جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

الحركة المسرحيّة في فلسطين 2000-2018، نماذج مختارة

إعداد
دلال ياسر حسن النيص

إشراف
أ. د. خليل عودة

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.
2021م

الحركة المسرحيّة في فلسطين 2000-2018، نماذج مختارة

إعداد

دلال ياسر حسن النيص

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2021/07/15م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
1. أ. د. خليل عودة / مشرفاً رئيسياً	.....
2. د. زاهر حنني / ممتحناً خارجياً	.....
3. د. عدوان عدوان / ممتحناً داخلياً	.....

الإهْداء

إلى اللّذين علّماني أبجديّة الحياة : "والديّ" الحبيبين

إلى من أشدد به أزري، الدّاعم الأكبر، والمشجّع الأوّل :

أخي الغالي "مؤيد"

إلى السّند والعضد والسّاعد، الّذين شاركوني تفاصيل الحياة :

إخوتي وأخواتي : "حسن، مهند، فاطمة، تغريد"

إلى شقيقات القلب، مؤنسات يومي :

عمّاتي : "لمياء، هالة"

إلى السّحابات الممطرة في حياتي، من تحلو الحياة بكنّ :

رفيقات الدّرب، صديقاتي : "سبأ، أفنان، جواهر، روان، نوال، عندليب"

إلى الّتي دفعتني مرارًا نحو هدفي، ومن زرعت الشّغف في قلبي :

الغالية "صفاء جعيدي"

وإلى كلّ القلوب النّابضة صفاءً وحبًا وتأييدًا لخطواتي وطموحاتي،

إليكم أنتم أزفّ هذا الإهداء حبًّا ورفعة وكرامة.

الشّكر والتّقدير

أتقدّم بجزيل الشّكر وموفور التّقدير إلى مشرفي : الأستاذ الدّكتور خليل عودة؛ لحسن إشرافه ودعمه المستمرّ.

والشّكر موصول إلى المناقشيْن الدّكتور زاهر جنني والدّكتور عدوان عدوان؛ لإثرائهما الأطروحة، وإضاءتها بخبرتهما الخلّاقة.

ولا يسعني إلّا أن أشكر أساتذتي في قسم اللّغة العربيّة؛ لمساندتهم، ودعمهم في فترة الدّراسة الجامعيّة.

وأتقدّم بالشّكر الجزيل لكلّ من ساعدني في الحصول على المسرحيّات الفلسطينيّة، وكلّ من دعمني، ووقف بجانبي أثناء مسيرتي التّعليميّة.

الإقرار

أنا الموقّعة أدناه، مقدّمة الرّسالة الّتي تحمل العنوان:

الحركة المسرحيّة في فلسطين 2000–2018، نماذج مختارة

أقرّ بأنّ ما اشتملت عليه هذه الرّسالة إنّما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمّت الإشارة إليه حيثما ورد، وأنّ هذه الرسالة كاملة، أو أيّ جزء منها، لم يقدّم من قبل لنيل أي درجة علميّة، أو لقب علمي، أو بحث لدى أي مؤسّسة تعليميّة أو بحثيّة أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name: اسم الطالبة: دلال ياسر حسن البيّض

Signature: التوقيع: دلال البيّض

Date: التاريخ: ١٥- ٧- ٢٠٢١

فهرس المحتويات

الرقم	الموضوع	الصفحة
	الإهْداء	ج
	الشّكر والتّقدير	د
	الإقرار	هـ
	فهرس المحتويات	و
	الملخّص	ح
	المقدّمة	1
	تمهيد: المسرح الفلسطينيّ بين النّشأة والتّطور	6
	مراحل الحركة المسرحيّة الفلسطينيّة حتى العام 2000	6
	المرحلة الأولى: ما قبل عام 1948	6
	المرحلة الثّانية: ما بعد النّكبة حتّى 1967	10
	المرحلة الثّالثة: 1967 – 2000	11
	الفصل الأول: المسرحيّات الفلسطينيّة ما بين 2000-2018 نماذج مختارة	**15**
1.1	أزمة المسمّيات	16
1.1.1	المسرحيّة والمسرح	16
1.1.2	النّصّ الدراميّ، والنّصّ الأدائيّ	17
1.2	موضوعات المسرحيّات الفلسطينيّة	18
1.2.1	المسرحيّات السّياسيّة	18
1.2.1.1	الزّائر الغريب – أدمون شحادة	19
1.2.1.2	بموت إذا بموت – عفيف شليوط	21
1.2.1.3	طار الحمام – عزّام أبو السّعود	27
1.2.1.4	ومرّ خريف آخر – علي قليبو	30
1.2.1.5	عندما غاب القمر – أدمون شحادة	34
1.2.1.6	الأمريكي – أحمد رفيق عوض	38
1.2.1.7	اعترافات عاهر سياسي – عفيف شليوط	43
1.2.1.8	مسرحيّة النّفق – وليد الهودلي	46

الرقم	الموضوع	الصفحة
1.2.1.9	المستوطنة السّعيدة – أحمد رفيق عوض	48
1.2.2	المسرحيّات التّاريخيّة	54
1.2.2.1	أمتعة – فاتح سميح عزّام	55
1.2.2.2	الملك تشرشل – أحمد رفيق عوض	58
1.2.2.3	يا شمس لا تغيبي – أيمن كامل إغبارية	61
1.2.3	المسرحيّات الاجتماعيّة	62
1.2.3.1	تحت كل شقيف رغيف – عبد الله عيشان	63
1.2.3.2	الحلم والحقيقة – جمال بنّورة	65
1.2.3.3	السّنسلة – عفيف شليوط	68
	الفصل الثّاني: عناصر البناء الدّراميّ، مسرحيّات أحمد رفيق عوض أنموذجًا	**71**
2.1	مقدّمة	72
2.2	الفكرة والموضوع	73
2.3	الحوار	74
2.3.1	نجوى النّفس	79
2.3.2	الحديث الجانبي	80
2.4	الصّراع	81
2.4.1	أشكال الصّراع	82
2.4.2	تقسيمات الصّراع عند (لاجوس إيجري)	84
2.5	الزّمن والمكان	86
2.6	الإرشادات المسرحيّة	90
	الخاتمة	**98**
	قائمة المصادر والمراجع	**101**
	Abstract	**b**

الحركة المسرحيّة في فلسطين 2000–2018، نماذج مختارة

إعداد

دلال ياسر حسن النيص

إشراف

أ. د. خليل عودة

الملخّص

تناولت الدّراسة الحركة المسرحيّة في فلسطين ما بين 2000–2018، فتضمنّت مجموعة من الأعمال المسرحيّة الفلسطينيّة الّتي أُلّفت في هذه الفترة الزّمنيّة، ودُرِست وحُلّلت من ناحية موضوعيّة وفنّيّة.

تكوّنت الرّسالة من مقدّمة وتمهيد وفصلين مذيّلة بخاتمة، تناولت المقدّمة الحديث عن أسباب اختيار الدّراسة، وتوقّفت أمام بعض الدّراسات السّابقة الّتي تناولت المسرح الفلسطينيّ، وأبانت المنهج الّذي اتّبعته الباحثة، وأوجزت محتويات الدّراسة وجزئيّاتها.

ضمّ التّمهيد الحديث عن تاريخ الحركة المسرحيّة في فلسطين حتّى 2000، وقُسِّمت إلى ثلاث مراحل، وهي:(ما قبل عام 1948، وما بعد النّكبة حتّى 1967، وما بين 1967 – 2000)، والفصل الأوّل تناول نماذج مختارة من مسرحيّات فلسطينيّة أُلِّفَت ما بين 2000–2018، ذات موضوع سياسيّ وتاريخيّ واجتماعيّ، وقبل الولوج فيها تحدّثت الباحثة عن أزمة المسمّيات الخاصّة بالفن المسرحيّ (المسرحيّة – المسرح، والنّص الدّرامي – النّصّ الأدائي)؛ حتّى يتسنّى للقارئ إدراك الفروق بين المسمّيات.

أمّا الفصل الثّاني فجاء دراسة فنّية لبعض عناصر البناء الدّرامي في المسرحيّات الفلسطينيّة، واتُّخِذت مسرحيّات أحمد رفيق عوض الأربع (الملك تشرشل، الأمريكي، المستوطنة السّعيدة، شعوب الله المختارة) نماذج تطبيقيّة مختارة لذلك.

وأخيرًا جاءت الخاتمة مُلخّصة أهم النّتائج الّتي تم الوصول إليها في أثناء الدّراسة، وأفصحت عن دور الأعمال المسرحيّة في التّعبير عن قضايا الشعب الفلسطينيّ، وبالتّالي أشارت إلى أهميّة دراسة هذا النّوع من الأدب.

المقدّمة

إنّ الأدب هو الأكثر تعبيرًا عن مكنونات النّفس البشريّة، وأفكارها، والنّواحي الجماليّة فيها، والمسرح من أهم الفنون الّتي تصوّر هذه المكنونات من جميع النّواحي الفكريّة والاجتماعيّة والنّفسيّة والثقافيّة، فهو رافدٌ من روافد الحياة الثّقافيّة؛ وذلك لتأثيره في الجمهور باعتباره فرعًا من فروع الأدب، يخاطب العقل والعاطفة، فهو فنّ تلتقي عنده جميع الفنون الأدبيّة؛ لأنّه نصٌّ مكتوبٌ قابلٌ لأن يمثّله إنسان من لحم ودم كالمتلقّي، فهو قادر على إيصال كلّ ما يريده للمتلقّي بسهولة.

المسرح أداة مهمّة لتشكيل الوعي الثّقافي والمعرفي لدى أبناء المجتمع، فلا يعدّ وسيلة ترفيهيّة فقط وإنّما يتجاوز هذا الدّور إلى أداء رسالة ثقافيّة توعويّة وأيضًا رسالة إنسانيّة.

يتّخذ الكاتب المسرحي من مسرحيّته وسيلة يعبّر من خلالها عن أفكاره ومخاوفه ورؤيته للحياة، وعندما يكتب نصًّا مسرحيًّا، فإنّه يصوّر أفعالًا مرئيّة إلى جانب المقروءة، فالفنّ المسرحيّ يحاكي الواقع ويعبّر عنه، فهو مرآة المجتمع في إيجابيّاته وسلبيّاته، لذلك نلحظ أنّ المسرح في فلسطين يعبّر عن القضيّة الفلسطينيّة، ويحاول إبرازها بشتّى الطّرق.

جاء اهتمام الدّارسين بدراسة الأدب الفلسطينيّ بشكل عامّ سواء أكان شعرًا أم نثرًا، إلّا أنّ المسرح الفلسطينيّ نفسه لم يحظَ باهتمام كبير؛ لذلك ستتناول هذه الدّراسة الحركة المسرحيّة في فلسطين من 2000– 2018، فمّما شجّعني عليها قلّة الدّراسات، محاولة استكمال ما بدأه الباحثون السابقون، ورغبةً منّي في إلقاء الضّوء على المسرح الفلسطينيّ في هذه الفترة الزّمنيّة، وعلى الأعمال المسرحيّة الفلسطينيّة، وتوثيق بعض الجهود المسرحيّة، وطموحًا في التّعرّف إلى مكامن المسرحيّات الفلسطينيّة.

تسعى هذه الدراسة للإجابة عن الأسئلة الآتية:

- من أهم أعلام المسرح الفلسطينيّ؟
- ما أهم المسرحيّات الّتي أُلِّفَت ما بين 2000 – 2018؟

- ما التّطوّرات الّتي طرأت على المسرح الفلسطيني؟
- على أيّ الموضوعات ركزّت المسارح ما بعد ال2000؟ وهل اختلفت المواضيع الّتي تـمّ التّركيز عليها؟
- ما أهم الخصائص الفنيّة الّتي تتميّز بها المسرحيّة؟ وهل تختلف المسرحيّة عن الرّواية؟
- ما أشكال الصّراع في مسرحيّات عوض الأربع؟
- ما الوظائف الّتي تؤدّيها الإرشادات المسرحيّة؟
- ما وظيفة كل من الحوار والصّراع والزّمن والمكان والإرشادات المسرحيّة في التّعبير عن فكرة المسرحيّة؟

تهدف الدّراسة إلى:

- معرفة مدى تعبير المسرح عن القضيّة الفلسطينيّة ومدى اتّصاله بها.
- الوقوف على قيمة المسرح الفلسطينيّ من حيث كونه مؤسّسة توعوية وثقافيّة، وله دور كبير في تنمية المواطن وإعداد شخصيّته.
- تسليط الضّوء على بعض الجهود المسرحيّة الفلسطينيّة.
- التّعرّف إلى مكامن المسرحيّات الفلسطينيّة، والخصائص الفنيّة الّتي تتسم بها المسرحيّة.

ولتحقيق أهداف الدراسة والإجابة عن أسئلتها، ارتأت الباحثة اعتماد المنهج التاريخيّ في التّمهيد؛ لرصد الحركة المسرحيّة، كما اعتمدت المنهج التّحليلي؛ لكشف خصائص المسرحيّات الفنيّة.

تتكون الدراسة من تمهيد و فصلين، مسبوقة بمقدمة، ومذيلة بخاتمة، وقائمة للمصادر والمراجع.

- المقدّمة.

- التّمهيد: المسرح الفلسطيني بين النّشأة والتّطوّر، ويتضمّن الحديث عن تاريخ الحركة المسرحيّة حتّى عام 2000، وتقسيمها إلى ثلاث مراحل: (ما قبل عام 1948، وما بعد النّكبة حتّى 1967، وما بين 1967 – 2000).

- الفصل الأوّل: المسرحيّات الفلسطينيّة ما بين 2000–2018 نماذج مختارة، ويتضمن الحديث عن أزمة المسمّيات الخاصّة بالفن المسرحيّ (المسرحيّة – المسرح، والنّص الدّرامي – النّصّ الأدائي)، وتناول نماذج مختارة من المسرحيّات الفلسطينيّة، التي وقعت بين يدي الباحثة وصنّفتها إلى موضوعات سياسيّة وتاريخيّة واجتماعيّة.

- الفصل الثّاني: عناصر البناء الدّراميّ مسرحيّات أحمد رفيق عوض أنموذجًا، ويتضمّن الحديث عن عناصر البناء الدّرامي، وثم تناول مسرحيّات عوض الأربع، والقيام بتحليلها إلى أبعادها الفنيّة من خلال بعض عناصر البناء الدّراميّ.

- الخاتمة.

- قائمة المصادر والمراجع.

تعدّ هذه الدّراسة –فيما أعتقد– الأولى من حيث زمنها، فلا توجد دراسات للمسرح الفلسطيني في هذه الفترة الزّمنيّة بالتّحديد، ومن أهمّ الدّراسات السّابقة الّتي تناولت موضوع المسرح الفلسطينيّ:

1. دراسة ياسر الملاح بعنوان " مسرح الاحتلال في فلسطين، الفعل ورد الفعل" التي اهتمّت بتتبّع الحركة المسرحيّة العبريّة منذ القرن السّادس عشر حتّى عام 1970 في الفصل الأول، والحركة المسرحيّة العربيّة في فلسطين منذ بداياتها الأولى عام 1850 حتى 1975 في الفصل الثاني، و مضمون المسرح العبري والعربي الفلسطيني في الفصل الثالث، أما الفصل الرابع فأفرد فيه تقويمًا وحكمًا على حركة المسرحين، لكنّ المسرح العبري أخذ الجزء الأكبر من حجم الدّراسة.

2. دراسة محمّد أنيس بعنوان" الحركة المسرحيّة في المناطق المحتلّة"، بدأ دراسته بمقدّمة حول نمو الحركة المسرحيّة في الضّفّة الغربيّة، ثمّ تعريف صغير ببعض الفرق وعرض نصوص مسرحيّة لها، كما أنّه تناول المسرح العربي في الضّفّة الغربيّة فقط.

3. دراسة محمّد محاميد بعنوان "مسيرة الحركة المسرحية في الضّفّة الغربيّة 67 – 87"، تناول القسم الأوّل عرضًا لتاريخ ثلاث وعشرين فرقة مسرحيّة، والفرق المسرحيّة الجديدة الّتي أنشئت منذ عام 1984، والفرق الّتي ورد الحديث عنها في الصّحف الصّادرة بالضّفّة الغربيّة ما بين 1980 – 1982، أمّا القسم الثّاني فتناول أحوال العاملين في المسرح الفلسطينيّ، والعقبات الّتي يواجهها، فاقتصر الكتاب على الحركة المسرحيّة في الضّفّة الغربيّة كما هو موضّح في العنوان، واقتصر على دراسة مرحلة معيّنة.

4. دراسة نصري الجوزي المقدسي بعنوان "تاريخ المسرح الفلسطينيّ 1918 – 1948"، ذكر العوامل التي أثرت على المسرح الفلسطيني، وركّز على حركة المسرح في تلك الفترة وبعض أعلامه، وعرض نماذج من النّصوص المسرحيّة.

5. دراسة راضي شحادة بعنوان "المسرح الفلسطيني في فلسطين 48 بين صراع البقاء و انفصام الهويّة"، تتعرّض الدّراسة إلى تشخيص مشكلة المسرح الفلسطيني في فلسطين 48، وحالة عدم وجود مسرح تجاري وما يعانيه العمل المسرحي من عجز مادي، وتخلص إلى أنّ مشكلة المسرح الرّاهنة تكمن بين المسرح السّلطوي والمسرح المستقلّ، الّذي يحاول أن يبني نفسه من خلال الاعتماد على قدراته الذّاتيّة.

6. دراسة الدكتور كمال أحمد غنيم بعنوان"المسرح الفلسطيني، دراسة تاريخيّة في الأدب المسرحيّ"، قسّم دراسته إلى خمسة فصول، ألحقها ببلوغرافيا المسرح الفلسطينيّ الّتي رصدت ما كُتب من مسرحيّات فلسطينيّة في المراحل المتعاقبة، يتناول الفصل الأوّل تاريخ المسرح الفلسطينيّ بنوعيه: الفنّي والأدبي، أمّا الفصل الثّاني فيتناول القضايا الّتي عالجها الأدب المسرحيّ الفلسطينيّ والموضوعات الّتي تناولها، والفصل الثّالث يشخّص القيمة

الفنّيّة للأدب المسرحيّ الفلسطينيّ، وتطوّر النّضج الفنّي في أسس البناء المسرحيّ، والفصل الرّابع يستعرض القالب الفنّي للنّص المسرحيّ، ويحاول الفصل الخامس أن يقدّم تقويمًا شاملًا للمسرح الفلسطينيّ عبر المراحل المتعاقبة.

7. دراسة د.نهى عفونة العايدي بعنوان "المسرح العربي في فلسطين 1975 – 2000"، أشارت الباحثة في التّمهيد إلى تتبع الحياة المسرحيّة في فلسطين من البدايات حتى 1975، وأرّخت في الفصل الأوّل للنشّاط المسرحي في فلسطين من عام 1975 – 2000، وذلك باستعراضٍ للفرق وما قدّمته من عروض من خلال الرجوع إلى أرشيف المسارح وبرامجها واللقاءات مع العاملين فيها، أمّا الفصل الثّاني فانتقلت فيه الباحثة إلى دراسة تحليليّة لبعض النّصوص المسرحيّة، حتّى استطاعت أن تستخلص السّمات العامّة للكتابة المسرحيّة في فلسطين، وفي الفصل الثّالث بيّنت موقع المسرح الفلسطيني من المسرح العربيّ وأثر التيّارات الغربيّة فيه، حاولت الباحثة توثيق الجهود المسرحيّة في تلك الفترة قدر الإمكان، وجمعت في دراستها الرّصد والتّحليل.

وأخيرا قد بذلتُ في هذه الدراسة جهدًا كبيرًا في محاولةٍ للوصول إلى أكبر عدد من المسرحيّات الفلسطينيّة ما بين 2000 –2018، والوقوف على موضوعاتها وأبرز خصائصها الفنّيّة، وكلّي أمل أن تكون هذه الدّراسة إضاءة جديدة في دراسة المسرح الفلسطينيّ، ويتمّ تسليط الضّوء على أهم المسرحيّين وأعمالهم المسرحيّة، وتوثيق جهودهم؛ لما لهذا الأدب من قيمة كبيرة، وآمل أيضًا أن تأتي دراسات لاحقة تستكمل الفترات الزّمنيّة الآتية؛ ليكون تاريخ المسرح الفلسطينيّ كلًّا متكاملًا، يوثّق بداياته واستمراره.

تمهيد: المسرح الفلسطينيّ بين النّشأة والتّطورّ

تعدّ الحركة الأدبيّة لأيّ مجتمعٍ توثيقًا خالدًا لواقعه وظروفه المعيشة وتاريخه العريق، وبالأخصّ الأدب المسرحيّ، " فإذا كان كلّ فنٍّ تعبيرًا عن زاوية خاصّة في حياة الإنسان، فإنّ المسرح تعبيرٌ عن حياة الإنسان بمختف زواياها، لأنّه محصلة الفنون جميعها"[1]، لذلك هو الأكثر تأثيرًا على الإنسان، فيزيد الوعي لديه، ويشحذ الهمم، ويبثّ في النّفس قيمًا مهمّة، فيمكننا توظيف المسرح توظيفًا أخلاقيًّا تربويًّا، بالإضافة إلى تصوير الواقع.

واقع الشّعب الفلسطيني مليءٌ بالويلات والمصاعب لما حلّ به على مدار الأزمنة، من انتدابٍ إلى احتلالٍ إلى حكمٍ هاشميّ، فانقسامٍ، فكانت الحركة المسرحيّة الفلسطينيّة ملتزمة بقضايا الشّعب، وتهدف إلى التّغيير للأفضل؛ فـ " الشّعب الفلسطينيّ قد بدأ باستخدام المسرح للتّعبير عن قضاياه وأفراحه و أتراحه وفكره و وجدانه، وأمانيه وتطلّعاته نحو مستقبل أفضل"[2]، فنشأت هذه الحركة وتطوّرت حركة ترصد الأحداث والواقع وتوضحهما، تتحدّث للشّعب عن واقعه.

مراحل الحركة المسرحيّة الفلسطينيّة حتّى العام 2000

المرحلة الأولى: ما قبل عام 1948

هناك من أنكر وجود المسرح في فلسطين قبل عام 1948، غير أنّ أحمد كمال غنيم ذكر في كتابه عدّة أدلّة تؤكّد وجوده في هذه الفترة، ومنها: "تأكيد لنداو أنّ فلسطين عرفت عروض الأراجوز قبل مجيء الانتداب البريطانيّ، وأنّ غالبيّة العروض كانت تقام خلال شهر رمضان"[3]، وعرفت أيضًا "خيال الظّلّ الّذي ظهر في القرن العاشر الميلادي في الشّرق العربيّ من الشّرق الأقصى سواء من الهند أم من الصّين"[4]، كما أكّدت المستشرقة بوتيتسيفا أنّ "ياور

[1] عفونة، نهى: **المسرح العربي في فلسطين 1975-2000**، ط 1، فلسطين: منشورات وزارة الثقافة، 2016، ص 7.

[2] محاميد، محمد عبد الرؤوف: **مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67-87**، ط المثلث: مركز إحياء التّراث العربي،1989، ص23.

[3] غنيم، أحمد كمال: **المسرح الفلسطينيّ دراسة تاريخيّة نقديّة في الأدب المسرحيّ**، ط القاهرة: دار الحرم للتراث، 2003.، ص 18.

[4] السابق نفسه.

نابليون السابق كتب في مذكّراته عن رحلة قام بها إلى بيت لحم عام 1834، شاهد فيها عرضًا مسرحيًّا في دير كاثوليكي"[1].

وإلى جانب ذلك توافدت بعض الفرق المصريّة إلى فلسطين في عهد الانتداب البريطانيّ، ممّا جعل المسرح الفلسطينيّ ينهل من خبراتهم، و خبرات الأجانب في الميدان المسرحيّ، فألّفت الفرق المسرحيّة والجمعيّات التّمثيليّة نصوصًا مسرحيّة تارةً، وترجمت مسرحيّات أجنبيّة تارة أخرى[2]، وكتب يعقوب. م. لنداو عن النهضة المسرحيّة في فلسطين" على الرّغم من كلّ شيء، فقد كان للعرب من الفلسطينيين، تحت حكم الانتداب البريطانيّ، مسرح خاصّ بهم يتّخذ في قالبه إلى حدّ كبير نمط المسرح العربي في مصر"[3] ثمّ انقطع تطوّر هذا المسرح بسبب حرب 1948، وذكر الجوزي عدّة عوامل أدّت إلى ولادة الحركة المسرحيّة، منها: المدارس التّبشيريّة، والفرق المسرحيّة المصريّة، والجمعيّات والنّوادي الفلسطينيّة، والإذاعة الفلسطينيّة[4]، وأنّ معظم ما قدّمته المسارح الفلسطينيّة في العشرينيّات والثلاثينيّات من القرن العشرين مسرحيات مترجمة عن اللّغات الفرنسيّة والإنجليزيّة والإيطاليّة والألمانيّة[5]؛ ونعزو ذلك إلى إتقان الكتّاب اللّغات الأجنبيّة، فأصبحوا قادرين على ترجمة الأدب العالميّ، فاسطيفان سالم يتحدّث اللّغات اللّاتينيّة والإيطاليّة والفرنسيّة والإنجليزيّة، وكان محمّد حسن علاء الدّين كثير المطالعة في الكتب العربيّة والأجنبيّة، وفي عام 1936 سافر إلى أوروبا فقضى قرابة عام ونصف بين باريس وتور، وعمل جميل الجوزي أستاذًا للّغة العربيّة في جامعة باكو في الاتّحاد السّوفييتي، انقطع عن العمل

---

[1] بوتيتسيفيا، تمارا: **ألف عام وعام على المسرح العربي**، ط1، ترجمة توفيق المؤذن، بيروت: دار الفارابي، 1981، ص 110.

[2] ينظر: الملاح، ياسر: **صفحات مطويات من تاريخ المسرح الفلسطيني**، ط 1، الخليل: جمعية العنقاء الثّقافيّة، 2002، ص 79.

[3] لنداو، يعقوب: **دراسات في المسرح والسينما عند العرب**، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص141.

[4] ينظر: الجوزي، نصري: **تاريخ المسرح الفلسطينيّ 1918– 1948**، ط 2، رام الله: دار الأرض للنّشر والتّوزيع، 2011، ص9–15–17–32.

[5] ينظر: السابق، ص41.

التّمثيلي لكنّه ظل يترجم العمل المسرحيّ بين حين وآخر، كما عرّب بولس شحادة عن اللّغة الإنجليزيّة رواية باسم" حسن"، فصاغها في قالب تمثيلي[1].

شهدت فترة الأربعينيّات تصاعدًا للحركة المسرحيّة، ففي عام 1944 كان في مدينة القدس وحدها ما يزيد عن عشرين فرقة[2]، وبحلول عام النّكبة زاد عددها إلى الثّلاثين[3]، وتمّ في هذه الفترة تشكيل اتّحاد الفنّانين الفلسطينيّ، واتّحاد الفرق التّمثيليّة اللّذين عملا على توحيد الجهود الفنيّة المبعثرة، ورفع مستوى التّمثيل، وإقصاء أدعياء الأدب والفن، وظلّ الاتّحادان يعملان حتّى عام1948[4]، وفي الأربعينيّات أقيم مهرجان مسرحيّ جمع الفرق المسرحيّة المختلفة ونظّم عروضًا لها[5]، كما انتشر وجود مسارح عدة، قُدّمت عليها كثير من العروض، وهي مسارح لا تمتلك المقوّمات المطلوبة[6]، إلّا أنّها كانت شرارة للوصول إلى ما هو أرقى و أفضل.

ونلحظ – مع ذلك – صعوبة الوصول إلى الجهود المسرحية الأدبيّة، ولا سيّما الجهود القديمة، فبعد نكبة عام 1948 فُقِد كثير من النّصوص المسرحيّة، فأوّل نصّ مسرحيّ مكتوب كان لنجيب نصّار بعنوان" شمم العرب" الّذي كُتِب عام 1914، وله نصّ مسرحيّ ثانٍ كُتِب عام 1929 بعنوان "وفاء العرب"، وهو وافد لبنانيّ قضى حياته في فلسطين، مستغلًّا وقته بمقاومة الاستعمار البريطانيّ والصّهيونيّة، بشتّى الوسائل الممكنة من صحافة ومسرح[7].

وعدّ بعض النّقّاد الأديب جميل البحري الرّائد الفعليّ لحركة الأدب المسرحيّ في فلسطين، إذ كتب مسرحيّة بعنوان " قاتل أخيه"عام 1919، ومثّلت على عددة من مسارح الوطن العربيّ، ممّا

---

[1] ينظر: الجوزي، نصري: **تاريخ المسرح الفلسطيني1918 – 1948**، ص 89، 164،126،125، 166، 178.

[2] ينظر: السابق، ص31.

[3] ينظر: المرعشلي، أحمد وآخرون، **الموسوعة الفلسطينيّة**، ط1، ج4، القسم الأول، بيروت: هيئة الموسوعة الفلسطينية، 1984، ص209.

[4] ينظر: الجوزي، نصري: **تاريخ المسرح الفلسطينيّ 1918– 1948**، ص 32.

[5] ينظر: محاميد، محمد عبد الرؤوف: **مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67–87**، ص23.

[6] ينظر: غنيم، كمال أحمد: **المسرح الفلسطينيّ دراسة تاريخيّة نقديّة في الأدب المسرحيّ**، ص 27.

[7] ينظر: المرعشلي، أحمد وآخرون، **الموسوعة الفلسطينيّة**، ج 1، ص575، ج4، القسم الأوّل، ص207.

حفّزه على مواصلة المسير[1]، فبلغ مجموع ما كتبه من المسرحيّات خلال 1923 – 1930 ست عشرة مسرحيّة[2].

ومن أهم من كتب في الاتجاه الآخر (المسرحيات الشعرية) برهان الدين العبوشي في " وطن الشهيد" وهي" من خمسة فصول تدعو إلى العمل العربي الموحد ضد نشاط اليهود في فلسطين"[3] تطرح موضوعًا سياسيًّا وطنيًّا فلسطينيًّا يتعلق ببيع الأراضي، والمؤامرات اليهوديّة، والدفاع عن الأرض المقدّسة[4]، وكتب محيي الدّين الحاج عيسى الصفدي مسرحية كليب مؤلفة من خمسة فصول، تقصّ صراع كليب وجساس ابن عمه وصهره، والحرب التي دارت بينهما، وكتب محمد حسن علاء الدين مسرحية " امرؤ القيس بن حجر" في أربعة فصول، تتمحور حول حياة الشاعر الجاهلي امرئ القيس وموته[5].

وأرّخت مجموعة من الدّراسات ما كُتِب ومُثّل في هذه الفترة[6]، وهذا يدلّ على أنّ الحركة المسرحيّة كانت على أبواب تقدّم جديد، أبادته النّكبة مع ما أبادت من نواحي الحياة الفلسطينيّة المختلفة، إلا أنها قاومت ولم تستسلم، فالشّعب الفلسطينيّ بالرّغم مما مر به من ويلات، إلّا أنّه يولد من رماده.

---

[1] ينظر: ياغي، عبد الرحمن: **حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة**، ط بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ص 103.

[2] للاطّلاع على هذه المسرحيّات الرّجوع إلى (المرعشلي، **الموسوعة الفلسطينيّة**، ج1، ص575، ج 4، القسم الأوّل، ص207)، (الجوزي، ص 58)، (ياغي، **حياة الأدب الفلسطيني**، ص467)، (الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص235)

[3] الراعي، علي: **المسرح في الوطن العربي**، ط الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، عالم المعرفة، 1980، ص 256.

[4] ينظر: الجوزي، نصري: **تاريخ المسرح الفلسطينيّ 1918– 1948**، ط 2، ص 101.

[5] ينظر: الراعي، علي: **المسرح في الوطن العربي**، ص 257.

[6] ينظر: (غنيم، كمال أحمد: **المسرح الفلسطيني**)، (الملاح، ياسر: **صفحات مطويات من تاريخ المسرح الفلسطيني**)، (الجوزي، نصري: **تاريخ المسرح الفلسطيني**)

المرحلة الثّانية: ما بعد النّكبة حتّى 1967

كان عام النّكبة 1948 نقطة بداية لمرحلة جديدة، أثّرت على جميع الصّعد، سياسيًّا واقتصاديًّا واجتماعيًّا، وكذلك أدبيًّا، غير أنّه ظلّت هناك محاولات فرديّة تأبى الانكسار والخضوع، وتتحدّى الظّروف بالمقاومة، ومن الأمثلة على بعض هذه الجهود: قيام بعض البلديّات بمهرجانات صيفيّة، تخلّلتها بعض المشاهد المسرحيّة[1]، وقام مجموعة من الشّبّان بتأسيس فرقة مسرح شفا عمرو في عام 1954 الّذي بدوره قدّم عدّة مسرحيّات، كما عرض مسرح قرية عبلين مجموعة من المسرحيّات[2]، وفي منتصف السّتينيّات بدأت تتجلّى فرق مسرحيّة محترفة منها: المسرح الشّعبيّ، والمسرح الحديث، والمسرح النّاهض[3].

تشتّت الشّعب الفلسطينيّ بعد النّكبة، فمنهم من بقي في الضّفّة تحت الحكم الهاشميّ، وقسم بقي في الأراضي المحتلّة عام 1948، تحت الحكم الإسرائيلي، وقسم بقي في قطاع غزّة تحت الحكم المصريّ، وقسم شُرِّد من فلسطين إلى خارجها، وكلٌّ منهم بقي يقاوم بطريقته إمّا بالفعل أو بالقول، فتولّد الأدب المقاوم، الّذي يعدّ رمزًا للصّمود والثّورة، "وعلى هذا تشتت شمل فنّاني المسرح الفلسطيني، وهاجر معظمهم إلى الأردن حيث بدأوا نشاطًا مسرحيًّا هناك. أمّا من آثر البقاء منهم فوق الأرض السّليبة، فقد سكتوا مدة من الزمن، ثم عاودوا نشاطهم"[4].

سمحت سلطات الاحتلال بطباعة الكتب العلميّة الاشتراكيّة الثّوريّة؛ وذلك بهدف إظهار الدّولة الصّهيونيّة أمام العالم بأنّها دولة معادية للعنف وتسعى إلى السّلام، ومن هنا ظهر وعي الشّعب الفلسطينيّ في استخدام الكفاح المسلّح شكلًا من أشكال المقاومة، فالكلمة سلاح وجّهه الفلسطينيّ ضد عدوّه، فظهرت أشكال جديدة للمقاومة في فلسطين، خاصّة بعد هزيمة الدّول العربيّة في

---

[1] ينظر: المرعشلي، أحمد وآخرون، **الموسوعة الفلسطينيّة**، ج4، القسم الثاني، ص217.

[2] ينظر: شليوط، عفيف: ***لمحات من تاريخ مسرحنا المحلّي***، **مجلّة الشّرق**، شفا عمرو، مؤسسة المشرق، عدد4/1981، ص 90-93.

[3] ينظر: المرعشلي، أحمد وآخرون، **الموسوعة الفلسطينيّة**، ج4، القسم الثاني، ص217.

[4] الراعي، علي: **المسرح في الوطن العربي**، ص 255.

حرب حزيران عام 1967، ومجزرة أيلول الأسود، فبدأ الوعي الفكري ينمو وينبثق بشقّيه السّياسيّ والأدبيّ[1].

فواصلت الحركة المسرحيّة البروز من خلال المؤسّسات الثّقافيّة والاجتماعيّة، كالجمعيّات والمدارس والمعاهد والأندية الثّقافيّة، وأيضًا من خلال مساهمة الكتّاب في التأليف المسرحيّ.

أمّا بخصوص الكتابة المسرحيّة في هذه المرحلة، فنشر العديد من الكتّاب نصوصًا مسرحيّة كان لها دور كبير في إثراء الأدب الفلسطينيّ، فقام الدكتور أحمد كمال غنيم في كتابه "المسرح الفلسطيني" بتأريخ المؤلّفات المسرحيّة ونسبها إلى أصحابها[2].

فالمسرح بعد النّكبة مفعمٌ بروح المقاومة والنّضال، موضوعاته من الظّروف المعاشة في فلسطين، فعبّر عن "مقاومة الاحتلال، والمحافظة على الأرض، ونقد بعض العادات الاجتماعيّة، والتّغنّي ببطولة الفدائيّ، والدّعوة إلى الاستشهاد دفاعًا عن حريّة الوطن و الشّعب"[3].

المرحلة الثّالثة: 1967 – 2000

شهدت نهاية المرحلة السّابقة – كما ذكرنا سابقًا– ازدهارًا في الحركة المسرحيّة، من حيث تشكيل عدّة فرق كان لها دورٌ كبيرٌ في هذا الازدهار، وقيام الكتّاب بتأليف مسرحيّات تسدّ العجز في المكتبة الفلسطينيّة، لكنّها ختمت بِبليّةٍ جديدة عام 1967، أثّرت بشكلٍ كبيرٍ على الحياة الأدبيّة، ولا سيّما عندما قام وزير الحرب الإسرائيليّ "موشيه ديّان" بإصدار قانون عسكري يقضي بمنع تشكيل النّوادي الثّقافيّة والنّقابات العمّاليّة، ممّا حال دون تطوّر هذه الفرق، وحال دون تشكيل فرق مسرحيّة في المناطق المحتلّة[4]، لكن لم تستطع النيل من عزيمة الشّعب الفلسطينيّ، الّذي ظلّ يعبّر عن إبائه واستنكاره للاحتلال وعنصريّته، ويقاوم بشتّى الطّرق، فانعكس هذا على الحياة الأدبيّة، لا سيّما عند التقاء المبدعين من فلسطين المحتلّة 1948،

---

[1] ينظر: محاميد، محمد عبد الرؤوف: **مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67-87**، ص 24.

[2] ينظر: غنيم، كمال أحمد: **المسرح الفلسطينيّ دراسة تاريخيّة نقديّة في الأدب المسرحيّ**، ص 97 – 101.

[3] الملاح، ياسر: **صفحات مطويات من تاريخ المسرح الفلسطيني**، ص 170.

[4] ينظر: محاميد، محمد عبد الرؤوف: **مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67-87**، ص 13.

بإخوانهم في الأرض المحتلّة عام 1967، وذهاب مجموعة من الشّباب لدراسة المسرح في أوروبّا[1].

أمّا فترة السّبعينيّات فقد حملت في جعبتها تطوّرًا ملحوظًا، فشهدت ولادة العديد من الفرق المسرحيّة، "إلا أن محاولات الفرق المسرحيّة الأولى والتي نشأت في أوائل السبعينيّات كانت قد اتخذت طابع التأليف الجماعي والارتجالي للنص المسرحي"[2] ففي عام 1970 تشكّلت فرقة بلالين في القدس[3]، من خلال التحام أبناء فلسطين المحتلّة عام 1948 وإخوانهم في الأرض المحتلّة عام 1967[4]، و أوّل عمل قامت به هو مسرحيّة "قطعة حياة" ثمّ "العتمة ثمّ المسرحيّة الغنائيّة " الكنز" و"ثوب الإمبراطور" و "نشرة أحوال الجوّ"، لكن مع نهاية العروض المسرحيّة نشب خلاف بين أعضاء الفرقة، أدّى إلى انقسامها عام 1973، فانبثقت عنها فرقة" بلا – لين"، و أوّل عمل لها هو " تع تخرفك يا صاحبي"[5] وهذه الفرقة مثال بسيط على سبيل الذّكر لا الحصر، فظهرت العديد من الفرق المسرحيّة، وقد أفرد لها الباحثون بابًا في كتبهم، منهم: نهى عفونة العايدي، وأحمد كمال غنيم[6].

أمّا فيما يتعلّق بالكتابة الأدبيّة المسرحيّة فـــ" قد تابع الكتّاب جهودهم في نشر مسرحيّاتٍ؛ لتسدّ العجز الكبير في هذه النّاحية، ولتكون مادّة تمكّن الحركة المسرحيّة من النّموّ والاستمرار في العمل" [7]، ومن هؤلاء الكتّاب: سميح القاسم الّذي نشر ستّ مسرحيات، من أهمّها مسرحيّة "قرقاش"، الّتي تمثّل صرخة شجاعة في وجه كلّ ظالم وطاغٍ في الأرض[8]، وتروي قصّة حاكم

---

[1] ينظر: القاسم، نبيه: **في الإبداع المسرحيّ الفلسطينيّ**، ط1، شفا عمرو: دار المشرق للترجمة والطّباعة والنّشر، 1994، ص 5.

[2] محاميد، محمد عبد الرؤوف: **مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67-87**، ص 22.

[3] السابق، ص 24.

[4] المرعشلي، أحمد وآخرون، **الموسوعة الفلسطينيّة**، ج4، القسم الثاني، ص 217.

[5] ينظر: أنيس، محمد: **الحركة المسرحية في المناطق المحتلة**، ط دار جاليلو ودار العامل، 1979، ص 20-21.

[6] خصت الباحثة هذين الباحثين بالذّكر؛ لأنهما من أحدث الباحثين في هذا المجال، فضمنا في أبحاثهم الفرق القديمة والحديثة.

[7] الملاح، ياسر: **صفحات مطويات من تاريخ المسرح الفلسطيني**، ص 131.

[8] ينظر: السابق ، ص 132.

ظالم يدعى قرقاش، وهو شخصيّة تاريخيّة ظهرت في مصر، ثمّ تطوّرت إلى أسطورة شعبيّة، تحمل المسرحية كثيرًا من الهموم الإنسانيّة، وتعبّر عن حاكم يهزأ بروح شعبه، فهي مسرحيّة رمزيّة[1]، تشير إلى وجود قرقاش في كلّ زمان ومكان، وإلى تجدّده عبر العصور.

فاستخدم الكتّاب المسرحيّون في الحوار اللّهجة الفلسطينيّة المتداولة، وضمنّوا مسرحيّاتهم الشعر الشّعبيّ والشّعر الحرّ، بالاستفادة من التّراث الشّعبيّ، واستخدامهم للرّمز[2]، وتخضع المسرحيّات الفلسطينيّة بشكل عام في مضامينها إلى ثلاثة اتّجاهات: اتّجاه يرتكز على التّحوير من المسرحيّات العالميّة، واتّجاه آخر يرتكز على التّراث العربي والإسلاميّ، وثالث يرتكز على الحياة اليوميّة للمجتمع ومشكلاته، وقضاياه الاجتماعيّة والإنسانيّة، أمّا لغتها فتنوّعت بين اللّغة العربيّة الفصيحة وهي الأكثر فيما طبع ونشر وعرض على المسرح من مسرحيات نثريّة وشعريّة، وبين اللّغة العاميّة الفلسطينيّة وهي عدد كبير، برزت في سنة 1967، أكثر من أيّ مرحلة أخرى من مراحل المسرح الفلسطينيّ[3].

ونلحظ أنّ أغلب الدّراسات لم تهتمّ بشكلٍ أساسيّ بالنّص المسرحيّ الأدبيّ وإنّما بالمسرح الفنّي التّمثيليّ، فحديثها جلّه كان وصفًا للمسرح الفلسطينيّ في جميع فتراته الزّمنيّة، إلّا أنّنا نجد بعض الدّراسات أفردت له بابًا في طيّاتها، كدراسات أحمد كمال غنيم، وياسر الملّاح، ونهى عفونة العايدي، و قامت الأخيرة بإحصاء ما طبع من مسرحيات في جدول حسب الفترة الزّمنيّة، ففي الفترة الممتدّة من عام 1975 – 1979، أُلّفت إحدى عشرة مسرحيّة وطُبِعت، أمّا في فترة الثّمانينيّات فقد أُلِّفَت ثلاث وعشرون مسرحيّة، وفي فترة التّسعينيّات إحدى وعشرون مسرحيّة.[4]

فالكاتب الفلسطينيّ على مدار الأزمنة الآنفة الذّكر التزم القضيّة الفلسطينيّة، بكلّ تفاصيلها وإشكاليّاتها، وكرّس إنتاجه الأدبيّ لخدمة الحياة الإنسانيّة والقضيّة الفلسطينيّة، لأنّه يعي دور

---

[1] ينظر: الملاح، ياسر: **صفحات مطويات من تاريخ المسرح الفلسطيني**، ص196،195.

[2] ينظر: العايدي، نهى عفونة: **المسرح العربي في فلسطين 1975 – 2000**، ص25.

[3] ينظر: الملاح، ياسر: **صفحات مطويات من تاريخ المسرح الفلسطيني**، ص 177،176.

[4] ينظر: العايدي، نهى عفونة: **المسرح العربي في فلسطين 1975 – 2000**، ص37، 39،38.

المسرح في إعادة خلق الواقع بصورة فنيّة جذّابة، كـ "معين بسيسو، وغسان كنفاني، وإميل حبيبي، وسميح القاسم، وعبد اللطيف عقل وغيرهم كثير من الكتّاب الفلسطينيّين"[1].

وقد ذكر ياسر الملّاح في كتابه من برع في التأليف المسرحيّ في فلسطين، مثل:

- "جميل البحريّ، و من مسرحيّاته: مسرحيّة " الوطن المحبوب" 1923.
- أنور عرفات، ومن مسرحيّاته: مسرحيّة " ولكم في القصاص حياة" 1934.
- سميح القاسم: ومن مسرحيّاته: مسرحيّة " قرقاش" 1970.
- عبد اللّطيف عقل، ومن مسرحيّاته: مسرحيّة " العرس" 1989."[2]

أمّا الفرق المسرحيّة، فقد اتخذت لكتابة النّصّ المسرحيّ أسلوبين، الأوّل: أن يكتبه أحد أعضاء الفرقة أو أحد أصدقائها، والثّاني: أن تُطرَح قضيّة ما للنّقاش والمعالجة المسرحيّة، فيقوم كلّ عضوّ بتمثيل مشهد عن هذه القضيّة، ويُكلَّف عضو بمراقبة المشاهد والتّعليق عليها، ثمّ تجتمع الفرقة لتنسيق المشاهد وترتيبها، حتّى يصلوا إلى النّص، وتتمحوّر موضوعاتها حول: مساوئ الاحتلال، ورفضه و مقاومته، وتاريخ القضيّة الفلسطينيّة، والخيانة الوطنيّة، وإهمال البلديّات، وأمراض المخيّمات، وحريّة المرأة، والاستغلال، والعادات البالية، والصّراع الطّبقيّ، والعمل الفدائيّ، واستيحاء مواقف القوّة في التّاريخ العربيّ[3].

---

[1] ينظر: العايدي، نهى عفونة: **المسرح العربي في فلسطين 1975 – 2000**، ص 208.

[2] الملاح، ياسر: **صفحات مطويات من المسرح الفلسطيني**، ص40.

[3] ينظر: السابق، ص 163، 164.

الفصل الأوّل

المسرحيّات الفلسطينيّة ما بين 2000–2018 نماذج مختارة

الفصل الأوّل

المسرحيّات الفلسطينيّة ما بين 2000-2018 نماذج مختارة

1.1 أزمة المسمّيات

1.1.1 المسرحيّة والمسرح

المسرحيّة / المسرح فنّ يعمل على إشراك جميع الفنون لإتمام العمليّة المسرحيّة، فيجتمع فيه الأديب شاعرًا كان أم ناثرًا مع الموسيقيّ والمغنّي والممثل لإنتاج هذا العمل، لذلك سمّي بـ (أبو الفنون)، أي تجتمع فيه جميع الفنون الأدبيّة، ولما لاحظناه من خلط الدّراسات بين مصطلحي المسرحيّة والمسرح ما كان لنا إلّا أن نفرد لهذا بابًا، فالمسرحيّة " نموذج أدبيّ، وشكل فنّيّ يتطلّب لكي يحدث تأثيرًا حقيقيًّا كاملًا، اشتراك عدد من العناصر الأدبيّة من أهمّها الحبكة والبناء الدراميّ، الحركة والصّراع، الشّخصيّات، الحوار...، مع عدد من العناصر غير الأدبيّة ومنها الملابس، الإضاءة، الموسيقى"[1]، أساسها النّصّ الّذي يحمل فكرة، و يعبّر عن قضيّة يمرّ بها المجتمع، أو حادثة تاريخيّة، أو حياة شخصيّة مهمّة، أمّا المسرح فهو" شكل من أشكال الفنّ يترجم فيه الممثّلون نصًّا مكتوبًا إلى عرض تمثيليّ على خشبة المسرح، يقوم الممثّلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيّات ومواقف النّصّ الّتي ابتدعها المؤلّف"[2].

فالمسرحيّة عمل أدبيّ يظهر في صورة مرئيّة على المسرح، يشاهدها الجمهور، ويشترط أن تكون مكتوبة أوّلا ثم تمثّل، "فعلاقة المسرح بالمسرحيّة علاقة الخاص بالعام، أو بمعنى آخر النّصّ الأدبيّ المسرحيّ أحد موضوعات المسرح وليس العكس"[3]، بالتّالي تكون المسرحيّة جزءًا من المسرح الّذي هو مكان تمَثَّلُ فيه المسرحيّة الّتي هي في الأصل نصّ أدبيّ، لذلك تعدّ فنًّا أدبيًّا أدائيًّا، يتميّز عن باقي الفنون؛ لأنّها تتشكّل من عدّة عناصر موجودة في الفنّ الأدبيّ والإخراج والتّمثيل والغناء.

---

[1] أبو مغلي، لينا نبيل: **الدراما والمسرح في التّعليم**، ط عمّان: دار الراية للنشر والتوزيع، 2008، ص 49.

[2] السابق، ص38.

[3] البكري، وليد: **موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحيّة**، ط الأردن: دار أسامة، 2003، ص49.

1.1.2 النّصّ الدراميّ، والنّصّ الأدائيّ

المسرحيّة فكرة في ذهن الكاتب، تبرز من خلال النّصّ الّذي يكتبه، فهو الركيـزة الأساسـيّة، والمادّة الأولى لها، وبدونه لا وجود للمشاهد المسرحيّة، فإن نجح مخرج في إبراز مسرحيّة غير جيّدة النّص، فهذا ممكن لكنّها تبقى غير مقروءة، فالنّصّ يجسّد المجتمع بكلّ إيجابيّاته وسلبيّاته، وعليه أن يحوي بعدًا أيدولوجيًّا وسيكولوجيًّا؛ يترك أثرًا باقيًا في القرّاء، وثمّـة نـوعين مـن النّصوص، وهما: النّصّ الدّرامي، ونصّ الآداء (المعروض).

1. النّصّ الدّرامي (Dramatic Text): وهو النّصّ الذّي يقوم الأديـب بتأليفـه، والمتخيّـل للتّمثيل على خشبة المسرح، ويقوم على معايير مسرحيّة تأخذ بتقاليد وأعـراف دراميّـة، كالتّقيّد الدّرامي بالحوار وبالفعل الدّرامي، والحركة والدّيكور والملابس والزّمن.

2. نصّ الآداء (Performance Text): هو النّصّ المكتوب بعد أن وصـل ليـد المخـرج، وتناوله هو ومجموعة العمل من إضاءة ومصمّمي الدّيكور والملابس، والممثّلين[1].

بالتّالي النّصّ الدّرامي يسبق الأدائي (العرض المسرحيّ)، "والدّراما حسبما اتّفق تخـصّ علـم الأدب في تحليلها بتراجمها وجوانبها الثّقافيّة والاجتماعيّة، فهي الجانب النّظري فـي العمليّـة المسرحيّة، إذا فالنّصّ الدّراميّ يختص بتحليله علم الأدب، أمّا النّصّ المسرحيّ فإنّ ما يخـتصّ بتحليله علم المسرح"[2]، وعلى المخرج أن يبحث عن نصّ متماسك، يقوم على العناصر الدّراميّة، حتّى يكون أساسًا متينًا لعرضه،" فالإبداع المسرحيّ هو إبداع تأسّس على إبداع آخر، بمعنى أنّ المخرج أضاف للنّص المكتوب بعدًا آخر هو النّصّ المرئيّ المشاهد"[3]، " فالدّراما ببساطة هـي النّصّ المكتوب وينظر إليه بوصفه أثرًا أدبيًّا، وحين يعرض هذا النّصّ على خشبة المسرح فأنّه يتحوّل إلى قطعة مسرحيّة أو نصّ مسرحيّ، وتتحوّل الدّراما (النّصّ الأدبيّ المكتوب) إلى نصّ

---

[1] ينظر: عبد الوهاب، شكري: **النص المسرحي دراسة تحليلية الأصول**،الإسكندرية: مؤسسة حـورس الدوليـة للنشـر والتوزيع،2007، ص 2.

[2] محمد، بن أيوب: **العناصر المسرحيّة الأدبيّة والفنيّة من النّصّ الدّرامي إلى النّصّ المسرحيّ**، جامعة ورقلة، ص 157.

[3] سلامة، محمد السيد: ***المسرح السياسي في الأدب المصري المعاصر مسرحية " وداعا قرطبة أنموذجا"***، **حوليـة كليـة اللغة العربية بالزقازيق**، 2018، عدد 37/ ص 57.

مسرحيّ (عرض مسرحيّ) بفضل الإضافات المتمثّلة في الإرشادات الخارجيّة، وحركات وأداء الممثّلين، والمنظر المسرحيّ، والإضاءة.....، هذه هي العناصر الفنّيّة الّتي تحوّل النّصّ الدّرامي إلى نصّ مسرحي، أو تحوّل النّصّ الأدبيّ إلى عرض مسرحيّ"[1]، أي أنّ النّصّ الدّراميّ يتحوّل إلى نصّ مسرحيّ (أدائي) عندما تتلقّفه يد المخرج، وهو خطاب يوجّهه المؤلّف إلى القرّاء في كلّ زمان ومكان، ثابت لا يتغيّر، بعكس النّصّ الأدائي المتغيّر.

سنبحث في هذا الفصل الرّكن الأساس في العمليّة المسرحيّة وهو النّص الأدبيّ/ الدّراميّ، لمعرفة الموضوعات الّتي اتّجهت لها المسرحيّات الفلسطينيّة 2000-2018.

1.2 موضوعات المسرحيّات الفلسطينيّة

إنّ المسرحيّات الفلسطينيّة وليدة الظّروف الّتي عاشها ويعيشها الشّعب الفلسطينيّ سواء أكانت سياسيّة أم اجتماعيّة، فالهدف منها تصوير الواقع الفلسطينيّ، حاملةً في جعبتها رسالة تربويّة توعويّة تثقيفيّة، تهدف إلى البناء والتّطوير، وتوعية الأفراد وشحذ هممهم من أجل رفعة الوطن، ومن أجل التّغيير نحو الأفضل، فتنفجر طاقات الأدباء الإبداعية والفنّيّة معبّرة عن ذلك.

وفي هذا المبحث سيتم تحليل بعضٍ من المسرحيّات بحسب موضوعاتها: السّياسيّة، والتّاريخيّة، والاجتماعيّة، وذلك بالاعتماد على المسرحيّات الّتي وصلت الباحثة إليها.

1.2.1 المسرحيّات السّياسيّة

تمخّضت أحداثٌ عن الواقع السّياسيّ العربي وآثارٌ غائرة في الحياة العربيّة، وأصبحت منهلًا ينهل منه الأدباء، ويتّخذونه مادّة لأدبهم، "عبّرت رؤية الأديب المسرحيّ عن موقفه من الواقع الّذي تفرضه طبيعة الأحداث السّياسيّة والاجتماعيّة المرتبطة بالإنسان العربيّ ضمن رؤية شموليّة واعية لجوهر الأحداث وظروفها الموضوعيّة ضمن حركة التّاريخ"[2].

---

[1] محمد، بن أيوب: **العناصر المسرحيّة الأدبيّة والفنيّة من النّصّ الدّرامي إلى النّصّ المسرحيّ**، ص 157.

[2] المشاقبة، عدنان علي، عيسى، د.يحيى سليم: ***الرؤية السياسيّة للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس***، **مجلة الجامعة الإسلاميّة للبحوث الإنسانيّة**، مجلد 22، العدد الأول، 199-220.

تنوّعت الموضوعات المسرحيّة الفلسطينيّة باختلاف القضايا المطروحة، لكنّ أغلبها خضعت للوضع السّياسيّ الرّاهن، فأثّرت على الوعي السّياسيّ والثّقافة الوطنيّة، وظلّت الأحداث السّياسيّة الّتي مرّت وتمرّ بها فلسطين، من احتلال بريطانيّ إلى النّكبة والنّكسة واتّفاقيّات السّلام وانتفاضتي الحجارة والأقصى وكثير من الأحداث السّياسيّة مرجعًا هامًّا لكثير من الأدباء.

إنّ مواقف الإنسان أو تعبيره عن نفسه، أدبًا كان هذا التّعبير أم فنًّا، لا يمكن أن يخلو من بعدٍ أو مغزى سياسيّ[1]، ويعدّ هذا الفنّ / الأدب شكلًا تعبيريًّا، يسلّط الضّوء على الواقع، فإنّ المسرحيّات السّياسيّة بشكل خاص تعدّ نوعًا من أنواع المقاومة تعمل على توعية الشّعوب وتعميق إدراكهم لمحاربة الظّلم والتّمييز والعنصريّة، وبما أنّ واقعنا الفلسطينيّ محكومٌ بظروف سياسيّة عهدها على مدار الأزمنة؛ جاءت المسرحيّات الفلسطينيّة ملغومةً بالقضايا السّياسيّة، كالصّراع على السّلطة، وتصوير همّ الإنسان الفلسطينيّ النّاجم عن الظّروف السّياسيّة، وتحديدًا الاحتلال الصّهيونيّ وممارساته الهمجيّة.

وفي هذا القسم سيتم تناول بعضٍ من الأعمال المسرحيّة السّياسيّة الفلسطينيّة لنرى: ما الرؤية السياسية السّائدة في المسرحيّات الفلسطينيّة؟

1.2.1.1 الزّائر الغريب – أدمون شحادة*

تناقش العلاقة السّياسيّة المعقّدة بين ثلاثة أطراف (فلسطين، وإسرائيل، وأمريكا)، وعنوانها يطرح في ذهن القارئ تساؤلات كثيرة: من هذا الزائر؟ ماذا يحمل في جعبته؟ ما تأثيره؟ سلبًا أم إيجابًا؟ من أيّ مكان قادم؟ وهذا يجعل القارئ في حالة تشويقٍ لمعرفة التفاصيل.

يظهر الزّائر الغريب (المتأمرك) كشخصيّة غامضة لشخصيّات المسرحيّة، وللقارئ أيضًا، تحتاج منه لقراءة واعية حتّى تتكشف أساريرها، غامضةٌ كالعلاقة المعقّدة بين الأطراف الثلاثة

---

[1] ينظر: ونوس، سعد الله: **الأعمال الكاملة**، ط 1، مج3، لبنان: بيروت، دار الآداب للنشر والتوزيع، 2004، ص376.

* أدمون شحادة: شاعر وأديب فلسطينيّ، ولد في مدينة حيفا عام 1933، وتوفّي عام 2017، في وسط السّتينيّات اشترك كعضو في فرقة المسرح الحديث، وعمل في الإضاءة والدّيكور، كما أنّه عمل مساعد مخرج، نال الجائزة الأولى للإنتاج المسرحي بحيفا عام 1977، وجائزة التفرغ للأدب العربي من وزارة المعارف والثقافة عام 1989، أمّا إنتاجه الأدبيّ فقد تنوّع بين شعرٍ ومسرحٍ ورواية.

الّتي ذكرناها سابقًا، فهي "محاولة لاكتشاف علاقة بين المتأمرك الذي يحاول أن يظهر بصورة متناقضة تجاه خصمين مستفيدًا من جهل الأول وغباء الآخر، أو من حالة الخصام".[1]

تتناول المسرحيّة قضيّة من يهجر بلده بحثًا عن الرّزق، وما يواجهه في الخارج من مغريات، وتأثير ذلك على نفسه وأفكاره ومعتقداته، كأنّه ينسلخ عن أصله الّذي فُطِر عليه، كمعين الّذي سافر إلى أمريكا وأصبح اسمه يتماشى مع حياته هناك (مستر موين)، ها هي مها وأولادها الّذين يسكنون مدينة رام الله، ويعيشون بمفردهم؛ لأنّ الأب تركهم وهاجر إلى أمريكا، ونسي زوجته وأولاده، ينتظرون الزّائر الغريب الّذي سيأتيهم بأخبارٍ عن والدهم، والأمل يملأ قلوبهم، بأنّ والدهم تذكّرهم وأرسل إليهم من يسأل عنهم، جميعهم ينتظرون هذا الزّائر بلهفة وقلقٍ أيضًا لمعرفة سبب تذكّره لهم بعد هذه المدّة الطّويلة، فيأتي حاملًا الهدايا، والنقود، الّتي لم تكن معه بحجّة أنّه يحمل نصف مليون دولار من المؤسسات العربيّة في أمريكا التّي تدعم المحتاجين، اضطرّ تسليمها لبعض الأصدقاء اليهود في بروكلين، حتّى لا يتم مصادرتها في مطار اللّد من السّلطات الإسرائيليّة، وسيستلمها من السّيّد (شلومو) في بني براك[2]، الّتي تعدّ المركز الدّيني اليهوديّ الأكبر في العالم، يقطنها اليهود المتزمّتون دينيًّا، تُشَلُّ الحركة عندهم يوم السّبت وأيّام الأعياد[3].

تشعر مها بالرِّيبة تجاه مروان عند زيارة ليلى (ليليت) لها، معرّفةً عن نفسها بأنّها تعمل أمينة صندوق جمعيّة الطّفل اليتيم، وجاءت لتستفسر عن مروان (مرعب، مستر مورغان)؛ لأنّه يحمل معه لهم مبلغًا من المال، ويجب تسليمه للجمعيّة، فبدأت بطرح الأسئلة على مها، ثمّ يطرق بابها شرطيّ من الأمن الوقائيّ الفلسطينيّ (حاتم أمان الله)، جاء لنفس السّبب الّذي جاءت من أجله (ليليت) الّتي تبيّن أنّها من الشّاباك الإسرائيليّ، فهم يظنّون أنّ مروان سيسلّم المال للجماعات اليهوديّة المتطرّفة الّتي تعمل ضد سلطات الاحتلال، فكلّ طرف منهما يحاول جاهدًا أن يكشف السّر وراء مروان، فيدفعهما ذلك إلى التّنكّر بشخصيّات أخرى، لخداع مروان ومعرفة الحقيقة

---

[1] شحادة، أدمون: **الزّائر الغريب**، ط النّاصرة: مطبعة دار النّهضة للطّباعة والنّشر، 2000، ص 3.

[2] ينظر: شحادة، أدمون: **الزّائر الغريب**، ص30.

[3] موقع مدار: https://cutt.us/hlE5J، 21-9-2020.

منه، فحاتم تتكّر بشخصيّة خادمٍ في الفندق، يطرق غرفة مروان ليعطيه الطعام والمشروبات ثمّ يتبادلان أطراف الحديث، محاولًا أن يعرف منه معلومات بشأن النّقود والمؤسسات اليهوديّة، أمّا(ليليت) فتتكّرت بشخصيّة فتاة هاتف تزور مروان في الفندق؛ لإغرائه، ومن ثمّ محاولتها كشف بعض المعلومات، إلّا أنّ مها اقتحمت المكان، عندما علمت أنّه يريد أن يأخذ أبناءها معه إلى أمريكا، فكشفت عن أنيابها، وعاملته بشراسة، للحفاظ على أبنائها، فصفعته ووصفته بأنّه محتال ونذل ودجّال[1]، فمها تمثّل المرأة الفلسطينيّة الّتي تضحّي من أجل أطفالها.

ويطرح الكاتب فكرة تعدِّ سلطات الاحتلال على المناطق التّابعة للسّلطة الفلسطينيّة والتّدخّل في شؤونها الدّاخليّة، وأنّهم يخرقون الاتّفاقيّات، وذلك من خلال إرسال فتاة من الشّابك الإسرائيليّ، إلى رام الله، حتّى تحقّق في قضيّة الزّائر الغريب:

"حاتم: ألم نتّفق على صلاحيّات كلّ جهة...وأن لا يكون لكم نشاط داخل سلطتنا..دائمًا تنقضون الاتفاقات.

ليليت: كان لا بد من الحضور هنا لمتابعة القضية."[2]

وممّا يؤكّد غموض العلاقة بين الأطراف الثلاثة، تعدّد اسم الزّائر الغريب، (مروان بلاطة، موريد المرزوق، ماريو البلاط، متعب، مرعب، مستر مورغان)، وانتمائه تاريخيّا للأطراف الثّلاثة، فهو فلسطينيّ الأصل، وجدّه من أمّه متزوّج من امرأة يهوديّة من بني براك، وعاش في أمريكا فترة طويلة، بالإضافة إلى غموض شخصيّته كما ذكرنا سابقًا.

1.2.1.2 بموت إذا بموت – عفيف شليوط*

عند النّظر في عنوان المسرحيّة يظهر أنّ موضوعها عن حبّ الحياة، والهروب من الموت، ونلحظ ذلك عند قراءة المسرحيّة، فتتناول شخصيّة سياسيّة وهي (الرّئيس)، الّتي تتّصف بالغرور

[1] ينظر: شحادة، أدمون: **الزائر الغريب**، ص 56 – 104.

[2] السابق، ص 112.

* عفيف شليوط: ولد في مدينة شفا عمرو عام 1962، أسّس في عام 1977 مسرح الغربال الشفاعمري، وبادر في العام 1983 إلى إنشاء رابطة المسرح العربي، ويشغل منذ العام 1996 منصب مدير عام مؤسسة "الأفق" للثقافة والفنون، كتب وأخرج العديد من المسرحيّات الّتي قدّمت على خشبة المسرح، بالإضافة إلى أنّه شارك في التّمثيل في عدّة مسرحيّات.

وتعظيم الذّات، فالمسرحيّة تسخر من عظمة الإنسان وغروره وبحثه عن الخلود، وبما أنّ الكاتب اختار شخصيته سياسيّة، فهذا يعني أنّه يريد أن يصوّر بعض القيادات والزّعامات الّتي تسعى إلى دوام السّيطرة والحكم، وعدم التّنازل عن السّلطة.

بدأ الكاتب المسرحيّة بوصفٍ دقيق للمكان، وأظهر المشهد كأنّه عرض عسكريّ، مُرَكِّزًا على إبراز الشّخصيّتين الرئيسيّتين (الرّئيس، الشّاب)، " يدخل الرّئيس بخطوات كبيرة مبالغ فيها وكأنّه يسير في استعراض عسكريّ رسميّ، يسير في أعقابه شاب يحمل حقيبة ويتلفت يميناً ويسارًا وكأنّه الحارس الشّخصيّ للرّئيس"[1]، وفي هذه المقدّمة يبرز حال القيادات والرّؤساء العرب بالأخصّ، والمبالغة في استعراضاتهم العسكريّة، والعلاقة الّتي تربطهم بموظّفيهم، وتظهر هذه جليّةً في الفصل الأوّل بمشهده الأوّل.

تحاول المسرحيّة أن تصوّر غرور شخصيّة الرّئيس وتسلّطها على من يعملون لديها، وعلى الشّعب بشكل عامّ، من خلال الحوار الّذي يدور بين الرئيس وحارسه، والّذي يوضّح عنجهيّة الرئيس وبطشه وحبّه للتسلّط، ويظهر ذلك جليّا في كثير من الأمثلة ومنها:

"الشّاب: ولكن يا سيادة الرّئيس.

الرّئيس: (مقاطعًا) ملكنش، مبسش. اسمع ولا! لمّا أنا بقول كلمة ما بدّي أي اعتراض. كلمة لا لازم نلغيها من قاموس اللغة العربيّة، لمّا أنا بقول جاي بنفسي أجيب القهوة يعني أنا بنفسي وما بدّي أي اعتراض"[2].

برز في المقتبس السّابق رفض الرّئيس الكامل للتمرّد والتّعبير عن الرّأي حتّى أنّه يريد أن يسقط حرفًا مؤثّرًا في اللّغة العربيّة إرضاءً لغروره وتكبّره، ولم يقتصر الأمر على البشر بل طالت أوامره الجمادات: "أيّتها الغلاي، آمرك أن تصبّي القهوة في الفنجان!"[3] وكأنّ كل الكون بما فيه من مخلوقات حيّة وغير حيّة مسخّرة لخدمته، وتنفيذ أوامره.

---

[1] شليوط، عفيف: **بموت إذا بموت**، ط1، شفا عمرو: منشورات مؤسسة الأفق، 2003، ص 7.

[2] السابق، ص 11. ومن الأمثلة الأخرى ص 15و 16.

[3] السابق، ص 8.

فالرّئيس يرفض الحريّة والتّفكير والدّيمقراطيّة؛ لأنّ ذلك سيؤدّي إلى التّمرّد والثّورة عليه، فهو يرى أنّ مجرّد الاعتراض وإن كان مؤدّبًا تقديمٌ لشيءٍ أكبر، مُتَمَثّلٍ بالنّقاش والرّأي والفكر وهذا من وجهة نظره يضرّ بالوحدة العربيّة[1]، ولا يقف به الأمر إلى هذا الحدّ بل نراه يصرّح بحبّ التّعظيم والتّمجيد، والبحث عن الخلود: " أنا عظيم أنا عبقري، أنا ظاهرة لن تتكرّر في تاريخ البشريّة"[2]

ولا نغفل الدّور السّلبيّ الّذي قام به الحارس، كآلة تعمل لإرضاء الرّئيس، فهو تابع لا يوجد له رأي، يفعل ما يقوله الرّئيس ويريده:

"الرّئيس: أنا نرفزت، أعصابي، حاسس حالي متضايق.

- الشّاب يستدير، يضع على رأسه باروكا لراقصة، يلتفت إلى الرّئيس، تنبعث موسيقى شرقيّة راقصة –
- الشّاب يشرع بالرّقص حول الرّئيس، ويحاول التّمايل عليه وإغرائه، الرّئيس يتجاوب تارة ويتمنع تارة أخرى –"[3]

"الشّاب: أعتقد إنّه كلامك مزبوط ميّة بالميّة، مع إنّه مشفاهم منّه ولا كلمة"[4]

يبدأ الحارس بفهم ما يريد الرّئيس، فيحاول أن يتملّقه وأن يؤكّد على أفكاره، " إنت يا سيادة الرئيس عظيم. إنت عبقري. إنت ظاهرة لن تتكرّر في تاريخ البشريّة،....، إنت مش بس عبقري، إنت.. إنت..إنت فوق البشر،...إنت إنت ظاهرة لن تتكرّر في تاريخ البشريّة"[5]

---

[1] ينظر: شليوط، عفيف: **بموت إذا بموت**، ص 11.

[2] السابق، ص 15.

[3] السابق، ص 12.

[4] السابق، ص 15.

[5] السابق، ص 18.

مع بداية المشهد الثّاني يعبّر الرّئيس عن رغبته في أن يصبح وطنيًّا، فيحاول الشّاب تنظيفه من الإمبرياليّة، والاستعمار، والعمالة، وما أن يصبح وطنيًّا تتغيّر معاملة الشابّ له:

"الشّاب: (يهمس في أذن الجمهور) مثل توبة القحبة. (للرّئيس بصوت مرتفع) وإسه ضب وسخك وإيم عفنك وجبلي فنجاي شاي.

الرّئيس: معليش عم تحكي معي؟!

الشّاب: آه معك، ليش في حدا غيرك هون؟!

الرّئيس: بس أنا الرّئيس.

الشّاب: بس إنت صرت وطني."[1]

نلحظ أن الموازين تبدّلت، إذ تكلم الشّابّ بلهجة الرّئيس سابقًا، فعندما تجرّد الرّئيس من سلطته تغيّرت معاملة الشّابّ له، فأخرج الأخيرُ الرّئيسَ الكامن في نفسه، وهي صفة نكاد نلمحها في النّفس العربيّة فما إن تسنح لها الفرصة لفظت القوة المهيمنة والمسيطرة التي في داخلها، فالسّبب في احترام الرّئيس سابقًا هو سلطته، والخوف منه، فحين أصبح وطنيًّا، لم يعد الشّاب يخافه، بل عامله بنفس طريقته، وهنا إشارة أيضًا إلى عدم احترام رجال السّياسة للوطنيّين، واستغلال سلطتهم في إذلالهم:

"الرّئيس: تفضل فنجان القهوة.

الشّابّ: يضرب بيده على الطّاولة ومين قلّك أنا بحبّ القهوة، أنا بدّي شاي يعني شاي"[2]

ثمّ يعود الشابّ لتعظيم رئيسه، وتبدأ مرحلة البحث عن الخلود، فيقوم الشابّ، بإحضار مجموعة من التّماثيل، يلقي عليها خطابًا مهمًّا، ويصدر قرارًا تاريخيًّا وهو أنّ الرّئيس سيصبح خالدًا إلى

[1] شليوط، عفيف: **بموت إذا بموت**، ص 24.

[2] السابق، ص 25.

الأبد، من خلال طبع عدّة نسخ عن سيادة الرّئيس، ليملأ الدّنيا به، فيتّجه معه إلى التّمثـــال الأوّل ويضع صورة الرّئيس عليه، ويكرّر ذلك مع كافة التّماثيل[1]، والتّماثيل هنا معـــادل موضـــوعي لشريحة من الشّعب لا تقوى على الكلام و مجابهة السّلطة، فكان اختيارًا مناسبًا لأنّها لن تستطيع التّكلّم و الرّفض أو حتّى إبداء الرّأي، وكأنّه يريد لكل من حوله أن يصبحوا كمـــا هـــو يريـــد، ينفّذون ويقولون ما يقول،

"الشّاب: (همسًا) ها.. أعجبتك.. كيف أنا؟

الرئيس: ممتاز.. ولك إنت عظيم.. ولك لولا شوي صرت إنت أنا."[2]

وفي هذا إشارة إلى حال القيادات العربيّة وشعوبها، فهي ترفض الديمقراطيّـــة والتّعبيـــر عـــن الرّأي، مهما قالت من شعارات رنّانة، إلّا أنّها تفعل ما يؤكّد قمعها لشعوبها.

في المشهد الأول من الفصل الثّاني يبيّن الكاتب موقف الرئيس الممثّل لموقف الزعامات العربيّة من قضيّة فلسطين، والّذي يقوم على الشّعارات والكلام المتملّق دون الفعل،" إنّنا لم نتوقّف عـــن الصّراخ ليل نهار، عقدنا 242 اجتماعًا شعبيًّا، أقمنا 338 مظاهرة تضـــامنيّة، وأنـــا شخصـــيًّا استنكرت الاعتداءات عليهم. إني أبكي ليل نهار هؤلاء الأطفال المحرومين من لعبة الأتـــاري، إنهم أطفال بلا طفولة، إنهم أطفال بلا طفولة (يجهش بالبكاء)"[3]، وهذان الرّقمـــان إشـــارة إلـــى القرارين اللّذين أصدرهما مجلس الأمن الدّولي في عامي 1967 و 1973، فجاء القـــرار الأوّل قرار 242 في الثّاني والعشرين من تشرين الثّاني عام،1967عقب هزيمة الدّول العربيّـــة فـــي النّكسة، ومن أهم ما جاء فيه انسحاب إسرائيل من الأراضي الّتي احتلّتها في النّزاع الأخير، أمّا 338 فهو القرار الّذي أصدره مجلس الأمن الدّولي في الثاني والعشرين من تشرين الأول عـــام 1973، نصّ على ضرورة وقف إطلاق النّار وتنفيذ قرار 242[4].

---

[1] ينظر: شليوط، عفيف: **بموت إذا بموت**، ص 27 – 28.

[2] السابق، ص 37.

[3] السابق، ص 36.

[4] الكيالي، عبد الوهاب: **موسوعة السياسة**، ط كفر قرع: دار الهدى للنشر والتوزيع، ص 773– 774.

أمّا المشهد الثّاني من الفصل الثّاني، فقد أكّد على رفض الرّئيس للموت وخوفه الشّديد منه، وأنّه باقٍ لا يفنى، وقد بدأ بحوار بين عزرائيل والرّئيس، عزرائيل هنا نفسه شخصيّة الشّابّ، فبعد محاولات عديدة يترك عزرائيل الرّئيس للحياة الّتي يريدها، " بتعرف إنّك ما بتنعطى وجه. أنا خلص قرفت منك وتاركك تعيش. أما وينك..بعد مية، ميتين أو ألف سنة إذا جيت تترجاني أموتك مش راح أموتك"[1]، تتغيّر معاملة الشّاب له بعدما لاحظ خوفه وضعفه من الموت، فبدأ يشعر بالبرد والرجفان:

"الشّاب: مالك بترج؟

الرّئيس: بردان

الشّاب: غطيتك

الرّئيس: بعدني بردان

الشّاب: (باشمئزاز) شو أعملك؟

الرّئيس: (بحزن عميق) إنت تغيرت كتير.

الشّاب: ما هو إنت عمبتخاف كتير."[2]

يدرك الرّئيس الحقيقة المرّة الّتي خُدِع بها وصدّقها، بعدما خرج من عنده عزرائيل، كأنّه كان صفعة له تحيي ضميره، وترجعه إلى صوابه، وهذه طبيعة النّفس البشريّة، عندما تشعر باقتراب الموت تتعظّ:

"الرّئيس: زهقت من المدح الكذاب. الحقيقة المرة.

الشّاب: مدح كذاب؟ لا إنت أبصر شو صارلك. هذا عزارئيل خوفك عن جد.

---

[1] شليوط، عفيف: **بموت إذا بموت**، ص 42-43.

[2] السابق، ص 43-44.

الرّئيس: بترجاك إنت عمتضحك علي. طول ما أنا هون.. أنا وياك لحالنا، بحس بالعظمة وبكون مبسوط.. بس أقابل حدا تاني بكتشف إنه أنا كذبة إنت اخترعتها"[1]

يقوم الرّئيس بطرد الشّاب، وما أن قام بطرده حتّى لفظ الرّئيس أنفاسه الأخيرة، في هذا إشارة بأنّ الرئيس يصنعه الشّعب، وعندما يتخلّى عن شعبه، يصبح لا وجود له، وتجدر الإشارة أيضًا إلى أنّ عنوان المسرحيّة ارتبط بنهاية الرّئيس فندرك أنّ الرّئيس يموت فعليّا حينما يموت سياسيًّا، وقد نأخذ المعنى إلى اتّجاه آخر يكمن في أنّ الرؤساء العرب لا يتزحزحون عن مناصبهم إلّا عند الموت.

1.2.1.3 طار الحمام – عزّام أبو السّعود*

لم تُنتِجُ الممارسات الصّهيونيّة صراعًا مع الآخر اليهوديّ فحسب، بل ولّدت صراعًا اجتماعيًّا بين الفلسطينيّين، خطّته هذه المسرحيّة بأسلوب كوميديّ، فعرضت مشكلة لا تنحصر في مكان واحد بل تتفشّى في الأماكن الفلسطينيّة عامّة، ناقلةً الجرائم الصّهيونيّة بحقّ الفلسطينيّين عامّة والمقدسيّن خاصّة، والآثار الاجتماعيّة المترتّبة على ذلك، فتروي تأثير جدار الفصل العنصريّ الّذي أقامه الاحتلال بدءًا من عام 2002[2]، على أسرة مقدسيّة، مصوّرةً الصّراع الاجتماعيّ الّذي خلّفه الجدار داخل الأسرة الواحدة.

ترصد المسرحيّة مشكلة تنقّل الفلسطينيّين بين المدن، حتّى بين المدينة وقراها، بالأخصّ مدينة القدس الّتي يمنع الاحتلال الفلسطينيّين دخولها إلّا بتصاريح وهويّة ممغنطة، ويظهر ذلك عندما حاول الحاج فخري وهو من قرى القدس الوصول للمدينة، دون تصريح[3]، ثمّ تنتقل لطرح مشكلة الجدار، الّذي سيمرّ من أرض الحاجّ فخري، الّذي كان يقطف تينًا من أرضه، ففوجئ بجنود

---

[1] شليوط، عفيف: **بموت إذا بموت**، ص 44.

* عزام أبو السّعود: ولد في مدينة القدس عام 1948، كاتب مسرحي وروائي، وكاتب مقالات رئيسي في جريدة القدس وغيرها، متخصّص بقضايا القدس وتاريخها الشفوي.

[2] الهندي، عليان: **الجدار الفاصل وجهات نظر إسرائيلية، في الفصل أحادي الجانب**، ط رام الله: مطبعة فراس، 2004، ص 15.

[3] ينظر: أبو السعود، عزام: **طار الحمام**، ط القدس: المسرح الوطني الفلسطيني – الحكواتي، 2004، ص 18.

الاحتلال مع جرّافاتهم يحاوطون المكان ويطلبون منه الخروج بحجّة أنّ الأرض منطقة عسكريّة مغلقة، وسيلتهم معه أراضيَ كثيرة منها أرض أبي محمّد الّذي يقطن مع زوجته في القدس.[1]

لا يقتصر الأمر على ذلك، بل يصل إلى تصوير الصّراع الاجتماعيّ بين أفراد الأسرة الواحدة، من خلال أسرة (أبو محمّد)، أبو محمّد وزوجته يعيشان وحدهما في بيتهما، بعدما تزوّج ابناهما (محمّد وسعيد)، فيأتي هذا الجدار ليقلب حياة الأسرة رأسًا على عقب، سعيد الّذي يسكن في العيزريّة وزوجته الّتي تعمل معلّمة في القدس، والأولاد الّذين يذهبون إلى المدارس، يعانون يومياً في تحقيق ذلك.

"سعيد: يابا عيشتنا صارت كرب.. حاطينلنا بوابة على السّور، يوم مفتوحة وعشرة لأ.. واحنا قرفنا النط والشحططة والبهدلة... واليوم أنا بلا شغل.. ومش قدرتي أدفع مصاريف مواصلات عشان الأولاد كل يوم يروحوا على مدارسهم من الطرق الطويلة.. أسعار المواصلات يابا مش قدرتي.. ومرتي منت عارف لولاها بتشتغل معلمة في القدس ومعاشها هوه اللي ساندنا شوي ومعيشنا هالأيام والا الله أعلم شو صار بحالنا..

محمّد: وهيهم بدوا يبنوا السور شمال القدس هيك شفتهم في بدو وبيت سوريك شو عمالهم يعملوا.. وبكرة بيبنوه في الرام عند بيتي.. بيصير فيي زي ما هو صاير في دار أخوي سعيد.. راح أتغلب لأوصل على مكتبي وأولادي ومرتي راح يتغلبوا على الحواجز."[2]

يضطر محمّد وسعيد كلٌّ مع زوجته وأولاده العودة إلى بيت العائلة، الّذي يتكوّن من ثلاث غرف وحمّام ومطبخ، فيجمع هذا البيت الصّغير أبا محمّد وزوجته، وأولادهما وأحفادهما، ويبدأ الصّراع بين الأجيال الثلاثة بأشكاله المختلفة.

ويطول تأثير الجدار السّلبيّ أبسط الأمور، حالة من الفوضى تعمّ بيت العائلة، أبو محمّد يفقد شبشبه، ودكّة أسنانه، صراع على دخول الحمّام، صراع بين السّلفات على العمل داخل البيت،

[1] ينظر: أبو السعود، عزام: **طار الحمام**، ص 20.

[2] السابق، ص 30.

نلحظ أنّ الكاتب نقل تفاصيل صغيرة ودقيقة جعلتنا نتعايش معها وكأنّنا جزء منها، ربّما سبب ذلك رغبته في إيصال فكرة أنّ الجدار له تأثير سلبيّ ممتدّ لأصغر الأمور وأبسطها.

وفي المسرحيّة حثٌّ على التّشبّث بالتّراث الفلسطينيّ الّذي نتوارثه من آبائنا وأجدادنا، ويظهر ذلك من خلال حكاوي الجدّ (أبو محمّد) لأحفاده، وحثّهم على المحافظة عليها؛ لأنّها تمثّل تراثنا وحضارتنا، وإخبارهم عن حكواتي القدس الّذي كان يجلس في المقاهي مع ربابته، فيتحلّق حوله الحاضرون؛ ليقصّ عليهم القصص التّراثيّة[1]، ونراه متشبّثًا أيضًا بهيكليّة مبنى بيته القديم؛ ليظلّ يحمل طابعًا تراثيًّا قديمًا، دالًّا على عراقة المكان وأحقّيّتهم به،" لو تشوفوا الدور في البلد القديمة هون كل واحد ضافله غرفة غير شكل، اللي بناها في الزقاق، واللي حطها في الحوش، واللي ألغى قبة داره وحط فوقها أوضه.. بكرة بنبطل نشوف القبب في البلد، بيتغير منظر القدس وبصير شكلها شكلانس.. يا أولاد ملايين الناس بيتمنوا يعيشوا في القدس، بيتمنوا يمشوا على بلاطها، بين حجارتها القديمة، بيتمنوا ياكلوا كعك القدس وزعتر القدس.. وبتقولولي بدكم تبنوا كمان حمام"[2]، ويبرز صراع آخر مع صاحب البيت (أبو صالح)، بسبب تغيير معالم البيت، فيطلب منهم إرجاعه كما كان، أو إخراجهم منه، يحتدّ الصراع بينهم لينتهي باتّصال هاتفيّ من (أبو عادل) يخبرهم أنّ جنود الاحتلال سيهدمون بيته في شعفاط[3]، فيهبّون معًا متحدّين لمواجهة الاحتلال، ويذهبون جميعهم إلى شعفاط، تاركين خلفهم الصّغار، الّذين أصبحوا يعون ما يجري حولهم، متذمّرين من موقف الكبار وتفكيرهم بالمشكلة بعد حدوثها، وبحثهم عن أنصاف الحلول، فأخذوا على عاتقهم مواجهة الاحتلال وإيقافه، وهدم كلّ السّلاسل والجدران[4].

تركّز المسرحيّة على وصف المكان بموجوداته، وإظهاره فلسطينيًّا بالدّرجة الأولى، كما أنّ لغة المسرحيّة قدسيّة، ألفاظها تنمّ عن واقع مقدسيّ بشكل خاصّ.

---

[1] ينظر: أبو السعود، عزام: **طار الحمام**، ص 46.

[2] السابق، ص 62.

[3] ينظر: السابق، ص 71.

[4] ينظر: السابق، ص 75.

انتهت المسرحيّة نهاية مفتوحة، مختومة بتهليلة عن حمائم قلسطين، تدلّ على أنّ حمـــائم هـــذا الشّعب سيواصل مسيرة المقاومة، وسيرابط فوق أرضه، طـــار الحمـــام وأصـــبح باســـتطاعته الطّيران والعيش بحريّة، وكذلك أطفال فلسطين سوف يناضلون لنيل الحريّة، وهذا يتوافق مـــع عنوان المسرحيّة.

"الغراب حايم في السما

والحمام طار عالشجر

تياخد عش الحمام

تيعيش بحرية وسلام"[1].

1.2.1.4 ومرّ خريف آخر – علي قليبو*

العنوان يثير في النّفس أسئلة لا نهاية لها، ماذا بعد الخريف؟! أيأتي شتاء يروي الأرض القاحلة، ليزهر ربيعًا يبهج النّفس؟! أم محكوم عليها بخريف آخر يسلب كل خضار وكـــل أمـــل لتبقـــى عارية ومنهكة؟!

تبدأ أحداث المسرحيّة عقب حدث تاريخيّ وهو اتفاقيّة أوسلو، الهدف منها الوصول إلـــى حـــلّ سلميّ لإنهاء الصّراع الفلسطينيّ الإسرائيليّ، وبدء محادثات السّلام[2]، تقسّمت على إثرها الـــبلاد سياسيّا، فبعض المناطق تابعة في حكمها للسّطلة الفلسطينيّة وبعضها للسّلطة الإسرائيليّة ويمنـــع دخول الفلسطينيين لها إلّا بتصاريح كمدينة القدس، ونجد أنّ المناطق الّتي تتبع للسلّطة الفلسطينيّة محكومة أمنيًّا بقوانين الشّرطة الإسرائيليّة.

---

[1] أبو السعود، عزام: **طار الحمام**، ص 76.

* علي حسين قليبو: من مواليد القدس عام 1954، حصل على شهادة الدّكتوراه عام 1986 في علم الأنثروبولوجي الثقافي من جامعة تيمبل– فيلادلفيا في الولايات المتحدة الأمريكية، ثمّ عاد إلى فلسطين وعمل كاتباً، ومخرجاً سينمائياً، ورســـاماً، وأستاذاً مساعداً في عدّة جامعات، وأخرج عدّة أفلام وثائقيّة للتّلفزيون الفلسطينيّ بالتّاريخ الاجتماعي في القدس.

[2] ينظر: قريع، أحمد: **الرواية الفلسطينية الكاملة للمفاوضات من أوسلو إلى خريطة الطريق**، ط 2، فلســـطين: مؤسســـة الدراسات الفلسطينية، 2006، ص 246–247.

المسرحيّة تنقل أحداثًا وقعت وما زالت تقع، فهي تصوّر واقعًا يعيشه الفلسطينيّ، وشخصيّاتها هم أبطالٌ حقيقيّون، موجودون في الشّارع الفلسطينيّ، كانوا في طريق عودتهم من القدس إلى رام الله، فيحدث اشتباك بين الفلسطينيّين وجنود الاحتلال، فيقوم الأخير بفرض الحصار على رام الله.

تبدأ الأحداث في أحد شوارع مدينة القدس، مشهدًا واقعيًا يصوّر مقاومة بعض الأبطال الوطنيّين في المسرحيّة، وتنكيل جنود الاحتلال بهم، وضربهم بالرّصاص.

جاءت أحداث المسرحيّة متوافقة مع الوضع الرّاهن بعد اتفاقيّة أوسلو، فهي معاهدة تفرض السّلام، لكن الواقع يوحي بأنّ البلاد لم تنعم بالسّلام، فمن طرفٍ هذه المعاهدة، ومن طرفٍ آخر اعتداءات الاحتلال على من يملكون الأحقيّة في هذه الأرض، ومقاومة الفلسطينيّين لهم:

"منير: تبًا لهذا الحرّ اللّعين! متى ينتهي هذا الصّيف؟!

يوسف: لن ينتهي أبدًا.

منير: في النّهار حرّ لاهب وفي اللّيل برد قارس!

وجدي: متقلّب مثل قلب المرأة.

منير: بل مثل وضعنا السّياسيّ، لا سلام ولا حرب!

وجدي: بل قل سلام وحرب في آن واحد!"[1]

ظهرت ثنائيّة الحرب والسّلام أيضًا من خلال شخصيّات المسرحيّة الّتي انشطرت إلى شخصيّات وطنيّة تقاوم الاحتلال وترفض ممارساته القمعيّة، كشخصيّة باسل، وشخصيّات ترى في ذلك مضيعة للوقت، وهدرًا للأرواح، وتنحى إلى السّلم، كشخصيّة أحمد وسميرة:

"أحمد: (ينهي ربط حذائه ويقف بين سميرة وباسل) تصوّر هذه العمليّة الجنونيّة!

[1] قليبو، علي: **ومر خريف آخر (حصار 1999)**، ط القدس: دار البرج العاجي للنشر، 2004، ص8.

سميرة: وهان نحن ندفع الثّمن بوقتنا، بأعصابنا، براحتنا!

أحمد: بعض المتهوّرين يقومون بأعمالهم البطوليّة... وطبعًا نحن ندفع الثّمن...

أحمد: لأنّهم يخلطوا مفهوم الرجولة والبطولة بالوطنيّة! اسمع لم أخبرك بعد...

باسل: كم تغيّرت!

سميرة: العالم كلّه تغيّر! أنت في واد والعالم في واد آخر."[1]

برز التّفاوت في وعي الشّخصيّات لبعض المفاهيم، كمعاهدات السّلام، فمنهم يراها محادثات سلام ضروريّة، ومنهم يراها محادثات استسلام، والانفجارات منهم من يراها وسيلة مقاومة، والبعض الآخر يرى أنّه يروح ضحيّتها الأبرياء، كمجد، الّتي استشهد خطيبها بين ذراعيها أثناء مواجهة مع جنود الاحتلال، لكنّها ترى ضرورة الصّفح عن قتلته، وأنّ السّلام ضرورة قصوى، ونلحظ بَوْنًا في المصطلحات بعد اتّفاقيّة أوسلو، فأصبح البعض يوسم العمليّات الّتي يقوم بها الشبّان ضد الاحتلال بالعمليّات الانتحاريّة، فيما كانت تُسمّى بالعمليّات الاستشهاديّة، وبيّنت المسرحيّة آراء الشّخصيّات في قضيّة التّمسّك بالوطن والتّراث الفلسطينيّ، متّفقةً على ضرورة التّشبّث بالوطن، وأنه ليس سلعة تباع، ولا يوجد مبرّر لخيانته[2].

أبانت المسرحيّة بحوار شخصيّاتها عن صراع بين شريحتين من شرائح الشّعب الفلسطينيّ، من تؤمن بالسّلام وتراه الحلّ الأمثل كـ (حسام، مجد، منير، أمّ علي، حنان، أحمد)، ومن تؤمن بضرورة المقاومة، وأنّ السّلام مقابل الأرض خاطئ، فلا داعي أن نتنازل عن حقّنا في الأرض، كشخصيّة (باسل) الّتي أظهرت موقفها بشكلٍ صريح من خلال حوارها مع الشخصيّات، و (يوسف) من خلال مقاومة الاحتلال في المشهد الأوّل، ونلحظ أنّ من يمثّل الشّريحة الأولى هم أغلب شخصيّات المسرحيّة، بينما الشّريحة الثّانية تكاد تقتصر على شخصيّتين، البروز الأكبر

[1] قليبو، علي: **ومر خريف آخر (حصار 1999)**، ص 22.

[2] ينظر: السابق، ص 23 و 28 و 29 و 30.

فيهما لشخصيّة باسل، الّتي تظلّ متشبّثةً بموقفها حتّى نهاية المسرحيّة، وفي ذلك إشارة إلى أنّه مهما تعدّدت الظروف وكَثُرَت، سنبقى متمسّكين بأحقيّتنا في وطننا.

سلّطت المسرحيّة الضّوء على موضوع العمالة، من خلال حديث الشّخصيّات، ومن خلال ارتياب باسل بأحمد، لعدّة أسباب منها: آراؤه السّياسيّة وموقفه من المقاومة، و حديثه على الهاتف باللّغة العبريّة، وقدرته على تخليصهم من مصيبتهم، وتجاوز الحواجز لدخول رام الله، بإرسال دوريّة من مكتبه الّذي يعمل به لتقلّهم إلى داخل رام الله:

"أحمد: المكالمة كانت من مكتبي، سوف يبعثون دوريّة لترافقنا إلى داخل الأراضي الفلسطينيّة.

باسل: دورية إسرائيليّة! (بصوت مخفض) خائن.

أحمد: دوريّة مشتركة. أنا أعمل في مكتب تنسيق العلاقات الفلسطينيّة/الإسرائيليّة وعندما تأخرت عن دوامي المسائي اتصل بي الفريق الإسرائيلي ليطمئنّ عني..."[1]

تراجع باسل في حكمه على أحمد بالعمالة، لكنّ ذلك لن يجعله يتراجع عن مبادئه وموقفه تجاه السّلام.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الكاتب ركّز على الجانب الإنساني المترتّب على الأحداث السّياسيّة الّتي أودت بحيوات الكثير من النّاس، ولم تخلُ المسرحيّة من مشاهد الحبّ والرّومانسيّة:

"وجدي: حبي جلب لك الشقاء

حنان: لا، لا تقل هذا. حبك جلب لي السعادة.

وجدي: لكنها لحظات مسروقة عندما تكونين بجانبي.

حنان: وعندما أغادرك تبقى السعادة في قلبي."[2]

---

[1] قليبو، علي: **ومر خريف آخر (حصار 1999)**، ص 22.

[2] السابق، ص 32.

مرّت فلسطين بنائبات وويلات على مدار الأزمنة، لكنّها لم تسقط، ولم تستسلم، بل تنهض لمواجهة نائبة جديدة، وهكذا حتّى يومنا هذا، فيمرّ الخريف تلو الآخر، ولم يستطع أن يعرّي شعبها من قوّته وصموده وإرادته.

1.2.1.5 عندما غاب القمر – أدمون شحادة

استعرض الكاتب في مسرحيّته محطّات بارزة من حياة الشّاعر والقائد الفلسطينيّ توفيق زيّاد، بأسلوب تسجيليّ، مُتّخذًا من حياته النّضاليّة مرتَكَزًا أساسيًّا لمادّة المسرحيّة، موثّقًا لها، ربّما كي يحفظ هذه المحطّات من الزّوال ويبقيها في ذاكرة الأجيال القادمة، ففيها العديد من النّجاحات والنّضالات، والعثرات الّتي استطاع أن يتجاوزها.

واستغلّ هذه المحطّات ليعبّر عن معاناة عرب الدّاخل، وليسلّط الضّوء على معاناة النوّاب العرب في الكنيست الإسرائيلي، مبرزًا دورهم السياسيّ لإثبات وجودهم من خلال مؤسّسة يهوديّة (الكنيست)، يضطرّون الانتماء إليها ليدافعوا عن حقوقهم.

بدأ الكاتب مسرحيّته بمشهد سينمائيّ يصف الحادث الّذي حصل مع زيّاد أثناء عودته من أريحا إلى النّاصرة؛ لاستقبال الرّئيس ياسر عرفات إثر عودته للبلاد بعد اتفاقيّة أوسلو[1]، ثمّ يظهر شابّان وفتاة يبحثون عنه بين حطام السيّارة، متأمّلين أن يجدوه بخير، فالمكان يعمّه ظلام دامس، لكنّهم ما زالوا يبحثون، مؤكّدين أنّهم سيواصلون المسير، كما علّمهم زيّاد:

"شاب 2: لقد علّمنا، وعلينا حمل الشّعلة.

الثلاثة معًا: سنواصل هذا الدّرب.

سنواصل هذا الدّرب."[2]

[1] ينظر: موقع معرفة، https://cutt.us/8CZO9، 15-8-2020.

[2] شحادة، أدمون: **عندما غاب القمر**، ط حيفا: مطبعة الوادي، 2005، ص 3.

ينتهي المشهد الأوّل بذهاب الشّبّان والفتاة إلى النّاصرة، حيث مسقط رأس الزيّاد، إلى وداعه الأخير، مصرّين أن يكون في موكب عظيم ومهيب يليق به، ويبدأ المشهد الثّاني في النّاصرة، في بيت الصّداقة بالتّحديد، "فهو من أبرز معالم المدينة، وشاهد على حقبة لم تنته، فهي معقل الحزب الشّيوعيّ والجبهة في النّاصرة"[1]، حيث يوضع جثمانه في وسطه ليلقوا عليه نظرة الوداع الأخير.

يبدأ الكاتب في المشهد الثّالث باستخدام تقنيّة الاسترجاع، ليسرد الأحداث، بادئًا بالحدث الأخير للزيّاد قبل رحيله، وهو لقائه مع الرئيس ياسر عرفات في غزّة بعد عودة الأخير من اتفاقيّة أوسلو، ثمّ يروي ما جرى في ذلك اليوم الأليم، وهو ذهاب زيّاد لاستقبال الرئيس في أريحا، وإصراره على العودة للنّاصرة في اليوم نفسه، بسبب اجتماع له في الكنيست[2]، ثمّ يعود الكاتب إلى الوراء لسرد محطّات زيّاد السّياسيّة والنّضاليّة، من بداية المشهد الرّابع، يظهر في الكنسيت الإسرائيليّ المجتمع لمناقشة حادثة الحرم الإبراهيمي، الّتي قام بتنفيذها الطّبيب (باروخ غولدشتاين) بحقّ المصلّين في الحرم الإبراهيمي فجر يوم الجمعة في الخامس والعشرين من عام 1994، وراح ضحيّة الهجوم 29 مصلّ[3]، ويُظهرِ الحوار الّذي دار في الكنسيت بين النّوّاب تعصّب النوّاب الإسرائيليّين وعنصريّتهم ضدّ العرب، فيقولون مخاطبين الزيّاد:

"نائب 1: هذا تهريج.

نائب 2: هذا كذب.

نائب 1: أنت إرهابي.. عرفاتي

توفيق: (يردّ بقوّة) أنت فاشستي ساقط وحقير.

نائب 2: أنتم العرب كلكم إرهابيّون.

---

[1] موقع عرب 48، https://cutt.us/rQbsb، بقلم زكريا حسن، 25-8-2020.

[2] ينظر: شحادة، أدمون: **عندما غاب القمر**، ص13 – 17.

[3] ينظر: موقع وفا، https://cutt.us/U78xG ، 28-8-2020.

نائبة: يجب منعكم من دخول الكنيست."[1]

تكشف المسرحيّة زيف ديمقراطيّة الاحتلال، فهي تتغنّى بها كشعارات رنّانة فقط، لكنّها بعيدة كلّ البعد عن الدّيمقراطيّة ويبرز ذلك من خلال قيام رئيس الكنسيت بإصدار قرار بإخراج زيّاد من الجلسة، ويظهر ذلك جليّا من خلال الحوار الّذي دار بين المسؤول والشّرطي والعسكريّ في المشهد الخامس، يحاولون أن يحتالوا على الدّيمقراطيّة بأساليب مقنّعة، فهم يرفضون التّصفية الجسديّة لزيّاد بحجة الدّيمقراطيّة، لكنّهم يخططون لإصدار قانون ضريبة الرّأس الّتي ستفرض على المواطنين العرب الّذين لم يخضعوا للتّجنيد الإجباريّ، متّوقّعين ردود فعلهم؛ لأنّه قانون مجحف بحقّ الفلسطينيّين، فسيحاولون الرّفض والمظاهرات، مستغلّين ذلك لضربهم وردعهم، بحجّة مخالفة القوانين[2]، وهذا ما حصل، اعْتُقِل توفيق زيّاد بحجّة قيامه بمظاهرة أمام مدرسة عرّابة الابتدائيّة عام 1954، احتجاجًا على قانون ضريبة الرأس، وتلقّى شتّى أنواع العنف والإهانة في المعتقل.[3]

تُظهِرُ المسرحيّة موقف بعض العرب من قضيّة فلسطين ومن فلسطينيّي الدّاخل بشكل خاصّ، من خلال الحوار الّذي دار بين توفيق والأديب والأديبة والشّاعر في مصر، فقد كشف عن رؤية بعض العرب لفلسطينيّي الدّاخل، بأنّهم متهادنون مع السّلطة اليهوديّة، ورسل لها، لكنّهم في الحقيقة بقوا في أرضهم متشبّثين بها، يقاومون الظّلم، وقوانين العمل المجحفة، والعنصريّة، فهم أبوا الخروج، واختاروا المقاومة على عكس بعض العرب الّذين اختاروا الخروج من بلدهم بحجّة الظّلم:

"توفيق: قل لي بربك.. ألا تعيش خارج بلدك؟

الشاعر: نعم لأني ضد تصرفات النظام.

توفيق: قاومه من الداخل وأنت في بلدك. قل رأيك.. قل بما تؤمن به بشجاعة.

---

[1] شحادة، أدمون: **عندما غاب القمر**، ص 23.

[2] ينظر: السابق، ص29.

[3] ينظر: السابق، ص 31 –32.

الشاعر: قد أسجن أو ربما أقتل.

توفيق: ناظم حكمت سجن.. سنيناً طويلة.. الحلاج صلب ومات ولم يهرب.. فأين الشجاعة؟"[1]

يتّحدون جميعهم لإزالة أيّ متهادنٍ مع السّلطة من رئاسة مجالس البلديّة، ويجتمعون معًا في جبهة سياسيّة ديمقراطيّة واحدة من أجل الفوز برئاسة بلديّة النّاصرة وبغالبيّة الأعضاء[2]، فاخْتيرَ توفيق زيّاد ليرشّح نفسه عن الجبهة بموافقة جميع الأطراف المشتركة فيها، ثمّ إعلان فوزه في رئاسة المجلس البلديّ للنّاصرة، وعدّ زيّاد هذا الفوز انتصارًا على الظّلم والعنصريّة وعدم المساواة، وعلى المؤامرات الّتي أحيكت على هذه المدينة وشعبها، لتجريدهم من تاريخهم وأراضيهم[3]، فتبدأ محطّة من محطّاته النّضاليّة ضدّ الظّلم وسياسة الاحتلال، الّذين عمدوا إلى سياسة التجويع والخنق والحصار الاقتصادي للضّغط على الفلسطينيّين؛ حتّى ينالوا منهم ويستسلموا، وانتقامًا من شعب النّاصرة الّذي تجرّأ في انتخاب إدارة جديدة تنبذ العائليّة والطّائفيّة، وتحارب الظّلم.[4]

تطرح المسرحيّة اختلاف المسؤولين الفلسطينيّن في مواجهة الاحتلال، فنرى بعضهم يؤيّد فكرة مجابهة الاحتلال بالمظاهرات والإضراب، وعلى يقين تامّ بقدرتهم على التّصدّي لسياسات الاحتلال الظّالمة الّتي تقصد مصادرة الأراضي وتحويلها إلى مناطق عسكريّة مغلقة، والآخرون يرون أنّهم ليسوا على مقدرة لمجابهة الاحتلال بالقوّة والعنف والمظاهرات، بل من خلال توضيح موقفهم و بعث رسائل احتجاج، دون الوقوف بوجه الحكومة.[5]

إنّ القضايا السّياسيّة تستحوذ على جلّ تفكير الفلسطينيّ، وكذلك توفيق، لكنّنا نراه متمسّكًا بشعره، الّذي يجلب له الرّاحة، وكيف لا؟! فالكلمة أيضًا سلاح، يوجّهها الشّاعر والكاتب لزيادة وعي شعبه، ومجابهة الظّلم الّذي يتعرّض له، "أنا شاعر بالسّليقة، والعمل السّياسيّ أبعدني عن

---

[1] شحادة، أدمون: **عندما غاب القمر**، ص 49.

[2] ينظر: السابق، ص 51.

[3] ينظر: السابق، ص 70.

[4] ينظر: السابق، ص 74.

[5] ينظر: السابق، ص 80.

الأدب كثيرًا.. وخوفي بعد الانتخابات أن أتوقف عن كتابة الشعر، وعندها كيف سأرضى عن نفسي"[1]، ويثير الكاتب قضيّة إيثار المصلحة العامّة على المصلحة الخاصّة والمآرب الشّخصيّة، من خلال توفيق زيّاد الّذي أعطى أكثر ممّا يستطيع، وضحّى بالجوّ العائليّ؛ لأنّه نذر نفسه لخدمة الوطن وأبناء الشّعب.[2]

نلحظ أنّ الكاتب لم يعطِ لشخصيات المسرحيّة أسماء بل ألقابًا حسب الوظيفة، (الشرطيّ، العضو، مندوب اللجنة، ريس اللّجنة، مندوب الرابطة، مندوب التّجّار، الشّاعر، الأديب، القاضي، الدّفاع)؛ وذلك لأنّه يعبّر عن صراع فكريّ، يتمثّل في شريحة معيّنة من النّاس، كما أنّه لجأ إلى استخدام أسماء حقيقيّة للأماكن كحي العرقيّة والفاخورة، وشيكون العمال وسخنين وعرابة ودير حنا، وبيت الصّداقة، فجميعها أماكن حقيقيّة موجودة في النّاصرة، تضيف على مشاهد المسرحيّة بعدًا واقعيًّا، بالإضافة إلى أنّ كلّ مشهدٍ من المشاهد كان يبرز محطّة من محطّات توفيق النّضاليّة.

1.2.1.6 الأمريكي – أحمد رفيق عوض*

"مسرحيّةٌ داخل مسرحيّة، زمنٌ داخل زمنٍ، تهدف إلى الحفر العميق تحت فكرة السّلام مع العدو"[3]، تستلهم حدثًا تاريخيًّا وتسقطه على الواقع؛ كي تردّ على من يطلب التّعايش مع الاحتلال الصّهيونيّ، وتطرق فكرة السّلام مع العدوّ، وتسلّط الضّوء على الوضع السّياسي الرّاهن، فهي مسرحيّة تعرّي الحقائق، من خلال الرّجوع إلى حادثة الملك الكامل، الّذي سلّم القدس وبيت لحم والنّاصرة وصفد إلى الملك الألماني فريدريك دون قتال، مقابل دعم الأخير له في الحكم، وذلك بسبب خشية الكامل على عرشه من إخوته، فلجأ إلى دعم الألمان، فسمّيت الحملة الصليبيّة

---

[1] شحادة، أدمون: **عندما غاب القمر**، ص 60.

[2] ينظر: السابق، ص 61.

* أحمد رفيق عوض: ولد في بلدة يعبد عام 1960، وقّع في بداية العشرينيّات من عمره قصصه الأولى باسم مستعار (فكري خليفة)، كاتبٌ قصصيّ وروائيّ ومسرحيّ، حصل على جوائز دولية وعربية ومحلية من أهمّها: جائزة كتاب حوض المتوسط، وجائزة الملك عبد الله الثاني.

[3] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ط رام الله: دار الماجد للطباعة والنشر، 2009، ص7. بقلم ماجد أبو غوش.

السّادسة[1]، وهذا حال كثير من الدّول العربيّة الّتي تلجأ إلى الحماية والدّعم الخارجي، وبالأخصّ الأمريكيّ.

استهلّ الكاتب مسرحيّته باقتباسٍ للتبريزيّ، "فاشتدّ البكاء وعظم الصراخ والعويل، وحضر الأئمة والمؤذنون من القدس إلى مخيم الكامل، وأذنوا على بابه في غير وقت الأذان...واشتدّ الإنكار على الملك الكامل، وكثرت الشفاعات عليه في سائر الأقطار"[2]، تقوم فكرة المسرحيّة على أنّ أحد الكتّاب (ماجد) قام بصياغة حادثة الملك الكامل مسرحيًّا، مستنكرًا ما قام به، موضّحًا الحقائق، إلّا أنّ الممول الأمريكي لإنتاج المسرحيّة (بيرسي)، اعترض على النّصّ، طالبًا من الكاتب إحداث تغييرات جذريّة عليه[3]، بحيث تُظهِرُ هذه التّغييرات الملك بصورة مزيّفة، ذا أخلاق عالية، عادلًا، محبًّا للسّلام، لا يصفه بالخيانة، بحيث يصف الحادثة أنّها تمازج بين الشرق والغرب، ونموذج راقٍ للتّعايش والحضارة، فالهدف من هذه التّغييرات تزييف الحقائق، وتشويه التّاريخ، "أي أنّه يريد مسرحيّة تغسل دماغ المشاهدين، فتعلي من شأن الخيانة، ومن جانب آخر تسلخ الأمة عن ماضيها العتيد"[4]، وقد وردت هذه الفكرة على لسان إحدى الشّخصيّات في بداية المسرحيّة، " نبيل: هناك من يريد أن يمحو التّاريخ حتّى يعيش الحاضر كما يريد ويتمنّى.."[5]، وقد صرّح بها (بيرسي) قائلًا: "ليس هناك تاريخ يا سيّد، التاريخ هو ما أعتقده، أو ما نعتقده، هو نظرتنا للأمور"[6]، المسرحيّة من بدايتها تطرح موضوعي محو التّاريخ والخيانة، من خلال الحوار الّذي دار بين لطيفة ونبيل، فالأخير يتهمها بالخيانة لأنّها ستتزوّج المخرج فتحي، إن لم يتزوّجها نبيل[7]، وهذه الخيانة مقدّمة لما سيتمّ الحديث عنه من خيانة الوطن والشّعب.

---

[1] ينظر: محمود، علي عبد الحليم محمود: **الغزو الصليبي والعالم الإسلامي**، ط 1، دار التوزيع والنشر الإسلامية، 1993، ص 187. معلوف، أمين: **الحروب الصليبية**، ط 2، بيروت: دار الفارابي، 1998، ص 286.

[2] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 5.

[3] ينظر: السابق، ص 21.

[4] سلحوت، جميل: **أبو الفنون**، ط1، القدس: دار الجندي للنشر والتوزيع، 2012، ص 149.

[5] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 17.

[6] السابق، ص 35.

[7] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 11.

تُظهِر المسرحيّة اهتمام المستعمر بثقافة بلادنا، وقراءته كل ما يتعلّق بها، حتّى يتمكّن من تحقيق أهدافه الاستعماريّة، كـ (بيرسي) الّذي قرأ كل ما يخصّ الملك الكامل، وما كتبه عنه الذّهبي و المقريزي، وتُبرِزُ نظرتهم تجاه المسلمين، بأنّهم منغلقون، ويرفضون الآخر، ويكرهون الحضارة الغربية، فهو يحمل الدكتوراه في دراسات الشّرق الأوسط، ويعمل محاضرًا في عدد من الجامعات، إضافة إلى أنّه فرد من الطواقم الّتي عملت في العراق، بعد تدميره في العام 2003.[1]

أدخل الكاتب الخيال في بداية المشهد الثّالث، عندما تم استدعاء الملك الكامل والملك فريديك من موتهما؛ لتتناقش الشّخصيّات معهما، وتوجيه الأسئلة إليهما؛ لمعرفة سبب تنازل الكامل عن القدس وبيت لحم والناصرة وصفد، فأظهر من خلال الحوار أنّه كان راغبًا في سلام طويل المدى، وفعل ذلك حقنًا لدماء المسلمين، خلال هذا المشهد، وأثناء دفاع الكامل عن نفسه، ينشأ لدينا مشهد داخل مشهد، ويعتمد هذا على الارتداد الزّمني إلى الوراء، حيث يعرض حوارًا بين الكامل وابن الفارض، تتعرى فيه شخصيّته وأفكاره، وتبرُز مخاوفه وهواجسه الداخلية، المتناقضة مع ما قاله في حوار المشهد السابق مع شخصيّات المسرحيّة، فتتّضح الأسباب الحقيقيّة وراء فعلته، وتتكرّر مشاهد ابن الفارض والكامل في أكثر من مشهد، فالكامل يذهب إليه كل جمعة، ليعود إلى حقيقة مشاعره، وخوفه، وكأنّ في ذهابه إلى ابن الفارض شفاعة من الخطيئة الّتي ارتكبها:

"ابن الفارض: اسأل قلبك..أنت وحدك من يعرف.. أنت وحدك من يحاسب.

الكامل: أعترف أمامك يا شيخي أنني قلق..أسأل نفسي دائمًا..

ابن الفارض: أنت ملك كبير، ولكنك تحب الدنيا.

(الكامل يبكي دفعة واحدة)

[1] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 31 و 34 و 77.

الكامل: ماذا أفعل وإخوتي حولي يريدون انتزاع ملكي، أنت تعرف كيف حاول أخي الفـايز أن يقتلني"[1]

ثمّ يعود بنا الكاتب إلى الوقت الحاليّ، إلى المشهد الّذي يجمع الكامل وفريديك مـع شخصـيّات المسرحيّة، للوصول إلى حلّ يجعل كاتب مسرحيّة الكامل (ماجد) يوافق على تغييرات (بيرسي) في المسرحيّة، وبعد انتهاء النّقاش يأتي ملَك الموت ويأخذ الملِكين، وينتهي النّقاش بعدم موافقـة ماجد على التّغييرات، واتّخاذ لطيفة كاتبة للنّص، لأنّها وافقت علـى التّغييـرات الّتـي طلبهـا (بيرسي)[2]، إلّا أنّهم في نهاية الأمر يحتاجون ماجد لإعادة صياغة المسرحيّة باللهجة الفلسطينيّة، وإعداد ملخّص للمسرحيّة حتّى يساعدهم في المؤتمر التّعريفي عن المسرحيّة، إلّـا أنّ الكامـل بنفسه اعترض على ما تمّ تغييره، فقد جعله (بيرسي) يتنازل عن القدس والناصرة وبيت لحـم وصفد من أجل جارية، وجعل منه حاكمًا من هذا العصر، أي أنّـه غيّـر الحـدث التّـاريخي بتفاصيله.

المسرحيّة كشفت من خلال شخصياتها عن نموذجين، أولهما المتمسّك بمبادئه، كماجد، شخصيّة واعية، تدرك جيّدًا ما يحدث حولها، وتعلم أنّ ما حدث بالأمس يحـدث اليـوم، " لا.. التـاريخ يحدث مرّة واحدة..ما فعله الكامل فعله آخرون بنفس الطريقة، المقاييس هي هي يـا مسـتر"[3]، والآخر من يفعل كلّ شيء ليحقق أهدافه، ولا يلتزم بمبدأ، وينجرف وراء شـهوته والمغريـات الّتي يواجهها، كلطيفة الّتي تظهر بشخصيّة تلعب على الجميع، لتحقيق غاياتها، لكنّنا نلحـظ أنّ الشّخصيّات تطوّرت بتطوّر الأحداث، كـ (فتحي) الّذي ظهر في بداية المسرحيّة داعمًـا لـ (بيرسي) ومؤيّدًا لفكرته، وما إن بدأت الأحداث تتصاعد وتتضّح، حتّى تغيّرت أفكاره ومعتقداته، وأدرك غاية (بيرسي)، لكنّه يرضخ من أجل لقمة العيش.

"فتحي (بسخرية): جاء بيرسي وأذلنا..أخذ منا لطيفة على الأقل.

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 56.

[2] ينظر: السابق، ص58.

[3] السابق، ص 47.

نبيل: وها هو يأخذ الملك الكامل.

فتحي: ليذهب الجميع إلى الجحيم..نريد أن نعمل ونعيش"[1]

وماجد المتمسّك بمبادئه، الّذي يعي جيّدًا ما يحدث حوله، يضطر لأن يكتب ما لا يؤمن به بأجرة، عندما طلبت منه لطيفة إعادة صياغة المسرحيّة باللّهجة الفلسطينيّة من جديد بما يتناسب مع تغييرات (بيرسي)، وإعداد ملخّص لها، ولطيفة تظهر في نهاية المسرحيّة مع فتحي تبكي ندمًا على ما فعلته.

المسرحيّة الّتي يسعون إلى عرضها – كما ذكرنا سابقًا– تتحدّث عن السّلام بين الشّرق والغرب، وعن حل الصّراع بالسّلام، الكاتب قام بإسقاط التّاريخ على واقعنا الراهن، من خلال أحداث تعبّر عن الوضع الحالي مع الاحتلال الصّهيونيّ، الّذي يريد سلامًا يتضمّن اعترافًا وأرضًا، فأثناء تدرّب الممثّلين لعرض المسرحيّة، يقتحم جنود الاحتلال المسرح ويعتقلون ماجد ونبيل إضافة إلى نادل المطعم (سامي)، ويتّهمونهم بالإرهاب والتّخطيط لاغتيال (بيرسي) والانضمام إلى تنظيم القاعدة، قرّروا الموافقة على هذا الاتّهام، وذلك بسبب حبّ ماجد للبطولة، ورغبة نبيل بالشّهرة، فيجتمع ماجد ونبيل وسامي مع باقي المعتقلين في الزنزانة، ويمثلون مسرحيّة الكامل كلٌّ له دوره، وقرروا محاكمته بالبصق عليه كلّما ذُكِرَ اسمه[2]، ولم يندموا على قرارهم بالموافقة على الادّعاء، لأنهم من خلاله تحولوا إلى أشخاص أصيلين، يعيشون بكرامة، ويشعرون بالرّضا عن أنفسهم.

في نهاية المسرحيّة تنكشف ألاعيب الأمريكي، ويعرف كلّ من فتحي ولطيفة حقيقته، وينـدمون على عدم تصديق أصدقائهم، ويقرّرون عرض مسرحيّة الكامل الّتي كتبها ماجد، إنّ نهاية المسرحيّة تقول أنّ لا سلام مع مغتصب الأرض، ولا مصالحة بين الجلّاد والضّحيّة، ولا تعايش مع سارق الأرض[3]، السّلام عندما نكون سادة في وطننا.

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 71.

[2] ينظر: السابق، ص 143.

[3] حميد، حسن: **أقمار حاضرة البدر مقاربة معرفيّة**، ط الجيزة: وكالة الصحافة العربيّة، د.ص.

وفي المسرحية رسالة للكتّاب والأدباء، فأمامهم خياران، التّمسّك بالمبادئ والقيم، وعدم خيانة ما يؤمنون به، أو الانجراف وراء المغريات والاستسلام لها، فعلى المتمسّكين بمبادئهم، الاستمرار في ذلك وعدم الانحراف عن طريقهم مهما كانت المغريات.

ويوجّه الكاتب من خلال المسرحيّة نقدًا لكثير من المؤسسات الثقافيّة الّتي تعتمد على التّمويل الخارجيّ الأجنبيّ، تحت شعار تقديم المساعدات والخدمات الثقافيّة، بينما هدفها الأساسيّ تبشيريّ، وهو بثّ السّياسة الاستعماريّة لبلدهم.

1.2.1.7 اعترافات عاهر سياسي – عفيف شليوط

تعرض المسرحيّة نموذجًا لبعض السّياسيّين العرب، فتصف جشعهم لتحقيق مآربهم الشّخصيّة، وكيف يتّخذون من شعوبهم وسيلة لذلك، ويتظاهرون بأنّهم حريصون على خدمة الشّعب، وهم بعيدون كلّ البعد عن هذا، فتصوّر المسرحيّة ألاعيب رجلٍ سياسيّ في الدّاخل الفلسطينيّ المحتلّ، واستغلاله لمنصبه حتّى يصل لما يريد.

استخدم الكاتب في بداية المسرحيّة تقنيّة الاسترجاع، إذ تقف الشّخصيّة السّياسيّة على المسرح، تعرّف عن نفسها، "اليوم إنتم عم تسمعوني وتشوفوني وأنا مش بمنصبي.. أنا اليوم بحكي معكم مش بشكل رسمي إنّما كإنسان عادي، مجرّد من كل الصّلاحيّات، وعلى حكيي ما حدا راح يحاسبني لأني ما بمثّل حدا"[1]، كما أشار إلى قدرته في التّمثيل وهي صفة تلازم السّياسيّ "أنا بتحدّى أكبر ممثل عربي في البلاد إذا بعرف يمثل زيي. مزبوط أغلبهم بمثّلوا منيح، والجمهور بصفقلهم.. لكن بالآخر بعرف الجمهور إنه الواقف أمامه ممثل.....أمّا أنا فممثل في البيت، في المكتب، في البرلمان، والمؤتمرات الصّحفيّة، ولحد اليوم، لحد هاللحظة، ما حد قادر يقفرني.. لمن ببكي بفكروني عنجد ببكي.. ولمن بصيّح بفكروني عنجد إنّي متضايق.. ولمن ببعث رسائل تهديد لنفسي، تاني يوم الناس بحوطوا بيتي عشان يحموني من أصحاب هذه الرسائل"[2]، وتبدأ باسترجاع مراحل حياتها ابتداء من المرحلة الثّانويّة، فيروي كيف احتال على العاملة الاجتماعيّة

[1] شليوط، عفيف: **اعترافات عاهر سياسي**، ط1، حيفا: منشورات مؤسسة الأفق للثقافة والفنون، 2010، ص 22.

[2] السابق، ص 23.

لحلّ مشاكله مع المعلّمين، "وصرت سرّي مرّي عند العاملة الاجتماعية. أي أنا ملان مشـــاكل، نبع مشاكل"[1]، معرّجًا أثناء ذلك على المنهاج الدّراسيّ الذّي يتلقّونه في الداخل المحتـــلّ، بـــأنّهم يكرّرون جملًا من التّوراة، ويدرسون تاريخ الشّعب اليهوديّ وهجرته، ويردّدون أبيات شعر من المعلّقات لا يفهمون مضمونها، وفي هذا نقدٌ على منهاج التّعليم في الدّاخل للطّلاب الفلسطينيّين، وصولًا إلى المرحلة الجامعيّة، واصفًا محاولاته باستغلال من هم حوله ليصـــل لهدفـــه "مـــين عارف؟ يمكن هدول الطّلاب يكونوا الجسر اللي راح يوصـــلني لطريـــق المجـــد والشـــهرة"[2]، فيعرض واقع الشّابّ الجامعيّ الفلسطينيّ، وتماسّه مع اليهوديّ، متناولًا نموذجين مـــن هـــؤلاء الشبّان، الأوّل منهم المتمرّد، والّذي يقوم بمظاهرات في وسط الجامعة ليدافع عن حقّه، كشخصيّة صفاء، والآخر من يتّخذ موقف المشاهد، بل يسخر ممّن يقومون بالمظاهرات، وهـــذا النّمـــوذج تجسّده الشّخصيّة السياسيّة الرّئيسة في المسرحيّة.

تواصل الشّخصيّة سردها للحيل الّتي لجأت إليها حتّى وصلت لمنصب مدير قســـم المعـــارف، ويصف الكاتب، خلال ذلك، ما قامت به الشّخصيّة من اســـتغلال للمنصـــب وابتـــزاز النّـــاس بأموالهم، لتوظيف أقاربهم ومعارفهم، "أتاري هالوظيفة منها هينة. فيها قوة. بشغّل ناس وبفصل ناس.. صرت أقرر في مصير العالم"، أمّا صفاء فاحتفظت بمبادئها، فهي رمز للإنسان المتمسّك بحقّه وقيمه، وظهر ذلك جليًّا في حوارها مع السّياسيّ عندما تقدّمت بطلب توظيف وتفاجأت بأنه هو من سيقابلها، فلم تخضع أمام إغراءاته:

"– هو إنت؟

– أيوة أنا بشحمي ولحمي.

– لو كنت عارفة إنك إنت اللي بدك تقابلني كنت وفرت علي المشوار.

– ولو بعدك زي ما إنت.

---

[1] شليوط، عفيف: **اعترافات عاهر سياسي**، ص 24.

[2] السابق، ص 31.

- وكيف بدك إياني، أنباع وأنشرى زي غيري؟[1]

ولم يكتفِ بذلك بل ينتقل بطمعه للوصول إلى رئاسة المجلس البلديّ، فيتزوّج من "وسيلة" ليصل إلى هدفه "وهذا اللي صار، تجوزت وسيلة، وفي الانتخابات فزت برئاسة المجلس بسهولة، والفضل كل الفضل بعود لوسيلة وأبو وسيلة"[2]، ونلحظ هنا اختيار اسم الشّخصيّة متوافقًا مع الأحداث، فهي بالفعل وسيلة ليحصل على رئاسة البلديّة، وواصل ألاعيبه إلى أن وصل للكنيست الإسرائيليّ فأصبح عضوًا فيه، "الشغلة كانت أسهل بكثير من توقعاتي، وبغمضة عين صرت عضو كنيست"[3]، وهنا يتذكر صفاء فيتّصل بها ليتّخذها مساعدته البرلمانيّة، لكنها تغلق الهاتف في وجهه، فتثور ثائرته " وبعدين معها ست صفاء؟! لوين ممكن أصل حتى أحصل عليها؟!"[4].

من خلال الحديث عن هذه المسرحيّة أرسل الكاتب ومضات انتقاديّة لموالاة بعض الأعضاء العرب في الكنسيت لإسرائيل، ولبعض الدّول العربيّة الّتي تستقبل الوزراء الإسرائيليّين، في حين ترفض دخول فلسطينيّي الدّاخل بلادها، وذلك بحجّة عدم التطبيع مع إسرائيل، "وبقلولي: احنا والله فاهمينك وفاهمين ظروفك، لكن ما منقدر نتعاون معاك لأنه هذا يعتبر تطبيع مع إسرائيل..آه. منعمل علاقات رسمية وعلاقات تجارية مع يهود..آه. أما نطبع مع عرب من إسرائيل لأ وستين لأ"[5].

سلّطت المسرحيّة الضّوء على المعاناة الّتي يعانيها فلسطينيو الدّاخل، وطرحت سؤال الهويّة لهم، فهم يتخبطون بين هويّتهم الفلسطينيّة و امتيازات الهويّة الإسرائيليّة التي يحملونها بموجب سكنهم في الدّاخل، فالمسرحيّة" تعرّج على الازدواجيّة الّتي يتخبّطون فيها، والّتي تتأرجح بين انتمائهم لشعبهم الفلسطينيّ وأمّتهم العربيّة، وبين جنسيّتهم الإسرائيليّة"[6]، وما يؤكد هذا.

---

[1] شليوط، عفيف: **اعترافات عاهر سياسي**، ص 43.

[2] السابق، ص 45.

[3] السابق، ص 49.

[4] السابق، ص 50.

[5] السابق، ص 53.

[6] السابق، ص 16. بقلم جميل سلحوت.

"مرّات بشعر إني فلسطيني من جوا، انتمائي فلسطيني، هويتي فلسطينيّة. بس ما بحب أخسر حقوقي في تأمين الشّيخوخة، والضّمانات الاجتماعية والخدمات الصّحيّة والتّعويضات. بدي كل شي من غير ما أخسر اشي"[1].

وُصِفَ السّياسيّ في العنوان بالعهر، والقارئ للوهلة الأولى يشعر بأنّ الكاتب سيتحدّث عن فحش أخلاقيّ، لكنّنا نستشفّ أنّه أراد بالعهر السّياسيّ الفساد واستغلال المسؤولين لمناصبهم، ويمتدّ هذا العهر لمواقف الدّول العربيّة حين منعت فلسطينيّي الدّاخل دخول بلادهم.

في نهاية المسرحيّة يعود السّياسيّ إلى ضميره، بعد محاسبة نفسه، فيتخلّى عن مناصبه السّياسيّة، ليتحرّر من قيودها، وترضى عنه صفاء، "حققت كل اللي تمنيته ماعدا صفاء أنا تعبان يا صفاء، أنا هالمرة صادق يا صفاء، بدي إياك وبس، أنا متنازل عن كل مناصبي ووظائفي، بعلن استقالتي من رئاسة المجلس المحلي، بعلن استقالتي من عضويتي في الكنيست ومن كل اللجان والمناصب، أنا حر يا صفاء،أنا حر، أنا إنسان يا صفاء، إنسان"[2].

1.2.1.8 مسرحيّة النّفق – وليد الهودلي*

مسرحيّةٌ تعالج قضيّةً بالغة الأهميّة للشّعب الفلسطينيّ، وهي قضيّة الأسرى الفلسطينيّين داخل سجون الاحتلال، بالأخص الأسرى القدامى المعزولون في الزّنازن الانفراديّة، فهي أسْرٌ داخل أسرٍ، تسلّط الضّوء على معاناة الأسرى المعزولين، من تفتيشٍ مستمرّ، وإذلالٍ للأسرى بتعريتهم، والضّرب بالعصيّ الكهربائيّة، ومنعهم من رؤية أهلهم، والعديد من الممارسات الهمجيّة، فالأسير المعزول يعيش معاناةً مضاعفةً عن الأسرى، فهو محروم من الخروج إلى السّاحات كبقيّة الأسرى، فكيف لهم أن يحرموا إنسانًا من أبسط حقوقه؟ فهو كعصفور يتوق للطيران، وملاقاة أهله، والسّجّانون يستمتعون برؤيته أسيرًا داخل ذاك القفص اللّعين.

---

[1] شليوط، عفيف: **اعترافات عاهر سياسي**، ص 54.

[2] السابق، ص 55.

* وليد الهودلي: أديب فلسطينيّ، وأسير محرّر، ولد في مخيّم الجلزون قضاء مدينة رام الله عام 1960، شَغَلَ منصب نائب رئيس الهيئة الإداريّة لمركز بيت المقدس للأدب ورئيسها سابقًا، وعضو في اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين، ورئيس لمجلس إدارة جمعية أنصار السّجين سابقًا.

تقوم المسرحيّة على أربعة أبطالٍ، وهم أبطالٌ حقيقيّون (همّام وربيع ومعاذ ومصعب)، أسرى معزولون، ويتطلّعون إلى الحريّة، عزيمتهم لا تخور، فتبدأ رحلتهم إلى الحريّة من خلال حفر نفقٍ من داخل الزّنزانة يصل إلى ما بعد أسوار السّجن ذات التّحصينات الأمنيّة الشّديدة، بوسائل بدائيّة بسيطة (كالمعلقة)، ثمّ تجميع أكياس الرّمل وتسريبها في الحمّام، كانت هذه الخطّة خطّة همّام (رجل أعمى)، فكيف لرجل أعمى البصر أن يقود عمليّة كهذه؟

إنّها قوّة البصيرة الّتي امتاز بها همّام، فجعلُ الكاتب هذه الشّخصيّة فاقدة للبصر، ما هو إلّا رمزٌ للفلسطينيّ الّذي لا يملك شيئًا سوى قوّة إيمانه وإرادته، فهو مجرّد من كلّ وسائل الدّفاع عن النّفس، وعلى النّقيض من ذلك، الاحتلال الّذي يملك كلّ الوسائل الهجوميّة والدّفاعيّة، فهو يملك كلّ شيء سوى الأحقيّة في هذه الأرض.

وتعرض المسرحيّة من خلال شخصيّاتها نموذجين، الأوّل يمثّل قوّة الإرادة والتّصميم، والإصرار (كهمّام)، والآخر يمثّل العقلانيّة والتّروّي (كربيع):

"ربيع: ومن أين لك الأدوات؟؟

همّام: انظر"يريه ملعقة مدببة" ومن خلفها تقف عزيمة لا تلين بإذن الله"[1]

"همّام: أنا لست ضدّ حسابات العقل هذه، ولكن من غير إفراط أو تفريط"[2]

"ربيع: في التّعاسة والفناء..أنا أنصحكم، لا تأخذكم العاطفة والأشواق الدّفينة بعيدًا خلف هذا الأعمى.."[3]

وبرزت فكرة الضّحيّة والجلّاد في المسرحيّة، عندما قال همّام لـــــ (رشرش) بأنّهم همُ النّازيّون، وفعلوا بالفلسطينيّين ما لم تفعله النّازيّة بهم[4]، فكانوا يومًا ما ضحيّة النّازيّة، لكنهم

[1] الهودلي، وليد: **مسرحيّة النّفق**، ط القدس: مركز أبو جهاد لشؤون الحركة الأسيرة، 2011، ص9.

[2] السابق، ص12.

[3] السابق، ص20.

[4] ينظر: السابق، ص15.

أصبحوا جلّادين كجلّاديهم، وقد وردت هذه الفكرة في عدّة أعمال أدبيّة، ويقول د.عادل الأسطة أنّ إلياس خوري يرى في روايته "أولاد الغيتو"، وذلك على لسان بطله آدم، أنّ الكاتب الإسرائيليّ (يزهار سيملانسكي) في روايته "خربة خزعة"، هو أوّل من أعلن الفلسطينيّين يهود اليهود[1].

وفي المسرحيّة نقدٌ ساخر لموقف العرب من قضيّة الأسرى، وذلك عندما قال همّام لربيع: أنّ الإفراج عن الأسرى على رأس سلّم أولويّات الزّعامة الفلسطينيّة، فردّ ربيع متسائلًا بسخرية عن شكل هذا السّلم: أهو سلّم خشب أم سلّم كرتون؟![2]، وفي هذا تعبير عن واقع قضيّة الأسرى، فأصبحت عبارة عن ملف مطويّ مخبّأ في الأدراج، لا يظهر إلّا في المؤتمرات والمحافل الوطنيّة، لذلك تعدّ المسرحيّة رسالةً للعالم أجمع، بضرورة إخراج قضيّة الأسرى من الدّرج (النّفق) المعتم الّذي وضِعَت فيه، ويبدو الكاتب موفّقًا في اختيار عنوان المسرحيّة، فهو يتناسب مع أحداثها، فحفر النّفق هو الحدث الأساس فيها، وفيه تعبيرٌ عن أمله في الوصول إلى شعاع الضّوء في نهاية النّفق، ففي نهاية المطاف سيتمتّعون بعبق الحريّة.

فاستطاعوا أن يحققوا حريّتهم من اللّاشيء، وانتصرت إرادتهم الحرّة على جبروت الاحتلال، مع كلّ التّشديدات الأمنيّة، ولم يحفروا طريقهم إلى الحريّة بأيديهم فقط، بل بقلوبهم وبإرادتهم الحرّة القويّة، فعبق الحريَة يتحقّق بالإرادة الحرّة.

1.2.1.9 المستوطنة السّعيدة – أحمد رفيق عوض

تروي قصّة لجنة دوليّة، مهمّتها تقصّي الحقائق، جاءت لفلسطين، على إثر مذبحة ارتكبها المستوطنون في مستوطنة كفار صقر، بحقّ أهالي قرية كفر صقر، القريبة من رام الله، وهي قرية من خيال الكاتب، كما المستوطنة.

---

[1] ينظر: الأسطة، عادل: **أسئلة الرّواية العربيّة أولاد الغيتو، اسمي آدم إلياس خوري نموذجًا**، ط1، لبنان: دار الآداب للنّشر والتّوزيع، 2018، ص125.

[2] ينظر: الهودلي، وليد: **مسرحيّة النّفق**، ص5.

قال إبراهيم جوهر عنها بأنّها مسرحيّة ذهنيّة، تعيدنا إلى المسرح الذّهني الّذي نهجه توفيق الحكيم في نصوص مسرحيّاته، والّتي تتّسم بأنّها تُخرِجُ أفكارًا يصعُب عرضها على خشبة المسرح، بل تُعرض في مسرح الذّهن[1].

تتشكّل هذه اللّجنة من امرأة وثلاثة رجال، وهم: خديجة المرزوقي التّي تمرّدت على واقعها الشّرقيّ، واتّجهت إلى الغرب لتنادي بحقوق المرأة وحريّتها، منها حقّها في الإنجاب خارج مؤسّسة الزّواج، و (روبرت كارل) وهو قاض متقاعد، وحفيد الرّحّالة الشّهير (ماي كارل)، الّذي كتب عن الشّرق دون أن يزوره، و (أرنولد ريكهارت) جنرال أمريكي متقاعد، حارب في أفغانستان والعراق، و (والتر ليفي)، وهو يهوديّ، وسياسيّ عريق، ووجه إعلاميّ معروف[2].

وفي اجتماعهم الأوّل، يؤكّد رئيس اللّجنة على مهمّة اللّجنة، وعلى الصّلاحيّات المنوطة بها، وأنّها لجنة تقصّي الحقائق، وليست لجنة تحقيق، لا يسعون لمعرفة من هو الجلّاد أو الضّحيّة، من الظّالم أو المظلوم، بل معرفة الظّروف الّتي أدّت إلى هذا الحادث[3]، والمطّلع على المقدمّة الّتي قالها (كارل)، يظنّ للوهلة الأولى بأنّ هدفهم فعلًا معرفة الحقيقة دون تحيّزٍ لطرف من الأطراف، لكن سرعان ما يكتشف أنّها ما هي إلّا شعارات رنّانة، يتغنّون بها، والحقيقة شيء آخر كلّيًّا، ولا نغفل اعتراف (ريكهارت) عندما سألته خديجة:

"خديجة: فلماذا نأتي هنا إذن؟

ريكهارت: حتّى نملأ أوراقًا تافهةً نعود بها إلى مجلس الأمن ليقول كلامًا أتفه..نحن نأتي إلى هنا لمجرّد الرّوتين البيروقراطي للهيئة الدّوليّة ليس أكثر، ولا أقلّ"[4].

فتكشف أحداث المسرحيّة وحوار شخوصها، عن تحيّز اللجنّة الجلي للطّرف الصّهيونيّ، حيث صرّح ليفي بانحيازه للطّرف الصّهيونيّ، عندما طلب (كارل) عدم التّورّط العاطفي، وعدم

---

[1] ينظر: موقع دنيا الوطن: https://cutt.us/wOhIS، بقلم إبراهيم جوهر، 11-1-2021.

[2] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ط1، القدس: دار الجندي للتّوزيع والنّشر، 2013، ص7 و8.

[3] ينظر: السابق، ص14.

[4] السابق، ص 24.

الاقتراب من الحالات، فعلّق قائلًا: أنّ السّيّد كارل يحاول الموازنة بين الأمور، لكنّه يعرف بالتّأكيد الصّلة الخاصّة لليهود بهذه الأرض، وأنّ ادّعاءاتهم قويّة ذات مصداقيّة، على العكس من جماعات أخرى، وقصد هنا بالجماعات الأخرى الفلسطينيّين، وطلب منه أن يكونوا واضحين، فهم لا يأتون دون معلومات مسبقة، موجّهًا سؤالًا لـ (كارل)، بقوله: السّؤال هو..عدم التّورّط مع من؟! هذا هو السّؤال[1]، قاصدًا بأنّه يجب عدم التّورّط العاطفي مع الفلسطينيّين عند سماع أقوالهم، ونلحظ موقف (ليفي)، وموافقته لـ (شابير)، عندما اعترض على تسمية كفار صقر بالمستوطنة، طالبًا من (كارل) أن يلتزم الحياد في مصطلحاته، وعليه أن يسمّيها قرية، حتّى يثبت شرعيّتها، وأيضًا صرّح بأنّ القضاء الإسرائيليّ محلّ ثقة[2]، ويظهر انحياز (ليفي) أيضًا بشكل واضح، عندما قرّر الذّهاب إلى مستوطنة كفار صقر في وقت فراغه.

وفي مشاهد المسرحيّة الأولى نجد أنّ الكاتب يصوّر علاقة بين خديجة و(ريكهارت)، ولم يذكرها ذكرًا عابرًا، بل استرسل في وصفها، وبدّقة، لكنّنا نرى أنّ الكاتب لم يقصد أن يصوّر علاقة جنسيّة بين خديجة و(وريكهارت)، بل كان توضيحًا منه لعلاقة الغرب بالشّرق، فتعبير (ريكهارت) عن انسحاره بجمال خديجة، ما هو إلّا تعبيرٌ عن انسحاره بالشّرق، فبالرّغم من كلّ سلبيّاته، إلّا أنّ له سحرًا خاصًا، ومن خلال سرد الكاتب لتفاصيل العلاقة بينهما، نستشفّ ماهية العلاقة بين الغرب والشّرق، وأيضًا نظرة الغرب للشّرق، فنجد أنّ (ريكهارت) الّذي يمثّل الغرب، اقتحم بدايةً أهمّ أمرٍ بالنّسبة للشّرقيّين، وهو الشّرف، فيستمتع بكلّ ما تملكه خديجة من جمالٍ وسحرٍ وشكلٍ جذّاب، فيسلب منها كلّ ما تملك وأهمّه، وهو شرفها، دون أن يحتاج لأن يكون ذكيًّا أو مميّزًا، "...هناك نساء عندما نشاهدهن لأوّل مرّة نشعر أنّهنّ خلقن كما نرغب وكما نحلم، ولا نحتاج معهن إلى أن نكون أذكياء أو ذوي سلطة أو تميّز"[3]، كما يرمز هنا إلى سهولة استسلام الشّرق، وفي هذا إشارة إلى مقدرة الغرب على سلب خيرات الشّرق.

---

[1] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 16، و17.

[2] ينظر: السابق، ص27، و28، و29.

[3] السابق، ص20، و21.

فالّذي وصفه أبعد من أن يكون مجرّد علاقة بين رجل وامرأة، فلو كان كذلك، لماذا اختار خديجة؟ ولم يختر أيّ امرأة غربيّة أخرى ليستمتع معها؟ مع أنّه كغربيّ فإنّ النّساء الغربيّات متاحات له، على عكس الشّرقيّات، وذلك بسبب الدّين والثّقافة، وممّا يؤكّد قولنا، اعترافه بأنّ الشّرق أنثى، أثنى حقيقيّة لا يُسبر غورها ولا تدرك، وأنّ عيون النّساء في الشّرق تختلف عن تلك الّتي في الغرب، يجد فيها معنًى مختلفًا، وخجلًا أبديًّا، وانكسارًا غامضًا، وتردّدًا ناعمًا مثيرًا، معنى يحوّله إلى ذكر[1]، وفي قوله (ذكر) إشارة إلى استبداد الغرب واستطاعته لأن يمارس سلطته، فهو يريد أن يستمتع بخديجة وهي مقيّدة، فيربط يديها، ويبرّر هذا بأنّه تعوّد أن يرى النّاس ويعاملهم وهم مكبّلون، فالشّرق قادرٌ على تقبّل العذاب والألم والتّعايش معه، وعبّر عن ذلك من خلال شخصيّة خديجة.

شخصيّة خديجة الّتي ترمز إلى الشّرق بكلّ حالاته وتناقضاته، ففيها جمال وسحر خاصّ، كالشّرق تمامًا، ونرى فيها استسلامها لرغبات (ديكهارت) الذّي يمثّل الغرب، وخذلانها لقضيّتها، فهي نموذج للشّرقيّ المتخاذل والرّاضخ.

ومن خلال أحداث المسرحيّة يتّضح أنّ اللّجنة مراقبة؛ لكي لا تقول شيئًا لا يجب أن يسمعه العالم، وظهر ذلك عندما قابلت المحقّقة (بولين) عضوَيَ اللّجنة (ديكهارت وخديجة) وصارحتهما أن مهمّتها مراقبتهما، وأنّه تمّ تصويرهما صورًا مخلّة، تضعهما في موقف محرج، بالتّالي لن يستطيعا الخروج عمّا يقولون وعمّا يُطلَب منهما قوله، وتظهر دهشة (ديكهارت) من ذلك، فهو يعترف بأنّ الاستيطان في الأراضي المحتلّة أمرٌ مخالفٌ للقانون، وأنّ ما يفعله الاحتلال الإسرائيليّ مخالف لكلّ القوانين الدّوليّة، وأن تكوين هذه اللّجنة ما هو إلّا جزء من الرّوتين الدّولي، الّذي لا يقدّم ولا يؤخّر، فلماذا يريدون منه أن يسكت؟! ولماذا يسعون إلى تكميم الأفواه؟[2]

---

[1] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص20.

[2] ينظر: السابق، ص80.

وأثناء حديث ممثّل الطّرف الصّهيوني (شابير) مع اللّجنة، ادّعى أنّهم يريدون التّفاهم، والخير لأهالي القرية، وأنّهم سيقومون بمشاريع زراعيّة، وأنّ كفار صفر هي خير عميم على المنطقة كلّها، والدّليل على أنّ كلّ ما يقوله الطّرف الصّهيونيّ ادّعاء باطل، وزيفٌ مجرّد من الحقيقة، هو أنّهم عندما قام الفلسطينيّون برفض الصّلح، وقدّموا شكوى دوليّة، قاموا بقطع الاتّصالات مع الجانب الفلسطينيّ وقطعوا الطّريق على أهالي القرية، وأعادوها قبل مجيء اللّجنة بأسبوع فقط[1]، ويسعون –كما قلنا سابقًا– إلى تكميم الأفواه، لعدم القول بالحقيقة، فقاموا باعتقال سائق الباص الفلسطينيّ، ثمّ قتله في غرف العملاء الّذين يستعملهم الأمن الإسرائيليّ للإيقاع بالمعتقلين الفلسطينيّين، بالإضافة إلى اعتقال الدّكتور عزيز، بعد الإدلاء بشهادته.

ونجد مفارقة في استماع اللّجنة لشهود الطّرفين، فعندما استمعت للشّاهد الفلسطينيّ (أبو سليمان) علّقت اللّجنة عليه لأنّه لم يكن في الحافلة أثناء وقوع الحادث، وأدانت استخدامه لبعض المصطلحات الدّينيّة، كـ (لا إله إلّا الله، محمّد رسول الله، ولا حول ولا قوّ إلّا بالله)، بينما شاهد الاحتلال الصّهيونيّ (كلاين)، هو أيضًا لم يكن متواجدًا أثناء الحادثة، ولم تبدِ اللّجنة أيّ اهتمام لذلك، وأبدت اللّجنة إعجابها بعلوم القبالاة الّتي يدرسها[2]، ونلحظ أيضًا التّباين في المسمّيات عندما يتعلّق الأمر بالجانب الفلسطينيّ، فنرى (ليفي) يصف عمليّة قام بها فلسطينيّ بحقّ عائلة في مستوطنة قريبة من نابلس بأنّه عملية قتل بشعة، بينما لم يوسم أي صفة للعمليّة الّتي حدثت لأهالي كفر صقر[3].

وأثناء سرد الكاتب لأحداث المسرحيّة، نرى أنّه سلّط الضّوء على محطّات تاريخيّة مختلفة من الثّورة الفلسطينيّة، من خلال شخوصه، فشخصيّة (أبو الوليد) تمثّل جيل الروّاد الأوائل للثّورة، أمّا شخصيّة محمود و(أبو سليمان) فهما جيل السّلطة والإدارة، أمّا شخصيّة الفتى محمّد ابن الدّكتور عزيز، فإنّه يمثّل مستقبل القضيّة الفلسطينيّة[4].

---

[1] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص46.

[2] ينظر: السابق، ص 63، و65، و69، و70.

[3] ينظر: السابق، ص 119.

[4] ينظر: موقع الدّستور: https://cutt.us/JSJIc، بقلم جود ياسين، 8-1-2021.

وتطرح المسرحيّة العلاقة المحيّرة بين الفلسطينيّ واليهوديّ، فورد على لسان رئيس فريق التّحقيق، قائلًا: "المثير في الأمر حقّاً أنّ الطّرفين يعرفان بعضهما إلى حدّ كبيرٍ، فالفلسطينيّ يعمل لدى الإسرائيليّ، يبني له بيتاً، أو ينظّف حديقته، والإسرائيليّ يصلّح سيّارته في كراج الفلسطينيّ، ولكنّهما على استعدادٍ كامل لقتل بعضهما البعض؛ هناك حيرة حقيقيّة،....."[1]، وتناولت نقاط مهمّة، منها: اختيار أعضاء اللّجان حسب الحمائل، وليس على كفاءة العضو، وحالة الانقسام الفلسطينيّ، بين حركتي فتح وحماس، إذ نرى أنّها مسرحيّة تضيء فلاشات على أهمّ ما مرّ بها الفلسطينيّ وما زال يمرّ به.

ولم تغفل المسرحيّة طرح رأي اليهود المسالمين، لتؤكّد أنّ ليس كلّ يهوديّ صهيونيًّا، من خلال شخصيّة (أورانيت)، ابنة أحد أعضاء اللّجنة (ليفي)، الّتي تعيش في القدس المحتلّة في بيتٍ فلسطينيّ، وترى الصّهاينة خائنين ليهوديّتهم، وأنّهم دمّروا الدّين اليهوديّ وأساؤوا إليه[2].

وعرضت المسرحيّة مصير من يقول الحقيقة، أو يحاول إيصالها، فها هي المحقّقة (بولين) قدِّمَت إلى لجنة تحقيق، وفُصِلَت من عملها، لأنّها وقفت مع الحقيقة، فاتُّهِمَت بأنّ لها أقارب نازيّون، واستُبعِد عضوا اللّجنة (ليفي، وخديجة) من عملهما لمجرّد الشّكّ بهما[3]، وبعد سنة من تلك الأحداث عاد (كارل) و(ليفي) إلى الضّفّة؛ لاستكمال ما انقطعوا عنه، ولكن هذه المرّة كان الأخير رئيسًا للجنّة، فقدّما تقريريهما المجرّد من الحقيقة، بتبرئة المستوطنين من دماء أبناء القرية، وعزو تلك الحادثة إلى تصفية حسابات بين تجّار مخدّرات.

ممّا دفع السّلطة إلى دعوة الشّعب لمظاهرة سلميّة، والاكتفاء برفع الأعلام والهتاف، وعدم استفزاز المستوطنين، إلّا أنّ أغلبهم لم يقبلوا ذلك، فاضطرت إلى جلب متضامنين أجانب ويهود، إلّا أنّ الكاتب ينتقد هذه الطّريقة، فالمفاوضات لم تجدِ نفعًا، ولن تجدِ، وبثّ فينا الأمل في الأجيال القادمة،من خلال موقف الفتى (ابن الدّكتور عزيز)، الّذي رفض هذه الطّريقة، وسوف يتّخذ من

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص57.

[2] ينظر: السابق، ص92.

[3] ينظر: السابق، ص104.

المقاومة سبيًا له؛ لإرجاع حقّنا المسلوب، بقوله: "عندي خطّة أفضل..أرجوك أن تسلّم على أمّي.. وعلى كلّ القرية"[1].

1.2.2 المسرحيّات التّاريخيّة

إنّ الكاتب المسرحيّ يرى في التّاريخ مادة يستلهم منها نصًا لمسرحيّته، ليعالج موضوعات عدة، فتعتمد المسرحيّة على حدث تاريخيّ، أو شخصيّة تاريخيّة، أو حقبة زمنيّة معيّنة، أو على ما تمّ ذكره ، ولا يشترط بها التّقيّد بالحقائق التّاريخيّة، بحسب التزام الكاتب بهذه الحقائق، فقد يتدخل خيال الكاتب بالتعديل إضافة أو حذفًا على الأحداث الثّانويّة والشّخصيّات، فـ "معالجة الأديب المسرحيّ لموضوع تاريخيّ تقتضي منه أن يختار من الأحداث ما يلائم هدفه، ويترك ما لا يفيده من تلك الأحداث، فينبغي أن يكون توظيفه لهذه الأحداث التّاريخيّة نابعًا من ضرورات فنيّة وليست من قبيل التّرف العقلي"[2].

لوحظ أنّ المؤلّفين المسرحيّين العرب في بدايات ظهور الفن المسرحيّ اتّخذوا من التّاريخ مادّة لمسرحيّاتهم، إذ لم يكن يوجد مواهب مسرحيّة حقيقيّة، تستطيع أن تبتكر من الحياة المعاصرة موضوعات وشخصيّات من خلق الكاتب المسرحيّ وحده، فلجأ الكاتب إلى التّاريخ ليقتبس منه أحداثًا وشخوصًا لمسرحيّته[3]، وإنّ الكاتب المسرحيّ يقدّم التّاريخ برؤيته الخاصّة، فـ"الحقائق التّاريخيّة المجرّدة لا تعنينا في دراسة العمل المسرحي أو الحكم عليه، وإنّما ندرس تلك الحقائق في صورتها الفنيّة، ونحكم عليها بمقدار قدرتها على الإقناع من داخل الموقف المسرحي، لا من واقع التّاريخ والحياة"[4].

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص127.

[2] عيسى، د. يحيى سليم: ***المسرحيّة التّاريخيّة العربيّة وحملة صلاح الدّين الأيّوبي على بيت المقدس***، **مجلّة الجامعة الإسلاميّة للبحوث الإنسانيّة**، العدد الأول/2014، 221-246.

[3] ينظر: القط، عبد القادر: **من فنون الأدب المسرحية والشعر**، ط بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1987، ص51.

[4] السابق، ص123

فمهمّة الكاتب المسرحيّ كما ذكرنا آنفًا لا تنحصر في تسجيل الوقائع والأحداث، بل إنتاج عمل أدبيّ إبداعيّ، اتّخذ من الماضي أداة لتسليط الضّوء على الحاضر، ولأخذ العبرة ممّا سبق، وتقديم النّقد للحاضر بناءً على وقائع الماضي،" فإنّ توظيف الأحداث التّاريخيّة في المسرح، قد جاء للوقوف على القضايا الاجتماعيّة المعاصرة، بل واستشراف رؤية جديدة للمستقبل، يمكن لها تحقيق الخلاص، من آثار الحقب السّالفة، وإعطاء دفعة قويّة للأمّة، من أجل النّهوض والتّقدّم الحضاريّ"[1].

حاول الاحتلال أن يطمس التّاريخ الفلسطينيّ، وأن يقطع صلة الفلسطينيّين بتاريخهم إلّا أنّ الشّعب الفلسطينيّ يحمل المكان بموجوداته أينما ذهب، ومهما مرّ عليه أزمان، فكلّ فرد يقاوم الاحتلال بطريقته، فالأدباء جعلوا كلمتهم سلاحًا ضدّ عنجهيّة الاحتلال، تناولوا في أدبهم موضوعات الوطن والتّاريخ، ولا سيّما المسرحيّات الفلسطينيّة، التّي عرضت أحداثًا تاريخيّة مهمّة في تاريخ الشّعب الفلسطينيّ.

وفي هذا القسم سنتناول بعضًا من المسرحيّات التّاريخيّة، لنرى: ما الموضوعات التّاريخيّة الّتي سلّطت الضّوء عليها؟

1.2.2.1 أمتعة – فاتح سميح عزّام*

ترتكز هذه المسرحيّة على شخصيّة واحدة، تقوم بدور المسافر، وهو لاجئ فلسطينيّ يقبع في قاعة المسافرين التابعة لأحد المطارات المجهولة، ينتظر رحلة مجهولة الوِجْهة، محمّلًا بحقائب كثيرة، يملؤها الحنين إلى الوطن.

وأثناء جلوسه في تلك القاعة، المذيعة تعلن عدّة إعلانات، فتطلب من المسافرين المتّجهين إلى المستقبل التّوجّه إلى بوّابتهم الّتي يختارونها، وعلى الرّكّاب المتّجهين إلى وطنهم العودة إلى

---

[1] عيسى، يحيى سليم: ***المسرحيّة التّاريخيّة العربيّة وحملة صلاح الدّين الأيّوبي على بيت المقدس***، **مجلّة الجامعة الإسلاميّة للبحوث الإنسانيّة**، العدد الأول/2014، 221–246.

* فاتح سميح عزام: كاتب فلسطينيّ، أمضى تجربة طويلة في مجاليّ المسرح وحقوق الإنسان، عمل مديرًا لمسرح الحكواتي في القدس بين عاميّ 1985 –1987.

بوّابة الوصول، والباحثين عن الحبّ عليهم التوجّه فورًا إلى الشّخص الأقرب، وعلى البـــاحثين عن الحياة والحريّة والسّعادة وأي اهتمامات أخرى، التوجّه إلى البوّابات 34، و35، و73، و2[1]، وبينما المسافر يسمع كلًّا منها، يزداد قلقًا، لا يدري أين يذهب، وإلى أيّة بوّابة عليـــه أن يتّجـــه، ونلحظ أنّ المذيعة تعلن مرارًا وتكرارًا، بأنّه سيتمّ تدمير جميع الأمتعة المتروكة، وفي هذا إشارة إلى أنّ من لا يتّمسّك بوطنه يخسر.

وبالرّغم من قلق المسافر وحيرته، إلّا أنّه يظهر متمسّكًا بحقائبه، فهذه الحقائب هي حياته، الّتـــي قضاها في موطنه منذ ولادته، يحملها معه أينما حلّ، يطلب منه رجل الأمـــن فتحهـــا للتّفتـــيش الأمنيّ، فيبدأ بفتح حقيبة (أبو أحمد) المصنوعة من السّجّادة القديمة، ويسترجع ذكريـــات هـــذه الحقيبة الّتي كانت لجارهم، لكنّها ضاعت منه في ذلك اليوم، وأيّ يوم يقصد؟! إنّه يوم النّكبـــة، يوم التّهجير، حيث كان طفلًا حينها، فتعود ذاكرته إلى ذلك اليوم، ويبدأ بسرد تفاصيله المرعبة.

صياحٌ في كلّ مكان، خوفٌ وهلع، أصوات البواريد تأتي من كلّ مكان، حتّى أنّها أصابت برتقال أمّ جميل، رأى برتقالة تتفجّر إلى عدّة شقف، لكنّها ظلّت معلّقة، أبت الاستسلام، وفي هذا إشارة إلى التّمسّك بالوطن، وإشارة إلى اللّاجئ الّذي اضطر أن يبتعد عن وطنه بجسده، لكـــن روحـــه تبقى هناك، حيث وطنه.

يركض وأمّه وجاره (أبو أحمد)، لا يدرون إلى أين، يركضون للتّخلّص من خطر الموت، وفجأة أبو أحمد لا يستطيع مواصله الهرب، بسبب رصاصة أصابته، يتمسّك بشدّة بيد ذاك الطّفـــل ذي الثماني سنوات، يرفض سحب يده، حتّى أمسك الطّفل بحقيبة (أبو أحمد)، فسحب يده مـــن يـــد الطّفل مباشرة، وكأنّه يريد منه أن يأخذ الحقيبة معه: "وبأخذ الشّنطة منه وأيده بتترك أيدي. بدو اياني آخذها. أبو أحمد مش قادر يركض معي، بس شنطته راح تيجي معي، راح أخدله اياهـــا عشان تهرب معي، راح أخلّصله اياها، منضل نركض ونركض، أنا وأمّـــي والنّـــاس"[2]، حتّـــى وصل إلى المكان الّذي أعطوه فيه خيمة، ثمّ بيتًا من طوب، حيث لا ينتمي إلى هناك، ولا يشعر

[1] ينظر: عزام، فاتح سميح: **أمتعة**، ط1، سوريا: الأهالي للطّباعة والنّشر، 2003، ص8، و9.

[2] السابق، ص17.

أنّه بيته، فهو يريد العودة إلى بيته: "ولا شي بعمره راح يكون إلي لا هون لا في العمارة البلوك اللي عمرولنا، ولا في المدرسة الزرقة اللي بعتونا عليها. هاي مش مدرستي. ولا شي إلـــي إلا شنطة أبو أحمد المعمولة من سجادة عتيقة. بحملها معي وين مـــا روح"[1]، فالمدرســـة الزّرقـــاء إشارة منه إلى مدارس الوكالة لغوث اللّاجئين.

وينتقل إلى حقيبة أخرى، أي ذكريات جديدة، وهي حقيبة المدرسة، فيصبح المسافر طفلًا يتلقّـــى الدّروس، ثمّ يلعب مع الأطفال في ساحة الملعب، لعبة الشّرطة والحراميّة، ويستخدم يـــده بـــدل المسدّس، و ويركضون أثناء اللّعب، ثمّ تتحوّل تلك الأصوات إلى أصـــوات حـــرب حقيقيّـــة، وأصوات مسدّسات حقيقيّة، فيبدؤون بالرّكض من جديد.

ثمّ يفتح حقيبة العدّة، لتتداعى إليه ذكريات أخرى، فيأخذ منها شاكوشًا، ويتذكّر كلام والده، بـــأنّ عليه أن يتحمّل المسؤوليّة، وعليه أن يصلّح خطأ ما، بغضّ النّظر عمّن فعله، وماذا فعل: "مش فارقة معي مين عمل أيش. في شي غلط لازم تصلّحه، مسؤوليّتك، احملها"[2]، ثمّ بعد ذلك بأعوام قال هذه الجملة أستاذه جبرا في المدرسة، إشارة من الكاتب إلى أنّ علـــيهم مســـؤوليّات تجـــاه وطنهم، يجب أن يقوموا بها وأخطاء يجب أن يصلّحوها، بغضّ النّظر عمّن تسبّب بها، ثمّ يبـــدأ بإخراج المعدّات المختلفة الموجودة بالحقيبة، متسائلًا عن كيفيّة تحسين الوضع بها، ولم يـــنجح، حتّى أنّه جرّب طريقة أستاذه، فحمل مسدّسًا، ثمّ أنزله، ليوحي بأنّ المقاومة هي الخيار الوحيد، بالنّسبة لبعض الأشخاص، لكنّ بعضهم الآخر يرى في الكلمة سلاحًا.

في نهاية المسرحيّة تطلب منه المذيعة التّخلي عن حقائبه، فيواجه الجمهور بحيرة واضحة، يريد الصّعود إلى الطّائرة، ولكنّه لا يريد التّخلّي عن الحقائب، فنرى أنّ المسافر استعاد محطّات من الذّاكرة الفلسطينيّة من خلال نبش الحقائب، بدءًا بعام النّكبـــة، مـــرورًا بالمخيّمـــات، والثّـــورة الفلسطينيّة، وانتهاءً بالسّؤال الّذي لا ينتهي حول الوطن والعودة[3]، فهل سيصعد إلى الطّـــائرة أم لا؟

---

[1] عزام، فاتح سميح: **أمتعة**، ص19.

[2] السابق، ص22.

[3] موقع شباب السّفير: https://cutt.us/XBVeG، بقلم أمل كعكوش، 1-1-2021.

1.2.2.2 الملك تشرشل – أحمد رفيق عوض

مسرحيّةٌ تسلّط الضّوء على كارثةٍ تاريخيّةٍ ألمّت بالشّعب الفلسطينيّ عام 1919 في مؤتمر الصّلح، فتروي قصّة أول وفد فلسطينيّ مفاوض توجّه إلى لندن عام 1921؛ لمقابلة وزير المستعمرات البريطانيّ ونستون تشرشل، واستمرّت محاولاتهم لمقابلته سنة كاملة، حتّى سمح لهم بذلك.

ولم تخرج المسرحيّة عن سياق الأحداث التّاريخيّة أبدًا، فجميع أحداثها وشخصيّاتها حقيقيّة، إلّا أنّ قَصْدَ الكاتب من وراء ذلك أنّ التّاريخ يعيد نفسه، فبريطانيا البارحة هي نفسها أمريكا اليوم، ونتيجة المفاوضات البارحة هي نفسها نتيجة المفاوضات الّتي تحدث الآن وستحدث.

فكشفت المسرحيّة الصّراع الّذي دار بين أعضاء الوفد الفلسطينيّ، حين طال بهم الوقت في لندن، منهم من رأى التفاوض هو الحل الوحيد والأمثل، ومنهم من رأى محاولة التّفاوض مع المحتل ضعفًا ومهانة[1]، فاستمرت وتيرةّ الصّراع بالتّصاعد حتّى وصل سجالهم إلى التّساؤل عن إنجازاتهم خلال هذه المدّة، فهل يتحتّم عليهم العودة؟! وبالفعل قسمٌ آثر العودة وعاد، والآخر بقي حتّى لقاء (تشرشل).

تناولت المسرحيّة قضيّة محاولة الحركة الاستعماريّة محو فلسطين وطمس معالمها، من خلال إجبارهم التفاوض مع عدوّهم، عوضًا من محاسبته، ومقابلة (حاييم وايزمن) بدلًا من وزير المستعمرات (تشرشل)[2]، فحتى يتمّ الاعتراف بفلسطينيّتهم يجب أن يتحدّثوا مع عدوهم، ومن خلال اتّخاذ الوزير بلفور من حاييم وايزمن ممثّلًا عن الشّعب الفلسطينيّ، ورفضه مقابلة أعضاء الوفد الفلسطينيّ[3].

وكشفت سياسة الاستعمار التبشيريّة المبطّنة، بأنّه استعمار لتقدّم البشرية ونشر الحريّة والعلم والتّطوّر، وما هو إلّا هلاك للشّعوب المستعمَرة، وسلب لحقوقها وحريّاتها، وطرحت فكرة

[1] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ط رام الله: دار الماجد للطباعة والنشر، 2008، ص 122.

[2] ينظر: السابق، ص 27 و28.

[3] ينظر: السابق، ص 130.

الاستعمار أنّ القوّة والسّيطرة للمنتصر دائمًا، وأنّه يحقّ له ما لا يحقّ لغيره، يحقّ لـــه إعـــادة تشكيل العالم كما يريد، كي يحقّق مصالحه ومطامعه، وللمنتصر قوانين خاصة به[1].

وعرضت المسرحية نوعًا من الشّخصيّات المتضامنة مع الشّـــعب الفلســـطينيّ وقضـــيته كـــ (فرانس) الّتي فضّلت العيش في فلسطين وانضمّت للوفد الفلسطينيّ لتكون ممثّلة عن الشّـــعب، واستمرّت معهم حتّى قبل (تشرشل) مقابلتهم، وكان لها دور إيجابيّ في المســـرحيّة، و(اللّـــورد ثورب) الّذي يحبّ القراءة عن فلسطين، وقد أفصح الأخير عمّا يجري بكلّ الحقيقة، وتحدّث عن سياسة دولته، بكلّ وضوح[2].

وعرضت المسرحية من خلال شخصية (فرانس) نظرة المسلمين والحركة الاســـتعمارية تجـــاه التاريخ، فالمسلمون يرون أنه يقوم على الأخلاق، وإعمار الأرض وإصلاح الناس، عن طريـــق المشاركة، فالعالم وديعة يجب الحفاظ عليها، أما الأخيرة فترى أنه يقوم علـــى الشـــهوة، فهـــم يقومون بتعمير الأرض لكن بالانتهاك، ويرون العالم غنيمة يجب استهلاكها بغض النظر عـــن الطريقة والأخلاق والأحقيّة[3].

وقد ورد على لسان إحدى الشّخصيّات (عصام) متحدثـــةً عـــن بريطانيـــا: "يـــا ســـلام علـــى الّثقافات..لماذا لا تقولين أنّ لندن تحتلّ كلّ عواصم الشّاي في العالم، وبالتّالي فهي تقدّم لأبنائها خيرات المستعمرات كلّها..إذا كانت لندن لا تزرع عرقًا واحدًا من الشّاي فكيف تقدّم لمواطنيها أكثر من أربعين نوعًا من الشّاي؟!"[4]، وفي هذا إشارة إلى سياسة بريطانيا الاستعماريّة، في نهب خيرات البلاد؛ لتقديمها لأبنائها، وكذلك إشارة إلى تقديم بريطانيا أرضًا لا تملكها لشعب آخـــر، بالإضافة إلى أنها عمدت إلى استخدام طرق ملتوية؛ للالتفاف على مطالب الفلســـطينيّين، مثـــل استمالتها أعضاء الوفد عبر تعيينهم في مناصب مرموقة، كعرضهم على موسى باشا الدّعم فـــي

---

[1] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 33.

[2] ينظر: السابق، ص37، و 48 – 55.

[3] ينظر: السابق، ص 42.

[4] السابق، ص 90.

المجلس التّشريعي، ومنصب البلديّة في القدس، مقابل مغادرته لندن، وعرضهم على شبلي جمال أن يكون وكيل نقلٍ لشركة بحريّة لنقل اليهود المهاجرين إلى فلسطين[1].

ولا تغفل المسرحيّة تسليط الضّوء على الإخاء في فلسطين والتعايش والمحبّة، فلا فرق بين مسلم ومسيحيّ، ويظهر ذلك جليًّا من خلال وجود مسلمين ومسيحيّين معًا بين أعضاء الوفد، وتفاهمهم فيما بينهم، ويظهر بشكل لافت عند اختيار (فرانس) موسى باشا إشبينًا لها في عرسها، على الرّغم من أنّه مسلم، وكانت تقبل مناداتهم لها بأمّ محمّد.

"شبلي: حرام عليك يا أمّ محمّد، تختارين الباشا وهو مسلم وتتجاهلين حضرتي وأنا مسيحيّ.

فرانس: في فلسطين تعلّمت معنى التّسامح والتّعايش والمحبة، ليس هناك محبّة وتعايش بين الأديان كما في بلادكم..في بلادكم تعلّمت أنّ الدّين محبّة ومحبّة فقط..في بلادكم لم أعرف الفرق بين مسلم ومسيحيٍّ أو حتّى يهوديّ.. لهذا أحببتكم، وأحببت فلسطين"[2].

أظهر الفصل الخامس والأخير، مقابلة (تشرشل) للوفد الفلسطيني، بعد مكوثهم في لندن سنة كاملة، وأبان عن كيفيّة استقباله لهم، والّذي ينمّ عن عدم اعترافه بهم، فعندما قدّمهم السكرتير بأنّهم أعضاء الوفد القادم من الأراضي المقدّسة، رحّب قائلًا: أهلًا دكتور وايزمن[3]، وركّزت المسرحيّة على أنّه (تشرشل) كان يضرط أمام الوفد بطريقة مثيرة للاشمئزاز، أكثر ممّا يتكلّم، ولم يحصلوا على شيء سوى الضّراط، والرّائحة الكريهة الّتي تنبعث منه، وهذا ليس بجديدٍ عليه، فعندما التقوا به في وقت سابق في القاهرة، تذرّع بالبول: ".....وما أن جلسنا إلى تشرشل حتّى تذرّع بأنّه محصور، وأنّ عليه أن يذهب إلى الحمّام، ذهب وأطال مكوثه، ثمّ عاد ويداه رطبتنان، تمخط بطريقة مقرفة، ثمّ مدّ يده للسّلام مودّعًا بحجّة أنّ أمعاءه تخونه"[4]، وكأنّ الكاتب

---

[1] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 166و167.

[2] عوض، السابق، ص 171.

[3] ينظر: السابق، ص 176.

[4] ينظر: السابق، ص 65.

أراد أن يقول هذه النّتيجة الحتميّة للمفاوضات، لا فائدة مرجوّة منها، فالتّاريخ يعيد نفسه، ويبقى السؤال: لماذا وسم الكاتب (تشرشل) بالملك مع أنّه وزير؟!

1.2.2.3 يا شمس لا تغيبي – أيمن كامل إغبارية*

مسرحيّةٌ يظهر فيها تمازج ثلاثة أجيال مختلفة، جيل عايش النّكبة بكلّ أحداثها (أبو فايز، وأبو نمر)، وجيل وُلِد مع النّكبة يقاوم للحصول على لقمة عيشه (أبو نديم)، والجيل الثّالث ما بعد النّكبة (لينا) الجامعيّة الّتي كبرت في ظلّ محاولات طمس الهويّة، والّتي تقوم على إعداد مسرحيّة عن النّكبة، يجمعهم شاطئ بحر، فتدفّق الذّكريات، وتتداعى سيرة النّكبة وأحداثها، ليوقظ هذا اللّقاء في أنفسهم ذكريات النّكبة والحرب، بالإضافة إلى حبّهم القديم لنفس المرأة، الّذي أشعلت نيرانه لينا بسبب تشابهها مع تلك المرأة، فملامح وجهها الّتي تشبه كوثر (زوجة أبي فايز، وحبيبة أبي نمر) أعادتهم إلى الماضي.

وقد طرحت المسرحيّة بين طيّاتها قضيّة التّسلّط، بداية من المشهد الأول حينما ذكرت لينا أنّها لا تحبّ تسلّط صديقها جمال ومحاولة تملّكه لها، وتخييرها بينه وبين ذكرياتها، كما تجلّت أيضًا في عائلة أبي فايز، إذ كان والداه لا يتجرّأ أحد على الوقوف أمامهما أو حتّى معارضتهما، لثرائهما ونفوذهما[1]، بالإضافة إلى تسليط الضّوء على الوحدة الّتي يعاني منها كثيرون وبالأخص كبار السّن، حيث تركوهم أولادهم في دور للمسنّين، كأبي فايز وأبي النّمر،أمّا أبو النّديم الّذي لا يوجد له أحد (مقطوع من شجرة)، فاتّخذ من دار المسنّين ملجأً له، يذهب إليها كثيرًا لمقابلة صديقيه (أبو فايز، وأبو نديم)، حتّى وصل به الأمر إلى أن يحمل سلاحًا ليتخلّص من شعوره بالوحدة، فعندما يشعر بذلك يصعد إلى سطح البيت، ويصوّب المسدّس نحو السّماء ويطلق النّار، فيستفيق النّاس، ويرى الأضواء، فيشعر أنّه ليس وحيدًا[2].

---

* أيمن كامل إغباريّة: شاعر وكاتب مسرحيّ، وناشط في مؤسسات المجتمع الفلسطيني. ولد في مدينة أم الفحم عام 1968، يعمل محاضرًا في قسم القيادة والسّياسات التّربويّة في جامعة حيفا.

[1] ينظر: إغبارية، أيمن كامل: **يا شمس لا تغيبي**، ط النّاصرة: مسرح انسمبل فرينج النّاصرة، 2012، ص 11، و 52.

[2] ينظر: السابق، ص 46.

أمّا الحرب فلم تترك لهم شيئًا سوى حياتهم، فخسروا الكثير، ضاعت الأرض، وتفرّق الأهـل، حتّى القبور لم يبقَ لها أثر، فهم يرون أنّ النّكبة مستمرّة ومتجددة، لا نهاية لها، وأنّ أبا النّـديم طفل النّكبة الأبديّ، وأبا النّمر وأبا فايز أبواها، وعلى أبي النّديم أن يظلّ ولدًا حتّـى لا تمـوت النّكبة، وممّا يؤكّد تجدّد النّكبة التّساؤل الّذي ورد على لسان أبي النّديم: وهل تظنّين هذا السّلاح سينفعنا في النّكبة القادمة؟! إنّه لقتل بعضنا، ولقتل الوحدة[1].

والقارئ يلاحظ عدم تدرّج أحداث المسرحيّة ضمن المشاهد حسب زمن وقوعها، فلم يتسلسـل الكاتب في سرد الأحداث كما وقعت، وإنّما خرق التّسلسل المنطقيّ للزّمن، فالمشهد الثاني هـو الأول حسب تسلسل الأحداث، ثمّ يليه المشهد الأول، فالرّابع، ثمّ الثّالث، والخامس والسادس، ممّا أبقى القارئ يقظًا حتّى يربط الأحداث بعضها ببعض، ومتشوّقًا لمعرفتها، كما أنّ حركة الـزّمن اللّامنطقيّة هذه ولّدت رؤيا فنيّة يتقدّم فيها "الزّمن مثلما حركة الموج أو ساعة البنـادول: إلـى الأمام، إلى الوراء، إلى الأمام، وهكذا دواليك، في هذه الرؤيا، الحاضر لم ينجز تمامًا، والماضي لم ينته تمامًا، وفيها أنّ الحاضر ليس وليد الماضي فحسب بل ظلّه أيضًا. الحقيقة هي أنّه أصعب ما في ماضينا وأشدّ ما فيه ألمًا هو أنّه أدّى بنا إلى ما نحن فيه من تمزّق وضـعف لا يمكننـا جراءهما أن نجزم أنّ النّكبة انتهت أو أنّها لن تحدث ثانية. هل سيعيد التّاريخ نفسه؟ "[2].

1.2.3 المسرحيّات الاجتماعيّة

إنّ المسرحيّات الفلسطينيّة تستقي موضوعاتها من الواقع المعيش في فلسطين؛ لأنّها اتّخذت من قضايا الشّعب مادة لها، فنجدها تسعى إلى نقد الظّواهر المجتمعيّة الفاسدة والمتفاقمة، الّتي تفتـك بالمجتمع من خلال عرضها، والدعوة إلى تغييرها لإنهاء المشكلات المجتمعيّة الّتي تعرقل تطوّر المجتمع.

في هذا القسم سنتناول بعضًا من المسرحيّات الاجتماعيّة، ونحاول أن نتقصّى القضايا المجتمعيّة الّتي سلّطت الضّوء عليها.

---

[1] ينظر: أيمن كامل: **يا شمس لا تغيبي**، ص 45.

[2] إغبارية، السابق، ص 7.

1.2.3.1 تحت كل شقيف رغيف – عبد الله عيشان*

مسرحيةٌ تصوّر مشاهد حيّةً من واقعٍ فلسطينيّ، تنقل حياة الفلاح بكل تفاصيلها، من استيقاظه مبّكرًا مع صياح الدّيك، ليلحق العمل في الحقل، إلى التّحديات والمصاعب الّتي يواجهها، فتغرس في نفوس الجيل الجديد حبّ الأرض، من خلال الحكم والعبر الّتي تُبَثُّ عن أهميّة الأرض وزراعتها، خاصّة بالقمح والزّيتون، ونلحظ زخم المسرحيّة بالأمثال الشّعبيّة، الّتي تحمل كثيرًا من القيم، والعادات الأصيلة.

وفي المقابل تسلّط الضّوء على حياة المدينة والتّحضّر، وتغيّر نظرة النّاس إلى العمل في الأرض، والصّراع الكامن بين التّمسّك بالأرض، وبين اللّحاق بالرّكب، لكسب قوت العيش، وهذا ما يُظهِره الحوار الّذي دار بين الشّيخ عمران وابنه محمود في بداية المسرحيّة:

"محمود: نعم يا أبتِ ولكن العمل في الأرض خسارة في هذه الأيّام، فالعامل يربح أكثر ممّا تعطينا الأرض، كثيرون هم الّذين تركوا أرضهم وذهبوا إلى العمل.

الشّيخ عمران: قد يجوز أن العامل يربح أكثر، وذلك لأن قمحنا وزيتنا كاسدان في السّوق، تصوّر أنّ المركز الزّراعي لم يقبلنا كأعضاء فيه، ومع ذلك فإنّ العمل في الأرض هو الأفضل من العمل في المصانع"[1]

ومع ذلك نجده لا يقلّل من أهميّة العمل، فيقول الشّيخ عمران: "العمل يا بني لمن لا أرض له ضروريّ، أمّا أن تترك الأرض وتذهب للعمل فلا وألف لا"[2]، فيبرز الصّراع الخارجيّ جليًّا بين أبطال المسرحيّة، حول معتقدات كلّ شخصيّة وأفكارها.

---

* عبد الله عيشان: شاعر وكاتب فلسطينيّ، ولد في قرية البروة عام 1935، وتوفي عام 2009،عمل مدرّسًا ابتدائيًّا، ثمّ مديرًا.

[1] عيشان، عبد الله: **تحت كل شقيف رغيف**، ط وزارة العلوم والثقافة والرياضة، قسم الثقافة العربية، 2001، ص6.

[2] السابق، ص8.

ويظهر حرص الشّيخ عمران على أن تتوارث أفكاره لأولاده، "كما تمنّيت أن تحمل معي أوزار هذا البيت، يا محمود أنت وليس إخوتك. وأن تنقل عنّي أفكاري أخشى أن أكون قد فشلت، وتلك الحسرة الكبرى"[1]، كما ورث هو فكر والده، وحافظ على الأرض الّتي تركها له، وجعل من كلامه شعارًا له في الحياة، عندما قال له:"اسمع يا بنيّ تحت كلّ شقيف رغيف"[2]

فتعرض المسرحيّة نموذجين من الشّخصيّات، ويحاول كلٌّ منهما أن يورّث ولده معتقداته في الحياة؛ حتّى يطمئنّا قبل وفاتهما على فلذة كبدهما، الأوّل المتمسّك بأرضه وبمبادئه، ولم تغيّره ظروف الحياة وهو (الشّيخ عمران)، والآخر (الشّيخ بكّار) الّذي يجسّد صورةً لمن يستغلّ حاجة النّاس، فيديّنهم المال الّذي يحتاجونه مع فائدة، وهذا ما رفضه الشّيخ عمران، فمهما وقع في ضيق و احتاج المال؛ لتعليم ابنه في الخارج، لم يخضع للشّيخ بكّار قطّ، ممّا جعله يضع الشّيخ عمران في عقله، وينتظر وقوعه؛ لينتهز الفرصة ويكسر مبادئه وكبرياءه، حتّى صارت هذه الفرصة بين يديه، عندما جاءه حمدان (ابن الشّيخ عمران)، طالبًا منه المساعدة لشراء بيت وسيّارة، فوافق، مقابل أن يجعل حمدان يبيعه حصّته في وصيّة والده، كضمان على أنّ حمدان سيعيد له المال بالفائدة، لكنّه لم يبلغ هدفه، فسرعان ما تلاشت فرحته بعدما اكتشف أنّ الشّيخ عمران جعله إرثه وقفًا ذريًّا، وهو "الوقف الّذي يوقف في ابتداء الأمر على نفس الواقف أو أيّ شخص أو أشخاص معيّنين مدة معيّنة ثمّ يجعل آخره لجهة خيريّة كأن يقف على نفسه ثمّ على أولاده ثمّ على جهة خيريّة من بعدهم"[3]

وتنقد المسرحيّة التّغيير في المعتقدات الّذي يطرأ على المرء إثر سفره واختلاطه بالثّقافة الأجنبيّة، فها هو حمدان يرجع إلى قريته شخصًا مختلفًا، بعد سفره إلى الخارج ليتعلّم، يؤمن بأفكار ليست من أصله، بالإضافة إلى زواجه من أجنبيّة، كجميع أبناء البلدة الّذين سافروا، ورجعوا أناسًا مختلفين، متمرّدين على عاداتهم.

---

[1] عيشان، عبد الله: **تحت كل شقيف رغيف**، ص9.

[2] السابق، ص10.

[3] السّدلان، صالح بن غانم: **أحكام الوقف والوصيّة والفرق بينهما**، ط2، الرّياض: دار بلنسية للنّشر والتّوزيع، 1417هـ، ص11.

والمسرحيّة في مجملها تؤكّد على أنّ "تحت كلّ شقيف رغيف"، فالرّغيف هو أهمّ مـــا يحصـــل عليه الإنسان لسدّ قوته وقوت عياله، فهو الخير، ونحصل على هذا الخير من العمل في الأرض، فالشّقيف هو "الصّخر المنحدر من الجبل"[1].

1.2.3.2 الحلم والحقيقة – جمال بنّورة*

تناولت المسرحيّة حياة شابّ أصيب بإعاقة جسديّة أثناء الانتفاضة، أثّرت على حياته الاجتماعيّة، فسلّطت الضّوء على ذوي الاحتياجات الخاصّة ومعاناتهم، واتّخدت من أحدهم بطلًا لها (ماجد)، فصوّر الكاتب شخصيّة حقيقيّة واقعيّة نراها في الشّارع الفلسطينيّ.

صوّر الفصل الأول بمشهديه حياة وواقعًا عاشه الفلسطينيّ أثناء الانتفاضة وما زال يعيشه حتّى الآن، فنقل مشاهد حقيقيّة تضجّ بالحركة، والمقاومة، حيث الشّبّان الفلسطينيّون يخوضون معركة يوميّة مع جيش الاحتلال، فمنهم من يصاب ومنهم من يعتقل، ومنهم من يستشهد، فها هو ماجد يسقط جريحًا؛ أثناء مساعدة صديقه أيمن (أخ خطيبته)، ثمّ يصوّر في الفصول اللّاحقة الحياة الّتي يواجهها ماجد بعد إصابته بشلل في رجليه على إثر الرّصاصة الّتي أصيب بهـــا فـــي عمـــوده الفقريّ.

فيُظهِر المشهد الثّاني من الفصل الثّاني حوارًا بين ماجد وفتحي (من مصابي الانتفاضة، ســـاقه اليمنى مبتورة، ويشارك ماجد في غرفة المشفى)، الّذي أبان عن تأثير الإصابة على نفسيّة كـــلّ من ماجد وفتحي، فماجد يشعر باليأس والاستسلام، ويتمنّى الموت بدل الإعاقة، فالموت أفضـــل من أن يشعر بنفسه عاجزًا، أمّا فتحي فيعدّ نفسه محظوظًا، لأنّه على قيد الحياة ولم يمت، ويرى أنّ الإنسان إذا ابتُلِيَ عليه أن يحمد ربّه، على أنّ الأسوأ لم يحدث، وأنّه لا يســـتطيع مواجهـــة الحياة وصعوباتها إذا ضعفت إرادته، أو إذا فقد ثقتـــه بنفســـه، وإذا استســـلم لليـــأس ســـيحيا

---

[1] مسعود، جبران: **معجم الرّائد**، ط7، لبنان: بيروت، دار العلم للملايين، 1992.باب الشين، مادة (الشق)، ص477.

* جمال بنّورة: ولد في بلدة بيت ساحور عام 1938، عمل في سلك التّربية والتّعليم، بدأ الكتابة في أوائل السّتينيّات، فكتب في القصّة والرّواية والمسرح.

كالأموات، أمّا إذا امتلك الثّقة بالنّفس وقوّة الإرادة يستطيع أن يفعل كلّ ما يريد، بغضّ النّظر عن الإعاقة[1].

ثمّ تبدأ شكوك ماجد ومخاوفه بالظّهور، خاصّة عندما تأخّرت رشا بزيارته في المستشفى، فشعر بخوفٍ من احتمال تخلّيها عنه بسبب إصابته، والّذي زاد من هذه المخاوف، عدم زيارة أي أحد من أهلها له، فبدأت أمّه بطمأنته، وطلبت منه الصّبر حتّى يراها وتوضّح موقفها، وفي هذه الأثناء دخلت مع أخيها وأصدقائه، فحاولت طمأنته بأنّها ما زالت متمسّكة به، وبأحلامهما ومستقبلهما معًا، إلّا أنّه ما زال شعور القلق يراوده[2].

ولا تخلو المسرحيّة من تبيان نظرة المجتمع لصاحب الإعاقة، ولشريكه في الحياة فيصبح إنسانًا مختلفًا عنهم، لا يتمتّع بنفس حقوقهم، وينظرون إلى شريكه نظرة شفقة، لما ستصبح عليه حياته، ويحكمون على حياتهم بالفشل، ويظهر ذلك جليًّا من خلال شخصيّة رولى (أخت رشا)، الّتي تحاول إقناع رشا بترك خطيبها، لما ستواجهه من صعوبة في المستقبل:

"رولى: (مخاطبة أمها) متى ستفهم أن من مصلحة ماجد أن تتركه الآن؟؟

رشا: (لإمّها) هل رأيت..كيف تنقلب الأمور رأسًا على عقب؟ مرة تريدني أن أترك ماجد لمصلحتي.. والآن تريدني أن أتركه لمصلحته!

رولى: (مقاطعة في حدة) نعم..لأنّه سيتعذّب أكثر عندما تتركينه في المستقبل!

رشا: ومن قال لك أنّني..سأتركه؟

رولى: أستطيع أن أرى ذلك.. منذ الآن!"[3]

---

[1] ينظر: بنورة، جمال: **الحياة والموت و الحلم والحقيقة**، ط فلسطين: رام الله، منشورات اتّحاد الكتاب الفلسطينيين، 2005، ص 105و106.

[2] ينظر: السابق، ص112.

[3] السابق، ص 121.

بالإضافة إلى موقف والد رشا، فهو لم يتحدّث مع ابنته، بل اتّخذ قـرارًا عنهـا، بـأن ينهـي الموضوع مع ماجد وعائلته، دون أن يخبرها، وكأنّها لا تمتلك حقّ تقرير مصيرها، واختيـار مستقبلها:

"الأمّ: قال إنّه سيذهب إلى أهل ماجد..لينهِ* الموضوع معهم..ولا أدري ماذا يدور في ذهنه!

أيمن: (بغضب) لم أعلم بذلك!.. لماذا لم يخبرني؟!

رشا: (في بكاء) ليس من حقكم أن تفعلوا ذلك..ليس من حقّكم تقرّرون مصيري دون أن تأخذوا رأيي..حرام عليكم!"[1]، إضافة إلى موافقته على زواجها من عصام، صديق ماجد، الّـذي تقـدّم لخطبتها، ظنًا منه أنّها ستترك خطيبها، وتقبل به، إلّا أنّ رشا ما زالت تقف صامدة أمام قرارات عائلتها، وليس ذلك فحسب، وإنّما صامدة في وجه المجتمع، الّذي يعيق حياتهم، فهـي نمـوذج للمرأة المخلصة، الّتي لن تتخلّى عن شريك حياتها بسبب إصابة، بل ظلّت متمسّكة بحقّهـا فـي اختيار هذا الشّريك.

نرى أنّ المسرحيّة تناولت نموذجًا آخر من المجتمع، وهو النّموذج الدّاعم، ذو النّظرة الإيجابيّـة والتّفاؤليّة، والّذي ينظر للنّصف الممتلئ من الكأس، ولا يرى في الإعاقة نقصًا وعجزًا، وأنّ من واجب المجتمع تجاه ذوي الاحتياجات الخاصّة أن يوفّروا لهم العمل المناسب، والدّعم الكامـل، فهم جزء من المجتمع، وأنّ الإنسان مجموعة من أفكار وأحاسيس وأحلام وأهداف، وليس جسد فقط، كـ (رشا، وفراس، وفتحي).

فالكاتب عالج قضيّة اجتماعيّة في قالب وطنيّ، ألا وهي حياة ذوي الاحتياجات الخاصّة، ونظرة المجتمع لهم، فالواقع لا ينفصل عن الحياة الاجتماعيّة والسّياسيّة، والمسرح هو الفـنّ الأكثـر تعبيرًا عن الواقع، لذلك نرى المسرحيّات ممزوجة بقضايا اجتماعيّة ووطنيّة.

---

* ثمّة خطأ نحوي في الاقتباس، وهو لينته، والصحيح لينتهي.

[1] بنورة، جمال: **الحياة والموت و الحلم والحقيقة**، ص 122.

1.2.3.3 السّنسلة – عفيف شليوط

مسرحيّة ذات فصل واحد، تلتزم قضيّة واحدة، فتلقي الضّوء على الصّراع الكامن في نفس الإنسان بين المصلحة الذّاتيّة والمصلحة العامّة، من خلال شخصيّة المهندس، وهي الشّخصيّة الرّئيسة في المسرحيّة، بالإضافة إلى شخصيّة السّيّد.

تتناول المسرحيّة حادثة فسادٍ اجتماعيّ، فتدور أحداثها حول اكتشاف مهندسٍ سنسلة آيلة للانهيار، ستشكّل خطرًا على حياة السّكان، ولا حلّ إلّا بهدمها، فأبى السّيّد ذلك، وأمر بترميمها فقط، حفاظًا على مصلحته الذّاتيّة، فلم ينصع المهندس لأمره، مما اضطر السّيّد إلى استخدام نفوذه وأمواله للضّغط على المهندس، فإمّا ينفّذ أمره ويحصل على مال كثير، أو يخسر عمله، وقوت أطفاله، فيراود القارئ طيلة قراءة المسرحيّة مجموعة من الأسئلة مفادها: هل سينتصر الخير أم الشرّ؟ هل ستغلب المصلحة الذّاتيّة أم العامّة؟ هل سيتمسّك المهندس بمبادئه؟

فيبدأ المهندس بتخيّل تبعات اختياره، إن تمسّك بمبادئه، من خلال استحضار مشهدين، أولّهما مع زوجته، الّتي تظهر بملابس رثّة وممزّقة، تطلب العون والحاجة من النّاس، وتلوم زوجها على اختياره، وتضحيته بها وبالأولاد، من أجل أناسٍ لا يستحقّون المساعدة، "أترضى بأن تتسوّل زوجتك من أجل مبادئك؟ ومن أجل أناسٍ لا يستحقّون المساعدة؟ إنّهم تخلّوا عنك بعد أن ضحّيت بكلّ شيء لأجلهم"[1]، ثمّ ينتقل بمخيّلته إلى مشهد آخر، بينه وبين طفله، الّذي يسأل والده عن الدّرّاجة الّتي وعده بها، فلم يستطع الإيفاء بوعده[2]، ثمّ تعود بنا المسرحيّة إلى المشهد الحقيقيّ، بينما ينهمك المهندس في تحديد قياسات السّنسلة، تأتي زوجته، ويخبرها بالحادثة، فتطلب منه التّفكير بها وبالأولاد، وبمستقبلهم، وتذهب، ثمّ يبدأ الكاتب بطرح العديد من المشاهد الجانبيّة الّتي تحدث أمام مرأى المهندس، فتزيد من صراعه مع نفسه، فيرى في إحدى زوايا المسرح طفلين يدور بينهما حوار عن الحياة الّتي يحلمان بها، ثمّ يرى شابًّا وفتاة يمسكان بأيدي بعض، يدخلان المسرح، ويتحدّثان عن المستقبل، فيعدها الشابّ ببناء بيت جميل، ويتجادلان حول جنس الطّفل،

---

[1] شليوط، عفيف: **مسرحيّة السّنسلة**، ط حيفا: مكتبة كلّ شيء، 2013، ص 33

[2] ينظر: السابق، ص 34.

ثمّ يصطدم بمجموعة من الشّباب والفتيات يدبكون، فالمسرح مليء بأناس يحبّون الحياة ويحلمون بمستقبل زاهر، فما كان من المهندس إلّا أن يصرخ بأعلى صوته مصرِّحًا بالحقيقة لأهل القرية؛ خوفًا على حياتهم وأحلامهم، فيهرب الجميع، ويبقى المهندس، ويأتي السّيّد على إثر أصوات أهل القرية ظانًا أنّ السّنسلة انهارت، فيحمد الله أنّها لم تنهر، ويبدأ بتهديد المهندس بقوت أولاده إن لم يرمّمها، أمّا المهندس فلم يأبه بتهديداته وخرج، وبقي السّيّد يحاول منع انهيارها بجسده، فتطفَأ أنوار المسرح ويُسمَع صوت صرخة السّيّد أثناء انهيار السّنسلة عليه.

ولم يوسم الكاتب شخصيّاته أسماءً، واكتفى بالمسمّى الوظيفي، (المهندس، السّيّد) ليُبقي باب الخيارات مفتوحًا، فالجميع قد يكون مكان المهندس، واختار لفظة السّيّد ليدلّل على الشّخصيّة، فهي لفظة تومئ إلى الشّخصيّة المتسلّطة صاحبة القرار، والّتي تمارس الضّغط على مرؤوسها من خلال بؤرة ضعفه، ألا وهي لقمة العيش.

ويشغل الصّراع الدّاخلي حيزًا كبيرًا في المسرحيّة، ويتصاعد بمرور الأحداث، ويظهر جليًّا من خلال حوار المهندس مع نفسه وصراعه بين مصلحته الذّاتيّة والمصلحة العامّة، ليقوم في النّهاية باتّخاذ القرار، وقد أعطى الكاتب الشّخصيّة مساحة واسعة للتّعبير عمّا يجول في دواخلها من خلال الحوار الدّاخليّ، وأظهر نوعين من السّلوك البشريّ من خلال شخصيّتين رئيسيّتين.

ولا بدّ أن ننوّه أنّ الكاتب عرض في بداية المسرحيّة تحليلًا وافيًا وكاملًا عن المسرحيّة من جميع الجوانب، ممّا يجعل القارئ أقلّ حماسًا لقراءة النّصّ المسرحيّ؛ لأنّه كشف أحداث المسرحيّة جميعها.

بعد قراءتنا للمسرحيّات الفلسطينيّة نلحظ أنّ هناك خيطًا يربطها ببعضها على اختلاف موضوعاتها، وهو الخيط السّياسي المرتبط بالواقع الفلسطينيّ، وذلك بسبب ما يمرّ به الشّعب الفلسطينيّ من وقائع سياسيّة تؤثّر على سير الحياة، بما فيها الحياة الأدبيّة، فللواقع السّياسيّ تبعات تاريخيّة واجتماعيّة ودينيّة أيضًا، ظهرت بشكل جليّ في المسرحيّات الفلسطينيّة، ولتوضيح ذلك سنذكر مثالًا على كلّ منها: فالمعتقدات الدّينيّة لشخصيّات مسرحيّة شعوب الله

المختارة تنبع من انتماءاتها السّياسيّة المختلفة، ونرى أنّ مسرحيّة الحلم والحقيقة ذات الموضوع الاجتماعيّ، لا تخلو من ومضات تصف الوضع السّياسي الرّاهن في فلسطين، إذ نجدها عالجت موضوع الإعاقة وأثرها على الحياة الاجتماعيّة بقالب وطنيّ يصف الواقع السّياسيّ، فإعاقة البطل في المسرحيّة سببها الاحتلال، ومسرحيّة أمتعة ذات الموضوع التّاريخيّ قد تناولت حدثًا تاريخيًّا مفصليًّا في التّاريخ الفلسطينيّ (النّكبة)، من خلال الحديث عن تبعات هذا الحدث التّاريخيّ سياسيًّا على أبناء الشّعب الفلسطينيّ.

الفصل الثّاني

عناصر البناء الدّراميّ

مسرحيّات أحمد رفيق عوض أنموذجًا

الفصل الثّاني

عناصر البناء الدّراميّ -مسرحيّات أحمد رفيق عوض أنموذجًا-

2.1 مقدّمة

إنّ المسرحيّة تتشكّل من تضافر مجموعة من العناصر المتّصلة بعضها ببعض؛ لتنتج عملًا أدبيّاً متكاملًا لا يقوم أحدها دون الآخر، ولا تقوم المسرحيّة دون أيّ منها، وهي عبارة عن فكرة يريد الكاتب إيصالها للمتلقّي، فلا بدّ أن يكون لكلّ مسرحيّة فكرة أساسيّة تدور حولها من البداية حتّى النّهاية[1]، حاملةً موضوعًا معيّنًا، وتتجلى من خلال أحداث ينسجها خيال الكاتب، أو أحداث استوحاها من الواقع.

لا يشترط أن يكون الحدث المسرحيّ حدثًا مهمًا، أو حدثًا مفصليًّا في الحياة؛ بل قد يكون حدثًا صغيرًا جدّا، لا نلتفت له، فيقوم المؤلّف المسرحيّ بعرضه بطريقةٍ مختلفة، تجعلنا نراه لأوّل مرّة؛ وذلك لأنّ الحدث "لا يستمدّ أهميّته من الحياة بل من الدّلالات الّتي يستطيع أن يضفيها المؤلّف"[2]، فالحدث هو كلّ ما تفعله الشّخصيّة، أو ما يُفعَل بها، وذلك الحدث لا يكون مجرّدًا ومن اللّا شيء، بل هو نتيجة حتميّة لسلوك إنسانيّ وعلاقاته مع الآخر والبيئة والمجتمع، فلا بدّ أن يكون هناك شخصيّات يحدث لها هذا الحادث.

ينشأ الصّراع بين تلك الشّخصيّات، من خلال تفاعل الشّخصيّة مع نفسها، وعلاقاتها مع غيرها، ومعايشتها للحدث المسرحيّ. وتتفاعل الأحداث والشّخصيّات والصّراع من خلال الحوار، وتتأزّم حتّى تصل إلى ذروتها، ويحدث ذلك كلّه في إطار زمانيّ ومكانيّ محدّد، وبهذا يكتمل البناء الفنّي للّمسرحيّة[3]. فالكاتب يهتمّ بالأحداث الّتي تُحدِث صراعًا بين الشّخصيّات، أو بين الشّخصيّة وذاتها، مع معتقداتها، حتّى يعمل على تشويق القارئ في ظلّ زمان ومكان متداخلين.

---

[1] ينظر: باكثير، علي أحمد: **فن المسرحيّة**، ط 3، مكتبة مصر،1985، ص 31.

[2] القط، عبد القادر: **من فنون الأدب المسرحية والشعر**، ص16

[3] ينظر: السابق، ص11، و12.

وفي هذا القسم سنتناول بعضًا من عناصر البناء الدّراميّ، متخذين نماذج تطبيقيّة مسرحيّة على ذلك وهي: الملك تشرشل، المستوطنة السّعيدة، الأمريكي، شعوب الله المختارة.

2.2 الفكرة والموضوع

يجب أن يكون لكلّ مسرحيّة فكرة أساسيّة تقوم عليها وتنطلق منها كما ذكرنا آنفًا، فهي الجزء الأساسيّ الّذي تبدأ منه المسرحيّة، "ولا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسيّة تقوم عليها إلّا إذا كانت الثّانية مندرجة في الأولى غير منفصلة عنها في الزّمن"[1]، ويجب أن تكون هذه الفكرة واضحة المعالم، وتتصّف بسلامة التّكوين؛ حتّى تصلح لأن تكون أساسًا متينًا لبناء المسرحيّة، وتبقى ثابتة لا تتغيّر باعتبارها النواة[2].

يهدف الكاتب المسرحيّ عندما يباشر في كتابة مسرحيّته مخاطبة العقل وتثقيفه، وزيادة وعيه، بالإضافة إلى التّرفيه والإمتاع، فالكاتب المحترف يجمع بين ذلكما الهدفين، فيبثُّ في نفس المتلقّي قيمًا أخلاقيّة دون أن يشعر بأنّه يتلقّى درسًا أخلاقيًّا[3].

نرى أنّ الكاتب أحمد رفيق عوض أراد أن يوصل للمتلقّي في مسرحيّة الملك تشرشل أنّ التّاريخ يعيد نفسه، فلا فائدة من المفاوضات، الّتي لم يحصدوا منها سوى الذّل، واستمرّ في هذه الفكرة في مسرحيّة الأمريكيّ، فمعاهدات السّلام المذلّة تنسحب على التّاريخ كلّه، وتُنْتَسخ، ونتيجتها ضياع الحقّ، أمّا مسرحيّة المستوطنة السّعيدة فتكمن فكرتها في تصوير حركة النّراع بين الفلسطينيّ والمحتلّ، وما يترتّب عليها من بيان انحياز الأطراف الدوليّة للمحتلّ الصّهيونيّ، ومحاولة إبعاد أصحاب الحقّ عن مسارهم النّضالي وإشغالهم بالمفاوضات العبثيّة، بينما عرضت مسرحيّة شعوب الله المختارة فكرة الوهم الّذي يتحوّل مع أصحابه إلى واقع أليم يضطرّون إلى عيشه، دون أن يبقى أيّ دور للأيدلوجيّات أو القيم الّتي سبق وكانت من نهج حياتهم.

---

[1] باكثير، علي أحمد: **فن المسرحيّة**، ص31.

[2] ينظر: عبد الوهاب، شكري: **النص المسرحي دراسة تحليليّة الأصول**، ط الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية، 2007، ص 37.555

[3] ينظر: السابق، ص 36.

أمّا الموضوع فيكون المجال فيه مفتوحًا أمام الكاتب لاختياره، سواء أكان اجتماعيًّا أم تاريخيًّا أم سياسيًّا أم فلسفيًّا أم أسطوريًّا، مستعيناً بخبرته الحياتيّة الإنسانيّة الواسعة، المستمدّة من الواقع المعيش، فتكون مسرحيّته صادقة تنبض بالحياة، وقد ينسجها من خياله الخصب الّذي يعينه على ابتكار حياة جديدة، ولا بدّ أن يكون وراء كلّ ذلك هدف أو رسالة يريد الكاتب إيصالها، ويسعى جاهدًا لتأديتها من خلال هذا القطاع من الحياة، فالهدف هو الّذي يدفعه لإعداد العمل الأدبيّ، وهو الجواب عن السّؤال الموجّه إليه:ما الّذي دفعك لاختيار هذا الموضوع؟[1].

فمسرحيّة الملك تشرشل تناولت موضوعًا تاريخيًّا، أمّا مسرحيّتا الأمريكي والملك تشرشل فقد تناولتا موضوعًا سياسيًّا، بينما عرضت مسرحيّة المستوطنة السّعيدة موضوعًا دينيًّا.

ونلحظ أنّ أفكار المسرحيّات الأربع سلّطت الضّوء على واقع الشّعب الفلسطينيّ، وما مرّ به على مدار عدة أزمان، من أحداث سياسيّة وتاريخيّة، مع تنوّع الموضوعات.

2.3 الحوار

إنّ المسرحيّة تشترك مع بعض الفنون الأدبيّة كالقصّة والرّواية، في اشتمالها على الفكرة والموضوع والحدث والشّخصيّة والصّراع، لكنّها تنفرد باستخدامها للحوار وسيلة أساسيّة للتّعبير عن الشّخصيّة والأحداث، فـ "المسرحيّة لا تستخدم سوى ذلك الأسلوب، وسواء أكانت المسرحيّة ممثّلة أم مقروءة فإنّ الحوار هو الأداة الوحيدة للتّصوير"[2]، وهو ما يسمّى أيضًا بالدّيالوج (dialogue) وهي كلمة "منحوتة من اليونانيّة dia الّتي تعني اثنين، و logose الّتي تعني الكلام"[3].

إنّ الحوار هو الوسيلة الّتي تُظهِر التّفاعل بين الشّخصيّات والأحداث، وهو أداة تؤكّد فكرة الكاتب الأساسيّة، وتتواصل من خلالها الشّخصيّات، وتعبّر عن نفسها ومعتقداتها، وتكشف عن

---

[1] ينظر: باكثير، علي أحمد: **فن المسرحيّة**، ص34و35.

[2] إسماعيل، عز الدين: **من فنون الأدب**، ط 8، القاهرة: مدينة نصر: دار الفكر العربي، 2013، ص 131.

[3] إلياس، ماري، وحنان قصّاب حسن: **المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، ط 1، لبنان: بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ، ص1751997.

نوازعها، بالتّالي يقوم مقام مؤلّف الرّواية في سرد الأحداث[1]، فينمو الحدث من خلال ذلك الحوار، و"الحوار هو المظهر الحسّي للمسرحيّة، والمظهر المعنوي لها هو "الصّراع" "[2]، ويجب أن يتّصف الحوار بالحيويّة والحركة؛ حتّى يستطيع إيصال الحركة لذهن قارئ المسرحيّة، لكي يتخيّلها وكأنّه يراها على خشبة المسرح.

يلحظ قارئ مسرحيّات أحمد رفيق عوض أنّ لغتها فصيحة، ولا يجد أيّة كلمة عامّيّة في مسرحيّتيّ المستوطنة السّعيدة، وشعوب الله المختارة، أمّا مسرحيّة الأمريكي فكانت لغتها فصيحة، لكنّها لا تخلو من كلمات محكيّة قريبة من لغة النّاس في الحياة، كقوله: "فرقتنا مفلسة، طولي بالك، عمو الكامل، يلعن أبو الحقيقة"[3]، ونلحظ استخدامه لهذه المفردات عند التّهكّم والسّخرية، ومثال على ذلك عندما نعتت لطيفة الكامل بـــ عمو الكامل، وعندما استهزأ النّادل باسم (بيرسي)، قائلًا: "ضرسي.. ضرسي.. وعندك واحد ضرسي... واحد شاي بالنّعناع"[4]، ونلحظ اتّجاه الحوار نحو العامّية عند قيام الممثّلين بأداء أدوارهم في مسرحيّة الكامل في المشهد السّادس، ونلحظ بروزها أيضًا في المشهد الثّامن، عند قيام المعتقلين في سجون الاحتلال بتمثيل المسرحيّة كما أرادها ماجد ونبيل، فيظهر حوارهم بالعامّية، عدا ماجد ونبيل اللّذين لم يتفوّها بالعامّية أثناء تأدية دورهما، أمّا مسرحيّة الملك تشرشل فيحذو الكاتب فيها اللّغة الفصيحة كما ذكرنا سابقًا، ونلمس كلماتٍ فصيحة متداولة بين النّاس في حياتهم اليوميّة، كقوله: "وافق شن طبق..طنجرة ووجدت غطاءها"[5]، ونجد مثالًا واحدًا باللّغة العامّية، ونرى أنّه مناسب للموضع الّذي قيل فيه، وذلك عندما نشد فؤاد بك بيتًا من الميجنا، قائلًا:

"وزمن يا وزمن ويحلا لي طولك

---

[1] ينظر: القط، عبد القادر: **من فنون الأدب المسرحية والشعر**، ص 33. و إيجري، لاجوس: **فن كتابة المسرحيّة**، ، ترجمة دريني خشبة، مك000000000تبة الأنجلو المصريّة، ص 410.

[2] إسماعيل، عزّ الدين: **من فنون الأدب**، ص 131.

[3] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص12، 20، 46، 121.

[4] السابق، ص 29.

[5] عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 126.

تركب على الحمرا وما حدا يطولك"[1]

يفصح الحوار عن أفكار الشّخصيّات ومعتقداتها، ومن الأمثلة على ذلك: شخصيّة لطيفة في مسرحيّة الأمريكيّ، فيتبيّن موقفها من الزّواج من خلال الحوار الّذي دار بينها وبين نبيل في المشهد الأوّل، وكذلك موقف نبيل منه، وشخصيّة (بيرسي) التّي تتكشف أغوارها كلّما تقدّم بنا الحوار، فنجده يعبّر عن رأيه في التّاريخ، قائلًا: "ليس هناك تاريخ يا سيد، التاريخ هو ما أعتقد، أو ما نعتقده، هو نظرتنا إلى الأمور"[2]، وأدّى الحوار هذه الوظيفة بشكل جليّ في مسرحيّة المستوطنة السّعيدة، فكشف عن أفكار أعضاء اللّجنة الشّخصيّة، فـ(ليفي) يرى أنّ القضاء الإسرائيليّ محلّ ثقة كبيرة[3]، و(ريكهارت) يرى أنّ الشّرق أنثى حقيقيّة، لا يستطيع أحد أن يسبر غورها، وأنّ الشّرق علّم الغرب كلّ شيء[4]، وغيرها الكثير من الأمثلة، أمّا الحوار في مسرحيّة شعوب الله المختارة فيعرض شخصيّات ذات رؤى تفكيريّة مختلفة جدًّا، فها هي خديجة لا تؤمن بالمهديّ، وتقول عنه واشٍ، أمّا المرأة الّتي قابلها عارف عند مقام ستنا زكيّة فتؤمن به، وتعتقد أنّه وليّ من أولياء اللّه الصّالحين[5]، بالإضافة إلى أنّ الحوار في المشهد الخامس والسّادس يكشف عن تفكير أتباع الطّريقة اليأجوجيّة: "الشّيخ: هاها.. سأقتل الجميع.. هذا موضوع خارج الموضوع.. القتل جزء رئيسي من رسالتي.. لقد حق القتل على جميع أبناء الكرة الأرضية.. أعطني دولة واحدة لا تستحقّ الإبادة"[6]، ويوضّح حوار المشهد السّابع آراء الشّخصيّات الفكريّة فيما يخصّ الطّريقة اليأجوجيّة، والقارئ لمسرحيّة الملك تشرشل يرى أنّ الحوار لم يكشف فقط أفكار الشّخصيّات، بل كشف أيضًا أفكار حكوماتها: "اللّورد:وحكومتنا لن تفاوض وفدًا لا تعترف به أصلًا ولا تعترف به ممثلًا لشعب فلسطين، وبالمناسبة يا سيدتي، فقد أرسل هربرت صمويل برقية إلى حكومتنا يطلب فيها عدم لقاء هذا الوفد"[7]، ومثال آخر على ذلك عندما قال سكرتير

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 60.

[2] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 35.

[3] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ط حيفا: مكتبة كل شيء، 2018، ص 29.

[4] ينظر: السابق، ص 20.

[5] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص 57.

[6] السابق، ص 80

[7] عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 49.

وزير المستعمرات لـــ (فرانس) بأنّه ليس هناك شعبٌ اســمه فلســطين، وأنّــه عليهــا تحديــد المصطلحات قبل لقاء الوزير، فبريطانيا دخلت حربًا عالميّة من أجــل تغييــر المصــطلحات[1]، وعندما وصف انتفاضة يافا بأنّها أحداث شغب وقعت بين يهود شيوعيّين ويهود قوميّين[2]، وعدّة أمثلة أخرى.

ولا بدّ أن ننوّه إلى أنّ الحوار يشير إلى التّغيّر الحاصل على الشّخصيّات، فنلحظ في مســرحيّة الأمريكيّ أنّ ماجد بدايةً رفض تغيّير مبادئه، ولم يقبل تعديل المسرحيّة حسب ما أراد (بيرسي)، فرفض أن يكتب ما لا يؤمن به، إلّا أنّنا نجده فيما بعد وافق على عرض لطيف بأن يقوم بالتّعديل مقابل أجرة[3]، ونرى الصّحفيّ عصام في مسرحيّة الملك تشرشل يغيّر قناعاته ببريطانيا، فكــان يؤمن بأنّ علاقة متساوية مع بريطانيا ستحوّل فلسطين إلى جنّة، لكنّه اكتشف أنّها لم ولن تكون سوى دولة محتلّة[4]، وشخصيّة خديجة في مسرحيّة شعوب الله المختارة الّتي ذكرناها آنفًا، بأنّهــا لا تؤمن بالمهدي، نراها في نهاية المسرحيّة تذهب إلى المهدي وتعتذر إليه، وتطلــب منــه أن يشفي عارف من حالته النّفسيّة والعقليّة[5]، ونجد أنّ الحوار يسلّط الضّوء على صفات الشّخصيّات الاجتماعيّة، كما ورد في مسرحيّة المستوطنة السّعيدة، ومن الأمثلة على ذلك: "أبو سليمان: أنــا رئيس المجلس المحلّي لقرية كفر صقر، وقد تمّ تعيّيني من قبل وزارة الداخلية بعد الانقسام، وقد كنت قبل ذلك مدير مدرسة الابتدائية في القريّة"[6].

وبما أنّ مسرحيّات (الملك تشرشل، والأمريكي، والمستوطنة السّعيدة) هي مسرحيّات تاريخيّــة وسياسيّة، فإنّها تعرض معلومات تاريخيّة، تهدف إلى تعرية الحقائق، وكشف المســتور منهــا، ومن الأمثلة على ذلك في مسرحيّة الملك تشرشل عندما اعترف اللّورد (ثــورب) أنّ حكومتــه نقضت كلّ الوعود الّتي قطعتها للشّريف الحسين بإقامة مملكة عربيّة، وبأنّها خــدعت العــرب

---

[1] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 27.

[2] ينظر: السابق، ص 31.

[3] [3] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 88.

[4] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 45، 46.

[5] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص 150،151.

[6] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 61.

جميعًا، وتقاسمت أراضيهم مع دول العالم، وبأنّها تهدف من سياستها في فلسطين إلى إقامة وطن قومي لليهود، وتهدف أيضًا إلى الاستعمار الحقيقي[1]، وكنّا قد طرحنا سؤالًا في الفصل الأوّل، تحت عنوان مسرحيّة الملك تشرشل، عن سبب وسم الكاتب (تشرشل) بالملك مع أنّه وزير، نلحظ أنّ السّبب ورد في حوار الشّخصيّات على لسان اللّورد (ثورب)، عندما قال: "تشرشل ليس وزيرًا ولا يتصرف كوزير..إنّه قيصر.. ملك.. متباهٍ ومتفاخر.. ولن يقبل أن يقابلك أبدًا..إنّه رجل مظاهر وأبهة ولمعان.. يتحرك مع حاشية كبيرة ويحرص أن يسجل كلامه من قبل كثيرين، إنه..إنه يأخذ سكرتيره إلى الحمام ليوقع أوراقه هناك..هل فهمت..تشرشل ليس وزيرًا فقط.."[2]، أمّا مسرحيّة الأمريكي فإنّها تكشف حقيقة الملك الكامل بأنّه خشي على عرشه من إخوته، فاستعان بالملك فريدريك، وعقد صفقة معه، نتيجتها تسليم القدس والنّاصرة وبيت لحم وصيدا، للملك فريدريك، دون حرب[3]، فيما نجد أنّ الحوار في مسرحيّة المستوطنة السّعيدة يعرض وجهة نظر الاحتلال الصّهيونيّ، ومعلوماته المزيّفة التّي يصدقّها ويعمل على نشرها بين النّاس، كادّعائهم بأنّ قمّة الجبل شهدت حادثة عظيمة بين أحد قادتهم ويدعى يهودا المكابي وبين المحتل اليوناني[4]، ونجده تارة أخرى يكشف الحقائق، ومثال ذلك حوار المحقّقة (بولين) مع خديجة و(ريكهارت)، حيث قالت ما لم يستطع أعضاء اللّجنة البوح به، ففي لحظة ما شعرت أنّها تخون إنسانيّتها، وأنّها في داخل كذبة كبرى، واتّخذت قرارًا بعدم الاستمرار بالكذب أكثر، ولن تقبل أن تكون داخل لعبة كهذه[5]، واعتراف (ريكهارت) لـ (ليفي) بأنّهم يعرفون أنّ الاستيطان مخالف للقانون الدّوليّ، وكل ما يفعله الاحتلال الصّهيونيّ هو كذلك، وأنّهما يعرفان بأنّ تشكيل اللّجنة جزء من الرّوتين الدّولي الّذي لا يقدّم ولا يؤخّر[6]، ولا بدّ من الإشارة لمقولة

---

[1] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 50، 51.

[2] السابق، ص54.

[3] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 44، 49.

[4] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص41.

[5] ينظر: السابق، ص 77.

[6] ينظر: السابق، ص 80.

(أورانيت) ابنة عضو اللّجنة (ليفي): "الحقيقة عارية مخجلة وثقيلة وتحتاج دائمًا إلى عينين وقلب.."[1].

يقوم الحوار بتأدية وظيفة أخرى، ألا وهي الكشف عن الصّراع داخل المسرحيّات، فكلّما تتقدّم الأحداث داخل مشاهد المسرحيّة، يُكشَف الصّراع الكامن بها الّذي تُظهره الشّخصيّات من خلال الحوار، وسنتحدّث عن هذا في البند اللّاحق.

إلّا أن الكاتب قد يلجأ إلى أشكال أخرى من الحوار، لا بدّ من وقفة معها:

2.3.1 نجوى النّفس

قد تعجز الشّخصيّة في بعض المواقف عن الإفصاح عن نوازعها الدّاخليّة، ومكنوناتها، لغيرها من الشّخصيّات، فيتيح الكاتب للشّخصيّة أن تتحدّث إلى نفسها، حتّى تنقل للمتلقّي ما تعيشه من أزمة نفسيّة، فتبدو وكأنّها تفكّر بصوت مسموع، وهذا ما يسمّى بنجوى النّفس، أو المونولوج[2].

وتكون هذه الشّخصيّة تحت وطأة انفعال شديد، فتناجي نفسها؛ لأنّها تكون في حيرة من أمرها، لا تستطيع اتّخاذ قرار، أو في نقطة تحوّلٍ كبيرة، أو في موقف حاسمٍ من مواقف المسرحيّة[3].

ومن أمثلة نجوى النّفس حديث النّادل (سامي) في مسرحيّة الأمريكي مع نفسه، قائلًا: "وعندك واحد بطولة.. وواحد نذالة.. وواحد زبالة.. وواحد (بلهجة ذات مغزى).. ماذا أقول.. اعقل يا سامي.. اعقل مع العاقلين.. العاقلين.."[4]، وحديث الملَك مع نفسه عند محاولته إيقاظ الكامل و (فريدريك) من موتهما[5]، وكذلك حديث عارف في مسرحيّة شعوب الله المختارة مع نفسه، عندما شعر بالرّهبة، قائلًا: "اللعنة.. لماذا تنتابني هذه الحالة في كل مرة أزور فيها خرائب؟!"[6].

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 94.

[2] ينظر: القط، عبد القادر: **من فنون الأدب المسرحية والشعر**، ص35. و ينظر: عيد، كمال الدين: **أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، ط الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006، ص690.

[3] ينظر: القط، عبد القادر: **من فنون الأدب المسرحية والشعر**، ص35.

[4] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 91.

[5] ينظر: السابق، ص 41، 42.

[6] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 56.

2.3.2 الحديث الجانبي

وهو أن تقوم الشّخصيّة بمخاطبة نفسها أو شخصيّة ثانية، بحضور شخصيّات أخرى، يفترض أنّها لا تسمع هذا الحديث مع أنّه يتمّ على مسمع منها[1]، وكأنّه مشهد داخل مشهد، وقد يلجأ الكاتب إلى هذا الأسلوب عندما يريد أن يُعلِمَ المتلقّي بما تقوم به الشّخصيّة من تدابير، بحيث تظلّ الشّخصيّات الأخرى جاهلة به، والفرق بين نجوى النّفس والحديث الجانبيّ، هو أنّ نجوى النّفس يحدث عادة والشّخصيّة وحدها، أمّا الحديث الجانبيّ، فيحصل ضمن مشهد تتواجد فيه الشّخصيّات الأخرى، لكنّها تبقى جاهلة به[2].

ويبرز بوضوح جليّ في مسرحيّة الأمريكي، في أثناء المشهد الثّالث، عند اجتماع الملكين الكامل و(فريدريك) مع باقي شخصيّات المسرحيّة، فيظهر حوار بين الكامل و(فريدريك)، لا تسمعه الشّخصيّات، مثل: "**الكامل يضحك:** هاها.. ألم أقل لك يا صديقي فريدريك.. كاتب متفذلك آخر.. **(يبدو أن ماجد والباقين لا يسمعون الحوار بين الملكين)**"[3] والّذي يوضّح هذا الحوار للقارئ وجود الإرشادات المسرحيّة، الّتي سنتحدّث عنها في باب خاصّ، ومن الأمثلة الأخرى على ذلك: الحوار الّذي دار بين الكامل وابن الفارض، عندما انطفأت الأضواء عن الجميع سواهما، في المشهدين الثّالث والسّادس[4]، وفي المشهد السادس نشأ حوار جانبي في صورة أخرى بحيث ظهرت أربع شخصيات كلّ اثنتين منها (الكامل، وابن الفارض)، (بيرسي، ولطيفة) تتحدث بعضها مع بعض على حدة[5]، ويعدّ هذا النّموذج مثالًا لحديث الشّخصيّة مع غيرها بحضور شخصيّات أخرى لم تسمع الحديث.

---

[1] ينظر: إلياس، ماري، وحنان قصّاب حسن: **المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، ص168. و القط، عبد القادر: **من فنون الأدب المسرحية والشعر**، ص 37.

[2] ينظر: القط، عبد القادر: **من فنون الأدب المسرحية والشعر**، ص 38.

[3] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 45.

[4] ينظر: السابق، ص 56، 57، 101، 102.

[5] ينظر: السابق، ص 69.

ومن أمثلة حديث الشّخصيّة مع نفسها، بحضور شخصيّات أخرى لم تسمع الحديث، قول فتحي لـ (بيرسي): "وهل قرأت ما كتبه الذهبي والمقريزي.. **(لنفسه)** من هذان الأحمقان؟"[1]، ومثال آخر من حوار فتحي و (بيرسي):

"بيرسي: الأخلاق لا تكفي يا مستر فتحي.. الأخلاق بنتائجها.. ثم أبللن الأخلاق ظروف ليس إلا.. هل تفهمني يا مستر فتحي؟!

فتحي: طبعًا طبعًا **(لنفسه)** ما هذا الخازوق الذي نأكله.."[2]

2.4 الصّراع

يعدّ الصّراع أحد أهمّ عناصر البناء الدّراميّ للمسرحيّة، ويكمن أساسه في الشّكل الّذي يبرز به، ومدى تطوّره وسرعته وتأزمّه حتّى يصل إلى الحلّ (النّهاية)[3]، إذ يتجلّى من خلال الخلافات الّتي تنشأ بين الشّخصيّات، أو ما بين الشّخصيّة ونوازعها الدّاخليّة، فهو كالأمواج المتلاطمة[4] و"يعني تعارض الرّغبات وتصادم بين الشّخصيّات وبعض القوى"[5]، فيُبرِز مدى قوّة إرادة الإنسان.

فهو صراع إرادات، وتهدف كلّ شخصيّة إلى إثبات ذاتها، وتدمير إرادة الآخر،"الصراع الدرامي يجب أن يكون صراعًا بين إرادات إنسانية، تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخرى من البشر"[6].

إنّ الصّراع في المسرحيّات يتّصف بالكثافة والتّركيز، بالتّالي سيكون دوره مختلفًا عنه في الأنواع الأدبيّة الأخرى، فهو المسؤول عن توليد الدّيناميكيّة المُحرِّكة للفعل الدّراميّ، ويأخذه

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 31.

[2] السابق، ص 31.

[3] ينظر: عبد الوهاب، شكري: **النص المسرحي دراسة تحليليّة الأصول**، ص37.

[4] ينظر: عيد، كمال الدين: **أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، ص406.

[5] عبد الوهاب، شكري: **النص المسرحي دراسة تحليليّة الأصول**، ص89

[6] حمودة، عبد العزيز: **البناء الدّرامي**، ط عمّان: دار البشير، 1988، ص124.

باتّجاه العقدة، ثمّ الحلّ[1]، وشكل هذا الصّراع وقوّته هما المسؤولان عن إيصال الحركة الذّهنيـــة إلى قارئ المسرحيّة.

يكون الصّراع غالبًا بين الخير والشرّ، أو الحقّ والباطل، وينتهي بانتصار أحدهما على الآخر، أو بتسوية النّزاع بين الطّرفين، أو بعدم الوصول إلى حلّ[2]، وذلك في النّهايات المفتوحة، ويبرز بأشكالٍ مختلفة، فيكون بين فردٍ وآخر، أو بين الإنسان ونفسه، أو بين الإنسان مع قوى خارجيّة، أو صراع مجموعة من البشر مع مجموعة أخرى، أو فرد آخر أو قوى أخرى[3].

2.4.1 أشكال الصّراع[4]

أ. صراع خارجيّ: وهو مبنيّ على تنافسٍ بين شخصـــيّتين؛ لأســـباب عاطفيّـــة، وسياســـيّة، واقتصاديّة، ودينيّة،..إلخ، فيكون مع شخصيّة وأخرى نقيضة لها، أو مع مجموعة وضدّها، وهذا النّوع هو أساس الحبكة في الكوميديا والدّراما والميلودراما.

يظهر هذا النّوع جليًا وبكثرة في مسرحيّات أحمد رفيق عوض، فمن أمثلته في مسرحيّة الملـــك تشرشل الصّراع الّذي ظهر بين أعضاء الوفد الفلسطينيّ عند التّفكير بطريقـــة تجعـــل الملـــك (تشرشل) يوافق على مقابلتهم[5]، بعد رفضه ذلك، وإحالتهم إلـــى مقابلـــة الصّـــهيونيّ (حـــاييم وايزمن)، وينتهي هذا الصّراع في المشهد الأوّل من الفصل الثّاني، بقبولهم مقابلة (فـــرانس) – أحد أعضاء الوفد– لـــــ(حاييم وايزمن)، بصفتها باحثة انجليزيّة، ويبدأ صراع آخر، ألا وهـــو نتيجة هذه المقابلة، ونجد في المشهد الثّالث من الفصل الثّالث صراعًا خارجيًّا آخر بين الحـــاج توفيق وموسى باشا، حول العودة إلى فلسطين، فالحاجّ توفيق يرى بأنّه من الضّرورة العودة إلى فلسطين، فلا مبرر لبقائهم، أمّا موسى باشا فيرى ضرورة البقاء حتّى يتم تنفيذ مطالبهم، وإيصال موقفهم، فينتج مؤيدّ ومعارض لكلّ منهما، ومن بعض أمثلته في مسرحيّة الأمريكي: الصّـــراع

---

[1] ينظر: إلياس، ماري، وحنان قصّاب حسن: **المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، ص288.

[2] ينظر: عبد الوهاب، شكري: **النص المسرحي** دراسة **تحليليّة الأصول**، ص 90

[3] ينظر: السابق، ص 51.

[4] ينظر: إلياس، ماري، وحنان قصّاب حسن: **المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، ص290.

[5] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 61.

الّذي دار بين ماجد وشخصيّات المسرحيّة، مُحاوِلَةً إقناع ماجد بضرورة تغييّر قصّة مسرحيّة الملك الكامل الّتي قام بتأليفها، ونلحظ اشتداد هذا الصّراع في المشهد الثّالث، عند اجتماع الشّخصيّات مع الملكين (فريدريك، والكامل)، واستجوابهما لمعرفة سبب تسليم القدس، أمّا في مسرحيّة المستوطنة السّعيدة فنجده في كلّ حوار يجمع محمود- ممثّل السّلطة الفلسطينيّة- و(شابيرا) – ممثّل دولة إسرائيل-، بصفتهما خصمان، فيُظهِر حوارهما صراعًا تاريخيًّا لم ينتهِ بين الطّرفين، بينما نلمس في مسرحيّة شعوب الله المختارة صراعًا خارجيًّا بين معتقدات الشّخصيّات، فكلّ منها تؤمن بوهم وتصدّقه، وتقوم بالدّفاع عنه.

ب. صراع داخلي (وجداني): يتجلّى بين الشّخصيّة وذاتها، مع نوازعها الدّاخليّة، فيأخذ شكل نزاع أخلاقيّ بين العقل والعاطفة، أو الواجب والرّغبة، فيبرز من خلال المونولوج.

لكنّنا نستطيع أن نستشفّه من خلال الحوار الخارجيّ أيضًا، فمن أمثلته في مسرحيّة شعوب الله المختارة، الحوار الّذي دار بين عارف وإبراهيم في المشهد التّاسع، فهو يكشف عن الصّراع الكامن في نفس عارف، فيقول: "لقد مللت كل شيء.. ولا أدري أي طريق أسلك"[1]، أمّا في مسرحيّة الأمريكي فنلمسه عند المحقّقة (بولين)، عندما توفّيت والدتها، فهذا الحدث جعلها تعيد حساباتها مع نفسها وتعيش صراعًا داخليًّا، لتكتشف الحقيقة فيما بعد: "أمي علمتني كل شيء، قالت لي كل شيء، ما يقال وما لا يقال، وعندما ماتت شعرت أنني تحررت،...،شعرت حينئذ أنني أخون إنسانيتي، شعرت أنني أستطيع الآن أن أقول لأمي أنني لن أحذر بعد اليوم.. كنت وسط كذبة كبرى، كذبة يجند لها الآلاف أن لم يكن الملايين،..."[2]

ونلحظ أنّه في أثناء الصّراع الخارجي قد يكمن صراع داخليّ، فنجد سؤال روحي بك لبقية أعضاء الوفد في مسرحيّة الملك تشرشل: "هل نقوم بعمل صحيح وحقيقي؟"[3] ينمّ عن صراع داخليّ بين روحي ونفسه، جعله هذا الصّراع يوجّه السّؤال لأعضاء الوفد، ثمّ تكشف إجابة

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص 124.

[2] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 76،77.

[3] عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 121.

الأعضاء عن صراع خارجيّ، ونجد هذا أيضًا في مسرحيّة الأمريكي، فحوار الملك الكامل وابن الفارض في المشهد الثّالث يُظهِر صراعًا كامنًا في ذات الكامل، هذا الصّراع الـدّاخلي جعـل الكامل متسائلًا إن كان أخطأ أم لا[1].

ج. صراع ميتافيزيقيّ: ويكون بين الإنسان وقوّة ما غيبيّة، ويمكن أن تُمَثّل هذه القوّة من خلال شخصيّة، كما في مسرحيّة "أوديب" لسوفوكليس، فيتواجه أوديب مع تيريزياس الّذي يمثّـل الدّين، ويمكننا أن نلمسه في مسرحيّة شعوب الله المختارة، فكلّ شخصيّة تؤمن بـوهم مـا، وتدافع عنه، وتقوم بنشره، وكلّ وهم مرتبط بمعتقد دينيّ، وينشأ صراع بين تلك المعتقـدات الّتي تتمثّلها الشّخصيّات.

2.4.2 تقسيمات الصّراع عند (لاجوس إيجري)[2]

أ. الصّراع السّاكن: إنّ تسمّيته تدلّ على نوعه، فالشّيء السّاكن يعني الشّيء الّذي لا يتحرّك، فعندما تظهر الشّخصيّة ساكنة وخاملة، لا تستطيع أن تتّخذ قرارًا في المسرحيّة، ولا تبـدي أيّ فعل أو ردّ فعل، فإنّها تكون المسؤولة عن سكون الصّراع، فيبرز فاترًا ساكنًا، ونلحظه في المشهد الأوّل من مسرحيّة شعوب الله المختارة حيث تظهر شخصيّات المسرحيّة مبهمة لا اسم لها، تتحاور فيما بينها، أمام بناية الإدارة المدنيّة، حول الوضع الرّاهن، فكلّ مـنهم يقف ينتظر دوره حتّى ينجز معاملته، دون حول منه ولا قوّة، فمـنهم مـن يريـد خـتم تصريحه، ومنهم من يريد ختم معاملة لم الشّمل، ومنهم من ينتظر الحصول علـى بـراءة ذمّة، ومنهم من تطلبه المخابرات في سلطات الاحتلال[3]، فتظهـر الشّخصـيّات بأنّهـا لا تستطيع اتّخاذ قرار ولا دور لها في إنهاء أو تغيير الواقع:

"رجل 3: مصائب.. خوازيق.. ليس لنا إلا الله.

شاب 1: الله.. الله.. وكأن الإنسان لا دور له.

---

[1] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 56.

[2] ينظر: إيجري، لاجوس: **فن كتابة المسرحيّة**، ص 255، و256، و271، و306، و308، و14، و15.

[3] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص 11.

رجل 2: إذا كان للإنسان دور فهل تستطيع أن تساعدني لنختم جميع المعاملات والأوراق الّتي معنا؟!"[1]

ب. الصّراع الواثب: هو الصّراع الّذي يحدث قفزًا بلا أيّ مقدّمات، فتحدث تحوّلات مفاجئة وكبيرة على سلوك الشّخصيّة، كأن تتحوّل من صفة الوفاء إلى صفة الغدر بالعهد، دون أن تمرّ بظروف ومواقف وخطوات تجعل هذا التّحوّل مبرّرًا منطقيًّا، ويبرز في مسرحيّة الأمريكي، عند حدوث تحوّل مفاجئ في قرار كاتب مسرحيّة الكامل (ماجد)، حيث كان رافضًا للتّغييرات الّتي طلب (بيرسي) إجراءها على المسرحيّة، معتبرًا أنّ هذه التّغييرات طمسًا للحقائق، وتزويرًا للتّاريخ، وبدا وكأنّه مصرٌّ على رأيه، إلّا أنّنا نتفاجأ من قبوله دون أيّة مقدّمات أو مبرّرات لذاك التّحوّل.

ج. الصّراع الصّاعد (المتدرّج): هو الصّراع الّذي يأتي نتيجة فكرة أساسيّة واضحة ومحدّدة، وشخصيّات مكتملة النّموّ جسمانيًّا ونفسيًّا واجتماعيًا في ذهن الكاتب، ويشتدّ تدريجيًّا، كاشفًا عن أعمق مشاعر الشّخصيّات، وعن الظّروف الّتي صنعت هذه الشّخصيّات، وسبب تطوّرها ونموّها، ويظهر هذا النّوع في مسرحيّات عوض الأربع، إذ كلّما تقدّمت الأحداث في المسرحيّة اشتدّ الصّراع فيها، وسوف ندرج مثالًا على ذلك من مسرحيّة المستوطنة السّعيدة، فكلّما تتقدّم أحداثها يتعرّى الصّراع الكامن في شخصيّاتها، فكلّ حدث ينتج عنه صراع ما، لذا يكون الصّراع متدرّجًا، فعندما اعْتُقِل سائق الباص الشّاهد الفلسطينيّ الأوّل، ومن ثمّ قُتِلَ في السّجن، شعر سكّان القرية بصراع داخليّ وبخوفٍ من الإدلاء بشهادتهم، وولّد ذلك صراعًا بين محمود و(شابيرا)، عندما قام الأوّل بسؤاله عن سبب الاعتقال والقتل، مطالبًا اللّجنة بتوفير ضمان خطّي من (شابيرا) بعدم التّعرّض لمن سيدلي بشهادته[2].

د. الصّراع المرتقب: وهو الصّراع الّذي يشعرنا بقرب نشوبه، ويتمّ الكشف عنه من خلال طرفٍ خفيّ، فالمتلقّي يستطيع أن يستشف ما سيقع من أهوال، لكن دون أن يكشف الكاتب

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص 11.

[2] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 112، 113.

شيئًا من أمرها؛ حتّى لا تفقد المسرحيّة عنصر التّشويق، كما حدث في مسرحيّة الملك تشرشل، فهي مسرحيّة تقوم كلّ أحداثها لمقابلة وزير المستعمرات (تشرشل)، وهناك ما يشير في المسرحيّة إلى عدم الحصول على الفائدة المرجوّة من هذا اللّقاء، حتّى وإن تسنّى لهم مقابلته، وهذا ما تبيّن في المشهد الأخير من المسرحيّة عند مقابلة الوزير، فلم يحصلوا منه على شيء سوى الضّراط.

إنّ أشكال الصّراع في المسرحيّات الأربع تنوّعت ما بين خارجيّ وداخليّ وميتافيزيقيّ أيضًا، ونجد أنّ مسرحيّاته تسلّط الضّوء على الصّراع الفلسطينيّ والصّهيونيّ، فمسرحيّة المستوطنة السّعيدة تقوم على تصوير هذا الصّراع من بدايتها حتّى نهايتها، وقد وصفه كارل بأنّه الأطول في صراعات العالم الحديث والأكثر تعقيدًا، بحيث يثير كثيرًا من الأسئلة[1]، ويقول رئيس الفريق بأنّه: " يخيّم على كلّ شيء، ولكن، ومن جهة أخرى، يرغب الكل في أن يقلل من ظهوره أو أثره"[2]، فنلحظ أنّ الحوار كشف عن ذلك الصّراع الأزلي الممتدّ عبر التّاريخ بين الطّرفين.

2.5 الزّمن والمكان

إنّ جوهر المسرحيّة يكمن في دوران أحداثها في إطارين زمانيّ ومكانيّ محدّدين، وهما ضروريّان في البناء الدّراميّ للنّص، فالأحداث تحتاج لزمن تحدث فيه، ومكان تعيش فيه الشّخصيّات، فيسهمان في تطوير الأحداث، ويكشفان عن الصّراع الدّراميّ.

الزّمن: إنّ الزّمن مكوّن رئيس للنّصّ والعرض المسرحيّين، وقبل الولوج في الزّمن الخاصّ بالمسرحيّات المختارة، علينا التّمييز بين مصطلحاتٍ خاصّة بالزّمن[3]:

1. زمن التلقّي: أي الامتداد الزّمنيّ المقتطع من الواقع، وهو زمن القراءة في حالة النّص، أو زمن العرض.

---

[1] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 57.

[2] السابق، ص 58

[3] ينظر: إلياس، ماري، وحنان قصّاب حسن: **المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، ص 239، 240.

2. زمن الحدث: هو زمن يختلف عن الزّمن الواقعي المعيش، ويبقى خاضعًا لشروط الــزّمن الأوّل، أي الزّمن الّذي يستغرقه عرض الحدث على الخشبة، ونستطيع القول أنّه زمن مــن صنع الكاتب، معروف لا يتغيّر.

3. زمن الحكاية: هو الزّمن الّذي يحتوي على كلّ ما يشكّل ماضي الشّخصيّات وما يسبق نقطة انطلاق الحدث من أمور، أي أنّه الزّمن الّذي استغرقته الأحداث خلال النّصّ الدّرامي.

4. زمن الفعل الدّرامي: هو زمنٌ أقلّ امتدادًا من زمن الحكاية؛ وذلك لأنّنــا لا يمكننــا تقــديم أحداث أو وقائع تمتدّ على سنوات ثلاث مثلًا على خشبة المسرح، فيتم ضغط هذه الوقــائع بحيث تعرض في مدّة لا تتجاوز السّاعتين تقريبًا، وذلك مــن خــلال حــذف كثيــر مــن التّفاصيل، واستبدال كثير من الوقائع بالسّرد.

وبما أنّ البحث يتناول النّصّ الدّراميّ، فإنّنا سنكتفي بالبحث عن زمن الحكاية في المســرحيّات الأربع المختارة.

نلحظ في مسرحيّة الملك تشرشل أنّ الكاتب استخدم في أثناء النّصّ مصطلحات تدلّ على الزّمن بشكل عام، دون تحديد منه، فنجده يقول على لسان شخصيّاته: قبل عام في عشرين نيسان مــن العام الماضي، فلم يحدّد السّنة هنا، وقول (فرانس) أنّها انتظرت لقاء (وايزمن) شــهرًا كاملًــا، ونلمس الزّمن الّذي استغرقته أحداث المسرحيّة (زمن الحكاية)، على لسان التّميمي عندما أعرب عن ردة فعله من موافقة الوزير مقابلة الوفد بعد سنة كاملة[1]، فزمن الحكاية في هذه المســرحيّة هو سنة، ومن خلال قراءتنا للمسرحيّة نجد أنّ زمنها يسير وفق خطّ مستقيم للأمام.

أمّا زمن الحكاية في مسرحيّة الأمريكي فإنّه يدلّ على الحاضر وذلك من خلال تسليط الضّــوء على معاناة الشّعب الفلسطينيّ وصراعه الآني مع المحتلّ، ويعود بنا أيضًا إلى الماضي، حيــث زمن الملك الكامل والملك (فريدريك)، من خلال الكشف عمّا قام به الكامل من تسليم القدس إلى

[1] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 62، و73، و131.

(فريدريك) دون حرب أو مقاومة، ونرى أنّ المشاهد الّتي تجمع بين الملك الكامل وابن الفارض فيها إشارة إلى عودة الزّمن إلى الوراء.

ونلحظ أنّ الكاتب أوردَ في الحوار إشارات عامّة تدلّ على الزّمن، ومنها" "منذ أكثر من ستة شهور، موعدنا السّاعة الثّامنة، بعد خمسة وثلاثين عامًا فقط من تحريرها"[1]، بالإضافة إلى إشارته إلى زمن الحروب الصليبية من خلال الحديث عن الحملات الصّليبيّة[2]، وزمن سقوط بغداد[3].

إنّ الكاتب بعدم تحديده لزمن الحكاية بشكل دقيق يشير إلى رغبته بإسقاط التّاريخ على الحاضر، وكأنّما يريد القول أنّ التّاريخ يعيد نفسه، وما جرى بالأمس يحصل اليوم، وممّا يؤكّد ذلك ما أشار إليه في الإرشادة المسرحيّة الخاصّة بالمشهد الثّالث، عندما وصف مجلس الملك بأنّه يوجد فيه أجهزة اتّصال حديثة أو أيّ شيء يجعل منه مجلسًا ينطبق على كلّ العصور[4].

ونرى ذلك أيضًا في مسرحيّة المستوطنة السّعيدة، فلم يعر الكاتب الزّمن اهتمامًا دقيقًا، لينقل صورة حيّة حصلت وما زالت تحصل كلّ يوم، وهي ظلم الاحتلال، وتحيّز اللّجان الدوليّة له، بل اكتفى بالإيحاء بإشارات عامّة تدلّ على الزّمن، كقوله: "قبل شهرين، أسبوع على الأقلّ، سأراكم الساعة العشرة، يوم 20 من الشهر الماضي"[5] وغيرها، أمّا زمن الحكاية في هذه المسرحيّة فهو سنة كاملة، ومما يدلّ على ذلك أنّ عمل اللّجنة في تقصّي الحقائق الخاصّة بحادثة قتل المستوطنين للفلسطينيّين استمرّ سنة حتّى أُصْدِرَ التّقرير الخاصّ بها: "سنة مرّت دون نتائج..هذا كثير..، لقد مضت سنة دون نتائج حتى الآن، أذكّرك بأننا هنا من أجل حادثة القتل الّتي جرت قبل سنة"[6]، ولا بدّ أن ننوّه أنّنا نلحظ مفارقة تحديد زمن وقوع الحادثة الّتي جاءت اللّجنة من

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 12، و15، و46.

[2] ينظر: السابق، ص 47، و68، و99.

[3] ينظر: السابق، ص 65، و77.

[4] ينظر: السابق، ص 93.

[5] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 7، 47، 60، 63.

[6] السابق، ص 103، 110،108.

أجل التّحقيق في مجرياتها، فنجد عدم توافق فيما جاء في الإرشادة المسرحيّة الخاصّة بالمشهد الأوّل بقوله قبل شهرين، ومع ما ورد في الحوار حيث قال في العشرين من الشهر الماضي[1].

وينطبق ذلك على مسرحيّة شعوب الله المختارة، فنجد الكاتب يكتفي بذكر إشارات عامّة تدل على الزّمن، كقوله: "هذا الصّباح، يوم أمس، انتظرته أسبوعا، كيف استطاعوا بناء مدينة في أقل من شهرين"[2]، وبناء على ذلك نستطيع أن نستشفّ زمن الحكاية في المسرحيّة ما يقارب الشّهرين، وذلك من خلال قول خديجة أنها انتظرت عارف أسبوعًا بعد خطفه، ثمّ عثرت عليه، ومن خلال مدّة بناء الاحتلال الصّهيونيّ مدينة ديبورا مكان البستان بمدّة لا تتجاوز الشّهرين.

المكان: هو "الموضع أو الحيّز كوجود مادّي يمكن إدراكه بالحواس"[3]، ويطلق على الموضع الّذي ستعرض فيه المسرحيّة، ويطلق أيضًا على الموضع الّذي تجري فيه وقائع الحدث المتخيّل، وهو ما يتمّ تحديده من خلال الإرشادات المسرحيّة، في بداية المشاهد والفصول، أو نستطيع أن نستشفّه من خلال الحوار، ويسمّى مكان الحدث[4]، وهو ما سنحددّه في المسرحيّات الأربع، حيث جرت أحداث مسرحيّة الملك تشرشل في لندن، المكان الّذي توجّه إليه أوّل وفد فلسطينيّ للتّفاوض، ثمّ إلى جنيف، فيما نلمس أن أحداث مسرحيّة الأمريكي وقعت في مدينة رام الله، وبالأخص في مسرح من مسارحها، بالإضافة إلى المعتقل، أمّا مسرحيّة المستوطنة السّعيدة فقد حصلت أحداثها ما بين القدس وقرية كفر صقر، ومستوطنة كفار صقر، بينما نجد أنّ أحداث مسرحيّة شعوب الله المختارة تمركزت في قرية كفر جن، ولا بدّ أن ننوّه إلى أنّ الكاتب أفصح عن تفاصيل المكان في الإرشادات المسرحيّة، وبخاصّة في بداية الفصل أو المشهد[5].

---

[1] ينظر: عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 7، 63.

[2] عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص 93،49،41، 142.

[3] إلياس، ماري، وحنان قصّاب حسن: **المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، ص473.

[4] ينظر: السابق، ص 473، 474.

[5] للاطّلاع على تفاصيل المكان الخاصّ بكلّ مسرحيّة الرّجوع إلى الإرشادات المسرحيّة في بداية الفصل أو المشهد.

2.6 الإرشادات المسرحيّة

إنّ النّصّ المسرحيّ يتكوّن من عنصرين أساسيّين هما: الحوار، والإرشادات المسرحيّة، فالإرشادات مجموعة من الملاحظات والتّوجيهات التّي تضاف إلى النّصّ المسرحيّ، ويقدّم بها الكاتب فصوله ومشاهده، فتعطينا معلومات مهمّة، تجعلنا على دراية تامّة بمكان الحدث وزمنه، من خلال وصف مكان المشهد، وتحديد زمنه، وتعرّفنا بأسماء الشّخصيّات، وبعض صفاتها، إذ تساعد القارئ على تخيّل الأحداث الّتي تجري على خشبة المسرح، وتخيّل حركة الشّخصيّات وطبيعتها، لذا نجد الكاتب يقرن الشّخصيّة بالفعل الّذي تقوم به، فيقول: (يخرج)، (يغضب)، (يجلس)، (يقف)، (يستدير)، (يضحك بسخرية)،...[1]، "وقد اعتبر النّاقد المسرحيّ رومان إنجاردن R.Ingarden أنّ النّصّ الحواريّ هو النّصّ الأساسيّ، وكلّ ما هو خارج عن الحوار، أي (الإرشادات الإخراجيّة) نصٌّ ثانويٌّ. وقد بيّن إمكانيّة وجود علاقة جدليّة بين النّصّين"[2].

كما ذكرنا آنفًا، فإنّ هذه الإرشادات تقدّم مجموعة من المعلومات المتنوّعة، منها: تحديد مكان الحدث وزمنه، وفي بعض الأحيان تُظهِر قائمة الشّخصيّات مع المعلومات الخاصّة بكلّ منها، مثل: السّن، والمهنة، والشّكل الخارجيّ، وقد تحتوي على معلومات تختصّ بأداء الممثّل كلهجته، وحركته، وانفعاله، بالإضافة إلى معلومات حول الدّيكور والإضاءة والإكسسوار، والمؤثّرات السّمعيّة، وأيضًا يعدّ اسم كلّ شخصيّة متكلّمة بجانب الحوار جزءًا من الإرشادات[3].

إنّ الإرشادات المسرحيّة في مسرحيّات أحمد رفيق عوض أدّت وظائف مهمّة، توزّعت كالتّالي:

1. تحديد المكان: إن الإرشادات في مسرحيّات أحمد رفيق عوض تحيل القارئ إلى تخيّل مكان الحدث من خلال تحديده ووصفه في بداية المشاهد، ومن الأمثلة عليها: "تفتح الستارة عن بوابة حديدية ضخمة ذات قضبان غليظة، ثبّتت عليها لافتة بيضاء، كتبت بالعربية

---

[1] ينظر: البكري وليد: **موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحيّة**، ص9. و القط، عبد القادر: **من فنون الأدب المسرحية والشعر**، ص 5.

[2] إلياس، ماري، وحنان قصّاب حسن: **المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، ص 23.

[3] السابق، ص 23.

والعبرية، تدلنا على هوية هذا المكان: بناية الإدارة المدنيّة،..."[1]، "تفتح الستارة عن مقام (ستنا زكية)، المقام كوخ واطئ له قبة خضراء وباب خشبي متواضع، وعلى الشجرة علقت أعلام خضراء قطع قماش ناعم،..."[2]، "بهو انتظار بمبنى عصبة الأمم في جنيف، قاعة كبيرة وواسعة، مضاءة جيّدًا،..."[3]، "في أحد صالات القصر الريفي للورد ثورب، أعمدة عالية ونوافذ مزدوجة ذات زجاج ملوّن..."[4]، فنلحظ في هذه الأمثلة اهتمام الكاتب بذكر تفاصيل المكان ووصفه بشكل دقيق، أمّا في مسرحيّتيّ الأمريكي، والمستوطنة السّعيدة نلحظ ذكر مختصر للمكان دون ذكر تفاصيل دقيقة، كقوله: "على خشبة المسرح"[5]، "في المطعم"[6]، "تفتح الستارة عن ردهة من ردهات فندق الملك داود"[7]، "أعضاء اللجنة على تلة مرتفعة تطل على قرية كفر صقر وبجوارها مستوطنة كفار صقر"[8].

2. وصف الشّخصيّات: ذكرنا سابقًا أنّ اسم كلّ شخصيّة متكلّمة يوجد بجانب الحوار يعدّ من الإرشادات المسرحيّة، ونلحظ أنّ الكاتب لم يكتفِ بذكر الاسم فقط، بل وصف الشّخصيّة وصفًا جسميًّا ونفسيًّا واجتماعيًا، فالوصف الجسميّ يعمد فيه الكاتب إلى وصف الهيئة الخارجيّة للشخصيّة، كقوله: ""جلس ناصر سليم أبو زوادة، رجل في الأربعين"[9]، "عظيمًا عملاقًا بعينين نافذتين"[10]، "ضابط قصير"[11]، "موظف أصلع تماما"[12]، "تطل امرأة جميلة، طويلة ذات شعر أشقر مفرود"[13]، " نشاهد رجلًا في الثلاثينيات"[14]، "وهو رجل في

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص10.

[2] السابق، ص56.

[3] السابق، ص 116.

[4] السابق، ص 37.

[5] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 9.

[6] السابق، ص 23.

[7] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 7.

[8] السابق، ص 31.

[9] عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص 22.

[10] السابق، ص 74.

[11] السابق، ص 107.

[12] عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 13.

[13] السابق، ص 37.

[14] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 9.

الأربعينيات من عمره، قصير وذو شعر أشيب ويضع النظارات"[1]، "روبرت كارل في أواخر الخمسينات من العمر[2]، "خديجة المرزوقي وهي في الأربعينات من عمرها"[3]، بينما يقوم الكاتب في الوصف النّفسي بإبراز الحالة النّفسيّة للشّخصيّة من انفعالات ورغبات وسلوك وتعابير وجه، ومن الأمثلة على ذلك: "تلحظ الشاب فتضطرب قليلًا"[4]، "ترى عارف وهو في حالة عصبيّة خانقة"[5]، "بما يشبه الخوف والرجاء"[6]، "بوقار شديد"[7]، "فتحي: (بذهول)"[8]، "فتحي(متضايقًا وساخرًا"[9]، "كارل (محاولًا الاحتفاظ برباطة جأشه وسيطرته على الجلسة)"[10]، "أبو سليمان (بحيرة شديدة)"[11]أمّا الوصف الاجتماعي فيتمثّل في ذكر الكاتب للشخصيّات حسب مكانتها الاجتماعيّة ومهنتها، كـ (الجنرال، الشّيخ، الجنديّ، الصّحفيّ، المنتج، ممثّل الرّئيس، الضّابط، قاضٍ متقاعد، سياسي عريق، وزيرة في بلادها).

3. وصف المشهد: يستعمل الكاتب كثيرًا من الإرشادات لوصف المشهد؛ لما لها من دور مهمّ في تطوير الأحداث، وفي تخيّل المتلقّي للمشهد، كقوله: "نلاحظ الضّيق والملل والتّذمر يعمّ الجميع، فجأة يتحرك أحد الجنديين باتّجاه البوابة، فيسيطر الاهتمام على الجميع،..."[12]، "وحول المكتب تحلّق أربعة جنرالات، ويبدو من مظهرهم أنّ الحديث كان طويلًا، وأنّهم بصدد إجمال المداولات"[13]، "ينهمكون في مصافحة موسى باشا ومعانقته، يختلي عصام

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 15.

[2] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 7.

[3] السابق، ص 8.

[4] عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص 46

[5] السابق، ص 100.

[6] عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 13.

[7] السابق، ص 37.

[8] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 25.

[9] السابق، ص 38.

[10] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 17.

[11] السابق، ص 65.

[12] عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص 10.

[13] السابق، ص 30.

بالآنسة فرانس ويهمس في أذنها"[1]، "يجلس إلى المكتب ضابط الاستخبارات مارك، يدخل ويقلب أوراقًا كثيرة، ثمّ يضغط على زرّ أمامه"[2]، "ترى في القاعة ماجد ونبيل وسامي، ومعتقلين آخرين، الجميع منشغل في التحضير للمسرحية، ماجد يقف في المنتصف ويصيح"[3]، "تعود لطيفة إلى المرآة تصلح من شأنها، يطرق الباب، فتهرع المرأة إلى الباب، تفتحه، يدخل بيرسي يحمل حقيبة، وما إن يدخل حتّى يأخذ لطيفة بين ذراعيه.."[4]، "أعضاء اللجنة الدولية بكامل هيئتها مجتمعة في إحدى القاعات، يبدو على الجميع الانتظار، يدخل روبرت كارل ثم يجلس إلى رأس المائدة"[5]، "يدخل الأعضاء الأربعة ومترجم ويجلسون خلف مائدة عليها آلات تسجيل، هناك كاتب بعيد يحضر أوراقه،..."[6]

4. ضبط الحركة: إنّ الإرشادات الخاصّة بضبط الحركة تقوم بمساعدة القارئ على فهم الأحداث بشكل أدقّ، وتساعد الممثّل على تأدية دوره بشكل أفضل، ونلحظ هذا في المسرحيّات المختارة، كقوله: "ينظر إلى الشّاشة ويتمتم ثمّ يكتب، يرفع رأسه ويقول"[7]، "يدخل رأسه في باب الكوخ الواطئ ويصيح"[8]، "تتحرّك بكثير من الأنوثة والدّلع"[9]، وقد تعبّر هذه الحركة الجسديّة عن حالة نفسيّة تمرّ بها الشخصيّة، مثل: "يرفع تشرشل رأسه ببطء شديد، ينظر إلى الأمام، ينفخ سيجارة،..."[10]، فحركة تشرشل هنا تدلّ على تكبّره وتومئ بشخصيّته المتغطرسة، و"عصام يتناول جريدة ثمّ يقذف بها"[11] تدلّ على

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 113.

[2] السابق، ص 143.

[3] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 129.

[4] السابق، ص 61.

[5] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 55.

[6] السابق، ص 61.

[7] عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص 24.

[8] السابق، ص 56.

[9] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 36.

[10] السابق، ص 175.

[11] عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 153.

توتّر الشخصيّة، و "يضع رأسه بين كفّيه"[1] تدلّ على حزن الشخصيّة وأنّها في حيرة من أمرها.

أمّا قوله: "يجلس روبرت كارل على رأس الطاولة فيما يجلس الباقون قريبًا منه"[2] تدلّ على أنّ كارل هو رئيس اللّجنة، وقد يلجأ الكاتب إلى استخدام الصّمت، كقوله: "فقد غرقت في صمت عميق"[3]، و "يصمت قليلًا"[4]، و"يصمتون قليلًا"[5]، فلحظات الصّمت هذه تعمل على تشويق المتلقّي، وزيادة توتّره لمعرفة الحدث القادم.

5. تحديد الأصوات: ينبع اهتمام الكاتب بالأصوات في الإرشادات المسرحيّة من كونها مؤثّرًا حقيقيًّا تساعد في تخيّل المشهد المسرحيّ، وجعله ينبض بالحياة، ومن الأمثلة عليها:

"صوت الأقدام يعلو، تسمع صوت أقفال أبواب تفتح"[6]، و"يسمع صوت صرير مريع"[7]، و"أصوات أقدام متراكضة وصرخات وطلقات نار"[8]، لكنّنا نلحظ ظهورًا أقلّ للأصوات في مسرحيّة المستوطنة السّعيدة، فنجده يقول: "وما أن تسمع دقّات على الباب حتى تهرع إليه"[9]، و"تسمع للحظات أصوات مختلطة ما بين الكلام المبهم والضحك المتهافت"[10]، ونجد أنّ الكاتب لم يولِ الأصوات عناية كبيرة طيلة مشاهد مسرحيّة الملك تشرشل، ونعزو ذلك بأنّه يريد أن يعلو صوت أعضاء الوفد (صوت الحقيقة) على أيّ صوت آخر، ولكن ما أن نصل إلى الفصل الأخير نلحظ بروزًا للأصوات، تنحصر في صوت ضراط الملك تشرشل، وصوت تجشئه وسعاله، وصوت حركته الفظّة: كقوله: "يضغط على نفسه، فيخرج ريحًا

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 9.

[2] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص9.

[3] عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص 142.

[4] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 9.

[5] السابق، ص 44.

[6] عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص 74.

[7] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 42.

[8] السابق، ص 106.

[9] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص73.

[10] السابق، ص 7.

قوية لها صوت مريع"[1]، وتتكرّر عدّة مرّات، و"يضرب على المكتب ثم يضرب على بطنه ويتجشأ بصوت فظيع"[2]، و "يأخذ بالسعال والضرب على بطنه والمكتب"[3]، ونعزو ظهور هذه الأصوات كونها دلاليّة في إيحاءاتها، بما يخدم مضمون المسرحيّة.

6. تحديد اللّباس: لم يعطِ الكاتب أهميّة تذكر لوصف اللّباس بشكل دقيق، واكتفى بإشارات عامّة عنه، كقوله في مسرحيّة المستوطنة: "يبدو من ملابسه أنه قروي"[4]، "متنكّر بزي مجذوب"[5]، وفي مسرحيّة المستوطنة السّعيدة: "يرتديان زيًّا رسميًّا"[6]، و"يضع على بدلته السّوداء عباءة مذّهبة"[7]،ونجده في مسرحيّة الملك تشرشل اكتفى بمثال واحد: "متأنّق على طريقة النّبلاء البولنديّين"[8]، أمّا في مسرحيّة الأمريكي فقد اكتفى بإشارات عامّة عن اللّباس، إلّا في مثال واحد، ذكر فيه تفاصيل، كقوله: "يلبس بنطلون ضيق ولا يكاد يغطي خصره، وقميص مفتوح من صدره، وفوق ذلك ما يشبه العباءة"[9].

7. تحديد الزّمان: على الرّغم ممّا للزّمان من أهميّة في النّصّ المسرحيّ، إلّا أنّ الكاتب لم يوله اهتمامًا كبيرًا في الإرشادات المسرحيّة، بل اكتفى بإشارات عامّة عنه، فمن أمثلته في مسرحيّة الملك تشرشل: "مساء، العاشرة صباحًا، صباحًا، عصرًا"[10]، وغيرها في بداية كلّ مشهد، أمّا في مسرحيّتيّ الأمريكي والمستوطنة السّعيدة، فاكتفى بذكر مثال واحد: "بعد لحظات"[11]، و"قبل شهرين"[12]، فيما خلت مسرحيّة شعوب الله المختارة من الإرشادات الّتي

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 180.

[2] السابق، ص 177.

[3] السابق، ص 177.

[4] عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص 22.

[5] السابق، ص 86.

[6] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 25.

[7] السابق، ص 39.

[8] عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 72.

[9] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 97.

[10] عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 13، و37، 59، 72.

[11] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 41.

[12] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 7.

يتخلّلها معلومات عن الزّمن، ونعزو قلّة هذه الإرشادات بأنّ الكاتب يريد للقارئ أن يتخيّل الحدث ضمن هذا الزّمن المتواجد فيه، ويؤكّد فكرته بأنّ التّاريخ يعيد نفسه.

8. تحديد الإضاءة: تعدّ الإضاءة من العناصر المهمّة الّتي تعمل على إبراز معالم العمل المسرحيّ، ونلحظ ظهورها الجليّ في مسرحيّة الأمريكي، وبخاصّة في مشاهد استدعاء الملك الكامل، وابن الفارض، والملك (فريدريك)، كقوله: "الإضاءة الخفيفة تزيد من كآبة المنظر ورعبه"[1]، و"يتجاوز الملك والكامل وفريدريك بقعة الضوء أو منطقة الضوء التي كانوا يقفون فيها إلى منطقة معتمة فتضيء بقوّة، وليكن ضوءًا أزرقًا"[2]، و"تضاء البقعة الضّوئيّة بكاملها، نرى المجموعة ويختفي ابن الفارض"[3]، ومن أمثلتها في مسرحيّة المستوطنة السّعيدة الّتي اكتفى فيها بإشارات عامّة: "تظلم القاعة شيئًا فشيئًا"[4]، و"يبدأ المسرح بالتعتيم التدريجي"[5]، ووجودها في الإرشادات قد يومئ بتقدّم الزّمن: "تتغير الاضاء* بما يوحي بتقدم الزمن"[6]، وقد وردت في مسرحيّة الملك تشرشل في موضع واحد: "تطفئ* الأضواء بشكل تدريجي وهم على هذه الحالة"[7]، بينما لم يشر إليها في مسرحيّة شعوب الله المختارة.

9. توضيح وجهة الخطاب: تعمل الإرشادات في بعض الأحيان على تحديد الجهة الّتي يتم توجيه الخطاب إليها، وغالبًا تكون بجانب اسم الشخصيّة المتكلّمة، كقوله: "السكرتير: (يعود إلى نفسه)"[8]، و"فتحي (لنفسه)"[9]، و"الكامل (لفريدريك)"[10]، و"خديجة (متوجهة إلى

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 41.

[2] السابق، ص 45.

[3] السابق، ص 57.

[4] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 66.

[5] السابق، ص 72.

* خطأ مطبعي في كتابة كلمة الإضاءة.

[6] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 125.

* خطأ نحوي في كتابة كلمة تطفأ.

[7] عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ص 130.

[8] السابق، ص 15.

[9] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 39.

[10] السابق، ص 47.

ريكهارت)"[1]، و"كارل (ينظر إلى ليفي)"[2]، وقد تكون قبل اسم الشخصيّة المتكلّمة، مثل: "يلتفت ناصر إلى الجميع ويقول"[3]، وهذا يزيد من دراية المتلقّي، ويساعد الممثّل في أدائه.

10. الموسيقا: للموسيقا دور كبير في التّأثير على المتلقّي، وفي التأثير على سير الأحداث في المسرحيّة الممثّلة بالأخصّ، لما لها من قدرة تعبيريّة تسهم في إثارة المشاعر المستهدفة لدى الملتقّي، إلّا أنّنا لم نجد لها بروزًا جليًّا في مسرحيّات أحمد رفيق عوض، فقد أوردها في مواضع قليلة، مثل: "يذهب وهو يلحن الكلمات الأخيرة"[4]، و"تضج موسيقى تأخذ القلب"[5].

فبعد الاطّلاع على الإرشادات المسرحيّة في النّماذج المسرحيّة، نلحظ وجود إرشادات خارجيّة (أيّ خارج الحوار)، كجميع الإرشادات الّتي ترد قبل بداية المشهد، وإرشادات داخليّة (أي أثناء الحوار)، كقوله: "الكامل (يضحك): هاها..ألم أقل لك يا صديقي فريدريك..كاتب متفذلك آخر..(يبدو أنّ ماجد والباقين لا يسمعون الحوار بين الملكين)"[6]، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذه الإرشادة لها دور في الكشف عن الحوار الجانبي في المشهد المسرحيّ.

وإن كنّا قد تحدّثنا عن عناصر البناء الدّراميّ في مسرحيّات عوض بشكل منعزل عن الآخر، فلا بد أن نشير إلى أنّ هذه العناصر لا تقوم إلّا بشكل متكامل مع بعضها، ويهدف الكاتب المسرحيّ من وراء هذا إلى خلق بناء دراميّ متماسك من بداية المسرحيّة حتّى نهايتها، وهذا ما لمسناه في مسرحيّات أحمد رفيق عوض، فقد تضافرت جميع العناصر لتُنتِج نصوصًا مسرحيّة مترابطة ومتكاملة ذات حبكة متينة.

---

[1] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 49.

[2] السابق، ص 89.

[3] عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ص 137.

[4] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 91.

[5] عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ص 127.

[6] عوض، أحمد رفيق: **الأمريكي**، ص 45.

الخاتمة

تناولت الدّراسة مجموعة من الأعمال المسرحيّة الفلسطينيّة الّتي أُلّفت ما بين 2000-2018؛ للوقوف على أبرز موضوعاتها، والتّعرّف إلى أهمّ سماتها الفنّيّة من خلال تقصّي العناصر الفنّية الدّراميّة، وذلك بالتّطبيق على أربع مسرحيّات فلسطينيّة للكاتب أحمد رفيق عوض، وقد خلصت الدراسة إلى النّتائج الآتية:

- إنّ الأدب المسرحيّ تعبير عن واقع حياة الإنسان بمختلف اتّجاهاتها، فهو الأكثر قدرة في التّأثير على حياة الإنسان، وشحذ هممه، وبالتّالي نستطيع أن نوّظفّه توظيفًا أخلاقيًّا تربويًّا تثقيفيًّا، بالإضافة إلى تصوير الواقع.

- الحركة المسرحيّة الفلسطينيّة منذ بدايتها وعلى مدار التّاريخ، التزمت بقضايا الشّعب الفلسطينيّ، فالكاتب الفلسطينيّ كرّس إنتاجه الأدبيّ لخدمة الحياة الإنسانيّة والقضيّة الفلسطينيّة.

- من خلال الاطّلاع على تاريخ الحركة المسرحيّة تمّ التّوصّل إلى أنّ أوّل نصّ مسرحيّ مكتوب كان لنجيب نصّار بعنوان" شمم العرب"، كُتِب عام 1914، وأنّ الكاتب جميل البحري يعدّ الرّائد الفعلي لحركة الأدب المسرحي في فلسطين.

- أظهرت الدّراسة الفرق بين المسرحيّة والمسرح، فالمسرحيّة نموذج أدبيّ وشكل فنّي، يتطلّب اشتراك عدد من العناصر الأدبيّة، كالصّراع والحوار والشّخصيّات...، مع عدد من العناصر غير الأدبيّة، كالموسيقا والملابس والإضاءة، أمّا المسرح فيُعدُّ شكلًا من أشكال الفنّ، يقوم فيه الممثّلون بترجمة النّصّ المكتوب إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح.

- بيّنت دراسة النّصوص المسرحيّة الفلسطينيّة الفرق بين النّصّ الدّرامي والنّصّ الأدائيّ، فالنّصّ الدّراميّ هو النّصّ المكتوب الّذي يقوم الأديب بتأليفه، والمتخيّل للتّمثيل على خشبة المسرح، أمّا النّصّ الأدائي (المسرحي) فهو النّصّ الدّرامي بعد أن تناولته يد المخرج، وبالتّالي نستطيع القول أنّ النّصّ الدرامي ثابت لا يتغيّر بعكس النصّ الأدائي المتغيّر.

- يعدّ النّصّ الدّراميّ عنصرًا أساسيًّا في أيّ عمل دراميّ، بما يحتويه من عناصر تتآلف مع بعضها؛ لتنتج عملًا دراميًّا متكاملًا.

- تنوّعت المسرحيّات المختارة ما بين مسرحيّات ذات موضوع سياسيّ واجتماعيّ وتاريخيّ.

- تعدّ المسرحيّات السّياسيّة نوعًا من أنواع المقاومة، تعمل على توعية الشّعوب وتعميق إدراكهم لمحاربة الظّلم والتّمييز والعنصريّة، وبما أنّ واقعنا الفلسطينيّ محكومٌ بظروف سياسيّة عهدها على مدار الأزمنة؛ جاءت المسرحيّات الفلسطينيّة ملغومةً بالقضايا السّياسيّة، كالصّراع على السّلطة، وتصوير همّ الإنسان الفلسطينيّ النّاجم عن الظّروف السّياسيّة، وتحديدًا الاحتلال الصّهيونيّ وممارساته الهمجيّة.

- إنّ مهمّة الكاتب في المسرحيّات التّاريخيّة لا تنحصر في تسجيل الوقائع والأحداث، بل هي إنتاج عمل أدبيّ إبداعي، اتّخذ من التّاريخ مادة لتسليط الضّوء على الحاضر، ولأخذ العبرة.

- إنّ المسرحيّات الاجتماعيّة تقوم بتسليط الضّوء على الظواهر المجتمعيّة الفاسدة، ونقدها، والدّعوة إلى تغييرها؛ للتقدّم بالمجتمع نحو الأفضل.

- ترتكز المسرحيّة على بناء دراميّ، تتضافر فيه جميع العناصر مع بعضها، ولا تقوم المسرحيّة دون أيّ منها.

- تقوم المسرحيّة على فكرة أساسيّة، يريد الكاتب إيصالها للمتلقّي، ويشترط أن تكون واضحة المعالم، حتّى يتمّ اتّخاذها أساسًا متينًا لبناء المسرحيّة، فهي ثابتة لا تتغيّر.

- تشترك المسرحية مع باقي الفنون الأدبية في اشتمالها على الفكرة والموضوع والحدث والشّخصيّة والصّراع، لكنّها تنفرد باعتمادها على الحوار كركيزة أساسية للتعبير عن الشخصية والأحداث، وقد أدّى الحوار في المسرحيّات الأربع المختارة وظائف مختلفة تمّت الإشارة إليها، بالإضافة إلى أنّ الكاتب (أحمد رفيق عوض) لجأ إلى استخدام أشكال أخرى من الحوار، هي: نجوى النّفس، والحديث الجانبي.

- يتجلّى الصّراع من خلال الخلافات الّتي تنشأ بين الشّخصيّات، أو ما بين الشّخصيّة ونوازعها الدّاخليّة، ولوحظ تنوّع أشكال الصّراع في المسرحيّات الأربع المختارة، ونرى أنّ مسرحيّات عوض تقوم على الصّراع، فهي تسلّط الضّوء على الصّراع الفلسطينيّ والصّهيونيّ.

- إنّ الإرشادات المسرحيّة في مسرحيّات عوض أدّت وظائف مهمّة، منها: تحديد المكان والزّمان، ووصف الشّخصيّات والمشهد، وضبط الحركة، وتحديد الأصوات،...إلخ.

- تتضافر جميع العناصر الدّراميّة لتعبّر عن فكرة المسرحيّة، ولتُنتج نصًّا دراميًّا متكاملًا ذات حبكة مترابطة.

إنّ الأدب المسرحيّ الفلسطينيّ وعلى الرّغم ممّا مرّ به من تدهور بسبب معيقات الاحتلال، إلّا أنّه استطاع أن ينمو ويتطوّر، ويسهم في زيادة الوعي الفكري والسّياسيّ والثّقافي في فلسطين، وتبقى هذه الدّراسة محاولة متواضعة، وإضاءة جديدة لدراسة هذا النّوع من الأدب، تفتح المجال أمام الباحثين لسبر أغواره والكشف عن مكامنه، ودراسة الفترات الزّمنيّة الآتية.

وفي الختام أسأل الله أن تكون هذه الدّراسة إضافة جديدة تضاف إلى حقول البحث والدّراسات الخاصّة بالأدب المسرحيّ الفلسطينيّ، وأن تفتح آفاقًا بعيدة المدى لمثل هذا النّوع من الدرّاسات.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

أبو السعود، عزام: **طار الحمام**، ط القدس: المسرح الوطني الفلسطيني – الحكواتي، 2004.

إغبارية، أيمن كامل: **يا شمس لا تغيبي**، ط النّاصرة: مسرح انسمبل فرينج النّاصرة، 2012.

بنورة، جمال: **الحياة والموت و الحلم والحقيقة**، ط فلسطين: رام الله، منشورات اتّحاد الكتـــاب الفلسطينيين، 2005.

شحادة، أدمون: **الزّائر الغريب**، ط النّاصرة: مطبعة دار النّهضة للطّباعة والنّشر، 2000.

شحادة، أدمون: **عندما غاب القمر**، ط حيفا: مطبعة الوادي، 2005.

شليوط، عفيف: **بموت إذا بموت**، ط1، شفا عمرو: منشورات مؤسسة الأفق، 2003.

شليوط، عفيف: **اعترافات عاهر سياسي**، ط1، حيفا: منشورات مؤسسة الأفق للثقافة والفنـــون، 2010.

شليوط، عفيف: **مسرحيّة السّنسلة**، ط حيفا: مكتبة كلّ شيء، 2013.

عزام، فاتح سميح: **أمتعة**، ط1، سوريا: الأهالي للطّباعة والنّشر، 2003.

عوض، أحمد رفيق: **الملك تشرشل**، ط رام الله: دار الماجد للطباعة والنشر، 2008.

عوض، احمد رفيق: **الأمريكي**، ط رام الله: دار الماجد للطباعة والنشر، 2009.

عوض، أحمد رفيق: **المستوطنة السّعيدة**، ط1، القدس: دار الجندي للتّوزيع والنّشر، 2013.

عوض، أحمد رفيق: **شعوب الله المختارة**، ط حيفا: مكتبة كل شيء، 2018.

عيشان، عبد الله: **تحت كل شقيف رغيف**، ط وزارة العلوم والثقافة والرياضة، قسم الثقافة العربية، 2001.

قليبو، علي: **ومر خريف آخر (حصار 1999)**، ط القدس: دار البرج العاجي للنشر، 2004.

الهودلي، وليد: **مسرحيّة النّفق**، ط القدس: مركز أبو جهاد لشؤون الحركة الأسيرة، 2011.

المراجع

الأسطة، عادل: **أسئلة الرّواية العربيّة أولاد الغيتو، اسمي آدم إلياس خوري نموذجًا**، ط1، لبنان: دار الآداب للنّشر والتّوزيع، 2018.

أنيس، محمد: **الحركة المسرحية في المناطق المحتلة**، ط دار جاليلو ودار العامل، 1979.

إسماعيل، عزالدين: **من فنون الأدب**، ط8، القاهرة: مدينة نصر، دار الفكر العربي،2013.

إيجري، لاجوس: **فن كتابة المسرحيّة**، تر دريني خشبة، ط مكتبة الأنجلو المصريّة.

باكثير، علي أحمد: **فن المسرحيّة**، ط 3، مكتبة مصر،1985.

البكري وليد: **موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحيّة**، ط عمّان: دار أسامة، 2003.

بوتيتسيفيا، تمارا: **ألف عام وعام على المسرح العربي**، ط1، ترجمة توفيق المؤذن، بيروت: دار الفارابي، 1981.

الجوزي، نصري: **تاريخ المسرح الفلسطينيّ 1918– 1948**، ط 2، رام الله: دار الأرض للنّشر والتّوزيع، 2011.

حمودة، عبد العزيز: **البناء الدّرامي**، ط عمّان: دار البشير، 1988.

حميد، حسن: **أقمار حاضرة البدر مقاربة معرفيّة**، ط الجيزة: وكالة الصحافة العربيّة،.

الراعي، علي: **المسرح في الوطن العربي**، ط الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، عـــالم المعرفة، 1980.

السّدلان، صالح بن غانم: **أحكام الوقف والوصيّة والفرق بينهما**، ط2، الرّيـــاض: دار بلنســـية للنّشر والتّوزيع، 1417 هـــــ.

سلحوت، جميل: **أبو الفنون**، ط1، القدس: دار الجندي للنشر والتوزيع، 2012.

عبد الوهاب، شكري: **النص المسرحي دراسة تحليليّة الأصول**، ط الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية، 2007.

عفونة، نهى: **المسرح العربي في فلسطين 1975-2000**، ط 1، فلسطين: منشـــورات وزارة الثقافة، 2016.

غنيم، أحمد كمال: **المسرح الفلسطينيّ دراسة تاريخيّة نقديّة في الأدب المسرحيّ**، ط القـــاهرة: دار الحرم للتراث، 2003.

القاسم، نبيه: **في الإبداع المسرحيّ الفلسطينيّة**، ط1، شفا عمرو: دار المشرق للترجمة والطّباعة والنّشر، 1994.

قريع، أحمد: **الرواية الفلسطينية الكاملة للمفاوضات من أوسلو إلى خريطـــة الطريـــق**، ط 2، فلسطين: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2006.

الكيالي، عبد الوهاب: **موسوعة السياسة**، ط كفر قرع: دار الهدى للنشر والتوزيع.

لنداو، يعقوب: **دراسات في المسرح والسينما عند العرب**، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

محاميد، محمد عبد الرؤوف: **مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67-87**، ط المثلث: مركز إحياء التّراث العربي،1989.

محمود، دكتور علي عبد الحليم محمود: **الغزو الصليبي والعالم الإسلامي**، ط 1، دار التوزيع والنشر الإسلامية، 1993.

المرعشلي، أحمد وآخرون، **الموسوعة الفلسطينيّة**، ط1، ج4، القسم الأول، بيروت: هيئة الموسوعة الفلسطينية، 1984.

الملاح، ياسر: **صفحات مطويات من تاريخ المسرح الفلسطيني**، ط 1، الخليل: جمعية العنقاء الثّقافيّة، 2002.

معلوف، أمين: **الحروب الصليبية**، ط 2، بيروت: دار الفارابي، 1998.

أبو مغلي، لينا نبيل: **الدراما والمسرح في التّعليم**، ط عمّان: دار الراية للنشر والتوزيع، 2008.

الهندي، عليان: **الجدار الفاصل وجهات نظر إسرائيلية، في الفصل أحادي الجانب**، ط رام الله: مطبعة فراس، 2004.

ياغي، عبد الرحمن: **حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة**، ط بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع.

المقالات الإلكترونيّة

موقع الدّستور: https://cutt.us/JSJIc.

موقع دنيا الوطن: https://cutt.us/wOhIS.

موقع شباب السّفير: https://cutt.us/XBVeG.

موقع عرب 48، https://cutt.us/rQbsb.

موقع مدار: https://cutt.us/hlE5J.

موقع معرفة: https://cutt.us/8CZO9.

موقع وفا: https://cutt.us/U78xG.

المجلّات

سلامة، محمد السيد: ***المسرح السياسي في الأدب المصري المعاصر مسرحية " وداعا قرطبة أنموذجا"*، حولية كلية اللغة العربية بالزقازيق**، 2018/ عدد 37.

عيسى، يحيى سليم: ***المسرحيّة التّاريخيّة العربيّة وحملة صلاح الدّين الأيّوبي على بيت المقدس*، مجلّة الجامعة الإسلاميّة للبحوث الإنسانيّة**، العدد الأول/2014.

المشاقبة، عدانان علي، عيسى، د.يحيى سليم: ***الرؤية السياسيّة للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس*، مجلة الجامعة الإسلاميّة للبحوث الإنسانيّة**، مجلد 22/ العدد الأوّل.

رسائل جامعيّة

ليلى، حمزة وعلوان نصيرة: **البعد السياسي في مسرحية سمر الخامس من حزيران لسعد الله ونوس**. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة أكلي محند أولحاج. البويرة. الجزائر. 2012-2013.

محمد، د.بن أيوب: **العناصر المسرحيّة الأدبيّة والفنيّة من النّصّ الدّرامي إلى النّصً المسرحيّ**، جامعة ورقلة.

المعاجم

إلياس، ماري حسن، وحنان قصّاب حسن: **المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، ط بيروت: مكتبة لبنان، 1997.

عيد، كمال الدين: **أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، ط الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006.

مسعود، جبران: **معجم الرّائد**، ط7، لبنان: بيروت، دار العلم للملايين، 1992.

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

Palestinian Theatrical Stages 2000-2018: Selected Cases

By
Dalal Yaser Hassan Al-Niss

Supervisor
Prof. Khalil Odeh

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Master of Arabic Language and Literature, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus, Palestine.

2021

Palestinian Theatrical Stages 2000-2018: Selected Cases

By
Dalal Yaser Hassan Al-Niss
Supervisor
Prof. Khalil Odeh

Abstract

This study provides an overview of the theatrical movement in Palestine from 2000 to 2018. involved a group of Palestinian theatrical works that were composed in this period. Thise works have been studied, and analyzed from an artistic and objective view.

This research is consisted of an introduction, a preface, and two chapters appended with a summary. Consequently, the introduction included the reasons for choosing the study and a literature review about someprevious studies related to the Palestinian theater. It also showed the methodology used in this study, and summarized the contents of the study.

The preface include a historical background of the theatrical movement in Palestine until 2000, which wase divided into three stages: (before 1948, post-Nakba until 1967, and between 1967-2000). Furthermore, the first chapter included selected models of Palestinian plays that were composed between 2000-2018, with a political, historical and social theme. It also included an explanation of some terms used in the theatrical art (drama theatre, drama text, performancetext) , to enable reader to understand the difference between each term.

The second chapter included, an artistic study for some elements of the dramatic construction in Palestinian plays, and the four plays of Ahmad

Rafiq Awad (King Churchill, the American, the Happy Settlement, and the Chosen Peoples' of God) were taken as applied models.

Finally, the summary provided the most significant results and conclusions of the study, which revealed the role of theatrical works in expressing the issues of the Palestinian people, and thus indicated the importance of studying this type of literature.