار الطريق والأسلوب الخاطئين ... في زمن عصيب وعصر قاس –عصر المساومات التي لا ترحم، حيث يستحيل الاهتمام بالوقت كوحدة قياسية فقط، دون اهتمام بما يجري في هذه الوحدة الزمنية... "سيف ديموقليس رسالة تحطم الجدار الرابع وتخترق حياتنا لتبعث فينا الاهتمام بمحتواها، ومن ثم فهم ووعي أو إدراك ما قد يحدث واتخاذ موقف من هذا الواقع... على حلبة المعارك السياسية، الفكرية من أجل الحياة الخاصة وملكية الحياة ... واقع الحلبة التي عليها تسهل رؤية الضعيف والقوي ... حيث جميعهم يخدمون "العجل الذهبي".

في سيف ديموقليس "تجري محاولة البحث عن "الخروف الأبيض" من خلال الفرص السانحة للخروج من القمامة والروث ... محاولة انتزاع الرسن من أيدي الآخرين، وكسر الطوق، ورفض الطاعة والتبعية، توقا للحرية عبر الإيمان في إمكانيات الوصول وتحقيق البرامج الحياتية ... لكن الواقع يغير حقيقة الطموحات الإنسانية وجوهرها، ونقع في تبعية أكثر عمقا وتعقيدا وأخطر تأثيرا .

كما قدم المسرح الوطني الفلسطيني مسرحية "**من نجم آخر**"[١] عن مسرحية "كارل فيلنجر" هل تعرف درب التبانة؟ ترجمة د. محمد أبو زيد، تمثيل: دورين منير، الحاكم مسعود ، فادي عبد الوهاب ، محمد عيد. وهي من إعداد سامح حجازي وإخراجه.

وتتحدث هذه المسرحية عن حكاية امرأة، ليست فريدة، ولكنها تصلح رمزا لكل عودة مثقلة بالهموم، ليس بسبب الغياب وحده، وإنما بسبب ما تحمله معها، منذ الصغر، من تجارب الترحال والتشرد، وهي تجارب لم تؤهلها لأن تجد الأيدي الحانية في استقبالها، لأن أنياب الزمان تمتد إليها، وتصبح مستهدفة من مجتمع الرجل، صاحب السلطة والقرارات، وصاحب المصلحة في أن تبقى الأمور على حالها، حتى لا يفقد شيئا من مكاسبه. أما المرأة، فإن أي محاولة منها للتمرد، تجعله يفرض عليها حله النهائي: أن تقدم على ما لا يريد.

أما مسرحية "**القناع**"[١] التي قدمها المسرح فهي من تأليف الشاعر ممدوح عدوان وإخراج: سامح حجازي، وتمثيل: منيرة زريقي، ودورين منير، والمقنع يمثل نفسه بنفسه.

---

(١)وليد ابو بكر، مهرجان القدس المسرحي الثاني–الندوات التطبيقية–منشورات المسرح الوطني، القدس،٢٠٠٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وموضوعها: عن الحاجات الداخلية، حاجات الذهن والروح، وما يتبعها من حاجات جسدية، هي من الأشياء الأهم في الحياة، فإذا أهملها المرء واستمر في إهمالها زمنا، فإنها تصبح وكأنها منعدمة ولا توجد مظلقا ليرتعب عندما تفاجئه على غرة، وتجعله يحس بها إحساسا قويا عنيفا، وتطالبه بتحقيقها.

وتزداد التساؤلات وتناقضاتها حين تتعرض لاقتحام مفاجيء يكسر لها سكون ليلها ورتابة وقتها. فاليأس والحنين والحاجة والرغبة ! الفراغ والضجيج! القاعدة والشذوذ! وهي متناقضات تخرج التساؤلات من حيز السكون إلى حيز الفعل. والسؤال لعذراء تعتقد أن القطار فاتها. وتداهمها كل تلك الأفكار في وحدتها القاتلة. مقنع يدخل الرعب إلى نفسها لحظة دخوله، لكن الحديث معه يزيد التساؤلات، لتكتشف بأنها بدأت بتهشيم قناعها الخارجي لتبدأ الحديث عن غرائزها ورغباتها السجينة، عن أمنياتها وحاجاتها، عن إيمانها وقناعاتها، لتدرك في نهاية المطاف بأنها تواجه نفسها.

وفي العام ١٩٩٩ هبط المسرح الوطني هبوطا اضطراريا وقدم مسرحية "**هبوط اضطراري**" [١]وكانت من تأليف:سلمان ناطور وإخراج مازن غطاس والتمثيل:لعماد مزعرو، وطاهر نجيب.

وتدور حول فراق طويل ومعقد بين شقيقين، وتتغير الظروف، ليقنع كلا منهما بأنه بات قادرا على لقاء الآخر في مكان يستطيع أن يصل إليه: الأول قادم من وطن محتل، والآخر قادم من منفى، ومكان اللقاء صار في الظاهر ممكنا.

لكن الوصول إلى مكان اللقاء يحتاج إلى اجتياز حدود: الأول يقع قبل أن يخرج، ويتسلمه محقق يلقي في وجهه تهما لا تنتهي وسط تعذيب جسدي ونفسي لا ينتهي والثاني يقع قبل أن يصل، ويتسلمه محقق يلقي في وجهه تهما لا تنتهي، وسط تعذيب مواز لا ينتهي. الشقيقان في طرفي عالم متناقض، أمام محققين، كل منهما يبحث عما يدين الآخر، ولكن الأسلوب يبقى واحدا، كما تتشابه التهم. تلك هي حالة الفلسطيني في كل مكان حتى وإن كان الحلم ملجأه.

---

(١) المسرح الوطني الفلسطيني، البرنامج الشهري، ٢٢تموز-٣٠آب، القدس، ١٩٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي العام ٢٠٠٠ قدّم المسرح الوطني الفلسطيني مسرحية "**الشيء**"[١] وهي تأليف: غسان كنفاني وتمثيل: عماد عمرو، وفاتن خوري، وعادل الترتير، وطاهر نجيب، ورائدة أدمون. وإعداد يعقوب إسماعيل وإخراجه. ويفترض أن تشارك هذه المسرحية في مهرجان القاهرة للمسرحي التجريبي عام (٢٠٠٠).

وتتحدث عن الشيء الغريب لدى رجل ينقصه كل شيء: فهو مدين لكل من حوله، غير قادر على السداد، ومتورط في علاقة حب، لا يستطيع أن يتزوج من طرفها الآخر، ولا أن يسقط الحمل الذي أنتجته العلاقة.

يقع "الشيء" لديه غريبا ومغريا وثمينا إذا ما عرضه للبيع، ولكن إحساسه بالمسؤولية تجاهه يجعله يرفض كل العروض حتى حين يرى أن هذا "الشيء" يتحول على رؤوس الآخرين إلى قبعة، على الرغم من إحساسه بأنه يأتي من داخل الرأس لا من خارجه.

هذا "الشي" النادر، القادم من عالم آخر، لا يجد له بيئة صالحة في عالم لا يعرف له قيمة، لأنه لكي يبقى حيا يجب أن يزود بالماء، ولكن العالم من حوله جاف وقاتل.

"القبعة والنبي"، المسرحية التي ناقش فيها غسان كنفاني غربة الفكر في عالم تحكمه المادة ، تتجسد على المسرح، وهي تحاول أن تجدد الفكرة التي تطرحها دون أن تغير شيئا في الأساس الذي قامت عليه.

وفي العام (٢٠٠٠) قدّم المسرح الوطني عملا آخر هو مسرحية "**واحد ع الماشي**"[٢] من تأليف: هارولد بينتر، وترجمة سامح حجازي وإخراجه.

ومن تمثيل: عماد مزعرو، ماكيل مسيس، دورين منير، حسام جوبلس.

" كما تنثر الفلاحة الحبوب على أرض ترابية ليست ببور، هدفها إرساء دعائم الإطاحة بالأنواع القديمة من الثمار والخضروات، وتحقيقا لمآرب غير ظاهرة المعالم تطمح لخلق أنواع أكثر حداثة من البذور تكون صاحبتها هي المالكة الوحيدة لحق

---

(١) المرجع السابق نفسه.

(٢) نشرة مسرحية "واحد ع الماشي"، اصدار المسرح الوطني الفلسطيني بدعم من مؤسسة نورد مؤسسة التعاون، القدس، ٢٠٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاستعمال أو التغيير، وهكذا تطل علينا من حيث ندري أو لا ندري مبادىء سيطرة من نوع غير جديد ، ديمقراطية المظهر فاشية المضمون.

ومثلما يكون أصحاب قوانين هذه اللعبة ذوي آفاق واسعة لا حدود لها في أشكال الاضطهاد والقمع تصبح يكتسبون عند تطبيقها آفاقا أوسع في كيفية الخنوع والخضوع ... آفاقا تصل إلى حد التخمة في إيجاد سبل متنوعة لإقناع الذات بأن ما جد في العالم ليس سوى تطور طبيعي لما سبق.

فتتسارع مشاعر الكبت والحرمان وتتنافس على فتح أذرع بائسة بائسة تضم ما هب ودب من أساليب الاستغلال مزوقة بألوان كثيرة تكاد لا تخلو من البشاعة، وللأمانة ... والحق يقال ... في النهاية لا يصح إلا الصحيح. إن العالم القابع تحت الوطأة ما يزال يؤمن بأن كل الأشكال الموجودة أو المستحدثة تحمل في طياتها بذور فنائها ... عاجلا أم آجلا.

وقام المسرح الوطني بالاشتراك مع فرق أخرى بإنتاج أعمال مسرحية أخرى مثل "**الأيدي القذرة**" ومسرحية "**فلنمثل سترنيدبيرغ**" ومسرحية "**تقرير إلى الأكاديمية**" و بالتعاون مع مسرح الحكواتي. ويلاحظ على فرقة المسرح الوطني الفلسطيني أنها مثابرة تقدم عملا تلو الآخر باقتدار وتميز وإبداع. وذلك لأن المسرح وفر لها فرصا تدريبية من خلال حضور الندوات "وورشات" العمل والاحتكاك مع فنانين ومؤسسات وفرق فنية دولية. فهذه الأعمال الفنية الراقية تركت بصماتها على الحياة الثقافية والمسرحية الفلسطينية. ويبقى المسرح الوطني الفلسطيني في ذروة نشاطه، ولا سيما ما يعطيه في مجال مسرح الطفل، ليعوض ما حرم منه- أي الطفل- بسبب الاحتلال من أبسط الحقوق الإنسانية في التعلم وتنمية مهاراته وشخصيته وقدراته والتعبير عن ذاته.

ويحتضن المسرح يوميا نشاطات ثقافية متنوعة من الفنون والفعاليات الجماهيرية ذات الطابع السياسي والاجتماعي والفكري والفني وهذا عزز الانتماء للتراث الفلسطيني وطواقمه الإبداعية .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

دراسة تحليلية للنصوص المسرحية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

توطئة

المسرحية فن يكتب ليمثل لا ليقرأ "فهذا الفن الأدبي يراد به التمثيل على خشبة المسرح أمام جمهور من المتفرجين" [١]،وهو الشيء الذي يميزه عن الفنون الأخرى، فالتشخيص يخرج بالنص من الفكرة إلى العرض وبه يكتمل العمل لأن المسرح هو تزاوج الأدب والفن، وليس إحياء لأحدهما على حساب الآخر"[٢]. "والرؤيا الأدبية تظل غير مكتملة إلى أن يلبسها المخرج رؤاه الفنية المتجسدة، رؤاه النابعة من تجسيده للنص: هذه الرؤى "الحاضرة" على الخشبة في علاقة مباشرة بالجمهور. هي رؤى ممتدة كالنسيج تتخلل النص لتحول الأصوات المتحجرة إلى حياة، والدمى المتخيلة إلى بشر " [٣].ولا بد من التسليم بأن دور المؤلف ينحصر في التعبير عن "المضمون" بينما يكون دور المخرج في إعطاء "شكل" تمثيلي حركي لهذا المضمون. وما نود محاورته في هذا الفصل هو "النص" بصورته المكتوبة سواء بقي بين دفتي كتاب أي لم يتم إخراجه أم عثرت عليه يد مخرج وجسده على المسرح. فالنص المسرحي هو موضوع هذا الفصل، ولما كان من الصعب تناول النصوص المسرحية كلها نظرا لكثرتها وعدم طباعة الكثير منها فسنقتصر على مجموعة من النصوص ندرسها بالاعتماد على قراءتها قراءة داخلية، نبعثر هذه المسرحيات ثم نعاود ترتيبها من حيث الرؤية والتشكيل لموضوعاتها والتعرف على لغتها، والبناء الدرامي فيها. ونستجلي حركة شخوصها ليتواصل الخيط في نسيج المسرحية الذي يحبك بالحوار للكشف عن الصراع فيها، وهنا نتوقف لمحاورة المؤلف كيف يبني مسرحيته؟ وكيف يبتدع شخصياته؟ وهل هو مقتنع ومنسجم مع جوهر العمل؟وإلى ماذا يؤدي مسرحه؟.

معروف أن المسرحية أدب يراد به التمثيل أو "التنامي المحدود في الزمان والمكان"، ويعدها المهتمون بهذا النوع من فروع الأدب قطاعا من التجربة عظيم الدلالة، تحقق عناصرها المترابطة بعضها مع بعض أو تمثل عملا جمعيا هاما. فالسمة الجمعية

---

(١)محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠، ص٦.

(٢) رياض عصمت، بقعة ضوء: دراسات تطبيقية في المسرح العربي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٥، ص١٢.

(٣) المرجع السابق، ص١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للمسرحية وارتباطها بالإرادة الإنسانية والصراع، كل هذه ليست سمات شكلية أو فنية فقط، بل هي خصائص نوعية تحدد أسباب وجود العمل المسرحي ولماذا وجد؟ فالجماعة تلجأ للمسرح كلما أرادت وجودها أو القيام بعمل حاسم يتوقف عليه مصيرها. فهي بعبارة قصيرة تجربة يحاول من خلالها الإنسان أن يتحكم فيما حوله، وهي بناء فني ذو طاقة تعبيرية دالة تطمح إلى معرفة أكبر للإنسان وفهم أكثر للعالم، ومن هنا تنبع أهميتها وخطورتها.

فالمسرح يرتبط بالإرادة الإنسانية تأليفا وإخراجاً وتمثيلاً وتلقيا وموضوعا وهدفا. وهذا ما يفسر بنيته المتميزة وعناصره المتباينة عن الفنون الأخرى. فالمسرحية في جوهرها تصوير لإرادة الإنسان في صراعه مع القوى الغامضة أو القوى الطبيعية التي تحدها أو تقلل من شأنها.ونحن ننجذب إليها لأنها تربنا الواحد منا وهو يكافح ضد القيم المكبلة أو ضد القانون الاجتماعي أو ضد أحد الناس المحيطين به أو ضد نفسه لو اقتضى الأمر.

والمسرح العربي في فلسطين وجد نفسه مسكونا بالقضية الفلسطينية، ولأنه يمثل رافدا من روافد الحياة الثقافية، فقد سعى للأخذ بأسباب الفن الدرامي وحاول أن يتنبه إلى أشكال العرض الفني وإن كانت المضامين وطنية، وهذا ما سيتكشف لنا من خلال قراءة نصوص مسرحية للوقوف على التجربة الإنسانية التي صاغها كتّاب المسرحيات بلغة تخدم العمل المسرحي على نحو يخلق مواقف فنية وأشكالاً تفصح بالحوار عن الصراع لا بالوصف الحسي والسرد الخطابي. مثلما يتكشف لنا إن كان هؤلاء الكتاب وقعوا في فخ الشعارات وأخفقوا في الوصول إلى الفعل الدرامي المعتمد على الحركة والحوار أم أنهم استطاعوا التعبير عن الصراع بعروض فنية تعلم المشاهد وتمتعه.

"فالمسرح محاكاة للحياة في رأي أرسطو، وهو تحليل فكري لها ولمشكلاتها الاجتماعية والاقتصادية القائمة فيما يرى برشت، وتصوير مأساوي لإنسانها الممزق في وجود غير مبرر إلهيا وغير منظم اجتماعيا، ويعاني العزلة والتحلل والخوف (على رأي بيكيت). لكن المتفق عليه، على الرغم من اختلافات الفكر والتكنيك، أن جوهر المسرح هو الصراع: الصراع بين الإنسان والإله، بين الإنسان وذاته، بين وعيه وعقله الباطن، الصراع بين الإرهاب والاستغلال وقمع الحرية وبين تحقيق العدالة البشرية ...الخ" (١)،

---

(١) رياض عصمت، بقعة ضوء: دراسات تطبيقية في المسرح العربي، ص١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكن من المهم الإشارة إلى أن الخصائص الجوهرية للنصوص المسرحية -أي المسرحيات المكتوبة- هي التي تحدد أسلوب العرض وأسلوب المخرج ، فأفكار المخرج ولعب الممثلين والتوليفة المسرحية برمتها (المكان-الديكور-الملابس-الأضواء-الأصوات.... الخ) تتأثر بلا شك بالنص المكتوب.

لهذا كله تتطلب قراءة المسرحية من القارىء جهداً ودراية لا تتطلبها قراءة نص أدبي آخر مثل الشعر أو الرواية لأنها تستلزم معرفة بطبيعة المسرح والأداء والإخراج المسرحي، ومزاوجة دائمة بين الكلمة المكتوبة والحركة الحية والجملة المنطوقة. وأحياناً تأخذ تجربة نص مسرحي طابعاً جمعياً، فصورة الإبداع هذا تتولاها الفرقة، "هذه الممارسة الإبداعية الجماعية تحدد أنماطاً وأشكالاً درامية جديدة أكثر "ليونة" وطواعية وحرية، وأقل تصنعاً فالأمر مع الكتابة الجماعية، بدأ يتجاوز خلق أثر نخبوي ثقافي، أو أدبي، ولم يعد هدف الكتابة تحقيق "المجد" أو الشهرة وإنما مساعدة المتفرج في لحظة من لحظاته التاريخية في قضية معينة من نضاله الاجتماعي والسياسي" (١).

ويستنتج من هذا أن مفهوما جديدا للنص شرع في الظهور، وهو مفهوم يقوم على رفض النص "الفردي" الذي يحمل بصمات فردية لتكتب الفرقة معا نصا جماعياً يسميه بعضهم "اللانص" أو رافضين النص المكتوب الجاهز، أي النص الأدبي والثقافي، وحجتهم في ذلك أن المسرح الكلاسيكي "صراع بين الممثل والنص، وأداء الممثل مفتعل ومتصنع وخاضع للنص" (٢)، وبهذا لم يعد النص أثراً وإنما صار "عملاً يتطور" أي مادة مفتوحة قابلة للتعديل والتغيير. أي أنه نص بلا حدود. وهذا الموقف من النص يعيدني لطرح التساؤل التالي: هل يمكن أن يكون النص مجرد وريقات يكتبها المؤلف كيفما اتفق؟ أم هناك قواعد تحكم هذه العملية الإبداعية وتوجهها الوجهة الصحيحة؟ قبل المحاولة للإجابة عن هذه التساؤلات التي ستتضح من خلال قراءة النصوص. أطرح تساؤلا جوهريا في البداية: ما هو النص؟ وهل ثمة فرق بين المصطلحين، أي النص الجاهز والنص الجماعي، وهل لكل منهما دلالته؟ في البداية نعرض للمألوف في هذا السياق. ثم نعرج على الشيء الجديد .

---

(١) بول شاوول، المسرح العربي الحديث، رياض الريس للنشر والتوزيع، لندن، ١٩٨٩، ص٦٢.

(٢) المرجع السابق، ص٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النص بين التأليف والأداء:

١- النص الدرامي Dramatic Text

وهو نص المؤلف المكتوب، أي المتخيل للتمثيل على المسرح خاصة، والمبني على أساس الأخذ بتقاليد وأعراف درامية مخصوصة كالتقيد الدرامي بالحوار وبالفعل الدرامي، والحركة والديكور والملابس والزمن"[١].

٢- وثمة نوع ثانٍ: وهو نص الأداء Performance أي النص المكتوب بعد أن تناوله المخرج ومجموعة العمل من مصممي مناظر وملابس وإضاءة وممثلين وإدارة مسرحية وغيرهم، وعالجته لتتحول مفرداته المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة وملموسة[٢]. وهذا النص سواء أكان مطبوعاً بين دفتي كتاب أم مخطوطاً بيد مؤلفه يعد مجرد مشروع وضعه المؤلف، وهو يشبه في ذلك المشروع المعماري الذي يصممه المهندس لبناء ما على الورق، ولا يمكن القول في هذه الحالة بإنه عمارة سكنية ما لم ينقل إلى حيز التنفيذ ويُبنى على الواقع، والمسرحية قبل أن يتسلمها المخرج مجرد وريقات تحمل أفكاراً وعبارات وتحوي شخصيات ساكنة، وتتضمن صراعا خامداً، وفيها حوار ولكنها ليست عرضا. " إلا أنها حجر الزاوية في إقامة العرض المرئي، والرؤية المكتوبة لأحداث وقعت أو تقع ويقدمها المؤلف في تسلسل منطقي، فيخصص الفصل الأول لطرح الموضوع، ثم يوالي نسج الأحداث مطورا هذا الموضوع في الفصل الثاني، وبعض من الفصل الثالث، حتى يصل إلى ذروة التعقيد، ثم يبدأ في الحل، الذي يأتي نتيجة طبيعية لتسلسل الأحداث، أو قد يأتي غير متوقع للمشاهدين فيزيد من إثارتهم ومتعتهم "[٣].

ولا شك في أن المؤلف هو باني المسرحية وخالقها ومبتكرها فكيف يظهر هذا المؤلف في هذا النص؟ وما حقيقته؟ وما هي خلفيته الفنية والثقافية؟ وهل يمكن لأي انسان أن يكون كاتبا مسرحيا لمجرد حصوله على دراسات في التأليف المسرحي؟ لقد أثبت الواقع أن المؤلف قد يكون واحدا من رجال أي مهنة أخرى قبل أن تلتصق به صفة المؤلف أو الكاتب، فهو قد يكون ممثلاً، أو مخرجا، أو أديبا، أو صحفيا، أو مدرسا، أو

---

(١) شكري عبد الوهاب، النص المسرحي: دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث للنشر، الاسكندرية، ١٩٩٧، ص٥.

(٢) المرجع السابق، ص٦.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وزيرا ، أو سياسيا، أو طبيبا أو من رجال الأمن، المهم أن تكون لديه الموهبة الفطرية التي ينميها بالدراسة الفنية ليتقن حرفة الكتابة المسرحية والدراما. وكلمة درامى ودراما نجدها من التعبيرات الشائعة على لسان العامة والمثقفين وهي تعني لدى هؤلاء مسرحية أو مسرحي ويرى د. إبراهيم حمادة[١]أن لفظ دراما يعني مدلولين: الأول: النص المستهدف تمثيله فوق المسرح أيا كان جنسه أو مدرسته أو نوعيته أو لغته.

والثاني: المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة أو الأسيفة التي تعالج مشكلة ما علاجا مفعما بالعواطف على ألا يؤدي إلى خلق إحساس فجيعي مأساوي.

إذن فكلمة دراما تعني الفعل نفسه وأصلها يكمن في الأداء، "فالمسرحية عند برخت مثلا ناقصة حتى تعرض على الجمهور، إذ تبدأ مرحلة من مراحل تكوينها، حيث كان يجلس في الصالة يستمع إلى التعليقات "[٢]. وهذا يعطيه رؤيا جديدة ليصبح البناء الدرامي لمسرحيته مكتملا .

والبناء الدرامى: أحد المهام التي يقوم بها المؤلف عند كتابة المسرحية، وهذا يقودنا للتساؤل: كيف يبدأ الحدث الدرامى في أي مسرحية ؟ كيف يمكن تجميع المشاهد وربطها معا؟ كيف يمكن توضيح الحدث والكشف عنه للجمهور؟ ما هي ذروة الحدث؟ ذلك أن الإجابة عن هذه الأسئلة تعطي صورة واضحة عن كيفية بناء المسرحية دراميا. فالمؤلف المسرحي، يسعى لعمل أساس درامي يبني عليه أفكاره، ويحمله آراءه، وطبقا لذلك يحدد الهيكل الذي ستدور حوله الصراعات، ويخلق الشخصيات التي ستدير هذا الصراع، كما يحدد بداية الحدث ونهايته، والمكان الذي ستقع أو تجري فيه الأحداث، وإيقاع تدفقها.

عناصر النص الدرامي:

أ- **الحبكة** : "وهي الهيكل القصصي للأحداث المسرحية، أي تسلسل الحوادث وترتيبها وانتقائها مع التركيز فيها على الأسباب "[٣]. وعن طبيعة الحدث المسرحي يقول تيودور هانلن في كتابة"مدخل إلى الدراما" إن الحدث المسرحي في أبسط صوره يعني حركة الممثلين في أثناء تأديتهم للمسرحية. والحدث يتضمن الحركة الخارجية للمثلين من

(١) ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٦، ص١٩١.

(٢) جلال العشري، اتجاهات المسرح المعاصر، ط١، مطبعة الأنجم المصرية، القاهرة، ١٩٦٧، ص٥٩.

(٣) شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خروج ودخول إلى آخره، والحركة الداخلية أيضا تجسم صراعا عنيفا أمام مجموعة من النظارة " [١]ولكن الحدث المسرحي أعقد كثيرا من هذا المفهوم البسيط، فهو يتكون من موقف أساسي يتطور إلى ذروة معينة، ولا بد في هذا الموقف من أن يتصف بالتركيز الذي تتطلبه الدراما. أي "لا بد للكاتب المسرحي أن يعثر على موقف خاص، مركز بطبيعته، يشتمل على عناصر الصراع"[٢]. فالحدث المسرحي ليس فعلا عاديا ولا حدثا مألوفا. إنه حدث فني، لكنه يتميز من الفنون الأخرى بعرضه من خلال الحركة والحوار أي بتمثيله، وهذا يعني أنه مقيد بإمكانات المسرح في الزمان والمكان ولهذا كله يختار المؤلف الحدث الملائم ثم يعمد إلى تركيزه وصقله وتشذيبه ... بحيث يبدو شبيها بأحداث الحياة ومختلفا عنها في وقت واحد، وبحيث يبدو قادرا على نقل "الدلالات الخاصة" [٣]التي يود أن يعبر عنها المؤلف. وهذه الدلالات لا يمكن أن تتضح إذا ظل الحدث مختلطا بغيره ومتناثرا في إطار الزمان والمكان كما يحدث في الحياة الواقعية.

" لهذا يعمد المؤلف إلى صياغة أحداث مسرحيته الرئيسية والثانوية على وفق ترتيب زماني ومكاني محددين و على وفق تسلسل منطقي معين، وهذا الترتيب وذلك التسلسل هما اللذان يرتقيان بالحدث المسرحي إلى رحاب الفن ويميزانه من أحداث الحياة"[٤].

فاختيار الحدث الدال وصقله وتركيزه وترتيبه وتسلسله يؤكد أن الحدث الفني المسرحي ينطوي على تخطيط دقيق، أي أن له بناء هندسيا محددا، ويعبر عن بناء الحدث عادة بالحبكة وأحيانا بالعقدة.

وهذا البناء يخضع لقوانين فنية صاغها أرسطو كالبداية والوسط والنهاية. وهي قوانين تبين بناء المسرحية التقليدية، لكن الاتجاهات الجديدة في فن المسرح تجاوزت هذه القواعد وتمردت عليها. فالبداية المسرحية مثلا يسميها النقد الحديث "الموقف" [٥]أو مجموعة الظروف التي تحتم حدوث شيء معين ليس بالإمكان أن نبدأ بما قبلها. أما ما

---

(١) د. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، طباعة دار الشؤون والثقافة العامة،١٩٨٢، ص٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص٢٤.

(٣) د. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥، ص٤٩.

(٤) محمد يوسف نجم، المسرحية في الادب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤، ص٢٦.

(٥) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص٦٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عناه أرسطو بالبداية والوسط والنهاية في المسرحية، فهو وحدة الحدث، الذي هو أهم عناصر المسرحية، يقول في كتابه "الشعر" حول هذا الموضوع: "إن القصة لا تكون قصة واحدة كما يتوهم البعض لمجرد أن البطل واحد إذ من الممكن أن تحدث أحداث كثيرة لشخص واحد. ومع ذلك فهي لا تترابط بحيث تصبح حدثا واحدا ... كذلك هناك أفعال كثيرة يقوم بها الشخص نفسه ومع ذلك لا يمكن أن تتجمع في فعل واحد أي لا يمكن أن تصبح حدثا واحدا" ... [1]فالمسرحية، كما يرى، محاكاة لحدث واحد كامل ... تترابط أجزاؤه بعضها ببعض بحيث لو حذف بعضها أو تغير مكانه تغير الحدث كله أو انعدم. وبدهي أن الجزء من الحدث المسرحي لا ينفرد بوظيفة معينة وإنما يستمد وظيفته من علاقاته بالأجزاء الأخرى أي بالكل، لذلك لو تغيرت هذه العلاقات اختل الكل ومن هنا فالحدث الذي تتصل أجزاؤه هذا الاتصال الحتمي العضوي لا يمكن أن يكون حدثا عاديا أو مألوفا أو مجرد مجموعة حوادث. ولكن التجارب المسرحية في القرن العشرين تمردت -كما قلنا في السابق – على قوانين أرسطو ووحداته، وهذا ما سنقف عنده في الحديث عن أثر التيارات الغربية في فن المسرح الفلسطيني في الفصل الثالث إن شاء الله.

ب- الشخصية المسرحية: المسرحية تجسيد وإعلان للإرادة الإنسانية من خلال الصراع لذا فإن الشخصيات عنصر لا بد من وجوده في أي مسرحية علاوة على أن المسرحية عرض لأحداث مركبة دالة، عن طريق الحوار والحركة، ولهذا لا بد أن تنطوي على شخصيات فاعلة أو منفعلة، تقوم بفعل ما أو تتأثر بالأحداث التي تجري. لذا فإن سلوك الشخصية وحركاتها وإيماءاتها وأفعالها وتصرفاتها في مواقف متعددة أو في بعض المواقف خير وسيلة للإفصاح عن طبيعة تلك الشخصية وقيمها ولوحتها النفسية والخلقية والفكرية. "ولعل من الأمور الهامة التي يجب أن يراعيها المؤلف بعد أن يفرغ من اختيار شخصيات مسرحيته، أن يحسن توزيع الأفعال على الشخصيات، ومن الضروري أن تختلف الشخصيات عن بعضها اختلافا واضحا في السمات والمزاج، فإذا قلنا أن لدينا شخصيتين شريرتين، فأيهما أكثر شرا من الأخرى، وبأي أنواع الشر تتمتع؟ أهو الكذب؟ أم السرقة أم القتل أم النفاق؟ فالحوار الذي يجري على لسان الشخصية ذاتها أو الشخصيات المشاركة يمكن أن يحمل لنا قدرا كبيرا من المعلومات عن هذه الشخصية،

---

(١) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق وتعليق إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١، ص١٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والعمال والفلاحين وغيرهم من أبناء الشعب. وأصبحت للإنسان "العادي" شخصيته المتميزة وقدرته على التأثير في أمور الحياة والمجتمع وصارت مشكلاته النفسية والاجتماعية والاقتصادية جديرة بأن تكون محور الصراع في مسرحيات كثيرة ذات مستوى فني رفيع. وغدا البطل المسرحي يمثل إنسان العصر، ولم يعد البطل يستأثر بإدارة الأحداث المسرحية وكشف ما فيها من صراع على ذاك النحو، بل أصبحت البطولة -كما سنرى من خلال النماذج التي سنحللها- في كثير من الأحيان نصيبا مشتركا بين كثير من الشخصيات بحيث يصعب أحيانا أن نقرر من هو البطل في المسرحية على وجه التحقيق. بل إن البطولة أحيانا قد تتمثل في مدينة بأسرها أو حقبة زمنية بعينها، أو أسرة أو حتى في فكرة أو مبدأ عام يكون المحرك الأول من وراء الشخصيات والأحداث.

ج- **الصراع الدرامي:** الصراع هو روح المسرحية. وهو من العناصر التي تميز المسرحية عن غيرها من الفنون، "وهو أحد عناصر الحبكة الدرامية، وهو يعني تعارض الرغبات وتصادمها بين الشخصيات والقوى"(١). وهو الذي يولد الحركة وينمي الأحداث ويمنحها التوتر والدلالة والتمايز عن الأحداث العادية، وهو الذي يضفي على الشخصيات وجودا مسرحيا متميزا، وهو مصدر الجاذبية والتشويق وإثارة اهتمام المشاهدين.

وينشأ الصراع من اصطدام أفعال الشخصية مع الشخصيات الأخرى حول أمر ما قد يكون فكرة أو مبدأ خلقيا أو قضية اجتماعية أو وطنية أو طموحا شخصيا أو غير ذلك من وجوه النشاط الإنساني. وعلى الرغم من جميع الاختلافات في الفكر والتكنيك بين المدارس المسرحية وبين أعلام المسرح إلا أن المتفق عليه هو أن الصراع جوهر المسرح هو: الصراع بين الإنسان والآلهة، بين الإنسان وذاته، بين وعيه وعقله الباطن، الصراع بين الإرهاب والاستغلال وقمع الحرية وبين تحقيق العدالة البشرية ..." (٢)

ومن الملاحظ أن عملية الصراع في الواقع تستغرق أحيانا سنوات وسنوات -كما هو الحال في الصراع العربي الصهيوني- ولكنها في المسرح لا تستغرق أكثر من عدة ساعات "وعلى المؤلف أن يجد الطريقة التي يكثف بها هذا الصراع ليحتل أقصر مساحة زمنية على خشبة المسرح، ويبتكر الوسائل التي تساعد الشخصية على مواجهة أي تحد،

---

(١) شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص٦٥.

(٢) رياض عصمت، بقعة ضوء: دراسات تطبيقية في المسرح العربي، ص١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويركز على تصرف الشخصية عند وقوعها تحت وطأة الضغط"[١]. ويؤكد د. عبد العزيز حمودة أن الصراع هو العمود الفقري للبناء الدرامى، فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود له. إن الصراع الدرامى يؤدي في جزئياته إلى لحظات من التوتر العاطفي. إذن الصراع الدرامي صراع إرادات، فهدف كل من الشخصية المحورية وخصمها تحطيم كل منهما لإرادة الآخر، وهما في سبيل ذلك يأتيان بأفعال مقصودة لذاتها كوسيلة من وسائل الهجوم على الخصم، ويرد الخصم بأفعال أو بهجوم مضاد يتناسب مع ما وجه إليه من أفعال. وبالطبع يتعاطف المشاهد مع واحد من الاثنين وينحاز له.

هذا الرأي يقودنا للقول بأن الصراع ينشأ من الهجوم المضاد، وبداية الصراع هو بداية الحبكة ونهايته نهايتها. وقد يكون الصراع داخليا في نفس الشخصية ذاتها أي بين نوازع نفسية منوعة (بين عقلها وعاطفتها، بين حبها وواجبها ... الخ) وقد تغيرت طبيعة الصراع وأطرافه تبعا لتغير المجتمعات الإنسانية وتطورها وظهور المذاهب الأدبية المختلفة.

"ففي المسرحية اليونانية القديمة كان الصراع من النوع الذي يطلق عليه "الصراع الخارجي" أي الصراع الذي يجري بين بطل المسرحية وقوة أو قوى أخرى منفصلة عنه. وقد تكون تلك القوة شخصية أخرى في المسرحية، كما قد تكون قوة غيبية عاتية كالقدر أو الزمن. مثل مسرحية "أوديب ملكا" لسوفكليس التي يعدها أرسطو أقوى وأروع ما كتب من مسرحيات وفيها يجري الصراع بين أوديب والقدر الذي يلاحقه"[٢]. وفي مسرحية "السيد" لكورني يجري الصراع في نفس البطلة بين الحب والواجب عندما يشتبك "السيد" خطيبها المحبوب مع أبيها في معركة قتله فيها، فتمزق قلب الفتاة بين حبها لخطيبها وواجبها نحو أبيها، وأصبح هذا الصراع هو المحرك الأساسي للأحداث كلها.

وإذا كان الصراع قد أنتقل من الخارج (في العصر الإغريقي) إلى الداخل (في العصر الكلاسيكي) فإنه عاد مرة أخرى فانتقل من الداخل إلى الخارج بعدا انقضاء العصر الكلاسيكي، لكنه اتخذ طابعا جديدا مع المسرح الواقعي الذي يجري الصراع فيه

---

(١) شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص٦٥.

(٢) عبد الرحمن ياغي، الجهود المسرحية الإغريقية والأوروبية والعربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بين أفراد ينتمون إلى طبقات اجتماعية متصارعة لكل طبقة أخلاقها الخاصة وسلوكها المميز وأحلامها ورؤيتها.

"وقد ظهر بعد ذلك نوع جديد من الصراع هو الصراع الذي يجري بين الأفكار أو بين ما يطلق عليه الكاتب المسرحي العربي توفيق الحكيم (المطلق من المعاني). ومثل هذا الصراع قد يمتع العقل لكنه لا يهز المشاعر والقلوب. وهذا النوع من الصراع نجده في مسرحيات توفيق الحكيم التي أطلق عليها النقاد "المسرحيات الذهنية" (١).

وعلى الرغم من أن الصراع المسرحي يهدف إلى إثارة المشاهدين وتحريك عواطفهم وهو ما يحقق للتجربة المسرحية شرطا من شروط نجاحها، فإنه كغيره من العناصر الأساسية تم تجاوزه من قبل عدد من كتاب القرن العشرين ولا سيما الاتجاهات المسرحية الجديدة مثل المسرح الملحمي ومسرح اللامعقول. على أن إهمال الصراع المكثف المحدد الأطراف لا بد أن يستعاض عنه بأحداث تولد الحركة على خشبة المسرح وإلا انتفت عن المسرحية صفتها الأساسية باعتبارها أولا وقبل كل شيء فنا حركيا تعد الأحداث فيه الوسيلة الأولى للتعبير والإيحاء.

د-**الحوار المسرحي:** أما الحوار فهو الذي يحدد انتماء المسرحية إلى فن الأدب. والمسرحية في جوهرها حوار، وهو المظهر الحسي لها، والصراع هو المظهر المعنوي لها. وينهض الحوار بمهام عديدة رئيسية، فهو أداة التصوير ومن خلاله ينمو البناء المسرحي وتتطور الأحداث وتبرز الأبعاد النفسية والفكرية والاجتماعية للشخصيات وتتعقد المواقف وتتشابك. والحوار هو الذي يكون نسيج المسرحية، وهو الذي يعطيها قيمتها الأدبية، ولهذا كله يتصف بسمات نوعية تتمثل في التركيز والإيجاز والحيوية، والإشارة التي تفصح عن الطبائع، واللحمة التي توضح الموقف، والإيحاء الذي يومىء إلى ما سيكون.

فيجب أن يكون الحوار المسرحي ذا قدرة على الإيحاء بما يدور في نفس الشخصية وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادي، وأن يتجاوب مع طبيعة الموقف والشخصية فيدل على الشخصيات من حيث وضعها الاجتماعي ومستواها الفكري والخلقي وقيمها ومثلها في الحياة.

---

(١) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٦، ص٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا يكفي في الحوار أن يأخذ صورة سؤال وجواب، كما يجب ألا يتحول إلى حديث "من جانب واحد" إلى حد يخفي وجود الشخصيات الأخرى ويعرقل نمو الحدث وتطور المواقف المسرحية، على أن طول الجملة الحوارية أو قصرها يرجع في النهاية إلى تقدير المؤلف وإلى إحساسه بطبيعة الموقف ومقتضياته، وقد يأتي الحوار سريعا مقتضبا متبادلا كما يحدث حين يشتد انفعال الشخصيات ويتأزم الموقف، وقد تجنح به إحدى الشخصيات نحو الإفاضة ... وهكذا.

وتبقى مسألة على درجة بالغة من الأهمية هي قضية لغة الحوار التي أثارت مناقشات وخلافات حادة بين النقاد والباحثين والمؤلفين العرب.

هـ-لغة المسرحية :

كان الشعر يغلب على لغة الحوار في المسرح اليوناني والروماني القديم، ثم في المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر ... وقد تحول إلى النثر بعد القرن السابع عشر، ولا يعني هذا التحول أن المسرحية الشعرية قد ماتت أو انتهى وجودها. وأثارت لغة الحوار في المسرح العربي خلافات حادة بين النقاد والباحثين، وكان مثار الجدل حول اللغة التي يجب أن تستخدم في الحوار المسرحي: هل يكتب الحوار المسرحي بالفصحى، أو يكتب بالعامية الدارجة؟ بعبارة أخرى: أيلتزم الكاتب المسرحي اللغة التي يتكلم بها الشخوص في حياتهم اليومية فيستعمل العامية المصرية أو الفلسطينية أو الجزائرية مثلا في حوار المسرحية أم يكتب بلغة فصيحة تصور أبعاد الشخصية وتفصح عن رؤيتها الحياة دون تقيد باللغة والكلمات نفسها التي تتحاور بها في حياتها اليومية؟

"وربما كانت ازدواجية اللغة العربية هي أساس المشكلة وأن تفرعت عن تلك الازدواجية مشاكل أخرى واجهها كتاب المسرحية والمخرجون والممثلون، ويعرف الجميع القصد من الازدواجية اللغوية حيث أن أبناء الشعب العربي يستخدمون لغتين، هما لغة الكتابة والأدب وهي اللغة الفصحى، ولغة التخاطب اليومية وهي اللهجة الدارجة "[1] ويرى دعاة الكتابة بالعامية أن العامية الدارجة هي وحدها الصالحة لكتابة الحوار المسرحي، وحجتهم في ذلك أن العامية توفر قدرة على التعبير عن طبيعة الشخصية ومستواها فلا يجوز أن ننطق الفلاح بغير اللغة التي يتفاهم بها مع بني جنسه في الريف،

---

(١) سامي عبد الحميد، اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي، مجلة البيان الكويتية، العدد ٢١٧، نيسان ١٩٨٤، ص٢١٤، ٢١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما أن العامية تلقي استجابة واسعة من الجمهور الذي يرى فيها عندئذ حياته الفعلية وينفعل بلغة تلك الحياة عندما يرى الفلاح مثلاً يتحدث بلغة حياته الواقعية.

أما دعاة الكتابة بالفصحى فيرَوْن أن كتابة المسرحيات بالعامية فيه ابتذال بل وإخراج لمثل هذه المسرحيات من التراث الأدبي العربي الذي يرجى له البقاء والخلود، وتراهم يردون على الفريق الأول بقولهم: "إن نجاح المسرحيات العامية جماهيريا لا يعني شيئا غير المتعة الآنية التي تموت تلك المسرحيات بانقضائها، وهو ما حدث فعلاً لمئات المسرحيات منذ أن عرف العرب فن المسرح عام ١٨٤٧ وحتى اليوم إذ ماتت هذه المسرحيات العامية الركيكة ولم يعد أحد لعرضها أو لتدريسها. ويذكرون بأن التراث الأدبي العربي المسرحي قد بدأ بالتكون فعلا عندما أخذ كبار الشعراء والأدباء الذي يملكون ناصية الفصحى كتابة المسرحيات الشعرية والنثرية الفصيحة بل الخالصة الفصاحة أمثال أحمد شوقي وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلي أحمد باكثير وغيرهم وغيرهم"(١). فالعامية -من وجهة نظر مجموعة من النقاد- تخرج بالحوار إلى السطحية والثرثرة التافهة، بينما تستطيع الفصحى وحدها أن تعبر في عمق ونفاذ عن لسان حال الشخصيات -مهما تنوعت هذه الشخصيات- في حوار أدبي رصين(٢).

وتنطوي الكتابة بالعامية على مخاطر أخرى، فالعامية تعطي المسرحية طابعا محليا بالنسبة للأقطار العربية الأخرى وتحصرها في نطاق إقليمي ضيق بحكم اختلاف اللهجات العامية اختلافا بالغ الاتساع أحيانا بين قطر عربي وآخر، بينما الفصحى هي اللغة العربية القومية "لغة القرآن الكريم" وهي وسيلة الاتصال والتفاهم بين جميع أبناء الأمة العربية. "فبدلاً من ادعاء عجز الفصحى علينا أن ندعو إلى تذوق أدبها، والتشبع بثقافاتها ، والإطلاع على العبارات الحية التي تقرب من لغة الكلام العادي، قصدا إلى الرقي بالذوق الفني، وحرصا على ترقية الفن المسرحي نفسه"(٣). ويرى د. محمد غنيمي هلال "أنه لا يحرم الكاتب إذا أراد أن ينتج أدباً شعبياً من أن يكتب ملهاة باللغة العامية ، ولكن الذي نأباه هو الحكم ابتداء على الفصحى من حيث هي فصحى بأنها عاجزة عن أن

---

(١) عبد الرحيم الزرقاني، اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي، مجلة البيان الكويتية، العدد ٢١٧، نيسان ١٩٨٤، ص٢٠١،٢٠٢.

(٢) د. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص٧٨.

(٣) المرجع السابق، ص٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تسهم في هذا المجال. فإلى جانب ما في هذا الحكم من إغفال لطبيعة الأشياء، فيه كذلك اعتراف بعجز الأدب العربي عن مجاراة الآداب الأخرى في غنائه بهذا الجنس من الأدب، ويتبع ذلك حتما النيل من هذا الجنس الأدبي نفسه من ناحية الرقي فنياً[١].

ويشير د. محمد مندور إلى أن "الفصحى أكثر قدرة على التعبير في أنواع أخرى من المسرحيات، مثل المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية، أو المسرحيات التاريخية الموضوع أو المسرحيات الأسطورية الرمزية أو الذهنية"[٢]. وهذا يوحي لنا بسؤال. وهو لم كانت الفصحى أقدر على التعبير في المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية من العامية؟ أليس لأن تلك المسرحيات أرقى في مضمونها وأفكارها، وصورها، وأرفع من أن تقوى العامية على التعبير عنها، كما يعلل ذلك د. محمد مندور نفسه "بالتالي لماذا نحكم على لغتنا الفصحى بالعجز عن خلق مسرحيات في أدبها تناظر تلك المسرحيات العالمية، ما دمنا قد اعترفنا بأنها أقدر على ترجمة مثل تلك المسرحيات، بدلا من أن نفضل عليها العامية في خلق المسرحيات دون ترجمتها؟ ثم ألا يستلزم مثل هذا القول الاعتراف بأن المسرحيات التي نخلقها في العامية تظل دون المسرحيات العالمية لأن لغة الأداء العامية في هذه المسرحيات العامية لا تقوى على التعبير عن المسرحيات العالمية؟ وإذا كان القصد هو أنه يمكن أن نتمثل الفرق بين الواقع ولغة الأداء في المسرحيات المترجمة والتاريخية دون غيرها ، فلماذا إذن نتمثل مثل هذا الفرق في خلقنا المسرحي والقصصي كلها إذا أردنا إغناء أدبنا ولغتنا الأدبية" [٣]؟ ولا شك في أن الباحث المنصف يؤيد محمد غنيمي هلال في قوله: إن صدق التصوير لا يتطلب مراعاة لغة الأداء كما هي في الواقع. وأستشهد بما قال د. محمد مندور: " فالواقعية في الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية بل يستنطق لسان حالها ... وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأي لغة يشاء"[٤]. "وللمسرح لغته الخاصة بغض النظر عن شكلها،

---

(١) د. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص٨١.

(٢) محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠، ص٧٨.

(٣) المرجع السابق، ص٨١.

(٤) المرجع السابق، ص٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شعرا كانت أم نثرا وهي لغة حية ونابضة، لأنها لغة منطوقة وليست مقروءة وهي مسموعة في الوقت نفسه وليست منظورة وهي لغة الحوار" (١)

فإذا سلمنا بأن للحوار المسرحي لغته الخاصة، أصبح لزاما التسليم بأن هذه اللغة متحركة وليست جامدة، متغيرة وليست ثابتة، فالموضوع الذي لا يعالج إلا بالشعر، غير الموضوع الذي يناقش بالنثر، والشخصية التي تخاطب بالفصحى غير الشخص الذي يتحدث بالعامية ... ولا فرق عندئذ بين النص المؤلف والنص المترجم، ذلك أن مشكلة الفصحى والعامية تكاد تكون مشكلة خاصة بلغتنا العربية لسبب بسيط هو أن كل الدول العربية تعرف لغة فصحى واحدة ذات قاموس موحد، بينما تختلف العامية في كل بلد عن البلد الآخر داخل نطاق الأمة الواحدة فضلا عن الاختلاف الكلي كتابة ونطقا بين الفصحى والعامية على الرغم من وحدة الحروف ودلالاتها ومدلولاتها.

وفي هذا الصدد تقول د. سامية أسعد: إن الكلمة في النص المسرحي الذي يقرأ بالعين تختلف عن الكلمة التي يتعلق بها الممثلون على خشبة المسرح ويدركها المتفرج بالأذن، فالكلمة المنطوقة لها وقع ورنين وإيقاع وصدى معين للمتفرج المتلقي، في حين تتم عملية التواصل بطريقة مختلفة كل الاختلاف بين النص والقارىء. وقد تكتب هذه الكلمة بالعربية الفصحى وقد تكتب بالعامية أيضا. وقد يلاحظ الفرق بينهما في النص المكتوب لكنه يزداد عندما يصبح عرضا مسرحيا يقدم للجمهور.

واختيار الكاتب أو المترجم للعامية أو الفصحى يرتبط بلا شك بالجمهور الذي يود أن يخاطبه، والمفروض في أغلب الأحيان أن الفصحى تخاطب الصفوة والمثقفين في حين تخاطب العامية جمهورا أعرض وأكبر تنوعا، تماما كما كان الشعر لغة التراجيديا، والنثر لغة الكوميديا منذ أرسطو ... ولعل إحساس مترجم "مسرحية المهاجر" لجورج شحادة بأهمية كل هذه العناصر هو الذي جعله يترجم الفصحى إلى العامية ... فالعامية في هذه المسرحية التي سبق أن ترجمها "فتحي العشري" بالعربية الفصيحة خدمت النص من نواحي عدة ، لقد جعلته قريبا من المتفرج وأزالت شعوره بالاغتراب وصورت له بأسلوب بسيط لا يخلو من الشاعرية والجمال عالما يؤمه البسطاء من القوم الذين يتحدثون بلغة طبقتهم الاجتماعية، وهل يمكن أن يتحدث الحوذي أو البواب بالفصحى؟ وجاءت النتيجة مطابقة ومنسجمة انسجاما تاما بين الشكل والمضمون.

---

(١) عبد الرحيم الزرقاني، اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي، ص٢٠٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والقضية في نهاية المطاف ليست تعصبا للفصحى ضد العامية بل إن الفيصل هو طبيعة العرض. في حين أنّ الكلمة المكتوبة حتى تنتمي لدائرة الأدب يجب أن تقدم بلغة فصيحة لتبقى عبر الأزمان لها ألقها وجمالها وتنتمي لدائرة فنية رفيعة. وعند مسرحتها وعرضها لا بأس من إقامة علاقة حيوية بين الخشبة المضيئة والناطقين عليها وبين الجمهور، بحيث تمسرح بشكل مدروس يُبقي على مضمونها وحقائقها الجوهرية التي أرادها الكاتب، ويرتقي العرض المسرحي لينال إعجاب الجمهور واستمتاعهم بفن المسرح.

اختيار النص :

وقفنا فيما تقدم عند مفهوم المسرحية ومقوماتها الفنية، وفي هذا المحور التطبيقي سأحاول –من خلال بعض النصوص المسرحية التي ظهرت في فلسطين في الربع الأخير من القرن العشرين– أن أحلل تحليلاً علميا وفنيا العمل المسرحي لأطبق المفاهيم والمصطلحات السابقة تطبيقا عمليا لأن الممارسة الفعلية والاحتكاك المباشر مع النصوص وتحليلها هي التي تثبت المعرفة النظرية ونقف من خلالها على مستوى الكتابة المسرحية في فلسطين.

وقد راعينا في اختيارنا للمسرحيات التنويع بين المسرحية الشعرية والنثرية، والتنويع في الغرض بين التاريخية والسياسية والاجتماعية مع إيماننا بتداخل القضايا المختلفة معا في المسرحية الواحدة، وفسحنا المجال في التحليل للكتابة النسائية وأدرجنا عملا لكاتبة فلسطينية، مع مراعاة تمثيل المرحلة تمثيلا جيدا من حيث سنوات الإنتاج، فأخذنا عملا ليدلل على مرحلة أواخر السبعينات وعملين للتمثيل على مرحلة الثمانينات، وعملين للتمثيل على كتابة التسعينات، وأجملنا المرحلة كلها بأعمال كاتب غطى بانتاجه – ست مسرحيات– الفترة قيد الدراسة، فنظرنا إلى مسرحه نظرة شاملة عامة. ونوعنا في الأعمال بحيث جمعت بين نماذج حيّة لكتّاب فلسطينيين أبدعوا في كل الفنون من القصة والرواية والمسرح أمثال إميل حبيبي، وكتّاب كانت تجربتهم الأولى في الكتابة المسرحية. ونوعنا أيضا في تناولنا لمسرحيات من فصل واحد، ومسرحيات من فصول عدة، وحكايات ولوحات مسرحية. واختيارنا للنصوص كان للتمثيل لا بهدف الاستقصاء لمعرفة ما إذا كانت قد نجحت هذه النصوص، أم تخلفت عن ركب الإبداع وسنحاول أن نستخلص بعدها السمات العامة للكتابة المسرحية في فلسطين.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قراءة نقدية للنصوص :

١- الموت الأكبر	(لوحات مسرحية)	زكي درويش	١٩٧٩
٢- لكع بن لكع	(حكايات مسرحية)	إميل حبيبي	١٩٨٠
٣- أدونيس الرافض للغربة	(مسرحية شعرية)	سميرة الشرباتي	١٩٨٩
٤- طرقات على باب الأمل	(مسرحية سياسية)	حسن عبد الله	١٩٩٧
٥- احتفال في قلعة الموت	(نصوص مسرحية)	زكريا محمد	١٩٩٩
٦- مسرح عبد اللطيف عقل	(١٩٧٥-١٩٩٣)		

فالنصوص المختارة هي :

١-مسرحية "الموت الأكبر" لزكي درويش

زكي درويش من كتاب فلسطين المحتلة عام "٤٨" وقد أصدر حتى الآن أربع مجموعات قصصية ومسرحيتين، أما الأسماء التي أطلقها على أعماله القصصية فهي "شتاء الغربة، الجسر والطوفان، الرجل الذي قتل العالم، الكلاب، ومسرحياته "الموت الأكبر، لا" وربما نستشف من هذه الأسماء توجه الكاتب الفكري، فهي "أسماء مفزعة، قاتمة، غاضبة، ترسم عالما من القلق والضياع"[١].

-موضوع المسرحية :

تبدأ مسرحية "الموت الأكبر" بجلسة خطيرة بين الامبراطور وأركان حربه، وفيها يعلن أنه قرر خوض معركة كبيرة فاخرة، بل من أفخر الحروب في التاريخ على الإطلاق، سيتحدث عنها العالم أجمع، وإذ يستفسر منه أحد القادة عن المسوغ الذي سيقنعون به العالم بصدق حربه يجيبه الامبراطور بعنجهية :

"القوة هي المبرر الذي يفهمه العالم، وكلما كانت أعظم كان الفهم أعمق" [٢]وإذ يسأل عن المبرر الذي سيقنع المواطنين في الداخل، يجيب أنه لا يقيم وزنا لذلك، ثم ومن باب الاحتياط يجد المبرر المقنع فيقول موجها:

---

(١) نبيه القاسم، في الإبداع المسرحي الفلسطيني، دار المشرق، شفا عمرو، ١٩٩٤، ص٣٧.

(٢) زكي درويش، الموت الأكبر، دار الأسوار، عكا، ١٩٧٩، ص٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"لنبحث في كتب التاريخ ولا سيما القديمة جدا، استخرجوا من المتاحف كل ورقة، وابحثوا جيدا بين الأسطر، وتحت الكلمات، لعل أحد أجدادنا مر من هناك، في رحلة تجارية وسيكون رائعا لو كان أحدهم قد مات ودفن هناك سنعمل كل شيء من أجل الأجداد"(١).

ثم يعود ليجد مبررا أكثر إبهارا للعالم وللمواطنين في الداخل وهو أن لهم رسالة حضارية في هذا العالم وهذه الرسالة يجب أن تنتشر في العالم أجمع ولا بد من الحرب لنشرها، "فالعدو لا يتعلم بالطرق السلمية مثل باقي البشر! " (٢)

وهكذا يصدر القرار بتوقيف أعمال البناء في الأمبراطورية وإغلاق المدارس وإقفال المصانع باستثناء المصانع الحربية التي تصنع الأسلحة ومصانع أحذية الجيش وملابس الجيش ومعلبات الجيش" (٣)، وتعلن الحرب، ويكتسح الإمبراطور أرض الأعداء ويحتلها كلها إلا مدينة واحدة، فيهرب قادة الأعداء المهزومون. ويصل أحدهم إلى المدينة الباقية فيجدها مقفرة: البيوت مقفلة والشوارع خالية حتى من القطط والعصافير والجرذان، فيطرق الأبواب ولا تفتح له، يغضب ويشتم ويهدد وأخيرا يجد نفسه مع رجل عجوز داخل بيت فارغ، فيشرح للرجل أنه يريد تجنيد الشباب لمواجهة الإمبراطور وقهره، ويجيبه الرجل العجوز بأنه مغامر فاشل، ولا يختلف عن الإمبراطور فهو يسعى وراء العظمة. ويرفض طلبه، ثم يقنعه باستحالة ذلك، وأن الخطة السليمة التي تنقذ أهل المدينة من الدمار والموت هي التي رسمها لهم، بالاختفاء داخل بيوتهم وعدم التصدي للإمبراطور الذي سيعتقد بأنهم استسلموا أو هربوا فلا يهاجم، ويرضى القائد بالبقاء مع الرجل لمدة شهرين ثم يحدث أن لا يهاجم الإمبراطور المدينة، ويقرر الرجل أن الوقت قد حان لفتح البيوت والخروج للعمل، وهنا تكون المأساة والمواجهة، فالذئاب تهاجم المدينة المقفرة، والقائد وحده يتصدى لها في البداية، وأخيرا بعد أن تنزف دماؤه يخرج سكان المدينة ليناصروه على الذئاب التي قد تكون صرعته، فيموت الكثير من الرجال، ويظل القسم الأقوى والأفضل، ويموت القائد الذي يرفض الجميع إلا اعتباره حيا بينهم لأنه الذي أعطاهم الحياة.

---

(١) المصدر السابق، ص٩.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص١٠.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- **بناء المسرحية :**

يستهل الكاتب مسرحيته "الموت الأكبر" باستهلال ينبه فيه كل الناس إلى مقولته التي يريد أن يفهموها وهي: (قد يبدو لكم شيئا غير عادي، مما لا يحدث إلا في الخيال والأحلام، وعليكم أنتم أن تبحثوا فيه عن الصدق والواقع).

وبهذا القول أراد أن يغاير -كما يصرح في المقدمة أيضا- ما جاء في قول بريخت: (قد يبدو لكم شيئا عاديا، مما يحدث كل يوم وعليكم أن تتبينوا وجه الغموض فيه). ثم صلب المسرحية التي تتوزع على مقدمة وأربع لوحات، وفي المقدمة ينقل لنا ما دار بين الإمبراطور والقادة وقرار الحرب وتعطيل كل الأعمال لخدمة الجيش والحرب، ثم كلام الكورس المنبه لمجيء إنسان من بعيد يحمل الكثير من الأعباء.

نلمس في هذه المسرحية غياب المكان والزمان، وإن كان من شروط المسرح الأولى تحديدها، لكن هذه القواعد الأساسية يمكن الخروج عليها إذا استطاع الكاتب أن يقنع المشاهد بعدم جدواها، وفي هذه المسرحية كما عرضنا في مضمونها هناك إمبراطور يحكم بلادا أو يحتل بلادا، نجهل مكانها، والمدينة المرشحة للهجوم تقع بين جبال عالية تحيط بها غابة كبيرة، لكن موقعها بين السماء والأرض، ولا نعرف تحديدا أين تجري. كذلك لا نعرف الزمان الذي جرت فيه أحداث المسرحية، فالجو العام يوحي بالعصر الحاضر القريب، لكن أحيانا نجد آلات الحرب البدائية (السهم، الصخور المتدحرجة) التي تدل على الأزمنة البعيدة.

وشخصيات زكي درويش في هذه المسرحية بلا هوية، فغياب الزمان والمكان غيب هوية الشخصيات، فالإمبراطور يبدو جبارا ظالما محتلا بغيضا، وباقي الشخصيات لا أسماء لها، كلها نكرات (الرجل، القائد) وشخصية القائد بدت مهزومة في البداية، يريد تجنيد الرجال لمحاربة الإمبراطور لكنه يقنع بالانتظار. يوجه الانتقادات لغيره وهو لا يختلف عنهم، يتهم الإمبراطور بالظلم وهو لا يفضله، حتى في تصديه للذئاب المهاجمة لا يكون مقتنعا بذلك، وإنما يريد أن يموت بطلا، وهو يرفض أن يموت كالآخرين، وباقي الشخصيات أيضا لا هوية لها، ولا فكر، أو منهج يوجهها، اللهم إلا حب الذات، والرغبة في المحافظة على الوجود الذاتي، حتى لو كان على حساب الكرامة والاستقلال والحرية. فسكان المدينة تواروا وراء جدران بيوتهم خوفا من مواجهة الإمبراطور. وقد أضاعنا الكاتب في اختفائه مرة وراء شخصية القائد الذي يريد تجنيد

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشباب لمواجهة الإمبراطور، ومرة وراء شخصية جندي الاستطلاع الذي أرسله الإمبراطور ليكشف سر المدينة، ثم يعود ليكون في شخصية القائد البطل المهاجم للذئاب، القاتل لها.

كان واضحا منذ البداية أن الكاتب يريد طرح قضية الصراع العربي الإسرائيلي، فشخصية الإمبراطور هي نموذج للحاكم المتعالي الذي لا يؤمن بغير القوة، ويرى أن له حقا في كل بقعة أرض تحلو له، ويستغل "الكتاب المقدس" لتأكيد حقه الإلهي في استعباد الغير، وحقه في التعالي عليهم فهو الحاكم الذي لا يهتم حتى بأبناء شعبه ، يعمل كل ما يزيده غرورا وعنجهية، الغاية عنده تبرر الوسيلة. لكن ضياع الشخصيات الأخرى، ومحو هويتها وهوية الأرض التي تدور عليها شوش هوية الإمبراطور أيضا، ومن ثم ضيع القضية، فالقائد هل هو عربي مهزوم أم لا؟ والبلاد المهزومة هل هي عربية؟ والمدينة الباقية هل هي عربية؟ ولماذا يتكلم القائد إلى سكانها مرة كأنه واحد منهم ومرات كأنهم غرباء؟؟ وإذا كانت المدينة عربية فكيف يرضى أهلها هذا الهرب المشين من مواجهة عدوهم؟ وهل هذا هو الواقع الملموس؟ ثم يبقى السؤال الكبير: ما هي القضية المصيرية بالنسبة للسكان في المدينة المختبئة وللناس المهزومين؟ هل يكتفون بكونهم قطعان ماشية تذبح بهدوء؟ لماذا لم تطرح قضيتهم بكل أبعادها؟ وهل تتلخص قضية الصراع العربي الإسرائيلي والقضية الفلسطينية بهذا الجانب الباهت فقط ...؟؟

إلا أن زكي درويش على الرغم من ضياع خيوط الصراع من بين يديه وتباطؤ الحوار في المسرحية ولا سيما اللوحة الثالثة إلا أنه سرعان ما أفاق من هذا الانحدار وأسرع ليؤكد رفضه للقوة لمجرد القوة وإنما القوة التي يريدها قوة الشعب. والخادمة للشعب، وعدل عن موقفه الأول من حيث أن البقاء للقوي ولمن يملك السلاح ونلمس هذا من قول الكورس (لكن من الواضح أنهم لم يموتوا جميعا، ظل نفر غير قليل، القسم الأقوى ظل، القسم الأفضل ظل) [١]، ولهذا انتهى إلى تمجيد البطولة، ويؤكد على أهمية استعمال الشعب لقوته المؤثرة. ونظن زكي درويش على الرغم من حالة التشويش التي لمسناها في فكره في المسرحية إلا أنه بحاجة إلى التخلص من هذا التشويش والضياع ويطبق ما قاله في مسرحيته (التفكير هو الحرية الوحيدة في هذا الوطن) [٢]، هو بالفعل

---

(١) زكي درويش، الموت الأكبر، ص٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بحاجة إلى تفكير أعمق، ليحدد هدفه ورؤيته، الرؤية التي تساعده على عدم تضييع الزمان والمكان والتي تنعكس على خروجه من الدائرة المفرغة التي أدخلنا فيها معه من خلال مسرحية "الموت الأكبر"، وحتى في أعماله القصصية كما يشير إليها من درسها وحللها بأن زكي درويش "لم يرغب في التصريح عن الدافع الحقيقي لتوجهه هذا ونجح في إخفاء هذا الدافع، فأضاع نفسه في المدينة الإسمنتية التي سحقته، هذه المدينة التي اعتقد أنها المخلصة له من روتين حياة القرية، والمنطلق نحو العالم الحضاري سرعان ما سحقته وتركته إنسانا محطما غريبا يحن للعودة للريف والبيت والأهل وحتى للماضي السحيق"(١)

إلا أنه في مسرحية الموت الأكبر أظنه كشف سره، وأراد أن يعرف الجميع الحقيقة، فالبطل يموت لكن موته ليس عاديا، فهو يموت موتا كبيرا وهو يصارع ويقتل الذئاب، فرسم خط اتجاهه في الحياة في المسرحية حين قال: (أنا يا صديقي أبحث عن شيء وسط هذه الأقذار فلا أجد شيئا، أسأل نفسي ما هو الصواب، فلا أعرف، وما هو الخطأ، فلا أعرف. وماذا نريد، وماذا بعد، وما هي النهاية، فلا اعرف)(٢).

بهذا القول صرح الكاتب عن مأساته الحقيقية، وباح بسره، فهو ينطلق من ذاته المعذبة الرافضة للواقع، فيثور ويعتقد أن باستطاعته أن يدمر ويغير، لكنه لا يعترف بالهزيمة فيفضل الموت الأكبر باعتباره النهاية الوحيدة التي تنتظره. هذه الدائرة المفرغة التي بقي يدور داخلها الكاتب قزمت مسرحيته، وقيدته، فتباطأ الحوار بين الشخوص المجهولين في المكان والزمان الضائعين، وظهر الصراع محتدما في البداية حين كان يرفض ويثور على كل شيء ولكنه أيضا سرعان ما ضاعت خيوطه مع ضياع القضية.

ومع ذلك فإن ما يشهد لهذا الكاتب، محافظته على اللغة السليمة الفصيحة في لوحاته المسرحية هذه، على الرغم من فقدان عناصر البناء الدرامي الأخرى، ذلك لأن تداخل الأمور وعدم وضوح الرؤية أضاع البنية الفنية وبدا الحوار خافتا والصراع فقد في دائرة مفرغة في البحث عن الموت الأكبر.

---

(١) نبيه القاسم، في الإبداع المسرحي الفلسطيني، ص٣٧.

(٢) زكي درويش، الموت الأكبر، ص٤٨-٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢-مسرحية إميل حبيبي "لكع بن لكع"

أول ما يواجهنا في هذه المسرحية اسمها ، فلماذا هذا الاسم؟

يشير الكاتب إلى أن هذا الاسم ورد في حديث نبوي نصه "لا تقوم الساعة حتى يلي أمور الناس لكع بن لكع" [١]وهناك حديث نبوي آخر يقول:"يأتي على الناس زمان يكون أسعد الناس بالدنيا لكع بن لكع" واللكع هو اللئيم الأحمق الصغير، وبهذا تتضح الدلالة التي أرادها الكاتب ، فهو يريد أن يقول: إننا نعيش في عهد حكام لا يختلف الواحد منهم عن لكع بن لكع، واستخدام الحجاج بن يوسف الثقفي في إحدى خطبه كلمة اللكيعة حين قال :"يا أهل العراق ، يا أهل الشقاق والنفاق، ومساوىء الأخلاق، وبني اللكيعة .."[٢] إنما كان يعني باللكيعة اللئيمة. واستخدمها الحسن البصري في إحدى خطبه فقال".... وتمنع في حق الله درهما! ستعلم يا لكع ..."[٣]. ولكع بن لكع رمز يعني به الأنظمة العربية الرجعية التي تحكم في هذا الزمن ، وهذا يؤكد أن إميل حبيبي في حكايته المسرحية هذه قد خرج إلى الساحة العربية ولم يقتصر على الساحة الفلسطينية.

* **ملخص للمسرحية:** قسم الكاتب حكايته المسرحية على ثلاث جلسات (فصول) كل جلسة منها تنقسم على أقسام عدة أي (مشاهد) وقد وضع لكل فصل اسما له إيحاءاته البعيدة، ولكل مشهد عنوانا طويلا يعني الكثير.

فالأول بعنوان (صندوق العجب) الفرجة برغيف فوق طبق (طرعاني) [٤]، وفي هذا القسم وصف للجمهور المتفرج وهم (أهل الحارة) الذين جاءوا ليقضوا ليلتهم مع (صندوق العجب) ويظهر رجل في ثياب المهرجين يتقدم نحو صدر القاعة وهو يدفع أمامه بعربة صغيرة نصب فوقها صندوقا مزركشا بزخارف، وهذا الصندوق هو (صندوق العجب) له عينان زجاجيتان من خلالهما (يشاهد) الجمهور شريط الرسومات ...

---

(١) بحثت عن هذا الحديث في مختصر صحيح مسلم للحافظ المنذري، تحقيق ناصر الدين الألباني، منشورات المكتب الإسلامي، ط٣، ١٩٧٧، فلم أجده.

(٢) أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العرب الزاهرة، ج٢. خطبة رقم ٢٧٧، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٣، ص١٨٥.

(٣) المصدر السابق، ج٣، خطبة رقم ٤٦٠،ص٢٤٥.

(٤) طرعان: قرية فلسطينية في منطقة الجليل.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويبدأ المهرج بسرد عجائب الزمان ، وقصص العرب القدماء كأبي زيد الهلالي وذياب بن غانم. وهنا تظهر شخصية (الست بدور) وولدها (بدر) ويقفز بنا الكاتب في هذا القسم إلى صوت الشيخ إمام وهو يغني قصيدة توفيق زياد: "أناديكم".

والثاني جاء بعنوان (لا بدر ولا بدران، ولا بدرية ولا بيدر) في هذا القسم تظهر (الست بدور) (المرأة الوقور في ثياب خريفية وجمال خريفي) ليدور حوار بينها وبين المهرج. وبدر وبدران وبدرية وبيدر هم أبناء الست بدور. والحوار يدور حول ضياع هؤلاء الأبناء في دول ما بين المحيط والخليج وفي هذا المشهد نرى شيخا يلبس عباءة عربية يتقدم نحو المهرج حاملا أرغولا يعزف فيه لحنا حزينا، ومن ثم يلقي أشعارا حزينة ... ويمضي الشيخ ... ولحن أرغوله ما يزال ينتشر في القاعة التي يسهرون بها.

والقسم الثالث بعنوان (أحد عشر حجابا أسود وطفلتان وحجاب أحمر واحد) وفيه يبدأ الكاتب التعليق بلسان المهرج –على الصبر الذي يبقى الأشياء بلا تغيير ... وينادي المهرج على صبره، صبر، صبار، صبرين، أيوب، أيوبة، وإذ بسرب من الأولاد، صبيان وصبايا، ممن كانت بدور قد حثتهم على مشاهدة الصندوق ... يأتون ويصطفون على الجانبين لكي يتناوبوا القعود على مقعده والتحديق في عينيه الزجاجيتين، ويبدأ المهرج بعرض رسوماته ويعرض لمذبحة كفر قاسم وتتحول مشاهد هذه المذبحة إلى رقصة دموية ويسقط الجميع .... وتتراكم الجثث، ولا يبقى إلا امرأة واحدة وعليها حجاب أحمر.

أما القسم الرابع فقد سماه المؤلف (لكع بن لكع) وفي بدايته يتضح لنا أن المرأة ذات الحجاب هي بدور. ويدور الحوار بينها وبين المهرج الواقف بذهول على المسرح. وهذا الحوار يتناول المذابح الأخرى في العالم العربي ... ويشرح الواقع العربي المحزن من جميع جوانبه ، وينقد العادات السلبية ، والقمع مضخما مذابح الأطفال في لبنان.

الجلسة الثانية بعنوان (بدر) وتنقسم إلى ستة أقسام :

القسم الأول بعنوان (فلافل فلافل) ويسرد الكاتب فيه حكايات حول الناصرة ويدخل القصص بعضها في بعض مستحضراً في قصة "الزير سالم" وقشتمر بن عمره". معرجاً على الناصرة العليا "المستوطنة اليهودية" ويعري تصرفات الصهيونية كبناء فندق فوق مقبرة في يافا، ويعرض لأفكار السلم والحرب، ويتعرض لأحوال يافا في ظل

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاحتلال ، ويستطرد في الحديث عن مقاومة عمال يافا وتضحياتهم. أما القسم الذي يليه فقد جاء بعنوان (تموت الحمير وتحيا الزريبة) وهو يصور لنا في هذا القسم إمرأة متأنقة تركب حماراً وتغني للسلام، ويدور حوار بينها وبين المهرج ... وفحواه تعرية للأعمال الصهيونية ودول النفط والأمراء.

القسم الثالث بعنوان (جريدة من الوطاويط تصيت: وط. وط. بوط. بوط!) وفي هذا القسم يدور حوار بين المهرج وبدور وهو نقد لمواقف الصمت، ورفض لواقع الصمت، ونقد (للوطاويط) التي يعني بها المثقفين العرب الصامتين.

القسم الرابع بعنوان (ستة عشر لويسا ولويس عوض) ينقد كاتبنا مواقف بعض الكتاب المصريين المرتدين إلى أرذل العمر ... الذين مشوا مع الذل وقنعوا به، إنه نقد لنجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، ولويس عوض ...

القسم الخامس بعنوان (كلهم ولدي بدر!) هذا القسم يصور واقع الشنق والتقتيل القائم في كل مكان من الوطن العربي. ثم يدور حوار ساخن جدا بين بدر الشاب الذي ظهر على خشبة المسرح والسياف الذي امتشق سيفه. وفي هذا الحوار الساخن الواعي نرى حقيقة بدر الثائرة، ومدحه للمعسكر الاشتراكي، وتعريته للصهيونية ... (هذا قبل انهيار الاشتراكية!!!؟)

القسم السادس بعنوان (مأدبة شعراء) وفي هذا القسم نرى حواراً يدور بين أربعة أشخاص يظهرون وكأنهم في (الحياة الآخرة) الأشخاص هم سعدي أبو شارب وسعيد أبو شاربين وسعادة شارب الدم وسعادية قلب الأسد ... ومن حوارهم نستشف الحرفة والاغتراب، ونلمس نقدا للواقع العربي. ثم تقبل عليهم جارية في يدها مكنسة تلوح بها ... ثم يأتي المهرج ليفضّ اجتماعهم وليعرفنا أن اجتماعهم هذا كان مجرد عملية (تشخيص) للواقع.

الجلسة الثالثة والأخيرة بعنوان (المهرج) وتنقسم إلى ثلاثة أقسام :

القسم الأول بعنوان (راح زمان الأنتيكا ولكن ...) في هذا القسم يدخل المهرج بصندوقه ومعه بدور وخلفهما صبيان وصبيّة تدق على الطبل ... يغنون ويغني المهرج

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عن الفقر في إفريقيا، ومن ثم نرى الصبيّة (الطّبالة) وهي (تطبّل) قرب شيخ (طرطور) وحوله جماعته. ونلمس كره هذا الشيخ وجماعته لهذه الطبالة.

القسم الثاني بعنوان (و"لكن" أخرى بعد "لكن" التي ورد ذكرها آنفا ...) نرى في هذا القسم المهرج وبدر وقد جلسا يسمعان أغنية حنين الهندي . ومن ثم يدور حوار بينهما وهو عبارة عن إعادة القول في تواريخ فلسطينية وتصوير لحياة المشرد خلف الحدود. ونقد للعقلية الساذجة. ثم نرى شيخا دغفلاً ونرى السندباد في حالة إرهاق وتعب ... ونرى كيف يركب الدغفل على كتفي السندباد التعب الجائع ... لعل الدغفل يطعم السندباد، وكيف يسقط الدغفل عن ظهر السندباد ... ومن ثم نرى أن شهرزاد (الفتاة الجميلة) استطاعت أن تحل محل الدغفل وتركب ظهر السندباد الذي ظهرت عليه حالة الإعياء والإرهاق والتعب ... وفي هذا الوقت نرى كيف أن الجماهير تؤخذ بالأناشيد الوطنية الحماسية ....

القسم الثالث وهو بعنوان (الوجه المشرق) في هذا القسم نرى الأمل ينبعث مبشرا بالخلاص وبحتمية انتهاء المذابح وواقع التشريد والضياع وذلك بقيام بدر وظهوره على المسرح.

هذه هي "لكع بن لكع" حاولنا تلخيصها (حرفيا) دون تدخل منا أو تعليق ولم يكن هذا بالأمر السهل، لأن هذه الحكاية المسرحية لا تسير -كليا- على إيقاعات البناء المسرحي الكلاسيكي، الأمر الذي دعانا لتلخيصها وقراءتها مرارا قبل الخوض في قراءتها الفنية ومحاولة نقدها وتقويم هذا النوع الجديد من "الحكاية المسرحية".

وقفة مع الإهداء والمداخل الشعرية :

وليس غريبا أن يهدي الكاتب عمله الأدبي لمن يختار، فإميل حبيبي يوظف الإهداء ولا يورده بطريقة عفوية، فهو يهدي عمله "إلى حنين وفرح حتى يكون اللقاء بينهما فرحا" وسيتضح بعد قليل أن حنين هو الإنسان العربي في الداخل، وفرح هو الإنسان الفلسطيني عبر الحدود ، فهو يبشر باللقاء الحتمي بينهما حين يكون الفرح الكبير.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما المقطوعات الشعرية المنتقاة فقد جاءت لتعبر عن بطل كل فصل من فصول المسرحية الثلاثة، فبطلة الفصل الأول هي "بدور" أو كما سماها "مجنونة بدر" وبدور هي القضية والأرض والأم الرمز وهي التي تظل تلهج بأسماء أبنائها، تناديهم، وتشد على أياديهم، وتبوس الأرض تحت نعالهم، وتفديهم، لأن مأساتهم التي تحيا، هي نصيبي من مأسيهم (مآسي أعزائها) وهل هناك أجمل من كلمات توفيق زياد هذه لتردد؟.

وبطل الفصل الثاني "بدر" رمز الإنسان الفلسطيني المتجدد والمقاتل الواثق بالنصر، الرافض للهزيمة المتقدم نحو الغاية، لا يعرف المساومة، ولا يتقن الحذلقة الكلامية، فهو الأمل. أما بطل الفصل الثالث وهو "المهرج" رمز الإنسان العربي الباقي فوق تراب وطنه، فلم يعان آلام التشرد بعيدا عن وطنه، لكنه عانى آلام الغربة في الوطن، وأحس بأحاسيس من هم خارج الحدود، ولأن الأيام علمته التحدي والصمود، واحتضان الأمل بعد طرد اليأس، فقد عاش يمسح الدمعة ليرسم البسمة، يذرف الدموع على أمه المذبوحة آلاف المرات أمامه كل يوم ، ويبتسم لابنها الضاحك في البعيد، واثقا أن اللقاء سيكون، فعلى الرغم من طول الليل إلا أنهم لا ينفكون يسألون عن أمهم وينتظرون اللقاء كما يقول الشاعر بدر شاكر السياب.

الرؤية والتشكيل الفني في مسرحية لكع بن لكع :

يأخذ العمل الأدبي قيمته وأصالته من مضمونه، وإذا كانت هذه الكلمات لا تقلل من قيمة الناحية الفنية والجمالية في العمل الأدبي إلا أنها تؤكد أن الجمال الفني مهما كان رائعا إلا أنه لا يمكن أن يعطي للعمل الأدبي قيمة وأصالة إذا كان غث المضمون وخاليا من الهدف الإيجابي. "وإذا كانت "لكع بن لكع" عملا فنيا لا ينتمي إلى شكل متعارف عليه بين النقاد، وإنما هي خليط من الأشكال فرضه المضمون والموضوع، فأعطى لعمل إميل حبيبي هذا تفردا بين الأعمال الأدبية الأخرى، فإن لكع بن لكع وثيقة اعتراف ودفاع وإدانة"[١].

صحيح أن هذه الحكاية المسرحية لا تسير -كليا- وفق إيقاعات البناء المسرحي الكلاسيكي، إلا أننا يمكن أن نعدها تجربة جديدة، ومغامرة أخرى لإميل حبيبي بعد سلسلة

---

(١) نبيه القاسم، في الإبداع المسرحي الفلسطيني، ص٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مغامراته التي بدأت بالسداسية بالرغم من أنه حافظ فيها على كثير من قواعد الفن القصصي، والمتشائل التي تحول فيها إلى الرواية وظل مشدودا إلى مواصفاتها التقليدية بخيوط كثيرة ... ولكنه هنا في (لكع بن لكع) تجرأ على تحطيم التقاليد الأدبية، متجاوزا النقد ومقاييسه الجامدة.

والحكاية المسرحية تجمع بالرغم من تحديد نوعها بين شكلين فنيين :

الأول: شكل الحكاية وهي النوع الذي يسبق القصة الفنية الحديثة تاريخا. وقد عرفه تراثنا العربي من قبل ... ومن هنا يبدو تأثر الأديب بالتراث ومحاولة الإفادة منه.

والشكل الثاني هو البناء المسرحي وأهم الأدوات التي يأخذها منه هي الحوار والشخصيات والتشخيص.

وكما رأينا وزع إميل حبيبي عمله في هيكله العام على ثلاث جلسات (فصول) وكل جلسة منها تنقسم إلى عدة أقسام (مشاهد) وهذا التشكيل فيه ملامح هيكل المسرحية. وهناك أدوات فنية تراثية استخدمها كاتبنا، وأهمها صندوق العجب، والشخصيات المستعارة من التراث الشعبي الأسطوري كالست بدور وست الحسن، وسندباد وشهرزاد[١]. من هنا يمكن القول إنها تجربة جديدة قام بها إميل حبيبي ... فشكلها الفني متميز من حيث الجمع بين التراث والحداثة، وهو واع لبناء المسرحية المعاصرة. ولكنه تعمد هذا الشكل (القديم الجديد) كي يستطيع أن ينقل أفكاره ومقولاته، فالقضية التي يكتب عنها مميزة بأحداثها وأبعادها وبالتالي فهي بحاجة إلى شكل فني مميز يستطيع أن يحمل معاني هذه الأحداث والأبعاد. وعلى الرغم من هذا التميز في التشكيل تفردت كل جلسة بأحداثها مما جعلنا نفقد التسلسل الدرامي فيها أحيانا، إلا أن الرؤية واضحة في ذهن كاتبنا فهي تتحد عضويا من ناحية وحدة الطرح والفهم السياسي. ومما زاد في (تميز) هذه الحكاية المسرحية استخدام المؤلف المكثف للتراث الشعبي ولأدواته، أما الرمز فإن كل شخصية ترمز لشيء -كما سنوضح لاحقا-. وهذه الرمزية أعطت للحكاية المسرحية عمقا فنيا أكد على تميزها ، ولولا بعض (المباشرة) و(التقريرية) في مقاطع من الحوار

---

(١) يوسف الخطيب، سلسلة كتب عربية، مراجعات نقدية، العدد الثالث، تصدرها العربية للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٦، ص٤٦-٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقلنا: إنها تكاد تخلو من المباشرة لأن كاتبنا لم يكن مباشرا أبدا في أدواته الفنية وبـــاللذات الشخصيات. وعلى الرغم من أن المباشرة ليست دليل انحطاط أدبي "لأن الأدب الثـــوري المقاتل يستخدم سلاح المباشرة تحت وطأة الآلام أحيانا، فهو كالمريض الذي تجرى لـــــه عملية جراحية بلا مخدر، فكيف نريده ألا يصرخ ويشتم ويولول بمباشـــرة جارحـــة"(١). وإميل حبيبي في تسجيله للأحداث وسردها لنا –ولا سيما مذبحة كفر قاسم– وفي استعانته بالتاريخ زاد في تميز حكايته المسرحية ، وأكد على أنها مغامرة، وفتح جديد في كتابـــة المسرحية. وإميل حبيبي الذي عودنا على هذه المغامرات ينجح غالبا فيما يحاوله بصرف النظر عن حجم هذا النجاح. وحسبه أنه حاول أن يقدم لنا مسرحا جديدا له تميزه ولونـــه الشعبي الذي من شأنه أن يعمق عروبة هذا الشعب الذي لا يزال مستمرا في رحلة العذاب والأمل. وإذا صح أن لكل بداية عثرات، فإن لكل بداية حسنات بالضرورة وبالفعل. وهـذه الحكاية المسرحية في مطلق الأحوال استطاعت بشكلها الفني أن توصل مضمونـــــها وأن تفي بدورها. أما المضمون فلقد نقل إلينا ما أراده الكاتب ، ولهذا فإنه ليس صعبا أن نفـهم أفكاره، أما الشكل والرؤية فلقد استطاعا أن ينقلا إلينا ما أراد الكاتب أن ينقله من أفكـــار ومقولات ودلالات.

الأسماء المختارة وما لها من دلالات :-

قدم الكاتب إميل توما (٢)بعض التفسيرات لبعض الأسماء التي وردت فـــي المســـرحية موضحا ما ترمز إليه. وما يهمنا هنا هو: ما لهذه الأسماء من دلالات عميقة، فإدراكنـــا لهذه الدلالات يوضح لنا إلى أي مدى كان الكاتب متمكنا من أدواته، وواعيا بما يكتب.

فبدور رمز للأرض والوطن والقضية والأم الرمز، واسمها بالجمع، يدل على أنها تجمع البدور، فبدر وبدران وبدرية وبيدر هي رموز الشباب العربي الواعي علـــى كـــل ساحات الوطن العربي، فهم البدور المشعة الواعدة، لكن هذه الساحات تتحول إلى بيـــادر تشهد إغتيالهم، وبهذا يصور لنا جرائم الحكام المتربعين على كراسي الحكم فـــي البـــلاد العربية، هؤلاء الطراطير النواطير الجهلة المستبدين الخائفين من البدور الساطعة.وسعدي هو الإنسان العربي، وسعادية هي الإنسان اليهودي.

---

(١) المرجع السابق، ص٥٣.

(٢) إميل توما، دلالات الأسماء في لكع بن لكع، جريدة الاتحاد، حيفا، ١٩٨٠/١١/١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والكاتب اختار هذين الاسمين المتشابهين الدالين على السعادة ليقول لنا إن اللقـــاء إذا تم بين أفراد الشعبين فسوف تكون السعادة من نصيبهما –مع تحفظنا على هذا التفسير في الوقت الحالي خاصة. وقد أراد الكاتب بأسماء أبو شارب وأبو شاربين وشارب الـــدم التفريق بين التيارات الفلسطينية المتصارعة ، فأبو شارب يرمـــز للفلســطيني الواعـــي، فالشارب رمز الرجولة والثقة بالذات والقوة والإصرار والوعي، أما أبو شاربين فـــيرمز للفلسطيني المتشدد والمزايد، أو لنسمه المتحمس المندفع وراء مشاعره. أما شارب الـــدم فيرمز للفلسطيني المتطرف، الرافض للمنطق، والذي لا يحلم إلا بسفك الدماء رافضا كـل الحلول ملحقا بسبب تطرفه الضرر بالقضية كثيرا.

أمّا اختياره لاسم شهرزاد فقد جاء رامزا للبرجوازية العربية المتحكمة في العـــالم العربي، وكان اختيارا موفقا لأن هذه البرجوازية المتحكمة استطاعت أن تغرق الإنســـان العربي في حلم خادع صعب عليه الفكاك منه، حتى أصبح الحلم واقعه، وكما اســـتطاعت شهرزاد أن تشد شهريار وتسقطه في أحابيلها، وتسحره بسحرها وفتنتها، هكذا كان حـــال الإنسان العربي مع البرجوازية الحاكمة، فقد كان الضحية المذبوحة، الضحيّـــة المسـبّحة بحَمد جزارها.

ولا نجد ما نزيده في دلالات الأسماء الأخرى على ما قاله إميل تومـــا: فـــالدغفل (صغير الفيل) يرمز للرجعية العربية التقليدية، والسندباد البحري يرمز للشعوب العربيـــة، والجارية هي نموذج الإمبريالية، وقلب الأسد نموذج الصهيوني المتعنّت، وستّ الحســـن صورة ثانية للإمبريالية. أمّا المهرج، فبالإضافة إلى أنه يمثل الإنسان العربي الباقي فـــي وطنه عام نكبة ١٩٤٨ فإنه غدا يمثل الصمود والتحدي ومواجهة الظلام، فهو كما تدعـــوه بدور –حنين الصبا– وهو الذي خصص له إميل حبيبي الأصداء، وقد اختـــير لـــه دور المهرج، وإن كان في دوره بعيداً كل البعد عن التهريج، وقد يكون الكاتب اختـــار هـــذا الاسم ليكون حيلته الفنية في كتابة حكايته المسرحية ونقلها.

وقد يتمثل قصده في أن ما سيقوله إنساننا العربي عمّـــا واجهـــه وتحـــداه خـــلال السنوات التي تزيد عن ثلاثين عاما لن يجد مَنْ يُصدّقه خارج الحدود، وقد يعد الغربـــاء وحتى الأقرباء هذا الكلام تهريجا مفتعلا، وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا لا يلبس إنساننا هنا ثوب المهرج ويمثل دور المهرج إذا كان لن يجد الوسيلة الأخرى التي يستطيع بها إسماع

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صوته، وتصوير واقعه، وشرح معاناته؟؟ وهل توجد حالة مأساوية أكثر من أن يضطر الإنسان إلى لبس القناع وتمثيل دور المهرج ليجد من يسمع قصته؟؟.

أما صندوق العجب فهو الوسيلة التي من خلالها سيرى المتفرجون الأحداث السياسية والواقع الحالي. ومنذ البداية نرى المهرج ينقد الواقع العربي

"قم تفرج يا سلام ع شي كان وما كان
شوف بوزيد الهلالي قاعد يبعزق باموالى
شوف ذياب بن غانم غانم أيش وهو نايم"(١).

"وحتى نقف على عمق الرمز الذي قصده إميل حبيبي من شخصية المهرج علينا أن ننتبه إلى الاسم الذي كانت بدور تناديه به وهو "قشمر بن غمره" وقشمر هذا كما ورد في قصة "الزير سالم" هو نفسه "كليب بن ربيعه" زوج جليلة أخت جساس قاتل كليب، والقصة كما تروى، "أن الملك "تبع" وقد سمع بجمال جليلة بعث يخطبها من والدها الذي لم يستطع رد طلبه على الرغم من أنه كان يهم بتزويجها ممن تتمنى أي ابن أخيه "كليب" لكن الذي حدث هو أن كليبا اتفق مع عمه وصديق له وجليلة على الكيد "لتبع" بخدعة يوقعونه فيها بأن يتظاهروا بالفرح لطلبه ثم يأتون إليه بجليلة ومعهم الفرسان الشجعان محمولين في مائة صندوق فإذا ما نجحت الخدعة ودخلوا قصر "تبع" خرجوا من الصناديق وفتكوا بتبع وأهله، وهكذا سار الموكب وكليب يتقدم موكب محبوبته وابنة عمه جليلة، وهو يمثل دور مهرج ويلبس فراء من جلود الثعالب، والذئاب، وأرخى له سوالف طوالا من أذناب الكدش، والبغال، على قطعة من قصب، وحمل دبوسا من خشب. وهو يقود زمام ناقة جليلة أمام فرسان القبيلة . وهكذا نجحت الخدعة وقتل التبع والتقى كليب مع جليلة وتزوجا والتم شمل الأهل بعد التغلب على كيد العدو"(٢).

شخصيات المسرحية :

يستخدم إميل حبيبي شخصيات تراثية كشخصية أبي زيد الهلالي التي عرفها أجدادنا في الماضي .. واليوم ترى الشخصيات نفسها ولكن بأثواب وظلال جديدة. وإميل يتلاعب بالأسماء ليرمز بها إلى انتماء الشعب الفلسطيني إلى أرضه "فبدور" المرأة الخريفية إنما هي رمز للوطن الفلسطيني، ومن أحرف اسمها يورد الأسماء (بدر،

(١) إميل حبيبي، لكع بن لكع، دار ٣٠ آذار للنشر، الناصرة، ١٩٨٠، ص١١.
(٢) نبيه القاسم، في الإبداع المسرحي الفلسطيني، ص٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبدران، وبدرية وبيدر) وهذه الأسماء تشير بحروفها إلى الوطن . ولكنها (هذه الشخصيات التي تحمل هذه الأسماء) كما رأينا في حوار بدور مع المهرج قد تقاذفها النزوح من المحيط إلى الخليج، أي أن الشعب الفلسطيني قد شرّد من أرضه، وابتلعته دول اللجوء العربية. أما بدر الذي يمثل الثائر الفلسطيني وأمل التحرير والخلاص، فإنه ابن بدور التي تبحث عنه ليخلصها ويخلص أولادها.

ونحن نسمع إميل حبيبي يحدثنا عن أبي ليلى المهلهل الفارس العربي الذي اتصل بالملك اليهودي "حكمون". وكأني به ينتقد العقلية العربية الساذجة التي جعلت الملك اليهودي ملجأ يلتجئ إليه الفارس العربي. كما يرينا المرأة المهندمة (ست الحسن) التي تسوق حمارا من مؤخرته تهمزه بعصاها فلا يتأخر، وتردد هتافها. "يحيا السلام! يحيا السلام!". وهنا نجد الكاتب وقد جعل ست الحسن رمزا للإمبريالية، والحمار رمزا للأنظمة المرتبطة (عضويا) بها فهي تسير حسب أوامرها. كما يعري لنا الوطاويط ويعني بهم (المثقفين العرب) الموجودين في الظل ... إنه يعري في هؤلاء الشخوص مواقف الصمت والصبر السلبي القاتل.

ويستمر الكاتب من خلال شخصياته في كشف الستائر عن مواقع القتل والذبح التي تمارس ضد الشعب العربي المسحوق، مثلما يصور لنا شخصية بدر الثائر ويضع مقابل صورة بدر صورة السياف (الإسرائيلي) الذي لا يزال يمتشق سيفه استعدادا للقتل، ومن خلال حوار ساخن جداً نرى المفارقات بين موقف بدر الإنساني وموقف إسرائيل العدواني.

ولا يتوقف إميل حبيبي بحكايته المسرحية عند هذا الحد من الشخوص، بل يضع أمامنا جوقة من الصبيان والصبايا يغنون ويرقصون، ويسلط الأضواء على صبيّة (تطبّل) وسط جماعة من الناس، هؤلاء الناس هم الشعب الفقير غير الواعي. يمسكون بحبل طرفه بيد شيخ يجلس القرفصاء على مرتبة عالية، ويعتمر فوق رأسه طرطورا. هذا الشيخ هو الحاكم العربي، ومن حوله يلتف أذنابه المؤيدون له، أما الصبيّة (الطبّالة) فترمز إلى الفتاة الواعية التي تخلصت من العمى (الجهل) فاتهموها بأنها تستعمل المساحيق المستوردة (الأفكار التي يرفضها الحكام). ومن خلال الحوار أيضا نلمس كم هو رجعي هذا الشيخ ، وكم هو ثوري موقف (الطبّالة) التي ترفع رأسها في السماء. وتنقر على طبلها نشيد الأممية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهناك شخصيات كثيرة في هذه المسرحية "السندباد والدغفل" ، ولكن أين لكع بن لكع؟ لكن لكع رغم عدم ظهوره متجسدا على المسرح كغيره من الشخصيات إلا أنه موجود في كل مشهد، ووجوده هو دفقة الأمل الدافعة نحو الغد، فوجوده يعني أن الساعة ستقوم، وقيام الساعة يعني نهاية لكع وانتصار الشعب.

ويتجدد دائما الحوار بين المهرج وبدور لنرى من خلاله صورة دامية حزينة يعيشها الشعب الفلسطيني خلف حدود وطنه الصغير المسلوب. ولنلمس في حوار هاتين الشخصيتين نقدا للعقلية الساذجة التي تعتريها الغشاوة والضبابية. كما تسطر شخصيات هذه الحكاية المسرحية أروع آيات التضحية الفلسطينية من خلال رقصة دموية صاخبة، تموت الصبايا ويموت الشباب وتبقى الأرض ... نابضة بالحياة مخضبة بدماء بنيها.

لغة المسرحية :

قد يكون لعمل إميل حبيبي في الصحافة والعمل السياسي وقراءاته في كتب التراث الشعبي أثر في مسرحيته، يبرز في اقتباساته من قصة "الزير سالم" وفي تأثره بأسلوب هذا القصص حيث السجع والجناس والتلاعب بالألفاظ، كذلك يبرز في اختياره للشكل الذي عرض فيه حكايته المسرحية جاعلا المهرج الشعبي وصندوقه وسيلة لنقل القصة. على أن البارز في هذه الحكاية المسرحية هو هذا القالب الشبيه بالشعر الذي كتب به إميل حبيبي. فإننا نجد أنفسنا أمام مقطوعات شعرية، فيها روعة الألفاظ وعمق الفكرة وجمال الصورة. أما الذي أثقل لغة المسرح وجعلها صعبة الفهم، فهو كثرة الرموز والإيحاءات والإشارات التي تخللتها المسرحية، وما كانت تستلزمه من معرفة واسعة عند القارىء في مجالات السياسة والتاريخ والأدب والجغرافيا وغيرها، وكثيرا ما كانت تتداخل الرموز والإشارات بعضها ببعض، وتتوالى، فتترك القارىء في بحر من علامات الاستفهام الكبيرة.

"وليس بالضرورة أن تكون هذه الرموز قد استهدفت منذ البداية، أو خطط لها من قبل الكاتب، فقد تكون وردت عفوا، وجذبت الكاتب إليها، لكن ما يهمنا منها أنها كانت خلاقة ومساعدة في خلق التداعي، وتنشيط الذاكرة" [١] وإن كان هذا الرأي هو رأي الناقد نبيه القاسم، فإننا لا نختلف معه في ذلك بسبب ما لاحظناه في هذه الحكاية المسرحية من

---

(١) نبيه القاسم، في الإبداع المسرحي الفلسطيني، ص٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تعدد في الشخصيات، فمع أن هذا التعدد منع إعطاء كل شخصية القدرة على التطور والتنامي، إلا أن هذه الشخصيات بتعددها خلقت لنا الشخصية المركزية التي هدف إليها الكاتب، وهذه عادة إميل حبيبي في الإبداع فهو دائما يرفض التحجر ويسعى نحو التجاوز والخلق، فهو دائما يعرف كيف يستفيد ويفيد.

أهمية حكاية : "لكع بن لكع"

تستمد حكاية إميل حبيبي قيمتها من كونها تلخص لنا التجربة التي عشناها منذ انفجار المأساة الفلسطينية، وتلقي الأضواء على كل التفصيلات التي رافقتها، وهو نفسه يؤكد الدافع لكتابتها بقوله على لسان المهرج: "لست قارىء كف ولا منجم أبراج، بل أستعيد الماضي، لا لكي أفتح جراحات بل كي لا تذهب التجربة هباء وحتى لا تعود الذاكرة عذراء، أشبه بذاكرة طفل، فنحن إذا لم نر الحاضر لا نستطيع أن نرى المستقبل"(١)

وهو من بداية المسرحية يؤكد على أهمية التعلم من التجربة التي عشناها، وألا نحاول الاعتماد على تجارب الغير فقط، فوضع شعبنا الفلسطيني والقضية الفلسطينية لا شبيه لهما في التاريخ ولن يكون شعبنا فريدا بما أصابه وقضيتنا فريدة، ولهذا فهو يقول: "صندوقي علمني، يا بدور، أن مسيرة التاريخ البشري قد حفرت، عبر آلاف السنين، أخدودا عميقا في جبين الأرض، حتى لا تنساب جميع الأنهار إلا في هذا السيب، في طريقها إلى مصبها لا سيب أمام أي شعب من الشعوب سوى التجربة الذاتية، وما من شعب يستفيد من تجارب الشعوب الأخرى" (٢).

وإذا كان الهدف والدافع هو التعلم من التجربة الذاتية والاستفادة منها للانطلاق نحو مستقبل مشرق، فلا حرج في ذر الملح على الجراح، وانتقاد العيوب وإبراز الأخطاء، ووضع النقاط على الحروف، ولا حرج في الاعتراف والدفاع، فهو إذا ما استنكر استسلام بعض القيادات الفلسطينية عبر الحدود للأنظمة العربية في فترات تاريخية معينة بنقده اللاذع لبدور في قوله على لسان المهرج: "أي حاجة دفعتكم إلى أن تبردعوا دوابكم"؟

---

(١) إميل حبيبي، لكع بن لكع، ص١٥٤.

(٢) المصدر السابق، ص١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذ تجيبه بدور مدافعة: (في بلاد العور إعور عينك)

يجيبها بألم: (عراة من وطن ومن علم وسروجهم من ذهب) [١].

ولا ينسى أن يلوم نفسه وزملاءه الذين انساقوا أيضاً وراء الشعارات الطنانة التي رفعتها الأنظمة البرجوازية في بعض الدول العربية وهو يقول على لسان الراوية "وفي لحظة من اللحظات، حين يكون صوت النشيد يطغى على صوت شهرزاد ننتبه إلى أن السندباد أيضا مشترك في الإنشاد، بل نسمع صوته يعلو على صوت شهرزاد وتأخذه النشوة، ويستبد به الطرب، فيفرح ويمرح فيما تكون شهرزاد على مثل حاله سوى أنها الراكبة وهو المركوب. وفي لحظة تالية نلاحظ -بلا دهشة- أنّ بدور نفسها، قد استبدت بها الحماسة فأخذت تصاحبهما في الإنشاد وتمرح وراءهما وهي مأخوذة، وحين ننتبه إلى أنفسنا فإذا بنا، نحن أيضاً، نشارك في الإنشاد، وندرك أنها غير مؤاخذه"[٢].

وقوله "تكتكنا وسنظل نتكتك حتى تقوم الساعة" [٣]ولا أظن أحداً يمتعض من إميل حبيبي حين يرفض التستر على الأخطاء، وهنا تكمن أهمية هذه المسرحية بالاستفادة والتعلم والتوجه نحو المستقبل، وهذا التوجه هو الذي يجعل إميل حبيبي يهاجم وينتقد، وهو الذي جعله يصاب بنوع من الإحباط، ولكن سرعان ما يتمالك نفسه وينظر للمستقبل، الذي هو بالنسبة له سلام عادل بين الشعبين الفلسطيني واليهودي، وهذه الرؤية المستقبلية هي التي وضحها بقوله على لسان المهرج: "إني أفكر بإخوة سعدي وبإخوة سعادية، ولا يمكن أن يجتمعا على النفاق إلا فيما وراء هذه الحياة"[٤]. وقوله: "وأشقاء لنا شقوا على النفاق عصا الطاعة ، يحرصون على ضريح سعدي كما يحرصون على ضريح سعادية حرصهم على الأحياء"[٥]. وهذه الرؤية المستقبلية هي التي تدفعه للثقة بالغد، وبالنصر، وبتحقيق مستقبل أفضل، فلكع بن لكع يلي أمور الناس، وطالما أن الساعة أزفت، فليس لنا إلا الاعتراف بأخطائنا وإدانة الإنسان العربي الباقي فوق تراب وطنه ولا يتقدم للدفاع عن مستقبله الآتي ... فالموعد في الغد.

---

(١) المصدر السابق، ص٦٩.

(٢) إميل حبيبي، لكع بن لكع، ص١٤٩.

(٣) المصدر السابق، ص٧١.

(٤) المصدر السابق، ص١٥٤.

(٥) المصدر السابق، ص١٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالكاتب يخاف علينا أن نقعد وننتظر قيام الساعة "تقعد ننتظر الانفجـــار وقيـام الساعة، أن ننتظر ساعة لا يعود فيها الحال محتملاً"[١]. وإميل حبيبي مثله مثـل الكـاتب "الثوري" ينهي حكايته المسرحية هذه ببعث الأمل ونشر أضوائه في وجوهنـــا ... وذروة الأمل والتفاؤل نراها عندما يقبل الشهداء في أيديهم ورود حمراء نبتـت مـن شـرايينهم ويقدمونها لأمهم الأرض ... ويأتي الشعب وينثر الورود في حضن الأرض ... ويغمـــر النور الساطع المكان .. ويظهر وسط الضوء شاب كأنه خارج من الضوء قبسا من نـور يحمل في كفيه ورقة من الصبّار، التين الشوكي، فلا تدمي يداه. فتصرخ الأرض: أبنـــي الذي أورق واضاء وحرّك ... وغداً ... غدا اللقاء.

هذه هي (لكع بن لكع) حاولنا تلمس أدواتها الفنية، وعرض مضمونها الذي يحمـل في طياته إبداعا فنيا لكاتب متمرس استطاع أن يزاوج بين التراث والحداثة، وأن يعطـي فناً متميزاً يستحق الوقوف عنده وإمعان النظر فيه والدراسة.

٣-مسرحية "أدونيس الرافض للغربة" لسميرة الشرباتي

انطلقت الكاتبة في مسرحيتها من الأسطورة، وتقول فـي تفسـير ذلـك "كـانت الأساطير والملاحم تشدّني، وما زالت تأخذ قسطاً من وقتي فتأسرني وكـأنني فـي سـن طفولة متواصلة. ولقد اطلعت على الكثير من الأساطير التي كان لها تـأثير فـي كتابـة مسرحيتي هذه "[٢].

تبني الكاتبة مسرحيتها في ثلاثة فصول وتقسم كل فصل إلى ثلاثة مشاهد، وتخطط جيدا لأماكن الأحداث في المشاهد وكأنها تصمم ديكورات المسرح الذي سـيجري عليـه تمثيلها. وتوظيف الكاتبة للأسطورة في هذه المسرحية يتفق مع ما يقوله د. محمد غنيمي هلال:"إن من الطرق التي يتعمق الكاتب بها في الواقع المعاصر أن ينقـل مغـزاه إلـى أسطورة يستبطن فيها شخصياته، ويصور صدى الأحداث في نفوسهم وتجاوبهم النفسـي معها تجاوبا يتجلى فيه الموقف الإنساني والوطني" [٣]، وذلك هـي مسـرحية "أدونيـس الرافض للغربة" أرادت الكاتبة أن تنقل واقع الإنتفاضة الفلسطينية الأولى وكانت واقعيـاً متفاعلة معها وهي في أوجها عام "١٩٨٩" عند كتابة المسرحية، ولكن هل استطاعت على

---

(١) المصدر السابق، ص١٥٤.

(٢) سميرة الشرباتي، أدونيس الرافض للغربة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٨٩، ص٦.

(٣) محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المستوى الدرامي أن تعبر عن جلال هذه المقاومة؟ ولا سيما وأنها اتخذت الشعر الحديث وسيلة للحوار، فإلى أي مدى استطاعت أن تكشف عن الصراع بين الشخصيات عن طريق الأداء اللغوي الشعري؟

منذ البداية نستشف أن الكاتبة أرادت أن تختلف عن الآخرين ممن استفادوا من أسطورة "أدونيس" فتقول "وقد تعرض الشعراء الذين اعتمدوا على الأسطورة في كتاباتهم إلى المشهد الأخير، وهو وقوع فينوس في حب أدونيس، وصوّره كل حسب متطلبات عصره، وأحداث مجتمعه "(١).

وفي سعيها للاختلاف عن الآخرين، اهتمت بالأسطورة من بدايتها فجعلت الفصل الأول بمشاهده الثلاثة مكرسا لشرح الأسطورة ونحن نلتمس لها العذر في تزاوج المضامين وتعددها، فلربما أرادت أن تخوض في قضية اجتماعية حساسة للغاية قبل الخوض فيما ستوظف فيه "أدونيس" من قضية نضالية وطنية كبرى.

فالمشهد الأول تظهر لنا "تيئاس" الملك في غرفة فخمة من غرف القصر، والوقت مع الغروب، والأضواء تسطع في الغرفة، والملك يحاور نفسه وإمارات الغضب تبدو على وجهه تارة وطورا يبدو متألما ضعيفا ويحادث نفسه قائلاً:

" تيرا فتاة الشمس والنوار بنت الياسمين
تيرا التي اودعتها سري كباقي الخالدين
تيرا تعاند رغبتي
ويل لها أن لم تجيء تركع ككل الراكعين
ويل لتيرا إن عصت امري تمادت في الجنون
ويل لها "ثم صائحا" يا حاجبي "(٢).

يأمر الملك الحاجب بمناداة الكاهن موزار، ومن الحوار بين الملك والكاهن ينكشف الموقف عن مرارة الواقع من خلال البعد النفسي، إذ سلكت شخصية المسرحية السلطوية "الملك" على حسب ما أملته عليه الإثرة ، فنشد المتعة الذاتية، ومارس السفاح مع ابنته "تيرا" فيتجسم هنا الشعور المرير من الشعب تجاه هذا الحاكم الضال فيقول له الكاهن محاولا أن يبعد عن نفسه تهمة إشاعة الخبر:

---

(١) سميرة الشرباتي، أدونيس الرافض للغربة، ص٨.

(٢) المصدر السابق، ص١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"قد قيل يا مولاي إنك ... في ضلال

مولاي شعبك لفقوا، قالوا بأنك مغرم بفتاة صلبك ..."(١).

ويبرر الملك فعلته هذه، بأنها تشكلت بيده، فكيف يتمتع بجمالها سواه، فإذا أرادت بالفعل أن تفجر الكاتبة قضية جدّ حساسة في المجتمعات والمتمثلة في سفاح القربى، فهذا الموضوع من المعضلات الاجتماعية التي يأبى المجتمع التعامل معها في الغالب، وتعد من المحرمات أو المؤجلات، ولكنها خطوة في الاتجاه الصحيح لأن الكاتبة تعمل بذلك على حث الجمهور على التفكير في إيجاد الحلول وبشكل قوي لتنقية المسيرة الاجتماعية من الشوائب، ولكن إن هدفت فقط من وراء طرح هذا المضمون التميز عن الآخرين في سرد حكاية أدونيس من بدايتها ونسبه الذي ينتهي به إلى ملك سوريا (تيئاس) من ابنته (تيرا) كما تتحدث عن ذلك الأسطورة؛ فإن الكاتبة أضاعت جهدها بتكريس أكثر مشاهد المسرحية لذكر هذه الأسطورة، لأن المشهد الأخير فقط هو الذي يظهر "أدونيس" بمظهر البطل الفلسطيني الذي يدافع عن قضيته دون أن يؤثر فيه إغراء الجمال والحب، لأن لديه حبا أقوى وأكبر هو (الوطن) . ومن المؤكد أن الرؤية لدى الكاتبة لا يمكن أن تقف عند مجرد سرد الأسطورة من ألفها إلى يائها، ولكن ما ترمز إليه هذه الأسطورة وما تحمله شخصياتها من صراع بين الفلسطيني الموجود في الداخل والذي تنظر إليه بأنه ابن شرعي للانتفاضة، والآخر الموجود في الغربة والمتمتع بالجمال والراحة بأنه ابن شرعي للقضية، وتحل هذه الإشكالية برفض أدونيس للغربة، وإحداث توازن نفسي داخله بقرار العودة والمشاركة في النضال مع أطفال الحجارة الذين أهدتهم الكاتبة مسرحيتها.

وتستمر المشاهد الثلاثة الأولى أو لنقل الفصل الأول – إذ إنها قسمت المسرحية إلى ثلاثة فصول كل فصل منها إلى ثلاثة مشاهد، فالبناء العام للمسرحية متجانس ومقسم بطريقة رتيبة– تدور في فلك الخطيئة التي يجد الملك أن من حقه التمتع بها وبجمال بذرة أشرف على نموها وحتى اكتملت بجمالها وبهائها ، وحين تهرب من القصر وتحتمي هي وصديقة لها في إحدى الرياض يصب جام غضبه على الشعب، ولن يرحم أحداً إلا إذا عادت، ففي المشهد الثالث تعود لأنها تعد نفسها فداء للأطفال وللأرض:

"تيرا لكم كانت فداء

تيرا الفداء "

---

(١) المصدر السابق، ص١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتخاطب أباها: " ابتاه لا

إن الهوى قد زين الحب الحرام"

فيجيبها : "من قال ذا حب حرام ؟

أنت الجمال، السحر أنت، الكأس أنت مع المدام" (١)

ويبقى المشهد يصور الصراع بين الملك وابنته واستعطافها له مقابل عدم سماعها بل يهدد بالانتقام من كل الشعب إن لم يحصل منها على ما يريد ويبقى مهتاجا وتبقى هي مسترحمة بلا جدوى . ويقفل الستار على تيرا الفداء لوالد ضحى ببذرة صلبه من أجل شيطان الهوى.

وفي الفصل الثاني تعرض الكاتبة في المشهد الأول لما يتناقله رواد المقهى من أخبار تيرا وأين ذهبت يقول أحد الشباب مستغربا: "تيرا يقال إنها تعيش بين الآلهة

رقت لها لحالها

وألبستها حلة تزيد من جمالها

ولملمت جراحها

وأطلقت جناحها "(٢).

وشخص آخر يقول أنها تناثرت شذى، وآخر يقول إنها فوق تلك الرابية سندیانة تنمو، والجنين سيأتي في الغد، وأحد الشباب متحسرا :

" الم تقل تيرا لكم بأنها الفدى

لشعبها الفدى

لأرضها الفدى" (٣)

وهكذا ترصد الكاتبة الحوار بين أفراد يجلسون في المقهى حول اختفاء تيرا، ورغم تناوب الحوار بين الأشخاص الجالسين في المقهى إلا أنها استسلمت للسرد القصصي أكثر منه للمقاطع الشعرية الموحية وهذا يجعلنا نؤكد مقولة "أن مجال التصوير لدى الكاتب المسرحي محصور في الحوار، وهو في هذا يختلف عن كاتب القصة الذي

---

(١) سميرة الشرباتي، أدونيس الرافض للغربة، ص٤٣،٤٤،٤٥.

(٢) المصدر السابق، ص٥٦.

(٣) المصدر السابق، ص٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اتساقه مع روح المسرحية، وهذا ما يجعلني استشهد بما أورده د. محمد غنيمي هلال عن ت.س. إليوت نفسه: "إذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية –لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية، ولا عن طريق تحديد آفاقها بالشعر من باب أولي – فعلينا أن نتوقع أن شاعرا دراميا مثل شكسبير تتحقق أروع أشعاره جمالا في أكثر مناظرة درامية. وهذا هو على وجه الدقة ما نعثر عليه: فالذي يمنح المسرحية قوتها الدرامية هو الذي يمنحها قوتها الشعرية فلم يخصص أحد بعض مسرحيات شكسبير بأنها أكثر شاعرية في حين خصص أخرى بأنها أكثر درامية، فنفس المسرحيات هي الأغزر شاعرية ودرامية في وقت معا، لا بالجمع بين نوعين من أنواع النشاط، بل بكمال التفتح لنوع واحد ووحيد من النشاط الفني"(١).

من الواضح أن الكاتبة وقعت في خلط دون ملاحظة الفرق الشاسع بين نوعي الشعر الغنائي وشعر المسرح. فشعر المسرح حوار، والحوار المسرحي ليس مجموعة من أقوال تلقى على جمهور، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مجابهة شخصيات أخرى أو مواقف أخر، وما يقولونه ليس تلاوة لقول أو شعر محفوظ أو إلقاء خطبة على جمهور، ذلك أن الحوار نفسه "فعل" وهذا لا يجعلنا ننكر قدرة الكاتبة على الصياغة، ولكنها أخفقت في بعض المواقف في إعطاء الطابع الدرامي لوصف الصراع داخل شخصية أدونيس مثلا: وهو يحادث نفسه:

" طيري بي يا نفس طيري

لبلادي لحقولي الخصبة

طيري عودي بي لكرومي للزيتونة فوق القمة

عودي بي مرفوع الهامة عودي بي موفور الهمة

عودي بي يا نفسي عودي

عودي فالريح الهمجية لن تمنعني حق العودة

عودي هذا الحب بقلبي

يتحدى الريح الهمجية

---

(١) محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بتحدى السوط، الجلاد، السارق من فجري الحرية

عودي لبلاد نسيتها الشمس ... نسيتها الأفراح

عودي بي فأنا فلاح

عودي للأرض المسبية

عودي للأرض المنسية

عودي وأعيدي الحرية ... "[١].

ونحن نكتفي بهذا القسط من الشاهد لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: من هي الشخصية التي ستلقي على خشبة المسرح هذا الشعر الغنائي الطويل في مناجاة واحدة فقط؟ ناهيك عن أن الاسم فقط "أدونيس" هو الرمز بينما الشعر يغرق في المباشرة بل يبتذله الوضوح ويتكشف للجميع.

نعود للقول إن المضامين التي طرحتها الكاتبة "المرأة والانتفاضة والوطن" بأبعادها المختلفة فيها من ترابط النسيج قدر كبير، فالمرأة التي كانت ضحية سفاح القربى، لا تقل تمثيلا للفكرة عن الوطن السليب، لكن الشكل الذي حاولت الكاتبة إلباسه لهذه المضامين وطريقة الطرح من خلال اختيارها لفن المسرحية ذي البنية الدرامية جعل الاختيار يستحق الجدل والحوار، ويكفي الكاتبة أنها حاولت تجاوز حالة "النرجسية" التي ألفناها في الكتابة النسائية دون أن نهمل الإشارة إلى أن هناك استثناءات قليلة- لتصل إلى كتابة تأخذ طابع التحرر في زمن يعيق هذه الرغبة، "ولا شك في أن ضغط المجتمع بثقل تقاليده وأعرافه ينتج ضغطا على الأعمال المسرحية، منذ لحظة التفكير فيها، ولا سيما عندما يكون الموضوع متعلقا بشخصية نسائية، لأن مجتمعنا ما يزال يعتبرها عورة، ولأن كتابنا حتى وإن ناضلوا سياسيا إلى حدود الشهادة يظلون قاصرين ومترددين أمام النضال الاجتماعي، لا خوفا من فضيحة ما وحسب، ولكن بسبب الكثير من الرواسب التي لا يقاومونها في سلوكهم، لدرجة أن هذا السلوك ، فيما يخص المرأة على وجه الخصوص، يكون تناقضه ما بين القول الذي يوجه إلى الآخرين والفعل الذي يعني بالذات وما يعد شيئا من خصوصياتها حتى وإن كان ذاتا أخرى"[٢].

---

(١) سميرة الشرباتي، أدونيس الرافض للغربة، ص٩٩.

(٢) وليد أبو بكر، لغة الجسد في المسرح، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٨، ص٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فيكفي لكاتبتنا اختراق المحظور ليس فقط في توظيفها لشخصية "تيرا" و "فينوس" حين تحولت لامرأة و "برسيفون" كذلك، ولكن في طرحها لقضية حساسة يبتعد عن طرحها الكتاب من الرجال، إذ كيف يطرحونها ويدينون عالمهم الذكوري المتسلط.

استطاعت أن تطرح شخصية "تيرا" المرأة الفداء بدلا من الصورة التقليدية المرأة الضحية، بل استفادت من الأسطورة في تحويلها لسندبانة على قمة رابية، فهذه الرفعة لها هي الشهادة ببراءتها، آلهة الجمال "فينوس" وتابعتها "برسيفون" حين حولتهما لنساء بالغات الجمال، يمارسن الإغراء لأدونيس. وقد اختزلت المشهد الثالث من الفصل الثالث ووسعت فيه المساحة للحديث عن الانتفاضة التي تشتعل في وطن "أدونيس"، وتجعل الحوار ينساب بين "فينوس" و "برسيفون" و "أدونيس" ليأخذ منحى الإعجاب ببطولات أطفال الحجارة وينأى عن الدور التي تمارسه "فينوس" المرأة في إغواء "أدونيس ، وثني عزمه المضي عن غربته للعودة إلى الوطن، في المقابل حين كانت "فينوس" ربة للجمال وتابعتها "برسيفون" يقمن بدور الأمومة والتربية "لأدونيس" حين وجدنه تحت السندبانة طفلا خصصت مساحة المشهد الثاني من الفصل الثاني جمعية للحنو والعطف على هذا الصغير. وكأني بالكاتبة ترجح كف الأمومة والفداء على دور الإغراء والإيقاع بالرجل، فهل هي المرأة المتحيزة لإيجابية المرأة، أم أن الأسطورة تدور على هذا النحو ولذلك تطرقت لها كاملة ؟؟

كما أن الكاتبة أدركت جيدا حقائق الواقع وكرست لها فنيا في البناء الدرامي مشهدين، فالأشخاص الذين يتبادلون الحديث والإشاعات في المقهى خصصت لهم مشهدين من الفصل الثاني –المشهد الأول في تكهناتهم حول إخفاء "تيرا" وأين ذهبت لأنها افتدت الشعب. وفي المشهد الثالث عادت للاهتمام ورصد تتبع المجتمع "لأدونيس" وما يجري معه، ولا ريب في أن وعي الكاتبة بما يدور من إشاعات خصبة في مثل هذه الحكايات يتجلى هنا بوضوح، كما أن عدم تغير الحال في ظل ملك ظالم وبئس الناس منه يتضح من بقاء الحال على ما هو عليه طوال الزمن الذي اختفت فيه تيرا إلى أن أصبح شابا، والرمز هنا يتضح في التعبير عن فترة الركود الذي مر به الوطن تحت حكم جائر سنوات طوالا إلى أن اشتعلت الانتفاضة وغيرت رتابة القهر وأصبح الحل لمشكلة الاغتصاب هو الثورة والتغيير –اغتصاب الأرض يقابله عودة الأبطال الذين ابتعدوا ونشأوا وترعرعوا في أوطان أخرى، هذا الشعور داخل الكاتبة بضرورة التحام الخارج مع الداخل في

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقاومة لغسل العار الذي لحق بالشعب وكانت متفائلة فهي تقول: "تيرا الشر مضى كمـدا وأخذنا لك تيرا الثار

ومحونا عن تيرا عنا عن أدونيس الطفل العار

بالإيمان محونا العار

بالحب محونا العار

وقتلنا ما يكمن فينا

في داخلنا من أشرار" (١)

وينطلق "أدونيس" إن جاز لنا القول أدونيس الفلسطيني لينضم إلى أطفال وطنه:

"هاهم أطفال بلادي قاموا

عن حق أبدا ما ناموا

بالحجر تحدوا ظالمهم

بالصدر تلقوا ساحقهم

بحجارتهم هزوا الكون

رفعوا شكواهم للكون"(٢).

ولكن على الرغم من انفعال أدونيس وإصراره على المشاركة، أو لنقل مع تحمس الكاتبة الشديد وفخرها بأطفال الحجارة، إلا أنها لم تنس أن ترسم صورة العـــدو، فيقــول أدونيس:

"يا سيدتي تلك الأرض بها طاغوت لا إنسان

ملك الأرض احتل سماها ورباها جمع الغربان

نعق البوم ونعب غراب فاحتدمت نيران الحر

أشعلها الطاغوت قديما

أشعلها الطاغوت حديثا

---

(١) سميرة الشرباتي، أدونيس الرافض للغربة، ص٨٥.

(٢) المصدر السابق، ص١٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أشعل فتنتها وتولى صيد طيور الأرض الحرة

قتل فراخ العش وأحرق بالكره بيوت الأطيار ...."[١].

ويصل الحدث الدرامي ذروته حين يرفض أدونيس كل إغراء لجمال "فينوس" بل لآلهة الجمال وللأرض الذي ربته طفلاً وآثر أن يرفرف حرا في سماء وطنه فيقول أدونيس " ... إن قاومت هواك رفضت وفضلت عليه الحرية

واشتقت لأرضي المسبية

وتشوقت لزهر بلادي

رباه سيدتي قولي هل يا سيدتي من لوم

أطفال بلادي يلقون الهول وأسكت !!

لا سيدتي

لن أتخلى عنهم أبداً "[٢].

وتسترسل الكاتبة في سرد شعورها الذي يصف ما يفعله أبطال الحجارة من أعمال يتصدون فيها للعدو، مما يفقدها خيوط الحوار وتشعر القارىء بأنه أمام قصيدة حماسية عن المقاومة، مما يجعلها تختم مسرحيتها كمن يفيق من إغفاءة شعرية على لسان أدونيس قبل ذهابه إلى الوطن وتختمها بجملة نثرية قائلة "وهنا يحمل أدونيس سلاحه ويسير مودعا بينما تلاحقه فينوس وتابعتها بالنظرات "

وتسدل الستار بعد أن تباطأ الحوار وبدت المسرحية عرجاء متكئة على مقطوعات شعرية حماسية بثت فيها المشاعر الوطنية ونسيت أنها تكتب مسرحية لا ديوان شعر.

وعلى سبيل المصادفة "فإن مدربة المسرح السيدة ريما ترزي تلميذة المربي خليل السكاكيني أخرجت مع طالباتها عام ١٩٥١ مسرحية "أدونيس" للكاتب اللبناني فريد مدور "في كلية بير زيت للفتيات (جامعة بير زيت حالياً)" [٣]، فلماذا الاهتمام بأسطورة "أدونيس" من المرأة الفلسطينية كاتبة ومخرجة؟. سؤال نختم به هذه الجولة النقدية في مسرحية أدونيس التي على ما فيها من عثرات تبقى مسرحية مقبولة إن لم نقل جيدة.

---

(١) المصدر السابق نفسه، ص١٣٦.

(٢) سميرة الشرباتي، أدونيس الرافض للغربة، ص١٣٧.

(٣) إيمان عون، المرأة على خشبة المسرح الفلسطيني، مجلة الكلمة، مجلة اتحاد الكتاب الفلسطينيين، العدد٦، خريف ٢٠٠٠، ص١٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤-مسرحية "طرقات على باب الأمل" للكاتب حسن عبد الله.

عرفنا "حسن عبد الله" كاتبا للقصة القصيرة، وذلك من خلال مجموعاته القصصية الخمس وهي: حمامة عسقلان ١٩٨٩، عاشق الزيتون ١٩٩٠، صحفي في الصحراء ١٩٩٣، عروسان في الثلج ١٩٩٣، من مذكرات زيتونة ١٩٩٦. كما عرفناه صحفيا وله اهتماماته بصحافة القيود والسجون والمعتقلات ، وذلك مما عاناه من التجارب الاعتقالية. وهذه المسرحية السياسية هي العمل الأول له في مجال المسرح.

أما عن اتجاهه إلى النص المسرحي فيذكر في مقدمة المسرحية قائلا : "اتجهت بي الأمور بتلقائية نحو النص المسرحي"،[١] وفي موضع آخر يقول إنه وجد القصة القصيرة بحجمها وتكثيفها غير قادرة على التعبير عن حدث كبير، وتناوله من شتى جوانبه ففكر بولوج باب أدبي آخر غير القصة القصيرة، لا لأنه يود التخلي عن هذا النوع من الأدب الذي هو الأقرب إلى قلبه دائما، وإنما سعيا وراء سعة أكبر.

ونحن بدورنا نؤكد أن ليس هناك من نوع من فنون الأدب حكرا على أحد أو أن القاص ليس من حقه أن يلج عالم النص المسرحي، أو الشعري، ولكن معيار النجاح للأدباء الذي يشحذون أقلامهم كل يوم، ويحلقون في فضاء الحلم هو قدرتهم على الإبداع في المجال الذي يكتبون فيه بالفكرة وبالصورة وباللفظة والبناء الفني إذ الأدب رسالة، والأديب مطالب بالعطاء الدائم الدؤوب، والالتحام في قضايا شعبه مهما كانت الظروف والتحديات.

يطرح الكاتب في هذا النص المسرحي موقفه ووجهة نظره من الحل السياسي المفروض حاليا (أي وجود السلطة الوطنية) ويحاول في فصول المسرحية ومشاهدها محاكمة الأمور والتوجهات السياسية من خلال حوار أبطال النص بخلفياتهم وأفكارهم، ويوزع الأدوار على عائلة في بيت شعبي من إحدى المدن الفلسطينية يعيش فيه خمسة أولاد وأختهم وأمهم ويذكر أن والدهم استشهد في بيروت في الحرب التي خاضتها الثورة الفلسطينية في الثمانينات، ويمثل كل واحد من الأخوة تيارا سياسيا مغايرا للآخر بحيث تكون هذه الأسرة صورة مصغرة للمجتمع داخل فلسطين.

---

(١) حسن عبد الله، طرقات على باب الأمل، رام الله، دار المشرق للدراسات، ١٩٩٧، ص٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقبل أن يوزع الأدوار على أبطال المسرحية وقبل أن ينبسوا بكلمة واحدة من الحوارات التي تجعلنا نستشف التيار الذي تنتمي إليه كل شخصية فإننا نلاحظ تنوع الصور على جدران غرف البيت، ففي ناحية نجد صورة الرئيس ياسر عرفات، وفي ركن آخر صورة أبي جهاد، وثالثة لجورج حبش، ورابعة للأب والزوج الشهيد، وتظهر كذلك آيات قرآنية مؤطرة بشعارات إسلامية في أماكن مختلفة من البيت.

يبدأ الحوار بحديث الأم داعية أبناءها لتناول طعام الغداء، وبحديث دافىء تفخر فيه بأن زرعها وزوجها الشهيد قد أينع وهاهم الأبناء أصبحوا شبابا، فالابن الأكبر عماد يمثل الاتجاه الفتحوي وهو يعمل في إحدى وزارات السلطة، في حين أن الثاني غسان يساري ويرفض العمل في أي مؤسسة حكومية ويتفرغ للعمل النقابي أما علي فيمثل التيار الإسلامي، والابن الرابع جمال يهتم بالرياضة ولا يعير للسياسة أدنى اهتمام، والخامس "سعد" يقبع وراء القضبان سجينا. ويطرح المؤلف نموذجين للمرأة في هذه المسرحية "الأم" المثقفة التي تحاول التوفيق بين الأبناء باختلاف توجهاتهم وتقوم بأعمال نضالية كتنظيم الاحتجاجات أمام الصليب الأحمر في محاولة لتحسين ظروف المعتقلين والإفراج عنهم، مقابلها البنت "نجوى" الطالبة في الجامعة فهي تمثل النموذج السطحي المهتم بسماع الأغاني والالتقاء بالخطيب "عصام" والخروج معه وعدم الاكتراث بما يجري من أحداث.

وتدور أحداث المشهد الأول كاملة حول مائدة الطعام ويشترك جميع أعضاء الأسرة في نقاشات حادة حول موضوع الانتخابات. ويبدأ المشهد بحديث الأم وينهيه صوتها القوي الغاضب من احتدام الحوار بين أبنائها: " هل هذه هي الأخوة الحقة، كل واحد يريد أن يشكل حكومة في هذا البيت، حكومة بلونه وعلى مقاسه، لماذا حولتم مائدة الطعام إلى مناظرة ... لماذا ؟ ... لماذا؟"[١].

والمشهد الثاني جلسة أخرى من الحوار بين الأم والأخوة، مدارها أوسلو وما جرى بعدها ويتشعب الحديث فيخوضون في قضايا المرأة، ومحو الأمية، ولكن الكاتب يخرج الحديث من أفواه شخوصه بطريقة يشعر معها القارىء بأنه بالفعل في هذا البيت، هو في قلب المجتمع الفلسطيني، فحديث الأم دائما توفيقي وذو شجون، وتغلب الأخوة على الرغم من الاختلاف في وجهات النظر، فالكاتب يطرح القضية بموضوعية، ولكن

(١) حسن عبد الله، طرقات على باب الأمل، ص١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من الناحية الدرامية أو لنقل الفنية فإن المباشرة الشديدة، وكذلك غلبة اتجاه الكاتب اليساري على لسان الشخصية التي تمثله تجعل العمل وكأنه أراد أن يبقى في دائرة الواقع، ولم يرد له أن ينتقل لدائرة الفن، فالحوار يمشي بتسارع، ويكشف عن الصراع اليومي بين الاتجاهات السياسية في المجتمع الفلسطيني لكن اللغة البسيطة أو لنقل الخطابية تبقى النص في دائرته المباشرة ، وتبعده عن التشكيل الفني الذي يجعل الكاتب في حالة جدل مع الفن والواقع.

صحيح أن الكاتب يرصد الواقع المتفجر أمامه، ولكن كنّا نتوقع منه أن يجترح مفرداته المؤثرة في الحوار، حتى تنزل على القارىء أو الجمهور الذي سيشاهد العمل على الخشبة في حال تمثيله كما ينزل شفرة المحراث في الأرض. على أنه شُغِل منذ الفصل الأول بلغة البيانات التي تتردد في أجواء المجتمع ودوائره بطريقة تسجيلية، قريبة من الخطابية.

أما الفصل الثاني بمشاهده الأربعة فقد كرسه المؤلف للسجن بكل ما تمثله زنازينه، وغرف الاعتقال وأقبية التحقيق وساديب التعذيب، بحيث يمثل الحوار الساخن بين الشخوص "السجناء" معاناة الاعتقال أشدّ التمثيل، وبدأ المشهد بوصف محتويات الغرفة الاعتقالية. ويصف لحظة الترقب للمعتقلين عندما تصلهم رسائل من الأهل "رسائل يا شباب، وصلت مجموعة من الرسائل، من يستمع إلى اسمه فليقف قرب الباب ليتسلم رسالته " ... "يقفز سعد من مكانه ويتوجه نحو الباب ... يلتقط رسالته بلهفة ويفض الغلاف ..." [1]، إنها من أمه ويقرؤها على مسامع الجميع في الغرفة ويضمها إلى صدره، وكم يكون لهذه الرسالة من وقع نفسي على الجميع . وهنا نجد الكاتب قد نسي أنه يكتب نصا مسرحيا، واقتربت عبارات هذه الرسالة في جرسها الموسيقى وشاعريتها من القصيدة النثرية. علما بأن مستوى تعليم الأم ليس كثيراً فقد اتضح لنا من الفصل الأول أنها التحقت بمركز محو الأمية ، وهذا يجعل المناضل "سعد" يرجح أنها أملت الرسالة إملاء على أخيه "غسان" فالمشاعر للأم والتعبير للابن الذي جسدها على الورق. ويتضح من هذا الموقف أن الكاتب يرجح كفة اتجاهه وهو "اليسار" حيث جعل الابن المعتقل "سعد" من تنظيم "غسان" نفسه فهو يقول لرفاقه "غسان الذي حدثتكم عنه مرارا، أعرف أسلوبه،

---

(١) حسن عبد الله، طرقات على باب الأمل، ص٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هو الوحيد الذي يجسد مشاعر أمي بصور حية. وتسدل الستارة في هذا المشهد ويرتفع وراءها صوت المعتقلين :

"نعم لن نموت ولكننا سنقتلع الموت من أرضنا" [١]

ويصور لنا المشهد الثاني إضراب المعتقلين عن الطعام من أجل تحقيق مطالبهم، ويجسد بالحوار الشيق التكاتف بين المعتقلين والإرادة والثبات أمام المحقق وضغوطه عليهم لإفشال الإضراب، ويصور لنا محاولة اختراقهم من قبل المحققين، والحرب النفسية التي تشنها أجهزة المخابرات داخل السجون، ولكنهم يعرفون ذلك جيدا ولا تفتر همتهم عن مواصلة الإضراب رغم تردي حالتهم الصحية ولا سيما "سعد" في زنازين انفرادية، ونستنتج صمود المناضلين من قول سعد للضابط رقم (١): "نريد فقط معاملتنا حسب القوانين الدولية.

الضابط: سجوننا متقدمة على السجون في البلدان العربية، وعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن ذويكم يزورونكم في فترات منتظمة.

سعد: حققنا في الاعتقال بعض الإنجازات ، والوسيلة كانت نضالاتنا ، جوعنا، دمنا، ليس كرمكم" .

الشرطي: اكتظت العيادة بالمرضى المضربين، ولم يعد فيها متسع لآخرين .

الضابط (مخاطبا الشرطي بغضب): اخرج وتدبر أمرك فهذه مسؤوليتك[٢].

نستشف من هذا الحوار بعدا أيديولوجيا للكاتب حيث المناضلون يتحاورون ولهم أسماؤهم الدالة "فرج" صامد، لؤي، أحمد، سعد) بينما يجعل الشخوص من الأعداء نكرات ضابط رقم (١) ...(٢) ... والشرطي والمدير ... فهذا البعد النفسي يبين الفجوة والتعامل بالوظيفة ، بينما التعامل مع المعتقلين فيما بينهم يتسم بالحميمية والأسماء الدالة الموحية.

وتشتد أمور الإضراب وحالة المعتقلين في المشهد الرابع ولا سيما حين يرهق الضابط سعدا في الضغط عليه لإنهاء الإضراب لأن الشارع الفلسطيني في الخارج ثار تضامنا مع أبنائهم داخل المعتقلات وينتهي المطاف بأن يرفض مدير السجن تقديم علاج لسعد إلا إذا أمر زملاءه بإنهاء حالة العصيان هذه، مما يؤدي في النهاية إلى استشهاده.

---

(١) حسن عبد الله، طرقات على باب الأمل، ص٣٧.

(٢) المصدر السابق، ص٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يبرز الكاتب في هذا الفصل بكل جلاء ما يعانيه المعتقلون خلف القضبان وفي السجون الصحراوية، ويطعم لغته في الحوار بين الشرطي والسجناء باللكنة العربية الثقيلة للشرطي ، ونلاحظ القسوة في التعامل مع السجناء وشتمهم ومحاولة جر عدد منهم للسقوط والتعامل معهم تحت كل الضغوط، ولكن الكاتب بدا مثاليا لدرجة أنه جعل الوضع في أسمى صوره النضالية وجعل كل السجناء يتمتعون بالبطولة المطلقة، علما أن ظاهرة "العصافير" في السجون صورها الكتاب جيدا في أدب السجون من قصص قصيرة ورواية، ونذكر هنا د. سمير شحادة التميمي في مجموعته القصصية "الخروج من الدائرة" كيف كتب عن تجربته الإعتقالية وكان شخوصه متنوعين فيهم الشرفاء والخونة وكذلك "مجموعة أنصار ٣" لعدد من الكتاب الفلسطينيين تعرض فيها الكتاب لفئات من السجناء، ولسنا هنا بصدد المقارنة بين نصين مختلفين (القصة والمسرح) فلكل خصوصيته، ولكن أردنا الاعتراض على المثالية المطلقة لشخوص الكاتب في هذا المشهد علما بأن الحوار في هذا الفصل بين السجناء في كل المشاهد له نكهة خاصة، وربما ازداد حميمية في المكان الضيق المحدود، والزمان الممتد رغم بطء مسيره خلف القضبان، واستطاع الكاتب أن ينجح في التشكيل الفني لهذه التجربة الاعتقاليه وبدت أكثر درامية من الفصل السابق، ودار الحوار بين الشخوص بسلاسة لأنه استحضر تجربته الاعتقالية لذا كشف عن الصراع الذي يعانيه كل من يتعرض لمثل هذه التجربة والمعاناة، فهذا الحدث مختمر في نفسه فعبر عنه بقوة وبلغة فيها من التكثيف ما يجعلنا نشعر أن الكاتب بدأ يخلط عمله بفن القصة لكنه ظل أقرب إلى النص المسرحي، ووفق الكاتب في تصوير العلاقة بين السجناء والهدف الواحد لهم بغض النظر عن انتماءاتهم، وصمودهم رغم كل أساليب التعذيب، جاء هذا باللغة الفصيحة المطعمة أحيانا بلكنة الشرطي العبرية، واستطاع في هذا الفصل أن يجعلنا نتحسس الوجع الإنساني عامة والوجع الفلسطيني خاصة، ولكن السجن لا يبقى مقفلا على أحد.

وفي الفصل الثالث بمشاهده الثلاثة يكرسه المؤلف للحديث عن التضامن الشعبي مع المعتقلين وتشييع جنازة الشهيد وتضامن المجتمع مع أسرة الشهيد، في هذه المشاهد استطاع الكاتب أن يفصح عن مخزون الأحزان الفلسطيني، ويبث فيه روح الوجد على لسان أم الشهيد، وخطيبة الشهيد، وأخت الشهيد، فلون الجروح بألوان قزح. فها هي ذي أم الشهيد تحدث زوجها الشهيد قائلة: (سعد شابهك في تقدم الصفوف، كنت تقول العمل

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أولا، حرث الميدان هو الذي سيجعل أشجار الحلم يانعة. سعد قال إن تعلم الحرث والعزق، وتعلم العناية بالأشجار، يجب أن يكون أولا، لذا فهو تعلم وحرث، تعلم وزرع، لكن نتيجته كانت نتيجتك –الشهادة، اقترب منك كثيرا حتى شابهك ، اختلف عنك لدرجة أنني ظننته رجلا مختلفا، واخيرا عاد واقترب منك، التصق بك، انصهر فيك، انصهرت فيه، انصهرتما معا في أقصى مراحل التضحية ... الشهادة ... سعد لحق بك، كان أمانتي بعد استشهادك، وصرتما الآن أمانة التاريخ ". فيجيبها ابنها غسان "كل نقطة دماء تراق الآن على أرض الوطن، تثبت أن دربنا طويل طويل ... نعم، فليدرك الجميع – أن الدرب طويل وأن الوصول لعروس البحر ليس لدينا عنه بديل) [١]، تبين هنا أن الكاتب يعبر عن رأيه واتجاهه السياسي بكل وضوح على لسان الأم وابنها غسان الذي يمثل انتماءات الكاتب نفسه.

وفي الفصل الرابع والأخير يظهر لنا الكاتب معاودة الحياة لطبيعتها وذلك أملا بالمستقبل ويحلق الأولاد حول أمهم وتقول لهم "أنتم الوطن بجميع تناقضاته" [٢]، هذا بالفعل ما أراد الكاتب أن يعرضه في هذه المسرحية، لأن الأدب والمسرح جزء منه هو الشهادة الباقية أبد الدهر عن هذا الإنسان الذي عاش تناقضات عصره، تصهره كل لحظة ليخرج منها إنسانا آخر، ومن أكثر من الشعب الفلسطيني يملك زخم جدلية الموت والحياة وهما المادة الأولية لأي عمل أدبي؟

وبشكل عام نحا الكاتب منحى تسجيليا فتحدث بحرفية عن الحوار الدائر بين الفصائل ونقل لغة البيانات التي توزع في الشارع الفلسطيني مع المحاولة لإعطاء الأحداث صبغة درامية إلا أنني أرى أنه بقي داخل مسرح الحياة اليومية المعاشة، مع أن أهم مزية للأدب هي "أن يصنع به المبدع واقعا جماليا معادلا للواقع المعاش، ورؤية حيثياته بكل ما يعتمل فيها وفي إنسانها من أفكار وتناقضات وصراعات" [٣]، وينهي المسرحية بخطاب على لسان الأم يبث فيه مواقفة تجاه العملية السلمية كاملة وبلغة شاعرية لتقنعهم في النهاية أن الميدان أمام الجميع للعمل واثبات صحة وجهة نظره :

---

(١) حسن عبد الله، طرقات على باب الأمل، ص٦٦، ٦٧.

(٢) المصدر السابق، ص٧٩.

(٣) د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو حتى الان، مكتبة الانجلو المصرية، (ب،ت)، ص١١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" ..... لا يصح إلا الصحيح، وعندما تشتد حركة الغربال، يبقى القمح ويسقط ما دونه، المباهاة لا تخلق واقعا، الكره لا يبني وطننا ... الخصام يهتك القلوب ... اوصيكم بالميدان ... فالوطن هو الميدان الكلام يتحول إلى واقع، لكن في الميدان، فهل تقبلون حكم الميدان ... عمار ... غسان ... علي (وهم ينظرون إلى أمهم بإعجاب): نقبل يا أمي ... نقبل" [١] منهيا المسرحية بهذه الخطبة الحماسية.

فالكاتب حسن عبد الله في مسرحية "طرقات على باب الأمل" تمنى غدا أفضل لكل فصائل الشعب الفلسطيني، وباحتضان الأم لهم كما تحتضن فلسطين الجميع ربما يتحقق ذلك. وبعض الهنات البنائية التي وقع فيها الكاتب ربما عادت إلى محاولته الانحياز لاتجاهه وانتمائه مما أنساه الموضوعية في الحوار وانساق لسرد الحلول التي وقفت عائقا أمام درامية النص المسرحي، تبقى محاولته الأولى لتجسيد موضوع شائك والباب مفتوح لمحاولات أخرى.

٥-احتفال في قلعة ألموت لزكريا محمد

صدرت هذه المجموعة من النصوص المسرحية عن دار الأسوار -عكا عام ١٩٩٩، وتشتمل على ست مسرحيات قصيرة. ولا بد أن نلتفت إلى هذا الكاتب فهو يمثل مشروعا جادا متعدد الجوانب. وله ثلاث مجموعات شعرية وهي "قصائد أخيرة ١٩٨١" و "أشغال يدوية ١٩٩٠ " و "الجواد يجتاز اسكدار -١٩٩٤" ونتاجه لم يقتصر على الشعر فله رواية "العين المعتمة ١٩٩٦" وقصة أطفال "عندما خرست الحيوانات ١٩٩٨، وهو كاتب مقالة، ويشغفه النقد التطبيقي والدراسة الأدبية، ولعل ما كتبه عن المعري من أهم ما قدمه بين أبناء هذا الجيل في مقاربة أحد رموز التراث. فضلا عن دوره كاتبا سياسيا في سنوات طوال في مجلة "الحرية" ... إلى جانب تماثيله ومنحوتاته"[٢]. ومن الواضح أنه مثقف متعدد المواهب متجدد الطاقة ، هذه الصفة الميدانية الأولية التي يمكننا اطلاقها عليه، أما الإتصاف الأهم في خوضه تجربة الكتابة المسرحية فهذا بالنسبة لنا هو الأهم فنحن نسعى لقراءة نتاجه لنرى إن كان بالفعل صاحب مشروع مسرحي ... فهل في احتفاله المسرحي "في قلعة الموت" ما ينوب عنه في تقديم الجواب عن مدى قدراته الإبداعية التي قرأنا عنها ... ؟؟

---

(١) حسن عبد الله، طرقات على باب الأمل، ص٩٧.

(٢) أحمد دحبور، عيد الأربعاء-زكريا محمد، الحياة الجديدة، ٢٠٠٠/٩/٢٠، رام الله، ص٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-من النص إلى المنصة :

أول ما يلفت النظر في مجموعة "احتفال في قلعة الموت" أنها وإن كانت مكتوبة بحذق درامي، إلا أن عين كاتبها لم تكن تحوم على خشبة المسرح، على الأقل في المدى المنظور، ولاسباب إجرائية. فأننا نشعر بأن من المستحيل توفير مستلزمات هذه النصوص لتنتقل من الورق إلى الخشبة. فهي مسرحيات قصيرة بديكورات مختلفة. صحيح أن المسرح الحديث له حلوله وأجوبته على الأسئلة والمتطلبات، إلا أننا أمام اللحظة التلقائية التي يكتب فيها زكريا محمد نصه، وتتخلق الأفكار بين يديه، فإذا هو مؤلف يبحث عن شخصيات على النقيض من بيراندلو الذي كتب "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" على أن شخصياته موجودة، وهو قادر أن يكسوها لحما ويملؤها دماً بل إنها تريق الكثير من الدم لكنها تبحث عن الفرصة الموضوعية للصعود من النص إلى المنصة.

والملاحظ أن المؤلف تحرر من تبعات الإنتاج -كأنه يستبعد تمثيل مسرحياته- فأخرج الخيول، وضرب الخيام، وجمع السيوف، ونشر الساحات والمقابر ونصب التماثيل، وتخفف إلى حد كبير من الإرشادات المسرحية، فأتت تعليقاته أقرب إلى الرؤية الدرامية منها إلى الملاحظات الإجرائية. لكنه ظل على أرض المسرح، بمعنى أنه لم يستسلم للسرد الروائي، ولم يغوه حتى المسرح الملحمي الذي ينطوي على الأحداث التفصيلية ويكلف الجوقة أحيانا بتبليغ المتلقي -سواء أكان قارئا أم مشاهدا- بما حدث. وإذا اتفق له أن أجرى أحداثا معينة في غيبة المتفرج. كأن نفهم من الحوار بين بعض الشخصيات أن حدثا ما قد وقع، أو أن يتم هذا الحدث في الفاصل الوهمي بين مشهدين، فإن زكريا محمد أخذ هذا من صلب التقاليد المسرحية المعمول بها من أسخيليوس إلى شكسبير إلى يوجين أونيل.

ولا بد من التساؤل عن جدوى هذا المركب الصعب، ولماذا لم يلجأ الكاتب إلى الرواية أو القصة مباشرة. وربما انتقص هذا التساؤل من خصوصية المسرح القادر على توفير لحظة درامية لا يملكها الأدب المحكي حتى وهو مشحون بالدراما. ففي المسرح يمكن تكثيف الصراع واختزاله وإثراؤه بمؤثرات مختلفة مركبة. إن أي كاتب مقتدر يستطيع أن يأتي بشخصية تقول "كلمات كلمات كلمات " ، ولكن لا يوجد هذا الكاتب القادر

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على تعويض المشاهد عن هملت وهو يردد ذلك على مرأى من بصر الجمهور أو بصيرته.

وزكريا محمد، دون ريب، يعرف سر المسرح وسحر الخشبة -وإن تأجل صعود شخصياته إليها- لذلك فهو لا يقص علينا حكايات، بل يقدم خطة عمل لقراءة درامية متخيلة. ولا ننسى أنه شاعر أولا، ولهذا أبعد شخصياته عن متناول الأيدي. فهم ملوك وأشباح وشخصيات تاريخية في زمن واحد. بل إن قابيل -وهذا اسمه في الثقافة الإسلامية- ينادى عنده قايين، لا لتوكيد التغريب الذي نادى به بريخت، بل لإيجاد مسافة بين المعرفة والتخييل بحيث يطلق عنان التأمل في لحظة التلقي قراءة ومشاهدة.

-مسرحيات أم مسرحية :

في المسرحيات الست التي تضمها هذه المجموعة. منظومة أفكار محددة حول مفهوم السلطة، القوة، الموت. ومع أن الكاتب تمتع بقدرة الانتقال من أرض إلى أرض، ومن أسئلة إلى أسئلة، إلا أننا نجد شخصية الملك، أو الحاكم بشكل عام، تنتظم أربعا من المسرحيات، وشخصية ملك الموت تنتظم اثنتين. وهناك مسرحية بعنوان "الصخرة" تشذ حينا، ولكنها لا تعدم صلات تشدها، بشكل أو بآخر، إلى غيرها من مسرحيات المجموعة.

في المسرحية الأولى، والأهم، وهي التي تعطي المجموعة اسمها "احتفال في قلعة ألموت" ، يكون الحاكم الملك هو هولاكو، الغازي الطاغية الذي قدمه زكريا محمد كما يليق بشخصية كلاسيكية أن تقدم نفسها: "كلما غفوت دقيقة تحدث كارثة، عليّ إذن أن أظل صاحيا أو أن أنام على حد السيف" [١]، والأرض كلها هي المجال الحيوي لهولاكو بل إنها لا تتسع لطموحه "الأرض أضيق من سرج حصان -أليست الأرض كلها مثل رقعة شطرنج بين يدي؟ " [٢]أمّا كيف يراه الآخرون، فهو "الدم أفقه والدم مستقبله" [٣]ولهذا هو مغترب حتى عن حاشيته التي لا تستطيع استيعاب جنونه وطموحه وغرائبه. أحد أتباعه يقول: "صار عقله كهفا للغرابة والمفاجآت. أحس أحيانا أنه يلاحق أطيافا وأشباحاً وأفكاراً لا يدري ما هي"[٤].

---

(١) زكريا محمد، احتفال في قلعة الموت، دار الأسوار، عكا، ١٩٩٩، ص٧.

(٢) المصدر السابق، ص٨.

(٣) المصدر السابق، ص٢٧.

(٤) المصدر السابق، ص٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولهولاكو زكريا محمد صلة قرابة درامية بكاليغولا ألبير كامو. فحين يطلب كاليغولا القمر يطلب هولاكو وردة نادرة حمراء. وحين يهتم كاليغولا بالفتى سيبيون وكان قد قتل أبا هذا الفتى ويفترض أن الفتى يفكر في قتله فإن هولاكو يهتم بالفتى الفواخيري الذي حاول أن يقتله فعلا.

وما يلفت النظر في هذه المسرحية أن هولاكو كبقية الملوك والرؤساء في مسرحيات هذه المجموعة يخاطبون ضحيتهم بعبارة من نوع "يا بني" لا للحنو أو الليـن، بل على النقيض، لتأكيد الهيمنة التي تسوغ سيطرة الطاغية إلى حد قتل الضحية بكل أريحية ! وهولاكو لا يظهر الغضب حين يغلبه لاعب الشطرنج، لكنه ينذره بأنه سيقتله عندما يأخذ ثأره، على رقعة الشطرنج، منه: "أنت تعرف القانون، إن هزمت فأنت ميت"[١]. فهولاكو الجبار لا يقتل من موضع الضعف، بل هو مشغوف بقتل من ينتصر عليهم. لهذا انتصر عليه "حسن الصباح" بالموت، فقد انتحر هذا قبل أن يدخل عليه هولاكو منتصرا. وكانت حركة حاذقة من زكريا محمد أنه لم يقدم "حسن" إلا جثة. فهو فكرة في رأس هولاكو ، وليس عدوا مباشرا. لهذا فإن مأساة هولاكو، ومأساة الطغاة الشموليين جميعا، تتجلى في تحقيقهم كل ما يريدون، حيث لا يبقى أمامهم مَن، وما ينتصرون عليه.

لقد لعب هولاكو لعبة مميته في نهاية المسرحية، هي التماهي مع ضحيته حسن الصباح، فقد أقام حفلة تمثيلية مجنونة، قام فيها بتمثيل دور حسن الصباح، ليقول باسمه إنه انتصر على هولاكو. ولما كان هولاكو حقيقة هو الذي يتكلم، فإن هذا اعتراف منه لا بانتصار حسن الصباح عليه وحسب، بل باحتلاله شخصيته. لقد تماهى الطاغية مع آخر أعدائه. ولم يبق له ما يعمله. لم يبق له إلا الوحدة والوحشة واليأس.

---

(١)زكريا محمد، احتفال في قلعة الموت، ص١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-أي نوع من المعرفة ؟

في مسرحية " الخامسة بعد الزوال" وهي نص مسرحي آخر في المجموعة تـأخذ معضلة الحكم شكلا آخر، أو تمتحن بسؤال آخر. فالملك يقرر أن أساس الحكم هو معرفـة الناس. لكن هذا الشعار مخادع، فليست المعرفة مطلوبة، في عرف الملك، لإغناء الحيـاة، بل للدخول على الناس من نقاط ضعفهم، لأن موقعه في السلطة يجعله موضوعيا في حالة حرب معهم أكثر مما هو ممثل لهم أو لمصالحهم. ذلك لأن الناس عنـــده "لا يمكنـك أن تركن إلى الشرفاء منهم، لأنهم في الغالب أغبياء، ولا إلى النجباء لأنـــهم فـي الغـالب أنذال"[١]. وكما كان هولاكو في المسرحية السابقة فإن الملك في هذه معجب بالذكاء، ذكاء الخصم، لكن هذا الإعجاب لا يحول دون البطش من غير شفقة بالذكي -النجيب- النـذل. لهذا فقد أمر بقطع يدي حاجبه، لا لأن الحاجب خان أو خالف مشيئة الملك ، بـــل لأنـه كشف عن ذكاء يهدد سلطة الملك نفسه . ولقد كانت نبوءة الملك صحيحة ، فقـــد انقلـب حاجبه ذو اليدين المقطوعتين عليه بعد أن جامله واعتبر قطع يديه حقا من حقوق الملك . وحين يتسرع ابن الحاجب المنقلب على ولي نعمته، ويطالب هذا الابن بالقضـــاء علـى الملك، فإن الحاجب الذكي الذي يعرف أسرار السلطة يخفف من غلواء ابنه، شـــارحا أن الاستيلاء على السلطة لا يكون بالتشفي أو الثأر أو رد الفعل، بل بـــالدخول عليـها مـن مفاتيحها غير المرئية ، وهكذا فإن الحاجب يقامر بالبلاد كلها، ليهدد ملكه الســابق الـذي قطع يديه بالتحالف مع العدو ، موضحا من غير أوهام أن هذا العدو -لو تـــم التحـالف معه- سيقضي على الملك ثم ينقلب على الحاجب . أي أن الملك والحاجب سيخسران. وما من حل إلا أن يقطع الحاجب يدي الملك الذي قطع يديه حتى يتساويا بالضعف أو الشراسة فيمكنهما عندئذ أن يتحاورا حسب معطيات السلطة الجديدة، لا كملك وحاجب بل كملكيـن مقطوعي الأيدي لكن أحدهما يكمل الآخر. إن هذه المسرحية الخطيرة، تغمغم بأكثر ممـا تنطوي عليه من مستويات، وقد كان شكلها الكلاسيكي يسمح لها بالاطراد والنمـو، ومـا أظن الفرصة فاتت. إنها دعوة إلى إتمام مسرحية كبيرة، علما بأن "الفصل" المنشور منـها لا يستهان بتكامله وانسجام بدايته مع ما انتهى إليه.

ومع أن هذه المسرحية تستعير شكل النص التاريخي أو الحكاية الشعبية، إلا أنـها مسقطة على الحاكم المعاصر. فالحاجب الذي انقلب على الملك يبدو أقـرب إلـى أبنـاء

(١)زكريا محمد، احتفال في قلعة الموت، ص٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البرجوازية الصغيرة الذين يصلون إلى الحكم إما بالتدريج البيروقراطي أو بالانقلاب العسكري. ها هو ابن الحاجب يقول: "أنا أعرف أبي. بالعطش والملح نما مثل أشجار الصحراء، لكنني بت أخشى أن يكون التعب قد ناله وأن يتخلى عن هدفه"(١). ويكشف الحاجب أنه لا يتحلى بارستقراطية الملوك:"لم أعد قادرا على جلد ابني كما فعلت ذات مرة، لكنني ما زلت قادرا على اكتشاف الدروب الخطرة "(٢). أما الملك القديم الذي قطع يدي الحاجب، فله فلسفة سلفه في المسرحية السابقة. هولاكو: "فعلى الضعيف أن يتظاهر بالقوة أمام خصمه كي لا يبتلعه"(٣). وعند لحظة المكاشفة بين الملك القديم والحاجب الذي صار ملكا جديدا، تتضح الشخصيات. فالجديد أو الحاجب يقول: "أنا من رفعت نفسي يا سلطاني القديم، فقد كنت الموت الذي طاف على رؤوس أعدائك، لقد حميتك في نومك ويقظتك وعند أول في الحساب قطعت يدي الاثنتين" (٤)، إنه بهذا الخطاب يكشف عن أصوله العسكرية واعتماده على البطش وحقده على ملكه وغيرته منه، "كان ينبغي أن تكون أنت حارسي، لكن القدر يعطي لمن لا يستحق" (٥) .

أما الملك القديم فيعترف أنه خسر لأن لعبة الحاجب انطلت عليه عندما ادعى التواضع. فهذا الملك هو صاحب نظرية أن معرفة الناس أساس الملك، والفخ الذي وقع فيه هو جهله بما يدور في رأس خصمه "وإن لم أعرف ما يدور في هذا الرأس فسوف أخسر المعركة". ولقد خسر الملك القديم معركته لكنه ظل ملكا .. تلك هي لعبة السلطة الجهنمية. فأنت لا تجازي بما تفعل بل بما تتيحه موازين القوى والظروف المستجدة، بما فيها ذلك النوع الخاص من المعرفة ... معرفة الناس للتمكن من السلطة .

-وجه آخر للسلطة :

تتجلى أسرار معرفة القبض على السلطة، من مدخل مختلف، في المسرحية الثالثة "مزرعة الفئران الصينية" التي كانت حكايتها من الإتقان إلى حد يجعلنا نتساءل هل استقاها زكريا محمد من نص غائب، عالمي أو تراثي، أم أنه ابتكر أحداثها بنفسه. وهذا

---

(١) المصدر السابق، ص٣٣.

(٢)زكريا محمد، احتفال في قلعة الموت، ص٣٤.

(٣) المصدر السابق، ص٢٥.

(٤) المصدر السابق، ص٤٢.

(٥) المصدر السابق، ص٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لا يعني استبعاد أن يأتي بحكاية متقنه، ولكن السياق العام يملي إحساسا بأنك تستقبل نصا كلاسيكيا مما لا بد أن يكون ظهر في مكان ما قبل قراءتك الأولى له. هذا رئيس وزراء الصين – واختيرت الصين للبعد، لإضفاء جو سحري يتسم بالغرابة، وليس المقصود بلاد الصين المعروفة –يحدد عدد الشعب بأنه الفأر، ويعلن عن جائزة مقدارها عشرة قروش عن كل فأر يصطاده أي مواطن . ويهتدي أحد الخبثاء إلى طريقة سهلة للربح. وهي أن يربي الفئران ويجعلها تتكاثر فتزداد جوائزه وتتضاعف ثروته إلى أن يعظم شأنه عند الإمبراطور فيحل محل رئيس الوزراء، إذ ما حاجته بمليار فأر ما دام يستطيع التحكم بمليار مواطن، ولأن للسلطة آليتها ودورتها فإن شعارا جديدا يلوح في الأفق: إن العدو الأول للشعب هو الذبابة، لترصد جائزة لمن يصطاد الذباب ... وهكذا تعيد السلطة إنتاج نفسها، إذ علينا أن نتوقع ولادة تاجر ذباب سيصل إلى رئاسة الوزراء، كما سبق أن وصل إليها تاجر الفئران.

إننا أمام حكاية تنتمي إلى عالم كليلة ودمنة مع أن فيها بشرا. فشخوص الحكاية ليسوا هم الموضوع، بل ما يدور في العمق والخفاء، لأن هؤلاء الشخوص رموز لقوى موجودة في المجتمعات المعاصرة. إن الحاكم ينتج عدوه ليشد الجمهور إلى النقطة المركزية التي يستطيع من خلالها أن يدير كل شيء. فالفأر عدو الإنسان ما في ذلك شك، لكن من يتصدى له هو الذي يتولى تخصيبه وتقوية سلالته ليحصد المكافأة والضرائب ويراكم ما يحصد فتؤول السلطة كلها إلى يديه، إن هذه الحبكة المسرحية قابلة للانسحاب على ما يدور من أحداث في المجتمعات البدائية والمصنعة معا. على الشعوب التي تخوض حروبا قومية، وتلك التي تعاني من مشكلات داخلية، وما يجمع بين هذه الطرز المختلفة، في مرمى هذه المسرحية، هو فكرة إنتاج العدو لإعادة إنتاج السلطة. ولا بد من الإثارة في الحوار ليبرز لنا نوعا من الصراع فيظهر الكاتب إلى جانب الإمبراطورية والجموع البشرية والحظائر والفئران نشرات الأنباء والتقاليد الإمبراطورية وهذه الأحداث جمعيا تتظافر معا لتصنع أسطورة يسميها أسطورة "شينهوا" المنتصر على الفئران ... وفي حقيقة الأمر، أنه ينتصر على العقبات التي كانت تحول بينه وبين النفوذ المطلق ... فقد أصبح الحاكم الحقيقي لنبلاد.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-متى تنتهي الحرب ؟

وتخرج مسرحية "الصخرة" عن سياق أخواتها في هذه المجموعة. فهي لا تعالج موضوعا مباشرا متصلا بالسلطة. ولكن شخصيتها المركزية ضحية من ضحاياها. فنحن أمام رجل يخوض حربا لا وجود لها. لقد انتهت الحرب لكنه ما يزال يحارب. ويذكرنا المؤلف برواية يحيى يخلف "نهر يستحم في البحيرة" التي يظهر فيها الجندي الياباني ما يزال مشتبكا في مناخ الحرب العالمية الثانية بعد مرور السنين على انتهائها، لكن زكريا محمد يطور هذه الشخصية ويضيف إليها وينتقي منها ما يجعلها نصا جديدا إزاء مشكلة جديدة. إن الرجل يخوض الحرب، قدره أن يركض وراء شيء ما، كان يركض في البداية وراء الرغيف، ثم وراء الوهم، ثم وراء الأعداء، تتغير الدنيا حوله. لكنه، وهو المستلب المغترب، لا يشعر بهذا التغيير. وعلى هذا فما هو بالمحارب الشجاع ولا الجبان... إنه المحارب الطالب المطلوب دائما. أما معادلة الموضوعي فهو كلبه "روكس" الذي أصبح امتدادا عضويا له، فهو يفهمه ويشاركه الغربة والحرب. وقد شاخا معا: "في الماضي يا روكس، أيام كان شعر رأسي أسود كريش الغراب، كان الكون شجرة تفاح" (١)، والرجل لا يتردد في تسمية "روكس" هذا بصديقه الوحيد. إنهما في دائرة مغلقة: "لا فائدة، لا فائدة، نحن لا نتقدم أبدا. بهذه الطريقة سوف نخسر ونضرب على وجوهنا" (٢)ونلاحظ أن "هذه الطريقة" التي يشير إليها الرجل هي أي طريقة لا على التعيين، وهنا أتذكر ستراجون وفلاديمير في انتظار جودو -حسب مسرحية صموئيل بيكيت- فقد تعذب أحدهما "هناك" من غير أن نعرف في أي هناك كان. وفي هذه المسرحية لا اسم للرجل. إنه نكره . ملقى في عراء الحرب. كان الكون بسيطا ولم يكن يظن "أن القسوة ستطحن برحاها كل شيء. كان ذلك زمن الوهم يا روكس. أما ما تبقى الآن فهو الخوف والقسوة والرصاص" (٣) . وإذا كان لمسرحية "الصخرة" أن تلتقي مع أخواتها من مسرحيات هذه المجموعة فعند هذه النقطة ، نقطة القسوة "عليك أن تكون قاسيا رهيبا" ... مع أن هذا الرجل مفطور على الحب والوداعة "أعرف أنه لا متعة في حفر الخنادق يا روكس وأن الحفر من أجل زرع وردة أشد متعة، لكن ليس لنا من خيار" (٤)ولسوف يتأكد نفي أي خيار بظهور الفتاة. إنها

---

(١)زكريا محمد، احتفال في قلعة الموت، ص٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص٧٠.

(٣) المصدر السابق، ص٧٥.

(٤) المصدر السابق، ص٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ربيع الماضي، واقتراح الحياة، والدعوة إلى السلام. لهذا فهي تستهجن حـــرب الرجـل المتصلة. تحاول أن تداعب الكلب وتعيد الرجل إلى المدينة لكن الرصـــاص يـأتي مـن غامض ما ، فيقتلها ... فتقول وهي تحتضر أن الحق مع الرجل فـالحرب لـم تنتـه ... الحرب لا تنتهي.

إنها صرخة احتجاج على تهديد سلام الإنسان العادي. على زعزعة يقينه وأمانـه على اغترابه بحيث لا يدري سببا للحرب، ولا يدري ما إذا انتهت أم إذا كانت سـتنتهي. أما الصخرة التي تحرسه فقد أصبحت، كالكلب، امتدادا لعالمه غير الممتد. وبين الصخـوة الصماء والكلب الوفي الأعجم لا يظهر للرجل ما يدل على استمرار الحياة، إلا الفتاة التي لا تلبث أن تموت ... فأي مصير لإنسان في ظل هذا الوضع المجنون المكتـظ بالقسـوة والفتك؟

تكاد هذه المسرحية تنسب إلى "المونودراما" التي يكون حوارها لصـوت واحـد، وهنا يمثل "الرجل" هذا الصوت ولكن ظهور الفتاة في نهايتها وحوارها القليل العميق معه شاب هذا النوع من المسرح وأضفى شيئا من البناء الدرامي عليها.

-مسرحية صفقة مع عزرائيل :

تتحدث هذه المسرحية عن شاب نكرة، كالرجل في المسرحية السابقة. له أحلامـه ورغبته في الحياة. لكن عزرائيل يظهر له -كما سيظهر لكل واحد منا- ولكن على هيئـة رجل وسيم. والشاب يرغب في الحياة لكن لعزرائيل عملا لا بد من أن ينجزه. وحيـن لا ينكر الشاب على عزرائيل حقه في العمل، فإنه يتمنى عليه أن يهمله قليلا ليقوم بأشـياء كان يرغب فيها لكن الوقت لم يسعفه. وعزرائيل الذي يعترف للشاب بأنـه لا يملـك أن يوفر الخلود لأحد، يستطيع أن يعطيه مهلة من نوع ما ... والفرصة التي يريدها الشـاب في غاية الطرافة: أن يبول على تمثال الحاكم ! وعند هذا الحـد سـتنعطف المسـرحية انعطافا دراميا نوعيا. فقد نقلنا الكاتب من أسئلة الموت والخلود إلى أسئلة السلطة والقـوة والقسوة والطغيان. إن الحكم الكراكوزي لا يفزعه شيء أكثر من المس بالرمز. فقد يكون التعرض للحاكم نفسه أخف من التعرض لتمثاله "الرئيس رجل أما التمثـال فـهو رمـز السلطة" ولهذا فإن أجهزة الحكم كلها تستنفر لا للقبض على الشاب وحده، بل على مـن رأى الواقعة وعلى من سمع بها أيضا. ويشرف شقيق الحاكم شـخصيا علـى متابعـة عمليات الاعتقال. وبعد أن يطمئن الحاكم إلى أن الشهود جميعا -مشاهدين ومسـتمعين-

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أصبحوا قيد الاعتقال يدبر عملية للطائرة التي تقل رجال الحكومة، بمن فيهم شقيقه، بحيث يموتون جميعا فلا يبقى شخص في البلاد يعرف أن شابا متهورا قد بال على تمثال الحاكم. ومع ذلك فإن الكاتب يضفي على البناء الدرامي مسحة رمزية عندما يشير من بعيد، إلى أن شخصا أو شخصين من الشهود على قيد الحياة. فالسر لن يلبث أن يشيع. أما الشاب الذي ذاق الأهوال في السجن، فإنه يندم على صفقته مع عزرائيل، ويناشده أن يقبض روحه ويتخلى عن وعده، ليريحه مما هو فيه من عذاب.

في اعتقادي أن هذه الفكرة الباهرة، تشكو من مشكلة واحدة، هي أنها مسرحيات في واحدة. فالسؤال حول الموت والخلود وتأجيل الأجل هو موضوع كبير كان يمكن أن ينضج بالحوار الممتد بحيث يظهر الصراع جليا في المقايضة بين الشاب وعزرائيل، بحيث توسع في هذا السؤال الفلسفي الكبير. ولكنه اختزال هذا الموضوع بفكرة مؤداها أن الموت خير من العذاب. أما "المسرحية الثانية" داخل المسرحية فهي تعالج رهبوت السلطة والإرهاب الإعلامي فيها، حيث المظهر أهم من الجوهر. والصورة أكثر حساسية من الأصل . أما القتل في سبيل هيبة السلطة فلا يوفر أخا ولا موظفا مطيعا. وكما سبقت الإشارة فإن الرئيس يخاطب ضحيته قائلا: يا بني ... ليؤكد استحواذه وهيمنته، فهو يقتل ضحيته معتذرا لها إن جاز هذا التعبير المفارق.

إن المسوغ الوحيد –إذا كان لنا الحق أن نضع مبررات– لمجاورة موضوعين في نص مسرحي واحد، هو أن نتعامل مع المجموعة بمسرحياتها الست وكأنها نص واحد ينتظمها عنصران: السلطة والموت، بحيث نأخذ النص مأخذ العمل الموسيقى المركب. فنرضى مؤقتا بهذه الحركة الجديدة على العمل أملا في أن تعود الحركة الأسبق سيرتها الأولى. لكن هذا ليس إلا تأويلا متعاطفا مع نص ذكي يشكو من ازدواجية الموضوع، حتى لو كانت الرؤيا العامة قادرة على استيعاب الموضوعات جميعا باعتبارها قضية الإنسان حيث كان.

-ملك الموتى :

مع أن المسرحية الأخيرة في هذه المجموعة من النصوص المسرحية "ملك الموتى" تلتقي مع سابقتها عضويا بحضور ملك الموت، ومع أن المسرحيات السابقة تحضر فيها أسئلة الموت والحياة، إلا أننا نفضل لو لم يثبتها زكريا محمد في هذه المجموعة، لا لمشكلة في مستواها –كما سنرى– بل لخروجها على البناء العام لهاتيك

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المسرحيات. فلسنا في هذه المسرحية كغيرها أمام حكاية تلامس الواقع وتتفاداه لتشير إليه من بعيد. بل أمام رحلة وجودية يسطحها تأمل فكري مجرد في ظاهرة الموت والحياة. وقد استعار الكاتب شخصية حفار القبور من الذاكرة العامة، ليتاح لها طرح السؤال التقليدي حول علاقة الموت بالحياة. لكن الفكرة كانت ثقافية أكثر مما هي وليدة المعاناة والمراقبة اليومية. إن الحفار مثلا يذهب إلى الحانات. وحفار القبور في بلادنا مرتبط، لدى العامة، بمهابة الموت وما إلى ذلك مما يؤدي إلى تأملات دينية لا تسمح بارتياد الحانات. قد يشرب حفار القبور فهو بشر. لكن ليس في الحانة. وإذا كان هذا عملا مفارقا للواقع مما يسمح مسرحيا بما هو غير مألوف في الواقع ، فإن المعطى الدرامي والحوار بخاصة لم يوفر هذه المفارقة.

ونحن نفترض أن زكريا محمد كتب المسرحية السادسة، لا بدافع الإبداع، بل بإملاء الضرورة، حين رأى لزاما عليه أن يتوج المسرحيات السابقة بنص فضفاض يتسع لأسئلة الموت والحياة التي شغلت المجموعة كلها. صحيح أن هذه المسرحية الأخيرة لم تتعرض لسؤال السلطة والقسوة، لكنها أشارت إلى السلطة الأقوى والأعلى التي لا راد لدفعها فالإنسان مقهور مغلوب. تفوح رائحة الموت من ثيابه، ويفزعه أن يشم الآخرون هذه الرائحة، ليكتشف أنها رائحتهم هم. وفكرة أن الأحياء هم موتى مؤجلون فكرة صوفية معروفة مع أن الكاتب لم يتحرش بالمذاهب الصوفية ... على الأقل في هذه المسرحية.

بهذه المجموعة من النصوص المسرحية، يقص زكريا محمد شريطا حريريا ليعبر عالم المسرح. ولاحظنا أنه لا يدخل هذا العالم من باب الرغبة في التنوع، بل يدخله عن اقتدار ودراية بأصول هذا الفن المركب المعقد. ومن الطريف أن من قرأ أو سمع شعره وجده يميل فيه إلى الصوت المفرد. وفي هذه النصوص المسرحية فاجأنا بالإمكانات الدرامية لديه، مع أن شعره كما أسلفنا لا يوحي بذلك، لكن هذا لا ينفي أنه ملىء بالدراما أو لنقل أتقن البناء الدرامي بما فيه من حالة الصراع بين النقائض. ولعله في نزعته التعددية الجمالية يؤكد معنى هذا الصراع من خلال رغبته المشروعة في حل أسئلة الوجود، فإن لم يكن ذلك ممكنا فلا أقل من الإسهام في طرح الأسئلة. وقد اختار زكريا محمد أو وجد نفسه بعبارة أدق على طريق الإبداع ، والمبدع ليس فيلسوفا، لكنه محكوم بالتأمل والتفكير، وربما التدبير إنه يقرأ بعينين مختلفتين، ليكتب عملا مختلفا عن

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الآخرين. وبهذا المعنى فإنه أتاح لنا قراءة مختلفة حيث جعلنا نتابع السطور ونتخيل ما يمكن أن يجري على الخشبة، وهذا حسبه.

٦-إطلالة على مسرح عبد اللطيف عقل

كتب عبد اللطيف عقل ست مسرحيات هي :

المفتاح	١٩٧٦
العرس	١٩٨٠
تشريقة بني مازن	١٩٨٥
البلاد طلبت أهلها	١٩٨٩
الحجر في مطرحو قنطار	١٩٩٠
محاكمة فنس بن شعفاط	١٩٩١

الهجاج (مسرحية غير مكتملة توفي ١٩٩٣ قبل أن تكتمل)

ونظرا لما يتمتع به مسرح عبد اللطيف عقل من غزارة في الإنتاج وقيمة من حيث الشكل والمحتوى آثرنا أن نعرض لمسرحياته جميعا، لا سيما وأنها جميعا عرضت في الفترة قيد البحث. ومن المعروف أن عبد اللطيف عقل شاعر في المقام الأول، وهو كاتب رواية وسيرة ذاتية وكاتب مسرحي إضافة إلى كونه أستاذا جامعيا، وكان من الطبيعي أن تنعكس كل هذه الأبعاد في أعماله المسرحية، وهيمن على مسرحه الاهتمام بالإنسان والوطن والطفولة، ومن المهم الإشارة إلى أن الشاعر في شخص عبد اللطيف عقل سبق كاتب المسرح، ولذلك، غلبت الشعرية والغنائية على هذه المسرحيات، سواء أكانت مكتوبة بالعامية أم بالفصحى، ولكثرة المواضع والمواقف التي استسلم فيها الكاتب إلى الغنائية نجد الحوار يتباطأ وإيقاعه يخفت، ويبدو ذلك واضحا على نحو خاص عندما تنفعل الشخصية في حديثها عن الوطن أو عن الأصالة والتاريخ.

ومن ناحية ثانية، نجد روح عبد اللطيف عقل مهيمنة على مسرحه، فهو يحب المكان، ولكنه لا يطيق أن يكون حبيسا فيه، إنه طائر طليق الجناحين دائما، متمرد على المكان والزمان الضيقين، ومحلق في زمانية ومكانية لا نهائيتين، وهذا ما يمكن أن نلحظه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بشكل واضح في زمان أعماله ومكانها، فالزمن في مسرحياته يتحرك في دائرتين يمكن استنتاجهما بعد هذه النظرة العجلى في أزمنتها.

فمسرحية "المفتاح" زمانها أي لحظة من سنة ١٩١٧ إلى وقت يحدد فيما بعد، أما زمن "العرس" فهو (ساعتان -تقريبا- من الزمن الذي مضى ولم يمض أو الذي سيجيء قطعا)، وهو في "تشريقة بني مازن" (ساعتان بين زمن رديء وآخر أكثر رداءة) أما في "البلاد طلبت أهلها" فهو (مقتطفات من زمان مضى وزمان لم يمض وزمان قد يجيء) أما في "محاكمة فنس بن شعفاط"، فهو (التاريخ العربي الذي كان ويكون الآن والذي سيكون دائما) والمكان في هذه المسرحيات يحدده الكاتب على نحو لا يقل غرابة عن الزمن، فهو في المسرحيات الثلاث الأولى (عشرة أمتار مربعة في أية رقعة من الشرق الأوسط) في "المفتاح" و(على الأرض الفلسطينية واقعا أو رمزا) في "العرس" و(بين مستوطنة قامت وأخرى تقوم) في "التشريقة"، أمّا في "البلاد طلبت أهلها" فهو (قرية أم الزيتون الفلسطينية وأماكن أخرى) وفي "الحجر في مطرحو قنطار" هو (من فلسطين إلى كل الأمكنة ومن كل الأمكنة إلى فلسطين) أما في "محاكمة فنس بن شعفاط" فهو (الجغرافيا العربية الواحدة).

من هنا نلاحظ أن عبد اللطيف عقل متمرد على الزمان والمكان، غير أنه محكوم ببعدين يتجاذبانه بقوة في انبناء الدرامي، أولهما البعد الفني الواعي الذي لا يملك معه إلا أن يرضخ لمقتضيات الفن الذي يحكمه بساعتين لعرض عمله على خشبة أو في مساحة لا تزيد على عشرة أمتار، ولكنه من جهة ثانية، يحاول أن يحلق في فضاءات الروح ويتحرر من أسر الجغرافيا والتاريخ ، فيتحدث عن زمن مطلق مضى ولم يأتِ أو قد يأتي، وعن مكان في فلسطين أو في العالم العربي. وثمة ملاحظة تستوقف المتأمل لعنصري الزمان والمكان، وهي أنهما في الأعمال الأولى لحظة أو ساعتان وعشرة أمتار مربعة، إلا أنه في مسرحياته الثلاث الأخيرة يرفض هذا القيد، ويتحرك في فضاءات زمانية أكثر رحابة وأكثر أملاً وتفاؤلية.

وإذا كانت مسرحيات عقل الأولى تدل على أنشغاله بالبحث عن مفتاح يتغلغل بواسطته إلى عمق التاريخ يفسّره ويستطلع أسباب المأساة الفلسطينية، فإنه حين تقع أحداث مبشرة بعمل فلسطيني جماعي، يعرض "العرس" وحين يرى الضياع الفلسطيني، يهرب إلى موروثه الثقافي البعيد، فيستنطق "تغريبة بني هلال" ليتحسس مشكلة عصره في

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"تشريقة بني مازن" ولمّا شعر بالضياع في أقبية الغربة وسراديبها، كتب ديوانه "بيان العار والرجوع"، منددا فيه بعار الغربة، وداعيا إلى الرجوع لأن "البلاد طلبت أهلها" ولأن "الحجر في محلو قنطار" فرفض الغربة المكانية والاغتراب الروحي، وكتب "محاكمة فنس بن شعفاط" ليصرخ صرخة مدوية تندد بالذين هربوا من تاريخهم وثقافتهم، فعاشوا في أسر الماضي، وكذلك الذين اغتربت أرواحهم فتشربوا ثقافة غير ثقافتهم، ومات في نفوسهم معنى الوطن.

وربما كانت هذه الغربة الثقافية التي عبرت عنها مسرحيات عبد اللطيف عقل معبرة عن رؤية فكرية واعية موسومة بميسم روح المؤلف القادرة على تفجير انفعالات الإنسان بكل تناقضاتها، فيبكيك ويضحكك في آن، ففي "فنس بن شعفاط" يحاول البروفيسور "عزت أبو القوافي" "إغراء قيس أو فنس" بمهادنة السلطة والانضواء تحت جناحها فيقول :

"تعال معي قيس وانظر، بضائع وردان لا تحصرُ

فتلك تويوتا وذاك سوزوكي، وذلك مرسيدس أحمر

وشوربة طعمها فاخر، ينافسها كنتكي المنظر"(١).

ولكن قيسا لا يستسلم لهذه الإغراءات ويصر على التشبث بقيمه وتوضيح أخلاقه إذ يقول:

"سأجتث أمعاء بطني إذا جاع . فالحر لا يغتذي بالشرف

فلست أطيق شراب المذلة أو استسيغ الطعام العلف

وإن افتراش حجار الكرامة يفوق افتراش رياش الغرف" (٢)

وتكاد مسرحية "البلاد طلبت أهلها"تتمحور حول هذه الرؤية الرافضة لكل أشكال الغربة والاغتراب، فشخصياتها كلها محملة بدلالات وثيقة الصلة بتلك الفكرة، وتدل أسماؤها على ذلك، فبطلها المحوري هو "أبو العز"، وشخصياتها الأخرى شخصيات مكتملة في عالم عبد اللطيف عقل الشعري والمسرحي، بل إن شخصية "الحجة حليمة" –

---

(١) عبد اللطيف عقل، محاكمة فنس بن شنعفاط، دار الكرمل، ط١، عمان، ١٩٩١، ص١٠١.

(٢) المصدر السابق، ص١٠٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سموه فرويد، وفريد بيك النتشة من عارة، أطلقوا عليه اسم فردريك نتشة، وأنت تعرف أن هيغل أصله من سنجل، وأمه وابوه ما يزالان أحياء"[١].

لذلك كله، تحتل القرية، رمز الأصالة والفطرة النقية، مساحة كبيرة في مسرح عقل، وتكاد تظهر بصورتها الدقيقة، بمبانيها وأزقتها وأهلها وشجرها، وتقاليدها، وكثيرا ما كان يطلق الكاتب عليها أسماء تتناسب مع مدلولها الثقافي أو الوطني، فالمكان الرئيس في "البلاد طلبت أهلها" هو قرية (أم الزيتون) التي تمثل الوطن كله، وربما كان حنين كاتبنا إلى القرية هو الذي جعله يغرق في العامية في مسرحياته الثلاث الأخيرة، وهي تتكامل مع إنسانها، على حد تعبير "أبو العز" حين كان يخاطب المشرفين على حفل نادي (الكيتكات) : "أنا ما تعلمت مثل أولادكم، بس اتعلمت من أم الزيتون ومن الحجة حليمة" [٢]، والمسرحية في مجملها تقوم على التقابلية الحادة بين الأصالة في القرية والزيف في المنفى، وفيها سخرية واضحة من أولئك الذين هجروا "أم الزيتون" وصاروا مستغربين لغة وفكرا ونفسا.

ولما كانت القرية –في مسرح عقل– تمثل الوطن، فقد انساق منطلقا من ضيق مدلول القرية مكانيا إلى الوطن بكل ما فيه من رحابة حتى ذهب "فكري" –أحد أبطاله في التشريقة– إلى القول إنه لو كان الأمر بيده لمنع زوار الصيف والموتى من المجيء إلى الوطن، ثم يردف قائلا: " .... إن الذي يعيش في وطن يموت فيه، إن الوطن ليس مقبرة وليس متنزها"[٣].

ويقول "أبو العز" في "البلاد طلبت أهلها" مخاطبا أهله الذين يعيشون في الغربة: "أنا جيت أدور على أم الزيتون فيكم، لقيتكم بس ما لقيتش أم الزيتون"[٤]. ويقول في موضع آخر: "مش المهم طرونا من أم الزيتون، المهم قتلها فينا وطردها من قلوبنا وأرواحنا" [٥].

---

(١) عبد اللطيف عقل، تشريقة بني مازن، دار الجيل، عمان، ١٩٨٥، ص٩٤.

(٢) عبد اللطيف عقل، البلاد طلبت أهلها، ص٦٤.

(٣) عبد اللطيف عقل، تشريقة بني مازن، ص٩٢.

(٤) عبد اللطيف عقل، تشريقة بني مازن،ص١٤٩.

(٥) المصدر السابق، ص٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهذه الفكرة نفسها نجدها في "محاكمة فنس بن شعفاط" حين يوضح البروفيسور أبو القوافي أن بعض أقوال "قيس" التي شاعت منذ ألف عام، ظلت تتردد بين المحيط والخليج فيسوق منها قوله:

"إني أحب وإن شقيت به وطني وأؤثره على الخلد"

ويرد هجام بك رمز السلطة والقوة: "لازم بدل ما يموت الناس من أجل الوطن، نموت الوطن فيهم"(١).

ففكرة الالتحام بين الذات والمكان تبرز مقابل نفي الإنسان من المكان أو الفصل بينهما يعني قتل الذات، فيقول "فكري": "إن أمي لن تغادر هذا البيت ... إن أمي لن تشرق، إن الذات لا تستطيع مغادرة ذاتها، أمي هذا المكان، ولا يستطيع المكان أن يهرب من حدوده، إن أمي هي الثبات والبقاء"(٢).

ومثل هذا المعنى يوضحة "أبو مازن" بطل التشريقة "حين يقول: "أنا أبو مازن عميد آل مازن وشيخ قبائلهم، لست قادما من مكان، ولست ذاهبا إلى مكان، وإن المكان يذهب بي ويجيء معي، إنه حالتي العقلية والوجدانية"(٣).

ويختتم عبد اللطيف عقل مسرحيته "البلاد طلبت أهلها" بمشهد يضم أهل القرية، وفي مقدمتهم "جفرا" و "أبو العز" وهم في عرس وطني كبير وينشدون نشيدا جماعيا يتبلور فيه المعنى الرقيق للوطن كما أراده الكاتب:

"بين روح الأرض والأطفال قد تم اللقاء

نحن لن نرضى بأن يسكن في الروح أو الأرض التعب

إننا فيها الشجر

والجذور

كلما يأتي المطر

وحياة القمح في القمح تدور

---

(١) عبد اللطيف عقل، تشريقة بني مازن، ص٧٦.

(٢) المصدر السابق، ص٢٦.

(٣) المصدر السابق، ص٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بلغوا عنا العرب

قد تموت الأم والطفل الصغير

ويعاني الكهل في زنزانة السجن الكبير

ويمر الوقت سكينا على الشهم الأسير

غير أن الشمس في عز الصباح

دائما تشرق من عمق الجراح

وطن الشمس ومهد الأنبياء

فرحة الموال في أفراحنا وحياة الروح في أرواحنا

وجرى منذ جرت فينا الدماء

كلما استشهد طفل جاء طفل

ندفن الطفل على مهل ونحكي

ثم نحكي ثم نحكي ثم

نحكي

بين روح الأرض والأطفال قد تم اللقاء" (١)

هكذا تتكامل صورة الوطن في امتداداته وتشعباته وعناصره الأساسية، ومهما عرض الكاتب من صور المعاناة والنفي والاغتراب، يظل أمله قويا في مستقبل هذا الوطن على الرغم من الاستشهاد ودفن الأطفال وعمق الجراح، وقد طبعت هذه التفاؤلية أعمال عبد اللطيف عقل التي كتبها في أثناء الانتفاضة، وصار أميل إلى المباشرة في الحديث عن قضايا الأمة العربية، بل تكاملت في مسرحياته هذه المعاني وتلك الصور، ولا يخفى على متأمل هذه الأعمال مجتمعة أن مسرح عقل كان خشبة كبيرة ظهر عليها تاريخنا ومكاننا الفلسطيني، كما عكس من على هذه الخشبة واقعنا الثقافي بكل ألوانه، كما حملت مسرحياته المكتوبة بالعامية مختلف ألوان الفن الشعبي، من زجل إلى شروقي إلى موال حتى التعديد، ولا شك في أن جرأة عبد اللطيف في اللغة قد جعلت منه متميزا،

---

(١) عبد اللطيف عقل، البلاد طلبت أهلها، ص١٦٦،١٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وجعلت من مسرحه في مجمله مطولة شعرية يعلو فيها صـــوت الفكـــر علـــى الواقـــع الحركي، ويغلب فيه الانفعال على التأني في رسم الحدث.

إلا أن مسرحه كان حقلا خصبا لمن أراد أن يجعل من الحالة الثقافية مجموعة من الأسئلة الشائكة، وهذا ما جعل عبد اللطيف عقل لا يقتنع بانفعال المؤلف عـــن المخـــرج والممثل ، وإنما كان يعتقد أنه هو الشخص الوحيد الذي يعرف ما يريد ، وكيف يصـــرخ ومتى وأين .... كان قبل وفاته يكتب مسرحية بعنوان "الهجاج" وكـــان ينـــوي أن يقـــوم بتمثيلها وإخراجها –حيث أسس مسرح السراج في رام الله– وعلى حين غـــره ... وفـــي حمى المسرح والهجاج والتمثيل والإعداد ... جاء الخبر باردا أو قاطعا ولا رجعة فيه ... فقد رحل ولما ينقطع الحوار.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

موقع المسرح الفلسطيني من المسرح العربي
وأثر التيارات الغربية فيه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١-موقع المسرح الفلسطيني من المسرح العربي:

المسرح فن أدبي رفيع، أجهد الباحثون أقلامهم لإثبات أن العرب والشعوب الإسلامية عامة عرفت أشكالا من هذا الفن لقرون طويلة سبقت القرن التاسع عشر مدعين أن بعض الطقوس الدينية والاجتماعية التي عرفوها في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام نوع من المسرح: "إن الأسواق في الجاهلية والإسلام مسارح، وإن مسابقات الشعر التي كانت تجري في الأسواق مسارح. وإن الذي كان يجري في عكاظ والمربد وذي المجنة وذي المجاز مسارح. وإن خيال الظل وغيره مسارح[١]. ومع أن خيال الظل أكثر أشكال الفرجة قربا من المسرح، إلا أن التطور العضوي في بنية هذا الفن لم تؤد إلى ولادة المسرح، فهو "يجمع بين أصول الفن المسرحي، وتراث بيئي معين. ولكن مارون النقاش حين عرف قومه "بالمراسح" ومنافعها الجليلة تجاهل خيال الظل، ولم يجد ما يربط بين خيمة الكراكوز وهذا الفن الجديد الذي اطلع عليه خلال رحلاته في أوروبا، وبالتحديد إلى إيطاليا، بل اعتبر عمله تأسيسا وبداية فريدة لا تسندها جذور في الأرضية الثقافية السائدة"[٢]. ولسنا في هذا المجال مضطرين "لإثبات عروبة المسرح، أو لجعل الوطن العربي منطلق هذا الفن، أو جغرافية عرفت المسرح منذ الزمن الفرعوني القديم"[٣]. غير أن بعض الدارسين "يعدون الحواريات والحكايات التي نتلمسها في النصوص الأدبية في تراثنا العربي القديم بذرة للحوار تحمل بعض المشاهد التي تشبه المشاهد المسرحية المعاصرة فهي نواة للمسرح العربي" [٤]، وهذا المجال ليس مجال مناقشة الآراء والدراسات التي تثبت جذور المسرح العربي، والأخرى التي تنفي ذلك، ولكن الإشارة إليها هنا تعد مدخلا للخوض في البحث عن هوية خاصة بمسرحنا العربي، ولتعزيز الثقة بالنفس، إذ "يبلغ عمر الثقافة العربية بما فيها الفترة الإسلامية نحو ألفي سنة. ولقد قدمت العلوم العربية المتطورة الغذاء لعلماء أوروبا في مراحل إنجازاتهم الأولى، فقد ترك الشعر نماذج خالدة في فجر الحضارة العربية، ورسخت الموسيقى العربية قواعدها في

---

(١) هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨١، ص٥٦.

(٢) حسن سليم حجازي، خيال الظل وأصل المسرح العربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ص١٣.

(٣) د. محمد حامد شوكت، الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٠، ص١٣.

(٤) د. أحمد سليمان الأحمد، دراسات في المسرح العربي المعاصر، ط١، دار الأجيال، دمشق، ١٩٧٢، ص٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حين أن جانباً واحدا فقط من جوانب الثقافة بقي غامضاً لا يعرف عنه شيء. ألا وهو المسرح. ولكن التطور الثقافي ذاك لا يمكن أن يغفل عن تطور عناصر الفن المسرحي أيضاً. فقد كانت هذه العناصر موجودة في كل مكان، في البلدان المجاورة وفي الأوساط القريبة كرقص القبائل الإفريقية، وفي طقوس الشعوب السامية، وفي الرواة الجوالين وفي الطقوس الدينية البيزنطية لذلك من الغريب القول أن المسرح العربي لم يظهر إلا منذ فترة قريبة في أواسط القرن الماضي"(١).

لكننا نجد شبه إجماع بين الباحثين على أن "ميلاد المسرح العربي الحديث كان في عام ١٨٤٧، في سوريا(٢). عندما أخرج مارون النقاش أول مسرحية عربية من تأليفه وهي مسرحية البخيل(٣). وقبل هذا التأريخ يعتقد جرجي زيدان أن مصر عرفت المسرح قبل النقاش، لأن الفرنسيين قد أحضروا فرقة مسرحية مع حملتهم على مصر "وكانت مصر أسبق بلاد الشرق إلى معرفة وجود هذا الفن ولكنها تخلت عن اقتباسه إلى أختها سوريا"(٤). والثابت أن الحملة الفرنسية لم تؤثر في نشوء المسرح وخلقه أو حتى لبزوغ نواة مسرح عربي، فبعودة الفرنسيين خائبين لوطنهم عام ألف وثمانمائة وواحد "لا نكاد نسمع بعدها شيئاً عن المسرح المصري (٥).

وعلى الرغم من أن النشأة كانت في سوريا، "إلا أن تطوراته الرئيسة تمت في مصر ابتداء من سبعينات ذلك القرن وما تلاها، ففيها عثر الممثلون السوريون على أفق أكثر رحابة ومجال أكثر حيوية أمام مواهبهم"(٦). وكانت سوريا تتألف في القرن التاسع عشر، من سوريا ولبنان وفلسطين والأردن"(٧). وبتعرض البلدان العربية قاطبة للغزو العسكري والسياسي الاستعماري امتزجت الثقافة العربية بمؤثرات من الثقافة الغربية، وتعد ظاهرة المسرح في البلاد العربية إحدى الظواهر التي تمازجت فيها الثقافة العربية

---

(١) تمارا ألكساندرفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص٥٠.

(٢) يعقوب. م. لنداو، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، ص١٤٣.

(٣) د. محسن اطيمش، الشاعر العربي الحديث مسرحيا، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٧، ص١٢.

(٤) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج٤، دار الهلال، مصر، د.ت، ص١٣٨.

(٥) المرجع السابق، ص١٣٨.

(٦)يعقوب. م. لنداو، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ص١٤٣.

(٧)المرجع السابق، ص١١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بتلك المؤثرات. السؤال الذي يحتاج أن نجيب عنه ههنا هو: ما شكل لوحة الحياة المسرحية في البلدان العربية في الربع الأخير من القرن الماضي؟ وأين تقع فلسطين بتجربتها من التوجهات العامة للمسرح العربي؟

ما يزال حظ فلسطين من مقارعة جحافل المحتلين مستمرا خلافا لغيرها من البلدان العربية التي نالت الاستقلال وحظيت بالاستقرار وذلك أمر يعيق الحركة المسرحية فيها عن أن تتسمم بطابع له نكهته الخاصة. وفي هذا الفصل ينصب الاهتمام على إبراز موقع المسرح الفلسطيني من المسرح العربي من حيث النص والأدوات والجمهور، وبيان خصوصية ما مر به المسرح الفلسطيني من هزات بفعل الظروف العامة المحيطة به. فالحياة اليومية للمواطن الفلسطيني -بكل أبعادها- جعل المسرح يتجه صوب النضال بل أصبح مسرحاً مناضلاً بكل ما تحمله الكلمة من معنى، وحاول أن يغوص في أعماق الحياة الفلسطينية المعذبة ويغطي واجهة من واجهات النضال. فإلى أي حدّ استطاع ذلك؟ وهل ثمة قضايا يطرحها المسرح العربي يجمعها قاسم مشترك مع الهموم التي تفرض نفسها، بحيث تصبح ضرورة ملحة وأكيدة حتى لا يبقى المسرح العربي إقليمياً منغلقاً في حدوده الضيقة؟ وهل أثبت المسرح الفلسطيني نفسه بشكل قوي في خارطة المسارح العربية -مع الاختلاف في الظروف-؟

"عندما نقول : إن العالم العربي يغطي فضاء مكانيا واسعا، فهذا يؤكد على أن هذا الفضاء الواسع يجب أن يكون مضطلعا بمهامه الحضارية في زمن الصراع وبناء الذات"[١]. فما ملامح التأليف المسرحي في الوطن العربي عامة وفي فلسطين خاصة؟ ما هي أشكال المسرح العربي حالياً وما هو اتجاه المسرح الفلسطيني تحديداً؟ هل يتمتع الجمهور العربي بما يشاهده على مسارحه؟ وأين هو الجمهور الفلسطيني مما تعرضه المسارح والفرق في فلسطين ؟؟ كل هذه التساؤلات بحاجة للإجابة عنها في هذا الجزء من البحث.

---

(١) عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص٤١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أ-التأليف المسرحي :

إن صورة أي حركة مسرحية، تظهر أولا من خلال نتاج هذه الحركة ونوعية هذا الانتاج ثانيا. وبالنظر إلى كمية إنتاج المسرح الفلسطيني خلال مسيرته في الفترة قيد البحث، فإننا نجدها كبيرة، إذ بلغ إنتاج الفرق المسرحية مجتمعة ما يقرب من مائة وثلاثين مسرحية. ولكن هل كان مستوى هذه النصوص المسرحية يصلح بالفعل للعرض على المنصة ومشاهدة الجمهور؟ هل ارتقت هذه المسرحيات إلى مستوى النص المسرحي كي تتم طباعتها؟ إذا كانت الإجابة بالنفي فهذا حكم جائر فلا وجود للمطلق في هذه الأعمال وإن تخلف بعضها عن أن يكون نصا أدبيا فذلك راجع إلى أن من يؤلف المسرحيات في معظم الفرق هم المخرجون أنفسهم أو المخرجون وبعض الممثلين (كمسرحيات الحكواتي مثلا). "باستثناء الفرق التي تتبع الأسلوب الجماعي وهذه الفرق لا تبحث عن مؤلفين مسرحيين يواكبون أعمال الفرقة ولذلك فإن نصوصها تعاني من مستوى مسرحي وأدبي ضعيف، لمواراة هذا الضعف تلجأ في أثناء العرض "إلى الصراخ والزعيق في الأداء على حساب العمل الفني ... أو أنها تلجأ إلى استخدام أعمال فولكلورية تلهب عواطف الجمهور"[١].

وتسوغ الفرق لجوءها إلى التأليف الجماعي للنص المسرحي واتخاذه نهجا في عملها بعدم وجود مؤلفين مسرحيين مؤهلين لهذا العمل، أو بقلة النصوص المحلية التي تصلح للتمثيل على خشبة المسرح ، ورغم ذلك سعى المسرحيون والعاملون في المسرح في فلسطين إلى قهر الاحتلال واستطاعوا أن يعبروا تعبيرا حرا للإنسان الحر في الوطن الذي يحلمون بحريته، وعوضوا مشكلة النقص في النصوص بأداء نصوص عربية وترجمة نصوص عالمية، وإعادة معالجة نصوص روائية وقصصية لتصبح بشكل يمكن تمثيلها وأداؤها على المسرح. وكانوا على وعي بأنه "دون توفر البنية الأساسية لهذا المسرح، يغيب حضوره ودوره وممارسته بشكل قصري، وفي هذا يلغى اللقاء ويصبح الشلل بديلا للحركة، والبكم محل التعبير" [٢]إلا أن المسرح الفلسطيني تحدى هذه المعطيات، ورغم عدم الاستقرار في الحياة اليومية وقلة النصوص المحلية، حاول جاهدا تثبيت اسمه على خارطة المسرح العربي، كما يحاول الكاتب المسرحي الفلسطيني أن

---

(١) صافيناز كاظم، مسرح المسرحيين، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٠، ص٣١.

(٢) عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، ص٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ينجو بنفسه من عقاب المحتل، فنجده يدخل الدرامي في علاقة جدلية مع التاريخي، محاولا تقديم التراث بصورة جديدة، تكشف عن الممارسات التي تكبل الإنسان، وتجهض حلمه، وتحاصره من أجل القضاء على ثورته، ليولد الخطاب في المسرحيات ويتفجر من أجل تعرية الواقع والكشف عن مكوناته. ويحاول أن يعطينا صورة حية عن الزمن الذي نتحرك فيه مستخدما الرمز فتصبح الأزمنة متشابهة ومتداخلة في كثير من الخصوصيات السياسية والاجتماعية.

ويختار الكاتب اسما لمسرحيته يكتنفه الرمز مثل (الموت الأكبر) لزكي درويش أو (لكع بن لكع) لإميل حبيبي، أو (الذئاب والمدينة) لمحمد كمال جبر، أو (نيرون) لبشير عمرو، أو (إمبراطورية الحمير) لعبد الحافظ أبو سرية، أو (الخوازيق) لصقر السلايمة... وغيرها من التسميات. وأحيانا يلجأ الكاتب إلى التاريخ فيختار اسما مثل (بعث عروة) لعبد الحميد طقش، (مسيلمة بالمزاد) لعاطف الخالدي، أو (محاكمة فنس بن شعفاط وتشريقة بني هلال) لعبد اللطيف عقل، وأحيانا أخرى يعزف على أوتار الوطن ويحن للأرض فنجد المسرحيات بعناوين مثل (زغرودة الأرض) لسهيل أبو نوارة، أو (وثيقة سفر فلسطينية) لوليد رباح، أو (البلاد طلبت أهلها) لعبد اللطيف عقل، أو (قباب المدينة) لبشير عمرو ... وغيرها من العناوين، إضافة إلى غلبة المضامين الوطنية عليها، وحال التأليف المسرحي في فلسطين يقارب كثيرا غيره من الدول العربية "فالكتابة المسرحية تضم الكثير من الأسماء والمسرحيات المعروضة التي سرعان ما تختفي ويطويها النسيان"[١]، فالكاتب الفلسطيني يحاول طرق كل الأبواب وتوظيف كل الأدوات في التعبير عن القضية، فمسيرة الشعب الفلسطيني منذ بداية هذا القرن تشكل أطول وأعنف دراما يستمد منها الكاتب مادته، بل إن الكاتب يعيش دراما التغرب عن الوطن والغربة في الوطن، الأمر الذي يجعل كل الأشياء مليئة بالصراع مستخدما تقنيات الكتابة المسرحية ومتسلحا بمعرفته واطلاعه على البناء الدرامي في كثير من المسرحيات العالمية والعربية التي تمكن من الوصول إليها، فنجد كتابات لحقت بركب الإبداع واستطاعت أن تعيد تشكيل الواقع والوقوف على التجربة الإنسانية، وخلق مواقف فنية، وكتابات أخرى بقيت في دائرة مغلقة، وتخلفت عن ركب الإبداع. وإذا عقدنا مقارنة بين الكتابة المسرحية في كثير من الأقطار العربية وبين الكتابة المسرحية في فلسطين وجدنا مدارس في التأليف

---

(١)تمارا ألكساندرفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ص٢٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المسرحي كما هو الحال في مسرحيات أحمد شوقي الشعرية، ومسرح توفيق الحكيم الذهني، ومسرح سعد الله نوس وأحمد باكثير أو الطيب الصديقي وغيرهم من أعلام الكتابة المسرحية العربية. أما الكاتب الفلسطيني فإنه يتلمس طريقه على هديهم ولا يتقزم أو يتقهقر متراجعا للخلف، بل على العكس يحمل قلمه مصرا على إبراز قضيته فنجد مسرح معين بسيسو، وغسان كنفاني، وإميل حبيبي، وسميح القاسم، وعبد اللطيف عقل وغيرهم من الكتاب الفلسطينيين الذين استطاعوا أن يجيدوا كتاباتهم ويكرسوها لإنسانية الحياة وشفافيتها، قوتها، خرابها، جحيمها، فهم يعرفون ما للمسرح من دور طليعي في إعادة خلق الواقع بصور فنية وإثارة الأسئلة الحيوية، تلك الأسئلة المنتقاة من التراث العالمي مرة ومن التراث العربي مرة ومرات كثيرة من الخصوصية الفلسطينية، مما يجعل دور المسرح وتأثيره في الحياة الثقافية يزداد يوما بعد يوم بازدياد الضغط والحصار والقهر.

واستمد الكاتب المسرحي مادة نصوصه من سير الأبطال العرب القدامى وأساطيرهم المقدمة بشكل شعبي كسيرة (الزير سالم) و(أبو زيد الهلالي) و(عنترة بن شداد)، ولكن المسرحيين الفلسطينيين أخذوا من هذه الأساطير الاسم الجميل وكانوا أحفادا مخلصين، بحيث بعثوا فيها الحياة من جديد على خشبة المسرح وقد روعيت العناصر الحديثة التي تقوي عنصر الفرجة أو ما يسمى بالمسرح المرئي أو الأدائي، مستعينين بالأزياء والماكياج والإضاءة والكلمة والستائر والموسيقى والشعر والرقص واللوحات الخلفية والمنصة والاكسسوارات، وكلها تساعد على تشغيل حواس المشاهد وإشباعها وتنبيهها، وبذلك استطاعوا نقل هذه الحكايات من مرحلة السرد القصصي إلى مرحلة عصرية من مراحل اللعبة المسرحية المتكاملة. ولم يأسر المسرح العربي الفلسطيني نفسه داخل الأسطورة والتاريخ والتراث بل أنتقل إلى مرحلة أخرى باستقدام روافد المسرح العربي، وترجمة أعمال عالمية وإعادة معالجتها مسرحيا، وكأنه أجاب على تساؤلات الباحثين "هل يتأسس المسرح العربي ويتحقق ويتطور في المسافة القائمة بين القطبين المؤثرين: التاريخ والأسطورة"؟ [١] بالتأكيد لا، بدليل أن المسرح الفلسطيني أدرك أن المسافة أو الساحة الثقافية تحكمها أقطاب أخرى، واستخدام التاريخ والأسطورة للإفلات

---

(١) وليد إخلاصي، المسرح العربي بين التاريخ والأسطورة، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، عدد٤٤، ١٩٩٧، ص٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من مقص الرقيب تارة، والرمز تارة أخرى، وللتحريض وشحذ الهمم والعزائم في كثير من الأوقات، وذلك من أجل التنوير والنهوض السياسي لمقارعة المحتل، ذلك لأن المسرحيات التاريخية أو التي تستمد أحداثها من التاريخ "تتقيد بالحدث التاريخي الذي يعرفه المتفرج، وكما اعتاد أن يستخلص منه العبرة لتتوافق معه في الوقت المعاصر. وإن أي خلل في هذا التوافق بينها وبين المتفرج سوف يخلخل العلاقة بينها وبينه فلا يتحقق الإيقاظ والتوعية وتنظيم الصفوف وحشدها. وإذا كانت المسرحيات تضيف إلى الحقائق أوشجة الخيال بما يقتضيه الفن، فإن مسرحية واحدة لم تخرج عن السياق التاريخي"[١] ويخلص الدكتور علي الراعي في حديثه عن المسرحية التاريخية إلى "أن المسرح قد أخذ يصبح قوة ضاربة في حياة الأمة العربية، قدرها أبناء هذه الأمة حق قدرها. وانزعج لها رجال الاستعمار وأنصار الاستبداد، لا في مصر وحدَها بل في أجزاء أخرى من الوطن العربي"[٢]. وقدر للدول العربية أن تنال استقلالها منذ منتصف القرن العشرين وبالتالي تراجعت المسرحية التاريخية وبرزت المسرحية الواقعية التي تشيع فيها الأفكار الثورية على الفساد والظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي ... الخ، في حين بقيت فلسطين تتعرض للاحتلال وبقيت المسرحية التاريخية بألقها وبريقها تشغل جزءا من التأليف المسرحي، والإعداد والتمثيل، ففي عام ألف وتسعمائة وتسع وتسعين افتتح مسرح القصبة في رام الله وكانت مسرحية (الزير سالم) وقدمت بتقنيات فنية ضخمة في مسرح يعد من أكثر المسارح في المنطقة تقدما وتجهيزا هي عرض الافتتاح. والمسرح الفلسطيني يوظف المسرحية التاريخية لحمل لواء السياسة بمعناها الواسع فكانت (نضالية) بينما قد تحمل في المسرح العربي معاني أخرى. ويمكن أن يكون السبب لانتفاء حالة الصدام في المسوحية التاريخية في الوطن العربي –مع الإشارة إلى خصوصية كل قطر– يعود إلى وقوفها عند العموميات، فأبطالها أغنياء وفقراء أو ظالمون ومظلومون، وأسباب هذا التفاوت هو الفساد والطغيان. عدا عن ذلك فإن المسرحية التاريخية لا تسلط الضوء على تفاصيل هذه الوقائع وأشكالها وأسبابها. ولا سلطان يجرؤ على رفض هذه المقولات. ولا متفرج يستنكرها أو يماري في صحتها. إن أشد الحكام عتوا يدعي أنه مدافع عن الضعفاء والمظلومين. وإن أشد الناس عداء للخير لا يجرؤ على الانتصار للشر. ولهذا يتفق الجميع

---

(١)وليد إخلاصي، المسرح العربي بين التاريخ والأسطورة، مجلة الحياة المسرحية، ص٢٢.

(٢) د. علي الراعي، اعمال ندوة المسرح والتراث العربي في الكويت، الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، عدد٢٤، مجلد، مج٢٥، ١٩٩٢، ص١١٦-١٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على أن مثل هذا النوع من الأفكار العامة لا يمس الواقع القائم مسا مباشـــرا. فظـــهرت حالة (التوافق) بين المسرحية التاريخية والأنظمة الحاكمة وبينها وبين المتفرجين، وانتفت حالة (الصدام) في حين أن المسرحية الواقعية في الوطن العربي هـــي التـــي أصبحـــت صدامية لتحليلها أسباب الفساد والفقر وبنية التركيبة الاجتماعية.

ونجد اتجاها آخر يبرز في تأليف المسرحيات التاريخية وهو إعادة التاريخ وإيجاد المعادل الفني لهذا الاتجاه، فبعد أن كان قائد ثورة الزنج (خبيثا) صار بطلا يقـــود ثـــورة الفقراء ضد الظالمين في مسرحية معين بسيسو (ثورة الزنج). وصقر قريش العظيم صار مهرجا في مسرحية محمد الماغوط (المهرج) التي مثلتها فرقة الحكواتـــي فـــي مســـرح النزهه في القدس.

ينفرد كل قطر عربي بخصوصية فـــي تأليفـــه المســـرحي، إلا أن النصـــوص والعروض تعاود الالتقاء في مضامين وقضايا يطرحها المؤلف العربي تكاد تكون مشتركة بين غالبيتها ومنها: فلسطين والتراث العربي والإنساني، وعلاقة المثقف بالسلطة، وقضية الديمقراطية، والهزائم والحلم بالتغيير، كلها محاور نجدها فـــي المســـرحيات والمســـارح العربية وتحدد معنى الإبداع فيها ويزيد عليها المسرح العربي الفلسطيني في تثوير الشعب ومقاومة الاحتلال. وماذا بعد أن اضطلع الفني والأدبي بالانخراط في الهم الحضـــــاري؟ وأين تكمن عروبة المسرح؟ هل في اعتماده على الموقف المضاد للتحجر في اللغـــة؟ أم في محاولة خلق خطاب أدبي ينهض على انفتاح اللغة على الرمز باعتباره فعلا تاريخيـــا يدعو إليه المادي المعيش؟ هل في الانطلاق من المعطيات التراثية التي اكتســـبت لونـــا خاصا من القداسة في نفوس الأمة؟ ونوعا من اللصوق بوجدانها لإثارة كـــل الإيحـــاءات والدلالات التي ارتبطت في وجدان السامع تلقائيا؟ أم في جعل المسرح العربي يســـتوعب الإيحاءات والدلالات الحضارية والسياسية لتحديد وظيفته من خلال العلائق المتحكمة فـــي طرفي العملية الإبداعية وهما الفنان والجمهور، بهدف ملامسة أسرار النص الأدبي عـــبر مجموعة من الأدوات الفنية التي تصبح قنوات لتمرير موقف إنساني تطل منه على زمـــن نسعى ويسعى التاريخ إليه"[١].

والغالب على التأليف المسرحي في فلسطين هو أسلوب التأليف الجمـــاعي، فقـــد وجدت الفرق بهذا الأسلوب حلا لقضية اختيار النصوص، وتعتمد هذه الطريقة على طرح

---

(١) عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، ص٤١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأفكار الأساسية للمسرحية ثم من خلال التدريبات يقوم الممثلون بمساعدة المخرج بعملية ارتجال المشاهد مطلقين لعقولهم التداعيات الحرة ولخيالهم أن يصور حياتهم الخاصة ومعايشتهم للظرف الذي يتحدثون عنه. ثم تجمع الإرتجالات ويتم اختيار الملائم منها الذي يتمشى وفق الخيوط الأساسية للمسرحية ثم يتم ترتيبها فالتدريب عليها مرة أخرى لتخرج بشكل مسرحية. وفي هذا يقول المخرج:فرانسوا أبو سالم "أشعر بأنني بحاجة لوجود مؤلف مسرحي بجانبي، يرافقني في رحلتي المسرحية، لأن أزمة النصوص هي أزمة عالمية" [١]، ويضرب مثالا على المخرجة (اريانا مينوشكين الفرنسية) [٢]التي استعانت في الآونة الأخيرة بمؤلف مسرحي على الرغم من أن بداية عملها كان في التأليف الجماعي.

وللخروج من أزمة التأليف المسرحي ينظم المسرح الوطني الفلسطيني، ودائرة المسرح في وزارة الثقافة والإعلام، ومسرح عشتار، دورات تدريبية في التأليف المسرحي. كما تعلن وزارة الثقافة سنويا عن جائزة للإبداع في مجال الكتابة المسرحية.

ب-العروض المسرحية :

ظلت الحركة المسرحية في فلسطين عرضة للظروف ولما يفرضه عليها الاحتلال من ضغوط، فظهور الفرق واختفاؤها يخضع لما يجد في كل يوم من تعليمات وقوانين جدد تكبت الحريات وتكمم الأفواه. وتظل هذه الحال حتى منتصف الثمانينات حين بدأنا نلحظ شيئا من الاستقرار في عمل الفرق وذلك لوجود مقر ثابت لإقامة التدريبات والعروض بدلا من الصالات المستأجرة وفيها دار سينما النزهة في القدس بعد ترميمها. انحصرت عروض جميع الفرق في هذا المكان، وأصبحت الحال بصورة أحسن في التسعينات فقد تجاوز المسرح الفلسطيني مخاض البداية وإرهاصاتها، وأصبحنا نجد المسارح اليومية في القدس ورام الله -ولكن باقي المدن الفلسطينية يكاد لا يوجد فيها أي معلم مسرحي حتى الآن- غير أن الفرق تتجول في جميع أرجاء فلسطين لتقديم عروضها. كما أن "الإنتاج المسرحي في الوطن العربي يتم غالبا داخل مؤسسات رسمية

---

(١) مقابلة أجراها محمد عبد الرؤوف محاميد مع فرانسوا أبو سالم في مجلة البيادر، القدس، عدد١٣، أيار، ١٩٧٨، ص٤٠

(٢) إريانا مينوشكين: هي مخرجة مسرح فرنسية، أسست فرقة "مسرح الشمس" عام ١٩٦٩، واتبعت أسلوب العمل الجماعي في فرقتها إلا أنها قبل عام ١٩٧٥ استخدمت صديقة لها لتقوم بتأليف المسرحيات للفرقة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ذات توجه إعلامي، الشيء الذي يجرد (المبدع) من مبادرة الخلق والابتكار ويجعله صدى عوضا عن أن يكون صوتا مميزا. ويجعل نتاجه يفتقر إلى الدفء والحرارة والصدق الفني ..." [١]في حين أن المسرح العربي في فلسطين لا يتبع لأي مؤسسة رسمية بل جلها مسارح خاصة وفرق يلتقي أفرادها ويكدون ويتعبون من أجل نجاح عروضهم المسرحية ومن أجل النهوض بالفن المسرحي في الوطن لأنهم يؤمنون بدور المسرح رافدا من روافد الحياة الثقافية، وينغمسون بالقضية وتطوراتها ويحاولون تقديمها تقديما فنيا يفصحون بحوارهم وإتقان أدوارهم عن الصراع ويعتمدون الحركة ولغة الجسد في المسرح للفرار من رقابة الحاكم العسكري. "وهذا لا ينفي أن بعض الفرق في بعض العروض وفي فترات مختلفة وقعت في فخ السرد الخطابي والوصف الحسي مما أدخلهم في مسرح الشعارات والخطابية"[٢]. ولكن سرعان ما تنبه العاملون في المسرح إلى هذا وبدأت مرحلة الانتقال من الشعارات إلى شكل العرض الفني مع بقاء المضامين الوطنية على ما كانت عليه وبدأت المشاركات في المهرجانات العربية، كمهرجان قرطاج المسرحي، ومهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وأيام عمان المسرحية، وحصدت بعض العروض الجوائز في هذه المهرجانات.

كان العاملون في المسرح كتابا وممثلين وإداريين يتظافرون في جهودهم لإخراج العرض المسرحي إخراجا يرضون عنه، ويحاولون أن يكونوا فاعلين ومؤثرين في حركة النضال اليومية من خلال عملهم في المسرح. ونذكر هنا ما استنتجه د. محمد يوسف نجم أن صنوع "بثاقب بصره، وبما خبره من الحياة الفنية في إيطاليا أن المسرح أداة فعالة في إنهاض الشعوب، ورأى أيضا أن الشعب المصري في عهد إسماعيل، في حاجة ماسة إلى من يوقظه من سباته، ويبصره بما يحاك حوله من مؤامرات، ليتنبه إلى الهاوية التي كان يساق إليها، فعقد عزمه على تأسيس مسرح يكون وسيلة للترفيه عن هذا الشعب البائس، ومنبرا يلقي من فوقه توجيهاته القومية وعظاته الاجتماعية"[٣]. فإن كان هذا الحال في

---

(١) عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، ص٣٤.

(٢) مقابلة أجريناها مع حسام أبو عيشة من مسرح القصبة، القدس، ٢٠٠٠/٨/٢٥، وهو ممثل وعضو في رابطة المسرحيين ويعمل في المسرح من عام ١٩٧٧ حتى الآن، قدم ستة وخمسين عملا مسرحيا، وحصل على جائزة افضل ممثل في مهرجان قرطاج١٩٩٨.

(٣) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٩٤٨-١٩١٤)، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ص٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فترة متأزمة في مصر، فما هو الدور الذي يهدف إليه العرض المسرحي في ظل الصعوبات والطغيان في فلسطين؟ من هنا نستنتج كم هي صعبة .. مهمة المسرح الفلسطيني!!.

إن المسرح الفلسطيني يحاول تكريس عروضه ليكون طليعيا في خدمة القضية الفلسطينية لكونه مؤسسة للإبداع والإنتاج، إلا أنه يعي تماما أن هذا الأمر ليس بالشيء الهين، لأن العروض المسرحية في جوهرها تشكيل حضاري فهي ليست مسؤولية شخص أو مؤسسة أو جيل ... إنها الإبداع في تراكماته وتفاعلاته وثرواته وتصارع أفكاره وأجياله ومفاهيمه.

وقد كان توجه هؤلاء المسرحيين فعلا يهدف إلى أن يحيل غياب المسرح عن الثقافة العربية والفلسطينية إلى حضور، أي ملء الفراغ بالممارسة، وهذا جعل العروض المسرحية الفلسطينية خليطا من المؤلف والمقتبس وهذا هو حال المسرح العربي في بداياته كما هو في فلسطين مع الاحتفاظ بخصوصية كل قطر" ولكن علينا ألا نخطيء فنقول: إن المسرح العربي ولد من النقل والاقتباس. لأن كل شيء في الوضع الحيوي للعرب أصبح مهيئا لولادة الدراما. إن شكل المسرح فقط هو الذي أتانا من الآخرين، أما روحه وأساسه ودوره، فقد بدأ العربي المستعمر يشعر بها كحاجة وجودية في روحه المتوثبة" [١]. ولكن الروح المتوثبة للإنسان الفلسطيني يقف الحكم العسكري لها بالمرصاد بكل قسوته وغطرسته وجبروته. ولكي تستطيع أي فرقة عرض عمل مسرحي عليها أن تمر بأربعة أنواع من الرقابة: "الرقابة العسكرية، ونائب الرقابة العسكرية، ولجنة المراقبة على الأفلام والمسرح التابعة لوزارة الداخلية، ولجنة الرقابة التابعة لوزارة الثقافة والمعارف. ويخضع للرقابتين العسكريتين كل من الضفة الغربية وقطاع غزة، وأما النوع الثالث والرابع منها فإنه يخضع لسلطة القانون الإسرائيلي المدني، وتخضع لهما القدس المحتلة وحدود ما قبل ألف وتسعمائة وسبع وستين" [٢]ومع كل هذه الصعوبات استطاعت الحركة المسرحية أن تتبلور في منتصف الثمانينيات وبقي يعمل في هذا المجال من يؤمن بهذه الرسالة، وانتقلوا إلى مرحلة الاحتراف ووجدت رابطة للمسرحيين مقرها القدس، وتخطوا المحلية والإقليمية في مشاركاتهم وفي عروضهم الطامحة إلى "العالمية"، وكتبت

---

(١) محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة د. توفيق الصبان، دار الهلال، مصر، ١٩٧١، ص٨٥.

(٢) راضي شحادة، جهاز الرقابة، مجلة الكاتب، عدد٩٩، القدس، ١٩٨٨، ص٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صحفية إسرائيلية لم تستطع إنكار مستوى عروض فرقة الحكواتي قائلة: "للفلسطينيين مسرح وطني، ففرقة الحكواتي من القدس الشرقية فرقة جيدة جدا، وتنتج مسرحا جميلا يمكنه أن يضاهي مسرح أي فرقة جديدة من باريس ولندن ونيويورك. إنها فرقة محترفة لم نشهد لعروضها مثيلا على أي منصة مسرح إسرائيلية. كل عضو في الحكواتي راقص، مغن، ممثل، وإيمائي، ولدى المخرج خيال ومقدرة تثير الغيرة [١].

وتعود الصحفية نفسها للتعبير عن قلقها وتخوفها من صراحة المسرحيين الفلسطينيين وجرأتهم في عروضهم قائلة: "الحكواتي شوكة في جسد السلطات الإسرائيلية في الضفة الغربية ... هدفهم هو الإزعاج، والإغضاب، وإثارة الأسئلة"[٢].

وازداد التشديد على العروض المسرحية، بوقف العرض أحيانا، وبعدم إعطاء إذن أو تصريح يسمح فيه بالعرض كما حدث لفرقة (بلالين) إذ منعت من عرض مسرحية (قراقاش) لسميح القاسم بعد التدرب عليها، ويتم أحيانا تأخير العروض باعتقال عدد من الممثلين لفترة من الزمن. وتمنح السلطات العسكرية لنفسها الحق في إيقاف العرض متى شاءت بحجة الخروج عن النص الموافق عليه، وأصبحت الرقابة العسكرية تشترط مشاهدة المسرحية مسجلة على شريط (فيديو) أو مشاهدة عرض خاص للمسرحية قبل عرضها على الجمهور. وعلى الرغم من هذا التشديد الكثير استطاعت الفرق المحترفة أن تقدم عروضا أكثر إثارة من السحر الصاخب لقصة (ألف ليلة وليلة) واستخدمت الميراث الثقافي الشرقي ... والبسط الطائرة والجنيات الشريرات وغيرها من الأساليب والأدوات لخدمة العرض. ليصل إلى درجة من التفوق الذي يعبر عن شكل من أشكال المقاومة الممزوجة بالاستعارة والمجاز والهزل والأهزوجة، واستطاعوا أن يحاربوا الاحتواء والانضواء في المسارح الإسرائيلية. بل استطاعوا صياغة هويتهم الثقافية، وترسيخ مسرح مناضل لا يكتفي بالتحريض من أجل رد الفعل، بل يؤدي دور الوسيط بين الميراث الأدبي العربي وتقنية المسرح المعاصر ويطور لنفسه أسلوب العرض المرئي ذي الجاذبية الشاعرية القوية.

وفي سعينا لإبراز خصوصية العروض المسرحية في فلسطين بما يكابد من هموم الاحتلال، نشير إلى أنه "على الرغم من وحدة الموقع الجغرافي، واللغة، والعمليات

---

(١) كوتيرت راشيت، (ترجمة راضي شحادة) صحيفة "يديعوت آحرونوت"، عدد١٥/٧/١٩٨٣.

(٢) المرجع السابق، عدد١٧/٨/١٩٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المتماثلة للتطور التاريخي، ووحدة التراث الثقافي الكلاسيكي، وعلى الرغم من التعاون الإبداعي للمسرحيين العرب، ووحدة طموحاتهم، إلا أن ثمة رغبة في تأكيد ذلك وترسيخه، تجري في كل بلد على حدته بشكل مختلف وطبقا لظروفه الاجتماعية والاقتصادية المحددة، وتبعا لنظام الحكم والخواص الثقافية للسكان"[١]. فقد تراكمت في مصر وسوريا ولبنان على سبيل المثال حتى الخمسينات تقاليد مسرحية مهمة، خلافا لبلاد المغرب العربي، التي لم تبدأ باستيعاب فن المسرح بجدية وكثافة إلا في العشرينات، والعراق في الثلاثينات، وليبيا والسودان في الخمسينات، والأردن في الستينات، ويخطو المسرح في البحرين والكويت خطواته الأولى، وهو لا يزال في عمان واليمن في طور عروض الهواة. وفي السعودية لم تخرج مقومات المسرح من طورها البدائي على الرغم من توفر التكنيك الحديث وحقول النفط الغنية فيها"[٢]. وهذا الوضع للمسارح والعروض المسرحية في الوطن العربي يبرز مكانة المسرح الفلسطيني من موقع الاحتراف إذ مع وجود الصعوبات الكثيرة حافظ على مستوى فني متقدم بحيث بقي مسرحا جادا، في حين نجد المسرح التجاري في الأقطار الأخرى وهو المسرح الذي يعتمد الفكاهة والترويح يكاد يطغى على المسرح الثقافي. في حين يناضل المسرح الفلسطيني في التعبئة والتثوير، في صراعه مع أشرس عدو. ويستقي مادة عروضه إما من مسرحيات مترجمة بإعادة بنائها لتعبر عن الهم والصراع الفلسطيني، مثل مسرحية (كاليجولا) لالبيركامو الكاتب الفرنسي المعروف وقد ترجمها وأعاد مسرحتها جورج إبراهيم وعرضت في مسرح القصبة، ومسرحية (موتى بلا قبور) لجان بول سارتر، ترجمها وأعاد صياغتها الدرامية مازن غطاس، وعرضت أيضا في مسرح القصبة، ومسرحية (روميو وجولييت) لشكسبير التي ترجمها وقدمها للمسرح فؤاد عوض ... وغيرها من الأمثلة.

وحظي المؤلفون المسرحيون العرب أمثال توفيق الحكيم ويوسف إدريس وجورج شحادة وممدوح عدوان، ومحمد الماغوط، بتمثيل أعمالهم وعرضها على المسارح الفلسطينية والعربية والعالمية، فقدم مكرم خوري في مسرح القصبة مسرحية (المهرج) وقدمت (المهاجر) لجورج شحادة على خشبة المسرح الوطني الفلسطيني وبإخراج مغربي

---

(١) تمارا ألكساندروفينا بوليتسيفيا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ص٢١٤.

(٢) المرجع السابق، ص٢١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لمحمد خميس، كما قدمت مسرحية (الفرافير) ليوسف إدريس، و(أهل الكهف) و(مصير صرصار) و(شمس النهار) لتوفيق الحكيم ... وغيرها.

وبرز في هذه العروض اتجاه آخر يتمثل في إعادة معالجة بعض الروايات وتقديمها على المسرح سواء كانت لكتاب فلسطينيين أو عرب، فقصة غسان كنفاني (الأعمى والأطرش) أعيدت صياغتها مسرحيا بأسلوب العمل الجماعي لفرقة الحكواتي وقدمت على مسرح النزهة. وكذلك (القبعة والنبي) أعيدت معالجتها ببناء مسرحي باسم (الشيء) وقام بذلك المسرحي يعقوب إسماعيل، وشاركت في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي الثامن في القاهرة في العام (٢٠٠٠)، وكذلك أعيدت مسرحة رواية (عائد إلى حيفا) وقدمت عرضا مسرحيا باسم (الإنسان قضية) وأعاد مسرح عشتار معالجة رواية (مسك الغزال) للروائية اللبنانية (حنان الشيخ) وقدمها مسرحية طافت عروضها كثيرا من الدول العربية والأجنبية ونالت جوائز متعددة.

وعند النظر إلى عدد العروض المسرحية ومعدلها للأعوام العشرة الأخيرة على سبيل المثال فإننا نجدها جيدة، ونجد بعد التفحص والتحليل في التقارير السنوية للمسرح الوطني الفلسطيني (النزهة) أن معدل عدد العروض للمسرحية الواحدة ثلاثة عشر عرضا، غير متناسين الطوق المفروض على القدس وهي مكان وجود قاعات العرض، ولكن الفرق المسرحية دائمة التجوال، فتذهب بعروضها إلى الجمهور بدلا من حضور الجمهور إليها للتغلب على حصار العدو لمدينة القدس. وهذا يقودنا للحديث عن الجمهور المسرحي بالتفصيل. ولا تفوتنا الإشارة إلى تجوال الفرق لعرض مسرحياتها في أوروبا وأمريكا وهو ما أشرنا إليه في الفصل الأول عند حديثنا عن كل مسرحية ولا داعي للتكرار.

ج-الجمهور :

الجمهور والفنان هما طرفا العملية الإبداعية المسرحية، فإن لم يكن ثمة جمهور فلمن يقدم الفنان المسرحي عرضه؟ كيف يستقبل الجمهور الفلسطيني العروض المسرحية؟ وكيف يقومها؟ وهل تصل العروض المسرحية لقطاع كبير من الجمهور الفلسطيني في ظل معطيات غير طبيعية على الساحة المعاشة؟ هذه الأسئلة وغيرها تتصدر حديثنا عن الجمهور طرفا رئيسا في الحركة المسرحية التي حرم عدد كبير من الشعب الفلسطيني من الوصول إلى عروضها، لتمركزها في القدس ولا سيما جمهور الضفة الغربية وغزة. مما

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اضطر الفرق المسرحية للتجول في المحافظات وطـــرق أبـواب الجمـــهور لتســويق عروضها ونقل رسالتها.

ويشير (نصري الجوزي) رائد المسرح الفلسطيني إلى بدايات المسرح واستقبال الجمهور له بحماسة شديدة ومواكبته لحضور العروض المسرحية العربية والأجنبيـــة التـــي أمـــت فلسطين في ذلك الوقت "واعتبر قدوم هذه الفرق الشامية والمصرية إلـــى فلســطين مـــن عوامل ازدهار المسرح الفلسطيني، وحضور الجمهور لعروض الفرق الأجنبية التي أمـت فلسطين في ذلك الوقت وقدمت مسرحيات عديدة لشكسبير وموليير وكورنـــي وراســين، وهيجو ..." [١]ويقر يعقوب لنداو قائلا: "أثرت الفرق المسرحية المصرية، التـــي كـــثرت زيارتها غالبا إلى البلاد العربية المجاورة في المسارح المحلية، كما أنها أوجدت جمـــهورا يحترم المسرح ويحسن التلقي والاستماع" [٢]هذه البدايات الطيبة للجمهور الفلسطيني فـــي تقبل الفن المسرحي والاهتمام بمتابعته لم تدم طويلا وما حصـــل لفلســطين عـــام ألـــف وتسعمائة وثمانية وأربعين شل الحركة المسرحية، وما كادت الجمـــاهير تســتفيق مـــن الضربة الأولى حتى تبعتها مأساة عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين التي وضعتها علـــى مفترق طرق في الحياة، نكون أو لا نكون، فاحتدام الصراع على الأرض وتشـــتت رواد المسرح في المنافي أعاق حركة المســـرح. ولكـــن، وبعـــد أن اســـتطاع المســـرحيون وجمهورهم النهوض من صدمة الهزيمة بدأ المسرح مرحلة جديدة ونفض غبار المعركـــة عنه وكأنه أفاق من المسرحية الهزلية التي وقع فيها ممثلا ومتفرجا، أفاق متـــأخرا بعـــد إحكام القبضة على أنحاء الوطن فأصبح يبحث عن جمهوره وسط نمـــط حيـــاة تعســـفية جديدة، فالعروض في العادة تقدم مساء ، ولكن جنود الاحتلال الآن يوقفون كل من يمـــر في الشارع ليلا ويسألونه عن هويته ، ويشبعونه ضربا، وأصبح من الملاحظ أن الحيـــاة الليلية لم يعد لها أي مؤشر في المدن الفلسطينية لأن الجمهور الفلسطيني يفضل البقاء فـــي البيوت في أثناء ساعات المساء والليل على تلقي الإهانة من الجنود. لذلك فإن الجمـــهور الذي يأتي إلى العروض المسرحية ليلا أصبح محدودا جدا، ولأن الحركة المسرحية تقـوم على فرق مستقلة وغير مدعومة من جهة معينة فإن الممثلين مضطرون للعمل في النـهار لكسب رزقهم والعمل في العرض المسرحي ليلا. وعلى الرغم من ذلك ذلل المســـرحيون

---

(١) عيسى فتوح، نصري الجوزي رائد المسرح الفلسطيني، الحياة المسرحية، عدد٤٣، ١٩٩٦، ص١١٨.

(٢) يعقوب. م. لنداو، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ص١٨٩-١٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العروض تقدم في وقت ما بعد الظهر، واستطاع المسرح بذلك تأكيد حقه في الوجود وشق طريقه إلى الجماهير. ولكن المسرح إذا شئنا الموضوعية لم يدخل في مجرى الحياة اليومية للسكان، وما يزال تقبل الفرجة المسرحية في فلسطين محفوفا ببعض العراقيل والتعقيدات، ونظن أن هذه ليست عوائق أمام الجمهور الفلسطيني فحسب بل هي في جذور التربية والثقافة العربية عامة. "وبالطبع تتجلى اهتمامات المتفرجين على وفق مستوياتهم الثقافية وأعمارهم وجنسهم. إذ يتضح أن المتفرجين الحاصلين على تعليم عال يفضلون مشاهدة المسرحيات النفسية والفلسفية والتاريخية أما المستخدمون والعمال والنساء، فتعجبهم الميلودراما والكوميديا أكثر من الأعمال المسرحية الأخرى. كما أنهم يفضلون اللغة الدارجة والعامية"[١].

وهذا الحكم فيه شيء من تعميم، ويحتاج إلى دراسة ميدانية تشمل أفراد الجمهور الذين يرتادون المسرح. وبالتأكيد تختلف نوعية المتفرجين باختلاف نوعية المسارح بل أنواع العروض وموضوعاتها والقضايا التي تطرحها.

لقد حان الوقت لتختفي النظرة السابقة إلى الفرجة باعتبارها تسلية فارغة يقصد منها تمضية الوقت. ولكن رغم ذلك ما زالت مثل هذه النظرة وهذا التوجه موجودا. ويجمع الباحثون على أن هذا التوجه يتغذى الآن على السينما، وتنحصر القضية في أن صالات العرض السينمائية التي تقدم التسلية لمختلف أذواق المتفرجين، تلبي حاجة بعض سكان المدن إلى الفرجة، علاوة على أن تغلغل السينما البرجوازية الغربية، ورأس المال الأجنبي، يساهمان إلى حد ما في تهديم البدايات التقدمية للفن المسرحي، والمسارح الفتية في سعيها للانتصار في هذه المنافسة، وقد تسير أيضا في طريق السطحية والمتعة الخارجية، مثلما نشاهد في بعض البلدان العربية، ولكن المسرح الفلسطيني ولظروفه الخاصة بقي في منأى عن دائرة المشكلات والقضايا التي تدخل في مفهوم الفن المسرحي مثل: فن المخرج، فن التمثيل، تقنية الخشبة المسرحية، المدارس المسرحية والمهرجانات، وأهمها دراسة متطلبات واحتياجات المتفرجين، ومهمات النقد المسرحي، وتأثير السينما والتلفزيون في المسرح وكل هذه المشكلات والقضايا تمس جميع البلدان العربية على الإطلاق على الرغم من تفاوت الدرجة.

---

(١)المرجع السابق، ص٢٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والتلفزيون في المسرح وكل هذه المشكلات والقضايا تمس جميع البلدان العربية على الإطلاق على الرغم من تفاوت الدرجة.

إن الحديث بالآفاق والمهام التي يضطلع فيها الجمهور فيما يتعلق في كل بلد على حدة يستحق دراسة أكثر دقة وعمقا، ومع هذا فإن المسرح بأصوله وتقاليده، وبتاريخه وتطوره لم يتوقف عن اجتذاب الجمهور حتى هذه الأيام.

والجمهور المسرحي الفلسطيني إذا أحسنت مخاطبته واع لما يعرض أمامه على خشبة المسرح، بدليل أن بعض الأعمال تجمع حولها جمهورا عريضا ولا سيما إذا كانت مناسبة لاهتماماته، فعلى سبيل المثال حين قدم زهير النوباني بعد عودته من الأردن إلى فلسطين ووليد عبد السلام مسرحية (ديمقراطي بالعافية) قبل انتخابات المجلس التشريعي الفلسطيني عام ألف وتسعمائة وستة وتسعين التف حولها وحضرها جمهور غفير من طبقات المجتمع كافة وفي جميع محافظات الضفة الغربية وغزة دون استثناء.

ويمكن أن يعزى السبب إلى حداثة التجربة البرلمانية الفلسطينية في عهد السلطة الوطنية، أو أن الجمهور تحرر نسبيا من قيود رقابة الاحتلال ولا سيما في المناطق الخاضعة للسيطرة الفلسطينية. كذلك (يوميات أبو شاكر) التي يقدمها مسرح عشتار منذ أربع سنوات حتى تاريخ كتابة هذا البحث (٢٠٠١) تلقى ترحيبا جماهيريا وحضورا ضخما، ويمكن أن يعود ذلك للمضامين والقضايا التي يطرحها أبو شاكر في كل سنة فأحيانا يفتح الجرح الاجتماعي ذارا عليه الملح في مواجهة مع الذات وجلدها، وفي أحيان أخرى يتطرق إلى المحظور من القضايا الساخنة التي نحاول تجنبها ولا نجرؤ على التصريح بها.

ولهذا المسرح منذ نشأته في بداية التسعينات بأعضاء متميزين "من فرقة الحكواتي سابقا" له حضوره وجمهوره من أبناء الشعب الفلسطيني لما يحققه من نجاحات في الداخل والخارج. مما يشير أن المتفرج الفلسطيني يمتلك ذوقا رفيعا، ويقرر ما هي العروض التي يجب أن يحضرها ولا سيما التي تشركه في اللعبة المسرحية مثلما هو الحال في (يوميات أبو شاكر) فالجمهور ركن فعال في الأداء المسرحي ويبدي رأية فيما يشاهد.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لتغيير المجتمع بالقوة من خلال الثورة وطروحاتها، فهذا التوجه الذي انتهجه المسرح الفلسطيني لا يخرج الأعمال المسرحية من دائرة الفن والأدب إلى دائرة السياسة المجردة، واستطاعت بعض الفرق المسرحية والمؤلفين المسرحيين "أن تؤلف موضوعها السياسي تأليفا خاصا لا يقلل الجانب السياسي من وضوحه ولا يقلل من قيمته الفنية" [١]وهذا العمل من لدن المسرحيين الفلسطينيين لم يجعلهم مبتكرين لنهج مسرحي جديد، وإنما ينتسبون لتيار أدبي في المسرح العالمي المعاصر "وهو ما يسمى بالمسرح الوثائقي أو التسجيلي، أو بتحديد أدق، المسرح السياسي الذي يعود الفضل في نشأته وإشاعته إلى بسكارتو وبرخت"[٢]. والمسرح السياسي ليس هو المسرح التقليدي الأرسطي، فالمسرح الأرسطي خلق للتطهير أو ما يسمى (السقطة التراجيدية) وتعني تطهير المشاهد من خلال اندماجه وتفاعله التام مع الحدث (سقوط البطل) حيث المشاهد يخرج من المسرح وقد زايلته همومه أو بعضها لانفعاله التام مع العرض والموضوع، وهذا يعود فضله للنجاح الذي تبرزه أحداث المسرحية كي يندمج المشاهد معها فيكون قد أراح نفسه وطابت خواطره، أما المسرح السياسي فلا نلمس فيه هذا الأمر (التطهير) وإنما نشعر بالتحفيز والانفعال الذي يصل إلى حد الانفجار طواعية مع الحدث كي يصل المشاهد إلى ذروة المد أو ما يسمى بالتفجير الداخلي للحواس والمشاعر، فالكاتب للمسرح السياسي يدعو مباشرة للعمل المراد، ويخلق حالة من الاستفزاز والتحريض كي يستجيب المشاهد بكل مشاعره وأفكاره، فالاستجابة هنا لا تنبع من العواطف وحدها وإنما من العقل بالذات وقبل المشاعر والعواطف، فمهما كانت خصوصية العمل المسرحي السياسي، فهذه الخصوصية لا تلغي العموميات، وكذلك لا يبتعد عن الفن، فالمسرح السياسي فن بحد ذاته، فليس "للفن صيغة نهائية وليس لجماليه حدود مسبقة، فالفن يتجدد ويغتني بتأصيل جذوره في الحياة وحسن تعبيره عن روحها، وعن إرادة التقدم والتجدد فيها"[٣]. فالمسرح السياسي إذن يعد إضافة جديدة للفن المسرحي عامة وهذا لا يعني أننا نفصل المسرح عن بعضه من حيث النوعية، ولكن هذا النوع برز في المسرح الفلسطيني وأثبت حضوره بوضوح، مما جعله يبرز خصوصية المسرح في فلسطين ويحفر من خلاله موقعا له على خارطة المسرح في الوطن العربي، فالمسرحيات الاجتماعية موجودة بقوة، والمسرح التجريبي يشق طريقه،

---

(١) محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣، ص٢٤٥.

(٢)المرجع السابق، ص٢٤٥.

(٣) د. محسن اطيمش، الشاعر العربي الحديث مسرحيا، ص٣٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومسرح الأطفال له حضور قوي، ولكن المسرح السياسي هو الذي يطفو على السطح في الوطن الفلسطيني لظروف معروفة للجميع.

وصفوة القول أن المسارح في فلسطين تجاذبتها ثلاثة أنواع هي: المسارح الخاصة بالفرق كمسرح عشتار والقصبة ، والمسرح الوطني الفلسطيني، والمسارح الجامعية والمدرسية، والفرق الجوالة التي تعرض في أي مكان. "وهذا التنوع مختلف عن تنوع المسرح في البلاد العربية إذ في كل بلد عربي أشكال من المسارح الدرامية والموسيقية، وهي في الدرجة الأولى مسارح وطنية حكومية. وهناك المسارح البلدية أيضا. أي تلك التي تستمد تمويلها من ميزانية بلديات المدن ودعمها، وهناك أيضا المسارح الخاصة ومسارح الهواة"[١]. ففي مصر مثلا نجد المسارح القومية ومسارح متنوعة في كل محافظة، وفي سوريا نجد مسرحا عسكريا تابعا لوزارة الدفاع إلى جانب المسرح القومي التابع لوزارة الثقافة، ومسرح الشعب في حلب وغيره كثير. ولبنان يعد مركزا ثقافيا ضخما وفيه أكاديمية للفنون الجميلة، وفيه مسرح وطني إلى جانب المسارح الخاصة الكثيرة، والعراق فيه المسرح القومي والمسرح المعاصر وغيرهما من المسارح الشعبية في بغداد والمحافظات، وكذلك دول المغرب العربي تونس والمغرب والجزائر فيها المسارح القومية والبلدية، حتى السودان وليبيا فيهما مسارح رسمية وفي الأردن تم تشييد مسارح وقاعات مسرحية، وكذلك دول الخليج العربي، في حين نجد فلسطين لا يوجد فيها حتى الآن مسرح رسمي واحد وما زالت السلطة الوطنية تقتات من الدعم الخارجي ووضع قبل سنة تقريبا حجر الأساس لأول مسرح تابع لوزارة الثقافة الفلسطينية في رام الله بدعم ياباني إلا أنه ما يزال في طور النشأة والتأسيس . في حين تقدم العروض في المحافظات المختلفة في ساحات المدارس أو الساحات العامة، أو قاعات المراكز الثقافية، أما قطاع غزة ففيه مسرح في مركز رشاد الشوا الثقافي معد بتقنية حديثة. وللعوائق التي يضعها الاحتلال بين الضفة والقطاع لا تستطيع الفرق أن تقدم عروضا في غزة إلا بعد مشقة طويلة تبذل للحصول على التصاريح الخاصة. وهذا يؤكد أن المسرح العربي الفلسطيني يمر خلال مسيرته بكثير من الظروف الخارجية والداخلية التي تشكل أحيانا عناصر دفع للإمام وأحيانا أكثر عوامل إحباط وتراجع. إلا أنه ومع كل هذا استطاع أن يتبوأ مكانة بين غيره من المسارخ في الوطن العربي بجدارة ومثابرة جعلته على قدم

---

(١)تمارا ألكساندروفينا بوليتسيفيا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ص٢٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المساواة مع المسارح المستقرة في الدول المستقرة بل تفوق بعض المسارح التي تعيش حالة من الرخاء والبذخ. وبصفة عامة فإن المسرح العربي الحديث في جل أقطار الوطن العربي مر في حياته الطويلة بفترات تعرض فيها للتقهقر والتراجع، وأخرى أعاد فيها للانطلاق من جديد. ومع ذلك احتفظ بهويته القومية على الدوام. وإن ضمانة تطوره المطرد تكمن في تطوير وتحسين المستوى الحرفي بشكل دؤوب، وفي الجهود المتواصلة في البحث والتجريب القادرين على جعل الفن المسرحي فنا راقيا بالصورة التي تحظى بإعجاب الجميع، ووسيلة تمكنه من الإسهام في تربية الجماهير ثقافيا وسياسيا.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢-أثر التيارات الغربية في المسرح الفلسطيني:

انفردت ظاهرة المسرح في الثقافة العربية بطابع خاص تميزها عن المكونات الأخرى لهذه الثقافة. ويكمن سر هذه الخصوصية المميزة في أن هذه الظاهرة منذ البداية ولدت غريبة عن المركز الذاتي الجوهري للثقافة العربية الشاملة أو الثقافات الإقليمية القديمة التي تتشكل منها في الوقت الحاضر. أي أنها ولدت خارج مركز الثقافة العربية الذي يعطي لتلك الثقافة تميزها واستقلالها وأصالتها على المستوى المحلي ويمكنها من التواصل المتكافىء مع الثقافات الأخرى على المستوى الإنساني. ولعل أهم أسباب غربة الظاهرة المسرحية بشكلها القائم على الوجدان العربي هو لا شرعية ولادتها في الثقافة العربية، ونتفق مع الباحثين "بأن سبب هذه اللاشرعية هو تطورها غير الطبيعي في الثقافة العربية أو بكلمة أدق استقدامها من الغرب بشكل مكتمل"(١).

"لقد كان إحداث هذه الظاهرة الأدبية بشكلها الأوروبي في الثقافة العربية نتيجة التفاعل والانفتاح على الثقافة الغربية وهو الانفتاح الذي شهده الشرق العربي في القرنين الماضي والحاضر. ومن نتائج هذا الانفتاح على العرب الغزو الثقافي الغربي للشرق بتضافر ودعم وتعزيز من الغزو السياسي والعسكري لمنطقتنا. وبذا فقد تأثرت وبشكل سريع جوانب متعددة من الثقافة العربية ودخلت في إطار التبعية للثقافة الغربية. وأخذت الثقافة الغربية ضمن هذا الإطار دور المهيمن والمركز والسلطة والملقن وصارت هي المثال للثقافة العربية التي أخذت دور التابع والمقلد والمتلقن"(٢).

وليس أصدق في التعبير عن حال الثقافة العربية إبان فترة المد الغربي الأوروبي إلى الشرق وما نتج عن ذلك من مخلفات حضارية وخلخلة للمركز الجوهري للثقافة العربية من قول ابن خلدون في مقدمته الشهيرة: "إن المغلوب مولع أبدا بالإقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده"(٣).

---

(١) د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص٥٧٩.

(٢) د. مفيد الحوامدة، المسرح العربي ومشكلة التبعية، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٧، ص٦١.

(٣) مقدمة ابن خلدون، بيروت، دار الكتاب العربي، ص١٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في مثل هذه الظروف الحضارية ظهر المسرح العربي على هيئة "ذهب إفرنجي سبك سبكاً عربياً" [١] والذي دعاه كثير من الباحثين "المسرح الأوروعربي، بهذا الشكل والتركيب الاشتقاقي، للمحافظة على إبراز التفاعل بين أوروبا والعرب وإبراز اتجاه مسار هذا التفاعل (أوروبا –العرب). هذا المسرح كائن دخيل روج له جيل الرواد إثر انبهارهم الشديد بالثقافة الأوروبية (المهيمنة)"[٢]. ولكننا نود التأكيد هنا بأنهم قدموا تلك الظاهرة – المسرح– بدافع حسن النية والتوجه الجاد الصادق لتحسين حال الثقافة العربية. وهذا يقودنا للخوض في إشكالية الأثر الغربي في المسرح العربي الفلسطيني من حيث البناء الدرامي للأعمال المسرحية، وتقنياتها والمؤثرات الصوتية والإضاءة ولغة الجسد في المسرح، وذلك من خلال اطلاع العاملين فيه واطلاع كتابه على نظريات المسرح الحديث.

وقد ساعدت طبيعة الاحتكاك بين الحضارتين العربية والغربية على ظهور معالم هذا الأثر الذي انتقل إلى الأدب عن طريق حركة الترجمة الواسعة عن المسرح العالمي[٣] فأدت حركة الترجمة والتعريب إلى حركة التمصير والاقتباس عن المسرح الغربي. فما أوجه الاستفادة من المسرح الغربي بالنسبة للمسرح الفلسطيني؟ وما أشكال هذا التأثير؟ وبأي الطرق تمّ هذا التأثير؟ هذه الأسئلة والإجابة عنها هي موضوع البحث فيما تبقى من هذه الدراسة.

طرق التأثر بالغرب :

تمّ التأثر ونقل الخبرة والتجربة من المسارح الغربية والعالمية بطرق عدة منها:

١–دراسة مسرحيين فلسطينيين لفن المسرح في الجامعات الغربية، وأكاديميات الفنون المسرحية في عدد من الدول الأوروبية.

٢– دورات تدريبية للعاملين في المسرح في عدد من الدول الغربية، فنانين وإداريين.

---

(١) من كلمات مارون النقاش في خطبته التي قدم بها مسرحية(البخيل) وظهر قسم منها في كتاب د. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧–١٩١٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠، ص٣٣.

(٢) مفيد الحوامدة، المسرح العربي ومشكلة التبعية، ص٦٢.

(٣) كما في سلسلة (روائع المسرح العالمي) و (روائع المسرحيات العالمية) في مصر، وسلسلة (من المسرح العالمي) في الكويت وغيرها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- المشاركة في المهرجانات الدولية المتخصصة في المسرح، ومشاركة دول أوروبية عدة في مهرجانات المسرح الفلسطينية.

٤-التعاون المشترك بين مسارح غربية وأخرى فلسطينية في الكثير من الأعمال المسرحية.

٥- رعاية دول غربية لمجموعة من المسرحيات الفلسطينية.

٦- استقدام خبرات أجنبية للعمل في المسارح الفلسطينية في مجالي الإخراج والتقنيات المسرحية.

٧- اشتراك مجموعة من الأوروبيين في المسارح الفلسطينية.

٨-الاطلاع على المكتبة المسرحية العالمية بلغاتها الأصلية أو سلسلة الأعمال المترجمة منها، وإعادة مسرحتها وتمثيلها.

٩-تقديم الدعم المالي لعروض مسرحية لمؤلفين أوروبيين ولا سيما لمؤلفين من الدول المانحة.

١٠- الاطلاع على صفحات المسارح العالمية على شبكة الاتصالات الدولية (الإنترنت) وتصميم صفحات للمسارح الفلسطينية عليها أيضاً.

وسنوضح كل نقطة من الوسائل السابقة وبشيء من التفصيل .

١-الدراسة في الغرب :

تذكيرا بما قلناه في التمهيد والفصل الأول بدأت الحركة المسرحية الفلسطينية بأشخاص هواة للمسرح لا يمتلكون من الثقافة المسرحية سوى حبهم لهذا الفن دون البناء على أساس علمي أكاديمي متخصص، وفي أوائل الثمانينات بدأت مجموعة من الشباب المتخرجين من معاهد مسرحية الغودة للوطن والانخراط في الحركة المسرحية، متسلحين بالتعليم النظري والتطبيقي متشربين لمناهج أساتذتهم في الجامعات الأوروبية أو العربية التي تضم في كلياتها أقساما لدراسة المسرح، وبطبيعة الحال لن يتعلم الشخص في بلد فنا من الفنون دون أن يزور المسارح ويتمتع برؤية العروض لربط المعلومة النظرية بالمشهد الأدائي التطبيقي، ولا ريب في أن مشاهدات الدارسين للعروض المسرحية في بلدانها أغنت خبراتهم وصقلت مواهبهم وثبتت في أذهانهم بعض الاتجاهات والتجارب

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المسرحية. وعندما عاد هؤلاء الشباب يشتعلون حماسة للعمل واستثمار الخبرة والعلم الذي تلقوه في هذا المجال، بدأت فرق النهوض والاحتراف تضم بينها أعضاء من المتخصصين. من أولئك على سبيل المثال الفنان وليد عبد السلام الذي درس المسرح في القاهرة وعاد في أواخر السبعينات وعمل في جامعة بير زيت في تدريب فرقة المسرح الجامعي فيها. وسامح حجازي الذي درس في ألمانيا فن الإخراج وعاد في أوائل التسعينات وعمل في مسرح القصبة ومسرح عشتار والمسرح الوطني الفلسطيني.

ومن التجارب التي نقلها ببراعة من المسرح الألماني (مسرح الدار) حيث قدّم مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) في بيت أثري في رام الله القديمة، وجعل الجمهور ينخرط في العمل مع الفنانتين اللتين قامتا بأداء الأدوار الرئيسة في المسرحية، وبهذا خرج من الشكل التقليدي للمسرح (العلبة الإيطالية) الخشبة والجمهور في المدرجات أو قاعة العرض. وقد عبر عن تفاؤله بهذا التجديد قائلاً "تأمل أن يضاف شيء جديد على خارطة المسرح الفلسطيني جماليا ونوعيا (إستيتكيا ونوعيا) ومهما كانت النتيجة نبقى متفائلين بهذا التجديد"(١).

والفنان عماد سماره درس في إيطاليا فن إضاءة المسارح والمؤثرات الصوتية، وطبق تخصصه تطبيقا ناجحاً في المسرحيات التي يعمل في إدارة الإضاءة والصوت فيها ومثال ذلك: مسرحية (لما انجنينا) التي قدمتها فرقة (صندوق العجب) فقد برع في نقل الأضواء والتحكم بها بين الدوائر الثمانية التي تحرك فيها الممثل لوصف الاضطهاد والبؤس الذي يتعرض له (عنترة) بطل المسرحية في حياته اليومية، فالحركات التعبيرية للممثل -سنتحدث عنها لاحقا في لغة الجسد في المسرح- وإتقان التحكم بالإضاءة والمؤثرات الصوتية أثر في نجاح العمل.

كذلك الفنان جورج إبراهيم الذي يعمل ممثلاً ومخرجا ومديرا لمسرح القصبة تخرج من الجامعة العبرية في فن المسرح، واستطاع أن ينجح في معظم أعماله، ويستفيد من التأهيل الذي حصل عليه في الجامعة، إلى جانب إتقانه لعدة لغات مكنته من ترجمة كثير من المسرحيات العالمية إلى العربية وأعاد مسرحتها لتلائم البيئة الفلسطينية، وقام بإخراجها واستمر عمله في المسرح منذ العام ألف وتسعمائة وسبعين حتى الآن (عام ٢٠٠٠)، وله مشاركات كثيرة في مهرجانات دولية وعربية.

---

(١) نشرة مسرحية "ترنيمة الكرسي الهزاز"، منشورات المسرح الوطني الفلسطيني، القدس، ٢٠٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢-الدورات التدريبية :

يسافر العاملون في المسرح بشكل منتظم إلى عدد من الدول الغربية للمشاركة في دورات تدريبية في التمثيل والإخراج وإدارة المسارح. وعلمنا من الممثلين أنفسهم بمدى استفادتهم من هذه التدريبات واطلاعهم على آخر ما وصل إليه فن المسرح في الدول الأوروبية، ويعودون متحمسين لتطبيق ما تعلموه في تنمية قدراتهم الإبداعية والحرفية في فن الأداء على خشبة المسرح، وتشمل الدورات وتجارب العمل للإداريين والفنيين في المسرح. وكثيراً ما تموّل هذه الدورات الدول المضيفة مما يتشجع لها العاملون فهي لا تشكل عبئا اقتصاديا عليهم وعلى مسارحهم، مثال ذلك: "سفر الفنان عماد مزعرو في دورة للتدريب المسرحي في أمريكا لمدة ثلاثة أشهر ثم عودته للعمل في المسرح الوطني الفلسطيني"[١].

٣-المهرجانات المسرحية :

توجه الدّعوات من مهرجانات عالمية تختص بفن المسرح للمسارح الفلسطينية للمشاركة في فعالياتها، وتطوف الفرق المسرحية العالم للتعريف بأعمالها ملبية هذه الدعوات، فهي فرص ليتعرف العالم واقع الشعب الفلسطيني وما يعانيه من ظلم وقهر بوسيلة فنية راقية هي (المسرح) الذي يخاطب الضمير الأوروبي بطرائق مختلفة عن الخطاب السياسي المباشر، وحقق المسرح الفلسطيني بهذه المشاركات فوائد مادية ومعنوية فحصل على جوائز متقدمة وأحيانا تقديرية أو تشجيعية، وحصل على شيء أهم هو الإطلاع على التجارب المسرحية للدول المشاركة مما يساهم في زيادة حصيلته المعرفية والطموح إلى تحقيق الأفضل، ومن أهم المهرجانات التي شاركت فيها المسارح الفلسطينية في الخارج: مهرجان قرطاج في تونس ومهرجان أفنيو الدولي، ومهرجان باريس، وزيورخ، وبيرجين، وليل، وفنيسيا، ولندن، وإسبانيا، وروما، ومهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ومهرجان أيام عمان المسرحية ... وغيرها.

وعلى سبيل المثال: حصلت فلسطين على جائزة أفضل ممثل عن مسرحية (رمزي أبو المجد) في مهرجان قرطاج السابع عام ١٩٩٥، وجائزة أفضل ممثلة عن مسرحية (مسك الغزال) للفنانة (إيمان عون) في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي السابع. وتبنى

---

(١) مقابلة أجريناها مع مدير المسرح الوطني الفلسطيني"جمال غوشة" في ٢/٩/٢٠٠٠، القدس.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المسرح الوطني الفلسطيني بالتعاون مع دائرة المسرح في وزارة الثقافة إقامة مهرجان دولي للمسرح سنوياً في القدس في الفترة الواقعة ما بين أواخر حزيران إلى أواخر تموز من كل سنة تشارك فيه عدد من الدول العربية والأجنبية. وأقيم هذا العام(٢٠٠٠) المهرجان الثالث للمسرح شاركت فيه إلى جانب المسارح المحلية تسع دول أجنبية وعربية. وعلى هامش المؤتمر عقدت ندوات تطبيقية لمناقشة المسرحيات المعروضة والاستفادة من الإيجابيات لإغناء خبرات العاملين في المسرح، مما أغنى النقد المسرحي الفلسطيني. وفاز مسرح القصبة بجائزة مهرجان أفنيون في فرنسا عام ألف وتسعمائة وثمانٍ وتسعين على مجمل أعماله.

وجرت العادة في المسارح الفلسطينية دعوة الملحقين الثقافيين في القنصليات الأجنبية في القدس لحضور العروض المسرحية مما يساهم في نشر المعرفة حول المسرح الفلسطيني في بلدانهم ودعمهم ورعايتهم لهذه المسرحيات.

٤-التعاون المشترك مع مسارح أجنبية :

أصبح في المسرح الفلسطيني توجه للأعمال المشتركة مع مسارح عالمية، واقتحام مجال الإنتاج المشترك مثال ذلك: أنتج مسرح القصبة مسرحية (ساكو فانزيتي) لـ(أرمون جاتي) بالتعاون مع مسرح بريتكست في باريس، ومسرحية (نبع العسل) مع المسرح الوطني الأندلسي CAT . كما ينتج مسرح عشتار مسرحية (يوميات أبو شاكر) بالتعاون مع مسرح مارالام السويسري. وتعود هذه الأعمال المشتركة بالنفع على العاملين في المسرح الفلسطيني وإغناء تجربتهم المسرحية.

٥-رعاية أجنبية لأعمال فلسطينية :

عندما قدمت مسرحية (ديمقراطي بالعافية) سنة ١٩٩٦ رعتها مؤسسة (UNDP) وذلك مساهمة منها في توعية الجمهور حول الانتخابات التشريعية. وقدّم مسرح القصبة (أوبرا كارمن) برعاية المركز الثقافي الفرنسي في القدس. ولا بدّ من أثر أو فائدة نتوقعها وراء هذا الاتصال مع الآخرين، وإن نظرنا له بحذر أحيانا لئلا تنقلب الفائدة إلى هيمنة ، ولكن يسوغ هذا افتقار الحركة المسرحية الفلسطينية إلى أي دعم حكومي للظروف الخاصة بالسلطة الوطنية، وقبل ذلك الاحتلال وسيطرته على كل نشاط ثقافي. فلعل هذه المساهمات الأجنبية في دعم بعض الأنشطة، وإن كانت مشبوهة الأهداف، تخدم مصالحها

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على مستويات أخرى، تبقى رافدا لاستمرارية الحركة المسرحية الفلسطينية وعدم جمودها وتوقفها بسبب العجز المالي وعدم القدرة على تمويل العروض المسرحية.

٦-استقدام خبرات أجنبية :

من الأمور الطريفة أن يكون أشهر مؤسسي فرقة الحكواتي المحترفة في نهاية السبعينات هم من الأجانب المقيمين منذ فترة طويلة في فلسطين ويتقنون العربية بطلاقة، وهم فرانسوا أبو سالم وجاكي لوبيك، فالأول ابن لطبيب فرنسي قدم لفلسطين في أوائل الثلاثينات من القرن الماضي وعمل مديرا للمستشفى الفرنساوي في القدس، وترعرع ابنه في القدس ودرس في مدارسها وعشق فن المسرح وأسس فرقة الحكواتي بعد أن درس المسرح في فرنسا وعاد للقدس وبقي عاملا فيها حتى الآن (المقصود سنة ٢٠٠١ وهي سنة إعداد هذا البحث). والفنانة جاكي لوبيك أمريكية تعيش في فلسطين منذ فترة طويلة وهي من أوائل الوجوه النسائية التي صعدت على خشبة المسرح وقامت بتمثيل معظم الأدوار النسائية في المسرحيات التي قدمت لفرقة الحكواتي وغيرها طوال السنوات الماضية، وبعد أن افترق أعضاء الحكواتي بداية التسعينات أسست (مسرح اليوم) للتدريب على الفنون المسرحية والآن معظم أعمالها في هذا المسرح التعليمي تتركز في قطاع غزة.

ومن أصحاب الخبرة الأجانب الذين يعملون في المسارح الفلسطينية المخرج بيتر بلا شلار (السويسري) الذي أخرج معظم مسرحيات (مسرح عشتار)، فتجربته في الإخراج تنعكس على المسرحيات والمسرحيين في هذا المسرح.

٧-أداء مسرحيات لكتاب عالميين :

أما حجم الأعمال العالمية التي قدمتها المسارح والفرق المسرحية، وبإحصائية متأنية فيقارب الثلث، ويعود ذلك لعدة أسباب أولها قلة التأليف المسرحي المحلي، وانتقاء الروائع العالمية يخلق الثقة في نفس الممثل والفرقة وهو أنه يقوم بعمل يستحق الجهد. عدا عن اشتراط بعض الجهات الممولة للمسرحية أن تكون لكاتب من كتاب الدولة المانحة، وهنا يتحول الانتقاء إلى الإجبار، هذا هو حال الفلسطيني مرغم حتى في ثقافته وفنه !!

من الأعمال العالمية التي قدّمت على المسارح الفلسطينية بعد معالجتها وإعادة بنائها المسرحي بما يتناسب والبيئة والمجتمع الفلسطيني :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المسرحية	المؤلف	المسرح الذي قدمها
واحد عالماشي	هارولد بنتر	عشتار
حلم ليلة صيف	وليم شكسبير	عشتار
كاليجولا	ألبير كامو	القصبة
موتى بلا قبور	سارتر	القصبة
هبط الملاك في بابل	دورينمات	القصبة
الموت الحي	أوتول فوجارد	مسرح للجميع /غزة
من نجم آخر	كارل فيليخر	المسرح الوطني الفلسطيني
روميو وجولييت	وليم شكسبير	القصبة
المرابي	أ. وليامز	مسرح سنابل
كل إشي تمام	كولين سيرو	عشتار
شيء بزهق	برتولت بريشت	عشتار

ذكرنا هذه المسرحيات ليس للحصر وإنما على سبيل التمثيل على هذه الظاهرة.

مظاهر التأثر بالمسرح الغربي:

أ-لغة الجسد والمسرح التجريبي:

ما من شك في أن للغة الجسد في الأداء المسرحي أهمية كبيرة، وقد انشغل الباحثون في هذه اللغة بالكشف عن قدرتها في نقل الرسائل بصدق، "من خلال آلية أمان وتحكم يملكها جسم الإنسان، تكشف عن الإنسجام أو عدمه في أية سلسلة من الرسائل"(١) كما أشار الباحثون إلى مجموعة من العوامل التي تساعد على فهم لغة الجسد، والتعامل معها، وتوظيفها في العملية المسرحية. وأهمها: الايماءات، "فإذا كان انسجام مجموعة الإيماء في الموقف يعطي المعنى الدقيق له، أو يفسر التعبير الداخلي لصاحبه، فإن عدم الانسجام غالبا يظهر موقفا داخليا غير الموقف المعلن. وكثيرا ما يضرب الباحثون في لغة الجسد مثلا أورده فرويد عن فتاة كانت تعبر بالكلام عن سعادتها بخطيبها، ولكنها كانت في الوقت ذاته تخرج خاتم الخطوبة من اصبعها بشكل عفوي، ثم تعيده. وقد أدرك فرويد أن وراء هذه الحركة العفوية خلافات بين الفتاة وخطيبها سرعان ما أخذت تظهر"(٢) بالتأكيد إن خطورة مثل هذه الإيماءات المناقضة للجو الذي تنشره قناة الاتصال

(١) وليد أبو بكر، لغة الجسد في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٨، ص٤١.

(٢) المرجع السابق، ص٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فرويد أن وراء هذه الحركة العفوية خلافات بين الفتاة وخطيبها سرعان ما أخذت تظهر"[١] بالتأكيد إن خطورة مثل هذه الإيماءات المناقضة للجو الذي تنشره قناة الاتصال الصوتي تكون كبيرة على خشبة المسرح، حتى وإن مرت عابرة، لأن الرسائل التي ترسلها بليغة وداخلية، ولا تحتاج إلى جهد للإقناع بها، فهي اللغة الأساسية التي شكلت وسيلة الإتصال بين بني البشر قبل اكتشاف اللغة الصوتية أو استخدامها فهل صحيح أن لغة الجسد من مظاهر إبداع الشخصية المسرحية لدورها؟؟ وهل هناك علاقة بين حركة الممثلين ونجاح المشهد المسرحي؟؟ لا جدال في أن لشكل الوقفة أو وضعية الجلوس أو وضعية اليدين أو الذراعين وغير ذلك من الحركات تأثيرا في وضوح الدلالات للمشهد. ويمكن اتقان هذه الأمور بتدريب الممثلين ليستخدموها في تواصلهم مع الجمهور وتفاعلهم مع النص.

ويمكن القول إن تأثر المسرحيين الفلسطينيين بتيار التجريب في المسرح على وجه الخصوصن جعلهم يركزون على قنوات الاتصال الإيمائية من خلال استغلال لغة الجسد، والاقتصاد في اللغة المنطوقة وعلى سبيل المثال نجاح الممثلة سامية البكري في مسوحية (الزاروب) في شد الجمهور إلى حركتها بخفة، وإيماءات الذراعين في الموندراما التي قدمتها في مهرجان أريحا الشتوي (١٩٩٨) ونقلت الجمهور في حالة من الإنسجام إلى عكا وحاراتها وما يعيث فيها من تخريب وتهويد على أيدي الأعداء. وبرعت في ايماءات اليدين والحركات المقصودة في إيصال المعنى الداخلي الذي تفكر فيه. وحين سئلت الفنانه (سامية البكري) كيف استطاعت اتقان لغة الجسد في هذه المسرحية أجابت "طالما تدربت عليها مستفيدة من مشاهدة فرقة فرنسية قدمت مسرحية جان بول سارتر (جلسة سرية) اعتمدت على الحركة وحدها في العرض بكامله"[٢]. وجميعنا يعرف أن مسرح سارتر "هو مسرح حوار فلسفي، ولا سيما مسرحيته المذكورة التي تشرح أسس الوجودية، بالكلام"[٣]. من هنا نستشف أثر التيارات الغربية في المسرح الفلسطيني، وعلى هذا الأساس فإن الدراسات الجديدة في لغة الجسد فتحت مجالات واسعة للتعبير أمام المسرحيين، وقد

---

(١) المرجع السابق، ص٤٢.

(٢) فراس عبيد، تغطية صحفية لملتقى الابداع النسوي في اريحا، مجلة دفاتر ثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة والاعلام الفلسطينية، عدد٦، ١٩٩٨، ص١١.

(٣) المرجع السابق، ص١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أصبح من الممكن الاستفادة من هذه الدراسات مسرحيا استنادا إلـــى نوعيـــها الفطـــري والمكتسب.

ولسنا هنا بصدد الإطالة والتفصيل لأن هذه التقنية تدخل في باب تعليم الممثل، ولا نظنه ضمن اختصاصنا، ولكن أشرنا إليه لبيان مبلغ استفادة المسرح الفلسطيني من هـــذه اللغة التي تساعد على إنجاح العمل المسرحي، بحيث أصبحت لغة الجسد تقنية معترفا بها تحظى بالكثير من الاهتمام في النقد المسرحي، لذا من المستحسن أن تأخذ مكانتـــها فـــي البناء المسرحي حتى تحسب حركات الشخوص بدقة ولا نعود نشـــاهد علـــى المســـرح حركات مجانية، تسيء إلى العرض المسرحي، وإلى النص، بدلا من أن تسنده، وكثيرا ما يحدث هذا الخلط عند محاولة استلهام الموروث الشعبي على خشبة المسرح، فكثـــيرا مـــا نرى رقصة المنتصر يقوم بها المهزوم، وكثيرا ما نشاهد حركات نسائية يقوم بها الرجال. ونفاجأ بكميات التناقض التي تقع بين التعبيرات المنطوقة وما تعنيه الحركة. ممـــا يؤثـــر على نجاح المسرحية وفقدان الجمهور الواعي، الذي يمل من الزعيق الصوتـــي الشـــديد، فهذه اللغة أصبحت من أبجديات العمل المسرحي العالمي وبدأت في الدخول إلى مســـرحنا العربي بحيث تستطيع أن توصل المعنى المراد بدقة.

ب-مظاهر أخرى للتأثر بالتيارات المسرحية الغربية:

أثبت الباحثون في دراسات كثيرة أن الآداب العربية في صورتها المعاصرة اقتفت آثار الغرب في الدراما، وفي كثير من المذاهب الفنية، "اتضح جليا أنها بين عهديها، عـهد النقل عن الغرب، ثم عهد التأثر بالاتجاهات الحديثة اســـتطاعت أن تكتســـب لونـــا مـــن التأصيل، جعلها تواكب الاتجاهات العالمية السائدة فـــي المســـرح، فكتبـــت مســـرحيات اللامعقول، والمسرحيات الذهنية، والمسرحيات المواكبة للتغيير الاجتماعي، والمسرحيات الملحمية، والمسرحيات التسجيلية، والمسرحيات الشعرية في اتجاهها الحديث"[١]. ومع ذلك فإن المسرحية الفلسطينية ما زالت في حال من التأرجح بين هذه الاتجاهات، ولم ترق بعد إلى مرحلة النمو الكامل فيها، فهي حتـــى الآن ميـــدان للتجريـــب والتحـــول المســـتمر، "وللتجريبية أن تتنفس ككائن حي في التناقضات. التجريبية هي اللاحقيقية. اللامقدس، هي

---

(١) د. حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٩، ص٥١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحرية. هي أن تعيش تناقضات الحرية وحرية التناقضات"[١]. ولما كانت المسرحية العربية بصورتها المعاصرة، متأثرة بأبرز الاتجاهات الغربية في المسرح، فقد برز أثر هذه الاتجاهات في الشكل والأفكار. فمن ناحية الشكل العام للمسرحية تأثر الكاتب الفلسطيني بالمسرحية العالمية ذات الفصل الواحد، لما لها من مكانة في تاريخ الآداب العالمية من حيث قدرتها على تصوير المجتمع في صوره المتعددة، وقد استخدمها لهذا الغرض (موليير) و(تشيكوف) و (برناردشو). واقتفى أثرهم كتاب فلسطينيون مثال: مسرحية د. فوزي الحاج (الحداثة العربية) ومسرحيات محمد كمال جبر (محاكمة الكبار) و (كان لا بد أن ينزل المطر) ومسرحية (لا) لزكي درويش ... ومسرحية (السجين) لجمال بنورة، فهذه المسرحية عبارة عن فصل واحد، وحوادثها تجري داخل غرفة تحقيق في أحد سجون الاحتلال، وأشخاصها مناضل فلسطيني ومحققون محتلون، و (السجين)[٢]ترسم لنا صمود إنساننا الفلسطيني أمام تحديات وظلم المحتل.

ليس الإنصاف أن نحكم على قدرة جمال بنورة المسرحية في محاولته اقتفاء المسرحية العالمية ذات الفصل الواحد، لكن من الجائز أن نشير إلى مواطن النجاح والضعف، حيث أراد الكاتب رسم صورة لصمود إنساننا الفلسطيني في سجون الاحتلال. هذا يعني أن الكاتب كان بالرغم عنه مسيرا بفكره الواضح ومتنازلا عن الكثير من الأصول الفنية في المسرح ليبرز أفكاره ويوضحها، ومن هنا كان أبطال جمال بنورة مسيرين، أفكارهم هي أفكار الكاتب، واقوالهم هي أقواله، حتى بدت حركاتهم مهزوزه وفي بعض المواقف مفتعله، وهذا التوجيه المباشر من الكاتب منع النمو الطبيعي لأبطاله، ومن ثم حرم عمله الأدبي قوة التأثير على القارىء، فإن كان (موليير) في المسرحية ذات الفصل الواحد أثبت قدرة على تصوير المجتمع في صوره المتعددة، فإن جمال بنورة في مسرحية (السجين) تمحور حول أمر واحد، هو إبراز صمود المناضل الفلسطيني في سجون الاحتلال، فشل في تجنيدنا إلى جانب بطله وجعلنا لا نقتنع بأسطورة صموده على الرغم من بعض الكلمات التي تفوه بها المناضل مثل "سوف أحتقر نفسي إلى الأبد إذا قلت لك حرفا"[٣]وغيرها من الأقوال التي صدرت عنه، وكأن الكاتب تأثر بمسرحية الفصل الواحد بل جعل قضيتها واحدة وأهمل الكثير من القضايا التي كان بإمكانه طرحها في

---

(١) بول شاوول، المسرح العربي الحديث (١٩٦٧-١٩٨٩)، رياض الريس للنشر، لندن، ١٩٨٩، ص٣٢٥.

(٢) جمال بنورة، مسرحية السجين، منشورات دار الأسوار، عكا، ١٩٨٣، ص٨٩.

(٣) المصدر السابق، ص٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مسرحية (السجين) إما على لسان السجين أو المحققين، أو بأسلوب تيار الوعي الذي يتبعه الكثير من كتاب المسرح والرواية والقصة القصيرة، أو بإضافة شخصيات للمسرحية مثل أم السجين أو أخته أو والده، أو محبوبته، ألخ، ونعتقد أن هذا كان سيعطي للمسرحية عمقا أكثر وتأثير كبيرا. وكم كان يجدر بالكاتب -إذا كانت جدران سجون الاحتلال قد تخطته حتى الآن- أن يقرأ ما ينشر عن سجون الاحتلال، أو ما سجلته المحامية فليتسيا لا نغر من وقائع بطولية تصلح مادة لمئات المسرحيات.

كما تأثرت المسرحية الفلسطينية بتطور البناء الفني، "حين تحولت من بناء قصصي يستلزم تطورا منطقيا أو نتيجة حتمية حسب قوانين الضرورة والاحتمال معتمدة على بطل رئيسي حوله شخوص ثانوية- إلى ذلك الشكل الذي يلغي القصة ويبتعد عن مفهوم البطل الواحد، وهنا لم يعد هم المؤلف الاستغراق في أبعاد الشخصيات، على نحو يجعل منها أبطالا، بحيث تدور المسرحية حول شخصية واحدة، يعنى المؤلف بإلقاء الضوء عليها، أكثر من سواها، وإنما انتقلت الأهمية من البطل إلى الموقف"[١]. ومن أمثلة ذلك مسرحية (قباب المدينة) لبشير عمرو، و(لكع بن لكع) لإميل حبيبي، و(البلاد طلبت أهلها) لعبد اللطيف عقل، و (طرقات على باب الأمل) لحسن عبد الله التي تحدثنا عنها في الفصل السابق وعرفنا كيف بنى الكاتب معماره الفني للمسرحية على تناقضات الموقف الحالي داخل المجتمع الفلسطيني بأطيافه السياسية المختلفة، ووجهة نظر كل فريق من معاهدات التسوية التي يخوضها الفلسطينيون منذ اتفاق أوسلو وحتى الآن، وتعامل الكاتب مع موقف كل تيار دون التركيز على مفهوم البطل الواحد، بل استغرق في أبعاد ومدلولات وحجج كل حزب سياسي في الساحة الفلسطينية، مع ترجيحه لكفة انتماءاته اليسارية التي بدت واضحة في المسرحية، دون إغفال لما يجمع كل هذه التيارات – الأم /الوطن.

ومن مظاهر التأثر بتطور الشكل العام للمسرحية الانتقال من الشعر إلى النثر، مع بقاء تجارب شعرية محدودة كما رأينا في المسرحية الشعرية (أدونيس الرافض للغربة) لسميرة الشرباتي "فتحول المسرح الغربي للنثر ارتبط مذهبيا بانتشار الواقعية"[٢]، وقد جاءت غالبية الإنتاج المسرحي الفلسطيني نثرا.

---

(١) د. حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، ص٥٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص٥٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونلمس أثرا ولو بسيطا لتأثر الكاتب المسرحي الفلسطيني بأساليب كتاب اللامعقول الغربيين في توظيف الأسطورة، كما هي أسطورة أدونيس التي وظفت في مسرحية الشرباتي.

أما المسرحية المتأثرة بموضوع التغيير الاجتماعي فإنها قد تأثرت بالواقعية ابتداء من (برناردشو) و (ماكسيم جوركي)، وركزت المسرحية اهتمامها على عدد كبير من شرائح المجتمع، تختلف في السمات والمكانة الاجتماعية، ودرجة الصراع: على سبيل المثال مسرحية (العتمة) التي كان شخوصها منهم المثقفون ومنهم العاديون، ومنهم المدافع عن حقوق المرأة، وآخر تقليدي محافظ ... فإننا في هذه المسرحية نصادف عدة شخصيات من طبقات اجتماعية متباينة لكل منها مشاكله الخاصة واتجاهه الفكري، وإن تضافرت هذه المشاكل في النهاية، لتكون صورة المجتمع الفلسطيني في فترة ما بعد النكبة وإبان الاحتلال عام (١٩٦٧)، وقدمت فرقة (بلالين) هذه المسرحية واعتبرها بعض النقاد نصا فريدا بين النصوص المحلية وأرجعوا ذلك لعدة أسباب منها: "أن المسرحية تناولت بشمول المشكلات التي يعيشها الإنسان الفلسطيني في ظروف الاحتلال وجاءت التسمية "العتمة" لكي تعبر لنا عن الظروف المعتمة التي يعيشها الإنسان الفلسطيني"(١). ولقد حاولت المسرحية تبيان سبب العتمة، وإذا عدنا إلى نص المسرحية نجد أن ما ورد على لسان سمير "الشخصية المتمردة" في مخاطبة إميل "شخصية المثقف الفيلسوف المترفع" الذي قال له: "أنت إنسان معتم العتمة التي شايفينها هي منك ومن أشكالك اللي عايشين في الدنيا بس عشان يورونا اليأس وبس عشان يعلمونا الخوف"(٢).

ولم تكتف المسرحية بطرح السبب بل جاءت باقتراح لإزالة العتمة، محاولة القيام بعملية التنوير حيث ركز "عادل" على ضرورة إحضار الشمع –حلا جزئيا– من الدكاكين والكنائس والجوامع والبيوت من الناس كل الناس. وهذا يعني ضرورة التضافر والعمل الموحد.

ثم تناولت المسرحية مشكلة المسرح نفسه وحاولت أن تبين للناس الدور الكبير الذي يلعبه المسرح في تثقيف الناس فجاء في كلام "إميل" مسرحياتي بدها ناس تفهمها"

---

(١) غسان عبد الله، المسرح الفلسطيني بين التجربة والأصالة، القدس، ١٩٧٩، ص٤٣.

(٢) المرجع السابق، ص٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ماذا يعني بهذه الكلمات؟ هل أن الكتاب المحليين غامضون؟ فإذا كان هـــذا الافـتراض صحيحا فمن حقهم أن يكونوا هكذا حيث الرقابة صارمة وحرية التعبير مفقودة.

وتناولت المسرحية مشكلة المرأة فقد حاول بعض الأشـــخاص "حـامد" تفسـير استمرارية العتمة بسبب السماح للمرأة بالمشاركة في مجالات الحياة ويعتـبرون أنفســهم مجرمين وهم المسؤولون عن العادات والتقاليد التي تؤدي إلى ذلك. ألا أن شخصية ناديـا تعود لتؤكد بأن عهد الجواري قد ولى وتفرض عليه "هاني" الاحترام لرغباتها وطموحاتها من أجل مساعدة الجماعة.

ثم تأتي شخصية فرانسوا التي تحاول أن تحدد نوعا ما سبب هذه المشكلات جميعا وهو الجهل وتدني الوعي ... ويصرح بذلك قائلا (ساعد إذا بتعرف تساعد، إذا بتعرفـش تعلم لأنه اللي بشتغل وهو جاهل بيعطل أكثر من ما سيقدم) وهذه حقيقة لا جدال فيها.

وجاءت المسرحية بلغة حوار متزنة، استخدمت فيها شخصيات المسرحية بعـــض الألفاظ العامية المستبعدة من الكتابة الأدبية عادة. ثم إن موت البطل "عادل" فـــي نهايـة المسرحية كان سلبيا لأنها تظهر للجمهور النهاية للإنسان المجد لمجتمعه، فالأفضل بقـاء هذه الشخصية وأن يكون الحكم بالإعدام على شخصية ماجد وهاني ولكن فرقة بلالين التي ألفت المسرحية تريد تأكيد كلام الشاعر كمال ناصر:

من سار في درب العلا لا بد أن يموت

لأننا في موتنا نستلهم الحياة ...

أما المسرح الملحمي أو مسرح برخت فقد كان ثورة شاملة على جل خصـــائص المسرح التقليدي، لا سيما الجانب الشكلي منه، ولهذا نجد الشكل الملحمي يـــروي الفعـل ويجعل الجمهور مشاهدا والقارىء محايدا، ويوقظ نشاطه، ويزوده بالمعلومات ، ويلزمـــه باتخاذ قرارات، ومن هنا يشعر المشاهد أنه في مقابل الفعل، وقد اقتضى ذلك الشكل عنـد (بريخت) (تغريب الحدث) بحيث نشعر بتلقي درس تعليمي يلقيه الراوي، ولـــهذا تكـثر الفصول والمناظر في هذا اللون المسرحي" [1]، فمسرحية (أذكر) للكاتب الشاعر شـــكيب جهشان التي قدمها مسرح الميدان من حيفا في مهرجان القدس الثالث للمسرح في العـــام (٢٠٠٠) قدمت ملحمة الشعب الفلسطيني في المناطق المحتلة عام ألف وتسعمائة وثمانيـة

---

(١) د. حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، ص٥٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأربعين ، فكثرت الفصول واللوحات الفنية والاستعراضية وخرج هذا العمل الضخم بصورة المسرح الملحمي الذي تكثر فيه المشاهد، وتتعدد الشخصيات، ويبرز دور المنادى أو الراوي، واستخدام الإنشاد والموسيقى، كما اعتمدت المسرحية على التاريخ ليكون شكلا لموضوع سياسي يتناوله الكاتب "كما فعل (بريخت) في (حياة غاليليو) "[١]. وجمع عرض (أذكر) بين السمات الغنائية والسمات الدرامية، طمح الكاتب رسم تاريخ شعب من خلال ذكريات مروية على شكل قصصي. محملة بالكثير من الماضي النابض بالدفء والدفق السيال وبالصور والشخصيات الشعبية والحركة المتنوعة ، الأمر الذي جعل هذه المطولة الشعرية قابلة للمسرحة، ولإضفاء الدرامية عليها. وتتابعت اللوحات والمشاهد، وأحسسنا بنوع من الوحدة والانسجام بين التأليفية الكتابية والموسيقية وتضافرهما مع شخصيات لها ملامح واضحة، ورسم الكاتب في هذه اللوحات صور الاحتلال والصمود والبطولات البسيطة والفردية، ثم الانقلاب والارتداد من الذروة نحو المستقبل المنفرج الآتي، وذلك لكي لا نظل عالقين بإسار نكبتنا بل لنتجاوزها نحو فسحة الأمل، التي هي رسالة (أذكر) في الأساس.

فهذا العرض انتفع من المسرح الملحمي إذ إن الشخوص جيل كامل من أبناء الشعب الفلسطيني ولا سيما في القرى العربية الفلسطينية قبل عام ثمانية وأربعين وبعده بقليل. ويقول الكاتب: "لقد تعمدت في هذا العمل أن أبدأ كل لوحة من اللوحات بكلمة "أذكر" وأن أكررها في بعض هذه اللوحات أكثر من مرة، إذ خيل إلي أن تكرار هذه الكلمة يوحي بعمق الأثر الذي تركته تلك الأحداث في، كما أنه يمثل صوت الناقوس، الذي يرن مذكرا الأجيال الآتية بما حدث !!" [٢]بالفعل فإن عيون الحاضرين للعرض سافرت إلى خشبة المسرح وعقولهم رحلت إلى الذكريات البعيدة مع المسرحية الشعرية (أذكر) والذاكرة عادت إلى الوراء واستعادت ما ترسخ على جدران التاريخ، وبهذا فإن الموضوع السياسي لم يعد يقدم بأسلوب واحد بل بأساليب مختلفة باستخدام الإنشاد والموسيقى، وهذا يحسب للمسرح العربي في فلسطين محاولاته الدؤوبه لبناء تراث مسرحي مستفيدا من التجارب العالمية، ومغنيا المشهد الثقافي للجماهير العربية الفلسطينية.

---

(١)د. حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، ص٥٢٥.

(٢) شكيب جهشان، غنائية أذكر، منشورات الميدان، حيفا، ٢٠٠٠، ص٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي المسرح التسجيلي، كانت المحاولات الفلسطينية موجودة، لأن المسرح التسجيلي مسرح سياسي وهذا النوع غلب على المسرح الفلسطيني وقد ساعدت على ذلك ظروف الاحتلال البغيض، فالمسرح التسجيلي عند (إرفين بيسكاتور) و (بيتربروك) يمثل الشكل فيه جانبا أساسيا من العمل الدرامي، وهذا النوع من المسرح يعتمد الوثائق والدراسات أساسا لتشكيل مادته المسرحية، ويغلب هذا النوع من العمل المسرحي على العروض التي تقدم عن تاريخ القضية الفلسطينية، والأعمال التي يكون فيها شخصيات فدائية وأخرى إسرائيلية ويجري بينها حوار حول تاريخ الصراع وحق كل من الطرفين – من وجهة نظره– في الأرض. وغالبا ما تكون المشكلة المثارة في المسرحية الوثائقية التسجيلية سياسية، وقد تكون اقتصادية وقد تكون اجتماعية، مثال ذلك مسرحية (كفر شما) لفرقة الحكواتي وموضوعها قرية فلسطينية أبيدت على أيدي المحتلين، وتحول أبنائها إلى لاجئين، وتدخل في تداعيات القضية الفلسطينية والتهجير لشعبها. وتصور قرية كفر شما التي اختفت ومحيت آثارها ، بعد أن تشرد أهلها إلى مخيمات اللاجئين في لبنان، وإلى صحاري الجزيرة العربية وإلى أمريكا. وشخوص المسرحية الستة يقومون بعملية للبحث عن أهالي كفر شما، ثم يعودون إليها، كي يجدوا القرية أبيدت بكاملها وبقي فيها حجر هنا وشجرة هناك.

كذلك نجد الموضوع يطرح في مسرحية (سحماتا) للكاتب الأمريكي إدوارد ماست والفلسطيني حنا عيدي، وعرضت في (١٩٩٦) على مسرح الميدان. وتدور المسرحية حول رحلة الجد السحماني الأصل، الذي يبحث عن ذاكرته المدفونة في خرائب سحماتا المدمرة. وحبيب الحفيد اليافع الذي ولد في مدينة حيفا. يقوم الجد بمحاولة تقريب وإشراك الحفيد بذاكرته من خلال التنقل بين الأحداث والقصص والشخصيات التي تنبعث من ذاكرته الحية ليشترك في لعبها الجد والحفيد. وهكذا تنبعث الذكريات حية في ذاكرة حبيب التي هي جزء من اللاوعي الجماعي الذي ينتقل من جيل إلى آخر.

أما في جانب الأفكار، فإن المسرحية الفلسطينية تأثرت بمجموعة من الأفكار التي عبرت عنها الاتجاهات العالمية في المسرح، ذلك لأن القضايا الإنسانية واحدة، وأتاح الكاتب والمسرحي الفلسطيني لنفسه أن يتفاعل مع قضايا العالم الذي تعنيه، والمعطيات الفلسفية التي تبحث في مشكلات الفرد مع نفسه ومشكلاته مع مجتمعه. وقد بدت آثار (الفلسفة الوجودية) واضحة في المسرح الفلسطيني فقدم مسرح القصبة (موتى بلا قبور)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لسارتر، وحاولت فرقة الحكواتي أن تصوغ أشواق الإنسان للتخلص من واقعه المؤلم، وتحقيق وجوده الإنساني الكريم في مسرحية (جليلي يا علي) فنقلت صراع العامل الفلسطيني في إسرائيل وسعيه للوجود أولا.

وانتشر ظل الفلسفة الوجودية في هذه المسرحية وغيرها من المسرحيات التي يصور فيها المسرحي الفلسطيني أزمة الإنسان الناتجة عن عدم التوافق بين الحقيقة والواقع، والحقيقة النفسية مثلما نجد هذا الصراع في مسرحية (محجوب محجوب) حيث حياة الشخص الفلسطيني الذي يعيش في القدس الشرقية تتجسد بأدق صورة، ففي حقيقته هو فلسطيني الهوية وفي واقعه الجديد هو اسرائيلي الهوية ويجب أن يذهب للإدلاء بصوته في انتخابات بلدية القدس اليهودية، فكيف يعيش صراعه النفسي في هذه المسرحية؟ هذه المسرحية فيها شئ من التأثر بالوجودية وأزمة الإنسان، وتكشف أيضا عن حياة محجوب الملحمية على لسان الشخصيات التي تحيط به.

ونجد كذلك مسرحيات فلسطينية اقتفت آثار (سارتر) وتناولت قضايا التغيير الاجتماعي، وقضايا السياسة، ويبرز من خلال هذه المسرحيات صراع القيم، وصراع الطبقات، وصراع التحرر، كما في مسرحية (الرجال لهم رؤوس) لفرقة الرحالة، ومسرحية (الإسكافي السعيد) لفرقة الفنون الشعبية، ومسرحية (كلاب وأرقام) للمسرح الشعبي سنابل حيث قامت على صراع الغني والفقير، ومسرحية (ضياع الهدف) لفرقة المسرح الفلسطيني ومحورها القيم في حياة الشعب الفلسطيني الاجتماعية والصراع بين الإيجابي والسلبي منها. أما الفكر الاجتماعي والسياسي في المسرحية الفلسطينية، فقد كان له مصدران أولهما المسرح الروسي، وثانيهما مسرح (بريخت) و (إيرفين بيسكاتور) و (بيتربروك) فقدمت الفرق المسرحية أعمالا (لماكسيم جوركي) و (تشيكوف) فتناولت تلك الأعمال قضية المساواة وإزالة الفوارق الاجتماعية والطبقية، كما في مسرحية (الدكتاتور) لفرقة الحكواتي. أما الفكر السياسي الذي بدأ عند (بريخت) فنرى آثاره واضحة في المسرحيات التي صورت الصراع مع العدو، ذلك الصراع الذي لا يزال مشتعلا حتى الآن، وقدمت فرقة الحكواتي عملا (لبريخت) وهو مسرحية (الاستثناء والقاعدة) واقتفت آثاره في (تغريب العبيد) بشكل واضح في استخدام العنصر التعليمي، حيث تتناول موضوع العمال من منطلق واقعهم المرير ورفضهم والاستغلال عن طريق أي كان، وهذا الرفض والصراخ من شدة الألم كفيل بتفجير إرادة العمل الفدائي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واقترب المسرح الفلسطيني من مسرح (بريخت) في القضايا الإنسانية التي يحياها الإنسان المضطهد، والمظلوم سياسيا في هذا العالم، وشاركت المسرحية الفلسطينية المسرحية الغربية في طرح هذه القضايا.

وإن كانت المسرحية الفلسطينية شكلا ومضمونا، قد تأثرت بالأدب الغربي، وبالمسرحية الغربية، فإن هذا لا يفقدها أصالتها في الإبداع، فموضوع المسرحيات في الجانب الأكبر منها عربي فلسطيني، ينبع من أرضنا، ويعالج قضايانا، فأخذت عن التاريخ العربي في (تشريقة بني مازن) وأخذت من التراث الشعبي في (الزير سالم) وأخذت من تاريخ العرب في (محاكمة فنس بن شعفاط). وأخذت من موضوعات تراثية فلسطينية كما في (حكايات الصلاة الأخرى) التي قدمها مسرح الحكواتي والتي أعدها (جورج خليفة).

ومن الممكن أن نجد من يصرخ بأعلى صوته ليقول: كفانا تفتحا على تجارب الغرب ، وآن الآوان لتجاوز هذه المحطات التي تجعل المسرح العربي يراوح في مكانه وقد آن الآوان للبحث عن لغة مسرحية جديدة تتجاوز الببغائية للتيارات الغربية، فبريخت صار متحفيا، فاتركوه وغيره بعدما استهلكت نصوصهم. أما زلتم تلوكون ما تبقى في ذاكرتكم من يونيسكو وبيكيت وما تجمد في خيالكم من بريخت؟

أسئلة مشروعة لإيجاد مسرح بهويته العربية، ولكن الإجابة عنها لا تدخل ضمن موضوع بحثنا، بل هو مشروع كامل لكتابة بحث عن هوية المسرح العربي، وأين تكمن "عربية" المسرح؟ ...

فإذا أقر الباحثون أن مسرحنا العربي مقتبس الأصول من أوروبا، فإن الثورة المسرحية، والثورة في فنون العروض المسرحية مقتبسة أيضا. ولكننا لسنا مرغمين على جلد ذواتنا في كل بحث لأن تيارا تراثيا يسير موازيا للتقليد، حيث ثمة نخبة من المسرحيين وكتاب المسرح يبحثون ويقدمون باستمرار أشكالا عربية نابعة من تراثنا الحضاري العربي والأشكال الاجتماعية المعاصرة، أمثال الفرق التي تقدم عروضها في الساحات العامة، وفي أماكن في العراء وحتى قريبا من مضارب البدو، وكأننا عرفنا (مسرح الشارع) قبل أن يكون أوروبيا، أو قبل أن يكون لنا مسرحنا التقليدي. إن هذا النوع من المسرح يعَد من أهم أساليب الاتصال بالجمهور وهو وسيلة للتمرد على أساليب المسرح المتبع اليوم داخل البناء المسمى (العلبة الإيطالية) وإن كان السبب في هذه الطريقة من العروض اقتصاديا في بداية عمل كل فرقة إلا أن المسرح (الفقير) يمكن أن

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعرض في كل مكان يعيش فيه الناس. طالما أن مكان وجود المسارح والقاعات (القدس) والتي يضيق الاحتلال الخناق عليها ويمنع الوصول إليها حتى لتأدية الصلاة في المسجد الأقصى وليس لحضور عروض مسرحية في مسرح النزهة أو القصبة. "لقد عرض عاملو المسرح الحي في شوارع قرى البرازيل، وعرض بيتر بروك وفرقته عروضا في مراكز القرى في داهومي (شرق آسيا)، ومسرح الخبز والبابات عرض في ساحات الجامعات والمقاهي والشوارع والملاجيء والحقول، وعرض مسرح الكامبو سينو في حقول المكسيكيين المضربين، بحيث شكلت سيارات الشحن بالنسبة لهم منصات" [١]،نرى أن المسرح الفلسطيني كأي مسرح حديث قد جعل في كل مكان مكانا شرعيا للعروض المسرحية حتى وإن ضيقت إسرائيل الخناق على أمكنة المسارح. واستطاعت الفرق المسرحية الفلسطينية الاستفادة من المسارح الأخرى والوصول إلى جميع المناطق لعرض إنتاجها وتوصيل رسالتها الثقافية. كما عمل الممثل في بعض الفرق لا يقتصر على التمثيل وإنما يشارك في بناء الديكور ويسخر إمكاناته التقنية للمسرحية والفرقة وهم هنا يقتدون بالمسرح الفقير الذي أبدعه المخرج البولندي (غروتوفسكي) الذي يقول: "الممثل يقدم نفسه هدية كاملة، هذه هي فنية (التجلي) وتكامل كل القوى النفسية والبدنية التي تنبع من أعمق طيات كيانه وغريزته"[٢]. وكان هذا الأمر متبعا في ترميم مسرح النزهة (الحكواتي).

ونجد الفخر والاعتزاز عند بعض مؤسسي الفرق المسرحية أنه مطلع على المسرح الغربي بل وتنتهج فرقته أساليبه، فنجد الفنان حيان الجعبي مؤسس فرقة "الرحالة" يقول: "اتبعت الفرقة أسلوبا مميزا متأثرا بأسلوب المسرح التجريبي والمسرح الفقير بالذات (مسرح غروتفسكي) في الديكور، بالإضافة إلى تأثرها بأسلوب المسرح الملحمي بروتولد برخت) في التأليف وإدخال الأغنيات التعليمية المحرضة، ومن مسرح العبث (يوجين يونسكو وأمثاله) اتبعت الفرقة بناء الشخصيات، ومن مسرح القسوة (بيتربروك) أخذت العملية الإخراجية"[٣]. بالتأكيد اطلع هذا الفنان على هذه الاتجاهات حيث درس المسرح في بريطانيا ... ولكن هل طبق بالفعل ما يقول !!.

---

(١) ليانة بدر، تطور الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، مجلة الكرمل، العدد الأول، شتاء ١٩٨١، ص٢٤٤.

(٢) صافيناز كاظم، مسرح المسرحيين، ص٥١.

(٣) محمد عبد الرؤوف محاميد، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية ٦٧-٨٧، ص٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهكذا نرى أن العرب قد عرفوا المسرح بجميع أشكاله، وسخروه لخدمة القضايا الفكرية والاجتماعية. أما الشعب الفلسطيني فقد بدأ باستخدامه للتعبير عن قضاياه وأفراحه وأتراحه وفكره ووجدانه، وأمانيه وتطلعاته نحو مستقبل أفضل. وخلال فترات الاستعمار والاحتلال في فلسطين، سخر الفلسطينيون المسرح وأسلوبه ليصبح شكلا من أشكال التربية القومية والوطنية والمسرح المقاوم، فلا توجد قرية أو مدينة أو مضارب في أنحاء فلسطين أو مؤسسة إلا وشهدت شكلا مسرحيا على الأقل ابتداء من الروائي الجوال، والزجالين والحكواتية وانتهاء بالمسرح على شكله الأوروبي. وإن طغى الشكل الأوروبي في فترة ما على المسرح الفلسطيني واستفاد منه، فإن الباب يبقى مفتوحا لإعادة النظر وتأسيس مسرح فيه من الأصالة والريادة والخصوصية الشيء الكثير ونذكر الطرح العملي الذي قدمه أدونيس "نظر أسلافنا إلى الإنسان مخلوقا مكلفا يقبل ويرفض، ويتمثل، ونظروا إلى الواقع، تبعا لذلك من ضمن منظورات مثالية أو تعليمية. وأول ما تقتضيه إعادة النظر، هو أن نفهم الإنسان خلاقا يرفض، ويختار، ويغير. وتبعا لذلك لا يجوز أن تعيده اللغة المسرحية إلى نشوة البيان والفصاحة وإنما تدخله في نشوة الجسد والحركة"[١] وبهذا الطرح نصل إلى منظور جديد للإبداع المسرحي بلغة مسرحية حديثة في علاقتها بالجسد والحركة والخلق على مستوى: "إبداع النص الأدبي الدرامي، وإبداع نص المخرج، وإبداع نص العرض"[٢]. هذه المنطلقات طريق لتطور الحركة المسرحية في العالم العربي عموما وفي فلسطين على وجه الخصوص لينهض بأعباء المرحلة بكل أصالة وإبداع.

---

(١) أدونيس (علي أحمد سعيد)، فاتحة لنهايات القرن-بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص١٧٥.

(٢) عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢، ص١٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخاتمة

حاولنا من خلال هذا البحث الإحاطة بكل جوانب النشاط المسرحي في فلسطين في الفترة المحددة للبحث، ورأينا أن المثقف الفلسطيني بدأ باستخدام المسرح للتعبير عن قضاياه وأفراحه وأتراحه وفكرة ووجدانه وأمانيه وتطلعاته نحو مستقبل أفضل، وخلال فترات الاستعمار والاحتلال في فلسطين سخر الفلسطينيون المسرح وأسلوبه ليصبح شكلا من أشكال التربية القومية والوطنية والمسرح المقاوم، فلا توجد قرية أو مدينة أو مضارب في أنحاء فلسطين إلا وشهدت شكلا مسرحيا على الأقل ابتداء من الروائي الجوال، والزجالين والحكواتية وانتهاء بالمسرح بشكله الأوروبي. ووصل المسرح في فترة الثمانينات إلى نوع من الاستقرار في الفرق خلافا لما كان عليه في السبعينات وقبلها من ظهور لفرق سرعان ما تختفي لظروف عدة، وفي مرحلة التسعينات شهدنا المسارح اليومية التي تحتضن النشاطات الثقافية المتنوعة من الفنون والفعاليات الجماهيرية ذات الطابع السياسي والاجتماعي والفكري والفني الذي عزز الانتماء للتراث الفلسطيني وطواقمه الإبداعية. وتوسعت دائرة المشاركات في المهرجانات الدولية للمسرح، و استضافت فلسطين فرقا عربية وعالمية في مواسمها المسرحية السنوية، مما عمق الإحساس لدى الجمهور بأهمية هذا النوع من الثقافة الجماهيرية والالتفاف حوله.

أما على مستوى النص المسرحي فلم تعد ثمة ضبابية مغرقة من التعقيد والغموض، فصار الكاتب أميل إلى الوضوح لا سيما في مسرحيات الثمانينات، ذلك أن الحديث عن الحرب والنزوح وصدمة حزيران تمثلت في نصوص السبعينات، وجاءت مرحلة العقد التالي للتحديق في الواقع ومحاورته، ولكن هذا الوضوح جاء على حساب البناء الدرامي للمسرحيات التي انعطف الكتاب فيها إلى اللغة الخطابية التي تعج بها شوارع فلسطين وأزقتها ولغة البيانات في حقبة الانتفاضة الشعبية أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات.

واتضح أيضا أن كتاب هذه المرحلة ضمنوا حواراتهم الصراع الذي يجري حولهم، فكانت انفعالاتهم بما يجري حولهم من بطولات أو خذلان، فأصبحوا يرتدون إلى التراث كثيرا ولا سيما التراث الشعبي كما هو الحال عند إميل حبيبي في" لكع بن لكع" وإلى الأساطير كما هو الحال عند سميرة الشرباتي في "أدونيس الرافض للغربة"، وصار الكاتب يبحث عن شخوص قوية وفعالة في الحياة الفلسطينية كما هو الحال عند زكريا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

محمد في "احتفال في قلعة الموت" ومن خلال هذا الاستحضار للشـــخوص التراثيـــة أو السلطوية نجد كتاب المسرحيات يمنحونها أدوارا جديدة في مســـرحياتهم تتـــلاءم وجـــو المرحلة العام.

أما الموضوعات التي تناولتها النصوص المسرحية وبنت رؤيتها حـــول تشـــكيلها فكانت امتدادا لموضوع المقاومة، ولكن جاء التركيز على الإنسان الفلســـطيني و حريتـــه وإعلان الحرب على الظلم والاضطهاد، والعدوان في معظم المسرحيات.

كما حاورت المسرحيات السجون ومن فيها كمسرحية "طرقات على باب الأمـــل" لحسن عبد الله التي تتناول موضوع التمرد على السجان، والحوار اليومي المتعلق بحيـــاة السجناء ومعاناتهم، لا سيما وأن معظم الكتاب جربوا السجن وكتبوا فيه وعنه.

والظاهرة البارزة في النصوص المسرحية تكثيف المكان وتحديده لأن الكاتب يعي جيدا مساحة المسرح والخشبة التي سيمثل عليها هذا العمل، ليكتسي المضمون جمالية فـــي عرضه بصورته الحية.

أما لغة النصوص فتراوحت بين الفصيحة والعامية أو لنقل تطعيم الفصيحة باللهجة المحكية كما وجدناها عند إميل حبيبي، ولكن على الرغم من النقد والإدانة للواقـــع الـــذي ترصده وتحاوره النصوص المسرحية نلمس ايحاء بالتفاؤل فالحوار ينسجم مع الجو العـــام من التفاؤل في نصوص التسعينات حيث يستشرفون الكتـــاب المســـتقبل بوجـــود ســـلطة وطنية- وإن كان دورها محدودا- فأصبح الكاتب يصوغ من القبر زهرة ومـــن الشـــمس اللافحة فجرا جديدا.

فالدراما الفلسطينية التي عاشها ويعيشها الشعب الفلسطيني- والكاتب ابـــن هـــذا الشعب- مليئة بالتحدي والإثارة وليست حدثا عاديا، وإنما ظاهرة ثورته جعلت المســـرح منبرا لتمثيل النص الموجه الهادف وليس للتسلية او الترفيه.

ومن الواضح أن بعض الكتاب المسرحيين لجأوا لهذا النوع من الأدب، واستطاعوا أن يقتربوا من دائرة الإبداع باكتمال الشروط الفنية لمسرحياتهم وأحكـــام نســـيج البنـــاء الدرامي وحوار شخوصهم الذي كشف عن الصراع، والرؤية الواضحة والتشكيل الجيـــد بلغة فصيحة سليمة في لوحاتهم ونصوصهم المسرحية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والبعض الآخر لم يتجاوز حدود واقع الواقع، وانغلق عليه النص، واخفق في صياغة حوار يدخل به في حالة جدل مع فن الواقع، وضاق الأفق أمام نصه، وبقي بعيدا عن حركية الإبداع، اللهم كتب له التنويع في كتاباته من قصة وشعر ومسرح، ولكنه في الواقع وقع في خلط بين الفنون مما جعل نصه المسرحي تجميعا لسرد قصصي وقصائد شعرية، وليست بمسرح شعري. وهذا لا ينفي أن بعضهم طرح القضايا التي كشفت عن التحولات التي تغلغلت في عمق الواقع الاجتماعي العربي عامة والفلسطيني على وجه الخصوص.

و من الكتاب من تعثر في إثقال حواره بالجمل الإنشائية والعبارات الطويلة من الشرح والتوضيح مما أخل بموسيقا الحوار في النص ، ووجدنا نصوصا مسرحية أخرى كانت لغتها موفقة واستطاعت تصوير الصراع بين الشئ ونقيضه ودخل الشخوص في حوار محكم البناء، وجاءت اللغة الفصيحة فيها المجازات والحوار الدال مقابلة للتقريرية والخطابية والمباشرة عند آخرين. وتراوح مستوى الحوار بين نص وآخر، فكنا نجد الحوار يسير بشكل تلقائي، وأحيانا نجد الكاتب متسترا وراء ما تقوله الشخوص، ويظهر رأي الكاتب نفسه باعتباره يمثل شريحة من شرائح المجتمع ، وقد يكون لها تصورات ورؤى للذات وللآخر تغاير تلك التي تتشكل عند الشرائح الاجتماعية الأخرى. هذا إذا ذهبنا إلى أن الثقافة والوعي تسهمان في عملية زعزعة السائد والموروث، وتعملان على تغيير في حركة المجتمع.

وراوحت النصوص المسرحية كذلك في رؤيتها للذات وللأخر، فوجدنا رؤى البسطاء من الناس وبلهجتهم المحلية، ورؤى المثقفين، واستطعنا أن نميز من الحوار بين مثقف يساري التوجه وآخر إسلامي وثالث قومي. والنص المسرحي الفلسطيني أضاف قيمة أدبية إلى مسيرة الحركة الأدبية العربية عامة، فقد تنوعت النصوص فيه فمنها الحكاية المسرحية، ومنها اللوحات المسرحية، ومنها النصوص الشعرية والنثرية، باتجاهاتها الواقعية والأسطورية التي وصلت إلى مرحلة من الإتقان والتقدم؛ كيف لا تكون كذلك وهي مسرحيات الحدث الساخن؟ ومسرحيات المواجهات اليومية؟ بل هي مسرح الحياة الثورية المعاشة؟ وهذا الإنتاج المسرحي هو إنتاج أدبي حتى لو بقي بين دفتي كتاب ولم يمثل على المسرح، فقد أثبت نفسه بما فيه من عناصر النص المسرحي، وتقدم جزء منه ليكون على قدم المساواة مع الأدب الإبداعي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتتضح ثقافة الكتاب واطلاعهم على الأعمال العالمية، وارتدادهم إلى التراث في أحيان أخرى. فالنصوص التي ارتقت إلى مستوى متقدم يحسب ذلك لكتابها، والمسرحيات الأخرى التي تعثرت بفنيتها يقال لكتابها: انهضوا من عثراتكم وننتظر المزيد من الكتابات الواعدة، مع الاستفادة من الأخطاء والتمكن والنضوج في أعمال قادمة.

وبنظرة منصفة لموقع المسرح الفلسطيني من المسرح العربي مع عدم إغفال العوامل الخارجية والداخلية التي تشكل أحيانا عناصر دفع للأمام وأحيانا أكثر عوامل إحباط وتراجع- نجد المسرح العربي في فلسطين يتبوأ مكانة رفيعة بين غيره من المسارح في الوطن العربي بجدارة ومثابرة جعلته على قدم المساواة مع المسارح المستقرة في الدول المستقرة بل تفوق بعض المسارح التي تعيش حالة من الرخاء والبذخ.وهو يواصل سعيه الدؤوب لتحسين المستوى الحرفي للعاملين فيه، والجهود متواصلة -على الرغم من الصعوبات- في البحث والتجريب القادرين على جعل الفن المسرحي فنا راقيا بالصورة التي تحظى بإعجاب الجميع، ووسيلة تمكنه من الإسهام في تربية الجماهير ثقافيا وسياسيا.

كذلك اقترب المسرح الفلسطيني من القضايا الإنسانية التي يحياها الإنسان المضطهد المظلوم سياسيا في العالم، وشاركت المسرحية الفلسطينية المسرحية الغربية في طرح هذه القضايا. على الرغم من أن المسرحية الفلسطينية تأثرت بالأدب الغربي، وبالمسرح الغربي شكلا ومضمونا وعرضا، وهذا لا يفقدها أصالتها في الإبداع. فإذا أقر الباحثون أن مسرحنا العربي مقتبس من أوروبا فلسنا مرغمين على جلد ذواتنا في كل بحث، ويكفي أن نذكر أن تيارا تراثيا يسير موازيا للتقليد، بل ويقدم أشكالا عربية نابعة من تراثنا الحضاري العربي، ومن الأشكال الاجتماعية المعاصرة. وصفوة القول أن المسرح الفلسطيني حاول أن يشق طريقة في تطوير الحركة المسرحية في العالم العربي عموما وفي فلسطين على وجه الخصوص لينهض بأعباء المرحلة بكل أصالة وإبداع.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المصادر والمراجع

(أ) المصادر:

-ابن خلدون، أبو زيد عبد الرحمن بن محمد (ت٨٠٨هـ)-المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٦٧.

-إميل حبيبي، لكع بن لكع، دار ٣٠ آذار، الناصرة، ١٩٨٠.

-جمال بنورة، السجين، دار الأسوار، عكا، ١٩٨٣.

-حسن عبد الله، طرقات على باب الامل، دار المشرق للدراسات، رام الله، ١٩٩٧.

-سميح القاسم، قرقاش، المكتبة الشعبية، الناصرة، ١٩٧٠.

-سميرة الشرباتي، أدونيس الرافض للغربة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٨٩.

-شكيب جهشان، أذكر، دار الميدان، حيفا، ٢٠٠٠.

-زكريا محمد، احتفال في قلعة الموت، دار الأسوار، عكا، ١٩٩٩.

-زكي درويش، الموت الأكبر، دار الأسوار، عكا، ١٩٧٩.

-عبد اللطيف عقل، -البلاد طلبت أهلها، ط٢، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٣.

-تشريقة بني مازن، دار الجيل، عمان، ١٩٨٥.

-محاكمة فنس بن شعفاط، دار الكرمل، عمان، ١٩٩١.

(ب) المراجع.

المراجع العربية

-إبراهيم السعافين، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥.

-أدونيس (علي أحمد سعيد)، فاتحة لنهايات القرن-بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة-دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

-أحمد سليمان الأحمد، دراسات في المسرح العربي المعاصر، ط١، دار الأجيال، دمشق، ١٩٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العرب الزاهرة، ج٢، ج٣، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٣.

-بول شاؤول، المسرح العربي الحديث(١٩٦٧-١٩٨٩)، رياض الريس للنشر والتوزيع، لندن، ١٩٨٩.

-جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج٤، دار الهلال، مصر، د.ت.

-جلال العشري، اتجاهات المسرح المعاصر، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٧.

-حسن سليم حجازي، خيال الظل وأصل المسرح العربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤.

-حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٩.

-راضي شحادة، المسرح الفلسطيني في فلسطين ٤٨ بين صراع البقاء وانفصام الهوية، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، ١٩٩٨.

-رجاء عيد، فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٥.

-رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

-رياض عصمت، بقعة ضوء: دراسات تطبيقية في المسرح العربي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٥.

-سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، طباعة دار الشؤون والثقافة العامة. د.ت.

-شكري عبد الوهاب، النص المسرحي: دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث للنشر، الإسكندرية، ١٩٩٧.

-صافيناز كاظم، مسرح المسرحيين، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٠.

-عبد الرحمن بن زيدان، (١)-أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(٢)-قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الإمتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢.

-عبد الرحمن ياغي، الجهود المسرحية الإغريقية والأوروبية والعربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

-علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الأعلى للثقافة والآداب، الكويت، ط٢، ١٩٩٩.

-غسان عبد الله، المسرح الفلسطيني بين التجربة والأصالة، القدس، ١٩٧٩.

-محسن إطيمش، الشاعر العربي الحديث مسرحيا، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧.

-محمد أنيس، الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، دار العامل، رام الله، ١٩٧٩.

-محمد حامد شوكت، الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٠.

-محمد عبد الرؤوف محاميد، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية ٦٧-٨٧، دار إحياء التراث، الطيبة/المثلث، ١٩٨٩.

-محمد غنيمي هلال، (١)-في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥.

(٢)-النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.

-محمد مندور، (١)-الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠

(٢)-مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٦.

-محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠.

-محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣.

-نبيه القاسم، في الإبداع المسرحي الفلسطيني، دار المشرق، شفا عمرو، ١٩٩٤.

-نصري الجوزي، المسرح الفلسطيني ١٩١٨-١٩٤٨، شرق برس، نيقوسيا، ١٩٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨١.

-وليد أبو بكر،(١)-لغة الجسد في المسرح، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٨.

(٢)-مهرجان القدس الثالث للمسرح(الندوات التطبيقية)،القدس، ٢٠٠٠

المراجع المترجمة

-أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١.

-بيرامية، المسرح وقلق البشر، ترجمة سامية أسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٥.

-تمارا ألكساندرفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١.

-محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة توفيق الصبان، دار الهلال، مصر، ١٩٧١.

-يعقوب. م. لنداو، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

الرسائل الجامعية:

-عبير زيبق حداد، المسرح الفلسطيني في الجليل (دراسة وتحليل) ر.ج، جامعة تل أبيب، "إسرائيل"، ١٩٩٤.

2- Christine Patterson, An Exploration of Theatre in Israel and the Occupied Territories, Manchester University, 1989

(ج) بحوث منشورة

الدوريات:

-إلياس خوري، صوت الأدب الفلسطيني، مجلة شؤون فلسطينية، عدد ٤٠، ١٩٧٢.

-إيمان عون، المرأة على خشبة المسرح الفلسطيني، الكلمة (مجلة اتحاد الكتاب الفلسطينيين)، عدد ٦، خريف ٢٠٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق الفلسطينية المحتلة، الكاتب، أعداد(٨٦)، (٩٣)، (٩٤)، (٩٦)، (٩٨)، القدس، ١٩٨٨.

-راضي شحادة، (١)-الحكواتي، الكاتب، عدد ٩٩، ١٩٨٨.

(٢)-جهاز الرقابة، الكاتب، عدد ٩٨، ١٩٨٨.

-سامي عبد الحميد، اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي، البيان (الكويتية) العدد ٢١٧، إبريل (نيسان) ١٩٨٤ عدد خاص عن "ندوة التراث العربي والمسرح".

-عادل ترتير، (١)-راس روس، الكاتب، عدد٦٩، ١٩٨٦.

(٢)-صندوق العجب، الكاتب، عدد ٩٧، ١٩٨٨.

-عبد الرحيم الزرقاني، اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي، البيان (الكويتية) العدد ٢١٧، إبريل (نيسان) ١٩٨٤ عدد خاص عن "ندوة التراث العربي والمسرح".

-علي الراعي، أعمال ندوة المسرح والتراث العربي في الكويت، الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، عدد ٢٤، مج٢٥، ١٩٩٢.

-عيسى فتوح، نصري الجوزي رائد المسرح الفلسطيني، الحياة المسرحية، عدد ٤٣، ١٩٩٦.

-فراس عبيد، تغطية صحفية لملتقى الإبداع النسوي في اريحا، دفاتر ثقافية، وزارة الثقافة الفلسطينية، عدد ١٢، آذار ١٩٩٨.

-كامل الباشا، المسرح في قطاع غزة، الكاتب، عدد ١٣٧، ١٩٩١.

-ليانة بدر، الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، الكرمل، العدد الأول، شتاء ١٩٨١.

-محمد دكروب، عن المميزات الخاصة للأدب المقاوم في فلسطين، مجلة الطريق، عدد ١٠-١١، السنة ٤٥، ١٩٨٦.

-محمد عبد الرؤوف محاميد، مقابلة مع فرانسوا أبو سالم، البيادر، عدد١٣، أيار ١٩٧٨.

-مفيد الحوامدة، المسرح العربي ومشكلة التبعية، عالم الفكر، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٧.

-واصف منصور، قراءة في واقع المسرح الفلسطيني، مجلة الكرمل، عد ١٨، ١٩٨٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-وليد إخلاصي، المسرح العربي بين التاريخ والأسطورة، الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، عدد ٤٤، ١٩٩٧.

-ياسر الملاح، معالم في تاريخ المسرح الفلسطيني، مجلة المسرح، العدد الأول، آذار، القدس، ١٩٧٥.

-يوسف الخطيب، سلسلة كتب عربية، مراجعات نقدية، العدد الثالث، تصدرها العربية للنشر والتوزيع، دمشق،١٩٨٦.

الصحف:

-أحمد أبو سلعوم، قنبلة عشتار الموقوتة، صحيفة الاتحاد حيفا، ١٩٩٩/٩/٢٢.

-إميل توما، دلالات الأسماء في لكع بن لكع، صحيفة الإتحاد، حيفا، ١٤/١١/ ١٩٨٠.

-أحمد دحبور، عيد الأربعاء-زكريا محمد، صحيفة الحياة الجديدة، رام الله ٢٠٠٠/٩/٢٠.

النشرات

-البرامج الشهرية للمسرح الوطني الفلسطيني طوال السنوات ١٩٩٤-٢٠٠٠.

-برنامج مسرح الحكواتي، شهر نيسان ١٩٨٦.

-كتاب مهرجان القدس المسرحي الأول، ١٩٩٨.

-كتاب مهرجان القدس المسرحي الثاني، ١٩٩٩.

-كتاب مهرجان القدس المسرحي الثالث، ٢٠٠٠.

-كتاب مهرجان ليالي القدس المسرحية، ١٩٩١.

-نشرة مجمع العمل والتطوير، لجنة المسرح، شباط، ١٩٨٠.

-نشرة المسرح الوطني الفلسطيني-أسبوع حكايات- ١٩٩٢.

-نشرة مسرح الحكواتي، ١٩٨٠.

-نشرة مسرح القصبة، ١٩٩٩.

-نشرة مسرح الحكواتي، شهر آذار ١٩٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-نشرة مسرحية الاستثناء والقاعدة، الحكواتي، ١٩٨٦.

-نشرة مسرحية ترنيمة الكرسي الهزاز، المسرح الوطني ١٩٩٩.

-نشرة مسرحية جميلة والوحش، عشتار، ١٩٩٣.

-نشرة مسرحية حلم ليلة صيف، عشتار، ١٩٩٥.

-نشرة مسرحية الشهداء يعودون، عشتار، ١٩٩٦.

-نشرة مسرحية كل إشي تمام، عشتار، ١٩٩٤.

-نشرة مسرحية القناع، المسرح الوطني، ٢٠٠٠.

-نشرة مسرحية محجوب محجوب، الحكواتي، ١٩٨٠.

-نشرة مسرحية واحد ع الماشي، المسرح الوطني، ٢٠٠٠.

(د) المقابلات

مقابلات منشورة:

-مقابلة مع المخرج "معتصم صندوقة" أجراها محمد عبد الرؤوف محاميد، صحيفة الفجر العربي، القدس، ١٩٨٢/٢/٢٨.

-مقابلة " مع فرانسوا أبو سالم" أجراها محمد عبد الرؤوف محاميد، مجلة البيادر، عدد ٣، أيار ١٩٧٦.

-مقابلة مع الفنان "جورج إبراهيم" أجراها الكاتب جميل السلحوت، مجلة الكاتب، عدد ٩٨، القدس، ١٩٨٨.

مقابلات مسجلة:

-مقابلة أجريناها مع السيدة ايمان عون، مديرة مشروع "أمسيات أبو شاكر"، مسرح عشتار، رام الله في ٣١/ ٨/ ٢٠٠٠.

-مقابلة أجريناها مع الفنان حسام أبو عيشة، رئيس رابطة المسرحيين الفلسطينيين، مسرح القصبة، القدس، ٢٠٠٠/٨/٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-مقابلة أجريناها مع وليد عبد السلام، مدير دائرة المسرح في وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، ١/ ٩/ ٢٠٠٠.

المعاجم:

إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ABSTRACT

Arabic Theatre in Palestine Since (1975-2000)

by

Nuha Mahmoud Abdel Rahman Afooneh

Supervisor

Dr. Ibrahim Khalil

From studying the process of the theatrical movement in Palestine in the last quarter of the twentieth century-based on contacts with those involved in theatrical movement, including playwrights, actors, directors and administrators, and pursing the shows and observing the writings on the theatre and analyzing it during the period under research-we can conclude the following results.

1- Theatrical activity during the years 1975-2000 was characterized by diversity and giving. The theatre presented shows to express the concerns of the Palestinian. It became a form of national, civic culture and resistance theatre thus deepening the feelings of the public with its significance and rallying around it.

2- During such period, the topics of the theatrical text were formulated by concentrating on the Palestinian man and his freedom. We have felt the suggestive optimism despite the killing and torture. The theatrical texts varied. They included theatrical tales such as theatrical portraits which include poetic and prosaic texts. Some of which reached an advanced level that added literary value to the Arabic literary movement in general and the Palestinian literary movement in particular, while some stumbled and had weak dramatic structure, but are still promising texts.

3- The persisting work and continuous activity of the Palestinian theatre enabled it to strengthen its position in theatrical participation at the Arab and global level. Its influence by western current was manifested in several manners.

The study concluded that despite the difficulties facing it, the Palestinian theatre movement is a promising one and rather occupies a considerable stance on the map of Arabic theatre and was awarded prizes following its participation in the world theatre events.

The Arabic theatre in Palestine is still endeavoring restlessly and actively to shoulder the burdens of this phase and perform the missions entrusted to it with all distinction and creativity.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit