

المسرح الفلسطيني .. من البدايات حتى العام 2001

د. نهى عفونة العايدي*

توطئة

المسرح العربي في فلسطين وجد نفسه مسكوناً بالقضية الفلسطينية، ولأنه يمثل رافداً من روافد الحياة الثقافية، فقد سعى للأخذ بأسباب الفنّ الدرامي، وحاول أن يتنبّه إلى أشكال العرض الفني، وإن كانت المضامين وطنية، وهذا ما سيتكشف لنا من خلال قراءة نصوص مسرحية للوقوف على التجربة الإنسانية التي صاغها كتاب المسرحيات بلغة تخدم العمل المسرحي على نحو يخلق مواقف فنية وأشكالاً تفصح بالحوار عن الصراع، لا بالوصف الحسي والسردي 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.

«المسرح محاكاة للحياة في رأي أرسطو، وهو تحليل فكري لها ومشكلاتها الاجتماعية والاقتصادية القائمة فيما يرى «برشت»، وتصوير مأساوي لإنسانها الممزق في وجود غير مبرر إلهيا وغير منظم اجتماعياً، 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» (1)، ولكن من المهم الإشارة إلى أن الخصائص الجوهرية للنصوص المسرحية - أي المسرحيات المكتوبة - هي التي تحدد أسلوب العرض وأسلوب المخرج، وأفكار المخرج ولعب الممثلين والتوليفة المسرحية برمتها (المكان - الديكور - الملابس - الأضواء - الأصوات... الخ) تتأثر بلا شك بالنص المكتوب.

لهذا كله تتطلب قراءة المسرحية من القارئ 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 «ليونّة» وطواعية.

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 قلبه إلى حد كبير نمط المسرح العربي في مصر.» (2) 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 (47-1948) 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 كتابها وفنانوها الموقنون. 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

شهدت فلسطين 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.

وهذه الأعمال، برغم أغراضها المشبوهة، وبرغم ركافة لغتها، وبعدها عن الواقع والاهتمام الفلسطيني، أسهمت في خلق نهضة مسرحية في فلسطين.

فبالإضافة إلى أن عدداً لا يستهان به من الفنانين الفلسطينيين بدأوا خطواتهم المسرحية الأولى في هذه المدارس، فإن بعضاً من الأساتذة الفلسطينيين الذين عملوا فيها وبعض خريجها تنهوا إلى الدور المشبوه الذي تقوم به، وتنامى لديهم الشعور الوطني، فعمدوا إلى إنشاء النوادي، والجمعيات الأدبية والفنية، التي أدت دوراً مهماً في الحركة المسرحية الفلسطينية.

وهكذا تأسس في مدينة القدس العام 1909 «المنتدى الأدبي» بمبادرة من جميل الحسيني، وكان رئيسه الشرفي الملك فيصل الأول. وقد قدم أعضاء هذا النادي مسرحيات: صلاح الدين، «السموأل»، طارق بن زياد، «هاملت»، وغيرها. وتجدد الإشارة إلى الدور الريادي الذي لعبه خليل بيدس، الذي عمل في المدرسة الروسية بمدينة الناصرة، وساهم في خلق نهضة مسرحية فيها، فأشرف على تقديم مسرحيتين هما: «السلطان صلاح الدين» و«مملكة أورشليم» و«السموأل» أو «وفاء العرب».

كما أن من الأثر غير المباشر للإرساليات التبشيرية، ظهور بعض المدارس الوطنية العربية في بعض المدن العربية لمواجهة

مدارس الإرساليات، مثل مدرسة «روضة الفيحاء» التي أسسها الشيخ محمد الصالح في أواخر حكم السلطان العثماني عبد الحميد. وأسس، أيضاً، مدرسة «روض المعارف» بعد الاحتلال البريطاني، التي قدمت أواخر العام 1927 مسرحية «عبد الكريم الخطابي»، فأثارت غضب سلطات الحماية البريطانية، وأمرت بعدم تقديمها ثانية(3).

دور الفرق المسرحية المصرية

منذ أواسط العشرينيات، بدأت الفرق المسرحية المصرية بجولات عبر أهم المدن الفلسطينية، مثل القدس، يافا، وحيفا، ونابلس ومن هذه الفرق:

1- فرقة جورج أبيض، التي زارت فلسطين أول مرة العام 1914، وقدمت على المسارح الفلسطينية مسرحيات: «لويس الحادي عشر»، و«أوديب»، و«الشيخ متلوف»، وغيرها.

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

3- 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 نادٍ لتمثيل سموه «نادي الإخاء الأرثوذكسي» العام 1916 الذي قدم العديد من المسرحيات المترجمة مثل «لصوص الغابة» للفيلسوف الألماني نيتشه على مسرح «فاينغولد» في القدس العام 1916.

دور الإذاعة الفلسطينية

البناء الفني لهذه المسرحيات، ويلج 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، ما يؤدي إلى محاولة تلمس أثر الأشكال التراثية في بنية العمل الدرامي، ومدى تأثيرها على بنية الأعمال سلباً وإيجاباً» (6). 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، فبدأ الصراع خافتاً، وظهرت الحبكة مفككة عبر سرد الحكايات (7).

وقبل النكبة العام 1948 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 العام 1923، و«الخائن» مأساة في ثلاثة فصول العام 1924، و«في سبيل الشرف»، مأساة في خمسة فصول العام 1926، و«وسجين القصر» مأساة في خمسة فصول العام (1927). 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 مسرحية شعرية في أربعة فصول عن حياة وموت الشاعر الجاهلي امرئ القيس. وكتب في الاتجاه نفسه محيي الدين الحاج عيسى الصفدي مسرحية «كليب»، وهي شعرية في خمسة فصول، وتحكي عن معارك كليب مع جساس ابن عمه وصهره. وكتب محمود محمد بكر هلال مسرحية: «فلسطين» باللغة الفصحى (8).

ولا بد لنا ونحن نتحدث عن المسرح الفلسطيني في هذه المرحلة من إيضاح الدور الذي نهضت به قرية عين كارم بضواحي القدس في هذا المجال، ذلك أن مدرسة عين كارم قامت ببناء خشبة مسرح في باحة المدرسة العام 1925 لتقدم عليها مسرحية «صلاح الدين» التي ألفها الشيخ نجيب حداد، وقام النادي الرياضي لعين كارم، بعد الإضراب الكبير الذي شهدته فلسطين العام 1926، بعرض مسرحية «شيخ الأحرار» التي يدور موضوعها حول مسألة سماسرة

تأسست الإذاعة الفلسطينية في القدس العام 1936، وتولى إدارة القسم العربي في المحطة منذ تأسيسها إلى يوم وفاته في العام 1941 الشاعر إبراهيم طوقان، وتولاها بعده عجاج نويهض إلى غاية 1948. وقد ساهم هذان الأديبان مساهمة كبيرة في دفع عجلة الحركة المسرحية الفلسطينية، لا بتأليفهما وترجمتهما واقتباسهما فقط، بل بما فسحا 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 (4)، 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.

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

- 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 (5) العناصر الفنية للعمل المسرحي، درس مسرحية «العدل أساس الملك» ومسرحية «ذكاء القاضي» لنصري الجوزي، وخلص إلى أن الحكايات 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

الأراضي، ثم قدمت مسرحية «في سبيل التاج» عن جزاء الذين يخونون وطنهم وأهلهم (9).

وبقراءة أسماء المسرحيات التي قدمتها الفرق المسرحية الفلسطينية، يتبين الغرض من هذه المسرحيات، وأن موضوعاتها في غالبيتها تتناول الصراع العربي الصهيوني، وأهمية الإنسان الفلسطيني في أرضه، ورفضه التنازل عنها بأي ثمن، وكذلك فيها استنهاض همّة الأمة العربية، وحث أفرادها على الالتفات إلى أمجاد الماضي، تلمساً للعبرة، وللحافز معاً، فهي نظرة للتراث المجيد بقصد الاستمداد المادي والمعنوي، ودعت المسرحيات إلى حب الوطن، والدفاع عنه ضد المعتصين الإنجليز والصهاينة. كذلك عرف المسرح الفلسطيني أيام الانتداب المسرحيات السياسية، وقدم الشاعر الشعبي الفلسطيني الشهيد نوح إبراهيم مسرحية «العربي والصهيوني» المكتوبة بالزجل، وتدور حول قضية الإنسان العربي ووجوده من خلال الصراع على الأرض، عرضها في نادي رياضي عين كارم العام 1936 مع صرامة رقابة سلطات الاحتلال، التي كانت توجه أقسى معاملتها ضد المسرحيات السياسية المطبوعة (10)، غير أن هذا لم يحل دون أن تترك المسرحية السياسية أثرها الكبير في الجمهور الذي أقبل على مشاهدة المسرحيات، وكان يتفاعل مع موضوعاتها، ويضح بالهتاف والتصفيق عند أي موقف يعبر عن طموحه ويتفاعل مع همومه (11)، فهذه المسرحيات فجرت أحزان الناس، ونهتهم إلى مأسيتهم، وعرضت في فترة ما بين الحربين العالميتين مسرحيات تحارب الصهيونية، وتحث على عدم بيع الأراضي لليهود، وصرف بعض الكتاب همّة الأول للكتابة المسرحية الموجهة ضد النفوذ الأجنبي وتدخله في شؤون العرب الداخلية.

وإذا أردنا أن نحري تقويماً للمسرح الفلسطيني في هذه الفترة من الناحية الفنية، فيجب أن نراعي ظروفه الزمانية، فهو مسرح مبتدئ يقوم على عنصر الهوية، 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 (12).

وفي موضوعات المسرحيات التي تفيد من القضايا الاجتماعية، يغلب عليها المغامرات والصدف، ما يذكر بالتراث الشعبي، وحين حلل د. السعافين مسرحية «جزء الفضيلة» لحنّة 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 (13).

وفما يتعلق بالنوع الذي يستقي حوادثه من وقائع التاريخ، ويتخذ من الشعر أداة تعبير، وشكلاً يقوم به البناء الدرامي، فإنّ مثال ذلك مسرحية «وطن الشهيد» لبرهان الدين العبوشي، التي يلاحظ أنّ بناءها يهتم بالحدث اهتماماً واضحاً دون أن يرصد تطوره في شخصية أو شخصيات نامية، أو مواكبته لفترة طويلة من الأحداث التاريخية، وفيما يرتبط بالحبكة فإنّ 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 بعض الصور الحية التي التقطها لأبناء الريف والشاعر من جهة، والسماسة والغانيات من جهة أخرى، لاكتسبت المسرحية عمقاً درامياً مؤثراً (14).

وقد اختلفت لغة المسرحية الشعرية عن لغة المسرحية النثرية، فالمسرحيات الشعرية بدا حوار الشخصيات فيها أقرب إلى المقطوعات الغنائية التي لا ترتبط بين أبياتها، ولا ترتبط المقطوعات فيما بينها ارتباطاً درامياً، يحرك الحدث، وينمي الصراع (15).

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

المسرح الفلسطيني بعد العام 1967

على الرغم من أن نتائج حرب 1967 كانت قاسية جداً، فإن 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 أحد الساحات التي شملها النضال الفلسطيني. ففي أواخر العام 1969 تكوّنت فرقة مسرحية صغيرة في مدينة رام الله من الهواة اسمها «عائلة المسرح» بدأت تتدرب على عرض مسرحية الشاعر الفلسطيني سميح القاسم «قرقاش» وتقع هذه المسرحية في افتتاحية وأربع لوحات مكتوبة شعراً وهي تحكي قصة دكتاتور بغض اسمه قرقاش يقود قومه المضللين إلى السلب والنهب والقتل. 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 يؤكّدون فيها أن «قرقاش» يعيش في كل زمان وفي كل مكان، وأنه يأتي في صورة إنسان ويأتي معه الموت، ويظل يدوي الصوت (16):

« في كل زمان عاش
في كل مكان عاش

قرقاش

قرقاش

قرقاش ».

ثم يسطع الضوء وتدخل جماعة من اليونانيين القدماء مكبّلة 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، وتدبّ تحت لسع السياط وعبء السلاسل، فيما يرافقها صوت هتلر في إحدى خطبه، حتى تغادر المسرح نهائياً. ثم يعود الضوء خافتاً. وتبدأ اللوحة الأولى، فسميح القاسم يعونها كالاتي: «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 عض البلاد الفقر، وأجدبت أرضها؟ 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 الخصب المجاورة، ونحصد رخاءها وثروتها لأنفسنا.

وعبثاً يحاول الفلاح الثائر أن يبصر إخوانه: إن «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 أمراً بالآلا 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 ويترد الطيور، ولهذا فهو يحظر غناء الفلاحين باسمه واسم الوطن، فلا ينبغي لغير السيف البتار وغير الكبرياء أن ينشد في هذا البلد، ثم يصدر «قرقاش»

أمرأ بأن تعطل كل الأعمال، وتغطي الزينات كل النوافذ في البلد كل مرة يشاء فيها عظمتها 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 ويناديه: يا عروس الزنابق ويطلب إليها وإلى قومها أن ينهضوا، ويعتذر للجميع ويرجوهم أن يقبلوا صحبته. ويقسم في غيبة الفتاة أن يعود لها ناصعاً، متخففاً 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، وإنه متمسك بها، ثم يكلف الوزير أن يتلطف فينهاي النبأ لـ «قرقاش». 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» (17). وتبدأ أحداث اللوحة بقرقاش وهو في قاعة العرش وإلى أحد جانبي العرش صورة لميزان العدل، وإلى الجانب الآخر رزنامة، فيما 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 شهيداً.

وتقول المرأة دفاعاً عن نفسها وعن ابنها، إنه لم يرحل 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 الأبدى - أو لكي يدفن في صدر أمه وجهه، فلماذا تفرح حين يعاد إليها قطعة معدن؟

ويهدر «قرقاش» بالسباب، ويقرر حرمان المرأة من حق الحزن، ويعين أحد وزرائه وزيراً للحزن، يحزن باسم القوم، حتى تنتفي الفتنة بين الناس، أما المرأة فعليها أن تقف على ساق واحدة ستة أيام في شمس الليل ودرب التبانات الظهيرية، وقبيل اليوم السادس، عليها أن تلد سبعة أولاد سابعهم يؤخذ للجندي والستة، أيضاً، للخدمة في الجندي. ويحين موعد غداء «قرقاش»، فيترك منصة «العدل»، ويأمر أحد جنوده بأن يتحمل عنه أعباء ذلك «العدل».

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

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 الثاقل، 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 «قرقاش» من وجبته الفاخرة ليسأل: «كم عدد المحظوظين بحكم الإعدام؟ فيقفز نبيل من مكانه صائحاً: إن هذا الجندي المغمور قد ألّب حثالة الناس ضد القانون، إذن فليشتق. ويقول نبيل آخر فليحرق!

ويرد «قرقاش» باستخفاف: «فليشتق. وليحرق» (18). 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 لـ «قرقاش» 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: أتوني 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. ولكن الثورة تندلع. والناس يطالبون بجثة عذراء الشعب المذبوحة. ويطالبون أيضاً بجثة قرقاش، فقد طفح الكيل.

وتهجم الجموع على قاعة العرش، وحين يشهر «قرقاش» سيفه في وجوههم يجهز عليه وعلى وزيره الجمهور الغاضب وتُجر الجثتان إلى الخارج. ويجلس فلاح على العرش وهو يضحك متأملاً نفسه في بهجة، ويعيد آخر صورة العدل المقلوب إلى وضعها الأمثل. ويمزق ثالث الرزنامة. وترتفع الموسيقى ويشد الرقص والغناء، ويقذف الجنود خوذهم وينضمون إلى حلقة الرقص. ويصبح فلاح: «عاش الملك العادل! ويرد الجميع: نحن الملك العادل. نحن الملك العادل!!» (19).

في قلب الأمثولة، والحكاية، صب سميح القاسم أحداث مسرحيته واستخدم شعراً 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 أمانها (20).

واحتمل هذا الشعر تصوير النبلاء الأخساء، والضحايا الملتاعين. وصور الغوغاء ورسم في اقتدار صورة النصر النهائي للشعب، وأبرز مهزلة المحاكمة وما حفلت به من تهمة 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 بولونبوس في «هاملت» الوزير المتأقن 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 خرافة، ولكنها حقيقة كبيرة وعظيمة ومرة وحلوة، صبها سميح القاسم في قالب الحكاية، لأن هذا القالب في يد الفنان القادر يسمح بالمتعة والعظة معاً، دون تنوء أو طغيان لأي من العنصرين على الآخر.

وبالمسرحية أنفاس من فن بريخت. ولا سيما حين يدخل الرجلان المقنعان على المسرح وفي أيديهما اللافتة المكتوبة. فهذا بعض من فن بريخت. ومن فن بريخت، أيضاً: الموضوع السياسي البالغ الجدية المصبوب فيما يشبه الأوبريت، والواقع أن «قرقاش» تصلح لأن تكون أول أوبريت سياسية تدين الفاشية والطغيان في أدبنا المسرحي» (21). وهي على كل حال قد أفادت كثيراً من شعر سميح القاسم، الذي استخدمه استخداماً درامياً فعالاً. فهذه

مسرحية شعرية جيدة البناء أثارت اهتمام النظارة. وتلت فرقة أسرة المسرح في التشكيل وفي العام التالي فرقة بلالين التي تم تأليفها العام 1970 وكانت تضم في البداية ثلاثة عشر عضواً أبرزهم: فرانسوا أبو سالم، سامح العبوشي، هاني أبو شنب، علي حجاوي، عادل تريت، وقد انضم إليهم فيما بعد الفنان مصطفى الكرد وآخرون (22).

وقد أوضح فرانسوا أبو سالم أهداف الفرقة، بتأكيد 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 حيناً وجاد حيناً آخر، وذلك من أجل إجبار الناس على التفكير بطريقة مختلفة عما يفكرون به حالياً (23).

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، وأشرف عليها فرانسوا أبو سالم.

وظهرت فيما بعد في أوائل السبعينيات 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 والتقانات إلى تأسيس فرق مسرحية خاصة بها، أو إلى إنجاز بعض الأعمال المسرحية بواسطة أعضائها، وهكذا تشكلت فرقة «دبابيس» (1973) 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 وإخراج علي المصري، ومسرحية «حب حسب الأصول»، كما أن النادي الأثوذكسي في مدينة بيت ساحور، كان له بعض الإسهامات في المجال المسرحي.

ويجدر بنا ونحن نتحدث عن المسرح الفلسطيني في الأرض المحتلة، أن نشير إلى مساهمة الجامعات الفلسطينية في هذا المجال، ففرقة المسرح الجامعي في جامعة بيرزيت بدأت تقدم عروضها منذ العام 1975، وكذلك فرقة المسرح الجامعي في جامعة النجاح التي قدمت عروضها في السنة نفسها، ما يجعلهما تدخلان ضمن الفترة المحددة لدراستنا هذه، ما 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 الإنكالية، وإبراز

أهمية الأرض وضرورة الحفاظ عليها، وتمجيد الطبقة العاملة وإبراز دورها القيادي، وتصوير قسوة الأوضاع التي تعيشها الجماهير في ظل الاحتلال الصهيوني.

ويلاحظ أن الكتاب المسرحيين استخدموا اللهجة الفلسطينية الدارجة كثيراً 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 الرموز 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.

أمّا من حيث الشكل، فيجب الاعتراف بأن الحركة المسرحية في الأرض المحتلة كانت لا تزال تتسم بالتواضع الفني (حتى العام 1975)، ولعل ذلك راجع لكون أغلب المسرحيين الفلسطينيين من الهواة الذين لم يلتحقوا بأي معهد للتمثيل، وهو راجع، أيضاً، إلى ظروف 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 الخشبات الأربع التي يتم عليها التمثيل، مثلما حدث في مسرحية «نشرة أحوال الجو» لفرقة بلالين، وتم ترتيب المقاعد في القاعة ترتيباً يتيح للمتفرجين رؤية ما يجري على الخشبات الأربع» (25).

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، كتنظيم 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

صالح ومن تمثيل: يوسف فرج، جورج إبراهيم، ومادلين بجالي، وجاكي أيوب، وخليل الخالدي، وسميح بدران، وخميس نجمة، وعبد الله زينة، وعرضت المسرحية حوالي 80 عرضاً في القدس وضواحيها، والصفة الغربية، والناصر، وحيفا، وشاهدها طلاب المدارس الإعدادية والثانوية وعامة الناس (27).

وموضوع المسرحية: حرية المرأة وصراع الأجيال «القديم والحديث» وانعكاس ذلك على المجتمع الفلسطيني. توقف نشاط الفرقة لعدة سنوات بسبب التفرغ للدراسة والتخصص لمؤسسها الفنان جورج إبراهيم، ثم عاد أفرادها واجتمعوا مرة أخرى العام 1974 وبدأوا بتقديم مسرحيات في العام 1975. وستحدث عن نشاطها في الفصل الأول من هذه الدراسة.

ومن الفرق الأخرى التي تأسست بعد نكبة حزيران وفي العام 1973 فرقة المسرح العربي في القدس، ومن مؤسسها: 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 وغيّرت اسمها إلى «فرقة المسرح الإسلامي» (28) وقد قدمت مسرحيات عدة منها:

- الإنسان والظل: قدمت في حزيران 1974، وهي من تأليف الدكتور مصطفى محمود، والمسرحية تقارن بين العقيدة والمادة.

- مسرحية المكوك: عرضت في بيت لحم العام 1975، وهي مسرحية كوميدية للأطفال تتكلم عن الوضع السياسي آنذاك وخطوات هنري كسنجر، وزير الخارجية الأميركية الأسبق في الشرق الأوسط. واستمرت عروض الفرق المسرحية بعد ذلك، حتى أوائل الثمانينات.

بعد هذا العرض للفرق المسرحية ونماذج من المسرحيات وموضوعاتها يمكن تصنيف المسرح الفلسطيني بالنسبة للمدارس والاتجاهات الفنية بنوع من التقريب فنقول: إنها تدخل في اتجاه الواقعية، إذ نجد معظم الأعمال التي قدمت قد انطلقت من أرضية الواقع الاجتماعي والقومي الذي يحياه الناس في تلك الفترة في ظل الاحتلال. وكما يقول فرانسوا أبو سالم، مخرج فرقة بلالين، ثم فرقة الحكواتي: «نحاول

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 الأعرج» للشاعر التركي ناظم حكمت. أسست الفرقة، أيضاً، فرقة للفنون 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 1973 مهرجاناتاً 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 1967 مباشرة فرقة مسرحية تابعة لنقابة عمال الطراشة والدهان في القدس، وقدمت أواخر العام 1967 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 العام 1968 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 والديكات (26).

وفي العام 1970 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. ولا تزال الفرقة موجودة حتى الآن. ومن العروض التي قدمتها في أوائل السبعينيات مسرحية «البيت الصاخب» العام 1970 من تأليف وليد مدفعي وهو كاتب سوري، وإخراج انطوان

وفرقه «المسرح الحديث» العام 1965، وفرقة أنصار المسرح الحر، العام 1969، ثم مسرح «بيت الصداقة».

وفي مدينة حيفا تأسس «المسرح الناهض» العام 1967. 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» (31).

ولكن هذه الفرق لم تعمّر طويلاً، ولم تقدم أعمالاً كثيرة، للأسباب نفسها التي ذكرتها آنفاً في حديثي عن الصعوبات التي تواجه الحركة المسرحية في الأرض المحتلة العام 1967، بالإضافة إلى السياسة الخاصة التي تتبعها سلطات الاحتلال الصهيوني لمسح الهوية والتراث الفلسطيني عن فلسطيني الأرض المحتلة منذ العام 1948. (32)

وهذا يجعل المسرحيين في فلسطين 1948 يبين صراع البقاء وانفصام الهوية، ولا يزال يعاني المسرح عندهم بصفته مسرح التآرجح بين «العرض» والمعارضة وبين لعبة الموقع والموقف، بين إبداع السلطة وسلطة الإبداع، بين هوية المسرح وبطاقة الهوية.

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 إثباتاً لنظريتهم أن العرب شعب قاصر فكرياً».

ومن المسرحيات التي عرضها المسرح الحديث في الناصرة مسرحية «البخيل» و«مريض الوهم» وذلك في 17/2/73 احتفالاً بمرور 300 سنة على وفاة مولير.

وفي الأعوام 1965- حتى 1975 قدم المسرح الحديث ثلاث عشرة مسرحية، ومع كل محاولات أعضائه لجعله مسرحاً محترفاً، ولا سيما بعد عودة «صبحي داموني»؛ أحد أعضاء الفرقة من دراسته في باريس، إلا أن جهوده باءت بالفشل وذلك لعدم الحصول على ميزانية ودعم مالي للمسرح من وزارة المعارف والثقافة (33).

ومن المسرحيات التي عرضها المسرح الشعبي في الناصرة مسرحية «الأب» لستريندبرج، و«خادم لسيدتين» لكارلو

اختيار الموضوعات والمواقف والشخصيات التي تصوّر بوضوح، ودون تهاون، الواقع الفلسطيني، كما يبدو في الحاضر وتحت نير الاحتلال» (29).

«ونلاحظ أن الميزة الإبداعية في المسرح الفلسطيني تتمثل في مقدرة الشخصية على الضحك في قلب المعاناة، دون أن تجعل من نفسها ضحية أبداً، بعكس الشخصية اليهودية الصهيونية التي رأت في نفسها ضحية أبدية في تراثها وثقافتها» (30).

ويمكن أن أجمل الصعوبات التي واجهت وتواجه الحركة المسرحية في الأرض المحتلة وعلى امتداد الفترة منذ النشأة وحتى العام 1975 فأهمها:

- تضيق سلطات الاحتلال الصهيوني ومراقبتها الدائمة والدقيقة، فمثلاً طلبت فرقة دبايس تصريحاً لعرض إحدى مسرحياتها، وبعد سنة من الانتظار جاء الجواب بالرفض.

- الظروف المادية، فالممثلون ليسوا محترفين، أي أنهم مضطرون للبحث عن عمل آخر ليعيشوا، ما يؤثر على مستوى أدائهم بسبب عدم التفرغ.

- عدم توفر أماكن للفرق المسرحية تحتوي على قاعات للتدريب، ما يضطرها لاستئجار قاعات خاصة ترهقها مادياً، ويجعلها لا تتدرب بما فيه الكفاية، الأمر الذي يؤثر على جودة العمل المسرحي.

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

- عدم توفر قاعات مناسبة للعروض المسرحية في الكثير من المدن، ناهيك عن القرى، ما 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، حرصاً منها على الالتصاق بالواقع المحلي والتعبير عنه، بتأليف نصوصها بنفسها بما يشتمل عليه ذلك من محاذير خطيرة كضعف النص مثلاً.

لا بُد من الإشارة إلى أنه في المناطق المحتلة من فلسطين منذ العام 1948، ظهر العديد من الفرق المسرحية، ولا سيما في مدينة الناصرة، حيث فرقة «المسرح الشعبي» العام 1964،

غولدوني العام 1967 وتوقف نشاط المسرح في السنة نفسها 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 1948 ، وسنوات نشاطه الفعلية بين الأعوام 67-77 ، وبدأ مسرحاً هاوياً ، ثم تحول إلى الاحتراف وكانت معظم عروضه حتى العام 1971 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 العام 1948 ، وهي ظاهرة الانقسامات الداخلية ، ونشأت فرق جديدة مثل «المسرح الحر» الذي عرض في 1972 مسرحية بعنوان : «زغردة الأرض» لمؤلف محلي من الناصرة هو سهيل أبو نواردة (34) .

وهكذا نرى أن المثقفين العرب في فلسطين استخدموا المسرح للتعبير عن قضاياهم وأفراحهم وأتراحهم ، وسخروه لتصوير أفكارهم ووجدانهم ، وأمانيتهم 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 ، والزرجالين والحكاوية وانتهاء بالمسرح بشكله الأوروبي .

النشاط المسرحي في فلسطين (1975 - 2001)

بمراجعة سريعة لمسيرة الشعب الفلسطيني منذ بداية هذا القرن ، يتبين أن التاريخ لم يشهد دراما أعنف وأطول من دراما الشعب الفلسطيني ، وهي دراما التغريب عن الوطن والغربة في الوطن ، الأمر الذي يجعل كل الأشياء مليئة بالصراع ، بل وتعيش فيه ، من هنا فإن مهمة المسرح الفلسطيني صعبة جداً ، فقد وجد نفسه مسكوناً بالقضية .

إذا 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 إمامه بالقضية الفلسطينية وتطوراتها وتقديمها بأسلوب فني جميل وممتع .

باختصار فإن المسرح الفلسطيني سعى لكي يكون مسرحاً 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 رافداً من روافد الحياة الثقافية في فلسطين ، في حين أن 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 ، أما 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 قدم 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 كتابتها وموضوعاتها ، والمؤسسات التي قامت بنشرها ، ثم نقوم بمحاورتها نقدياً في الفصل الثاني ، وكذلك نلّم بالعروض المسرحية من حيث المسارح الرئيسية 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 .

1ح النشاط المسرحي:

أ- المسرحيات المؤلفة في السبعينيات ، وتحديدًا (1975-1979):

| المسرحية | الكاتب | الناشر : مكانه وتاريخه |
|--------------------------|----------------|-------------------------------------|
| زغردة الأرض | سهيل أبو نؤارة | الناصرة 1975 |
| النور مطلع الشرق | فوزي الحاج | المؤسسة الثقافية / غزة/ 19976 |
| الفتاح | عبد اللطيف عقل | دار البيادر/ القدس/ 1976 |
| الناطور | د . سليم مخلوي | مطبعة الاتحاد التعاونية/ حيفا/ 1979 |
| عودة علي بابا | محمود عباسي | مطبعة الشرق التعاونية/ شعفاط/ 1976 |
| ثلاث مسرحيات | محمد كمال جبر | مطبعة دار الكاتب/ القدس/ 1978 |
| وكان لا بد أن ينزل المطر | محمد كمال جبر | مطبعة دار الكاتب/ القدس/ 1978 |
| محاكمة الكبار | محمد كمال جبر | مطبعة دار الكاتب/ القدس/ 1978 |
| الذئاب والمدينة | محمد كمال جبر | مطبعة دار الكاتب/ القدس/ 1978 |
| الموت الأكبر | زكي درويش | دار الأسوار/ عكا/ 1979 |
| سور البلاين | ادمون شحادة | دار النهضة/ الناصرة/ 1975 |
| الصمت والزوال | ادمون شحادة | دار النهضة/ الناصرة/ 1978 |

ب- المسرحيات المؤلفة في الفترة (1980-1989) أي فترة الثمانينيات:

| المسرحية | الكاتب | الناشر : مكانه وتاريخه |
|--------------------------------------|-------------------|-------------------------------|
| كان الموت ونحن على ميعاد | جمال بنورة | دار الأسوار/ عكا/ 1980 |
| العرس | عبد اللطيف عقل | دار العامل/ رام الله 1980 |
| اللي صار | محمد كمال جبر | دار الأسوار/ عكا/ 1980 |
| اللعبة | محمد الظاهر | دار الكاتب/ القدس/ 1980 |
| المولد | محمد الظاهر | دار الكاتب/ القدس/ 1980 |
| السلام المفقود | راضي شحادة | دار الأسوار/ عكا/ 1980 |
| بيت في العاصفة | ادمون شحادة | المكتبة الحديثة/ الناصرة 1981 |
| الطفل الضائع | رياض مصاروة | الناصرة/ 1982 |
| الجنون والانسحاب | سمير نقاش | دار المشرق/ شفا عمرو/ 1980 |
| لكم بن لكم | إميل حبيبي | دار 30 آذار/ الناصرة/ 1980 |
| الخروج من دائرة الضوء الأحمر | أدمون شحادة | الناصرة/ 1986 |
| جمهورية بني كلب | عبد الرحمن عباد | البيادر/ القدس/ 1984 |
| تشريقة بني مازن | عبد اللطيف عقل | دار العودة/ القدس/ 1985 |
| البلاد طلبت أهلها | عبد اللطيف عقل | بيسان - نيقوسيا 1989 |
| بعث عروة | عبد الحميد طقش | اتحاد الكتاب/ القدس 1989 |
| التحقيق في مقتل الشيخ مفتاح بن مفتاح | فوزي الحاج | المؤسسة الثقافية/ غزة/ 1987 |
| وثيقة سفر فلسطينية | وليد رياح | دار الأسوار/ عكا 1985 |
| جيفارا أو دولة الشمس | رياض مصاروة | دار الأسوار/ عكا 1985 |
| قباب المدينة | بشير عبدالله عمرو | 1983 |
| نيرون | بشير عبدالله عمرو | 1985 |
| محطة اسمها بيروت | رياض مصاروة | دار الأسوار/ عكا 1981 |
| القديسة | ادمون شحادة | دار النهضة/ الناصرة 1980 |
| بيت في العاصفة | ادمون شحادة | دار النهضة/ الناصرة 1982 |

ج-المسرحيات المكتوبة في الفترة (1990-2000) أي فترة التسعينيات:

| | | |
|----------------------|----------------------|--|
| الحجر مطرحو قنطار | عبد اللطيف عقل | عمان/ دار الكرمل 1990 |
| محاكمة فنس بن شعفاط | عبد اللطيف عقل | عكشة/ عمان 1991 |
| أدونيس الراض للغربة | سمير عثمان شرباتي | اتحاد الكتاب/ القدس 1991 |
| امبراطورية الحمير | عبد الحافظ أبو سرية | اتحاد الكتاب/ القدس 1991 |
| النكية والهجير | عاطف الخالدي | المطبعة العربية الحديثة/ القدس |
| القرار الأخير | عاطف الخالدي | 1995 |
| المدينة المحاصرة | عاطف الخالدي | |
| مسيلمة بالمراد | عاطف الخالدي | |
| رياب | مازن سعادة | رام الله / 1997 |
| حديث | إسماعيل الناشف | مطبعة السلام - صور باهر |
| بيت الجنون | توفيق فياض | مطبعة الاتحاد التعاونية/ حيفا/ 1993 |
| السجين | جمال بنورة | دار الأسوار/ عكا/ 1990 |
| الصح والخطأ | كمال ناصر | مؤسسة إحياء ذكرى كمال ناصر رام الله-1990 |
| زائر من الماضي | قاسم فؤاد عبد الهادي | مطبعة الوحدة / رام الله 1996 |
| العكش | عدنان طرابشة | مطبعة أوفست الناصرة 1996 |
| الخوازيق | صقر السلايمة | القدس/ 1994 |
| الحسناء والأراجوز | بشير عبد الله عمرو | 1993 |
| الحدادة العربية | فوزي الحاج | المؤسسة الثقافية/ غزة 1995 |
| الزائر الغريب | ادمون شحادة | دار النهضة/ 2000 |
| زهرة الكستناء | ادمون شحادة | 1990 |
| احتفال في قلعة الموت | زكريا محمد | دار الاسوار - عكا 1999 |

2- الفرق المسرحية :

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

- 1- فرق تأسست في العام 1975 أي سنة البداية بالنسبة للدراسة .
- 2- فرق تأسست بعد ذلك في الثمانينيات والتسعينيات .
- 3 - فرق تأسست قبل هذا التاريخ وذكرت في التمهيد إلا أنها قدمت أعمالاً في الفترة قيد البحث قبل أن تختفي أو يتوزع العاملون فيها على فرق أخرى ، وسنفضل القول عن فرقتين عمرًا طويلاً وقدمتا أعمالاً متميزة وما زالتا تعملان ، ونستطيع تسميتهما فرق الاحتراف . فالفرق الأولى يمكن أن نطلق عليها اسم فرق التأسيس أو الفرق الأولى لإقامة النشاط المسرحي . والفرق الثانية يمكن أن نطلق عليها اسم فرق النهوض المسرحي ، إذ إن أعمالها كانت بمثابة النهضة الأولى للحركة المسرحية والفرق التي ساركت على جميع تفاصيلها وعروضها الداخلية والخارجية هي فرق الاحتراف المسرحي . الفرق التي تأسست في منتصف السبعينيات .

1- صندوق العجب

ظهرت فرقة صندوق العجب في أواخر أيلول سنة 1975 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 الإمكانيات، غني من حيث المضمون.

المسرحيات التي قدمتها الفرقة :

(1) «لما نحننا» :

وكانت باكورة أعمال الفرقة . ويوضح أعضاؤها أسباب اختيارهم لهذه المسرحية بقولهم : «الوضع النفسي سيئ ومكبوت . . . والناس في حالة غير طبيعية تؤدي بهم أحيانا إلى الجنون . . . يعيش الناس في حلقة مفرغة تدور بالفرد لترمي 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»(35).

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 الفريز ، 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» . (36) وكانت عروض هذه المسرحية قد شملت مناطق مختلفة إلى جانب القدس ، وهي : الناصرة وعكا وكفر ياسيف ، وبيروت ورام الله وبعض المعاهد والجامعات(37).

(2) تغريبة سعيد بن فضل الله :

وهذه المسرحية جاءت بعد فترة من الغياب عن ساحة العمل المسرحي لظروف قاسية مرت بها الفرقة . وقد عرضت بتاريخ 1979/5/24 ، فجاءت استمراراً لأسلوب العمل الجماعي الذي اتخذته الفرقة نهجاً لها . شارك في العرض : عادل ترتير ، ومحمد أنيس البرغوثي ، وخلف أمير طه ، وسونيا النمر ، وعمر سمارة ، وعصام نصار ، ومجدي المالكي ، وحسان زهران ، وجمال حمزة ، وعبد المجيد

اسحق . وقد تعددت العروض في أزمنة وأماكن مختلفة . وفي صيف 1981 ، 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(38).

(3) راس روس :

قد عرضت لأول مرة في شهر تموز سنة 1980 في ساحة سرية رام الله في الهواء الطلق ، وتميز العرض عن باقي العروض المسرحية بحضور جماهيري ضخم يقارب ألف مشاهد ، ثم توالى العروض على مدى سنتي 1980-1981 في أماكن مختلفة ، ثم أعيد عرضها في 23-24/9/1984 على مسرح (النزهة / الحكواتي) في القدس ، وشاركت في مهرجان ليالي بيرزيت في 24/8/1984 ، (39) 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(40).

(4) من يعلق الجرس :

في تموز 1980 ، عملت فرقة صندوق العجب مع أطفال نادي سرية رام الله في تأليف وإخراج مسرحية «من يعلق الجرس؟» ، وشارك في التمثيل صلاح هنية وإحسان طوطح ، إضافة إلى مجموعة من الأطفال .

(5) الحقيقة :

هذه المسرحية عرضت مرة واحدة في كانون الأول العام 1982 في حفل تكريمي أقامته فرقة الأمل الشعبي في قاعة نقابة الحدادة والألمنيوم (41) شارك في العمل : ماجد الماني ، وعادل ترتير ، وعصام نصار ، وحيان الجعبة ، وفهمي عيوش .

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

(6) مسرحية الأعمى والأطرش :

قدمت في عدة عروض على مسرح النزهة/ الحكواتي . العرض الأول كان بتاريخ 1986/5/30 ثم توالى العروض في كل من بير زيت وأم الفحم ، وقد توقف عرضها في أسبوع غسان كنفاني في مجد الكروم ، وذلك إثر منع استمرار المهرجان (42) .

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

2- فرقة الشموع (43):

تأسست هذه الفرقة في شهر تشرين الأول 1975 بمبادرة من بعض الطلبة الجامعيين ، ومؤسسو هذه الفرقة هم : نبيل أبو شريف ، يونس أبو حمدي ، بسمان أبو رميلة ، ماجد أبو رميلة ، محمد علي أبو رميلة .

وفي 24 نيسان 1976 ، بدأ تقديم مسرحية «الطريق من وين» ، تأليف يونس أبو حمدي وإخراج حمدي الطويل ، وقد لاقت هذه المسرحية نجاحاً كبيراً 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 ، وسفر بعض أعضائها ، وعدم التنوع . وكان مقر الفرقة جمعية الشبان المسلمين بالقدس .

3- فرقة المواكب

تأسست في مدينة أريحا العام 1975 ، وهي الفرقة المسرحية الوحيدة في المدينة ، والمؤسسون هم : ماجد الدجاني ، وسعيد عميرة ، ومحمد الفتياي ، وخليل النمري ، وعمر الجلال ، وشعبان عبد الرسول ، وعدنان أبو زيد ، ويعقوب الشاعر ، وسعود عبد الرحيم .

قدمت الفرقة مسرحية «المارقون» من تأليف ماجد الدجاني ،

وإخراج خليل النمري . وتعالج قضية انحراف الشباب في ظل الاحتلال كالهروب من المدارس ، وارتداد المقاهي ، ومصاحبة بائعات الهوى ، وتحث الأهالي على توجيه أبنائهم للمطالعة في المكتبات وارتداد النوادي الرياضية والثقافية . وقد شاركت فرقة القدس للفنون المسرحية في عرض مسرحية «انتخبوا عبد الباسط» ، وهي مسرحية تتحدث عن الدعاية الانتخابية للبلديات العام 1976 ، وتطالب الجمهور بانتخاب الرجل المناسب . وبعدها حلت الفرقة لعدة أسباب ، أهمها : عدم وجود مقر ، وعدم وجود قاعات في أريحا ، إضافة إلى النقص في الإمكانيات المادية .

4- فرقة الأمل الشعبي

بدأت الفرقة عملها العام 1976 في القدس المحتلة ، واستمرت حتى العام 1982 ، قدمت خلالها خمس مسرحيات هي :

1- مدرسة السعادة .

2- المهرج .

3- يا عالم نفسي اتزوج .

4- جنون الفن .

5- أهل الكهف .

6- محكمة الفن .

ثم عادت وبعدها استراحة أربع سنوات وقدمت مسرحية «محكمة الفن» العام 1986 . ولم تظهر لها أعمال أخرى بعد ذلك .

تشكلت الفرقة من ممثلين وهواة جميعهم من سكان القدس ، وكانوا يعملون أعمالاً مختلفة ، فمنهم العامل ، والموظف والطالب ، والمعلم ، والنجار وهم يقومون بإنتاج مسرحياتهم في أوقات فراغهم . ولم تنتهج الفرقة أسلوباً خاصاً في عروضها ، على الرغم من محاولاتها غير الناجحة في استخدام الكوميديا (44) .

5- فرق المؤسسات :

ومن الفرق الأخرى التي تأسست في العام 1975 ، وكانت تابعة لمؤسسات تعليمية أو ثقافية أو كانت ترعاها تلك المؤسسات من النواحي المعنوية والمادية :

أ- فرقة جامعة بيرزيت :

تعمل غالبية المؤسسات التعليمية الفلسطينية على تنمية المواهب الفنية للطلبة، وجامعة بيرزيت تتعامل مع موضوع المسرح في إطار تنمية مواهب طلابها، ولم يكن في الجامعة برنامج تدريسي للمسرح، يدرس في كليتها كمنهاج علمي أسوة ببقية مناهج التدريس. وليست فرقة الجامعة فرقة مسرح «ثابته العاملين»، بل يتغير عاملوها وفقاً لتسارع تخرج الطلبة، لذلك فإن نشاطها يزداد أو يتباطأ تبعاً لمواهب الطلبة في كل دفعة، وتبعاً للظروف السياسية التي تؤثر على سير الدوام في الجامعة. «وتاريخ تأسيس أول فرقة في الجامعة ليس معروفاً حصراً، إذ ليس عندنا تحديد لكيفية بدء النشاط المسرحي فيها، وربما بدأ قبل أن تصبح كلية - وهي ما زالت مدرسة (45). ولكن المعروف أن أول مسرحية على صعيد الجامعة عرضت في العام 1975 وهي مسرحية «الفرافير» من تأليف يوسف إدريس»، بعد أن غيرت فيها أشياء في النص لصالح توجه فكري معين.

بعد ذلك قدمت مجموعة من الطلبة مسرحية «المفتاح» التي كتبها الدكتور عبد اللطيف عقل. وبقي المسرح في الجامعة يقدم عملاً أو عمليين في موسم النشاط الثقافي حتى الآن، فقدم مسرحية «قرقاش» لسميح القاسم، ومسرحية «الاختيار» و«الحب» لتوفيق الحكيم. وقام بإعدادها غسان عبد الله ثم مسرحية «الثعلب والعنب»، كما قام غسان عبد الله بكتابة وإخراج مسرحيات هي: «النائمين» و«لن أبيع روعي» و«الاختبار».

وبعد ذلك تسلّم تدريب فرقة «مواسم» المسرحية في جامعة بيرزيت وليد عبد السلام الذي أنهى دراسة المسرح في مصر، ومنذ العام 1982 تضاعف إنتاج المسرح، وقدم مسرحيات متنوعة، منها: «مسرحية دعائية» للكاتب الروسي «يوري يوريس» و«الفيل يا ملك الزمان» لسعد الله ونوس، وكان هدف هذا المسرح كما يصرّح به وليد عبد السلام (46) إثارة الجدل حول قيام المسرح الفكري في فلسطين حيث كانت، وتحت مسرحياته الجمهور على التفكير وفق النمط الملحمي.

ب- مسرح النجوم (47)

تأسست الفرقة العام 1976، 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 مقرّاً لها.

بدأت نشاطها بتسارع جيد فقدمت (خلال ثلاثة أعوام) أربع مسرحيات، هي: «أخدمني وأنا سيدك» و«المنحرف» و«العبة الحب والثورة» و«محكمة الشعب». ووصل معدل العروض لكل مسرحية سبعة عشر عرضاً، وهذا معدل جيد إذا قيس بمعدل عروض مسرحيات الفرق الأخرى. ووصلت عروض الفرقة إلى قطاع كبير في منطقتي الضفة الغربية والجليل قبل أن يتوقف عملها العام 1980 بسبب سفر مخرجها إلى أوروبا واستقراره في إحدى دولها. وعادت الفرقة من جديد وقدمت عملاً في أواسط 1984 وهي مسرحية «العبة الحب والحياة» للكاتب رياض عصمت.

ج- فرقة معهد الفنون الجميلة - رام الله :

أنشئ المعهد العام 1977، وكان قد تبنى فرقة النجوم، وبعد توقف عملها استمر المعهد في نشاطه المسرحي على مستوى الهواة بفرقته التي تحمل اسمه، وقدمت الفرقة مسرحيات:

1- «المنحرفون» .

2- «موكب الفن» .

3- «المدير» .

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

د- فرقة مؤسسة شرف - نابلس :

تأسست الفرقة في مؤسسة شرف بنابلس العام 1979، وقدمت مسرحية واحدة بعنوان «سمير وعروسه». وتوقفت الفرقة عن عملها العام 1979، وانضم العاملون فيها إلى مؤسسة حطين في نابلس لأسباب تتعلق بتوفير الإمكانات المادية لدعم المسرح.

وبعد انتقال العاملين في الفرقة إلى مؤسسة حطين، استمروا في العمل المسرحي، وحملت الفرقة اسم المؤسسة «حطين» وذلك العام 1979، وقامت الفرقة بإنتاج مسرحية واحدة هي «العصفور الأحذب» من تأليف الكاتب الشاعر محمد الماغوط، وبعد رفض سلطات الاحتلال ترخيص المؤسسة، أغلقت بقرار من الحاكم العسكري وتوقف عمل الفرقة.

6- فرقة الدلال الشعبي (48):

تأسست في شباط 1979 من عدد من الشبان الذين كانوا مع فرق مسرحية، وانسحبوا منها لتأسيس هذه الفرقة، وهم:

1- زياد مزعرو .

2- موسى الصباح .

3- عز الدين الشرباتي .

4- أسامة أبو سينية .

5- هاشم دعنا .

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

1- سجن عدد من أعضائها، وعدم التفرغ، ونقص الإمكانيات المادية، والخلافات بين الأعضاء .

7- مسرح الحكواتي:

«التقى في بداية العام 1977 الطلبة الفلسطينيين من كلية المسرح في الجامعة العبرية - ولأول مرة منذ احتلال الضفة الغربية - مع بعض العاملين في المسرح في الضفة الغربية والقدس تحديداً، وتعاون الجميع على إنتاج مشهد مسرحي قصير ساهمت بتمويله لجنة الطلاب العرب في الجامعة» (49). بعد الانسجام الذي ظهر بين الطلاب الفلسطينيين من الجليل والمثلث والعاملين في المسرح من القدس، قرروا تأسيس فرقة مسرح جماهيرية، وأطلقوا عليها اسم «مسرح الحكواتي» (50). 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 أحفاداً مخلصين له، اسمه الجميل، وجعلناه يبعث حياً من جديد على خشبة المسرح، وقد وضعنا تحت تصرفه كل العناصر الحديثة التي تقوي فيه عنصر الفرحة، أو ما يسمى المسرح

المرثي أو الأدائي، مستعاضين بالأزياء والمكياج والإضاءة والكلمة والستائر والموسيقى والشعر والكريوغرافي والرقص واللوحات الخلفية والمنصة والإكسسوارات، وكلها تساعد على تشغيل حواس المشاهد وإشباعها وتنبهها، وبذلك نكون قد نقلناه من مرحلة السرد القصصي إلى مرحلة عصرية من مراحل اللعبة المسرحية المتكاملة» (51).

إلا أن شكل الحكواتي القديم لم يكن ليشكل أساساً ورصيلاً كافياً للاحتذاء به كتقليد مسرحي متطور مستمر، فقد انقطعت أخبار هذا الفن عن جمهوره مدة طويلة ما يجعل عمر التجارب التي حاولت إيجاد شكل وتقليد مسرحي لا يزيد عن مئة سنة خلت .

«ومن هنا نبعت الحاجة للجوء 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 جداً، وأن استعمال التراث لا يمكن أن يكون هدفاً للنسخ والتقليد، كما هي الحال في أشكال الفلكلور المقبولة، بل كان من الضروري البحث عن وجه الضرورة في ذلك التراث والاستيحاء من روحه وإيقاعه، وصبها في قالب عصري، وإلباسها لباساً يليق بإيقاع حياتنا العصرية، مدعوماً 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» (52).

«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 أساساً قوياً ورافداً محفزاً 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» (53). 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 طابعاً من الهبات الحماسية التي كان يتبعها الركود، ومن ثم الحماس من جديد. وقد أسهمت المصاعب المادية ومتطلبات العمل الجماعي في المسرح في خلق هذا الجو من التغيير المسرحي، وكان لا بُد من اتخاذ خطوة جريئة متطورة لإيجاد أساس قوي للنهوض بالحركة المسرحية على أساس جديد ومتين وقوي.

وما يدفني للتركيز على فرقة الحكواتي دون غيرها من فرق السبعينيات تميزها بالاستمرار، فبعد فترة الركود المسرحي التي تلت الهبة المسرحية في السبعينات، ولدت فرقة الحكواتي (العام 1977)، واستطاعت أن تقطع شوطاً طويلاً دون توقف، تكاد تتميز به عن باقي الفرق المسرحية الفلسطينية الأخرى، واعتمدت أسلوب التجوال المستمر في أرجاء فلسطين وأوروبا، وهذا ما لاحظناه في نشرات المسرح الشهرية والسنوية، والعرض في أماكن متعددة من فلسطين، بل والمشاركة في مهرجانات المسرح الدولية.

وعند الحديث عن أعمالها المسرحية لا بُد من أن نتطرق بالتفصيل إلى أماكن العرض وعدد العروض لكل عمل، وقد لوحظ أن مسرحياتها حظيت بعدد كبير من العروض، مثلاً «مسرحية محجوب محجوب» عرضت أكثر من (120) عرضاً، وهذا يعد رقماً قياسياً في عروض المسرح الفلسطيني في ظروفه المتقلبة والشاذة، بالإضافة إلى أن الفرقة استطاعت أن تتغلب على أهم المصاعب الرئيسية، وهي أنها تمكنت من إيجاد موضوعاتها ونصوصها من ذاتها وبطريقة الإبداع الجماعي والارتجال، ما 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 الذي ساعدهم على تخطي مرحلة مهمة كانت تشكل أزمة رئيسية في المسرح الفلسطيني، «استطاعت الفرقة من خلالها أن تصهر التجارب الحياتية للممثلين والمشاركين في العمل الجماعي وصبها في قالب واحد،

انصهر فيه الشكل بالمضمون، وأصبحت للمسرح لغته الخاصة القائمة بحد ذاتها، ومن خلاله حاولت الفرقة البحث عن إيقاع مسرحي خاص بها تستقي عناصره من حضارتنا العربية الفقيرة نوعاً ما إلى رصيد الفن المسرحي والتقاليد المسرحية» (54).

وعانت هذه الفرقة كغيرها من الفرق المسرحية في تأمين مقر يؤويها، أو على الأقل يحتضنها في فترة التدريبات ريثما تنجز المسرحية وتخرج إلى النور والتجوال. وبالطبع، فإن أعضاء الفرقة لم يستطيعوا التفرغ التام، بل كان عليهم الارتباط بأعمال يومية تؤمن لهم لقمة العيش ريثما تتيسر الظروف، ويحين الوقت للتفرغ الكلي للمسرح.

«بقيت فكرة التفرغ التام للمسرح تدغدغ وجدان أعضاء الفرقة، وبقيت مسألة إيجاد مقر لها حلماً يراودهم. وأخيراً وبعد عناء التجوال والسفر والتشرد الذي دام قرابة السنوات السبع وجدت الفرقة ضالتها في إحدى دور السينما المهجورة والمحروقة في القدس المحتلة وهي سينما (النزهة)، وتمكنت الفرقة من عقد اتفاقية مع صاحبها لترميمها وتحويلها بعد ستة أشهر من العمل المستمر ليلاً ونهاراً، وبمساعدة المتطوعين من لجان عمل تطوعية ومهندسين وأصدقاء وفنانين إلى دار مناسبة للعرض المسرحي. وافتتح أول بيت مسرحي فلسطيني مجهز بإضاءة وتكنيك حديثين، ولتشكل بيتاً فنياً يحتضن النشاطات المسرحية والفنية الفلسطينية المختلفة، ويساهم في تأصيل الهوية العربية للفلسطيني وتعميق جذورها» (55).

وفي التاسع من أيار العام 1984، افتتح مسرح السنزهة / الحكواتي وتولت الفرقة إدارة شؤونها لمدة سنة كاملة أوكلته فيما بعد إلى مجلس أمناء مكون من خمسة وعشرين عضواً، منهم أعضاء الفرقة الذين عدوا أعضاء مؤسسين، وهذا المجلس يحدد التوجه العام للمسرح وسبل دعمه للحركة المسرحية والفنية الفلسطينية، والبحث عن مصادر مادية تدعمه وتوقفه على أقدام ثابتة. وأما فرقة الحكواتي فهي الجسم المؤسس له، وهي فرقة المركز الثقافي الجديد التي يسمح لها استعمال قاعاته لعروضها وتدريباتها، وأصبح المكان يعرف بمسرح النزهة الحكواتي حتى الآن، النزهة اسم السينما القديم المرمة، والحكواتي اسم الفرقة التي قامت

إدوار معلم، طلال حماد، جاكوي لوبيك، عدنان طرابشة، ومحمد محاميد، وقدمت 36 عرضاً في الأراضي المحتلة والجليل، وإيطاليا، وسويسرا، وفرنسا، وأشرتكت في مهرجان قرطاج في تونس، ومهرجان «ايرلنجن» في ألمانيا الغربية ومهرجان «المهرجين» في هولندا (59). وهي مسرحية واقعية من حيث مضمونها تنقل لنا عبر مشاهد ومناظر ملحمية - مستعينة بالرمز والحكاية والمثل - صوراً اجتماعية وسياسية وتربوية لحياة العائلة الفلسطينية التي تترجح تحت الاحتلال، فنشاهد فيها الظلم المحيط بالمرأة من قبل المجتمع، وتظهر التربية الخاطئة التي تنتهجها الأم نتيجة للضغوط الملقاة عليها من قبل الاحتلال الذي يضغط بدوره على المجتمع، وهذا يضغط على الرجل ثم المرأة فالابن (60).

كما تظهر المسرحية وحشية الاحتلال تارة ضد العمال وطوراً ضد الشعب الفلسطيني ككل، ففيها عرض للعدو وهو يسلب الأرض من الفلاح، ثم في محاولاته لمحو التراث الفلسطيني والاستيلاء على ثقافة الإنسان الفلسطيني. (61) 2- مسرحية «محجوب محجوب»: قدمت العام 1980 وهي، أيضاً، من تأليف الفرقة وإخراج فرانسوا أبو سالم، وتمثيل عدنان طرابشة، وإدوار معلم، وواصف دنديس، وإبراهيم خلايلة، وراضي شحادة. قدمت 140 عرضاً في فلسطين وبريطانيا، وفرنسا، والدنمارك، والسويد، والنرويج، وهولندا، وبلجيكا، وبولندا، وتونس.

تصور المسرحية حياة شخص فلسطيني عادي، يعيش حياته اليومية دون الانضمام إلى أي تنظيم سياسي، ولكنه يقاوم الاحتلال بحسه الفطري، وبمقدرته الشخصية، ويمكن وصفه بالإنسان الفهلوي بذكائه الفطري وأعماله البسيطة التي توصله في النهاية، بعد تعرضه للتنكيل من قبل الاحتلال إلى الثورة على واقعه الذي هو واقع الاحتلال الاستيطاني والفكري والسياسي والاقتصادي. لكن المسرحية لا تعطي حلاً أو توجيهاً للجماهير إلى الطريق التي ينتهجها من خلال ثورة محجوب.

- مسرحية «ألف ليلة وليلة في سوق اللحامين» (62): (1982) وهي مسرحية غنائية موسيقية، من تأليف الفرقة، وإخراج فرانسوا أبو سالم. أنتجت بالتعاون مع فرقة السيرك السحري الكبير في فرنسا. قدمت حوالي 30 عرضاً في القدس، والجليل، وفرنسا، والدنمارك، وألمانيا. تمثيل: جاكوي

باستئجارها وتسجيلها لدى السلطات أو «العموتاه» (56) باسمها مع أنه في أيامنا هذه، وبعد أن ذهب كل عضو من الحكواتي ليؤسس مسرحاً بمفرده، أصبح اسمه المسرح الوطني الفلسطيني. «وقد قطع هذا المسرح حتى الآن شوطاً طويلاً فقد فتح المجال أمام جميع الفرق المسرحية لتقديم برامجها، وأقيمت العديد من معارض الرسم والندوات، وافتتح فيه قسم خاص لتعليم الموسيقى الشرقية». (57) وأصبح بإمكان الجمهور 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 لسرغور هذه الأعمال، بين الغث والسمين وفق المناهج النقدية والأسس الفنية أداة للقياس والتقييم، وهذا أدى إلى تشجيع التنافس بين الفرق، وازدادت الأعمال الفنية لفرق فنية فلسطينية عدة: «فرقة سنابل، والمسرح الفلسطيني، وصندوق العجب، وفرقة الجوال المقدسية، وفرقة الورشة الفنية، وفرقة الأمل من غزة، ومسرح العبير، ومسرح الرحالة»، (58) ناهيك عن أن المسرح استقطب أعمالاً فلسطينية من داخل حدود فلسطين 48 كالمسرح الجوال السخيني، 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 وبيتعدون عن الرث والمستهلك، أم أنهم بقوا يحومون في دائرة الشعراوية والخطابية الرنانة؟ فالمسرح يواجه التحديات للارتقاء إلى مستوى إبداعات إنسانية ووعي عصري للواقع.

النشاطات المسرحية للحكواتي

1- مسرحية «باسم الأب والأم والابن». قدمت العام 1977، وهي من تأليف الفرقة، وإخراج فرانسوا أبو سالم، وتمثيل:

أبو وردة .
تعرض المسرحية للعجائب الدينية من وجهة نظر الكادحين الذين يعانون الاستغلال .

8- «عتر في الساحة خيال» : (1986)، وهي مسرحية شعرية غنائية من تأليف راضي شحادة وتمثيله وإخراجه، وألحان مصطفى الكرد، وهي مسرحية غنائية، وقدم لها بما يلي :
9- الاستثناء والقاعدة : (1986) وهي من تأليف بريخت، وإخراج فرانسوا أبو سالم، وتمثيل : إدوار معلم، وإيمان عون، وجاكي لوبيك، وجورج إبراهيم، وإسماعيل الدباغ، وحسن ذياب، وصيام عباس، وعامر خليل . قدمت 30 عرضاً في القدس والجليل .

10- «بيت زكي» : (1986)، (64) تأليف جماعي، وإخراج فرانسوا أبو سالم، تمثيل : إدوار معلم، وإبراهيم خليل، وراضي شحادة، وجاكي لوبيك، وإيمان عون، وعامر خليل، وعبير مخول . وتدور حول مجموعة مسرحيين متجولين يحكون مأساة قرية مشردة . قدمت في ثلاثة عروض بالقدس .

11- «تغريب العبيد» : (1986)، (65) تأليف : إبراهيم خليل، وإخراج : راضي شحادة، تمثيل : إبراهيم خليل، ونضال الخطيب، وعبير مخول، وختام أدلبي، وناصر مطر، وعبد السلام عيده، وعلي الحجاوي، وجميل الحوساني . تتناول المسرحية موضوع العمال من منطلق واقعهم المرير، ورفضهم التحكم والاستغلال من أي طريق كان . تعتمد المسرحية نهج السخرية الصارخة والضحك العالي من شدة الألم ومن كل ما يحيط بالمثلثين .

12- «كفر شما» : (1987)، (66) تأليف جاكي لوبيك وفرانسوا أبو سالم، وهي تطور من القالب العام «لبيت زكي» إخراج فرانسوا أبو سالم . تمثيل : إدوار معلم، وعامر خليل، وعماد مزعرو، وإسماعيل الدباغ، وإيمان عون، ونبيل الحجار، قدمت 15 عرضاً في القدس والجليل، وفرنسا، وبريطانيا، وألمانيا، وإيطاليا، وهولندا، والدنمارك .

13- مسرحية «اليوبيل» : (1987) تأليف تشيخوف، وإخراج فرانسوا أبو سالم، وتمثيل : إدوار معلم، وعامر خليل، وإيمان عون، وفلنيتا أبو عقصة، وحسام جوبليس، ووسام البرغوثي .

لوبيك، إبراهيم خليل، أدوار معلم، عدنان طرابشة، كريستو خياط، صقر السلايمة، عبد السويطي، ماجد الكرد، وصالح طه .

والمسرحية مستوحاة من ألف ليلة وليلة، ولكنها تدور حول الواقع السياسي الراهن . تتحدث عن حياة الشعب الفلسطيني المتمثلة «بالحارة التحتا» مقابل حياة الحاكم العسكري في «الحارة الفوق» .

- مسرحية «جليلي يا علي» : (1983) وكعادة مسرح الحكواتي فقد ألفت جماعياً، وأخرجها فرانسوا أبو سالم . وموضوعها «علي»، وهو إنسان فلسطيني من داخل «الخط الأخضر» . (63) هو يعيش وضعاً خاصاً، أنه ذلك الانسان الخاص الذي يعمل في داخله صراعات خلفها الاحتلال والاستغلال المستمران، وهو عامل من قرية عربية في الجليل أو النقب أو من فلسطيني المدن المختلفة، يعمل ويعيش - بعد أن أجبرته الظروف في مدينة يهودية «متحضرة» كتل أبيب، بعيداً عن أهله وشعبه . قدمت هذه المسرحية 65 عرضاً في الضفة الغربية، والجليل، وإسبانيا، وفرنسا، وألمانيا .

5- «قصة العين والسن» : (1984) تأليف الفرقة وإخراج فرانسوا أبو سالم، وتدور حول 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 المتحارين . وهذه المسرحية قدمت بقالب مأساوي كوميدي ساخر . وبلغ عدد عروضها 55 عرضاً في القدس والجليل وبريطانيا وفرنسا واسكتلندا وهولندا وبلجيكا .

6- شروشوح : (1985) وهي من تأليف د . راضي شحادة وإخراجه، وتمثيل أطفال من القدس وضواحيها، وهذه تجربة جديدة للحكواتي، فهو حكواتي صغير يروي قصة الصراع الحاد بين المؤمن من شروشوح المنتقد المنتظر، ومعارضه الذين يؤمنون بأنه ما من منقذ للإنسان إلا نفسه، وهذه دعوة لنبد الخرافات . قدمت في حوالي 25 عرضاً وحضرها حوالي سبعة آلاف متفرج .

7- «حكايات الصلاة الأخرى» : (1986) وهي من تأليف داريو فو الايطالي، وإخراج فرانسوا أبو سالم، تمثيل : يوسف

14- مسرحية «يوسا»: (1988) بدأت عروضها في 10 حزيران 1988، بمناسبة يوم الطفل العالمي، وهي مسرحية عرائس للأطفال، من تأليف وإخراج راضي شحادة، ومستوحاة من قصة للأطفال للدكتور عمر محبوب.

15- مسرحية «العصافير»: (1989) تأليف إبراهيم خليلة، وإخراج: فؤاد عوض، وتمثيل: إسماعيل الدباغ، وصقر السلايمة، وإبراهيم الخلايلة.

من الملاحظ أن الفرقة استمرت تعمل بنشاط طول فترة الثمانينات، ولكن في بداية التسعينيات 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 سيفرد له حديث خاص عن فرق التسعينيات لاحقاً - 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 ولا تزال تعرض فيه الفرق الأخرى التي لا مسارح لها.

8- مسرح القصة:

حملت الفرقة عند إنشائها العام 1970، اسم «فرقة الفنون المسرحية» وجرى تسجيلها كجمعية عثمانية بموجب قانون الجمعيات العثمانية في فلسطين العام 1977، 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 مسرحاً خاصاً بهم، ولم تغفل عن تقديم مسرحيات للكبار، أيضاً. واستمرت في مسيرتها هذه حتى العام 1984 عندما ألغى الاحتلال، قانون الجمعيات العثمانية واستبدلته بقانون جديد هو «قانون المؤسسات الجماهيرية - عمواته» 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 تعبيراً عن مرحلتها الفنية الجديدة.

وفي العام 1986 غيرت الفرقة اسمها مرة أخرى، إلى اسم جديد هو «مسرح الورشة الفنية» وكان التغيير، أيضاً، 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، وشعوراً منها بضرورة التطوير الذي يواكب عملية الإبداع اليومي في نبض الحياة الجماهيرية لدى سكان فلسطين المحتلة.

وفي العام 1989، قامت الفرقة باتخاذ مقر لها يعرف الآن باسم مسرح القصة ويقع في عمارة النزهة في القدس. ويتكون من قاعتين: قاعة تتسع لـ (95) مقعداً مع خشبة مسرح مجهزة بكل المعدات اللازمة، وقاعة أخرى عبارة عن كافيتريا وقاعة عرض للصور واللوحات الفنية. ويعمل في مسرح القصة ما يقارب خمسة عشر موظفاً بين إداريين وفنانين. ومسرح القصة في القدس هو مسرح متخصص أقيم من أجل استيعاب نشاطات الحركة الثقافية الفلسطينية عامة ونشاطات الحركة المسرحية خاصة، ويوفر المسرح الآن مكاناً 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 سنوياً ثلاث مسرحيات للأطفال، إضافة إلى الأعمال الأخرى» (67).

أنتج مسرح القصة من خلال مجموعة مثليه ما يقرب من 50 مسرحية عالمية ومحلية للأطفال والكبار، إضافة إلى عدد من البرامج الفنية المختلفة، ولم تقتصر عروض هذه المسرحيات على صالات المسارح المتخصصة وإنما عرضت، أيضاً، 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، وإسبانيا.

وفاز المسرح بجوائز عدة منها جائزة أفضل ممثل عن مسرحية «رمزي أبو المجد» في مهرجان قرطاج السابع 1995، وجائزة أفضل فريق تمثيل عن مسرحية الأطفال «القرم وبنت الطحان» في مهرجان مسرحيات الأطفال في حيفا، وجائزة فلسطين للمسرح للعام 1998.

وقام مسرح القصة بإنتاج مسرحية «العذراء والموت» في أيار 1997، ولاقت انتشاراً واسعاً محلياً ودولياً، بتقديمها 24 عرضاً على مسرح كوليري، في مهرجان أفنيو في فرنسا، ومهرجان الربيع الفلسطيني في باريس العام 1997، ومشاركته في أيام عمان المسرحية 1998، ومهرجان أيام قرطاج المسرحية، حيث حصل الفنان محمد بكري على جائزة تقدير لمجمل الأعمال.

والفنان محمد بكري يعد من أشهر الفنانين الفلسطينيين المعروفين يعمل مع مسارح القدس، ويسكن الجليل، وتعدّه الباحثة «كريستينا باتروسون» ممثلاً للفلسطينيين داخل إسرائيل (68).

وأنتج، أيضاً، منذ ذلك الحين مسرحيتين كبيرتين إحداهما مسرحية «المهراج» لمحمد الماغوط، بالإضافة إلى اقتحامه مجال الإنتاج المشترك مع عدد من الدول. من ذلك مسرحية «ساكو فانزيتي» لـ «أرمون جاتي»، بالتعاون مع مسرح بريتكست في باريس ومسرحية نبع العسل مع المسرح الوطني الأندلسي (CAT)، كما شارك في «أوبرا كارمن» مع المركز الثقافي الفرنسي في القدس.

وأخيراً، أنتج العام 1999 مسرحية جديدة بعنوان «المهاجر» شاركت بمهرجان أيام عمان المسرحية للعام نفسه. وكانت المتابعة الصحافية لمسرحياته التي شاركت في المهرجانات كبيرة وبلغات متعددة، وقد عبر الجمهور عن إعجابهم بمستوى المسرحيات والموضوعات التي تعالجها.

وفي العام 2000، أنتج القصة «الزير سالم» و«رباعيات الشمس» و«أبو مرمر»، وفي العام 2001 «قصفت تحت الاحتلال» و«مش ع رمانة» و«اضبطوا الساعات».

ومن مشاريع مسرح القصة:

افتتاح المسرح العام 2000 مقرله في رام الله بعد ترميم دار «سينما الجميل»، وتحويلها إلى مسرح حديث مجهز بتقنيات متطورة، يتألف من قاعتين كبيرتين إحداهما تتسع لـ «400» مقعد والأخرى لـ «300»، وتستخدمان لل عروض المسرحية، بالإضافة إلى عروض الأفلام السينمائية.

وإضافة إلى ما سبق يعمل مسرح القصة منذ وقت طويل لتأسيس مدرسة للفنون المسرحية في القدس. ويطمح المسرح إلى إغناء المسرح الفلسطيني ومساعدته على الانتشار دولياً وعالمياً باعتباره مسرحاً قومياً مستقلاً.

فرق الثمانينيات

فرق قصيرة الأمد:

1- فرقة «إن عاد رفاقي»:

تجمعت العام 1982 مجموعة من الشبان في منطقة القدس لتشكل فرقة مسرحية موسيقية، وعرضت خلال عامين مسرحيتين، هما: الإنسان قضية، والبديل. وتوقفت عن العمل العام 1984.

2- «فرقة بيسان» (69):

تشكلت العام 1983، قدمت هذه الفرقة مسرحية واحدة بعنوان «451 درجة فهرنهايت»، وسرعان ما اختفت.

3- فرقة المسرح التجريبي (70):

تأسست العام 1984، وعرضت في العام نفسه مسرحية «الحقيقة»، ثم توقفت لعدم الانسجام بين أعضائها.

4- الرحالة: تأسست فرقة الرحالة العام 1985، وقدمت مسرحيات:

1- الدكتاتور: من إعداد وتمثيل أكرم المالكي ويعقوب

إسماعيل، وتحدث 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 إجمالاً يدين الدكتاتورية التي تحد من قدرات الفرد في المجتمع (71).

2- الرجال لهم رؤوس 1986: تأليف محمود ذياب، تمثيل سهام غزالة، حيان الجعبي، أكرم المالكي إخراج يعقوب إسماعيل.

3- مونودراما المذبذبة: (عرضت للمرة الأولى بتاريخ 8/1/1986)

في برنامج مسرح النزهة/ الحكواتي لشهر آب 1986، قدمت المسرحية على النحو التالي «رصف 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 يحترق الإنسان فيه نفسه ويبدع فيه لأجل الإبداع، ولكن لا يبيع نفسه، ويربح فيه كل العالم، ولكن لا يخسر نفسه . . . وطن لا غبار عليه . . .» (عن نص المذبذبة).

4- الكاتب والشحاذ (72):

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

- فرق عمل نشيطة ومستمرة:

1- فرقة المسرح الشعبي «سنابل»، (73) تأسست هذه الفرقة العام (1984) من مجموعة من الفنانين الذين عملوا منذ سنوات في مجال المسرح، وقد اختاروا بزعمهم أن تكون فرقتهم مسرحاً للشعب أي تعبيراً عن هموم الجماهير الكادحة، فهي شغلهم وهمهم، بوصفهم 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 سلوم، وحسام أبو عيشة، وإبراهيم عثمان عليوان، وحيان يعقوب، وأكرم إبراهيم، وإيمان عاشور،

وفوليت فراج. وتتلخص أعماله فيما يلي:

1- مسرحية «المهرجان»: تأليف وإخراج أحمد أبو سلوم. تمثيل: إبراهيم عثمان عليوان، ومحمود أبو الشيخ، وأكرم كاشور، وحمدى الطويل، وحسام أبو عيشة، وأحمد أبو سلوم.

2- مسرحية «سيدي الجنرال»: قدمت العام (1985)، وهي من إعداد وإخراج حيان يعقوب، وقد أعدت من ثلاث مسرحيات، هي «الجنرال» للكاتب الإيراني 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.

3- مسرحية «كلاب وأرقام»: (74) أعدها وأخرجها أحمد أبو سلوم وهي مقتبسة عن «مأساة بائع الدبس الفقير وجثة على الرصيف» للكاتب السوري سعد الله ونوس.

عرضت في آذار 1986 وقدمت في ستة عشر عرضاً في القدس، وأم الفحم، وبيت لحم، وبيت ساحور. وهي تشرح سلبات «الأغلبية الصامتة».

4- مسرحية «تغريبة عدنان بن قحطان» (75) وهي من تأليف الفرقة وإخراج حيان يعقوب.

وتتمحور حول الإنسان العربي الفلسطيني تحت الاحتلال وفي أرض الشتات وعلاقته مع الأنظمة العربية، بالإضافة إلى معالجة مشكلة الهجرة وذلك من خلال الشخصية الشعبية.

5- مسرحية «سبق صحافي» (76) وهي من إعداد المسرح الشعبي «سنابل» وإخراج حيان يعقوب، وقدمت في العام 1987 لمناسبة يوم المسرح العالمي الذي أقامه المسرح الشعبي بالتعاون مع الفرق الأخرى، وتحدثت عن الواقع العربي والفلسطيني المعاش.

6- مسرحية «ناطرين فرج» وهي من إعداد المسرح الشعبي «سنابل» وقامت الفرقة بأبحاث ميدانية في مناطق مختلفة حتى استطاعت سحبها على الواقع المعيش بعد أن استوحته من مسرحية «روزا البرت» لمسرح السوق في جنوب إفريقيا،

7- مسرحية «عبد القرش»:

عرضت بتاريخ 1987/4/21 ، وهي مسرحية «المرابي» المستقاة من عيون الأدب الإنساني ، وتحدث عن أحد المرابين فقد ابنه حباً 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 ، وسرية رام الله ، وشفاعمرو ، وجامعتي بيت لحم وبيروزيت . (77)

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 عن مسرحيات لفرق من غزة . فقد ذكرت صحيفة الفجر بتاريخ 1980/4/3 أن مؤسسة الشباب الحر الإسلامي الفلسطيني في غزة تستعد لتقديم مهرجان مسرحي أول لعرض مسرحية «أسياذ وعبيد» في منتصف تموز القادم في الضفة الغربية . وقالت «الفجر» بتاريخ 1980/6/14 أن «مركز خدمات الشاطئ - غزة ، تلقى موافقة على عرض مسرحيته (ليالي الصيادين) ، وستعرض خلال الشهر الحالي» . أما في عددها الصادر يوم 1980/7/11 فقد أفادت بأن «مؤسسة الشباب الحر الإسلامي تقيم مهرجاناً قدمت خلاله أربع مسرحيات (عالم وطاغية) و(التحقيق) للكاتب السوري محمد بركات و(سكينة بلدي) و(في غياب طيبة)» .

وفي المهرجان الأول للمسرح في القدس العام 1990 ، قدمت «فرقة حناظل المسرحية بقطاع غزة مسرحية شعرية بعنوان (عرس عرو)» من تأليف : عبد الحميد طقش ، وإخراج سعيد البيطار» . وقدّمت الفرقة نفسها في دليل المسرحية قائلة : «نتيجة لأن العمل المسرحي في قطاع غزة شبه معدوم إلا من بعض المحاولات التي لم تلاق نجاحاً يذكر ، فكانت دائماً تلجّ 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 ، وإيماناً 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 سكنهم ، فإن عوامل كثيرة جمعتهم ، ولا سيما ظروف الانتفاضة الفلسطينية المجيدة التي ساعدت على زيادة الترابط الاجتماعي بين أبناء هذا الشعب العظيم ، فطرح بينهم فكرة تكوين فرقة مسرحية تأخذ على عاتقها بناء مسرح فلسطيني جاد وملتمزم داخل القطاع يناسب الواقع ويغذي المستقبل فلاقت هذه الفكرة استحسان الجميع الذين ما انتظروا اختيار هذه الفكرة ، بل سارعوا إلى تنفيذها وهم يعلمون جيداً مدى الصعوبات التي ستواجههم وأنهم سيحفرون في الصخر من أجل تنفيذ هذه الفكرة التي داعبت أحلامهم وآمالهم وحركت فيهم غريزة الفن الأصيل وحبهم للمسرح» . (78)

وهنا نساءل : هل كان لهؤلاء الشباب تجربة مسرحية ، وهل زاول أحد منهم العمل المسرحي؟

ربما لم يأت هذا الاندفاع الكبير عفواً ، 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» . (79) وتشير النشرة إلى أن نشأة الفرقة كانت سنة 1990 ، أما التسمية «حناظل» فهي دون شك مرتبطة بالفنان الكاريكاتيري الشهيد ناجي العلي وطفله الصغير «حنظلة» .

«وبدأوا المسيرة بأول عمل لهم وهو تحية للفنان الشهيد ناجي العلي بعنوان «اغتيال حنظل» ، وهي موندراما ، من تمثيل فنان واحد هو الفنان «سعيد البيطار» ، والتي تم تقديمها في عدة مناطق ، خصوصاً على مسرح الحكواتي في القدس ، وفي جمعية الشابات المسيحية بقطاع غزة . ولاقى نجاحاً كبيراً . وأما العمل الثاني للفرقة فهو العمل الجماعي الأول ، وهو مسرحية شعرية بعنوان «عرس عرو» من تأليف الشاعر عبد

بينهما وبين السجنان من جانب ثالث . سجننا هو بقعة ضوئية على المسرح ، وسجينانا ممثلان من غزة وسجاننا ممثلاً 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، أيضاً، في برنامج مهرجان القدس المسرحي الأول الذي نظم في 1998/7/6 .

2- فرقة البيادر المسرحية : (85)

قدمت هذه الفرقة مسرحية «أبو عرب في خانة إليك» في مهرجان القدس المسرحي الثالث العام 2000، وهي من إعداد رجب أبو سرية، ارتجالاً 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 مرتبط بما يفكر به الناس تجاه واقعهم ولا يقولونه .

وبما أن الحركة المسرحية في قطاع غزة حديثة النشأة، أو لنقل بدأت بطيئة الخطى، وما زالت في إرهاصات التكون، فكيف تستطيع هذه الفرق ضمان الاستمرار؟ هل يتوجب تجاهل هذه الفرق وعدم احتضانها بحجة أنها دون المستوى اللائق؟ وهل يترك هذا الجنين وحيداً منفرداً أم تقوم المؤسسات ووزارة الثقافة برعايته ودعمه؟ وهل يتجاهل ذوو العلاقة هؤلاء الفنانين وحاجاتهم الفنية الضرورية لتطورهم؟

تساؤلات كثيرة طرحت، ولم تسفر الإجابة عن أي تشجيع لتطوير الحركة المسرحية في القطاع، على الرغم من وجود المكان المطلوب والمجهز بكافة المستلزمات الضرورية، وطبقاً لأحدث النصائيم في أرقى مسارح العالم وهو المركز الثقافي في غزة، ومركز رشاد الشوا الثقافي الذي يحتوي على قاعة مسرح . وأخيراً، تم افتتاح «مركز هولست الثقافي»، وفيه

الحميد طقش، وإخراج الفنان سعيد البيطار، وقد شارك في هذا العمل مجموعة من أبناء فرقة حناظل . وكان العرض الأول لها بدعوة من المستشفى الأهلي الذي قامت الفرقة ببناء مسرح بسيط في ساحته . فحضر هذا العرض جمهور كبير متعطش لعمل فني له قيمته المعنوية وشجعوا الفنانين بالتصفيق الحار، وكان هذا العرض بداية لولادة حركة مسرحية تبشر بالخير والعطاء (80) .

وقدمت «فرقة حناظل» مسرحية «ألو . . . الشيخ بسام عالخط (81) وهي من تأليف سعيد عيد وإخراجه . تمثيل:

سعيد عيد، يسرى المغاري، نيفين صقر، أنور مطر . وظهرت في أوائل التسعينيات، أيضاً، فرقة الأمل، للفن المسرحي وقدمت مسرحية «المحسوم» (82) كلمة عبرية وتعني حاجزاً للتفتيش . من تأليف: نبيل ساق الله، وإخراج: صائب السقا . وتمثيل: مصطفى البنية، وأيمن أبو سيدو، وصائب السقا، ونبيل ساق الله . وفرقة ثالثة تسمى «الجنوب» . (83) قدمت مسرحية «الصفقة» من تأليف: غسان خير الدين، وتمثيل: جمال الرزي، وعبد الحميد الخراطي، ومصطفى البنية، ولينا وهبه، وعلاء طافش . وفي أواخر التسعينيات ظهرت فرقتان مسرحيتان جديدتان هما:

1- «مسرح للجميع - غزة»: (84)

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

مسرح حديث، وبما أن مشكلة المكان محلولة على عكس الفرق الأولى التي عانت من عدم وجود أماكن للعرض، تبقى رعاية المواهب، والدعم المادي والمعنوي، للمساهمة في تفعيل الحياة الثقافية في القطاع هي الدافع الذي ينتظر المسرحيون وجوده.

مسرح التسعينيات

1- «مسرح عشتار»:

بودر في أواخر صيف 1991 إلى تأسيس مسرح «عشتار» في رام الله، وكانت المبادرة من عضوين سابقين في فرقة الحكواتي، وهما: إدوار معلم وإيمان عون. وطموح «عشتار» منذ البداية تأسيس أول مدرسة لتعليم المسرح في فلسطين، هدفها الوصول إلى طلاب المدارس الثانوية الذين تتراوح أعمارهم بين 14 و17 سنة في مواقعهم. ويقول ادوار معلم مؤسس الفرقة: «بوصفنا مسرحيين نحس اللعب، تعلمنا أن اللعب والارتجال والقدرة على التعبير عما يجول في داخلنا هي المفتاح لحل المشكلة».

ويقدمون لنشأتهم بالقول: «إن الاحتلال سبب ما يكفي من الشقاء والإحباط، فجاءت الانتفاضة لتحرك وتغير الوضع القائم، ولتضع حداً لوضع كان الشعب قد اعتاده. فأغلقت المدارس ووجد الطلاب أنفسهم على هامش المجتمع. ومع فتح المدارس، وبسبب توالي الإغلاقات فرض على النظام التدريسي قدراً كبيراً من الجمود الفكري والتعليمي حتى تتمكن من إنهاء المقرر السنوي للمواد الرئيسية المتعلمة. فلو حظ غياب الفنون والنشاطات اللامنهجية في المدارس الثانوية عامة. لذا بنيت عن طريق تغذية العقل والقلب والجسد معاً. فأصبح المسرح لعدد كبير من طلاب وطالبات «عشتار» جزءاً أساسياً في حياتهم». (86)

ونفذ «عشتار» برنامجاً تدريبي 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 المؤلف إلى عالم المسرح.

من إنجازات فرقة «عشتار»:

1- مسرحية «الجميلة والوحش» (87) (1993)، من تأليف الألماني هانس يورغ شنايدر وترجمة سامح حجازي،

وتمثيل: عامر خليل، وساندي عويس، وإدوار معلم، ولما رنتيسي، وفادي عبد الوهاب، ولينا حبش، وإخراج السويسري بيتر براشلار.

2- مسرحية «كل إشي تمام (88)» (1994) من تأليف: كولين سيرو/ كولومبيا، وترجمة: سامح حجازي، وتمثيل: إيمان عون، ورائد توفيق، وشادي زمرد، ودورين منير، وشادي هندبلة، وعزيزة دنديس، وفادي عبد الوهاب. وإنتاج «عشتار» و«مسرح مارالام» - سويسرا.

3- مسرحية «واحد عالماشي» للكاتب هارولد بنتر، عرضت في غزة - صيف 1994.

4- مسرحية «الأخيرة» للكاتبة بولين مول، عرضت في القدس - شتاء 1995.

5- مسرحية «حلم ليلة صيف (89)» للكاتب وليم شكسبير (1995)، من ترجمة ودراماتورج: سامح حجازي، وإخراج: بيتر براشلار، أحداث المسرحية تدور في قصر ثيزيوس ملك البلاد، تجري الاستعدادات للاحتفال بزواجه من الملكة هيبوليتا، وثمة عدد من صناعات البلد يرغبون في تقديم هدية متواضعة للملكهم في يوم زواجه. ولكن اختيارهم للشكل الفني لهذه الهدية يأخذ مساراً آخر. علاقة حبّ ثيزيوس ملك البلاد لهيبوليتا واضحة المعالم. كذلك كانت علاقة هيرميا وليسباندر اللذين يقرآن الهروب من البلد ومن عاداتها وقوانينها الصارمة، ولا سيما بعد أن وعد إيجيوس والد هيرميا ديمتريوس بتزويجه منها هذا الهروب يؤدي بديمتريوس إلى اللحاق بهما بعد أن أخبرته هيلينا التي تهتم بحبه بهذا الهروب، والتي قرّرت هي الأخرى ومن شدة حبه لديمتريوس اللحاق به.

6- مسرحية «الشهداء يعودون» (90) (1996)

حازت هذه المسرحية جائزة أفضل ممثلة وجائزة العرض العربي المميز في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي - الدورة الثامنة - 1996. 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.

قليل في هذه المسرحية: «الشهداء يعودون». مسرحية القلق

الوجودي الفلسطيني المشروع : رائعة عشتار الجديدة علامة ارتقاء للمسرح العربي في الشكل والمضمون والأداء الحركي : وإن التركيز الدرامي في المسرحية والإيمان بالفكرة استطاعا أن يشدا أنظارنا وأذهانا حين علمنا أن لكل حركة ولكل كلمة وظيفة خاصة لا عبث فيها»(91).

«نص محكم . . يأخذنا نحو السواد دون رحمة . . .»(92).
« . . . أم العز الفلسطينية - تفوز بجائزة أفضل ممثلة في مهرجان القاهرة التجريبي للمسرح . . . ومسرحية «الشهداء يعودون» تفوز بجائزة «القاهرة عاصمة ثقافية» عن العرض العربي المميز في الدورة الثامنة لمهرجان القاهرة التجريبي»(93).

7- مسرحية «شيء بزهد»(94) عن «أحاديث المنفيين» لبرتولت بريخت، وقد ترجمها للعربية سامح حجازي، وعرضت في القدس في 22/7/1998م.

وهذه المسرحية تتحدث عن شخصين يلتقيان صدفة، فإنّ من ألمانيا النازية ويتناولان الكثير من المواضيع في أحاديثهما وحواراتهما، منها الشخصية والسياسية والاجتماعية والتاريخية، حيث كتب بريخت هذا العمل في فنلندا العام 1941 ونشر بعد مماته.

أما الحكاية الفلسطينية «شيء بزهد» فليست بعيدة عن هذه الأجواء، فالأثنان يلتقيان في مكان ما في هذا العالم بعد سنوات عديدة من الشتات والتهجير والنفي، وبعد أن تصيق بهم كل الحواجز الحدودية يلتقيان على حدود مناهيم 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 بالحديثات.

8- مسرحية «مسك الغزال»(95) (1999)

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.

تتناول المسرحية أربع نساء يلتقن في إحدى الصحارى العربية . . وأربع قصص محاكاة بمشاعر الغربة والاعتراب . . إنها

محاولة لإزالة الستار عما هو مخفي ومستور في عالم تحكمه جملة من المحرمات والمسلمات . أربع نساء وحكايات وعالم جديد يتشكل أمامنا .

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»، (96) ومنهم من كان عنوان مقالته: «مسك الغزال غوص شفاف في أعماق نسوية محظورة». (97) وآخر مسرحية «مسك الغزال لمسرح عشتار الفلسطيني مدهشة إلى حد الصدمة»، (98) وآخر مسك الغزال «مسك البداية اختزلت الزمان إلى معناه الشمولي، والمكان إلى مداه الرحب فلا يقع في دائرة الخصوصية»(99).

وعلى الرغم مما في هذه العناوين من حماسة مبالغ بها، فإن الذي لا ريب فيه هو أن المسرحية نجحت في انتزاع تصفيق الحاضرين وإعجابهم، وذلك بعد مشاهدة مسرحية تقترب من المسكوت عنه بشجاعة، وتنتهك حرمان «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.

9- خاض مسرح «عشتار» بالتعاون مع مؤسسة «كبير» الدولية ووزارة الثقافة الفلسطينية تجربة مسرح المنبر أو مسرح المضطهدين، الذي وضع أسسه «أوغو ستوبوآل» من البرازيل، وقامت «عشتار» بتنفيذ أعمال مسرحية تحت اسم «شؤون أبو شاكر»، فأنتجت بأسلوب مسرح المنبر الذي يعتمد على إشراك الجمهور في اللعبة المسرحية بتحويلهم من «مشاهدين متلقين» إلى «مشاهدين مشاركين».

ولأن صاحب هذا المسرح يؤمن بأن «المسرح هو فن مراقبة الذات، وشكل من أشكال المعرفة، ويمكن له أن يكون وسيلة لتغيير المجتمع»، كما يقول أوغوستوبوآل «المسرح يساعدنا على بناء مستقبلنا بدلاً من انتظار ذاك المستقبل»، ومسرح المنبر فيه نطرح التساؤلات . . . ننتظر أجوبة نتحاور مع . . . نتعلم معاً(100). «انطلاقاً من ذلك قدمت فرقة عشتار أمسيات مسرحية بمشاركة الجمهور في حل» .

«شؤون أبو شاعر 1997»، و«شؤون أبو شاعر 1998»، و«شؤون أبو شاعر 1999»، و«شؤون أبو شاعر 2000»، و«شؤون أبو شاعر 2001».

وشاهد العروض جمهور كبير، ويعزى ذلك الإقبال إلى كون هذا المسرح يتيح للحضور فرصة المشاركة ومناقشة ما يراه، وما هو جار الآن، وما هو على خشبة المسرح، وللجمهور أن يتساءل: هل نتفق مع ما هو جار وما نراه؟ إذا كان الأمر كذلك فما علينا إلا أن نقول: هكذا هي الحياة. وإذا لم نتفق، فنحن مدعوون لتوجيه طاقم المسرحية في اللعب والتمثيل والنقاش معهم، وطرح وجهة النظر التي نجدها مناسبة أو أكثر ملاءمة . . .

فعالجت أمسية «شؤون أبو شاعر 97» موضوع الباحثين عن عمل، وهي المشكلة التي تؤرق الخريجين وأسرهم. و«شؤون أبو شاعر 98» عرضت، أيضاً، مشكلة عمالة الصغار وعملهم ساعات طويلة دون رحمة. وفي أمسيات 99 عرضت مشكلة حوادث الاعتداءات الجنسية التي تتعرض لها بعض الفتيات، سيما حين يكون المعتدي أحد الأقارب المقربين إلى الضحية؟ فأين المجتمع من هذه الظاهرة؟ أين القانون منها؟ أين الأعراف؟ وأين الإنسان الفرد ومسؤوليته في التعامل معها؟

وفي العرض الذي قدم العام 2000 كانت هموم أبو شاعر وشؤونه لا تزال منصبية 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 شاعر». أما عرض العام 2001 فقد تمحور حول موضوع العمالة والتعاون مع الأجهزة الأمنية الصهيونية.

10- ضمن فعاليات مشروع بيت لحم 2000، قدمت «عشتار» مسرحية «من تراب وأرجوان» في 1/9/2000 في ساحة كنيسة المهدي. وهي من إنتاج مسرحي مشترك بين مسرح عشتار/ فلسطين ومراة ميديا للإنتاج الفني/ الأردن، والتياترو/ تونس. وهي نسيج متكامل من عقب 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، (101) . . .

ونستطيع القول: إن مسرح «عشتار» مسرح نشيط، وصل إلى درجة 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 التسعينيات بمشاركاته العالمية والعربية، وحصوله على جوائز تقديرية .

2- المسرح الوطني الفلسطيني:

في بداية العام 1991 أطلق اسم المسرح للثقافة والفنون الفلسطينية على مبنى النزهة (الحكواتي سابقاً)، مع بقاء الترخيص باسم فرقة الحكواتي، لأن تغيير الأوراق في القدس الشرقية فيه صعوبة. وبعد أن تفرق مؤسسو «الحكواتي» ليكون كل منهم مسرح جديد خاص به، تسلمت المبنى هيئة إدارية جديدة، وبدأت عملها بشكل مؤسسي. ومن الطبيعي أن لا تأخذ إنجازات الآخرين ويبقى الاسم «الحكواتي». ومع بقاء الترخيص باسمهم لأمر لا مجال هنا لذكرها، وبعد عام، وتحديداً في السنة التالية (1992)، أصبح معروفاً 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، التمثيل، سيكودراما، فن تشكيلي، صناعة دمي، أمسيات فنية: موسيقى، شعر، عزف، معارض فنية: صور، لوحات تصوير فوتوغرافي، بوسيتير، 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، فضلاً عن فرق أخرى من فلسطين المحتلة العام 1948، 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 يعتبر مسرحاً شبه رسمي إلى جانب المسارح الخاصة الأخرى (القصة، عشتار) وقلنا شبه الرسمي لأنه في القدس، ومعروف للجميع ما لقضية القدس العالقة سياسياً من أثر في مثل هذه الأمور.

ومن الأمور التي تجدر الإشارة إليها أن لهذا المسرح إبداعه في مجال «مسرح الطفل»، فهو يقيم سنوياً، ومنذ العام 1992، مهرجاناً دولياً لمسرح الدمى والعرائس، وتشارك فيه الدول العديدة، منها: أمريكا، وفرنسا، وإيطاليا، وبريطانيا، ويقام في شهر تشرين الأول من كل عام.

ومهرجانات مسرح الكبار، أيضاً، ابتدأت منذ العام 1998 الذي شهد مهرجان القدس المسرحي الأول، وأصبح تقليداً سنوياً أن يقام المهرجان في النصف الأول من شهر تموز، ويستضيف إلى جانب الفرق المحلية فرقاً عالمية من مختلف الدول العربية والغربية، وعلى هامشه تعقد ندوات تطبيقية لت نقد الأعمال والمسرحيات المقدمة، سواء أكانت محلية أم عالمية، للاستفادة منها على الصعيد المحلي والعربي.

وهذا النشاط الموصول جعل من المسرح الوطني مسرحاً يومياً يجد الجمهور فيه متنفساً طوال أيام السنة، ويصدر المسرح نشرة شهرية ببرنامج 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، بسبب الحصار المشدد على القدس. فالفرقة تذهب للجمهور بدلاً من أن يأتي الجمهور إلى المسرح، وكأنه لا بُدَّ للمسرح الفلسطيني من أن يبقى جوالاً على الرغم من وجود المكان المناسب، ولكن إعادة فكرة المسرح الجوال وبث الأعمال المسرحية عبر التلفاز ونشرها عبر الصحف 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 زحبيكة، هبة صبحي.

«سيف ديموقليس» (102) هو قوة ما، قوة جسم مخيف ومرعب، معلق فوق رؤوسنا، ويمكنه أن ينشرخ في أية لحظة

ويهوي. سيف ديموقليس هو صدى حرب قادمة، تتأرجح في سماننا ثمنا لحسة 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 وتخرق 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، توقفاً للحرية عبر الإيمان في إمكانات الوصول وتحقيق البرامج الحياتية، لكن الواقع يغير حقيقة الطموحات الإنسانية وجورها، ونقع في تبعية أكثر عمقاً وتعقيداً وأخطر تأثيراً.

كما قدم المسرح الوطني الفلسطيني مسرحية «من نجم آخر»، (103) عن مسرحية «كارل فيلنجر» هل تعرف درب التبانة؟ ترجمة د. محمد أبو زيد، وتمثيل: دورين منير، الحاكم مسعود، وفادي عبد الوهاب، ومحمد عيد، وهي من إعداد سامح حجازي وإخراجه.

وتتحدث هذه المسرحية عن حكاية امرأة، ليست فريدة، لكنها تصلح رمزاً 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 شيئاً من مكاسبه.

أما المرأة، فإن أية محاولة منها للتمرد، تجعله يفرض عليها حله النهائي: أن تقدم على ما لا يريد.

أما مسرحية «القناع» (104) التي قدمها المسرح فهي من تأليف الشاعر ممدوح عدوان، وإخراج: سامح حجازي، وتمثيل:

منيرة زريقي، ودورين منير، والمقنع يمثل نفسه بنفسه .
وفي العام 1999، قدم المسرح الوطني مسرحية «هبوط اضطراري»، (105) من تأليف: سلمان ناطور، وإخراج مازن غطاس، والتمثيل لعماد مزعرو، وظاهر نجيب .
وفي العام 2000، قدّم المسرح الوطني الفلسطيني مسرحية «الشيء»، (106) وهي تأليف: غسان كنفاني، وتمثيل: عماد عمرو، وفاتن خوري، وعادل الترتير، وظاهر نجيب، ورائدة آدمون، وإعداد يعقوب إسماعيل وإخراجه .
ويفترض أن تشارك هذه المسرحية في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي العام 2000 .
وفي العام 2000، أيضاً، قدّم المسرح الوطني عملاً آخر هو مسرحية «واحدع الماشي»، (107) من تأليف: هارولد بيتتر، وترجمة سامح حجازي وإخراجه .
ومن تمثيل: عماد مزعرو، ماكيل مسيس، دورين منير، حسام جويلس .
وقام المسرح الوطني بالاشتراك مع فرق أخرى بإنتاج أعمال مسرحية أخرى، مثل «الأيدي القذرة» ومسرحية «فلنمثل سترينديبرغ»، ومسرحية «تقرير إلى الأكاديمية»، وبالتعاون مع مسرح الحكواتي . ويلاحظ على فرقة المسرح الوطني الفلسطيني أنها مثابرة تقدم عملاً تلو الآخر باقتدار وتميز وإبداع . وذلك لأن المسرح وفر لها فرصاً تدريبية من خلال حضور الندوات «وورش» العمل والاحتكاك مع فنانيين ومؤسسات وفرق فنية دولية . فهذه الأعمال الفنية الراقية تركت بصماتها على الحياة الثقافية والمسرحية الفلسطينية .
ويبقى المسرح الوطني الفلسطيني في ذروة نشاطه، 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 يومياً نشاطات ثقافية متنوعة من الفنون والفعاليات الجماهيرية ذات الطابع السياسي والاجتماعي والفكري والفني، وهذا عزز الانتماء للتراث الفلسطيني وطواقمه الإبداعية .

*قدّمت رسالة دكتوراة في المسرح الفلسطيني - جامعة القدس .

- ص 14 .
(2) يعقوب . م . لنداو، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة احمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 141 .
(3) واصف منصور: قراءة في واقع المسرح الفلسطيني، مجلة الكرمل، عدد 18، نيقوسيا، 1985، ص 228 .
(4) نصري الجوزي، المسرح الفلسطيني 1918-1948، شرق برس، نيقوسيا، 1990، ص 110 .
(5) د. ابراهيم السعافين، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين، دار الفكر، عمان، 1985، ص 104 .
(6) المرجع السابق، ص 110 .
(7) المرجع السابق، ص 104 .
(8) د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الأعلى للثقافة والأداب، ط 2، الكويت، 1999، ص 235 .
(9) واصف منصور، قراءة في واقع المسرح الفلسطيني، ص 229-230 .
(10) د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 236 .
(11) واصف منصور، قراءة في واقع المسرح الفلسطيني، ص 230 .
(12) واصف منصور، قراءة في واقع المسرح الفلسطيني، ص 230 .
(13) د. ابراهيم السعافين، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين، ص 122 .
(14) د. ابراهيم السعافين، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين، ص 139 .
(15) المرجع السابق، ص 155 .
(16) سمح القاسم، مسرحية قرقاش، المكتبة الشعبية، الناصرة، 1970، ص 19 .
(17) سمح القاسم، مسرحية قرقاش، ص 52 .
(18) سمح القاسم، مسرحية قرقاش، ص 82 .
(19) سمح القاسم، مسرحية قرقاش، ص 107 .
(20) د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 242 .
(21) د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 244 .
(22) محمد عبد الرؤوف محاميد: مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67-87، دار احياء التراث، الطيبة/المثلث، 1989، ص 27 .
(23) واصف منصور: قراءة في واقع المسرح الفلسطيني، ص 232 .
(24) محمد أنيس: الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، دار العامل، رام الله، 1979، ص 22 .
(25) واصف منصور: قراءة في واقع المسرح الفلسطيني، ص 234 .
(26) جميل السلحوت: وثائق الحركة المسرحية في المناطق الفلسطينية المحتلة، مجلة الكاتب، عدد 98، القدس، 1988، ص 73 .
(27) مقابلة مع الفنان / أجزاها الكاتب جميل السلحوت في مجلة الكاتب، عدد 96، 1988، ص 76 .
(28) المرجع السابق، ص 72 .
(29) وثائق الحركة المسرحية في فلسطين - مقابلة مع المخرج فرانسوا أبو سالم أجزاها جميل السلحوت، مجلة الكاتب، عدد 87، القدس، 1988، ص 82 .
(30) ياسر الملاح: معالم في تاريخ المسرح الفلسطيني، مجلة المسرح، العدد الأول، آذار، القدس، 1975، ص 44 .
(31) واصف منصور: قراءة في واقع المسرح الفلسطيني، ص 235 .
(32) راضي شحادة: المسرح الفلسطيني في فلسطين 48 بين صراع البقاء وانفصام الهوية، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 1998، ص 9 .
(33) عبير زيبق حداد، المسرح الفلسطيني في الجليل (دراسة وتحليل)، أطروحة ماجستير، جامعة تل أبيب، 1994، ص 20 .
(34) المرجع السابق، ص 32 .
(35) كتيب مجمع العمل والتطوير الفني، لجنة المسرح، شباط 1980، ص 1 .
(36) محمد أنيس: الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، دار العامل، رام الله، 1979، ص 21 .
(37) عادل ترتير: الحركة المسرحية في المناطق المحتلة: صندوق العجب، مجلة الكاتب، عدد 97، القدس، 1988، ص 85 .
(38) المرجع السابق، ص 86 .

الهوامش:

(1) رياض عصمت، بقعة ضوء: دراسات تطبيقية في المسرح العربي،

- (39) عادل ترتير، الحركة المسرحية في المناطق المحتلة: صندوق العجب، ص 86.
- (40) المرجع السابق، ص 87.
- (41) جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق الفلسطينية المحتلة، مجلة الكاتب، عدد 94، 1988، ص 87.
- (42) جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق الفلسطينية المحتلة، مجلة الكاتب، عدد 94، 1988، ص 88.
- (43) جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، مجلة الكاتب، عدد 98، القدس، 1988، ص 72.
- (44) محمد عبد الرؤوف محاميد، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67-87، ص 61.
- (45) محمد أنيس، الحركة المسرحية في الأرض المحتلة، ص 137.
- (46) مقابلة أجريتها مع وليد عبد السلام- مدير دائرة المسرح في وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 2000/9/1.
- (63) محمد عبد الرؤوف محاميد: مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67-87، ص 65.
- (48) جميل السلحوت: وثائق الحركة المسرحية في المناطق الفلسطينية المحتلة، مجلة الكاتب، عدد 98، 1988، ص 71-72.
- (49) محمد عبد الرؤوف محاميد، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67-87، ص 40.
- (50) المؤسسون هم: إدوار معلم، وعدنان طرابشة، وفرانسوا أبو سالم، وطلال حماد، وجميل عيد، وجاكي لوبيك.
- (51) نشرة مسرح الحكواتي، القدس، 1980، ص 1.
- (52) المرجع السابق، ص 2.
- (53) راضي شحادة، الحكواتي، مجلة الكاتب، عدد 99، القدس، 1988، ص 73.
- (54) نشرة المسرح الوطني الفلسطيني- أسبوع حكايات، فرقة الحكواتي، 1992، ص 2.
- (55) راضي شحادة، الحكواتي، مجلة الكاتب، عدد 99، القدس، 1988، ص 73.
- (56) العمومات: كلمة عبرية تعني التسجيل للحصول على رخصة خاصة بالمؤسسات الجماهيرية دون دفع ضرائب.
- (57) البرامج الشهرية للمسرح طوال السنوات 1984-2000، كما يمكن الرجوع الى التقارير الشهرية للإدارة في المسرح في الفترة نفسها.
- (58) مجموعة من هذه الفرق سبق الحديث عنها ومجموعة منها سيتم الحديث عنه لاحقاً في فرق الثمانينات.
- (59) راضي شحادة: الحكواتي، مجلة الكاتب، عدد 99، القدس، 1988، ص 80.
- (60) محمد عبد الرؤوف محاميد: مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67-87، ص 48.
- (61) المرجع السابق، ص 49.
- (62) راضي شحادة، الحكواتي، مجلة الكاتب، عدد 99، القدس، 1988، ص 80.
- (63) الخط الأخضر: المناطق المحتلة من فلسطين العام 1948.
- (64) جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، مجلة الكاتب، عدد 99، القدس، 1988، ص 85.
- (65) المصدر السابق، ص 86.
- (66) محمد عبد الرؤوف محاميد: مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67-87، ص 51.
- (67) جورج إبراهيم، مؤسس مسرح القصة، نشرة خاصة بتاريخ مسرحه، القدس، 1999، ص 2.
- (68) An Exploration of Theatre in Israel and the Occupied Territories, Christine Patterson, Manchester University, Page 21.
- (69) حيان الجعبي، استمارة تأسيس الفرقة، ص 1.
- (70) المصدر السابق، ص 2.
- (71) محمد عبد الرؤوف محاميد: مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67-87، ص 67.
- (72) برنامج مسرح النزهة/ الحكواتي لشهر حزيران 1987.
- (73) جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق الفلسطينية المحتلة، مجلة الكاتب، عدد 99، 1988، ص 86.
- (74) كتاب مهرجان القدس الاول للمسرح الفلسطيني، ص 35.
- (75) جميل السلحوت، وثائق الحركة المسرحية في المناطق الفلسطينية المحتلة، مجلة الكاتب، عدد 93، 1988، ص 87.
- (76) المرجع السابق، ص 88.
- (77) كتاب مهرجان القدس الأول للمسرح الفلسطيني، ص 38.
- (78) كتاب مهرجان القدس الأول للمسرح الفلسطيني، ص 67.
- (79) المرجع السابق، ص 68.
- (80) كتاب مهرجان القدس الأول للمسرح الفلسطيني، ص 68.
- (81) كامل الباشا، المسرح في قطاع غزة، مجلة الكاتب، عدد 137، 1991، ص 45.
- (82) المرجع السابق، ص 47.
- (83) كتاب مهرجان ليالي القدس المسرحية، ص 69.
- (84) كتاب مهرجان القدس المسرحي الأول، ص 19.
- (85) كتاب مهرجان القدس المسرحي الثالث، ص 23.
- (86) كتيب مسرح عشتار (المقدمة) رام الله، 1994.
- (87) نشرة مسرحية «الجميلة والوحش»، صادر عن مسرح عشتار، رام الله، 1993.
- (88) نشرة مسرحية «كل اشي تمام»، صادر عن مسرح عشتار، رام الله، 1994.
- (89) نشرة مسرحية «حلم ليلة صيف»، إصدار مسرح عشتار، رام الله، 1995.
- (90) نشرة مسرحية «الشهداء يعودون»، اصدار مسرح عشتار، رام الله، 1996.
- (91) تحسين يقين، صحيفة الحياة الجديدة، رام الله، 13/ 5/ 96.
- (92) مازن سعادة، صحيفة البلاد الفلسطينية، رام الله، 13/ 5/ 96.
- (93) عبدو وازن، صحيفة الحياة اللندنية، 12/ 9/ 96.
- (94) نشرة مسرحية «شي بزهب»، إصدار مسرح عشتار، رام الله، 1998.
- (95) نشرة مسرحية «مسك الغزال»، إصدار مسرح عشتار، رام الله، 1999.
- (96) حسن البطل، صحيفة الايام، رام الله، 10/ 5/ 1999.
- (97) رنا العناني، صحيفة الايام، رام الله، 16/ 2/ 1999.
- (98) زياد شليوط، فصل المقال، 7/ 5/ 1999.
- (99) خالد الغول، صحيفة القدس، القدس، 11/ 5/ 1999.
- (100) نشرة مسرحية «شؤون أبو شاكرا 1997»، عشتار، رام الله، ص 4.
- (101) نشرة مسرحية «من تراب وأرجوان»، عشتار، رام الله، 2000.
- (102) المسرح الوطني الفلسطيني، البرنامج الشهري من 22 تموز حتى 30 آب، القدس، 1999.
- (103) وليد أبو بكر، مهرجان القدس المسرحي الثاني- الندوات التطبيقية- منشورات المسرح الوطني، القدس، 2000.
- (104) نشرة مسرحية القناع، منشورات المسرح الوطني، القدس، 1999.
- (105) المسرح الوطني الفلسطيني، البرنامج الشهري، 22 تموز-30 آب، القدس، 1999.
- (106) المرجع السابق نفسه.
- (107) نشرة مسرحية «واحدع الماشي»، إصدار المسرح الوطني الفلسطيني بدعم من مؤسسة «نورد»، مؤسسة التعاون، القدس، 2000.

الدراهم وحوارية الحوار

وسيم الكردي*

«... البشرية جمعاء مجرد حالات خاصة، والحياة تولد الاختلافات، ولئن كان هناك «تكرار» فهذا التكرار لا يكون مطابقاً تماماً، إذ أن كل شخص، دون استثناء، يتمتع بشخصية مركبة، وكفي أن يطرح بعض الأسئلة لإمطة اللثام عن تصدعات منسية، وتشعبات مفاجئة، ليكتشف أنه كائن معقد، وفريد، وغير قابل للاستبدال».

أمين معلوف (1)

الحوار والسياق الدرامي (2)

إذا كان التلفظ هو الذي يمنح الكلمة معناها، فهو، جوهرياً، فعل سياقي، والسياق ينقسم إلى نوعين: سياق واقعي وسياق متخيل، ولكل من الساقين طبيعته وسماته الخاصة، غير أنه في الوقت نفسه لا يستطيع أحدهما أن يوجد دون الآخر، فالواقعي يمنح التخييل طاقته كي يصير حيويًا (ديناميكياً)، والمتخيل يمنح الواقعي طاقته في الحفر في واقعيته واستكشاف طبقاته واتجاهات فعله؛ فالواقع يحيل إلى الخيال كما يحيل الخيال إلى الواقع، أيضاً.

والدرامه من حث هي فعل تخيلي، فهي مستمدة مما هو واقعي، وهي استحضار لسياق متخيل مستوحى بصورة ما من الواقع الذي يشكل المادة الأساسية لأي تخيل، «السياق التخييلي هو مشتق من سياق واقعي» (O'Toole, 1992: 51). ولكي تطون الدرامه فاعلة، فهي بحاجة إلى أن تستند إلى استكشاف الواقع الذي تنطلق منه، فهي تحاول مساءلة الواقع واختبار إمكاناته، أيضاً، وهذه العملية هي عملية إدراكية، وهذا الإدراك هو الذي يستطيع التمييز بين ما هو واقعي وما هو متخيل، «إن خلفية أية درامه هي أن المشاركين فيها يمتلكون سياقهم الحقيقي» (O'Toole, 1992:48).

ترتبط الدرامه بالمعرفة ارتباطاً وثيقاً، فهي فعل إنساني حيوي، ينهل من المعرفة الإنسانية المنجزة أو الراهنة التي تتشكل ويضيف إليها، «فالدرامه نشاط معرفي واع، حركي، جماعي، تمثيلي - فهي نشاط يستحضر تجربة ماضية استحضاراً واعياً مصطنعاً أو قد يُجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس، ويتتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتآزمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين «قوى الصراع» (صليحة، 1985: 19). والمسرح «يرى الحياة في فعلها؛ كيف يملأ الناس الأحياء ما بين أنفسهم والآخرين» (Heathcote, 1984: 202).

ومع أن الدرامه والمسرح هما إنتاج لعلاقات متخيلة بين آخرين، مخلوقة من قبل آخرين، فإن سؤالاً ما زالت إجابته معلقة على نحو ما؛ وهو: هل الحوار في الدرامه والمسرح حوار؟ قد يبدو غريباً طرح السؤال على هذا النحو، إذ أن أية درامه لا تستطيع أن تقوم دون حوار، فهو أحد عناصرها الأساسية المكونة، فيتخذ الحوار، بمعناه العام، في النص الدرامي مكانة لها

بأتجاه عالم السينما إلا أنه في جوهره إنتاج في عالم الدرامه ، ليس فقط ، لأن السينما هي تشكيل درامي ، بل أيضاً ، لأن «مسار أو خلاصة المسرحية/ السيناريو هو جوهر في الدرامه» (Moorthy, 1996).

وسواء أكنّا نتحدث عن الرواية ، أم المسرح ، أم الدرامه ، أم السيناريو ، أم القصيدة . . . أم عن أي شكل فني آخر من أنواع الكلام ، فإن حوارته ليست متصلة بنوعه (*genre*) وحسب ؛ فالنوع له أهمية كبيرة ، ولكنه ليس حاسماً في إنتاج تلفظ حوارية . وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى معالجة موضوعة التلّفظ من جذرها ، ومع ذلك ، فإن ذلك يبدو ضرورياً ، حيث لا يمكننا الوصول إلى غايتنا المتمثلة باستكشاف طبيعة التلّفظ ومناخات إنتاجه ومدى حوارته دون ذلك . «فكل جملة ، كل تلفظ ، هما في الوقت نفسه فعل ؛ الفعل الذي يفصل التلّفظ . وعلاوة على ذلك ، فإنه لا وجود لتلفظ غير قابل لأن يكون مَلْفُوظاً (5) . (De Toro, 1995 :25) (6) فالتلّفظ ، إذن ، هو فعل أدائي ، والدرامه فعل أدائي ، أيضاً ، وكلاهما يندرج في عالم الأنواع الكلامية ، والدرامه لا تستطيع التخلص من التلّفظ تماماً ، « . . . في المسرح ، أن تتكلم يعني أن تفعل (تمثل) وأن تفعل (تمثل) يعني أن تتكلم» (De Toro, 1995 :11).

ولذلك فإن إمكانية أن تكون الدرامه حوارية أمرٌ ممكنٌ خصوصاً إذا ما وصلنا إلى الزاوية الثالثة التي ستعيدنا إلى باختين نفسه ، ولكن هذه المرة إلى أعماله المتأخرة ، وبخاصة تلك التي يركز فيها على الأسلوبية (*stylistic*) في إنتاج الحوارية ، وبخاصة في كتابه «الأنواع الكلامية ومقالات أخرى متأخرة» (7) فهو يرى بأن كل أسلوب تلازمي متصل بالتلّفظ ، وبالأشكال النموذجية للتلفظ هو نوع كلامي ؛ فأني تلفظ كتابي أم شفوي ، أساسي أم ثانوي ، وفي كل مجالات الاتصال ، هو فردي ؛ لذلك يمكن له أن يعكس فردية المتكلم أو الكاتب . ولكن ليست كل هذه الأنواع التواصلية قادرة على أن تعكس فردية المتكلم بالدرجة نفسها . إن أكثر هذه الأنواع قدرة على عكس فردية المتكلم وإنتاج أسلوبه الخاص هي تلك الأنواع التي تندرج في إطار التواصل الأدبي الفني . وهذه الأنواع الأدبية الفنية ، أيضاً ، لا تقوم على الدرجة نفسها من عكس الفردانية ؛ ففيها ، أيضاً ، مستويات ومظاهر متعددة من الفردانية . أما أقل هذه الأنواع

أهمية بالغة في تحديد طبيعة الفعل ومكانه وحضور الشخصية الدرامية فيه ، وهو يتطلب دائماً وجود شخصيتين ، على الأقل ، تتحاوران وتتفاعلان معاً (هنا والآن) فالحوار «يبنى كنظام تكلم تتابعي (بالدور) ؛ شخصية تخاطب شخصية أخرى تستمع لها ، ومن ثمّ تجيب ، فتغدو هي المتكلمة ، إن هذه الثنائية التفاعلية (متكلم - مستمع) هي أسلوب أساسي في الحوار الدرامي» (Aston & Savana, 1998:52).

إلا أنّ (باختين) في معالجته التحليلية لرواية (ديستوفسكي) يؤكد على حوارية الروائية ، وعدم حوارية الدرامه أو الشعر . إنّ هذه الإشكالية تستدعي النظر فيها من زوايا ثلاث ؛ الأولى : إنّ أعمال (باختين) يجب أن تُقرأ في سياقها التاريخي ؛ فحينما كان يؤكد على حوارية الرواية كان ذلك ، أيضاً ، جزءاً من حوار المباشر مع لونا تشاسكي (*Luna charsky*) وغيره من النقاد في ذلك الوقت ، فقد كان ذلك من قبيل «تمجيد (باختين) للرواية» كجزء من استراتيجية بلاغية (*rhetorical*) معقدة صمّمت لمواجهة قرون من ميل النقد القديم إلى اعتبار الرواية كتاب أو حتى كنوع أدبي فرعي (Keith Booker & Dubravka, 1995:15) . وتمثل الزاوية الثانية ف الرجوع إلى (باختين) نفسه ، ولكن ، هذه المرة ، من خلال (تودوروف - *Todorov*) الذي درسه بصورة معمقة ؛ لقد اقتبس من (باختين) نصاً ورد في دراسة له هي «الخطاب في الحياة والخطاب في القصيدة» (3) يقول فيه : «الخطاب بطريقة ما ، هو «سيناريو» لحدث محدد . إنّ الفهم الحي لمعنى كامل للخطاب يجب أن يعيد إنتاج الحدث بعلاقات متبادلة ما بين المتكلمين ؛ يجب أن «يلعب» مرة أخرى ، والشخص الذي يمارس الفهم يأخذ دور المستمع . ولكن لكي يلعب هذا الجزء ، فعليه أن يفهم ، أيضاً ، بوضوح ، موقع المشاركين الآخرين» (47) (Todorov, 1984) . ويعلق تودوروف على هذا النص في إطار شرحه لوظيفة التلّفظ عند باختين ، فيقول : «حتى التلّفظ الأكثر بساطة الذي يرى بعيني فولوشينوف (4) / باختين ، يُظهر درامه صغيرة ، فيها أدوار الحد الأدنى : المتكلم ، الموضوع ، المستمع . إن العنصر اللفظي دائماً هو الشبكة التي تلعب الدرامه عبرها ، أو كما يعبر عن ذلك بوصفه : السيناريو (*scenario*) . (Todorov, 1984, 47) وعلى الرغم من أن تعبير سيناريو ينحو

قدرة على عكس الفردانية فهو أنواع الكلام القياسية (*standard speech genres*) كالأوامر العسكرية، ووثائق العمل، والتعبيرات الإشارية اللفظية الجاهزة التي تستخدم في الصناعة مثلاً؛ ففي هذه الأنواع تنعكس الصور الأكثر سطحية للفردية التي تقترب كثيراً من المظاهر البيولوجية الفردية فقط، وبخاصة فيما يتعلق بالتصريحات اللفظية الشفوية لهذه الأنماط القياسية للتلفظ، (Bakhtin, 1986:63).

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن مفهوم الحوار في السياق الذي نتحدث فيه لا يعني فقط، ذلك الكلام «الحوار» الذي يتم فيه تبادل الحديث بين شخصيات بل في أن يكون هذا الكلام حوارياً، أيضاً، ولكي لا تترك الأمر ملتبساً، فقد عمل باختين في مجال تحديده لطبيعة الحوار الحواري على تحديد المؤهلات التي تجعله كذلك، وحدد خصائصه، «في الحقيقة، فإن أي خطاب ملموس (تلفظ) يجد غايته، وكأنه، إذا جاز التعبير، مكسب بالمؤهلات، منفتح على التعارض، مشحون بالقيمة، مغلفٌ بحجب شفافة، أو على العكس، مغلفٌ بـ«ضوء» الكلمات الأجنبية التي قيلت حوله. إنه متشابك، ومخترق بأفكار عامة، ووجهات النظر، وأحكام قيمة بلهجات ذاتية وأجنبية، يتحرك جيئةً وذهاباً في العلاقات الداخلية المعقدة، يندمج مع بعضها، يرتد عن غيرها، يتقاطع مع مجموعة ثالثة، وكل هذا قد يشكل قسماً الخطاب بشكل حاسم، وقد يترك أثراً في كل طبقاته السيمانطيقية (8) (*semantic*)، وقد يعقد تعبيره، ويؤثر على كل ما يكون مظهره الأسلوبية». (Bakhtin, 1981:276)

إن هذه الخصائص هي التي تؤهل التلُّفُظ وتجعله حوارياً، وبالتالي، فإنها تجعل الحوار، كتلفُّظ، حوارياً، أيضاً، وإذا نظرنا في هذه الخصائص منفردة أو مجتمعة، فإننا سنجد بأنها تنشأ حينما تنقص العناصر المحايدة التي لا تندمج في الحوار (Bakhtin, 1981:276) وترداد العناصر المنحازة، وفي هذه الانحيازات انزياح عن الصوت الواحد إلى أصوات متعددة بحيث أن منشأ الحوار لا يستأصل من كلامه نوايا الآخرين، ولا يلغي منظوراتهم المنبئية على خلفياتهم وعوالمهم الاجتماعية والأيدولوجية، بل إنها تجدل لها مكانها، أيضاً ضمن كلامه الحواري، ولكن الأمر يتجاوز إلى أبعد من ذلك حين يكون الحديث عن حوارية العمل الروائي (الذي يعتبره

باختين الأكثر حوارية) ففيه تكتظ الرواية بنوايا الآخرين، ويرغمها الروائي على أن تخدم غاياته ونواياه هو، وبالمقابل فإن نوايا الروائي، أيضاً، تنكسر وتحت زوايا متعددة، بناء على طبيعة كلام الآخرين الغريب لأجنبي (Bakhtin, 1981:158).

إن معنى التلُّفُظ لا يكتمل دون سياقه الخاص، سياقه الواقعي في حالة الكلام الواقعي اليومي، وسياقه المتخيل في الحالة الفنية التي تندرج فيها الدرامه والمسرح كفنيتين. أما الآن، فيمكننا الدخول إلى عالم الدرامه عبر طريق أكثر انجلاء ووضوحاً، ويغدو ضرورياً الشروع في تناول موضوع السياق الواقعي والسياق المتخيل والعلاقة التي ترسم فيما بينهما إذا ما أردنا الإفادة من آراء باختين نفسه في ما يخص التلُّفُظ التي يرى بأنها «قابلة لأن تروى»؛ و«على ما يظهر، فإن عجرفة باختين الطاردة لإمكانية تعددية الأصوات (البوليفونية) في الدرامه يجب أن ينظر لها في ضوء اقتراحاته الواردة في مواضع أخرى، والمتمثلة في أن أي نوع يمكن أن تبث فيه نغمة حوارية، ولذلك فسيكون قابلاً لأن يروى» (*novelize*) (Keith Booker & Dubravka, 1995:15)

الحوار بين سياقين (واقعي ومتخيل)

أي عمل درامي كفعل تلفظ، وتلفظ فعلي يقوم أساساً على سياق واقعي، ويستمد وجوده من ذلك الواقع؛ فالناس الذين يعملون في حقل الدرامه وفي مجالات عملهم المختلفة فيها إنما يؤسسون عملهم على سياق واقعي اجتماعي ثقافي وفكري وسلوكي وقيمي، ومنه يبدأون في إنتاج اللعبة الدرامية التي تتجه نحو سياق تخيلي. فالواقع بالنسبة للمشاركين في الدرامه يتمثل في «ما نعرفه كي يغدو حقيقياً» (O'Toole, 1992: 13) وبالتالي، فإن الواقع هو ما نجلبه معنا من خبرات ومعارف وسلوكيات إلى الدرامه التي يتم فيها بناء سياق تخيلي نتفق على تصديقه، وخلال الدرامه، فإننا في الحقيقة نعمل في السياقين؛ السياق الحقيقي والسياق التخيلي بصورة متداخلة، فيؤثر أحدهما في الآخر. (1992:13) وما بين هذين السياقين تنشأ بذور حوار جديد نتيجة للتصادمات الجديدة الناشئة عن هذا التلاقي الجديد بين تلفظاتها لها سياقاتها الواقعية والتخيلية السابقة وتلفظاتها

أخرى لها، أيضاً، سياقاتها الواقعية والتخييلية السابقة، ونتيجة لهذا التصادم الذي قد ينشأ عبر علاقات القوة، فإن تلفظاً جديداً سينشأ، وستظهر مدى حوارية هذا الحوار بمدى تجاذب علاقات القوة بين أطرافه. وكما كنا قد أشرنا في موقع سابق إلى أن التَلَفُظ هو نص، فإن نصاً جديداً سيظهر ويتفاعل مع تلك النصوص الأخرى/ التَلَفُظَات الأخرى التي تجد نفسها في توتر جديد، يقول «بارث» في حديثه عن النص بأنه: «الفضاء المتعدد الأبعاد حيث هناك تنويعاً من الكتابات، لا واحداً منها أصلي، مزيج واشتباك. إن النص نسيج من الاقتباسات. . . الكاتب يمكن فقط أن يحاكي بادرة هي سابقة دائماً، ليست أصلية أبداً. قوته الوحيدة في أن يخلط الكتابات، ليتواجه أحدها مع غيرها، بطريقة لا يستند على أي منها أبداً». (Barthes, 1977:146) إن النص هو خطاب فردي، والكلام، جوهرية، هو فعل فردي من الانتخاب والتحقق الفعلي؛ يصنع في المقام الأول من «تضام» الامتنانات، حيث موضوع التكلم يمكن أن يوظف شفرة اللغة بنظرة تعبير عن تفكيره الشخصي (هذا الكلام الممتد) يمكن أن يُسمى خطاباً» (Barthes, 1964).

وهذا الخطاب سيكون مسكوناً بعلاقات القوة التي تنتجها، ولأن السياق التخيل مشتق من سياق واقعي، فإن المشاركين في إنتاجه درامياً إنما يأتون باللحظة أو اللحظات من مكان آخر أو زمان آخر ويعيدون إنتاجها، إنهم «يلعبون» بما يستحضرونه من سياقات، يعيدون تأويلها واختبارها، ويمنحون هذه السياقات عناصر أخرى، ومكونات جديدة، فتنبني سياقات مبتكرة. وضمن هذه العملية، فإنهم يستكشفون تلك السياقات التي يستحضرونها، ولكنهم أيضاً، يربطونها بوعي أو بلاوعي بالواقع؛ فمن الواقع والخبرات الإنسانية التي مروا بها يشكلون عدسات الرؤيا التي يوظفونها في هذا الاستكشاف. وهذا ما يؤكد عليه آدم شاف في دراسته عن (اللغة والواقع) «... إن الفرد يدرك العالم الخارجي ويتقلبه من خلال (ما يضعه من نظارات على عينيه) سواء تعلق الأمر بما يتلقاه من آثار مجتمعية في الوقت الراهن أم ما يتعلق بالخبرات المتراكمة عبر أجيال غابرة» (شاف، 2000: 71) وعبر هذه الرؤيا، فإنه يمرُّ بخبرات جديدة، وفي إطار هذه الخبرة الجديدة تشكل معرفة جديدة وعلاقات جديدة، أيضاً.

تحتاج إعادة إنتاج العلاقات الواقعية في سياق تخيلي فني إلى إدراك لكل من السياقين الواقعي والتخييل، وفي الحالات التي يمكن فيها لمنتج الخطاب الأدبي الفني أن يقف خارج اللغة، وأن يراها في سياقها الواقعي والتخييل، إنه يستطيع أن ينسج كلاماً غير محايد، تماماً كما الواقع، وستبدو كلمات هذا النسيج الفني متسقة في ظاهرها، لكنها في جوهرها وفي علاقاتها الداخلية، ستكون مفعمة بالتضاد والتشاكس والاختراق، فهي مبعثرة، ومتكئة على نوايا الآخرين، ومنبرّة، وهي بالنسبة للوعي الذي يعيش في داخلها رؤية متعددة اللسان اتجاه العالم. إن جميع الكلمات تستحضر مهنة ما، جنساً تعبيرياً، نزعة، عملاً أدبياً، جيلاً، ساعة، يوماً، . . . وكل كلمة من هذه الكلمات تحيل إلى سياقات كانت قد عاشت فيه مسنودة بما هو اجتماعي. (باختين، 1985: 153).

ويكشف هذا الإنتاج الدلالي الذي يمكن أن ينتجه كلام فني في سياق الدرامه سيرورة الواقع وحركته، ويكشف، أيضاً، علاقاته؛ فالحوار الدرامي ينخلق بوجود علاقات القوة، ويختفي باختفائها؛ فالعلاقة ما بين علاقات القوة هي التي تفضي إلى وجود كلام حوارية أو إلى وجود صوت واحد يلغي جميع الأصوات الأخرى، ويتحرك كسيد في عالم من العبيد المسكونين بعجز تام، إن ذلك هو ما يحيلنا إليه فوكو عندما يتناول علاقات القوة في سياقها الواقعي «ليس هناك علاقة القوة بدون وسائل الهروب أو القتال. عندما يدخل الناس في المجابهة، ينخرطون في علاقة قوة معينة - يريدون تعريف أفعال الأفراد أو المنظمات الذين هم في علاقة معهم. إذا فعلت القوة فعلها مباشرة على الأجساد أو الأشياء، إذا فليس هناك علاقة، ومن ثم فهذه ليست قوة - إنها دمار، وعنف، وإكراه مادي (سيد وعبد)». (Foucault, 1992:310) إن الحوار كتلفظ (كنص، كخطاب) هو انعكاس ذاتي للعالم الموضوعي، وهو تعبير عن الوعي، وعندما يتحول إلى الانعكاس. فهم النص هو انعكاس راهن. عبر انعكاس آخر لشيء منعكس». (Bakhtin, 1986, 113).

إن هذا الانعكاسية التي تحدث تحرك وعينا باتجاه حالة خيالية (imagination) (عقلانية/ انفعالية)، فهذا الامتزاج الذي يحدث يمنحنا القدرة على تأسيس وعي نقدي، وتمتزج

تشكياً بصرياً حركية هذين الخطابين: الديالوجي والمونولوجي، في تفاعلها وفي انفصالها.

(انظر اللوحة ص 44)

وبعد أن تأملنا هذا التخطيط البصري لحركة الخطابين، فعلينا أن نلاحظ (واستناداً إلى مقولة أن أي تلفظ يتحرك في سياق من التلَفُظَات التي تتقاطع مع بعضها، كما أوضحنا ذلك سابقاً في (الشكل 2) بأن حركة الخطابين لا تسير بشكل متواز تماماً، فكلاهما يتحرك في فضاء النصوص الأخرى الحاضرة أو الغائبة، لأن غياباً ما لشيء هو في الوقت نفسه حضور لشيء آخر «أي شيء ليس في إطار، يجب أن يكون هاما بسبب غيابه، والعكس بالعكس» (Heathcote, 1984:139) وبهذا فهما يتقاطعان ضمن سياقات الوعي أو التَلَفُظ في أحوال مختلفة، لذلك فإن حركة كل من الخطابين تتقاطع مع حركة الخطاب الآخر في كل العمليات التي يمر بها الخطابان، ويتوجب التنبيه هنا بأن هذه العمليات لا تنتقل، بالضرورة، بصورة متسلسلة وتعاقبية تماماً على النحو الذي يحاول الشكل التوضيحي (السابق) إبرازه، فهذه العمليات تبلغ درجة من التعقيد والتشابك يستحيل معه رسمها، وبخاصة لأنها متصلة بالوعي الفردي والتلفظ الفردي، ولأن «الإنسان لا يتطابق مع ذاته» (Bakhtin, 1984:59) أبداً.

إن تأويل الرواية التي أحرقت تأويلاً يلغي الآخر، سيفضي إلى إنشاء ممارسة كلامية تسلطية تقصي الآخر وتهشمه، وستنتج كلاماً مرشحاً إلى أن يكون «مونولوجياً». بينما سيفضي تأويلاً متعدد الأصوات لرواية (كتأويل باختين لديستوفسكي) إلى قبول بالآخر، وبوجوده، وبوعيه، (وليس بالضرورة تمثله!) وبالتالي سيفضي ذلك إلى نشوء كلام مرشح لأن يكون «ديالوجياً»، أقول (مرشحاً) «لأن في داخل كل إنسان تلتقي انتماءات متعددة تتصارع فيما بينها، وترغمه على القيام بخيارات مؤلمة. وتبدو المسألة للبعض بديهية للوهلة الأولى، ولكن البعض الآخر يجب أن يبذل جهداً لاستشفافها» (معلوف، 1999: 11).

يعكس هذا المثال تصوراً لما يمكن أن تكون عليه أية مقارنة سواء أكانت في سياق تخيكي أم سياق واقعي، لذلك فإن أية ممارسة درامية (وهي مؤهلة لذلك) عليها أن تنحو نحو إدراك الآخر والوعي به إذا شاءت لنفسها أن لا تكون في موضع متسلط يقصي الآخرين ويمجد الذات «إذ يصبح الآخر مجرد

العقلانية والانفعالية في سياق خيالي، ويتحرك هذا التمازج في حالة تساؤلية هي حالة نقدية بالدرجة الأولى؛ لأن فعل الذات الانفعالي أو العقلاني حينما يتحرك ما بين الواقع والخيال يجد تلك الفوارق والاختلافات الفاحشة فيما بينهما من ناحية، والتطابقات والتشابهات من ناحية ثانية، فيتطور وعي تساؤلي. وهذا هو الذي يفسر الرؤية الباختينية التي ترسم الفرق ما بين وعي ديالوجي يرى أصوات الآخرين ويعيها، وبين مونولوجية ترفض أي وعي خارجها (Bakhtin, 1984:293) إن ذلك مسكون بالخيال، فحينما نتلفظ، فإننا نحس بالآخر ونتخيله، وبالتالي، فإننا نقدم تلفظنا بوعينا أو بإحساسنا به، وهذه العملية، في كلتا حالتها، مبنية على تصورنا الشخصي الذي يمنحنا إياه خيالنا؛ فنرسم صورته التي ترسم، بشكل أو بآخر، عبر تلفظنا. وحين نلجأ إلى الدرامه، كممارسة تخيلية، فإننا نعمل على استجلاب الواقع إلى مساحات التخيل التي نتحرك فيها، ونفض تلك العلاقات الاجتماعية ونتفاعل معها، «ففي العمل الدرامي، يبدو كما لو أن المشاركين منخرطون في استكشاف كيف يتصرف الناس في حدث، وكيف يُرون ذلك» (Heathcote, 1984:138).

سيقودنا هذا الموضوع إلى مسألة انعكاسات الوعي الفني أو الاجتماعي على إنتاج كلام حوارية أو إنتاج كلام مونولوجي، ولإيضاح هذه المسألة، بصورة أكبر، فسأعود إلى حادثة إحراق رواية «وليمة لأعشاب البحر» (9) (حيدر: 1992).

فحادثة إحراق هذه الرواية تأسست على وعي مونولوجي يرفض أي وعي خارجه، ويتنكر لأي وعي يحاول أن تكون له حقوق أو مسؤوليات متساوية، فبرفض أصوات الآخرين (ومحاكمتها) في محكمة الصوت الواحد، فإن ذلك سيفضي إلى أمرين: أمر متعلق بالسياق الروائي (التخييلي) وأمر متعلق بالسياق الاجتماعي (الواقعي)، وقد أفرز السياق الواقعي ذي المنظور الأحادي رفضاً للسياق التخيلي الروائي المتعدد المنظورات، كما أفضى هذا الرفض إلى انعكاس ذلك مرة أخرى على السياق الاجتماعي الذي أحرقت الرواية فيه، كما أهدر دم الروائي. ومحصلة ذلك تمثلت في نشوء خطابين: خطاب حوارية متعدد الأصوات وخطاب مونولوجي ذي صوت واحد، إن (الشكل التالي) يرسم

وسيلة تستعملها الذات لتأكيد نفسها». (نور الدين، 2000 : 38) فكل من يرغب في الحفاظ على نفسه صافية، فإنه يخسرها، ولكي يتحقق وجودنا وتحقق كينونتنا علينا أن نقرأ الآخرين ونستكشف وعيهم. ودون ذلك، فإن (الأنا) لا تكتسب وجودها الحقيقي، بل قد تتماهي مع الآخرين، وتصبح صدى لهم، أو تقصيمهم، فتغدو بديلا لهم، ولهذا، فإن فعلا حواريا مع الآخرين هو الذي يفضي إلى تحقيق الذات. «إن الحياة الأصيلة للشخصية تغدو متاحة فقط عبر اختراق حوارى لتلك الشخصية، عبر كشف ذاتها بحرية وبشكل مُبدل» (Bakhtin, 1984:59)

فالذات الفردية تحقق وجودها ووعيها بذاتها حينما تنكشف للآخرين، فتكشف نفسها لهم عبرهم وبمساعدهم، فانقطاع الذات عن غيرها من الذوات وعزلها لنفسها يؤدي إلى ضياعها، إن أية تجربة ذاتية داخلية إنما تحدث عند الحدود المتاخمة للآخر؛ والوجود الحقيقي للإنسان يتحقق عبر هذا التواصل العميق والحاد ما بين الذات والآخر، فتحقق كينونة الذات بالآخر، وتحقق كينونة الآخر بالذات؛ فتجدان ذاتيهما في بعضهما البعض.

لذلك، فإن المقاربة الدرامية التي كان هذا البحث وليدها (10) قد حاولت أن تؤسس ممارسة درامية يستطيع من خلالها اليافعون المشتركون فيها أن لا ينتجوا نصوصا درامية (شفوية وكتابية) تأخذ بعين الاعتبار تعدد الأصوات فحسب بل كان همها، أيضا، أن تؤسس لديهم وعيا يتمحور حول إدراك الأنا وإدراك الآخر، أيضا، في السياقين الواقعي الاجتماعي، والمتخيل الإبداعي، بشرط أن لا يلبس الأمر لديهم، «يجب على الناس أن يكونوا قادرين على العيش في عالمين في الوقت نفسه، وأن لا يخلطوا بينهما».

(Heathcote, 1984:204)

إن أهمية التمييز بين السياقين الواقعي والمتخيل تقتضي إدراك العلاقات التي ترسم فيما بينهما، فلا يحدث ذلك الاختلاط الذي قد يفضي إلى ضياع المعالم التي تميز كلا من هذين العالمين، وبالتالي تؤدي إلى فقدان التلطف لتماسكه، وقدرته على البوح بما يريد قوله، ويغدو خطر اختلاط السياقين لدى المشاركين في الدرامه ممكنا، وبخاصة حينما تكون التجربة الدرامية جديدة بالنسبة للمشاركين فيها.

إن ما تحاول الدرامه بلوغه هو إنتاج سياقات تخيلية مستمدة

من سياقات واقعية تضع المشاركين فيها عند تلك الحدود الفاصلة ما بين (الأنا) و(الآخر)، فهذا الالتقاء عند التخوم والفواصل الواقعة ما بين (الأنا) و(الآخر) يتطلع إلى استكشاف هذه السياقات، واستكشاف علاقات أشخاصها وتحولاتهم والوعي بتلفظاتهم، عبر إعادة إنتاج هذه السياقات، ومحاورتها بغية استكشاف المشاركين لتخومهم الخاصة وتلفظاتهم أيضا، ومن ثم تطويرها عن طريق الوعي بالآخر وتلفظاته.

الدرامه والحوار (الشفوي والكتابي)

إذا ما كانت الممارسة الكلامية في سياقات متنوعة تمنح الممارس لها خبرة جديدة في التعامل معها، وفي توظيفها، وفي الارتقاء بإمكاناته الفردية من خلال تحصيلها، وإعادة إنتاجها، وإنتاج معانيها، وفقا للسياقات التي تتطوّر فيها. فكيف يمكن للأعراف الدرامية والأساليب المسرحية أن تلعب دوراً في عبور المشتركين فيها لتجربة يتهيأ لهم فيها ممارسة الكلام الشفوي والكتابي في سياق حوارى؟

تستند الدرامه كفعل تخيلي سياقي على التلّفظ دائما، حتى حينما يكون الفعل الدرامي فعلا إشارياً أو حركياً لا نطق فيه، فإن إنتاجه يقوم على التلّفظ، وممارسة اللغة التي لا تقوم بدورها كوسيط اتصالي فقط، بل كمنتجة للمعرفة أيضا، كما أن المعرفة، بالمقابل، تعمل على إنتاج اللغة، أيضا، عبر ممارسة التفكير نفسه «التفكير هو إشارة تنوع خاصة. كل تفكير هو بالضرورة ضرب من ضروب الحوار، التماس من نفس في لحظة منقضية إلى نفس لها اعتبار أفضل للآن وللمستقبل عموما» (Peirce, 1977:195).

فالكلام الذي يمارسه الفاعلون في الفعل الدرامي يمكنهم من ممارسة التفكير عبر وضع أنفسهم في حالات ومواقع تمنحهم القدرة على إنتاج الكلام في علاقته بتلك الحالات والمواقع كي يفضي إلى خلق نص درامي. إن «مقاصد الدرامه للمشاركين فيها تغدو جلية عبر العناصر الأساسية للوسيط: اللغة، الحركة، الإيماءة. ومعاً، تشكل النص الدرامي» (O'Toole, 1992:200).

في الفعل التلّفظي بالممارسة الدرامية السياقية تنبعث اللغة من سكونها، وتتخذ عوامها المتعددة، المتشابكة والمتفاعلة،

لتصبح كلاماً تتوالد فيه ومنه الدلالات «فاللغة تدخل إلى الحياة عبر تلفظات ملموسة» (Bakhtin, 1986:63) إن هذا الفعل، كخبرة جديدة، حين يُمارس من قبل الأفراد، يؤدي إلى إنتاج خبرات جديدة لهم، ومن الممكن أن تغدو هذه الخبرات الجديدة مميزة للفرد بالموازنة مع عن أفراد آخرين، و«لهذا فإن الخبرة الكلامية الفريدة لكل فرد تتشكل وتنمو في استمراريتها وفي تفاعلها الثابت مع التلَفُظَات الفردية للآخرين» (Bakhtin, 1986 :89).

وفي استمرارية الخبرة الدرامية التي يمر بها الفرد، فإنه يستطيع أن ينوع في هذه الخبرات، وأن ينتج خبرات تلفظية جديدة، من شأنه أن ينميها عبر اتصاله بالآخرين. ففي الدرامه يتم إنتاج الحدود الحوارية التي تنتج نصاً غير متماثل مع اللغة، فالنص الفردي يظهر كتعبير عن وضعية محددة غير قابلة للتكرار وتمتاز بخصوصيتها «النص كتلفظ مشمول في الاتصال الكلامي (السلسلة النصية) لمجال معطى. والنص كوحدة فريدة بذاته ينعكس على كل النصوص (ضمن حدود) مجال معطى» (Bakhtin, 1986:104,105).

النص خطاب ينشأ ككلام شفوي، وهو ينتج معناه الكامل من كونه نصاً شفويًا؛ ففي الكلام الشفوي يظهر المتكلم ووضعيته و/ أو صوته ونبراته، حيث يضاف إلى الكلام معنى جديداً أو يتلاشى معنى آخر، وحيث ينقلب معنى أو يلتبس أو يتشوش. وحينما ننظر إلى الكلام في الحياة الواقعية، فإنه يكون محملاً بهذه العناصر، كما أن الكلام في سياق فني، وفي الدرامه تحديداً، يكون محملاً بهذه العناصر، أيضاً. فالمشهد الدرامي يكتسب معناه الكامل المراد له حينما يغدو أصواتاً منطوقة وإشارات بصرية، وفي عملية تكونه يتأسس على كلام شفوي سواء أكان ذلك هو الكلام المتعلق بالكلام الشفوي خلال عملية الإنتاج نفسها (المنافشة والارتجال وتمارين تحويل النصوص إلى كلمات منطوقة) أم حين يظهر في صورته النهائية كمشهد مسرحي «مكتمل».

إن إنشاء نص شفوي في الدرامه يتحقق عبر طريقتين؛ فإما أن يتم تحويل نص مكتوب (هو في أصله نص شفوي) إلى نص شفوي، أو ارتجال نص شفوي وتحويله إلى نص مكتوب (قد يصار إلى تحويله مرة أخرى إلى نص شفوي) وفي كلتا الحالتين، فإن هذين النصين (الشفوي والمكتوب) يتمايزان عن بعضهما من حيث أنهما أداءان مختلفان؛ ففي حين أن

الكتابة تمنح ممارستها مساحة أكبر من التأمل فيها كونها أبطاً في إنتاجها من الإلقاء الشفهي، فإن الشفوية لديها أداءات لسانية مليئة بالقوة التي لا يمكن أن تكون ممكنة في اللحظة التي تستحوذ فيها الكتابة على النفس البشرية، ومع ذلك، فدون الكتابة، فإن هذا المنجز الشفوي سيضيع، أي دون تحويله إلى نص مكتوب، ومن الصحيح، أيضاً، أنه قد يفقد جزءاً من قوته الأصلية، لكنه سيحمل في مكانه إمكانات إنتاج قوة جديدة. ولذلك، فإن قدر الكلمات التي تتأسس أصلاً في الحقل الشفوي أن تثبت في حقل الكتابة الذي هو حقل مرثي.

وحيث يكون الكلام عن نص مسرحي، فإننا سنجد، أصلاً، نصاً مبنياً على الشفوية، وإن اتخذ شكلاً مكتوباً، «فالخطاب المسرحي هو شكل من أشكال الخطاب الشفوي، حتى في شكله الكتابي. هو كذلك، لأن الشكل الكتابي بعيد إنتاج بنية الحوار، والحوار يقدم نفسه كحالة مفصح عنها (مصرح بها) التي هي عرض مزامن لموضوع التلَفُظ» (De Toro, 1995):25.

هذه الديناميكية التي يتفاعل فيها المكتوب مع الشفوي بصورة اندماجية تحقق للفرد وعياً مزدوجاً؛ إنها دخول إلى أعماق النفس بقوة، وهي، في الوقت نفسه، انفتاح على الخارج بصورة أكبر. (Ong, 1994).

والارتجال في الدرامه هو أحد العناصر الأساسية التي يمكن له أن يحقق هذه الديناميكية المزدوجة من حيث كونه فعلاً شفويًا تلقائياً أولاً من ناحية، وفيه يتم إنتاج حالة درامية تتصافر فيه عناصر السياق المختلفة لإنتاج المعنى من ناحية أخرى. ولكن انحصاره في الشفوية قد يكون له ضرر واحد على مستوى بناء المعرفة على الأقل؛ فهو غير قادر على تسجيل ما تم إنتاجه من كلام بشكل مشترك بين الذين تشاركوا في عملية إنتاجه عبر نشاطات الارتجال، ولذلك، فإن الكتابة تغدو ضرورية، وهي التي ستجعل «تمثيلات المعرفة مستقلة عن الذاكرة الشفوية» (Wells, 2001) فيمكن للكتابة التي سجلت الارتجال أن تؤسس لارتجال جديد أو أن تعمق معنى ارتجال منجز بهدف الحصول على حالة درامية تتحقق عبر عملية تراكمية، فالارتجال «هو عملية يمكن أن تتبرعم من خلالها مواد خاصة تقطع منها قطع حجرية يبني عليها العرض المسرحي. إن الارتجال، بهذا المعنى، هو

واحدة، ويشتركان معا في توظيف الكثير من مكوناتهما وعناصر وجودهما بصورة تفاعلية/ تبادلية، وسنلاحظ ذلك بوضوح إذا ما نظرنا إلى الأدوار والشخصيات، واستخدام الحيز، والزمن، والأشياء، والتعبير الإنساني . . . بينما يتميزان عن بعضهما البعض في مجالي الاحتراف والعرض (McGregor,1977 :18,19).

ويمكننا، أيضاً، أن نبني قنوات من الحوار بين عالمي المشتركين في أنشطة توظف أعراف الدرامه وتكنيكات المسرح وهما (عالم الواقع وعالم التخيل) كما أننا نستطيع أن نشيد وعيا جديدا لعلاقات الواقع وحواراته عبر استخدامنا لأشكال الحوار في المسرح، وبغير ذلك، فإن الفعل (الدرامي) سيكون (مونولوجيا) ذا صوت مفرد، وهذا ما يعتبره بوال (Boal,1996) لا مسرحياً. «المسرح يدل على الصراع، والتناقض، والمجابهة، والمواجهة. والعمل الدرامي يكمن في التغير وحرارة التعادل، بلا هذه القوى المتضادة، فإن المونولوجات لن تكون (مسرحاً) إلا حين يتضمن الخضم (13) عبر الغياب، إلى أن يحضر غيابه» (Boal,1996:16) ولذلك، فإن هذا الفهم يربط ما بين طبيعة المسرح وغيابته، وطبيعة التلّفُظ وغيابته؛ فوجود الحوار يقتضي وجود قوى حوارية حاضرة، تحضر مباشرة بجسدها وتلفظاتها أو يقدر وجودها؛ أما إقصاء القوى الأخرى لصالح (أنا) واحدة منعزلة، فإنه سيعطل إمكانية وجود المسرح في عالم الفن، كما ينفي وجود الحوار في عالم الواقع، كما بينا ذلك آنفاً. وهذا الحوار/ الخطاب الذي يحدث بين أناس يعملون معاً، ويتفاعلون فيما بينهم سيؤدي إلى إنتاج المعرفة وإعادة إنتاجها. (Franklin, 1996).

وفي إطار هذا الإدراك، فإن إنتاج معرفة جديدة من قبل الأفراد في سياق جماعي ينتج الدرامه سيسهم في وجود حالة فكرية متوقّدة من سماتها التساؤل والاستكشاف والبحث، وفيها يحقق المشترك خبرة التشارك فردياً أو بالتشارك مع آخرين، وسيضيف لنفسه معلومات ومعارف جديدة عبر هذا التشارك؛ سواء أتم اكتسابها عبر المشاهدة، أم الاستماع، أم التكلم . . . وستفضي هذه المساهمة إلى تحقيق نمو وفهم جديدين عبر خطاب متقدم هو في جوهره تساؤلي، ونقدي، ومتوتر، وباعث على التحوار فيما يخص السؤال المرفوع، أو المشكلة المطروحة أو الحالة القائمة.

عملية خلاقة في حالتها الخاصة، . . . « (باربا، 1995 :72). والارتجال يخلق حالة تفاعلية ما بين خبرة المشارك فيه، وما بين الحالة التي يرتجلها «الارتجال دائماً هو توليف لما أُبلغ للممثلة التي ترتجل وخبرتها الحياتية» (Boal, 1996:97) إنّ وضعية الارتجال الدرامي كإطار عام للأعراف الدرامية (11) التي ستتحرك داخله، مثل: مسرح الصورة (Image Theatre)، مسرح المنتدى (Forum Theater) (12)، النحّات (Sculpture)، الصورة الثابتة (Image)، . . . ، التي ستتحرك داخله، سيسهم بالإحاطة بكل أبعاد اللغة في سياقها الاجتماعي (الكلام الشفوي والكتابي، التلقائي والمخطط له، الذاتي والموضوع، الواقعي والتخيلي . . .) فالارتجال «سوف ينشئ علاقة قريبة جداً من الواقع، . . . ويتصرف الممثل فيه مستعملاً الحيز بشكل طبيعي» (Neelands, 1995:4).

ففي الارتجال تنشأ صور كثيرة، بعضها يحمل في أحشائه إمكانية نموه وتطوره، وبعضها الأخر يحمل معه علامات موته وانتهائه، استناداً إلى مبدأ الانتقاء والإقصاء الذي تعمل ضمنه الطبيعة البشرية، فهناك ما يتم اختياره لأسباب ظاهرة أو كامنة، مصرح به أو محتجبه، وهناك ما يتم نفيه لأسباب مشابهة، أيضاً، وهذا ما يحدث في الارتجال، أيضاً، حيث يتم التركيز على أمر ما، بينما يتم إغفال الأمر آخر. والارتجال في الدرامه هو أسلوب يوظف لتوليد الصور، فمنها ما يندثر، وينتهي مع لحظة ظهوره، ومنها ما ينمو إلى درجة معينة، ومنها ما يتطور عبر العملية بكليتها إلى أن يتحول إلى مشهد سواء أتمجسد ذلك في صورة مكتوبة أم في صورة معروضة. إن الدرامه في إطارها التربوي كسياق لإنتاج المعرفة وتعميق الوعي هي عملية تعليمية/ إدراكية من ناحية، وهي عملية شعورية / انفعالية من ناحية ثانية؛ وتتظم العمليتان معاً في سياق فني يتحرك في عالين: عالم التخيل وعالم الواقع. وبهذا المعنى، فإن الدرامه متعددة الأبعاد، «في كل الدرامات، اللغة والفعل الجسدي متعدد الأصوات، ومتعدد الأبعاد، مع كل مقومات توقف أحدهما على الآخر؛ وأكثر من ذلك، ففي عملية الدرامه فإن تلك المقومات هي دائماً قابلة لإعادة التفاوض بشأنها» (O'Toole,1992:199) وما ينطبق على الدرامه في هذا السياق، فإنه ينطبق على فن المسرح؛ فهما يتيمان إلى جذور

*كاتب وشاعر فلسطيني يقيم في رام الله .

هوامش :

(1) روائي عربي من لبنان، يعيش في فرنسا ويكتب بالفرنسية، وهذا الاقتباس من كتابه «الهويات القاتلة» ص . 33 (Les Identite's Mwnrtreeres).

(2) تشكّل هذه المادة جزءاً من رسالة ماجستير عنوانها بالإنجليزية :

Kaleidoscopic: Drama for Dialogic Dialogue (Using Drama with Youth as a Context to Create a Dialogic and Polyphonic Speech Genres)

أما ترجمته العربية فهو : المشكالية: الدرامه من أجل حوار حواري (توظيف الدرامه مع اليافعين كسياق من أجل إنشاء أنواع كلامية، حوارية، متعددة الأصوات) قدمها الكاتب كجزء من متطلبات نيل رسالة الماجستير (2001) في حقول (الدرامه في التربية) في جامعة University of Central

England in Birmingham-UK . إن تعبير «المشكالية» (Kaleidoscopic

Kaleidoscope) بالعربية «المشكال» وهو أداة تحتوي على قطع متحركة من الزجاج الملون ما أن تتغير أوضاعها حتى تعكس مجموعة لانهاية لها من

الأشكال الهندسية المختلفة الألوان، و«المشكالي» رسم أو مشهد متغير مختلف الألوان (المورد) . وقد استعمل المخرج والكاتب المسرحي البرازيلي أوغستو

بوال هذا التعبير في كتابه «قوس قزح الرغبة» (2)، حيث أفرد فيه فصلاً خاصاً بعنوان (الأساليب المنظورية) التي تضمنت أسلوب الصورة المشكالية الذي

اعتمده في جانب من الجزء التطبيقي الذي انبنى عليه هذا البحث .

(3) Discourse in Life and Discourse in poetry

(4) فولوشينوف : هو الاسم المستعار الذي اتخذه باختين ليمهر به كتاباته الأولى .

(5) بمعنى أن يكون قابلاً لأن يعرض شفوياً أو كتابياً، أو بمعنى آخر أن يظهر تلفظاً يؤثر على الفعل عبر انوجاده قولاً أو كتابة .

(6) هذا الاقتباس ترجمه De Toro إلى الإنجليزية عن كتاب لـ «تودوروف» بالفرنسية :

Literature et signification (Paris:librairie Larousse, 1967) p.27

(7) Speech Genres and Other Late Essays

(8) علم المعاني، وهو علم متعلق بالمعاني في اللغة، ودلالات الكلمات .

(9) تمت الإشارة إلى هذه الحادثة في (توطئة) البحث، حيث قامت مجموعة من المتظاهرين بإحراق الرواية، وحين سئل بعضهم عن الرواية أشاروا إلى أنهم لم يقرأوها، وبالتالي بنوا موقفهم بناء على رأي آخرين غيرهم .

(10) التي باتت موضوعاً للبحث في الأجزاء اللاحقة من الدراسة

(11) الأعراف الدرامية هي أساليب تستخدم في المسرح وفي الدراما، وقد ذكرنا في متن البحث بعضاً منها فقط، لأنها هي الأعراف التي ركزنا عليها في تجربتنا التطبيقية، مع العلم على أن هناك عشرات الأعراف الدرامية والأساليب المسرحية التي يستخدم في الدرامه في التربية ميثوثة في الكتب التي تهتم بها المجال .

(12) ارتأيت ترجمة (Fourom Theatre) بـ«مسرح المنتدى» لأن تعبير المنتدى يمنح فرصاً للمشاركين فيه بالمشاركة أكثر مما يشي به تعبير (مسرح المنبر) كما ترجمه البعض الذي قد يوحي بسطوة المنصة والصوت الواحد .

(13) الخصم هو (antagonist the) وهو الشخصية الأساسية المعارضة لشخصية البطل في المسرح أو في أي عمل أدبي .

المراجع

المراجع الإنجليزية :

1. Aston, Elaine & Savana, Goerge (1998) Theatre As Sign-System: A Semiotics of Text and Performance, Routledge.

2. Bakhtin, M.M. (1981) The Dialogic Imagination, Michael Holquist. tr. Caryl Emerson & Michael Holquist, (ed.), Austin: University of Texas Press.

3. Bakhtin, M. M. (1984) Problems of Dostoevsky's Poetics, Caryl Emerson, (ed.), & tr. Minneapolis: University of Minnesota Press.

4. Bakhtin, M. M. (1986) Speech Genres and Other Late Essays, Caryl Emerson & Michael Holquist, (eds.), tr. Vern McGee. Austin: University of Texas Press.

5. Barthes, Roland. (1977) Image-Music-Text. London: Fontana.

6. Barthes, Roland (1964) Elements of Semiology, 1964, publ. Hill and Wang.1968

[http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/barthes.htm\(May2000\)](http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/barthes.htm(May2000))

7. Boal, Augusto. (1996) The Rainbow of desire: The Boul method of theatre and therapy, tr. Adrian Jackson. Rutledge: London & New York.

8. Booker, Keith M. Dubravka & Juraga. (1995) Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction: Carnival, Dialogism,

Indiana University Press.

19. Todorov, T. (1984) 'Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle', tr. Wlad Godzich, *Theory and History of literature*, vol. 13. (Reprinted 1998) Minneapolis: University of Minnesota Press.

20. Wells, Gordan. (2001) *Dialogic Inquiry in Education: Building on the Legacy of Vygotsky*.

<http://www.oise.utoronto.ca/~gwells/NCTE.html> [Accessed July 2001].

المراجع بالعربية

1. باختين، ميخائيل . (1985) «الخطاب الشعري والخطاب الروائي» novelize ، ت: محمد برادة، الكرمل . العدد 17، قبرص . 58-142

2. حيدر، حيدر . (1992) وليمة لأعشاب البحر . بيروت: دار أفواج للطباعة، دار النشر والتوزيع .

3. شاف، آدم . (2000) اللغة والواقع، في المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ت: عبد القادر قنيني المغرب: إفريقيا الشرق . ، 43-76 .

4. صليحة، نهاد (1985) المسرح بين الفكر والفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

5. معلوف، أمين (1999) الهويات الفاتلة، ترجمة: نهلة بيضون، ط 1، دار الجندي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق .

6. نور الدين، محمد عباس (2000) التمويه في المجتمع العربي السلطوي، المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء .

and History, Westport, CT: Greenwood Press.

9. De Toro, Fernando. (1995) *Theatre Semiotics, Text and Staging in Modern Theatre*, tr. from the Spanish by John Lewis. Toronto: University of Toronto Press.

10. Foucault, Michel. (1992) 'The Subject and Power,' in *Critical Theory*, David Ingram and Julia Simon (eds.), New York: Paragon House.

11. Franklin, Ursula. (1996) 'Introduction to the symposium', *Towards an Ecology of Knowledge* . University of Toronto. <http://www.oise.utoronto.ca/~gwells/NCTE.html>. [Accessed March 2001]

12. Heathcote, Dorothy (1984) *Collected Writings on Education and Drama*, Liz Johnson and Cecily O'Neill, (ed.), Northwestern University Press, Evanston, Illinois.

13. McGregor, Lynn, Tate, Maggie & Robinson, Ken. (1977) *Learning Through Drama*. Oxford: Heinemann Educational Books Ltd.

14. Moorthy, Rani. (1996) 'Rehearsal Reality: Theatre and Education,' in *Looking at Culture*, (eds.) by Sanjay Krishnan, Sharaad Kuttan, Lee Weng Choy, Leon Perera and Jimmy Yap. National University of Singapore Society. [online] Available from: <http://www.happening.com.sg/commentary/rehearsal.html>. [Accessed 22 January Feb 2001].

15. Neelands, Jonothan. (1995) *Structuring Drama work: A handbook of available forms in theatre and drama*, Cambridge: Cambridge University Press.

16. Ong, Walter J (1994) *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, tr. Hassha albanah iz aldeen. Kiewit: National council for culture, Arts and Literatures.

17. O'Toole, John (1992) *The Process of Drama*, (2nd edn.), Routledge, London & New York.

18. Peirce, Charles S. (1977) *Semiotic and Signifies: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, (eds.), Charles S. Hardwick. Bloomington:

المسرح الشعري الفلسطيني

حتى معين بسيسو (1)

محمد حسيب القاضي*

أين المسرحية الشعرية في أدبنا الفلسطيني . . . ؟ وهل حقاً لم يكن لدينا مسرح شعري عبر القرن العشرين المنصرم؟ وإذا توفّر لدينا نفر من الشعراء الذين خاضوا تجربة الكتابة الدرامية شعراً، تكوّنت في أدبنا الفلسطيني ملامح يمكن أن يشار إليها على أنها تشكل ما نسميه بالمسرح الشعري؟ من أين البدايات؟ وإلى أين اتجه الشعر المسرحي بعد ذلك؟

أستلّة تطرح نفسها على الناقد والقارئ لأدبنا تثير عدداً من القضايا المتعلقة بهذا اللون من ألوان الكتابة القليلة والنادرة على أية حال، فقد استحوذ الشعر الغنائي على أدبنا حتى كاد أن يؤرّخ لهذا الأدب، واحتل الواجهة العريضة والعميقة في الذاكرة الثقافية، وشكل الملمح الأساس في كتابة القرن المنصرم لدرجة أنه طغى على ما عده من فنون الكلام وألوانه.

ولا شك أن السبب يرجع إلى أن الشعر غالباً ما يكون الأسبق في التعبير عن التجارب الإنسانية، ويستجيب لردود الفعل الناجمة عن الأحداث السريعة، وصدام الإنسان مع تلك الأحداث والوقائع وكثير من الصدمات والمواجهات التي تعرّض لها الشعب الفلسطيني، سواء في بيروت وغيرها من أماكن تواجدته في المنافي بحثاً عن الهوية، والعودة وتأكيد الذات في مواجهة النفي والإلغاء والمحو.

فالشعر لغة انفعالية بالدرجة الأولى تعبّر عن حالة إنسانية لا تحتمل التأجيل لدفقة المشاعر والأحاسيس، وإلا خمدت الجذوة وانطفأت في مهدها، وذلك عكس ألوان الكتابة الأخرى، فالرواية والقصة والمسرحية، تحتاج بالضرورة إلى فترة اختمار فني غير محدد بزمن، وتخضع لشروط مغايرة.

إذاً، فالشعر كان وما زال يحتل المقدمة في أدبنا الفلسطيني دون الخوض فيما طرأ على مساراته من تطور وتبدّل عقب «أوسلو» الذي يمثّل المنحنى الذي انكسرت عليه أناقاة الشعر رؤوية وأسلوبياً، فخرج على النمط المستهلك من القول، أو أنه ينبغي أن يخرج عليه وهذا موضوع آخر.

ماذا فعل الشعر بنا؟ وماذا فعلنا به؟ ربما كان يتعيّن أن نغادر منطقة الصراخ إلى منطقة التأمل، وأن نزايل لحظة الانفعال المؤقت، لندخل في مساحة أوسع للرؤية المتبصرة والمدققة في تفاصيل حياتنا الفلسطينية الصعبة والمعقدة، لكي نخرج بالتالي من الدائرة الضيقة إلى المجال الأرحب، والأعمق، ونغادر الصوت المفرد إلى صيغة الجمع الإنساني، ومن البعد الواحد إلى تعدّد وجهات النظر المختلفة، وزوايا الرؤية الأشمل والأوضح . . .

إن جدلية الإنسان مع الواقع، ومع العصر بكل ما فيه من تناقضات وآلام بشرية لم تدع للكاتب أو الشعر فسحة للاختباء خلف جلده وتحاشي اتخاذ موقف إزاء القضايا والمشكلات التي تحيط بإنسان عصرنا، لا سيما في ظل ما يسمى «بالقطب الأوحده»، وسياسات العولمة الاقتصادية والسياسية والثقافية . . . الخ.

ولا ريب أن المسرح هو الأقدر على استيعاب هذه القضايا، وتلبية معطيات العصر لما يعرضه علينا من مشاهد ورؤى تجسد

جوانب من حياتنا الخاصة والعامّة، وتحقق لنا نوعاً من الفرجة ومنتعة العقل والبصر .

ولعلّ المسرح الذي ارتبطت بداياته بالطقوس والسحر والدين منذ الإغريق واليونان هو مسرح شعري في الأساس، يلبي حاجات إنسانية غامضة في لاوعي الجماعة، وجدت تعبيرها فيما تعرضه الخشبة من نصوص تعالج قضايا الوجود، وصراع الإنسان مع القدر والقوى الخفية، والخير والشرّ، والموت والخلود . . . الخ .

وإذاً كما هو معروف، ولد المسرح في أحضان الشعر الذي هو ينابيعه الأولى، وهذا ما فطن إليه الصديق الراحل صلاح عبد الصبور، ومن قبله عبد الرحمن الشرفاوي، فأضافا بمحاولتهما المهمة لوناً جديداً من الكتابة المتحررة من قيود الجزالة اللفظية التي تقوم على النظم كما الحال في مسرح شوقي وعزيز أباطة، وقد ساعدهما على ذلك استخدام شعر التفعيلة التي كسرت حدة القافية والخطابية، وأتاحت للشعر مساحة مرنة للتعبير عن أفكاره وحالاته من خلال رسم شخصيات تتحاور وتتصادم وتتألف وتتخاصم، مولدة الدراما والصراع اللذين هما أساس أي مسرح، شعرياً كان أم نثرياً .

إلا أن المشكلة تتحدد في دور الشعر، ومدى طواعيته في التعبير واختلاف القدرة بين شاعر وآخر يتصدى لكتابة المسرحية الشعرية وربما يكمن هنا السبب في تخرج، بل وتردد بعض الشعراء العرب في خوض هذه التجربة لما تنطوي عليه من صعوبة، تتمثل في انتقال الشاعر من الصوت المفرد إلى صوت الجماعة، أي ذوبان الذات في الموضوع الأوسع، والأعمق والأكثر تشعباً وتفريعاً، الأمر الذي يتطلب استعداداً ذاتياً وموضوعياً يقوم على درجة من الثقافة المسرحية، والاستفادة من المنجز المتطور للمسرح العربي والعالمي في الثقافات الأخرى .

وقد يفسر لنا ذلك سبب ندرة هذا اللون مقارنة بغيره من ألوان الكتابة، فنجد أن شاعراً يكتب مسرحية أو مسرحيتين، يلبث أن يتوقف متحاشياً المضي في التجربة وما تفرضه من شروط محددة في البناء والحوار والشخص . . . الخ .

ولهذا يكون إقدام هؤلاء الشعراء على الكتابة المسرحية الشعرية من قبيل المحاولة، وليس كمشروع قابل للتطور

والنمو والاستمرار .

هل أقول: إن المشكلة تكمن في مفهوم العلاقة بين المسرح

والشعر أو بمعنى آخر . . دور الشعر في المسرح؟
عندما نمر سريعاً على ما لارميه وإليوت وكريستوفر فراي وبتلر يتس وأودن وجورج شحادة اللبناني وصامويل بيكيت، وهؤلاء من شعراء المسرحية، نجد فروقاً واضحة في فهم كل منهم لطبيعة المسرح، ودور الشعر فيه رؤية وتقنية وأسلوباً، ومن شأن هذه الفروق المتباينة أن تحدّد زوايا النظر المختلفة بينهم إلى الحياة ومشكلات العصر فهؤلاء لم يكتفوا بالقصيدة الغنائية، فاتجهوا إلى فضاءات المسرح وعوالمه المتنوعة والغنية للتعبير عن مكونات النفس الإنسانية، وكتابة ذواتهم من خلال الآخرين على نحو أعمق، وأشمل من حدود القصيدة .

كان لا بدّ من هذه التوطئة السريعة للوصول إلى سؤال: هل دخل الشعر في تجربة الدراما؟
رُبّ قائل يقول رداً على سؤالي: بل أين نحن من المسرح النثري؟ وهذا موضوع آخر .

وأحيل القارئ إلى دراسة لكاتب هذه السطور نشرت قبل خمس سنوات بعنوان «المسرح في فلسطين خلال سبعين عاماً من العزلة»، نشرت في جريدة الكرامة بتاريخ 7/9/1995، وذكرت فيها أنه كانت لدينا محاولة في هذا اللون المستحدث من فنون الكتابة، فقد بدأ برهان الدين العبوشي في تأليف مسرحياته الشعرية في نفس الوقت الذي كان فيه أحمد شوقي يكتب مسرحياته التاريخية في القاهرة خلال بدايات القرن العشرين، وإن كانت مسرحيات شوقي تمثل حافزاً لشاعرنا العبوشي وزملائه، دفعتهم إلى المضي في المحاولة بقدر ما أوتوا من موهبة واستعداد فطري جعلهم يستخدمون الشعر كأداة درامية للتعبير عن وقائع وموضوعات تاريخية وقومية مع المحافظة على الوزن والقافية شأن شوقي، وإلى جانب برهان الدين العبوشي تصدى لكتابة المسرحية الشعرية كل من محيي الدين الحاج عيسى الصفدي في مسرحية «مصرع كليب»، والشاعر محمد حسن علاء الدين الذي كتب مسرحية «امرؤ القيس بن حجر»، وقد جرى كلا الشاعرين مجرى العبوشي في استخدام الوزن والقافية أو البيت العامودي مثلما فعل شوقي وعزيز أباطة وكما نرى أن شعراء

المسرحية في فلسطين غلبت عليهم الموضوعات التاريخية المستقاة من التراث العربي والإسلامي، فيما سعى العبوشي إلى توسيع الدائرة وعالج مأساة فلسطين أو نذر المأساة قبل أن تحدث من خلال وعد بلفور والثورات والمتعاقبة التي ناهضت المشروع الصهيوني البريطاني، وهجرة اليهود إلى فلسطين وقضية السماسرة حتى اندلاع ثورة العام 1936، وذلك في مسرحية «وطن الشهيد» التي اعتبرها المسرحية الشعرية الوحيدة التي اهتمت بطرح القضية في وقت مبكر، الأمر الذي يشكل إرهاباً قوياً بكل ما جرى بعد ذلك في العام 1948.

وبصرف النظر عن درجة التوفيق التي حالفت هؤلاء الشعراء في كتابة مسرحياتهم الشعرية، وعن إمكاناتهم المتاحة لتوظيف الشعر كأداة درامية، فإن مؤرخ الأدب في فلسطين سوف يعتبر هذه المحاولات إشارة باكراً إلى وجود مسرح شعري في فلسطين كان يواكب شوقي وعزيز أباظة في مصر وأحمد باكثير في اليمن، ما يدل على وعي متقدم في هذا المجال البكر.

وأحيل القارئ إلى الكتاب القيم الذي أعده إبراهيم السعافين بعنوان: «نشأة الرواية والمسرحية»، وتحدث خلاله في الفصل الثاني عن نشأة المسرحية للاطلاع بشكل مفصل على الموضوعات التي تعرض لها شعراء المسرحية في فلسطين، ولا شك أن هذه الفترة تحتاج إلى دراسات تحليلية موسعة، لا سيما في مجال المسرحية الشعرية في فلسطين، وهو ما لا نكاد نعرش عليه في الكتب القليلة المتوفرة بين أيدينا، إلا على سبيل شذرات متناثرة هنا وهناك.

المهم أن هذا الشكل الجديد قد دخل إلى شعرنا الفلسطيني منذ العشرينات من القرن الذي غادرناه تَوّاً، ومنذ ذلك الوقت لم نضع أيدينا على أية محاولة مسرحية في هذا الاتجاه وكأن الزمن قد توقف بنا إلى ستينيات القرن الماضي حين طالعتنا أول مسرحية شعرية للصدوق الراحل معين بسيسو، وهي «مأساة جيفارا» ثم «ثورة الزنج»، التي مثلت على خشبة المسرح القومي في القاهرة في أواخر الستينيات (2) . . . وقد دعاني معين لمشاهدة العرض، الأول وكنت قد نزلت القاهرة تَوّاً مبعداً من غزة.

وتتابعت أعمال الشاعر، فكتب «شمشون ودليلة» التي

عرضت في القاهرة، أيضاً، ولم تنل حظها من النجاح الذي أصابته «ثورة الزنج»، ثم كتب «العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع» و«محاكمة كتاب كليلة ودمنة» و«الصخرة» .

ثورة الزنج

ولا يسعني إلا أن أمر على هذه المسرحيات مروراً مقتضباً إلى حد ما من حيث الفكرة والمعالجة، وربما أكثر ما يهمني هنا هو الإجابة على سؤال يتعلق بمفهوم معين للمسرح، دور الشعر فيه وسأبدأ من «ثورة الزنج» وهي حكاية من التراث تحكي عن ثورة «علي بن محمد» أو «عبد الله بن محمد» كما سماه الشاعر دون أن أفهم سبباً لذلك وهي الثورة التي شهدتها البصرة وما حولها العام (252هـ) (686م) . ولا عجب أن يلتفت معين إلى التاريخ ويتخذ منه قماشاً للمعالجة الدرامية ليعبر عن قضية فلسطين. فالتاريخ يبدأ من المستقبل، ومن حالة الغياب والقلق الذي ينتاب الجماعة فالتاريخ هو الذاكرة. التاريخ ليس الماضي إلا إذا كان المستقبل مشروعا للنسيان .

وهذا لا يحدث، وثورة الزنج لا ترتبط بالماضي أو بما يحدث، ولكن ما يحدث، وسوف يكون ويتكرر، ويتمدد في المكان والزمان، ولعل هذا ما يعني الكاتب، أي كاتب يتعرض لجزء من التاريخ.

طبيعي أن معين باعتباره شاعر أيديولوجيا يملك نظرة جدلية للتاريخ توفرها له قناعاته السياسية والعقدية، وهو ما نلمسه بوضوح عبر مسرحياته وشعره. فالماضي ليس كله رجعية وموتاً وجموداً إذا توقرت للكاتب أو الشاعر العين القادرة على التقاط الحاضر والمستقبل من خلال تضاعيف التاريخ والتراث وتوظيفه فنياً ودرامياً في اتجاه إضافة معنى جديد لحياتنا ووجودنا الإنساني .

معين أراد أن يقول لنا في «ثورة الزنج»: إن التاريخ سلسلة مترابطة الحلقات، فكما طوردت ثورة «عبد الله بن محمد» في الماضي لأنها خرجت عن نواميس ومواضعات الطبقة الحاكمة، كذلك حوربت القضية الفلسطينية وطورد الفلسطينيون باعتبارهم زنج هذا العصر بامتياز مع الاحتفاظ بالفارق بين الثورتين: ثورة الزنج وثورة فلسطين، فالأولى

ثورة العبيد ضد ملاك الأرض والمستغلين في الدولة العباسية هددت النظام الرسمي في بغداد واستمرت سنوات طويلة قبل أن تنتهي بالقمع الشرس من جهاز الدولة، والثانية ثورة سياسية واجتماعية، أيضاً.

«كان على أقدم الزنج العريانة أن تترك آثاراً فوق بساط المعتمد، ترصعه بالوحل / حين يكون هنالك يا عبد الله بن محمد / رجل واحد / رجل يملك كل الدنيا/ لا بد وأن تحمل كل خلاخيل امرأتك / أقراط امرأتك / لا بد وأن تحمل عظمك، لحمك / أن تحمل أغلالك للحداد / كي يطرقها لك سيفاً».

وأخيراً، يفتح الثائر عبد الله بن محمد الزنانية أمام الزنج الذين هم الفلسطينيون، ويقول لهم «انطقوا الآن».

إنني لست معنياً هنا بأن أورد تلخيصاً للمسرحيات، فالقارئ يستطيع العودة إليها، وإنما يعنيني لمس ومناقشة أسلوب معين في كتابة مسرحياته، أي تكنيك العمل نفسه، والتقنية التي اتبعها في رصد موضوعه والتعبير عن تفاصيله درامياً. فهنا يستخدم الشاعر «الرجل الغسالة» «البقرة الحلوب»، و «الهندي» و «الرجل الذي يرتدي مايوها» و «الرجل التيكروز» . . الخ.

هل كان معين يسعى إلى تغريب الواقع والتاريخ من أجل إبراز تناقضات ما يجري في الواقع، وما جرى ويجري في التاريخ؟

للإجابة أقول: إن مفردات العرض هنا هي عبارة عن رموز يسقط عليها الشاعر موضوعه أو فكرته. وسنلاحظ أن هذه الطريقة تكاد تنسحب على معظم مسرحياته التاريخية، وغير التاريخية، ولعل الأمر هنا يكون محفوفاً بنوع من المحاذير الفنية المحسوبة بدقة، لا سيما حين تتحول الرموز بين يدي الشاعر إلى مشاجب يعلق عليها شخصياته فتتخذ شكل رموز جاهزة تتبع من الذهن المجرد، والفكرة المتكررة، ما يصيب المسرحية أية مسرحية بالوهن والفتور، وتتحول إلى ميلودراما شعرية صارخة وربما ذهب فاروق عبد القادر إلى شيء من ذلك حين أخذ على شاعرنا في «ثورة الزنج» إلحاحه المتكرر على استمرار الثورة من أجل إبراز أفكاره، والتي وضحت في المسرحية بما يكفي، واعتبر ذلك أمراً يعادل الخطابة والتكرار غير المبرر للمشاعر في الشعر.

مع ذلك، أقول إن ثورة الزنج بالرغم من الملاحظات التي يمكن أن تقال عنها هي من أنضج مسرحيات معين وأكثرها تعبيراً عن واقع القضية الفلسطينية ومعاناة الفلسطينيين في القرن المنصرم، فهي لا تخلو من محاولة جادة لبناء موقف درامي يضع المتفرج في صلب الصراع الدائر بين قوى الثورة وقوى القمع والاستغلال الطبقي والسياسي، ويجعله يتساءل عن وجوده ومصيره، وما ينتظر تمرده وثورته على أيدي الأعداء المحليين والعالميين دون أن يفقد البوصلة التي تؤثر على المستقبل.

نتهمنون ودليقة

وعندما تنتقل إلى مسرحية «شمشون ودليقة» نجد عربية (رمز للقضية) عليها إشارة مرور مقلوبة. العربية لا تتحرك (الضوء الأحمر قتل الضوء الأخضر)، كما يقول معين، وكان لا بد من أن تنتظر سنوات طويلة ذلك العراف الذي يدلنا على الضوء الأحمر، ونصادف «الرجل ذو الأربطة البيضاء»، وامرأة مربوطة من قدمها بالأربطة وفي يدها دمىة طفل ترضعه، ويحكي لنا الرجل حكاية معروفة حدثت أيام النكبة والنزوح الكبير عن امرأة نسيت طفلها في السرير أثناء مغادرة المنزل تحت وطأة الفزع من مذابح العصابات الصهيونية، وهناك شخصية الأب الذي يحمل مفتاح البيت، وشقيقا المرأة مازن وعاصم، والموضوع يدور حول فكرة الهجرة والثورة بعد ذلك، وبينهما يملأ الشاعر مسرحيته بحكايات معروفة عن الهجرة، مثل حكاية الأيام التي سبق ذكرها، وغيرها من الحكايات التي حدثت إبان نكبة الخروج، وبذلك حفلت المسرحية بالسرد والاستطرادات التي لا مبرر لها، والتي أضعفت الصراع والنمو في المسرحية.

حتى شمشون الإسرائيلي هو عبارة عن نمط لا يفوق شمشون الأسطورة المعروفة وعشيقته المتقدمة دليقة التي قصت شعره، فأفقدته سرّ قوته التي كان يحارب بها الفلسطينيين الأوائل . . .

وأتفق مع الرأي القائل إن «شمشون ودليقة» من أضعف مسرحيات معين، إذ بدت عليها السرعة وعدم التريث في الكتابة، الأمر الذي أسقطها في الميلودراما التي كانت شائعة

في الستينيات، وكان الأجدى أن يتمهل حتى تنضج فكرة المسرحية، وتتحدد ملامح شخصياتها في ذهنه بشكل واضح، بدلاً من الملامسة السريعة للحكاية. وهنا اختلف مع الناقد فاروق عبد القادر الذي اعتبر شمشون معين هو نفسه الذي ورد في التوراة، في حين لم أعثر له على أثر في المسرحية سوى ذلك الرمز الهلامي غير المحدد درامياً وإنسانياً بسبب التوظيف النمطي لاسم شمشون.

مأساة جيفارا

ونأتي إلى مسرحية «مأساة جيفارا» الناثر البوليفي الذي قتل وقطعت أوصاله على أيدي أفراد الجيش البوليفي، جيفارا الرمز والأسطورة يتحول إلى إنسان من لحم ودم. معين عرف كيف يضع يده على هذا النموذج الثوري الذي يتوافق معه نفسياً وأمياً، وأن يربط بين ثورة بوليفيا المغدورة و ثورة فلسطين من خلال الإشارات المتبادلة بينه وبين جيفارا، فهنا أرض معين الشعرية التي يستطيع فلاحتها وغرس الشعر فيها وأن يصول ويجول على طبيعته كما يشاء. والمسرحية تتناول قضايا الاستغلال الطبقي، و ثورة الفلاحين وانقسامهم بين مرتبط بالثورة وموال للسلطة، كما تعرج على قضية الدين بالمفهوم الغيبي التغيبي من وجهة نظر قسيس القرية، وتتعرض للزيف بوجوهه المتعددة الأتعة، كل ذلك من خلال جيفارا الناثر الحالم وحامل الأفكار الجديدة وسط عالم فاشي قمعي استغلالي لا يؤمن بغير القتل والظلم واستنزاف العرق والدم، وكان موت جيفارا في أحراش بوليفيا بمثابة الضوء الهادي للثوار القادمين من بعده. أين الدراما في «مأساة جيفارا»؟

الدراما تكمن في المأساة نفسها، وفي تفاصيل حياة الناثر البوليفي وما تخللها من أفعال ومواجهات وصراع مع القوى الأخرى، الأمر الذي دفع الموضوع إلى مستوى المسرح، ويستعير معين بعض قصائد الشاعر الفرنسي «إليوار» وبعض المواقف من شخصية «ماريانا بنيدا» في مسرحية لوركا، وهذا أمر طبيعي إذا عرفنا أن ثقافة شاعرنا مستمدة من ثقافات تقدمية - إن جاز لنا التعبير - حيث إن يناييعه تمتد إلى (نيرودا أو لوركا وماياكوفسكي وإليوار وأراغون . . الخ).

فلا وجه للغرابة، إذاً أن يتأثر بهذه الينايع ويستلهمها في مسرحه وفي شعره، أيضاً، وهو الشاعر العقدي الذي نذر حياته للدفاع عن قضايا التحرر ورفع الظلم عن الإنسان . . . والبحت عن الهوية في الشتات . . . وعن غزة مدينته التي يضعها تحت جفنيه .

أقول: إن معين استعار في «مأساة جيفارا» قصيدة «إليوار» عن الطائر الذي يسقط على الأرض عارياً من الريش، وتأتي طيور لتغرس في جسده ريشاً جديداً، وتساعد على النهوض والطيران، وقد حوّر شاعرنا القصيدة من خلال موقف ماريانا المومس التي سقطت في الوحل، بينما يمرّ بها الناس ساخرين دون أن تمتد إليها يد لانتشالها من السقوط، ماريانا التي ضاجعها القسيس والضابط، ثم يأتي البطل الناثر لإنقاذها وإزالة الوحل عنها ليقول لها: «ما أشبه وجه العذراء بوجهك» هي إذن المومس القديسة، وهي نفسها، «ماريانا» لاحظوا الاسم بطله لوركا في مسرحيته المعروفة .

عندما سألوا الصديق الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي عن الفرق بينه وبين صلاح عبد الصبور، قال: «كان صلاح أكثر حكمة مني، إضافة إلى أن علاقته بالإنشاد لم تكن قوية، وكان هذا دافعه القوي إلى كتابة المسرح الشعري واختيار موضوعات فلسفية عميقة تحتاج إلى المناقشة على خشبة المسرح، ولا تصلح للشعر الغنائي، ويضيف حجازي: التناقض يصنع مسرحاً أما الانسجام فيصنع أغنية، كانت التناقضات هي التي تلفت نظر عبد الصبور، أما أنا فالذي يلفت نظري في الحياة هو الانسجام» وهذه شهادة شاعر كبير في حق شاعر كبير، تنطوي على التواضع والأمانة، وما أحوجنا إلى ذلك في حياتنا الثقافية .

ربما الشيء نفسه ينطبق على معين، فهو شاعر مستفز لا يهدأ ولا يترى بقدر ما يتفعل ويكتب قصيدته بين الناس، ووسط التظاهرات وخلف القضبان، ولعل هذا لا يتلاءم مع طبيعة المسرح من حيث إنه حالة من التأمل والغوص في الأشياء والعالم، وهذه الحالة تتطلب نفساً طويلاً، بعكس القصيدة الانفعالية التي تشحن المتلقي بالحماس الذي لا يلبث أن يخمد ويتلاشى أثره، مخلفاً أصداء بعيدة .

العصافير تبني أعنائتها بين الأصابع

هل كان معين يكتب مسرحياته بلغة الدراما أم بلغة الشعر؟ وسؤالي السابق يتعلق بحكاية حدثت في بيروت، إذ كان معين يضع لمسائه الأخيرة على مسرحية بعنوان «العصافير تبني أعنائتها بين الأصابع» وقرأ لي أجزاء أو مقاطع منها، فاعتقدت على الفور أنها مجرد قصيدة طويلة، ولم يخاطر لي أنها مسرحية إلا عندما نبهني إلى ذلك .

قلت إنها قصيدة جيدة، نظر إليّ معاتباً وهو يحاول إقناعي بأن ما سمعته هو جزء من مسرحية وليس قصيدة، لكنني صممت على رأيي ولأن لي بعض الشيء وأصرّ على معرفة سبب هذا الانطباع الذي تولد لدي، فكان لا بدّ من إبداء الرأي بصراحتي المعهودة معه، وليكن ما يكون حتى لو امتنع عن دعوتي للعشاء، وهو بالمناسبة إنسان كريم جداً، ومبذّر جداً ولا يقيم وزناً للمال شأن غيره .

ولا بدّ من أن أشير هنا إلى ملمح إنساني يميز معين عن غيره ممن عرفت من الشعراء، وهو مسحة التواضع وخفض جناح المحبة في تعامله مع الآخرين، فأنت عندما تقابل معين لأول مرة، فكأنك تعرفه منذ زمن بعيد، وحين تقترب منه يسارع بأن يلتصق بك في حميمية وألفة تشعر بك بأنك جزء منه ومن قناعاته وأفكاره وربما لهذا السبب ارتبطنا بمعين منذ كنا طلاباً على مقاعد الدراسة، وخرجنا وراءه نهتف في التظاهرات ضدّ التوطين وضدّ سياسات الإلغاء، ونردد أشعاره في الشوارع .

في مسرحية «العصافير» امرأة ملفوفة ساقها بالقطن وتمتد على سرير في مستشفى بعد حادثة سير خالفت فيها قوانين المرور، «وهنا دلالة رمزية»، يحاول الطبيب إقناعها بضرورة بتر ساقها رغم مرور سنوات على الساق المعلقة في حبل، لكن المرأة ترفض، ويقول الطبيب: «رغم الأعوام السبعة والساق معلقة في الحبل ما زالت تحمل في قدمها نطفة هذي الأرض» ويحاول الطبيب أن يقنعها بأنها إذا لم توافق على قطع الساق فسوف تنتقل العدوى إلى الساق اليمنى .

لكن المرأة تزداد إصراراً على موقفها، وترفض اقتراح الطبيب، وتطلب استخدام كرسي متحرك، وتقول: «ساقى مجدافي . . . قدمي زورق / أنا أبحث عن قدمي» .

ويحكي الطبيب في مونولوج طويل حكاية المرأة التي اغتصبها ورموها في البئر ثم بكوا عليها وشقوا القمصان (دلالة رمزية للأنظمة)، ويتصاعد رفض (شامة) وهو اسم المرأة حين تقول: «قدمي جرسى / من يتبع قدمي أعطيه جرسى / دقي يا قدمي يا جرس الأرض / دقي . . . دقي» وتنتهي القصيدة (المسرحية)، وأول ما نلاحظه هنا أن صوت الشاعر يرتفع على صوت المسرح، بمعنى أن الشعر يطغى على الدراما ويجور عليها حيث تفتقر المسرحية إلى البناء الدرامي لشخصيتي شامة والطبيب، والبناء يعني الملامح الخاصة التي تميز أحدهما عن الأخرى، وتحدد بالتالي منطقه وانفعاله، فهنا يتردد الحوار كأنه صادر عن طرف واحد، وهذا ما جعلني أقول لمعين إنها قصيدة طويلة .

«إليوت» يؤكّد ما معناه أن على شاعر الدراما أن يذيب شعره في داخلها، أي أن يخفي الشعر تحت الدراما حتى لا يشعر القارئ أو المشاهد أنه يسمع شعراً .

هل كان بمقدور معين أن يخفض صوته، وهو شاعر جماهيري محرّض، أو أن يتنازل عن البلاغة والمجاز لصالح نمو الموقف الدرامي الذي ينبغي أن تسجّه ظلال وإيحاءات كثيرة؟

لا أعتقد ذلك، وهذا ما نلاحظه بوضوح في مسرح معين بسيسو باستثناء «ثورة الزنج» و«مأساة جيفارا»، وإن كانت المسرحيتان لا تخلوان من صوت الشاعر الذي يطفو في بعض المواضع بغلظة على السطح .

ولعل الناقد علي شلش قد لمس ذلك في دراسته عن «ثورة الزنج»، فقال: إنها تحتفظ ببعض عناصر الشكل الملحمي عند بريخت، مثل السرد والتعليق كما تحتفظ بكثير من عناصر الشكل التقليدي، مثل الحدث الواحد والتسلسل المنطقي للمشاهد وتتخلّى في الوقت نفسه عن بعض عناصر هذا الشكل، مثل: الرسم المتقن للشخصية . . . الخ. وهو ما ذكرته سابقاً، وأسميته «بناء الشخصية» التي يتم التضحية بها في سبيل الشعر .

إن شاعرنا نقل شعره، إلى المسرح ولم ينقل المسرح إلى شعره ما جعل بعض مسرحياته، مثل «العصافير»، و«الصخرة»، و«محاكمة كتاب كليله ودمنة» تأتي على شكل قصائد موزعة على أصوات وليست أصواتاً نابعة ومتفاعلة ومجدولة

مع عناصر الدراما .

الشيء نفسه ينسحب على مسرحية «الصخرة» التي تناقش القضية نفسها، وهي موقف الأنظمة العربية من فلسطين وشعبها، وهي الفكرة الغالبة على مسرح معين، باعتباره مسرحاً سياسياً بالدرجة الأولى يدعو إلى الثورة والتمرد السياسي والطبقي ضد الاستغلال والقهر والظلم . وهذه الفكرة المحورية نجدها في كل مسرحيات الشاعر بلا استثناء، برغم تعدد الألقعة والأصوات التي تنقل أفكاره وأحاسيسه الملتهبة .

الصخرة ..

وها هو في «الصخرة» يعالج قضية العمال المدفونين تحت أحجار المنجم من منظور طبقي يدين الرأسمالية العربية والعالية، والدفن هنا دلالة رمزية على الاستغلال والقهر، ثم يطرح موقف وسائل الإعلام الرسمي المزيف من هذه القضية، الصحف، التلفزيون، الراديو فيما يصرخ صوت الفلسطيني «كيلو متر هوا . . . كيلو متر» .

ثم ينتقل إلى الخطاب الأثير لديه، ويتساءل: «أصحيح أن مواشير بنا دقنا ستصير مواشيرنا تحت الأرض وأن الخوذات الفولاذية ستصير مواشيرنا تحت الأرض»، ويسترسل ويسهب في القول وتراجع الدراما أمام الشعر، المهم لديه هو توصيل الفكرة وشحن ذهن المتلقي واستثارة غضبه لما يحدث، وما يحدث مؤلم وفاجع فالأمر يفرض اتخاذ موقف، وليس الوقوف بحيادية باردة وهز الكتفين لما يتعرض له الفقراء من الكادحين من نزع واستغلال على أيدي شركات الاحتكار العربية والأجنبية تدعمها وسائل الدعاية التي تزيّف الحقائق وتبرر الاستغلال وامتصاص دماء الطبقة المسحوقة، وهنا يقول معين بصوت مباشر :

«دار الفقراء وتعب من الدوران الفقراء

وكراسي الأنظمة مذهبة

وسرير الأنظمة مذهب

حجرات الأنظمة مكيفة طول فصول العام

أجهزة التكييف الأمريكية

لا تتوقف في هذي السنة الأمريكية . . . الخ .»

ثم يطالبنا بموقف واضح ومحدد . . . ويقول : «من يتفرّج يتأمر» .

ونحن هنا إزاء قصيدة غاضبة، متفجرة يمكننا ببساطة حذفها من السياق المسرحي دون أن نشعر بأننا فعلنا شيئاً مخرلاً .

وإذا كان بعض النقاد في المقالات الصحافية القليلة التي تحدثت عن بعض مسرحياته يرون أن الشاعر غالباً ما يحتاج إلى شماعة جاهزة يعلق عليها فكرة مسرحيته، وأنه يستخدم المنطق في سير الأحداث وتتابعها دون كسر أو إدهاش، فإنني أجد عذراً للشاعر الذي أراد مسرحه أن يكون امتداداً لشعره الوطني، بصرف النظر عن أي شيء آخر وقد نتفق أو نختلف حول هذه القضية، ونحن نتحدث عن المسرح وما يتطلبه من تركيز وبناء ورسم للشخصيات، ولكن في الوقت نفسه أتساءل : هل كانت هذه المسألة غائبة عن الشاعر وهو يتصدى لكتابة مسرحياته الشعرية ؟

أستطيع الزعم أن معين كان يدرك بوعي الشاعر المثقف أن ما يكتبه هو نوع من التمرد ليس على الواقع فحسب، ولكن على المسرح وقواعده، أيضاً، فهو كما ذكرت سابقاً لا يطبق التأمل، ورصد اللحظات الغامضة والخفية في التجربة، ولكنه يسعى دائماً إلى الإفصاح عن أفكاره ومشاعره سواء في القصيدة أو المسرحية، بصرف النظر عما سيقوله النقاد عنه في المستقبل .

إن حدود الواقع أضال من أن تكون المساحة الوحيدة في الكتابة المسرحية، ذلك أن المسرح رؤية مركبة ومتعددة تحيل الواقع إلى تأويلات ظاهرة ومضمرة، متغيرة، وثابتة، حاضرة وغائبة واقعية، ومتخيلة، ونحن في المسرح لا ننسخ الواقع، ولكن نهشمه ونعيد خلقه من جديد بهدف تغييره باتجاه الحقيقة والعدل والجمال .

وإذا ذهبنا إلى أن المسرح لا يعكس ما حدث بصورة آلية، وإنما يعبر عن معنى ما حدث، وما يمكن أن يحدث، فإن معين راوح في مسرحيته «جيفارا» و «ثورة الزنج» بين ما حدث تاريخياً، ومعنى أن يتجدد ويتكرر هذا الحدث في الزمان والمكان : هل نقول :

(استخلاص العبرة)؟ ربما .

لكن عندما يلتقي المسرح مع التاريخ يتعين أن تدخل شخصيات التاريخ (جيفارا، وعبد الله بن محمد) إلى دائرة

الـ (نحن) إلى أن تتحول إلى واقع حي تتأثر به ، ويؤثر فينا . . . هل فعل معين ذلك ؟

أعتقد أنه استخدم التاريخ قناعاً ، وأصاب جانباً من التوفيق في توظيف (جيفارا) و (عبد الله بن محمد) لإسقاطهما على الحاضر من أجل أن يفسر ما يتعرض له الإنسان الثائر أو صاحب الفكرة المتجاوزة لزمانها ، من عنق وضيق وحصار وموت أخيراً ، في مواجهة قوى الشر ، إلا أن هذا الإسقاط التاريخي على الحاضر لم يخف صوت الشاعر نفسه ، فبقي أعلى من صوت الشخصيات التاريخية ، ومعروف أنه في الفن يجب أن يتعامل الكاتب مع منطق الشخصية نفسها لا أن يقحم عليها منطقته حتى لا تتحول إلى شماعة أو «كلاشيه» حامل لأفكار الكاتب ، وفي هذه الحالة تكون الشخصية فاقدة للنض والروح .

ولا أتصور أن هذه البداهيات الأولية كانت غائبة عن الشاعر وهو الذي يتميز بحاسة التقاط عالية تمكنه من وضع يده على الفكرة المحددة أو النموذج المحدد ، وتوظيفه للتعبير من خلاله عما يفكر فيه ، لكن غالباً ما يفكر شعرياً أكثر مما يفكر درامياً .

وهنا نعود إلى السؤال الأسبق عن دور الشعر في المسرح أو دور المسرح في الشعر .

وأرى أن معين حقق ذلك في «مأساة جيفارا» ، حيث أدخلنا إلى قلب الصراع ، وحدد لنا ملامح شخصياته ، وطور الحدث في الاتجاه الدرامي المطلوب .

وإذا كان بعض النقاد يرون أن «ثورة الزنج» هي المسرحية الأكثر نضجاً ، فإنني أرى أن «جيفارا» تملك ذلك الحد من النضج المبكر ، لا سيما أن الشاعر اعتنى برسم شخصياته وحدد لنا ملامحها بوضوح ، عدا بعض المناطق التي تقدم فيها الشعر على الدراما .

نقطة أخرى تتمثل في ولع الشاعر بالكاريكاتور ، فكما يلجأ في شعره إلى تضخيم الصورة حتى تبدو ملامحها متنافرة وغير عادية تثير الاستغراب والسخرية ، وربما الاشمئزاز من الواقع لذلك نجد في مسرحه يستخدم الطريقة الساخرة نفسها لا سيما في تسمياته : الرجل التيكروز ، الرجل المغسلة ، الرجل البانيو ، الرجل ذو الأربطة البيضاء . . الخ

إلا أن استخدام الكاريكاتير أحياناً ما ينطوي على منزلق

التعامل مع النمط الجاهز لإسقاط الفكرة عليه . . . خصوصاً إذا لم يتم توظيفه فنياً ، بحيث يكتسب معنى ودلالة داخل النص المسرحي ، وليس مجرد مشجب للأفكار - كما ذكرنا سابقاً - وحاولت البحث عن عذر لمعين يبرر الزج بأعماط الكاريكاتير في مسرحه ، بحيث يشكل إضافة إلى نصه الدرامي ، فوجدت أنه غير معنى بالكوميديا ، أو الملهة كمفهوم إنساني يثير البكاء والضحك في آن ، أو ما يسمى بالكوميديا السوداء ، كما نراها عند عبد الصبور مثلاً ، خصوصاً في مسرحية «مسافر ليل» ، وكان معين قادراً على أن يفعل ذلك ، وأن يثير فينا أعمق الأحاسيس وأغناها ، وأكثرها ألماً وسخرية ، ونحن نعايش المواقف المتناقضة ، والصراع المأساوي الذي هو سمة عصرنا .

وقد لا يحق لنا أن نطلب من الشاعر أكثر مما قدم لنا في نصوصه ، فهو يؤمن بالمسرح السياسي الواقعي كما أراده «سكاتور» الذي قن لهذا اللون من المسرح الذي يقوم على إثارة وعي المتفرج ومواجهته بحقائق الواقع ووحشية العصر الذي نعيش فيه .

نقطة أخيرة

لا أدري لماذا يذكرني شاعرنا الراحل بشاعر الثورة الروسية «مايا كوفسكي» ، مع فارق أن هذا الشاعر مات منتحراً بأن أطلق رصاصة على صدغه في الرابع عشر من نيسان العام 1930 ، وهو في السابعة والثلاثين من عمره . . . وكان يلقب بشاعر البروليتاريا .

وقد لا أتفق مع الذين رأوا أن انتحار ماياكوفسكي كان بسبب تأزم علاقته مع الجمهور الذي لا يفهم شعره ، رغم أنه شعر واضح وكاريكاتيري وشديد المباشرة ، وهو في الوقت نفسه جمهور الثورة وصانعها الأول ، ويرون أنه وقع فريسة التناقض الحاد بين حبه للناس واحتقاره لهم ، ونعتهم بالخرف الغبية ، والأخذية . . الخ .

وأرى أن انتحار ماياكوفسكي كان بسبب خيبة أمله في الثورة التي سمحت بصعود طبقة مستفيدة أرادت أن تسيطر على الثقافة والمال والإنسان - كما هي حالنا الآن - .

فلاديمير ماياكوفسكي الذي كان يحرص على الثورة ، ويمجد

غير قابلة للتجاهل أو الاستهانة بها، وقد يكون لهذا السبب أننا نجد أن أدبنا الفلسطيني لم يعرف هذا اللون من الكتابة منذ عشرينيات القرن المنصرم، وتحديدًا بعد محاولات برهان الدين العبوشي وزملائه، والتي جرت مجرى شوقي في استخدام البيت العامودي والقافية.

ومن الطبيعي أن معين قرأ عبد الرحمن الشرقاوي وعبد الصبور ونجيب سرور، وهم من أبرز شعراء المسرحية الشعرية إلى جانب لوركا الأسباني وماياكوفسكي وغيرهم، ووجد نفسه منساقاً لخوض غمار هذا اللون، وتجريب قدراته الشعرية فيه، وبذلك أضاف إلى أدبنا إضافة نحن في أمس الحاجة إليها حتى نواكب الآخرين، ونسير في اتجاه الخروج من إطار القصيدة المفردة إلى الصوت الجماعي الذي يعني عند شاعرنا الناس الذين أحبهم، وارتبط بقضاياهم، وانحاز إلى الفقراء والكادحين منهم.

رحم الله معين.

مبادئها الاشتراكية، ويرى فيها الملاذ الوحيد من القهر والتخلص من عبودية الماضي، كتب بعض المسرحيات، ومنها «البقة» أشهر مسرحياته، وجاءت هذه المسرحية على شاكلة شعره الثوري التحريضي، مطيحة بقيم الدراما والفن إلى الأرض.

وهو من هذه الناحية يشبه معين، أو معين يشبهه، من بعض الجوانب، وكان بالمناسبة شديد الإعجاب بماياكوفسكي، فالهم هو أن يقول ما يريد قوله، بصرف النظر عن شكل القول وجمالياته.

وقف ماياكوفسكي في إحدى مسرحياته (وكان يشارك في تمثيل بعض الأدوار بنفسه)، ومعين فعل ذلك عند عرض مسرحيته «ثورة الزنج» في القاهرة عندما تغيب الممثل عبد الله غيث عن الحضور.

قال ماياكوفسكي للجمهور - وكان يمثل شرائح من المجتمع الروسي مطلقاً سخريته المعتادة :

(أسف لأنني لا أمتلك ثدين، لكان من الممكن أرضعكم كحاضنة طيبة)، إنه في الحقيقة يحرض ولا يشتم، حتى عندما توجه في إحدى قصائده للجمهور، وصرخ: «إنني أبصق في وجوهكم» فهو يريد أن يحرك الناس ضد الطبقات الفاسدة، وضد القهر والانحراف الذي بدأت مظاهره تنفث في الحياة الروسية بعد الثورة العظيمة.

ماياكوفسكي شاعر استفزازي، ساخر لا يعاب بشيء، ومعين يشترك معه في هذا المزاج العصبي المتقلب، الصاخب، وفي إيمانه العميق بقدرة الإنسان على تغيير واقعه، أو ترميم كسوره على الأقل مهما تعرض للقمع والاستغلال وتكميم الأفواه.

ولعلني أردت بهذه المقاربة السريعة بين الشاعرين أن أؤكد بديهية، وهي أن كتابة قصيدة شيء مختلف عن كتابة مسرحية، وأنه عندما تتداعى الحواجز الفنية بين الشكلين تتوه الدراما، وتضيع تحت ركام الألفاظ والتعابير الشعرية والحوارات الطويلة، مع ذلك، ومهما كان من أمر، فإن تاريخ الأدب في بلادنا سوف يذكر أن معين بسيسو تصدّى لكتابة المسرح الشعري، وهو نوع نادر في أدبنا العربي، وليس الفلسطيني، فقط، ويتحرج الكثير من الشعراء مهما بلغت قاماتهم من الإقدام عليه بسبب ما يتطلبه من شروط وقواعد

* شاعر وناقد فلسطيني يقيم في غزة.

(1) دراسة كتبها الشاعر بمناسبة الاحتفال بالذكرى السادسة عشرة للراحل معين بسيسو في غزة.

(2) قدمت فيما بعد في أكثر من عاصمة عربية وعبر فرق مسرحية مختلفة، لعل أهم العروض هي تلك التي قدمها المسرح الوطني الفلسطيني وقام بإخراجها المخرج العراقي جواد الأسدي في الثمانينيات من القرن الماضي.

الموضوع في المسرح الفلسطيني بين انتفاضتين 1993 - 2000

تحسين يقين*

ما زالت القضية الفلسطينية تلقي ظلالها على المسرح الفلسطيني، لما لها من قوة فكرية سياسياً واجتماعياً ونفسياً، فهي من جهة تحمل داخلها بذور الفكر السياسي الذي يستقطب آثار الصراع على حياة الأفراد والجماعات، ومن جهة أخرى فإنه ما زال يستقطب الجمهور والنخبة على السواء. إنه، إذاً موضوع معاصر وحيوي من الصعب الابتعاد عنه ثقافياً وأدبياً وفنياً ومسرحياً. وقوة الموضوع ليست في ذاته فقط، بل في امتداده في الفكر الاجتماعي والقومي، حيث أنتجت مسرحيات لها علاقة بالهيم القومي والإنساني خصوصاً في موضوع قضايا الإنسان المعاصرة، لذلك لم يكن غريباً أن نشهد منذ العام 1993 مسرحيات تواكب الموضوع الفلسطيني، فأكثر من نصف المسرحيات الفلسطينية كانت تدور حول تداعيات القضية الفلسطينية نفسياً واجتماعياً وفكرياً وسياسياً ووجودياً، أيضاً.

سياسة وفن

في السنوات العشر الأخيرة، منذ أو سلو، تحديداً، وبداية الحلّ السلمي للتفاوضي للقضية الفلسطينية، وانفتاح فلسطين قومياً وعالمياً أكثر من السابق، ظهر تيار ثقافي في فلسطين أصبح هو السائد، ينادي بالبعد عن الشعار السياسي في الفن، بمعنى الاهتمام بالفنون والأدب في المقام الأول، وهو لا يقصد الابتعاد عن الهيم الوطني، بل يطوّع ذلك الهيم للفن لا العكس.

وقد شاع هذا الاتجاه الإصلاحية أو التأسيسي للأدب في فلسطين في الشعر والقصة والرواية والمسرح والسينما. وحسب هذا الاتجاه أصبح من الضرورة الاهتمام بالشكل الفني وحدثته، وتقديم الأبعاد الإنسانية والاجتماعية للفلسطينيين تحت الاحتلال، وعدم الاقتصار على مباشرة الثقافة المقاومة.

وفي المسرح، ظهر هذا الاتجاه أكثر من غيره من الأجناس الأدبية، كون المسرحيين لهم علاقة بالتيارات الوافدة، وهم يقدمون مسرحيات للجمهور، ولجمهور النخبة خاصة، الذي لم يعد يتقبل المسرحيات الشعراوية الخطابية التي لم تعد تلائم المرحلة السياسية التي أصبحنا نعيشها منذ اتفاقية أو سلو. فالأجناس الأدبية والمسرح في الانتفاضة الأولى كان له أسلوب مختلف يناسب تلك المرحلة. ولذلك، فإن مسرح ما بعد أو سلو ليس ارتداداً أو تمرداً، بل نضوج وتطور طبيعي جاء في سياحة تطور الثقافة نفسها.

الاتجاه الناقد

نزعم أن الاتجاه الناقد سياسياً لمرحلة أو سلو لم يعتمد على قاعدة الجمهور في نقد أو سلو، بل اعتمد في الأساس على قوة المسرح وأساليبه وتغذيته .

ابتداءً بمونودراما «الزبال»، ومسرحية «المحمول» للمسرحي صقر السلايمة، بدأنا نلمس سرعة تأثر المسرحيين بالتداعيات السياسية، فلم يمض عام على اتفاقية أو سلو حتى وجدنا آثار الاتفاقية السياسية والنفسية على خشبة المسرح . فمونودراما الزبال تنتقد الرسميين أصحاب النفوذ والسطوة، وهم المنتقدون كونهم لا يهتمون بمصلحة الجماهير، و«المحمول» مسرحية تنتقد الحاكم الدكتاتوري، كأن تلك المسرحيتين تتنبآن بما سوف يكون على المستوى الفلسطيني، في موضوع السلطة والشعب، كأى موضوع نظام حكم يستهوي المثقفين والمسرحيين للنقد والحديث .

أما مسرحية «الشهداء يعودون» التي ظهرت العام 1997، والتي أنتجها مسرح «عشتار» الفلسطيني الذي تأسس حديثاً، فقد كانت مسرحية ناقدة بقوة لما يدور من تطورات اجتماعية وسياسية، والمسرحية مأخوذة عن نصّ للطاهر وطّار التي ينتقد فيه وضع الجزائر بعد الاستقلال، حيث تلائم النصّ موضوعاً وضع فلسطين بعد اتفاقية أو سلو، والمسرحية لها بعد وجودي؛ كونها تحاكم الحاضر، متوقعة رجوع الشهداء الذين قضاوا في سبيل أوطانهم وماذا حصل بعدهم من إنجازات وإخفاقات، وما حدث من تنكّر لهم ولدورهم ونسيانهم .

وقد نالت المسرحية جائزتي أحسن تمثيل للفنانة المسرحية إيمان عون، في مهرجان القاهرة التجريبي في خريف العام 1997، أما مسرحية «المهراج» لمسرح القصبه، والمأخوذة عن نصّ لمحمد الماغوط، فهي ناقدة، ليس للوضع الفلسطيني خاصة، بل ناقدة للوضع العربي، ورغم اهتمامها بالهمّ القومي فإننا لا نستبعد انطباقها نقدياً على فلسطين، لما يحدث في فلسطين من موجودات إنسانية تستحق النقد السياسي، حيث ثمة انسجام بين الوضعين في فلسطين والعالم العربي . وقد أنتج المسرح الوطني الفلسطيني «الحكواتي سابقاً»

تتناول مقالتنا هذه، إذاً، المسرح الفلسطيني المعاصر بين انتفاضتين: انتفاضة العام 1987 وانتفاضة العام 2000، وتركز بشكل خاص على الموضوع، حيث يظهر انتباه المسرحيين لقضيتهم في بعديها الفني والإنساني، كما يظهر انتماءهم الوطني، وتقديم مواضيع لها علاقة بسياق حياة الإنسان الفلسطيني .

ويمكن لنا من خلال عملنا ومشاهدتنا للمسرحيات الفلسطينية المنتجة ما بين الانتفاضتين أن نزعّم أن الحركة المسرحية في بلادنا فلسطين كانت حيوية في موضوعها، حيث انسجمت مع تيارات الحداثة الفنية دون الابتعاد عن قضية فلسطين باعتبارها قضية إنسانية نبيلة . كما انسجم المسرحيون مع تطوّر الفكر الوطني والقومي تجاه قضايا عديدة اجتماعية ونفسية وإنسانية .

كما استطاع المسرحيون الارتقاء بالموضوع، فإنهم ارتقوا بالشكل الفني تمثيلاً وإخراجاً وموسيقى وملابس وسيتوجرافيا وديكوراً، حتى زاحم المسرح الفلسطيني المسرح العربي وحصد غير جائزة، ونال احترام المسرح العالمي، أيضاً . لذلك فإنّ المسرح الفلسطيني باستخدام أساليب جديدة ورؤية فنية معاصرة بعيدة عن اجترار الشعارات ساهم في التنوير على قضية فلسطين، بل إنّ المسرح الفلسطيني ابتدع أساليب مقاومة عالية ضد الاحتلال تنسجم مع العصر . عشرات المسرحيات التي قدّمت في فلسطين والخارج نالت اهتمام الجمهور والصحافة القومية والدولية . كلّها تدلّ على حيوية المسرح الفلسطيني وحيوية الموضوع الوطني باعتباره موضوعاً إنسانياً يستقطب الاهتمام الفني والثقافي .

ورغم قلة العاملين في المسرح، وقلة الإمكانيات، فإنّ الموضوع كان دافعاً لهؤلاء المسرحيين بأن يدلّوا بدلائهم، باستعراض عدد معين من المسرحيات المعالجة للموضوع الفلسطيني وتطوّرات تاريخ القضية الفلسطينية، خصوصاً تداعيات مرحلة أو سلو، فإننا نجد أنّ تلك المسرحيات لم تعالج تداعيات قضية فلسطين فقط، بل وجدنا معالجات تنطلق من وجهات نظر مختلفة تدلّ على تفكير سياسي ووجهات نظر ناقدة أو منسجمة مع تطوّرات الفكر السياسي الفلسطيني الرسمي أو غير حاسمة في الموضوع، أو عارضة لواقع الحال ومقاومة الاحتلال .

مسرحية بعنوان: «هبوط اضطراري» كتبها سلمان ناطور، تمحورت حول تداعيات أوصلو، وتشتيت الفلسطينيين، وهي إذ تنتقد الوضع العرب تجاه فلسطين فهي تنتقد، أيضاً، مرحلة أوصلو، كونها لم تحقق للفلسطينيين حريته وأمانه واتصاله مع الفلسطينيين، وتظهر نظم الحكم العربية البوليسية القامعة للفلسطينيين، كما تظهر القمع الإسرائيلي. وأيضاً، استخدم المخرج تقنيات معاصرة للنهوض بالموضوع، ولم تنس المسرحية التعرّيج على مسؤولية الفلسطيني تجاه نفسه، حيث وجّهت نقداً للحياة الاجتماعية السائدة في فلسطين بعد حرب العام 1948 وخلال تلك الفترة، وكيف استغلها المحتلون لتحقيق مآربهم، وبشكل مركز أظهرت المسرحية هشاشة حلول أوصلو التي لم تحسم الأمور، بل ميعتها.

اتجاه غير حاسم

تمثّله مسرحيتا «رمزي أبو المجد» و«العدراء والموت» من إنتاج مسرح القصة الفلسطيني، وقد فازت الأولى بجائزة مهرجان قرطاج العام 1999.

تنتقد مسرحية «رمزي أبو المجد» الوضع الفلسطيني بعد «أوصلو»، وتقدّم عاملاً غزياً يخفق في الحصول على عمل في غزة، فيتجه إلى يافا للبحث عن عمل، ويضطر هناك في مرحلة معينة من أحداث المسرحية أن يحمل هوية إسرائيلية ليستطيع التنقل وعدم التعرّض لحمات الشرطة.

موضوع المسرحية هو واقع حياة الفلسطينيين في الضفة والقطاع، وواقع حياة الفلسطينيين في فلسطين المحتلة العام 1948، حيث لم يقدم «أوصلو» حلاً عادلاً يضمن حقوق الفلسطينيين، ورغم نقد المسرحية لمرحلة «أوصلو»، فإننا نضع المسرحية في خانة عدم الحسم؛ كون البطل يحمل الهوية الإسرائيلية لا يستطيع يستطيع العمل والتحرك، وهذا حل لا ينسجم مع حل إنساني عادل لقضية فلسطين، ولا نكتفي بمجرد الانتقاد دون حل مرض، فالحل المسرحي الموضوعي كان أسوأ، من «أوصلو»، لأنه يتنكر للهوية الوطنية. رغم أن قصد المسرحية كان نبيلاً؛ بمعنى أن المسرحية تظهر أن الضغط الذي تعرّض له العامل الغزّي جعله يلجأ إلى هكذا

حلّ، لأنه لم يجد غيره، وهي (المسرحية) تدعو إلى نجدة الفلسطينيين اقتصادياً وثقافياً حتى لا يتحوّلوا إلى محاكاة حالة العامل اليهودي.

«العدراء والموت» مسرحية أنتجت العام 1997، أي قبل «رمزي أبو المجد»، والمسرحية مأخوذة عن نصّ لكاتب تشيكي ينتقد نظام الحكم الديكتاتوري في بلده، وتعرّض المسرحية لعملاء النظام الحاكم، وقد فلسطنه الكاتب والمخرج جورج إبراهيم ليحاكي الحالة الفلسطينية، أي لتتحدث عن العملاء الفلسطينيين، وماذا يمكن أن يكون التعامل معهم. والمسرحية غير حاسمة، كونها وضعت المتعاملين مع نظام الحكم الديكتاتوري (الذي يمكن أن يكون لهم وجهة نظر معينة تجاه نظام الحكم) والعملاء الفلسطينيين الذين خانوا شعبهم بتعاملهم مع مخابرات الاحتلال في سلة واحدة، فإذا كان يمكن أن نضع عمل معاوني نظام الحكم في مجال الفساد ومساعدة الظالم، فإن حالة العملاء الفلسطينيين هي حالة خيانة يجب عدم التخفيف من حدّتها. كونهم خانوا شعبهم، وقد عرضت المسرحية لهذه الإشكالية بشكل مسرحي ناجح، إلا أنّها لم تحسم الرأي، وتركت الباب مفتوحاً، أي أنّ النهاية كانت مفتوحة.

اتجاه منسجم

ويتمثل في مسرحية «روميو وجولييت» التي قدمت بالاشتراك ما بين فلسطينيين وإسرائيليين، المسرحية المأخوذة عن نصّ كلاسيكي لـ «وليم شكسبير» والذي تمّت معالجته على ضوء الصراع العربي - الإسرائيلي، لها علاقة بحالة التسوية السياسية بين الشعبين الفلسطيني والإسرائيلي، وتعدّ «روميو وجولييت» من أوائل المسرحيات المشتركة بين فلسطينيين وإسرائيليين، ومن أولى المسرحيات التي تنسجم مع طرح العملية التفاوضية السلمية.

أمّا مسرحية «الزير سالم» المنتجة العام 2000، والتي افتتح بها مسرح القصة مقراً الرئيسي في رام الله، فإنها تنحى بالمضمون الأدبي في أسطورة الزير سالم العربية نحو المصالحة، ويبدو ذلك في معالجتها لحل العقدة المسرحية،

فنهاية المسرحية تنتصر لفكرة الصلح بين القبيلتين العربيتين ، ولم يستطع المثقفون الفلسطينيون قراءة المسرحية بعيداً عن جو الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي ، وتقوم المسرحية على فكرة التنفير من القتل والموت والصراع دون جدوى ، وضرورة عيش الأجيال الجديدة بعيداً عن الثأر والدم .

اتجاه واقعي

رغم أنّ مسرحية «أنصار» المتحدثة عن الأسرى الفلسطينيين في معتقلات الاحتلال قد تم إنتاجها قبل «أوسلو» أي في الانتفاضة الأولى ، فإنه قد تم عرضها ، أيضاً ، بعد «أوسلو» ، فقد عرضت في أكثر من مكان في فلسطين والخارج ، وموضوعها هو الأسرى ، حيث تم تقديم الموضوع من خلال الاتكاء على التفاصيل الإنسانية داخل المعتقلات ، وما يعانيه الأسرى .

وفي السياق نفسه ، تم تكرار عرض مسرحية مونودراما «المتشائل» لمحمد البكري عن نص للراحل إميل حبيبي ، وهو نص يتحدث عن حياة الفلسطينيين داخل فلسطين المحتلة العام 1948 ، وهو عرض حال عميق لقضية الشعب الفلسطيني الذي تبقى داخل أرضه .

كما قدّم مسرح القصة مونودراما «أبو مرمر» ، أيضاً ، حول قضية الأسرى ، التي شغلت الرأي العام في فلسطين في سنوات بعد «أوسلو» ، خصوصاً في هبة الأسرى العام 1999 ، و«أبو مرمر» تعرض لحياة الفلسطينيين تحت الاحتلال ، وصولاً إلى الاعتقال والمعاناة ، ثم الخروج من الاعتقال بعد الإفراج ، وحالة شبه الضياع التي تنتاب المفرج عنه ، في إشارة إلى نقد لاذع للرفاق وأخوة السلاح الذين وصلوا إلى مراكز ومناصب ، وترك هؤلاء وحدهم . . إنه اتجاه تاريخي ناقد لتداعيات «أوسلو» وإخفاقها في العدالة الاجتماعية والوفاء للثوار .

«بحلم في بكرة» للمخرج الفلسطيني فتحي عبد الرحمن ، إحدى أهم المسرحيات الفلسطينية التي تناولت مسألة اللاجئين من منظور تاريخي واقعي ثوري ، وقد قدمت المسرحية لمناسبة الذكرى الخمسين للنكبة ، وهي لوحات

درامية تنتصر لقضية اللاجئين ، وتصور معاناتهم منذ بداية اللجوء مروراً بتعرضهم للاعتداء في المنفى ، ومحاولة القضاء عليهم لإنهاء هذه القضية وقد أنتجت المسرحية العام 1998 . أما مسرحية «باب الشمس» التي قدّمها مسرح القصة عن نص للكاتب الروائي اللبناني إلياس خوري فهي موضوع فلسطين ، ومعاناة الفلسطينيين ، وهو نص روائي تمت مسرحته ، وهو نص واقعي أخذ من حكايات من التاريخ الشفوي .

هذا عن اتجاهات مواضيع المسرح المتحدّث بصراحة عن قضية فلسطين كقضية سياسية .

مواضيع إنسانية وفكرية

ذكرنا أنّ القضية السياسية شكّلت موضوعاً للعديد من المسرحيات الفلسطينية ، إلا أنّ المسرحيين الفلسطينيين لم يقفوا على أسرى ، لقضية فلسطين السياسية ، بل انطلقوا إلى مواضيع غير سياسية .

من المسارح التي بادرت إلى المواضيع العامة الإنسانية مسرح «عشتار» ، فقد قدّم مسرحية «حلم ليلة صيف» لـ «وليم شكسبير» ، العام 1995 ، وقد أتبعها عشتار بمسرحية «الأمير الصغير» ، وإذا كانت الأولى تتمحور حول الصراع العاطفي ، فإن «الأمير الصغير» دعوة إلى إنسانية عالمية .

من المواضيع الإنسانية ، أيضاً ، التي قدّمها المسرح الفلسطيني موضوع مسرحية «فلنمثل سترينبرج» ، المأخوذ عن نص أجنبي وفيه صراع نفسي عاطفي واجتماعي ، كذلك الحال مع مسرحية «القناع» المنتجة العام 2000 التي تتحدث عن هواجس المرأة وحاجاتها أحلامها أمّا «مسك الغزال» العام 1999 ، فإنها مأخوذة عن نص روائي يتحدث عن حياة نساء عربيات في لندن وعلاقتهم مع قضايا اجتماعية تقليدية ، النص كان لحنان الشيخ وهي كاتبة لبنانية تهتم بتحرر المرأة .

في هذا السياق ، كانت مسرحية «المخلص لك» ، المخلصة لك» ، أيضاً ، عن العلاقة بين الرجل والمرأة ، كذلك فإن مسرحية مأخوذة عن نص للشاعر التركي المعروف ناظم حكمت قدّمها المسرح الوطني تنتصر للبشر والسلام ، وتنفّر

من السلطة الحاكمة وتحالفاتها الظالمة . قدّمت المسرحية العام 2000 . في المسرحية بعد وجودي يحذّر من آلام الحرب التي يمكن أن تصيب البشر ، وفيها كشف لأساليب المسؤولين ، وهي تشكّل تصويراً لحالة القلق الإنساني ، وقد جاءت مسرحية «الخوف» التي استخدمت الإيماء والتمثيل الصامت للمخرج فتحي عبد الرحمن العام 2000 ، لتظهر حالة المجتمع في ظل انتشار الفساد والظلم الاجتماعي ، حيث قدّم المخرج الذي أعدّ السيناريو شخصيات المجتمع من وجهة نظر ناقدة سوداوية بيّنت الفراغ الذي تعيشه هذه الشخصيات التي تعيش على الهامش ، وفي المسرحية يمكن أن نجد إسقاطاً على الوضع الفلسطيني بعد «أوسلو» في مجالات مختلفة على الصعيدين الاجتماعي والاقتصادي .

حقوق إنسان / امرأة

لم تبعد مواضيع المسرح السابقة عن الحالة الفلسطينية المجتمعية والإنسانية ، كمجتمع إنساني عادي يضطرب بالمشاكل الإنسانية ، فالتأمل في المسرحيات السابقة يجد أنّ لها علاقة بالحروب وسلام الكون والعالم والسلام الاجتماعي ، وعلاقة الرجل بالمرأة وصراع البشر العادي غير السياسي .

وكما أن فلسطين ، فتحت نقاشاً حول قضايا الإنسان المعاصر في الديمقراطية وحقوق الإنسان والطفل والمرأة ، فقد انسجم عدد من المسرحيين مع هذه القضايا ، حتى أنّ منهم من أصبح يطوِّع المسرح لمثل هذه القضايا لتسهيل الوصول إلى الممولين الأجانب ، حيث شاهدنا عدداً من المسرحيات أو اللوحات و«الاستكتشات» التي تشيع أفكار الديمقراطية وحقوق الإنسان ، وسنقتصر هنا على بعض المسرحيات المقبولة والجيدة التي طرحت قضايا الفكر المعاصر .

مسرحية «ديمقراطي بالعافية» قدّمت العام 1996 ، على هامش الانتخابات الفلسطينية لإحضر أعضاء المجلس التشريعي ، وهي تعرض لشخصية أحد المرشحين وتعامله مع محيطه ، وتصور المسرحية الشخصية مدعية الديمقراطية ، وأن طبع الاستبداد في دمها .

أما مسرحية «كلّ على الرموت» المقدمة للفتيان بشكل خاص ، والتي أنتجت العام 1997 ، فهي مسرحية تهتم بحقوق الإنسان ، وحقوق الطفل ، وتهتم بإرادات الأعضاء وتنظيم الإرادة لمصلحة المجموع ، وفيها تشجيع تعليمي على سلوك الطريق الديمقراطي في البيت والشارع وأنه الطريق الأسلم .

أما مسرح «عشتار» فقد تميّز أكثر من غيره في التعامل المسرحي الذكي مع القضايا المعاصرة ، سواء ما يخصّ حقوق الإنسان الفلسطيني أو حقوق المرأة .

فمن خلال «شؤون أبو شاكر» لعدّة أعوام 98/99/2000 ، ظهر اتجاه الانتصار لحقوق الإنسان وإشاعته ، وقد تميّزت «عشتار» في عروضها بأنها فلسفتن موضوع حقوق الإنسان والديمقراطية والمرأة ، وقدّمت نصّاً من واقع حياة الشعب الفلسطيني ، سواء في موضوع الحياة أو الأظعمة الفاسدة ، أو المرأة وحرّيتها ، ومسرحيات «أبو شاكر» على عدّة سنوات مسرح «المنبر» ، الذي يعني إعطاء الجمهور الفرصة في النقاش في العرض الثاني للمسرحية ، ففي العرض الأول تقدّم المسرحية كما هي ، وفي الثاني يطلب من الجمهور التعليق وتمثيل التعليق والاقتراحات على خشبة المسرح ، ومن المهم ذكره أنّ مواضيع «عشتار» استقطبت نقاشاً مجتمعياً ، كونها كانت مواضيع ساخنة ، واستطاعت التعامل النفسي ، بحيث أصبحنا نرى الصراع داخل المشاهد ينتقل إلى خشبة المسرح . إنّها مواضيع حياتية متأثرة بالبعد السياسي للقضية الفلسطينية ، ومتأثرة بما يحدث من تفاعلات فكرية في المجتمع الفلسطيني التي أخذت طابع الحداثة الفكرية .

ولم يمر المسرح ، خصوصاً المسرح الغنائي والراقص عن مواضيع التراث الفلسطيني ، وقد جاء ذلك في مسرحيات «البرجاوي» العام 2000 ، ومسرحية «زغاريد» العام 1997 ، في الوقت الذي اهتمّ فيه المسرح الغنائي والراقص بمواضيع فلسطينية إنسانية ، مثل مسرحية «الخوف» ، كما أسلفنا ، ومسرحية «بحلم في بكرة» ، وتشكّل مسرحية «أوبريت البيت» اهتماماً بالموضوع الفلسطيني على مستوى التراث وعلى مستوى القضية ، وهي من إنتاج فلسطين المحتلة العام 1948 .

أما مسرحية «هيسة» فهي مسرحية شكّل الذوق موضوعها الأساسي، وهذه حالة متفردة في فلسطين، فالمسرحية التي قدّمت العام 1996 لفرقة من فلسطين المحتلة العام 1948 تنتصر لقيمة الذوق الفني الرفيع البعيد عن التسطّيح، وقدّمت بشكل كوميدي وغنائي.

استخلاص

لم تتوقع الحركة المسرحية الفلسطينية في موضوعها الفلسطيني، بل تجاوزت ذلك إلى مواضيع إنسانية عامّة تهتمّ الإنسان في أكثر من مكان، فقد كان المسرح الفلسطيني نامياً منسجماً مع تطوّرات الحياة في فلسطين والعالم، وليس ثابتاً جامداً.

أهم إضافة نوعية للمسرح الفلسطيني أنّه غير الصورة النمطية للمسرح الفلسطيني المقاوم لدى المثقفين في العالم العربي والعالم عامة، كما أنه ارتقى بالموضوع كمضمون إنساني وطني له أبعاد اجتماعية ونفسية بعيداً عن الخطاب والشعار. وقد حافظ على انتمائه لقضية فلسطين باعتبارها قضية إنسانية. وقد طوّع القضية للمسرح، كما طوّع المسرح للقضية في تناغم جميل وواقعي.

لقد تفاعل المسرح الفلسطيني مع قضية فلسطين وقضايا مجتمعية معاصرة اهتمّ بها المخيم الفلسطيني، كما أنه اهتمّ بالمضامين حتى في المسرح الراقص والغنائي، بمعنى أنّ للمسرح الفلسطيني رسالة نبيلة، فلم يكن مسرح عبث أو فراغ أو تهريج أو إضحاك أو يعمل على تنفيس حالات الكبت لدى الجمهور، بل ارتقى بالمشاهد، وكون جمهوراً لا بأس به، وأشاع حديثاً عن المسرح وقضاياها في وسائل الإعلام.

واهتمام المسرح الفلسطيني بالموضوع له دلالات خطيرة، تعني جدية الشعب الفلسطيني ونخبته وعدم انسلاخه عن نفسه، وعدم انفصامه وعدم تغرّبه.

إنّ الاهتمام بالموضوع المسرحي، والشكل المسرحي والتطوير والحداثة استقطب احترام الجمهور والمسرحيين، وقدّم دليلاً

مستمرّاً على «طليعية المسرح» في فلسطين. إنّ ازدهار الحركة المسرحية في فلسطين بالرغم من قلّة الموارد والإمكانات لدليل حيّ على حيوية هذه الحركة وتفوقها وصمودها، وهي دليل على حيوية الثقافة والشعب الفلسطيني الذي يصرّ على إثبات الذات الإيجابية الفاعلة. إنها، فقط، حوالي 7 سنوات كانت كافية لتطوّر المسرح الفلسطيني، وتقدّمه، ولو يمنح هذا المسرح بعض الإمكانيات والظروف الطبيعية وزيادة الجمهور لقفز قفزات كبرى، لأنّ مناخ الفكر في فلسطين هو مناخ حيوي خصب لازدهار المسرح والثقافة والأدب والإنسان.

* كاتب فلسطيني يقيم في رام الله.